

# 明治二八年の写真術

——『京名所写真図絵』に見る観光のまなざし——

岸 文 和

はじめに

明治二八年「一八九五」四月一日、第四回内国勸業博覧会の開催（四月一日から七月三十一日まで）に合わせて、京都の名所を写真で紹介する最初のガイドブックとして、広池千九郎編『京名所写真図絵』（小川一真製版／写真彫刻銅板、便利堂）が刊行された。編者である広池千九郎（一八六六—一九三八）は、『日本人名大辞典』によれば、次のような人物である<sup>(1)</sup>。

明治・昭和時代前期の歴史家・教育者。慶応二年三月二九日生まれ。小学校教員をへて、明治二八年東京へでて『古事類苑』編集に従事。四〇年神宮皇学館教授。モラロジー（道徳科学）を提唱。昭和一〇年道徳科学専攻塾（現麗沢大）を創設した。昭和一三年六月四日死去。七三歳。豊前下毛郡（大分県）出身。著作に『東洋法制史本論』『道徳科学の論文』など。

広池は、明治二四年「一八九二」、故郷、大分県中津市にあつて、地方史の先駆をなす『中津歴史』を発行し、翌

年には京都に出た。京都に来るや、すぐさま學術雑誌『史學普及雜誌』第一号を發刊するとともに、皇室研究の出発点となる『皇室野史』を刊行、また、明治二八年には、京都市の依頼で、平安遷都一一〇年祭にあわせて、京都最初の通史である『平安通志』を編集した。『京名所写真図絵』は、そのような広池の歴史的関心の副産物で、平安遷都一一〇年祭に連動して企画された第四回内国勸業博覧会を目当てに京都にやってきた観光客に、数多ある京都の名所のうち「極めて有益にして忼<sup>おもしろ</sup>なる名勝」を「僅々六日間」で巡覽する方法を述べたものである。縦九cm×横一二・五cmばかりの小さな携帯用ガイドブックであるが、發行後一五日にして再版されているところを見れば、相当に売れたようである。売れた理由は、おそらく、その簡明な編集方針であったように思われる。しかし、この種のガイドブックにおいてはじめて、巻頭に掲げられた一六点の図版のうち一四点を占める写真が、もっぱら「見る」ことを楽しむ——写真を通してすでに見／知っている場所のイメージを現地で指さして確認する——觀光のまなざしを可能にしたことも理由のひとつであったにちがいない。というのも、ジョン・アリー(John Ury, 1946-)によると、近代に固有の旅の形態である觀光旅行(tourism)において人々が追い求めるのは「旅行会社のパンフレットやテレビ番組で見ると、一連の写真的映像」だからである<sup>(2)</sup>。アリーは言う<sup>(3)</sup>。

旅行とは、出かける前に、原型としてすでに見ているイメージの、自分局に焼直したものを、現地で指差して、そこに確かに来たということを証明する作業に結局なっている。写真は、したがって、觀光のまなざしと親密に結びついている。写真映像は、これからまなざしを向けようとしている場所についての予知あるいは白日夢を構成してくれる。

『京名所写真図絵』の巻頭を飾る一六点の図版とは(「」内は筆者による補註)、《桓武帝之御真影》、《大極殿応天門「平安神宮」》、《嵐山「渡月橋」》、《金閣寺》、《三十三間堂「仏像」》、《知恩院「山門」》、《下賀茂「正面鳥居」》、

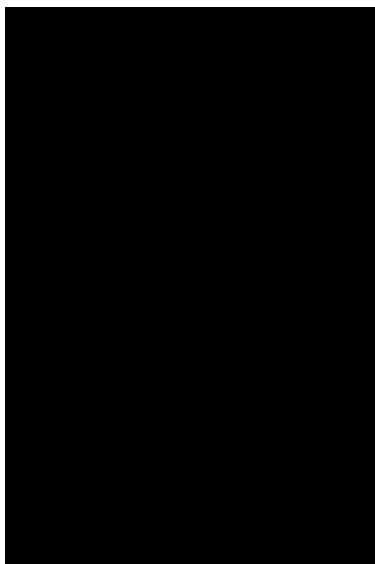


図2 高さ160cm 水平 表恒匡撮影

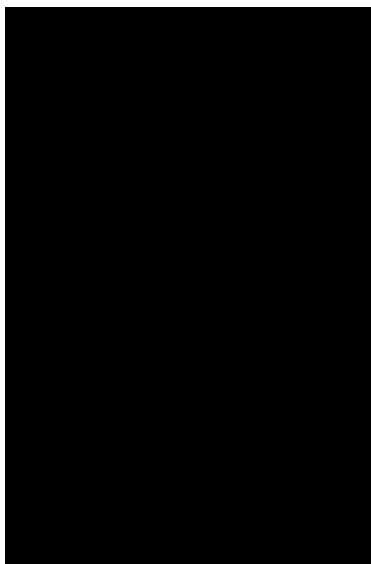


図1 《下賀茂》『京名所写真図絵』  
明治28年

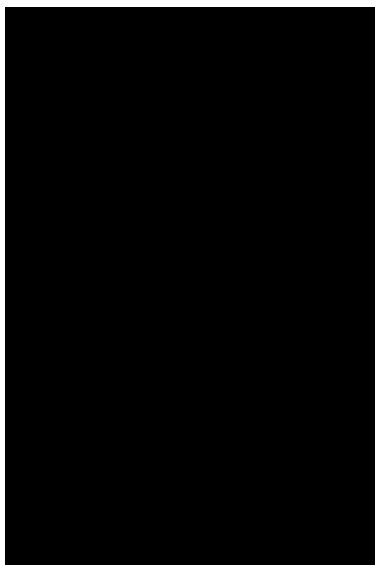


図4 高さ160cm 5度下振り  
表恒匡撮影

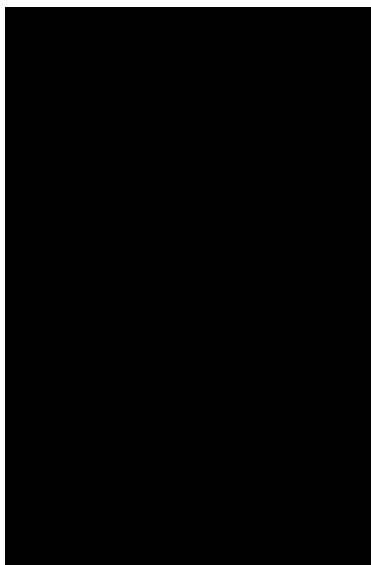


図3 高さ160cm 15度上振り  
表恒匡撮影

《壬生狂言》、《(西)本願寺》、《三條大橋》、《鳥原》、《伏見稲荷》、《祇園祭礼》、《清水寺》、《東本願寺》、《第四内国勸業博覧会》で、これらのうち、《桓武帝之御真影》と《壬生狂言》の二点が手書きの原画をもとにしてしている以外は、すべて写真を原図とする写真製版(網版)である。「製版/写真彫刻銅板」を担当したのは、明治二六年「一八九三」、二度目の渡米を敢行し、「網版製版用の器械と共に始めてエナメル法を将来、こゝに本邦の網版法は殆ど完成された」と記されている小川一真(一八六〇〜一九二九)である<sup>(4)</sup>。図版のサイズは小さいながらも、微妙な濃淡が表現されていて、当時の人たちの目を驚かせたにちがいない<sup>(5)</sup>。

本論の目的は、しかし、このガイドブックの印刷(製版)に関するものではない。これら一四点の写真に注目し、それらが「観光のまなざし」として機能するために、どのようなカメラで、どのようにして撮影されたかを、写真を集中遠近法の観点から分析することによって明らかにし、再現実験を試みようとするものである。というのも、例えば《下賀茂》(図1)をじっくり見れば、このような写真を私たちが日常使用している一眼レフ・カメラや携帯カメラなどで、手軽に——「シフトレンズ」と呼ばれる特殊なレンズなどを装着することなく——撮影することはきわめて難しいことに気がつくからである。例えば、カメラをアイレベル(視高一六〇cm)に構えてレンズを水平にして撮影すると、鳥居までの地面が異様に広く写る(図2)。そこで、これを避けるために、同じようにカメラをアイレベルに構えてから、レンズを一五度上方に向けて(上振りして)撮影すると、今度は、鳥居が向こう側に倒れ込むように——先細りに——見えるとともに、両側にある立札など、本来、地面に垂直に立っているべき地物が鳥居の方に倒れ込み、どこか不自然に見えるからである(図3)<sup>(6)</sup>。もちろん、図1でも、鳥居両側にある井垣の垂直部材がやや内側に倒れ込んでるように見えるが、図2ほど顕著ではない。ちなみに、カメラをアイレベルに構えてから、レンズを五度下方に向けて(下振りして)撮影すると、鳥居までの地面が図2よりもさらに広がることは言うまでもな

い(図4)。では、《下賀茂》(図1)のような写真を撮影するためには、いったいどのようなカメラで、どのような操作をすればいいのであろうか。このことを明らかにするのが、本論の課題である。

そのために、第一章では、一四点の写真がすべて小川一真によって撮影されたのではなく、すでに流通していた横浜写真を流用したものである可能性が高いことを明らかにするとともに、当時の横浜写真の技術的水準を、先行研究に依拠して整理し、明治二〇年代には、湿板から乾板に完全に移行していたことを確認する。第二章では、《下賀茂》(図1)に写っている鳥居と楼門の実測値/測量図を参照し、集中遠近法の観点から分析して消失点を割り出すことによつて、カメラの視点の高さがおよそ一八四cmであることを明らかにする。第三章では、さらに、このような写真を撮影するためには、ビュー・カメラ(View Camera)という特殊な大判カメラを使用して、撮影時にレンズの光軸を上方に移動(ライズ)しつつ、約五度レンズを傾けなければならないことを明らかにする。おわりに、これらのことを踏まえて、このような写真を見ることによつて、観賞者が撮影者の目と身体に自らを重ね合わせることができ、その結果としてはじめて「観光のまなざし」が可能になることに言及する。

## 第一章 『京名所写真図絵』と横浜写真

日本の写真史には、大局的に見れば、二つの流れがあったと言つてよい。ひとつは、嘉永元年「一八四八」、長崎の商人・上野俊之丞がダゲレオタイプ(Daguerotype)と呼ばれる銀板写真法——感光材料として銀メッキした銅版を使用する——とカメラを将来したことにじまる。安政四年「一八五七」、薩摩藩士・宇宿彦右衛門と市来四郎が日本最古の銀板写真《島津斉彬像》を撮影し、安政五年「一八五八」、今度は、その島津斉彬が新来の技術である湿

板写真法によって、日本最古の湿板写真《姫三人像》を撮影し、文久二年〔一八六二〕、上野彦馬——上野俊之丞の次男——が長崎に最初期の写真館を開いて多くの志士の湿板写真を撮影し始めた……という長崎系の流れである。もうひとつは、一八六〇年代から一九〇〇年頃にかけて、開港地・横浜で、海外からの観光客向けの土産物として、日本の風俗や風景の写真を綴り合わせた蒔絵アルバムや、ガラス・スライドの形態で販売されていた横浜写真の流れである<sup>(7)</sup>。横浜写真は、万延元年〔一八六〇〕頃に来日したオーリン・フリーマン (Orlin E. Freeman, 1830-66、滞在期間、一八六二〜六六年) がはじめて横浜に写真館を構え、短期間ながら、肖像写真を撮影したことに始まる。以後、ウィリアム・ソンドラス (William Saunders, ?-1893、滞在期間、一八六二年)、下岡蓮杖 (営業期間、一八六二頃〜七六年)、フェリス・ベアト (Felix Beato, 1834-1908、営業期間、一八六三〜七七年) などが活躍し、明治一〇年代ともなると、日下部金兵衛 (営業期間、一八八一〜一九一四年)、玉村康三郎 (営業期間、一八八二〜一九一六年)、そしてベアトのスタジオを引き継いだライムント・フォン・シユティルフリート (Reinmund von Stillfried, 1839-1911、滞在期間、一八七二〜八五年)、明治一八年〔一八八五〕には、シユティルフリートの日本写真社を買収したアドルフ・ファースリ (Adolfo Farsari, 1841-91、営業期間、一八八五〜一九二三年) が参入し、横浜写真は世界でも有数のブランドになっていった<sup>(8)</sup>。

『京名所写真図絵』の制作に関わった小川一真はと言えば、群馬県熊谷で湿版式写真術を会得して、明治一〇年〔一八七七〕、群馬県富岡に「小川写真館」を開いたが、明治一五年〔一八八二〕にはこの写真館を廃して、単身渡米し、新しい感光材料である写真乾板の製法やコロタイプなど当時最新の写真術と印刷術を学んで明治一七年〔一八八四〕に帰国した。翌年には、東京府飯田橋に写場「玉潤会」を設立して、『写真新報』や美術写真雑誌『国華』を創刊したり、凌雲閣の百美人写真や東海道を撮影したりするなど、写真師として活躍する一方で、「玉潤館」を開いて



図 5-2 《清水寺本堂》  
京都府立総合資料館矢野家写真資料

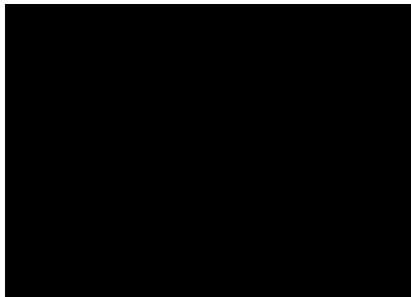


図 5-1 《清水寺》『京名所写真図絵』  
明治 28 年

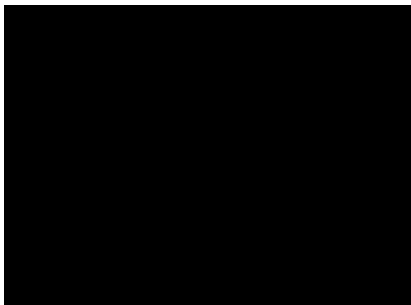


図 6-2 《嵐山渡月橋》  
長崎大学附属図書館

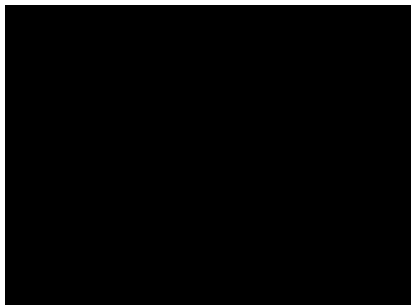


図 6-1 《嵐山》『京名所写真図絵』  
明治 28 年

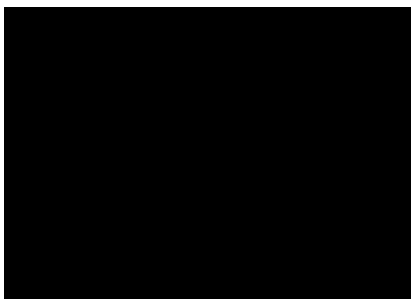


図 7-2 《三十三間堂》  
長崎大学附属図書館

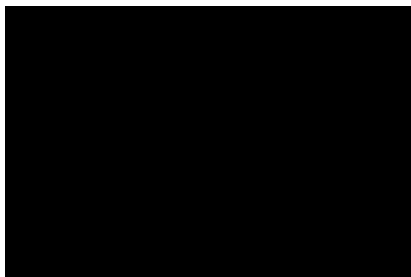


図 7-1 《三十三間堂》『京名所写真図絵』  
明治 28 年

写真製版を始め、明治二六年「一八九三」には、再び渡米して、写真銅版印刷（網版製版）の技術と器械を輸入したことを顧慮すれば、まさに日本全体の写真界と印刷界を牽引した人物と言うべきかもしれない<sup>9)</sup>。

『京名所写真図絵』の巻頭を飾る二四点の写真については、小川一真が撮影したものと考えるのが普通である。しかし、実情はそうではない。というのも、管見の限り、三点の写真がいわゆる「横浜写真」として流通していたものであることが確認されるからである。《清水寺》（図5—1）、《嵐山「渡月橋」》（図6—1）、《三十三間堂「仏像」》（図7—1）がそれである。まず、《清水寺》（図5—1）については、舞台上の人物配置から、京都府立総合資料館矢野家写真資料のうち《清水寺本堂》（図5—2）の上部と下部をトリミングしたものであることが知られる。矢野家写真資料は、矢野豊次郎氏が収集した黒川翠山撮影写真、京都及び近郊の名所写真、自らが撮影した祭礼・民俗写真のコレクションで、図5—2はおそらく矢野氏が購入した京都名所を写す横浜写真であろう。画面右下に白抜きで入れられた長方形の名所名が、ファーサリ商会の初期に帰せられる《三十三間堂》と類似しているので、明治一八年「一八八五」以後に撮影されたものと考えてよい<sup>10)</sup>。《嵐山「渡月橋」》（図6—1）は、木々の枝振りから、長崎大学附属図書館幕末・明治期日本古写真メタデータ・データベース中の《嵐山渡月橋》（図6—2）の上部をトリミングしたものであることが分かる。ただし、図6—2は撮影者、撮影時期ともに未詳である。また、《三十三間堂「仏像」》（図7—1）は、同じく長崎大学附属図書館のコレクション中で日下部金兵衛に帰せられる《三十三間堂》（図7—2）の下部をトリミングしたものであるように思われる。日下部金兵衛が営業を開始したのは明治一四年「一八八一」で、『京名所写真図絵』が刊行されたのが明治二八年「一八九五」であるから、まさに金兵衛の脂ののりきつた時期のものである。

これら横浜写真の技術的側面については、まず、ネガを得るために、ガラス製の写真乾板（Photographic Plate）を



利用していたと考えられている。写真乾板は、島津斉彬が《姫三人像》を撮影する時に利用した写真湿板（Collodion Process）に代わる感光材料で、この写真湿板は、ガラス原板が濡れたままの状態で露光・現像・定着する必要があったため移動式の暗室を必要とし、また、露光時間が五秒から一五秒かかったため被写体に制限が加えられていたのに対して、写真乾板は、乾いても感光性を失わないガラス原板を利用するため、暗室がなくても、随時、露光・現像・定着することができ、しかも露光時間が二五分の一秒まで短縮されたため、瞬間的映像を撮影することが可能となった。明治一六年「一八八三」に、東京の江崎礼仁が隅田川での水雷爆破実験などを撮影したのが乾板写真の嚆矢であるとされ、同年、東京の浅沼藤吉が輸入を始めると、明治二〇年頃までには、湿板写真を完全に駆逐したという。したがって、横浜写真の多くも写真乾板を利用して撮影された可能性が高い<sup>11)</sup>。なお、ガラス板上のネガを感光／印画紙に焼付けてポジを得るときに、湿板写真がもつばら鶏卵紙と呼ばれる印画紙を利用していたのに対して、乾板写真の時代になると、一八九一年に、イルフォード社から P. O. P. (Printing Out Paper) が大量に生産されるようになり、横浜写真にも両方の印画紙が混在しているようである。

## 第二章 《下賀茂》の撮影法——視点の高さ

『京名所写真図絵』中の《下賀茂》(図1)が、誰によって、いつ頃、撮影されたかは判然としない。しかし、横浜写真として流通しているもののなかに、類似の構図をもつ下賀茂神社——正式には「賀茂御祖神社」と呼ぶ——の写真、すなわち正面鳥居（南鳥居／南口鳥居）から楼門を見通すというカメラアングルで撮影された写真を多数見いだすことができるから、この写真映像はまさに「これからまなざしを向けようとしている場所についての予知あるいは

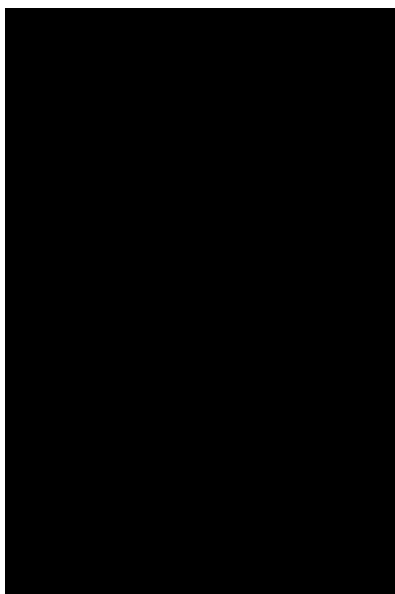
白日夢を構成してくれる」ものとして、古都 $\equiv$ 京都を観光するまなざしにとって不可欠なものであったにちがいない。とはいえ、観光が、写真を通してすでに見／知っている場所のイメージを、現地で指さして確認する作業であるとするならば、そのことが可能なのは、写真がひとつの固定された目（視点）から見た場所の視覚的な記録であつて、旅行者は、写真そのものから——消失点を手掛かりにして——撮影者の視点を同定し、自らを撮影者の目と身体に重ね合わせることができからである。ではいいたい、この写真の消失点はどこにあり、撮影者の視点はどのような場所の、どのような高さにあつて、どのようなカメラを使用して、そのレンズをどのような方向に向けているのであろうか。

出発点は、写真の消失点を割り出すことである。しかし、この作業は、この写真の内部情報だけに依拠して行うことは不可能で、写真外部の情報——被写体の実測値——を参照しなければ行うことができない。というのも、例えば、写真が、直方体——すべての面が直行する——によつて構成された建築物を撮影したものであるなら、特殊な場合を除いて、写真の内部情報のみを手掛かりにして消失点を割り出すことは、写真が集中遠近法の原則によつて構成されている限り、容易である<sup>10)</sup>。しかし、この《下賀茂》(図1)の場合は、鳥居と楼門とが別個の建築物であり、鳥居そのものも二本の円柱によつてのみ構成されたものであることによつて、その種の平行線情報が欠落しているからである。そこで、その種の情報を補うために、被写体としての鳥居と楼門そのものの実測値、ならびに両者の位置関係と距離を調べることにした。

楼門は、寛永五年「一六二八」に造替された三間一戸の入母屋造り檜皮葺で、昭和二八年「一九五三」に重要文化財に指定されている。この建物については、幸いなことに、明治四一年の修理時に作成された図面が京都府文化財保護課に残されていて、各部の寸法が判明する。今回の消失点割り出しに必要な範囲で、正面部分の数字をあげるなら



図8 高さ200cm 水平 センター  
表恒匡撮影



分析図



図10 高さ200cm 5度上振り  
ライズ 表恒匡撮影



図9 高さ200cm 水平 ライズ  
表恒匡撮影

ば、まず高さについては、一階部分の頭貫——深い軒を支える平三斗（大斗肘木の上に小斗を三つ載せた斗栱）を支える四本の柱の頂部を水平に繋ぐ横木——の底辺（分析図の a b）から礎石（分析図の c d）までの柱の高さが一丈二尺一寸五分（三六八 cm）、ついで幅については、四本の柱の間隔（柱の中心を結ぶ）を言うと、左右の間部分が七尺八分（二一五 cm）、広い中央の間部分が一丈一尺八寸（三五七 cm）で、全体としての桁行きは二丈五尺九寸六分（七八七 cm）となる。

鳥居はいささか問題がある。というのも、まず、写真に写っている鳥居と、現在の鳥居（図 2）を見比べてみると、基本的な形態に変化はないようであるが、鳥居の上部中央、最上部の笠木・鳥木と、二本の柱の間を水平に繋ぐ貫との間にある額束——額を付ける場所——の幅が、現在のものの方が少しばかり広いように見受けられるからである。案の定、鳥居は二一年毎の式年遷宮によつて、これまで何度も修理／立替が行われているはずであるが、少なくとも昭和九年「一九三四」の室戸台風の際に、周囲の樹木とともに倒壊し、再建されたことが判明した。図 1 に見える巨大な松もこの時に倒れたようで、その後、楠が植えられたが、この種はもともとこの地にはなかつたもので、植生がすっかり変化してしまったようである。ただし、鳥居についても、幸運なことに、京都府総合資料館データベース「京の記憶ライブ러리」の「官国幣社明細帳」の部に「官幣大社」賀茂御祖神社明細取調書」という文書（明治一六年「一八八三」）があり、「南鳥居／称一の鳥居一口／間一丈五尺五寸「四六九 cm」と記されている<sup>13)</sup>。ここで言う「間」がどの部分を指すのかは定かではないが、さしあたり鳥居の両方の柱——「亀腹（饅頭）」と呼ばれる台石の上にある柱——の内側を結ぶ線分、すわなち、向かって左側の柱の足元は見えないが、分析図に破線で示した内側の線の延長線と、右の柱が台石と接する点 y から左右に引いた水平線 e f との交点を x としたときの線分 x y と考へることにする。なお、この種の建造物については、基本的に、修理・代替時に現状が保存されるはずだと思われる

ので、現在のものも過去のものと形状・位置ともに大きく変わっているようには思われない。実際のところ、現在の鳥居の「間」はおよそ四五七 cm（柱の直径は約六四 cm）であった。

鳥居と楼門との位置関係と距離のうち、距離については、当時の状況についても、現状についても不明である。ただし、位置関係については、当時も現在も、鳥居と楼門は平行に建てられていることと、鳥居が楼門を南北に貫く中心線よりもやや西側に位置していることについては変わりがないように見受けられる。なお、鳥居と楼門のレベル（水準値）については、当時のことは分からないとしても、現状は、ほぼ同じレベルにあり、この種の建造物の性格からして、当時も同じであったと考えるもよいように思われる<sup>4)</sup>。

さて、このような情報をもとに写真の上で消失点を割り出す手順は、次の通りである。ただし、あらかじめ断っておかなければならないことは、以下の手順が写真上での作図によって行われるため、その結果はあくまでも概算でしかないということである。さて、手順は、第一に、鳥居の柱の「間」（線分  $xy$ ）は、台石のレベル（直線  $ef$ ）で測定されているように思われるので、これと同じ線分を、地面のレベル（直線  $gh$ ）に求めて、これを線分  $x'y'$  とする。したがって、線分  $x'y'$  は約四七〇 cm である。ちなみに、台石の高さは、現状では、三〇 cm ほどである。第二に、楼門の前面部分に、この「間」と同じ四七〇 cm の幅を求めることにする。そのために指標となる数値を求めて計算すると、中央部分の広い一間が約三五七 cm であるので、これの三分の二を計算すると二三八 cm となり、これに向かって右の一間分二一五 cm を加えると、およそ四五三 cm となって、ほぼ鳥居の柱の「間」に近い数字となることが分かった。そこで、第三に、写真上で、楼門に向かって右端の柱とおぼしき所に垂直な線  $ij$  を引くとともに、中央の広い一間分の三分の二とおぼしきところに、斗拱を手掛かりとして、やはり垂直な線  $k-l$  を引く。第四に、これら二本の垂直な線  $ij$  ならびに  $k-l$  と、楼門の基底線（正確には礎石上の線）  $cd$  との交点をそれぞれ、点  $x'$  ならびに点  $y'$  と

すると、線分 $x'y'$ はほぼ四五三cmとなる。したがって、鳥居と楼門とが平行に建てられている限り、四角形 $x'y'y'x'$ は、実際には、同一地面上にあるほぼ平行四辺形となるから、点 $x'$ と点 $x''$ とを通る直線 $mn$ と、同じく点 $y'$ と点 $y''$ とを通る直線 $m'n'$ との交点 $v$ が求める消失点 (Vanishing Point) となる。

写真の消失点から、撮影者の視点の高さ(視高)を求める手続きは、いたって簡単である。というのも、消失点を通る水平線 $qr$ が、透視図法で言うところの地平線 (Horizontal Line) であるから、その高さが視高に等しいからである。したがって、地平線の高さは、鳥居のところと立って楼門の方を見やっている人物の頭上の、かなり上を通過しているから、視高も、直観的に、かなり高い——少なくとも写真中の人物よりも高い——ところにあることが分かる。ただし、もう少し正確に割り出そうとすると、地平線 $qr$ が、直線 $ab$ と直線 $cd$ のほぼ中央を上下に二等分していることに気がつく。直線 $ab$ は、楼門の頭貫の底辺を繋ぐ線であり、直線 $cd$ は楼門の基底線であるから、両線の間隔はおよそ三六八cmであった。したがって、この間隔を二等分する地平線 $qr$ と楼門の基底線 $cd$ の間隔はおよそ一八四cmとなって、これが求める視点の高さということになる。写真中の人物との関係を考慮すると、直観的には、もう少し高いような気もするが、その人物の身長が分からない以上、何とも言えない。

### 第三章 《下賀茂》の撮影法——ライズと上振り

写真を集中遠近法の原理に基づいて分析した結果、視点の高さがおよそ一八四cmであることが判明した。そこで、フィールド・カメラ (Field Camera) と呼ばれる野外撮影用 (携帯用) のビュー・カメラを用い、後述する基本ポジションで、視点を高くした効果を際立たせるために、レンズを地上から二〇〇cmの高さにセットし、水平に撮影して

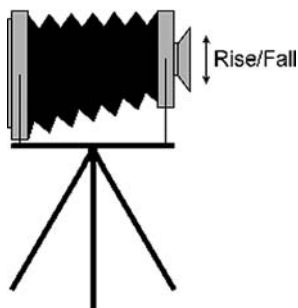


図 12 Rise/Fall, Chris Heald, 2005

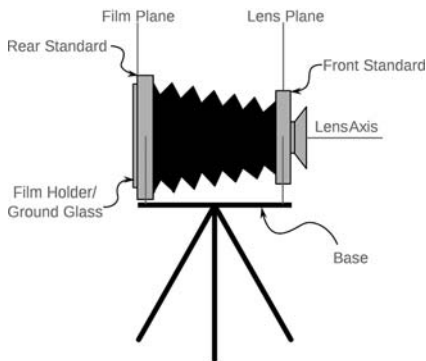


図 11 View Camera, Chris Heald, 2005

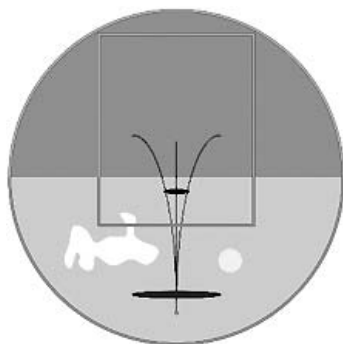


図 14 Fall, Chris Heald, 2005

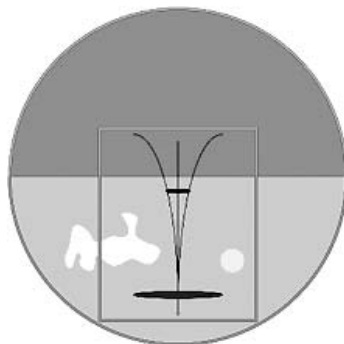


図 13 Rise, Chris Heald, 2005

みたのが図 8 である<sup>15)</sup>。この写真を見ると、すでに視点の高さ一六〇 cm で水平に撮影した写真(図 2)について言及したように、鳥居までの砂利道が異様に広く写っていることに気付く。このように見えるのは、消失点が画面の中心にあり、したがって、いわゆる地平線が画面を上下に二等分しているからであるが、カメラでこのように写ってしまうのは、レンズの中心(光軸)とフィルム(感光面)の中心とが一致しているからである。このことは図 2 の場合も同じである。ただし、図 8 の方の視点が四〇 cm 高いことによって、鳥居と楼門との間が広く見えることだけが異なる。そこで、今度は、ワールド・カメラのレンズを、高さ二

〇〇cm、水平にセットしたまま、〈ライズ〉して撮影したのが図9である。この写真を見ると、鳥居と楼門との間の面積は図8と同じ広さを保持しつつ、図8とは異なって、鳥居までの砂利道の範囲が狭くなり、本論で再現しようとしている《下賀茂》(図1)にかなり近づいたような印象をもつ。ただし、鳥居までの砂利道の面積がまだ広すぎて、図1に近づけるためには、別種のカメラ操作が必要であることを示している。ともあれ、以下、ビュー・カメラの構造が普通の一眼レフ・カメラとどのように異なり、〈ライズ〉とはどのような操作を行うことであるのかを簡単に説明する。

「ビュー・カメラ」とは、独立したファインダーをもたない大判カメラのことで、その構造を簡単に図示したのが「ビュー・カメラ模式図」(図11)である<sup>56</sup>。その物理的構造はいたって単純で、レンズを装着する前枠部(Front Standard)と、フィルム・ホルダー(Film Holder)／ピント・グラス(Ground Glass)を装着する後枠部(Rear Standard)が、基盤(Base)の上に垂直に立てられ、その間を蛇腹部が繋ぐというものである。撮影の手順は、まず、後枠部にピント・グラスを装着して、磨りガラス上に写った被写体の映像——一八〇度倒立している——を見ながら、前枠部を前後に水平移動させながらピントを合わせ、ピントが合ったら、シート状のフィルムの場合には、ピント・グラスの前にフィルム・ホルダーを挿入するか、ロール状のフィルムの場合には、ピント・グラスを外してフィルム・ホルダーを装着する。このカメラが一眼レフ・カメラと異なる最大の特徴は、レンズ面(Lens Plane)を、フィルム面(Film Plane)に対して、上・下(ライズ・フォール)／左・右(シフト)に平行移動(スライド)したり、時には、レンズ面を前・後(ティルト)／左右(スイング)に回転したりすることが可能な点である。

レンズ面とフィルム面との関係で言えば、図11が基本ポジションで、レンズの中心＝光軸(Lens Axis)がフィルム面の中心と一致しており、この点では、一眼レフ・カメラの場合と同じである。したがって、例えば、高い塔を撮



影したとすると、レンズを通った光はフィルム面に、**図13**あるいは**図14**に共通して見られるような大きな円形の像——感光に支障のない範囲の円を「イメージ・サークル」と呼ぶ——を結ぶことになり、長方形であるフィルムそのものは、このイメージ・サークル内の中央——**図13**と**図14**に示された長方形の枠の中間——に位置することになる。その際、重要なことは、レンズ面およびフィルム面が地平面に垂直に保たれている限り、地平線は必ずフィルム枠の中央を上下に二等分する——地面の面積と空の面積が等しくなる——ことになり、このことは**図2**や**図8**にも当てはまる。

「ライズ (Rise)」とは、この基本ポジション (**図11**) から、レンズ面を、上方に、フィルム面に対して平行に移動することを意味する (**図12**)。このような操作が画像にどのような変化をもたらすかと言うと、このカメラの場合は、フィルム枠の方が固定されているので、イメージ・サークルを上方に移動することを意味し、その結果として、**図13**のような地面の少ない画像を得ることになる。**図9**がこのようなライズ (2 cm) の結果である。ちなみに、「フォーカス (Focus)」とは、これとは逆の操作——レンズ面を、フィルム面に対して平行に、下方に移動すること——を意味し、その結果として、**図14**のような地面の多い画像を得ることになる。要するに、ライズ／フォーカスとは、レンズ面がフィルム面に対して平行に移動される限りにおいて、イメージ・サークルのどの部分を、長方形のフィルム枠に定着するかの問題であって、レンズ面を左右に平行移動するシフト (Shift) の場合も、その例外ではない。<sup>10)</sup>

最大限のライズを行った結果として得られた**図9**は、しかし、たしかに《下賀茂》(**図1**)にかなり近づいたような印象があるとしても、鳥居までの砂利道の面積がまだ広すぎるように見える。しかも、すでに述べたように、**図1**をじっくりと観察してみると、鳥居の両側にある井垣の垂直部材が少しばかり鳥居側に——写真の中心に向かって——倒れ込んでいて、カメラのレンズがやや上方に向けられている——上振りされている——ことを示している。そ

ここで、**図9**の写真を写したカメラを、ライズの状態を保持したまま、上方に五度上振りして撮影したものが**図10**である。相当程度、**図1**に接近したように思われるが、いかがであろうか。

### おわりに

《下賀茂》(**図1**)はライズと上振りの結果であることが判明したが、『京名所写真図絵』に含まれている他の写真においても、程度の差こそあれ、ライズ／フォールというレンズの平行移動(スライド)と、上振り／下振りというカメラの首振りが併用されているように思われる。《嵐山》(**図6**)は定かではないが、『清水寺』(**図5**)と《三十三間堂》(**図7**)の撮影では、明らかに、フォールと下振りが併用されていることが見て取れる。したがって、これらの横浜写真を撮影するためには、ライズ／フォールが可能なフィールド・カメラが必要であると思われるのであるが、はたして、実際に、どのようなカメラが使用されたのかとなると、特定することは難しい。ただ、写真乾板が輸入・製造されるようになって一般化すると、野外での撮影が容易になり、それとともにカメラも携帯可能なように改良が加えられて、一八八〇年代には、折りたたみ式の——したがって蛇腹のある——カメラで、レンズがスライドするタイプのフィールド・カメラがイギリスなどで出現したことだけは確かである<sup>(8)</sup>。

一枚の写真がどのように撮影されたものであるかは、通常の場合、直観的／無意識的に認識されることであるが、観光という観点からすると、きわめて重要である。なぜなら、観賞者はそのことを認識することによってはじめて、自らを撮影者の目と身体に重ね合わせ、もっぱら見ることを楽しむ観光の主体へと自らを変身させることが可能になるからである。《下賀茂》(**図1**)を撮影した人物が誰であるかは分からない。しかし、観光旅行に行く人は、実際に

下賀茂神社に参拝する前に、この写真を見て、撮影者が、少しばかり高い所から（二二〇〇cmの視高）、鳥居と楼門に關心を向け（ライズ）、その間に広がる神域の広さを見届けてから、巨大な松の木が枝を広げる糺の森を見上げた（上振り）ことを認識する。この認識は、下賀茂についての「予知」あるいは「白日夢」を構成するものとなり、旅行者は、実際に京都の地によって来て、撮影者と同じ位置に立ち、そのイメージを指差して、確かにここが下賀茂神社であることを確認する。観光と結びついた写真は、多くの場合、このような行動が可能である。また、その撮影目的からして、可能でなければならぬように思う。しかし、この写真の場合、二二〇〇cmの視点の高さを確保するのは、実際には、至難の業である。では、なぜ、撮影者は、旅行者が容易に共有することができそうもない視点の高さを選択したのだろうか。どうやら、このことについては、撮影者／編集者に直接聞いてみなければならぬようである。答えることができるかどうかは別にして。

註

- (1) 『日本人名大辞典』講談社、二〇〇一年
- (2) 拙論「京都表象のメディア史―名所図会から写真へ」、同志社大学観学研究会編『大学的京都案内』昭和堂、二〇一二年（予定）
- (3) ジョン・アーリ『観光のまなざし―現代社会におけるレジャーと旅行』加太宏邦訳、りぶらりあ選書、法政大学出版社、一九九五年、二四九頁
- (4) 郡山幸男『印刷読本』印刷雑誌社、一九四二年
- (5) このガイドブックの内容と意義については、中川馨「観光と写真―明治期の写真集に見る京都」（京都映像資料研究会編『古写真で語る京都 映像資料の可能性』淡光社、二〇〇四年）参照。
- (6) 鳥居が向こう側に倒れ込んで見えるように見えるのは、被写体とレンズが平行でなくなり、被写体とレンズとの距離に遠近が

生まれるからである。

- (7) 佐藤守弘『トボグラフィの日本近代』（『視覚文化叢書』第三、青弓社、二〇一一年）など参照。
- (8) 横浜写真は、明治三三年「一九〇〇」、安価で大量生産が可能な「絵はがき」の民間販売が解禁されてから衰退した。横浜開港資料館編『増補／彩色アルバム／明治の日本―横浜写真の世界』（有隣堂、一九九〇年）など参照。
- (9) 細馬宏通「小川一真関係年表」(<http://www.12.kai.com/history/ogawa.html>) 参照。
- (10) 横浜開港資料館編『増補／彩色アルバム／明治の日本―横浜写真の世界』前出、一二二頁
- (11) 同前、二三五頁
- (12) 特殊な場合とは、例えば、直方体の建物のみを正面から撮影するような場合である。
- (13) 明治一六年に、京都府が、府内の官国幣社の由来や財産等について、内務省に報告した文書の写し。なお、同じ資料に、「楼門／桁行二丈六尺二寸／梁行二丈四尺四寸」とある。
- (14) 一眼レフ・カメラを視高一六〇cmで水平に設置し、鳥居の接地面と楼門の接地面に、同じ一六〇cmの高さに先端が来るように調節した三脚を置いて、カメラを覗けば、鳥居に設置した三脚と楼門に設置した三脚の先端とはほぼ同じ高さで一致し、かつ画面の中央を水平に横切る線（地平線）の上に位置する。
- (15) カメラは TOYO FIELD 45 AII' レンズは Schneider APO-SYMMER 5.6/180 を使用した。
- (16) Chris Heald, "View Camera", 2005, [http://en.wikipedia.org/wiki/View\\_camera](http://en.wikipedia.org/wiki/View_camera)
- (17) 北方ルネサンスの画家アルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) の描く『透視図法のための照尺装置』はこのような操作が、(まなざし(関心)の方向)として、絵画制作において意味があると認識されていたことを示している。
- (18) 拙著『江戸の遠近法―浮絵の視覚』第三章第三節「豊春の革新」(勁草書房、一九九四) など参照。
- 富士フィルムプレゼンテック編『FUJIFILM PHOTO MUSEUM 展示品図録』写して遺した写真の初期―写真初期・乾板からフィルムへ、小型カメラ時代が始まった』富士フィルム、二〇〇九年