

2004 한국문화연구원 학술대회

「17·18세기 동아시아의 독서문화와 문화변동」
이화여자대학교, 2004. 4. 9

제 5 발표

서양 전래의 서적정보와 徳川日本 시각문화의 변모

- 1730년대에서 1830년대에 걸쳐

이나가 시게미

미술사학

일본 문부과학성 국제일본문화센터 총합대학원

西洋舶来の書籍情報と徳川日本の 視覚文化の変貌

— 1730年代から1830年代にかけて

**Illustrating the Imagination: Western Books and The
Transformation of Visual Culture in Tokugawa Japan 1740-1840**

Shigemi INAGA

序

十八世紀から十九世紀前半にかけての日本に、どのような西洋の知識が伝えられ、それはどのように利用されたのか。この問題を、西洋起源の書籍情報を中心として、簡単に振り返ることが、話者に求められている課題です。十六世紀中頃からのいわゆる南蛮時代の西洋世界との交流は、十七世紀初頭に、徳川幕府がキリスト教を禁止し、海外への渡航を禁じた、いわゆる「鎖国」体制の確立とともに、すくなくとも表面的には一旦途切れます。本日ここで取り上げるのは、長崎の出島を據点として商館を運営したオランダ東インド會社(VOC)経由の西洋知識が、いかに日本で広がったか、という話題です。冒頭から注文とやや食い違う指摘をすることになりますが、十八世紀後半に至る時期までは、日本側は舶来の西洋書物に興味を示したにせよ、十分にその内容を理解するだけの能力がありませんでした。むしろ書籍に掲載された図版や、單獨の版畫などによる視覚情報が、十八世紀半ばまでの知的交流の主役をなすものと見るのが適切でしょう。そして蘭學者たちが医学や博物學、天文學、地理學などの専門書の翻譯に勤しむよ

うになる十八世紀末から十九世紀前半に入っても、大衆の娯樂にあつては、西洋起源の図版や視覚情報が、換骨奪胎されて、縦横に活用されることとなります。その活用の有り様を辿ることで、そこから逆に、当時どのような西洋の書籍や図版が日本に將來され、どのような情報網を通じて、蘭學者から繪師や戯作作家へ、あるいは武士から町人へと伝達され、共有されていたのかが推定されます。それを通じて、徳川期の日本において、どのように知的世界が変貌したのかを、視覚情報を中心に、概観いたしましょう。

1. 眼鏡繪と浮き繪

最初に取り上げるのは、奥村政信(おくむら・まさのぶ:1686-1764)という浮世繪師です。政信は寛保三[1743]年には自ら「浮繪根源」を唱えており、一七四〇年前後(元文から寛保の頃)西洋起源の透視図法が日本を初めて試みられた。それが、政信の周辺だったとみて、まず間違いないでしょう。政信は直接に西洋の書籍に接したのではなく、おそらくは蘇州版畫を手本にしたものと推定されています。その証據とされるのが《無題[唐人館之図]》で、蘇州版畫の《蓮池亭遊戯図》の建物内部の構図を借用し、窓の外の景色は和風の山水畫に置き換え、室内の人物は菱川師宣の《美人繪盡くし》から案配されたものであることが、すでに指摘されています(岡 1992:76, 岸 1994:9)。両者とも例外的に大型の版畫ですが、これは容易に西洋わたりの眼鏡繪のための版畫を思い起こさせます。日本でも眼鏡繪はまもなく流行の兆しを見せ、京都では丸山応舉(まるやま・おうきよ:1733-1795)が幾つもの作例を残していますし、江戸では一七六〇年代に鈴木春信(1725-1770)が《六玉川 高野の玉川》で反射式覗き眼鏡ごしに、疊の上に置かれた逆さの繪を眺める趣向を見せました(内山 1996:49, スクリーチ1998:206)。

こうした初期の浮繪出現の背後にはどのような西洋舶來の書物が想定できるのでしょうか。ジュリアン・ジン・リーはその博士論文でandrea・ポツツォ Andrea Pozzo[1642-1709], *Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 2 vol. Rome,

1693-1712の存在を指定しています(Lee 1978)。イエズス會教會建築や天井畫を残しているポッツォの唯一のこの著作は、一七二三年に年希堯(?-1738)による『視學』という中國語翻譯初版が知られ、二九年には『視學精蘊』として刊行、一七三五年には増補改訂により、原典とは別の書物から五〇余点の図版を補い『視學』として刊行されています。一六九八年に中國に來たイタリアの畫家にして建築透視図法の専門家、ジョヴァンニ・ゲラルディーニ(Giovanni Gherardini 1654-?)、あるいは一七一〇年に入國したイタリア人マッテオ・リパ[Matteo Ripa/馬國賢:1682-1754]によって將來された可能性が指摘されています(鶴田 1995:441、池上 1995:447)。頃は康熙帝の長い統治[1661-1722]の後期、イエズス會士ジウゼッペ・カスティリオーネ[Giuseppe Castiglione/郎世寧:1688-1766]が宮廷に畫家として仕えるようになるのも、この直後の一七一五年からのことです。

ポッツォの著作の中國語譯には、劇場舞台図も挿入されており、リーはそこに日本における歌舞伎舞台内景を描く浮繪の直接の起源を見ようとしています。日本では徳川吉宗(とくがわ・よしむね)の治世(1716-45)を迎え、實學としての蘭學が推奨され始めたと言われる時期にあたります。もっともポッツォの中國語譯が日本に齎された証據は、現在までのところあがっておらず、またたとえ將來されたとしても、奥村政信のような町繪師にこれに接する機会がありえた保証もありません。むしろ政信にとっては、蘇州版畫の實例さえあれば、經驗的にその構図を日本に応用するのは、さして難しいことではなかったはず。ちなみに杉田玄白(すぎた・げんぱく:1733-1817)が『蘭學事始』で、吉宗による蘭學推奨の逸話を語るに際して持ち出したのは、スコットランド系ポーランド人、ヨハンニス・ヨンストヌス[通称ヨンストン]の『禽獸譜』Naeukeurige beschryving van der natuur der vier-voetige dieren。その図版の精密さに感嘆した將軍吉宗が、文章の翻譯を命じたところから、蘭學が、將軍のお墨付きの下でその端緒を得た、との物語です。

さて、奥村政信にやや遅れて、歌川豊春(うたがわ・とよはる:1735-1814)が浮繪に取り組むようになります。豊春にはかなりの数の歌舞伎舞台の内景を描いた浮繪が知られ、途中からは明確に水平線を意識した構図作りをしていることも

注目に値します。西洋原典からの借用の中には《浮繪紅毛フランカイ湊万里鐘響図》と呼ばれる作品があり、カナレット(Canaletto:1697-1768)描くヴェネチアのカナル・グランデの風景をヴィセンティーニ(Andrea Visentini:1688-1782?)が腐蝕銅版畫に起こしたものを下敷きに行っていることが、すでに指摘されています(Okano 1969:498)。すなわち豊春は何らかの方法で、この銅版畫かその複製を見る機会を得ていたことになります。また豊春には《浮繪アルマニア珍藥物集之図》という作品もありますが、これはオランダの博物學者で、東インド會社で勤務したG.E.ルンフィウス(Rumphius:1628-1702)の『アンボナイ奇品室』(アムステルダム刊 1705/1741)の扉繪を借用しています(内山 1996:63、日蘭 1998:150-1)。この著書は、蘭學者として著名な平賀源内(ひらが・げんない:1728-1779)の『物産書目』にも、明和三[1766]年春に入手したとの記録が見える書物です。豊春の作品ではアンボイナ島がドイツ(=アルマニア)に化け、また豊春の作品と源内の記事の前後関係も確認できません。とはいえ、遅くとも明和年間頃には、浮世繪師も高価な蘭書を目にする機会に恵まれていたことが判明します。

2. 蘭學興隆と視覚世界の変貌

透視図法の研究で著名なS.Y.エジャートンはある論文のなかで、ラメルリ(Agostino Ramelli)による齒車仕掛けのウインチの説明図(1588)が中國語譯[T'u Shu Chi Ch'eng]の挿繪(1726)では、齒車の仕組みが不明な図に置き換えられ、肝腎要の部分が「氣」の表現によって覆われてしまい、ついには水流に化けているという興味深い事実を指摘しています(Edgerton 1980)。文人と職人とが身分を異にし、文人は機械に興味を示さず、また挿繪職人は機械を理解することを要求されないままに仕事を果たした結果、中國での百科事典は、一九世紀に至っても實用とは無縁に終わってしまった。そこに著者は透視図法や陰影法を受け入れなかった中國文明の限界を指摘しています。ところがほぼこれと同時代の日

本では、支配階級の武士たちが蘭學者とともに實學的な見地から、西洋の技術을 食欲に吸収しようとしています。その先驅者のひとりが平賀源内(1728-1779)ですが、かれは中國の宋応星が著した産業技術書『天工開物』(1637)の精糖の図を改良して、自著『物類品隲』(1763)に「蔗ヲ軋ツテ漿ヲ取ル図」として収めています。臼を回す牛の背中の表現に陰影法を、また臼の構造を描いた部分に、西洋流の透視図法を認めるのは、強引かも知れません(成瀬 2004:23)。しかし、すくなくとも動力構造と空間的配置が、『天工開物』の挿繪よりもはるかに明確なことは否定できないでしょう。自ら物産會を催した本草學者源内は、また壊れたエレキテルを自分で修繕して一儲けを企んだ逸話でも有名ですが(森島 1994)、これは中國の士大夫階級には到底考えられない振る舞いでしょう。

角館出身の畫家の平福百穂(はらふく・ひゃくすい:1877-1933)の伝えるところでは、この源内が秋田藩に招かれて、たまたま立体的に球形を描く畫法を教えたことに端を發して、いわゆる秋田蘭畫という、西洋風の畫法を取り入れた畫派が成立することになったのだと言います。その主要な構成員としては、まず藩主の佐竹曙山(さたけ・しよざん:1748-1785)。かれは『畫法綱領』および『畫図理解』(1778)と題された、日本で最初の西洋繪畫に關する文獻を著述したことで知られています。『畫図理解』は、透視図法と陰影法に關する挿繪を付し、油繪の具の材質や調合を指南書した實用書。『畫法綱領』は實用の技術として西洋繪畫の利点を述べる理論書で、自分の体得した西洋の技法によれば、球や半円、「望臨ノ實體」、高低、「遠近ノ度数」に至るまで、「曙山學ブトコロ皆コレヲ分ツ」と豪語しています。透視図法perspectiveが「遠近の度数」と置き換えられています。が、「遠近」は對句を好む中國の語法の影響で、直接は無關係ながら、すでに『視學』の序文にも見られた表現であり、さらに曙山の著述から二一年後に司馬江漢(しば・こうかん)の著した『西洋畫談』(1799)では「遠近の理」という表現が見えます。ここで空間を透視するはずの技法が、遠近を對比する技法として翻譯されたことには、文化翻譯における誤解といってもよい事態が潜んでいました。すなわち空間を連續体として二次元に幾何學的操作によって還元する手段たるperspectiveが、東アジア漢字文化圏にあっては、空間を遠近に分節する――曙山のいう「分ツ」――

—認識装置へと、逸脱した理解を被ったことになるからです。曙山の《松に唐鳥図》などには、この遠近の大小と、濃淡の對比をこそ、西洋畫法の神髓と見做した若き秋田藩主の實驗精神が横溢しています。

3. 解剖學と光學裝置

この藩主の傍らで質量ともに優れた作品を残したのが、小田野直武(おだの・なおたけ:1749-1780)でした。《不忍池》はその傑作ですが、ここでも近景の鉢植えの芍薬と、遠景の不忍池との著しい對比が、かれらの理解した「遠近法」の特徴を如實に物語っています。その小田野直武はまた、西洋の解剖學書を、前野良澤(まえの・りょうたく:1723-1803)と杉田玄白が譯した『解体新書』(1774)に挿繪を施したことでも有名です。亂暴を承知ですこし先走るなら、『解体新書』の挿繪のような陰影を施した人体骨格図(内山 1996:89)がなくては、歌川國芳(うたがわ・くによし)の幽霊畫の傑作《相馬の古内裏》(鈴木 1992:図70)にみられるような、立体感に富み、寫實的な骸骨表現は出現しなかったでしょう。

このように、蘭癖 Datchphobiaは蘭學者や武士から町繪師にいたる人々を巻き込んだネットワークを形成していたわけですが、そのなかで人々の發想源として珍重されたのが、ドドネウスの『生植本草』(Vande Valle 2001)、ヨNSTONの『禽獸図譜』、さらには通称ライレッセの『大繪畫本』Gerard de Laireesse, Het Groot Shielderboek, 1707 などでした。平賀源内はドドネウスを明和二[1765]年、ヨNSTONを同五[1768]年に購入したと記録しています。源内が明和七[1770]年に刊行した『古今畫叢 後八種』なる畫集には、ヨNSTONから取られた寢そべるライオンの図が見え(成瀬 2003:16-19)、また別のつがいのライオンのうち雄の姿は(成瀬 177:127 図14)、小田野直武によって翻案された例が知られています(成瀬 1977:11 図3)。珍奇な動物たちの複寫の顛末には、デューラー(Albrecht Dürer)源の犀が東西をさ迷ったあげく、しまいには谷文晁(たに・ぶんちょう:1763-1841)の模寫で駒下駄を履いてしまったりと、愉快な例もあります

が、ここでは先行研究に任せて(芳賀 1979?)省略します。伊藤若冲(いとう・じゃくちゅう:1716-1800)の奇想天外な《禽獸果樹花卉図屏風》(辻 1993:表紙)も、あるいは西洋起源の天地創造図(成瀬 1977:図60)に起源をもつ異國趣味の作品と言えるかも知れません。

こうした蘭癖の人々のみならず、江戸の大衆もまた、望遠鏡や顯微鏡といった西洋わたりの光學機械に大きな關心を寄せました。平賀源内とも交友があった森島中良(もりしま・ちゅうりょう:1756-1810)の著作『紅毛雜話』には、スワンメルダム『昆虫譜』から図版を借用した、蚊の擴大細密図が付されていますが、これと明らかなの同一の繪柄は戯作者、山東京伝(さんとう・きょうでん:1761-1816)の『松梅竹取談』(繪は歌川國定)に利用され、病の主人公を、巨大な蚊、蚤、虱にボウフラの幻想が責め苛むという、これまた奇想天外な挿繪が登場することになりました(内山:1996 17,スクリーチ1998:414-7)。江戸の想像力は、西洋最新の解剖學知識や光學的見地を、科學の發展に役立てるというよりは、むしろ自在に幻想の世界へと引き入れ、幽靈や化け物を造形するための手段として活用しました。

4. 腐蝕銅版畫の創製

平賀源内や小田野直武らと交友があり、鈴木春信の弟子でもあって、彼らの遺志を継いだのが、司馬江漢(しば・こうかん:1747-1818)といえるでしょう。前野良澤からオランダ語の手ほどきをうけた江漢は、大槻玄澤(1757-1827)の協力を得て、ボイス著『技芸科學新辭典』Egbert Buys, Nieuw en Volkomen Woordenboek van Konsten en Weetenschappen bevattende alle de Tackken der Nuttige, Amsterdam, 1769-1778や ショーメル著『家庭百科全書』No*1 Chomel, Huishandelyk Woordlenboek, 7 vol., 1768-77の銅版畫の項目を譯してもらい、天明三[1783]年に、日本で初めて腐蝕銅版畫の實現に成功を収めます。縦二十八釐横41釐あまりの大きな版で、硯機械[のぞきからくり]を利用して鑑賞

されることを意図したものであることは、江漢自身の作った、と伝えられる機械の作例や、引き札からも推察されます(スクリーチ1998:203,成瀬 2002:226)。

天明五[1785]年頃になると江漢は、ライケン父子による百枚からなる銅版畫『人間の職業』*Het Menselyk Bedryf*, Amsterdam, 1694 を入手し、その図版を応用して、翌年当たりから蠟畫(油繪)に活用します。《錫細工師》《船員》《樽造り》などが確認されており、畫面の周辺に点景として樹木やこの枝を覗かせて樹下美人図にするなど、構図に和風化の工夫も見られます。さらに江漢は天明八[1788]年から一年ほど念願の長崎旅行に出掛け、オランダ商館を訪問したり、和蘭陀通詞と面識を得ますが、肥前平戸では藩主、松浦靜山(まつら・せいざん: 1760-1841)の元に居候し、その藏本を拝見する機会を得ています。そのなかにはゴットフリードの『歴史的年代記』*Joh Lud Gotfried, Historische Chronyck*, vertaalt door Jacob van Meurs, Amsterdam, 1660が含まれており、その221頁にみえる古代ギリシアの畫家ゼウクシスの葡萄寫生の図は、長崎から歸着後の寛政元[1789]年の油繪《ゼウクシス葡萄寫生図》[所在不明]へと發展します。さらに同書254頁には、世界の七不思議のひとつとして、ロードス島の銅像の巨人図が収めれています。これを江漢は『和蘭通舶』(文化二[1809]年)に「徳樂島巨銅人之図」として寫しています。この巨像伝説も、伝播の経路は不明ながら歌川國虎、歌川國長と、同時代以降の浮世繪師たちに感化を与えて行きます。

江漢の弟子筋ながら破門されたいらしい畫家に、亞歐堂田善(1748-1822)があります。田善は老中松平定信(まつだいら・さだのぶ1758-1829)から油繪や腐蝕銅版畫の習得を命ぜられた(1798-1812)様子ですが、その成果のひとつ《西洋公園図》を、典據となったジャック・リゴーの銅版畫と比べてみましょう。版刻の都合で左右が逆轉していますが、綿密かつ忠實な複寫なのに、舞台となったフォンテーヌブロー宮殿のテラスのうえ、畫面左端には、なぜか原典には存在しなかった木立と彫像がつけ加えられているのが分かります。或る美術大學での授業で、木立があったほうが安定するかどうかと尋ねたところ、日本人學生の大半は、木立があったほうが良い、との反応を示しました。でも舗装されたテラスのうえに木を植えるには、ひと工夫が必要でしょう。畫面端に木立の幹を配するのは

、狩野派の屏風でも定型の構図です。畫家がそのように意識していたか否かは別として、田善の工夫も、司馬江漢の場合同様、東洋の繪畫伝統にそった和風化の痕跡が現れたものといえるでしょう。

その田善には 《レウコクハシ》と題する銅版畫も知られています。描かれた場所は、七〇年ほど昔に、奥村政信が「浮繪根源」を称して描いた兩國橋と同一で、司馬江漢にも 《Tweeland Bruk》と綴りを間違えた「兩國橋」の銅版畫(1787)が知られています。ほんの七〇年前の政信が、透視図法の前景を、古來の鳥瞰図の風景に直に重ねて、まるで空中を傾いで浮遊するような御殿を描いてしまったのにたいして、いまや田善は消点を水平線上の一点に集中し、透視図法への理解の正確さを誇示し、その点なお危なっかしかった先輩の司馬江漢への敵愾心すら示しているようです。しかしそこには奥村政信の室内に見られた遊びに興じる人々の賑わいは感じられず、また江漢の天明七年の兩國の、明るい雰囲気もありません。

5. 浮世繪版畫の円熟

蘭學系の畫家たちの系譜を先にたどってきましたが、ここで浮世繪師たちの動向を簡単に振り返っておきましょう。錦繪とよばれる多色浮世繪版畫の創始者とされる鈴木春信(すずき・はるのぶ:1725-1770)には、まだ明確に意識して西洋の透視図法を活用した形跡は見当たりません。しかし晩年の春信の御家芸であった見立ては、場合によって背景の名所風景と、前景の美人たちの振る舞いとをあいだに、歌枕や歳時記に話題を取った連關を仕掛け、舞台と背景との謎解きや、秘められた言葉遊び、あるいは判じ物の共鳴に、鑑賞者の知的關心を引こうとする趣向がこらされていました。美人畫と名所繪とを一枚の浮世繪版畫のうえで組み合わせるといふ工夫そのものが、春信の新機軸だったといえるかも知れません。春信の弟子でもあった司馬江漢は、浮世繪師としては春重を名乗り、一七七〇年の春信の急死のあと、師匠の畫風を、西洋わたりの透視図法によって

描かれた舞台装置に据えようと苦勞しますが、畫面構成にも難があり、世間的な成功も収めません。これ以降、磯田潮龍齋(いそだ・こりゅうさい:明和-天明)、喜多川歌麿(きたがわ・うたまろ:1752-1806)、鳥居清長(とりい・きよなが:1752-1815)といった浮世繪師たちは、透視図法を過度に強調することなく、背景をなす風景のうゑに破綻なく美人畫を据える工夫を重ねてゆくことになります。秋田蘭畫は眞景の手前に花鳥の靜物を重ねる趣向をこらしましたが、まるでこれと並行するように、浮世繪師たちは名所風景の背景の手前に美人畫や相撲繪、あるいは役者繪をかさねる一舉兩得を畫策したといえるでしょう。これを「人物・風景畫」と呼ぼうと思います。

風景版畫の領分で、大きな革新がなされるには、葛飾北齋(かつしか/ほくさい:1760-1849)の登場を待たねばなりません。先行する鋤形薫心齋(くわがた・けいさい:1864-1924)には、江戸のみならず日本列島全体を一望のもとに鳥瞰した繪図があり、さまざまに意匠においても、北齋に先んじていながら、北齋に剽窃されて、霞んでしまった天才だったかも知れません。『北齋漫畫』第三編には、有名な「3ツ割りの法」の説明図が見え、北齋の西洋透視図法「理解」の逸脱ぶりを証しています。透視図法の消点は、北齋にあっては、なぜか畫面の左右に二つに分割されたため、無限を有限に取り込むという透視図法の形而上學的な側面も同時に解消されてしまいました。さらに畫面を水平線、地平線で三等分するという北齋の教條は、本來水平線と地平線とは一致して重複するはずという透視図法の基本に、まっこうから逆らう天の邪鬼ぶりを發揮しています。北齋自身は洋風の空間表現を會得している様を得意げに披露したはずの《たかはしのふじ》などの作品では、この水平線と地平線の分離が、誇らしげに實現されているため、現代の我々の目から見ると、手前の川と兩岸とが、奥の海面へと斜めにめり込んでゆくような印象を与えます。その北齋は、晩年の『畫本彩色通』(1847)で、腐蝕銅版畫や油繪具の調製にかんする知識をも、得々と開陳しています。

その北齋の『富嶽三十六景』でも、浮世繪師は、風景版畫において西洋風の空間表象を難無くこなす自分の畫才を、惜しみなく開陳しているようです。すでに秋田蘭畫の畫家たちや亞歐堂田善らが試みていた、前景と背景との著しい大小の

對比--言葉そのままの「遠近法」--が、北齋にとっても特異な、そして『富嶽三十六景』を貫くひとつの主要な空間表象の文法となっていたことは、明らかです。《甲州三島越》、《東海道保土ヶ谷》がそれぞれポール・セザンヌの《[中央に松の木のある]サント・ヴィクトワール山》、木立の列ごしに同じ山が背景に見える《ジャス・ド・ブッフアン》と、偶然とはいえ酷似した構図を取っているのも象徴的です。そしてこうした前景と背景とをじかに重ね合わせた特異な構図は、この先歌川廣重(うたがわ・ひろしげ:1797-1858)に受け継がれ、とりわけその『名所江戸百景』で頻繁に使われた同様の構図が、アンリ・リヴィエール(1864-1951)、ジョルジュ・スーラ(1859-1891)、アンリ・ド・トゥールーズ=ロートレック(1858-1901)といった世紀末パリの造形芸術家たちにより、積極的に活用されてゆくのは、もはや常識に属する事態でしょう(稻賀 1999,ch.2)。

6. 原典と換骨奪胎

その北齋とほぼ同世代の蘭畫家に 石川大浪(いしかわ・たいろう:1762-1817) [Tafel Berg]、石川孟高(もうこう:?-?) [Lee*w Berg]の兄弟があります。兄の畫号はアフリカ大陸南端の「大浪山」に由来しますが、これはつとにイエズス會士、利王馬寶 Matheo Ricchiの『坤輿滿國全図』や 艾儒略 Julio Aleniの地理書『職方外紀』に漢譯で記載された名称でした。兄がテーブル・マウンティンに因んだ号を称したのにたいし、弟の石川孟高(?-?)は海側から臨んでその右手に見える低い山[Lee*w Berg]を自分の畫号としています。ふたりはオランダ渡りのファン・ロイエンの花鳥畫を共同で模寫していますが、今は失われたこれと同じ原作を、松平定信お抱えの繪師でもあり、『公余探勝図鑑』という實地調査の繪巻を定信の命を受けて製作した、谷文晁もまた、模寫したことが知られています。ここには、オランダ舶來の靜物畫の新鮮な色彩や細密な描寫に、当時の日本の畫工たちが抱いた羨望の氣持ちまでもが、伝わってきます。

この石川兄弟がいかなる西洋書籍を参照していたかをめぐる調査から、幕末

に至る時期の浮世繪師たちの西洋知識の意外な源のひとつが、その姿を現すことになりました。ひとつはヨハン・ニューホフの『東西海陸紀行』 Johan Nieuhof, *Gedenkwaeridige zee-en lantreise door voornaemste van lantschappen van West-en Oostindien*, 1682です。江戸当時の舶載本で現存例は知られていませんが、大槻玄澤の弟子、山室才助(やまむろ・さいすけ:1770-1807)が著した『新譯東西紀游』(文化初[1804]年)に、杉田玄白所有のニューホフ『奉使支那行程記』とともに利用されたとの記録があります。本書には喜望峰のテーブル・マウンテンの挿繪なども見え、石川兄弟の畫号との関連も注目されます。さらに本書に見える挿繪、《マレー人とその妻、バタビアの服裝で》"Een Maleier met zijn Vrouw soo sij op Batavia Gekleet gaan"は、ほぼ忠實に線描を生かして、石川大浪「滿刺加國人吃火同図」『蕉錄』に採録複製されています。

またFrancis Barlow (1626?-1702)の版本の系列と想定される『イソップ物語』(Aesop 1655 first ed.)の「虎と狐」《Le Tigre et le Renard》の挿繪に見える虎の姿は、鬣[たてがみ]も豊かなライオンに取り替えられて、石川大浪「獅子図」(ca.1805)に出現します。ライオンの顔はゲーラールツの『動物の公苑』Marcus Gheeraerts, *Vorstellicke Warrande der Dieren*に見える「獅子と鼠」の挿繪のライオンの顔を左右反轉させたものと重なるため、大浪はこれら兩系統の書籍を参照できる状況にあったものと推定されます(勝森 2000:28)。

7. 逸脫的借用の系譜

石川兄弟の今日知られる作例にみられる、西洋源泉からの借用あるいは換骨奪胎は、なお比較的忠實に、原作の文脈に沿った複製図版を提出する段階に止まっています。ところが、同じ典據を利用しながら、そこに思いがけない再解釋を施したのが、浮世繪師、歌川國芳(1797-1861)でした。一方でJan Nieuhofの『東西海陸紀行』には「町の大工と職人の家」"Stats Meesters en konstenars

woningen”と題された、オランダ東インド會社總督駐在地たるバタビアの町並みが描かれています。これは浮世繪研究者ならただちに、國芳の《忠臣藏十一段目 夜討之凶》の源泉と合点がゆくものです。物語は、主君の仇討ちをした四十七名の浪人の物語で、江戸時代の史實を脚本した歌舞伎の著名な演目です(Smith 2004)。勝盛典子氏も指摘するように、國芳は建物の配置を忠實になぞったうえで、バタビアの大工と職人の家を吉良上野介の屋敷に仕立て、晝間の光景を雪景色の夜景に変えて、大星由良之助ほかの浪士たちを配置しています。満月を描き加えたため、注意深く見ると地面への投影の角度が不自然ですが、舞台装置の新奇さの陰で氣になりません。寒々と凍てついた見慣れぬ町並みと、隠密裏の家宅侵入の、緊張を孕んだ劇的な効果が、見事に造形されています。

他方、Francis Barlow系統の『イソップ』にみえる「馬とライオン」もまた、國芳の有名な版畫《近江國勇婦於兼》に登場します。近江の遊女お兼が、暴れ馬の端綱を左足一本の下駄で踏み付けて取り押さえた場面です(『古今著聞集』)。ライオンの左前足が、怪力女お兼の左足に化け、そこから馬の鼻面まで(原作には不在の)一直線の綱を引いて見せたあたりに、國芳の奇想と鋭敏な造形感覺が探られます。また不思議な斑点のような明暗法も、あきらかに西洋起源ながら國芳の創案で、これまた挿繪の原作にはない方法で、馬体の立体感を強調します。飯島虛心の『浮世繪師 歌川列傳』は「西洋の繪入り新聞」など「西洋畫數百枚」を所有し「西洋畫は、眞の畫なり。余は常にこれを倣はんと欲すれども得ず、嘆息の至りなり」という國芳の言葉を記録しています。また阿部弘藏による「容齊國芳二畫家の逸事」との文章(『繪畫叢誌』第二五卷 明治二二年)にも、「かの畫様の人とものとの關係といひ。遠近の割合といひ。陰顯の所作といひ。筆力の精にして且密なる。實に此身かの地に在りて。眞の物に接するが如きこゝちして」といった、國芳の西洋畫への羨望が記録されており、さる好事家の元からでた西洋繪入り新聞の束を金六兩の大枚を叩いて購入し、それより數十日、「他事をもうち棄てゝ。日夜この繪に意をひそめて」打ち込んだ浮世繪師の没頭振りを伝えています。

以上ふたつの源泉を頼りに國芳の作品との照合を重ねると、國芳の奇想の有

り様が、直ちにはっきりと見え始めます。Jan Nieuhof の『東西海陸紀行』には、バタビアのライスヴァイク砦 "Het Fort Ryswyk"がありますが、勝森氏は、これが國芳《仮名手本忠臣藏四段目 市川団藏の由良之助》の背景に流用されたものと推定しています。おそらく右手のお城の様子はティチングの『日本』以来何度も複製された、江戸城の櫓の誇張された描寫をも取り込んだのではないかと私は推測しています。またJan Nieuhof の『東西海陸紀行』に付された地図に見える象のうち、後ろ向のものは、扉繪に見える象を左右反轉させたものと並べて、國芳《二四孝童子鑑 大舜》で、象の世話をする舜の姿に利用されます。正面から描いた象の姿は、「天地開闢図」とも混線して、伊藤若冲の《鳥獸花木図》に受け継がれたのかも知れません。

さらに『東西海陸紀行』にみえる異人風物を取り上げると、「ムア人の行商とその妻」"Een Moorese Kramer met Sijn Vrouw"の子供を抱いた妻が、歌川國芳《二十四孝童子鑑 閔子塞馬》に、また「ブラジル人」"Een Brasiliaen"の右手で兩手を掲げる人物が、同じく 歌川國芳《二十四孝童子鑑 董永》に取り込まれていることが分かります。その周囲の人物や、天を飛翔する人物なども、既になイレッセ本など他のタネが指摘あるいは提案されており(岡 1992:173)、國芳が舶來の人物表現を貪欲に取り込みながら、元來の文脈を逸脱した複雑な組み合わせに腐心する様子が分かります。

他方『イソップ』に目を移すと、「ヘラクレスと馬方」"Hercule et le charretier"で地上に仰向けで倒れた人物が、歌川國芳「和漢準源氏 乙女」にも現れますし、「腹と手足」"Le Ventre et les autres membres"で横たわる老人は、歌川國芳「唐土二十四孝 吳猛」で、吳猛が世話をする老いた父親の役を演じています。以上は勝盛典子氏の指摘ですが、これらの作品に見られる人物表現は、表情や風貌、身振り手振りの身体言語を含め、東アジアの伝統からは理解できないものが多く、また他にも明らかに外國の建築を舞台装置にしている例も見られます。國芳が西洋書物挿繪から換骨奪胎あるいは我田引水した意匠で、まだ源泉を特定できないものが多数残っているのは、確かなようです。さらに國芳には、《人かたまりて顔になる》など、アルチンボルド顔負けの發想も見られます

が、アルチンボルドの複製が当時日本で知られていたのかどうか、兩者の關係は、なお實証されていません。手長、足長や、胸に穴のあいた人物など、國芳が描き、また實際に「生人形」として見世物になった想像上の怪物たちは、西洋中世以來の異國趣味の産物で、異國風物繪卷の末端に登場したものが、一八世紀末以降の日本に伝えられて廣まったものであることは、確かです(弥永 1986)。

さらに國芳には 《朝比奈小人嶋遊》などが知られ、横浜の繪師 五雲亭貞秀(1807-1883?)も同じ畫題 《朝比奈嶋遊》を描いています。ここには先に司馬江漢のところで触れたロードス島の巨像の繪図の応用を指摘する説もあり、また巨人國や小人國への旅行は、平賀源内の戯作にも見られる趣向で、当時話題をさらっていたことも思い起こされます。ジョナサン・スウィフトの『ガリヴァー旅行記』(1726)は、それ自体ドイツ人医師ケンプファーの江戸滞在記に感化を受けて成った著作ですが、大量に出回っていたその『ガリヴァー旅行記』の挿繪との關連など、さらに追求されるべき話題でしょう。ここには洋の東西の異國趣味の出会いが、相互の説話的想像力に働きかけた相乗効果の様子も見えてくることでしょう。

8. 視覚情報と視覚形式の往還

話の締めくくりとして、最後にひとつの提案を申し上げます。本日の主題は、西歐の書籍による知識がいかにして東アジアに伝播し活用されたか、でした。しかし事態は、西洋から東洋への一方的な流入には止まりませんでした。既に、秋田蘭畫で成立した遠=近對比誇張法が、その後北齋、廣重と受け継がれて、歐州のジャポニスムの基本的な空間構成法のひとつとなった経緯は簡単に復習しておきました。そうした文脈の中で國芳 《東都名所 新吉原》 とクールベ(1819-1877)の 《クールベさん今日は》(1854)との比較は興味深いものでしょう。ふたりの人物がもうひとりの人物と道すがら出會って話をしている。その背後には一方には駕籠、他方には馬車という交通手段が描かれ、点景としてどちら

にも犬がいる。主要な舞台装置はほぼすべて共有されているのですが、遠近の強調という<日本的>特徴は、むしろクールベの油絵に顕著で、ここでは銀行家ブリュイヤスが金銭を、畫家クールベが天才を寓意していて、富が天才に敬意を表する場面という、クールベの誇大妄想が、「さ迷えるユダヤ人」の民衆凶像を下敷きにして、遠近の意図的な誇張を生んでいます。それと反対に、國芳は西洋流の透視図法や陰影法を忠實に實踐しようとするあまり、かえって同時代の浮世繪で支配的だった、人物と風景の對比を避けているようです。一言で言うなら國芳があまりに<西洋臭>く、クールベがあまりに<日本的>である、という轉倒がここには發生しています。ついでながら、クールベが國芳の作品を始めとする浮世繪を目にする機會は、おそろかなかったはず。人物=風景畫を含む浮世繪が西洋で流行するには、あと十年強待たねばなりません。

浮世繪のモチーフを意図的に自作に取り入れた初期の畫家のひとりにエドゥアール・マネ(1832-1883)があり、《休息 ベルト・モリゾの肖像》(1870)の上部に見えるのが、國芳の《龍宮玉取姫の図》という、東アジアに古來伝承されてきた神話に題材を取った作品です。マネは龍という東洋のモチーフとその流動感溢れる姿を、「休息」と對比させています。同様に三枚續きの横長の畫面効果が西洋の畫家の興味を引いた例としては、國芳の弟子筋にあたる、最後の浮世繪師のひとり、月岡芳年(1839-1892)をあげましょう。末期浮世繪のデカダンスの典型として取り上げられることの多い繪師ですが、実際にはそうと知らず西歐の世紀末を同時代に生きていた形跡すらあります。すでに高橋明也氏が指摘したように、その芳年の《藤原保昌月下笛弄図》(1883)は、中央の笛を吹く人物、左手の月と右手の闇という構図上の類似からみて、ほぼ間違いなくアンリ・ルソー(1844-1910)の《蛇使いの女》の發送源のひとつでしょう(Takahashi 199x)。繪葉書や寫眞などを巧みに利用して自分の世界を築く術は、税關吏ルソーのお得意でしたが、その先例がすでに國芳やその弟子の芳年の手法に見られるわけです。

最後に筆者の思いつきをひとつだけ披露するなら、歌川廣重(1797-1858)の怪奇趣味 《平清盛怪異を見る図》には、平家の總大將であった、平清盛(1118-

1181)가、嚴島神宮で積雪の朝、森羅万象が髑髏に変貌したのを見た場面が描かれています。中世の軍記物 『平家物語』に取材したもので、平家の滅亡を暗示する有名な逸話ですが、三枚續き左の中央には、雪の山が頭蓋骨にみえるダブル・イメージが仕掛けられています。サルバトール・ダリ(1904-1989)の 《ヴォルテールの不可視の肖像のある奴隷市場》(1940)には、同様に畫面やや左に、楕円形のオランダの帽子を被った二人の人物が見えますが、これが背景と融合すると、ヴォルテール(1694-1778)の肖像に変貌します。このダブル・イメージの作品を描くにあたって、サルヴァドール・ダリが廣重の浮世繪を知っていた必要はなかったかも知れません。とはいえ、両者の比較からは、廣重もまた、アンドレ・ブルトン(1896-1966)の 『ブラック・ユーモア選』にあげられた、超現實主義者の先驅者たちのリストに掲載される榮譽を担う資格だけはあった、と結論づけることも無理ではないことでしょう。

このように、美術の世界に現れたさまざまなモチーフや空間表象の手段を、國別の枠から解き放ち、美術という枠組みの外の世界と結び付け、視覚情報や視覚形式の文化間流通という観点から捕らえ直してみると、これまでの國別、あるいは東洋と西洋とを分離した歴史觀ではとかく見落とされがちだった、文化交流の活發にして複雑な實態が、生き生きと、そしてときには生々しく浮かび上がってくるように思われます。

2004年 3月 7-8日

參考書誌

秋田 1974: 『秋田蘭畫』(隈元謙次郎監修) 三一書房

池上 1995: 池上英洋 「ポッツォの『畫家と建築家のための遠近法』について」 >>
中國 1995

恵 1992: 恵 俊彦 『月岡芳年の世界』 東京書籍株式會社

磯崎 1983: 磯崎康彦 『ライレッセの大繪畫本と近世日本洋風畫家』 雄山閣

- 稻賀 1999: 稻賀繁美『繪畫の東方 リンチズムからジャポニスムへ』名古屋大學出版會
- 今橋 1995: 今橋理子『江戸の花鳥畫』スカイドア
- 1999: 今橋理子『江戸繪畫と文學』東京大學出版會
- 岩崎 1977: 岩崎吉一(編)『一九世紀日本の洋畫』至文堂
- 浮繪 1975: 『浮繪』展覽會カタログ リッカー美術館
- 内山 1996: 内山淳一『江戸の好奇心』講談社
- 岡 1972: 岡畏三郎(編)『風景版畫』至文堂
- 岡 1992: 岡泰正『めがね繪新考』筑摩書房
- 解体 1977: 『解体新書』出版科學總合研究所(復刻版)
- 川原 1980: 『川原慶賀展』西武美術館
- 勝盛 2000: 「大浪から國芳へ—美術にみる蘭畫受容のかたち—」『神戸市立博物館 研究紀要』第16号 2000, pp.44-77
- 岸 1994: 岸文和『江戸の遠近法』勁草書房
- 紅毛 1980: 『紅毛雜話・蘭田宛摘芳』恒和書房(復刻版)
- 司馬 1996: 『司馬江漢百科事展』神戸市立博物館
- 2001: 『司馬江漢の繪畫』府中市美術館
- 鈴木 1997: 鈴木重三『國芳』平凡社
- スクリーチ 1998: T. スクリーチ『大江戶視覺革命』(田中優子・高山宏譯) 作品社
- 2003: T.スクリーチ『定信お見通し』(高山宏譯) 青土社
- 中國 1995: 『中國の洋風畫』展 町田國際美術館
- 辻 1993: 辻惟雄先生還曆記念會(編)『日本美術史の水脈』ペリかん社
- 鶴田 1995: 鶴田武良「万曆—乾隆間の西洋繪畫の流入と洋風畫」>>中國 1995
- 成瀬 1969: 成瀬不二雄『曙山・直武』三彩社
- 1969: 成瀬不二雄『江戸の洋風畫』講談社
- 1969: 成瀬不二雄『江戸時代洋風畫史』中央公論美術出版
- 1969: 成瀬不二雄『佐竹曙山』ミネルヴァ書房
- 西村 1999: 西村三郎『文明のなかの博物學』紀伊國屋書店
- 日蘭 1998: 『日蘭交流のかけ橋』神戸市立博物館
- 芳賀 1977: 芳賀徹「さまよう犀—東と西の歴史のなかで」『教養學科紀要』10号,

1-20頁。

松田 1998: 松田清『洋學の書誌的研究』臨川書店

森島 1994: 『森島中良集』石上敏(編) 國書刊行會

弥永 1986: 弥永信美『幻想の中世』青土社

洋風 1994: 『洋風畫の系譜展』秋田市立千秋美術館

ライケン 2001: ヤン・ライケン『西洋職人図集』小林頼子譯 八坂書房

Edgerton 1980: Samuel Y. Edgerton, Jr., "The Renaissance Artist as Quantifier," in *The Perception of Pictures*, Academic Press Inc.

Lee 1978: Julian Jin Lee, "The Origin and Development of Japanese Landscape Prints: A Study in the Synthesis of Eastern and Western Art," University of Washington, Ph.D., 1977

Okano 1969: Keichi Okano, "Eine Venetianische Dedate im Japanische Holzschnitt," *Pantheon*, Vol.27, 1969, pp.498-499

Smith 224: Henry Smith II, "The Forty Seventh Ronin and the Chushingura Imagination," *Japan Review*, Nr.16, 2004

Screech 1996: Timon Screech, *The Lens within the Heart, The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, Curzon Press.

——— 2000: Timon Screech, *The Shogun's Painted Culture, Fear and Creativity in the Japanese States 1760-1829*, Reaktion Books

Smith 2004: Henry Smith Jr. Takahashi 19xx: Akiya Takahashi [調査必要]

Vande Valle 2001: W.F. Vande Valle (ed.), *Dodonaeus in Japan*, Leuven University Press

서양 전래의 서적정보와 徳川日本 시각문화의 변모

- 1730년대에서 1830년대에 걸쳐

이나가 시게미

머리말

18세기부터 19세기前半에 걸쳐 日本에 어떤 서양지식이 전해졌으며, 어떻게 이용되었는가. 이러한 문제를 西洋 起源의 서적정보를 중심으로 간단하게 살펴보는 것이 저에게 주어진 과제입니다. 16세기중엽부터 소위 南蠻時代의 서양세계와의 교류는 17세기초두에 토쿠가와 막부가 기독교를 금지하고 해외로 도항하는 것을 금한, 말하자면 鎖國체제의 확립과 함께 적어도 표면적으로는 일단 중단됩니다. 오늘 다루고자 하는 것은 나가사키의 出島라는 곳을 거점으로 商館을 운영했던 오란다[和蘭] 동인도회사(VOC) 경유의 서양지식이 어떻게 일본에 전파되었는가 라는 문제입니다. 그런데 18세기후반에 이르는 시기까지 일본측은 전래되어온 西洋서적에 흥미를 보이기는 했으나, 충분히 그 내용을 이해할 만큼의 능력은 지니고 있지 않았습니다. 서적에 게재된 圖版이나 단독 판화 등에 의한 시각정보가, 18세기 중반까지의 知的 교류의 주역을 담당했다고 보는 것이 적절하겠지요. 그리고 蘭學者들이 醫學, 博物學, 천문학, 지리학 등의 전문서 번역에 힘쓰게 되는 18세기말부터 19세기전반기에 이르러 대중들의 娛樂에 있어서는 서양기원의 도판이나 시각정보가 환골탈태되어 종횡으로 활용되게 됩니다. 이러한 활용의 실태를 살펴보고, 거기에서 다시 逆으

로 당시에 어떻게 서양서적이나 도판이 일본에 전파되었으며, 어떠한 정보망을 통해서 蘭學者에서 화가나 희극작가에게, 혹은 무사계급에서 서민에게 전달되어, 공유하게 되었는지를 추정할 수 있습니다. 이를 통해서 德川期の 일본에 있어서, 어떻게 知的 세계가 변모되었는가를, 시각정보를 중심으로 개관해 보고자합니다.

1. 眼鏡繪와 浮繪

처음으로 살펴보고자 하는 것은, 奥村政信(1686-1764)이라는 浮世繪師입니다. 政信은 寛保3년[1743]에 스스로 ‘浮繪根源’이라고 주장했었으며, 이 무렵(元文中에서 寛保경에 이르는 시기)서양기원의 透視圖法이 일본에서 최초로 시도되었습니다. 따라서 투시도법이 政信 주변에서 시행되었다고 보아도 틀림없겠습니다. 政信이 직접 서양서적을 접한 것은 아니고, 아마도 중국의 蘇州版畫를 전본으로 했을 가능성이 추정됩니다. 그 증거가 <無題 ‘唐人館之圖’>로서, 蘇州版畫인 <蓮池亭遊戲圖>의 건물내부 구도를 빌려, 창밖 경치는 일본풍 산수화로 대치하였고, 실내인물은 菱川師宣의 <美人繪열전>에서 따 온 것이라는 것은, 이미 지적된 바 있습니다(岡 1992:76.岸 1994:9). 두 작품 모두 예외적으로 대형판화인데, 이 것은 서양에서 건너온 眼鏡繪를 위한 판화라는 것을 쉽게 상기시켜 줍니다. 일본에서도 眼鏡繪가 드디어 유행의 조짐을 보이게 되는데, 京都에서는 円山應舉(1733-1795)가 몇 개의 작품을 남겼으며, 江戸에서는 1760년대에 鈴木春信(1725-1770)이 <六玉川 高野의 玉川>라는 작품에서 反射式 노조키眼鏡를 통해서, 방바닥위에 놓여진 거꾸로 된 그림을 바라보고 있는 장면을 묘사했습니다(内山 1996:49, 스쿠리-치 1998:206).

이러한 초기 浮繪 출현의 배후에는 어떠한 서양 전래의 서적이 존재했을까. 줄리안 진 리는 그의 박사논문에서 Andrea Pozzo[1642-1709]의 『화가와 건축가를 위한 원근법』(*Perspectiva Pictorum et Architectorum*, 2 vol. Rome, 1693-1712)의 존재를 시사하고 있습니다(Lee 1978). 예수회의 교회건축이나 천

井畵를 남긴 pozzo의 유일한 이 저작은, 1723년에 年希堯(?-1738)에 의해 『視學』으로 漢譯된 초판이 알려졌으며, 1729년에는 『視學精蘊』으로 간행되었고, 1735년에는 增補改訂을 통해, 원전과는 별도의 서적에서 50여 점의 도판을 보완하여 『視學』으로 출간된 바 있습니다. pozzodml 저작은 1698년 중국에 온 이태리화가로서 建築 透視圖法의 전문가, Giovanni Gherardini(1654-?), 또는 1710년에 입국한 이태리인 Matteo Ripa(馬國賢:1682-1754)에 의해 전래되었을 가능성이 지적되었습니다(鶴田 1995:441, 池上 1995:447). 이 무렵 중국은 강희제에 의한 긴 統治[1661-1722]기간의 後期로서, 예수회사 Giuseppe Castiglione(郎世寧:1688-1766)가 궁정화가로서 고용된 것도, 1715년의 일입니다.

pozzo 저작의 漢譯에는 극장 무대도 挿入되어 있으며, 리-는 거기서 일본의 歌舞伎 舞臺 內景을 그린 浮繪의 직접적인 기원으로 보려고 했습니다. 일본에서는 徳川吉宗의 치세(1716-45)를 맞이하여 실학으로서 蘭學이 권장되기 시작한 시기였습니다. 그러나 pozzo의 漢譯本이 日本에 전래되었다는 증거는, 현재까지 입증된 예가 없으며, 또 만약 유입되었다고 가정해도, 政信과 같은 町繪師가 이를 접할 기회가 주어졌으리라는 보증도 없습니다. 오히려, 政信에게 있어서 蘇州版畵의 實例가 있었다면, 경험적으로 그 구도를 응용한다는 것은 그다지 어려운 일이 아니었을 것입니다. 덧붙여서 杉田玄白(1733-1817)가 『蘭學事始』에서 徳川吉宗에 의한 蘭學 장려의 일화를 이야기할 때 제시한 것은 스코틀랜드系 폴란드人, 요한니스 욘스톤의 (通稱: 욘스톤의) 『禽獸譜』(Naeukeurige beschryving van der natuur der vier-voetige dieren)입니다. 이 도판의 정밀함에 감탄한 將軍 吉宗이 이를 번역하라고 명한 것에서부터, 蘭學이 將軍의 보장아래 전개되기 시작했다는 이야기입니다.

奥村政信보다 조금 뒤에, 歌川豊春(1735-1814)이 浮繪에 몰두하게 됩니다. 豊春은 수 많은 歌舞伎 무대의 內景을 그린 浮繪로 알려져 있는데, 특히 명확하게 수평선을 의식한 구도 만들기를 했다는 점이 주목됩니다. 서양 原典에서 차용한 것 중에는<浮繪紅毛후란카이湊萬里鐘響圖>라 불리우는 작품이 있으며, Canaletto(1697-1768)가 그린 베네치아의 카나르 그란테의 풍경을 Andrea Visentini(1688-1782?)가 腐蝕銅版畵로 새긴 것을 밑그림으로 사용한 것은 이

미 밝혀진 사항입니다.(Okano 1969:498). 즉, 이 동판화는 豊春이 어떤 루트인지 모르겠지만, 그 복제를 볼 기회가 있었다는 것을 말하여 주고 있습니다. 또 豊春의 경우, <浮繪 아루마니아 珍藥物集之>라는 작품도 있습니다만, 이것은 오란단의 博物學者로서, 동인도회사에 근무했던 G.E.Rumphius(1628-1702)의 『안보나이奇品室』(암스테르담刊 1705/1741)의 속표지를 차용한 것입니다(內山 1996:63, 日蘭 1998:150-1). 이 저서는 蘭學者로서 저명한 平賀源內(1728-1779)의 『物産書目』에서도, 明和3년[1766]봄에 입수했다는 기록이 있는 서적입니다. 豊春의 작품에는 안보이나섬이 독일(=아루마니아)로 변해, 그의 작품과 源內의 기사의 선후관계를 확인할 수 없습니다. 그렇지만 늦어도 明和 연간 경에는, 우키요에 화가도 고가의 蘭學書を 접할 수 있는 기회가 주어졌다는 것이 입증됩니다.

2. 蘭學의 흥륭과 視覺世界의 변모

透視圖法 연구로 저명한 S.Y.에자-톤은 한 論文에서, Agostino Ramelli에 의한 톱니 바퀴 장치에 대한 원치의 說明圖(1588)가 漢譯書의 삼화(1726)에서는 톱니바퀴 설치가 불분명한 도판으로 바뀌어져, 가장 중요한 부분이 ‘氣’ 표현에 의해 감추워짐으로서 결국은 水流로 둔갑해 버린 흥미로운 사실을 지적하고 있습니다(Edgerton 1980). 문인과 職人은 신분이 다르고, 문인은 기계에 흥미를 좀처럼 나타내지 않으며, 또 삼화가에게 기계를 이해할 것에 대한 요구가 주어지지 않은 상태에서 작업을 한 결과, 중국의 백과사전은 19세기에 이르러서도 실용과는 무관하게 끝나고 말았던 것입니다. 여기에서 저자는 투시도 법이나 음영법을 수용하지 않았던 중국문명의 한계를 지적하고 있습니다. 그런데 거의 동시대의 일본에서는 지배 계급인 武士들이 蘭學者와 함께 실학적인 견지에서, 서양의 기술을 강하게 흡수하려고 했습니다. 그 선구자의 한 사람이 平賀源內(1728-1779)입니다. 그는 중국 宋應星이 저술한 산업기술서 『天工開物』(1637)의 「精糖의 圖」를 개량해서 자신의 저술인 『物類品彙』(1763)에

「사탕수수를 갈아 즙을 내는 圖」로서 개선해 놓고 있습니다. 맷돌을 돌리고 있는 소의 등 표현에 음영법을, 또 맷돌의 구조를 그린 부분에 西洋流의 透視圖法을 인정하는 것은, 좀 무리가 있을지 모르겠습니다(成瀬 2004:23). 그러나 적어도 動力 구조와 공간적 배치가, 『天工開物』의 삽화보다 상당히 명확하다는 것은 부정할 수 없겠지요. 스스로 物産會를 주최한 本草學者 源內는 또 고장난 에레키텔을 자신이 직접 수리해서 한 밀천 잡으려고 한 일화로도 유명한데(森島 1994), 이것은 중국의 사대부계급으로서는 도저히 생각할 수 없는 행동이라 하겠습니다.

角館 출신의 화가인 平福百穂(1877-1933)는 이 源內가 秋田藩에 초대 되었을 때, 우연히 입체적으로 球形을 그리는 화법을 가르친 것이 발단이 되어, 이른바 秋田蘭畫라는 서양풍의 화법을 도입한 화파가 성립하게 되었다고 말한 바 있습니다. 이 화파의 중요한 구성원으로 먼저 秋田藩의 藩主인 佐竹曙山(1748-1785)을 꼽을 수 있습니다. 그는 「書法綱領」과 「書圖理解」(1778)라는 일본 최초의 서양회화에 관한 글을 언술한 것으로 알려져 있습니다. 「書圖理解」는 투시도법과 陰影法에 관한 삽화가 첨가되어있고, 유화 물감의 材質과 혼합을 설명한 실용서입니다. 「書法綱領」은 실용적 기술로서의 西洋繪畫의 이점을 서술한 화론이며, 자신이 체득한 서양화 기법에 의하여, 球와 반원, ‘望臨의 實體’, 高低, ‘遠近의 度數’에 이르기까지, “曙山이 배우는 곳 모두가 분할”이라고 호언했습니다. 透視圖法(perspective)이 ‘遠近의 度數’로 바뀌어져 있지만, ‘遠近’은 對句를 좋아하는 中國 語法의 영향으로, 직접적으로는 무관계이지만 이미 『視學』의 서문에서도 볼 수 있는 표현입니다. 曙山の 著述로부터 21년후에 司馬江漢이 쓴 『西洋畫談』(1799)에서는 ‘遠近의 理’라는 표현이 보입니다. 여기에서 공간을 투시하는 기법이 원근을 대비하는 기법으로서 번역된 것은 문화번역에 있어서의 오해라고 해도 좋은 실태가 숨겨져 있습니다. 즉 공간을 연속체로서 2차원에서 기하학적 조작에 의해 환원하는 수단이 되는 ‘perspective’가, 동아시아 한자문화권에 있어서는 공간을 원근으로 분할하는, 曙山이 말하는 분할 인식장치로의, 어긋난 이해를 하게 되기 때문입니다. 曙山の <소나무에 唐鳥圖> 등에는, 이 원근의 대소와 濃淡의 대비야말로, ‘서양화

법의 神髓'라고 한 젊은 秋田藩主의 실험정신이 넘쳐나 있습니다.

3. 解剖學과 光學장치

秋田藩主의 측근에서 質量면으로 우수한 작품을 남기고 있는 인물이, 小田野直武(1749-1780)입니다. <不忍池>는 그의 걸작입니다만, 여기서도 근경의 화분의 芍藥과, 원경의 不忍池와의 현저한 대비는, 그들이 이해한 원근법의 특징을 여실히 말해주고 있습니다. 이 小田野直武는 또 서양의 解剖學 서적을 前野良澤(1723-1803)과 杉田玄白이 번역한 『解體新書』(1774)에 삽화를 그린 것으로도 유명합니다. 널리 양해를 구하면서, 좀 더 진행하여 『解體新書』의 삽화와 같은 음영을 표현한 인체골격도(內山 1996:89)가 없었다면, 우타가와 쿠니요시의 幽靈畫 걸작인<相馬의古内裏>(鈴木 1992:圖70)에서 볼 수 있는, 입체감이 풍부하고 사실적인 해골표현의 출현은 없었을 것입니다.

이처럼, '蘭癖'은 蘭學者와 武士에서 町繪師에 이르기까지 많은 사람을 끌어들이며 네트워크를 형성했지만, 그 가운데서도 많은 사람들의 發想源으로서 珍重된 것이, 도도네우스의 『生植本草』(Vande Valle 2001), 온스톤의 『禽獸圖譜』, 덧붙여서 통칭 라이렛세의 『大繪畫本』(Gerard de Lairese, Het Groot Shielderboek, 1707) 등이 있습니다. 平賀源內가 도도네우스를 明和2년[1765]에, 온스톤을 1768년에 구입했다고 기록하고 있습니다. 平賀源內가 1770년에 간행한 『古今畫叢 後八種』이라는 화집에는, 온스톤으로부터 모방한 업드려 누워있는 사자그림이 보이며(成瀬 2003:16-19), 또 다른 한쌍의 사자 중 수컷의 모습은(成瀬 177:127 圖14), 小田野直武에 의해 번안된 예가 알려져 있습니다(成瀬 1977:11 圖3). 이러한 진귀한 동물들의 모사의 전말에는, Albrecht Dürer의 코뿔소가 東西를 혼동한 나머지, 결국에는 谷文晁(1763-1841)의 模寫로 일본나막신을 신고 마는, 그런 유쾌한 예도 있습니다만, 여기서는 선행연구로 미루고(芳賀 1977)생략하겠습니다. 伊藤若冲(1716-1800)의 기상천외한 <禽獸果樹花卉圖屏風>(辻 1993:表紙)도, 혹시 서양원류의 天地創造圖(成瀬 1977:圖60)

에 기원을 둔 이국취미의 작품이라고 말할 수 있을지도 모르겠습니다.

이러한 ‘蘭癖’을 지닌 사람들 뿐 만 아니라, 江戸의 大衆도 역시, 망원경이나 현미경등 西洋에서 건너온 광학기계에 큰 관심을 보였습니다. 平賀源内와도 교유가 있었던 森島中良(1756-1810)의 저서 『紅毛雜話』에는 스완메루담의 『昆蟲譜』에서 도판을 차용한 모기의 확대 細密圖가 첨부되어 있습니다, 그리고 이것과 확실한 동일형태로 戯作者, 山東京傳(1761-1816)의 『松梅竹取談』(그림은 歌川國定)에 사용되었으며, 病의 주인공을, 거대한 모기, 이, 벼룩에게 장구 벌레의 幻想이 심하게 괴롭힘을 당한다는, 이것 또한 기상천외한 삽화가 등장합니다(內山:1996 17, 스쿠리-치 1998:414-7). 江戸의 상상력은, 서양 최신의 解剖學 지식과 光學的 견해를 과학의 발전에 도움이 되는 것보다는, 오히려 자유자재로 환상의 세계로 끌어들여 유령이나 도깨비를 조형하기 위한 수단으로서 활용되었던 것입니다.

4. 腐蝕銅版畫의 장제

平賀源内나 小田野直武와 교유가 있었고, 鈴木春信의 제자로, 이들의 유지를 계승한 화가가 司馬江漢(1747-1818)입니다. 前野良澤으로부터 오란다語의 초보를 배운 江漢은 玄澤(1757-1827)의 協力을 얻어, 보이즈著 『技藝科學新辭典』(Egbert Buys, Nieuw en Volkomen Woordenboek van Konsten en Weetenschappen bevattende alle de Tackken der Nuttige, Amsterdam, 1769-1778)과 쇼-메르著 『家庭百科全書』(No*1 Chomel, Huishandelyk Woordenboek, 7 vol., 1768-77)의 銅版畫 項目을 번역하게 됨으로써, 天明3년(1783)에, 일본에서 처음으로 부식동판화의 실현에 성공을 보게 됩니다. 세로 28센치 가로41센치 정도 크기의 版으로서, 기계[노조키카라쿠리]를 이용하여 감상하도록 만든 것은 司馬江漢 자신이 만들었다고 전해지는 기계의 作例나 작은 광고지로부터도 추측할 수 있습니다(스쿠리-치 1998:203, 成瀬 2002:226).

天明5년[1785]경에 이르러 江漢은, 라이켄 부자에 의해 100枚로 구성된 銅版

畫『人間의 職業』(Het Menselyk Bedryf, Amsterdam, 1694)을 입수하고, 그 도판을 응용하여 다음해부터 油畫에 활용합니다. <錫細工師> <船員> <樽만 들기>등이 확인되었고, 화면 주변의 점경으로 樹木이나 그 가지를 들여다 보고 있는 樹下美人圖를 제작하는 등, 구도에 和風化(일본풍)의 고안도 보입니다. 더우기 江漢은 1788년부터 1년 정도 그 동안 염원했던 長崎로 여행을 떠나, 오란다商館을 방문하기도 하고, 오란다通詞와의 面識을 얻어내기도 했지만, 肥前平戶에서는 藩主, 松浦靜山(1760-1841)의 밑에 거하면서 그의 장서를 볼 수 있는 기회를 얻어 냈습니다. 그 가운데, Joh Lud Gotfried의 『歷史的年代記』(Historische Chronyck, vertaalt door Jacob van Meurs, Amsterdam, 1660)가 포함되어 있으며, 그 221쪽에 보이는 고대 그리스화가 제우쿠시스의 葡萄寫生의 그림은 나가사키로부터 되돌아온 寬政 원년(1789)에 油畫<제우쿠시스 葡萄寫生圖>(所在不明)으로 發展하게 됩니다. 더욱이 윗책의 254쪽에는, 세계 7대 불가사의의 하나로써, 로-도스섬의 銅像의 巨人圖가 수록되어 있습니다. 이것을 江漢은 『和蘭通舶』(1809년)에 <德樂島巨銅人之圖>로 묘사해 놓았습니다. 이 巨像 전설도, 전파의 경로는 불분명하지만 歌川國虎, 歌川國長과, 동시대 이후의 浮世繪師들에게 감화를 주게 됩니다.

江漢의 제자이면서 파문당한 것으로도 알려진 화가로서 亞歐堂田善(1748-1822)이 있습니다. 그는 老中 松平定信(1758-1829)으로부터 油畫와 腐蝕銅版畫를 습득하라는 명령을 받은 것(1798-1812) 같습니다. 그 성과의 하나인 <西洋公園圖>를 전거가 된 작크 리고-의 동판화와 비교해 보도록 하겠습니다. 판각의 좌우가 반대로 되어있지만, 세밀하고 충실한 복사이기 때문에, 무대가 된 흰테-누부로-궁전의 테라스 위, 화면 원 쪽 끝에는 웬일인지 원전에는 존재하지 않았던 나무와 彫像이 첨가되어있다는 것을 알 수 있습니다. 한 미술대학의 수업에서 나무가 있는 편이 안정감이 있는지 어떤지에 대해서 물어 본 결과, 일본의 대부분의 학생은 나무가 있는 편이 더 좋다는 반응을 보였습니다. 그렇지만, 포장된 테라스 위에 나무를 심는다는 것은 어느 정도의 고안이 필요하겠지요. 화면 끝에 나무 가지를 배치한 것은 狩野派의 병풍에서도 볼 수 있는 정형화 된 구도입니다. 화가가 이를 의식하고 있었는지 아닌지

는 별도의 문제로 하고, 田善의 연구도, 江漢의 경우와 마찬가지로 동양의 회화전통에 따른 和風化의 흔적을 나타낸 것이라고 할 수 있겠지요.

田善에게는 <레우코쿠하시>라는 제목의 동판화도 알려져 있습니다. 그려진 장소는, 70년 정도 전에 奥村政信이 ‘浮繪根源’이라고 칭하여 그린 兩國橋와 동일한 것으로, 江漢에게도 ‘Tweeland Bruk’라고 철자가 틀린 <兩國橋>의 銅版畫(1787)가 알려져 있습니다. 정말 70년전 政信이 투시도법의 前景을 고래의 조감도 풍경에 바로 겹쳐서 마치 공중에 浮遊하는 것 같은 御殿을 그렸던 것에 비해, 지금 田善은 소실점을 수평선상의 한 점에 집중하여 투시법 이해의 정확도를 과시하고 있으며, 그 점에서 한층 더 위험했던 선배 司馬江漢에 대한 적개심조차 표시하고 있는 것입니다. 그러나 奥村의 실내에서 보여준 유희에 열중하고 있는 사람들의 번잡함은 느낄 수 없으며, 또한 江漢의 天明7년(1787) 작품에서의 밝은 분위기도 없습니다.

5. 浮世繪版畫의 원숙

蘭學系 화가들의 계보를 먼저 살펴보았습니다만, 지금부터는 浮世繪師들의 동향을 간단히 살펴보고자합니다. 錦繪로 불리워지고 있는 多色浮世繪版畫의 창시자인 鈴木春信(1725-1770)에게서는 명확한 의식으로 서양의 透視圖法을 활용한 흔적은 찾아볼 수 없습니다. 그러나 만년의 春信의 특기였던 패러디에서, 경우에 따라 배경의 名所風景과, 배경의 美人들의 행동 사이에는 歌枕이나 歳時記에서의 화제를 본 따, 고안하여, 무대와 배경간의 수수께끼풀기와 숨겨져 있는 말놀이, 혹은 인쇄물의 공명으로, 감상자의 知的 관심을 끌려고 하는 취향이 담겨져 있습니다. 미인화와 名所繪를 한 장의 浮世繪版畫 위에 조합한다고 하는 고안 그 자체가 春信의 새로운 아이디어였다고 할 수 있을 지도 모르겠습니다. 春信의 제자이기도 하였던 司馬江漢은 우키요에 화가로는 ‘春重’이라고 명명하였고, 1770Z年 春信이 급사한 후부터는, 春信의 화풍을 서양에서 건너온 透視圖法에 의해 그려 무대장치로 담아내려고 고심했지만, 화면구성에

도 어려움이 있었고 사회적으로도 성공을 거두지 못했습니다. 이후 이소다 코류사이(明和-天明), 키타가와 우타마로(1752-1806), 토리이 키요나가 (1752-1815) 등의 浮世繪師들은 투시도법을 과도하게 강조하는 일 없이 배경을 이룬 풍경위에 과탄없이 美人畵를 그려내는 고안을 거듭해서 사용하게 됩니다. 秋田蘭畵는 眞景의 전경 부분에 花鳥靜物을 겹쳐 그리는 경향을 고안해 냈습니다만, 마치 이것과 병행하는 듯, 우키요에 화가들은 名所風景의 배경 앞에 美人畵나 相撲繪, 혹은 役者繪를 겹치는 등 일거양득의 획책을 해냈다고 할 수 있습니다. 이를 ‘人物·풍경화’라고 합니다.

풍경판화의 영역에서 커다란 혁신이 일어나는 데는 葛飾北齋(1760-1849)의 등장을 기다리지 않을 수 없습니다. 선행하는 鵜形熏心齋(1864-1924)에게는,江戸뿐 만 아니라 일본열도 전체를 한눈에 조감한 그림이 있으며, 여러 가지의 장에 있어서도 北齋에 앞서있으면서, 北齋의 표절에 의해, 존재가치가 흐려져 버린 천재였을지도 모르겠습니다. 《北齋漫畵》 <제3편>에는 유명한 ‘3분활법’의 설명도가 보이며, 北齋의 西洋透視圖法 ‘이해’의 일탈의 모습을 증명하고 있습니다. 투시도법의 소실점은, 北齋에게 있어서는 웬지 화면이 좌우로 분할되었기 때문에 무한을 유한으로 구사하였다고 하는 透視圖法の 형이상학적인 측면도 동시에 해소되어 버렸습니다. 더욱이 화면을 수평선 지평선으로 3등분한다고 하는 北齋의 教條는 본래 수평선과 지평선과는 일치해서 중복하는 透視圖法の 기본에 정면으로 역행하는 천하의 요괴스런 모습을 발휘하고 있습니다. 北齋 자신은 洋風の 공간표현을 습득한 것을 의기양양하게 피력했다고 할 수 있는 <高橋의 富士>등의 작품에서는 수평선과 지평선의 분리를 과시하듯이 실현하고 있기 때문에 현대의 우리들의 눈으로 보면, 눈앞의 강과 양쪽물가와 안쪽 바다 면과 비스듬히 눌러서 깊이 들어온 듯한 인상을 줍니다. 北齋는 만년의 『畵本彩色通』(1847)에서 부식동판화와 油畵具의 조제에 관한 지식도 특의양양하게 개진하고 있습니다.

北齋의 《富嶽三六景》에서도 浮世繪師는 풍경판화에 있어서도 서양풍의 공간표상을 어려움 없이 소화 해 내고 있는 자기의 畵才를 아낌없이 개진해내고 있는 듯 합니다. 이미 秋田蘭畵 화가들과 亞歐堂田善이 실시해 본, 전경과 배경

과의 현저한 大小對比-말 그대로 ‘원근법’이 北齋에 있어서도 특이한, 그리고 《富嶽三十六景》을 관찰하고 있는 하나의 주요한 공간표상의 문법이 된 것은 명백합니다. <甲州三島越>와 <東海道保土ヶ谷>이 각각 폴·세잔느의 <‘中央에 소나무가 있는’ 센트 빅토와르산>, 그리고 나무가 늘어선 같은 산이 배경으로 보이는 《자스 드 붓환》과 우연이라고는 하지만 상당히 닮은 구도를 취하고 있는 것도 상징적입니다. 그리고 이러한 前景과 배경을 직접 겹쳐놓은 특이한 구도는 이 다음의 歌川廣重(1797-1858)으로 이어져, 그중에서도 《名所江戸百景》에서 빈번하게 사용된 同流의 구도가, 앙리 리베르(1864-1951), 조루쥬스라(1859-1891), 앙리 드 뒤-류-즈; 로토렉(1838-1912)등의 세기말 파리의 조형예술가들에 의해, 적극적으로 활용된 것은 이미 상식에 해당하는 사실이었지요(稻賀 1999,ch.2)

6. 原典과 환골탈태

北齋와 거의 동세대의 蘭畫家로서 石川大浪(1762-1817) [Tafel Berg], 石川孟高 [Lee*w Berg]라는 형제가 있습니다. 형의 畫號는 아프리카대륙 남단의 ‘大浪山’에서 유래합니다만, 이는 예수회사 마테오리치(Mattheo Ricchi)의<坤輿滿國全圖>와 艾儒略(Julio Aleni)의 地理書인 『職方外紀』에 漢譯으로 기재된 명칭이었습니다. 형이 테-브르.마운틴과 관련 있는 號를 칭한 것에 대해, 동생인 孟高는 해변에 접해 있으면서 그 오른 편에 보이는 낮은 산 [Lee*w Berg]을 자신의 畫號로 하고 있습니다. 두 사람은 오란다에서 건너온 환.로이엔의 花鳥畫를 공동으로 模寫했습니다만, 현재 이 작품은 망실되어 이것과 똑같은 원작을 松平定信이 고용한 화가이며 《公餘探勝圖鑑》이라는 實地조사 繪卷를 定信의 명을 받고 제작한 谷文晁도 역시 모사하고 있습니다. 여기에는 오란다 전래의 정물화의 신선한 색채와 세밀한 묘사에 당시 일본의 화가들이 품었던 선망의 기분까지 전해져 옵니다.

이 들 石川형제가 어떠한 서양 서적을 참조했는가를 둘러싼 조사에서,막부

말기에 이르는 시간의 우키요에 화가들의 서양지식에 대한 예상하지 못한 근원의 하나가 그 모습을 나타내게 되었습니다. 하나는 요한.뉴-호라(Johan Nieuhof)의 『東西海陸紀行』 (Gedenkwaeridige zee-en lantreise door voornaemste van lantschappen van West-en Oostindien, 1682)입니다. 에도 시대의 그 당시 船載本으로서 현존하는 예는 알려져 있지 않지만, 玄澤의 제자, 山室才助(1770-1807)가 저술한 『新譯東西紀游』(1804년)에, 수키타켄바쿠 소유의 뉴-호라 『奉使支那行程記』와 함께 이용했다는 기록이 있습니다. 이 서적에는, 희망봉의 테-브르.마운틴의 삽화 등도 보이며, 石川형제의 畫號와의 관련도 주목됩니다. 더우기 본 기록에 보이는 삽화 <마레-인과 그 부인 바타비아의 복장에서>(Een Maleier met zijn Vrouw soo sij op Batavia Gekleet gaan)는 대부분 충실히 묘선을 살려서 石川大浪의 <滿刺加國人吃火同圖> 『蕉錄』에 採錄 複製되어 있습니다.

또한 Francis Barlow (1626?-1702)의 版本 계열로 추정되는 『이솝이야기』 (Aesop 1655 first ed.)의 「호랑이와 여우」(Le Tigre et le Renard)의 삽화에 나타난 호랑이의 모습은, 갈기도 풍부한 사자로 바뀌어져, 大浪의 <사자도>(ca.1805)에 등장합니다. 사자의 얼굴은 게-라루-쯔(Marcus Gheeraerts)의 『동물의 公苑』(Vorsteliicke Warrande der Dieren)에서 보이는 「사자와 쥐」의 사자의 얼굴을 좌우 반전한 것과 겹치기 때문에, 大浪은 이들 두 삽화 계통의 서적을 참조할 수 있는 상황에 있었다고 추정할 수 있습니다(勝森 2000:28)

7. 逸脫的 借用的 계보

현재 알려져 있는 石川형제의 작례에서 보이는 서양 원전에서 차용, 혹은 환골탈태는 한층, 비교적 충실히, 원작의 문맥에 따른 복제 도판을 제출하는 단계에서 멈추어 있습니다. 그렇지만 같은 전거를 이용하면서도, 거기에는 생각지도 못한 재해석을 시도한 것이 우키요에화가 歌川國芳(1797-1861)입니다. 한편으로 Jan Nieuhof 의 『東西海陸紀行』에는 <마을목수와 職人の 집>(Stats

Meesters en konstenars woningen>라고 제목을 단, 오란다 동인도회사 總督駐在地인 바타비아의 마을의 모습이 그려져 있습니다. 이것은 우키요에 연구자라면 즉시, 國芳의 《忠臣藏十一段目 夜討之圖》의 원천과 합치점이 있는 것입니다. 이야기는 主君의 원수를 갚은 47명의 사무라이들의 이야기로서, 에도시대의 史實을 각본한 歌舞伎의 저명한 演目입니다(Smith 2004). 勝盛典子씨도 지적했듯이, 國芳은 건물의 배치를 충실히 덧그린 위에, 바타비아의 목수와 직공의 집을 吉良上野介의 대지로 꾸며서 한 낮의 광경을 雪景色의 야경으로 바꿔, 大星由良之助 외의 사무라이들을 배치하고 있습니다. 둥근 달을 그려 넣었기 때문에 주의 깊게 살펴보면 地面에 투영된 각도가 부자연스럽습니다만, 무대장치의 기묘함 덕분에 눈에 띄지는 않습니다. 뽁뽁 얼어버린 낮선 마을 풍경과 은밀히 가택 뒷쪽으로 침입하는 긴장감을 담고있는 극적인 효과가 훌륭하게 표현되어 있습니다.

다른 한편으로는 Francis Barlow계통의 『이습』에서 보이는 「말과 사자」도 역시 國芳의 유명한 판화 <近江國勇婦於兼>에도 등장 합니다. 近江의 遊女 오겐이 사나운 말의 고삐를 왼 발 한 쪽으로 나막신으로 밟아 누르고 있는 장면입니다(『古今著聞集』). 사자의 왼쪽 앞다리가 괴력의 遊女 오겐의 왼쪽다리로 변해서 거기에서 말의 코까지(원작에는 不在인)일직선의 고삐를 당겨 보인 그 장면을 통해 國芳의 奇想과 예민한 조형감각을 찾아 볼 수 있습니다. 또한 불가사의한 반점으로 표시된 명암법도, 확실히 서양 기원이면서 國芳의 창안으로, 이것 또한 삽화의 원작에는 없는 방법으로, 말의 입체감을 강조하고 있습니다. 飯島虛心の 『浮世繪師 歌川列傳』에는 ‘서양그림이 있는 新聞’ 등 ‘西洋 畫數百枚’를 소유하고 있었으며 “西洋畫는 眞畫로, 나는 늘 이것을 모방하려 했지만 터득할 수 없어 탄식했다”고 한 國芳의 말을 기록하고 있습니다. 또 阿部弘藏에 의한 ‘容齊國芳二畫家の逸事’라는 문장(『繪畫叢誌』 제25권 1889년)에도, “그 畫像의 사람과 사물과의 관계와 원근의 배분과 요철이 묘사되었으며, 필력이 정교하고 조밀하게 되어, 실로 내 몸이 땅에 있고 진짜로 사물에 접하는 것 같다”고 한 國芳의 西洋畫에 대한 선망이 기록되어 있으며, 어떤 호사가로부터 西洋 그림이 수록된 新聞다발을 金 6兩의 많은 돈을 주고 구입하여

그로부터 수십일 후 ‘다른 일을 전폐하고 밤낮으로 이 그림의 意를 얻기 위해’ 열중했던 浮世繪師의 몰두하는 모습이 전해지고 있습니다.

이상으로, 두 개의 원천을 근거로 國芳의 작품과 대조 해 보면, 國芳의 奇想의 상태가 바로 분명하게 보이기 시작합니다. Jan Nieuhof 의 『東西海陸紀行』에는 바타비아의 라이스바이쿠의 “Het Fort Ryswyk”가 있습니다만, 카쓰모리 氏は, 이것이 國芳의 《假名手本忠臣藏四段目 市川團藏의 由良之助》의 배경에도 원용되었던 것이라고 추정하고 있습니다. 아마도 오른쪽의 성의 모습은 디칭그의 『日本』이후 몇번이고 복제된, 江戸城의 망루를 과장해서 묘사한 것을 구사한 것이 아닌가 나는 추측 해 봅니다. 또한 Jan Nieuhof 의 『東西海陸紀行』에 수록된 地圖에 보이는 코끼리 중, 뒤를 향한 것은 안표지에도 있는 코끼리를 좌우반전한 것으로 배열해 놓고, 國芳의 <二四孝童子鑑大舜>에서 코끼리를 돌보고 있는 舜의 모습으로 활용되었습니다. 정면에서 그린 코끼리의 모습은, [天地開闢圖]와 혼동해서 伊藤若冲의 <鳥獸花木圖>로 계승되었을 지도 모르겠습니다. 더욱이 『東西海陸紀行』에 보이는 異人風物을 예를 들어보면, 「무아인의 行商과 그의 妻」(Een Moorese Kramer met Sijn Vrouw)의 어린이를 안고 있는 부인이, 歌川國芳<二十四孝童子鑑 関子塞馬>에 또 「브라질인」(Een Brasiliaen)의 양손을 들고 있는 인물이 똑같이 歌川國芳 <二十四孝童子鑑 董永>에 묘사 되어있는 것을 알 수 있습니다. 그 주변의 인물이나 하늘을 나르는 인물 등도, 이미 라이렛세의 작품 등 다른 자료에 지적, 혹은 제안되어 있으며(岡 1992:173), 國芳이 외래인의 인물표현에 열심히 구사하려고 힘쓰면서 본래의 문맥을 탈피한 복잡하게 편성하고자 부심하고 있는 모습을 알 수 있습니다.

한편 『이슈』으로 눈을 옮기면, 「헤라크레스와 馬方」(Hercule et le charretier)으로 지상에서 하늘을 향해 쓰러져 있는 인물이, 國芳의 <和漢準源氏 乙女>에도 보이고 있으며 「배와 수족」< Le Ventre et les autres membres>에서 옆으로 누워있는 노인은 歌川國芳의 「唐土二十四孝 吳猛」으로서 吳猛이 돌보고 있는 늙은 부친의 역할을 하고 있습니다. 이상은 勝盛典子 氏의 지적입니다만, 이 들 작품에 보이는 인물표현은 표정이나 풍모, 손짓 몸짓

의 신체언어를 포함해, 동아시아의 전통으로는 이해할 수 없는 것이 많으며, 또 다른 한편으로도 명확히 외국의 건축을 무대장치로 한 例도 보입니다. 國芳이 西洋서적 삽화에서 환골탈태 혹은 我田引水하여 意匠으로, 또는 원본을 알 수 없는 것이 다수 남아있는 것은 확실한 듯합니다. 더욱이 國芳에게는, ‘사람을 뭉쳐서 사람얼굴이 됨’등, 아루친보르트의 얼굴을 무색하게 할 만한 발상도 보입니다만, 아루친보르트의 복제가 당시일본에서 알려져 있었는지 어땠는지, 양자의 관계는 아직 실증되어 있지 않습니다. 긴 손, 긴 발과 가슴에 구멍이 있는 인물 등, 國芳이 그린, 또 실제로 ‘살아있는人形’으로서 구경거리가 된 괴물들은 서양 중세 이후의 이국취미의 산물로서 이국풍물두루마기 끝 부분에 등장하는 것이 18세기말이후의 일본에 전해져 널리 알려졌다는 점은 확실합니다(彌永, 1986).

더욱이 國芳에게는 《朝比奈小人嶋遊》 등이 알려져 있는데, 요코하마 화가 五雲亭貞秀(1807-1883?)도 같은 화제인<朝比奈嶋遊>를 그렸습니다. 여기에서 司馬江漢이 다루었던 로-도스섬의 巨像의 그림 응용을 지적한 주장도 있으며, 또 거대국이나 小人國으로의 여행은 히라카젠나이의 희작에서도 보여지는 취향으로, 당시 화제를 독차지했다는 것도 기억되고 있습니다. 죠나산 스위후트의 『걸리버 旅行記』(1726)는 그 자체가 독일 醫師 켄프화-의 江戸체제기에서 감화를 받은 저작입니다만, 대량으로 시중에 나돈 그 『걸리버여행기』 삽화와 의 관련 등, 더욱 추구되어야만 할 과제가 되겠지요. 여기에는 동서양의 이국취미의 만남이 상호 설화적 상상력으로 작용하게 되어 상승효과도 보이고 있는 것이지요.

8. 視覺情報와 視覺形式의 往還

이야기를 마무리하는 의미에서, 마지막으로 제안을 하나 드리겠습니다. 오늘 의 주제는 서구서적에 의한 지식이 어떻게 동아시아에 전파되어 활용되었는가 였습니다. 그러나 실태는 서양에서 동양으로 일방적인 유입으로 끝나지 않았

습니다. 이미 秋田蘭畵에서 성립했던 遠=近對比 과장법이, 그 후, 호쿠사이, 히로시게로 전수되어, 유럽의 ‘자포니즘’의 기본적인 공간 구성법의 하나가 된 경위를 간단히 복습해 보기로 하겠습니다. 이러한 문맥 안에서 國芳의 <東都名所 新吉原>와 쿠-르베(1819-1877)의 <쿠르베씨 오늘은>(1854)과의 비교는 흥미 깊을 것입니다. 두 사람의 인물이 이제 한사람의 인물과 길을 가면서 만나서 대화를 하고 있습니다. 그 배후에는 한편은 가마, 한편은 마차라는 교통수단이 그려져 있으며 점경으로서 양쪽 모두 개가 그려져 있습니다. 주요 무대장치는 거의 모두 공유되어있지만, 원근의 강조라는 ‘日本的’ 특징은, 오히려 쿠르-베의 油畵에서 현저하며, 여기서는 은행가 부류이나스가 금전을 화가 쿠르베가 천재를 우의 해석하고 있어, 富가 천재에게 경의를 표하는 장면이, 쿠르베의 과대망상이 <떠도는 유대인>의 민중도상을, 저변에 깔고서 원근의 의도적인 과장을 낳고 있습니다. 이와는 반대로, 國芳은 西洋流의 透視圖法과 陰影法을 충실히 실천하려한 나머지, 오히려 동시대의 우키요에에서 지배적이었던 인물과 풍경의 대비를 피하고 있는 듯 합니다. 한마디로 말하면 國芳이 너무 ‘西洋취향’, 쿠-르베는 너무 ‘日本的’이다, 라는 전도가 여기에서 발생하고 있습니다. 덧붙여서 쿠-르베가 國芳의 작품을 시작으로 浮世繪를 볼 기회는, 아마도 없었을 것입니다. 인물=풍경화를 포함한 浮世繪가 서양에서 유행하기까지는 앞으로 10년을 더 기다리지 않으면 안됩니다.

浮世繪 모티브를 의도적으로 자신의 작품 제작으로 도입한 초기의 화가의 한사람으로서 에드와르 마네(1832-1883)가 있으며, 특히 <休息 베르토 모리조의 肖像>(1870)의 상부에 보이는 것이, 國芳의 <宮玉取姬圖>라고 하는, 동아시아의 옛 부터 전승되어온 신화에서 제재를 빌려 온 작품입니다. 마네는 龍이라는 동양의 모티프와 그 울동감 넘치는 모습을 ‘휴식’과 대비시키고 있습니다. 이와 같이 세 장 연속으로 구성된 횡장의 화면효과가 서양화가의 흥미를 끈 예로서는, 國芳의 제자에 해당하는, 최후의 우키요에화가 月岡芳年(1839-1892)을 예로 들어 보겠습니다. 말기 우키요에의 데카당스의 전형으로 문제가 되는 일이 많은 화가입니다만, 실제로는 그런 것도 모르고 서구의 세기말과 동시대를 살아온 흔적만이 있습니다. 이미 高橋明也씨가 지적했듯이, 芳年の <藤原

保昌月下笛弄圖>(1883)는, 중앙에서 피리를 불고있는 인물, 왼쪽 달과 오른쪽 어둠이라는 구도상의 유사성으로 보아, 거의 틀림없는 앙리 루소(1844-1910)의 <뱀을 다루는 여자>의 發送源 중 하나의 작품이 되겠습니다(Takahashi 199x). 그림엽서나 사진 등을 교묘하게 이용하여 자신의 세계를 쌓아올린 기술은, 세관원 루소-가 단골이었지만, 그 선례가 되는 예는 이미 國芳과 그 제자 芳年の 수법에서도 볼 수 있습니다.

끝으로 발표자의 착상을 한 가지 피력하자면, 廣重(1797-1858)의 怪奇趣味인 <平清盛怪異를 보는 그림>에는, 平家の 총대장이었던 平清盛(1118-1181)이 嚴島の 神宮에서 눈상인 아침, 삼라만상이 해골로 변모한 것을 본 장면이 그려져 있습니다. 중세의 군기물인 『平家物語』를 재제로 한 것으로서, 廣重의 멸망을 암시했다는 유명한 일화입니다만, 세 장 연속의 화면 왼쪽 중앙에는, 설산이 두개골로 보이는 더불 이미지가 장치되어 있습니다. 사루바토-루 다리(1904-1989)의 <베르테르의 不可視의 肖像이 있는 奴隸市場>(1940)에는 이와 같은 화면의 조금 왼쪽에 타원형의 오란다帽자를 쓴 2인의 인물이 보이지만, 이 장면을 배경과 융합하면 베르테르(1694-1778)의 초상으로 변모합니다. 이 더불 이미지 작품을 그림에 있어서 사루 빅토루 다리가 廣重의 浮世繪를 알 필요는 없었을지 모르겠습니다. 그렇다고는 하지만 양자를 비교해보면, 廣重도 또, 앙드레 부르통(1896-1966)의 『브랙 유모아選』에 열거되어 있는, 초현실주의자의 선구자들의 리스트에 게재되는 영예를 얻을 자격은 있다, 라는 결론을 내려도 무리는 없을 것 같습니다.

이와 같이 미술의 세계에 나타난 여러 가지 모티프나 공간표상의 수단을 나라별로 해석하는 것을, 미술이라는 영역이외의 세계와 결합하여, 시각정보나 시각형식의 문화간의 유통이라는 관점에서 고찰해 보면, 지금까지의 국가별, 혹은 東洋과 西洋을 분리한 역사관으로는 빠트려 놓고 제대로 볼 수 없었던 문화교류의 활발하고 복잡한 실태가 생생하게 그리고 때로는 새롭게 부상될 수 있다고 생각합니다.

번역 성결대 李美林

參考書誌

- 秋田 1974: 『秋田蘭畫』(隈元謙次郎監修) 三一書房
- 池上 1995: 池上英洋 「リッツォの『畫家と建築家のための遠近法』について」 >>中國 1995
- 恵 1992: 恵 俊彦 『月岡芳年の世界』 東京書籍株式會社
- 磯崎 1983: 磯崎康彦 『ライレッセの大繪畫本と近世日本洋風畫家』 雄山閣
- 稻賀 1999: 稻賀繁美 『繪畫の東方』 名古屋大學出版會
- 今橋 1995: 今橋理子 『江戸の花鳥畫』 スカイドア
- 1999: 今橋理子 『江戸繪畫と文學』 東京大學出版會
- 岩崎 1977: 岩崎吉一(編) 『一九世紀日本の洋畫』 至文堂
- 浮繪 1975: 『浮繪』 展覽會カタログ リッカー美術館
- 内山 1996: 内山淳一 『江戸の好奇心』 講談社
- 岡 1972: 岡畏三郎(編) 『風景版畫』 至文堂
- 岡 1992: 岡泰正 『めがね繪新考』 筑摩書房
- 解體 1977: 『解體新書』 出版科學總合研究所 (復刻版)
- 川原 1980: 『川原慶賀展』 西武美術館
- 勝盛 2000: 「蛸Qから國芳へ——美術にみる蘭畫受容のかたち——」 『神戸市立博物館研究紀要』 第16號 2000, pp.44-77
- 岸 1994: 岸文和 『江戸の遠近法』 勁草書房
- 紅毛 1980: 『紅毛雜話・保c宛摘芳』 恒和書房 (復刻版)
- 司馬 1996: 『司馬江漢百科事展』 神戸市立博物館
- 2001: 『司馬江漢の繪畫』 府中市美術館
- 鈴木 1997: 鈴木重三 『國芳』 平凡社
- スクリーチ 1998: T. スクリーチ 『大江戶視覺革命』 (田中優子・nR宏譯) 作品社
- 2003: T. スクリーチ 『定信お見通し』 (高山宏譯) 青土社
- 中國 1995: 『中國の洋風畫』 展 町田國際美術館
- 辻 1993: 辻惟雄先生還曆記念會(編) 『日本美術史の水脈』 ペリかん社
- 鶴田 1995: 鶴田武良 「恬i—乾隆間の西洋繪畫の流入と洋風畫」 >>中國 1995

- 成瀬 1969: 成瀬不二雄 『曙山・シ吹x 三彩社』
- 1977: 成瀬不二雄 『江戸の洋風畫』 講談社
- 2002: 成瀬不二雄 『江戸時代洋風畫史』 中央公論美術出版
- 2004: 成瀬不二雄 『佐竹曙山』 ミネルヴァ書房
- 西村 1999: 西村三郎 『文明のなかの博物學』 紀伊國屋書店
- 日蘭 1998: 『日蘭交流のかけ橋』 神戸市立博物館
- 芳賀 1977: 芳賀徹 「ワヅ, Ò--東と西の歴史のなかで」 『教養學科紀要』 10號, 1-20 頁
- 松田 1998: 松田清 『洋學の書誌的研究』 臨川書店
- 森島 1994: 『森島中良集』 石上敏(編) 國書刊行會
- 彌永 1986: 彌永信美 『幻想の中世』 青土社
- 洋風 1994: 『洋風畫の系譜展』 秋田市立千秋美術館
- ヲ 2001: ヤン・宴Cケン 『西洋職人圖集』 小林頼子譯 八坂書房

- Edgerton 1980: Samuel Y. Edgerton, Jr., "The Renaissance Artist as Quantifier," in *The Perception of Pictures*, Academic Press Inc.
- Lee 1978: Julian Jin Lee, "The Origin and Development of Japanese Landscape Prints: A Study in the Synthesis of Eastern and Western Art," University of Washington, Ph.D., 1977
- Okano 1969: Keiichi Okano, "Eine Venetianische Dedate im Japanische Holzschnitt," *Pantheon*, Vol.27, 1969, pp.498-499.
- Smith 224: Henry Smith II, "The Forty-Seventh Ronin and the Chushingura Imagination," *Japan Review*, Nr.16, 2004
- Screech 1996: Timon Screech, *The Lens within the Heart, The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan*, Curzon Press.
- 2000: Timon Screech, *The Shogun's Painted Culture, Fear and Creativity in the Japanese States 1760-1829*, Reaktion Books
- Smith 2004: Henry Smith Jr.
- Takahashi 19xx: Akiya Takahashi [調査必要]
- Vande Valle 2001: W.F. Vande Valle (ed.), *Dodonaeus in Japan*, Leuven University Press