

淀川図巻と平家物語絵巻の超高精細デジタル化

——美術館・博物館の状況を含めての考察——

中谷 伸生

はじめに

美術作品の超高精細デジタル化をめぐる、本稿では十八世紀に活動した大坂の画家、大岡春卜（一六八〇—一七六三）が描いた《浪花及澱川沿岸名勝図巻》（関西大学図書館蔵）と、知られざる土佐左助なる人物の工房による《平家物語絵巻》（林原美術館蔵）の二作品を採り上げて、美術作品の超高精細デジタル化にとつての有効性と問題点について、そして真作（オリジナル作品）と複製および写真画像の問題について、具体的に（株）日立製作所（横浜）と（株）サビア（京都）の撮影技術によって製作された超高精細デジタル画像を検討しながら論じてみたい。この問題は、これからの美術館・博物館、そして社会にとつて、さわめて重要な課題であつて、美術作品のデジタル化に対しては、ともすれば拒否反応を示す学芸員や大学の美術史研究者も数多くいるわけである。とくに美術館では、デジタル化された画像への不信感が強く、やはり真作（オリジナル作品）の価値の高さへの執着がみられる。筆者もデジタル化の危険性を察知しつつも、未来の社会にとつて、これを有効に使う時代を迎えたと考えている。

なお、《平家物語絵巻》（林原美術館蔵）の超高精細デジタル化については、所蔵先の一般財団法人 林原美術館と関西大学との学術協定による成果である。

一、大岡春卜筆《浪花及澱川沿岸名勝図巻》

大坂を流れる淀川を描いた絵巻物の中で有名な作品といえば、まず、明和二年（一七六五）制作の円山応挙筆《淀川兩岸図巻》【図一】を挙げねばならないであろう。応挙の淀川図巻は、十八世紀中期に、日本の絵師たちが写生という姿勢をとり始めた初期にあたる作品で、この辺りから、写生、すなわち、絵師が目の前の風景を見えるように描くことを意味する。その場合、眼前の対象を微に入り細を穿つように描く「写実」とは多少異なり、ある程度ゆるやかに全体像を写しとる、という意味で「写生」という語が用いられる。日本の美術史を通観すれば、中国の宮廷絵画や西洋近代の美術にしばしば見られる写実的な美術はごく僅かで、多くの作品は、ゆるやかな写実、すなわち写生的な作品だといわれる。いずれにしろ、応挙の《淀川兩岸図巻》はその代表的な作品である。そして、見逃せないのは、この応挙の淀川図巻が制作されるにあたって、応挙が何らかの先行作品を参照した可能性があるという指摘である^①。そうした指摘に対して、俄然、大きな存在感を示す作品が、大岡春卜の《浪花及澱川沿岸名勝図巻》【図2〜8】である。この絵巻は、応挙の淀川図巻よりも二十年も早く描かれており、その点でも非常に重要な位置にあると考えられる。応挙が春卜の淀川絵巻を実見したかどうかは分からな

い。しかし、両者の画面構成などを検討すると、その可能性もまったく無いとは言えないのである。

さて、大坂で活動した大岡春卜による《浪花及澁川沿岸名勝図巻》(関西大学図書館蔵・一七四五年制作)は、延享二年(一七四五)、春卜十六歳の円熟期の作品で、紙本墨画淡彩、縦二七センチメートル、横七九〇センチメートルの絵巻である。この絵巻は、東アジア全体を覆った実証主義的精神を背景にして、長崎にやってきた中国の沈南蘋らの写実的技法を踏まえて、淀川を写生的に描こうとする意志をもつ新時代の精神を漲らせた作品となっている。ところが、春卜のこの絵巻では、未だ写生的な性格が徹底されているとはいえず、応挙の写生的な淀川図巻とは距離がある。しかし、巻末の春卜自身による「舊本に不寄予が下坂上都の便りに委写留る(旧本によらず、予が大坂へ下るときや京都に上るときに便りに委しく写し留める)」【図8】という墨書から、未だ写生的な描写が徹底されていないとはいえ、目の前の風景を写生的に描きたい、という願望が強く前面に出ていることを見逃してはならない。

春卜の絵巻には、現在の大阪府の堺から、大坂の中心地である住吉、道頓堀、天満、京橋を経て、郊外の守口、鳥飼、枚方に至り、続いて八幡とその対岸の山崎から京の伏見に至る淀川沿岸の風景が描かれ、巻末には先に引用した大岡春卜による興味深い墨書が見られ、そこには次のように記されている。

右川流の凶水上ハ洛東鴨河の流れ王城に入て二条より起り末ハ泉州堺蛭子嶋に至る川筋ならひに流路ともに十七里余町なりけむを図

するに舊本に不寄予が下坂上都の便りに委写留るといへとも小巻にして詳に載こと不能只二条より淀までの草稿ありといへ共猶略之^③

注目すべきは、大岡春卜が制作にあたって、過去の図案や版本などの「淀川沿岸図」を手本にせず、自分の眼で見た風景を絵画化した、と述べていることであろう。画面を検討すると、遙か彼方の上空から眺めたように描かれた沿岸の風景は、絵師が見た情景とは思われず、飛行機や気球のない江戸時代に、この記述の信憑性は少々疑わしいが、いずれにせよ、「実際に見た風景を描きたい」という意識が画家にあったことは事実である。

十八世紀中頃は、日本の実景を描く、いわゆる真景図(眼前の実景を描いた絵画)が誕生した時期にあたる。この絵巻の画面には、大坂の中心街の道頓堀に架かる橋や、京の伏見にあった淀の水車など、各名所の街並や景観の特徴がクローズアップされ、象徴的に淀川沿岸に配置されて描かれている。限られた画面に膨大な風景をどのように配置するかに注意を払い、淀川沿岸の街や風景を大幅に省略して描かれていることから、選ばれて描かれた名所や街並、そして風物などは、当時の京大坂でも最も有名な名勝であることが理解できる。たとえば、木の実から採れる灯油の名産地「遠里小野(おりおの)」や、住之江の岸に群生していた「岸姫松(きしのひめまつ)」など、現代ではほとんど忘れられた情景もしっかりと描かれている。また、道頓堀や八軒屋などの中心街の周辺に、「西成郡大坂町」、「守口」、「枚方」、「葛葉」など、今日でも大きな繁華街となっている場所が、江戸時代の中期に、すでに栄えていたことが明ら

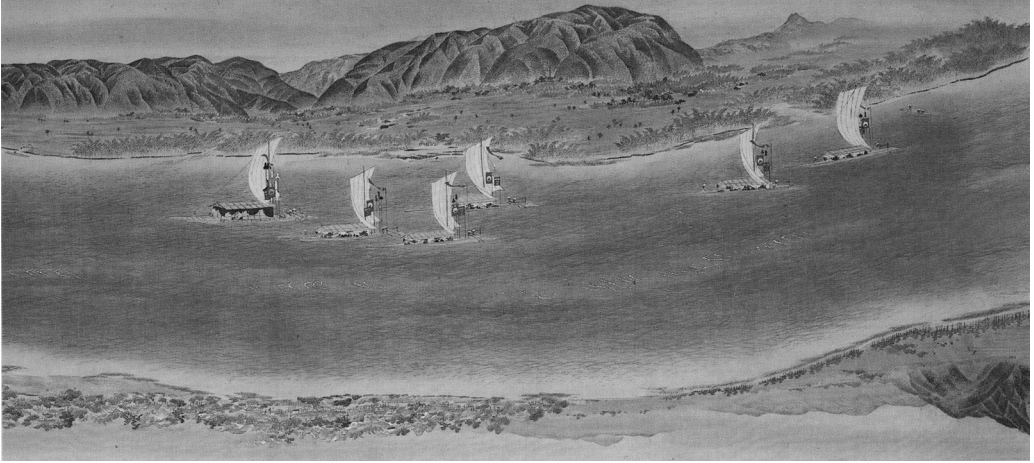


图1 円山応挙《淀川兩岸図巻》 1765年



图2 《浪花及澱川沿岸名勝図巻》(堺から住吉) 1745年



图3 《浪花及澱川沿岸名勝図巻》(天王寺から生玉宮) 1745年

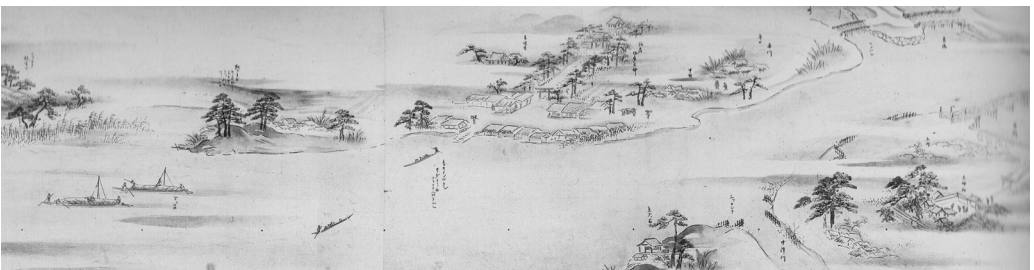


图4 《浪花及澱川沿岸名勝図巻》(守口から鳥飼) 1745年

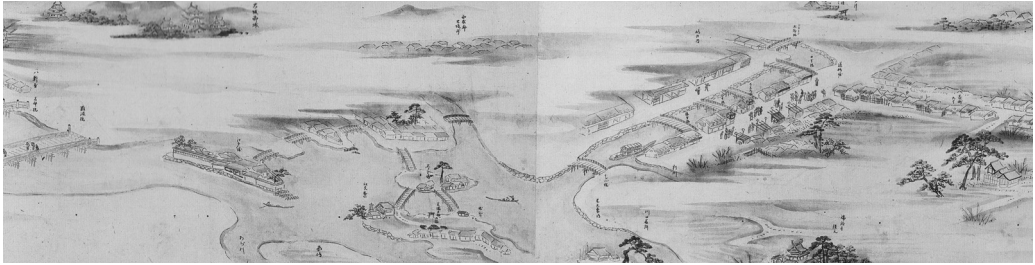


図5 《浪花及澱川沿岸名勝図巻》(道頓堀から天神橋) 1745年



図6 《浪花及澱川沿岸名勝図巻》(葛葉から八幡) 1745年



図7 《浪花及澱川沿岸名勝図巻》(枚方から山崎) 1745年

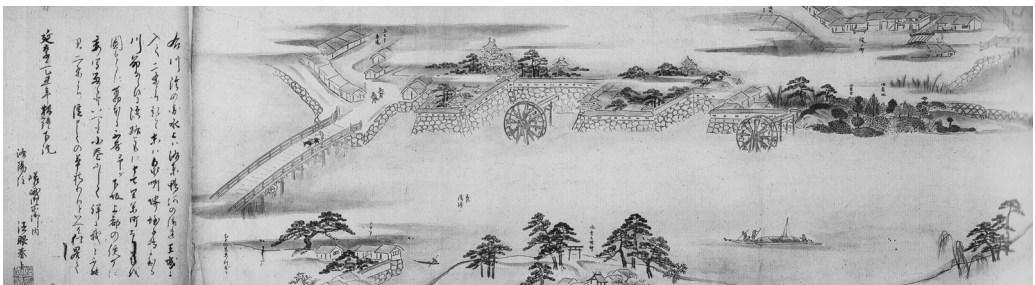


図8 《浪花及澱川沿岸名勝図巻》(淀城) 1745年

かになる。加えて、有名な寺院や城郭、あるいは重要な街並みには、実用目的の地誌的な河川絵図と同様の形式を踏襲して、漢字で説明的な解説（傍題）が添えられた。

今回の(株)日立製作所（横浜）によるカメラ方式の撮影による超高精細デジタル化によって、春卜の《浪花及澗川沿岸名勝図巻》の研究についてはさまざまな進展がみられたが、それらの中でも注目すべきは、画面に細かな字で墨書された地名の解説である。これまで虫眼鏡を使って文字の解説を進めてきたが、貴重図書ということで、閲覧時の時間的制限などもあって、文字の解説は多少とも面倒であった。ところが超高精細デジタル化によって、百倍を超える拡大画像が実現し、文字の解説が容易になるとともに、繰り返し何度でも見ることのできる画像を手に入れたことの意義は大きい。紙焼き写真の解像力とは次元の異なる超高精細デジタル画像の出現は、研究作業のあり方をかなり変えてしまったということになる。

ともかく、どこまで拡大しても、画像の精度が落ちないことは、超高精細デジタル化の素晴らしい技術である。関西大学図書館にしても、そして、日本全国および世界の美術館・博物館、そして図書館にしても、いわゆる貴重作品・貴重図書のいわゆる特別閲覧においては、何らかの制限を伴うのは致し方ない。関西大学図書館は緩やかな規則が課せられるのみであるが、他の多くの全国の美術館・博物館においては、閲覧時間の制限の厳しさ、立ち合いをしてくれる学芸員との「神経戦」など、貴重作品の閲覧は、かなりの不自由を強いられる。特別閲覧について日本の状況を述べておくと、図書館は比較的緩やかな監視体制であるが、

美術館・博物館はどこかなり厳しい所が多い。

具体例を挙げると、私が日本東洋美術史の指導を受けたY先生は、若い時代に、東京の某国立博物館に特別閲覧、すなわち、研究対象にあたる絵画作品の閲覧を申請して、いよいよ閲覧となつたが、作品の前でノートを取るY先生のすぐそばに、多忙なので速く終わって欲しい、というような雰囲気、厳しい顔をして仁王立ちで控える館員の様子を見ては、落ち着いてノートを取る気持ちも失せた、と述懐しておられた。「もう二度と特別閲覧などしない。高額の作品はともかく、比較的安価で研究対象となる絵画は、可能な限り自分で買い集める」と決意され、やがて美術作品のコレクターへの道を進まれたと聞く。現在の日本の美術館・博物館では、そこまで険悪な状況にはならないにしても、多かれ少なかれ、今なお、閲覧にはそうした負の状況が付きまとう。

ついでながら、美術館・博物館等における特別閲覧について言及しておく、欧米の美術館・博物館においては、所蔵作品の閲覧（特別閲覧）は、研究者に対してはいうまでもないが、一般の閲覧希望者に対しても積極的に行われており、日本の場合とはかなり体制が異なっている。写真撮影などもほとんど問題なく許可される。その場合、欧米では、特別閲覧を準備してそれに立ち会う館員が、学芸員ではなく、特別閲覧専属の館員であるという体制をとっていることであろう。つまり、所蔵品を積極的に見せてゆく姿勢が見られるのである。ところが、日本の美術館・博物館では、すべての対応を学芸員が対処しなければならず、要するに、人手が足りないわけである。他の業務で多忙な学芸員が、半日時間を潰して（この感覚が問題ではあるが……）特別閲覧に立ち会わねばならな

いところにも大きな問題があることは言うまでもないが、他方、私立の施設ならともかく、国立・公立機関に勤める学芸員が、税金を使って購入した自館の所蔵品を、自分の私物に近い感覚で捉えていることにも大きな問題があることはいうまでもない。そのため、膨大な所蔵品を持つ機関ほど、それを研究する職員が相対的に少なくなり、作品数に反比例する流れとなつて、遅々として研究が進まないという大きな矛盾が生じることになる。つまり、日本の美術館・博物館・図書館などは、員数の問題も含めて、専門職の配置に欠陥がある場合が多く、組織として充分に機能できない構造的な問題を抱えていることを指摘しておきたい。

さらに、超高精細によつてデジタル化された画像では、美術館で一度に全画面を広げて展観することのできない八メートルにも及ぶ横長の大岡春卜筆《浪花及澁川沿岸名勝図巻》を、一つの画像にまとめて映写できることと、それを画面で動かしながら、縦横に画像を拡大、縮小しつつ、堺から伏見まで続く風景を繰り返し自由自在に行き来することができることも画期的な成果であろう。かつて筆者は、この絵巻について研究したことがあり、論文を執筆したことがある。そのとき、幅の狭い(縦二十七センチメートル)の画像の中に書き入れられた地名の墨書(傍題)を読み取ることが、かなり困難であった。この絵巻には、まことに小さな文字、つまり、一文字が約三ミリほどのくずし文字が次々に登場するわけである。絵巻冒頭の「戎嶋 大せんりやう仁徳天皇ノ御廓」に始まり、「東大新京道 此先伏見京ノ別有り」の墨書で終わる小さな文字は、時間制限の中、詳細なノートを取る研究者にとつては、かなりの難物だといつてよい。この絵巻が、公的な機関の所蔵ではなく、筆者の個人蔵

であったなら、当の昔に一書を成すことができたというのも、あながち誇張ではない。小さな文字の解読や、絵画の細部の確認など、ルーペが欲しいところであるが、美術館によつては、画面に落下する危険性があることから、虫眼鏡の使用を禁止する機関も多く、ノートを取る作業は意外に困難を極めることが多い。

加えて、非常に重要な点であるが、実物では全画面を一瞥できるよう絵巻を広げることは基本的に不可能である。このことは、机の大きさに制限のある特別観覧はいうまでもなく、美術館・博物館で開催される展覧会においても、八メートルに及ぶ絵巻を一度にすべて見せる展示は珍しい。この点について、さらに突っ込んで述べると、意外なことに、真作(オリジナル作品)の画面をすべて広げたとしても、その全容を一瞥で眺めることは不可能に近い。絵巻物の八メートルという長さは、われわれ人間の視力にとつては、やはり長大にすぎるわけである。ところが、超高精細デジタル化された画像は、一瞥で眺めることができるように、小さくさまざまに画像の大きさを変化させることによつて、コンパクトに全容を映し出すことが可能になる。八メートルに及ぶ春卜の絵巻では、それが一メートル以下の大きさに縮小されてモニターの画面に映し出されると、淀川沿岸を蛇行するやり方で描かれ、形づくられた川の描写の起伏のある情景の全貌を一瞥で見ることができるようになり、春卜が構想した絵巻全体の構成(構図)を一瞥で眺めることができるのである。超高精細デジタル画像は、意外な威力を発揮するといつてよい。

二、土佐左助工房制作《平家物語絵巻》（林原美術館蔵）

『平家物語』は、十三世紀の鎌倉時代に成立したが、その絵画化は十四世紀前半頃に始まったといわれる。物語を絵画化した林原美術館所蔵の《平家物語絵巻》は、権勢をふるった平家が滅亡に至る物語を絵画化したもので、江戸時代前期の十七世紀初頭に制作されたと考えられている。計十二巻の『平家物語』を一巻につき上中下の三巻に分け、全部で三十六巻に絵画化した長大な絵巻【図9～17】であり、「祇園精舎のかねのこゑ、諸行無常のひびきあり。しやらさうじゆの花の色、じやうしやひつすいのことほりはらす。」の詞書（第一巻上）【図10】で始まる絵巻は、それに続く絵画が計七〇五面にも及ぶ。詞書と絵画とが交互に登場する形式は、国宝の《源氏物語絵巻》（徳川美術館蔵・五島美術館蔵）と基本的に同様の形式をとっている。【図11】詞書は七九〇面で、青蓮院門跡及び滝本流ら四派十一人が担当したと推測される。各々の巻によって寸法が異なり、おおよそ縦が三十三、九から三十五、四センチメートル、横が各巻十八から三十六メートルで、全長が九百四十メートルにも及ぶ絵巻となっている。このように全巻が遺存している絵巻は少なく、林原本は、平家物語の全文章を収録している唯一の絵巻である。色彩はもちろんのこと、豪華な料紙や装丁に至るまで、きわめて保存状態が素晴らしい。

絵師の名は正確には分からないが、遺存する紙片に「土佐左助」が描いたと記されている^④。人物の顔の表現など、描写技法の特徴がそれぞれ異なることも含めて、膨大な絵巻を一人の画家が描いたとはとても思え

ず、推測するところ、土佐左助なる人物が中心となって、その工房で多くの画家たちが参加して制作されたものと考えられる。「土佐」という名前から、やはり、土佐派中興の祖といわれる室町時代の土佐光信（一四三四―一五二五頃）以来、やまと絵を得意とした宮廷絵所に繋がる土佐派系統の画家の手になる可能性が仄めかされる。ともかく、絵巻を眺めて分かることは、有職故実や歴史物語を絵画化することで本領を発揮した土佐派の作品であることは間違いない。

この絵巻は、平氏と源氏とによる合戦の状況を詳細に描いており、鮮やかな彩色は保存状態が良く、約三百五十年も前に制作された絵画とは思えないほどに美しい。それぞれの場面は、物語の詞書に従ってかなり忠実に絵画化されているが、詳細にわたる物語の筋書きが、どの程度まで正確に絵画化されているかは、これまで十分に検討されてはこなかった。櫻井陽子氏の指摘によれば、巻一「殿下の乗合」の場面で、本当は平資盛が馬に乗っているはずのところ、駕籠に乗った様子で描かれるなど、物語をしっかりと読まずに描かれた場面などもあり、物語を忠実に描いているとは必ずしもかぎらないわけであるが、おおよそは物語に沿った絵画である^⑤。これまで細部の絵画的表現について詳細な研究がなされなかった理由の一つは、三十六巻、七〇五面にわたる画面の膨大さに加えて、上下幅が三十五センチメートルほどの狭い画面に描かれた細部描写を正確に検討することが多少とも困難だったからである。たとえば、巻第十一の次の詞書を取り上げ、絵画と比較してみると、言葉と絵との対応関係が明らかになる。



図9 《平家物語絵巻》36巻 17世紀初頭

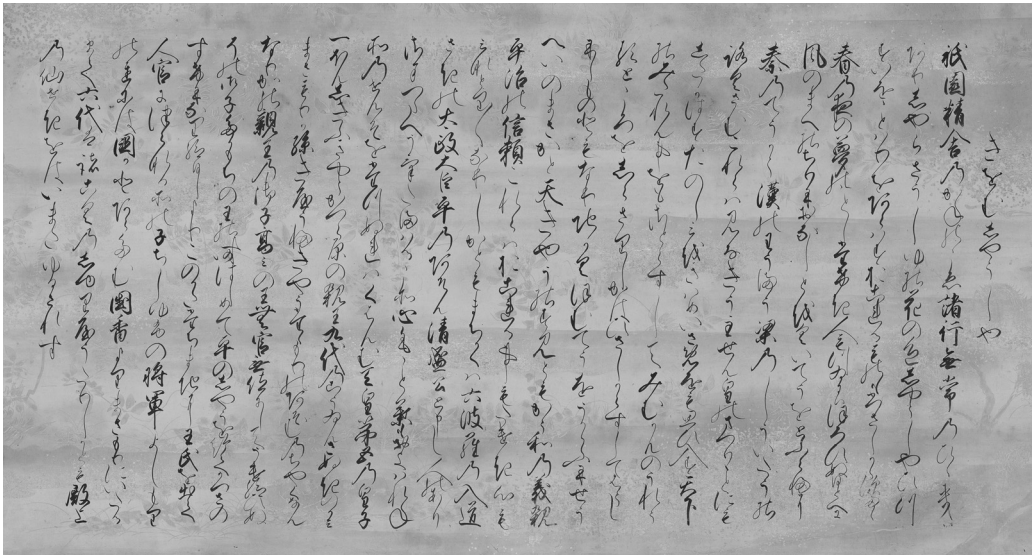


図10 《平家物語絵巻》第1巻上「祇園精舎」詞書



図11 《平家物語》第11巻中「頭の部」

さて武士ども、内侍所のじやうねぢきッて、すでに御ふたをひらかんとすれば、たちまちに目くれ、鼻血たる。平大納言いけどりにせられておはしけるが、『あれは内侍所のわたらせ給ふぞ。凡夫は見たてまつらぬ事ぞ』との給へば、兵みなのにけり。^⑥

すなわち、八咫鏡を収めた蓋付の唐櫃を空けようとした源氏の兵の目がくらみ、鼻血が垂れる様子を見て、平家側から、高貴な身分の人のための唐櫃について、「一般人は拝見してはならぬことだぞ。」^⑦と声が飛ぶ。この場面の超高精細デジタル画像の詳細を検討すると、実際に鼻血が出る様子が描かれていることが、(株)サビア（京都）の撮影技術による超高精細デジタル画像によって初めて確認されるなど、デジタル画像による発見も各場面で見出された【図12】。要するに、今回のデジタル化によって研究の大きな進展がみられたのである。また、本画（完成した絵画）の下書きとして描かれた下絵（画稿）の墨線がくつきりと見えるなど、超高精細画像の効果が明白となった。加えて、墨書による詞書の筆順が、デジタル画像によって、墨の重なりの上下によって確認できるなど、超高精細デジタル化によって初めて明らかにされた事実も数多くある。

多くの場面の中、特徴的なものを紹介しておく、「屋島の戦」の義経出陣の場面にあたる第十一巻（上）【図13】では、大勢の武士たちを乗せた船が、摂津国の渡辺・福島で舟揃えして五艘の船で出発する義経らの勇壮な場面を描いている。細部に至るまで正確丁寧な描写は、この絵巻の質の高さを示している。また、十一巻（中）「安徳天皇入水」の場面では、涙を拭う八歳の幼い安徳天皇とそれをかばう二位尼とが嘆き悲しむ



図12 鼻血を出す兵



図13 《平家物語絵巻》第11巻（上）「出陣」



図14 《平家物語絵巻》第11巻(中)「安德天皇と二位尼の入水」



図15 安德天皇と二位尼

情景が、緑や赤の極彩色と金泥の線描によって描かれている【図14・15】。二位尼は「私は女であっても、敵の手にはかからない。帝とともにいきます」と言いながら、帝を抱えて船の縁へと歩み出た。

わが身は女なりとも、かたきの手にはかゝるまじ。君の御ともに参る也。御心ざし思ひまゐらせ給はん人々は、急ぎつゞき給へ⁸⁾



図16 《平家物語絵巻》第11巻(中)「徳子(建礼門院)の入水」



図17 熊手で引き上げられる建礼門院

この場面は、超高精細デジタル画像では、小さく描き込まれた二人のクローズアップされた姿を迫真的に浮かび上がらせている。帝の入水を見て、もはやこれまでと急いで後を追う徳子(建礼門院)は、源氏の武士が伸ばした熊手に髪が絡まり、船へと引き上げられた【図16・17】。徳子の長くふさふさとした髪を掴む熊手の先の簡略化された形態描写など、超高精細画像の効果を如実に示すものであろう。

三、絵画のデジタル化における問題点

これら二つの絵巻の超高精細デジタル化の作業は、大岡春卜による《浪花及澱川沿岸名勝図巻》の場合、約八メートルの一面面の撮影に際して、(株)日立製作所(横浜)の撮影技術によって、約一メートル単位で八回ほどの撮影を繰り返し、約千枚のカメラ方式による撮影が行われ、それらを一面面に繋ぎ合わせている【図18】。これには繋ぎの技術も必要である。すなわち、ワンカットづつ撮影した千枚にも及ぶ「写真映像」を、繋いだ部分のずれが生じないように、手作業で繋いでゆく必要がある。約千枚にも及ぶ撮影は、画像の鮮明さを保証するもので、まさにそれは超高精細画像の本領といえるものであろう。各々の撮影箇所を繋いでゆく作業は、数日の時間をかけて行わねばならず、それなりに厄介な作業である。しかし、今回得られた画像は、長大な絵巻に関しては、これまで成し遂げられていない世界一の超高精細デジタル化の珍しい成果となった。つまり、二〇一五年の時点では、実際にこの水準の画像を完成させた例は他にはないという。

また、土佐左助工房による《平家物語絵巻》の方は、カメラ方式とは異なり、(株)サビア(京都)によるスキャナーによる撮影で、三十三メートルもの絵巻を一面面にまとめ上げたことについては見事としか言いようがない【図19】。撮影現場では、床に絵巻を長く平に置き、その画面上を一五センチメートルほどの上下の間隔を保ちながら、両サイドのレールの上に設置されたカメラがトロッコのようにゆっくりと走ってゆく。かなりの時間を要するため、平家物語絵巻を二巻のみ撮影するのに約二



図18 (株)日立製作所のカメラによる《浪花及澱川沿岸名勝図巻》撮影
(於関西大学 2015年)



図19 ㈱サビアによる《平家物語絵巻》撮影（於林原美術館 2015年）

日間もかかるという大きな問題が残る。その間、学芸員が休むことなく立ち会わねばならず、それはなかなか大変な作業となった。しかし、春の絵巻のように、細切りに撮影した写真を、後で繋ぎ合わせる必要はないわけで、時間がかかるとはいえ、数少ない撮影で終了できるメリットがある。カメラ方式による事後処理の面倒さからは解放されるわけである。ただし、スキヤナー方式の弱点は、床に平たく置かれた絵巻が、わずかながらも凹凸を生じさせ、その上空を一定の高さでカメラが走ってゆくため、カメラ方式に比べると、やはり部分的にピントのずれが生じることになる。

さて、以上の作業によって製作された超高精細デジタル画像の意義とは何かを、再度確認しておく、周知のように、美術作品の保存はかなり難しい問題で、卑近な例を挙げれば、高松塚古墳壁画のカビによる劣化がある。カビによって極彩色の壁画が黒ずみ、褪色が生じて、線描も消えてゆくことになった重大な事例（事件）である。こうした場合、超高精細デジタル化による画像は、実物の絵画が徐々に劣化していったとしても、色彩や線描など、画像自体はほぼ現状のまま永久に後世に伝えられることになる。いうまでもなく、作られた画像は、オリジナルの作品ではなく、そこには真作（オリジナル作品）と画像との違いが必ず存在する。多くの美術史家や学芸員が、作品の画像化に懐疑の念を抱くのも当然と言えは当然であろう。端的に言って、画像は実物ではない、からである。しかし、各種の画集や美術全集などの役割を想起してみると、これらの写真画像が、美術史研究はいうまでもなく、作品鑑賞においても、大きな役割を果たしている事実を忘れてはならない。美術作品

の超高精細デジタル化によって、現状を常に想起できる方法で、劣化しない画像を後世に遺してゆくというメリットは、やはり大きいと言わざるを得ない。

また、すでに述べたように、超高精細によってデジタル化された画像は、研究を行うに際しての利便性をもっている。つまり、実物の観察で生じる困難な問題をかなり排除してくれるわけである。加えて、作品鑑賞上の観点からいえば、作品保護のために止むを得ないとはいえ、美術館展示室での照度約六〇ルクス以下という暗い美術館の展示ケース内を覗くやり方での通常の鑑賞では、作品を充分に見ることは難しく、また、長大な絵巻の全ての画面を一度に見ることも不可能である。他の例を挙げておくと、江戸時代の葛飾北斎らが制作した浮世絵版画の色彩は脆弱で、展観すればするほど褪色が進む。そのため、コレクターの間では、浮世絵版画は人に見せずに暗所にしまったまま保存すべきだという意見が昔からあった。美術館の展覧会への出品も好ましくないということになる。とりわけ、美術品を宝物と考えるコレクターにとっては、そういう考え方に至るのも当然だといってよい。しかし他方、人に見せない美術品という存在も奇妙である。鑑賞の社会的意義と使命ということを考えると、超高精細デジタル画像によって、常に作品を鑑賞できることは大きな意義をもつ。画像の超高精細デジタル化によって、研究と鑑賞とが飛躍的に前進・増大することはいうまでもなく、絵画のデジタル化の最も大きな意義と価値がここにあろう。

おわりに

最後に問題点を指摘しておくが、一般的にこの種の超高精細デジタル画像を展観すると、「実物より綺麗だ」という感想が洩れる場合も多い。とくに、機械を扱っている技術者および多くの一般の鑑賞者から、そうした感想が洩れ出ることを見逃してはならない。しかし、ここに大きな落とし穴が潜んでいる。絵画の微妙な質を見分けることができない鑑賞の初心者にとっては、往々にして、実物のくすんだ色彩よりも、超高精細によってデジタル化した鮮やかな色彩が「綺麗に」見えがちである。また、実物の微妙なイメージや雰囲気デジタル画像では消えている場合も多い。つまり、デジタル画像が、真の鑑賞の妨げになる可能性も捨てきれない。

加えて、デジタル化によって、作品の実際の大きさが分からなくなり、作品から受ける印象が、実物を目の前で観賞するのとは大きく異なることになり易い。今なお、多くの美術史研究者が美術作品のデジタル化に不信感を抱くのはこうした点であろう。ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin 1892-1940) は、芸術作品とその複製について次のように述べている。

最高の完成度をもつ複製の場合でも、そこには（ひとつ）だけ脱け落ちているものがある。芸術作品は、それが存在する場所に、一回限り存在するものなのだけれども、この特性、いま、ここに在るという特性が、複製には欠けているのだ。^⑥

ベンヤミンの言う「今ここに」という「アウラ」(Aura)を伴う実物(美術作品)の存在が、超高精細デジタル画像によって次々に拡散し、社会と精神を破壊することに繋がらないとも限らない。ベンヤミンは、「いったいアウラとは何か? 時間と空間とが独特に纏れ合ってひとつになったものであって、どんなに近くにあってもはるかな、一回限りの現象である。」と述べている。真作(オリジナル作品)を前にしたときのみ立ち現れる「アウラ」の価値はやはり高く、芸術作品の鑑賞にあたっては、われわれは究極的に、そこに戻らねばならないからである。しかし、大衆の時代を迎えて、この「アウラ」に対するわれわれの位置は大きく変化しつつある。ベンヤミンは、そうした状況について、次のように述べた。

(アウラの)凋落は二つの事情にもとづいている。そしていずれの事情も、大衆がしだいに増加してきて、大衆運動が強まっていくることと、関連がある。すなわち、現代の大衆は、事物を自分に「近づける」ことをきわめて情熱的な関心事としていくとともに、あらゆる事象の複製を手中にすることをうじて、事象の一回性を克服しようとする傾向をもっている。対象をすぐ身近に、映像のかたちで、むしろ模造・複製のかたちで、捉えようとする欲求は、日ごとに否みがたく強くなっている。^①

ベンヤミンが指摘した一般の鑑賞者の嗜好はともかくとしても、再度、真作(オリジナル作品)とその複製の問題に立ち返ると、そこには複製

のもつ大きな価値が見出されることもまた見逃してはならない。単純化して述べれば、美術作品にはイメージの層と並んで意味の層が含まれており、その意味の層は、超高精細デジタル化によって一層明確に伝達することが可能となる。その場合、「アウラ」は消去されているわけであるが、しかし、「アウラ」をめぐるでも、近い将来、技術革新がどこまでも進んで、実物とデジタル画像との違いを識別できない時代を迎えることが無いともいえない。それは「アウラ」の消滅、あるいは「アウラ」の拡散という事態だと考えられるのだろうか。

結論的にいえば、技術革新の時代というのは、もはや後戻りはできず、われわれは、いわゆる美術作品の「オリジナル神話」を学問的にも鑑賞においても、正当かつ賢明に乗り越えて行かねばならない。美術作品のデジタル化には、長所と短所があることを忘れてはならないが、真作(オリジナル作品)に執着する近代の価値観を脱却して、短所を排除しつつ長所を活かす有効活用をしっかりと考えてゆかねばならない時代を迎えたようである。その際、くどいようではあるが、真作(オリジナル作品)の価値を正確に認識して、デジタル化した画像への疑いの眼を失ってはならない、と再び言っておきたい。だが、この「疑いの眼」に関しては、疑うことに意味がない、と言われる日がやがてやって来るのではないか、という予感を筆者は完全に払拭できないのである。

註

① 河野元昭『大雅・応拳』(新編名宝日本の美術26)、小学館、平成三年(一

九九一)、五七頁。

② 拙著『大坂画壇はなぜ忘れられたのか——岡倉天心から東アジア美術史の構想へ——』、醍醐書房、平成二十二年(二〇一〇)、二二八―二三四頁。

③ 同書、二二八―二二九頁。

④ 櫻井陽子『『平家物語』と『平家物語絵巻』』、『林原美術館所蔵 平家物語絵巻』、林原美術館、二〇一二年、七頁。

⑤ 同書、七頁。

⑥ 梶原正昭、山下宏明校註『平家物語』(四)、岩波書店、平成十一年(一九九九)、二〇五―二〇六頁。

⑦ 同書、二〇六頁、及び「すべて魅せます 平家物語絵巻」、『山陽新聞』平成二十七年(二〇一五)七月十七日、及び「あす開幕 林原美術館特別展」、『山陽新聞』平成二十七年(二〇一五)七月十七日、及び上野真奈未「超高精細デジタル化・絵画の細部、より鮮明に」、『関西大学タイムス』第一四二号(九月号)、関西大学タイムス編集部、平成二十七年(二〇一五)九月十七日、一頁。

⑧ 前掲書、梶原正昭、山下宏明校註『平家物語』(四)、二〇一頁。

⑨ ヴァルター・ベンヤミン(野村修訳)「複製技術時代の芸術作品」、多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』所収、岩波現代文庫、平成十二年(二〇〇〇)、一三九頁。

⑩ 前掲書、ヴァルター・ベンヤミン(野村修訳)「複製技術時代の芸術作品」、一四四頁。

⑪ 同書、一四四頁。

【注記以外の主要参考文献】

小松茂美「林原美術館蔵『平家物語絵巻』のすべて」、『平家物語絵巻 卷十

二』、中央公論社、平成四年(一九九二)。

櫻井陽子『林原美術館蔵「平家物語絵巻」についての考察——詞書の底本の確定と絵巻の成立——』、富士フェニックス論叢一、平成五年(一九九二)。

ヴァルター・ベンヤミン(佐々木其一編集解説)『複製技術時代の芸術』、晶文社クラシックス、平成十一年(一九九九)。

櫻井陽子『平家物語の形成と受容』、汲古書院、平成十三年(二〇〇一)。

【図版】は円山応挙《淀川両岸図巻》については、河野元昭『大雅・応挙』(新編名宝日本の美術26)、小学館、平成三年(一九九二)、大岡春ト『浪花及淀川沿岸名勝図巻』は(株)日立製作所(横浜)、土佐左助工房『平家物語絵巻』は(株)サビア(京都)、撮影現場の写真は角谷賢二氏の提供による。

【付記】本稿は、関西大学と一般財団法人 林原美術館との学術提携に基づく研究である。困難な撮影作業に尽力していただいた林原美術館の浅利尚民学芸課長に感謝を申し上げたい。また、本プロジェクトにおいて中心的役割を担っている関西大学の林直保子氏、与謝野有紀氏、林武文氏にもお世話になった。加えて、超高精細によるデジタル化の技術面についてご教示いただいた関西大学の角谷賢二氏にお礼を申し上げる。