

氏名	マツ 松	ウラ 浦	ノボル 昇
学位の種類	博士（映像メディア学）		
学位記番号	博映第2号		
学位授与年月日	平成23年3月25日		
学位論文等題目	〈論文〉『解體新書』以降の科学書における「撮影」概念の成立		

論文等審査委員

(主査)	東京芸術大学	教授	(映像研究科)	桂英史
(副査)	〃	〃	(〃)	藤幡正樹
(〃)	〃	〃	(〃)	桐山孝司
(〃)	〃	〃	(美術学部)	佐藤道信
(〃)	多摩美術大学	〃		港千尋

(論文内容の要旨)

本論文は日本に導入される西洋解剖図の受容過程の歴史から、日本独自に発達してゆく写実概念について、メディア芸術史の観点から写真という語に使われる「真」の概念の変化として論じる実証的研究である。17世紀にはすでにヴェサリウスの解剖書がもたらされていたが、1774年に出版される『解體新書』が契機となり、それまで日本を支配していた中国医学の人体観から、西洋解剖学的視点による人体観に変わってゆく。そこでは同時に、「真」という概念も中国経由の真実を描くという意味に対して、西洋科学の正統性を示す意味が付加される。後にphotographyの訳語として当てられる写真という語には、この概念の二重化が発端となっている。

『解體新書』以降に解剖図に出現する、いわゆる写実表現に着目し、なかでも人体の描画における「真」という概念における急速かつ大幅な変容について触れる。その結果医学史や科学技術史を考える上でも、写実概念に関する大きな視座の転換が迫られていることが読み解ける。

そこでは生産者としての絵師や写真師あるいは多くのイメージの消費者としての医師や医学研究者が存在する。「観察者」と「もの」をつなぐ視覚メディアとそれがもたらす写実表現、そしてそこで当たり前となっているイメージの消費がもつ再帰的關係が、美術史や映像文化論の研究対象とは見做されることの少なかった本質的な研究対象として浮かび上がってくる。それは必ずしも現代の対象に限られるものではなく、近代社会の成立とともにその漸次的な成熟の内部に萌芽的であるにせよ、すでに原型として成立している。それを典型的に物語る事例として研究主題に『解體新書』以降の解剖図を選んでいる。

『解體新書』の挿絵を描いた小田野直武は平賀源内に西洋画を教わり、その縁で杉田玄白に紹介されている。『解體新書』の挿絵を描き終えた後、小田野直武は秋田蘭画と呼ばれる流派を作り出している。日本で初めて銅版画を作り出した司馬江漢も真武に学ぶなど日本の西洋画受容において真武と『解體新書』の出会いが重要である。注目すべきは、『解體新書』にある「解体して真を写す者なり」という一文が「真」という概念に対して西洋科学の正統性という語義を初めて明確に含んだことである。それまで書画のなかで語られる写真という概念は主に絵画の迫真性のみであったが、『解體新書』の「真」には西洋解剖図の科学的な観察手法に対しても「真」という言葉を採用し、その科学的正統性を主張するのである。

その後、代表的な画論である佐竹曙山『画法綱領』や司馬江漢『西洋画談』、高橋由一『洋画局的言』などの画論に使われる写真という語にも、『解體新書』で採用された二重化した「真」の概念が受け継が

れる。

今日、日本的な絵画と呼ばれる浮世絵や書画が大きく発展したのがまさしく蘭学と密接に関わってきた時代である。なかでも解剖学の図版と絵師との関わりが果たした役割とは、人体を描く表現にとどまらず、人体観の創造と記録方法の発明を伴う技術発展史そのものでもある。こうした観点を『解體新書』以降の解剖図と「真」という概念の二重化から明らかにしたい。

(総合審査結果の要旨)

本研究は文献調査に基づく歴史的かつ実証主義的なメディア研究である。本研究の主題の設定にあたって全編にわたって貫かれている一つの前提として、著者のメディアを用いた表現の独自の歴史観がある。その歴史観とは日本の美術史、とりわけ江戸時代後期において「写す」という描画の行為を科学的に行おうとする際に歴史的なプロセスにおいて生じた。「真」や「影」といったリアリズムの追究という観点である。「撮影」という概念はその字句が示す通り、日本においては像(イメージ)を捕捉するというよりも、「影」を扱う(撮る)行為として言語(述語)化されている。そこで著者は「影」の字が「風景」の「景」という字と不可分に結びつくものとして指摘する。そして幕末期の絵師たち、とりわけ小田野直武など『解體新書』(1774)に関わり、解剖図や写生記録という形式においてのみ発揮されるような、科学的な観察の記録として図譜が位置づけられ、イメージ創造をめざす絵師たちが「影」とどのように向き合ってきたかという点を概観している。さらに、写真という技術が輸入される前から写真という概念があったことを指摘しながら、その「影」をめぐる科学者や絵師や写真師と呼ばれる者などによって、おぼろげな影を科学的に描こうとする行為、すなわちメディア化を通じて、鮮明な像として「近代化」していったと論じている。

こうした解剖図などの科学的な観察を通じた考察を通じて、描画あるいは写実概念の拡大はおのずからその表現行為を、装置を用いた表現行為、つまりメディア表現として位置づける際の視座の拡張につながっていく。この観点に立って従来の美術史において主題化されてきた歴史的な痕跡を追うという点からも、きわめて逸話的かつ社会的なプロセスに生じたことは、もとより注目すべきではある。しかしながら美術史という側面から見れば、あくまで一面的、特殊な部分と位置づけられることにもなりかねない。

そこで著者はあえてそれ以上の立入った美術史的な理論的展開を行ってはいない。むしろ美術史におけるリアリズムの問題としてではなく、描写することに代えて草創期の日本の写真という複製技術を用いた科学的対象物、たとえば解剖や科学的な対象としての静物などを対象とした歴史的な解明に絞ってメディア史としての有為性を強調している。その結果、これまで美術史はもとより、写真史や文化史において海外からの複製技術の受容といった側面でしか語られることのなかった「撮影」という行為の文化的な意義を総体的に捉え直し、少なからぬ新しい見識を見出すことに成功している。

しかし、美術史に与せず、メディア論やメディア研究として「撮影」という概念を核としてもつ生物として誕生させた著者の着眼の先鋭さはみとめられるものの、その進化はまだ初期段階にあり、それを歴史観として大きく前進させるような著者の革新性は必要十分とはなっていない。本論文で果たしえなかった、「影」を消去する経緯は明らかになったが、なぜ描こうとしないのか」という問いや「円山派と解剖図・光学機器との関係」あるいは「浮世絵におけるshadowの表現(光学的なリアリティ)」といった問題については、自らも結論で述べているように著者の今後の重要な課題となっている。そのような課題が本研究の延長線上に継続されてこそ、「撮影」という概念のメディア研究としての深化があると位置づけられるものである。

とはいえ、今日入手しうる限りの資料を丹念にたどっていくことによって、日本において芸術と技術が交錯した微妙な時代の重要な活動をここまで明らかにした点は、メディア論やメディア研究とは一線

を画するような表現の専門家にとっても着目せずにはいられないだろう。とりわけ「影」としての「景」に関する考察は、複製技術を用いた芸術の核心に触れる論点であり、未踏の地平を切り開く成果をもたらしている。よって著者は博士(映像デザイン学)の学位を受けるに十分な資格を有するものと認める。