

平成23年度

文化財保存修復研究センター研究成果報告書

Bulletin of Institute for Conservation of Cultural Property



目次

はじめに	1
------	---

I. 展覧会およびその調査から展開する地域文化遺産の保護活動

白鷹町塩田行屋の仏像（町指定文化財および新海宗慶・竹太郎作の明治期諸像）を事例として

岡田 靖・宮本品朗

はじめに	3
第1章 塩田行屋仏像の文化的意義	5
第2章 地域文化遺産管理の現状とその対策	12
第3章 展覧会の意義	19
おわりに	22

II. 地域の文化財に対する修復と保存処置

東洋絵画修復室における掛軸作品の修復と調査からの考察

大山龍顕

はじめに	25
第1章 掛軸について	27
第2章 龍巖寺蔵「両界曼荼羅図」の保存修復	32
第3章 他の修復事例	44
第4章 地域の文化財の保存処置について	51
おわりに	54

執筆者一覧	57
-------	----

はじめに

東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター

センター長 長坂一郎

この度、東北芸術工科大学文化財保存修復研究センターの研究紀要第2号を発刊いたしました。

昨年度は東日本大震災およびそれによる福島第一原子力発電所の事故により、東北地方は大変な被害をこうむり、その影響はいまだ続いております。また文化財に関しては様々な機関、関係団体の努力にも拘わらず、その被害の実態さえ把握できない状態となっています。

このような中で、当センターもこの1年間、それらいわゆる「文化財レスキュー活動」を行いつつも、通常の地域の文化財の受託業務活動を行い、さらに文部科学省「私立大学戦略的研究基盤形成支援事業」である「複合的保存修復活動による地域文化遺産の保存と地域文化力の向上システムの研究」の活動も行っていました。

本紀要にはそれら諸活動を行ないながらセンター研究員が考え蓄積してきた研究の成果が発表されています。今後への大きな課題をまた一つ背負った東北での文化財保存修復活動についての新たな意識や視点の提示があるのではないかと考えておりますので、是非、忌憚のないご指摘、ご批判をいただければ幸いです。

最後になりますが、本紀要の刊行にご協力いただいた各位に、厚く御礼申し上げます。

平成24年3月

I. 展覧会およびその調査から展開する地域文化遺産の保護活動

白鷹町塩田行屋の仏像（町指定文化財および新海宗慶・竹太郎作の明治期諸像）を事例として

岡田 靖・宮本晶朗

はじめに

東北芸術工科大学文化財保存修復研究センターでは、平成23年度秋季に白鷹町文化交流センターにて開催された「塩田行屋の仏たち展」の展覧会企画に際し、同センターより展示対象となる白鷹町内にある塩田行屋に所蔵される仏像群に関する事前調査および写真撮影、ならびに梱包、運搬、陳列に関する業務を受託研究事業として受けることとなった。そして、東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター・センター長・長坂一郎（専門：日本彫刻史）および同センター講師・岡田靖（専門：仏像文化財保存修復）の両名を受託研究事業の責任者として、当学美術史・文化財保存修復学科の学生、大学院生数名および、白鷹町文化交流センター学芸員・宮本晶朗との共同により、本事業を実践した。また、塩田行屋は湯殿山信仰の行屋場であるということから、当センターが平成22年度より実践している「文部科学省私立大学戦略的研究基盤形成支援事業」（以下戦略的研究事業と略）での地域文化遺産の保護を目的とした研究事業と方向性を一にするものでもあったため、本研究は受託研究事業と戦略的研究事業の両事業の併行によって実践された。本論は、当センターと白鷹町文化交流センターの連携によって実践された塩田行屋所蔵仏像に関する調査、写真撮影、保存環境対策、応急的修復処置、展覧会開催の一連の活動によって得られた、地域文化遺産の保護に関する研究の成果をまとめたものである。

今回の研究の対象となった塩田行屋には多くの仏像が安置されていることが本調査以前から知られており、昭和59年に白鷹町教育委員会および当時山形大学に在職されていた麻木脩平氏によって調査され、安置されている仏像の内、「木造如来形立像」、「木造役行者倚像」、「銅造蔵王権現懸仏」の3点が白鷹町指定文化財として指定を受けた。しかし、堂内に安置されている他の多数の仏像は、同調査の際には近代の制作であるとの見解から詳細な調査が行われなかったため、本研究事業によって初めて詳細な調査および写真撮影が実践されることとなった。

また本研究事業では、先述の白鷹町指定文化財となった3点の仏像についても、当センターによって改めて調査および写真撮影を実践した。調査では、未調査であった近代制作の仏像に関して、制作者や制作年に関する新たな発見や図様に関する新たな知見が得られたため、それらの調査、研究成果について指定文化財3点の調査結果も含めて論ずることとする。（第1章）

また塩田行屋は、四代目智妙海が昭和5年に本行屋での活動を終えたのを最後に宗教的活動を停止しており、それ以降の同行屋の管理は地域の方々が共同で管理している状態である。宗教施設をその宗教的活動が行われない状態で管理していくことは極めて難しい。指定された3点の文化財に関しては、指定を機に防犯、防火の目的を含めて、本堂（写真1）から本堂横に建てられている土蔵（写真2）に転置することで管理体制の対処を行っている。一方で、近代の制作像とみられているその他の仏像は従



写真1 塩田行屋本堂



写真2 塩田行屋土蔵（大師堂）

来通り本堂に安置されているが、宗教活動を停止してから本堂は人の出入りが減少し、それによって高湿度や埃の堆積、または虫や鼠の被害などの文化財に関する保存環境の悪化が顕著となっていることが今回の調査によって確認された。そのため、本堂安置諸尊に対する調査、撮影を実践する際に、堂内の清掃活動や保存環境が原因となって生じた損傷に対する応急的な修復処置などを実践することによって、保存環境と文化財の維持管理の改善を目的とした活動を行った。(第2章)

さらに、本調査の元々の目的であった白鷹町文化交流センターにて開催した展覧会において、今回の調査活動の成果として得られた新知見に関する2回の講演会を含め、塩田行屋の仏像群を広く一般に喧伝した。本論では、その展覧会および講演会で得られた成果について述べるとともに、地域の仏像文化財をテーマとした展覧会やそれに付随して行った調査活動の意義について述べる。(第3章)

(岡田)

第1章 塩田行屋仏像の文化的意義

1-1. 塩田行屋について

塩田行屋は湯殿山修験者の明寿海により山形県西置賜郡十王村塩田（現在の白鷹町十王塩田）に明治10年代に建立された。現在遺されている建造物は本堂と土蔵（大師堂）のみになっているが、以前にはこの他に大日堂と修験者の庫裏（住居）があった。

明寿海は本名を松田鶴松といい、天保元年（1830）山形県東置賜郡小滝村（現在の南陽市小滝）に生まれた。家督の相続を妹に譲って湯殿山修験者の修行に励み、大日坊（現在の鶴岡市大綱に位置する）から「明寿海」という海号を授与されるまでになった。明寿海が小滝村から十王村塩田に移住の手続きを取ったのは明治8年のことであるが、それ以前から修験者の活動は行っており、塩田に一程度の基盤ができたため移住して行屋を開いたのであろう。

行屋は明寿海の後も、二代仏心海、三代明善海、四代智明海と、昭和5年まで4代に渡って修験者の活動の拠点となった³。

明寿海が修行した湯殿山は、羽黒山、月山と合わせて出羽三山として古くから修験道を中心とした山岳信仰の場で、修験者や参拝者を多く集めていた。特に江戸時代以降には出羽三山の信仰圏は拡大し、東北地方のほぼ全域から遠く関東にまで及んだ。各地では「出羽三山講」が組織され在地の信仰形態と重層化した形で、特色ある信仰活動が展開されていた。こうした地域では、三山講への参加が男子の成長過程における通過儀礼として意識され、一定の年齢に達した男子は、修験者による指導のもと行屋で一定の修行に参加し出羽三山に参詣した³。白鷹町でも戦後までこうした参詣は多く行われており、塩田行屋もこのような信仰活動の場となっていたと考えられる。

行屋には鎌倉期から明治期のものまで、多くの仏像が安置されている。これらには明寿海が収集したと考えられているものや明治期造像のものがあるのだが、伝来や造像の経緯が不明なために、雑然とした仏像群として捉えられてきた。

1-2. 白鷹町指定文化財の仏像（近世以前の仏像の流入）

行屋の仏像のうち、「木造役行者倚像」（写真3）、「木造如来形像立像」（写真4）、「銅造蔵王権現懸仏」（写真5）は土蔵に安置されている。これらは白鷹町の指定文化財であり、今回の調査により、そ



写真3 木造役行者倚像



写真4 木造如来形像立像



写真5 銅造蔵王権現懸仏

れぞれの制作年代は鎌倉時代（13世紀後半）、鎌倉時代後期（13世紀末～14世紀初）、江戸時代前期（17世紀）と推定された。いずれも近世以前の作で行屋が開基された明治初期を遡るものであるため、いずれかの寺院に安置されていたものが明治期の神仏分離に伴って行屋にもたらされたと考えられている。

神仏分離は、復古神道が明治維新の原動力の一つとなったために国家体制が宗教色の強い復古主義を取ることから生じたもので、いわゆる神仏分離令（神仏判然令）によって神社から仏教の影響を排除していった⁴。具体的には、権現、明神、菩薩などの仏教にまつわる称号を社内から取り除くとともに、社前に祭られる仏像や仏具を撤去するという形で行われていった。

山形県内はというと、出羽三山は神祇官令で、月山は月夜見尊、羽黒山は稲蒼魂尊、湯殿山は大山祇尊の神山とそれぞれ決められ、神仏の混淆をやめるように求められる。出羽三山側、特に湯殿山の別当4ヶ寺では、「湯殿山は弘法大師の開基以来、仏道一遍に執り行っており、神仏混淆はしていないから布告に触れるものではない」、という旨を訴えるなど懸命な抵抗を行う。最終的には明治4年に、出羽三山は一体の山で湯殿山も神仏混淆が確然たる、として神山であることが確定し、別当4ヶ寺のうち大

日寺と注連寺は湯殿山から独立し、本道寺は湯殿山神社に（現在の口之宮湯殿山神社）、大日寺は無格社・湯殿山神社（現在の太日寺跡湯殿山神社）となった⁵。

このうちの大日寺は現在の西川町大井沢に位置し、弘法大師が天長年中（824～833）に湯殿山を開山したと同じ頃に開創したとされる霊場である。大日寺では室町時代の応永年中（1394～1428）に長井郷から来た道智が住持となり中興するのだが、道智は置賜方面からの湯殿山参詣道を整備し、参詣者の増加と湯殿山文化の促進にも大きな役割を果たした。参詣者は、道智の開削と伝わる、黒鴨（現在の白鷹町黒鴨）から木川・古寺・大井沢に通じる道（道智道または道智通りと呼ばれる）から大日寺に入り、湯殿山に参詣する。こうしたルートと位置関係のために、大日寺は現在の白鷹町をはじめとした置賜地方との結び付きが湯殿山別当4ヶ寺の中で最も強い寺院であった⁶。

大日寺には多くの仏像が安置されていたと伝わるが、神社に転じたことにより仏像仏具等は敷地内からの撤去を余儀なくされ、それらは同宗派の関係寺院に譲られたもの、売却されたもの、破壊されたものなどと様々であったが、この過程で貴重な文化財が多く失われたことは間違いないだろう。こうした仏像の中には前述の道智道を通るなどして置賜方面に流出したものも少なからずあったと思われ、その一部は現在も遺されている。飯豊町常福院の不動明王立像と脇侍の矜羯羅童子像・制叱迦童子像（山形県指定文化財）や米沢市宝珠寺の大日如来・阿弥陀如来・観音菩薩の三尊（かつて大日寺本尊であったという）などがそうであり⁷、白鷹町内でも高玉の大宝院跡の大師堂の弘法大師像は、明治32年頃に大井沢から鮎貝に運ばれそれが移されたものである⁸。仏具類としては、「金色山大日寺什宝…」と陰刻され大日寺を荘厳していたであろう華鬘（写真



写真6 華鬘の陰刻部分

6）も塩田行屋に納められている。

上記のような遺例と白鷹町および置賜地方との関係から、町指定文化財の仏像は大日寺やその周辺から神仏分離に伴って塩田行屋にもたらされた可能性は十分に考えられるだろう。

その他に、明寿海が霞場を持っていた新潟県の長岡方面からの流入の可能性も指摘されている⁹。これは主に霞場の信者による寄進としてということでありこの可能性も否定しがたいが、大日寺からの流入と比べるとかなり長距離となり運搬面での負担は大きい。このため、長岡方面からの流入があったとしても小型の仏像に限られるのではないだろうか。

1-3. 新海宗慶（宗松）と竹太郎

塩田行屋に安置されている明治期の仏像はほとんどが新海宗慶（1846～1899）の作である。宗慶は山形市十日町の仏師で、近代彫刻家・新海竹太郎（1868～1927）の父として特に知られる人物である。

宗慶は黒木惣助（1801～1868）の三男として、現在の山形市に生まれる。戸籍上での名は惣松だが、通常は宗松、仏師名としては宗慶を名乗ったようである。父の惣助は表具業を営む傍ら狩野派風の絵を描く絵師としても活動し、峰齊または華郷と号した。惣助の長兄（狩野休清実信）は木挽町狩野派で修業して江戸城の襖絵や日光東照宮の彩色の修理をするなどの活動をしたし、また宗慶の兄の儀作も華岳と号して絵師として活動するなど、宗慶の周辺には文人的気質があったのだろう。それは宗慶にも受け継がれていたのか、宗慶の孫に当たり近代彫刻家でもある新海竹蔵が記した『新海竹太郎伝』にも、

「宗松は遊び好きでいささか懶惰であつたらしい。信神好きで講中などの世話人のようなことをして酔居士などと称し、職人にしては風流がかったところのあつた人であつたらしい。（略）」

収入不安定の職人故生活が乱れ勝ちで暮しが楽で無かったのは当然であるけれど、宗松は利財の念に乏しく内が苦しくとも外に交を求める風な性質であったので家は常に貧乏であった。」¹⁰とあり、職人としては一風変わった人物であったようである。

宗慶は若い頃から仏像制作を学び、新海岩吉の長女サダの婿となり新海家を継ぐ。『新海竹太郎伝』では「（宗慶の義父は）岩吉といい仏壇製造業だった」、「（宗慶は）新海家に来てからは宗松、宗慶などと称し仏壇よりは専ら仏像を製作した」とあるから¹¹、宗慶の義父となる岩吉が仏壇製造業を営んで

いたところに仏像制作を専門的に学んだ宗慶が来て、新海家は仏像制作が中心になったのだろう。仏像制作は大江町左沢の林家から学んだようで¹²、その時期や程度は不明ではあるが、新海家に婿に来る慶応3年以前と考えるのが妥当だろう。

行屋内の宗慶の作は、ごく小型の四国八十八箇所本尊仏像も含めると120軀を超え、宗慶に対する明寿海や塩田の信者たちの強い信頼がうかがえる。これらの一部が宗慶作であることは白鷹町内の郷土史家諸氏が認識していたものの、これほど多くが宗慶作であることは知られておらず、まして町外の研究者には塩田行屋に宗慶の作があること自体がまったく知られていなかった。そのため、宗慶の作風や竹太郎との関係性を考えようとするとき、塩田行屋以外にあって唯一知られていた、山形市法来寺の十大弟子像（明治18年制作）のみからそれを判断するしかなかった。しかし今後は塩田行屋に安置される120軀もの仏像から多くを考察することが可能となろう。今現在のところ、同時代の山形県における仏像の全体像が不明で比較し難いため、ここでは宗慶の特徴をごく簡単に指摘するに留めたい。作例の特徴としては、後述の「御沢仏」（現状25点）、「十大弟子像」（10軀）、「四国八十八箇所本尊仏像」（89軀）のような群像の制作を多くこなしたことが挙げられる。比較的小型の仏像を多く制作して、群像としてまとめ上がることを得意としていた可能性が考えられる。技法上の特徴としては、すべての仏像が頭体幹部一木造で制作されていることが挙げられる。一般に江戸時代やそれ以降の仏像は、小型のものであっても小材を矧ぎ合せた寄木造で制作されるといわれるが、一木造での制作は宗慶が修行した大江町の林家の作例でも多く確認されている¹³。こうした一木造での制作は、林家周辺で頻繁に使われた技法なのか、この時代（幕末～明治）の山形や東北全般で一般に使われた技法なのか、むしろ全国的に使われた技法なのか、このあたりは今後十分検証していく必要がある内容である。

一方、息子の竹太郎であるが、少年期から家業である仏像制作の手伝いをした後、19歳で軍人になるため上京する。手遊びで作った馬の木彫が隊内で評判を呼び、彫刻家に転じて後藤貞行や小倉惣次郎に学ぶ。その後渡欧してドイツのアカデミックな彫刻技法を身に付けるなどし、彫刻家として大成する。日本近代彫刻史において最も重要な人物の1人である。

今回の調査によって、宗慶が制作した「木造如意

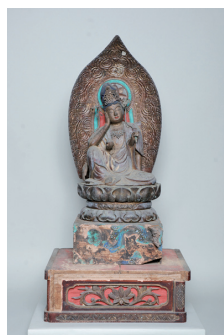


写真7 木造如意輪観音菩薩坐像



写真8 如意輪観音菩薩坐像返花底部の新海竹太郎の銘

輪観音菩薩坐像」（写真7）の台座中の反花部分に竹太郎の銘が発見された（写真8）。光背に宗慶の制作時の年齢である32歳、台座に制作年の明治10年の墨書があり、それは竹太郎が数え10歳のことである。ただ、この竹太郎の墨書は宗慶のものと類似しているため、宗慶によって記された可能性もあるが、それにしても自らの作に無意味に息子の名を記すとは考えにくく、竹太郎がいくらかの役割を果たしたことは間違いない。宗慶の銘があることと竹太郎10歳という年齢から考えると、仏像本体は宗慶が作り、竹太郎が台座の一部などを家業の手伝いとして作ったというのが妥当なところだろう。

竹太郎の作として従来確認されていた最も早い作例は、竹太郎が14、15歳頃と考えられている大江町左沢の松田家所蔵の仏像3軀であった¹⁴。前述の如意輪観音菩薩坐像はそれよりも数年早い、最初期の作品となる。松田家の仏像は、竹太郎が大江町で仏師修行をするために同家に寄宿し、年季上げのお礼として制作したものと伝わっている。同家は宗慶の祖父高橋甚之丞につながる遠縁で、ここから仏師の林治郎兵衛の家に通い仏師修行をした。こうした竹太郎13～15歳頃の大江町での仏師修行は、松田家所蔵の仏像とそれにまつわる関係者の話から判明していた¹⁵が、それ以前の10～13歳頃の記録は『新海竹太郎伝』でも記述がほとんどなく、家業である仏師修行をしていたかどうかははっきりしなかった。それが今回の発見により、まず初めに父宗慶から仏像制作の手ほどきを受け、それが竹太郎の創作の始まりとなったことが明らかになった。

日本近代彫刻史において塩田行屋の仏像は、新海宗慶、明治時代の山形の仏像、宗慶が竹太郎に与えた影響、後年の竹太郎の造形、などを理解する手掛かりにもなろう。近年の研究においては、明治時代の彫刻は江戸時代から完全に断絶したものではなく、ある程度の連続性を持って捉えようとする傾向

が強まっている。たとえば、江戸時代末期から続く仏師・人形師などを生業としたり修行したりした経験を持つ者が明治時代に彫刻家として多く活躍しており、江戸時代の立体造形が近代彫刻に影響を与えていることが指摘されている¹⁶。こうした動向から、塩田行屋の仏像は貴重な文化財といえるだろう。

1-4. 「御沢仏」といわれる仏像群について

本堂には、25点の諸像が一具として安置されている（写真9）。これらには一揃いの方座が設えてあるために一具であることがわかり、この方座正面には寄進者の住所と氏名、仏像の尊名が記されている。ここに表されている尊名には「波分不動明王」（写真10）、「飯ノ山白衣明王」（写真11）、「護身佛」（写真12）、「大聖仙人」（写真13）などのように通常見られないものが多く含まれている。また形状の面でも、両手とも施無畏印を表す如来形坐像など通形とは異なるものが多い。これら諸像は明治期の作であることやあまりに特殊な尊名であることから、今までほとんど研究対象とされておらず、奥村幸雄によって、白鷹町荒砥出来町に伝わる湯殿山講の講帳¹⁷に同様の尊名があるため、湯殿山中やお山詣りの途中に拝んだ仏像であろう、という指摘が唯一あるのみであった¹⁸。今回、奥村の指摘から湯殿山信

仰に関係する調査を進めたところ、本堂の諸像の尊名は「御沢仏」といわれる仏像群のものとはほぼ一致することが判明したので、これについて述べたい。



写真10 木造波分不動明王立像



写真11 木造飯ノ山白衣明王坐像



写真12 木造護身佛立像



写真13 木造大聖仙人立像



写真9 塩田行屋本堂内部（調査前）

御沢仏とは、湯殿山詣の「御沢駆け」というものに関係する。御沢駆けとは仙人沢を沢登りして奥の院に参詣するものだが、大日坊前住職の案内で御沢駆けを行った内藤正敏氏によると、その行程で見ることができる特徴的な岩などには神仏の名前が付けられており、これが御沢仏であるという¹⁹。御沢駆けについては、寛政の三奇人として知られる高山彦九郎も出羽三山を訪れた際にそれを行った記録を残しており、そこにも前述のような尊名が見受けられる²⁰。また、湯殿山法楽（湯殿山の「梵天加持」の

ときに唱える経文・真言）にも前述のような尊名が現れる。御沢仏は、大日坊にも仏像彫刻群として見られ、海向寺には注連寺の御沢仏を表した曼荼羅状の版本も遺されている²¹。それぞれの尊名の対応などの詳細は、御沢仏比較表を参照されたい。（表1）このように湯殿山やその信仰圏で散見される御沢仏は、湯殿山の大自然そのものを神格化したものであるがゆえに、湯殿山系寺院で最も重視されるという²²。

さて、塩田行屋の御沢仏造像の目的であるが、前

表1 御沢仏比較表

	湯殿山法楽	注連寺御沢仏の版本	大日坊の御沢仏	塩田行屋の御沢仏	荒砥出来町の講帳
1	御注連八大金剛童子	御七五三八大金剛童子		御秘密八大金剛童子	御注連八大金剛童子
2	御裏三宝荒神	御裏三宝荒神	御後三宝荒神	三宝荒神	御裏三宝代荒神
3	水神権現	水神権現		水精天	水神権現
4	御前五身仏	御前護身仏	御前五身仏	御前護身仏	御前護身仏
5	御流釈迦文殊普賢菩薩	御流釈迦文殊普賢菩薩	御流釈迦文殊普賢菩薩	御流釈迦文殊普賢菩薩	御流釈迦文殊普賢菩薩
6	天照大神	天照大神			天照大神
7	仏生池大聖無量寿仏	仏生池大聖無量寿仏	仏生池大聖無量寿仏	仏生池大聖無量寿仏	
8	御瀧大聖不動明王	御瀧大聖不動明王	御瀧大聖不動明王		御瀧大聖不動明王
9	愛染明王	愛染明王	愛染明王	愛染明王	愛染明王
10	飯綱の権現	飯綱権現	飯綱権現		飯綱権現
11	飯山白衣の権現	飯山白衣権現	飯山白衣ノ権現	飯ノ山白衣権現	米山白飯権現
12	青面金剛童子	青面金剛童子		青面金剛童子	青面金剛童子
13	熊野の権現	熊野権現			熊野権現
14	胎内権現	胎内権現	胎内権現	胎内明王	胎内権現
15	日月燈明仏	日月燈明仏	日月灯明	日月燈明仏	日月燈明仏
16	御蔵大黒弁財天	御蔵大黒弁財天	御蔵大黒弁財天	御蔵大黒弁財天	御蔵大黒弁財天
17	御沢八万八千仏	御沢八万八千仏	御沢八万八千仏	御沢八万八千仏	御沢八万八千仏
18	梵天帝釈両部大日大靈権現	梵天帝釈両部大日大靈権現	梵天帝釈両部大日大靈権現	梵天帝釈両部大日大靈仏	梵天帝釈両部大日両権現
19	十三仏	十三仏		十三仏	十三仏
20	血の池権現	血ノ池権現	血ノ池権現		血の池権現
21	御釜の権現	御釜権現		御釜明王	御釜権現
22	優婆権現	姥権現			姥権現
23	薬師の権現	薬師権現	薬師如来	薬師如来	薬師権現
24	仙人権現	仙人権現	仙人権現	大聖仙人	仙人権現
25	劔の権現	劔権現	劔ノ権現	劔ノ明王	劔権現
26	護身仏			護身仏	
27	七瀧大聖不動明王			七瀧大聖不動明王	不動滝大聖不動明王
28	大綱両部大日大靈権現	注連掛両部大日大靈権現	大綱両部大日大靈権現		大綱両部大日大両権現
29	子安地藏菩薩		子安地藏菩薩		
30	波分大聖不動明王		波分不動	波分不動明王	
31	即身仏		即身仏		
32	当山鎮守弁財天		当山鎮守弁財天		
33	御山の開山弘法大師	御山開山弘法大師	弘法大師	御山開山弘法大師	御山開山弘法大師
34	大慈大悲の月山権現				大慈大悲月山権現
35	羽黒三所の権現				羽黒三所権現
36	総山権現				
37	御注連八大金剛童子				花立八大金剛童子
その他			興教大師 文殊菩薩（護身仏か） 胎蔵界大日 金剛会大日 地藏 大黒	御峯十万八千仏（御沢仏一具） 八万燈明仏（御沢仏一具） 風神雷神（御沢仏一具か） 如意輪観音（新海宗慶） 地藏菩薩（新海宗慶） 大日如来厨子（明治初） 毘沙門天立像（江戸） 不動明王坐像（江戸） 如意輪観音（江戸） 如来坐像（室町～江戸） 不動明王立像（江戸） 弘法大師（明治） 興教大師（明治）	御峰十万八千仏 月光仏 御田権現 補陀落三所権現 鍛冶小家福荷大明神 荒沢大聖不動明王 大満虚空蔵大菩薩 志津島弁財天 山ノ神三社権現 本道寺五智如来 大井沢地藏菩薩 注連掛深山権現 鳥川大聖不動明王 御山不残諸神諸仏大権現諸 大明王諸菩薩諸願成就皆両 満足愛民納受 当国当所鎮守 八聖山大聖不動明王 北辰妙見大菩薩 当所鎮守八乙女八幡大菩薩 鳥海山権現 金峰山蔵王権現 葉山日光月光十二大願薬師瑠 璃光如来威法願力法応量外 諸外敷周丈愛民納受 日本六拾余州大小之神諸神 諸仏諸大権現諸菩薩諸大明王 諸願成就皆両満足愛民納受

湯殿山法楽・注連寺御沢仏の版本・大日坊の御沢仏は、内藤正敏「修験道の精神宇宙・出羽三山のマンダラ思想」p.158-161の図表による

述のように御沢仏が湯殿山の自然を神格化したものだとすると、その存在によって湯殿山および明寿海が修行した大日坊に近い状況を作り出し、塩田行屋をあたかも「小さな湯殿山」とするためではなかろうか。この件に関して奥村は、明寿海が「毎日の生活を湯殿山中での修行の延長にしたい」ためだろうとその目的を述べている²³。しかし、それはむしろ明寿海にとってではなく参拝者のためだったのではないだろうか。参拝者が塩田行屋の御沢仏を拝することで、湯殿山自体には詣でずとも同様の功德があるものとして作られたのではないか。各地に見られる三十三観音や四国八十八箇所と同様に、現地を巡礼しなくとも身近な場所で巡礼したものとする類のものである。それはすなわち、湯殿山詣をしたくとも、病や加齢や日常生活によってそれが叶わない里の人々の需要に基づいたものだったのだろう。

次に、塩田行屋の御沢仏の本堂との関係について述べたい。本堂での御沢仏の安置場所であるが、現状では内陣の須弥壇3段に配置されている。(図1)制作当初から現在の25点であったかは不明であるが、大日坊の御沢仏や湯殿山法楽などから推察すると、もう数点が一具で制作されているもおかしくはなく、それが現在は失われているという可能性も否定できない。4代目の修験者である智明海が行屋を去る際に何点かの仏像を持っていったと伝わっており²⁴、その中に御沢仏が含まれていた可能性もある

う。いずれにしても現在の25点、またはそれに2、3点を加えた数量が塩田行屋の御沢仏という仏像群になろうが、その寸法と数量は本堂の須弥壇3段に配置できる面積とほぼ等しいといってよいだろう。(図1) 須弥壇自体は後年付け足されたものであるようには見えず、本堂建設時に作られたと思われる。また本堂の大きさから須弥壇3段を除いては仏像を安置する場所は本来なかったであろうから、本堂は御沢仏を納めるために建設された建物であり、それらは同時期に作られたものと推察できる。現在の本堂には御沢仏以外の仏像も10躯ほど安置されている。また町指定文化財の3躯も指定を受ける平成元年までは本堂に安置されていた。つまり本堂においては、御沢仏とそれ以外のまったく関係性のない仏像が混在している状況となっていた。昭和50年代頃のことと思われるが、調査時の写真(写真14)からすると御沢仏以外の仏像は基本的に須弥壇には置かれておらず、その下に置かれた台や護摩壇の上に安置されるという状況であった。(写真15)それは本堂須弥壇には御沢仏があり、後から加えられたその他の仏像がその下や周囲に置かれたと考えるのが自然だろう。

御沢仏以外の仏像の存在が、御沢仏と本堂との関係を見えにくいものにしていたが、本来本堂は御沢仏を納めるための建物であり、そして塩田行屋という宗教施設の根本(本尊に類するもの)は御沢仏で

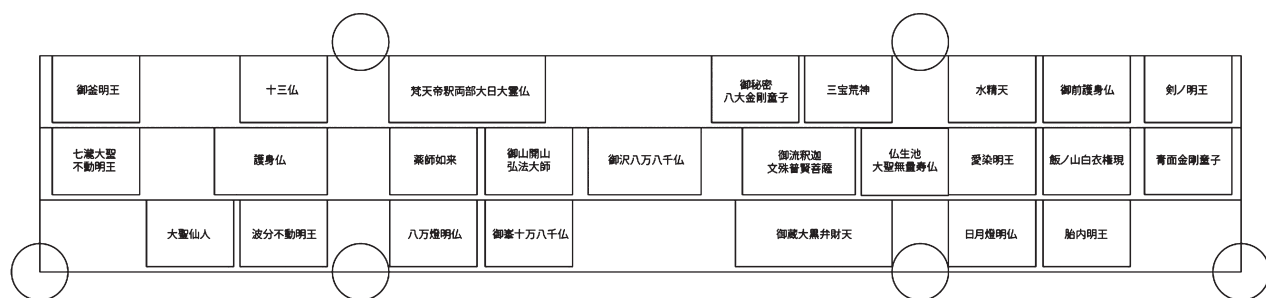


図1 御沢仏配置



写真14 昭和50年代の塩田行屋調査の様子



写真15 本堂須弥壇前に安置されている御沢仏以外の像

あったのだろう。

塩田行屋の本堂は置賜地方で一般的に見られるような行屋とは異なる。通常はもっと簡素で間口1間半・奥行1間程度の小さな建物であるが、塩田行屋本堂はもっと大きく間口3間・奥行3間程度の広さがある。この格差には調査当初から疑問を持っていたのだが、御沢仏を納める建物を必要としたためにこの大きさや構造となったと考えたと説明がつく。

現在のところ、御沢仏は、大日坊、注連寺の版木、塩田行屋以外に作例が見られない。しかしながら、塩田行屋においてもその存在が完全に忘れ去られ、どういった性質の仏像群かわからず、またほとんど研究対象ともされていなかった、という状況を鑑みると、湯殿山に関係する寺院や堂宇に作例が見られる可能性はある。御沢仏信仰の成立時期やその図像などまだ不明な点も多く、今後の研究が待たれる。

塩田行屋御沢仏の制作年代だが、現在までの調査段階（11点が未調査）においては制作年の墨書などはみつかっておらず、また地域に伝わってもないのではっきりしない。本堂はという棟札等は確認されておらず、『十王郷土史』では伝わるところから総合的に判断して「明治10年代の建設」としている²⁵。御沢仏と本堂が同時期に作られたとすると、御沢仏も明治10年代の制作となろう。

御沢仏の諸像の数点には新海宗慶の銘があり、宗慶の作であることが確実な「如意輪観音菩薩坐像」と造形の特徴が同じく、本人の制作であることに疑いない像がある一方、顔の奥行や耳の形状といった特徴が明確に異なり、他の仏師によって制作されたと思われる像が見受けられる。25点にも及ぶ群像であるから、宗慶1人のみで制作するのではなく、他の仏師を使いながら制作に当たったことは想像に難くない。それでは他の仏師とは誰であったのか。『新海竹太郎伝』の記述からすると、宗慶の制作環境は大規模な工房によるものではなく家内制の制作で、家長である宗慶を中心に、妻サダが彩色を、息子が制作全般を手伝っていたことがうかがえる²⁶。制作を手伝った息子とはすなわち、長男であり唯一の男子であった竹太郎か、長女タケの婿である義蔵（二代目宗慶、新海竹蔵の父）以外にはない。竹太郎は、年季明けで一人前になって家に戻ったのが明治14、15年と考えられ、19年には上京している。一方、義蔵は30年にタケと結婚して婿入りする²⁷。御沢仏の制作が本堂と同時期で10年代だとすると、宗慶以外の仏師とは竹太郎にほかならないだろう。

『新海竹太郎伝』でも「竹太郎は少年の頃から専ら親の業に従事していたのでこの当時は親の片腕というよりは生計の大部分は竹太郎の働きによる程だった。父宗松も時々竹の研ぐものは切れ味が違うといったそうである。」と述べられており²⁸、上京前の竹太郎は宗慶の名前で受けた仕事のかかなりの部分をこなしていたし、それだけの力量もあったのだろう。以上からすると御沢仏の制作年は14～19年と考えられる。ただこの時期に竹太郎が制作する仏像の造形的特徴が現状でははっきりしないため、今後の調査ではこのあたりの確度を高めていく必要がある。

塩田行屋の御沢仏の造像は、明治期においても湯殿山信仰が熱心に行われていた証であり、この地域と湯殿山との信仰的文化的なかわりを示すものである。関東・会津・置賜地方からの湯殿山への参詣の玄関口として、現在の白鷹町に当たる地域が大きな役割を果たしてきたことも当然関係しているだろう。しかしながら、現在では白鷹町においても三山詣の体験者は少なく、あまり語りつがれていないこともあって一部の年配者を除いては湯殿山との結び付きは薄いといえる。まして、江戸から明治時代の湯殿山参詣の繁栄ぶりを想像することは非常に難しい状況にある。こうした現状からも、白鷹町と湯殿山とのかわりの歴史を塩田行屋および御沢仏から汲み取っていかねばならない。（宮本）

第2章 地域文化遺産管理の現状とその対策

2-1. 地域文化遺産の保護の背景

宗教施設には住職などが在住している場合が一般的であるが、現在、地方の宗教施設では他の施設との兼務や無住の状態になるケースが増えている。その原因として考えられるのは、地域社会の過疎化と宗教的活動の衰退である。

当センターが所在する山形県においても、その傾向は顕著に見られる。周知の通り、日本仏教は江戸時代の幕府による寺請制度の導入以降、地域住民を檀家として組織管理したり、またそれら檀家の葬式を催したりといった役割を担ってきた。そのため、地域には必ず寺院が存在し、地域社会の中心的な存在として機能してきた。しかし近代以降、地域における地場産業の衰退や都市への人口集中化などの要因によって、山間部を中心とした地域の人口が減少し、さらに少子高齢化が進んだことで、地域の過疎化が深刻になっている。そのため、過疎化が進んだ地域の寺院では、地域住民の減少に伴って経済的支援を失い、その運営維持が困難となる状況が発生している。その結果、他寺院との兼務や廃寺となる場合が増えていくことが避けられない状況となっているのである。

山形に拠点を置く出羽三山信仰は、湯殿山を祀る真言宗系の仏教組織と羽黒山を中心とする天台宗系の仏教組織に二分され、江戸時代には共に最盛期を迎えて多くの参詣者を集めていた。羽黒山側の天台宗系寺院は、神仏分離令を受けて神社庁より派遣された西川須賀雄による急進的な神道への改革により、仏教関係の建物や什物が破棄もしくは散逸するなどの甚大な被害を受けた。そして、湯殿山を中心した信仰対象とする真言宗系の寺院もまた、明治期の神仏分離令を受けて、元来真言宗の寺院で神仏混合ではないとの寺院側の度重なる主張もむなしく、正別当寺であった本道寺、大井沢大日寺の2ヶ寺は湯殿山神社へと改名され、仏像を含む多くの什物が散逸した。一方の大日坊と注連寺は、神仏分離令を受けるといち早く真言宗寺院としての態度を明確にし、逆に神道的な性格を排除することによって真言宗寺院として存続し現在に至っている²⁹。

塩田行屋は湯殿山信仰を主とする真言宗の系統に属する行屋であるが、真言4ヶ寺との関係性の詳細は分かっていない。しかし、先に述べたように、現存する遺物から推測するに大日坊や大日寺と何らかの関わりがあったことは事実であろう。

明治期に甚大な被害と変革を余儀無くされた出羽

三山信仰であったが、そのあとも信仰は消え去ることはなく、現在も参拝者が多く訪れている。それは、本塩田行屋が明治期に創立されたことから伺い知ることができるが、明治期の湯殿山信仰を含む出羽三山信仰の様相はあまり明らかとなっていない。現在の羽黒山の信仰が仏教式であることを思うと、明治期の神仏分離令の影響は甚大であったものの、その影響は信仰の根幹を揺るがすことのない一過性のものであり、神仏分離や廃仏毀釈の嵐が過ぎ去ったあと、その反動も含めて仏教勢力が影響力を取り戻したのであろう³⁰。しかし、この明治期の復権的な出羽三山信仰の動きも、江戸時代の参詣者が押し寄せた隆盛ぶりに比べれば穏やかであり、さらに近代化が進む中でやや不便な立地にある出羽三山の現在は、往年の繁栄ぶりを偲ぶばかりとなっている。また、太平洋戦争以降、日本人の宗教観は大きく変化し、無宗教主義が蔓延している現代日本において、既存宗教の衰退は否定できない事実としてある。そのような時勢の中、湯殿山信仰を行うための籠り場としての塩田行屋が次第に勢いを失って宗教的な活動を停止したことは、必然の流れなのかもしれない。

2-2. 塩田行屋の管理状況

では次に、現在の塩田行屋の管理状況について、管理者らへの聞き取り調査の結果を踏まえて述べる。

塩田行屋は先述したように、明治時代初期に湯殿山信仰の行屋場として創立されたが、現在は宗教的な活動を停止しており、地域の住民らが共同で管理している状態である。管理を行っている地域の住民は傾斜地の同地区に点在する6家からなり、内4家は同地区の最高地に家屋を構える家を本家とする親類関係にある。また他の2家も、本家が同地区に移住した江戸時代に一緒に移転してきた関係の深い家である。それら6家は本行屋と無関係ではなく、塩田行屋初代明寿海との親交が深く、創立以来、代々に渡ってその管理に携わってきた。

しかし、現在同行屋の管理を中心的に担っている方々はいずれも高齢である。行屋は、管理者の住居から続く舗装されていない人一人が通れるほどの狭く急な坂道を50メートル程登ったところにあり、その立地は日常的に通って管理を行うことの障害となっている。数十年前までは行屋まで伸びる正式な参道が別にあっただが、参詣者の減少から次第に使用されないようになり、今では草木が生い茂って

人が通れる状態ではなくなっている。

このように宗教活動を停止してから参詣する人が少なくなった塩田行屋であるが、同行屋安置の仏像3体が白鷹町指定文化財になってからは、それらの拝観を希望される方が訪れるようになった。それには、町が指定を機に集落入口に設置した案内看板も一役かっている（写真16）。それらの拝観希望者に対して管理者らは、団体での拝観希望の際は事前に町の教育委員会を通して連絡を受けたうえで案内を行っているが、不定期に訪れる個人規模の拝観希望者の対応は、管理者らにとって大きな負担となっている。そのため、個別の拝観希望に関しては道案内だけをして、あとは自由に見て行くようにとの対応しかできていないのが現状である。とはいえ、町指定文化財を含む仏像が安置されているお堂を常に開放しておくわけにもいかず、本堂と蔵には常に扉に鍵をかけて管理しているため、拝観者は扉の格子越しに内部をのぞき見ることができるだけである。

このように、宗教機能が停止している塩田行屋では、団体の拝観者が訪れた場合にも、その堂宇の扉が開かれることになるが、それ以外は年間を通じて扉が閉められた状態にあるのが現状である。このような現状となる以前は、今よりも堂宇が使用されていたであろうが、行屋としての宗教活動を行っていた時期にどれ程の頻度で堂宇が使用されていたかは定かではない。

管理者らへの聞き取り調査によれば、行屋としての宗教機能を停止した後も、管理者である6家や周辺地区の方々が、当時盛んであった養蚕業に関する祭りを同行屋で毎年4月、5月ごろに催していたが、その祭事も養蚕業の衰退とともに昭和30年代ごろを最後に止めている。また養蚕祭りとは別に、管理者6家の家族が大みそかに行屋に集い、皆で年越しをする営みが行われていた。その際、昼に6家の女性らが行屋内部の清掃を行うことが慣例となって

いたが、その集いも数年前から行なわれていない。

しかし、塩田行屋では年に2回の清掃活動を今でも行っている。夏季には管理者6家の男性陣が集まり、堂宇の補修や周辺の草刈り、堂内の虫の燻蒸などの環境整備を行っている。この時には、堂内の清掃は簡単な掃き掃除を行うにとどまっているようである。また、大みそかの集まりの時に行っていた掃除は、雪が降る前の12月初旬に変更されて今も続けられており、6家の女性陣が掃除道具を持ち寄って堂内の清掃を行っている。しかし、堂内の須弥壇上は、宗教的空間への遠慮から清掃を行ってはいないとのことであった。

以上のように、塩田行屋では、行屋としての宗教活動が停止した今でも、管理者6家による自助努力によって維持管理がはかられている。しかし、主要な管理者が高齢であることや行屋の立地的な環境からその維持管理は容易ではなく、年2回の清掃活動が唯一の文化遺産保護の活動であるといえる。先に述べたとおり、同行屋安置の仏像3体が町の指定文化財となっているが、現在の日本の文化財保護行政制度では、修復の際にかかる費用に対する補助金の交付が得られるもの、日常的な管理に対する援助は特になされていない。そのため、文化財指定を受けたことは、不定期に訪れる拝観者への対応の負担が増えただけで、宗教活動を行っていない同行屋の管理者らにとっては、たいしてメリットを得ていないのが現状である。

文化財の保護は修復活動によってのみ成り立つものではなく、むしろ文化財が壊れないような環境整備を含めた保存体制の構築が重要である。そのような予防的な保存の考え方は、文化財保存に関わる研究者らによって近年提言されつつあるが、日本の文化財保護行政制度には未だ組み込まれていない。ましてや、塩田行屋のような地方の町指定文化財の保護管理に関しては、文化財に指定されることが管理者にその負担を強いる結果となる場合もあるため、現状の日本の文化財保護行政制度では不備があるといわざるを得ない。

2-3. 塩田行屋における仏像文化財の状況

前述したような管理の実情により、宗教機能を停止した塩田行屋では堂宇の扉が開放されることは稀であり、年間を通じて閉扉状態となっている。扉が開くことが少ないということは、当然堂内に人が出入りすることも少ないということである。それらの状況は、管理者らの塩田行屋への関心を低下させる



写真16 塩田行屋のある集落の入口にたてられた看板

要因ともなっている。また、このように扉の閉扉が続くことで建物内の換気が滞ることとなり、その結果、木々に囲まれ敷地内に池が存在する塩田行屋のような立地では、堂内が慢性的な高湿度状況におかれることになる。そして、湿度が高く人気のない状況におかれた堂宇では、堂内に安置されている仏像文化財に多くの問題を生じさせることとなる。

まず高湿度環境下では、黴、虫などにとって繁殖しやすい条件が整う。そのため、塩田行屋の堂内にはカマドウマが群集し、壁や奉納品である垂れ幕に黒いカマドウマの糞の被害が生じている（写真17）。また、一部の木製仏像には虫の食害を受けたものもあり、像の周辺には食害による木粉や虫糞が散らばっている状況である（写真18）。この虫害は、仏像文化財の形状を損なう深刻な被害であることは言うまでもない。

また、人気のないことによってネズミなどの小動物がすみつくようになり、鼠が巣作りのために運び込んだと思われる木片や藁などが、天井裏や須弥壇上に安置された仏像の間に散乱している状況であった。被害はそれらの堆積にとどまらず、鼠の糞があらこちに散らばっている状態であった（写真19）。鼠糞は虫の発生を促す栄養素ともなるため、より事態は深刻となる。ちなみに今回の調査の初日、筆者は鼠が須弥壇上を走りぬけたのを目撃して

いる。

さらに、塩田行屋本堂に安置されている近代作の仏像群には体幹部に矧ぎ寄せられた部材の接着に膠が使用されているため、制作から100年余りを経たことによる膠の自然劣化とともに、堂内の高湿度環境が湿度に弱い膠の劣化を促進させる要因となっており、接着力を失った木寄せの部材が脱落する損傷が多く発生していた。そして、先に述べた堆積物に脱落した仏像の部材が混在している状況であった（写真20）。

また、表面には膠を固着材とした泥下地と、同じく膠に顔料を練り合わせた彩色がその表面に施されているが、部材の脱落と同様の理由によって彩色層の剥離が生じ、所々で大きな剥落も見られる状態であった（写真21）。



写真19 須弥壇上に散乱する埃と鼠糞



写真17 土蔵内部に繁殖しているカマドウマとその糞害



写真20 堆積物と脱落した部材が混在している様子



写真18 本堂に安置された仏像に発生した虫による食害



写真21 表面塗膜が剥離した状態

これらの文化財に生じた損傷は、人の関心が低下することによってさらに進行することとなる。その状況は、人が住まなくなってしまった空き家が、急速に朽ち果てていく状況を想起して頂ければたやすく想像ができるであろう。

このように、管理者らによって毎年清掃が行われている同行屋であっても、須弥壇などの宗教空間に安置されている仏像の被害に深刻なものがあることが確認された。管理者らが宗教的な遠慮から須弥壇上の清掃を行っていないことは先に述べたとおりであるが、この状況は今後の文化財の保存維持にとって決して好ましい状況ではなく、保存環境の改善と仏像の修復処置の対策が必要であると思われた。

2-4. 塩田行屋における文化遺産保護活動の実践

塩田行屋への介入は、もともと白鷹町文化交流センターでの展覧会に際した調査・写真撮影が目的であったが、当センターが初めて同行屋に立ち入った際、先に述べたような文化財の保存環境的視点で見た場合の問題点が多く確認された。埃や鼠糞の堆積や部材の脱落は、文化財の今後の保護管理において望ましい状態でないことは言うまでもない。そのため、調査および写真撮影を実践する際に仏像を移動すると同時に、仏像に降り積もっていた埃などの汚れと須弥壇上に散乱していた木片や鼠糞などの清掃活動を実践した。また、写真撮影および展示の際の仏像の形態完備と今後の保存維持のために、各像から脱落した部材や著しい表面塗膜の剥離箇所に対する応急的な修復処置を実践した。

① 清掃活動

本堂には近代に制作された仏像が3段の階段状の須弥壇に安置されているが、像の上や像と像の間の隙間に扉や建物の隙間から吹き込んだ土埃が堆積し

たり、鼠が巣作りのために引き込んだ木片や糞などが散乱したりしている状況であった。また、膠の劣化により脱落した各像の部材が、それらの堆積物と混じり合っている状態であった。

今回、調査撮影のために像の移動を行った際に、それらの堆積物の清掃を実践した。その際、各像から脱落した部材を他の堆積物と混在している状態の中からより分ける作業を行ったが、その作業は専門家であれば仏像の部材を見分けることが可能であるものの、他の木片ごみとの判別は容易ではない。そのため、堆積物の中を慎重に検査し、仏像の部材をとりわけ作業を行ったうえで、箒や掃除機を用いて須弥壇上の清掃を行った（写真22）。

また、各像の上面を中心に埃汚れが著しく堆積していたため、柔らかい刷毛を用いて除去した。その際、多くの仏像の表面彩色に剥離が生じていたため、それらが剥落しないように留意しながら埃汚れの除去作業を行った。さらに、数体の像の凹部や箱状の框座の内側に、泥蜂が巣を作っていることが確認されたため、それらを碎き割って除去した。他にも虫糞や鼠糞が像に付着していたため、その状態によって使用する刷毛の堅さを使い分けて、仏像の損傷を拡大させないように慎重に除去作業を行った。

これらの措置は、像の状態を把握した上で実践しないと、逆に像の損傷を拡大させる危険性が高い作



写真23 清掃前の状態



写真22 箒や掃除機で堆積物の清掃をおこなう



写真24 清掃後の状態

業であるため、専門的な知識と経験を要する作業であるといえる。しかし、清掃の際の留意点さえおさえれば、特別難しい作業ではない。また、清掃によって得られる効果は、文化財の保存管理において極めて有益であるといえる（写真23・24）。そのため、清掃の際の留意点を記したマニュアルを作成して管理者らと共有することによって、今後の保存管理に関する対策を行っていきたいと考えている。

② 応急的修復処置

本堂に安置された仏像の多くは、接着剤である膠の劣化により、多くの部材が脱落している状態であった（写真25）。部材の脱落は、仏像の宗教的意義を大きく損なうだけでなく、その芸術的、資料的意義においても極めて深刻な損傷であるといえる。そのため、管理者らから本作業中に出来る限りの応急処置を行っていただきたいとの要望を受けたこととともに、本調査の目的である展示においても対象となる仏像の形態が完備している必要性があったことから、調査現場で可能な限りの脱落部材に対する応急的な修復処置を実践することとした。今回行った応急的修復処置は、脱落していた部材と剥離が著しい表面塗膜の再接着である。

まず、脱落部材の再接着に関しては、現状では本堂安置像の全てに主幹材に関する大きな損傷が見られない状態であったため、現時点では本格的な修復処置を講ずる必要がないと判断し、今回は脱落部材の再接着のみを応急的に行うだけにとどめることとした。しかし、将来的には本格的な修復処置を行う必要があるため、今回の応急的接着処置では、再修復が可能なように再除去ができる接着剤を用いて接着することとした。

接着に使用した材料は、アクリルエマルション樹脂プライマルAC-2235（ローム・アンド・ハース・ジャパン社製）に粘性調整剤プライマル

RM-2020MPR（前掲同社製）を少量加えて適度な粘度に調整し、それを脱落部材の接着面に点状に付けて接着を行った。しかし、アクリルエマルション樹脂は、水分の蒸発によって硬化するものであるため、現地での応急処置という状況の中で短時間に処置を完了させるには不向きな場合もあった。そのため、脱落部材の接合角度が急であったり、やや部材の自重が重たかったりする箇所への接着には、溶剤が揮発することによって固着するために瞬着力が比較的高いアクリル樹脂パラロイドB72チューブタイプを使用して接着を行った。使用した材料は共にアクリル樹脂系のもので、アセトンなどの有機溶剤で簡単に再除去することができるとともに、硬化後は湿度に耐久性を持つ特性があるため、今回の応急的接着処置に適した材料であると思われる（写真26）。また、部材が大きく、著しく自重が重い脱落部材の接着に関しては、部材の自重を支えるための強度を得るために、1分間硬化タイプのエポキシ樹脂を点付けして接着を行った。エポキシ樹脂は接着力がアクリル樹脂に比べて高いものの、基本的に可逆性のない特性をもつため、除去する際にはやや難がある材料である。接着を行わずに部材だけで別管理する選択肢も考えられたが、それによって部材が紛失する危険性もあるため、部材をあるべき場所に接着することが塩田行屋の現状を考慮した上で重要であると判断し、上記の樹脂を状態ごとに最適なものを選択して、出来る限りの部材の応急的接着処置を実践した。

表面塗膜の著しい剥離箇所に関しては、今回の展示に際する梱包、運搬での衝撃に耐えるための目的も含めて、脱落部材と同様に応急的接着処置を行った。使用材料には先述のアクリルエマルション樹脂AC-2235の原液（46.5%溶液）を剥離界面に塗布し、塗膜を圧着して接着を行った。

以上の材料を用いて脱落部材および表面塗膜の剥



写真26 アクリル樹脂を用いて脱落部材の応急的接着処置を行う



写真25 部材が悉く脱落した仏像

離に関する応急的接着処置を実践したが、他にも足柄を損傷して自立が出来ない像や壇上から落下して



写真27 亡失した柄を新調し元の場所に再設置する

台座と像が入り混じっていたものもあった。そのため、柄が亡失しているものは形状に合った柄を新調して本来設置されていた状況に戻したり（写真27）、調査結果を踏まえて台座と像の組み合わせを特定したうえで元の組み合わせに戻したり（写真28・29・30・31）といった措置も実践し、須弥壇上および堂内全般の整備を行った。

今回行った修復処置はあくまで応急的な処置であり、将来における本格的な修復処置を前提とした処置である。材料の選定に可逆性のあるものを選択したこともそのためである。使用したアクリル樹脂は、今後も高湿度下におかれるであろう塩田行屋の環境を考え、耐湿性のある材料の選択肢の中から選



写真28 整備措置前



写真29 整備措置後



写真30 整備措置前



写真31 整備措置後

んだものであるが、その耐久年数がどのくらいであるかは今後の環境によって左右されるため断定することはできない。しかし、数年から数十年は接着力を維持できると考えた場合でも、脱落部材を特定し、一体の像として一時的にでも成立させた今回の応急的修復処置によって、今後の保存や将来的な本格的な修復に対する有効な措置がとれたと思われる。

2-5. まとめ

今回実践した清掃活動と応急的修復処置は、脱落部材の判別や表面塗膜の剥離への注意などに専門的な知識と経験を必要とするものの、作業自体は大して手間がかかるものではない。しかし、文化財を維持管理していく上で、その活動によって得られる効果は有益なものがあると考ええる。

堆積した埃や糞に含まれる成分は、小型の虫や菌類が繁殖する要因となる。また人が出入りしないことによって堂内に湿気が溜まり、人気がないことによって虫の活動はより活発化する。そのため、このような埃や糞の清掃作業は、文化財の損傷を未然に抑えるための予防的な保存環境を整えるうえで重要な作業といえる。

応急的修復処置作業についてもまた、その作業の効果は極めて有効である。本堂に安置されている仏像群は、近代の制作とはいえ制作から100年以上が経過しており、泥下地に彩色を施した本像は、耐久年数が短い膠の特性と湿気の強い堂内の環境とがあいまって、現在の劣化や損傷の具合が極めて深刻な状況となっている。そのため、将来的には本格的な修復措置が必要な状態だといえる。しかし、檀家や参詣者の布施などの経済基盤を持たない現在の塩田行屋の管理者らにとって、本格的な修復に必要な資金の捻出は容易ではない。そのような状況の中で、本格的な修復の前に最低限の応急的な処置を行うことで、像の損傷の進行を一時的に緩める延命的な処置ができると考え、今回の応急的修復処置を実践した。今回行った応急処置は、像の埃の除去処置に加え、脱落部材の再接合、亡失した柄の新補、剥落寸前の剥離箇所への接着処置などであるが、何れも専門的な技術と知識を要する作業ではあるものの、大した労力を必要とするものではない。しかしその効果は大きく、調査、撮影作業の合間に行ったこの応急処置は、像の保存にとって現実的に実践できる最も効果的な保存修復処置であるといえる。

文化財を残していくための手段は、修復活動にお

いて語られる場合が多いが、保存環境を整備して文化財の損傷をおさえるためのプレベンティブコンサベーション（予防保存）の理念も現在提唱されつつある考え方ではある。しかし、それらは博物館や美術館といった環境整備が比較的容易な施設において実践される場合が多く、今回のような地域文化遺産への保存対策として実践された事例は少ない。また文化財の保護活動も指定を受けた文化財が対象となることが一般的で、日本国内の文化財の総数から見れば、その他の膨大な数となる未指定の文化財にその保護の手が行き届いていないのが現状である。未指定文化財は、指定を受けていないものは文化財ではない、といった認識を受ける存在となっている。それは日本の文化財保護行政制度が生み出した弊害である。しかし、未指定文化財もまた紛れもない文化財であり、将来的に文化財の指定を受けていく予備軍であるとともに、地域の歴史・文化を伝える重要な遺物であることはいままでもない。そのため、現在の日本の文化財保護行政制度において保護の対象となっていない未指定の文化財に対しても、それらが健全な状態で保存維持していく活動が必要であり、文化財を保護していく役割を担う保存修復関係者は、指定を受けた文化財とともにその膨大な数の未指定文化財の保護に努める必要があると考える。そのためには文化財保護関係者らが意識的にその保護活動に介入していくための努力が必要であり、また同時に、所有者や管理者の努力も不可欠である。まずは、文化財の保存に関わる我々が、未指定文化財の保存に関する専門的な実践活動を率先して行うことが肝要であると思われるが、それらの活動を、文化財を管理する地域の方々と一緒になって取り組んだり、現在の保護制度の問題点に留意しながら保存管理の体制を構築したりしていくことも重要となるであろう。その活動なくしては、日本文化の根底を支える未指定の文化財を保護し、永続的に継承していくことは不可能であると考ええる。今回の塩田行屋での文化財保護に関する取り組みは、現在の文化財保護行政制度や地域社会が抱える問題の中で、一つの現実的な実践事例として有効であったと考えている。

（岡田）

第3章 展覧会の意義

3-1. 展覧会の企画意図

まず、企画展「白鷹町の仏像展① 塩田行屋の仏たち：中世から明治の仏像」を開催した白鷹町文化交流センターについて触れておきたい。白鷹町文化交流センター（愛称あゆーむ）は「文化・交流・人づくりの拠点」として白鷹町が設置し平成21年10月に開館した複合文化施設で、ギャラリー・ホール・多目的室を併設しており、美術展覧会の他に、音楽やダンスの公演、ワークショップ、講演会などが開催されている。平成21～22年度は白鷹町の直営で運営されたが、23年度からは指定管理者（あゆーむ運営管理共同企業体、代表企業株式会社シグマ）による運営に移行している。

人口規模が160,000人程度で過疎化が進む小規模自治体である白鷹町において、敢えて新たに文化施設が設置されたわけであるから、町の文化に対して果たすべき役割は大きい。そして、そこで行う事業は白鷹町（とその周辺地域）およびその住民に有意義なものでなければならないことには議論の余地がない。そうした、町にとって有意義なものでありながら今までほとんど手付かずであったものとして、仏像の存在が浮かび上がった。

仏像は信仰対象であると同時に地域の歴史を示す重要なものであり、また美術的にも優れたものが少なからずあるにもかかわらず、山形県や白鷹町においては一般に地域の仏像を鑑賞する機会は少ない。また鑑賞機会が少ないためにその存在が知られておらず、それゆえに保存していくにも難しい状況が存在する。同展で取り上げた塩田行屋では町指定文化財3躯が安置されており、また『白鷹町の文化財』（町教育委員会が近年に発行し、頒布されている）にも掲載されているが³¹、一般寺院のような宗教活動を行っていないこともあって、町内でも存在すらほとんど知られていない。

こうした状況を踏まえ、まず地域の仏像の存在や造形を知ってもらい、そこから地域の歴史文化を掘り起し、仏像の保存へとつながることを目的に同展を企画した。もちろん仏像が今後も保存され、信仰対象であると同時に「目に見える資料」として存在することは、地域の歴史文化が補強されていくことにつながると期待される。

同展は当館としては初めの文化財関係の展覧会ということで、今までと異なる新たな客層が期待された。また、年配者が関心を持ちやすいこと、近年仏像ブームであること、地域の文化財は「地元ネタ」

としてマスコミからも取り上げられやすいこと、などから町内外から一定の来場者が見込まれた。

3-2. 展覧会の反応と効果

同展の概要は下記である。（写真32・写真33・34）

展覧会名：白鷹町の仏像展① 塩田行屋の仏たち：中世から明治の仏像
会期：2011年11月15日（火）～12月11日（日）
休館：月曜日 開館時間：9:00 - 19:00
観覧料：一般200円 高校生以下無料
主催：白鷹町文化交流センター
会場：白鷹町文化交流センターギャラリー1
後援：白鷹町教育委員会、白鷹町史談会
協力：塩田行屋、東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター
入場者数：1171人

関連イベント

講演会「塩田行屋の仏像：町指定文化財について」

講師 長坂一郎

講演会「新海宗慶・竹太郎親子の仏像について」

講師 宮本晶朗



写真32 「白鷹町の仏像展①
塩田行屋の仏たち：中世から明治の仏像」ポスター



写真33 展覧会風景



写真34 展覧会風景

まず各種メディアの反応はというと、第1章で述べたように、新海竹太郎の銘が発見されたことにより、山形新聞の一面および中面に、その発見と展覧会についての記事が掲載された。この影響もあってか、テレビ局2社、新聞は上記含め2社が会期中に同展について報じた。また会期後でいうと、山形新聞が年末の各市町村の1年を振り返った記事で、白鷹町の重要な4つの出来事の1つとして新海竹太郎の銘の発見と展覧会について取り上げた。同じく会期後に東北芸術工科大学の広報紙「g*g」において、塩田行屋の調査と展覧会について取り上げた。

こうした各種メディアの報道の効果もあってか、当館の有料展覧会としては2番目に多い来場者数となった。芳名帳およびアンケート結果から、来場者のうち町内からと町外からはほぼ半々という内訳で、「白鷹町の仏像」に関して町内だけでなく町外においても関心が持たれたということが確認された。

アンケートの自由表記欄や直接会場で聞いた感想を分類すると、①これほどすばらしい仏像の存在を知らなかった、②もっと地域の仏像の展覧会をしてほしい、③仏像を保存していつてほしい、という内容のものが多かった。

①については、もちろん町外の来場者からも聞かれたが、むしろ町内の来場者が強い調子で述べてい

ることが多く、中でも塩田行屋が所在する十王地区の方々にとっては驚きが大きかったようである。

②については、白鷹町での仏像展は本展が初めてであったし、現状として山形県内の市町村では文化施設等を会場とした展覧会はほとんど行われていない。県でも地域の仏像の展覧会が一定の頻度で、たとえば毎年や隔年で開催されるという状況ではない。こうしたことから、もっと地域の仏像を鑑賞したい、知りたい、という需要がありながらもそれが満たされていないのであろう。

③については、①を受けて導かれた感想ということだろうか。本展においては仏像の保存に繋げるという目的は内包していたものの、広報印刷物や会場キャプションなどで仏像を遺していく困難さや保存していく必要性には一切触れなかった。というのも、町内で初めての仏像の展覧会ということから、まずは仏像を観て知ってもらうことを重視し、殊更に保存に関する「色眼鏡」を掛けさせたくなかったためである。しかしながら、①から必然的に③が導かれていくなれば、これは注目に値することだろう。

また、アンケートの感想の中に、仏像が好きで京都や奈良の寺院に観にいくが、山形では仏像を観ることがなかった、というものがあつた。仏像に関心がある層にさえ「(観るべき) 仏像は奈良や京都にはあるが、山形にはない」という既成概念の存在を感じさせる。いうまでもなく奈良や京都には古い時代の仏像が多く、また歴史的価値や美術的価値が高いために国宝・重要文化財に指定されているものも多い。しかし、山形にも古い時代の仏像は存在するし、それ以前の問題として古い新しいに関わらず、それらが山形の歴史を考えていく上で重要な要素であることには疑う余地がないだろう。しかし、仏像に関心がある層にすらそういった認識がないことは大きな問題である。こうした状況下においては、研究者ではない一般層に山形や白鷹町の仏像の存在・造形・歴史性を啓蒙するには、展覧会というアウトプットが現実的には最も有効な手段なのでないかと改めて感じている。もちろん、講演会や、県や市町村による指定文化財関係の刊行物も一定程度の効果はありそれはそれとして重要な意義があるが、それらの効果は「すでに知識があり関心が高い」研究者に近いような層に働き、一般層にはあまり働いていないだろう。それは塩田行屋の仏像も掲載されている『白鷹町の文化財』が刊行されていながら、一般にはほとんどその存在が知られていなかったことから

今回改めて確認されたことでもある。

3-3. まとめ

いずれにしても、展覧会とそれに付随する講演会、およびそれに関する各種メディア報道によって、町内外の方々、町行政関係者、町議会議員等に、塩田行屋の仏像の存在・歴史性を広く知らせることができた。この成果は仏像の保存へと繋がる大きな意義があろう。

一方で、仏像が有名になることの問題点について触れておかねばならない。まず展覧会の企画段階の仏像借用の交渉の際に管理者から、展覧会で有名になることによって、①会期中に会場で盗難に遭うのではないか、②会期が終わって返却後に盗難に遭うのではないか、という心配を相談された。

①に関しては、当館が警備会社による機械警備をしていること、職員が巡回すること、カメラで監視することを説明し、すぐに納得して了承された。

②に関しては、仏像調査によって記録写真を撮影しておくことが盗難・転売の抑止力になること、展覧会で多くの人に知ってもらうことが盗難・転売の抑止力になること、展覧会で地域の方々に知ってもらうことで地域による監視が一程度可能になること、を説明した。了承はしていただいたものの、これに関しては完全な対策とはとてもいえないものだろう。広く知らせることが、盗難のリスクを高める要素であることは否定できない。しかしながら、存在が知られていないゆえに人知れず破棄・焼却されている仏像があるのも事実であろう。盗難に対するより安全性の高い手段の構築は今後の課題といえよう。

(宮本)

おわりに

本論では、白鷹町文化交流センターでの展覧会企画に端を発した塩田行屋の仏像文化財に関する取り組みについて論じてきた。もともとは展覧会の企画に際して行われた調査活動であったが、結果的に地域文化遺産が抱える問題点に気づき、それらに対する現実的な保護の対応を行うこととなった。それは、調査活動による文化財意義の再認識、写真撮影による文化財の記録、清掃活動による保存環境の改善、応急的修復処置による文化財の維持、展覧会開催による文化財意義の啓蒙などの一連の活動を通じて得られた地域文化遺産保護に関する活動である。

地域の文化遺産の保護管理に関して問題となる点は第2章で述べたとおりであるが、これらは塩田行屋に限ったことではなく、筆者が別の調査で山形県内を回った際にも確認された地域が抱える共通した問題であった。今一度それらの問題点をまとめると、①地域の過疎化の問題、②文化財管理者の高齢化の問題、③宗教意識の衰退による宗教遺物に関する維持管理の問題、④維持管理に関する経済的問題、⑤未調査による歴史的・文化的背景の不明さと文化財意義の無認識の問題、⑥日本の文化財保護行政制度における文化財管理に関する対応の不備の問題、などが地域文化遺産の保護に関して共通した点としてあげられるであろう。①の地域の過疎化に関しては、本行屋では創立当初から深くかかわってきた地域の6家が今も存続しているため過疎化の影響は現時点では見られないが、他の山形県内の各地域では過疎化が進み、管理者はもとより地域そのものが限界集落を経て廃村となってしまうところも多く存在する。

このような地域文化遺産の保護管理状況の問題は、管理されるべき文化財にとって好ましくない状況を生じさせることとなる。日常的な管理が滞れば、文化財が安置される建物への人の出入りが減少することとなり、それによって建物内の換気の滞りが続くこととなる。それが、室内の環境の慢性的な高湿度状態を招くこととなり、またそれとともに、黴の発生、虫の発生、鼠などの小動物の居住、文化財を構成する材料的側面の劣化促進などの様々な文化財の保存維持に関する問題を引き起こすこととなる。そして、これらのことを原因として文化財の損傷が進行していくこととなるが、人が出入りしないことによって文化財が受けた損傷に対して気付くことも少なくなり、気がつけば文化財自体が取り返しのつかない程の損傷を被ることとなる。そして、文

化財を構成する材料や形状が大きく損なわれれば、同時に文化財が持っていた文化性（宗教的、歴史的、芸術的、資料的、民俗的意義を含む）も失われることとなり、それが文化財への関心をさらに低下させていくことへと繋がる。この一連の流れはまさに負のスパイラルといえる悪循環を引き起こし、文化財の保護にとって極めて悪い方へと状況を加速していくこととなる。

この負のスパイラルを如何に断ち切るかが、地域の文化財保護を行っていく上で最も重要になるであろう。しかし、地域が抱える問題は根深く、残念ながら文化財保存関係者だけではどうすることもできないことも多く存在する。地域の過疎化や少子高齢化は、日本が明治以降歩んできた経済的な発展を重視した国策によって引き起こされた問題であり、その状況は全国に見られる現代日本が抱える社会問題である。そのような現状からの脱却には、地域が力を取り戻すための様々な社会的、政治的な活動による地域の活性化が必要となるが、それは文化財保存関係者が直接的に関わることができる問題ではないだろう。

では、文化遺産保護の観点から文化財保存関係者ができることは何があるのだろうかと考えた時、それは、地域そのものの意義を歴史文化の観点から探る取り組みであろうと考える。地域の文化的営みの中で育まれてきた地域文化遺産は、その地域のアイデンティティの根源となる情報を内包する存在であるといえる。それらの地域に根付いた文化遺産の意義の再認識やその保護活動は、どの地域にも固有に存在するアイデンティティの再構築に寄与するものとなる。地域の活性化といっても様々な方法があり、企業誘致や観光の開発などによる方法が一般的に多く実践されているが、地域のアイデンティティの再構築こそが、根底から地域を活性化する要となると筆者は考えている。そして、様々な社会的問題を含む地域文化遺産保護の負のスパイラルを止めるのは、地域の活性化の要であり地域のアイデンティティの根源である文化遺産保護の活動から始めることが、負から正への流れに転換させるための有効な手段ではないだろうか。

文化遺産保護のためには、まずなにが地域に残されているのかを把握することがその第一歩となる。そのためには、多方面の専門家による地域文化遺産の悉皆的な調査活動が必要となる。また、調査によって得られた個々の文化財の知見を、地域における歴史的、郷土史的、政治的な関連性において多角

的に考察、研究することによって、個々の文化財の単体の評価にとどまらない地域の文化遺産としての総合的な意義付けへと発展させることも重要となる。そして、地域における総合的な文化遺産への意義付けは、地域のアイデンティティの再発見へと繋がることとなる。そうすれば、文化遺産を保護する意識が自然と高まることへと発展していくであろう。さらに、地域の文化遺産を調査した成果を展覧会などによって喧伝することは、多くの方に文化遺産の持つ意義を伝える極めて有効な手段である。展覧会の開催が地域文化遺産の保護意識の芽生えを促す効果もあることは、今回の塩田行屋の展覧会のアンケート結果からも実証されている。

これらの活動によって、地域文化遺産の管理者や地方自治体の保護意識の高まりを促すこととなり、地域文化遺産を保護していくための基盤をつくることができるが、一方で文化遺産の保護に必要な維持管理に関する現実的な経済問題に対する対策も必要となる。この経済的な問題は、文化遺産の管理施設の整備や個々の文化財の修復などにおいて発生する費用の問題となって現れる。しかし、多額な費用をかけずとも、簡易的な措置の実践によって文化遺産の保護を行う手立てでもあるのではなかろうか。それが、文化財が健全な状態を保つための清掃活動や応急的な修復処置であり、抜本的な問題の解決はできずとも一時的な延命措置として極めて大きな成果をもたらすことができると考える。またその活動による効果は物質的な改善にとどまらず、管理者らの保護意識を高めることにも繋がるのである。

以上の活動が、今回我々が実践した地域文化遺産保護の負のスパイラルから脱却するための一方策であり、これらは一連の活動を通じて実践されることによって効果を発揮するものであると考える。そして、その一連の活動を本研究において実践することができたことによる成果は、今後の他の地域文化遺産の保護活動に対する具体的な提案としても役立てることができるのではと考えている。

地域の文化遺産はだれが守るのか。それは代々文化遺産を継承してきた地域の住民を中心とした管理者らである。また、それらを指定し、保護していくための行政的保護活動は、地方自治体の教育委員会などの責務であろうし、町の文化施設は、地域の文化や地域文化遺産の意義について喧伝していくことがその役割であると思われる。そして、文化財保存の有識者はその専門的な知識と技能を発揮し、それらの保護活動を支えていく役割を担っているのでは

る。つまり、文化財に関わる人々が、それぞれの役割を果たしながら、目的を了一した活動を連携して行っていくことでのみ、地域文化遺産の保護が可能となることを本事業において痛感した。

今後、本研究における成果をもとに、他の地域での文化遺産保護の活動を展開していきたいと考えている。課題はいまだ山積しているが、少しずつ連携の輪を広げ、日本文化を支えてきた地域の文化の保護に貢献していきたいと考えている。

(岡田・宮本)

注

1. 『十王郷土史』p.216（十王郷土史編集委員会 1961年）による。
2. 奥村幸雄「行者の里：ある行屋の話」p.44-46（『雪国の春』第10号 1983年）による。
3. 原田昌幸『日本の美術466 山岳信仰の美術 出羽三山』p.70（至文堂 2005年）による。
4. 末本文美士『近世の仏教 華ひらく思想と文化』p.191-192（吉川弘文館 2010年）による。
5. 『西川町史 下巻』p.94-98（西川町教育委員会 1995年）による。
6. 『西川町史 上巻』p.897-902（西川町教育委員会 1995年）による。
7. 前掲注5、p.102-103による。
8. 佐藤興七「高玉のお大師様」p.2-5（『史談』25号 白鷹町史談会）による。
9. 前掲注1、p.217による。
10. 新海竹蔵『新海竹太郎伝』p.10（1981年）による。
11. 前掲注10、p.9-10による。
12. 田中修二『彫刻家・新海竹太郎論』p.86-87（東北出版企画 2000年）による。
13. 2011年度の東北芸術工科大学 文化財保存修復研究センターの調査による。
14. 前掲注12、p.86-88による。
15. 前掲注12、p.86-88による。
16. 田中修二「職人から彫刻家へ」p.55-60（『近代日本彫刻集成』第1巻幕末・明治編 国書刊行館 2010年）による。
17. 『出来町御八日講』内に大正4年に書かれた「奉納湯殿山御拝経」の項がある。八日講とは湯殿山講を示す。
18. 奥村幸雄「置賜地方における民間信仰の謎」p.39（『史談』第22・23号合併号 白鷹町史談

- 会 2007年) による。
19. 内藤正敏『修験道の精神宇宙：出羽三山のマンダラ思想』p.151-157（青弓社 1991年）による。
 20. 岩鼻通明『出羽三山の文化と民俗』p.100-105（岩田書院 1996年）による。
 21. 前掲注19、p.157-162による。
 22. 前掲注19、p.150-151による。
 23. 前掲注18、p.39による。
 24. 前掲注2、p.48による。
 25. 『十王郷土史』の執筆・編集に当たられた荒川幸一氏からの聞き取りによる。
 26. 前掲注10、p.18.25による。
 27. 前掲注10、p.245による。
 28. 前掲注10、p.18による。
 29. 『西川町史 上巻・下巻』（西川町教育委員会 1995年）、戸川安章『出羽三山修験道の研究』（佼成出版社 1973年）などによる。
 30. 戸川安章『出羽三山修験道の研究』p.221（佼成出版社 1973年）による。
 31. 『白鷹町の文化財』p.9（白鷹町教育委員会 2001年）による。なお同書は2011年にも第2版が刊行されている。

参考文献

- 『朝日村史 上巻』朝日村 1980年
『朝日村史 下巻』朝日村 1986年
岩鼻通明『出羽三山の文化と民俗』岩田書院 1996年
岩鼻通明『出羽三山信仰の圏構造』岩田出版 2003年
『大江町史』大江町教育委員会 1984年
『大江町史・近現代編』大江町教育委員会 2007年
『大江の仏師1：治作・文作・治三郎』大江町教育委員会 1987年
『大江の仏師2：治郎兵衛』大江町教育委員会 1988年
『大江の仏師3：二代文作・四代治郎兵衛続き』大江町教育委員会 1989年
奥村幸雄「行者の里：ある行屋の話」『雪国の春』第10号 1983年
奥村幸雄「置賜地方における民間信仰の謎」『史談』第22・23号合併号 白鷹町史談会 2007年
柏原祐泉『日本仏教史・近代』吉川弘文館 1990年
古賀弥生『芸術文化がまちをつくる-地域文化政策の担い手たち-』九州大学出版社 2008年

- 『白鷹町史』白鷹町教育委員会 1977年
『白鷹町の文化財』白鷹町教育委員会 2011年
『十王郷土史』十王郷土史編纂委員会 1961年
新海竹蔵『新海竹太郎伝』1981年
未本文美土『近世の仏教：華ひらく思想と文化』吉川弘文館 2010年
田中修二『彫刻家・新海竹太郎論』東北出版企画 2000年
田中修二編『近代日本彫刻集成』第1巻幕末・明治編 国書刊行館 2010年
圭室文雄『日本仏教史・近世』吉川弘文館 1987年
戸川安章『出羽三山修験道の研究』佼成出版社 1973年
戸川安章『出羽三山のミイラ仏』中央書院 1974年
戸川安章『出羽三山と東北修験の研究』名著出版 1975年
内藤正敏『修験道の精神宇宙：出羽三山のマンダラ思想』青弓社 1991年
『西川町史 上巻』西川町教育委員会 1995年
『西川町史 下巻』西川町教育委員会 1995年
馬場憲一『地域文化政策の新視点-文化遺産保護から伝統文化の継承へ-』雄山閣出版 1998年
平吹利数「十王・鷹山の文化財を訪ねて」『史談』第22・23号合併号 白鷹町史談 2007年
文化庁編『我が国の文化と文化行政』ぎょうせい 1988年
山形市史編集委員会編「山形佛壇関係史料：星野家文書」『山形市史資料』58号 山形市 1980年

Ⅱ．地域の文化財に対する修復と保存処置

東洋絵画修復室における掛軸作品の修復と調査からの考察

大山龍顕

はじめに

東洋絵画修復は現在、伝統的といわれる「装潢」の技術を活かして修理が行われている。

実際の修理についても様々な修理例が美術館、博物館などで報告され、また国宝や重要文化財といった文化財修理についても一般にも知られるようになってきた。

これまで、掛軸などでは伝統的な表具の技術を用いて修理されてきたことは知られていたが、保存修復といった視点から取り組まれるようになったのは長い絵画史から見れば現代に入ってからのものである²。その為、様々な修復事例があると考えられるものの、実際の処置方法や事例が報告されることはその絶対量から見れば少ない。

また、地域に伝来してきた作品が主である山形の状況を見ると、美術品として掛軸の修理を捉えるだけでなく、作品の損傷や処置方法に加えて、地域の中での有効な保存方法と対策を考える必要もあるのではないかと考えられる。

何故かと言えば、本格修理により作品の構造的な補強と保存性の確保ができるものの³、地域の中に受け継がれている作品の多くは全国的な文化財的価値からいえば中間より下に位置するものも多く、修理の順番を待つ前に損失の危機があることに起因している。

おそらく、ある程度保存環境が整った美術館や博物館であればこのような考えは抱かないかもしれない。美術的価値として中間にあるというのは、厳しい見方をすれば価値は無いにも等しい。

では、なぜそのような一見して価値のない作品の保存について方策の考察を試みるかというと、それは作品が描かれた場所、最初に所蔵された場所、などの本来作品があった場所や由来とのつながりを残している例が見られるからに他ならない。

美術品としての側面を強く持つ書画作品は生み出された場所や背景に関係なく多くの所蔵者の手を経ることで伝世し、後世へと受け継がれることも多い。様々な価値の変質や美意識などに曝されながら伝来した作品には一過性ではない美術的価値が内在

しており、限りなく普遍性がある。そう考えると、書画作品の文化財としての価値は元の場所に伝世したかどうかとは全く関係がなく、むしろ全く関係がない場所にも拘らず伝世している作品にこそ価値があるといえるかもしれない。

しかし一方で制作された地域など作品固有の環境に根ざした作品には、作品の背景に地域の歴史性を含んでいることで、作品としては大きな評価がない場合でも歴史資料的な側面を持ち密接な関係が残っていることで価値となっていることもある。

この場合、数ある作品の中で何かの文化を象徴しており貴重だという対象であるだけでなく、総体として評価すべき文化そのものを形作っているとも考えられる。

元の場所に受け継がれているということが山形に限らず地域に保存されてきた文化財の保存と継承に課題を投げかけている。その課題に答える1つとしては、修復事例が実際に地域における保存事例としてどのような効果があるかということが検証されることは、具体例として重要であると考えられるが、これまでの修復事例で、地域の中での作品保存といった視点から検証されたことは少ない。

そこで、自戒の意味も込めて、これまで文化財保存修復研究センターにおいて行なってきた修復事例と地域における調査活動から、山形における保存修復活動の方向性を探というのが本論の主たる目的である。

現在の保存修復における流れとしては修理以前に作品の保存環境を整え、劣化や損傷を未然に防ぐ予防保存が広がっており、本論でも本来であれば保存環境も交えて考えることが作品の保存に対する取り組みに繋がるともいえる。

しかし、これまで山形において行ってきた作品調査により確認できた状況の中には既に危機的に損傷が進んでいる作品も多く見られ、展示することの出来ない状態のままであるものも多く見られる。そのような作品は何らかの処置を必要としており、本論ではそういった「何らかの処置が必要だが、全て修復することは出来ない」といった状況を想定してい

る。

筆者の本分は日本画の作品制作であり、修復についてもまだまだ分からないことが多い。しかし、緊急を要すると思われる地域の中における作品の状況と保存修復活動の一端を紹介して、今後、地域の文化財を保存する活動の一助となれば幸いである。

第1章 掛軸について

日本の書画というと掛軸を思い浮かべる人も多いだろう。膨大な数の掛軸作品が存在しており美術品として愛好され、また地域の文化財として受け継がれている作品も多い。山形においても掛軸の作品は多数見ることができ、年代としては近世以降の作品であることが多い。掛軸作品は東洋の書画作品の裏打ちの種類や材料の扱いといった基本的な技術が集約されており、表装の形式についても分類され、体系化されている。しかし、そこから展開して所蔵者や表具師などにより様々な掛軸が考案されており、表装ももなった具体的な全容を解明することは不可能に近い。

しかし、掛軸の構造についてはある程度共通した構造により仕立てられているため、まずは掛軸について『装潢史』⁴をもとにして時代的な変遷を概観しながら、これまで調査修復時に確認した掛軸の形式と構造について触れてみることにする。

1-1. 掛軸の変遷

掛軸は紀元前5世紀頃に可般型の絵絹といった形式として誕生し、日本には仏教絵画として伝来した。その当時の掛軸の構造や形式は現在とはまるで異なったもののようであるが、現存している作例はなく文献等の記録から読み解くと、大雑把な言い方をするなら現在のチベットのタンカのような形式に近かったようである。作品本体の周囲に使用されている織物（以下、裂）についても現在の金襴、銀襴といった裂はまだ生まれておらず、錦や綾などが用いられていたと考えられている。絵画の内容は、仏教絵画であり礼拝や儀礼の対象であった。

奈良時代、平安時代の掛軸の形式や構造がどのような形式であったのかは定かではない。東寺の『両界曼荼羅図（敷曼荼羅図）』の甲本と乙本や神護寺蔵『紫綾金銀泥絵両界曼荼羅図』などにわずかに当初の形式が残っている。

それによると現在の様な八双や軸棒といった部材を掛軸の上下に付属させる形式とは異なっており、掛軸上部に「乳（にゅう）」と呼ばれる棒を通す為の付属物を取り付けて丸棒を通し、軸全体を吊るような構造となり、現在の形式や構造とも大きく異なっている。

鎌倉時代の形式についても作例は乏しく当時の形式を知る方法としては絵巻物の画中画が頼りとなっている。それによると、絵の周囲には一種類の裂を用いている様に見え、形式としてはシンプルな形を

しており現在のような様々な意匠はない。

鎌倉時代の後半になると宋に渡った祖師達により新しい仏教思想とともに生活文化が流入され、仏画だけでなく詩文の書、観賞用絵画が請来されるようになった。その当時の掛軸の形式もまた明らかではないというのが依然として現在の形式とも異なっていたようで、日本の趣味に合わせるため、表装の作り替えといったことが行われた。この頃から僧侶の袈裟などに用いられた金襴などを表装裂として転用して、日本の趣味に合わせて鑑賞に応じた形式が生まれていたと考えられる。

現在の表装形式が確立された時期はというと、室町時代に入ってからで、足利義政の頃、同朋衆達の手により確立されたと考えられている。

彼らは新たに表装を作り替えただけでなく作品ごとの画題や格を整理し、今日の仏画表具や大和表具の形式と共に、「真」「行」「草」といった表装の序列を生み出し、使用する裂の種類や扱い等の現在の形状の基準を完成させた。

その後の掛軸の発展には茶の湯との関係は切り離せない。わび茶の成立の展開を背景にした墨跡愛好や茶人好みの掛軸等が生みだされて江戸時代へと引き継がれ、現代の掛軸文化の骨格となっている。

1-2. 調査作品に見る掛軸

山形にも数多くの掛軸作品が伝えられており、地域の文化財として受け継がれている。僅かではあるが、2009～2011年の間に当センターで調査、修復した作品⁵をもとにして地域に所在する掛軸の一端について触れてみたい。調査作品は平成22年度に行なった私立大学戦略的研究基盤形成支援事業における調査をもとにしている。また、修復については東洋絵画修復室において受託事業として修復を行った作品を参考作品とした。調査と修復の詳細については平成22年度文化財保存修復研究センター成果報告書及び文化財保存修復研究センター年報2009、2010に記載している。

またこれまで実見した作品のみを対象としているため、全容を把握できているわけではないことをお断りさせて頂きたい。

さて、その上でこれまでに調査した作品から見ると、鎌倉時代頃といわれる作例がおおよそ地域に所在する作品では最も古い部類であった（写真1）。数は多くはないものの長い歴史を経て伝えられ、中には火災に遭いながらも救出されて受け継がれているものもあった。時代を経ているそれらの作品に共



写真1 左 高島町大聖寺蔵「来迎三尊図」絹本着色（鎌倉末力）
右 高島町大聖寺蔵「四社明神図」絹本着色（室町中期）

通していたことは損傷が著しいことで、裏打ち紙と剥離していたり本紙が欠失しているものなど、様々な損傷状態を確認することができる。形式は仏画表具で、綾や金欄銀欄といった、今日でも見られる基本的な素材と形式を伴っているものが多い。

修理されている作品も多く、ある時期までは定期的な修理をされながら用いられた環境であったことを伺わせる。

作品全体としては山形に限ることではないかもしれないが、近世以降の作品が多数を占めている。その中には仏画表具、大和表具、文人表具といったよく知られる形式のものが多く見られる。表具に裂が用いられているものとともに紙を用いた表具があることが特徴的で、多数見られる。

紙を用いた表具はお寺を調査する機会が多いためか実際に仏具として用いられたと思われる仏画の作品に多く見られた。実用性のある一般的な形態であったと思われる（写真2）。装演の世界には「紙表具に始まり紙表具に終わる」言葉があるという⁶が、写真2に見られる仏画作品の表装では、一目見ただけでは裂による表装か判別するのは難しい。ここで見られる表装では和紙としての質感や表情といった風合いを活かすのではなく、裂の代用品としての廉価な表装として流通していた様相が垣間見える。また表装の形式としても仏画表具に倣っているものが大半となっている。

地域性に富んだ作例としては写真3の真室川町大日堂蔵「大日様」といった、いわゆる絵師の描写と



写真2 左：高島町大聖寺蔵「愛染明王画蔵」絹本着色（江戸時代）
右 高島町大聖寺蔵「虚空蔵菩薩画像」絹本着色（江戸時代）



写真3 真室川町 大日堂蔵「大日様」紙本着色 年代は不明
（左：修理前 右：修理後）

は一線を画すような独特の造形を持つ作品も見ることができる。裏打ちもされておらず、裂に接着されるのみとなっていた。民間信仰が基礎にある特殊な作例であるとはいえ、損傷は進行しているものの、かえって篤い信仰を表しており地域の文化財として大切に受け継がれてきたことがわかる。

1-3. 構造について

このように掛軸は仏画作品だけをとっても様々な形式と素材を用いており、また民間の中での様々な造形として、裏打ちもない様な掛軸まで見ることができる。

現在知られている掛軸の一般的な構造を図1⁷に示した。絵を描いた本紙と表装裂にそれぞれ裏打ちを行い糊で接着して継ぎ合わせ、更に全体に裏打ちをして掛軸に仕立てている。裏打ちの用途にしたがって様々な和紙が用いられており、美晒紙と宇陀紙は楮と共にそれぞれ胡粉や白土を漉き込んでおり、本紙の肌裏には薄くて強度のある薄美濃紙を用いるといった工夫がされている。

山形においてこれまで調査した作品でも同様に仕

立てられている作品が見られる一方で、宇陀紙が普通の楮紙であったり、裏打ちの回数が少ないといった異なった構造をしているものもある。構造の違いは単純な費用の問題で省略してあるということも考えられるが、掛軸の裏面に楮紙を用いた例として、江戸では楮紙を裏面に用いた表具があったともいう。実際に掛軸を何処で仕立てたのかを明らかにすることは難しいものの、例えば、回船による貿易といった江戸時代の社会環境を考えると、上方の文化や江戸の文化が混在して流入して、表装の構造にまで影響していたと推測することができる。

1-4. 地域の掛軸作品の保存

地域に所蔵されている作品の良さを考えてみると、例えば地域や寺院に関係した図様や由緒が受け継がれ、制作当初の表装が残っていることもあり比較的的作品本来の環境ともども伝えられている点にあ

る。また様々な構造をもった掛軸が混在している様は、当時の掛軸が持っていた需要と多様性の証拠となっており、それもまた地域の文化背景を含んだ価値となっている。

しかし、この状態を保存することは難しい。修理の際行われる処置としては肌裏紙が交換されることが多い。その際、作品は解体され時には表装裂も交換されることがある。修理以前と作品の外観は変化をする。

作品の損傷によってそれは当然の処置である。しかし地域の文化財によっては作品の特質が変更され、或は失われる結果になりかねない。

現在の文化財修理の理念では現状維持といった方針のもとに修理が行われ作品の真正性を重視する修復となっている。地域の文化財においても更に作品の周辺と地域との関係性にまで踏み込んだ保存修復処置が求められていると考えるのである。

掛軸の構造

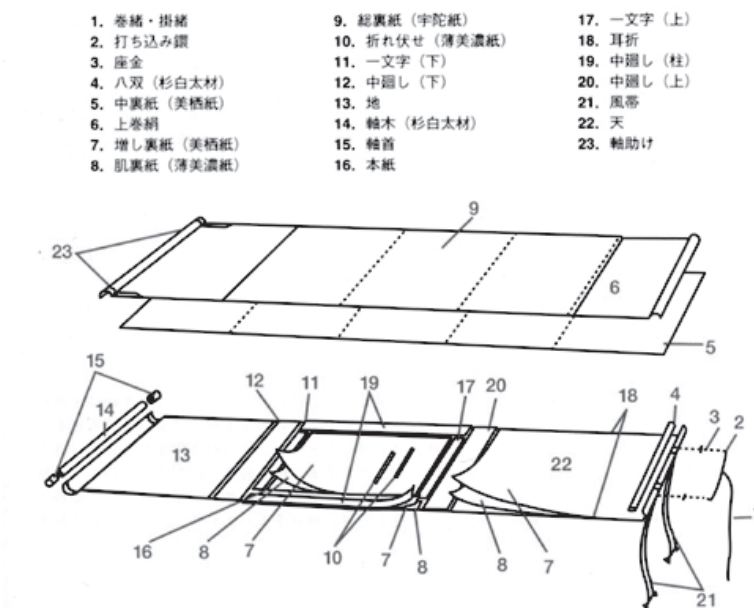


図1 掛軸の構造 (『日本画用語辞典』より転載)



写真 4 龍巖寺蔵「両界曼荼羅図（金剛界曼荼羅）」修理前



写真 5 龍巖寺蔵「両界曼荼羅図（胎藏曼荼羅）」修理前



写真 6 龍巖寺蔵「両界曼荼羅図（金剛界曼荼羅）」修理後

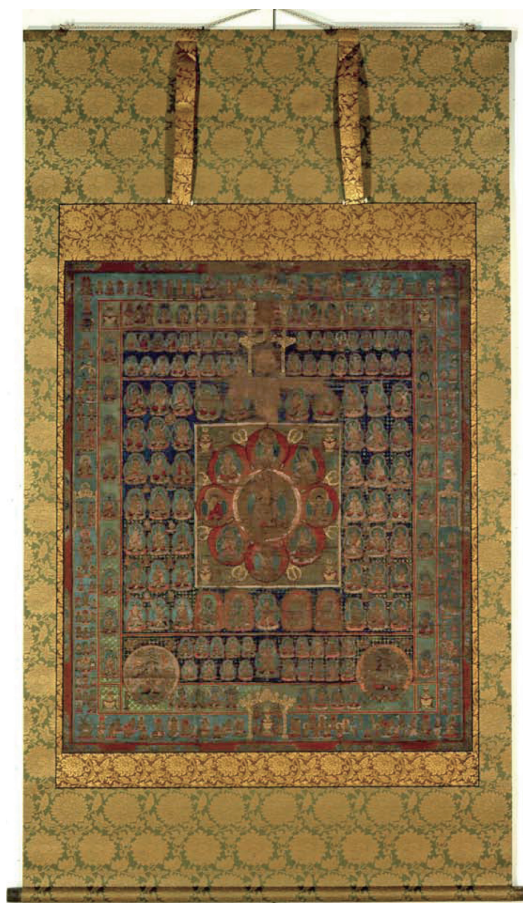


写真 7 龍巖寺蔵「両界曼荼羅図（胎藏曼荼羅）」修理後



写真8 龍巖寺蔵「両界曼荼羅図（金剛界曼荼羅）」修理前 斜光写真



写真9 龍巖寺蔵「両界曼荼羅図（金剛界曼荼羅）」修理前 裏面

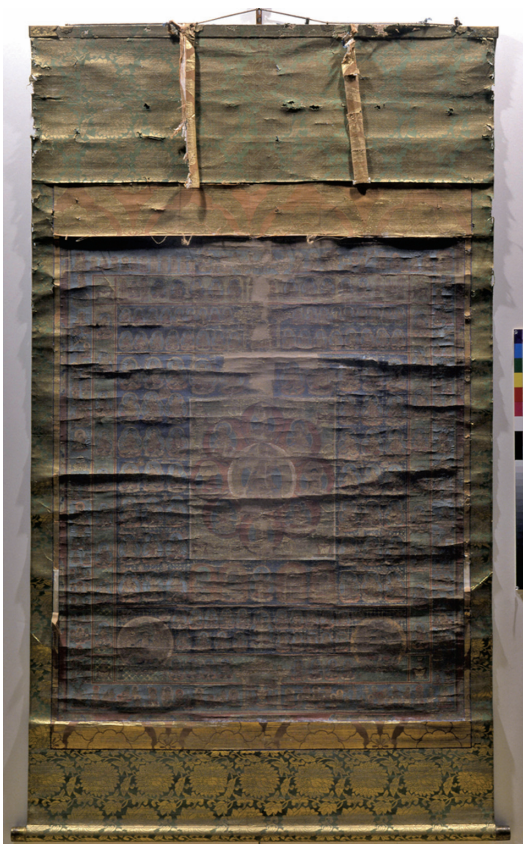


写真10 龍巖寺蔵「両界曼荼羅図（胎藏界曼荼羅）」修理前 斜光写真

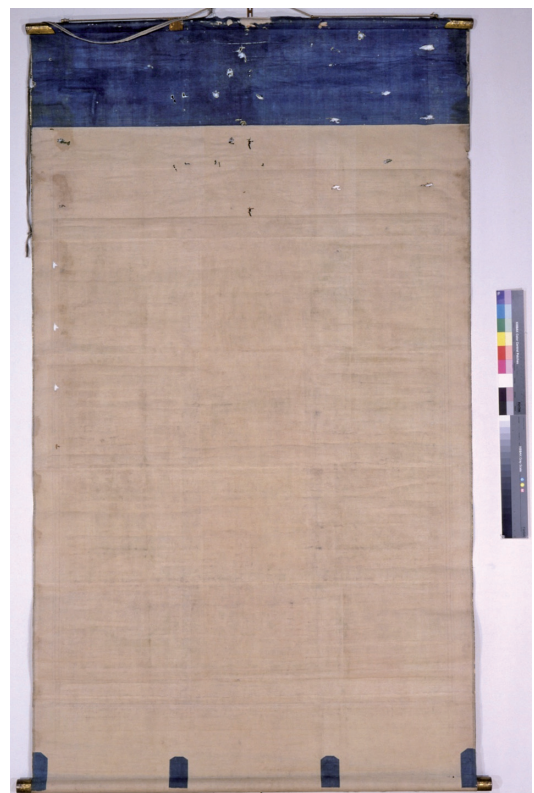


写真11 龍巖寺蔵「両界曼荼羅図（胎藏界曼荼羅）」修理前 裏面

第2章 龍巖寺蔵「両界曼荼羅図」の保存修復

最近では数多くの作品の保存修復事例を様々な報告書⁹等に見ることが出来る。また国宝や重要文化財などの事例も報告書として刊行されている。しかし、詳細が明らかになる事例はごく限られた作品で、地域に所在する文化財のような事例はあまり多くはない。

そこで、まずは当センターにおいて行った地域における文化財の保存修復について修復事例を取り上げることから検証を試みてみたい。

修復事例である龍巖寺蔵「両界曼荼羅図⁸」(写真4～7)は地域の文化財であると同時に、仏画としても極めて優れ、時代的にも一見して室町時代はあるだろうという作品である。当センターでこれまで扱った掛軸の作品としても最も古く、掛軸の修復の代表的な事例ともなった。しかし、作品の状態からやや特殊な処置ともなっている。そこで、龍巖寺蔵「両界曼荼羅図」の保存修復について、現在の修理の流れと修理を行うことで明らかになることに触れながら作品の保存にとって重要なことについて考えてみたい。

2-1. 修復までの経緯

酒田山龍巖寺は最上川の河口北岸の近くにある真言宗智山派の寺院である。詳しくは後述するが、江戸時代には庄内藩藩主の祈願所であり、それ以前にも庄内に数カ所しかなかった談議所として隆盛を誇っていた。開山以来幾度か宗旨を変え、寺の位置も現在の地に移動する等、時の趨勢で大きく衰退した事もありながら、今日へと続く地域の古刹である。

「両界曼荼羅図」は寺伝である『龍巖寺縁起』¹⁰にも存在が記されている寺宝として知られていた。しかし住職の代替わりなどにより所在が不明になっていた時期があり、どのような状態であるかは確認されていなかった。現在の住職に代わり、再び所在の確認はされたものの、宗旨が変わっていたこともあり作品は保管されたままであった。酒田市の本間美術館が展覧会の企画に際して調査をしたことで、再び作品の所在と状態も確認される事となった。

2008年に同美術館に於いて酒田市近辺の仏画作品を集めた展覧会「酒田の仏画～暮らしに根付く信仰～」(会期8/27～9/23)に出品された後、作品の損傷を憂慮して当センターに依頼があり、修復を行う事となった。

2-2. 作品の概要

双幅の両界曼荼羅図で、それぞれ「胎蔵曼荼羅」「金剛界曼荼羅」となっている(写真4～7)。

修理前の本紙法量は胎蔵曼荼羅が縦132.0cm(四尺三寸六分)、横110.7cm(三尺六寸五分)、金剛界曼荼羅は縦130.0cm(四尺二寸九分)、横110.3センチ(三尺六寸四分)。それぞれ三副一鋪の絹本着色画である。三副の幅は金剛界曼荼羅が向かって左から34.7cm、40.6cm、35.0cmとなり、胎蔵曼荼羅では同じく向かって左より36.5cm、39.3cm、34.9cmとなっている。絹の組織は両曼荼羅とも同様で、平絹で経42枚二ツ入、緯が42横一本ヌキとなっている。

表装全体では胎蔵曼荼羅が縦223.4cm(七尺三寸四分)、軸幅126.2cm(四尺一寸七分)、金剛界曼荼羅は縦218.3cm(七尺二寸)、横126.1cm(四尺一寸六分)、表装の形式は二段仏画表具で、総縁には萌黄地大蓮華一重蔓唐草紋金襴、中廻しは朱地輪違花紋金襴、小筋は紫の無地で、軸首、端喰、座金には蓮華紋に渡金されていた¹¹。

2-3. 曼荼羅の構成と損傷状態(写真8～11)

(1) 両界曼荼羅図について

両界曼荼羅のうち、胎蔵曼荼羅は詳しくは大悲胎蔵生曼荼羅といい、『大日経』に説かれる悟りの真実の在り方を示した物をいう。金剛界曼荼羅は『金剛頂経』の初会にあたる『真実摂経』(金剛智訳『略出念誦経』四卷、不空訳『真実摂経』三卷、施設訳『真実摂経』三十卷がある)に基づいて校正される曼荼羅で、現図金剛界曼荼羅は九つの曼荼羅から構成されているところから九会曼荼羅と呼ばれている。両界曼荼羅には空海の請来本の系統である現図曼荼羅「現図」と呼ばれる系統と、円珍(814～891)請来の山王院からの「山図」、宗叡(809～884)請来の円覚寺本「或図」と呼ばれる系統があるが、胎蔵曼荼羅の虚空蔵院の虚空蔵菩薩、千手千眼観自在菩薩、金剛蔵王菩薩、が蓮華座に坐す事や、金剛界曼荼羅の九つの曼荼羅から構成される九会曼荼羅の構成となっている点などから、空海請来の現図曼荼羅の流れにあると考えられる¹²。

(2) 構成と損傷状態

損傷の種類

本作品は損傷が著しく、再発見後に一度展示された経緯があったものの、長く所在が不明であったためか、掛けて鑑賞することも困難なほどであった。

主な損傷状態としては

- ・本紙全体の汚れ
- ・表面に白い付着物
- ・表装全面に横折れと剥離

といった損傷が上げられる。

作品の損傷状態について修理前の斜光写真をもとに確認すると、横折れが表装全体に及んでいることが分かる。横折れはいずれ本紙の絹地の断裂に繋がる。

また、

- ・本紙の絹地全面で裏打ち紙との剥離

が進行していた

剥離の程度は深刻で、横折れの影響だけでなく接着力も低下しており、本紙と裏打ち紙とは僅かに接着しているだけで完全に剥離している箇所が大部分となっていた。損傷状態を確認する地図の作製を試みたが、画面全部に及んでおり全図を提示することと変わらない状態になった。

絹地の剥離した箇所では、

- ・図様のずれ
- ・既にずれて接着されていた箇所

も見られ、像の形状が不自然に歪んでいる箇所もあった。

掛軸の損傷としては最悪の状態、本紙が裏打ち紙から剥離したことで、掛けた際に絹そのものが落下する危険があり、展示をする機能は保たれていなかった。

既に絹地が剥離して失われていた箇所については、いくつかの大きい欠損に加え、全体に細かな欠損が無数に確認された。

本作品は全国に伝世している両界曼荼羅としては特殊な作品ではないかも知れない。詳細な研究はなされておらず制作時期などが定かではないものの、中世から考えると数多く伝播された作品として類例の見られるものであると考えられ、作品の図様や構成についても他の作品に共通する。そこで、次に作品の損傷が見られた図様部分について、確認しておくこととしたい。

胎蔵曼荼羅の損傷

胎蔵曼荼羅の図様構成と共に欠損した箇所を確認すると、欠損箇所が本紙上部に偏っていることが分かる。目立つ欠損箇所としては、中央の中台八葉院では、

- ・中台八葉院を構成する大きな蓮華の中央
- ・蓮華座上に坐す大日如来の頭部光背、向かって左上の蓮弁上の弥勒菩薩、右上の普賢菩薩、上部蓮弁

上の宝幢如来の蓮華座にかけて

- ・大日如来の蓮華座と下の蓮弁上の阿弥陀如来の頭部にかけて

絹地の欠損が見られた。

また本紙中央部から上に向かって、縦方向に絹地の欠失は集中していた。

胎蔵曼荼羅で最も大きな欠損は、肌裏打ち紙から抜け落ちるように欠損していて、範囲としては、

- ・中台八葉院の上部、遍地院中央の一切遍知院全てと向かって左側の仏眼仏母菩薩の頭部から右側の大勇猛菩薩の上部と大安楽不空真実菩薩の光背にかけて一帯

- ・その上部に位置する釈迦院の釈迦牟尼

- ・更に上部に位置する文殊院の文殊師利菩薩、最外院の守門天

と広範囲にわたり

絹地の欠失による損傷は最外陣にまで見られた。

中台八葉院では本紙の「ずれ」も確認された。これは以前の修復時に絹地がずれた状態で接着して生じたと考えられ、

- ・八葉の上部蓮弁上の宝幢如来、中央の大日如来、下部蓮弁上の阿弥陀如来にかけて

絹地がずれており、中央に像が寄り細身になっていた。

金剛界曼荼羅の損傷

金剛界曼荼羅は九つの曼荼羅により構成される九会曼荼羅の構成をしている。

絹の欠損は画面全体の中央部である成身会と大日如来の描かれている一印会に集中していた。

胎蔵曼荼羅以上に広範囲で、本紙中央を縦方向に擦れたような損傷が広がっており、一印会から成身会の下、三昧耶会まで達していた。

一印会、成身会では本紙絹地の欠損も進み、特に一印会の大日如来はほぼ全ての絹地が欠失していた。

一印会の損傷（写真12）

一見すると大日如来の図様が確認されるため、本紙がなくなっていると見えないが、これは、本紙が欠失しながらも、顔料が裏打ち紙に移り、点状に付着して残っているためで、このような状態は胎蔵界曼荼羅の欠損箇所には見られず、金剛界曼荼羅のうち一印会のみに見られた特徴であった。

裏彩色と顔料の痕跡

絹に描かれている仏画作品では裏面から彩色する裏彩色の技法があり、裏打ち紙に彩色が残っていることから裏彩色の可能性が否定できないと思われる



写真12 金剛界曼荼羅図 大日如来

た。しかし、残っている顔料は絹の組成に合わせて点状に付着していることが確認された。

裏彩色であれば、面として痕跡がある筈だが、経糸と緯糸の隙間から裏打ち紙に顔料が付着することでは生じない状態であった。そのため、現在の裏打ち紙以前に最低一度は裏打ち紙が交換されていると考えられた。

また、顔料の痕跡を見ると、肉身部分や大円相の部分では付着している顔料も少なかった。しかし、目や鼻、口を描いた描線や朱線といった顔料の痕跡がしっかりと残っていた。通常肉身の表面に描かれるべき目や鼻が残っているということは、肉身部分に彩色がなかったということも考えられるが、それは考え難かった。よく見ると、顔料が残っていない箇所も薄く白色に見えていたためだった。このことから、過去には裏彩色として白色顔料が塗布されていた可能性が推測され、裏打ち紙を交換した際に白色顔料も一緒に剥がれたのではないかと推測した(写真12)。

(3) 残っている図様と表現

欠失している箇所もあるものの、画面全体で見ると図様の細部まで残っている箇所も多い。

胎蔵曼荼羅で線描からおおよその図様を確認する



写真13 胎蔵曼荼羅図 千眼千手観音

ことが出来るのは、

- ・中台八葉院の阿弥陀如来、宝幢如来を除く六体の如来、主尊の大日如来

- ・画面下方、左端の円相内に描かれた千手千眼観自在菩薩(写真13)、右端の円相内に描かれた金剛蔵王菩薩

などとなっている

共通して欠失している箇所としては中台八葉院を始めとする各尊像の肉身部の彩色がある。これにより、細部が弱い印象を受けるものの、図様の線描はよく残り、いくつかの像にはまだ肉身部の彩色も残っていることから、元の図様を知る手懸りとなっている。

彩色がなく絹地の表の線描が残っている状態は以前の修復時に裏打ち紙を交換しておりその際裏彩色が失われたためと推測した。

主尊の大日如来の宝冠などの装飾部分でも線描は残っていながら金箔の痕跡が僅かにしか見られないのは、絹の裏に押されていた金箔が裏打ち紙と伴に剥がれてしまった可能性が考えられる。しかし、裏彩色同様に失われてしまっていて現在確認することは出来ない。

金剛界曼荼羅では

- ・画面中央に縦に並ぶ一印会、成身会、三昧耶会を除く各曼荼羅の描写はよく残っていた。

- ・各像の肉身部だけが失われているといった規則的な彩色の欠失箇所は見当たらなかった。

各曼荼羅を区切る境界の濃群青色の部分で、捲れた絹の裏面に白色顔料が塗布されていたことが確認され、他の彩色部分でも、剥離しかけた絹の裏側には白色の顔料が塗布されていた(写真14)。

といった状態が見られた。

このことから、金剛界曼荼羅では肉身部だけでなく、下地のように裏彩色を塗っていたことが分か

り、胎藏曼荼羅と金剛界曼荼羅では尊像を描く方法が異なっていたと考えられる。

今回の修復処置では裏打紙を全て剥がした訳ではないため、裏彩色の状態は部分的にしか確認できないが、胎藏曼荼羅のように肉身部の裏側を白色に塗り分ける為には、事前に肉身部分の描線が必要であり、支持体である絹地の表と裏の両方を把握しながら描く必要があったと推測できる。一方の金剛界曼荼羅では大日如来にのみ裏彩色の可能性を残して、ほぼ裏面の全面を白色に塗り尊像を描いていることから、胎藏曼荼羅と描く手順が異なっていたと考えられる。

余談となるが、この技法の相違が単純な技術的問題かどうかは定かではないものの、これまで、裏彩色については、日本では白色で塗られ、中国では他の色彩も塗り分けていたといったことは知られているものの、それ以上の絵画制作との関連が検証されたことも少ないため、両界曼荼羅の作画方法を示す一例としても興味深い（写真14、15）。

ところで、損傷の分布は両曼荼羅ともに本紙中央から上部にかけて集中している。この要因として、仏画を中心とした掛軸の作品では、掛軸を開く際に中央部分を手で支えて下方に展開することに起因して中央部分に損傷が集中することが見られる。本作品の損傷でも中央部の損傷は取り扱いによると考え

られるものの、その場合であれば、損傷は中央を上下に縦断する筈で、中央から上部に集中している点は説明がつかない。この損傷の傾向については所蔵者からの聞き取りによると、かつて龍巖寺において結縁灌頂を行った際に敷曼荼羅の代用に本作品を用いていたためであるという。結縁灌頂は信者や僧侶が自らの守り本尊を決めるために行う密教の儀式で、目隠しをして曼荼羅の上に花を投げ、花の落ちたところの仏と結縁を結ぶ（投花得仏）というもので、龍巖寺では明治期までは行われていた¹³。

現在は行われていないということで、実際に掛曼荼羅の本作品を敷曼荼羅として使用していたかどうかは明らかでなく、尚不明な点が多い。しかし、中央部の金剛界曼荼羅の上部の大日如来周辺部分だけが著しく損傷していることから敷曼荼羅として使用されていた可能性があり、同寺院には敷曼荼羅の所在はないこともその推測の根拠となっている。

表装部分の損傷

両曼荼羅に共通して見られた表装部分の損傷は

- ・本紙と表装の切継ぎ箇所の糊が剥がれ
- ・八双と表装上部の両端に集中して虫損であった。

軸の上部と端部分に損傷が集中することは掛軸の構造的な特徴で、外側から汚れが広がり、虫の侵食も起こっていることが原因となっていた。その為、裏面の上部の掛軸を巻き取った際に外周にあたる上巻き部分が最も著しく損傷しており、八双の木材が露出し、軸棒部分と比べて著じるしく傷んでいた（写真16）。

そのため、

- ・風袋は八双との接合部分が破損して取れかかっていた
- ・向かって右側は下部が欠失しており、左側も裏打と分離していた。



写真14 金剛界曼荼羅図 絹地裏側の白色顔料



写真15 胎藏曼荼羅図 絹地裏側

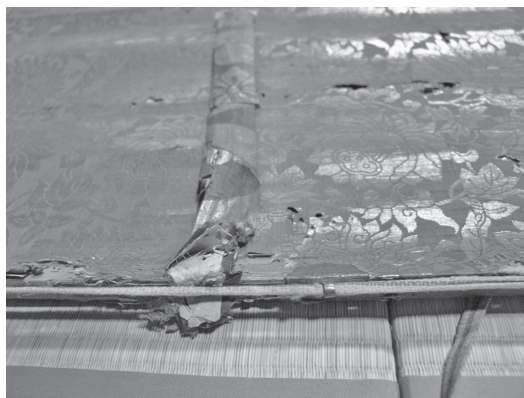


写真16 胎藏曼荼羅図 絹地裏側

・中廻しの柱部分も裏打紙と剥離している箇所が大半で、一部欠失していた。
といった状態であった。

金剛界曼荼羅でも胎藏界曼荼羅同様に損傷が進行しており、虫損の損傷は胎藏曼荼羅に比べれば侵食が少ないものの、

・中廻しの柱部分が右三分の一程欠損
・八双の中央部の木材が露出
・風袋は片方が取れており、箱の内部に同梱されて保管されていた
という状態であった。

また、掛軸の巻くという構造上、展開時の負担から横折れの損傷は避けられず、両曼荼羅ともに全面に渡って横折れが起こっていたことは先述した。

傾向としては、掛軸の下方になると損傷の程度はやや減少していた。

・軸棒部分への塵埃の堆積
・軸首は接着はしておらず、外れてしまう
といった状態が見られた。

2-4. 龍巖寺について

(1) 龍巖寺の変遷

龍巖寺については『酒田市史』¹⁴に詳しく記されている。現在は真言宗智山派の末寺であり、飛鳥、白鳳年間（672～685）、隆遍上人により開基された。各宗派に属しながらも大同年間（806～810）からは一定した宗派となったといわれている。繁栄を極めながらも、時勢の中で衰退し、室町時代の文明年間（1469～1487）に中興開山宥遍上人が荒廃を憂いて、復興を遂げた。その後地域の巨刹として隆盛し、談義所と称した。慶長年間（1596～1615）の頃、「真言宗酒田山談義所」と称しており、天和3年（1682）「巡検使調書」によれば、庄内三郡を通じて談義所は此の一ヶ所であった。

現在の地へと移ってきたのは慶長6年（1601）のことで、それ以前は宝泉院と称して最上川の南側に位置していたという。

元禄11年（1698）に御室御所仁和寺の末寺になり、正式に「談義所」となった。寛永3年（1706）には智積院（智山派）と長谷寺（豊山派）の両方から庄内五壇林（他に鶴岡龍覚寺、湯田川長福寺、蔵岡龍頭寺、金峰山青龍寺、がある）として常法談林所の免許を得た。

寶暦元年（1751）に火災により焼失する。本間光丘が施主となり天明4年（1784）に再建されたが、寛政10年（1798）には大火が四度あり、再度焼失し

ている。焼失に際して、藩主酒井家より米五十俵、松材百本の寄進があった。これは亀ヶ崎城主志村伊豆守の祈願所であったためで、当時の龍巖寺は酒田寺院の筆頭として、年始には二の丸門まで乗り物籠を許され、黒書院において杯頂戴、返杯の格式を持っており、龍巖寺不参のうちは場内の門は開けなかったという程、江戸時代、格式のある寺院であった。

明治末期には現在の智山派となっていた。

(2) 災害

酒田市史の記録には水害や、火災の記録も見られ、文正元年（1466）には大洪水が起こっている。明応元年（1492）には水害が起こり、宮野浦にあった向酒田が北岸へと移転を始めている。

その後、大きな水害は天和2年（1682）まで見られない。宝永4年（1707）には大洪水により、亀ヶ崎城が浸水するような被害が起こり、寶暦元年には2400戸を焼失する大火に見舞われている（龍巖寺も焼失）。明和9年（1780）には庄内大地震が起こっている。

(3) 保存環境と保存箱

一時期、行方が知れなかったという本作品だが、特別変わった場所に保管されていた訳ではなく、須弥壇の下に安置された状態で、保存箱は溜塗りの覆箱の保存箱に麻布に包まれて並んで収められていた（写真17、18）。



写真 17 須弥壇裏の保管場所

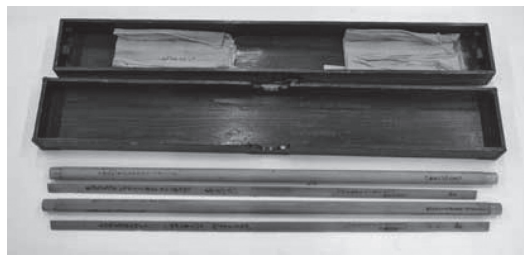


写真 18 保存箱と旧軸棒と八双

(4) 墨書などの記載

掛軸などの日本絵画は修復時の光学調査により画面の下から新たな絵が発見されるといった例はあまりない。しかし、今回の作品では、保存箱に朱漆の文字と、作品を解体した際、軸棒と八双に墨書きが記されていることが確認された。それらは以下のようであった。

収納されている保存箱の蓋裏には朱漆を用いて箱書きがされており、

「金胎両部曼陀羅法巾明快造立之

釈迦□立座後光 同所

不動三尊 同所

十二天慈覚大師摺板 同所

五大尊 同所

干時天和二年壬戌林鐘吉日」

という記載があった。これまで制作時期が天和2年(1682)と考えられていたが、この記載が根拠となっていたようである。

軸棒と八双は修復中に解体したものだが、両幅ともに多くの墨書が確認された。

胎蔵曼荼羅の八双には(写真19)

①「右両界曼荼羅出羽國庄内酒田町 酒田山常住物也」

②「阿字十方三世緒佛」

③「于時安政五戊午年正月中旬酒田細肴町住来原吉右エ門 御表具仕立之」

④「西生」

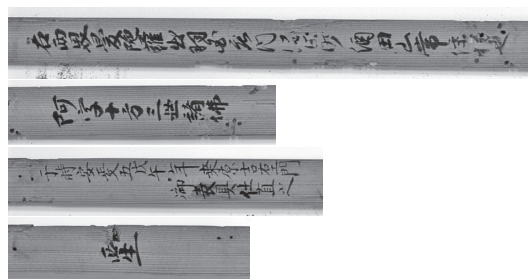


写真19 胎蔵曼荼羅図 旧八双の墨書(上から①、②、③、④)

という記載があった。軸棒には(写真20)

⑤「両界まんだらしゅうふくしたてまつる 時長天和丑戌二年六月中旬」

⑥「両三界万□六親□□一切有生佛クハ菩提也」

⑦「都霞町西方□町御表具所 □□□□玄仁」

⑧「于時安政五戊午年正月中旬 庄内細肴町住来原吉右エ門 御表具仕立之」

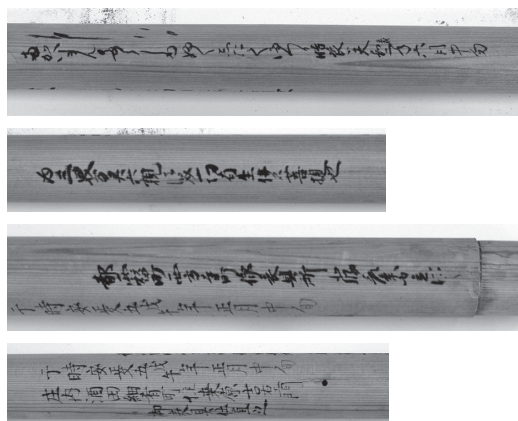


写真20 胎蔵曼荼羅図 旧軸棒の墨書(上から⑤、⑥、⑦、⑧)

という記載があった。

金剛界曼荼羅にも同様に墨書が見られ、八双には(写真21)

⑨「右両界曼荼羅出羽國庄内酒田町 酒田山常住物也」

⑩「南無阿弥陀仏」

⑪「于時安政五戊午年正月中旬酒田細肴町住来原吉右エ門 御表具仕立之」

⑫「西生」

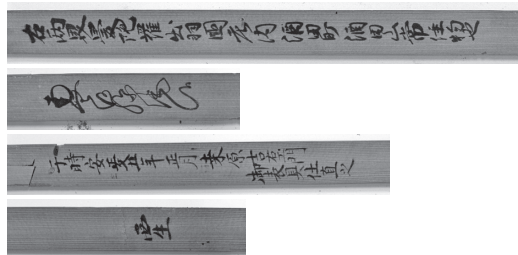


写真21 金剛界曼荼羅図 旧八双の墨書(上から⑨、⑩、⑪、⑫)

という記載があり、軸棒には(写真22)

⑬「右両界曼荼羅出羽□庄内酒田町 酒田山□□□」

⑭「于時天和丑戌二年六月中旬しゅうふくしたてまつる」

⑮「于時安政五戊午年正月中旬 酒田細肴町住来原吉右エ門 御表具仕立之」

⑯「御表具□□□□□」



写真 22 金剛界茶羅図 旧軸棒の墨書（上から⑬、⑭、⑮、⑯）

という記載があった。

(5) 作品の来歴

『酒田市史』¹⁵の『龍巖寺縁起』には龍巖寺の衰退した惨状を嘆き、修復の為に寄附を募る記載があり、「于時延寶八庚申歴仲夏吉旦 法印明快」と記されている。延寶8年（1680）は箱書きの年号や墨書とも時期が一致する。従って、この記載は天和2年（1682）の修理の契機であったと考えられる。

軸棒と八双の墨書の筆跡には少なくとも二種類が存在しており、かな文字の草書に近い字体で「天和二年」とある⑤、⑭と同様の墨書が①、②、④、⑨、⑩、⑬、⑭。もう一つは楷書に近い「安政五年」とある③、⑧、⑪、⑮、である。⑥、⑦についてはどちらもやや異なる字体となっており、胎藏曼荼羅のみに記されている。この⑥、⑦の記載に「都霞町」という記載がある。安政5年の修理の墨書の中に「酒田細肴町住桑原吉右エ門」と記されており、細肴町は現在も肴町にいる檀家の方の先祖であると確認されたことから、地元で修理がされていたようである。一方の「都霞町」については定かではないものの、天和2年の修復を京都で行っていたことを伺わせる内容となっている。記されている地名や人名が現在と繋がりがあっても知れないといった身近な関係性があることは、所蔵者が変わることでも比較的少ないと思われる地域の文化財の特徴でもあると考えられる。

作品の来歴について記載されている墨書だけからはこれ以上のことは判明していないものの、寺伝である『龍巖寺縁起』には天和2年（1682）以前についても作品の記載がある。そこには、

白鳳年中隆遍和尚ノ開基ニ係ル所ナリ、本尊ハ即チ行基菩薩ノ作ニ係ル大聖釋迦如來^{座像}ニシテ、添ユルニ、弘法大師ノ御筆跡大日如來金胎兩部ノ曼荼羅二幅^{地ハ蓮糸長七尺余、巾五尺余}ヲ以テス、故に鎮護慈顔ヲ照ラス功德一切ニ及ボス、累代繁盛ヲ極メタルモ世故變移盛衰頻リニ至リ、遂に武門跋扈ノ厄ニ遭ヒ伽藍寥落粧飾褪散殆ント舊時ノ觀ナキニ至ル、茲ヲ以テ中興開山宥遍上人深ク佛體ノ破壊セルヲ痛ミ拮据迴榮經營年ヲ積ムコト數次、遂に文明四年佛德圓滿ノ法化ニ依リ十萬檀那ノ功德ヲ乞ヒ再ビ盛運ヲ啓クラ得タリ、

とある。

文明4年（1472）は中興開山宥遍が龍巖寺の復興を果たした年だが、曼荼羅二幅が龍巖寺に伝わっていたと記している。この記載だけで何かが判別できる訳でないものの、記載には「金胎兩部ノ曼荼羅二幅^{地ハ蓮糸長七尺余、巾五尺余}」とあり現在の表装の総縁や寸法ともほぼ一致している。このことから、記載がされた時点では既に現在の表装の様相が整っていたと考えられる。勿論、修復が二度行われており、その際に修復前の表装に近い裂を使用した可能性があるため、当初の裂を使用しているとは断定できないものの、過去の表装の様子が記されていることは大変興味深い。

(6) 来歴のまとめ

これらの墨書や寺伝からは龍巖寺と作品の来歴の様子を見ることができる。文正元年に庄内で大洪水があり、その数年後の文明4年に寺伝に両界曼荼羅の記載が見られる。寺院は荒廃し、困窮する様子を「武門跋扈ノ厄」にあっていると訴え宥遍により、寺院の復興を果たす。この宥遍は寒河江慈恩寺の住職としても名前を見ることが出来る人物である。天和2年には作品が修復されるが、この記載が京都霞町のものであれば、修復の為に作品を京都まで運んでおり、回船による貿易が盛んであった酒田の様子を垣間見ることができる。また、2400戸を焼く大火が起こる明和9年に本間光丘が焼失から30年経って龍巖寺の再建を果たすことも、地域と寺院との密接な関係を物語っており、地域における精神的な支柱であった寺院の姿が垣間見える。

これらを踏まえて本作品の損傷状態を振り返ると金剛界大日如來が著しく損傷していることは、結縁灌頂に使用され、いかに地域の信仰が厚かったかを現わしている。

現在は行われていない結縁灌頂の儀式だが、住職によれば、江戸末期から明治に掛けて、5年おきや10年おきに行われていた記録があるという。本間光丘により再建を果たした寺院では結縁灌頂が行われ、当時酒田寺院の筆頭であった龍巖寺では多くの信者や僧侶が結縁を結んだことが想像される。再建から、約60年を経て、結縁灌頂により傷んだ曼荼羅が地元で修復をされ、その後の結縁灌頂にも使用され、結果的に絹地は失われるに至ってしまった。

想像による部分が多いが、今日にまで受け継がれている様子からは地域の中で活用されてきたことが損傷へと繋がっていたことを示し、その損傷自体もこれまで作品が果たしてきた信仰の歴史の記録なっていると考えられる。

2-5. 修復方針

損傷状態から検討した結果、両曼荼羅とも以下に上げる修復方針のもと修復を行う事となった。しかし、筆者が修復に携わった時点では既に方針は決定されていた。細かな処置については筆者が作業中に決定した部分も多いが、全体の方向性については変更していない。以下が方針である。

- ・作品全体を解体して本格修理を行う。
- ・肌裏打ち紙は絵具が付着している為、除去しない。
- ・欠失部には図様の確認が出来るよう配慮した補絹を施す。
- ・剥落止めとして、絵具に膠を与え接着力の強化を行う。
- ・本紙の汚れ箇所等には、無理のない程度にクリーニングを行う。
- ・補絹には必要に応じて地色合わせの補彩を行う。
- ・今後の横折れ発生を軽減させる為折れ箇所などに折れ伏せを施す。
- ・表具裂は虫損による欠損が多い為、新調する。
- ・総縁は、旧総縁と同様の裂を復元し使用する。
- ・中廻しは本紙、総縁に合わせ調和がとれる裂を新調する。
- ・表装は現状と同様の仏仕立二段表具とし、軸棒、八双、紐等については新調する。
- ・金軸、端喰、環座は軽度のクリーニングの後、再用する。今後の保存のため、太巻き芯と共に桐製印籠箱、包み裂(羽二重)、布張り中性紙外箱を新調する。

修復材料は本紙に対する今後の影響も考慮し、可逆性のある伝統材料を使用する。

基本的な処置方針としては多くの掛軸作品の本格修理に共通する方針となっている。しかし、今回の処置では肌裏打ち紙の交換を行わないことで、解体して肌裏紙の交換を行う本格修理とは異なっている。旧裏打ち紙は新たに交換することで、本紙を補強し、色調が調和していない場合には本紙と調和する色調に交換すれば、鑑賞性を向上させる効果などがある。しかし、リスクも大きい。本作品でも、過去の修理で裏打ち紙を交換した際に裏彩色が失われていると考えられた。裏打ち紙を除去する際に使用する水分は、画面にも大きく影響する。このような水分によるリスクを軽減する為に、現代では画面の表側にレーヨン紙などを表打ちして画面を安定させ、乾式肌上げ法といった方法により裏打ち紙を除去する技術が開発されている。しかし、今回の修復処置では裏打ち紙に図様が残っていた。信仰の歴史や文化財としての価値がある為、裏打ち紙を残すことが優先された。また、裏打ち紙を新たに交換した例として、墨染めの黒い裏打ち紙が過去の修理時に使用され、鑑賞性が損なわれているような状況が考えられるが、今回の状況では裏打ち紙は鑑賞の妨げとなってもおらず、色調も古色として自然な色合いであると考えられた。

同様に、胎蔵曼荼羅についても裏面の絵具の移動なしに除去することは、損傷状態から見ても危険が多すぎると考えられた。また、肌裏打ち紙は強度的にはしっかりとしており、本紙の色調にも調和していた。本紙との剥離が問題であったが、剥離箇所を接着させることで本紙全体に安定させることが出来ると考えられた。以上のことから、今回は肌裏打ち紙の交換は行わない方針のもと処置を行うこととなった。

また、裏打ち紙に残る図様についても、絹地が失われていることから、補絹が必要であるものの、補絹処置により図様が見えにくくなることは極力避けたいと考えた。そのため絹地の欠失部分に使用する補絹には糸が細く、補絹後に図様を邪魔しないものが適していた。

2-6. 修復処置

修復処置としては以下の処置を行った。

低酸素濃度殺虫処理。文化財害虫や卵の残存を懸念して低酸素殺虫処理を行った。両幅と保存箱をエスカルフィルム製の袋に入れ、脱酸素材(RP剤)、酸素インジゲータを同梱して密閉して3週間保管した。

修理前の状態の記録をとり調書を作成した。本紙の剥離が著しく、掛けると落下する危険があったため、危険な箇所はメチルセルロース水溶液（以下、MC水溶液）を用いて、仮接着をした後、写真撮影を行った。損傷状況についても調書を作成して作品寸法や状態を記録した。

表装を解体して本紙と裂を分離した。表装を伴ったままでは本紙の処置は出来ないため、表装裂と本紙を小筋部分から切り離し、分離した。また、紐や、環、軸棒、八双といった掛軸の付属品も全て分離した。この際、両幅ともに、旧軸棒、八双に墨書が確認された。これにより先述した「天和二年」、「安政五年」の二度修理されていることが確認された。

本紙が裏打ち紙から剥離した箇所や絹のずれは位置を修正した後MC水溶液と小麦澱粉糊（以下、新糊）を用いて裏打ち紙に接着し、おもりで抑え定着させた（写真23）。

裏打ち紙の交換を行わないため、実質的に本紙と裏打ち紙の修正と補強はこの接着処置により行った。また、それに先立ち、本紙表面に付着していた白色の付着物は綿棒などを用いて慎重に除去した。

膠水溶液を顔料の彩色部分に塗布して剥落止めを行った。顔料の定着に応じて塗布する回数を替え、定着するまで塗布した。

旧総裏、旧増裏打ち紙を裏面から除去し、本紙と肌裏打ち紙のみにした。剥がれにくい箇所には裏面から湿りを入れながら剥がした。旧肌裏打ち紙には裏面に折れ伏せが全面に入っており、折れ伏せの下には墨線により見当がつけられていた（写真24）

肌裏打ち紙の取り扱い時の補強などのため、仮裏打ちを行った。

補絹の用意。肌裏打ち紙に付着した図様が補絹後も確認できるような絹として、今回は電子線劣化絹

ではなく、川俣絹（経14中二ツ入り51本 緯14中66本）を使用することとした。補絹には仮裏を打ち、棒絵具を用いて周囲に調和する色調に染め調整した。

絹地欠損部に補絹を施した。ライトテーブルで欠損箇所を確認しながら補絹を切り抜き、新糊を用いて接着させた。

本紙、裂共に美晒紙（胡粉入り楮紙）を長期間熟成させた小麦澱粉糊（古糊）により接着させ増裏打ちを施し、仮張りに掛け乾燥させた。表装裂については復元した総縁と中廻しの色調を時代性に揃えるため、天然染料の矢車を用いて染めて、肌裏打ちをして用意しておいた。

本紙の横折れ箇所などの位置をライトテーブル上で確認しながら裏面に折れ伏せ（薄美濃2.5匁を約7厘幅に裁ったもの）を新糊で接着させた。（写真25）折れ伏せ後は薄手の美晒紙を古糊で裏打ちし、打ち刷毛を用いた後、仮張りに掛け乾燥させた。

補絹部に地色合わせの補彩を施した。補絹箇所はほぼ周囲と調和していたが、微調整として本紙周囲の補絹などに棒絵具により補彩を行った。

本紙、裂を仮張りから剥がし、寸法や裂の模様などを確認後、周囲を断ち合わせ、本紙、裂を新糊で接着させ、切り継いだ。

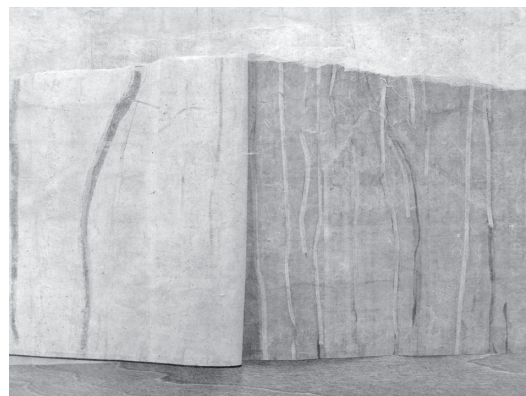


写真 24 裏面肌裏の折れ伏せ



写真 23 金剛界茶羅図 本紙剥離箇所の修正



写真 25 ライトテーブル上での折れ伏せ

美栖紙を古糊により接着し打ち刷毛で密着させる中裏打ちを行い仮張りに掛けて乾燥させた。

乾燥後、双幅の寸法を確認し、掛軸側面の耳折りや軸袋、八双袋といった箇所を整え、宇陀紙と上巻絹を古糊により接着させ打ち刷毛で密着させて総裏打ちを行った。自然乾燥させた後、裏面全面に湿りを与え、仮張りに掛け乾燥させた。

軸棒、八双（杉白太材）を削り、風袋を風袋裏と縫って仕立てるなど各部材を制作した。

仮張りから剥がし、裏面にイボタ蠟をまぶして数珠で擦る裏摺りをし、再度仮張りにかけて表装表裏のバランスを整えた。

全体の均衡を調整した後、耳すき、軸棒、八双部を整え、用意した部材を取り付けた。その後、端喰、座金、環、紐を取り付け仕立てた。

保管には今後の横折れ発生を軽減するため、太巻芯を採用し、新たな保存箱に納入する準備として、包み裂や、紐あてなどを製作した。

完成後の記録撮影を行った。

桐製太巻き芯に巻きとり、包み裂に入れた後、桐製印籠箱、布張り中性紙外箱に収納した（写真26）。

修理報告書を作成した。

2-7. 補絹

今回の修復では、金剛界曼荼羅の裏打ち紙に残る

痕跡には両界曼荼羅の来歴や信仰と密接な関係があり、修復する上で優先されるべき点であった。本紙絹地が失われており顔料が露出しており、そのまま保存することは表具全体のバランスも悪いと考えられた。欠損だけでは、本紙と組成の似た電子線劣化絹による補絹処置が画面の調和や、掛軸のバランスの上からも適切であると考えられたが、同様の組成の絹では、処置後に図様の確認が難しくなってしまう恐れがあった。そこで、可能な限り糸の細い絹を補絹として使用することとした。使用した絹は「川俣絹」（川俣絹は上巻絹や羽二重の産地としても



写真 28 金剛界曼荼羅図 大日如来 修理前



写真 26 新たな保存箱

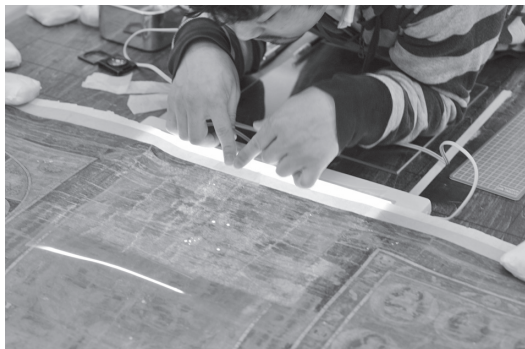


写真 27 補絹の確認作業



写真 29 金剛界曼荼羅図 大日如来 修理後

知られる福島県福島市川俣町で織られている)で、補絹にあたっては、川俣絹に仮裏を打ち、棒絵具などを塗布して本紙と調和する色調に整えたものを用意し(写真27)補絹は通常の補絹作業と同様で、本紙は旧肌裏打ち紙のみの状態としてライトテーブル上に置き、透過光を用いて、本紙を透かして欠損部分の形を確認してビニールシート上の補絹に欠損の形をトレースし、同様の形に切り抜いた。小麦粉澱粉糊を補絹に塗布し、慎重に位置を確かめて接着し、定着させた後、仮裏を外した。補絹を行う際には絹の表と裏側から行う方法があるが、今回は表側のみで行っている。

修復前と修復後(写真28、29)

補絹の処置は肌裏紙に残った図様を効果的に保存することになったのだろうか。修理前の状態では大日如来の図様が薄く浮かび上がっている。対して補絹後を見ると、大日如来の頭光部分の模様等もシャープに見えるようになった。頭部をより細部で見ると、金剛界曼荼羅のごく一部ではあるが、補絹前では頭部の欠失部分や周辺の絹地のゆがみが像のズレに繋がって見えるが、修復後の写真ではズレも修正されて、収まっていることが分かる(写真30、31)



写真30 金剛界曼荼羅図 修理前部分



写真31 金剛界曼荼羅図 修理後部分

2-8. まとめ

修復前の状態は表装全体に損傷が広がり、掛けることもできない状態だった。その為、作品全体を解体して本格修理を行うこととした。表装全体を解体して修復を行ったことにより再び掛軸として掛けることが出来る状態に機能を回復することが出来た。また、肌裏打ち紙は絵具が付着している為、除去しないまま処置を行い、裏打ち紙から絹地が剥離した箇所を一カ所ずつ丁寧に再接着させたことで、再び安定した画面に近づけることが出来たのではないかと考えている。とはいえ、裏打ち紙を打ち直していないことは、肌裏紙の交換を基本処置とする本格修理¹⁶からすると、経年の劣化等により強度を失った本紙をしっかりと支持して保存することが出来るのかという問題は変化していない。図様の保存を優先した為ではあるものの、今後の経過を見守る必要があると言え、地域における作品保存のあり方として、継続的な作品の保存管理とともに修復を考える必要があると考えている。また、欠失部には図様の確認が出来るよう配慮した補絹を施したことで、補絹の処置後も処置前同様に図様を確認することが出来たことは今回の修復の成果であると考えている。

処置の効果について振り返ってみる。

剥落止めを行い膠分を与えて接着力の強化を行ったことで、絵具の接着については安定することが出来た。

本紙表面の汚れとしては白色の付着物が広範囲に渡って付着しており綿棒を用いて、無理なく除去することが出来た。今回の処置では補絹も事前に周囲と調和する色調に染めており、周囲に施した補絹を覗いて、補彩はほとんど行う必要がなかった。

過去二度の修復を経ている本作品には肌裏打ちに横折れを軽減する為の折れ伏せが無数に入っていた。過去の修復では、墨線を用いて折れ伏せを施しており、ライトテーブルといった透過光により、折れの位置を確認して処置を行えたことで、より適切な位置に折れ伏せを行うことが出来たと考えている。

肌裏紙の交換を行っていないので、全て同様ではないが、本紙に対する処置としては本紙の補強、欠損部分の補填、周囲との調和、折れ伏せによる補強と保存方法の変更による損傷の予防といった点が今回の処置の効果であり、何より仏画としての機能を回復したことが最大の成果であると考えている。

また、本作品では表装についても、虫損による欠損が多くみられ、新調することとした。しかし、寺

伝に見られる表装裂の記載に倣い総縁に用いる裂を旧総縁と同様の裂を復元して使用したことで作品の経てきた歴史についても尊重することに繋がったのではないだろうか。旧裂についても一幅分は白紙を本紙として、掛軸に仕立て返却することが出来た。

中廻しについては全て新調することとなったが、金軸、端喰、環座はクリーニングの後再用した。表装全体として試みても修復前の印象を尊重した表装になったと考えている。

今回の修復で改変されたのは、作品の保管方法となる。今後の保存と横折れ等の予防も兼ねて、桐製の太巻き芯を採用し、桐製印籠箱、包み裂(羽二重)、布張り中性紙外箱を新調したことで、外部の温度変化にも対応ができ、更に保管場所も改善されることになった為、今後の保存に繋がる処置となったと考えられる。

修復に使用した材料は本紙に対する今後の影響も考慮し、いつの日か必要となった際にも再修理が可能な材料と技法により修復を行った。

さて、これまで龍巖寺蔵「両界曼荼羅図」の保存修復をもとに修理の流れについて確認してきた。また、修理の際にわかる作品の背景についても作品の所在する地域にとって密接な文化財であることの一端を明らかにすることが出来た。また、作品の来歴にとって裂の文様が重要なことや信仰の結果としての損傷部分の図様の痕跡を残す為の処置としての補絹などを通して、作品にとって重要なことは何かという点と修復処置の関係性についても一例を提示することができたと考えている。

修理を行なうことで、作品から失われるものについても触れなくてはならない。まずは旧裂が上げられる。実際には、一幅分は仮の本紙に表装をして返却をしている。文化財修理の現場でも行われる処置であるし、龍巖寺に保存されていくことで資料として活用されることが考えられる。しかし、作品に付属されているものが離れていることには変わりはなく、例えば寺伝についての記述に則した文様を用いていなければ作品の来歴にも影響していたかもしれない。旧軸棒や八双も同様で再用できる状態ではなかったものの、作品の情報が減じる様なことにならぬよう、地域の文化財を保存する上で、何を保存するのかという問題を考えながら修復を行う必要があるということを提示している。

第3章 他の修復事例

龍巖寺蔵「両界曼荼羅図」の保存修復事例から修理の流れ、修理により分かること、また保存されたものと、修理により失われたものがあるということを確認した。龍巖寺蔵「両界曼荼羅図」は地域の文化財としては本格的な作品であった。本論では第1章で上げた様な、地域の中で損傷が著しくなった作例に対する保存処置の可能性を探ることを目指している。第2章では、修復の流れに則して保存処置について確認してきたが、第3章ではいくつかの修復事例を挙げながら、作品の修復における改善点と、保存されるものと失われるものについて見ていくことにより地域の文化財の保存処置について考察を試みたい。

3-1. 広重美術館蔵 双幅『竜田川紅葉 吉野之桜』

山形に所在する文化財としては、むしろ代表例と言える作品であり、本論で意図する地域の文化財というよりもはっきりとした文化財である。天童広重と呼ばれる肉筆浮世絵の双幅の修復事例から、作品の修復時にできるだけ全て保存することの大切さを見出すことができる。

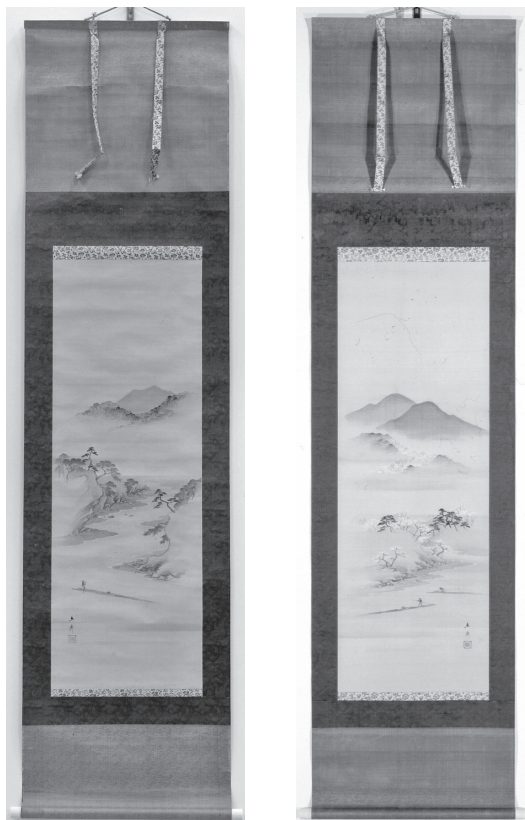


写真32 修理後（左：竜田川之紅葉 右：吉野乃桜図）

(1) 天童広重について

双幅で、江戸後期、嘉永2（1849）～4（1851）年の間に財政に逼迫した天童藩の依頼により製作された。作者は当時の人気浮世絵師初代歌川広重で、藩に御用金を納めた名主や豪商へ額に応じた返礼として、二幅対や三幅対で下賜された。二百点以上の「天童広重¹⁷」が製作されたと考えられているが未だ総数は定かではない。作品群の特徴としては、全てが掛幅装で寸法も近似しており絹本着色。表装には上下または中廻しに紅染めの裂が使用されている。また大名から依頼された珍しい作品群として、証拠となる軸箱や元の表装などもそのまま保存されている例が多いという。

修復対象である本作品も共箱に収められ、軸箱、表装ともに当初のままと考えられた。目だった大きな損傷は見られないものの、経年による劣化や損傷が目立ち始め、作品所蔵先である広重美術館より調査依頼があり、作品修復となった。写真は修復後のものである（写真32）。

(2) 作品概要

作品名は右が「吉野乃桜図」、左が「竜田川乃紅葉」（写真32）。形状は掛幅装で、三段大和表具の形式となっている。表具裂は一文字が白地小牡丹宝尽文金襴。中廻しに焦茶地青貝欄松喰鶴四手雲宝尽文。上下には朽葉地綾流水文を用いており、この裂もまた作品の真正性を表すものと考えられている。

材質技法は絹本着色。寸法は

修理前 全体：縦1755mm×横450mm

画面：縦 938mm×横329mm

修理後 全体：縦1725mm×横443mm

画面：縦 930mm×横329mm

となっている。

(3) 作品の状態

両幅ともに次のような状況が見られた。

表装全体が経年の影響から波打ちと裂には横折れが目立っていた。

本紙にも横折れが生じ、裏打紙が本紙から剥離し透けて見え、表面にしみも確認された。わずかではあるが虫糞が付着していた。裏面では中廻しの柱部分に褐色のフォクシングが集中し、虫害により裏打ち紙が欠失している箇所が確認された（写真33）。

(4) 修復方針

現在の状態では劣化損傷が進むため、以下の方針

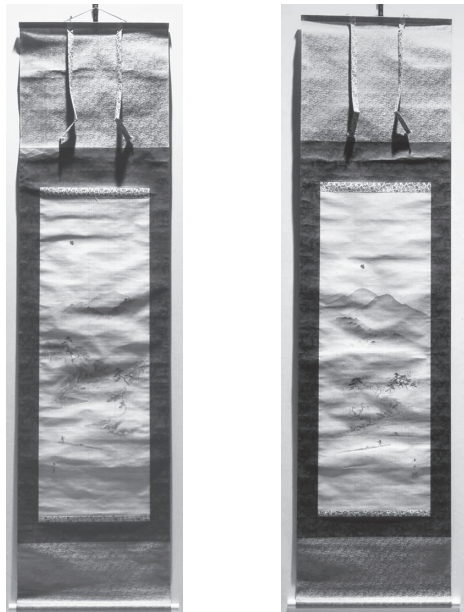


写真 33 修理前斜光写真（左：竜田川の紅葉 右：吉野乃桜図）

により修復を行うこととした。作品の劣化は表装全体に及んでおり、部分的な処置では今後の作品保存に不十分であると考えられるため作品全体の本格修理を行う。

表装裂は「天童広重」の由緒を示すものとして重要であるため、修復に際して若干寸法が縮むものの再用作ることとする。欠失等の損傷が見られる箇所は補絹と補彩をして全体の調和を図る。

本紙と裏打紙の浮き、裏面のフォクシング、虫損から作品を支持する裏打紙の脆弱化が確認されるため新たな裏打紙に交換する。

色料には剥落等の目立った損傷は見られないものの、経年による定着力の低下と解体に際しての補強のために剥落止めを行う。

画面上の汚れ等は薬品などによる過度な処置は避けて無理のない程度のクリーニングを行う。

軸棒、八双、紐については新調することとする。軸首については作品の由来を示すため再用作る。

作品は経年の取り扱いにより横折れが発生しており、同様の保存方法をとると長期的に横折れが再発生する恐れがある。そこで、桐製の太巻芯を新調し使用する。太巻芯の採用による収納寸法の変更に伴い、新たな桐製印籠箱を新調し使用する。

修復材料には本紙などに対する今後の影響を懸念して、伝統的な修復材料を使用する。

(5) 修復処置

両幅とも、以下の工程を基本としながら修復処置を行った。

1. 修理前の記録。損傷箇所の記録をとり、写真撮影を行った。
2. 本紙着色部分に膠による剥落止めを施した。
3. 表装を解体した。
4. 旧裏打ち紙を除去した。
5. 本紙、裂とともに薄美濃紙（楮紙）で肌裏打ちを施した。
6. 天地裂の損傷箇所に補絹を行った。
7. 本紙、裂とともに美晒紙（胡粉入り楮紙）で増裏打ちを施し仮張りに張り込んだ。
8. 本紙、裂を仮張りからはがし、寸法を確認後、周囲を裁ち合わせた。
9. 本紙、裂を切り継ぐ。
10. 中裏打ちを行った。
11. 宇陀紙（白土入り楮紙）で総裏打ちを施し、仮張りに掛け乾燥させた。張り込みと乾燥を繰り返し、作品の本紙と裂との均衡状態を安定させた。
12. 杉白太材を削り軸棒、八双を制作した。
13. 風袋裏を新調し、風袋と縫い合わせ手仕立て直した。
14. 軸棒、八双を取り付けた。
15. 座金、環、紐を取り付け仕立てた。
16. 完成後の記録撮影を行った。
17. 収納箱に収めた。
18. 修理報告書を作成した。

詳細については年報にも記載しているため省略するが、肌裏紙の交換に加え、損傷部の補填と補彩による調和、折れ部分の補強、太巻芯と新たな保存箱による保存といった、本格修理となっている。

(6) まとめ

まずは、修復による改善点について振り返ってみたい。

損傷は経年の劣化や繰り返しの取り扱いによるものが主な要因で、裏打ち紙の交換を行い折れや波打ちが抑えられ、裂に見られた損傷も補絹と補彩により周囲と調和したことで鑑賞上に大きな改善を見た。

また、今後の損傷の予防という点から考えると、太巻芯を新調したことで、今後横折れなどに対して予防策ともなり保存性も向上した。これも、改善点であると考えられる。

では、変更された点ではどうだろうか。

「天童広重」の一連の作品群には共通の裂が用いられる等、本紙のみならず付属品にも文化財として

の重要な要素があると考えられている。

表装の伝統技術の中で、元の裂で仕立てなおすことを俗称で「しめ直し」という。今回の修復処置はある意味ではこの「しめ直し」に相当し、伝統的な技術を最大限活かした修復処置であった。つまり、両界曼荼羅図の修復とは異なり、作品に使用されていた裂は基本的に再用されている。修理前と修理後の写真を見比べると、作品は時間を遡った様な印象を受ける程、何も変更されていないようにも見える。

今回の修復で作品から離れて行ったものは、裏打ち紙と紐や軸棒、八双、旧保存箱、僅かに旧裂と作品に付着していた汚れなどが上げられる。どれも、通常の修復では頻繁に取り替えられるものではあるし、作品にとっての変更点はなかったとも言えるのかもしれない。

しかし、実際に修理で全て再用することは困難だが江戸末期に描かれている天童広重の作品には一度も修復されていないものも見られ裏打ちに用いられている和紙等も資料としては重要であるかもしれない。また、天童広重の裂について背景を知らずに汚れていたり、損傷したからといって綺麗にしようと裂を変更してしまうことがあると、文化財としての価値も減じていたことになっていたかもしれない。そう考えると作品の汚れというものも、来歴を示す上で一つの要素であり、旧裂などを再用するかどうかという判断は、作品の保存にとって極めて重要であるということが分かる。

両界曼荼羅図と天童広重の裂の問題を考えると、地域の文化財としても作品の周辺にも価値を見出すことで、複合的な文化財価値を保存するということになるといえるのではないだろうか。

3-2. 真室川大日堂蔵「大日様」(写真3)

両界曼荼羅図と、天童広重双幅の修復から、作品の修復にともなって、改善されるものがあると共に、失われるものもあるということを確認してきた。しかし、両方の事例ともに修復事例としては代表的な文化財修理に近い。

山形には様々な民間信仰に基づいた作品が存在し、地域の文化財としては、奉納絵馬なども数多く奉納されている。真室川町大日堂蔵「大日様」(写真3)もまた民間信仰に基づいた作品で、深い信仰心とともに長く受け継がれてきた地域の文化財である。掛軸に近い形式ではあるものの、独特の造形と構造を持ってこれまで受け継がれてきた。次に

「大日様」の修復事例から、再び改善点と変更点について考察してみたい。

(1) 作品概要

真室川町は山形県最上郡北部の秋田県境に位置し、林業や漆産業が盛んだった。町内の小国地区に大日堂はある。

大日堂蔵「大日様」は独特な太陽と二体の鬼形が描かれている。表装の裂や本紙の風合いからはかなり古い特徴のある作品であると推測される。伝承では、かつて源義経が奥州平泉へ逃げる際、一宿一飯の礼に置いて行ったという。年に一度、旧暦10月15日に一瞬しか開かれぬ秘仏として伝えられている。ご開帳に直に見ることでご利益があるといい、地域外からも大勢の参拝者が訪れる。独特な信仰を表す地域に伝わる文化財として大変興味深い作品となっている。損傷が進行したため、収蔵者である大日堂の依頼を受けたかたちで修復に至った。

作品名は「大日様」。形状は両巻の仮巻状掛幅。軸になっていたのは巻かれた紙で、軸棒も八双もない為実際には掛幅ではない。表装裂は紺地紐。織糸の斑と経年による間隙が無数にできていた。

材質は紙本着色。

寸法は	修理前：全	体	縦883(mm)×横415(mm)
	画	面	縦511(mm)×横335(mm)
	修理後：全	体	縦860(mm)×横440(mm)
	画	面	縦513(mm)×横344(mm)

となっている。

(2) 作品の状態

作品には裏打ちなどの補強は無く「まくり」のまま裂に直接貼ってあった。紺色の裂は劣化が著しく、穴が開くなどの損傷で脆弱化し表具としての強度はなかった。本紙には経年による汚れが蓄積していた。全面に折り皺があり、紙力の低下は著しく裂から剥離して剥れた端からめくれ返っていた。また、本紙周囲は損傷して欠失があり、右辺では上下に渡り大きく欠失していた。本紙下部に横断する水シミが見られた。さらに、本紙には褐色の点状のシミが散見され、点の内部は劣化し穴が開いていた。

(3) 修復方針

現在のままでは劣化や損傷からご開帳も困難なため、次の方針により修復処置を施すこととした。

本紙は、損傷を改善するため裏打ちによる補強を施し、強度と「大日様」としての機能の回復を図

る。表装の形状は今後の保存性と取り扱いを考慮して、軸棒、八双、巻紐等を付けた掛軸装に改変する。但し、極力現在の形状を尊重した表装とする。

表装裂には素材と風合いを復元した手織り裂を新調する。現在の裂は資料的に貴重なため手を加えず別保存とする。

本紙全面の汚れは年月の記録でもあるため、本紙に負担をかけない程度の汚れの緩和に留める。紙質も特殊なため、欠損部には本紙に合わせた手漉き和紙を製作し、欠損部とオリジナルとの調和を図る。

修復後は横折れ等の本紙への負担を軽減させる為、太巻き芯に巻き取り収納箱を新調し収納する。新調した裂と補修紙の染色には天然染料を使用する。修復材料には本紙に対する今後の影響も考慮し、伝統的な修復材料を使用する。

(4) 修復処置

以下の工程により、修復処置を行った。

1. 脱酸剤を使用した薰蒸を行った。
2. 修理前の記録。損傷箇所の調書を作成し写真撮影を行った。
3. 布地から取り外し解体した。
4. 朱色部分に膠による剥落止めを行った。
5. 補修紙を製作した。
6. 欠損部に補紙、補彩を施した（写真34、35）。
7. 楮紙で裏打ちを施した。
8. 新調した裂地を藍染めした（写真36）。
9. 裂地に裏打ちを施した。
10. 裂地に窓を開け本紙を詰め込んだ。
11. 軸棒、八双、巻き紐を取り付けた。
12. 完成後の記録撮影を行った。
13. 桐製太巻き芯に巻き取り、桐製印籠箱に入れ、布張り中性紙の外箱に収納した。旧裂地は紛失しないよう別保存とした。
14. 修理報告書を作成した。

(5) まとめ

「大日様」の修復処置は本格修理を基本として、地域の文化財に応用したものであった。これまで本紙には肌裏紙もなく強度を支持するものがなかったために損傷が進んでいた。今回の修復により、本紙の欠損が補填され、裏打ちを行ったことで、構造的にも保存性が向上したと考えられる。実際の取り扱いを容易にするためと、これまでの形式を尊重して刳り貫きの丸表具としており、作品の形式を尊重した表装形式となっている。また、桐製太巻き芯に巻



写真 34 補紙



写真 35 補紙部分の補彩

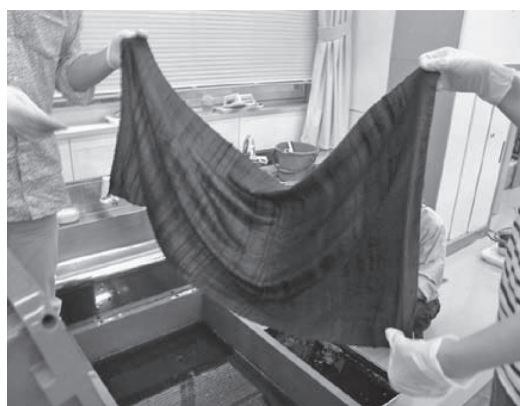


写真 36 裂染め

き取って桐製印籠箱に入れ、布張り中性紙の外箱に収納するなど、保存の度合いを高めた諸処置となった。

地域の文化財として本作品ほど独創性のある作品は大変珍しかった。修理前と修理後（写真3）を比較すると作品は表装され、丸表具になり保存性についても向上したことが確認できる。しかし、一方で当初の形式の持っていた素朴な構造は維持できなかった。作品としての保存を優先し、本来の形式と素朴さについては失われることとなった。実際には表装の裂に用いられていた素材も強度としても限界

であったため改変は自然な判断であったと考えられるものの作品の全てを保存することはできないということでもある。

3-2. 高畠町 自性院「仏涅槃図」

真室川大日堂蔵「大日様」の修復から、作品雄改善点と変更点と共に、作品の保存の限界についても新たに課題が加わった。

山形の寺院を調査していると、第1章でも少し触れたが、近世近代の仏画作品を中心に、紙により表装された作品が多く見られる。唐紙のように文様が刷られているが、使用されている顔料の影響から劣化が著しいのが特徴で紙の柔軟さが失われる程劣化しているものもみられる。本作品の表装の紙もすでに紙の持つ柔らかさはなく、劣化により固くなってしまっていた。同様の和紙を用いた表装も数多く見られることから、地域の特徴がある可能性があるものの、現段階では定かではない。

今回の事例では修復の際には劣化が著しいことや損傷が進んだ際に、再用して修復することはほぼ不可能なことから表装が取り替えられることが多いという事例となる。本作品でも、上部の欠失等の様々な理由から、表装は裂に新調している。

そこで、本作品の修復事例から表装裂を交換することによる作品の改善点と変更点について考察してみることにする。

(1) 作品概要

作品名は仏涅槃図。作者は不明。制作年は江戸後期頃と思われるが、詳細は不明。所蔵先は高畠町玉殿山自性院。

寸法は

修理前 本紙 縦2362mm×横1451mm

表具 縦3000mm×横1660mm

修理後 本紙 縦2390mm×横1449mm

表具 縦3100mm×横1647mm

となっている。

形状は修理前は掛幅装、三段仏画仕立て紙表具筋分風袋で、修理後 掛幅装の二段仏画表具に仕立て直している。

材質は紙本着色。

表 具

修理前 一文字 縹地菱花文唐紙

中廻し 萌黄地一重蔓草花文唐紙

総 縁 弁柄地花輪文唐紙

小筋（内）朱色紙

小筋（外）生成色紙

軸首 黒色木軸（左側欠失）

修理後 中廻し 萌黄地蓮華唐草金襴

総 縁 朱褪地綾

小筋（内）茜地綾

小筋（外）紫地綾

軸首 手彫本塗金 蓮華文金軸及び端

喰、環、座金

(2) 損傷状態

画面全体に折れが著しい。折れ山は擦れて損傷している。軸首は片方欠失していた。色料は数カ所に剥落が見られるものの、本紙から浮いている箇所は見られず、比較的定着していると考えられた。

本紙に数カ所欠失している箇所があるが、これは形状等から虫損と考えられた。また、経年によると考えられる汚れが見られた。画面中央で天から地に軸の巻き位置に合わせて規則的に欠損しており、欠損部には補紙がされ、補筆されている。表具は裂ではなく和紙による紙表具とされていた。総縁の上には後世の修理で和紙が全面に貼られ他にも応急修理がされており、寸法自体も短くなっていた。（写真

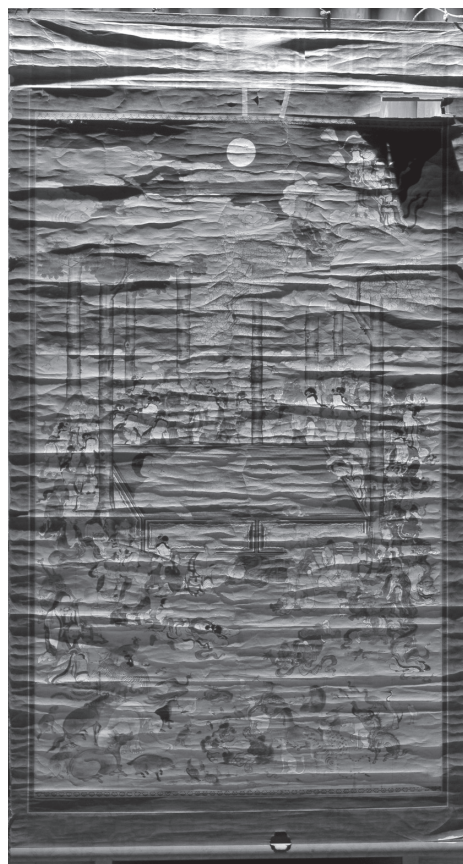


写真 37 修理前斜光写真

37)

(3) 修理方針

作品全体の本格的な解体修理を行う。画面の汚れやシミは作品の来歴も表すため、過度なクリーニングは行わず作品の鑑賞を妨げない程度にする。画面全面の折れは慎重にのばして裏打ちを行った後、折伏せを行い、補強をする。画面の破れで戻せるものは慎重に元の場所に接着し、損傷については補紙を行った後、地色を合わせる補彩を行う。表装裂は現在の紙表具から中廻し、風帯に本金欄、総縁に綾裂を新調する。金軸、端喰、環、座金は新調とする。軸棒は巻き癖の緩和と扱いやすさを考慮して、軸径を太くし、杉白太の寄木により、内部に空洞を持たせた軸棒に新調する。修復材料には本紙に対する今後の影響も考慮し、伝統的修復材料を使用する。

(4) 修復処置

1. 修理前写真撮影。また修理前の状態調査を行い、調書を作成した。
2. 軸棒、八双を外し表装と本紙を切り分け解体する。
3. 彩色箇所水分による移動を防ぐ為、薄い膠水溶液を塗布し剥落止めを施した。
4. 粉消しゴムを使用したドライクリーニングを行った。
5. 本紙の旧裏打ち紙（総裏）を除去した。
6. 本紙と新調する裂に肌裏打を施した。

＜画面中央部の欠損と後補について＞

画面中央部で上下に連続している欠損には補紙がされ、その上に後世に補筆がされていた。制作時期とどれほど時期的に開きがあるか定かではないものの、筆致は周囲と調和しており、そのままのほうが画面としても違和感がないと考えられた。但し、補紙は膏葉貼りとなっており、周囲に余分な負担がかかることから、欠損以外の補紙は可能な限り除去することとした。

＜本紙裏打＞

本紙裏面より水で湿りを与え、旧増裏打ち紙と旧肌裏打ち紙を除去した。欠失には損傷の形に合わせて補強をした後、五箇山紙を薄めた新糊で本紙裏面に裏打ちし、乾燥させた。

＜裂の裏打ち＞

裂の裏打ちには五箇山紙を用いた。

7. 本紙と裂に美晒紙による増裏打ちを行い仮張りに貼り乾燥させた。

8. 本紙、裂を必要な寸法で裁ち、切継ぎを行った。

＜折れ伏せ＞

本紙は折れによる損傷が多い。そこで、斜光をあて折れ部分を確認しながら、八女紙を1分幅に裁ったものを折れ山部分に沿わせて新糊を用いて貼り、折れ箇所の補強とした。

9. 美晒紙を古糊で裏打ち、中裏打ちを行う。乾燥後仮張りに貼り安定させた。
10. 総裏打ちを施し、仮張りに張り乾燥させる。
11. 軸棒、八双は新調した。
12. 新調した八双を接着し端食みを取り付けた。
13. 軸棒、八双を接着し、金具、紐を取り付け、二段仏画装に仕立てた。
14. 作品保護用の包み布を作成する。
15. 会津桐による桐箱に収める。
16. 布張り中性紙の外箱を新調する。
17. 修理後の写真撮影し報告書を作成した。

(写真38)

(5) まとめ

これまで、いくつかの修復事例を挙げながら、修復時における改善点と犯行箇所における保存されたものと、失われたものについてみてきたが、本作



写真 38 修理後

品の修復についても振り返ってみたい。

本作品では修理前の横折れが作品の損傷となっていた。仏画表具という形式ではあるものの、表装は唐紙を用いた紙表具の形式で、用いられていた唐紙は劣化が著しく、触れると崩れてしまうような状態であった。その為、修復にあたっては再用することは難しかった。

例えば、同様の紋を用いた唐紙を作成することも考えられたが、時間や技術面、また費用的な面からも困難であり見送られた。表装は作品の保存性と比べた際にも優先されることは少ない。

また本作品の紙表具は数多く見られる表装であるということも、改変する際に理由の一つとなっていた。一般的には裂表具の方が格式としても高く、実際に作品の保存として考えた際、裂表具となり保存性も向上したことで、仏画としての機能を回復し、より活用することができるようになったとも考えられる。

作品の保存性が確保された一方で、変更された紙表具にはどんな意味があったかを考えてみたい。

修理前の（写真37）を見ると、表装の上部に大きな修理跡があることが分かる。本作品は現在も涅槃会に用いられている仏具としての一面を持ち、信仰の対象でもある。その為、過去に損傷があった際に近場にあったもので修復をしているのが、上部の修理跡にあたる。保存修復としては決して素晴らしい処置はいえないものの、信仰を維持しようという意識の現れであり、作品が今日まで受け継がれてきた要因の一つであることは間違いがない。

しかし、掛軸を巻いた際の外周にあたる上部が著しく損傷している状況と、唐紙の劣化を見ると、唐紙を用いた表装は強度としては限界であったと考えられる。修復されるまでは一時的な修理跡は作品の保存処置として機能しており、修復においてその役目を終える存在となっていた。

強度も限界であった表装の紙資料は報告書に一部を添付し、記録として保存した。

後日、別の地域で書画作品の調査を行っていた際、同様の図様を持った涅槃図を確認する機会があった。大きさはやや大きく、しかし、筆致などには類似する点が見られた。横折れ等の損傷は少なく状態はよく、表装には裂が用いられていた。

地域も近く、同一の工房等により制作されていたとも考えられたが、表装が異なっていることで、作品の印象は違ったものとなっており、表装を依頼する寺院によって作品が描かれた背景も異なっている

ことを表していた。

また、高島町の他の寺院で調査を行っている際にも、（写真2）に上げたような同様の紙表具による仏画作品を確認することがあった。絵画的な表現の類似点はあまり見出せない作品の間で共通点があることは興味深く、共有する背景を持つ地域の文化財を構成する要素として注目する必要がある素材と表装である。

第4章 地域の文化財の保存処置について

作品を解体して本格修理を行い、肌裏紙の交換による接着力の強化を基本とする修復方針は本紙の保存にとっては構造的にも補強され、修復以前と比べて格段に保存性が向上することははっきりとしている。しかし、傷んだ作品を本格修理する際には、必ずしも作品の全ての情報が保存される訳ではないことはこれまであげた修復事例でも明らかになっている。また、地域の文化財という位置付けは実際の修復の際には地域性の持つ特色を丁寧に確認しながら方針を決定する必要がある、そうしなければ、作品の持つ地域の文化財的な要素が減ってしまうことも、これまでの修復事例から明らかだと考えている。そして、作品の持つ文化財的な価値に比べて、作品周辺の素材が持つ地域性は修復をする際に保存できる対象としては非常に難しいこともまた実際である。

しかし、山形の地域に伝えられている作品は所蔵者が大きく移動しておらず、作品が地域に受け継がれていることそのものに意味がある場合が多く、受け継がれてきた状態から変化することで、作品の地域性と共に、文化財的な位置付けもまた大きく変化する場合があると考えられる。もちろん、文化財的な位置付けは減少するだけではなく、大きく向上することもあると考えられるが、地域の文化財としての価値を保存するという観点からは作品だけでなく、周辺の表装や関係性もまた保存の対象となると考えられる。

では、どのような処置により作品を保存することで、地域の文化財の保存処置に繋がるだろうか。

これまでみてきた修復事例から考えると、作品としての価値や機能を抜いて考えた際、作品の表装も含めて現状に対して変更を加えないということが、作品の変更される点が少ないため、現状の価値の変化が少ないということが言える。

もちろん、経年劣化や、様々な外的要因がある為にそのままということはあるが、地域の文化財では本格修理に入れる作品はほとんどないという前提のもとである。

その際、これまでの修復事例の中での参考例として、高畠町自性院蔵「仏涅槃図」修理前に行われていた、応急処置を踏まえながら地域に伝えられている作品の損傷状態から、有効な保存処置について考察を行うこととしたい。

掛軸の損傷を見てみると、両界曼荼羅図の損傷においても掛軸上部に集中していたように、他の事例

を確認してみても、やはり上巻き部分や、掛軸の上部に損傷が集中していることが分かる。糊離れや、虫による食害、横折れなども集中している。

また、修復する際には多くの場合保存箱に収納することで保存環境を整えるが、地域の中で保存されている作品では一点一点保存箱に保管されているということの方が少ない。桐箱の様な密閉度の高い箱に保管されている作品は皆無といってもいい。どのような箱であれ、保存箱があることで作品が受ける様々な損傷を軽減することが出来ることが再認識される。

また、大きく損傷がない場合でも、掛軸の紐が切れている場合や、環ごと抜け落ちている場合も多く、作品を展示することが出来ない状態にあるものも見られ、手近な紐で補修されていたりする。

思いのほか多いのは、損傷を独自に修理している例だろう。掛軸の上部、或は軸棒との接合部分に和紙が貼られ補強とされている例などは、修復事例としては推奨されてこなかった膏葉張りという貼られ方である場合がほとんどだが、もし、このような処置がなければ、作品は更に早く損傷し失われてしまっていたと考えられる。

これは高畠町の自性院「仏涅槃図」においても見られた処置で、別の寺院でもやはり同様に修理を行った例が見られた(写真39)。

地域の中で行われている応急処置の例としてみる事が出来るのは、この損傷部分に対する膏葉張り、紐の補強、接着の剥がれの補強と行った例が挙げられる。いずれの処置も適切に行えば、作品の応急修理としてはそれなりに効果があり、また、実際



写真 39 損傷している掛軸と応急処置例

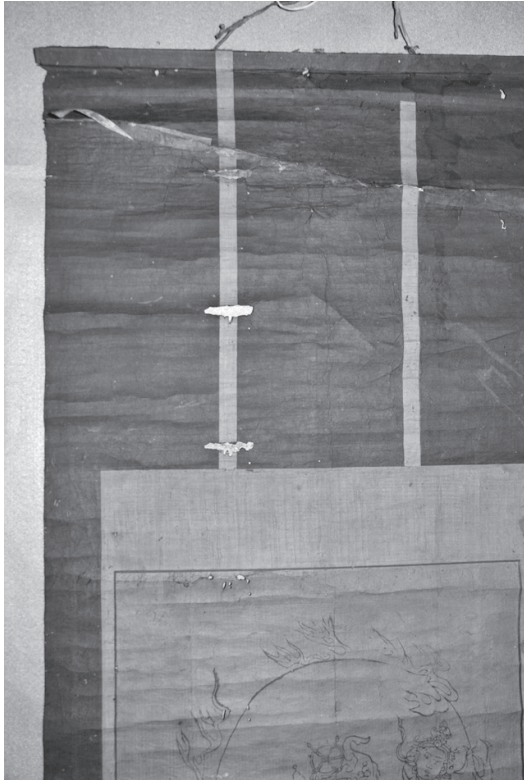
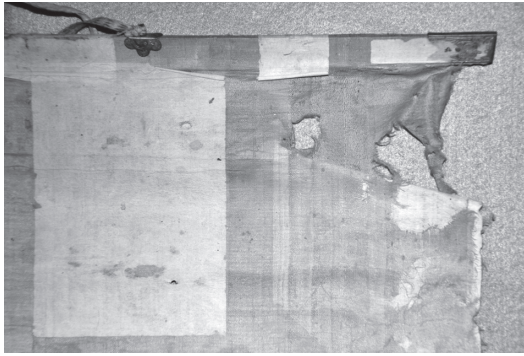


写真40 損傷している掛軸と応急処置例

に仏画として使用している現状のある山形や地域の文化財としての機能性を最優先した修理方法であるとも考えることができる。

(写真40)の処置からは損傷を修理しながら、掛軸としての機能を維持して、なんとか使用していた痕跡であることが分かる。

では、地域の文化財の保存処置として、応急処置を行い保存しようとする自体は、積極的な作品の保護と保存に繋がる為、推奨されるべき行為であるのだろうか。

作品の保存に対して所蔵者が所在を確認しない期間があることで、損傷が著しく進むことは両界曼荼羅図の修復においてみられた状況であった。また、時に応急処置が原因となり、更なる損傷に繋がることもある。



写真41 損傷している掛軸と応急処置例 2

(写真41)の掛軸の応急処置例では白いテープにより補修をした後、テープが収縮したことにより、皺になってしまっている例である。貼った当初は恐らく綺麗に修理できていたのではないだろうか。経年のテープの収縮等により、はっきりとした皺になってしまっている。手近な材料で応急処置をおこなう場合、セロテープなどを貼っていることがよくある。少しでもしっかりと固定する為に、ガムテープを用いて、後に跡がついてしまうこと程残念なことではない。(写真43)からは表装の切り接ぎ部分が剥がれていたのをとめようとしたことが見て取れるが、皺はできているものの、捉え方によっては、接着してあったことで展示が可能になっていると考えることもできる。ただし、この場合巻く際に不具合が発生する。ガムテープやセロテープを用いた応急処置は多くの場合無意識に展示することを念頭に置

いて処置を行っており、収納する際に障害になって損傷に繋がってしまう。保存修復としてはまず行われない処置ではあるが、それでも作品の保存処置として作品を継承することに繋がっていることもある。それは鑑賞はともかくとして作品を展示する機能を持続させていることであり、修復として評価しうる点があるとすれば、展示する機能を維持していることと作品を構成しているもの自体は減っていないということではないだろうか。そして、そこにこそ地域の文化財を保存する上での方向性が見えると考える。

地域に伝えられている文化財は所蔵先との関係性が希薄になると作品の持つ価値も見出しづらくなってしまう。両界曼荼羅図の様な本格的な作品でさえ、一時は所在が不明であったことから分かる。

天童広重のような絵画作品として評価の対象になりうる存在であれば、文化財として今後も残っていくことと思われる。しかし、一方で地域の文化財としては地元から散逸してしまうという可能性もあるかもしれない。それでも残り伝えられる作品にこそ文化財としての価値があるとも言える。しかし、修復事例としてあげた真室川大日堂蔵「大日様」などは地域の信仰と密接に関わっており、絵画的な価値は変化せずとも地域を離れてはその存在意義は薄れてしまうと思われる。

地域の文化財の保存処置を考える上で求められていることは、作品が地域の中にあることで価値を維持することができる処置であるとも言えるのではないだろうか。

自性院の「仏涅槃図」に見た応急処置は修復されることでこれまでの紙による表装とともに役目を新たな表装へと譲った。しかし、それまでは、大きく分かる様な応急処置であっても作品を維持していた保存処置であった。

多少大胆な応急処置であっても、作品への応急処置をして展示可能な状態に維持をすることで作品の保存へと繋げていくことが地域の文化財の緊急に必要とされている処置となっていたと考えている。また、その際の問題は保存修復を行う上で必ず注意する再修理可能か、可逆性はあるのかという問題だが、実際の処置の可能性については今後の機会に検討してみることとしたい。

おわりに

本論では、これまで山形で行ってきた作品調査と修復事例をもとにして、地域の文化財の保存処置にとって有効な手段として保存修復活動の方向性を探ることを目的として、考察を試みてきた。

その一例として掛軸作品を中心として作品の変遷を概観し、山形における調査の一端から、鎌倉時代末頃から近世を中心として多種多様な作例があることに触れた。中世期に遡る作品が所在することは地域の文化財を考える上で、美術史的にも重要な研究対象となりうると思われ、損傷が著しく保存状況に問題があることは応急処置も含めて地域の文化財の保存を考える必要があるということを意味している。

また紙表具といった地域性のある表装形態や地域信仰に根ざした掛軸作品が所在し、表装の構造の点からも多様な素材と構成を持っている作品があるという事実は、修復自体にも今後多様な方針や処置が必要となることを意味しており、地域の文化財の保存処置というものが掛軸の修復という視点から考えても、多くの取り組むべき課題を持つ分野であるという一端を示した。

第2章以降では実際の修復事例として龍巖寺蔵「両界曼荼羅図」をもとにしながら、現代の文化財修理の主流でもある本格修理の流れに触れ、地域の文化財の背景や作品が伝えているものを明らかにして、地域の文化財の保存をする上で重要なことは何かという課題について考察した。

その上で、地域に伝来してきた作品が主であるという山形の状況を踏まえて、異なる修復の課題を持つ作品の事例を第3章に挙げ、作品を修復する上で改善される点と修復前と状態が変更されることにより保存されたものと失われたものについて考察を行った。本格修理を基本とする掛軸の修理が主であり、捉えるべき問題はまだまだ多いと言わざるを得ないが、第2章、第3章を通して、作品の損傷や処置方法に加えて、地域の中での有効な保存方法としての修復の課題について、修復に頼る作品保存では地域の文化財は保存できないのではないかという問題提起をおこなった。地域性のある事例と共に再確認したことで、今後より密度のある考察へと至る糸口となったのではないだろうか。

限られた量ではあるものの修復の事例に触れながら、作品の残すべき要素が何かということに考察し、地域の文化財が信仰といった作品の機能を維持する環境下にあることがその価値ともなっていると

いう考えに至っている。

その上で、作品が元の場所に保存されている山形の地域性において必要となる処置として、作品の応急処置の可能性について第4章で触れ、作品の機能性を重視した方針による応急処置により、保存処置を行うことが、地域の文化財にとって、緊急の場合は有効なのではないかという結論に至った。

断っておきたいが、本論では「何らかの処置が必要だが、全て修復することは出来ない」といった状況を想定している。「はじめに」で述べた通りであるが基本的に修復をすることで最終的な保存につなげることを前提としており、応急処置で全てが保存できているものではない。また提示した事例も、僅かであり、より多くの事例と共に、実際の修復事例に踏み込む必要があることを痛感している。更に、現代の作品保存の基本ともいえる保存環境を整える予防保存についても触れていない。

未熟な点があることは多々承知だが、緊急を要すると思われる地域の中における作品の状況と、保存修復活動の一端を紹介して、今後の地域の文化財の保存の一助となれば幸いである。

注

1. 渡邊明義「文化財修理の方法論について」(p.18~p.27『日本美術の保存修復と装演技術その式』国宝修理装師連盟1996年)による。
2. 鬼原俊枝「絵画修理の考え方」(p42~p.53『第10回定期研修会報告集』国宝修理装演師連盟2005年)による。
3. 近年では地域に残る様々な文化遺産に対して地域文化遺産という名称も用いられている。本論で対象とする作品も、地域文化遺産の範疇であると思われるが、本論文では地域の文化財という名称を用いている。
4. 渡邊明義「掛軸の歴史」(p.58~p.98『装こう史』国宝修理装演師連盟 2011年)による。
5. 『文化財保存修復研究センター年報』東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター 2009~2010、『文化財保存修復研究センター研究成果報告書』東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター2011年による。
6. 前掲注3、p.130による。
7. 東京芸術大学大学院文化財保存修復日本画研究室「図解日本画用語辞典」p131 東京美術 2007年より図を転載。
8. 保存箱内には「金胎両部曼荼羅」という名称が記されているが、本論文では「両界曼荼羅図」或は「本作品」、胎藏界は「胎藏曼荼羅」、金剛界は「金剛界曼荼羅」と記すこととする。
9. 『住友財団助成 修復文化財図録』財団法人住友財団 2012年などによる。
10. 『酒田市史史料編 第7集』酒田市史編纂委員会。1977年
11. 修理後の寸法については前掲注5『文化財保存修復研究センター年報2010』p.13に掲載。
12. 有賀祥隆著『仏画の鑑賞基礎知識』至文堂 1996年。
13. 結縁灌頂を行っていたという話については、修復期間中に龍巖寺住職に聞き取りを行った際の話による。
14. 『酒田市史』酒田市市役所 1954年による。
15. 前掲注10。
16. 前掲注2。
17. 市川信也「天童広重概説」p.42~p.51(『開館十周年記念特別展 天童広重』広重美術館2007年)による。
18. 前掲注5

参考文献

- 『図解日本画用語辞典』東京芸術大学大学院文化財保存修復日本画研究室 東京美術 2007年
- 『第10回 定期研修会報告書』国宝修理装演師連盟 2005年
- 有賀祥隆『仏画の鑑賞意基礎知識』至文堂 1996年
- 『酒田市史』酒田市市役所 昭和29
- 『曼荼羅の鑑賞基礎知識』頼富本宏 至文堂 1993年
- 『在外日本美術の修復—絵画』中央公論社 1995年
- 『文化財保存修復研究センター研究成果報告書』東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター 2011年
- 『表具の科学』東京国立文化財研究所 1977年
- 『第9回 定期研修会報告書』国宝修理装演師連盟 2004年
- 『第11回 定期研修会報告書』国宝修理装演師連盟 2006年
- 『第15回 定期研修会報告書』国宝修理装演師連盟 2010年

執筆者一覧

岡田 靖 Yasushi Okada 1975年生

現職／東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター専任講師・研究員

専門／彫刻文化財（仏像）保存修復

主要論文／岡田靖、佐藤高史、片岡太郎、小林啓、大山幹成、星野安治、門叶冬樹、加藤和浩、庵下稔「庭月観音像の科学的調査と修復実践に関する研究」『平成22年度 東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター紀要No.1』、東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター、2011年。Yasushi Okada, Peter Stiberc, “Sculture lignee in Giappone e in Italia tra 1000 e 1500. Un confronto fra tecniche di assemblaggio”, OPD RESTAURO No.20, Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze, 2009.

宮本 晶朗 Akira Miyamoto 1976年生

現職／白鷹町文化交流センター・学芸員

専門／日本彫刻史・彫刻文化財保存修復

主要論文／「日本近代彫刻作品の保存修復：石膏像の修復を中心に」（修士論文）、東北芸術工科大学大学院、2008年

大山 龍顕 Tatsuaki Oyama 1976年生

現職／東北芸術工科大学文化財保存修復研究センター常勤嘱託研究員

専門／東洋絵画保存修復

主要論文／「東京芸術大学蔵『北斗曼荼羅図』に関する図様再現研究」(博士論文)、東京芸術大学大学院、2006年

平成23年度

東北芸術工科大学 文化財保存修復研究センター 紀要 No. 2

Bulletin of Institute for Conservation of Cultural Property, Tohoku University of Art & Design

2012.3

平成24年3月31日発行

東北芸術工科大学
文化財保存修復研究センター

〒990-9530 山形県山形市上桜田三丁目4番5号

TEL 023-627-2204

FAX 023-627-2303

E-mail iccp@aga.tuad.ac.jp

ホームページ <http://www.iccp.jp>

ISSN 2185-8829

©Institute for Conservation of Cultural Property (ICCP), Tohoku University of Art & Design, 2012