

# 観峰館収蔵近代中国書画の修復について

古橋慶三

## 一、はじめに

観峰コレクションの中核をなす近代中国書画は、昭和四〇年代頃から原田観峰によつて中国で収集されたものである。清時代後期（一八世紀後半）から中華民国初期（二〇世紀前半）に制作された作品が中心で、制作後二〇〇年余り前から最新のものは約五〇年前の制作に係る。収集当時から、そのほとんどの作品は、来歴や保管環境などが不明であり、様々な要因で破損しているものや劣化した作品が多く含まれていた。本稿では、筆者が観峰館開館当初より、傷んだ掛軸の修復に関与してきた経緯から、中国書画作品の修復について、日本式の掛軸との構造上の相違点や修復に係る留意点について、その記録と所感を記そうとするものである。

## 二、経緯

観峰館の中国書画コレクションの形成は、昭和四一年（一九六六）五月に原田観峰が毎日新聞社訪中視察団員として中国を訪問し、その帰途に同年一〇月に開催された「第二〇回秋季広州交易会」に於いて若干の文物を購入したことに始まる。書画掛軸は、翌昭和四二年（一九六七）「第二二回秋季交易会」で購入されたものと考えら

れる<sup>①</sup>。

この時の収集品の多くは中国における文化大革命において、個人所有の書画文物を没収したものが多数含まれていたと考えられている。つまり観峰コレクションの中国書画を俯瞰すると、収蔵経緯が不明で、保存状態は玉石混交の状態であり、比較的良好な著名作家の書画もあるが、同一作家のものでも非常に危険な劣化状態の作品まで様々であった。

収集直後の昭和四二年から始まった資料整理作業は、平成六年（一九九四）までに、掛軸など一点ずつ全てに「目録番号（資料番号）」が付与され、作家名と仮作品名を記録した紙票が掛軸に貼付され、「資料台帳」が整備された。平成六年から八年にかけて専門家による作品の真贋鑑定を実施した時点から、筆者も職員として鑑定作業に立ち会いながら、劣化の著しい作品については修復候補として記録した。正確な記録ではないが、二百数十点の候補をリストアップしていたと記憶している。

筆者は京都市立芸術大学大学院日本画模写を修了し、学生時代に京都国立博物館内の国宝修理所に於いて専門業者のアルバイトとして、古書画修復作業の最終段階である「補彩<sup>②</sup>」を担当した経験がある。大学院修了後にニューヨークのメトロポリタン美術館東洋部修復室に、僅か三年足らずの期間であるが研修員として勤務した。当

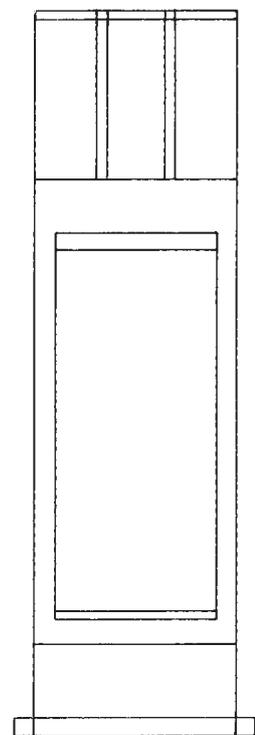
時マスターコンサベター（主任修復師）であった大場武光氏と阿部光弘氏の元で、表装の仕方と修復技術を学んだ。この短期間に日本の掛軸、屏風、襖、巻子など様々な形式の作品の修理現場に立ち会うことができたことは幸いであった、また中国表装の仕立て方を研修することもできた。

メトロポリタン美術館東洋部は著名な中国書画収集家からの寄贈寄託品が多く、その修復にあたっては基本的な技術は日本式の表装技術を用いながら、裏打ち紙や表装裂は中国製を使用して、素材に合わせて糊付けや乾燥の仕方を工夫していた。ニューヨークは地理的には青森県八戸市と同じ緯度に位置する。北大西洋海流の影響で東京と同じくらいの気候であるが冬季の乾燥が強く、京都や日本全体と比べて湿度のバランスが異なるため、本紙の素材や製作年代、劣化状態、作品の大きさや裏打ち紙の枚数などによって、与える湿りの具合や仮張りの日数の調整が、京都での作業と微妙に異なるのである。このような、実作業を通してしか得ることができない経験と知識を肌感覚として学ぶことができたことが、その後の観峰館での修復事業に大いに役立ったといえる。

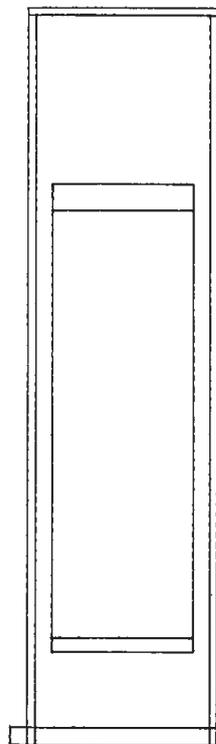
### 三、中国と日本の表具の相違点

最初に掛軸装の書画について、中国式と日本式の掛軸の相違点について、掛軸制作の素材と技法、そして鑑賞される環境について整理したい。

稿中で比較する作品を、次のように想定する。中国の掛軸については、一八世紀清時代後期に制作された、日本の床の間サイズの繪子の文人表具を想定し、日本の掛軸も同サイズの江戸時代後期の一



【図1】日本式掛軸の模式図



【図2】中国式掛軸の模式図

般的な三段表具をイメージしてみたい。

まず中国と日本の掛軸を、桐箱から出して巻緒を解かない状態で並べて置いた場合、掛軸に触れることなく、いずれが中国式か日本式かを判別できる人はそれほど多くないであろう。外見上、左程違いはないともいえるが、仔細に観察すると巻緒、掛緒の材質や鏝の座金の有無、軸先の形状や寸法の違いなどに気が付くことができる。それほど両者は似通っているのである。

次に開巻して壁に掛けてみると、相違点が少しわかりやすくなる。中国の掛軸には繪子が使われることが多く、見た目は表面二色もしくは三色の裂を使用しているように見えるが、染料で染め分けた同質の薄手繪子を宣紙で裏打ちしたものを付け回してある場合が多い。

日本の掛軸は、一文字から中縁、上下（天地）と三種類の異なる

裂を用いるのが通常で、金欄や緞子など織り方や糸の種類も異なる裂が使われる。そして一文字裂と同じ裂で調製された風帯がぶら下がっている。この異なる三種類の裂を使用することが日本の表具の特徴で、現代の中国と日本の掛軸の外見上の最も大きな相違点といえる。実は、この外見上の相違こそが、作品の保存に対する思想の違いだと考えているのだが、それが単に外見上の伝統や材料の点ばかりではなく、気候風土や歴史から来ているものだという事に触れたい。

中国、日本ともに掛軸の裏打ちの枚数は、作品の大きさや紙本と絹本の違い、作品の厚みや過去の修理の程度など様々な要因によって異なるが、基本的には、作品や裂に直接貼り合わせてその支持体とする「肌裏打ち」と、掛軸の形にするために、作品と裂のそれぞれを繋げて一体としたときの強度のバランスをとるための「増裏打ち」、そして一つの掛軸としてまとめるための「総裏打ち」の三回の裏打ちをするのが通常の掛軸の仕立て方である。

また、掛軸を仕立てる際に職人が最も注意深く検討するべきことは、仕立て作業による作品へのダメージを最小限に食い止めて、完成後の掛軸装作品を次の世代に引き継ぐためには何をどのよう工夫すればよいかという点である。この点は両者に共通した認識である。

#### 四、表具の紙と糊について

中国と日本の掛軸の仕方における相違点は使用する紙や糊など材料の性質と、技法そのものである。

紙に関しては、中国では安徽省宣城で生産される宣紙を表具の材料として主に使用する宣紙は、宣城近郊で生産される青壇樹と稻藁

を原料にした手漉き紙で、古くから書画の制作、表装その他に広く用いられており、表装専用の紙ではないが、原料の配合率や厚みによって八から一〇種類に分けられており、作品に適した厚みや大きさの紙を表具師が自ら選んで使用するのである。

これに対して、日本の掛軸の増裏打ちと追加補強にいれる「中裏打ち」に用いる美栖紙、総裏打ちに使用する宇陀紙は、奈良県吉野郡で生産される表具の裏打ち専用の紙である。文化財修理に使用する美栖紙や宇陀紙は現在も手漉きで作られており、一枚一枚干し板に貼り付けて乾燥させるため、手間が掛かるが、紙の内側に空気の層がある柔らかい紙に仕上げられている。いずれも原料は楮の樹皮繊維であるが、その特徴は繊維が長く強靱で、水分の影響による伸縮が緩やかなことである。美栖紙はこれに胡粉（貝殻を砕いた粉）を混ぜて漉くことで、表具に仕立てたあとのしなやかさを出し、巻癖を少なくする効果がある。宇陀紙は美栖紙に比べて厚みがあり、吉野地方の石灰石の粉を混ぜて漉くため防虫、抗酸化作用があり白く美しい紙に仕上がる。

中国の掛軸制作の場合は日本と同様に小麦粉澱粉糊を使用するが、日本の古糊のようなものはなく希釈濃度の差で使い分ける。日本の掛軸の場合は、増裏打ちと中裏打ち、さらに総裏打ちに古糊を使用する。

古糊の製造方法は、曆の上で最も寒く井戸水に雑菌が最も少ないと考えられた大寒の日に、湯煎にした大鍋で生麩糊（小麦粉澱粉に少量の塩水を加えて練り、餅状にして暫く寝かせたものを、徐々に水中で溶かして沈殿させたもので、いわゆるグルテンである）をゆつくりと時間をかけて、充分熱を通して炊き、これを陶製の甍に入れ、粗熱が取れた後に井戸水（今日では浄水を用いることも多い）を張つ

て、微かな空気の流通が可能なように密閉はせずに木蓋と和紙を使って封緘したのち、床下などの冷暗所に一年間保管する。毎年大寒の日に封を開けて、カビや腐敗した上澄みを捨て、新たに井戸水を張って冷暗所で一年間保管する。大寒の水の取り換えを一〇年間ほど繰り返して、ほとんどカビが発生しなくなったものが、粘着性が弱まった古糊となる。

古糊は表具師にとって最も大切な材料であることは、ここに紹介した古糊の製造過程からも想像できるであろう。古糊がなくては日本の表具は完成しないのである。

## 五、増裏の打ち方

次に紙の準備である。京都の表具師のあいだでは、裏打ちに使う紙を準備することを「紙づもり」という。増裏打ちと中裏打ちに使用する美栖紙は、独特のサイズで漉かれており、美栖版、宇陀版一束二〇〇枚から一枚ずつ両手指でつまみ、すこし指を動かして厚みと柔らかさを調べる。紙の厚みによって二〇〇枚の紙を三段階に分ける。これは枚数を三等分するためではなく、あくまで厚みを分けるためである。手漉き紙であるから、一枚ずつ微妙に厚みが異なるので、それを指先で感じながら分類していき全部分け終えると、さらにその三種を五段階に分け直す。こうして枚数は不均等ながら厚みの段階ごとにグループを作る。これの短辺を新糊の極めて薄めたもので「喰裂継ぎくいさぎ」にして一巻のロール紙を作っておく。

喰裂継ぎは、重要な表具仕立ての技法の一つで、何枚か重ねた紙の上から、紙の端から五分（一・五センチ余り）のところに、竹製のへらを定規に沿わせて一定の力を加えて筋目を付け（図3）、そ



【図3】美栖紙五枚に竹べらで筋をつける



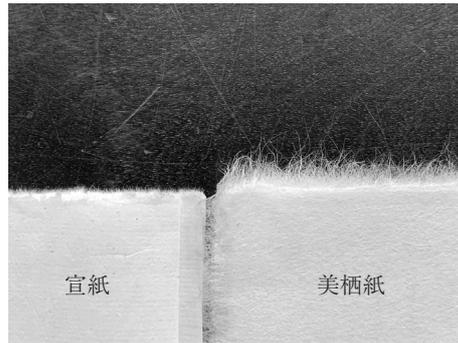
【図4】へら筋に付け直し刷毛で水をつける

の筋目に沿って、少量の水を吸わせた付け直し刷毛の毛先を通すことで筋上に水分を与え（図4）、紙の繊維が緩んだタイミングを見計らって紙の筋目が引き裂かれるように指で紙端をつまんで引き裂いていく（図5）。紙の繊維が引き裂いた方向に三分弱ほど残った部分が喰裂と呼ばれる。この喰裂部分のみで紙を継ぐのが喰裂継ぎである（図6）。

こうすることで、紙の継ぎ目に段差ができず、紙の繊維同士が絡まって強固な接着が可能となる。増裏、中裏、総裏は表具の横方向に行うものであるから、表具の幅によってその都度紙の長さが異なることになるが、ロール紙（巻紙）を作っておくことで、紙の無駄ができず、作業効率にも無駄がないのである。また厚みの種類が違う巻紙を予め準備しておくことが可能になり、肌裏打ちを施した後、異なる種類の表具裂と本紙の腰の強さを調整するために、腰の強いものには薄いものを選び、腰の弱いものには厚手の美栖紙を用いて裏打ちすることで全体のバランスをとる。

の糊を調整する。

こうして、紙と糊の準備を整えると、古糊が紙に含まれ過ぎないように、左側下に板を傾斜させるための木片を噛ませた糊付け板に表面を伏せた美栖紙を載せ、手際よく古糊引く。古糊の粘着性を引き上げるために、少し湿らせた棕櫚製の撫刷毛で紙の表面を上下と

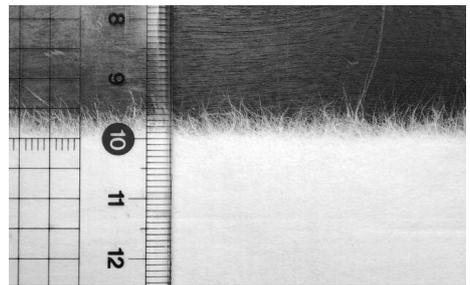


【図7】 美栖紙と宣紙を同じように喰い裂くが宣紙には喰裂ができない

「増裏打ち」と「総裏打ち」には古糊を用いる。古糊は馬毛のこし器で木杓文字を使って裏ごしする、濾す際にも粘り気が出るように手首を使う。古糊のわずかな粘り気を最大限に引き出すために、濾した古糊を糊刷毛でよく捏ねながら、さらに水を加えて希釈し、ほとんど濁り水のような状態



【図5】 適度にみずが回ったら紙を裂く



【図6】 喰裂の長さは一分から一分五厘（3～4.5ミリ）、この喰裂同士を薄糊で何枚も継ぎ合わせて厚みの変わらない一枚の巻紙をつくる



【図8】 打ち刷毛の台部分をしっかりと持って刷毛の底面の半分を使って弾くように打つ



【図9】 打ち刷毛と付け回し刷毛、へら

斜め方向に軽く手早く撫でる。これは紙を持ち上げる前に、手の平を軽く紙に当てて僅かな粘り気を確認して、掛竹に紙を引つ掛けて真つすぐ持ち上げ裏を打っていく。打ったあとは撫刷毛でよく撫でて裏打ち紙を密着させる。そしてまだ裏打ち紙に水分が残っているうちに、裏打ち紙の上からレーヨン紙を載せて、端から順に打ち刷毛で叩いていく。

打ち刷毛は、他の表具用刷毛と同様に特殊なもので、使いよいものは京都の伝統工芸刷毛師が製作する。打ち刷毛を打つ方向は左右方向に刷毛が当たる幅に一段ずつずらして規則正しく、刷毛そのものの重さを利用して、同じ強さで打っていくのである（図8）。打ち刷毛は分厚く大きなもので、この工程は刷毛の当たりが強いので、初めて目にとすると驚くと思う。しかし、美栖紙の長い繊維を、肌裏の美濃紙の繊維と絡み付かせ、美栖紙の柔らかさを保ちながら、最小限の糊で接着するために、打ち刷毛で一体化させる裏打ち法が大変大事な工程で、職人の修行においても、打ち刷毛を持たせてもらえらるということは、免許を与えられると同じだと言えるほど重要なもので、

今日まで継承されてきている。

中国の掛軸制作には、この打刷毛の工程がない。少なくとも日本の表具師が用いる、重さ一キロほどの刷毛で表具を満遍なく打つけることはない。では、なぜこの工程が日本の表具制作の工程にあるのかといえば、日本が湿度の高い国だからである。

日本の表具が最も嫌うのがカビである。ここ数百年の間、日本は温暖湿潤気候である。暖かく湿気があるのでカビが生えやすい。貴重な紙（絹）製品の書画を守るには、自ら呼吸するように湿気を吐き出し、乾燥しすぎないように適度に湿気を取り込む仕組みとして、繊維の長い裏打ち紙と極限まで糊気を抑えた糊とで、異なる裂を絡み合わせた表具を完成させたのである。

また日本の表具は糊が強いのを嫌う。糊が強いと表具が固くなり、折れやすくなる。また少しの湿気でカビやすく、澱粉質を好む害虫の被害に遭いやすくなるリスクがある。そして何よりも、次世代の修理の際に紙が剥がれにくく、水を多用しなければならぬリスクも生じる。そのため、糊は古糊で粘着性は最初から低く抑え、その分の粘着性を高める目的で、重ねる紙の繊維を互いに絡み合わせる工法が日本の掛軸には組み込まれているのである。

そして調湿効果のある桐箱に収め、虫干しの習慣を定着させ継承することで、遣唐使以来の書画を守り伝えてきた。

## 六、中国の表具

対して中国の書画は、国土の殆どが内陸性気候で一年の半分は乾燥している。すなわちカビで作品が台無しになることは、本来あまり考慮しなくても良いのである。筆者が初めて観峰コレクションの

中国書画掛軸を目にしたとき、数千点の掛軸が桐箱はおろか紙箱にさえ入れられずに、むき出しのまま棚に配架されていた一種異様な光景に驚いたものである。コレクションが文化大革命時の接収品であるために粗略に扱われていたのではなく、掛軸を防湿のために箱に入れて保管するという習慣そのものが中国には無いためであった。中国の掛軸はそれ自体で湿度の調製をする機能を持っておらず、その必要もないと思われていた結果であろう。

掛軸の基本情報整理の作業に着手し、保存状態の悪い作品の確認を行った際に、最も多かった症状は、紙の乾燥と酸化による折れと、おそらく長時間空気に触れ続けた事による煤汚れであった。勿論その複合的な劣化が多くあった。思い返せば、カビによる汚損が見られたのは、明らかに何らかの水損を放置してできた染みの周辺に認められるものだけであった。

反して酸化もしくは乾燥によると思われる紙の劣化症状の例は多く、極端なものは掛軸を開くことさえできないほどに、本紙を含めた表具そのものが、僅かな振動でポロポロと崩れてしまうものがあった。これらは、修理の際の滲み止めとしてドーサ液を使用した際に、溶解させたミョウバンの濃度が高かったために起こりうる症状で、修理した職人の過失であろうと思われる。

日本の紙に比べて、繊維の短い宣紙に書かれた書画を、同じ宣紙を用いて表具することは、中国の掛軸にとって当然であり、機能的なことであった。そもそも降雨量も少なく乾燥勝ちの気候のため、湿度の変化に対応する紙を作る必要も生じなかったと思われる。故に繊維の長い美濃紙や美栖紙のような紙が生産されず、年月をかけて古糊を調整する必要もなかったというのが、中国と日本の掛軸に関する相違点である。余談になるが、歴史的に清朝が崩壊して辛亥

革命とその後の動乱期に失われた伝統技法がいくつか挙げられる。

書作品の料紙の一種である「蠟箋」は工芸品としての価値も高く、清朝後期には著名文人の蠟箋使用作品が観峰館にも数多く収蔵されているが、現在ではその製造技術が絶えてしまっている。王朝交代期にいくつかの伝統技術と技法が途絶えるということ、中国の表装技術の分野で継承されなかった事柄はいくつかあるように思う。

では、古くに舶載された中国美術の保存はどのようなになっているかというと、奈良時代に遣唐使によってもたらされた文物は、東大寺に献納され正倉院にて厳重に保管されてきた。平安時代の経巻は当時の仕立てのまままで存在しているものは無いかもしれないが、写経巻などは長期間に渡って開巻される機会が少なく、あるものは断簡となって軸装や台紙貼に支持体を変えていると思われる。元正倉院御物であったとされる「王羲之喪乱帖」は、卷子装であったが幾度かの改装修理を経て、掛軸装で安定した状態で保存されている。

鎌倉室町時代にもたらされた墨跡や水墨画は、当時の中国の表装のまま請来され、修理される度に、日本の環境に対応できる素材に置き換えられてきたと考えられる。現代日本の表装技術の基礎は、鎌倉室町時代に確立されたと思われるが、南宋の文人画掛軸とともに亡命僧がもたらした当時最新の表装技術を、日本の職人が修理する際に学んだに違いない。

モンゴルの騎馬民族との闘いと、モンゴル化政策の中で、中国本土で散逸し継承されなかった技術が、日本に輸出されて継承されたものと、新たに日本の気候風土にマッチさせて工夫され発展した技術が次の世代に引き継がれたと考えられる。

近世にもたらされた中国書画はといえば、基本的には日本の環境に順応できる素材と技法で仕立てられ、明清時代の中国で行われた

技術をそのまま保存しているものが多い。黄檗宗などの禅宗寺院に於いて懸架される頂相や明末清初の長条幅は、日本の家屋建築に適してはいないものの、涅槃図や平安時代の大幅の仏画の修復に必要な技術の醸成に一役買うこととなった。一方、茶の湯で道具第一とされた掛軸は、平安古筆の改装と修復の需要を受けて、江戸時代の安定した社会の中で、古裂の再利用と新たな意匠の創出、特殊な裏打ち用紙、刷毛などの道具、京都・江戸の表具師による高度な技術者の養成と技術の継承という大きな構造を作ることができた。

最初は中国表具の応用であったと考えられるが、江戸から明治までの技法と知識を蓄積し、日本の風土のあった材料を駆使した日本の表具が、保存修復の観点から確立した時代だといえる。

## 七、中国書画の修復

中国の掛軸は、先述の日本の掛軸の仕立て方に比べて、手順は少ないと感じるが、中国書画掛軸の修理を考えると、まずその修理のポイントが日本の掛軸とどのように違うかという点である。共通して修理が必要と考えられる傷みの要素としては「折れ」がもっとも多く、次いで「染み」と「汚れ」「灼け」であろうと思われる。

掛軸正面からの観察では、折れについては、日本の掛軸と症状の違いはあまりなく、傷みの程度も個々の作品によって当然異なるので単純な比較はできない。表具の背面から観察すると、前回修理の折れ伏せ紙の上下で新たな折れが発生しているケースが多いことも日本の掛軸と同様である。特徴的に感じるのは、裏打ち紙の糊浮きが多くみられる点である。糊浮きは裏打ち紙が部分的に剥離する状態で、以前の裏打ちの糊濃度が薄かった場合に起こりやすい。糊浮

きができきた箇所は裏打ちの厚み（強度）に差が生じるので、その上下の境界で折れが起きやすくなるのである。

中国掛軸の糊浮きは、人の火傷の跡にできる水ぶくれのように見える。肌裏と増裏もしくは、増裏と総裏、いずれの階層での剥離であつたとしても、日本の表具に比べて剥離箇所が明快にわかる。これは増裏、総裏の打ち方の違いによる。紙の繊維が絡まる構造とはなっていないためと紙質のせいで剥離面がはっきり表れるのである。次に染みについて多い症状が、掛軸を巻いた状態で水損を受けたようなケースである。主な原因は掛軸を箱に収納していない時に雨だれなどに遭うことである。また汚れと灼けについては、中国の風土と習慣に関係するところが多く、気候は沿岸部を除いてほとんど地域は内陸性気候であり、一日の寒暖差はあるが年間の降水量は比較的少なく乾燥気味である、加えて習慣的に書画を掛けっぱなしにすることが多いことである。

勿論作品の重要度や、家庭の規則は区々だが、書画鑑賞の機会と場所は日本より多いといえる。書の芸術性を日常的に鑑賞しようという動機は中国人の方が旺盛のように思われる。詩文の意味を直接的に理解する教養の高さと、吉祥を表現した絵画を飾ることで家内に幸福を呼び込みたいと願う気持ち、いつも目につく場所に良い文字やおめでたい絵画を飾る習慣となつている。もっと端的に言うところ、大切なのは書画そのものではなく、それを所有し鑑賞できる自分自身のために書画があるという考え方である。これは明らかに、日本人の一般的な感覚とは異なるのである。

すこし論点がずれたが、であるから日用品のように生活の中に置いておく書画は日が当たる埃っぽい場所に掛けっぱなしになるのである。その方が筆筒に仕舞っておくよりも、余程家族や自分の利益

になると考えるからである。

## 八、観峰館コレクションの中国書画修復計画

博物館における収蔵品の修復は、活動の三本柱の一つであり極めて重要な計画である。観峰館における中国書画の修復事業は、平成一〇年（一九九八）から本格的に開始した。修復が必要な作品は数百本の候補があつたため、施工に関しては大まかな方針を立てた。博物館としての展示計画を主軸として優先順位を付けて実施することとした。作品の重要性という面から、著名作家の作品であること、劣化の程度と進行性の劣化であるか否かを考慮することとし、修復後の活用という観点からは、展覧会などでの公開予定がある作品も優先させることとした。また毎年一定額の資料修復予算を計上し、計画的に実施できる環境を整えてもらえたことは収蔵作品にとって幸いなことであつた。

年間の修復点数は、予算の枠内で一〇件から一五件ほどの点数とすることとしたが、劣化内容によっては、長い作業日数と大きな費用が必要となる場合があり、展覧会開催予定と修復期間の調整をしながら年度ごとの修復計画を立てることとなった。

計画において重要なポイントであつたのは、平成一〇年頃に中国書画の修復を委託できる表装業者が見つからなかつたことである。文化財修復を専門とする数件の表具店に相談したところ「中国式表装」に仕立てるといふことの利点は何かという部分で、理解が得られなかつた。つまり外見上を中国表装風に仕立てれば、裏打ちなどの支持体や材料、技法などは保存上も実績があり手慣れた日本式のほうが確実に修復できるというものであつた。

確かに発注者側の筆者も当時は中国式表装の定義が中国製の材料を使用して、中国に伝わる技法で修復することだと考えていたが、それに科学的な根拠があったわけではなかった。しかし、逆に中国式表装に仕立てられ、作品によっては一度もしくは複数回、中国式で修復された作品を、日本式に改装する積極的根拠も持ちえなかった。

一、二点の点数ならば過去に、原田観峰によって改装された作品もあるが、外見上も必ずしも見栄えが良いということとはなかった。

この先日本国内で保管され展示されるとするならば、日本の風土に適した技法のほうが良い結果になるかも知れないとも考えたが、観峰コレクションを制作当時または現状に近い形で保存するには、中国式表装を選択するべきだろうと考えた。また修復費用の点では、年間十数点ずつ修復する計画を立てたとしても、数十年に渡る期間を要することになるため、コストを抑える必要があった。

平成一〇年に、当時、日本式の表装技術の研究と技術習得のために来日していた、元上海博物館の保存修復職員であり、現在は漢和

堂という中国古書画の修復と表装の専門事業を大阪で営んでいる、陸宗潤氏を、当時中国書法の鑑定を依頼していた大学教授から紹介された。陸氏の研究テーマは、日本の紙や表装技術を中国表装へ応用することであった。陸氏は、元々中国式表装のエキスパートであり、知識と技術は折り紙付きであったことが一番の理由だが、観峰コレクションの意義と修復の方針を互いに共有することができたので、それ以降、作品の状態と修復方針を検討して業務委託することができた。

## 九、収蔵作品の修復

【表】に示す通り、平成一〇年度から令和二年（二〇二〇）度までの二三年間で、修復を実施した作品は中国書法一〇五件一七六本（対聯、四屏などが含まれるため）、中国絵画一五三件一五三本の合計二五八件三二九本である。次に観峰コレクションの中国式掛軸の

	年度	書法 (本数)	絵画
1	平成10年	1 (8)	3
2	平成11年	8 (24)	0
3	平成12年	0 (0)	13
4	平成13年	2 (8)	7
5	平成14年	9 (15)	6
6	平成15年	2 (5)	9
7	平成16年	0 (0)	17
8	平成17年	1 (1)	10
9	平成18年	0 (0)	15
10	平成19年	4 (10)	7
11	平成20年	12 (24)	4
12	平成21年	7 (16)	11
13	平成22年	11 (17)	6
14	平成23年	7 (12)	8
15	平成24年	7 (9)	8
16	平成25年	5 (12)	9
17	平成26年	6 (14)	3
18	平成27年	4 (10)	5
19	平成28年	4 (9)	4
20	平成29年	5 (8)	5
21	平成30年	4 (14)	0
22	令和元年	3 (7)	2
23	令和2年	3 (8)	1
	合計	105件 176本	153本

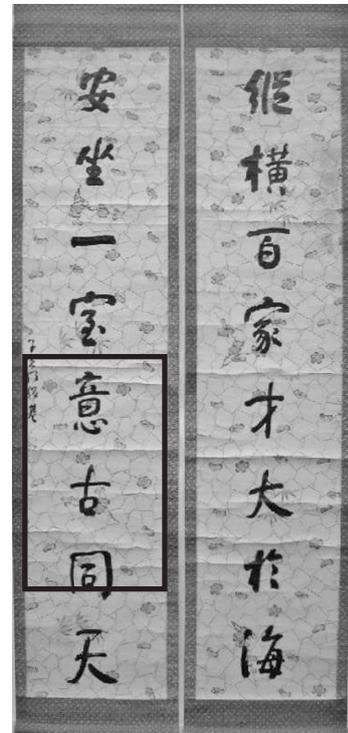
【表】 観峰コレクション中国書画の修復件数

修復の実際について触れる。

一例目は清時代後期の能書家・何紹基（一七九九～一八七三）の「行書対聯」（図10～12）である。黄蘗色の絹本蠟箋で銀泥による亀甲くずし吉祥紋が手描きされている。右聯右肩に属書を削って塗りつぶした跡がある。症状の典型は折れで本紙の左右端に及ぶ強い折れが左右いずれの本紙にも走っており、数センチの幅で本紙が破断した



【図12】何紹基「行書対聯」修復後



【図10】修復箇所 表（四角で囲んだ部分）



【図11】修復箇所 裏

部分が数か所ある。背面から観察すると強い折れの一本は肌裏紙の継ぎ目にあり、他の数本は「折れ伏せ」に沿って起きている。

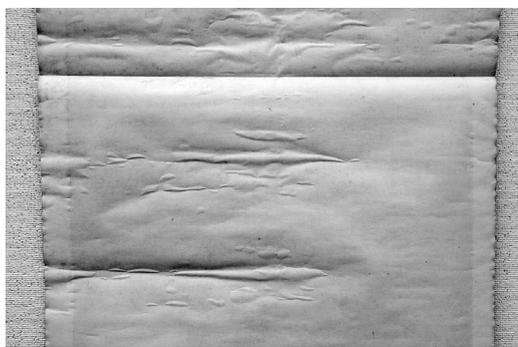
折れの原因はいくつか指摘できるが、肌裏の継ぎ目や折れ伏せで新たな折れができていくことから、前回修理の糊が強かったことは明らかである。また本紙が絹本である点と蠟箋加工のため本紙全体に塗布された顔料と膠分が本紙を固くしている点、そしてその蠟箋にしっかりと定着するように濃墨を使用している点である。さらに中国書法形式の一つである対聯は、画像からも明らかのように、本紙の縦寸法に対して表具の天地裂の丈が短い形式である点は、折れが出来やすい理由である。

これをいかに修復するかを充分検討する必要がある。まずは糊の強さを極力抑えること。次に本紙そのものに絹本の厚みがあるところに、表面の顔料の層や膜状の墨をしっかりと定着させたまましなやかさを保たなければならぬこと。また保存、展示上でより安全でダメージを受けにくい形にするかということである。

実際には二三年間の修復履歴の最初から確固たる方針が固まっていたわけではなく、ある部分は試行錯誤があったのは事実である。材料として多く改良したのは糊であるが、仔細は省略せざるを得な



【図13】張廷濟「篆書臨史頌敦軸」修復前



【図14】修復箇所 裏（折れと裏打ち紙の糊浮き部分）

も考慮したが、何よりも天地を増やすことで巻き解きによる本紙へのダメージを軽減するためである。もちろん本作のようにある程度厚みが必要な場合は太巻きを新調した。

二例目の張廷濟（一七六八～一八四八）は何紹基とほぼ同年代の収蔵家であり金石研究者である。「篆書臨史頌敦軸」（図13～15）は青銅器の金文臨書作品で、折れも多く発生していたが、裏打ち紙の糊浮きが顕著であった。

実は中国表装は修理の際の解体が、日本の表装に比べて仕易いことがある、それは裏打ち紙の除去である。喰裂比較画像に示す通り（図7）、実際には中国のほとんどの紙では喰裂は作れないのである。紙の繊維が短いため繊維を引き延ばして裂くことができず、千切れしてしまうのである。このため日本の表具のように、肌裏紙と増裏紙を打刷毛で叩いて繊維を絡ませて一体化させるといようなことは、不可能なのである。

いが、裏打ち紙の厚みや裏打ちの回数についても、陸氏の工房で様々な実験を行い、宣紙を用いて接着力を強めすぎずしなやかさが保たれるように改良した。大胆に変更した点もある、寸法である。特に修復実績の多かった対聯形式については、表装の天地（作品上下）裂を長くして巻シロを多く取り、柱も若干太くした。これは観峰館の展示ケースに展示した際の見栄え

逆に言うと糊で張り合わされた裏打ち紙同士は、互いを接着している糊が水分で緩みさえすれば容易に剥離させられるのである。であるから糊浮き自体は起こりうる現象といえるが、これが裏打ちの際の糊付けのムラのせいであれば、その糊浮きが起きた境界線で折れが発生する原因となりうる。そもそも糊浮きが発生すると本紙は支持体を離れることになるので、表装の仕立て直しの時期を迎えたサインだと言えるのである。

表装の表面だけ見れば、裂の色味が変わると作品の持つ雰囲気も違つて見える。清時代以降の中国書画の表具は比較的シンプルなものが多い。先述の綸子裂を基本に白や薄い色味の裂のみを使用するためである。印象が変わるという点では、修復の後に作品がよりよく見えるように、美術的な観点から裂の取り合わせを再構成することも重要な要素である。このようにしておけば無難であろう、という態度は作品をよく見せてあげる義務を怠ることになろう。



【図15】張廷濟「篆書臨史頌敦軸」修復後

## 十、まとめ

昨今、各種の展覧会図録の作品図版に表装の一部あるいは全部を掲載するケースが増えていることは、鑑賞者に作品の良さを伝えようとする良い傾向だと思ふ。

中国式表装の修理には、宣紙の折れ伏せが良いか、美濃紙の折れ伏せが効果的か、小さな実験の繰り返しではあったが、中国製の掛軸を日本で保管、展示するために最適な修復方法は何かということについて、材料と技法における日中の優位点を検討し、仕上りの重さや巻き強さを考慮して、しなやかで軽く損傷しにくい表装を目指して工程の改良を行った。勿論まだ実施して一〇数年の時間しか経過していないので改良の結果は出ていないが、観峰コレクションの掛軸修復は概ね良い方向で継続できていると感じている。

個々の修復について本稿では述べられなかったが、折れ伏せだけでなく、作品をよりよく見せるための表具からのアプローチについて

でもいくつか試みる事ができている。作品修復は、単に傷を直すだけではなく、作品の持つ芸術性を制作当時の姿に戻してあげるところを目的として、個々の芸術性をどう評価するかという点で学芸員としての力量も発揮できる重要な任務であるといえる。

〔注〕

(1) 瀬川敬也「観峰コレクションの収集と特徴」『美術フォーラム21』第26号(美術フォーラム21刊行会編、二〇一二年、82～86頁)

(2) 作品の欠損部分に本紙と似通った材質の紙(絹)を補填し、その部分のみ本紙との色調を合わせる目的で、天然絵具を用いて彩色することを「補彩」と呼ぶ。

【参考文献】

1. 山本元『表具のしおり』芸艸堂、一九九六年
2. 岩崎奈緒子・森道彦編『日本の表装』株式会社アクティブMEI、二〇一六年
3. 『装潢文化財の保存修理』国宝修理装潢師連盟、二〇一五年