

## 古写真の調査・鑑定に関する一考察―人物写真を中心に―

吉 田 成

### はじめに

近年、いわゆる「古写真」に関心が寄せられている。ここ数年の間に、幕末・明治期に撮影された写真を集めた写真集が、大手の出版社から相次いで出版されたり、古写真展等が開催されるようになった。一九九五年には、長崎大学、京都大学、名古屋大学、東北大学、そして東京大学の、各大学図書館が協力して、国立大学図書館協議会公開事業として、「幕末・明治期古写真等資料展く忘れられた日本の風景・風俗」と題する展覧会を開催し、多くの人々の関心を集めた。このような、昨今の古写真に対する関心の高まりには、様々な理由が考えられるが、その最も大きなものとして、写真が貴重な歴史資料として重視されるようになってきたことを挙げることでしよう。

こうした社会的な関心の高まりを反映して、東京大学史料編纂所（以下、本所という）では、画像史料解析センターのプロジェクト研究の一つとして、本年度から古写真の研究をはじめることになった。プロジェクト研究のグループでは、当面、本所が所蔵、または寄託を受けている人物古写真を中心に調査・研究を開始し、データ・ベースを構築、インターネットによる公開を目指す予定である。プロジェクトについての詳細な説明は別の機会に譲るが、本論は、その記念すべき発足の年に、古写真の調

査・鑑定の方法について、写真史研究の立場から若干の考察を試みるものである。

### 一 古写真研究とは何か

古写真の調査・鑑定法について述べる前に、古写真研究とはいかなる研究かということについて少し触れる必要があるだろう。その文字・言葉から、古い写真を研究対象にしていることは容易に想像することができる。それでは、どれくらい古くなれば「古写真」と呼ばれるのであろうか？これまで古写真という言葉に、明確な定義を与えられた形跡はないようである。しかし冒頭で述べたように、近年出版された写真集・写真展等のタイトルに、度々「幕末・明治期古写真……」という言葉が見受けられることから、一般に日本における「古写真」とは、写真の渡来から明治時代までに制作された写真を意味していることが多いように推測される。しかし、こうした区切り方は、あくまで便宜的な区切り方として使われているのであろう。写真史・写真技術史の立場から考えれば、このような便宜的な時代区分とは別に、例えば、乾板写真の輸入以前と以後等といった時代区分が考えられよう。というのは、写真表現は、カメラと感光材料の発達と密接に関係しているからである。写真史においては、撮影機材と感光材料、そして写真表現の三者は三つ巴の形で発達してきている。例えば、感度が

高い感光材料の開発は、より高速度で切れるシャッターを要求し、より高速度で切れるシャッターの発明は、より高感度の感光材料を要求するよう……そして、写真家の際限のない要求が、写真機材と感光材料の発達を促進し、また逆に機材と感光材料の発達は、写真家に新しい試みを要求してきた。このように考えると、乾板写真の導入により、瞬間の映像が固定できるようになる等、写真表現が、がらりと変わったただけではなく、野外撮影に暗室を携帯するの必要がなくなる等、写真撮影が随分と楽になった。そしてそのことにより、写真の歴史は大きく変わっていったのである。

## 二 古写真の調査・鑑定の方法

ところで、写真は何時、誰によって発明されたのであろうか？現存する最古の写真は、一八二六年にフランス人のジョセフ・ニセフォール・ニエプス (Joseph Nicéphole Niépce, 1765～1833) によって撮影され、ヘリオグラフィと命名された。この写真術はアスファルトの感光性を利用した方法であった。その後、ニエプスと協力して研究を進めたフランス人ルイ・ジャック・マンデ・ダゲール (Louis Jacques Mande Daguerre, 1787～1851) が、銀板上に画像を形成する方法を完成し、ダゲレオタイプ (日本では銀板写真ともいう) と名付けて一八三九年に公表した。日本にはじめて銀板写真が渡来した (輸入された) のは嘉永元年 (一八四八年) で、場所は長崎、輸入者は上野俊之丞であった。このように、日本には、約百五十年に及ぶ写真の歴史があり、日本の写真史に関する優れた研究書<sup>(1)</sup>も出版されている。しかし、その数は決して多いとはいえず、また写真史料学や写真鑑定学といった分野は、未だ確立されていないのが現状である。しかし前述したように、近年、日本においても写真を歴史資料として活用しようとする社会的要求が高まってきている。したがって、古写真の調査・鑑定法の道筋を切り開き、ひいては写真史料学・写真鑑定学を確立

してゆくことが必要となってきたといえるであろう。そこで、以下に、私が現状で考えられる古写真の調査・鑑定のポイントについて、特に写真以外の文化財の調査・鑑定方法と異なる点を中心に簡単に述べる。

### ①被写体による分類・整理

古写真を研究する場合に限らず、他の画像史料を研究する場合にも類似のことがいえるが、まず、写真を被写体によって分類・整理する必要がある。これまで出版された古写真集等を見ると、人物・風景・生活・風俗・事件・戦争・建物等といった分類・整理がなされている。このような分類・整理は、概ね写っている内容が想像できるという点で大変便利な方法だといえよう。しかし、こうした分類・整理にも問題がない訳ではない。例えば、「横浜写真」に度々見られるような演出された人物写真は、多くの場合、生活あるいは風俗として分類されてきたが、被写体となった人物が、後の研究により、当時有名な力士や役者等であることがわかった場合等には、人物として分類される必要があるかもしれない。同様のことが建物の写真にもいえる。例えば、「幕末・写真の時代」<sup>(2)</sup>では、「新年祝いの店先」<sup>(3)</sup>と題された写真等は、生活・風俗の項目で扱われているが、場合によっては建物というカテゴリで分類することも可能であろう。また例えば、有名な人物が風景の点景として写っている場合を想定すると、その写真を人物に分類するべきか、風景に分類するべきか等といった迷いが生じる可能性がある。

今、このような分類・整理にこだわるのには理由がある。インターネット公開を前提とした古写真のデータ・ベースを作成しようとする場合、どのカテゴリで検索をかけるかという問題があるからである。書物の場合には、読者がページをめくりながら目的の写真を見つけたという作業を、

比較的自然に行うので、これまでの分類で問題はないと思われる。しかし、インターネット公開用のデータ・ベースの場合には、膨大な古写真のデータに対して、不特定多数の人間がアクセスしてくるので、利用者がどのような目的で、どのようなルートでデータを検索するか予想がつきにくい。このような理由から、複数のカテゴリにまたがる可能性のあるような古写真には、どちらからでもヒットできるような仕組みを工夫する必要があろう。今後は、調査の段階で、こうしたことを念頭に置いた分類・整理が必要である。

## ② サイン・裏書き・メモ等

写真の価値を評価する基準の一つとして、サイン等の有無がある。しかし一口にサインといっても、写真の場合、油彩画等に書かれるサインとは質が少し異なるように思われる。油彩画等のサインの場合は、しばしば画面の中に書かれ、ある意味では、作品の一部として、溶け込むように作品自体を引き立てている。これに対し写真のサインは多くの場合、画面の外に書かれる。ある作家は写真の裏面や余白にサインをし、またある作家は台紙に鉛筆でサインをする。写真の裏面や余白にサインがある場合はまだよいが、台紙にサインがある場合には、悪意で台紙を張り替えることも可能である。また鉛筆でサインが書かれた場合には、サインを書き変えることも可能であろう。しかし写真、特にプリントの場合には、画面内にサインをすると、作品を引き立てるといふよりはむしろ台無しにしてしまうことが多いように思われる。このような意味で、写真のサインと書画におけるサインや落款等とは、少なからず質が異なるのではないかという気がする。例えば、エリファレット・ブラウン・ジュニア (Eliphalet Brown, Jr. 1816-1886) のダゲレオタイプの場合には、画面内に、先の尖った道具を使用して、銀板を削るようにサインを書き込んでいるものがある。この

種のサインは、改ざん等がしにくいという点では、オリジナルであることを証明する材料の一つといえるかもしれない。また、サインの代わりにエンボス・スタンプ等を、余白や画面内に押す作家もいる。最近では、写真に悪影響を与えないペンを使って余白にサインをする作家も多い。

困ったことに、古写真の場合にはサインのないものが多数存在する。名刺写真等の場合には、サインに代わるものとして、台紙の裏に写真家の名前やスタジオ名、住所等が印刷されており、これらの情報は撮影年月日を特定したり、撮影者や被写体となった人物を特定する等、写真を調査・鑑定するのに大変役に立つ<sup>4)</sup>。このような台紙裏面の印刷の他に、撮影者、ないしは第三者による裏書きやメモ書き等がある場合がある。こうした情報も写真の調査・鑑定に有効な情報となる。ただし、手書きによる裏書き・メモ書き等は、後年になって第三者が書き込んでいる場合もあり、時には間違えた情報が書かれていることもあるので、情報として利用する場合に、十分に検討する必要があるだろう。

## ③ ケース・アルバム・台紙等

ダゲレオタイプやアンブロタイプ等のような、ケースに入っている写真の場合には、それがオリジナルのケースかどうかを観察する必要がある。というのは、ケースによって、その写真が制作された国や年代等を大雑把に推定することができるからである。また、オリジナルのケースの場合でも、ケースを解体した形跡があるかどうかを確認する。素人がケースを解体した場合には痕跡が残ることが多く、その場合には不適切なクリーニング等が施されていることもある。

アルバムや台紙等によっても、写真が制作された国や年代を大まかに推定できることがある。日本の時絵アルバム等は、その典型であろう。また、アルバムや台紙には、写真のタイトルや撮影場所等の必要なデータが

書き込まれている場合もある。

#### ④写真技法の識別

古写真の調査・鑑定の中で、特に専門的知識が要求されるのが、写真技法の識別であろう。写真が発明されてから今日に至るまでの間に、数多くの写真技法が発明・公表された。そうした種々の写真技法の中で、調査対象となっている古写真が、どの技法で制作された写真かを識別する必要がある。特に、古写真をコレクションとして保存しようとする場合には、写真技法によって写真の保存・利用方法等が異なる場合もあるので注意する必要がある。写真技法の識別法については、ジェームズ・ライリー著「十九世紀の写真の保存と識別」<sup>⑤</sup>が有名である。同書には、十九世紀の写真技法の歴史や写真材料の構造、劣化のメカニズム、古写真の適切な保存・利用方法やコレクション管理等について詳しく記されている他に、写真技法を識別するための早見表<sup>⑥</sup>がついており、大変便利である。また、マリー・リー・リーゼンツァー<sup>⑦</sup>ら<sup>⑧</sup>が書いた「記録と史料・写真コレクションの管理」には、写真技法の年表が掲載されている。この年表は、「バインダーのない乳剤、コロジオン乳剤、卵白乳剤、ゼラチン乳剤、顔料による写真、カラー方式等、写真技法によって分類されている。アメリカで、どの時期に、どの写真技法がよく使われたか等が一目で分かるように構成されており、大変便利なツールである。もともと、日本は欧米と多少状況が異なると思われるので、利用にあたっては、その点を考慮に入れる必要がある。」

#### ⑤コンディション

劣化の状態・程度等は、古写真のマーケット・ヴァリューを大きく左右するばかりでなく、その写真の履歴を推測するのに非常によい情報とな

る。劣化の進行方向等を観察することにより、その写真が、どのような環境に、どのようにして置かれていたか等を推理し、写真の史料としての性格を知る手掛かりを得ることができる。古典技法を使って作った新しい写真ということもあり得るので、劣化の状態や程度が自然にできたものかどうか等を観察することも必要である。

#### ⑥サイズ

古写真の調書作成にはサイズを計ることは不可欠である。古写真はコンパクト・プリントされていることが多いので、プリントのサイズを計ることは、原板のサイズを知ることになり、原板のサイズを知るとは、使用したカメラの大きさやフォーマットを知ることにも繋がる。

#### ⑦歴史考証

他の文化財の調査や鑑定の場合と同様に、古写真の調査にも文字史料等による歴史考証をすることは必要なことである。歴史上重要な人物は、日記等の文字史料を残している場合も少なくない。写真は絵画や文学と異なり、記憶や想像では画像を残すことができないので、写真を撮るためには、その時、その場所になければならない。写真の裏書き等に記された撮影者・撮影場所・撮影年月日等と、日記やその他の文字史料とを照合することは、写されている人物の特定に役に立つ。

#### ⑧写真の技術水準

他の古美術品等の鑑定と同様に、撮影技術やプリント技術、彩色技術のレベル等、写真の技術水準の精細な調査は、古写真を鑑定する上で重要なポイントとなる。写真の出来不出来は、美術・骨董品としての古写真の価値を左右するばかりでなく、作者の写真史的な位置づけや、写真の性格

を知るための手掛かりとなる。

⑨ ポーズや構図等

人物写真のポーズのつけ方や構図等の類似性等から、撮影者がある程度絞り込むことができる。ただし、ポーズや構図等には、流行や様式等もあるもので、よほど特徴がない限り、これだけで作者を特定することは難しい。

⑩ スタジオの様子や小道具等

人物撮影に使用されたスタジオの背景や小道具等は、撮影者の特定に役立つ。すなわち、すでに作者の特定されている写真の背景や小道具等との同一性を観察し、撮影者を特定するのに役立てる。

⑪ 写真の出所

古写真も、他の史料と同様に、被写体となった人物の子孫の家から出てくる等といったことがしばしばある。こうした場合には、伝承や関連史料等から、モデルとなった人物の特定等に関する種々の情報が得られやすい。

⑫ 現地調査

野外で撮影された人物写真や風景写真等の被写体・撮影場所等の特定は、必要に応じて現地調査を行う等、慎重にすべきである。風景は、時代の移り変わりと共に変化することが多く、建物等の場合には、人災や天災により、焼失してしまったり、倒壊・破壊等により失われてしまった場合もある。このように風景や建物等を写した古写真を調査する場合には、古地図や古図面等と照合する必要がある。

⑬ モデルの服装や髪型等

モデルとなった人物の服装や髪型等から、撮影時期やモデルの身分・年齢・生活等を読み取ることができる。ただし、「横浜写真」等のように演出された写真も多いので、注意が必要である。

⑭ 修復の有無

修復の有無を確認することも、古写真の鑑定には必要である。クリーニングがされているために、一見状態がよいように見えても、不適切なクリーニングがされているれば、後日、重大な劣化が起きる場合もある。修復されている場合には、その修復が適切かどうか、写真鑑定上、重大なポイントである。

⑮ 他の写真との比較

作者や被写体がすでに特定されている他の写真と比較することにより、作者や被写体を特定できることがある。特に人物写真等では、すでに特定済みの写真との比較で被写体を特定することも多い。また、ポーズだけを比べて同じ時に撮影した写真等もあり、こうした写真を比較することにより、作者と被写体とが同時に特定できる場合もある。

⑯ 科学的分析

劣化が著しく、肉眼では画像を見ることができなくなっている写真等は、赤外線等を利用することにより、画像を可視化できる場合がある。また、写真技法の識別等には、必要に応じて顕微鏡で拡大したり、科学的な実験を行うこともある。

### ⑦経験と勘

古写真の鑑定にも、他の文化財の鑑定と同様に経験と勘が必要である。確かな勘は、豊富な経験によって養われることはいままでもない。

### 三 写真におけるオリジナルとコピー

近年、日本においても「オリジナル写真」とか「オリジナル・プリント」等といった言葉をしばしば耳にするようになった。こうした動向には様々な理由が考えられるが、アメリカの影響を無視することはできないであらう。<sup>(8)</sup>

ところで、写真は発明後間もない頃から、印刷技術と結びつくことにより、マスコミュニケーションの手段として成長していった。同じ情報を、大量に広く伝える能力が、写真の本質的な機能の一つと認められたらば、それは当然の成り行きとよいてよいだろう。しかし、写真ジャーナリズムの反省期にあたる一九七〇年頃からは、アメリカでは写真家の発表の場が印刷物だけでなく、次第に美術館やギャラリーへ広がりを見せはじめるようになっていった。観客はオリジナル・プリントを直接目にするにより、写真の細部に秘められた多くの情報に触れ、写真を通じて写真家と対話をする素晴らしさに気づいたのである。こうしたアメリカの影響もあって、数はまだ少ないが、日本にもオリジナル・プリントを展示したり売買するギャラリーができ、公立・私立等の写真美術館が設立され、また国立の美術館・博物館でも写真を他の芸術作品と同様にコレクションとして収集する活動が行われるようになってきている。

このように、アメリカの影響を強く受けたこともあって、近年、日本においてもオリジナル・プリントに目が向けられるようになった。もっとも、写真の先進国であるアメリカにおいてさえ、オリジナル写真の価値が改めて認識されてから、それほど年月が過ぎていないのであるから、

日本においてオリジナル・プリントの真価や定義が未だ十分に成長しきっていないということも肯ける。そもそも、本来、複製技術の一つである写真に、オリジナルという概念が当てはまるのかどうかさえ明確ではない。古写真を研究・調査し、鑑定する前提として、写真における「ほんもの」、すなわちオリジナル写真とは何か？という根本的な問題について少し検討する必要があると思われる。特に、写真を歴史研究の材料として扱う場合には、史料としての性格を明らかにする必要があるだろう。

ところで、ヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin)は、著書「複製技術時代の芸術」の中で次のように述べ、技術的複製がオリジナルに対して、手工的複製の場合よりも、明かに、より高度の独立性をもっていることを指摘している。

『ほんもの』という概念は、オリジナルの「いま」「ここに」しかないという性格によってつくられる。(中略)「ほんもの」の世界は、およそ技術的な：もちろん技術的なものに限らないが：複製を受けつけない。しかし、通常、贋作の烙印をおされる手工的複製に対して完全に保たれる「ほんもの」としての権威も、相手が技術的複製となると、そうはいかなくなってしまう。<sup>(9)(10)</sup>』

ベンヤミンは以上に述べたことの根拠の一つとして、写真を例に挙げ、写真が、人間の眼ではとらえられない影像を、レンズという光学機器を使い、時には特殊技術を駆使して、きわだたせることができるという写真の特殊性・優位性を指摘している。さらにその上で、ベンヤミンは技術的複製について次のように述べ、写真が複製技術であるが故の優位性を論じている。

〔前略〕オリジナルそのものを視聴者の方に近づけることが可能となるのである。大伽藍もそれが聳えている場所から移され、ひとりの芸術愛好家のアトリエで鑑賞される。〕<sup>11)</sup>

こうしたベンヤミンの言葉の中には、機械と光学、化学の産物である写真を、いわゆる「ほんもの」の二次体験と感ずる微妙なニュアンスが感じられる。しかし、そこにこそ技術的複製の重要な意味が隠されているのであろう。

さらにベンヤミンは、次のように述べ、写真のような複製技術が、同一の作品を大量に出現させることに、むしろ重大な意義があることを強調している。

「複製技術は、これまでの一回かぎりの作品のかわりに、同一の作品を大量に出現させるし、こうしてつくられた複製品をそれぞれ特殊な状況のもとにある受け手の方に近づけることによって、一種のアクチュアリティーを生みだしている。このふたつのプロセスは、これまでに伝承されてきた芸術の性格そのものをはげしくゆさぶらずにはおかない。…これはあきらかに伝統の震撼であり、現代の危機と人間性の革新と表裏一体をなすものである。」<sup>12)</sup>

今、仮にベンヤミンの主張を支持するならば、写真における「ほんもの」や「オリジナル」は、他の美術・芸術作品等とは根本的に違った方法で考えてゆかなければならないことになろう。ダゲレオタイプ等の一部の写真技法を除いて、写真は同一のイメージが複数存在する可能性を有しているし、それだからこそ意義があるともいえるからである。このように考えていくと、写真は印刷になってもなお十分な価値があるとも考えられ

る。事実、写真を歴史資料としてとらえた場合には、写っている内容を見ることができれば十分ということもあろう。しかし一方、古文書学や史料学等で、筆跡はもちろんのこと、原本に使用されている料紙や墨、汚れや染み、紙の折り方等からも情報が得られるように、古写真の研究においても、オリジナル写真から種々の情報を読み取ることができるとも、オリジナル写真から種々の情報を読み取ることができるとも求められる。歴史資料として写真を扱う場合には、オリジナルであることが求められる。歴史資料として写真を扱う場合には印刷でも十分なこともあるので、歴史学研究のための写真と、美術・芸術としての写真とを区別して扱うことも必要かもしれない。しかし、芸術として制作された写真が歴史資料として価値を持つ場合もあるし、その逆もあり得るので、両者を区別して論じることは難しい。

さて、写真というメディアの特殊性のためか、意外にもオリジナル・プリントとかオリジナル写真といった言葉は今日もなお、明確な定義がなされないまま曖昧に使用されているのが現状のようである。というよりも、むしろ敢えてオリジナル写真の定義を曖昧にしている状況さえ見受けられる。しかし、今後、古写真を歴史資料として活用する場合には、研究対象の写真がオリジナルか否かを判定することは重要である。写真がオリジナルかコピーかによって、得られる情報の質や量が異なるからである。さらに古写真研究が進み、インターネットで所在情報等を公開する場合等にも、その写真がオリジナルかコピーかを明示する必要があると思われる。こうした観点から、今回、改めてオリジナル写真とコピーについて考えてみると、その区別が意外に難しいことが分かってきた。というのは、仮に、原板からプリントしたものをオリジナル、カメラで複写したものをコピーと定義した場合、その判断が難しいケースが生じてしまう。例えば、十九世紀に流行した名刺写真がその一つである。名刺写真の場合、現状では、撮影当時の鶏卵紙等にプリントされた写真であればオリジナルと

して扱っていることが多い<sup>14)</sup>。しかし名刺写真の場合は、撮影直後に一旦プリントしたものを、カメラで複写して再プリントするといったことをしばしば行っていた<sup>15)</sup>。また、複数のネガからプリントした写真を切って貼り合わせた、いわゆる「合成写真」は、最終的には貼り合わせた写真を複写して最終作品にすることがある。

前述したように、今日もなお「オリジナル写真」や「オリジナル・プリント」という言葉の定義は明確にされておらず、むしろ敢えて曖昧にされているとさえ思われる。写真におけるオリジナル性が、こうした状況におかれている理由は様々考えられるが、写真というメディアがそもそも技術的複製という側面を有しており、その点で他の芸術作品におけるオリジナル、いい換えれば、いわゆる「本物」の考え方と根本的に異なるということが挙げられよう。

さて、現状で、写真に使用されている「オリジナル」と「コピー」という言葉には双方、広義と狭義の意味があるように思われる<sup>16)</sup>。広義のオリジナル写真とは、すなわち「原板からプリントした写真はすべてオリジナル写真である」という考え方である。

一方、例え原板から焼き付けた写真であったとしても、同一のネガから複数のプリントが制作できる以上、すべてのプリントはコピーともいえるであろう。これは技術的複製である写真というメディアの宿命ともいえるかもしれない<sup>17)</sup>。こうした広義のオリジナル写真の考え方に對して、やや狭義の考え方がある。狭義のオリジナル写真の考え方にも明確な定義はないが、美術館・博物館や、関係する研究機関、専門家の間で、ほぼ共通の理解ということで「オリジナル写真」という言葉が使用されているようである。共通の理解におけるオリジナル写真の条件として、以下の二点が最低限必要な条件として挙げられている。

(一) 撮影者自身が原板からプリントした写真。ないしは、プリントの

仕上りに撮影者が責任のとれる係わりをして制作された写真。

(二) 作者のサインがある写真。

ただし、こうした関係者の共通の理解も、広義と狭義のオリジナル写真の考え方が渾然一体となっているためか、必ずしも共通の理解にはなっていないように思われる。しかし、少なくともオリジナル写真という概念を意識するようになってから後に制作された写真に関しては、上記の二項目を満たしている写真をオリジナル写真として扱うことは可能であると思われる。

問題はオリジナル写真の概念をそれほど意識せずに制作された写真であろう。古写真は、そうした時代に制作されているために、オリジナルかコピーかを判断するのが難しいのかもしれない。無理やりに判断を下げれば、本来オリジナルとして評価されるべき写真がコピーとして扱われたり、また、その逆も起きてしまうかもしれない。このような理由から、オリジナル写真という言葉は明確に定義されないまま今日に至り、ケース・バイ・ケースで、専門家が判断するという状況ができていると考えられる。

最近の作家の中には、枚数を限定してプリントを作り、各プリントには通し番号をつけ、以後一切プリントしないか、場合によってはネガを焼却処分してしまう作家もいる<sup>18)</sup>。こうしておけば、プリントを一点に限らずとも、ある程度オリジナル性を主張することが可能なような気もする。しかしこうした考え方は、写真におけるオリジナルと他の芸術におけるオリジナルとを同質のものと考える方法といえるであろう。

ところで、オリジナル写真に関連した専門用語として、ヴァンテージ・プリント<sup>19)</sup>という言葉がある。この言葉も、やはり明確な定義はないようである、オリジナル写真という言葉と同様に、関係者の共通の理解として使用されている言葉である。しかし、この言葉も何人かの専門家と話しをしてみたところ、必ずしも同じ意味に使用されてはいないことがわかった。あ



る専門家によればヴィンテージ・プリントの条件として、

- (一) 撮影者自身が原板からプリントした写真であること。
- (二) 作者のサインがあること。
- (三) 最初に発表したプリントであること。
- (四) 発表後一定年限を過ぎていること。

という条件を挙げている。

また、別の専門家によれば、ヴィンテージ・プリントの持つべき条件として、「制作後、時間の経過しているプリント」という条件のみを挙げている。この考え方によれば、撮影者自身のプリントである必要はなく、また、撮影者がプリントの質に対して責任をとる必要もない。したがって、第三者がプリントしたもので、複製したもので、一定年限が過ぎればヴィンテージ・プリントであるという考え方である。この考え方は、すべての古写真に対して一定の価値を与えられるという点において、支持できる考え方である。しかし、これまでの私自身のヴィンテージ・プリントという言葉のイメージは、前者(四つの条件を満たした写真)に近いものがある。すなわち、通常ヴィンテージ・プリントは、オリジナル・プリントよりも一層厳しい条件が求められ、美術館・博物館等で非常に高く位置づけられる写真を意味することが多いように思われるのである。

また、ヴィンテージ・プリントに求められる「作品発表後一定年限を経過していなければならない」という条件の「一定年限」には、三〇年以上という専門家もいれば、五〇年以上という専門家もいて、現在もなお様々な考え方があり、はっきりとした定義はないようである。いずれにしても、ヴィンテージ・プリントと呼ばれるためには、一定期間、専門家の間で評価され続けて、生き残ってきた写真である必要がある。

さらに「オリジナル・プリント」や「ヴィンテージ・プリント」という言葉に関連して「エステート・プリント(estate print)」という言葉が専門

家の間で使われている。エステート・プリントとは、「撮影者の死後、財団や大学、美術館等がネガを寄託・寄贈されて管理し、その機関が制作したプリント」を意味するようであるが、オリジナル・プリントやヴィンテージ・プリントと同様に、明確な定義はないものと思われる。

ところで古写真の研究をする上で、オリジナルかコピーかが問題になるのは、やはりその情報量の違いであろうか？もちろん歴史資料として写真を使った場合、写っている内容こそ重要と考えれば、コピーでも十分ということになる。しかし、質の高い複写を見たとしても、それだけでは汲み取れない情報が、いわゆるオリジナル写真には秘められていることが多い。例えば劣化の程度や状態は、出来のよい複写を見てもわかりにくい。写真技法の識別も、オリジナル写真を熟覧し、時には顕微鏡観察することにより、また必要があれば科学的実験によつてのみ可能な場合もある。こうした点においては、歴史学における原本重視の考え方が、古写真研究にも当てはまると思われる。

以上のようなことに鑑み、写真におけるオリジナルとコピー等について、私なりに以下のような整理を試みた。ただし、「写真におけるオリジナル」が明確に意識される以前の「古写真」に関しては、現状等を考慮し、二つの方法を併記することにしたい。私の不十分な整理に対する反論を期待すると同時に、これを機会に、多くの関係者が議論を深め、よりよい分類・整理がなされることを期待する。

#### ① ヴィンテージ・プリント

○撮影者自身が原板からプリントした写真。

○プリントまたは台紙等に撮影者のサインがある写真。

○最初に発表したプリント。

○発表後一定年限(五〇年程度)を過ぎているプリント。

#### ② オリジナル・プリント

○撮影者自身が原板からプリントした写真。ないしは、撮影者がプリントの仕上りに責任のとれる係わりをして制作した写真。

○プリントまたは台紙に作者のサインがある写真。

③ エステート・プリント

○撮影者の死後、財団、大学、美術館等がネガを寄託・寄贈されて管理し、その機関が制作したプリント。

④ モダン・プリント

○プリンターが不明確な、原板からの後年のプリント。

⑤ コピー・プリント

○撮影者以外の第三者が、後年カメラを使って複写した写真で、明らかに複写と分かる写真。

⑥ 疑問プリント

○原板からのプリントか、複写ネガからのプリントかが不明確な写真。  
○出所等の不明確な写真。

以上が私の分類・整理である。しかし前述したように、古写真に関して、こうした厳密な分類・整理が馴染まないこともあるので、上記の基準を緩やか、かつ柔軟に適用して分類・整理する必要があるように思われる。というのは、例えば、これまでは幕末・明治期に制作された鶏卵紙写真等の場合には、作者不詳であってもオリジナル写真として取り扱われてきた事態があるからである。また、制作時に複写という工程を経た可能性のある名刺写真等も、撮影当時の鶏卵紙等に焼き付けられた写真の多くは、オリジナルとして扱われてきた実態がある。このような実態に即して考えれば、混乱を避けるために、今後これららの写真をオリジナル写真として扱う必要があるかもしれない。

そこで、こうした古写真に関しては、原板からプリントされた写真、ないしは、撮影と同時期に当時の印画法によって制作されたプリントは、従

来通りオリジナルとして扱うのが一つの方法である。ただし、この場合、何時頃プリントされたものかを調査・研究し、プリントされた年代を明確にすることにより、写真の歴史的価値を限定していく必要がある。しかし、この方法で問題なのが名刺写真である。撮影当時、カメラで複写されて制作された名刺写真をオリジナルとするかどうかの判断が難しい。特に名刺写真の場合、第三者が複写をして販売するような、いわゆる「海賊版」と呼ぶべき写真もあるので注意が必要である。

もう一つの分類・整理の方法は、従来の慣行を見直し、新しいカテゴリ、例えば、オールド・プリント（仮称）というカテゴリを設けて、古写真を分類・整理する方法である。古いというだけで史料価値が生じてくる写真もあると思われる。こうしたカテゴリを設けることにより、作者不詳の写真も複写も、古いということ、史料としての価値をある程度与えることが可能となる。

しかし、このように、仮にオールド・プリントというカテゴリを設けた場合、どれくらい古ければオールド・プリントか？という問題が生じてくる。そこで私は一応、制作後五〇年程度以上経過した写真をオールド・プリントと呼ぶことを提案したい。五〇年とする確たる根拠はないが、理由として以下のことを挙げる。

① 半世紀であること。<sup>20</sup>

② カメラや感光材料の変化・発達が早いこと。

③ ヴィンテージ・プリントの条件として「作品発表後五〇年以上の経過」という条件が、ある程度一般的になっていること。

このような基準でオールド・プリントというカテゴリを設けることにより、鶏卵紙写真等のような明らかに古い写真で、サインがなく、作者が不明等といった場合にも、それ相応の史料価値が可能となる。当然、こうした写真も調査をすることによって、原板からのプリントであること

や、作者等が判明する場合もあるので、そうした場合には、後にオリジナル・プリントとして再評価することも可能であろう。

以上が現状において私が考え得る整理である。しかし、こうした整理も決して十分なものではない。例えばエドワード・ウエストン (Edward Weston, 1886~1958) 撮影の写真で、後年その息子たちがプリントした写真<sup>(21)</sup>を、オリジナル・プリントと考えるか、エステート・プリントと考えるか等、判断に迷う事例は数多く存在するだろう。しかし今日のように、写真関係者だけではなく、歴史研究者等、他の分野の研究者が史料として古写真を扱うようになると、歴史資料としての写真における「オリジナル」の概念に関し、ある種の筋道を立てる必要があると思われる。

またこれまで、写真に関しては、絵画や書画、彫刻等のように「真贋」の鑑定ということは、あまり問題にされなかったが、今後は、単にオリジナルかコピーかという問題だけではなく、真贋の鑑定も必要になるかもしれない。そういう意味では、写真の鑑定は、最終的には専門家の手によって行い必要があるといえるであろう。

#### 四 具体的事例

以上の方法に基づき、私が実際に行った古写真(本所所蔵・借用)の調査・鑑定を中心に、具体的な事例を挙げて、その方法について述べる。

(一) 遣欧使節副使松平石見守康直・同目付京極能登守高朗(配架番号・古写真2)

この写真(写真1)に写っている人物は、他の写真と比較することにより、画面に向かって左が松平石見守康直、右が京極能登守高朗であることが確認できる。写真のサイズは、288×238cmである。サインや裏書き等



写真1 遣欧使節副使松平石見守康直・同目付京極能登守高朗肖像写真(本所所蔵)

は特にない。撮影は、竹内保徳を正使とする遣欧使節が欧行の途次、香港のミラー写真館<sup>(23)</sup>において、文久二年一月十日(一八六二年二月八日)に行われたとされている。

京極能登守高朗の家臣で、随行した黒沢貞備の「欧羅巴航目録」同口の条に、

「写真鏡へトナルトご案内申し上げ、御二方様共写真いたし候、これは、此方よりの御望みにはこれなく、先方より写真いたしたく、先づ相願ひ候やに相伺ひ候」

とあることが、宮地正人氏の調査により判明している。この写真は、その時撮影されたものである可能性が指摘されているが現状では確証がなく、その点については、今後も継続して調査する必要がある。この写真が、もし香港で撮影されたものであることが証明できれば、大変珍しい写真と

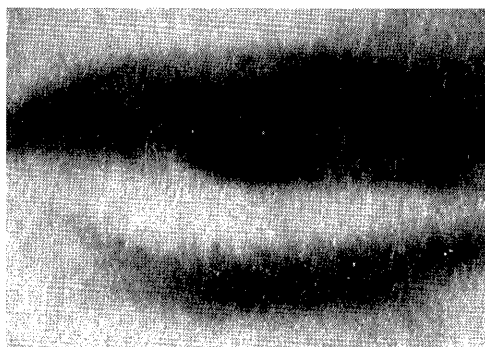


写真2 顕微鏡写真

いえる。

全体の色調・風合い・写真の調子・劣化の状態等から、当時の鶏卵紙写真と判断できる。光学的に拡大すると、紙の表面に繊維が見られる(写真2)。これは鶏卵紙の特徴の一つである。

画像の状態は、当時のものとしては非常に良好といえる。撮影技術も悪くない。写真は、元はアルバムに貼られていたものであろう。グレー(灰色)の台紙ごとアルバムから切り取られたものと推測される。さらに、台紙は表裏が無理に分離されており、真を分ける目的で台紙を剥いだものと考えられる。分離作業は極めて稚拙であり、素人の手によることは明白である。写真には、台紙を剥ぎ取った際にできたと思われる小さな裂け目がある。グラシン紙でメンディングされているが、稚拙で不適切な処置である。劣化の進み具合等から、アルバムは、辺①(写真1)で綴じられ、辺④が底辺となるような状態で長年置かれていたものと推測される。

この写真が、香港で撮影されたものであることを裏付ける傍証として、写真正面に写っている肘掛けの模様を挙げることができる。この模様は明らかに東洋の柄である。しかし、このような小物は容易に移動が可能であり、また当時のヨーロッパには、東洋趣味のものも多数あったと考えられる。その意味で、これはいわば状況証拠である。今後は、同一のアルバムから切り取られた、別の写真を調査・発見する必要がある。いずれにし

ても、この写真が、史料的に極めて価値の高いもの一枚であることは断言できる。

(二)「遣欧使節一行其他寫真(四十五枚パリ図書館所蔵)」(配架番号・Iーり1890)

本所所蔵史料の「維新史料編纂会引継本」の中に、「遣欧使節一行其他寫真(四十五枚パリ図書館所蔵)」というアルバムがある。これは、横浜鎮港談判使節団の一行を写したアルバムである。総勢三十四名の使節団一行は、文久三年十二月二十九日(一八六四年二月)に出航し、元治元年(一八六四年)の三月十日にマルセーユに入港、十三日にパリに到着した。

幕府が使節団を派遣した理由はいくつかあったようだが、その最も大きな目的は、横浜の鎖港の実現であった。しかし、この外交交渉は日本側の失敗に終わり、使節団はヨーロッパ各地への訪問を取りやめ、元治元年(一八六四年)七月に帰国した。帰国後、使節団の上層部は処罰されたが、随行員の中からは、維新後に各方面で活躍する人物を輩出した。一行は、パリ滞在中に、ナダールの写真館や医学研究所等を訪れて写真撮影され、その写真が今日まで数多く残されている<sup>25)</sup>。

さて、このアルバムに関して、最近、興味深いことが判明してきた。ことの発端は、写真家の永島浩二氏が、論文「パリで撮影された幕府遣欧使節団半身写真に関する研究」<sup>26)</sup>執筆のための調査で来所された<sup>27)</sup>ことに始まる。同氏は古田徹郎氏が所蔵する遣欧使節団の写真八十三枚を持参され、馬場章氏と私とで調査の協力をさせていただくことになった。

実は私は、この日、古田氏が所蔵する写真を拝見する以前は、本所のアルバムの写真は、すべてコピー(最近の複製ではない)であろうと安易に考えていた。その理由は、アルバムに貼られている写真が、撮影当時の印画技術(鶏卵紙)ではなく、すべて銀ゼラチン現像印画紙によるプリント

だからである。ところが、古田氏所蔵写真と本所のアルバムとを詳細に比較検討した結果、興味深いことが分かってきた。両者の比較検討の結果を以下に箇条書きする。

○古田氏所蔵写真は、本所所蔵アルバムに収録されている写真すべてを含んでいる。古田氏所蔵写真には、本所所蔵アルバムにはない数



写真3-1 河津伊豆守祐邦肖像写真(本所所蔵)



写真3-2 河津伊豆守祐邦肖像写真(古田徹郎氏所蔵)

多くの写真があり、ほとんどすべての肖像において、正面と側面からの写真が揃っている。

○写真上のキズやごみの位置が一致している。ただし、本所のアルバムの写真は、キズやごみの箇所の多くが修整されている。

○両者共に、銀ゼラチン現像印画紙による後年のプリントであり、撮影当初にプリントされたものではない。<sup>28)</sup>

○両者のプリントを技術的に比較すると、本所所蔵写真の方が古田氏所蔵写真よりも、写真の調子がやや良質である。

○両者共に、密着と考えられるが、プリントのサイズが異なる(写真3)。本所所蔵写真は、密着プリントの周囲がカットされており、サイズが小さい。<sup>29)</sup>これに対し、古田氏所蔵写真は、プリントの周囲がほとんどカットされていない。したがって、古田氏所蔵写真は、原板に写された情報を、ほとんどロスすることなく、写真の隅々まで見渡すことができる。この点において、古田氏所蔵写真は、歴史研究上極めて貴重な史料であると判断できる。

○本所所蔵アルバム、古田氏所蔵写真のどちらにも、横浜鎖港談判使節団を中心に、竹内保徳を正使とする遣欧使節団とオランダ留學生の写真が混ざっている。

○古田氏所蔵写真のうち、竹内使節団の写真には、ガラス・ネガの乳剤面をひっかくようにして、先の尖った針状のものを使って整理番号(写真4)が記されているものがある。この整理番号も、写真の周囲がカットされていないために、読み取ることができる。<sup>30)</sup>

○本所所蔵写真の多くは、裏面に鉛筆書き



写真4 長尾条介肖像写真に付された数字



写真5-1 本所所蔵河津伊豆守肖像写真裏面(部分)

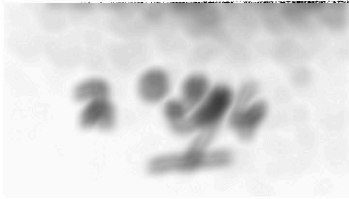


写真5-2 古田徹郎氏所蔵河津伊豆守肖像写真裏面(部分)

のメモがフランス語で記されている。アルバムを仕立てた時には、こうしたメモを頼りに、人物を特定したのである。

○これに対し、古田氏所蔵写真には、日本語のメモが記されている。この日本語のメモは、本所所蔵写真に記されているフランス語のメモと内容が類似しており、フランス語で記された日本人の名前等を、漢字に書き換えている。その日本語のメモ書きの筆跡は、古田徹郎氏によれば、御尊父(故古田良一氏)の筆跡に間違いはない。

○本所所蔵写真と古田氏所蔵写真の裏面には共に、極めて類似した筆跡で数字(写真5)が記されている。この数字は、ネガの整理番号と考えられる。筆跡は、外国人が書く数字の特徴を備えており、日本人の手によるものではないと推測できる。

以上が、古田氏所蔵写真と本所所蔵写真との簡単な比較である。次に、川崎市市民ミュージアム所蔵の遣欧使節団の鶏卵紙による「オリジナル」<sup>(31)</sup>写真を熟覧させていただくことにより気づいたことについて箇条書きにして述べる。

○写真技法は鶏卵紙である。

○川崎市市民ミュージアム所蔵写真<sup>(32)</sup>は、本所所蔵写真とほぼ同じ大きさに、写真の周辺がカットされている<sup>(33)</sup>。

○ほとんどの写真の四隅が少し切り落とされ、写真は四角形ではなく、八角形をしている<sup>(34)</sup><sup>(35)</sup>。

○写真は当時のものと考えられる台紙に貼られている。

○写真の台紙の裏(すべてではない)に、パリ人類学研究博物館のコレクションであることを示すラベルが貼られている。

○ラベルには、写真の整理番号、写された日本人の姓名、年齢、身分等がフランス語で記されている。

○ラベルに使用された糊のためか、台紙にラベルの大きさの変色が見られる。

○川崎市市民ミュージアム所蔵写真はアルバム装ではなく、台紙に貼られた写真が、重ねて長年置かれていたと推測できる<sup>(36)</sup>。

○河津伊豆守の肖像(写真6)のように、人物の周辺を白く覆い焼きしている写真がある<sup>(37)</sup>。

○福沢諭吉の肖像は、撮影・プリント共に他の写真と質が異なる。以上のように、川崎市市民ミュージアムの写真は明らかに撮影当時の鶏



写真6 河津伊豆守祐那肖像写真  
(川崎市市民ミュージアム所蔵)  
鶏卵紙(190×140mm)

卵紙に焼き付けられており、台紙も劣化の状態等から当時のものであると判断できる。こうした理由から、川崎市市民ミュージアム所蔵の遣歌使節団写真は、当時プリントされたオリジナルであるということが出来る<sup>38</sup>。さらに、はっきりいえることは、本所蔵写真も古田氏所蔵写真も、川崎市市民ミュージアム所蔵の写真からの複写ではないことである。古田氏所蔵写真には、川崎市市民ミュージアム所蔵写真には写っていない情報が写っている。また、本所蔵写真にも、古田氏所蔵写真にも、川崎市市民ミュージアム所蔵写真が有する特徴<sup>39</sup>が見られない。

さて、私は永島浩二氏が古田氏所蔵写真を持参され、拝見した時から、古田氏所蔵写真は原板からの後年のプリント<sup>40</sup>である可能性があるのではないか？と考えるようになった。したがって、同一人物が制作・整理したと推測される本所蔵写真も原板からの後年のプリントである可能性が高いと考へ、興味を持って調査を開始した。もし、原板からの後年のプリントであることが証明できれば、これらの写真はオリジナルとはいえないまでも、エステート・プリントと呼べるかもしれない。しかし調査の段階で、繰り返し写真を熟覧するにしたいが、古田氏所蔵写真も本所蔵写真も、写真の調子から判断すれば、複写であるという考えも捨て切れなくなってきた。仮に複写だとすると、古田氏所蔵写真に見られる整理番号等はどうように解釈するのか？その答えとして私が考えたのは、古田氏所蔵写真は、周囲がカットされていないオリジナル・プリントからの複写で、整理番号はその複写に使用したガラス・ネガの整理番号ではないか？というものである。しかし複写であったとしても、プリントに見られるごみやキズが多いことから判断して、撮影後一定の時間が経過した後にプリントされた可能性もある。また、故古田良一氏がヨーロッパから帰国した後のプリントではないことは確かなので、複写であったとしても、プリント制作後七〇年以上経過しているの、「オールド・プリント」として評価しても

よいように思う。いずれにしても写真の周囲がカットされていない古田氏所蔵写真は、写真史を研究する立場から、大変興味深い。

それではなぜ、撮影後、ある程度の年数を経てから再プリントされたのか？この疑問への答えとして、私は次のように推論する。すなわち、後年、医学研究所で、古いガラス・ネガが発見され、それを調査・研究し直すためにプリントされたのではないかと推論である。もともとこの写真が撮影されたのが医学研究所という研究機関だったことから、こうしたストーリーを想像することは難しくない。

次に、どのような経緯で、その写真が本所と古田氏の手元に入ったか？という疑問がある。少なくとも、古田氏は御尊父の故古田良一氏から『パリで買った』と聞いたように思う』と述べておられる。しかし「買った」とは、必ずしも、お店等で買ったことだけを意味するのではなく、写真を管理する研究機関において、代金と引き換えにプリントを入手した場合にも、「買った」という表現になる可能性もある。ここで注目すべきは、故古田良一氏が著名な歴史学者であった点である。この点に注目し、さらに大胆な推論を組み立てることができる。少し穿ち過ぎた見方かもしれないが、「当時ヨーロッパで研究中であった歴史学者の故古田良一氏が、写真の調査・整理に、何かの形で関わったのではないか？」という推論がそれである。写真と一緒に残されている故古田良一氏の簡単なメモにも、医学研究所を訪れたことを伺わせる箇所がある。そのことから古田徹郎氏所蔵写真は、その時に故古田良一氏が医学研究所から譲り受けたのではないかと推測することができる。そのように推測する理由は、もう一つある。それは、古田氏所蔵写真は、周囲がほとんどカットされていない点である。したがって、これらのプリントの多くは、原板のエッジや原板に貼られたテープ、原板の整理番号が見える状態にある。また、プリント上に見られるネガのごみやキズが修正されていない。普通、写真家は作品を

完成させ、写真を販売する場合には、不要な写真の周辺部をカットし、ごみやキズを修正する。川崎市市民ミュージアムのオリジナル・プリントは周辺がカットされているばかりではなく、四隅をカットする等といった、デザイン上の処理がなされている。

もっとも、こうしたことはすべて私の推論にすぎない。その推論を裏付ける証拠として、古田徹郎氏にお願いして御尊父の日記を探していただきたいが、残念ながら、その頃の日記は、戦争で焼失してしまったとのことである。また、故古田良一氏が勤務していた東北大学を調査しても、証拠となる資料は今のところ発見できていない。

前述したように、本所所蔵写真にも、古田氏所蔵写真にも同一と考えられる筆跡が見られることから、同一人物によってプリント、ないしは整理された可能性が高いということは可能であろう。今後は、問題のアルバムがどのような経緯で本所に入ったのか等を調査する必要があると思われる。

遣欧使節団の写真には、今もなお多くの疑問点が残されている。その一つが、なぜ単調なバックで人物を正面と側面から即物的に撮影したか？という点である。これまでは、有力な説として、人類学の標本として撮影されたといわれているが、それは間違いないのか？撮影者は、これまでルイ・ルソー (Louis Rousseau, 1788-1868) といわれてきたが、最近になって、多くの写真をフィリップ・ポトール (Philippe Potteau, 1807-1876) が撮影したのではないかとの説が出てきている。こうしたことも確認しなければならぬだろう。

これまで、これら遣欧使節団の肖像写真は、多くの場合、挿し絵的に利用されることが多かった。しかし、以上のようなことを調査・研究することにより、幕末・明治期に、外国において、日本人がどのように見られていたか (人類学的見地等から) を研究する端緒がつかめるかもしれない。

この写真群には今もなお多くの疑問点がある。しかし、疑問点が多いからこそ研究意欲が掻き立てられることも事実であろう。フランスには原板と、オリジナル・プリントが現存していると聞いている。近い将来、現地に渡って調査する必要がある。

### (三) 伊藤きみ氏所蔵写真

本所に古写真研究プロジェクトが事実上発足した一九九八年五月、古写真を所蔵している伊藤きみ氏から、古いガラス写真が自宅の仏壇の中から出てきたので、是非見てほしいとの依頼を受けた (口絵写真参照)。本所所蔵の写真ではないが、この写真に関する調査は、極めて興味深い事例なので、ここでご紹介する。

依頼を受け、さっそく問題のガラス写真をご持参いただいた。ご持参下さったのは、所蔵者の孫にあたられる建築家の伊藤嘉奈子氏。持参されたガラス写真は、残念ながら割れており、画像全体を見ることはできない。写真技法はアンブロタイプであることが一目見て判断された。この写真は、桐のケースに納められていたものだが、桐箱は破損しており、完全な形としては残っていない。アンブロタイプは、ケース内で黒いビロード等の布の上に乗せるか、あるいはガラスの裏面を黒く塗ることで、ポジ像を得るのが特徴で、ダゲレオタイプ等と同様に一点ものである。私は、さっそく写真を黒い紙の上に乗せてみた。写真は割れてしまっているので、画像全体を見渡すことはできないが、武士の姿が見事に浮かび上がった。

伊藤家には、写真に写っている人物は同家の先祖で、十五代将軍徳川慶喜の家臣であり、慶喜が静岡に移ってから行動を共にしたと伝えられている。写真が納められていた桐のケースには、こうした伝承を裏付ける多くの情報が記されており、写真の調査・鑑定に大いに役立った。ケースの蓋と思われる板の表には「伊藤兼廣像」四十歳之時取之(一)は改行、以下



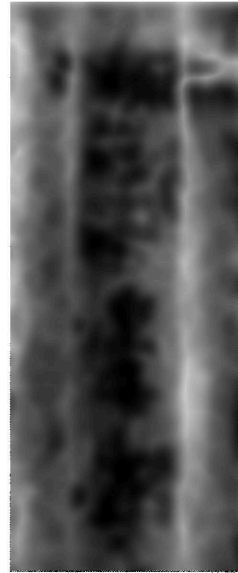


写真7 伊藤政次郎肖像写真ケースの蓋裏面(部分)

の引用でも同様)と書かれている。

また、蓋と思われる板の裏には、撮影者に関する情報が読み取れる。全体は、擦れていてよく読めないが、撮影者の名はあきやま穂山平七郎と読める(写真7)。撮影者等の焼き印の下には「重喜」と、やや大きめに太く焼き印されている。重喜のさらに下には、赤い花押印が押されている。ケースの底部と判断される板には、「慶応元年丑十一月、『御進發御共之節』大坂ニ而取之、『伊藤政次郎』兼廣像『行年四十才』とある。

以上のような箱書きから判断し、撮影者は、大坂で写真館を開業していたと思われる穂山平七郎という人物であると推測される。この写真師に関する詳細は現在のところ不明であり、今後は、この人物に関して詳しく調査する必要がある。いずれにしても、慶応元年には、写真師の数はそれほど多くはなく、特に大坂で開業していた写真師という条件を加えれば、いづれ近いうちに撮影者を特定することができると思われる。

また、箱書きから、モデルとなった伊藤政次郎という人物は、慶応元年に將軍のお供で大坂に参陣したことが分かる。しかし、慶応元年には、慶喜はまだ將軍職には就いていない。したがって、この写真を撮影した時の伊藤政次郎は、慶喜のお供で大坂に行ったのではなく、十四代將軍の徳川家茂のお供で、大坂に行っていたことになる。

以上のことが、写真と箱書きから読み取れる。しかし、この古いガラス

写真の調査は、これだけでは終わらなかった。伊藤きみ氏にお願いして関係する史料を探していただいたところ、伊藤政次郎の「由緒書」が発見されたのである。しかもその由緒書は、写真が撮影された慶応元年に書かれたものであった。こうした調査において、写真史料と文字史料とが、これほどぴったりと一致するケースは非常に少ないといえるであろう。この由緒書の発見により、まず始めに明らかになったことは、伊藤政次郎が幕府の御家人であったことである。伊藤家の伝承等から、伊藤政次郎が、一ツ橋家ないしは水戸徳川家の家臣であったことが推測されていた。しかし由緒書により、実際には、幕府に仕えていたということが判明した。さらに、保谷徹氏と箱石大氏の協力を得て、由緒書を詳しく調査したところ、伊藤政次郎の詳しい履歴や系図等が明らかとなった。両氏によれば「御家人の由緒書が残っていることは非常に珍しい」ことである。それがさらに写真と一緒にあったことで、その史料価値は一層大きく跳ね上がったといっても過言ではないであろう。由緒書の本文冒頭には以下のように記されている。

由緒書

高五拾俵三人扶持本國尾張生國武藏  
内二拾俵御足高 外 御手当  
歩兵頭支配  
歩兵指図役下並勤方  
伊藤政次郎  
丑歳四拾

(訂正)<sup>(44)</sup>

高八拾俵式人扶持本國尾張生國武藏  
内 伍拾俵御足高  
外 御役金拾五兩  
歩兵頭支配  
歩兵指図役下役  
伊藤政次郎  
辰四十三

(訂正二) 一  
高三拾俵式人扶持本南尾藏  
牛国武藏

生育方頭取支配  
伊藤 藤次郎  
巳四十四

以上のことから、伊藤政次郎が写真撮影された四十才の時、歩兵指図役下役並勤方という身分であったことや、当時の収入等を知ることができ、四十三才で歩兵指図役下役並勤方から歩兵指図役下役に昇格し、収入が増えた。その後、職務が生育方頭取支配となっているが、これは、王政復古後に江戸を離れて、慶喜と共に静岡に移り住むようになってからのことと考えられる。さらに由緒書には次のように記されている(保谷徹氏作成の書下し文による)。

元治元年一八六四年

〔(前略) 同四年正月十三日出立御共つかまつり候ところ、同年四月廿一日、京都市中御取締まりのため見廻り相勤むべく命ぜられ候段、水野和泉守殿申し渡され候段歩兵頭前同人申し渡し、相勤めまかりあり候ところ、同五月七日大坂御城へ入らせ候につき、御共つかまつり、同月十六日還御遊ばせられ候旨令せられ候につき、同月廿日大坂表出立、同年六月十三日帰府つかまつり候、同年七月廿三日常州辺賊徒追打のため差し遣わさる旨、老中松前崇広松前伊豆守殿御書付を以って申し渡され候(中略)、同州塩ヶ崎村へ出張、なお小泉村・川又村・平戸村三ヶ村へ出張、数日戦争つかまつり候、同年十月七日、昨六日戦争の節格別骨折り奮発いたし、ことに首給打ち取り候段攻撃方抜群の段督め置き候様、前御同人御書付を以って仰せ渡され候、(中略)同年十一月九日帰府つかまつり候、同年同月松前伊豆守殿長州表御用のためまかり越し候につき、右護衛のため差し遣され候旨御同人仰せ渡され候段歩兵奉行並小出英道小出播磨守申し渡し、御暇銀頂戴つかまつり、同月廿三日出立、いまだ京地にまかりあり候うち、同年十二月廿四日御用相済み候旨御同人申し渡され候段申し渡し、同月廿五日出立つかまつ

慶応元年一八六五年  
り、元治二五年正月帰府つかまつり候、(中略)同月十六日御進発あそばせられ、御中軍にて御共つかまり、閏五月廿五日御着坂の節、淀川筋御警衛格別骨折り候につき御褒美として白銀老枚下され候むね、一八六七年松前伊豆守命せられ候段歩兵頭と富永相模守申し渡し、頂戴つかまり、慶応三卯年帰府つかまり(後略)一

以上のように由緒書には、伊藤政次郎が元治元年から慶応元年の初め頃まで、いろいろな場所に移動しながら活動していた様子が細かく記録されている。伊藤政次郎の動きを簡単に箇条書きにすると以下の通りになる。

○元治元年正月十三日から六月十三日まで上方へ出張。ほとんどを京都で過ごし、五月二十日に大坂を出発、六月十三日に江戸に帰る。

○七月二十三日から天狗党討伐のため筑波へ出張。十一月九日に江戸に帰る。

○十一月二十三日、老中松前伊豆守の護衛のため、江戸を出発。十二月二十四日、京都滞在中に用済みとなり、翌日京都を出発して正月に江戸に帰る。

○第二次長州征伐の折、將軍家茂の進発に従い大坂へ出発。慶応元年五月から慶応三年初頭まで大坂に滞陣。

このように由緒書には、伊藤政次郎が元治元年から慶応元年の初め頃までの間、いろいろな場所に出張していたことが記録されていると同時に、慶応元年五月から慶応三年の初頭までは大坂に滞陣し、比較的長期間、同じ場所に留まっていたことが記されている。由緒書は慶応元年十一月に伊藤政次郎が大坂にいたことを証明している。由緒書の記述と写真の箱書とが、ぴったりと一致するのである。

戦うことが仕事だった伊藤政次郎にとって、写真は遺影の意味があったとも考えられる。仕事上の功績が認められ、続けて褒美が与えられた上

に、長期間大坂に滞在していた。これらのことから、決して高いとはいえない身分であり。収入も多くはなかった伊藤政次郎が、当時としては高価だった写真を撮影しようと考えたことも理解できるような気もする。いずれにしても、武士とはいえ、現代ならば一般庶民ともいえる人物の心の機微さえ伺える興味深い史料である。

この一枚のアンブロタイプは割れてしまっており、完全な状態ではない。しかし、この写真は由緒書という文字史料と共に存在することにより、当時の御家人の家系・収入・生活・仕事・服装・風体等を知るための貴重な史料となっている。

ところで、老中松前崇広を撮影した有名なアンブロタイプ(撮影者不明)がある。<sup>(45)</sup>松前崇広は、元治元年(一八六四年)に海陸軍総奉行となった人物である。松前崇広は、そのアンブロタイプが撮られたとされる元治元年(一八六四年)〜慶応(一八六五〜六八年)初年頃までの期間に、長州征伐のために大坂近辺で活動していたことが分かっている。したがって問題の写真は、大坂で撮影された可能性がある。写真に写っている松前崇広は出陣の姿である。この写真の他に、慶応元年前後に撮影された湿板写真で、作者不明のものが多数あるが、伊藤政次郎を撮影した種山平七郎という写真師を研究することにより、こうした疑問を解決する糸口がつかめる可能性もあると思われる。

### おわりに

百の言葉よりも一枚の写真が多くのことを雄弁に語ってくれることがある。激動の時代を駆け抜けた幕末の志士の肖像や群像、百年以上も昔の風景、歴史上重大な意味のある事件、庶民の生活や風俗等を写した写真、これら一枚一枚の写真は、言葉では語り尽くせない真実味をもって私たちに多くのことを語りかけてくれる。そして、これらの写真史料は歴史学を

はじめとする種々の学術資料として極めて貴重なものとなっている。

さて、これまで古写真の調査・鑑定についての私見と概略、私が経験した若干の具体的事例等について述べてきた。冒頭でも触れたように、古写真の研究は比較的最近盛んになってきたところであり、本所のプロジェクトは今年度から本格的に動き出したばかりである。その意味で本稿は、今後の研究課題や問題点等を整理するためのものといえる。

本稿を執筆するにあたり、私は改めて写真の本質とは何か?という非常に基本的な問題を考える機会が多かった。とりわけ、オリジナル写真というものの定義が未だに不明瞭であるという現実に直面し、戸惑うと同時に、改めて、写真の本質的な問題について考え直す機会を得ることができた。近年は、写真が芸術としての市民権を得て、博物館・美術館で収集されるようになった。また、古写真が歴史資料として、研究対象となっている。こうした状況を踏まえて、写真におけるオリジナルとコピーという基本的な問題についても、今一度、議論を深める必要があるように思われる。

また、今後は最新のデジタル技術をフルに活用し、データ・ベースを構築して、研究機関、研究者同士の情報交換を盛んにする必要があると思われる。例えば長崎大学では、すでに古写真に関する素晴らしいデータ・ベースを構築し公開している。本所の古写真プロジェクトでは、長崎大学から数年遅れて、今年度からデータ・ベースの構築を開始するが、できた部分からデータを公開していく予定である。今後は、他機関とも連携しつつ、よりよいデータ・ベースの構築と公開が期待されている。また、インターネット等を積極的に利用し、古写真の所在情報の提供等も呼びかけていく必要があるだろう。

さらに、古写真の調査・研究をスタートさせてみて改めて痛感したことは、歴史の研究者と写真の専門家との協力関係の必要性である。最後に例

示した伊藤きみ氏所蔵写真の調査・研究等は、その典型といえるであろう。古写真の研究には、歴史考証と史料批判は不可欠といえる。また、本論で述べた通り、古写真の調査・鑑定には、写真技法の識別、写真技術やコンディショニングの評価等が重要な意味を持つ。このような古写真研究に必要な事柄を、それぞれの専門家が分担することにより、より意義深い研究を進めることができるといえるであろう。これまで古写真（特に人物写真）は、挿し絵として利用されることが多かった。しかし、これからの古写真研究は、歴史学に奉仕する学問としてだけではなく、歴史学から独立した新しい学問として再出発すべきであろう。

何度も述べたように、古写真の研究は、本格的にはじめられてから年月が浅く、また私自身の力不足により、本稿の内容が不十分であることも承知している。今後は、本稿に対する関係各位のご批判を賜り、それを謙虚に受け入れ、間違いがあれば訂正させていただきたいと思っている。また歴史の研究者と協力し、ここで挙げた研究課題や問題点をそれぞれ深く研究し、写真史料学や写真鑑定学の確立のために、微力を尽くすことを希望している。私個人としては、本稿はそのための骨組みと位置づけている。最後に、古写真の所在情報等、多くの方からのご協力をお願いして、本稿のまとめとしたい。

なお本稿の執筆にあたり、荒井宏子氏（東京都写真美術館）、伊藤嘉奈子氏（建築家）、岡田洋氏（ジョージ・イーストマン・ハウス国際写真博物館）、小沢健志氏（日本写真芸術学会）、澤本徳美氏（日本大学芸術学部）、武野谷茂夫氏（日本大学芸術学部）、永島浩二氏（写真家）、林華子氏（川崎市市民ミュージアム）、町田瑞穂氏（建築家）、横江文憲氏（東京都写真美術館）、グラント・ローマー氏（ジョージ・イーストマン・ハウス国際写真博物館）にご指導とお力添えを賜った。

また、伊藤きみ氏、古田徹郎氏より貴重な史料をお貸しいただいた。こ

の場をお借りして、皆様にご心より感謝を申し上げる次第である。

〔注〕

- (1) 小沢健志著「幕末・明治の写真」(筑摩書房、一九九七年)等。
- (2) 小沢健志編「幕末・写真の時代」(筑摩書房、一九九四年)二三八頁
- (3) 「フラー・イースト」一八七二年二月十六日号に添付された。
- (4) "Archives & Manuscripts : Administration of Photographic Collections" Mary Lynn Ritzenhaller, Gerald J. Munoff, Margery S. Long p.42
- (5) "Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints" By James M. Reilly, Eastman Kodak Company, 1986
- (6) Flowchart for Identification Guide
- (7) "Archives & Manuscripts : Administration of Photographic Collections" Mary Lynn Ritzenhaller, Gerald J. Munoff, Margery S. Long
- (8) アメリカにおいてオリジナル・プリントのブームが起こった原因の一つは、「ライブ」(一九三六年十一月二十三日創刊)の休刊だといわれている。
- (9) 『複製技術時代の芸術』ヴァルター・ベンヤミン著作集2』一九七〇年、晶文社、一三頁
- (10) ベンヤミンは、芸術作品は、原理的には、つねに複製可能であり、人間が制作したものは、たえず人間によって模造され得たと述べた上で、手工的複製は、複製技術による芸術作品の再生産とは、まったく異質のことであると述べている。
- (11) (9)と同じ。
- (12) (9)と同じ。一四頁
- (13) ここでは、機械を使用して、化学処理で画像を得る写真が芸術たり得るかどうかの議論はしない。
- (14) (4)と同じ。一五五頁

- (15) ナオミ・ローゼンブラム著「写真の歴史」、日本語監修 飯沢耕太郎、美術出版社、六三頁
- (16) ダゲレオタイプ等の一部の写真技法は、一点ものであるから、写真以外の芸術作品における「本物」の考え方からも、オリジナルということができるかもしれない。
- (17) 原板(ネガまたはポジ)をオリジナルと考える考え方もあるかもしれないが、通常、写真家はプリントに際し、おい焼き、焼き込みを含む、種々の処理を加えて最終プリントとするので、それ以前の原板をオリジナルとするのは多少無理がある。
- (18) 私個人としては、ネガの焼却には消極的である。
- (19) “The photograph collector’s guide” by Lee D. Witkin and Barbara London / Little, Brown and Company / 1979. には、<sup>1)</sup>「vintage print」という言葉は、ネガが制作された頃に作られた、何年も昔のプリントのことをいい、また、modern printとは、ネガが作成されたのよりずっと後に作られた、最近のプリントのことをいう。」と記されている。
- (20) 本来なら一〇〇年(二世紀)以上といたいたいところではあるが、現状では写真の歴史は、わずかに一六〇年程度しかないので、制作後一〇〇年とする、オールド・プリントと呼べる写真の数が限定され過ぎてしまう。
- (21) プレット・ウエストン、コール・ウエストン等。
- (22) 「文久二年遣欧使節 竹内下野守一行写真(二十五枚)」(配架番号:Ⅱリ一九二)等。
- (23) カリフォルニア出身のミルトン・ミラー(Milton Miller)は一八六〇年代のはじめに、香港にスタジオを設け、広東商人や官吏、その家族たちを被写体に、固いポーズではあるが、感受性に富んだ肖像を制作している。(15)と同じ。七三頁
- (24) 人類学研究所、人類学研究博物館等ともいわれる。
- (25) 馬場章(2)と同じ。八三頁
- (26) 日本写真芸術学会誌、平成八年度―第五卷・第二号―
- (27) 平成八年十二月十七日
- (28) 撮影当初は鶏卵紙が主流であり、銀ゼラチン現像印画紙はない。銀ゼラチン現像印画紙が使われるようになったのは、一八八〇年代の中頃以降である。
- (29) 本所所蔵写真Ⅱ80×130mm。古田氏所蔵写真Ⅱ20×180mm。
- (30) 乳剤面から書かれているために、プリント上で数字は左右が逆転している。
- (31) サインはないが、古写真に関しては、通常、サインがなくても、撮影当時の鶏卵紙写真等はオリジナルとして扱われる。
- (32) 文久二年の使節の写真が含まれている。
- (33) 鶏卵紙は、原板からの密着プリント。
- (34) 写真の四隅が丸くカットされていたり、福沢諭吉の肖像写真のように楕円形にカットされているものもある。
- (35) 「松濤権之丞」の肖像等は、写真の周辺が顔を中心にさらにカットされ、小さくされている。
- (36) 重ねられた時に、はみ出していたと考えられる台紙の端の部分に変色が著しい。
- (37) 他のほとんどの写真は、ストレートにプリントされている。この写真は、撮影者ないしはプリンターが異なる可能性もある。
- (38) 撮影者・プリンターは複数である可能性がある。
- (39) 人物の周辺を白く覆い焼きしたり、写真を楕円形にカットしたり、四隅をカットする等。
- (40) 古田氏所蔵写真の中に二、三枚、明らかに複写と見られる写真が含まれている。
- (41) 大正十四年から昭和3年にかけて、文部省派遣研究員としてヨーロッパにおいて研究生活を送っていた。

(42) 古田氏所蔵写真の裏面には、アルファベットで記された不十分な情報を基に、撮影された人物を特定しようとした形跡が数多く見受けられる。こうした調査協力を通じて、故古田良一氏がこれらの写真を、無料で譲り受けた可能性も否定できないであろう。

(43) 後に加筆されている。

(44) (訂正一) は抹消などによる訂正に基づき復元し、(訂正二) は貼紙による訂正を翻刻した。

(45) (2) と同じ。一九三頁

(追記一) 本文三四頁で触れた川崎市市民ミュージアム所蔵の遣欧使節団の鶏卵紙写真を熟覧させていただいた際に、松浪権之丞を正面から撮影した写真が、他の写真と比較し、顔を中心にして周辺が一層カットされていることに疑問を持った。本論執筆後、改めて古田氏所蔵写真に含まれる同一の写真を熟覧した結果、モデルとなった人物の右手、右脇腹周辺を中心にして、写真に大きなキズがあることが分かった。このキズは、写真原板における乳剤剝離であると考えられる。川崎市市民ミュージアム所蔵の鶏卵紙写真は、その原板にあるキズの部分を断ち落として作品としている。

(追記二) 論文「幕末期上田藩士の西洋受容―写真術を中心に―」(『信濃』第五〇巻第九号、信濃史学会、一九九八年九月)五六九頁において、尾崎行也氏は、上田藩士上野志道という人物を撮影した「大阪心齋橋於祇山□□」という写真師について論じておられる。この上野志道もまた、第二次長州征伐のため大坂に滞陣していた間に写真撮影されている。現在の調査の段階で、この祇山という人物と、私が本論で述べた穂山平七郎(三七頁参照)とが同一人物である可能性が高まってきている。

本論執筆後、以上のことが判明したのでここに追記する。