

論題	写真的視覚の交錯と近代日本絵画の諸相
著者	横田洋一
掲載誌	神奈川県立博物館研究報告—人文科学— 第25号
ISSN	0910-9730
刊行年月	1999年(平成11年)3月
判型	JIS-B5(182mm × 257mm)

写真的視覚の交錯と近代日本絵画の諸相

横田 洋一

【キーワード】写真的視覚、ダゲレオタイプ、笑い、遠近法、明暗法

【要旨】

写真の発明以前には存在しなかった、あるいは見ることの出来なかつた視覚世界の出現により人々は新たな視覚体験を得ることになった。初めは銀板写真（ダゲレオタイプ）という鏡に映し出される映像をそのまま固定化した感のする美しく妖しげな、しかし左右逆の像から出た発した写真は露光時間を短くすることによって、動きの瞬間を切りとり、凝固させてしまう、人間の目が関知する領域以上の分野に入っていた。それは想いもかけない映像を人々に提供することになった。日常なにげなく撮られた自分の姿を見てみると、おのれが認識していた自分とは違う感じの写真によく出会う。自分の仕事を連続でしか捉えられない、あるいは固定したと思つても自分の一つのシャッター速度にはかなわぬ、こうした新しい映像から、絵画は刺激を受けそれを取り入れようとした。その一つの例として顔の表情の中で筋肉がもつとも活発に動く笑いを意識しはじめた。一瞬の笑いの表情を捉えた写真はやがて石版画やポスターの中に積極的に取り入れられた。また写真は真実を写すという考え方に、何の抵抗感もなく人々は受け入れてきたが、はたしてそうなのだろうか。外界に存在する事物を全て写してしまふという圧倒的な力によって考える暇を与えなかつただけである。写真をよくみると人間の目が捉えた視覚とは食い違う部分がある。その一つに遠近感の欠如がある。また明暗の度合いもかなり違う。絵画における遠近法や明暗法はそれよりも自在で人間の眼に近い視覚から、誇張され、強調されたものまで幅広い。ここでは今まで余り追求されることのなかつたこの分野を写真的視覚の交錯として考え、その一端をまとめた。

写真を初めて見た人々はその再現性について驚き、恐れ、おののきを持った。肉眼としての視覚世界の再現性と写真的視覚の落差には気づかないまま、写真の再現性のみが、強烈な印象として残り絵画のリアリズム以上の再現性を持つという認識が百パーセントを占めていた。果たしてそれだけなのか、自分の眼に映つたものとかならずしも一致しないものを写真の中によく見ることがある。写真に撮られた自分を見たとき、自分に似ていない、こんな顔をしていたのかと思うことが良くある。一瞬の表情を切りとつてしまふ写真は自己が認識している容貌とは食い違つてしまふ。機械のみが再生可能なこうした表情は写真以前にはなかつた新しい視覚の世界である。明治のかなり早い時点から人物写真の修正が行われている。このこともまた写された側が本来自分が認識している容貌とかなり食い違つた不満から出た結果であろう。ここでは、リアリズムの絵画の再現性と写真の再現性の相違を確認しながら、写真的視覚の影響を受けた、つまり写真の発明以前にはなかつた表現を持つ絵画について考えてみる。

日本遠征記に見る銀板写真（ダゲレオタイプ）と絵画・

封印された鏡の映像・

（注1）（図2・3）

最新の銀板写真は美しい。独特の深みとトーンを持ち輝いている。光の反射の角度により陰画にも陽画にも見えるが、水銀による蒸着で出来たその丸い粒子のせいで写し出された人物は非常に立体感が

あり、明暗の調子も深く、銀の輝きも混じりあって現在の紙焼き写真の薄べらい平面性には較べようもない調子の高さがある。それはまるで鏡に映された映像をそのまま固定化して、さらに妖しい雰囲気を加味した感があり。人間の感情を引き込んでしまう魅力を考えればそれはもう芸術的ですからある。初めてこの銀板写真に出会った日本人の一人は鏡に映る像と同じと考えたらしく、その像が映っている所から鏡を移動しても像は鏡から取れなくなってしまう、魔術であると次のように述べている。「而して絵図面取候には鏡を立候得は其鏡に絵図面人物にかかはらず鏡に其のまま相移り、其場より鏡取候ても移り候もの鏡より取れず候、若し魔術かと市中の噂・・」^(注2)

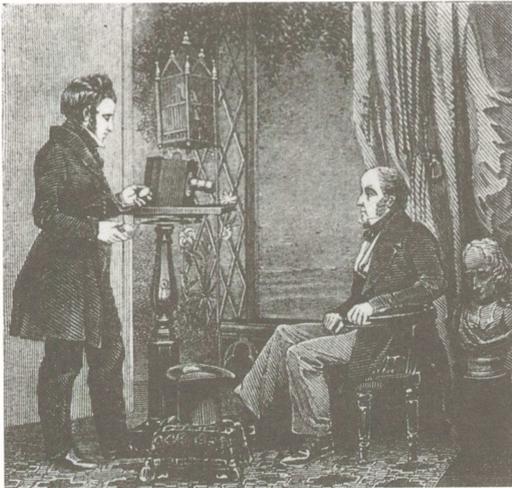


図1 ダゲレオタイプのカメラ
(イラストレイテッド・ロンドン・ニュース
1843年8月19日号)



図3 銀板写真
(1998年11月 Irving Pobboravskiy 撮影
アメリカ)

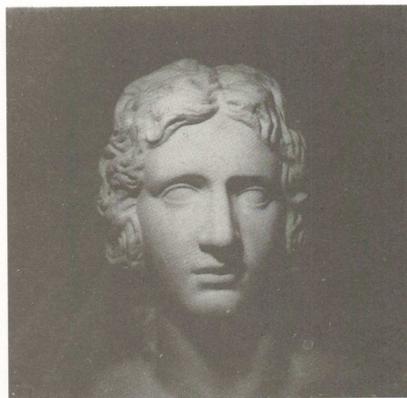


図2 銀板写真
(1998年5月 Grant Romer 撮影 スペイン)

嘉永六年（一八五三）、翌七年の二度に渡るペリーの率いる黒船が日本に来航したことはよく知られた出来事であるが、この黒船には画家と写真家が同乗していた。目的は日本遠征の行動を一切視覚的に記録するためであった。写真家はエリファレット・ブラウン・ジュニア (Eliphalet Brown Jr.) で画家はピーター・ベルンハルト・ウイルヘルム・ハイネ (Peter Bernhard Wilhelm Heine) である。二人とも職業は写真家と画家であるが、ブラウンは絵も描き、ハイネも写真を撮っている。ハイネ（一八二七—一八八五）はドイツのドレスデンの生まれで、地元の王立芸術学院やパリに留学して、画家としての修行を重ねてドレスデン宮廷劇場の背景画家となった。一八四九年五月のドレスデン蜂起のさい革命軍に加わり敗北してアメリカに亡命した。アメリカで画家として生活している内にペリーの日本遠征の計画を知り、志願して採用され一八五二年十月二十二日ミシシッピ号に乗り組んだ。ブラウンの経歴の詳細は不明だがやはり志願して採用されたのであろう。行動の一切を視覚的に記録する為に画家と写真家を採用することはアメリカに限ったことではない。嘉永七年日本に来航したロシアの使節プチャーチンに乗せたダイアナ号にも画家で写真家のモジャイスキーが乗船していた。またのちにハイネが一八六〇年来日したプロイセン使節オイレンブルグの一行に画家として加わったときも、他に画家としてベルグ、写真家としてビスマルクがいた。

かつて遠征等の記録には画家だけが携わったが、一八三九年フラ

ンス人のダゲールがダゲレオタイプといわれる銀板写真の撮影の成功を公表して以来、写真の再現性が認識され、こうした記録には写真家に参加するようになった。ただ撮影するのに露光時間が長いという難点があり、最初は日中で二十分ほどかかったが、この頃には数分から数十秒に短縮されていた。しかし動くものは撮ることがむずかしい。そこで画家の脳裏に焼き付いた映像を再現する技術がまだ必要であり、動くものは画家が描いた。しかしたかだか写真の出現以来十数年しか経ていないのに、写真家はここまで進出していた。あとは露光時間が短くなり動くものも撮れば画家の必要がなくなるといふほど写真の再現性が、見た目強烈で高く評価されていたのである。さらに言えば鏡の映像のようなダゲレオタイプではなく、また複製が可能なのが発明されればなおさらのことであった。事実一八四一年にはカロタイプ、一八五一年には湿板写真が発明され、複製が可能となった。しかしペリーの頃には特にアメリカでダゲレオタイプが全盛であったのである。

さてブラウンの写真とハイネの絵画はのちに記録としてまとめられた本の中で重要な役割を果たしている。それは冒頭にも述べたが一般に「ペリー日本遠征記」として知られるアメリカ政府の公式記録である。遠征記の正式な題名は「アメリカ合衆国の命によりペリー提督の指揮のもとに一八五二年、一八五三年、一八五四年に遂行された三十海域及び日本へのアメリカ艦隊遠征の記」といささか長い。三巻本で一卷が遠征の記録で二巻が自然科学の分野、三巻が天

体論となっている。このうち一卷は一八五六年に刊行されハイネとブラウンが関係した挿絵も全てこの中に含まれる。なおこの公式記録は上院用、下院用と二種類出版された。

遠征記一卷に掲載された図版は別刷りの形で石版画として掲載された図が九〇点、本文の中に木版画として掲載された図が七十七点ある。ブラウンとハイネの作品が大部分であるが、他に途中で臨時に参加したと見られる画家、ピーターズ (Peters)、ケロッグ (Kellogg)、メファート (Meffert)、ポータマン (Portman)、ベヤード・テイラー (Bayard Taylor) が数点描いている。石版画ではハイネの作が三十三点、ブラウンが二十点で両者の共同制作に相当するものが二十四点ある。本文の版画ではハイネが四十四点、ブラウンが二十二点、両者の制作が六点である。作品の傾向は風景はハイネ、人物はブラウンと明確に分けることが出来る。ハイネの場合風景といても、中に何かをしている人物がいて群衆や複数の人が描かれる場合が多い。ブラウンは人物であるが、静止した状態の肖像写真、あるいは集合写真が多い。例えば「久里浜への最初の上陸」という有名な場面には数え切れないほどの日米の人物も描かれるがサインはハイネとなっている。また両者の共同制作といつてよいかどうか、ともかく二人が関与した図版を見た場合サインで厳密に担当した分野を区別している。「沖縄の古城の古代の城」では風景 (nature) ハイネ、人物ブラウンとあり、「アリストー地点を通過するミシシッピー号」では風景ハイネ、船ブラウンとあり、ここでは通過する船

を写真にすることは出来ないから停泊したときの船を撮影してのちに合成したのである。「中流クラスの沖縄の服装・銀板写真から」と銀板写真と断り書きあるのに署名にはブラウンの他に風景 (Land) ハイネとある。静止した人物像を写真家が担当したのはそこに写し出された映像が画家より正確に再現されるという認識が働いた結果である。しかしともかくも分業制が維持されていて視覚分野での同一作業に取り組んでいたのである。

ここに今から一四五年前の一枚の銀板写真がある。それは既に酸化して古ぼけてしまつて映像も消えつつある。そこには三人の侍が写っている。一人は手前に腰掛け、二人は後ろで立っている。手前の侍は松前藩用人の遠藤又左衛門で後ろの二人は従者である。遠藤は挑むような視線をカメラに向けている。それとは対照的に二人の従者はそれぞれあらぬ方を向いていて、カメラと対峙することを恐れているようである。撮影にいたる容易ならぬ経過、置かれた立場が主人には表れているのに対して従者はそのことには殆ど関心がなないように見える。

映像をよくみると何かがおかしい。二人の従者は刀を右側に差し、袷は左前である。主人は普通の姿である。銀板写真は鏡と同じように左右逆に写し出される。従つてそのことを認識して、あらかじめ遠藤は刀を逆に差し、着物も左前に着た。しかし従者のことはどうやら忘れてしまったらしい。この奇妙な写真自体については既に何人かが指摘して格別新しいことではないが、^(注3)ここではさらに左

右逆転の原理が全体としてどう働いたかを見てゆく。

「日本遠征記」には銀板写真から石版画におこした同一の挿し絵が載っている。その図を見ると遠藤も従者も刀は右差し、着物も左前である。つまり鏡に映された像と同じことになる。前述の銀板写真は日本に残っているもので、また一点制作で複製は出来ないから「遠征記」にある図は別の銀板写真から制作されている。



図4 銀板写真「松前藩遠藤又左衛門と従者」
(1854年 Brown撮影) 横浜美術館蔵



図6 石版画「松前藩遠藤又左衛門と従者」
(1856年 「日本遠征記」上院板)



図5 石版画「松前藩遠藤又左衛門と従者」
(1857年 「日本遠征記」普及板)

しかし両者は持ち物や手の位置、足の位置が少し違うが、図全体はほぼ同じであるので、同時期に撮影されたのであろう。そのことを考慮に入れてここで考えられるのは従者が忘れていたのに気づき直した。しかし石版画の制作者は銀板写真が陰画の状態であることを知っていて、逆にして制作したのであろう。そのことは銀板写真とは従者の配置が左右が逆になっていることでも分かる。ためしに「遠征記」に載った武士の像を調べてみると全て正常の図であった。

刀も左に差し、袴も右前である。従って事前の細工なしに銀板写真に撮られ、石版画家はそれを直して制作していると考えてみた。ところが実状はさらに複雑である。残っているほかの銀板写真はほとんど正常な状態であった、ということは事前に工作がおこなわれていたのである。ここでほかに比較の出来る例、松前版奉行石塚官蔵と従者の像を見ておこう。撮影された銀板写真は主人も従者も袴、刀も正常であり、事前に着せ替えられていたことが分かる。また松前藩家老松前勘解由と三人の従者の像も同じである。遠征記に載った挿し絵もこの状態で制作された。このことはプリンターが銀板写真を左右逆に操作せずにそのまま版を作ってしまったということになる。従って図版の人物は正常に描かれたように見えるが、実は鏡に映る像のように左右が逆になっている。見る側はそれを知らずに正常と受けとめてしまっている。既述の遠藤又左衛門の写真は描かれたスタイルはおかしいが逆に反転が行われていて、人物そのものは正常な姿となっている。ここまで考えて来ると混乱が始まるが、

遠藤以外はどやらプリンターは銀板写真を左右逆にせずそのまま図版にしたらしい。他にもブラウンの撮った人物が図版に沢山載っていて全て正常であった。してみるとすべての人物像が鏡の映像を結んでいることになる。唯一の例外はむしろ異常として指摘されてきた遠藤の像である。^(注5)なぜそうなったか今結論的な答はでないが、銀板写真の像、つまり鏡像がそのまま絵画として固定された。

ついでに日本人が初めて撮られた銀板写真の発見という見出しで話題になった難破した栄力丸の船員のダゲレオタイプを見ておこう。写真自体は着物を見ると全て左前であるので左右が逆になっていて事前の工作は行われていない。一八五三年、一月二日付のイラストレイテッド・ロンドン・ニューズには話題になった彼らの記事が挿し絵入りで掲載されている。挿絵は同じではないがダゲレオタイプの写真からの図である。そこに掲載された日本人たちの着物は右前、左前がまちまちであった。

絵として外界を表現する場合、唯一自画像のみが左右が逆になっている。写真から自画像を作るという二次的な場合は除いて画家は鏡に映る自分を見て描く以上、そのことは避けられない。身体はおよそ左右対称であるから逆になっても不自然さはないが、眼や眉毛、耳など形、大きさは微妙に違う。そうしたものも含めて画家の自画像は対面の関係ではなく鏡の映像を提供するのである。



図8 木版画「松前藩奉行石塚官蔵と従者」
(1856年「日本遠征記」上院版)



図7 銀板写真「松前藩奉行石塚官蔵と従者」
(1854年 Brown 撮影)



図11 石版画「松前藩松前勘解由と従者」
「日本・中国・オホーツク海域への遠征」(1858~9年)

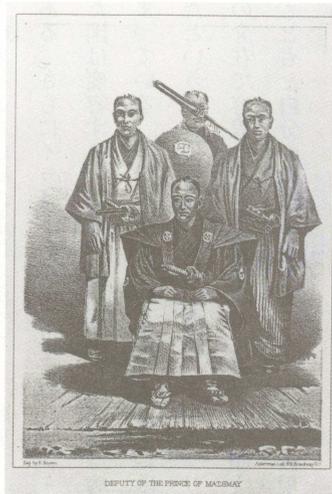


図10 石版画「松前藩松前勘解由と従者」
(1856年「日本遠征記」上院版)



図9 銀板写真「松前藩松前勘解由と従者」
(1856年 Brown 撮影)
函館市立図書館蔵

ペリーの日本遠征記に表れた人物像について全てを詳細に検証することは元になったそれぞれの銀板写真が発見されていない以上不可能であるが、松前奉行石塚官藏と従者の図を始めとする一連の像は対面に見える像でありながら、自画像と同じく鏡に映された映像を結んでいるのである。

このことには眼が捉えた視覚現象を作為するという再現性の根本に関わる問題を含んでいる。

写真から本としてまとめる場合、石版や木版に起こすという作業にもう一つの問題がある。ここでまた視覚の分野に一つの操作が行われ画面は変質する。遠征記のそれぞれの図には彫版師の名前も記載されている。石版画のプリンターではサロニーが最も著名で全体の三分の一強を担当している。ほかにP. S. デュヴァル、アッカーマンやT. シンクレアの名も見える。木版画ではリチャードソーンIIコックス、ジェ・ダブリュ・オールなどほかに数人の名が見える。

このプリンターの手によって制作された図版が変質するというのは、何もここだけのことでなく、技術的な制限で当時の図版はすべてそうだったのである。ただここではブラウンの撮った銀板写真の人物達が写真から絵画に変わるときに生じる落差を一部紹介したが、さらにプリンターの手によって変容するさまを見ておきたい。

この日本遠征記は上院用、下院用の他に、普及用の小型判が刊行されている。従ってそれぞれの図版には微妙な、あるいは相当な表

現の相違が見られるものがある。冒頭の一枚の銀板写真、遠藤又左衛門と従者を例にとつてみる。普及用、上院用ともにプリンターT. シンクレアである。普及の石版は残っている銀板写真と比較して上院のものより類似している。遠藤の縦長の狐顔の特徴がでていてまた従者のちよつとしかめつづらした顔も比較的正確に捉えられている。上院では遠藤は縦長ではあるが角張った顔つきになり、表情も変化している。従者はより深刻な表情に変わっている。三者に共通していえることは顔の造作が深くなり、眼も大きくなっていることである。さらにイラストレイテッド・ロンドン・ニューズに掲載された図は変容する。原点の銀板写真と較べれば容貌は別人と化してしまっている。言葉を変えていえば三人とも西欧人の容貌を持ち始めたということになる。写真が西欧人であるプリンターあるいは彫師の介在で容貌は大きく変化する。東洋人の顔立ちを知らない彼らはもともと自分の内にある容貌のイメージが表現に出してしまうのである。

(注1) 一九九八年、スペインやアメリカのジョージ・イーストマンハウスで撮影されたもの。阿部聡子氏提供

(注2) 「幕末日本渡来画家P, B, W, ハイネの研究」横田洋一 明治美術学会 一九八六年

(注3) 「日本の写真史―幕末の伝播から明治まで」小沢健志 一九七七年 ニッコールクラブ

(注4) 遠征記石版画「通訳森山栄之助と立石得十郎」「下田の組頭 黒川嘉兵衛」「下田奉行(浦賀奉行戸田伊豆守氏栄)」「次席通訳 堀達之助」もまた全て正常に描かれている。

(注5) 現在の所確認されている日本遠征時にブラウンが撮った銀板写真はほかに、浦賀奉行与力田中光儀と通訳の名村五八郎がある。いずれも日本遠征記の図版にはなっていないが、名村の像は事前の操作が行われず着物の衿、刀が左右逆になっている。

笑う肖像画、笑いの写真、

日本人は無表情で何を考えているのか掴みにくい。と欧米の人々はずっと思ってきた。他でも書いたことだが、昨年ザビエルに関連するテレビ番組を見ていて、同じバスク人で日本に長く滞在したイエズス会の神父が故郷に里帰りしたとき、滞在先の姪は叔父の神父は日本人になってしまったと感じたという。それは表情を表に出さなくなってしまうからだと言っていた。しかし逆に日本人はいつもニコニコしていて気持ちが悪い。と欧米人からいわれるようになってきている。感情をあまり表に出さないことは従来からいわれてきたことだが、いつからか笑うことが礼儀のようになってしまった。それは楽しいから笑うのではなく、疑似の笑みを覚えてしまったのである。^(注1)

笑いはいつの時代でもあるが、それを画面として定着させ、人々に提供する行為を日本人はあまり得意としない、それどころか一種

の恥としていた。写真以前の絵画の中にそれを探していても「寒山拾得」や「布袋図」などの定型化した故事、逸話などの画題と小数の例外を除いて皆無に等しい。単純に考えれば笑いは人間の暮らしの中で占める時間は非常に少ないから、絵画として描かれることも少ないということにもなるのであるが、明治期の写真の中に笑いを含んだ写真が出回りだした。

笑いは筋肉の最も活発化した表情である。その表情は短時間で終わってしまう。無理に笑おうとすればこちなさが残り筋肉は固まってしまう。この一瞬の表情を切りとり固定化したい意識は写真の中で生まれた。写真の世界ではダゲレオタイプの普及以後露光時間を短くして動いている物体も撮りたいという切なる願いはやがて実現して行く。銀板写真ですら最初二十分もかかっていたのに改良されて数分になった。さらに改良された銀板写真と同じく複写可能な湿板写真の露光時間は数十秒と短縮されたが、まだ動いているものは無理であった。一八七一年の乾板の発明のち改良が進み急激に感度がよくなった。臭化銀をゼラチンに混ぜてガラスに塗布するこの方法は、露光時間も一秒から一〇〇分の一秒となり、動いているものも撮ることが可能となった。日本に入ってきたのは明治十四年(一八八二)とされる。^(注2) その初期の頃、動きを撮影することが「早撮」として人々の関心を呼び、江崎礼二は明治十六年六月三日、隅田川での水雷実験の爆発の瞬間を撮影して評判になった。^(図12)

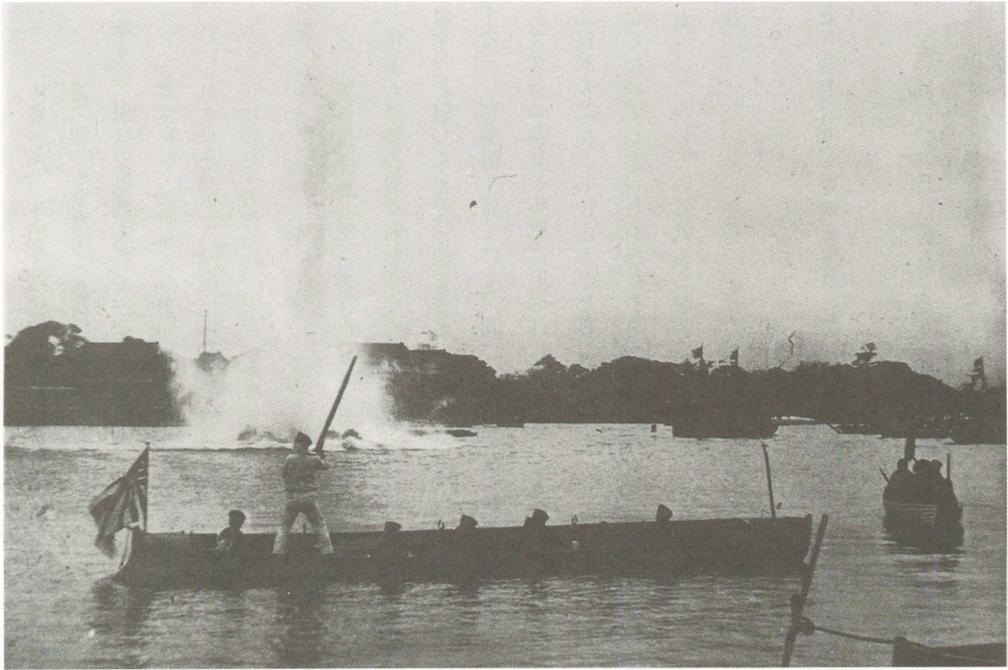


図12 「水雷実験写真」1883年 江崎礼二 撮影

明治三十年（一八九七）フランスのリュミエール社からカメラマンが日本に派遣されて撮影されたシネマトグラフは初期の映画の一種で日本で初めての活動写真である。内容は日本各地の風俗や行事などを取材している。そこには踊りを踊る若い芸妓が多く登場している場面がある。よくみると殆どが顔に笑みを浮かべている。おそらく見慣れぬ外国人に要請されての撮影に照れる、或いは恥じらう笑いであろうが、それにしてもよく笑っている。しかも動くのでより新鮮である。この笑いはカメラの前でポーズを取る笑いではない。当時の人々が持っていたさまざまな笑いの一つを見事に再現された。

明治中期以降の写真を見てみると「笑う写真」が次第に多くなってゆくの気づく。特に女性が多い。中には同じモデルがさまざまなポーズで笑っている写真が眼を引く。（注3）（図13）これは横浜写真といわれる外人の土産用のためのものである。従ってこの笑いは自然の笑いではなくいわゆる「やらせ」の笑いであることは事実であるが、一瞬の表情を切りとってしまうゼラチン乾板の普及がなければ成せない現象であった。それ以前の湿板の時代にも探せば何点かの写真を見いだせるが、それは笑いという表情を固定化して数秒から十数秒待つという筋肉の弛緩というか硬直を伴った。露光時間数十分の一秒から一〇〇分の一秒で撮影可能な乾板は一瞬の笑いを定着させるため、「やらせ」であっても、そこには自然のほほえみを見るものに感じさせてくれる。



图14 石版画「童子遊戯」明治20年代



图13 横浜写真「笑う女」明治20年代



图15 石版画「神楽遊」明治25年

の中にほほえみを浮かべた女性が次第に増えてくる。瞬間的な仕草や表情を写すことが可能な写真を認識し始めた。また自分を第三者として見ることの出来る写真、しかしさまざまな場面で写された自分は、それぞれ違う。本来考えていた自分とは似ていない。一瞬のうち切りとられた映像は本来人間が見ることが出来ない形態である。そこに笑いという一瞬の表情がたまたま定着しているのを見て、その瞬間を写して貰うことを考えたようだ。

明治末から視覚分野の世界でポスターなど商業デザインの活動が始まっている。百貨店、タバコ産業、ワイン、ビールなどの洋酒の会社が出来て新しい宣伝活動が必要となってきた。そのポスターには笑う美女達がさまざまなポーズ、衣装で登場し始めた。例えば大正九年、明治屋が総代理店で全国に販売されたキリンビールの宣伝ポスターは当時美人画の第一人者多田北鳥を起用し、右手にコップを持ってにつこり微笑む女性の横顔が表現されている。またポスターではないが同じ年に出された資生堂のデイスブレイ広告には化粧瓶を持ってあでやかな微笑を浮かべる美女がいる。(図16)大正十一年の片岡敏郎、井上木它制作、広告主寿屋の赤玉ポートワインのポスター(図17)は半裸の日本的な顔立ちの娘が片手にワイングラスを持って少しはにかんだような笑みを浮かべている。それもそのはずで、この女性は初めて本物の女性の写真を使ったセミヌードのポスターのモデル第一号であった。女性の名は松島栄美子といい浅草オペラの女優であった。全体にモノクロのトーンだがワインだけが紫紅色をしてい

て効果的である。このポスターはドイツのコンクールで一等賞をとりセミヌードのこともあって大評判となり松島のもとにはファンレターが殺到し、同時に警察も取調に來たり、親戚からは出入り禁止になったという。また大正期後半に出たと思われる町田隆要のユニオンビールのポスターはにつこり微笑んで客に差し出すのか、益に乗せたビールとコップを持つ女性が描かれている。さらに大正末あるいは昭和に入るかも知れないが松坂屋のポスターには百貨店のマークの看板を持つ少女が笑っている。(図18)その笑いはそれ以前のものに比べて恥じらいがなく、屈託のない笑いになっている。昭和に入ると笑う美女のポスターはその数を倍増させる。また笑いの質も変わって行く。

こうしたポスターの出現の背後にはそれより少し前に出た「美人写真」が一種の流行になったことがある。それらは芸者をモデルとして使い、さまざまな職業に見合った扮装させポーズをとらせた写真である。その中に笑いを含んだ写真がかなり見受けられる。その笑いを含んだ写真は人々に受け入れられ、それが当たり前のようになっていった。それは笑いだけではなく写された構図、女性のポーズまで受け入れたということで社会が認知したことになる。そのことが誰もが持っている記憶の映像の中で次第に発酵し、笑顔を浮かべた女性像が一つの映像表現としてまた伝達の形態として最もふさわしいものの一つとなったのである。大正期の女性の笑う容貌のポスター類はポーズまで含めた笑いの写真の影響を受けて成立したと



図16 「資生堂ディスプレイ」大正9年 資生堂蔵

いえる。そしてまたその笑いが画面を通して定着したとき、さらにそれは飛躍的發展を遂げる。
リアリズムの絵画の場合笑いの表現はあったのであろうか。



図18 「松坂屋」ポスター 大正末～昭和初期

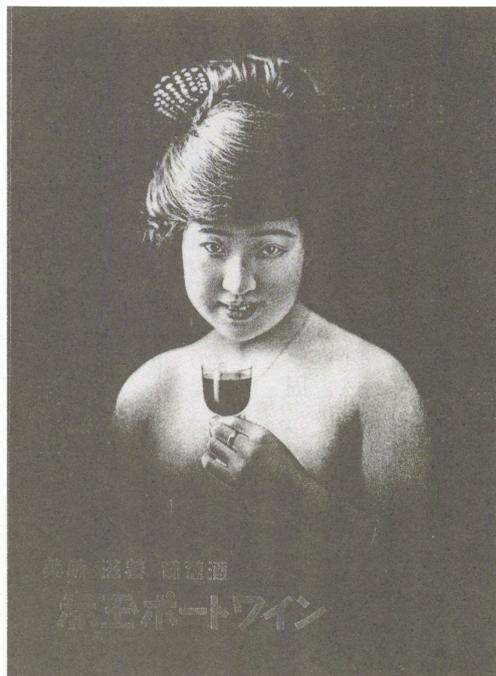


図17 「赤玉ポर्टワイン」ポスター
大正11年 京都工芸繊維大学蔵

ここに明治前期、人間のさまざまな表情を写し取った一人の画家がいる。五姓田義松（一八五五年―一九一五）は明治期を代表する洋画家の一人である。彼の作品を見てゆくと瞬間の表情あるいは仕草を捉えたものが多いのに気づく。そのうち自分を鏡に映してさまざまな表情をさせ、それをデッサンした数種の作を見てみる。「顔の表情」と題する複数の作は「怒った顔」「悲しそうな顔」「笑う顔」「驚いた顔」「睨む顔」など考えられるさまざまな表情をを克明に写し取っている。表情の変化に伴う筋肉の動き、小皺、眼の大きさを観察している様子が分かる。鏡に向かって表情を造り、長くそれを保つので、本来の瞬間的表情とは質的に違うのは当前であるが、この時代、表情の変化を絵画にすると考えた日本の画家は他にはいなかったのではないか。こうした作品と写真との直接的なつながりは伺えない。これらの作は明治十三年フランス留学以前、明治十年前後と考えられるから、乾板の出現以前で、まだ湿板写真の時代であり、写真は人の瞬間的表情を定着させることは出来なかったからである。まだ絵画がダゲレオタイプの時代から引き続き動いている被写体を写し取る役割を担っていた。

五姓田義松には他にも水彩画で「笑う男」と題して函をむき出して笑う若い男の横顔を描いた作、「人物」は山高帽を右手に持ち何かに向かって笑っている表情を捉えた作などがある。デッサンでは「談笑する男」「噺家」などがあり、いずれも笑いの一瞬を捉えている。また笑いではないが芸人などの仕草、動作、顔の動き描いた作

品も多い。「三味線を弾く女」は数種あり、三味線に合わせて口を開けて何かを歌っている一瞬を現した作もある。「浪曲の女」と題する作は義太夫語りかも知れないが、忠臣蔵の義士夜討引き上げの場面のクライマックスか大きく口を開け、眼を細めて語っている女の表情を見事に描いている。このように見てくるとそういう一瞬の動作に深い関心があり、創作意欲をそそられた感がある。

五姓田義松の師チャールズ・ワグマン（一八三二―一八九二）は日本に来る以前、一八六〇年中国での英・仏軍との戦闘を写真家フェリックス・ベアトと共に取材し、動くものはワグマンが描いて、静止したものはベアトが写真に撮るという役割を果たしていた。来日したのちの一八六五年ベアトと共に横浜で写真と絵を売る店、ベアト・ワグマン商会を経営していた。義松はワグマンのもとに出入りをしていたので写真のことはよく知っていたと思われる。父の五姓田芳柳は外人相手に肖像画を描いて売る仕事をしてきた。それらは下岡蓮杖が撮影した肖像写真から肖像画を起こしていた。義松は父の仕事も手伝っていたので、当時の写真がどのように一般からは思われていたか知っていたに違いない。その意味で写真の持つ欠点を意識して、動くものを固定化することにこだわったのではないか。しかし実際にそのことを行うには画家の手と脳裏が一体となつて網膜を通して焼き付けられた映像を定着する技術の修練が必要であり、そのありさまをこれらの作品が語っている。また写真よりも絵画の優位性ひいては画家の眼の確かさを証明したかったの

かも知れない。



図19 「顔の表情」 明治前期 五姓田 義松



図21 「顔の表情」 明治前期 五姓田 義松



図20 「顔の表情」 明治前期 五姓田 義松

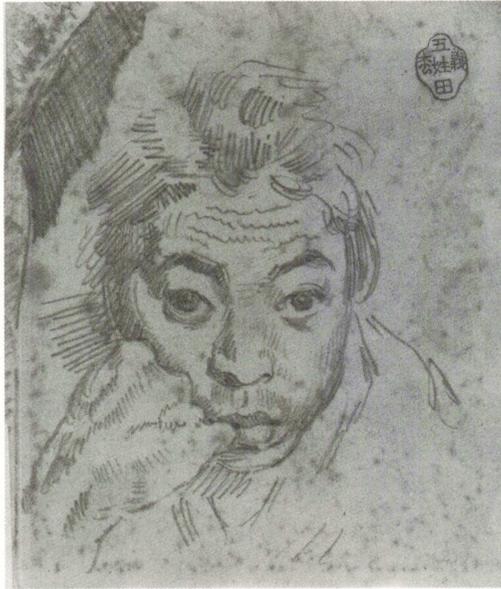


図23 「顔の表情」 明治前期 五姓田義松



図22 「顔の表情」 明治前期 五姓田義松

高橋由一（一八二八―一九四）にも自画像のデッサンが数枚ある。明治十五年六月九日の二点と明治二十年十月八日の一点である。時代的には後期の作で、そのうち二十年の作には「明治二十年十月八日自寫六十歳像天絵樓主」とありサインを入れない由一としては珍しく署名がある。いずれも鏡に映し出された自分の顔を忠実に写し取った作である。由一には慶応三年の若き日の自画像があるが、由一の作とはいえない疑問点もあり、ここではそれを除外して考えると晩年になってようやく自画像への意識が出てきたといえる。自画像は画家の自己主張であり、自立である。その意味で近代の萌芽ともなる作である。しかしその自画像は義松のように表情の変化に注目したのではなく、晩年の自分の顔を写す以上のものはない。ほかの由一のデッサン、油絵も含めた人物像にも笑いだけではなく表情の変化を描いたものは見あたらない。由一にとって肖像画はある程度理想化された像でなければならなかった。由一が主催した美術雑誌「臥遊席珍」のについで『油絵肖像畫術』に「・・・人ノ性トシテ自己ノ顔望ヲヨリ一層善美ナランコト好マサルモノナシ故決テ潤色スルヲ望マサル者ト雖多少之ヲ祈貌スルノ念アルカ故二之ヲ忘ル可ラス・・・」とあり、人間の本性として自分の顔をより良く描いて貰うことを誰もが望んでおり、そうしたことを好まないという人でもその気持ちはあるとしてある程度の潤色の必要性を語っている。またそれを要求する注文主など周囲の視線が肖像を固定した。その理想化は写真よりも絵画の方が優っていた。写真も容貌をよく

見せるために早くから修正が行われていたが、品位も含めて究極の理想像は絵画にはかなわなかった。それが証拠には明治天皇の肖像が「御真影」として最も流布したものは、イタリア人画家キヨネがコンテで描いた明治天皇を写真師丸木利陽が撮影した写真であったからである。このことは理想的に描いた肖像を写真はただ複写という機能だけで使われたのである。

五姓田義松は笑う人物は多く描いたが、油絵で展覧会に出品など公の場で発表したり、注文を受けて描くということとはなかった。笑いや容顔の変化を伴った作品は肖像画として見た場合不適切であり、内的表現を主体とした人物像、画家のクリエイティブな作としての評価はまだなかった。明治以前の肖像画は多くは没後追慕のために描かれることが多い。また生前でも若くして描かれることは滅多にない。老年になってから寿像として描かれる。その背景として生きている内に肖像に描かれると早く死ぬとか、命を損なうとか言われていたからである。^(注5)明治になって天皇や政府高官を描いた肖像画などあって生前の人物を描くことにこだわらない面もあるが、それはまだ少数であって基本的にはもそうした思考は継続されている。明治天皇の肖像を描きたくて、数々の運動を行った高橋由一の肖像画も大方は追慕像のスタイルになっている。

笑いを含んだ肖像画はそうした考え方に適さない。厳肅さ、謹厳

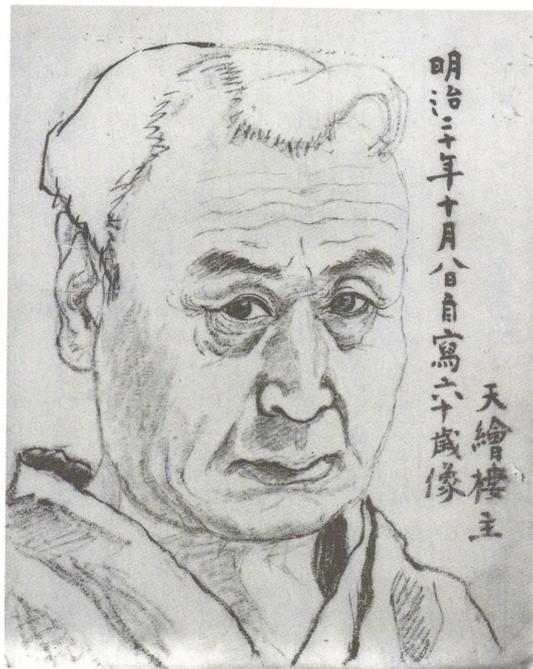


図24「自画像」明治20年 高橋由一 東京芸術大学蔵

さ、あるいは品格を伴う肖像画という考え方が出来上がってしまつた。笑う肖像は絵画作品が芸術として評価されたのちに、初めて公の場に出現した。

(注1) 「明治の肖像画・明治顔ということ・」横田洋一『佐々木剛

三古稀記念論文集 日本美術襍稿』明徳出版社 一九九八年 所収
でこのことに触れている。文献としては文晁画談に「若齡不寫像事
本邦の俗、三十に満たざれば人の像を繪くべからずといふ。恐く壽
をかかんことを忌みてなり。我昔日阿波対大守の影像をうつせし時、
住吉廣行も同じくありしが、云く、悉く肖すべからず、似れば則命
を損ぜんことを如何・・」

(注2) 「写真集明治の横浜・東京・ガラス乾板」横田洋一監修 かな
しん出版 一九八九年

(注3) 「写された幕末明治―石黒敬七コレクション―」石黒敬七
明石書店 一九九〇年

(注4) 「臥遊席珍」ゆまに書房 一九九〇年所収
(注5) 注1に同じ

絵画の遠近法、写真の遠近法

写真と絵画の最も大きな相違は遠近感の問題であろう。前々から
気になっていたのはテレビで中継されるスポーツ番組である。写真
とテレビでは質が違うということもあるが、そこに出現する映像
は同一である。例えば野球でいうとバックネットから捉えた投手の

球は一瞬にして捕手のもとに到達する。しかも両者の間には本来の
距離感がない。端的な例としてマラソンがある。見る側は常に走者
の間隔を意識しているから余計に感じる。望遠レンズを使用してい
るから正面から写された映像は余計にランナーが近接して見えるの
に横からの映像ではそれだけかなり離れている。

絵画の遠近法はルネッサンス初期から見られる、二次元の世界を
三次元の世界に変えるというイリュージョン効果のある表現法であ
る。この方法は論理的、構成的であり、外部の世界を総体的に表現
しようとする。一点に固定された写真の視野では治まりきらない世
界を描く。また手前から遠景まで克明に描いている。遠景は人間の
眼では捉えられない部分まで具体的に表現している。事物を立体的
に見せる明暗法も人間の眼が見た自然界よりも影と光を強調してよ
りはつきりと表現する。また作品の主題によって理想化が行われ、
主題によってその雰囲気を変えたりすることがあり、写真的視覚と
は大部異なってくる。

明治期のリアリズムを象徴する「鮭」を描いた高橋由一はそのリ
アリズムの故に絵画を侵害する写真の存在に対して危機感を持って
いて、絵画の優位性を常に強調していた。その理由は写真には色が
ないこと、数十年経てば消滅してしまう耐久性の二つを主としてこ
とあるたびに取り上げている。その絵画の優位性を逆手にとって写
真として撮られたものも、それを油絵に描き直すことをしきりに語
っている。それは主として肖像であり、肖像画で生計を立てる由一

にとつて死活の問題であつたからなおさらであつた。由一には絵画と写真の表現の相違そのものには余り触れていない。それどころか先に述べた写真から油絵を制作することを考えると表現そのものを同一視しているところがある。しかしこれは一般の人々が考えている写真観を由一が代弁しているともいえる。また写真の存在によつて職を失う危機感がそういわせたのかもしれない。しかし、そう理論的ではないが油絵と写真の表現の相違に触れた文も散見される。

写真への危機感を持っていた高橋由一は皮肉なことに日本最初のダゲレオタイプに写された島津斉彬の肖像画を写真から油絵に描こうとした。明治二十五年三月、旧薩摩藩士佐藤暢宛の手紙にはそのことが書かれている。^(注1)内容は薩摩藩用人東郷一介を通して斉彬の写真があることを知り、そこから油絵肖像画を制作したいと願ひ出た。ところがその写真は「・・同公の霊社内陣に御神体として秘藏致し被置候に付 他見を許し難し」として断られたために、再度その願ひを出したものである。続けると「同御写真は三十余年前の物にて技術も未だ開けざる折に候得は 必鮮明には有之ましく 且写真なるものは歲月を経るに従ひ漸々消滅致候物故 能々保護するも往々其影たに留めざるに至るべく 同御写真は天下に一枚の外無之物ならんには 若し消滅に至り候様の事有之候は、同公御像は後世に伝はらざることも無しとは定め難く候歟 然れば今日之れを大なる油絵に写し取り 百千年の後迄も消滅の憂無き様致置度存せられ候

間・・」そのことを考えてぜひ見せて欲しいと述べ、それは「畢竟消滅すへき写真を永遠不変の油絵に拝写し置度一念に有之候間 多年の宿望・・」であるとしている。しかし由一の願ひは実現しなかつた。

由一の手紙に出てくる写真は安政四年（一八五七）に日本で初めて撮影に成功したといわれるダゲレオタイプ、通称銀板写真である。現存する写真を見るとかなりの部分が由一の言葉どおり消滅している。しかし由一が見たいと望んだのはこの写真ではなかつた。この写真が不鮮明になつてゆくため一八六二年に湿板写真に複写された。その複写された写真が斉彬を祭つた照国神社に戦災で焼失するまで御真影として扱われていたという。^(注2)このことは由一の「同公の霊社内陣に御神体として秘藏」の記述と一致するので複写の湿板写真見たいと願ひ出たのである。それにしても原板のダゲレオタイプはあるはずで、もしかすると由一の申し出に対する婉曲な断りであつたかもしれない。

由一が写真に対して危機感を持ちながら、それに対する理論武装は単純である。しかし文章にいくつか見える理論的部分を抄出してみる。一つは基本的な事柄で絵画と写真の本質的な違いを述べている。それは「西郷隆盛君画論」と題する漢文の文章で書かれた年代は不詳であるが、読み下しが付いているのでそれを参考にする。^(注3)内容は由一の元に西郷隆盛の画像を持ってきたものに対して、画像をめぐる両者のやりとりが書かれ、終わりに「且つ試みに画を論ぜん」

として「画とは影を写す者にして、象に類する者なり。蓋し影とは形の影なり、象とは氣の象なり。夫れ影を写して象を写さざれば、一写真鏡にて足らん。象を写して影を写さざれば、一小史伝にて足らん。両つながら画に非ざるなり。画に貴ぶ伎の者は、其の形の似たるを取るのみ、其の象の似たるを取るのみ。比くの若くにして后、画家の心法、悉く吐露し、累々撲々下らん。・・」とある。要約すれば、
絵画は形だけではなくそこに描かれる人物の氣まで表現するもので、形だけを写すのでは写真ですむということになる。

次に本章とも関連する遠近に触れた文章が一つだけある。それは判読不明な文字が幾つかあり誤りを恐れず意訳するので本文は(注4)に記述しておく。年代的にはかなり早い明治二年に記されている。内容は「横浜開港以来、写真が次第に流行し出して今は熟達した人も出て写真館を営む者も多い。これもまた開化の現象の一つであろう。しかし外国人の論議を聞くと写真と絵画には決定的な差がある。写真は数十年のうちに消滅する恐れがある。また写真は距離感がなく、陰影もあまりない。また全体を仰ぎ見た写真は遠近が実際の法則に合っていない。油絵は人物も巧みに描くことが出来るが、自然の色にさらに生き生きとした色を加えることが出来る。加えて湿気の問題もない。また巨大な像も自在に描く事が出来、自由彩色出来る。このことは写真と比較するべきことではない。甚だしい差がある。海外の文明国においては貴重な画は油絵に限られ

ている。」としている。

ここで重要なことは写真が持つ遠近感のなさや明暗の差が余り感ぜられないとする点であろう。特に遠近感の場合、仰角で見ると肉眼との差が多くでるのは否めない。例えばスキー場のスロープはかなり急勾配の斜面を下から撮影しても平坦に近く見え実際とは大部様変わりをする。由一は理屈としては理解していたであろうが、見た目との遠近の差、それとはまた異なる絵画の遠近法、このことを認識して制作に取り組んだ節は見えない。絵画と写真の本質的相違は耐久性、色彩ではなく、表象されるものにあると考え、写真のそうしたリアル感の欠如は絵画にはない、だから絵画の方が優位にあるとして、こと有るたびに主張はしなかった。写真の持つ見た目の再現性に毒されていたのである。写真は実際にそこに存在するものを写す。実際のものが写るため見る側はそのことに眼が働き写真が平板であることを忘れてしまう。そこには記憶装置の追認識というべき心理が働き作用している。

(図25)

日下部金兵衛が撮影した「海運橋第一国立銀行」を例にとつてみる。明治五年(一八七二)に落成したこの巨大な擬洋風建築は大評判となり浮世絵や写真に多く登場する。この写真に撮られた主な事物は左手の海運橋と右奥の銀行である。しかし風景として成立させているのは全体の半分以上を占める川と空である。見る側は建物とはこういうもの、橋はこんな形、その下を流れているのは川、そこに浮かぶ船、さらに空、陸地と認識し、すでに自らの中にある形が

追加されて立体的に見てしまう。ところが銀行の建物はその認識からはずれる部分がある。清水喜助設計の五層からなる建物の上部は異様である。神社とか城郭の一部と一緒にくつついた感がある。それが擬洋風といわれる所以だが、今まで見たことのない形態である。このことよって認識が崩れ追体験ができない。従ってこの部分だけが平板に見える。また追認識によつて立体的に見えた部分も個々に見て行くと平板に見えてしまう。つまり風景を構成する要素を個々にではなく、つながりとして見てゆくために立体感が生まれるのである。なお着色された(人着)同じ写真では色彩が加わったことにより、追認識が一層進み、また色の寒暖の差による立体感が増幅してモノクロよりは現実的に見える。

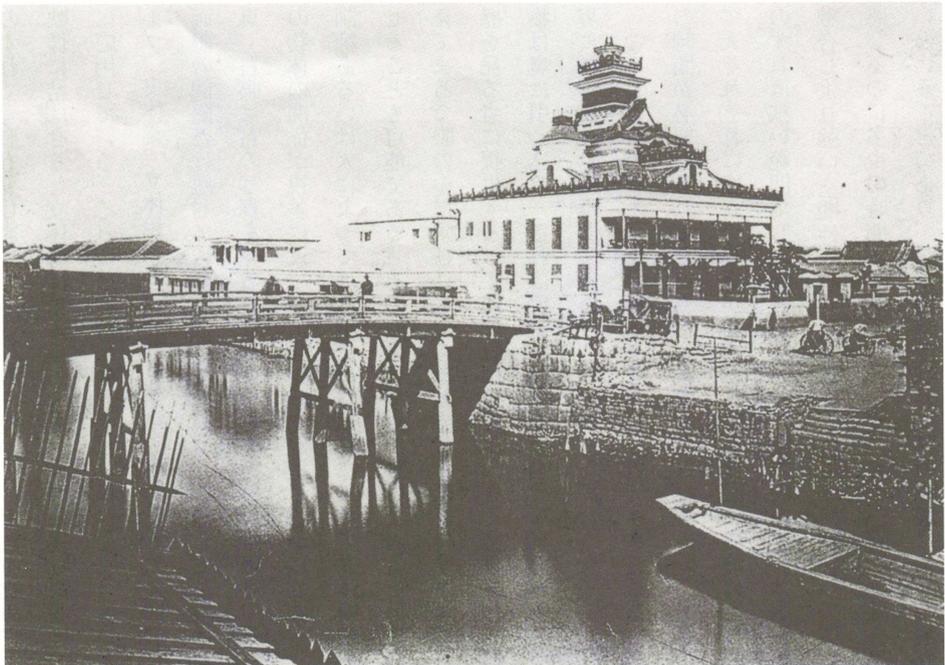


図25 「海運橋第一国立銀行」明治前期 日下部金兵衛 撮影

絵画のリアリズムは先にも述べたように遠近も明暗もその効果を作者の意志によって変えることが出来る。遠近感をより強くしようと思えば誇張された遠近法を使用しそうした表現を作り、また明暗の調子を際立たせ、立体感を得ようとすればそうすることも出来る。また微妙な明暗の調子によって、肖像画の場合、その人物の氣質、あるいは個性といったものを表現するのも可能である。リアリズムの絵画では写真の平面性を追認識という記憶装置が補ったのに対して、追認識を利用してその効果を一層高めたものである。

本物そのものに見えた写真の再現性に毒されつつも、写真が平板であることをまたリアリズムの絵画とも違うことを本能的に人々は知っていたのかもしれない。そのことを象徴するものにステレオ写真がある。立体視そのものは人間に二つの眼があり、両眼の差が平均六三ミリ離れているといわれることにより、おのおの少し違った位置から外界を眺め、それが一つの外界に結実することにより遠近、立体感があることは紀元前から知られていた。ステレオ写真の始まりは写真の発明以前、一八三八年イギリスのチャールズ・ホイートストーン卿がステレオスコップを発明し、絵画を利用して立体像を結んだことによる。ステレオ写真の普及は早く一八五一年のロンドン万国博覧会に紹介されて以来諸国に波及し、またそれ以後行われた各地の万国博覧会にはなくてはならない出し物となった。日本でも明治のかなり早い時点からステレオ写真が存在する。

実体写真あるいは立体写真ともいわれるステレオ写真は同じ位置

から事物を人間の左右の眼の間隔で二枚の写真を撮り、そのわずかのずれで、形も少し違っている写真を使って、それを眺め、一つの映像に結びせると立体的に見えるもので、人間の視覚の原理を巧みに応用している。それには通常ステレオビュウワー、ステレオスコップ、実体鏡、立体鏡とも呼ばれる装置を使うとより立体感が出る。両眼の間隔だけ離して取り付けられたレンズを通して左眼は左の写真、右眼は右の写真を見るとレンズの焦点距離の作用で、それぞれの物体の関係が視差によってより距離感が生じるからである。また訓練あるいは人によっては裸眼では交差法によって立体映像を結ばせることも可能である。その映像は写真が平板であることを飛び越えてまるで眼の中に飛び込んでくると感じるほどのリアル感、臨場感を見る者に提供する。手前の物は手前に大きく飛び出し、遠くの物は奥に引つ込み、それは現実の風景や絵画、写真でもない別の世界に誘ってくれるほどである。

こうしたステレオ写真で物体が融合して奥行きを感じるのに多少の時間が必要とされるといふ。また融合には経験の差、氣質によって人それぞれに違う。視覚が認識する図形は眼の機能により縦方向のずれは狭い範囲でしか融合しないが、横方向のずれは広い範囲に融合しより強い空間性が得られる特性を持つ。「融合して奥行きを感じるのに多少の時間かかるといふことは一瞬には融合出来ない」ということであり、眼が通常の状態(脳の経験によって慣れている)ではない状態を適合させる時間を指すのであろう。

人間の眼はだまされやすい。日常生活上経験によつて得られる視覚の範囲では問題がないが、ひとたび違つた現象に出会ふと錯視を起こす、古くはそれを利用したトロンプルイユがあり、立体視の領域でも「ブルックリッヒの振り子現象」とか「モアレの立体視」などがある。さらにそれぞれの経験、性格の差が加わつて多様に展開する。その意味でステレオ写真は人間が持つている遠近、明暗の記憶の装置にそれを越える新たな追体験をさせた。

(注1) 「高橋由一 油画史料」青木茂 中央公論美術出版 一九八四年

一六九

(注2) 「写真画論 写真と絵画の結婚」木下直之 岩波近代日本の美術

4 岩波書店 一九九六年のうち「印影鏡」の項、十頁

(注3) (注1)に同じ。四一―二四

(注4) (注1)に同じ。三一―二「横浜開港已来 写真鏡の一術追々世上

に流行 既に方今は熟達の者相見 各開店家産を嘗候も畢竟開化の一端と可申歟 乍併外国人の議論を承り候に 鏡影と画像とは死活の弁別有之 且鏡影は数十年の後消痕の憂之有 又是□□拒離燈影と等くして 全眸の仰□□に係り遠近の違甚敷 不測の位置を為し候□□有之候 油画は全人巧に成り候得共 天真の外更に活動色の潤沢を備へ 加之鈍湿の憂無之 巨大の尊図をも自在に成すべく 并五彩七色を施し候 都て鏡影と比較すべき物に無之 是則死活尊卑の別有の謂にて候 依之海外文明の国に於ては重貴の図は油画に限候得共

第一編 緒言

本書は、日本の政治制度と行政の関係を論ずるものである。

第一章は、政治制度の概論を述べ、第二章は、行政の概論を述べ、第三章は、政治制度と行政の関係を論ずる。

第一章 政治制度の概論

一、政治制度の定義

政治制度とは、国家の政治的行動の規範となるものである。

二、政治制度の種類

政治制度は、民主制と独裁制とに分けられる。

三、政治制度の機能

政治制度は、国家の政治的行動を規範し、その実施を保障する機能を持つ。

四、政治制度の発展

政治制度は、社会の発展とともに発展するものである。

五、政治制度の改革

政治制度は、社会の発展とともに改革されるものである。

六、政治制度の未来

政治制度は、社会の発展とともに未来を拓くものである。

七、政治制度の意義

政治制度は、国家の政治的行動の規範となるものである。

八、政治制度の重要性

政治制度は、国家の政治的行動の規範となるものである。

九、政治制度の役割

政治制度は、国家の政治的行動の規範となるものである。