

日本におけるカメラ・オブスクラ＝写真鏡

Camera Obscura in Japan

吉本秀之

Hideyuki Yoshimoto

Summary: The portable camera obscura with a lens was invented by an European artisan in early 1620's. It was imported into Japan by the Deshima Dutch Company as early as 1645.

Over a century there had been no sign of actual use of camera obscura since that time.

In 1720, Shogun Tokunaga Yoshimune relaxed the Book Ban Order to allow the import of some western books. This Relaxation brought the Boom in Dutch Studies and promoted the Rangakusya's interests in science and technology in Europe.

A Rangakusya and painter, Shiba Kokan (1747-1818) made good use of forgotten camera obscura to copy down the engraved pictures of western natural history books and recommended eagerly the realism of western perspective representation. This usage of camera obscura was limited in small circle and prevailing confusion of camera obscura with optical diagonal machine made camera obscura forgotten again.

レンズ付きのポータブルな箱形カメラ・オブスクラは、17世紀初頭のヨーロッパに出現した。確かめられる限りでその最初は、イギリスに移住していたオランダ人発明家ドレベルによる（1622年）¹。このカメラ・オブスクラは、はやくも1645年9月オランダ船に積み込まれて日本にやってきた。筑後殿邸（井上政重）に届けたという記述が『平

¹ 吉本秀之「初期のカメラ・オブスクラの批判的歴史：暗室、玩具、人口眼、写生装置？」『総合文化研究』第19号（2015）：189-209。カメラ・オブスクラに関する基本文献は次である。ジョナサン・クレリー『観察者の系譜：視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳、十月社、1997；以文叢書、2005。ジョン H. ハモンド『カメラ・オブスクラ年代記』川島昭夫訳、朝日選書、2000。Olaf Breidbach, Kerrin Klinger and Matthias Mueller, *Camera Obscura*, Stuttgart, 2013. Wolfgang Lefèvre (ed.), *Inside the Camera Obscura: Optics and Art under the Spell of the Projected Image*, 2007.

戸オランダ商館の日記』に見られる²。日本に到来したカメラ・オブスクラは、オランダ語を音写してドンクルカームル、日本語訳して暗室鏡、暗室写真機、写真鏡と称されることとなった³。

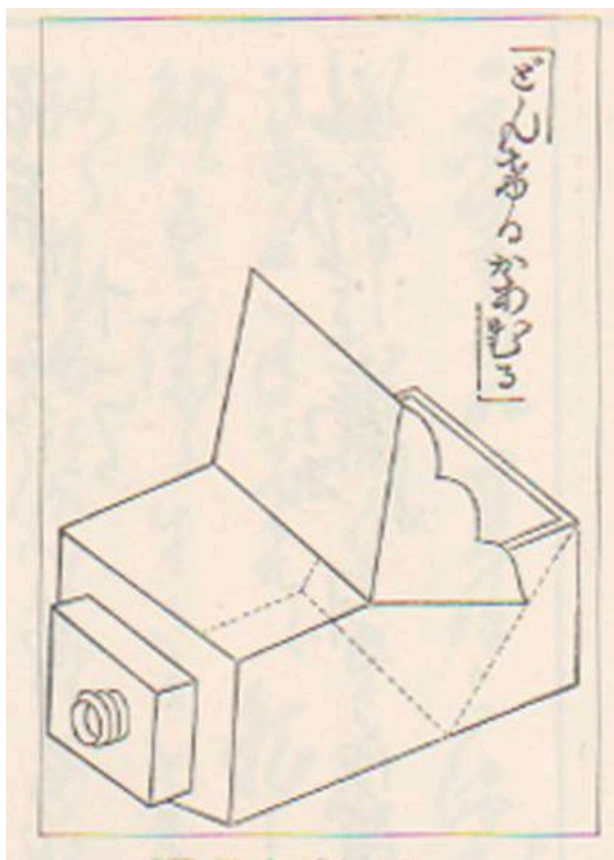


図1 大槻玄沢『蘭説弁惑』(1788)より

まず次の点に注意を促しておこう。1645年長崎に到着した船に、商品としてのポータブルなカメラ・オブスクラが搭載されていた事実そのものが非常に興味深い。1620年前後にオランダ人発明家ドレベルがイギリスで作り、ホイヘンス父がオランダに持ち帰ったカメラ・オブスクラが、レンズの本拠地オランダ(近代科学の出現を象徴する顕微

鏡も望遠鏡もオランダで発明された)で1640年代に商品として市場に出まわっていたことを意味する。この点は、ヨーロッパ側の資料ではまったく確認されていない歴史的事実で、それ自体探究の価値があるが、今回の論考では指摘するにとどめる。

さて1646年、いろんなオランダ製の眼鏡(光学機器)といっしょにカメラ・オブスクラを出島で受け取った井上政重はどう対応したのか? カメラ・オブスクラは、顕微鏡や望遠鏡とは違い、ただ渡されてもどう使えばよいのかわからない種類の装置だ。井上政重は、関心をもたずにそのまま戻したと伝えられている。

翌1647年オランダ側は、今度は覗き箱・覗き眼鏡(perspective box)を大目付の井上政重に贈った。カメラ・オブスクラとは違い、この視覚装置は、日本人の関心を引き、江戸に送られた。運搬の途中、秘密兵器が入っているのではないかという幕府の役人の嫌疑

² Timon Screech, "Rethinking Visual Revolution in Edo: Inoue Masashige and International Visual Culture in the Years After the Prohibition of the Seas," 『のぞいてびっくり江戸絵画 -科学の眼、視覚のふしぎ-』(サントリー美術館、2014): 14-20. このスクリーチによる英語論文は、同じカタログの中で村山和裕氏の手で邦訳されている。タイモン・スクリーチ「江戸の視覚革命再考: 井上政重と海禁以降の視覚文化交流」『のぞいてびっくり江戸絵画』(サントリー美術館、2014): 21-27. 日本におけるカメラ・オブスクラに関しては、中川邦昭氏の次の成書がある。中川邦昭『映像の起源: 「写真鏡」—カメラ・オブスクラ—が果たした役割』美術出版社、1997。

³ タイモン・スクリーチ『大江戸視覚革命』田中優子・高山宏訳、作品社、1988。

を引き起こし、関所で箱が開けられたりしているが、無事に江戸に届いた。日本橋の長崎屋でお披露目になった覗き眼鏡は、見た者には大好評であった。当初、この覗き眼鏡は極楽箱と呼ばれ、江戸にちょっとした騒ぎを引き起こした。カピタンの証言によれば、「城中が大騒ぎになった。どんどん人が群がってきて、まったく面白い光景だった。押し合い、へし合い、信じがたいほどの騒ぎになった。⁴」

すなわち、1640年代後半に、カメラ・オブスクラもパースペクティブ・ボックス（覗き眼鏡、極楽箱）も日本にやってきたが、カメラ・オブスクラは注目を浴びることなく忘れ去られ、パースペクティブ・ボックス（覗き眼鏡、極楽箱）は大人気を博したのである⁵。

最初の出会いと忘却のあと、次にカメラ・オブスクラが日本に登場するのは、18世紀末になる。1720年8代将軍徳永吉宗の洋書輸入の一部解禁後、蘭学ブームが起きるが、蘭学者たちのなかにカメラ・オブスクラに注目するものが現れた。ただし、あらかじめ結論の一部を言うておけば、18世紀後半から19世紀にかけて、カメラ・オブスクラに注目し実際に使用した者は、非常に限られた範囲でしかない。司馬江漢（1747-1818）とその周辺の人物に限定されると言うてよいだろう。

パースペクティブ・ボックス（覗き眼鏡、極楽箱）（zogrscope or optical diagonal machine, フランス語ではただ *optique*=眼鏡、ドイツ語では *Guckkasten*=覗き箱）の方は、18世紀から19世紀にかけてヨーロッパでも大流行し、ほぼ同じ時期の日本でも流行した。この視覚装置に関しては、数はそれほど多いとは言えないにせよ、きちんとした研究の蓄積がある⁶。しかし、日本のカメラ・オブスクラに関しては、第1に装置の混同（パースペクティブ・ボックスとの混同）、第2に言葉の混同（写真術の発明のずっと前に日本のカメラ・オブスクラは「写真鏡」と訳されたが、19世紀の半ばヨーロッパから写真術用装置としてのカメラ=写真機が入ってくると、文化的インパクトはこちらの写真術/写真機の方が圧倒的に大きく、カメラ=写真機に「写真鏡」という言葉が当てられるようになると、もともとの写真鏡はある意味言葉に乗っ取られ、見えない存在と化した）のせい

⁴ スクリーチ「江戸の視覚革命再考」p.23.

⁵ 日本における覗き眼鏡については、次の文献がある。岡泰正「覗き眼鏡と眼鏡絵について」『美學』35(3)(1984): 58. 岡泰正『めがね絵新考—浮世絵師たちがのぞいた西洋』筑摩書房、1992. 板垣俊一「江戸時代の覗き眼鏡：江戸時代における西洋製光学器具の受容」『新潟の生活文化』17(2011): 9-24. 板垣俊一『江戸期視覚文化の創造と歴史的展開：覗き眼鏡とのぞきからくり』三弥井書店、2012. 坂井美香「覗きからくりと peepshow の接点—西欧覗きからくり—」『年報非文字資料研究』6(2010): 221-248. 坂井美香「明治初期、「西洋眼鏡(せいようめがね)」の盛衰：人はなぜ覗き、なぜ観るのか」『年報非文字資料研究』9(2013): 93-118. 坂井美香「覗きからくり、「からくり」考」『年報非文字資料研究』10(2014): 409-438.

⁶ C.J. Kaldenbach, "Perspective Views," *Print Quarterly*, Vol. 2. No. 2 (1985): 87-105. この英語文献の邦訳は、岡泰正氏の1992年の著作に収められている。C.J. カルデンバッハ「ヨーロッパにおける眼鏡絵（パースペクティブ・ビューズ）について」岡泰正『めがね絵新考』（1992）: 226-268. J.A. Chaldecott, "The zograscope or optical diagonal machine," *Annals of Science*, 9(1953): 315-322. Cf. Shigemi INAGA, "Reinterpretation of the Western Linear Perspective in Eighteenth- and Nineteenth-Century Japan: a Case of Cultural Translation," *Dodonaus in Japan* (Kyoto, 2001): 123-148. 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」『日本研究：国際日本文化センター紀要』31(2015): 13-46. 神戸市立博物館『眼鏡絵と東海道五拾三次展』神戸市立博物館、1984. この1984年神戸市立博物館で開かれた特別展のカタログには、90-94頁にEd.ド・ケーゼル（坂本満訳）「眼鏡絵—民衆版画の知られざる領域（抄）」、84-89頁に岡泰正「眼鏡絵から広重の風景版画まで」が採録されている。ケーゼルのもとの原稿は、次。Edouard de Keyser, *Les vues d'optique; un domaine méconnu de l'imagerie*: Paris, Augsburg, Bassano, Londres, Paris, "Le Vieux Papier", 1962.

で、ほぼ忘れ去られた存在となっていた。研究もほぼゼロの状態であった。

その忘れ去られていた日本のカメラ・オブスクラ（写真鏡）に新しい研究の光を当てたのは、写真家中川邦昭氏の仕事と言ってよい。今回の論考は、紙幅の制限もあるので、写真鏡を発掘した中川邦昭氏の主張と、中川氏の仕事をほぼ全面的に否定する写真史家西村智弘氏の主張を比較し、その比較を通して日本における写真鏡の存在と使用の実態に迫りたい。

中川邦昭氏の研究は4点ある⁷が、ここでは、その主張がもっとも明確に提示されている著作(中川邦昭『カメラ・ギャラリー—写真鏡の伝来からオートフォーカスまでの350年』美術出版社、1991)を中心に取りあげよう。

中川邦昭氏の第1の功績は、それまで忘却の淵に沈んでいたカメラ・オブスクラに研究の光を当て、日本には残っていないと思われていたカメラ・オブスクラの実物を発見したことにある。1台は、中川氏自身がアンティークショップで見つけ、購入された。もう1台は、博物館が別の名前で所蔵していた装置を中川氏がカメラ・オブスクラだと位置づけたものである。

中川氏の主張がもっともよくまとめられたものとして『カメラ・ギャラリー』の最後に付された解説文から引用してみよう。

「写真鏡は、それまで日本人にはなじみがなく、日本の絵画に現れなかった西洋画の線遠近法の導入を容易にした。近世洋風絵画はもちろん、それ以前の線遠近法を強調した浮絵や眼鏡絵にも写真鏡の影響が示唆される。・・・また、最も早く眼鏡絵を描いたといわれる円山応挙も、写真鏡を十分活用したことを示唆するように、絵画手法としてレンズや鏡を利用している。⁸」

一言では、司馬江漢(1747-1818)だけではなく、奥村政信(1686-1764)、円山応挙(1733-1795)、平賀源内(1728-1780)、小田野直武(1750-1780)等の蘭学者や蘭学に繋がる絵師がカメラ・オブスクラ（写真鏡）を利用して遠近法的絵画を描いたという主張にまとめることができる。そのなかでもっとも重要な位置を占めるは司馬江漢の風景図だ。中川氏は、江漢の「七里ヶ浜図」を現存する写真鏡と彼自作のカメラ・オブスクラで再現する（実際に鎌倉に行ってカメラ・オブスクラでトレースする）実験まで行っている。結果は、富士山の位置がすこし違うが「江漢の絵とほぼ同一の構図が容易に得られる」ことが証明された⁹と言う。

中川氏は、もう1点、重要な主張をした。それは、蘭書のなかの図版を複写するために彼ら蘭学者・絵師がカメラ・オブスクラ（写真鏡）を利用したとする主張である。中川氏が中心的な証拠として平賀源内の描いた「西洋婦人図」を挙げた。

⁷中川邦昭氏のカメラ・オブスクラ研究を出版年代順に挙げると次となる。中川邦昭「写真鏡(カメラ・オブスキュラ)の変遷」『民族藝術』13(1990): 112-119；中川邦昭『カメラ・ギャラリー—写真鏡の伝来からオートフォーカスまでの350年』美術出版社、1991；中川邦昭『映像の起源：「写真鏡」—カメラ・オブスキュラーが果たした役割』美術出版社、1997；中川邦昭『カメラ・オブスキュラの時代：映像の起源』ちくま学芸文庫、2001。『カメラ・ギャラリー』(1991)は『民族藝術』(1990)の原稿を修正したものであり、ちくま学芸文庫(2001)は美術出版社(1997)の文庫化である。

⁸ 中川邦昭『カメラ・ギャラリー』p.136.

⁹ 中川邦昭『カメラ・ギャラリー』p.137.

以上の主張に対して、写真史家西村智弘氏は、『日本芸術写真史』（美学出版、2008）において中川氏の主張をほぼ全面否定するのに近い批判を行い、次のように述べた。

『映像の起源』（1997）という書物のなかで「中川は、西洋の写真前史と比較しつつ日本の写真前史を位置づけ」ようとした。しかし「強引な推論と無理な論証によって」信用できない本となっていて「この著書の記述をそのまま真に受ける美術史家はいない。¹⁰」

中川氏の前半の論点に関して、西村氏は次のように批判した。

中川の記述は、次のことを前提としている。「カメラ・オブスキュラがかなり早い時期から使われていたこと、また遠近法的な作図を行うために写真鏡を活用していると思なすこと」である。しかし、「これらの前提そのものがかなりあやしい。¹¹」

中川の提示する、奥村政信、円山応挙、平賀源内、小田野直武らが写真鏡を使って絵を描いたという仮説は、根拠のない推論だ。中川は、「奥村政信の浮絵、円山応挙の眼鏡絵、江漢の洋風画などとカメラ・オブスキュラの像が類似することを指摘し、そのことによって写真鏡の使用を証明しよう」とする。しかし、その証明は成り立たない。「単に彼は、遠近法の強調された画面をカメラ・オブスキュラの使用した証拠であると思込んでいるにすぎない。¹²」

2番目の論点に関して、西村氏は次の批判を行った。

「中川は、写真鏡の複写機能を想定し、左右が逆転した画像が存在することを写真鏡の使われた証拠のように語るが、鏡に写したり紙にトレースしたりするなど、逆転した絵を描く方法などいくらでもある。模写ばかりしていた当時の画家に反転した画像を描くことがさほど困難だったとは思えない。¹³」

歴史記述上の問題を先に取りあげよう。西村氏が中川氏の研究に対して行う歴史記述上の批判、すなわち、「中川の描く写真前史は、遠近法から写真鏡へ、写真鏡から写真へ」と発展する単線的進歩史観であり、写真前史（あるいは写真史そのもの）に潜む根元的な時代錯誤であるとする批判はまったく正しく、写真史に潜む根本的なピットフォール（認識論的陥穽）に中川氏が落ちているのは間違いないと言える。また、遠近法的絵画と写真鏡をあまり強く結びつけるのは間違いだ、あるいは、写真鏡を一度遠近法から切り離して考えるべきだという主張も、当を得ていると言ってよいだろう。

しかし、西村氏が中川氏の主張に対する反証として挙げる事例を調べると、その西村氏が逆の側のピットフォールに落ちていると言わざるをえない。全般的に写真史には、認識論的な陥穽が諸所にあつて、よほど注意してかからない、そのどれかのピットフォールに落ちてしまいがちなのである。

具体的に指摘しよう。西村氏は次のように述べる。

「19世紀に入ると、カメラ・オブスキュラの原理で映した映像を見て楽しむことが大衆レベルで行われるようになっていく。・・・たとえば滝沢馬琴は、旅日記の『羈旅漫録』（1803）のなかで、カメラ・オブスキュラの映像を見た体験を記している。馬琴は、縁側の戸に節穴のある納屋に案内され、紙製のスクリーンに映った逆さまの映像を見たときの興

¹⁰ 西村智弘『日本芸術写真史』（美学出版、2008）, p. 49.

¹¹ 同上.

¹² 西村智弘『日本芸術写真史』p.50.

¹³ 同上.

奮を次のように書いている。「予が見しときには、池に杜若あり。竹あり柳あり。・・雲の追追にあつまり、又ちりゆき。竹やなぎの風に戦ぎ池に漣たつなど。」馬琴は、この経験がよっぽど印象深かったらしく、黄表紙『陰兼陽珍紋図彙』(1803)にも歌川豊広の挿画で体験談を載せている。葛飾北斎が『豊獄百景』のなかで、カメラ・オブスキュラの原理によって逆さまになった富士が障子に映る様子を描いたことも知られている。¹⁴

西村氏がとりあげるこの事例は、しかしながら、装置としてのカメラ・オブスクラではなく、室内におけるピンホール現象である。これは、装置としてのカメラ・オブスクラの利用に関して直接何かを語る資料ではまったくない。問題になっているのは、ポータブルな箱形カメラ・オブスクラが具体的に当時の蘭学者・絵師によってどう利用されたかということであるが、西村氏は、部屋のなかのピンホール現象への言及を挙げて、反証としていることになる。(術語の指し示す範囲の取り違えを犯してしまっている。)

まとめると、西村氏の批判は、一般的な歴史記述上のものとしては的を得ているが、具体的な検討においては外している。

次に、中川氏の主張を具体的事例に沿って検討しよう。

最初は写真鏡そのものの存在から見てみよう。中川氏は、日本には2台写真鏡が現存すると言う。1台は、中川氏が古物商から購入したものである。「第1章で紹介した写真鏡には、筆者が入手した折りには長崎系の古びた泥絵が5枚ついており、「活動眼鏡」と題されていた。¹⁵」と記す。これは『カメラ・ギャラリー』¹⁶に見開き2頁で大きく写真が掲載されている。これがヨーロッパで一般的だった写生用カメラ・オブスクラであることに間違いはない。しかし、もう1台が問題である。中川氏はそれに関して次のように言っている。「神戸市立博物館の「眼鏡絵と東海道五十三次展」(1984)の出典の中で、神戸市立博物館所蔵の反射式覗き眼鏡と紹介されているものが、当時ヨーロッパで流行したカメラ・オブスキュラを日本でまねて作った携帯野外用写真鏡<XV-20>と思われる。¹⁷」

2台目のこれが具体的に何を指すのか、『カメラ・ギャラリー』の文章からは読みとれないが、『カメラ・ギャラリー』の付録に年譜があり、その1784[天明4年]年に「司馬江漢は銅版画覗き眼鏡引札を発行しているが、その図の中で、覗き眼鏡と写真鏡を一緒に描いている¹⁸」という言葉があり、ここから中川氏の指す2番目が推定できる。引札に、絵は3つ描かれているが、装置と言えるのは左の2点であり、この2点のどちらかだと言える。2点のうち、真ん中のものは典型的な「反射式覗き眼鏡」であることを考えれば、中川氏が「写真鏡」だとしているのは、左端のもの以外にありえないことになる。神戸市立博物館の「眼鏡絵と東海道五十三次展」(1984)のカタログと照合してみると、48頁に反射式覗き眼鏡(図53番)として掲載されているものが、引札の左端と一致する。つまり、この4脚式の覗き眼鏡を「写真鏡」と同定したとわかる。

¹⁴ 西村智弘『日本芸術写真史』pp.43-4.

¹⁵ 中川邦昭『カメラ・ギャラリー』p.137.

¹⁶ 中川邦昭『カメラ・ギャラリー』p.134-5.

¹⁷ 中川邦昭『カメラ・ギャラリー』p.140.

¹⁸ 中川邦昭『カメラ・ギャラリー』p.153.

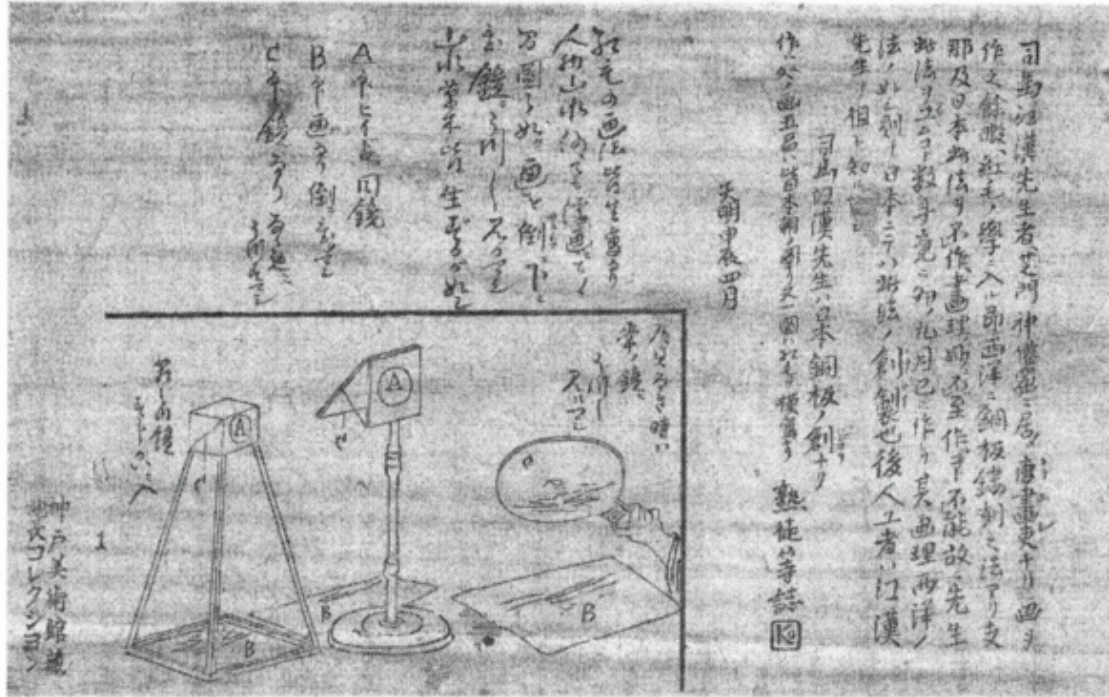


図2 司馬江漢 銅版画視眼鏡引札

しかし、この中川氏の同定には無理がある。中川氏は「神戸市立博物館所蔵の反射式覗き眼鏡」を日本製の「携帯野外用写真鏡」と記述するが、商品広告の引札が商品の名前を間違えることはありえず、また「神戸市立博物館所蔵の反射式覗き眼鏡」には眼鏡絵が付されていた。さらに、このタイプのもは折り畳めば確かに携帯可となるが、この装置を組み立てて風景をトレースすることはほぼ不可能だと言える。この装置はまさに文字通り「覗き眼鏡」にほかならない¹⁹。

¹⁹ Chaldecott(1953) (注6) が指摘するように、カメラ・オブスクラを覗き眼鏡（ゾグラスコープ）に転用することは、珍しい事例ではなく、今に残る覗き眼鏡の一部がもともカメラ・オブスクラであった可能性そのものは否定できないが、それはもう少し単純な普通の箱形のもでなければならない。4脚式のものをつとした事例とするには無理がある。

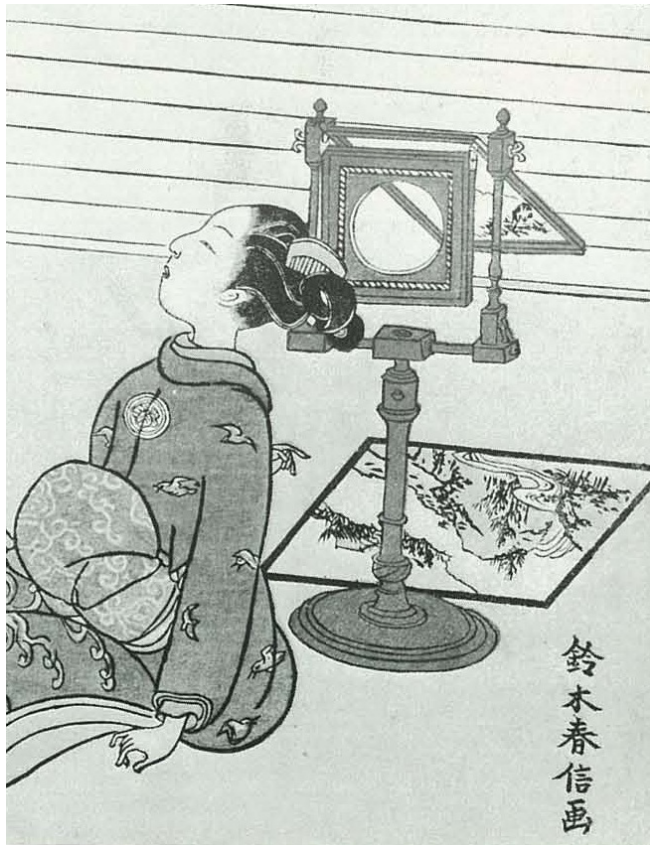


図3 もっともよく使われた形式の反射式覗き眼鏡。鈴木春信画「六玉川 高野の玉川」(部分)

したがって、中川氏は日本におけるカメラ・オブスクラ研究のパイオニアではあるが、2台目の同定に関しては勇み足だと指摘せざるをえないのである。

次には、中川氏の2番目の論点、すなわち彼が「写真鏡の複写機能」としてまとめている論点を検討しよう。

中川氏は、まず長崎に2度旅行し、いろんな洋風絵画の知識を持ち帰り、近世洋風絵画の理論的開祖とされる平賀源内の唯一の真筆とされる「西洋婦人図」(1770)を取りあげ、これが、ガセオ(Gaseo)という画家の油絵「西洋男女図」の写真鏡を用いたトレースに基づくと主張している。その最大の論拠として、左右逆像になっていることが挙げられる²⁰。

江戸に博物図ブームをもたらしたのは、船載された『ドドネウスの植物誌』や『ヨンスターン動物図譜』などの西洋の博物書であった²¹。日本の絵師たちは、こういう書物にあった図版を非常に熱心に模写した。そうした模写のなかに、『ヨンスターン動物図譜』にあるライオンをうつした小田野直武のライオン図、同じく『ヨンスターン動物図譜』からうつした司馬江漢の象の図がある。どれも、元の図とは左右逆転している²²。

²⁰ 中川邦昭『カメラ・ギャラリー』p.143-5.

²¹ 博物図に関しては、今橋理子『江戸の花鳥画 博物学をめぐる文化とその表象』スカイドア、1995. WillyVande Walle and Kazuhiko Kasaya (eds.), *Dodonaeus in Japan: Translation and the Scientific Mind in the Tokugawa Period*, Kyoto, 2001. 博物学に関しては、西村三郎『文明のなかの博物学：西欧と日本』上下、紀伊國屋書店、1999.

²² 中川邦昭『カメラ・ギャラリー』p.146-7.

中川氏は、こうした左右逆転した博物図は写真鏡をもちいてトレースした印だと主張した。この見方に対して、中川氏の仕事に批判的な西村氏は「鏡に写したり紙にトレースしたりするなど」左右逆転した絵を描く方法は数多く、模写をするのが普通であった当時の画家が左右逆転した絵を描いたとしてとくに不思議はない²³とこの点も否定した。

ポイントはここにある。丁寧に考えてみよう。

西村氏の言うとおりに、鏡を用いれば、左右逆転した像を模写することはもちろん可能である。しかし、ここで問われるべきは、左右逆転した像を描く理由である。画家が鏡を使い気まぐれで他者の絵画や図像を模写することはありえよう。しかし、それは模写という目的に対しては、極めて稀な事例だと言えよう。タブローであればまだしも、書物のなかに掲載された画像をわざわざ左右逆転して模写する理由はふつうは考えられない。つまり、この点に関しては、中川氏に軍配をあげるべきだと言える。

左右逆転した図に関してもうすこし視野を広げて考えておこう。版画の場合、版画上の図は、(活字の場合と同じく)刷り上がりの絵に対して左右逆転したものとなる。したがって、有名な絵や他者の版画を模写して、同じ絵柄を刷ろうとした場合、版画上には左右逆転した下絵を描く必要がある。つまり、版画の下絵として、もとの絵画や版画の左右逆転した絵を描くことは、必要なことでもあり、普通のことであった。版画の版を作る場合には、作業の途中段階で必ず左右逆転した図が使われた。

もう1種類、左右反転しているのが通例であるのが、眼鏡絵である。18世紀から19世紀にかけて欧米でも日本でも非常に流行した眼鏡絵 (perspective view) は、レンズとミラーを使う関係で左右反転した図を描いた。正確な遠近法で左右逆転して描かれた眼鏡絵を覗き眼鏡で見ると、見える画像は、ミラーによって逆転するので正像となり、しかもレンズの前に目を置く位置が指定されるので、「山水草木皆生ずるが如²⁴」く、すなわち、現実の3次元画像を見ているかのような錯視をもたらす。それを浮絵のように浮いている(飛び出してくる)と捉えるか、立体のような奥行きがあると捉えるかは、両方ありえるが、ともあれ、実際に3次元空間を見ているかのように感じさせる視覚(錯覚)が、眼鏡絵と覗き眼鏡の流行の原因だったと言えよう。

風景図・都市図・景観図を眼鏡絵とする場合、カメラ・オブスクラ(写真鏡)で現実をトレースした図は左右逆転しており、それを下絵にすればもっとも簡単に眼鏡絵を作成することができる。この便利さは格別のものがあり、眼鏡絵を念頭においている場合、カメラ・オブスクラ(写真鏡)の使用はもっとも手軽な選択肢であったと考えてよいだろう。

ここで、「写真鏡」の用例を簡単に確認しておこう。

わかっている範囲では、大槻玄沢(1757-1827)が『蘭説弁惑』(1788序、1799刊)でカメラ・オブスクラ(ドンクルカームル)を図示し、その訳語としてはじめて「写真鏡」という言葉を用いた。司馬江漢の『和蘭通舶』(1805)には「画を作るの器あり、名て写真鏡と云、和蘭これを『ドンクルカーモル』と呼ぶ²⁵」の記述がある。

²³ 西村智弘『日本芸術写真史』p.49.

²⁴ 司馬江漢「銅版画覗目鏡引札」. 浮絵の遠近法的視覚は、興味深いテーマであるが、今回の論考の主題からはずれるので、ここで指摘するにとどめる。

²⁵ 『日本国語大事典 第二版』全14巻(2000-2002). ノエル・ショメール原著、馬場貞由ほか訳『厚生新編』(厚生新編刊行会、1937), p.326. 杉本つとむ『語源海』(東京書籍、2005), pp.328-9.

1783年日本ではじめて銅版画の制作に成功した司馬江漢は、書簡や著作のなかで何度も写真鏡に触れている。山領主馬あて書簡(1811以前)で、写真鏡は「絵をお習いの御方なくてはならぬもの故、製し候て上げ申つもりにて候。貴公様へも作り上可申候。²⁶」と述べている。この一文から、司馬江漢が写真鏡を自作していること、絵画制作にとって欠かせない道具だと位置づけていることがわかる。『春波楼筆記』(1811)では、富士山の絵の意味について説きつつ、「画の妙とする処は、見ざるものを直に見る事にて、画はそのものを真に写さざれば、画の妙用とする処なし。・・・之を写真するの法は蘭画なり。蘭画というは、吾日本唐画の如く、筆法、筆意、筆勢という事なし。ただそのものを真に写し、山水はその地を踏むが如くする法にて・・・写真鏡という器有り、之をもって万物をうつす、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²⁷」と主張した。筆法、筆意、筆勢を重視する中国や日本の絵に対して、画は「真を写し」すなわち「写真する」のが本来の役目だと説いたのである。

(この「写真」という言葉は、ヨーロッパでもまだ写真術・写真機が発明される以前のものである。photographの意味ではなく、今の日本語の「写生」や「写実」に近く、真に迫る、リアリティをそのままに写すの意味で使われている。そして、この「写真」の用法がほぼ、司馬江漢たち蘭学者・絵師の集団、ならびに本草学の伝統に西洋の植物学の手法を取り入れ植物の精密な銅版画や印葉図を活用した嘗百社に繋がるグループだけに見られるものであったことは注目に値する²⁸。)

司馬江漢の以上の言葉と司馬江漢が残した数多くの左右逆転した風景図²⁹を考え合わせるとき、司馬江漢が写真鏡をもって写生旅行に出、各地の現実の風景を写真鏡で写生していたことは、まず間違いのない事実だと言ってよい。

(中国画や中国画を理想とした日本画の世界には、現実の風景をスケッチするという発想はなかった。絵の修練は、見本となる一種の理念的図像を模写する、模倣することだった。そうすると「景観図」「風景図」の成立を問う必要が生じるが、この問題に関しては稿を分けたい³⁰。)

司馬江漢に繋がる蘭学者・絵師の集団、ならびに小田野直武を中心とする秋田蘭画に係わる絵師のグループが残した博物図を見ると、『ヨNSTON動物図譜』などに掲載された博

²⁶ 成瀬不二雄『司馬江漢 生涯と画業 本文編』(八坂書房、1995), p.272.

²⁷ 『司馬江漢全集』全4巻(八坂書房、1992-94)第1巻, p.52.

²⁸ 2016年7月26日(火曜日)の発表のあと、福岡真紀氏による写真術導入以前の日本における「写真」に関する非常に興味深い研究を知ることとなった。尾張の本草学者・医者たちのグループ嘗百社の「写真」に係わる活動を掘り起こす貴重な仕事であるが、ここで扱っているテーマに直接関与するわけではないので、文献を挙げるにとどめる。Maki Fukuoka, "Toward a Synthesized History of Photography: A Conceptual Genealogy of Shashin," *Positions: East Asia cultures critique*, 18(2010): 571-597; 福岡真紀「嘗百社と写真: 統合された写真史に向けて」『近代画説: 明治美術学会誌』21(2012): 31-47; Maki Fukuoka, *The Premise of Fidelity: Science, Visuality, and Representing the Real in Nineteenth-Century Japan*, Stanford: Stanford U Pr., 2012.

²⁹ 橋本(深見)寛子「司馬江漢の西洋画法における日本風景図について: 《相州鎌倉七里浜図》を中心に」『海港都市研究』4(2009): 123-142; 橋本寛子「司馬江漢の眼鏡絵と油彩風景画に見られる湾曲した海岸線について」『神戸大学美術史研究室 美術史論集』10(2010): 67-102.

³⁰ D. Croissant「明治初期洋画の肖像画リアリズムについて—高橋由一を中心に」『人文學報(京都大学人文科学研究所)』53(1982): 157-187; 佐藤道信『明治国家と近代美術—美の政治学』吉川弘文館、1999、特にその第3章「『写実』『写真』『写生』」。

物図をそうする特別な理由を挙げる事ができない仕方で左右逆転して模写したものが少なくない。これに関しては、司馬江漢の風景写生図のように、直接言及するテキストは見つけられていないので、100%確実にとまでは言えないが、左右逆転図を描く理由を考えると、高い蓋然性をもって写真鏡を用いたとすることは許されるだろう。

現実の風景のスケッチに写真鏡を利用することに関しては、司馬江漢は上の引用にあるように自分で実践しただけではなくまわりの人間に勧めている。しかし、司馬江漢以外に写真鏡を利用してスケッチをしたという記述は見つけられていない。景観図・風景画作成の理念を含め、写真鏡を用いた現実の風景のスケッチは、江戸時代の間には絵師や画家の習慣にならなかったと言わざるを得ない。

しかしながら、司馬江漢や嘗百社における「写真」という用語の使用と「写真鏡」を用いた眼鏡絵等の強遠近法的風景画は、日本における19世紀半ば以降の写真術・写真機の受容のあり方を方向づけたということはできるであろう。こうした問題をクレリーのよう「視覚の体制／知覚の制度」の問題として捉え直す営みは、非常に興味深い知見を導くことができるように思われる。

謝辞：この研究は、平成26年度～平成28年度科学研究費補助金基盤研究（B）「西欧アヴァンギャル芸術における知覚のパラダイムと表象システムに関する総合的研究」（研究代表者：山口裕之、課題番号：26284046）の支援を受けて行われた。支援に感謝すると同時に、研究代表者の山口裕之氏、ならびに研究分担者の方々、そしてお世話いただいた関係者の方々に感謝の意を表す。