

図 1 修理前および修理後の状況

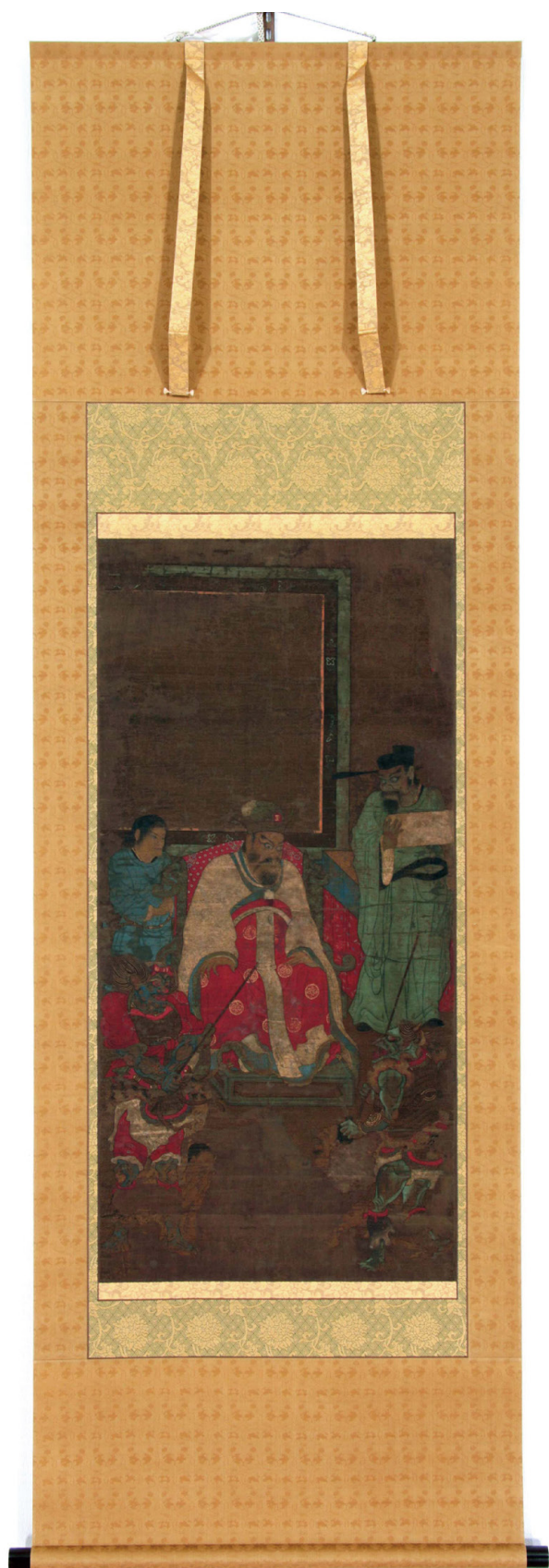


図 1-2 修理後

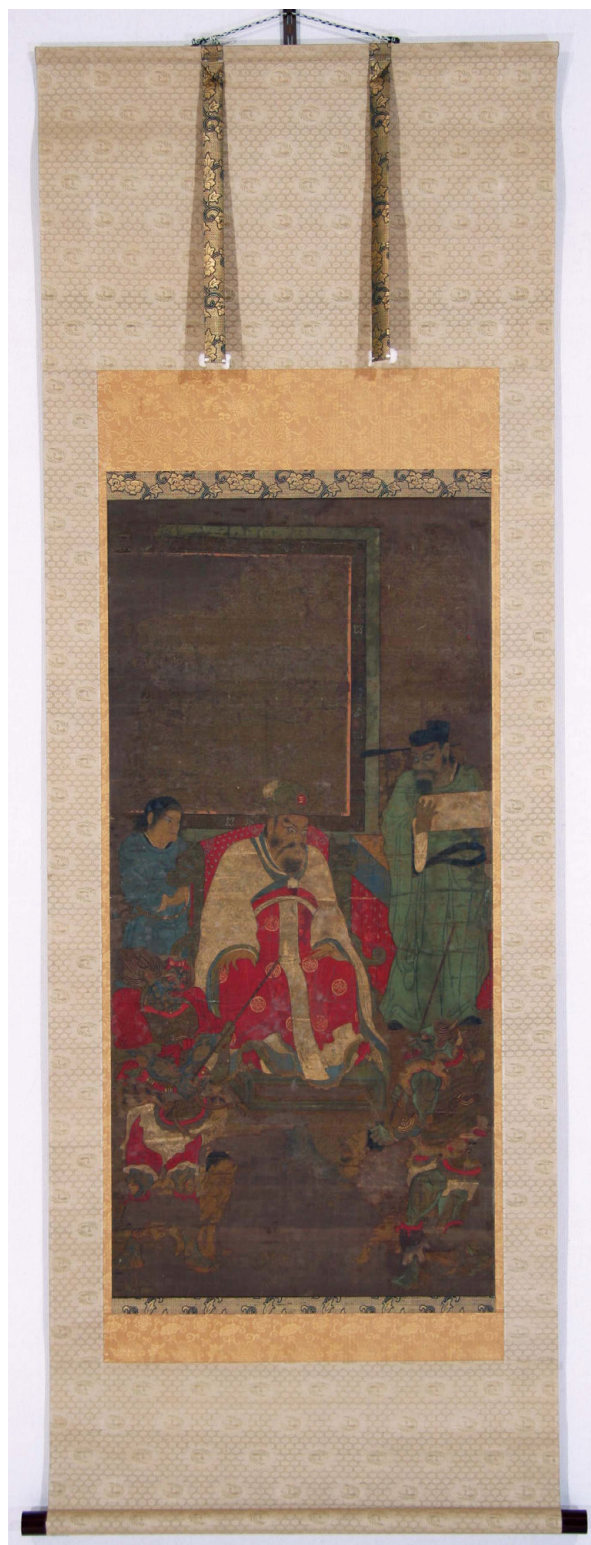


図 1-1 修理前

図2 旧収納箱・損傷状況写真（斜光撮影・赤外線撮影、いずれも第一尊幅）



図 2-2 旧箱収納状況



図 2-1 旧収納箱



図 2-5 内箱蓋裏



図 2-4 内箱蓋表



図 2-3 外箱蓋表



図 2-7 損傷状況写真（赤外線撮影）



図 2-6 損傷状況写真（斜光撮影）

図3 修理前後および損傷地図（第一尊幅）

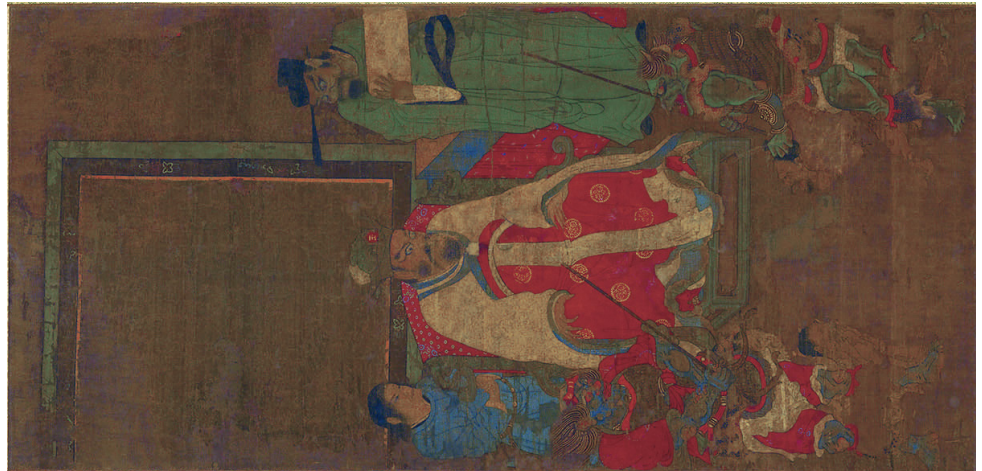
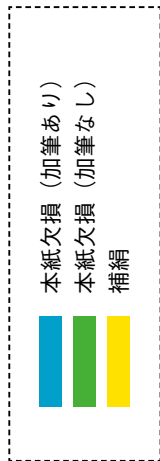


図 3-3 修理後

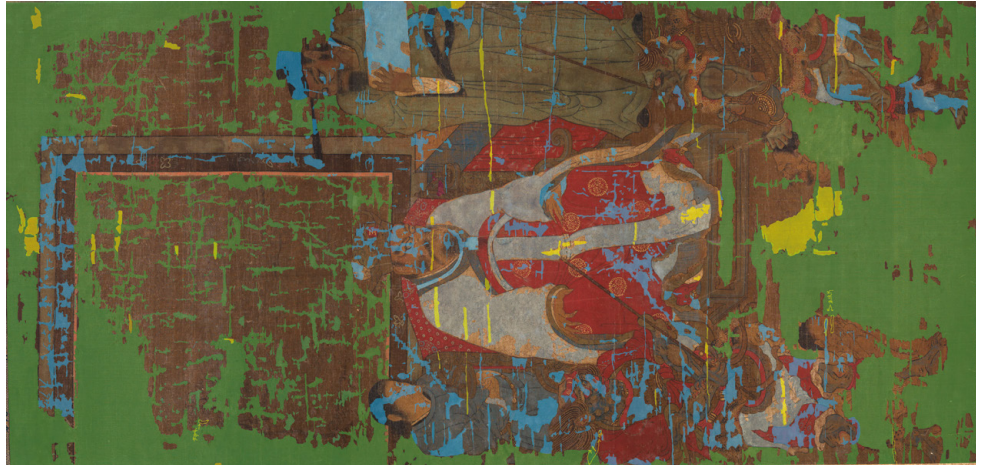


図 3-2 損傷地図



図 3-1 修理前

図 4 修理前後および損傷地図 (第二尊幅)

■

本紙欠損 (加筆あり)

■

本紙欠損 (加筆なし)

■

補絹

■

古い肌裏紙露出



図 4-3 修理後



図 4-2 損傷地図

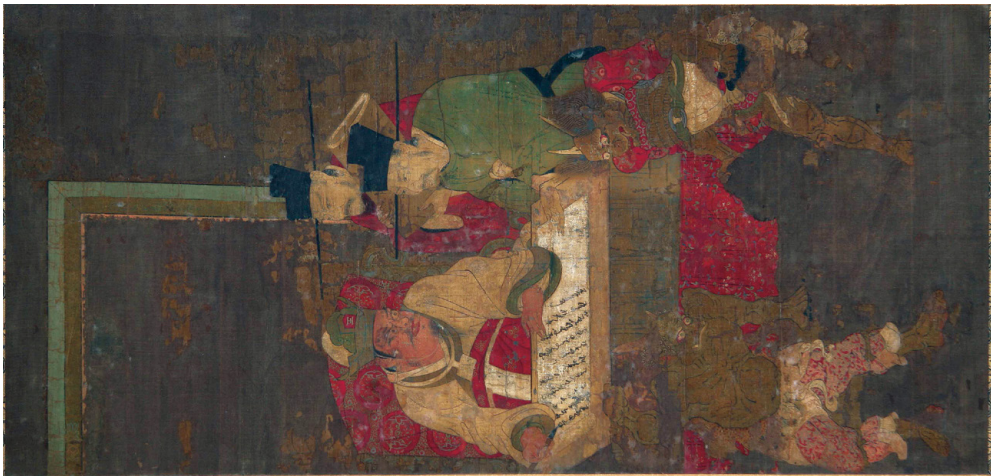


図 4-1 修理前

図5 修理前後および損傷地図（第三尊幅）

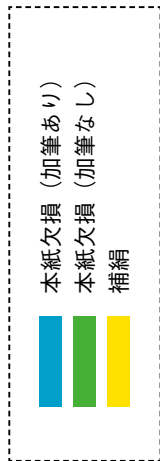


図 5-3 修理後



図 5-2 損傷地図

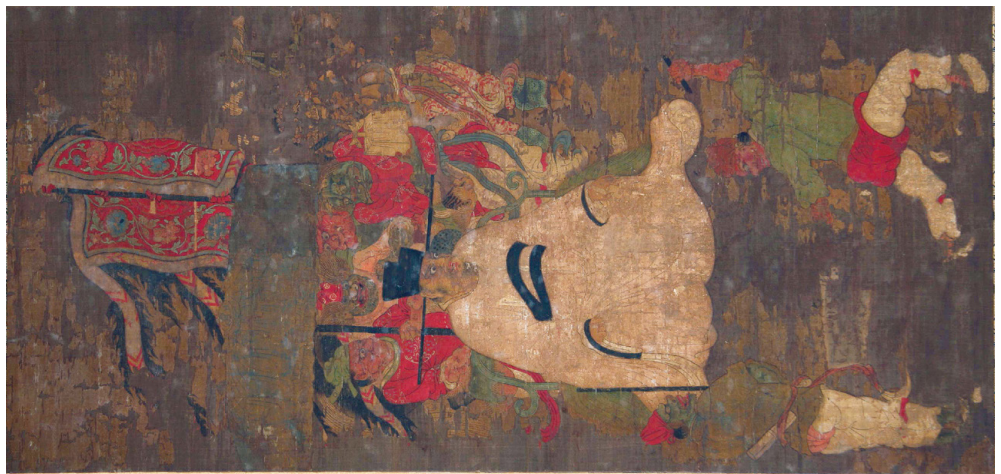


図 5-1 修理前

図6 修理前後および損傷地図 (第四尊幅)

本紙欠損 (加筆あり)

本紙欠損 (加筆なし)

補絹

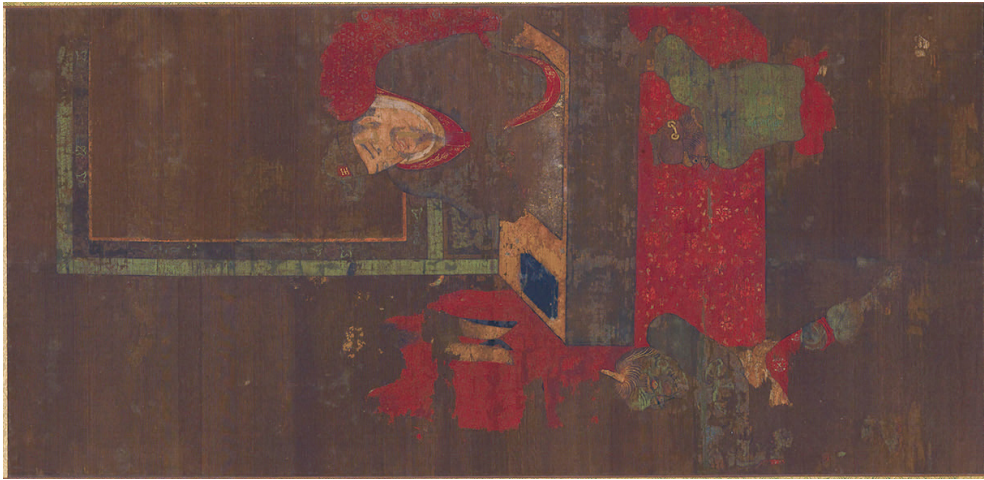


図 6-3 修理後

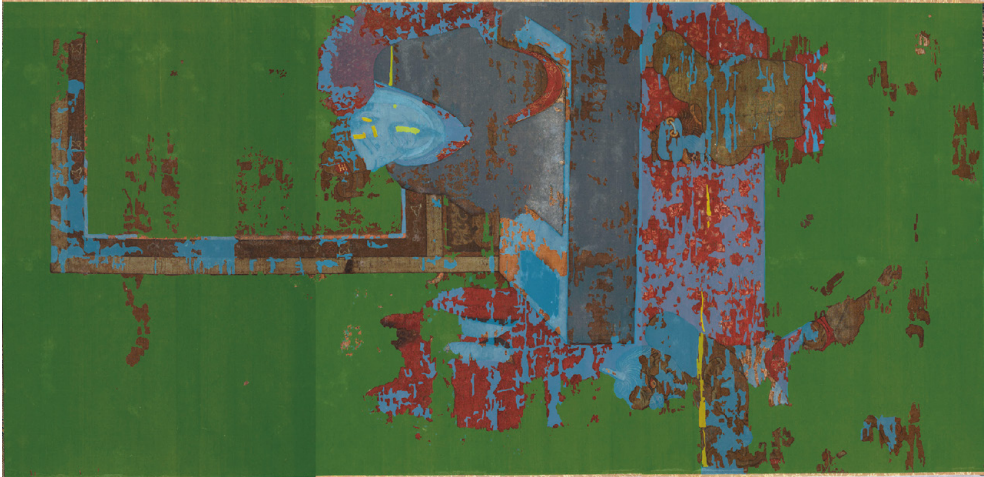


図 6-2 損傷地図



図 6-1 修理前

図7 修理前後および損傷地図（第五尊幅）

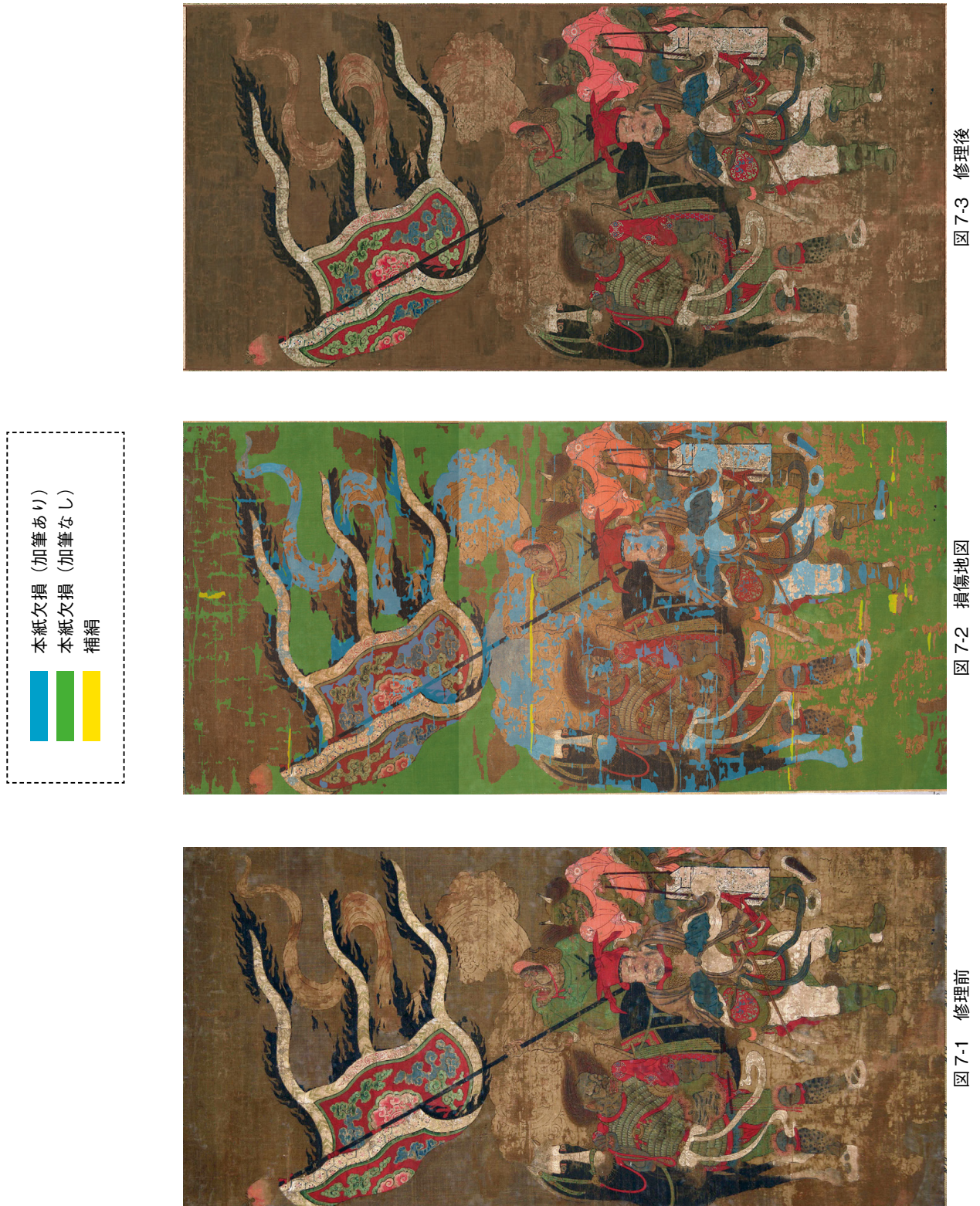


図 8 修理前後および損傷地図 (第六尊幅)

本紙欠損 (加筆あり)

本紙欠損 (加筆なし)

補絹

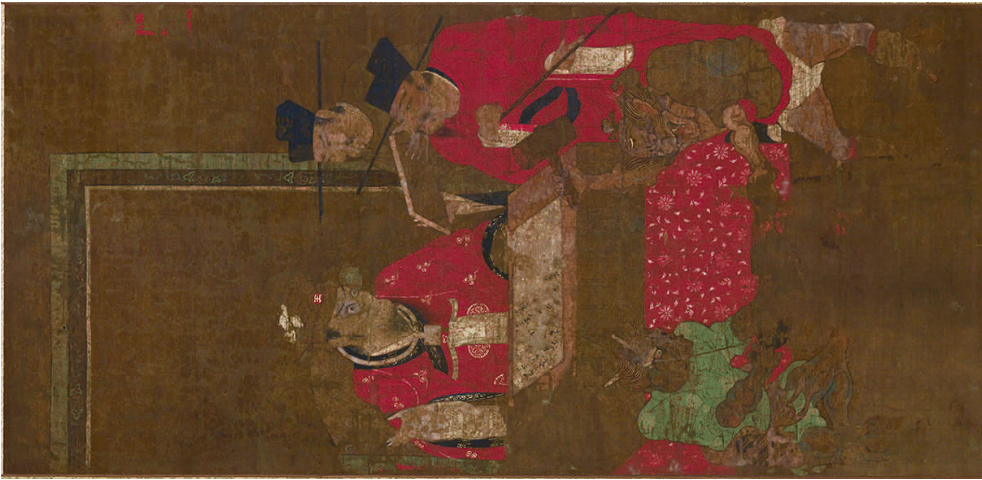


図 8-3 修理後

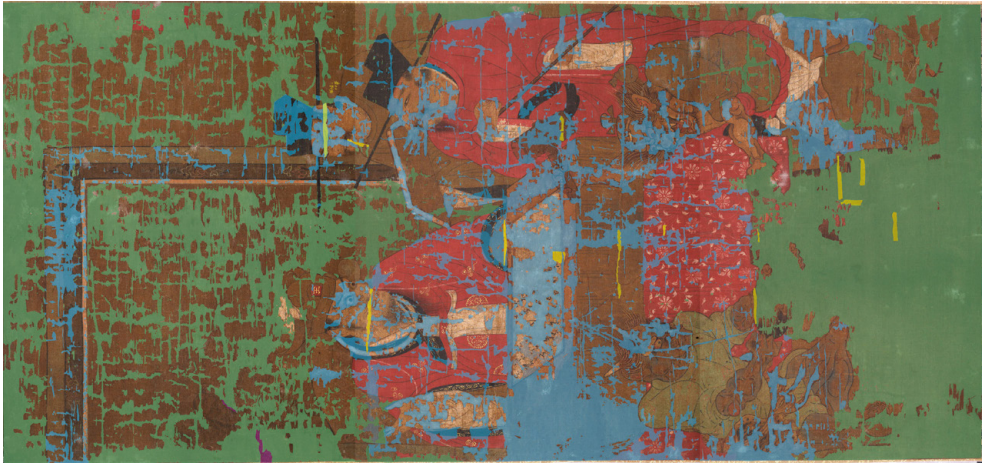


図 8-2 損傷地図



図 8-1 修理前

図9 修理前後および損傷地図（第七尊幅）

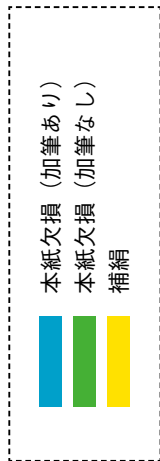


図 9-3 修理後



図 9-2 損傷地図



図 9-1 修理前

図 10 修理前後および損傷地図 (第八尊幅)

本紙欠損 (加筆あり)

本紙欠損 (加筆なし)

補絹



図 10-3 修理後

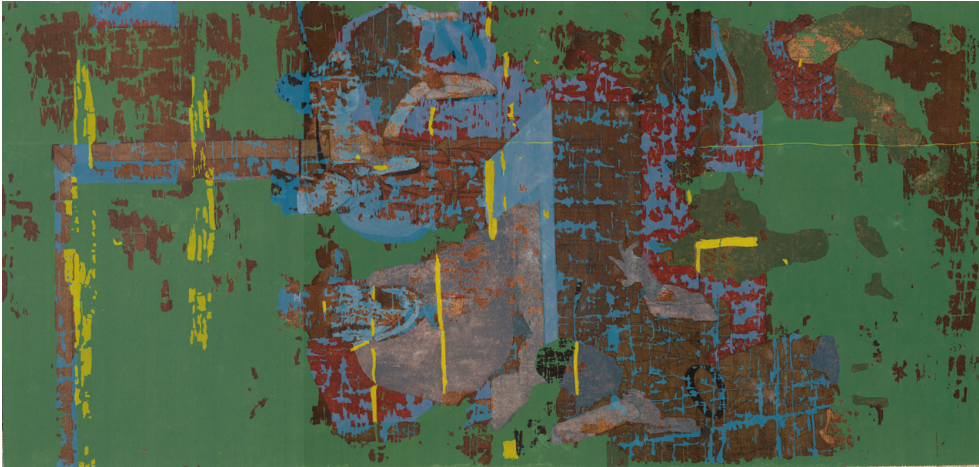


図 10-2 損傷地図



図 10-1 修理前

図 11 修理前後および損傷地図（第九尊幅）



図 11-3 修理後



図 11-2 損傷地図



図 11-1 修理前

図 12 修理前後および損傷地図 (第十尊幅)

本紙欠損 (加筆あり)

本紙欠損 (加筆なし)

補絹



図 12-3 修理後

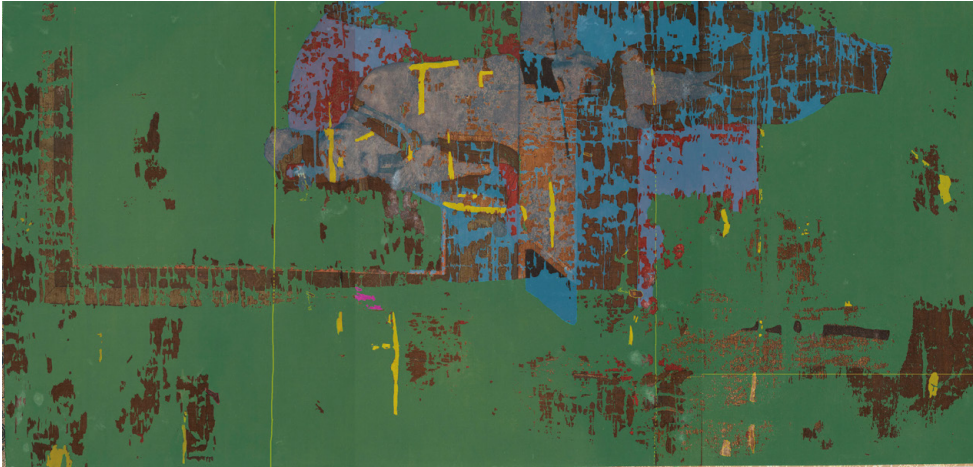


図 12-2 損傷地図



図 12-1 修理前

図 13 作業工程



図 13-13 増裏打ち (1 回目)



図 13-7 旧増裏除去



図 13-1 付着物除去 (1)



図 13-14 折れ伏せ



図 13-8 旧肌裏紙除去



図 13-2 付着物除去 (2)

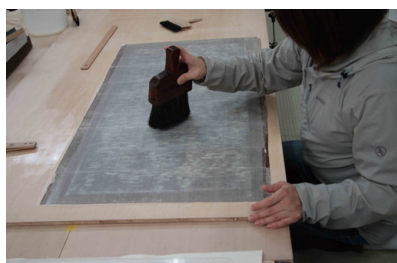


図 13-15 増裏打ち (2 回目)



図 13-9 共裏絹除去



図 13-3 DMSO による付着物除去



図 13-16 切継ぎ



図 13-10 肌裏打ち



図 13-4 剥落止め



図 13-17 総裏打ち



図 13-11 表打ち除去



図 13-5 補絹除去



図 13-18 仕上げ



図 13-12 補絹



図 13-6 表打ち

図 14 裏彩色の残存状況



図 14-3 第十尊幅共裏絹 (画像反転)

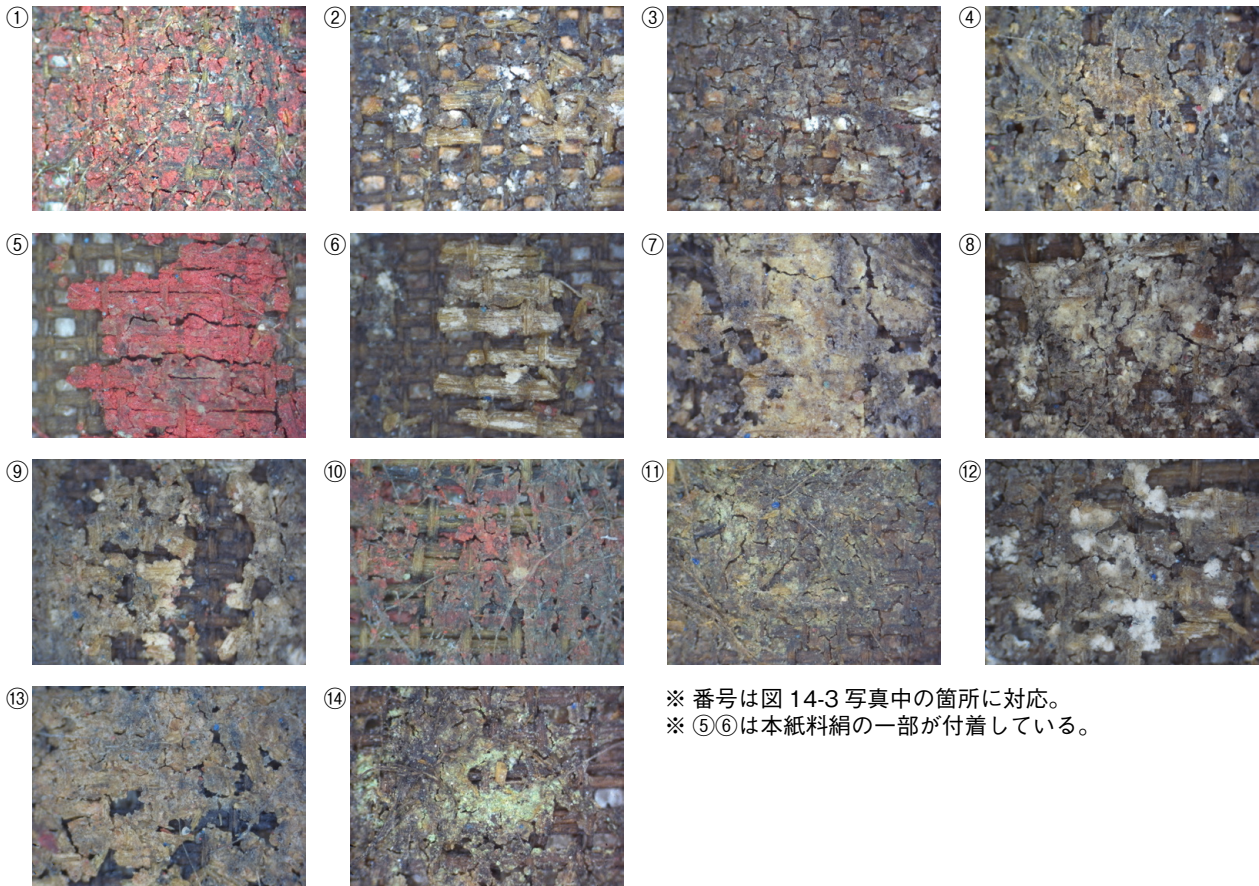


図 14-2 第十尊幅裏面



図 14-1 第六尊幅裏面

図 14-4 第十尊幅裏彩色残存状況 (顕微鏡写真)



※ 番号は図 14-3 写真中の箇所に対応。
 ※ ⑤⑥は本紙料絹の一部が付着している。

【修理報告】

重要文化財「絹本著色 十王図」

保存修理事業報告

橋本 遼太

小井川 理

半田 昌規

株式会社 半田九清堂

朝賀 浩

(京都国立博物館)

十王図の保存修理事業について

橋本 遼太

小井川 理

はじめに

神奈川県立歴史博物館では平成二十四年度から五か年をかけて所蔵する「絹本著色 十王図」(国指定重要文化財)の保存修理を行った。十王図は請来仏画の優品として知られながら、画幅の保存状態の課題から展示公開の機会が限られてきた。このたびの解体修理を経て、伝世の過程で行われた修理による複雑な画幅の構造が解消され、展示公開の可能な状態に復すことができた「図1」。

本稿では、作品概要とともに五か年の保存修理事業の概要を報告する。個々の作業の詳細と技術的な側面、および十王図修理の特殊性については、作業を担当された株式会社半田九清堂 半田昌規氏による【報告1】を、十王図修理を通して見えてくる文化財修理のあり方については、五か年の事業全体を監督された朝賀浩氏による【報告2】を、本稿に続いて掲載しているので参照されたい。

一 重要文化財「絹本著色 十王図」の概要

神奈川県立歴史博物館が所蔵する十王図は、南宋時代の作とされる十幅本で、国の重要文化財の指定を受けている。指定名称は「絹本著色十王図」、種別・指定番号は「重要文化財 絵画 第一五四九号」、指定年月日は昭和三十八年(一九六三)二月十四日である。当館の前身である

【キーワード】

十王図 文化財修理

【要旨】

神奈川県立歴史博物館は、平成二十四年度から二十八年度にかけて所蔵する重要文化財「絹本著色 十王図」の保存修理事業を実施した。作品の概要とともに、五か年をかけて実施した事業の概要、および、十王図修理における特殊性を報告する。また、十王図修理を通して見える文化財修理のあり方について提示する。

【目次】

十王図の保存修理事業について

橋本遼太・小井川理

重要文化財「十王図」の修理によって見えてきたこと

半田昌規

文化財修理の理念と「絹本著色 十王図」の解体修理

朝賀浩

神奈川県立博物館が入手したのは一九六七年のこと。県の備品台帳によると、一九六七年三月十九日と同年七月一日の二回に分けて五幅ずつを購入している。博物館の開館が一九六七年三月二十一日であるから、ちょうど開館に合わせての入手だったことになる。当館の所蔵になってから初めての本格的な修理を終えたこの機に、改めて作品の概要を記す。

このたびの修理で、各幅に太巻軸を添えることとなり、収納箱は都合五個口（一箱に二幅を並べて収める）となったが、修理以前は十幅を一つの印籠箱に納めていた「図2」。この旧箱は桐材の二重箱で、旧外箱の法量は、縦七六・一センチメートル、横三〇・三センチメートル、高さ一八・二センチメートル、旧内箱の法量は縦七二・二センチメートル、横二六・四センチメートル、高さ一六・一センチメートルである。内箱に十幅を上下二段で収納していた。旧外箱の蓋表の中央には「十王之圖」の墨書、右上には「非常持出／重要文化財」の墨書貼付がある。旧内箱の蓋表には「陸信忠筆 十王之圖 十一幅」、旧内箱の蓋裏には「探幽法眼審定／法眼探信斎」の墨書と「守政」朱文方印がある。^①旧内箱蓋表に記される十一幅という員数は現状とは合わないが、かつて、おそらく地藏幅を含む十一幅で一具を成した時期があったことを示す。

いくつかの幅の画中には尊名の書き入れがあったと思しき朱地の区画があるものの、文字の判読はできず、尊名の比定は困難である。各幅の懸け緒に結わえられていた小さな紙札（縦三・二×横一・五センチメートル）の一枚を例にとると、表面に「⑥変成王」、裏面に別筆で「⑧」とあり、また八双部分にはさらに別筆で「宋帝王」と鉛筆での書き入れがあるなど、名づけに混乱がみられる。これとは別の、表面に「⑧王・冥使」とある一枚には、裏面に「秀 ⑩」とあつて、さらに懸け緒に結わえられた紙綴りには「三七宋帝王」の墨書がある。なお、「⑧王・冥

使」の小さな紙札は縦四・一×横一・六センチメートルと他の九幅分よりやや縦長で、結わえられた時期が異なると見受けられる。他の九幅分には「十王図 5幅10幅のうち」とあつて、これはおそらく五幅ずつ二回に分けて入手したことに関わると思われる。要するに、やや縦長の一枚は県博入手以前に結わえられており、これに仕様を合わせて残りの九枚の紙札が追加されたと考えられる。

図様は総じて京都大徳寺本と近似する。大徳寺本と比較すると、『秘宝 第十一卷 大徳寺』所収図版（六〇頁）の図41と図44に相当する幅を当館所蔵本は欠いていることが分かる。大徳寺本に類似する作例はほかに京都海住山寺本や神奈川建長寺本、滋賀神照寺本などがあり、一定の流布を見たようである。県博本は、十王のうち二幅を欠く代わりに、旗を持つ従者を伴った使者を描く二幅を一具に含む点で稀有な例である。

この使者像二幅は、類例が少なくその意味するところが十分に解明されていないため、今後の研究の余地を残すが、手がかりとなるのが滋賀西教寺所蔵の《十王二使者像》である。西教寺本は、南宋仏画を継承した元代寧波の十王図を祖本として高麗の図様と画風を反映して制作されたとされるもので、十幅の十王図と使者像二幅とで一具を成す作例である。この二使者像の図様は県博本の使者像に類似しており、西教寺本の画中の書き入れにより、これらの使者像はそれぞれ、「直府使者」「監齋使者」と名付けられていることが判明する。この二使者は、十王図の基底にある『預修十王生七経』には見出せず、道教と仏教の追善齋儀軌に見受けられる検校の使者と上啓の使者に由来する存在との仮説が提唱されており、さらに県博本の使者像（西教寺本の「直府使者」に相当する幅）の像容は、『法界聖凡水陸勝会修齋儀軌』にみる四大持符使者のイメージに通ずるとの説がある。^③

県博本は修理により、当初の画絹、共裏画絹、補修絹の判別が以前より容易になった。これにより、たとえば、背屏の画中画や顔貌表現、尊名の区画などについて、制作当初の表現か後補の表現かの検討を行える状況になったといえる。もともと一口に後補と言っても、画面状況の複雑な県博本の場合、その時期については複数の段階を想定すべきであろうし、判断に際しては入念な観察と検討を重ねる必要がある。制作当初の絹の上に描かれていても、それは後の時代に書き足された可能性を残すものであるし、つまるところ、画絹の素材や組成なども含めて、今後あらゆる観点からの分析を試みるべきであろう。

参考文献

- 中島亮一「本館所蔵の重文「十王図」」『館だより』通巻三号、一九六八年
- 『神奈川県文化財図鑑 絵画篇』神奈川県教育委員会、一九八一年
- 『蔵品選集』神奈川県立歴史博物館、一九九五年
- 『元時代の絵画』大和文華館、一九九八年
- 宮崎法子「十王図・二使者図について」『佛教の美術』静嘉堂文庫美術館、一九九九年
- 鷹巣純「弘川寺本地蔵十王図と水陸画」『汎アジアの佛教美術』中央公論美術出版、二〇〇七年、三三五頁
- 呉永三「静嘉堂文庫美術館所蔵〈十王図〉十二幅に関する高麗・朝鮮資料からの考察」『Museum』六四二号、五二二頁、二〇一三年
- 呉永三「滋賀・西教寺蔵『十王・二使者図』」『佛教藝術』三四五号、二〇一六年

注

- (1) この墨書と直接かわるわけではないが、大倉集古館所有の重要美術品《探幽 縮図地蔵十王図巻》(台帳番号一六四)が記録する地蔵十王図は、県博本や大徳寺本の系統を写したものとみられる。『大倉集古館蔵 探幽縮図』(昭和五十

六年、大塚工藝社)で図版が確認できる。

(2) 呉(二〇一六) 論文

(3) 呉(二〇一六) 論文

(橋本)

二 保存修理事業の概要

(1) 実施に至る経緯

十王図は、前回の修理から年数が経ち、画面に生じた強い横折れにより本紙料絹の切損や絵具の剥落が進み「図2」、欠損部周囲で画絹のめくれた箇所や、画絹が繊維状にまばらに残る部分などは作品の保存上、特に処置を必要とする状態であった。経年による汚れや付着物も見られ制作当初の表現が著しく損なわれていた。

博物館では作品の保全を第一に考え、作品の購入収蔵後も展覧会等での公開を控えてきた。十幅のうち比較的良好な保存状態の画幅については展示公開の機会もあったものの、一部の画幅に負担の偏る状況は作品の保全において好ましいものではなかった。保存状態とそれに起因した活用の制限は長年の課題であり、全十幅の早急な保存修理が望まれていた。平成十四年度には文化庁より修復設計の指導を受け、また平成二十年度から五か年の修理実施を摸索したが、経費的な課題があり実施には至らなかった。

こうした状況を受けて改めて保存修理事業の実施を企図し、平成二十三年八月、県教育委員会文化遺産課担当者立会のもと修復設計の再指導を受け専門業者に見積もりを依頼した。平成二十四年度から五か年にわたる保存修理事業実施が決定し、国指定重要文化財の修理として国庫補

助を受け、文化庁の監督指導のもと、(財)国宝修理装演師連盟加盟の修理工房において事業を実施した。

事業主体 神奈川県（神奈川県立歴史博物館）
事業監督 文化庁文化財部美術学芸課（当時）
施工 株式会社 半田九清堂
事業期間 平成二十四年度～二十八年度（五か年）
経費 三三、二〇六、〇〇〇円

（2）保存修理事業の内容

十王図保存修理事業の作業工程については「資料、106～107頁」を参照されたい。なお今回の修理事業では修理方針の検討および旧表装の解体作業に時間を要したことから平成二十五年度末に文化庁の指導のもと設計変更を行った。「資料」には設計変更前後の予定工期を併記している。

十王図は、本紙料絹の劣化と損傷、絵の具の剥落、画面に生じた多数の折れなど、従前から保存状態の問題点が指摘されていた。加えて、修理事業開始時の修理設計により、

- ・本紙裏に広範囲に施された絹による裏打（共裏打ち）を原因として肌浮きや本紙料絹の剥落欠損が生じていること、
- ・画幅は全体としては表面から本紙料絹―補絹―共裏絹―裏打紙の順で重なりつつ、補絹が本紙料絹表面にも露出するような複雑な構造を呈している箇所が見られること、
- ・本紙料絹が失われ粉状になった断片が共裏絹に付着する箇所、共裏絹も失われ裏打紙が露出する箇所など、一幅の中に損傷の度合いが異なる部分が混在する状態にあること、
- ・補筆、補彩が多く見られること、

などの問題点も明らかとなった。

こうした点を改善するため、本紙料絹の剥離剥落の原因となっている共裏打ちの構造を解消し、共裏絹は除去することとした。一方で、本紙のみならず本紙料絹が失われた後に露出した共裏絹にも補筆や補彩が多数認められ、それが現在の作品の見た目を構成していることから、共裏絹を除去することで画像を構成する要素が大幅に減じ修理前との乖離が生じることが予想された。共裏絹の除去については、本紙料絹の残存状況や現状の保存状態での共裏絹の機能―本来は本紙の裏打ちであるものが、本紙料絹が失われた現状ではそこに施された補筆等とともに本紙に準じる機能を果たしている―、共裏絹を除去することで生じると考えられる作品価値の減少等を総合的に判断し、本紙料絹に重なる共裏絹は除去し、一方、本紙料絹が失われた箇所では絵画的要素を有する共裏絹は除去せず残すことを基本方針の一とした。

また、十王図は、過去の修理によって本紙料絹とそれを裏打ちする構造物材が複雑に入り組んだ状況で現在に至っていた。損傷地図からは本紙料絹、共裏絹、旧裏打紙、補絹が複雑に露出する状況が見て取れる「図3～12」。画面表面で複雑に入り組んだ状況を呈するのに加え、画幅を断面で見た場合にも現存する構造物材の重なり方が各幅各箇所で一様ではなく、それが一因となって画面表面に微妙な凹凸が生じ、巻き解きのたびに残存する本紙料絹に負担を与えていることも判明した。修理事業では、複雑な重なりを極力シンプルなものにし画面を平滑にすることも方針の一とした。

修理前の画幅の裏打ちに用いられた裏打紙は総じて墨色が濃く、経年の汚れに加えて画面を一層暗い印象にしていた。新しい肌裏紙は、裏打ちの構造を除去した後の画幅表面の印象に合わせた色調を選択するため

検討を進め、全十幅の修理後の統一感もイメージしながら各幅に合せて色調を調整し、結果、四種類の色調の肌裏紙を使用することとなった。

共裏絹をはじめとする旧構造材の除去に際して繊細な判断が必要となったことや、黴の痕跡と見られていた付着物が特殊なものであったことなど、解体修理の過程の一々で作業内容を判断する必要が生じたことから、十王図修理は当初想定されていた以上に複雑かつ繊細な判断を要する事業となった。結果、事業二年度目となる平成二十五年度末時点で、事業開始時の修理設計内容から作業工程の延伸が必要となり、設計変更を行うこととなった。

以下、各年度の作業内容を概観する。

① 平成二十四年度

修理前の記録・調査「工程①」、表装の解体と剥落止め「工程②」および汚れの除去「工程③、図13」を行った。

修理前の記録・調査により損傷地図が作成され「図3～12」、当初の画面が残る箇所、当初の画面が失われた箇所、補絹箇所等の分布が明らかとなり、以後の作業方針を決定する際の前提となる情報が得られた。また表装解体の過程で画幅が複雑な構造を有することも見受けられた。次年度に継続する作業として、剥落止めと汚れ除去の作業を行った。

② 平成二十五年度

前年度から継続して剥落止めおよび汚れの除去を行い、養生、裏打ち除去作業のために画幅表面に施す表打ち「工程⑥、図13」、旧肌裏および旧補紙の除去、旧補絹の除去「工程⑦、図13」を行った。

共裏打ちをはじめ補絹や裏打ち紙など、過去の修理により複雑に入り組んだ構造は、画幅の損傷の原因となっていた。一方で、現在の鑑賞性を維持しつつ問題を解消するためには、各箇所の構造を把握した上で共裏

絹、補絹、裏打ち紙の除去の如何を決定する必要があった。基本方針のみでは判断の難しい状態が認められるつど、所蔵者、修理監督者、修理工房で協議を行い作業方針を決定した。以後の作業と作品の今後に大きく影響を及ぼす重要な決定であり検討に十分な時間を確保した結果、当年度の作業が延伸せざるを得ないこととなった。表打ち、旧肌裏および旧補紙の除去、旧補絹の除去については継続延伸とすることとし、設計変更を行った。

③ 平成二十六年

前年度から継続して表打ち、旧肌裏紙および旧補紙の除去、旧補絹の除去を行った。各幅の作業進捗に応じての継続作業となった。

旧肌裏紙の除去の段階では裏彩色の存在も確認された「図14」。過去の修理の際に肌上げを行った後に共裏打ちを施し、再度旧肌裏紙によって裏打ちをしたと考えられる特異な構造の箇所もあり、共裏絹の背面となる部分の肌裏紙には裏彩色の絵具が粉状に付着している部分もあった。旧肌裏紙は除去されるため裏彩色の範囲の記録を取ったのち除去作業を行った。裏彩色の付着する旧肌裏紙は、他の旧肌裏紙とは別に保存することとした。

当年度からの作業として、裏打ちの構造を解体するに際しての裏面記録の作成「図14」、本紙画面と色調を合わせた新しい肌裏紙による肌裏打ち「工程⑧、図13」、表打ち紙の除去「工程⑨、図13」の作業に着手した。

平成二十六年まで継続してきた汚れ除去の作業の過程で、第十尊幅に点在する白い粉状の付着物「図13」については通常の方法での除去が困難であることが判明した。除去方法の判断のため、東京文化財研究所保存修復科学センターに粉状物質の同定を依頼した。

④ 平成二十七年 度

平成二十五年度および前年度から継続して、旧肌裏紙および旧補紙の除去、旧補絹の除去、裏面の記録、肌裏打ち、表打ち紙の除去の作業を行った。各幅は損傷状況が一樣ではなく、各幅の状態に応じて以上の作業を進めた結果、平成二十六年 度、二十七年 度の作業については、全十幅の中で作業の進捗に違いが出た。当年度の作業として、作業実施を延伸していた補絹「工程⑩」、図13」、一回目の増裏打ち「工程⑪」、図13」、折れ伏せ「工程⑫」、図13」、二回目の増裏打ち「工程⑬」、図13」、表装裂の新調「工程⑭」を実施し、補彩「工程⑮」に着手した。

裏打ちの除去のみでは画面の平滑性に不安がある箇所や絵具層が露出し剥落のリスクが特に高い箇所には画面表面からの補絹補彩を行った。劣化絹を用い、膠着性を減じて行った補絹であり、今後長期間に及ぶ取り扱いのいずれかの時点で補絹箇所の膠着が弱まる可能性も想定される。周囲の画面との微妙な差異があるという情報を確実に引き継いでいく必要があるだろう。

なお、第十尊幅に見られる白い粉状の付着物の除去について、東京文化財研究所保存修復化学センターに協力を仰ぎ、早川典子氏（主任研究員、当時）の助言によりDMFによる除去作業を行った「図13」。周囲に残る本紙料絹に及ぼす影響を鑑み完全な除去には至らなかったが、付着物の状況は従前より軽減された。

⑤ 平成二十八 年度

前年度から継続して画幅表面からの補絹補彩を行った。五か年の保存修理事業の最終年度として、新規表装の作業に着手し、中裏打ち「工程⑰」、総裏打ち「工程⑱」、図13」、仕立て「工程⑳」を経て、新保存箱への収納「工程㉑」、報告書の作成「工程㉒」を行った。

修理を完了した十王図は平成二十九年三月二十八日、納品された。当時、所蔵館である神奈川県立歴史博物館は空調設備等改修工事であったため、所蔵資料の一部保管を依頼していた神奈川県立金沢文庫において納品検査を行った。平成二十九年十二月に改修工事が終了し、翌三十年二月九日に他の所蔵資料とともに神奈川県立歴史博物館に搬入収蔵し、現在に至る。

(3) 保存修理事業の結果

保存修理事業の結果、広範囲に施されていた共裏打ちが解消され剥離剥落のリスクが軽減された。本紙料絹の残存状況と併せて共裏絹、補絹の除去の如何を細かく判断し、また各幅の状況に合わせて新たな肌裏紙を用意したことにより、鑑賞性を維持しつつ平滑な画面と健全な画幅構造が実現し、取り扱いの際のリスクも軽減された。

全体に明るさを取り戻した画面からは、個々の図様に加え軽やかで的確な線描表現も見出すことができる。獄卒の表情や十王の背後に立てまわされた衝立に描かれた水墨山水なども修理前に比して確認できるようになった。様式判断のための情報が得られるようになったことにより、これまで中国・南宋時代とされてきた制作年代の検討をさらに進めることができるだろう。また、本紙料絹の裏面から確認された裏彩色は絵絹と画材の取り扱いに長けた絵師による制作を伝えるもので、制作環境の理解に一層の深みを与える情報である。

解体修理の過程で明らかとなった本紙料絹、共裏絹、補絹、肌裏紙が複雑に入り組んだ画幅の構造は、幾度も繰り返された修理の歴史と修理に携わった者の意図のなにがしかを伝えるものでもあり、作品を守り伝えようとしてきた営為をも示している。

修理を終えて全十幅を五箱の保存箱で收藏することとなった。旧表具は旧収納箱に収め、旧態の保存状態をうかがわせる資料として保存している。解体修理によつてはがされた旧表具は一括で保管しているが、今回の修理では復帰箇所が判明しなかった画幅断片や裏彩色の痕跡の残る旧表具等については該当する画幅の新保存箱に収めている。これら作品情報を残す断片等と付帯情報の継承については、所蔵館として長期的かつ継続的な管理体制を整えていきたい。

おわりに

十王図は神奈川県立歴史博物館が所蔵する絵画作品の中でも特に制作年代が古く、昭和四十二年の開館当初から絵画部門を代表する作品のひとつであった。かつて十一幅からなり冥使を描く二幅を含む構成は十王図の現存作例の中でも特色のあるもので、図像の系統や十王信仰を考える上でも貴重な作例である。また、今回の修理の過程で判明した複雑な画幅と表装の構造は作品の受容の歴史を考える上でも貴重な情報となるだろう。

五か年にわたる保存修理事業により画幅は展示公開のかなう状態に改善された。同時に、作品理解に資する貴重な新情報を得る機会となり、一方で新たな課題を認識する機会ともなった。この成果を確かに共有し継承すること、適正な展示公開を通して請来仏画研究に資することが、所蔵館としてやがて来る次の修理までになすべき仕事であろう。本稿がその前提、基盤をなす記録として共有されれば幸いである。

末筆となりましたが、十王図保存修理事業にかかりご協力をいただいた方々に改めて御礼を申し上げます（敬称略、五十音順）。

朝賀浩 梅沢恵 川口徳治朗 鬼原俊枝 小林達朗 土屋三恵

筒井忠仁 寺寄弘康 早川典子 林温 半田幾子 半田昌規
堀江伸一 増記隆介 綿田稔

なお、巻頭カラー図1、2―6、2―7、3―2、4―2、5―2、6―2、7―2、8―2、9―2、10―2、11―2、12―2、13、14の写真は株式会社半田九清堂より提供を受けた。

（小井川）

[illegible]

資料 十王図保存修理事業工程

作業内容 年月		平成24年度事業												平成25年度事業																
		H24												H25																
		4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	1	2	3	4	5			
①	写真撮影・調査・記録 (修理前・中・後) 修理記録整備 報告書作成			←																										
	損傷調査 記録(図取り)					←	→																							
②	解体			←	→																									
	剥落止め							←	→																					
③	汚れ除去										←	→																		
④	剥落止め												←	→																
⑤	補筆・加筆部分の検討												←	→																
⑥	裏打ち除去前養生 表打ち																←	→												
⑦	旧裏打ち(共裏絹)除去 不要な旧補絹の除去																		←											
⑧	新規肌裏紙準備 肌裏打ち																													
⑨	表打ち除去																													
⑩	新規補修絹準備 補絹																													
⑪	増裏打ち(1回目)																													
⑫	折れ伏せ																													
⑬	増裏打ち(2回目)																													
⑭	表装裂地 選択・調整・裏打ち																													
⑮	補彩																													
⑯	本紙・表装裂地 断ち合わせ切り継ぎ																													
⑰	中裏打ち・耳折り																													
⑱	総裏打ち・仮張乾燥																													
⑲	返し張り・乾燥																													
⑳	軸すげ・風帯裁縫 取り付け・仕立て																													
㉑	包裂、太巻芯、収納箱新調 収納																													
㉒	修理後記録、写真撮影																													
㉓	報告書作成																													

本工程表は修理設計書をもとに作成した。当初設計から変更のあった工程は点線で作業期間を示した。作業および進行の具体については半田昌規氏【報告1】を参照されたい。

【報告1】

重要文化財「十王図」の修理によって

見えてきたこと

半田 昌規

一 修理の概要・修理前損傷状況

十幅対である「十王図」の損傷は様々であったが、次のような損傷状態であった。

- ・作品全体に強い折れが見られ、折れ山からの本紙の切れや剥落が見られる。
- ・本紙に欠損が多く見られる。
- ・本紙に絹（共裏絹）で裏打ち（共裏打ち）がされている。共裏絹は全ての本紙と同じではなく、複数種類の絹が使用されている。（注・「共裏絹」とは絹に描かれた作品の裏打ちに使用される類似の絹、「共裏打ち」とは絹に描かれた作品に類似の絹で施される裏打ちのこと。）
- ・本紙と共裏絹との接着が弱く、共裏絹から本紙料絹が剥離・剥落している。
- ・本紙欠損部の裏面から補絹や補紙がされている。補絹は本紙料絹と織り組織や色が合っていない。（注・「補絹」とは絹の欠損部に類似の絹を補填すること、「補紙」とは紙の欠損部に類似の紙を補填すること。）
- ・本紙料絹が裏面に重なる補絹や補紙に押され、擦れたことにより欠失し、補絹や補紙が画面に露出している。

・補絹の一部に不自然な加筆がある【第五、七、九尊像】。

・本紙、補絹、古い肌裏紙、共裏絹の上から広範囲に加筆がされている。本紙と共裏絹の間に、前回の修理以前の古い肌裏紙の一部が残っている。欠損部から見えている古い肌裏紙には、裏彩色が付着し露出している箇所もある【第二、九尊像】。

・共裏絹や補修材によって、本紙画面に極端な凹凸が現れている。

・共裏絹や裏打ち紙の色が画面に影響し、本紙と共裏絹の色の差になって斑に見えている【第一、二、三、五、六、八、九尊像】。

・共裏絹の上に細かい本紙の絹片が付着している。

・絵具の剥落が見られる。

・本紙表面に白い付着物が見られる。

・経年の汚れが見られる。

・共裏絹の剥ぎ部分に厚みがあり、本紙や共裏絹が擦れている【第四、七、八尊像】。

二 修理の概要・修理方針

このような損傷状況を十分に把握し、次のような修理方針を立てた。

本作品は欠損が多く、欠損部を補修するために本紙の裏面から絹で裏打ちを行う「共裏打ち」がされている。「共裏打ち」は本紙料絹と共裏絹が互いに織物であるため、凹凸のある表面のわずかに接触する点で接着されていることで接着力が弱く、このため本紙料絹に深刻な剥離や剥落が進行している。本紙裏面には補絹や補紙などの補修材があり、本紙・補修材・古い肌裏紙・共裏絹などが重なった複雑な構造になっている（109・110頁「作品の構造Ⅰ・Ⅱ」参照）。これらの構造物によって画面に極端な凹凸が現れ、本紙の折れ・剥落・擦れ・絵具剥落の原因となつて

いる。また、本紙・補修材・古い裏打紙・共裏絹の上から、広範囲に加筆がされている。

これらの損傷を緩和し作品を安全に保存活用するため、損傷の原因となっている「共裏打ち」の構造を解消し、作品の保存性と鑑賞性を回復するための解体修理を行う。

また本作品は、表に見えている共裏絹や補修材の広範囲に加筆があり、これらを除去することは現在見えている表現の多くを失い、作品の見える方が変わることが予想されるため、後補を含む現在の見え方の現状維持を基本とし、オリジナルの本紙に与える劣化要因を減らすことを目的とした修理を行う。

・本紙・補修材・共裏絹・裏打紙等の構造や、加筆の状況を調査により明確にする。

・加筆のある共裏絹や補修材の取り扱いについて、所蔵者及び監督者と十分な協議を行う。

修理方針の検討を損傷図（巻頭カラー図3～12参照）をもとに、加筆のある補修材の取り扱いについて所蔵者及び監督者と協議した結果、次のように決定した（下図「作品の構造Ⅰ」参照）。

・現在表面に見えている共裏絹は本紙に準ずるものとして全て残し、表面に見えない本紙料絹裏面の共裏絹は、本紙の損傷原因となっているので全て除去する（下図①）。

・本紙裏面から当たっている補絹は、本紙の損傷原因となっているので基本的に除去する。

・加筆のある補絹のうち、不自然な加筆のある補絹は除去するが、それ以外の補絹は本紙との重なり部分を除去して残す（下図②）。

・本紙料絹が擦れたことにより欠失して露出している補絹は、付着物と

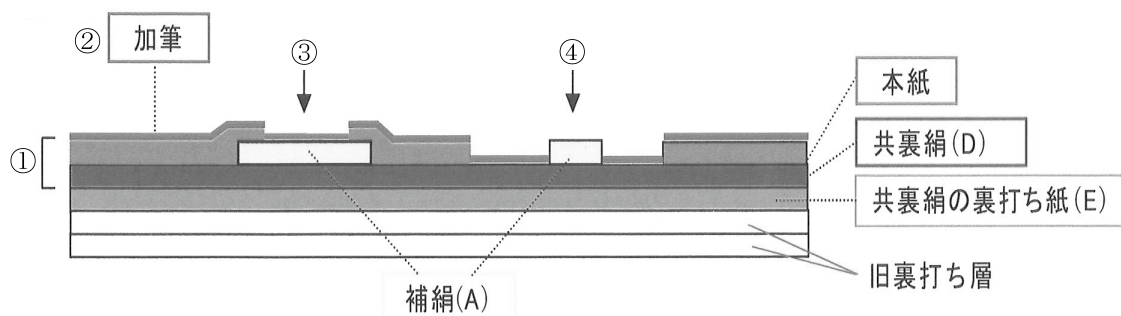
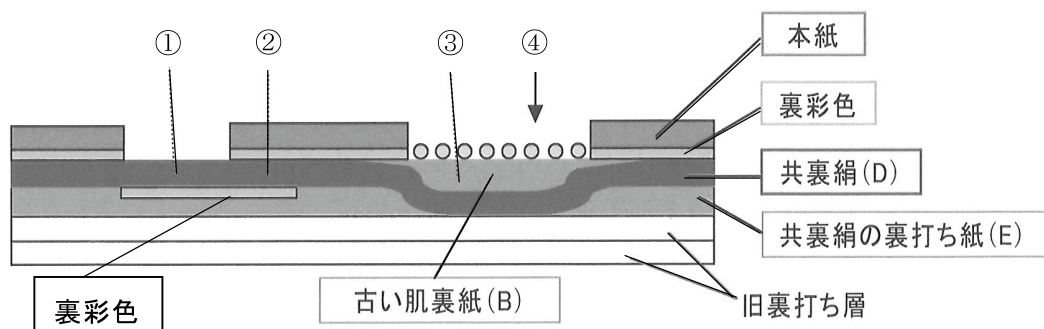


図 「作品の構造Ⅰ」（加筆のある部分）修理前

- ① 本紙、補絹（A）、共裏絹（D）の重なりによって画面に凸凹が生じている。
- ② 本紙、補絹（A）、共裏絹（D）の上から加筆がされている。
- ③ 本紙の下に補絹（A）があり、本紙を押し出している。
- ④ 本紙が摩耗し補絹（A）が露出している



「作品の構造Ⅱ」(裏彩色、古い肌裏紙) 修理前

- ① 表面から見えている共裏絹 (D) (裏面に裏彩色が付着している)。
- ② 本紙と重なった共裏絹 (D) (裏面に裏彩色が付着している)。
- ③ 古い肌裏紙 (B) の一部が本紙裏面に付着している。この古い肌裏紙は共裏絹の裏打ち紙 (E) から切り抜かれた同一の紙。
- ④ 古い肌裏紙の表面に裏彩色が付着している。

認識し除去する (109 頁図 ④)。

・補絹除去後、加筆により厚くなっている部分との段差が生じた箇所には、厚み調整のため和紙を裏打ちした劣化絹で補絹 (補彩補絹) を行う【第三、四、七、八、十尊像】(109 頁図 ④)。

・顔の加筆がある露出した肌裏紙は、加筆がある部分のみ残す【第二尊像】。

・本紙に重なった共裏絹や補修材を除去して画面の凹凸を解消し、新規に薄美濃紙で肌裏打ちを行い、本紙を接着し安定させる。

・共裏絹の除去は、共裏絹や補修材の除去および調整を安全に行い、また画面裏側の調査を行うため、本紙に表打ちを施し画面を固定させて行う。

・新規肌裏紙は、各幅の鑑賞性が回復し、かつ十幅全体の見え方が統一できるように、肌裏紙の色味をそれぞれ調整し用いる。

・白い付着物を調査し、本紙に対して安全な範囲での除去方法を検討する。

・表装裂・軸首・金具等は作品により相応しいもので新調する。

・折れの再発を予防するため、桐材太巻芯で本紙を巻いて保存する。太巻芯の新調に伴い、桐材印籠内箱・黒漆塗り桐材中継ぎ印籠外箱・中性紙四方帙を新調する。

三 修理の概要・損傷調査

前述の修理前損傷状況を詳しく把握するため、作品の所有者である博物館の修理担当学芸員や重要文化財を修理するうえで修理を監督する立場にある文化庁の調査官と作品の状況についての詳しい情報を共有するため、損傷図 (図 3 ～ 12 参照) を作成することは必須であり、作成す



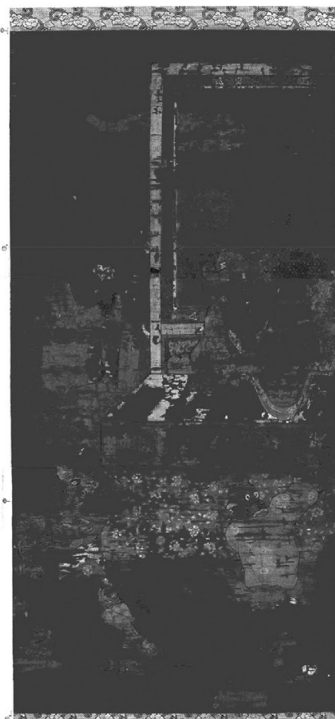
第一尊 欠損部除去後補彩 全図



第一尊 欠損部全除去 全図



第一尊 本紙修理前 全図



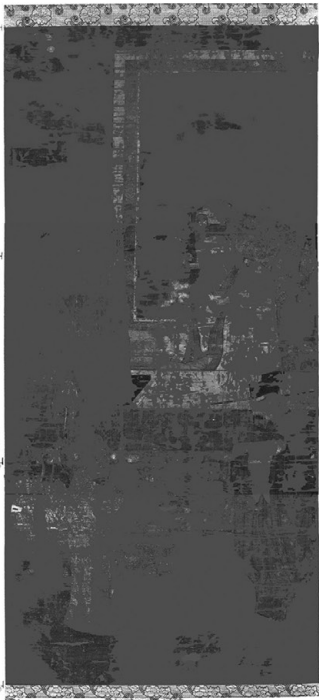
第四尊 欠損部除去後補彩 全図



第四尊 欠損部全除去 全図



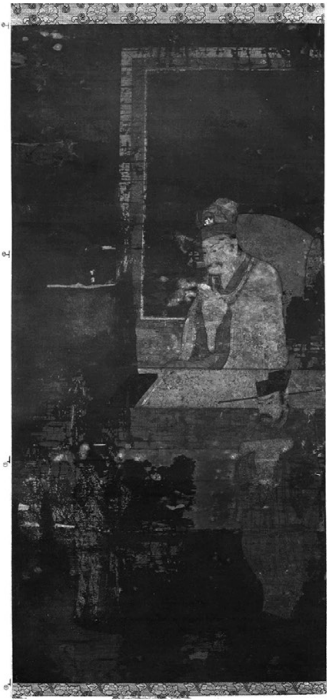
第四尊 本紙修理前 全図



第十尊 欠損部除去後補彩 全図



第十尊 欠損部全除去 全図



第十尊 本紙修理前 全図

るための状態調査と状態を視覚的に分かりやすく整理し、損傷図を完成させるまでに要した時間は十カ月近くに及んだ。

損傷図を基にし、当初に予定した修理方針を更に作品の状況に応じて、より良い方向へと検討が重ねられた際、加筆や補筆のある補絹や共裏絹を全て除去した場合に画面はどのように見えるか、シミュレーション画像を作成した(111・112頁図)。

このように十幅の内の三例をみても、中央のオリジナルの画面以外を白く抜いたものには、これだけの差があることが、シミュレーション画像から判断できる。

左側のシミュレーション画像は、多くの国指定文化財絵画の修理で、オリジナルの絵画部分以外の箇所には、新たに補修絹を補填して基調色となる作品全体の「地色」と呼ばれる色合いにするのと同様に処置した場合、どのように見えるかを示したものである。

絵画修理においては、修理後の姿を想定して、度重なる過去の修理に於いて施された、加筆や補筆を含む、数々の加えられたものについて、何を残すのか、何を取り除くのかを判断しなければならない。

そのためにも、作品を解体する前の段階で、画面の描写に関する出来る限りの情報を集める必要がある。病状が複雑で、治療法や手術の方法が決まるまでに様々な検査を受ける患者と同じだと考えている。

こうして、現在表面に見えている共裏絹は本紙に準ずるものとして全て残し、表面に見えない本紙料絹裏面の共裏絹は、本紙の損傷原因となっているので全て除去する。また、本紙裏面から当たっている補絹は、本紙の損傷原因となっているので基本的に除去するが、加筆のある補絹のうち、不自然な加筆のある補絹は除去し、それ以外の補絹は本紙との重なり部分を除去して残す。その他、本紙料絹が擦れたことにより欠失

して露出している補絹は、付着物と認識し除去する。

補絹除去後、加筆により厚くなっている部分との段差が生じた箇所には、厚み調整のため和紙を裏打ちした劣化絹で補絹（補彩補絹）を行い、顔の加筆がある露出した肌裏紙は、加筆がある部分のみ残すという、修理の具体的な方向性が定まった。

四 修理の概要・修理工程

一、剥落止め①

・絵具剥落の危険がある箇所に牛膠水溶液三%（重量比、以下同じ）と布海苔抽出液の混合液を注し入れ、軽く圧しをして剥落止めを行った。
・本紙料絹が共裏絹から浮いてめくれた箇所の隙間に、新糊（小麦澱粉糊）を筆にて注し入れ上から軽く圧しをし、接着した。

二、白い付着物の除去①

・白い付着物に室温の濾過水を塗布し、養生紙越しに吸い取り紙に移し取った。付着物の除去は本紙に負担をかけない範囲で行った。

三、解体

・軸木、発装を取り外し、掛幅装を解体し、表装から本紙部分を切り抜き取り外した。

四、旧総裏紙の除去

・本紙裏面に室温の濾過水を塗布し、旧総裏紙の除去を行った。

五、剥落止め②（クリーニング）

・本紙全体に牛膠水溶液一%と布海苔抽出液の混合液を塗布し、絵具の定着を図ると共に、養生紙に重ねた吸い取り紙に、浮き上がった汚れを移し取った。水のみクリーニングを行った場合、絵具や本紙料絹が細かく剥落する可能性があるため、上記の方法で初期の剥落止め作業とクリーニング作業を同時に行った。

六、剥落止め③

・絵具の本格的な定着を図るため、絵具部分に牛膠水溶液二%と布海苔抽出液の混合液を塗布した。その後全体に兎膠水溶液〇・五%を塗布して剥落止めを行った。剥落止めは膠の種類や濃度、作業方法を充分検討した上で選択、調整して行い、絵具の状況を確認しながら繰り返した。また、十分な乾燥期間をおいた。

七、白い付着物の除去②

・白い付着物の除去作業①で変化のなかった【第十尊像】の白い付着物は、東京文化財研究所の分析により澱粉であることが確認された。所蔵者及び監督者と協議し、DMSO（ジメチルスルホキシド／高分子化合物の溶媒）を用いて付着物の除去作業を行った。付着物の除去はDMSOが本紙に与える影響を考慮し、必要最低限度の範囲で行った。

八、修理方針の検討

・本紙修理が進んだ途中段階で、修理前では分からなかった状況などを踏まえて、修理前に立てた修理方針を見直した（詳細は後述を参照）。

九、本紙表面からの補修材の除去

・前項目で見直した修理方針をもとに、本紙表面から除去する旧補絹や補修紙を取り外した。

十、新規肌裏紙の作製

・本紙の鑑賞性が回復し、かつ十幅全体の見え方が統一できるように、所蔵者および監督者と新規肌裏紙の色合いを各幅ごと検討し、各幅ごとに合わせて植物染料と墨にて染色し、肌裏紙の色合いを調整した。

十一、養生

・作業中の彩色保護のため、絵具の剥落が心配される箇所に布海苔を用

いて化繊紙を貼り当て、部分養生を行った。

十二、表打ち

・旧肌裏紙除去の際の本紙料絹や彩色の保護の為、表面より布海苔抽出液を用いて化繊紙および楮紙で表打ちし、画面を養生した。

十三、旧増裏紙、共裏絹の裏打ち紙の除去

・本紙裏面に小面積ずつ極少量の湿りを与え、旧増裏紙と共裏絹の裏打ち紙を除去した。

十四、共裏絹の除去・旧補絹の調整 (110頁「作品の構造Ⅱ」参照)

・本紙裏側に重なった共裏絹と旧補絹を、アトカットターやピンセットを用いて、拡大鏡下で小面積ずつ除去し、修理方針をもとに、本紙の表面に見えている共裏絹は除去せずに残した。また、加筆があるため残す旧補絹は、本紙に重なった部分を除去して調整した。

十五、共裏絹除去後の古い肌裏紙除去および調整 (110頁「作品の構造Ⅱ」参照)

・本紙裏面に残っている古い旧肌裏紙(B)は、裏彩色保護のために繊維状に残した【第二、九尊像】。

十六、本紙裏面の調査、記録

・本紙裏面を調査し、記録、撮影をした。

・本紙裏面には裏彩色が確認された(図14参照)。

十七、剥落止め④

・裏彩色、繊維状に残した旧肌裏紙、旧共裏絹の表面に付着した細かい本紙料絹を接着させるため、牛膠水溶液を裏面から含浸させ、定着を図った。

十八、新規肌裏打ち

・新糊を用い、薄美濃紙にて新規に肌裏打ちを行った。

十九、表打ち紙の除去

・表打ち紙に室温の濾過水を少量積ずつ塗布し、表打ちの際の布海苔を吸い取り紙で除去した後、表打ち紙を除去した。

二十、新規補絹

・本紙料絹の組織と類似した絵絹を選択し、電子線にて人工劣化させ、各幅の本紙料絹の色合いに近づけて染色し、劣化絹を欠損部の形に切り抜いて、表面から欠損部および本紙廻りに絹目を合わせて填めた。

二十一、増裏打ち①

・古糊を用い、美栖紙にて本紙に1回目の増裏打ちを行った。

二十二、折れ伏せ

・今後の折れが心配される箇所裏面から、細い带状の薄美濃紙を新糊で貼り当て折れ伏せを行った。

二十三、増裏打ち②

・古糊を用い、美栖紙にて本紙に2回目の増裏打ちを行った。

二十四、補彩

・新規補絹箇所にて地色合わせの補彩を施した。

二十五、補彩補絹 (109頁「作品の構造Ⅰ」④参照)

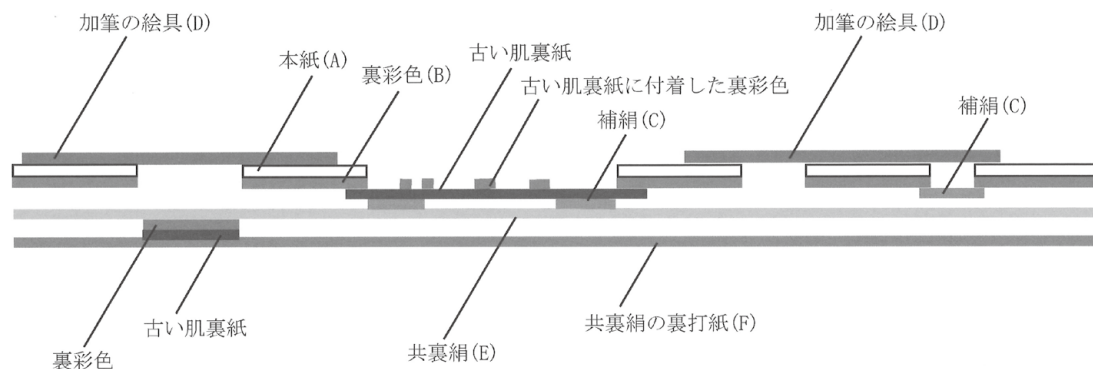
・露出した補絹を除去した際に、加筆により厚くなっている部分との段差が生じた箇所に、薄い楮紙で裏打ちした人工劣化絹(補彩補絹)を填めて画面を平らにした【第三、四、七、八、十尊像】。

二十六、表装裂地の新調

・作品に相応しい表装裂を新調し、新糊を用い薄美濃紙にて肌裏打ちを、古糊を用い美栖紙にて増裏打ちを行った。

二十七、切り継ぎ

・表装裂地を断ち合わせ、新糊を用い本紙と切り継いだ。



「作品の構造Ⅲ」裏打ちを除去して分かった複雑な構造

- ① 本紙（A）には、粉状の細かい破片になって共裏絹に付着しているものも見られる。
- ② 本紙（A）、補絹（C）、共裏絹（E）に亘って、後世の加筆（D）が広い面積で見られる。
- ③ 本紙（A）と共裏絹（E）の間に共裏絹での修理よりも古い補絹（C）が残されており、補絹部分の本紙が摩耗し、補絹が露出している箇所も見られる。
- ④ 本紙（A）と共裏絹（E）とは、絹同士のため互いの接着力が弱く、画面表面側の本紙に剥落が見られる。
- ⑤ 本紙に広い範囲での欠損が多く見られ、欠損部を補填するために、裏面から共裏絹（E）で裏打ちがされている。

二十八、中裏打ち・総裏打ち・仮張り

・古糊を用い、美栖紙にて中裏打ち、上巻絹と宇陀紙にて総裏打ちを行なった後、仮張りし、数回の返し張りを行い、充分乾燥させた。

二十九、仕上げ

・新調の軸首を軸木に挿げた後、軸木と発装を取り付け、風帯、座金、環、紐等を取り付け仕上げた。

前述の修理工程「八、修理方針の検討」では、旧総裏打紙を除去し、旧肌裏紙が現れた段階で、一部の肌裏紙を部分的に除去するなどの本紙調査を行い、修理前では分からなかったことなど、上記の「作品の構造Ⅲ」に示した複雑な構造が明らかになり、改めて修理方針の検討を行って次のように決定した。

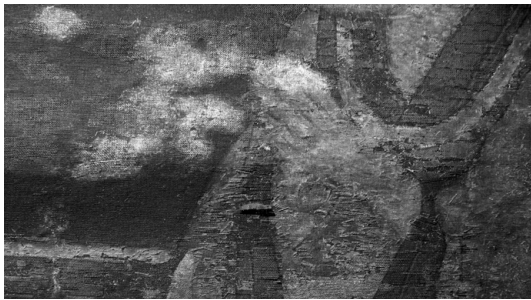
現在（肌裏紙を除去する前）、表面に見えている共裏絹（「作品の構造Ⅲ」で「加筆絵具（D）」の下が直ぐに「共裏絹（E）」の箇所・図3・12「損傷図」の緑色部分）は本紙に準ずるものとして全て残し、表面に見えない本紙料絹裏面の共裏絹は、本紙の損傷原因となっているので全て除去する。本紙裏面から当たっている補絹は、本紙の損傷原因となっているので基本的に除去する。また、加筆のある補絹のうち、不自然な加筆のある補絹は除去するが、それ以外の補絹は本紙との重なり部分を除去して残す。その他、本紙料絹が擦れたことにより欠失して露出している補絹（図3・12「損傷図」の黄色部分）は、付着物という認識で除去し、補絹除去後、加筆により厚くなっている部分との段差が生じた箇所には、厚み調整のため和紙を裏打ちした劣化絹で補絹（補彩補絹）を行う【第三、四、七、八、十尊像】。

顔の加筆がある露出した肌裏紙は、加筆がある部分のみ残す【第二尊像】。

修理工程「七、白い付着物の除去」では、画面に付着した白い物質に除去を試みた。

まず、この付着物を除去するかどうかを話し合った結果、付着物が存在することで、保存上の問題が発生するのであれば、除去を考えるが、鑑賞上の問題だけならば、安易な除去は行わないことを基本とし、除去を行う際、作品の安全が確保できれば積極的な除去も考えてよいという方針になった。

白い付着物を除去するには、付着物が何であることを調べる必要があるため、画面から僅かに取り外すことが出来た付着物の一部を東京文化財研究所において分析した。その結果、植物性のたんぱく質を含む多糖類（澱粉）物質であることが判明したので、DMSO（ジメチルスルホキシド（Dimethyl sulfoxide、略称 DMSO）は、分子式 C_2H_6SO 、示性式 CH_3SOCH_3 、また $(CH_3)_2SO$ で表される有機化合物である。純度



白い付着物の除去前



白い付着物の除去後

の高いものは無色無臭だが、長く貯蔵したものは分解物である硫黄化合物の臭気（磯の香りに似ている）を持つ。非常に吸湿性が高い。）という有機溶媒を使い除去することになった。

除去作業は、白い付着物にDMSOを含ませた吸取り紙を五分間乗せた後、DMSOによって溶解した付着物に水を与え、水に溶解したものを吸取り紙に移しとる工程を画面の安全を確認しながら、繰り返し数回行った。

上記の写真のように多少は白いものが残ったが、それほど目立たなくなる程度には除去でき、本紙画面を傷めることなく作業を終えた。

修理を終えて

今回の十王図の修理は、私が今まで経験したことのないものだった。

画面を構成する表現のほとんどが、オリジナルではなく後世に描かれた出来の良し補筆や加筆で、今まで文化財修理の経験の中で積み上げてきた常識や概念を基本に修理をしたのでは、作品を破壊しかねないという思いで、作品の何を残すべきかを探るため、修理を担当したスタッフたちも気の遠くなるような調査を半年以上行った。

平成二十四年から二十八年の五か年の内、最初の年度は調査と記録だけで終わってしまったのも非常にまれなことであった。

評価に値する過去の修理、補筆、加筆を本紙に準ずるものとして保存するための修理をしたことによって、現在までに伝わってきた姿を次世代に残すことが出来た修理であったと思う。

修理後の作品を見ても、この大変だった五年間は見えませんが、損傷や過去の痛々しい修理の痕跡が無くなった「十王図」を見て、「素晴らしい作品だ。」と感じて頂けたら、修理技術者としてとても嬉しい。

【報告2】

文化財修理の理念と

「絹本着色 十王図」の解体修理

朝賀 浩

はじめに

神奈川県所有の重要文化財「絹本着色 十王図」十幅は、昭和三十八年二月十四日指定の中国・南宋時代の遺品で、既に明治四十年に指定されている京都・大徳寺所有「絹本着色 十王像」十幅と総じて類似した図様を示す。その文化財的価値については簡潔ではあるが指定時における議案説明文に「筆致、彩色ともに他本に比し一段と精彩に富んでいる。剥落、欠失のある点が惜しまれるが十幅の完本であり、十王図の最優の作として認められる。」（毎日新聞社『解説版 新指定重要文化財』絵画Ⅰ）と評価されており、中国・元時代の陸信忠の落款が記される諸作例を遡る貴重な一具と認められている。かつて京都の個人が所有した作品だが、それ以前の伝来の詳細は未詳である。

今般の本格的解体修理が完了するまでは本作品の保存状態は甚だ劣悪で、これまでも修理の検討が何度かなされたことと思われるが、その損傷が極めて甚大で、かつ過去の修理を被った現状の構造が極端に複雑であったため、適切な修理技術の確保と、明確な修理方針の確定が困難であったと言わざるを得ない。すなわち、有り体に言えば、極めて難しい修理ということである。しかし適切な処置を施さないうまま本作品を放

置するのは、その活用に支障を来すことはもとより、保存管理そのものが誠に不安定で危険な状態を解消できない。そのため神奈川県では本格的解体修理の必要性を認識し、文化庁とも協議を行ないながら準備を進め、平成二十四年度から五ヶ年をかけた国庫補助事業による解体修理を株式会社半田九清堂で実施することとなった。所有者、文化庁、施工業者が継続的に、かつ必要に応じてたびたび協議することが可能な状況下での修理事業が実現できた。当時、文化庁の担当調査官の一人として本修理事業に終始関与した立場から、この報告を行なうものである。

一 「現状変更」「保存に影響を及ぼす行為」と文化財的価値

文化財の保存と活用を図ることによって国民の文化的向上に資するとともに、世界文化の進歩に貢献することを目的として施行された『文化財保護法』（以下、『保護法』とする）では、文化財の保存、管理、公開等の文化的活用、修理などの一連の行為は所有者が行うものと定めている。行政はこれら所有者の行為に対して適切な指導や助言を行い、また場合によっては補助金の提供などの支援を行うことができる（『保護法』第三五条）。

また、この法律では重要文化財等に指定されたものには大きく二つの重い規制が課せられている。一つは重要文化財の海外への「輸出禁止」であり、もう一つは重要文化財の「現状変更」および「保存に影響を及ぼす行為」の制限である。本稿は美術工芸品の修理について言及するものなので、輸出禁止については詳しく取り上げない。『保護法』に示される「現状変更」とは、重要文化財等の現状に対して形状的あるいは質的に何らかの改変を招来する一切の行為を意味するものと定義されており、それは当該文化財の価値の増減に関わらず、あらゆる行為を

含むものとされる。すなわち、たとえ当該文化財にとって「改善」と判断される変更行為であっても基本的には規制の対象となる。これと同じく「保存に影響を及ぼす行為」についても一定の規制が設けられている。これは、現状または形状に直接物理的な変化を生ずるものではないものの、材質等に化学変化を生じ、または経年劣化を促進するなどの危険性がある、文化財の保存上何らかの影響を及ぼす行為を言う。

これら「現状変更」や「保存に影響を及ぼす行為」を行おうとする場合には、所有者が恣意的な判断を下すことは許されず、文化庁長官の許可を得る必要がある（『保護法』第四三条、第一二五條）。文化庁長官は、現状変更等の許可を裁定する場合は、文化審議会に諮問しなければならぬ（『保護法』第一五三條二項）。これは現状変更等の可否に関する基準が『保護法』には明文文化されておらず、行政が恣意的に判断すること avoidance、文化財の価値を見極めて新指定を審議する際と同一の外部有識者による判断をその都度仰がねばならないためである。

ただし「保存に影響を及ぼす行為」については、そのうち「軽微なもの」はその限りではない、すなわち文化庁長官の許可は不要であるとしている。ただ一体何が「軽微」であるかについての基準も実は特段定められておらず、本来はその都度文化庁に相談して確認する必要がある。このように「現状変更」や「保存に影響を及ぼす行為」が規制され、それらを行うために大きな手間が課せられている理由は、「現状変更」や「保存に影響を及ぼす行為」によって当該作品の文化財的価値が損なわれ変質されてはならないからである。

さて、それではここで言う文化財的価値とは何か。これは当該文化財が指定された時点で保持している芸術的、学術的、文化史的価値の総体を意味する。指定の審議は、当局が提案する候補物件について文部科学

大臣から文化審議会へ諮問をし、文化審議会内の専門調査会において慎重な調査・審議が行われ、その結果が文化審議会から大臣へ答申される。大臣は答申結果を尊重して指定を行うこととなる。実際には当局が作成する候補物件に関する議案説明書をもとに、専門委員による調査所見、学術的見解、当局への質疑などが提示され、それらの審議内容を反映して説明書が修文され、提案物件の指定の可否がなされる。すなわち、この時に修文を経て確定された説明書の中に、当該文化財が指定に値する文化財的価値についての詳細が記されることになる。説明書そのものは公開されていないが、その内容は文化庁文化財部監修『月刊文化財』（第一法規、平成三十年十一月以降は文化庁監修）の新指定特集号において紹介される各新指定物件の解説文に反映されているので、それらを参照することが可能である。なお、冒頭に紹介した『解説版 新指定重要文化財』の本作品についての解説文は、その指定時の議案説明と相違ないことを確認している。

二 文化財修理と「現状変更」

美術工芸品、特に絵画作品の場合、修理という行為は本来的にその全ての工程において多かれ少なかれ広い意味での「現状変更」や「保存に影響を及ぼす行為」に該当すると言わざるを得ない。ただし、「現状変更」や「保存に影響を及ぼす行為」という語句については、広義の、すなわち理念としてのそれらと、狭義の、つまり法的な事務手続き上のそれらとがあるので注意を要する。先述したように、本来「現状変更」とは、現状に対し形状的・質的に何らかの改変をもたらす一切の行為を意味し、「保存に影響を及ぼす行為」とは、作品の保存上何らかの影響を及ぼす行為全般を指し、これらの行為には重い制限が課せられている。

この場合、絵画作品の各修理工程、すなわち剥落止め、クリーニング、表打ち、旧裏打ち紙の除去、旧補修紙や旧補修絹の除去と新規補修紙・補修絹の補填、またそれらへの補彩、新規裏打ち、表具裂の新調、屏風や襖の下地の新調など、いずれも現状に少なからず変更を来し、保存に何らかの影響を及ぼす行為であることは否めない。

とはいえ、修理過程でのいちいちの処置法の判断や修理方針は、それぞれの作品の損傷状態や活用状態などによって様々な要素を考慮する必要がある。また解体修理の進捗に応じて判明した事実に依拠する場合も少なくない。このような修理の最中にその都度現状変更の法的手続き、すなわち文化庁長官への許可申請と、その後の文化審議会への諮問・答申を経ていたのでは、修理工程を滞らせることになり現実的ではない。したがって絵画作品の修理に際しては修理そのものには法的な現状変更の許可申請は求めておらず、所有者による自費修理の場合には着手三十日前に文化庁への届出を行い、この期間で文化庁が修理内容の詳細を確認する。また国庫補助修理の場合には、その計画段階から所有者と地元教育委員会、文化庁担当調査官との間で十分な協議を行っており、修理開始後もその進捗に応じて調査官による継続的な指導・監督が行われ、文化財としての価値を損なわない処置であることを確認しながら進めている。

修理と同様に、広義の「現状変更」や「保存に影響を及ぼす行為」でありながら、そのこと自身には法的な現状変更等許可手続きを求めている行為がある。と言うよりむしろ、文化財に直接的に関わる行為のほとんど全ては広義の「保存に影響を及ぼす行為」に該当すると言わざるを得ない。博物館施設等で一般的に行う文化財の調査、撮影、移動、輸送、梱包、展示公開、燻蒸、模写・模造などは、修理と同様に多少なり

とも保存に影響を及ぼし兼ねない行為であることに自覚的であって欲しい。これらのうち所有者以外の第三者による公開などに関しては、別に公開許可の手続きが定められており（『保護法』第五三条）、移動や修理では届出を求めている（『保護法』第三十四条、同第四十三条の一）。また模造製作における型取りなどのように文化財に直接密着する作業は「保存に影響を及ぼす行為」として文化庁長官の許可が必要となる場合がある。これらの行為に際して許可をしたり、届出を受理したりすることは、当該行為が少なからず文化財の保存に影響を及ぼす危険性があるものの、それが文化財的価値を損なわない適切な手法で行われることを行政としてしっかりと確認するための手続きなのだと考える。ここでも基本的には文化財的価値に変更が行われず、文化財に過度な負担が掛からないことを文化庁で確認して当該行為を認可している。また、これら以外の行為のほとんどは「保存に影響を及ぼす行為」のうち「軽微なもの」と見なされていると考えるべきであろう。それらについては特段の許可は必要としないが、軽微とはいえ文化財の保存に影響を及ぼし兼ねない行為であることには違いなく、文化財に累積的負担を掛ける危険性にも配慮して、もとより慎重に行うべきであることは重ねて強調したい。

ちなみに絵画作品の場合、法的な手続きが必要な現状変更は、たとえば巻子の紙継ぎの順番を変更して錯簡を訂正する場合、長大な一巻の巻子を保存上の理由等により複数巻に分けて仕立てる場合、巻子を掛け軸に変更、あるいは掛け軸を巻子に変更する等の場合、襖の貼込み位置を大きく移動させる場合、表裏両面に表現がなされている屏風や襖の表裏を分離する場合など、主として作品の形態に変更が生じる場合に文化審議会への諮問を伴う現状変更手続きが必要であるとしている。これらの

うち現状変更行為の結果によっては、その後に文化財名称や員数の変更がなされる場合がある。現状変更が妥当であるかどうかは文化審議会の専門調査会で慎重な調査・審議を行って判断が下される。現状変更が認められる条件としては、その変更行為が作品の文化財的価値（芸術的、学術的、文化史的価値）を損ねたり軽減させたりしないことを前提に、作品の観賞性や文化史的意義の回復に有効であること、および将来にわたる保存管理上の安全性への配慮が充分になされていることを確認しなければならない。これらの条件を複合的、総合的に判断することが必要となる。いずれにしても現状変更となる行為は、基本的には修理に伴うもの以外には想定されていないので留意されたい。

三 書画作品と装潢修理

東アジアの書画作品は、その素材や構造に特長があり、このことに基づいて保存修理の在り方、考え方が成立している。日本を始めとする東アジアの書画は、多くは紙や絹など極めて薄く脆弱な基底材の表裏に絵具や墨を用いて表現されるのが一般的で、作品は裏打ち紙や下地、表具などの支持体にしっかりと支えられることによって安定して存在することができ。これら支持体も多くは紙や絹、あるいは木材などからなり、澱粉糊等を用いて重ね合わせることで強化する。東洋の書画は基底材も支持体も紙や絹などからなり、それらを澱粉糊や膠などの接着剤を用いて構成されるもので、特に各工程で水分を効果的に使用して作業することを特徴とする。このように書画を仕立てる技術を装潢技術と呼び、装潢技術に基づいて行なわれる修理が装潢修理である。作品を構成している紙や絹が劣化したり、糊や膠の接着力が低下すれば、作品は健全な支えを失い、極めて不安定な状態へ自ずと陥っていく。しかし、このよう

な経年による劣化は徐々にではあるがいずれ必然的に進行することは避けがたく、そのために必要に応じて支持体を新調・交換し、新しい糊で接着し直して基底材を支えてあげなければならない。これが絵画作品を将来にわたって長く維持するために不可欠な保存修理である。このため書画の保存修理は、ある一定の期間を経て周期的に行われる必要がある。このような周期的な修理においては、その文化財の現状のうちから主に劣化した支持体を除去・交換しなければ基底材の安定は図れず、したがって修理そのものが現状を大きく変更する行為である点に注意を要する。

ここで重要なのは、当該文化財を将来にわたって確実に継承していくためには、その文化財の現状のうち、取り除くもの、あるいは交換するものと、護るもの、維持するものとを明確に峻別する必要がある点で、したがってそれらを行うには「保護」せねばならないものが何であるのかを正しく見極め、どのような方法でそれを保護し、その処置によってどのような結果が招来されるかを前もって慎重に検討した上で実施せねばならない。すなわち当該文化財が保持する文化財的価値の具体を適切に理解し、修理によってそれが損なわれることのないよう十二分に配慮する必要がある。

四 絵画の修理方針（保存上の配慮）

先に記したように一般的な修理における大原則は、当該文化財が本来保持している文化財的価値を変更することなく将来にわたって継承するために必要な処置を行うということで、大切なことは当該作品のオリジナルを第一に尊重しなければならない点である。このオリジナルとは、特に絵画作品の場合はオリジナルの「素材」とオリジナルの「表現」ということになる。絵画は紙や絹などによる基底材の表裏に墨や絵具で表

現がなされている。この場合の基底材と墨や絵具などが物理的なオリジナルの素材であり、それらによって構成されている造形的なイリュージョンが芸術的あるいは文化史的な意味でのオリジナルの絵画表現である。物理的素材の劣化の進行を可能な限り遅らせることによって、その作品が本来持っている芸術的価値を維持することに努め、そのために必要な様々な処置方法を検討することになる。すなわち物理的なオリジナルの素材の劣化原因になるものを取り除き、同時に補強するものを加え、またそれら脆弱な素材を支えるため健全な支持体を用意する。一方で、除去するもの、付加するもの、裏面から添える支えとなるものの材質や色調、あるいは処置の程度などによつては作品の表面からの見え方に大きな影響を及ぼすため、常に作品本来の芸術的価値を維持する工夫、引き出す工夫、回復する工夫を考慮する必要がある。

作品は、制作当初のオリジナルの素材と表現により構成された造形が経年により徐々に劣化していくが、そればかりでなく過去の修理で行われた処置が原因で劣化の進行が増幅され損傷が大きくなり、文化財的価値を維持できなくなるといふこともあり得る。当然、過去においても当該作品の劣化や損傷を補うために解体修理が行われ、その時点では良かったと思つて様々な処置を施したのだが、今日的な文化財修理の理念とは相容れない手法が取られている場合もある。

たとえばオリジナルの料紙・料絹に欠損が生じ、その部分を新たな素材で補填することは今日でも通常行う処置であるが、これは欠損部分を放置したままでは作品全体の厚みや強さが箇所により異なることになり、このような状態のまま巻き解きを繰り返すと作品全体のバランスが崩れて将来の損傷の原因に繋がり、また欠損部の小口からオリジナルの基底材が徐々に滅失して欠損がさらに拡大する危険性があるためであ

る。そのため欠損部には補修紙や補修絹で補填するが、これは一般的には料紙・料絹の裏面から施す処置である。ただ、近年はこれを表から行うことも技術的には可能となっている。そして過去の修理ではオリジナルの料紙や料絹よりも強い素材のものが補填に使用されることがしばしばある。このように強弱異なる素材が画面の中に混在すると、将来、作品の劣化が進行していく際に弱いところから損傷が進み、強い箇所が残つてしまい、つまりはこれではかえつて脆弱なオリジナルを護ることができなくなる。したがつて現代の修理では補修紙はオリジナルの料紙の組成や厚みを精査し、これに近い紙を用意して補填し、補修絹ではオリジナル料絹の糸の太さや糸目の間隔などの組織を調査した上で、電子線で人工的に劣化させた絹を用意し補填する。いずれもオリジナルとの間に品質や強さのギャップが生じないようにする配慮である。

また過去の修理では、欠損部分の補填の際に、欠損部より一回り大きな補修紙・補修絹を裏からあてがうことがある。この場合、裏から当てた紙や絹の大きさの範囲で作品の厚みがそこだけ増すことになり、巻き解きを繰り返しながら応分の時間が経過すると、この部分のオリジナル料紙・料絹では摩滅の度合いが増して徐々に欠失していく。極端な場合では、その範囲でオリジナルが完全に失われ、裏から補填されたものが表面に露出してしまふようなことさえ生じる。そのようなことが起こらないために現代の修理では補填する紙や絹は欠損部とほぼ同じ大きさと同じ形で切り抜き、料紙・料絹との重なりを極力少なくして埋めるといふ手間の掛かる方法を採用している。

さらに絹本絵画の場合には、いわゆる「共裏絹」という手法を用いてオリジナルの欠損部分を補填する例が過去の修理には認められる。これはオリジナルの料絹の穴の開いた欠損部分のみではなく、料絹の裏面全

体に一枚の絹を大きく当てる方法で、欠損部の補填を手早く、しかも比較的きれいに仕上げようとして用いられたと思われる。確かに補填箇所の補絹の見え方がいずれの欠損部でもきれいに揃っており、また作品の厚みについても裏面から押し出されて部分的に厚くなる箇所が生ずるということにはならず、修理完了直後には美しく仕上がったように見えたと思像される。ただしこの方法はオリジナルの料絹の裏面に当てるのが、一般的な楮を原料とする美濃紙による肌裏紙ではなく、絹であるところから密着度が低く、糊の接着力が低下すると比較的短期間で裏面の支えが不安定になる嫌いがある。また共裏絹が当てられたオリジナル料絹の欠損箇所の小口の段差部から徐々に料絹が滅失していつても、料絹が剥落した箇所では下の共裏絹が露出することになり、剥落という事実に気づき難いという危険性もある。現代の修理では、オリジナル料絹の脆弱さをしっかりと支えるために料絹裏面一層目の肌裏は丈夫な薄美濃紙を新糊によって打っており、仮に過去の修理で共裏絹が打たれている場合でも原則としてそれは全て除去し、健全な美濃紙による肌裏と交換している。後述するように、神奈川県所有の十王図十幅はいずれも共裏絹が打たれており、これに対しては通常原則とは異なる修理方針で臨んだ。この点に関しては後段で詳述する。

このように現代の修理では、作品の保存上、現に悪影響を及ぼしている要素、また将来悪影響となり得る要素を取り除き、代わって今後の保存状態を安定させ、劣化の進行を可能な限り遅らせるために必要な要素を、将来悪影響とならない安全な方法で新たに付加することを基本とする。百年、あるいは百五十年後、次の修理のタイミングが巡ってきた時に、その時代の修理技術者を困惑させることのないような技術と材料で処置することが肝要である。

五 絵画の修理方針（観賞性の回復・維持）

ここまでは絵画修理における主に保存上の理由から考慮すべき留意点に関して、その欠損部分の補填方法の考え方を例に説明してきたが、これに加えてもう一点慎重に考慮せねばならない視点がある。それは作品が制作当初に有していた本来の見え方、在り方の回復・維持という視点である。作品は制作されてから今日に至るまでに、単に経年劣化のみでなく、修理そのものを始めとした人為的な処置や、不慮の事故などによる物理的損傷などを被っているが、これらが作品の見え方、在り方を大きく変質させ、文化財的価値を損なってしまう場合がある。

再び絵画作品の料紙・料絹の欠損部分の処置を例として取り上げる。過去の修理で補われた旧補修紙や旧補修絹は作品の保存上の観点から原則的には除去することが望ましいが、そればかりでなく観賞上の理由から除去すべきと判断される場合がある。旧補修紙・旧補修絹のほとんどは、恐らくはその修理が完了した直後は作品画面全体と良く調和していたと推量されるが、その後の劣化の進行に伴い現在では汚らしく見え、その部分がかえって異様に目立っている場合が多い。補修箇所の形や大きさによっては、その部分に何か別のものが表現されているかのような誤解や錯覚を与える危険性もある。このような場合には、旧補修紙や旧補修絹を除去してあげて観賞性の回復を図ることが作品の文化財的価値の維持に役立つことが多い。

一方で保存上の観点からは除去することが望ましいと判断されるものの、観賞上の理由から除去できない、あるいは除去すべきでないという結論になる場合もある。たとえば過去に欠損部に補填がなされ、そこに表現を構成する補筆や補彩が施されているような時、その部分を除去し

てしまうと絵画表現の構成要素の一部を失うこととなる。もちろんそのような箇所はもとと料紙、料絹が欠失したために補填がなされているので、オリジナルの表現の構成要素はもとより失われている。ただし、過去の修理で補筆を行なった際に、当該作品の旧図様を的確に踏襲して描き起こす、あるいは文化史的な根拠をもつか別の作品の図様を転用するなどのことがあったとすれば、その部分を除去してしまうことは今日まで画面に伝えられてきた何らかの情報がここで失われることにもなりかねない。難しい判断ではあるが、どちらが当該作品の文化財的価値の維持と言えるのか、よくよく検討する必要がある。さらに旧補填材はごくまれに当該作品のオリジナルの料紙や料絹を補修紙、補修絹として再使用していることがある。過去の修理の際に料紙、料絹の余白部分を切り取って、新規補填用の材料にしてしまうのである。このような場合、補填箇所と健全な箇所とが良く調和していることが多く、観賞性に違和感は少ない。また特に料紙の場合は、オリジナル料紙と補修紙との区別が容易に付かないことさえある。こういった場合では旧補填は除去せず、保存上悪影響が残らないことを確認し、あるいは将来悪影響とならないように調整して処置を施すことによって観賞性の維持を図っている。

欠損した部分は適切な補修紙・補修絹が当てられることで画面全体としては平滑に保たれ安定する。欠損が補填された箇所は紙や絹の無地の面として画面上に現れることになるが、これらの部分は既にオリジナルの基底材が欠失しているので、もはやそこだけが絵画表現を喪失している。このような面に対して、過去の修理時には補筆を行い、喪失した絵画表現を補う、あるいは「再現」することがあった。場合によってはオリジナルの料紙・料絹と補填した部分とを跨いで補筆や補彩が施されていること（オーバーペイント）も少なくない。描き直しとも言える扱い

であるが、しかし現代の修理ではこのようなことは決して行わない。それは現代の修理の倫理観念として、オリジナル、つまり物理的なオリジナルの素材と、それにより造形されるオリジナルの絵画表現とを何よりも先ず第一に尊重するためである。したがって近年の修理ではオリジナルの料紙や料絹の上に墨や絵具を塗り重ねることは一切しない。これはオリジナルの料紙・料絹の上に残されている諸情報を見え難くしたり、表現を変質させたりすることを避けるためである。また同様に新たに補填された補修紙や補修絹の上には、後述するような抑制された補彩を施すものの、表現を補い付加する補筆は行わない。これはオリジナルの文化財的価値を変質させかねない恣意的な付加は作品に対して行ってはならないと考えているからである。恣意的な付加は、作品の芸術的価値や学術的価値を曖昧にさせ混乱させかねない。現在見えている作品画面の中に「嘘」が含まれることは避けなければならない。

オリジナルを第一に尊重し、恣意的にならず、残されたオリジナルの素材によって構成される本来の表現を可能な限り回復させ、それを引き立てるために、現代の修理では補修紙・補修絹の上にはいわゆる「地色補彩」と呼ばれる処置を行う。「地色補彩」とは、経年劣化により淡黄色から茶褐色に変色した基底材の地の色を基調として補填箇所の補彩色調を調整していく方法で、この方法を採用することで新規補填箇所の欠失感あるいは過度の存在感を抑制することが可能となり、オリジナル部分の観賞性を向上させることが期待できる。しかしこれは個々の作品によって、あるいは補彩箇所の大きさや形によって、極めて微妙な調整であり、熟練した技術の見せ所でもある。あまりに大きな面積や明確な形の補彩箇所は、作品の欠失感が強調されてしまったり、補彩箇所が平板で異質な色面に見えてしまったりする恐れがある。そのような場合の補彩は絵

画修理の各工程の中でも最も難しい作業の一つと言える。しかし逆に補彩の調整が上手くいった場合には、補彩箇所すなわち新規補填箇所が控え目となり、オリジナルの表現が引き立つように現前してきて、作品が持つ本来の素晴らしさを回復することが可能となる。

絵画作品の修理における基本的な理念は、オリジナルの素材を将来にわたり保存していくこと、それによって維持される絵画表現の本来的価値を回復することという視点を両立させねばならない。その目的を実現するためにさまざまな技術や配慮がなされていることを理解願いたい。

六 「十王図」の修理方針

神奈川県所有の「十王図」十幅を修理した折の具体的な検討課題について以下に説明する。本作品の修理前における損傷状態の詳細は本研究報告中の半田昌規氏による【報告1】を参照されたいが、経年劣化による甚大な損傷と過去の修理による複雑な構造が大きな課題となった。その実態を把握するためには、修理事業の着手直後から始められた詳細な損傷調査の結果を待たねばならなかった。具体的な解体に掛かる前におよそ一年の期間を用いて、全十幅の損傷状態の調査と、それに基づく複雑な構造の把握、損傷のメカニズムの解明、修理の基本的な方向性に関する検討などのための協議が行われた。所有者、文化庁、施工業者が、そのための最初の会合を設けることが出来たのは、事業が開始された年度も既にその末日が目前に迫った平成二十五年三月二十二日であった。この時の基本的な方針としては、作品の現状での見え方を極力維持することを原則とし、オリジナルの料絹に負担を掛け劣化原因となっている諸要素を可能な限り取り除くことを目指すというものであった。なおこれ以降、修理の進捗に応じて都合十二回に及ぶ検討会が随時設けられた。

経年劣化を被った書画作品で画面に強い折れが認められたり、料紙や料絹が肌裏から浮いてしまい剥落の危険性が高まっていたり、絵具の膠成分が不足してきて剥離・剥落や粉状化が起こっていたりすることは一般によく見受けられる損傷状態である。本作品でもそのような種類の損傷は全十幅に渡りかなり深刻な状況で認められたが、それらの根本的な要因となっていたのは各幅料絹裏面から打たれていた共裏絹だと判断された。支持体の機能不足が諸悪の根源だったと言える。

本作品は全十幅いずれもオリジナルの料絹が広い面積で失われており、そのため本来の画面に描かれていた図様には大部の欠失がある。そして欠損部分には裏面から補修絹をあてている箇所が若干あるが、基本的にはそれらの欠失を裏面全体に共裏絹をあてて埋め、この共裏絹およびそれに接するオリジナル料絹上に補筆・補彩を行なって図様が維持されているという状態であった。したがって修理前の画面に見えていたのは、オリジナル料絹上に残存していたオリジナルの絵具がわずかに観察されるものの、ほとんどはオリジナル料絹上に塗り重ねられた後補の賦彩と、補修絹や共裏絹上に新たに描き込まれた補筆・補彩であり、料絹が剥落して濃い墨色の肌裏紙が露出している箇所を含めて、様々な要素が渾然としており、図様を混乱させ作品観賞上大きな妨げとなっていた。本稿冒頭で紹介したように、本作品の剥落や欠失については指定時においても既に承知されていたようだが、これほどに料絹が損なわれていたこととはあるいは思いも寄らなかったのではないかと想像される。

先述したように、共裏絹はオリジナル料絹との間の密着度が低く、経年により糊の接着力が減退すると支持体としての機能が著しく低下するため、現代の修理では基本的にこれを除去し新たに薄美濃紙で肌裏を打ち直す。ところが本作品の場合は、オリジナルの料絹が甚だしい面積で

欠失しており、その欠失箇所を共裏絹で埋め、その上に補筆・補彩による図様や表現が高い密度で描き加えられている。仮にこの共裏絹を除去してしまうと画面に見えている現状の図様の主要部分がほとんど失われることとなり、もはや絵画作品としての体をなさず、その文化財的価値の維持が困難となる危険性があつた。かといって共裏絹を残してしまうと、これが原因で引き起こされる様々な劣化要因を今後も抱え込んだままにならざるを得ない。保存状態の安定と絵画表現の維持という双方の面から、共裏絹をどう扱うかが大きな課題となった。

結果としてこの点に関する方針は、現状の画面表面に見えている共裏絹はこの作品の表現を維持するための主要な構成要素の一部であるのみなし、現時点でのその文化財的価値を認め、これを保護の対象とし画面に残すこととした。一方でオリジナルの料絹が残存している箇所の裏面にあたっては共裏絹、すなわち現状で画面表面には露出していない共裏絹は保存上の見地から除去することとし、裏面にしっかりとした肌裏紙をあてることによつて安定を図ることとした。

現状で画面表面に見えている共裏絹には図様や表現が描き込まれており、それらを含めて作品画面が構成されている。この見え方は基本的には本作品が指定された時点での見え方であり、指定時の文化財的価値を保存し変更してはならないとする『保護法』の主旨に鑑み、今回の修理では観賞性の現状維持を第一に優先させた。さらに冒頭にも言及したように、本作品の図様は大徳寺所有の「十王像」と概ね類似しており、オリジナル料絹上の図様と、共裏絹上加筆された図様を総合して、本作品は一定の文化史的根拠のある図様を示しているものと評価できる。過去の修理がいつの時代に行なわれたかは明確な判断はできていないが、現状の見え方は本作品が唐物仏画として珍重されてきた歴史的経緯と、

その都度必要な修理を施しながら大事に継承しようとしてきた人々の営みとを如実に表すものと捉え、尊重すべき価値を充分に保有していると認められる。すなわち今回の修理では、画面表面に現れている共裏絹とその上に認められる表現は「オリジナルに準じたもの」として、保護の対象とした。

ただし、一枚の共裏絹のうち、表面に露出している箇所は保護の対象とし、料絹に隠れている部分は除去するというのは、一連の同一素材に恣意的な境界線を設定し、人為的に切断することを意味する。この点については文化財修理の倫理上、抑制的かつ自覚的であるべきで、慎重な検討が必要である。「オリジナルに準じたもの」と定義した素材に人為的な切断という行為が認められるかどうか。安直な判断は許されないが、繰り返しているように本作品の深刻な損傷状態と複雑な構造を前提としつつも、本作品が持つ文化財的価値を護るためにはこのような処置は致し方なく、また必要不可欠であると総合的に判断している。比較的小さな欠損を埋めている旧補修紙を、オリジナル料紙と良く調和しているという理由で除去せず残存させる場合、保存的見地から料紙と重なっている部分のみ補修紙を削るという処置を行なうことがある。これと同様のことはあるが、今回の共裏絹の事案は画面に占める面積が甚だしく大きく、全体に対する影響が懸念されたため、慎重な検討を重ねた。

旧補修絹については保存上の理由から原則的に除去したが、小さい面積ではあるが加筆が施されているものについては基本的には共裏絹と同様の扱いを行った。ただし、図様に文化史的根拠を見出すことのできないような不自然な補筆・補彩が認められる箇所については除去し、新規に補修絹を入れて地色補彩での調整を行っている。

また、欠損部の裏面に厚手の補修絹があてがわれていた箇所では、脆

弱なオリジナル料絹が徐々に摩滅し、ついには全く剥落してしまつて、表面から見ると共裏絹上に旧補修絹が付着しているような状態で観察された。一見すると「オリジナルに準じるもの」と位置づけた共裏絹表面の付着物のように見えるものではあるが、実は料絹の裏面にあてがわれていた旧補修絹であるから本来は除去の対象とすべきものであり、今回はこれを慎重に取り外し除去した。

今般の修理では共裏絹に対してこのような考え方で望むことにより、オリジナル料絹部分にも今回残存させた共裏絹部分にも裏面には一様に健全な肌裏紙をあてることが可能となり、現在表面に見えている画面全体の安定が確保できるようになった。

このほか、裏彩色の保護も課題である。制作時には料絹裏面に裏彩色が施されたが、その多くは過去の修理において肌裏紙を交換する際に傷められたと思われる。過去の修理の折、料絹裏面に施されていた裏彩色が肌裏紙を上げた際に付着したまま大量に持ち上げられ、裏彩色の多くが甚大な損傷を被つたものと想像される。不可解なことは、作品の裏面から観察すると、料絹の裏面にあてられている共裏絹の裏面に、本来の裏彩色だったと考えられる絵具やオリジナル料絹の断片かとみられるものが多く付着していたことで、これらに関してはもともと制作当初に料絹裏面にあてられていた肌裏紙を、過去の修理時に、共裏絹を打った後に裏打紙として再使用するために生じた現象ではないかと考えた。同様な事例は他に承知していないが、そう解釈しないと理解できない事態である。また当初の肌裏紙は過去の修理の折に上手く除去できず部分的に残存しているものが認められ、その部分は料絹が欠失すると表面に露出しているが、そこをよく観察すると、ごく微量の裏彩色の絵具が確認された。これらはたとえ微量とはいえ稀少なオリジナル素材の残存であるの

で、保護の対象としなければならない。

もう一点、今回の修理で方針を検討するのに相当の時間を要した課題が、作品表面に付着していた白色物質の除去についてであった。装潢修理には「クリーニング」と呼ばれる工程がある。これは一般的な意味での「洗浄」とは若干異なり、装潢修理中すなわち水分を用いて行う処置の最中に、作品に含まれる酸化物などの汚れが「動く」あるいは「散る」ことを避けるために、あらかじめ濾過水を用いてそのような汚れを逃がしておく処置のことを言い、必ずしも積極的な洗浄（汚れの除去）を指しているものではない。安全な修理工程を確保するための処置で、結果として作品の汚れが除去されるものと捉えた方が理念に合致する。すなわち作品の保存上の問題を取り除くための工程であつて、鑑賞上の改善を一義的に目指すものではないということである。

しかし今回問題となつたのは、通常の「汚れ」に対する処置とは異なり、本作品の一幅の画面に付着していた白色物質を除去すべきかどうか、除去するとしたらどのような方法であるかということであつた。一見すると黴が生えたようにも鳥糞が付着したようにも見えるため、觀賞性を大きく妨げていることは間違いない。まず対象物質が何であるかの調査を行った。東京文化財研究所に依頼して付着物質の組成を検査してもらつた結果、これが植物性タンパクを含む澱粉質であることが判明した。この物質は水によるクリーニングでは動くことはなかった。したがつて修理工程上は特段の不具合となる物質とは言えない。しかし有機物であるため、今後生物被害の温床になる可能性もあり、また一定の厚みがあるため画面が部分的に硬くなり、巻き解きの際に抵抗となる危険性はあった。そのため限定的ではあるが、当該物質の軽減を試みることにした。水で動かない物質を積極的に除去するのに、作品に負担を掛けない安全

な方法があるかどうかを検討され、結果として今回は有効な酵素を用いて当該物質を分解し除去することとした。処置の具体は半田昌規氏の報告に詳細が記載されているので省略するが、今回のような積極的なクリーニングについては、除去対象の物質が、放置した場合に今後の作品の保存に悪影響を及ぼす危険があるかどうか、クリーニングの処置自身が作品の素材等に負担を掛けない安全な方法かどうか、それらの観点を考慮して判断することが必要である。その結果として観賞性の改善、回復が得られるものと考えるべきで、恣意的な「改善」を目指すものであつてはならない。

七 装演修理技術者に求められるもの

このような装演修理に従事する技術者は、修理工事の進捗に応じ具体的な処置の折々で常に当該作品の文化財的価値の維持・保存を念頭に、適切な技術と材料をもつて対処する必要がある。精密な作品観察のもと、その損傷状態や劣化のメカニズムを正確に把握し、適切で安全な修理方針を立て、堅実な処置を施すことが求められる。すなわち装演修理技術者に求められるものは修理設計能力と施工技術力との双方である。自ら観察し、自ら思考し、自ら判断し、自ら見立て、自ら処置する。その一貫性が極めて重要となってくる。同時に自らが作品に対して行なう一々のことがらが悉くその作品にとって広義の現状変更であり、極端な言い方をすればその文化財的価値の存亡に関わるのだということに自覚的であらねばならず、ある意味で抑制的でないといけない。

話題は少し逸れるが、国庫補助事業における文化財の修理設計と施工監理について、あるいは施工業者の選定方法については従前より大きな課題が横たわっている。それは設計・監理と、施工とを明確に分けて一

般競争入札を原則とすべしというもので、これにより経費節減を図り、業者選定の透明性を担保せよというものである。設計と施工とを一連にしたのでは、業者の言い値で価格が決定することになってしまう。そのこと自身には大きな問題が存在することは認めながらも、一方で上述のように美術工芸品、特に装演修理の場合は設計と施工とを分離することは現場の感覚からは馴染まない。むしろ適切な文化財修理を実施するには設計と施工とは常に往還し一貫性を保つことが必要であると考ええる。かつては装演修理の現場でも設計・管理と施工とを役割分担するような仕組みを作ろうと試みたことはあるが、事業規模が小さいことから文化財建造物修理のような方法に倣うことも現実的ではない。公金の節減を目指す入札制度と、工程の全てが広い意味での現状変更に該当する文化財修理現場の実態とを調整する手法が模索できるかどうか、今後も大きな課題のままであろう。

おわりに

以上、神奈川県所有の「十王図」の解体修理をめぐって、修理の基本理念の再確認と、本作品の特殊事情を前提とした各工程での処置法採用の判断根拠となる考え方について記した。繰り返しになるが、「現状変更」や「保存に影響を及ぼす行為」に重い規制を課してまで『保護法』が護ろうとしているのは、対象の「文化財的価値」である。当該作品の文化財的価値の本質をしっかりと見極め、それを維持するために必要な技術・材料がどのようなものであるべきか、修理着手前から竣工にいたるまで、終始、不断に検討を重ねる必要がある。今般の修理では、過去に臨んだことのない極めて特殊で複雑な損傷状態を前にして、護るべきもの、除去すべきものを明確にし、必要な処置を安全な方法で行なうこ

とに努めた。広い意味での「現状変更」であり、かつ作品の「保存に影響を及ぼす行為」でもある絵画作品の解体修理にあたり、修理技術者は作品を入念に観察し、その構造を理解し、安全適切な処置法を検討し実践した。文化庁調査官は作品が保持する文化財的価値の本質が何であるかを再確認し、いちいちの処置が保存修理の理念と倫理に抵触しないかどうかを繰り返し省察した。そして所有者も当該作品が直面している事態に向き合い、経緯を見守り、内外に説明するために並大抵ではない苦勞をしたことと思う。今後は安定し健全な状態となった当該作品の計画的な活用と、その文化財的価値の新たな観取と解明に一層の努力が払われるべきであろう。本作品をこのような形で伝え遺してきた先人たちの営みにはあらためて畏敬の念を禁じ得ず、それを受け継いでいく者が果たす責任の重さを再認識したい。