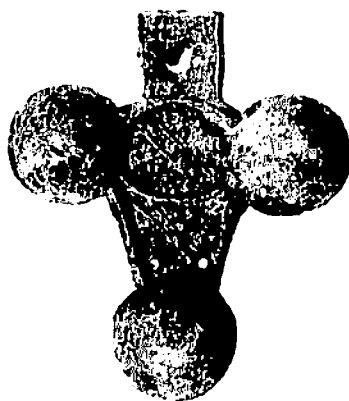


ISSN 0286-5831

國學院大學

博物館學紀要

第 22 輯



1997

國學院大學博物館學研究室

國學院大學

博物館學紀要

1997年度 第22輯

目 次

巻頭言	加 藤 有 次
博物館展示論研究史(2)	青 木 豊.....
博物館の特別展とその教育普及成果に関する研究(中編) —ソーシャル・マーケティングに基づく新しい行動戦略—	金 山 喜 昭..... 57
陶磁器の修復について —微細な欠損個所のレジンをを用いた修復例—	内 川 隆 志..... 76
東京都における博物館映像展示の現状	加 藤 憲 子・金 成 南海子..... 93
博物館建築と環境論史の一断面 —昭和前期の動向をめぐって—	山 本 哲 也..... 105
書評 『博物館映像展示論—視聴覚メディアをめぐる—』	林 田 尚 修..... 119 青木 豊 著
國學院大學博物館學紀要総目次	121
社会教育関係在職院友名簿	130
博物館学講座要項	165
樋口博士記念賞受賞者	1

巻 頭 言

加 藤 有 次

本学で博物館学講座が開講されて、お陰様で、今年度は40周年を迎えることができた。その間凡そ延べ4,000人を越える学芸員資格取得者を世に送り出した。それら卒業生は、北海道の利尻島から沖縄に至り、博物館の学芸員や館長はもとより、埋蔵文化財センターの学芸職あるいは諸大学にて博物館学の教員、さらには海外の博物館で活躍が顕著である。その他博物館展示企画会社やコンピュータ会社等企業においてもその資格を活用している者も少なくない。講座開講40年の歴史的重みは高く評価の値があがると共に、それら活躍されている院友の方々に厚く感謝申し上げると共に、学外実習旅行に際しましては、このような学芸員を手厚く御指導賜った各地の館園の方々に併せて感謝申し上げ、重々衷心より御礼申し上げる次第である。

本誌研究紀要も本巻で第22輯の発刊となったが、本来ならば第30輯に至っているはずである。それは第3輯まで刊行した後、全日本博物館学会設立準備の多忙から、続刊することが出来ずして、8年間も休刊せざるを得なかった。その後博物館学会も軌道に乗り、折りしも樋口博士が古稀を迎えられる慶賀に浴して、ようやく第4輯「樋口博士古稀記念号」の再刊により今日に至ったのである。8年間の空白は誠に残念であったが、しかしそれで学会が設立されたことは悦ばしい限りである。本誌の執筆は、すべて本学を卒業されて第一線で活躍されている院友である。日頃の研究成果が母校の研究紀要に華として飾って頂けるのも有り難い限りで、感謝する次第である。

また博物館講座開講大学間の連携機関としては、昭和32年に数大学で全国大学博物館学講座協議会を組織して、本学に事務局を開設して誕生し、後に事務局は移動したが、再び本学でお手伝いをしている。今日では開講大学239大学にのぼり、協議会への加盟大学は142大学に及び、まさに博物館学への関心の高揚とその重要性を知ることができる。しかし学芸員養成に関しては幾多の諸問題を抱えている。

平成8年8月に文部省は、生涯学習時代の到来に対応して、有能な学芸員養成の必要性から、「博物館法施行規則の一部を改正する省令」を公布し、平成9年4月1日から急速実施することとなった。これは博物館学に関する教科科目及び単位の改正で、それに対処するための各大学では多大なご苦勞があったことと思う。

本学では、幸い当時樋口教授の発想で、開講当初から國學院方式として特異な教科及び単位数でスタートしたため、内容的には博物館概論・博物館資料論・博物館情報論及び博物館経営論すべてを網羅していたので、結局教科名の変更のみで処理をすることができた。単位数においては、博物館学関係は従来4単位が改正では6単位になっただけであるが、本学では従来から12単位である。博物館実習は、従来通り3単位であり、本学も同様であるが、内容的に実習Ⅰ～Ⅳとしている。

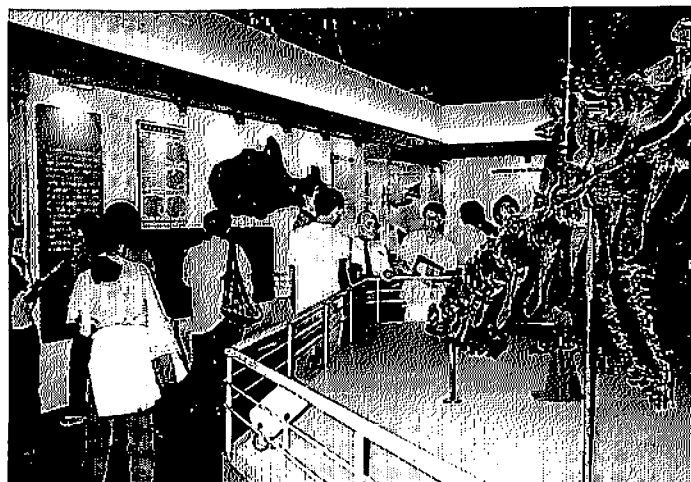
特に多くの諸問題を抱えているのは博物館実習であろう。幸いにして本学では、昭和3年に樋口博士のご尽力によって、日本考古学の研究とその資料の保管及び展示、教学に活用させる目的で、國學院大學考古学資料館を設置した。昭和26年博物館法の制定に伴って翌年昭和27年に文部省告示第95号によって「博物館相当施設」の認定を受け、後昭和50年度から更なる充実発展を期して、名称を國學院大學考古学資料館と改名し、新たな体制のもとに運営され今日に至っている。従って本学の博物館実習は、学内施設で実施しているのであるが、井の中の蛙になる危険性から、日頃からより多くの博物館を視るよう指導している。

一般的には学外の他館に実習を依頼して実施している大学が多いのであるが、館側の受け入れが少ない点や実習内容等に諸問題が多々あるようである。また実習生のモラルの問題もある。

「博物館研究」(財・日本博物館協会刊・Vol.33 No.1)に世田谷美術館教育普及課長の清水久夫氏が「博物館と大学の協力による学芸員の養成」と題して書かれている。博物館実習は受け入れ館が迷惑を被ることが多いようである。氏は最後に「将来の学芸員を養成するためには、博物館と大学が友好的な協力関係を保つ必要がある」と結んでいる。実習生受け入れ館は、一方的に実習生を拒否しているのではないことを述べているのである。今回の施行規則改正に伴って、養成科目の改善として「ねらいと内容」を明示している。博物館実習では、ねらいは「博物館における実習を通じて学芸員の業務の理解を図る」とし、内容は「博物館資料の収集・整理保管・展示等についての博物館における実習」としている。これでは内容的に充分とは言えないが、大学側が学内で事前指導を十分に実施して、具体的には清水氏の述べておられる如く、大学側と博物館が友好的に検討して実施することが肝要と考える。

こうして諸問題は多々あるにせよ、名目的な博物館学、いわゆるその名を初めて冠した棚橋源太郎著『博物館学概要』1950年発刊から48年を数え、半世紀を迎えようとして、実質的に博物館は起動し、発展をしてきた。そして社会的にも学としての存在性は認知されるようになったが、本学では更なる発展を願って、開かれた大学を目指し、平成10年度から「オープンカレッジ」の中に「博物館学講座」を開設した。受講者希望も多く、今後より多くの博物館学研究者が育って行くことと共に博物館に対する理解者の啓発に役立てられれば幸甚である。

(本学文学部教授)



北海道地方博物館実地見学より
(滝川市美術自然史館)

博物館展示論研究史(2)

The History of Treatises about Display in Museum, Part 2

青木 豊
Yutaka AOKI

はじめに

1. 展示の基本理論史
2. 「陳列」と「展示」の用語変遷史
3. 「陳列」・「展示」相違論史
4. 「Display」と「Exhibition」の概念の変遷(以上、前号)
5. 博物館展示命題論史 學の展覧会か物の展覧会

5. 博物館展示命題論史

學の展覧会か物の展覧会か

標題は1904年(明治37)に人類学者坪井正五郎が中心となり、東京帝國大學人類學教室が主催した「人類學標本展覧会」に関し、やはり人類学者であった前田不二三が『東京人類學會雜誌』に記した論文タイトルである。

つまり、今日でも博物館展示の命題とも言える、公義の展示の中でも博物館展示のみに介在し、必求される基本要素であるところの博物館展示とは「ものを見せる」のか、「もので見せる」。あるいは「ものを語る」、「もので語る」といった博物館展示の根源に関する点に着眼した最初の論文である。

この前田不二三に始まる当該展示に関する命題は博物館学成立から半世紀を経た今日に至るまでは勿論の事、今日に至っても数多の博物館学研究者により論議され続けているものである。

まず、前田不二三は次の如く記している。

學の展覧会か物の展覧会かといふ間は、

6. 博物館展示に於ける「もの」とは何か
7. 展示の配列に関する研究史
8. 博物館展示形態論史
情的展覧・知的展覧から提示・説示へ
生態展覧・ジオラマ展覧論史
綜合展覧論史
二元展覧と二重展覧・三重展覧
おわりに

言ひ換へれば學術の展覧会であるか、學術資料たる物そのもの、展覧会であるかといふ事である。此事は問ふまでもなく知れきって居るやうであるが、更に一考して見ると少しわからなくなって来る。實際において、今回の展覧会の如きものは、人類學の展覧会であるのか、或は又、人類學といふものは此の如き材料から帰納的に研究するものである、而して其材料は此の如きものであると云って、材料そのものを世人に見せる為めであるか、先生はじめ他の関係の諸君には無論始めから一定の考へを有せられたに相違ないけれども、私は恐にも第2日目の午後になってからふと脳裡に此問題が沸いて来た、大変遅かった。既に表題が人類學展覧会となつて居るから、無論學の展覧会であると斯う云はる人があるかも知らぬが、由来此の如き事は其表題たる名称によつて論ずる事は出来ないものであるから、表題は然うなつて居つても、或は物の展覧会かも知らない。

今考へて見ればつまらぬ事を、二日目の午後会場において決し得なかつた、無論熟考する眼がなかつたからでもあらう、非常に貴重な時に際して、こんな議論がましい事を先生に云ひかけるのも本意ではなかつた。それから家に帰ってやうやく決定した、否第三日目に会場に行つて二回否三回もぐるぐる廻つて、其に際しては無論一人の案内もして、而して漸く決定した、學の展覽會に相違ない、學の展覽會でなければならぬと決心した。

何故に斯様な事を決定する必要があるかといふに、物の展覽會であるのと學の展覽會であるのと、人を案内するにおいて大なる相違があるからである。私は三日目の午後まで物の展覽會として案内した、勿論何人も面白がつて見て居た。物の展覽會といひ、學の展覽會といふのは、方針が異なるので、自ら一得一失があらう、前者必ず悪からず後者必ずしも善からずである。而して又今回展覽會を物の展覽會と見なした所が必ずしも悪くはあるまい、物だけ見て帰つた人と誰も其利益は計るべからざるものがあるであらふと思う。(中略)

ちやうど此少し前に學としての展覽會でなければならぬと信じてしまつたのであるから、一組の案内を終つて小休みをして、而して、如何いふ結果を奏するか知らないが、とにかく一番我が考へを實行して見やうと思つて、入口に行つた、ちやうど一組学生らしきもの、之に少し説明をした。(第一室を)次いで又女子高等師範の教授に説明をしてあるいた。だんだん考へを實行し始めたが、未だ極めて拙であつた。

それから又入口に行つて、此度は大分口が熟練して、本質現状由来の一枚を十分に説明して、此部分は哲學的であり、此部分は科學的であり、而して此部分は實際社會を指導するに此の如き關係があるといつて、人類は一種か數種かといふ問題は黃禍論を

左右する事が出来る、といふ様に、實際社會と關係ある所は關係の實例を一二示した横におつた女學生には、髻と頭髮の性質其物との關係の話をしたら、如何いふ意味か二三人が互いに肩にもたれ合ひ顔をかくして笑つた。

要するに、第一室の終りで、まさに第二室に入ろうとする時に、「これから陳列してありますものは、今お話ししたやうな目的を達する為めの材料である、ただ目新しいから集めたものではない、故に箸一本と誰も非常に大切なものがあります。どうぞ其のおつもりで御覧下さい」、と斯ういふと、第一室における最後の氏の言葉を聞いて、なるほどと云つて、此學問なるものを大に感心した様子であつた。而して第一室において人類學といふものは先斯の如きもので、其目的を達する為めに集めた材料であるといふ事を理解した人は、物品の陳列場にはいつてからも大変に興味ふかく見ておつた様です。(中略)

以上は今回私が試みた概略であります、一言もつて概括して見れば、物の展覽會として案内した時よりも學の展覽會として案内した時の方が比較的にも最も大なる効果がありました。

併しながら展覽會といふものは見せるのが主であつて、講義的説明は主でないとするといふ人があるかも知れぬ。此言を成す人は情的展覽會と智的展覽會との區別を知らないのである、前者は美術品の展覽會で後者は學術の展覽會である。又斯ういふ人があるかも知れぬ、大なる公衆に向つて到底説明の出来るものでない、と。勿論然うである。併しながら全体の人に説明が出来ないからと云つて手を拱いて止むべきであらうか、否たとへ少人数たりと誰も説明の出来る限りは説明をした方がよいと思ふ。

軍艦沈没の際全員救助の見込みなしと云つて止むべきか。



人類学教室標本展覧會風景（「東京人類學會雜誌」第19卷第219号より）

されば私は人類学の展覧會はどうしても學の展覧會でなければならぬ、と斯う信ずる、今回も第一室の如きものを設けておかれたのは、矢張學としての展覧會の方針であったからであらうと思ふ。配列があつたのようになって居つたのも矢張其の爲であらうと思ふ。配列を横の何にする縦は何にすると云ふ事は最も學としての目的に適つた事である。

と前田不二三は記し、東京帝国大學で開催された最初の、換言すれば我国で最初の人類学の特別展示に関し、展示の命題であるところの「ものを見せる」のか、「もので、見せる」のかという点、即ち、博物館展示の命題（以下この点を博物館展示の命題と称する）に逸速く着眼した人物であり、そして前田自身が当該問題に関し逡巡する中で「情的展覧會」と「智的展覧會」なる呼称を持って展示を区別し、前田は情的展覧會であるところの美術資料の展示を除いては學の展示でなければならぬと決定づけている。

つまり、「もので見せる」、「ものをして語らしめる」展示であらねばならないと、当展覧會の実践の中で結論づけているのである。

前田の称する「學の展示」とは、言い換えればある一定の思想・史観に基づく展示の必要性を述べたものであり、博物館展示の命題に関する理解構築の萌芽と看取されるものである。

一方、当人類学教室標本展覧會開催の推進者の代表であつた坪井正五郎も本命題については、前田が種々逡巡の中で結論を導きだしたのに対し、当初より本命題に対し確固たる理念を有し当該展覧會を開催したものであつた事は、「人類学教室標本展覧會開催趣旨、設計及び効果」¹¹²と題する論説及報告から窺い知られる。

〔方針〕展覧會は大學内部の職員學生及び郊外の人々の爲に開くので、期する所は人類学標本の新価値を示すに在るので有りま

すから、標本其者を陳列すると同時に其価値ある所以を明にする設備をも工夫しなければ成りません。即ち人類学標本展覧會は人類学大意を示す場所たらざる可からずと申して宜しい。既に人類学大意を示すと云ふ以上は、専門を異にする人、初學の人、全く様子を知らぬ人、學問の性質を誤認して居る人に向つても略ぼ要点を悟らせるような仕組みを立てなければ成りません。先には表や略図を掲げるのが近道では有りますが、其量が少なれば意が盡せないし、多ければ之を見たる迄人の足を留めると云ふのが困難で有る。繁簡宜きを得ると云ふのは中々考へもので有ります。私は先ず簡単に人類学史要領を記述し、人類学部門別及び問題を列挙し、次に掛け図十二枚を似て人類学大意を適示する事を試みました。これは陳列品を見る準備とも云ふべきもので、壁に並べ掲げた次の所に「以上の如き諸問題を研究する爲に人類学教室で年来蒐集した材料は夥多有つて倉庫に充ちて居ますが、茲に其一小部分を陳列して置きましたから案内記に合はせて御覧下さい」と記した札を出す事に致しました。案内記は入口に於て入場者に渡す事にしたので有ります。

以上の文面からも明白であるように、人類学者坪井正五郎は今日の博物館展示理論と比較して何ら遜色のない博物館展示に対する理念を自ら構築し、且つ実践していた事が窺い知られるのである。この点は我が国の明治期に於ける博物館展示に関する萌芽を既に逸脱したものであり、坪井正五郎によって展示理論は完成期を迎えていたものと見做せるであろう。と同時に、本展示理論は所謂博物館の先進地域であつた欧州に先駆け、先行するものであつたと評価できよう。

例えば、坪井は1899年（明治22）に英国に留学の途中、パリ万国博覧會を見学し、その評価を「パリ—通信」¹¹³、更には大英博物館に

については「ロンドン通信」⁴⁴として欧州に於ける博物館展示の実態を次の如く酷評している。

万国博覧会人類学部物品陳列の評、棚の片隅に鉢植えの五葉松有り次に藁にて根を包みたる万年青あり次に鉢植へのサボテン有り次に又鉢植えの五葉松有り其隣に石菖の水盤有り其下に石台に植たる柘榴有り其隣にへゴに着けたる忍草有り其隣に根こぎしたる夏菊有り、一千八百十九年パリ一府開設万国博覧会人類学部物品陳列の横様は之に似たる所無しと云ふ可からず、緑日商人の植木棚に似たる所無しと云ふ可からず嗚呼、パリ一は人類学の中心とも言はる、地に非ずや、本年の万国博覧会は規模広大なるものに非ずや此会の中此専門の部に於て物品陳列の法が理学的で無いことは如何なる訳であるか有名な人類学者の整理したもの私風情の者が彼此云ふのは実に蟻螂が鉄車に向ふ様に見たるでござりませう併し蟻螂にも眼があります、車輪の円いかイビツかは見分け得る積でござります、大仏の坐像は取り除けとして評は止めても正面入り口の前に在る古墳内部の現物、各地掘出の古器物、ブッシュマンの実大模型等は何の故に最初に出て来たのか訳が分からず正面入り口三所の中何れが第一だかも示して無いがトピナード先生の言に随って右から入って見た所が人体解剖と比較解剖との標本は此室にばかり集まって居ると云ふでも無く中央室を飛び越して左室にも一部二階に上って中央部にも一部有る事故好く見ようとするには此所彼所奔走しなければならず、石器も所々に一群一群に列べて有って比較に不便だし銅器鉄器も其通り角や骨に細工した彫刻物は此所ばかりに集まって居るのだからと中央室のを熟視して後に中庭に出て見れば此所にも連れが沢山有る掘出品計りと心得て見ていると現用品が混じて居たり現用品かと思つて見れば古代の物を想像して作ったので有ったり諸人種

の頭骨諸人種の写真諸人種の模像がチリチリバラバラに置いて有ったり一番始に有った古墳内部の現物二箱と並べて置くべき同様の物二箱が二階の片隅置いて有ったり実に意外な事だらけ、専門家の為には作つたなら取調べ上の不便言ふべからず専門外家外の人々の為には作つたのなら斯学の主意を解する事難し何れにしても陳列法宜きを得たりとは決して言ふ能はず骨董会とか好事会とか云ふものなら深く咎めるにも及ばず一千八百八十九年パリ一開設万国博覧会人類学部としては実に不出来と言はざるを得ず。と人類学の発祥地であるパリに於いて、パリ万国博覧会人類学部の展示には何らの展示目的・展示理念も存在していない事が報文より読み取れると同時に、坪井正五郎が如何に博物館展示に対し卓越した理念を秘めていたかが窺い知られるところである。

この坪井の博物館展示理論の卓越性に関しては、邊見端⁴⁵は博物館館史として最も早く着眼し、「決して現在に比し遜色あるものではない。今尚、銘すべき事柄である。」と記している。

更に坪井は、留学地であるロンドンの大英博物館の展示、更にはその分類に至ってまでも厳しい批判を記している。

私は世界に名を轟きたるブルチッシ、ミュージアムにして斯く不道理な分類を用ゐるは何の故たるを解す事が出来ません、貨幣以下種々性質の異なつた物を総括するに土地と時代とに関せず小さき物品とは実に思い掛け無い呼方ではござりませんか、是等に対する民俗上の物品は何故に此部中に入らぬのでござりませう、案内所の文意を考へますに小さきとは彫像、彫刻、建築遺物に対しての語でござりますが実際は多くの彫像よりも遙かに大きな物が此部中に含まれて居ります、エジプトのミイラの木棺の如き即ち其例でござります、此部中には既に時代に関せずと有る通りで現今の物で

有るのに是等をば古代の彫像、彫刻、建築遺物と等しく古器物と云ふ稱への下へ置いたのは如何なる主意で有るか更に解す事が出来ません。

エドワード・エ・ボンド氏（プリンシパル、ライブラリヤン）は案内書緒室の末に於いて「……蒐集品は物好きや一時の慰みの為に示して有るのではなく工芸と考古学とに益の有る様にとて示して有るので有る……」と書かれましたが之又疑ふ所でございます。

と坪井は大英博物館の蔵品の分類についてもその有り方を明示している。

以上の如く坪井の卓見とも言える東京帝国大学人類学標本展覧会で示された博物館展示の命題に関する理念は、留学時の欧州博物館の実見や、1893年に開催されたシカゴ万国博覧会への人類学教室の出品、更には1900年のパリ万国博覧会等々の展示経験により形成されたものと看取される。

本展示の命題についての理論展開は坪井の後、論じられる事なく次いで認められるのは棚橋源太郎による著「博物館綱要」¹¹⁶である。棚橋源太郎に至るまでの展示に関する論著は概ね展示技術論に始終するものであった。

棚橋は博物館展示の基本理念を「展示目標の確認」と題し、その中で展示の命題について次の如く触れている。

博物館の展示方法は、また陳列資料の性質とその展示の目的とに依って違わなければならない。博物館で物品を陳列する目的は、第一は物品を観衆の眼に愉快に映せしめること、第二は知識伝達の方便として物品を利用すること、この二つ以外に出でない。芸術的作品は、品物それ自体を観衆の眼に訴へんとするにあるから、美術陳列の多くは自然第一目的の下に行はれ、雅致に富むやう上品に排列して、照明の調和と、色彩の配合に意を用ひ、また眼障りになるような説明札はこれを避けるやうにするの

である。これに反して歴史や科学に関する陳列では物品自体は、問題の唯一小部品を物語るに過ぎないから、自然第二目的に従って之を陳列し、系統的の排列と十分な説明に加へるに、更に図表、掛図其の他あらゆる具体的補助方便物に依るのである。然し斯うは云ふけれども、芸術品と雖も先ず以て観衆によく理解されなければならず、歴史や科学の資料にしても、亦品物それ自体に於て既に観衆に訴へる力を幾分有つてゐるから、何う云ふ品物の陳列にもこの鑑賞と知識伝達の両目的を顧慮しつつ物品の性質に応じて、何れか一方に重きを置くに過ぎない。

と棚橋は棚橋学の総集編ともいえる「博物館学綱要」の中で、展示の命題について明示している。

つまり、棚橋が記す展示の第二の目的である「知識伝達の方便として物品を利用すること」の一言が示す真意は、決して博物館展示はものを見せるのではなく、もので見せる行為でなければならないと断定したものであると理解される。この点は後に続く「歴史や科学に関する陳列では物品自体は、問題の唯一小部分を物語るに過ぎない……」と記している事からも明白であり、美術展示と歴史・科学展示の異質性を明瞭に示したものであった。

即ち、鑑賞展示に対する教育展示には、棚橋は「目標」と表記しているが、あくまで思想・史観が潜在的に必要であり、ものであるところの展示資料は当該展示の根底に流れる思想・史観の物証として配列されなければならないものであると言っているのである。

本理論は前述した如く、坪井正五郎が早くも明治時代中期に確固たる理論として確立し、前田不二三が逡巡の末に到達した博物館展示の命題に関する考え方を継承、あるいは奇しくも同一観点に至り根源を極めたものであったと言えよう。

博物館学の宝典とも称され、今日にまでも

踏襲され続けている棚橋理論—展示の命題—が広く浸透する一方、博物館界の現場に於いては博物館展示の命題については理論あって実践なしの展示が今日の新設館ですら一般的であることは残念ながら事実である。

つまり、意図なきものの羅列に始終する「ものを見せる」展示が未だ横行しているのである。

明確な思想・意図を有する展示例として、1977年に「日中友好動物園関係者訪中団」の一員として上海自然博物館を見学した小森厚は、1978年に「上海自然博物館に思う」と題する論文で、意図・思想に基づくという意味での典型的な展示を紹介している。

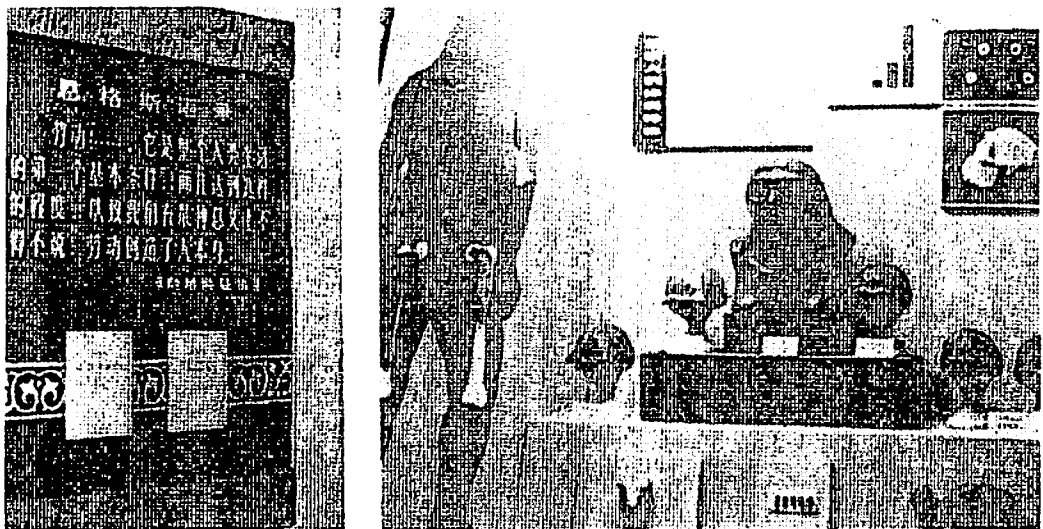
床がジャイアントパンダのモザイクで飾られた玄関を通過して応接室に入ると、館の公開責任者の孫向華氏より館の根要説明があった。それによると、この館はエンゲルスの自然弁証法、とくにその論文中にある「猿が人間化するにあたっての労働の役割」に示された思想を基本にして、自然史を唯物論的弁証法による手法によって展示がなされており、テーマは(1)古代動物史、(2)人類史、(3)自然を認識し理解させるための展示となっているとのことである。

(中略)

次いで、爬虫類から鳥へ、哺乳類への進化、ゾウ、ウマなどの進化についてジオラマやパネルが展開する。そして、人類史の展示へとつながるのであるが、そこに、一つのパネル掲示があり、次のような文字が目飛びこんでくる。

「労働——它是整個人類生活的第一箇基本條件、而且達到這樣的程度、以致我們在其種意義上不得不說、勞動創造了人本身。恩格斯、自然弁証法」(勿論、原文は中国式簡化字で書かれていた) 恩格斯とはエンゲルスの中国表記である。訳すれば「労働——それは人間生活の全体の第一の基本条件であり、しかもある意味では、労働が人間そのものを創造したのだと言わなければならないほど基本的な条件なのである」(菅原仰訳、大月書店刊より引用)となる。

引きつづく、人類発展史の展示では、類猿人から原人までの説明の一つに、類猿人が“働いている”風景のジオラマがあったのは、前述の考えを如実に示している。北京原人の展示もある。化石はレプリカであったが、解説には、労働が、骨格の発達にどのような影響を与えているかがのべられ



思想に基づく北京原人の展示(「上海自然博物館に思う」1978 小森より)

ている。原人からネアンデルタール人へ、さらにクロマニオン人への展示も、同じような趣きを示している。恩格斯語録から引用すれば「——渐渐直立行走。這就完成了從猿轉變到人的具有決定意義的一步」(——ますます直立度の高い歩行をとりいれはじめた。猿から人間への移行にとっての決定的な歩はこれによってふみだされたのである——同前引用)ということになる。

そして、人類は道具—労働の手段—を得てさらに発展し、農耕を行い、牧畜を行ってきたと、こうした展示が2m四方、奥行1~2mのケースを単位に、あるものはジオラマ風に、あるものはパネルによって、また、あるものは電光板を利用して、延々と続くのである。

と小森厚は、上海自然博物館の展示思想について記している。筆者も1980年に当該博物館を実見したが、事実その展示に基づく一貫思想は徹底したものであり、到底我が国での博物館では認められない展示の命題であるところの史観・思想を如実に表現した展示である事を確認すると同時に、極めて脳裏に焼き付く展示でもあった。事実この時初めて、展示全体の良し悪しは別として「ものを見せる」のではなく「もので見せる」という典型的展示を実見したものであった。

本展示の命題に関する考え方の中で1979年に注視すべき理論を展開したのが後藤和民¹¹⁸であった。

史観の確立 不可解なことに、従来博物館で史観の問題が真剣に論ぜられたこともなく、むしろ、それが一種のタブーとされてきた向きさえあった。これはまさに愚かなことで、博物館とてもそこで歴史を扱う以上、史観こそは決して避けることのできない必然的な前提である。

一つの歴史記述 歴史博物館における展示は、あくまでも歴史的資料(史料)を用いて、一つの歴史を構成するものである。

これを「歴史展示」と呼ぶならば、歴史展示とは、まさに一つの歴史記述以外のなにものでもないのである。

しかも無数にある資料の中から、特定な資料を選び出し、それらにある特定な価値や意義や解釈を与えながら、ある有機的な関連性において配列し、全体によってある特定な歴史的意義が表明されている以上、そこには当然ながら、ある特定な史観に基づく一つの特定な歴史が記述されているのである。これは、いかなる歴史展示においても、認めざるをえない客観的な事実であり、歴史展示を行う以上は、絶対に避けることのできない必然的な結果なのである。

ところが、きわめて奇怪なことには、一般に「歴史系」とされている博物館の中には、このような認識や自覚を欠如しているものがきわめて多い。それはその館の歴史展示そのものが物語っているが、たとえば表Iに示したとおり、昭和51年度に行われた日本博物館協会の「博物館に関する基礎調査」の報告をみても、その意想外な結果に驚かざるをえないであろう。

そもそも、歴史展示においては、「特定な観方にもとづかず、客観的な立場に立って展示する」ことは不可能である。一つの歴史を構成し記述する以上、「一定の観方や立場に立って展示することは止むを得ない」のであって、時間をかけて史観や解釈を吟味しながら展示を修正したり、展示替えをしてゆくのなら別であるが、一つの歴史展示において同時に、「特定の観方にかたよらず、色々な立場を揭示する」こともほとんど不可能である。まして、「資料のみを展示し、判断や解釈は利用者にかかせる」というのは、歴史展示の場合は決して許すべからずまやかしのなのである。

いかに資料のみを羅列しただけの陳列であっても、それが収蔵庫でないかぎり、無数にある資料のすべてを残らず露呈するわ

けではない。その中から特定な資料が抽出され、羅列なら羅列という無定見、無作意な配列がなされたとするならば、そこには人間の歴史などはなく、骨董屋の店先のように、ただものだけが物体として沈殿しているにすぎない。しかも、それによって、すでに史料価値や歴史的意義を混迷させ、観覧者の学習や研究の可能性を阻害し限定しているのである。これをあえて歴史展示とするならば、そこには、いい加減で無責任な史観が暴路され、観覧者に対する蔑視が表明されているにすぎない。

すなわち、観覧者の自由な解釈に委ねられるべき純粋に客観的な歴史展示などというものは、現実においては絶対に存在しないのである。もしあるとすれば、それは無自覚な人間の無責任な夢想が空念仏にすぎない。

と後藤は、歴史展示に於ける展示命題を確立し、更に1981年に、「歴史系博物館」¹⁹で本命題について次の如く、更なる展開を記している。

歴史資料というものは、元来、それ自体が「もの」の属性として先験的に歴史的意義や価値を具備しているわけではない。それを「史料」として取り上げた人間の問題意義や価値判断によって、認識的に付加されるものである。だから、その資料が「史料」として存立すべき条件や根拠というものが、その資料の収集とともに記録され添加されていなければ、その「もの」自体にはなんらの意義も価値もないのである。

この資料が「史料」として成立するためには、一般には、次のような条件が必要である。すなわち、誰が(who=主体者、所属)、いつ(when=時代性、時代)、どこで(where=空間性、所在)、なぜ(why=目的、意思)、いかに(how=方法、技術)、なにをした(what to do=機能、状況)、どんなものか(what is it=種別、形質、特徴、

由来、評価)が明らかにされなければならない。これは第6巻でも触れたとおりである。

しかし、そのような条件を具備した資料を、ただ時代別とか材質別とか機能別とかに分類して並べさえすれば、それがおのずから歴史的事実やその意義を物語ってくれると思ったら大きな誤りである。そこには、当然、史料批判や史料価値の判断が加えられ、それらの特定な史料によって、特定な歴史解釈が行われ、特定な歴史的意義が提示されるはずである。したがってその根底には、必然的に特定な歴史的観点(史観)がなければならぬのである。

これは至極当然のことでありながら、従来、なぜかこの史観の問題になると、避けて通る傾向があった。だが、歴史展示においては、この史観の問題を除外しては、なにも語ることもできないし、現実には、史観なくしては歴史展示もなり立たないのである。

以上の如く、後藤は博物館展示の中の歴史展示に限定し、展示の命題について断定している。後藤の本理念は、歴史展示のみに要求される命題ではなく、種々の専門領域を有する博物館展示に共通するものであり、博物館展示の本命題に関する正鵠を射た完成された理論と評価されるべきものである。

次いで、1981年に新井重三¹¹⁰は、前述の後藤理論を引用しながら、次の如く博物館展示学の定義の中で本命題についても明記している。

展示は「もの」があれば出来るのではなく、意図があって「もの」が生かされるのである。生かされたものが展示を構成することになる。展示の意図とは展示構想である。これに基づき展示資料が用意されるのである。現実には、意図(展示構想)→展示計画→展示設計→実施(展示完成)という順序になる。このことから考えても意図なき展示はあり得なかったのである。

博物館展示学の定義（意義・目的）「博物館における展示とは展示資料を用いて、ある意図のもとに、その価値を提示(Presentation)するとともに展示企画者の考えや主張を表現・説示(Interpretation)することにより、広く一般市民に対して感動と理解・発見と探究の空間を構築する行為である。」

新井は、先ず展示の命題を「意図」と表現し、さらに展示の意図とは展示構想であると呼称を確認した上で、「表現・説示(Interpretation)」なる言葉で展示の命題に関する展示者の主義主張を明示したものであった。

また、同年に林公義は「展示には当然ある方向、ある目的があり、無目的にどうしてよいか分からないけれども陳列するという事は、基本的には考えられない。博物館の展示も道徳的な力がある程度働き、単なる披露で終わってはならない。」と記し、林がここで言う「ある方向、ある目的」は新井の言う展示の意図であり展示構想に共通するところの展示の命題であろうと看取される。

1982年に棚原聖文は「展示品の形態の新しい提案」¹¹²と題する論文で、次の如く展示の命題に関し同様な概念規定を行なっている。

展示行為を展示者がある意味内容を、「列品を通じて、観客に伝達する、行為である。」と概念規定する。端的に言へば、「観客に、何かを、伝える」行為となり、極言すれば「展示は展示品と観客の間の通信である。」となる。その手段がどうであれ“展示品”である以上に展示者は観客に読みとって貰うべき、特定できる意味内容(通信文)をその展示品に記していると考えからである。」

林の展示の命題に関する概念規定は、古くは棚橋の言う展示の第二の目的である「知識伝達为方便として物品を利用すること」を基本的に継承したものであり、新井・林とも共通するものと看取される。

また、同様な考え方として田辺悟は「博物

館や資料館における民具展示は、「物に物をいわせて」展示(学習の場)を展開することは基本であるが、「物」の個々についての展示は、古くからおこなわれてきた「珍奇な物」の陳列ではなく、あくまで展示する例の意図にそった内容の「モノ」を計画的にしかも首尾一貫した形で展示しなければならない。」と記している。

更には、1985年に勝部明生は「国立歴史民俗博物館は日本歴史をテーマ別に展示しており、他の歴史博物館、郷土館、資料館はおもに地域の歴史、文化を展示するが、これらの展示の特徴は解説展示といってよい。つまり、資料価値が高いものや美術工芸的に優れたものを単一で選んで展示するのではなく、一括資料や資料の組み合わせによって解説する展示法である。この展示法は、市民の知的欲求に答えることを目的とした展示で、学術研究の成果や学説を展示解説するため企画者の思想や主張が表現される。」と述べ、解説展示なる語を使用しながら、博物館展示には思想や主張が必要であると述べているものと見做せる。

以上の如く、我が国に於いて博物館展示の命題に関する概念及び定義が確立する中において、ロジャー・S・マイルズ(Roger・S・Miles)¹¹⁵は、本命題について以下の通り詳述している。

いままで刊行された、数々の本を概観すると、「博物館」の本質は「実際のもの」である、とする主張がよく目にとまる。博物館が行なう研究の本質的テーマは「実物という言語」の研究にある、とする見解も多い。こうした意見に換る人びとは、博物館の本来の機能は収集品を公開しても「もの」自身に語らせることにある、と共通して主張する。この姿勢は、前にも見たとおり、ヴィクトリア朝的であり、観覧者は展示チームの誘導による偏った見方にわずらわされることなく、自由な立場で自分の考えをま

とめ、結論するのが正しい、という主張に固執する。

だが、この主張については、いっておくべきことが多々ある。とくに、展示の設計という観点からは、いい加減に放置しておけない点が多い。なかでも強調しておきたいのは、人間の知覚の働きについて、これまで私たちが得ている知識に、この主張はそぐはないという事実である。ポッパー (Popper 1972年) が比喩を借りて示した仮設によると、私たちの知力は、外界から知識を受動的に受けるにつれて、見るもの経験するものの中に、積極的に意味を求めようとする。そして、次の段階では、この求め得たものを過去の経験や知識、期待感と照合し、どう考えるかを決めるのである、という。これほど明快で、純粋な見解は恐らく他になかったと考えてよい。観覧者は、手の届かないところに置かれた「もの」をつかの間に見て、自分なりに何かを感じとって結論を出すべきである、とする主張は、これまでの学問の成果に照らし合わせると完全に根拠を欠いている。「もの」・概念・形成・結論と続く過程は、例外的にすぐれた知力だけが辿りうるにすぎず、しかも、一般に長い年月を要して完結する。同じ議論を、レーヴィン (Levin 1976) も別の表現で説明し、アメリカ自然史博物館 (American Museum of Natural History) の学芸員が、小さな石の剥片 (はくへん) に「石斧—アフリカ、新石器時代」とだけしか説明ラベルに記していないのは、その石斧が使われた起源とか使われ方など、関連して人びとの心には浮ぶけれど、人びとの疑問に対して資料自身は、何も答えていないことになる。と述べている。

博物館の収集品、つまり「もの」について、すでに繰り返し肯定されてきた重要性を否定する意図は、ポッパーにもレーヴィンにもない。肯定に関する知識をもつ研究

者だけを観覧者として想定する場合を除き、資料は一貫性のある、そして、知識を与える文脈の中で展示すべきである、と二人は考える。

実物資料の再検討 教育的展示を効果的なものにするには、まず、目標観覧者が理解できそうな筋書きやテーマを練らなければならない。テーマは、すでに入手していたり、将来、容易に入手できる「もの」の活用を考えつつ構成する。テーマが決まると、教育的観点から見て重要な「もの」、重要でない「もの」の別が生じる。しかも時には、①展示すると誤解を招きやすい、②展示すること自体が適切でない、などの理由で、まったく目的にそぐわない「もの」がある。したがって、何を展示するかはテーマや筋書きから決まるものであり、その逆ではないことを承知しておく必要がある。と長くなったが、博物館展示の命題について詳述している。

このR・S・マイルズの博物館展示の命題に関する理論は、完成された展示命題論と評価でき得るもので我が国の博物館学研究者に少なからずの影響をもたらしたものであった。¹¹⁶ 事実、1990年に佐々木朝登は「展示の原則」の中で、上記のR・S・マイルズの文章を引用し、「『物をして語らしめよ』と詩の一筋のような言葉が博物館界には根強く存在しているが、専門の研究者や学習者以外の一般観覧者には、『物は、決して語ってこない』のである。「もの」自身的美術的・工芸的・珍奇的、骨董的価値に頼って、物品を羅列して見せるのは、『陳列』といい、『展示=Exhibition』の範疇ではないのである。」と結論している。これはR・S・マイルズの博物館展示命題論に両手を挙げ肯定したものであったと言えよう。

次に、最近の博物館展示の本命題に関する大堀哲の論文があるのであげておこう。¹¹⁷

博物館における展示とは、自然の生成物 natural productsや人工物man made arti-

factsである資料の調査・研究に基づく「博物館資料」を、「ある意図」に基づいて館の利用者に「展示資料」として提示することである。「ある意図」とは、館の職員または館外の研究者による調査・研究に基づく、その資料に対する館としての認識や評価である。「客観的なデータ」であったり、「館からのメッセージ」であったり、時と場合に応じてその現われ方はさまざまに変化するものである。

したがって、展示しようとする博物館資料に対しては、博物館としての認識や評価と持つべきであり、また逆に、そういう認識に達したもののだけが展示するに値する資料であるということが出来る。

大堀の文意は、基本的には従来の一般的博物館展示の命題論を継承しているとも看取されようが、博物館展示の命題であるところの展示の意図、大堀が記すところの「ある意図」について具体的に、「館の職員または館外の研究者による調査・研究に基づく、その資料に対する館としての認識や評価である。」と記した点が評価できよう。

一方、1981年、長谷川栄は本博物館命題論とは基本的に異にする考え方を展開している。

資料展示は線形システムによるスタイクな学術展示を意味する。展示品に内在する資料的価値になら付加することなく、ニュートラルな状況で陳列品をみせるのが目的である。この展示の場合にはオーバーな演出によって資料の意義・内容の受取りかたが歪められぬように注意することが必要である。この展示方法に適しているのは、歴史的記念的なもの、考古学的発掘品・同形質の資料が陳ぶもの（例：刀剣博物館）などの場合で、それぞれ資料が自ら語ることばをひきだし、ペダンティックに静的に陳列し、真・行・草でいうなら「真」にあたる硬質な姿勢が望まれる。

と明示し、長谷川の考え方は「学の展示か、

ものの展示か」に始まり博物館界で一般的となっていた博物館展示命題論に真向から対立するものであった。とは言っても長谷川の本博物館展示命題論は、あくまでも美術館展示に限って想定したものであり、古くは前田不二三（1904年）が展示を情的展覧会と知的展覧会に2分した前者に相当し、更には新井重三が区分した提示型展示に相当するものと思われる。

次に、ややニュアンスの異なった博物館展示命題論に関するものとして、坪井清足の意見がある。「表情の展示 語る展示 考えさせる展示」¹¹⁹は、総体的に具体的な展示の方法についてを主題とするものであるが、その中で坪井は下記の如く述べている。

展示が、日本の場合非常にアメリカナイズされているのだらうと思います。アメリカの博物館の我々の関係の展示を見ますと、ハウ・ツーなんです。小・中学生位ならそれでいいが、もう少し高級な観客には、そういう考え方もあるかしらんが、もう少しこういうこともありうるのではないかと強要しない展示があってもいい。教科書的というのは、幅がない展示。これはこういうものです。子供にはこういうものを与えるんですと、教育使命感が先に出てしまう。以上の文章からは、坪井の展示命題論に対する深意は汲み取りづらいのであるが、行間からは坪井が称する教科書的展示の内容から教育的使命の否定が感じられるものとも理解できよう。

更に、博物館展示命題論が熟す中であって本命題論の延長上に視座を置く「歴史展示論」が展開されて来た。先ず、歴史的展示について明記した論攷は、1952年に木場一夫が著した「博物館教育」¹²⁰の中での「歴史的展示」が嚆矢であろうと看取される。

しかし、木場の記す歴史的展示とは、あくまで歴史資料の展示の方法にのみ専従したものである事は下記の文章からも理解できよう。

つまり、後の1970年代後半から80年代に国安、後藤らによって展開される歴史展示の視座とは異質であることは事実であり、当該期の棚橋らと同種の観点であるものと理解されよう。

尚、木場は本論の中で、後に新井重三が展示の目的・種類として区分し命名する「説示」なる語を、展示の目的として使用している事は印象的である。木場の言う歴史的展示とは以下の如くである。

(五) 歴史的展示 (Historical Exhibition)は博物館に保存してある過去の残存物の名声とみ力に留意することによって、歴史に対する興味と知識の発展に貢献することができる。歴史的展示品は美的鑑賞の対象ともなるものもあるが、それらを通じて、時代的背景を察知するに役立つものであるから、それに関する正しい理解力を深めるのに寄与することを最大の理想とすべきであろう。歴史的展示を分類的方法にしたがって試みる時には、つぎの二点に注意しなければならない。

同じようなもの、または重複品の大量の展示をさけること。これは考古学的博物館などにおいてしばしば見られる欠点であるが、多数の類似品から、正しい選択によって、できるだけ本質的な姿を現わすものを比較的少数とり出し、目的の説示に役立つよう工夫すること。

時代的グルーピングがよりよく歴史的発達を説明する場合に、仕上げの技術(彫刻・絵・彫刻図など)による展示品のグルーピングをさけること。

なお歴史的展示にあたってわすれることのできないものは、本・写真・デザイン・地図・模型などで、これは展示品を説明し、収集品の間に存する間隙を満たすためにぜひ必要なものである。

歴史的展示に際し、分類的および写実的方法の結合による循環的展示 (Cyclical Exhibition)は、記念物や町や地方の歴史を、

その起源から現代までを、政治的・社会的・経済的および芸術的見地から時代的に示すことができる。一つの出発点として、地方の入場者に親しみのある環境をとりあげても、適当な場所に挿入した比較的資料の紹介によって、より広い人間の問題のうちに興味を見い出すことができる。

ついで、歴史展示の基本理論に先鞭をつけたのは1976年国安寛による「歴史学と展示の谷間に立つ¹²¹⁾」と題する論攻である。

歴史の展示は、歴史学の立場からいえば、歴史の論理を資料(物)で視覚に訴えて理解させるということになろう。

しかし、歴史を研究しその成果を発表するという歴史学の範疇で処理できる問題でなかろう。つまり、歴史学と歴史展示は、歴史学と歴史教育の関係のような一定の距離を認めなければならない。また人についていえば、歴史学に精通する研究者が必ずしも歴史教師として有能であるとは限らない。こういったことは博物館の歴史担当でもいえることだろう。つまり、歴史展示は歴史学の成果に依拠しながらも相対的な自立性をもっているといえよう。

それは、博物館には歴史学とは異なる独自の目的があり、とくに展示については、展示理念や資料の価値感も、歴史学と必ずしも同じであるとは限らない。展示はある目的をもって、理解させるものであり、単に技法上の次元で処理すべき問題ではない。従って、そういう意味では、近い将来には、博物館学の中に、「展示学」という分化した領域が成立する可能性をはらむ大きな問題であると考えられる。……

歴史学と博物館学共に独自の目的があるから、博物館歴史学を創り出すことである歴史学と相対的に自立した目的・視覚・方法論をもつことによって、歴史展示の質的飛躍が期待できると思う。

国安寛の論旨は、歴史展示には史観は当然

の如く必要とされるべきものであるが、それは必ずしも歴史学の成果に依拠するのみではなく、博物館が（研究成果→テーマ設定→資料収集・調査研究→展示資料の選択→資料の検証→展示といった過程の中での、各博物館独自の「博物館歴史学」が必要であると提唱したものと受け取れる。

次に博物館展示の命題に共通する歴史展示論を展開したのは既に紹介した後藤和民¹¹²²（1979）であり、続いて1981年新井重三¹¹²³は、「歴史展示における思想とは歴史観のことであり、史観なき歴史記述はあり得ず、したがって歴史展示は成立しないことになる。もちろん、筆者は、歴史博物館の中に個体展があってもよいし、分類展示も必要であろう。筆者のいう時間軸展示を採用して歴史時代別に資料を配列する方法もある。多くの歴史博物館では、この段階までにとどまっていた、真の意味の歴史展示には到達していないように見える」と歴史展示を強調する中で、更に国安の理論に対し、本論旨は後藤理論に基本的に対立するものであると明記し、「彼の説によれば、博物館歴史学が確立するまでは博物館における歴史展示は当分おあづけということになる。学芸員が個人の責任（著者）において歴史を記述し書店から出版することは自由である。しかし、その内容を（原作）を展示に表現するとなると問題が起きる。何故なら、博物館の展示は個人の責任に帰結できないとする考え方がわが国の場合には根強くあるからである。」と結び、新井は国安理論に対し、批判的とも理解できる文章を記している。

加藤有次は、この歴史展示に関する国安論¹¹²⁴に対し、その著「博物館学総論」の中で次の如く述べている。

筆者は、この国安説の問題は、まず歴史と歴史展示は、歴史学と歴史教育の関係であるという点は同感であるが、「歴史展示は歴史学の成果に依拠しながらも」まではよいが、「相対的な自立性をもっている」とい

うのは相対的な自立性ではなく、両者の相関性が必要であると考ええる。さらにここで問題となるのは、「博物館には歴史学とは異なる目的があり、とくに展示については、展示理念や資料の価値観も、歴史学とは必ずしも同じであるとは限らない」という点である。展示理念や資料の価値観は、歴史学とは必ずしも同じでないという指摘については大問題が存在する。それは歴史学の成果によって博物館の展示理論が構築され、さらに歴史学の研究成果によって博物館の資料の価値観が創造されるからである。従って新井は、国安が提唱している「博物館歴史学」を「真剣に研究する必要がある」といっているが、それには及ばない。「博物館歴史学」という内容はいかなるものであるか定かではないが、あらためて博物館歴史学を設立しなくても、すでに学問体系及び方法論が確立している歴史学の範疇において、その研究成果を博物館の歴史展示に導入する事が先決である。……

これをみると後藤の説は、歴史展示においては歴史観の立場からの論述であって、国安の場合は、博物館における展示の任せ方について苦慮しての論述であり、決して対比して論ずるものではない。

後藤の説は、「歴史展示とは、まさに一つの歴史記述以外のなにものでもない。」として、それは、「ある特定の史観に基づく一つの特的な歴史が記述されているのである。これはいかなる歴史展示においても、認めざるを得ない客観的な事実であり、歴史展示を行う以上は、絶対に避けることのできない必然的結果」と述べている。高く評価に値するもので同感である。

この点からみると、自然史の場合は共通した一面もあるが、理工系等の研究から展示への過程と結果とは異なる点である。特に、歴史展示においては、定説的学説といっても、その過程の中には史観があり思想

がある。それを否定しては歴史学は存在しない。史観を無視した論説は、安易な書かれた歴史小説と同様である。

加藤は、博物館展示の命題については後藤理論に対しては、高く評価し得る理論であり、同感であると記しているところからも、後藤理論に同調するものである事は明白である。一方国安が提唱するところの「博物館歴史学」に対しては行間から読み取れる如く真向から反対する理論展開をしているものであった。

また、加藤とは逆に国安理論に賛同し、「博物館歴史学」を推進するものとして吉田優¹¹²⁵の論文がある。

こういった郷土史実を、「既成の学会」の歴史学者は必ずといってよいほど“底の浅いなんでも屋”として軽視した。しかしやがて歴史系博物館の学芸員は博物館歴史展示推進させながら、“底の深いなんでも屋”となって、地域の歴史＝地方史と全体史までにたかめてゆけるようなプロセスを考えながら、そのなかで「博物館歴史学」なる概念の中味をつくりあげてゆく地味な作業に入るべきではなからうか。

あえて言えば、地方の歴史系博物館の展示や「博物館歴史学」に関心を持って考えてゆく人々は、勇気を持って現在のところ「全体の脈略は一向にとれない」が、やがては体系（＝通史）だった地方史＝ニュー郷土史を創造するために、おおいに共同して研究を進めるべきだと思う。

最後に、われわれ“底の深いなんでも屋”なる党派は「大体において進歩的歴史学者は、その史観を演繹的に現象の理解に当てはまるため、概史に得意であるが、零細な史料を蒐集して帰納する小部分の技術を大儀がるようである。¹¹¹⁹」とあるように、「既成の学会」の歴史学者が不得意とする方法を駆使し、「零細な史料を蒐集して」地域の歴史、地方史の通史を叙述することを得意とする者たちの「博物館歴史学」派をつくり

たいものである。(19) 松本清張「カルネアデスの舟板」松本清張全集36」489～509 文芸春秋 1985

吉田は、地方史の体系だてこそが「博物館歴史学」の確立であると断定しているようである。ただ、国安が提唱した「博物館歴史学」の具体的子細は不明であるが、地方史の体系確立が即ち国安の言う「博物館歴史学」ではないような気がしてならない。そこには地方史であれ通史であれ、あくまで博物館展示を視座に置いた展示要素を中心とした歴史学を想定しているのではないかと予想されるが不明である。

次に、歴史展示の命題を記したものとして矢島国雄の「歴史展示における補助媒体について」¹¹²⁶があり、「歴史展示とその特性」と題する中で次の如く述べている。

歴史展示とは、ものによる歴史の叙述としての展示である。単にものの継時的な展示をいうわけではなく、ものの有意な配列を中心とした展示という形式による歴史叙述であると定義されよう。

歴史学が記述科学であるといわれ、文字を主たる媒体として成立していることは周知であろう。歴史学が史料の解釈に立脚し、理論的構成を求める以上、そうした抽象度の高いものを伝達には、高度の抽象能力をもつ媒体が利用されるのは当然のことである。

歴史展示は、これを具体的なものを主たる媒体として行なおうとするものである。これは、ものから離れたいわば抽象的な関係そのものが主題となるような歴史分野では、大変に困難なことであろう。全く不可能であるか、極めて不十分なことしかできない場合も予想されうる。歴史展示が具体的なものを主たる媒体とする歴史叙述であるとする命題からは、こうした一定の限界が存在することは不可避であろう。こうした場合に、展示という形式にこだわるなら

ば、ものの不足、欠落を抽象能力の高い媒体（文字、図表、音声、映像など）を駆使することで切りぬけられなくはないが、これはものを主たる媒体とする展示ではもはやない。

この問題は視点を変えれば、ものによる復原を通じて、あるいは、それなしには語り得ない歴史とは何かという問いになるであろう。

矢島は博物館展示の命題と共通する、「歴史展示とは、ものによる歴史の展示である。単にものの継時的な展示をいうわけではなく、ものの有意な配列を中心とした展示という形式による歴史叙述である……」と歴史展示を定義し、更に、「ものによる復原を通じて、あるいは、それなしには語り得ない歴史とは何かという問いになるであろう。」と記している如く、ものによる歴史叙述の展開こそが歴史展示であり、博物館展示であろう。この点が国安が言わんとする「博物館歴史学」ではないのであろうか。

更に矢島は、本命題を「歴史博物館論のための予察」¹²⁷で次の如く決定づけている。

博物館の歴史展示というものが、〈もの〉の有為な配列によって、ある〈こと〉、すなわち思想・概念を伝達することであるとすれば、歴史展示は、〈もの〉によって歴史を叙述することであると言い替えられる。

つまり、歴史展示というのは、〈もの〉の内包する諸情報から、歴史叙述に必要な情報を主として視覚によって取り出せ、構成させて歴史叙述として受け止めさせることが求められるといえる。そして、〈もの〉をどう記号化し、その記号化した〈もの〉をどう関係づけさせ、メッセージを構成させるかが、展示の技術的側面ということになる。……

歴史資料が上述のようなものなら、歴史博物館かどうかは、歴史を展示によって叙述することを目指した博物館であるかどう

か、そのために歴史資料を調査研究し、収集・保存する博物館であるかどうかにあるとってよからう。

そして、原理的に言えば、歴史展示には歴史観・史観は不可避である。史観のない歴史展示はあり得ない。展示のシナリオを作成、資料の選抜自体がすでに一定の価値観に立脚する以上、それは史観の表明である。

と断言することにより、矢島は歴史展示の命題を定義している。矢島理論は歴史展示の命題に関する現時点での集大成と評価できるものであり、且つそれはまた、博物館展示の命題とも共有する理論であろうと見做せる。

また、それは坪井・棚橋らの博物館展示の命題に関する理論と基本的に同調するものであって、再度先学者の卓見には驚嘆するばかりである。

以上の博物館展示の命題に関する代表的論著より、博物館展示は「もの」自身を見せるのではなく「もの」を媒体として、その背後に存在する情報を伝えること、即ち、「もの」で見せる事であることは衆目の一致するところであろう。

しかし、博物館展示の命題である「ものが内蔵する情報の伝達」の突出した考え方として“電腦博物館”理論がある。電腦博物館とは、関西圏に所在する某大型博物館のリニューアル構想において考えられ、命名されたものである。

つまり、コンピュータ・ネットワークを基本としたマルチメディア博物館を基本理念とし、広く「もの」を集める機能から情報を集める機能に博物館の基本機能の変換を図り、博「物」館から博「情」館にならねばならないとする理論に基づく博物館である。

従って、「資料」を骨格・基盤とする従来の博物館とは大きく異なり、「資料」・「もの」の介在なしに情報のみを収集し、研究し、展示（伝達）するというものであろうと思われる。

本電腦博物館理論に対し、西野嘉章¹¹²⁸は次の如く述べている。

すなわち、これまでの博物館は研究者重視の姿勢を採っていたが、これでは時代の流れについていけない、今後は来館者重視に切り替える必要があり、また同時に、広くモノを集める機能から広く情報を集める機能に方向転換しなくてはならぬと言うのである。挙げ句の果てに、博「物」館を廃業し、博「情」館でなくてはならない、とまで言い切つて憚らない。彼らの構想する「電腦博物館」では、映像、蓄音、匂いを動員して「仮想現実」を生み出し、いかにも「実体験らしく演出してみせる」のだという。もとより「実物体験」の場として存在意義のある博物館が、その本来のあり方を投げ出し、「疑似体験」をそれ「らしく」演出してみせるなど言語道断の発想である。こうした企図に対しては、博物館の将来像を誤らせるものとして大いに批判すべきである。モノの抜け落ちた博物館は、どうみてもただの「器」に過ぎない。モノの収集、モノの研究、モノの表示、これが博物館事業の核となるべきであり、その姿がどのように変わろうとも博物館はつねに博「物」館でなくてはならないのである。

したがって、博物館が情報化事業へ乗り出すにあたっては次のことに注意が必要である。マルチメディアなどの先端技術は、モノの存在価値をよりいっそう高めるための補助手段に過ぎない、資料管理、社会教育、公共サービスなどといった諸事業を推進するための補助手段に過ぎないということである。情報はモノから紡ぎ出される。ところが、その情報は、いつの間にかモノを置き去りにして、独り歩きし始める。博物館にあってそうしたことが起こってはならない。理由が簡単である。情報はその時々で刷新され、複製される質のものであり、利用の仕方にも拠るが、しかし、一般に「陳

腐化」する傾向を内在している。それに對して、モノは類似したものがいくつ揃おうとも、それ自体の存在はつねにユニークであり、決して、「陳腐化」することがない。西野は、電腦博物館について厳しく批判すると同時に、「資料」と資料が内蔵する情報とについて言及している。

電腦博物館理念は、今日の情報化時代と相俟って、博物館の基本を見失ったところで咲いた徒花と見受けられる。博物館資料の情報とは、「資料」という「もの」あつての情報である事を一時も忘れてはならないものと考えらる。

この点に関連するものとして、岩城晴貞¹¹²⁹は次の如く述べている。

時代の潮流の中でよく言われる、ガラスケースに鎮座まします帝室博物館スタイルは時代錯誤ではないかと—？私はこのところから気に入らないのです。私にとって博物館らしい博物館は「東博」・「京博」・「奈良博」と、今も思っています。……先ほどの「帝室博物館」スタイルにもどります。例えば、21世紀に設立する博物館で、素晴らしい歴史的価値のある資料が収集できたとします。これらを公開するにあたって、私なら迷わず立派なガラスケースに展示し、静謐な空間のしつらえのデザインをしたく思います。勿論、関連情報等の展開において最新テクノロジーのデジタル情報の展開において最新テクノロジーのデジタル情報技術を駆使した、新たな情報展開を図ります。しかし、展示スタイルとしては21世紀といえども、先の「帝室博物館」スタイルを基本とした考えに他なりません。これは価値ある資料を安全に保護するとともに、丁寧にじっくり“もの”(資料)を観察してもらいたいという目的を持つからです。

現在、本物の資料の収集・収蔵があまりにも少なすぎます。この“本物資料”のこ

だわりをなくした所から、技術面に偏重し、
皇室博物館非難になっていると思われます。
岩城は、情報は一人立ちするものではなく、
「資料」あつての情報であり、資料の介在が
博物館であると述べているのである。

6. 博物館展示に於ける「もの」とは何か

博物館は、「もの」を媒体とする研究機関で
あり、生涯学習機関であることや、博物館展
示は「もの」それ自体を見せることに始終す
るのではなく、「もの」が内蔵する学術情報を
それぞれの学問分野の研究成果を基に、思想・
考え方・史観等を伝達する事を命題にする行
為である事は、現在までの博物館展示の命題
に関する研究からも明白であろう。

ところで、博物館展示に於ける「もの」と
は具体的に何を指すのであろうか、つまり実
物資料であるところの一次資料に限定される
のか、あるいは実物の記録資料であるところ
の二次資料をも含めたものを指示しているの
かという疑問である。

先ず、棚橋源太郎が『博物館学綱要』の中
で、「展示目標の確認」として記すところの「物
品」とは何を意図しているのであろうか。再
度引用すると、

博物館で物品を陳列する目的は、第一は
物品を観衆の眼に愉快に映せしめること、
第二は知識伝達の方便として物品を利用す
ること、この二つ以外に出でない。芸術的
作品は、品物それ自体を観衆の眼に訴へん
とするにあるから、美術陳列の多くは自然
第一の目的の下に行はれ、雅致に富むやう
上品に排列して、照明の調和と、色彩の配
合に意を用ひ、また眼障りになるような説
明札はこれを避けるやうにするのである。
これに反して歴史や科学に関する陳列では
物品自体は、問題の唯一小部品を物語るに
過ぎないから、自然第二目的に従って之れ
を陳列し、系統的の排列と充分な説明に加
へるに、更に図表、掛図其の他のあらゆる

具体的補助方便に依るのである。

棚橋の以上の記述からは、物品とはあくま
で一次資料を指し示していることは明白であ
り、図表・掛図等の所謂二次資料は、「補助方
便物」と表現している。

つまり、棚橋の称する物品とは一次資料に
限定されている事は明白である。

棚橋と同一の「もの」=実物資料、一次資料
とする考え方は、現代に至るまでの博物館展
示に関する著書・論文を渉獵する限り一貫性
が認められる。

例えば倉田公裕は、その著『博物館学』¹³¹
の中で、「ここで教育の意味は、学校教育の様な
知識を教え込むという形態ではなく、広く人
間としての教養であり、「もの」(実物)に近
づき、或いは見せることによって、自然的に
興味と関心を持たせ、ものの質や、美、或い
はそれらの背後にある人間関係、或いは歴史
に関心を起こさせ、よりよき生活に役立たし
めるという広い意味の教育である。」と記して
いるところからも、明らかに「もの」は実物
であると断定している。

また、矢島国雄も、「歴史展示における補助
媒体について」¹³²と題する論文で、展示に於け
る「もの」の一次資料・二次資料に関する知
識に於いては下記の如く、一次資料のみに限
定した考え方を示している。

歴史展示が具体的なものを主たる媒体と
す歴史叙述であるとする命題からは、こう
した一定の限界が存在することは不可能で
あろう。こうした場合に、展示という形式
にこだわるならば、ものの不足、欠落を抽
象能力の高い媒体(文字、図表、音声、映
像など)を駆使することで切りぬけられな
くはないが、これはものを主たる媒体とす
る展示ではない。

明確であるように、矢島はその使用頻度にも
よるのであろうが、二次資料の介在は「も
のを主たる媒体とする展示ではもはやない。」
と言明している。倉田、矢島をはじめとする

博物館展示を論ずる研究者のほとんどは、「もの」という言葉を使い、そして「もの」とは一次資料にのみ限定しているように思われる。

ところが、博物館に於ける「もの」であったり、資料論や収集・保存分野で一般的に使用される「もの」についてはの概念は、通常一次資料、二次資料を含めた資料として把握されている事は例をあげるまでもなからう。

ただ、筆者は浅学ゆえに端的に「もの」=「博物館資料」と解釈しており、博物館等で使用されている「もの」と「博物館資料」は異なり、それぞれ定義された専門用語なのかもしれないが、未だこれらを定義した論著に遭遇していない。

仮に、「もの」=「博物館資料」であるとすれば、博物館法第3条（博物館の事業）第一項の「1. 実物、標本、模写、模型、文献、図表、写真、フィルム、レコード等の博物館資料を豊富に収集し、保管し、及び展示すること。」と明示されているように、「博物館資料」即ち「もの」は一次資料と二次資料を含めたものとするのが共通認識であろう。

そうした場合、各研究者によって現在まで述べられた展示論の論旨も大きく変容することも現にあるだろう。つまり、「もの」に対する、基本認識が、博物館学の中でも、こと展示論に於いては「実物資料」と「二次資料を併合する」二者が存在し、それでも何故か棚橋の使用例である前者が多数を占めているものと看取される。

大給近達の論文「博物館展示(1)」¹³³には次の如く記されている。

今までのあり方とこれからの博物館のあり方とは、どうも質的に変わっていくのではないかということです。丁度過渡期に私共の国立民族学博物館が出来たのではないかと思っています。それはどういふ点かと申しますと、今までいわゆる博物館というものは「もの」を見せるんだという「もの」が中心となっており、特に「もの自身」が

オリジナルなものであり、生でそれを観客の方に見せる、それが博物館の大事な仕事であるという風に考えられがちだったと思います。……

それはどういふことかという、「これからの博物館は果して“もの”だけがすべてなのか」という問題が第一点と、第二点は「“もの”はオリジナルでなければならぬのか」ということです。結論から申しますと、「オリジナルにこしたことはないが、オリジナルがなければレプリカでもよい」という考え方で、博物館の準備をはじめました。そこが昔の帝立博物館、現在の東博とか京博、奈良博とかと違います。それらの博物館はむしろ“もの”が最初にあって、その“もの”はオリジナルでなければならないわけで、美術館も同じであります。美術館自身が非常に真偽と申しますか、本物か偽物であるのが美術館にとって重要な問題ですが、私共の博物館では本物でなくとも、いってみればわざと複製品を作っても構わないという考え方を出しました。これは国宝、重文クラスのを対象にしている博物館であるということも勿論理由の中にありますけれども、もっと背景にある考え方として、「実は博物館というのは“もの”を媒介として情報を伝えるセンターである。むしろ目に見えない情報が博物館での使命として重要である。“もの”はそれを伝えるための一つの媒介にすぎない」という考え方があり、そのように割り切ったために、民博の展示が可能になりました。

これからどんどん地方に博物館が出来てまいります。その時当然“もの”が充分集まらないということが起こりますが、「“もの”は必ずしも重要なメインではないのだ、むしろ“もの”の背後にある情報が重要である」という認識をこれからの博物館の運営の中に、お持ちいただくことが大切ではないかと思っています。

先ず、大給は博物館界で従来より、恐らく展示論を述べる際の「もの」は実物資料に限定している点を踏まえた上で、更に前章で記した博物館展示命題論であるところの、「もの」と情報の観点から「もの」は実物資料であるところの一次資料に限ったものではなく、当然、二次資料も博物館展示における「もの」であると述べているのである。

また、一瀬和夫は「博物館展示と歴史教育」¹¹³⁴の中の、「実物資料とその他の展示資料」で、展示の技術的側面とも解釈されるが、博物館展示における二次資料と一次資料の同一性について記している。

実物とレプリカ、復原物との混合、それらが本物か、偽物とかいった誤解を問題にする人がいる。しかしながら、復原品を構成する部品にすら、今まで触れたことがない人にとっては、それが実物としての技工上の出来不出来を観察するのが目的ではなく、その品物がどのように存在したのかというイメージをおおまかにつかむことがまず大切ではなからうか。なにはともあれ、ともかく部分だけでは何らかの説明が必要なのだから。そして、何度もみた人であれば、完成品はこのようになるという手掛りに、もしくはその模造品の復原提案としてとらえてもらうことも可能なのだ。このように模造品が活用されれば、より能動的な楽しみ方への幅が拡大するのではなからうか。

展示上に於ける二次資料の用い方も多岐に及ぶであろうし、二次資料の形態も種々のものが介在するであろうが、例えば時間軸展示（歴史的・発達史的、時間・発達史的展示）で、時間の経過に従いA・B・C・D・E・F・Gと形状や法量が推移してゆく資料の変遷を展示した場合、C以外はすべて一次資料を持って展示が可能であるが、Cについては一次資料の収蔵品がなく二次資料を充当した場合を想定して戴きたい。この場合のCは、二次資料であ

るレプリカであっても、一次資料であるA・B・C・D・E・F・Gと同一の資料が内蔵する情報を同じく有しているものであるから、展示全体の目的とする情報伝達には何らの支障も来さないものであると考えられる。

また、それがレプリカでなくとも平面的な記録であり、更に限られたアングルからの写真という形態の二次資料であっても基本的には同様であろう。更に二次資料の形態として模型・イラスト等々の数種の採用も予想されるが、それは筆者が述べている二次資料間での資料価値の問題¹¹³⁵であって、当該展示の目的とする情報伝達の上で最も効果的な形態を選択すれば良い事である。

かかる観点に立脚すると、一次資料であるとしてきた「もの」のみが、大給も述べるように背後に情報を背負っている分けではなく、二次資料であってもあくまで客観的な一次資料の記録である二次資料であれば、一次資料と同等のあるいは一次資料と極めて近い情報を内蔵するもので、同様の展示効果を生み出すものとする。

従って、博物館展示に関する論著で言うところの「もの」には、二次資料を含めた観念で使用すべきではなからうか。

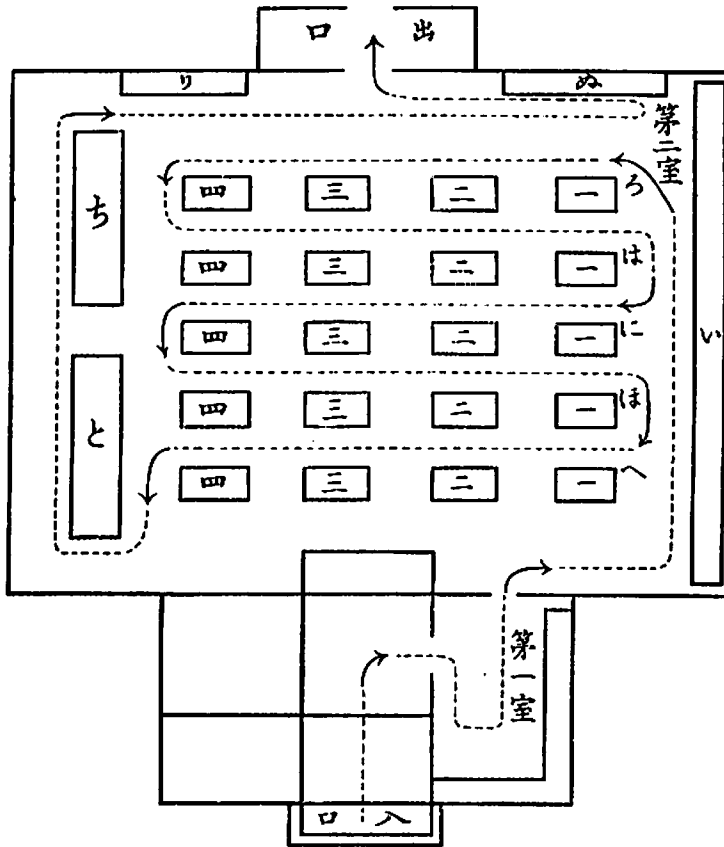
ただ、「もの」とは有形の物体を指し示す語であろうから、同じ二次資料に含められる虚像である映像類や音声の記録等は当然ながら該当しない事になる。

7. 展示の配列に関する研究史

博物館展示の命題は、展示資料を見せるといった直截なものではなく資料が内蔵する、資料の背後に潜む情報を抽出し、資料を通して紡ぎ出した情報を伝達するものである。

従って、当該情報を具体的に展示というかたちで表現するに当たっては、当然ながら見せる順序、即ち配列が自然と発生するであろうし、また発生しなければならない。

換言すれば展示の配列こそが、博物館展示



一 参 観 案 内

○ 第一室に於ては人類學とは如何なるものかと云ふ事の大概を示し、
 ○ 第二室に於ては諸人種の現状及び日本種族古代の狀態並びに日本古代住民に關する諸事項を示す。
 ○ 第二室中央部の諸標本は東西を通じて見れば同一地方の事實を明かにする益が有り、南北を通じて見れば彼此比較の便が有る。
 ○ 矢の向きは歩き方の一例を示すのみ、何れとも人々の好む所に随つて宜し。

- い 諸人種の部
- ろ 横列 臺灣蠻人の部
- は 全 マレイ土人の部
- に 全 南洋土人の部
- へ 全 ニウギニイ土人の部
- 一 縦列 寫眞
- 二 全 身體裝飾及衣服
- 三 全 諸器具
- 四 全 利器
- と 日本石器時代人民の部
- ち 日本種族上代の部
- り 韓國人の部
- ぬ 清國苗族の部

人類学標本展覽會設計平面圖 (『東京人類學會雜誌』第19卷第219号より)

における具体的展示の意図の表現の第一歩となるものであろう。配列により展示意図が生ずるのではなく、展示意図、即ち展示構想により、展示資料の配列は、自ずと浮上して来るものである。

また、分類と配列は表裏一体といえる関係にあり、分類あるが故に配列が可能となり、配列の為には分類の必要性は当然生じて来るものである。

この博物館展示の配列に関する、その必要性と考え方を明示した最初の論文として、1899年（明治22）に人類学者坪井正五郎¹¹³⁶の記した「パリー通信」が濫觴となるものであろう。前項でも記したが、再度掲載すると次の通りである。

万国博覧会人類学部物品陳列の評、棚の片隅に鉢植えの五葉松有り次に薬にて根を包みたる万年青あり次に鉢植えのサボテン有り次に又鉢植えの五葉松有り其隣に石菖の永盤有り其下に石臺に植たる柘榴有り其隣にへゴに着けたる忍草有り其隣に根こぎしたる夏菊有り、一千八百八十九年パリー府開設万国博覧会人類学部物品陳列の様子は之に似たる所無しと云ふ可からず、縁日商人の植木棚に似たる所無しと云ふ可からず嗚呼、パリーは人類学の中心とも言はるる地に非ずや、本年の万国博覧会は規模廣大なるものに非ずや此地に開きたる此会の中此専門の部にして物品陳列の法が理学的で無いとは如何なる譯であるか有名な人類学者の整理したものを私風情の者が彼此云ふのは實に蟻螂が鉄車に向ふ様に見えるでござりませう併し蟻螂にも眼があります、車輪の円いかイピツかは見分け得る積でござります、大仏の坐像は取り除けとして評は止めても正面入り口の前に在る古墳内部の現物、各地掘出の古器物、ブッシュマンの實大模形等は何の故に最初に出て来たのか譯が分からず正面入り口三所の中何れが第一だかも示して無いがトピナード先生の

言に随つて右から入つて見た所が人体解剖と比較解剖との標本は此室にばかり集まつて居ると云ふでも無く中央室を飛び越してきた室にも一部二階に上つて中央部にも一部有る事故好く見やうとするには此所彼所奔走しなければならず、石器も所々方々に一群一群に列べて有つて比較に不便だし銅器鉄器も其通り角や骨に細工した彫刻物こそは此所ばかりに集まつて居るのだらうと中央室のを熟視して後に中庭に出て見れば此所にも連れが澤山有る掘出品許りと心得て見て居ると現用品が混じて居たり現用出かと思つて見れば古代の物を想像して作ったので有つたり諸人種の頭骨諸人種の写真諸人種の模像がチリチリバラバラに置いて有つたり實に意外な事だらけ、専門家の為に作ったのなら取調べ上の不便言ふべからず専門外家外の人々の為めに作ったのなら斯学の主意を解する事難し何れにしても陳列法宜きを得たりとは決して言ふ能はず骨董会とか好事会とか云ふものなら深く咎めるも及ばず一千八百八十九年パリー開設万国博覧会人類学部としては實に不出来と言はざるを得ず、出品が少なく出品が価値少なく有つたらば此感じも起らなかつたかも知れませんが出品が夥く出品が価値多いから誠に遺憾に思ひます、付箋に注意さへすれば解かる事では有りますが一寸通り掛りの縦覧人中には陳列の意が知れない故に人身測定器を見て医術器械、諸人種の眼色の見本を見て入れ眼だ杯と早合点する者がござります、三月の雛にも飾り方有り、五月の幟にも建て方有り絵の順が好ければ読まなくとも草双紙の作意は大槻推量出来るものなり千字分を切り離して投げ出しては読み取る者幾人かある、当局者は斯道の学者なり必此陳列法を以て充分なものとは信じて居られぬならん、信じて居られる筈が無し、熟ら不都合なる陳列の現はれた原因を考ふるに全く室の都合、棚の都合、箱の都合右

左相對前後照応杯と云ふ所に在る様なり、物品は本なり、入れ物は未なり、入れ物の形状大小の爲めに物品陳列の法を曲げたるとは異々も、残念なる次第ならずや私は物品の好く集まったのには感服します、列べ方の好く無いのは遺憾に思います、緑日商人の植木棚の草木の様で無く理学的の植物園の草木の様に是等の物品が順序好く列べて有ったならば人類学部設置の功は更に大でござりましたように遺憾なる哉、遺憾なる哉。

然らば如何に列べるが宜きか、物品の列べ方は各部区々では宜からず、一主義を徹底しなければ不都合なり、当局者の与論がTopinard氏の言を容れるならば第一に縦覧の巡路を示す札を掲げ人体解剖比較解剖の諸標品、人身測定人骨測定の諸器械、諸人種の模造写真頭骨、人種学上の諸表諸図、諸人種の現用器物、住居古墳等の写真雜形、掘出の石器、銅器、鉄器、土器、知識の度に随って異同有る事を示す腦の模形、犯罪人に関する人類学上の諸標品と順に列べ各部に属する図書は各正当の場所に置き一般に関する書や雑誌、雜書は終の部へ纏めて置くが宜しいと思はれます。

坪井は、確固たる展示命題を保有する中で、命題より発生する展示の配列について言及しているものである。パリ万国博覧会人類学部物品陳列の展示が、人類学による何らの分類と配列がなされず、その展示状況はまさに、「緑日商人の植木棚の草木」の様であると記している。その上で、展示上の配列の必要性については、「三月の雜にも飾り方有り、五月の織にも建て方有り絵の順が好ければ読まなくとも草双紙の作意は大概推量出来るものなり」と適格なまでの例を取り、展示に於ける配列の重要性、具体的展示の基本を強調しているものである。1889年の事であり、本論が具体的な近代展示の萌芽となるものであろう。

更に、坪井は掃朝後の1904年に東京帝国大

学人類学標本展覧会に於いてその理論を実践するのである。展示の命題については前項で詳述した通りであり、具体的資料の配列についても人類学の研究成果に基づく分類を行ない、展示と言う情報伝達の為に資料の配列に意を尽くしている事が下記の文章で窺い知られよう。

〔配置〕 法科第三十二番教場といふのは仮正面を入れて真直の大通り、左側二つ目の煉化建て物で其玄関は南に面して居ります。玄関の突き当たりは壁、右にも左にも小さい部屋が有って何れも北側の壁に在る戸口を通じて、主なる室に連なつて居る。此室は東西十二間南北八間、玄関突き当たりの壁を背にして、北向きの教壇が設けて有る。此真正面、即ち北側の壁の中央には出入口が有る。常は南の玄関が教員昇降口、北の口が学生出入口に充てて有るのですが、今回は南口を入り口、北口を出口に決めました。玄関正面の壁には

右は西曆一八九三年シカゴ開設万国博覧会より人類学教室の出品に対する褒状
左は西曆一九〇〇年パリ開設万国博覧会より

と云ふ札を貼り各褒状は黒塗り艶消しの縁を付けた額に入れて見付き好く掲げる事と致しました。其下に貼ったのは左の通りの札。

日本で人類学会の起こつたのは明治十七年（西曆一八八四）
帝国大学に人類学教授の置かれたのは明治二十五年（西曆一八九二）

日本に於て人類学の開けたのは何時からで有るか。それがヨーロッパやアメリカに於て如何に認められて居るかと云ふ事を此二枚の貼り札に依って手短かに示した考へで有ります。左の小部屋は掛貝の控所として戸には締め切りの札を下げ、観覧者は右の小部屋を経て大広間に入る様に致しました。參觀案内は受付の所で人々に渡す仕組みに為たので、それに第一室即ち小部屋第二室即ち大広間には何物が如何なる順序で置いて有るかと云ふ事を明らかに示して置きました。第一室に入って直に右の方、即ち方角で云へば西の壁面には、人類学史摘要を掲げて置きましたが、これは玄関正面の二つの貼り札と相応じて日本の人類学の状態と人類学の淵源とを示すと云ふ趣意で有ります。人類学の発達は略ぼ解かったとして次に示すべきは現に研究されて居る人類学はどんなものかと云ふ事で有りますが、之を示す諸表諸図は南壁東壁へ折り曲げて掲げて置きました。此の如く第一室の三面の壁には人類学大意を誰にでも解かる様に書き示し画き現はしましたが、尚ほ示し難いのは諸国に於ての人類学研究の状況で有ります。そこで室の中央に机を置き白布を掛け此所に諸国の人類学雑誌を並べて目的の一端を達する事と致しました。第一室の北口を通れば次の大広間に入る。其石の方即ち東壁に接し総長さ八間の間には机を並べ白布を掛け、最初の部分即ち南の端には頭蓋骨を画き取る装置、頭蓋容量を測定する装置及び諸種族の頭蓋実物八個を置き壁面には多数種族の頭蓋図を貼り、此の如くにして先ず諸種族頭蓋異同の大略を示し、引き続いて諸種族容貌の異同を示す方法としては、全世界から五十余々所の例を選び出し、各種族の写真及び図画を陳列し、種族名を記した札には番号を書き添へ、壁に掲げた人類分類地図記入の番号と対象する仕組が立てられました。此所の貼り札は左

の通り

此所に列べました写真図は諸人種の容貌を示す目的で上に掲げました人類分類地図に基づいて主なる種族数十を選び出したものであります。

大広間の大部分を占めて居るのは其大きさ一枚位ずつの机二十個で、之を南北の方向に五個ずつ東西の方向に四個ずつ、各の通り道を残して並べ、総て白布を掛け最も北の列を台湾蕃人の部、其南隣をマレイ土人の部、其次を南洋諸島土人の部、其次をニウギニィ土人の部、最も南の列をアイヌの部とし、列毎に風俗写真、身体装飾及び衣服、雑具、武器利器と云ふ順に物を陳列致しました。アイヌの部文は離れものですが、他は比較上の便を計って接近地のものを隣り合せて列べると云ふ様に為たので有ります。室の南壁に接して設けられた教壇の上には室内の諸所に置いたのと同じ様な長腰掛けを置き休憩所に充て、後の黒板には室内の区割を画き、前の机上には人類学教室編纂書類及び人類学関係絵はがき帳を置いて休息者の縦覧に供へました。中央土俗部の西に当って南北に長い台をば南に一つ北に一つ据え付け、各に白布を掛け南の方には日本石器時代人民の遺物、北の方には日本種族上代の遺物を置き共に東西両面から見える様にし、尚自室の西壁に接して長い棚を設け、白布を掛け、南の台に面した部には矢張り石器時代人民遺物を置き、壁に分布地図を掲げ、北の台に面した部には同じく日本種族上代の遺物を置き、壁に分布地図を掲げ、二部の中間には境界を立てて弥生式土器を置きました。……

以上の文面から解かる通り、十分なる構想に基づく資料の配列、展示室の構成が実施さ

れているものである。配列より生ずる導線計画も十分に考慮され、それも左回りに展開されているのには驚くばかりである。

更には休息コーナーも設けると同時に、当該展示の延長上の人類学関係の絵はがき等々を配置するなど今日の博物館展示と何らの遜色なきものと看取され、坪井の展示に対する思慮の深さには驚嘆するばかりである。

また、二次資料の活用などでも窺い知られる如く、坪井の頭の中には「博物館学」という学域はなかったにしろ、既に博物館展示学については完成していたものと見做せるであろう。

次いで、木場一夫は「新しい博物館—その機能と教育活動—」⁴¹³⁷の中で博物館の施設の項で、具体的に図を掲げ順路について、「最後に考慮すべきことは、展示室の順路の方向であるが、これは右回りが通則とされている。二十二図にその一般的巡路を示した。大きい博物館ではこのように行はれにくい場合もあると思はれ、展示室の中央にケースがおかれた場合には、その巡路はかなり複雑なものとなる。展示品の配置によってコースをたやすくたどりうるようにすることは入場者に疲労を與えることを減ずる効果を生ずると思う。」と記している。今日、博物館展示室の導線は左回りが通常となっているのに対し、右回りが通則とされていると述べ、右回りに限定しているようである。また、導線計画の適不適と見学者の疲労との関係をも指摘しているものである。

更に、棚橋源太郎⁴¹³⁸に至っては、博物館資料の配列を理論的具體性を以て記している。

資料の配列展示、このようにして精選した資料は、これをどんな順序に排列すべきであるかが次の問題である。それには人類が生活上逸早く利用した力学機械から始めて、光・音響・電気に関する諸器械の構造原理、物質の構造、燃焼、火の利用、冶金術、醸造化学、ガス工業、酸・アルカリの

製造工業、有機化学工業、地球の発達・地質・古生物の化石・生物の進化、動植物の形態性状・生活上への応用、人為淘汰・人種・人体の生理衛生の順序によるべきであろう。これ等資料の陳列には標品ばかりでなく、模型写真図表絵図などおも併せ用い、且つ分類式の乾燥無味に陥らないように留意して、原地グループ陳列・古い時代の工場模型・動力応用機械模型の運転・観覧者の実験装置等をも採り入れ、素人の観覧者や児童生徒にも出来るだけ解かり易いよう、趣味豊かなものにすべきである。

と棚橋は、若干観点は異なるものであるが、具体的な配列順序まで明示しているものである。

博物館展示に於ける配列そのものについて著した論著はその後あまり認められない。この点は、博物館展示構想が配列を決定するものであろうし、各々の具体的展示手法も当然ながら配列の上に成り立つ為には、観点が自然と他視点における展示論へ移行・抱合されたものと看られる。

以上の趨勢の中にあつて、本点を再度確認した⁴¹³⁹ものとして加藤有次の論文がある。

しかし今後、博物館の展示室に「もの」を並べるといふことには、一貫した理念がなければならぬ。単なる並列・羅列ではなく、並べること自体に目的をもたせ、思想をもたせて、そこに並べられている資料が観る側の人を説得するものでなければならぬ。このような考え方にもとづいて「もの」を並べるとを、「陳列」から区別して「展示」というのである。

この展示については、たとえばA・B・C・D・E・F・G・H……といった具合に並べていくと、誰にでもアルファベットを並べようとしていると思う。それにたいして、B・E・A・H・D・C・F・G……と並べると何をどう並べようとしているのか判らない。この場合に、前者を展示といい、後者を陳

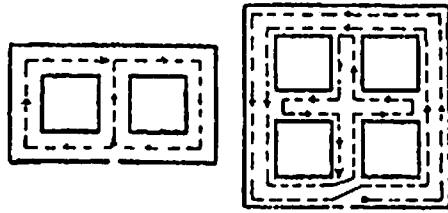


図22 展示室の巡路を示す〔Gilman〕

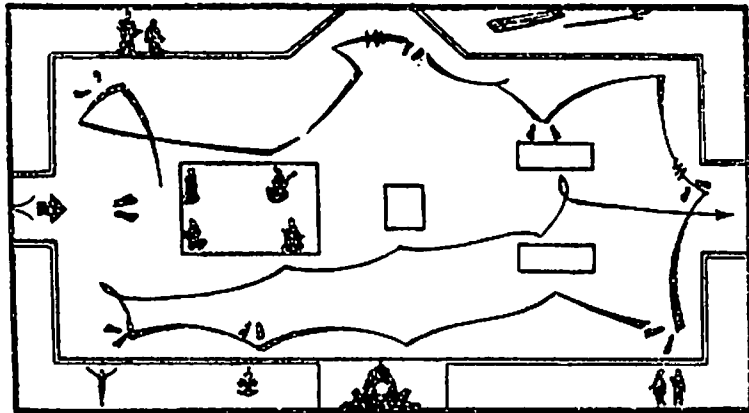
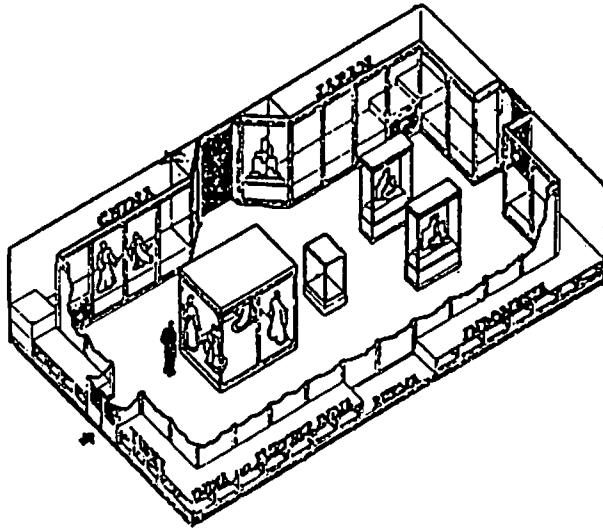


図23 リバースール博物館の土俗部
東洋展示室の展示様式と巡路。上は立
体図、下は平面図、入場者の足どりを
示す。〔Thomas〕

(「新しい博物館」1949 木場より)

列として考えるとよい。これが展示の基本的な理念である。

と記している如く、博物館展示に於ける展示とは展示理念下に於ける配列の重要性を確認したものであり、古くは坪井の展示理念を継承するものである。

また、1981年に小森厚は「動植物園・水族館」¹⁴⁰で配列と展示について、次の如く記している。

広い意味での展示(Exhibit)を、まず、配列(Arrangement)と、狭い意味での展示(Display)とにわけて考えてみる必要がある。すなわち、配列とは園・館といった施設全体に、どのような流れをもって、展示物を並べてゆくかということであり、動植物園・水族館においては、このことが基本設計と大きなかわりあいをもつこととなる。これに対し、狭義の展示(Display)とは、動植物を、いかに見やすく、理解されやすく、しかも安全で快的に、観客の前に展開してゆくのか技法をいうのである。後者においては、動物園、植物園、水族館において、それぞれ異なった展示技術が発達していることは当然である。前者、すなわち配列においては、一部共通した面もあると考えられるのでまず、そのあたりから探っていくことが必要であろう。

小森は、配列を広い意味での展示に含めている。この点は、博物館展示に於ける配列を、博物館展示の基盤に据えているのか、あるいはそれ以上の要素とみなしているのかは定かではないが、当該論文では更に詳細な配列を試み、纏めて見ると下記の如くと思われる。

a. 生物学的配列 (Biological Arrangement)

(1) 分類学配列 (Systematic Arrangement)

(2) 生態系による配列 (ECO-Systematic Arrangement)

A. 分布地理による配列 (Geographi-

cal Arrangement)

B. 生息地・自生地別による配列 (Habitatal Arrangement)

b. 社会学的配列 (Sociological Arrangement)

人文科学的配列 (Cultural Arrangement)

(1) 文学的配列

(2) 産業的配列

(3) 保存を主題とした配列

(4) 対象な配列

c. 配列の混乱 (混合・複合・併列)

この配列様式の分類は、人文系博物館を対象とする展示論ではあまり例がないものと思われるが、配列を分類にそのまま置きかえる事も可能かとも考えられる。それは分類より配列が生ずるものであるから当然の事であろうが、当該視点は再度熟考する必要があるものと看取される。

その後、直截に博物館展示の配列に関して著したものはなく、展示の技術的な側面の一つに位置づけられる導線であるところの観覧順路に重きを置いて、棚橋源太郎は「博物館学綱要」¹⁴¹・「博物館教育」¹⁴²の中で一部分点についても触れている。

また、純粹な展示導線については、倉田公裕¹⁴³をはじめとし種々認められる。

8. 博物館展示形態論史

博物館展示の具体的形態の呼称については、明治以来各人各様と言っても過言ではない状況であり、今日に至っても当該傾向は更に拍車がかかった状況と看取されるものである。

具体的には、同種の展示であっても呼称が異なるものであったり、逆に同一呼称であってもその内容が異質であるなど、種々の混着が認められるのである。この呼称名錯綜の原因は、展示そのものが多くは単的な一元性のものではなく、多元的な内容を内蔵しているところから、呼称名を決定する分類規準のウ

エイトの置き方によって発生しているものとも考えられる。この点は、次表の博物館研究者による展示の形態分類名を見ても明白であろう。

本稿では、博物館展示に於ける代表的な展示の分類及び展示形態の変遷について記すこととする。

情的展覧・知的展覧から提示・説示へ

先ず、博物館展示の基本となる資料の性質、性格により起因し、発生する展示の形態の呼称名の変遷をたどってみる。

資料はその製作目的により、二大別される。先ず一つは、所謂美術資料・芸術資料といった鑑賞の対象物として当初より製作されたものと、日常雑器の如く当該資料に対する鑑賞とは異なる用途目的を持って製作されたものとに分けられよう。ここで述べる資料の性格・性質とは上記を端的に意味するものである。また、この両者の要素を兼備した資料も存在することも事実である。

所謂美術資料と非美術資料区分を展示論史上に思い出す事ができるのは、1904年(明治37)に前田不二三¹¹⁴による文面である。

併しながら展覧会といふものは見せるのが主であって、講義的説明は主でないとするういふ人があるかも知れぬ。此言を成す人は情的展覧会と知的展覧会との区別を知らないのである、前者は美術品の展覧会で後者は学術の展覧会である。

と前田は記し、美術品の展覧会を情的展覧会、学術の展覧会を知的展覧会と明確に区分し、使用しているのである。¹¹⁵

次いで、1949年木場一夫は、

展示は、その博物館の目的と技巧とによって左右されるが、展示品は、通常教授的なものと、審美的なものに二大別され、資料の種類すなわち、歴史・芸術・化学・応用科学の四大分野において、それぞれ特有の展示形態が採用され展示効果の發揮につとめている。

と記し、前田の使用に替わるものとして、審美的展示と教授的展示を使用している。

また、棚橋源太郎はその著「博物館学綱要」¹¹⁶(1950年)の中で、鑑賞と知識伝達なる語を使用している。

然し斯うは云ふけれども、芸術品と誰も先ず以て観衆によく理解されなければならず、歴史や科学の資料にしても、亦品物それ自体に於て既に観衆に訴へる力を幾分有つてゐるから、何う云ふ品物の陳列にもこの鑑賞と知識伝達の両目的を顧慮しつつ物品の性質に応じて、何れか一方に重きを置くに過ぎない。

更に棚橋の1953年の「博物館教育」を見ても、知識を目的としているに対し、鑑賞美術的教養と変化が見受けられ、どうも棚橋自身は本観点には無頓着であったようである。

その後、1980年頃までは教育展示・鑑賞展示なる呼称を持って区分されてきた。

この中であって、1981年新井重三¹¹⁷は、当該論点を「展示学の原則」と位置づけ次の如く提案した。

博物館における展示とは展示資料(もの)を用いて、ある意図のもとにその価値を提示(Presentation)するとともに展示企画者の考えや主張を表現・説示(Interpretation)することにより、広く一般市民に対して感動と理解・発見と探究の空間を構築する行為である。

新井は、提案した「展示学の原則」の中で、従来の鑑賞展示を提示(Presentation)と記し、知識伝達という意味での教育展示を表現・説示(Interpretation)と表現したものであった。

本原則に従い、新井は展示の意図による分類では、提示型展示(鑑賞展示)と説示型展示(学術解説展示)・教育展示の三区分を試みたものであった。ここで新井の考える教育展示とは、従来区分されてきた鑑賞展示に対する教育展示といった広範囲な二区分制に基づくものではなく、直截に教育を目的とした展

示を意図しているものである事は次の文面からも明白である。

筆者は展示理論をコミュニケーション論で展開してきた。博物館展示は、さらに提示(Presentation)と説示(Interpretation)に分けて考えることについても述べた。しかし、研究者によっては展示は教育論の展開で説明すべきであるという考え方も発表されている。「展示は教育活動の一環」とする考えに立てば、博物館展示はすべて教育展示ということになる。教育の手法にコミュニケーションを活用していることは議論の余地のないことであるが、だからと言ってコミュニケーションを活用しているものはすべて教育にはならない。新聞も、ラジオもテレビも教育活動として位置づけられてはいない。しかし、テレビの中には教育テレビがあり教育を目的として編成された番組が放映されていることも周知に事実である。そのように考えてみると、博物館展示の中に教育目的を鮮明に打ち出した教育展示があってもよいし、また、そのような展示があることが望ましいであろう。これはテレビが教育的にも活用できるという発想を展示も教育的に活用できるという論理に置きかえただけのことである。NHK-TVのように一般放送と教育放送の2本立ての局もあれば、一般放送の中で部分的に教育放送を流しているところもある。アメリカの博物館では2本立ての館が結構みられるが、わが国では両者の境界が必ずしも鮮明でないようである。かつて、わが国にも教育だけを目的にした国立の教育博物館が存在したが現在では正面きって教育博物館と銘打った博物館はあまり見当たらない。しかし現実には理工学系の博物館や青少年科学センターなどは教育目的に傾斜しているし、仙台市科学館などは旗色鮮やかな教育志向の博物館であろう。

筆者は前述した理由から、博物館展示イ

コール教育展示とすることには賛成できないが、博物館展示の一形式として教育目的を意図的に持った展示があることを否定しないし、むしろ必要なことであるとも思っている。このことは、前述した提示型の展示が教育的に活用できないということでは全くない。教育的に活用しようと思えばいくらかでもできる潜在価値は十分に持っているが教育目的の展示ではないということである。

以上の如く、新井は展示の意図による分類として、提示型展示・説示型展示・教育展示といった呼称とその分類を発表し、この考え方は広く博物館学関係者に浸透し、今日に至っているものである。

生態展示・ジオラマ展示論史

棚橋源太郎による著書『博物館・美術館史』⁴¹⁴⁸によると、ジオラマ展示は1815年にロンドンのバロック博物館に博物館展示としては初めて登場し、その後現在の大英自然史博物館の前身であるサウスケレシントンの自然史博物館に導入され、観る人々に深い感銘と喝采を持って受け入れられたと記されている。

先ず、本展示の一形態であるジオラマ展示に関し、我国で最も早く著したのは理学博士箕作佳吉であり、それは1899年(明治32)であった。箕作は、生態展示・ジオラマ展示やあるいはこれに相当する展示の形態名称こそ使用していないが、明らかに生態展示について著しものである事は、次の文章から理解できよう。

第二ノ目的即チ普通教育上参考トナルベキ陳列品ヲ備ヘ且ツ一般公衆ノ爲メニ實物ニ依リテ有益ナル智識ヲ得、兼テ高尚ナル快樂ヲ感ズルノ途ヲ設ルハ實ニ博物館設立ノ一大主眼ニシテ世人ノ腦中ニ映ズル博物館トハ主トシテ此部分ノミヲ云フナリ而シテ近年博物館陳列ノ方法一新シタルモ亦タ此部分ニアルナリ従来ハ博物館ニ至リテ之

博物館展示論研究史

前田不二三 『学の展覧会か物の展覧会か』 1899		棚橋源太郎 『眼に訴へる教育機関』 1930	
展示分類規準	展示の形態	展示分類規準	展示の形態
意図(?)あるいは資料の性格による(?)分類	情的展覧 知的展覧		
			動力応用陳列
			組み合わせ陳列(グループエキシビション) = ジオラマ式陳列 時代陳列室
		ケースの内外による分類	ケース内の陳列 ケース外の陳列 壁面陳列
		ケース内の位置による分類	立面陳列 平面陳列
		展示のレベルによる分類	緒論的陳列

博物館展示論研究史

木場一夫 『新しい博物館』 1949		棚橋源太郎 『博物館学綱要』 1950	
展示分類規準	展示の形態	展示分類規準	展示の形態
資料の性質とその展示の目的による分類	審美的教授的	資料の性質とその展示の目的による分類	
			動力の応用(新展観法)
		知識の伝達目的による分類	系統陳列
	生態展示・ジオラマ		集団陳列(Group Exhibition) (原地集団陳列) ●ジオラマ式陳列 ●時代陳列室
			教育目的による分類 二元的配置(Dual Arrangement)
		場所による分類	館内展観 戸外展観

博物館展示論研究史

棚橋源太郎 「博物館教育」 1953		鶴田総一郎 「博物館学入門」 1956	
展示分類規準	展示の形態	展示分類規準	展示の形態
		展示の目的による分類	教育展示 鑑賞展示
資料の特性による分類	分類式陳列(Classification Display) 年代順流派別陳列・技術的分類陳列・作家別分類陳列 系統的陳列 歴史的陳列	資料の配列様による分類	分類学的・系統的展示 歴史的・発達史的展示 総合展示 課題展示
	総合陳列(原地グループ展示 Habitat Group) 時代部屋(Period Room)	資料の形態による分類	固定展示 動態展示 生態展示
	二元的配置(Dual Arrangement)		
		展示場所による分類	屋内展示 屋外展示
		展示期間による分類	常設的展示 ●恒久的展示 ●年次の展示 ●季節的展示 ●定期的展示 ●昼間展示と夜間展示 臨時的展示
展示のレベルによる分類	緒論的陳列 取蔵展示		

博物館展示論研究史

林 公義 「展示」 1978		富士川金二 「改定・増補 博物館学」 1980	
展示分類規準	展示の形態	展示分類規準	展示の形態
展示の目的による類別	教育展示 鑑賞展示	展示目的による種別	教育的展示 鑑賞展示 総合展示 その他
		展示資料の形態	固定展示 動態展示 生態展示
資料の配列様式による類別	分類・系統的展示 時間・発達史的展示 課題展示 総合展示	排列様式	分類学的展示 系統的展示 集团的展示法 課題展示 総合展示
資料の形態による類別	固定展示 動態展示 生態展示(ジオラマ) 概観展示(パノラマ)		
資料の配列法と組み合わせによる類別	単一展示 多重展示		
展示の場所による類別	屋内展示 屋外展示	展示の場所による種別	屋内展示 屋外(戸外)展示 移動展示
展示の動態による類別	定置展示 移動展示	展示期間による種別	常設的展示
展示テーマの選択による区分	通常展示 特別展示		
展示の期間と時間による類別	常設展示 臨時展示 昼間展示 夜間展示		
展示の素材による類別	有形展示 無形展示		

博物館展示論研究史

新井重三 『展示の形態と分類』 1981		長谷川 栄 『美術館・美術館学』 1981	
展示分類規準	展示の形態	展示分類規準	展示の形態
展示意図による分類	提示(Presentation) 説示(Interpretation) 教育展示		資料的展示 名品の展示 教育的展示 暗示的・象徴的展示
展示手法による分類	静止展示 映像展示 演示(実演展示・実験展示) 動力展示 飼育・栽培展示 体験展示		演出的展示 演劇的展示
資料の配置法による分類	個体展示(個別展示) 個体羅列展示 分類展示 時間軸展示 空間軸展示		
展示課題による分類 (課題展示)	総合展示 構造展示 生態展示 企史展示 比較展示 教科単元展示		生態的展示 関連的展示 伝記的展示 構造的展示 状況的展示 同時代的展示
資料配列と展示課題 の組み合わせによる 分類	資料の二元的配置 (Dual Arrangement) 二重展示法(Dual Arrangement Display)		記念的展示 模型的展示 地域産業的展示 広域国際的展示
展示場所による分類	屋内展示(Indoor Display) 屋外展示(Outdoor Display) 野外展示(Field Display, Open Air Display) 移動展 巡回展 貸出展 博物館共催展		移動的展示
展示期間による分類	常設展示(恒久展示) 短期展示(臨時展示) a. 特別展示 b. 季節展示 c. 新着展示		

博物館展示論研究史

勝部明生 「博物館資料の展示」 1985		佐々木朝登 「V展示」 1996	
展示分類規準	展示の形態	展示分類規準	展示の形態
展示意図による分類	歴史系博物館展示 美術系博物館展示	展示意図による分類	提示型展示(鑑賞展示) 説示型展示(学術還元 展示) 教育型展示(体験学習 展示、子供向展示等含 む)
		展示表現手段の相違 による分類	実物による展示 映像による展示(映像 展示) 人間の動作・演技によ る展示(実演展示=演 示) 動力を使用した展示 (動力展示) 人間が実験して見せる 展示(実験展示) 生きている生物の展示 (飼育・栽培展示)
		資料の配列法による 分類	個体展示 分類展示(分類系統的 展示) 時間順展示(時代順展 示・発達史展示・生産 過程展示) 地理的分布展示
		展示課題による分類	生態展示 構造展示 歴史展示 総合展示 比較展示 教育単元展示
展示場所による分類	館内展示 館外展示 野外展示	展示場所による分類	屋内展示(収蔵庫展示 も含む) 屋外展示(野外生態展 示・動植物園等を含む) 会場移動展示 ミュージオバスによる 巡回展
展示期間による分類	常設展 特別展・企画展	展示期間による分類	常設展示(恒久展示) 臨時展示(季節展示・特 別企画展示)

ヲ參觀スレバ例ヘバ動物ノ部ノ如キ棚上ニ
 数多ノ鳥ノ剥製標品ガ目白ノ推シ合ノ如ク
 或ハ籬棚ノ如クニ陳列シアリ或ハ塚又塚ト
 重ナリ重ナリテ能ク其ノ中ニ在ルモノヲ見
 ル能ハザル様ナリシガ此ノ如クニシテハ普
 通ノ參觀人ニハ徒ニ倦厭ヲ招ク而已ニシテ
 到底智識普及ノ目的ヲ達スル能ハズ亦快樂
 ノ如キハ更ニナキナリ今日ニテハ博物館管
 理者ノ輿論ハ全ク一変シ第一ニ専門家ト公
 衆ト觀ル可キ物品ヲ同一ニスルハ有害無益
 ナリ博物館中公衆ノ入場ヲ許ス部分ハ単ニ
 公衆ノ教育娛樂ニ供スベシ陳列品ノ如キハ
 強チ多キヲ要セザレルモ一品毎ニ精選シテ
 其陳列方法ニ意匠ヲ盡シ公衆ノ注意ヲ惹ク
 ト同時ニ其教ユル所ヲシテ瞭然タラシメザ
 ル可ラズ

例ヘバ鳥ノ如キ剥製ノモノヲ棚上ニ置ク
 ヲ以テ足レリトセズ其自然ニ生活スルノ状
 態ヲ示シ海岸ニ住ム者ハ海岸ノ景色ヲ造り
 出シテ（シカモ美術的ニ）鳥ノ標品ヲ或ハ
 舞ハシメ或ハ岩上ニ止マラシメ或ハ巢ヲ營
 ムノ模様ヲ示シ而シテ鳥ノ標品ヲ活キタル
 如クニ造リテ其内ニ納メ又鴨ノ如キモノナ
 レバ水邊ノ景色ヲ造リテ游泳ノ状ヲ示シ
 つつきノ如キモノナレバ樹木ノ幹共ニ之ヲ
 陳列シテ其樹皮ノ下ニ虫ヲ求ムルノ様ヲ現
 ハシ燕ノ煙突中ニ巢ヲ營ム如キ屋根及煙突
 ノ一部分ヲモ出シテ人ノ注意ヲ惹ク様ニセ
 ザル可ラズ此等ノ如キハ唯僅々二三ノ例ニ
 シテ各學科ノ標品ニ付キ普通ノ人ノ見テ以
 テ快樂ヲ感ジ知ラズ識ラズノ間ニ其標品ノ
 教ユ可キ智識ヲ吸収スル様ニ意匠ヲ凝シテ
 造り出サザル可ラズ英國博物館ノ中央堂ニ
 備ヘタル標品（進化論ヲ説明スルモノ）及
 鳥類ノ美術的標品ノ如キ或ハニューヨーク
 博物館ノバイソン牛ノ一家族カ平原ニ遊ブ
 ノ状ヲ造り出シタル標品ノ如キ如何ニ冷淡
 ナル人モ愉快ヲ感ズルナラン之ヲ舊式ノ博
 物館ノ陳列品ニ比スレバ活キタルト死シタ
 ルトノ差アリト言ハザル可ラズ友人岸上鑑

吉君ガ瑞典ニテ見タル處ナリトテ語ラルハ
 ヲ聞クニ同國ノ一市ニテハ一ノパノラマヲ
 作り其内ニ山、川、平原、海等ヲ造り出シ
 其場處々々ニ應ジテ之ニ住スル自國産ノ鳥
 獸ヲ恰モ活キタル状態ニ作り付ケ一見自國
 ノ産物ヲ知ラシムルノ方法ヲ取りタリト云
 フ實ニ面白キ意匠ト云フベシ

右ハ主トシテ例ヲ動物ニ取りタレルモ其
 他ノ學科ニ於テモ同一ノ精神ハ須臾モ忘ル
 可ラズ又歴史、美術等ノ公衆智識ノ程度愈
 進ミタルモノハ陳列品ノ程度ヲモ高クシ美
 術其他ノ發達及ビ系統ヲモ示ス手段ヲ取ラ
 ザル可ラズ

箕作は、堂々たる博物館展示論を展開する
 中で、箕作の展示理念の具体的展示形態とし
 て命名こそしていないが、資料個別の展示で
 はなく、資料の生活環境が一目で理解できる
 といった所謂生態展示を紹介しているのである。

箕作は、本展示論以前に博物館の目的を、
 「第一 國家ノ宝物ヲ貯藏保管スル事 第二
 普通教育上參考トナルベキ陳列品ヲ備ヘ且ツ
 一般公衆ノ為メニ実物ニ依リテ有益ナル智識
 ヲ得兼テ高尚ナル快樂ヲ感ズルノ途ヲ設クル
 事 第三 高等學術ノ進歩ヲ計ル事」明確に
 掲げた上で、第2の目的を実行する具体的展
 示形態として記したものであって、坪井正五
 郎を嚆矢とする明治時代の博物館学の確立者
 として捉えられよう。

箕作の博物館学確立の礎は、アメリカのエ
 ール大学で動物学を専攻したことや、1897年
 （明治30）にワシントンで開催された「北太
 平洋及びベーリング海のオットセイ保護問題
 評議会」に我が国代表として派遣された際に、
 アメリカの大学付属博物館や各地の博物館を
 見学した事にあるのだろう。

以上の如く、箕作が提唱し、濫觴とする生
 態展示は次に谷津直秀¹¹³⁰が繼承し、更に理論的
 に充実されてゆくのである。この点に関して
 は、椎名仙卓¹¹³¹は次の如く記している。

しかし、箕作の発表後この生態展示が実際にわが国の博物館の展示の中に出現するまでには、10年の歳月が流れるが、その間には理論的にいっそうの飛躍が見られるのである。即ち、それを一步前進させたのは谷津直秀であるが、箕作の提唱した展示が、いくつかの標本を集団として扱うことによって、生態の判明するような展示であったのに対して、谷津は標本そのものよりも、その生物が生きていた時の自然環境が重要であり、それには標本のみでなく、絵画や模型・繊細工などを総合的に利用活用することによって、構成すべきであると説いているのである。

この様にして、生態展示は箕作が提唱し、谷津によって理論上大きく躍進するが、これが具体的な形となって実現したのは、東京高等師範学校付属東京教育博物館に付設された“通俗教育館”であり、それは当時この博物館の主事であった棚橋源太郎によって推進された。

一方、1920年(大正9)、動物学者で京都大学教授であった川村多實二は、アメリカ各地の博物館に於ける生態展示を実見し、「米國博物館の生態陳列」¹⁵²と題する論文で、生態展示の歴史から生態展示の実態・設計及び材料収集・組み立て・背景・剥製法等々の詳細に至るまでを紹介している。かかる観点の論著は当該論文が最初のものとして看取される。また、「生態展示」・「ジオラマ」の両者を、本展示形態を指す語として使用しているところから、「ジオラマ」の邦訳が「生態展示」とする初見であろう。

更に、木場一夫は1949年に著した『新しい博物館——その機能と教育』¹⁵³の中で、「生態展示」と題する節は、川村多實二教授のお許しを得たと銘記した上で、川村の「米國博物館の生態陳列」の全文を掲載している。木場一夫をして、彼の著書の一節すべてに掲載している事からも窺い知られる如く、川村の論文

は当時の生態展示の基本文献となっていたのであろう。一部引用すると次の通りである。

一、発達の歴史

今から三四十年前の動物剥製標本といへば、欧米に於ても現今の日本と同様に、ニスを塗つた板の上に四肢を踏張つて突立つたもので、肉食獣も草食獣も、敏捷な動物も遅鈍な動物も、其姿勢に於て大した差異が無つた。蓋し剥製工なるものは、小使の中の少し器用な男が、見様見真似で何とか胡摩化して行く位のものであつたからである。且つ当時の博物館たるや標本貯蔵が重なる目的で、一般公衆に対する通俗教育といふ点は、余り考へられて居なかつたから、標本はなるべく容積を取らぬ様な形に作られ、同一科属のものを同一場所に集めるといふ分類学的配列法に拠つて常に陳列せられてあつたのである。

然るに千八百六十年頃から九十年頃迄の間に英国ブライトン市で熱心に鳥類を採集し且剥製標本を作りつゝあつたブースといふ人が、鳥の姿勢を正しく写すことに苦心し、且つ幾分其鳥を射落した場所の状況を摸して背景を添えることを試みた。之が今日の所謂「生態陳列」の濫觴である。次いでライセスター市のブラウンといふ人が之に倣ひ、鳥類学者シャープ等の眷顧を受けて、英国博物館の為に鶴の類の生態標本作つたことがある。更にサー、ウィリアム、フアウラーが館長となつてから、最も熱心に之を奨励し、技術に於て大進歩をなすと共に、益一般公衆の目を惹いて、漸次教育上の効果を挙げる様になつたのである。佛国では鳥類学者で亜非利加旅行で名高いベルローといふ人の指揮の下に、千八百六十七年に「駱駝に乗れる亜刺比亞人が獅子に襲はれたところ」の光景が作られ、千八百六十九年の巴里大博覧会で金牌賞を授けられた。此少々芝居じみた標本をば同年米國に購ひ来り、紐育の博物館に陳列したのが、

抑も米国人が生態陳列を視た最初であつた。此標本は其後移されてピッツバーグ市の博物館に保存せられある。尚当時印度のカルカッタ博物館にも、獅子と虎との相闘ふ所を作つたのがあつたさうで、之を伝へ聞いた西藏のグライラマが遙々見に出かけたといふ話がある。

米国で此種の標本を作り出したのは、今もあるニューヨーク州ロチェスター市のワード標本製作所で、茲で標本製作を学んだ人々で其後各地の博物館に之を製作した者が沢山ある。今の紐育ブロンクス動物園長ホナディーを初めとし、ウェブスター、ウッド、クリッチュレー、ターナー、ダンスロー、エーケレー等がそれである。ホナディーは二年間全世界の採集旅行をして皈つてから、千八百八十年に紐育の米国博物館のために「オラングウタン」の一群が樹上に活躍せる有様を作つた。ホナディーの門人リチャードソン其又門人ラウリー共に同博物館に在つて此種の標本を作り、其技倆年と共に進んだ。此両氏は余程此方面の天才であつたと見え、リチャードソンの作つた野牛バイソンとラウリーの作つた大鹿チヌムの生態標本は、共に二十余年前の製作なるにも拘はらず、現今作り出さるるもの、間に伍して、著しき遜色が無いのである。

最初に作られたものは、鳥類に関するものであつた。之は申迄もなく其羽毛の美麗なること、大きさが手頃で簡易な陳列に適して居ること、に由るのである。然し現今では象や河馬の様な大きな哺乳類も用ひられ、ば爬虫類、両棲類は勿論無脊椎動物も亦盛に用ひられてあり、最近には魚類甲殻類を初め、水母海綿類等の水棲動物までも同様な陳列法を応用する様になつた。陳列函そのものも、最初は四方硝子の小さな戸棚に剝製を入れて、地面だけに岩石草木を置いたのが、三方硝子とし一方の壁に背景を書く様になり、遂には前面だけを硝

子張りとして一方より観覧する今日の型式に到つたのである。而して其進歩が實に急速で、一函は他函より、一回は前回よりといふ風に、絶へず改良せられ來つたために、現今各博物館に陳列せられてある生態陳列標本を見れば、極古い型から極新しい型まで、一堂の中に集つて、頗る不揃の感は免れぬが、其代り此技術進歩の跡を回顧するには甚だ好都合である。

更に数年前までは、単に或一種の動物を一函に置く方針であつたのが、斯くては非常に場所を取る許りでなく、教示するところの事実が貧少で散逸して居るために、觀者の興味を惹く力が弱いと云ふ欠点があるから、現今は若干の群の動物を取り合せて、一場面の陳列とする様になり、Habitat groupと云ふ名を以て之を呼ぶ様になつて來た。従つて場面に現はれた景觀なるものも、数年前の様に或地方に実在せる景觀を一本一石寸分の相違なく模写したのではなくて、製作者の技倆頭脳によつて、數個所の實景材料を用ひて、人工の臭みを残さぬまでに巧に組み合せた、理想上の景觀なのである。

二、陳列函

従来米国に於ける生態陳列法發達の中心で、且現今に於て最多数の最精巧なる製品の陳列せられてあるのは、紐育市の米国博物館である。市俄古市のフィールド博物館も亦、少し旧式乍ら稍多數の陳列函を有して居る。桑港金門公園内にある加州科学院博物館には数は少いが精巧なる点に於て紐育のものに伯仲し、美術的な点に於ては更に其右に出づるものがある。而して此所のもは割合に短い期間に作られたので總てが大き及び型式に於てよく揃つて居る。紐育の対岸ブルクリン市の芸術科学院博物館にも立派なものが大分ある。市俄古では別にリンコーン公園内の自然博物館の中に小形の簡易なるものが非常に数多くある。

其他各地の博物館多少之を作らぬ所は無い、がワシントンの国立博物館ケンブリッジのハーバード大学比較解剖学博物館及び費府の科学院博物館には、世上に有名なるにも拘はらず、生態陳列に就ては一向見る可きものが無い。蓋し此三博物館に在る動物学者の殆ど総てが、死骸の寸法を測って日を送る古型の分類学者であるからである。大学の標本室では、アイオワ大学に太平洋中レーザン島の海岸に海鳥の群れる様を写したもので、背景の横幅百三十八呎と云ふ素張らしい大きなものがあり、カンサス大学には米国の哺乳類を、熱帯から極北へ、平地からロッキー山脈までに亘つて分布及び生態変化を併せ示すために、一場面に組合せたものがあつて、少し無理ではあるが、兎も角も新式のものである。之をCyclorama groupと呼ぶ。

また、木場は、「見学・旅行と博物館」²¹⁵⁴の中で、「ジオラマ」と「小形生態群」なる両者の名称を使用しているのが特徴的である。即ち、「ジオラマ」の対訳として「小形生態群」なる造語を考案したものと看取されるが、その後一般的な名称とはならなかった。

小形生態群の博物館展示に於ける展示効果と、更には学校教育に果たす役割をも次の如く言及している。

興味深い展示方法の一つである生態群は、自然界の生物を、その棲息環境とともに室内に再現しようとする近代的手法であつて、およそ八十年前にイギリスではじめて試みられたものであるが、近代的自然博物館では生物の展示などに大規模に採用されて、著しい発展をみている。この展示はいうまでもなく、台付標本だけをそのまま展示したものとちがって、その自然環境が自然の材料あるいは模造品によって実物のように製作され、わかり易く展示されているから、自然について、興味をもって、理解することができるのである。すなわち、動物・

植物・化石・地質・人類などの展示においては、目的物を自然的背景あるいは人工的環境（家屋・作業場やそれらの付属品など）とともに見せることが、一般的な魅力を増し、学習効果を發揮することになるのである。この展示方法は、自然に関する幻想が基礎的な着想であるから、その背景を写実的に取り扱って表現しなければならない。アメリカ合衆国における生態展示については、すでに川村多実二教授（一九二〇）によってかなり詳細に紹介されており、筆者も、「新しい博物館」において若干触れておいた。

またこの生態群を小形に製作したものは博物館から学校に貸し出されており、ニューヨークのアメリカ自然博物館およびシカゴの自然博物館などではその成果においてすぐれた実績を示している。わが国でも近年このような試みが福島県郡山市の湯浅大太郎博士によってとりあげられ、昭和二十五年のバードデイに野鳥展示会場を飾ったことがあり、野鳥は粘土細工である。また新潟県高田市大手小学校でも、昭和二十四年八月に「動物の冬の生活」を試作して好評を博した例がある。学校における学習の資料として、標本戸棚に眠っている標本を活用して、小形生態群を製作することは、きわめて有意義の作業であると思われる。

次いで、帝室博物館の主任鑑査官で、後に明治大学教授となった後藤守一は、帝室博物館時代の1927年に海外の博物館施設調査のため欧米に派遣された。帰朝後の1931年に著された報告書「欧米の博物館の施設」²¹⁵⁵には、ジオラマ式陳列として次の如く記している。

ジオラマ式陳列 自然科学博物館及び土俗博物館には、此の集団陳列がよく利用せられてゐる。殊にジオラマ式陳列によつて、動植物の自然界に生活する状態のカットを試み、之を順序陳列し、又土俗に於いて土人の生活状態を示す工夫は、獨逸又は米国

に於いて好んで用ゐられてゐるところである。このジオラマ式陳列は、当然歴史博物館にも応用せらるべきであるが、ロンドン博物館を除いては大陸諸国にこれあるを知らないのは、一は経費の爲もあらうが、一は部員の熱心の足りないに因ること、思ふ。

ジオラマ (Diorama) 式陳列は、陳列室の周壁に龕を作り、近景には多く実物大に人物・動物其の他を配し、而して漸次遠ざかるに随つて畫面となし、人為光線アーティフィシャル・ライトによつて示すもので、自然界の背景に活動する人物・動物等を具体的に示すものとして、吾々の学ぶべきものがある。所謂時代扮装の人形を陳列箱の中に雑然と混出し、又獨り姿をさびしく露出しておくが如きは、其細部を仔細に究めんとするものに対してこそ多少の効果はあれ、一般公衆には興味索然たるものがあるといふてよからう。ジオラマ式陳列こそ、歴史博物館に於いて最も必要な陳列法の一といふてよい。

後藤は、「ジオラマ式陳列」なる呼称を使用し、ジオラマ式陳列は動植物を専門領域とする自然科学博物館や人類学博物館に多用されているが、当該館種に限定される展示法ではなく、歴史博物館に於いてこそジオラマは必要な陳列法であると強調しているのである。後藤の本指摘が、今日に続く人文系ジオラマ王国とも称される我国の人文系ジオラマを多産する基礎となつたものと考えられる。

以上の如く、箕作佳吉、川村多實二等によつてジオラマ展示が我が国の博物館展示の形態として紹介され、更に浸透し定着する中であつて、棚橋源太郎のジオラマに関する展示論上の理論変遷を追ってみると以下の如くである。先ず、1930年に著した「眼に訴える教育機関」¹¹⁵⁶では、

組合せ陳列 博物、土俗、歴史の博物館では、組合せ陳列 (グループエクスヒション) と云ふことが普く採用されて来た。此陳列法は互に関係のある若干の標品若し

くは模型を、自然の有りの儘の状態に配合して陳列するのである。此陳列法で最も進歩したものは舞台装置の一種で、特殊の照明法を施したケース内に陳列をして、見物人は窓を通じて見るやうになつて居る。故にまたジオラマ式陳列と云ふことも出来るのである。之れに依つて示されるものは屋内の光景でも亦屋外の観景でもよく、それを小さいものになると一呎位の四角の兩の内、また大きいものになると、一室のやうな廣い場所で見せることが出来るのである。此種の陳列法が発達して来たに就ては種々の理由があるが、其中の一つとしては、従来一般に行はれて居た、棚の上へ無闇と陳列品を雑駁に列べた、乾燥無味な古い陳列法の反動としての現はれに外ならないと云ふことをも数へ得られるのである。組合せ陳列法なるものは陳列法を劇化して、博物館を一般大衆に興味あるものたらしめたい云ふ努力を示すもので、人類若くは動物の生活状態を知らしむる上に、最も有効な方法たること疑ない。組合せ陳列は興味あり且つ美しいものとして、米觀者の目を惹くばかりでなく、実況を明確に示すものとしてその印象が深いのである。

即ち、棚橋はジオラマ展示を「組合せ陳列」と称し、その展示に於ける情報伝達手段の有効性の高い点と、更には見学者にとって容易に且つ楽しみながら見る事のできる展示形態であると記しているのである。次いで、1950年刊行の「博物館綱要」¹¹⁵⁷では、

原地集団陳列 博物学民族学史学等の博物館では、この集団陳列 (Group exhibition) 或は原地集団陳列 (Habitat group) が、近時普く採用されるに至つた。この陳列法が発達し普及して来たことに就いては、種々の理由があるがその中の一つとしては、従来一般に行はれて居た、棚の上へ陳列品を雑然と列べた乾燥無味な古い陳列法の、反動としての現はれに外ならないと云ふこと

も数へられるのである。集団陳列法と称するものは、もと陳列法を劇化して、陳列場や博物館を一般大衆に、興味あるものたらしめたいと云ふ努力の現はれて、人類の活動や動物の生活状態を知らしめる上に、最も有効な方法であることに疑ひない。集団陳列は興味あり、且つ美しいものとして、来観者の眼を喜ばすばかりでなく、實状實景を明確に示すものとして、その印象が深いからである。集団陳列の原則を明瞭に叙述した参考書には、ヘンリー・プーア氏のピクトリアル・コムポジション (Henry R. Poor's Pictorial Composition) と云ふのがある。

集団陳列法で最も進歩したものは舞台装置の一種で、特殊の照明法を応用したケース内に陳列して、見物人はガラスの窓を通してこれを見るやうになつてゐる。所謂ジオラマ式陳列である。集団陳列としてジオラマ式はその主要なものではあるが、集団陳列にもジオラマのやうに人工照明を利用しないで、陳列館の横窓から入る天然光線で照らされるやうに陳列されるものもあつてよい。即ち、動物の生態や特殊な民族の生活状態を示した集団陳列、或は歴史や美術工芸の博物館に於ける時代陳列室の如きがそれである。この天然光線の下に陳列される集団陳列には、近来陳列室の壁際で間口四五間、奥行二間以上の頗る大規模なものが設けられるやうになつて来た。寒海に棲む各種の海獣が、海岸の岩礁の上に集まつてゐる光景を示した集団陳列の如きがそれである。然し天然光線利用の集団陳列は、斯のやうに陳列室の一端または一隅のみを使はないで、壁から離して置かれてゐる獨立のセンター・ケース内に陳列して、ガラスを通して四方から見られるやうになつてゐるのが普通である。……

ジオラマの製作 観覧場の集団陳列として最も大衆的であり、展示効果の著大なも

のは、何と云つてもジオラマに若くものはない。これを製作するのは、先づこれに依つて示さうとする場面が如何なるものであるか、その圖案を造るのである。圖案は前景と背景とから成つてゐる。故に時には或る場面を撮影した一枚の写真が代用され、これを一場面の圖案と見做すことも出来る。ジオラマはその前景になる建物や人形の多さ、或は人物や建物を包容する景観の大きさなどで、大体の大きさが決定される。仮りにそれが間口四尺奥行二尺高さ三尺と云ふ小型のものに決定したならば、その寸法に合つた木製の骨組を造り、これが出来たら、ベニヤ板又は板紙等を適当に曲げて骨組の内側に嵌め込み、其の屈曲した面へ、紙又は布等を貼り付けて、その上へ背景畫を描くのである。従来往々見るやうに平な板へ背景畫を描き、後でこれを曲げて嵌め込むことは透視の法則を無視するもので宜しくない。……

時代陳列室 天然光線で観せる集団陳列には、今一つ時代陳列室法 (Period room) がある。これは歴史考古学や美術工芸の博物館に、普通応用される陳列方法で、或時代の文化の発達人民の生活状態等を、観覧者に判り易く示すために、その時代の歴史的遺物例へば武器・家具・調度・裝飾品の類を、居間とか台所とかの適当な位置に、その当時ありしまゝに配置し、且つその当時の衣裳装身具の如きものは、これを等身大の人形に着せて陳列したものである。この場合家具や調度ばかりでなく、その室の建具・天井・壁なども、成るべく当時の本物を集めて来て応用し取付けるやうにする。然し、如何にしても本物の材料が蒐集出来ない時には、当時のものそのままに見えるやうに正確に模造するのである。斯うして實際生活に於て嘗て同時に使用されたものが一緒に陳列されてゐるから、これをその時代文化の一つの記録と見ることも出来る

のである。時代陳列室はその内に示されてゐるものが、悉く嘗つては同じ地方で一緒に使はれたものだらうと、想像し得べき性質のものであるから、其の当時の室の實例の一と見做すことも出来るのである。

時代陳列室法には観覧者側からも、建築技術者側からも、歴史工芸の専門家からも、いろいろの批難がある。

『眼に訴える教育機関』で棚橋は、ジオラマ展示を「組み合せ陳列」と表記していたものを、『博物館学綱要』では「集団陳列」と呼称を替へ、更に集団展示を「原地集団陳列 (Habitat group)」と「時代陳列法 (Period room)」に二分したものであった。

そして、原地集団陳列法の最も進歩したものを「ジオラマ式」として捉えている。

即ち、展示法はあくまで集団陳列法であり、展示形態はジオラマ式であるといった概念規定と看取されよう。

また、自然史系を「原地集団陳列」、人文系を「時代陳列法」と区分した事は、それまでの展示法に於ける呼称の錯綜を明確にしたものとして評価できよう。従つて、集団陳列としての時代陳列法は、今日でも使用される時代室を直截に指す展示形態名であり、棚橋を嚆矢とするものとなる。

続いて棚橋は、1956年『博物館・美術館』¹¹⁵⁴の中で、棚橋が当初より持ち続けたジオラマについてのわだかまりを明記している。

い 博物館の陳列にジオラマの応用

ジオラマと云う名称は、今日吾々が一般に理解し呼んでいるジオラマとは、全く異つたものに附けられた名称であつた。Dioramaと云う語はギリシヤ語のdia(透し) herao(見る)から来ている、この透し見ると云う意味のDioramaなる語を、最初に使用したのは一八二三年パリで、ダゲール透し繪 (Dagueratype) の発明者ルイ・ダゲール (Louis Daguerre) と、チャールス・マリ

が、彼等が発明した透明の布地に描いた新種類の油繪に、命名使用したのがそもそもの始まりである。それが繪ばかりでなくそれを納めた小舎を意味するようになった。ダゲールのこの発明品は、パリのサンマルタンデシヤンの理工学博物館 (16圖) に保存されている。英語の辞書にはこのジオラマを「孔からのぞく風景畫で、一部分が半透明になつていて、その両側が繪に接続しており、上方からの照明が強弱加減出来るようになつている」と出ている。ゆゑにダゲール ボートンのこの透明畫の一連から成るジオラマは、今日の主として曲つた背景畫と立体的前景とを、人為で透視的に融合させて出来ているところの小型グループとは、根本的に異つたものである。随てこのグループにジオラマなる語を使用することは全く正しくないのである。しかしながらこれまでの往きかかり上、これが慣行を強いられるのは已むを得ないのである。

このジオラマと同じような手法は、決して新しいものでなく、ヨーロッパの各國ではすでに十四世紀頃から、また東洋芸術では九世紀から十世紀に亘り、すでに行われていたものである。どの時代のどの民族も、同様の問題を解決すべく努めたのである。その問題はジオラマの縮小型と實物大型とに拘らず、油繪と模型の二つの技術を併用して、場所人物事件並に自然の表現に、現實とは異つた一種の錯覚を起こさすことであつた。この努力の第一歩は透視的景観を造出することで、これがためには模型の前景と、繪畫の背景とをとくに利用すること言うまでもない。今日のこの技術は古代には絶対になく、ただローマ時代の地下納骨堂やバシリカ (小礼拝堂) の壁畫で、僅かながら始めてその姿を現わし、そのまま永く中絶していたが、中世に至つてモザイクの壁畫や稿本の挿繪から、段々とこれを研究修得して復習することが出来た。さらに

十五世紀に至りアルベルチ (Alberti) が透視の学を完成した結果、イタリアでは各地の教会堂に始めて、宗教的繪畫と彫像との完全な透視的グループが見られるようになった。しかしなお今日のような縮小型のものではなかった。これがヨーロッパの他の国々へ普及したのは、十六世紀に入ってからであった。次ぎの発展は十八世紀に、演劇の舞台装置にこれが応用を見るに至ったことである。舞台装置では宝物または模型の前景と、油繪の背景とが組み合わされて用いられ大いに普及した。それがパノラマ (Panorama) の発達を促した。

ろ 原地グループ陳列と資料の二元的措置

博物館の綜合陳列或は組み合わせ陳列で、観衆に最も深い感興を与えたのは、サウスケンシングトンの博物学博物館に於ける原地グループ陳列 (Habitat group) であった。博物館でこの陳列法を最も早く試みたのは、一八一五年ロンドンのパロックの博物館 (Bullock's Museum) に於てであった。この博物館では背高いキリン・ライオン・犀などの一群が、原住地の草野や森林を徘徊している自然状態を、剝製標品で展示し、これに配するに各現住地に於ける珍稀華麗な、植物の色彩形容とも実物そっくりの模型を以てし、且つパノラマ式遠近法で描かれた、原地景観の背景画と相俟って、酷熱地の鬱蒼たる美しさがよく示されていた。しかし当時の保守的な博物館員は、彼等の任務は専ら標品や遺品を保存することだとの信念を固執し、新陳列法の採り入れを後らしていた。

然るに他方著名な剝製家・彫刻家・画家・附属品製作人が輩出して、その完成に努力し原地グループ陳列の著しい発達を見た。中でも剝製術の進歩はこれに大きい影響を与えた。それに電気照明が発達して、一定

不変良質の光線が、絶えず得られるようになったので、原地グループ陳列を著しく美化するようになった。このグループ陳列は博物学博物館から民族学博物館へ、次いで歴史博物館へと次第に普及して往って、沢山の人形その他の模型から成る前景を、透視法で背景画に接続融合せしめ、人工照明の助けを得て、諸民族の風俗習慣や歴史的変遷などを、巧に表現して真に迫る感あらしめるようになった。

棚橋は、当時一般に呼称されていたジオラマは、全く異ったものを指す名称である事を強調し、所謂生態展示であるところのジオラマは棚橋が提唱する原地グループ陳列であると再度確認しているのである。博物館展示に於いて、生態展示・ジオラマ展示が一般的共通認識を既に得ていると観ても大過ない1956年にあっても、かたくなまでの信念で現地グループ陳列とジオラマ展示を区別しているのである。更に、棚橋は生態展示なる名称も一切使用する事はなかった。いかなる理由によるものかは甚だ不明であるが、棚橋の博物館学の中で、その大半の理念は先駆をなすものであったのに対し、ジオラマに関しては本節の経緯からも明白であるように後発であったことは事実である。この点が、最大の原因かとも想定される。

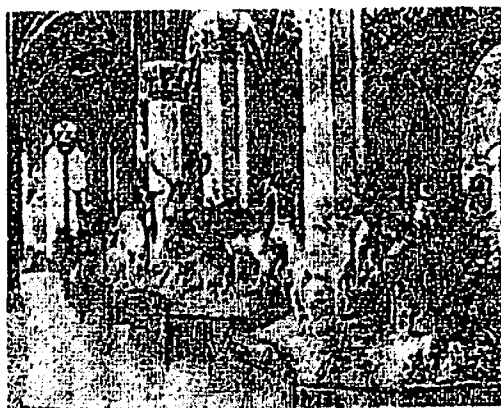
当該期までの生態展示に関する論者は、基本的には展示形態としてのジオラマの紹介であり、直截に展示効果について記したものは認められないようである。

その後、1977年に至り、加藤有次はジオラマの展示効果について次の如く記している。⁴¹⁵⁹

このような余余的方法の一つとして、ジオラマは発展したものであるが、大衆に一事象を理解させ、それを十分に消化させる効力をもつことから、博物館の展示法の一分野に導入され、集団展示 (グループ展示) として重要な役割を荷担するようになったのである。一般に展示をおこなうさいに、



アラスカ海岸の岩礁に集へる海獣の生活を示す集団陳列（シカゴ、フィールド博物館）



動物の露出集団陳列
（ブダペスト国立漁業博物館）



アングロサクソン人風俗の集団陳列
（リバプール公立博物館）

棚橋の集団展示（『博物館綱要』1950より）

歴史的・時間的な事象を文字で解説すると、それが一つの事象であっても多大な字数を必要とするのであるが、ジオラマの集団展示は、一こままたは数こまできわめて多くの内容を絵画的に解説表現することができ、しかも物語的に理解させることができる。

たとえば、原始時代の生活の様相や生産過程等の推移を示すこともできるので、系統的展示方法の一分野をになう大きな役割りをもつことになろう。また、動物・植物等を対象生態展示の一つの方法でもあり、ある事象を絵画化し、その画面を実物のように立体的に浮きあげる演出をした視覚教材として、ある時期の大自然の様相を理解させるのに適している。

ジオラマ展示の展示上の効用は、加藤が述べる如く、ジオラマの特徴は、自然的・歴史的事項を文字で解説すると多大な説明を必要とする場合であっても、ジオラマの集団展示法なら一切の文字による説明を伴わず、多大な情報をその展示の中に包含させうるものである。そしてそれらを視覚の上から容易に見る人に理解させられるものであるとともに、かつ楽しみながら見られる点が、正に展示のための資料にはかならないのである。

1970年～1980年代、我が国でジオラマ展示が隆盛を極める中であって、新井重三は「三次元世界にこだわる限り、伝達できる情報は形態学 (Morphology) の領域に限られてしまうのである。その意味で博物館では生態学的情報を伝達する手段として『生態展示』なる様式が出現したけれども、これにも限界がある。アメリカ自然史博物館展示部長 Mr. Reekie (1971) をして『生態展示はつまるところ、三次元の絵にすぎない』と言わせてしまったのである。時間のファクター（動きのこと）が入れない。つまり、生態が真に表現できないもどかしさが彼をしてそう言わせたのである。」と記し、新井は逸早くジオラマ展示の展示上の限界を示唆したものであった。

1990年、佐々木朝登は、「生態的な展示」⁴⁶¹の中で、

ジオラマは、製作予算がかかり、動きのない三次元の絵に過ぎないとの批判もあることも事実であり、また、画家も写実的な描写力を持つ人が少なくなって、近年の技術は著しく低下している状況にあるが、ジオラマは、根強く市民の支持を受けている展示法である。将来は、ジオラマの静止性を映像でおぎなっていくべきであると考えている。

この点に関しては、筆者も以前述べた如く、⁴⁶²ジオラマのメッカといわれたアメリカの今日凌駕するとも思われるわが国のジオラマの展示特性は、まずジオラマの必要三感といわれる材質感・遠近感・臨場感により創出されたその場面を垣間見たというような驚きと楽しみを以て見学者の視線を釘付けにし、さらにそのなかに多量の情報を伝えることができるものである。

つまり、楽しみながら、文字を媒体とせず見ることによって理解できるといった博物館展示の基本を踏襲する画期的な展示方法であった。

しかし、ここで考えねばならないことは、これからもジオラマは博物館展示を代表する展示装置であるかどうかということである。

つまり、映像展示が登場するに至り、自然系ジオラマ、人文系ジオラマともに再考せねばならない時期に到達しているものと考えられよう。

すなわち、従来のジオラマと同程度あるいはそれ以上の情報量を、これもまたジオラマと同程度かむしろそれ以上に楽しませながら伝達が可能である映像が出現したことに起因する。

たとえば、アメリカの自然史博物館のジオラマの常套ともいえる動物生態ジオラマで、白クマが氷山の中でアザラシ等と棲息しているといったごとの情報伝達は、今日の情報

社会において子供であっても白クマが北極およびその周辺の氷上で棲息していること等はジオラマに頼らなくとも周知の事実となっている。

あるいは、白クマの生態ではなく、白クマと称する動物本体を対象とするのであれば、動物園に行けば生きた白クマを見ることが可能であるし、博物館においても白クマの剥製標本は点在する。

生態においても、今日一次映像である優秀な記録映像が数々あるわけであるから、伝達情報量はきわめて映像の方が多量であることはいうまでもない。

ジオラマの一場面では、白クマの泳ぎや捕食、子育て等々の多種の情報伝達は不可能であることと、さらにスペースが映像を使用すればジオラマより遙かに小面積で済み、さらなる展示を企画することもできよう。

つまり、自然生態ジオラマの持つ情報量は映像に比較してはるかに少量であることと、楽しみの点でも常識的となった動物生態の一場面より映像の方が優れていることは記すまでもなからう。

一方、わが国特有ともいえる人文系ジオラマについても同じことがいえよう。

映像のなかでも特殊映像の一つであるファンタビューと比較すると、その伝達情報量は比較にならないほどファンタビューの方が大量であって、さらに楽しみの面でも十分な人寄せ効果を有しているところからも勝っているものと考えられる。

ジオラマとファンタビューの基本的差異は、静よりも動の方が、展示効果が高いことは確認するまでもなからう。

また、ファンタビューは背景および設置模型等を代えれば、同一場所で異なった場合あるいは事象の情報伝達も可能である。

たとえば、最新館である1995年1月に開館した横浜市歴史博物館のファンタビューは、背景部の回転により2面の異なる背面情景を

有しており、二場面のストーリー展開が可能となっている。また、埼玉県入間市博物館のファンタビューは数面の異なる情景を有する背景を有している。つまり、情報量が比較にならぬほど多いのである。

なお、ジオラマを完全に否定するものではなく、両者の融合展示装置等により、さらに迫力ある展示が創作できるものとする。

現生態展示

新井重三は、「博物館の展示」¹¹⁶³の中で新しい展示の形態として「現生態展示」をあげている。

剥製の動物や模造の植物を使用して、それらの生物達が自然環境の中にさながら生活しているように展示する方法は、すでに述べたように生態展示と呼んでいるが、最近では、現実には生きている動植物を展示室内で飼育栽培して展示している例が欧米でみられるようになった。日本でも動物園や植物園では、それが本命であって当然のことであるが、博物館の展示室内では余り例をみない方法である。博物館と動物園の境界領域を越えた展示として今後の発展が期待される。

新井の呼称する現生態展示は、生命ある動植物を展示の中に取り組んだものである事が理解できる。ただ、飼育展示と共通する点多量にあらうかと思われる。

総合展示論史

総合展示とこの場合同義と思われる総合的陳列なる展示用語をはじめて見出す事ができるのは、棚橋源太郎による「博物館学綱要」¹¹⁶⁴の「時代陳列室」の項である。

時代陳列室法には観覧者側からも、建築技術者側からも、歴史工芸の専門家からも、いろいろの批難がある。

観覧者側からは天井が低く窓が小さいので、採光が充分でなく陳列品がよく見えな

いと云ふのである。建築技術者がわからは室に大小があり、不規則で設計工作の上から甚だ都合がよくないと批難し、また史家や建築家からは當時の室の設備としては眞實を欠いてゐる、観衆に虚偽を傳へるものである、これは寧ろ現存の場所に、ありしまゝに保存しておいた方がよいと反対するなど、いろいろの批難を免れないのである。ゆゑに近來はこれ等の批難と欠陥とに鑑みて、新式の改良時代陳列室法が工夫され實施されるに至つた。この改良時代陳列室法では、その時代の工藝の作品を一室に蒐め、夫々適当な位置にこれを配置して、総合的陳列を行ひ、その時代の特色を表現しきへすれば、それで満足すべきであるとなし、室や窓の如きもこれを普通の大きにし、小さい品物の陳列にはケースまで持込むやうになつたのである。

明確であるように、棚橋は改良時代陳列法として「総合的陳列」なる用語をはじめて記したのである。本総合的陳列は具体的に、如何なる展示法を意図したものは上記文章からは計り難いものであるが、当該著書より三年後に刊行された「博物館教育」¹¹⁶⁵では、総合陳列に関し次の如く記している。

総合陳列 (Synthetic display) 分類式や年代順の陳列は、動植物学専攻の学者学生や、美術史専攻の人達には便利だろうが、素人の大衆には余り興味がないというので、博物学博物館などでは動物の剥製標品を、その棲息原地の植物土石などと一緒に、総合的に陳列してその生活状態を示す、所謂原地グループ (Habitat group) 陳列法が工夫された。歴史美術の博物館でも、或る時代の文化の特色を表現するために、絵画の額・工芸品・家具・狩猟具・農工具・家庭用品などを、組み合わせる総合的に陳列するところの、所謂時代室 (Period room) と称する陳列法が発達した。十七世紀の北欧小農民の台所とか、十八世紀フランス貴

族の居室とか、昔の鍛冶煉金術の細工場というが如きがそれで、総合陳列の一種である。

以上の如く『博物館教育』では、総合陳列として項を設け、総合陳列とは棚橋のいう原地グループ陳列法 (Habitat group) と時代室 (Period room) を指している事は明白であり、1930年の棚橋の著書「眼に訴へる教育機関」¹⁶⁶には、原地グループ陳列法と同種の展示を指すと視られるジオラマ式陳列と時代陳列室を「組み合わせ陳列 (グループエキシビジョン)」と呼称しているところから、棚橋の呼称する「総合的陳列」・「総合陳列」の意図する根幹は、複合資料による組み合わせ展示を指し示すものと考えられる。

即ち、棚橋の発想する総合展示は、1930年の段階では組み合わせ展示であり、1950年にはその萌芽を見、1953年には総合展示として確立したものと看取される。

また、鶴田総一郎は、1956年の「博物館学入門」¹⁶⁷で、

c. 総合展示

「a」と「b」(a.分類学的・系統的展示 b.歴史的・発達史的展示 (筆者註))との方法は一般社会人にはあまり興味のもてない方法なので、たとえば博物館学博物館などでは動物の剥製標本を、その棲息地の植物・岩石・土などといっしょに総合的に展示してその生活状態をあらわすような方法、つまり原地グループ展示法 (habitat group) が工夫された。また歴史博物館でつかう時代室 (Period group) などもその例である。

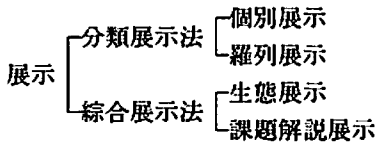
以上で明確であるように、鶴田が考える総合展示は正に棚橋の総合展示理念を継承したもので、明らかに原地グループ展示法と時代部屋を指しているものであり、そこに理念上の新たな展開は何ら認められない。

一方、1958年新井重三は、「博物館資料の展示法とその形態について」¹⁶⁸と題する論文で、総合展示に新たな考え方を示している。

A. 分類展示法と総合展示法

博物館において、いかなる展示課題をえらぶか、平易に言えば、どんな展示をしようかという場合に、展示標本そのものを中心に置き、それを最も効果的に表現することを目的とする場合と、それ以外に展示標本及び、展示資料 (図表、絵画、写真等) を通じて、統一された法則なり思想なり、又は、学説なりを理解させることを目的とする場合とがある。前者を分類展示法と呼び、後者を総合展示法と称する。従って、分類展示法は、色々な角度から資料 (保存資料) を分類し、それを体系づけて展示する方向に向う傾向を有し、これは博物館においても、また、大学や研究所などでも、資料の保存法としては、ごく、一般に採用されているものである。博物館の展示室において、この分類展示法を採用する場合には、展示資料の選択を充分考えて、必要最小限度にとどめることが望ましいのである。分類の規準は、色々考えることができるであろう。分類展示が個々の標本の分析的観点に立ったり、相互の類縁関係や比較検討の立場に立っているのに対して、総合展示法は、全く逆の立場に立つものと言えるであろう。即ち展示対象物 (展示課題) の詳細な分析に入って行く傾向をとらず、逆に、展示対象物を駆使して全体として一点に統一し、効果的な解説をほどこして、展示課題の目的を達成せんとするものである。

新井は、展示を分類展示法と総合展示法に二大別し、両者の博物館に於ける必要性を述べたものであり、本論点が後述するところの新井が提唱する「二重展示 (Double Arrangement System)」へと発展してゆくものであり、それまで認識と使用が渾然としていた展示法と展示形態を明確に示したものであった。新井の示す展示法と展示形態の関係は下表の通りであった。



新井の本展示法と展示形態に関する基本的な考え方は、その後「博物館の展示」¹¹⁶⁹ (1970)、「展示の形態と分類」¹¹⁷⁰ (1981) などへと受けつがれている。

林公義は、「展示」¹¹⁷¹の中で、

d.総合展示 展示する資料の種類や内容を体系的に整理し、集団としての組み合わせによる展示法である。自然系と人文系の資料領域を組み合わせた場合は観覧者の興味も増大する。ある資料を中心として考えられるいくつかの思考角度から、過程や結果を提示し、さらにこれら小集団としての資料が統合されると効果はより得られる。統合配列的なこの方法は多くの博物館において用いられている。

と記し、林の総合展示に対する考え方は、基本的には新井理論を踏襲するものと看取される。

また一方、加藤有次は、総合展示とは加藤の定義する総合博物館に於いて実施されるべきものであると、従来の総合展示に対する考え方はニュアンスの異なった総合展示論を展開している。

従来の博物館は、人文科学系資料および自然科学系資料にわたって収蔵し、それを展示しているから総合展示であり、総合博物館であると理解される傾向があった。しかし、社会教育が、とくに人間の生涯学習として論じられる昨今では、博物館は未来社会を指向して、どのように対処したらよいか、という問題の思考に迫られているのであるから、これからの総合的展示は、それぞれ地域社会における人間生活において、物質的・精神的利益、または生きるための思考展開に対して、必要な資料を提供するものでなければならない。すなわち、人間

の生きる地域の環境のなかにあつて、人文科学はもとより自然科学に及ぶ総合的な資料にわたって、しかもそれらを、あらゆる角度から組み立てて展示することに意義が存在するのである。人間生活は、決して自然と切り離すことのできない関係にあるのであるから、人文科学部門の展示と自然科学部門の展示とは分離されてはならず、人間と自然との係わりあいを展示することこそが重要なのである。ある特定の問題テーマをとりあげたとすると、資料おのおのは、あらゆる学問的見地に立脚して収集され、それを問題テーマに適した内容に組み立てて表現することが展示の本来の意義といふべきなのである。単なる資料の集合(Gathering)ではなく、組織化(Organization)することに意義があり、いわば「総合」展示は「総合」展示である——ということができるのである。この形態は常設展示によく用いられる。

この加藤の総合展示論は、「秋田県博物館構想」¹¹⁷³に於ける郷土博物館から総合博物館への理論展開の中で生じたものと看取される。

また富士川金二は、

総合展示

他の展示法に比較して一般観衆にうけられるものであつて、ある程度集団の展示に類似するものである。資料の種類、内容および性質に応じ、特定の展示目的に集成工夫して行なうのであるから、人文科学、自然科学資料が総合排列するようになるもので、多くの博物館において用いられる方法である。

以上の如く、棚橋に始まる総合展示の意図するものは、それぞれの研究者によつても異なっていることも事実であり、更に通称する総合展示を一般には展示形態として取り扱っていたものを、新井重三は展示法と展示形態に大別して、総合展示を展示法に位置づけた事により、その錯綜は大きく緩和されたもの

と考えられる。

二元展示と二重展示・三重展示

先ず、二元展示は、厳密には「資料の二元的排置」であり、本展示の名称は1950年に棚橋源太郎がその著書『博物館学綱要』¹⁷⁵の中で初めて使用し、次いで1953年の『博物館教育』¹⁷⁶に於いても展開されているものである。

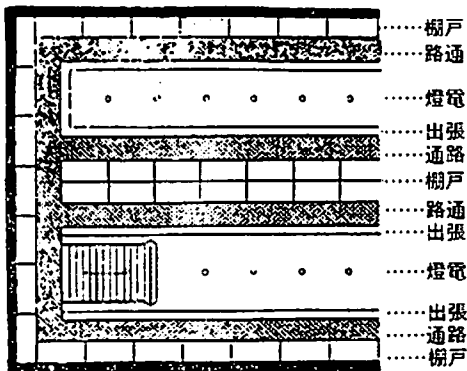
資料の二元的配置 博物館が目指す事業に、教育と研究と二分野の存在する以上、これが目的達成のため全蒐集資料を、学者専門の研究に資する研究資料と、児童生徒や一般大衆の鑑賞に供するための陳列資料との、二つに分離しなければならないのは当然である。而して研究資料はこれを貯蔵室に収容し、陳列資料はこれを陳列館に展示すべきである。この資料の二元的配置 (Dualarrangement) は、独り大規模の博物館ばかりでなく、小規模の博物館と誰も必ず実施しなければならない。

博物館に於ける研究設備の王座を占めるのは、何と云っても研究資料の貯蔵室である。この問題に就いては前にも触れて置いたが、このような研究資料は自然其の品数や分量の増大を来し、これを束ねて仕舞込

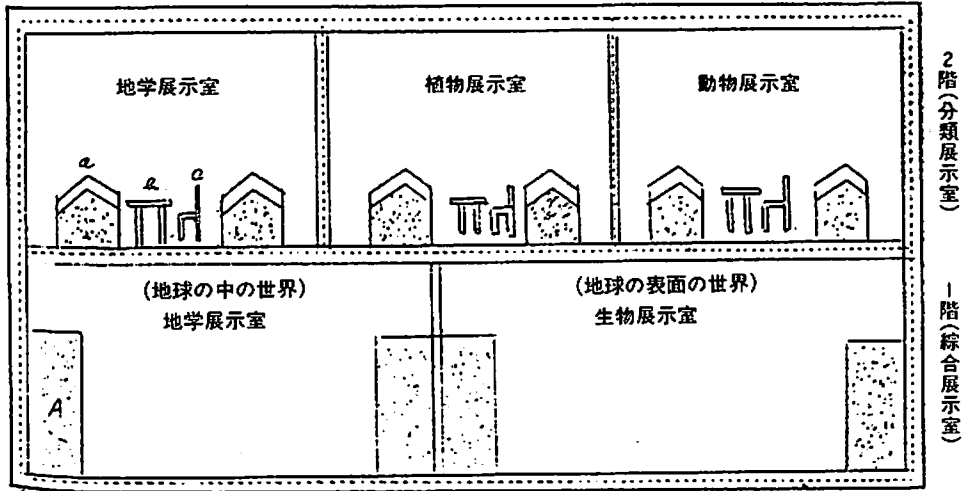
んで置く訳にはゆかないのであるから、出来るだけ場席を取らぬやうにこれを保存する方法を講じ、必要に応じて直に取出すことが出来るやうにしなければならぬ。殊に形の小さいものは曳出に入れるか、又は箱や缶の内へ容れ、或は棚を吊って排列するやうにし、又絵画、写真、図表の類は適当に表装し、戸棚に縦又は横に仕切を設けるか、或は浅い曳出を造って出し入れに便利な場所に保管し、表装のない薄いものは、帙、畳紙等の内に保存するやうにすべきである。貯蔵品中、形の大きいものは一般に陳列館に陳列すべきであるから、貯蔵室としては問題にするに及ばない。

世界の博物学博物館で、他に率先して新陳列法を実施したのは、大英博物館の分類サウスケンシントン¹⁷⁷の博物学博物館であろう。

資料の二元的排置 同博物館にはいろいろな優れた点があるが、その特色の一つは資料の二元的排置 (Dualarrangement) を逸早く実施したことである。二元的排置は米¹⁷⁸国ハーバード大学の比較動物学博物館の創設者で、且つ館長であった有名な生物学者アガシス博士が、すでに1860年代に提唱したもので、博物館の資料は専門の研究者学生のための研究資料と、大衆の観覧のための陳列資料との二部に分つべきであると強調されたのである。この意見を実地に行ったのは、サウスケンシントンの博物学博物館である。同博物館の建築は1873年に着手されたものであるが、二元的排置のため途中で模様替をして、陳列室に予定されていた若干の室を研究者のための貯蔵室研究室などに振替えたものである。同館はこの二元的排置によって、収集品の大部分を資料の貯蔵室へ廻し、陳列館には精選された少数代表的なものだけを、十分の余地を残して興味のあるよう陳列することが出来たので、観衆をして徒らに倦怠を覚えしめ



動物標本貯蔵室二階平面図
(サウス・ケンシントン博物学博物館)
棚橋の言う二元展示例 (貯蔵室)
(『博物館綱要』1950より)



Double arrenegmantを採用した自然科学博物館(断面図)

(「博物館における展示の基本的な7つの問題点と解決法」1958 新井より)

るようなことがない。美術館で二元的配置を、比較的早く実施したのはボストンの美術館である。この配置は科学や美術の博物館ばかりでなく、歴史の博物館にもまた等しく必要な施設である。なお研究室研究資料貯蔵室の設備については、後章さらに述べるところがあろう。

即ち、棚橋の言う二元的配置は、従来の展示室に於ける展示のみではなく、それに収蔵室を展示に供するとする、二つの場所での展示を二元展示であるとする考え方である。

更に、ここで重要なことは、展示場所の異なりが展示レベルの差異に直結している点である。棚橋が明記するように、学者や専門家の研究に資する資料と生徒や一般大衆の観覧に供するための資料との分離による展示、つまり、博物館展示に望まれる基本要件の一つを解決しようと試みたものであったと評価できよう。

この棚橋の提唱する知識レベルの差異を考慮に入れた貯蔵室への展示室の分離であるところの二元的排列に対し、新井重三は1958年

に二重展示法 (Dowble arrenegmant system)¹¹⁷⁷ を提唱し、1963年には愛知県鳳来寺山自然科学博物館に於いてその理論を実践したものであった。¹¹⁷⁸

博物館の展示については前述した7つの重要な問題点、その対立した、あるいは矛盾した立場をとって存在している。従来、夫々の博物館においては、これらの問題点については十分認識していながらも、個々の問題が起きるたびに適当に処理していた感がある。ために展示室には色々な形態、目的、内容のものが雑居しており、展示の統一は乱れがちであり、博物館の管理、指導の上からも、また利用者の便の上からも、多分に支障があったものと推察される。

筆者は既に、Dowble arrenegmant (二重配列)について述べたことがあるが、(註)前述した問題を解決する方法の1つとして、ここで再びDouble arrenegmant (二重配列)を提唱したい。それが、どういうものであるかについては詳述をさけて、具体的に表示して説明する。博物館資料、なかんづく、標本のおかれている場所によって、図示す

れば、Double arrangementの位置は次のようになる。

研究室
 標本保管室
 分類展示室
 総合展示室
 Double arrangement

つまり、棚橋の言う二元展示は標本保管室と展示室に於いての二ヶ所の展示という意味での二元展示であったのに対し、新井は標本保管室ではなく、あくまで二つの展示室での展示であり、そしてそれらは分類展示室と総合展示室によって構成されるという二重展示であった。

この新井による二重展示は、効果的展示方法として各地で実践されていく中であって、1977年加藤有次¹⁷⁹は新井の二重展示に、テーマ展示を更に加味した、三重展示(Triple arrangement)を提唱した。その理念は次の如くである。

展示活動の基盤となるものは、その博物館の研究体制およびその内容によることは前述のごとくである。したがって、博物館の展示部門の構成は、その機構を内からみた場合、研究部門がその中核となり、その成果が各専門分野の基礎的な展示として分類展示部門、つぎにその学術専門分野(人文科学系・自然科学系)別、あるいは学問の交差する領域の研究成果が一つのテーマとして展示する部門、さらに諸学術部門からの総合的な研究テーマより郷土地域と人間を理解するための総合展示部門の、三つの部門をもって構成される。このように展示は、博物館の研究発表の場であり、あくまでも研究から教育への体制を必要とし、この三部門には互いに相関性をもたさねばならない。

この展示機構を、博物館の外(観客)か

らみると図9のような構成となる。

博物館の利用者の側である外からみた場合になると、展示内容(たとえば教育普及性から専門性への段階)は、その程度の次元を異にすることになる。したがって、これに段階をつけると、総合展示部門は第一次展示、テーマ展示は第二次展示、分類展示は第三次展示ということになる。これを展示におけるTriple Arrangementという。

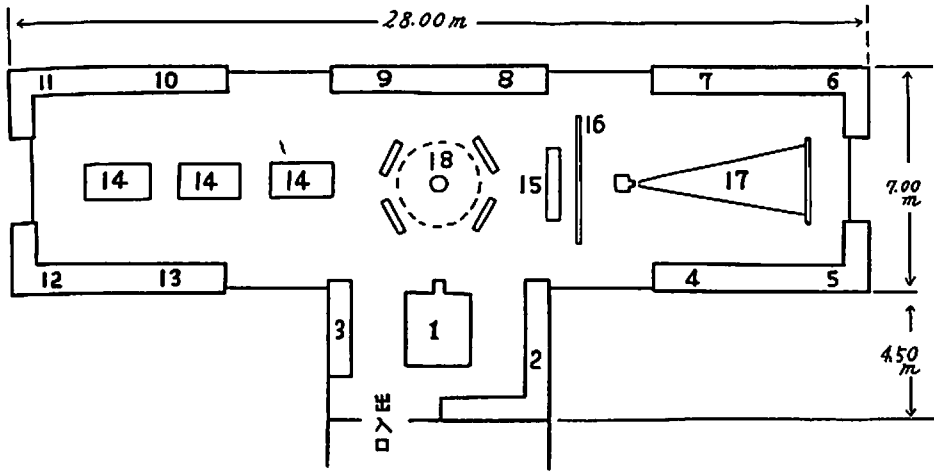
加藤の言う第二次展示であるところのテーマ展示とは特別展を指すものであり、期間的にも短期間の展示を指すものであった。

本二元展示・二重・三重展示に関する概要と経緯は以上の如くであるが、二元展示・二重展示に於いても、その基本目的は博物館教育の最大の難点とも称せられる見学者のそれぞれの分野に対する知識が一定でない為に、一つの展示では基本的に無理がある点を、少なくとも内容の異なる二つの展示で上述の点をカバーしようとするものであろうと考える。棚橋の二元展示で言うところの、展示室での展示と保管室での展示、新井の二重展示で明示する伴に展示室内での総合展示と分類展示と云った2種の展示は、基本的には二つの展示という同一理念による所産と見做せよう。

筆者も実は二元展示¹⁸⁰という展示形態を以前より使用している。ここで称する二元展示は基本的には棚橋の提唱する二元展示と同様であるが、保管室・収蔵室での展示では無く新井と同様に展示室に於ける二つの展示であり、ある意味では新井の提唱する二重展示に近いかもしれない。二重展示は、総合展示と分類展示の両翼により形成されているが、筆者の意図する二元展示は概説展示と収蔵展示とで構成される。収蔵庫ではないが収蔵状態を見せるのである。この収蔵展示の目的は、一般に博物館に対して抱いている基本的な一つのイメージは、「博物館」なるその名称が示す如く、博物館にはたくさんの古いものや珍奇な

博物館展示論研究史

1階 第1展示室(統合、生態、課題解説展示)地学・植物・動物



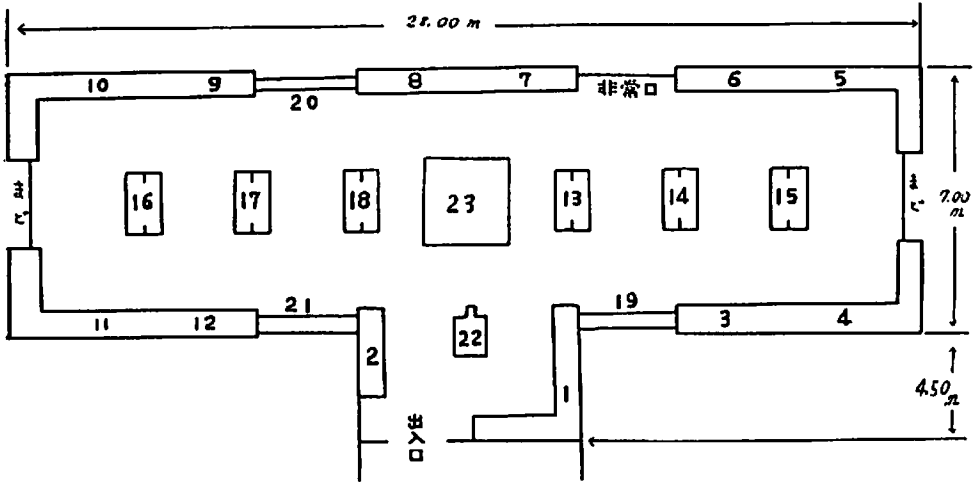
1階 第1展示室の展示ケース配置表

ケース番号	分類	テーマ	内容
1	総合	鳳来寺付近地形模型	縮尺1/20000. 林相、河川、鉄道、等表示. 学研資料記入
2	シ	模型、パノラマ、解説	鳳来寺山の案内(地図、画、標本を用い、重要資料の展示)
3	シ	見学用地図	博物館を中心とした見学コースの解説(時間、距離等)
4	地学	中央構造線について	中央構造線の解説を鳳来寺附近を例にして展示する
5	シ	鳳来寺の海洋時代	炭素第三紀層の海洋時代の復元と地層のつき方
6	シ	地下資源の開発	津具鉱山を例にして、鉱物・鉱床の生成を解説
7	シ	化石とはどんなものか	炭素地域の化石を古生態的に展示し化石の生成を表示
8	動物	もりあみがえる	もりあみがえるの生態(特に産卵)の特異性を表示
9	植物	森林の資源	炭素地域の植林とその資源について表示
10	生物	水の中の生命	川の鮎きから、水中の魚類、水生昆虫、藻類等
11	動物	動物達の建築物	鳥の巣、くも、蟻、蜂などの巣についてその建築を表示
12	植物	植物社会の生活	山(林相を含む)の断面をとり成層構造について表示
13	植物	植物の四季	1植物について1年間の変化をカラー写真を用いて表示
14	総合	鳳来町の天然記念物	数多い天然記念物を標本、写真、模型を用いて表示
15	シ	奇蹟標本特別展示	奇蹟を受けたものを一定期間、特別に展示する
16	地学	地質時代の生物	天井より吊下げた板に地史の表示を図で表現する
17	総合	自動吹字解説	見学者が自由にマイクで科学説明を見学する装置
18	シ	地球儀と花壇	地球儀を中心に花壇を作り周囲に休憩用ベンチ

鳳来寺山自然科学博物館ダブルアレンジメント平面図
 (「Double Arrangement Systemの採用」1963新井より)

博物館展示論研究史

2階 第2展示室(個体・分類展示及び公開研究室)地学・植物・動物



2階 第2展示室の展示ケース配置表

ケース番号	分類	テーマ	内容
1	地学	地学資料分布	殷栗地域の地学資料の分布と分類学的解説
2	生物	生物資料分布	殷栗地域の生物資料の分布と分類学的解説
3	地学	若い地層の岩石と化石	この地域の代表的な第三紀層及び第四紀の岩石と化石の分類展示と解説
4	シ	古い地層の岩石と化石	中生層、古生層の岩石と化石の分類展示と解説
6	シ	殷栗地域の火成岩	中央構造線以北の花崗岩、閃緑岩等の分類と解説
6	シ	殷栗地域の変成岩	中央構造線付近の結晶片岩類及び片麻岩類の解説
7	シ	殷栗地域の鉱物	津具山を始め 風来町付近の 金属鉱物、非金属鉱物類の解説
8	植物	顕花植物	殷栗地域に分布する野生顕花植物の分類展示と解説
9	シ	陰花植物	殷栗地域に分布する野生陰花植物の分類展示と解説
10	シ	地衣、苔苔類	殷栗地域に分布する地衣類、苔苔類の分類と解説
11	動物	哺乳類、鳥類、魚類	殷栗地域の代表的な哺乳類、鳥類、魚類の展示と解説
12	シ	爬虫類、両棲類	この地域の代表的な爬虫類、両棲類の展示と解説
13	地学	岩石	本地域の岩石の羅列展示
14	シ	鉱物	本地域の鉱物の羅列展示
15	シ	化石	本地域の化石の羅列展示
16	生物	顕花植物、陰花植物	本地域の植物の羅列展示
17	シ	大型動物	本地域の大型動物の羅列展示
18	シ	微生物	本地域の微生物の羅列展示
19	図書	地学関係図書類	一般に公開し利用に供する図書類
20	シ	植物関係図書類	一般に公開し利用に供する図書類
21	シ	動物関係図書類	一般に公開し利用に供する図書類
22	研究施設	複写機、母子	一般に公開し利用に供する複写施設
23	研究施設	作業机、その他	一般に公開し利用に供する作業、鑑定台等

風来寺山自然科学博物館ダブルアレンジメント平面図
(「Double Arrangement Systemの採用」1963新井より)

ものが所狭しと並んでいるといったイメージである。

従って、そこから収蔵庫は観覧に供することができないことは事実であるから、収蔵庫を彷彿させる収蔵展示を実現しようとするものである。ここで肝要な点は、収蔵庫といえども分類がなされて配架されているか訳であるから、収蔵展示にも当然分類がなされた収蔵展示という意味である。

しかし、分類展示であってはいけない。繰り返すがあくまで資料がたくさんあると言った博物館らしさを必要とするものであるから収蔵展示でなくてはならないのである。

おわりに

昨年記した博物館展示論研究史(1) (1998年 國學院大學博物館學紀要 第21輯)に続き、同タイトル(2)として、博物館展示の研究史を

まとめてみた。

要件としては、展示の基本理論史、「陳列」と「展示」の用語変遷史、「陳列」・「展示」相違論史、「Display」と「Exhibition」の概念の変遷、博物館展示命題論史、博物館展示に於ける「もの」とは何か、展示の配列に関する研究史、博物館展示形態論史(情的展覧・知的展覧から提示・説示へ、生態展示・ジオラマ展示、総合展示論史・二元展示と二重展示・三重展示)といった主たる展示の要件に関する理論展開史について雑駁ながら纏々述べてきた。しかし、極めて多元性を有する博物館展示に於いては、この限りではない事は十分承知している。

本稿の執筆にあたっては、常日頃より加藤有次博士の御指導を頂戴致しましたことを銘記し、摺筆ながら厚く御礼申し上げます。

註

註1 前田不二三 1904 「學の展覽會か物の展覽會か」『東京人類學會雜誌』 第19巻 第219号

註2 坪井正五郎 1904 「人類學教室標本展覽會開催趣旨・設計及び効果」『東京人類學會雜誌』 第19巻 第219号

註3 坪井正五郎 1889、1890 「パリ通信」『東京人類學雜誌』 第5号 第46・47号

註4 坪井正五郎 1890 「ロンドン通信」『東京人類學雜誌』 第5巻 第50号

註5 逢見端 1985 「明治中期の博物館学—坪井正五郎氏の見解—」『東北学院大學博物館学芸員課程報』 第2号

註6 棚橋源太郎 1950 「博物館學綱要」 理想社

註7 小森厚 1978 「上海自然博物館に思う」『博物館研究』 VOL.13 NO.3

註8 後藤和民 1979 「歴史系博物館」『博物館學講座』 第1巻 雄山閣

註9 後藤和民 1981 「歴史系博物館」『博物館學講座』 第7巻 雄山閣

註10 新井重三 1981 「展示概要」『博物館學講座』 第7巻 展示と展示法 雄山閣

註11 林 公義 1981 「展示」『博物館概論』 学苑社

註12 榑原聖文 1982 「展示品の形態の新しい提案」『博物館學雜誌』 第7巻 第2号

註13 田辺 悟 1980 「現代博物館論」 晩印書館

註14 勝部明生 1985 「博物館資料の展示」『博物館學概論』 佛敎大學

註15 R・S・Miles 1982 「The Design of Education Exhibits」 GEORGE ALLENG UNWIN

R・S・Miles 中山邦紀訳 1986 「展示デザインの原理」 丹青社

註16 佐々木朝登 1990 「展示の原則」『博物館ハンドブック』 雄山閣

註17 大堀 哲 1997 「博物館學教程」 東京堂出版

註18 長谷川栄 1981 「美術館・美術館學」 至文堂

博物館展示論研究史

- 註19 坪井清足 1982 「表情の展示 語る展示
考えさせる展示」『博物館研究』 VOL.17
NO.9
- 註20 木場一夫 1952 「博物館教育」『見学・旅行
と博物館』金子書房
- 註21 国安 寛 1976 「歴史学と展示の谷間に立
って」『博物館学研究』 VOL.11 NO.5
- 註22 註8と同じ
- 註23 新井重三 1981 「展示の形態と分類」『博物
館学講座』第7巻
- 註24 加藤有次 1996 「博物館学総論」雄山閣
- 註25 吉田 優 1997 「『博物館歴史学』の道」
Museum Study 8 明治大学学芸員養成課程
- 註26 矢島國雄 1982 「歴史展示における補助媒
体について・一視聴覚機器の利用を中心とし
て」『博物館研究』 VOL.17 NO.2
- 註27 矢島國雄 1996 「歴史博物館のための予察」
『MUSEUM Study』明治大学学芸員養成
課程
- 註28 西野嘉章 1996 「大学博物館」東京大学出
版会
- 註29 岩城時貞 1997 「これからの博物館（展示）
のあり方」『東京都博物館協議会会報』 NO.
77
- 註30 註6と同じ
- 註31 倉田公裕 1979 「博物館学」東京堂
- 註32 註24と同じ
- 註33 大給近達 1987 「博物館の展示（1）」『博物
館研究』日本博物館研究 VOL.22 NO.11
- 註34 一瀬和夫 1997 「博物館展示と歴史教育」
『関西大学博物館紀要』第3号 関西大学
博物館
- 註35 青木 豊 1985 「レプリカ製作考」『國學院
大學博物館紀要』第9輯
- 註36 註3と同じ
- 註37 木場一夫 1949 「新しい博物館—その機能
と教育活動—」日本教育出版社
- 註38 棚橋源太郎 1953 「博物館教育」創元社
- 註39 加藤有次 1981 「総合博物館」『博物館学講
座』7 展示と展示法 雄山閣
- 註40 小森 厚 1981 「動植物園・水族館」『博物
館学講座』7巻 雄山閣
小森 厚 1969 「動物園における展示法序
論」『博物館研究』42-3
- 註41 註6と同じ
- 註42 棚橋源太郎 1953 「博物館教育」創元社
- 註43 註31と同じ
- 註44 註1と同じ
- 註45 註37と同じ
- 註46 註6と同じ
- 註47 註23と同じ
- 註48 棚橋源太郎 1957 「博物館・美術館史」長
谷川書房
- 註49 箕作佳吉 1899 「博物館ニ就キテ」『東洋學
藝雑誌』第215号
- 註50 谷津直秀 1912 「活気ある博物館を設立す
べし」『新日本』2-2
- 註51 椎名仙卓 1978 「明治後半期に於ける博物
館設置・運営論—田中芳男・箕作佳吉・棚橋
源太郎の構想—」『博物館研究』 VOL.13
NO.10
椎名仙卓 1988 「日本博物館発達史」雄山
閣
- 註52 川村多實二 1920 「米國博物館の生態陳列」
『動物学雑誌』第380号
- 註53 木場一夫 1949 「新しい博物館」日本教育
出版社
- 註54 註20と同じ
- 註55 後藤守一 1931 「吹米博物館の施設」帝室
博物館
- 註56 棚橋源太郎 1930 「眼に訴える教育機関」
寶文館
- 註57 註6と同じ
- 註58 註47と同じ
- 註59 加藤有次 1977 「博物館学序論」雄山閣
- 註60 新井重三 1970 「博物館の展示」『博物館研
究』第42巻 第4号
- 註61 註16と同じ
- 註62 青木 豊 1997 「博物館映像展示論」雄山
閣

博物館展示論研究史

- 青木 豊 1990 「資料の種類」『博物館ハンドブック』 雄山閣
- 註63 註58と同じ
- 註64 註6と同じ
- 註65 棚橋源太郎 1953 「博物館教育」
- 註66 註54と同じ
- 註67 鶴田総一郎 1956 「博物館学入門」 理想社
- 註68 新井重三 1958 「博物館資料の展示法とその形態について」『博物館研究』 VOL.31 NO.110
- 註69 新井重三 1970 「博物館の展示」『博物館研究』 第42巻 第4号
- 註70 新井重三 1981 「展示の形態と分類」『博物館学講座』 第7巻 雄山閣
- 註71 林 公義 1978 「展示」『博物館概論』 学苑社
- 註72 註24と同じ
- 註73 倉田・加藤・柴田 1972 「秋田県立総合博物館設立構想」 秋田県
- 註74 富士川金二 1980 「改訂・増補博物館学」 成大堂
- 註75 註6と同じ
- 註76 註38と同じ
- 註77 新井重三 1958 「博物館資料の展示法とその形態について」『博物館研究』 VOL.31 NO.10
- 註78 新井重三 1963 「Dowble Arrangement Systemの採用—瓜来寺山自然科学博物館の完成」『博物館研究』 第36巻 第2・3号
- 註79 註59と同じ
- 註80 青木 豊 1994 「集客力のある博物館の基本要素」『ミュージアム（テーマ館・展示館）施設化計画と事業運営資料集』 総合ユニコム

(國學院大學文学部講師)

博物館の特別展とその教育普及成果に関する研究(中編)

—ソーシャル・マーケティングに基づく新しい行動戦略—

The Study Concerning of the Special Exhibition in Museum and the Educational Result: The New behavior strategy based on Social marketing (the second part)

金山喜昭
Yoshiaki KANAYAMA

はじめに

1. 教育普及活動の目的
2. 市民の要求と必要性
3. 特別展のためのマネジメント技法
4. 広報メディアの活用
5. 特別展の実施
6. 特別展に対する市民の反応
(以上、前編)

7. 特別展以後の博物館の活動
8. 社会的プロダクトの行政への影響
9. 社会的プロダクトの学校教育への導入
10. 愛知県小牧市民の反響
11. 社会的プロダクトの採用開始
12. 影響集団の分析
(以上、本編)

7. 特別展以後の博物館の活動

特別展以後においても、博物館は「山中直治とその童謡の普及」という社会的プロダクトを伝達するために、次のような活動を行った。

(1) 老人ホーム移動博物館の実施

野田市では全国の市町村と同じように、1989年(平成元年)に厚生・大蔵・自治省によって合意・発表された「高齢者保健福祉推進十か年戦略(ゴールドプラン)」に基づき老人保健福祉計画を作成して高齢社会の対策を実施している。

ゴールドプランの概要は次のとおりである。¹¹²

- ・市町村における在宅福祉対策の緊急整備
- ・「ねたきり老人ゼロ作戦」の展開
- ・在宅福祉等充実のための「長寿社会福祉基金」の設置
- ・施設の緊急整備
- ・高齢者の生きがい対策の推進
- ・長寿科学研究推進十か年事業

・高齢者のための総合的な福祉施設の整備

これらは、おおよそ「タテ割り行政」の範疇の計画であり、その対策や実施は高齢者福祉を担当する特定の部局の職掌となっている。しかし、特別展において示された「山中直治とその童謡の普及」という社会的プロダクトは、ゴールドプランでいえば、例えば「ねたきり老人ゼロ作戦」の展開、高齢者の生きがい対策の推進の対策に活用をはかることができる。実際、特別展やコンサートに会場した高齢者の反響が非常に良いものであったことは、その証左だといえる。博物館はあらゆる年齢層を対象にしていることから、もちろん老人福祉にも対応することができるはずである。

そこで、「山中直治とその童謡の普及」という社会的プロダクトを成立させてゆくために、通常の特展の方法では情報を享受することができない高齢者を対象にしてみることにした。その場合、在宅老人や老人ホームに入所

している高齢者などもいるが、博物館として対応しやすく、しかも効果が期待できるのは、老人ホームである。こうして、展示会とミニコンサートの二部構成による「老人ホーム移動博物館」を実施しようということになり、さっそく野田市立の老人ホーム「楽寿園」に相談をした。

老人ホーム側は、日頃、外部から歌謡歌手や地域の児童たちが慰問に訪れて交流がおこなわれているので、こちらの申し入れを歓迎してくれた。展示会の会場は、入居者が毎日往来する廊下をあてることにした。また、ミニコンサートは、集会所において展示会初日の午後2時からに決まった。

a、ミニコンサート

移動博物館は、1997年(平9)2月22日～27日に実施した。展示会の初日には、野田市立中央小学校合唱部の児童たちによる山中直治

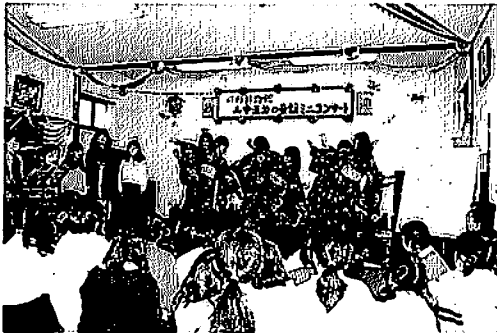


写真8 老人ホーム移動博物館における小学生のミニコンサート



写真9 老人ホーム移動博物館における小学生のミニコンサート

の童謡ミニコンサートを披露した(写真8・9)。

合唱部の児童たちは、特別展の「生誕90年山中直治童謡コンサート」に出演した小学4～6年生である。老人ホーム側から、事前に「歓迎 移動博物館 山中直治の童謡ミニコンサート」という看板まで作成してもらい、歓迎ムードに盛り上がりみせた。

ミニコンサートでは、まずこちらから山中直治のプロフィールを紹介した。これには、特別展で作成した写真パネルを使用して紙芝居の方式で直治にまつわる画面を次々に紹介しながら進めた。実際のところ、直治の名前を聞いたり知っている人はあまりいなかったため、これは効果的であった。ここで配慮したことは、直治が野田という地域で生まれ育ち活動した人物であるということ強調して、地域の特性を意識的に感じてもらうこと。また、直治は生存していれば、90才になることから、入所者と同世代であることを明示して親近感をもたせることである。

合唱した曲目は、いずれも直治の作曲による「こんこん小山の白狐」(作詞：野口雨情)、「つばめ」(作詞：穂積久)、「だんだん畑」(作詞：島田芳文)など11曲。それらは歴史的にほとんど埋もれた童謡であったことから、一般に馴染みのないものばかりである。そこで、入所者に理解を促すために、曲ごとに解説を行う。これは、主に作詩者の紹介や、直治と特別に親交のあった人物のことや、詩についての紹介などである。

「だんだん畑」は、特別展の調査段階で、音楽教育の雑誌「遊戯と唱歌」(昭和7年発行)に振り付けが紹介されていたので、中央小学校の教員による指導で再現する。以前のコンサートの時には少し戸惑いを見せていた児童も馴れてきたようである。現代の振り付けとは異質であるが、高齢者には違和感がないようであり、「かわいらしい」と評判がよかった。

最後には、「つばめ」を児童と高齢者とが一



写真10 老人ホーム移動博物館の展覧会光景

緒になって合唱した。児童たちからの一方通行によるコンサートよりも、高齢者も参加することが肝心である。強制することはできないが、事前に歌詞を配布しておき、歌いたい気持ちのある人は自由に参加できるようにした。

なお、歌唱指導は中央小学校の音楽教員の萌拔文恵さん、シンセサイザー伴奏は同じく石橋昌子さんが担当した。

b. 展覧会

展覧会は、博物館から展示ケースを運び込み、直治の関連資料（レコード、楽譜、歌詞カード、作曲依頼状など）約20点を展示する。また、壁面には、直治の年譜、作曲一覧、発売レコード一覧や、幼少年期から青年期、小学校教員期などに関する解説パネルや、写真パネルを展示した（写真10）。

直治を知る人は、資料の1点ずつを懐かしそうに見ていたり、直治を知らなかった人も、コンサートを通じて直治のことを知り興味深げに見入る光景がみられた。

c. 高齢者の反応

この老人ホームには51名が入所している。入所以前の住まいは野田以外にも千葉県内各地や東京都の人もある。年齢的には、一般に65才以上の人を対象であり、平均年齢は79才（男性75才、女性81才）である。アンケート調査の回答者は、そのうち44名である。移動博物館に対する入所者の反応はおおむね好評

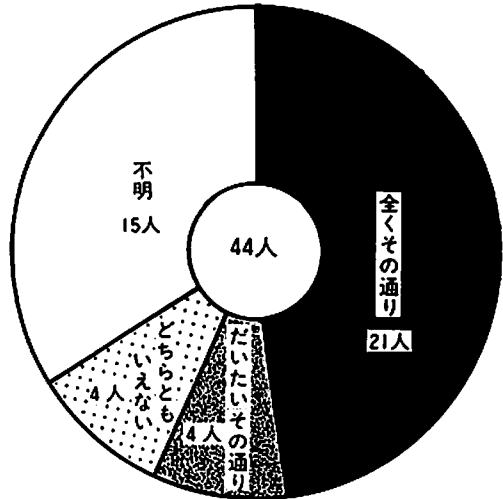


図4 児童が歌う山中直治の童謡を聴いて喜びを感じましたか？

であった。

直治の人物や童謡をどう思うか、という設問に対する回答を次の通り用意して質問した。「誇りに思う」「愛着を感じる」「感心する」「理解できる」「興味なし」「その他」。そうしたところ、全体的には「感心する」という人が最も多く27%に及び、「愛着を感じる」20%、「誇りに思う」17%…と続く。しかし、野田の出身者については、他の出身者に比べて「誇りに思う」と答えた人が目立つ。これは、野田の出身者は、直治の存在を通して郷土意識が高まったことを意味する。これに対して、「感心する」という人は野田以外の出身者に多いが、これは郷土とは分離してその業績を評価しているのだろう。

児童たちによるミニコンサートに対する入所者の感想は図4～6の通りである。児童が歌う直治の童謡を聴いて喜びを感じたり、自らも歌いたいと思ったり、また直治の童謡を聴きたいと思う人は、全体の50%以上に及ぶ。これを多いと見るかどうかは、意見が分かれるかもしれないが、「そうは思わない」という人が皆無であることと比べると、全体的に好意的に受け取られたとみてよいだろう。

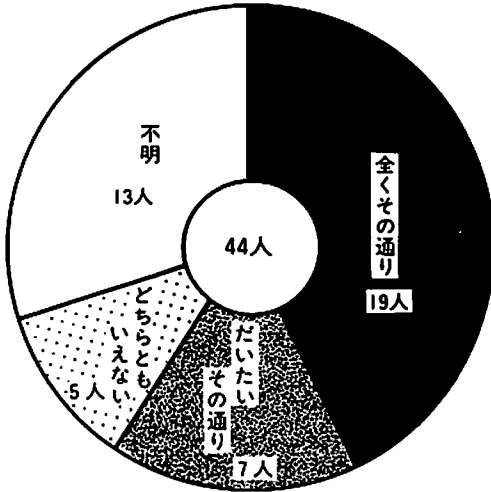


図5 児童が歌う山中直治の童謡を聴いて自分も歌いたかったですか？

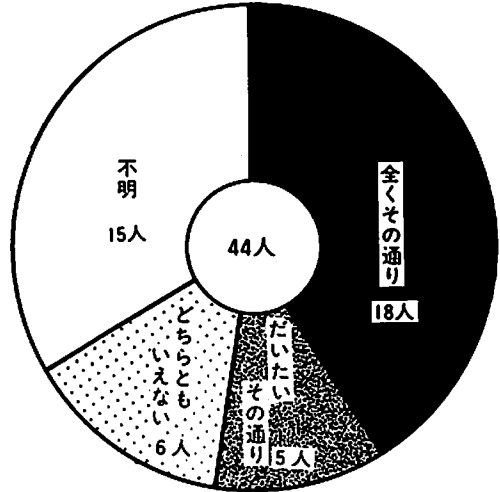


図7 また移動博物館を実施してほしいですか？

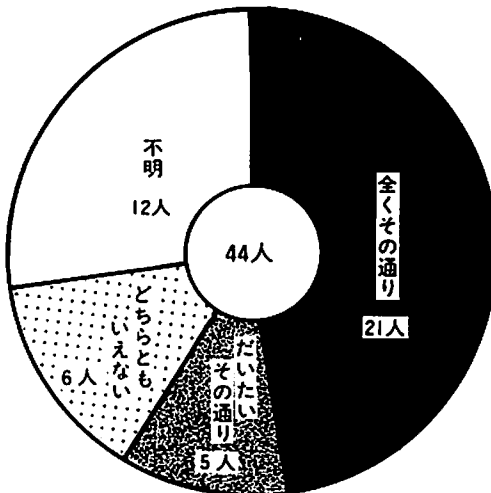


図6 また山中直治の童謡を聴きたいですか？

会期中、入所者はよく展示資料を見学していた。パネル解説を読んだ人の中には、質問が出たり、仲間と記念写真を撮る人もいた。今後もこのような移動博物館をやって欲しいという人が50%以上もいることが分かる(図7)。

d. 高齢者の声

アンケート調査には「移動博物館について

良かったと思うこと」について、自由に記述してもらったので、その声を紹介する。

「また、やってください。」

「良かったと思います。」

「とても立派な方だと思います。また展覧会をやって欲しいと思います。こんな立派な先生(山中直治)を尊敬します。どうもありがとうございました。」

「メロディのやわらかさにうっとりしました。でも知らない曲でさびしく思いました。」「本当によかった。」

「おめでとうございます。」

「歌がそろっていてすてきでした。」

「中央小の合唱にやさしい気持ちになれました。可愛い童謡を聞かせてください。」

「子供達が一生懸命歌ったので喜びを感じました。」

これらを総合すると、今回の移動博物館は、まず山中直治の童謡という素材が適切であったことが理解できる。それを展覧会とミニコンサートの2部構成にしたことが効果的であったように思う。それにより、老人たちは、山中直治とその童謡を知り、精神的な安堵感や生きがいを感じたことが分かる。

博物館の特別展とその教育普及成果に関する研究

e、老人ホーム移動博物館実施の意義づけ
老人ホームの入所者は、日頃外出の機会が少なく、社会から隔絶して孤立しがちである。老人ホーム内の行動は、集団行動が基本となっている。そこでは、自分一人で思考したり感じたりする機会が、一般の社会生活に比べればはるかに少ないのである。

しかし、そのような社会だからこそ、自我に目覚めるような契機が必要ではないかと思う。私は、老人ホームの掲示板に書かれていた次の文句を見てショックを覚えた。それは、老人の言葉として「私たちは口を出すまい」というものである。何に対して口を出すまいというのか不明瞭であるが、老人ホームの日常生活のことか、あるいは社会に対してのことかは分からない。しかし、ここに老人たちの心が閉ざされている状況が読み取れる。今回の移動博物館は、こうした老人たちの精神生活に少なからず刺激を与えたように思う。

それには、まず山中直治の童謡という違和感のないテーマ性によるところが大きい。直治は入所者とはほぼ同世代の人物であり、地域に根ざした存在である。直治の展示資料から、それぞれの人がそれぞれの見方や感じ方をしたはずである。あるいは野田の出身者のもとより、他地域から入所した人でも、自分が今住んでいる地域を知る良い機会にもなったはずである。それが、入所者に地域に対する誇りや愛着の心を育ててゆくことにつながる。

それから、児童たちとの童謡を通じた交流は、入所者に心の安らぎを提供した。また、児童にとっても、核家族化が進む現代社会では、老人と触れ合う機会がなくなりつつあるが、ミニコンサートが老人に対する思いやりの心を育む契機になれば幸いである。

(2) 特別展図録の書店での販売

図録を市内の書店でも販売することにした。図録は2500部印刷をしたが、博物館同志の図書交換や協力者などに寄贈したり、特別展期間中に博物館で販売したものの、残部が凡そ

1000部となった。そこで、残りの図録を市民が少しでも手軽に入手できるように書店に依頼して販売してもらうことにした。

その方法は、販売価格1000円のを、収益2割として800円で事前に買い取ってもらうもの。本来、販売価格は原価であることから、予め市の財政部の決済をもらい、市としての損益を了解してもらうことが必要である。早速、市報に図録販売委託の為の説明会を実施することを公募したが、いずれの書店からも反応はなかった。そこで、こちらから各書店を巡り、説明して依頼するということにした。この場合、郊外型の大形店は、利益率が安いことなどから了解が得られなかったが、地元の書店はどれも趣旨を理解してくれた。利益率が安いながらも、地域の振興に少しでも役立つならばということで了解が得られた。こうして市内の主要な書店では図録を販売した。

(3) 山中直治の常設展示コーナーの設置

山中直治の人柄やその業績などについてでも触れることができる場として、1998年(平10)1月16日から博物館に常設コーナーを設置した(写真11)。

特別展以後、後述するように市民の関心が高まるにつれて、山中直治の存在は一つの「市民権」を獲得するようになってきた。それは、社会的プロダクトの伝達成果として評価すべきことであるが、その内容はむしろ童謡を歌

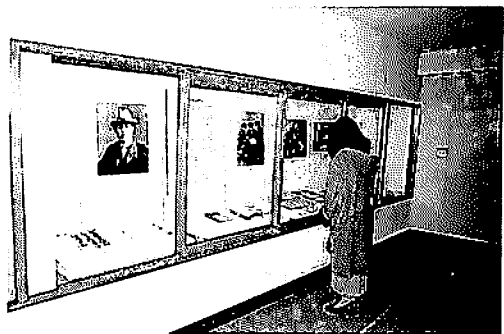


写真11 新たに設置した山中直治の常設展示コーナー

うという行為に傾斜している。しかし、そのことは将来の変化として直治が虚像化してゆく危険性をはらんでいることをも意味する。それを未然に防ぐためには市民に適格な情報を絶えず提供することである。

常設コーナーでの見どころはなんといっても実物資料である。直治の直筆楽譜を見れば、同じ大きさで整然と書かれた音符から直治の几帳面な人柄や性格が伝わってくる。あるいは、当時のレコードを見て懐かしさを覚える人もいるだろう。実物展示は、直治の実像を感じ取ったり、直治に関する情報を入手する場となるのである。

展示資料は、直治の直筆の草稿ノート・楽譜、昭和8年に出版された『山中直治童謡曲集』、直治の童謡が収録されたレコード、写真パネル(千葉師範当時、小学校教員当時など)など約20点。これらは、随時展示替を行なっている。

(4) 『山中直治童謡曲集』の刊行

特別展のアンケート調査で、直治の童謡を普及してゆくための効果的な方法を設問したところ、作品を公表して出版してほしいという要望が多く寄せられた。博物館が所蔵する山中直治資料にはまだ相当数の作品が未公開であることから、直治の61回忌の1998年(平10)2月13日に『山中直治童謡曲集』を刊行した(写真12)。

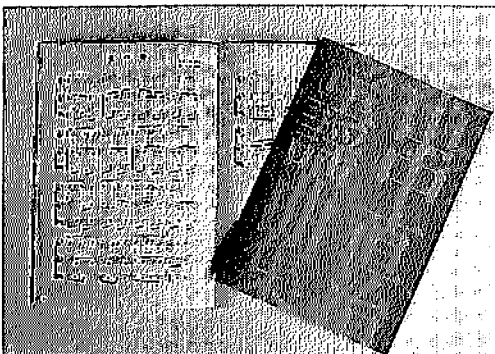


写真12 刊行された『山中直治童謡曲集』

直治は生前の昭和8年に東京・シンフォニー楽譜出版社から個人童謡集を出版している。このときの曲数は50曲。それに引き続き第2集目の童謡集を出そうと準備して全ての楽譜の消書まで済ませていたが、無念にもその思いを実現できずに1937年(昭12)に突然の病により亡くなった。掲載予定曲は41曲。特別展図録には、そのうちの17曲を掲載した。新しい童謡集は、それには未掲載の残りのものうち戦時色を反映しない純粋な童謡と、ノート類やガリ版刷りとして残されていた童謡の中からいくつか選び出して編集した。曲集には26曲を掲載する。その内容は次の通りである。

「鼠の祭」(市原三郎作詞)、「月夜の兎」(青柳花明作詞)、「おしゃれの仔狐」(松村又一作詞)、「萩のトンネル」(鈴木章弘作詞)、「蛙の縄とび」(松村又一作詞)、「お獅子の踊り」(富原薫作詞)、「雲の押しくら」(加藤嘉一作詞)、「佐義長」(富原薫作詞)、「坊やお馬」(澤渡吉彦作詞)、「麦打」(橋本白柿作詞)、「しゃんこしゃんこ」(加藤嘉一作詞)、「麦蒔」(舟木貫一作詞)、「金の舟」(富原薫作詞)、「夏の朝」(富原薫作詞)、「花嫁ごっこ」(澤渡吉彦作詞)、「山の湖」(廣瀬正士作詞)、「赤いお馬車」(富原薫作詞)は、第2集の個人童謡集に掲載する予定であったもの。その他、「七夕さま」(林柳波作詞)、「兎のダンス」(松村又一作詞)「江戸川」(小林桃夢作詞)、「利根川」(小林桃夢作詞)、「月見草の咲く丘」(川路柳虹作詞)と共に、当時の教え子が書いた詩に付曲した「白雲」(永瀬織枝作詞)、「四つ葉」(戸澤とみ子作詞)という異色の作品もある。

しかし、なんといっても注目すべき作品は、共に野口雨情の詩に付曲したした「雁」と「地藏さん」である。「雁」は、詩集『別後』(大10)に掲載されているもの。「地藏さん」は、詩集『十五夜お月さん』(大10)に掲載されているもの。いずれも童謡として曲が付けられたものとしては新発見である。

博物館の特別展とその教育普及成果に関する研究

この童謡曲集は1000部印刷して、市内の小中学校や公民館などの公共機関、県内の図書館などには無償配布して、市民には原価1200円で販売した。今後も直治の童謡は、歴史的に埋もれてしまったものも含めて、未公表の作品を校閲して順次童謡集として情報公開してゆく予定である。

なお、事前に、その発行について、市役所の定例記者会見（1998年1月27日）においてプレスリリースとして各新聞社に提供した。リリース作成は、市広報課とも協議して、「野口雨情の詩に直治が付曲した作品が新たに発見された」という部分をキャッチフレーズにすることにした。早速、各社から問い合わせが入り、また雨情の孫で雨情研究家の野口不二子さんにはコメントをお願いしておいたので、そちらにも連絡が入ったようだ。いずれも千葉県版に次のように報道された。

東京新聞(1998年1月28日)“雨情の2つの詩に曲／野田市出身の作曲家・山中直治／来月発行の未発表作品集／『童謡曲集』に収録へ”

読売新聞(1998年1月29日)“未発表楽譜見つかる／野口雨情が作詞、山中直治が作曲／野田市郷土博物館来月13日発行の童謡曲集に収録”

朝日新聞(1998年1月29日)“雨情の詩に曲づけ／山中直治の楽譜発見／野田市で来月童謡曲集発行”

早速、新聞の読者から申し込みの電話が多く入るといった反響があった。雨情の知名度を活用して直治の童謡を普及してゆく上で、新しい活路が見出されたように思う。

(5) 所蔵資料の情報公開

一方、希望者には所蔵資料についても公開する。但し、未公表作品については、あくまでも個人的な研究資料とすることにし、またプライベートな問題に関わるものは除外する。主な対象品は、直治の所蔵レコード、直筆楽譜、草稿ノート、当時の音楽雑誌、小学校教

員時代の書類など。このうち紙本類は、あらかじめ全てコピーをとっておき、閲覧できるようにしておく。

それに対する市民の反響は次の通りである。童謡作家の浜田広介に関心を持つある市民は、図録に記載された直治の作品年譜から広介の作品があることを知り、その詩の具体的な内容公開を依頼してきた。その人の話では、広介の詩は寡作でありながら、図録に掲載された作品名はこれまでほとんど知られていないという。また、直治との交流関係についても、その作品を一つの手掛かりにして調べていきたいというのである。このような視点は、これまで博物館としても手付かずの分野であったことから、今後の調査研究の参考になることもある。

また、後述する市民サークル「山中直治研究会」からは、直治の草稿ノートや直筆楽譜などのように公開できる全ての資料を閲覧したいという依頼もあった。研究会では、それによって各会員が各々の研究テーマを見つけたり、研究の素材を入手する。この依頼に対して、博物館ではあらかじめコピー化した全ての資料と、以前の調査研究で収集した直治に所縁の詩人に関する書籍なども合わせて提供することにした。

8. 社会的プロダクトの行政への影響

特別展以後、山中直治の社会的プロダクトは、行政にも様々な影響を及ぼすようになった。

(1) 千葉県婦人合唱連盟合唱交歓会と「山中直治コール・モガ」の結成

千葉県内の合唱の市民サークルが一堂に会する千葉県婦人合唱連盟合唱交歓会が、1997年(平9)4月6日に野田市文化会館で行われた。

実は、野田市で開催されるこの会のために、市教育委員会の社会教育課は山中直治の童謡を歌う会を結成して、当日のスペシャル・イ



写真13 千葉県婦人合唱連盟合唱交歓会で歌う「山中直治コール・モガ」
(野田市秘書広報課提供)

メントとして披露する計画を立てた。早速、市民に募集をしたところ、特別展などを通じて直治の童謡は市民に認知されていることもあり、60名ほどの市民が応募してきた。歌う会は「山中直治コール・モガ」(モダンガールの意味)として結成され、元中学校の音楽教師の秋葉啓子さんを中心にして、練習が行われた。当日の会場には、県内の合唱団の人たち500名以上が詰めかけた。そこで、「山中直治コール・モガ」は、「つばめ」「こんこん小山の白狐」など直治メロディーを8曲披露した(写真13)。

なお、交歓会の最初には開催市を代表して野田の根本崇市長が次のような挨拶を述べた。「今は市内の清水公園の桜がきれいであることをお話すべきかもしれませんが、ここではそのことを少し脇においておきます。実は、野田市にはかつて山中直治さんという方がい

ました。市内の小学校の先生でした。しかし、残念なことにその方は多くの作品を作曲しながら若くして亡くなってしまいました。そして、何十年もそれらの作品が埋もれてしまいました。しかし、このところ、直治さんの歌を皆さん方で歌ってもらおうではないかという市民の方々の活動がおこってきています。……」というもの。これは市長が初めて公式の場で、山中直治の社会的プロダクトに理解を示したものとして注目すべき発言であった。

(2) ソプラノ歌手本宮寛子のコンサートに直治メロディーが登場

野田市文化会館主催の、「本宮寛子¹¹³コンサート」(写真14)において山中直治の童謡が歌われた。プロの音楽家に直治の童謡が歌われたのは初めてのこと。

これは、直治の存在がクローズアップされるにつれて、文化会館の担当者にも、自主事



写真14 「本宮寛子コンサート」のチラシ

業の中で直治を取り上げてみたいという意欲が芽生えてきたためである。担当者の野本忠夫さんから相談を受けた為、博物館としても協力してゆくことで話をした。

私は、特別展の当初から、直治の曲をプロの音楽家にも取り上げてもらいたい希望もっていた。プロの音楽家が好んで歌うようになってくれば、全国に普及してゆく可能性も大きい。それは、単に広く知られるという自己満足のようなものではなく、地元に戻元することが大切である。外部で客観的に評価されることにより、それまで直治に関心を寄せていた野田の市民は再認識をするであろうし、それまで無関心であった人も覚醒するかもしれない。直治の童謡を通して、地元に対する愛着や誇りも生成される。

しかし、それを博物館の方で実施するには困難である。そこに文化会館からの打診があった訳である。本宮さんと話し合いがついて、

直治の童謡が歌われることになったというので、こちらは当日のプログラムに掲載する直治のプロフィールの紹介記事を書いた。1997年(平9)7月13日のコンサートでは、本宮寛子さんにより「ゆりかごの歌」「友を呼ぶ鹿」が歌われた。これらの曲は、本宮さん自身で選曲したお気に入りの作品だということ。これを機会にして、各地で歌われることを期待したい。

(3) 周到的な広報活動

広報課が発行する野田市報には、特別展以後も直治に関する博物館事業や市民活動などを周到に掲載して市民に普及をはかっている。特別展以後の記事の一覧は次のとおりである(1998年2月1日まで)。

山中直治図録 市内書店でも(97.2.15号)

フォト短信：教員時代の品々を記念館で特別公開(97.2.15号)

フォト短信：全国でも珍しい試み 楽寿園に移動博物館(97.3.15号)

トピックス：婦人合唱交歓会で直治の童謡を披露(97.5.1号)

フォト短信：オリジナルや直治の曲を“響”が演奏(97.6.15号)

募集：郷土の作曲家山中直治の童謡を(97.9.1号)

フォト短信：直治メロディをみんなで歌い継ごう(97.10.15号)

市民訪問：早川茂さん 山中直治のすばらしさを多くの人に伝えたい(97.11.1号)

野田に緑の人びと：作詞家・斎藤信夫(97.11.1号)

フォト短信：山中直治の偉業を常設コーナーで紹介(98.1.15号)

野田に緑の人びと：作詞家・野口雨情(98.2.1号)

9. 社会的プロダクトの学校教育への導入

かつて、野口雨情が童謡を学校教育の正科



写真15 野田市立中央小学校で開催した企画展「山中直治先生を偲んで」の光景
(野田市秘書広報課提供)

として導入することを唱えていたが、その教育効果を期待して市内の小中学校では直治の童謡を音楽の教材やクラブ活動などに取り入れようとする動きがでてきた。

(1) 企画展「山中直治先生を偲んで」の開催

直治が教鞭をとっていた野田市立中央小学校の記念館では、1997年(平成9)2月15日の創立記念日に合わせて、企画展「山中直治先生を偲んで」が開催された(写真15)。企画展には、学校が所蔵する当時の日誌などのほか、博物館からも特別展で作成したパネル類や直治の実物資料を貸し出した。

主催は父兄会による。私は父兄会からの依頼で、初日に山中直治についての講演を行い、父兄会の人々に理解を促した。また、創立記念日には、体育館に全校児童約1,000人が集まり、合唱部による直治の童謡も歌われた。

(2) 教材に利用

同校では、直治のコンパクトな歌集(B6判)を作成して、音楽の授業の教材として利用することになった。歌集は、手書きのもので、学年ごとの課題曲6曲を含めて10曲掲載されている(写真16)。学年ごとの課題曲は、例えば「雨だれ電車」(1年生)、「一番星」(2年生)などというもの。その他、全体合唱用に「世界の子供」など4曲。對比地勇校長は、「1年生から6年生までがそれぞれテーマを



写真16 野田市立中央小学校が発行した「山中直治の童謡歌集」

決めて授業の中で練習をして、卒業までに最低6曲を覚えれば、野田で育った記念になるだろう」と、その抱負を語る。

近年では、一時期に比べて、童謡が再び教材に復活してきたといわれる。直治のように郷土の人物であり、かつて同じ学校の先生が作曲した作品を歌えるということは、児童たちにとっては幸せなことである。校内では、昼休みの時間などに、合唱部が歌う直治メロディーも放送されている。

(3) クラブ活動での利用

1996年(平8)12月初旬に開催された、野田市の南部地区の3つの小中学校による、合同演奏会では各学校が直治の作品を取り上げた。合唱部や吹奏楽部などの児童・生徒は、初めての曲に興味を示しながらも熱心に取り組んでいた。

この南部地区は、直治の生家のある場所である。参加校の一つ、市立南部小学校の前進は、直治が卒業した梅郷尋常高等小学校である。同じ学校の先輩が作曲した作品に触れるということは、彼等にとっては一つの「出会いの場」である。それは、教育の画一化が進む中で、郷土意識や誇りをもつ心を育ててゆくことに繋がる。

10. 愛知県小牧市民の反響

特別展以後、直治に関する社会的プロダク

トは、野田地域ばかりでなく、遠く愛知県小牧市でも、市民に影響を与え着実に定着しつつある。

その契機は特別展に遡る。特別展では、直治に所縁の作詞者を紹介したが、その一人に穂積久という詩人がいる。彼との作品は、直治の代表作ともいえる「つばめ」である。これは、特別展のコンサートでも歌われ、またアンコールとしても最後に出演者と会場が一つになり大合唱をした曲である。

ひとり息子の健さんは、特別展やコンサートに小牧から来野された。そこで初めて、父親の遺作である「つばめ」を知ったのである。穂積家には詩は残されていないし、父親が口にしたこともなかった作品だという。その詩は次の通りである。

- 1、一風吹けば なつかしく
二風吹けば 恋しくて
燕は里へ 旅仕度
秋が来たので怖いのか
- 2、父さん燕と子つばめと
母さん燕の三人旅
子つばめ連れて嬉しそう
里のみやげも出来たのか
- 3、南の国のふるさとへ
荒海越えて旅の空
揃いの紅のネクタイで
洒落た子つばめ親つばめ

コンサートで、この曲を初めて聴いた健さんは、その後、小牧市文芸協会の機関紙「駒来」に、次のような心境を述べている。

「つばめ」…。生まれてはじめて聴く「つばめ」のメロディーと歌詞である。だが、なぜか以前聴いたことがあるような言うに言われぬ懐かしさがあった。2番の歌詞は、「父さん燕と子つばめと、母さん燕の三人旅」と続く。

千鶴子という名の姉が、私にはあった。昭和3年6月4日生れ、その年の9月5日に死んだので、私は一人っ子で育った。

「鶴」は「つばめ」のように訪れ、「つばめ」のように去った。三人旅は、まさに私が幼い頃の姿ではないか。父が息子と妻を歌い上げた「つばめ」が、父と母が他界して数年の今、突如として飛来したのだった。

健さんは「駒来」の紙面に、野田での特別展やコンサートの一部始終や、後日談までも紹介した。この話題は、新聞にも取り上げられるところとなり、小牧ばかりでなく名古屋方面の人々にも広く知られることになった。

小牧では、この話を聞いた小牧市文芸協会の百瀬正昭さんらが共鳴し、協会の創立25周年の記念事業の催し「日本の詩と歌曲コンサート」の中で、名古屋を中心に活躍しているメゾ・ソプラノ歌手の大橋多美子さんが「つばめ」を歌うことになった(写真17)。また、小牧少年少女合唱団も小牧市総合文化祭で歌うなど、「つばめ」は小牧の人々に次第に親しまれるようになった。

11. 社会的プロダクトの採用の開始

山中直治に関する社会的プロダクトの伝達プロセスは、特別展を通じて対象者に働きかけてから、いよいよ対象者であるところの市民による採用の開始として行動に発展することになる(図2)。この採用の開始とは、すな



写真17 愛知県の小牧市文芸協会の記念事業で地元の穂積久が作詞した「つばめ」(山中直治作曲)が歌われる
(穂積健氏提供)

わち市民活動であり、市民による自主的な活動をさす。それには、既存の市民サークルが直治の曲などを活動の一環に組み入れたり、あるいは直治に関することを活動のテーマにおいた、新しい市民サークルの誕生などである。その主な活動をあげる。

a、市民サークル「山中直治を歌う会」の



写真18 市民サークル「山中直治を歌う会」の練習風景

結成

千葉県婦人合唱連盟交歓会が終了してから、「山中直治コール・モガ」は解散することになっていたが、会員同志の話し合いで、今後も直治の童謡を歌い続けてゆく市民サークルを継続してゆくために、「コール・モガ」を母体にして、新しく「山中直治を歌う会」が結成された。会の指導者はコール・モガを指導してきた秋葉啓子さん。秋葉さんは「上手にやるより楽しい集まりにしたい」という。毎月第2土曜日に、市役所のエントランスホールで定期的に練習を行う(写真18)。参加者の半数ほどは「コール・モガ」の女性たちであったが、市内の男性や、市外の女性たちも加わり、会員は100名ほどになった。

練習日に、市役所ホールを訪れてみると、そこで練習をしているといっても、サロンのようでもあり、別段会員ではなくとも飛び入



写真19 市民サークル「山中直治を歌う会」が野田市文化祭において歌う
(野田市秘書広報課提供)

りで参加してもよい、あるいは聴くだけでもよい自由な雰囲気が漂よう。

1997（平成9）年11月には、野田市の文化祭に参加して市民に披露した（写真19）。あるいは柏市のさわやかちば県民プラザで開催された「ちば文化祭97東葛飾地域文化祭」（千葉県主催）にも参加して東葛飾地域の人々に直治の童謡を披露している。

b、市民サークル「童謡の会」によるコンサート

市民サークル「童謡の会」は、地元の童謡作曲家である直治には早い時期から関心を持ち、直治の童謡を積極的に取り入れた活動をしている。

この会では、毎月第4日曜日の午後、市役所のエントランスホールでコンサートを開催している。1997年の活動では、直治の曲をピアノ伴奏で歌う他に、その都度趣向を凝らした試みを行っている。例えば、ピアノ伴奏にフルートなどの管楽器を組み合わせたり、千葉ニューフィルオーケストラのメンバーからなるプラトゥム・ムジクム室内合奏団によるチェロやバイオリンの演奏や、その伴奏で歌うことも行われた。その姿勢は、音楽を愛好する市民の感性で、直治の曲に磨きをかけようとしているように思われる。

1997年秋の野田市文化祭には、野田市文化会館において、「郷土の作曲家～山中直治の童謡の世界～」というテーマで、20余名の会員

により、「つばめ」「雨だれ電車」「睡蓮」「友を呼ぶ鹿」など9曲が歌われた。

c、市民サークル「津久太鼓“響”」による演奏

この会は、太鼓を演奏する市民サークルである。1997（平成9）年5月に開催した、会主催の発表会において直治の作品「お祭り」が演奏された（写真20）。

この会は、地元の津久雑子を後世に伝えることを目的に94年に設立され、野田の地に深く根ざした芸能文化を研究したり、発表している。会員は約30名。練習は毎週、市内の小学校の体育館や公民館などで行っている。また、2～3か月に1度、初心者を対象にした太鼓教室なども開催している。

直治の作品を取り上げたのは初めてのことである。この演奏曲について、パンフレットには、「野田の作曲家山中直治の作品を響風アレンジしてみました。ガンガラを叩くリズムは野田の御輿風です。メロディの部分は、音を出すのが難しい篠笛で、子供達がよく頑張ってきました」というように、その様子が紹介される。会では、これをレパートリーに加えて、地域振興の催しなどの演奏機会には、紹介していきたいとしている。

d、市民サークル「山中直治研究会」の発足

直治の未解明の部分に光をあてるような研究をしようとする市民サークルが、1997年（平

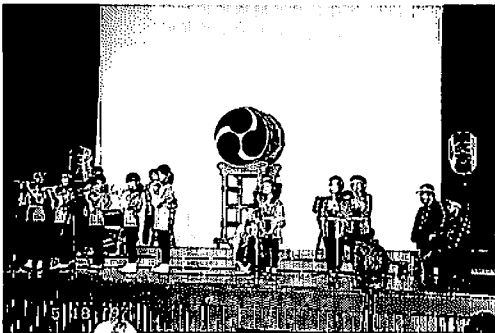


写真20 市民サークル「津久太鼓“響”」が直治作曲の「お祭り」を演奏する

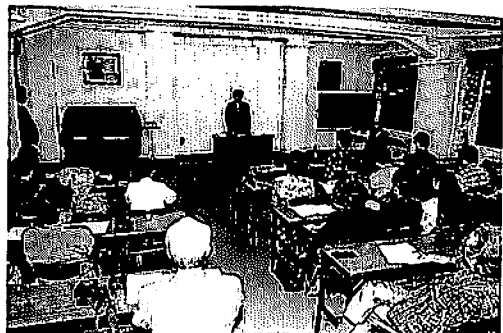


写真21 市民サークル「山中直治研究会」の発足式（野田市秘書広報課提供）



写真22 千葉県沼南町の国際交流イベントで市民オーケストラが直治の童謡メドレーを演奏する
(野田市秘書広報課提供)

9) 10月に発足した(写真21)。この会は、直治の童謡を単に歌うだけではなく、直治の人間像や作品の背景など直治に関する幅広い研究をおこなってゆこうとするものである。演奏や歌唱もするが、それは既存のものよりも未公表のものに着目してゆきたいとしている。

発足式には、約40人の市民が集まった。会員には、音楽を愛好する人ばかりでなく、直治の人物に関心を寄せる人や、直治の親類など幅広い。毎月一回、興風会館で会合をもち、研究会誌を年1回発行するなどの活動方針が決められた。

e、市民オーケストラによる演奏

千葉県沼南町では、地元の町民ら約40名でつくる「沼南町ジュニア・ストリング・オーケストラ」という市民サークルが、直治の童謡に着目して、オーケストラによる演奏を始めた。

演奏は、1997年(平9)10月に沼南町の国際交流のイベントで行われた(写真22)。これは、沼南町がオーストリアのキャンデン市と友好都市を提携したのを記念したもので、町の国際交流協会の主催でキャンデン市の高校生などを特別招待した。

メンバーは、この会のために、山中直治童謡メドレー「秋」を用意した。外国からの来客に日本のメロディーに親んでもらおうと地元千葉県の作曲家として直治の曲を選んだ。曲は、「海辺の夕」「友を呼ぶ鹿」など4曲を童謡メドレーに仕立て、アレンジを加えて演奏された。メンバーたちは、これからも直治の曲を取り上げて、レパートリーにしてゆきたいとしている。

12. 影響集団の分析

ソーシャル・マーケティングにより社会変

革を迫及してゆくためには、その手続きの一つに影響者の存在を考慮することが大切である。コトラーらは、それについて次のように述べている¹¹⁷。

ソーシャル・マーケターは、標的採用者集団を区別し、選定することに加え、プログラムの成否に影響を与える集団、すなわち影響者を明確にしておく必要がある。たとえば宗教団体から反対される可能性もある。医師を雇わなければならないかもしれない。資金を提供してくれる団体を探さなければならないこともある。議員に活動内容を知らせなければならないかもしれない。そのねらいは、プログラムに反対する勢力を中立化し、プログラムに影響をもつ人々の支持を得ることである。

そのような団体は、許認可集団、支持集団、反対集団、評価集団に分類できる。そして効果的な成果を得るためには、こうした影響力をもっている各集団の特性を把握するとともに、各集団のニーズにも対応してゆくことが必要であるとしている。

これは、プログラムを実施するための準備段階であることが一般的であるが、実際のところプログラムを実施してからもこの影響集団の様態は変化する。そこで、ここでは特別展以前と、それ以後に対象者が採用の開始をはじめてからを比較しながら、各集団の様態を見ることにする。

許認可集団は、市立博物館の場合には教育委員会の所管であるところから、事業の実施については教育委員会、財源については市が所管している。教育委員会は、学校教育との有効活用がはかれるという観点から当初より支持を示していた。市の方は、特別な関心をはらっていた様子はなかったが、特別展以後に市民サークルが誕生したり、市民に直治の童謡が歌われるようになると、市当局にも変化が現れた。

その分岐点は、なんとといっても、千葉県婦人合唱交歓会における市長の挨拶である。それ以後、市長は、「山中直治研究会」の発足式にも来賓として参加したり、市民サークルの活動にも積極的に参加して応援する姿勢を示すようになった。これは、行政の役割として市民参加の意識を育てていこうとする、市長の認識のあらわれであると思う。

また、市の一般予算は市議会の承認を経て、正式に予算が成立することになっている訳であるから、市議会も許認可集団として不可欠である。

博物館は、特別展以後の活動においても、社会的プロダクトを生成してゆくために財源が必要である。教育委員会、市、市議会の支援は、童謡曲集を作成・出版したり、常設展示コーナーの設置などを実施するための、いわば前提条件なのである。

支持集団は、新聞社、放送局、タウン紙などのマスコミである。

野田市では、教育委員会や市長部局に関する情報は、広報課がとりまとめて各社に提供するシステムを採用している。したがって、博物館の情報も広報課に提供することになる。提供する情報については広報課と十分協議しながら、効果的なプレス・リリースの作成を心掛けたり、また時期的なタイミングなども考慮しながら、マスコミに情報を提供する。これは、野田市が毎月1回実施している定例記者会見で公表されたり、随時記者クラブなどにファックスで情報を提供する。その外に記者が関心をもち独自に取材することもある。

山中直治の情報については、博物館に生家から遺品が寄贈された1993年（平5）12月以来、特別展を開催した1996年（平8）10月まで、様々な角度から、その社会的プロダクトが報道され、マスコミの支持を得てきた。記者の中には個人的に好意を寄せる人もいるほどである。こうして、特別展以後も活動の経過に合わせた様々な角度から情報提供を行っ

博物館の特別展とその教育普及成果に関する研究

ている。その結果、マスコミ報道は継続して行われ、社会的な支持は徐々に大きくなってきている。ちなみに、その新聞報道は次の通りである。1997年1月から1998年1月31日まで。

- ①野田市立中央小学校で教材として歌集を作成
千葉日報(1997年1月17日)“童謡作家・山中直治に熱い視線／郷土メロディーいつまでも／教育界も積極導入「野田で育ったみやげに」”
千葉日報(1998年1月26日)“山中直治の歌集作成／音楽の授業の教材に”
- ②野田市立中央小学校で企画展を開催
千葉日報(1997年2月8日)“山中直治先生をしのんで／ゆかりの品を公開”
朝日新聞(1997年2月15日)“教壇でも音楽愛した山中直治をしのぶ”
- ③老人ホーム移動博物館の実施
東京新聞(1997年2月22日)“老人ホームに博物館を出前／童謡作曲家山中直治展”
千葉日報(1997年2月24日)“老人ホームで出張博物館”
- ④千葉県婦人合唱連盟交歓会で直治の曲を披露
千葉日報(1997年4月7日)“直治メロディー披露／53団体参加し盛大に／合唱交歓会”
- ⑤市民サークル「山中直治を歌う会」の発足
読売新聞(1997年9月11日)“歌い継ごう郷土の童謡／合唱参加呼びかけ”
千葉日報(1997年9月14日)“直治の作品歌い継ごう「歌う会」が発足”
東京新聞(1997年9月18日)“郷土の作曲家山中直治の童謡を歌い継ごう／野田市に「歌う会」が発足”
千葉日報(1997年11月5日)“野田市文化祭がスタート「直治歌う会」初ステ-

ジ”

- ⑥沼南町の市民サークルがオーケストラ演奏する
千葉日報(1997年10月8日)“野田出身の作曲家直治メロディー／会場に響く重厚な旋律／初のオーケストラ演奏”
- ⑦市民サークル「山中直治研究会」の発足
千葉日報(1997年10月11日)“山中直治研究会が発足「未発表曲を発掘したい」夢膨らむ早川会長”
千葉日報(1997年10月26日)“市民有志が研究会／山中直治の人間像探る”
東京新聞(1997年10月29日)“山中直治の研究会発足／業績見直す企画相次ぐ”
毎日新聞(1997年12月9日)“埋もれた童謡再評価／研究会や歌う会が結成”
- ⑧博物館に山中直治の常設展示コーナーを設置
読売新聞(1998年1月14日)“直筆楽譜など展示”
東京新聞(1998年1月15日)(まいたうん)“郷土の作曲家コーナー”
朝日新聞(1998年1月23日)“山中直治の童謡世界常設コーナーで紹介”
千葉日報(1998年1月24日)“直治コーナーを常設／野田の財産広く紹介”
- ⑨博物館から「山中直治童謡曲集」を発行する
千葉日報(1997年3月18日)“山中直治の遺志継ぎ未完の第2曲集発行へ”
東京新聞(1998年1月28日)“雨情の2つの詩に曲／来月発行の未発表作品集「童謡曲集」に収録へ”
読売新聞(1998年1月29日)“未発表楽譜見つかる／野口雨情が作詞、山中直治が作曲”
朝日新聞(1998年1月29日)“雨情の詩に曲づけ／山中直治の楽譜発見／野田市で来月童謡曲集発行”
千葉日報(1998年2月6日)“雨情の2作

品も作曲／市郷土博物館が確認「雁」と「地蔵さん」

産経新聞(1998年2月12日)“山中直治の童謡曲 未発表楽譜を発見／野口雨情の詞に曲 あす刊行の曲集に収録”

千葉日報(1998年2月13日)“直治童謡曲集が完成 命日のきょう発行”

⑩随想

読売新聞(1997年11月1日)くろしお欄 “よみがえった童謡”(市原信夫記者)
また、ラジオやテレビ報道では、NHKの取材があった。NHK千葉放送局から1997年(平9)12月中旬に問い合わせがあり、山中直治の童謡について取り上げたいという打診があった。丁度、常設展示コーナーの準備をしている頃であったことから、早速、これまでの資料を提供したところ、ラジオとテレビで常設展示コーナーを中心に、それぞれ放送することに決まった。担当の山極裕アナウンサーと打ち合わせを重ねながら、次のように紹介された。

NHKラジオ第一放送「ネットワーク日本」

(1998年1月26日午後2時～3時のうち6分／全国中継)野田市郷土博物館のこと。山中直治やその代表作の紹介。予め山中直治を歌う会から録音した「ゆりかごの歌」の歌声を流す。その作詞者の重田なみ子さん(当時6年生)(大11年生まれ)から、その曲に関する思い出を語っていただく。直治の常設展示コーナーの紹介や童謡曲集の刊行などが紹介される。

NHK総合テレビ「いっと6けん」(1998年2月13日午前11時30～55分のうち4分／東京、神奈川、千葉、埼玉、栃木、群馬、山梨)山中直治やその常設展示コーナーの紹介。代表作の紹介。予め山中直治を歌う会から録音した「ゆりかごの歌」の歌声を流す。直治の常設展示コーナーに展示される、小学校教員時代の遠足会に写る飯塚年政さん(当時6年生)(大6生

まれ)に来ていただき、先生としての直治の人柄について語ってもらう。野口雨情の作詞による未発表の童謡などを掲載した、発行されたばかりの「山中直治童謡曲集」なども紹介。

反対集団は、明確なものはない。しかし、無関心や無反応を、その範疇に入れると、中央小学校以外の市内小中学校が一応含まれることになる。南部地区などのように一部の小中学校のクラブ活動では、直治の童謡を取り上げる気運があるものの、中央小学校の動向に比べれば全体に低調である。

特別展の当初から、小中学校の児童・生徒たちにも直治の童謡を普及していくことを射程内にいれていたため、音楽の担当教員に情報提供や協力を要請したことがある。1996年秋に、市内の全ての小中学校が集う合同音楽祭が文化会館で実施された際、音楽担当教員たちを前にして、黒川浩教育長と校長会長の永瀬好邦校長から異例の要望が行われた。そのときにこちらからも直治のプロフィールなどについて説明を加えた。

その後、先述したように中央小学校のように直治に所縁のある学校は、積極的にクラブ活動や授業でも取り上げるようになったが、その他の学校では目立った活動の動きが出てこない。伝え聞くところでは、例えばクラブ活動ではコンクールを意識すると、曲目は知名度のあるものが選曲されるようである。授業でも、教科書に楽譜が掲載されていれば取り上げやすいという。しかしながら、障害となっていることは、果たしてそれだけであろうか。今のところ原因は明らかではない。教育という立場からいえば、郷土の作曲家の作品を一つでも扱うことは、児童・生徒たちの将来に精神的な遺産を残すことにつながるので、ぜひ進めてもらいたい。

しかし、こうした問題は、決して強制することはできない。それは民主主義のルールに反する行為であるばかりでなく、強要しても

根付くものではないからである。今後、博物館としては、その原因を明らかにして解決の方策を検討してゆく一方、山中直治の童謡に関する様々な情報を提供していくことが必要であろう。

評価集団としては、市議会をあげることができる。それは、特別展終了直後の1996年(平8)12月議会における小俣文宣議員の一般質問である。その内容は次の通りである。

今年は郷土の誇る童謡作曲家・山中直治の生誕90年ということで、郷土博物館を中心に氏の業績を称える数々の企画が催されました。音楽の中でも童謡と言うジャンルは世界に類のない日本独特のものだと聞いております。私も10月26日に興風会館で行われたコンサートを聴きましたが、とても素晴らしい曲が多いのに驚きました。同時にこれだけのものを再び世に知らしめた関係者のご努力に敬意を表します。

ところで、折角、コンピューター音楽を使ったCDを出すなどの新機軸の催しも、生誕90年の今年だけで終わってしまうの

は大変に惜しい気がします。また、今回舞台発表したり、CDに収められた作品以外の曲についても聴いてみたいと思うのは私一人ではないと思います。

そこで、氏の音楽をもっと知っていた たく為に、この度の催しを一過性のもの としないで、小学校の音楽教育に取り入 れるなどして、長く続けて欲しいと思う 次第ですが、教育委員会としてはどの様 にお考えでしょうか。(筆者傍線)

このように特別展やコンサートの開催は、市会議員から評価を受けた。さらに、そうした催しを今後も継続してほしいというニーズに対しては、既にソーシャル・マーケティングの戦略の中で、特別展が社会的プロダクトを生成する出発点であるという認識に符号する。

謝辞：本稿に掲載した写真の一部は穂積 健氏、野田市秘書広報課よりご提供いただいた。記して感謝申し上げます。

註

(註12)野口典子 1996 「老人福祉の歩みと老人福祉の理念」「老人福祉論」(小笠原裕次編) ミネルヴァ書房、36-45p.

(註13) 国立音楽大学声楽科卒業。四家文子に師事するほか、73年から75年にイタリア、フランスに留学して、リア・グラリーニ、M・コルドーネ等に師事。その間、ヴェルディ、メラーノの各国際声楽コンソルソに入賞し、ヨーロッパ各地で演奏会に出演。76年に藤原歌劇団公演オペラ「後宮からの誘拐」の難役コンスタンツェでオペラデビューし成功を取める。おらかななかにも繊細さをあわせもつ美声と芸風が高く評価され、大型新人の登場と楽壇の注目を集める。以来、藤原歌劇団のプリマドンナとして「椿姫」「愛の妙薬」「イル・

カンピエロ」「蝶々夫人」「トスカ」等多数のオペラに出演。卓抜な歌唱力、気品のある舞台演技でプリマドンナとしての地位を不動のものとした。その後も海外でのコンサートや国内各地で多数のコンサートを開催。中でも、93年のカーネギーホールでのリサイタルは絶賛を浴びる。レコード、CDも多数。第8回ウィンナワルドオペラ賞、シェーナ大賞、千葉県文化功労賞を受賞。

(註14)穂積 健 1997 「甦った「つばめ」に導かれて(生誕90年山中直治童謡コンサートのこと)」 駒来295号 13p.

(註15)穂積 健 1997 「甦った「つばめ」に導かれて(生誕90年山中直治童謡コンサートのこと)」 駒来295号 10-15p.

博物館の特別展とその教育普及成果に関する研究

(註16)毎日新聞(みえる広がる東海スコープ)：1997年4月3日“童謡「つばめ」知っていますか？”
中日新聞(近郊版)：1997年4月26日“よみがえる地元・小牧の詩人の童謡(故穂積久さんの「つばめ)」”
朝日新聞(愛知名古屋圏)：1997年5月7日“60余年ぶり童謡「つばめ」帰郷”

(註17)(註1) 30～31 P

(註18)野田市の活動や予定行事などを報道各社に公表する。出席者は、市長、助役、収入役、教育長、総務部長などが出席。記者は、記者クラブに所属している新聞社(全国紙5社、地方紙1社)、放送局(NHK)。

(野田市郷土博物館長補佐)

陶磁器の修復について

—微細な欠損個所のレジンを用いた修復例—

内 川 隆 志

はじめに

埋蔵文化財として検出されたあらゆる資料は、研究や保存、展示公開するために様々な手法をもって修復される。各時期にわたって出土数の最も多い土器類の修復技術は、現状においては、修復素材や不文律といったものもほぼ確立されている段階にある。一方で、近年の近世考古学の発掘件数の増加を反映して、遺物量が比較的多い割に修復技術が立ち遅れているのが陶磁類を主とした遺物であるように思われる。

こういった現状を鑑みて、これまでのように陶磁器の修復を美術工芸的な視点から修復の専門家に頼るだけでなく、展示という観点から見直し、資料修復技術の一分野として、より簡便な陶磁器修復の方法を確立すべき段階にあるのではないかと考えている。見た目良く修復された資料は、博物館など公共の場に展示公開され、単に学術的意味での教育的効果を発起するだけでなく、そのものの持つ美の本質を人々に伝えることを再認識しなければならない。

一般的に伝世品を中心とした陶磁器等の工芸品の修復は、多くの場合専門の手を経て成される場合が多く、多額の経費が必要であることから、よほどの優品でないかぎり手の込んだ修復がなされない場合が多い。ましてや埋蔵文化財として発掘された陶磁器などで資料的に価値の高いものであっても、縄文土器や弥生土器などと同じく石膏その他の素材で、

従来どおりの修復がなされるのが一般的である。伝統的な美術工芸の分野では、古くより観賞あるいは使用という立場から専門的職掌をもって諸工芸を修復し、観賞価値の高い優品には大所高所からその物に最も見合った「なおし」を行ってきた。しかもその伝統的修復技術は頑なに守られ、諸工芸を後世に伝える重要な役割を担ってきたのである。これらの修復は単に保存という観点にのみ留まるものではなく、用を加味し、さらには修復者の高次な感性によっては修復と相俟った新たな美を創造するところとさえなっている。技術的に、より良い修復というものは資料に異なった付加価値を与え、それを目にする者に新たな美意識を提供するという事実もある。

しかし、現状においては陶磁器の修復というものは、高度な技術と次元の高い感性を伴い、しかも経費的にかさむものと考えられがちであるため、伝統的な修復技術の優秀さを横目にしながら、一方では敬遠されるきらいがあるようにも感じられる。埋蔵文化財の調査数が増え、多くの陶磁器が発掘されるようになった現状においては、中世、近世の都市遺跡、窯業址等の生産遺跡等各地に膨大な資料の蓄積がある。中には工芸的に優秀かつ希少な資料も多く存在し、人々の目に触れることなく収蔵庫に収まっていることが多い。学術的データとして蓄積するだけではなく、これらの資料に衣を着せ、積極的に世に出すことも一方では研究者の責務であると考えらる。

そのためには、より簡単でシステマティックな修復技術の確立が重要となろう。

本論では、特に陶磁器の修復技術とその素材の特性について、筆者の行なっていたいくつかの事例をあげながら比較的簡便で見映えの良い方法を紹介してみたいと思う。

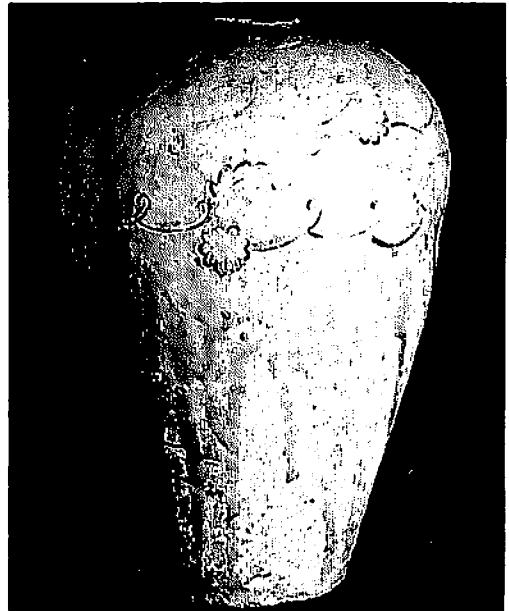
1. 博物館学的にみた陶磁器修復の不文律と修復理念

陶磁器に限らず、考古資料や工芸品を修復する際には明らかに侵してはいけない一定の不文律と理念が存在する。巷に古美術品として流通する縄文土器の中には、付いてもいない把手を類似する他の個体から呼び継いで口縁部に取り付けたものなどを時として目にする一方で、特に茶陶に見られる陶片の呼継ぎは確固たる陶磁器の修復技法として確立されていることもまた事実である。呼継ぎや後家合わせと呼ばれる個体の持つ情報を正確に伝えることのない修復の方法は、その適切な判断は等閑にされて、残念ながら世間には以外に多く存在しているのである。

個人コレクターの愛玩対象としての陶磁器の修復は、当然そのもの持つ歴史的事実を具に反映する必要性は問われない。民俗儀礼のひとつとして故意に打ち欠かれた初期伊万里瓶の口縁部は、酒器として使用するためには復元し、美観を損ねず、なおかつ使用に耐えるようにすることが重要となろう。蔵骨器として用いられた常滑不識壺の水抜き孔も花器として用いる時には孔を塞いでいなければならないといった具合である。しかし、我々の立場としては使用に耐え、観賞価値を高めるためにのみ、このような数寄者の資料の修復、改変を行うことは許されない。学術資料の持つ情報を正確に伝えるという基本姿勢をまっとうし、それらの資料が歩んできた歴史的事実を忠実に伝える責務を忘れてはならないのである。このあたりが美観と希少性、さらには使用を目的とする個人コレクターと資

料を通して純粹に歴史を紐解き、また一般に啓蒙する側との根本的な立場の違いとして認識すべきである。

あらゆる文化財修復に共通する第一義は、経年による劣化を背負った貴重な文化遺産を後世にまで伝えることを使命とした補強にあるといっても過言ではない。そして、その修復は将来、再修理に至った時点においてオリジナル部を損なうことなく容易に、しかも完全に除去できるという原則は全うしなければならないところに難しさがある。単に補強するだけでなく再修理を考慮しなければならないということは、一方では相矛盾する問題点を含んでいるが、今日、一般的に修復に用いられる樹脂や石膏といった人工素材の経年による劣化は免れないものであり、数十年の間隔で必ず再修理することが必然的となっている。青木は考古資料の再修理に備え、個々の資料について使用した接着剤、補填剤、塗料等の素材の種類と名称、特性などを明らかにし、さらに修復の方法等について全てのデータを詳細に記録した「資料復元修理カル



第1図 口縁を打ち欠き蔵骨器として用いられた古瀬戸瓶子

テ」を作成し、備えるべきであると主張する。¹¹ 臨床的な見地からカルテによって記録を残し、さらにその残されたデータから、より確かな修理方法を確立しようという合理的な方法である。

第二は、何といても視覚に訴える展示資料として十分な情報を観覧者に提供しなければならないという点である。細文土器などは、特に全体器形を復元することによって、その用途や斬新なデザイン性を人々に訴える力がつき、より多くの視覚的な教育効果が期待できるというものである。しかも技術的に卓越した修復ほど訴える力は強いことは言うまでもない。

かつて、ある博物館で開催された中国文物展を訪ねたおり、会場には精美な青銅器や陶器が多数展示されていたが、その多くの展示資料に石膏による極めて稚拙な修復がなされていたため、会場全体を彩る豪華なディスプレイとは対照をなす陳腐さを覚えたことがある。展示資料が優秀で、しかも豪華な展示空間を演出しているにも関わらず、資料の修復がそぐわない為に起こった失態である。このような資料と展示ケース、展示環境の取り合わせのミスは、意外に多くの場所で見られるところである。陶磁器類に関していえば、評価の高い希少な優品であれば一点一点について鑑賞に重点を置いた展示を考える必要が生じるであろうし、修復に関しても修復箇所が資料本来の美的価値を妨げることのない、それ相応の素材や美観を考慮したものでなければならぬのである。さらには、観賞の妨げとならない展示ケースや照明にも工夫が必要となろう。博物館展示にはこのあたりの妥協は禁物で、物を展示する場合の基本的な設えの方法を展示する側が十分に理解しているか否かに負うところが大きい。例えば、季節の草花と花器の取り合わせを考えなければならない生け花の師範や、料理と器をコーディネートする料理人の心境と同様の感性が必要であ

ろう。それほど資料的価値の高い陶磁器の修復には単純な復元、修理作業では割り切れない美的な感性を備えたものである必要性が問われるべきなのである。

欧米の博物館展示をやみくもに賛美するつもりはないが、かつて訪れたシカゴ美術館の日本美術部門の一室は、広い展示空間に鹿相な日本風の設えがなされ、ダウンライトの中に緋色のすばらしい信楽大壺がゆったりと展示されてあったのが印象深い。漆黒の闇から浮かび上がるように展示された大壺は、まさに展示空間においては日本という国をイメージさせるのに十分なものであった。

以上、数ある命題を解決しながら陶磁器の修復にあたらねばならないのであるが、具体的な修復をなすに際して陶磁器の疵や損傷の法則性について理解しておく必要がある。この点に関して明らかにしておく。

2. 疵の法則性

修復を要する陶磁器の疵には、その入り方に明かな法則性が認められ、大きく二分される。¹²

a) 焼成段階での疵

言うまでもなく陶磁器が窯で焼かれる段階において既に疵をもって窯出しされ、伝世しているもので、一般に山疵などとも称される。このような疵は取って修復せず、そのままのコンディションで保存する方が無難である場合が多い。

例えば信楽や常滑、伊賀、丹波など六古窯に代表される無釉焼締め陶器などには、時として胴部の真中に大きな皸や割れが生じていることがある。そして、これらの本来あってはならない疵が、鑑賞陶器としての一つの見どころとなる場合が多いのである。故意に作られたとはいえ、武將茶人古田織部の絶賛した重要文化財、古伊賀水指 銘「破袋」などはその典型である。また、室町時代の信楽の大壺などは、口が欠け多少の疵や降り物が

陶磁器の修復について

あって変化に富んでいた方が乱れの少ない平坦な器肌のものより遙かに評価は高くなるというものである。資料によっては疵を修復することが、そのものの評価を下げるということも修復者は理解すべきであろう。山疵を持つ陶磁器に修復を加えるか否かの判断が、修復者の美的判断に委ねられるのならば、やはり修復者には陶磁器を鑑賞する高次元の眼がなければならぬということが言えるのである。

・山疵・窯割れ

陶磁器を窯（山）へ入れる前に受けた皴や欠けを総称する。特に壺や甕の底、皿の高台の内側部分などが割れたものを底割れと称している。

・膨れ

陶土の練りが甘く、土の中に入っていた空気が窯の熱で風船のように膨らんでコブ状になったもの、さらに膨らみが膨張して破裂してしまった状態を示す。江戸時代の信楽茶壺などにまま見られる。鑑賞する際の評価は低い。

・降りもの（フリモノ）

窯の構築材である土の塊や灰が壺の肩や皿の見込に落ちて焼き付いたものをいう。

・癒着

窯の中で隣接する焼物が部分的に癒着してしまった状態を「クツツキ」と称している。

・ケムリ

青磁や白磁などの中で器面の施釉層に燃料の薪の煙が染込んで暗く染込んだ状態を「ケムリ」と称し、この場合は資料評価の大きな欠点となる。当然、染抜きなどの処置を施してもコンディションは戻ることはない。

・虫喰い

古染付などに通常認められる窯疵の一つで、碗、皿の口唇部などに認められる線状の釉剥げを指す。古染付には約束事の一つであるが故に、疵とは見做さないのが一般的である。

b) 後天的な疵

伝世していて疵の付かない陶磁器などない。

茶碗の見込などに見られる茶筌擦れなども手前によって付く広義での疵であり、伝世するなかで付く疵、永く土中において器面が風化（カセ）たり釉剥げしたものなども後天的な疵の一種であろう。

一般的に疵の認識は、落したり使用によってついた口縁部の欠けや器体の割れ、ニューなどを指し、鑑賞する際、明らかに欠点となる部分を言う。前にも述べたが、後天的な疵であっても鑑賞の妨げとならない場合は、そのままのコンディションに留めておくのが基本である。貫入に染み込んだ汚れなどについても端正な美しさを良しとする磁器などでは完全に除去した方が鑑賞価値が上がり、李朝や唐津などの陶器では釉薬の貫入と器胎に染み込んだ古色が器そのものの品格や個性、存在価値を主張していることが多い。部分的な修復で完形になる場合でも、形を復元してしまうことによって見所の無くなる場合がよくある。だからといって完形の状態で伝世したものを鑑賞価値を高めるために故意に打ち欠くなどの改変を加えることなどは決して行うべきではない。

一方、前述したように同じ疵や壊れでも人為的行為によって付されたもの、例えば水甕として口縁部を打ち欠いた備前や常滑甕、蔵骨器として用いる際の水抜き孔や瀬戸瓶子の口縁部の打ち欠きなどの修復は、その用途を反映した歴史的事実の改変そのものであるためさし控えるべきであろう。

・欠損

落下や接触などによって部分的に欠け落ちる欠損には、その頻度によって様々な名称（ミリ単位の小さな欠けはホツ、薄い欠損はソゲ、ハマグリなど）が付けられている。

・入（ニュー）

釉薬層だけでなく器胎にまで達した皴のことで、精美を鑑賞の基本とする磁器などにおいては致命的な疵と評価される場合が多い。ニューはその皴の入り方によってニュー・内

陶磁器の修復について

ニュー・地貫・Y字ニュー・逆Y字ニュー・熊手ニュー・鳥足（トリアシ）などに分類される。李朝陶器や磁器、唐津、古瀬戸などではさほど気にせず、むしろ景色として評価するが多い。無論、貫入は疵ではなく、前述したようにそこに染込んだ汚れは時として除去する必要がある。

・カセ

長い間の土中や水中によって釉の表面が風化して荒れた状態をいう。物によっては観賞価値を著しく低下させる。

・釉剥げ

三彩や緑釉、褐釉といった軟陶質の焼物に多く見られるもので、釉薬の部分だけが器胎より剥げ落ちた状態を言う。

3. 修復の方法

陶磁器の修復は、様々な状況に対応して資料にとって最も良いコンディションに持っていくものでなければならない。とりわけ所謂優品は、仕上がりを想定して予め修復素材や技法について入念に吟味する必要がある。ここでは陶磁器修復の基本的な技術や素材について紹介しておこう。

a) ニュー・皸のクリーニングと固定

一旦傷ついたニューや皸は、そのまま放置しておくで温湿度の変化などの外的要因によってますます広がることもあり、完全に補填剤、接着剤を用いて固定する必要がある。ニューに汚れが染込んだシミニューなどの中で、鑑賞上、除去する必要がある場合は、市販の弱アルカリ性の酸素系漂白剤（過炭酸ナトリウム）などを用いて汚れを取り除くのが無難である。適量を60℃以下のぬるま湯で希釈した中に浸し、様子を見ながら数時間から一昼夜程度の時間をかけて汚れを除去していく。あまりにひどい汚れは、次亜塩酸ナトリウムを含む塩素系漂白剤や希塩酸を用い、場合によっては長時間浸すことによって汚れが浮き上りクリーニングが可能となる。永年にわた

って器胎に入り込んだ土染みなどの汚れを完全に除去するのは至難の業とも言えるが、以上の方法で細心の注意を払いながら漂白を繰り返すことによってある程度汚れが抜け、資料によっては鑑賞の妨げとなる貫入に染込んだ汚れも同様の方法で除去することができる。クリーニングが完了し完全に乾燥した段階で、場合によってはエポキシ系の高透明無黄化樹脂を用いてニューや皸の中に染み込ませ接合強化を実施し、硬化した段階で最終仕上げとして番手の細かい研磨材を用いて器面調整を行い作業は完了する。

李朝金沙里窯白磁壺などの優品にしばしみられる景色としてのシミ、シミニューなどは、当然クリーニングの対象とはならない。

b) 接合の方法と素材

伝統的な陶磁器の接合には漆による接着や東山御物北宋青磁国宝「馬蝗絆」に代表される罅（かすがい）直し、幕末頃の陶磁器に多く認められる低火度鉛釉系の透明釉による「焼き継ぎ」などが知られる。漆による接着は生漆と麦粉を混合した麦漆や炊いた飯粒を潰して生漆と混ぜたものを接着剤として用いるが、今日では、用途に応じて各種の接着剤や樹脂を用いるのが一般的な接着の方法である。

取えて云うまでもないことであるが、土器質の資料と異なり陶磁器の接合にはセメダインCなどのニトロセルロース系の接着剤は不向きである。陶器や炆器などには場合によっては用いることもあるが、器胎の薄い磁器などは歪みが生じ、美観を損ねることは必至である。したがって密接な接合をなす磁器等に関しては、アルファキルシアノアルキレート系瞬間接着剤をごく少量用いて接着するのが歪みを押さえる点から効果的であろう。アセトンで簡単に溶解できる点でも使い易い素材である。さらに強度が必要なら硬化時間の短いエポキシ系接着剤などを少量使用してもよい。

接合部位の処理は色調や接合部位の範囲な

陶磁器の修復について

ど修復資料個々のコンディションによって異なり、完全に修復箇所を塗膜によって覆い隠し、本体と色調を合わせ接合箇所をわからなくした共色直しや取えて接合部に金漆や銀漆を置くことによって接合箇所を目立つようにした金繕いや銀繕いの手法が用いられる。

珪器や陶器質の資料への共色直しは、樹脂にそれに見あった混和剤や塗料を混入し色調子を合わせ接合し、さらに補彩によって調整を施せばほとんど見分けが付かない程に修復できる。接合面の共色直しでもっとも注意しなければならない点は、オリジナル部分への塗料や樹脂の塗り込みで、ぼかし込みの必要な場合でも極力狭い範囲で行い、塗布した素材は後々完全に除去できるものを用いることが条件であろう。

金継ぎは、わが国伝統の陶磁器修復技術の一つである。接合やニューの修復技術として、堅牢性から特に茶碗などの茶陶の繕いに用いられてきた技法である。疵や接合箇所を取えて隠さず、金という素材を用いて疵を景色と見立てる技術である。本金継ぎは、本漆と純金粉、金箔（第2図—1）を修復素材として用いる。その方法は大きく次の二通りが知られる。

1. 生漆に金粉を混入し、極細の面相筆によって接合面に漆を置き乾燥させ、半乾きの状態で金粉を表面に蒔く。そのままの状態乾燥させ、完了後、表面の光沢を得るために極微粒子の研磨材によって磨き上げる。

2. 書き込みまでは、ほぼ同じ手順であるが金粉のかわりに金箔を張り込む。完全に乾燥するまではそのままの状態で安置し、乾燥後余分な箔を除去し、柔らかい布で軽く磨いて完成。

金粉や金箔には、銅の割合によって青みがかった色合いの青金や赤みの強い金など様々な色調があるので、金継ぎの対象物の違いによって使用する金の色合を決定しなければならない。また、金粉は粒子の大きさによっ

て光沢の出難いものがあるので注意する必要がある。金粉は良質の素材を用いても光沢は得難く、金継ぎに最も適した素材としては金粉の中でも平極（ひらごく）などを用いれば漆に混入しても表面に蒔いても比較的良好な光沢を得ることができる。

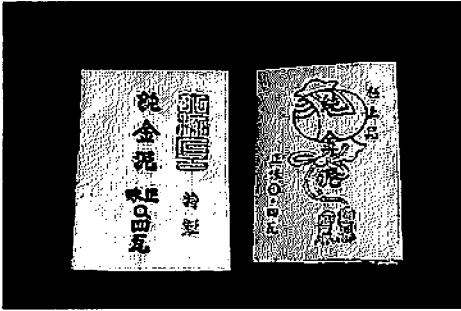
筆による漆のせは、接合部位に対して可能なかぎり狭い範囲に留め、線の幅も一定の太さに統一することが肝要である。しかも金粉の量を調整して、漆がある程度盛上るように粘度を調整する工夫が必要であり、器面にのせる前に調子を見ておくことが重要である。完成された仕事を成す為には、漆のせの道具である筆の吟味も必要となり、個々の技量に見あった修復者なりの加工や工夫も重要となってくる。

また、金継ぎに用いる生漆は熟練しない者が扱うと皮膚に炎症をおこすため、取り扱いには十分に注意が必要である。ゴム手袋などで厳重に防御しても体質によっては揮発成分（ウルシオール）だけでも炎症をおこす人もいるため、その心配のないカシュー漆を用い代用してもよい。

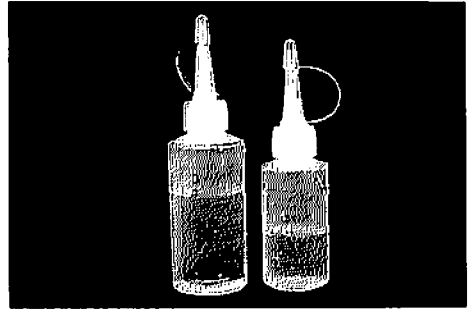
金粉の代用品としては、市販の真鍮粉（第2図—2）を用いると一見純金と見紛うほどの効果的な色調を得ることができる。真鍮粉にも様々な色合いのものが市販されているので資料のコンディションに合わせて用いることが可能である。金継ぎの一応の体裁が必要な場合などにおいては手軽で使い勝手の良い素材である。

第3図—1～3は、安南染付の金継ぎの例である。口縁部から見込みにかけて深く入り込んだニューに純金粉と本漆を用いて金継ぎを施した例である。先ずニューの疵に麦漆を染み込ませ乾燥、研磨した後で、平極を適量混ぜ込んだ漆の下地を用意し、ニューに沿って漆をのせてゆく。半乾き状態でさらに平極を均一に蒔き、そのまま完全に乾燥させる。ポイントは、金粉を蒔くタイミングが早すぎ

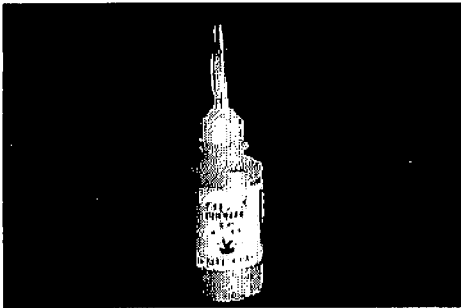
陶磁器の修復について



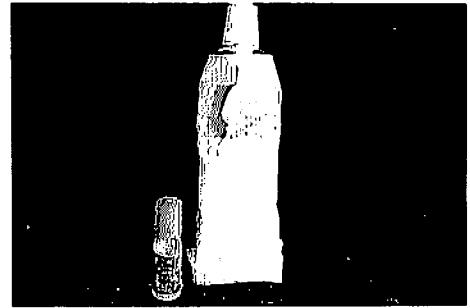
1



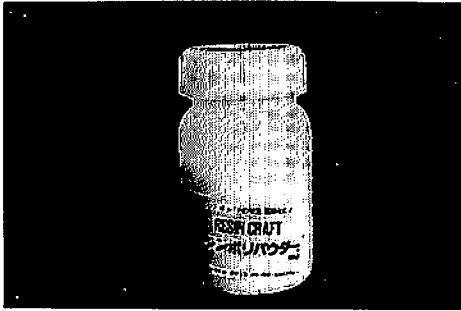
5



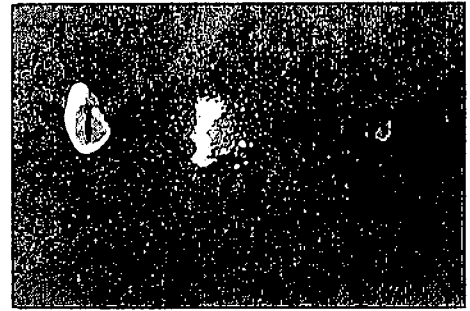
2



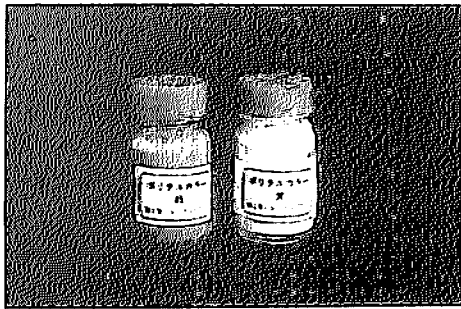
6



3



7



4

- 1 純金粉
- 2 真鍮粉パウダー
- 3 各種樹脂用の混和剤
- 4 エポキシ樹脂用着色剤
- 5 クリスタルレジン
- 6 ポリパテ
- 7 右から、クリスタルレジン・炭酸カルシウム・両者を混ぜ合せた疑似器胎

第2図

るとその自重で漆が横に広がり美観を損ねるので注意しなければならない。作業工程は乾燥を含めて3日を要している。

第2図一4～5は、李朝後期の白磁鉢に真鍮粉とカシュー漆を用いた例で、乾燥を含めて2日で完成する。何れの例も漆のせや線の太さと漆の盛り具合に注意を払っている。

c) 欠損部分の補填と修復

発掘された多くの陶磁器は、割れているだけでなくその破片を失っている例が多い。口縁部が部分的に飛んでいたりと、胴部に窓が開いていたりと様々である。このような欠損した資料をどのように修復してゆくか、ある程度伝統的な技術を踏襲しながら現在筆者が実施している修復技術について紹介してみたいと思う。

1. 補填剤の特性と調合

一般に土器等の修復には石膏やモデライト^(注1)などの素材を用いている。石膏は単価が安く取り扱いが容易である点から古くから修復素材として用いられているが、経年による劣化が比較的早く起こるといふ点において問題点も指摘されている。

モデライトは、石膏を主剤に改良を加えたもので、近年製品にはばらつきがあるものの硬化時間が長く、加工調整作業に時間をかけることができる点と質感調整に伴う砂などの充填剤の混入が容易である点から優れた素材である。また、エポキシ樹脂エマルジョンとシランカップリング剤を用いた質感を伴う土器補填材等の開発的研究もある^(注2)。

須恵器や炆器、陶磁器の修復に石膏やモデライトも用いられるが、耐久性や博物館展示資料として、より完成された美観を求める場合においては、やはり各種の樹脂を用い修復した方が無難である。修復に用いる樹脂は様々であるが、基本的には硬化後の経年による変色のない素材を選択することが好ましい。近年では様々なタイプの樹脂が市販されており、不飽和ポリエステル系やさらに収縮率が極め

て小さく強度を有するエポキシ系の樹脂などが多用されている。樹脂の選択は、修復の最終的なコンディションをどこにもってゆくかによって決定される。仕上がりの色調だけを例にあげれば、白磁に透明釉がかかった資料の共色直しには疑似器胎に色のついた補填素材を用いることができず、逆に金繕いや銀繕いには下地の樹脂の色の吟味は取って必要ないことがポイントとなる。いずれの場合においても用いる樹脂の科学的特性の理解と、ある程度の試験結果なしには使用してはいけないという不文律は踏襲すべきであろう。

樹脂の特性

陶磁器修復に際して、様々な樹脂材料が考えられるが、本論では一般への普及を考え、特に入手し易い市販の素材を用いている。

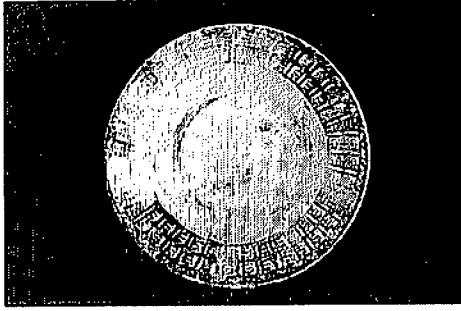
不飽和ポリエステル樹脂 (Polyesters, Unsaturated polyester)

不飽和ポリエステルは、常温、常圧下で成形でき、色調は一般に淡黄色、粘稠な液状体である。不飽和ポリエステル(アルキド)とビニールモノマーとの混合物が基本で、その組み合わせや配合比率によって異なった性質を有する樹脂が作られる。液状体にガラス繊維を加えてペースト状にした製品もあり、特に耐衝撃性に優れている。一般に比重が大きく完全硬化後の加工が困難で収縮率大きいという難点もあるが、これまで臨床的に用いてきて特に大きな問題はない。スチレンモノマーの悪臭にさえ注意すれば、扱いやすい材料の一つであることは間違いのない事実であろう。ポリエステルの特性としては・電気特性、機械的特性に優れている。・耐熱性に優れ、耐薬品性、耐水性・耐溶剤性に優れる。・強酸・強アルカリに侵される。・製品によっては多少のバラツキはあるが、使用可能期間は約半年～1年である。

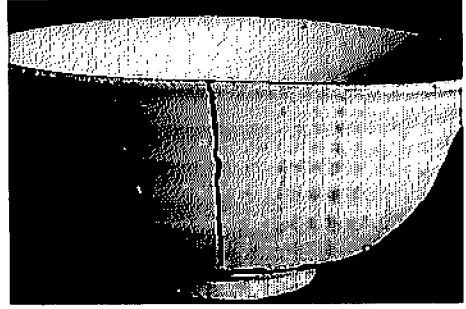
New FIGHTER5 No.28^(注3)

ペースト状に仕上げられた不飽和ポリエステル樹脂で、自動車の板金用のショックパテ

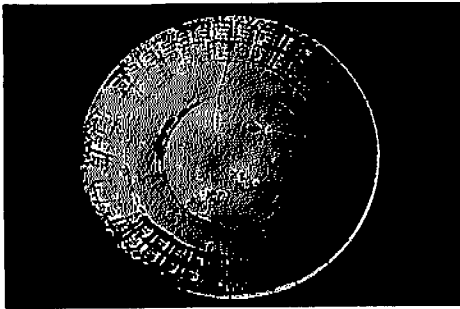
陶磁器の修復について



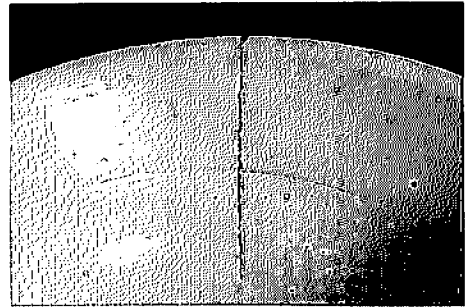
1



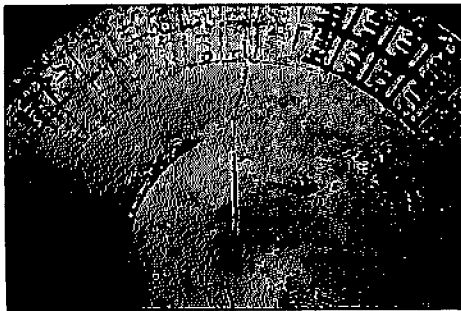
4



2



5



3

- 1～3 安南染付のニューの金継ぎ。
口線から見込みにかけて、深く入り込んだニューに純金粉と本漆を用いて金継ぎを施した例。
- 4・5 李朝後期の堅手白磁鉢に施した例。素材は、カシュー漆と真鍮粉を用いている。

のである。いくつかの例をあげてその特性について考えてみたい。

クリスタルレジン¹¹⁹ (第2図-5)

クリスタルレジン¹¹⁹は、低粘度タイプの無色透明のエポキシ樹脂である。主剤と硬化剤を配合比2:1の割合で混合させる2液性で、主剤は、ビスフェノールA型液状エポキシ樹脂、硬化剤は変性脂環式ポリアミンであり、収縮率は極めて低い。可使時間は、60分(23℃100g)で離型可能時間は24時間である。本来は注型用として開発されたものであるが、各種の充填剤が混入可能で、器胎に合わせた色調整が可能であり、硬化後の質感や強度の点から陶磁器修復に適した樹脂である。

市販価格は比較的高価で量的にも少ないが、多少のホツやカケ欠損個所の補填には逆に小出しがきいて使い勝手がよい。取り扱い上注意すべき点は、15℃以下の低温度になると硬化時間が長くなり、さらに長時間低温が続くと正常に硬化しない場合があるので注意しなければならない。適性作業温度は、15℃~30℃で温度を上昇させれば硬化時間はある程度短縮できる。

デブコン¹¹⁰ET

デブコンETは、注型用の高透明エポキシ樹脂で、低粘度タイプである。主剤と硬化剤の配合比や可使時間はクリスタルレジンとほぼ同様な特性を示すが、同条件で硬化時間が12時間と半減している。多量に使用すると反応熱も高くなり、場合によっては発熱によって焦げが生じる場合もあるため注意しなければならない。収縮率はクリスタルレジンとほぼ同様の0.1%前後であり、有機質、無機質各種充填剤の混入や専用着色剤やラッカーなどの油性塗料による主剤の着色が可能である。

樹脂による疑似器胎の調合

高透明のエポキシ樹脂(クリスタルレジン)に充填剤を混入し、ペースト状に練り上げる。充填剤としては、修復対象となる器胎の色調に合わせて無機質の充填剤である滑石粉や粉

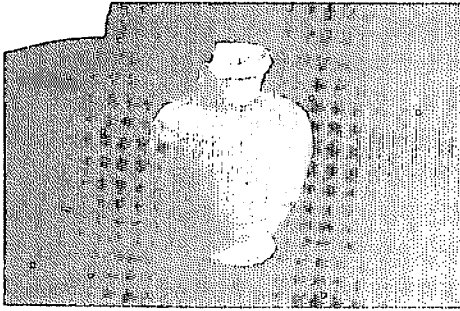
末の炭酸カルシウム(第2図-3)・胡粉などを用いる。第2図-7は、右からエポキシ樹脂・炭酸カルシウム・両者をペースト状に練り上げた疑似器胎である。特にカオリン等の磁器質の器胎に透明釉を掛けるような共色直しが必要な場合に用いる修復素材である。緻密な器胎の色合が必要な場合は、充填素材を組み合わせて色調を調整する。瀬戸の所謂「モグサ土」のように黒色粒子の混在する陶土の再現には、微量のカーボン粒などを加え、質感を出す工夫が必要である。緻密な色調調整などが不要な場合には、もともとガラス繊維などによってペースト状に調整されているエポキシ樹脂やポリエステル樹脂(第4図-6)をそのまま用いる。

無釉焼締め陶器などの共色直しの補填素材としては、透明樹脂に色調の類似する焼いた土や煉瓦の砕粉その他などを混入してペースト状に調整する。

樹脂を用いた共色直しの例

第5図-1~4は、越州窯小壺の口縁部をクリスタルレジン¹¹⁹をベースに炭酸カルシウムを混入し疑似器胎を調合、硬化後に調整し、着色剤(第2図-4)を混入し、淡緑色に調整をしたクリスタルレジン¹¹⁹を釉薬として掛けている。色調は修復個所を明らかにする意味で本体と全く同じように色彩調整せず、微妙に色を変えている。調合したペーストは、硬化剤を加えて欠損部分に補填するが、その際、特に多量使用する際には、一度に補填しないことが重要なポイントとなる。エポキシ樹脂の場合は、収縮率が極めて低くその心配は少ないが、ポリエステル樹脂の多量の使用は、必ずといっていい程、硬化収縮を伴うので注意が必要である。こういったポリエステル樹脂の収縮による接合面のクラックの発生は、数層に分けて樹脂を積層することで防止できる。器胎の調整は、耐水ペーパーを用い、番手の粗い300程度から徐々に研ぎ上げ、最終800~1000番手の細かいペーパーで仕上げている。

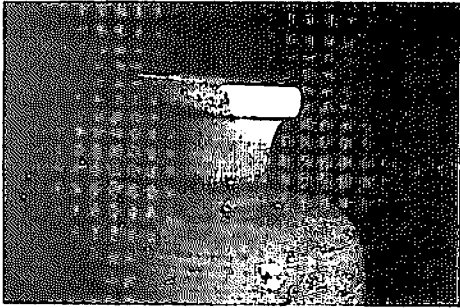
陶磁器の修復について



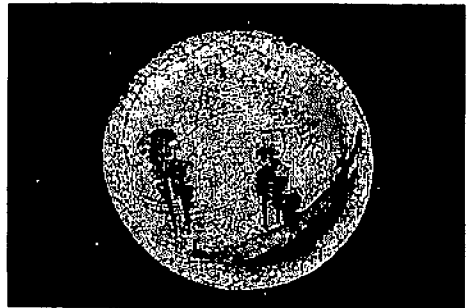
1



5



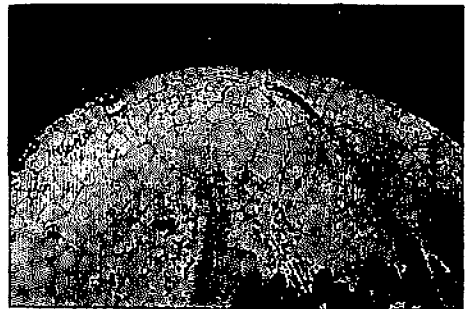
2



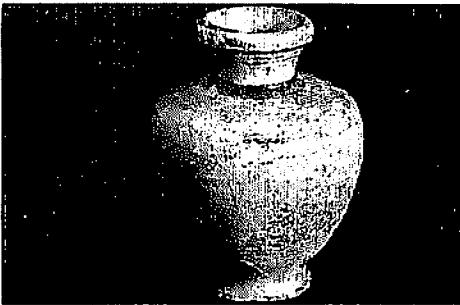
6



3



7



4

- 1～4 越州窯小壺の修復例。クリスタルレジ
ンに炭酸カルシウムを混入し、疑似器
胎を調合し、さらに釉薬として淡緑色
に着色した半透明のクリスタルレジ
ンを施している
- 5～7 志野小皿のホツの修復例。クリスタ
ルレジンに、天然岩料を混入し共色直
しを行った例。

第5図

陶磁器の修復について

く。微妙な曲面の狂いが、仕上がりに大きな影響を与えるため、器胎の調整は入念に実施しなければならない。耐水ペーパーによる研出しの際には、オリジナル部分に疵を付けないようにマスキングの施工は必ず行うことが重要である。

第5図—5～7は、志野小皿の口縁部のホツを樹脂によって共色直した例である。極めて微細な欠損部であるため、エポキシ樹脂に同色の補填剤を調合し、本体とほぼ同一の色調を出している。

一般に土器などを着色する常套手段としてアクリル系ペイントを筆によって描き込む方法やスパッタリング、エアブラシによる吹き付塗装などがあるが、繊細な色絵磁器など透明感を伴う釉調を演出した塗装は至難の業である。塗料によって文様を書き込んだ上に透明樹脂をかけても臨場感は得られないことから透明樹脂に塗料を混入した疑似釉を用いることが効果的である。しかし、染め付け磁器などに見られる呉須の滲んだ状況を再現するなどには不可能に近く、共色直しでは逆に違和感を覚えることもあるため、修復するための技法選択の見極めは重要である。

樹脂を用いた金繕い・銀繕いの例

金繕い・銀繕いあるいは蒔絵繕いなどでは器胎の色調に左右される必要はないため充填素材の吟味は特に必要ない。樹脂の選択は、強度を必要とするならばエポキシ樹脂を用い、然程必要としないならばポリエステル樹脂を選べば良い。前述したように特にポリエステル樹脂の使用はクラック防止のため数回に分けて積層補填することが基本である。整形における注意点も同じである。

第6図—1～4は、古瀬戸仏花瓶の修復例である。口縁部の約2/3を欠損するもので、ポリエステル樹脂（ポリパテ）によって補填した上に金彩を塗装している。金彩塗料はカシュー漆をベースに、純金粉と少量の銀粉を混ぜアセトンで希釈したもので、塗装は自然

な墨流し風にアレンジした。塗装部分にはオリジナル部分の色調が反射し同系色を呈し、本体とのコントラストは上々に仕上がった。

第6図—5～7は、初期伊万里瓶の口縁部の修復である。出土伝世品であるためその由緒が明らかでなく、どのような理由で口縁部全体を欠損してしまったのかは定かではない。本資料においては、歴史的背景を追検証する術がなく、観賞磁器としての評価を高めるためにのみ神経を注ぐべきものと判断し、純金繕いによる口縁部の全面的な補修を実施した。ふくよかに張り出した胴部に朴訥とした染め付けによる草花文様が描かれた雅趣に富むものであるが故に、口縁部の欠失はいかにも惜しいものである。端反りの口縁部を様式どなりに再現することによって、全体のバランスがとれ、観賞価値は数段上がっている。

修復素材は、クリスタルレジンをベースに、炭酸カルシウムを混入した疑似器胎を調合し硬化させ、番手の異なる数種類の耐水ペーパーによって器面調整を実施した。塗料は、カシュー漆をベースに純金粉を混入し素地を作り半乾燥の状態ですらに金箔を貼り込んである。

第7図—1～4は、李朝初期の白磁小壺で口縁部の欠損をポリエステル樹脂（ポリパテ）を積層補填し、底部の窯疵と共に純金繕いによって修復した例である。白磁と純金のシンプルな色合のコントラストは資料の観賞価値を引き立てている。

第7図—5～8は、現代作家の茶入で、ポリエステル樹脂を積層補填し、カシュー漆をベースに銀粉と黒泥を混入し素地を作り、本体の褐釉と同系色の色調に仕上げた。

蒔絵繕い

日本の伝統的な陶磁器修復の技法の一つに、蒔絵技術を応用した方法が知られている。特に唐津や李朝といった本来、匱相な景色の焼物の修復個所に敢えて金や銀によって蒔絵や漆絵を施し、変化を楽しむのが狙いである。

陶磁器の修復について



1



5



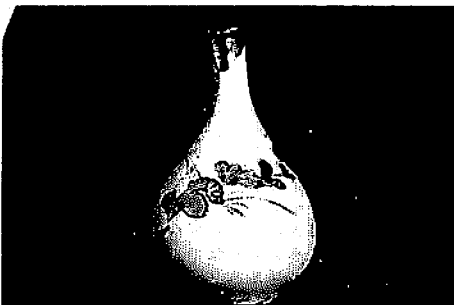
2



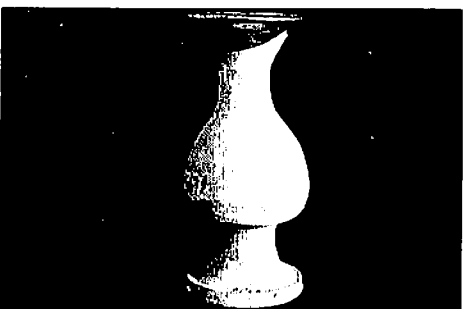
6



3



7

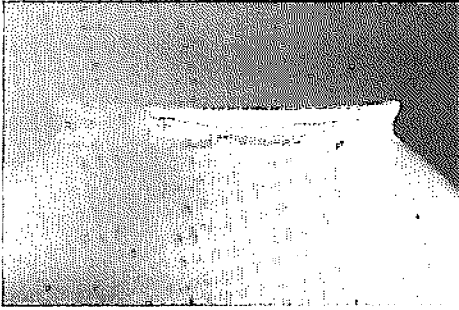


4

- 1～4 古瀬戸仏花瓶の修復例。
ポリパテによって補填し、カシュー漆に純金粉と銀粉を混ぜた墨流し風の金彩を施した。
- 5～7 初期伊万里瓶の修復例。
クリスタルレジンをベースにした疑似器胎に純金粉を混ぜ、さらに純金箔を施している。

第6図

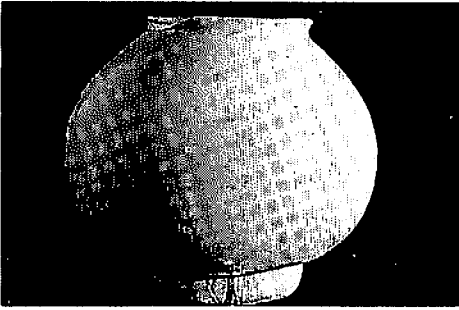
陶磁器の修復について



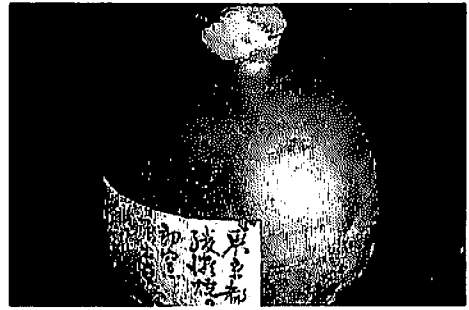
1



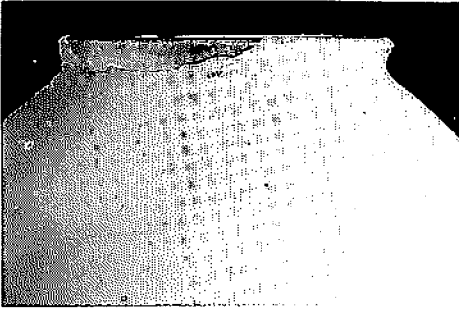
5



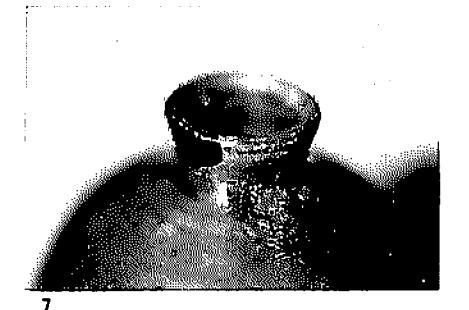
2



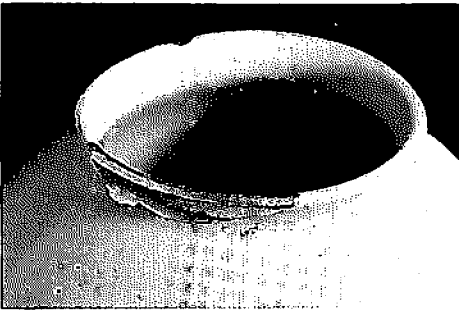
6



3



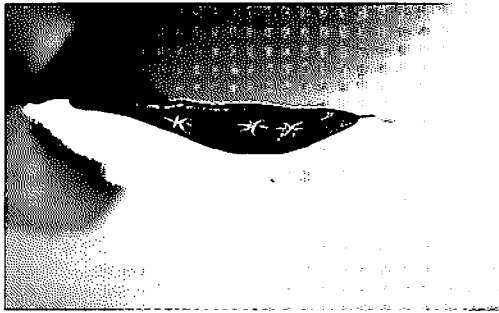
7



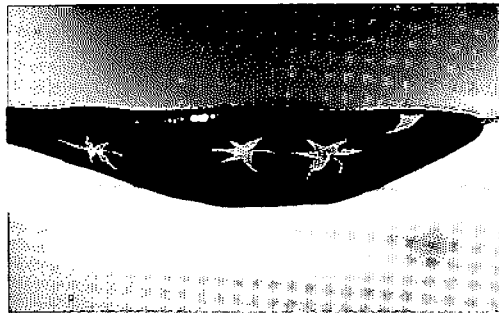
4

- 1～4 李朝初期白磁小壺の修復例。
ポリバテをベースに純金繕いを施した例。
- 5～7 茶入の修復例。
ポリバテに釉薬と似た岩料を混入し、
銀粉と黒泥を施している。

第7図



1



2



3

第8図 1～2 伊万里小皿(現代作)。
3 李朝粉引徳利の蒔絵直し。

金繕いされた部分に精美な書込による高蒔絵などが施されたものは、時として本体の美しさと相まって新たな美の世界を演出することもある。しかし、過剰な施文は逆に蛇足となる場合もあるので、素材の吟味と文様のデザインなどには十分な検討が必要である。

第8図—1・2は、伊万里小皿(現代作)の欠損部分に、色違いの金粉によって立田絵を施した例である。紅葉葉の表現が今一つ冴

えないが一例として紹介しておく。第8図—3は、李朝粉引徳利の胸部の窯疵に、蒔絵直しが施された伝世資料である。写真右上の直しと下二箇所修復は、技術的に相違することから年代的に前後して施された例である。

蒔絵繕いは、技術的に個人の技量に差が出易いため、修復者は十分に技量を磨く必要がある。薬品知識や加工技術以外にも十分な技術的習熟が必要な分野であり、それと共にある程度の施文文様の下絵図柄のマニュアル化、陶磁器の違いによる素材や色調の取り合わせの感性なども必要となろう。伝統的な陶磁器修復技術の一つであるため、今後さらに簡便で見映えの良い方法を確立しておかねばならない技術である。これらの点に関しては更に改めて検討してみたい。

おわりに

以上、近年興味を覚えている陶磁器の修復について述べてみた。美術品として伝世している精美な補修が施された様々な陶磁器を目にしているうち、埋蔵文化財として博物館等で展示されている資料との大きなギャップを感じて以来、陶磁器の修復は、私の研究課題の一つである。陶磁器に限らず考古資料全般にいえることであるが、少なくとも展示資料として公衆に提供する際の心得を忘れてはならないということである。それぞれの財政状況や施設の新田など制約は様々であるが、その中で精一杯、見た目の善し悪しを充分に考えて、資料の修復や展示をなしていく姿勢が大切なのである。私共の資料館も充分とはいえない施設の中で、改善の余地ある限られた展示を行っていることもまた事実である。どうかしなければならぬ学芸員としての自分自身への警告でもある。

技術的には、未熟な点も多く、より良い陶磁器の修復技術を模索している途上の課題であるが故に多くの方々のご叱責を乞う次第である。

陶磁器の修復について

なお、日頃お世話戴いている博物館学研究室加藤有次先生・青木豊先生に記して謝する次第であります。

註

- 註1 青木 豊 1985 「博物館技術学」 雄山閣
註2 出川直樹 1990 「やきもの蒐集入門」 新潮社
註3 註1 前掲書
註4 今津節生 1984 「新材料による出土土器の補修」『古文化財の科学』29
註5 株式会社スピーディ（東京都江戸川区松島1-24-15）
註6 イサム塗料株式会社（大阪市福島区鷺洲2-15-20）
註7 ジャパン・レジンクラフト（岐阜県羽島郡岐南町徳田西4-76 電話0582-74-1961）
註8 註7 と同じ
註9 国際ケミカル株式会社（245 横浜市戸塚区上矢部町2280 電話045-811-1028）
註10 アイ・ティー・ダブリュー・インダストリー株式会社 デアコン事業部（大阪府吹田市広芝町8-24 電話 06-330-7118）株式会社ニッシリ（150 東京都渋谷区渋谷1-1-8 電話03-3409-2131）

（國學院大學考古学資料館学芸員・兼任講師）

東京都における博物館映像展示の現状

The Report of Audio Visual Exhibition at Museum in Tokyo

加藤憲子・金成南海子
Noriko KATO, Namiko KANARI

1. はじめに
2. 映像展示の現状分析と考察
3. まとめ

1. はじめに

今日、テレビの多チャンネル化やインターネットなどによっても明らかなように、我々の生活は、マルチメディアの中にあると言っても過言ではない。こうした様々な情報媒体が飛びかう中、博物館の展示活動においても、技術発展の賜物である映像機器が導入されていることは周知の通りである。様々な映像機器は、博物館展示活動に幅広い情報伝達手段をもたらし、博物館展示はその様相を変えている。本文はそうした現代博物館における映像機器の実態を報告・考察するものである。なお、本調査は、平成6年ビデオ映像文化振興財団の第2回助成による〈博物館に於ける映像展示の研究（代表・青木豊）〉の一環として実施したものであり、1996年現在、東京都に点在する博物館を対象とした映像調査の結果に基づくものである。

2. 映像展示の現状の分析と考察

本調査は東京都所在の博物館（148館）を対象としたが、報告するにあたり、種々雑多な博物館を専門別に分類し、個々の現状を挙げることにする。個々の博物館の専門性によって、博物館展示が異なることは当然であり、だからこそ、映像採用についても何らかの傾

向が見られるだろう。博物館は総合・歴史・民俗系（39館）、美術系（41館）、テーマ系（54館）、科学・理工・自然系（14館）の4つに大別した。総合・歴史・民俗系は都・区・市町村立の所謂郷土博物館がそのほとんどを占めており、美術系は勿論美術館である。テーマ系博物館は、何らかのテーマがあり、そのテーマに従って博物館活動しているものである。その中には企業を設立母体にしての博物館や個人コレクターによる博物館が多く含まれ、また人物の記念館も含まれている。しかし多様な博物館を4つだけに明確に分類することは困難であり、多数の属性を持つなど分類困難な博物館に関しては、筆者らが訪問した際、客観的に受けた印象によって判断することにした。

映像機器については、技術発展によって増々多様化しているが、ビデオ・レーザーディスク映像、フィルム映像、マルチ映像、大型映像、インタラクティブ映像、特殊映像、シミュレーション映像、ビデオブースの8つに分類した。ビデオブースは映像の種類から言えばビデオ映像に含まれるが、博物館においては、展示室の展示から別離されていることから、これを“ビデオブース”とし、独立した装置として考え、分類項目に入れた。

東京都における博物館映像展示の現状

(1) 専門領域別映像採用度〔グラフ1〕

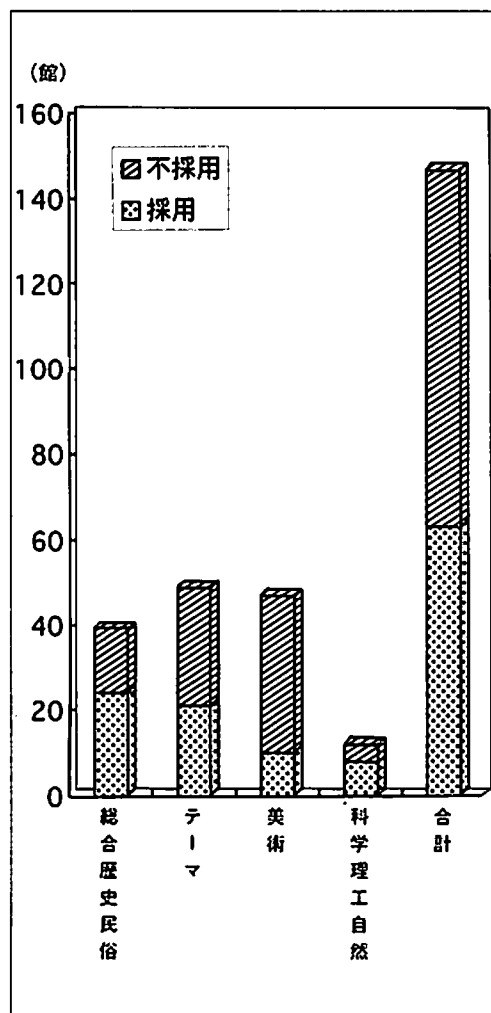
まず、専門領域別に何らかの映像が使われているか否かについて見る。全体で見るとほぼ半分の48%（64館）の館が映像を採用しており、専門領域別に見ると、総合・歴史・民俗系は62%（25館）、美術系21%（9館）、テーマ系43%（21館）、科学・理工・自然系67%（9館）となっている。科学・理工・自然系では、科学・理工系だけなら採用度100%となり、それらの館にとって映像が不可欠であることが窺える。その全体の数値を低くしているのは、植物園や動物園など自然系の映像採用度による。

美術系の採用度が他領域と比べて著しく使用度が低いのは、美術系博物館は、やはり美術作品に向き合っており、そこから見学者が感じ取ることに重点を置いていると考えられるからである。美術館の多くは実物鑑賞主義のために、映像採用に積極的ではないことが推測されるのである。実際、美術館へ来館する目的の第1段階として、作品と来館者の間に映像展示は不必要のように感じられる。しかし、その作品についてや作者についての興味や知的欲求を抱くことも事実であり、この第2段階に至ってはじめて映像が有効になると考える。これが採用度21%に反映されているのだろう。

そして、比較的採用度が高いのが、総合・歴史・民俗系である。科学館のように、大量に使用されているわけではないが、1台ないし数台の映像機器の採用がこの数値を出している。テーマ系博物館においては、全体の統計に類する。

(2) 映像機種別採用度〔グラフ2〕

機種別の採用度においては、ビデオ・レーザーディスク映像が半分以上63%を占める。ビデオの普及は、博物館の展示に影響を与えたといっても過言ではなく、今やビデオ映像は博物館映像展示に不可欠である。ソフトの

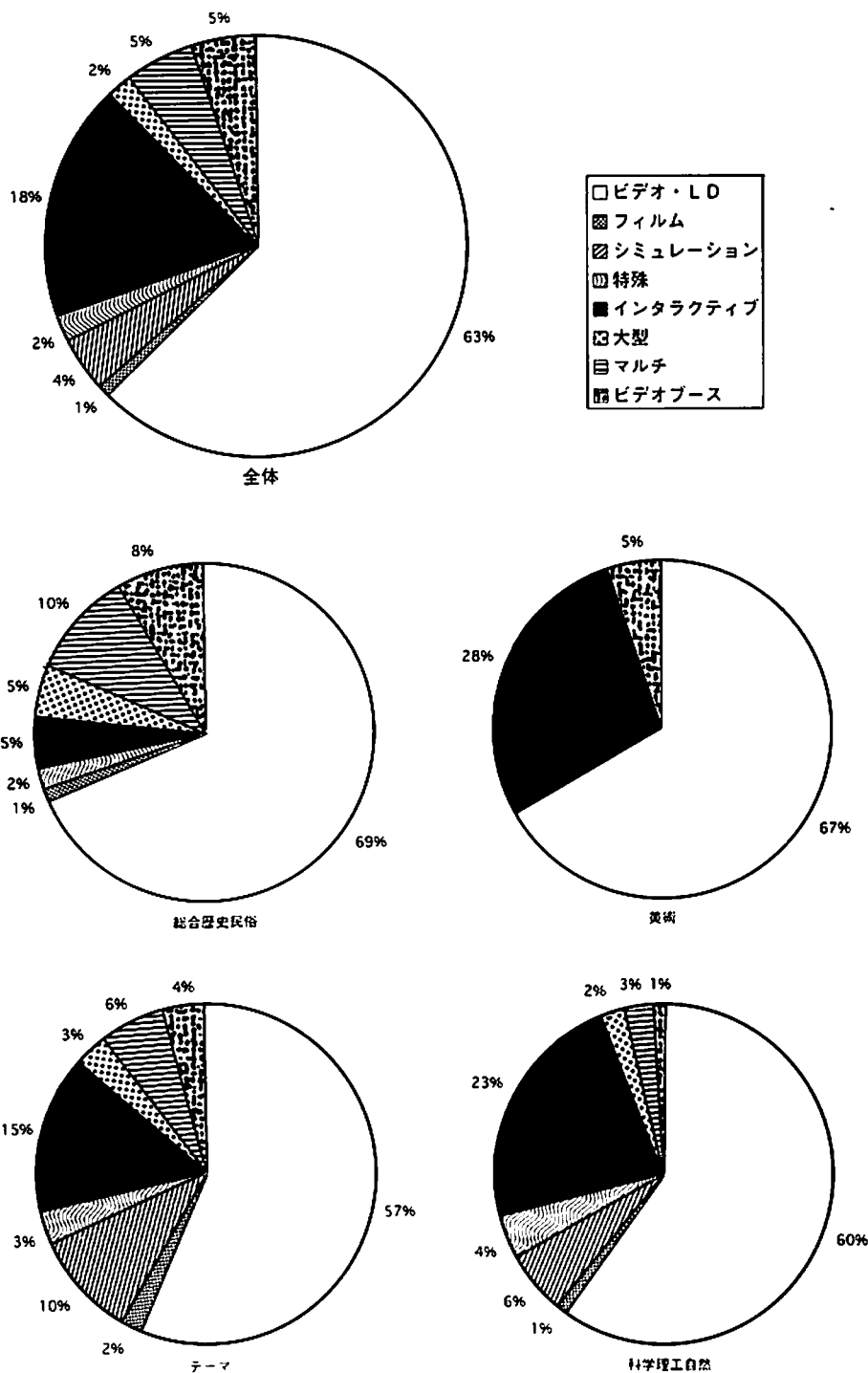


グラフ1 専門領域別映像採用度

選択には問題があるものの、ハード導入は非常に簡単にできるからであろう。ビデオ導入以前は、博物館ではスライドを含むフィルム映像が主流であったが、手軽なビデオ機器がそれに取って変わったのである。従って、今回の調査において分かるように、フィルム映像の採用度は少ない。

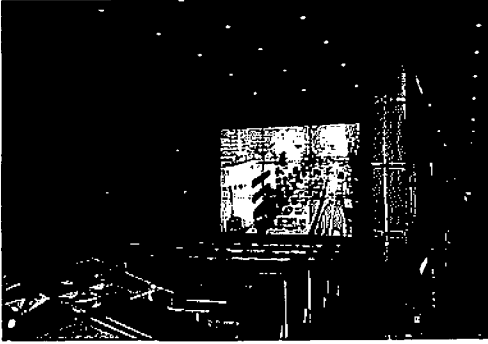
さて、近年注目すべき機種が、インタラクティブ映像である。その採用度もビデオ・レーザーディスク映像に次いで多い18%である。周知の通りコンピューターは膨大な情報を提供することができる。検索、Q&A、ゲーム

東京都における博物館映像展示の現状

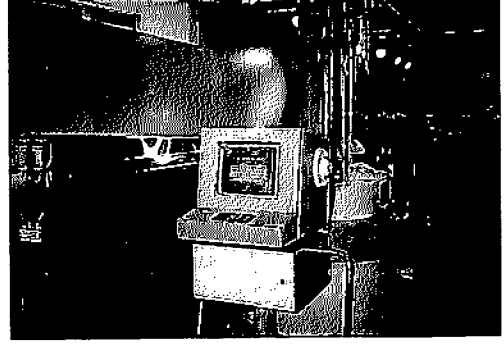


グラフ 2 映像機種別採用度

東京都における博物館映像展示の現状



マルチ映像(江戸東京たても園)



インタラクティブ映像(北とびあ科学館)

など多機能性のあるコンピューターは多様な見学者の興味に幅広く対応し得るものであり、博物館活動全般においてもその有効性を高めている。パソコンが一般家庭に浸透しつつある今日、インタラクティブ映像も、今後増々増加していくのではないだろうか。

次に、採用度4%のシミュレーション映像についてである。所謂疑似体験をすることができるこの映像機器は、インタラクティブ映像同様、見学者の注目を浴びる存在となっている。その他、大型スクリーンなどの大型映像は2%、マルチ映像は5%、特殊映像は2%となっている。画像がスクリーンや多数のモニターにテンポよくリズムカルに動き、見学者の目を引きやすいマルチ映像は、エントランスホールなどに設置することで、見学者にインパクトを与えるのに有効であろう。特殊映像は3Dやマジックビジョンが主流であるが、このマジックビジョンは博物館展示用と言っても過言ではない程、博物館展示に使われる機器である。一見幻想のように見える仕掛けは子供を引きつけ、装置の前に多くの人を見ることができると言われている。

このような様々な映像機器は日進月歩の勢いで作り出され、進化している。映像世代が文字世代を日増しに超えているこの時代、フィルム映像からビデオ映像への移行からも分かるように、社会での技術革新が博物館展示に大きく影響を及ぼしているのである。今後

博物館における映像の機種はさらに多様化していくことは当然であろう。

最後に専門領域別に映像機器の採用度を見ていく。

総合・歴史・民俗系では、他領域に比べてもビデオ・レーザーディスク映像が最も多く69%である。この領域の博物館には公立のものが多いため、比較的成本のかからないビデオ・レーザーディスク映像が採用されると考えられる。またここでは、ビデオアースが8%を占めており、見学者に多くの映像資料を提供していることが窺われる。

テーマ系博物館においては、ビデオ・レーザーディスク映像57%、インタラクティブ映像15%、シミュレーション映像10%と続く。インタラクティブ映像やシミュレーション映像が大きく占めるのは、このテーマ系は企業を母体とした博物館が多いため、資金的余裕の証拠であると推測される。他領域と比べるとビデオ・レーザーディスク映像採用度はやや低いものの、その分他の機種がそれぞれある程度採用されていることが看取できる。

美術系博物館は、ビデオ・レーザーディスク映像67%、インタラクティブ映像28%となっている。但し美術館においては映像採用度が低いため、ここでの数値は特定の映像採用美術館の傾向に大いに影響していることを忘れてはならない。ビデオ・レーザーディスク映像の採用は、映像使用を作品や作家の紹介

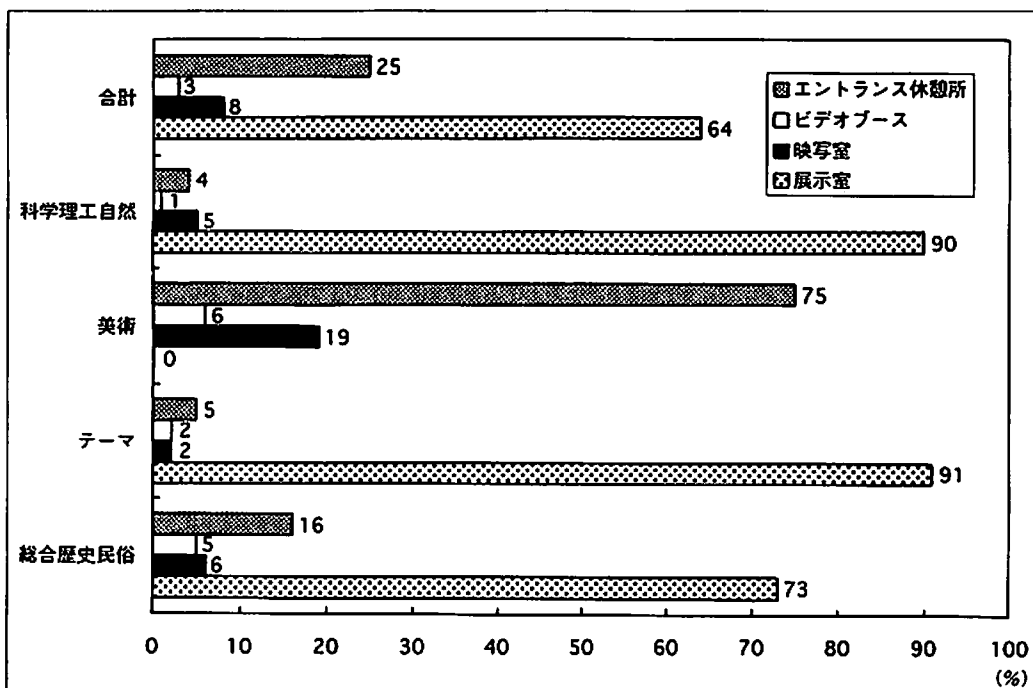
東京都における博物館映像展示の現状

のためと考える点から見ると、ビデオ・レーザーディスクが最も一般的で手軽な機器だからであると推測される。インタラクティブ映像が多い理由には、近年の技術進化の賜物と言ふべき高画質のハイビジョン・インタラクティブや検索システムの採用を挙げることができる。見学者は、データベース化された取蔵作品を検索システムで簡単に鑑賞できるのである。

科学・理工・自然系では、ビデオ・レーザーディスク映像60%、インタラクティブ映像23%、シミュレーション映像6%となっている。1次資料の「モノ」を扱う人文系博物館に対し、科学・理工系博物館は実物ではなく現象を扱うため、その説明解説に映像は非常に有効である。従って、科学・理工系博物館においてビデオ・レーザーディスク映像は大量に採用されているわけである。そして、コンピューターの時代である故に、インタラクティブ映像の採用度が高くなって当然なのである。

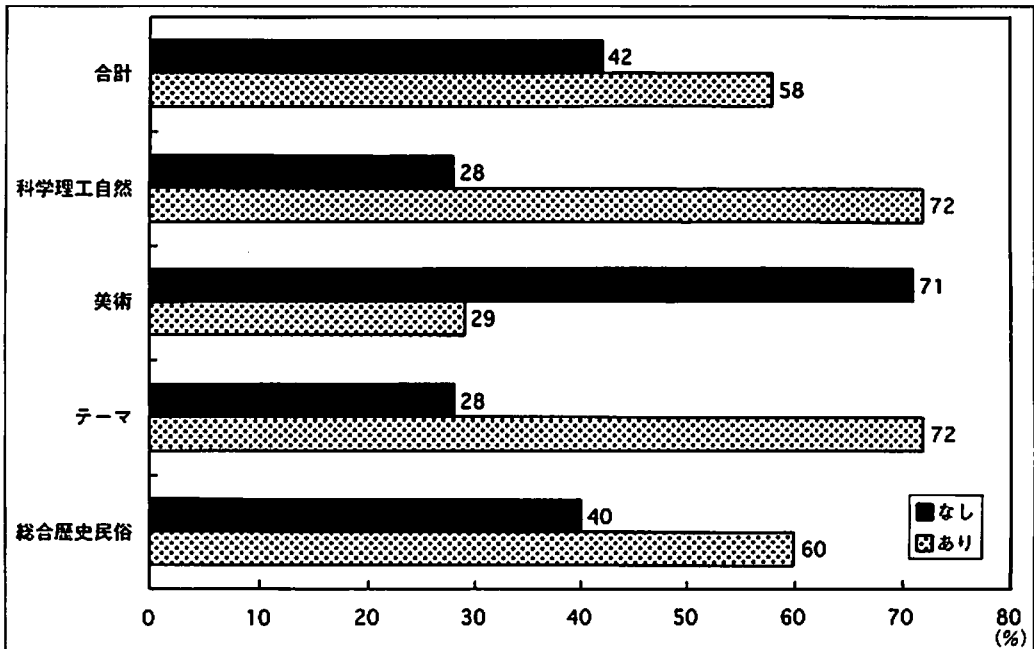
(3) 設置場所〔グラフ3〕

映像機器の設置場所を展示室、映写室、ビデオブース、エントランスホール・休憩所の4つに分類した。当然のことながら、全専門領域の博物館において、最も多い設置場所は展示室となり、64%を占めている。次いで25%のエントランスホール・休憩所、8%の映写室、3%のビデオブースとなっている。専門領域別に見ると、展示室設置は総合・歴史・民俗系で73%、美術系0%、テーマ系91%、科学・理工・自然系90%となり、やはり科学・理工・自然系の展示において映像が多用され、映像展示の不可欠さを垣間見ることができる。その一方、美術館においては、展示室で映像機器の採用がなされていない現状から、作品の鑑賞に重点を置く美術館らしさを窺うことができるのである。従って、美術館では全体の75%をエントランスホール・休憩所が占め、その他19%を映写室、6%をビデオブースとなっている。作品を鑑賞する前後または間に、その作品や作者、美術館にまつわる映像を見



グラフ3 設置場所

東京都における博物館映像展示の現状



グラフ4 スイッチ有無

ることで、見学者はさらなる知識を得たり、気分転換をしたりするのであり、この数値はこうした美術館側の作為や配慮を物語っている。

エントランスホール・休憩所設置に関しては、美術館に次いで、総合・歴史・民俗系での採用が16%と大きく、テーマ系で5%、科学・理工・自然系で4%となっている。展示室での展示に関する積極的な映像と比して、エントランスホールや休憩所設置の映像は比較的抽象的であると言え、具体的にはその博物館や、その館の所在する地域の概略・紹介の映像が多いように見受けられる。

(4) スイッチの有無〔グラフ4〕

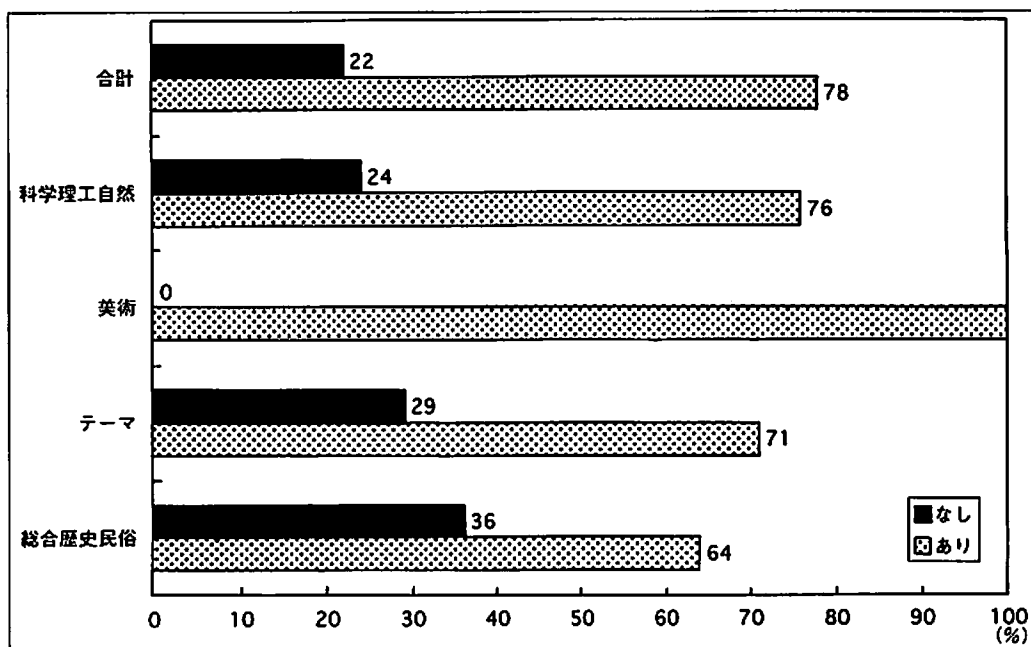
映像を開始させるにあたり、見学者がボタンを押したり、タッチパネルに触れたりしてスイッチをいれるか、またはスイッチがなく継続（リピート・エンドレス）して映像が流れ続けていたり、察知センサーによって開始されるかについてである。全専門領域で見ると58%が何らかのスイッチを押すことにより、

つまり見学者の意志によって、映像が開始されることがわかる。スイッチがあれば、押してみたいくなるという人の心理を利用することで、博物館は見学者の展示への関心のキッカケを作る。また、スイッチがあることで、ある程度経済的でもあるだろう。総体的には、音声を伴う映像はスイッチが有ることが多く、反対に音声を伴わない映像は、リピートでエンドレスであることが多いようである。

専門領域別に見れば、総合・歴史・民俗系60%、美術系29%、テーマ系72%、科学・理工・自然系72%となっている。美術系博物館の数値が他より極端に小さいのは、映像機器設置場所が静寂の保たれる展示室とは離れたエントランスホールや休憩所であることが多く、それ故にエンドレスで映像を流し続けていても音声が気にならないからであり、また見学者を無意識的に映像に引き込んでしまうエンドレスの何らかの心理的誘導効果を美術館側が心得ているからであると推測する。

(5) 音声の有無〔グラフ5〕

東京都における博物館映像展示の現状



グラフ 5 音声有無

各映像にナレーションやBGMなどの音声が伴うか否かについてである。いづれの博物館においても、音声有りが大半を占め、78%となった。文字離れが叫ばれる現代では、文字による解説よりも耳からの解説の方がよりスムーズに見学者に吸収され得るからだろう映像で視覚に訴え、音声で聴覚に訴えるタイプが主流であるようである。しかし、総合・歴史・民俗系やテーマ系博物館では、音声を伴うものの数値が64%、71%と、美術系の100%、科学・理工・自然系の76%と比べ、やや低く、文字解説が受け入れられている傾向にあることを窺うことができる。これは人文系という分野の博物館における、展示室や館特有の厳肅な雰囲気や、音声を伴う映像を疎む存在にしていると推測できる。音声を伴うことが最も疎まれるのは美術館であると言えるが、美術館の展示室では映像機器は採用されていないため、音声有り100%となっていることは容易に理解できよう。

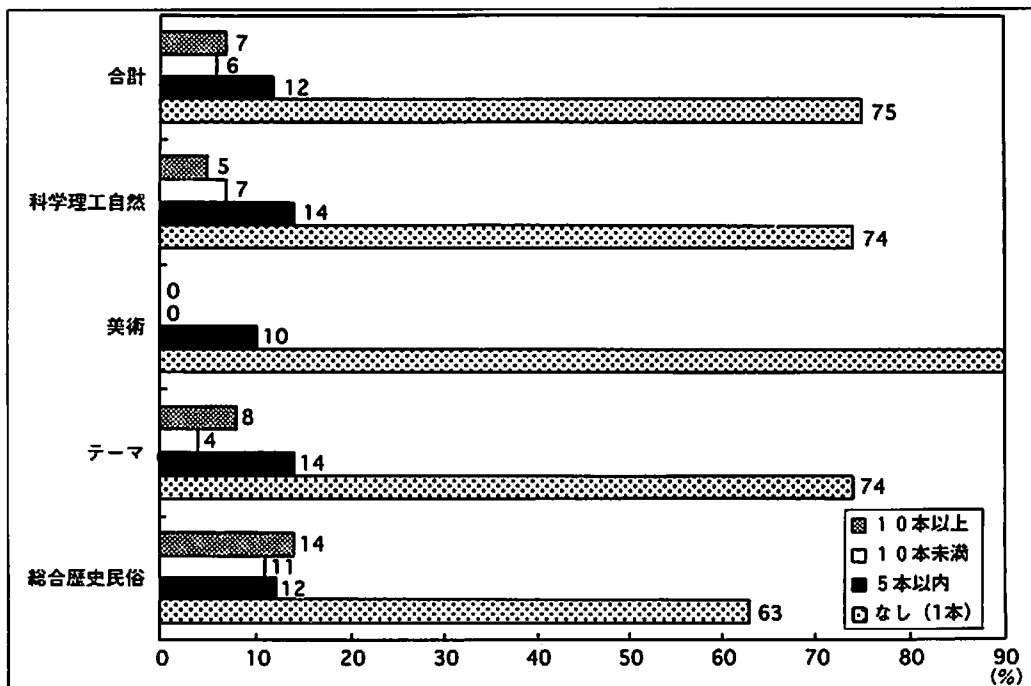
音声を伴わない映像は、その全てが字幕などの文字解説によるものという訳ではない。

エントランスホール等で象徴的に使われているマルチビジョンやシミュレーション映像などは、文字解説も音声も無いことがある。こうした映像は、見学者の想像力を駆り立てたりなんらかの幻想的な感覚を与えたりする。従って、博物館における映像が教育的な情報提供としてのみ有効であるだけでなく、見学者に心理的に訴えるインパクトのようなものとしても効果があるものと考ええる。

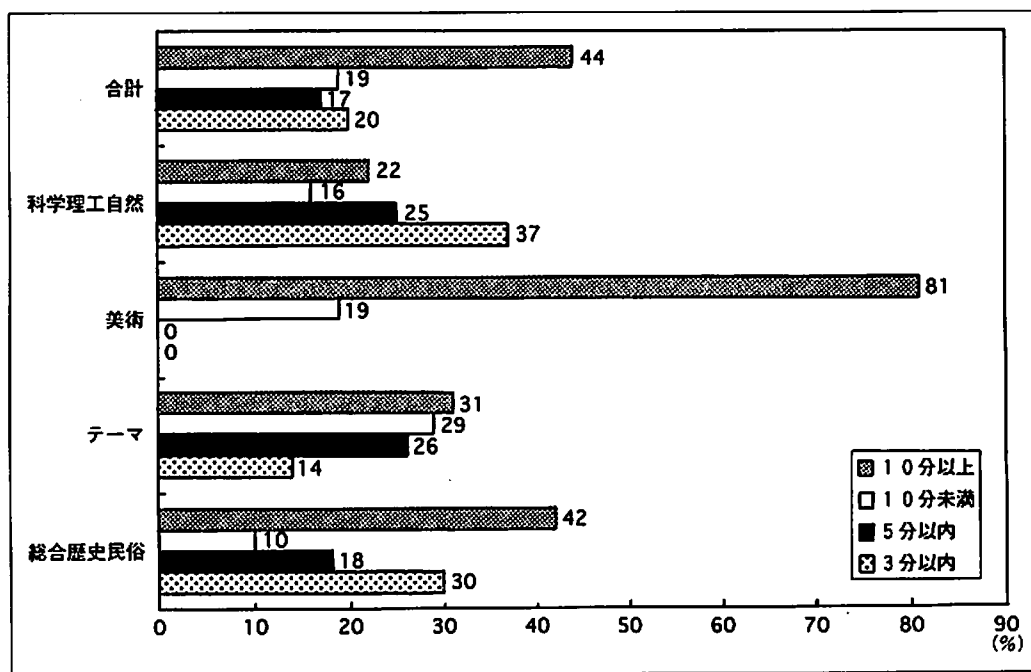
(6) ソフト数 (グラフ 6)

各映像に何本のソフト選択が可能かを見ていく。但しビデオブースはそのソフト数が多く特殊であり、インタラクティブ映像も選択肢の幅が広すぎるためここでは除外する。ソフト選択の分類は1本(選択なし)、5本以内、10本未満、10本以上の4つである。全専門領域の博物館で見ると、1本のみ75%、5本以内12%、9本以内6%、10本以上7%となり、ひとつの映像機器に対してソフトが1本というものが、圧倒的に多いことがわかる。専門領域別では、ソフト選択無しは、美術系90%、

東京都における博物館映像展示の現状



グラフ6 ソフト数



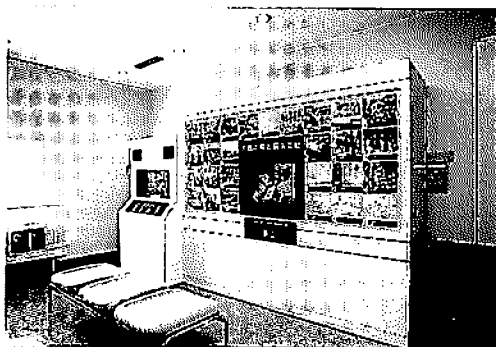
グラフ7 ソフト時間

東京都における博物館映像展示の現状

テーマ系74%、科学 理工・自然系74%、総合・歴史・民俗系63%である。ソフト選択に関しては、その割合はどれも近似している。強いて言えば、ソフト選択無しが美術系でやや多く、総合・歴史・民俗系でやや少ないということである。総合・歴史・民俗系博物館では、実物主義的な信念や、その多くを占める公立博物館ゆえの予算の問題などによって、映像採用度が低い。こうした理由で、数少ないハードに、できるだけ多くのソフトを持たせ、情報量をより多くしようとする試みがないのではないだろうか。

(7) ソフト時間〔グラフ7〕

各映像ソフトの時間を3分以内、5分以内、10分未満、10分以上の4つに分類した。但しビデオブースはそのソフト数が多く特殊であり、インタラクティブ映像もその時間は際限がないためここでは除外する。映像は展示の解説や補足はもとより、見学者の注意の喚起や興味の対象をも担っている故に、そのソフトの時間は非常に重要である。多くの情報が入り、見学者に有益であると考えられるソフトであっても、時間が長過ぎると、見学者は飽き、途中でその場を移動してしまう。また、短くても内容がしっかりしたものでないと、意味がないのである。また、見学者が足をとめ、集中して映像を見ていられる快適な空間をつくることも必要である。



ビデオ・LD映像(大田区立郷土博物館)

全専門領域の博物館においては、3分以内20%、5分以内17%、10分未満19%、10分以上44%となっている。専門領域別では、専門領域ごとに、その割合が異なる。総合・歴史・民俗系では、3分以内30%、5分以内18%、10分未満10%、10分以上42%であり、比較的長時間のソフトが多いことがわかる。これは、先からも述べているように、映像機器が少ない博物館において、ひとつの映像機器にできるだけ多くの情報を入れようとする博物館側の欲の表れのようにも感じる。美術系は3分以内0%、5分以内0%、10分未満19%、10分以上81%となっている。美術系で10分以上が極端に多いのは、映像機器の設置場所、スイッチ無しのリピート、1本だけのソフトなどから理解できよう。テーマ系では3分以内14%、5分以内26%、10分未満29%、10分以上31%である。3分以内がやや少なめだが、他は同じような数値を示している。科学・理工・自然系では、3分以内37%、5分以内25%、10分未満16%、10分以上22%であり、3分以内の短い映像ソフトが目立つ。膨大な映像機器を取り入れたこの専門領域の博物館では、見学者が飽きてしまう恐れがあるため、個々の映像ソフトを簡潔にまとめなければならないと考える。

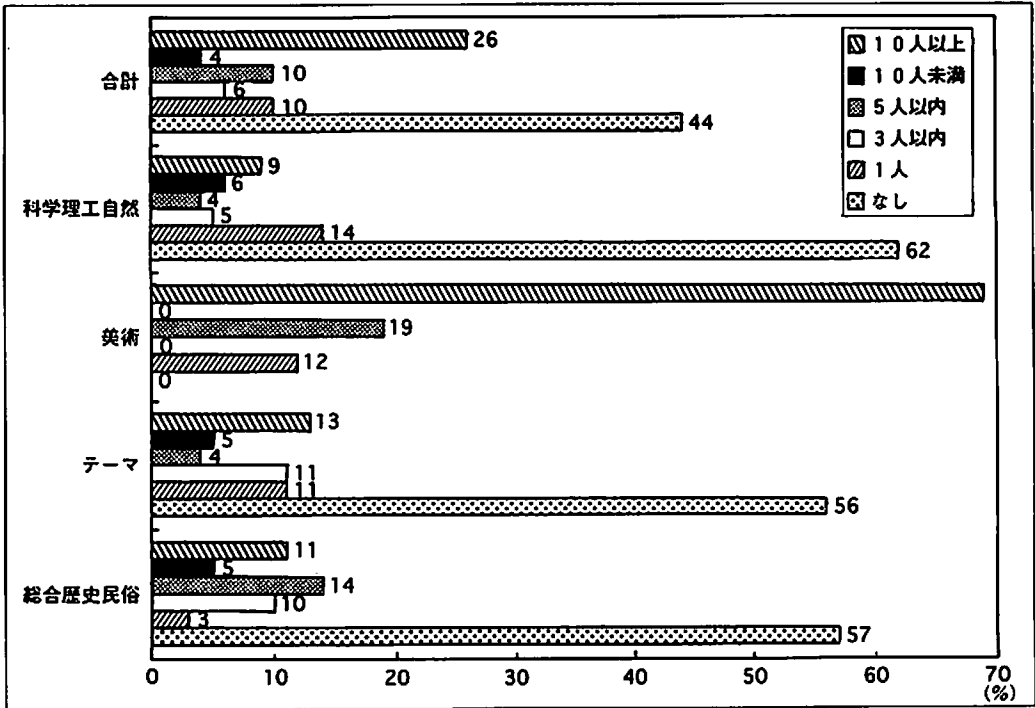
(8) 椅子の有無〔グラフ8〕

最後に、各映像機器に椅子があるか否か、



ビデオ・LD映像(杉並区立郷土博物館)

東京都における博物館映像展示の現状



グラフ 8 椅子有無

あるとしたら、1人用か、3人以内用か、5人以内用か、10人未満用か、10人以上用のものの6つに分類する。椅子の有無は、映像に対する集中度に関係する。10分以上の長時間の映像を、立ったまま見るとすると、途中で疲れ、見ることをやめてしまうだろう。もし椅子があるなら、最後まで見るかもしれないのである。

さて、全ての専門領域の統計では、44%映像機器に椅子がなく、1人用10%、3人以内用6%、5人以内用10%、10人未満用4%、10人以上用26%となっている。全体的傾向としては、博物館映像に椅子がないことが多いが、有る場合は多人掛けの椅子が設置されてあると言えよう。総合・歴史・民俗系、テーマ系、科学・理工・自然系では椅子が無い立ち見のものが半数を超えているが、美術系に立ち見の映像が無いことから、その数値を下げ、また、多人数で見る映像が多い美術系博物館の影響をうけ、10人以上用の数値を上げている美術系では10人以上用が69%も占め、

その他5人以内用19%、1人用12%と続いております。10分以上のソフトが大部分を占める現状と一致する。

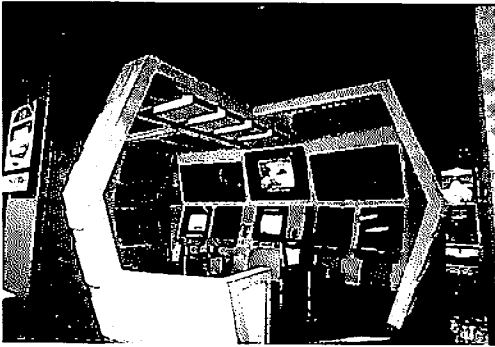
総合・歴史・民俗系博物館では、立ち見57%、5人以内用14%、テーマ系博物館では立ち見56%、10人以上用13%と続く。科学・理工・自然系博物館では立ち見が62%を占め、短時間のソフトの映像機器に立ち見が多いことを窺うことができる。また、ここでは1人用の椅子が割合多いが、それはインタラクティブ映像が多い故であると考えられる。

3. まとめ

以上、総合・歴史・民俗系、美術系、テーマ系、科学・理工・自然系の4つの専門領域ごとに、いくつかの分類・集計を試みた。

現在、博物館において、シミュレーション映像、マルチ映像、大型映像、特殊映像、インタラクティブ映像などは、非常に目立つ存在となり、博物館の目玉ともなり得ている。見学者がそうした機器を見てみたい、触って

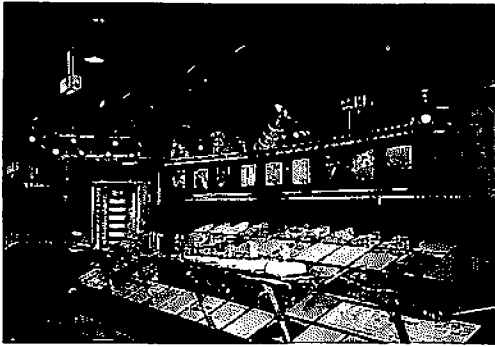
東京都における博物館映像展示の現状



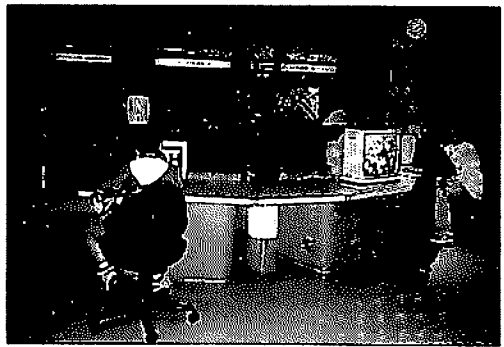
ビデオ・LD映像(科学技術館)



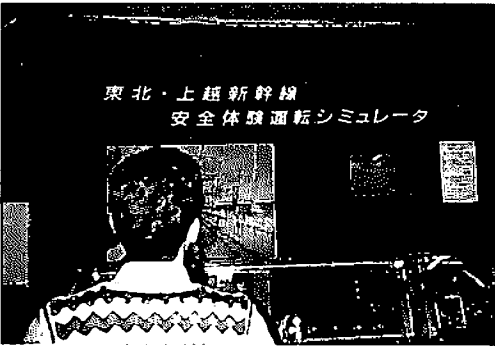
シュミレーション映像(電力館)



ビデオ・LD映像(電力館)



インタラクティブ映像(地下鉄博物館)



シュミレーション映像(交通博物館)

みたい、体験したいという衝動にかられるのは当然至極であり、また、映像を通して見学者に展示に対して関心を持たせることは重要である。とは言え、今日の博物館、特に一部の科学・理工系博物館には、最新機器の導入によって、ゲームセンターのような雰囲気呈しているところも見られ、博物館映像とし

での役割を超えているような感もある。かつて、ビデオ映像が博物館展示に導入され始めた頃、見学者がそれに関心を示したように、今度は日常生活で一般化したビデオ映像からインタラクティブ映像やシュミレーション映像等の、より新しい機器に関心が移ってきた。新しいものを求めることは、当然のことではあるが、映像があまりに前面に立ち過ぎると、レクリエーション性のみが色濃く表出し、映像の教育性が置き去りになる危険性も考えられる。果たして、博物館は映像に対してどれ程の娯楽性を求めるべきものなのか、また、現代の映像発展と同じ歩調で博物館映像もエスカレートしていくことにどれ程の意味があるのだろうか。こうした博物館における映像使用についての問題は、今後増々多くなると考えられ、検討を要するものである。

見学者は博物館映像と向き合う時、まず、

東京都における博物館映像展示の現状

ソフトである映像の内容ではなく、ハードである映像機器に興味を示し、スイッチを押すことが多いように感じる。これは、展示室で手当たり次第にボタンを押して回る子供の存在の多さからも窺うことができる。では、ハードに興味を示してから、その後、その興味は持続するだろうか。やはり次にはソフトに依るところが大きいように考える。見学者の足を止めさせる力は、より新しい機器の方にあるだろうが、映像への関心は、ソフト自身が作り出すのである。博物館の映像展示において、ハードとソフトはそれぞれ独立したのではなく、互いがうまく重なり合って初めてよい映像展示が生まれると言える。そこで、このようなよりよい映像展示を作り上げる上で、今回の調査の分析のような映像機器の設置場所や、椅子の有無やソフトの時間など、映像の設置時における細かな条件は非常に大きな意味をもってくるのではないだろうか。映像に対峙した見学者が、いかに集中力をもって持続的に見るかは、そうした様々な属性の要素と密接に関係する。これは博物館側が映像ソフトに組み入れたいと考える情報量の問題だけではなく、いかに足を止めさせ、最後まで見てくれるかという人間の心理的領域の問題をも包括している。博物館はたったひとつの映像と言えども、多岐にわたる映像環境を作り出すべく、行動心理学なども考慮に

入れて、細心の注意を払って、構成していく必要があるわけである。

今後、博物館において、技術発展の成果として増々多くの最新機器が導入され、それらは博物館展示に影響を与えるだけでなく、博物館の他の活動にも不可欠になってくるだろう。しかし博物館は、それらの動きに対してこれまで以上に慎重に向き合わねばならない。今日、博物館について様々な議論がなされているが、そのような中、博物館の存在理由、役割についての問題も大きい。この中で、映像展示の問題は意味をもつと考える情報を一般の人に提供するという点から、映像のもつ情報伝達能力の大きさは、博物館にとって有効であるように見える。だが、博物館において情報を提供する最も重要な手段は「モノ」からであることを忘れてはならない。博物館における映像はあくまでも「モノ」の補助となってこそ、その能力を発揮し、魅力ある存在として利用されるであろう。

最後に、末筆になりましたが、本稿執筆にあたり、國學院大學青木豊先生をはじめ、内川隆志氏、山本哲也氏に御指導賜りましたことを深謝致します。

参考文献

青木 豊 1997「博物館映像展示論—視聴覚メディアをめぐる」雄山閣

(加藤：埼玉大学大学院)

(金成：國學院大學考古学資料館嘱託)

博物館建築と環境論史の一断面

—昭和前期の動向をめぐって—

A Short study about The History of Museum's Architecture and Environment

山本 哲也
Tetsuya YAMAMOTO

- 1.はじめに
- 2.博物館環境論への視点
- 3.東京帝室博物館の競技設計

- 4.昭和初期とその前後の動向概観
- 5.おわりに

1.はじめに

博物館では入館者数に対する関心が常に払われてきた。そして今、さらに集客力のある博物館作りが求められている。そのための博物館の在り方がこれまでも追及され、今後は経営という観点により踏み込んで検討されていくべきものと思われる。博物館経営論が博物館学の一分野として登場し、ミュージアム・マネジメントという言葉が一般的に聞かれるようになってきたのも、こういった従来からの動向を反映してのことであろう。

博物館施行規則（文部省令第24号）の改正により、平成9年度から大学における博物館学の必修科目の内これまでの「博物館学」4単位が「博物館概論」2単位、「博物館資料論」2単位、「博物館情報論」1単位、「博物館経営論」1単位の計6単位となった。中でも特に「博物館経営論」は各大学でカリキュラムに組み込まれているところではあるものの、その具体的内容の検討が今後話題となることが必至であろう。既にその内容に関する、またはその内容を含めた文献の登場が如実に物語っているのである。

経営という観点から博物館を論じるという

ことであり、それは即ちいかに集客力のある博物館となるかが一つの課題として浮上してくるのである。この問題は何も今に始まったことではなく、博物館に関する研究の始まりと共にその中で時には鮮明に、そして時には深く潜航していた問題であった。

その博物館の集客力増加には様々な要因が考えられる。資料及びその展示の魅力が求められるのは当然のことであり、その他の教育普及活動の内容やさらに行財政論という視点など、各方面からのアプローチが求められる。しかし、出来上がった博物館のみで考えるべきではなく、計画の段階から種々の論点を持つべきなのは当然で、計画される博物館の置かれる環境という視点は必要不可欠の問題である。つまり、博物館ができる自然的・社会的な様々な環境があり、そしてそこには立地・景観・建築等も介入して重要な視点の一つと考えられるのである。そこで、本稿ではそういった視点、即ち博物館の位置する環境やその中に存在する建物そのものに関する内容が、博物館学研究においてどのように扱われてきたか、その一部として昭和前期の一つの動向をもとに述べてみたいと思う。

2. 博物館環境論への視点

本題に入る前に、表記の通り博物館環境論への視点をどう考えるべきか若干述べておく。

博物館は、単に箱物が作られ、そこに各種資料が収蔵され展示されればそれでよしとされるものではない。そこに人が関わってこそ存在を示し得ることになる。つまり博物館を構成する要素が「もの」「ひと」「ば」の3つであり、どれが欠けても成立しないのであるが、もちろん、それぞれ単独について研究を進め、博物館の発展に寄与する手立ても考えられるのである。

上述したように、博物館の集客に必要な事項としては、博物館という性格上、資料とその展示の魅力・教育活動・行財政論やミュージアム・ショップ、さらに博物館において結婚式を行うなどのミュージアム・イベントも含め様々挙げられる。それと共に、博物館の設置される環境という事項も十分な考慮の下に計画されるべきで、博物館を構成する要素である「もの」「ひと」「ば」の最後に挙げる「ば」と深く関わってくるのである。

一口に環境と言うがそれを細部に見ると、博物館のできる環境という観点はもとより、博物館の立地・景観、博物館建築を考究し、さらには博物館の内的環境といった事項に分けて考えていく必要がある。

そもそも博物館を考える上での環境とは何を意味するものだろうか。

「博物館の環境」、または「博物館と環境」と言ってみず最も最初に考えが及ぶと思われる点は、その所在する位置に関わる環境である。一般に「環境」とは大きく自然的環境と社会的環境に分けて考えられ、博物館の設置される位置の自然的環境、即ち海・山・川といった自然地理的環境や動植物相などの生態環境があり、または社会的環境、即ち周辺に所在する遺跡・文化財等の存在とその位置的状况による歴史地理的環境、博物館へのアクセスの利便さを考えるべき交通環境、さらに

その設立母体とも関わることである行政区上の環境や観光地の一施設として捉えられる場合などを含めた経済的環境も関連してくるのであり、以上の通り、自然的環境と社会的環境とに括ることが可能と思われる。

つまり以上のようなそれぞれの環境は、ある面そのつくられる博物館の館種をも決定する要素となり得ると考えられるのである。

次に、博物館は土地があって初めて成立するものとも言える。さらに建てられた土地の状況如何と建築物の外観によって、全体の景観が決まってくる。建築に至っては、建築家の創造物、文化財建築利用など建築物としても多々分けられるところであり、建築物としての博物館の在り方を探ることは、集客にも大きく作用すると考えられる。それは、周囲の美観を著しく損なうようなものであってはならず、そういった視点は敢えて言わずとも暗黙の了解のごとく認識されているところであろう。いずれにしても、立地・景観・建築（外観）それぞれが関連しあって成立する内容なのである。建築物は景観（ランドスケープ）に関わるものであり、周囲の環境にも多大なる影響を及ぼすものと考えられるのである。ある面、修景の視点に立つこととなるのであり、博物館環境論として博物館建築、景観を考える必要がある。

さらには博物館の内的環境という視点もある。

生活環境といった言葉に見られるような、諸活動に影響を与える様々な自然的要因や社会的状況があり、それと同様に博物館内における諸環境が考えられる。つまり、博物館を見るに当たった環境と、見せるために備わった環境である。

ということは、博物館の内的環境とは、博物館を構成する要素である「もの」「ひと」「ば」の後者2点が相関的に作用し形成される環境となる。内的人員、即ち館職員にとっての働きやすい場への指向があり、そして外的人員、

即ち入館者にとっては建築資材などに起因する博物館疲労の解消等、様々な内容が考えられる。安心感の持てる環境（雰囲気）作りなどのことを考えるとといった内容であり、これも必須のことなのである。これら内外それぞれに関わる人員にとっての双方から考えるべき環境とは、各室の面積配分などが展示する際、またその展示を見学する際の重要なポイントとして作用してくる可能性があると考えられるべきなのである。その他に「資料保存に適性なる環境」といった場合の“環境”という視点ももちろんある。したがって収蔵庫の設備により作り出される環境なども含めて考えるべき問題かもしれない。

さらにもう一つ触れておかなければならない問題がある。それはエコミュージアムの扱いを如何にすべきかという問題である。

時に“エコミュージアム”は“生活・環境博物館”と訳されることがある。“環境”という言葉が博物館に冠される状況がここに出現するのであり、筆者は博物館と環境との関係に一層複雑さを増す原因となってしまうと考える。“環境＝博物館”とも言うべき状況に、何を見出すべきだろうか。

そのエコミュージアムについては、近年当該関連の学会が発足される状況に象徴されるように、日本の研究も進展しつつある。しかし、エコミュージアムの現実というものへの理解が不足している面も否定できないのではないだろうか。

加藤有次がそういった側面を捉え、エコミュージアムこそ日本においては「地域学」として認識すべきことを喝破しながらも、現実は今だに軌道修正できずに新たな学という流行の如き感をもって主張し続けられている。博物館とは何かという命題に目を背ける感もあり、結果として博物館環境論とはその主旨が異なるものと言わざるを得ないのである。今後博物館学の一分野として確立されるべきなのかという問題も今だ残っていると言うべ

きであろう。筆者は、この“エコミュージアム”については本稿で扱うところの博物館環境論に関わる問題とは考えないこととする。

前置きがやや長くなったが、環境論の内容が多岐に亘るが故のことであり、以上のように種々見出される内容のうち、本稿では博物館の立地・建築・景観・アクセスなどに視点を定めた上で、昭和初期において建築の外観が及ぼした問題という一つの動きと、その前後の状況を以下まとめていくこととする。

3. 東京帝室博物館の競技設計

昭和10年を前後する時期に、博物館という建築物を巡って建築学界において一つの事件が起こっている。事件と言うのも大袈裟な気もするが、井上章一は著書『戦時下日本の建築家』の中で「建築界を揺るがす大事件」とまで言っている。この点に触れなければ博物館建築の歴史を見直すことにはならない。そこで、井上の書をもとにそこに「博物館研究」誌上での扱いを加えて述べていきたい。

昭和12(1937)年竣工の現・東京国立博物館本館は、当時旧憲法下にあつて東京帝室博物館という呼称であつた。イギリス人建築家ジョサイア・コンドルが設計し、明治14(1881)年に竣工した旧本館は、関東大震災で玄関部分などが大きく破損し、建築として使用に耐え得るものではなくなったことから、取り壊されて新たに建築されることとなった。この現在の博物館本館の建物は、帝冠様式と呼ばれるものである。つまり、傾斜のある瓦屋根を載せるデザインであり、日本の伝統的な寺院建築を連想させるものであつた。それは、木造建築のような外観を採用するものであり、そしてこの建物の様式は、競技設計により決定されたのである。

昭和5(1930)年12月に一般公募がなされ、翌6年6月に入選案が発表された。一等入選は渡辺仁である。渡辺案には若干の手直しがなされて実現したという。「博物館研究」誌上

では、まず昭和4年の第2巻第9・10号の内外博物館ニュースにおいてそれぞれ「帝室博物館復興事業の進捗」、「帝室博物館の設計募集」と題して総工費850万円の子算になる計画が報ぜられ、さらに当該規程については、翌年の第3巻第11号の内外博物館ニュース「復興帝室博事業進捗」の中で、条件原案決定に向けて検討中であるとしつつ、上記のように「日本趣味を基調とした東洋式で、屋根の美を採り入れたもの」とすることが記載されている。そして、続く第3巻第12号の内外博物館ニュース「博物館設計圖案募集」において募集がなされる旨が報ぜられた。しかし、内外博物館ニュースという短報的な場であって詳細に至るものではなく、あくまで建築関係者に向けての募集であることが読み取れるように思われるのであり、そこに博物館関係者が入り込む余地はどれ程あったかは残念ながら知る由もない。

この建築物のみを取り上げるのでは何の大事件には至らない。ここで問題となるのが、競技設計の募集規程にある「建築様式ハ内容ト調和ヲ保ツ必要アルヲ以テ日本趣味ヲ基調トスル東洋式トスルコト」という部分から帝冠様式が採用されるということにあった。そして事件として大きく取り上げられることとなった要因は、日本インターナショナル建築会による応募拒否の声明文公表と、さらにこのような応募に反対する旨の呼び掛け(勧誘)をし、強引なまでの運動を展開したことにある。

そもそも日本インターナショナル建築会というのは、昭和2(1927)年に発足した、所謂モダニズム建築の実現を目指す会であった。彼らの主張は、鉄筋コンクリートによる木造まがいのものを批判することであり、鉄筋コンクリートに相応しい造形を採用することが日本的なデザインになるという認識だったようである。果たしてそれが当を得るべきものと言えるかどうかは判断しかねるが、新進気

鋭の建築家たちの考えはこの様なものであったという。

日本インターナショナル建築会以外にもモダニストたちはこの日本趣味を求める規程には反対している。例えば前川国男や蔵田周忠が挙げられる。しかし、彼らは応募拒否という姿勢ではなく、落選を承知の上で敢えてモダニズムの凶案を以て競技設計に参加しているのである。瓦屋根をかける日本趣味に対抗するもので、ある意味正々堂々と挑戦したと言えよう。

このような日本趣味を求める立場とモダニストたちの対立により、その後の戦中・戦後史観も加わって、前者について日本がファシズムとのつながり、日本のファッション化、ナショナリズムの高揚と捉える考え方が一時支配下にあったような観もある。井上の言葉を借りれば「日中戦争の激化に伴うファッション化の進展が、ナショナリズムを高め伝統的な和風の様式をはやらせたとする理解である」。多くが、帝冠様式に日本趣味建築のファッション性を説いているということなのである。

建築学界における「帝冠様式=ファッション化」の考えは、以下のように見られる。

- ・私たちはあの「日本趣味」が「国粹主義」と見事に合体してできた、軍人会館や帝室博物館を持ってしまった²¹⁹。
- ・帝冠様式という、国家イデオロギーが推薦するような形式²¹⁰

これらのように、一般に東京帝室博物館本館の建築は、ファッション化の産物であるかのように唱えられた。確かに同時期の建築の競技設計は、名古屋市庁舎、日本生命館、大札記念京都美術館、軍人会館など、その和風の意匠として瓦屋根をかける案が当選し、次第にその傾向を強めているという。しかし、それがファッション化を象徴するものとして、果たして全て正当な理解と言えるかと考えたのが、井上である。井上は、「大東亜建設記念造営計画」など様々な実例を挙げてそれを実証

しようとした。しかし、最後には

当時の脱モダニズム的傾向が、「日本ファシズム」によって拍車を掛けられていたのはまちがいない。その意味で、ポストモダニズムの源流に「日本ファシズム」があったと見ることも、不可能ではないだろう。もっとも、この点も、あまり強調し過ぎると、事態を歪めて見ることになりかねない。

と結んで、最終的判断を避けている。真実が解明に至っていないし、恐らく正答は得られないのではないだろうか。

さて、日本インターナショナル建築会の問題は、「博物館研究」でも紹介されてはいるが、昭和6年刊・第4巻第2号の内外博物館ニュース「帝室博設計応募拒否問題」においてその事実が報じられているに過ぎない。しかし、その中で、審査員の伊東忠太が「陳列品の内容が古美術であるから、それに調和するやうな建築様式といふことで、……インターナショナルの連中が古美術を無用の長物だといふのなら我々として何も云ふことはないが、……」と述べていることも記されているので、必ずしも日本インターナショナル建築会に同調する旨の記事ではないようであり、その事実のみは記載している程度のものである。¹¹¹

その後、この建築物を容認する意味ともとれる記事が途中経過的に見られる。昭和10年の第8巻第5号掲載の「帝室博物館復興工事の概況」で、一記者の記載としており、建築様式と構造、室の配置、周到なる防火防盜設備、合理的な採光設備、通風及び温度湿度の調節その他、と分けてそれぞれ好評なるものというような記載になっている。¹¹²

しかし、それとも反する記事がその後の昭和12(1937)年に掲載される。美術研究所の山田智三郎が東京朝日新聞紙上に発表した「建築に於ける日本精神」からの抜粋で、「博物館建築と日本精神」と題する一文が、「博物館研究」第10巻第3号に掲載されている。¹¹³ その中

では東京帝室博物館とは出していないものの、内容からは間違いなくそう読み取れるものとなっている。

日本精神の象徴として、過去の日本建築の様式を採用する事は、過去の日本の文化財を展示する博物館の性質上結構ではあるが、其の過去の様式に囚われて、不合理な構造や、目的に沿わぬ不便な構想をなすことは日本精神を生かす所か、反って殺す事になる。

そしてさらに、

過去の形式に囚われて勾配屋根を採用する事は日本建築の精神に忠實なる所以ではない。

と記している。これだけならば、日本精神としての建築物が如何なるものかという議論であるが、次のような一文も添えられている。

以上日本の建築精神は又現代の欲求する美と實用との一致を理想とする合理主義にも合致し、博物館建築に於ても亦これ等の特性を發揮してこそ初めて日本精神を發揚し、併せて現代の要求に適合する事が出来るのである。

つまり、暗にモダニズムを提唱しているようなのである。

そして、これをもってこの問題に対する内容は「博物館研究」誌上からは見えなくなる。戦争の激化、太平洋戦争へと向かいつつあるという世相が、敢えて取り上げる機会を失わせたと考えることができるかもしれないが、定かではない。容認・批判の双方が掲げられており、研究誌としての立場は明確にはされていないが、学問の上での論争であるならばこれも当然というべきであろうが、その含んだ意味はなお複雑な気もする。いずれにしても解明不可能な問題なのかもしれない。

以上のように建築界の動きは多様に見られながら、「博物館研究」に見るように、博物館界はそれを真正面からは捉えていないようにも思えるが如何なものだろうか。

その後約60年を経た現在、博物館学の立場でこういった問題を抱えた建築物を考える場合、博物館環境論の視点に立つべき必要性がある。即ち、応募規程の中に挙げられるように「内容ト調和ヲ保ツ……日本趣味ヲ基調トスル東洋式」は、日本古来の美術品または東洋美術の粋を集めた博物館の取るべき外観として、その価値は発揮されていると考えるべきではないだろうか。もちろんその外観を決して全て認めるということでもない。その外観自体が規定に沿わないと考えるならばその価値なしと判断されるのかもしれないが、帝冠様式という大枠で考えるのではなく、その意義が満たされた外観という評価があってもしかるべきと思うのである。また、逆に、当時のモダニズムに従って建設されたならば、それが現代に通ずる建築として十分に受け入れられるものとなったか考えるところでもある。事件として扱われた建築界での問題は、実は環境論の視点、建築意匠の持つ意味が蔑ろにされているように思われるのである。

このように見ると、単に建築学界のみの騒動であって、博物館（学）への影響がいかなるものかを考えてしまう。単に建築の問題がたまたま博物館を舞台に繰り広げられてしまったと言えればそれまでであるが、敢えて目を背けるべきものでもない。井上には建築学界で多くの批判が寄せられていることを井上自身が述べている。しかし、時代背景が深く関わっている事を認めなければならない一方、井上の主張にも耳を傾けるべきとも思われるのである。

4. 昭和初期とその前後の動向概観

本章では、上述した東京帝室博物館の競技設計を前後する時期の、立地・建築・景観等に関する博物館環境論についての研究動向を概観しておきたい。博物館学の立場は東京帝室博物館へ影響を及ぼしたとは言い難いのはあるが、全く博物館建築に対する考え方が

醸成されずにいなかった訳でもないことを示すべきだからである。ここでは昭和に入る直前における、大正期の濱田耕作から取り上げてみたい。

大正11年に「通論考古学」を刊行した濱田耕作は、その著書の内容から博物館学の祖とも言うべき内容を保持する。即ち、第4章に「博物館」という項目を設け、現代に通じる博物館学的論考を展開しており、さらにもその中にも博物館環境論に繋がる内容を読み解くことができるのである。

まず「博物館の本義」の項で、

…各大都市等は其の他の裝飾的意義に於いても、博物館の建築に全力を盡し、また市民生活の向上に資せり。(下線筆者)とし、さらに「博物館の採光」の項では、博物館の建築が其の水火の災、盗難、濕氣其他に對し充分防禦的にして、一面倉庫として意義を盡す可きは固より言ふを要せず。又都市の裝飾的建築物として、費用の許す限り美觀を呈し、且つ記念的の相貌を備ふるを歓迎すと雖も、已に一面物品を陳列して公衆の觀覽に供し、學者の研究に資する以上は、其の設計に於いて第一に注意す可き條件は採光 (lighting) と陳列の方法となり。(下線筆者)と述べる。博物館の設計において重要な点は採光と陳列に置く訳であるが、建築物としての博物館の在り方についても、忘れずに触れているのである。

なお、「陳列の方法」の項においては、「…ボストン博物館の日本彫刻の如きは、日本寺院建築に模したる環境中に之を安置せり。」とある。ここにおいて登場する“環境”は展示される資料を取り囲む環境、即ち展示効果上の問題であり、博物館環境論ではなく博物館展示論に譲るべきものであろう。

いずれにしても、具体的な方法論を展開するものでは無いものの、一つの理念を端的に明確にしており、やはり博物館環境論史の大

きな一端を飾るに相応しいと思われる。

さて、昭和3年になり博物館事業促進会(後の日本博物館協会)によって前章でも取り上げた『博物館研究』が創刊される¹⁵。それまでは、研究者個人の単行本または考古学・動物学等の学会誌上で扱われていた博物館関連記事が集約されることとなり、多角的研究の方向性が示されることとなっていく。そこでは、その初年度から博物館建築に対する内容に触れることができるものであり、建築に関する問題は常に注意が払われていたことを裏付けることができる。さらに立地や周囲の状況に関する記事も多い。年次を追って見ていくこととする。

記念すべき第1巻第1号では、「マニユアルフォアスモールミュージアム中の一節抄譯」であるという「米國地方的小博物館の設計」が掲載される¹⁶。最初に「一、室の區分及配置」として内的環境に関わる点を示し、次に「二、建築設計」では、

建築の様式は、其の土地の氣候風土地方的習慣等周囲の事情を顧慮して、之れに適應するようにする事が肝要である。

と記されている。まさしく、周辺環境と博物館との関係を述べたものである。

続く第1巻第3号では、一記者の記載としかわからないが、「美術工藝の博物館に就て」が掲載され、その末尾に「建築問題」とする一節がある。その中では

博物館建設の順序としては、先づ以て室の用途、區劃、及其の配置等内部に於ける諸問題を解決してから、最後に外部建築の問題に及ばさなければならぬ。

と記して、外観よりも内部優先の計画の上で建築すべきこと、即ち“内部先行型建築計画”と呼ぶべき方法を述べる。さらに、

美術工藝博物館の建設地としては、民衆の成るべく近寄り易い地域を選定しなければならぬ。

というアクセス面の指摘が見られるのである。

そしてさらに、

設計上周圍との調和に注意し、都市の美観を添えることを閑却してはならぬ。と、周辺環境への配慮の必要性を説いている。短文ながら、数多くの指摘が含まれ、非常に示唆的内容となっているのである。

なお、外観を後の問題とする内部先行型建築計画については、同誌上で團伊能が「本邦博物館に関する諸問題」¹⁸と題する文中にて

日本には本職のキューレーターがないばかりでなく博物館の眞の建築家と云ふものがないのである。建物の外観や様式ばかりに捉はれて居て博物館としての職能を發揮する上に必要な…(中略)…の設備を完全にして呉れる専門家がないのである。

という同様の指摘がなされている。

第1巻第4号においては、矢代幸雄が「ホノルル美術館に就て」と題して当該美術館を訪れた経験からその建築・施設について言及している¹⁹。まず、

凡そ、建築といふものは、その建てらるゝ國土國情に適應するを以て要項となす。然るに、建築はまた一方に藝術であり記念碑である。國情及びそれに適應する實利を無視して、それ自身の形式美の爲めに、建築は實際に設計される傾向を持っている…(中略)…特に美術館建築に至っては、文字通り記念碑的意義を有し、裝飾品の取扱を受けねばならず、…(中略)…裝飾的建築にするか、或はまた實利的建築にするか、…(中略)…勿論、眞理は中間に在るに相違ないけれども、此兩極端を調和して、形も美はしく、便利に出来て居る建築は、その實行、決して、その言説の如く容易なるものではない。

と、美術館建築が記念碑的、そして裝飾的価値を有すべきであり、逆に内的環境との調和が必要なことも述べると共に、その困難なる

事情を述べている。そしてその後は、ホノルル美術館の耐熱に関する施設状況を紹介している。博物館建築の外観のあるべき姿に言及する点が特徴となる一文であろう。

第1巻第5号では、工学博士の塚本靖が建築家の立場で「博物館建築に対する希望」を¹¹²⁰発表する。そこではまず、

本来建築物はその容るべき内容物が定まり、これに適する様に造らるべきである。

とし、さらに、

…陳列し納むる品物等の數量性質大小等が定まらねばならぬのである。併し實際博物館建築に際して、内容物が豫じめ定まって居る場合は極めて渺ないのである。

と、内部先行型建築計画の立場を採っている。

さらには

建築前に内容物が一定せず、將來の擴張を考へて建てられて居らぬ様な博物館は、十数年の後には無用の長物たるを免がれない。…(中略)…最も希望する所は周圍に空地を十分に有することである。

というような長期展望の上で十分な土地確保の必要性を挙げている。

また、同誌上では記者記載としかわからないが「博物館の樂屋裏」という一文も¹¹²¹あり、「細工場、作業室、研究室等」の展示部門に対する所謂管理部門に関して施設の充実の必要性が述べられている。「博物館研究」創刊初年から、博物館施設に対する多方面からの指摘が見られることが理解できよう。

昭和4年には、棚橋源太郎が第2巻第9～11号に3回に亘って「博物館施設近時の傾向」を連載する。これは文部省主催の博物館講習会で講演したその概要を記したものであり、その3回目(第11号所収)¹¹²²に「(13)博物館の建築」という節が設けられている。まず、

博物館の新しい經營方法を研究して見ると、自ら博物館の建築の内部には如何なる種類の室が必要であるかと云ふことがすっかり明瞭になって來ます。

と、内的環境の視点からの話に始まる。そして、

昔のやうに何かの記念の爲めに博物館を造り、殿堂風の記念館のやうなものを造ると云ふことは時代遅れの考へであります。

と、その採ってきた外観に対して批判を加え、採光の点において有効なる建築を強調する。

そしてさらに、

私は海外のやうに博物館専門の建築家が一日も早く日本にも出來なければならぬと思ふ。

と言を進め、博物館に理解のない建築家に一任することの危険性を説いているのである。これは内部先行型建築計画を推進しようとする意見であり、

即ち外観上の問題は之れを後にして、…(中略)…内部の問題がすべて解決した上で始めて其の建物の外形美観と云ふやうな事を考へることにして居るのであります。…(中略)…建物に多額の費用をかけて殿堂のやうな贅澤な建築をする餘地は恐らくないと思ひます。

というように、外観をあまり重視していないのである。しかし、

今日歐羅巴、亞米利加に出来る博物館建築は勿論外観上の美と云ふ點にも注意して居ますが、實用上洵に要領を得た完備したもののみであります。

と、外観と内的環境の双方の優れた博物館の存在を指摘して決して外観軽視ではないことを読み取ることができる。

昭和5年になると、第3巻第6号に「博物館建築家に望む」という一記者の記事が掲載される。¹¹²³ここでいう「博物館建築家」というのは、「博物館専門の建築家といふ意味ではない。普通の建築家で何かのゆきがかかり上偶々博物館乃至陳列館の建築に關係される建築家諸君といふくらの程度」とされているが、その建築家に対して、

最初設計の場合吾々の意見や希望も聴かず、建築家のみで設計し、建物が出来あがってしまってから渡されるので困ると云ふのである。

と言っている。使用してみても不都合が多いことを指摘しているものであり、特に採光の点を重視しているのである。そしてそれが日本のみではなく、その3、40年前までは欧米も同様であったことを加えている。つまり、内部先行型建築計画で推進すべきことをここでも見ることができる。そしてさらに、アメリカの例で1773年創立のチャールストン博物館の写真を掲げ、一見して時代遅れの感があることを述べ、外観論のような内容にもわずかながら触れている。次に館名は挙げていないが同じくアメリカの「地方的小博物館」の写真も掲げ、優れた構造について述べている。内部の構造と外観の調和ということ表現しているものとも断言できないが、それに近い指摘として考えられるものと思われる。

周辺環境の整備に関わる記事としては、昭和7年の第5巻第5号・内外博物館ニュースにおける「天守閣背景の整備」⁴¹²¹が挙げられる。そこでは大阪城天守閣の公園内に夜の美観を添えるために、照明装置を設置することを伝えている。これは都市景観を考える上での一事象と捉えることができよう。

昭和8年には第6巻第2号に営繕管財局技師の下元連による「博物館建築に就いての一考察」⁴¹²⁵が掲載される。そのタイトル通り建築論についてのものであるが、中で「公衆の巡覽」という節を設けているように、主な内容は館内の動線計画について述べるもので、全26図に分けて建築計画について言及しようとしており、内的環境論の一つと考えられる。

昭和10年の第8巻第1号における、雨宮育作の「水族館に就て」と題した一文にも環境論的視点が見出だされる。そこではまず、

…その位置の如きも、風光明媚の海濱にして観光客の多く集まるところも適当な

がら、他の一般社会施設と同じく交通、人口その他の文化の中心地帯である都府に設けることを種々の點から至便とするのである。

と記す。都会を文化の中心地帯と規定し、交通至便の地に設けられるべく、アクセス面の指摘がここに見られるのである。さらに、

その建築に就ての希望は、他の全ての公共建築物と同様先づその清麗ならんことである。温和、高尚、清潔ならんことである。…(中略)…余て快適なる環境を享樂する風である。

という内的環境の指摘も見られる。アクセス面の指摘は必ずしも多くはないが、現代に通ずる一面であろう。

この前年、スペイン・マドリッドにて開催された万国博物館会議に出席した丸茂忠雄は、「博物館研究」にて出席報告を行っており、第8巻第5号における「万国博物館會議について(1)」⁴¹²⁷では、報告内容として「議題一、博物館の建築」、「議題二、設備及びサービス」という博物館建築に関わる内容を取り上げている。そして前者において、

日本の博物館は、周囲に廣い庭をめぐらし、歐米諸國に見るやうな道路に接近して建設するやうなことをしない。…(中略)…美観を添へるうへからも極めてよいことである。

という博物館の立地・外観の視点と、さらに観覽者にとっては交通上の不便がないではないが、近年都市に於いては、種々の乗物が非常に發達して殆んどその不便を感じない。

と、アクセス面にも言及している。後者の施設面の内容においては、収蔵施設について、正倉院を例に挙げてその在り方を求めている。

さて、その後は前章の東京帝室博物館関連記事以外では、内的環境論の一つにも考え得るものとして、昭和13年に第11巻第3号において権藤要吉が「奈良帝室博物館 列品収蔵

庫建築に就て」と題する取蔵庫に関する一文が見られるのみであり、それ以降戦後を待たなければならなくなる。しかし、これは博物館環境論に限られたものではなく、学問全体が停滞を見せる中で、特に見出だされなくなる一例ということとも考えられると思うのである。

戦前において以上挙げてきた「博物館研究」以外にも求めてみると、幾つか挙げることができる。

まず、昭和5（1930）年の棚橋源太郎著になる「眼に訴へる教育機関」にも本稿で挙げられるような建築をもとにした博物館環境論が触れられており、最終章となる第16章で「博物館の建築」として取り上げられている¹¹²⁹。

まず、「建設地の選定」の項で、

博物館建設の土地としては、成るべく市民が観覧に出掛けるに便利な位置を選ばなければならぬ。

と、アクセス面の保証の問題を掲げる。しかし、

餘り便利過ぎて汽車の往復毎に振動を興へたり、煙突の煙が侵入して来たり、…と、今では考えも及ばないような問題を記している。その時代を感じさせる一節である。

続いて、何度も先述してきた内部先行型建築計画について述べる。即ち、「假建物時代」の項で、

組織が具體化せぬ先きに、容物に過ぎない建物の建築を急ぐのは本末顛倒である。

と記し、続く「博物館建築家」の項では、建物を美しく見せるには何うすべきか、何の様式に依るべきか、或は周囲の環境と調和せしめる爲めには、どう云ふ設計に依るべきかと云ふやうな外観上の問題は之れを後にして、先づ建物の内部の間取りとか、室の形状大小とか、或は其の採光換気とか云ふやうな、博物館經營上から見た種々の要求を、全部充たす事に力めるのである。

さらにまた、「建築の構造様式」の項で、

外観上の美よりも寧ろ實用に重きを置き、博物館の職能を行ふ上に最も便利なものにするを主眼としなければならぬ。
…（中略）…周囲の状況を顧慮して環境とよく調和するものを採擇せられることには何等異論はないのである。併しながらそれは採光其の他内部の實用上の一切の要求を充たしてからのものとであらねばならぬ。

というように、その強調姿勢が明確となっている。

この他に建築規模などについて述べるが、もう一つ特に目立つ点は、章の1/3を採光・照明に当てていることである。これまでにも何度も触れられているように、当時の採光に関しての問題の大きさが窺われよう。

以上の内容は、この以前から指摘されたものでもあり、さらに棚橋のその後の著作にも反映されるものとなっている。

昭和6年刊行の後藤守一著になる「歐米博物館の施設」では、第2章を「博物館の建物」とし、さらに3節に分けている。

「第一 博物館の位置」は、市街地に接近する状況や公園内の状況といった点に中心を置く。つまりアクセス面に関するものである。

「第二 博物館建物の形式」では、自らを「全然門外漢」と呼び、わずかに気付いた点のみ述べている。とはいうものの、建築様式について、イタリア・フランスなどは旧宮殿、寺院等を利用した建築物であることから採光や面積の問題を掲げ、逆にアメリカの新建築における「清楚な希臘式建築様式」を理想として挙げている。最後の「第三 室の種類と其の配置」は、「事務室、修理室、寫眞室、圖書室、受付、賣店、便所、入口の大廣間、昇降機、食堂、倉庫」とさらに分け、その次章の「陳列室」以外の状況を述べている。

続く昭和7年には、棚橋源太郎が「郷土博物館」を刊行し、第4章を「郷土博物館の建

設維持」とする。¹¹³¹その第1節を「郷土博物館設置地域」と題して「郷土」の概念を掲げる。そしてさらに、同年開催の全国博物館大会における「郷土博物館設置の適当な地域建設者管理者如何」という課題から、以下の通り3つの設置状況(区画)を紹介している。

- (イ) 行政的區劃 府縣を單位とするもの、市町村を單位とするもの。
- (ロ) 自然地理的區劃 盆地、流域、島嶼等。
- (ハ) 沿革的區劃 舊藩、國、郡及び特殊の沿革發達を有する地域。

これは、博物館の立地に関する環境論であり、本稿第2章にて前述したような自然的環境(ロ)と、社会的環境(イ、ハ)との視点がここに見られる訳である。

戦前の状況は以上のように凡そまとめられるが、ここで、先の東京帝室博物館の問題を改めて見てみることにする。というのも、これまで博物館学の世界では、博物館のその外観よりも、内部先行型建築計画が中心的位置を占めていたからである。矢代幸雄のような記念碑としての存在価値や裝飾的価値の必要性を述べる立場もある。しかし、やはり全体としては、特に採光に注意すべき点への指摘が目立っていると言ってよからう。そしてもちろん、外観は二の次といった感があるのである。東京帝室博物館の応募規程に見られた「内容ト調和ヲ保ツ……日本趣味ヲ基調トスル東洋式」から外観を決定していこうとするような方向性は、ほとんど無いに等しいのである。やはり東京帝室博物館の問題はあくまでも建築界での問題という感を強くするのである。

さて、昭和10年代初頭までにほぼ限られ、その後10年以上も見られなくなるという博物館環境論史の長い空白期も、戦後になって昭和25(1950)年、「博物館学」の嚆矢となる『博物館学綱要』が棚橋源太郎によって執筆・刊行されることにより、再び見出だされていく

こととなる。第9章で扱われており、その内容は、昭和5年の「眼に訴へる教育機関」を受け継ぐものである。「建設地の選定」という同項目をまず立てて、アクセス面の指摘など、ほぼ同内容となっている。その後の内部先行型建築計画についても同様である。戦前からの一貫した姿がここに見られる訳であり、そういった意味では“博物館学”という言葉そのものは当年からではあるが、博物館学的視点は戦前、またそれ以前の濱田耕作やさらに明治に遡っての坪井正五郎などへと遡及していく必要性がやはり見出されるのである。

続けて棚橋は、昭和27年に「博物館新建設の好機運を迎えて」と題する一文を「日本博物館協会会報」¹¹³³16に掲載する。これまでの「過誤」についての数点を指摘するものであり、それは凡そ次のようにまとめられる。

1. 建築家の独断専行による運営上の不便さ
2. アクセスの悪い丘陵上や郊外へ建設地を選定する点
3. 夏の暑さや経済事情を考慮しない採光状況
4. 建築家に一任したがための古典的殿堂風建築様式による実用面との矛盾

これらについて、「建築家並びに当事者諸賢の猛省を促」している。博物館という環境を考慮する端的な指摘と言える。

さらに棚橋は、昭和28年、「博物館教育」を刊行し、その最終章の第9章で「博物館の土地建物」と題して述べる。¹¹³⁴これもやはり上述してきた環境論的視点を継承しているもので、内容的に大きな変化は見られない。

まず第1節を「建設地と建物の構造様式」として、第一に交通至便な土地の選定を行うアクセス面の保証、第二に建築様式として周囲の環境と調和した外観と共に、内部施設も充実化させるべき必要性、第三に耐震・耐火・防湿等の構造を述べる。第2節は「博物館建物の内部設計」と内的環境に関わるものであ

る。そこでは内部設計に博物館専門家を加えるべきこと、戦前から主張されてきた内部先行型建築計画の必要性を掲げて、さらに諸室の詳細について言及するものである。

なお、「博物館学綱要」の1年前には、木場一夫著の「新しい博物館—その機能と教育活動—」が刊行されている。その中でも第3章に「博物館の施設」という章が設けられている。ここでの建築論は内部構造に関するもので、「建物の設計」とする諸室の配置・配分について、海外の例を取り上げながら述べ、その後「展示室とその設備」として微視的視点へと移行している。

このように、最早既に周知の通り、戦前・戦後を通じて棚橋源太郎が中心的存在感を示して博物館学の進展があり、環境論的視点においても、やはりその視があるように思われるのである。

以上が博物館学における動向のごく一部についての概略となるが、戦後のこの時期、建築学の立場からも一つの動向が窺われる。つまり、建築に対しての評価が賞という明確な形で下されるようになるのである。その点についてのみ最後に触れておきたい。

昭和24(1949)年、日本建築学会賞が創設され、その第1回に慶応義塾大学校舎「4号館及び学生ホール」と共に、「藤村記念館」設計の谷口吉郎が選定された。昭和37年には「日本二十六聖人記念館」で今村兼次が受賞し、さらにその後昭和45年からは、博物館の受賞も目立つようになっていく。また、その他の建築関連賞で多く見られるものとして、BCS賞というものもある。博物館または博物館の施設として受賞しているものは多い。昭和36年、第2回に五島美術館が受賞し、筆者の知り得た限りでは第12回以降、毎回のよう博物館・美術館の建築物が受賞の対象になっている。日本建築学会賞、BCS賞、また、建築関連賞で博物館が受賞している例は、数多く見られるようである。¹¹³⁶しかし、これは博物

館学の立場では無く、あくまでも建築学の立場であり、昭和初期に既に指摘されたような博物館関係者の意をどれだけ酌んだ建物となっているかは、その保証が無いと言わざるを得ないのである。

また、そういった受賞件数の増加が単に博物館建築件数の増加を示すのか、建築学的に優れた博物館が要求されるようになったことを示すのか、はたまた博物館建築にも建築学サイドの目が向けられるようになったことなのか、今のところ定かではない。さらにそれを博物館の進歩・発展として素直に喜ぶべきことかと疑問に感じるところでもある。その解明のためには、今後改めて建築学界の研究動向にも視点を定めて見極めていく必要があるし、戦後の博物館環境論史を明らかにしていかなければならないだろう。

5. おわりに

建築という視点で博物館を述べようとする、そこに建築学的見地が介入してくることは否定できない。しかし、最近では現代建築学界に対する批判が挙がってきており、執筆者名は全く不明であるが「東京現代建築ほめ殺し」という一冊の本では3名の座談会形式で記述され、辛辣な表現によって現代建築に皮肉とも取れる言葉を投げ掛けている。¹¹³⁷その矢面に博物館建築は出していないものの、いずれはその矛先が向けられるのも時間の問題ではないだろう。

いずれにしても戦後50年を過ぎた現在まで、博物館学と建築学の立場がどのように関連し、逆に相関関係を持たずに来ていたかは、本稿が対象としたその後の研究史を詳しく紐解く必要がある。本稿はその前提として一つの時期を見渡したものである。

今回見渡した一時期を取っても、外観よりも内部の構造を先行させて考えるべき点の指摘が多く見られる状況を理解することができた。今に照らし合わせても、この指摘は十分

なる内容を保持していると思われる。出来上がった博物館建築が果たして使い勝手の良いものとなっているか、つまり内的環境の視点に立っての保証がなされているかとなると、そうではない場合が時折見られるように、感じられるからである。有名建築家なる者の建築物となると、それが一つの作品として考えられるがために、ごくわずかな設計上の変更も余儀なくされる場合があるようであり、そういった問題を解決するためにも、博物館環境論の視点に立つべき必要性を考えるのである。

博物館環境論を考えようと思いを巡らせているうちに、やはり当該事項の研究史を見ずして、現状の分析や発言は不可能であると考えた。棚橋の『博物館学綱要』以後約半世紀

を迎えようとしている今日、博物館学の内容も極めて多岐に亘るもので、その歴史を紐解くのも容易なことではなくなりつつある。今回は環境論のみでもその全てを見渡すことが困難となり、昭和前期を概観し、文献集成程度に留まってしまった。記載内容やその評価に誤りが多々あるものと思われる。そして今後さらに視野を広げていくためにも大方のご教示・ご批判を賜れば幸いである。

なお、國學院大學教授・加藤有次博士を初めとし、川崎義雄・石田武久・青木 豊・小西雅徳・内川隆志・粕谷 崇の諸先生には日頃より多大なるご指導を戴いており、本稿に関する内容についても種々ご教示が得られた。末筆ながら記して感謝の意を表する次第である。

註

- 註1 なお、後者3科目は「博物館各論4単位」としてまとめることができることとなっている。
- 註2 例えば、次のような文献がある。勿論その内容が逸するものかどうかは今後評価がなされてくるものと思われる。
- 諸岡博熊 1997 「博物館経営論」信山社
- 倉田公裕・矢島國雄 1997 「第五章 博物館経営論」『新編 博物館学』東京堂出版 278～313頁
- 村上義彦 1997 「第5章 博物館経営論」『地域博物館概論』雄山閣出版 107～129頁
- 註3 里見親幸 1997 「博物館の集客を考える」『地方自治職員研修』第30巻No.9 (412号)公職研 24～26頁
- 註4 加藤有次 1996 「博物館学総論」雄山閣出版 116～124頁
- 同上 1997 「地域博物館の目的理念及び建設要件に関する一考察」『國學院大學博物館學紀要』第21輯 1～29頁
- 註5 井上章一 1995 「戦時下日本の建築家 アート・キッシュ・ジャパネスク」朝日選書530朝日新聞社
- 註6 「博物館研究」第2巻第9号 13頁
- 同 第2巻第10号 14頁
- 註7 「博物館研究」第3巻第11号 21～22頁
- 註8 「博物館研究」第3巻第12号 9頁
- 註9 長谷川亮 1975 「『所謂日本趣味の系譜』について」『建築の現在』鹿島出版会 90頁
- 註10 磯崎 新 1978 「モダニズムとリアリズム」『建築の一九三〇年代—系譜と脈絡』鹿島出版会 268頁
- 註11 「博物館研究」第4巻第2号 6頁
- 註12 「博物館研究」第8巻第5号 8～9頁
- 註13 「博物館研究」第10巻第3号 4～5頁
- 註14 濱田耕作 1922 「通論考古学」大鐘閣(1984、雄山閣出版再刊) 208～217頁
- 註15 当初は博物館事業促進会、昭和6年12月から日本博物館協会発行となる。なおその後、「會報」(昭和24年～昭和27年)、『日本博物館協会會報』(昭和27年～昭和28年)、『博物館協会ニュース』(昭和41年～昭和49年)と姿を変えつつ継続し、昭和49年以降現在に至る『博物館研究』とタイトルが戻っている。
- 註16 「博物館研究」第1巻第1号 5～7頁

博物館建築と環境論史の一断面

- 註17 『博物館研究』第1巻第3号 4～5頁
 155～223頁
- 註18 『博物館研究』第1巻第3号 3～4頁
 註32 棚橋源太郎 1950 『博物館学綱要』理想社
 296～319頁
- 註19 『博物館研究』第1巻第4号 2～6頁、なお、
 矢代はその後第3巻第3号(昭和5年)で「美術
 館問題」と題する文部省主催博物館講習会
 の講演録の中で、美術館が「国民文化の記念
 碑としての意義」を持つこと述べている。
- 註20 『博物館研究』第1巻第5号 2～3頁
- 註21 『博物館研究』第1巻第5号 4～6頁
- 註22 『博物館研究』第2巻第11号 3～12頁
- 註23 『博物館研究』第3巻第6号 1～2頁
- 註24 『博物館研究』第5巻第5号 5頁
- 註25 『博物館研究』第6巻第2号 1～4頁
- 註26 『博物館研究』第8巻第1号 5～7頁
- 註27 『博物館研究』第8巻第5号 2～4頁
- 註28 『博物館研究』第11巻第3号 2～4頁
- 註29 棚橋源太郎 1930 『眼に訴へる教育機関』寶
 文館 411～449頁
- 註30 後藤守一 1931 『欧米博物館の施設』皇室博
 物館 22～36頁
- 註31 棚橋源太郎 1932 『郷土博物館』刀江書院
 155～223頁
- 註33 『日本博物館協会会報』16
- 註34 棚橋源太郎 1953 『博物館教育』創元社
 231～244頁
- 註35 木場一夫 1949 『新しい博物館—その機能
 と教育活動—』日本教育出版社 39～76頁
- 註36 日本建築学会賞、BCS賞の他に筆者の知り
 得た博物館建築が受賞した賞は以下の通りで
 ある。
 日本芸術院賞、BELCA賞、アーキテクチ
 ュア・オブ・ザ・イヤー賞、芸術選奨文部大
 臣賞、毎日芸術賞、建築英協会賞、照明学会
 照明普及賞、世界建築ビエンナーレ賞、公共
 建築賞、営繕協会公共建築賞、北海道建築賞、
 東北建築賞、札幌市都市景観賞、福岡県建築
 住宅文化賞、福岡市都市景観賞、くまもと景
 観賞、吉田五十八賞、村野藤吾賞
- 註37 建築三酔人 1997 『東京現代建築ほめ殺し』
 洋泉社

(國學院大學文学部助手)

書評『博物館映像展示論

—視聴覚メディアをめぐる—

青木 豊 著

林 田 尚 修

「百聞は一見にしかず」
これが本書の一貫したテーマである。

先の湾岸戦争に於いて、重油にまみれた水鳥の写真が全世界に衝撃を与えたことは、未だに記憶に新しい。これは如何に名文であろうとも、一枚の写真が持つ力には到底かなわないことを証明する好例であった。

たった一枚の写真が、言語や習慣、民族の壁をも乗り越え、平和をアピールしたことはまさに「百聞は一見にしかず」であったと言えよう。言い換えれば「一见」の持つ重要さを再認識させられたことになるであろう。

さて、本書は著者青木豊氏の経験と理念を単に述べるだけでなく、乱立するメディアを質の高い事例と資料を以て統轄、解説を加えており、大変テンポよくまとめられている。

およそ映像と言われるものをその原理、歴史、メディア特性について博物館学の立場から意見を述べ、氏の技術の利用法に対する真摯な態度が伺える内容である。

最新技術の恩恵は、教育機関にも及ぶ。その中でも資料検索、展示解説といった単純作業は、徹底的に機械化することが可能であり、文化施設の慢性的な時間・人手等の不足といった現状を改善できる恐らく唯一の手段である。

しかし、それらの技術も「現行の技術」を理解していなければ、料理をするのに器具の

使い方を知らないようなもので、導入の比較検討すら出来ないことになってしまう。無知は教育者の最大の罪なのである。

その意味で、本書は現行の博物館施設の映像機器・システムについて、その殆どを網羅しており、技術を利用する者の立場から冷静に観察した実践的な研究報告書でもある。

本書の全体は九つの章で構成されており、内容は展示とはなにか、といったことから展示を支える資料の意義まで丹念に述べられている。

おおまかに分類すると、博物館展示と映像の関係について述べる部分、映像の材料となる資料の価値と意義、必要性について述べる部分、映像展示の具体的な事例を挙げて問題点を追究しながら、映像機械の種類と利用法を紹介する部分、そして映像展示の実践的な技術論というべき部分で構成されており、今後の展示方法について見方が変わることは必至である。

まず、第一章「博物館展示」では、その意義と使命の重大さを述べている。特に博物館と展示の歴史、理論にはじまり、見学者との唯一の接点である「展示」について氏の理念を述べている。

第二章「映像による展示」では、「映像とはなにか」という定義から、急速に普及した動画について教育分野でのその有効性を述べ、続く第三章で「わが国の博物館における映像展示の現状」を確認する形で解説している。

その結果、年代や施設の目的の違いはあるものの、殆どの施設が映像施設を所持していることが判明し、第四章「博物館展示における映像の必要性」において映像資料の有効性を証明している。

ここまでが博物館展示と映像の関係についての構成である。

次に第五章「映像の博物館資料価値」では、博物館機能を支えるひとつ「資料」について解説し、その必要性を訴えており、資料を活かすための技術であることを第六章「映像展示の特徴」で述べている。

第七章「博物館における映像展示の分類」および第八章「映像展示の展示効果と問題点」では、もっとも力が入っている部分であり、資料あつての映像展示であること、また映像展示によって資料が活きることを、氏の豊富な経験によって力説している部分である。

第九章では「映像展示の具体的必要性」について、あくまでも映像技術が博物館施設の運営を支えるのではなく、映像を成す資料と博物館運営者の明確なポリシーが支えるものであるとしている。本書を読み進めて来た読者の「では、どうすれば良いのか」という問いに具体的に回答を与え、実践的な映像展示技術論を提供している。

そして最後に、運営者が見学者に対して自分の意図だけを押し付ける「主張の一方通行」ではなく、見学者の意思を尊重する「双方向性」展示を提唱して結んでいる。会話が単独では成り立たないのと同様、これはまさに「次世代展示」への転換期に必須のキーワードである。

以上のように全編に渡って、氏はただ技術を用いるだけでは映像展示が陳腐化することに警鐘を鳴らしている。加えてあくまでも運営者が楽をする為の技術ではなく、メディアの特性を理解し、その長所を以て見学者の理解度を高めることが重要であると、本書の中

で繰り返し述べられている。

“ファミコン”で市民権を得たゲーム機械は、そのゲーム機器本体の性能よりも、ゲームソフトの品質で、本体の売れ行きが左右されるのが常である。つまりハードではなくソフトが主体であるべきであって、氏が力説するように運営者は、見学者が映像機械を視るのではなく、あくまでも映像資料を視るのだということ忘れてはならない。

ただ、唯一残念に思うのはこれから急速に普及するであろうアニメーションやコンピュータ関連に触れている部分が少ないことである。現在では個人で気軽にCDを焼くことも可能になっており、特に音声、動画、文章などを一括して保存することが容易に実現できる。是非、その有効性にも触れて欲しかったと思うが、この分野の技術は“分進分歩”であり、やむを得ないことであろう。いずれこの件に触れてもらうことに期待したい。

ともあれ、本書はカタログスペックではない、博物館で使用されている“活きた”ハードウェアを知る上でも貴重な資料群でもある。インターネットの爆発的な普及は、そのインタラクティブ性に依るところも大きいのが、逸早く「双方向性」を指摘し、単なる技術論に終始せず、見学者本位の立場で映像展示を分析していることに大変好感がもてる。博物館を設計・運営する上でも必携の書であることは間違いない。

発行日	1997年9月20日
発行社	雄山閣出版
	ISBN4-639-01465-1 C0021
定 価	本体3,300円+税

(岡湊神社システム管理室長)

博物館学講座要綱(平成9年度)

(I) 博物館学講座開講科目及び担当教員

A 必修科目

博物館概論	加藤有次教授
博物館資料論Ⅰ	下津谷達男講師
博物館資料論Ⅱ	石田武久講師
博物館資料論Ⅲ	下津谷達男講師
博物館経営論	青木豊講師
博物館情報論	加藤有次教授
博物館実習Ⅰ	青木豊講師
博物館実習Ⅱ	石田武久講師
博物館実習Ⅲ	加藤有次教授他
博物館実習Ⅳ	加藤有次教授他
教育原理Ⅰ・Ⅱ	楠原彰教授他
生涯学習概論	堀恒一郎教授
視聴覚教育メディア論	秋山隆志郎講師

B 選択科目

文化史	
日本文化史	千々和到教授
文化人類学	佐藤憲昭講師
美術史	
日本美術史	肥田路美講師
有職故実	二木謙一教授他
考古学	
考古学概論	永峯光一教授他
考古学特殊講義	西本豊弘講師他
民俗学	
日本民俗学	小川直之助教授他

(II) 「博物館実習Ⅱ(昭和62年度以前入学者)・Ⅲ(昭和62年度以降入学者)」地方博物館実地見学指導

1) 目的

地域博物館における館の運営・資料の収集・保管・学術研究及び展示等教育普及に関する実務を見学する。

(「博物館実習Ⅱ・Ⅲ」受講者)

2) 見学及び日程

博物館実習Ⅲ

第1回 北陸地方

2月19日(水)

滋賀県立琵琶湖博物館、滋賀県立安土城考古博物館、福井県立博物館、福井市自然史博物館

2月20日(木)

加賀市中谷字吉郎雪の科学館、日本自動車博物館、石川県立歴史博物館、金沢市立ふるさと偉人館

2月21日(金)

羽咋市歴史民俗資料館、魚のいない水族館、能登国分寺展示館、高岡市万葉歴史館

2月22日(土)

魚津埋没林博物館、フォッサマグナミュージアム、翡翠園・玉翠園・谷村美術館、上越市立総合博物館

第2回 四国地方

3月4日(火)～7日(金)

大原美術館、倉敷市美術館、倉敷市立自然史博物館、倉敷市瀬戸大橋架橋記念館(橋の博物館)

3月5日(水)

四国民家博物館、瀬戸大橋記念館、愛媛県総合科学博物館

3月6日(木)

今治城、愛媛文華館、北条市立ふるさと館、松山市考古館、松山市立子規記念博物館

3月7日(金)

大洲市立博物館、愛媛県歴史文化博物館、五十崎風博物館

第3回 北海道地方

9月2日(火)

帯広百年記念館、帯広市青少年科学館、ビート資料館、日高町郷土資料館

9月3日(水)

川の科学館、たきかわスカイミュ

博物館学講座要綱(平成8年度)

ージウム、滝川市美術自然史館、
滝川市こども科学館、滝川市郷土
館

9月4日(木)

砂川市郷土資料室、美唄市郷土資
料館、岩見沢郷土科学館、江別市

郷土資料館

9月5日(金)

北海道開拓記念館、北海道開拓の
むら、サンビアザ水族館、札幌市
青少年科学館、北大農学部付属博
物館

博物館学講座要綱(平成8年度)

授 業 科 目		担 当 者	単 位 数	2 年 次	3 年 次	4 年 次	備 考
※ 必修科目27単位 (62年度以前は19単位)	博 物 館 学	博 物 館 概 論	加藤有次教授	2	前		
		博 物 館 資 料 論 I	下津谷達男講師	2	前		
		博 物 館 資 料 論 II	石田武久講師	2	前		
		博 物 館 資 料 論 III	下津谷達男講師	2	後		
		博 物 館 経 営 論	青木 豊講師	2	前		
		博 物 館 情 報 論	加藤有次教授	2	後		
	博 物 館 実 習 I	青木 豊講師	3	後			
	博 物 館 実 習 II	石田武久講師		後			
	博 物 館 実 習 III	加藤有次教授他			※		地方実地見学
	博 物 館 実 習 IV	加藤有次教授他				通年	62年度以前の入学者
	教育原理 I・II	楠原 彰教授他	4	通年			教職科目と共通
	生涯学習概論	堀 恒一郎教授	4		通年		社会教育主事科目と共通
視聴覚教育メディア論	秋山隆志郎講師	4		通年			
選択科目2科目8単位	文化史						文学部専門科目と共通
	日 本 文 化 史	千々和 到教授	4		通年		
	文 化 人 類 学	佐藤憲昭講師	4		通年		
	美術史						
	日 本 美 術 史	肥田路美講師	4	通年			
	有 職 故 実	二木謙一教授他	4		通年		
	考古学						
	考 古 学 概 論	永峯光一教授他	4	通年			
考 古 学 特 殊 講 義	西本豊弘講師他	4		通年			
民俗学							
日 本 民 俗 学	小川直之講師他	4		通年			

樋口博士記念賞

樋口清之博士の学績を記念するため、博士の寄贈による金員の果実をもって、本学の学部及び大学院の在学生、卒業生、修了者ならびに本学関係の教職員の考古学、博物館学に関する優秀な研究業績をあげた者に毎年授賞することになった。これまでの受賞者は次の通りである。

昭和54年度 受賞者 神宮司庁勤務 矢野 憲一

『鯨の世界』『ほくは小さなサメ博士』『鯨くもとの人間の文化史』を著し、鯨と人間生活のかかわりを考え、鯨の知識普及につとめ、神宮農業館資料を中心として、民俗学的、魚類学的等、多角的な視野にたったユニークな業績をあげ、博物館活動の一環としての教育普及活動を実践した。

受賞者 福岡県立古賀養護学校教諭 石井 忠

玄海沿岸の漂着物を多角的に調査し、『漂着物の博物誌』を公刊。わが国における漂着文化の問題を考える上で重要な意義があり、とくに具体的に実証したのが大きく評価され、文章も流麗で一般性がある。

昭和55年度 受賞者 奈良国立文化財研究所考古第二調査室長 森 郁夫

古代における瓦の研究を専攻とし、とくに『奈良国立文化財研究所基礎資料（瓦編3・5・6）』は平城宮跡出土の古瓦を体系的に分類して編年基準を設定し、全国の奈良時代瓦研究の基礎を築いた。また日本の歴史考古学に関する多くの論文を著わし、中でも『瓦のロマン—時代からのメッセージ』の著書は、多くの資料を駆使し、瓦についての高度な知識を平易に解説したすぐれた啓蒙書であるばかりでなく、随所に最近の研究成果がもりこまれており、専門家にも裨益するところが大きい。

昭和56年度 受賞者 根室印刷株式会社 北橋 保男

本学卒業以来一貫して、主として北海道考古学の研究に従事しながら、さらに広く千島列島・樺太からシベリア大陸、北太平洋周辺地域一帯の民族史料の調査を実施され、多くの著作論文を著わしている。このたびの『千島・シベリア探検史』は、ロシア帝国のシベリア開発に関わる基本的な史料として価値の高いG・F・ミュラーの『ロシア史集成』第三巻の完訳であり、併せて日本北方地域の民族誌について、要領よく解説されている。特に該地域が現在の北方領土問題とも深く関係する点を意識において、単なる歴史研究上の事件を超えた現代史的意義をも見出さそうとしているところさえ窺われる。

昭和57年度 受賞者 奈良国立博物館文部技官 前島 己基

著書『郷土考古学ノート—出雲・石見・隠岐—』は、島根県教育委員会在職中に従事した遺跡・遺物の調査研究の成果に基づき、出雲・石見・隠岐の古代文化を先土器時代から中世まで、通史的にまとめたものである。これらの地方は記紀をはじめ、出雲国風土記にみえる有力な所だけに、古来個性のある文化が発達した。本書はこうした古典の世界を考古学的な立場から解明するとともに、平易な文章で記述し、啓蒙的役割をも果たしている。

受賞者 川崎市立産業文化会館学芸課学芸員 三輪 修三

著書『東海道川崎宿』は、川崎市域における歴史と文化に関する研究とその普及活動の成果を背景に、川崎における宿駅と渡船の両機能を持った川崎宿の実像を探究する目的で著わしたものの。その特徴は博物館としての展示に必要な物質文化を媒体とするため、市域内の道標・庚申塔などの石造物に注目して調査、また地域史研究に重要な文献を精査、更に川崎宿の本陣職・名主役・問屋役を兼帯した田中兵衛の名著『民間省要』や、宿役人を勤めた森家の文書などを駆使し、慎重に史実考証を進めている所にある。本書は地域史に止まらず、日本近世交通史研究に多大な成果を与えた。

昭和58年度 受賞者 家事評論家 小菅 桂子

長年に亘り日本人の食物・生活文化の研究に携り、この度『にっぽん洋食物語』を著され、いわゆる洋食が、日本的食生活・風俗習慣の中で変化・融合してきた過程を、女性ならではの

- 細やかさで実証した。
- 昭和59年度 受賞者 國學院大學考古学資料館学芸員 青木 豊
 著書「博物館技術学」は博物館学の「技術」の面でのわが国初の大系化への試みで、従来発掘調査をしても“もの”の移築や博物館資料としての活用が不可能なものも多く、そのものの価値はあっても活用に供することを不可とし、単なる記録保存のみにとどまっていたが、それらの“もの”に対してその活用を可能にした研究成果である。
- 昭和60年度 受賞者 国立民族学博物館助教授 小山 修三
 著書「縄文時代—コンピュータ考古学による復元」はアメリカ考古学の方法およびオーストラリア・アボリジニの民族調査等の実績に基づき、縄文時代の人口算出や食料事情などについて新しい解釈を提示、学会の注目を集めた研究成果を踏まえて新しい縄文文化論を展開し、考古学の魅力を良く伝えている。
- 昭和60年度 受賞者 釧路市立博物館長 澤 四郎
 永年にわたって釧路市立博物館を中心に北海道地方の博物館活動としての学術研究とその教育的啓蒙に尽力し、「釧路市立博物館50年の歩みと新館建設」と示されている通り21世紀へ向けての地域博物館の指針を示した。
 受賞者 秋田県教育委員会文化課学芸主事 富樫 泰時
 永年に亘って東北地方の縄文文化の研究に従事して、数多くの優れた論文著作によって学界に裨益するところ大なるものがあり、かつ著書「日本の古代遺跡 秋田」は、該地方の考古学的知識の啓蒙普及に貢献した。
- 昭和61年度 受賞者 名久井 芳枝
 著書「実測図のすすめ—モノから学術資料へ—」は考古学と民俗学がモノを対象として歴史を構成するという視点に立脚して、モノを科学する基礎的な方法論の確立を指向し、土中に埋没する遺物とその伝統文化、技術を継承する民具とを連続的に研究対象とする理論を示し、「地上考古学」や「民俗考古学」とも一脈を通ずる先駆性を有していることが高く評価される。
- 昭和61年度 受賞者 千葉大学附属図書館 椎名 仙卓
 著書「モースの発掘」は、大森貝塚を発掘し、近代科学としての日本考古学の基礎を築いたE・S・モースの業績に対する従来の評価のみにとどまらず、さらにモースの多岐にわたる活動が日本における博物館の発達を促し、あるいは文化財保護の理念の普及にも大いに預って力があったことを明らかにするなど、重要かつ斬新な視点に注目すべきものがあつた。
- 昭和63年度 受賞者 長野県松本筑摩高等学校教諭 桐原 健
 著書「縄文のムラと習俗」は、縄文時代における多くの事象を、考古学から見た「モノ」あるいは「コト」とするよりも、むしろ民俗学の素養から導き出されてテーマとして取り上げ、単なる「モノ」や「コト」の考察に止まらない論考によって構成されることが、高く評価される。この論考によって、考古学と民俗学の提携に関するある部分は、方法論的に通過できたとしても過言ではないであろう。しかも、章節には現在考古学で注視されている問題点を多く含み、その意味では、本書が考古学研究の先端性を併せ持っていることとして、世評を一層高めるに違いない。
- 平成2年度 受賞者 西宮神社権宮司 吉井 貞俊
 著書「えびす信仰とその風土」は、えびす神関係年中行事表の作成及びえびす神の神影像の集成等の結果とともに、えびす信仰の分布を全国的な視野に立脚しながら分析し、えびす信仰の変遷と伝播を克明に明記したものである。またえびす信仰の全国的な流布に関係深いとされる百太夫祭祀分布と東西日本の信仰形態を対比した論考や、さらに古地図の復元・模写を利用しながら民俗学的、地理学的見地から歴史的にえびす信仰の繁栄した西宮とその西宮神社の風土論を展開するなど、えびす信仰の研究に新風を注いだ卓見と言えるだろう。
- 平成3年度 受賞者 文化庁美術工芸課文部技官 原田 昌幸
 著書「燃系文系土器様式」は、土器型式編年の分野における様式論を主軸とした研究手法によって、燃系文系土器を説き明かしたものである。

先ず、燃糸文系土器研究の足跡をたどった後、同様式土器の五段階の変遷をまとめる。各段階ごとに器形、文様帯構成、文様要素を明らかにした上で、分布と地域性を抽出していく。その結果、様式圏は東京湾を中心とした遺跡分布を示しながら、関東平野一円に展開するが、各型式には核地域が認識できるとする。しかも型式相互の関係をみると、隣接する核地域間においては直接搬入されているだけでなく、型式表象の融合、折衷現象に型式ごとの特色がみられることが指摘される。そして、土器以外の文化事象にも目を向け、それぞれの様相を示して、早期の世界を描き出していくのである。

本書においてはじめて全体像が明らかにされた燃糸文系土器様式について展開される論調は、新進気鋭の意気込みがなぎっており、高く評価される。

平成7年度

受賞者 株式会社電通・広告資料収集事務局学芸員 中田 節子

著書「広告の中のニッポン」は、広告資料の収集・整理・展示・調査研究に従事した成果であり、モノを扱い、分析する考古学的方法論を生かしたものとして評価される。また、新たな広告学、コマーシャル学ともいべき分野の開拓に貢献するものであり、今日の情報科社会の中で先取性に富んだ具体的な作業として、将来も大きな期待が寄せられるところである。

平成7年度

受賞者 群馬県子持村教育委員会文化財保護担当 石井 克己

著書「黒井峰遺跡—日本のポンペイ—」は、表題遺跡など榛名山二ツ岳の軽石層によって密封された村内遺跡の発掘調査に従事したその成果であり、その状況を克明に記述したものである。そして、古墳時代後期の一つのムラが、押し潰されながらも原況をよく保存し、土葺きで周塹帯をもつ竪穴住居や、住居、納屋、作業小屋、家畜小屋などの平地建物、高床倉庫などのほか、道、樹木、境界、田畠などで構成されている生(き)のままの状況が明らかにされた。

本書は、黒井峰という稀有の遺跡が総合的に記述されたわけであって、古代史研究史上の意義は計り知れないものがある。

鈴 杏 葉

5世紀 出土地不詳

最大長 11.6cm 最大幅10.3cm 体部厚0.4cm

白銅質の三鈴杏葉で、鈴は直径約3.5cmの球状を呈し、劍菱形の本体と一体となって構成されている。先端部の鈴は、基部から折損しており、体部と鈴に穿たれた6個所の補修孔によって接合されていたことが窺える。体部の表は弧線によって区画され、それぞれに中心に円錐形の乳を据え、平行する二条の細隆線によって「X」字状の装飾がなされる。さらに上下左右の空間には珠文が充填され、加飾される。立開孔には、鉄地の鈎舌金具の一部が遺存する。

(國學院大學考古学資料館所蔵)

(内川隆志記)

國學院大學

博物館學紀要 第22輯

発行日 平成10年3月31日

発行所 東京都渋谷区東4-10-28

電話 (03) 5466 - 0251

國學院大學博物館学研究室

編集兼代表者 加藤有次

印刷 國學院大學印刷室

Bulletin of Museology, Kokugakuin University

HAKUBUTSUKANGAKU-KIYO

1997, No.22

CONTENTS

- The History of the Study about Display in MuseumYutaka AOKI..... 1
- The Study concerning of the Special ExhibitionYoshiaki KANAYAMA ... 57
in Museum and the Educational result :
The new behavior Strategy based on
Social marketing (the second part)
.....Takashi UCHIKAWA..... 76
- The Report of Audio VisualNoriko KATO, Namiko KANARI... 93
Exhibition at Museum in Tokyo
- A Short study about The History ofTetsuya YAMAMOTO ...105
Museum's Architecture and Environment
-

The Museum Study Room

KOKUGAKUIN UNIVERSITY

Shibuya, Tokyo, Japan