

みんなくりポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

デザイナーからみた民博の展示技法

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2009-04-28 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 岩城, 晴貞 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00002174

第1章

デザイナーからみた民博の展示技法

岩城 晴貞

1. 民博事始め

国立民族学博物館は、私個人として因縁浅からぬものがある。1970年民放連による「さよなら万博」に毎日放送のデザイナーの代表として参加し、持場がスイス館広場であった。1973年4月に国立民族学研究博物館（仮称）の創設準備室が設置され、翌年国立民族学博物館が創設されたが、その建物が建てられたのはスイス館の隣接地であった。

私が民博の展示プランニングに本格的に係わったのは1975年である。しかし、設立計画資料としてのパンフレット（『国立民族学研究博物館〈仮称〉設立計画』）（写真1）の制作を（株）トータルメディア開発研究所・研究開発本部で受けたのは72年であった。従って、株式会社トータルメディアと民博との係わりは1972年からということになる。

当時、「民族学」とはそもそも何んぞや？ 創設準備室長の梅棹忠夫とは何者か？ 本格的に取り組む国立の博物館のデザイン、設計とはどんなものか？ 今だから白状するが全く未知の世界であった。仲間のスタッフも大同小異であったであろう。無責任きわまりない話である。

時代は1973年のオイルショックの煽りで物価が急上昇、トイレットパーパーの買い占め騒動、'74年現在の読売ジャイアンツの長島茂雄現役引退、'75年暴走族の出現、沖縄海洋博開催、'76年ジャンボ宝くじ発売、ロッキード事件、ベトナム戦争終結と続く。この状況の中で博物館市場はどうであったろうか？

1951(昭和26)年に博物館法が施行され、地域社会における文化財の教育的価値の進展が見られ、また明治100周年記念に向けて60年代より博物館建設ブームが始動した。そして高度成長期の建設ラッシュと



写真1 「国立民族学研究博物館〈仮称〉設立計画」

続く。その主な例として大阪市立博物館、京都府立総合資料館、長崎県立美術博物館、北海道開拓記念館、青森県立郷土館、東北歴史資料館等々があげられる。

しかし、民博は国立であっても従来の文化庁所轄ではなく文部省・学術国際局の所轄であり、大学共同利用機関として位置づけられている。また、その対象が従来の日本の地域文化ではなく、世界の民族文化とする全く新しいスタイルの研究博物館である。前述した“未知の世界”という思いは決してオーバーなものではなく、大変なプロジェクトに参画する不安と期待で血がさわいだ興奮を今でも鮮明に憶えている。梅棹忠夫先生の『文明の生態史観』はもとより文化人類学、民族学、民俗学、博物館学の入門編、あげくはレビー・ストロースの構造主義に目は通したものの『論語』読みの『論語』知らずで、ただただ研究者に必死で食らいつき、プランニングに邁進していた。

一方、プロジェクトの推進体制は、全く半端でない本気の構造が館長以下しっかりと組まれていた。各委員会には超一流のメンバーが委員長、委員、専門委員として配置され、相互に連携を取る仕組みで推進フローが示されている（図1）。このような背景で私は民博の展示プロジェクトに係わり、その後も引き続き1979年3月「東アジア（日本、文化）展示の拡充＜日本の祭りと芸能、くらしと工芸、船と漁具＞、「新着資料コーナー展示」の開設。1979年11月「中央・北アジア、東アジア（アイヌ文化）展示」。1983年11月「中央・北アジア、東アジア（中国地域の文化、朝鮮半島の文化）展示」。1990年9月特別展「海を渡った明治の民具－モース・コレクション展」と約7年間現場の展示プランナー、デザイナーとして係わらせていただいた。それによって四半世紀をミュージアム三昧に過ごし、様々な勉強をさせていただいたことはもとより、素晴らしい研究者・専門家・技術スタッフ等にめぐり会えたことは誰にもまして幸運といわねばならない。

2. 建築と展示

建築のコンセプト

まず、民博の展示デザイン業務の当初に戻る。われわれ展示スタッフが始動する時には建築の基本設計が仕上がっていた。その為まず建築の基本思想、建築プランの説明を聴かねばならない。ワーキング第一歩の勉強会である。

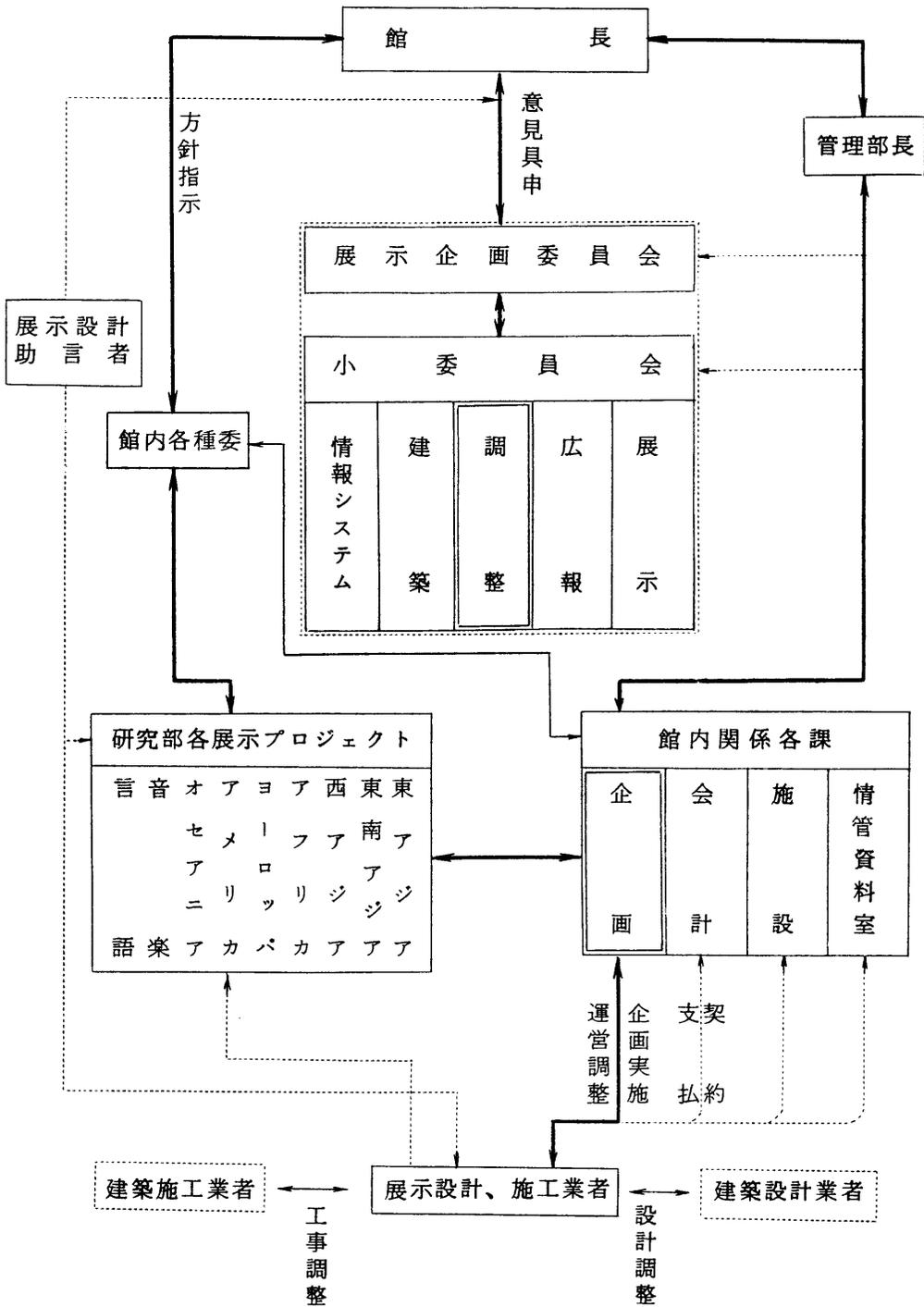


図1 展示企画、運営組織フローチャート

①ラティスの構造

ラティスとは「格子」を意味し、民博では1250mmのモジュールのグリッドシステムである。このシステムのもとに平面プラン、立面プランが設計され、単純かつ明解な、そして柔軟性のある構成が可能となっている。黒川紀章氏はこのラティスの思想をこう言っている。「日本の建築が伝統的に持っているのはラティスの構造だとおもうんですよ。ラティスというのは、どこが頭でどこが尻尾ということがない。どこが枝でどこが幹かということもない。すべての線が同じ価値で存在しているわけですね。つねに部分が全体になりうるという性格をもっている。しかも全体がちゃんと構造をもっている。」（『民博誕生』梅棹忠夫編より）

②利休ねずみ

黒川氏はアルミパネルの色のこだわりとして「利休ねずみ」という。ここでも言葉を拝借しよう。「利休ねずみというのは、『長闇堂の記』という著書があって、長闇堂は利休の弟子の茶人ですが、利休の一種の口伝書ですね。その中で利休が好んだ色のことをかいている。そして墨染布子色という色を、利休ねずみとよんで世の中でもてはやすようになったという記述がある。その利休ねずみという色は、たがいにあい矛盾する要素、たとえば赤と緑といった、はげしく対立する色を相殺して、ダイナミックな平衡状態にした色です。ですから利休ねずみにはグリーンがかったもの、紫がかったもの、いろいろな種類の利休ねずみがある。その原型を「素ねずみ」といいます。」「利休ねずみは、ただ色をいうだけでなく、じつはさまざまな、矛盾するかにみえる要素の平衡的共有状態をいうのです。ラティスと同じことなんです。」（『民博誕生』梅棹忠夫編より）

たかが建築の壁体の色、ただのねずみ色と一笑に付するべきものでないことが理解できる。デザインにはこの思い入れ、思想が全体に浸透しその質を決めていくことになる。

③回遊式建築

「全体を回遊式にした。この回遊式というのがまた梅棹人類学と相通ずる考え方です。つまり回遊ということは、視点が多いということですね。ヨーロッパは遠近法なんです。一点で全体を見る。」「日本の絵巻物がそうでしょう。視点が移動する。庭園計画がそうでしょう。回遊式庭園で視点がうごく。」（『民博誕生』梅棹忠夫編より）

以上、建築のコンセプトとして3本の柱が出された。「展示」というものは、建築という容器（うつわ）の中に情報を語るくもの>を主役としてどう空間編集するかの見せ方である。ここに「建築と展示」の一体的思想を貫かねばならない。

展示コンセプト

展示とは－？梅棹先生に登場していただく。「展示とは物をならべるだけのものではないということが基本的にある。展示とは人になにごとかの思想をわからせるということである。」「展示学は一種の編集学、あるいは編集技術論だとわたしはおもうんですね。いかにすればひとつのことがらを公衆に理解させることができるか。そのアレンジメントの学問ですね。」（『民博誕生』梅棹忠夫編より）

展示は正にくもの>を媒体として何らかのメッセージを伝えるコミュニケーション技術である。それ故、くもの>がもつ意味、そして構成するシナリオを十分理解せずして展示は成り立たない。同時にこれらのくもの>を取り巻く床、壁、天井、くもの>を取り付ける装置としての展示具、演出具、そしてより演出的に意図する場合の照明、音響、映像等のいろいろなメディアの総合的技術に他ならない。その上来館者にはわかり易く、美しくプレゼンテーションしなければならない。

①展示の三段階進化論の第三段階＝構造展示

展示の三段階進化論は梅棹先生の考えである。まず最初の段階を宝物展示とし一品ずつ感心して鑑賞するスタイルで、各個バラバラに一つずつをショーケースに展示する段階。尤もこれは展示というより陳列といった方が正解かも知れない。

第二段階を生態的展示とし、背景その他全部再現して、生けるが如きの展示に進化する。これを体系的に展開したものをジオラマ・システムと呼んでいる。

第三段階目は構造展示であり、梅棹先生の言葉を拝借して説明しよう。「(前略)できるだけ状況的でない展示をやりたい。ものともとの構造的・機能的関連がわかる、というようなものがやれないかという夢があったんですよ。これが第三段階だと思えますよ。」「わたしはこの博物館の仕事に取り掛かるにあたって考えたのは、イメージーションの世界を作りたい、ということだった。ひとつひとつのものが刺激源なんだ。その刺激を受けて、頭の中、心の中で人間の歴史、あるいは地球上にさまざまな状況のもとに生きている人間の生活が、イメージーションとしてでてくる。いろんなことを空想してもらえばいい。」（『民博誕生』梅棹忠夫編より）

このような考えのもと梅棹先生は民博の展示にこの第三段階の構造展示を選択した。

②大阪万博の実例のもとに露出展示の決断

1970年大阪万博。建築、展示、催事、テクノロジーとどれをとっても刺激は大きく、興奮の連続であった。巨大な太陽の塔、内部は過去・地下展示、現在・地上展示、未来・空中展示と分けられ、中でも地下展示の〈根源の世界〉では岡本太郎氏



写真2 大阪万博 過去・地下展示「心の森」露出展示

の作品をいかに発揮し、太古の幻想的大パノラマ展示、そして世界の民族資料を惜しげもなく露出展示って大々的に展開した〈心の森〉(写真2)は印象深い。ガラスケース等のバリエーションなしでの露出展示のすごさを改めて認識させられた。

この露出展示の手法が梅棹先生の決断で民博の展示に採用された。先の万博での世界民族資料調査収集団の団長でもあった梅棹先生の思いの継承でもあろう。ただ今度は博物館という容器(うつわ)での展示であり、各民族の生活文化財として位置づけられた〈もの〉たちである。さらにこれらの資料は国有財産であるともいえた。

当然の如く、ここに資料(文化財)の破壊、盗難といった問題が浮かび上がる。結論的には梅棹先生が人間を性善説で捉え、来館者を信じることで露出展示が断行された。

露出展示は〈もの〉と直接対峙するという素晴らしいコミュニケーション手段である。直接〈もの〉が語る迫力は言うまでもない。その上資料に触れることも可能であり、触覚という感覚も導入した展示ともいえる。開館直後、視覚障害者、身体障害者が招待された。その時の展示場の風景はわたしにとって予想だにしない光景であり、驚愕の思いが鮮烈に残っている。

③グリッドシステムを展示の基本システムに

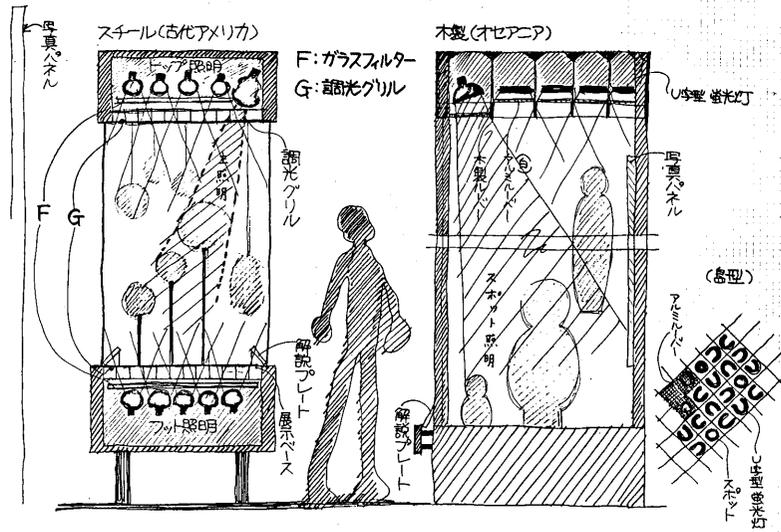
ある日、展示企画の専門委員でありブレンでもあった粟津潔氏が基盤の目状のシステム展開らしきものを書き込んだ2~3枚の紙を持ってこられた。展示の基本システムはこの「グリッドシステム」でいこうということであった。これは先の建築

の「ラティスの構造」を受け、またドイツのベルリン・ダーレム博物館の展示システムを参考にしたものである（図2）。

グリッドシステムはシステムティックな展示可変装置として組み替えが自由で展示構成を幾何学的に処理しやすく、誠に柔軟性のきいたシステムといえる。

展示においても部分が全体となり、全体が構造を持つという結果になっている。

ダーレム① **ダーレム展示システム①**



ダーレム② **ダーレム展示システム②**

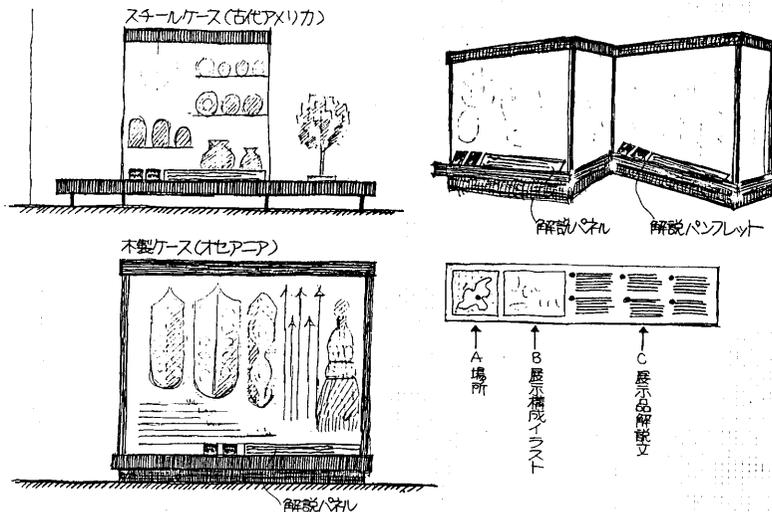
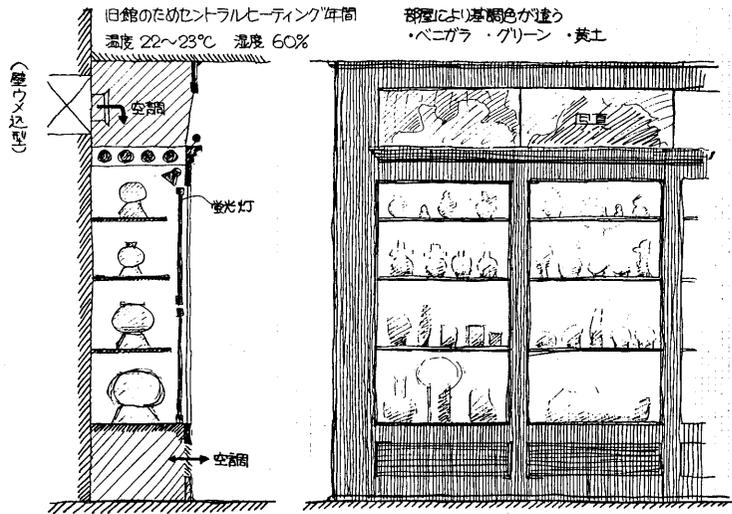


図2 ベルリン・ダーレム博物館の展示システム (A、B)

ダーレム③

ダーレム展示システム③



ダーレム④

ダーレム展示システム④

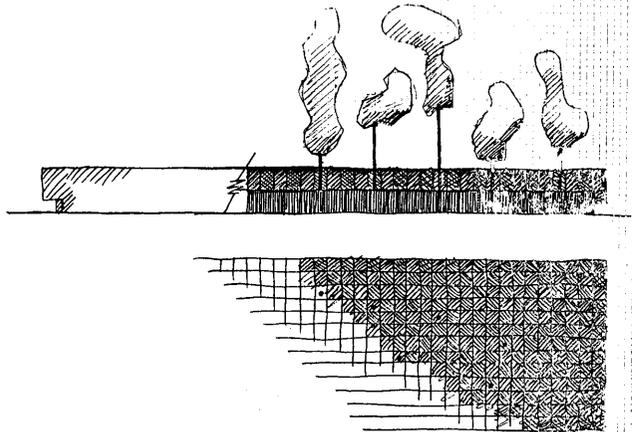


図2 ベルリン・ダーレム博物館の展示システム (C、D)

*スケッチは故幡野豊治郎氏 (当時トータルメディア開発研究所開発研究部長)

④展示資料をひきたてる黒衣の展示装置

民族資料は形状、色彩、素材等誠に多種多様である。そしてこれらの資料が主役であり、来館者にキッチリ対峙し、語りかけねばならない。その点でいうなれば正に展示装置は演劇における舞台装置であり、決して役者を食っていけない。そのため展示装置（展示具）は主張しない無機質な黒のグリッドパネル、展示のない上部は建築意匠と同質のアルミパネルと決定する。あくまでも展示資料を主役とし、展示装置は黒衣に徹する思想を貫いたものであった。ここでいう黒衣とは文楽（人形浄瑠璃）のそれである。

この黒衣の展示装置はガラクタとも言える民族資料を見事に一つの見られる対象物として豹変させている。現地での活きた道具（資料）とはまた別の存在価値を主張させる効果は想像以上に大きい。たとえば西アジア展示の展示台に置かれた牛車にはその最たるものがある。使い古された車には牛糞や土らしきものがこびりつき、普段なら誰も見向きもしない代物といえるだろう。それが見事に民族資料として鎮座ましているのである（写真3）。

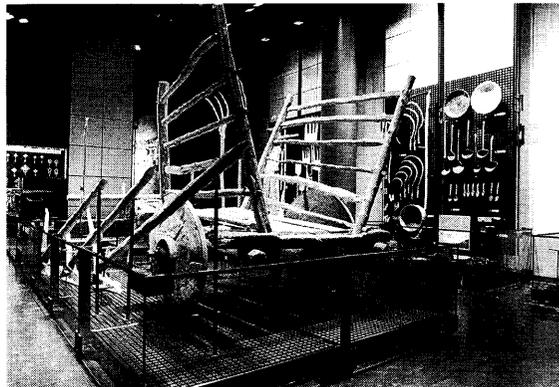


写真3 西アジア展示の牛車

総合プロデューサーとしての梅棹忠夫の存在

ミュージアム設計において優秀な建築家、優秀な展示（アート）ディレクターがいれば良いというものではない。前述から察せられるように梅棹忠夫初代館長を抜きにしては語れない。館長の民族学の思想、ミュージアムの思想をベースにして、黒川紀章氏の建築コンセプト、ラティスの構造、利休ねずみ、回遊式建築等が産まれたといっても過言ではない。

また、展示に至っては館長自らがコンセプトを提示し、展示技術へとブレークダウンする一貫性がすべてを質の高いプランニングへと導いたと言える。梅棹先生も言っている。「アートディレクターがおったら展示ができるというものではない。

アートに先立って、展示には理念というものがあるんですね。あるいは、それぞれの展示コンセプトというか、シナリオというか、展示内容を概念としてしっかり組み立てる仕事があるんですね。」「研究と展示の一貫性ということをやかましくいっている。実際、今度の展示も、教官全員が出動して、各プロジェクトごとにトータルメディアの人と組んでチームを作っておこなった。」(『民博誕生』梅棹忠夫編より)

幸せなことに、梅棹忠夫初代館長のもとに78年(昭和58年)1月「国立民族学博物館における建築と展示の統一」で第19回毎日芸術賞を受賞することになった。

このように博物館の計画において館長すなわち総合プロデューサーの存在の意義は大きい。民博が誕生したその後、各行政等の博物館計画に影響を与えたことは間違いない。しかし、現実の博物館づくりにおいて計画段階よりいまだに館長候補が決まっているケースはほとんど皆無と言っていい。新聞でも常にその必要性が問われているが、たとえそれらしき人物が決まってもコンセプトを決めたり、プランニングに参画することは全くない。大抵は推進責任者の事務官がイニシアティブを取り、力ある学芸員ですら業務として処理されてしまう。事務官は常に上部の管理職にお伺いを立てなければならないので最終的には知事、市長等といった首長にジャッジを仰ぐ結果となる。それらの人物はプランニングをやっている現場のスタッフからは全く見えない存在であり、博物館づくりの張本人が実質的な総合プロデューサーにはなりえないのである。さらに担当事務官は日本の役人の典型的な仕組

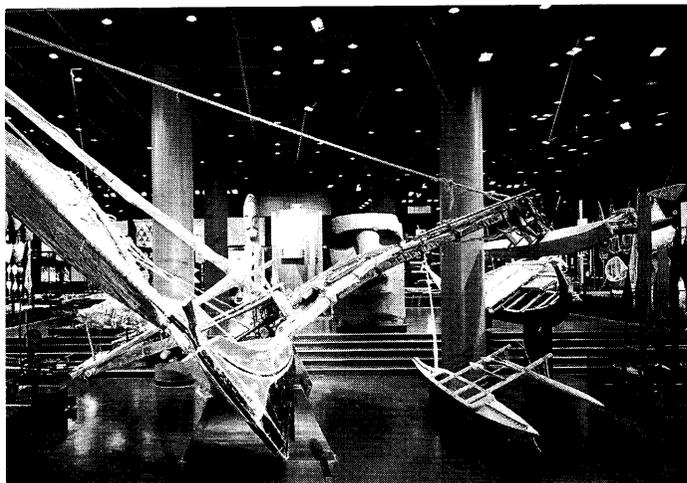


写真4 オセアニア展示

みで平均3年毎に部署が変わる。最近のひどい所ではコンセプトからシナリオ、運営方針までを展示業者につくらせることとところが多くなってきている。私個人としてはコンセプトからやりたい方であり、嫌いな仕事ではない。しかしこれでは当の博物館がどんな目的で、どのような性格の施設でどういった人たちに利用してもらいたいのか、皆目見えないままのプランニングである。無責任極まりない話である。

20数年前の民博における梅棹館長は全く例外的な人物であったのか、今、本気で考えなければ博物館をつくる意味がない。

建築が先か、展示が先か

最近の博物館づくりにおいて建築（箱物）が先か、展示（中身）が先かの問い合わせが多い。民博の場合は館長自ら展示コンセプトをたて前述の如くの展示企画、運営組織フローチャートに従い相互間を調整し、うまく行った例としてあげられる。

しかし、一般論として見た場合はどうであろうか。わたし自身は迷うことなく中身から検討すべき問題と考える。まず建築、展示以前に博物館の性格づけを明確にする必要がある。性格づけとは、どんな博物館をつくりたいのか、ということであり、研究主体の博物館、地域密着型の博物館、アミューズメント性の強い博物館等々いろいろなバリエーションが考えられる。その性格づけによって館の諸施設の機能分担にプライオリティが決まり、配置計画が検討されなければならない。また性格づけを決めるにあたり、該当する人材がいるのか、収蔵資料が十分あるのか、連携すべき他施設があるのかどうかでも左右する。

また近年展示施設概念が拡大視され、展示室以外に体験学習室、映像シアター、情報センター、場合によればミュージアムショップ、交流の場といったサービス機能の施設すら展示計画の範囲に入れることが多い。それ故、展示機能の諸施設の連携、空間規模、空間仕様がソフトとの関連で建築計画、設計の与条件となる。特に先端情報技術の導入はその設備が建築のインフラ計画を大きく左右する。

以上からいえるのは展示側から建築への与条件づくりが先行されなければならないということである。これは構想から基本計画の段階である。この後建築の基本設計がひかれる。その間展示側の業務は待ちではなく多くの業務がある。展示資料のチェック、収集が必要ならば収集計画、研究者、学芸員との展示構成、シナリオの作成、空間イメージのエスキース案等、建築には見られない数多くの業務である。

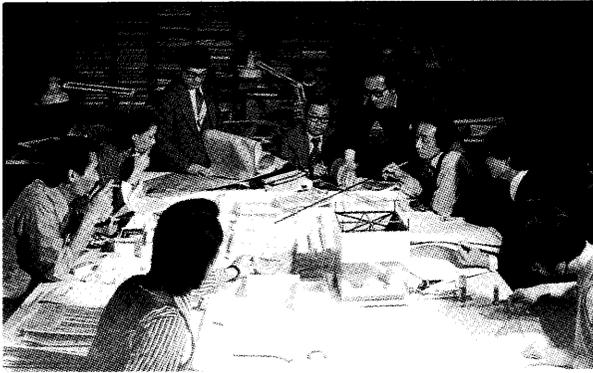


写真5 建築図面から展示を考える、自然する会議。

建築の基本設計が出来たところでソフトプランニングから展示基本設計に入る。その後両者の実施設計を詰める段階で詳細仕様、特に設備関係を確認し、ズレがないようしなければならない(写真5)。

整理すれば、展示先行で建築への与条件を作成し、建築基本設計のドローイングが始まる。建築の平面図、展開図ができた段階で展示基本設計が始まる。しかし今だにこの辺の行程の組み方が整理されていない。まだまだ建築主導型で展示への理解は少ない。われわれの力不足も一方で反省しなければならない。

3. 展示プランニングの実践

能書きを言う前に実物資料を見ろ!!

展示プランナー、デザイナーはまず研究者の意見、地域文化、資料等についての基本的な知識を教授してもらうために、事前に理解しうるだけの基礎勉強をしなければならない。実はこれが曲者で、未知のものを知るがため、にわか勉強であれ俄然面白くなり、のめり込んでいく。従って展示構成、展示シナリオはイメージの中で理屈をこね、展示ストーリーづくりに花が咲く(図3)。

そこで川添登委員の一喝。「君たちは実物資料を見たかね! 資料も見ないで何を言っとるか。計測、スケッチ、撮影をやってしっかり資料を把握しなさい!!」

早速調査班を組んで、大阪に飛んでもらう。厳冬の折り、ただ広い倉庫は冷えびえとし、スタッフは手袋の先を切って計測、スケッチの実施にとりかかる。

今から考えれば、資料見ずして本当のイメージーションも出ないし、まずプランニングにリアリティがない。展示プランニングにおいて、資料カードの整備は大変重要な要素である。そして、本来資料カードは研究者がつくっておくべきものである。形状(写真)、サイズは当然ながら資料の名称(現地名)、出所、使用目的、採集日等も必要になる。展示のネームプレート、解説プレート作成の根拠となり、作業の効率化が図られる(写真6)。

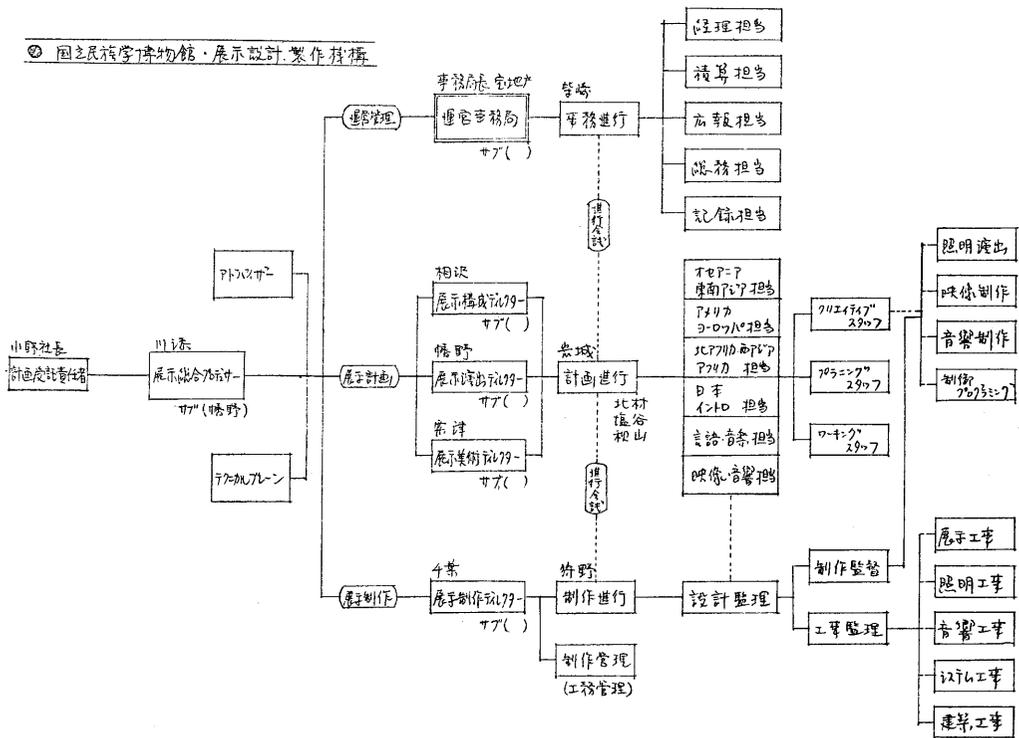


図3 展示設計、製作スタッフ組織図（1975年当初、後変更）

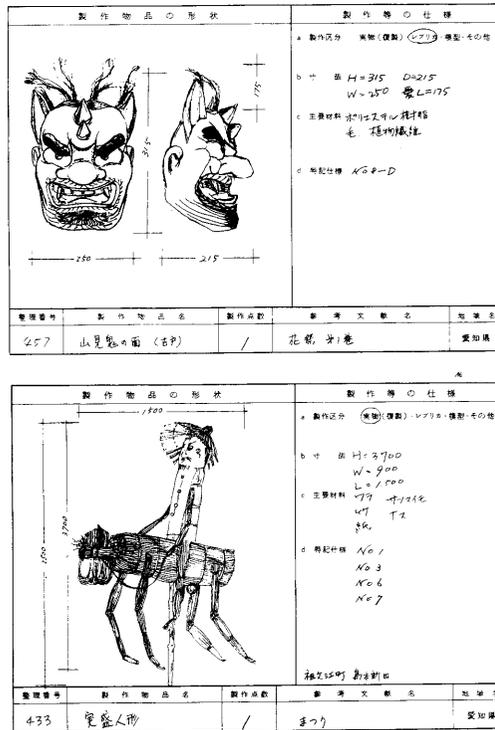


写真6 資料カード(例) 上:山見鬼の面、下:実盛人形

しかし、昨今の博物館づくりでは、収集資料がなくても堂々と計画が進められる。プランニングの根拠がないだけに何とも不安であるが、一方で自由な展示構成、展示シナリオを作ることができる。この場合、収集計画がたてられ、資料が集まってくる段階で改めてプランニングの手戻りが余儀なくさせられる。やはり本末転倒といわねばならない。

±0.5mmの精度を要求した展示具開発

展示具(展示資料を取り付ける基礎となる壁面、ステージ、ケース等)は、前述のグリッドシステムに基づき、パネルの取り替え、資料の展示替えを可能とする可変システムである。

中でも展示資料が取り付けられるベースとなるパネルは、CP(サイトプラズマ(細胞状)パネルの略称)と命名し、32mm角の立方体の集合面をもつアルミニウム合金の押出型板(壁面用:552×552、ステージ用:592×592)として開発されたものである。このCPが取り付けられるフレームとの誤差は、±0.5mmの精度が要求されるという代物で、それ故、演示具(展示資料を直接取り付ける支持具)の取り

付けにおいても特定の工具を使い、簡単な作業とはならない難点があり、コスト高でもある。

しかし、シンプルでシステムティックな可変パネルは、毅然たるものがあり、民博の格調を決定づけている。正に展示資料が壁体より浮び上がり、個としての存在を主張しつつ、構成群のメッセージをいかんなく発揮している。この展示具システ

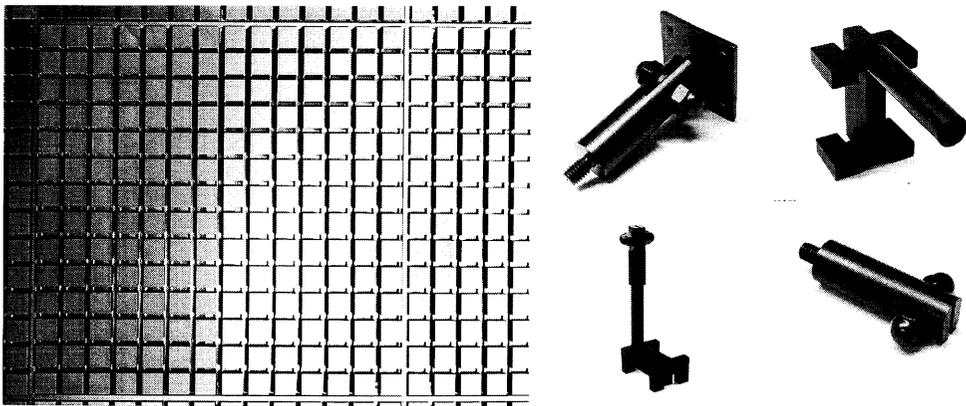


写真7 CPパネルと演示具

ムは構造展示の思想を反映させた、画期的なデザインではないだろうか（写真7）。

展示の美学

展示には流れとメリハリが必要と考える。これはソフトにおける展示シナリオ、ハードにおける空間構成にあてはまる。展示シナリオは、来館者に対してのメッセージを混乱させてはならない。美術館と違い、所詮博物館で個々の情報を認識することは難しい。しかし、来館する以上、何かを自分のものとして持ち帰ってもらいたい。この大きなつかみみたいなのが、流れとっていい。

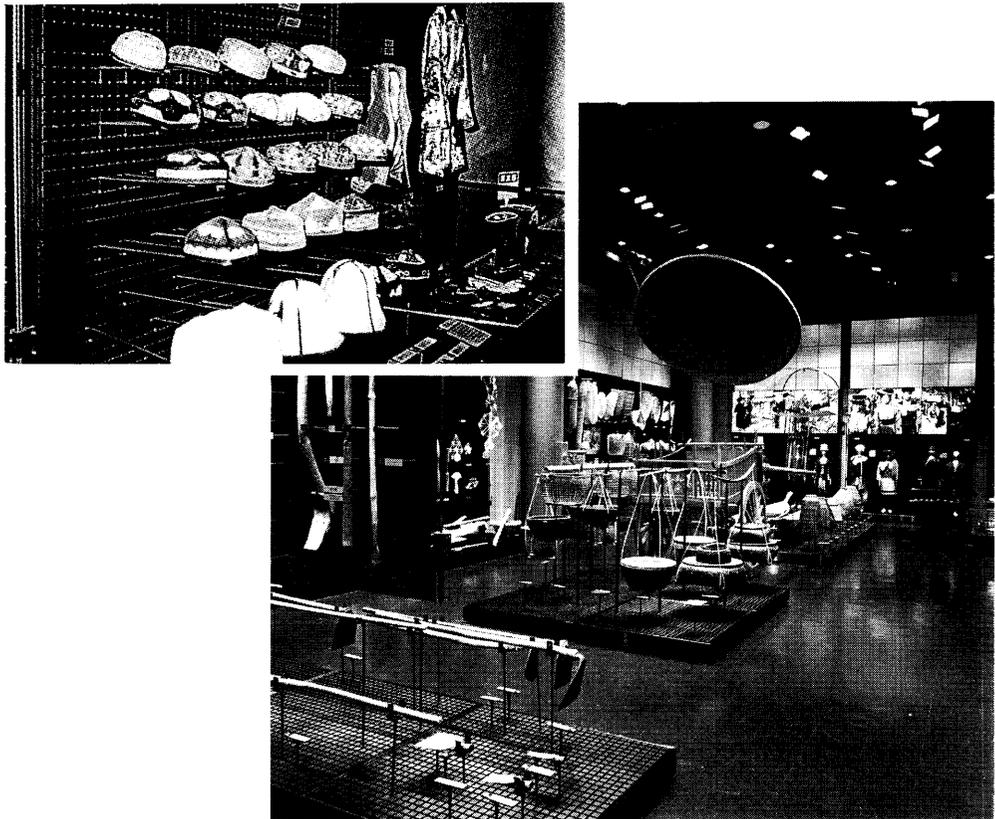
一方、空間においても同じことがいえる。流れとは、言い換えれば美しさに他ならない。あらゆる装備、展示資料のたたまいが居心地良く納まっていなければならない。その中で来館者は当然のごとくゆとりを感じ、美しさを享受することができる。展示資料はもともと形状、素材、色彩等全くバラバラで存在する。デザイナーには、このバラバラのものを、いろいろ組み合わせて意味を伝え、美しいレイアウトでの流れを作ることが要求される。

但し、展示シナリオにおいても、空間においてもただらと流れていればいいというものではない。規模が大きければ尚のことであり、空間の性格にもよるがやは

り観覧におけるリアリズム、刺激といったメリハリが必要である。

1979年の東アジア（日本、文化）展示の拡充に伴う「祭りと芸能」は、成功した事例として自負している。空間全体を祭りの広場と想定し、個々のステージはそのまま祭りの舞台に見立て、展示設計の基本ルールよりも倍の面積を、同じく壁面も上部空間を活用し、エネルギーと華やかさを展示資料群で生きづかせた。私は、基本的に博物館の資料展示で“物量は質を凌駕する”と思っている。ギリシアの国立考古博物館の2階でのさまざまな壺の群展示を思い出す。

しかしこれとても、研究者とのカンカンガクガクの議論なくしては生まれない。研究者が主張する意味的構成からのメッセージ、デザイナーはそれらをどのような姿でプレゼンテーションするか。そしてくもの>と来館者との間でどのようにコミュニケーションを図るか、極めて難しい課題である。梅棹先生がいう所の「研究と展示の一貫性」はここにある。(図4～6、写真8～11)



群としてメッセージを発する展示 写真9 帽子、写真10 袴



写真8 東アジア（日本、文化）「祭り」と芸能」

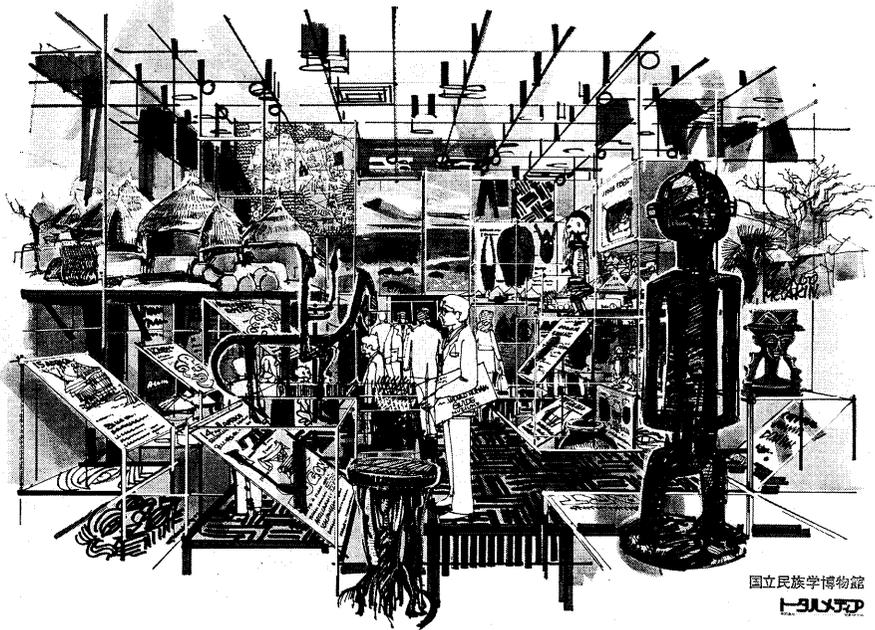
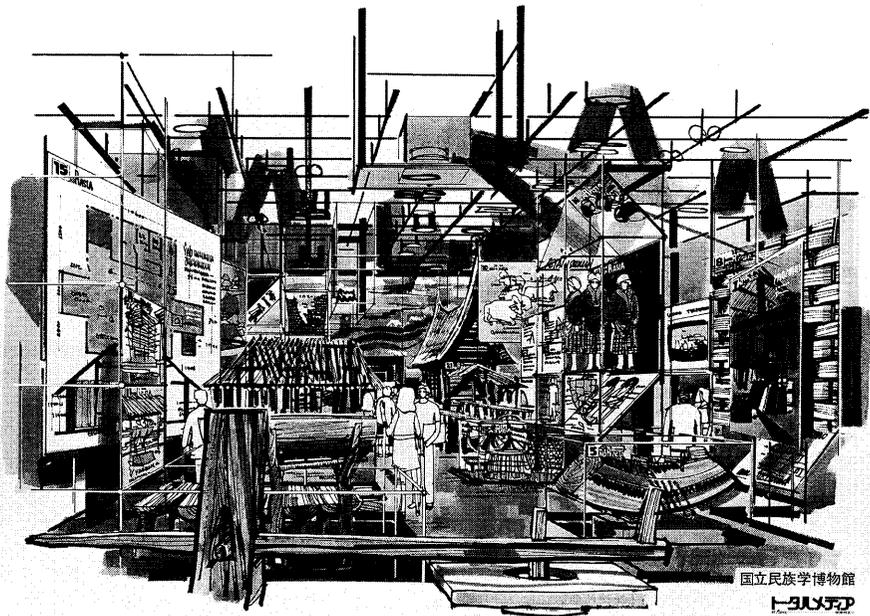
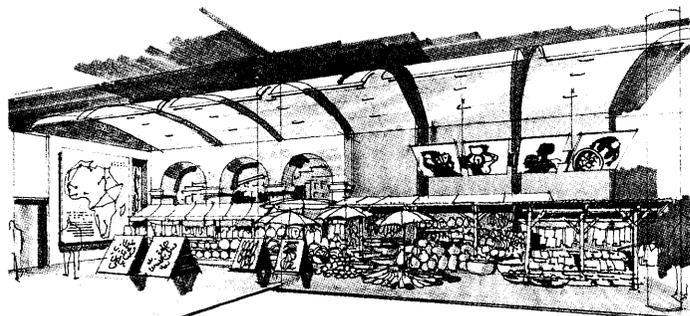


図5 プランニングが始まる前のイメージスケッチ



アフリカ展示・イメージスケッチ(部分)

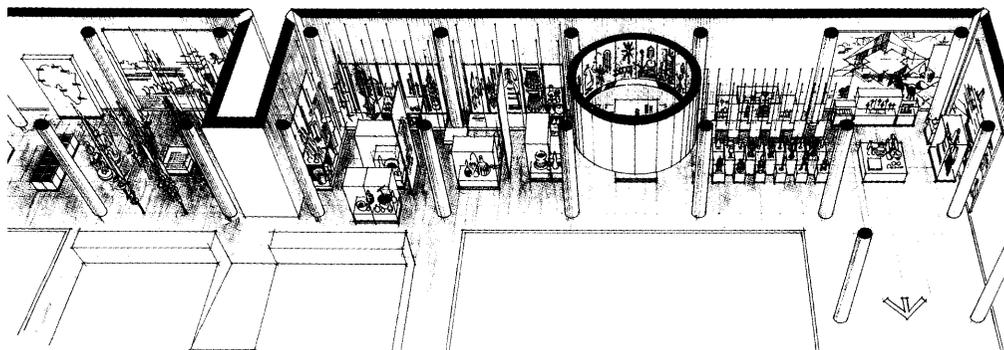


図6 アフリカ展示のデザイン変更

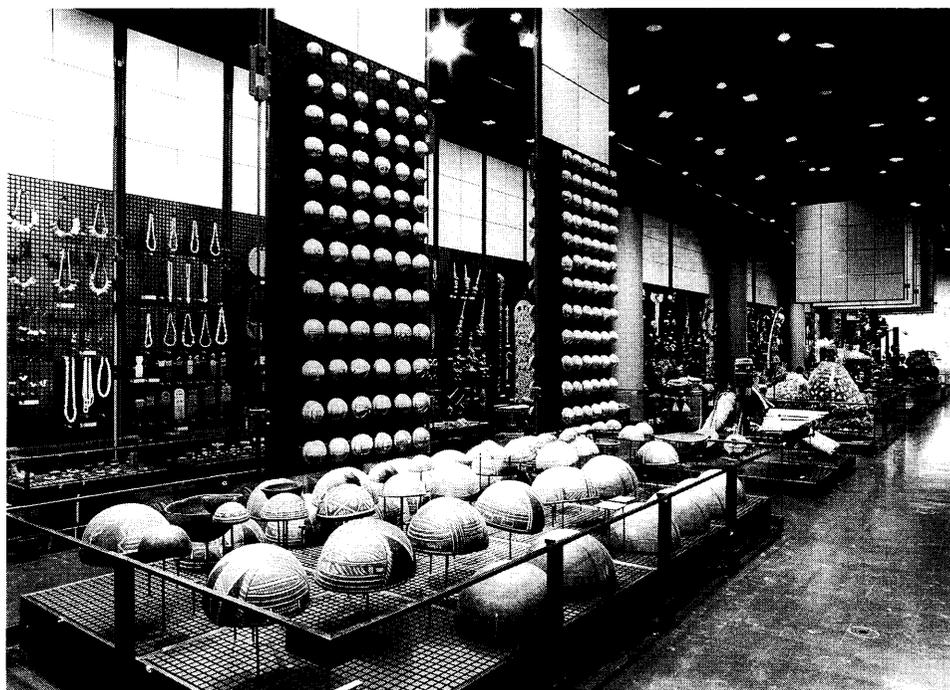


写真11 アフリカ展示(完成)

4. クソリアリズムに徹した“生活再現民家模型”

総合プロデューサー梅棹忠夫の一刀両断

生活再現民家模型とは、現存する対象民家をある日時を厳密に規定し、その時点の現況をそっくりそのまま、環境条件を含めて再現する模型である。

一般に民家模型となると復元模型を指すが、民博においては“復元”か“現状保存”かで、大激論が闘わされたと聴く。この時も、総合プロデューサーである梅棹先生がただ一人、何十年かたてば民族学の貴重な資料となると、調査の時点を模型化すべきであると主張された。その典型的なものが富山の合掌造りである。合掌造りは養蚕農家の代表的なものであるが、当時は民宿を営んでいる姿になっていた。しかし梅棹館長曰く「民宿でけっこう。」まさに鶴の一声である（図7）。

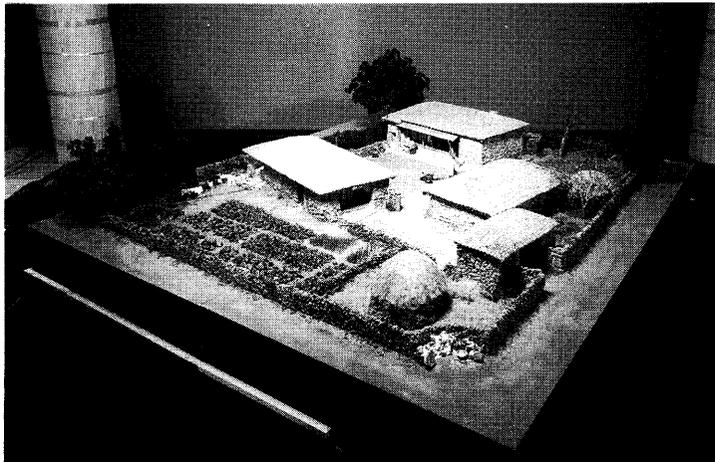


図7 合掌づくり 模型制作図面より

映画美術を駆使したクソリアリズム

同時にこの民家模型は、縮尺1/10である。普通住宅建築の図面は1/100で、特別な詳細図でも1/20である。

縮尺1/10で、現状そのままを調査、製作することは並大抵のことではないし、建物だけを調査すればいいというものではない。民家を含む敷地を対象に、民族学的視点から生活再現を目的としている。建物まわりの民具はもとより、樹木や作物、雑草にいたるまで、実測し、スケッチし、図面をかきおこしていくのである。屋根の葺き方、縄の結び方等の技術をも克明に調べ上げなければならない。1/10ゆえ、材質感、肌ざわり、経年効果といったようなものまで写し取る必要がある。全くごまかしはきかないのである。(写真12～13、図8～9)



完成模型



写真12 朝鮮半島の文化・齊州島の民家調査より(1983年)

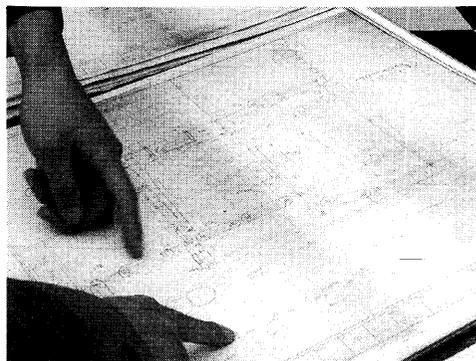
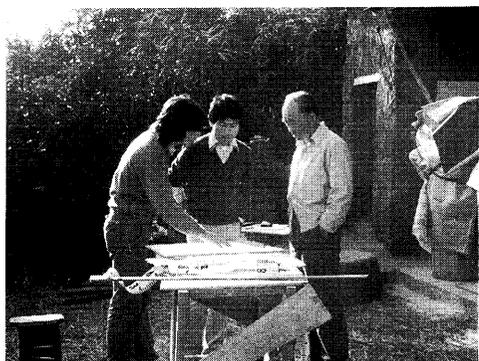
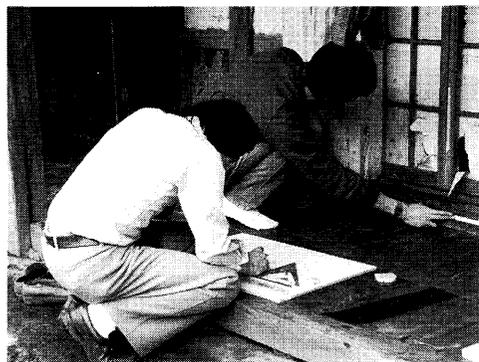
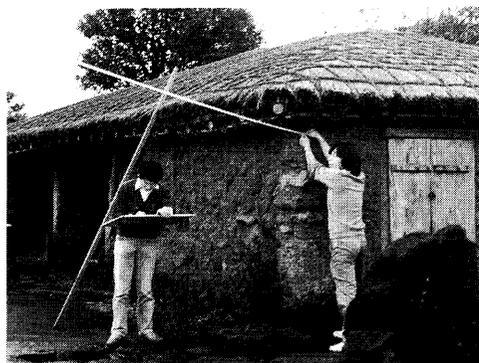


写真13 調査作業風景 (1983年)

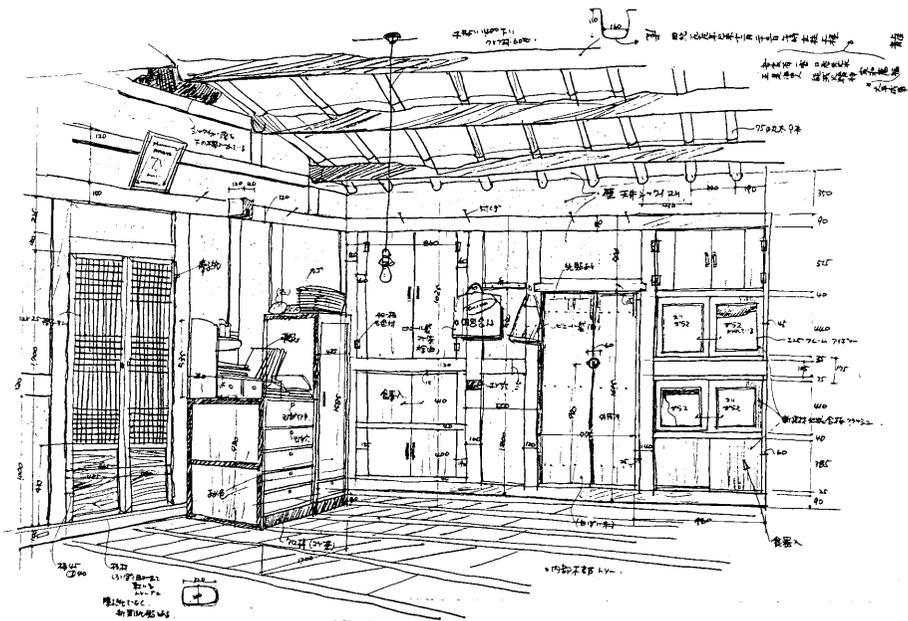
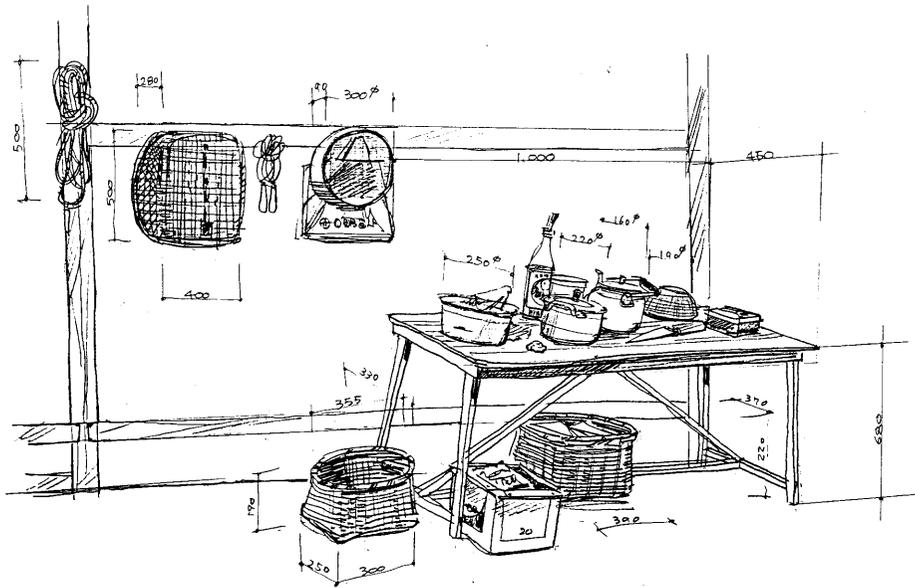


図9 調査時の図面 (1983年)



写真14 情景再構成展示（深川江戸資料館）

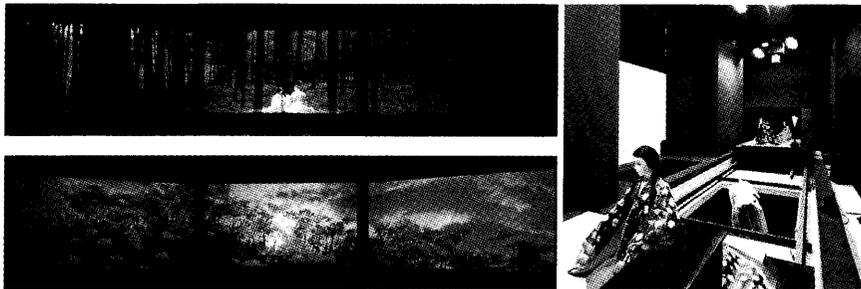


写真15 映像と原寸大模型の組み合わせ 展劇手法（斎宮歴史博物館）

製作においても、この徹底さは変わることがない。この徹底したクソリアリズムによりはじめて、その民家模型に生活の息吹を感じさせることができるのである。これら調査側の図面を起こすにしても、模型を製作する側にしても、極めて芸術的な要素を要求される。

これは映画美術の技術によく似ている。美術ロケハン、大道具製作である。柱、壁等に貼り残した紙跡、小舞竹、粘土の露出した土蔵の壁、手垢のついた把手まわり、ふとした所に置かれてある植木鉢等々と生活感のかおりはこんな所から滲み出てくるのである。

当時、トータルメディア開発研究所のスタッフの幹部数名は映画美術出身であり、実は私もその端くれの一人であった。

5. これからの展示と新技術

展示技術の開発は、時代による新技術（マルチメディア、インターネット、3D映像、バーチャル等）の導入もさることながら、映画、TV、舞台等他ジャンルの美術技術の応用開発も考えられる。民博の後、原寸大模型の情景再構築展示（台東区・下町風俗資料館、江東区・江戸深川資料館等）（写真14）、空間と時間を表現すべく映像と原寸大模型を組み合わせた展劇手法（新潟県・世界石油の里博物館のクリマシアター、三重県・斎宮歴史博物館の映像シアター等）（写真15）などの新しい技術が生まれた。

今後もこれからのコミュニケーションのあり方の中から新しい組み合わせの手法、新技術の開発、そして導入を積極的に図る所存である。

参考文献

梅棹忠夫

1978 『民博誕生』中公新書

上遠恵子

1993 『レイチェル・カーソン その生涯』 かがわブックレット57