

写真は出来事をどのようにとらえてきたか

木下 直之



写真は出来事をどのようにとらえてきたか

木下 直之（東京大学教授）

出来事と事件

出来事があるままでは決して事件にならないことは、自らの一日を振り返ればすぐにわかる。朝目を覚ましてから夜眠りに就くまでの間、あるいはそれが逆転している人も、我が身の上に来事は大なり小なり連続的に起こっているのだが、たいていの場合は、何事もない一日で終る。たとえ何かが起こったとしても、今度はそれが家族や友人によって共有されるとは限らない。まして、他人は、他人の生活に起こった出来事などに何の関心も示さない。だから「他人」というのである。

話を個人の生活から社会へと移しても、同じことがいえる。世の中では、毎日無数の出来事が起こっている。たった一日の間に、地球上で、何人の人が殺され、何軒の家が泥棒に入られ、何台の車が衝突していることだろう。ところが、ここでもまた、自国の出来事と他国の出来事とでは扱いが異なる。日本での連続殺人は大事件だが、アフリカ某国での日本人が関与しない連続殺人は日本においては事件にならない。そして、いずれにせよ、それらは報道されないかぎり私の耳には届かない。報道がなければ、その出来事ははじめから起こらなかったに等しい。

このように、生活においては個人が、社会においてはメディアが、日々の出来事の中からあるものだけを「事件」として特別視する。始まりと終わりを設定し、場合によっては原因と結果をも見つけ出し、「事件」を、まさしく「 」で括ったように取り出す。ただし、個人とメディアの大きな違いは、大半の個人生活が何事も起こらなかった一日で終るのに対し、メディアは、新聞にせよテレビにせよ、「きょうは何も起こらない一日だった」というニュースを決して流さないことである。メディアは何かしらニュースを作り出し、紙面や番組の持ち時間を埋める。

もちろん、社会において、メディアひとりが「事件」を取り出す作業を行っているわけではない。個人を超えたさまざまな組織がそれを行い、とりわけ検察と警察は出来事の事件化を業務とする。「立件できた」・「立件できない」という表現にそれはよく示されている。しかしながら、たとえ検察発表・警察発表であっても、それらが報道されないかぎりは一般に伝わらないのだから、公報やホームページといった自前のメディアも含めて、出来事が事件になるためには何らかのメディアの介在が不可欠といえる。

さてここでの問題は、いわば出来事とメディアと事件の関係が、本シンポジウムの時代設定に従い、19世紀後半の日本においてはどうかを考えることである。そして、写真がそこでどのような役割を演じたかについて探ろうと思う。

「19世紀後半の日本」という表現は、あまり口にされない。ペリー艦隊来航が1853年、日露戦争の勃発が1904年だから、おおむねその間の出来事について考えるということになる。1868年の明治維新を挟んで社会が大きく

変わったから一律に論じられないが、19世紀後半という時代設定には、日本の変革を幕末期にさかのぼって考えようという意図があり、またそれを世界史の中でとらえたいという意欲が強く感じられる。写真という新たな技術は、まさにこの時代に急速な成長を遂げた。写真それ自体がイメージを記録し伝達するメディアであるとともに、写真を掲載する新聞や雑誌など今日に直結するメディアの開発がなされたのもこの時代であった。

とはいえ、「19世紀後半の日本」がわれわれの住む「21世紀初頭の日本」にまで直結しているわけではない。それどころか、当時の日本は現代とはまったく別の社会だと考えて接した方がよいだろう。たとえば、殺人について考えるとよくわかる。人が殺されれば、それは動かしがたい現実である。つい先ほどまで動き回っていた人が、ぴくりとも動かなくなってしまうのだから、文字どおり動かしがたい。しかし、かつては誰が誰を殺したかによって、この出来事の扱いはまったく異なる。武士が町人を殺した場合と町人が武士を殺した場合、主君が家来を殺した場合と家来が主君を殺した場合、外国人が日本人を殺した場合と日本人が外国人を殺した場合とでは、それぞれにそれを事件ととらえる判断基準が異なっている。すなわち罪と罰が異なる。現代のように、人は法令上平等ではなかったからだ。その名残は、親殺しを一段重くとらえた「尊属殺人」という条項で近年まで刑法の中にあった。

こうした問題を教えられたのは、東京大学総合研究博物館で1999年に開催された「ニュースの誕生」展の企画に携わった時だった。それは、江戸時代後期に盛んになるいわゆる「かわら版」(当時この名称はなかった)、新聞の萌芽と評価されることになる幕末期のさまざまな出版物(たとえば『海外新聞』や『太政官日誌』)、明治初年の日刊新聞(たとえば『横浜毎日新聞』や『東京日日新聞』)、新聞記事を素材に錦絵に仕立てたいわゆる「新聞錦絵」などのニュースメディアから構成された。

江戸時代の出版が厳しく規制を受けていた中で、かわら版は無届け、非合法の出版である。それゆえに、当時のひとびとが何を知りたがったかを知り得るし、逆に、当時の為政者が何を知らせたくなかったかを知ることができる。一般に、市井の事件を、とりわけ武家社会に関わる事件を報道することは御法度だった。ここでの関心に引きつけられれば、かわら版を通して、何が事件になり、何が事件にならなかったのかが明らかになる。

同展には、仇討ちの成就を伝えるかわら版が何点か展示された。複数のかわら版が現存することは、仇討ちがニュースに値する事件と受け止められたことをうかがわせる。女の仇討ちのニュース価値は、男の仇討ちよりも大きかった。たとえば、「江戸浅草御蔵前女仇討」(『ニュースの誕生』東京大学出版会、1999年、29頁)という見出しを掲げたかわら版には、浅草寺遠望と「天王町鳥越橋際」の二場面が描かれ、橋の袂で、兄の敵与右衛門の上に馬乗りになり、とどめを刺す妹たかの姿がある。その脇には、助刀軍平の姿も見える。嘉永6年(1853)11月28日の出来事である。興味深いことに、まるで現代の新聞記事のように、前二者の名前にはそれぞれに年齢が記されている。そして、絵の周囲を、事件の発端から7年後の結末までを記した記事が埋めている。

ここでは明白に殺人が行われたのであるが、むろん仇討ちは殺人事件ではない。なぜならそれは官許を得た合法的な殺人であり、称揚されこそすれ(記事の論調は勧善懲悪を讃える)、決して犯罪ではないからだ。現代の刑務所における死刑執行が殺人事件にならないことと似ている(称揚はされないが)。

また、東京日日新聞が発行した新聞錦絵のひとつに、原田絹という女が嵐璃鶴という役者と組んで犯した殺人

事件を伝えるものがあった(同上269図)。犯行は明治4年(1871)1月のことで、半年後に絹は逮捕され、前年に制定されたばかりの新律綱領に従い、明治5年(1872)2月20日に斬首のうえ3日間の梟首となった。もし、逆に旦那が現場に踏み込んで妾を殺した場合には、「凡妻妾、人ト姦通スルニ、本夫、姦所ニ於テ親ヲ姦夫・姦婦ヲ獲テ、即時ニ殺ス者ハ、論ズルコト勿レ」(新律綱領)となり、彼は妾殺しの罪を問われない。一方の璃鶴は3年の徒刑を済ませると、明治7年(1874)になって再び舞台に立った。東京日日新聞は明治5年2月23日付で絹の処刑の様子を報じ、明治7年以降に発行された錦絵新聞で、今度は犯行直前の絹と璃鶴の様子を報じた。後者の発行時を特定できないが、おそらくは璃鶴の復帰を機にニュースに仕立てたものだろう。

出来事が事件に仕立てられてゆく、それぞれに時間をおいたこのような複雑な過程で、絵は小さからぬ役割を演じてきた。ここに挙げた仇討ちのかわら版と旦那殺しの新聞錦絵でも、前者は7年ぶりに本懐を遂げた瞬間、後者は姦夫と姦婦のふたりに殺意が芽生えた瞬間(ふたりの遠景には凶器となる鼠取りの薬売りの姿が描かれている)という具合に、それぞれの決定的瞬間が絵で表現されている。

言葉を絵で補うことは古来よくあることだが、まさしくこの時代に新たに登場した写真という技術が、そこにどのように関与するのかを考えることがここから先の課題である。

いうまでもなく、絵と写真とは、それぞれのイメージを生産する手順が違っている。絵は、単純に言えば画家の目と脳と手のつながりの中から生まれるが、写真はそこにカメラが介在し、そのぶん写真家の手が少し後退する。風景や肖像など動かないものを撮影することから普及した写真は、次第に、殺人や災害や戦争などの出来事をとらえるようになるものの、絵に取って代わることはそう簡単ではなかった。

これまでに話題にして殺人を例に挙げれば、それはすぐに分るだろう。絵で描くことはいとも簡単な殺人の瞬間を(画家は見なくても描ける)、写真に撮ることは容易ではない。また、たまたま撮影された写真も、それを公表し社会に流通させるとなると、新たな困難に直面する。

現代においてなお、殺人の瞬間の写真として挙げられるものはほとんどない。それにもかかわらず、殺人事件の報道に写真は欠かせない。代わって、殺人現場の写真、被害者の顔写真、容疑者の連行写真などがそこに動員される。結局、殺人事件がどのように撮影されるようになったかではなく、どのような写真が殺人事件を撮影したものとして受け止められるようになったかを探らねばならない。それぞれのスタイルに差異はあるものの、災害や戦争の場合もまったく同様である。これから、殺人、災害、戦争という順番に、19世紀後半の写真を見てゆくことにするが、その前に、最近興味を引かれた写真を2点紹介し、写真の中に出来事がどのように写し込まれるかについて確認したい。

写真の中の出来事

写真の歴史は、動かないものを撮ることから始まった。露光時間の制約から、動くものの姿を画面に定着させることはできなかった。物体や建築が実験段階での最初の被写体である。風景を撮影しても、動くものだけは影のようにしか写らなかった。当然、人を写そうとすれば、動くことを禁じなければならない。首押さえはそのため開発された道具である。無人の荒野で起こった地震、海洋への隕石の落下などを別にすれば、大半の出来事

は人事に関わり、人が動くことで成立するのだから、それを何らかのイメージとして提示しないかぎり、出来事を撮影したことにはならない。

ひとつの解決策は露光時間の短縮である。分単位から秒単位へ、さらに10分の1秒から100分の1秒へと短縮するにつれ、出来事を撮るチャンスは飛躍的に増大した。これで人の動作が写るようになった。あとひとつの解決策はカメラの小型化である。とりわけカメラが三脚を離れると、写真家の行動半径は一気に広がった。首からカメラをぶら下げた写真家はスタジオを飛び出し、さまざまな出来事の現場へと出掛けることになる。こうした技術開発に支えられ、新たに開拓された領域がドキュメンタリー写真ということになるのだろう。

しかし、変哲もない風景写真の中にも、実は出来事が写し込まれている場合が多々ある。むしろ、それを見る側に分析能力が求められる。最近興味を引かれた2点の写真とは、横浜の写真家白井秀三郎撮影の高松城の写真と、やはり横浜のイタリア人写真家アドルフォ・ファルサーリが撮影したと思われる憲法発布の祝典の光景である。

前者は、小山騰『ケンブリッジ大学秘蔵明治古写真』（平凡社、2005年）に3点掲載されている。明治15年（1882）12月30日に、イギリス人探検家ヘンリー・ギルマールが、同行の白井に命じて撮らせたものである。1点は内濠のすぐ外側から荒廃した高松城天守を、あと2点は、城内の櫓の上から屋島方面と武家屋敷が建ち並ぶ城下の風景を遠望したものだ。



図1 白井秀三郎「高松城下」1882年12月30日撮影
高松城太鼓櫓より南方を撮影。1878年に建てられた洋館の高松郵便局が画面中央上に見える。背景は紫雲山。ケンブリッジ大学図書館蔵（小山騰『ケンブリッジ大学秘蔵明治古写真』平凡社、2005年より）

明治維新後、とりわけ廃藩置県を経て無用の長物と化した城郭の荒廃ぶりをこれほど鮮やかに記録した写

真をほかに知らない。明治4年（1871）に蜷川式胤の企画、横山松三郎の手で撮影された『旧江戸城写真帖』（東京国立博物館所蔵、重要文化財）もまた、荒れ果てた江戸城の姿をとらえて名高いが、高橋由一による着色がなされているため鮮明とは言いがたい。それに、高松城の写真は、荒廃がいつそう進んだ時期のものであり、城郭の末期の姿と称してもよい。実際、天守はこの翌年に取り壊されてしまう。政権の交代は、旧政権につながるものをかくも無惨に扱うという現実を、この写真は写し出している。

強烈な印象を与える天守の写真に比べていかにも平凡な城下の写真にも、新しい時代の出来事が写っている（図1）。手前の武家屋敷の長屋が断ち切られ、道を通していることである。武家屋敷が一気に姿を消すのではなく、新時代に適応しながら改造される様子が見てとれる。当時の写真家は、文明開化を示す建物の写真は撮っても（それらには商品価値があった）、このような写真を撮らなかつた。動機に欠けるからだ。たまたまイギリス人探検家が探検先の風景写真を求め、たまたま改造中の武家屋敷がそこに写り込んでしまったのである。

これに触発されて、改めて明治期の風景写真を眺めると、都市が時代の変化に応じて変貌を遂げる様子を何点もの写真の中に見つけることができた。同様に武家屋敷の改造の姿をとらえた写真を1点だけ紹介しよう。石黒敬章編『明治・大正・昭和 東京写真大集成』（新潮社、2001年）のIII13-12図は、愛宕山から日本橋方面を眺めた

風景で、編者は明治30年（1897）頃の撮影と推定される。画面手前に長く伸びた長屋はかつての長岡藩中屋敷のもので、ほぼ同じ位置から1863年にフェリーチェ・ベアトが撮った写真と比べると、30余年を経過してなお長屋が健在であること、しかし、随所に看板が掲げられ、商店に分割されていることがわかる。武家屋敷と町屋敷が截然と分けられた旧幕時代には起こり得ない光景である（拙稿「屋根の上のつくりもの」『講座日本美術史』第4巻、東京大学出版会、2005年参照）。事件とはいえないが、少なくとも出来事がそこには写っている。

もう1点の写真は、明治22年（1889）2月11日の大日本帝国憲法発布を祝う東京市内の様子を撮影したものである。ファルサーリの遺品（個人蔵）の中から見つかった。ファルサーリは翌明治23年にイタリアへ帰国するまで、明治初年から横浜に商会を構え、日本の風景風俗写真の撮影販売に従事した。従来は写真家よりは実業家と見なす見解が強かったが、筆者も参加する東京大学ファルサーリ研究プロジェクトの調査によって、写真家としての評価が高まりつつある。ファルサーリ自身が「最良のアルバム」（父宛てと思われる1888年9月の書簡）と評した『日本風景・風俗写真帖』が郷里のヴィチェンツァ市立美術館に収蔵されており、それらの写真は彼の自信にふさわしい仕上がりを見せている。

とはいえ、こうした外国向けの風景・風俗写真は、「横浜写真」と呼ばれて、写真史の中ではあまり高い評価を与えられてこなかった。理由は明白で、その多くが演出されていたからである。それは、逆に、演出をよしとしない写真観によって写真史が築かれてきたことを意味している。とりわけ風俗写真は演出に満ちている。その多くが仮設のスタジオ（屋外に建てた座敷風のセット）で撮影されており、ファルサーリのアルバムにも、若い娘が横一列に座って食事をする姿で（むろんそんな食べ方を現実にはしない）、日本人の食事を示す写真がある。場所は座敷に見せかけているが、背景に障子を立て掛けているに過ぎない。

こうした演出はドキュメンタリーの対極にある。出来事を写真にとらえることがドキュメンタリー写真だとすれば、「横浜写真」には何ひとつ真実が写っていないと見なされてきた。しかし、実際には、彼ら横浜の写真家たちが遺した写真の中にも、出来事は写っているといえそうである。

憲法発布の祝典写真は（画面内に「□憲法大典」と記した大看板が見える）、東京のどこで撮影されたかは分らない。アルバムには収められていないが、着色され台紙に貼られているから、一応は完成作と見なしてよいだろう。通りいっぱい渡された日の丸の扇面、その背後に交差するやはり大きな日の丸の旗、両側の町家の軒先にずらり吊るされた提灯（そこにも日の丸）、通りの脇に櫓が組まれ、その上でお囃子が行われている様子が生き生きととらえられている。

しかし、この日の様子を撮った写真を目にする機会はほとんどない。当時、それを伝える最も一般的なメディアは木版画であった。各町内から引き出された山車が市内を巡行する様子を鮮やかに描いた錦絵は数多く伝わる。この時点で、不鮮明な写真の表現力は木版画に遠く及ばなかったからである。それゆえに需要がなかったと考えるべきだろう。

時代が下っても状況はあまり変わらず、明治27年（1894）3月9日に催された明治天皇の銀婚式の祝典の様子も、絵では表現されても（たとえば旧津和野藩亀井家当主茲明の企画で高橋由一の息子源吉の手になる「大婚二十五年奉祝景況図」宮内庁三の丸尚蔵館所蔵）、写真は伝わっていない。高橋源吉が製作に利用した写真は必ず撮ら

れたはずなのだが。

同年12月9日の日清戦争の勝利を祝う東京市祝捷大会あたりから、ようやく写真が木版画を凌駕するようになる。同大会を主催した有志による「祝捷大会」という名の団体は、その記録集を写真集として刊行した。おそらく、この年の夏に始まった日清戦争とその報道の在り方が、写真とメディアの関係を大きく変えたのだが、それはもう少しあとの話題である。

ファルサーリのアルバムには出初式の写真が1枚含まれ、他の風俗写真と比べて際立っている。明らかに、実際の出初式をかなり遠い距離から撮影したものである。かつての大名屋敷を背景にした広い空き地（日比谷だろう）が会場で、2本の高い梯子の上では、それぞれに火消しの演技が行われている。手前には柵が設けられ、大勢の観客の後ろ姿がある。さらに手前には露店が並ぶ。臨場感あふれる写真で、ベアトの明治初年のアルバムに収められた火消しの写真（横浜開港資料館編『F.ベアト幕末日本写真集』横浜開港資料普及会、1987年、213図）と比べると、ベアトのそれは横一列に並んだ火消しが道具を手にポーズを取っているのに対し、ファルサーリのそれは出初式という出来事の記録となっている。

「横浜写真」の中に、こうしたストレートな写真が含まれていることに注意を向けたい。問題は、明治20年（1887）前後では、まだその価値が認められていなかったことである。そして、鶏が先か卵が先かの話になってしまうが、それは、写真を載せるメディアが未成熟だったからである。

おそらく、アルバムこそ、その先駆けのメディアである。肖像写真のメディアが台紙1枚で済んでしまうのに対し、風景・風俗写真は何らかの編集作業を必要とする。1冊ずつ手作業でつくるアルバムであっても、編集はまず日本の美しい風景に始まり、ついでその建物の中や路上で繰り広げられる日本人の生活へと展開するという型にはまったものとなり、それゆえに未成熟なのだが、写真製版の技術さえ開発されれば、あとは複数生産の写真雑誌へと通じる道が開ける。ファルサーリの写真は、まさにその前夜に撮られたものであった。

殺人の写真

明治初年に来日したファルサーリにとっても、さらに早く幕末期に来日したベアトにとっても、写真は芸術作品である前に商品である。趣味で撮っているわけではなく、それが売れなければまったく意味をなさない。いわゆる「芸術写真」の成立は、20世紀に入って、アマチュア写真家の登場を待たねばならない。少なくとも、19世紀後半の日本の写真について考えることとは、需要と供給の関係内にある写真という商品について考えることにほかならない。

そこにおいて、殺人の写真には、いったいどのような需要があったらうか。先にふれたかわら版と新聞錦絵を比べると、明治維新をはさんだわずか20年ほどの間に、勧善懲悪を称揚する名目での仇討ちの報道から、殺人事件の現場を血みどろ絵で描いたものへと、求められる殺人のイメージは一変してしまった。それは江戸幕府による報道規制が外れた結果であるが、かくも残酷な絵が需要を高めたこと理由は定かでない。それはやがて下火となり、日清戦争を迎えて再び加熱する。もっとも、戦争における殺人は殺人事件にならないが。

この領域で、写真は絵に取って代われなかった。すでに述べたように、殺人を撮影できないという技術的な制

約と、まれにその瞬間の撮影に成功した写真や犯行後の死体写真は、公表と流通に際して社会的な制約を受けた。それは現代においても変わらず、稀に、昭和35年（1960）10月12日に日比谷公会堂の壇上で浅沼稻次郎社会党委員長が山口二矢によって刺殺された瞬間をとらえた「名作」だけが、誰にも憚ることなく公表される。

この種の写真が警察と裁判において需要を持つことはいうまでもなく、その業界内で流通しているに違いないが、それが明治期のいつからなのかを明らかにするだけの情報を筆者は持ち合わせていない（逮捕された犯罪者の顔写真の撮影は明治5年より制度化された）。ただし、欧米において先行していたことは明らかで、幕末期の外国人殺害事件において、写真はしばしば撮影された。死体写真も現場写真も証拠として必要とされ、また報道においても求められた。その一端を紹介しよう。

ベアトの生麦事件の現場写真はよく知られる。街道脇の大木と数軒の民家、カメラに視線を向けて数人の男が佇んでいる光景と、それからカメラを街道の中央に設置して、ひとりの男と大きな荷物を写した光景の2種類がある。現存する何冊かのアルバムには、明治元年から2年（1868～69）の記述と推定される解説シートが添付され、これらの写真に対しては「VIEW OF THE TOKAIDO, THE SPOT WHERE MR. RICHARDSON WAS MURDERED」と題された少し長めの解説が付く。事件の顛末と報復として英国艦隊が鹿児島を攻撃したことが記されている（前掲『F.ベアト幕末日本写真集』58・59図）。

生麦事件の発生は文久2年（1862）8月21日であったから、それは、少なくとも6年前の事件の解説である。したがって、「東海道の神奈川と川崎の間の場所に関係のある、悲しい話題がある」と、まるで史跡を案内するような調子で始まる。そして、ベアトの来日が文久3年（1863）春頃とする推定が正しければ（斎藤多喜夫『幕末明治 横浜写真館物語』吉川弘文館、2004年、56～68頁）、ベアトが現場を訪れたのは、早くても事件から1年後ということになる。やがてコンビを組んでワーグマン・ベアト商会を設立（1865）するイギリス人報道画家のチャールズ・ワーグマンはすでに文久元年（1861）に来日しており、その直後に身をもって体験した東禅寺襲撃事件（5月28日）のスケッチを同年秋の『イラストレイティッド・ロンドン・ニューズ』（以下ILN）に送信したぐらだから、当然、生麦事件に関しても複数のスケッチに残している（『幕末明治の横浜展～新しい視覚と表現』横浜美術館、2000年、40・41・42・43図）。ここでもまた、事件とそのイメージを伝える絵と写真の流通には大きな時差がある。ちなみに、生麦で殺されたリチャードソンの遺体写真も伝わっている（同上44図）。検死の際に撮影されたものに違いない。

ところが、元治元年（1864）10月22日に起こった鎌倉事件となると、写真家と事件現場との距離はぐんと接近する。なにしろ、ベアトはふたりのイギリス人が殺害される直前まで江ノ島で行動を共にしていたからだ。この時は、ワーグマンも一緒だった。現場写真が伝わるが、そのうちの1枚には洋服を着た複数の外国人の姿があり、事件直後、あるいは2日後



図2 フェリーチェ・ベアト「鎌倉事件の現場」

1864年11月ごろ撮影

1863年に来日したとされるベアトは、日本の風景と風俗ばかりでなく、生麦事件、鎌倉事件、下関戦争など幕末の出来事を写真に記録した。

横浜開港資料館蔵（『F.ベアト幕末日本写真集』横浜開港資料館、1987年より）

に行われた現場検証の際に撮られたものかもしれない（図2、前掲『F.ベアト幕末日本写真集』49・50図）。とはいえ、写真の印刷がかなわない当時、このイメージを広く普及させるにはどうしても画家の手が必要で、それがワーグマンの役割だった。

『ILN』における事件の最初の一報は1865年2月4日号（元治2年1月9日）で、追って2月11日号には、ワーグマンのスケッチによる「日本における英国士官2人の殺害現場に近い鎌倉の宮に通ずる並木道」と解説を付した絵が掲載された（鶴岡八幡宮を描いたこの絵にはベアトの現場写真の臨場感が欠ける）。さらに、同誌2月25日号に「日本における英国士官殺害者2名の処刑」が、3月18日号には「シマヅ・セイジの処刑」が掲載され、事件からほぼ1ヶ月のうちに起こった3人の犯人を逮捕と処刑の様子が、およそ1ヶ月半の時差でつぎつぎと報じられた。「シマヅ・セイジ」は主犯とされた清水清次である。処刑直前の姿、斬首後に首が3日間横浜吉田橋の袂に晒されている光景なども写真に撮られている。

こうした『ILN』の報道とは対照的に、日本国内で公然とこの事件を報道できるメディアはなかった。明治を迎えて殺人事件が報道可能となっても、先に見たとおり、それは絵で表現された。写真利用がいつから始まるのかは今後の課題としたいが、写真雑誌の先駆け『グラフィック』（1909年創刊、有楽社）においてもなお、殺人事件は写真によるイメージを与えられておらず（それどころか同誌は市井の事件に対する関心が希薄である）、少なくとも19世紀後半の日本では、殺人は写真でとらえきれない出来事であった。

災害の写真

逆に、災害写真の始まりは早い。遅くとも明治18年（1885）7月2日の大阪洪水では、被災地の様子が写真撮影され、アルバムになって伝わっている（大阪歴史博物館所蔵）。このころに乾板写真が普及し始めることと密接に絡んでいる。湿板写真に比べると撮影と現像作業が簡便化し、被災地のような非日常的な場所にカメラを持ち出すことをいっそう容易にしたからだ。非日常的な光景を写真撮影するという意味では、北海道の開拓写真がその先駆けかもしれない。また、「横浜写真」の中に災害写真を探す作業も必要となるだろう。

先の『グラフィック』から話題にすると、同誌の臨時増刊に『臨時増刊大阪大火画報』（第1巻第16号）、『東京水害画報』（第2巻第18号）、『吉原大火号』（第3巻第10号）などがある。「画報」を名乗っても写真雑誌であるから、大半が写真で埋められ、写真撮影が不可能な災害の渦中の光景を絵で補っている。災害の全体像を写真でとらえるスタイルが写真雑誌というメディアの中で出来上がっている。大阪洪水のアルバムから（それはアルバムでしか伝えようがなかった）、まだ20年余しか過ぎていない。

雑誌が大災害ごとに特集を組むことは、明治22年（1889）創刊の『風俗画報』（東陽堂）に先例がある。同誌にとっては、創刊2年目に起こった濃尾地震が災害特集を組む大きな転機になったようだ。地震から1ヶ月後の明治24年11月30日に『十月廿八日震災記聞上巻』（第35号）、12月10日に『震災記聞前号之続』（第36号）を刊行した。こちらは、被災地の様子がすべて絵で報じられているが、興味深いのは、参考記事として、2号にわたって「安政江戸地震記事」を掲載している点である。安政2年（1855）10月2日に江戸を襲った大地震が新旧対照のために持ち出されたのであるが、結果として、36年を隔てる両地震の報道の変わらない一面も明らかになった。

安政大地震の際には、さまざまなかわら版が出回ったばかりでなく、鯰絵が爆発的な人気を博したことで知られる。現代とは比較にならないほど不正確な情報ではあっても（現代でも決して正確な情報が出回るわけではない）、被災地や被災規模を伝えるかわら版は、突如として情報が途絶した空隙を埋めようとしたものである。一方の鯰絵は、もう少し被災者の心理に訴える性格を有していた。鯰を引張り出すことで、被災体験を笑い飛ばし、それによって打撃を受けた精神を回復させる効能があった。

安政大地震の際になくて濃尾地震で出回ったものは、いうまでもなく写真であるが、驚くべきことに、鯰絵もなお健在であった。その1点「愛知県岐阜県震災義援金一覧表」（図3）は、その題名からは想像もつかないだろうが、義援金の配分をめぐる両県の争いを大鯰の首引きの姿で表現している。これに象徴されるように、大量に撮影された災害写真（その大半が被災地の光景）を以て表現しきれないものを古いスタイルのかわら版や鯰絵が補ったのである（木下直之・北原糸子編『幕末明治ニュース事始め一人は何を知りたがるのか』中日新聞社、2001年、206・207・215・222図）。

もともと、絵と写真が截然と分かれているわけではなかった。当然、写真をもとづく絵もあり、それぞれの技術的な制約の中で流通した。「濃尾震災惨状真図」（図4）は、東京朝日新聞の附録である。絵を藤島武二が描き、生巧館が木口木版で印刷した。すでに3年前の磐梯山噴火の際に、同社はやはり生巧館と組んで山本芳翠の絵を附録にしている（図5）。山本は噴火直後の現地に飛び、噴火の瞬間を想像力で補い（そのために現地取材が必要だったのだろう）1点の絵に仕上げたが、藤島は写真をもとに複数の場面から被災地の全体像をとらえようとしている。写真がそのまま新聞紙に印刷できれば、すべて写真で済んでしまうような光景ばかりで、藤島ならではの絵ではない。山本が、新聞附録にしたほぼ同じ絵（『明治美術再見IV記録の

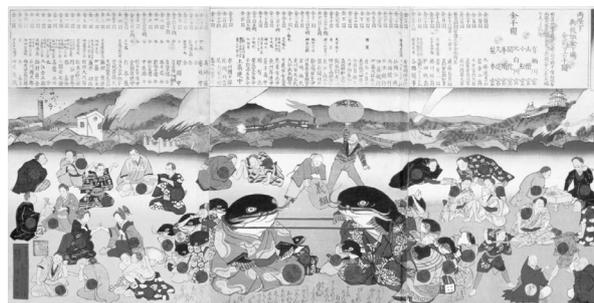


図3 「愛知県岐阜県震災義援金一覧表」1891年11月発行
両県の義捐金配分をめぐる争いを伝統的な鯰絵で風刺している。
（東京大学総合図書館蔵）

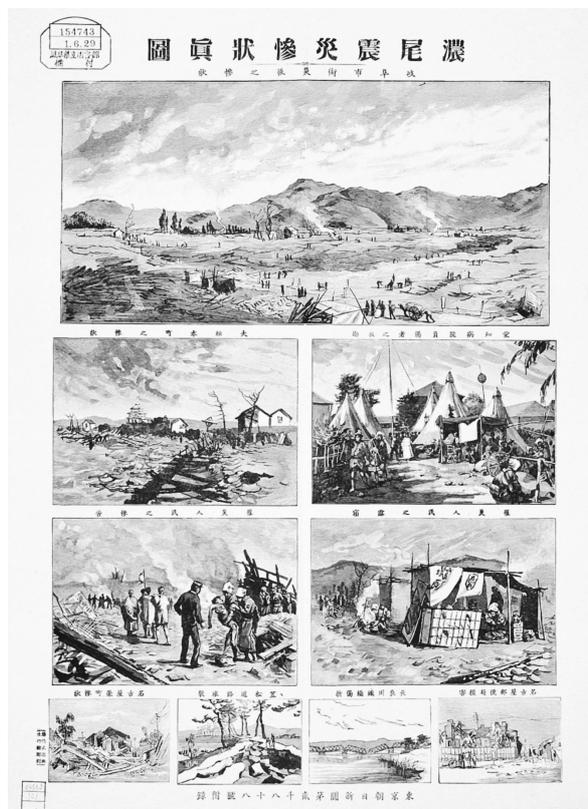


図4 「濃尾震災惨状真図」
『東京朝日新聞』第22088号附録 1891年11月15日発行
木口木版、藤島武二画、合田清刻。（岐阜県図書館蔵）

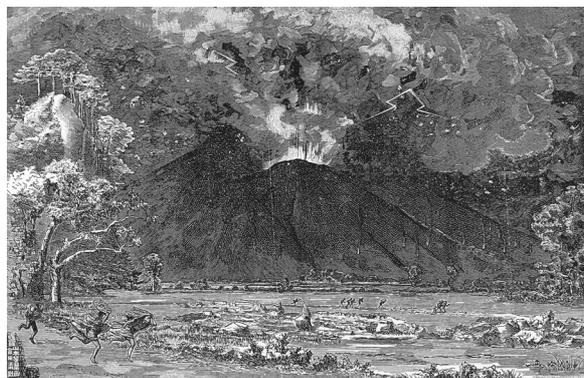


図5 「磐梯山噴火真図」『東京朝日新聞』附録 1888年8月1日発行
木口木版、山本芳翠画、合田清刻。山本芳翠は噴火7日目の7月21日に現地に入り、取材した。同年に油絵『磐梯山破裂之図』を皇室に献上している。（東京大学明治新聞雑誌文庫蔵）

芸術～山本芳翠とその時代』展図録、宮内庁三の丸尚蔵館、2001年、43図）を油絵に仕上げ、皇室に献上していることを考えると、ふたりの画家の災害に対する姿勢は大きく異なる。

メディアの成長とともに、災害報道のスタイルは多角的に災害の全体像をとらえるという方向に進む。さらに32年後の関東大震災となると、写真はすっかり絵に取って代わり、災害を多様な角度から写すことになった。大量に生産販売された写真絵葉書とは、災害の断片を見たいという期待に応えたものだろう。

戦争の写真

「19世紀後半の日本」を考えた時に、その世紀末まで、絵と写真の関係は複雑にからみあっている。そして、災害と戦争をめぐる報道が、天災と人災の違いを超えて、よく似た状況を呈している。

この背景には、まず全国規模のメディアの形成がある。磐梯山噴火と濃尾地震をともに絵入りの附録で伝えた東京朝日新聞の大阪から東京への進出は磐梯山噴火のわずか5日前のことであった。これに象徴されるとおり、新聞は全国の読者に向かって、各地域のニュースのみではなく、広域のニュースを必要とするようになった。冒頭で述べたとおり、東北で起こった磐梯山噴火が九州の住民にとって関心を持つべき出来事であるか、同じく濃尾地震が北海道の住人にとって目を向けるべき価値を有したニュースであるか、はなはだ疑わしい。しかし、メディアの側にはそれを供給する必要が生じ、一方の読者は見知らぬ土地の出来事に対する関心を掻き立てられた。被災地と遠く離れた読者とを効果的につないだものが、新聞が音頭を取った義援金募集である。これによって、災害は見知らぬ土地で起こった自分とは無関係な出来事ではなく、救済の手を差し伸べるべき、少なくともその成り行きに注意を払うべき出来事となった（北原糸子『磐梯山噴火』吉川弘文館、1998年参照）。

全国規模の雑誌もまた、この明治20年代に創刊が相次ぐ。先の『風俗画報』が明治22年（1889）創刊であり、その前に明治20年創刊の『国民之友』（民友社）や翌21年創刊の『日本人』（政教社）などがあるが、他を圧して登場したものが明治28年（1895）創刊の『太陽』（博文館）にほかならない。そして、『太陽』の登場とは、前年夏に勃発した日清戦争を逐次報道するために博文館が出版した雑誌『日清戦争実記』の成功を踏まえたものであった。

このことは、急成長したメディアが、いわば災害よりも戦争に目をつけたことを暗示している。なぜなら、戊辰戦争や西南戦争などの内戦と異なり、対外戦争であった日清戦争は、読者の目を外部に向けることで内部をひとつにまとめる国民的関心事となったからだ。

折しもこの時期に、写真印刷の技術が飛躍的に進んだ。これにより雑誌に写真が載り始める。『日清戦争実記』も『太陽』も写真図版の頁を設けたが、博文館のライバル春陽堂の刊行した雑誌『戦国写真画報』は、その名に「写真」を掲げ、「緒言」で新聞に対する雑誌の優位、雑誌の中でも画報の優位、絵に対する写真の優位を、つぎのように明確に自覚していた。

「日清両国間隙を韓地出兵に開き、端なく東洋の一大戦争となりぬ、爾来三国の文物事情は江湖の問題となりて、之を知らんと欲するもの夥し、然れども新聞紙上の記載は片紙断簡にして全幅をなさず、又図解の欠乏は其希望を満足せしむる能はざりき、弊堂是に於て乎、以為らく、物の真を觀んとせば写真に依るに若くはなしと、

乃ち小川一真氏の写真彫刻版 (Photo-Engraving) を利用し、明治廿七年十月第一巻を發行せり、是我が帝國に於て写真彫刻版を以て新誌を發行するの嚆矢なり、我が画報の主趣は所載の写真を戦闘の景況に限らず、広く範圍を取りて、風俗地理凡て三国の事情にして、江湖が知らんと欲する所の実物を把て之を掲ぐるにあり、故に又東洋現今の三戦国以外と雖も、珍奇の写真を得るときは則ち参考として之を掲げんことを期す、読者は定めて我が画報が自ら他に擧づるの特色あるを認知せん、後略」(第3巻)。

しかし、メディアは出揃っても、肝心の戦争写真を用意することが災害写真以上に困難であった。災害の起こった瞬間を撮影することはほとんど不可能であるが、被災者や被災地は、被写体として十分なニュース価値を持っている。戦争の場合は事情が違った。後世の総力戦と異なり、日清戦争の戦場は、戦闘が終われば単なる原野に戻った。従軍写真家が最前線に出ることは許されず、撮影できるものといえば、陣営内や移動中の軍隊、占拠した町、稀に敵が逃亡した後の砲台などであった。そこで、『戦国写真画報』は、「写真を戦闘の景況に限らず、広く範圍を取りて、風俗地理凡て三国の事情」を伝えるものまでを含めるとした。雑誌名はこの方針に由来する。

亀井茲明が、日清戦争の従軍を申し出たのは戦争勃発直後で、ほとんど迷った様子がない。それは華族として国家に貢献しようとする意志の表明であり、亀井がそれを人一倍有していたことは活動歴に明らかだが(先にふれた「大婚二十五年奉祝景況図」献上もそうだったし、濃尾地震や三陸津波に際しても多額の被害者救助金を寄付している)、今回は、ベルリン留学で身につけた写真技術を生かす絶好の機会となった。他の華族には真似のできない行動であった。9月に従軍の許可が下り、5人の従者・写真技師を率いて10月には戦地に立っていた。

戦地での困難な撮影の様子は、その公式日記『従軍日乗』(私家版、1899年、復刻版『日清戦争従軍写真帖～伯爵亀井茲明の日記』柏書房、1992年)に克明に語られている。「緒言」で「戦闘ヲ撮影スルハ、実ニ本朝ニ於テ今回ヲ以テ創始トス」と自負するとおり、陸軍陸地測量部が派遣した写真班ではとらえ切れない戦地の細部を果敢に撮影している。究極の目的は、戦争の全体像をアルバムに仕立てて天皇に献上することであり、それは『明治二十七八年戦役写真帖』全2巻となって実現したが、一方で、亀井の撮影した写真は雑誌にも掲載された。

最後にその中の1点を紹介しよう。先の献上本『明治二十七八年戦役写真帖』とは別に、明治30年(1897)に私家版で出版されたコロタイプ印刷による同名のアルバムにおいて、「吉田歩兵少尉其部下ヲ率キテ金州城西隅ノ牆壁ヲ攀ツ」という説明を付されたこの写真は、『従軍日乗』明治28年1月3日条によれば、「去年十一月六日午前第九時十分第二聯隊附陸軍歩兵少尉吉田棍次郎氏カ其部下ヲ率キテ金州城ノ西隅ニ薄マリ直立三丈余ノ壘壁ヲ攀チ登リ先登第一ノ功ヲ奏シタルノ状ヲ演シテ之ヲ撮影セシメラレ」たものである(図6)。すなわち、2ヶ月前の場面の再現であった。ところが、『日清戦争実記』第47編(明治28年12月7日発行)においては、それは再現場面であることを伏したまま「金州城攻撃の真図」という説明を付けて掲載されている。

周知のとおり、日清戦争期には、浮世絵の最後の興隆といわれるほど木版による戦争画が爆発的な人気を博した。国民がもっとも知りたい戦争の最前線、日本軍が敵を倒す光景を目にしたいという要求に、写真ではなく、絵が応えることができたからであった。敵を皆殺しにする場面や、城壁を登って内側から城門を開き、一気に敵の城内にだれれ込む場面が好まれたのは、もともとそのような武者絵に慣れ親しんできたひとびとが、今度は国民としてひとつにまとまり、敵を外国に求めたからである。「戦闘ヲ撮影スルハ、実ニ本朝ニ於テ今回ヲ以テ創

始トス」と自覚していた亀井でさえも、古い武者絵のスタイルに引かれてということであるが、写真が新たなリアリティを模索していた段階のひとつの試みと見ることもできるだろう。

現代においてなお、亀井のこの金州城攻撃の写真が示す問題を、報道写真は抱え込んだままである。ここでは、殺人、災害、戦争と「19世紀後半の日本」の写真を手早にたどってきたが、同様の関心を、「21世紀初頭の日本」の写真にも向けてみたいものだ。



図6 亀井茲明「日清戦争」1895年1月撮影
1894年秋から写真班を率いて従軍した亀井茲明は、いったん帰国する直前に、日本軍による金州城攻撃の場面を再現させ、写真に撮影した。(財団法人 亀井温故館蔵)