

小林清親「東京名所図」研究

はじめに

小林清親（一八四七—一九一五）は、明治十年代から大正初年にわたり、浮世絵・戯画・風刺画・新聞挿絵等の多彩な分野で活躍した画家である。「東京名所図」は彼の出世作となった横大判錦絵の連作で、明治九年から十四年にかけて全九十三点が版行された⁽¹⁾。輸入染料を用いた派手やかで説明的な開化絵が流布していた当時において、抒情性と、光と影の移ろいに着目した写実的表現が共存する作風は特異であり、既に名所絵の域を逸脱した近代的風景画の嚆矢とも目される。しかしながら清親の修学期間については確実な資料がなく⁽²⁾、「東京名所図」の獨創性が

成立した経緯については、未だ明確な結論が出ていない。

本稿は、「東京名所図」を明治期における写真と絵画の相關関係という視野より捉え、その表現の一側面に迫ろうとするものである。明治は外国から流入した様々な視覚情報により、在来の絵画表現が急激に変容した時代であった。中でも写真の影響は大きく、清親の制作の場であった浮世絵の衰退も、写真の躍進により需要を奪われたことが最終的な要因と思われる。しかし木下直之氏が述べておられるように⁽³⁾、その伝来初期においては写真と絵画は「未分化」な状態にあり、両者の狭間から、絹地に擦筆で写真のような陰影を施した「写真画」や、プロマイド風浮世絵「俳優写真鏡」〔図1〕といった様々な試みが生まれ

田辺 愛理

た。筆者は清親の「東京名所図」もまた、そうした土壌が生み出したものではないかと感じている。

このような視点を筆者に与えてくれたのは、ヘンリー・スミス氏の論文『広重と清親の名所図における十九世紀的視覚』(4)である。スミス氏は、「写真以前—絵画と写真の発明」においてピーター・ガラツシ氏が示した枠組み—十八世紀後期の油彩風景スケッチは、写真の発明に先駆け、「平凡なもの、断片的なもの、一見構図を整えていないように見えるもの」を描く「写真的」表現を備えていた。それは従来の「総合的」な遠近法よりも「分解的」な遠近法を採用し、「普遍的で安定した」ものよりも「固有で偶発的な」ものに引きつけられる、十九世紀的な視覚の変化が生んだものであった(5)と、前述のような木下氏の論考のもと、「十九世紀的」写真的視覚」という観点から広重と清親の名所絵を比較する。「名所江戸百景 蒲田の梅園」のような、「近像型」構図(6)に「動きの継続をほのめかず一瞬の描写」を含み込ませる広重の表現。そして「東京新大橋雨中図」の「水に映りゆめく影にみられる光の扱いと、土手に沿った岩の扱いにみられる『平凡さ』」のような、名所を「他のどの場所とも変わりないうに」描くという「東京名所図」の特色。これらはガラツ

シ氏のいう、絵画が写真に先行して持ち得た「写真的」視覚の、日本における発現例である。こうした革新性の源は、広重においては秋田蘭画や絵本の画面枠が示す新しい視覚であり、清親においては「ガラツシがいうように様々な面で写真を先取りしていたスケッチ」(7)であった。

また、スミス氏は右記の理由から「東京名所図」が「写真に感化されていると論ずるのはむずかしい」が、同時期に制作された肖像画には写真と清親との直接の関係を指摘できるとして、「三都美人」(図2)等をあげる。これらは「カメラの視点をを用いてカメラには決してできないことをやれるのだ」と主張するかのように、「写真的効果を『引用』しつつ絵画的操作を加える、極めて十九世紀的な「皮肉を含んだ写真の理解の仕方」を示しているという。

研究史を辿れば、名所絵を得意とする浮世絵師という共通点において、広重と清親とを関連づける論調は以前よりあった。しかしその多くは「広重のような抒情性を(明治の開化絵の中で)持ち得た」という一つの清親評価にとどまるもので、スミス氏のような観点からの比較は皆無であり、筆者も氏の論考から多くの示唆を受けた。そこで本稿では、まずスミス氏の論を手掛かりに、両者の「写真的」視覚を当時の写真の状況と絡めながら考察する。そして次

章では、実際に「東京名所図」をお土産写真(8)や名所絵と比較し、その獨創性を写真との競合という点から捉えてみたい。

二

広重、清親、両者の「写真的」視覚が共に実際の写真に先行していたことは、当時の写真の状況をみれば明らかである。初期の写真は小さく、不鮮明で、退色しやすい等の様々な欠点があつたが、何よりも一回の撮影にコストがかかり、「写真的」な表現を生む程の余裕はなかつた。むしろ絵画的な整つた構図が周到に用意されるのが常であつた。

日本への写真の伝来は嘉永元年(一八四八)、長崎の商人上野俊之丞が写真機具一式を輸入したことに始まつたとされる。この時の写真は銀板写真で、露出時間は数分を要し、左右の反転した映像が一枚しか得られなかつた。これらの欠点を克服して、安政年間(一八五四―)には湿板写真が輸入される。ネガ・ポジ方式で複数生産と紙への焼き付けが可能となり、これにより写真の特性が一举に獲得され、開業写真師の第一世代が誕生する。とはいへ、その技

法はコロジオンをひいたガラス板を硝酸銀に浸して感光性を与え、原板の濡れているうちに撮影し現像するという複雑なもので、野外撮影の際には現場まで暗室を持ち運ばねばならなかつた。露出時間は五秒から十五秒。こうした技術上の制約から動きのある対象は写せず、点景人物に乏しい写真やスタジオでの演出写真が専らであつた。

広重の「名所江戸百景」が版行されたのは安政三年(一八五六)。既に湿板写真は輸入されているが、以上の状況をみる限り「近像型」構図のアングルで撮影されることがあつたとは思えず、実際に作例も残っていない。広重画のこうした特質は、スミス氏の指摘の通り、日本絵画の先行例から広重が独自に編み出したものと推測される。

一方、「東京名所図」に見られる「平凡さ」も、当時の風景写真においてはあり得なかつたはずだ。やはり重要な記念・資料となるとか、名所らしき等、煩雑な野外撮影を要請する何らかの理由が必要であり、そこに「平凡さ」の入る余地はなかつただろう。

しかし両者の間に生じた大きな変動として、写真の急激な浸透を見過ごすことはできない。湿板の輸入以来、写真はその制約をもとめせず、新たなメディアとして急速に普及していった。既に一八六〇年代には、東アジアで営業

していた欧米の写真師が次々来日し、彼らに教えを受けた下岡蓮杖、鶴飼玉川といった日本人写真師が相次いで開業した。さらに明治を迎えた東京において写真師は花形職業となり、多くの写真館の林立をよんだ。

また、明治七年頃には、予め撮影した芸者・役者・政治家らの名刺サイズの肖像写真や風景写真が、写真館の店頭で販売されるようになる。こうした既成写真の流行は、報道的性格を強めていた当時の浮世絵に、写真がとってかわる事態に他ならなかった。

浮世絵師として生業をたてる清親が、こうした事態に無関心であったとは思えない。「東京名所図」の表現を当時の写真と短絡的に結ぶことはできないが、清親自身は写真の成長を脅威として、切実に感じていたと思うのである。

そして肖像画においては、清親は写真に対する態度をより明確に示す。浮世絵の中でも、役者や美人を描く絵師は早くから写真を意識していた。例えば明治三年の落合芳幾の「俳優写真鏡」(図1)は、台紙に貼った紙焼き写真のように全体を枠で囲うと共に、輪郭線のない細密な濃淡表現で写真画像への接近を試みている。未だ写真の印刷ができない時代でもあり、写真の迫真性を取り込みつつ量産もできるこの図は、目新しいだけでなく利便性をも主張して

いた。けれども既成写真の流布、より写真画像に近い石版画の台頭もあって、一時的な試みに終わった。清親の肖像画制作はこうした動きの後であり、既に迫真的な描写だけでは実際の写真や石版画に太刀打ちできない状況であったと考えられる。

清親の「三都美人」(図2)と「大久保利通公肖像」は、共に写真の迫真的な肖像表現を用いながら、目騙しの効果や象徴的装飾を加えることで、絵画ならではの面白さや物語性を付加し、写真との差別化をはかっている。また、明治二十年に出版された「高貴徳川継続之写像」(図3)も、同様の意図を示す作品といえよう。これは初代家康から慶喜までの歴代十五人の將軍の姿を、あたかもプロマイドを並べたかのように描いた三枚続である。一図一図の肖像は端々を重ねて雑然と配され、紙焼き写真を目の前にざっと広げたような効果をあげる。ただし、肖像自体には細かな陰影は施されず、伝統的な浮世絵の人物表現に近い。ここでは写真の迫真性ではなく、写真の形式、プロマイドそのものの見た目の方が引用されるのだ。写真の迫真性に寄り添う「写真画」や「俳優写真鏡」の段階を脱し、そこからさらに浮世絵で何が出来るかを模索したのが、これらの作品であったのではないか。

このように肖像画の分野での写真との意識的な関わりを見てくると、清親の「写真的」風景画もまた、写真の強い影響下にあつたと思えてくる。つまり写真に先行するというよりは、写真を意識し、何らかの形で写真を超えようとした結果、生まれた表現なのではないか。次章ではそうした印象を確かめるべく、当時の写真や名所絵との比較を試みながら、「東京名所図」の作例を見てゆくこととする。

【二】

(1) 名所の定型と「東京名所図」

写真と清親との関係については、修学期間に下岡蓮枝に師事したという説をはじめ、様々な意見が交わされている。けれども実際に当時の写真と「東京名所図」とを比較し論じたのは、筆者の確認した限り、山梨絵美子氏のコラム「清親と写真」(9)のみである。山梨氏は「東京名所図」のうち「浅草寺雪中」「駿河町雪」(図4)の二図を取り上げ、これらと殆ど同じ構図を持つ写真(図5)を呈示された。そして、「清親がこれらの写真をもとにして描いたとは一概にはいえないであろう。お土産写真も清親の名所図

も、従来からの視点を踏襲して生まれた一卵性双生児である可能性も大いにあるからである」「それらは、この場所ならこの位置から描くという一種のきまりが共有されていることを物語っている」とし、清親画もお土産写真も名所絵の「きまり」、即ち定型に従って別個に作成されたもので、直接の影響関係はなかったとされた。

筆者も山梨氏の示唆にならない、お土産写真にあつたところ、「彩色アルバム 明治の日本《横浜写真》の世界」(10)の中から、「九段坂五月夜」「お茶の水雪」「芝葉増上寺日中」「滝の川池の橋」と似通った構図を持つ写真をみつけることができた。このうち「九段坂五月夜」と前述の「浅草寺雪中」には雛形となつた清親のスケッチが残っており、これらの作品が写真を参考にしたのではなく、名所の定型を踏襲した場所選択のもと、清親が行ったスケッチを雛形として制作されたことが分かった。

また、これらのお土産写真は「彩色アルバム」では乾板写真による撮影と推定されている。後に詳述するが、乾板が広まったのは明治十六年以降なので、「東京名所図」の作品はお土産写真より前に成立していた可能性が高い。スミス氏の指摘の通り、写真と極めて近い表現をみせる「東京名所図」は、実際に写真に先行していたのである。

しかし同時代の名所絵と比較すると、また別の興味深い事実が浮かんでくる。「駿河町雪」と同じ場所を描いた梅寿国利の「東京名所 駿河町三井銀行」(図6)を見てみよう。両者は、越後屋の間から三井銀行を眺めるまでは同じなのだが、国利画においては、その向こうにさらに富士山が付加されているのである。

そもそも駿河町は江戸時代からの伝統ある名所で、その見所は越後屋の間から南西の方角を望むと、真正面に富士が見えるということだった。そこで描く時の定型としては、両脇に越後屋を配し、中央に富士を描くようになっていた。ところが明治七年に三井組ビル(のちの三井銀行)が立つと、実際には描かれるより低い位置に見えていた富士は、ビルの後ろに隠れてしまった。当然、同じアングルから撮影した写真には富士は写らない。つまり、国利の描く富士は完全なフィクションなのだ。明治時代の開化絵においては、江戸時代の名所の定型を引き継ぎ、その上からさらに明治ならではの事物・風物を加えるという、新たな定型が形成されていたことが分かるのである。

振り返って清親の「駿河町雪」を見ると、そこにはビルのみが描かれ、富士の姿は全く見えない。もしも清親が名所の定型に忠実であったとすれば、ビルの向こうには富士

が描かれねばならないことになる。雪による視界の悪さもあるかもしれないが、本来、定型の力は天候に左右されるものではない。つまり「駿河町雪」は名所風景を描いた浮世絵でありながら、ある程度定型を離れ、見たままを描く、より「写真的」な作画へと推移しているように思われるのである。

(2) 定型からの逸脱

同じような状況が「日本橋夜」(図7)にも見られる。題材となった日本橋は江戸名所の古株で、幾度かの架けかえを経て明治六年には長さ五メートル・幅八メートル弱の木橋となり、左右を人道、中央を車道とするレールが敷かれた。描く際の定型では、画面近景から遠景にかけて、日本橋・江戸城・富士という三つのモチーフが一直線上に配置される。大久保純一氏によれば、これは「日本橋、江戸城、富士山という三つが、経済、政治、精神面での支柱という、江戸の町を象徴するものであった」ことの反映で(11)、葛飾北斎「富嶽三十六景 江戸日本橋」、広重「東都名所 日本橋之白雨」など、多くの浮世絵がこの定型に従っている。

こうした富士の象徴性は、新時代を端的に表すモノ主体

の名所として再編成された東京名所においても、なお意義を失わなかった。駿河町と同じく、日本橋を描いた名所絵にも引き続き富士がみられる作例が多い。画面中央の日本橋の向こうに真つ白な富士が浮かび上がる、明治二十一年の石版画「東京日本橋之真景」(図8)もその一例である。

それでは、清親は日本橋をどう描いたのだろうか。「東京名所図」中で清親が描いた日本橋は、「日本橋夜」のみである。前述の作例とは異なり、横からでなく正面から橋を捉えている。そして、その視点は実際に橋を渡る人の視線まで下げられ、迫ってくる馬車や人力車と向きあう形となる。

最大の違いは、題名にもある通り、日本橋の夜景であることだろう。ガス灯や町並み、人々の持つ提灯の明かりが際立つ光線画としては成功しているが、その為に日本橋の定型を示す様々な約束事は無視される。当時の人が本図を見てすぐに「日本橋」と同定できたか否かは筆者には分からないが、少なくとも画面中に表れる日本橋的なモチーフは、橋上を車道と人道に分けるレールだけなのではないか。富士も、江戸城も、川面も排除されているので、欄干がなければ単なる大通りのようにも見える。スミス氏の指摘のとおり、「平凡」な場所であるかのようだ。

清親は描く対象として名所である日本橋を選びながらも、名所らしく描くことに囚われてはいない。長い歴史的背景が形作ってきた名所絵の伝統に、清親の作画は、明らかに反しているのである。

(3) 瞬間の描出

「駿河町雪」「日本橋夜」を通し、清親の作画が名所の定型から外れつつあるという可能性を述べてきた。もしこの仮定が正しいとするならば、そこには名所らしきにかわる何らかのテーマがなければならぬ。この点で筆者が着目したいのが、「日本橋夜」にもみられる、風景のある一瞬を描くという清親画の特色である。

「日本橋夜」は全体が殆どモノトーンで、ガス灯や提灯の明かりに浮かび上がった人物は、みな漆黒のシルエツトで表現される。ここで、一人の人力車夫に注目したい。画面中央付近に、車を引いて走ってくる男の姿がある。よく見ると、彼だけが闇の中にその上半身を浮かび上がらせていることに気づく。おそらく対向する馬車のライトが、何らかのはずみで一瞬だけ彼を照らし出したのである。清親は、その瞬間の場面を描こうとしたのではないか。

写生帖の調査(12)では、清親はスケッチを改変する際、

名所らしくするのではなく画面の臨場感を増そうとしたという推測を述べた。そしてこの臨場感を表す上で大きな役割を果たしたのが、こうした瞬間的な光景の追加、瞬間の描出なのである。

雛形となったスケッチの残る「東京名所図」において、瞬間的な光景が付加された作品は三点である。「千ぼんくい両国橋」とスケッチでは、船上の釣り人の釣り竿の動きが変化し、大きく腕を伸して竿を川面に投げ入れた瞬間となる。「大川岸一之橋遠景」〔図9〕〔図10〕では、夕方、川岸を行き交う人々を描いたスケッチを夜景に改変し、一台の人力車が通過する様子を加える。「御厩橋之図」では、茜色の夕焼けが美しい川岸のスケッチを、黒雲で覆われた空、その中心の大きな亀裂から稲妻が走り水面に反射する光景とし、あわてて駆け去る人影を追加する。

また、スケッチが残らない作品の中にも、瞬間の描出を目的としたと思われるものがある。「本町通夜雪」〔図11〕は、しんしんと降る雪の中を馬車が駆け抜けるという構図である。スピードのあまり見えなかつたという表現か、馬車を操る御者の姿は、暗闇に溶け込んでいる。そして粉雪が浮かび上がるのは、ガス灯と馬車のランプが照らすわずかな空間のみである。馬車が通り過ぎれば、ガス灯の明か

りを残して、あたりはまた闇へと戻ってゆく。目の前を過ぎる馬車という瞬間が、ここで描き出されるのだ。

そして、「両国花火之図」〔図12〕。花火に取材した浮世絵は多いが、本図は花火船から見たような低い視点を取り、前方にぼつと大きく花火が広がった時の強い光で、水面が白く照らされると共に、船上の人物が逆光になり、シルエットとなった瞬間が描かれる。

広重の「名所江戸百景 両国花火」〔図13〕と比較すると、両者の「写真的」視覚の相違が明らかになる。星型の火花が画面右端に表され、まさに打ち上げ花火の広がる様を捉えたこの図は、スミス氏のいわれる「動きの継続をほめかす一瞬の描写」を示す。けれども広重画が清親画と大きく異なるのは、枠線によって花火を途中で切断するという「近像型」構図を用いる点である。

縦絵の枠線を生かした広重の構図と、水平視の正面に光の拡散を捉える清親画。広重画を機知に富んだ絵画的なものとするならば、清親のそれは実際の眼差しに一層近づいたものといえよう。清親の瞬間を捉えた作品には、「近像型」構図は用いられない。あくまで瞬間を示唆するモチーフは、画面中央、もしくはその付近に描かれる。即ち、画面枠は瞬間を捉えた清親の視界と同化し、鑑賞者は清親と

同じ瞬間を見ることになるのだ。

こうした表現は、先に見た名所絵の定型や、説明的・概念的な同時代の開化絵には見られない。人々の間で共有されたイメーজの踏襲がもたらす普遍的な名所絵ではなく、清親自身が見た光景、その臨場感が表現されているからである。清親は名所の定型に沿って題材の選択をしたが、その主眼は既に名所を描くことよりも、自らが見たままの風景や、何らかの瞬間を描くことに置かれていた。その結果、いくつかの作例においては名所らしさが隠れ、清親の個人的な眼差しが表面化した。スミス氏のいわれる「平凡さ」も、このような私的な臨場感を重視する態度から生まれたものではないだろうか。

(4) 報道記録画としての作品

こうした瞬間の描出が、報道記録画としての性格を作品に与えたのが、「東京名所図」中でも特に名高い火災を描いた四点の作品である。

そのうちのひとつ、「浜町より写兩國大火」(図14)は、炎が午前九時頃兩國で隅田川を飛び越えた決定的瞬間を、浜町河岸から目撃したという光景である。荷物を背負って避難してくる人々や、川岸に立って対岸への飛び火を見守る

人々。空を染め、水面を染めて燃え上がる炎を、黒煙・白煙をおりませて躍動的に表現している。スミス氏によれば、この作品は明治十二年に描かれたと推定される同所のスケッチをもとに、火災の様子を付加する形で作り上げられたものであった(13)。スケッチを行い、さらに改変し、清親は最上のシャッターチャンスを創作したのである。

当時の湿板写真では、到底このような臨場感溢れる描写は望めない。清親画はまさしく報道写真としての役割を果たし、爆発的な売れ行きを示したという。それは絵画が写真になりかわった瞬間であり、写真を凌駕した瞬間であった。清親の求めた臨場感、瞬間の描出は、これら火事を描いた作品において見事に結実したのである。

(5) 写真と清親

いったいなぜ清親は臨場感を、瞬間の描出を、ここまで追求したのであるうか。結論からいえば、筆者は清親のこうした表現は、当時の写真への対抗意識から生み出されたものだと考えている。確かに、「東京名所図」出版当時の湿板写真は露出時間が長く、清親画のように瞬間を捉える表現は不可能であった。この点で、「東京名所図」の「写真」視覚が写真に先行していたことは確実であり、「東

京名所図」が写真に感化されて生まれたとはいえない。しかしながら瞬間を描く時には必ず印象的なモチーフを画面中央に配し、画面枠を自らの視界として設定する作風は、同じく瞬間を描いた広重の作品に比べ、より実際の写真の形式に近づいている。つまり、清親の眼差しそのものが一個のカメラ・アイとなつて、架空のスナップ写真を作り出すかのような作画がなされているのである。

筆者は、清親は確かに写真に影響を受けたが、それは構図や明暗構成の模倣という皮相的な面よりも、むしろ写真に対抗し、写真よりも一歩進んだ表現を浮世絵の中に表そう、差別化をはかろうという意図となつて働いたものであると考える。清親は、浮世絵師という滅び行く枠組みのなかで、写真とシビアな生存競争を繰り広げねばならなかった。また、本稿では触れ得なかつたが、元幕臣というネガティブな側面を有していた清親にとつて、明治の開化を描く仕事は決して全てを肯定できるものではなかつただろう。しかし、それらの不自由な枷こそが、「東京名所図」を名所の定型から逸脱させ、主観的・近代的な風景画へと後押しする、大きな力となつたのだと思うのである。

清親と写真との関わりについて考えるために、「東京名所図」からもう一点、明治十四年版行の「隅田川中洲水雷

火」(図15)を取り上げたい。これは新大橋と箱崎の間の三角州で行われた海軍の水雷爆発実験に取材し、爆発の衝撃で水煙が吹き上げられた瞬間を捉えたもので、火事を描いた四点同様、報道記録画的なニュアンスを感じさせる作品である。

しかし本図は瞬間の描出が成功した例とも、「東京名所図」の中で絵画的に成功した例とも言い難い。広い空に吹き上がった水煙の高さはよく出ているが、清親の視点が水煙から遠いためか、迫力が感じられない。薄曇りの日中と水煙という組み合わせも色彩的なコントラストの面で弱く、全体的に色褪せたような印象をうける。そのせいか本図については従来あまり解説が加えられることがなく、版行当時の評価も伝えられず、「東京名所図」の中でも比較的目立たない存在となつている。

けれども、明治十六年に写真師江崎礼二が同じ光景を撮影するのに成功した時には(図16)、大変なセンセーションが沸き起こつたのであつた¹⁴⁾。江崎は一八八〇年代から少しずつ普及し始めていた新技術の乾板写真を用いて、水雷爆発の瞬間撮影に成功。以来「早撮り写真師」と呼ばれ、乾板時代の到来を告げる象徴的人物として、写真の発展を牽引する役割を果たした。つまり、清親は写真史にお

いて湿板から乾板へと移り変わるその画期に位置する光景を、二年前に先駆的に描いていたことになるのである。

複雑な技法を要する湿板写真に比べ、乾板写真はガラス乾板と小型カメラだけを持ち歩けばよく、撮影から現像まで時間をおける。また、感光性は湿板の約二五倍と飛躍的に上昇し、これによって動態の撮影が可能となった。江崎の写真のインパクトもあって乾板は瞬間に普及し、明治二十年頃までには湿板を完全に駆逐してしまったという。

江崎の写真と清親画とを比較すると、その迫力の違いは明らかである。清親の目指した瞬間の描出は、あくまでもリアルな写真映像を前に、絵画としての限界を露呈するかのようだ。清親がこの写真を見た時に何を思ったかは知る由もないが、時代がかつての自分の表現に追いつき、追いつく瞬間に、何がしかの感慨を抱いたものと想像する。この時既に清親は「東京名所図」の作風を離れ、「団団珍聞」において風刺画の筆をふるい、錦絵漫画「清親ポンチ」シリーズや「新版三十二相」といった戯画のシリーズで伝統的浮世絵の技法へと回帰していたのであった。

あるいは清親は、こうした乾板写真の台頭を「東京名所図」を離れる時点である程度予見していたのかもしれない

い。「東京名所図」が中止された明治十四年は、乾板の存在が世に広まり、各写真館が一斉に輸入を開始した年と一致する。写真転写による精巧な石版印刷が行われ始めたのも同年であった。本格的な移行は二年後だが、明治十四年は湿板から乾板へ、そして写真印刷の普及という、写真が社会に浸透し、ますます生活に欠かせないものとなる大きな変化の胎動をみせた年であった。

また、江崎礼二は当時の浅草奥山を代表する写真師であるが、写真術は独学ののち、短期間ではあるが横浜で下岡蓮杖に教えを受けている。十六年に入手したスワン社製の輸入乾板も、渡米中の写真師小川一真から送られたものを蓮杖を介して手に入れたようだ。

江崎の影には蓮杖の姿が見え隠れする。清親が蓮杖と何がしかの関係を持っていたとすれば、十四年の時点で既に乾板の可能性を理解していたとみるのもあながち不自然ではないように思われる。明治十四年の「東京名所図」中止の理由については様々な推測がなされているが、こうした写真の発展もいくらか関係したのではないだろうか。

乾板写真の到来を迎え、かつて写真が秘法であった時代は消滅した。その容易さ、安価さにより、写真は専門写真師の手を離れて大衆化へと向かう。独習書、解説書、海外

の技術の紹介、写真雑誌の発刊。技術はすべて公開される。やがてアマチュア写真人口が増加し、商業を離れた写真家は、絵画から自立した写真的な表現、「写真的」視覚を求めて変化してゆくことになった(16)。

写真術の発達は、誰もが清親のように、心にとまった自個人の風景をとどめておける世界を予見させる。「東京名所図」が浮世絵として、生き生きと人々の日常生活にリンクできた時代は、明らかに終わりを告げたのである。

〔注〕

(1) 版元は、明治十一年までは大黒屋松木平吉、以降は具足屋福田熊次郎。「光線画」と名付けて発売された最初の五点が評判となり、同形式で制作が続けられた。「東京名所図」は後についた通称。

(2) イギリス人画家ワグマン、写真師下岡蓮枝らに学んだと伝えられるが、確証はない。清親の伝記の初出は大正五年の『中央美術』二巻二号に同時掲載された木下柰太郎氏と小林源太郎氏の論文だが、既に修学期間に関する伝聞内容が相違している。

(3) 『日本美術の十九世紀』兵庫県立近代美術館 平

成二年、木下直之『写真画論』岩波書店 平成八年 参照。

(4) 『日本美術全集』第二一巻 講談社 平成三年 所収。

(5) Peter, Galassi, *Before Photography-Painting and the Invention of Photography*, Museum of Modern Art, New York, 1981

(6) 近景に拡大されたものを置き、遠景との間に劇的な緊張感を生み出す構図。成瀬不二雄氏の命名。

(7) 清親のスケッチは、岡本祐美編『小林清親写生帖』麻布美術工芸館 平成三年 に全頁掲載されている。「東京名所図」はスケッチの構図を直接の雛形として制作されたものが多い。

(8) 明治十―三十年代に、横浜で外国人向けに販売されたもの。横浜写真ともいう。

(9) 山梨絵美子『清親と明治の浮世絵』至文堂 平成九年 五四―五五頁。

(10) 横浜開港資料館編『彩色アルバム 明治の日本』『横浜写真』の世界』有隣堂 平成二年。

(11) 小林忠ら『浮世絵の鑑賞基礎知識』至文堂 平成八年 六九頁。

(12) 『小林清親写生帖』をもとに、完成作品と、雛形とおぼしいスケッチを比較した結果、このような結論に達した。本稿では紙幅の都合上割愛。

(13) ヘンリー・スミス「創作された版画―清親の両国大火と箱根静岡風景作品をめぐる―」『小林清親写生帖』麻布美術工芸館 平成三年。

(14) 明治十六年六月六日の郵便報知新聞に、江崎の成功を「本邦にて飛動の物体を写すは、実に同氏が最初なるよし」と称賛する記事がある。

(15) 日本における写真の展開については、主に以下を参考とした。小沢健志ら編『日本写真全集―写真の幕あけ』小学館 昭和六十年・横田洋一編『写真集 明治の横浜・東京』かなしん出版 昭和六十四年・『幕末・明治の東京展』東京都写真美術館 平成三年・『写真の黎明』東京都写真美術館 平成四年・伊藤俊治ら編『朝日美術館 写真と絵画』朝日新聞社 平成八年・木下直之「写真伝来」『日本美術館』小学館 平成九年・飯沢耕太郎『日本写真史を歩く』筑摩書房 平成十一年

本稿は平成十二年度提出の卒業論文を書き改めたもので

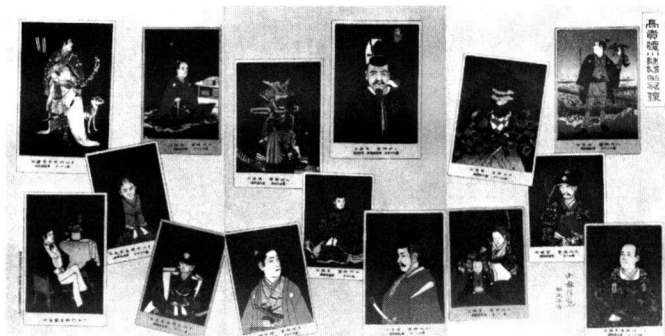
す。作成にあたり、小林忠教授、千野香織教授のあたたかいご指導を頂きましたことを、ここに深く感謝いたします。



〔图 1〕



〔图 2〕 明治 11 年頃



〔图 3〕



〔图 4〕 明治 13 年



〔图 5〕



〔图 6〕 明治 10 年



夜旗子日

〔图7〕明治14年



夜旗子日

〔图11〕明治13年



長崎川舟

〔图8〕



長崎川舟

〔图9〕明治13年



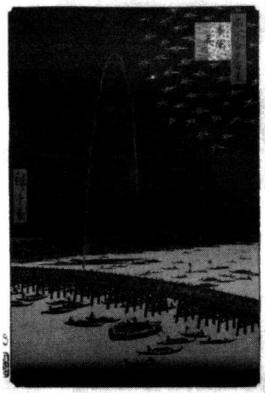
〔图10〕



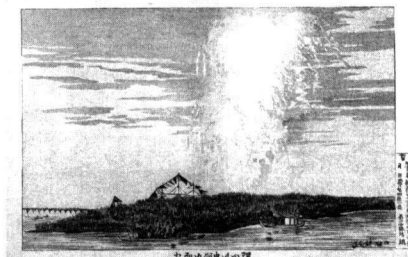
〔图12〕 明治13年



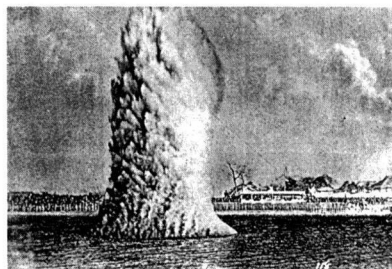
〔图14〕 明治14年



〔图13〕 安政4年



〔图15〕



〔图16〕