

合わせ鏡の写真論

新潟県南魚沼市六日町今成家の写真に見る写真経験への江戸文化の影響

榎本千賀子

一 はじめに

幕末に西洋から伝わった新しい視覚メディアである写真は、写真に先行する視覚文化や絵画などの隣接する視覚メディアとどのように関連付けられ、いかなるものとして当時の人々に受容されたのだろうか。初期写真におけるこのような問題については、島霞谷ら写真と絵画双方の先駆者に関する研究^①や、写真史や美術史におさまりきらない事象を積極的に論じてきた木下直之^②、写真と写真前史の複雑な関係を指摘した西村智弘^③らの取り組みをはじめとする多くの先行研究がある。

しかしながら、初期写真、特に湿板時代については現存する史料自体が限られている上、緒川直人が指摘する通り、写真史全体に有名写真師を中心とした「英雄史観」が長らく克服できなかったという問題があり^④、これまで地方や無名の個人の営みが詳細に検討されることは少なかった。だが、明治に入って写真が急激に普及したのは、緒川が指摘する様々な写真経験、つまり各地で様々な写真と人との相互的かつ社会的な交渉^⑤があったからに他ならず、有名写真師だけに限らない多様な写真経験の解明が日本初期写真史にとって重要な課題であることは疑いない。

このような状況に対して近年、史料発掘の試みが成果をあげつつある⁶⁾。本稿では、そうした成果のひとつ、新潟大学人文学部人文社会・教育科学系附置地域映像アーカイブセンターによって調査・公開された新潟県南魚沼市六日町の今成家に伝わる写真コレクションから、一枚の写真をとりあげる⁷⁾。そして、この写真を江戸文化に依拠しながら写真という新しいメディアの性質を問う、写真経験から導かれた一種の写真論として読み解いてみたい⁸⁾。

江戸期の六日町は、三国街道の宿場町、魚野川の船着き場として江戸と新潟を結び、人・物・情報が行き交う交通の要所であった。今成家は、この地において経済力を備えた地主として、名字帯刀を許された村役人として、共同体の指導者の立場にあるとともに、十返舎一九ら多くの文化人と交流のあった家である⁹⁾。今成家には、今成無事平（一八三七～一八八一）¹⁰⁾と弟新吾らによって撮影された湿板写真五二枚¹¹⁾と写真関連文書¹²⁾が伝わっている。

一八七〇〔明治三〕年、一八七二〔明治五〕年の年号が額縁裏に記載された二枚の写真を除いて、今成家の写真は撮影年不詳である。だが、今成家文書からは無事平が一八六六（慶應二）年頃より大鐘立敬¹³⁾のもとで写真術を学び始めたことが判明している。そして、多くの写真はこれ以降、無事平が戸長

（一八七三〔明治六〕、学区取締（一八七六〔明治九〕）、衛生取締（同年）、新潟県会議員（一八八〇〔明治一三〕）を務め、地方行政・政治に力を注ぎ始めるまでの約七年間に撮影されたと考えられている。

無事平たちが写真に取り組んだこの時期、写真撮影の実践は、湿板写真の微妙な手業を対面で学ぶ機会、写真術の基礎となる西洋科学を理解できるだけの教養、高価な撮影資材を手に入れる経済力¹⁴⁾を兼ね備えた一部の人々による初の本格的技法書『写真鏡図説』一八六七（慶應三）年が出版されるなど、写真術を学ぶ道は広がり始めていた。

この今成家に残された一枚の写真の分析を通じて、本稿が明らかにしたいのは次の二点である。まず第一に、これまでほとんど明らかになっていない在村指導者層における写真経験の一端を、江戸文化との関係性に留意しながら示すこと。第二に、本稿の分析がいかに写真史全体に貢献しうるか、その展望を示すことである。

二 錦絵を抱える男の写真

写真の地域性と隣接メディアとの関係性



図1 70×49 mm、湿板写真、デジタルデータ：いにがた地域映像アーカイブ・データベース所蔵

本稿で論じてゆくのは図1に挙げた写真である。写真では一人の男が黒々と影が落ちた縁側らしき場所に片膝を立てて座っている。男は斜め上に視線を向け、着物をわずかに肩にかけた変則的な肩脱ぎをしている。男の胸には錦絵が抱えられている。複写するかのようにカメラに平行に向けられた錦絵は、画面のほぼ中央に配置され、絵の背後には平面性を保たせるためか、支えのようなものがちりと写っている。

湿板写真は露光に数秒から数十秒という長時間を要する技術であった。さらに、露光直前にガラス板へ感光材を塗布し、撮影と現像は感光材が濡れている間に行わなければならなかった。

このことから、この写真の構図的な特徴や錦絵の支持への工夫、ポーズの選択は、明確な意図のもとに周到に用意されたもので

あったことが推測される。

かつて六日町は地芝居の盛んな土地であった。原田健一は今成家の写真の特徴として、六日町の地域色が反映された演劇性を指摘している¹⁵⁾。肩脱ぎした男に錦絵を抱えさせるという演出が用いられたこの写真も、原田が指摘する地域性を反映した演劇の写真といえるだろう。また、錦絵を用いたこの写真の演出は、無事平が写真と錦絵という隣接メディア、そして写真と写真以前の視覚文化との関係をどのように捉えていたかを考える上で大きな手がかりとなるだろう。

前節に示したように、在村指導者であった今成家の写真経験を江戸文化に留意しつつ明らかにすることを本稿は目的としている。そこで、上記のような地域性の反映、そして錦絵というメディアの利用がなされたこの写真をとりあげることとした。

それにしても、錦絵を抱えた男を写す奇妙なこの写真は、一体どのような意図のもとに生み出されたのだろうか。それは一つには、頭部を安定させるとともに、図像的な面白さを生むためであっただろう。今成家に残された写真では、長時間の露光中に頭部が動かないよう、扇が支えとして顎の下に配置されている作品がしばしば見受けられる(図2)。本稿で扱う写真においても、装置によって支えられた錦絵が装身具である扇同様に装飾的な役割を果たしつつ、頭部の安定に役立っただろうこ

とは想像に難くない。

だが、この仮説が正しいとしても、なぜ扇でも他の絵でもなくこの絵が選ばれ、しかもそれをこのようなポーズで男が抱えなければならなかったのだろうか。この疑問を解くために、次節以降この錦絵に描かれているもの、そして錦絵を男が抱えるというポーズについて検討してゆこう。

三 定九郎を映す錦絵の「鏡」

写真と隣接メディアの関係性



図2 79×64 mm、湿板写真、デジタルデータ：いにがた地域映像アーカイブ・データベース所蔵



図1 部分

この男が抱えている錦絵には、月代を伸ばした男が、黒紋付の袖を肩までまくり上げ、刀を手にして口に巾着をくわえる姿が描かれている。男の周囲には楕円形の枠が描かれており、この枠の上部には百合と思しき花が描かれている（図1部分）。

ポーズと身なりから判断するに、この男は役者であろう。そして、男を囲む円形の枠は、役者の代表的アトリビュートのひとつ、鏡であると考えられる。残念ながら題名その他は不鮮明で判読できない。しかしながら、今確認した男の身なりやポーズ、鏡像と花を組み合わせた全体の意匠からは、この絵の素性がおおよそ推測できる。そして、錦絵の詳細からは、この絵が被写体として選ばれた理由が見えてくるのである。

まず、描かれた男の髪型、黒紋付とその紋、そして刀を抜い



図3 豊原国周「斧定九郎 市川左団次」一八七五（明治八）年、大判錦絵、東京都立中央図書館特別文庫室所蔵

て口に巾着をくわえたポーズからは、画中の男が、忠臣蔵五段目に登場する斧定九郎であるとわかる。つまり、画中の男が着る着物の紋は、彼の名にちなんだ斧のぶちがいであり、口にくわえた巾着は、義理の息子勘平を仇討ちに参加させる軍資金とすべく与市兵衛が娘を遊郭に売って作った五十両の入った財布、手にした刀は、与市兵衛を斬り殺した鮮血を着物の裾で拭いたばかりの凶刃というわけである（図1部分、図3参照）。

定九郎は、塩冶判官の家老の息子でありながら勘当されて落ちぶれ、仇討ちに参加しないばかりか仇討ちの軍資金をそれと知らずに強奪するという凶行に及び、その直後に猪と間違われて撃ち殺される不義士である。定九郎は、勘平の切腹という悲劇の端緒を開くものの、登場はこの五段目だけであり、当初は



図4 豊原国周『咲揃見立葉名方』「一寸徳兵衛 尾上菊五郎」一八七（明治四）年、大判錦絵、東京都立中央図書館特別文庫室所蔵

明らかに冴えない端役でしかなかった。しかし、襦袢姿の大時代な盗賊スタイルで演じられていたこの役は、一七六六（明和三）年、初代中村仲蔵によって白塗りに黒羽二重という当世風の浪人姿で演じられたことで一変する。仲蔵は、小悪党でしかなかった定九郎に善玉の色男の姿とされてきた外見を与えることで、定九郎を柔弱な外貌と残忍な性根の対比が印象的な役どころへと刷新したのである。この新しい定九郎は大評判となり、以降定九郎は若い人気役者が演じる役となった¹⁶。写真の錦絵が描き出すのももちろん、この仲蔵による再解釈を経た定九郎の姿である。

そしてさらに、鏡と植物を組み合わせた意匠を用いて役者を描くというこの錦絵の特徴的な趣向からは、この絵が、豊原国

周『咲揃見立葉名方』(一八七二(明治四))⁽¹⁷⁾という人氣役者を花に見立て、鏡像として描くシリーズの一枚であると推測できる。このことから、当然ながらこの写真はこのシリーズが世に出た明治四年以降、無事平が行政・政治に尽力し始める明治六年までの約二年間に撮影された可能性が高いということもわかる。

ところで、写真に鏡像が写しだされているのを見た当時の人々は、思わず口元を緩めたのではないだろうか。明治中期に「フォトグラフィー」の訳語として「写真」という名称が定着するまで、写真は様々な名称で呼ばれていた⁽¹⁸⁾。そうした数々の名称のなかでも、『大鏡』や『増鏡』のように古く「記録」の意で用いられ、望遠鏡のような光学機器の名称に用いられてきた「鏡」という語は、島津斉彬がダゲレオタイプを印影鏡と呼んだように、早い時期からこの技術の名称に用いられてきた接尾語であった。無事平もまた、写真を題材にした都々逸の中で、写真を「かがみ」と呼んでいる⁽¹⁹⁾。無事平を含む当時の人々にとって、鏡と写真の親和性は自明のことであった。そのため、写真に鏡像が写し出されることは、さながら掛詞のような面白さを生んだと考えられるのである。

しかも、この鏡像は錦絵に描かれている。このことを考えると、効果はさらに刺激的であったと考えられる。この頃錦絵は、

写真と競合するものとして広く一般に認識されていた。幕末から明治にかけて、写真と錦絵をはじめとする新旧技術の組み合わせを擬人化し、競合する技術同士を角力やチャンバラで戦わせるといった趣向で描く錦絵が何種も作られている⁽²⁰⁾。西洋からの外圧を背景に徳川幕府が倒れ、明治政府の下で近代化が進められてゆく只中のことである。これらの合戦図からは、互いに競合する技術の組み合わせが、リテラルに当該技術の競合関係を示すだけでなく、それぞれの技術を生み出した「日本と西洋」という空間と文化の対立、「過去、現在あるいは未来」という時間軸上の対立、というより大きな対立の換喩として機能していたであろう当時の状況が見えてくるのである。その同時期において、鏡を介して写真と親和性のある錦絵を使用することは、日本が近代化を迎えるにあたって起った生々しい葛藤をやはり想起させたものではなからうか。

しかしながら、当時の写真と錦絵の関係は、現実には角力やチャンバラのように単純に勝敗が決まるものではなかった。写真術導入の早い時期から、写真に錦絵の構図やアイディアが流用された⁽²¹⁾、逆に写真が錦絵の題材となったりすることは珍しくなかったし⁽²²⁾、写真と錦絵に限らなければさらに多様な絵画と写真の関係が展開していた⁽²³⁾。確かに写真は、それまで錦絵が担ってきた役割を脅かしたであろうし、その後錦絵は徐々

に衰退を迎えたのだった。けれども一方で、写真と錦絵という二つのメディアの様々な組み合わせや影響関係は、多様な作品を生み出してもいたのである。今成家の写真技法書にも、写真への彩色法など、絵画と写真という二つの技法を組み合わせる手法が記されている²⁴⁾。なにより、この写真もまた、写真と錦絵をコラージュ的に組み合わせしており、写真と錦絵の豊かな関係を示す一例に他ならないのである。

四 心を写す「鏡」

写真以前の光学機器を巡る 想像力を反映する写真

前節では、写真の隣接メディアである錦絵を組み込んだこの写真が、錦絵に描かれた「鏡」を介し、近代化の葛藤を含んだ対立の換喩としてはたらく写真と錦絵の複雑な関係性に言及していることを示した。だが、錦絵が男に抱えられていること、また、抱えられた錦絵に描かれているのが定九郎であることについては、まだ未検討のままである。本節ではこの二点について考え、この写真で重要な役割を果たしている「鏡」が、西洋光学機器を巡る写真以前の想像力を参照、反映するものでもあることを確認したい。



図5 山東京伝『人心鏡写絵』一七九六年、早稲田大学図書館蔵

無事平たちの時代から、少し時代を遡ろう。山東京伝に『ごころかがみのうつし人心鏡写絵』(一七九六〔寛政八〕年)(図5)という写絵²⁵⁾。幻燈を題材とした黄表紙作品がある。この作品では、登場人物の本性や隠された本心が胸部の丸い形をした鏡に写絵の映像よろしく写し出される。そして、登場人物の見掛けと本性の落差が面白おかしく図像化され、京伝扮する心学先生が案内役とな

って、ゆるやかに連関するそれぞれの場面に軽妙な講釈を与えてゆく²⁵⁾。

写真をはじめとした多くの西洋の光学技術やレンズを用いた光学機器が日本において本格的に普及してゆくのは、明治以降のことである。だが、江戸期の庶民文化と西洋科学の関係について考察したタイムン・スクリーチによれば、外国との交流が制限されていた江戸期においても、西洋の光学知識や機器は蘭学者など特殊な人々にのみ知られていた訳ではなかった。それどころか、十八世紀以降の日本では、西洋の光学知識と光学機器が、科学的な興味の対象というよりは想像力の源泉や娯楽の対象として、庶民の間にも親しまれていたという。スクリーチは、こうした江戸庶民の想像力を刺激した西洋の光学機器を「奇器」と呼び、『人心鏡写絵』を写絵という「奇器」に刺激されて生まれた作品の一つとして挙げている²⁶⁾。

今成家の写真と、この『人心鏡写絵』は良く似ていないだろうか。『人心鏡写絵』も今成家の写真も共に、描き出される／写し出される人がその胸部に、周囲と位相を異にする円形のイメージを抱えている。しかも、この位相の異なるイメージは、両者ともに写絵と写真という「奇器」を介することで出現した「鏡像」なのである。無事平は、この『人心鏡写絵』という先行する西洋の「奇器」にまつわる作品を、写真という新しいメ

ディアを用いて再構成したのではないだろうか。

残念ながら、今成家にはこの『人心鏡写絵』は残されておらず、無事平達がこの作品を参照したことを示す明確な証拠はない。しかし、『人心鏡写絵』は無事平達が写真に取り組んでいた時期に『御伽揃』六編（江戸末期か明治初年）に合綴再板されており、当時も人気作品であったことがうかがえる。また、今成家は姻戚の鈴木牧之を通じて山東京伝とも縁を持つ家であった²⁷⁾。さらに、こうした「奇器」にインスピレーションを得た娯楽作品は数多く作られており、京伝自身もこの作品が成功を収めて以降、『兄訓影絵^{（おにぎり）}」や『仮名手本胸之鏡^{（かみなてもとのかがみ）}』といった多数の類似作を書いている。こうしたことから、無事平達が『人心鏡写絵』やその類似作を目にしていた可能性は決して低くはないのである。

しかも、この写真において鏡像として現れる定九郎は『人心鏡写絵』と無関係ではないのだ。実は、『人心鏡写絵』は一部で忠臣蔵のパロディとして進行するのである。そして、この忠臣蔵パロディのくだりは、「夕立に遭って、是非なく無沙汰をした人の所へ行、定九郎が差しさふな傘を壱本借りる時には……」と定九郎の名をもって始まるのだ。金品の貸し借りにおける借り手と貸し手の対照的な心理が、借金の申し込みを例に示されるその場面に、定九郎の姿は登場しない。だが、劇中の

登場人物達は定九郎が忠臣蔵で奪ったのと同じ五十両入の縞の財布をやりとりし、定九郎の名はこの見開き全体に響いている。これに続く場面では、仇討ちへの執念を胸に大星由良之助が遊郭に遊び、その一方で定九郎の父斧九太夫が胸のうちに主君に断罪されている。今成家の写真はこの忠臣蔵の場面を参照しつつ、スポットライトのあたる人物を由良之助と九太夫から定九郎に変更しているのである。

しかも、この定九郎への着眼は、確かに的を射たものであるように思えるのだ。前述の通り、仲蔵以降の定九郎は、限取りや衣装から一見して悪人と分かる役ではなく、色男風の外面と殺人をも厭わない残忍な内面が齟齬をきたすところに魅力を持つ、江戸後期に成立した色悪である²⁸。定九郎は、内面と外面の食い違いを映像の力で可視化しようとする『人心鏡写絵』に実にふさわしい、内面と外面の齟齬を体现したキャラクターといえるのである。

五 合わせ鏡の写真論

「写真」という日本語を介して発見された 写真への視座

しかしながら、今成家のこの写真が山東京伝の『人心鏡写

絵』を再構成したのだとしても、両者から受ける印象は大きく異なっている。もちろんそうした印象の違いは、黄表紙が人の手で描かれたものであり、写真が光学的・化学的なプロセスによって生み出された映像であるという、メディアの違いに起因するところが大きくはあろう。

だがそれだけでなく、写絵と写真というこの二つの西洋「奇器」を巡る作品は、それぞれが映像を扱う姿勢に、見過ごせない違いを持っているのではないだろうか。また、京伝の黄表紙では名前しか登場しなかった定九郎を鏡像中に登場させたことも、今成家の写真における映像を『人心鏡写絵』におけるものとは大きく異なるものとして提示しているように思われるのである。今成家の写真と『人心鏡写絵』を比較し、両者の違いを明らかにしてゆこう。

『人心鏡写絵』では、西洋由来の「奇器」である写絵の作り出す映像は、人間の視覚を超えた内面把握の力を有するものとして描かれている。しかし、京伝が終始問題とするのは、映像が何を映し出しているか、そして、人物の腹部に写される映像がいかに登場人物達の見かけと異なっているのか、つまり映像の力によって露わになった内面と外面の齟齬である。そして、その内面と外面の齟齬を可視化する映像それ自体のありようが問題とされることはほとんどない。「鏡」の「曇り」といった言

いは方は幾度も現れるが、それは心の迷いを示す慣用表現として用いられるだけであり、この作品のインスピレーション源となつた写絵の映像が問題とされているのではない。映像のありようがかるうじて触れられるのは、変わりやすい女心が、のぞきからくり視機関という、写絵同様に人気を博していた「奇器」に例えられる時だけである。この黄表紙では、写絵の映像が人の視覚が及ばぬ内面を明らかにする驚異の力を持つということさえ了解されてしまえば、後は「鏡」＝映像には読者の視線がぐぐり抜ける通過点としての意味しか持たされていないのだ。

それに対して、今成家の写真では、写真に写る「鏡」を見るにあたって、鏡像をただ通り越して定九郎だけを見ることは極めて困難である。第三節で述べた通り、当時の「鏡」は写真と強い親和性をもっており、錦絵は写真と競合・影響し合う緊密な関係を築いていた。また、写真が西洋の技術であることが広く知られていた中で、この写真は、かつて写絵という西洋「奇器」が作る映像から着想された『人心鏡写絵』を再構成してみせるのである。

この写真は、写真という新しい「鏡」を用いて、当時写真と密接な関係にあった錦絵の「鏡」を写し出す。それと共に、写絵という写真以前の西洋「奇器」＝「鏡」を想像力の源泉とした作品を経由することで、「鏡」＝映像へと再び言及してゆく。

つまりこの写真は、映像によって映像を反映する合わせ鏡とも呼ぶべき構造をもっているのだ。しかも、この合わせ鏡は、錦絵という隣接メディアと写真の同時代における関係性、先行する西洋の光学技術の受容という映像経験の歴史を参照すること、写真という新しい映像を既存の視覚文化の中に位置づけようとする一種の写真論、映像論として読むことができるのである。そして、この写真の中央に写し出された錦絵の「鏡」＝映像こそ、合わせ鏡を成立させる要であり、この「鏡」＝映像はそれが写し出す定九郎像と同様かそれ以上に、それ自体看過しがたい被写体となっているのである。

また、『人心鏡写絵』で登場人物の胸部に置かれた「鏡」＝映像は、人物の内面を写し出すものであった。だが、この写真の「鏡」が写し出す定九郎の像は、『人心鏡写絵』の「鏡」＝写絵が映し出したようには、錦絵を抱える男の内面のありようを写し出していない。内面と外面が齟齬をきたしてしまっている定九郎の姿は、彼の内面がいかなるものを伝えはしないのだ。しかしながら、定九郎の外面を映し出した「鏡」は、内面と外面の齟齬それ自体を主題化する。そして、写真がこの問題にいかに関わるのかを問うてゆく。

無事平は写真を実践するなかで、写真と人間の内面＝「心」の関係に非常に強い関心を抱いていた。無事平が残した写真を

題材とした都々逸には、次のような一節がある。

思ひやつれしかほうつすより うつしてみせたへ胸のうち

写真が写してみせることができるのは、あくまで「思ひやつれしかほ」だけである。私をやつれさせるほどに焦がれる思いが募り、どれだけ願っても、伝えたい「胸のうち」は写せない。勿論、やつれた顔は私の「胸のうち」と関連していいわけではない。だが、写真術習得という濃密な写真経験によって無事平は、写真が「胸のうち」を写したいという願いを直接かなえてはくれないことを思い知っていたのだらう。この都々逸は、内面と外面の齟齬によって光り輝く定九郎の鏡像しか写し出さない写真と同じく、写真に投影される「胸のうち」を写したいという願望の成就が不可能であることを歌っている。

だが、こうした願望の不可能を、無事平は嘆いているのだらうか。いや、むしろ幾多ある役者絵の中から鏡像としての定九郎の姿を選び出して写真に写してみせた無事平は、「胸のうち」を写したいという願望を、「思ひやつれしかほ」を写すことでわずかに、しかし決定的に裏切ってしまう写真のあり方にこそ探究すべきものを見出していたのではあるまいか。定九郎は内面と外面のあるべき一貫性を裏切ったからこそ、冴えない端役

から印象深い色悪へと華麗な変身を遂げた。そして、色悪という役柄は、歌舞伎においてより複雑な人間のあり方を描くことを可能にしたといわれている。写真は「胸のうち」を写したいという願望を裏切る。しかし、その裏切りに無事平は、定九郎の変身同様の創造の可能性を見ていたのではないだろうか。無事平の都々逸は以下のように続いている。

いっそ写真が世にないならば すこしやわする事もある

(……)

写りしかがみはくもりはせねど 見ればむねのみくもりがち

(……)

写りしかがみにこころがあらば 察して下んせわしのむね

無事平は、「胸のうち」を写したいという私の願望を裏切る写真が、私の記憶を抗い難くかきたて悩ませると歌う。そればかりか、心があるなら私の胸のうちは察してくれと、あろうことか被写体となった人物にではなく「写真」に懇願する。この都々逸に見えるのは、「思ひやつれしかほ」をしか写さない写真独自の輝きにすっかり打たれ、心を奪われた無事平の姿である。

そして、これほどまでに無事平が写真と「胸のうち」の関係

を重視するのには、おそらく日本語の「写真」という言葉の問題がある。「光の画」という意味の「フォトグラフィー」をはじめとしたヨーロッパ言語における名称とは全く違う語義を、日本語の「写真」という言葉は持っていたのである。

そもそも、「写真」という語は中国から伝わった絵画用語であり、対象の内的把握を含む描写、主観的な対象の把握といった意で長らく用いられてきた。その後この言葉は、カメラ・オブスキラの訳語「写真鏡」として蘭学者達に用いられ、さらに洋風画家によって西洋画法による描写を示す語として使用されてゆく。しかし、光学と化学によって画像を生み出すというプロセスが原義と相容れなかったからか、「フォトグラフィー」の訳語としてだちに「写真」の語が用いられることはなかった。

ところが、一八五〇年代から原義を次第に失いつつ「写真」が「フォトグラフィー」の訳語として定着しはじめる。ただし、この変化は長期間にわたるものであり、一八六〇年代末の作と推定される島霞谷の油絵の落款に「写真」とあるように、元々の意味は長く残っていた²⁶。

無事平の残した写真と都々逸にも、内面的な対象の把握という「写真」という名称のもっていた元来の意味が明らかに反映している。こうした「写真」の語義が、無事平の写真経験を一

面で規定するものであったのは明らかである。しかし一方で、無事平は「写真」という言葉に規定されることを通じて、その言葉の原義に収まりきることのない、写真の新しさを内面・外面の問題との関係から探る自らの視座を獲得しているのである。

六 おわりに

本稿で扱った今成家の写真は、錦絵を生身の人間に抱えさせて複写するというコラージュ的な手法を用いて黄表紙を再構成した作品である。この写真に用いられた絵画の複写、先行作品の引用という手法自体は、当時の写真制作においてとりたてて珍しいものではない。しかし、同時代の写真をめぐる状況、写真に先行する西洋光学機器の受容例を参照し、日本語の「写真」という言葉に導かれて、写真という新しい技術を視覚文化のなかに位置づけ、写真術の特質を問う写真論と読みうるものとして構成した本作のありかたは、特筆すべきものと思われる。この写真は、地方にありながら江戸文化を豊かに享受していた今成無事平という人物を通して、写真を生んだ西洋の文化とは大きく異なる文化に生きていた当時の人々が、写真という新しい技術をいかに受容できるか、そのありうる形の一つを鮮やかに示した写真であると言えるのではないだろうか。

残念ながら、六日町という一地方に残されたこの写真が、初期写真の一般状況とどのように接続しているのかをこの場で明示することはできない。だが、黄表紙や錦絵という安価で全国的に流通していた複製物を参照し、写真を理解していった無事平の写真経験は、ただ彼一人だけの孤絶した事例として片付けられるものではないだろう。これは推察であるが、特に江戸文化との密接な繋がりを持ちながらも直接外国文化と触れることの少なかった地方、また都市にあっても外国文化に直接的に触れる機会に乏しかった人々の間には、自らが泥んだ文化を駆使し、写真という新技術をその文化に規定されながら理解してゆ

註

- (1) 『幕末幻の油絵師 島霞谷』松戸戸定歴史館、一九九六年など。
- (2) 木下直之『写真画論 写真と絵画の結婚』岩波書店、一九九六年。同、『美術という見世物 油絵茶屋の時代』平凡社、一九九三年など。
- (3) 西村智浩『日本芸術写真史 浮世絵からデジカメまで』美学出版、二〇〇八年。
- (4) 緒川直人『写真経験の社会史』考』緒川直人、後藤真編『写

く、無事平と同様の写真経験が広く共有されていたのではないだろうか。

今後必要なのは、大鐘立敬に学んだという無事平の写真技術の系譜や、近年の写真史料調査で明らかとなりつつある他地域の事例、近接メディアの状況等を、江戸文化、地域文化の複雑なコードに留意しつつ丹念に分析し、今成家の写真経験の個性と普遍性を見極めてゆくことである。その作業は、日本写真史のみならず、視覚文化史全体における近代化の一樣相を明らかにし、現代の私達に江戸文化という異文化を通じた新鮮な写真の見方を教えてくれるのではないかと思われる。

- (5) 同、二四頁。
- (6) 代表的なものとしては、地方での写真実践へと目を向けた東京都写真美術館による調査プロジェクト「知られざる写真開拓史」など。しかし、緒川はこのプロジェクトが写真史の問題を克服できていないと批判している。緒川前掲論文、一九頁。

(7) 現在、今成家の写真は新潟大学学内データベースで試験的に公開されている。アーカイブと今成家の写真については以下の論文を参照。原田健一「六日町の映像文化から見て来るもの 日本海文化と地域映像アーカイブが切り結ぶ場所」『新潟地域映像アーカイブ パンフレット』第一号、新潟大学人文学部、二〇〇九年、八一―一五頁。同「新潟・六日町の映像文化から」『図書』第七二四号、岩波書店、二〇〇九年、一八一―二一頁。同「地域映像アーカイブ」はいかにして可能か その実際と理論」『人文科学研究』第一二七号、新潟大学人文学部、二〇一〇年、九一―一二頁。

(8) 本稿は今成家の写真と写真以前の視覚文化の関係を指摘した以下の論文を出発点としている。榎本千賀子「六日町の今成家写真 写真に響く歓声を聞く」『みなみうおぬま』第九号、南魚沼市教育委員会、二〇一二年、三一―二頁。

(9) 六日町、今成家については、以下を参照。南魚沼郡教育会編『南魚沼郡志』南魚沼郡教育会、一九二〇年。新潟県『新潟県史』(通史編四、近世Ⅱ)新潟県、一九八八年。同『通史編五、近世Ⅲ』一九八八年。同『通史編六、近代Ⅰ』一九八七年。村島靖雄『越佐人名辞書』、一九三九年。

(10) 今成無事平については今成家文書の他、以下を参照。『南魚沼郡志』、一〇五九頁。『越佐人名辞書』、八五頁。新潟県議会史編さん委員会『新潟県議会史』(明治編Ⅰ)新潟県議会、二〇〇一年、四五八―四六〇頁、四六二―四六五頁、一七―一三頁。今野誠「学区取締・今成無事平の『学問のススメ』」『むいかまち』第三号、南魚沼市教育委員会、二〇〇五年、九七―一一五頁。

(11) 現在今成家に残されているのは、ガラスネガ原版と、額入りの

アンプロタイプ、コロジオン・ポジティブのみである。しかし、今成家文書には鶏卵紙プリントについての記載があり、紙焼きが行われていた可能性は高い(『写真傳法』一八七〇(明治三)年、およびその草稿より)。残された写真は、二枚を除くと全てが人物を主な被写体としている。なお、今成家は無事平の時代から二回火災に見舞われており、失われた史料もあるものと考えられる。

(12) 『写真傳法』の他、「一八六六(慶應二)年三月 写真方萬覚」など。今成家文書については、南魚沼市郷土史編さん係による文書目録データベースも参照。

(13) 幕府の洋学研究所である蕃書調所の蘭学者、市川斎宮の「浮天斎日記」(東京大学資料編纂所蔵)に、一八六四(元治元)年二月に大鐘立敬という人物のもとで写真を写したことが記録されている(宮地正人「近世画像の諸機能と写真の出現」『幕末幻の油絵師 島霞谷』一七二頁より)。その他、同一人物と考えられる大鐘姓の写真師について複数の文献に記述が見られる。例えば、斎藤月岑『武江年表』に挙げられた内田九一より早い時期に活躍した写真師のひとり大鐘隆慶や、「東京写真見立競」一八七七(明治一〇)年(木下「写真画論」二二頁所収)の「東都元祖老人昔書出」の欄に鶴飼玉川らと共に挙げられた大鐘龍桂など。

(14) 無事平は大鐘壱丞より写真眼鏡一組を八十三両で購入している。「年号不明四月 覚」(今成家文書)。

(15) 原田「六日町の映像文化から見て来るもの 日本海文化と地域映像アーカイブが切り結ぶ場所」、「新潟・六日町の映像文化から」参照。

(16) 定九郎については、河竹登志夫(監修)『歌舞伎登場人物事典』、

白水社、二〇〇六年のほか、以下を参照。署名なし「定九郎物語『演劇界』第九卷一―一〇号、演劇出版社、一九五一年一〇月増刊号、四五―四八頁。山本二郎「定九郎の型」『国文学 解釈と鑑賞』第三二卷一―三三号、ぎょうせい、一九六七年一月、九七―九八頁。野口武彦「色悪・定九郎の変貌『忠臣蔵』パロディにみる」『すばる』第二四号、集英社、一九七六年六月、一〇八―一二一頁。郡司正勝「『仮名手本』の二人の不義士定九郎と勘平」『国文学 解釈と教材の研究』第三二卷一―五号、学燈社、一九八六年一月、五四―五六頁。

- (17) このシリーズについては、吉田暎二『浮世絵事典(定本)』(上巻 あゝさ(定本第二版) 画文堂、一九八九年(初版一九六五年)、三八五頁を参照。また、文中に参考図版として挙げた尾上菊五郎演じる一寸徳兵衛の他、中村翫雀演じる塩冶判官を描いた作品の存在が確認できている。シリーズ全体の構成枚数は不明。

- (18) 以下を参照。横江文憲「カメラ・オブスキュラの伝来から『写真術』の渡来まで」『写真渡来のころ』東京都写真美術館、北海道立函館美術館、一九九七年、一四―一五頁。木下『写真画論』。

- (19) 今成家文書より。年号等記載なし。

- (20) 自笑斎『和漢諸色大角力』一八六七年、芳藤『舶来和物戯道具調法くらべ』一八七三年(ともに国立史料館編『明治開化期の錦絵』東京大学出版会、一九八九年所収) など。

- (21) 以下の論文では力士の写真に錦絵の構図が用いられた事例が考察されている。三井圭司「幕末―明治中期の写真文化に関する一考察」『夜明けまえ 知られざる日本写真開拓史 四国・九州・沖縄編』東京都写真美術館、二〇一一年、四八―五九頁。

- (22) 国周は写真を題材にした錦絵を多く制作したことも知られている。大江直吉、幕内達二、黒川修一「鼎談 豊原国周 江戸と明治の際から」『瓜生通信』第一七号、瓜生学園京都芸術短期大学、二〇〇一年、六―七頁。

- (23) 絵画と写真の関係全般については、木下『写真画論』を参照。なお、写真と絵画を組み合わせた画像制作は、西洋ですでに行われていたことだった。セバステイアン・ドブソン、スヴェン・サラー編『プロイセン―ドイツが観た幕末日本』OAG、二〇一一年など。

- (24) 『写真傳法』より。

- (25) 『人心鏡写絵』については、山東京伝全集編集委員会編『山東京伝全集』第四巻、ベリかん社、二〇〇四年、一〇―三四、五九―五九一頁を参照。

- (26) タイモン・スクリーチ『大江戸視覚革命 十八世紀日本の西洋科学と民衆文化』、田中優子、高山宏訳、作品社、一九九八年。また、幻燈については岩本憲児『幻燈の世紀 映画前夜の視覚文化史』森話社、二〇〇二年も参照。岩本によれば、日本で幻燈が一般に広く知られるようになったのが一八〇〇年代初めのことである一方(三三頁)、写絵という言葉は幻燈以前から「似姿」「そっくりの景色」「絵」という意味で用いられていたという(一一〇―一一一頁)。すると、京伝の作品が刊行当時に幻燈をモチーフとした作品として読まれていたか否かは少々難しい問題となる。しかし、本稿では幻燈の意での写絵がすでに知られた後年における『人心鏡写絵』の解釈を問題としており、その限りにおいてスクリーチの論を援用しても問題ないと考えられる。

- (27) 今成家十六代目、喜左衛門(一七二九―一七八〇)の三番目の

妻が、鈴木牧之の姉「この」である。また、今成家には、鈴木牧之画、山東京山讀の水墨画が残されている。喜左衛門については以下を参照。『南魚沼郡志』一〇四五―一〇四六頁。『新潟県史』〈通史編四、近世二〉八一―八二〇頁、八二九頁。同〈通史編五、近世三〉六二〇頁。同〈資料編、近世六〉一五五

―二〇二頁。

(28) 河竹登志夫「色悪考」『河竹登志夫歌舞伎論集』演劇出版社、一九九九年、三一四―三二七頁。

(29) 注(18) 参照。

(えのもと ちかこ／博士後期課程)