

文化財の修復と保存の社会的意味：合成素材の使用をめぐって

著者	荻野 昌弘
雑誌名	国立民族学博物館調査報告
巻	36
ページ	163-170
発行年	2003-02-28
URL	http://doi.org/10.15021/00001961

文化財の修復と保存の社会的意味 合成素材の使用をめぐる

荻野昌弘

関西学院大学社会学部

Restoration and Preservation of Cultural Heritage Its Social Significance

Masahiro Ogino

- | | |
|----------------|------------|
| 1 はじめに | 4 修復の基準 |
| 2 合成樹脂と文化財の出会い | 5 現代における保存 |
| 3 保存科学と公共性 | |

1 はじめに

今日、われわれの日常生活において、近代化学工業の産物である合成素材は欠かせないものとなっている。われわれは、好むと好まざるとにかかわらず、合成素材の製品を用いて生活せざるをえないような時代に生きているのである。この化学工業の産物の波は、一見近代化学の進展とは無縁に見える文化財の世界にまで及んでいる。伝統的な技術の精華である文化財の修復に、合成樹脂が積極的に用いられてきたからである。伝統を伝える文化財の表面には、伝統技術とは無縁の合成樹脂が塗られており、厳密に言えば、それはもはや完全に「伝統的」とはいえないかもしれない。

また、近年、文化財という概念を仏像や障壁画のような歴史的遺産だけではなく、現代社会で用いられる日用品にまで拡張しようとする傾向が顕著になっている(筆者はこれを「保存する時代」(荻野 1997: 103-108)と呼んでいる)。松戸市立博物館では、近くに現存する団地とその室内が復元され、テレビをはじめとする電化製品を利用する家庭の姿が再現されている。滋賀県立琵琶湖博物館では、インスタントラーメンのような戦後の各時代を代表する製品が展示されている。そして、水俣病考証館では、水俣病を引き起こしたチッソの生産した塩化ビニルのような合成樹脂を用いた製品が展示されている。いずれの場合にも、展示品に合成素材が用いられており、合成素材を抜きにしては、20世紀の文化遺産を考えることができないといっても過言ではない。いかなる分野から文化財についてアプローチするにせよ、合成素材なかでも合成樹脂の問題は避けて通れないのである。本論は社会学の視点から、この問題を考えようとするものである。

2 合成樹脂と文化財の出会い

政府によって、合成樹脂の重要性が説かれるのは、日中戦争勃発後の1938年ごろからである。商工省を中心に、天然資源の不足を工業品によって代用するという「科学主義工業」の思想がうたわれ、そのなかで合成樹脂や合成ゴム開発の必要性が強調される。商工省の資料のなかにある「すべての物資はまず戦争の為に」という標語が端的に示すように（日本化学会 1978: 165）、政府のこの方針が主に戦争目的にあったことはいうまでもあるまい。ただ、化学者や化学工業の側からすれば、戦争は研究開発の契機のひとつにすぎない。研究開発が可能であれば、それが戦争目的であれ、「平和利用」のためであれ大きな相違はないと考える者もいる。海軍の囑託をしながら、同時に法隆寺壁画の保存に関わり、後に合成樹脂の文化財修復への応用に深く関わっていく桜井高景（戦時中は東大助教授）はそのような化学者だった。軍需産業も、戦後、文化財修復という新たな市場を開発し、かつては軍事目的で生産されていた尿素樹脂が、仏像の修復に用いられたこともあった。

いずれにせよ、軍需産業や、それに協力していた学者が、戦後、文化財保存に関わっていったことによって、文化財保存の現場が大きく変わるようになった。合成樹脂が突然持ち込まれ、当然のことながら、その使用法がわからない文化財修復現場の職人や技術者には大きな混乱が生じたからである。

実際に修復に携わる技術者や職人にとって、合成樹脂の利用は、三つの異なる反応を引き起こした。ひとつは、拒否反応である。たとえば、美術院では、化学工業の産物に対する反感は強く、文化庁が尿素樹脂の利用を指導した際に、まず尿素樹脂の「尿」という言葉に拒絶反応があったという。「実際に、仏像の修復に利用しても、必ずしもよい結果がえられなかったので、樹脂の利用には今も否定的である」と西村公朝（1959年に美術院修復所長）は語っている¹⁾。

美術院では、仏像の宗教的価値と美的価値を重んじながら修復を行っている。したがって、合成樹脂の評価とは別に、美術院の側には、唐突に、自分たちとは異なった価値観を持つ自然科学系の技術者が介入してきたことに対するとまどいもあったようである。自然科学系の技術者は、どのような文化財であれ、それをまず物体として捉え、そこに何らかの文化価値を読み込もうとはしない。この意味では、自然科学系技術者の意識の方が、ポストモダンの（個々の作品やジャンルに価値序列をつけない態度）である。しかし、文化財を単なる物体としてしかみない態度は、合成樹脂を用いた修復を実験のひとつとして捉える傾向を促す。西村は、「ゴーセノール」（ポリビニルアルコール）を「洗濯糊みたいなもの」といわれ、仏像の修復を洗濯の糊づけと一緒にされたことに違和感を感じたという。

美術院の技術者のように、合成樹脂に対する否定的な評価を下す技術者がいる一方で、合成樹脂がもたらす効果に魅せられた者もいる。合成樹脂利用のきっかけとして、今日ま

で語り続けられているのは、合成樹脂の利用に強く反対していた入江波光が、戦時中、法隆寺金堂の壁画の剥落止めをしていたときに、じん糊と樹脂溶液の比較実験を経て、合成樹脂賛成派に転じたというエピソードである。この実験では、樹脂溶液がじん糊と異なりうまく壁画に浸透したという。現在では経験的に必ずしも合成樹脂の浸透度が高いわけではないことがわかっているが、少なからぬ職人たちが、合成樹脂の魔力に魅入られたように、必要量以上の合成樹脂を使用して修復を行っていった。もちろん、技術者や職人のなかには、しだいに合成樹脂の使用に疑問を持ちはじめ、その使用をやめていった者もいる。しかし、当時の文化財保護委員会と東京国立文化財研究所の指導の下、昭和30年代には、文化財の修復に合成樹脂が大量に用いられていたことは確かである。特に、障壁画の剥落止めには積極的に合成樹脂が用いられたという。

さて、肯定的な評価と否定的な評価のなかで、ようやく技術者や保存科学研究者のあいだに合成樹脂の利用を見直し、その適切な使用法を研究しようという気運が生まれてくる(本共同研究もこうした流れのなかにあるだろう)。これが合成樹脂に対する三つ目の態度である。合成樹脂が修復に乱用された結果、今後文化財の修復を行うときに、いかなる合成樹脂が用いられていたのかを知り、樹脂にどう対処していくか考えざるをえない状況にあることはまちがいない。また、伝統的な技法だけでは、修復がままならない状況も生まれている。過去の伝統的な技術の蓄積のうえに、いかに近代的な技術をうまく結合させていくかが重要な課題なのである。

しかし、すでにふれたように、過去50年あまりの文化財修復の歴史を振り返ったとき、伝統と近代科学技術は幸福な出会いをしたとはいえない。その理由をもう少し深く考察してみよう。

3 保存科学と公共性

合成樹脂は、まさに近代科学の産物である。しかし、その生産と利用が長期的に見て、どのような結果を招くかについては、ほとんど考慮されることはなかった。生産過程で生じる廃棄物が及ぼす破壊の効果は、水俣の事例で実証済みであるが、合成樹脂の文化財修復への利用においても、少なくとも、合成樹脂に利用価値があるかどうかすぐに判断できないことだけは予測できたはずである。ところが、合成樹脂にいかなる効果があるのか十分に研究されないまま、その利用が押し進められたのである。

そもそも、樹脂の開発・生産を含む化学工業自体、軍事利用や消費財の大量生産のような即効性が期待される領域において発展してきたため、樹脂製品の長期保存や、合成樹脂の環境に及ぼす作用については、専門家のあいだでも度外視されてきた。合成樹脂の文化財修復への応用に際しても、そこで強い発言権を持っていた化学者が、文化財保存における長期的視野の必要性を感じていたとは考えにくい。即効性ばかりが重要とされている科

学分野の専門家には、文化財の修復・保存の技術が長い年月をかけて築きあげてきた職人的技術であり、たとえ合成樹脂を使用する場合であっても、長年の技術の蓄積を無視して、安易にその利用を推進することがいかに無謀なことであるのか理解できなかったのであろう。また、文化財の保存自体が、価値のあるモノを長期的に保存しようという価値観に基づいており、次々と新技術や新製品の開発を行う近代技術や化学工業の価値観とはまったく正反対である。

しかも、不幸だったのは、文化財の修復に携わった化学者が、軍需産業などと強いつながりがあり、秘密主義を原則としていたことである。実際、桜井高景は学術論文をほとんど残していない。この秘密主義は、桜井とともに合成樹脂の利用を押し進めた東京国立文化財研究所の岩崎友吉も同じである。

秘密主義が貫かれた結果、修復における合成樹脂の利用に関して、ほとんど科学報告書が残されず、また、修復の際に記載された簡単な報告書も、その内容は実際の修復状況とは異なる信用できないものになってしまった。これは、科学研究の公開の原則だけでなく、文化財の保護の理念にも反するものである。

「文化財の保護」という考え方は、公共意識の芽生えと密接に関連している。西欧では、18世紀から、文学や芸術を公共的なものとして捉え、自由に作品を批評するような状況が生まれた²⁾。それは、文学や芸術が商品化されはじめたことを契機にしている。もっとも、フランスの場合、芸術作品の市場が形成され、芸術批評が確立するうえで、王権国家の果たした役割が大きかったことも事実である。ルイ14世治下ではじまった「サロン」は、18世紀に入って本格的に開催されるようになる。ラフォンの言葉にあるように、「誰でもそれ(展覧された絵)を評価する権利」を持つようになったのである(ハーバーマス 1998: 61)。

フランス革命は、王権を倒すことで、18世紀に芽生えていた、国家による文化・芸術の育成と、芸術市場の発展に拍車をかけた。フランス革命は、芸術、文化が一部の特権階級のものではなく、民衆のものであることを公にした。王の所有物は、共和国国民の共有物となったのである。厳密な意味では、ここではじめて、公共財としての文化財に対する意識が社会的に認知されることになる。同時に、公共財としての文化財は、公開されなければならないという原則が生まれる。こうして、王宮だったルーブルが、文化財公開のための博物館となるのである。

日本の場合、こうした公共財としての文化財という考え方自体希薄であった。しかも秘密主義という本来科学が進むべき方向性とは逆の原則に立って、合成樹脂の保存技術への導入が行われたため、保存の過程において技術者の恣意的な判断が入り込む余地も大きかった。修復の失敗も公にされることなく、闇に葬られたのである。

4 修復の基準

すでに合成樹脂が多くの文化財に使用されている以上、それは厳密な意味で伝統的なものとはいえないという考え方ができる。これは、ある文化財はその最初の状態をとどめておくべきだという思想に基づいている。しかし、合成樹脂が用いられていても、それによって文化財のよりよい保存がされていれば、それはそれでよいという考え方もありうる。前者を原点主義、後者を改良主義と呼ぶことが可能である。原点主義には、かたちも素材もオリジナルなものを用いるべきだという徹底した考え方と、モノの外見さえオリジナルをとどめていれば素材は別のものを用いてもよいという考え方に分かれる。

欧米で発達したモノの保存への志向は、原点主義に基づいている。そこでは、生産時のモノの姿をできるだけとどめるような努力が払われる。最近、大阪市立博物館で公開された17世紀オランダの画家ファン・フリートの作品「オラニエ公ウィレムの墓碑のあるデルフト新教会内部」の修復が、その典型的な例である。この作品を所蔵しているデルフト市立プリンセンホフ美術館は、19世紀の修復で上塗りされた絵具を除去して、制作時の状態に近いかたちに戻すよう修復を試みた。その結果、緑色だったカーテンは、元々黄色であり、中央の柱のそばにいる犬は、後ろ脚をあげて小便をしていることがわかった³⁾。このように、作品の原点に戻すことが「最良の状態で見せてもらうことにつながる」とプリンセンホフ美術館は考えているのである。

ただ実際には、こうした原点主義に固執することは難しい。モノは確実に劣化していくので、いつか修復が必要になるが、必ずしも当初の生産に用いられた素材や原料を供給できるとは限らないからである。これは、文化財に限ったことではなく、日常品においても、故障したときに部品がないというようなことは頻繁に起こる。このようなとき、別の素材で修復を行うことは、原点主義の立場に立てば、次善の策にすぎない。反対に、積極的に別の素材であることを認めていく態度は、改良主義につながる。そして、場合によっては、オリジナルとはまったく異なるコピー、すなわちレプリカをつくることにつながる。

レプリカは、日本ではかなり発達した文化財保存の手段であり、単なる実物のコピーとは異なる明確な位置が与えられている。修復に携わる技術者にとって、レプリカは実物の写しなどではない。修復の現場では、レプリカそれ自体がひとつの独立したカテゴリーとして「制度化」されている。残念ながら、他の国々と比較する資料は持たないが、そもそも日本には、レプリカ文化が発達する素地があったようである。文化財のレプリカだけでなく、食堂の前のショーウィンドーに飾ってあるメニューのろう細工もレプリカの一種であり、われわれは、レプリカを通じてモノを捉えるという性向を持っているのである。反対に、メニューのろう細工は、欧米人には珍しいものであり、日本に来た外国人のなかには、わざわざ、それを買って求め、おみやげにする者まで存在する。

こうして、複製における改良主義は、コピーに対する実物の優位という原点主義の原則

を突き崩し、本物と偽物の区別をあいまいなものにしていく。しかし、見方をかえれば、原点主義の方が、きわめて特殊な考え方であるとも考えることもできる。本来、生産の営みは模倣からはじまる。それは、コピーの生産である。あるモノの生産を模倣する技術を修得しても、そこからすぐに独創的な作品の制作に向かうわけではない。意識的に、独創的なものを追求するようになったのは、19世紀の西欧における美術界においてである。この時代に、新進のアーティストたちが、先行者を越えるような独創性を追求し、新たな作風を打ち立てることが、美術界の通例となったのである。

このようなアーティストたちの動きとともに、創造的な作品を収集し、展示するという美術館の活動もはじまった。かつては、保存されるかどうかを顧慮することなく、反復的な生産を絶え間なく行なうなかで、なかば偶然のうちに、突然変異のように、「独創的な」作品が生まれていた。ところが、美術館という制度が誕生すると、しだいにアーティストは、自らの作品が美術館に展示され、そこで保存されることを最終目的として、創作活動を行うようになる。しかし、これは、繰り返しているが、あくまで19世紀からの近代社会に固有な現象なのである。

ところが、原点主義のように、作品を独創的な個人に帰属させるのではなく、モノの修復自体を一種の持続的な創造の営みであると考えた場合、ある作品が時代によって異なる技法で修復されることは、否定的なことではなくなる。仏像修復では、いかにして修復したのかを記した記録を入れておく習慣がある。これは、仏像の修復自体が、一種の創造的な行為であることを示している。

修復自体が創造行為であるという考え方は、重要無形文化財のなかに撥鏤（ばちる）の作家がいる事実が示している。撥鏤は、奈良時代に唐から日本に伝えられた技法だが、これを用いた作品は中国には残っていない。正倉院の御物に撥鏤を用いたものがあり、明治期に入って、御物の修理、復元に携わった吉田立斎によって、撥鏤の技法が蘇ったのである。その後、単に御物の修理だけでなく、撥鏤を用いた新作も生まれ、立斎の長男文之は人間国宝（重要無形文化財保持者）に認定されている。同じことは、陶芸の場合にも見られる。かつて、人間国宝に認定されていた荒川豊蔵は桃山期の志野焼の窯趾を自ら発見し、その付近で見つけた陶片を頼りに、志野焼を蘇らせた。また、石黒宗麿は宋磁を現代に復活させた。日本の文化財保護のあり方は、原点主義に基づく西欧の保護政策とは異なるのである。

5 現代における保存

保存に値するモノの価値とは、何よりもまずその希少性にある（ベンヤミン 1995: 588）。ただ、この点に関して厳密に考えてみると、元来、希少価値にはふたつの側面があったことがわかる。一例として、仏像を取り上げてみよう。仏像の価値は、まず宗教的な価値で

ある。仏像が価値を帯びるのは、まず仏教がつくりだした物語があるからである。宗教的な意味を持つものは、「有り難い」、つまり希少価値があり、それは時を超えた永遠の象徴のようにみえる。したがって、保存されていかねばならない。ただ、この宗教的な価値に支えられた仏像は、派生的に美的価値も生む。それは、仏像の背後にある物語とは別に、モノ自体が放つ輝きであり、必ずしも仏像の由来や仏教の教義を知っている必要はない。仏像は、宗教的価値と美的価値の両者を兼ね備えているのである。

このふたつの価値は、元来、仏像という具体的な事物において渾然一体となっていた。ふたつの価値は未分化だったのである。ところが、近代的な文化財・博物館制度においては、このふたつの価値が分離されていく。仏像は、宗教的価値を失い、その希少性は、一方で歴史的価値として認識される⁴⁾。また、他方では美的な価値があるものとして「鑑賞」の対象となる。これを美術史的価値と美学的価値を持つようになる過程と捉えてもよい。

それでも、仏像にはまだ、希少価値（歴史的価値）と美的価値の両方があると考えられている。しかし、このふたつの価値が分離した結果、新たなタイプの文化遺産が生まれてくる。それは、希少ではあるが、美的価値を持たないモノ、一般に負の歴史的遺産と呼ばれる遺産である。もっとも典型的な例は広島原爆ドームである。原爆の爆心地に近いところで被爆した建築物（旧産業会館）は、美的価値を持つとは見なされていないが、ただ被爆した建築物であるという理由だけで保存されている。かつては、保存に値すると認知されたモノは、希少価値（意味づけの物語）と美的価値（モノ自体が放つ力）をともに持っていた。19世紀の絵画のように、美的価値が意識的に追求された結果であっても、それは同時に希少価値を付与した。

ところが、負の遺産は、美的価値を伴わない。戦争や公害の遺産が、美学の対象になることはない。もちろん、古代ギリシャやローマの遺産が廃墟であるにもかかわらず、美的価値を付与されているように、廃墟の美というものは存在する。しかし、原爆ドームを廃墟の美として捉える態度は、すぐに反発と批判の声を招くであろう。それは、不謹慎であり、被爆者に対する冒瀆と見なされる。これは、原爆ドームが、被爆体験というひとつのできごとによって希少性を与えられており、それがドームに美を見いだすことを禁じているからである。

本来、長期的に保存する目的でつくられたわけではなく、しかも原爆や公害によって破壊されたモノは、急速な劣化を伴うので、保存することは難しい。負の遺産とは、戦争や公害、災害のように否定的な体験をもたらすできごとと自体が希少価値を与え、劣化に抗して保存することが技術的にはきわめて難しい遺産だといえる。ところで、負の遺産の場合、想像を絶するようなできごとに関わる遺産であり、その意味で希少価値を有している。しかし、本論の冒頭で指摘したように、最近の博物館の特徴は、現代人の生活用品にまで及んでいる。鎌倉時代の仏像と同じ次元では、希少性を論じることができないような状況が生まれているのである。たとえば、現存する団地の一部が再現され、博物館に展示され

るという事態は、「現在」そのものがすでに「保存」の対象になっていることを示している。これは、「現在」そのものを一種の「歴史」として捉えているという見方もできるが、それよりはむしろ、歴史意識が消滅し、歴史的価値を構成することができないような状況が生まれていると考える方が適切である。こうした博物館の動向が、「現在」しか視野に入らない現代人の姿を照らし出しているのかもしれない⁵⁾。

注

- 1) 2000年に行われた吹田市立博物館における研究会の席上での発言。
- 2) ハーバーマスは、このような状況を「文芸的公共性」の芽生えとして捉えている。
- 3) 毎日新聞2000年4月7日付夕刊による。
- 4) 小川伸彦のいう「脱文脈化」の過程である(小川1999: 229-235)。
- 5) ここ数年、日本ではまさに「雨後のタケノコのように」という形容がふさわしいほど、さまざまなタイプの新しい博物館が生まれている。これも、文化価値の共有が難しくなり、さまざまな「マニア」がさまざまなタイプの博物館をつくっているからであり、「現在」からの関心で「文化遺産」が構築されていることを示している。

文献

ベンヤミン, B.

1995 『ベンヤミン・コレクション1 近代の意味』浅井健二郎編訳, 東京: ちくま学芸文庫。

ハーバーマス, J.

1998 『公共性の構造転換』細谷貞雄・山田正之訳, 東京: 未来社。

日本化学会編

1978 『日本の化学百年史—化学と化学工業の歩み』東京: 日本化学同人。

小川伸彦

1999 「保存のかたち—文化財・博物館の社会学のために」『奈良女子大学社会学論集』6, 229-235。

荻野昌弘

1997 「保存する時代—文化財と博物館を考える」『ソシオロジ』42(2), 103-108。

2000 「負の歴史的遺産の保存—戦争・核・公害の記憶」片桐新自編 『歴史的環境の社会学』pp.199-220, 東京: 新曜社。