

いん そう 仏像の印相とその意味

現在、日本でお寺の本尊としてまつられている仏像でもっとも多いのは阿彌陀如来像であろうから、これで仏像の印相を考えてみると、大きくいって、①浄土系寺院の本尊として一般的な来迎印（左手を下げ、右手を胸辺に挙げて、両手とも親指と人差指を合わせる印相）、②浄土曼荼羅の本尊や奈良の諸寺によくある説法印（両手を胸前に構えて手指を合わせる）、そして③浄土系寺院だけでなく天台・真言といった密教の寺院によくある定印（両手を腹前に構えて重ね、両親指と人差指を合わせる印相）の三種がある。

これらの形の意味と歴史を知って仏像を拝観すれば、より注意深い観察ができるようになるだろうし、鑑賞にも深み加わる。仏像の発祥地のひとつとされるガンダーラの仏像に早くもこの三種の印相があるので、そこからシルクロードを東に向かい日本に渡った仏像は、印相のもつ本質的な形態とその意味を変えずによくそれを伝えたことがわかる。

最初に挙げた①来迎印は、手のひらを差し出して何かを与えるしぐさの左手の与願印と手を挙げて畏れを取り除こうとするしぐさの右手の施無畏印の組み合わせから発したもので、これに指を合わせるという変化を加えることで、死者の魂を迎えと

るべく阿彌陀が浄土の彼岸からやって来たという意味を付け加えた。『三千院阿彌陀如来像』（国宝）ほか多くの来迎の阿彌陀像がこの印相を採る。

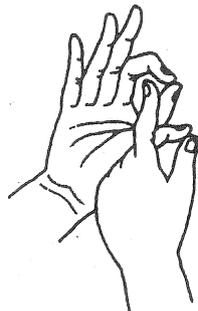
一番目の②説法印は別名転法輪印というが、これは仏陀の象徴である法輪が回ることで仏陀が説法していることを意味する。阿彌陀にもこれが援用されて、左手の甲と右手の掌をそれぞれ前に向ける説法印は浄土曼荼羅の本尊に見られ、極楽浄土で阿彌陀が説法している様をあらわす。また、両手の掌を内側に向ける説法印は単独の仏像に多く、『広隆寺講堂阿彌陀如来像』（国宝）がこの印相の代表である。

一番目の③定印の「定」とは、ある対象に向けられた精神状態が乱れずに静かに保たれることをいうのだが、坐りつづけることによってその状態を深化させようとするとき、両手を上下に重ね両親指どうしを合わせるこの印が結ばれた。座禅のときの印相がこれである。この印相を結ぶ仏像は深い瞑想に入った状態を意味し、阿彌陀の場合、さらに両人差指の第二関節から先を立てるのが特徴である。これを彌陀定印という。有名な『平等院鳳凰堂阿彌陀如来像』（国宝）にこの印相が見られる。

（文化財部美術学芸課主任文化財調査官 伊東史朗）



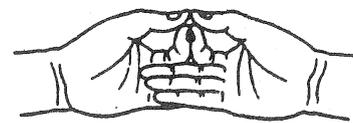
①来迎印



②説法印（転法輪印）



③法界定印



③彌陀定印

仏像の彩色

古い仏像の多くは表面がすすけたりはがれ落ちていますが、それらは製作当時はたいがい表面が鮮やかに彩られていました。漆による下塗りや木肌が露出し、あるいは変色して黒ずんでいる仏像も、よくみると凹んだ部分に製作時の色が残っているのが観察できます。

仏像の表面仕上げとして最も一般的なものは、^{かいこんじき}皆金色とよばれる肉身も着衣もすべて金色にするやりかたで、多くの場合は金箔を貼って表します。鎌倉時代になると、そうしたいわゆる^{しつぽく}漆箔像と並んで^{きんでい}金泥塗りと呼ばれる、金粉を塗って金色相を表現する技法が登場しました。この技法は、強い光の反射により超現実的・抽象的な印象をあたえる金箔押しよりも柔らかく自然な輝きを生み出し、ことに臨終者のもとに來迎する阿弥陀像など、現実世界に姿を現した仏を表現するのにふさわしい技法として好まれました。

菩薩像や天部像の肌は多くの場合、金色よりも肌色や白色に表されます。これは如来よりも人間に近い、あるいは現実世界に近くにいるという、仏としてのありかたが反映しているのでしょう。このほか不動明王など忿怒相の仏が青色に表されたり、四天王では中国の五行思想に基づき、各像がそれぞれ方位を表す四種の色に塗り分けられるなどの約束事があります。

着衣はさきに述べた皆金色の場合とは別として彩色が施されますが、そこには^{うん}纏とよばれる色のグラデーションによる文様や、^{きりかね}切金とよばれる、細く切った金箔を置いて表現する文様が施されてにぎやかに飾り立てられるのが普通でした。それらはかならずしも実際に着られていた衣の文様

を反映しているのではなく、むしろ現実を離れた仏像独特の文様として発達します。ことに平安時代後期から鎌倉時代にかけては、彩色と切金を組み合わせた繊細で華やかな文様が多く生み出されました。この時代の仏像はしばしば、非常に高度な技法により、目をこらさないと見えないほど細かい文様が、凹んだ部分に至るまで驚くべき丹念さで施されています。そこには見た目の効果というよりも、むしろ可能な限り仏を飾り立てることで功德を積もうという、いわゆる^{さぜん}作善の考え方をみてとることができるでしょう。このように仏像表面に施された彩色から、造られた当時における仏像や、表される仏に対する考え方が窺えるという点で、それらは大変重要といえます。

(文化財部美術学芸課文化財調査官 奥 健夫)



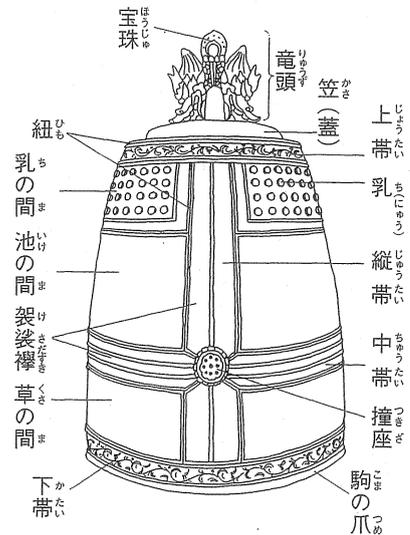
袖の裏に施された切金文様 (奈良・長岳寺二天王像 平安時代 重要文化財)

梵鐘のみかた

国宝・重要文化財の分野のひとつに工芸品があるが、ひとくちに工芸品といっても、その内容は多岐にわたる。一般的には、^{きんこうひん}金工品・^{しつこうひん}漆工品・^{せんしよくひん}染織品・陶磁器・刀剣などのように、材質で分類されることが多いが、また用途や性格からみれば、宗教用具・生活用具・武器武具などに分けることもできる。ここでは宗教用具、とりわけ仏教で使われる用具のうち、寺院などで目にする機会の多い梵鐘(つりがね)をとりあげる。「梵」は古代インドの文語であるサンスクリット語で神聖や清浄を意味することばだが、広く「仏教における」という装飾語にも用いられる。なお梵鐘には日本製、朝鮮製、中国製などがあって、それぞれに個有の形式を持っているが、今回はとくに日本製の「和鐘」について簡単に述べることにしよう。

最上部には「竜頭」がある。これは2匹の竜の頭部が背中合わせに接して、つるすための鑲を形づくっている。平安時代以降の鐘では、「池の間」に作者や製作年、製作の事情などが銘文として記されていることが多い。「袈裟襷」は僧が着る袈裟の縦横線の模様 に似ていることからいう。

鐘身の下半には、蓮華をかたどった「撞座」があって、ここを撞木でついて音を出す。和鐘の撞座はほとんどが2個で、真向かいに配置される。一般に平安時代中期以前の鐘は、この撞座の位置が高く、また撞座どうしを結ぶ線が、竜頭の鼻先の延長線と直角に交わる(古式)。しかし平安中期以降は、撞座の位置がだんだんと低くなっていき、また竜頭の鼻先の延長線上に撞座が位置するようになり(新式)、鎌倉時代以降はほとんどが新式となる。(イラストは古式)。鎌倉以降の鐘で、まれに古式のものが



あるが、それは鐘が破損して新たに造りなおすさい、前の鐘の形式に倣ったとか、あるいは梵鐘の作者が、代々の系統を持つ梵鐘製作集団の末えいで、古式を踏襲しているなどの事情があるようである。最下部の「駒の爪」は、時代の古いものでははっきりとしないが、鎌倉時代以降は厚く高く、張り出しも強くなり、いかにも馬の蹄らしい形になってくる。

いま日本にはじつに数多くの和鐘が存在し、全国に分布している。作期のわかる最古の遺品は、京都・妙心寺鐘(国宝)で、銘文から西暦でいう698年に造られたことがわかる。以後、江戸時代までのものでも500点をゆうに超え、この中に重要文化財105点(うち国宝13点)が含まれる。江戸時代以降を入れれば、その数は膨大になるだろう。実際、過去に兵器製造などのため鑄つぶされたとされる鐘は、数万点に及ぶともいわれる。材質はほとんどが青銅(銅と錫、微量の鉛の合金)の鑄造だが、京都・広隆寺鐘(重文、鎌倉時代)など、ごくまれに鉄製もある。

(文化財部美術学芸課文化財調査官 伊藤信二)

陶磁器の釉薬とその技法

日本の代表的な陶磁器に見られる釉薬の分類とその技法を簡単に解説してみる。

陶器：素地が白色で吸水性があり、非透光性で施釉され800～1240℃で焼成される。

自然釉：焼成の際に薪などの灰が降り掛かり、素地と融け合って自然に釉薬のような外観を呈するものをいう。

低火度釉・高火度釉：低火度釉は800～900℃程の比較的低火度で熔ける釉薬で三彩や楽焼などの鉛釉や色絵の上絵具などがある。これに対して1100℃以上の高火度で熔ける釉薬が高火度釉である。

鉛釉：鉛丹と石英とを加熱・融解してできる無色の基礎釉が鉛釉と呼ばれ800～850℃の低火度で融解する。これに呈色剤として金属を加えて各種の釉薬を作り出している。銅を加え酸化焰で焼成したものが緑釉、鉄を加えたものが褐釉・黄釉になる。素地の白色を出す透明鉛釉と緑釉・褐釉・黄釉を組み合わせたものが奈良三彩釉である。

灰釉：自然釉から発展した。木灰に長石・珪石・粘土などを加えた無色の高火度釉が灰釉で1240℃前後で熔け淡緑色に発色する。猿投窯や中世瀬戸窯の灰釉陶器がその典型例である。

長石釉：長石を主成分とし乳白色を呈する。鉄絵などの下絵付を施すことも可能である。美濃窯の志野釉がその典型である。

色釉：灰釉に呈色剤として金属を加えて作り出す。銅を加えて酸化焰で焼成したものが銅緑釉となり桃山時代の美濃窯・織部の緑釉がその典型例である。鉄を加えて酸化焰で焼成したものが鉄釉で、その量により黄釉・褐釉・天目釉・柿釉・鉛釉・黒釉などのさまざまな色調になる。鉄釉は中世瀬戸窯において作り出された。なお黒釉を焼成途中で窯の外に引き出し急冷すると漆黒色となる。引出黒とも呼ばれる桃山時代の美濃窯・瀬戸黒などがその典型例である。

磁器：素地が白色で不吸水性、透光性があ

り施釉され1280～1435℃で焼成される。

色絵：上絵付ともいい、基礎釉を掛けて高火度で焼成し、その上から低火度釉の上絵具を用いて文様を描き焼付を行う。赤・緑・黄・紫などの色彩があり、赤は紅柄、緑は主に銅でクロムを配合、紫はマンガン、藍はコバルト等を用いる。赤が主となるものは赤絵ともいう。陶器にも見られる。染付で文様の輪郭を描き上絵付を施したものを豆彩、染付に色絵と金彩を施したものを染錦、色絵に金泥などで文様をつけたものを金襴手という。磁器では伊万里・古九谷様式や柿右衛門様式などが、陶器では仁清の色絵などが典型例である。

白磁：カオリンに長石・珪

石を混ぜて白色素地を作り、これにカオリンなどを主成分とする無色透明な釉薬を掛け、高火度焼成したものが白磁である。日本では青磁・染付とともに伊万里焼において江戸時代初期に生産が開始された。

青磁：素地と釉薬中に含まれた微量の鉄分が還元焰焼成により還元され、釉薬が淡青色・青緑色・暗緑色など青味を帯びた色調を呈するものが青磁である。

染付：白磁の素地に、酸化コバルトが顔料である呉須を用いて釉下に絵付を施したもので、透明釉を掛けて還元焰焼成すると文様が青く発色する。このことから青花とも呼ばれる。中国元時代（14世紀）に景德鎮で完成され磁器の中心となった。

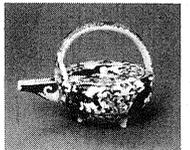
（文化財部美術学芸課主任文化財調査官 齊藤孝正）



重要文化財・古丹波秋草文四耳壺
14世紀 文化庁蔵
自然釉の作品



重要文化財・色絵若松図茶壺 仁清作
17世紀 文化庁蔵
陶器の色絵作品



重要文化財・古九谷色絵牡丹獅子文銚子
17世紀 文化庁蔵
磁器の染付・色絵作品

典籍の種類とみかた

典籍とは、国書（和書）、漢籍、仏典などの総称である。一般的には本と呼ばれている。書写した本のほかに、近代印刷以前の版本による方法で刷られた版本がある。形態からは、卷子本（巻物）と冊子本（単に本と呼ぶ）に大別される。

卷子本には、20メートルや30メートルもの長いものもある。そうすると、利用にたいへん不便である。そのため一定の間隔で折った折本として用いることも多かった。この折本から冊子本がつけられたという説もある。

冊子本は、平安時代初期からの装丁方法ともいわれ、その例に、弘法大師空海所持本『三十帖冊子』（仁和寺蔵、国宝）は1200年前の姿を今に伝えている。

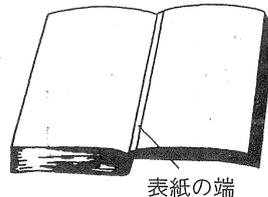
典籍の装丁方法は、折本を別にすれば、粘葉装、綴葉装、大和綴装などがある。室町時代ごろから袋綴装が多くなってくる。

粘葉装は、一枚の料紙の表面を内側にし、折り目をそろえて重ね、各折り目の外端一センチ弱幅でのりづけした装丁の冊子である。ページが完全に開かない部分と開く部分とが交互に表れてくる。

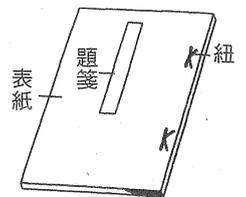
綴葉装は料紙を何枚も重ね、そのまま縦に二つ折りのくくりをいくつか重ねて表紙を付け、折り目の背を糸でとじた装丁本である。現在の糸綴の洋装本にも似ている。

大和綴装は、料紙を一枚ずつに重ねたもの、あるいは綴葉装や粘葉装と同様に重ねた料紙に表紙を付け、上下二か所を紐またはコヨリ等でとじた冊子をいう。袋綴本とは料紙の中央を縦に折って重ね、折り目でない側の端に穴を開け糸でとじた本である。版本に最も多くみられる装丁である。江戸時代の多くの装丁は袋綴装である。

綴葉装（綴）



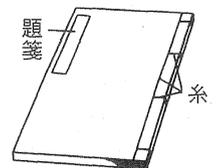
大和綴装



粘葉装（綴）



袋綴装（明朝綴）



日本の本は和紙でつくられ、糸かのをりを用いてとじられている。現在の印刷されハードカバーでおおわれた洋装本と比べて、非常に柔らかい。それだけに、それはそれはていねいに扱われ、大切に伝えられてきた。

洋装本は手に持って読書することも多いが、典籍を読むときには、書見台や机に置いて読む。ないときは、畳の上に置いて読んでいた。

収納する際には、本を平たく積み重ねて置いた。背表紙に題があり、書架に立てて置く洋装本とまったく相違する。重ねて置くため、本の下小口に題を書いた「小口題」があり、背表紙のタイトル代わりになっていた。今の図書館は帙や箱に入れて、洋装本と同様に立てて書架に並べているが、本来は重ねて置いたものである。

本には、古人の思想・政治社会・文化等のあらゆる記録が記されている。ていねいに扱うことは、古人の心を大切にすることであり、文化の軌跡の証でもある。

（文化財部美術学芸課主任文化財調査官 藤本孝一）

古文書をみる

A：展示してある古文書は、ミミズがはっているような文字で何が書いてあるのかわからないから、おもしろく感じないんだよ。文字がわからなくても、楽しむ方法はないのかなあ。

B：文字の大きさには、4cm、6cm、8cmというように、どうも時代によって大きさの違いがあるようなんだ。

A：文字には個性があるから、時代に関係なくどんな大きさの文字も書けそうだけど。

B：ただ習字のように書いただけなら、できるかもしれないけど、手紙などの文字はそうはいかないみたいなんだ。でも、普通に大きな字を書けるようになるのは、どうも江戸時代からのようなんだ。ところで、書かれている文字が漢字か、平仮名かはわかるよね。

A：見ると、それはなんとか判断できるよ。

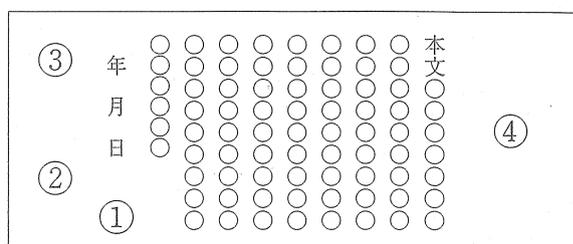
B：楷書に近い漢字の場合は役所関係の公の書類が多く、平仮名は手紙などの私的なものに使われることが多いんだ。今でも、公的機関に出す書類などは楷書で書くでしょ。間違いがないように、はっきりとわかるように書くんだね。

A：平仮名で書かれていても、手紙とは思えない内容のものもあるよね。

B：手紙でなくとも、女性や子どもにあてたものには平仮名で書くことがあるんだ。内容のおもしろさは、やはり手紙が一番。解説した文章を使いながら、できるだけ読んでみてほしいな。

A：解説文のどんな点に気をつけて読んだらいいの。

B：いつ、どこで、だれが、だれに、何をしたのか、という点に注目して読むと、古文書を読み解くことがきっとできるはずさ。



それと文字のほかにも、花押の場所や大きさを見ると、差出人と宛先人との関係がわかってくるんだよ。

A：それはおもしろそうだね。有名な人物で具体的に教えてよ。

B：鎌倉幕府を開いた源頼朝の場合を見てみようか。花押の場所としては、①日付の下、②日付の次行の下（奥下）、③日付の次行の上（奥上）、④右の端（袖）があるんだ。宛先人に対して、ていねいなのは①、尊大なのは④。頼朝の力が強くなるとともに、花押の位置が変わり、花押も大きくなっていく傾向にあるんだ。

A：いつごろがもっとも大きくなるの。

B：頼朝が征夷大將軍に任ぜられた建久3（1192）年ごろがもっとも大きくなるかな。頼朝の花押の形は、頼の偏「束」と朝の旁「月」とを合わせたものなんだ。

A：花押だけでなく、墨の色もよく見てみると、黒色一色でなく、青っぽいものもあるんだね。紙の大きさや形にもよく見てみるといろいろあるんだ。文字だけでなく、もっといろいろなことに興味をもって古文書を見てみると、おもしろくなりそうだ。

B：紙面に書かれている文字は、情報の一つでしかないんだ。だから、どれだけ多くのことを探し出せるのか、それが楽しみの一つなんだ。じっくりと見ると新しく見えてくるものが、きっとあるはずさ。

（文化財部美術学芸課文化財調査官 池田 寿）

縄文時代=土偶の造形にひそむ意味

土偶は、粘土を人の形にかたどって、縄文時代に作られた素焼きの土製品です。その用途は、いろいろな説がありますが、安産などの子孫の繁栄や、村の人々全体の豊穡の祈りを託すための信仰にかかわる遺物と考えられます。その発生は、今から約1万3000年前の縄文時代草創期にまでさかのぼりますが、縄文時代前期まではその数も少なく、また土偶の造形自体も素朴で、それが作られた地域も限られていました。しかし、今から約4000年ほど前、縄文時代中期になると、長野県を中心とした中部高地と東北地方で、爆発的に土偶の数が増え、当時の精神活動に土偶はなくてはならない重要なものとなります。

それに伴って、土偶自体の造形表現も急速に発達、長野県^{たなばたけ}棚畑遺跡の土偶（写真上）や山形県西の^{にし}前遺跡出土の土偶（写真下）を頂点とする、すばらしい土偶が生まれました。どちらも「縄文のヴィーナス」と称賛される名品ですが、さて、これらの土偶造形は、それぞれが単独のものなのでしょうか？

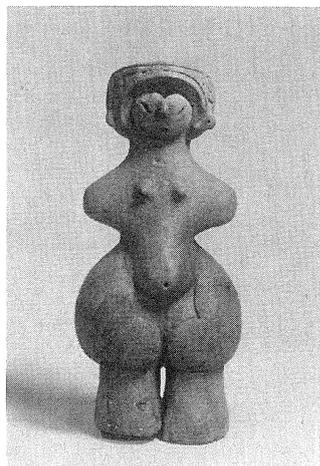
実は、どちらの土偶にも、それと見まがうばかりの似た表現をもつ土偶が（そのほとんどが破片ですが）、たくさん存在します。縄文土器の造形に、時期・地域ごとにそれぞれの決まった「型式」が認識され、それが時空的関連性をもちながらすべての縄文土器の造形を規定していることは、よく知られた事実です。しかしこの原理は、土器だけではなく土偶の造形にも非常によく当てはまるのです。棚畑遺跡出土の土偶造形に特徴的な、つり上がった目、おちよぼ口、そして下半身が大きく膨れ上がったプロポーション……、これらはいずれも縄

文時代中期、中部高地周辺から関東地方西部にかけての土偶造形に共通する要素で、山梨県^{いじ}鋳物師屋遺跡、同県^{しよかどう}釈迦堂遺跡出土の土偶（ともに重要文化財）中には、棚畑遺跡の土偶に似たものがいくつも存在しています。一方の西の前遺跡の土偶の特徴は、まず非常にスリムで長脚の身体美、そして扇形に広がる扁平で目鼻口がいっさい表現されていない顔面です。これは非常に現代的な感性を示す造形

ですが、山形県周辺の遺跡からは、似た造形の土偶が多数発見されています。

考古学では、このような遺物どうしの造形の比較から、文化圏の広がり、または時代的な遺跡の移り変わりを復元していきます。ここにご紹介した2点の土偶は、縄文造形の極致を示す優品ですが、それ以上に当時の文化の系統や縄文社会の変化を知るための貴重な情報も含まれているのです。

（美術学芸課文化財調査官 原田昌幸）



国宝・土偶
長野県棚畑遺跡出土 高27.0cm
茅野市尖石縄文博物館所蔵



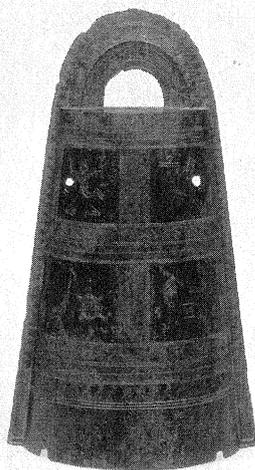
重要文化財・土偶
山形県西の前遺跡出土
高45.0cm 山形県立博物館所蔵

銅鐸に描かれた絵(弥生時代)

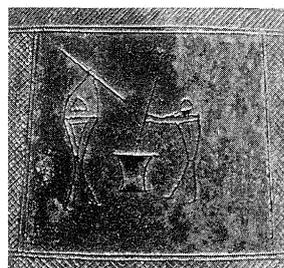
銅鐸は、弥生時代に製作された青銅製の祭器で、近畿地方を中心に東海・中国・四国地方などから約500点以上が出土しています。社寺にある「鐘」とは異なり、鐸身の中に「舌」と呼ばれるものをつり下げ、それを振って音を鳴らすため「鐸」と呼ばれています。この銅鐸はもともと朝鮮半島の「銅鈴」に起源があると考えられていますが、朝鮮半島ではシャーマンが祭祀の際に使用していたようで、日本列島に伝来した際も「祭器」として用いられました。しかし、この銅鈴と決定的に異なる点は、銅鐸表面に文様が施されている点です。その多くは中を斜格子文で満たした帯と、連続した三角形内を斜線で飾る鋸歯文で、後に流れる水の表現に似た流水文が加わります。

このような基本的な文様のほかに、約1割の銅鐸には動物や人物、建物などを線刻または半肉彫りした「絵」を見ることができます。動物ではシカが最も多く、そのほかに水鳥、イノシシ、犬、カマキリ、トンボ、トカゲ、ヘビ、クモ、カニなどが描かれています。また建物は高床の倉庫と思われるものもあります。

ここで紹介する兵庫県神戸市灘区桜ヶ丘から出土した銅鐸(5号銅鐸)には、斜格子文で飾った帯を交差させた袈裟禪文の中に線刻の絵が表裏で8面見られます。こうした「絵画銅鐸」はこのほかに同じ桜ヶ丘の4号銅鐸と、香川県内から出土したと伝えられる銅鐸(東京国立博物館蔵)と、江戸時代の文人で知られる谷文晁が所有し、現在拓本のみが伝えられる銅鐸の4例があり、これらは弥生時代中期後半(紀元前1世紀)に同一の工人または工人集団によって鑄造されたものと考えられています。これ



国宝 袈裟禪文銅鐸
(両面在画像)
神戸市灘区桜ヶ丘出土
5号銅鐸B面(全図)
神戸市立博物館所蔵



5号銅鐸B面右下(脱穀)



5号銅鐸A面右下(狩猟)

らの銅鐸に登場する人物の頭はすべて「○」か「△」で表現されています。この2種類の人物がどのような場面に登場するかを見ると、魚やシカを捕まえる場面では○頭の人物、脱穀をする場面では△頭の人物で、既に弥生時代には性別分業が成立していたことがわかります。

銅鐸に描かれた絵画には脱穀をする場面や高床の倉庫と思われる建物が描かれていることから、銅鐸が農耕にかかわる祭祀に用いられていたことは確実視されています。登場する水鳥がサギの場合は、豊穣を願い春に執り行う「予祝祭」、またツルだとすると豊穣に感謝し秋に執り行う「豊穣祭」に使用された、と考えられていますが、これらの「絵画」の意味することはやはり想像の域を出ません。

(文化財部美術学芸課主任文化財調査官 森田 稔)

仏画(仏教絵画)の見方

わが国に伝わる絵画のうち、中世以前にさかのぼる遺品の多くは仏教絵画です。仏教絵画すなわち仏画は奈良時代以来多数制作されましたが、中国唐時代絵画の影響を強く受けたわが国の仏画が、ようやく日本独自の美的価値を発揮するようになったのは平安時代でした。この時代の仏画群は「平安仏画」と呼ばれ、わが国絵画史上一つの絶頂期を形成しています。

けれども、平安仏画は多くの場合、時代が古いだけに画面は黒ずみ、損傷箇所も多く、図柄が不鮮明で彩色も変色や褪色が少なくありません。ガラス越しで薄暗い照明のもとでは、何が描かれているのかを識別することがやっとな。しかも、画題が仏教の経典や教義にのっとっているため、ある程度の知識がなければ題名だけ見てもなんのことやらわかりません。

このように、仏画は取りつきにくいところがありますが、一度その魅力を味わうと、奥深く崇高な美の世界が広がっていること

に驚かれるでしょう。

それでは、仏画を鑑賞するために、まずどのような一歩を踏み出すべきか。仏教知識や歴史的な関心から入るのもよいでしょう。でも、まず美術作品として対峙してみましよう。この際、そこに描かれているのが釈迦でも観音でも高僧でもかまわない。画題にはとんちやくしないで、西洋の宗教音楽を聴くように、平安仏画を眺めてみましよう。

平安仏画を楽しむポイントは、色調に留意することです。色調とは、画面のいろんな部分部分が互いに響き合って、一つの階調を生み出している、その調和性です。優れた平安仏画を見ると、各部分の色彩は決して平板でも説明的でもないことに気づくはず。截金や彩色による装飾文様がふんだんに用いられていますが、それは単にきらびやかに飾りつけているだけではありません。例えば赤や青の異なる色面に、截金文様を置くことで、金色のパールを掛けたかのように彩度を弱められ、赤や青が相反発することなく調和してしまふ。赤の地色部分に青や黄、緑などの色彩に満ちた彩色文様を散らすことで、赤という色調は緩められ、隣り合う緑地や青地の色面と反発しなくなるのです。

それから、感覚の細やかさ。巨と微、濃と淡といった対照の妙。「丸み」や「細さ」といった穏和な好尚。たとえ画面がすすけて黒ずんでいても、色調は損なわれていません。時間をかけてじっくりと眺めていると、やがて豊饒で深みのある美の世界が秘密の扉を開くかのように、立ち現れてくるでしょう。

(文化財部美術学芸課主任文化財調査官 林 温)



帝釈天像(十二天のうち) 京都国立博物館所蔵

裏彩色の秘密 絹本著色足利義持像

束帯姿の室町幕府第四代将軍足利義持は、上臈の上に威儀を正して静かに坐している。義持は日本国王と呼ばれた義満の長子で、応永30(1423)年43歳で没した。禅文化に心酔した義持は如拙に『瓢鯨図』(国宝・退蔵院蔵)を制作させ、またみずから『布袋図』(重要文化財・福岡市美術館蔵)を描いた墨技の持ち主であった。天龍寺慈濟院に伝わるこの肖像には応永19年の年記があり、27歳の寿像(生前に制作された肖像のこと)と知れる。

義持像には、神護寺に伝来する直衣を着した29歳像があり、これに比べると本図は正装の画像であることもあってか、堅苦しい印象に受け取られてきた観がある。一例として、黒袍の衣文線は強い印象を与えるという意見があった。

ところがである。黒色の上に描かれたと見えた灰色の衣文線は、実は絵絹の裏側に塗られた裏彩色であり、画家が表から黒色を塗る際に線の形に塗り残したものである。絹の縦糸と横糸の間からのぞく裏彩色は、筆の打ち込みの形まで巧妙にかたどられているため、線描に見えたのであった。

なぜそのような手法を用いたのだろうか。絹糸の奥に見える裏彩色は、表の彩色よりくぼんだ面であるので、袍の厚みとふくらみを表現する効果があっただろう。また、絹糸の組織がフィルターの役割を果たすため、裏彩色の部分は表に塗られた色の面より発色が抑えられる。そのため色彩表現に微妙な強弱の変化がもたらされるのである。

さらに子細に見てみると、頭部の肌色も、表袴と足袋の白色も、どうやら裏からの彩色らしい。裏彩色の肌色は絵絹のフィルタ



『絹本著色足利義持像』(部分) 京都・慈濟院蔵

ーで抑えられているので、表から淡墨で描かれた繊細極まりない目鼻の線描が生きる。純白の表袴と足袋は裏から彩色することで、膝上に重なった黒袍よりも奥におさまって見えるのであろう。反対に、手にした笏と平帯の鶯鳥の文様は表から白色を塗り、強い白色の面を作ることで、手前に浮き出して見える効果がねらわれていたはずである。

近代以前の、絹に描かれた絵画は、このように絵絹の表と裏から色を塗り分ける技術を駆使して、豊かな色彩表現を行っていた。近代以降、裏彩色の技術は失われ、その微妙な表現をとらえて楽しむ目もまた次第に失われつつある。

しかし、意識して深く見入るなら、あるいは優れた目に導かれるならば、日本絵画には、裏彩色を用いた、彩色の遠近法あるいは量感表現が数多く見いだされる。絹絵の裏彩色は、画家が絵の裏側に潜めた繊細の極みをゆく美の仕掛けなのである。

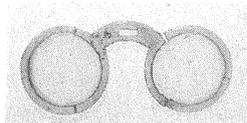
(文化財部美術学芸課文化財調査官 鬼原俊枝)

文化財のイメージを広げた「歴史資料」

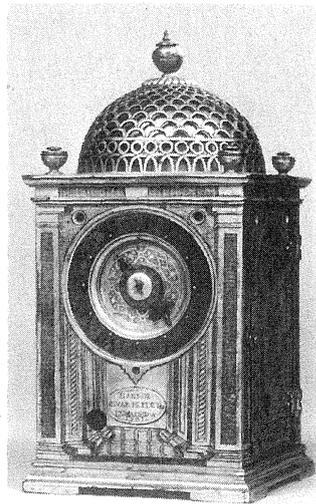
国宝・重要文化財とって思い浮かべるものはどんなものでしょう？ 美しい絵画や茶室の床の間に掛けられる優雅な書、厳かな雰囲気を漂わせる仏像などでしょうか。いわば秘蔵されている「美術工芸品」を思い浮かべる方が大半でしょう。しかし、現在の文化財保護法では「歴史上芸術上価値の高いもの」だけでなく「学術上価値の高いもの」を文化財として位置づけています。

ここで紹介する「歴史資料」という分類の文化財は、「学術上価値の高い」文化財を評価し指定を促進するため、昭和50年の文化財保護法改正で設けられた最も新しい分類です。どのようなものが「歴史資料」として指定されてきているかといいますと、例えば中世の「枘」や検地の際に使用された「尺」が指定されています。これらは決して見た目に美しいものではありませんが、我が国の度量衡の歴史を検証するうえで貴重な資料といえます。また、「徳川家康関係資料」として徳川家康の遺品類を指定していますが、この中には位記・宣旨といった文書や蒔絵が施された調度類、天目茶碗などの茶道具、美しい洋時計、装束類、座右に置いて賞翫した書画はもちろんのこと、ちびた鉛筆や眼鏡、薬好きの家康の所用品として珍しいびいどろの薬瓶など、実にさまざまな素材でできたものが含まれています。これらはいずれも家康が歴史上に占めた地位や生前の趣向を反映していますが、絵画・古文書・工芸品といった伝統的な分類の文化財を、徳川家康という歴史上に重要な人物を検証する資料として包括的に指定しているわけです。

また同じ人物関係の資料ですが、江戸時代に平城京の条坊研究等を行った北裏定政



重要文化財
徳川家康関係資料のうち
目器 久能山東照宮所有



重要文化財
徳川家康関係資料のうち
洋時計
(1581年マドリッド製刻銘)
久能山東照宮所有

の関係資料では、地名や地形の調査の際に書き留めたメモのようなものまで一括指定しています。

近年積極的に指定に取り組んでいる近代の科学技術関係の「歴史資料」には、一号機関車や我が国の近代化を支えた工作機械など、伝統的な国宝・重要文化財のイメージとは異なるものが指定されています。

このように「歴史資料」という分類の文化財は、特定の名品・優品を選択して指定するだけでなく、政治・経済・社会・文化・科学技術といった実に幅広い分野の事象や人物に関係する資料について、包括的に指定できることが大きな特徴です。おそらく皆さんにとって最も身近なものが指定される分類ともいえるでしょう。もしかしたら、ご近所のどなたかの遺品類や今使っている機械類が将来国宝や重要文化財となることがあるかもしれません。こうして文化財のイメージが広がると、国宝や重要文化財は決して縁遠いものではなく、もっと身近なものとして見えてくるのではないのでしょうか。

(文化財部美術学芸課文部科学技官 松本純子)

近代文化遺産の見方

先月号の本欄で、文化財として多様な準備範囲をもつ歴史資料についてご紹介しました。

その中で近代の科学技術に関する資料にも触れましたが、ここではもう少し広く日本の近代化に貢献した、あるいはその足跡をしるす文化財についてお話ししましょう。

近代化という場合、どのようなイメージをもたれるでしょうか。漠然とした難しい言葉ですが、現代のくらしに引きつけてみると分かりやすいのではないのでしょうか。明治以降、130年あまりの歴史の中で、私たちのくらしは激変しました。それは移動手段の高速化と情報通信手段の発達に象徴され、このことによって私たちの生活空間は飛躍的に広がりました。ここではこの二つの出来事にかかわる文化財をみてみましょう。

まず、私たちの移動手段、つまり交通手段の飛躍的向上にかかわるものです。写真左は日本で初めて旅客を乗せて走った蒸気機関車「一号機関車」です。現在は東京・神田の交通博物館に保管されています。1871年に英国で製作されたもので、明治5年(1872)新橋・横浜間における日本初の鉄道開業にあわせて輸入されたもののうちの二両です。

次に、情報通信手段の近代化にかかわるものです。写真右は、「ブレゲ指字電信機」

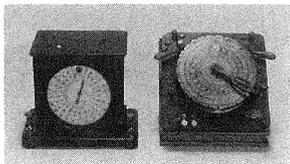
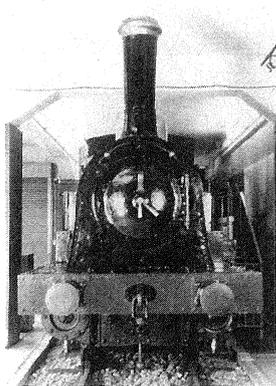
といいます。フランスで製作されたものですが、明治2年の東京・横浜間の実用電信の開業に合わせて輸入されたものです。

これらは、現在の私たちのくらしを便利に、そして快適にしている道具の先祖といえます。当初「一号機関車」は、時速40キロ程度を最高速度としていたようで、また「ブレゲ指字電信機」は一分間に数文字を送信できる程度の能力でした。それが今日では、鉄道は新幹線が数分間隔で走り、空も海も含めてきわめて短時間で長距離を移動できるようになりました。また通信手段はその後電話が登場し、現在は携帯電話とコンピュータ・ネットワークの広汎な普及によって瞬時に情報を伝えることができるようになりました。

この他、私たちのくらしを快適にするさまざまな道具たちの出発を考えると、その多くが明治以来の100年あまりの中で登場し、実用化されてきたことがわかります。この過程が「近代化」といい、そこで生み出された道具たちを「近代文化遺産」といいます。

現在、これら「近代文化遺産」も重要な歴史資料として「文化財」に含まれるという考え方が定着しつつあります。しかしまた、急激な技術革新によって、日々消滅・散逸していつているものでもあります。「一号機関車」も「ブレゲ指字電信機」も今日に伝わっているのは奇跡的ともいえるかもしれません。国・文化庁ではこの事情も考え、早急に保護の手だてが講じられるように努めているところです。皆さんも、現在当たりまえに思い用いている道具や機械のルーツを探ってみてはいかがでしょうか。

(文化財部美術学芸課 富坂 賢)



重要文化財『ブレゲ指字電信機』フランス製、国(通信総合博物館保管)

重要文化財『一号機関車』英国製、東日本旅客鉄道株式会社(交通博物館保管)

仏像の持物と台座—蓮華—

本シリーズの第1回では阿弥陀如来の印相とその意味について詳述されているが、今回はその阿弥陀如来の脇侍でもあり、菩薩の中では最も多く遺例のある観音菩薩像の持物等について紹介する。

如来は釈迦が出家した後の姿をしているので、一部の如来以外、頭頂部が盛り上がり（肉髻）、衣以外体にはなにも着けない同じような姿をしているため各如来の名称は印相によって判別する。いっぽう菩薩は一般的に釈迦の出家前のインドの貴族の姿を基本にしていると考えられている。そのため豪華な装身具や持物で飾られており、どんな名称の菩薩であるかは持物・装身具の種類等で見分ける。

我が国では菩薩への信仰は盛んで、遺例も多く、種類も多種多様である。中でも観音は『法華経』観世音菩薩普門品等に説かれるように八難・十難などさまざまな災難に苦しむ人々を救済する菩薩として古くから多くの信仰を集めてきた。

観音の特徴については、『観無量寿経』に観音の天冠（宝冠）には一つの化仏の立像があると説かれ、頭上に小さな如来像がのっていることが多い。さらに手には、蓮台、珠（宝珠）、水瓶、蓮茎をさした水瓶を持つのが基本である。また、蓮華や未敷蓮華（まだ開花していない蕾のままの蓮華）を手にすることもある。この蓮華は菩薩の象徴ともされるが観音像に特徴の持物で、蓮台も蓮華の一種でこれらは重要な意味があるものと思われる。

蓮台を持つ観音は本シリーズ第1回に取りあげられる来迎形の阿弥陀像の脇侍の場合によくみられる形状で、迎えた死者の魂を乗せ、極楽浄土に運ぶ役割をなす。死者は

その蓮台に乗って極楽に行き、無数の華が咲き乱れた極楽の蓮池の蓮の上に生まれ変わるものと信じられている。

仏教では浄土に住む聖なる存在、あるいは浄土に生まれくる聖なる存在は蓮華の上に生まれるものとされる。さらに遡って

古代インドでは天地未開のとき、根本神ヴァイシュヌが臍から蓮茎を生じさせ、その花からブラフマーが生まれて、ブラフマーによって万物が創造されたと伝えられている。ここから蓮華は生命誕生のシンボルとなり、以来仏教において聖なる人やものは蓮華から生まれるものとされ、仏教における誕生・発生の象徴となった。

持物の蓮華は仏の供養のために捧げられるものでもあるが、この蓮華の蕾よりまた新たな聖なる生命が誕生することを意味しているとも考えられ、珠もそういった意味を含んでいよう。

なお、これは観音に限ったことではなく、仏菩薩は蓮華座上に安置されることがもつとも多い。それはこれまで述べたように蓮華が清浄で聖なるものであるから、仏菩薩のような尊い存在はその上に座したり、あるいは我々の現前に仏菩薩が現れる場合には蓮華という聖なるものから現れ出てくるのだと考えられていたものと思われる。

（美術学芸課文化財調査官 川瀬由照）



重要文化財『木造十一面観音菩薩立像』奈良国立博物館蔵

文化財の修理(工芸品)

古い美術工芸品の多くは、作られてから今日まで長い年月をへてきているため、多かれ少なかれ、劣化や損傷をきたしている。文化庁では毎年、国宝や重要文化財の修理を行っているが、ここでは工芸品の修理についてお話ししたい。

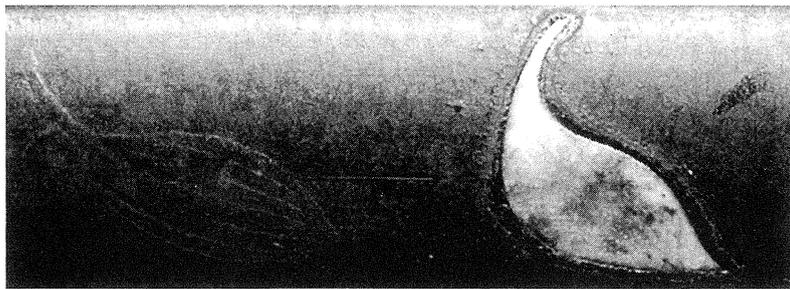
ひとくちに工芸品といってもその内容は多様で、仏具などの宗教・信仰用具、調度や文房具などの生活用具、装束や陣羽織などの服飾類、刀剣や甲冑などの武器・武具など用途はさまざまである。その材質も、金工品・漆工品・木竹工品・染織品・陶磁器・石造品・ガラス製品・牙角製品などときわめて多岐にわたる。また甲冑のように、金属・漆・組紐など数種類の材質があわせて使われているものも多い。それぞれの用途や、使われている材質の特性をよく理解し、いわゆる適材適所の処置を行う必要があり、正しく施術できる専門的な技術と、豊かな経験が求められることはいままでもない。

文化庁での修理の原則的な考え方は、現

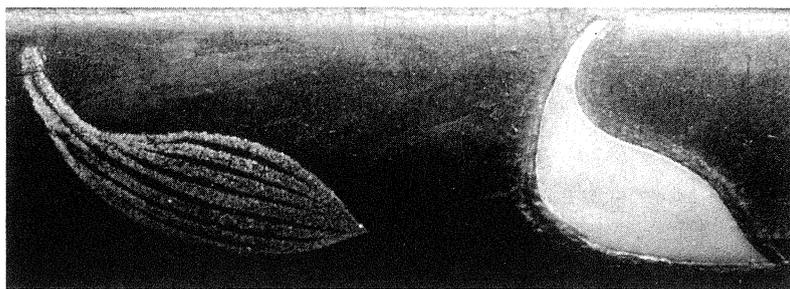
状維持修理、つまり今以上に損傷や劣化が進まないための、必要最低限の処置を施すということである。まったく新しく彩色や漆を塗り直したり、製作当初の部材を大幅に新しいものと取り替えたりすることで、作品自体のもつ「オリジナル」の情報や印象など、本来的な価値を損ねてしまったりはならない。ただし永年にわたるホコリ・チリや錆がはなはだしく、作品を腐蝕させるとともに外観を大きく損ねている場合や、構造的に倒壊の危険がある場合など、材質によっては錆や汚れを取り除いたり、無理のない範囲でゆがみを矯正し新たに材を足したり、拙劣な後世の補修(直し)であればいったん除去して新たに処置を加えることもありうる。特に工芸品の場合は、加飾や細工の華麗さ、精巧さをもってアピールするものも多く、外観の美しさはその存在意義に大きくかかわっている。これは展覧会出品など、文化財の公開活用という観点からも検討されるところである。ともあれ

文化財修理の原則にもとづき、個々の作品の形態や現在の保存状態、今後の保存や活用の方向などを総合的に判断して、修理の方針と仕様を決定することが必要となってくる。写真は漆工品修理の一例で、表面に付着した汚れや油膜をていねいに取り除いた結果、朱漆を木目ふうに塗った紫檀塗が現れ、金蒔絵や螺鈿(貝を文様に切ってはめる技法)が鮮明となった。

(美術学芸課調査官 伊藤信二)



修理前



修理後

本の扱い方

平成15年8月号の続編である。平洋装本は、表紙が硬い紙で蔽^かわれている。手に持って読んでも平気である。ところが和本は、表紙に柔らかい紙が使用されているため、机などの平たい場所に置いてから読むことを記した。今回は、古人が本をいかに収蔵し、大切にしてきたかを、紹介したい。

幕末の蔵書家鈴木白藤は、蔵書印に「節縮百費日月積之」(図1)を陽刻する。意味は、この本を得るために日々諸々の費用を節約して代価を貯めた、とある。白藤は、幕府の文庫「紅葉山文庫」の書物方奉行になった人物である。この文庫は、明治政府に、さらに独立法人国立公文書館に引き継がれ、公開されている。

蔵書家といわれる人には、潤沢な費用で集めることは少なく、ケチだといわれながらも、自分の読みたい本を買い集めている。それだけに、求めた書籍は大切に大切に愛蔵する。

本の扱い方法を示した人物に、『近代名家著述目録』の編者で江戸時代後期の蒐集家堤朝風^{つみあさかぜ}(1764～1834)がおり、その蔵書票が有名である。木版の蔵書票を摺り、本に貼っていた。票には「第一と第二のゆひもて／ひらくへし、其よみたる／さかひにをりめつけ又／爪しるしする事なかれ」(図2)と彫っている。意味は、本を開き読む時、第一の親指と第二の人指し指を用いるべきである。読んでいる途中でページに折り目を付けたり、また本文中で注目する箇所には爪で引いて印を付けてはいけない、と明記する。いかに蔵書家として本を大切にしていたかが窺える。しかし、蔵書票を貼り付けるのは、本を汚しているのではないかと

の思いが、私のどこかにある。

特に昔の写本などは、指でページの左端下をつまんで開くため、つまんだ箇所が破損しているか、端がまくれて重なりあり、ページを開くのが困難である。無理に開けようとすると、その個所を傷めてしまう。鎌倉時代古写本の平瀬家本源氏物語(重要文化財、国)を調査した折、「アケルヘ

ラ」と書かれた江戸時代の包紙を開けると、竹へらが入っていた。昔も本を開く際には、このへらを用いて一頁一頁丁寧に扱っていたことがわかり、感激した。ただし、このへらを袋綴装に用いると、袋の間に入りやすく、袋の所を切る場合があるため、慎重に扱わなければならない。袋になっていない綴葉装などの本に用いる。

修理者が紙の糊付けした部分を剥がす時に、竹へらを利用しているのを見て、私も自分用に造った竹へらを使うようになった。後に、アケルヘラと同様の形であることがわかった。調査の折には、指を使うことなく、竹へらを用いて本を開いている。

(文化財部美術学芸課主任文化財調査官 藤本孝一)

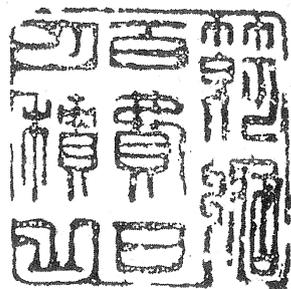


図1 鈴木白藤の印

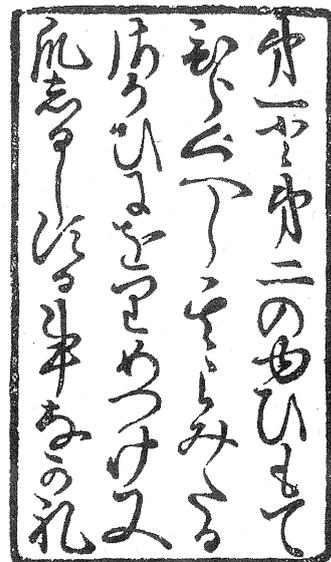


図2 堤朝風の蔵書票

国宝

重要文化財をもっと楽しむ方法

第16回

埴輪にみる古代の武人

埴輪は古墳に立て並べられた、粘土製で中空の焼き物です。写真で示した武人をかたどった埴輪は6世紀後半のもので、両方とも群馬県内から出土しました。この埴輪は細部まで表現されており、古墳から出土する遺物とあわせて考えることで、当時の武人の姿がわかります。

頭にかぶっている兜は、船の舳先に似た形をした衝角付冑です。鎧は小札（鉄板）をとじ合わせたもので、挂甲と呼ばれます。挂甲は胴とスカートのような草摺がひとつながりになっており、体の正面で右前に合わせます。肩甲と籠手も身につけています。このような鉄製の甲冑はとても重いものでした。二人は歩兵ではなく、騎馬武者に違いありません。

脚に目を移すと、二人とも膝の下を紐で縛っています。これは脚結といい、飛鳥時代まで続いた伝統的な服飾です。例えば『日本書紀』によると、天武5年（676）正月には高市皇子らに衣、袴などと一緒に脚結が与えられています。

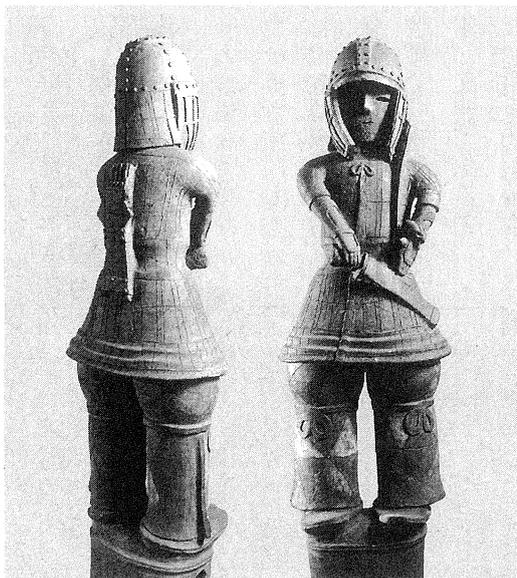
次に武器類をみてみましょう。左腰には

大刀を掲げています。当時の大刀は反りのない、まっすぐな刀（直刀）でした。左手に持っている棒のようなものは弓です。左手首には鞆という革製の道具をつけています。もちろん矢も携えていて、左の武人は「鞆」という道具に弓を入れて背負い、右の武人は「胡籜」という道具に入れて右腰に斜めに掲げています。鞆は4世紀、胡籜は5世紀に出現したといわれ、さまざまな違いがあります。鞆は矢尻を上にして入れて、胡籜は矢羽根を上に入れます。そのため矢を抜く動作も違ってきて、鞆は上に出ている矢尻のあたりを持ち、上方へ引き抜きます。胡籜は下の方を持ち、矢尻が箱状の部分からでる程度に引き上げ、それから前方（下方）へ抜き出します。小さい動作で矢を抜けるわけです。そのためか、古墳時代は鞆が多く使われましたが、奈良時代には胡籜が主流になったようです。

このように、埴輪の造形には多くの情報が詰まっています。ぜひ博物館などでじっくり観察してみてください。

（美術学芸課技官 石橋茂登）

埴輪武装男子立像
（相川考古館）
群馬県太田市大字強戸成塚出土



埴輪武装男子立像
（天理大学付属天理参考館）
群馬県新田郡尾島町大字世良田出土



絵巻物の点景を楽しむ

絵巻物は、その内容、展開といったことが大ざっぱにわかると、あとは見ることがないような感じになりがちです。でもそれだけではもったいない。絵巻を楽しむ一つの見方として、一見何気ない点景描写をじっくり見てみるというのはいかがでしょう。

図の遊ぶ子どもの絵は、鎌倉時代に描かれた西行物語絵巻（文化庁保管・重文）の一部です。地位も家族も捨てた西行が、初めての歳の暮れを迎え、年末年始の路上の賑わいを庵に一人坐って眺めている段のごくごく一部。描かれた子どもの実際の画面上の身長は4cmほど、小指の大きさにも満たないくらいのほんとうに小さなものです。

子どもが遊んでいるのは打毬うちまりといういわばホッケーで、木で作ったラケットを毬まわらひ打うちといいます。打毬は昔はお正月の遊びで、子どもを病気などの災いから守る、魔除けの意味合いもありました。しかし、こんな知識も知らなければ知らなくてもいいかもしれません。知識は、よりよくものが見えてくることにもつながりますが、こちらを縛ることもあります。絵は固い概念だけの領域にはありません。

なによりこの三人の子どもの生き生きとしてかわいらしいこと。右の女の子は見事

な天然パーマ。そして左の女の子は球を思い切り打った瞬間です。線を一本一本たどるように見てみましょう。その一瞬の真剣な顔の表情、全力を込めた小さな体、踵の上上がった小さな足……。子どもの歓声、木の球を打つ音を耳の奥で再生しながら眺めてみましょう。

巻物をさらに広げていくと、この様子を一人静かに眺めている西行が現れます。もちろん西行は、強烈な意思をもって俗世を捨て、歌の道に生きるという決意をし実行した直後ですから、みんなと一緒に年の瀬を楽しんでいるわけではないでしょう。絵巻には出家直前の西行が「煩惱の絆を断つ」ために自分の娘を縁側から蹴落としたというエピソードも描かれています。しかし、ではこの子たちを眺める西行の胸は、捨ててきた自分の娘への思いに少しも痛まなかったでしょうか。月や桜を優雅に詠んでいただけではなく、歌の裏にこめられた人生に対する苦みのようなものがこめられているのが西行の魅力の重要な要素だと思のですが。そんなことは詞書には直接は書かれてはいませんし、この子どもたちも年末の賑わいの一コマ、といえそれだけのこと。しかし直接の意味自体はどうということのない、いわばその周辺に、豊かなものがにじみ出るように示唆されてくることがあるのです。

この絵は今自分だけのためにある、と行って行きつ戻りつ、近寄ったり遠ざかったり、ゆったりした気分を時間をかけて一つの絵を見る、ということもたまにはしてみたいはいかがでしょうか。

(美術学芸課文化財調査官 小林達朗)



『西行物語絵巻』部分

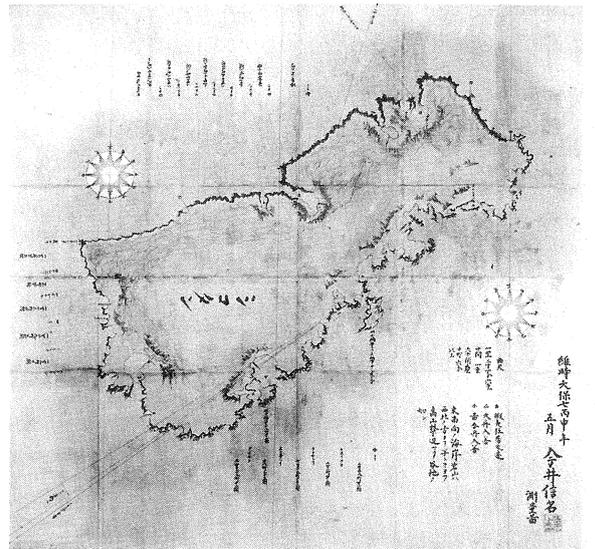
きわめて正確につくられた 北方領土の実測図

重要文化財今井八九郎北方測量関係資料から

まず、図版をみていただきましょう。どこかの島の地図であることはわかりますね。どこの島でしょう。よくみるとシコタンの文字がみえます。これがこの島の名前なのです。

シコタン島——色丹島と書けばおわかりいただけるでしょうか。そう、北方領土の四島の一つですね。そして右端には「維時天保七丙申年／五月 今井信名 測量図」と墨で書かれています。天保7年は1836年ですから今から168年前のこと。つまり、この墨書は天保7年の5月に今井信名が作成した測量図ということ語っています。そして、一里二寸一分六厘とも書かれています。これは1里を2寸1分6厘に縮尺したということです。ですからちょうど6万分の1の縮尺図になります。現在、私たちが通常使う地形図は5万分の1の縮尺ですから、なじみの深い大きさですね（もっとも最近では2万5千分の1が多いですが）。興味のある方は国土地理院の地形図と比較してみてください。その正確さにきっと驚かれることと思います。

この正確な測量図を作った今井信名とはどういうひとなのでしょう。今井信名（のぶかたと読みます）、通称は八九郎。寛政2年（1790）に蝦夷地（現在の北海道）松前藩の下級藩士の子として松前で生まれました。蝦夷地は文化4年（1804）に江戸幕府の直轄地となり、松前藩は奥州梁川に移されます。文化10年に家督をついで、松前奉行所同心となります。この間、信名は間宮林蔵から伊能忠敬流の測量術を学びます。文政4年（1821）に蝦夷地が松前藩に返さ



今井信名作「シコタン」島測量製図（東京国立博物館蔵）

れると信名はまた松前藩士となり、藩命で蝦夷地全域の測量を開始します。その成果の一つがここで紹介した「シコタン島図」なのです。

信名は文政11年（1828）に現在の十勝地方から測量を開始し、蝦夷地全域の沿岸、奥尻、利尻、礼文などの島嶼部、樺太、色丹、国後、択捉、歯舞と測量をつけ、安政5年（1858）までの37年にわたる測量生活を閉じます。彼は測量図を伊能忠敬の方法で仕上げた最後の測量師であることに加えて、伊能忠敬や間宮林蔵が測量できなかった千島列島南部、すなわち北方領土の実測に基づく精細な地図を世界で最も早く作成したことなどのほか、蝦夷地松前という辺境の藩にあって非常に高い学問レベルの仕事をしたという評価が下されます。

この測量師は文久2年（1862）に世を去りました。

（美術学芸課主任文化財調査官 佐々木利和）

仏像・肖像・神像

仏 像がはじめてできたのは、パキスタン中央部のガンダーラ地方と中インドのマツラ地方においてで、紀元後1世紀の終わりというほぼ同じ時期であったと解されていますが、その事情についてはまだはっきりとしていません。実在した人物としての釈迦は、悟りをひらき法を説いた至上の存在でもあるわけですから、軽々にその姿を表現するわけにいきませんでした。写実的というよりも象徴的で崇高なつくりの像が最初期からつくられ、その型が中国をとおって日本にまで伝えられたのです。

一方、人物の生きている姿をありありと表現する肖像は、当然のことながら似ているということ、つまり写実が条件のひとつとして要求されます。奈良・唐招提寺の有名な鑑真像は文献によれば生前につくられたとされますが、実際そこに坐っているような存在感だけでなく高い精神性までも感じさせます。

ここに、彫刻における抽象と具象という両面を見ることができます。

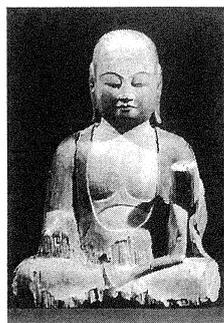
と ころが同じ肖像でも、像主が遠い過去の人物でしかもその人物に対する崇敬や畏怖の念が強い場合は、違った局面が浮かびあがります。例えば、聖徳太子の肖像はその五百回忌にあわせて、平安時代後期

(12世紀)に京都・広隆寺と奈良・法隆寺で企画されますが、秘仏と同等の扱いをうけます。とくに広隆寺像は天皇の即位にあわせて衣が着せかえられ新たな生命を得るといふ、神と同じ属性が与えられました。また、菅原道真の怨霊を恐れて建てられた京都・北野天満宮の神体は、絵図によれば後世怒天神といわれる姿の道真像だった可能性があります。いずれの像も、肖像でありながら神をも表現しているのです。

さ てその神像ですが、もともと私たちの祖先はすべての事象に神の意思を認めその具体的な姿を考えることはなかったのですが、それを新たに創出するにあたって仏像が援用されました。とくに八幡神は神々の中でもっとも仏教に接近した神で、最初は僧侶姿とされたのです。まさに神仏習合そのものでした。その表現を見てみますと、平安時代前期(九世紀)の遺品とされる京都・東寺鎮守八幡宮、広島・御調八幡宮それぞれの僧形八幡神像は、あたかも地藏菩薩のような形姿です。ともにまつられる女神像は宮廷女官の風俗を写しながら、坐り方や手つきを仏像から借りています。仏像的表現の多いことがわかりますが、その顔つきをよく見ますと、仏像のそれと異なっていかに日本神らしく平明さがあります。これはまた別の特徴といえましょう。

八幡神が僧侶の姿でなく束帯で現れるようになるのは平安時代後期から鎌倉時代にかけて(12~13世紀)で、それは八幡神と同体とされる応神天皇をあらわすとされます。ここまで来るともはや肖像の片鱗はありませんが、遠い過去の人物像を神像と見る一例といえるでしょう。

(美術学芸課主任文化財調査官 伊東史朗)



『僧形八幡神像』
奈多宮蔵



『仏三尊像』ペシャワール博物館蔵
(パキスタン)

うつわを飾る

ここではうつわを飾る方法を見てみたいと思います。まず直接文様を描いて飾る方法は、粘土からうつわを成形した後、素地がまだ乾燥する前の柔らかい時期に、直接文様などの装飾をうつわの表面に施すもので、やきものでは最も早くから現れています。大きく見ると以下のものがあります。

- ①印花：最も古い方法で、描きたい文様を彫り付けた印材などを乾燥する前のうつわに押し付けて施します。中世瀬戸の製品が代表で、菊・梅・巴・蓮弁・蕨手などの種類が見られます。大きな文様では小さなものを組み合わせて施していきます。
- ②画花：鉋や篋などで文様を刻んで施します。自由に伸び伸びと描くことができるのでいろいろな文様が見られます。中世渥美の製品では秋草文や蓮弁文などが、中世瀬戸の製品では牡丹・草葉・魚などが、中世信楽の製品では檜垣文などの種



①珠洲・草樹文壺 [12世紀・画花] ②瀬戸・鉄釉印花広口壺 [14世紀]



③志野果樹文鉢 [16世紀・稜花] ④黒織部茶碗 [17世紀・沓形]

類が見られます。

- ③刻文：画花の一種ですが、文様の主題が明らかではなく、幾何学文などの場合に、この名称を用いることが多くあります。中世信楽の製品などに多く見られます。
- ④櫛描文：櫛の歯状の工具を用いて文様を施すもので、櫛目文とも呼ばれます。中世備前の製品が代表で、大きく波打たせる波状文と直線的に表す櫛目文とを組み合わせる製品が多く見られます。
- ⑤貼花文：成形時に、うつわと同じ粘土を用いて表面に文様を貼り付ける方法です。中世瀬戸の製品には、巴・蓮華・菊花などの種類が見られます。

次にうつわ自体に手を加えて変化を作り出す方法は、轆轤などでうつわの形を成形した直後、または乾燥前にうつわ自体に手を加えて飾りを施すもので、以下のものがあります。

- ①輪花：碗や皿などの口縁を一定間隔で切り込んだり、くぼみを付けて飾りとしたもので、花形を思わせることから輪花と呼ばれます。
- ②稜花：輪花と同様の飾りですが、凹部と凸部を作り出し花卉状の飾りとしたものです。
- ③透彫：うつわの一部を文様状に切り抜き、それを飾りとしたものです。
- ④篋目：桃山時代の志野・織部などの茶碗に見られるもので、胴などを篋で削り取り造形に作為を加え変化を作り出します。
- ⑤沓形：桃山時代の織部や唐津などの茶碗に見られるもので、轆轤で筒形に成形した後、意識的に形を歪ませ変化を作り出します。

(文化財部美術学芸課主任調査官 齊藤孝正)

古き手紙の封の色々

古き手紙」を古文書と言い換えても、そう間違っていないであろう。文書とは、一般に「甲から乙への意思の伝達手段」と規定されている。古文書というと難しく考えがちであるが、古き文書を手紙の類と思えば理解しやすい。

手紙は公的と私的に分けられる。公的には公文書があり、私的では書状・消息などと呼ばれ、形体から大雑把にいうと、書状は漢文体で、消息は仮名で書かれている。

相手の乙に対する意思表示であれば、自分の意思を書き綴っている文章を、他人に読まれないために色々と工夫がなされる。本文を閉じ隠し、開いたことが直ちに判るように封をする方法である。

中世の代表的な封に切封がある。右端から五ミリ前後幅に下から三分の二位まで切られた痕や、紐状に切られて、ぶら下がっている書状を展覧会などで良く見る。これが切封である。

切封は、このぶら下がりの紐状になった部分を用いて紐のように本体に巻く。この端ができるのは、手紙を書く時、二枚の紙を手を持って書き、終わると巻いたり折畳むと、紙の内輪差ができ、切封の部分が外に出てくる。また、本体の端全体を切離した紙紐で巻く。いずれも、紙紐の上から「封」と書くか「墨引」をする。「封」の字

は奈良時代より使われているが、行書・草書体になり、単に傍線のような一本棒で引くことが多くなった。これを「墨引」と呼んでいる。

江戸時代、封の故実を例示したものに、武家側は折畳み、公家側は丸めた巻物状の上に封をすると説いている。

切封以外の例を挙げてみると、^{むすびふう}結封・^{ひねり}捻封・^{ふう}糊封・^{のりふう}糊封・^{いとふう}糸封などがある。いずれも、本体を閉じた紐や紙の合わせ目に「封」の字を書いている。

・結封一折畳んだ手紙自体を結び、その上から封の墨書きをする。

・捻封一折畳んだ手紙の畳んだ方向に強く捻り、捻ったところに封の墨書きをする。または、捻った箇所紐を掛ける。

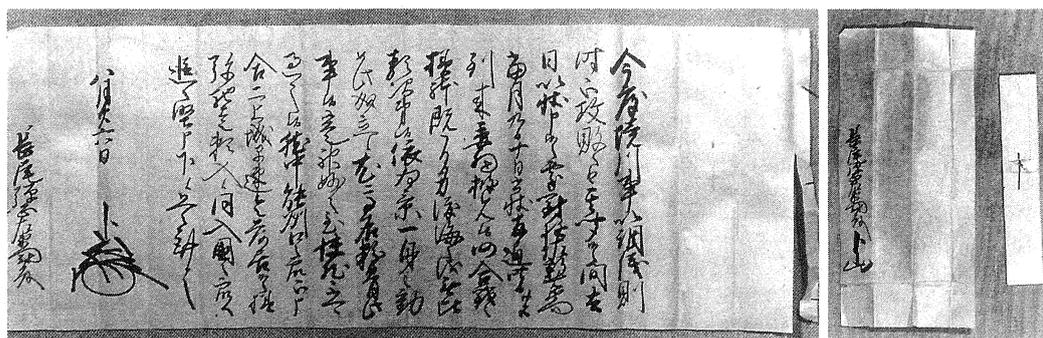
・糊封一本体を包紙で包んで糊附し、綴じたところに封の墨書きをする。現在の封筒にも通じる。

・糸封一折畳んだ手紙を上下か真中の端に糸で綴じる。

他に本体には封をせず、箱に入れて箱自体に封をするていねいな仕方もある。

封じめることは手紙以外にもある。正倉院が勅封により守り伝えてきたことから解るように、文化財の保存に大いに役立っている。

(文化財部美術学芸課主任文化財調査官 藤本孝一)



国宝『上杉家文書』のうち、書状の切封例

銅鐸のみかた

銅鐸は、弥生時代に造られた青銅器で、祭祀行為に使用したと考えられています。古くは音を鳴らすベルでしたが、やがて置いて見るベル形の器物へ変化しました。青銅というのは銅と錫の合金です。現在は変質して青緑色や黒色をしていますが、当初は金色に近い輝きをもっていました。

銅鐸の変遷は鈕と呼ぶ吊り手部分から推測できます。当初の実用的な形から、吊り手の機能を失って平らになり、周囲に飾りが加わっていきます。古いほうから順に、鈕の断面が菱形を呈する菱環鈕式①、鈕が広がる外縁付鈕式、菱環部が文様帯になってその内外にも文様帯がつく扁平鈕式②、高く突出した突線を文様に用いる突線鈕式③と変遷します。これをⅠ～Ⅳ式と称することもあります。

銅鐸には文様などから区分されるいろいろなグループがあり、特に突線鈕式は近畿地方を中心に分布する近畿式と、三河・遠江を中心とする三遠式に二大別されます。

現在知られている最大の銅鐸は近畿式です。滋賀県大岩山出土銅鐸の一つで、高さ134.7cmを測ります③。

銅鐸が出土する状況にはいくつかの特徴

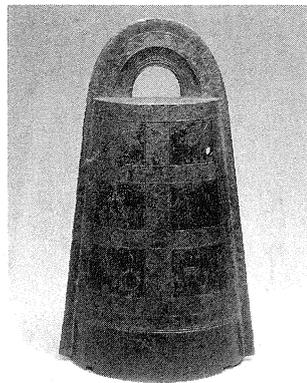
があります。銅鏡などと異なり、墓に副葬されていた例はありません。大半は何ら目印となるものがない場所に穴を掘って埋めています。埋めている場所は丘陵が多く、一部の銅鐸は平地にも埋められています。埋めたときの銅鐸の姿勢はさまざまですが、横倒しで鱗を上下にする姿勢が多く見られます。これは広い地域で共通しており、銅鐸の埋め方には作法があったことがわかります。埋めること自体にも祭祀的意味があったと考えられるので、銅鐸を埋める行為を「埋納」と呼んでいます。埋納の目的は諸説があるものの、はっきりしません。

あなたも博物館で銅鐸の美を鑑賞しつつ、何のために銅鐸が造られ、埋められたのか考えてみませんか。

(美術学芸課技官 石橋茂登)



①国宝『横帯文銅鐸』
高21.7cm
鳥根県荒神谷遺跡出土



②国宝『袈裟禪文銅鐸』
高43.0cm
伝香川県出土



③重文『突線袈裟禪文銅鐸』高134.7cm、滋賀県大岩山出土

仏画(仏教絵画)の線描

東京国立博物館に保管される国宝『普賢菩薩像』(絹本着色・平安時代)は、我が国の仏教絵画を代表する優品です。その顔や体の輪郭はきわめて淡く細い墨の線によって描かれています。例えば、目のまわりのくぼみや合掌する指など、線の太さを巧妙に使いわけ、眼球の盛り上がりや指のやわらかさを表現しています。微細な表現によって仏身に実在感を与える線描技法は、平安時代後期の仏画に散見されるどころ(神護寺『釈迦如来像』や東京国立博物館『虚空蔵菩薩像』など)ですが、これに淡い墨を用いた例はきわめて稀であり、その背景には、仁和寺所蔵『孔雀明王像』などの中国宋代の仏画からの技法摂取が想定されます。

さて、奈良時代以降の仏教絵画の流れをふりかえりますと、彩色された仏画において如来や菩薩の多くは、法隆寺金堂旧壁画に見られるように、鮮やかな朱色の「鉄線描」と呼ばれる太さが均一な^{つよ}勁い線によって面貌や四肢などを描き出すことを通例としま



『普賢菩薩像(顔部分)』
東京国立博物館

す。そこには、経典の記述を重んじ、^{ほとけ}仏の姿を細部にわたって明瞭に描き出すことを目指す姿勢が感じられます。これは、仏の姿の細部にわたり仏教的な意味が与えられていたことによりま

すが、それを丹念に描き出す行為が、仏への深い信仰心の反映ととらえられていたことが大きく^{あずか}与るものと思われま

す。このような姿勢は、平安時代初期に空海や最澄によって請来された密教の絵画において、より増幅した感があります。すなわち、曼荼羅の多数の尊や多くの手足をもつ菩薩、明王などの姿を描き分ける必要性がこれにかかわるとみられます。さまざまな色の密教尊の登場は、その身体の色に応じた輪郭線の選択を促しました。平安時代後期の仏画表現、特に彩色や截金の技法には、繊細な感覚が看とれます。高野山金剛峯寺の『仏涅槃図』では、黄と白の二種の身色の菩薩が釈迦の枕もとに交互に配されますが、それぞれに朱の輪郭線と墨のそれとを使い分けています。ここには色彩に対するより自由で繊細な感覚が認められます。

平安時代末になると、仏画の表現は繊細さを極め、同時に中国宋代絵画の影響などを受け、仏身に実在感を与えようとする態度があらわれます。『普賢菩薩像』における淡墨線の使用は、このような流れに棹さすものでしょう。ただし『普賢菩薩像』の表現は経典に則るという伝統的な仏画観から離れたものではなく、経典に「白玉身」と説かれた水晶のような普賢菩薩の身体を再現するため白を引き立てる淡く細い墨線を用いたものと考えられます。

仏画は難解なものと思われがちですが、仏を描き出す線描に先人が込めた意図を感じ取ることは、仏画を通じて過去との対話を行うことであり、仏教的な知識からのみでなく、表現からも仏画のもつ意味を知り得ることを示しているのではないのでしょうか。

(文化財部美術学芸課技官 増記隆介)

さまざまな資料をつきあわせて

博物館や美術館で展示されている資料は、その一点がそれぞれさまざまなことを語ってくれるもので、観る人によってもいかようにも楽しめます。しかし、複数の資料をつきあわせて観ることで、楽しむ幅はもっと広がっていくのです。

例えば、一人の人物が長年記したものを年代ごとにならべてみると、ミミズが這ったような古文書でも、次第に文字が上達してゆく様子がうかがえたり、文字の乱れから、利き手が不自由になるような病気を煩ったことが推察できたりします。またたくさんある和書や漢籍のうち、ある特定のものだけ端がめくれ手垢がついたようなもの、書き込みの多いものがあれば、それが特に好んで読まれたのだということがわかります。逆に刷りたてのような状態で今に伝わっているのであれば、相当大切にされて保存されてきたのか、反対にさして興味をもたれることなく、ひっそりと本箱の中に埋もれていたような様子を想像できるのです。

国宝や重要文化財の中には、歴史上に重要な足跡を遺した著名な人物に関するさまざまな資料を一括して指定しているものがあります。下総国古河藩の家老を務めた鷹見泉石関係資料（古河歴史博物館蔵）もその一つです。彼は渡辺華山が描いた国宝「鷹見



重要文化財
『蝦夷地北蝦夷地図』[鷹見泉石関係資料（茨城県古河市所有、古河歴史博物館保管）のうち]

泉石像」（東京国立博物館蔵）のモデルであり、教科書か何かで観たことがある、その容貌は知っているという人は多いのではないのでしょうか。彼は洋学や地理学などに興味をもち、家老としての職務の傍ら、実にたくさんの資料を書写し、顔の広さを駆使してさまざまなところから珍しいもの

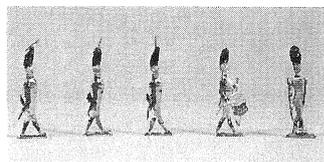
を集めています。書写した地図の緻密で正確な線や細かな文字には彼の人柄がにじみ出ていて、地図としての描かれた情報はもちろんのことながら、現在も一緒に遺されている分度器や定規を駆使し息を殺して作図にあたった泉石が目浮かぶようです。また写真の鉛の兵隊の人形は長崎のオランダ通詞に頼んで手に入れた輸入品ですが、あの堅物そうにも見える泉石がどんな表情でこれを手にしたのでしょいか。

昔の資料は難しくて読めない、敷居が高いたいと思われる方がいるかもしれませんが、それぞれの目線で色々な資料をつきあわせ、想像を膨らませてみると、もっと身近にそしてぬくもりのあるものに感じられることと思います。

（文化財部美術学芸課技官 松本純子）



国宝 渡辺華山筆『鷹見泉石像』
（東京国立博物館蔵）



重要文化財
『彩色鉛兵隊人形』[鷹見泉石関係資料（茨城県古河市所有、古河歴史博物館保管）のうち]

高山寺の馬の彫刻

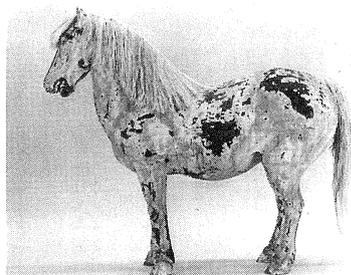
京都・梅尾の高山寺に残されている鹿、犬、馬の動物彫刻は我が国彫刻史上、特異な位置をしめています。すなわち、神社に奉納される小型の動物や仏像に従いそれを守護する動物たちと異なって、この寺を鎌倉時代に中興した明恵上人の日常的な信仰生活と密接な関連が考えられるものだからです。

ここでは馬についてすこし考えてみようと思います。平成15年度に国庫補助事業としての修理が完成し面目が一新しました。

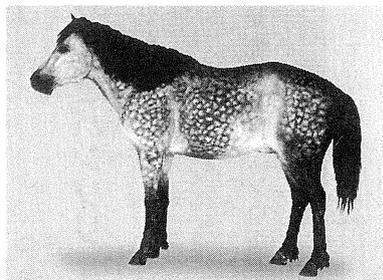
この馬の大きな特徴は裸馬だということです。神社に奉納された馬は神の乗り物として鞍をつけるのが常ですし、仏画などに出てくるのは裸馬であってもほとけの乗り物であったり曼荼羅の一面をしめるものですが、ここではそのいずれでもありません。

横浜にある馬の博物館に鎌倉時代在来種の復元模型があります。これと比較してみると、高山寺の馬の方が胸腹部が下がって腰部がせり上がる、よくしなって筋肉質の体格であることが見て取れますが、体高が低く足の短い特徴は同じで、高山寺の馬が実際の観察にもとづいていることが知られます。

明恵上人は日々生活する周辺に暖かいまなざしを注ぎ、そこに仏教的な意味を見いだそうとする人でした。『明恵上人伝記』という書には、「上人は、アリ、蛇、犬、鳥などの小動物だけでなく田夫・野人などでも、みな仏性を備えているから、卑しんではいけないといって、犬のそば、馬・牛の前を歩いても、高貴な人の前のように腰をかかめて通った」とあります。「仏性」とはほとけとなる可能性というほどの意で、どんな動物でもその仏性あるものとして敬いをも



高山寺所蔵の「馬」の彫刻



馬の博物館（横浜市）が所蔵する「馬」の復元模型

って対応したことが記されています。この馬は上人のそのような生活態度から生まれたと見る事ができましよう。

また上人は自分で見た夢をいちいち書き取って『夢記』という書を残していますが、ここに数多く登場する動物たちは、上人の日々の思いの反映にほかなりません。そこに出てくる馬には、多くの物を遠くまで運ぶ力に仏教的な意味づけがなされました。馬の博物館の馬よりも筋肉質の体型だったことは、その運搬能力に着目した結果でしょうか。

高山寺を中興した明恵上人でしたが、金堂や三重塔といった伽藍とともに、思索や執筆の場として庵室を重視しました。江戸時代に下ることですが、そのような庵室のひとつ石水院の春日・住吉両明神の前に鹿（一對）とともに馬が安置されました。そして上人の肖像をまつる開山堂には犬が置かれたのです。これなどは、上人の精神がのちのちまで理解され生かされていた証拠といえるでしょう。

（文化財部美術学芸課主任調査官 伊東史朗）

と きん
鍍金

2004年5月号のこの項でも述べたが、ひとくちに工芸品といっても、その種類・内容はじつにさまざまである。用途からおおまかに分類すれば、日常生活、宗教や祭祀行為、戦闘や武芸に関係する用具・器具類などで、しかもある成熟と洗練をへた製作技術・加飾技法によったもの、ということになる。一方材質で分類すれば（これが一般的であるが）、金工品・漆工品・木竹工品・染織品・陶磁器・刀剣・甲冑・ガラス製品・皮革製品などと、やはり多岐にわたることになる。今回はこのうち、金属を加工して造られた金工品をとりあげ、その加飾技法の1つである「鍍金」（金メッキ）について述べる。

展覧会などに展示されている古い金工品で、表面が黄金に輝いているものを目にすることがあるだろう。むろん全体が金のみでできた、いわゆる金ムクである場合もないではない。では近づいてよく展示解説パネルを見ていただきたい。名称に「金銅……」、あるいは説明に「銅 鑄造（鍛造）鍍金」、英文で“bronze, gold gilt”などと表記してある場合が、わりあい多いことに気づかされるはずである。

幾星霜を経ても変わらぬ金（ゴールド）の輝きは、いつの時代にも人々を魅了する。しかしそれがなかなか潤沢には手に入らぬ、高価な貴金属であるのは、昔も変わりなかった。そこでモノじたいは手に入りやすく、また堅牢で保ちのいいわりに細工のしやすい青銅（銅に微量の錫・鉛などを混ぜた合金）で造り、表面に薄い金の膜をはる鍍金が生まれたのである。これだと金はムクよりも少量ですむ。すでに古代エジプト

ごろには中国で盛んとなり、朝鮮半島を経て日本に渡来、3世紀末以降の古墳時代に定着をみて以降、青銅で器物を造り表面に鍍金した「金銅」は、もっともポピュラ

ーな金工技法となったのであった。材質的にも青銅は金と相性が良かった。例えば鉄には直接に鍍金ができない。まれに銀製品の表面に鍍金した遺品があるが、いっそう贅をきわめた例であることはいうまでもない。

古来からの鍍金のやり方を2とおり挙げると、1つは金と水銀を混ぜて、どろどろしたアマルガムとし、これを表面に塗るもの、もう1つは表面に水銀を塗ったのち、薄い金箔を置くもので、いずれも最後に高熱で水銀を蒸発させることで金が定着する。いったん付いた金は、使用や風雪による摩擦がなければ、かなり耐久性がある。それにしても、約1300年もの間屋外に安置され、表面を緑青錆がおおっていた文化財の修理に関わったさい、取り除かれた錆の下から、鍍金の鮮やかな金色が現れたときは、改めて金の不変に思い入ったことであつた。

（文化財部美術学芸課文化財調査官 伊藤信二）



国宝金銅八角燈籠羽目板（奈良・東大寺）

古筆をみる

Q：タイトルにある古筆って何ですか？

A：古人の筆跡で、書跡として優れたものをいうんだ。

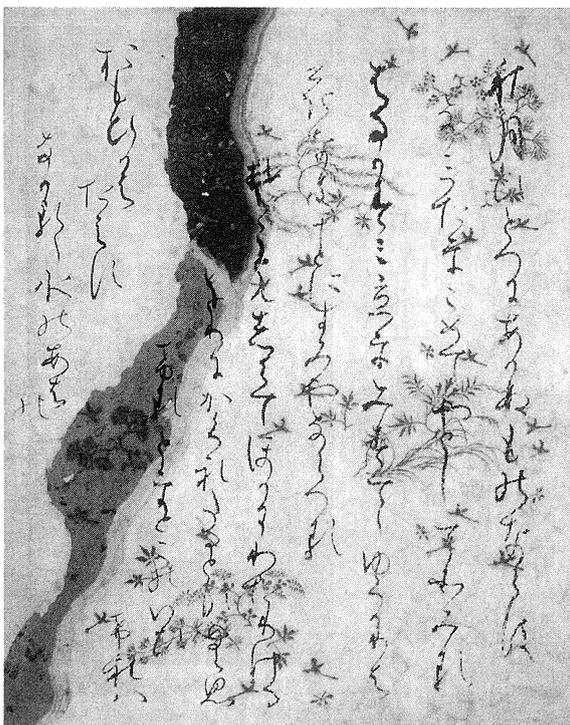
Q：優れた筆跡を書く古人には、どんな人がいるのですか？

A：古筆の名人には、紀貫之、小野道風、藤原佐理、藤原行成、源順、源俊賴、藤原俊成、藤原定家、寂蓮、西行らの17人がいるけれども、紀貫之をはじめとして歌人の書つまり仮名で和歌を書いたものが大事にされているんだ。

Q：道風、佐理、行成は、三跡として教科書にも出てくる有名人だよ。書といえば「弘法も筆の誤り」「弘法筆を選ばず」というように、弘法＝空海がよく知られているけど、古筆の名人には選ばれていないのですか？

A：そうなんだ。でも、空海のほかに、聖徳太子や菅原道真らも名人と同じように尊重されているんだ。

古筆切（石山切）



Q：古筆は昔から今のように鑑賞されていたのですか？

A：吉田兼好は古人を見ぬ世の友としているようだ（『徒然草』第13段）。兼好のように、古人を偲ぶことができるのは書跡だけだという思いは古くからあったんだ。そういうことから次第に、古筆は人々の鑑賞の対象とされることになったのだろうね。

Q：どんな人たちが古筆を鑑賞していたのですか？

A：さかんに鑑賞されるようになったのは、室町時代から。当時は公家らが巻物や冊子本の形そのままに拝見しては感歎していたんだ。安土桃山時代になると、武家や豪商らも鑑賞するようになって、ついには巻物や冊子本から一部分が切り取られたり、分割されたりしたんだ。こうして分割された古筆は古筆切と呼ばれ、鑑賞するために多くは掛物にされて、茶室の床の間の掛物に利用されていったんだ。

Q：誰が切り取ったりしたのですか？

A：例えば、空海が最澄に充てた消息の『風信帖』は、もと5通からなる巻物であったものが、1通は文和4年（1355）頃に盗まれ、1通は豊臣秀次の所望により天正20年（1592）に切り取ったことが知られているんだ。

Q：鑑定方法の極意はないのかなあ？ ぜひと教えてほしいものです。

A：肝心なのは、まず古い新しいを視る、次に書風を観る、そして筆力の具合を察する、と古い本にある。これら以上に強調しているのは、経験を積むことです。だから安易な素人判断は間違いのもとということだろうね。とにかく、古筆はじっくり、ゆっくり、落ち着いてみてみよう。

（文化財部美術学芸課主任文化財調査官 池田 寿）

国宝

重要文化財をもつと楽しむ方法

第28回

火焰型土器



国宝 新潟県笹山遺跡出土深鉢形土器（十日町市博物館所蔵）

縄文土器は縄文時代中期に造形的、技術的に発達しますが、なかでも造形に優れた一群が、ここに紹介する火焰型土器と呼ばれる深鉢形土器です。写真の一群は新潟県十日町市の笹山遺跡から出土しました。うねるように立ち上がる装飾はあたかも燃え上がる火焰を思わせ、ダイナミックな造形は縄文芸術の極致といえます。大きさは最大のもので高さ47cm、幅42cmです。実際に煮炊きしたとする意見もありますが、祭祀の道具だとの見方もあります。

このような土器は新潟県長岡市の周辺を中心に、東北地方南部、北陸地方、中部地方の一部にも分布する、地域的な特色が強い土器です。土器型式としては、新潟県の信濃川流域を中心に分布する馬高式に属します。装飾性が高い土器は2つに大別され、波形の口縁部に鶏のとさかのような把手をもつ「鶏頭冠形」（写真左）と、口縁部全体

が王冠のような形を呈する「王冠形」（写真右）に分けられます。このうち前者が火焰型土器と呼ばれているものです。

もともと「火焰土器」という呼び名は、長岡市の馬高遺跡から昭和11年に発掘された土器の愛称です。その後、同様の器形、文様の土器が周辺各地で発掘されるようになったので、それらを「火焰型土器」と呼んでいます。馬高遺跡出土品は重要文化財に指定され、笹山遺跡の出土品は平成11年、国宝に指定されました。

火焰型土器はこれまで幾多の展覧会に出品され、海外で展覧された折にも現地の話題をさらってきました。まさに縄文土器の造形の頂点であり、日本古代文化を代表するものといえるでしょう。岡本太郎氏によって「根源の美」と絶賛されたことから、その芸術性の高さがうかがえます。

（美術学芸課技官 石橋茂登）

文化財科学・保存科学のはじまり

近年，文化財の保存，調査に自然科学の知識や技術が導入されることは珍しいことではなくなりました。今回は，文化財科学，保存科学などと呼ばれるこれらの分野の黎明期の動向について，おもに欧米でのお話しをご紹介します。

文化財の概念が成立する以前のことで，18世紀末から19世紀前半の初期の化学者らは古美術品・考古資料を対象に多くの化学分析を行っていたことが知られています。

分析化学の創始者でウラン，ジルコニウム，セリウムの元素の発見者として知られるクラプロートは，18世紀末ごろに古代ギリシア，ローマのコインやガラスを分析していました。これが考古資料の化学的研究の嚆矢であるようです。

窒素の研究等で知られるシャプタルは，1809年にポンペイの遺跡出土顔料を分析しました。融解塩電解法の技術を用いてカリウム，ナトリウム，ホウ素，マグネシウム，カルシウム，ストロンチウム，バリウム，塩素の元素を発見し，また，笑気ガスの麻酔作用の発見でも知られるデーヴィーは，1815年にローマやポンペイの遺跡出土顔料を分析し，さらに1821年にはヘルクラネウム遺跡出土の炭化パピルスの化学処理を行いました。セリウム，セレン，ケイ素，トリウムの元素の発見者であり，原子量の正確な表をはじめて作ったベルセリウスは，1836年に古代青銅器の分析結果を公表しました。これらと同様の分析，研究は，19世紀を通じて欧米各地で展開されたようです。

このような動向を前史として，欧米の主要な博物館・美術館が積極的に自然科学の知識や技術を取り入れて本格的に収蔵資料の保存法・研究法を考えだしたのは，20

世紀前半，特に第一次世界大戦（1914～1918）が終結した後の1920年代ごろとするのが一般的です。例えば，大英博物館で保存科学的な業務が本格的に開始されたのは，まさにこの時期のことでした。第一次世界大戦は，はじめて実戦に飛行機が使われた戦争として知られますが，ロンドン市街が空襲にあう可能性が高まったことを受け，大英博物館では収蔵資料を，当時すでに営業を開始していた地下鉄に一時的に避難させたことが知られています。幸い，大英博物館は戦禍を逃れましたが，“霧の都”ロンドンにおける地下の水分環境は，金属資料を腐食させ，またガラス資料の表面に塩類を再結晶させるのに十分なものでした。これら直接の戦禍とかかわらない二次的な被害の多くは，物理，化学，生物学といった自然科学の知識や技術に基づく処置が必要なものでした。大英博物館では，1919年より科学部を設置する準備をはじめ，1921年から正式な活動が開始されました。

同じ時期に，米国ではハーバード大学付属フォッグ美術館，ボストン美術館（1930年），メトロポリタン美術館（1931年）等に，欧州ではベルリン国立美術館（ドイツ，1934年），ナショナルギャラリー（イギリス，1934年），ルーブル美術館研究所（フランス，1930年），中央修復研究所（イタリア），ベルギー美術館中央研究所（ベルギー，1935年）等に同様の施設が設置され，活動が開始されました。

これらの活動の多くは，フォッグ美術館のスタウトらが編集したTechnical Studies in the Field of Fine Arts（1932～1942）にまとめられており，参考になります。

（美術学芸課技官 建石 徹）

参籠札の文字とかたち

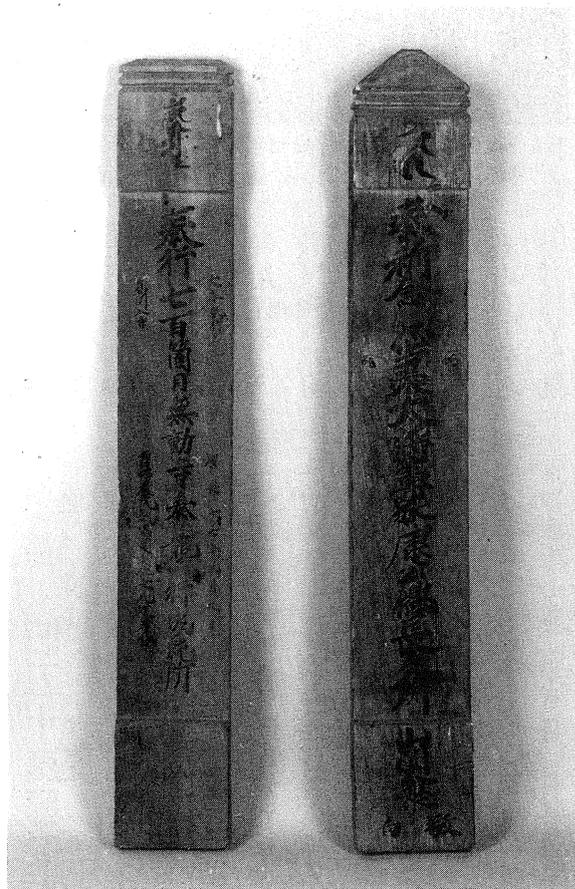
滋賀県大津市葛川坊村町にある明王院^{かつらがわ}は、相応和尚によって創建された古刹で、比叡山を中心とする山々をめぐる回峰行の拠点として知られていますが、ここに中世から現在までのたくさんの参籠札^{さんろう}が残されています。そのうち、元久元年（1204）から慶応4年（1868）までに造立された501枚の参籠札が、重要文化財に指定されています。

参籠札は板材を加工したのですが、その表面には本尊を梵字で表した種子^{しゅうじ}・造立者名・参籠回数・造立年月日^{がんもん}・願文などが墨書されており、歴史や宗教に関するさまざまな情報を得ることができます。

参籠回数をみると、20回の俊重、14回の成円、9回の最延をはじめ、何度も繰り返し修行した僧侶がいたことが注目されます。彼らは修行を重ねることで、祈祷^{きとう}などを行うのに必要な験力^{げんりょく}を高め、修験者^{しゅげん}としての実力をつけようとしたのにちがいません。

参籠札は本来参籠行を行った僧侶が、修行の証として造立するのですが、15世紀になると俗人が造立したものが登場します。なかでも、足利義満をはじめ義尚とその母日野富子ら将軍家の人々が造立した参籠札が多く、将軍に仕えた奉行人^{どうほう}・同朋衆^{どうぼうしゅう}・稚児^{ちご}・女御らの名前もみえ、将軍が大勢の従者を率いて明王院に参籠したことがわかります。

ところで、参籠札のかたちは、五輪塔形のものなどありますが、大部分は三角形の頭部をもつ板碑形^{いたび}のものです。頭部と脚部が突出し、身部がくぼむことから、修験者が修行の証拠として山中に立てる碑伝^{ひでん}に由来するかたちといわれています。参籠札はかたちから塔婆の一種と考えるよいでしょう。



葛川明王院の参籠札

元久元年の参籠札は腐り方から脚部が地中に埋められていたことがわかりますが、文保年間（1317～19）の「葛川明王院絵図」には本堂周辺に参籠札が林立する景観が描かれていて、参籠札がどのように使われたかを知ることができます。しかし、15世紀には釘で建物に打ち付けるようになり、そうした景観は失われたと推測されます。

このように、参籠札から知られる歴史情報は、文字ばかりでなく、かたちや使用痕などにも内包されています。今後、文字だけにとらわれることなく、文化財に残されたあらゆる情報を総合的に読み取ることが、豊かな歴史像を描くうえで大切な視点となるでしょう。

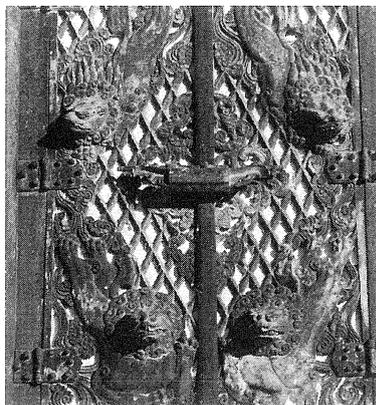
（美術学芸課文化財調査官 時枝 務）

獅子—瑞獣と守護獣—

歌舞伎の『連獅子』は能の『石橋』から採ったもので、親子連れついでの獅子が大輪の牡丹のもと蝶々と戯れながら舞う、のどかな中にも千秋万代をことほぐおめでたい演目です。長いたてがみを振り乱す勇壮なこの舞に誰でも目を見張った覚えがあるでしょう。しかし百獣の王であるはずの獅子のこのような剽軽ぶりはどう考えたらいいのでしょうか。じつは獅子のこの軟弱さにこそ、世の泰平を逆説的にあらわす仕掛けがあるのです。この場合獅子は猛獣でなく瑞獣といえましょう。

毎年正月にやってくる獅子舞の舞も、新年を予祝するめでたい所作なのです。

美術の世界を見ると、このような祝祭的性格の獅子は文様の中にしばしば入りこみました。中国唐時代の日常的な工芸品あるいは石碑や墓誌といった記念碑に、豊麗な宝相華唐草や葡萄唐草のあいだあいだに獅子が歩きあるいは疾駆しています。唐草自体が悠久を予感させる神秘的な文様だけに、そこに登場する獅子は現実的な獐猛さよりかえって王権など無限の力の象徴となっているのです。正倉院宝物にもしばしば登場する唐草と獅子の組合せは、このように帝王の権威をことほぐ意味合いがあります。仏教の方では、東大寺大仏殿前の銅製八角灯籠に獅子が浮彫りされていますが、それ



獅子（八角灯籠）東大寺

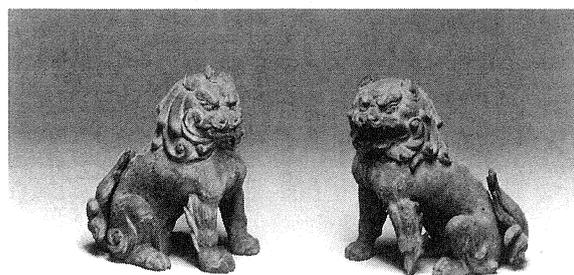
らは雲気を踏みながら空中を駆け回っており、これも大仏を奉祝しているのです。

ところが一方、獅子には本来の

猛獣としての力づよさが期待される側面がありました。すなわち守護獣です。西アジアの一对の守門獣と、仏教の獅子座の制とが融合して、仏像の前に一对の獅子が置かれるようになったのはインドにおいてでしたが、これが中国に入ってきました。我が国に仏教が紹介されたのは6世紀ですが、それは教義だけでなく仏像を受け入れるということでもあり、仏像にはその台座に一对の獅子が備わっていましたから、守護獣としての獅子は仏教伝来とともに入ってきたことになります。その証拠に守護獣としての獅子一对の遺品は飛鳥時代からあります。

よく狛犬といいますが、正確には獅子狛犬というべきで、古い文献にもそのように出てきます。つまり獅子に対して、狛犬という出自の異なる霊獣が配されたのですが、この一对は中国や朝鮮半島に例が認められないので、我が国で平安時代になってから案出されたものと考えられています。この組合せは神社や寺院に置かれて神仏を守る、あたかも金剛力士（仁王）と同じような機能をもちました。このように、古くは西方に起源をもつ守護獣が現在にまで至っているのです。

（文化財部美術学芸課主任調査官 伊東史朗）



獅子・狛犬 高山寺

大鎧—武将の晴れの装い—

大鎧は、馬上にあって自由に身動きがとれ、四方からの矢や刀による攻撃から身を守れるように、箱形のような堅牢な胴部に4枚の草摺を下げ、大きな袖板と籠手、兜などを組み合わせたものです。金属や革で作られた小札こざねという板を横につなげて漆で固め、さらに組紐や革緒を通して縦に連ねる（威すおどす）ことによって、可動性や通気性などの機能を高めています。大鎧が生み出されたのは、平安時代の中期ごろと考えられています。このころは、騎馬戦が中心で、馬上からの弓矢での交戦に堪えるためにさまざまな工夫が施されています。例えば、頭部を守る兜は顔を覆うように大きな眉庇を付け、後頭部には鉢しころと呼ばれる笠状の覆いが懸けられています。また、胴部の鎧は弓を射る際に左脇に隙が生じるのを避けるために右脇を着用口とした箱形の構造とし、大袖と胴の隙間を防ぐために胸部の両脇に梅檀板と鳩尾板が付いています。さらに、現存する大鎧にはほとんど残っていませんが、本来は、腕を保護する籠手や大腿部から膝、臍を守る佩楯や臍当などの小具足も完備していました。このことは平安時代以降数多く制作された軍記物と呼ばれる絵巻物などに描かれた合戦での武士の姿や武家の暮らしの様子などから知ることができます。

この大鎧の形式は、武将の物具として室町時代ごろまで用いられました。より簡便な胴丸や腹巻に対して、大鎧は「式正鎧」や「本式鎧」などとも称します。鎧は、武士の晴れの舞台における正装として、単なる戦闘防具としての武具にはとどまらないさまざまな意匠や豪華な装飾が施されました。据文金具の意匠や材質、透彫などの技



【赤糸威鎧】青森・櫛引八幡宮蔵

巧を凝らすだけでなく、威糸の色目の組み合わせによって「沢瀉威し」「匂い威し」「文威し」など、女性の十二単の襲ねの色目に通じる優雅な趣向も見られます。

現存する大鎧の多くは、神社や寺に奉納されたものです。戦勝の祈願や御礼などのために武将や由縁の人たちが奉納し、大切に守り伝えられてきたものです。写真の大鎧は、青森県・櫛引くしびき八幡宮に伝来する国宝・赤糸威鎧です。制作されたのは14世紀、鎌倉時代後期まで下りますが、大鎧の風格を存分に伝えてくれます。各要所に施されたきくまがき透彫金具による豪華な装飾は、奈良・春日大社の竹虎雀金具が見事な赤糸威鎧と双璧といわれています。金工や漆工、染織など多分野にわたる工芸技術の粋が巧みに組み合わされた大鎧は、武士の美意識を今に伝えるとともに、「戦いの場」がもつ本当の意味について、あらためて考えさせてくれます。

(文化財部美術学芸課調査官 伊東哲夫)

古筆切と手鑑

古筆とは「古人の筆跡」のことです。特に珍重されてきたものは、筆跡はもちろんのこと、その筆者自身が著名で優れているものが多いようです。

古筆の内容は種々さまざまで、和歌などの国文関係から経典のようなものにまで及びます。これらは、本や巻物の形をしており、人々は、室町時代頃まで、それらを丁寧に扱い鑑賞していました。

16世紀になると、茶の湯の流行に伴い、茶掛けの需要が増加していきました。茶掛けとは、茶席の床に掛ける書を貼り込んだ掛け軸のことです。

また、近世初頭には、古筆の鑑賞が流行し、鑑賞を希望する人々が急増しました。

このように、茶席用や鑑賞用として、古筆が珍重されたことにより、その供給が追いつかなくなりました。当時の人々にとって、古筆は古人にあたる古代・中世の筆跡のことを意味しますから、古筆を新たに作り出すことは不可能です。

そこで、本や巻物の形をしていた古筆を、より多くの人々が鑑賞できるような方法が考えられました。その方法とは、古筆を切断することです。切断された古筆を「古筆切」と称します。美術館や博物館で目にする「〇〇切」という名称の書は、元は本や巻物の形をしていたのです。

古筆切は、掛軸に仕立てられる他、多数集められた場合には「手鑑」に貼り込まれました。手鑑とは、さまざまな古筆を貼り込んだアルバムのようなものです。「手」は筆跡、「鑑」は基準を表しており、中に貼り込まれた古筆切が尊重された様子がうかがえます。国宝の『見ぬ世の友』（出光美術館）・『藻塩草』（京都国立博物館）は

代表的な手鑑です。

掲載の図版は『かりがね帖』（重要文化財・文化庁保管）という、近代に作成された手鑑に貼り込まれた「石山切」



石山切（『かりがね帖』）

です。これは平安時代の女流歌人伊勢の歌集『伊勢集』という古筆を切断したものです。石山切の名称は、所有していた証如上人（1516～54）が住持していた摂津国石山本願寺にちなんでいます。この他、高野山に伝来した「高野切」（紀貫之筆『古今和歌集』）、小島宗真が所蔵した「小島切」（『斎宮女御集』）、紙に銀の縦筋が入っている「筋切」（『古今和歌集』）、昭和初期に切断された「昭和切」（『古今和歌集』）、など、『かりがね帖』には古筆切の著名な遺品が合計28枚貼り込まれています。

➤のように、古筆切はさまざまあり、古筆を所有していた場所や人、使用された紙、切断された時代などに由来する名称が付けられました。

古筆切を鑑賞する場合は、書風や内容はもちろんのこと、その切断の背景に思いを寄せることで、より一層理解が深まります。また手鑑の展示に出会ったら、それは数種類の古筆を目にする絶好の機会ともなります。複数の古筆切の書風や紙を比較するなどして、古筆の鑑賞を楽しんでください。

（文化財部美術学芸課技官 梅澤亜希子）

弥生時代の犬

人間と犬とのつきあいは長く、日本では縄文早期、およそ1万年前の出土例があります。それ以後現在にいたるまで、人間は犬とともに暮らしてきました。縄文時代の犬も弥生時代の犬も、形質からみて今の柴犬につながる系統だと考えられています。

古代、イヌはただの愛玩動物ではなく、狩猟採集には欠かせないパートナーでした。大切な動物であったことから、縄文時代には愛媛県上黒岩岩陰遺跡などで犬の埋葬が行われています。弥生時代になっても犬が狩猟に重要な役割を果たしたことに変わりはありません。犬を用いた狩猟の様子は、銅鐸に鑄出された絵画に描写されています(写真)。

この国宝の銅鐸は讃岐国(香川県)から出土したといわれており、鐸身の区画の中にさまざまな絵画があることで有名です。銅鐸の絵画は鑄型に線を刻んで絵をあらわすので、できあがった製品ではミミズばれのような隆起した線画となっています。写真の銅鐸絵画は、左側中央にいるイノシシ

を5頭の犬が取り囲み、右側の人イノシシへ弓を射た場面です。ねらいを定めて矢を放った瞬間を見事に表現しています。

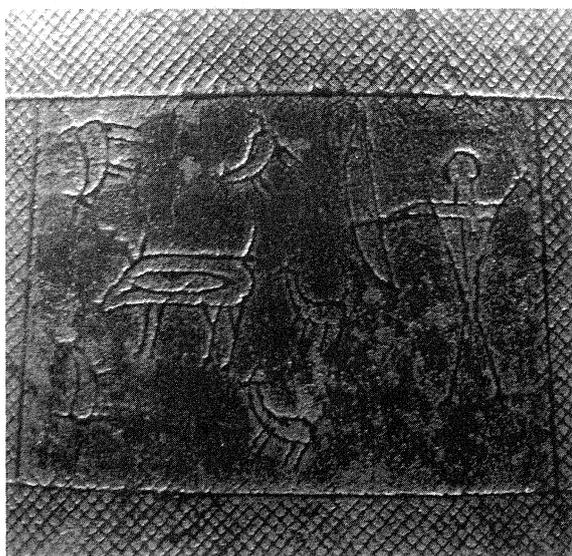
この絵にみるように、犬は弥生人にとっても大切な仲間でした。ところが、弥生時代は稲作の伝来とともに大陸の影響を受けて文化が大きく変化した時代でもあります。縄文時代と比べて犬の埋葬例が少なくなり、そのいっぽうで、解体された犬の骨が多数みついています。犬を食べていたのです。壱岐の原の辻遺跡では50頭以上の食用にされた痕跡をもつ犬の骨がみつかりました。

これ以後、日本人は犬を食べ続けていたようです。飛鳥時代、天武天皇は肉食を禁じる詔を出しました。『日本書紀』天武4年(675)に「牛・馬・犬・猿・鶏の肉を食ふことなかれ」とあります。裏をかえせば、当時の人々は牛馬や鶏だけでなく、犬・猿をも食していたということでしょう。中世や江戸時代にも、出土した犬の骨に残された解体痕跡の研究から、犬が食べられていたことがわかっています。

現代日本人の多くは「犬を食べるなんてかわいそう」と思うかもしれませんが、歴史的あるいは世界的にみれば、犬は身近な食料でもあるのです。

銅鐸に描かれた弥生人は、犬とともに狩をしています。その一方で、当時の人々は犬を食べてもいたのです。犬と人間の関係は不変ではなく、時代とともに変化した部分もあるのです。絵画に残された姿は一面を示しているにすぎません。発掘で明らかになる赤裸々な実態を知った上で見れば、また違った印象を受けるでしょう。

(文化財部美術学芸課技官 石橋茂登)



国宝『袈裟襴文銅鐸』東京国立博物館蔵

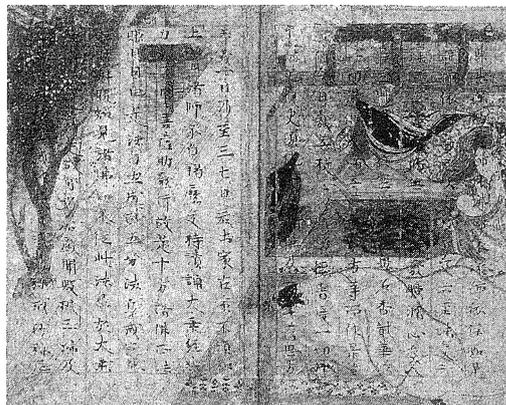
平安絵画に見る梅花の表現

季節にあわせ、梅を描いた絵画、特に平安時代のそれを見てゆきましょう。

平安時代前期にさかのぼる梅の絵画は現存作品には恵まれません。当時の屏風歌等の資料からその存在を確認できます。例えば、延喜15年(915)の齋院御屏風には「降る雪に色はまがひぬ梅のはな香にこそ似たるものなかりけれ」(『拾遺集』)と詠進され、雪中の梅が、同18年の承香殿女御屏風には「水辺に梅花さきたる」ところが描かれていました(『貫之集』)。雪と梅、水辺の梅は早春をあらわす典型的な画題となっていく。

12世紀に入ると、現存作品中に梅の表現を見出せます。12世紀前半の作例として、国宝『源氏物語絵巻』のうち「竹河一」(徳川美術館)、国宝『三十六人集』のうち「能宣集」上(西本願寺)、重要文化財『観普賢経册子』(五島美術館)が、また後半の作例として、国宝『平家納経』のうち「宝塔品」「提婆達多品」(厳島神社)、国宝『彩繪檜扇』(同)などがあります。

いくつかを取り上げますと、まず「竹河一」の庭先の白梅は、緩く左右へカーブを描きつつ上方へ伸び上がり、その幹には緑青が塗られています。「能宣集」は、水辺にすっきりと伸びた幹に大きな銀箔で白梅の花をあらわし、幹には緑青と銀泥を重ね塗りします。月下の白梅をあらわしたものとみられます。『観普賢経册子』は、本来、和歌に図を添えた歌絵册子として制作されたとみられますが、その中に貴族の邸と庭の梅が描かれます。左端のわずかな空間にあらわされた梅は、白い蕾をつけ、幹は緩やかな弧をなして上方へ伸び上がり、幹には緑青が施されます。梅花を覆うように空には銀泥がぼかされ、古代絵画において銀



重要文化財『観普賢経册子』(部分) 五島美術館

が月光を象徴する色であったことから、月明かりのある夜の光景であることがわかります。この図は、同じ册子の中に記された『古今集』の「ふゆこもりおもひかけぬにこのまよりはなとみるまでゆきそふりける」の歌意をあらわしたものとみられます。平安前期の屏風歌にみられた雪と梅との連想が、このような形で絵画化されていることは注目されます。

また、我が国において月下の白梅が銀によってあらわされていることから、中国北宋時代の末、華光仲仁^{かこうちゅうにん}によって創始されたとみられる水墨による梅の絵画(墨梅)が月夜の窓に映じた梅の影を描くことにその濫觴^{らんしょう}があることが想起されます。そして、12世紀末には墨梅との関わりを示す、ごつごつした形態の梅を国宝『寝覚物語絵巻』(大和文華館)に見出せます。

このように、12世紀前半の柔らかな形の梅と後半の厳しい形のそれとの対比、そして、雪、夜や水が梅をめぐる主要な画題であったことを思うとき、尾形光琳『紅白梅図』(MOA美術館)が我が国の梅をめぐる絵画史にきわめて意識的な作品であったように思われてなりません。

(文化財部美術学芸課技官 増記隆介)

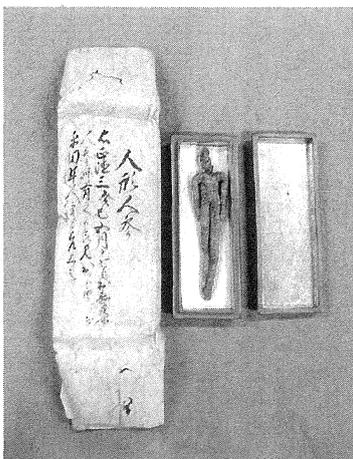
ひとがたにんじん
人形人参

黒漆を塗り、内側に金箔をはったなんと豪華な箱の中に、人の形をした珍妙な物体が納められています。豪華な箱に入っているのだからとても大事にしていたことはわかりますよね。そもそもこれはいったい何物なのでしょう。

左側に古びた包み紙があって、その表になにやら書かれています。「これは人形人参というものであって、正徳3年（1713）に勘定所の人参掛にあったのが見つかったので、平田隼人より（宗のお殿様に）差上げました」と読めるのでしょうか。（宗のお殿様に）と注をそえました。これは対馬藩主宗家に代々伝わったものなのです。宗家は対馬藩が九州と朝鮮半島の間位置しているという地理的な位置もあって、室町時代から日本の将軍家と朝鮮王との橋渡しをしてきました。重要文化財『対馬宗家関係資料』には足利将軍や徳川将軍と朝鮮王との間に入って苦悩している小藩の悲哀を物語るものもあります。

さて「人形人参」ですが、正徳3年に見つかったというのですからこれはまた古いもの

です。宗家ではこの人参が人の形をしているのでことさら珍重していたのでしょう。あるいはそういう形の人参だからこそ薬効も高いと信じられていたのかもしれない。



人形人参（重要文化財『対馬宗家関係資料』のうち）全長11.7cm、独立行政法人国立博物館蔵（九州国立博物館保管）

人参というのはふつう朝鮮人参とか高麗人参とか呼ばれ、高価な生薬としてよく知られています。日本でもっとも古いものは正倉院に保管されていますから、ずいぶんと古くから珍重されていたのです。

国内での人参の輸入量が増大すると、高価な人参に支払う銀の流出もまた増えます。徳川吉宗は人参の国内栽培をはかるために対馬藩に朝鮮種の人参と実を輸入させ、幕府のお薬園で試植させて佐渡と日光で栽培させます。これ以後日本国内に人参栽培が広まります。

この「人形人参」を含めた重要文化財の『対馬宗家関係資料』一万四千余点は長く、対馬藩主宗家に伝えられていたが、国の所蔵をへて現在は九州国立博物館に保管されています。また、これを除く膨大な量の資料が長崎県の所蔵するところとなっています。これらの資料は、対馬藩や宗家の研究だけではなく、鎖国日本の外交の在り方や異国と境を接していた藩の特別な存在など幕藩体制を研究する資料としてきわめて重要なものであることはいうまでもありません。重要な資料群にあって「人形人参」の、そのやや首をかしげてもいいかげな姿態は、見るものをして緊張を解いてくれるような、そんな薬効もあるのかもしれない。

九州国立博物館では文化交流展示室で『対馬宗家関係資料』の一部をごらんになることができます。そういえば、九州国立博物館のミュージアムショップで「人形人参」のキーホルダーや根付が売られていましたが、もう品切れになったのかしら。

（文化財部美術学芸課主任文化財調査官

佐々木利和）