

福岡市美術館 研究紀要

第 2 号

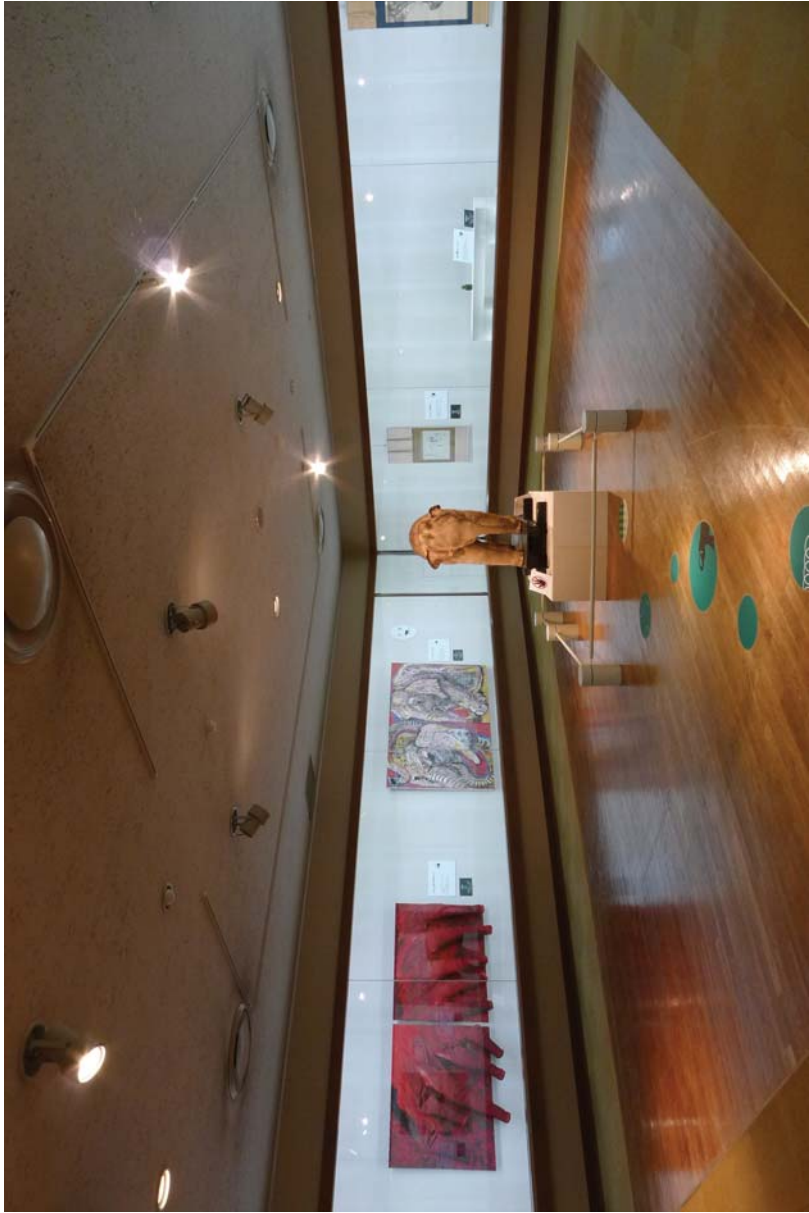
美術館と動物園の連携：「美術館で Zoo」の教育普及活動	神保明香	1
【報告文】 アジアゾウの剥製標本の展示を目的とした保存処置報告	渡抜由季	13
福岡市美術館所蔵 アンコールワット時代の 青銅弥勒菩薩頭部について	後藤恒	19
九州派—その誕生を人物交流から見る	山口洋三	29



狩野探幽《獺図》江戸時代 福岡市美術館



青銅弥勒菩薩頭部 福岡市美術館



「美術館で Zoo」 展示風景



青銅弥勒菩薩頭部 福岡市美術館

ミュージアムの連携：「美術館で Zoo」の事例

神保明香

I 美術館と動物園の連携

1. 序

近年、自然系と人文系の博物館の連携事業が盛んになり、全国の博物館でさまざまな取り組みが行われている。例えば、東京では5月18日の国際博物館の日を記念し、東京国立博物館、上野恩賜動物園、国立科学博物館が3館園連携事業を実施し、2013年は「上野の山でサルめぐり」が開催された⁽¹⁾。福岡県でも2013年7月から直方谷尾美術館で展覧会「動物園がやってきた！！ようこそ！のおがたサファリランド」が開かれ、会期中に出品作家と北九州市の到津の森公園動物園園長との座談会や動物園内での展示も行われた⁽²⁾。2013年はこの他にも、全国で多数の自然系と人文系の博物館による連携事業が開催されている。福岡市美術館でも、福岡市動物園との初めての連携を果たし、常設企画展「美術館で Zoo」を開催した。福岡市美術館と福岡市動物園はいずれも福岡市の施設であるが、これまでこのような連携の事例はなかった。よって、本章では「美術館で Zoo」展について美術館と動物園という館種を超えた施設が協力し開催した連携企画の事例を報告し、その目的や成果、今後の課題について考察したい。

「美術館で Zoo」は、福岡市美術館で開催した常設企画展「美術館で Zoo」と、関連イベントの「アニマルアートツアー in 動物園／美術館」から成る。まず、常設企画展「美術館で Zoo」だが、2013年10月1日から11月18日まで福岡市美術館の古美術企画展示室にて開催された。展示作品は全て福岡市美術館の所蔵品であり、近世以前の日本・東洋の美術、いわゆる古美術から近現代美術まで幅広く計16点の作品を展示した。展覧会場には福岡市動物園から借用したアジアゾウとワシミミズクの剥製も一緒に展示した。展覧会について、来館者が展覧会をより楽しめるように展覧会場に施されたさまざまな工夫とその効果について論じていきたい。

次に、関連イベントの「アニマルアートツアー in 動物園／美術館」である。「美術館で Zoo」に関連し、福岡市動物園と福岡市美術館の両館園で開催した。動物園では「美術館で Zoo」展に先駆け、2013年8月1日と4日の2回、美術館では展覧会会期中の10月6日と20日の2回、合計4回実施した。内容は約2時間で、参加者は各日定員20名に設定した。イベントは二部構成であり、はじめに動物園飼育員と美術館学芸員が美術作品中の動物について、それぞれの専門的な視点からトークをし、その後ワークショップを実施した。動物園飼育員と美術館学芸員という、異なる専門性を持った者が同じ舞台上で話をする、という試みが、どのような相乗効果をもたらし、結果としてどのような成果があったのか、美術館の教育普及的観点から考察していく。

2. 連携の目的

先に述べたが、「美術館で Zoo」展は福岡市動物園と福岡市美術館が相互に協力し、コラボレーションした初めての企画である。2013年に福岡市動物園が開園60年、福岡市美術館が開館34年を迎えたが、連携はこれまで実現してこなかった。

ここで、両施設について簡単に説明しておく。福岡市美術館は福岡市中央区大濠公園に位置する1979年に開館した美術館である。前川國男が設計し、大濠公園の自然と一体化するような赴きの建築である。日本国内の

美術館と比較しても、所蔵作品の数は多い方であり、内容も、仏像や茶道具から、ミロやダリといった海外作家を含む 20 世紀の美術作品や、現代美術作品まで非常に幅広い。

一方、福岡市動物園であるが、開園は市美術館より 25 年以上早く、1953 年である。市美術館と同じく、福岡市中央区に位置し、同敷地の中にある福岡市植物園と一緒に福岡市動植物園として市民に親しまれている。現在は、ゾウやライオンをはじめとした大型の哺乳類から、鳥類や爬虫類まで約 130 種類の動物を飼育、展示している。

このように、美術館と動物園は学術的な分類をするならば、「人文系」と「自然系」という異なる部類に属するが法律上は同じ「博物館」にあたるといえる⁽³⁾。しかし、そこでは、同じ「展示」という行為においても、対象は美術作品と動物というように全く異なるものを扱う。このように性格の異なる博物館が連携し得られる教育普及的利点、つまりこの連携の目的とは何であろうか。「美術館で Zoo」では、以下の二点を連携の目的として位置づけた。一つは、美術館学芸員と動物園飼育員が、すでに持つ教育普及的手法を交換することである。これは、主に利用者に対して、より満足度の高い活動を提供するために有益な情報の交換である。もう一つは、新しい利用者層の獲得だ。市美術館も市動物園も、それぞれ中心となる来館（園）者層があるが、この連携企画を通じて新たな層にアプローチし、両館園を利用する楽しみを多くの方に知ってもらうことを目的の一つと考えた。

3. 展覧会「美術館で Zoo」について

はじめに、展覧会「美術館で Zoo」(会場：福岡市美術館、会期：2013 年 10 月 1 日～11 月 18 日)について、その内容を紹介していきたい。まず「美術館で Zoo」では、想定する来館者を福岡の 30 才代から 40 才代の親とその子どもに設定し、リピーターよりも普段は美術館に行かない人たちをターゲットにした。その上で、これらの対象者が、展覧会に足を運ぶ動機付けは何か、また楽しみながら作品鑑賞が出来るような展覧会場とはどのようなものかについて考えながら、展覧会を作り上げていった。展覧会場では、ただ一方的に並べた作品を来館者が見るというものではなく、来館者それぞれが個人で楽しみを発見し、自分に合った方法で鑑賞体験が出来るようにした。そのために、展示空間全体の構成は重要であり、展示作品の選択、展示室の空間デザイン、解説キャプションの在り方、動物の剥製の展示、など工夫を凝らした部分は多岐に渡る。その中から、美術館の教育普及活動という視点から、作品選択、展示キャプション、順路、剥製の展示について論じていきたい。

まず、重要であるのは展示作品の選択である。同展覧会では、展示作品は全て福岡市美術館の所蔵品の中から選んだ。展示作品の決定にあたっては、福岡市動物園との連携ということで、福岡市動物園で飼育されている動物に限ることにした。展示のバランスや期間などを考慮し、最終的に、カワウソ、テナガザル、ニホンザル、ゾウ、トラ、ミミズク、ツルの 8 種類、古美術と近現代美術という枠組みにとらわれず屏風、掛軸、油彩から陶製品まで、計 16 点が選ばれた。これは、展示を見てその動物を見たくなった場合、福岡市動物園を訪れれば実際に動物を見られるようにする為である。それが、動物園へ足を運ぶ動機付けになり、連携の目的である新しい利用者の獲得に直接的につながると考えたのだ。

次は展示作品の横に設置された作品解説キャプションである。キャプションについては、次の章で詳しく考察を加えるのでここではその役割と目的について簡単に述べるまでに留めておくが、展示キャプションは作品と来館者をつなぐ非常に重要な役割を担っている。「美術館で Zoo」展では、各作品についてそれぞれ 2 種のキャプションを制作した。一つは、作品の基本情報といえる情報、「作家名、タイトル、制作年、素材」について簡素に述べたものである。もう一つは、作品についての解説を述べたもので、学芸員が各作品に関して、来館者に鑑賞のポイントや見所を示した内容となっている。

三つ目は、鑑賞の順路である。一般的に美術館の展示室には順路が設定されている。多くの場合「順路」と書かれた看板が立っていたり、また展示室内が初めから一方通行で、逆戻り出来ないようになっていたりすることはよくある。一方、順路は必要なのであろうかという問いもあるだろう。順路は、多くの場合展覧会を企画した学芸員が、テーマにそって作品を順に鑑賞できるように準備したものである。もちろん、学芸員が設定した順路で作品を鑑賞する楽しみもあるだろう。そこでは、展覧会の内容について理解を深め、企画者の考えを追体験することが可能になる。しかし



図1「美術館で Zoo」展示会場。図の右側が展示室入口、カーペットと床面の円形シールが同線となる。

ながら、ここで考えたいのは、個人が自由に思うままに作品を鑑賞する楽しみもあるのではないか、ということである。特に、この「美術館で Zoo」展では、展示作品は全て福岡市美術館の所蔵品であり、美術館のコレクションを来館者に存分に味わってもらえる機会であった。Myhill は、展示室で個人が興味のある作品を好きな順番に鑑賞し、作品を前にして起こる純粋な感情の動き、個人の発見が重要だと述べ、その為には決まった順路を展示室に設けないことが重要だと主張している (Myhill 2013) ⁽⁴⁾。つまり、「美術館で Zoo」展のように、コレクションを自由に楽しみ、個人の発見をしてもらう為には、展示室内に順路を設けないほうが、目的の達成には効果的だといえる。「美術館で Zoo」展では、上記のような目的から、あえて順路を設けずに展示空間を作り上げた。順路を設けないというよりはむしろ、幾通りもの順路を、曖昧に提示したと言う方が正確であろう。展示室には入口から放射状に5つの直線が上、右と左、斜め左右へと延びているのがわかる (図1)。つまり、順路を設けないかわりに、どの方向へ進めばよいか、床のデザイン (カーペットのラインと床に貼ったシート) によって示しているのだ。実際、床面に飛び石のように貼られた円形のシートに従って、来館者が歩みを進める姿は、展示期間中に多くみられた。また、その行為は年齢を問わず、子どもから大人までが行っていた。展示室に足を踏み入れ、どちらの方向へ進むか空間を見渡しながらかち止まって考える、その行為が来館者に展覧会への興味をわかせるのである。

最後に、動物の剥製の展示である。今回、動物園と美術館の連携企画として展覧会を考えたときに、一つの柱となったのが、動物の剥製を美術作品と一緒に展示するという試みであった。作品中の動物について、展覧会場で本物の動物と比較しながら鑑賞できれば、他にない鑑賞体験を来館者へ提供できるのではないかと考えたのである。福岡市動物園は多くの剥製を所蔵しているが、その中から、アジアゾウ (子ゾウ) とワシミミズクの剥製を借用した。アジアゾウは生後およそ半年で死んだ個体であるとはいえ、体長は約 154 cm (長) × 80 cm (幅) × 125 cm (高) と人間の大人ほどの大きさであり、ワシミミズクは、剥製を固定してある木製の台を含め約 40 cm (長) × 40 cm (幅) × 73 cm (高) であった。また、大きさ以外にも剥製を展示室内に搬入するために解決しなければならない課題がいくつもあった。例えば、アジアゾウの剥製に付着している可能性のある文化財害虫の駆除を行い、安全な環境で展示をすることである。文化財害虫の駆除については、本紀要の渡抜の論文で詳しく述べられているので、それを参照されたいが、結果としては保存・管理担当学芸員の協力を得て、脱酸素剤による処置を施し、展示室に剥製を入れることが許可された⁽⁵⁾。よって、来館者は作品を鑑賞しながら、その場で剥製と比較し、相違点を発見することが可能になった。

4. 関連イベント「アニマルアートツアー in 動物園／美術館」

次に、展覧会の関連企画として福岡市動物園と福岡市美術館で開催した「アニマルアートツアー in 動物園／美術館」について論じていきたい。市動物園では、展覧会に先行して8月1日と4日に、市美術館では展覧の会期中である10月6日と20日の合計4回開催された。美術館と動物園の連携企画として、美術館学芸員と動物園飼育員がコラボレーションする初めての機会であった。そもそも、学芸員と飼育員はいずれも専門職という共通点はあるが、扱う対象は美術作品と飼育動物というように全く異なる。教育普及的手法の交換と、新たな層の来館者の獲得を目的に、各日テーマとなる動物（カワウソ、シロテテナガザル、ゾウ、ミミズク）を決め、それぞれの専門的視点で同じ対象（動物と美術作品）について語るイベントを行った。両者の異なる視点から生まれる新しい発見を、参加者と共有することで、全く新しい美術館（動物園）体験が提供出来ると考えたのである。本章では、アニマルアートツアーの内容とその展開に触れながら、学芸員と飼育員がどのように教育普及的手法を交換したのか、また参加者にどのような体験を提供出来たのか考察していきたい。

始めに、福岡市動物園で開催した「アニマルアートツアー in 動物園」について紹介したい。動物園ではコツメカワウソとシロテテナガザルをテーマにし、10時から12時までの2時間でイベントを開催した。前半の30分を学芸員と飼育員のトーク、10分の休憩をはさみ、後半の1時間20分をワークショップの時間とした。

前半の学芸員と飼育員のトークは、コツメカワウソとシロテテナガザルの獣舎前で行った（図2、図3）。飼育されている動物が、活き活きと動き回る動物の目の前で、美術作品を原寸大に拡大したパネルを用意し比較をした。飼育員と学芸員では、同じ（作品中の）動物を見ていても、着眼点が異なっていたことは興味深い。事前に行った打合せで、市美術館が所蔵する狩野探幽の《獺図》を見た際に、動物園飼育員は「本物のカワウソより顔が長い」、「これはおそらく絶滅したニホンカワウソだと思う」、「水に入って濡れたときの毛の感じがリアルに描けている」というように、当然ながらカワウソを飼育している者しか知り得ない事実を引き合いに出し鑑賞をしていた。それは美術館学芸員にとっても初めて聞く事実が多く、作品についての理解を深めることにつながった。アニマルアートツアー当日は、打合せの内容を踏まえ学芸員と飼育員がトークをした。両者が異なる視点で話をし、参加者はパネルで作品中の動物を鑑賞しながら、目の前の獣舎で生きた動物とも比較する、という鑑賞（観察）体験は、作品と動物への興味を喚起する有効な手段であったといえる。動物園で開催したシロテテナガザル



図2 アニマルアートツアー in 動物園の様子。コツメカワウソの獣舎前で、美術館学芸員と動物園飼育員がトークをした。



図3 シロテテナガザルのトークの様子。

のアニマルアートツアーでも、同様に作品のパネルを使用し獣舎前でトークをした。動物園で飼育されているのはシロテテナガザル、伝・牧谿の《韋駄天・猿猴図》に描かれているのは手が白くないためシロテテナガザルとは違う種のテナガザルと、種類の違いはあったが、事前に打ち合わせを重ねていたことで、むしろその違いを中心にトーク内容を膨らませることが出来た。

また、10月には福岡市美術館でも「アニマルアートツアー in 美術館」を2回行った。テーマは、ゾウとミミズクであった。トークからワークショップへの流れは市動物園でのアニマルアートツアーと同様だが、当然、美術館には生きた動物はいない。そこで、動物園

から借用し展示したアジアゾウとワシミミズクのはく製を使いトークを組み立てた。飼育員にとっては、美術館で動物の話をするのは初めての経験であり、戸惑いも見られたが、事前に作品を鑑賞してもらい打合せを重ねながら、不安を解消していった。はく製ではあるが、本物の動物と作品中に描かれた動物が共存するという非日常的な空間は、美術館での鑑賞の新しい可能性を提示できたように感じる。

このように、動物園と美術館でアニマルアートツアーを開催したが、いずれも学芸員と飼育員によるトークに続き、ワークショップを行った。ワークショップは「動物になって理想の住みかをつくろう！」というテーマで、参加者は各々がその動物の「理想の住みか」を制作した。スポンジ、紙、木片など、さまざまな素材を準備し、それらを自由に使って活動をした(図4)。また、「理想の住みか」という設定についても「もし自分が動物だったら」という仮定に限らず、トークで鑑賞した作品中の動物にとっての「理想の住みか」を制作してもよいものとした。参加者はそれぞれ配布されたダンボール板1枚を土台に使うことを条件に、その他は自由に「理想の住みか」を制作していった。一方、美術館ではテーマの動物の体の一部(ゾウの鼻、ミミズクの羽)を制作した。材料の準備は動物園と同様であり、制作した作品を身につけ「館内で自分が動物だったら住みたい場所」を見つけワークショップを終えた。

このワークショップは、前半のトークで得た包括的な情報を、個人の経験へと変容させる活動であった。作品制作に関しては、十分に構想を練ってから動く人や、材料を好きなだけ選ぶ人、また作業をしながら自分の世界を構築していく人など方法は千差万別であった。大人も子どもも関係なく、それぞれが個人的な世界へと没入し、ワークショップの会場は熱気と静けさに包まれた。そして、この独特の雰囲気がワークショップ成功の一つの尺度になるといえよう。参加者たちは、ただ黙々と自分の作業に没頭し、しかし時には隣の参加者と談笑しながら、その空間の雰囲気を共有していくのである。この共有の過程で自然発生的に生じる他者とのつながりは、美術館の教育普及活動が目指すべき活動の一つであると考ええる。

5. 結

福岡市美術館と福岡市動物園が初めて連携した「美術館で Zoo」であるが、目的であった美術館学芸員と動物園飼育員の教育普及的手法を交換する、という点で成果が得られたと考える。今回の展覧会と関連イベント開催にあたり、幾度も動物園に足を運び、飼育員の方々と打合せを重ねたが、美術館や展示に関して客観的な意見を聞



図4 ワークショップでは、さまざまな素材を使って「理想の住みか」を制作した。

いたり、「展示」についての考えを聞いたりする中で多くの気づきがあった。美術館学芸員の常識と動物園飼育員の常識の違いも多く、興味深い発見であった。また、今回実施したイベントやワークショップの手法については、動物園で実施している方法とは異なり、美術館から動物園へ新たな教育普及活動を提案することが出来たと考える。

また、もう一つの目的である新しい来館者の獲得であるが、参加者へのアンケート調査に拠れば、これまで動物園しか利用していなかった来館者が、美術館へ足を運ぶきっかけになった例や、反対に美術館をよく利用する方が、動物園に興味を持った例など、一定の効果があったことが分かる。一方で、直接的な新規来館者の獲得については、統計的なデータを取るに至らず、判然とした効果は明らかでない。しかしながら、アンケートを参照する限り、利用者の反応は概ね好意的であった。また、事実として、この展覧会や関連イベントをきっかけに、その後も継続的に美術館へ足を運ぶ利用者もみられ、リピーターの獲得につながったといえる。

一方、課題も残る。一つは、このような連携企画を一過性のイベントで終わらせず継続することの難しさである。「美術館で Zoo」は同じ福岡市内にある人文系と自然系の博物館が連携した事例だが、それでも担当者の異動や予算の縮小などもあり、継続には努力が必要である。今後も繋がりを切らずに活動を続けて行きたい。

もう一つは、先にも述べたが、活動の評価である。これは、他館との連携に限らず、美術館の展覧会に関していえるが、評価の方法が確立していない。一般的に、評価の対象として、参加者や展覧会の入場者数が挙げられるが、それ以外にも質的評価が必要である。第三者による評価体制や、アンケート調査を行う場合の手法、集積したデータの利用についても方法を確立していく必要がある。

最後に、連携に関して美術館が抱える課題について触れておきたい。それは、主に作品の扱いに関連する。美術館では、所蔵作品を常に定められた温湿度下で厳重に管理している。そのため、館外へ持ち出す場合には厳しい条件があり、例えば美術館の展示室のように、一定の温湿度下で管理される環境を整える必要がある。今回の「美術館で Zoo」の場合、動物園での「アニマルアートツアー」で、美術作品を動物園へ運ぶことは出来ず、代わりに作品の原寸大パネルを作成した。このように、作品の館外への持ち出しは、その準備を含め容易ではない。しかし、楽観的に言えば、物の移動は適わずとも人の移動は可能である。今回の例では、学芸員と飼育員がそれぞれの場を移動し初めての連携が実現したといえる。そして、その過程が学芸員と飼育員の交流を深めたことも事実である。

このように、館種を超えた博物館の連携は課題もあるが、こういった活動が今後さらに活発化し、博物館の教育普及活動がさらに充実したものになることに期待したい。

II 美術館の言語：理想的な展示キャプションとは

次に、本章では美術館に存在する「言語」、特に文字情報について論じていきたい。美術館には、実に多くの「言語」が存在している。ギャラリートークなど他者との対話で伝達される言語、作品を鑑賞し個人の中に感情として生じる言語、オーディオガイドを聞いて音として伝達される言語などさまざまな形式がある。展示室という空間に限っても、そこには純粋に美術作品のみが置かれているのではなく、やはり多くの「言語」が情報伝達の媒体として存在している。なかでも、展示室でみられる代表的な「言語」は、作品についての解説キャプションを中心とした、文字情報であろう。本章では、美術館の「言語」である展示キャプションについて、「美術館で Zoo」展の例を取り上げながら、考察していきたい。

1. 展示キャプションに関する先行研究

はじめに、美術館（博物館）における展示キャプションに関する先行研究について簡単に述べておきたい。海外と日本国内で状況は異なるが、海外の事例として、その分野の研究が豊富な英国の事例について紹介する。英国では、Margareta Ekarv が 1987 年にスウェーデンの博物館の為に書いた、展覧会のキャプション制作における理論が、展示キャプション制作の基準として広く採用されている (Ekarv 201) ⁽⁶⁾。Ekarv は、自身の理論の中で展覧会の為の展示キャプションについて以下の様な指針を示している。「一文は短く、正しい語順で、文章は 45 単語程度にすること。文章の最後は、自然なフレーズで終わること。従属句や不必要な副詞的修飾語は省くこと」(Ekarv 201、筆者訳)。このように、Ekarv は展示キャプションの文章の書き方について、単語数などを含めた技術面で理論を展開し、実際にその理論がいくつかの博物館で利用され成功を収めている ⁽⁷⁾。また、ロンドンにある The Victoria and Albert Museum (V&A) でも、2009 年に *Gallery Text at the V&A : A Ten Point Guide* を発行している。これは、V&A で実際にキャプションを書くために、どのような段階を経て制作しているのか、事例を紹介しながら 10 のステップでその方法を紹介する小冊子である。それに拠れば、第 1 のステップは「対象とする利用者に向けて書くこと」であり、続いて文字数や文章の書き方について、具体的に示されている (Victoria and Albert Museum 3、筆者訳)。また、過去に書かれた V&A の作品解説キャプションと、この Ten Point Guide に沿って改良された新しいキャプションを比較しながら、その解説が書かれており、具体的な手法を知ることが出来る ⁽⁸⁾。

一方、日本では、展示キャプションについて学術的研究がなされた例はほとんどないといえる。しかしながら、興味深い展示キャプションを制作している美術館、博物館は全国に存在する。学芸員の創意工夫がなされたキャプションというと、まず東京の板橋区立美術館が挙げられるだろう。同館では、主に古美術の作品に関して、学芸員が新しい題名を付け、作品解説と共に展示キャプションを設置している。古美術作品の題名は、作者が付けたものではなく、後に専門家たちによって付与されたものが多く、また題名から作品が想像しづらい場合も多い。そこで、来館者により直接的に伝わるようなキャプションの必要性を感じ、新しい展示キャプションを制作した ⁽⁹⁾。例を挙げると、狩野典信 ^{みちのぶ} の《大黒図》という作品は、《ドデカ大黒》と新しいタイトルが付けられている。また作品解説の文章は、作品中で、学芸員が見て欲しい部分へ来館者の視線を誘導するような文面になっている。新しいキャプションは展示会場でしか見られず、会場へ足を運んだ来館者だけへの特典ともなる。このような大胆な取組みの背景には、来館者の中心である板橋区民に、美術館を身近に感じてもらいたいという学芸員たちの意識があったそうだ。また、新しいタイトルや解説文を考える際に複数の学芸員が相談を重ねて制作するという過程が、展示キャプションの質を高めていると考える。また、展覧会に合わせて毎回キャプションを作り替えているという。同館が対象とする来館者を設定し、それを職員が意識していること、さらに展示キャプションを時代のニーズに合わせて改善し続けていく姿勢が、取組みを成功へと導いていると考える。

次に、福岡市博物館で 2012 年夏に開催された特別企画展「幽霊・妖怪画大全集」の例を取り上げたい。同展覧会でも工夫を凝らした展示キャプションがみられた ⁽¹⁰⁾。ここでは、福岡市博物館が所蔵する「幽霊・妖怪」を描いた作品約 160 点が展示されたが、その全ての作品にキャッチコピーが付けられ、展示キャプションで表示された ⁽¹¹⁾。例えば、伝・円山応挙《幽霊図》は、美人幽霊図の典型的な図様とされるが、「私なら、怖くないでしょ」というキャッチコピーが付けられ展示された。また、作品解説のキャプションも読みやすい文体で、分かりやすい内容であった。160 点全ての作品に施されたキャプションの情報量は来館者を圧倒するものだったが、キャッチコピーと作品解説キャプションは、日常的に美術を鑑賞する習慣がない者にとって、垣根を取り払うような効果があったといえる。一方で、同展と板橋区立美術館との違いを挙げるとすれば、福岡市博物館の場合は展覧会の図録にも会場と同じキャッチコピーと解説キャプションを掲載した点である。展覧会を企画した中山喜

一朗学芸員によれば、自宅に帰ってから、図録を読みながら、展覧会を追体験出来るようにと考え、会場と同じキャプションを載せたそうだ⁽¹²⁾。これも、展示キャプションが作品と来館者をつなぐ役割をした好例であるといえる。

2. 「美術館で Zoo」展における作品解説キャプション

海外と日本国内の展示キャプションについての事例を紹介したが、福岡市美術館で開催した「美術館で Zoo」展でも、展示キャプションに関して意欲的な試みが行われた。「美術館で Zoo」展では、展示キャプションは、大きくわけて2種類が制作された。一つは作品の基本情報であり、もう一つは作品の解説である。

キャプションについて、具体的な考察を始める前に、まずこれらのキャプションを設置したねらいについて述べておきたい。それは、美術館の教育普及活動の理念とも重なるが、美術館と社会のつながりを生み出す場として展覧会が存在し、その中心は来館者にあるということである。東京美術館の稲庭彩和子は、美術館の教育普及活動は来館者に最も近い仕事であるとし、特に作品鑑賞について以下のように述べている⁽¹³⁾。

展覧会の作品の質がよければ個々の来館者にとって有意義な鑑賞体験につながるかといえば、それほど単純ではない……美術館の教育普及活動においては、鑑賞者の千差万別のあり方を受け止め、その個々人の状況の把握をし、よりよい鑑賞環境のデザインを考えていくことが大切である。つまり、展覧会はマスに向けてなされているが、教育普及活動はより細かく、個人やグループに向けてなされていることが多い(稲庭 111)。

稲庭が主張するように、美術館の教育普及活動は、来館者の存在が常に中心にあり、彼らの多様性に出来る限り応じるためにさまざまな手段を準備し、美術館という空間を個人がそれぞれの方法で楽しめるように場を設ける活動であると言えよう。このような教育普及活動の理念を前提に、「美術館で Zoo」展で実際に制作したキャプションについて具体的に検証していきたい。

3. 作品の解説キャプション

ここから「美術館で Zoo」展で制作された展示キャプションの具体例を参照しながら考察をすすめていきたい。同展で展示された狩野探幽の《獺図》という作品がある(口絵1)。江戸時代の狩野派の絵師、狩野探幽の作で、カワウソが非常に写実的に描かれた福岡市美術館所蔵の名品である。この作品には図のような解説キャプションをつけ展示した(図5)。先に紹介した、板橋区立美術館や福岡市博物館の例と同様に、「おれに触るとケガするぜ」という作品の新しいタイトル(キャッチコピー)をつけ、キャプションの最上部に見出しのように位置させた。その下には、作品の解説を続けたが、文章は口語的でかつ基本的な情報のみとし、専門用語による解説は避けた。初めて美術館に来た人でも、展示キャプションを見ながらであれば、作品鑑賞を楽しめるよ

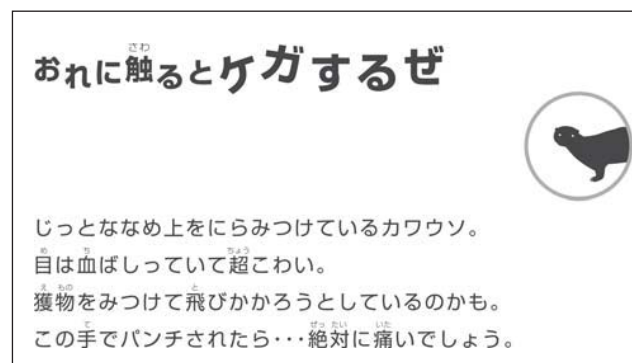


図5 「美術館で Zoo」展の作品解説キャプション

うな内容とした。実は、福岡市美術館では、通常この作品を展示する場合には、別の解説キャプションを設置している(図6)。比較すると一目瞭然であるが、後者のキャプションはより専門的な内容であり、美術史的な視点で作品説明がなされている。ここで注意したいのは、両者のキャプションの優劣を判定することが、本論の目的ではないことである。「美術館で Zoo」展に限っては、冒頭で述べたように想定する来館者を 30 代から 40 代からの福岡に住む親子連れで、美術館になじみのない人たちとしていた。その来館者たちに最も訴えかけ、さらに作品鑑賞を楽しんでもらえる為のキャプションが今回の例であるが、当然、来館者によって理想的なキャプションは異なる。むしろ問題なのは、これまでのキャプションが展示に合わせて書き直されず、同じものが繰り返し提示されていることだろう。そのような状況では、展示キャプションが美術館と来館者をつなぐ役割を果たしているか疑問が残る。

また、展示キャプションに用いる文体の選択でも、初めての試みを実施した。伝・牧谿の《韋駄天・猿猴図》(三幅対のうち向かって右幅)(図7)をはじめとするいくつかの作品に、博多の方言を使用したのである(図8)。方言の使用についても、目的は同じであり、想定する来館者にとって興味を持ちやすい内容にするため、そして展示室を居心地のよい空間にし、来館者が歓迎されているように感じられるようにする為の工夫である。実際に文章を書く際には、文章全てに方言を使うのではなく、作品中の動物の言葉として書いた部分にのみ方言を使用した。福岡市美術館の所蔵する作品に描かれた動物が、もし言葉を話したらこのような博多弁を使うかもしれないと想像する面白さの演出である。方言は、その言葉のもつ暖かさによって、対象との距離を縮める効果を持つと考える。美術館に慣れない来館者は、どのように作品鑑賞を楽しめばよいか戸惑うかもしれないが、

獲物をねらって今にも飛びかかりそうな^{おかしな}動きのある姿が実によくとらえられ、細部の徹底した写実描写からおそらくは写生による作画がもとになった作品と思われる。一般に探幽は晩年に至って写生を始めたとされているが、本図は落款の書体、形式から探幽齋の号を用い始めた30才代の作の可能性が強く貴重な資料である。

図6 通常の解説キャプション



図7 伝・牧谿《猿猴図》
(三幅対のうち向かって右幅)

おやすみなさい



「この岩^{いわ}ひんやりして、ものすご〜気^き持^ちちよか」と
すっ^{ちやう}かりおやすみ中。

腰^{こし}がいたくなりそうな格好^{かっこう}ですね。

ちなみに動物園^{どうぶつえん}のテナガザルは
こんなポーズ^ねでは寝ないそう。

図8 博多の方言を取り入れたキャプション

そのような場合に方言が作品と来館者の距離を縮める役割を果たすのである。来館者にとって居心地のよい雰囲気、展示キャプションによって作り出したのだ。

4. 作品の基本情報キャプション

また、展示作品についての基本情報（タイトル、作者名など）のキャプションは、解説キャプションとは別に作成した。例えば、先に示した狩野探幽の《獺図》だが、通常のキャプションと「美術館で Zoo」展のものは以下のように異なっている（図 9、図 10）。「美術館で Zoo」展では、タイトル、作者名、制作年と素材についての情報に限って表記し、文字サイズは大きく、フォントはゴシック体で読みやすいデザインにした。特に、素材については、専門用語を避け、例えば「紙本着色」は「紙に描き色をつけた」というように、画材や画法について知識がない者でも理解できるような表現を心がけた⁽¹⁴⁾。



図9 通常の展示キャプション



図10 「美術館で Zoo」展の展示キャプション

5. 結

このように、「美術館で Zoo」展では、教育普及活動の視点から、展示作品のキャプションについて独自の取り組みを行った。結果として、来館者からは好意的な意見を得ることが出来た。また興味深いのは、監視スタッフなど、美術館に勤務する職員から作品について新しい見方ができて面白かった、など多くの反応が寄せられたことだ。展示キャプションが、新しい来館者だけでなく、普段から作品に親しんでいる利用者にとっても興味をひくきっかけとなることが明らかとなった。

展示キャプションに関しての課題は、何よりも美術館のキャプションに関して、日本国内では学術的な研究が進んでいないことが挙げられるだろう。近年、美術館の教育普及活動が一般的になり、美術館と来館者をつなぐための活動が盛んに行われている中、その役割を負う展示キャプションは、今後研究されるべき分野だと考える。また将来的には、展示キャプションに関して、全国の博物館で共有できる基準を設け、それを評価するシステムの開発も求められるだろう。その為には、各館で展示キャプションの位置づけや目的について職員同士が意見交換をし、展覧会にあったキャプションを日頃から継続的に制作し改善していくことが重要だと考える。

引用文献

An Interview with the Sainsbury Centre for Visual Arts. Web. 27 January 2014.

<<http://www.designwithheritage.org/scvainterview/>>.

稲庭彩和子「さまざまな館・園の教育普及活動の特色：美術館」小笠原喜康、並木美砂子、矢島國雄編『博物館教育論』（ぎょうせい 2012）pp108-111

Margareta Ekarv “Combating redundancy: writing texts for exhibitions” ed. Eilean Hooper-Greenhill, *The Educational Role of the Museum* (2nd edition), London, Routledge, 1999.

Victoria and Albert Museum. *A Ten-Point Guide to Writing Gallery Text at the V&A*. The Victoria and Albert Museum, 2013. Web 27 January 2014.

<http://www.vam.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0009/238077/Gallery-Text-at-the-V-and-A-Ten-Point-Guide-Aug-2013.pdf>.

<註>

(1) 東京国立博物館ホームページを参照

(http://www.tnm.jp/modules/r_event/index.php?controller=past_dtl&cid=5&id=6653、アクセス日：2013 年 1 月 28 日)。国際博物館の日を記念した 3 館園の連携事業は 2006 年度から毎年開催されている。

(2) 直方谷尾美術館「動物園がやってきた！！ーようこそ！のおがたサファリランドー」展覧会チラシを参照。展覧会の概要については、AZEC2013 のホームページにも掲載されている。

(http://www.azec2013.jp/report_result/report_result2_25.html、アクセス日：2013 年 1 月 28 日)。

(3) 博物館法上においては、美術館も動物園も「博物館」として扱われている。

(4) Nell Croose Myhill はイギリス Norwich にある the Sainsbury Centre for Visual Arts (SCVA) の学芸員。SCVA は、展示室にキャプションを設置していない。英国国内でも希有な例として知られる。

(5) 本紀要の「【報文】アジアゾウ剥製標本の展示を目的とした保存処置報告ー脱酸素剤による殺虫処置を中心に一」渡披由季 p.13 を参照されたい。なお、剥製の展示は展示室の中央に設置し、展示ケース内の作品とは別の空間で展示することが条件となった。

(6) Margareta Ekarv は *Easy-to read books for adults* という本を執筆し、その中で唱えた方法論を、展覧会の為のキャプションなどの文章作成に応用する方法を提唱している。

(7) Ekarv の理論の評価については、Elizabeth Gilmore, and Jennifer Sabine, “Writing Readable Text: Evaluation of the Ekarv Method” Eilean Hooper-Greenhill. *The Educational Role of the Museum*. ed. (2nd ed.) Routledge, London, 1999. 205-210. で事例を紹介しながら考察されている。

(8) 展示キャプションについて、具体例はその作品の画像も掲載されている。この小冊子は、インターネットでダウンロードが可能であり、誰でも利用することができる。

(9) 板橋区立美術館の佐々木絵里子学芸員への聞き取り調査に依る。板橋区立美術館では、2013 年に退館した安村敏信元館長が、同館学芸員時代に展示キャプションに関する取り組みを始め、佐々木学芸員も安村氏と共に新たな展示キャプションの制作に当たっていた。同館での取り組みは、1995 年 12 月から 1996 年 1 月に開催された展覧会「こどものための美術館：館藏品展＋ワークショップ」で始まり、現在まで続いている。

(10) 同展覧会は福岡（2012 年 6 月 30 日～9 月 2 日）で開催された後、大阪（会場：大阪歴史博物館、2013

- 4月20日～6月9日)、神奈川(会場:そごう美術館、2013年7月27日～9月1日)の2都市へ巡回した。
- (11) 特別企画展「幽霊・妖怪画大全集」を企画した中山喜一朗学芸員(2012年3月まで福岡市博物館学芸課長、同年4月から福岡市美術館学芸課長)に対して行った聞き取り調査に拠る。作品の「キャッチコピー」という表現は、中山氏の言葉をそのまま引用するもの。同じく、中山喜一朗学芸員へのインタビューに依るもの。
- (12) 同じく、中山喜一朗学芸員へのインタビューに依るもの。
- (13) 稲庭彩和子氏は2014年1月現在、東京都美術館学芸員、アートコミュニケーション担当係長。
- (14) 素材について平易な表現については、板橋区立美術館のキャプションに用いられている表現を参考にした。

【報文】アジアゾウ剥製標本の展示を目的とした保存処置報告 —脱酸素剤による殺虫処置を中心に—

渡抜由季

1. はじめに

平成25年10月の常設展「美術館でZoo」開催に伴い、福岡市動物園からアジアゾウとミミズクの剥製標本を借用した(図1)。「美術館でZoo」は、当館所蔵品と剥製標本を展示室に陳列し、比較しながら鑑賞するものであり、ケース越しではありつつも同じ空間に設置することとなった。

表1. アジアゾウ剥製標本の基本情報

性別	雌
生年	推定1971年生(1972.3.26入園 1972.8.5死亡)
死亡年齢	0.5歳
死亡時の病変	鼓腸症
重量(台座含む)	110kg
最大寸法(台座含む)	幅80×奥行158×高124(cm)

美術館搬入直後、剥製標本の事前調査を行ったところ、アジアゾウとミミズクの剥製標本からヒメマルカツオブシムシの抜け殻が複数発見された。ヒメマルカツオブシムシとは、乾燥植物や毛織物、動物標本等の資料を食害する文化財害虫の一種である⁽¹⁾。成虫出現時期は3月～5月頃とされ、幼虫、成虫も被害材から脱出する際に穿孔食害する⁽²⁾。今回発見したのは抜け殻のみであり、幼虫、成虫どちらも外側からは確認されなかった。しかし、美術館の展示室での展示であることから、ゾーニングの観点からも適切な環境の維持と区分けが必要であった⁽³⁾。そのため、アジアゾウとミミズクの剥製標本に対し予防としての殺虫処置を行うことを決定した。大型の作品資料に対する低酸素濃度処置の報告例は少ない。そのため、今回はアジアゾウの剥製標本を中心に報告する。以下は脱酸素剤による殺虫処置を中心とした保存処置報告である。

2. 処置方針の検討

現在、従来の薬剤を用いた殺虫殺菌処置に代わり、IPM(総合的有害生物管理)の一つとして薬剤を用いない殺虫処置といった総合的な保存管理の理念が普及しつつある。その一つに脱酸素剤を用いた低酸素濃度処置が挙げられる。これは、密閉した空間の酸素濃度を0.1%程度の低酸素濃度環境にすることで殺虫するという方法である。殺虫のみ可能で殺菌は不可能という欠点もあるが、解放後のガス漏れの危険がなく、作品のみならず人体・環境に無害であるということから、脱酸素剤による低酸素濃度処置を行う方針とした。

処置を行う際必要な事項として、処置期間と温度が挙げられる。虫の低酸素濃度環境への耐性は種類によって異なり、例えば耐性の強いコクゾウムシは、30℃かつ酸素濃度0.1%の環境下において死滅に14日間を要する⁽⁴⁾。

一方、ヒメマルカツオブシムシは、低酸素濃度環境への耐性は中程度であるため、酸素濃度が0.3%以下かつ25℃の環境下では2週間の期間を設けるよう目安が策定されている⁽⁵⁾。以上の報告を基に、処置温度と期間を決定した。場所は、9月初旬から下旬にかけて室温が $26 \pm 2^\circ\text{C}$ と安定していた館内燻蒸庫内で行うこととし、策定された2週間に追加して計25日間の処置期間を設けることとした。酸素濃度の評価は酸素インジケータを用いることとした。これは酸素の有無を検知する錠剤で、酸素が約0.5%以上の時は青色、約0.1%以下の時はピンク色を示す。

もう一つ重要なのは、脱酸素剤を用いる際の袋内の内容物を除いた空気量である⁽⁶⁾。これは投入する脱酸素剤の数を計算するためである。しかし、ゾウの剥製標本の場合は多量の脱酸素剤を使用するため、高額な費用がかかることが予想された。そこで、密封された空間の空気を吸引し、空気量を減少させることを検討した(図2)。方法は、はじめに、袋内に封入した10分の1サイズの剥製模型を作製し、袋内に注水した後、吸引し封入された水量を測るというものである。実際の剥製の損傷状態を踏まえつつ、吸引した結果、水量は190mlの量を指していたため、実寸大で行う際には、1900分の脱酸素剤を投入することとした。

3. 処置工程

(1) 状態調査

ゾウの剥製標本は、借用時から既にかなり損傷・劣化しており、背部には埃と木屑が積もっていた。埃は油分を含んでいたのか、多少の粘着性が認められた。体毛は柔軟性を失いつつあり、大きな負荷をかけられない状態であった。また、鼻と尻尾の裏側、腹部、腹部から四肢にかけて縫合跡が残っており、その縫合跡の隙間から詰め物と思われる乾燥植物がはみ出していた(図3)。剥離・剥落箇所はおびただしく、やや下側に向いた箇所に剥離や剥落が集中する傾向が認められた。これらの剥落に対し過去に補彩がなされていたが、補彩絵具の変色のためか、さらに目立つ状態となっていた(図4)。右後肢の爪は欠損しており、さらに左後肢から $0.5 \times 2\text{cm}$ 程の皮膚の脱落が確認されたため、別途保管した。また、左腹部と右大腿部、右前肢に液体が垂れた跡が認められた。右後肢の膝部分から1箇所、右前肢の肘部分から3箇所、ヒメマルカツオブシムシの抜け殻が完全体として発見された。

台座の固定状態は良好であり、剥製標本との接合部にはアンカーボルトが差し込まれ、台座裏面にナットで固定されていた。アンカーボルトと剥製標本との隙間は石膏が埋められしっかりと固定されていることが確認された。左前肢との接合箇所に約 $3 \times 5\text{cm}$ の木片が2つ挟まっていたが、移動時のぐらつきなどもなく問題は認められなかった。

(2) 刷毛とミュージアムクリーナーによる埃除去

背部に積もった埃と木屑は、ミュージアムクリーナーと刷毛を用いて少しずつ取り除いた(図5)。皮膚の固着状態は著しく低下しており、剥離が目立っていたため、剥離箇所およびその周辺は特に注意して行った。

(3) 脱酸素処置

低酸素濃度処置を行うにあたり、三菱ガス化学株式会社より販売されている脱酸素剤(RPシステム)を採用した。RPシステムは、脱酸素剤、酸素インジケータ、ガスバリアフィルムでセットとなる。RPシステムには水分吸収型のA剤と水分中立型のK剤の2種類がある。燻蒸庫内の相対湿度は55%RHを示し安定はしていたが、湿

気を避けるために、水分吸収型のA剤の2000ml対応タイプを採用した。

はじめに、予めガスバリアフィルムを3×4.5mの寸法に作製し布団の上に重ね、さらに剥製標本を乗せた(図6)。ゾウの剥製標本は寸法の都合上、隅の空気の吸引が困難であることが予想された。そのため、さらし布を剥製標本の上に重ねることで空気の通り道を設けた(図7)。次いで、剥製標本をフィルムで覆うよう包み込み、シーラーで皺にならないよう注意しながらフィルムを加温、圧着した。全てのフィルムを封入する前に、脱酸素剤と酸素インジケーターを素早く投入し^⑧、そこにミュージアムクリーナーを差し込み、剥製に出来得る限り負担がかからないように注意しつつ空気を吸引した(図8)。適切に空気量が調節できたところ見計らって、ミュージアムクリーナーを抜き取り、再度シーラーで加温・圧着し封入を完了した(図9)。9月5日～30日までの計25日間、この状態を保持した。

(4) 脱落片と剥離箇所の接着

ゾウの左後肢から脱落していた破片と剥離箇所を、応急接着することとした。これは返却時の梱包や移動で、さらに損傷が進行する恐れがあったためである。耐溶剤テストによりゾウの剥製標本は水に脆いことが分かったため、水分を避ける方法を選択する必要があるがあった。そこで使用材料に、水分を用いない接着剤であるパラロイドB72の15%アセトン溶液を用いることとした^⑨。剥落箇所に面相筆で点状に乗せた後、脱落片をあてシリコンシート越しに軽く押し接着した。

4. おわりに

今回低酸素濃度処置を行い、初日は酸素インジケーターの色に全く変化が認められなかったが、1週間経過したあたりから、ゾウの足元に設置した酸素インジケーターの色が青から薄紫へと変化し2週間目に入りピンク色と判定できる色へと変化した。急な変化というよりも徐々に色が変化していったため、目視で確認することは困難であったが、画像記録で変化を確認することが可能であった。これは、対象物が大型であるために時間を要したことに加え、ゾウ剥製標本の内部構造が不明であること等の影響が推測される。また、ゾウ剥製頭部に設置したものに色の変化は見られず、高低差で酸素インジケーターの色之差が認められた。これは、脱酸素剤を足元に集中して設置したためにこのような差が起こったと思われ、結果的に上下で酸素濃度にムラのある状況となったと思われる^⑩。

以上の点から、低酸素濃度処置が完全な状態で完了するには至らなかったものの、処置後の目視確認では文化財害虫の幼虫・成虫や被害は認められなかった。よって、展示直前に目視による最終確認を行い、展示をする運びとなった。展示中に文化財害虫による被害の報告はなく、低酸素濃度環境の均一化という課題が残りつつも無事展示・返却することが出来た(図10)。

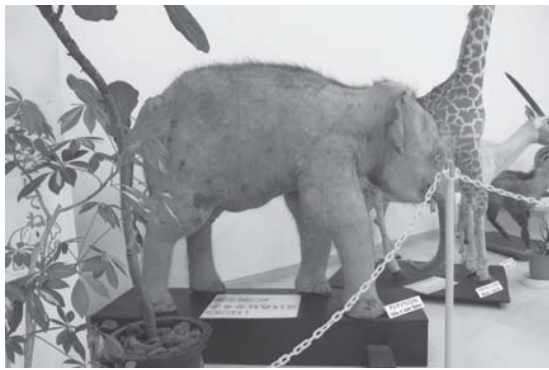


図1 福岡市動物園動物科学館にて展示中のアジアゾウ



図2 作製した剥製模型



図3 アジアゾウ剥製標本の腹部縫合痕

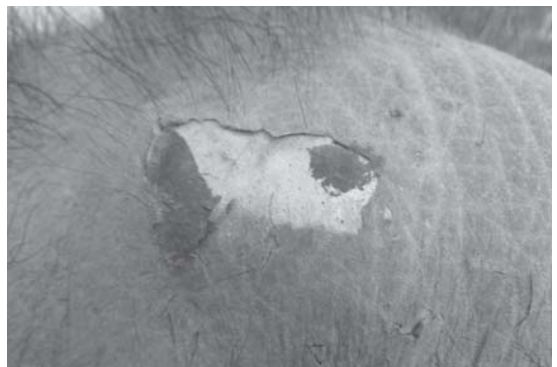


図4 剥落上の補彩



図5 付着した汚れの清掃



図6 低酸素濃度処置前の状態



図7 剥製標本の上にさらし布を乗せた状態



図8 ミュージウムクリーナーによる空気の吸引



図9 低酸素濃度処置の様子

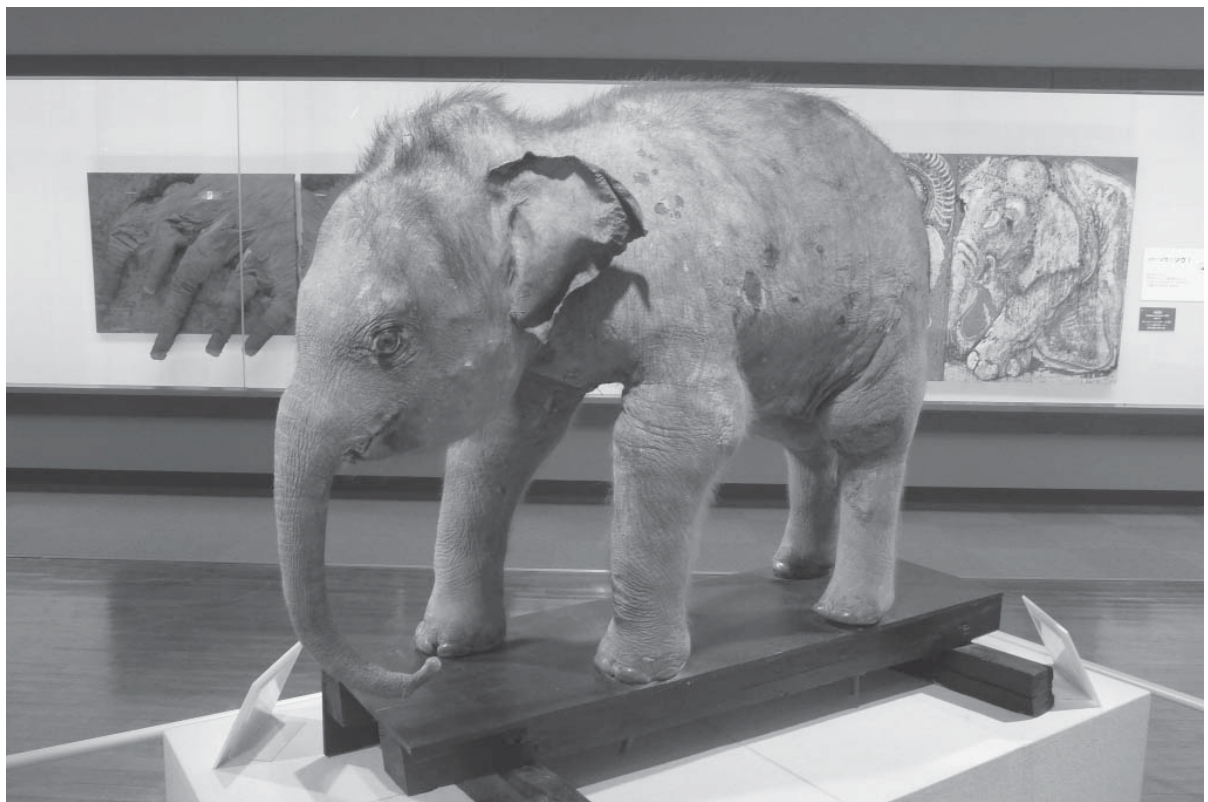


図10 展示中のアジアゾウ剥製標本

< 註 >

- (1)独立行政法人文化財研究所東京文化財研究所編『文化財害虫事典』(クバプロ、2001年)pp.64-65
- (2)前掲書(1)pp.64-65
- (3)川越和四「建物における有害生物管理について」『文化財の虫菌害 61号』(文化財虫菌害研究所、2011年)pp.10-17
- (4)木川りか、永山あい、山野勝次「低酸素濃度殺虫方法—処理温度と殺虫効果の検討」『保存科学 第38号』(東京文化財研究所、1999年)pp.9-14
- (5)木川りか、宮澤淑子、山野勝次、三浦定俊、後出秀聡、木村広、富田文四郎「低酸素濃度および二酸化炭素による殺虫法：日本の文化財害虫についての実用的処理条件の策定」『文化財保存修復学会誌：古文化財之科学 45』(文化財保存修復学会、2001年)pp.73-86
- (6)三菱ガス化学株式会社 情報機能材事業開発部RPグループ「RP-Kタイプによる文化財保存マニュアル」
- (7)剥離は断片が落ちてはいないが浮き上がった状態であるもの、剥落は断片が脱落したものを指している。
- (8)脱酸素剤及び酸素インジケーターは、使用開始は30分以内に封入を完了させるよう推奨されている。
- (9)パラロイドB72は溶剤に溶解するアクリル合成樹脂であり、文化財全般に用いられる接着剤である。汎用性に富み、考古発掘時の接着や骨格標本の接着等、幅広く用いられている。
- (10)三菱ガス化学株式会社のカタログには、「①包装材料が適切であるか(弊社ご提供品以外でテストされたとき)②RP剤の使用量(RP剤の種類と数)が十分か③密封ができているか(シール不良、突き刺し等によるピンホールがないか)」と記載されている。

福岡市美術館所蔵

アンコール時代の青銅弥勒菩薩頭部について

後藤恒

1. はじめに

福岡市美術館に平成 25 年度、アンコール時代の青銅鑄造の彫刻 1 点が収蔵された。弥勒菩薩とみられる彫像の首が切断されて残存した頭部である(口絵)(図1)。出土・発見場所は不明であるが、同時代の遺例と比較しても出色の出来栄を見せており、それ自体の保存状態も良好である⁽¹⁾。

本頭部像は 1997 年にシカゴ美術館(The Art Institute of Chicago)で開かれた展覧会で出品されており、同展のカタログを執筆したプラタパディティア・パル氏は本頭部像について、類例が少なく時代判定の難しい作品であることを指摘した上で、プレ・ループ様式(10 世紀第3四半期)の彫像との類似性を挙げ、10 世紀半ば頃もしくはそれよりやや遡る時期の作例と推定している⁽²⁾。氏は、その具体的な類似点までは言及していないが、後に詳述するように、本頭部像の造形を各部にわたって観察すると、プレ・ループ様式よりも前の時代様式に符合する点が多く見出される。

そこで本稿では、本頭部像について造形表現や技法の観察、蛍光 X 線による分析結果を報告し、関連性のある遺例との比較検討を試み、アンコール彫刻史における本頭部像の位置について考察したい。

現在知られているプレ・アンコール時代およびアンコール時代の青銅彫刻遺例については、現地カンボジア、タイの国立博物館、欧米の大規模博物館の所蔵品のみならず、近年は世界各地の個人コレクションの所蔵品が出版物や展覧会図録等で知られるようになった。しかしながら、容易に持ち運ぶことの出来る小像が大部分を占める青銅彫刻にあつては、出土・発見場所が明らかであっても、石造彫刻のように遺跡との関連性から制作地や年代を推定することや、それを基準とした諸々の遺例についての時代的編年を行うことが極めて困難となっている。また、ある程度明らかとなっている石造彫刻の造形の変遷に照らして検討するにあたっては、当然のことではあるが、蠟型による青銅彫刻に特有の多様性のある造形的特徴が、真贋の問題とともに、その関連付けをしばしば難しくしている。

そうした中、像容、構造、技法、科学的分析データなど、一つの遺例を構成する要素を可能な限り情報化し、比較検討材料として蓄積することが自ずと求められてくる。本稿で提示する本頭部像に関する様々な情報も、その一助として資すれば幸いである。

2. 像容・構造・技法の検討

本頭部像の法量は下記の通りである。

現状の総高：13.0cm / 頭頂～顎：12.6cm / 髪際～顎：6.3cm / 最大幅(冠帯)：9.7cm / 耳張：7.8cm / 面張：6.2cm / 最大奥(鼻先～後頭部冠帯)：7.2cm

この大きさから当初の全体の大きさを推測するに、立像形式であったならば、図3の青銅像のプロポーション(頭頂～顎下の長さが、凡そ像高の5分の1)を参考にして、像高は約 60cm ほどであったと思われる。

髻を円筒形につくり、冠帯を着け、口ひげと顎ひげをたくわえる点などは、アンコール時代のヒンドゥー男神像の頭部に典型的な形式であるが、髻の正面に円錐形の物体を表わしており、それは下部に基壇とみえる二つの段が成形されていることから、ストゥーパとみて間違いはない。髻にストゥーパを表わす像は、インドのパール朝8世紀以降にマイトレーヤ（弥勒菩薩）の標幟として一般化するもので、プレ・アンコールおよびアンコール時代の像の尊名比定にも反映されており、本稿でもそれに従っている。

＊

では本頭部像の各部の造形を辿りつつ、適宜考察を加えたい。

髻は、表面全体にU字形に垂下する数多くの小さな髪束を上下4段に配したもので、U字形の数は上より第1～3段は14個、第4段は11個を数える。このU字形を密集させた束髪形式は、プレ・アンコール時代の弥勒・観音菩薩像に特徴的なものである⁽³⁾。ただ本頭部像におけるその配列は、縦の列もまっすぐ揃えた整然としたものであり、各U字形の下端部分には渦を巻いた粒を配する⁽⁴⁾など装飾的な要素も見られることで、一定の形式化を認めることが出来よう。髻の頂面は大部分を渦巻き状の線で埋め、中心に径5mmほどの窪みがあり、その後ろ側に一部重なるようにして半球形の突起が配されている。頭頂にこうした突起を配する例は珍しく⁽⁵⁾、何を表現したものかも不明であるが、その基部は一条の圈線で飾り、本来頭頂面の中心にあるべきところを、その中心にある孔と重なるために、わざわざずらして配置していることからしても、像容において一定に重視されたものと見られる。側頭・後頭部の髪筋線は単調な縦線で埋め、襟足には縁取りを施す。

冠帯は、上端に花卉を象った装飾を櫛歯状に配し、中央帯に菱花文を連ねる。その菱花文帯を挟む上下の縁を素文とするシンプルな形式は、石像遺例においてはプレア・コー様式(9世紀第4四半期)からバケン様式(10世紀第1四半期)の像の特徴で、続くコーケー様式(10世紀第2四半期)以降は、ここに連珠文や櫛歯文などの装飾文様が加えられるようになる。一方、文様は別として、プレア・コー様式以降の像に凡そ定着するこの冠帯は、後頭部の中央にて紐で結んだ形で表わされるのが一般的であるが、本頭部像では、その結び紐は省略されている。アンコール時代の石像の遺例において冠帯の結び紐は、ほぼ例外なく表され、前述の帯文様の変遷と同様に、その形式の違いが時代様式を推定するための一要素として重視されるが、青銅像の遺例においては、小像が多いこともあってか、必ずしも結び紐は表わされず、形状もより多様である。冠帯の結び紐を表わさない青銅像の遺例は、青銅像の造像が急増する12世紀以降、特にアンコールワット様式の像から少なからず見られるようになるが、カンボジア国立博物館所蔵の10世紀とされる小像からも確認することができる⁽⁶⁾。

額を広めにとり、眼の位置は低く、頬にわずかな膨らみをつけた顔の輪郭には、どこかあどけなさがあるが、眼光鋭く微笑をたたえた表情は精悍で、宗教的威厳を感じさせる。冠帯の下にわずかに髪際を表わし、もみあげ、顎ひげへとつながる線は明瞭な段差をつけて表現する。長い弓形の眉、W形に両端をはね上げた口ひげは、髪際、もみあげ、顎ひげ、そして襟足と同様に、毛筋を縦の細線で刻み表わす。瞳の部分には孔が穿たれており、当初は黒石などを嵌入したものと思われる。額、瞼、鼻梁、頬の各面は、それぞれに微妙な抑揚をもってつながっており、上下瞼と上下唇に施された比較的太い帯状の縁取りも、単なる強調線としてではなく、それらの面との合理的な調和のもとで造形されている。随所にみられた細やかな彫りも、こうした合理性の上で一層の光彩を放つものであり、この尊顔にみなぎる生命感の所以を見るようである。

耳は、耳珠を大きめにつくり、そこから延びる耳輪の曲線は、耳朵の輪郭の途中まで至る。耳輪の内側上部(対輪下脚)の輪郭は、半円を3つ連ねて表わす。耳朵は環状をなし、その孔は貫通している。耳にみられるこれらの形式は、プレア・コー様式以降のアンコール彫像の約束といっているもので、ことに本頭部像はそれら全てが細緻に、ぬかりなく反映されており、工人の技術の高さがうかがえる。

＊

これまで本頭部像の各部について見てきた繊細な造形は、ロストワックス技法による蠟型制作の利点がよく発

揮されたものである。そこで、その制作と鑄成の技法に着目して本頭部像の構造を観察してみたい。

首の切断面を見ると、青銅の厚みは2～3mmで、内側には焼き締まった中型土が詰まっている。中型土には強い磁石反応を示す茶褐色を帯びた一帯があるのは、中型の中心を支えた鉄の芯棒が錆び朽ちたものであろう。一方、前項で触れた頭頂面中央の孔は、一見してその鉄芯を通した跡のようであるが、内部に貫通した状態ではなく、磁石反応もないため断定はできない。あるいは、その孔に一部重ねて配される突起の位置が、敢えて前方ではなく後方であることからすると、別の何らかの荘厳物を嵌入するために穿たれた可能性も考えられよう。髻を構成するU字形束髪の下端部の粒の一つには、ごく僅に鍍金が残っているのが確認される。黒石等を嵌入したと思われる腫部分の孔は内部まで貫通し、その奥には中型土が覗く。内部に残された中型土がどれほどの容積を占めているのかは推測し難いが、手取りの重量感覚としては頭頂部が特に重いことから、髻より下の部分までを中型が占め、それより上を無垢としたものと想像される。

両耳上部の冠帯の内側、後頭部に接する部分には、それぞれ径5mmほどの窪みがある。それらは何れも奥に中型土が覗くことから内部まで貫通していると見え、一方、同じ部分の冠帯外側の両耳上部にも、それぞれ同様の小さな窪みが認められる。これら4つの窪みは、なるべく目立たぬ位置を配慮して設けられた型持の跡と考えたい。また、髻の基部に3ヶ所、強い磁石反応を示す鉄の点が認められる(図2、丸囲み部分)が、それらは明らかに^{こうがい}筭の断面であろう。

*

以上見てきたように、弥勒菩薩の標幟を伴う本頭部像は、およそアンコール時代の男神像頭部の典型的な像容を見せ、束髪形式にプレ・アンコール時代の弥勒・観音菩薩像の伝統がうかがわれ、冠帯はアンコール時代9世紀第4四半期から10世紀第1四半期に一般的な形式をとる。構造としては、内部に残る鉄芯が確認され、中型と外型を固定するために両耳の上部一帯に型持、髻の基部に筭を設けて鑄成し、細部を彫り整え、鍍金を施したものと想像される。そして、ロストワックス技法の特性を活かした繊細な造形表現は、とりわけ面貌に遺憾なく発揮されている。宗教彫像の彫工にとって、超人性と神秘性の集合として種々定められた尊像の形式を順守しながら、それが現前に「実在」するために必要な合理性を如何に造形の中に表現するかということは、最も大きな命題の一つであったはずである。本頭部像には、その難題に挑んだ彫工の優れた成果が見て取れよう。

3. 類例との比較考察

アンコール時代の青銅彫像において、9～10世紀の遺例は割合的に少なく、具体的な制作時期が確証される基準作も見出だし難い。特に本頭部像のようにプレ・アンコール様式以降アンコール彫像の典型となる冠帯を着けた菩薩像は、9～10世紀においては殆ど類例を見ない。そうした中、本頭部像の位置づけを試みる上での重要な手がかりとなり得る2点の青銅菩薩像を取り上げ、それぞれとの比較考察を行いたい。

*

先に、本頭部像が立像であった場合の像高を想像する上で、全身プロポーションの参考としたのが、カンボジア国立博物館所蔵の青銅弥勒菩薩立像(所蔵番号: Ga.2420)(図3)である。像高は75.3cm、頭頂～顎は15.6cm⁽⁷⁾。八臂で、冠帯は着けず、髻は粒を伴うU字型の束髪を整然と集合させたもので、その正面にストゥーパを掲げる。頭部の比較においては、冠帯の有無という相違を除いては、プレ・アンコール時代の弥勒・観音像の髻を形式的に受け継いだその形状、威厳をたたえた顔貌とそれを支えるデリケートな肉付け、眉、眼、耳、鼻、口、ひげの各形状から、細部に及ぶ毛筋の仕上げに至るまで、前章で述べた本頭部像との造形的な共通点が多く認められる。

同館の所蔵データによるとこの像は、カンボジアのコンポンチュナン(Kampong Chhnang)州の Wat Ampil Teuk

なる寺院遺跡から出土したもので、10世紀前半の制作で、コーケー様式とされている。制作年代については11世紀とする見方もある⁽⁸⁾が、顔貌の特徴と量感が強調された重厚な体軀表現などは10世紀前半に相応しく、優美さへの傾向を強める10世紀後半以降の様式変遷上には置きたい。一方、あえてコーケー様式と断定する確実な要素も見出し難いが、少なくとも腰布前面に垂れる二つの衣端が、上の衣端を下の衣端の上に長く重ねた、いわゆるバケン式の形をとることも、様式的に10世紀前半と見ることに矛盾しない。

また、この像は八臂であることが大きな特色であるが、この像容の弥勒菩薩像の成立についてハイラム・ウッドワード氏は、バケン式の腰布を着けた八臂の石造観音菩薩像の像容との共通性などから、10世紀前半の弥勒・観音信仰において、観音菩薩像に対応して両尊格に通有の像容としてクメールで創案された可能性を提示している⁽⁹⁾。こうした点もふまえて、類例の乏しい現状にあって、頭・体軀の造形に10世紀前半期の特徴を色濃く備えたこの像は、その優れた出来栄とともに、弥勒像の一形式を完形で伝える青銅像として、また本頭部像の様式的位置づけを試みる上でも、重要な示唆を与えるものといえる。

*

次に取り上げるのは、かつて筆者がカンボジア各地の博物館の収蔵品調査⁽¹⁰⁾を行った際に、バタンバン国立博物館で目にした青銅観音菩薩像の頭部である(図4)。これが観音菩薩像であることは、髻の前面に明瞭に表わされた化仏によって明らかとなる。展示キャプションによれば、出土・発見場所は不明で、バケン様式としている。展示ケースを開いての熟覧が許可されず、採寸は出来なかったが、筆者が見た印象としては、本頭部像と凡そ同様の大きさである。頬、顎、右後頭部に、首を切断する時に付けられたと見られる鉋を叩きつけたような傷が残り、またその衝撃によって後頭部面に大きな歪み生じるなど美観が甚だしく損なわれた状態であるが、一見して明らかなように、本頭部像と同様の冠帯を着けた菩薩像の頭部として、全体的に近似した造形がうかがえる。

円筒形の髻にはU字形の束髪を整然と配す。冠帯の結び紐の有無については、右後頭部を大きく割損した現状にあって確認しづらいものの、後頭面に一部残された冠帯の痕跡を見る限り、本頭部像と同様に、もとより表現されていなかった可能性が高い。束髪、髪際、眉、目、耳における細部の仕上げには、本頭部像のような精緻さや鋭さは見られないが、頭部を構成する各部の形やそのプロポーションも凡そ一致する。

右後頭部の割れ目からは空洞の内部が覗き、少なくとも髻の下端部まで中型が設けられていたことを物語る。鉄芯の残存は確認できないが、頭頂面の中心に孔があり、また両耳上部の冠帯の下端部分に、本頭部像と同様の型持と考えられる窪みがあることも、鑄成にかかる技法的な共通点を示唆するものとして興味深い。

一方、後頭部の髪筋線に、三つ編みしたようにV字形を縦に連ねた細緻な彫りが施されている点は、それを単線のみで刻む本頭部像と異なっているが、その三つ編み状の髪筋線の表現は、カンボジア国立博物館の青銅弥勒菩薩立像(図3)と共通していることから、この部分的な相異は、同時期における造形のバラエティの範疇で捉えることは可能であろう。

*

カンボジアでは8世紀以前から弥勒・観音信仰が行われていたことが碑文の記述から知られるが⁽¹¹⁾、その所産とされるプレ・アンコール時代の青銅菩薩像の遺例の多くは、二臂あるいは四臂の立像で、髻をU字形に垂らした束髪で構成し、その前面に弥勒、観音それぞれの標幟(ストゥーパあるいは化仏)を掲げたものであった。そうした定形が、9世紀にアンコール時代を迎え、現存遺例にみる限り10世紀後半に至るまで殆ど見られなくなる仏像の造像活動において、いかに受け継がれ、変容したかを辿ることは難しい。そうした中で、本章で取り上げた2点の遺例と、それらと像容、技法的な共通点を少なからず有する本頭部像は、その10世紀前半期における造形を伝えるものとして重要と思われる。9世紀第4四半期より成立するヒンドゥー神像の姿を基本として、新たな像容によって表現されたそれらの弥勒・観音菩薩像には、プレ・アンコール時代に確立した定形が、確かに形

式的に受け継がれている。

ハリハラーラヤからヤショーダラプラへ遷都を行い、プノン・バケン高丘に国家鎮護寺院を建立したヤショーヴァルマン1世王（在位 889 ～ 910 年頃）に関する碑文には、同王は主神としてのシヴァ神の他に、ヴィシュヌ神、ブラフマー神、そしてブッダを奉る聖域を設けたと伝えており⁽¹²⁾、当時の仏像制作の背景が偲ばれる。想像をたくましくすれば、本頭部像の存在も、そうした信仰形態の展開上に位置付けることが出来るのかもしれない。

4. 蛍光 X 線分析の結果について

本頭部像は、九州国立博物館・博物館科学課の協力により、蛍光 X 線による非破壊分析を実施する機会に恵まれた。その測定結果が示す事柄について、以下に報告しておきたい。

この測定は「鉍物モード」によって行ない、本頭部像が含む様々な元素を見出し、不可解な元素や後補部分の有無を相対的に確認することを目的としたものである。よって合金の組成割合を明確にするものではない⁽¹³⁾。測定した箇所は、本頭部像を構成する主要部分として、頭頂部（測定箇所 A）、額中央部（B）、右頬部（C）、後頭中央部（D）、後頭冠帯部（E）、右耳朶部（F）、左耳朶部前面（G）、左耳朶部後面（H）の計 8ヶ所の表面で、それぞれの測定結果を示すスペクトル図を本稿の末尾に示した。

これらのスペクトル図を通観するに、A～Fすなわち左耳朶部以外の全ての測定箇所は、凡そ銅（Cu）、錫（Sn）、鉛（Pb）による青銅になる、ほぼ共通したスペクトルをみせる。その他で比較的高く示されているロジウム（Rh）は測定機器由来の元素であるから、特に不可解な元素は含有されていないことが確かめられ、これらの部分は全て鑄成当初の形を留めたものと判断できる。

それに対し、左耳朶部を前後から測定した G と H のスペクトルには、カルシウム（Ca）、チタン（Ti）、クロム（Cr）、マンガン（Mn）、鉄（Fe）、亜鉛（Zn）といった多くの特徴的な元素が顕著に見出された。このことは、左耳朶部分には補修が施されたことを示しており、おそらく樹脂のような有機物に、これらの元素を含む絵の具等を混ぜて整形したものと考えられる。その上で改めて当該部分を見ても、目視では判然としないほどにその補修は巧妙であるが、その一帯にブルーライトを照射すると、耳朶環状の外側と内側それぞれ 3分の1ほどの部分が、僅かに白く反応する。こうした観察結果もふまえて、左耳朶部の補修は全体的なものではなく、部分的に欠損した箇所を細緻に補ったもののようである⁽¹⁴⁾。

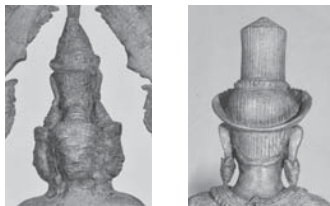
5. おわりに

以上、福岡市美術館所蔵の青銅弥勒菩薩頭部について、その造形的特徴を詳細に辿り、いくつかの遺例との比較を通じてアンコール彫刻史における位置について考察した。また蛍光 X 線分析により、現状において本頭部像に含まれる元素を測定し、本頭部像を構成する主要元素と後補部分の存在を確認した。

本頭部像は、プレ・アンコール時代の弥勒・観音菩薩像に定形的に備わっていた髻の形式を受け継ぎ、アンコール時代 9 世紀第 4 四半期より確立するヒンドゥー神像の形式によって装いを新たにした造形を見せる。これと造形あるいは構造的な類似点が見出される今回取り上げた 2 点の類例については、カンボジア国立博物館の青銅弥勒菩薩立像は、その腰布の形式的特徴や関連遺物との関係からバケン様式の作例に位置づけられるもので、一方のバタンバン国立博物館の青銅観音菩薩頭部も、その冠帯形式やカンボジア博の立像との部分的な類似点により凡そ同時期の制作とみて大過ないであろう。それらを鑑みて本頭部像の制作時期も、10 世紀第 1 ～ 第 2 四半期の幅において推定したい。

< 註 >

- (1) 本頭部像は、イギリスの古美術商が所有していたもので、平成 25 年度、(公財)福岡市文化芸術振興財団による先行取得により福岡市美術館に収蔵されたもの。同古美術商が入手する前は、アメリカ有数のアジア美術コレクターとして知られる、シカゴのアルスドルフ夫妻のコレクション(The James and Marilynn Alsdorf Collection)に含まれていた。
- (2) Pratapaditya Pal, *A Collection Odyssey: Indian, Himalayan and Southeast Asian Art from the James and Marilynn Alsdorf Collection*, 1997., p.72, p.291 (cat.no.85)
- (3) 例えば、①Pierre Baptiste and Thierry Zephir, *L' Art khmer dans les collections du muse Guimet*, Paris, 2008., pp.40-41(cat.no.9), ② Emma C. Bunker and Douglas Latchford, *Khmer Bronzes – New Interpretations of the Past*, Art Media Resources, Chicago, 2011., p.94 (Fig.4.34.) など。
- (4) この粒を伴うプレ・アンコール時代の代表的遺例としては、タイのブリラム県、プラコンチャイ出土の四臂の青銅弥勒菩薩立像(アジア・ソサエティ、ロックフェラー・コレクション所蔵)(前掲書(3)-②, pp.86, Fig.4.27) など。
- (5) この突起を伴う遺例を実見したことはないが、前掲書(3)-②, p.88, Fig.4.29 に掲載される、キンペル美術館所蔵の四臂の青銅弥勒菩薩立像(プレ・アンコール時代)の図版写真からはその存在が認められる。
- (6) 冠帯の結び紐を表さない青銅像として、10 世紀の様式の遺例では、カンボジア国立博物館所蔵の青銅男神(トリムルティか)立像(所蔵番号 Ga.637)(下左図)をはじめ、前掲書(3)-②, pp.159(Fig.5.16a.) など。アンコールワット様式 12 世紀頃の遺例では、例えばカンボジア国立博物館所蔵の青銅男神立像(所蔵番号 Ga.5291)(下右図)をはじめ、前掲書(3)-②, p.292 (Fig.8.13.) , p.298 (Fig.8.17.) , p.394 (Fig.8.22b.) など。



- (7) この法量データは下記報告書による。
朴亨國、水野さや、堤敦史、砂川直哉「プノンペン国立博物館所蔵 金銅造像調査報告」(日本国政府アンコール遺跡救済チーム(JSA)、ユネスコ文化遺産保存日本信託基金『アンコール遺跡調査報告書 2002』)
- (8) 前掲書(7)、p.97.
- (9) Hiram Woodward, “Bronze Sculptures of Ancient Cambodia”, *Gods of Angkor: Bronzes from the National Museum of Cambodia*, Arthur M Sackler Gallery, Smithsonian Institution, Washington, D.C., 2010, pp.31-pp.35.
- (10) メトロポリタン東洋美術研究センター平成 23 年度研究助成による。その成果の一部は展覧会図録『緑青の美 東南アジアの青銅美術展』(福岡市美術館、2013 年)に反映した。
- (11) 石澤良昭著『< 新 > 古代カンボジア史研究』(風響社、2013 年) pp.460-461.
- (12) 前掲書(9)、p.31.
- (13) Paul Jett, “A Technical Study of the Kampong Cham Figure Group”(前掲書(9)、pp.78-87)には、コンボン・チャムで出土したドヴァーラヴァティー、クメール(プレ・アンコール時代)、中国の青銅像数例について施した蛍光X線分析の結果として、それらの合金組成割合が報告されている。
- (14) 前掲書(2) 掲載の本頭部像の図版写真を見ると、この耳朵部分の補修は既に施されていることがわかる。よってこの補修は、前所有者が入手する前、アルスドルフ夫妻コレクション所蔵時以前に施されたものと思われる。

付記

最後に、本稿をなすにあたって種々ご教示をいただいた大阪大学の藤岡穰教授、アンコール石像の造形に関して多くのご助言をいただいた有隣館の島津法樹氏、蛍光X線分析にあたって惜しみなくご協力いただいた九州国立博物館の志賀智史研究員に、心より感謝の意を表します。



図1 青銅弥勒菩薩頭部（福岡市美術館）



図2 青銅弥勒菩薩頭部（福岡市美術館）右側頭部

BULLETIN OF FUKUOKA ART MUSEUM

No.2

Developing Collaborative Educational Programs between
the Museum and the Zoo

Sayaka JIMBO 1

Treatment Report: Low oxygen treatment on specimen of
mounted Asian elephant for exhibition purpose

Yuki WATANUKI 13

Bronze Head of Maitreya Bodhisattva of Angkor Dynasty
Period, The Fukuoka Art Museum Collection

Hisashi GOTO 19

The Birth of *Group Kyushu-ha*: from the point of view of
persons' exchanges

Yozo YAMAGUTI 29

Edited by Fukuoka Art Museum
1-6 Ohorikoen, Chuo-ku, Fukuoka, Japan