

〔東西交流の美術展によせて〕

## 日本の洋風画について

「東西交流の美術」展には、桃山時代と江戸時代の日本の洋風画が何点か陳列されます。最近では、洋風画についての関心も深まり、その日本絵画史上の地位も評価されるようになってきました。しかし、洋風画というものについての理解は、まだ十分とは言えません。そこで、今回はやや初歩的なことかもしれませんが、洋風画について説明しましょう。

はじめに申しておきたいのは、洋風画とは主題の問題でなく、画法の問題だと言うことです。つまり、桃山時代の南蛮屏風や江戸時代中期以後の長崎版画のように、西洋人や西洋風俗を扱っていても、ほとんど在来の伝統的画法によっているものは、洋風画とは申しません。反対に、秋田蘭画の花鳥図や司馬江漢の日本風景図のように、たとえ主題が東洋的ないし日本的でも、そこに陰影法や透視遠近法のような西洋画特有のものが見方が認められる場合は、立派に洋風画と言えるのです。今日ですら、西洋人などを描いた近世絵画があると、それをすぐに洋風画だとする傾向が絶えないので、はじめにこのことを指摘しておきましょう。

洋風画はふつう前後の2期に分けて考えられています。すなわち、第1期洋風画は室町時代後期の天文12年(1543)に、ポルトガル人が薩摩の種子島に漂着したときから、江戸時代中期の宝永5年(1708)までとします。そして、第2期洋風画は新井白石が『西洋紀聞』を著した宝永6年から幕末(1867)までを制作期として考え、明治元年(1868)以後の第3期を近代洋画の時期にあてるわけです。一般に洋風画はこの近代洋画以前の揺籃期の現象と考えられています。

第1期洋風画は桃山時代におけるキリスト教の伝播とともに誕生

しました。当時のキリスト教はカトリックだけでしたから、布教のためにも信者の信仰維持のためにも、多数のキリストやマリアなどの画像を必要としました。ところが、こういう聖画をヨーロッパから運ぶのは、当時の交通事情ではなかなか困難でしたので、それを日本で作ろうという気運が起ったのです。

当時日本布教に当たっていたイエズス会では、宗教教育施設のセミナリオ(現在の高校に当たります)に、桃山時代の中頃から絵画を専攻する学生を置き、画の得意な外人聖職者に指導させました。しかし、絵画を専攻するといっても、彼らは聖画を制作することを目的として養成されたわけですから、写生や人体研究などはまずおこなわず、ヨーロッパから渡来した小型油彩や銅版の聖画を模写して、教会の祭壇画、信者用の油彩や銅版の小型聖画を作っていました。

婦女弾琴図 信□筆 紙本着色 55.5×37.3cm



江の島図 小田野直武筆 紙本着色 29.8×50.0cm

当時の日本人画家の描いたキリスト教の聖画は、江戸時代を通じての厳しいキリシタン弾圧のため、今日ではほとんど遺っていません。しかし、僅かに伝わる現存遺品を見ると、当時の画家が描画材料のちがいを克服して、舶載聖画を巧みに模写して、西洋画の雰囲気をよく出していることがわかります。

一方、桃山時代は西洋趣味(南蛮趣味)のさかんな時代で、大名や豪商たちは西洋の風俗や文化に関心を持ちました。また、布教に当たった教会側にしても、西洋の文化と勢威を示すような世俗画を日本で描かせることは、キリスト教を定着させるためにも有利と考えていました。そこで、セミナリオの洋風画家たちは聖画のほかに、天正遣欧少年使節の持ち帰った西洋銅版風俗画などを参考として、西洋の帝王図、戦闘図、風俗図などを描きました。こういう第一期洋風画の世俗画は、主題が直接キリスト教に関係ないため、今日でも相当数の遺品があります。経歴不詳の洋風画家信□の描いた当館の「婦女弾琴図」はその一例です。

なお、桃山時代では鑑賞画は多く襖絵や屏風絵として描かれたため、西洋帝王図や洋人遊楽図なども屏風になっている場合が多いのです。この場合、制作の参考とすべき西洋原画に屏風のように横長の画面を持つものがないため、画家たちは原画を横につないだり、引き伸ばしたりして作品を描いています。こういう機会に、もちろ

ん画家たちの創意による原画変更がおこなわれることもありました。また、第一期洋風画の末期には、キリスト教を捨てた背教画人の手により、西洋原画の型を応用した達磨図などが作られることもありました。

しかし、カトリック教会内部の模写画派としての基本的性格に変わりはありません。第一期洋風画は江戸時代初期における鎖国とキリシタン弾圧のため、発展の芽を摘み取られ、衰滅したので、華麗な作品を遺しているわりには、同時代の伝統的画壇に対し、ほとんど何の影響も与えませんでした。それは制作期間が短かったため、日本画壇に定着しなかったと見られていますが、同時に陰影法や透視遠近法のような西洋画法そのものに対する関心が薄かったことも、他系画派に刺戟を与えなかった要因です。

江戸時代中期は洋風表現の空白期とされています。もちろん、この時期でも一部に西洋画法を導入した絵画は、描かれなかったわけではありませんが、洋風画の本格的な復活は江戸時代後期に入った18世紀中葉をまたねばりませんでした。

第2期洋風画の母胎は蘭学です。それはオランダ語を通じて西洋自然科学を吸収し、実用技術を発達させることを目的としました。蘭学の開拓者は西洋図書の精密な挿絵を見て、西洋自然科学の研究に志しましたが、それは同じころ洋



七里ヶ浜図 司馬江漢筆 絹本油彩 47.0×73.7cm

風画をめざした人びとの場合にもあてはまります。彼らは輸入図書の挿絵の迫真的表現に魅せられ、西洋画が写実性にすぐれることを痛感し、陰影法や遠近法のような合理的な視点を体得しようとした。

第二期洋風画は鎖国時代に生まれましたから、外人教師の指導も得られませんでしたし、当時の西欧絵画の主流とも無関係でした。また、西洋画法を習得するにも輸入銅版画を模写し、図書の挿絵により透視遠近法や陰影法を学ぶという前近代的手段をとりました。しかし、この期の洋風画家は知的な理論意識が強く、西洋画を在来の絵画と対立する新画法として摂取し、正確な描写芸術を獲得しようとしてきました。従って、彼らにとって西洋原画の模写は主に画法習得のためで、第1期洋風画のように目的ではありませんでした。

西洋画研究の材料となった図書や銅版画は長崎を通じて輸入されましたが、第2期洋風画の主流は新興文化の中心、江戸にありました。長崎の洋風画の発達は江戸よりおくれ、しかも模写的な西洋風俗画が主でした。江戸では初期の蘭学者である平賀源内(1726～79)が西洋画法研究の指導者として登場し、小田野直武(1749～80)や佐竹曙山(1748～85)らの秋田蘭画を生み育て、司馬江漢(1747～1818)の洋風画を指導することに功績がありました。

秋田蘭画は東洋の花鳥画に西洋

画法を導入することから出発しましたが、小田野直武は洋風画による日本風景画を描いています。司馬江漢ははじめ直武の指導を受けましたが、やがて秋田蘭画にはないエッチングや油絵の制作をおこないません。江漢には模写的な洋人図もありますが、むしろ18世紀末から19世紀初頭を中心として、写実的な日本風景画を多数制作したことに時代的な意義があります。

江漢をつぐ洋風画家として、亜欧堂田善(1748～1822)は多数の江戸名所図の銅版画や油絵を作りましたが、彼の特色は洋風画の題材の範囲を現実の風俗描写にまで広げたことにあります。また、幕末最後の洋風画家安田雷洲(生没年不詳)は、風景画や風俗画のほか、歴史画や報道画にまで題材の範囲を広げました。

一般に洋風画は第2期において、初めて東洋画とは異質の画法として明瞭に意識されたと言えます。佐竹曙山の「画法綱領」と「画図理解」、及び司馬江漢の「西洋画談」のように、東洋画に対する西洋画の写実の優秀性を説く画論が書かれたのは、そのためです。また、この期の洋風画が、蘭学という美術界とは無縁の文化現象を母胎として誕生したのにもかかわらず、一応の画壇的な発展を示し、写生画派、南画派、浮世絵版画などにかんがりの影響を与えたのも、そのためです。

(成瀬不二雄)

季刊 美のたより No.89

平成元年 11月17日

発行 大和文華館