

亜欧堂田善の銅版画名所図「ミメクリノツ」について

中 島 由 美

はじめに

亜欧堂田善（1748-1822）は、陸奥国須賀川（現福島県須賀川市）の商家出身で、文化年間（1804-1818）を中心に活躍した洋風画家である。

寛政6年（1794）47歳のとき、白河藩主松平定信（1758-1829）に起用され、定信のお抱え絵師谷文晁に師事した。定信の命で銅版画技術を修得した田善は、江戸にいた14年間に実用銅版画として完成させた『医範提綱内象銅版画』『新訂万国全図』と、江戸の名所を描いた大形・中形・小形の40種以上の銅版画を制作している。それらの名所図には三囲付近の風景を描いたものが3点あり、そのなかで大形の1点が「ミメクリノツ」である。三囲付近はすでに浮絵として歌川豊春が描いており、田善が一時的に入門の経験がある司馬江漢は天明3年（1783）と7年（1787）に二つの「三囲」の銅版画を制作している。当時、江戸では三囲付近が庶民の人気を集めていたことが、たびたび名所図として描かれた所以である。

先行研究では、亜欧堂田善の銅版画技術修得や西洋画法、蘭書との関係、油彩画、銅版画の作品の研究などが論じられてきた。銅版画江戸名所図については、江戸の風俗を中心に描いた風景画であり、名所景観を捉える視点が従来とは異なっていると指摘されている¹⁾。各々の三囲の名所図の描き方を比較してみると、亜欧堂田善の作品からは先行の作例にない田善独自の景観のイメージアビリティと西洋的視線を読み取ることができる。

本論文では、田善の「ミメクリノツ」を中心に、小形銅版画名所図の「三囲眺望之図」「三囲図」も取り上げて、描法、見方、変容について分析し、検討する。

1 三囲付近の景観

亜欧堂田善が銅版画を始めたのは寛政年間（1789-1801）末頃と思われるが、銅版画の江戸名所図を制作した時期については確定できないまでも、田善が江戸にいた文化年間（1804-1818）後半には円熟した作品が仕上がっていたのである。名所図として三囲付近（現墨田区向島）の景色を取り上げたのは、田善の好みや感性だけではないと思われるが、銅版画だけでなく、油彩画にも三囲の景色を題材に描いているところを見ると、風景表現に徹する姿勢が窺える。

さて、新興都市である江戸では、隅田川周辺の名所はどのように見られていたか。中世から近世にかけて、隅田川は江戸の名所の地名として知られていた。平安末期から中世の日記や紀行文学には、名所は知識と教養としての「などころ」であって、和歌に詠み込まれ、その場所をイメージする記号として存在する。しかし近世になると、名所は和歌の世界の地名ではなく、その場所に実際に行って、目で確かめるといった名所に変容した。

武蔵の名所である隅田川は、在原業平が『伊勢物語』のなかで詠んだ都鳥とともに記号として想像の世

界を形成する。さらに、隅田川はそこに身を投じた梅若丸も記号となり、謡曲「隅田川」のイメージが膨らむのである。

隅田川の東岸には、謡曲にある梅若塚と木母寺があり、すでに名所として知られ、浮世絵師により描かれている。この付近より隅田川の下流が脚光を浴びるようになったのは、元禄6年（1693）に三囲稲荷において宝井其角が「夕立や日をみめぐりの神ならば」の雨乞いの句を詠んだことで有名になり、稲荷の背の高い鳥居の景観が絵画や川柳などにとりあげられたことによって、江戸の人々に三囲稲荷にたいするイメージが定着した²⁾。三囲については、文和年間（1352-1356）に、この牛島村を訪れた三井寺住職源慶僧都が弘法大師建立の草堂再建にあたったが、床下の壺から白狐の背に乗る翁の神像が見つかり、白狐は生き身と神体を三巡りして消えたという物語に因んだ名称であるといわれている³⁾。

2 「浮絵三廻之図」と「三囲景」

行楽地として人気が高まった三囲付近は、隅田川と土手と土手からのぞく三囲稲荷の鳥居を描くという景観が定着した。明和（1764-1772）の後期の作といわれる歌川豊春の「浮絵三廻之図」は、三囲稲荷の付近を俯瞰的に描いている。隅田川、屋根船、後方に筑波山、墨提、竹屋の渡し、土手の下の三囲稲荷の石の鳥居と参道を行く人々、境内、周辺の田圃、西岸には今戸の瓦焼きの煙が上がっているといった景観である。

司馬江漢が天明3年（1783）に制作した腐蝕銅版画「三囲景図」（28.0 × 40.4cm）（図1）は、透視図法で視点の位置が高い。プールのような隅田川に浮かぶ船、川に沿った堤が印象的である。広い空があり、はるか筑波山を望み、瓦焼きの煙がのぼる。三囲稲荷の石の鳥居が見える。視目鏡用の銅版画として新しい構図が試みられているかと思えば、歌川豊春の浮絵の構図と共通するところがあると指摘されている⁴⁾。描く景観がそのようになっているのだから、先人の作品の参照の有無にかかわらず、似たような視線で描かれている。天明7年（1787）制作の「三囲之景」は、同一の場所を、透視図法が低い視点で使われている。地平線が下がり、広々とした空が出現する。秋田蘭画の小田野直武が描いた風景画の高く広い空が影響している。前作よりも丸くない隅田川と遠景の筑波山、瓦焼きの煙、土手を散策する人々と犬、三囲稲荷の参詣者など、自然と日常の様子を描いている。風景としての美観にこだわる江漢の目がそこにある。

3 亜欧堂田善の三囲付近の名所図

3-1 「ミメクリノツ」

亜欧堂田善が描いた三囲付近の銅版画名所図には「ミメクリノツ」（25.3 × 29.0cm）（図2）がある。大形ではあるが、カタカナ題字のある大形の江戸名所図と同じ種類には分類されていない。制作時期は技法から見て小形、大形よりも早い時期で、中形が制作された頃の作品であろうと思われる。

この作品には田善の署名がなく、題字はカタカナだがほかの作品とは形式が違い、折り畳んだ跡をつけたリボン状の飾りに書かれていて、銅版画の縁には装飾がない。平面に立体感を出すために透視図法が効果をあげているが、田善の作としては銅版画技術の表現力が乏しく洗練されていない感じがある。画面は隅田川に沿った三囲稲荷付近の墨堤で、行き交う人々や三囲稲荷の参詣者の描写はないが、画面中央の墨

堤に馬と馬子がいる。三囲という名所図に、銅版画技術修得の過程で模写模刻した西洋銅版画の書物から、馬と馭者を図案として用いたことによって、ここに突如西洋を出現させ、東西の融合をはかったのである。馬と馬子はリーディングー Johann Elias Ridinger の『トルコの馬飾・馬の諸種』（1752 年刊）の「プロシア馬」図（図 3）からとったもので、田善はこの本を寛政年間（1789-1802）の後半に筆写して『曳馬図帖』を制作している。ここには 25 種の馬がある。「トルコ馬」「ペルシャ馬」「アラビア馬」は馬、馭者ともに装飾品が多く、「モスクワ馬」「ポーランド馬」「ハンガリー馬」は馬の体型と、馭者の着衣の長さとかが不釣り合いに見え、「オランダ馬」「ドイツ馬」「ナポリ馬」は馭者が馬に遮られているなどの理由から、この場所には、馬と馭者のポーズがよい「プロシア馬」を描くことに決定したのである。この馬と馬子は、享和 2 年（1802）田善が東堂山満福寺（福島県田村市）に奉納した絵馬「洋人曳馬図」にも描いており、「トルコ馬」図の弓矢や馬具を組み合わせ彩色してあるが、日本の手法を用いている。田善は他の馬たちにも、作品のなかでふさわしい場所を提供している⁵⁾。実際の「プロシア馬」図は馬子が右側に立ち、左向きの馬の手綱を握っているのだが、「ミメクリノツ」では両者とも左向きになっており、馬子は帽子を笠に、馭者の洋服は野良着風に、鞭は杖か棒状のものになっていて、馬は鬣が短く長く整った尻尾に対して、鬣はギザギザして長く尻尾は不揃いである。日本風にアレンジしたので和洋折衷に仕立てられているが、醸し出す雰囲気は西洋風である。田善の意図は、三囲の地に西洋を築くことである。18、19 世紀のプロイセン王国の出現とも見えるだろうか。物語性を持った名所図である。

「ミメクリノツ」では、横線で描いた空のもと、地平線の左側と墨堤の右側には三角屋根の家々が見える。空に向かう積乱雲の描き方はおおまかである。川面は水の動きがなく、堤とその斜面、田圃、鳥居、参道、草叢、樹木の葉の濃淡、馬の短い毛並みなど、細かな描写であるが、しつこくてすっきりしないといった不満が残る。銅版画制作に実績がある田善でも、初期の作品群には技巧的に未熟で十分に描写されてないということもあったであろう。この作品は大形の銅版画の作品に見られる形式や描き方と比較すると、明らかに異なった表現をしているので、作者を疑う意見もある⁶⁾。

三囲付近の景観は透視図法により実景に近い表現を試みた。墨堤の下に三囲稲荷の大きな鳥居は見えるが、墨堤の中央に異国の馬を原図にもつ和風の馬と馬子を登場させて、洋風画の風趣に一変させた狙いがある。墨堤の上にのぞく鳥居によって定着した三囲の景観のイメージを覆すことになる。

3-2 「三囲眺望之図」と「三囲図」

亜欧堂田善は三囲付近の景観を、さらに 2 点の銅版画におさめている。小形の銅版画は洗練された技術で、連作として 25 図制作されている。多くの江戸の名所を誰が見てもわかりやすい作品に描いてあり、「亜欧堂」の署名がある。最初から市販目的で作られたものと思われる。このなかに、「三囲眺望之図」と「三囲図」がある。

「三囲眺望之図」（12.9 × 18.1cm）（図 4）は、全体に高い視線で、隅田川と田圃のはるかな眺めを描いている。前景は、画面のほぼ中央に松の木を 2 本描くことで、左右二つの別の空間を作りあげている。隅田川を右手に見ながら、中央よりやや右寄りの墨堤を歩いて行くと、遠景には吾妻橋、両国橋を望む。左側は、堤の手前の木立のなかに牛島神社があり、はるか遠方の田圃に三囲稲荷がある。前景から後景にいたる完成された透視図法で描かれており、墨堤を行き交う人々には陰影がほどこされている。墨堤の側面は斜面によって立体的な高さ、深さがわかる。前景を大きく描き後景を銅版画風に描いた小田野直武の風景画の影響が出ている。

「三圃図」(12.9 × 18.1cm)(図5)になると、「三圃眺望之図」とは視線が逆になる。この図では隅田川(左側)の東側(右側)の墨堤を北へ向かい、広がった田圃の手前に三圃稲荷の鳥居がある。前作品に比べてより西洋的な視線で、高い位置から景観を捉えている。浅草から隅田川を渡り、北上すると、墨堤には樹木の枝葉が生い茂って陰影を作っている。この樹木は西洋銅版画に描かれている種類の木々の木肌と葉身を持ち、その表面は顕微鏡による微細な皮膚の孔頭状を呈している⁷⁾。従来の樹木ではなく、写實的に描くことで、樹木の気高さや香、重なる葉や揺れてざわめく葉音による刺激が伝わってくるかのようなのである。田善のほかの名所図にも見られる樹木の描き方である。墨堤を行く人々には陰影がつけられている。墨堤の下の方にある鳥居の小ささ、参道を行く参詣する人々の姿は、そこに行くまでの距離感を描き、遠景に向かって区切られた田圃はその広がりを表わしている。堤は高く、川面は風いで、無数の光の散乱を見る。小舟は制止している。画面右の上空には尖ったような積雲が浮かび、その下方端に筑波山が見える。透視図法によって描かれた図からは、遠近の景観、俯瞰図からは、対象を感覚的でリアルな雰囲気疑似的体験できるという特典がある⁸⁾。

名所図だから良い風景であるというのではなく、図を見て、その場所に対して、感動や好奇心を抱かせ、訪ねてみたいという気持ちにさせるほどの効果を生むのである。

田善の「三圃図」は、司馬江漢の「三圃景図」には描けない現実感がある。

4 三圃付近の名所図の分析

田善が描いた三圃稲荷付近の景観を分析するために、観察する。

4-1 都市論的分析

人は街のなかを行き来するとき、いろいろなものに出会う。それらに気づかないうちにある活動を行っている。フランスの記号学者ロラン・バルト(Roland Barthes, 1915-1980)によれば、都市は一つの言語活動であるという。都市は人が住むことによって形成される。人が行動し、語り、描かれる。都市は言語や記号の集まりで、書物や言葉を読むように、人は読み取るという行為を行っている。ある活動とはさまざまな場面でさまざまな記号を読みとり、意味を解釈し、意味を作り出しているということである。

ここでは江戸という都市を分析する場合、バルトが手がかりとした都市のイメージ論の研究者ケビン・リンチ(Kevin Lynch)の構成要素を用いる⁹⁾。人は都市で生活したり、移動したりすることにより、形成されるイメージの構成はどういうものか、都市の持つ要素がイメージの形成にどのように効果があるのか、構成要素と規則性によって、どのようなイメージが構成されるのかを考えてみる。イメージには個人的な差や、社会的な階層や集団により差が生ずるが、住民に共通のイメージを形成する要素というものがある。リンチは都市のスケールの持つ環境で重要なのは、美しさではなく、リジビリティ legibility(わかりやすさ)であるという。そして都市のイメージを構成するものとして、アイデンティティ identity(個性とか主体性)、ストラクチャ structure(構造)、ミーニング meaning(意味)の三つの成分に分ける。この方法でアメリカの三つの都市を調査・分析して形態を生み出したのである¹⁰⁾。

リンチは、都市のイメージを構成する要素について、パス paths(道路)、エッジ edges(縁)、ディストリクト districts(地域)、ノード nodes(接合点、集中点)、ランドマーク landmarks(目印)の五つに分類している¹¹⁾。これらは最小限の単位であり、現実には見るものの事情の違いでタイプが異なる場合があ

るが、観察のレベルによっても安定した領域である¹²⁾。わずかに五つの要素に限定することにより、研究における応用の範囲は広がり、客観的な分析が可能になる。

江戸という都市のイメージの構造を考える上で、この要素を単位とする分類法が研究の端緒として役立つものと考えられる。

江戸の街のなかを動き回る人々は、江戸の光景を観察者として眺めただけでなく、その江戸を作品として制作するとともに、自らも作品の一部を形作るのである。亜欧堂田善は江戸という都市について、自分が江戸の観察者に徹することで、見えてくるもの、聞こえてくるもの、感じられるものすべてを自身の感覚で捉え、画家として、自分の関心や目的に合った環境を選択し、構成し、意味を持たせ、一つのイメージとして再構築し、表現したのである。

4-2 エLEMENTによる観察

大形の「ミメクリノツ」は、風景に田善の西洋への心情が現れているが、小形の2作品は、現実の風景を切り取ったような写真に見える。そこで田善が描いた3作品について、都市のエLEMENTを用いて、物理的な形態だけを見ていくことにする¹³⁾。

「ミメクリノツ」(図2)は、画面の上半分はリボンに描かれたカタカナの題字と、空に沸き上がる雲がある。中央部分に前景から後景に向かって続く墨堤は、遠近感も高低も明瞭ではないが、パスであり、エッジである。画面右手にある大きな樹木は枝も撓に立ち、周囲がぼやけるほど印象的でランドマークになっている。墨堤上の馬と馬子も1セットで目立つが、ランドマークになるには特異性、局地的なもの、規則的で動きの鈍いものでないと該当しない。左右二つのディストリクトも、そのエッジは不鮮明である。墨堤の左側の隅田川は芝生のような小刻みな波に描かれた水面には船が行き交う。遠景に三角屋根の家々が並ぶ。墨堤の右側の中景には、幾何学的に区切られた畑に溝のような陰があり、遠景にはやや大きい三角屋根の家々がある。前景右の樹木の後部に描かれた三圃稲荷は、鳥居、灯籠、参道が石などで人工的に築造されている。墨堤は長さがないうえに幅がなく、右側面の傾斜地面が広がっている。左側は傾斜がきつく、隅田川に沿って土手の幅を広げた所に、馬と馬子を描いている。名所図のなかに西洋銅版画の馭者と馬の模写を取り込み三角の屋根、量感のある樹木、雲によって、西洋らしさを出している。画面全体としては、腐蝕線の出来映えがすっきりしていない。

「三圃眺望之図」(図4)について、この方法で分析すると、画面中央の墨堤は前景から後景へと続くパスであるが、右側の隅田川と左側の田圃を区切るエッジでもあり、また二つのディストリクトとしての広がりをもつ。春は桜の名所になり、新緑、紅葉、雪景色と四季折々の表情を変えてゆく画像をもつ書物さながらの表現力がある。隅田川にかかる吾妻橋と両国橋は、川と直角に交差しているので、ノードといえる。橋の両端は別の構造を持った場所であり、堤の手前にある2本の松はランドマークである。田善の油彩画の作品にも、墨堤の中央に松の木が描かれているものがある。三圃稲荷ははるか遠方に鳥居と参道が描かれているが、前景の土手の左下に樹木で囲まれた牛の御前のほうが目立つ。全体に鳥瞰図のような風景になっており、遠近感立体感がある。

「三圃図」(図5)では、画面中央の墨堤はパスである。墨堤を境にして右に田圃、左に隅田川というディストリクトに分ける。「三圃眺望之図」とは左右逆の構図になる。隅田川の川下から見て、右側に三圃稲荷を描く。画面手前の右下に鳥居があり、参詣者がある。画面右寄りの墨堤のそばには西洋銅版画風の枝葉が茂った松があり、ランドマークになっている。この付近の墨堤は田善が散策したであろうが、すで

に司馬江漢が眼鏡絵を銅版画として制作している。イメージとして表現しやすい景色である。散策することは、江戸という都市の持っている記号によって作用される。目的を定めずに歩いてみると、都市はさまざまに表情を変えてくる。これを読み解くことが移動の意味を呼ぶ。表情も記号である¹⁴⁾。江戸が見せる表情は、記号が生み出す意味作用である。田善はこの意味作用を捉えて読み解く読者であり、その活動として描く行為がある。読み解く断片によって、表現が展開することになる。

4-3 イメージの組み立て

中形の銅版画の名所図を見ると、「ミメクリノツ」と比較して、画面の周囲に縁飾りがなく、漢字の題字と亜欧堂の署名がある。銅版画の描法は太く荒く力強いが、あまり洗練されていないところが共通点で、大形、小形の銅版画の作品よりも早い時期の制作であろうと思われる。

中形の「佃浦風景」(12.6 × 19.2cm)(図6)を見ると、画面前景は、天秤棒を担いだエキゾチックな風貌の人物と二匹の犬が向かい合って吠えている。この犬こそ、舶載画の引用による西洋の犬である。中景の波立つ海は全体の2分の1にあたり、強風にあおられて、陸地と海面を平行させてざわめき盛り上がる川のように描いている。波の彼方にある佃島は、立ち並ぶ家々に異国風の三角屋根が目立つ。江戸の名所を描きながら、西洋を試みた一例である¹⁵⁾。「ミメクリノツ」は寛政年間(1789-1801)後期から文化年間(1804-1818)の制作であろうと思われるが、文化年間に制作された作品には、西洋銅版画の模写に、三囲の名所図を取り込んだと考えられるものがある。田善は文化年間に「イスパニア女帝コロンバス引見図」(45.3 × 45.3cm)(図7)を制作している。正方形の銅版画には、外側の枠に花や実がある植物の模様があり、内側には数本の線と円形の模様をつけた枠になっている。この画面の前景には大きな机があり、中央の人物は机上の地球儀に手を触れ、右側に腰掛けている人物は地図を見ている。さらに3人の女性が傍らで見ている。彼らの背後にはテラスの壁があり、画面の右側に枝葉の茂った樹木、中央から後景に向けて運河と左奥の建物、右手の平地との先には山が連なる。この前景の人物を除いた後景こそ、「ミメクリノツ」の構図に類似している。

かりに、直線の運河に対して、緩やかな曲線の墨堤、雲や山や平地や家などの大きさの相違はあるが、後景を墨堤の周辺に置き換え、前景に馬と馬子を配置してみても違和感はないようにみえる。田善は舶載画の原図をそのまま模写したのか、あるいは内容を一部変えて模写したのか、原図の構図に独自の創作を試みたのか、原図を見たわけではないので、どのようになっているのか不明である。しかし、田善が自分で描く目的にあったものを原図から選択し、組み立てたのならばできあがったイメージに違いが出てくることもあるのである。

田善が舶載画を見て模写したという素描画には、「ペルラカタ城コレ南印度コロマンデルノ海辺ニシテ和蘭人所有ノ地名一名パリアカツテ蘭人此国ノ会へ趣タルノ図」(図8)という別紙が添付されていて、題名なのかどうかかわかっていない。この素描の構図は、人物、樹木の配置は同じであるが、左端と机の傍に服装の違う人物が立っていて、樹木には葉が少ない。背景には左側に小さい家々の集まりがあり、右側には木々や垣に囲まれた広い場所の奥に高い山がある。この原図と思しきものが舶載の地図帳にあるという¹⁶⁾。

田善は銅版印刷による更紗の見本帳を残しており、そのなかに「洋人更馬・地球儀」(35.8 × 24.3cm)(図9)という題で、二つの図を一つの版に収めた作品がある。上部には太めのふさ飾りに囲まれた馬と馭者の図がある。前景から後景へと続く堤のうえには、リーディングーの『トルコの馬飾・馬の諸種』から模

刻した「プロシア馬」の馭者と、「ホルスタイン馬」の馬がいる。「ミメクリノツ」の墨堤と馬と馬子とを連想させるほど似ている。これは舶載画に三囲周辺の景観を一部分取り入れることにより、江戸の名所的な雰囲気を持った作品に変化させたのである¹⁷⁾。

おわりに

田善の作品は、田善自身の表出である。

田善が描いた作品のなかの記号は多くの鑑賞者によって眺められることにより、象徴的になる。

「ミメクリノツ」は、田善が江戸の名所である三囲稲荷があるこの一帯を画面に収め、三囲付近の墨堤に、意識的か無意識的に異国の馬と馭者を和風仕立てにして登場させたことにより、言語活動が始まる。田善にとって馬と馭者は姿を変えようとも、西洋のシンボリックな存在であり、この地にいること自体西洋のテーマパークの感がある。田善が作り出した銅版画の名所図は、田善が定めた視点の位置において見れば、それは現実的に見えるのであり、見るものにとっては新しい記号なのである。つまり、透視図法で描いた景観は無数の角度からの視点を排除して、唯一の視点を選び、それが正しい見方になるのであって、見るものが一方的にこれらを解釈し、伝達し、感動することから、そこに見出された記号が象徴になる。しかし、実は見るものに対して、作品自体が、行動を起こさせるための活動を仕向けているのである。これは作品が記号なのではなく、透視図法による描法が記号なのである。田善が歩き、観察し、表現したことが、言語としてみるものに語る記号なのである。

田善が描く三囲稲荷と隅田川と墨堤の景観は、田善の銅版画技術と透視図法の理解・習熟と制作時期により、若干の相違と個性が見られる。いずれも名所は借景としてあり、美化するのではなく、現実にもしした立場で一画面をリアルに描いているのであったから、名所ごとの定型にこだわることもなく、景観の記号化、パロディ、イメージなどで片づけることなく、独自性のある心情を表現した銅版画を制作したのである。

註

- 1) 大久保純一「銅版画と浮世絵風景画」『国立歴史民俗博物館研究報告』97号 2002年 89-90頁。
- 2) 大久保純一「広重に見る江戸名所絵の定型」『美術史』145 美術史学会 1998年 20-22頁。
- 3) 川田 寿『続江戸名所図会を読む』東京堂出版 1995年 166-167頁。
- 4) 註2) ,85頁。
- 5) 例として、銅版画の「曳馬図」には「トランシルヴァニア馬」図、「ザウデル・ゼー図」には「ポーランド馬」図が引用されている。
先行作例として、小田野直武は「洋人調馬図」に「デンマーク馬」図を、司馬江漢は「オランダ馬」に「オランダ馬」図を基にしている。
- 6) 表題のカタカナ文字、リボン状の帯、馬、馬子、墨堤、樹木などの描き方に田善の銅版画の技術的特徴がでない。
- 7) クレインス・フレデリック『江戸時代における機械論的身体観の受容』臨川書店 2006年 219頁。
- 8) 鈴木章生『江戸の名所と都市文化』吉川弘文館 2001年 202頁。
- 9) ロラン・バルト著篠田浩一郎訳「記号学と都市の理論」『現代の思想』第2巻第10号 青土社 1975年 107-108頁。

- 10) ケヴィン・リンチ著丹下健三・富田玲子訳『都市のイメージ』 岩波書店 1968 年 3,10-11,18 頁。
アメリカの三つの都市ボストン, ジャージー・シティ, ロサンゼルスにおける調査では, 訓練を受けた一人の観察者が地域を歩き組織的な現地調査の成果を地図に記した。住民の物理的環境に対するイメージ喚起のための長時間の面接を行った。
- 11) 同上, 56-59 頁。
- 12) 同上, 58 頁。
- 13) 東京大学大学院情報学環・学際情報学府教授石田英敬研究室の文献によれば, 写真家荒木経惟の作品は都市の構成要素を凡例にして, 都市の意味 生成作用を写真がとらえようとしている。
- 14) 註 8) 111-112 頁。
- 15) 亜欧堂田善の「素描」のなかに「狩猟」と題する作品があり, そこに描かれている犬が類似している。
- 16) 『亜欧堂田善の時代』 展覧会図録 府中市美術館 2006 年 108 頁。
- 17) 磯崎康彦『江戸時代の蘭画と蘭書ー近世日蘭比較美術史ー』 下巻 ゆまに書房 2005 年 52 頁。



図1 「三囲景図」 銅版 司馬江漢 神戸市立博物館蔵



図2 「ミメクリノツ」 銅版 亜欧堂田善 神戸市立博物館蔵

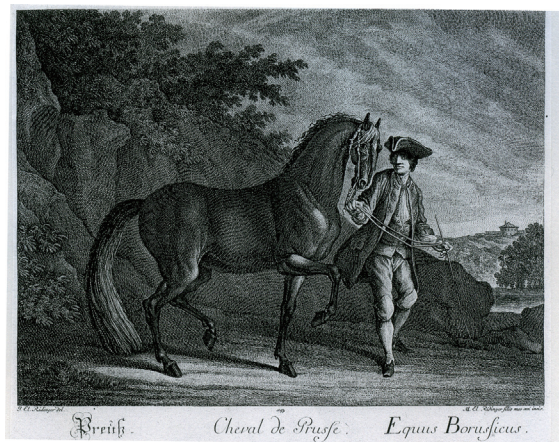


図3 「トルコの馬飾・馬の諸種」 銅版 ヨハン・エリアス・リーディングー 早稲田大学図書館蔵



図4 「三園眺望之図」 銅版 亜欧堂田善 須賀川市立博物館蔵



図5 「三園図」 銅版 亜欧堂田善 須賀川市立博物館蔵



図6 「佃浦風景」 銅版 亜欧堂田善 須賀川市立博物館蔵



図7 「イスパニア女帝コロンブス引見之図」 銅版 亜欧堂田善 板橋区立美術館寄託



図8 「素描ペルラカタ城」 銅版 亜欧堂田善
須賀川市立博物館蔵

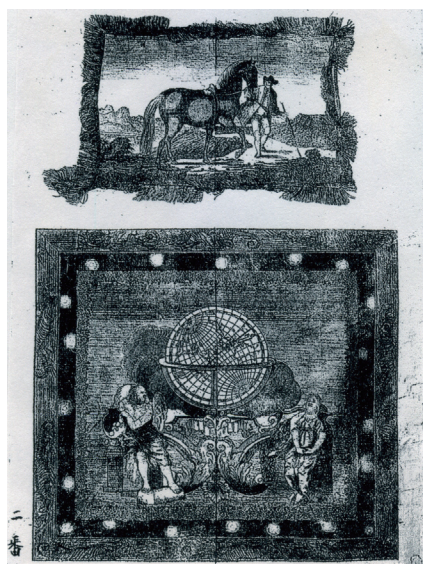


図9 「洋人曳馬・地球儀」 銅版 亜欧堂田善 須賀川市立博物館蔵

中島由美氏 学位請求論文要旨（課程博士）

「亜欧堂田善の名所図－西洋的視線で見た江戸－」

亜欧堂田善（1748-1822）は陸奥国須賀川（現福島県須賀川市）出身の洋風画家である。洋風画とは透視図法、陰影法といった西洋画法を取り入れ描いた絵画である。亜欧堂田善は精密な銅版画の技術に西洋画法を用いて、日本の風景画や風俗画を独特の趣で描いている。日本の伝統的な美意識を、西洋の技術で描くという試みは、亜欧堂の名前が示すように、日本的なものと西洋的なものの融合を絵画において表わそうとした。田善はどのような改革、新しい芸術を生み出したのだろうか。

寛政6年（1794）亜欧堂田善は白河藩主松平定信に画才を見いだされ、谷文晁に入門する。定信に銅版画技術の習得を命ぜられる。一時期、司馬江漢にも師事した。

田善は西洋原画への憧憬だけではない研究意欲があり、原画を参考にしたり、原画から離れて独自の自由な構想で描いたものなどがある。田善は西洋なものを咀嚼して、自らのものにしようという意気込みが現れており、田善の西洋文化への関心の高さと、芸術家としての先取性が窺える。

田善は寛政9年（1797）から文化9年（1812）まで、江戸で作品を制作した。リーディングアの馬の画集や、銅版眼鏡絵の模写で技術をみがいた。実用銅版画として、宇田川樺斎の依頼による『医範提綱内象銅版図』、幕命による『新訂万国全図』を完成させたことは、田善に西洋的な近代精神を会得させる好機であった。軍事や医学などの実用的な必要に迫られた銅版画制作は、西洋画法を駆使して、精密、正確に描くという経験により、田善の目を、西洋を通して近代を見る視線に変えていったのである。

田善の芸術家としての資質を表わし、個人的な心情、関心を表現した作品に、江戸の風景と風俗を描いた40種以上の銅版画名所図がある。当時、江戸の個々の名所の景観が定型化され、描き方のパターンが形成されていくなかで、田善は他の画家の描く名所図とは異なる独自の視線で江戸の名所を描いている。田善は西洋画法に関する自分の考えを書き残していないが、作品のなかで自分の描法を明確に主張し、画法論を展開している。田善の画才を見いだした松平定信の著書『退閑雑記』、『宇下人言』にも田善の銅版画について、多くは記されていない。

田善の名所図は、単なる技術的な西洋の移入ではない。西洋のルネッサンス機を経て継承され進展され続けたものを、19世紀の日本において田善に受け継がれ、変容させ、新しい可能性と融合をもたらしたのである。

本論文では田善の銅版画名所図の特徴を分析することにより、異文化との出会いが生み出す創造性について考察する。

田善の先行研究では、画家としての業績は『亜欧堂田善の研究』（磯崎康彦）、『江戸の銅版画』（菅野陽）が詳しい。銅版画名所図に関しては「亜欧堂田善の風俗趣味の加わった風景画」（成瀬不二雄）、「亜欧堂田善の銅版江戸名所図群に関する絵画史的検討」（金子信久）、「銅版画と浮世絵風景画」「広重に見る江戸名所絵の定型」（大久保純一）、「江戸の洋風画と明治前期の油彩画をつなぐもの」（志賀秀孝）等があり、名所の由来、地域、名所図の説明、描法を分析している。東京とその前身である江戸の研究として、陣内秀信、黒川紀章、大谷幸夫の都市論を取り上げる。方法論としては、ロラン・バルトの都市の記号論とケヴィン・リンチの都市のイメージ論を用いる。都市は1個のディスクールであり、都市の人間は、町なかを行き来することにより、種々の記号に出会う。人間はそれらを読みとり、選択、結合により意味を作り出す。この考えから、ケヴィン・リンチの都市のイメージ的方法による五つの要素を用いて、田善の名

所図論を試みる。

つぎに松平定信に起用された田善は銅版画技術修得により、実用銅版画として『医範提綱内象銅版図』の制作をとおして、西洋的視線を身につけていく。江戸の景観から見た名所、名所の成立、発展、案内、定型化について述べ、田善と同時代の浮世絵、司馬江漢の名所図について検討する。田善が制作した大形、中形、小形の銅版画名所図を紹介し、構図、描法の西洋的視線と創造性、図の印象、江戸の都市空間の変化を分析し、肉筆油彩画の名所図との比較をする。

田善は洋風画論を書いていないが、銅版画技術の完成、透視図法、陰影法による描写は、精密で微細な独特の風景と風俗、人物を表現している。

西洋の画法の体験により、西洋の近代的な現実の捉え方を吸収した亜欧堂田善の経験の意味を検証し、描き出された江戸を解読することが本論の目的である。