

氏名(本籍) 李 仲 熙 (大韓民国)  
 学位の種類 学 術 博 士  
 学位記番号 博 美 第 20 号  
 学位授与年月日 平成3年3月25日  
 学位論文等題目 <論文>「近世における西洋画の導入について」  
 —「固体への写実」から「眺望への写実」へ—

## 論文等審査委員

(主 査)	東京芸術大学	教 授	(美術学部)	山 川 武
(副 査)	〃	〃	( 〃 )	田 口 安 男
( 〃 )	〃	〃	( 〃 )	水 野 敬三郎
( 〃 )	〃	助 教 授	( 〃 )	海老根 聡 郎
( 〃 )	〃	〃	( 〃 )	田 口 榮 一
( 〃 )	大和文草館	次 長		成 瀬 不二雄

## (論文内容の要旨)

十八世紀後半に起こった日本の江戸洋風画派は、新たな自然観に基づく新画風、洋風画を誕生させ、伝統的東洋画に対する視角革命をもたらした画派であった。近世の東洋では、それ以前にも西洋画と接した二つの時期、即ち、十六世紀後半期の日本のキリシタン系洋風画と中国の明末清初期の洋風画があったが、そのいずれもが西洋画法の自覚的な摂取までに至っていたとは言えない。イエズス教会による布教活動の一環として生まれた日本の第一期洋風画は、禁教政策によって一旦は途絶に追い込まれ、また明末清初期における、宮廷、民間の両サイドにわたって浸透していた洋風画は、根強い伝統の壁に阻まれ、所詮、折衷様式に留まらざるをえなかったのである。しかし、日本の第二期洋風画にあたる江戸洋風画派はそれらとは違って、舶載された僅かな学術的な洋書の挿絵や銅版画を手掛りとして、西洋画のもつ合理的な視覚を理論的に理解し、一つの画法として意欲的に導入しようとしたのである。近世という早い時期におけるこうした西洋画法の積極的な摂取は、伝統的絵画観と先鋭に対立しながら、東洋の山水画観とは異なった西洋画的な風景を生み出し、後日近代化の幕開けを用意する下地となった。

本論考は、江戸洋風画派を中心的位置に置き、東洋社会において初めて西洋画法を自分のものにしようとした

動因と、その発展過程の追究を主眼とした。江戸洋風画が誕生する前夜の日本社会においては、「物」を物らしく描写しようとする意識が高まり、それが新写実画風としての西洋画法の導入を呼び起こす基盤となっていたことがわかる。秋田の藩主佐竹曙山を始め、その家臣小田野直武らは、物産学や洋学の分野における「物」の写実的描写の要請に応え、自ら新しい写実画法の開拓に乗り出す。画家でもあった彼ら自身、単なる科学分野での図譜作成に必要な描写法の開発だけに留まらず、その西洋画法を、自分たちの絵画世界における表現の段階にまで昇華させ、秋田蘭画という江戸洋風画派の母体を誕生させる。特に秋田蘭画家の小田野直武と彼に続く江戸庶民出身の司馬江漢は、「物」という個体の写実から視角を拡大して、合理的な空間表現を追求、新たな自然観に基づく「風景画」を成立させた。

江戸洋風画を中心にした写実画の発展過程と性格についての検討内容を要約する。

第一章では、西洋画が、東洋では初めての理論的な体系をもって導入された動因と、その写実画の性格について論じた。江戸洋風画の誕生は、当時の江戸を中心とする「商業の活性化」と、それによる物質的・現実的な考え方の興隆という時代的な所産であったことを究明した。つまり、封建社会の内部において芽生えつつあった「商業の活性化」は、「物」に価値を与える原動力と

なって、あらゆる「物」が商品化され、それらが現実生活の中心に置かれる動機を作っていたのである。その「物」への意識がやがて「物」の理を追究する日本流の実学思想を生み、経験的・実証的の学問としての本草学、さらに物産学の高揚を促す。十八世紀の半ば頃、平賀源内に代表される物産学の興隆期、その研究成果を記録する図譜作成が盛んであったが、そこでは、視野を限って個別的な物体 (individual object) そのものを、その物らしく細密に表わす描写法が取られた。そうした“集中的な写実”について、筆者は「個体への写実」(Focused Realism) と命名したが、それは描かれる対象それ自体の性質とは関係なく、物の見方、つまり対象を捉える視角の在り方ないし視覚の構造に関心のポイントが置かれる。以下、江戸洋風画におけるその「個体への写実」の発展過程を追究してみた。

第二章では、秋田蘭画の発生と画風の発展過程を論じた。実証科学分野からの写実描写の要求に応じて出発した秋田蘭画は、「個体への写実」の意識が優先して現われる。江戸洋風画の発生に大いに影響を及ぼした源内に生まれた小田野直武は、実証的な西洋医学の端緒となった『解体新書』の挿図作成から西洋画法を習得していったが、そこでは精緻で正確な「個体への写実」が要求されていた。直武はその西洋銅版画での中心技法である陰影法を学び、絵画の上でも適用していったが、それは個物を一つの固まりとして表わす、言わば物の個別化へ道を開く第一歩の役割を果たした。物を個別的な固まりとして意識する点で、それらは東洋在来の花鳥画における情緒的な意識とは異なり、西洋画における静物画に近い在り方と言える。秋田蘭画の第二段階では、博物学的「個体への写実」から視野を拡大させ、個体の周辺に空間を持たせてゆく。そこでは、まず「個体への写実」の描写の背後に地平線を設置して、極端な遠小近大の構成をとる。地球球形説に基づいたその地平線の登場は、所詮、大自然の空間を主題としていく決定的な要素となる。広い大自然の空間をパースペクティブによって捉え、個々のモチーフはそれぞれ特定の個別的量感をもってそのなかに存在させる画形式について、「眺望への写実」(Extensive Realism) と命名したが、それは以前の「個体への写実」に比べ視角が際立って拡大された空間表現である。直武は、彼の晩年の安永末年頃にその地平線(水平線)をもった広々とした水面を画面の中央に設置して、その「眺望への写実」を形の上で達成する。こうした「眺望への写実」は、藩主の曙山の場合には認められず、藩主としての保守性から、極端な先駆的

画風の導入には控え目であったようである。

第三章では、司馬江漢における西洋画の新素材の開拓と、「眺望への写実」の探求について考察した。江漢は直武が晩年に達成した「眺望への写実」を、天明年間には腐蝕銅版画、次の寛政年間には油彩画の上で発展的に継承していく。江漢は、遠近・高低・深淺・大小などのように、自然空間の上に置かれる個々の対象を相対的に把握する見方を獲得し、遠近法を強調した現実空間の上に、個別化された個々の対象が自然な形で布置される「眺望への写実」を追求したのである。さらに彼は、その現実空間のうちに人間の営みを盛り込ませ、神仙が住む理想地を求める山水画本来の世界観から遠ざかり、本来の西洋風景画でのような人事中心の生活空間ないしその営為に密着した地上情景の表現に向っていた。「個体」の量塊的な描写を前提とする「風景画」の成立は、その個体の独立性を拒否している「山水画」の中から発生したのではなく、全く別の方向から発生した「物」の写実描写から発展したのであった。