〈研究ノート〉

ポスト・ミュージアムの展示空間のあり方をめぐって

―テンプルミュージアム（大乗寺）の事例に探る―

篠原　聰・江水是仁

はじめに

〔…〕西洋美術品は，そのそもそもの初めからが，西洋建築のなかにうまれたものである。それを，西洋建築の美術館のなかに展示するのであるから，これは何の問題もない普通の事柄である。それに引きかえ，日本の古美術品は，日本建築の中に生まれたものを，西洋建築の様式の美術館に陳列するのであるから，ここに面倒な難しさが生じるのである〔…〕

（吉田五十八「日本美術の展示　採光照明の一考察[1)]」）

美術館は，過去のモノ（作品）を，そのモノが制作され，鑑賞されていた場から切り離して，その切り離されたモノ同士を並列に並べてゆくシステムとして西欧近代に登場した。モノ（作品）は場との関連性をまったく失い，また，隣接する作品との意味的な連関もきわめて稀薄で，ほとんどの場合，相互に等価なものとして鑑賞者の前に並ぶことになる[2)]。このような美術館のあり方に対して冒頭に引用した言説は，西欧近代が生み出した美術館の「展示空間」とそこに展示する自国の「美術作品」の乖離の問題を指摘し批判している。さて，このような問題に対する何らかの反応や修正の動きは，その動機がナショナリズムによるものであれ，グローバルな視点からローカルな美や芸術のあり方を読み直そうとする作業によるものであれ，日本のみならず非欧米圏において起こり得ることであろう。西欧近代が生み出した「ミュージアム」という枠組みや「美術」という制度を受容した非欧米圏の国々が，宿命的に背負わざるを得ない課題と捉えることができるからである[3)]。そして，この課題に対する非欧米圏の動きは，西欧におけるミュージアムのあり方自体にも何らかの修正や変革を促す可能性を秘めており，西欧近代に成立したミュージアムとその現在進行形のあり方そのものを問う，大きなテーマでもあるといえよう。本研究ノートは，この大きなテーマを議論するための手がかりを，美術史学と博物館学の二つの領域のなかに探る試みである[4)]。尚，本稿は，提起する問題設定の初期条件にモダニズム批判を含むため，展示学の分野で指摘されているポストモダンの展示論[5)]などにも，議論の材料を提供することができるだろう。

ところで美術史の分野では，「ホワイトキューブ（美術館）」が作品（モノ）を過去の歴史的文脈や相互関係から切り離して，羅列的，並列的に鑑賞できるような展示空間として誕生したこと，このホワイトキューブを相対化してきたのが「現代美術（アート）」であることは広く知られている。パブリック・アートは，美術館を抜け出し観者と共につくり出すワークショップやプロジェクト型の芸術活動として美術館という枠組みを揺さぶり，あるいは作品とそれが置かれる場所を不可分なものと考えることから始まったサイト・スペシフィシティ（場の特定性）は持ち運び不可能で場に依存したサイト・スペシフィックな作品をうみだし近代芸術の自立性に対する批判として，ホワイトキューブを相対化してきた。他方，このような方向とは別に，一種の揺り戻しともいえる現象として，美術館における「再現展示」を指摘することもできる。モノ（作品）が本来使用され，鑑賞されて

※本稿は前半部（はじめに～3節）と「おわりに」を篠原が，後半部（4,5節）を江水が執筆した。

いた状況を復元的に作り出して，そこに作品（モノ）を展示するという考え方で，作品が本来もっていた歴史的文脈の痕跡を極力消し去ろうとしたホワイトキューブに対して，歴史的文脈を可能な限り再現しようという試みである。

副題に挙げた「テンプルミュージアム」とは，神社や寺院などの宗教施設（宝物館等を含む）を包括する概念として用いている。「ミュージアム」や「美術」という概念や制度が誕生する以前から，モノを収集し，保管し，展示するといったミュージアムに似た役割を一部担ってきた神社や寺院は，モノ（作品）本来がもっていた歴史的文脈の痕跡そのものを体現する場として，例えばモノの美的価値や礼拝的価値が未分化の状態であった記憶の場としても存在する。本稿では，「再現展示」の延長線上に位置するという意味を含めた「テンプルミュージアム」という用語を用い，ホワイトキューブをはじめとする既存のミュージアムを相対化するための一助としたい。欧米起源のパブリックアートやサイト・スペシフィックアートなどの実践がホワイトキューブを相対化するのとは別の次元に引く補助線である。「テンプルミュージアム」は，現在，私たちが当然のこととして受け入れているモノの美術史的価値や文化財的価値とは何か，というモノをめぐる本質的な問題をもミュージアムに突きつけることになるであろう。

1.「日本の美術」と展示空間

本稿冒頭の引用は，鏑木清方などの日本画家の画室をはじめ著名人の邸宅や五島美術館などを手掛けたことで知られる建築家・吉田五十八（1894-1974）の言説である。吉田は続けて，本来は行燈や燭台の薄明かりで鑑賞すべく制作された日本の古美術品を「あの明る過ぎる位のケースの中に置いて，これを鑑賞しようと言うのであるから，その採光が難しくなるのは当然である〔…〕小さな茶室の，薄暗い床の間にかかっている掛物を，堂々たる美術館の，大ケースの，しかも煌々たる光のもとで，鑑賞しようと言うのであるから，その採光方法が難しくなるのである」と日本の古美術品本来の鑑賞のあり方と美術館におけるそれとの乖離を指摘し，「日本独自の考え方をしないことには，解決つかない問題であって，アメリカ，西欧のどこにも，この参考資料はないのであって，日本独自に設計する以外に道はない」と言い切り，建築家の立場から主に日本の美術館における照明のあり方について言及している。公立博物館・美術館が建設ラッシュを迎える前の 1961（昭和 36）年の言説である。

一方，博物館法が制定された翌年の 1952（昭和 27）年，棚橋源太郎（1869-1961）は博物館人としての立場から「これまでの博物館の建築設計で失策の随一は」美術館における「無窓式」や「トップライト」を科学博物館などにも応用してきたことであると述べ，空調等のコストパフォーマンスや「社会的学芸教育の機関として実用本位」の視点が美術館にも博物館も欠落していると指摘し，「博物館建築でこれまで繰りかえされた今一つの過誤は，ヨーロッパの博物館美術館の古典的殿堂風建築様式を全然真似て無駄をしてきたことである[6)]」と日本の建築家が西洋の建築様式を無批判に移植してきたことや，博物館事業に理解のない建築家に一任してきた日本の博物館建築のあり方に苦言を呈している。

両者の指摘を図式化するなら，吉田は来館者側の鑑賞の視点から，西洋から移植した美術館という建物（ハード）とそこに展示する作品（ソフト）としての日本の古美術品の乖離の問題を指摘しており，棚橋は運営者側の実用本位の視点から，博物館におけるハードとソフトの整合性や経済性などを問題としている[7)]。いずれも博物館の専門的職員としての学芸員の仕事を考える上で示唆に富む指摘であるが，とりわけ前者の指摘については，以後ながいこと日本の美術館においては等閑視されてきたように思われる[8)]。特別展等において変化の兆しがみえはじめたのは今世紀に入ってからのことであろう。

2006（平成 18）年に東京国立博物館で開催された「プライスコレクション若冲と江戸絵画」展は，展示室によくみられるガラスケースがなく，照明のあて方にも工夫を凝らした展覧会として記憶に新しい[9)]。「江戸時代にはガラスケースなどなかった」と主張する所蔵者ジョー・プライスの意向をうけ，彼が日ごろから実践している「光の方法論」を取り入れたそのユニークな展示方法は，日本美術の鑑賞のあり方に対する来館者のイメージを一新させた。光の変化によって作品の表情が変わることを楽しむ，すなわち主催者は舞台的照明装置を開発して「自然光のように変化し，作品に表情を与える陰影のある光」の再現を試み，1 分間という短いサイクルでは

あったが，自然光のように朝・昼・夕と変化する人工照明が，奥行きのある展示空間を演出し，従来とは異なる鑑賞のあり方を提示した[10]。金箔地の屏風が，光りの移ろいとともに刻一刻と画面の表情を変えてゆく。来館者は，《簗図屏風》の簗にあがった鮎の鱗が光りだすのに驚いては，仄暗い照明に浮かび上がる《幽霊図》の迫力に息を呑んだことであろう。作品と観る者を遮るガラスケースはない。絶えず移ろいゆく光に照らされ，絵と一体の空間のなかに居るという鑑賞体験。それは確かに「かつて屏風や掛幅が存在していた光のもとで楽しまれていた光景」に近づいた追体験であり，美術館・博物館における「作品の新しい鑑賞体験（同展カタログより）」でもあった。

この古くて新しい展示方法と鑑賞方法がこれまで省みられなかったのはなぜか。吉田が指摘するように「日本独自の考え方をしないことには，解決つかない問題」であるが，単に照明などの技術的な開発が追いついていなかっただけなのだろうか。それとも文化財保護の観点から伝統的に「美術作品」の保護を最優先課題としてきた美術館・博物館の「展示」に対する考え方に変化がみられたのであろうか。あるいは技術的に両方のバランスがとれてきたのか。そもそも美術館において，来館者が立ったままの姿勢で日本の美術品を鑑賞するというスタイルが確立されたのはいつ頃のことなのだろう。蛍光灯やスポットライトが作品を隈なく照らし出すようになったのや，ガラスケース越しに作品を鑑賞するというスタイルを，来館者が当たり前のこととして受け止めるようになったのはいつ頃からなのであろうか[11]。この問題には，本来ミュージアムの一形態として存在する美術館が，そのコレクションの「鑑賞価値」という側面を特化するかたちで博物館と袂を別ってきた，という歴史的な背景も深く関与していると思われるが，いわば人類に共通する普遍的な「美術的価値」なるものがあるとするならば，その装いのなかに埋没してしまってきた構造的な問題ともいえよう。

例えば，キャロル・ダンカンは，文化人類学の用語である「アーティファクト（器物）」というカテゴリーが，概念としても，美術館の展示品としても，「美術品」とは明確に区別されていると述べ，「アート」と「アーティファクト」の区別は文化人類学と美術史・美術批評のあいだに一線を画すものであり，同時にこの二分法が，西洋社会と非西洋社会をヒエラルキー的なものさしで記述するための根拠を提供してきたと指摘する。西洋社会を「アート」の生産者として上位に位置づけ，非西洋社会を「アーティファクト」の生産者として下位に押しやるといった図式である。このものさしはアートの作品だけが哲学的，精神的に豊かで誰にも邪魔されず審美的に鑑賞する値打ちがあり，アーティファクトはどちらかといえば未開社会の生産物であってアートのような豊かさに欠ける，ということを前提にしており，この理論に従えば，アートには美術館の鑑賞用空間がふさわしく，アーティファクトは学術標本として研究の対象となるような，文化人類学や民族学，あるいは博物学のコレクションの中に置かれたときにもっとも見栄えがするものであると述べている[12]。

無論，ミュージアムの「根本的特徴が時空を越えたその非属地性[13]」にあり，美術館や博物館とは，どこか別の場所で誕生した美術品（そこには過去につくられた日本の古美術品も含まれる）が運ばれてきて展示公開される場であり，そのことによって「美術作品」に変身したモノを私たちが鑑賞するのが美術館（ホワイトキューブ）である，という考え方をするならば，吉田の指摘はさして問題にはならないのだろう。しかし逆に，美術館があまねくゆきわたり，美術館のなかで作品を見ることが当たり前になると，そこに展示されているモノの多くが，じつは元々あった場所から切り離されており，その見方も変わっているということに人びとは気が付かなくなってしまっている，ということも問題にするならば[14]，近代以前の，すなわち「美術」という制度が移植される以前の日本の美術作品（と現在呼ばれるモノ）の保存や展示，鑑賞に関わる問題がどこにあるのかを考えることからはじめなければならない。キャロル・ダンカンのいう「アーティファクト」として作品（者）を捉え直す眼差しも必要であろう。例えば，江戸時代に描かれた大乗寺の襖絵は，建造物と一体となってひとつの空間を構成していて，人びとは襖絵を住居空間において機能する建具として，ある時は宗教空間において機能する絵として接していたのだから，「アート」としてそれをみる美術館の見方と異なるのは当然のはずである[15]。この問題意識は，博物館・美術館の展示空間において人は何を「見る／見てきた」のか，何を「学ぶ／学んできた」のかという素朴な，それでいて博物館・美術館の使命や目的にも関係する根本的な問題をも明るみにだすであろう。文化人類学の分野をはじめ，芸術展示においても「展示の政治性」が鋭く問われつつある現状に鑑みれば，今後は避けて通れない問題でもあろう[16]。

2. モノ（作品）をめぐる「場」のあやうさ

冒頭に引用した随筆のなかで吉田は「日本の古美術は，昔，日本建築のなかにあった時の通りの形で，しかもそれに伴う採光照明も，昔のままの方向からこれをあてて，ありし日の姿をそのまま再現してこそ，日本の美術館であると言い得る。西洋美術の展示方法を，そのまま模倣して，日本の古美術を展示することは，大きな誤りであると同時に，日本古美術の鑑賞価値を半減せしめるものである」と文章を結んでいる。明治 27（1894）年生まれの吉田にとっても，この文章を書いた昭和 36（1961）年の時点においては，ありし日の日本の古美術の鑑賞体験はもはや遠い過去のものになりつつあったのであろう。現代を生きる私たちにとってそれは，感覚的には海の向こうの異国の美術に接するのと同じような「鑑賞体験」と化しているといってよいだろう。過去の鑑賞の擬似的追体験を可能とした「若冲と江戸絵画」展のカタログが「作品の新しい鑑賞体験」と記す所以である。

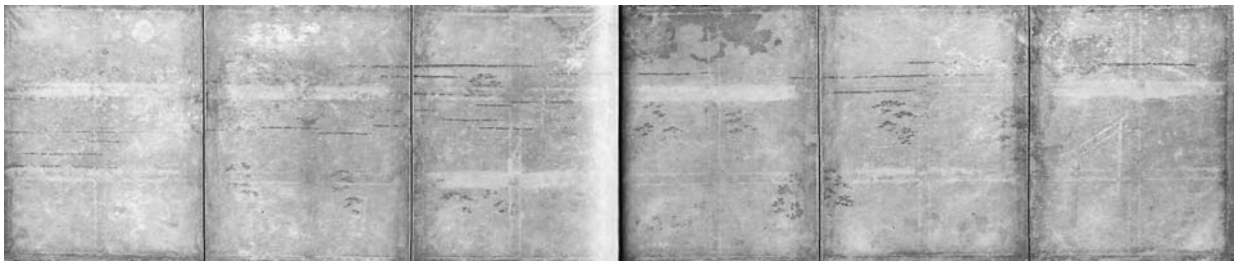
1904（明治 37）年 4 月 22 日，明治期に御雇外国人として日本の医学の発展に寄与したエルヴィン・フォン・ベルツ（1849–1913）は，「博物館（奈良帝室博物館）へ行く。遺憾なのは，建物が白塗りの，半ばギリシャ式寺院，半ばルネッサンス式劇場といった工合で，全然内容と調和しないことだ」と，奈良帝室博物館（ハード）とそこに展示された内容（ソフト）としての日本の古美術品が調和していないと不満を述べる一方，翌年に寺社を訪れた彼は「廣い縁側を通して和らげられて入りこむ光線の下でうける〔床の間に飾られた金地の絵画の〕印象は，神秘的なものがある，すなわち不可思議な力と美の印象で，それもただ，何となくそれを感じるのであって，完全にそれが眼にみえるわけではないが，それだけに一そう強く空想を刺戟し，無限のあらゆる光景を現前に現出せしめるのであった」と，寺社における鑑賞体験を鮮やかに語ってみせる[17]。

考えてみれば日本の近代とは，それまで見えなかった西洋という「他者」が見えてきたことと，それによって日本という「身内」を見直し，日本人自身からも日本についての新たな認識が生まれた時代であった。先人たちが西洋の社会と文明に対峙すべく博物館をつくりその中で「美術」を展示し始めた時，ベルツは寺院や神社のなかに古き良き日本の美を発見したのである。日本の近代が，突然日本人の視界に現れた「西洋」という鏡に映して日本を見ることから始まったとするならば，鏡に映った西洋，あるいはその照り返しで見る日本のイメージが歪んだり，縮小，拡大されたり，曇ったりした可能性は十分にあったはずである[18]。古き良き日本の美を発見したベルツの眼差しは，奇しくも「若冲と江戸絵画」展を実現させたジョー・プライスのそれと重なり合うわけだが，この 100 年間で何がどう変わったのだろう。自明のこととして意識化されにくいことなので繰り返し述べるが，どうやら私たちは，西欧から移植した「美術」という概念や「美術館」という枠組みのなかで「作品」の歴史的意義や美術史的価値を検証するのに忙しくて，それらが「作品」と呼ばれる以前の，本来の「すがた」や「かたち」，「美しさ」などに対する眼差しを古い棚のどこかに置き忘れてきてしまったようである。

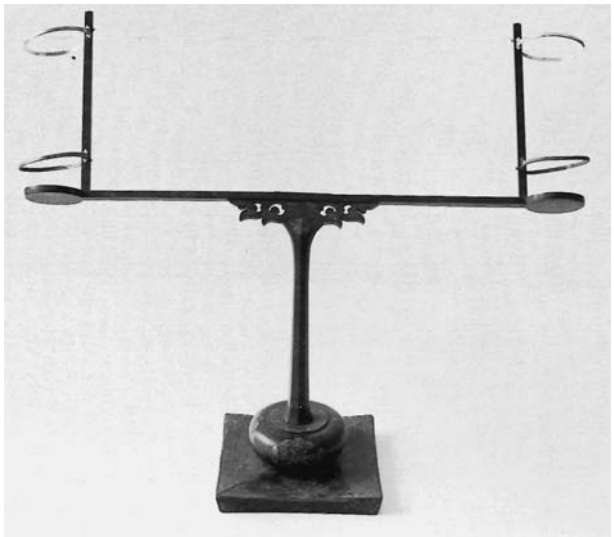
ミュージアムにおける「日本の美術」の展示や鑑賞のあり方をめぐっては，プライスが指摘する照明やガラスケース以外にも「乖離」の問題は残されている。例えば，「絵巻」は美術館において通常，のぞきケースやウォールケース内に，平らにもしくは斜台を用いて，やや角度をつけて見やすいように展示されているが，西欧の額縁に入った絵（タブロー）とは異なる鑑賞方法が求められる。東京国立近代美術館で開催された所蔵作品展（近代日本の美術）「特別公開 横山大観《生々流転》（重要文化財）[19]」のように，専用の特別展示ケースが設営され，全長 40 メートルにわたる《生々流転》が一挙に公開されることもあるが，絵巻研究でも知られる美術史学者の秋山光和（1918–2009）が「現在，一般に与えられている絵巻鑑賞の機会は，博物館のケースに最初から横長く展示されているか，一場面だけ取り出されて図版化されたものしかない[20]」と指摘する通り，「美術」という概念が移植される以前に制作された絵巻については，やはり観者が自分の両手で絵巻を繰り広げながら，画面を右から左へと動かし，時間をかけてみていくというのが本来の鑑賞方法であると考えられている。すなわち，まず左手で巻物を肩幅くらいに繰りひろげ，右から左へと少しずつ目を移しながら鑑賞し，右手で巻き取る。そしてまた左手で次の場面を開き，鑑賞して右手で巻き取る。この動作を繰り返すことで，右から左へと展開する時間の流れを追うことができる。右から左へと連続する画面形式に，鑑賞の視線移動と時間の経過を重ねることで，絵巻は，時間と空間がたがいに継起しあうドラマの場を現出させる。そこにはおのずから読み解かれるべき

様々な仕掛けが張り巡らされており，手にとって繰りひろげながら見る，という絵巻本来の鑑賞スタイルでこそ，その独特の表現の面白さを味わうことができるのである。

もちろん，美術館の収蔵品を手に取るわけにはいかないし，だからこそ美術館のワークショップや鑑賞教育の分野で，絵巻をつくる体験や複製を使用した鑑賞などを通じて，繰り広げる絵巻の愉しみが普及しつつあるのも事実であろう[21)]。ただし，美術館や鑑賞教育の現場に本当に必要なのは，手にとって繰りひろげながら見るという鑑賞のあり方も，日本の過去の一時代の鑑賞方法に過ぎない，という認識なのかもしれない。手にとって繰りひろげながら見るのとは異なる鑑賞のあり方を示唆するモノが遺されているからである。例えば春日大社には《春日権現験記絵》（春日大社）を披（ひら）き見るための《春日権現験記絵披見台》が伝えられている。絵巻の鑑賞に用いられたとされるこの披見台は，屏風と同じ折りたたみ式になっており，鎌倉時代（14 世紀）のものとされている（図版 1）。また正倉院（南倉）には巻子を鑑賞するための別の形式の書見台《紫壇金銀絵書几残欠》が遺されている（図版 2）。一方，昭和に入ってからのことで国外の事例ではあるが，アメリカのボストン美術館では絵巻が，額縁に入った絵（タブロー）を鑑賞するのと同じような方法で展示されたこともある。昭和 7（1932）年に日本美術史学者の秋山光夫（1888-1977）は「絵巻陳列箱の考察」という論考のなかで「ボストン美術館の新陳列箱」を写真図版入りで紹介している。『THE MUSEUM NEWS』所収の掲載写真（図版 3）を転用したものだが，図版をみると，絵巻がガラスケース内の壁に貼り付けられたように展示されているのが確認できる。無論，作品への物理的負担が大きいため，現在このように絵巻を展示するミュージアムは存在しないであろ



【図版 1】　春日権現験記絵披見台（六曲一隻）紙本金銀泥　縦 42.3 横 197.8
鎌倉時代（14 世紀）春日大社蔵
出典：『春日大社名宝展』（奈良国立博物館，1995）



【図版 2】　紫壇金銀絵書几残欠（書見台）総高約 58.0 肘木幅 71.0
出典：『昭和 59 年正倉院展』（奈良国立博物館，1984）



MAY 15, 1932 THE MUSEUM NEWS 7

NEW CASES FOR CHINESE SCROLL-PAINTINGS

By MICHAEL J. MOORE
Superintendent Museum of Fine Arts Boston, Massachusetts

A museum is often confronted with the problem of properly installing an object either peculiar in shape or unusual in size or both. Recently in the Museum of Fine Arts, Boston, it became necessary to work out a suitable manner of exhibiting a number of Chinese scroll-paintings of varying lengths, the longest being about 36½ feet, but only 11¼ inches in height. In the past, a few of these scrolls have been shown in low table-cases with inclined bottoms or floors. But the table-cases, though they may possess many advantages, have been regarded as one of the chief contributions to "museum fatigue," because an examiner of their contents must assume a flexional attitude either continuously or repeatedly in order to go from one end of a case to the other. So, in planning for a new gallery of scroll-paintings, it was first decided to provide cases in which the long paintings could be stretched on a nearly vertical plane in order to permit a person to examine them without bending his head and shoulders. It so happened that the gallery which had been assigned for the exhibition of Chinese scrolls measured 37 feet and 8 inches by 19 feet and 5 inches. It was apparent that the adoption of cases which should stand on legs free from the walls would be impracticable when the length involved was at least 37 feet and the floor of the room was only a few inches longer. Furthermore, the cost for cases of the standing type satisfactory for the need would be prohibitive. Consequently, it was decided that cases should be built on the walls. It must be remembered that there were the following requirements: (1) minimum visual obstruction in front; (2) easy operation; (3) the fewest possible visible mechanical contrivances, or casings thereof; and (4) limited expenditure. The result may be seen in the accompanying illustrations. As will be noted, there are no visible door-arrangements in these cases. Doors on hinges not only restrict the size of glass but necessitate heavier frames—a distinctly undesirable feature — and, moreover, numerous upright members of door-frames obstruct the continuous view of the long paintings within. Sliding doors also possess similar disadvantages, plus more opportunity for the entrance of dust.

CONSTRUCTION OF THE NEW CASES
SIMPLICITY IN APPEARANCE

The new cases are so constructed that the glass with its wooden frames is stationary, while the board on which the scrolls are mounted is movable. The bottom of each case is hinged to the lower back of the case and hangs downward when so desired, thus providing a long opening through which the mounting-board may be lowered or raised. This board is controlled by pulleys and counter-weights very much like the principle which operates a window, the difference being that the weights and their casings are behind the scroll-case. The longest of these scroll-cases measures 37 feet, its height being 43 inches and its depth 10 inches, and it is fixed on the wall 40 inches above the floor. The daylight size consists of four pieces of plate-glass, each 9 feet and 1 inch by 40 inches, having 1¼ inch muntins reenforced from the back with steel strips of the same width. Thus in a space of about 37 feet there are but three 1¼ inch strips to break the optical continuity. The top of the case is also glazed. The mounting-board on which scroll-paintings are spread is nearly 37 feet long. It is made of three-ply wood attached to a light frame structure which is straight at the back, but slightly oblique in front. The entire structure is stabilized by means of sets of pulleys attached at its rear and the two slot-tracks built in the back wall of the case, which engages with two specially designed pulleys. The mounting-board weighs about 220 pounds and for its operation five counter-weights, 45 pounds each, are used. With this arrangement, theoretically at least, it is possible for two persons stationed near the two ends to lower or raise the board by pulling down or pushing up. The front panels of the casings for the counter-weights are screwed on and are removable. Wooden brackets attached to the front-panels support the hinged bottom as well as the front part of the case when closed. One distinctive feature of these cases is their simplicity in appearance, there being no cumbersome compartments to conceal mechanism. It would have been possible to introduce a windless arrangement for the lowering or raising of the mounting-boards. But such an apparatus would require extra space and would entail added expense.

METHOD OF MOUNTING THE SCROLLS IN THE CASE

The method of mounting a scroll on the movable board may be described briefly. Because of the light and flexible nature of the scroll, it is important that, in spreading it, its two ends as well as the horizontal edges should be made fast to the mounting-board. For holding the

(Continued on page eight, column three)

【図版 3】「NEW CASES FOR CHINESE SCROLL-PAINTINGS」
出典『THE MUSEUM NEWS（Vol. X May 15, 1932, No.2)』（THE AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUM, 1932） 東京国立科学博物館付属図書館所蔵

うが，作品へのストレスが回避できるのであれば，筆者はこのような展示のあり方を全否定する立場は取りたくはない。むしろ，近代以前の日本で制作された絵巻でも，このように展示することによって逆に見えてくることや新たな発見の可能性も残されているからである。

3.「展示」と「鑑賞」をめぐる可能性と課題

重要なのは，ボストン美術館の事例なども含め，絵巻を人間がどのように鑑賞してきたのか，その鑑賞のあり方をめぐる歴史的事実（ここには美術館が成立して以降も含まれる）を包み隠さず，展示とともに「語る」ことではないだろうか。「自国の美術」を語るという文脈において，ミュージアムの「中立性」や「ニュートラル」な展示を考えるのであれば，上述のようなアプローチが必要なのではないだろうか。無論，ポストモダンの関門をくぐり抜けた美術館学芸員は，博物館や美術館が中立的な存在としてあり続けることの難しさや，ニュートラルな展示といわれるものの限界も自覚しているだろう。「自国の美術」を語る展示を，実際に現場でつくるのがとても難しいことも知っているだろう。しかし，誰が，何の目的で，誰に，何を保存・修復し，公開・展示するのかが常に批判的に問われるのであれば，美術館は，展示という行為のなかで，それをどう示すかという点については，真摯に考えてゆく必要があるだろう。「はじめに」で述べた通りこの問題は，大きなテーマに繋がる問題でもある。

さて，美術館の展示空間とそこに展示される「日本の美術」の乖離の問題を考察するにあたっては，絵巻の事例でみたように，「美術」という概念が移植される以前の「日本の美術」の展示や鑑賞に関わる問題がどこにあるのかを考えることからはじめなければならない。そのためには一旦，美術館の展示空間にみる知の枠組そのものを整理し相対化する作業が求められる。例えば，木下長宏は，美術館の思想と行動を動かす原理を担っているのは美術史であり，近代に入って確立されたこの学問（科学）を可能にする思想として５つの概念を挙げ，わかりやすく以下のように説明している[22)]。

①ナショナリズム（それぞれの国がそれぞれの固有の他国とは異なる独自の美を生成しているという見解，この前提なしに美術史は成り立たない）

②個人主義あるいは作品主義（美術という現象は，個人の作家（天才）によってつくられた人間精神と手技の精華であり，美術史はそういう個人の作家によってつくられた作品の歴史だとみていく考え。作品がなければ歴史は成立しない）
③民主主義（かつて美は少数の権力者の所有物であったが，時代を経るとともにその享受層を拡げていく，この拡がりこそが歴史なのだという考え方）
④発展史観（そういう歴史は一つの現象はまえの現象の影響を受け，次の現象を生み出す原因となり，そこには必ず因果関係が働いて展開していくと考える）
⑤分類（美／芸術のさまざまな現象に名前を与えて合理的に分類する方法。これは上記の四つの方法論が確立した上で成立する）

本稿の大きなテーマでもある西欧と非欧米圏という対比関係に立ち戻るならば，ミュージアムの展示構成をめぐる以下のような指摘も興味深い。『〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略』（講談社，1996 年）で「日本」「美術」「日本美術」「日本美術史」という概念や歴史認識の体系が明治以降に“創出”されたものであることを鮮やかに解いてみせた佐藤道信は，西欧と日本を含めた東アジアとでは，ミュージアムの展示構成に大きな差異があることを指摘している[23]。東アジアの国立博物館の展示構成が，日本・韓国・中国・台湾のいずれも「自国美術史」の展示を中心にしていること，これに対してヨーロッパの国立レベルの美術館がどこの国でも「ヨーロッパ美術史」を共有して展示し，自国美術史はその一部という構成になっていると述べる佐藤は，広域美術史が優先するヨーロッパと，自国美術史が優先する東アジアという図式から，美術館や博物館というハードシステムは同じなのに，展示している「美術史」のソフトの枠組が根本的に違っていると指摘している。同様の問題を東京国立博物館の常設展示を中心に論じた並木誠士は，同館のリニューアル展示が，従来の絵画，彫刻といったジャンルを排し，美術作品を，それぞれが使われた場やそこでの機能という作品個々の歴史的文脈に置いてみようとする方向性を示していることを指摘している[24]。

今後の課題として，例えば，このような観点から，美術館の展示空間のあり方をはじめ，収集から公開にいたるまでの美術館の諸活動や，学校教育における鑑賞教育のあり方などを，体系的に再検証する必要があると考えられる。また，美術史研究においても，例えば木下が指摘するように美術史学という学問自体を検証するための新たなアプローチが引き続き求められるであろう[25]。そのような検証作業を体系的に進めるなかで，ポスト・ミュージアムの展示空間のあり方をめぐる，より具体的な問題点や課題が浮かび上がってくるはずである。

以上，美術史学の分野から問題の所在を探り，今後の課題について考察した。次節では，博物館学の立場から，ミュージアムを空間と捉え，その分類や展示に内在する構造的問題を整理し直すとともに，ミュージアムの外側からもこの問題を考えてみたい。次節以降を執筆する江水は，博物館学や建築計画の分野で来館者の観覧行動の分析による展示評価や，建築の脱施設化をテーマとする研究者である。

4. 展示を観覧する環境

前節では，美術を展示する空間の論考で展開したが，ここからは，美術を含む，より広い意味でのミュージアムの立場から論を展開していきたい。

ミュージアムは，博物館法第２条に「歴史，芸術，民俗，産業，自然科学等に関する資料を収集し，保管（育成）し，展示し，教育的配慮の下に一般公衆の利用に供し，その教養，調査研究，レクリエーション等に資するために必要な事業を行い，あわせてこれらの資料に関する調査研究をすることを目的とする機関」と定義されている。すわなち，ミュージアムは，収集し，保管（育成）し，研究成果を観覧する人たちに見てもらうこと，そして観覧する人たちによりミュージアムを積極的に使ってもらうためにはどうすればいいかを調査研究するところであるといえよう。そして，その際に用いられる資料は，極論を言えば何でもいいということがいえるだろう。寄生虫を扱った博物館[26]や，マンガ・アニメーションを扱った博物館[27]が散見できるもこのためである。

さて，そのような多様な資料を展示する空間は，展示する「資料」と，「資料」が置かれている環境と，それを観覧する人によって構成される。既存のミュージアムでは，まずミュージアムという機能――資料を収集し，

保管し，調査研究し，展示・教育をおこなう――を達成させるための環境を作り出すことから始まる。そして時には一人で，時には複数でそれらの環境を利用し，教養や知的好奇心を満たす場として，そして多種多様な価値観があることを認識する場としてミュージアムの役目を果たしている。

既存のミュージアムは，このようにその機能を達成させるための，人工的に作り出した空間である。しかしながら，既存のミュージアムの概念と一線を画すものの，ミュージアムとして機能してきたものもある。もともと人が住んでいた建物――例えば住むという機能や，作家や画家が作品を生み出すアトリエとしての機能をもった空間――を，ミュージアムとしての機能を果たすようにしたもの（建物の人々の生活の様子を展示する民家園やたてもの園と称されるミュージアムや，偉人を顕彰するために自宅を改装したミュージアムなど）がある。同様に，ミュージアムに類似した機能を持つものには，宗教施設がある。そこでは，宗教施設に描かれた，または寄進された絵画彫刻などの作品を信仰者や一般の人たちに見せることにより，人々により深い宗教体験を促している。そうすることで，信仰者にはより深い宗教体験を提供し，また一般の人たちには，その宗教の普及活動に資する空間を提供しているといえるだろう。

宗教施設は，信仰の対象の威厳を増すために，そこで展示されている絵画彫刻作品には非常に高度な技巧が施され，観覧する人を圧倒するようなものが多い。一方で，信仰の場として機能するため，直射日光が入らず，概して施設内は暗い環境である傾向がある。さらに，夜間などは，ロウソクやランプを用いてその空間を照らすため，多くのミュージアムのように，蛍光灯やハロゲンランプで作品を照らすのとはまた違った趣がある。

このように，資料を展示する空間は決まった役割を長い間持っていた。しかしながら，近年その役割が激変してきている。近年では「資料」を緻密にスキャナーなどで読み込み，コンピューターで処理することで，資料のデジタル化が急速に進んでいる。デジタル化された「資料」は，インターネットなどを介して簡単にコンピューターの画面を通してみることが可能になった。さらに，高度なインク制御技術により，デジタル化された「資料」は実物と見間違えるくらいの精度で印刷され，それを展示するようになってきている。これらのことは，ミュージアムや宗教施設といった，展示するために用意された空間の役割が変化してきたこと，すなわち展示の空間の多様性を意味している。

このように，「資料」を観覧する空間が多様になると，その空間で観覧する人は何を感じ，何を得るのかの評価が問題となると思われる。もともと「資料」は，博物館学において，実物そのものとして定義される「一次資料」と，一次資料に関する図書，文献，調査資料その他必要な資料として定義される「二次資料」（復元（原）したもの，いわゆるレプリカ，模型や模写，拓本，デジタルデータなども含む）に分類される[28)]。

博物館は，資料に内在する様々な情報が，学芸員などの専門的職員によって解明され，その成果を展示する役目を持っている。展示する際，その情報がどのような環境で展開されるのか，その際に用いられる資料が「一次資料」なのか，それとも「二次資料」なのかで，展示に内在する情報と，その情報が伝わりやすい環境であるかどうかが変わってくる。

ここで，「資料」が置かれる空間を分類すると，

①ミュージアムの機能を発揮させる目的で作られた空間で，一次資料を鑑賞する空間
②ミュージアムの機能を発揮させる目的で作られた空間で，二次資料を鑑賞する空間
③のちになってミュージアムとしての機能を持たされた空間で，一次資料を鑑賞する空間
④のちになってミュージアムとしての機能を持たされた空間で，二次資料を鑑賞する空間
⑤インターネットなどのメディア媒体により，二次資料を鑑賞する空間（パソコンやテレビなどの画面など）

に分類することができるだろう。

「資料」を展示する空間がこのように多様化すると，観覧する人にとって，展示する空間と，展示されている資料形態の違いにより情報の受け取られ方が違ってくるだろう。それゆえに，現在，「資料」に内在する情報を，より効果的に生かす展示空間の在り方に大きな関心が寄せられている。

現在，展示の持つ情報がどのように鑑賞者に受け取られたのか，いわゆる展示評価に関する研究や来館者研究として博物館学，建築計画学の分野でその成果が散見できるようになった。しかしそれらの研究は，「資料」の置かれる空間の中で，「資料」の配置の違いや一次資料と二次資料の違いで比較したものであり，同一資料が，「資料」の置かれる環境の違いの比較により，展示環境の影響を分析した事例はない。

5. 大乗寺という空間の特異性

ここで，展示空間のあり方を考える上で重要な位置を占める事例をもとに，論考を展開していきたい。ここでは，兵庫県美方郡香美町香住にある，高野山真言宗亀居山大乗寺を事例として挙げる。この大乗寺には，円山応挙とその弟子たちにより，客殿などに障壁画がほどこされている。

大乗寺は，745 年に開かれた寺院であるが，江戸時代，大乗寺の住職が当時無名だった円山応挙の才能を見出し，金銭援助をほどこして江戸で修業させ，名を成した円山応挙が息子や弟子を連れて来て，13 あまりの部屋の襖絵を描いたといわれている。それは，本尊の位置や，東西方向から太陽光の当たり方などを考慮した，ここでしか表せない空間を形成している。また，これらの作品はその当時から一般公開されており，観光名所でもあった。

長い間，円山応挙とその弟子たちが作り上げた障壁画が展示されていたが，資料の劣化を防ぎ，後世にその作品を継承するために，障壁画を，当時としては最善の策と考えられた，8 インチ× 10 インチサイズで撮影したポジフィルムをスキャニングし，そのデータを高度な印刷技術を用いて二次資料を作成し，それを大乗寺の客殿に展示し，実物の障壁画は収蔵庫で保存することとなった。詳細は様々なメディアで報道されているので割愛するが，大乗寺は，これらの障壁画をさらに活用すべく，以下のことを行っている。

- 障壁画を良好な環境で保存する必要が出てきたため，デジタルデータを用いて再製画を作成する
- 読み込んだデジタルデータを，客殿における障壁画の配置と対応できるような方法で，障壁画を円山派デジタルミュージアムとしてインターネット上で公開する
- 現物の障壁画は，収蔵庫に収蔵し，そこで保存される。収蔵庫は，温湿度が制御され，障壁画に負担をかけることなく管理されている。また，収蔵庫の内部は，客殿と同じ構造物を再現し，障壁画も，実際の客殿と同じ位置で配置されている

このような大乗寺の現状を，既述の分類に照らし合わせてみる。

もともと宗教的空間としてつくられた大乗寺なので，ミュージアムの機能はもともと持ちえない。しかし後になって，円山応挙とその弟子たちによって，その空間を活かして絵画作品を書いたものを展示。一次資料を展示していたデジタル化される以前の状態は，③の分類に該当する。

現状のように，劣化する資料の代わりに，デジタルデータを用いて二次資料として再製画を展示している状況は，④の分類に該当する（図版 4）。

また，一次資料を保存する目的でつくられた収蔵庫内部を，年に数回一般公開している。客殿を復元しているとはいえ，そこは宗教的空間ではなく，保存と展示を目的としてつくられているので，ある意味ミュージアムとしての機能（の一部）を持っていると考えられる。したがって収蔵庫内部を公開することでは①の空間として機能しているといえるだろう（図版 5）。

さらに，デジタルスキャナで取り込まれたデジタルデータを，インターネットを介して観覧できるようになっているので，⑤の機能も果たしていることがわかる。

このように，大乗寺は，「資料」と「資料」が置かれている空間が非常に多様であり，かつ資料に内在する情報がどのように来館者に伝わるのか，空間の違いによる観覧行動の特異性を比較し，効果的な観覧体験を考察するには非常に有益であろう。

既存の研究では，①～④それぞれの施設の展示評価や来館者研究は行われているものの，同じ資料に対して，



【図版 4】大乗寺という空間でレプリカが展示されている様子（撮影：江水是仁）



【図版 5】収蔵庫に本物が大乗寺という空間をつくって展示されている様子（撮影：江水是仁）

展示空間を変えての展示評価や来館者研究は見られない。しかし大乗寺の環境は，これらの環境を操作することができる（収蔵庫に保管してある一次資料を，大乗寺に戻して観覧したり，現在二次資料を展示している大乗寺の障壁画を，収蔵庫に入れて展示するなど)。さらに，デジタルミュージアムとして，デジタルデータをウェブで公開していることから，⑤も行っている。大乗寺の環境は，①～⑤すべてを備えている稀有な存在であるといえよう。

今後，博物館学的および建築計画的研究による調査分析（主として観覧行動追跡調査および利用者による聞取り調査など）により，障壁画のあり方（現物＝一次資料か，複製画またはデータ＝二次資料か）と，観覧空間のあり方（寺院のなかか，寺院の空間をまねた収蔵庫か，インターネット上の画面か）を比較検討することで，博物館活動の可能性を考えていきたい。

ここまでの論考は，現在ミュージアムと，展示空間で繰り広げられる現状，とりわけ制度化され，高度に発展

したミュージアムに対する課題の一つとして，展示空間のあり方の現状の把握と課題を行ってきた。

建築計画学においては，施設を計画する際，その施設に必要な機能を，どのようにその空間のなかにつくりこむかが今までの課題であった。ミュージアムを例にとると，ミュージアムの機能――資料の収集・保管・調査研究・展示教育普及――を過不足なく施設のなかで展開するためにはどうしたらいいのか，そして学芸職員と利用者が，その役割を果たすようにするためにはどうしたらいいのか，という課題である。ミュージアムの空間にその機能を押しこむことは，ミュージアムのなかですべてが完結してしまうことになる。また，学芸職員という役割と利用者という役割が固定化されてしまう。そうなると，ミュージアムはますます日常からかけ離れてしまうもの，そして学芸職員も普通の人から見ると，ミュージアムという非日常空間で何か特別なことをやっている人と映ってしまうのではないだろうか。

この考え方に対し，博物館学および建築計画的見地より，脱施設化という動きが見られる。「脱施設化」という考え――生活全体が施設によって提供され，同時に管理される，そのような閉鎖的な空間からの脱却――がある[29]。この考えは，ミュージアムの機能を，ミュージアムの施設のなかに押し込むのではなく，その機能をミュージアムの外に引き出していこうという考え方であり，そして固定化してしまった，ミュージアムの役割と利用者の役割もあらためてみる考え方といえるだろう。

今回の論考も，ミュージアムの役割を，展示空間のあり方から「脱施設化」の可能性を検証した。そしてミュージアムを固定化された役割から解放することで，新たなミュージアム活動の可能性を模索し深化させていきたい。

おわりに

日本近代美術史の分野で「美術の制度論」などに関心を抱いてきた筆者（篠原）は，ディスクール批判（M・フーコー）やオリエンタリズム（E・W・サイード）などの影響下で美術史を制度として捉え，そこに内在する問題を再検証しようとしたニュー・アート・ヒストリーの文脈から，西欧近代が生み出した美術館の「展示空間」とそこに展示する「日本の美術」の乖離の問題を取り上げ，「展示」と「鑑賞」をめぐる問題点について考察した。「『純粋芸術（ファイン・アート）』の概念が近代の産物である以上，古美術の価値を造形性だけで判断すべきではないだろう。にもかかわらず，依然として日本の古美術研究はその傾向を払拭できていない[30]」という現状に対して，美術史研究においても新たなアプローチが求められることであろう。また，ポスト・ミュージアムの展示空間のあり方をめぐっては，今後の課題として，日本の美術館の展示に内在する知の枠組そのものを整理し，相対化する作業が求められることを指摘した。

博物館学と建築計画の分野でミュージアムの「展示評価」や建築の「脱施設化」などをテーマとしてきた江水は，資料が置かれる空間に関する新たな分類概念を用いて，大乗寺の空間の特異性などを見定め，博物館学的研究による調査分析手法を用いた大乗寺の事例研究で得られる新知見が，ミュージアムの固定化された役割から解放することに繋がる可能性を提示した。

さて，平等院鳳凰堂に併設された平等院ミュージアム鳳翔館（2001 年 3 月開館）をはじめ，2010 年にリニューアルオープンした興福寺国宝館，東大寺ミュージアム（2011 年 10 月開館）などに代表されるテンプルミュージアムは，もともとあった場所に仏像等が収蔵され，保存され，展示される，という意味において「ミュージアム」という概念の修正を促しつつあるようにみえる。ただし，その保存のあり方や展示方法に着目するならば，「美術」という概念についてはこれを肯定的に受け止め，仏像や宝物等を「美術作品」として保存し展示する可能性を模索しているように思われる。大乗寺（兵庫県香美町）空間は，これらのテンプルミュージアムとは一線を画している[31]。襖絵を「美術作品」として展示しようせず，保存の場にも宗教的な意味合いを持ち込んだ大乗寺は，西洋近代に成立したミュージアムの機能や役割の再構成が，ゆるやかに始まる場となるであろう。

［付記］これらの結果は，2012 年度より始まる，博物館学芸員養成課程に盛り込まれる新しい科目――博物館教育論，博物館展示論，博物館情報・メディア論，博物館資料保存論――に対する最新の知見を得ることとなるだろう。得られた

知見を授業に還元することで，博物館学芸員として求められる知識を持った学生を輩出していきたい。

注

1）吉田五十八「日本美術の展示　採光照明の一考察」（『饒舌抄』新建築社，1980 年／初出『学燈』1961 年 1 月号）p173.
2）ホワイトキューブをめぐる議論については並木誠士・中川理『美術館の可能性』（学芸出版社，2006 年），太田喬夫，三木順子編『芸術展示の現象学』（晃洋書房，2007 年）を参照。
3）北澤憲昭は，日本における美術史，博物館・美術館，展覧会，美術学校などを，西欧から移植された「美術」という概念にもとづく“美術の制度化”として捉えられることを明快に論述した。北澤憲昭『眼の神殿「美術」受容史ノート』（美術出版社，1989 年）。
4）本稿が提起するような問題の検証作業は，ともすると理論を先鋭化させる作業へとすり替わりがちであるが，筆者らの目標は，あくまでもミュージアムにおける人々の学びや体験をより豊かなものへと繋げることにある。したがってその眼目は，上述の大きなテーマを受け止め，それを踏まえた実践可能な「展示」や「学び」に関する新たなモデルを，美術館・博物館の現場に提示できるようにするために，問題の所在を探り，新たな知見を得ることにある。
5）高橋貴「展示にポストモダン戦略を」（『展示学』第 49 号，日本展示学会，2011 年）。
6）棚橋源太郎「博物館新建築の好機運を迎えて」（「論説欄」『日本博物館協会会報 16 号』，日本博物館協会，1952 年 9 月 1 日）。
7）棚橋の指摘については，現在でもごく稀に，著名な建築家が手がけた建物が，博物館施設としての実用本位の視点からみると「使いにくい」などの声を耳にすることはあるものの，館の種類に応じて多様な展開をみせ，相応の成果を上げてきたといえよう。
8）作品が本来使用され，鑑賞されていた状況を復元的に作りだして，そこに作品を展示するという再現展示を導入した徳川美術館などの事例がある。
9）東京国立博物館（2006.7/4～8/27），京都国立近代美術館（2006.9/23～11/5），九州国立博物館（2007.1/1～3/11），愛知県美術館（2007.4/13～6/10）。奇しくも同年，ケ・ブランリー美術館が開館している。この美術館では，展示品は一切のコンテキストを剝奪され，美的価値のみが強調され展示されている。
10）木下史青「江戸絵画はどんな光で見るか，見せるか」（『プライスコレクション若冲と江戸絵画』東京国立博物館，2006 年），同「ミュージアム・ライティングの世界」（『照明学会誌』第 90 巻第 10 号，2006 年）。
11）木下直之編『芸術の生まれる場』（東信堂，2009 年）参照。
12）キャロル・ダンカン川口幸也訳『美術館という幻想 儀礼と権力』［原著 Carol Duncan, *Civilizing Rituals : Inside Public Art Museums*, Routledge, 1995］（水声社，2011 年）。
13）端信行「博物館展示論十原則」（『「博物館展示論」対策講座』資料，日本展示学会，2011 年）。
14）木下長宏×並木誠士×中川理×森口邦彦「『diatxt.』フォーラム＃ 3『美』をみることとは」（『diatxt.』11 号，京都芸術センター，2003 年）など。
15）木下長宏「〈応挙寺〉【大乗寺】と美の運命を討議するシンポジウムを開いたことについて」（『あいだ 88 号』『あいだ』の会，2003 年）。香住町の文化協会 30 周年記念事業の一環として開催されたシンポジウムには美術関係者や大乗寺檀家が参加した（司会・木下長宏，パネラー・中川理，北澤憲昭，村上裕道，山梨俊夫，並木誠士，北村眞一，山岨眞應），田中武「大乗寺客殿にみる応挙障壁画と空間表現」（第 65 回近世美術研究会，福岡市立美術館，2009 年）など。
16）太田喬夫，三木順子編『芸術展示の現象学』（晃洋書房，2007 年），川口幸也編『展示の政治学』（水声社，2009 年）など。
17）ベルツの指摘は 4 節以降で述べる現代のテンプルミュージアムの可能性を示唆している。『ベルツの日記（第二部上）』（岩波書店，1962 年）p65, p157.
18）千足伸行「日本の近代美術と西洋」（『千足伸行エッセイ／座談会・対談／業績一覧（抄）』印象社，2011 年）参照。
19）「所蔵作品展　近代日本の美術-特別公開　横山大観《生々流転》（重要文化財）」（東京国立近代美術館，2007.1/2～3/4）。
20）秋山光和『日本絵巻物の研究上』（中央公論美術出版，2000 年）p7.
21）「巻物に絵を描こう（子どもプログラム）（鏑木清方記念美術館，2006 年），「絵巻にしたしむ（親と子のギャラリ

ー)」(奈良国立博物館，2001 年)，『日本美術の授業』(東京国立博物館監修，日本文教出版，2006 年)。練馬区立美術館や板橋区立美術館等をはじめ，特色ある普及活動を展開している美術館もあるし，菊屋吉生「日本の古絵画を素材としたワークショップの実践について－大学・美術館・学校・街の連携－」(『山口大学教育学部附属教育実践総合センター研究紀要第 15 号』，2003) のような連携の試みなどもある。

22) 木下長宏『美を生きるための 26 章 芸術思想史の試み』(みすず書房，2009 年)。

23) 佐藤道信『美術のアイデンティティー 誰のために何のために (シリーズ近代美術のゆくえ)』(吉川弘文館，2007 年)。

24) 並木誠士「日本美術史の展示」(『芸術展示の現象学』晃洋書房，2007 年) も同様のことを指摘をしている。

25)『語る現在，語られる過去日本の美術史学 100 年』(平凡社，1999 年)，『美術のゆくえ，美術史の現在日本・近代・美術』(平凡社，1999 年) など先行研究が存在する。

26) 目黒寄生虫館 (東京都目黒区下目黒 4-1-1)

27) 川崎市市民ミュージアム (神奈川県川崎市中原区等々力 1-2)，三鷹の森ジブリ美術館 (東京都三鷹市下連雀 1-1-83)，川崎市藤子・F・不二雄ミュージアム (神奈川県川崎市多摩区長尾 2-8-1)，京都国際マンガミュージアム (京都府京都市中京区烏丸通御池上ル) などが該当。

28) 1973 (昭和 48) 年文部省告示「公立博物館の設置及び運営に関する基準」第 6 条第 4 項参照。

29)「脱施設化の流れにおける現代の建築計画に関する一連の研究」(横浜国立大学教授・大原一興) が，2011 年度日本建築学会賞 (論文) を受賞されたことなどから，その重要性をうかがい知れる。

30) 東京文化財研究所主催の第 45 回オープンレクチャー「モノ／イメージとの対話」リーフレット (2011 年 11 月) より。現代日本社会が忘れつつある古美術の過去のあり方と，それがもたらす豊かなイメージ世界を提示する試みとして「古美術のコンセプト」というテーマが設定された。

31) 篠原聰「鑑賞教育再考　―大乗寺の襖絵空間をめぐり―」(『東海大学課程資格教育センター論集 4』，東海大学，2006 年)，木下長宏「D 大乗寺観ることと観じること」(『美を生きるための 26 章芸術思想史の試み』みすず書房，2009 年)。