

研究ノート

## 遠近法絵画と覗き見の装置

— 現実の風景はどのようにして絵になったのか —

A Perspective Views and A Device of the Peeping

—How Came the Real Scenery To Be Drawn on the Picture in Japan ?—

板垣俊一\*

ITAGAKI Shun'ichi

This essay clarified the meaning of Peeping the landscape of Japan through the lens. In the 18th century, the Oriental painters who watched Western pictures did not recognize it as the valuable picture. They judged it to be the work of a simple engineer. They said it that it was not art. Because, they thought that the ideal of the painter should be drawn in the picture. The painters who learnt the method of the Western art and had drawn perspective views in Japan were people of a different school. They drew pictures to look in viewing machine. And those pictures were the amusements of the people. The big revolution on the history of the Japanese picture (Realism was authorized) was caused by the curiosity of the people who peeping a picture from the lens.

キーワード：遠近法<sup>1</sup>、眼鏡絵、浮絵、カメラ・オブスクーラ、東西文化交流

### 1 写実的絵画と東洋の画家たち

「<sup>が</sup>画を見る人有れども、画を<sup>まれ</sup>読む人希なり」とか「画は無声の詩なり」という諺<sup>2</sup>があるように、東洋の絵は精神世界の表現だった。このことは西洋の写実的な絵画に出会って以後も江戸時代を通じて変わらなかった。藤井高尚の音楽論『弾もののさだめ』(文化五年序)には、「譬へば、ものゝ形を絵かくにも、すぐれてよく似たるは、<sup>しな</sup>品なくみゆるがごとし」という一文があって絵画

---

\*新潟県立大学国際地域学部 (sitagaki@unii.ac.jp)

を例に写実的表現に対する否定的な意見を述べている。また、画家の渡辺華山も「絵事御返事」(岩波文庫、P.140)の中で、東坡の詩「作<sup>ル</sup>画<sup>ヲ</sup>事<sup>ト</sup>形<sup>ニ</sup>似<sup>テ</sup>、見<sup>ル</sup>与<sup>ニ</sup>兒童<sup>ニ</sup>隣<sup>ニ</sup>」(見=見識)を引いて、やはり実際に近い描写を批判している。

東洋絵画の写実的描法は、大航海時代におけるヨーロッパの海外進出とともにイエズス会によるキリスト教の布教活動にともなってもたらされた西洋絵画によっている。中国では十六世紀末にマテオ・リッチがもたらした絵が西洋画法との出会いだったと言われるが、しかし中国の文人画家たちは中国絵画の伝統を捨てなかった。彼らは聖母子図などの油絵を見て、その写実に驚いたが、それはあくまで画工の仕事であり、自分たちは画工の緻密さではなく、筆法を持った画家であると意識していたという<sup>3</sup>。

筆法や筆勢ということばには画家個人の鍛錬や精進を通してのみ修得できる技量だという観念がある。たとえば田中敏雄は、狩野派の画家林守篤編『画筌』(1721)中の「毎事に粉本を用て古人の規矩を違へず、正道を描んと欲する者は、己が悪きを知り、古人の聖なるを悟り、予も亦一度画の本道に至らんと自ら憤りを発し、神霊を探らんと願う者也。是を以てこれを上功とす」という記述を引いて、円山応挙の写生説以前、「わが国の代表とする漢画系の狩野派と大和絵系の土佐派の二大画派ともに粉本による学画、制作、鑑賞の効用を説いている」<sup>4</sup>と述べている。絵を描くには、現実の対象と向き合うのではなく、まず先人の手本を学ぶべきだというのが東洋の画家たちの信条であった。そして『画筌』に表われる「古人の聖」「悟り」「画の本道」「神霊」といった語句は、絵を描くこともまた芸道であることを表明している。

円山応挙の写生説以後、西洋の画法を学んだ司馬江漢が、天明八、九年(1788~89)の長崎旅行の途次、西日本の各地で人物・風景等の「生写し(スケッチ)」をしていて、その絵が『江漢西遊日記』に残されているが、伝統的な絵師たちにとっては、上記の態度は大きく改まるものではなかったと考えられる。南宗画の画家中林竹洞の『竹洞画論』<sup>5</sup>には「写生」について次のように述べた部分がある。

学画者は、必写生を為べき也。物の勢を見るには、造物にしくはなし。古人の粉本は大塊の中に有とかや。されば、山水を学ぶ者は深山無人の境に遊び、禽獸を写者は山野に行て其趣を見、草花を画く者は、園圃に坐臥して、朝暮風露の態を考ふる類多きぞかし。……………今やうの生写しとは、禽獸はをりにこめ、くさりにからまれたるを坐右に引よせて、その毛色すがたより、いぶせげなるくまぐま迄、あまさずもらさず写しとりてたれりと思ひて、かの物の勢、氣象といふ物は写さず。まことに毛色、形こまか

きくまぐま迄、生の物とたがふ事なくてのち能画とせば、能画は誰も致すべし。……あまさずもらさずかきとりたるは、いやしく見ゆ。其中になくてかなはぬ所ばかりを写てよけん。かくはいひおけど、写生の一事は、よく古画を熟習しての上の事としるべし (学画者必可写照事)

これは蘭画の興隆によって伝統的な画家たちにとっても現実に対する関心が強くなった時代の画論ではあるが、しかしここに言う「写生」の意味は近代のものとはずいぶん違う。しかもまた「今時之人の生写てふ物とは大に別也」とあって、当時は円山応挙の写生説による「生写し」という描写法の観念があったが、竹洞は「生写し」というのは対象を「あまさずもらさず写しとりてたれり」とするもので、物の「勢」「氣象」を写すことがない、その点で自分の唱える写生とは異なるのだという。右の引用文でも、写生とは、画家の眼による自然観察ではなく、自然の興趣をからだ全体で感じとる修行に似た行為にほかならない。大自然はどこまでも「古人の粉本」であったし、いずれにしても「よく古画を熟習しての上の事としるべし」という文末が示しているように伝統的な描写法から少しも外に出るものではなかったといえる。

## 2 壁に穿たれた窓と風景

日本の風景画を代表するものは山水画であり、江戸時代の南宗画に至るまでそれは中国絵画を本家としてきた。そのことは「古人の粉本」に学ぶという態度にもうかがうことができる。見たとおりの物を忠実に写すことへの抵抗は、鎖国日本と比べれば西洋との接触が大きかったと思われる中国の文人画家たちの態度でもあった。清朝前期の画家、鄒一桂 (1686~1772) 著『小山画譜』(1756年以前刊)の一文を小林宏光氏の意識によって次に掲げてみよう。

西洋人は、幾何学にすぐれていて、実際、陰影や遠近表現にいささかの誤りもない。かれらの絵では、人物、建物、樹木のすべてに陰を描き、筆と顔料は中国画家が用いるものとまったく違う。風景は、広い前景から狭い後景へと、三角形をなすように計算されている。かれらが壁に宮殿を描いたりすると、本物のように見えるので、人は思わず中に入ってみたくなる。画を学ぶ者は、かれらの絵の特質を一、二点取り入れて、より人目を引付ける絵を作ることができる。しかしながら、かれらは筆法というものを一切持たない。つまり、技術にはすぐれるが単なる画工であって、我々のいう画家に並べることはできない<sup>6</sup>。

十八世紀の中国の画家たちは、陰影法や透視図法による遠近法的空間構成を

よく理解していた。しかしそれは「画工」の技術的な仕事に過ぎないとおとしめている。マテオ・リッチのような画家は別格として、イエズス会が日本にセミナリオという教育機関を設け、洋風画の指導もそこで行なわれていたことを考えれば、実態としても単なる技術を学ぶ「画工」たちが養成されていたことだろう<sup>7</sup>。

西洋の写実的な絵画は、西洋の精神史の中から生み出されたものであって、それと異なる精神史の中にいる東洋の人々が洋風画に価値を見出さなかったことは当然であった。

右の画家のことばに、「かれらが壁に宮殿を描いたりすると、本物のように見えるので、人は思わず中に入ってみたくなる」とある。これは西洋絵画の描法に示した率直な驚きであり、東洋絵画との決定的な違いがその点にあった。

「中に入ってみたくなる」錯覚を起こさせるのは、描かれた平面が奥行きを感じさせるからであり、個物のリアルさよりも空間構成に西洋絵画の大きな特徴を感じとっているのである。しかもまた、ここに言及されている例が「宮殿」という建物であることにも意味があるだろう。西洋の遠近法絵画と人工的建造物との間には密接な関係があったからである。それに比べると東洋の代表的な風景画は人工的要素の少ない山水画という自然を対象として描く絵であった。

元来、三次元にしてかつ時間的変化を持つ現実空間を縦横のみに限られた二次元の平面に描くことは不可能であり、せいぜい見る者の眼がそれらしく感じる工夫を施して描くしかない。近くの物に隠れて見えないその向こうにある物も、高い視点から見下ろせば見える。遠くの物は近くの物に比べて小さく、また細部も見えないし、色彩も淡く見える。それは山水画をはじめ東洋の風景画がとってきた遠近法の描法であった。しかし東洋の風景画にとってそのような描法そのものは単なる技術に過ぎなかった。だから東洋に移入された透視図法も東洋人にとっては同じく技術に過ぎないのだが、西洋におけるそれは単なる技術として片付けることのできない精神的背景を持っていたことは周知のことである。

ここにいまさら述べるまでもないことではあるが、西洋における風景画の確立については大きな精神的意味があった。西洋の精神史における画期はルネッサンスとして知られているが、なかでも「見ること」と密接に関係する遠近法の成立はその画期たるゆえんであった。十三世紀末のイタリアから始まるルネッサンスは、キリスト教会によって支配されていた中世ヨーロッパの人々の世界認識を大きく変えていった。「西洋では、1400年頃に精神的時代からの離脱が始まった」<sup>8</sup>といわれる。後世の我々が具体的事例としてその変化を確認

できるのは、大量に産み出され続けてきた宗教絵画を含む数々の絵の中においてである。ルネッサンス以前の古い宗教画に描かれた背景の自然には違和感を感じることが多い。十五世紀前半に北部ヨーロッパのフランドルの画家ヤン・ファン・エイクが描いた著名な「ゲントの祭壇画」(1432)の下段「神秘の仔羊」を見てもそのことは良く分かるだろう。ただし、同じ画家によってほぼ同時期に描かれながら、もう一つの絵「宰相ニコラ・ロランの聖母子」(1435)の事情は異なっている。この絵は、宗教画でありながら、画中に自然な風景が描き込まれた例として注目されている<sup>9</sup>。なぜこのような風景描写が可能になっているのだろうか。この作品の風景は、風景画としての自立が許されていない宗教画の中にもありながらも、室内からベランダの向こうに眺められる景色として描かれている点に特徴がある。たぶん、室外をのぞき見る枠に縁取られていることがそれを可能にしているのだろう。そもそも遠近法が成り立つのも、見る者の一点と、枠取られた領域内、という限定された条件においてではない。その枠の外にあるであろう風景を思い描いたとき、安定した遠近法の構図はもろくも崩れるのである。その点で「宰相ニコラ・ロランの聖母子」の絵に開けられた風景の窓は象徴的であった。この窓が絵の額縁となり、手前に描かれた宗教的主題から自立することではじめて風景画は成立する。ただしこの絵の風景は少し高いベランダの上から見下ろす景観となっていて地上の人間の眼の高さでない点も遠近法絵画とは大きな相違点である。この高さが、この絵の室内空間の聖性を保っている。窓枠に象徴されるように、風景画では絵を見る者は額縁の中の向こうを覗くのである。



ヤン・ファン・エイク (1390-1441)  
「宰相ニコラ・ロランの聖母子」

### 3 視覚の優位性と眼の限界

岡田温司は、透視図法と訳されるパースペクティブとは語源的に透かし見る、物を通して見る意であり、遠近法とは元来「覗き見のシステムに他ならない」<sup>10</sup>といった。日本の伝統的絵画の場合は、絵巻のように横に繰り広げられるか、または掛け軸のように巻かれたものが縦に繰り広げられるかして鑑賞さ

れる。あるいは屏風、襖絵にしても、絵は室内に融け込んで、飾られた空間から絵自体が一線を画して別次元の空間への入り口になることはない。それに比べると西洋の絵画は、とりわけ空間表現を持つ遠近法絵画の場合、額縁に入れられることで、絵が飾られている現実の空間とはまったく別の空間を感じさせるものとなっている。これは前述した中国の画家鄒一桂が述べた洋風画に対する印象（「人は思わず中に入ってみたくなる」）でもあった。

ルネッサンス期の絵画になると、人物を含めた画面の空間構成が自然に感じられるような宗教画が描かれる。このような変化について、三谷研爾は「すべての知の根拠を聖書にもとめた中世ヨーロッパでは、感覚や知覚を経由した認識は、人間をひとえに誤謬へ導くものとみなされていた。感覚にたいするこのような低い評価が覆され、しかも五感のうち視覚を最上位に置いた認識の体系がルネッサンスに生まれたときはじめて、新たな空間把握とその表現もまた可能となったのである」<sup>11</sup>と述べている。このようにルネッサンス期における視覚の優位性によって、見ることで世界を知ることだという観念が初めて生まれた。

しかし、見ることもまた新しい問題を提示する。つまり視覚の限界性である。極微の世界や宇宙の彼方は肉眼では見るができない。また絵画においても、全能の神の視点を捨てて地上の人間の視点で見た世界を描こうとしても、もともと奥行きを持った空間を平面のキャンバスに描くことには無理があった。そのような人間の視覚の限界を補うものとして生み出されてくるのが光学的装置であった。すでに十五世紀半ばには、イタリア・ルネッサンス前期の建築家・画家・詩人等々として知られるアルベルティ（1407～72）が、自然を写し取るための装置を考案していることが知られている（ケネス・クラークは前掲書でそれは一種の〈暗箱＝カメラ・オブスクーラ〉であろうと述べている）。さらに、その装置は同じくイタリア人のジョヴァンニ・バッティスタ・デッラ・ポルタ（1535～1615）が1558年に著した著書（*Magia Naturalis*）によって一般化されたともいわれている。また、これと別に二次元の画面上に奥行きを感じさせる描写法として遠近法が現われたのもルネッサンス期であった。絵は「見ることで」によって鑑賞されるものであるが、画家たちにとっては自分の視覚だけを頼りに描くものではなかった。

アルベルティの装置はのちにレンズ付きのカメラ・オブスクーラとなって西洋の風景画を支える器具となる<sup>12</sup>。十五世紀のルネッサンス絵画にはすでに「ラファエロ、ジョルジョーネ、ティツィアーノ、パオロ・ヴェロネーゼの背景のいたるところに、おどろくべき自然観察の跡が認められる。だが、彼らの

うちのひとりとして、自然の真実な視覚的印象の記録がただそれだけで十分に絵画の目的となると考えた者はいなかった」(ケネス・クラーク前掲書)——すなわちルネッサンス期の絵画は、まだほとんどが宗教画であった。しかし、視覚それ自体に関心を持つようになった絵画はついに外界の「視覚的印象の記録」だけで意味を持つ風景画を生み出すに至る。風景画の成立は、キリスト教会からの絵画の完全な自立であった。

#### 4 遠近法と創造される風景

さらに、十七世紀初頭に発明された光学的装置すなわちレンズを組み合わせた望遠鏡(それは物を見る人間の眼の限界を補う補助装置であった)は、自然観察によって教会の宗教的権威と対立する結果を生み出した。よく知られたイタリアのガリレイの宗教裁判(1633)である。ポーランドの天文学者コペルニクスが『天体の回転について』(1543刊)で地動説を唱えて教会から非難を浴びたが、ガリレイは望遠鏡による天体の観測によってそれをさらに証明した。視覚の優位による世界認識の決定的な変革である。地動説は、宗教的権威からみれば、たかが一人の人間の眼で覗いた天体の動きに過ぎないあやふやなものでしかない。しかし、その〈個人の眼で見た〉事実がいまや宗教的権威を脅かすまでに至ったのである。

このような世界認識の新たな形式と遠近法との関係を、かつて中井正一は次のように述べている。ガリレオ以後の近代空間は、特定の個人の眼から見られた空間であり、「遠近法の空間」として出現する。それは「自己を発見した人間の空間」であった。ガリレオ以後のヨーロッパ人は、「自分が立っているところからながめやるところの永遠の一点に向かって、全世界が遠くなるほど小さくなり集中されているところの遠近のある視野の体系の世界が有ることを今や初めて発見したのである。……これは世界をまとめることのできる中心がおのおのの個人にその基底をもっていることを意識することなのである。……すなわち人間が全世界の観察者として、すなわち「主観」を確立したのである」<sup>13</sup>と。この新しい空間認識の淵源は西洋のルネッサンスにあった。「ルネッサンス絵画の最大の意義は観者の固定された視点に基づく中央(または線)遠近法的空間構成の確立」(『新潮世界美術辞典』1985)だったからである。

聖書では神が世界を創ったとされる。しかし、人間にとって現実の世界は、個々の人間が全世界の観察者となることでのみはじめて認識される。人間にとってそれは世界の創造にも匹敵することであった。しかもそのことは単なる

比喩的表現ではなかった。遠近法とは、眺められた空間を写し取るだけの方法ではなく、逆にあるべき空間を創り出す方法でもあったことは強調していただろう。遠近法すなわち透視図法を応用すれば仮想の現実を描くことが可能になるのである。この描写法が画家だけでなく建築家の求めたものだったことは、画家であるとともに建築家でもあったアルベルティの事績に認められる。たとえば十五世紀後半に、フランチェスカ<sup>14</sup>周辺の画家によるものとされている透視図法で描かれた「理想都市図」が知られている。山川原野の自然は人間の創造を越えているが、建物や都市や運河は人間の創造のうちにある。それらの景観の完成予想図は、神ならぬ人間によって創造される世界の子見的描写だった。遠近法は見える世界の模写だけでなく、創造あるいは想像世界の写実的な描写でもあった。また、遠近法的構図が、建物内部や都市景観、あるいは並木や運河といった直線をもつ景観に多く用いられていることも、この描法と人工的に創り出された景観との深い関係を示しているだろう。

## 5 蘭画と自然観察

日本において西洋画が蘭画として本格的に導入されるようになったのは司馬江漢（1747～1818）からだとされる。彼は壮年のころ伝統的な狩野派に学び<sup>15</sup>、また鈴木春信に学んで浮世絵を描いたりもしたが、のちに蘭学に興味をひかれ、洋風の油絵や銅版画の制作を試みている。その著『西洋画談』の中において、西洋の絵について江漢はこう述べている。

彼の西洋諸国の画法は、皆同風にして之<sup>これ</sup>蘭舶<sup>もたら</sup>齎<sup>もたら</sup>し来たりて、日本に今あるもの多し。故に之を呼びて阿蘭陀画とも云ふ。扱<sup>さてかの</sup>彼西洋諸国の画法は、写真にして其の法を異にす。和風漢流の画を作る者は、甚だ奇怪の事として学ぶべきとも思えず。為すべきの手だてなく、画と云ふものには非ず、細工にして作るものと云ふ者あり。愚なる事なり。……和漢の画は、翫物にして用を為ず。且つて西画の法に至りては、濃淡を以て陰陽凸凹遠近深淺をなすものにて、其の真情を模せり。（『日本随筆大成』巻六、P.807）

\*表記は読みやすいように少し変えてある。

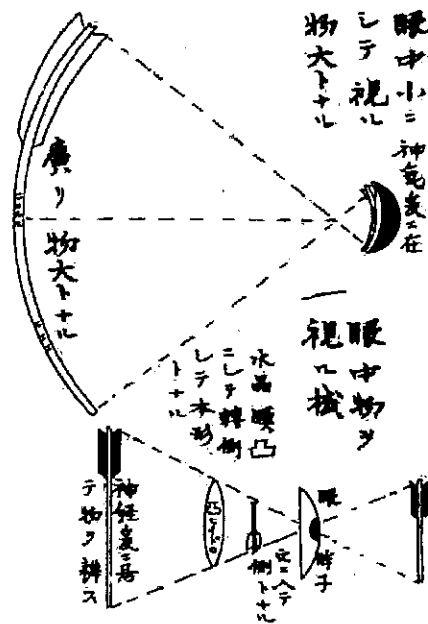
彼は西洋画を「真を写すの法」であるとも言ったが、漢画系の画家中林竹洞が「写生」を唱えつつも、物の「勢」「氣象」を写さなければ絵ではないと言ったのもほぼ同時代のことである。絵画という芸術が現実を写すだけのものであるならばそこに何の意味があるのか——。江漢の主張が意味を持つのは、絵の芸術性だけでなく、新しい人間の認識のあり方という知の枠組み総体の中



においてであった。江漢はまた『春波樓筆記』の中で次のようにも述べている。

蘭画と云ふは、吾日本唐画の如く筆法、筆意、筆勢と云ふ事なし。只、其物を真に写し、山水は其地を踏むが如くする法にして、写真鏡と云ふ器あり。之を以て万物をうつす。故にかつて不見物を描く法なし。唐画の如く、無名の山水を写す事なし。又、画を作るに、五彩の画の具は、皆膠水を用ひず、蠟油を以て調和して之を造る。……吾国の人、万物を窮理する事を好まず。天文、地理の事をも好まず、浅慮短智なり。（『日本随筆大成』一所収、P.413）

彼の蘭画に対する熱意は、「見ること」によって万物を窮理する天文・地理という西洋の自然科学への傾倒と一体だったのであり、西洋の知の枠組みを受け容れることではじめてここに西洋の遠近法絵画が価値を見いだされたという事情を知ることができる。蘭学の知識を持っていた彼は、人間の眼が水晶体で絞られた外界の光が網膜に反転して映ることで景色をとらえるものであることを明確に知っていた。江漢はいう、「眼は骨の<sup>くほか</sup>陷なる所にありて、名て目窠<sup>くわ</sup>と云、眼中睛と云て孔を穿ち、是睛子也。万物の景此孔の内に入る。孔小にして内暗し、此孔を過ると景悉く転倒す。其次水晶様のものあり。景透徹て倒となる故に景直となる。此盤水晶様の玉の凸なる故也。其次に羅紋膜と云者ありて自ら凹く也。景これが為に本形を現す。凹の鏡にうつるが如し。其羅紋膜、脳の神経に通達して直に視処の知る。望遠鏡・顕微鏡・写真鏡、眼中の機を法り、製す」（司馬江漢『独笑妄言』文化七年）と。人間の眼球に対する解剖学的知識に裏付けられた見ることへの関心がここにあった<sup>16</sup>。また、次章に述べる光学的器具と彼の透視図法との関係もこのように眼との密接な関係を持っている。なお、外の像が網膜に至るまで、絞られた瞳と水晶体で二度反転して正像となると江漢は誤解しているが、ともかく蘭学によって解剖学的に理解しようとしている点が重要である。



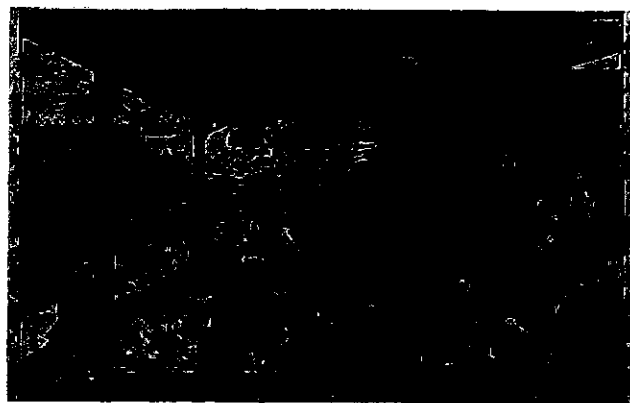
『司馬江漢全集』第三卷（八坂書房、1994）所収『天地理譚』より

蘭学者の大槻玄沢は『蘭説辨惑 磐水夜話』（天明八年序、寛政十一年刊）の中で「景画灯笼」すなわち幻灯機についての質問の説明に、人間の眼の原理を使っている。「答ていはく、和蘭にてこれは「とうふる、らんたある」といふ。釈すれば妖燈といふことなりとや。元と児女子の玩弄の器なり。前に置ける小箱は先きをすかし、その内に火を点し、その透間へ硝子に画たる絵を逆まにさし入れば、その影転倒して向ふのかけ地へ順にうつり、且形大びになるなり。これは眼といふもの、万物来映して、内に景さず道理と同じくしてそのものを見てその理を弁ぜば、速に解するなるべし。理に味き人には、其ま、解しがたきものゆゑ、妖燈の名あるにや」と。幻灯機を人間の眼の構造で説得しようとするのは、易を難で説明するように思うが、西洋の光学機器と人間の視覚の密接な関係からすれば蘭学者としては自ずとこのような説明になるのであろう。江漢の『独笑妄言』でも「写真鏡、眼中の機を法り、製す」とある。

## 6 浮絵のトリック

西洋の遠近法の構図を、珍奇なものとして模倣した絵は、「浮絵」と称されてすでに十八世紀前半から日本にあった。江漢の『西洋画談』に見える、「画と云ふものには非ず、細工にして作るもの」という伝統的な絵師からの批判はすでに前掲の中国清朝前期の画家鄒一桂の洋風画批判にも見えていた。中国の人文画家が「単なる画工」の仕事だといひ、日本の漢画系の絵師たちが「細工にして作るもの」だと批判した洋風画は、中国でも日本でも民衆を相手とした絵師たちによって実際に風俗画として描かれていたのである。

透視図法を強調した浮絵の元祖とされてきたのは、その絵にみずから「浮絵根元」と書き入れた奥村政信（1686-1764）であるといわれている。『浮世絵類考』（仲田勝之助編校、岩波文庫本）の奥村文角政信の条では、「浮絵と云て名所其外牧狩の図、曾我十番切等、遠景の奥深く見ゆる図を、板行にせしなり、其比は大



図録『HANGA 東西交流の波』（東京藝術大学美術学部版画研究室他編、東京新聞、2004）より

奥村政信の「両国橋夕涼見浮絵根元」と右端に書かれたこの浮絵がよく知られている。「紅絵」とも呼ばれ、全体が赤みがかった黄色で彩色されている。

に流行す、紅絵の始めなり」と評する。今日残されている政信の代表的な浮絵は、名所の風景や曾我物語の場面ではなく江戸の町を題材にした浮世絵である。それらは、「両国橋夕涼見」をはじめ、商家の店内を描いた「駿河町越後屋呉服店大浮絵」（延享初年1744-45ごろ）にしても、まっすぐな街の通りを描いた「新吉原大門口中之町大浮絵」（同延享初年ごろ）にしても、みな人工的に作られた直線を持つ景観であった。殊に、歌舞伎小屋の内部が好まれて描かれたが、これも江戸庶民が体験できた大きな人工的室内空間であった。

黒田源次著『西洋の影響を受けたる日本画』（中外出版、1924）では、浮絵の始まりを元文四、五年（1739～40）ごろとした。そして、西洋に由来する透視図法によって描かれたこの絵の淵源について二つの疑問を呈する。「第一に浮絵の起源が蘭学の興隆に遠く先つてあるといふ事」、「第二に浮絵には其胎生期の作品ともいふ可き、洋画の模倣的作品が嘗て発見せられない事」の二点である（同上）。これらの疑問は浮絵が西洋の透視図法を直接学んだものではないことを明らかに示している。そこで、中国の通俗絵画との関係が考えられた。浮絵の多くが版画として印刷されたことは、それに先だつてすでに「当時の支那の通俗印刷物のうちにも遠近視法を用ひたものがあつたのではなからうか」と黒田は想像し、その具体的な例として乾隆六年（1741）春の年号を持ち、西洋の筆法に倣つたとする蘇州版画「姑蘇萬年橋」図をあげ、「要するに浮絵の起源は支那に在るといふことは断定するに躊躇しない。そうしてそれが康熙・雍正・乾隆初年の西法を参へた支那画であることも想定し得る」（同上）と結論付けている<sup>17</sup>。散逸しやすく制作年代も不確かな民衆絵画でこの事実を裏付けることは困難であるが、この説は今日でも定説となっている。

ところで、「両国橋夕涼見」（この題、夕涼みの「み」の仮名に「見」の字を使っていることには意味があるだろう。浮絵は視覚を主眼とした絵だったからである）の浮絵については、透視図法で描かれた茶屋の室内とその窓から見える両国橋周辺の川辺の風景が不連続であることに注意が払われてきた。たとえば、このような例は奥村政信の「唐人館之図」にも見られ、その構図が中国の蘇州版画（「池亭遊戯図」「遊楽図」）と共通することから、岡泰正著『めがね絵新考』（1992）は、初期の浮絵に見られる室内の景と外界の景とが不統一に描かれている点は、西洋の遠近法絵画を直接学んだものではなく、中国で摸倣された安価な絵にそうした不統一があり、唐船で長崎に輸入されたその絵を日本の絵師が摸倣したことによるものではないかという仮説を述べている。またさらに、あるいは中国製の浮絵を見せる箱型ののぞき眼鏡が輸入され、それに付属していた絵を摸倣したものかも知れないともいう（同書、P.66）。しかし今の

ところ確たる証拠がない。中国の浮絵における窓枠については、中国式庭園の〈框景〉の方法とも関連があるように思われるがどうであろうか。中国式庭園では風景の観賞の仕方として壁にくり抜かれた窓を通して景色を部分的に切り取って見る方法が用いられている。建物の壁に穿たれた穴の向こうには、奥行きをもった現実の風景があたかも額縁に入れられたように覗かれる。

「両国橋夕涼見」の主題は茶屋遊びをしながら夕涼みする遊客を描くことにあり、外界の景色はその背景となっている。これは西洋ルネッサンス期の、室内から覗かれる風景を描いた絵（前掲「宰相ニコラ・ロランの聖母子」など）の構図と類似するが、それらは室内の外の景色がむしろ安定した遠近法によって描かれた風景画を思わせる点で、構図の特徴は政信の絵と逆になっている。政信の絵は室内の描写にだけ西洋の透視図法を用い、そこから見える外界は東洋の伝統的な俯瞰的風景描写によったものであろう。同様に室内と屋外の景観の不一致が見られる政信の「唐人館之図」の場合は、あたかも船首が上がった屋形船に乗って湖上に行くような印象を受ける絵であるが、左右二つの窓枠と正面二つの窓枠、計四つの窓枠に仕切られた外界の風景は、それぞれ瀟湘八景の一部を描いたような絵であり、唐人館の四つの窓に嵌め込まれた名所絵になっている。瀟湘八景は東洋の伝統的な画題であり、透視図法による室内空間とは異質の山水画であった。

「両国橋夕涼見」の絵に話を戻すと、茶屋は両国橋が架かる岸辺からかなり高い位置にあって、橋を含めた景色は画中の遊客から見下ろされるようになっている。絵の視点も茶屋の床の位置にあって、下に広がる景色を真横に見る位置にはない。外の風景は暑気を払うために開け放たれた茶屋の三方から見渡されるパノラマになっている。パノラマ風景に消失点はない。風景画は単に一点の消失点を持つ構図だけでは成立しない。消失点の位置には決して一点に収束することのない横に無限に広がる水平線（地平線）が存在する。ひたすら自然の風景を描いてきた東洋の風景画は、現実の風景を写し取ろうと試みたとき、横広がり



黄表紙「通世界二代浦島」（飛田琴太作／古阿三蝶画、天明四年1784刊）  
十八世紀後半の水平線が描かれた  
民衆絵画の例。

を採った。それはパノラマ的な風景画であり、雪舟の「山水長巻」などはその最たるものであった<sup>18</sup>。

江戸時代の遠近法絵画が、山水画が対象とした自然界ではなく、人工的な都市や建造物を対象としたことは、既述のように西洋においてそれが生まれ出たときからの、その描法の本質でもあった。

浮絵は中国では「遠視画」という（『嬉遊笑覧』書画）。『虞初新志』（康熙癸亥・1683、新秋心齋張潮自叙）に遠視画、旁視画、鏡中画、管窺鏡画などのトリック絵画の名称が見えることから<sup>19</sup>、すでに十七世紀後半から中国で描かれていた俗画である。もちろんそれは西洋の画法をまねて制作されたものであった。十九世紀に入ってからの記事であるが、中山美石編著『春雨楼叢書』卷之二「十二蘭画」の項には次のようにある。

阿蘭陀の地方は唐・日本の如の図法なし。皆荏油にて画す。日本に是を油画と云、又蘭画と云。唐にて西洋画と云。唐より西方の蕃国を西洋と云故也。唐にても明の比より此画法大に行る。余、往年長崎に遊て、明より清に至る俗画数十枚を得たり。悉く西洋の画法にて、高殿樓閣、蕃画に彷彿たり。日本にても、長崎の画工に西洋の法を得て画したるを見るに、真に蕃と其巧を相争ふ。蘭人も亦た此画工に命して各持帰る。

（『春雨楼叢書』は諸文献からの引用が多い。末尾には文政六年（1823）の年号を記すが、卷之二の文中には寛政年間（1789-1800）の記事があることから右の記事もそのころと思われる。）

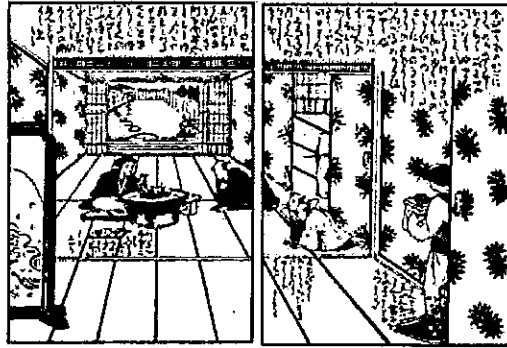
ここに「明より清に至る俗画数十枚を得たり」とあるように、透視図法を用いた清朝初期の〈俗画〉が長崎に大量に入ってきていたと思われる<sup>20</sup>。浮絵は版元によって販売された版画であり、商品価値は絵のトリック性にあったと考えていいだろう。そのトリックによって江戸時代の民衆にももの見方を教えたことは確かだが、江漢が強調したような西洋の知の枠組みとの関連はまったくない。

先に例としてあげた政信の浮絵に見られるように、中央に至るほど空間が後退し、逆に絵の手前にいる人物たちを浮き上がるように感じさせるのが「浮絵」であった。葛飾北斎が描いた忠臣蔵芝居の浮絵でも、背後の風景と手前の舞台空間とが不連続で、違和感を与える構図になっている。それらは中景の部分が不明



葛飾北斎「新板浮絵忠臣蔵初段鶴ヶ岡」  
（可候画）（図録「中右コレクション 四大浮世絵師展 写楽・歌麿・北斎・広重」  
2006より）

確で、遠景と近景とが強調して描かれる構図であり、稲賀繁美が、遠近法というよりも「遠-近法」<sup>21</sup>であるといった性格に近い。芝居の場面を描く忠臣蔵の浮絵には、政信の浮絵に見られた室内と屋外の景観構図の不一致がいわば所を得ているといえるだろう。なぜなら芝居の場面は、舞台とその奥行きを示す書割の風景という二つの部分で成り立っているからである<sup>22</sup>。

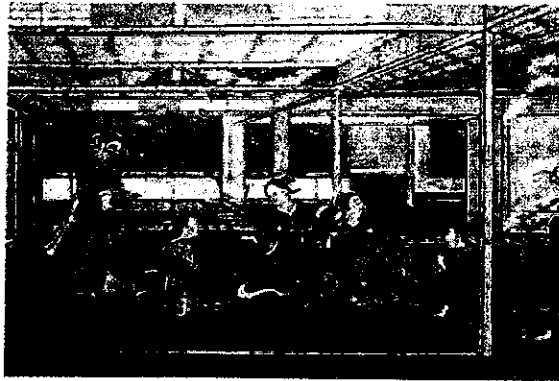


黄表紙「金々先生栄花夢」(恋川春町作・画、安永四年1775刊)

遠近法で描かれた夢の世界の座敷。奥の庭は絵の中の覗かれた風景である。十八世紀には民衆絵画において透視図法がお馴染みの構図となった。

#### ◇日本の室内と風景画

右の絵は、正面に見える海の景色が山水として描かれるが、右側の障子戸の下には装飾として水辺に咲く花が描かれ、さらにその奥には床の間にかけられた富士を描く風景画の掛け軸が見える。左の襖絵から右の掛け軸までの横一線に見える風景は室内の絵と現実の景色との区別がつかないように並べられている。この絵の中で、現実存在が確認されるのは、右端に部分的に見える桜の木と、正面に生えている柳の木だけである。



神戸市立博物館編集図録『眼鏡絵と東海道五拾三次展：西洋の影響をうけた浮世絵』1984、P.11より

## 7 眼鏡絵とレンズ

「浮絵根元」を称した奥村政信(1686-1764)が江戸で浮絵を描いていたころより少し後れて、遠近の景色を中景が自然につなぐ洋風画で日本の現実風景を描いたのは京都の円山応挙(1733-1795)であった。司馬江漢が洋風画に取り組んだ時代よりも前である。応挙を祖とする円山派の絵は「写生」による個物の写実性の高さによって知られていて、写実に対する漢画系の絵師の批判については前にふれたが、絵画史的には明治に至るまで「一世紀半にわたり京都を中心として日本画壇に大きな勢力を占めた」<sup>23</sup>ことが認められている。この点について黒田源次は、彼の写実性が享保ごろ長崎を通して流伝した中国の画家、

沈南蘋 (1682?-1760) の画風によって始まることを認めつつも、近世絵画史上において応挙が大成した写実主義は眼鏡絵制作による西洋画法の修得によって実現したものと述べた<sup>24</sup>。ただし留意すべきことは、大衆的な浮世絵を除けば、本格的な絵師として活躍した時代の応挙の作品には、決して西洋の遠近法によるパースペクティブ・ビューズ (風景画) が描かれていないことである<sup>25</sup>。この点から、応挙が障屏画で名を成す以前に眼鏡絵を描いていたという事実疑問を呈する見解もある<sup>26</sup>。実際、応挙の眼鏡絵は「伝応挙作」とされるものが多い。

宝暦頃 (1751-64) に描いたとされる応挙の風景浮世絵のひとつに京都の三条大橋を描いた眼鏡絵が知られている。この絵について黒田源次は次のような特徴を指摘した。

1. 眼鏡絵であること。
2. 京都の名所を描いた浮世絵であり、京都の画家が描いたものであること。
3. 画中の婦人の結髪の様子は安永 (1772~81) 前を想定させること。
4. 正確な遠近法そして藍色をもってする空の塗り方に銅版画の影響が認められること。
5. 人物、樹木、山などがきわ



たばこと塩の博物館編『特別展 阿蘭陀趣味—鎖国下のエキゾチシズム—』1996より)

円山応挙の作と伝える宝暦頃 (1751-64) の眼鏡絵「京 三条大橋」20.7cm × 27.3cm 橋詰めの店の「たばこ」の字が反転している。

めて巧みに描かれていることから作者は必ず大和絵または南画などの漢画にも相当造詣が深い人物だったと考えられること。

そしてこれらの点から、この絵は名も無き絵師の手すさびではなく、円山応挙の作としか考えられないと結論付けた<sup>27</sup>。応挙の眼鏡絵とされる作はほかにも存在する。なお「京三条大橋」の絵が、覗き見るための鏡像になっていることは、左端橋詰めの店先に吊り下げられた「たばこ」の文字が反転していることで知れる。

浮絵の大きな特徴は画面の奥行きを感じさせるために建物の直線を利用する点にあった。途切れないその直線によって、絵を見る者の視線は近くから遠くへと誘われる。しかしその先はすべてのものが一点に収束し消失するという矛盾をはらんでいる。前述のように近景を透視図法で描きながら、遠景になるとそれに従わないパノラマ風景になるという構図のアンバランスは、そのような

矛盾の回避から来ていると思われる。ひるがえって応挙の絵を見たとき、近景と中景とは橋によって飛び越えられ、また近景と遠景とは中景の家並みによってごく自然につながれていて、違和感のない風景描写になっている。画面両端にごく僅かに描かれた町屋の建物は、視点人物が橋詰めの店先に立って彼方に広がる東山方面の風景を見ている感じを与えているが、画面上の両端の建物の直線はずかで、見る者を画面の奥へ誘う効果は持たず、橋もまた曲線を描いてその先の道路へとつながっている。

応挙の場合は、京名所を描いた眼鏡絵のほかに、おそらくは西洋の眼鏡絵を手本にした中国の民衆絵画を模倣して描いた中国風景図が知られていて、透視図法および空を藍色に塗る点などから、間接的に西洋の銅版画にその手法を学んだことが知れる。そのことは、とりわけ伝応挙作とされる眼鏡絵「鎮江樹林図」がよく物語っていて、この絵はフランス製の銅板眼鏡絵（パリのブルヴァールの景）などを参考にした構図である<sup>28</sup>ことによって理解できる。すなわち応挙の眼鏡絵は奥村政信の浮絵を継ぐものではなく、別途西洋の銅板眼鏡絵を淵源とするものであった。

「京三条大橋」の絵は、京の町の人々にとって日常見慣れた景色を描いた絵にすぎない。しかしこれは直視する絵ではなく眼鏡絵である。覗き眼鏡の装置で覗くための絵であることにその存在価値があった。日常の見慣れた景色は、光学的な装置を介在させて覗かれたとき、見る者に新たな驚きを与えた。どんな驚きかといえばそれはレンズの向こうにもう一つの現実が見えるという驚きであったと思われる。眼鏡絵はレンズが嵌め込まれた小窓から覗いて見るための絵であり、そこでは見慣れた日常の虚構化が行なわれる。かつまた見る者にこの世を覗く体験をも与えるのであった。この絵が窓から覗かれたパノラマ風景である点は、前述のように浮絵の中に描かれたパノラマ風景が、画中所ける室内の窓枠によって見通されていることと共通する。窓枠のかわりになっているのは、レンズの小窓であり、その縁取りによってはじめて自然な風景が描かれる。

西洋における風景画がカメラ・オブスクーラのような光学装置と一体の関係にあったと同じく、日本においても山水画の理想世界ではない浮世の風景が絵の対象になりえたのは、覗き見る装置の介在があったからだといえることができる。その絵、すなわち浮絵や眼鏡絵などの風景画は、民衆の手に入りやすい版画という形式で量産され、民衆が喜ぶトリック性にその主眼があった。それは土佐派や狩野派などの権威をもった伝統的な絵師たちが描けなかった市井の空間（浮世）を、伝統的な画法とは異なる新たな描法（遠近法）によって絵画化



した。そして浮世絵の流れは葛飾北斎や歌川広重の風景画を生み出す。しかし彼らの「富嶽三十六景」や「東海道五十三次」は写実性よりもむしろ様式美によって成り立っている。東洋の伝統的な画家たちが言う、絵はただ現実を正確に写し取るためのものではないという批判ももっともなことだからである。

#### 終わりに

透視遠近法は、四角に枠どられた平面とそれを見る不動の一点という、きわめて限定された形式の中にのみ成立する構図である。しかもその一点は片目で見える一点であった。現実的には、我々は両眼で見ることによって物を立体的に捉えているのであるが、透視画法はそれをあえて否定している。また、本来は雑然としていて、ほとんど直線を持たず、しかも常に移動する視点から眺められる自然の風景は透視図法の効果を発揮しえない。それ自体すでに直線を使った人工物である都市や建物こそその効果を目に見える形で描きうる。つまり、すでに透視図法的な風景は人間によって作られた景観であった。しかもまた逆にその景観はまさしく透視図法によって設計される景観でもあった。これによって、あたかもありのままの自然の捉え方のような錯覚を与える遠近法が、いかに限定を加えた人工的な認識の形式であったかが分かるだろう。遠近法は、正確な描写を装いながら、実は多くのものを隠し見えなくすることで成り立っている。われわれが、不動の一点から、もし上下左右に視点を移動してみるならば、それら隠れている風景は目の前に開け、自然の多様さを現わすはずだが、そうなるとこの遠近法は成り立たなくなる。江戸時代の民衆絵画、浮世絵は、そのような遠近法を絵画における一種のトリックとして借用しながら、われわれの住む現実の空間を描く新たな様式を生み出したのである。

注

- 1 以下、本論で使用する「遠近法」の語は、すべて線遠近法あるいは透視遠近法、透視図法をさし、東洋の空間的遠近法を指すものではない。
- 2 天明六年、松葉軒東井編『譬喩尽並ニ古語名数』（宗政五十緒翻刻『たとへづくし』同朋舎、一九七九年刊、P.308）
- 3 小林宏光「明末絵画と西洋画法の遭遇」（町田市立国際版画美術館編集『「中国の洋風画」展：明末から清時代の絵画・版画・挿絵本』1995所収）
- 4 田中敏雄「狩野派の画論」（神林恒道編『日本の芸術論—伝統と現代—』2000、所収P.137）
- 5 享和二年(1802)成立。「定本日本絵画論大成」第六卷所収。
- 6 小林宏光「明末絵画と西洋画法の遭遇」（同上）
- 7 「セミナリオではラテン語・ポルトガル語・国文学・数学などと並んで音楽・絵画、のちには銅版画技術なども教育されたのである。」（『日本の美術』第八〇号「初期洋風画」1973、P.45）
- 8 H.G.ワツ「自然像の様式」（山本正男監修『比較芸術学研究IV芸術と様式』1980、所収）
- 9 ケネス・クラーク『風景画論（改訂版）』佐々木英世訳、1998、原1949、原著改訂版1976  
宗教画では絵の中心部に聖なる者が配置される。しかし遠近法絵画の中心はすべてのものの消失点である。遠近法の原則に従えば、聖母子像であっても風景の従属的存在となるしかない。画面全体の消失点を持った絵の中では、宗教的権威は否定されるしかないのである。そこでは見る者の個人的な視点のみが絶対的存在となる。
- 10 岡田温司「ルネッサンスにおける遠近法」、大林信治・山中浩司編『視覚と近代』1999所収、P.24
- 11 三谷研爾「街衢へのまなざし—近代における都市経験とその言語表現—」（大林信治・山中浩司編『視覚と近代』1999、所収）
- 12 「一七世紀に入ると、カメラ・オブスクーラなる名称の生みの親でもあるケプラーが風景をレンズ付きのカメラ・オブスクーラで描き、その正確さをどんな画家も及ばぬものと称賛した、と伝えられている。」（小林頼子著『フェルメール論』、八坂書房刊、1998、P.155）
- 13 『美学入門』（『中井正一全集』第三、1964所収）
- 14 フランチェスカ（Francesca, Piero della 1416頃～1492）はイタリアの画家。数学者でもあった彼は『絵画の遠近法』という著書も著している（『岩波西洋人名辞典』増補版P.1230）。
- 15 「予、壮年の時、専ら唐画を以て人にも教へ、墨竹など描く法は、葉は个字点分字、節の法は、上乙、下八、小枝は雀足とて、法則を以て人に示す。」（『春波楼筆記』（『日本随筆大成』一所収、P.421）
- 16 ちなみに西洋においては十六世紀からレンズと眼そして網膜の関係が論じられ、十七世紀の初頭にケプラーが「角膜とレンズとによって焦点を結ぶ光線が網膜の上に倒立した実像を映すということをはじめて明らかにした」（A.C.クロムビー著、渡辺正雄・青木靖三共訳『中世から近代への科学史』下巻、1968）とされる。
- 17 黒田源次があげた「姑蘇萬年橋」図は鳥瞰的な構図であるが、この橋はさまざまな絵に描かれていて、1760年頃の円山応挙筆と伝えられる透視図法による横から見た「姑蘇萬年橋眼鏡絵」（神戸市立博物館編、図録『異国絵の冒険～近世日本美術に見る情報と幻想』2001、P.51・52）もあり、黒田の指摘は間違っていない。
- 18 高岸輝によれば、すでに十五～六世紀の戦国時代には、現地へ赴いて実景をスケッチし、パノラミックに景観を描く新しい風景画が、土佐派の絵師によって描かれていたという（高岸輝「室町絵巻の環境と表現—土佐行広から土佐光信・土佐光茂へ—」、『日本文学』2009.07）。
- 19 『秋苑日渉』（文化四年刊）三「遠視画」の項に、『池北偶談』に『虞初新志』の「黄莊小伝」を引きながら「有<sub>レ</sub>遠視画、旁視画、鏡中画、管窺鏡画、上下画、三面画<sub>一</sub>。遠視画即浮画也」とあることを述べている（『家政学文献集成』江戸期V、渡辺書店1969）。
- 20 町田市立国際版画美術館編集『中国の洋風画—明末から清時代の絵画・版画・挿絵本』（1995）によれば、透視図法によって極端に遠近を強調した絵が中国で制作されるようになったのは清朝になってからで、明の時代にはまだなかったという。

- 21 稲賀繁美「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」(『日本研究』2005.10)
- 22 なお、芝居の背景として奥行きを感じさせる遠近法のトリックは、すでに十六世紀初めのイタリアにおける演劇の舞台装置に見られるという(橋本能『遠近法と仕掛け芝居』2000)。
- 23 『国史大辞典』第十三巻、吉川弘文館刊、1992
- 24 黒田源次著『西洋の影響を受けたる日本画』(中外出版、1924)
- 25 成瀬不二雄「円山応挙論」(『論集 日本の洋学』Ⅱ、1994、清文堂刊所収)
- 26 T・スクリーチ著『大江戸視覚革命——十八世紀日本の西洋科学と民衆文化』(田中優子・高山宏訳 1998)
- 27 黒田源次「円山応挙の眼鏡絵に就て」(『浮世絵之研究』6、1923.03、黒田源次著『西洋の影響を受けたる日本画』中外出版、1924に載録)
- 28 神戸市立博物館編、図録『異国絵の冒険～近世日本美術に見る情報と幻想』(2001、P.49、岡泰正解説)