

京都国立博物館の写真について

はじめに

京都国立博物館の平常展示館（旧新館）が竣工した昭和四十一年（一九六六）以降の、いつかは不明だが、はじめて専任の写真技師が学芸課に登場したという。それ以前の資料写真は学芸員が自分で撮影していた、あるいは必要に応じて外部の専門家に依頼していたらしい。

写真技師は中川慶子氏。専門家が資料写真を撮るようになって、資料写真はその機能性を向上させてゆく。写真技師の有用性が認知され始めたとしてもよいだろう。中川さんが辞めることになり、縁あって私が後任として博物館に勤めることになった。中川さんには引き継ぎでお目にかかったきりだった。お話を伺う間もあまりないまま、その後は故郷の北海道に帰られたと聞く。

京都国立博物館の館長が、それまでの塚本善隆氏から松下隆章氏に代わった。昭和四十七年（一九七二）四月一日である。博物館で写真技師としての私の仕事も同日から始まる。

ちょうど「国宝阿須賀神社伝来古神宝」のハードカバーの館藏品図録（挿図1）の制作中であつた。ほとんどがモノクローム図版の図録で、写真は全八〇図、うちカラー図版は二〇図である。数点の写真図版の追加が必要だということとで撮影し、この本には少しだけ関わることになった。

本稿では、私の記憶に残る京都国立博物館での仕事について、思い出すままに述べてみたい。



挿図1 『国宝阿須賀神社伝来古神宝』

金井杜男

「平家納経と厳島の秘宝」展

昭和四十七年（一九七二）

大掛かりな調査撮影に初めて参加したのは、一九七二年秋に開催された特別展覧会「平家納経と厳島の秘宝」展のための現地調査撮影である。学芸課長（景山春樹氏）以下、学芸課ほぼ全員で厳島神社へお邪魔して調査と撮影を行なった。カメラ一式と写真電球一式、高さ一七〇センチほどの照明用スタンド四本、三脚、バックペーパーなどを皆で分担して担いでもらって出かけた。当時、宅配便はなかったため、機材の運搬は大層不便であった。

新幹線が岡山までしか通っていなかった時代である。岡山から山陽本線に乗り継ぎ宮島口駅へ、さらに船で宮島に渡る。

まだ大型ストロボは導入されていなかったため、写真電球の照明だけを用いて、4×5インチの大判フィルムで撮る。カラーは図版に使用する見直しになっているカットに限り、大半はモノクロームの撮影である。実際、展覧会図録（挿図2）のカラーページは巻頭に三図のみ使用している。

彫刻（狛犬・面）や工芸品（漆工・金工・染織）、書画は



挿図2 『平家納経と厳島の秘宝』展覧会目録

屏風・掛幅、平家納経をはじめとする卷子など多様な撮影対象を、限られた機材で撮ることが出張調査撮影の最大のテーマであることは今もあまり変わらない。

博物館に入り間もない頃だったが、最低限の機材で何とか撮影できたが、ずいぶん怖いもの知らずであったと思う。

『国宝 十二天像』図録（上・下）（挿図3）

昭和五十一・五十二年（一九七六・七七）

京都国立博物館蔵の、東寺（教王護国寺）伝来十二天画像一揃いを、全図に加え部分図も、すべてを詳細なカラー図版とした。十二幅を撮影する段階で、指示された箇所を如何にトリミングするかは撮影者の仕事である。被写体たる作品を丁寧に観察しなければならぬ。実は、撮影のために照明が当てられている作品を観察するということは、私の仕事の中でもっとも重大な機会であるし、喜びでもある、あるいは役得と言っても良い。

担当の中野玄三氏（当時美術室長）と最終段階のエックス線撮影までを行なう。各幅のエックス線透視図版を加えた上下二冊の図録ができたのである。



挿図3 『国宝 十二天像』（上・下）

「京都文化資料研究センター」

林屋辰三郎氏が館長に就任後、京博の研究機関としての側面をもっと活かそうと、「京都文化資料研究センター」が設立された。それまでの学芸課資料室はより積極的な調査と資料の収集を組織的に行なうベースができたのだ。こうした環境下で、調査に伴う写真資料の量は大幅に増大したのである。

「画像調査」

仏教美術研究上野記念財団助成研究会の活動では、昭和五十六年頃から「真言密教美術」が取り上げられ、各地に蔵される密教画像を調査撮影することになった。これは泉武夫氏（当時美術室員）が主になり、続けられた事業だ。東京国立博物館、大東急記念文庫、金沢文庫、MOA美術館、中京圏では万徳寺、大御堂寺。関西では京博受託のものをはじめ、仁和寺、高野山などの資料をもできる限り調査撮影するという膨大な計画だった。年間二週間



挿図4 画像調査で撮影したマイクロ・フィルムを製本した資料

程を当てて毎年行ない、前記の所蔵先の調査撮影を終了している（挿図4）。

ほとんどが卷子なので、大型の複写台を組み立てて、マイクロフィルムに収める。あわせて6×12センチ版フィルム（モノクローム）でもすべてを撮影したのである。彩色のある場面はカラーフィルムでも撮影した。作業は調書を取る、マイクロ写真を撮る、6×12センチ版で撮る、この三つの作業を同時に進行させ、限られた時間で目標を達成することができた。

「中尊寺経調査」

四千巻余が一括して国宝という中尊寺経は、その量の多さのため、詳細なデータも写真もわずかだけしかない。管理する高野山霊宝館との間で相談を重ねられた。昭和六十三年に「金剛峯寺蔵中尊寺経を中心とした中尊寺経に関する総合的研究」として科学研究費の支援を受け一年に延べ二週間ほど高野山に出張して調査撮影が本格的に始められた。

画像調査のように、マイクロフィルムで全巻を撮り、6×12センチ版ファイル



挿図5 科学研究費報告書『金剛峯寺蔵中尊寺経を中心とした中尊寺経に関する総合的研究』

ムでもすべてカラーとモノクロームで撮影した。全巻が紺紙に表紙・見返し・経文・界線は金銀泥である。その金銀泥の上を動物の角で磨いて箔のような光沢を出す。紺紙の表面も光沢を持つ。紺紙にはたまたま墨書や墨印などが隠れていることがある。これは光沢のある紺紙の表面をある角度から当てられた光で観察することによって存在が判る場合もあるが見逃しやすいので、調査後期に赤外線テレビカメラを二箇所撮影台に設置し、常に経巻の表面を観察できるようにした。これにより墨書・墨印などはほぼ確認できた。

この調査事業には霊宝館の学芸員も調査に加わり、平成十八年までにほぼ全ての調査撮影を終えた(挿図5)。研究費のない時には、「継続が大切だ、年に一週間でも」と霊宝館側で調査費をご工面頂いたことをも記しておきたい。

「社寺調査」

社寺調査について述べなければならない。京都国立博物館には近畿一円に調査の対象となる社寺がたくさんある。

博物館に入った時の資料室長は、彫刻担当の井上正氏だった。時間を作っては各地の寺院を訪ねて調査を重ねてきた方だ。住まいの伏見区を中心に、休みの日でも散歩がてらお寺を訪ね、これはいくつは、後日しっかりと調査撮影に発展させる。

もちろん、他の学芸員もそれぞれ時間と日程を割き、新たな知見を得るために館外に出かけ、さまざまな形で調査活動を行っていた。続けてきた成果は積み上げると大きくなる。定例化した土曜講座を始め、毎年発刊される「学叢」など、その成果は逐次発表され



挿図6 社寺調査撮影風景



挿図7 『京都社寺調査報告』

てきた。

調査先では調査目的以外の作品資料を発見することもある。「こんなものがあります」と出てくることもある。そうした場合には機会を改めて他の担当者に紹介することになる。それなら計画を立ててできるだけまとまって調査する方がよい。こうして学芸員そろって調査を行う社寺調査が始まった(挿図6)。昭和五十四年度からほぼ毎年「京都社寺調査報告」(挿図7)が刊行されている。

「仁和寺調査」 昭和六十一年(一九八六)

社寺調査としては初めてと思われるほど大がかりな調査として記憶に残る。まずは一週間の調査を行なう。収蔵庫では膨大な資料があり、ひたすら調査を取り次々と撮影する。この調査では厨子入の

小さな薬師如来坐像（霊明殿本尊、これは一九九〇年に国宝に指定された）が発見されている。一週間では済まない分は、お寺からのご協力により日を改めて何度か機会を作って頂き、前出の図像調査のためにも別途何日かを割り当てることができた。

特別展「仁和寺の名宝」が、この調査の成果を踏まえ昭和六十三年（一九八八）に開催された際には、京都社寺調査の意義と効果を特に強く感じたものである（挿図8）。当時の上山春平館長が調査現場で熱心に視察されていた様子を思い出す。

平成五年度に京都大学大学院人間・環境学研究科の講座が京博に開かれた。藤沢令夫館長の時代である。京都国立博物館の学芸員が併任の教授・助教授として指導にあたり、何人かの大学院の学生らが学んでいた。この学生たちが社寺調査活動の際の助手として動いてくれた。現場での作品の取り扱い、調査法などの実習にもなり、京博の調査補助要員としても有用な存在であったことは言うまでもない。



挿図8 『仁和寺の名宝』 展覧会目録

「うきよ絵名品展」東博蔵松方コレクション

平成三年（一九九一）

東京国立博物館に収蔵されている松方コレクションの浮世絵名品展は、予定していた特別展が事情によりできなくなり、急きよ企画した展覧会である。

東京国立博物館の収蔵庫に隣接したスペースで、展示予定の作品を一週間で撮影することになった。展覧会図版目録の制作のためである。東京国立博物館近くのビジネスホテルから博物館に朝出勤し、夕方戻るという単調な毎日の撮影であった。

浮世絵の写真図版は従来、キラ（雲母）摺りを光らせない撮り方がよしとされていた。この時は逆にキラ（雲母）摺りを光らせる撮り方に変えた。担当の狩野博幸氏の提案である。摺られた当初は輝いていたはずだ。その後、他の本の図版でも次第にキラを光らせる図版が多くなった。

「特別展覧会」

たとえば「古面の美」（一九八〇）、「日本の染織」（一九八五）、「蒔絵」（一九九五）、「花洛のモード」（二〇〇二）、「金色のかざり」（二〇〇三）、「古写経」（二〇〇四）などの展覧会では、企画者の思いが強調され、その思いに共感しながら撮影する（挿図9）。

「王朝の仏画と儀礼」（二〇〇〇）のように、企画者の思いと、扱う作品それぞれの強さに向き合い、圧倒されつつ撮ることもある（挿図10）。



挿図11 『円山応挙』『室町時代の狩野派』『若冲』『雪舟』『曾我蕭白』 展覧会目録



挿図9 『古面の美』『日本の染織』『詩絵』『花洛のモード』『金色のかざり』『古写経』 展覧会目録

開かれた例は意外に少ない。「院政期の仏

「円山応挙」(一九九五)、「室町時代の狩野派」(一九九六)、「若冲」(二〇〇〇)、「雪舟」(二〇〇二)、「曾我蕭白」(二〇〇五)などでは、画家の持つ強烈な個性を次々に観て行くことで、撮り終われば心中はその作家の世界に染められてしまふ(挿図11)。

写真資料は基本的にモノクロームであった。美術史の研究者にとって、基本的に実物を熟覧することが作品研究の第一歩、その後の記憶再現のための補完資料として、モノクロームプリントがある。

「資料写真の変化」

「円山応挙」(一九九五)、「室町時代の狩野派」(一九九六)、「若冲」(二〇〇〇)、「雪舟」(二〇〇二)、「曾我蕭白」(二〇〇五)などでは、画家の持つ強烈な個性を次々に観て行くことで、撮り終われば心中はその作家の世界に染められてしまふ(挿図11)。



挿図10 『王朝の仏画と儀礼』 展覧会目録

が、実はとても大切なことだと思う。のちに「鑑真」「阿修羅」「仏頭」などを撮影する機会を得た際にはこうした考えで臨んだ。「院政期の仏像」展は、仏像彫刻を撮ることとその意味を、私自身の大きなテーマとして認識するきっかけとなったとも言える。

特別展覧会は担当者の熟考の末にあるテーマにメッセージがあるから面白い。リストから都合よいものが単純に集まっただけではどうしてもテーマは散漫になるように思う。

例えば、多くの特別展を観て、山ほどの作品を観た。撮影では出陳作品に向き合える仕事ができただけは幸せなことであった。

「この展覧会ではたくさんさんの仏像が博物館に展示された。こうして一堂に集められると、院政期特有の柔らかな表情に初めて気付かされる。お目にかかるのと仏像の美しさが判る。共通する背景を持つ仏像群を集中的に撮影することで得られるものは大きい。仏像彫刻を力強さや厳しさを強調する傾向には、感覚的な側面と、形式的技法による撮影のどちらかがあるが、もう一方で仏像が表現しているものを引き出すこと

資料室には写真カードキャビネットが用意され、新たに加わる写真も次々に加えられる。腰のある写真カードに大キャビネ版（13×18センチ）の写真を貼り付け、カードの余白には作品名や所蔵、フィルム番号などが記入されている。所蔵別、ジャンル別、作品別と、容易に検索できるように整理される。こうした資料写真の整理方法はデータベースと併せて現在も引き継がれている。

昭和三十八年代後半にはカラー写真が一般にも普及しはじめた。商業広告が盛んで、写真産業の隆盛期であったと思う。

昭和五十五年頃までの京都国立博物館（単独主催分）特別展覧会目録を開いてみると、表紙と巻頭の何頁かがカラーで、あとはモノクロームの図版というものが多い。カラー図版の多いものでも一六頁、三二頁ほどというのがあった。京都国立博物館でほとんどカラー写真図版の特別展覧会目録を作ることができたのは「藤絵―漆黒と黄金の日本美」展（平成七年・一九九五）の目録が初めてだと思う。

それまでの間、博物館の資料写真にカラー写真がなかったわけではない。ただし、当面必要と思われるものだけカラーを撮るという状況であった。暮れになると会計係からフィルム、現像の予算が払底してきたのであるべく儉約するように、と言われたことさえもあった。

次第にカラーの撮影は増加する。日本の出版界は活況を呈し、大手出版社の美術全集や美術関係書が盛んに出版された。カラー図版であることを最大の特長として売り出したため、出版社からの要請のほとんどはカラー写真だったし、東京からわざわざ写真家を擁して取材撮影に来ることも少なくなかった。

京都国立博物館としても各方面からの貸し出しの要請にできるだけ応えるため、一つの作品について多様な角度、多様なトリミングで撮ったカラー写真を、可能な限り用意する方針へ次第に移行してきた。資料写真を蓄積して外部からの要請に応えるのは、国立博物館の果たすべき役割であるとの認識があったからであろう。

デジタルカメラが実用化したのはここ一〇年ぐらいであろうか。印刷に耐える画質を持ち始めたデジタル写真は、一般の商業写真や報道写真などのジャンルではすでにフィルムに取替わった。フィルム産業は急速に衰え消費量は激減する。需要のないものは衰退し、今やデジタル写真環境である。その利便性のため、腰を据えた写真撮影や、写真の長期保存という大事な側面を失ってしまったことを願うものである。

おわりに

何人もの研究者と一緒に仕事をしてきた。学芸員たちは撮影のために長い時間を良く付き合ってくれたものだ。どんな写真が必要か、どう撮るか、についていつも話し合いながら仕事をしてきた。

次第に忙しくなると、学芸員は雑芸員と自虐的に言われ始めた。最近では撮影には時間をかけられなくなってきた。時代のなかで環境が変わっていくことは仕方のないことなのだろうが、文化財である美術品が世に認知されるには良い写真を用意する必要がある。

研究員たちの現在の境遇を思う。博物館学芸員（京都国立博物館では研究員と呼称）は研究職である。かつての学芸員に雑務がな

かったわけではない。しかし、調査研究に打ち込むには、いまや雑務とは言えないようなさまざまな仕事を掛け持ちすることが必然とされる境遇を、少し気の毒に思いつつ健闘を祈るものである。

京都国立博物館で私が撮影の仕事に専任してから退職するまでの、博物館の資料写真のことやエピソードなどをと、学叢の編集者から丁寧なお手紙をいただいた。研究者ではない私が書き留めておくべきこともあるかも知れない。記憶をたぐり、思い出しながら取り留めなく書き連ねてしまったが、なかには不確かな事や事実とは異なるものご指摘もあるだろうと思う。お気づきのことがあれば、さいわい「京都国立博物館百二十年史」に正確な歴史が整理されているのでご確認いただき、どうかご寛容頂きたい。