

芸術作品の理念と様相

——修復の論理とモラル^{*1}——

木戸敏郎

一、木造の思想Ⅱ法隆寺西院伽藍の修復

法隆寺西院伽藍の建築は、世界最古の木造建築であるといわれて、尊重されている。戦前、法隆寺の建築が創建当初のものか、或いはその後、に再建されたものかについて、歴史学、建築史学の大家の学者を巻き込んで論争されたことがあった。再建説の学者は法隆寺への出入を差し止められたりしたが、結局若草伽藍跡の発掘によって、再建説に落ちついた。聖徳太子信仰からすれば痛手であったが、文化財としては、世界最古の木造建築であることには変りがなく、その価値は揺らぐものではない。

石造建築なら、更に古いものや立派なもの、他にいくらでも例がある。木という有機物による建築であるということに留意しなければいけない。即ち木は亡びてゆく素材である。法隆寺の木造建築が千四百年の風雪に耐えてきたことは希有のこととすべきである。

どんな素材にも特長もあれば欠点もある。有機物である木は、石とは比べものにならないほど軽く弾力性に恵まれているが、反面、雨風にさらされると、やがて腐蝕して亡びてゆくという欠点も負わされている。この特長を生かし、制約を克服してゆくことが木造建築に課せられた課題であった。人間はさまざまな方法でこれを克服してきた。永遠にあこがれる思想は時間に抗うものであり、それ自体が人間の意志の強い表現である。この永久性にあこがれる意志は建築に或る進化をもたらした。

人間の体で、外界との接触が激しく傷つきやすい部分の皮膚末端組織は、進化して形を変えている。具体的にいえば、手足の指の先端の皮膚組織は爪になり、口の中では歯になり、頭のとっぺんは頭髪になって外からの衝撃に対処している。木造建築でも同様のことがおこった。柱の根は礎石の上にすえられ、屋根には瓦が葺かれるようになり、腐蝕の進みややすい部分を無機物に換えることで対処した。木造建築の進化論である。法隆寺の建築がこの形である。礎石や瓦は爪や頭髪であり、木造であることを変更したのではなく、木の特質を活かした木造のコンセプトは少しも損なわれるものではない。

木造建築の末端を無機物に変換したことによって、木造建築は木造であることの特徴をそのままに保ちながら、耐久性を獲得した。恐らく、古代の人にとって、これはコペルニクスの転換であったことだろう。

法隆寺の建築様式が、日本で発生したものでないことは言うまでもない。日本で発生した伊勢神宮の建築が木の形をしているのに対して、大陸系の建築である法隆寺は木を組み上げて構築したものであって、木の形とは違う形を造形することができ、かつ、木よりも大きなものを造ることもできる。構築的であり、抽象的でもある。

ところで、法隆寺は仏教の寺院である。当然、そこに精神的な性格が要求される。超越的な性格、永遠性、哲学的、

飛躍的な性格などが要求される。思想が優先して造形を引っ張ってゆくことになる。木造建築であるが木の限界を超えて人間の意志を表現する造形へと向ってゆく。

一見して、建築にみなぎる緊張感を感じる。特に金堂二層目の大きな屋根を支えるため、前方へ前方へと持ち出された軒の深さ——重い屋根を支えるため、無限に一生懸命になって頑張っている深い軒の緊張感は、見る人の精神を崇高にする。屋根にくらべて柱や壁で囲まれた部分は意外と小さい。まるで十八世紀ヨーロッパの女性のスタイルの、大きな髪型とコルセットで締めつけた細いウエストのようである。更に、白鳳時代に一層目の外部に裳階が追加されて大きく見えるようになったことによって、二層目の細さはますます強調された。女性のスタイルでいえばペチコートで大きくふくらませたスカートが相対的にウエストを細く見せているのと同じである。伸々手の込んだ美意識である。

この美学を実現させたものは、木の粘り強さである。檜の強靱さである。柱と軒の接点の、有名な雲形肘木がそれである。飛鳥時代の日本には檜の巨木はいくらでも有ったことであろう。大きな檜から削り出した大きな肘木は、その形によって雲形肘木と呼ばれている。素材の良さがそのまま構造となり構造がそのままデザインとなっている。単純明解である。無駄なものは何一つない。然し、力学上は無理があった。無理をしているからこそ緊張感がみなぎっているが、長年の間には徐々に無理が現れてくる。具体的には、瓦屋根の重さに耐えきれなくなって、軒がだんだん垂れ下がってきた。コルセットが健康に悪いのと同じである。

このような欠点は精神性の強い建築にしばしば見られることである。唐招提寺の金堂は正面に吹き抜けの列柱を並べ、屋根の軒も大きく前方へ持ち出した軽快な建築であった。いま、吹き抜けの列柱は当初のままであるが、軒

は重さに耐えられず下がってきて、短かく切りつめられている。軒がもつと深い状態を想像してみると、あの建築のコンセプトがよく解る。やはり精神を飛翔させる造型である。

現在の法隆寺は慶長の大修理を経た姿である。法隆寺では軒を切りつめることはしなかった。そのかわり支柱を立てて垂れ下がってくる軒を下から支えた。建物の四隅に見られる、初層目の屋根と二層目の軒との間に立てられた柱がそれである。よく見ると、裳階に隠されているが初層目の軒にも同じ目的の柱が立てられている。ひとり法隆寺に限らず、この種の建築は瓦との闘いであった。

慶長の修理は、その時代の修復の理念をまる出しにしている興味深い。即ち慶長の修理は、文化財の修復ではなく、信仰の場としての実用建築の修復であった。従って、当時の感覚で素晴らしいと思うアスペクトに平気で変更した。慶長は装飾過多の時代であったから前記の支柱には龍がからみついた彫刻がくつついている。大屋根の上に、本来在ったはずの鴟尾は、慶長の鬼瓦に替っている。

昭和の修復の理念は、これとは違っていた。文化財の修復というコンセプトを全面に出したが、宗教の場であるとする法隆寺側との間に軋轢が生じ、不徹底に終わった。特に金堂の壁画の模写の作業中に失火を出し、壁画を損傷したことが法隆寺側の不信を買い、一層コンセプトを貫くことを困難にした。然しながら、文化財の修復という点でも、今からみるとコンセプトに混乱があったと思う。

昭和の修復は解体修理であった。火災は二層目を解体した状態でおこった。従って焼失したのは初層の内側だけであった。壁画は痛恨の極みであったが、片面が黒焦げになった扉は、焦げた面を削って二枚を貼り合わせて一枚の扉に再生して、現在の法隆寺に使用されている。極力オリジナルの古材を尊重する姿勢は正しいと思う。

問題はやはり軒の垂れ下りの処置である。

法隆寺は世界最古の木造建築であるといわれて尊重されている。然し、現在の法隆寺が果たして本当に木造建築といえるだろうか。解体して部材を補修し、再構築する際に、外からは見えない屋根裏の部分に鋼材が併用されていることは、一般には知られていない。私はこのことを昭和の修復を指導監督した藤島亥次郎氏から聞いたことがあるが、外から見えない部分なら良いだろうということであった。垂れ下がる軒を、今度は上から引っぱり上げた状態になった。従って慶長の修理の際に立てられた支柱は無くてもよいが、支柱がある状態で固定したイメージを壊したくないという法隆寺側の希望を入れて、支柱は従来通り取り付けたものだという。また大屋根の鬼瓦を鴟尾に取り替えようと計画して、付近を発掘調査した際に発見された鴟尾の破片に拠ってふさわしいものを復元製作したが、やはり同様の理由によって慶長の鬼瓦のままとしたこと、五重塔の屋根の勾配が、慶長の修理で急傾斜になっていたものを本来のゆるやかな傾斜にもどしたが、最上層の五層目の屋根だけは、これも同様の理由によって従来そのままに組み上げたこと、等々を問題点として話された。「飛鳥乙女に京島田」と言って笑って居られた。私はこのようなことは末梢的なアスペクトで、それほど気にする必要はないと思う。然し鋼材を併用したことは、壁画の焼失と共に残念なことであると思う。木造建築のコンセプトが失われたからである。

法隆寺西院伽藍の建築は木の限界を超えた造形であった。しばしば言われたことであるが鋸や釘ではなく木を組み合わせることで成り立っている。木造の思想であり、建築の様相はここからはじまる、雲形肘木という大型の肘木を使用した、木造の限界ぎりぎりの造形であるからこそあの緊張感が現れるのである。これは木造でありながら千四百年の風雪に耐えてきたという驚きと共通する。

鉄鋼による建築であれば、あの程度の軒の張り出しは極く普通のことである。フランク・ロイド・ライトのキャンティレバーによる落水荘などは、法隆寺よりもはるかに幻想的な建築である。

修復は何を残そうとするかを明解にしてからでなければいけない。すべてを残すことは不可能で、当然選択を強いられる。最も基本的なものを残すことを考えるべきである。法隆寺でいえば、木造建築としてのコンセプトを第一に尊重すべきであると思う。軒の垂れ下がりや屋根を軽くする工夫で対応すべきであろう。

木造という素材の限界と精神性という美的要求と、この相入れない二つの性格の相克が木造の建築に現れる生命の躍動となる。鋼材を併用すれば木造のコンセプトは損なわれる。

然しながら、この問題は前記の諸々のアспектと共に、いまの時代に解決をつけなくてもよいかも知れない。昭和の修復を経た法隆寺も年月が経てばやがてはガタが来て、またもや解体修理の必要が生じるであろう。その時、どのような価値判断がなされるかはその時代の文化的水準による。昭和の修復で明解でなかった部分の解決は、次の時代に託することになるであろう。

二、赤糸威鎧あかいとおどしよろい（御嶽神社）と白糸威鎧しろいとおどしよろい（日御崎神社）の修復

昭和六十二年の十月六日から十一月八日まで、京都国立博物館で「日本の鎧」という特別展覧会が開催された。重要文化財の旧館の全館を使って、古墳時代の短甲から江戸時代の大名具足まで一七四点を展示する企画であった。特に古墳時代については、最近の科学技術の進歩により、従来はボロボロになって採集不可能であった鉄片を発掘時の状態のまま保存した数々の遺品の展示は、見応えのあるものであった。中でも、蘇我馬子所用と断定された

桂甲が、人体の曲線によく合致した状態で保たれていたのは、馬子その人を見るようであった。

東京都御嶽神社所蔵の赤糸威鎧は、この種の展観には必ず登場する名品である。畠山重忠の奉納と伝えられる平安末期の様式を示す大鎧で、兜・大袖も揃っていて、国宝に指定されている。私はこれまでに何度もお目に掛かっている馴染の名品である。然し、何回観ても、これを観る度に胸が痛む思いがする。その後の畠山一族の運命に想いを馳せるのではない。この鎧の上に加えられた劣悪な修復の跡に、いつも腹立たしい思いをする。

この修復による損傷が余りに目立つせいか、展観のカタログの解説にも触れないわけにもいかないらしく、その経緯について、

明治三十六年に日本美術院の監督下で修理が行われたがその際、化学染料による威毛おとしげが使用され、破損の甚しかった鞆しころは別に保存され、新しいものに替えられている。

と説明されている。時代を隔てているとはいえ、身内同然の仕事であり、直接批判めいた評価は加えていないが、問題の所在を明示しているのはフェアである。

この同じ鎧について、有名な日本画家の前田青邨画伯が感想を述べているものがある。画伯は歴史画の名手であったが、甲冑の研究の権威でもあり、自らも多くの名品を所蔵していたが、また全国の在るべき所に在る名品を探訪してスケッチをとり、「日本の冑」というスケッチ集を昭和三十二年に出版している。中の数点には手彩色までほどこした豪華な画集である。そのスケッチの見事さもさることながら、それに添えられた解説が興味深い。

スケッチ 赤糸威甲冑(一)の説明で

この甲冑は破損が甚だしく、仮に組み合わせてあったものを、明治三十六年に修復しました。今から思うと修

理法に遺憾の点が多々ありますが、当時としては仕方なかった訳でしょう。肝心の絵韋えがわなども、前のは全然違ったものにかえられています。胃の鞆だけを別にとりはずして、時代時代の修覆をよくわかるようにしてあるのはよいと思われます。(後略)

更にこの胃の別のスケッチ、赤絲威星胃(二)の説明で

この胃の鞆は、破損があまり甚だしかったので、明治修理の折に模造をとりつけ、本物はこうして別に保存してあります。

このなかで、明治に補った小札こざねは、はっきりわかるように漆をぬらぬ生革なまかわでのこしてあり、また菱縫ひしぬいのあたりは、それ以前の粗末な補修のままです。

しかし、威の主要な部分は、吹返ふきかえしの絵韋と共に当初のもので、深味のある茜染あかねぞめの色を今に鮮やかにとどめております。

ところが胃の方につけられた補修の赤絲は、もうすっかり色あせて、桃色に変わってしまいました。むかしの茜染の貴さが今さらながらにおもわれます。

と記している。

京都国立博物館の解説が、事務的で、よそよそしいのに対し、前田青邨画伯の説明は、まるで画伯のスケッチのよう的確であり、説得力がある。

明治という時代は大胆な時代であった。人々は「まるで自分達の前に人類が居なかったかのように振るまった」のである。この甲胃の修理にしても、当時とすれば最先端の化学染料で染めた組紐に取り替えられたのである。伊

勢神宮式年遷宮の際の有職装束ゆうしやくしゅうそくが化学染料で染められるようになったのは、戦後のことで、これより五十年後である。日本美術院は進んでいたというわけだ。さきふれた蘇我馬子の桂甲に加えられた科学的処置が、後の時代にどのような評価を受けることか。

同じ京博の展観に、島根県日御崎神社所蔵の白糸威鎧も出品されていた。鎌倉末期の様式を示す大鎧で、兜・大袖も揃っていて、これも国宝に指定されている。この鎧は、かつて長い間、東京国立博物館に展示されていたことがあった。私にとっては馴染深い名品である。モノそのもののよさもさることながら、この鎧に加えられた修理の仕方に対して、見るたび毎に、敬意をいだいてきた。この鎧のことを思い出すと、いつも文化二年という年号が頭に浮ぶ。鎌倉時代の鎧に江戸時代の年号を思い出すのはおかしいが、この鎧は、修理をされた箇所が一目でそれと解るように、生皮のまままで補修して、そこに小さく「文化二年修補」と墨書されているのである。甲冑展のカタログの解説もこのことにふれて

(前略) 胴部の主体の小札が平らで、黒漆を塗って白糸で威し、正面は不動尊二童子像の絵韋で包んでいるが、威毛とともに欠けた部分を修補している。これは文化二年(一八〇五)に雲州(島根県)の松江の城主であった松平不昧公が、甲冑師寺本喜市に命じて修理させたもので、韋所の一部に「文化二年修補」と墨書されている。また当時の残片や修補仕様書明細書も残されており、甲冑修理のよい手本とされている。(後略)

とかなり具体的に説明している。先の赤糸威鎧の修復の説明では核心に触れないで、さけてすませているのに対し、この白糸威鎧の修復の説明では、高らかにほめたたえている。

さすがに大茶人として聞えた不昧公である。老朽化した白糸の威毛には手を付けなくて、オリジナルの白い組紐の威毛とは全く別の素材である生皮を使って補強をしている。別の素材であるから後補であることは一目瞭然であるが、同じ白―生皮の色も白に近い―であるから目障りではない。必要最小限の修復であり、見た目にも美しい修復である。京博の説明にもあったとおり、甲冑修理のよい手本とされているゆえんである。歴史上には、時々時代を超越して突出している人物が居る。不昧公の指導による修補はまるで現代の修復のようである。

ところが、岡倉天心が主宰していた日本美術院によって行われた赤糸威鎧の修復は、これより百年後の修復である。然し、この修復の理念は相当に骨董趣味的である。これだけの名品を修復するに当たって、日本美術院ともあるものが不昧公の先例を知らずに行ったはずはなく、明治という時代の、或る種の思いあがった時代思潮の産物であろう。

三、「保名狂乱」^{やすなきょうらん}の鉢巻にみる植物染のコンセプトの読み方

造形芸術は物質の上に痕跡を残して芸術表現をする。従って、芸術的コンセプトは物質の上に宿っている。ところが、物質の宿命であるが、物質は古くなると亡びてゆく。物質が亡びると、その上に宿っているコンセプトも亡びる。そこで、物質を修復することになる。

修復にも、いくつかの性格がある。物質で作られたものは、古くなれば傷む。それを補強するための修復がある。修復の最も基本であり、本道である。松平不昧公が行った、日御崎神社の白糸威鎧の修復がその例である。損傷していたオリジナルの白糸の威毛はそのままにしておいて、これ以上崩れないように、生皮で補強した。必然性のあ

る修復であり、適切な処置であった。日本美術院が行った御嶽神社の赤糸威鎧の修復も「破損がはなはだしく、仮に組み合わせてあったものを」保存のために修復したのであり、その点では必然性のある修復であった。ただ、その修復の方法が適切を欠いた処置であった。損傷していたオリジナルの赤糸の威毛は殆ど破棄されて、新しく調製された組紐に取り替えられた。然もその組紐の染料が、化学染料であったために、当時は色合わせをして、オリジナルの茜染に近い色に染められていたものであるが、今ではすっかり退色して、僅かに残るオリジナルの茜染の赤糸の威毛とは違う、紫に近い色に変色してしまっている。

亡びてゆく物質を、代替品に取り換えて補修することは、余程注意しなければならぬ。それは化学染料にしたから退色したという程度の次元の問題ではない。もっと深く掘り下げた考察が必要である。

歌舞伎舞踊に「保名狂乱」というだしものがある。「あしやどうまんおうちかみ芦屋道満大内鑑」の一節で、妻恋しさに気が狂った保名の狂乱の舞踊である。狂気のシンボルは保名が頭に締めている紫の鉢巻である。

染めるとは、どういうことか。美しい色にするためではない。或る薬用効果のある植物の汁にひたした布を頭に巻くと狂気が治まる、本当に利いたかどうかは知らないが、コンセプトとしてはそういうことになっていた。その汁にひたした布は、紫色に染まっていたのである。紫色であれば、化学染料でもよいというものではない。これでは染のコンセプトが成り立たない。染料は植物のエッセンスであり、染色は身を守るために、その植物の精力を装うことであった。夏目漱石の「坊っちゃん」の赤シャツは、この思想の歪曲された名残である。

造形芸術に使われている素材には、いくつもの意味が荷せられている。染について言えば植物の精力と色彩という二つの意味を担っている。その、片方だけを評価して、もう一つを排除して修理すると誤りをおかす。赤糸威鎧

の威毛の茜染を、赤という色彩だけに片寄って評価して、化学染料で染めた代替品で補修すると、鎧としては意味をなさない。これではまるで赤シャツである。おまけに、年月が経つと退色して色彩としても意味をなさなくなってしまう。

鎧は身を護るためのものである。身を護るにもいろいろある。太刀や矢から守るために、強固な材料で身をかためるのも一つの方法である。然し、日御崎神社の大鎧が胸を不動明王と二童子の像の絵韋で包んでいるように、神仏の加護を期待するという精神的な防御も行われた。植物のエッセンスで衣類を染めて身を守ることは、鎧に限らず服飾一般のことである。戦場では健康を維持することが要求される。然し私達は着る立場ではなく眺める立場となったので、その色彩だけに見とれる。芸術作品を修復するに当たっては、その作品のコンセプトに対する深い読みが必要であると共に、現代という浅薄な時代に対する謙虚な反省も必要である。このいずれかが欠けても、修復は作品を損なう結果になる。

優れた芸術作品は、様々の読みに答えてくれる。アスペクトの美しさに対する要求にも、コンセプトの深さに対する要求にも、鑑賞する人のレベルに応じて、それぞれに回答をする。茜染を美しい赤と解釈するのは当然であり、また効用ある植物の精と考えるのも当を得ている。然し、修復に当たってその一方だけの考えを作品に押しつけて、元の状態を変更してはいけない。オリジナルは我々の現代的理解を超えたコンセプトを内蔵して、更に深い理解を待っているのであり、いまここで、我々の解釈にすり換えて変更することは、歴史に対する不遜な行為である。なるべく、元の素材に語らせるべきである。赤糸威鎧は「仮に組み合わせてあったものを」補強する程度でよかったはずである。

然し、美術院の修復がすべて悪かったわけではない。冑の悔は「破損があまりに甚だしかったので」本物を取り外して「模造をとりつけ」たのは乱暴な修復であるが、本物は別に保存してあったのは立派である。「このなかで、明治に補った小札は、はつきりわかるように漆を塗らぬ生革で残してあり、また菱縫のあたりは、それ以前の粗末な補修のまま」で保存されているのは、適切な処置である。

四、松平不昧公と岡倉天心

鎧の修復の例を説明したのは、フランク・ロイド・ライトの旧帝国ホテル孔雀間の孔雀椅子をパリのポンピドー・センターに於ける前衛芸術の日本展^{*2}に貸出した際に、国際交流基金、およびそのコーディネーターの小泉和子によって加えられた修復の評価について、私と基金側との対立を説明するのに恰好の参考例となるからである。これから、その話題に移る。話はぐっと生臭くなる。

基金側が私の所有するライトの家具を展示のために借り受けた後で、出品に先立って、化粧直しのつもりであるが、①オリジナルの籐張りを破棄して新しく張り替え、②木部を新しく塗り直した修理に対して、作品の価値を損なうものであるという私の抗議と、価値を損なうものではないという基金側の主張が対立したままになっている。御嶽神社の赤糸威鎧に日本美術院が行った修復と、ライトの椅子に国際交流基金が行った修復とは、オリジナルの一部をレプリカに取り換えたという点において共通している。鎧の威毛と椅子の籐張りとは、鉄や木枠という堅いものを綴じ合わせる柔らかいものという点でも、共通している。

ところが、この二つの修復は、根本に於いて決定的に違った性格のものであった。

鎧の方は「破損が甚だしく、仮に組み合わせてあったものを、明治三十八年に修復」したのであり、鎧の保存のために、必要性があった。

椅子の方は、パリ展に出品するための化粧直しの修復であり、きれいにするための修復であった。私が修復の結果に憤慨して、品物を国立文化財研究所の樋口清治修復技術研究室長の所へ運ばせ、かつ基金側の関係者を呼び集めたとき、この修理を実行した三越家具の蔵本課長が誇らしげに「古ぼけた籐を張り替えたり、剥げた塗装を塗り替えたりして、すっかりきれいにしました」と言って、樋口氏に「修理は綺麗にするためにするものではありませんよ。元の状態に戻すためにするものですよ」とたしなめられた。古びたものにはある。然し古いものが古びているのは当然である。それをきたないというならば、きたないだろう。然し芸術はコンセプトであって綺麗さではない。美と綺麗とは別物である。法隆寺の百済観音はきたないが美しい。ピカソのゲルニカは醜いが美しい。

この椅子はモノの保存のために修復をする必要はなかった。古びてはいたが頑丈であった。私は一九二一年に製作されたこの型のものを五脚所有している。貸与した一脚は最も保存状態の良いものであった。保存状態の悪いものでも、今も実用に耐えるくらい頑丈である。私はこの悪い修復をパリの観衆の前にさらすのは国辱ものだと主張して、同じ型の、修復をしていない別の品に差し換えて出品したが、パリー東京を往復して何の損傷もなく帰ってきた。修復はもっぱら綺麗にするためだった。保存のためでなかったことは、解体して締めなおすなど、強固にするための修復は一切行われておらず、籐の張り替えと塗装の塗り替えだけであったことから解る。この点が赤糸威の鎧と違う点である。

赤糸威鎧の修復とライトの椅子の修復とで相違する点が、もう一つある。赤糸威の胄の鞆はオリジナルを取り外

してレプリカに替えられたが、オリジナルは別に保存されている。ところが、ライトの椅子の籐は破棄されて新しく張り替えられレプリカに換えられたが、オリジナルは廃棄されてしまったのである。レプリカはオリジナル有つてのレプリカである。法隆寺の壁画の写真や模写が、存在感を持って大きな顔をしていられるのは、焼き焦げたとはいえ、オリジナルがまだ崩れないで残っていてレプリカの根拠となっているからである。御嶽神社の冑のレプリカの鞆のいわくありげな「杉立形」の吹返しも、別に保存されてきたオリジナルをみれば納得される。然し、ライトの椅子の脚部の両脇という通常なら在り得べからざる部分に張られたレプリカの籐張りは、その根拠を失ってしまった。「嘘だ！ こんな椅子は見たことがない。この部分は後の人の想像復元によるでっち上げだ」と言われても、この作品には反論する力はない。禿の人が金髪をかぶっているということが、その人の生まれつきの金髪であったという証拠にはならない。幸い私は他にも同じ型のものを所有しているから、それを援用して反論するが、この作品自体はコンセプトを主張する力を奪われてしまった。これを芸術作品の価値を損なうものでないと主張する基金側は、では芸術の価値は何だと考えているのか。

保存のためでない修復というものもある。さきの保存のための修復を修復の第一目的とすれば、これは修復の第二目的とでも言うべきもので、不当に変更されているものを、元の状態に戻すための修復である。先に紹介した国立文化財研究所の樋口清治保存技術研究室長の修理は綺麗にするためではなく元の状態に戻すためという言葉はすっしりとした重みがある。

ルーブルなど、ヨーロッパの美術館では歴史的な家具も展示されている。その附属する工房では、家具の修復も行われている。古い家具の塗装を洗い落として、その家具が製作された当時と同じ成分の塗料を練り合わせて新し

く塗り替えている。或いは坐部の破れた布を破棄して、その家具が製作された当時と同じ布を織って張り替えている。

一見、ライトの椅子に加えられた修復に似ているが、実は根本的に違っている。ヨーロッパは家具の歴史が古く、かつ生活に深く食い込んでいく。人々が実際に使っている家具が、相当の年代物であったり、骨董的価値の高いものであったりする。然し、実際に使われてきたということは、その後の時代の好みも反映して、そのアスペクトは様々に変更されている。本来は金色であったものが黒塗になっていたり、ゴブラン織で張ってあった部分が革張りになっていたりする。美術館の工房で行われている作業は、これらの後の時代に加えられた変更を除いて、元の状態に戻すための修復である。

私がライトの堅棧背凭小椅子の坐部を修復したのが、この目的の修復であった。この椅子はかなり実用に供されたりと、坐部はすっかり失われて、ベニヤ板を打ち付けた状態になっていた。これがオリジナルな状態でないことは明らかであるが、元の状態がどんなであったかはよく解らない。他の型の椅子から類推して、赤いレザー張りか、籐張りであったらうと考えられるが、どちらとも決めかねた。そこで私は、そのどちらでもない、生革を張ることにしたのである。もうお解りのことと思うが、生革を使ったのは、松平不昧公が日御崎神社の白糸威鎧を修復させた際の方法にならったものであった。私はかねがね、不昧公の白糸威鎧の修復の仕方に敬意をはらってきた。そして日本美術院の赤糸威鎧の修復の仕方に憤慨をしてきた。私はコレクションを修復する際、いつもこの二つを念頭において、不昧公を範としてきた。ところが皮肉にも私のコレクションに他人が加えた修復は日本美術院の方法であった。

文化財の修復は恐ろしい作業である。修復の跡痕は作品の上に残って、名品であればなおのこと、末代までも恥をさらすことになりかねない。

東京国立文化財研究所は、いまは東京国立博物館の構内に在って、美術や建築だけでなく、芸能までも含む大きな組織になっているが、元来は上野の美術学校の、黒田清輝の油絵の研究室であったものが、発展的に拡大されたものである。ここには、その歴史の証拠物件のように、黒田清輝に関する資料が一括保存されている。

樋口清治氏が言った言葉を思い出す。

「文化財研究所に、黒田清輝の椅子がガタガタになって残っている。修理をしては、という声もあるが、怖くて手が付けられない。日本における洋家具の修理は、まだその段階ではない」

本当の修復ということが解っている人の見解である。

五、太田博太郎氏への反論と質問

ライトの椅子について、東京地方裁判所で裁判が進行中であった。

法廷で小泉和子側より太田博太郎氏と神代雄一郎氏の、二通の陳述書が提出され、あと一通、三宅理一氏の陳述書は同氏の海外旅行から帰り次第提出するということであった。三宅氏はパリ展のコミッションナーであり、本件については小泉側の関係者であって第三者ではない、と思っていたら、後日提出されたものは三宅氏のものではなく、飯田喜四郎氏のものであった。

まず太田博太郎氏の陳述書について分析する。^{アナリゼ}教え子の小泉和子を弁護したものであるのは当然だが、私を非

難しているのは出過ぎたことだと思った。かなり長文であるから、まず結びの部分引用する。

文化財の修理については、対象となる物の種類、破損の程度など、個々それぞれの場合に応じ、適切な対応が必要なのは言うまでもありませんが、その基本方針は定まっています。

基本方針に対する批判はもとより自由であり、従来定説になっていないものも、外からの批判に耳を傾け、反省すべきところは反省して改めていかねばならないことも、もちろんです。

しかし、現在行われている基本方針に反論するにあたっては、修理対象に関する十分な知識を持ち、修理の実際における事実を確認して論じるべきもので、その知識もなく、事実も確認しないで行うべき物ではありません。

木戸氏はかつて文化財保護委員会におられ、また正倉院楽器の、復元をされている由ですから、従来の文化財修理の原則は熟知されていると思われる。従って、現在行われている修理方針に対する批判は、先ずその方針を決めている文化庁自身に対して行うべきものと思います。

これを行うことなく、文化庁の方針を重んじて修理を行った小泉氏個人のみを対象として、多くの誤解・誤認・混同を前提とした考え方で、しかも一方的ですこぶる礼を失した誹謗をしていることは小泉氏の名誉を傷つけるものであり、かつまた木戸氏自身の品位を落とす以外の何物でもないと考えます。

太田氏は同じ陳述書の中で、

（私は）文化財に関しては昭和一二年から一八年の間は妙成寺・法隆寺の修理現場助手および文部技手として建造物の修理に当り、東大助教授就任後も、文部技官を兼務し、教授になってからは文化財保護審議会第二専

門調査会（建造物）の委員、同専門調査会会長を勤め、昭和六一年からは文化財保護審議会委員（委員五人）の一人として、長年にわたり文化財の保護に携わってきた者であります。

と書いている。このことから解るとおり、文化財の保護における権威である。然し私は、太田氏が陳述書に書かれていることのいくつかについて反論する。

太田氏のこの文章には、いつもの氏の文章とは違って巧妙なトリックが仕込まれている。私の主張していることだといって、元の文章の言葉と似た言い廻しの別の言葉を使い、内容を別の内容に横すべりさせて非難しているのである。

太田氏は

「芸術新潮」に掲載された「修理前」と「修理後」の椅子写真のうち「修理前」の椅子は、修理した椅子とは違うものであるとのことですし、修理のとき透明塗料で塗ったものを、不透明塗料で塗ったなどと記されていて、事実を誤認したところがあり、その批判は容認できるものとは思われません。（傍点筆者）と書いている。

私が「芸術新潮」に書いた記事^{*}の写真に編集部が添えたコメントのことで、私が書いたものではないが、これには「修理前」という言葉は使われていない。「未修理」という言葉を使っている。修理前の姿は修理されたことによつて修理後はすでに消滅していたので写真に撮影することができなかった。そこで同じ孔雀椅子の未修理のもの（私は同種のを五点所有している。）の一つを撮影して「未修理」として掲載している。「修理後」のものと「未修理」のものと、モノが違うのは当たり前である。これを太田氏は『修理前』と『修理後』と言い換えて、まるで私が何々

式健康器の使用前と使用後のように並べたような印象を与え、実は『「修理前」の椅子は、修理した椅子とは違うものである』と書いて、『「芸術新潮」を読んでいない人にはいかにも私が故意に混同のトリックを弄んでいると思えるように書いてあるが、ほかならぬ太田氏の混同のトリックであることを指摘しておく。学者にはあるまじき態度である。こんな論法で論文を書いているのか。塗料について修理後のモノが現在もそのままの姿で残っているから（パリ展へは未修理の中の一点を出品した）実物を確認すれば判ること、証拠物件が残っている。

次に小泉和子は太田氏がいうように文化庁の方針を重んじて修理を行ったのか。太田氏は

文化財建造物の修理方法について

建造物は部材が欠損し、変形し、腐朽したりしているとき、その部分を新しい材料で取り替えなければ保存できません。これは檜皮葺が腐朽し、瓦が割れたりしているとき、新しい材料を用いて屋根を葺き替えなければならぬことから見て、当然のことでありましょう。また、壁が落ち、天井が破れていればこれを作り直すのは修理としては自明のことです。

建造物を指定し、保存を計っているのは、その建物が建てられた時の文化を示すものとしてですから、当初の材料をできる限り残すことが必要ですが、もし後世変更されているところがあれば、十分に調査をして、これを当初の姿に復元しなければなりません。

この方針は明治三〇年に古社寺保存法が施行されて以来、一世紀近く変わることなく今日まで踏襲され、建造物保存の基本的常識となっています。

文化財建造物が実用のものである以上、当然のことと考えられます。

と書いている。このあと建造物と美術工芸との修理法の違いを述べたあとで、

近代の実用として家具は、分類の仕方によっては、美術工芸品に入りますが、その実用性の製作過程からみれば、建造物と同様に扱うべきだと考えます。

と言っている。

私としては、いろいろ意見はある。特にライトの椅子が現在も実用品であるかどうかについては大いに疑問がある。が、それも各人各様の思想の自由であろう。然し事実関係だけは歪曲してはいけない。

A 太田氏は小泉和子の修理について、個々の事柄についてはふれないで、『文化庁の方針を重んじて修理を行った小泉』という表現をとり、批判をするなら『先ずその方針を決めている文化庁自身に対して行うべきものと思えます。』と述べている。巧妙な論陣である。然し次のような矛盾が露呈する。

先に引用した太田氏の言葉にあるように、『建てられた時の文化を示すものとしてですから、当初の材料をできる限り残すことが必要』である。

問題のライトの椅子の籐について、その状態を具体的に説明する。

◎問題の籐張りの木枠は椅子の脚部の両脇にはめ込まれている。即ち二面である。籐で編んだ一つの網の表と裏ではなく、三〇センチの間隔をおいて、各々つるつるしている皮の方を表にして、背中合わせに併立している二面である。

◎自分が坐る姿勢でいえば右側の籐には小さい傷があった。交流基金の松永文夫氏は借用の際、この傷は以前からのもので、借用中に新しくつけたものではないという証拠のために、スケッチしている。

◎自分が坐る姿勢でいえば左側の籐には、全く傷はなく、オリジナルのままであった。傷がないから、この面については松永氏もスケッチしていない。

小泉和子はこの二面とも破棄して新しく張り替えた。

右側も軽い損傷であって、私は張り替える必要のない状態と判断するが、小泉はこれを張り替えるついでに、左側の無傷な面も破棄して張り替えてしまった。

◎この左右両面を一望のもとに眺めることができる角度はなく、仮に材料に新旧があっても、そのちぐはぐさは気になるものではないはずである。

太田氏はこの左側の無傷のオリジナルを破棄したことまでも、文化庁の方針のとおりであるというのだろうか。この点について、はっきり説明していただきたい。

B 次に問題となっているライトの椅子は私の私有のコレクションである。所有権は私にある。私はこれを国際交流基金に貸与したのであって、売り渡したのではない。従って所有権を主張して当然である。

私有のコレクションには所有者の理念が反映される。コレクションも芸術行為であり、そこが面白いところである。どんな富豪であつても、金銭的な点では公的なコレクションには及ばない。然し、質においてユニークで、はるかにすぐれていることがある。私は私の理念を具体化するためにコレクションを続けてきた。私には私の方針がある。これについて他人がとやかく言うのは自由である。然し私の所有物の修理には所有者である私の了解が必要である。かつて法隆寺が文化財保護委員会の修復に対して「生体解剖に等しい」といって反撥したことがあったが、太田氏が陳述書の中で、小泉和子の修理は当然のことと述べているのを読んで、このことを思い出した。私の所有

物を小泉氏が私に無断で修理したことについて、太田氏の意見を是非とも伺いたいものである。

以上A、Bの二点について、太田氏自身による明確な解答をいただきたい。

ここに引用した私の文章が掲載されている雑誌を後日太田博太郎氏へ郵送したが、前にあれだけ饒舌に私を非難した太田氏が今度は完全に沈黙したままであった。

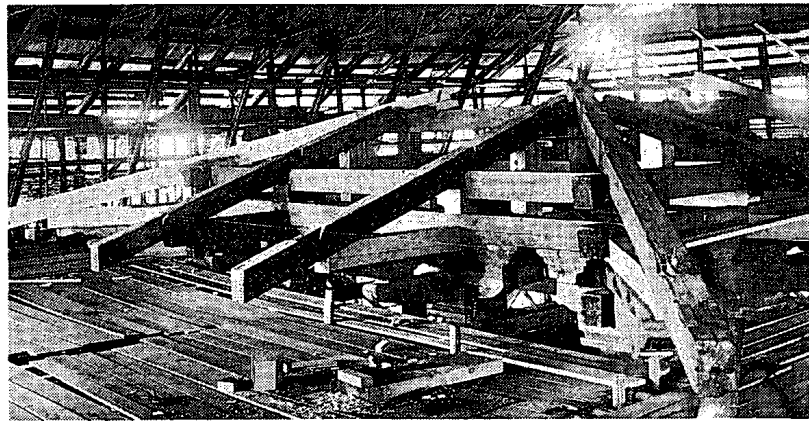
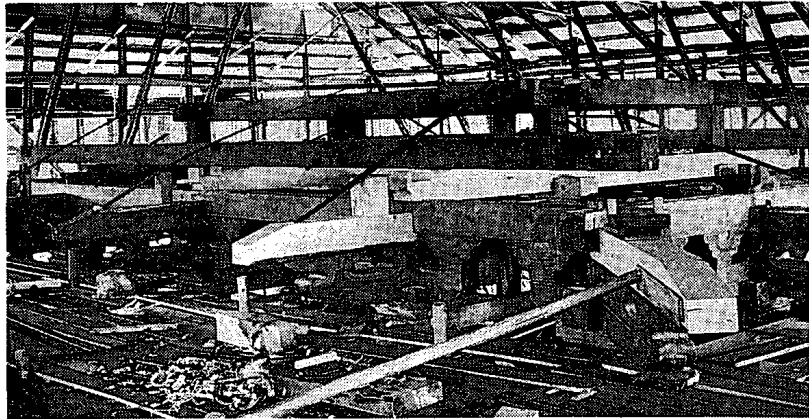
六、基本の理念と末端の様相

太田氏の陳述によれば、氏は昭和一二年から一八年間法隆寺の修復に当っており、昭和の大修復という大変な時期―金堂の火災―もその渦中に在った人である。法隆寺金堂の火災は何度思い出しても痛恨の極みである。

一節の「木造の思想―法隆寺西院伽藍の修理」で、私は法隆寺の修復について批判的な意見を書いた。陳述書の中で、太田氏はこれに反論している。何と、法隆寺の修復の際に、屋根裏に鉄鋼材を組み込んで補強していることに太田氏が関係していたらしいことを知り、これでは頭にくるのも無理もないと思った。私は屋根裏に鉄鋼材が使われていることは、工事を指導監督した藤島亥次郎氏からうかがっただけで、それ以上の情報は全く持っていなかったが、太田氏の陳述書で、確認することになった。急に思い出して手元にある法隆寺金堂の修理報告書^{*4}を見ると、上重尾極下に補強鉄材取付の写眞があり、その位置や工法も確認できた。更に調べると、五重塔の屋根裏にはもっと大胆に鉄材が組み込まれていたことも判った^{*5}。

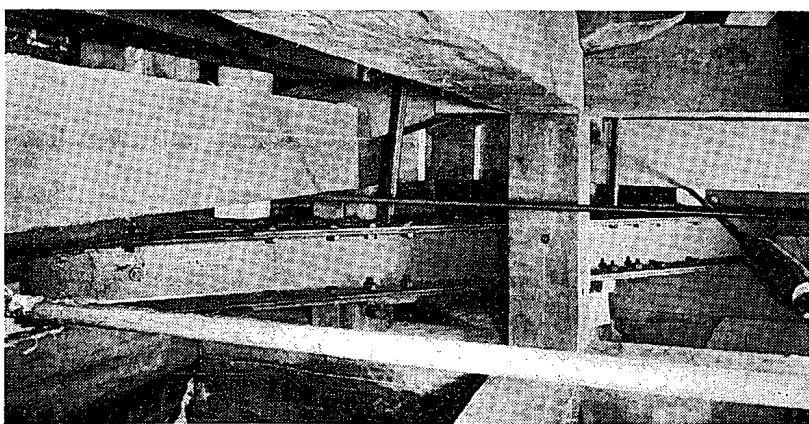
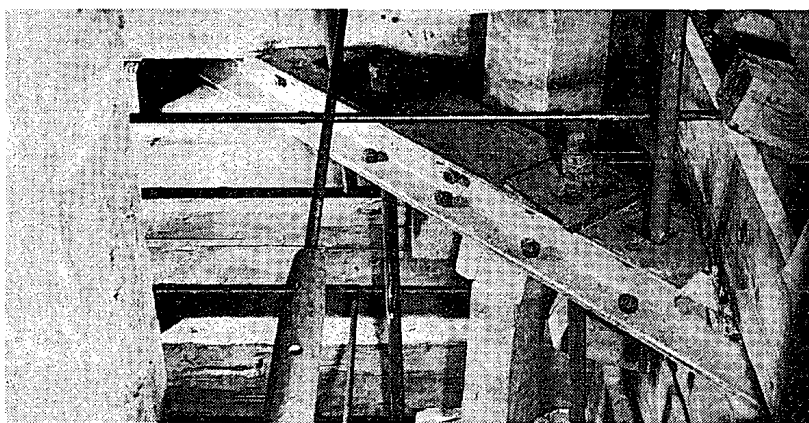
太田氏を怒らせた私の文章をもう一度引用する。

法隆寺は世界最古の木造建築であるといわれて尊重されている。然し、現在の法隆寺が果たして本当に木造建



法隆寺金堂上重屋根裏。
尾檼下に補強の鉄材を取り付けて（写真上）、その上に覆い隠すように尾檼を据え付けている（写真下）。

築といえるだろうか。解体して部材を補修し、再構築する際に、外からは見えない屋根裏の部分に鋼材が併用されていることは、一般に知られていない。私はこのことを昭和の修理を指導監督した藤島亥次郎氏から聞いたことであるが、外から見えない部分なら良いだろうということであった。垂れ下がる軒を、今度は上から引っぱり上げる状態になった（略）



法隆寺五重塔屋根裏の鉄骨やダイバー等（上下とも）。

修復は何を残そうとするかを明確にしてからでなければいけない。すべてを残そうとすることは不可能で、当然選択を強いられる。最も基本的なものを残すことを考えるべきである。法隆寺でいえば、木造建築としてのコンセプトを第一に尊重すべきであると思う。軒の垂れ下がりや屋根を軽くする工夫で対応すべきであろう。（略）

私は鎌倉に住んでいて、山一つ越えると建長寺であり、よく散歩をする。大庫裏の工事中に惣門の脇で銅板を瓦

形に整形したものを一枚二千円で勧進していたが、驚くほど軽い。軒瓦だけ本瓦で他はこんなものでもよいと思う。皮膚末端組織が進化した結果である頭髮や爪は環境の変化に順応して更に変化してもいいはずだ。

太田氏の反論は次の通りである。相当に感情的である。

(木戸氏は) 法隆寺金堂の修理に鉄骨を用いて軒を補強したのは誤りで、木造として耐えられるよう屋根を軽くするべきだと論じられておりますが、瓦を用いる限り現在の屋根を軽くすることはできません。あるいは瓦をやめて、アルミニウムの瓦にせよとも言うのでしょうか。そんなことをしたら、文化財としての価値を全くなくしてしまうといつていいでしょう。仮にアルミニウムの瓦に変えたとしたら、木戸氏は今度はそんな馬鹿な修理方法があるかと非難されるに決まっています。

これらは一例を挙げたにすぎませんが、このような非常識ともいえる部分があれば、他は推して知るべしと言われても仕方がないでしょう。(略)

太田氏の修復の方法は、彼が小泉和子を弁護したときの類似した用語を使って内容をすり替える方法にそっくりである。

私は正倉院の楽器の残材を検討して、いくつかの古代楽器を復元してきた。音が物理的にはその時限りで消滅する存在であるのに対し、音を出す道具である楽器は例え壊れても後々まで残って、古代人の音に対するコンセプトの証拠物件となっている。

美しい五絃琵琶は有名であるが、これは明治の修復を経た後の状態で、楽器としては納得できない点がある。と

ころが、余りにもひどく壊れていて修復の手がつけられなかったもの——箏篋・箏など——は、失われた部分もあるが、オリジナルのままに残っていて大変興味深い。箏篋については構造が不明であったが、或る仮説を立てて、その仮説通りに想定された残材が収納庫の中から発見されるという、楽しい思い出もあった。

ハープ属の楽器である。共鳴胴と、これに直角に挿入された腕木を作るI字型に、斜めに股がって二十三本の絃を張った絃楽器である。最初に絃を締めた際の、奇妙な経験を今でも鮮やかに覚えている。まず一本の絃を締め、指で弾きながら、丁度いい張力に調絃する。次の絃も同様。こうして、だんだん数を多く調絃してゆくと、腕木にかかる力が加算されて、引っ張られる方向に曲がってくる。すると最初に調絃した絃がゆるんでくる。これを締めなおすと腕木にかかる力は更に加算されて一層大きく曲がり、別の絃がゆるんでしまう。これをくり返して、いたちごっこであった。

つまり一本の腕木に詰められた二十三本の絃の張力は運命共同体で、それぞれが勝手な張力を要求することはできず、均一の張力にならざるを得ない。ところで、同じ力で引っ張られた場合、絃の張力は太さや長さに反比例するから、その音は高音ほど強く、低音ほど弱いということになる。即ち、音高とは別に、もう一つ別の音勢という秩序が現れてくる。情報量が増えることになり、これが箏篋の特色である。

箏篋はハープ属の中でもアングルハープ（角型ハープ）に属する楽器で、腕木の木としての弾性を利用した楽器である。腕木は二十三本の絃を締めることによって引っ張られるが、このことによって反作用の弾性が働き、これが逆に絃を強く張ることに役立つ構造である。絹糸はガットほど弾力がないから、木の弾性を利用したもので、木なればこそその、すこぶる有機的な性格の楽器で、その音も極めてデリケートである。

箏篋の復元は私以外にも例があり、日本雅楽会の押田良久氏も試みたが、私が構造を発見する以前のことで、うまく絃が張れなかった。

絃をかけて締めてゆくと、やはり絃の張力で横木が差し込んだ根本から上に引っ張られて調絃が狂ってしまう。外觀が悪いが第一絃の外側に、一本支えの細い棒を入れてもらい、取り外し自由にして演奏しないときは取り外しておくことにした。

と説明している。写真を撮影するときには取り外しているが、実際に演奏するときには細い金属の棒を入れて力を支えていた。太めの絃かと思まちがうほどの細い棒で、それほど目ざわりでもないが、これでは楽器の性格が変わってしまうことになる。つまりアングルハープ（角型ハープ）がフレームハープ（枠型ハープ）に変わってしまった。フレームハープ（枠型ハープ）ならかなり加重をかけても大丈夫で、かつ絃の一本一本をそれぞれが必要とする張力に調絃することもできる。然し、アングルハープ（角型ハープ）の特色である音高とは別のもう一つの音の秩序である音勢は失われる。これは重大な変化で、どんなに巧みに形を真似ても、正倉院の箏篋の復元ではない。

復元された古代楽器は、理念は古代のものの復活であるが、これを演奏し鑑賞するのは現代の人達であるから、そのアスペクトは現代の様相であってよい。音は古代から近世へ、現代へと移るにつれて、音高は高く音勢は強いものが好まれる傾向がある。演奏家や作曲家はどうしても強い音を求めて絃を強く張ることになる。つまり楽器に無理を強いることになる。腕木が二十三本の絃の張力に耐える限界ぎりぎりのところで使おうとする。それを超えると折れることになるが、実際、演奏会直前の練習中に箏篋の腕木が折れるというハプニングがあった。腕木の力と絃の強さとのバランスで絃の太さを撰ぶことになる。やや細めの絃を強く張っている。腕木が折れるより絃が切

れる方がましだからである。

正倉院の箏は櫛の薄い板を箱のように張り合わせて作られている。現行の箏は桐の丸太を丸木舟のように刳り抜いて作られている。当然、両者は強度が違う。復元した正倉院の箏を、これも絃と楽器のバランスぎりぎりのところで演奏していたが、舞台稽古の最中に素晴らしい大音響をたてて割れたことがあった。以来、細めの絃を強く張って使っているが、今度は龍角に当たっている箇所が切れ易くなった。そこで、同じ太さのテトロン絃を使用しているが、これなら同じ音の高さで、切れるということはない。箏篋にも音域によってはテトロンを使用している。楽器のコンセプト——箏篋の場合はアングルハープ（角型ハープ）であることさえ正確に抑えておけば、アスペクトは現代のテトロンでもよい。

私は法隆寺の屋根についても、同様に考えている。

芸術は理念にもとづく行動であり、作品はその結果にすぎない、と言ったのはマルセル・デュシャンであるが、私も同感である。文化は理念であり、文化財は理念の証拠物件であると思う。然し今日、アスペクトにこだわって、コンセプトを見失っている人達の、何と多いことか。

七、支える力（重力に対してプラスに抗う力）と、引っ張る力（重力に対してマイナスに抗う力）の理念と造形

美術という名称は悪い名である。美しいものを想定させるが、芸術作品は決して美しいものでもなければ、また洗練されたものでもない。芸術家の理念の証拠物件であって、観る人の理性を刺激し、精神を活性化する起爆剤と

なるものである。物理的にはモノとして、解釈される客体として存在するが、認識としては解釈された価値として、鑑賞者の心の中に存在する。即ち、芸術は二つの在り方で存在する。

①物理的なモノとして、解釈される客体としての存在

②人に解釈された価値として、主観的、観念的な存在

①についてはコンサーベーション (Conservation) Ⅱ保存、②についてはレストレイション (Restoration) Ⅱ修復があてはまる。

専門家としてスタッフに人選された小泉和子は「きれいにして価値を高めてあげた」と主張してきた。これが専門家の言うべきことだろうか。きれいか、きたないかは素人にも解る。素人が気が附かない重要なことを指摘するのが専門家の仕事である。本件について具体的に言えば、脚部両脇の籐がどんな役割を荷っているかを指摘するのが専門家の仕事である。

ライトは一九五一年に、ヴィスコンシンーマジソンの最初のユニタリアン協会のために作った松の合板による椅子やベンチの背凭を補強するために、両脇で背凭と座部を鎖で斜めに連結して、後ろへ倒れそうになる背凭を鎖で引き止める構造にした。この構造のおかげで椅子としては在り得ないくらい軽快な、力学を超越した姿になった。

帝国ホテルの孔雀椅子はこれの先駆をなすもの、後の鎖はここでは籐が使われ、籐張りの木枠が両脇の脚部にはめこまれている。籐張りの木枠の強さはテニスのラケットを見れば解る。この籐の使用によって仰々しい木組みが省略された。普通であれば固い木材で支えてプラスの力を働かせるところに、籐という柔軟な素材で引っ張ってマイナスの力を働かせた木枠によって補強した。私が籐の効用をこのように説明すると小泉は『籐は風通しが良く肌

にも気持ちがいから使ったもの、構造体なんてとんでもない』と反論した。この椅子の理念を認識していない。いかにも素人的である。

孔雀椅子のオリジナルなこの部分を詳細に観察すると、この籐張りの木枠は脚の両脇にぎりぎりの大きさではめ込まれ、木ネジで止めただけで接着剤で接着されていない。大きさに言えば、ぎしぎしときしみながら強度を発揮する。もし接着剤で接着すれば各材の大小が木のやせ方の差になって現れ、収縮率の差が接着を壊してばらばらになる。戦後のコピーでは接着剤が使われていたために、脚の部分がばらばらに壊れているものが多い。

小泉の指示によってレストレイションⅡ修復された部分は後世の構造であり、二次資料であるからライトの理念の証拠物件とはならない。ライトの理念を理解できない人が、解釈しなおして模造したものは、ライトの理念を語っていない。どんなにきれいに修復したとしても文化財の破壊である。

小泉和子だけではない。太田博太郎氏も小泉のしたことは「価値を高めこそすれ、損なうものではない」と弁護してきた。『友は類をもつて集まる』ということか。

さきに、私は太田氏のしたこととは知らないで、法隆寺金堂の修復を批判した。昭和の大修理は本来の理念と反する理念が追加されている。

造形は理念が結晶したものである。法隆寺の金堂にもそれを読みとることができる。「支える」ということを注意深く造形化したのが法隆寺の金堂である。太い柱や肘木、この建築の理念には支えるということしかない。「深い軒が無限に一生懸命になって重い屋根を支えている様子は、見る人の精神を崇高にする」と前にも書いた。

ところが、この建築の修復の際、屋根裏に鉄鋼材を数本使って、重さで垂れてゆく軒を上から引っ張り上げる方

法がとられた。勿論本来は無かった構造である。古代の建築はあくまでも支えるという重力に対してプラスに抗う素朴な理念の結晶であり、引っ張るといふ重力に対してマイナスに抗う皮肉な理念は含んでいない。だから力強いのだ。

私は同様の力強さを山梨県の猿橋ざるはしにも感じる。橋脚が不可能な深い谷の高い絶壁の両岸から、長い材木を慎重に重ねて積み上げて少しずつずらして持ち送りながら張り出して中央で連結している。法隆寺の深い軒と同じ感動をおぼえる。岸に立って向こうへ行きたい、と願う強い意志が素朴な技術で作上げた造形である。伝説では白鳳の昔に新羅の人が架けた橋というが、この伝説を信じたくなるほど法隆寺的である。

これと対照的な橋が徳島県祖谷いづやの葛橋かすらばしである。やはり深い谷の絶壁に藤蔓の綱を渡して構造体とし、これから歩行部分を吊した釣橋である。徹頭徹尾引っ張るといふマイナスの力でできている造形である。観る者に与える心理的な効果は、まさに猿橋の逆である。祖谷には平家落人伝説があり、源氏の討伐軍がせまったとき、伐って落とす構造であるという。猿橋の向岸に行きたいという意志の表現とは逆に、追って来る者をいかにして谷に落とすかという恐怖心の表れである。

勿論、猿橋も葛橋も当初のモノではない。何度も架け替えられ、現在のものも十数年前に新しく架け替えられて、物的証拠としては二次資料以下のもの。然しながら鋼材やワイヤーロープは使っておらず、状況証拠としては精度の高いものである。状況と素材を規定すれば、理念（支えること、或いは引っ張ること）が正確に保存されざるを得ないことのサンプルである。更に伝説（白鳳の昔に新羅の人々が云々、或いは源氏の討伐軍を谷に落とすための云々）が架け替えの際に理念を承継してゆくことに役立ったはずである。様式保存という言葉が使われているが、

悪い名称であり、理念があつての様式であるから理念保存と言うべきである。

状況証拠は解釈された理念であり、当初のオリジナルなコンセプトではない。オリジナルを解釈し再生した人のコンセプトしか伝えない。これに対し、法隆寺は先年も火災にあい何度もレストレイション（修復）を重ねてきているとはいえ、オリジナルな物的証拠である。鑑賞する者が自分の頭の中ではどんな解釈をしてもいい。然し、作品の上に加工の痕跡を残すレストレイションでは、オリジナルの理念を尊重して慎重でなければいけない。私は法隆寺の修復の際、本来は無かつた理念が混入したことを残念に思う。

私が昭和の修復を非難したところ、太田博太郎氏が名乗りをあげて反論してきた。氏によれば、あの構造では屋根の重さを支えきれない、という。その通りだと思う。支えるという正の力だけを極限にまで働かせた純粹さの故に、あの構造には無理がある。だから理念が強調されて見る人の精神を高揚させる。夾雑物を持ち込むべきではない。慶長の修理で軒を支えるための補助柱が追加されているが、これは支えるという理念を敷衍したもので、理念の上で正しい修復であつた。芸術は実社会では何の役にも立つものではない。芸術を鑑賞すれば一食分のカロリーに相当することもなく、預金が増えることもない。邪魔にこそなれ、何の役にも立つものではない。然し、鑑賞する人の精神を活性化するという点において、かけがえのない価値を生む。作品にこめられた理念が、鑑賞する人の精神を刺激し活性化する。ベーターベンはこのことを、「心より出ず、願わくば再び心にかえらんことを」といった。ただこのことだけにおいて、芸術は無限の価値を持つのであり、だからこそその保存のために国（社会）は莫大な経費を惜しまない。その保存・修復に当る者が、オリジナルの理念をあいまいにする解釈を押しつけ、添加物を加えて作品を歪曲したことは、理念の改竄であり文化財の破壊であつて、反社会的行為であると思う。この太田博太

郎氏が小泉の修復を正しいと評価するのは、いかにも尤である。

裁判所の要求に従って世界で最も権威のあるニューヨークのオークション機関のクリスティーから公式価格評価書を取り寄せた。ライトの家具は最近では世界的に評価され、本件と同種のピーコックチェア（孔雀椅子）もクリスティーが扱うことがあり、事情はよく解っていた。二十世紀装飾美術部副支配人マクレランド氏が主旨も内容も木戸に共感し協力を惜しまない旨を述べた評価書によると、A 脚部両脇の籐がオリジナルであるものは、ライトの全家具の中で特に重要であると附記して、三万ドルと評価し、B 脚部両脇の籐が張り替えられたものは一万五千ドルと評価してきた。二分の一である。小泉、太田両氏の評価と対照的である。

夏と冬の年二回奈良の春日大社では万燈会が行われる。この日、春日大社の境内にあるすべての燈籠に火がともされる。以前は境内の街燈をことごとく消して密度の高い闇を作り、文字通り万を越えるであろう燈籠に火を入れて豪華な光を演出していた。観光化された昨今、境内は街燈も消さず、木枠に紙をはった燈籠に電燈までつけて明るくして観光客で賑わい、かつての静寂はなかった。

然し神殿に近づくにつれて格調は戻ってきて変な燈籠はなくなり、石燈籠の火だけが並ぶ。春日大社に石燈籠が多いことは知っていたが、火が入ってみて、こんなにもたくさん在ったことに気附く。楼門に入って回廊の中に入る。とたんに情景が一変することに驚く。石燈籠は一基も無く、代って回廊や社殿の軒先から二列にぎっしり吊された金銅製の釣燈籠の行列が続く。回廊をまわりながら見て歩く。鉄の自在鉤をわざと長く延ばして、目の高さにまで降ろしてあり、中に火が入って透かしの文様や文字がよく見える。室町時代の年号のものはざらである。

傾斜地であるから下から見上げたり、小高い所から見降ろしたりしながら光の中を縫うように歩いて回廊の外に出る。外はまた林立する石燈籠である。この時、まるで無重力の宇宙から重力がはたらく地球へ帰還したような力の差を感じた。石燈籠は何と重苦しいことか。一本の竿石が重い火袋や笠石を注意深く支えている様子が如何にもずっしりした感じである。先刻歩いて来た参道はこんなに引力が働き重々しかったのか。

もう一度回廊の中へ入ってみた。たちまち無重力の世界へ遊ぶ思いがする。釣燈籠は宙に浮いてみえる。薄い銅板を加工した燈籠も軽快であり、ここでは重力を感じない。回廊の中は特別な空間である。神を感じさせる見事な演出。ヨーロッパでゴシックの教会に入ると引力を忘れる。石の重力を克服して天にあこがれる造形である。同じものを、この神域で感じた。石燈籠という支える力（プラスの力）の造形と、釣燈籠という引っ張る力（マイナスの力）の造形を使い分けて巧みに演出している。正の力から負の力への転換、それはまさに理念と造形のコペルニクスの転換である。回廊の外には釣燈籠は一つもない。吊す気になれば吊す場所はいくらでもあるのに、明らかに意識的である。いつ誰が考えたことか、神を浮遊する魂で表出したコンセプトは見事である。

近年、分子人類学や遺伝子工学の進歩が、進化の概念を変革しつつある。我々の未来は過去の中に在る、ということが言われるようになった。人間の遺伝子に組み込まれた素質は過去も未来も不変であり過去を研究することによって未来をよりよく生きることができると。その過去とは、昔の文化のアスペクトを懐かしむレトロ趣味ではなく、理念として把握された過去のコンセプトである。私はあくまで文化の理念にこだわる。

注

- * 1 本稿は昭和六十二年四月から平成四年四月まで、雑誌「日本及日本人」に連載した「修復の論理とモラル」から、「芸術作品の理念と様相」というテーマに絞って、抜粋・編集したものである。
- * 2 REPRÉS CHRONOLOGIQUES ET DOCUMENTAIRES, JAPON DES AVANT GARDES 1910—1970.
Centre Georges Pompidou, 1986—87
- * 3 木戸敏郎「ライトの椅子を返してくれ」『芸術新潮』所収（一九八七年四月）
- * 4 法隆寺国宝保存工事報告書第十四冊（国宝法隆寺金堂修理工事報告付図、一九五六年、法隆寺国宝保存委員会）
- * 5 法隆寺国宝保存工事報告書第十三冊（国宝法隆寺五重塔修理工事報告付図、一九五五年、法隆寺国宝保存委員会）