

西洋舶来の書籍情報と徳川日本の視覚文化の変貌

——一七三〇年代から一八三〇年代にかけて

稲賀 繁美

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、本稿の課題である。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る。本稿で取り上げるのは、長崎の出島（図1・2）を拠点として商館を運営したオランダ東インド会社（VOC）経由の西洋知識が、いかに日本で広がったか、という課題となる。

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なかった。むしろ書籍に掲載された図版や、単独の版画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したものと見るのが適切であろう。そして蘭学者たちが、医学や博物学、天文学、地理学などの専門書の翻訳に勤しむようになる十八世紀末から十九世紀前半に入ると、大衆の娯楽にあつては、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る。その活用の有り様を辿ることで、逆に当時どのような西洋の書籍や図版が日本に将来さへ、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を推定される。そうした推察を通じて、視覚情報を中心として、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概観してゆきたい。



図1 「長崎」エンゲルベルト・ケンプファー[ケンペル：1651-1716]「日本」所収の挿絵

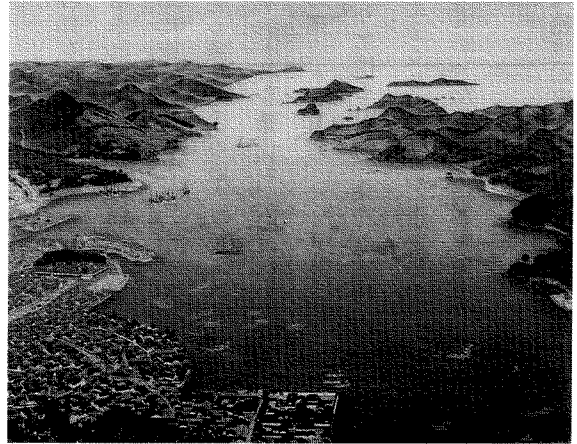


図2 川原慶賀《長崎湾図》(ca.1814-30) 神戸市立博物館

一 眼鏡絵と浮絵

最初に取り上げるのは、奥村政信（おくらまのぶのぶ）（一六八六一一七六四）という浮世絵師。政信は寛保三「一七四三」年には自ら「浮絵根源」を唱えている（図3）。一七四〇年前後（元文から寛保の頃）に西洋起源の透視図法が日本で最初に試みられ、それが政信の周辺だったとみて、まず間違いない。とはいえ政信は直接に西洋の書籍に接したのではなく、おそらくは蘇州版画を手本にしたものと推定される。その証拠とされるのが《無題「唐人館之図」》（図4）。蘇州版画の

眺める趣向を見せている（内山 一九九六：四九・スクリーチ一九九八：二〇六）。

こうした初期の浮絵出現の背後にはどのような西洋舶来の書物が想定できるのだろうか。ジュリアン・ジン・リーはその博士論文でアンドレア・ポッツォ（Andrea Pozzo: 1642-1709）『*Perspectiva Pictorum et Architectonum*』(2 vol. Rome: 1693-1712) の存在を指摘している（Lee 1978）（図6）。イエズス会の教会建築や天井画を遺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（？一七三八）による『視学』という中国語訳初版が知られ、二九年に

《蓮池亭遊戯図》（図5）の建物内部の構図を借用し、窓の外の景色は和風の山水画に置き換え、室内の人物は菱川師宣（かまちのぶ）（？一六九四／五）の《美人絵尽》から按配されたものであることが、すでに指摘されている（岡一九九二：七六・岸一九九四：九）。《蓮池亭遊戯図》《無題「唐人館之図」》は、両者とも例外的に大型の版画だが、これは容易に西洋わたりの眼鏡絵のための版画を思い起こさせる。日本でも眼鏡絵はまもなく流行の兆しを見せ、京都では円山応挙（もとやまのたけきよ）（一七三三一一七九五）が幾つもの作例を残しているし、江戸では一七六〇年代に鈴木春信（はるのぶ）（一七二五一一七七〇）が《六玉川 高野の玉川》（図17）で、反射式覗き眼鏡ごしに覺の上に置かれた逆さの絵を

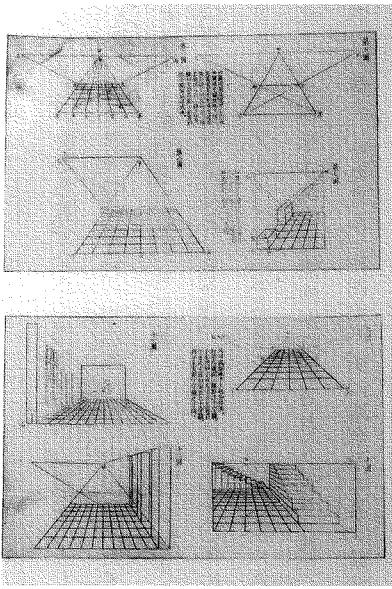


図6 ホッツォ Andrea Pozzo, *Perspectiva Pictorum et Architectonum*, 2 vol. Rome, 1693 1712. の中国語訳『視学』改訂版 (1735)



図3 奥村政信《两国橋夕涼図》(1742-44) 神戸市立博物館



図4 奥村政信《無題〔唐人館之図〕》神戸市立博物館



図17 鈴木春信《高野の玉川》(1765-70) 神戸市立博物館【眼鏡絵の趣向】

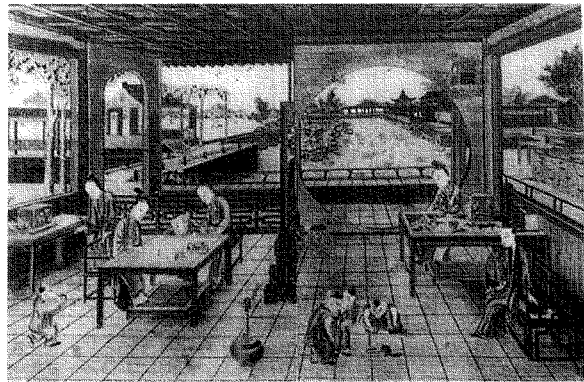


図5 《蓮池亭遊戯図》蘇州版画

は『視学精蘊』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五十余点の図版を補い『視学』として刊行されている。ポッツォの原書は、一六九八年に中国に來たイタリアの画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国したイタリア人マッテオ・リバ (Matteo Ripa / 馬國賢: 一六八二—一七四五) によって將來された可能性が指摘されている (鶴田 一九九五: 四四—、池上 一九九五: 四四七)。頃は康熙帝の長い統治「一六六一—一七二二」の後期、イエズス会士ジウゼッペ・カステイリオーネ (Giuseppe Castiglione / 郎世寧: 一六八八—一七六六) が宮廷に画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ある。

ポッツォの著作の中国語訳には、劇場舞台図 (図7) 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を描く浮絵の直接の起源を見ようとしている。日本では徳川吉宗とくがわよしむねの治世 (一七一六—四五) を迎え、実学としての蘭学が推奨され始めたとされる時期にあたる。もともとポッツォの中国語訳が日本に齎もたらされた証拠は、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絵師にこれに接する機会がありえた保証もない。しかし、政信にとつては、蘇州版画のような実例さえあれば、経験的にその構図を応用するのは、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 (一七三三—一八一七) が『蘭学事始』(一八一五) で、吉宗による蘭学推奨の逸話を語るに際して持ち出した書物は、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 (Johannes Jonstonus: 1557?—1623) 「オランダ語名 ヨンストン: Jan Jonston」の『禽獸図譜』 (*Naekkeurige Beschryving van de Natuur der Viervoetige Dieren*)。その図版の精密さに感嘆した將軍吉宗が、文章の翻訳を命じたところから、蘭学が將軍のお墨付きで興隆の端緒を得た、とする (架空の?) 縁起が語られている。

さて、奥村政信にやや遅れて、歌川豊春うたがわとよはる (一七三五—一八一四) が浮絵に取り組むようになる。豊春にはかなりの数の歌舞伎舞台の内景を描いた浮絵が知られ、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する。西洋原典からの借用の中には《浮絵紅毛フランカイ湊万里鐘響図》(図8) と呼ばれる作品があり、既に指摘もあるように、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 (Antonio Visentini: 1688-1782?) が腐蝕銅版画に起こしたもの (図9) を下敷きにしている (Okano 1969: 498)。すなわち豊春は何らかの方法で、この銅版画かその複製を見る機会を得ていたことになる。また豊春には《浮絵アルマニア珍藥物集之図》(図10) という作品もあるが、これはオランダの博物学者で東インド会社に勤務した G・E・ルンフィウス (G. E. Rumphius: 1628-1702) の『アンボイ

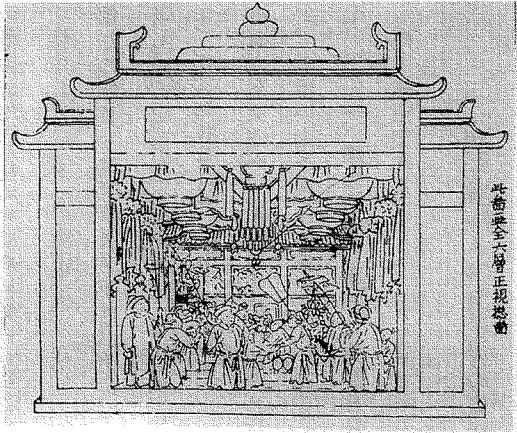


図7 劇場舞台図 1723年に年希亮訳「視学」；1729年には「視学精蘊」；1735年増補改訂「視学」



図9 アントニオ・ヴィセンティーニAntonio Visentini《カナル・グランデ》カナレット原画に基づく腐蝕銅版画

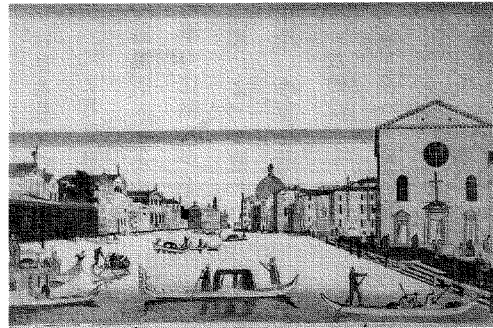


図8 歌川豊春《浮絵紅毛ソランカイ湊万里鐘響図》

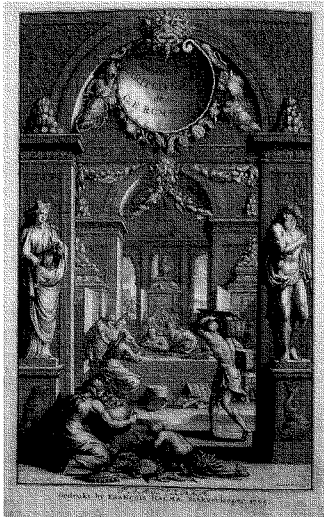


図11 G. E. ルンフィウス『アンボイナ奇品室』（アムステルダム刊1705/1741）G. E. Rumphius, *D'Amboinsche rariteitkamer*, Amsterdam, 1705

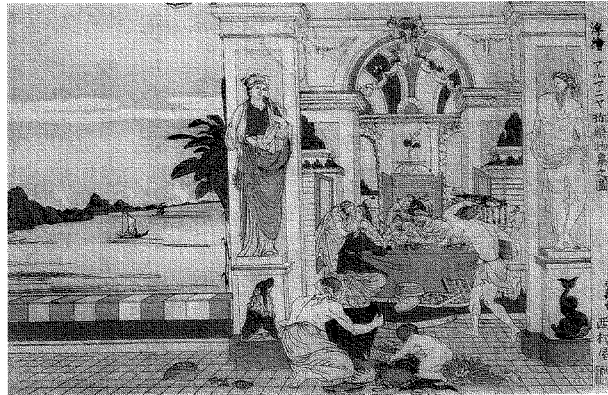


図10 歌川豊春《浮絵アルマニア珍薬物集之図》神戸市立博物館

ナ奇品室』(アムステルダム刊 一七〇五/一七四一)の扉絵(図11)を借用している(内山一九九六:六三、日蘭一九九八:一五〇—一)。豊春の作品ではアンポイナ島がアルマニア(ドイツ)に化けている。この著書は、蘭学者として著名な平賀源内(一七二八—一七七九)の『物産書目』にも、明和三「一七六六」年春に入手したとの記録が見えるが、豊春の作品と源内の記事の前後関係は確認できない。とはいえこれらの事実から、遅くとも明和年間頃(一七六四—七二)には、浮世絵師も高価な蘭書を目にする機会に恵まれていたものと推定できる。

二 蘭学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、アゴスティノ・ラメルリ(Agostino Ramelli)による歯車仕掛けのウインチの説明図(一五八八)(図12)が、中国語訳(『古今図書集成』所収)の挿絵(一七二六)(図13)では、歯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る(Edgerton 1980)。論者がここで比較に用いたのは、ヒエロニムス・ナタリスの天主降誕の図(Hieronymus Natalis, *Evangelicae Historiae Imagines*, 1593)。この図は『福音書画伝』(一六三七)として漢訳されているが、そこでは聖霊を包む雲気が奇跡を演出してい

た。ここで超自然現象を描くのに雲が登場したのは東西に共通しているが、ウインチの仕組みもまた、舶来原書の挿絵が漢訳の挿絵へと置き換えられる過程で、理解不能な超自然現象へと還元されてしまった、というのが、この科学史家の解釈だ。中国では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、また挿絵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。その結果、中国の百科事典は、十九世紀に至っても実用と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国文明の限界を指摘している。

ところが、これらの例から四十年弱を経た日本では、支配階級の武士たちが、蘭学者とともに実学的な見地から、西洋の技術を貪欲に吸収しようとする機運が漲る。その先駆者のひとり平賀源内。かれは中国の宋応星が著した産業技術書『天工開物』(一六三七)の「精糖の図」(図14)を改良して、自著『物類品隲』(一七六三)に「蔗ヲ軋ツテ漿ヲ取ル図」(図15)として収めている。白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、あるいは強引な見方かもしれない(成瀬二〇〇四:二三)。しかし、すくなくとも動力構造と空間的配置が、『天工開物』の挿絵(図14)よりも——文化的背景や知的教養の如何を問わず——はるかに明確なことは否定できない。自ら物産会を催した本草学者源内は、また壊れたエレキテルを自分で修繕して一

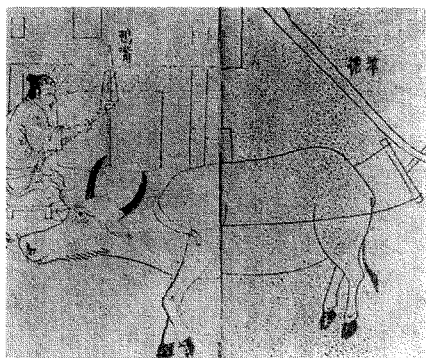


図 14 宋応星『天上開物』(1637)「精糖の図」

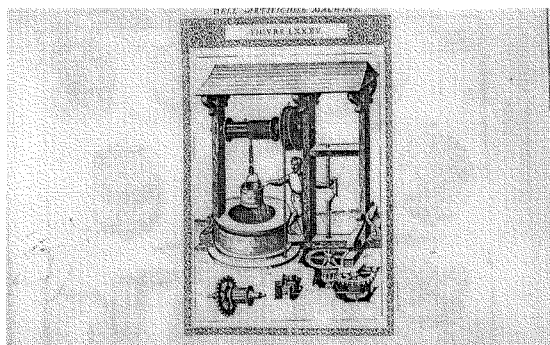


図 12 アグスティノ・ラメルリ《歯車仕掛けのウインチの説明図》
Agostino Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*, 1588

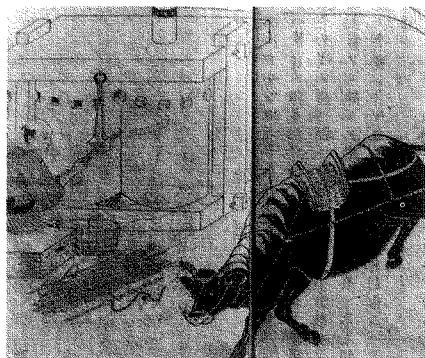


図 15 平賀源内『物類品鑑』(1763)「蔗ヲ軋ツテ
漿ヲ取ル図」

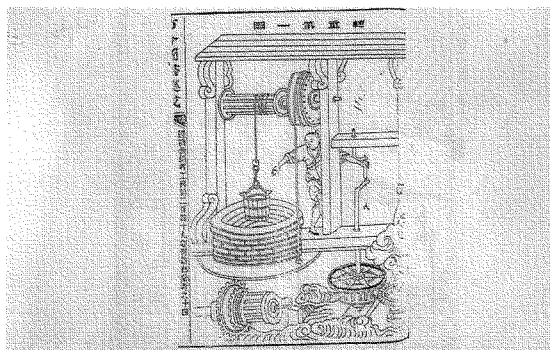


図 13 同上 中国語訳『古今図書集成』の挿絵 (1726)

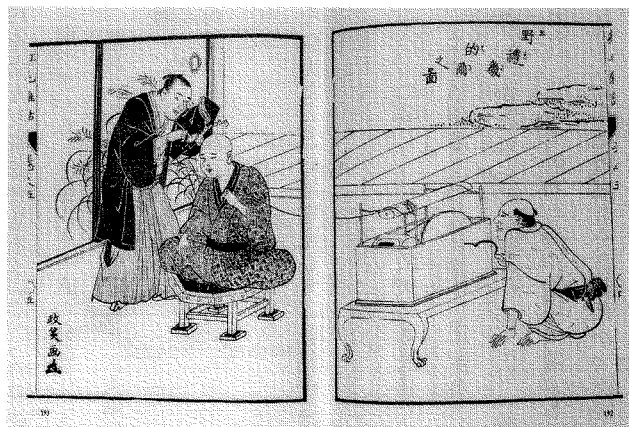


図 16 森島中良《エレキテル実験の図》『紅毛雑話』(1787)

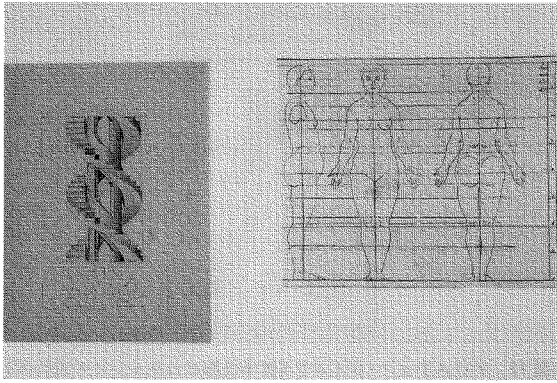


図26 佐竹曙山『西図理解』(1778)中の、螺旋階段の図と、女性裸体図

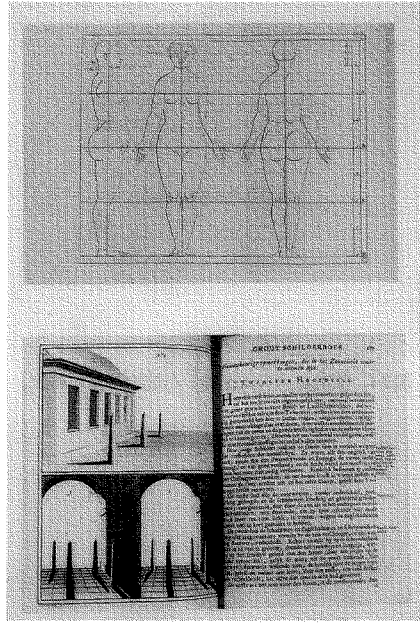


図25 ヘーラルト・デ・ライレッセ [通称]『大絵画本』より Gerard de Lairesse, *Groot Schilderboek*, Haarlem, 1740

儲けを企んだ逸話でも有名だが（森島 一九九四）（図16…左端の人物は顔つきからして源内その人の肖像だろう）、こうした金銭感覚もまた、儒教倫理に固まった中国の士大夫階級には到底考えられない振る舞いだらう。

角館出身の画家、平福百穂（一八七七一—一九三三）の伝えるところでは、源内が秋田藩に招かれて、たまたま立体的に球形を描く画法を教えたことに端を発して、いわゆる秋田蘭画と呼ばれる、西洋風の画法を取り入れた画派が成立することになったのだと言う。真偽のほどに関しては確証に欠ける逸話だが、その主要な構成員として、まず秋田藩主の佐竹曙山（一七四八—一七八五）の存在に注目したい。かれは『画法綱領』および『画図理解』（一七七八）と題された、日本で最初の西洋絵画に関する文献を著述したことで知られる。これらは版刻こそされなかったが、その存在は知られていた。『画図理解』は、透視図法と陰影法に関する挿絵を付し、油絵具の材質や調合を指南した実用書。『画法綱領』は、実用の技術として西洋絵画の利点を述べた理論書。ちなみに曙山の（通称）『写生帳』にみえる女性裸体の実測図（図26）は、通称ライレッセの『大絵画本』と呼ばれる Gerard de Lairesse, *Groot Schilderboek*, 1740（図25）の引き写しであり、螺旋階段の図（図26）と「看斜平円之法」、「看斜八方之法」は、ジョセフ・モクソンの『实用透視法』（Joseph Moxon, *Practical Perspective*, 1670）に収められた図と同縮尺の複写

であることが指摘されている（原 一九八四：二二〇）。ここから、少なくとも複数の種本を複合して、曙山が著述をなしたさまが推定できる。

その理論書で曙山は、自分の体得した西洋の技法によれば、球や半円、「望臨ノ実体」、高低、「遠近ノ度数」に至るまで、「曙山学ブトロロ皆コレヲ分ツ」と豪語している。透視図法 perspective が「遠近の度数」と呼ばれているが、「遠近」は対句を好む中国の語法の影響であり、直接的には無関係ながら、すでに『視字』の序文にも見られた表現。さらに曙山の著述から二十一年後に司馬江漢（一七四七—一八一八）の著した『西洋画談』（一七九九）には「遠近の理」という表現が見える。ここで空間を透視するはずの技法が、遠近を対比する技法として翻訳されたことには、文化翻訳における誤解といってもよい事態が潜んでいた。というのもも三次元空間を連続体として二次元平面に幾何学的操作によって還元する手段たる Descriptive が、東アジア漢字文化圏に至って、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ある。曙山の《松に唐鳥図》などには、この遠近の大小と濃淡の対比をこそ、西洋画法の神髄と見做した若き秋田藩主の実験的精神が横溢している。

三 解剖学と光学装置

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（一七四九—一七八〇）。なかでも《不忍池》はその傑作として名高く、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対比が、かれらの理解した「遠近法」の特徴を如実に物語っている。その小田野直武はまた、前野良澤（一七二三—一八〇三）と杉田玄白が訳した西洋の解剖学書『解体新書』（一七七四）に挿絵を施したことでも有名（図29）。そこに見られる解剖図はビドロー（Govard Bidloo, *Anatomia Humani Corporis*, Amsterdam, 1685）に拠るもので、作画はライレッセ Lairesse の手になるものであった（菅野一九八七：六九—七二）。乱暴を承知ですこし先走るなら、『解体新書』の挿絵のような陰影を施した人体骨格図（内山 一九九六：八九）が先になかったなら、歌川国芳（一七九七—一八六一）の幽霊画の傑作《相馬の古内裏》（図30）にみられるような、立体感に富む、写実的な骸骨表現は出現しえなかったであろう。なお、後に述べる石川大浪（一七六五—一八一七）は杉田玄白の晩年の肖像を描いている（一八二二）（図27）が、その足元に置かれた書物は、扉の銅版画からローレンツ・ハイスター、当時はヘイステルと呼ばれた外科医（Laurenz Heister：一六八三—一七五八）の著名な外科手術教本（蘭語版初版：一七七六）であることがすでに指摘されている（勝盛 一九八二：六一七）（図28）。当時を代表するこの外科の教科書は、大槻玄澤（一七五七—一八二七）らが邦訳することになる。

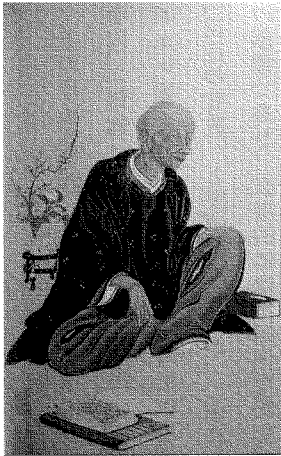


図 27 石川大浪《杉田玄白像 [1733 1817]》(1812)手元には Lorenz Heister 『外科書』、*Heelkundige Onderwyzingen...* (蘭語版 1776) が見える



図 28 Lorenz Heister (1683 1758), *Heelkundige Onderwyzingen...* (蘭語版 1776)

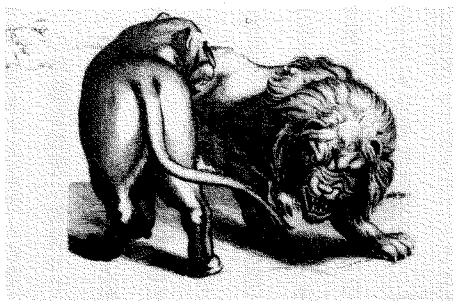


図 23 《ライオンの凶》ヨンストン『禽獣図譜』J. Jonston, *Naeukeurige Beschryving van de Natuur der Viervoelige Dieren*, Amsterdam, 1660

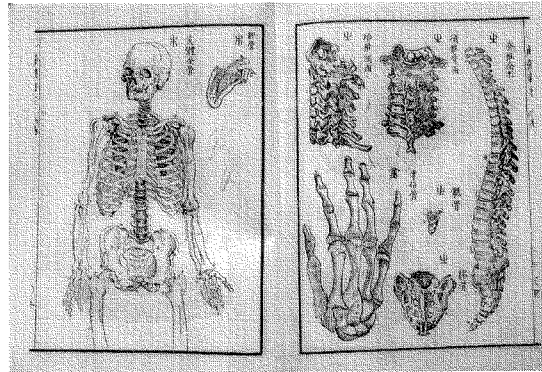


図 29 小田野直武『解体新書』挿絵 (前野良沢・杉田玄白訳) (1774)

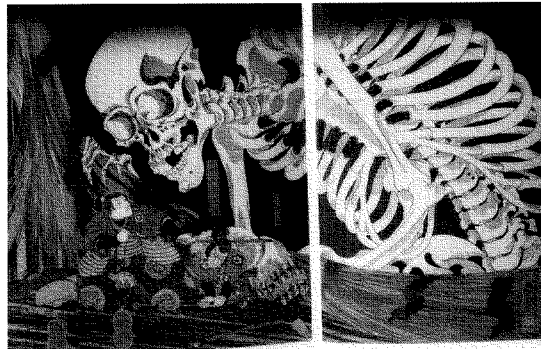


図 30 歌川国芳《相馬の古内裏》【骸骨の絵】



図 24 小田野直武《獅子》(1775?)

このように、蘭癖 Dutchphobia は蘭学者や武士から町絵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だが、そのなかで人々の発想源として珍重された書籍に、「ドドネウス」の『生植本草』(cf. Vande Valle 2001)・ヨンストンの『禽獣図譜』、さらには通称「ライレンッセ」の『大絵画本』(Gerard de Lairesse, *Groot Schilderboek*, 1707) などがある。平賀源内はドドネウス『生植本草』を明和二〔一七六五〕年に、ヨンストン『禽獣図譜』を同五〔一七六八〕年に購入したと記録している。源内が明和七〔一七七〇〕年に刊行した『古今画叢後八種』なる画集には、ヨンストン『禽獣図譜』から取られた寝そべるライオンの図が見え(成瀬二〇〇四:二六一―二九)、また別のつがいのライオンのうち雄の姿(成瀬一九七七:二二七)(図23)は、小田野直武によって翻案された例が知られている(成瀬一九七七:二二一)(図24)。リーディングの通称『デンマーク馬図』の腐蝕銅版画(図21)は直武によってほぼ忠実に『洋人調馬図』(図22)に写されている。これとは対照的な珍奇な動物たちの複写の顛末については、デューラー(Albrecht Dürer) 起源の犀(図45)が東西をさ迷ったあげく、ヨンストンの図譜経由で、しまいには谷文晁(たにぶんちやう)(二七六三―一八四二)の模写で駒下駄のような蹄を履かされてしまったり(図46)、といった愉快な例もある。だが、ここでは先行研究に任せて(芳賀一九七七)省略したい。ひとつだけ著者の推測を述べるならば、伊藤若冲(いとうじやくちゆう)

(一七六一―一八〇〇)の奇想天外な『禽獣果樹花卉図屏風』(辻一九九三:表紙)も、あるいは西洋起源の天地創造図(成瀬一九七七:図60)に起源をもつ異国趣味が、『松島図屏風』(大和文華館)の人物衣装に見える縮細模様の兎の文様などと結合して、極東で特異な発達を遂げた作品と言えるかもしれない。

こうした蘭癖の人々のみならず、江戸の大衆もまた、望遠鏡や顕微鏡といった西洋わたりの光学機械に大きな関心を寄せていた。平賀源内とも交友があった森島中良(もりしまなかよし)(一七五六一―一八一〇)の著作『紅毛雑話』には、スワンメルダム(Swammerdam, Historia insectorum [1737])から図版を借用した、蚊の拡大細密図が付されているが(図19)、これと明らかに同一の絵柄が、戯作者、山東京伝(さんとうきょうでん)(二七六一―一八一六)の『松梅竹取談』(絵は歌川国貞)(図20)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絵が登場することになった(内山一九九六:一七・スクリーチ一九九八:四一―四七)。西洋最新の解剖学知識や光学的見地は、確実に実学としての発展を遂げたが、それと並行して江戸の想像力は、これら舶来の知識を、純粹に科学の発展に役立てるといふよりは、むしろ自在に幻想の世界へと引き入れ、幽霊や化け物を造形するための手段として活用したように見受けられる。

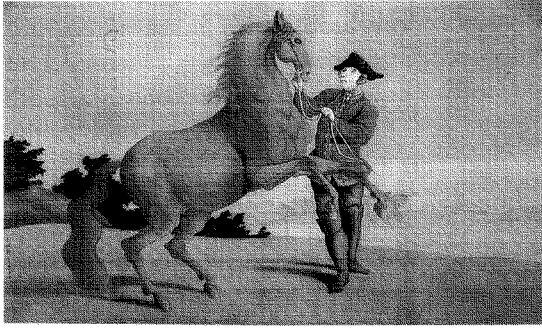


図 22 小田野直武《洋人調馬図》(1778-9?)

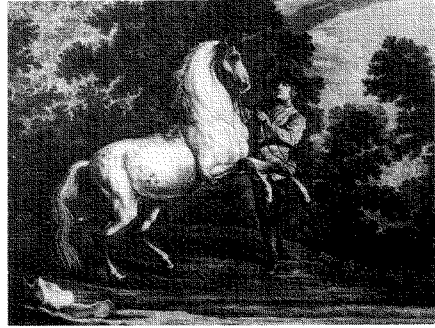


図 21 リーディンガー《デンマーク馬図》『銅版諸国馬画集』より Johann Elias Ridinger (1698-1767) [欧文書名不明] “Dänische Pferd”

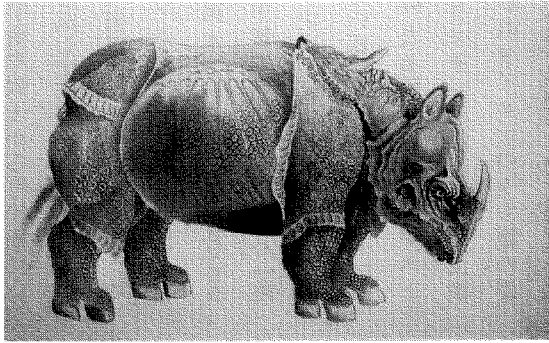


図 46 谷文晁《犀》(1790)

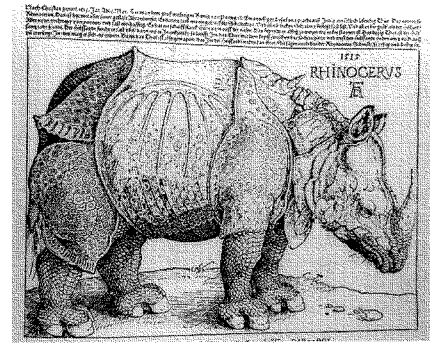


図 45 アルブレヒト・デューラー《犀》ヤン・ヨンスターン『禽獣図譜』に複製され谷文晁へ

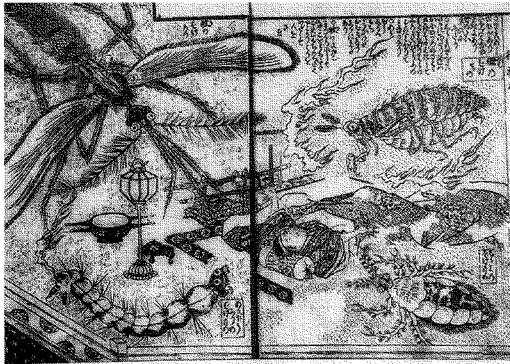


図 20 山東京伝『松梅竹取談』(絵は歌川国貞) 病の主人公を苛む巨大な蚊、蚤、虱にボウフラ

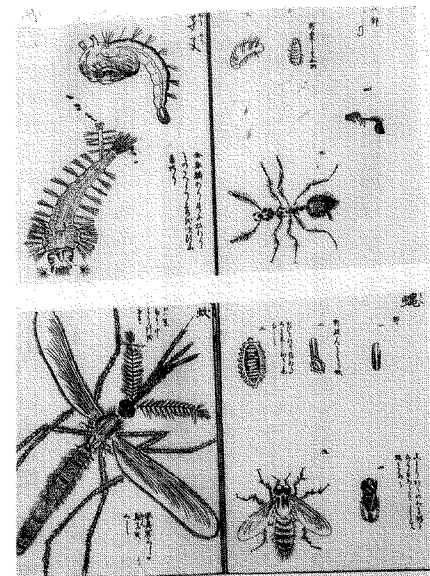


図 19 森島中良《蚊とほらふらの顕微鏡図》『紅毛雑話』(1787) 原図はスワンメルダム『昆虫譜』Jan Swammerdam, *Histoire naturelle des insectes*, Utrecht, 1682

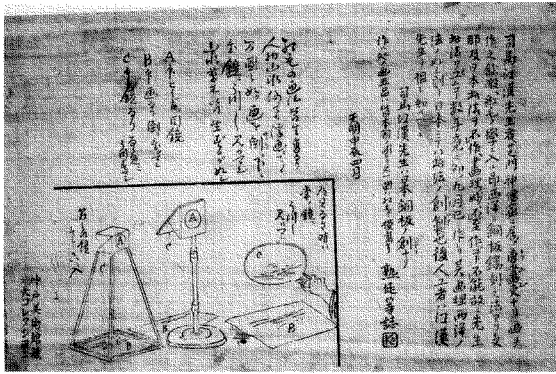


図 18 司馬江漢《覗眼鏡引札》神戸市立博物館

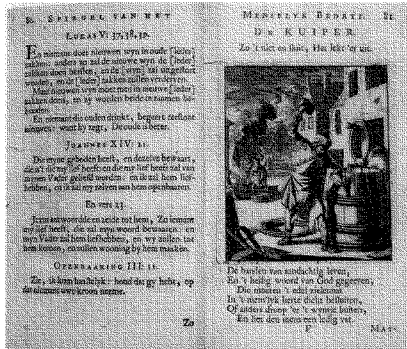


図 34 ライケン『人間の職業』より《樽造り》



図 35 司馬江漢《樽造りの図》

四 腐蝕銅版画の創製

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た司馬江漢は、彼らの遺志を継いでさらなる展開を試みた。前野良沢からオランダ語の手ほどきをうけた江漢は、大槻玄澤の協力を得て、ボイス著『技芸科学新辞典』(Egbert Buys, *Nieuw en Volkommen Woordenboek van Kunsten en Wetenschappen*: Amsterdam, 1769-1778) やシヨームル著『家庭百科全書』(Noel Chomet, *Huishandelyk Woordenboek*, 7 vol., 1768-77) の銅版画の項目を訳してもらい、天

明三「一七八三」年に、日本で初めて腐蝕銅版画の実現に成功を収めている。縦二十八センチ横四十一センチあまりの大きな版で、視^{のぞき}機械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、江漢自身の作と伝えられる機械の作例や、引き札(図18)からも推察できる(スクリーチ 九九八・二〇三・成瀬 二〇〇二・二二二・二二六)。

天明五「一七八五」年頃になると、江漢はライケン Jan Luiken 父子による百枚からなる銅版画『人間の職業』(*Het Menschlyk Bedryf*, Amsterdam, 1694) を入手し、その図版(図34)を応用して、翌年あたりから蠟画(油絵)を制作するようになる。《錫細工師》《船員》《樽造り》(図35)などの作例が確認されているが、そこには画面の周辺に点景として樹木や木の枝を覗かせて樹下美人図に仕立てるなど、構図に和風化の工夫も見られる。さらに江漢は天明八

「二七八八」年から二年ほど念願の長崎旅行に出掛け、禁制をどうかい潜ったものか、オランダ商館を訪問したり、和蘭陀通詞と面識を得る一方、肥前平戸では藩主、松浦静山（二七六〇—一八四一）の許に居候し、その藏本を拜見する機会を得ている。そのなかにはゴットフリードの『歴史的年代記』（Joh. Lud. Gottfried, *Historische Chronyk*, Amsterdam, 1660）が含まれており、その二二二頁にみえる古代ギリシアの画家ゼウクシスの《葡萄写生の図》（図36）は、長崎から帰着後の寛政元（一七八九）年の油絵《ゼウクシス葡萄写生図》「所在不明」や《西洋学術論争図屏風》（図37）へと発展する。さらに同書二五四頁には、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られている。これを江漢は『和蘭通舶』（文化二「二八〇五」年）に「徳楽島巨銅人之図」として写している。この巨像伝説も、伝播の経路は不明ながら歌川国虎、歌川国長と、同時代以降の浮世絵師たちに感化を与えて行くこととなる。

江漢の弟子筋ながら破門されたらしい画家に、亜欧堂田善（一七四八—一八二二）がある。田善は老中松平定信（一七五八—一八二九）から油絵や腐蝕銅版画の習得を命ぜられた様子だが、その成果のひとつ《西洋公園図》（図39）を、典拠となったジャック・リゴー Jacques Rigault（一六八一—一七五四）の銅版画（陰里 一九七三・七三）（図38）と比べてみたい。版刻の都合で左右が逆転しているが、綿密かつ忠実な複写なのに、舞台となったフォントレース

ロー宮殿のテラスのうえ（画面左端）には、なぜか原典には存在しない木立と彫像がつけ加えられているのが分かる。筆者は幾つかの日本の美術大学での授業で、これら二つの作例を並べて見せ、木立があったほうが安定するかどうかと尋ねてみたが、日本人学生の大半は、木立があったほうが良い、との反応を示した。とはいえ舗装されたテラスのうえに木を植えるには、ひと工夫が必要となろう。思えば画面の端に樹木の幹を配するのは、狩野派の屏風では定型の構図。画家がそう意識していたか否かは別として、田善の工夫にも、司馬江漢の場合同様、東洋の絵画伝統にそった和風化の痕跡が現れたものといえるであらう。

その田善には《レウコクハシ》と題する銅版画（図41）も知られている。描かれた場所は、七十年ほど昔に、奥村政信が「浮絵根源」を称して描いた両国橋と同一で、司馬江漢にも《「Tweeland Bruk」と綴りを間違えた「両国橋」の銅版画（一七八七）（図40）が遺されている。ほんの七十年前の政信は、透視図法の前景を定型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。これに対して、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ており、こ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見透かされるようだ。しかし田善の描く両国風景には、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、また江漢の描いた天明七

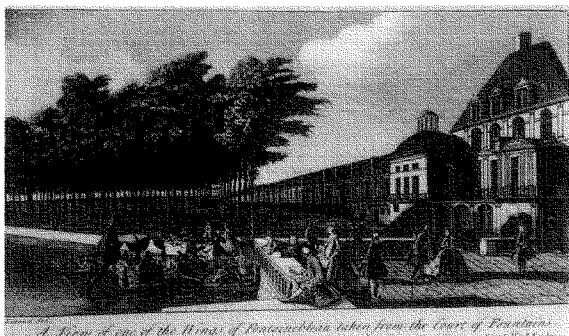


図 38 ジャック・リゴー《フォンテヌブロー宮殿》Jacque Rigault (1681?-1754)

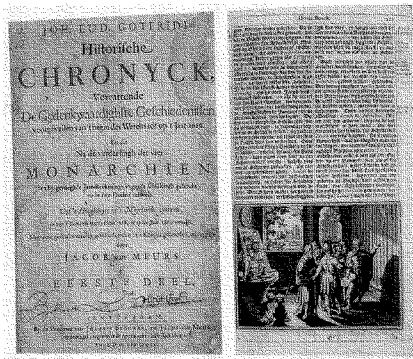


図 36 ゴットフリード『歴史的年代記』Joh. Lud. Gottfried, *Historische Chronyck*, Amsterdam, 1660 平江藩元藩主、松浦静山蔵書



図 39 亜欧堂田善《西洋公園図》(ca.1804 1818)

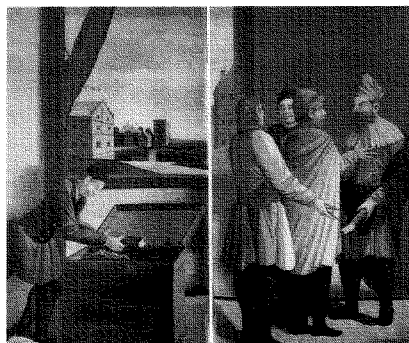


図 37 司馬江漢《西洋學術論争図屏風》(ca.1789)

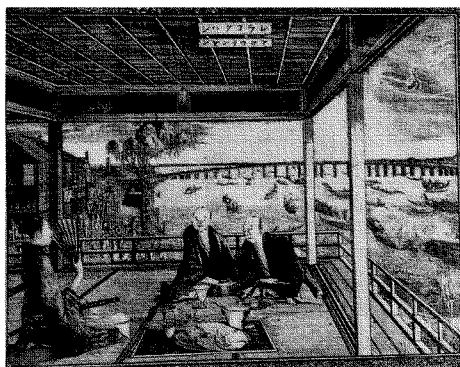


図 41 亜欧堂田善《两国橋図》[レウコクハシ] (1812 以前)[図 3 の奥村政信の《两国橋夕涼図》と比較せよ]。



図 40 司馬江漢《两国橋図》[TWEELANDBRUK] (1787) 腐蝕銅版画

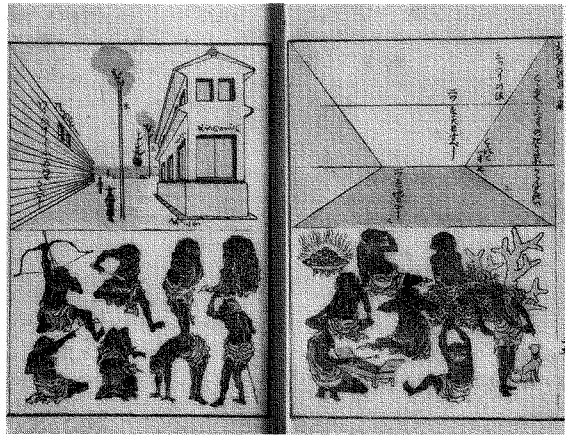


図 59 葛飾北斎「三ツ割ノ法」〔北斎漫画〕

年の両国の、なにやら明るい希望に溢れた雰囲気も、奇妙なまでに欠け、ただ暗鬱とした沈黙が支配している。

五 浮世絵版 画の円熟

蘭学系の画家たちの系譜を先にたどってきたが、ここで浮

世絵師たちの動向を簡単に振り返っておきたい。錦絵とよばれる多色摺版画の創始者とされる鈴木春信には、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らない。しかし晩年の春信の御家芸であった見立て絵には、背景の名所風景と、前景の美人たちの振る舞いとのおいだに、古歌や故事に基づく事物の連関を仕掛けた絵柄が見られる。これらは、舞台と背景との間の謎解きや、秘められた言葉遊び、あるいは判じ物の共鳴によって、鑑賞者の知的関心を引こうとする趣向を凝らした作品だった。美人画と名所絵とを一枚の浮世絵版画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ない。春信の弟子でもあった司馬江漢は、浮世絵師としては春重を名乗り、一七七〇年に春信が急死したあと、師匠の画風を、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労する。だが、画面構成にも難があり、世間的な成功は収めない。春信以降、磯田湖龍齋（明和・天明）、喜多川歌麿（一七五二―一八〇六）、鳥居清長（一七五二―一八一五）といった浮世絵師たちは、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えに破綻なく美人画を据える工夫を重ねてゆくことになる。秋田蘭画は真景図の手前に花鳥の静物画を重ねる趣向をこらしたが、まるでこれと並行するように、浮世絵師たちは名所風景を背景として、その手前に美人画や役者絵あるいは相撲絵を重ねる、という一挙両得を画策したといえよう。こうしたジャンル複合を、「人物・風景画」と呼んではどうだろうか。

風景版画の領分で、大きな革新がなされるには、葛飾北斎（一七六〇―一八四九）の登場を待つこととなる。（もともと、先行する蕨齋（一七六四―一八二四）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絵図があり、さまざまな意匠においても、北斎に先んじていながら、北斎に剽窃されて、霞んでしまった天才だったかも知れない。）『北斎漫画』第三編には、有名な「三ツ割ノ法」の説明図（図59）が見え、北斎の西洋透視図法「理解」の逸脱ぶりを証している。透視図法の消点は、北斎にあっては、なぜか画面の左右に二

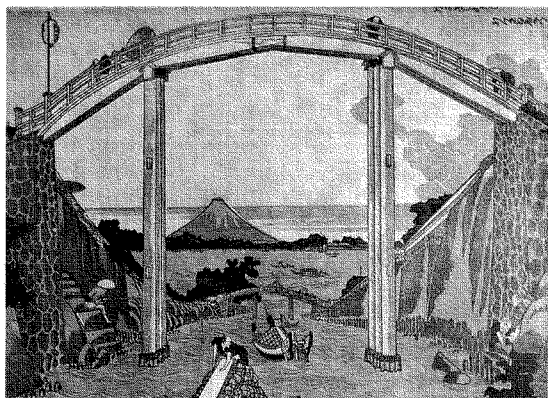


図60 葛飾北斎《たかはしのふじ》(ca.1815)

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学的な側面も、同時に解消されてしまっている。さらに画面を水平線、地平線で三分分するという北斎の教条は、本来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、まっとうから逆らっていて、北斎の天の邪鬼ぶりを見せつける。アルファベットの模したと思しき珍奇な横文字の標題を伴い、北斎自身、洋風の空間表現を会得している習熟ぶりを得意げに披露したはずの《たかはしのふじ》(図60)などの作品では、この水平線と地平線の分離が妥協なく貫徹されているため、現代の我々の目には、手前の川と

両岸とが、奥の海面へと斜めにめり込んでゆくような印象を与えてしまう。北斎はまた、晩年の『両本彩色通』(一八四七)で、腐蝕銅版画や油絵具の調製に関する知識をも得々と開陳して、西洋通ぶりを誇示している。その代表作とされる『富嶽三十六景』においても、北斎は、西洋風の

空間表象を難無くこなす自分の画才を、惜しみなく見せびらかしている。すでに秋田蘭画の画家たちや並欧堂田善らが試みていた、前景と背景との著しい大小の対比——言葉そのままの「遠近法」——が、北斎にあっては、意図的に誇張された特異な空間表象の手法へと変質し、『富嶽三十六景』を貫くひとつの主要な構図法的位置を占めたことは、明らかだろう。《甲州三島越》(図31)、《東海道保土ヶ谷》が、それぞれポール・セザンヌ(Paul Cézanne: 1839-1906)の《[中央に松の木のある]サン・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、おそらく偶然とはいえ酷似した構図を取っているのも象徴的だ。そしてこうした前景と背景とをじかに重ね合わせる奇矯な構図は、この先、歌川広重(うたがわひろしげ) (一七九七-一八五八)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(図32)。同様の構図が、アンリ・リヴィエール(Henri Rivière: 1864-1951)(図33)、ジョルジュ・スーラ(Georges P. Seurat: 1859-1891)、アンリ・ド・トゥールーズ・ロートレック(Henri de Toulouse-Lautrec: 1864-1901)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だろう(稲賀 1999, ch.2)。

六 原典と換骨奪胎

その北斎とほぼ同世代の蘭画家に、石川大浪、石川孟高(？)



図 32 歌川広重『名所江戸百景』より『月の松』
(ca.1850)



図 31 葛飾北斎『富嶽三十六景』より『甲州三島越』(ca.1830)

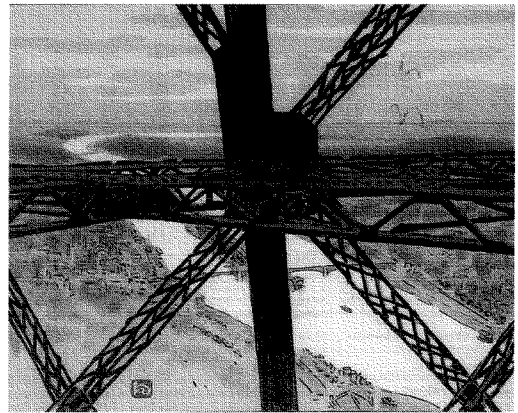


図 33 アンリ・リヴィエール『エッフェル塔』(六景)より
(1889-90)

一?)の兄弟がある。兄の画号はアフリカ大陸南端の「大浪山」[Tafel Berg]に由来するが、これはつとにイエズス会士・利瑪竇 Matteo Ricci の『坤輿万国全図』や艾儒略 Giulio Aleni の地理書『職方外紀』に漢譯で記載された名称だった。兄がテーブル・マウンティンに因んだ号を称したのに対し、弟の孟高は海側から臨んでその左手に見える低い獅子山 [Leuw Berg] を自分の画号としている。ふたりはまたオランダわたりのファン・ロイエン (Villem van Royen: 1738/42) の花鳥画を共同で模写しているが、今は失われたこれと同じ原作を、松平定信お抱えの絵師でもあった、谷文晁が模写したことも知られている。文晁は、『公余探勝図鑑』という実地調査の絵巻を定信の命を受けて制作し、腐蝕銅版画の洋風彩色や遠近法も実験している。花鳥画の模写の様子を見ても、オランダ舶来の静物画の濃厚な色彩や細密な描写に、当時の日本の画工たちが抱いた羨望の気持ちが伝わってくる。

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絵師たちの西洋知識の意外な源が、その姿を現すことになった(勝盛 二〇〇〇)。ひとつはヨハン・ニーホフ (Johan Nieuhof) 著の『東西海陸紀行』(Johan Nieuhof's *Gedenkenwaerdige zee en landtreize door de voornemste landschappen van West en Oostindien*, 1682)^{註1)}。江戸当時の舶載本の現存例は知られてい

ないが、大槻玄澤の弟子、山室才助（一七七〇—一八〇七）が著した『新譯東西紀游』（文化初「二八〇四」年）に、杉田玄白所有のニューホフ著『奉使支那行程記』とともに利用されたとの記録が見える。本書には喜望峰のテーブル・マウンテンの挿絵などもあり（図42）、石川兄弟の画号との関連も注目される。さらに本書の挿絵、『マレー人とその妻』（バタビアの服装）（Een Maleier met zijn Vrouw soo sij op Batavia Gekleet gaan）（図43）は、ほぼ忠実に線描を生かして、石川大浪「満刺加國人吃火同図」（図44）『蕉録』に採録複製されていることが、勝盛典子氏によって報告されている。さらに、これも勝盛氏の研究に拠れば、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）の挿絵に見える虎の姿は、鬣も豊かなライオンに取り替えられて、石川大浪「獅子鬣」（ca. 1805）に出現する。ライオンの顔はゲラールツの『動物の公苑』（Marcus Gheeraerts, *Vorstelike Wamde der Dieren*）に見える「獅子と鼠」の挿絵のライオンの顔を左右反転させたものと重なるため、大浪はこれら両系統の書籍を参照できる状況にあったものと、勝盛氏は推定されている。

七 逸脱的借用の系譜

今日知られる作例から見る限り、石川兄弟による西洋源泉からの

借用あるいは換骨奪胎は、なお比較的忠実に、原作の文脈に沿った複製図版を提出する段階に限定されている。ところが、同じ典拠を利用しながら、そこに思いがけない再解釈を施したのが、浮世絵師、歌川国芳だった。たとえば一方では、ニューホフ（Johan Nieuw-hof）著の『東西海陸紀行』に見える「町の大工と職人の家」（*stats meesters en konstnars woningen*）（図55）と題された腐蝕銅版画図版には、オランダ東インド会社総督駐在地たるバタビアの町並みが描かれている。浮世絵研究者がこの原図を目にすれば、ただちに、国芳の《忠臣蔵十一段目 夜討之図》（図56）の源泉と合点がゆくだろう。日本の読者には言うまでもないが、題材となったのは、主君の仇討ちをした四十七名の浪人の物語であり、江戸時代の史実を脚色した歌舞伎の著名な演目である（cf. Smith 2004）。この源泉発見のお手柄は勝盛典子氏に帰せられるものだが（勝盛 二〇〇〇）、同氏も指摘するように、国芳は建物の配置を忠実になぞったうえで、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、昼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る。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になっているが、それも舞台装置の新奇さのお陰で気にならない。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、見事に造形化されている。

他方、Francis Barlow 系統の『イソップ』にみえる「馬とライ



図 44 石川大浪「滿刺加國人
吃火同図」図 43 の模写



図 43 《マレー人とその
妻、バタビアの服装で》
“Een Maleier met zijn
Vrouw soo sij op Bata-
via Gekleet gaan” 同右

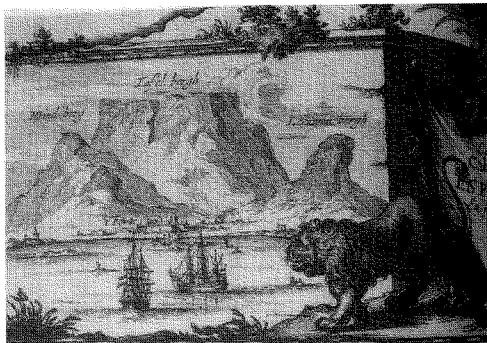


図 42 《喜望峰図》ヨハン・ニューホフ『東西海陸紀行』
*Gedenkwerdige zee en lantrize door de voornaemste
landschappen van West en Oostindien*, 1682. [国際日本
文化研究センター蔵]

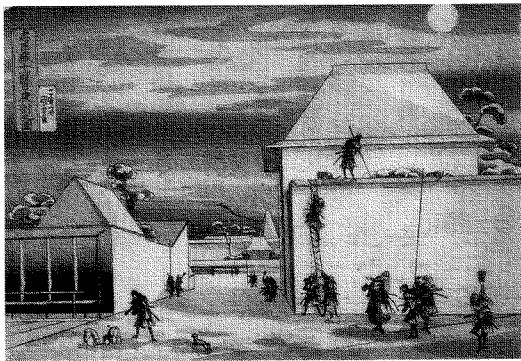


図 56 歌川国芳《忠臣蔵十一段目 夜討之図》

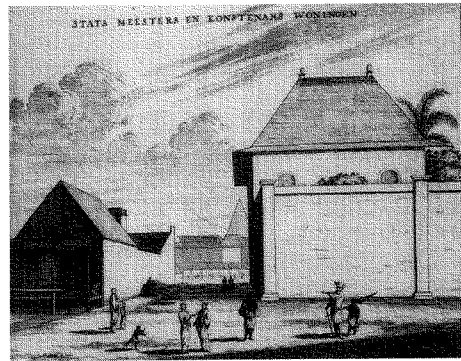


図 55 ヨハン・ニューホフ『東西海陸紀行』[国際日
本文化研究センター蔵]より「町の人工と職人の家」
“Stats Meesters en konstnars woningen”

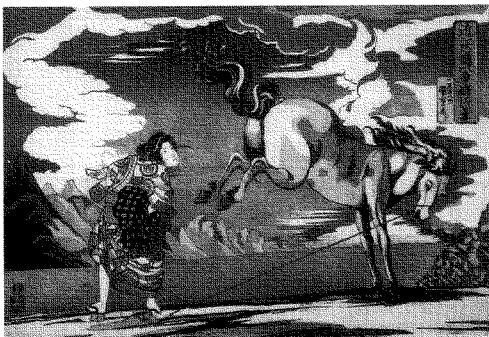


図 58 歌川国芳《近江国勇婦於兼》
近江の遊女お兼が、暴れ馬の端綱を左足一本の下駄で踏
み付けて取り押さえた場面（『古今著聞集』）

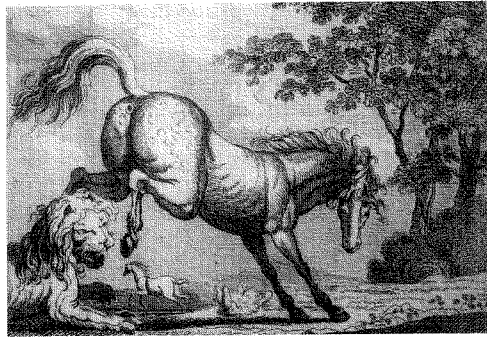


図 57 Francis Barlow系統の『インソップ』《馬とライオン》
（神戸県立博物館蔵）

オン」(図57)もまた、国芳の有名な版画《近江国勇婦於兼》(図58)に再登場する。近江の遊女お兼が、馬の端綱を左足の下駄で踏み付けて、見事暴れ馬を取り押さえた場面である(『古今著聞集』(勝盛二〇〇〇)。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、国芳の奇想と鋭敏な造形感覚が探られよう。また馬体に施され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国芳の創案といつてよく、これまた挿絵の原作にはない方法で、馬体の立体感を強調している。飯島虚心の『浮世絵師歌川列傳』は国芳が「西洋の絵入り新聞」など「西洋画数百枚」を所有し、「西洋画は、真の畫なり。余は常にこれを做はんと欲すれども得ず、嘆息の至りなり」と語ったという国芳の言葉を記録している。また阿部弘藏による「容齋國芳二畫家の逸事」の文章(『絵画叢誌』第二五卷 明治二十二年)にも、「かの畫様の人との関係といひ。遠近の割合といひ。陰頭の所作といひ。筆力の精にして且密なる。實に此身かの地に在りて。真の物に接するが如きこゝちして」といった、国芳の西洋画への羨望が記録されており、また、さる好事家の許から出た西洋絵入り新聞の束を金六両の大枚を叩いて購入し、それより数十日、「他事をもうち棄て」。日夜この繪に意をひそめて「打ち込んだ浮世絵師の没頭振りを伝えている。状況からみて、ここに言われる「さる好事家」が、ほかならぬ石川兄弟、あるいはかれら

と直接に関係のある人物だった可能性も排除できない。

以上ふたつの源泉を頼りに国芳の作品と照合してみると、国芳の奇想の有り様が、直ちにはつきりと見え始めるだろう。Johan Nieuhofの『東西海陸紀行』には、パタゴニアのライスヴァイク砦(Het Fort Ryswyk)(図53)が描かれているが、勝盛氏は、これが国芳の《仮名手本忠臣蔵四段目市川団藏の由良之助》(図52)の背景に流用されたと推定している。それに加えて、おそらく右手のお城の様子はケンペルの『日本』以来何度も複製された、江戸城の櫓の誇張された描写(図54)をも取り込んだのではないかと、と筆者は推測している。さらに、これもまた勝盛氏の発見だが、国芳の《二十四孝童子鑑大舜》で、象の世話をする舜の姿は、Johan Nieuhof著の『東西海陸紀行』に付された地図に見える点景の象のうち、後ろ向きの象に加えて、扉絵に見えるもう一頭の象を左右反転させて、両者を並べたものと判明する。この編集の過程で、国芳は微細な腐蝕銅版画の原図をはるかに拡大して利用している。このうち正面から描いた象の姿は、先述の「天地開闢図」とも混交して、伊藤若冲の《鳥獸花木図》に受け継がれた可能性も考えられる。

さらに『東西海陸紀行』にみえる異人風物を取り上げると、「ムーア人の行商とその妻」(Een Moorese Kramer met Sijn Vrouw)(図47)の子供を抱いた妻が、国芳の《二十四孝童子鑑 閔子騫》(図48)に、また「ブラジル人」(Een Brasiliaan)の右手で両手を掲げ

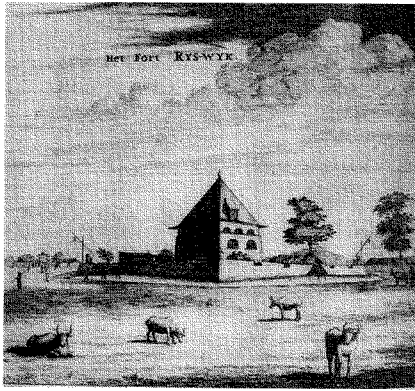


図 53 ヨハン・ニューホフ『東西海陸紀行』《バタビアのライスヴァイク砦》Het Fort Ryswyk



図 52 歌川国芳《仮名手木忠臣蔵四段目 市川団藏の山良之助》[背景の城の意匠]

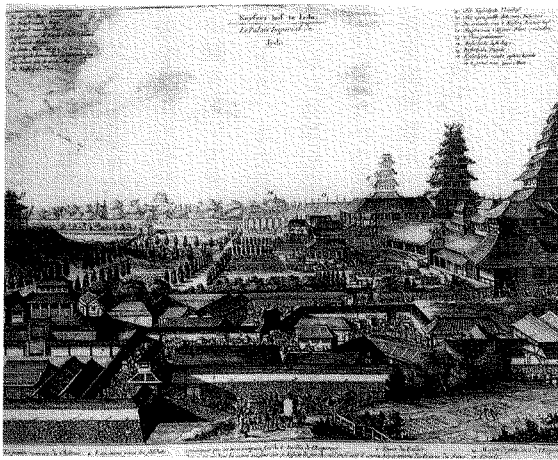


図 54 ケンプファー [ケンベル]『日本』挿絵より《江戸城の櫓》



図 48 歌川国芳『二十四孝童子鑑』より《関子齋 [びんしけん]》継母に酷使される関子齋



図 47 ヨハン・ニューホフ『東西海陸紀行』より《ムーア人の夫妻》

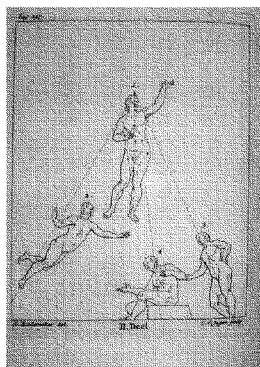


図51 ライレッセ (Laisresse)
通称『大絵画本』挿絵より

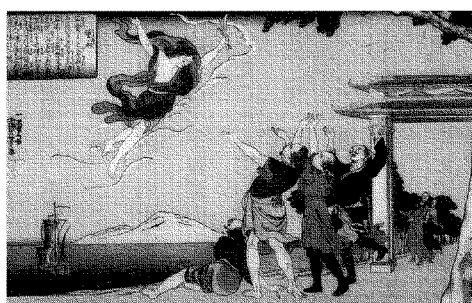


図50 歌川国芳『二十四孝童子鑑』より《董永》
[天の織女の姿はLaisresse (51) よりの模写]

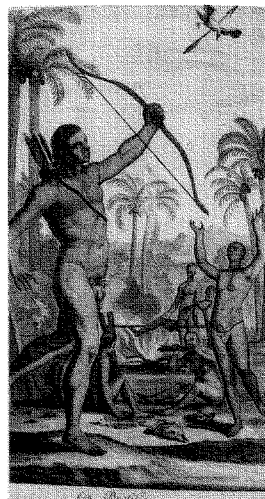


図49 ヨハン・ニューホフ『東
西海陸紀行』より《ブラジル人》

る人物(図49)が、同じく国芳の《二十四孝童子鑑 董永》(図50)に取り込まれていることが分かる(勝盛 二〇〇〇)。その周囲の人物や、天を飛翔する人物なども、既にライレッセの大絵画本(図51)など、他のタネ本が指摘、あるいは提案されており(岡 一九九二・一七三)、国芳が舶来の人物表現を貪欲に取り込みながら、元来の文脈を逸脱した複雑な組み合わせに腐心した様が、手に取るように見えてくる。

他方『イソップ』に目を移すと、「ヘラクレスと馬方」(Hercule et le charreier)で地上に仰向けで倒れた人物が、歌川国芳「和漢準源氏乙女」にも現れる。「腹と手足」(Le Ventre et les autres members)で横たわる老人は、歌川国芳の「唐土二十四孝呉猛」では、呉猛が世話をする老いた父親の役を演じる(勝盛二〇〇〇)。

以上、勝盛典子氏の指摘を要約したが、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国の建築を舞台装置にしている例も見られる。国芳が西洋書籍の挿絵から換骨奪胎した意匠でまだ源泉を特定できないものが、多数残っているに相違ない。さらに国芳には、《人かたまりて顔になる》など、アルチンボルド顔負けの発想も知られるが、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、両者の関係は、なお実証されていない。手長、足長や、胸に穴のあいた人物などは、国芳が描

き、また実際に「生人形」として見世物の立体造形に仕立てられた。これら想像上の怪物たちは、元来、西洋中世以来の空想の産物で、異国風物絵巻の末端に登場した末に、十八世紀末以降の日本に伝えられて広まったものだが（弥永 一九八七）、その経路追究は、なお今後の課題となろう。

最後に、国芳には《朝比奈小人嶋遊》などが知られ、横浜の絵師五雲亭貞秀（一八〇七—一八七八?）も、同じ画題の《朝比奈嶋遊》を描いている。ここには先に司馬江漢のところでも触れたロードス島の巨像の絵図が応用されたとする説もあり、また巨人国や小人国への旅行は、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る。ジョンナサン・スウィフト（Jonathan Swift: 1667-1745）の『ガリヴァー旅行記』（一七二六）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だが、大量に巡回していたその『ガリヴァー旅行記』の挿絵との関連など、さらに追究されるべき話題であろう。そこには、洋の東西の異国趣味の出会いが、相互の説話的想像力に働きかけた相乗効果の様子も、さらにはっきりと見えてくるだろう。

八 視覚情報と視覚形式の往還

ひとつの提案をして、締めくくりとしたい。本稿の主題は、西欧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、に

あった。しかし事態は、西洋から東洋への一方的な流入に止まらないものであった。既に、秋田蘭画で成立した遠近対比誇張法が、その後北斎、広重と受け継がれて、欧州の日本趣味（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いた。そうした文脈の中で国芳の《東都名所 新吉原》（図61）とクルー（Gustave Courbet: 1819-1877）の《クールベさん今日は》（一八五四）（図62）との比較は興味深いものだろう。ふたりの人物がもうひとりの人物と道すがら出会って話をしている。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わけだが、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、画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」の民衆図像を下敷きにして、遠近の意図的な誇張を生かしながら、英雄的な肖像として描かれている。それとは反対に、国芳は西洋流の透視図法や陰影法を忠実に実践しようとするあまり、かえって同時代の浮世絵で支配的だった、人物と風景の対比を避けているようだ。一言で言うなら国芳があまりに〈西洋臭〉く、クールベがあまりに〈日本的〉である、という転倒がここには発生している。ついでながら、クールベが国芳の作品を始めとする日本の浮世絵を目にする機会は、少なくとも

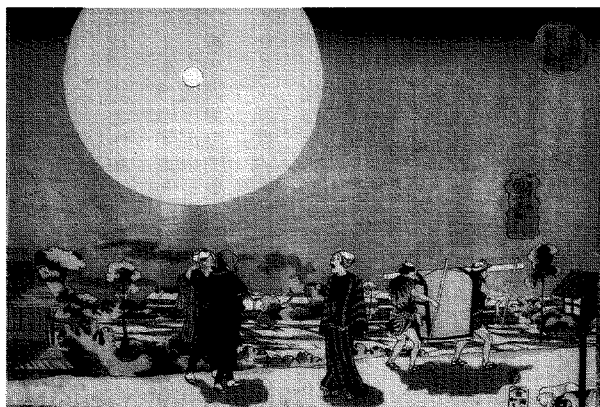


図 61 歌川国芳《東都名所 新古原》(ca.1830 s)

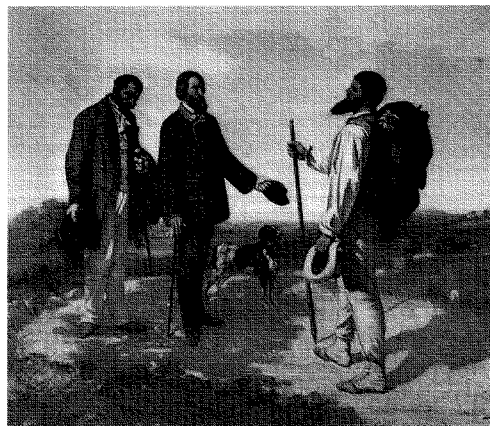


図 62 ギュスターヴ・クールベ
《クールベさん今日は》(1854)



図 64 アンリ・ルソー《蛇使いの女》(1907)



図 63 大蘇芳年《藤原保昌 [やすまさ] 月下弄笛図》(1883)
右手は盜賊袴垂

一八五四年の《クールベさん今日は》の段階では、おそらくなかったはず。というのも、人物に風景画を含む浮世絵が西洋で流行するには、あと十年あまり待たねばならないからである。とはいえ、クールベの擁護者だった批評家のジャンフルーリは一八六九年には、北斎や国芳の画像も取り込んで、万国の『猫大全』を編纂することになる。浮世絵と西洋版画との出会いは、目前に迫っていた。

浮世絵のモチーフを意図的に自作に取り入れた初期の画家のひとりに、エドゥアール・マネ (Edouard Manet: 1832-1883) があり、《休息ベルト・モリゾの肖像》(一八七〇)の上部に見えるのが、国芳の《龍宮玉取姫の図》という、東アジアに古来伝承されてきた神話に題材を取った浮世絵作品である。マネは龍という東洋のモチーフとその躍動感溢れる姿を油彩の筆遣いで再現しようと腐心する一方、それを「休息」という主題と意図的に対比させている。

同様に三枚続きの横長の画面効果が西洋の画家の興味を引いた例としては、国芳の弟子筋にあたる、最後の浮世絵師のひとり、月岡(大蘇)芳年(一八三九―一八九二)をあげておきたい。末期浮世絵のデカダンスの典型として取り上げられることの多い絵師であるが、実際にはマネと正確に同世代人であり、その晩年、そうとも知らず西欧の世紀末を同時代に生きていた形跡すら認められるべきだろう。すでに高橋明也氏が指摘したように、芳年の《藤原保昌月下弄笛図》(一八八三)(図63)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、ほぼ間違いないアンリ・ルソー (Henri Rousseau: 1844-1910) の《蛇使いの女》(図64)の発想源のひとつとして認知できよう (Takahashi 1985)。絵葉書や写真などを巧みに利用して自分の世界を築く術は、税関吏ルソーのお得意だったが、その先例が、あるいはルソー自身がお手本としたかもしれない、国芳やその弟子の芳年といった浮世絵師の取材手法にも見られるわけである。

最後に筆者の思いつきをひとつだけ披露するなら、歌川広重の怪奇趣味《平清盛怪異を見る図》(図65)には、平家の総大将であった、平清盛(一一一八―一一八二)が、厳島神宮で積雪の朝、森羅万象が觸體に変貌した幻覚に捕われる場面が描かれている。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だが、三枚続き左の中央には、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る。サルバドール・ダリ (Salvador Dalí: 1904-1989) の《ヴォルテールの不可視の肖像のある奴隷市場》(一九四〇)(図66)には、同様に画面ほぼ中央に、楕円形のオランダの帽子を被った二人の人物が見えるが、これが背景と融合するとヴォルテール (Voltaire: 1694-1778) の肖像に変貌する。このダブル・イメージの作品を描くにあたって、サルバドール・ダリが広重の浮世絵を直接知っていた必要はなかったかもしれない。とはいえ、両者の比較からは、広重もまた、アンドレ・ブルトン (Andre



図 65 歌川広重《清盛怪異を見る図》(三枚続きのうち左二枚)



図 66 サルバドル・ダリ《ヴォルテールの不可視の肖像のある奴隷市場》(1940)

Bretton: 1896-1966) の『ブラック・ユーモア選』にあげられた、超現実主義者の先駆者たちのリストに掲載される榮譽を担うだけの資格はあった、と結論づけることも、あながち無理ではないことになる。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、国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捉え直してみると、これまでの国別、あるいは東洋と西洋とを分離した歴史観ではとかく見落とされがちだった、地球大の文化交流の、活発にして複雑な実態が、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る。

本稿は、二〇〇四年四月一〇日、梨花女子大における国際芸術集会「二七—一八世紀の東アジアにおける書物の流通と知識の変貌」で行った講演をもとにしている。二〇〇四年三月七八日に執筆し、四月一二日に訂正したものである。今回、論文として公表するに際しては、早川聞多先生、フレデリック・クレインス博士から貴重な助言を得た。記して謝意を表す。

参考書誌

- 秋田 一九七四『秋田蘭画』(隈元謙次郎監修) 三一書房
池上 一九九五『池上英洋「ポッツォの『画家と建築家のための遠近法』について」』↓『中国一九九五』
- 恵 一九九二『恵 俊彦「月岡芳年の世界」』東京書籍
磯崎 一九八三『磯崎康彦「ライレッセの大絵画本と近世日本洋風画家」』雄山閣
- 稲賀 一九九九『稲賀繁美「絵画の東方 オリエンタリズムからジヤポニスムへ」』名古屋大学出版会
- 今橋 一九九五『今橋理子「江戸の花鳥画」』スカイドア
—— 一九九九『今橋理子「江戸絵画と文学」』東京大学出版会
- 岩崎 一九七七『岩崎吉一(編)「二九世紀日本の洋画」』至文堂
- 浮絵 一九七五『浮絵「展覧会カタログ リッカー美術館」』
内山 一九九六『内山淳一「江戸の好奇心」』講談社
- 岡 一九七二『岡畏三郎(編)「風景版画」』至文堂
岡 一九九二『岡泰正「めがね絵新考」』筑摩書房
- 解体 一九七七『解体新書』出版科学総合研究所(復刻版)

陰里 一九七三『陰里鐵郎「亜欧堂田善の《西洋公園図》とジャック・リゴロ原図《フォンテヌブロー宮》の銅版画』

『美術研究』二八八号、七二―七四頁

川原 一九八〇『川原慶賀展』西武美術館

勝盛 一九八二『勝盛典子「石川大浪雜録」』博物館だより』神戸市立博物館

―― 二〇〇〇『勝盛典子「大浪から国芳へ―美術にみる蘭書受容のかたち―』『神戸市立博物館 研究紀要』第一六号、四四―七七頁

岸 一九九四『岸 文和』江戸の遠近法』勁草書房

紅毛 一九八〇『紅毛雜話・蘭田宛摘芳』恒和出版（復刻版）

司馬 一九九六『司馬江漢百科事展』神戸市立博物館

―― 二〇〇一『司馬江漢の絵画』府中市美術館

鈴木 一九九七『鈴木重三』国芳』平凡社

菅野 一九八七『菅野 陽「画家へラルト・ドゥ・ライレッセと解剖学者ビドロとカウパー」、有坂隆道（編）』『日本洋学史の研究Ⅷ』、六七―一二〇頁

スクリーチ 一九九八『T・スクリーチ』大江戸視覚革命』（田中優子・高山宏訳）作品社

―― 二〇〇三『T・スクリーチ』『定信お見通し』（高山宏訳）青土社

中国 一九九五『中国の洋風画』展 町田国際美術館

辻 一九九三『辻 惟雄先生還暦記念会（編）』『日本美術史の水脈』ペリかん社

鶴田 一九九五『鶴田武良「万暦―乾隆間の西洋絵画の流入と洋風画』

↓「中国 一九九五」

成瀬 一九六九『成瀬不二雄』曙山・直武』三彩社

―― 一九七七『成瀬不二雄』江戸の洋風画』講談社

―― 二〇〇二『成瀬不二雄』江戸時代洋風画史』中央公論美術出版

―― 二〇〇四『成瀬不二雄』佐竹曙山』ミネルヴァ書房

西村 一九九九『西村三郎』文明のなかの博物館』紀伊國屋書店

日蘭 一九九八『日蘭交流のかけ橋』神戸市立博物館

芳賀 一九七七『芳賀 徹「さまよう岸―東と西の歴史のなかで」』『教養学科紀要』一〇号、一一―二〇頁

原 一九八四『原 正敏』画学』中山茂（編）『幕末の洋学』ミネル

ヴァ書房 二〇五―二二三頁

松田 一九九八『松田清』洋学の書誌的研究』臨川書店

森島 一九九四『森島中良集』石上 敏（編）国書刊行会

弥永 一九八七『弥永信美』幻想の東洋』青土社

洋風 一九九四『洋風画の系譜展』秋田市立千秋美術館
ライケン 二〇〇一『ヤン・ライケン』西洋職人凶集』小林頼子訳
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 Veduta im Japanische Holzschnitt, *Pantheon*, Vol. 27, 1969, pp. 498-499

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 II, "The Trouble with Terasaka: The Forty-Seventh Ronin and the Chushingura Imagination," *Japan Review*, Nr. 16, 2004, pp. 3-65

Takahashi 1985: Akiya Takahashi "Une source japonaise de *La Charnesse de serpens*, du Douanier Rousseau," *L'Oeil*, jan./fév. 1985, pp. 62-63

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

図版一覧

図版は本文の理解に容易な位置に配列した。その出典、詳細の情報は以下のリストを参照。なおリストの都合で、本文図版掲載には順不同の箇所のあることをお断りする。

[...]の略号は参考書誌に挙げた文献に対応する。

◆ 浮絵・眼鏡絵と書籍挿絵の情報

浮絵・眼鏡絵が一七四〇年代より流行するが、理論を理解したと
いうよりは、実際のな模倣。

図1 「長崎」エンゲルヘルムト・ケンブナー「ケンヘルムト六五二一
一七一六」『日本』所収の挿絵 [川原 1980:fig.190]

図2 川原慶賀《長崎湾図》(ca. 一八一四—一三〇) 神戸市立博物館
[Screech 1996:1]

図3 奥村政信《両国橋夕涼図》(一七四二—一四四) 神戸市立博物館
[浮絵 1975:fig.3]

図4 奥村政信《唐人館之図》神戸市立博物館 [岸 1994:10]

図5 《蓮池亭遊戯図》蘇州版画 [岸 1994:9]

図6・7 ホンネオ Andrea Pozzo, *Perpectiva Pictorum et Architectonum*, 2 vol. Rome, 1693-1712. 一七二三年に年希堯訳『視学』
一七二九年には『視学精進』一七三五年増補改訂『視学』[中国
1995:458]

図8 歌川豊春《浮絵紅毛フランカイ湊万里鐘響図》[浮絵 1975:fig.
11]

図9 マントニオ・ヴィセンティニ Antonio Visentini 《カナル・グ
ランデ》腐蝕銅版画 [Okano 1969:498]

図10 歌川豊春《浮絵アルマニア珍薬物集之図》神戸市立博物館 [日
蘭 1998:fig.152]

図11 G・E・ルンフィウス『アンボイナ奇品室』(アムステルダム刊
一七〇五—一七四一) Georg Everhard Rumphius, *D'Amboinsche*

partiekamer, Amsterdam, 1705 [日蘭 1998:fig.151]

◆ 舶来機械技術への関心

望遠鏡、顕微鏡、からくりへの興味

望遠鏡によって惹起された遠方の視覚への興味、顕微鏡によって触発された微小世界への関心。さらには覗きからくり、エレキテルなど、舶来の科学技術への好奇心ある心性。それらは、森島中良のような蘭学者から山東京伝のような戯作者に刺激伝播した。

図12 フロスティノ・ラメリリ《歯車仕掛けのウインチの説明図》

Agostino Ramelli, *Le diverse et artificiose machine*, 1588 [Edgerton 1980:fig.5.14]

図13 同上 中国語訳『古今図書集成』所収の挿絵(一七二六)

[Edgerton 1980:fig.5.18]

図14 宋応星『天工開物』(一六三七)「精糖の図」[成瀬 2004:fig.15]

図15 平賀源内『物類品隨』(一七六三)「蔗ヲ軋ッテ漿ヲ取ル図」[成瀬 2004:fig.16]

図16 森島中良《エレキテル実験の図》『紅毛雑話』(一七八七) [森島 1994:192-193]

図17 鈴木春信《高野の玉川》(一七六五-一七〇) 神戸市立博物館 [Screech 1996:fig.2]

図18 司馬江漢《眼鏡引札》神戸市立博物館 [司馬 1996:58]

図19 森島中良《蚊とほうぶらの顕微鏡図》『紅毛雑話』(一七八七)

原図はスワンメルダム『昆虫譜』Jan Swammerdam, *Historie naturelle des insectes*, Utrecht, 1682 [Screech 1996:fig.117, fig.118]

図20 山東京伝『松梅竹取談』(絵は歌川国貞) [Screech 1996:fig.116]

◆ 蘭学の開花と学術の進捗

植物学、動物学などを含む本草学、博物学の世界的流行に日本も同調する。蘭学者たちは、医学における人体解剖、天文学、地理学、化学の実践的知識を追求。それと並んで、一七七〇年代、日本ではじめての西洋絵画理論書『実践報告などが綴られる。』

図21 リーディングガー《デンマーク馬図》『銅版諸国馬画集』より [洋風 1994:fig.19]

Johann Elias Ridinger (1698-1767) [欧文書名不明] “Dänische Pferd” [秋田 1974:fig.15]

図22 小田野直武《洋人調馬図》(一七七八-九?) [秋田 1974:15]

図23 《ライオンの図》ヨノンストン『禽獣図譜』Jan. Jonston, *Natuurlijke Beschryving van de Natuur der Vervoetige Dieren*, Amsterdam, 1660 [日蘭 1998:fig.164]

図24 小田野直武《獅子》(一七七五?) [秋田 1974:fig.42]

図25 ヴェーラルト・デ・ライレッセ『通称』『大絵画本』より Gerard de Lairesse, *Groot Schilderboek*, Haarlem, 1740 [国際日本文化研究センター蔵]

- 図26 佐竹曙山『画図理解』(一七七八)中の、螺旋階段の図と、女性裸体図〔細野 1969:fig.50,fig.51〕
- 図27 石川大浪《杉田玄白像》[二七三三—一八一七]、早稲田大学図書館蔵(一八一七)手元にはLorenz Heister『外科書』*Heekundige Oenderwyzingen*…〔蘭語版一七七六〕が見える。〔成瀬 1977:fig.46〕
- 図28 ローレンツ・ハイスター〔通称ヘイステル〕Lorenz Heister (1683-1758), *Heekundige Oenderwyzingen*. (蘭語版一七七六)〔国際日本文化研究センター蔵〕
- 図29 小田野直武『解体新書』挿絵(前野良沢・杉田玄白訳)(二七七四)〔解体 1977〕
- 図30 歌川國芳《相馬の古内裏》〔鈴木 1997:fig.70〕
- ◆ perspective から遠近法へ
- 透視図法は東アジアの伝統に従って逸脱した解釈を被り、ここに遠近法が成立する。洋風画にみられた、遠近の差異を誇張する図法は、谷文晁などを経て、北斎、広重へ。さらには、ここで定式化された遠近対比図法は、十九世紀後半の西洋に衝撃を与える。
- 図31 葛飾北斎『富嶽三十六景』より《甲州三島越》(ca. 1830)〔北斎 1998:fig.75〕
- 図32 歌川広重『名所江戸百景』より《月の松》(ca. 1850)
- 図33 アンリ・リヴィエール『エッフェル塔三十六景』より(一八八九—一九〇)〔ジャポニスム 1988:fig.318〕

◆ 腐蝕銅版画の創製と舶来の書籍知識

司馬江漢は一七八三年に、日本で初めて、腐蝕銅版画を創製する。この技法は追って亜欧堂田善が追求する。蘭書の解説技術も向上し、技術書の理解、実践が可能となり始める。透視図法は、技法的原理が会得されるが、絵画の手法として唯一普遍とは認識されず。

- 図34 ライケン『人間の職業』より《樽造り》〔ライケン 2001〕
- 図35 司馬江漢《樽造りの図》〔成瀬 1977; 司馬 2001:fig.49〕
- 図36 ユットフリード『歴史的年代記』Joh. Lud. Gottfried, *Historische Chronyck*, Amsterdam, 1660 平戸藩元藩主、松浦静山蔵書〔日蘭 1998:fig.134〕
- 図37 司馬江漢《西洋学術論争図屏風》(ca. 1789)〔成瀬 1977:fig.26〕
- 図38 ジャック・リゴーJacques Rigault(一六八一—一七五四)《フォンテーヌブロー宮殿》〔成瀬 1977:fig.67〕
- 図39 亜欧堂田善《西洋公園図》(ca. 1804-1818)〔成瀬 1977:fig.43〕
- 図40 司馬江漢《兩國橋図》(一七八七)腐蝕銅版画〔成瀬 1977:fig.37〕
- 図41 亜欧堂田善《兩國橋図》(一八一二以前)〔細野 1969:fig.106〕
- ◆ 舶来風土記とその挿絵の活用
- アフリカ南端、喜望峰のテンプル山、獅子山にちなんだ号をつける画家兄弟が現れる。蘭学者たちとの交流も頻繁な様子で、舶来の地

理書・博物書の図版利用が観察される。

- 図42 《喜望峰図》ヨハン・ニューホフ『東西海陸紀行』Johan Nieuhof, *Gedenwaerdige zee en landreize door de voornemste landchapten van West en Oostindien*, 1682 [国際日本文化研究センター蔵]
- 図43 ヨハン・ニューホフ『東西海陸紀行』より《マレー人とその妻、バタビアの服装》“Een Maleier met zijn Vrouw soo sij op Batavia Gekleet gaan” [国際日本文化研究センター所蔵]
- 図44 石川大浪 [Tafel Berg] “満刺加國人吃火同図” 前者の模写 [勝森 2000: fig.11]
- 図45 アルブレヒト・デューラー《犀》ヤン・ヨンストン『動物図譜』に複製され谷文晁く。
- 図46 谷文晁《犀》(二七九〇) [写山楼谷文晁] 栃木県立美術館 1979:fig.50]
- ◆ 舶来図版の伝播と空想的想像力
- 舶来図版は、一部の浮世絵師にも伝播し、東洋の故事や民間伝承、説話場面の描写に奇想天外な換骨奪胎が行われる。とりわけ歌川国芳に関する近年の研究成果に触れたい。
- 図47 ヨハン・ニューホフ『東西海陸紀行』より《ムーア人の夫妻》 [国際日本文化研究センター蔵]
- 図48 歌川国芳『二十四孝童子鑑』より《閔子騫》 [勝森 2000: fig.

29]

- 図49 ヨハン・ニューホフ『東西海陸紀行』より《ブラジル人》 [国際日本文化研究センター蔵]
- 図50 歌川国芳『二十四孝童子鑑』より《董永》 [天の織女の姿はライレッセ (図51) からの模写] [鈴木 1997: fig.197]
- 図51 ライレッセ通称『大絵画本』挿絵より147図 [国際日本文化研究センター蔵]
- 図52 歌川国芳《仮名手本忠臣蔵四段目 市川団蔵の由良之助》 [鈴木 1997:fig.300]
- 図53 ヨハン・ニューホフ『東西海陸紀行』《バタビアのライスウアイク岩》Het Fort Ryswyk [国際日本文化研究センター蔵]
- 図54 ケンプファー [ケンベル] 『日本』挿絵より《江戸城の櫓》 [国際日本文化研究センター蔵]
- 図55 ヨハン・ニューホフ『東西海陸紀行』より「町の大工と職人の家」“Stats Meesters en konstenaars woningen” [国際日本文化研究センター蔵]
- 図56 歌川国芳《忠臣蔵十一段目 夜討之図》 [鈴木 1997: fig.63]
- 図57 Francis Barlow系統の『インッポ』《馬とライオン》 [神戸市立博物館蔵 勝森 2000: fig.21]
- 図58 歌川国芳《近江国勇婦於兼》 [鈴木 1997:fig.61]
- ◆ エクゾティスムの交錯：北斎とその周辺の西洋理解
- 西洋側の東洋に対する空想的異国趣味と、東洋側のそれとが交差し、相互増幅される。

- 図 59 葛飾北斎『北斎漫画』「三ッ割ノ法」[稲賀 1997:fig.71]
 図 60 葛飾北斎《たかはしのやじ》(ca. 1815) [岡 1972:fig.10]

◆ 視覚情報の往還

十九世紀後半のヨーロッパにおける日本の意匠と奇想

- 図 61 歌川国芳《東都名所 新吉原》(ca. 1830s) [鈴木 1997:fig. 14]
 図 62 ギュスターヴ・クールベ(一八一九—一八七七)《タールベさん 今日は》(一八五四)モンペリエ、ファーブル美術館
 図 63 大蘇芳年《藤原保昌やまもと月下弄笛図》(一八八三)[恵 1992:fig. 32]
 図 64 アンリ・ルソー《蛇使いの女》(一九〇七) ニューヨーク、メトロポリタン美術館蔵 [Takahashi 1985]
 図 65 歌川広重《平清盛怪異を見る図》厳島神社 神奈川県立博物館
 図 66 サルバドール・ダリ(一九〇四—一九八九)《ヴォルテールの不可視の肖像のある奴隷市場》(一九四〇) フロリダ、ダリ美術館寄託

[註]

Nieuhof (Johan), *Gedenkwaerdtige zee- en landtreize door de voornemste lantschappen van West- en Oosindien*, Amsterdam, Weduwe van Jacob van Meurs, 1682
 国際日本文化研究センター所蔵のものは、以下のふたつの表記で目録に掲載されている。

Johan Nieuhofs Gedenkweerdige Brasiliaense zee- en landtreize: behelzende al het geen op dezelve is voorgevallen, beneffens een bondige beschrijving van gantsch Neerlants Brasil, zoo van lantschappen, steden, dieren, gewassen, als draghten, zeden en godsdienst der inwoonders: en inzonderheit een wijtloopig verhael der merkwaardigste voorvallen en geschiedemissen, die zich, gedurende zijn negenjaerigh verblijf in Brasil, in d'onzen, zich sedert het jaer 1640 tot 1649 hebben toegedragen

出版・頒布事項: t' Amsterdam: Voor de weduwe van Jacob van Meurs, 1682 形態事項: [8], 240, [2] p., [6] leaves of plates (some folded): ill. (metalcuts): 32 cm. (fol.)

和名

Johan Nieuhofs zee en landtreize, door verscheide gewesten van Oostindien: behelzende veele zeltzame en wonderlijke voorvallen en geschiedemissen, beneffens een beschrijving van lantschappen, steden, dieren, gewassen, draghten, zeden en godsdienst der inwoonders: en inzonderheit een wijtloopig verhael der stad Batavia

出版・頒布事項: t' Amsterdam: Voor de weduwe van Jacob van Meurs, 1682 形態事項: [4], 308, [4] p., [43] leaves of plates (some folded): ill. (metalcuts): 32 cm. (fol.)

注記: Edited by Hendrik Nieuhof 注記: Pages 217-218 (signature ee) duplicated

これら両者が合冊にした体裁となっており、合冊の標題として

AT : Joan Nieuhofs Gedenkwaardige zee en lantreise door de
voornaemste landschappen van West en Oostindien

との表記がなされている。請求番号は [G/480/N:]

なお、この文献に関しては、松田清『洋学の書誌的研究』臨川書
店、平成十年、二四頁、二九二頁、註二八、および五三四頁以下の
の書誌42に係わる表記を参照のこと。