

2022 年度  
博士学位申請論文

〈撮影行為〉における知覚の問題——福原信三の「写真芸術」を対象として

立教大学大学院 現代心理学研究科 映像身体学専攻

博士課程後期課程 6年次

学籍番号：15WY001H

森田 壘

2022 年度  
博士学位申請論文

〈撮影行為〉における知覚の問題——福原信三の「写真芸術」を対象として

立教大学大学院 現代心理学研究科 映像身体学専攻

博士課程後期課程 6年次

学籍番号：15WY001H

森田 壘

## 目次

序論	〈撮影行為〉における知覚の問題	1
1	福原信三の〈撮影行為〉	
2	「写真芸術」の実践——写真作品と写真論	
3	「光と其諧調」と〈撮影行為〉における知覚の問題	
4	先行研究をめぐる状況	
5	〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の結合	
6	本論文の構成	
第1章	「写真芸術」の形成——「写真の新使命」の読解を通して	22
	はじめに	
第1節	「写真の新使命」に至るまで	24
1	「写真芸術」の胚胎	
2	「巴里とセイヌ」から「写真の新使命」へ	
第2節	技巧から頭脳へ——芸術としての写真の在処	37
1	「生命」の表現	
2	〈写真的知覚〉の形成	
3	「光と其諧調」における知覚の問題	
第3節	〈撮影行為〉を構成する諸概念	50
1	「自然」と「主客合一境」	
2	「人格」	
	おわりに	
第2章	「写真芸術」の実現——「焦点」の問題を手掛かりに	65
	はじめに	
第1節	〈撮影行為〉におけるカメラの操作	70
1	「自然」の「美」を写す	
2	〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉	
3	観者の「想像」	
第2節	知覚の問いとしての「焦点」	79
1	「眼の焦点」の構成原理	

2	「深さの知覚」	
3	「眼で見た美しさ」と「ピントグラス上の美しさ」	
4	望遠レンズの使用と〈焦点の差異化〉	
5	「空気の描写」	
第3節	作品分析Ⅰ：初期の作品を対象として	95
1	『巴里とセイヌ』の特質	
2	〈ソフト・フォーカス〉と「マッス」	
3	『光と其諧調』の特質	
4	〈主体〉を知覚する	
第4節	作品分析Ⅱ：中期の作品を対象として	112
1	中期の新たな制作へ	
2	《『新』光と其諧調》の特質	
3	〈主体〉の存在を表現する	
	おわりに	
第3章	「写真芸術」の深化——〈風景三部作〉と〈写真＝俳句論〉をめぐって	125
	はじめに	
第1節	〈写真＝俳句論〉の形成	129
1	〈写真＝俳句論〉の萌芽	
2	〈人間と「自然」の同化〉	
3	〈写真＝俳句論〉における「象徴主義」	
4	芭蕉と「光の勝景」	
第2節	作品分析Ⅲ：『西湖風景』を対象として	147
1	〈人文-自然の交錯〉	
2	『西湖風景』の被写体	
3	湖水が生む〈存在の相互浸透〉	
第3節	作品分析Ⅳ：『松江風景』を対象として	156
1	〈現在＝過去の現前〉	
2	連作の集合という形式	
3	〈在り続ける物〉	
第4節	作品分析Ⅴ：『布哇風景』を対象として	168
1	〈ハワイの光〉	

2 「破調」の表現

3 身体と光の合一

おわりに

結論 「写真芸術」——知覚による創造行為・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 184

1 〈撮影行為〉による知覚の探究

2 〈撮影行為〉を創造とするために

初出一覧・・ 192

引用文献一覧・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・ 193

図版・・ 198

図版一覧・

図版

## 序論 〈撮影行為〉における知覚の問題

### 1 福原信三の〈撮影行為〉

福原信三（1883-1948）は、20世紀前半の日本で、写真という媒体に固有の芸術を実現すべく写真作品を制作し、また多くの写真論を著した人物である。彼は当時規範であった絵画に依拠した写真表現を根本から問い直し、写真が芸術と成り得る唯一にして新たな道を示すべく「写真芸術」<sup>1</sup>という理念を提唱した。本論文はこの「写真芸術」における〈撮影行為〉を対象とする。福原の写真作品（制作）と写真論（思考）を読み解くことによって、この「写真芸術」の中心に据えられたのが、彼の独創的な〈撮影行為〉の探究であることを明らかにしていく。その上で、従来の研究では深く掘り下げられることのなかった福原の〈撮影行為〉をめぐって考察することで、「写真芸術」の営為を、知覚に基づく一つの創造行為として浮かび上がらせることを目的とする。

では福原の〈撮影行為〉とはいかなるものか。一般的に写真を制作する上で、あるいは写真を議論する上で、撮影を重要な点として捉えることに不思議はない。写真とはカメラという機械を用いて光景を写し取り、静止像として定着する技術である。この写真なるものにとって、カメラを構えてシャッターを開く行為は欠くことのできない段階であり、撮影は確かに写真を生み出す原理と言える。芸術としての写真の分野に限っても、たとえば高名な写真家に由来する「決定的瞬間」の語が、写真による芸術の創造行為を示す鍵概念として広く認識されているように<sup>2</sup>、写真家が対象を撮影する行為は、その芸術制作の中心と捉えることができる。

だが、福原は単にこうした事実を確認したのではない。彼は「写真芸術」を提唱する上で、およそ極端と言えるほどに対象を写す段階すなわち撮影を重視した。これはたとえば、「価値判断を下した対象物を、写真器によって感光板に写すまでが写真芸術である [強調点：引用者]」<sup>3</sup>という表現で彼の写真論に記されている。確認するまでもないが、写真を作品として存在させるためには、カメラで対象を写したのち、記

---

<sup>1</sup> 本論文全体を通して、「写真芸術」は福原が提唱した理念＝運動を示す固有名詞として扱う。また、当時の表記は旧字体の「寫眞藝術」である。この「寫眞」「藝術」を含めて、漢字は現在一般的に用いられている字体に改めている。

<sup>2</sup> この語は、アンリ・カルティエ＝ブレッソン（Henri Cartier-Bresson, 1908-2004）の写真集の題名として知られるが、仏語原題では、*Images à la sauvette*（「すり抜ける映像」の意味）である。英訳された *The Decisive Moment* が、「決定的瞬間」の意味として、写真一般、特にスナップ写真の性質を示す語として人口に膾炙した背景がある。以上カルティエ＝ブレッソンの「決定的瞬間」の成立については、飯沢（1997b）を参照。

<sup>3</sup> 福原、1923e, p.4。

録された媒体の化学的処理を経て最終的にプリントされることになる。通常写真家は、この行程のすべての段階で、作品としての質を高めようとする。だが前述の写真論の記述に従えば、彼はカメラのシャッターが開かれて閉じる、その瞬間には自らの芸術制作は既に完結しており、撮影後の仕事は一切問わないと考えていることになる。実際に福原の写真論を総合的に読解すれば、彼はネガを印画に引き伸ばす段階や、印画を鑑賞する経験に対しても独自の理論と信念を持っていたことが分かり、この「写真器によって感光板に写すまでが写真芸術である」との発言には、多少の強調の意図も窺える。だがこの表現からは、福原が「写真芸術」において、撮影自体を何よりも重要かつ本質的と考えたことが読み取れるのである。

同時にこの記述は、福原が撮影を複合的な行為として捉えていたことを示す。言い換えれば、撮影なる行為はカメラのシャッターを開く動作（たとえば指先でシャッターボタンを押すこと）だけを意味するのではない。1枚の写真を写す際には、まずは自らが眼差す光景に被写体を見出し、フレームの内に決定する。この段階は先の引用では「価値判断」の語に相当し、彼はこれを芸術制作の内に捉えている。そして撮影における「価値判断」とは、当然ながら人間の身体の〈見ること〉すなわち知覚によって為される。このことから福原が問う〈撮影行為〉は、写真撮影の実際に即して次のような行程であると言える。すなわち——カメラを手にした人間は、まず世界を見ることで写すべき対象を発見する。そして対象を知覚し被写体としてフレーム内に定めたのち、シャッターを作動させて写し取る——という行程である。福原が「写真芸術」によって探究するのは、この行程を包括する意味での〈撮影行為〉である。

なお〈撮影行為〉の語自体は、福原自身が述べたものではない。詳しくは本論文で見えていくが、彼は自身の写真論で様々な表現によって、対象を写す行為を繰り返し問うた。この撮影の問いは福原の中で一つの思考の領域を形成し、「写真芸術」という理念の核になっていくのだ。本論文が考察の対象とするのは、この「写真芸術」を貫く、知覚の探究としての〈撮影行為〉である。本論文では、福原の〈撮影行為〉による知覚の探究が、彼の制作をいかに展開させ、またいかなる写真理論の開拓を果たしたのかを考察していく。

## 2 「写真芸術」の実践——写真作品と写真論について

福原の「写真芸術」における〈撮影行為〉を考察する上で、本論文が分析の対象と

するのは、彼が残した写真作品と写真論である。生涯を通じて制作と執筆を実践し、従来の研究でもこの二つの実践とともに紹介される彼であるから<sup>4</sup>、この二つを分析の対象とする必然性はある。では福原の「写真芸術」において、二つの実践はいかなる関係にあるのか。以下序論では、写真作品と写真論が発表された背景を概観し、本論文の見取り図をつくっておく。そして二つの実践の並行を確認することで、あらためて〈撮影行為〉という問題の所在を確認しておきたい。

まずは、福原の来歴とともに「写真芸術」の成立を見よう。彼は銀座の薬局であった資生堂の創業者、福原有信（1848-1924）の三男として1883年に生を受けた。日本で大学を卒業したのちアメリカへ留学し、その後ヨーロッパでの遊学を経て1913年に帰国する。帰国後の1915年には資生堂の経営に参画する（1927年には初代社長に就任）。この帰国前後に西欧の写真芸術運動に刺激を受けた福原が、新たな写真表現として構想したのが「写真芸術」である。この「写真芸術」なる名称自体が、絵画的加工を創造性の根拠とする当時の潮流「芸術写真」を反転した語であり、「芸術写真」とは根本的に異なる原理で芸術を打ち立てんとする企図を表現するものである<sup>5</sup>。このように「写真芸術」は、福原が強い信念を抱えて構想した芸術理念であり、同時に20世紀初頭の日本で展開された、当時としては先進的な芸術運動でもあった。

この「写真芸術」の活動は、1921年に写真団体「写真芸術社」を同人たちと立ち上げ、同年6月に雑誌『写真芸術』を創刊したことで一挙に動き始める。なお、アマチュア写真家をターゲットにした写真雑誌が次々創刊された当時であって、『写真芸術』は同人の写真作品や写真論の発表のみならず、海外の写真表現の動向も積極的に紹介した。非常に先駆的な内容であったことは、従来の写真史研究でも言及されている<sup>6</sup>。

福原の写真作品の発表は、まずこの『写真芸術』誌上で果たされた。遊学中のパリで撮影した写真群を、シリーズ作品《巴里とセイヌ》として世に問う。彼の作品は、「写真芸術」の理念、すなわち絵画の影響によらず写真による芸術を実現するものと受け取られ、注目を集めた。《巴里とセイヌ》は翌年には写真集『巴里とセイヌ』とし

<sup>4</sup> たとえば次のように紹介される。「福原信三は「光と其諧調」を提唱してめざましい作品活動と理論的指導をした[略]」（小沢、1986、p.149）。

<sup>5</sup> 福原は後年以下のように述べる。「写真芸術の樹立は、絵画芸術への反逆に終始するといっても過言ではない。絵画からの解放、それが第一砲火であった[略]」（福原、1943a、p.73）。「写真芸術」の名称については、光田（2006a）も参照。「「芸術写真」をひっくり返して「写真芸術」という新造語を旗印に掲げたのは、これまでの型にはまった凡庸な「芸術写真」を否定し、新しい写真表現を主張するためだった」（光田、2006a、p.48）。

<sup>6</sup> 写真芸術社の活動に関しては、光田（2006a）に詳しい。また『写真芸術』の先駆性に関しては、アルフレッド・スティーグリッツ（Alfred Stieglitz, 1864-1946）を中心とした、いわゆる「スティーグリッツ・サークル」に関わる写真家が紹介された点から説明されることが多い。特にポール・ストランド（Paul Strand, 1890-1976）の写真論 *Photography and the New God*（1922）が『写真と新なる神』の題で翻訳された事実は頻繁に言及される。この事実を含めて、アマチュア写真家を対象としながら、当時として「ハイブロー」な内容であったとの言及は、飯沢（1986）を参照。



て編まれ、当時にして破格の20円で発売された。これは日本における最初期の写真集として現在まで知られている<sup>7</sup>。

続けて第2作として、『写真芸術』誌上に解説文を含むシリーズ作品《光と其諧調》<sup>8</sup>を発表する。後述するが、「光と其諧調」の語は福原の「写真芸術」の理念を最も明確に示す概念として、生涯を通じて練り上げられていく。この《光と其諧調》も『光と其諧調 福原信三写真画集』[以下『光と其諧調』]として発表されて版を重ねた。このように活動が花開いた矢先の1923年にはしかし震災に見舞われ、写真芸術社と『写真芸術』を基盤とした活動には、一旦終止符が打たれる。だが復興後にすぐさま写真の活動が再開されると、それまで以上に多くの作品を発表する。「日本写真会」の創設など写真の普及に関わる仕事もしながら、1930年代には写真集『西湖風景』、『松江風景』、『布哇風景』を発表する。生前に出版された写真集は以上の5冊（『巴里とセイヌ』、『光と其諧調』、『西湖風景』、『松江風景』、『布哇風景』）があり、さらに晩年に編者として監修した『武蔵野風物』もある。加えて雑誌の口絵として掲載された作品は膨大な数に昇る。撮影が困難になる晩年まで制作は続いた。資生堂の社長職に就きながらの活動と考えれば、1948年に没するまでの約四半世紀にわたり、旺盛に写真作品を発表したと考えられる。

次に写真論発表の概略を見よう。作品制作とともに「写真芸術」の活動の主要素であったのが、写真論の執筆である。写真家が理論を著すこと自体は珍しくない。だが彼が生きた時代にあって、活動の全時期を通じて自らの写真論を発表し続けたことは、他に類を見ない。この意味で写真論こそは、本論文が福原の「写真芸術」を論じる上で、特に重要な分析の対象となる。写真論の発表も先述した『写真芸術』誌上で、1922年の4月号から「写真の新使命」と「連載：光と其諧調」の二つの連載によって開始される。前者の「写真の新使命」は、本論文の第1章で分析の対象とするが、「写真芸術」の基礎理論と言える文章である。彼はこの写真論で、芸術としての写真を確立すべく写真の本質を問う。絵画に追従するのではない仕方「写真芸術」を実現するためには、何を写真に写すべきか、写真家はいかに対象と向かい合うべきか

---

<sup>7</sup> 『巴里とセイヌ』は1922年に出版されるが、震災で在庫分とネガが焼失する。その後1935年に現存した写真集の複写版が再発された。さらに世紀を越し2007年には「日本写真史の至宝」シリーズの1冊として復刊されている。なお復刊版では題が『巴里とセイヌ』と改められた。題名に関しては、『写真芸術』の連載時は《巴里とセイヌ》として掲載された。最終的に福原自身の写真論における表記は「巴里とセイヌ」に落ち着く。そのため本論文もこれを用いる。また本論文において、写真集を示す場合は『巴里とセイヌ』、シリーズ作品を示す場合は《巴里とセイヌ》、両者を含む制作自体を示す場合は「巴里とセイヌ」と区別して表記する。

<sup>8</sup> 本論文での表記は、シリーズ作品は《光と其諧調》、『写真芸術』掲載の写真論を指す場合は「連載：光と其諧調」、1923年に出版された書籍『福原信三写真画集 光と其諧調』は『光と其諧調』に統一した。また序論第3節以降で扱う福原の理念を示す概念語に関しては、原則として、福原自身が用いたものは「光と其諧調」、先行研究における言及は「光と其諧調論」に統一する。

と、省察を重ねる。一方で後者の「連載：光と其諧調」は、福原自身が撮影した写真作品とその作品の解説文で構成されている。福原が作品たる写真を写すべく撮影の只中で、被写体を見出す過程が詳細に記述される。この二つの連載は著述のスタイルこそ異なるが、自身の撮影の経験を基に書かれた点では共通する。そしてこの共通点は、のちの多くの写真論にも一貫するものである。

福原は自身の写真論をいかに「写真芸術」の運動に位置づけていたのか。自らの執筆に対する言及は少ないが、晩年に出版された単著『写真芸術』の「自序」では、自身の写真論の課題と理解できる以下の記述がある。

それ [= 写真による芸術：引用者注] の発達向上が齎らされ、漸く世間一般の認識を得つつあるが、それは作品という結果に対する表面的の理解であって、どうしてその作品がここまで導かれたか、又どうして作品自体がかく有り得たか、その根底をなす理論付は、未だわれわれをして納得せしむる域には達して居ない（福原、1943a、p.1）。

「発達向上が齎らされ」、「世間一般の認識を得つつある」とあるように、彼が活動した時代は、写真による芸術の存在が広く理解されはじめる時期である。同時にアマチュア写真家による写真表現の流行も顕著であった。この記述からは、多くの者たちが写真を制作できるようになり、また一般に良いとされる写真表現の規範が形成されつつあったことが窺える。先述した「芸術写真」の潮流はその代表と言える。だが既に触れたように、彼が掲げる「写真芸術」は、そうした従来の写真表現とは根本的に異なり、〈撮影行為〉自体を芸術の根源とする新たな道筋を示す理念＝運動である。福原の写真論は、この「写真芸術」なる存在を明確に描き出し、広く知らしめるべく著されたのだ。

この一節で注目されるのは、「作品という結果に対する表面的の理解」を重視せず、「どうしてその作品がここまで導かれたか」、「どうして作品自体がかく有り得たか」という問いが挙げられ、「その根底をなす理論」が求められた点である。福原の写真論の眼目は、完成された写真作品を論じることにはなく、写真作品が制作される過程を問うことによって「写真芸術」が生み出される原理を描き出すことにある。本論文の考察によって明らかになるのは、福原の写真論が、一貫して制作の過程を詳述したことである。さらに福原の制作とは〈撮影行為〉を核とする。つまり彼の写真論とは自身の〈撮影行為〉を詳述するものであり、そのために〈撮影行為〉における

知覚を根底から問うものなのだ。

そしてこの知覚の問いが、数多の写真論を貫いている。福原は主に写真雑誌を舞台に、生涯を通じて様々な種類の文章を書き、この問題を繰り返し論じた。「写真の新使命」のような原理を問う硬質な芸術論だけでなく、「連載：光と其諧調」のような自作の解説文でも、知覚の問いは常に根底に据えられている。さらには随筆の形式で、撮影旅行の紀行文や技術の指南など多岐にわたる文章を書いたが、これらについても同様である。こうした文章は一見すると雑文に見えたとしても、どれもが自身の〈撮影行為〉における知覚の問いを刻んでおり、本論文で検討すべき写真論のテキストに値するものである。

まとめよう。「写真芸術」において写真作品の制作と写真論の執筆は別々にある実践ではない。カメラを構えて撮影する経験は理論を書く論拠となり、また理論を書く過程で練り上げられた思考は、制作すなわち〈撮影行為〉の推進力となった。つまり福原が掲げた「写真芸術」において、作品制作と写真論の執筆は、〈撮影行為〉という自らの経験を要にした、一つの創造として展開されていくのである。

### 3 「光と其諧調」と〈撮影行為〉における知覚の問題

このように〈撮影行為〉における知覚の問題を抱え持つ福原の写真論において、最も重要な語は、先述した通り「光と其諧調」である。これは福原による造語だが<sup>9</sup>、『写真芸術』誌で「連載：光と其諧調」が発表されて以来、彼が著した多くの写真論で用いられてきた。後年福原は「光と其諧調とは、論理学上の命題として写真芸術それ自体であり本質そのもの」<sup>10</sup>と述べており、自身の提唱する「写真芸術」の核心を示す語だと分かる。なお多くの先行研究において、福原の考えは「光と其諧調論」と称されており、彼の存在および「写真芸術」を説明する上で最も重要な理論と見做されている。

では福原は「光と其諧調」の語で何を主張したのか。次節で先行研究を整理するためにも、また本論文の意義を明らかにするためにも、手短かに捉えておきたい。加えて先行研究で「光と其諧調論」とともに頻繁に言及されるのが「俳句写真論」であり

---

<sup>9</sup> この語は写真論でも繰り返し言及され、都度の論旨から説明された。『日本写真会会報』（1929年2月号）掲載の「光と其諧調の義解」では、この語の「と」の意味を巡って議論し、「光と其諧調」は「光及其諧調」と解釈（福原、1929a、p.5）するなど、この語＝理論は生涯問われ続けた。

<sup>10</sup> 福原、1943a、p.2。

11、これについても本項で触れておく。詳しくは本論文第3章で考察するが、この「俳句写真論」は、基本的に「光と其諧調」の発展的理論と考えられる。それゆえこの序論では、まず「光と其諧調」を対象として、この語が〈撮影行為〉における知覚の問題と関わることを確認し、第1章以降での議論の足掛かりをつくっておく。以下では『写真芸術』（1922年4月号）掲載の「連載：光と其諧調」第1回の冒頭文〔以下「連載：光と其諧調1」〕を参照し、「光と其諧調」の骨格を簡潔に紹介しよう。

画面のよく調和された調子——光線の強弱によって生ずる濃淡の調子——は写真の表現では第一義のものである。光線が生命である写真にその調子がなかったらペンキ塗の看板とえらむ所がない。それで写真に対する自分達の見界は、なるべくその調子をしっかりとつかんで行きたいと思っている。しかしこれはなかなかむずかしい事で考えた様には行かないかも知れないが、一步一步その試みをやつて、何所の点迄その諧調を画面に出せるものか、写真術の能力が那迄迄働くか、又自分達の頭が光その物の本体を写真術によってつかめるかを極めて見たいのである（福原、1922c、p.18）。

最初の一文「画面のよく調和された調子——光線の強弱によって生ずる濃淡の調子——は写真の表現では第一義のものである」には、福原が「写真の表現」に求めるものが端的に示される。当時の写真とはモノクロームであるから、写される一切はカメラという機械により「光線の強弱」として捉えられ、白から黒に至る「濃淡の調子」に変換されて、印画に現われることになる。この「調子」が「よく調和された」状態が福原の求める「写真の表現」であり、また「諧調」の語が表すところである<sup>12</sup>。

この論述の前提となるのが、次の文の「光線が生命である」の部分である。写真にとって光線が生命であること、つまり光なくして存在できないことは、紛れもない事実であり本質である。福原は「光と其諧調」という考えを、この写真の本質に据えた。そして印画に「諧調」を求める必然もこの点にある。写真の生命を光と捉え、その生命=光を生きさせ、活かしきるためにこそ印画の「諧調」は求められるのだ。

以上はしかし、福原が求める「写真の表現」についての論述である。言い換えれ

<sup>11</sup> この「俳句写真論」の語は、福原自身によるものではなく、のちの論者が福原の俳句への関心を論じる際に用いた語である。本論文第3章でその成立を含めて議論する。

<sup>12</sup> 「諧調」は、調和の取れた調子を意味し、明暗の変化および段階を示す「階調」とは異なることに注意しておきたい。

ば、作品となった印画を説明する論述である。ここから彼は制作の過程を問う。つまり印画の「諧調」は、いかにして実現できるのかを問うのだ。この問いに対して福原は、「その調子をしっかりとつかんで行きたい」、「自分達の頭が光その物の本体を写真術によってつかめるかを極めて見たい」と探究の方針を示す。この冒頭文では「その調子」、「光その物の本体」を〈つかむ〉ことが重要とされる。〈つかむ〉の表現からは、制作の内の撮影の場面が想起される。「調子をしっかりとつかんで」は、光を注視する様と理解でき、また「写真術によってつかめるかを極めて」は、光景に写すべき一瞬間を見極めてシャッターを開く段階と読み取れる。このように「連載：光と其諧調1」の記述では、写真制作における撮影の段階が問題とされ、特に「光の調子」を知覚することの重要性が述べられている。

印画の「諧調」を実現するために、「光の調子」を掴むべく、撮影における知覚を問題とすることは、一見するとあまりに当然の道筋とも思われる。だが、ここで福原が活動した背景を考慮すれば、必ずしもそのようには言えない。まずもって「諧調」を印画に実現するだけならば、制作の行程のプリント（引き伸ばし）の段階、またはプリント後の加工や修正でも、ある程度まで可能であるからだ。実際に、当時主流の「芸術写真」の印画は、加工や修正、撮影時の演出までを含めた操作を芸術制作のよりどころとした<sup>13</sup>。福原の「写真芸術」とは、こうした「芸術写真」の考えとは異なり、〈撮影行為〉それ自体を芸術制作の中心に据えるものである。ゆえに「光と其諧調」では、求める印画を制作すべく〈撮影行為〉における知覚の重要性が説かれるのだ。最後の文の「自分達の頭」とは、まさに人間の知覚を司る中枢を意味するものであり、これが「諧調」の実現に通ずることが示される。そして、続く記述ではより具体的に〈撮影行為〉における「頭」、すなわち知覚の問題が論じられる。

自分達の考えでは、先ず光と諧調を画面の上で試みようとするれば、印画撮影の際在来の意味の線、形、乃至は構図とかいうものを全然頭の中から取り去って、光が非常に調子と調和されている自然を発見した時、印象を与えたその自然だけを写す事を試みるに過ぎないのである。説明が甚だ簡単であるが、要はこれ、自然と光の調和という事である（福原、1922c、p.18）。

この一節の「在来の意味の線、形、乃至は構図」は、撮影する者が有する知と理解

---

<sup>13</sup> 「芸術写真」の過度の演出に関しては、福原が十代の頃に所属した写真倶楽部での経験が、のちに批判的に回想されている。「或有名な方などは、京都金閣寺の池に水を投げて水の飛散したのを撮影し、それに応学の筆になる鯉を二重焼しての一等賞をとったなどのエピソードも御座いました」（福原、1923d、p.15）。

できる。「意味の線」は対象が何であるとの観念であり、「形」は目に見える形態を指し、「構図」はフレームに収める作為であると読み取れる。福原は「印画撮影の際」に、以上の知を「頭の中から取り去って」しまうことを説く。つまり彼が求める〈撮影行為〉とは、あらかじめ持ち合わせた知や観念および作為によらず、対象を見つめる中で「光の調子」を知覚し、その知覚に基づいてカメラのシャッターを開く行為なのだ。本論文の議論を先取りすれば、こうした知覚を根源とする〈撮影行為〉は、写真論の執筆により反省的に練り上げられ、「即興」という方法として掘み出され、また「直観」という概念として理解されるようになる。この点については、本論文の第1章で詳述しよう。ともあれ、以上の議論をまとめれば、福原の「光と其諧調」とは、光を生命とする写真の原理に基づき、光が生じる一瞬間を見出すこと——〈撮影行為〉の只中にある人間の知覚を基礎とすること——を主張した写真理論なのである。

このように「光と其諧調」の語を、彼の論述に即して理解したとき、福原の芸術理念は、先行研究でしばしばそう説明されるように<sup>14</sup>、表現された印画上の「諧調」の探究を至上の課題としたのではない、との事実が浮かび上がる。福原が写真論を通じて絵画と写真の差異を特に強調したことで、画面上の表現の問題として受け取られたためか、あるいは「写真芸術」の理念＝運動の初期において「写真の印象主義」というフレーズが用いられたことで眼目は取り違えられ、画布の筆跡の如きものとして「諧調」が理解されたためか<sup>15</sup>、先行研究では「光と其諧調論」は、完成された印画の問題として論じられる傾向にある。だが福原が「写真芸術」を通じて問うたのは、印画の質である以上に、そうした印画を生み出す制作の過程であり、制作の過程の中心に据えられた〈撮影行為〉における知覚の問題なのである。本論文はこの点に着目する。

なお先述した通り、福原の写真論に関して「光と其諧調論」とともに頻繁に言及されるのが、「俳句写真論」である。福原は1920年代中盤以降に、俳句と「写真芸術」の共通を説く、独創的な主張を展開した。この主張は多くの論者によって「俳句写真

---

<sup>14</sup> 「光と其諧調論」に対する一般的な説明は、たとえば以下の記述である。「[略] 写真の芸術性は光の微妙な諧調によって自然詩を具現化することにあるという理論を発見した信三は、これを「光とその諧調」と名づけ、その理論にもとづいた実験作品とともに[略] 発表した」（田中、1970、p.129）。

<sup>15</sup> 福原の用いる「印象」の語について、従来の研究では、絵画の「印象主義」との関連性が指摘されてきた。確かに福原自身がヨーロッパへの遊学で同時代の芸術から強く影響を受けたことを語っており、また署名はないが『写真芸術』（1921年9月号）には「写真の印象主義」と題された文章が掲載されている。以下の論述には福原の考えも反映されていることが推察される。「写真の印象主義は、描こうとする物体の総ての細部をコツコツ写し取る事なく、目に映ずる主要な点のみを、大胆に自由な手法をもって描き出して、其の物体の真髄を掴もうとする、正しい努力である」（写真芸術、1921、p.2）。だがのちに「写真の新使命」の執筆を通じて、福原の「印象」は、絵画における「印象主義」の影響から次第に「写真芸術」に独自の概念として練り上げられたと考えられる。

論」と呼称されている<sup>16</sup>。詳しくは本論文第3章で論じるが、飯沢耕太郎（1954-）も指摘するように<sup>17</sup>、この「俳句写真論」は「光と其諧調論」と通底する理論と理解できる。本項で見たように「光と其諧調」という考えの根幹には〈撮影行為〉における知覚の問題が見出されるが、同様に「俳句写真論」にもこの問題は通底する。つまり従来の研究において、「光と其諧調論」と「俳句写真論」と称される福原の主張は、〈撮影行為〉における知覚を問う「写真芸術」という一つの営為の下で、ともに基礎理論と理解できるのである。

#### 4 先行研究をめぐる状況

以下では、この「光と其諧調論」と「俳句写真論」を基点に先行研究を概観しながら、あらためて本論文の目的を示そう。はじめに確認すれば、写 真 家 = 写 真 理 論 家 と しての福原信三を対象として、「写真芸術」の核心を論じる研究は、現在に至っても存在しない<sup>18</sup>。彼が生きた時代から写真作品や写真論に対する批評は存在し、現在では日本の芸術写真史の殆どにその名が記されている一方で、こうした現在通説となっている歴史記述の多くは、前項で述べた「光と其諧調論」と「俳句写真論」の語を鍵として、福原を説明することに留まるものである<sup>19</sup>。あるいは資生堂の社長を務めた彼には、雑誌の出版や団体の創設とともに、ギャラリー運営に伴う同時代の芸術家のパトロン的な顔もある。そうした活動に焦点を当て、写真界の重要人物として福原を紹介する記述も存在する<sup>20</sup>。しかし繰り返せば、福原を写真家 = 写真理論家として捉え、その制作と理論の核心を論じる研究は少ない。そして何よりも先行する研究では、その議論の中心に〈撮影行為〉における知覚の問題が据えられることはなかつ

---

<sup>16</sup> 「光と其諧調」は福原自身が唱えた語であるのに対し、「俳句写真論」はそうではない。福原がたびたび「写真」と「俳句」との共通性を説いたことが、のちの論者により「俳句写真論」と定式化された。この問題も含め、彼の俳句と写真をめぐる思索に関して、詳しくは本論文第3章で論じる。

<sup>17</sup> 「信三はその後「光と其諧調」論のヴァリエーションとして俳句と写真の共通性を説くようになる。いわゆる「俳句写真論」である」（飯沢、1994、p.19）。

<sup>18</sup> 戸矢（2012）は、福原を研究の対象とした唯一の単著であり、彼の生涯を辿り尽くすものだが、主に実業家としての福原に焦点を当てた研究である。

<sup>19</sup> 一般的な説明として以下を参照。「画面のよく調和された調子——光線の強弱によって生ずる濃淡の調子——は写真の表現では第一義のものである。」という写真観は、ピグメント印画のもつ重苦しい表現に不満を持つ写真家たちに大きな影響と新しい方途を示すものであった。プロマイド印画紙にストレートに引伸した作品は、光と影がつくり出す微妙な階調の中に「自然」を還元してとらえようとするものである。それは対象を造形的に把握表現することよりも、「自然からの美を直観」する態度が重要視され、のちに「俳句写真論」を提唱することになるのだった」（金子、1992、p.10）。

<sup>20</sup> 以下を参照。「写真の実作者がギャラリーを持った代表例としてA・スティーグリッツの291画廊（1905）があるが、福原もまた資生堂アートギャラリーを1919年に持ち、多くの芸術家を育てている」（大野、1989、p.68）。

た。福原が自らの写真論で繰り返し唱えたにも関わらず、この問題はこれまで考察されなかったのである。こうした事態はいかなる理由によるのか。以下では、福原の「写真芸術」の核心へのアプローチが困難とされる要因を見定めるため、現在までの研究の要点を時系列で辿ってみよう。

まず福原が同時代のアマチュア写真家に影響を持った一方で、当時の批評家は、彼の写真作品と写真論に対して、比較的厳しい評価を与えている。戦前から日本の写真批評を牽引した伊奈信男（1898-1978）は、写真集『巴里のセイヌ』の表現としての先駆性や、雑誌『写真芸術』の試みを評価する一方、「光と其諧調論」について、「写真の独自性をあまりに狭く解釈し、光の印象のみに心奪われ、光とその調和にのみ眼を向けた」と評し、さらに「俳句写真論」に対しては、「俳句は写真と同一であるという認識」のために「現実の社会や生活とは無関係に芸術写真に安住していた」との明らかな批判も向けている<sup>21</sup>。この論調は、戦後に多くの写真批評を書いた渡辺勉（1908-1978）にも共通し、一般的な評価であったことが窺える<sup>22</sup>。以上の評価は、当時「新興写真」「リアリズム写真」といった新たな芸術運動が次々提唱される中で、福原の「写真芸術」がこうした動向に目もくれず一貫した姿勢を保ったことに対する問題提起であり、つまるところ「写真芸術」という運動の姿勢を問うた、現在から見れば論争的な性格の批評と考えられる。福原は執筆を通してそうした批評に応答もしたが<sup>23</sup>、基本的に時流に影響されず、自らの探究を進めていったと考えられる。

福原に関する言説が更新される契機は、金子隆一（1948-2021）らが指摘するように<sup>24</sup>、日本写真家協会編（1971）で、ある程度まで福原の構想を汲み取る形での批評が為されたことに端を発する<sup>25</sup>。そしてこの考察を引き継ぐ形で、より積極的な「再評

<sup>21</sup> 本段落引用箇所はすべて、伊奈、2005、p.107による。

<sup>22</sup> 「彼が黒から白、明から暗へのグラデーションによる表現のうちに、写真の芸術的可能性を求めたことは、時代が時代であっただけに、確かにすぐれた見解にはちがいないが、しかし福原は、写真のもう一つの特性である再現性を理解していなかった」、「物質感というものへの意識に乏しく、俳句の作因に写真の方向を求めて詠嘆的な花鳥諷詠主義となり、盲信的な階調万能主義にまでなった」（渡辺、1964、pp.36-37）を参照。ただし渡辺が秋山轍輔（1880-1944）を例に挙げ、「絵画主義」を説明する中で、「彼 [= 福原：引用者注] の写真観を、秋山のそれと同列に扱うのはまちがっている。少なくとも彼の場合は、絵画追従主義ではなかった」（渡辺、1964、p.24）と捉えた点は注目される。

<sup>23</sup> 『アサヒカメラ』（1927年3月号）掲載の合評（和田・福原・仲田、1927）で示された仲田勝之助（1886-1945）の批判的論考に対し、その後自身の写真論で反論した。仲田は福原を含む会員の写真に対して「自然はあるが、生活がない」と述べ、表現としての穏当さと会員の作品の画一性を批判的にコメントした。福原はこの批判の後、自らの写真論でこの「自然はあるが、生活がない」という指摘を取り上げている。特に福原（1927b）では、仲田の名とコメントを挙げて、それを端緒に自身の考えを述べている。

<sup>24</sup> 日本の「芸術写真」の「再評価」については、金子（2011）に詳しい。また同様の史観は打林（2015）でも、『日本写真史 1840-1945』の記述と飯沢の仕事に金子の研究を加えて概説されている。

<sup>25</sup> 日本写真家協会編（1971）の「芸術写真」の項目の記述による。「彼 [= 福原：引用者注] の認識は思いのほか明晰で、科学的で、写真の本質にふれるものを持っていた」（日本写真家協会編、1971、p.397）。また従来の評価（伊奈、渡辺）に対して、「われわれは次の時代の写真家たちが全体としては不毛であった「芸術写真」の時代を痛切に批判しつつ、新たな写真表現を求めていったことを知っているが、次の時代——写真史上これまで「新興写真」と呼ばれていた時代——が、むしろ見逃した一つの点は「自然と人間の関連性」ということであつたようにも思う」（日



価」を試みたのが、飯沢が1986年に上梓した『「芸術写真」とその時代』である。飯沢は、「写真史の記述において「芸術写真」はほとんどかえりみられることがなかった」<sup>26</sup>と指摘する。憤りさえ感じさせる飯沢の主張の意図は<sup>27</sup>、伊奈に代表される戦前から戦後に至る写真批評の布置を問い直すものと考えられる。この飯沢の「芸術写真」の「再評価」という議論で、福原はその起源にして最重要人物と見做された。結果として飯沢の考察が写真家＝写真理論家としての福原の存在に光を当て<sup>28</sup>、後の論者が積極的に論じる道が拓かれたと言える。

しかし本論文の立場からは、この「再評価」に基づく福原に対する考察が、飯沢が主な研究対象とする「芸術写真」の枠組み内で為されたことに注意しておきたい。飯沢の「芸術写真」とは、20世紀前半の日本の写真表現の全体像を捉えるための概念装置であり、この内には福原が乗り越えんとした絵画に依拠する写真表現も含む。つまり飯沢による「芸術写真」の「再評価」は、福原自身の「写真芸術」の理念とは異なり、この活動を「芸術写真」なる大きな動向の内に捉えるものだ。加えて指摘すれば、こうした視座（「芸術写真」内の一潮流として「絵画主義」、「新興写真」、「リアリズム写真」と並列に福原の「写真芸術」を捉える視座）では、福原の制作の過程までが議論されることはなかった。

光田由里（1962-）はこの点をめぐって、「彼は「絵画的」なものの批判者であったのに、現在の目で見ると、写真の「芸術」性と彼のいう「絵画」性の差が不明瞭に感じられるために、福原自身を「絵画的な芸術写真の巨匠」と位置づけるような混乱がある」と指摘する<sup>29</sup>。そして飯沢による「芸術写真」の「再評価」では相対的に見えづらかった、福原の独自の「芸術」概念に光を当てる。光田の研究は、福原の存在を「芸術写真」の一写真家ではなく、独自の創造を為した写真家＝写真理論家と捉える視点を与えた。これによって、はじめて福原の写真作品自体が分析の対象となったこ

---

本写真家協会編、1971、p.398）とある。この「自然と人間の関連性」という点は、本論文が論じる福原の「写真芸術」の核とも通底し、重要な指摘と考えられる。なお、先述した金子（2011）、打林（2015）では、この論考は多木浩二（1928-2011）の手による文章とされており、これは通説と考えられるが、明確な署名がないことから、本論文では「日本写真家協会編」とした。

<sup>26</sup> 飯沢、1986、ii。

<sup>27</sup> 「写真の本質的な機能とされる、カメラやレンズの鮮鋭な描写力を無視して、既に芸術の一ジャンルとして確立していた絵画の構図や明暗法を完全に模倣したものとして、否定的な評価を受け続けてきた。[略]これまでの否定的評価は彼らの積極的な活動の意味と、「芸術写真」の理念のもとに生まれた作品が放つ独特の魅力を、全く無視したものであるといわざるをえない」（飯沢、1986、ii）を参照。

<sup>28</sup> 1990年代には2回の大規模な回顧展に加え、飯沢も編集を務める岩波書店のシリーズ「日本の写真家」に選抜された。日本写真史を全40冊により網羅する企画において、福原は弟であり「写真芸術」の同人でもあった福原路草（1892-1946）とともに、第3巻で紹介された。なお第1巻（『上野彦馬と幕末の写真家たち』）、第2巻（『田本研造と明治の写真家たち』）は、いずれも日本に伝来して以降の写真の普及を語る意味も大きい。飯沢は福原および路草を、「日本の風景写真の原点」（飯沢、1997a、p.6）と紹介しており、以上の言説は現在まで福原を説明する基調となった。以上の「再評価」が福原を「日本の写真作家の原点」に位置づけたと考えられる。

<sup>29</sup> 光田、2006a、p.35。

との意義は大きい。

光田の研究では「モチーフと構図」の点から、福原の写真作品に固有の「型」が見出され<sup>30</sup>、また精緻な分析に基づき、福原が写真作品を作り上げた過程が言及される<sup>31</sup>。だがやはり制作過程としての〈撮影行為〉は問題とされず、〈撮影行為〉の基点となる知覚の問題も考察の外に置かれている。この問題設定に関しては、福原の写真写真家アルヴィン＝ラングドン・コバーン（Alvin Langdon Coburn, 1882-1966）と、コバーンが師事した美術教育者アーサー＝ウェズリー・ダヴ（Arthur Wesley Dow, 1857-1922）の影響を通して考察した以下の記述、「[略] 信三が写真を光線芸術ととらえ、印画を「光と其諧調」すなわち「光のグラデーション」にすべて帰する態度こそは、コバーン／ダヴの「濃淡」の重視に極めて近い写真観なのである」<sup>32</sup>に読み取れる。こうした分析により、議論の視野が広がる——日本の「芸術写真」の枠組みを超え、20世紀前半の視覚芸術に通底する問題として論じる可能性が開かれる——一方で、福原の制作の過程にアプローチする光田の研究でも、「写真芸術」および「光と其諧調」は、やはり主として印画に表現された「諧調」の問題として論じられていることが分かる。つまり「諧調」を実現するために求められた、〈撮影行為〉における知覚の問題が焦点となることはなかったのだ。

しかしここには、福原の〈撮影行為〉を俎上に載せる際の困難が想定されよう。この困難は、たとえば金子による以下の評価、「福原の写真への態度は、写真論として体系化した理論というよりも、もっと主体の態度のもち方——作法といった方が適当だろう」<sup>33</sup>に表れている。金子がこうした理解に至るのは、特に福原の写真論の語彙に起因すると考えられる。福原は写真論で西欧近代的な「作家」、「作品」概念からは容易に理解し難い「直観」、「人格」、「主客合一境」などの語を用いて自らの制作すなわち〈撮影行為〉を説明した。そのために彼の理論「光と其諧調」が持つ「光の調子」を画面に実現するという明確な方向が理解できる一方で、詳しく検討しようとすればこうした諸概念が読解を限定づける。この帰結として金子が述べるように、

<sup>30</sup> 以下を参照。「[略] 俳句の題材となるような小さな美を前景に、ぼかした背景と対比的に重ねるやり方も彼の得意としたところである。画面の上または上下二辺に沿う水平線とそれを支える対角線の構図は、福原作品の骨格を成している。これらが、単純化されて余白の多い端正な画面のうちに浮かび上がってくる。彼には型があるのだ [強調点：引用者]」（光田、2006a、pp.42-43）。

<sup>31</sup> 福原の印画のプリントおよび写真集に掲載された際の質に関しては、光田（2006b）で詳しく分析されている。

<sup>32</sup> 光田、2006a、p.66。なおコバーンおよびダヴからの影響については、光田（2006a）でも示す通り、今橋映子（1961-）による「巴里とセイヌ」の分析が基になっている。今橋（1993）が発表された後、光田は今橋の考察を先行研究として引用している。今橋（2003）では注釈でこの関係をまとめており、現在の福原研究の基礎的な文献とされていることが示されている。「本章初出論文発表（1993年）後、ここで論述した福原／コバーンの関係性については、拙論が定説として了承されるに至っているようである」（今橋、2003、注 p.52）。

<sup>33</sup> 金子、1987、p.26。

「理論というよりも」、「主体の態度」の問題として結論づけることへ導かれるのだ。これは「俳句写真論」も同様である。

しかしこうした先行研究をめぐる状況にこそ、福原の「写真芸術」を内側から、つまりカメラを手にした彼の知覚の側から読み解く意義が見出される。写真作品と写真論を読み解くことで明らかにされる〈撮影行為〉における知覚の問題とは、彼自身の主張に即して言えば、「作品という結果に対する表面的の理解」を超えるべく求められる。言い換えれば、「写真芸術」を対象として、それが生み出される原理を捉えるべく必要とされる議論の枠組みなのだ。この点に本論文の問題設定の意義がある。

以上の先行研究に加え、本論文が対象とする福原の〈撮影行為〉に言及した論考も近年になり、僅かに存在することを補足しておく。大廣（2003）は、「福原の写真論と俳句との密接な関係を写真史とは別の視点から [強調点：引用者]<sup>34</sup>捉える立場から、「瞬間性」という概念の下に議論している。従来の研究では扱われることの少なかった「俳句写真論」を取り上げ、俳句研究の側から詳細に検討することで、「福原の写真論は、写真の構造、撮影行為、視覚へと跨る総合的・有機的なものである」<sup>35</sup>と捉える論考は、本論文の立場からも意義が大きい。大廣の提示した読解は、〈撮影行為〉を問題化するものであり、また福原の俳句への関心が〈撮影行為〉における知覚の問題を考察する際の参照点となり得ることを示すものでもある。

また、甲斐（2021a）は「日本の写真文化を形成してきた美意識」としての「スナップ写真」の問題系から、写真論の「即興」の語に着目し、福原の考えを読み解く<sup>36</sup>。甲斐は、福原が写真論で述べた象徴主義の画家の時間概念と、写真に見られるソフトフォーカスの効果を関連づけ、福原の写真実践の中心に、単純な「動きの瞬間を捉えた写真」ではない、「時間の厚み」を含む「無時間性の印象」を見出す<sup>37</sup>。以上の議論は、本論文の問題設定と直接には重ならないものの、福原の創造行為の中心が〈撮影行為〉にあり、それを裏づける証左として写真論が位置づけられることを示している。

まとめよう。先行研究において福原の「写真芸術」は、彼自身が写真論の課題とした制作の過程の問いの側からは十分に考察されていない。つまり〈撮影行為〉における知覚の問題として論じられることがなかったのである。これに対して本論文は、福

---

<sup>34</sup> 大廣、2003、p.178。

<sup>35</sup> 大廣、2003、p.188。

<sup>36</sup> 甲斐（2021a）の特に「第1章 スナップショットの誕生——瞬間のイメージ」を参照。また、福原への言及はないが、「撮影行為」という観点から写真を論じる意義を示している点から、甲斐（2021b）も参照されたい。

<sup>37</sup> 甲斐、2021a、p.28。

原の〈撮影行為〉を考察の中心に据える。さらにこの〈撮影行為〉を知覚の探究として捉えた上で、この探究を軸として「写真芸術」という営為を論じることを目的とするものである。

## 5 〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の結合

このように福原の「写真芸術」の中心には〈撮影行為〉における知覚の問題があり、しかしながら、その問題は未だ解明されていない。本論文はこれを課題として、福原の写真作品と写真論という二つの実践を分析することを試みるものだ。この分析を行う上では、そもそも写真の撮影とはいかなる行為なのかを、知覚という概念との関係で正確に理解しておかねばならない。さらに議論の前提として、知覚という語をどのような意味で用いるのかを定義する必要もあるため、こうした前提を本項で示す。

本論文では、写真の撮影を構成する最小要素を「人間」と「カメラ」として考える。1枚の写真が生み出されるためには、生きて動く「人間」の存在と、外界を写し取る機能を備えた「カメラ」という機械の存在が必要である。そして〈撮影行為〉を論じるためには、二項の関係が問われなければならない。すなわち「人間」と「カメラ」は、撮影の場面でどのように在り、どのように関わるのか、という問いが成り立つ。以下本項ではこの問いを展開するために、基礎となる考えを示しておく。

前田英樹（1951-）は映画をモチーフとした考察において<sup>38</sup>、アンリ・ベルクソン（Henri Bergson, 1859-1941）が提起した「イマージュ」を導きとして<sup>39</sup>、人間の知覚を、そして写真を含めた機械映像を、さらに両者の結合を論じている。本論文が〈撮影行為〉における知覚の問題を議論する上で、この映像＝知覚論を参照すべく、以下では順を追って論旨を見ていきたい。

前田＝ベルクソンによれば、まず人間の身体における知覚について、「中枢性を持ったこのイマージュ [= 身体：引用者注] が知覚において行えることは、それら [= 対象：引用者注] を行動の必要に応じて縮減させ、制限づけることだけである」と説明

---

<sup>38</sup> 以下の議論では前田（1993）、および前田（1996）における映像と知覚についての理論 [以下「映像＝知覚論」] を参照する。

<sup>39</sup> 前田によれば、「ベルクソンの「イマージュ」は、まず一義的には「物質」の異名にほかならないと言っていい。銃はイマージュであり、猟師が寄りかかる岩はイマージュである。これらの物質と身体とが異なる点はただひとつ、後者だけが受け取った刺激を選択された行動に送り返す中心となりうることでしかない」（前田、1993、p.15）と説明される。

される<sup>40</sup>。この知覚による対象の「縮減」という原理を踏まえれば、〈見ること〉とは身体による知覚が外界に充満する光を縮減する（＝差し引く）ことで成立すると言える。すなわち〈見ること〉は身体が対象に何かを、たとえば「意味」なるものを付与することではない。知覚はあくまでも「縮減」としてはたらくのだ。この知覚（＝〈見ること〉）の「縮減」というのはたつきは、人間が生きて活動する中で、眼という器官が膨大な光を受け取りながらも、行動の有用性の点から多くを捨てているという事実により理解することができよう。

そして前田は外界に充満する光を縮減する点から、人間の知覚の原理とカメラの原理が通じるものであると考える。カメラという機械をその原理において理解すれば、レンズの「絞り」と呼ばれる機構（原始的なカメラ・オブスクーラであればピンホール）が、外界の光を縮減する暗箱である。そして縮減された光は、その暗箱の内部に倒立した視覚像を出現させる。この像を固定しようとするれば化学的な行程が必要だが、像が出現する現象自体は光の存在＝運動をカメラという機械が縮減した結果であり、原理的には一切人間の介入を必要としない。この事実から前田の議論では、機械映像は人間の身体とは異なる知覚、すなわち「カメラによる知覚」によって生み出される、という考えが導かれる<sup>41</sup>。

以上のように、人間とカメラはともに外界に充満する光を縮減するはたつき（＝知覚）を有する。だが同時に、人間とカメラはその本質において絶対的に異なる存在である。人間は目的を持ち自ら動く存在である。人間の知覚はその行動の有用性に即してはたつき、絶えず外界の刺激を受け取りながら知覚の態勢を構成し続けるのだ。このことから前田は、人間に成立する知覚を「〈中枢的〉なもの」と述べる<sup>42</sup>。他方で当然ながら、カメラは自ら目的を持たず動かない。しかし目的を持たず動かないこのカメラという機械は、そうであるにも関わらず、外界の光を縮減するという人間の知覚と共通する原理によって、その内に視覚像を生み出す。この「カメラによる知覚」の性質は、人間の「〈中枢的〉知覚」に対置されるものとして、前田によって「〈即自的〉」<sup>43</sup>ないしは「(カメラによる)非中枢的な知覚」<sup>44</sup>として示される。そして映画

---

<sup>40</sup> 前田、1993、p.15。

<sup>41</sup> 「カメラによる知覚」については以下を参照。「[略] 撮影はその全体が一種の知覚であり、しかもこの知覚は、カメラという神経系のない機械によってなされるのである」（前田、1996、p.18）。

<sup>42</sup> 「〈中枢的〉なもの」は、以下の論述による。「身体による知覚が、イメージと世界の全体とのあいだに生み出す度合いの差異は、あくまでも〈中枢的〉なものだが [略]」（前田、1996、p.21）。

<sup>43</sup> 〈即自的〉の語は以下の論述による。「カメラによる知覚が、イメージと世界の全体とのあいだに生み出す度合いの差異は完全に〈即自的〉、つまりただそれ自身で存在している」（前田、1996、p.21）。

<sup>44</sup> 「(カメラによる)非中枢的な知覚」は以下の論述による。「制限を行うものは、カメラによる非中枢的な知覚であり [略]」（前田、1996、p.23）。

を対象に展開される前田の議論では、この〈中枢的〉知覚と〈非中枢的〉知覚が、映画の原理の根源たる写真を撮影する行為において、いかなる関係にあるかが論じられるのだ。写真の撮影は、〈中枢的〉知覚と〈非中枢的〉知覚の性質の差異（中枢性／非中枢性）に基づき、次のように説明される。

写真機はいかなる身体の中枢性も蔵してはおらず、写真が持ち込む静止には、充満する持続の非中枢的な切断だけがある。この切断は、どのような肉眼も行うことのできないものであり、ここでは持続の切断面としての〈物質〉が、行動上のすべての躊躇、すべての選択を取り払って顕われてくる。多くの場合、写真家の技術とは、このように顕われてしまう〈物質〉を、何らかのスタイルによって制限することだろう（前田、1996、p.102）。

この一節では「写真機」が備える〈非中枢的〉知覚が引き出すイメージが、人間の知覚にとって、いかなるものであるかが示される。持続し、流動する世界の中に生まれ出る写真像の絶対的静止は、まさに「非中枢的な切断」と呼べるものであり、その像を見慣れた者は意識しないが、つねに人間の知覚を超え出た、言うなれば異物としてのイメージである。前田の議論では、人間の知覚を超えたこのイメージは〈物質〉とも言い換えられている。

同時に、人間が自らの必要から1枚の写真を撮る際には、その写真に顕われ得る知覚を超えたこの〈物質〉を、人間の知覚に受け取り得るイメージとするための「何らかのスタイルによって制限すること」、言い換えれば、〈中枢的〉知覚による制御が必要とされると考えられる。この意味では、たとえば自らが美しいと思う風景を写す者も、被写体の要望に従い肖像を写す者も、等しく〈中枢的〉知覚による制御を行っていると言える。つまりカメラの〈非中枢的〉知覚が、つねに人間の知覚を超えたイメージを生み出し得る一方で、それを扱う人間は必ず自らの〈中枢的〉知覚による制御を行うのだ。ゆえにどのような写真の撮影であれ——人間とカメラがそれを為す限りで——、写真が写される瞬間には、その1枚に唯一の仕方で、〈中枢的〉知覚と〈非中枢的〉知覚が動的に編成されている。さらに言えば1枚の写真とは、それが何を写したどのような写真であれ、〈中枢的〉知覚と〈非中枢的〉知覚との（浸透とも拮抗とも言える）関係が刻まれているのだ。

この〈中枢的〉知覚と〈非中枢的〉知覚との関係の問いは、前田・江川（2016）では、映像身体学という思考の領域における〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉

として捉え直され、さらに両者の結合が〈第三の知覚〉を形づくると論じられている。この〈第三の知覚〉は、写真も含めた映像に関わる創造行為の中で、「固有の思惟と感覚と表現」を産出すると論じられる<sup>45</sup>。この〈第三の知覚〉は固定化された態勢ではない。それはつねに具体的な実践の場で、「固有の」仕方で動的に編成される知覚の態勢である。この視座から、撮影という行為は次のように説明される。

撮影者が行ないうることが、ふたつしかない。機械映像に人間化された視覚を付け加えるか、機械映像自体の本性に降りて行き、そのことのみ可能な表現に達するかである。むろん、これらふたつの仕事は、ひとつの仕事のなかでしばしば複合されており、その複合の多様を極める配分が、撮影者の、あるいは写真家、映画作家の技法やスタイルを作ってきたと言ってもいい（前田・江川、2016、p.6）。

この一節では、撮影が二つの道筋（機械映像に人間化された視覚を付け加える／機械映像自体の本性に降りて行き、そのことのみ可能な表現に達する）として論じられる。前者の「機械映像に人間化された視覚を付け加える」とは、カメラが生み出す（本来は異様でもあり得る）映像を〈身体による知覚〉にとって受け取りやすいイメージに変換することであり、前田（1996）での「何らかのスタイルによって制限すること」と同様の意味と理解できる。この場合に撮影者は、あくまでも自身の〈身体による知覚〉に基づいてイメージを創造していると考えられる。では、後者の「機械映像自体の本性に降りて行き、そのことのみ可能な表現に達する」とは、いかなる事態を指しているのか。これは逆に撮影者が自身の〈身体による知覚〉を解除して、〈機械による知覚〉の性質を十分に理解した上で、〈身体による知覚〉を〈機械による知覚〉の方へ近づけることによって為される創造であると言える。言い換えれば、〈機械による知覚〉の性質に基づいた、カメラという機械で撮影することによってしか為しえないイメージの創造行為なのだ。

以上の議論を踏まえて、福原の実践に立ち戻ってみよう。彼は「連載：光と其諧調1」で自らの〈撮影行為〉について、「印画撮影の際在来の意味の線、形、乃至は構図とかいうものを全然頭の中から取り去って」、「光が非常に調子と調和されている自然を発見した時、印象を与えたその自然だけを写す」<sup>46</sup>ことを説いた。これは撮影以

<sup>45</sup> 「映像身体学は、身体による知覚と並んで、機械による知覚が存在すると考え、さらに両者の結合が第三の知覚を形作って、それ固有の思惟と感覚と表現とが産み出されると考える」（前田・江川、2016、p.1）を参照。

<sup>46</sup> 福原、1922c、p.18。

前に持つ知や観念によらず、光＝自然を受けとめることを根本に据える主張である。こうした主張を持つ〈撮影行為〉が、人間の〈身体による知覚〉の解除を求めるのは必然である。さらに彼が見出す「諧調」とは、写真の生命である光の存在＝運動を指し示すものであり、これを直接に印画に引き写すべく為される〈撮影行為〉は、自らの〈身体による知覚〉を、カメラという機械が行う〈機械による知覚〉に近づけることによって実現されると言える。このように前田の映像＝知覚論に照らして福原の「光と其諧調」を考察すれば、福原の〈撮影行為〉が、〈身体による知覚〉を解除して〈機械による知覚〉の性質の方へ近づくこと、すなわち限りなく「機械映像自体の本性に降りて」行くことを指向する創造行為であることが浮かび上がってくる。これを裏づけるように、福原は写真論の中で〈撮影行為〉における撮影者とカメラの関係について、次のように述べる。

写すという意識が現れた時、写すべき絵での準備を整え、写真機に使駆されるのでもなく、写真機を使駆するのでもなく、自分自身が写真機となって、言い換えれば写真機を自分の頭の延長とした時の精神をもって、再び自然と合致し、写すという潜在意識の浮び上らない状態に於て写すのである [強調点：引用者] (福原、1923g、p.4)。

この記述では、「自分自身が写真機となって」との表現で、撮影者とカメラが一体化する状態が思い描かれる。これは当然比喩的な表現である。だが直後の「写真機を自分の頭の延長とした時の精神をもって」の表現も考慮すれば、この一節は自らの〈身体による知覚〉を、できる限りカメラの〈機械による知覚〉へと近づけ、両者を結合しようとする試みの表明と読むことができる。このように、福原の〈撮影行為〉を知覚の問題として議論するためには、〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の関係を問うことが必要とされるのである。この問題については本論文第1章第2節3項において再び論じることになる。

一旦まとめよう。福原は自らの「写真芸術」を実現していく上で、〈撮影行為〉における知覚を問題とした。これは具体的には、〈撮影行為〉において撮影者とカメラの関係を問うものになる。そして本論文がこれを議論する際には、前田の映像＝知覚論における〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の関係を問う議論が参照された。以下本論文では、この〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の関係を基盤とした上で、福原の〈撮影行為〉の探究が、いかに構想され、いかに実現されたのかを論じて



いくことになる。

## 6 本論文の構成

本論文の構成と、各章の内容を示しておこう。第1章から第3章までの構成は、基本的に福原の写真家＝写真理論家としてのキャリアと並行する。この構成により写真作品と写真論を読み解くことを通して、福原の「写真芸術」がいかにより形成され、〈撮影行為〉における知覚の問題がいかにより掘り進められたのかを浮かび上がらせることを企図している。

なお、福原の活動は約四半世紀（1921年～1948年）にわたるが、大きく以下の三つの時期——①1920年代前半。「写真芸術社」、『写真芸術』を基盤に活動し、関東大震災で中断するまでの初期（第1章）、②1920年代中盤～後半。震災後に「日本写真会」を立ち上げ、雑誌『写真新報』、『日本写真会会報』、『アサヒカメラ』を中心に写真作品と写真論を多数発表する中期（第2章）、③1930年前後から晩年。様々な土地への旅行を主題として写真作品を制作する後期（第3章）——に区分できる。各章の内容は以下の通りである。

第1章では、「写真芸術」という理念の形成を論じる。福原がはじめて明確な写真論として著した「写真の新使命」の読解を通して、まずは福原が〈撮影行為〉を「写真芸術」の中心的な問題に位置づけたことを確認する。また福原が〈撮影行為〉を説明する上で用いた諸概念（「自然」、「主客合一境」、「人格」）の意味について、同時代の哲学からの影響を踏まえて検討し、〈撮影行為〉の内に知覚の問題が据えられたことを明らかにする。

第2章では、第1章で明らかにされた福原の〈撮影行為〉における知覚の問題が、制作の中でいかにより実践されたのかを検討すべく、写真作品の分析を行う。先行研究では一貫した作風と解説されるが、特に初期から中期に至る福原の制作には大きな転換がある。初期の作品で画面の印象を占めていたのは〈ソフト・フォーカス〉だが、中期以降の作品ではこれが消え、画面には鮮明に対象物が映し出される。結果的に福原の写真作品に一貫して重要になるのが、被写界深度を狭める操作（＝〈焦点の差異化〉）である。第2章ではこの〈焦点の差異化〉という方法がいかなる思考によって生み出され、また知覚の問題とどのように関わるかを論じる。

第3章では、後期の作品群（3冊の写真集）の分析を通して、「写真芸術」の深化を明

らかにする。そのために、従来の研究で「俳句写真論」と称されてきた福原の考えを考察する。本論文では、〈撮影行為〉における知覚を論じる視座から、既に定着した「俳句写真論」の議論を適用するだけでは彼の眼目を捉えることができないことを示す。その上で写真論に散見される彼の俳句についての考えを、生成しつつある〈写真=俳句論〉として捉える。そして〈写真=俳句論〉を発生地点に遡り辿り直すことで、この理論にも一貫して〈撮影行為〉における知覚の問題が存在することを論じる。さらに〈写真=俳句論〉が練り上げられる過程で、必然的に各地への旅行が写真の基調となり、結果として彼の探究が『西湖風景』、『松江風景』、『布哇風景』という3冊の写真集に結実したことを論じる。

結論では、第1章から第3章までの議論をまとめて、福原の「写真芸術」の営為が一貫して〈撮影行為〉による知覚の探究として為されたことを確認する。その上で福原が提起した独創的な知覚の問題を、写真を含む機械映像の創造行為に通底する探究として位置づける。

## 第1章 「写真芸術」の形成——「写真の新使命」の読解を通して

はじめに

本章では、福原信三の写真論「写真の新使命」を読み解くことを中心的な課題とする。この写真論の読解を通して、彼が掲げた「写真芸術」の構想の中心に〈撮影行為〉による知覚の探究が据えられたことを明らかにしていく。

「写真の新使命」は、写真理論家として多くの文章を書いた福原がはじめて連載として発表した写真論であり、自らの「写真芸術」の意義を提示し、広く訴える目的で書かれた。この写真論を書くことで、彼の実践に通底する、写真が芸術と成り得る道筋は明確に描き出されることになる。この意味で「写真の新使命」は、「写真芸術」の運動の指針たる文章と言える。

加えて写真史の視座から、「写真の新使命」は、日本で書かれた最初期の写真論と捉えられている<sup>1</sup>。当時にも既に写真を芸術として捉えた書物は存在したが、多くは化学的・光学的知識を基に写真の技術を教える必要から書かれた文章である。そうした状況で、福原が「写真の新使命」で展開した、写真による芸術への本質的な問いは珍しいものだった。このように「写真の新使命」は、日本の芸術写真史からも重要な文章と言える。だが「写真の新使命」を中心的な対象として読み解く研究は為されておらず、この写真論が「写真芸術」の理念にどう関わるか、またいかに写真による芸術の可能性を示したかという問題は、十分に議論されていないことも事実である。

その上で、本論文が着目する「写真の新使命」の重要性は、何よりもこの文章で、福原が〈撮影行為〉における知覚の問題を明確に示した点にある。彼はこの写真論で、写真を撮影する行為を撮影者の側から丹念に記述していく。写真の撮影は瞬時でありかつ撮影者の感覚による部分が大きいため言語化が難しい。だが彼は自身の経験に即して、特に自らの知覚の変容を根拠に論述を重ねる。その結果、福原の「写真芸術」における〈撮影行為〉の重要性が浮かび上がり、知覚の問題が描き出されることになった。

---

<sup>1</sup> 大島（1999）は、福原の「写真の新使命」も収録された日本の写真論のアンソロジーの起点を1921年に設定した理由に関して、「20年頃やそれ以前には、技術解説以外に写真について書かれているまとまった文章自体がまだまだ希少であった」（大島、1999、p.202）と述べており、『写真芸術』を創刊した前後の時期を、写真についての言説が勃興した時期と捉えていることが分かる。また田中（1970）には、「[略]日本の写真芸術がはじめて理論らしい理論をもったのはこのときがはじめてであり「光とその諧調」をもって、近代前期の開幕とする見かたもできるわけである」（田中、1970、p.129）とある。後述するように、「写真の新使命」の執筆は「光と其諧調」の形成と重なる。そのため、やはりこの時期に日本の写真論が姿を現したとする史観であると理解される。

写真論「写真の新使命」と「写真芸術」の中心的理論である「光と其諧調」の関係についても触れておこう。序論で骨格を示したが、福原の写真理論は、この「光と其諧調」なる語を中心とする。芸術としての写真を実現するために、撮影の段階を重視し、「光の調子」を知覚することを第一義とする「光と其諧調」は、福原の「写真芸術」を貫く理論である。この「光と其諧調」に結実する考えが詳しく述べられ、さらになぜそうした考えが求められるかが問われたのもまた、「写真の新使命」なのだ<sup>2</sup>。つまり「写真の新使命」を読み解くことは、「光と其諧調」の形成を見ることであり、福原の「写真芸術」が明確に形を持つ過程を明らかにすることでもある。

本章に入る前に、「写真の新使命」発表の概略を示しておく。「写真の新使命」は、福原が1921年6月に創刊した雑誌『写真芸術』に連載された。連載は創刊から10ヶ月後の1922年4月号で開始される。関東大震災で『写真芸術』の出版が中断し、結果的に1923年9月号で廃刊となったことに伴い連載自体も終了した。連載は全部で9回だが、途中に9ヶ月の休載期間を挟み、前半6回と後半3回に分かれており、その区分は題名の表記（後半3回は題名に〈承前〉と付されている）に表れている<sup>3</sup>。

本章の読解では、「写真の新使命」の主要な箇所を連載の順に読み解いていく。全9回の連載を通して福原の主張は一貫するが、休載期間以前の6回〔以下「新使命1」～「新使命6」および〈本編〉〕は、「写真芸術」の主張な問題が順を追って詳述される。一方で休載以後の3回〔以下「新使命：承前1」～「新使命：承前3」および〈承前〉〕は、新たな論点が提出されるのではなく、〈本編〉の主要な議論が再考された内容である。そのため本章では、特に〈撮影行為〉における知覚の問題が明確に問われる「新使命1」から「新使命4」までを対象に、福原の「写真芸術」および「光と其諧調」が形成される過程を読み解く。またその読解の必要に応じて〈承前〉も参照する。なお、「新使命5」、「新使命6」は、「新使命4」までの議論を基に、実際にカメラを操作して写真像を生み出し印画にするまでが論じられる。この議論は『写真芸術』廃刊後に複数の他の写真雑誌に書かれた写真論で提示された新たな問題、特に制作の主たる操作に関わる「焦点」の問題を含むため、本章では扱わずに第2章で分析の対象とする。

本章の構成（第1節～第3節）も示しておこう。「写真の新使命」の主張を明らかにする上で、まず第1節では、読解に入る前に「写真の新使命」が書かれた背景を整理す

---

<sup>2</sup> この点は、飯沢も次のように指摘している。「[「写真の新使命」は：引用者注] 総合的で詳細な写真芸術論である。連載は中断を挟んで〔略〕全9回にわたって続けられる。その過程でのちに「光と其諧調」論として知られるようになる彼の写真理論の骨格がまとめあげられていった」（飯沢、1994、p.18）。

<sup>3</sup> 以下本論文での表記は、休載以前の6回を〈本編〉として、第1回から順に、「新使命1」から「新使命6」と表記する。また休載を経た再開後の3回を〈承前〉として、「新使命：承前1」から「新使命：承前3」と表記する。

る。彼の自伝的著述を参照しつつ、「写真芸術」の運動を本格的に始める以前から初期までの足跡を辿ることで、「写真芸術」がいかに関構想されたのか、またなぜ「写真芸術」なる理念が「写真の新使命」という写真論を必要としたのか、その動機を描き出す。

第2節では、「写真の新使命」の読解に入る。福原は「写真芸術」の中心に〈撮影行為〉による探究を据える過程で、特に撮影者の知覚の変容に言及している。この知覚の変容は、〈撮影行為〉の基本にある撮影者の態勢であり、福原の〈撮影行為〉における知覚を問う議論の基礎ともなる。本論文では、この知覚の変容を〈写真的知覚〉の形成と捉え、〈写真的知覚〉の形成が、福原の「写真芸術」を貫く「光と其諧調」へも通じることを明らかにしていく。

第3節では、福原が「写真の新使命」で〈撮影行為〉を説明する際に用いた概念語、「自然」、「主客合一境」、「人格」に着目し、こうした語の意味を検討することから、福原の〈撮影行為〉による知覚の探究の核心を考察する。その際には、彼が生きた時代の哲学も参照しながら、彼が知覚の問題をいかに言語によって掬い取ろうとしたのか、また写真なるものをいかなる地平で捉えようとしていたのかを検討していく。以上の考察を通して、福原が掲げた「写真芸術」の原理を明らかにすることが本章の目的である。

## 第1節 「写真の新使命」に至るまで

### 1 「写真芸術」の胚胎

福原は雑誌『セルパン』（1935年11月号）掲載の「カメラを語る」で、初期の代表的写真集『巴里とセイヌ』の出版と、雑誌『写真芸術』の創刊、すなわち自身の「写真芸術」の原点について、そこに至る経緯を回想し、次のように述べている<sup>4</sup>。

帰朝して四五年も経った時であろう、或る機会に久しぶりで写真の展覧会を見たところが、どうも日本画か洋画のコンポジションを踏襲しているように感じられたので、別に思うことあり、先年写した巴里とセイヌの写真画集を出版するこ

---

<sup>4</sup> 「カメラを語る」は、のちに「写真は語る」と改題し、後年同名の単著『写真を語る』に収録された。こうした改題および書籍の題名となった事実から、この文章は福原の来歴を明確に示す、重要な自伝的著述だと考えられる。

とにした。それがこうじて大正十年の六月、雑誌『写真芸術』の発行ということになった（福原、1935c、p.109）。

序論でも示したが、「写真芸術」の活動は1921年に開始される。この年に福原は「写真芸術社」を仲間と立ち上げ、雑誌『写真芸術』を創刊した。彼はこの記述で、「或る機会に久しぶりで写真の展覧会を見た」という出来事を活動開始の契機と語っている。この記述は一読の限りでは瑣末な回想録にも思われるが、そうではない。ここには「写真芸術」の構想の根源が存在する。本論文が議論を展開していく上では、この構想の根源、すなわち彼が「写真芸術」の運動を開始するに至った動機を正確に掴む必要がある。そのために「展覧会を見た」出来事を福原の経歴の中に位置づけることを通じて、まずは写真家福原信三の前史というべき、十代から三十代にかけての動向を確認しておこう。

史実によれば<sup>5</sup>、福原は幼少より日本画、油絵を習い、芸術の制作に対しては人並みならぬ関心を持つ少年であった。その関心は中学に上がる頃には、明確に自覚されるようになる。13歳で日本画家石井鼎湖（1848-1897）に入門し日本画を学び、また中学校の美術教師であった洋画家小林万吾（1870-1947）には油絵の手ほどきを受けた。こうして若い福原の目の前に、芸術とはまず何よりも絵画として立ち現れた。この事実、すなわち絵画という存在として芸術と出会ったことは、のちに写真家として、芸術としての写真の新たな道を示そうとする彼の思考を大きく規定することになった。

そして同じ時期に写真と出会う。はじめて自らの道具としてカメラを手にしたのも、やはり中学の頃であった。当時の写真は決して手軽な表現手段ではない。カメラという機械が高価な品であることは当然である。加えて記録媒体が湿板から乾板に移り変わることで扱いも多少簡便になったとはいえ、現像処理やプリントは専門的知識を必要とし、独学は困難である。福原は父有信から買い与えられたカメラを手写真クラブ「東洋写真会」の門を叩き、宮内幸太郎（1872-1939）に師事した。伝記によれば、上野公園の竹之台陳列館で開かれた東洋写真会の写真展で賞状をもらったこともあったというから<sup>6</sup>、写真制作の技術は十分に習得されていたことが理解される。ただし注意すべきは、この時点での彼の制作は、当時のアマチュア写真家が依拠する「芸術写真」の範疇であったことだ。これはのちに自身が旗揚げした「写真芸術」の実践により、批判的に乗り越えられていくことになる。だがいずれにせよ、絵画と写真は

<sup>5</sup> 以下、本論文での福原の十代から三十代にかけての動向は、矢部（1970）を参照。

<sup>6</sup> 矢部、1970、p.62。

ともに十代の彼の心を掴むものであった。

だが、福原には家業である資生堂の事業を継ぐ将来が定められていた。芸術に身を投じることは許されず、二十代以降は事業のための学びに費やす必要があった。まずは千葉医学専門学校（現千葉大学）で薬学を学ぶ（1903～1906年）。この大学時代には、父有信と懇意にしていた教授、平野一貫（1858-1930）から、期せずして写真の化学的側面を学んだ<sup>7</sup>。さらに米国コロンビア大学へ留学し薬学の学びを続ける（1908～1910年）。コロンビア大学卒業後はニューヨークの薬品店と化粧品製造工場にそれぞれ短期間勤務し、帰国後の事業の準備をする（1910～1912年）。この時期の記録は少ない。しかし伝記が語る限りでは、完全に絵画や写真の制作から離れることはなく、習作を繰り返した<sup>8</sup>。

福原の写真家としての「前史」において決定的な転換点は、留学後すぐに帰国せず、ヨーロッパへ遊学に向かったことである（1912～1913年）。帰国すれば資生堂で経営に参画することが約束された猶予期間たる遊学は、「美術行脚」だったと後年語られている<sup>9</sup>。のちに資生堂の経営で新たに「意匠部」を立ち上げ、商品パッケージや広告デザインの革新も積極的に行った彼にとって、同時代の芸術から受ける刺激は事業に必要であったにも違いない。だがそうした理由にも増して、「美術行脚」なる遊学は、彼自身の希望が大きかった。このように、事業のための学びが中心の二十代後半の生活でも、彼は自身の「芸術に対する憧憬」をいつも自覚していたのである<sup>10</sup>。

こうした遊学の最中で、「芸術に対する憧憬」は遂に作品制作へと注ぎ込まれる。帰国後に写真家として歩みはじめる福原にとって最も重要な出来事は、この制作の経験すなわちパリに滞在しセーヌの畔を中心に撮影を行った経験である。この際に撮影された写真群は約8年後の1921年に『写真芸術』に《巴里とセイヌ》の題で発表され、さらに翌1922年に写真集『巴里とセイヌ』としてまとめられることになる。だが撮影時にはそうした計画はなく、なかば衝動的な制作であったことが語られている<sup>11</sup>。撮影

---

<sup>7</sup> 「信三は、平野によって、改めて写真を化学として教えられた。ハロゲン化銀、モノチメル・フェノール・サルファイト、チオ硫酸曹達などの組成や作用、つまり感光、還元、定着の化学を、理論と実地で学んだ」（矢部、1970、p.72）

<sup>8</sup> 「信三は、よく散歩に出かけた。また、よく写真を撮った。もちろん風景である」（矢部、1970、p.79）。

<sup>9</sup> 「美術行脚」の表現は以下の記述による。「アメリカでその六七年前からやっていた自分の仕事の研究を終えて、ヨーロッパへ渡り一年ばかり美術行脚をやったことがある」（福原、1935c、p.108）。

<sup>10</sup> 「芸術に対する憧憬」は後述する、福原（1923d）の一節による。福原はこの文章で、幼少の絵画に学んだ経験から「写真芸術」に向かう道を「芸術に対する憧憬を満足させるため」（福原、1923d、p.16）と述べている。

<sup>11</sup> 「私が1913年にパリに遊びたりし時は恰も前後して絵画を中心の芸術史上重要な頁を占むる種々の新運動勃興当時であったから幸にもそれ等を目のあたりにし得たが、このことは私自身を其渦中に見出すことに外ならない、つまり私も不意識のうち同じ動きを動き、呼吸して居たのであって、その為めでもあろうか、[略]心の命ずるがままにカメラを通じてパリの相の印象づけられし、さまざまをフィルムに収むるうちに何時しか気持が平らかになって居るのを感じた」（福原、2007、p.6）。

された写真は2,000枚とも言われており<sup>12</sup>、「カメラを語る」の回想によれば「半年ばかり、巴里の街やセーヌ河の辺りを毎日ブラブラ写し回った」<sup>13</sup>とあるため、この制作は、僅か半年の間に大量の撮影をした驚異的な仕事だと理解できる。のちほど検討するが、こうした短期間での集中的な制作が福原の〈撮影行為〉の態勢を形づくった。このような写真家としての基礎となる経験を経て、6年にわたる海外生活から帰国したのは1913年の末である。

以上の経歴を踏まえて、冒頭で引用した「カメラを語る」の記述に戻ろう。計算すれば、この「帰朝して四五年も経った時」、「写真の展覧会を見た」機会とは、1918～1919年の出来事である。帰国後は銀座の薬局であった資生堂の経営に参画し多忙の日々を過ごした福原は、「芸術に対する憧憬」を抱え続けながらも、遊学中のパリのように集中的に制作を行える状況にはなかった。しかしその最中に福原は、この「写真の展覧会を見た」という半ば偶然的な出来事により、自らの「写真芸術」の構想につながる種を持つことになった。その事実を「カメラを語る」の記述は明らかにしているのだ。

では「写真芸術」の構想につながる種とは何か。福原が語るのは、展覧会で展示されていた写真作品に対して持った、一つの疑いである。写真展で見た作品の「日本画か洋画のコンポジションを踏襲している」印象とは、当時主流だった「芸術写真」の傾向と合致する。この「芸術写真」に対して福原は疑問を持つ。写真によって芸術を実現しようとするとき、絵画の画面構成に倣う必要があるのだろうか、という素朴な問いである。だがこの素朴な問いが、写真による芸術の根本を思考する契機となった。つまり、福原にとってこの展覧会の鑑賞は、「芸術写真」に対する批判的思考を意識させた経験である。その上で福原は、絵画に依拠することなく写真による芸術を成立させられないかと問題を立て、自らの求める芸術を実現すべく、「写真芸術」の構想を膨らませていくことになる。

では「芸術写真」に対する疑問を発端に、福原は「写真芸術」の構想をいかなる方向へ展開するのか。ここでもう一つの自伝的著述を参照しよう。引用するのは『写真芸術』（1923年6月号）掲載の「私の写真芸術に対する見解」〔以下「私の写真芸術」〕である。

時に偶然の機会からある二三の写真の展覧会を見ました所が、却って私の写真

---

<sup>12</sup> 飯沢（1986）、今橋（1993）などの説明を参照。

<sup>13</sup> 福原、1935c、p.109。



に対する失望を深くしたので御座います。と申しますのは、どうもその傾向が技巧を第一義的に考え、写真の生命である光と其調子に対し留意が少なく、何等内面的の表現がないのが一つ、今一つは、その当然の帰結となりまする写真でもっと自分の感情を現わす方法がある筈で、その方法は却って人為的の技巧を加えることによって、之の目的から遠ざかり、しかも自分の感情即ち個性の表現を妨げる傾があるという事で御座います。それで写真芸術は写真としてのストレートな道に依って個性の表現ができない筈はないという確信から、私の「巴里とセイヌ」を制作いたしました〔強調点：引用者〕（福原、1923d、p.17）。

「私の写真芸術」で述べられる「二三の写真の展覧会」は、「カメラを語る」での展覧会を鑑賞した出来事と重なるものと考えられる。この一節の「写真に対する失望を深くした」は、いかにも強い表現だが、それほどまでに福原は既存の「芸術写真」を批判的に捉えている。さらにこの一節では、既存の「芸術写真」が陥っている問題点を指摘した上で、それを乗り越えるべく自身が歩み始めた「写真芸術」の主張が示されている。

その主張とは、「芸術写真」が「技巧」を「第一義的に」、つまり最重要と考えているのに対し、自らが構想する「写真芸術」では、「写真の生命である光と其調子」を中心に据えるべきとの考えである。ここで提起された、「光と其調子」を一義とする考えは、序論で「光と其諧調」の骨格を見ることで確認したように、福原の「写真芸術」を貫くものである。この考えの基礎には、写真とは光により生み出されるとの事実があり、その光を活かしきるために、変化し続ける光を注視すべきという思考が据えられている。このように、福原は「写真芸術」の構想を準備する段階で、「光と其諧調」の元になる考えを既に抱え持っていた。「私の写真芸術」の記述は、この事実を明らかにしている。

では、「私の写真芸術」で、既存の「芸術写真」が第一義とする「技巧」とは何か。この「技巧」は、彼が問い直そうとする「芸術写真」に共通する性質であり、福原の問題提起の核心でもある。先に引用した「カメラを語る」の「日本画か洋画のコンポジションを踏襲している」<sup>14</sup>の記述にも照らせば、「技巧」とは絵画を描く意識を写真の制作に敷衍することと考えられる。次節以降で詳しく検討するが、福原が批判する「芸術写真」の「技巧」とは、直接にはブROMオイル等を用いる印画に対する加工を指し、同時に撮影の際の構図の計画も含む、文脈により多様な意味を持つ概念であ

<sup>14</sup> 福原、1935c、p.109。

る。だがまずは、先の引用で福原が写真表現における「技巧」を、絵画との関係において捉えた点を押さえておこう。「技巧」は絵画との差異を明らかにするための概念である。この対比によって写真の性質が浮き彫りになる。そして絵画の技法に基づく「技巧」ではなく、写真独自の「光と其調子」を重視するとの図式によって、「写真芸術」が目指す方向が定められていくのである。

では、既存の「芸術写真」を問い直す上で、なぜ「技巧」が問題とされるのか。福原はその理由を、写真による芸術において「技巧」を一義とすることが、必然的に作品が「内面的の表現」を遠ざけるからだとして述べている。「私の写真芸術」の主張を総合すれば、彼が芸術に求めるのは、「自分の感情即ち個性の表現」である。この「個性の表現」は、制作者自身に固有の内なるものを作品に表すことと理解できるが、一方で「技巧」は、あらゆる人に等しくあり、等しく習得され得る。そのため彼にとって「技巧」の重視は、「自分の感情即ち個性の表現を妨げる傾がある」、つまり固有の性質を表現することを困難にすると考えられた。まとめれば、福原は「写真芸術」の構想において、制作者自身を作品に表すことを最重要と考え<sup>15</sup>、そのために、特に「芸術写真」における「技巧」を問題化し、「技巧」の探究とは異なる方向に、新たな芸術としての写真の道を求めたのだと理解できる。

このように福原は「技巧」すなわち撮影後の印画の加工による探究ではなく、「光と其調子」を重視するという考えから、撮影自体を創造行為として捉え直すべく、「写真としてのストレートな道」<sup>16</sup>という方向を示したのだ。繰り返し確認すれば、「芸術写真」の創造性の根拠であった「技巧」を排して、撮影自体を創造行為として捉え、写真による芸術を成立させるとの福原の構想は、「芸術写真」が主流であった当時極めて革新的であり、そのため即座に理解を得られる考えではない。だからこそ福原は「写真芸術」の構想を、自身の作品で実現するのみならず、写真論の執筆によって確かな理論を打ち立て、一つの運動として展開したのだと考えられる。このようにして「写真芸術」は、本論の見立てによれば、〈撮影行為〉の探究を中心として、新たな芸術を実現すべく展開されていくことになるのだ。

---

<sup>15</sup> ただし福原の用いる「内面的」、「個性」の語には注意が必要である。本章の議論を先取りすれば、こうした「内面的」、「個性」なる語は、通常芸術制作を論じる際に前提とされる「独創性」、「作者性」とは異なる意味を持つ。福原が「写真芸術」で目指すのは、写真を通じて、人間に普遍的相を示すことであり、撮影者たる人間と世界とが相互に浸透し合う構想を展開することにある。この問題は「新使命2」で示される「人格」の語の意味にも通じるものであり、本章第3節で詳述する。

<sup>16</sup> この「ストレート」の語にも注意が必要である。「ストレート（写真、フォト）」の語は、写真の分野で広く用いられているが、文脈により異なる意味がある。福原がいかなる意味で「写真としてのストレートな道」を示したのかは、本論文を通じて明らかにするが、この段階では、「写真の生命である光と其調子」の記述に従って、この「光と其調子」を重視する姿勢として捉えておきたい。

## 2 「巴里とセイヌ」から「写真の新使命」へ

「写真としてのストレートな道」として示された〈撮影行為〉の探究は、「巴里とセイヌ」という作品として具体的な形を見る。前項で引用した福原の自伝的著述はいずれも、「芸術写真」を問い直すべく構想された「写真芸術」が、「巴里とセイヌ」という一点に向けて動き出したことを語っていた。注目すべきは、前項で引用した文章「カメラを語る」の別の箇所での、「先年写した巴里とセイヌの写真画集を出版することにした。それがこうじて大正十年の六月、雑誌『写真芸術』の発行ということになった」<sup>17</sup>という記述である。この記述に従えば、福原が「写真芸術」の運動を開始する際には、あらかじめ写真集『巴里とセイヌ』の出版が予定され、その一環として、雑誌『写真芸術』が創刊されたという計画の順序が理解される。この事実から、「写真芸術」を構想した時点の福原にとって、「巴里とセイヌ」の発表で新たな写真表現の可能性を提示する狙いは、それほどに大きなものであったことが読み取れる。つまり「芸術写真」への批判的思考と、そこから導かれる「写真としてのストレートな道」は、まずもって「巴里とセイヌ」という作品として実現すべきと考えられたのだ。この事実を踏まえ、以下では「写真の新使命」の背景ともなる「巴里とセイヌ」の成立過程に触れておきたい。なお、詳しい写真作品の分析は、本章で福原の〈撮影行為〉の全体像を掴んだ上で次章にて行う。

まずは「巴里とセイヌ」の概略を示し、「写真芸術」の活動を始めた福原にとって、いかにこの作品が重要とされていたかを確認しよう。雑誌『写真芸術』は1921年6月に創刊されたが、『巴里とセイヌ』シリーズの連載は、創刊号から早速開始された。《巴里とセイヌ》は、巻頭で毎号1枚から4枚ほど、1921年6月号から1922年10月号までほぼすべての号の巻頭の口絵に、「巴里とセイヌ」、「パリーとセイヌ」の題で掲載された。さらに1922年11月号から最終号の1923年9月号までは、「続巴里とセイヌ」「続パリとセイヌ」「続パリーとセイヌ」の題でも掲載されている。この《巴里とセイヌ》は、創刊から廃刊まで、例外を除いてすべての号に掲載された<sup>18</sup>。この事実からも、福原が雑誌『写真芸術』の中心に《巴里とセイヌ》を位置づけていたことが理解される。

そして『写真芸術』での掲載を元に、1922年3月には当初の計画通り写真集『巴里と

<sup>17</sup> 福原、1935c、p.109。

<sup>18</sup> 「例外」は1921年11月号である。この号では巻頭の口絵はすべて女性写真家の写真作品が掲載された。そのため福原の《巴里とセイヌ》シリーズも掲載されていない。

セイヌ』が出版された。連載の写真群から選び出された24枚の写真は、この写真集のために漉いた和紙に印刷され、印刷された写真は各ページに張り込まれている。豪華な装丁であり、20円という高価な写真集でもあった。従来の研究でも指摘されているが、「巴里とセイヌ」という作品および写真集『巴里とセイヌ』は、日本の芸術写真史の視座からも重要な作品であり、福原の写真家としての経歴の中でも特別な作品なのだ<sup>19</sup>。

しかし本論文が検討するのは、従来の研究が論じた日本の写真史における「巴里とセイヌ」という作品と写真集『巴里とセイヌ』の画期性ではない。本論文が「写真の新使命」の読解により福原の〈撮影行為〉を議論する上で捉えるべきは、彼が「写真としてのストレートな道」を開拓する上で、いかなる考えから、「巴里とセイヌ」を最初の一步として位置づけたのかという問題である。言い換えれば、「巴里とセイヌ」の制作の企図を理解することが、その後の「写真としてのストレートな道」、すなわち「写真芸術」の〈撮影行為〉の探究の方向を明らかにする。そしてこのために必要な方法は、「巴里とセイヌ」をイメージの次元で分析することではなく、その成立過程を検討することである。これにより「巴里とセイヌ」が生み出された動機を掴み、それを彼の「写真芸術」の構想の下に位置づける必要があるのだ。

では「巴里とセイヌ」には、いかなる成立の過程があったのか。既に見たように、シリーズ作品《巴里とセイヌ》および写真集『巴里とセイヌ』として発表された作品群は、遊学中に半ば「衝動的に」撮影された写真であった。その写真群が、帰国後に作品たり得るものとして選り取られることで、作品化されたのである。なおかつその写真群は、自らの「写真芸術」の構想の元になる「芸術写真」に対する批判的思考と「写真としてのストレートな道」を明確に自覚する以前に撮影された写真でもある。以上の点から「巴里とセイヌ」は、のちに発表された《光と其諧調》以降のシリーズ作品とは異なる作品成立の過程を持つと言える。この点を踏まえて、前項でも引用した「私の写真芸術」の別の箇所の記述を読み、作品成立の過程を詳しく紐解こう。福原はパリでの撮影に関して、次のように述べる。

何とかしてレンズとカメラの力を藉りまして私の感じた美しい巴里の印象を写

---

<sup>19</sup> 飯沢はこの作品を、「芸術写真」と「新興写真」の両方のスタイルが、せめぎあうように共存している」と分析し、写真集『巴里とセイヌ』を、「日本の写真史にとって、また福原にとっても、ある意味、奇跡のように出現してきた写真集」（飯沢、2007、p.2）と評する。また序論で触れた伊奈のように「光と其諧調論」から「俳句写真論」に連なる福原の仕事に対し批判的な考えを持つ論者も、「巴里とセイヌ」に対しては、飯沢の論調に近い評価を与えている。「[略]『巴里とセイヌ』こそは、真に世界的水準において、名作の名に恥じないものであった」（伊奈、2005、p.104）。

真にとって見ようと試みましたが、「巴里とセイヌ」及び現在雑誌に発表して居ります「続巴里とセイヌ」で御座います。即ち、それ迄のは写真及び写真術の面白味から或物を描出そうといたしました。その或物は矢張り他の芸術と同じく、自分の創作欲を写真及び写真術を藉りて表現しなければ、或物は描出し得ないという一つの新しい動機から創作したので御座います（福原、1923d、p.16）。

この一節では、パリでの経験を分水嶺として、自身の写真に対する考えが大きく転換したことが述べられている。この転換はやはり自身の撮影の経験によって説明されており、「それ迄／新しい動機」という明確な区分で示されている。福原にとってパリ以前の撮影とは、「写真及び写真術の面白味から或物を描出」することを目的するものだったことが述べられている。補足すれば、この文章でパリ以前の制作は「アカデミックの方」、「今迄研究した技術上の技巧」の語でも説明されており<sup>20</sup>、東洋写真会での写真との出会い以降継続した制作であると読み取れる。福原にとってパリ以前の制作は、「写真及び写真術の面白味」、すなわち技術の習得と、その技術的関心を軸に、「芸術写真」からの影響も受けつつ、写真の印画を作り出すことだった。一方で、パリでの撮影の「新しい動機」は、技術的関心を軸にした制作ではない。「自分の創作欲を写真及び写真術を藉りて表現」とあるように、この制作の中心には「創作欲」が意識されるようになる。「新しい動機」では、「写真及び写真術」は、あくまでも「創作欲」を実現するための方法として位置づけられたのだ。

以上は先に見た、「内面」、「個性」を表現する点から「技巧」を排し、「写真芸術」を実現しようとする方向とも重なる。もちろんこの時点では、まだ「技巧」と「芸術写真」なる潮流が重ねられ、彼の問題提起を形づくるには至らないが、技術的関心とは異なる「創作欲」に、新たな芸術の可能性を感じるようになったことは確かである。同時にこの可能性は、写真を撮影する段階を制作の中心として捉える意識、すなわち〈撮影行為〉による知覚の探究の芽生えでもある。パリでの撮影はこの転換をもたらした意味で、「写真としてのストレートな道」を準備した、文字通り「写真芸術」の第一歩と考えられる。

そしてこの転換が明確に自覚されるのは、帰国後にパリで撮影された膨大な写真群を再び見返す経験においてである。続けて「私の写真芸術」を読もう。

---

<sup>20</sup> 福原、1923d、p.16。

帰朝後、暇々にまかせ、いろいろ準備して一年計り研究して居りました傍ら、彼地で撮影いたしましたものを制作して見ました所が、前申上げました「巴里とセイヌ」撮影前のいわばアカデミックの方では別に特別の感じもなく終わりましたが「巴里とセイヌ」を制作するに従って、その撮影の動機を満たす為には、今迄研究した技術上の技巧ではどうしても満足の結果を得なかつたので御座います。「巴里とセイヌ」を撮影した時の感情は、単なる技巧では現わす事は出来なかつたので御座います。無理にでも現わそうとすれば、どうしても絵画になる恐れがあり、絵画にするには自分の力が足りないという訳で、煩悶焦慮して居りますうちに、新しい事業を初める事になりました [略] (福原、1923d、p.16)。

この一節では帰国後に、パリで撮影した写真を見返す経験が述べられている。はじめの一文で「撮影いたしましたものを制作して見ました」との表現で、「撮影」と「制作」が区別されている点に注意しよう。「撮影」の語が、パリでの撮影の経験を指すことは明らかだが、「撮影」と区別される「制作」の語は、現像されたネガを元にした引き伸ばし以降の印画制作の段階と理解できる。確認すれば、この回想録で語られる帰国直後の時点では、彼は写真における「技巧」すなわち、印画に対する加筆や修正などの加工を完全に手放していない。つまり、「写真芸術」の方向性たる「写真としてのストレートな道」は未だ明確に自覚されていなかった。しかしパリで撮影したネガを元に印画を制作する際に、福原は一旦「制作」の手を止めざるを得なかつたのだ。「その撮影の動機を満たす為には、今迄研究した技術上の技巧ではどうしても満足の結果を得なかつた」の箇所が示すのは、以前と同様に加工を施し印画を作り上げなかつた事実であり、パリでの撮影の「新しい動機」を実現するためには、従来行っていた加工をすべきではないという判断である。福原は「無理にでも現わそうとすれば、どうしても絵画になる恐れがあり」とも述べているが、その「新しい動機」を、印画の加工に基づく制作によって表現するならば、画家の手によって描かれた絵画表現に近づくことになる。彼はこのことに疑問を持ったのだ。

福原の表現では「煩悶焦慮」とも述べられる葛藤の結果、彼が選び取った道は、写真表現における「技巧」を捨て去ることである。再度確認すれば、この時代の「芸術写真」では、現像されたネガを素材として、その素材を元に引き伸ばし以降の段階で存分に加工を施し写真印画を作り上げることが、写真を芸術にする唯一の道筋、つまり創造性の根拠と考えられていた。そのため「技巧」を捨て去る判断は、この創造性の根拠との決別を意味する重大な決断である。だが何より新たな芸術を実現するため

には、この「技巧」すなわち絵画からの影響を完全に捨て去る必要があった。福原の「写真芸術」の基本的な考えは、このようにパリで撮影した写真を見返すことによって自覚されたのだ。そしてこの考えが、「芸術写真」に対する疑いと接続されることで、「写真としてのストレートな道」は見出されていく。

以上の考察を踏まえて、「巴里とセイヌ」の成立過程をまとめておこう。まずこの作品は、撮影後に時間を経て、選び取られることで作品となった。そして作品が形となる過程では、ネガを元にした引き伸ばし以降の判断が重要である。しかしそれは従来の「芸術写真」のように、印画に種々の方法で加工を施すことを意味しない。そうではなく、従来の制作で自明だった加工を差し引くという判断により生み出されたのだ。この判断によって福原は、のちに自身が探究する制作を行うことになった。確認すれば、これこそが「写真としてのストレートな道」である。つまり引き伸ばし以降の段階で創造性なるものを付与するのではなく、〈撮影行為〉それ自体が創造となる制作が自覚されたのだ。以上の「巴里とセイヌ」の制作＝思考を経たことで、その後の〈撮影行為〉による知覚の探究は見出され、拓かれたのである。この意味で「巴里とセイヌ」とは、福原の「写真芸術」の原点であり、また壮大な習作と位置づけられる。

このように、彼は「巴里とセイヌ」という作品および作品を成立させた経験を自身の内に抱え持った。そしてこの経験を基礎として、「写真芸術」が何たるかを示すべく写真論を、すなわち「写真の新使命」の執筆を構想する。雑誌『写真芸術』での《巴里とセイヌ》シリーズの発表と「写真の新使命」執筆の関係について福原は、のちに次のように述懐している。

大正十年二月頃二三の友人達と当時の写真問題並に其の帰趨するところの美学或は芸術方面のことに就いて語り合うたが、若しそうした方面に行かんとするならば、理論はつまり作品に随うので、全く新しい主張のもとに樹立されなければならぬから [略]、先づ作品を発表して興論を興起し、そして徐に美的価値の検討をやるのを順序とすると、随所展覧会もやらなければならない、且どうしても専門雑誌の発刊は喫緊事であらねばならぬことを計るに至った [強調点：引用者] (福原、1936a、p.606)。

この記述に従えば、「大正十年 [=1921年：引用者注] 二月頃」つまり創刊の僅か3、4ヶ月前に『写真芸術』の計画はまとめ上げられたことになる。この計画では、「先

づ作品を発表して」とあるように、やはり《巴里とセイヌ》の発表が中心にある。この段階で福原が計画した「順序」では、制作が理論に先行する。《巴里とセイヌ》の発表によって、自らの「写真芸術」を実現した上で、「美的価値の検討」を行うことが企図されていたと、この記述から読み取れる。この「美的価値の検討」は、福原の写真論の目的である。序論でも触れたが、彼が写真論を書く動機は、「どうしてその作品がここまで導かれたか」、「どうして作品自体がかく有り得たか」、「その根底をなす理論付」<sup>21</sup>である。この点からも、まずはシリーズ作品《巴里とセイヌ》を発表した上で、「巴里とセイヌ」を検討することが「根底をなす理論」に通ずると考えられたことが窺える。確認すれば、この「根底をなす理論」こそが、ほどなく発表される「写真の新使命」である。

本節の終わりに、次節以降で読み解く「写真の新使命」と、『写真芸術』誌上の福原以外の執筆者による写真論の関係にも少々触れておきたい。まず注目される点は、1921年6月の『写真芸術』創刊以来、「写真の新使命」の連載が始まる1922年4月までに、福原は写真論を発表していない事実である。のちに多くの写真論を著し、『写真芸術』の創刊の段階でも計画の中心に彼がいたことを考えれば、これは意外にも思われる。例外的に福原が自らの名で書いた文章は、『写真芸術』（1921年10月号）掲載の「写真流行所感」だが、この文章は「写真の新使命」での「写真芸術」の根本を問う目的とは異なり、当時の写真による芸術が置かれた状況の分析を目的としている<sup>22</sup>。この「写真流行所感」の内容と創刊以降の10ヶ月間に、自身の制作に基づく写真論を書いていなかった事実を総合すれば、『写真芸術』における福原の立場は、表向きは雑誌全体の監修および一写真家という位置づけであった。

だが実際には、まさにこの10ヶ月に「写真の新使命」は準備されていた。そして準備の過程では、『写真芸術』に発表された他の数名の論者による複数の写真論の影響が想定される。先行する写真論のテーマや、用いられた語彙は、福原の「写真の新使命」の随所に見られるのである<sup>23</sup>。つまり福原の写真論は、必ずしも彼の独創的な考えにより書かれたものではない。福原の主張はある程度まで『写真芸術』の同人と共

<sup>21</sup> 引用箇所はすべて、福原、1943a、p.1による。

<sup>22</sup> 「今から丁度二十五六年前」を振り返りながら、「技術的には無論多大な進歩を来たしたが芸術的実質においては却って其時代より退歩したとしか思われぬのである」（福原、1921、p.2）との厳しい現状分析も見られるが、自身の制作に関わる内容は記されていない。

<sup>23</sup> たとえば創刊号では矢部季「光線芸術としての写真」が注目される。「光りは総てに於て基調をなして居るものではありますまいか」（矢部、1921、p.5）といった主張には、既に福原の「写真の新使命」で重要とされる考えが提示されている。『写真芸術』の執筆者の間での相互の影響を見ることから、写真芸術社という団体自体が、「写真芸術」という新たな芸術を模索する研究所のような場であった事実が浮かび上がってくる。写真芸術社の活動に関する考察は、光田（2006a）で為されている。



有されていた。先の引用で「友人達と」、「美学或は芸術方面のことに就いて語り合う」ことが『写真芸術』の創刊につながったと回想されているように、同人たちとの対話を通して、既存の「芸術写真」の問題点が明確化され、理論として見出されたことが推察される。

さらにこの対話とは、実際に「語り合う」のみならず、『写真芸術』誌上で種々の写真論が書かれることで為される応答、すなわち〈テキストによる対話〉でもある。福原の「写真の新使命」を基点として考えた際に最も注目すべきは、創刊号に掲載された大田黒元雄（1893-1979）の「写真小論」である。「写真はモノクロームのものだ。従って写真芸術の極致は、如何にして此のモノクロームを活かしきるかという一点に帰着する」、「モノクロームの絵を活かすのに最も大切なのが光と影との対照並びに諧調なのは言う迄もない」<sup>24</sup>との主張を含む写真論は、明確に「写真の新使命」の論旨および福原の「光と其諧調」と響き合う。この大田黒の文章も、『写真芸術』での〈テキストによる対話〉が福原の写真論を培った証左と言える。さらに本論文の視座からは、大田黒の文章で、既に「写真芸術」の中心に〈撮影行為〉における知覚の問題が見出されていることも指摘しておきたい。

或る風景を見た場合にそれをモノクロームとして頭の中に再現させる事は恐らく天才でなくては出来ない事だろう。[略] けれど、出来ないながら我々はそういう才能を得ようと心掛くべきだ。そして此の心掛けが良い写真を生む事は疑うべき余地もない。[略] 要するに光に対する感覚を養う事が第一だ（大田黒、1921、p.3）。

この「或る風景を見た場合にそれをモノクロームとして頭の中に再現させる事」は、次節で詳しく考察するが、福原の「写真の新使命」において、撮影者が「写真芸術」へ向かう重要な転換点として提示される。このように、大田黒の文章を発端とした複数の先行する写真論が、福原が「写真の新使命」で〈撮影行為〉における知覚を問うための道を敷いたのだ。

しかし同時に福原は、彼にしか書くことのできない問題を抱え持っていた。それこそが彼が「写真芸術」を明確に自覚し「写真としてのストレートな道」を見出す契機となった、パリでの撮影の経験である。このパリでの集中的な撮影の経験を再考し、自らの「写真芸術」の基盤として位置づけるべく、「写真の新使命」は書かれることに

---

<sup>24</sup> 大田黒、1921、p.2。

なる。

## 第2節 技巧から頭脳へ——芸術としての写真の在処

### 1 「生命」の表現

本節と次節では、「写真の新使命」を読み解き、その主張を明らかにしていく。確認しておけば、「写真芸術」を掲げる福原が構想するのは、何よりも写真による芸術を実現することである。だがこの構想は、既に存在する道を先に歩むことではない。前節でも見た通り、彼は当時主流であった「芸術写真」の潮流に対して、絵画の技法を敷衍し芸術性の根拠とした点を批判し、写真が芸術となり得る方途は他に見出すべきと考えた。しかしそうした道はまだ拓かれていない。それゆえ福原の前にある最も根本的な問いは、「写真はいかに芸術たり得るか」というものであり、さらに、「そもそも写真は芸術であり得るのか」という疑問までが挙げられる。この地点では「写真」も「芸術」も、決してその意味は自明でない。そのために「写真の新使命」では、まず「新使命1」で「写真」、「芸術」の語を定義することが求められる。「新使命1」は以下の一文ではじまる。

写真は芸術であるかないかという事は、芸術が生命の躍動の表現であるとして、写真に由って吾々がそれを表現し得るか否かによって定まって来る（福原、1922b、p.2）。

「写真はいかに芸術たり得るか」との問いを議論する上で、まず考察されるのは「芸術」の条件である。福原はこれを「生命の躍動の表現」と述べている。この「生命の躍動」は、彼の他の写真論では、「生命の流れ」または端的に「生命」とも述べられており、いずれも芸術が表現すべきものの究極に位置する概念を指す語である<sup>25</sup>。

---

<sup>25</sup> 「生命」および「生命の躍動」の語については、「新使命1」の後半で、「卓越せる技巧」を感じても芸術とは認められない写真に対して、「そこには果して内容があるか、ベルグソンの所謂生命の流れがあるか」と述べていることから、アンリ・ベルクソン（Henri Bergson, 1859-1941）の哲学概念が意識されていると推察される。ベルクソンへの言及は『写真芸術』では、井汲（1921）にも見られ、写真芸術社の同人にも、ベルクソンの思想がある程度共有されていたことが窺える。また次節で詳しく見るように、福原の写真論の語彙は、当時大きな影響を持っていた西田幾多郎（1870-1945）の哲学に由来したことも推察される。西田もまたベルクソンの哲学に依拠するところがあり、こうした領域に福原の思想的背景があると考えられる。西田の哲学概念との関係は、次節で検討する。

「生命」の語は彼の写真論において、重要概念である。本節で検討していくが、福原は写真が機械による芸術である点に向き合い、撮影する人間と写真の機械性の関係を問う。福原の「生命」の語は、この問いにおける人間の存在の根本を示す概念であり、前節で読解した「私の写真芸術」の「内面」、「個性」が指すものとも通ずると考えられる。古くより諸芸術が、この「生命」を表現してきたと考えたとき、ではどうすれば新たな芸術である写真が「生命」を表現し得るのか。福原の論述はこの地点から開始される。

この論述を展開する上で、福原は写真以外の芸術表現との比較から、写真に固有の性質を浮かび上がらせようとする。ここで着目されるのは、「科学」である。彼は、原始時代の洞窟壁画から近代の絵画、そして音楽までのあらゆる芸術表現を対象に、「どんな芸術家であってもその時代の文化——特に科学の恩恵に浴せないものはない」、「芸術もある意味で科学と相対的に進展しつつある」と、諸芸術の成立に関わる科学の普遍を確認した上で、「写真においては殊にそうであって、科学を離れては存在為し得ない程一層関係が深い」<sup>26</sup>と主張する。このように福原は、他の芸術表現とは異なる写真の性質を、「科学」との強固な結びつきにおいて捉えるのだ。

この写真の性質、すなわち「科学」との強固な結びつきが確認された上で、「写真はいかに芸術たり得るか（＝生命を表現し得るか）」との問いは、作品制作の過程に「科学」との接点を確かめることで展開される。既に確認した通り、制作の過程の問い（＝「どうしてその作品がここまで導かれたのか」）は福原の写真論の起点である。そして「新使命1」では、まさしく写真と写真以外の芸術表現の制作の過程の比較によって、写真の制作の過程の固有性が浮き彫りになるのだ。制作の過程は、それぞれ次のように述べられる。

他の芸術の過程を考察すれば、与えられたる材料に、人為的に洗練された技巧を以て芸術上の思想を表現して芸術となるが、写真は種々の科学的材料に科学的洗練を経たる写真術を以て、芸術家の有する思想を表現して芸術写真となるのである（福原、1922b、p.3）。

まず写真以外の芸術の過程は、「与えられたる材料」と「人為的に洗練された技巧」の二つの要素で成立する。「与えられたる材料」は、言葉の意味通りに芸術を生み出す際に必要な物質、つまり絵の具などの媒材（メディウム）やそれを扱う絵筆などの道

<sup>26</sup> 本段落引用箇所はすべて、福原、1922b、p.3による。

具を指す。注目すべきはもう一つの要素「人為的に洗練された技巧」である。この「人為的に洗練された技巧」との表現は、「新使命1」の別の箇所では「技巧そのもの」または端的に「技巧」と言い換えられる。前節では福原が「芸術写真」について、絵画表現からの影響を問題化する際に用いた概念として「技巧」を確認したが、「新使命1」で福原は、写真以外の芸術の過程の中心に、この「技巧」を置くのだ。こうした「技巧」の語の使用を踏まえれば、福原が「写真以外の芸術」と述べる際には主に絵画が想定されていることも理解される。「写真の新使命」では、その後も一貫して絵画との比較によって写真の性質が論じられるが、この問題設定は彼の写真論全体に通底するものである<sup>27</sup>。

一方写真の制作の過程はどうか。これは「種々の科学的材料」と「科学的洗練を経たる写真術」の二つの要素から成立する。「種々の科学的材料」は、写真以外の芸術の「与えられたる材料」に対応するが、レンズを含めたカメラという機械、さらに記録媒体や化学薬品の類を指すと理解できる。これを踏まえ、もう一つの要素「科学的洗練を経たる写真術」は、カメラを扱う上での光学的知識、現像やプリントに関わる化学的・薬学的知識、およびそれらを扱う技術を示すものと理解できる。以上の論述からも、福原が写真の性質として「科学」との強固な結びつきを想定していることが、あらためて確認される。

ここではまず福原が写真の過程を考察する上で、写真以外の芸術との間に「技巧」の有無を見た点に注目しよう。写真以外の芸術では「人為的に洗練された技巧」が必要とされたのに対し、写真に「技巧」は求められない。福原は「新使命1」の別の箇所では、「技巧そのものに囚われる事は〔略〕欠陥であり、邪道である」<sup>28</sup>とさえ主張しており、「技巧」の不要は決して消極的な判断ではない。むしろ「写真芸術」を実現する上で、「技巧」は積極的に排されるのだ。このように写真は、「技巧」とは異なる固有の過程を経て生み出される芸術であるという点が、「新使命1」の議論では強調される。

では「技巧」を排した上で、写真固有の制作の過程はいかに定義されるのか。それ

---

<sup>27</sup> 十代で日本画や油画と出会い、「巴里とセイヌ」撮影の時期まで絵画を完全に手放さなかった福原にとって、写真と絵画はいずれも特別な芸術表現である。伝記によれば「巴里とセイヌ」は、絵画の挫折の末に生み出された作である。矢部（1970）では、「旅の記念をつくりたい心で」セイヌを描こうとしたことが記されている。だがオイル印画については「期待をまったく裏切った」、スケッチについては「どこが及ばぬ点であるかもわかる」と言われる。結果として「いいしれぬ挫折感に襲われた」。その状況を変えたのが、生涯愛用したマリオン社のカメラとの出会いであったという。以上の伝記的事実を総合すれば、画家が持つ対象を描く能力に対して、福原は羨望も含めた複雑な感情を持っていたことが窺える。「写真芸術」の構想が、絵画との比較を基盤とし、絵画の「技巧」を批判的に問い直す理由には、こうした彼の来歴が関与することが推察される。

<sup>28</sup> 福原、1922b、p.3。

は既に、「種々の科学的材料」と「科学的洗練を経たる写真術」によると述べられていた。だが同時に、これら二つの要素だけでは「芸術写真」ならぬ「写真芸術」は生み出されないと考えられる。そこには「生命」の表現の根源たる芸術家の存在がないからである。では福原は、「種々の科学的材料」と「科学的洗練を経たる写真術」は、いかなる条件の下で「生命」を、そして「芸術家の有する思想」を宿した表現に成り得ると考えたのか。これは「新使命1」の後半の論述で明らかにされる。

写真はそれ程人為的技巧の洗練を必要としないから、誰れでも一般の写真術を修得しさえすれば、撮影は出来るので、要は、ただ芸術的に洗練され<sup>ヌ</sup>な [前後の文脈から「洗練された」の誤記と思われる：引用者注] 頭脳を有する事に由って絵画に於けるデッサンの如く幾年幾十年かの人為的技巧を修得する事なしに、直ちに彼の有する生命を表現し得るだろう（福原、1922b、p.4）。

まずこの一節の「一般の写真術」の意味を確認しよう。これは「科学的洗練を経たる写真術」と同様の内容を指すことから、写真を生み出す際に必要とされる、光学的、化学的、薬学的知識とそれらを扱う技術を示すと読み取れる。写真に関わる技術の多くが自動化された現在から考えれば、この時代の写真の制作の過程は、はるかに多くの知識や技術を必要とした。だがそれでも、この「写真術」なるものを身につければ、少なくとも写真という視覚像を生み出すことは可能である。福原はこの事実を「誰れでも一般の写真術を修得しさえすれば、撮影は出来る」との表現で述べたのだ。つまり「写真術」の「修得」は、絵画の制作の過程である「人為的技巧の洗練」と比較して、容易だと考えられている。補足すれば、「絵画に於けるデッサンの如く幾年幾十年かの人為的技巧を修得する」の部分は、絵画を自在に描く術を身につけることの相対的な困難を示す表現である。

だが、「写真術」の「修得」が絵画と比較して容易であるにせよ、福原は決して「写真術」を「修得」すれば誰もが「彼の有する生命を表現し得る」、つまり芸術としての写真を制作できるとは考えていない。この一節では、特に「芸術的に洗練され<sup>ヌ</sup>な頭脳を有する事」との条件が課せられた点に注目すべきである。この箇所では、福原の写真論に新たに「頭脳」という概念が導入され、「写真芸術」を実現する根拠として据えられたのだ。

ここまでの論述を一旦整理しよう。写真という芸術に固有の制作の過程、「種々の科

学的材料」と「科学的洗練を経たる写真術」という二つの要素は、それだけでは、単に写真という視覚像を生み出せるという事実でしかない。福原が構想するのは、写真によって芸術を実現することであり、そのためには芸術の究極の目的たる「生命」を表現することが果たされなければならない。そして彼はその鍵として、「(芸術的に洗練された) 頭脳」を挙げる。つまり撮影者にこの「頭脳」なるものが備わることで、はじめて「彼の有する生命を表現し得る」、つまり福原が構想する「写真芸術」に至ると考えられたのだ。

## 2 〈写真的知覚〉の形成

では福原は、「頭脳」という語で何を主張しているのか。「新使命1」で提示された「頭脳」の意味が掘り下げられるのは、続く「新使命2」である。「新使命2」では、まず冒頭で写真における「趣味」について言及される。この「趣味」は「頭脳」が指す意味、および「写真の新使命」が書かれる目的にも関わる。そのために少々議論を迂回して、福原が述べる「趣味」の語が示すところを確認しておこう。

福原が「趣味」を問題とする背景には、19世紀後半から20世紀前半にかけて一般に多くの人びとがカメラを求め、各地で写真団体が乱立した、写真の流行と言える状況がある。この状況を福原は「趣味の写真」と捉える。新たにカメラを手にした者はアマチュア写真家と呼ばれ、彼らは各々の方法で写真表現を試みた。この時代に「写真家」とは基本的に「職業写真家(写真館で依頼された写真を撮影する職に従事する者)」を指す。現在のような芸術としての写真を専門とする存在は確立されておらず、写真によるジャーナリズムもまだ一般的でない。そのため、写真による表現を試みたのはアマチュア写真家と呼ばれる人びとが中心であったのだ。

そして福原自身は、「写真芸術」という理念=運動によって、まさしくこうしたアマチュア写真家を先導する立場となる。だが彼は、アマチュア写真家の興隆つまり「趣味の写真」たる状況を単純に言祝いだのではなかった。「新使命2」の冒頭では、「現在いわれて居る「趣味の写真」という事は [略]、写真を芸術の一分野としての存在を<sup>アマ</sup>確立しようと努力して居る吾々にとって、実に此上もない障害となる」<sup>29</sup>と厳しい言葉を書きつけた。この論述から、福原が目指すのは写真表現の普及それ自体ではなく、

---

<sup>29</sup> 福原、1922d、p.4。

あくまでも自らが掲げる「写真芸術」の確立であることが再確認される。また「此上もない障害となる」の強い調子からは、「趣味の写真」なるものが「写真芸術」を確立する道を曇らせているとの、危機感も含んだ現状認識が読み取れる。

ただし福原は、「趣味」の語を完全に否定的な意味で用いているわけではない。直前の論述では「[趣味は：引用者注] 自己を豊富にし、強大にし高貴にする為に外的世界から力を吸収する働きを意味するのでなければならない」<sup>30</sup>とも主張されており、「趣味」が「自己を豊富にし、強大にし高貴にする」、すなわち自らを育て高める可能性を認めている。つまり彼は、「趣味」として写真と出会った者が、「写真芸術」を通じて自己を育てていく道筋を示そうとしているのだ。この道筋は別の箇所では「自己培養」との語でも示される<sup>31</sup>。以上を踏まえれば、福原が自らに課したことは、「趣味の写真」をきっかけとして新たにカメラを手にした者たちを、「芸術写真」を追従するような制作に留まらせることなく、自己を成長させるものとしての「写真芸術」の探究へと導くことだと考えられる。

「趣味」の示すところを確認した上で、「頭脳」の意味をめぐる議論に戻ろう。福原が「写真芸術」を実現する上で、「芸術的に洗練された頭脳」を提唱する理由も、まさしくこの「写真芸術」の探究と関わる。すなわち新たに写真を撮影する者に対して、写真という視覚像を制作する術を身につける段階に留まることなく、写真による真の芸術を実現するべく、「芸術的に洗練された頭脳」を備えるべきと訴えることが、「写真の新使命」の中心的な主張なのだ。同時に、「芸術的に洗練された頭脳」という概念を通じて、「写真に何を写すべきか」、「どのように写すべきか」との問いを掘り進めることが、彼の「写真芸術」を展開していくことになる。福原は「趣味の写真」が「写真芸術」へと向かう第一歩を、次のように述べる。

若しその人に幾分でも芸術に対する燃ゆる様な渴望があるなら、決して記念写真記録写真で満足し得ない様になるに違いない。そうして段々印画に内容を求め、顧みて今迄の印画が価値なきものと思われて来るに違いない。そうして彼は、外界の物象がその眼に触れて少しでも何等かの感興を惹いたものは、総てレンズを通して印画となって現れて来る。然しそれは未だ色彩に眩惑され外界に瞞された非芸術的なものであろう（福原、1922d、p.5）。

---

<sup>30</sup> 福原、1922d、p.4。

<sup>31</sup> 「趣味の本源的意味は「自己培養」の一言で尽される」（福原、1922d、p.6）

この一節では、撮影者が「写真芸術」へ向かう変容の兆しが述べられる。前項で「新使命1」の考察を通して見たように、「科学的洗練を経たる写真術」を身につけた者は、それを正しく用いることで対象を正確に写すことができる。「記念写真記録写真」の語は、この写真術が身についた状態を示している。ただし福原によれば、この状態はまだ「何を写すべきか」の考えはない。撮影者が「芸術に対する燃ゆる様な渴望があるなら」、つまり芸術としての写真を実現しようとするれば、このように写真術を身につけることでは満たされないと彼は考える。次の文の「段々印画に内容を求め」、「今迄の印画が価値なきものと思われて来る」の表現が、「写真術」の「修得」から脱する兆しを表している。そして続く「少しでも何等かの感興を惹いたものは、総てレンズを通して印画となって現れて来る」とは、「写真術」を身につけた段階を経て、自らが望む対象を自在に写し取り、写真像として得られる状態を表している。撮影者は次の段階へと進んだのだ。

だが福原は、この段階もまだ「写真芸術」に到達しない、つまり彼の表現では「非芸術的なもの」と考える。この一節で重要な語は「色彩」である。写真像がモノクロームであることが前提の時代に、撮影の際に光景に見る色彩は、撮影者の意識を惹きつける要素であっても、写真像自体には定着されない。そのため、「未だ色彩に眩惑され外界に瞞された」とは、現実の光景自体に惹かれる状態を示しており、こうした状態では、その光景の価値に惑わされ闇雲にシャッターを開くことになる。つまりこの状態では、撮影者は「何を写すべきか」の考えを持ってはいるが、本当に写すべきものが何かを理解していない状態と見做されているのだ。そして直後の論述では、この状態の先の段階が、「頭脳」の語によって示される。

それでも何物か捉えようとして未だ捉え得ない焦燥に悶えつつ彼は何物かを期待しながら印画を作って行くとすれば、その内に、苦しみの裡から得た経験によって、色彩を単色になおして見得る様になり、煩瑣な外形のうちに或る統一点を求め得る様になり、こうしてレンズを通して涵養されて行く彼の芸術的環境は、次第に彼の頭脳に或るカテゴリーを形作って行くと、遂には全くレンズを離れて自然の美を認識し得るのである〔強調点：引用者〕（福原、1922d、p.5）。

ここでは、撮影者が「写真芸術」へ向かう上での決定的な変容が述べられている。まず重要な箇所は、「色彩を単色になおして見得る様になり」である。福原の主張では、撮影者は現実の光景を眼差すときにも写真像のごとき単色を見るようになる。こ



の「単色」とは、白から黒までのモノトーンを意味する。そして写真において、白から黒までの変化を生み出すのは、光の微妙な変化、すなわち「光の調子」である。つまりこの一節では、撮影者が現実そのままに色彩を知覚するのではなく、「光の調子」を知覚するようになる変容が示されているのだ。

この変容は、続く「煩瑣な外形のうちに或る統一点を求め得る様になり」との部分でも、別の観点から述べられる。「煩瑣な外形」の語は、現実中存在する事物の形態を意味し、形態を構成する線や質感を含む膨大な感覚も含むものと読み取れる。撮影者は変容しつつある知覚によって、こうした現実の光景から受け取る視覚を、「光の調子」という「或る統一点」へ制限するようになると福原は考えた。このように彼は、「写真芸術」へ向かう決定的な段階として、写真を撮影する経験において生じる撮影者の知覚の変容を問題としているのだ。

この知覚の変容は一瞬の内に起こるのではない。外界の或る対象を見つめ、狙いを定め、カメラを対象に向けて、任意の幅を持った時間にシャッターを開くことで、その時間の光の存在がカメラの内部に備えた物質に像を刻む——この一連を〈撮影行為〉とするならば——、〈撮影行為〉が繰り返されることで、撮影者の知覚は変容してゆく。「写真芸術」の実現において決定的な転換である知覚の変容は、写真を撮影する行為によって培われるものであり、写真を撮影することによってのみ生じる新たな知覚の態勢である。これを〈写真的知覚〉の形成として理解することができる。

そしてこの〈写真的知覚〉を司るものこそ、福原が「写真芸術」に求める「頭脳」であろう。頭脳とは知覚の中枢を意味するが、福原はこの「新使命2」の一節で〈写真的知覚〉の形成を「頭脳に或るカテゴリーを形作」という独特の語で表現をしている。これは知覚の中枢たる頭脳に、現実の光景を「光の調子」として見る態勢が形成されるとの意味であると理解できる。以上を総合すれば、この「頭脳の或るカテゴリー」こそが、〈撮影行為〉によって培われる〈写真的知覚〉であり、この〈写真的知覚〉の形成が、「新使命1」に示された、芸術としての写真に至る条件としての「芸術的に洗練された頭脳」であると考えられる。

以上見てきたように、福原にとっての「芸術的に洗練された頭脳」とは、〈撮影行為〉によって培われる〈写真的知覚〉の形成であり、福原はこの「芸術的に洗練された頭脳」と「科学的洗練を経たる写真術」が結びつくことにより「写真芸術」が実現されると考えたのである。この意味で〈写真的知覚〉の形成は、「写真芸術」を実現しようとする者にとって、決定的かつ不可逆的な転換と言える。

では福原自身の内で〈写真的知覚〉は、いつ、いかに形成されたのか。既に前節で

考察したように、福原の「写真の新使命」は、自身の制作の経験を基にして、「写真芸術」の「根底をなす理論」を打ち立てることを目的する写真論である。そして福原の経験の基礎には、一つの壮大な習作とそれを生み出した〈撮影行為〉がある。すなわち「巴里とセイヌ」に結実した、パリでの撮影の経験である。半年に2,000枚とも言われる集中的な撮影は、写真の技術的関心が目的ではなく、また「芸術写真」を制作する元になるネガを生む目的でもない。それは、対象を写し取ることによって芸術の実現を目指す「新しい動機」に基づく撮影であった。この撮影が繰り返されることで、光景を「光の調子」として捉える知覚が、つまり〈写真的知覚〉が形成されたのだと考えられる。このように、「写真の新使命」で論じられた〈写真的知覚〉の形成という問題は、福原のパリでの撮影という自身の決定的な転換を、自らが掲げた「写真芸術」における、撮影者の決定的な転換として捉え直すべく論述されたのだと考えられる。

### 3 「光と其諧調」における知覚の問題

では〈写真的知覚〉の形成は、彼の「写真芸術」の中心的理論「光と其諧調」に、いかに位置づけられるのか。以下ではこの問題を検討する。まずは撮影者の〈写真的知覚〉が捉える対象でもある「光の調子」について考えてみよう。

はじめに確認すれば、先述した通り当時の写真はモノクロームが基本である。現実の色彩を写真像に再現する技術、いわゆるカラー写真も既の実現していたが、これを用いて芸術表現を試みることは一般的ではなかった。そのため福原にとっても、写真とはモノクロームであることが前提となる。この認識に基づけば、写真とは、現実のいかなる対象を撮影しようとも、その対象を印画上の白から黒までの階調（グラデーション）に変換する技術ということになる。そして印画に現れる階調は、撮影の段階で、現実の光景に生じる光から闇までの現象に起因する。最も強く光を受ける部分は完全に近い白として、逆に最も光を受けない部分は完全に近い黒として、反射した光線がカメラに備えられた媒体に作用し、陰画を形成し、その陰画を反転して陽画とする行程を経て、最終的に白から黒までの階調として画面に表れるのである。

こうした写真が生み出される行程の原点に位置づけられる撮影とは、つまるところ、世界を満たす光のある一定量を、カメラという機械が備えた媒体が受けとめることである。写真の撮影を、以上の原理に還元したときに明らかになることは、写真な

るものの本質的な機械性である。福原が、写真像それ自体は「科学的材料」と「科学的洗練を経たる写真術」によって成立すると述べたように、写真はその原理においては、人間が存在しなくとも成立する。言い換えれば、写真とはその本性において〈脱人間的原理〉に基づく<sup>32</sup>。

この写真の〈脱人間的原理〉を踏まえて、再び福原が「新使命2」で提起した〈写真的知覚〉について考えよう。福原は、「写真芸術」を実現すべく〈撮影行為〉において、現実中存在する事物を、あるがままの色や形態ではなくモノクロームとして知覚する変容を示した。だが、これは撮影のたびごとに、撮影者が意志的に（モノクロームとして見よう）知覚することではない。そうではなく、「色彩を単色になおして見得る様になり」と福原が述べるのは、撮影が繰り返されることで、非意志的に（自ずとモノクロームとして見てしまう）知覚の態勢が獲得されていく、その変容を表しているのである。前項で引用した「新使命2」の一節の最後の文の「遂には全くレンズを離れて自然の美を認識し得る」<sup>33</sup>との表現は、この新たな知覚が、撮影を離れてもなお備わっていることを示す。この段階に至る撮影者は、撮影を目的とせずとも、外界を「光の調子」として自ずと眼差すことになるのだ。このように〈写真的知覚〉の形成において、撮影者の知覚は、〈撮影行為〉以前の知覚のありようから大きく変容するが、その知覚の変容は、「色や形態を知覚することからモノクロームを知覚することへの変容」という、知覚の対象の水準での変容のみならず、〈意志的な知覚から非意志的な知覚への変容〉という、撮影者の知覚の態勢の変容でもあると考えられる。

この〈意志的な知覚から非意志的な知覚への変容〉という点も踏まえて、序論でも引用した「新使命：承前3」での「写真機を自分の頭の延長とした時の精神をもって [写す：引用者注]」<sup>34</sup>という表現に立ち戻ろう。これは比喩的な表現だが、撮影者の知覚の変容を示しており、この変容を福原は撮影者とカメラの結合として描いている。「写真機を自分の頭の延長と」するとの表現は、カメラという機械と「自分の頭」つまり知覚の中樞が結合を為し、両者が協働する状態を示す主張であり、これが自らの求める〈撮影行為〉であることを説くものである。だがこの結合（＝「写真機を自分の頭の延長とした時の精神をもって」）は、カメラを人間の思考の実現の道具とするといった意味ではないと考えられる。既に議論した〈写真的知覚〉の形成における

<sup>32</sup> 写真を含む機械映像の〈脱人間的原理〉については、日高（2016b）における説明を参照。「写真とは、人間の知覚を超えたカメラという機械が知覚する映像であり、絵画のように対象を見て描く労力を要することなく、光の痕跡としてカメラの外部に在る世界が自ずから自らの姿を顕わしてくるひとつのシステムを成しています。メカニカルな自動筆記とも言うべき、写真の脱人間的原理 [強調点：原文]」（日高、2016b、p.27）。

<sup>33</sup> 福原、1922d、p.5。

<sup>34</sup> 福原、1923g、p.4。

〈意志的な知覚から非意志的な知覚への変容〉を前提とすれば、それは自らの意志による知覚を留保し、カメラが「光の調子」を引き出すが如く非意志的な知覚を自らに近づける試みであると考えることができるのだ。

以下では、この撮影者の知覚とカメラの知覚とを要とした結合がいかなる創造行為に通じるかを検討しよう。本論文序論では、前田による映像＝知覚論を参照することで<sup>35</sup>、人間が本来有する「〈中枢的〉知覚」に対してカメラという機械の知覚（＝「〈非中枢的〉知覚」）を見出し得るとの考えを示した。さらにこれを踏まえて、映像身体学という思考の領域において両者は、〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉として捉え直され、さらに両者の結合は〈第三の知覚〉を形成し、「それ固有の思惟と感覚と表現とが産み出される」と論じられたことを確認した<sup>36</sup>。この視座に基づけば、福原が写真論において「自分自身が写真機となって」という表現で示した〈写真的知覚〉の形成とは、まさしく〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の結合すなわち〈第三の知覚〉の形成であると考えられる。既に序論で引用した、前田・江川（2016）での〈第三の知覚〉に基づく創造行為＝映像実践についての論述を、ここで再び示しておこう。

撮影者が行ないうることが、ふたつしかない。機械映像に人間化された視覚を付け加えるか、機械映像自体の本性に降りて行き、そのことのみ可能な表現に達するかである。むろん、これらふたつの仕事は、ひとつの仕事のなかでしばしば複合されており、その複合の多様を極める配分が、撮影者の、あるいは写真家、映画作家の技法やスタイルを作ってきたと言ってもいい（前田、江川、2016、p.6）。

この一節では、撮影という行為に焦点を当て、〈第三の知覚〉としての創造が「ふたつの仕事」として論じられる。「ふたつの仕事」の前者（＝「機械映像に人間化された視覚を付け加える」）は、本来人間によって異物であり得るカメラが引き出す映像を、人間に馴染みやすいように置き換える企図に基づく創造であり、言い換えれば〈機械による知覚〉を〈身体による知覚〉に従属させる創造であると言える。

対して後者（＝「機械映像自体の本性に降りて行き、そのことのみ可能な表現に

---

<sup>35</sup> 前田（1992）および前田（1996）において展開される映像＝知覚論の基本的な考えを参照している。

<sup>36</sup> 引用は以下を参照。「映像身体学は、身体による知覚と並んで、機械による知覚が存在すると考え、さらに両者の結合が第三の知覚を形作って、それ固有の思惟と感覚と表現とが産み出されると考える」（前田・江川、2016、p.1）。

達する』)はいかなる創造と言えるか。「機械映像自体の本性」とは、既に考察した〈脱人間的原理〉という概念とも通じるが、カメラが人間の判断とは一切関係なく光を縮減する性質を意味する。そしてこの「機械映像自体の本性」に「降りて行く」ことで為される創造とは、〈身体による知覚〉を中心とするものではなく、〈機械による知覚〉すなわち、人間の意志や行動と関わらず光を縮減することに基づき、さらにこの〈機械による知覚〉を指向する創造となる。そして〈第三の知覚〉としての創造行為=映像実践が、人間にとっての異物であるカメラの存在を欠くことができない以上、この「ふたつの仕事」の后者に徹底して向き合うことなしに、他ならぬ写真による芸術の開拓は為されないと考えられる。

以上の議論を前提とすれば、福原の〈撮影行為〉とは、この「機械映像自体の本性に降りて行き、そのことのみ可能な表現に達する」試みとしての創造であると言える。既に〈写真的知覚〉の形成における〈意志的な知覚から非意志的な知覚への変容〉の問題を通じて検討したように、彼の〈撮影行為〉は、写真という技術を人間の主体性に従属させる創造ではない。福原は絵画に影響を受けた「芸術写真」を批判することから出発し、「技巧」を問題化することで、むしろ写真を生み出す過程から人間の作為による操作を排すことを構想したのだった。この点も考慮すれば、福原の〈撮影行為〉とは、まさしく「機械映像自体の本性に降りて行く」方向を持つ創造、すなわち写真の本質である〈脱人間的原理〉に基づき、〈身体による知覚〉を手放すことで〈機械による知覚〉との結合を指向する創造であると言える。

以上の〈撮影行為〉の持つ指向性を確認した上で、福原の「写真芸術」の中心的理論である「光と其諧調」について考えよう。既に序論でその主張の骨格を示した<sup>37</sup>。彼が写真論で用いる「光と其諧調」は、芸術としての写真印画を実現するために、撮影の段階を重視し、写真の生命たる光の変化の一瞬間を知覚することを主張する理論であるとまとめることができる。ここで再び「連載：光と其諧調1」の、撮影について述べている箇所を讀んでみよう。

自分達の考えでは、先ず光と諧調を画面の上で試みようとするれば、印画撮影の際在来の意味の線、形、乃至は構図とかいうものを全然頭の中から取り去って、光が非常に調子と調和されている自然を発見した時、印象を与えたその自然だけを写す事を試みるに過ぎないのである。説明が甚だ簡単であるが、要はこれ、自

<sup>37</sup> 本論文序論3項において、「光と其諧調」という語=概念が用いられた経緯を確認し、さらにこの「光と其諧調」が知覚の問題を問う上で求められたことを示した。

然と光の調和という事である（福原、1922c、p.18）。

これまでの本項の議論に照らして、この一節の「在来の意味の線、形、乃至は構図とかいうものを全然頭の中から取り去って」という箇所を読むならば、ここで示される主張は、撮影者に人間本来の知覚から離れることを求める表現と理解できる。人間本来の知覚（＝〈身体による知覚〉）は、実際の写真撮影の場面では、完成された画面を想像した上で、構図を計画し、その意図に適うとの判断によりシャッターを開くことを行う。福原が提唱することは、この〈身体による知覚〉を手放して〈撮影行為〉を為すことである。むしろシャッターを開く判断は、〈機械による知覚〉に近づくことによって、つまり眼前の光を意味によらず縮減するカメラの〈脱人間的原理〉を自らの〈身体による知覚〉に引き寄せ一体化する状態を目指して行うべきと主張されるのである。

当然のことながら、撮影という行為は生きて動く人間が、その手にカメラを構えファインダーを覗き、最終的にはシャッターを開く判断を行うものである。福原の主張はこれを放棄することを求めるものではない。福原の主張の眼目は、〈撮影行為〉において、〈身体による知覚〉が行う限りでの〈見ること〉を超えて、カメラが行う〈機械による知覚〉の如く「光の調子」を引き出すことを求めるものだ。そしてこの地点で見出されるものは、人間がその思考の内に捉える世界ではない。〈身体による知覚〉を手放し、〈機械による知覚〉に近づくことによって為される〈撮影行為〉は、人間の外に現に存在する世界それ自体の姿を「光と其諧調」として出現させることになる。前項において「新使命2」を読解することから浮かび上がった〈写真的知覚〉とは、まさしくこうした〈撮影行為〉を求めるために提唱された概念であると言える。

ここまでの議論を一旦まとめよう。本節では、特に「写真の新使命」で撮影者が「写真芸術」へ向かう上での基点として提起された「芸術的に洗練された頭脳」の語に着目した。ここで「頭脳」が「芸術的に洗練され」ることとは、具体的には「新使命2」で撮影者への指南として示された「色彩を単色になおして見得る様に」なる変容を指すが、これは同時に、撮影者の知覚の態勢の変容すなわち〈意志的な知覚から非意志的な知覚への変容〉を導く。本節ではこの知覚の変容を、〈写真的知覚〉の形成として捉えた。

そしてこの〈写真的知覚〉の形成は、「写真芸術」の中心的理論「光と其諧調」の主張とも通底することが確認された。「光と其諧調」の主張では、〈撮影行為〉において、あらかじめ持ち合わせた知を「全然頭の中から取り去って」写すことが求められ

る。つまり彼の求める〈撮影行為〉とは、人間本来の知覚（＝〈身体による知覚〉）を手放すことによって、カメラが行う知覚（＝〈機械による知覚〉）に近づき、両者が結合を目指す創造行為として理解できるのである。

### 第3節 〈撮影行為〉を構成する諸概念

#### 1 「自然」と「主客合一境」

前節までは、「写真の新使命」の読解を通して、福原が探究する〈撮影行為〉について、主に撮影者の知覚の面から考察した。以下では〈撮影行為〉の全体像を捉える上で、撮影者の知覚とカメラを向ける対象との関係に照準を合わせて、「写真の新使命」で用いられた概念語の意味を通して考察していく。福原は特に「新使命2」後半以降、いくつかの鍵概念によって、自身が掲げる「写真芸術」が求めるべき〈撮影行為〉を詳述する。本節では、こうした概念の中で特に重要と考えられる「自然」、「主客合一境」、「人格」に注目する。これらの意味を明らかにしながら、各概念の関係を描き出し、〈撮影行為〉における知覚の問題の射程を浮かび上がらせていく。

まずは先に引用した「新使命2」で最後に述べられた、「遂には全くレンズを離れて自然の美を認識し得る」の一文に着目しよう。「遂には全くレンズを離れて」、「認識し得る」との主張は、前節で見た撮影者に形成される〈写真的知覚〉が、写真の撮影を離れてもなお備わっていることを示す記述と読める。この〈写真的知覚〉の対象を福原は、「自然の美」と述べている。では、この「自然の美」および「自然」の語はいかなる意味を持つのか。この「自然」は、福原の写真論に頻出する語である。前節で引用した「連載：光と其諧調1」でも、「光が非常に調子と調和されている [略] その自然だけを写す事を試みる」との表現で言及されていた。まずはこの点から彼にとって「自然」とは、具体的な事物を指す語ではなく、写・真・に・写・す・対・象・自・体・を・指・し・示・す概念語であることが読み取れる。

福原が用いた「自然」に関して、飯沢（1986）では、当時の文化全般に影響を与えた『白樺』の同人とも通じる「彼らの内なる自己と照応する精神的、倫理的な意味合い」が見られると指摘されている<sup>38</sup>。確かに福原が「自然」の語を用いるとき、それは通常の用法（たとえば、「文化」、「人工」の対立概念）では捉えきれない意味を内包

<sup>38</sup> 飯沢、1986、p.168。

し、「内なる自己と照応する」何ものかとして論じることには一定の正当性がある。だが「写真の新使命」における主張を総合すれば、福原自身は「自然」の語を、基本的に自らの芸術制作すなわち〈撮影行為〉に関わる限りで用いていると考えられる<sup>39</sup>。以上を踏まえて、「新使命2」の論述を続けて読もう。

この点に到達した時、彼の前に展開された自然は、今迄とは全然異った自然となって現れるのである。そうして今迄の印画は総て自然の翻訳に過ぎず、自然の再現に終わった事を知るであろう。かつて見出し得なかった美を見出すであろう（福原、1922d、p.5）。

「彼の前に展開された自然」、「今迄とは全然異った自然」の表現から、「自然」の語が、単に環境の性質を示すのではないことがあらためて理解される。この「自然」は具体的な事物や、誰にとっても等しく存在する外界の意味ではない。福原が写真論で用いる「自然」とは、〈撮影行為〉により形成された〈写真的知覚〉によってはじめて見出すことが可能になる世界の相貌なのだ。逆に言えば、〈写真的知覚〉によって光が生み出す調子を見出すことができれば、あらゆる事物や場が「自然」たり得るのである。このように福原が用いる「自然」とは、〈写真的知覚〉と結びつけられた「写真芸術」に固有の概念であり、彼にとって写すべき唯一の対象であると考えられる。

加えてこの一節で、「写真芸術」が目指す写真作品にとって、「自然の翻訳」、「自然の再現」が、否定的な意味で挙げられた点にも着目しておこう。「翻訳」、「再現」の語は、いずれも対象である「自然」に「美」を見出すことなく、単純に印画に表された状態を示していると読み取れる。つまり福原は、対象である「自然」に単にカメラを向けるだけでは、その内なる「美」を写し取ることは叶わないと主張する。では、どのような撮影が「翻訳」、「再現」を超えて、「自然」の「美」を印画に実現するのか。以降の「新使命2」の論述はこの問いを展開する。

そして美は客観的にしか存在しなくて、それを発見するのが主観であり、主観と客観の合一境が真の美の存在であるという事を覚る様になれば、それは既に業

---

<sup>39</sup> 「芸術の各分野に存在理由があるのは、同じ統一を目的として居ても、その統一される自然が異り、結果として現れた世界が異なる為である [強調点：引用者]」（福原、1923f、p.3）。「写真は単色の画」という境地に在って、人間に全く見方の異った自然を示し、それと精神を統一せしめ [略] 人間を更に大なる実在に入らしめるのである [強調点：引用者]」（福原、1923f、p.5）。「新使命：承前2」の以上の記述から、福原が用いる「自然」の語は、〈撮影行為〉によって形成された〈写真的知覚〉によって、見出される概念であると理解される。



に芸術の一階段を踏んだのである。[略] 印画に内容づけるものは主観と客観と合一した時に見出す美であるという事が解って来る。号前の巻頭にも述べた如く  
40、主客合一境の視野が人格であるとすれば、人格が先ず芸術に身を委ねる彼の求むべきものではないか（福原、1922d、p.5）。

この一節では、「写真芸術」を実現する道筋が一挙に示されている。だが同時に、概念語が次々と提示される論述からは、各語の意味を掴むことも、その論述によって何が問われているかを読み取ることも難しい。まずは順を追って、「美は客観的にしか存在しなくて」の箇所について考えてみよう。「客観的に」という表現は少々理解しづらいが、この部分では、「美」なるものが「主観」によって発見される限りにおいて存在し得ることを述べていると解釈できる。そしてこれを踏まえて、福原が「写真芸術」で実現しようとする「美」とは、自立的かつ絶対的に世界に存在しているのではなく、知覚されることによってのみ存在するものであることが分かる。同じ文の「それを発見する」、「主観」とは、前節までの読解に照らせば、〈写真的知覚〉を備えた撮影者を示すと理解される。つまり〈写真的知覚〉によってはじめて見出されるものが、「自然」の「美」だと考えられる。

そして「主観」と「客観」の両者、すなわち撮影者と「自然」とが「合一」する、つまり一つになることを、福原は「写真芸術」における〈撮影行為〉の到達点と捉える。続く「印画に内容づけるものは」、「主観と客観と合一した時に見出す美である」の箇所も同様に、撮影者と「自然」が一つになる状態こそが、最終的に写真作品＝印画に決定的な価値を与えるとの主張である。このように福原は、「写真芸術」における〈撮影行為〉の到達点を、「主客合一境」という概念語によって表現するのである。

この「主客合一境」を詳しく考えよう。この語は、哲学者西田幾多郎（1870-1945）の概念に由来することが窺える。主に実業の面から福原を研究した戸矢（2012）では、福原の写真論に「当時流行していたベルクソンや西田幾多郎らが唱えた」思想からの影響が見られると指摘される<sup>41</sup>。また伝記が示すのは、『写真芸術』の編集者であり秘書として福原の執筆を支えた安成三郎（1888-1956）が、西田と直接的に接点を持っていた事実である<sup>42</sup>。この点から、安成を介して西田の哲学が福原の写真論に持ち

---

<sup>40</sup> 「号前の巻頭にも述べた」内容は以下。「芸術的価値のある写真は、蓄積された人格が或対象を見出して、力強く湧き出で、そうして表現されたものである。芸術に対して燃える様な渴望を抱く人は先づ人格を養わなければならない [略]」（福原、1922a、p.1）。

<sup>41</sup> 戸矢、2012、p.229。

<sup>42</sup> 福原と安成の関係について以下を参照。「『写真芸術』としても、信三個人としても手が必要だった。後に〈安成さんは福原さんの手〉といわれた関係は、ここからはじまった」（矢部、1970、p.132）。その上で、安成と西田の関係

込まれたとも推測される。「主客合一境」は西田の原点にして主著である『善の研究』の基礎となる概念であり、福原が写真論で用いた「主客合一境」もこうした影響の下にあることが推察される。

このような背景を踏まえて、「写真の新使命」での「主客合一境」の意味を明らかにすべく、以下では西田の哲学におけるこの概念を理解しておこう。前提として、西田は人の経験のありようの本当（西田の用語では「實在」と言われる）を問う上で、判断の手前にある状態を「純粹経験」の語で表わす。「純粹経験」は「事実そのままに知る」ことであり、「まったく自己の細工を棄てて、事実に従うて知る」ことと言われる。続けて知覚に即して「例えば、色を見、音を聞く刹那、未だこれが外物の作用であるとか、我がこれを感じているとかいうような考えのないのみならず、この色、この音は何であるかという判断すら加わらない前をいう」と説明される<sup>43</sup>。このように西田の「純粹経験」は、知覚はしているが判断に至る手前の状態であり、彼の實在の哲学の基盤となる。「純粹経験」において、知覚する者と知覚の対象はあらかじめ措定されない。それゆえ「自己の意識状態を直下に経験した時、未だ主もなく客もない、知識とその対象とが全く合一している。これが経験の最醇なるものである」<sup>44</sup>と説明されるのだ。

さらに西田は『善の研究』の別の箇所でも、「純粹経験」と芸術の関係を論じるべく、もう一つ概念「知的直観」を提示する。「知的直観というのはいわゆる理想的なる、普通に経験以上とっているものの直覚である」<sup>45</sup>の論述から、「知的直観」とは、「純粹経験」の状態よりさらに深い知覚の態勢を表す概念であることが理解される。こうした議論を踏まえて以下の論述を読めば、西田の哲学における主客合一境の意味が浮かび上がってくる。

知的直観といえば主観的作用のように聞こえるのであるが、その実は主客を超越した状態である、主客の対立はむしろこの統一によりて成立するといつてよい、芸術の神来の如きものは皆この境に達するのである（西田、2006、p.115）。

西田が「芸術の神来の如きもの」つまり創造の源とする「知的直観」は、この主客

---

については以下を参照。「[安成：引用者注] 三郎には福原家とは別に、もう一軒親しく出入りしていた家があった。郷土会の縁で私淑した哲学者・西田幾多郎の家である。西田家においても執事のような役割を果たしていた [略]」（綿貫、1995、p.40）。

<sup>43</sup> 本段落引用箇所はすべて、西田、2006、p.30 による。

<sup>44</sup> 西田、2006、p.30。

<sup>45</sup> 西田、2006、p.110。

合一境を条件とする。加えて重要な点は、西田の哲学では、あらかじめ主体と客体が想定された上で両者が合一するという順序で経験が説明されない点である。この哲学では、「知的直観」という知覚の態勢が先立ち、それに伴う主客合一の境地が見出され、最終的にわれわれが「主観」、「客観」と名指すものが措定されている。つまり西田の哲学では、主客合一境は、「主観」、「客観」なるものを生成する根源と考えられているのだ。

以上の西田の哲学の読解を踏まえて、福原が唱えた〈撮影行為〉における「主客合一境」の語に立ち戻ろう。引用した「新使命2」の一節では、「主観」と「客観」の合一、すなわち撮影者と「自然」が一つになることが、印画に「美」を実現するための〈撮影行為〉の到達点に位置づけられていた。確かに福原の議論でも、「主観」と「客観」なる存在は、〈撮影行為〉以前に確定されていない。「写真芸術」の対象に位置づけられる「自然」が、撮影者である「主観」によって見出される限りで存在し得ることは既に述べた。同時に、福原の「写真芸術」において撮影者という存在は、人間本来の知覚を離れて〈撮影行為〉を為すことが求められており、この点から確固たる「主観」とは考えられない。さらに彼が〈撮影行為〉の基点とする〈写真的知覚〉とは、〈撮影行為〉が繰り返されることによって撮影者の内に培われるのであって、〈撮影行為〉以前にあらかじめ形成されることはない。つまり両者の存在はあらかじめ確定されておらず、〈撮影行為〉という出来事が先立ち、この〈撮影行為〉によって、撮影者の存在と「自然」が生成されることが考えられるのである。福原が「写真の新使命」で挙げた「主客合一境」とは、こうした〈撮影行為〉の本質性を示す概念であると言える。

## 2 「人格」

では福原の「写真芸術」において、撮影者はどうすれば「主客合一境」に至ると考えられたのか。鍵になる語は、引用した「新使命2」の一節で「主客合一境」の概念と重ねて述べられた「人格」である。再度、「人格」を含む部分を抜き出して読んでみよう。

主客合一境の視野が人格であるとすれば、人格が先ず芸術に身を委ねる彼の求むべきものではないか（福原、1922d、p.5）。

この一文を読めば、福原の「写真芸術」において「人格」という概念が、いかに重要かが理解される。再度確認すれば、「写真芸術」を生み出す〈撮影行為〉は、〈写真的知覚〉を備えた撮影者と対象たる「自然」の合一として構想されており、この状態で生み出した印画には「美」が表現されると考えられた。そして「主客合一境」と言われる状態を実現するために撮影者に求められるのが「人格」である。つまり「人格」の語は、「写真の新使命」の論述で、「写真芸術」を実現する上で最も重要な鍵となる概念なのだ。

しかし、この「人格」の読解には注意が必要である。福原が生きた時代には広く用いられた概念語であるにせよ<sup>46</sup>、特に現在では、およそ芸術の構成要素とは異なる次元で（個人の内にある敬うべき信念や行動規範を表す語として）用いられる。序論でも指摘した通り、こうした語の印象が従来の研究で福原の写真論を「主体の態度」、「作法」として結論づける傾向を導いたと考えられる<sup>47</sup>。だが前節までに福原の写真理論「光と其諧調」に、〈撮影行為〉における知覚の問題を読み取ることを経由した本論文の視座からは、この「人格」の語に対しても、従来の解釈に留まることなく、彼の「写真芸術」の構想の根源に即して考察を行うことができる。

以下本項で、この「人格」の意味を明らかにすべく、議論のステップを示しておこう。はじめに「新使命3」と「新使命4」の中心的な問題である〈撮影行為〉の「即興」についての論述を読み解き、福原の「写真芸術」に位置づける。これによって〈撮影行為〉を中心とする「写真芸術」の原理が理解される。そしてこの原理において「人格」なるものが求められたことを検討し、この概念の意味を解明していく。

では、まず「即興」の問題を考えよう。「新使命3」以降で福原は、〈撮影行為〉について省察を重ねていくが、ここで着目されるのが、撮影者がまさにシャッターを開くその瞬間である。福原は「自然」の内に見出す「美」をいかに写し取るのかを問題として、再び写真以外の芸術との比較によって議論を進めていくのである。

写真はレンズを通してそのまま之 [=自然の美：引用者注] を表現し初めて内容ある芸術的の作品を得る事となるので、其間何等不自然な技巧の存在をゆるさない。[略] 詩人は之を詩に歌い、画家は筆を執って之をカンバスに描き、音楽家

<sup>46</sup> 阿部次郎（1883-1959）が掲げた『人格主義』に見られるように、当時西洋から影響を受けた上で、哲学、倫理学、美学を展開する際に「人格」の語は広く用いられた。なお阿部から直接の影響を受けて「人格」を基礎概念として美術批評を行った人物として和辻哲郎（1889-1960）が挙げられる。

<sup>47</sup> 序論4項の議論を参照されたい。「主体の態度」、「作法」の語は、金子（1987）による。

は之を五線に表す。併しそれ等は時間的の継続が必要である為、種々なる障害となつて単に衝動のみとして消え去る事がある。此場合に於て写真は瞬間的に之を捕捉す事が出来て、少しも他の芸術が有する障害に煩わさる事がない。これが写真の有する然も他の芸術形式の追従し得ぬ一大特点である（福原、1922e、p.15）。

この一節で再び確認されるのは、「写真芸術」における「技巧」の排除である。「不自然な技巧の存在を許さない」との表現で、「新使命2」の論述よりも強くこの考えが主張されている。加えて「レンズを通して」、「そのまま」という表現で、「写真芸術」が、撮影後の印画の加工のみならず、撮影時の「技巧」も求めないことが訴えられる<sup>48</sup>。福原は何よりも写真の「直接性」を重視するのである。さらに「詩」、「画」、「音楽」との比較からは、写真が「瞬間的」に「自然」の「美」を掴まえる点が浮き彫りにされる。このように、他の芸術と比較して写真が直接的かつ瞬間的に対象を写し取る手段であるとの主張は、これまでの「写真の新使命」の論述と一貫する主張である。

そして続く論述で福原は、こうした写真の直接的かつ瞬間的に対象を写し取る性質を前提に、「然らば写真は即興的なものかという非難が発せらるるかも知れない」、「然しそれは即興というものの本領を知らぬ人の迷語である」<sup>49</sup>と、あり得る批判を先取りしながら〈撮影行為〉における「即興」の重要性を説く。では「写真芸術」を実現するために、なぜ〈撮影行為〉に「即興」が求められるのか。「即興」についての論述は次のように展開される。

芸術家の胸に醗酵した芸術的欲求が、ある対象物を見出して一時に押し流れて出たものが即興なのである。故に即興は決して空虚なものではない。即興であればある程価値あるものである。然しそれは決して放逸散漫を意味して居ない（福原、1922e、p.15）。

直接的かつ瞬間的に対象を捉える写真の性質から導かれる「即興」は、一読の限り

---

<sup>48</sup> 「新使命3」ではこれについて「無論提供された技術を遺憾のない程度迄利用したいが、然し其人の不必要とする方法を採る事は、確かに不必要である。例えば、クロマティックに留意して整色乾板とスクリーンが、或る場合にその表現を助長するなら、それ等の使用は妨げないが、なくても済むなら普通乾板でもいい」（福原、1922e、p.16）と述べられており、あくまでも「技巧」は二義的であることが主張されている。

<sup>49</sup> 福原、1922e、p.15。

では「放逸散漫」、つまりいかにも手当たり次第にシャッターを開く様を思わせもする。しかし福原はそうした考えを退けて、この「即興」を〈撮影行為〉の方法とする。まずこの一節の、「芸術家」と「ある対象物」の関係は、これまでに読解してきた「写真の新使命」の基礎となる「主観」と「客観」の関係に合致する。すなわち〈写真的知覚〉を備えた撮影者と写真に写す対象である「自然」として理解できる。この文では、「芸術家の胸に醗酵した芸術的欲求」が、「ある対象物を見出す」ことで、「即興」による〈撮影行為〉が生み出されるのだと説明される。この〈撮影行為〉の「一時」、つまりシャッターが開かれる決定的な瞬間の価値を、福原は「即興」の語で掴み出そうとしているのだ。

さらに詳しく考えていこう。この一節では特に「即興」を説明する文、「芸術家の胸に醗酵した芸術的欲求が、ある対象物を見出して一時に押し流れて出たものが即興なのである [強調点：引用者]」の表現に注目しよう。この文は、先に引用した「新使命3」の一節で既に言及されていた『写真芸術』（1922年4月号）「巻頭文」の「芸術的価値のある写真は、蓄積された人格が或対象を見出して、力強く湧き出で、そうして表現されたものである [強調点：引用者]」<sup>50</sup>とも響き合う表現である。二つの文は、「芸術的価値のある写真」を実現する原理として〈撮影行為〉の瞬間を描出している点で同様の図式を持っており、主張においても相通じる。前者では「醗酵した芸術的欲求」と表現されているものが、後者では「蓄積された人格」と言い換えられており、これらが「押し流れて出たもの」、「力強く湧き出で [略] 表現されたもの」が「即興」だと主張される。この「即興」によって生まれるのが「芸術的価値のある写真」だと、福原の主張はまとめられよう。

以上の読解からは、福原が「即興」を、相対する二つの時間の結束として捉えていることが分かる。「醗酵した（芸術的欲求）」、「蓄積された（人格）」の表現からは、撮影者自身の歴史——過去の時間に様々な知覚を受け取ることで「美」の観念が育て上げられたこと——が読み取れる。「自然」に「美」を見出す撮影者の「芸術的欲求＝人格」とは、極言すれば、その人の生の時間のすべてによって培われたものである。対して「芸術的欲求＝人格」が「ある対象物を見出す」し、カメラを構えシャッターが開かれて閉じる時間は刹那である。ここには、「生の時間のすべて」、「瞬間」という二つの時間が示されており、この両者が交わる地点に「即興」が生まれる。つまり「即興」とは、撮影者の生きた時間のすべてが、〈撮影行為〉のシャッターが開かれて閉じる一瞬間に注ぎ込まれる、その特別な価値を訴える概念なのだ。

---

<sup>50</sup> 福原、1922a、p.1。

ここで福原が、「然らば写真は即興的なものかという非難が発せられるかも知れない」、「然しそれは即興というものの本領を知らぬ人の迷語である」と、あり得る反論を想定していたことも再度考えよう。彼は、「即興的な撮影」と「非即興的（計画的）撮影」を比較した際に、多くの者は、前者の「即興的な撮影」が深い思考なき撮影であり、後者の「非即興的（計画的）撮影」が深い思考に基づく撮影、すなわちより価値の高い撮影と見做すであろうと想定する。だが福原は、この価値づけの反転を主張する。実際には前者の「即興的な撮影」こそが、生の時間のすべて＝撮影者の存在が凝縮した瞬間を印画に実現する行為なのであり、逆に「非即興的（計画的）撮影」に費やされているのは、あくまでも写真作品＝印画を制作する意識のおよぶ時間でしかない。このように彼が「即興」という方法を通して論じるのは、撮影者の生がいかにか写真に結実するかとの問いであり、彼の写真理論の語彙に即せば、「生命」なるものを印画として実現する術である。

加えて、「即興」を〈撮影行為〉の起点に据えることは、必然的に「写真芸術」における「構図」を問題化することを導く。「即興」による〈撮影行為〉は、印画を構成する意識を手放し、「自然」に「美」を見出したその一瞬間にシャッターを開くことであり、事前に綿密に画面を計画する制作とは対立するのだ。福原は直後の論述で「写真芸術」における「構図」について、次のように述べる。

自然の美を表現する事が写真の芸術的基礎であるならば、人為的に構成仮定した構図の中に於て自然を表現する必要はないから、構図は写真の場合第一義であるとは云い得ない。自然の一部が芸術家の思想——胸庭の琴線に離れて、美を直観し、そうして撮影された写真ならば、自然が既に業に立派な構図を与えて居る筈である [強調点：引用者] (福原、1922e、p.15)。

この一節を読む限りで、福原が「構図」に対して持つ考えは少々複雑である。先に後半の「自然が既に業に立派な構図を与えて居る」を読めば、最終的に印画に定着された段階で、彼は「構図」の意義を認めており、「写真芸術」を実現する上で、必ずしも軽視されていないことが分かる。一方で読解が必要なのは、前半の「人為的に構成仮定した構図の中に於て自然を表現する必要はない」との主張である。「人為的」とは、「人の手による」、または「人の意識による」の意味と理解できる。福原は「写真の新使命」の論述で絵画に由来する「技巧」を一貫して批判していたが、加えてこの部分では構図を計画する意識も不要と論じるのだ。この考えは、前節で見た「連載：

光の其諧調1」の一節、「[略] 構図とかいうものを全然頭の中から取り去って」とも合致する。このように福原は、自らの求める〈撮影行為〉から、「構図」の意識を退けようとする<sup>51</sup>。

同時に、引用した一節で「写真の場合」と限定されている点に注意しよう。この議論の枠組みからは、やはり福原が絵画との比較を前提していることが読み取れる。つまり福原の眼目は、「構図」を絵画特有の要素と捉え、絵画の制作で疑われることのない「構図」の計画という人為的要素を、写真へ無自覚に敷衍する考えを批判する点にある。その上で、福原が求める〈撮影行為〉は、「自然の一部が芸術家の思想——胸庭の琴線に離れて、美を直観」することであると主張されるのである。

以上の「新使命3」の議論から、「即興」の試行と「構図」の排除は、表裏の関係にあることが分かる。福原はこうした議論を通じて、〈撮影行為〉の方法=態勢を描き出していく。そしてこれは「写真芸術」が創造される原理でもある。その上で、撮影者が求めるべき「人格」について詳述されるのは、続く「新使命4」である。まずは「人格」について言及される直前の一節から読んでいこう。

絵画では画家自身の主観が立ち入るから、絵画を見ては自然から教えらるるより、その画家の主観を憧憬する量の方が多いが、写真芸術では行方が余程相違して居る。自然が示してくれた美感をそのまま写真芸術家の芸術思想を通して直観されたものを、直ちにカメラに由って再現されると同時に、自然が無技巧のまま吾人の眼前に展開されるので、即ち技巧が芸術的印画の主要素でない。自然から美感を直観するのが第一義で、表現が第二義である [強調点：引用者] (福原、1922f、p.14)。

ここでも絵画と「写真芸術」の比較という枠組みが引き継がれているが、特にこの一節では、「自然」を前にした「画家」と「写真芸術家」の存在の差異が考察され、「写真芸術」を実現する〈撮影行為〉が掘り下げられる。まず絵画についての「画家自身の主観が立ち入る」との表現に注目しよう。この「画家の主観」には、これまでに読解した「構図」の判断も含まれる。福原はこの一節で「画家」を、「自然」と絵画の画面を「主観」によって媒介する存在と見做す。そのために、絵画が「自然」を対

---

<sup>51</sup>「新使命4」では、構図の問題とも関連して、撮影における「演出」の排除も主張している。「空地があるからといって人物を点在したり、動物を引張って来たり、雲を画いたりするとすれば、如斯は画面に個性を発揮させ、芸術的価値を与える上で最も忌むべき事で、同時に技巧を弄するの余り結果は不自然となり、お芝居となるのである。即ち美の創造発見ではなくて、美の偽造である」(福原、1922f、p.13)に彼の主張は示されている。



象としても、「画家の主観を憧憬する量の方が多い」、つまり画家自身が制作の基点になると考えるのだ。福原はこうした絵画制作の原理を否定こそしないが、「写真芸術」との比較によって根本から問い直す。

一方で「写真芸術」は、「自然が示してくれた美感をそのまま写真芸術家の芸術思想を通して」、「直ちにカメラに由って再現される」と説明される。画家が「自然」と絵画の画面を媒介する存在とされたのに対し、写真芸術家は「自然」と印画を無媒介に通じさせる存在と見做される。この考えの根本には、当然「即興」による〈撮影行為〉が据えられており、また「主観」と「客観」の合一、つまり〈写真的知覚〉を備えた撮影者が、対象である「自然」と一つになる状態が前提とされている。福原の構想する「写真芸術」では、撮影者は自身の「主観」を強く押し出す存在ではない。

こうして「新使命4」の論述を辿れば、続く「自然から美感を直観するのが第一義」、「表現が第二義」という主張も理解できる。芸術の本質とも思われる「表現」なるものをあえて「第二義」と述べるのは、絵画との差異および「写真芸術」の原理を決定的に強調する意図によるものである。この論述で福原は絵画の原理と言える「主観」との関係が強い「表現」ではなく、「写真芸術」の原理としての「直観」を提示するのだ。

ではこの「直観」とは何か。それは「主観」なるものによらず、外界に満ちる光を自らの身体の内に取り入れることである。人間の知覚は目という器官を通して光を身体の内に取り入れる。この知覚を「写真芸術」の根底に据えるべきであるとの主張が、この一節で為されている。この一節で絵画との比較を通して主張されていることは、絵画が画家の「手」によって内なる主観を外＝世界に押し出す術であることに対して、「写真芸術」は写真芸術家の「眼」によって世界＝光を自らの内に取り入れる術であるとの考えであり、つまるところ「写真芸術」の中心たる〈撮影行為〉における知覚の本質性である。そしてこれに続く一節では、遂に「人格」が論述の中心となる。

芸術家が之れを表現するに、如何なる方法に由るも妨げないが、写真ではカメラを通じてそのまま自然美を捉え、表現し得る所に真の価値が存在するから一層芸術的頭脳の明晰を必要とし、人格の陶冶が必然的に要求される（福原、1922f、p.14）。

この箇所では、「写真の新使命」の主題であった「写真芸術」および〈撮影行為〉の

求めるものが凝縮されて述べられる。ここで求められるのは、「芸術的頭脳の明晰」である。前節で見たように、福原が述べる「頭脳」は、対象たる「自然」の持つ意味内容、形態、色彩に惑わされず「光の調子」を見る知覚を司るものである。前節では「写真の新使命」の主張に即して、この撮影者に培われる「芸術的に洗練された頭脳」を〈写真的知覚〉の形成として論じた。以上の考察を踏まえれば、この一節で必要とされる「芸術的頭脳の明晰」とは、まさしく撮影者が〈撮影行為〉において〈写真的知覚〉を存分に活かしきることであると理解される。

そしてこの先に、撮影者に要求されるものが、「人格の陶冶」つまり「人格」を育て鍛えることである。福原の論述における「人格」の語については、既に「即興」に関する考察で、彼が述べた「芸術的欲求」の意味と重なることを確認した<sup>52</sup>。先述した通り、「芸術的欲求」＝「人格」は、撮影者の「美」の観念とも通じるが、それは撮影者自身が過去の時間において様々な知覚を受け取ることで培われたものであり、一人の人間が他の誰とも異なる存在であることの証と言ひ換えられよう。福原はこの「人格」を、「写真芸術」を実現すべく〈撮影行為〉による探究の根底に据え、次のように結論づける。

価値とは人格を中心とした遠心力の総和である。一方印画が芸術品として許されるには、そこに人格が含まれ、個性が含まれて居なければならない。芸術品の価値の大小は人格の大小、即ち主観と客観と合一した時、呼吸する生命力の大小に依るのである（福原、1922f、p.14）。

「人格」、「個性」、「生命力」を含むこの論述は、一読の限りでは非常に観念的であり、実在の次元の問題として理解することが難しい。そもそも「印画に人格と個性が含まれる」とはいかなる状態を示しているのか。こうした疑問に対して納得し得る読解を示せなければ、福原の主張は独断的な心情を述べたものと理解されることになる。

だがまずは、この一節で再び「主観と客観と合一した時」との表現で、「主客合一境」の概念に言及されている点に注目しよう。福原の「主客合一境」は、〈撮影行為〉において「自然」に「美」を見出す上で求められた概念である。これを踏まえれば、

---

<sup>52</sup> 「芸術家の胸に醗酵した芸術的欲求が、ある対象物を見出して一時に押し流れて出たものが即興なのである〔強調点：引用者〕」（福原、1922e、p.15）が、「芸術的価値のある写真は、蓄積された人格が或対象を見出して、力強く湧き出で、そうして表現されたものである〔強調点：引用者〕」（福原、1922a、p.1）と同様の主張であることを論じた。

この一節は福原が自身の〈撮影行為〉の経験を基に、その只中で起こっている事象を描写した論述と理解できる。つまりこの一節で示された「芸術品の価値」なるものもまた、〈撮影行為〉によって決定されるのだ。

さらにこの一節で、「人格」が、「大小」の幅を持つもの、言い換えれば度合いとして捉えられている点が注目される。福原が「芸術品」たる写真に「人格」が含まれると言うとき、それは有るか無きかと判断されるのではない。この「人格」の度合いは、続く部分で「主観と客観と合一した時、呼吸する生命力の大小」と相関すると述べられる。以上の読解から分かるのは、福原にとって「主客合一境」もまた、絶対的な到達点として、至るか至らないかの二者択一で判断されるのではなく、その境地に近づく度合いとして考えられていることである。この度合いを高めることが「人格」なるものを増大させることであり、福原が求めるものである。では「主客合一境」の度合いを高めることは、いかにして果たされるのか。

本論文では前節の議論を通して、この「主客合一境」が、〈写真的知覚〉を備えた撮影者と写す対象たる「自然」の合一と考えられることを確認した。合一の条件となる〈写真的知覚〉は、対象たる「自然」を、意味内容、色彩、形態によらず、「光の調子」として受け取る知覚の態勢への変容であり、福原の表現では「写真機になること」と言われた。さらに本論文が議論の基礎とする知覚についての考えに基づけば、この変容は人間本来の〈身体による知覚〉から離れ、〈機械による知覚〉へ近づく変容として捉えられた。以上の考えに従えば、「主客合一境」は、〈身体による知覚〉が〈機械による知覚〉へ近づき結合が進行するほどに深まると考えられるのであり、それにより「自然」の「美」は強く感受され得る。これに重ねられるのが「人格」の増大である。つまり福原が目指すべきとする「人格」の増大とは、逆説的だが、いかに人間本来の〈身体による知覚〉から離れるかを探究することであると言える。

以上の読解を踏まえれば、福原による「[完成した写真に：引用者注] 人格が含まれ、個性が含まれて居なければならない」との主張は、単純に撮影者の「内面」なるものを表すことの称揚とは、異なる道筋を示していると分かる。福原は確かに「写真芸術」を実現する上で、「人格」および「個性」の表現を求めるが、それは撮影者が自らの意志で、「人格」を示す何かを写真作品＝印画に表出することではない。「人格」の増大とは、人間本来の〈身体による知覚〉から離れて、カメラが行う〈機械による知覚〉との結合へ向かい、対象たる「自然」へ自らの存在を投じ、この世界の流動を感受することによって果たされるのだ。このとき、撮影者の存在は確かに「自然」との合一の境地を目指すものであり、この地点で見出された「美」は、瞬間的かつ直接

的に印画に表現されると福原は考えたのである。

おわりに

本章の議論を整理しておこう。本章では、写真論「写真の新使命」の読解を通して「写真芸術」の形成を検討してきた。福原は当時主流であった「芸術写真」への批判から出発し、写真による芸術の実現を「写真としてのストレートな道」として、すなわち印画の加工によってではなく〈撮影行為〉によって実現する道筋として示した。

第1節では「写真の新使命」の背景として、「巴里とセイヌ」の作品成立を検討した。この「巴里とセイヌ」に至るパリでの撮影の経験と、同作品を印画として制作する過程こそが、福原の〈撮影行為〉による知覚の探究の道を敷き、「写真芸術」の基礎を形づくり、本格的な活動を準備したことが明らかにされた。表現としての画期性を含めて、一般に福原の代表作と理解されている「巴里とセイヌ」を、本論文があえて「習作」と位置づけるのは、以上の理由による。実際にこの「巴里とセイヌ」の制作を踏まえて、その後福原の制作は展開されていくことになる。この展開は次章で詳しく論じることになる。

第2節、第3節では「写真の新使命」の「新使命1」から「新使命4」までを読み解くことによって、福原が「絵画」に対する批判を基礎として、「構図」を計画することさえ問い直し、「即興」を方法とする制作を見出したことを確認した。「新使命4」において、「表現」さえもが「第二義」と論述された点からは、彼の「写真芸術」が完成された印画の質を問うものではなく、〈撮影行為〉における知覚を中心とするものであることが確認された。撮影者である自身の知覚を徹底して問うことが、彼の芸術を深く掘り進めていくことになるのである。

そして本章全体を通して、福原の写真理論の軸である「光と其諧調」を「写真の新使命」の論述との関係において読み解くことから、あらためて彼の眼目が印画の完成にあるのではなく、〈撮影行為〉による知覚の探究であることが確認された。福原の〈撮影行為〉とは、「自然」の「美」を感受し、自らの存在と世界のありようを探究することにある。繰り返せば、この芸術実践は、人間本来の〈身体による知覚〉から離れて〈機械による知覚〉へ近づくことで両者の結合を果たす創造である。撮影者は従来の芸術実践で根拠とされていた人間性なるものを手放し、世界それ自体を知覚することによって創造行為を為す。この事実に対する閃きと新たな芸術に対する確信が、

彼に「写真の新使命」を書かせることになった。

この「写真の新使命」によって描き出した「写真芸術」の原理を出発点として、福原はその後の生涯を通じて、絶えず自らの写真作品を制作することになる。ゆえに次章以降では、この写真論がどのように彼の写真の印画に結実したのかを見る必要がある。

## 第2章 「写真芸術」の実現——「焦点」の問題を手掛かりに

はじめに

前章では、写真論「写真の新使命」の「新使命1」から「新使命4」までを読み解き、福原が掲げた「写真芸術」の原理と〈撮影行為〉の全体像が明らかになった。福原の〈撮影行為〉とは、カメラを向ける被写体を、その意味内容としてではなく「光の調子」として捉える知覚、すなわち〈写真的知覚〉の形成を基礎とする。そして撮影者は、「光の調子」を生む源泉たる「自然」を対象に据え、絵画表現に依拠する「技巧」を排して、「自然」に「美」を見出し、印画に表現することを目指す。

この「写真芸術」の原理を踏まえて、本章では福原がいかに制作を実践し、いかなる作品を生み出したのかを論じる。前章から引き続き、写真論のテキストを分析の対象とするが、本章では並行して写真作品<sup>1</sup>の分析を行う。では何を手掛かりとして写真作品を見るべきか。これまでの議論から明らかだが、彼の〈撮影行為〉の主眼は意味内容の観点による被写体の選択にはない。〈写真的知覚〉の形成を基礎とする〈撮影行為〉は、外界の遍く対象に「自然」の「美」を見出し得るものだ。それゆえこの先に問うべきは、対象をどのように写したのかという問題である。

本章の議論の枠組みを示そう。福原は「自然」を対象に据え、「自然」の内に「美」を見出すが、その際に彼が特に重要と論じるのは、〈撮影行為〉における「焦点」である。多数の写真論では、「焦点」が「写真芸術」の成立に関わる要件とされており、これを裏づけるように写真作品には、撮影時に焦点の範囲を絞り込む操作〔以下〈焦点の差異化〉<sup>2</sup>〕の意図が見て取れる。そして〈焦点の差異化〉という操作は、画面に特徴的な〈シャロー・フォーカス〉<sup>3</sup>の効果を生む。本章の議論はこうした意味での、福原の「焦点」の問題をめぐるものとなる。

なお〈シャロー・フォーカス〉に関しては、従来の研究でも福原の作品の特徴として言及されている<sup>4</sup>。だが序論でも指摘した通り、彼の写真作品は主として写真画面内

<sup>1</sup> 本論文で基本的に「印画」と「写真作品」は同一の意味だが、原則として福原自身の発言に即した場合は「印画」を用い、本論文の議論および分析では「写真作品」を用いる。

<sup>2</sup> これは本論文の用語である。撮影において被写界深度を狭める操作を〈焦点の差異化〉とする。本章第2節4項にて詳述する。

<sup>3</sup> 「シャロー・フォーカス (Shallow Focus)」は撮影 (写真および動画) で一般に用いられる用語であり、「ディープ・フォーカス (Deep focus)」との対比で、画面内の焦点が合う範囲の広狭を示す。本論文では、被写界深度を狭める操作を〈焦点の差異化〉とし、この操作で得られる効果を〈シャロー・フォーカス〉と呼称する。

<sup>4</sup> たとえば、光田 (2006a) には以下の指摘がある。「[略] 俳句の題材となるような小さな美を前景に、ぼかした背景と対比的に重ねるやり方も彼の得意としたところである」(光田、2006a、p.42)。

の表現の問題として考察されるに留まり、その表現を生み出す〈撮影行為〉が中心的に論じられることはなかった。言い換えれば、画面の〈シャロー・フォーカス〉には言及されても、その効果を実現する〈焦点の差異化〉という操作については考察されなかった。さらに、詳しくは本章を通じて見るが、福原の写真作品はそもそも「焦点」の問題系ではなく、〈ソフト・フォーカス〉の語によって、画面の滲んだ調子を特徴として説明されることも多くあった。こうした先行研究に対し、「写真芸術」を〈撮影行為〉による知覚の探究の視座から論じる本論文では、その制作の根幹に、撮影時の操作としての〈焦点の差異化〉が存在することを示し、これが知覚の問題とも関わることを明らかにする。

議論を展開するにあたり、本章では福原の活動時期を、初期（『写真芸術』を活動基盤とした1920年代前半）と中期（複数の雑誌媒体に写真作品と写真論を発表した1920年代中盤～後半）に区分し<sup>5</sup>、特に初期から中期への転換に着目する。通常写真家福原信三が紹介される際には、特に初期の作品『巴里とセイヌ』<sup>6</sup>と『光と其諧調』<sup>7</sup>が取り上げられる、もしくは後期の「風景」を主題とした作品群（『西湖風景』、『松江風景』、『布哇風景』）に言及されることが多く、相対的に中期の活動に光が当てられることは少ない。だが中期は、初期の「写真の新使命」で練り上げた理論「光と其諧調」を次々と印画に実現させた意味で極めて重要である。キャリア全体で特に多くの写真作品と写真論を発表した時期でもあり、まさしく「写真芸術」の発展期と考えられる。そして初期から中期にかけての制作は、「焦点」の問題を要とした根本的な変化を孕む。以上の理由から、従来の研究で対象とされなかった中期の重要性を考慮し、そのために初期から中期への転換を設定するのである<sup>8</sup>。

初期から中期への転換を論じる上では、初期と中期の切断を生む外的要因を指摘しておかねばならない。その要因は、1923年9月に起きた関東大震災である。言うまでもなく震災は東京に甚大な被害を与え、これにより福原の活動も中断されることになる。本章の議論の背景となるため、初期と中期の谷間となる震災直後から復興期にかけての彼の動向を概略的に掴んでおこう。まず震災により『写真芸術』の出版は途絶え、結果的に廃刊となる。『写真芸術』の出版元であり活動の基盤であった写真芸術社

<sup>5</sup> 福原の活動時期の区分「初期」、「中期」、「後期」は序論でも示した通りである。

<sup>6</sup> 1921～1923年に雑誌『写真芸術』で連載し、1922年に写真集として出版した。

<sup>7</sup> 1922～1923年に雑誌『写真芸術』で連載し、1923年に解説文を伴う写真集として出版した。

<sup>8</sup> 生涯を通じて一貫した制作を行った写真家として論じられることの多い福原に対して、本章の議論とも通じる「転換」を設定している論考として、西村（2008）が挙げられる。本章でも着目する「連載：『新』光と其諧調」の「思想的胎動」の語に「新たな意欲に向けた展開」を読み取り、「ここで言われている「思想的胎動」とは、その後に提唱される俳句写真論に結実するものではないか」（西村、2008、p.186）と考察されている。

に関しても、同人の交流は維持されたが、団体としては約2年の活動に終止符が打たれた。さらに大きな損失は、震災で「巴里とセイヌ」のネガが焼失したことである<sup>9</sup>。第1章で見た通り、「巴里とセイヌ」は「写真芸術」の原点たる重要な作品である。本章を通して検討するが、福原の写真作品と写真論に新たな兆しが見える背景には、過去の作品と訣別せざるを得なかった、震災という強制的な断絶が影響したことが推察される。

ともあれ、福原は復興の最中で少しずつ写真の活動を再開する。まずは1923年12月に新たな団体「シセイドウ・フォト・ジュニア・サークル」を組織し再開を準備する<sup>10</sup>。翌1924年11月に、この団体と浅沼商会が組織していた「光画会」を合併する形で「日本写真会」を創設すると、自ら会長となり、この日本写真会を新たな活動基盤とした。さらに組織づくりと並行して、写真作品と写真論を発表する場は拡大されていく。1923年以前は発表の殆どが、『写真芸術』に限られたが、1924年以降は『写真新報』<sup>11</sup>、『アサヒカメラ』<sup>12</sup>、『日本写真会会報』<sup>13</sup>といった複数の雑誌媒体で発表するようになる。こうして1924年以降、福原の写真作品および写真論は着実に影響を広げていくことになるのだ。

そして復興期の目紛しい環境で、しかし彼は自らの活動を単純に「再開」し、「拡大」したのではなかった。彼は1924年の前後に自らの「写真芸術」の理念の内に、質的な変化を感じていたのである。福原は『写真新報』で、1924年12月号から「連載：『新』光と其諧調」を開始している。「連載：『新』光と其諧調」は、雑誌『写真芸術』の「連載：光と其諧調」と同様、自身が撮影した写真作品と、作品についての解説文から成る連載である。彼はこの「連載：『新』光と其諧調」の第1回の冒頭文〔以下「連載：『新』光と其諧調1」〕<sup>14</sup>で、当時の心境を次のように記している。

言葉でハッキリ言い現わせないが、最近私の頭の中で何ものかが、かすかに芽生しつつある事を感じる。無から有を生じたのではない。前々からの考に胚胎したものであるが、『光と其諧調』時代と比較して、明かな思想的胎動を感じる。こ

<sup>9</sup> 彼自身によって後年（1935年）、次のように語られている。「[略]九月一日の震災は在庫の残、店頭、個人の所有を問わず其全てに、かてて加えてネガティブから其版の末に至るまで烏有に歸せしめて了った。[略]時さえ経てばの忘却という解決も十有余年後の今なお昨のよう鮮なる空頼み、心のこりの深まざること却々なりというも愚なりである」（福原、2007、p.6）。

<sup>10</sup> 当時の表記は「シセイドウ、ホト、ジュニオル、サークル」。雑誌『写真新報』（1924年5月号）に福原を含む10名の連盟で掲載された同サークル規則（写真新報、1924）による。

<sup>11</sup> 1924年から1925年にかけて継続的に写真論を発表。

<sup>12</sup> 1926年の創刊以降、晩年まで断続的に写真作品および写真論を発表。

<sup>13</sup> 1924年に日本写真会を創設後、1926年から1930年まで集中的に写真作品および写真論を発表。

<sup>14</sup> 『『新』光と其諧調について』との見出しがつけられており、本論文ではこれを冒頭文と理解した。



のかすかな渦巻が光に培われて、一つの新しい生命になるか、それとも流星の如く消え去るかは予測の限りではないが、これに生命づけるとする新しい光をたづねて、『新』光と其諧調の巡礼の旅につく〔強調点：引用者〕（福原、1924、pp.624-625）。

前章で見た通り、「写真芸術」の活動は、1921年に写真芸術社を立ち上げ、雑誌『写真芸術』に写真作品と写真論を発表したことに端を発する。当時主流だった「芸術写真」に対する批判的考察から出発し、「写真としてのストレートな道」たる〈撮影行為〉による知覚の探究は開始された。この探究は福原の活動に一貫するものだ。だがこの文章が書かれた1924年の時点で、彼は何らかの変化を自覚しており、「連載：

『新』光と其諧調1」は、まさにこの変化を表している。この変化は「前々からの考に胚胎したもの」とあるように過去との断絶ではない。しかし「『光と其諧調』時代と比較して」との表現は、明確に過去の理念からの転換を示しており、「光と其諧調」を提唱した時期には存在しなかった新たな問いが孕まれつつあることが読み取れる。この転換の核心が「(明かな) 思想的胎動」である。以上を総合すれば、中期の活動は、この「思想的胎動」に導かれ、「写真の新使命」の執筆で培った「写真芸術」の原理を実現すべく新たな制作に果敢に乗り出す時期と考えられる。この背景から、多くの写真作品と写真論が生み出されることになったのだ。

なお、1924年以降の旺盛な写真作品と写真論の発表は、1930年頃を境にしてさらに相貌を変える。本論文はこれを後期への移行（＝深化）と捉える。詳しくは第3章で論じるが、1930年以降の福原は比較的寡作になり、それまでの経験を凝縮した集大成と言える写真作品群を発表する。この後期のさらなる深化を知れば、中期の旺盛な写真作品と写真論の発表の特異性がより際立つ。つまり活動の中期は、初期の「写真の新使命」で練り上げられた理論「光と其諧調」と、後期の集大成たる作品群の橋渡しという意味で活動の要とも考えられ、「写真芸術」の全体像を描き出す上では極めて重要な時期なのである。

繰り返し確認すれば、本章の議論は、初期から中期への転換を、写真作品と写真論の分析を通じて浮かび上がらせることを目的とする。以上の議論の道筋は、第1節～第4節の主たる分析の対象の点から、次のように整理できる。

第1節：初期写真論→第2節：中期写真論

第3節：初期写真作品および解説文→第4節：中期写真作品および解説文

この図式に基づき、あらかじめ議論の要点を示しておこう。まず第1節と第2節で

は、福原が写真論を通して初期から中期にわたり「光と其諧調」を基礎として、一貫して〈撮影行為〉による知覚の探究を論じていることを示す。さらにこの〈撮影行為〉による知覚の探究を掘り進める上で、撮影時の「焦点」の操作が次第に中心的な問題として据えられていく過程を明らかにする。

第1節では、第1章の「写真の新使命」の読解から除外していた「新使命5」を対象に、「新使命5」ではじめて言及される、「焦点」の問題を詳しく検討する。福原は「自然」から感受した「美」を写し取る上で、「自然」を「単純化」して表現することを提唱した。この「単純化」という考えが、写真作品に見て取れる〈焦点の差異化〉、つまり撮影における被写界深度を限定する操作を導くのである。

第2節では、まさしく「焦点」が主題となる中期の写真論「焦点という事」の読解を通じて、〈焦点の差異化〉が〈撮影行為〉の方法として明確に提唱されたことを見る。さらに第1章の議論と総合し、この〈焦点の差異化〉が本論文が基本的な図式とする〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の結合という問題とも通底することを明らかにする。

第2節までに写真論の読解によって浮かび上がった〈焦点の差異化〉を参照点として、第3節では初期の写真作品（『巴里とセイヌ』、『光と其諧調』）を、第4節では中期の写真作品（『新』光と其諧調）を分析する。分析から明らかになることは、写真論では一貫して重要と論じられた〈焦点の差異化〉および〈シャロー・フォーカス〉の効果が、初期の作品では顕著に見られず、中期以降にようやく実現されたことである。本論文ではこの〈焦点の差異化〉の明確な実現という点を福原の制作の転換と捉え、作品とともに記された解説文の記述に着目し、転換の意図を読み取る。

第3節では、初期の作品（『巴里とセイヌ』、『光と其諧調』）を分析し、初期では、〈焦点の差異化〉および〈シャロー・フォーカス〉ではなく、〈大胆な空間の切り取り〉と〈ソフト・フォーカス〉が画面の印象を占めたことを確認する。「光の調子」を注視し、画面に「諧調」を実現すべく制作された印画は、活動初期には〈ソフト・フォーカス〉の効果を必要とした。だが同時期には、こうした制作からの転換を図ろうとする形跡がある。この転換は、解説文の「主体」の語に読み取れる。この意味での「主体」の語は、この時期の福原独特の用法である。彼は撮影の恣意的な操作ではなく、被写体こそを〈撮影行為〉の「主体」に据え、その存在を写し取ることを新たな制作の課題としたのだ。

第4節では、先述した「主体」の問題を参照しながら、新たな制作の実現を、中期の作品シリーズ『新』光と其諧調』および解説文に見て取る。『新』光と其諧調』で

は、画面から〈ソフト・フォーカス〉が消え、〈焦点の差異化〉による〈シャロー・フォーカス〉が明確に実現されるのだ。本章では、この点に福原の転換を読み取る。

以上の議論を経て本章は、福原の〈撮影行為〉による知覚の探究が、初期から中期にかけて「焦点」の問題を軸として転換したことを明らかにする。

## 第1節 〈撮影行為〉におけるカメラの操作

### 1 「自然」の「美」を写す

本節では写真論「写真の新使命」の「新使命5」を読解し、制作の中心となる「焦点」の問題がいかに関与されたかを確認する。前章で見た通り、「写真の新使命」は「写真芸術」の制作の方針を示すべく、雑誌『写真芸術』に掲載された写真論である。同時に、この文章には当時興隆していたアマチュア写真家に対する啓発の目的もあった。そのため「写真の新使命」の連載の順序は、写真による芸術を志した者が「写真芸術」とは何かを理解し、その理念に基づき〈撮影行為〉を為し、印画を完成させる過程と並行するのである。この点から第1章で読解した「新使命1」から「新使命4」までの論述は（一部には「構図」の具体的な指南も含まれるが）、主として「写真芸術」とは何かを問う思考の過程であり、制作に先立ち基礎理論を描き出すべく著された文章だと理解できる。確認しておけば、この基礎理論の中心に据えられた独自の概念語が「光と其諧調」である。一方で、本節で扱う「新使命5」は、この「光と其諧調」を基にして、遂に写真作品の制作の段階に言及する。カメラをいかに操作することが、「写真芸術」たる印画を生み出すことに通じるのか、という実践的な問題が論じられるのだ。

「新使命5」を読解する上での重要語は、「自然」と「美」である。「自然」の語は、前章でも論じた通り、写真論において特に重要な概念であった。福原が写真論で用いる「自然」は、写真の生命たる光を生み出す源泉であり、またカメラを向ける対象すなわち「写真芸術」の主たる対象と位置づけられた。この「自然」の内に「光の調子」が齎す一瞬間、すなわち「美」を見出すことが、彼の〈撮影行為〉の基本的な考えである。そして「新使命5」では、いかにしてこの「自然」の「美」を写し取るかが問われる。

まず「新使命5」の冒頭部では、「自然」の「美」の所在が、同時代の写真表現に対

する見解すなわち一種の時評を通して論じられる。この少々唐突と思われる議論はしかし、「新使命5」で彼が〈撮影行為〉の対象とする「自然」の「美」の所在を明確に示す上での参照点となる。そのため、まずは福原の同時代の写真表現に対する見解を読もう。

欧州における新らしい写真家がこころみて居る或一種の写真のデザインの如きは、撮影の目的対象として技巧の極地であるかも知れない。さりながら、造形芸術における技巧の極地はあるいは美の極地ともいえるが、写真による技巧は単に技巧としてのみ存在し、生命の宿る美としては芸術上否定されるは必然である（福原、1922g、p.9）。

福原が「或一種の写真のデザインの如き」の語で示すのは、写真史上で「新興写真」と呼ばれる潮流と考えられる。新興写真とは、20世紀初頭に技術と文化の中心であった西欧を起源とし、その後広く派生した写真表現の総称である。新興写真の担い手は、人間の手による描写を凌駕するレンズの鮮明な映像を基礎としながら、同時代のシュルレアリスムやキュビズムなどの芸術運動とも呼応しつつ、積極的に造形や構成の要素を取り入れ、新たな写真による芸術を開拓した。彼はこうした表現に対し、「造形芸術における技巧の極地はあるいは美の極地」と述べており、この新興写真という写真表現に「美」が存在することを認める。だがこの「美の極地」は、自らが探究する写真表現の視座すなわち「写真芸術」の理念に照らして、「生命の宿る美としては芸術上否定されるは必然である」と毅然と区別される。この区別を詳しく考えてみよう。

ここでは、第1章で読解した「新使命1」で重要な概念とされた、「生命」の意味を思い出しておきたい<sup>15</sup>。福原が用いる「生命」は、芸術に求める究極に置かれる概念である。つまり「写真芸術」が実現する「美」は、撮影者の「生命」を表現するものでなければならない。加えて確認すれば、彼は「写真芸術」を掲げる上で、既存の芸術を起源とする創造行為を写真に持ち込むことを一貫して否定した。「新使命1」では、特に絵画の技法を適用する「芸術写真」を厳しく批判している。この批判の核心が「技巧」である。以上を踏まえれば、新興写真に向けた「技巧の極地はあるいは美の極地」、「生命の宿る美としては芸術上否定される」との見解は、この新たな表現が

---

<sup>15</sup> 「写真は芸術であるかないかという事は、芸術が生命の躍動の表現であるとして、写真に由って吾々がそれを表現し得るか否かによって定まって来る」（福原、1922b、p.2）。

「生命」の宿らぬ「技巧」に依拠した「美」であることを指摘するものと理解できる。

新興写真への批判の意図は、「写真芸術」の主張と比較し、次のようにまとめられる。第1章を通して考察した通り、福原は「即興」による〈撮影行為〉が、「自然」に「美」を感受する態勢を導き、最終的に印画に「生命」を表すことを主張した。ゆえに彼の〈撮影行為〉では、カメラを向ける対象への介入（人間があらかじめ造形した事物を空間に配置・構成する制作）は想定されない。彼が対象とする「自然」の「美」は、撮影者の〈写真的知覚〉によってはじめて見出されるものであり、この「美」をいかに直接印画に表現できるかが問題となる。こうした考えから、新興写真の制作の原理は「造形」、「構成」という人間の意志による「美」の追求であり、「写真芸術」が探究する「生命の宿る美」とは異なると判断されたのだ。

こうして福原は「新使命5」の冒頭で新興写真への言及を通して、「写真芸術」が対象とする「美」の所在を再確認する。繰り返せば、この「美」は人間の手によって生み出されるものではなく、既にこの世界に歴然と存在し、「自然」の内に見出される「美」であり、この「美」をいかにしてカメラという道具によって写し取ることができるかとの問いが、「新使命5」の主たる問題となる。そして以上の問題を展開する上で、まずは「自然」が撮影者の眼前にいかに立ち現れるのかが論じられる。

翻って、自然界を見るに、至る所に美は、充ち満ちて、之を発見する人を待って居る。広大なる自然の中、一木一草といえども芸術味が存在するし、且つ自然は広大無辺である。けれど写真の印画の大きさには一定の制限がある。それで撮影の分量が大きければ大きい程それに盛る自然を単純化しなければ。一種のデレムマに陥らなければならない（福原、1922g, p.9）。

福原が「自然」に見出し、写し取る「美」は、世界に充満する光の様相——彼の語彙では「光の調子」——として知覚される。この「美」は特定の事物に内在する性質ではなく、撮影者によって発見される限りで「至る所に」「充ち満ちて」いる、すなわち「自然」の内に潜在する。「新使命2」で福原は〈撮影行為〉が写し取る「美」について、「美は客観的にしか存在しなくて、それを発見するのが主観であり、主観と客観の合一境が真の美の存在である」<sup>16</sup>と述べたが、引用した一節の「自然界を見るに、至る所に美は、充ち満ちて、之を発見する人を待って居る」との論述もこれと響き合

---

<sup>16</sup> 福原、1922d, p.5。

う。つまり「主観」たる〈写真的知覚〉を備えた撮影者が、「客観」としての「自然」に潜在する「美」を発見することの重要性を訴えた表現である。

続けて、この一節で、「自然」を「廣大無辺」と述べた点にも注目しよう。この論述は、「自然」を計測可能な空間的〈広さ〉を有するものではなく、限りがない〈拡がり〉として捉える表現である。撮影者は、眼前に立ち現れる「自然」の遍く存在に「美」を見出し得るのであり、撮影者が眼差しを向け、そこに「美」を見出す限りで「自然」は拡張する。福原は「写真芸術」の対象となる「自然」の「美」を、この二つの性質（「美」の〈潜在性〉と「自然」の〈拡張性〉）の下で理解する。つまり「自然」の「美」は、撮影者が正しく求める限りで〈無限〉であることを主張するのだ。

以上を前提として後半で提起されるのが、「自然」の「美」をいかに1枚の印画に写し取れるかとの問いである。これまでの福原の論述から明らかだが、彼はカメラを向けてシャッターを開けば即座に「美」なるものが写し取れるとは考えない。「印画の大きさには一定の制限がある」は、写真という媒体が持つ宿命としてのフレームによる限定を示すが、この事実と「自然」の「美」が〈無限〉であることの間で、撮影者は葛藤する。つまり〈無限〉である「自然」の「美」を、限定された枠で写し取る矛盾に突き当たった葛藤である。この葛藤を「一種のジレンマ〔「ジレンマ」の意味：引用者注〕に陥らなければならない」と述べる。

では「ジレンマ」はいかに乗り越えられるのか。その道筋は、「撮影の分量が大きければ大きい程それに盛る自然を単純化しなければ」の、「単純化」に読み取れる。「自然」とは複雑な様相を〈無限〉に抱え持ち、本来決して「単純化」できない。「撮影の分量が大きければ大きい程」は、撮影者の眼前に現れる「自然」の〈無限〉を示す表現と理解できる。だが福原は「美」を印画に表現するため、「自然」を「単純化」する方途を探るべきだと主張するのだ。引用した文の「(それに)盛る」とは、「カメラ＝写真のフレームに収めること」の意味と考えられ、彼はフレームに収める要素を「単純化」することが、「自然」の〈無限〉を写し取ることにつながると提起している。「新使命5」は、以降の論述で、この「単純化」についての議論を展開することになる。

## 2 〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉

では「単純化」はいかにして為されるのか。福原は続く論述で、撮影者の視覚像と

カメラが写した写真像との差異を糸口として、「単純化」の方途を見出そうとする。

吾々が自然に対する瞬間には、眼に映ずるものは写真に写る様に一時に細部迄が一々見えるものではない、抱合する視野の角度に於いてもそうである。只漠然と自然に対する時には、或程度迄相当の角度が眼に入っているが、乍然、それはただ眼に映っているだけであって、自然の中からの強い印象は、そんなに広い角度からは来ないのである。印象が強ければ強いほど角度は狭くなって来なければならないから、大きな自然を写したものは多くの場合印象が力強く出ていないものである。自然を芸術的に表現するためには、エンフワティックが必要である。即ち最も強い印象を与えた美感は最もこれを強く表現する事が必要である（福原、1922g、pp.9-10）。

冒頭で「自然に対する瞬間には、眼に映ずるものは写真に写る様に一時に細部迄が一々見えるものではない」と述べているように、彼は撮影者の視覚像（＝「眼に映ずるもの」）と、カメラが写した写真像（＝「写真に写る様に」）の絶対的差異を考察の基礎とする。確認すれば、「写真芸術」が目指すのは、撮影者が「自然」の内に見出した「美」を、一切の「技巧」を介さず印画に表すことである。言い換えれば、彼の〈撮影行為〉とは、撮影者たる自らの視覚像を写真像に引き写す実践である。この実践のために彼は、「新使命5」で視覚自体を反省的に思考し、自らの視覚の態勢に基づいた〈撮影行為〉を構想するのである。

福原がまず着目するのは「視野の角度」である。引用した一節では、人間が「自然」を眼差す際の視野の広狭が対比的に考察される。その考察は、「漠然と自然に対する時には、或程度迄相当の角度が眼に入っている」＝〈視野の開放〉と、「印象が強ければ強いほど角度は狭くなって来なければならない」＝〈視野の限定〉という視覚の態勢の対比として説明される。そして両者の内で彼が〈撮影行為〉に求めるのは、〈視野の限定〉である。彼の〈撮影行為〉では、撮影者が「自然」を眼差す際の〈視野の開放〉から〈視野の限定〉への転換が必要とされ、この転換が、「自然」に「美」を見出すことにつながるとまとめることができる。

〈視野の開放〉から〈視野の限定〉への転換は、引用した一節の「印象」の語とともに読むことで一層理解される。福原は〈撮影行為〉において、「自然」に「強い印象」を受け取ることを求める。写真論で用いる「印象」は、ある程度まで「美」と重なる意味として読めるが、「印象」は、より厳密には、撮影者が「自然」に対する際の

「光の調子」の感受の強度を表す語と理解できる。「美」が価値判断に関わる語であるのに対して、「印象」は「美」に至ると判断する根拠となる度合いを示す語であるとまとめられよう。こうした意味で、「自然」の内に「強い印象」を受け取ることが重要とされるのだ。

以上を踏まえて、〈視野の開放〉から〈視野の限定〉への転換は、次のようにまとめられる。〈視野の開放〉は、「自然」を眼差す者に膨大な視覚情報を与えるが、対象は分散するために「印象」は弱まる。他方で〈視野の限定〉は、限られた視界に現れる「光の調子」をより強く感受することにつながる。これは「強い印象」と言われる。このために福原の論述では、「印象が強ければ強いほど」、「角度は狭くなって来なければならぬ」と主張されるのだ。この相関に基づいて〈撮影行為〉を構想すれば、「強い印象」を写し取るためには、まず撮影者の〈視野の限定〉という視覚の態勢が求められることになる。

以上を踏まえて、後半部分の「大きな自然を写したものは多くの場合印象が力強く出ていない」、「即ち最も強い印象を与えた美感は最もこれを強く表現する事が必要である」との論述を読めば、既にこの時点で〈視野の限定〉という視覚の態勢に基づいた〈撮影行為〉が浮かび上がる。ここで、その内実は、眼前に広がる「自然」の眺望をフレームに収めるのではなく、「自然」の内の「美」を感じた一部のみを切り取って写すことである。要するに、「自然」の断片を写す撮影が提唱される。これが「自然」の〈無限〉を写すべく「単純化」の方途の一つである。この〈視野の限定〉という視覚の態勢を基礎として、続く論述では、撮影者の視覚像と写真像それぞれにおける「焦点」が問題とされる。

一つの物体を見詰むれば、眼の焦点はその物体に結ぶが他は不鮮明になる。即ち、人間の眼は一瞬時にグルグル回転する能力がないから、自然に対する瞬間に最も強く響いた美感だけをカメラに収めることが肝要である。自然の分量を多くすれば印象が弱くなるから最も強い部分だけを現して置いて、他は背景的に暗示すればいいので、そしてその方が遙に強く自然の感情を表現し得るのである（福原、1922g、p.10）。

この一節でも、視覚像と写真像の差異が前提とされる。まず「一つの物体を見詰むれば、眼の焦点はその物体に結ぶが他は不鮮明になる」の明確な論述で、人間の視覚の「焦点」の性質が述べられる。「物体を見詰むれば」は「凝視」と言い換えられる



が、この「凝視」は、視覚の態勢の観点からは〈焦点の限定〉と言える。「凝視」＝〈焦点の限定〉は、視界の内に見るべき対象を定めることであり、限られた対象を深く感受することを導く。そして続く「自然に対する瞬間に最も強く響いた美感だけをカメラに収めることが肝要である」という論述は、先に引用した〈視野の限定〉を述べた一節の、「最も強い印象を与えた美感は最もこれを強く表現する事が必要」と響き合う主張であり、こうした論述から福原の眼目が理解される。つまり「自然」から「強い印象」を受け取るには、〈視野の限定〉に加えて〈焦点の限定〉が求められる。これが「単純化」のもう一つの方途である。

以上の考察を踏まえれば、「写真芸術」を実現すべく〈撮影行為〉において、推奨されるカメラの操作が理解される。すなわち撮影者が「最も強い印象を与えた美感」を感受した範囲をファインダーに収めて＝〈視野の限定〉、さらにレンズを開放し焦点の合う範囲を「最も強く響いた美感」に絞り込み＝〈焦点の限定〉、シャッターを開くという一連の〈撮影行為〉が描き出されるのである。

加えて、引用した一節の後半、「最も強い部分だけを現して」、「他は背景的に暗示すればいい」の箇所にも注目しよう。この箇所は、上述した〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉に基づく〈撮影行為〉が生む印画のイメージが描写的に記述されている。特に「背景的に暗示」の表現からは、福原が想定する印画のイメージにおいて、鮮明に焦点の合った被写体と焦点の合っていない背景との関係が規範とされたことが読み取れる。この問題については次節以降で詳しく検討するため、本項では指摘するに留めたい。

ここまでの議論を一旦整理しておこう。「新使命5」では、限られたフレームを有する印画に「自然」の「美」を表現するために、「自然」を「単純化」する必要性が論じられた。その方途は、人間が「自然」から「強い印象」を感受する際の視覚の態勢である〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉に求められる。福原はこの〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉という視覚の態勢を印画に引き写すべく、カメラの操作に置き換えて撮影を為すことを構想する。すなわち彼が探究する〈撮影行為〉では、「自然」の「美」を写し取るという目的の必然として、眼前の光景の一部のみをファインダーに収めて、焦点の合う範囲を狭めて写し取ることになるのだ。

### 3 観者の「想像」

ところで、以上に見た〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉という視覚の態勢に基づく〈撮影行為〉が生み出す印画は、どのように鑑賞されるのか。ここでは「新使命5」の論の道筋を追う形で一旦議論を迂回し、「写真芸術」における鑑賞の段階についても福原の主張を捉えておこう。この論点は、本章で写真作品を読み解く際の前提ともなる。まずは、以下の論述を読もう。

若し自然の全部を繊細且つ明瞭に撮影したいとすれば、そこに少しの想像の余地だも与えない、芸術は数学の公式でない吾々は想像の翼を拡げて美神の胸中を探りたいとすれば、強く与えられた印象もただ想像の殿堂に至る道標である。故に最も強く印象された部分だけを現わし、他は暗示して置いて観者をして想像する余地を与えるならば無限の余韻を含むものとなる。限られたる印画が無限に画面を延長させるのである。表現の方法によっては如何なる暗示も与えることが出来るし、一步を進めるならば、時間の観念さえも可能である（福原、1922g、p.10）。

まずこの一節から、福原が「写真芸術」たる印画を制作する上で、「自然の全部を繊細且つ明瞭に撮影」することを求めない点が理解される。この主張は、既に考察した〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉という視覚の態勢とも通じる。「自然の全部を繊細且つ明瞭に撮影」するとは、言い換えれば「自然」の〈正確な記録〉だが、福原が構想する〈撮影行為〉によって生み出される印画とは、こうした意味での〈正確な記録〉とは異なる。彼は「写真芸術」たる印画を「単純化」することを主張し、「エンフワティック（＝強調）」とまで述べたのだった<sup>17</sup>。つまり観者は印画の前で正確かつ明瞭な描写を見ることとは、異なる経験をすることになる。

続けて、「観者をして想像する余地を与えるならば無限の余韻を含む」の箇所を読もう。この観者の「想像」とは何か。言い換えれば、〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉に基づく〈撮影行為〉の結果として制作された印画を前に、観者が何を「想像」することを福原は求めるのか。彼はそれを「無限の余韻」と表現している。ここまでの論述から明らかだが、福原は「写真芸術」たる印画を見る経験を、画面内に映し出された諸事物を認識することで終わるものとは考えない。それは、映し出された画面を見ることを通して、撮影が為された時空間を感受しようとする限りで、終わることがない

---

<sup>17</sup> 「強調」の意味での「エンフワティック」の語は前項で引用した「新使命5」の「自然を芸術的に表現するためには、エンフワティックが必要である」（福原、1922g、p.10）による。

「想像」を抱え持つ経験となる。この意味で、印画を見る経験はまさしく「無限の余韻」とともにあると言える。

加えてこの一節で、福原が「想像」の向かう先を「時間の観念さえも可能である」と述べている点に注目しておきたい。写真は静止映像だが、そうであるからこそ、写真を見る経験は、本来世界に満ちている運動を感受しようと想像することを導く。以上の読解を踏まえれば、ここで彼が「無限の余韻」、「時間の観念」に託すものは、印画を見る観者自身の内で撮影者が感受した「美」が知覚されることであると言えよう。すなわち撮影者が現実の光景を前にかく存在し外界に「美」を知覚したように、観者もまた印画を通じて「自然」の拡がりを感じ、この「自然」に潜在する「美」を知覚することである。つまり「写真芸術」とは、撮影者が「自然」に見出した「美」の知覚を、印画を鑑賞する者の知覚へ引き渡す道程として構想されているのだ。続く記述を読もう。

[略] 自然の中の物体の全部について一々其性質を明かにしないうちに、既に美感を得て居るとする芸術印画が、必ず一々の物体の性質が繊細に明らかであるべき必要はない。否全部が明らかであっては却って、其印象を破壊するのが必然であるから、自然に対した時には、その物体の性質を詮索する事をやめなければならないのである（福原、1922g、p.10）。

この一節では、「新使命5」での議論を総合した主張が為される。まず「写真芸術」が生み出す「芸術印画」とは、撮影者が「自然」に見出した「美」を実現すべく制作された印画であり、それは「必ず一々の物体の性質が繊細に明らかであるべき必要はない」ことが確認される。そして続く後半の文では、この考えが強調される。「否全部が明らかであっては却って、其印象を破壊する」との強い表現で、印画が対象の〈正確な記録〉となることは、「写真芸術」の理念からは積極的に退けられるべきであると主張する。すなわち福原が求める印画では、対象のすべてが描写されてはならないと提唱されるのである。

「新使命5」の主張をまとめて、本節を閉じよう。福原が求める印画とは、それを鑑賞する経験に「無限の余韻」を含み、観者の内に「想像」を引き起こす。観者はこの「想像」を媒介にして、撮影者が「自然」に見出した「美」を知覚する。彼はこのような関係で「写真芸術」における鑑賞の段階を描き出した。「新使命5」での、「全部が明らかであっては却って、其印象を破壊する」との強い表現は、撮影者と観者の間に

「美」の知覚を通じさせ、撮影者の知覚を観者の知覚に引き写すために、〈正確な記録〉には留まらない〈撮影行為〉を提唱するものである。そしてこの〈撮影行為〉の基本が、「美」の感受に相応しい視覚の態勢、すなわち〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉なのである。

## 第2節 知覚の問いとしての「焦点」

### 1 「眼の焦点」の構成原理

写真論「写真の新使命」が問うてきた、いかに「自然」の「美」を印画に写し取るかとの問い、さらに印画が観者の「想像」を媒介として撮影者の知覚を観者に引き渡すという考えは、福原の「写真芸術」の理念に一貫するものである。そして、その方途として示されたのは、〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉に基づく〈撮影行為〉である。その上で、「新使命5」で論じられた〈焦点の限定〉に関しては、〈撮影行為〉における知覚と印画の鑑賞の関係をより深く掘り下げるべく、その後も独立した問題として継続して議論されることになった<sup>18</sup>。

以降本節で扱う中期の写真論「焦点という事」は、1926年に雑誌『アサヒカメラ』で2回に分けて、「焦点という事（一）」、「焦点という事（二）」の題で掲載された〔以下、「焦点（一）」、「焦点（二）」〕<sup>19</sup>。「新使命5」の約4年後に発表されたこの写真論では、まさしく「焦点」自体が主題となる。前節で読解した「新使命5」では、撮影者の視覚像とカメラが生む写真像の差異が議論の図式とされていた。これに対して本節で読解する「焦点という事」は、この図式を引き継ぎつつも、「眼の焦点」と「レンズの焦点」の差異に着目し、両者に対する厳密な考察を行うことで、〈撮影行為〉に不可欠な操作として〈焦点の差異化〉が明確に主張されることになる。

---

<sup>18</sup> 「焦点」が初期から一貫して「写真芸術」および〈撮影行為〉の主要な問題であることを示す写真論として、他に「写真百年祭」の講演を元にした『写真新報』（1925年12月号）発表の「形とモチーフと技法」が挙げられる。「私は芸術上の立場からこのピントを眼の焦点という意にしたいと思うのであります。〔略〕私共が印象を受ける角度は実に狭いし、印象其のものが焦点的なものでもありますから、これを表現する為には勢い焦点的にする必要があります〔強調点：引用者〕」（福原、1925g、p.7）。

<sup>19</sup> 1943年に出版された単著『写真芸術』では、「焦点（一）」、「焦点（二）」の主要な議論が凝縮されて、「焦点」の題で再録されている。なおこの「焦点」の冒頭の段落で福原は次のように重要性を述べている。「〔略〕焦点そのものは写真芸術に対しては、調子について重要なものでもある〔略〕〔強調点：引用者〕」（福原、1943a、pp.184-185）。「調子」は「写真芸術」の中心たる「光と其諧調」に直結する。それに次ぐと見做された「焦点」の重要性は、この記述からも明らかである。

「焦点という事」の議論は少々複雑なため、あらかじめ概略を示しておく。まず前半の「焦点（一）」では、人間の視覚における「焦点」の性質（＝「眼の焦点」）が知覚の観点から検討される。「新使命5」で議論されず、「焦点（一）」ではじめて問われるのは、「深さの知覚」つまり空間の奥行き知覚に関わる問題である。この問題は〈現実の空間の知覚〉と〈平面映像の空間の知覚〉の比較から論じられる。以上を踏まえて後半の「焦点（二）」では、「レンズの焦点」の性質が、「眼の焦点」との比較から論じられる。その上で、撮影者の視覚像を印画に引き写す目的から、〈撮影行為〉において〈焦点の差異化〉が提唱されるのだ。以下本節では基本的に<sup>20</sup>、1項で「焦点（一）」の、2項で「焦点（二）」の主要部分を読み解いていく。

「焦点（一）」の導入部で、福原はアマチュア写真家の作品に対する批評を例にして議論をはじめ。1枚の印画が芸術表現として不十分と判断される理由を複数挙げ、その多くに「焦点」が関わると述べ<sup>21</sup>、「最大の近因」を、「眼の焦点」と「レンズの焦点」の二つのうち一は幸いし、一は致命的の災をなして居る」と主張する<sup>22</sup>。この導入部で彼は、「眼の焦点」と「レンズの焦点」が、ともに〈撮影行為〉において重要な役割を持つことを確認した上で、「焦点」が、「写真芸術」の完成において決定的な分岐点となり得ることを主張する。続く「焦点（一）」の論述を読んでみよう。

眼の焦点といいレンズの焦点というのも帰する所、写真機の焦点板を覗いて、焦点板にうつし出された映像を眼で見てよしとするのに在るから結局レンズがむすぶ焦点の事ではないかというかも知れないが、よく考えて見ると却々単純なものでないと思う（福原、1926h、p.492）。

この一節では、「焦点板にうつし出された映像を眼で見てよしとするのに在るから結局レンズがむすぶ焦点の事ではないか」との想定される見解に反論する形で、議論の出発点が設定される。「結局レンズがむすぶ焦点の事ではないか」の見解が意味するの

---

<sup>20</sup> 「焦点（一）」では、福原が自らの道具として用いたレンズの機構と印画の「焦点」の関係が論じられる。この記述に限っては、「焦点（二）」の「レンズの焦点」の議論に集約する目的から2項で扱う。また、福原の写真作品に照らして検討する目的から次節でも継続して取り上げる。

<sup>21</sup> 「印画の批評で次の様な言葉を聞く事がかなり多い」として以下の7つの例が挙げられる。その内「一、ピントに成功した印画である。理想的なピントである」以外の6つの項目はいずれも印画の難点である。「一、ある物体の光とある物体の光が平調」、「一、草も木も同調子」では、「光の調子」が問題となる。また「一、焦点の選択をあやまった」、「一、ピントが不安定」では「焦点」の問題が指摘され、「一、同一平面上に在って遠近の描写がない」も印画の「焦点」を問題としている。さらに「一、何処を切っても絵になる。即ち調子が反対である、という事はピントを誤ったという逆理である」では、「構図」と「調子」に関する難点もまた「焦点」の誤りに起因することが述べられる。以上の引用箇所はすべて、福原、1926h、p.492。

<sup>22</sup> 福原、1926h、p.492。

は、芸術表現としての印画の成否における「レンズの焦点」の決定性であり、裏を返せば「眼の焦点」すなわち肉眼で対象物を眼差す段階の軽視である。福原はこれに対し、「よく考えて見ると却々単純なものでないと思う」と異議を示す。こうした論述からは、写真の撮影を議論する際に重要視されない「眼の焦点」を問題化するという意図が読み取れる。加えて「眼の焦点」と「レンズの焦点」の関係こそが、〈撮影行為〉の探究にとって問われるべき問題であることが、この一節で提示されているのである。

序論および第1章で検討したが、福原は「新使命：承前1」で自らが探究する〈撮影行為〉について、「写真機を自分の頭の延長とした時の精神をもって〔写す：引用者注〕」<sup>23</sup>と述べた。彼は写真の本質である機械性に基つき、〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の結合を実現する創造行為として〈撮影行為〉を捉える。引用した「焦点（一）」の一節もまた、芸術としての写真を撮影する際に深く論じられることのなかった「眼の焦点」つまり人間の視覚自体を問題として、「レンズの焦点」との関係において論じることで、両者の結合としての〈撮影行為〉を問う意図が読み取れる。このように福原にとって〈撮影行為〉は、人間の眼とカメラという機械の眼の協働と言えるのであり、問われるべきはこの協働の内実である。そして人間の眼と機械の眼の協働の要が、まさしく「焦点」の問題なのだ。彼はこうした問題設定に即して、「焦点（一）」で、「新使命5」の考察を発展させながら、まずは「眼の焦点」すなわち人間の視覚について、次のように述べる。

普通ものを見るというのはその方へ向け一点に焦点を結ばせると同時に注意をも集中する事である。私共が朝眼を開くと同時に種々雑多なものが眼に入って来るのであるが、一々注意して見るものと、ただ視線を向けただけで注意しない場合とある。で、どんな刺激に視線を向けるかという事になると、即ち注意を伴う視線を向ける事になるので、ある中枢的の要素が働いて来る。今まで仮に注意と行って来たものそれは統覚といわれる。この統覚と視線は常に一致して不離の関係に在るので統覚と凝視との一致の法則と名づけられる。〔略〕凝視即ち焦点であるから、統覚もまた一点にのみ働くのは容易い道理である〔強調点：引用者〕（福原、1926h、p.494）。

この一節の前半では、まず「焦点」が人間の意識における「注意」と結びつけられ

---

<sup>23</sup> 福原、1923e、p.4。

る。その上で、「焦点＝注意」を司る人間の「中枢的の要素」のはたらきについて言及される。「中枢」とは知覚の統御を意味するが、では知覚とは何か。本論文のこれまでの議論から、知覚とは最も端的には制限であると言える<sup>24</sup>。生物は外界から多くの刺激を受けるが、これらの刺激はその生物（＝個体）の有用性に即して制限される。福原の論述にも「注意して見るもの」と「視線を向けただけで注意しない場合」とある通り、この知覚の制限は視覚に即して、「焦点＝注意」と捉えられる。福原はこうした生物の原理たる知覚の問題を、「眼の焦点」について考察する上で基礎に据えている。

そしてこの一節では、視覚における「中枢的の要素」のはたらきが、「統覚と凝視との一致の法則」として定義づけられている。つまり世界に溢れる光を制限し、見るべき対象を引き出すことが「凝視」として理解されている。その上で福原は、「凝視即ち焦点であるから、統覚もまた一点にのみ働く」と説明する。この文の「一点にのみ働く」という表現は重要である。福原は「凝視」を「点」として捉えるのだ。つまり彼が用いる「焦点」の語は、世界に溢れる光を極限まで制限することで引き出される視覚像を点として指し示す語であることが分かる。

補足すれば、「新使命5」では、撮影者が「自然」を眼差す際に〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉という二つの視覚の態勢が求められたが、前者の〈視野の限定〉は、「焦点（一）」では数箇所を前提として指摘されるに留まり、後者の〈焦点の限定〉こそが、先述した「統覚と凝視との一致の法則」の議論を経由して、人間の知覚と視覚像の関係においてより本質的な問題に位置づけられる。言い換えれば、「新使命5」で試みられた〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉に基づく〈撮影行為〉についての考察は、この「焦点（一）」では、知覚が引き出す極限的制限としての「焦点」の問題、および〈撮影行為〉における〈焦点の操作〉の問題に統合されている<sup>25</sup>。

## 2 「深さの知覚」

以上の議論は、人間の視覚における「焦点」の説明であり、「写真芸術」を成立させ

---

<sup>24</sup> 知覚とは制限（＝縮減）であるとの考えは、序論および第1章で考察した通り、映像身体学の視座から明確に論じられている。加えて日高（2016a）も参照されたい。「人間の眼は、行動の有用性を尺度に目の前に在るものを〈縮減〉して視ます」（日高、2016a、p.17）および「私たちの身体が意識的であれ無意識的であれ、フォーカスをかけて視るべきものを視、視る必要のないものを捨象している、減らしているとも言えます」（日高、2016a、p.18）。

<sup>25</sup> 「統覚と凝視との一致の法則」が示される以前の記述で、「私共の眼の視野はレンズと同じく六十度内外の角度迄広がるのであるが、実際にものを視るといふ角度は十度若しくはそれ以内なのである。極端に言えば眼の焦点は幾何学上の点と等しい」（福原、1926h、p.494）と述べられている。この記述と「統覚と凝視との一致の法則」を含む主張を総合して、「新使命5」での〈視野の限定〉は〈焦点の限定〉の問題に統合されたと理解される。

る上で撮影者に〈焦点の限定〉を求めた「新使命5」の議論と、基本的な論旨において重なる。だが「焦点（一）」の以降の論述では、この議論を基礎にして、「焦点」の問題がより厳密に問われることになる。それは「深さの知覚」という観点においてである。

深さの知覚は、一眼の場合眼球の中に在るレンズの調整作用によって遠近を比較するので、それは近い所を見るにはレンズの度を強めるためにレンズに付属する筋肉を収縮する。いいかえればその筋肉の収縮の強弱の変化が遠近の知覚を生ぜしむる要素の一となって居るのは、鏡玉の蛇腹を伸縮する作用と同じものである。しかし此働は極めて微弱であるから甚だ不正確なのは、日常経験し得る所である。両眼になると今一つの運動をともなって精細の差別を見別けるのである。で此場合近い物体を見るには両眼を中心に向って集注しなければならない。近ければ近い程集注に労力を要するのであるが、是れを眼球の集注運動といて居る。この労力も遠近を決定する要素の一で、此二つの運動が同時に働いて初めて遠近感を明に知覚するのである（福原、1926h、p.495）。

「深さの知覚」は、「遠近」という奥行き感覚を生む。この「深さの知覚」が、空間を眼差す人間の内でいかに行われるかが問われる。福原は、人間の眼の焦点化を、カメラに備えたレンズの機構に擬えつつ生理学的な観点から説明している。まず片目で見るときの「（眼の）レンズの調整作用」と両目で見るときの「眼球の集注運動」という二つのはたらきは、いずれも眼前の空間のある一点を引き出すこと、つまり「凝視」に伴う眼という器官の運動であり、「此二つの運動が同時に働いて初めて遠近感を明に知覚する」と説明される。これらの運動が視覚像における「（眼の）焦点」を形成するとともに、「深さの知覚」を生むことが示されるのだ。

今後の議論ために整理しておけば、この一節での人間の眼の焦点化すなわち「（眼の）レンズの調整作用」と「眼球の集注運動」（福原の論述では「二運動」）は、現実の空間を見る経験〔以下〈現実の空間の知覚〉〕を詳述している。この考察を前提に彼は続く論述で、写真を含めた平面映像<sup>26</sup>に表された空間を見る経験〔以下〈平面映像の空間の知覚〉〕を挙げて、対立項を設定する。注意すれば、写真論「焦点という事」の論述は、端的に「眼の焦点」と「レンズの焦点」の性質を列挙する形で展開されな

<sup>26</sup> 福原はこの議論で「同一平面上（絵画、写真）」と述べており、写真を見る経験に限定していない。この意図を踏まえて、本章の以降の論述では、絵画も含めた二次元に表象された視覚対象を「平面映像」と総称する。



い。福原はこの「焦点（一）」で、「眼の焦点」つまり人間の視覚像を考察する過程で、二次元の平面映像に表された空間を人間の眼が見る経験つまり〈平面映像の空間の知覚〉の議論を経由する。一見すると錯綜とも思える論述だが、これは後に「レンズの焦点」について考察する上で重要な論拠となる。続く論述では、この〈平面映像の空間の知覚〉が論じられる。

この横のひろがりである平面と、縦のひろがりの深さとが同一平面上（絵画、写真）に現された時は、丸っきり違った要素によって遠近感を知覚するのである。一は視線の走り方、二は形の大小、三は色の濃淡、この三つである（福原、1926h、p.495）。

福原はこう述べて、〈現実の空間の知覚〉ならざる〈平面映像の空間の知覚〉を構成する要素3点（福原の論述では「三要素」とされる）を挙げる。繰り返し確認すれば、直前の論述では、〈現実の空間の知覚〉を構成する要素として、「（眼の）レンズの調整作用」と「眼球の集注運動」という「二運動」が挙げられていた。こうした〈現実の空間の知覚〉とは異なる〈平面映像の空間の知覚〉の構成要素として、「視線の走り方」、「大小の関係」、「色の濃淡」という「三要素」が挙げられているのである。

順を追って「三要素」の意味を理解していこう。まずは「視線の走り方」である。福原は、「一枚の絵の中に描かれた物体は一番下が最も近く上になる程遠いものとして実際の場合と同じ様に知覚される」<sup>27</sup>と説明する。この説明では絵画が例に挙げられるが、写真を見る経験でも、画面の下部から上部への視線の動きは、基本的に映し出された空間の、近景から遠景への変化として認識される。彼は「深さの知覚」すなわち「遠近」の感覚が、平面映像の画面内のどのような関係に変換されるかを問題とする。このように「視線の走り方」では、「遠近」が「上下」に変換されていることが指摘されるのだ。これを踏まえれば、続く二つの要素「大小の関係」と「色の濃淡」も理解されよう。つまり「大小の関係」では、近くの存在は大きく、遠くの存在は小さく映し出される点が、また「色の濃淡」では、近くの存在は濃く、遠くの存在は淡く映し出される点が指摘される<sup>28</sup>。以上の「三要素」は、一般に「遠近法」と総称される視覚表象の原理と概ね重なるものと考えられる。では〈平面映像の空間の知覚〉を構成する「三要素」の考察を踏まえて、〈現実の空間の知覚〉との差異はどのように定

---

<sup>27</sup> 福原、1926h、p.495。

<sup>28</sup> 福原、1926h、p.495。

義されるのか。

此の三つの要素によって平面上に描写された絵画、写真上の遠近感が知覚される事が明になったとすれば、此平面上の深さ遠近知覚に働く眼は明瞭に眼のレンズの調整作用、眼筋の集注運動に影響されて居ないし、[略] それらの運動が関係して居ない事が判るであろう（福原、1926h、p.496）。

彼は、〈平面映像の空間の知覚〉には、先に挙げられた「二運動」（「(眼の) レンズの調整作用」と「眼球の集注運動」）が介在しないことを指摘する。確かに平面映像の空間は擬似的な奥行きであり、人間の眼の焦点は平面映像が物理的に存在する地点に一定に保たれ、現実の空間を見る際に機能する「二運動」は必要とされない。彼が述べる通り〈平面映像の空間の知覚〉は「三要素」すなわち「視線の走り方」、「大小の関係」、「色の濃淡」によって成り立つ。この差異を論拠に、〈現実の空間の知覚〉と〈平面映像の空間の知覚〉は明確に区別されるのだ。そしてこの考察を経て、あらためて〈現実の空間の知覚〉が問われることになる。では福原は、私たち人間が、現実の空間の「深さ」の感覚をいかに受け取っていると考えたのか。

実際の景色ではこの二運動に三要素が関係して最も完全に遠近感を知覚して居るが根本的には眼の二運動が主要素で、後の方は眼の力を藉りずに頭の中で考える事によっても知覚出来る。即ち見なくても判る、それで此の三つは副要素と名づけられる。[略] 眼そのものは感覚器官で同時に運動器官であるから、私共の視覚は当然この二つの作用の共同の働きから生まれる訳である [強調点：引用者]（福原、1926h、p.496）。

このように「焦点（一）」は、〈現実の空間の知覚〉に関して、「私共の視覚は当然この二つの作用の共同の働きから生まれる」と結論づける。少々論述が複雑だが、この一節の「二つの作用」とは、先述した「二運動」（「(眼の) レンズの調整作用」、「眼球の集注運動」）と「三要素」（「視線の走り方」、「大小の関係」、「色の濃淡」）の総合を指しており、福原は〈現実の空間の知覚〉を構成する要素を、「二運動」が「主要素」であり「三要素」が「副要素」であるとして、この「二つの作用」の「共同の働き」により生じると定義づけたのだ。

ここまでの議論を振り返りながら、「焦点（一）」の論述をまとめよう。福原は、〈現

実の空間の知覚〉に関して一旦は「二運動」に拠るものとして、〈平面映像の空間の知覚〉の構成要素たる「三要素」と区別しながらも、最終的な結論では、「実際の景色では」、**「二運動に三要素が関係して最も完全に遠近感を知覚して居る」と述べ<sup>29</sup>**、〈現実の空間の知覚〉においても、〈平面映像の空間の知覚〉の構成要素たる「三要素」が介在すると主張する。この主張は一見複雑に思われるが、彼が〈撮影行為〉を為す上で厳密な感覚に由来するものであろう。「焦点（一）」の冒頭において、〈撮影行為〉における「眼の焦点」と「レンズの焦点」について、「よく考えて見ると却々単純なものでない」と述べ、〈撮影行為〉における「眼の焦点」の重要性および複雑性を示唆した福原は、〈現実の空間の知覚〉は純粋な「二運動（主要素）」のみによって為されるものではなく、〈平面映像の空間の知覚〉を構成する「三要素（副要素）」も関わると述べた。両者の関係および人間の知覚において両者がいかに共存するかとの問題は、続く「焦点（二）」での、ピントガラスの映像を見る行程の問題に引き継がれることになる。

### 3 「眼で見た美しさ」と「ピントガラス上の美しさ」

「焦点（一）」では、「眼の焦点」に対する考察から〈現実の空間の知覚〉および〈平面映像の空間の知覚〉が説明された。これを経て、「焦点（二）」の冒頭では、「写真のレンズ」の「焦点」が問われる。

次に写真のレンズは如何であろうか。眼の作用に似て居る所は、光線を加減する役と、焦点を調整する伸縮装置の二つである。角度は視野と同じ位の六十度、それを焦点調整すれば一定の距離に在るものを同一平面に角度内のものを全部映像する。これを焦点といって居る。明瞭に肉眼に見られた時焦点が合ったといい、反対の時は合わないという。然し焦点板で焦点が合う合わないは兎も角、**眼の焦点が点であるのに写真の焦点は面であるから**、似ても似つかないものである。だからいくら焦点が合っても眼の焦点とは質的に違うのである [強調点：引用者] (福原、1926i、p.585)。

---

<sup>29</sup> 福原、1926h、p.496。

この一節では、撮影の際にカメラのピントグラス<sup>30</sup>を覗く場面が想定される。レンズの開口部から入る光を屈折させ、光を受容する記録媒体までの距離を調整する過程で、ピントグラスには像が浮かび上がる。通常写真撮影では、ピントグラスの像の如何を確認することでシャッターを開く判断を下す。福原はこのピントグラスに映し出される像を肉眼で見る段階に着目し、「眼の焦点が点であるのに写真の焦点は面である」という差異を指摘する<sup>31</sup>。この指摘は容易に理解されよう。既に確認した通り、福原は「眼の焦点」に言及する際に、凝視の対象を「点」として捉えた。これに対し、「レンズの焦点」すなわちピントグラスに映し出された像は、レンズから同じ距離に存在する物を等しく鮮明に描写し得る。この「眼の焦点」の「点」という性質と、「レンズの焦点」の「面」という性質の差異が指摘されるのだ。

そしてこの差異を論拠として、福原は続く記述で、「眼で見た美しさはピントグラス上の美しさではない」<sup>32</sup>と主張する。「ピントグラス上の美しさ」とは、「焦点（一）」での「焦点板にうつし出された映像」の意味するところと重なる。当然のことながら、これは人間の眼が光景を直接見ることではない。レンズにより結像しピントグラスに映し出された像を人間の眼が見ることを意味する。福原はこの「ピントグラス上の美しさ」の間接性を問題とする。続く論述で「ピントグラス上の美しさ」について次のように展開する。

ピントグラス上の美しさは成画上の美しさである概念の構成である。視る事の主要素によって見られた自然の美ではなくて、副要素が構成した美である。だから自然を態々見なくても絵画の展覧会、写真の展覧会で食傷する程見る事が出来る美である。それを再現したものは表現でなくて再現、創作でなくて複製である [略] (福原、1926i、p.585)。

彼はこう述べて、「ピントグラス上の美しさ」への警戒を示す。つまり〈撮影行為〉において、「ピントグラス上の美しさ」をシャッターを開くことの判断の根拠とすることを戒める。この一節では、「ピントグラス上の美しさ」は、「視る事の主要素によって見られた自然の美ではなく」、「副要素が構成した美」だとされる。この「主要素」

<sup>30</sup> 現在一般には「ファインダー」とも称される。福原の写真論では「ピントグラス」と言われる。以下本論文では福原の論述に即して「ピントグラス」に統一する。

<sup>31</sup> 福原はこれに続く部分で「文字に拘泥する訳ではないが写真の方は焦面と訂正すべき [略]」(福原、1926i、p.585)とも述べる。「焦面」の語は彼による造語と考えられるが、「焦点（二）」の後半でも用いられており、この語がピントグラスに映し出された像の特性を示す上で適当と考えられたことが推察される。

<sup>32</sup> 福原、1926i、p.585。

と「副要素」の語は、前項で読解した「焦点（一）」での、〈現実の空間の知覚〉と〈平面映像の空間の知覚〉それぞれの構成要素を指す。つまり福原は、「ピントグラス上の美しさ」が、眼という器官の運動を必要とする〈現実の空間の知覚〉によるものでなく、〈平面映像の空間の知覚〉を構成する「副要素（＝三要素）」、すなわち「視線の走り方」、「大小の関係」、「色の濃淡」によることを根拠に、これを判断の根拠とすることに注意を促すのだ。

ではこの議論によって、福原は何を訴えているのか。彼が探究する〈撮影行為〉とは、撮影者が感受した「自然」の「美」を直接印画に表現することを目指す。その福原にとってピントグラスの映像を判断の根拠にシャッターを開くこと、言い換えれば〈平面映像の空間の知覚〉によって「美」を判断することは、「自然」を直接写し取ることとは考えられない。彼の主張の意図は、現実「自然」に対峙しているにも関わらず、〈現実の空間の知覚〉をはたらかせて「美」を知覚することなく、ピントグラスに映る映像だけを見て、言い換えれば〈平面映像の空間の知覚〉に基づいて〈撮影行為〉を為すことへの批判である。そのために、通常であれば疑われることのない、カメラのピントグラスに映し出された像を見る撮影の行程が、問い直されなければならないのだ。

さらに撮影において、〈平面映像の空間の知覚〉がシャッターを開く判断の根拠となることは、完成された印画を想起する意識を生む。福原はこれを「誤謬」として、同時期に発表した写真論でも批判しているが<sup>33</sup>、引用した「焦点（二）」の一節では、〈平面映像の空間の知覚〉により制作されたと考えられる写真作品および絵画作品が展覧会で散見されることを例に挙げ、やはり批判的に述べている。「それを再現したものは表現でなくて再現」、「創作でなくて複製」との表現における「それ」とは、「ピントグラス上の美しさ」を指すと考えられる。つまり彼は「ピントグラス上の美しさ」を問題化することで、〈撮影行為〉において〈現実の空間の知覚〉ではなく〈平面映像の空間の知覚〉をはたらかせることを批判し、撮影者が撮影する現実（現在）を凝視することなく、完成されるであろう印画（未来）を想起することを戒めるのである。以上の考察を経て、福原は「レンズの焦点」について次のように結論づける。

以上の事を総合して見ると写真芸術に於ける写真のピントは全然信用がない事

---

<sup>33</sup> 福原（1925a）の以下の論述による。「自分では意識しなくても、潜在意識 [略] が写す当初に於いてすでに、作品となった後に現実を想起する要素を持って居た事が、そもそも此の誤謬を惹き起す原因となったのである。写す時に於て、最早や作品になったものに接する心持の場合を想像して居たのである [強調点：引用者]」（福原、1925a、p.4）。

になる。即ち何処までも眼によってのみ製作されなければならないという訳である。眼で見た美しさをピントグラスに截り取って撮影し、それを再製して見てその遠近感がうそであったら冒頭の評に在る様に平調、遠近同調子、反対調子等々が現れたら、その印画は駄目だという事である。ピントグラス上の美を撮影したか、レンズの変歪かの二つの結果である [強調点：原文] (福原、1926i、pp.585-586)。

彼はこう述べて、〈撮影行為〉において、「写真のピント」を信用すること、つまり〈平面映像の空間の知覚〉を根拠にシャッターを開くことを退ける。確認しておけば、福原はピントグラスを覗かずにシャッターを開くこと (一般的に「ノー・ファイナダー」と称される撮影) を推奨しているのではない。彼が構想する〈撮影行為〉では、「自然」に「美」を見出し、それを写し取る過程でピントグラスを覗いて判断する行程が確かに存在する。だがその際には、決して〈平面映像の空間の知覚〉ではなく、あくまでも〈現実の空間の知覚〉に基づき撮影を為すことが提唱されるのである。

#### 4 望遠レンズの使用と〈焦点の差異化〉

「焦点 (二)」で示された「何処までも眼によってのみ製作されなければならない」<sup>34</sup>との言葉は、「焦点という事」の中心的主張と考えられる。これまでの議論から明らかにされた通り、彼の「写真芸術」は、つまるところ「眼で見た美しさ」を印画に表現することを目指す実践であると言える。では、それは現実の光景を前にいかに為されるのか。「焦点 (二)」の後半では、具体的な方策が二つの方向から提示される。続く論述を読んでいこう。

私はその災いを避けるために焦点距離の長い、角度のせまいレンズを使用して来たのであるが、十三時は私の眼の角度と主要物体をどの位の大きさに現すかという好みとで極められて居る。だから若し望遠レンズを使用せんとする時は角度と主要物体が画面の何分の一を占める位が丁度いいという具合にピッタリ自分の心持に合うものを選択しなければならない (福原、1926i、p.586)。

---

<sup>34</sup> 福原、1926i、p.585。

福原が最初に挙げる方策は、カメラに装着するレンズに関する指南である。写真像を生み出す過程で、レンズが決定的な役割を果たすことは言を俟たない。写真論「焦点という事」を通して人間の眼と比較される「レンズ」とは、この世界に充満する光に絞りをかけて差し引くという意味で、本論文で用いてきた概念に照らせば、まさしくカメラが〈機械による知覚〉を為す中心的機構であると言える。引用した一節で彼は、撮影者の「眼の角度」とレンズが形成する像の一致を説く。自身の経験を基に示される「十三吋」のレンズとは、現在使用されている単位に換算すると約330ミリ（35ミリ判換算で約105ミリ）であり、一般的な基準では望遠レンズと捉えられる。福原はこれを「ピッタリ自分の心持に合う」と言い、自分の視野に近い像を形成する道具として用いる。「新使命5」では〈視野の限定〉を重要な点として挙げたが、望遠レンズはこの〈視野の限定〉を道具の段階で達成する。これを踏まえれば、望遠レンズは福原にとって「ピッタリ自分の心持に合う」のみならず、「写真芸術」を実現する上での基本要素と考えられるのである。

さらに望遠レンズは〈視野の限定〉を果たすに留まらない。「写真芸術」たる印画を制作する上での主要な方法である「焦点」の問題にも関わる。以下では一旦「焦点（一）」に立ち返り、レンズについての論述を併せて読み、検討しよう。

普通焦点距離の長いレンズは焦点の深さからいえば長くなる程深度が浅くなる訳であるから、理論上物体の撮影には極めて不適當の様である。しかし一方対象物との間隔距離が延長されるから深度は決して浅くならない。反対に遠距離の写真は短焦点レンズで写すとすれば、どうしてもその写体に近づいて写す事になるから深度は却って浅くなるであろう。作品の効果からこの普通レンズで遠距離から写したものを一部切り取って引伸ばされて居たし現在でも盛んに応用されて居るのは最も目につく、構図上の線の不自然さが現れないしかしこの方法では遠距離な為めに焦点の深度が深められる結果、最も大切な空気（アトモスフィーヤ）の描写が近距離と比較にならない程欠けるから、どうしても損である（福原、1926h、p.486）。

「焦点（一）」において「望遠レンズ」は「焦点距離の長いレンズ」と言われるが、いずれも同様の特性を持つレンズを指すものである。福原が望遠レンズの特性としてまず言及するのは、撮影者と「対象物」との「距離」である。望遠レンズは一般には

離れた対象物を拡大して写す機材である。「普通焦点距離の長いレンズは焦点の深さからいえば長くなる程深度が浅くなる」、「しかし一方対象物との間隔距離が延長されるから深度は決して浅くならない」とは、望遠レンズで仮に近景を写す際には深度が浅くなるつまり合焦の範囲が狭くなるが、遠景を写す際には一定の深さを持つとの意味である。他方で、この一節で対比される「短焦点レンズ」は、一般には「広角レンズ」と言われるように、広い視野をファインダーに収める性質を持つ。このレンズによって広い視野を写せば基本的に深度は深くなる。だが被写体を大きく写そうとすれば、福原が「その写体に近づいて写す事になるから深度は却って浅くなる」と述べるように、撮影者自らが対象に接近する必要がある、その際には深度が極端に浅くなるのである。

以上の論述からは、福原の「深度」についての考えは読み取りづらい。そのために、続く「この普通レンズで遠距離から写したものを一部切り取って引伸ばされて」、「現在でも盛んに応用されて」の意味も含めて検討しよう。注意しておけば、この箇所想定される制作は、彼が「写真芸術」によって提唱する制作ではなく、当時の「芸術写真」の一般的な制作であると考えられる。「普通レンズ」とは直前の論述で挙げられた「短焦点レンズ」を指す。つまりここでは、広角レンズで風景の眺望を写し取った上で、プリントの段階で一部をトリミングする制作が例示されている。この行程で生み出される印画は、一見する限りでは望遠レンズによって獲得されるイメージと近い。完成された印画に映し出される空間の範囲を限定する点では、望遠レンズの使用と引き伸ばし段階でのトリミングは、同様の効果が得られるのだ。

だが福原は、トリミングによる制作では得られない要素について、「焦点の深度が深められる結果、最も大切な空気（アトモスフィーヤ）の描写が近距離と比較にならない程欠ける」と指摘する。短焦点レンズで遠距離を写せば、画面内の近景と遠景がともに合焦するため、トリミングされて完成した印画も当然ながら、全体が鮮明に映し出されることになる。彼はこうした印画を、「空気（アトモスフィーヤ）の描写」が「欠ける」ことを理由に退けた。「空気」の語の意味に関しては事項で詳しく検討するが、いずれにせよ、ここに福原が自身の道具として望遠レンズを選択した理由がある。望遠レンズは、写し取る範囲を限定し、なおかつ空間の奥行き的一点に焦点を合わせるといった目的も同時に果たし、さらに「空気の描写」を実現すると考えられたのである。

以上の考察を総合して、福原の〈撮影行為〉におけるレンズの操作は次のように整理できる。まずは道具の点では、望遠レンズを用いて風景の一部を切り取り、さらに



被写界深度（＝合焦の範囲）を狭く設定することが基本となる。このような彼の〈撮影行為〉に特徴的な操作を、以下本論文では〈焦点の差異化〉<sup>35</sup>と呼んでおこう。そしてこの〈焦点の差異化〉を為し、合焦と非焦点の極端な差によって画面に生まれるのが〈シャロー・フォーカス〉の効果である。これは、特に非焦点の被写体の輪郭が柔らかく背景に溶け込むことが特徴である。福原の写真論を通して読むことから、「写真芸術」たる印画に「空気の描写」を実現するために、〈撮影行為〉において〈焦点の差異化〉を為すことを一貫して主張したことが理解される。この点を踏まえて、次項では「空気の描写」について見ていこう。

## 5 「空気の描写」

ところで、福原が写真論で〈撮影行為〉の鍵とする「空気」とは、そもそも何だろうか。「空気」とは現実の空間を満たす気体の総称である。それは通常目に見えない。しかし確かに存在しており、物体の有無を判断の基準として「何も存在しない」と理解する状況でさえ、実際は空気に満ちている。だが、繰り返せば空気自体は視覚で捉えられず、「眼の焦点」であれ「レンズの焦点」であれ、空気に焦点を合わせることはできない。その「空気」を、写真が「描写」するとはいかなることか。彼の用いる「空気（アトモスフィーヤ）」については、写真論「写真の新使命」の「新使命6」でも、詳しく説明こそされないものの、重要語として言及されており<sup>36</sup>、これが福原の求める印画を規定する要素であることが理解される。

この「空気の描写」の説明に相当する議論は、「焦点（二）」の後半で展開される。以下では、前項で明らかになった〈撮影行為〉における〈焦点の差異化〉および画面の〈シャロー・フォーカス〉を参照点としながら、「空気の描写」の意味を明らかにしていく。「焦点（二）」の結部では、具体的な撮影の状況を想定して次のような指南が

---

<sup>35</sup> 本章冒頭および注2でも言及したが、本論文では、福原が〈撮影行為〉で行った被写界深度を狭める操作を〈焦点の差異化〉と呼称する。この語については、「自然主義的写真」を提唱した19世紀後半に活動した写真家、ピーター・ヘンリー・エマーソン（Peter Henry Emerson, 1856-1936）によって実践された「differential focusing（＝差異をはらむ焦点法）」の語を参照している。エマーソンにおける撮影時の焦点の操作およびこの操作が生み出す印画については、大日方（1997）を参照。

<sup>36</sup> 本論文第1章の議論に際して、「写真の新使命」全9回を連載の休止時期の前後で区分し、6回の〈本編〉と3回の〈承前〉とした。「新使命6」は〈本編〉の最終回にあたり、写真論の中心的理論「光と其諧調」の主張をまとめる内容である。「新使命6」で「空気」は次のように述べられる。「芸術写真作製の要項は、第一に色彩に詐る事より脱却し、次で、形、線、物質等を究める前に先づ光線が物体に反射する強弱の度合即ち調子及距離が齎らすアトモスフェーヤの深淺を、無意識のうちに認識するだけの素養を積まなければならぬ」（福原、1922h, p.6）。このように「写真芸術」を実現する〈撮影行為〉において、「アトモスフェーヤ [= 空気：引用者注]」の知覚が重要であることが示されたことが理解される。

示される。

たとえば立木の直ぐ後を全部ボカスと底知れぬ深味を与えた如くに考えられるが、その後の木をもう一本現した時、より多くの効果を得る場合があるだろうと思う。レンズでは大概立木一本を中心にして横に焦面を結ぶから後のもう一本の木を見のがす事がないでもない。で、レンズの如何を問わず何処までも眼で見たものを写し、ピントグラスは単にその主要物体のサイズを極める位にして欲しいのである。視覚は面と深さを知覚するが、美は知覚しない。統覚以上の作用によって知覚されるから、脳髓でものを視る様工夫されたいと思う（福原、1926i、p.586）。

まず前半で福原は、自らが求める印画のイメージを示すべく具体的な〈撮影行為〉を例に述べる。「立木」は、実際に彼の写真作品にしばしば現れる被写体である。この描写的な記述から、ある空間に一本の木が立つ様が思い描かれる。そしてこの「立木」という被写体を、いかに撮影し印画に現すべきかが述べられる。「立木の直ぐ後を全部ボカス」は、画面の全てに焦点を合わせず、「立木」のみに焦点を合わせた状態であり、前後の事物は背景として輪郭を失うことを意味する。これはまさしく〈シャロー・フォーカス〉である。以下では議論を整理すべく、「立木」を〈完全合焦の被写体〉、周囲の空間を〈非焦点の空間〉としておこう。

福原は〈完全合焦の被写体〉を中心に写した際の、印画上の〈非焦点の空間〉に「底知れぬ深味」を感じると述べる。この論述は、本章第1節3項で読解した「新使命5」の結論部での観者の「想像」の議論とも響き合う主張である。「底知れぬ深味」とは、「無限の余韻」を抱え持つ「想像」を引き起こすことに相当すると考えられる。

だが論述はここで終わらない。引用した一節では、〈完全合焦の被写体〉としての「立木」の存在に対し、「その後の木をもう一本現した時」、「より多くの効果を得る場合がある」と述べる。この「もう一本現した」、「その後の木」の存在について考えてみよう。これは文字通りに、撮影の空間において「立木」の後ろに存在した「もう一本の木」だと考えられる。「もう一本の木」は、印画においては〈完全合焦の被写体〉でも〈非焦点の空間〉でもない。鮮明には描写されないが、完全に背景に埋没するでもない。合焦の観点からは、中間に位置する存在と言える。これを〈半合焦の存在〉と呼んでおこう。

では、なぜ自らの印画にこの〈半合焦の存在〉を必要とするのか。この疑問を展開

する上では、「レンズでは大概立木一本を中心にして横に焦面を結ぶから後のもう一本の木を見のがす事がないでもない」との部分に着目しよう。「焦面」の語は既に「焦点(二)」の冒頭で論じられていた。彼はピントグラスの像が「焦点」ならぬ「焦面」として映し出されていることに注意を促した。本節ではこの議論を〈現実の空間の知覚〉と〈平面映像の空間の知覚〉の差異としてまとめた。福原が想定する撮影の場面で、撮影者の肉眼＝〈現実の空間の知覚〉は、主な被写体である「立木」の後ろに、確かに「もう一本の木」を捉えている。知覚の主なる対象として凝視しているわけではないが、確かに「もう一本の木」の存在を感じている。言い換えれば「もう一本の木」は確実に〈現実の空間の知覚〉に関わり、撮影者にとっての「自然」の「美」の一部であると言える。

一方で福原の想定において、この「もう一本の木」はピントグラスには映らない、あるいは見過ごされる可能性がある(＝「見のがす事がないでもない」)。ピントグラスの像とは「焦点」ならぬ「焦面」によって結像するから、結像した被写体の前後の存在は捨象され得る。つまり〈半合焦の存在〉とは、〈現実の空間の知覚〉においては確かに捉えられているが、〈平面映像の空間の知覚〉からは脱落する存在として提示されているのだ。こう考えたときに、「もう一本の木」を例にした印画における〈半合焦の存在〉は、その印画のイメージを生み出した〈撮影行為〉が、〈平面映像の空間の知覚〉ならざる〈現実の空間の知覚〉によって確かに為された痕跡と言える。以上の考察から、「眼によってのみ製作されなければならない」という理念は、〈撮影行為〉における〈焦点の差異化〉を為し、印画に〈完全合焦の被写体〉と〈非焦点の空間〉を表すとともに、さらに〈半合焦の存在〉をも引き入れ、自らの知覚を刻むことで、達成されると考えられたのである。

そして〈半合焦の存在〉は、福原が求める「空気の描写」にも関わる。〈半合焦の存在〉は、観者に〈完全合焦の被写体〉の前後の空間を想像させる媒介となる。〈現実の空間の知覚〉で確かに捉えている奥行きを実感する糸口になるのだ。彼が想定する〈撮影行為〉の場面に戻って考えよう。印画に鮮明に描写された「立木」は、現実の空間では独立して存在しているのではない。その前後には空間が拡がっており、「立木」を含む空間は「空気」によって満たされている。〈現実の空間の知覚〉により「立木」に「美」を見出す撮影者は、周囲と隔絶された「立木」に「美」を感受しているのではない。太陽の光が大気を通過し、周囲の事物に反射しながら、この「立木」は存在を浮かび上がらせるのだ。その瞬間、「立木」の周囲には、この光景に固有の質の「空気」が満ちている。「立木」に「美」を見出すことは、「空気」を含む「立

木」を丸ごと受けとめることである。それゆえ「空気の描写」とは、〈完全合焦の被写体〉とともに〈半合焦の存在〉を表すことを通じて——その姿から前後の空間を想像することを通じて——果たされるのだ。

以下、「焦点という事」の結論に触れつつ、本節の議論を整理しよう。福原は既に引用した「焦点（二）」の結論部で、「視覚は面と深さを知覚するが、美は知覚しない」、「統覚以上の作用によって知覚されるから、脳髄でものを視る様工夫されたい」と述べていた<sup>37</sup>。ここで彼の〈撮影行為〉が一貫して「自然」の「美」を見出す実践であることを、繰り返し確認しておこう。この結論部では、「美」を知覚すべく、通常の視覚においてはたらく「面と深さ」の知覚を超えて、「脳髄でものを視る」ことを提唱している。

この「脳髄でものを視る」ことの提唱は、第1章で考察した、「芸術的に洗練された頭脳」を求める主張とも明確に通じるものである。福原が求める「芸術的に洗練された頭脳」とは、光景を「光の調子」として知覚するようになる、〈写真的知覚〉の形成を意味ものであった。これを踏まえつつ、さらに本節での「焦点という事」の読解、特に「空気の表現」の議論を含めて、福原の〈写真的知覚〉を再定義しておこう。

〈写真的知覚〉とは、対象たる「自然」を「光の調子」として受け取る知覚の態勢を指す。この〈写真的知覚〉を備えた撮影者は、「光の調子」の一瞬間に「美」を見出す。そしてこの「美」を生み出すのは、特定の被写体に現象する光と影のみが関わるのではない。撮影者が存在するこの時空間に唯一の瞬間が、「美」として知覚されるのだ。福原はこの時空間に唯一の瞬間を「空気」の語で表現した。この意味で〈写真的知覚〉は、光景を「光の調子」として知覚すると同時に、光景に「空気」なるものを知覚することでもある。そして、この「空気」を含む「光の調子」を印画に実現する方法が、〈撮影行為〉における〈焦点の差異化〉なのである。

### 第3節 作品分析 I：初期の作品を対象として

#### 1 『巴里とセイヌ』の特質

第3節と第4節では福原の写真作品を分析する。2節までに写真論の読解を通じて明らかにされた〈撮影行為〉における〈焦点の差異化〉という操作、およびそれにより印

---

<sup>37</sup> 福原、1926i、p.586。

画に生まれる〈シャロー・フォーカス〉の効果を参照点として、彼の写真作品を見ることにより制作の全容を明らかにする。なお本章の冒頭で示した通り、本論文では福原の活動を、初期（1921年～1923年）と中期（1924年～1930年）に区分する。本節ではまず初期の2冊の写真集『巴里とセイヌ』（1、2項）、『光と其諧調』（3、4項）を分析し、作品の特質を検討することから、彼の〈撮影行為〉がいかに実践されたのかを浮かび上がらせていく。

まずは『巴里とセイヌ』である。この作品は、多くの論者によって写真家福原信三の代表作と見做されている。第1章第1節では既にこの作品の成立過程を論じたが、概略のみ再度示しておこう。この作品の元になった撮影は1913年に遡る。当時の福原の撮影は、作品化を目論んだものではなく、ヨーロッパの遊学で滞在したパリの印象を残しておきたいとの願望から為された。2,000枚とも言われる膨大なネガを元に、帰国後の1921年から雑誌『写真芸術』にシリーズとして連載の形式で発表し、1922年3月には写真集『巴里とセイヌ』に編んだ。この過程でプリントの段階で加工を施さずに印画を制作する方法が見出され、「芸術写真」ならざる「写真芸術」の「写真としてのストレートな道」は歩み出されたのである。以上の点から、本論文は「巴里とセイヌ」という作品を「写真芸術」の原点と位置づけた。

写真作品を見る前に、福原の『巴里とセイヌ』の撮影に対する発言を読んでおこう。前節で読解の対象とした「焦点（一）」では、『巴里とセイヌ』の撮影に関して、主にカメラとレンズの点から述べられている。少々前段が長いが該当部分を漏らさず引用する。

[略] 千九百十三年頃ヨーロッパ留学中に方々の記念写真や美術写真をうつして居る間に、マチス、ピカソの絵画のセセッションニズムに刺激されてから何かしら自分の持つて居るものを現したいという衝動にかられた結果、昔やった絵画では転た力が足らない憾があったので、それ迄手をかけて来た写真ではどうにかならないかを考え初めた。そうするには結局レンズは自分の眼の角度に近いものをえらばなければならない事に気が付き、焦点距離の長いレンズを探す為めに態々パリからロンドン迄出かけてロス・テレセントリック十三時のレンズを買込み早速機械へ取付けて写したのが私の作品「巴里とセイヌ」及続編となったのである。従ってそれは私の写真的境涯にとって画時代的なものとなった。それ以来写真のレンズといえば望遠レンズばかりを使って来たし、距離の十三時は私の眼に最も適応するものであるというのは、自然から受けた印象とこのレンズを通した

ピントガラスの映像とが私の心を惹く力に於いて同じでいいかえればアトラクションがかなり歩み寄って居る [略] (福原、1926h、p.493)。

この一節の前半から、まず『巴里とセイヌ』の元になった撮影以前に福原の内に葛藤があったことが読み取れる<sup>38</sup>。彼には表現の欲求があったが、それは絵画では果たされなかった。しかし試行錯誤を経て「ロス・テレセントリック十三時のレンズ」を備えたカメラを手にし、はじめて「自然から受けた印象」を「ピントガラスの映像」に感受し得た、すなわち撮影に満足を感じることができたのである。

このように彼が、「眼に最も適応するもの」である点を理由に望遠レンズを選択したことは前節でも見た。さらにこれまでの考察からも明らかだが、「写真芸術」を実現すべく〈撮影行為〉について、「写真機を自分の頭の延長とした時の精神をもって [写す：引用者注]」<sup>39</sup>とも述べる福原にとって、撮影者の視覚像とレンズが齎す映像の一致は厳密に追究されなければならない。この意味で望遠レンズとは、数ある道具の一つではない。この一節で、「写真的境涯にとって画時代的なもの」とまで言われたことを踏まえれば、「ロス・テレセントリック十三時のレンズ」という望遠レンズとの出会いなくして、「写真芸術」および〈撮影行為〉の探究は大きく形を変えていたとさえ考えられる。「写真芸術」にとって望遠レンズとの出会いが決定的な出来事であった証左として、同様の著述が別の写真論にも残されていることを指摘しておこう。第1章でも引用した「カメラを語る」という文章では、パリの撮影の際に手にしたこのレンズが、いかに撮影時の感覚に影響したかについて、本論文が着目する「焦点」の問題を含めて述べられている。

ところが、使っていたカメラでは、自分がその時に感じた原像とは似もつかないものがいつも写る。考えるとレンズの角度が自分と合わないということに気がついた。自分の惹きつけられる印象は、角度から言えば非常に狭い場所にあることも分ったし、距離の感じから言っても、手前から遠方まで一様には感じない。何所かその距離の間の或る一ヶ所にしか瞬間的には感じない。と考えたのでカメラを取りかえ、今でも使っているセミテレホトレンズの焦点距離十三寸のものを、手札判のレフレックスに付けてみると、自分の気持ちを現すのに大変都合が

<sup>38</sup> 第1章でも見た通り福原にとって芸術はまず絵画として現れた。その絵画では表現欲が果たされないことから写真を自らの方法とするに思い至り、カメラを手にするようになる。矢部(1970)を参照。

<sup>39</sup> 福原、1923g、p.4。なお序論および第1章第2節3項で、この表現を〈撮影行為〉における知覚の問題から考察した。

よかった（福原、1935c、p.109）。

最初の文の「使っていたカメラ」とは、「セミテレホトレンズの焦点距離十三寸（＝ロス・テレセントリック十三吋のレンズ）」を使用する以前のレンズを備えたカメラを指すが、福原はやはり望遠レンズとの出会いが撮影を根本的に変化させたことを述べている。「惹きつけられる印象」を受ける「距離の感じ」を述べる際の、「手前から遠方まで一様には感じない」、「その距離の間の或る一ヶ所にしか瞬間的には感じない」との表現に着目しよう。この記述は、撮影の際に空間の奥行き的一点を引き出すことを述べており、前節で考察した〈現実の空間の知覚〉および〈焦点の差異化〉という方法とも重なる論述である。このように「カメラを語る」の記述でも、肉眼が捉えた「美」を印画に表現すべく望遠レンズが重要な役割を果たした事実が確認される。論述を総合すれば、望遠レンズとの出会いを契機とし、さらに「眼の焦点」と「レンズの焦点」が重なり得るとの感覚に駆動されて、『巴里とセイヌ』の元になった撮影が為されたことが理解される。

以上を踏まえて、『巴里とセイヌ』の写真作品を見てみよう。対象は写真集『巴里とセイヌ』に収録された写真とする。写真集『巴里とセイヌ』は、1枚ごとに題名が日仏語で併記されており、独立した1枚の作品として鑑賞することもできる。またページを捲り写真を順に見ることから、写された光景を探索するように味わうこともできよう<sup>40</sup>。これに対して、本論文では制作の全容を明らかにする目的から、これらの写真群に共通する特質を見出し、その特質を〈撮影行為〉との関係から考察することを試みる。『巴里とセイヌ』には24枚の写真が収録されており、縦構図の写真が15枚、横構図の写真が9枚から構成されている。では、この24枚の写真にはどのような特質が見て取れるのか。

まずは24枚全体を通して、構図の大胆さとそれに伴う一種の動的な感覚を受ける。これは先述した望遠レンズの使用に拠るところが大きい。『巴里とセイヌ』の写真は、当時の「芸術写真」の多くに見られる安定的な風景の捉え方<sup>41</sup>とは異なる構図で写されている。まずは《女：1》[図1]を見よう。女性の全身とその周囲を写している横構図の写真である。右手に木製の壁面らしき物体と椅子が見て取れるが、周囲の様子は明らかでない。では、この写真はいかなる撮影によって生み出されたのか。望遠レンズはカメラを向けた空間の断片を切り取っている。女性の背景が地面であることにも

<sup>40</sup> こうした鑑賞に基づいて『巴里とセイヌ』を分析する研究として、たとえば佐藤（2020）が挙げられる。

<sup>41</sup> 当時の「芸術写真」の典型とも言える「風景描写」は、広角レンズによる撮影で画面には眺望が写される。また水平垂直が安定した構図により静的な感覚を与える。代表的な写真家に日高長太郎（1883-1926）が挙げられる。

注目しよう。この写真は主たる被写体の女性に対して、斜め上方向から見下ろすような角度で撮影されたことが分かる。セーヌ川の畔で撮影された写真の中にも、同様の角度で撮影された写真は見られる。こうした望遠レンズの使用とアングル（カメラ位置および角度）の自在が生み出す〈大胆な空間の切り取り〉は、『巴里とセーヌ』の顕著な特質と考えられる。

そしてこの〈大胆な空間の切り取り〉は、主たる被写体を周囲から切り離すことを導く。《女：1》のみならず、一見するとどのような場所が写されているのか判別しづらい写真も複数ある。《公園の花：19》[図2]もそうした1枚である。横構図の画面中央左に太い木の根元が見て取れる。画面の下部にはこの木の枝葉が生じさせている影が、微かな木漏れ日を伴って映し出されている。この地面と対照的に画面上部の地面は太陽光が直接降り注ぐ。この写真はどのような撮影によるものか。注目すべきは、画面が水平に対してやや傾き、荒々しいとも形容できる点である。「写真の新使命」で提唱された「即興」に基づく撮影が想起されるが、この写真からは撮影者の身体性が感じられる。この身体性が〈大胆な空間の切り取り〉と響き合い、画面に躍動感を生み出しているのだ。

一方で、複数の写真からは本章で〈撮影行為〉の主たる操作として検討してきた〈焦点の差異化〉の意図も見て取れる。たとえば《河岸と舟：2》[図3]である。

《女：1》と同様に見下ろすような角度で撮影された写真は、画面中心の岸と舟には焦点が合っていないが、上部の枝垂れた植物には焦点が合っている。こうした〈焦点の差異化〉は、《川蒸汽：14》[図4]と《セーヌの水：20》[図5]にも見て取れ、同様の構造を持つ画面と言える。これらの写真には、望遠レンズの使用を基本として奥行きの一部に焦点を限定し、画面に描写の差を形成する意図が見られる。つまり初期の「新使命5」から中期の「焦点という事」までに写真論で議論された〈撮影行為〉における〈焦点の差異化〉は、既に1913年の『巴里とセーヌ』の撮影で試行されていたのである。

ところが、こうした〈焦点の差異化〉が為されたにも関わらず、上述の3作品の画面には描写の差つまり〈シャロー・フォーカス〉の効果は強く感じられない。この原因は、画面全体の柔らかな質感によると考えられる<sup>42</sup>。『巴里とセーヌ』を特徴づける質感は、一般的に〈ソフト・フォーカス〉と呼ばれ、従来の研究でも金子（2007）など

---

<sup>42</sup> 福原自身は画面の表情を、「トーン（調子）」の語を用いて述べることもある。だが本論文では、〈撮影行為〉においてレンズを向ける先の「（光の）調子」と区別するために、「（柔らかな）質感」または「質感（の表現）」と呼称する。



で指摘された福原の写真の特徴である<sup>43</sup>。画面全体が滲んだような〈ソフト・フォーカス〉の効果は、光景の陰影を滑らかに均して統一感を与えているのである。

『巴里のセイヌ』の写真を見て確認しよう。《広告板：10》[図6]の横構図の画面下部には、セイヌと思しき水面が見られる。河岸に沿うように立つ壁面には何らかの文字が確認でき、この壁面が広告であると分かる。この写真は、24枚の中で特に静謐な印象の1枚である。画面内に極端な奥行きはなく、一定の範囲に被写体が存在するため、画面全体に焦点が合っているように見える。だが、画面に現れる壁面と周囲の植物の物質感、写真からは感じられない。《広告板：10》では、本来焦点が合っていれば見て取れる筈の被写体自体の物質感よりも、画面全体の〈ソフト・フォーカス〉の効果の方が勝っており、結果として霧の中に浮かぶような風景として描写されている。

同様の質感は《博労：16》[図7]にも確認できる。この写真でも、中景に現れる人物と馬そして街灯や並木に焦点が合っていると推測できる。しかし馬の毛並みや舗装された道路の物質感、画面全体の質感に包みこまれ、殆ど感じられないのだ。これまでの観察を踏まえて『巴里とセイヌ』の24枚を見れば、多少の濃淡はあるが、一様に〈ソフト・フォーカス〉が画面を覆っていることが分かる。つまり〈ソフト・フォーカス〉は『巴里とセイヌ』の写真群を、構図や被写体の選択さらに焦点の操作とは異なる次元で（イメージの次元で）決定づけていると言える。

以上の分析から導かれる、『巴里とセイヌ』の特質をまとめておこう。まずは、福原が自らの視覚像と写真像を合致させるべく用いた望遠レンズが生む〈大胆な空間の切り取り〉が挙げられる。これはのちの作品にも一貫するものである。さらに『巴里とセイヌ』の複数の写真には、写真論で提唱された〈焦点の差異化〉による画面の〈シャロー・フォーカス〉の効果も見て取れる。だが、以上の特質にも増して、写真群に共通するのは画面の〈ソフト・フォーカス〉の効果である。『巴里とセイヌ』の写真群は滲んだような独特の質感に覆われており、被写体は明瞭に描写されているとは捉え難い。〈焦点の差異化〉による〈シャロー・フォーカス〉の効果打ち消すほどに、  
『巴里とセイヌ』の写真群において、〈ソフト・フォーカス〉は写真のイメージを決定

---

<sup>43</sup> 福原の『巴里とセイヌ』の〈ソフト・フォーカス〉については、既にいくつかの先行研究がある。萩谷（2002）では、『巴里とセイヌ』を対象として、彼の写真論も参照しながら、「[略] これら福原の作品は、ソフト描写を特徴づけるフレアの部分黒くなっている。[略] このソフトフォーカス表現は引伸しにソフトフォーカスレンズを使用して生まれたものに違いない」（萩谷、2002、p.65）と分析している。この分析を受けて、金子（2007）では、「このようなソフト・フォーカスの表現方法は、撮影の際に専用レンズを使ったり、フィルターやしぼりの効果で得られるものではなく、引伸ばしの際にピントをずらすことによって得られるものである」（金子、2007、p.5）と考察する。さらに光田（2006b）では、『巴里とセイヌ』が写真集として印刷される段階で「ソフト・フォーカス」が強調された可能性を示す。本論文はこうした技術的観点からの詳細な分析を行うものではないが、これらの分析を踏まえた上で、福原が活動初期の段階で基本的な制作の姿勢として積極的に〈ソフト・フォーカス〉を選び取ったことを確認し、彼の意図を探るべく次項で議論をしていく。

づけていると考えられるのだ。

## 2 〈ソフト・フォーカス〉と「マッス」

以下では、前項で明らかになった、『巴里とセイヌ』を決定づける〈ソフト・フォーカス〉に着目し、福原の企図を探ろう。彼は写真論で〈撮影行為〉における「光の調子」について繰り返し言及したが、これと比較して、印画における「調子」については多くを述べていない。ここでは一旦初期の写真論に立ち返り、これまで考察の対象としなかった「写真の新使命」の「新使命6」を読解し、福原が印画に表した〈ソフト・フォーカス〉の背景について考察する。再度確認すれば、「写真の新使命」は「写真芸術」の基礎理論を著した写真論である。その〈本編〉の最終回である「新使命6」は、それまでの論述がまとめ直される。特に「新使命6」で重要となるのが、印画の「調子」に関わる「マッス」の語である。この「マッス」の意味を明らかにすべく、まずは以下の論述を読もう。

自然の美感を再現する為には、自然の物質を究めるよりは、只幾つかの「マッス」の集合であると考えなければならぬ。その「マッス」の各面に反射する光線の強弱に由って、色調の濃淡、即ち調子が生ずるので、此調子が初めて芸術印画となり自然の美感が再現される。蓋し調和されたる光線の調子のいいである。

[略] 好く調和されたる調子の印画は、観る者を魅了せずには措かないのである（福原、1922h、p.6）。

福原はこう述べて、「自然」に見出した「美」を印画に表す過程で、「自然」を「マッス」の集合として見ることを唱える。「マッス」は一般的に美術制作において「塊」を指す語だが、彼の写真論では「自然」の捉え方に関わる。この一節の「物質を究めるよりは」という部分と、「マッス」の集合、「マッス」の各面」という表現から、この「マッス」は、質感を捨象した物体の面に近い意味であることが分かる。彼は「写真芸術」たる印画を制作する上で、被写体をその意味内容や外形および色彩ではなく「光の調子」として知覚すること（＝〈写真的知覚〉）を求めた。引用した一節の「マッス」の各面に反射する光線の強弱に由って、色調の濃淡、即ち調子が生ずる」でも、「マッス」として捉えることが「光の調子」の知覚を導くことが主張されている。

る。また「此調子が初めて芸術印画となり自然の美感が再現される」でも、この「光の調子」が印画に「美」を実現することが確認されている。つまり物体を「マッス」として知覚することは、〈写真的知覚〉に基づく〈撮影行為〉の帰結として主張されているのだ。

福原の主張に基づいて物体を「マッス」として知覚するならば、〈撮影行為〉において被写体の輪郭や表面の物質感を知覚することは捨象される。「新使命6」では、「芸術写真作製の要項」について、「形、線、物質等は抑も末である」とも述べられており<sup>44</sup>、〈撮影行為〉における「マッス」の知覚が、被写体の輪郭や表面の物質感の知覚に優先することが主張されている。以上の「新使命6」の論述を踏まえれば、少なくともこの写真論を執筆した段階で、「写真芸術」に適う写真作品とは、「マッス」の知覚が引き写された印画であり、物質感を伴うような被写体の描写は求められなかったことが理解される。そして前項で分析した『巴里とセイヌ』の写真群に見られた、被写体の物質感を覆い、〈シャロー・フォーカス〉の効果を打ち消すほどの〈ソフト・フォーカス〉の効果は、まさしくこの求める印画の条件に合致する。すなわち『巴里とセイヌ』の〈ソフト・フォーカス〉は、初期の段階で福原が掲げる「写真芸術」および「光と其諧調」の理念において必要とされたことが理解される。

では、この〈ソフト・フォーカス〉はいかなる工程によって生み出されたのか。「写真の新使命」には〈ソフト・フォーカス〉を実現する技術についての言及はないが、第1章でも引用した「私の写真芸術」では、自身の制作における技術的要素について、次のように述べている。

[略] 機械と技術の、目的に由る使い分けは必要で御座います。私の技術乃至技巧は只今の所では単に機械、レンズ、露出、現像及印画のスポッティング等の範囲を出でない位の所で、自分の視野と同程度の十三時のテレフォトレンズを使用する事、或は引伸用にはスミスのレンズを使用して居りますが、これは軟焦点レンズに起る細い部分のハイライトを汚染して不明瞭になる点を除く為であり、且つ影のうちのデテールが割合によく現れて、物体の丸味、距離に対して少々正確な調子を持たせ得るからで、スカイフィルターの使用は強調なトーンから軟調でしかも力強い原板を得る為等極めて狭い範囲で御座います（福原、1923d、p.17）。

---

<sup>44</sup> 福原、1922h、p.6。

この直前の段落で福原は、既存の「芸術写真」の問題点として「技巧」を用いることを批判的に捉え、「人為的技巧を加えることによって〔略〕自分の感情即ち個性の表現を妨げる傾がある」とも述べている<sup>45</sup>。これまでにたびたび確認したが、福原が「写真芸術」たる印画を完成させる上では、「技巧」つまりプリント段階での加工含め過度の操作を排することが求められる。「技巧」を排し、「自然」に見出した「美」を、〈撮影行為〉において表現するという基本姿勢が「写真としてのストレートな道」を拓く、すなわち〈撮影行為〉による知覚の問いを探究することになると考えられたのだ。引用した一節は、こうした基本姿勢を維持した上で、あくまでも限定的な範囲での技術的要素について述べている。「私の技術乃至技巧は只今の所では単に機械、レンズ、露出、現像及印画のスポッティング等」、「極めて狭い範囲」がこれに当たる。

この限定的な「技術乃至技巧」に関して注目すべきは、「引伸用」として、「スミスのレンズを使用して居り」、「軟焦点レンズに起る細い部分のハイライトを汚染して不明瞭になる点を除く為」の部分である。この著述から、まず福原が用いた引き伸ばしレンズが「軟焦点」であることが分かる<sup>46</sup>。さらにフィルターを用いる理由を、「強調なトーンから軟調でしかも力強い原板を得る為」と言及した点からは、撮影の段階でもネガに「軟調」を定着する意図が読み取れる。こうしたレンズの「軟焦点」、「軟調」という特徴が、『巴里とセイヌ』の写真イメージの次元で決定づける〈ソフト・フォーカス〉を導いたことは明らかである。つまり『巴里とセイヌ』の元になった1913年の撮影では〈ソフト・フォーカス〉の性質を持ったレンズが選択されており、さらに『巴里とセイヌ』をプリントし、作品として発表した1921年～1923年の段階でも、積極的に選択されていた。以上の写真論の記述を総合すれば、初期の制作では「写真芸術」としての印画を実現する上で、特に〈ソフト・フォーカス〉が中心的な要素であったことが理解される<sup>47</sup>。

ところで、現在の目から見れば、福原の作品の〈ソフト・フォーカス〉という性質は、現実の光景の明瞭な描写ではなく、イメージの質感を重視したという点から、彼が提唱した「写真としてのストレートな道」とは相容れないとも考えられる。この点については、先行研究でも指摘されている。光田（2006a）では、福原の写真作品の受

<sup>45</sup> 福原、1923d、p.17。

<sup>46</sup> こうした初期の制作の〈ソフト・フォーカス〉の効果および「スミスのレンズ」が果たした役割は、既に注43でも指摘した通り、萩谷（2002）および金子（2007）で分析されている。

<sup>47</sup> また『写真芸術』（1923年2月号）掲載の「ニコラ・ベルシャイトレンズに就いて」では、技術研究を紹介する記事に寄せて、福原自身が次のように書いてもいる。「ソフトフォーカスレンズで撮影された写真が芸術的に有利である事は論を俟たないとすれば、ソフトフォーカスレンズが、色々選択されるのも意味のある事である」（福原、1923b、p.3）。この記述から、初期の段階では〈ソフト・フォーカス〉を生み出すレンズが積極的に選択されていたことが確認される。

容において「絵画主義」をめぐる「混乱」があるとして、「福原が当時否定したものとめざそうとしたものの違いがわかりにくくなっている」ことが指摘されるが<sup>48</sup>、この問題も初期の制作の中心的要素であった〈ソフト・フォーカス〉の効果に起因するところが大きいと考えられる。しかし、少なくとも活動初期の福原が、特に排すべきと考えたのは、あくまでも過度に用いた「技巧」すなわち撮影後の印画に対する絵画的加工であり、『巴里とセイヌ』を作品化する際には、自らが掲げた「写真芸術」の理念を実現するためにこそ、印画における〈ソフト・フォーカス〉の効果が中心に据えられていたことが理解されるのだ。

### 3 『光と其諧調』の特質

『巴里とセイヌ』の特質は、その後の作品でどのように展開されるのか。本項では『巴里とセイヌ』の特質に照らしながら、続く作品『光と其諧調』を見ていく。はじめに確認しておけば、本論文で繰り返し述べてきた通り「光と其諧調」の語は、「写真芸術」を支える最も重要な概念である。それゆえ福原は自身の活動の全時期を通して、様々な場面でこの語を用いており、議論を進める際には混乱を招く恐れもある。そのため、まずは作品シリーズの概略を確認し、「光と其諧調」の語に関してもあらためて整理しておこう。

「光と其諧調」の語が最初に用いられたのは、雑誌『写真芸術』1922年4月号に始まる連載〔以下「連載：光と其諧調」〕である。「連載：光と其諧調」は、基本的に福原の写真作品と解説文を併せた形式である。『写真芸術』の口絵として作品が掲載され、その作品を撮影した状況を綴った解説文が収録される。作品は1枚で掲載される号もあれば、複数枚の号もある。作品にはそれぞれ題が《光と其諧調》、《光と其諧調（二）》などの表記で記されているが不規則である。また別の語が題として記されることもあった<sup>49</sup>。

「連載：光と其諧調」では、写真作品とともに解説文が重要な分析の対象となる。解説文は、撮影の際に福原が何をどのように見つめ、写そうとしたかが述べられる、

---

<sup>48</sup> 光田、2006a、pp.34-35。

<sup>49</sup> 『写真芸術』での「連載：光と其諧調」は、1922年4月号以来1923年9月号に『写真芸術』が廃刊となるまで継続し、連載期間の17号中15号に掲載されている。また《光と其諧調》の題ではなく、《塔の連作》などの題で写真作品と解説文が掲載されることもあった。写真作品と解説文という形式においては同一であり、これらのものに『光と其諧調』に収録された。そのため同一のシリーズとして理解できる。

いわば〈撮影行為〉を詳述した制作ノートである。同時期に『写真芸術』に連載された「写真の新使命」が、彼が掲げた「写真芸術」を理論の側から論述するのに対し、この解説文は実践の記録と言えよう。ただし例外もある。たとえば連載第1回の冒頭文では、この「光と其諧調」なる語が何を意味するのかが「写真芸術」の目指すところに即して論述される。なお、主にこの第1回の冒頭文が引用され、従来の研究で「光と其諧調論」として広く理解されてきたことは、序論および第1章で示した通りである。

そして、この連載を元に1923年3月に写真集『光と其諧調 福原信三写真画集』〔以下『光と其諧調』〕が出版された。「連載：光と其諧調」の写真作品と解説文に加え、『光と其諧調』のみに収録された作品もある。『光と其諧調』出版後も、『写真芸術』誌上で「連載：光と其諧調」は継続し、写真作品および解説文の発表は続けられた<sup>50</sup>。以上の「連載：光と其諧調」と『光と其諧調』をめぐる展開を鑑みれば、写真集『光と其諧調』は、活動初期（1921年～1923年）に撮影した写真を厳選し編んだ作品集と理解できる。さらに写真作品と解説文の併記という形式は、第1章第2節で考察した通り、アマチュア写真家への作例による指南の意味も持っていたと考えられる。

付言すれば、『光と其諧調』に収録された作品が1921年～1923年に撮影されたという点は、単純な事実以上のものであり、前作『巴里とセイヌ』と比較して重要視すべきである。1922年発表の『巴里とセイヌ』の写真群は、1913年に撮影し1921年以降に発表したため、少なくとも8年が経過している。一方で『光と其諧調』は撮影から発表まで時間差がない。1921年に「写真芸術」を掲げ、『写真芸術』を創刊した前後から撮影が開始され、撮影を重ねながら同時進行で作品および解説文が発表されたのだ。こうした事実から、この『光と其諧調』は、福原が写真家としての自覚を持って撮影された最初の作品と考えることができる<sup>51</sup>。

以上の概略を踏まえて、本項では書籍の形で発表された『光と其諧調』の写真作品および解説文を分析する。前項で分析した『巴里とセイヌ』の特質に照らして写真作品を見て、また解説文も参照しながら、活動初期の福原の〈撮影行為〉の全容を明らかにする。『光と其諧調』には48枚の写真が収録されており、前半の10枚は《光と其諧調》と題された連作となっている。自らの理念を表す語を冠した連作は、特にこの時期の彼の狙いを映し出していると考えられる。そのために、この10枚の作品群〔以下《光と其諧調》シリーズ〕から数枚を取り上げて分析をしよう。

---

<sup>50</sup> 本章の冒頭で触れた通り、福原は1923年の震災による活動の中断を経て、1924年以降の活動を「『新』光と其諧調」という連載で再開した。以上の事実から、「光と其諧調」の語を冠して発表した写真群は、自身の「写真芸術」の現在を提示する意図を持つシリーズ作品であると理解できる。

<sup>51</sup> この考えから本論文第1章では、「巴里とセイヌ」を福原の「原点」かつ「習作」と位置づけた。

まずは《光と其諧調：1》[図8]を見る。縦構図で写された写真は、画面の下半分強が川面と思われ、上部には川奥に建築が浮かび上がる。この写真は、明らかに『巴里とセイヌ』と共通する特質が見られる。水面と建築による構成的とも思える画面は、紛れもなく彼の望遠レンズによる〈大胆な空間の切り取り〉によって生み出されたものだ。そして何より画面には〈ソフト・フォーカス〉の効果が存分に発揮されている。焦点は奥の建築に合っているが、水面から霧立つと見える程、画面全体が柔らかな質感に覆われている。以上の点から、《光と其諧調：1》は明確に『巴里とセイヌ』に通じる特質を持つと言える。では、福原自身は《光と其諧調：1》の撮影について何を述べているのか。解説文を引用しよう。

この写真を撮ったのは、或る冬の日の午後おそく大川端を歩行いて居て、対岸の円に在る様な建築に可成り斜になった日射しが当って居る所を写したものである。東の空は最早や薄闇が覆うて居て、従ってその空が水に反射して空程ではないが少し闇くなって居た。其調子が全く自分に強く感じたので直ぐ撮影しようと思ったけれど、建物の二階の向って左の窓に冬の日とはいえ、可成り強い光線の反射があったので、ハレーションを起すのを恐れ、少々数間歩行いて行くと、丁度其時に川蒸汽が通って行った。其蒸汽と蹴立てて行く白波とが非常に誘惑を感じさせたが、それを写すと最初の印象を破壊する恐れがあるので汽船をやり過し、水面が再び静寂になるのを待って撮影したものである（福原、1923a、p.2）。

福原の解説文とは、こうした文章である。撮影に至った経緯について、彼自身が眼差しを向けた点すなわち自身の知覚に即して光景が描写される。そして『光と其諧調』における〈撮影行為〉は、特に「印象」という語によって記される。本章第1節で「新使命5」の読解を通じて考察したが、彼がシャッターを開く判断には「自然」から受ける「(強い)印象」が存在する。この「印象」の語は、『光と其諧調』の解説文でも鍵とされる。以下ではこの「印象」の指すところを読み取りながら、彼がいかなる〈撮影行為〉を為したのかを検討していこう。

この一節では後半に「最初の印象」とある。これは中盤の「其調子が全く自分に強く感じたので」の「其調子」が示す前半、「対岸の円に在る様な建築に可成り斜になった日射しが当って居る所」、「東の空は最早や薄闇が覆うて居て」、「空が水に反射して空程ではないが少し闇くなって居た」に相当すると考えられる。これを福原は重要と捉えた。

注目されるのは、後半の、「建物の二階の向って左の窓」の「可成り強い光線の反射」や、「川蒸汽」の「蒸汽と蹴立てて行く白波」という意識を惹かれた要素を、画面から排した点である。「光線の反射」や「白波」といった現象や運動は、「印象」とは区別されるのだ。つまり福原が〈撮影行為〉に求める「印象」とは、明確な現象や運動を指しているのではない。「それを写すと最初の印象を破壊する恐れがあるので汽船をやり過し、水面が再び静寂になるのを待って撮影した」との記述から、彼の「印象」は、眼前に展開する現象や運動ではなく、むしろ「静寂」と親和性があることが読み取れる。

この「静寂」の語は、続く《光と其諧調：2》[図9]の解説文でも用いられている。シャッターを開く瞬間の「柔い静な光線へ海面は静寂、船も動いていない。ただ夢の如く立昇って居る」<sup>52</sup>という表現は、詩的だが彼が受けた「印象」を確かに伝えている。《光と其諧調：2》の写真も併せて見てみよう。《光と其諧調：2》は《光と其諧調：1》と似た構図であり、画面下部に水面が見える。《光と其諧調：1》と異なるのは中央左に「一艘の発動機船」が現れる点である。つまり福原は《光と其諧調：2》の撮影で、この「一艘の発動機船」という動的要素を持つ被写体を写し取りながら、「静寂」という「印象」を表現したことになる。このように、写真作品《光と其諧調：1》と《光と其諧調：2》を解説文に照らして検討すれば、彼が用いる「静寂」は、通常の意味での「無音」や「不動」ではないことが分かる。この「静寂」の語は《光と其諧調：7》の解説文でも用いられており、類似する表現は10枚の《光と其諧調》の解説文に散見される<sup>53</sup>。つまり「静寂」は、《光と其諧調》全体で、「自然」に受けた「印象」を表す語なのだ。加えて、「柔い静な光線」の語からは、彼の用いる「静寂」が、「柔らかさ」や「光の印象」とも通ずることが読み取れる。

さらに別の写真を見ることで、福原の意図が明確になる。《光と其諧調：4》[図10]は、解説文でも自ら指摘しているが、《光と其諧調：1》と似た構図である。ではこの《光と其諧調：4》について、福原は何を述べているのか。少々長くなるが解説文の全文を以下に引用する。

大正十一年四月中旬午後三時頃、大阪天王寺郊外に在る「ももが池」を写して引伸したものである。

---

<sup>52</sup> 福原、1923a、p.3。

<sup>53</sup> 《光と其諧調：7》では「静寂そのものの様であるが晩秋はあわたましい」（福原、1923a、p.10）との表現があり、《光と其諧調：8》では「名を聞くのとは非常な相違がある極めて静な池」（福原、1923a、p.11）との表現が見られる。



其一と行方は殆んど同じであるが、現われた気分を入れようとした内容とは、自分がこれを写す時の気持が違う如く全然違うので、これはよくよく対照の上で鑑識して貰いたいと思う。

春そのものの象徴のような霞をおびた空の色がそのまま池の水に写って、調子が殆んど一様である。その澱んで居る静な水を隔てて三四軒池に臨んだ同じ様な家が並んで居る。それが自分の左手の後から射す和やかな西日をうけて、黒づんだ屋根障子のハイライト、空の色、水の色——総てが周の世を思わせる様な静かさと暖さと単純さである。波静にして水苔も動かない。水に投げられた家の影も動かない、そのうちに暖い春の血が流れて居るので、自分の気持とピッタリと合った所を撮たのである。調子からいっても、構図からいってもそれより単純化する事は六つかしいと思う所までヂリヂリと心を持って行く緊張した気分は写真家ならではの味う事の出来ない境地で、印画を見ても其時の気分をはっきり思いうかべる事が出来る。其一は絵のうちに焦燥と寒さとを現わしたが、この絵は、和楽と暖さを現わして居る積りである。比較対照すればそれを肯定し得ると思うのである（福原、1923a、pp.5-6）。

彼はこう述べて、《光と其諧調：4》と《光と其諧調：1》の差異を強調する。だが、「写す時の気持が違う」、「其一は絵のうちに焦燥と寒さとを現わしたが、この絵は、和楽と暖さを現わして居る」との説明は、撮影者の感覚を忠実な表明であれども、見る者にとっては、その差異を読み取ることが難しい。むしろ本章の分析では、《光と其諧調：4》と《光と其諧調：1》には、いずれも〈大胆な空間の切り取り〉と〈ソフト・フォーカス〉という共通する特質が見て取れると考えるべきであろう。

この解説文で注目すべきは、「調子が殆んど一様」、「同じ様な家が並んで」、「総てが周の世を思わせる様な静かさと暖さと単純さ」との表現である。これらの表現の「一様」、「同じ様」、「単純さ」の語は、いずれも〈均質性〉に関わる。つまり福原の眼差しは、光景を単一の「調子」に還元するものであると言える。この〈均質性〉は、前節で『巴里とセイヌ』の分析で「新使命6」の記述に読み解いた「マッス」の知覚（輪郭や物質感の捨象）の観点とも合致する。この〈均質性〉の意図が明確に示される箇所が、「調子からいっても、構図からいってもそれより単純化する事は六つかしいと思う所までヂリヂリと心を持って行く」の「単純化」であり<sup>54</sup>、「調子からいっても」、

<sup>54</sup> 本章第1節では「新使命5」の「撮影の分量が大きければ大きい程それに盛る自然を単純化しなければ」（福原、1922g、p.9）との論述に着目し、彼が印画に「美」を表現する上で「単純化」を重要と考え、〈撮影行為〉における〈視野の限定〉と〈焦点の限定〉を為したことをみた。ここでは「単純化」の方途として、「調子」と「構図」が挙

「構図からいっても」の表現からは、この「単純化」を為すために、『巴里とセイヌ』から一貫する〈ソフト・フォーカス〉(＝調子)と〈大胆な空間の切り取り〉(＝構図)が基礎に据えられていると理解される。

《光と其諧調：1》、《光と其諧調：2》、《光と其諧調：4》を分析することから浮かび上がった特質を一旦まとめよう。共通するのは、『巴里とセイヌ』から引き続き、〈大胆な空間の切り取り〉と〈ソフト・フォーカス〉である。福原は『巴里とセイヌ』の制作を通して抽出されたこれらの特質を基礎に置き、《光と其諧調》の制作を行ったと考えられる。つまり初期の2作品は発表時期に8年以上の時差があるが、印画の性質の観点からは共通すると言える。さらにこうした特質は、10枚の《光と其諧調》シリーズに概ね共通する。つまり〈大胆な空間の切り取り〉と〈ソフト・フォーカス〉は、写真集『光と其諧調』を通して見られ、これらの作品を生み出した〈撮影行為〉でも、基本的に望遠レンズが使用され、〈ソフト・フォーカス〉が企図されたことが理解できるのだ。

#### 4 〈主体〉を知覚する

だが、これまでに見てきた『巴里とセイヌ』と『光と其諧調』の制作に対して、福原は自ら疑問を呈する。それは「連載：光と其諧調11」で述べられた。『写真芸術』(1923年5月号)掲載の文章は、「連載：光と其諧調」の形式に照らして異例である。作品に対する解説は文末に僅かに記されるのみで、大半は制作を反省的に振り返り、現在の制作の問題点を問い詰める内容である。以下に主要な箇所を引用し、論述の意図を検討しよう。

交錯する光が織り出す美妙的な諧調に心を惹かれ、殆ど無意識の裡に写して居たのが、度重なるにつれて余裕とも言うべきものが出て来て、絵として纏まった作品を得ようとし、トーンを考え、コムポジションを考える様になった。言い換えれば、他にもっとよく表現する事が出来ないかという意識が、美に打たれると同時に現れて来る様になったのである。即ちいろいろの道具を籍りて技巧を加える事が多くなった。[略] 技巧は内容より進み勝ちのものであって、その差が甚だしく

---

げられており、この段階では「単純化」は〈焦点の差異化〉だけでなく〈ソフト・フォーカス〉と〈大胆な空間の切り取り〉も含んでいたことが理解される。

なるにつれて、作品はデリケートで力弱いものになる。最近の作にその弊が明に現れて来た様である〔強調点：引用者〕（福原、1923c、p.1）。

彼はこのように、自身の制作の問題点を述べる。まず、制作において「トーンを考えコムポジションを考える様になった」ことを反省し、それを「技巧」として捉える。「絵として纏まった作品を得ようと」した結果として求めた「トーン」と「コムポジション」とは、本論文が『巴里とセイヌ』と『光と其諧調』に見出した特質と重なる。つまり「トーン（＝調子）」は〈ソフト・フォーカス〉に、「コムポジション（＝構成）」は〈大胆な空間の切り取り〉に相当すると考えられる。彼は、『巴里とセイヌ』から『光と其諧調』までの自作を決定づけていた特質に着目し、これらを新たに「技巧」と見做して批判の対象としたのだ。

そして福原はこの一節で、「技巧」に対する「内容」なるものを示す。「技巧」とは、写真作品（＝印画）を完成させる際の技術的要素を指すが、一方で「内容」については、撮影者の「心境の深い浅い」に影響される「内面生活の総計」だと説明する<sup>55</sup>。つまり「内容」とは、何を写すかを判断する撮影者の存在そのものであり、前章での議論に照らせば、写真論で用いられる「内面」、「個性」に相当すると理解できる。こうした「内容」に優先して、「技巧」すなわち「トーンを考えコムポジションを考える様になった」ことが自らの写真作品を「デリケートで力弱いもの」にしている状況を問題とするのだ。

福原は続けて、「この事はかなり自分を苦しめた」と率直に葛藤を述べながら、「唯一の道は技巧が勝ち過ぎないだけの内容を作品に盛る事である」と道筋を示す<sup>56</sup>。以降の論述では、この「唯一の道」なるものを模索することになる。

或る主体に接してはっと胸たれ、意識の働く隙もなくぴったり感ずるのは、その時の心境と主体の持つ精神とが全く同じレベルに在るからであろう。その主体を表現して充分満足のゆく作品が得られたとしたら、その時のコムポジションとトーンとは主体の精神を最もよく表わしていたのだと考える事が出来る。此の場合技巧と内容とは秋毫の差もなくバランスしているのである〔強調点：引用者〕（福原、1923c、p.2）。

<sup>55</sup> 「作品が有する内容は、作者の心境の深い浅いによって異り、心境は内面生活の総計であるから、その深い浅いは内面生活の如何によるであろう」（福原、1923c、p.1）。

<sup>56</sup> 福原、1923c、p.1。

この一節は被写体に対峙した場面、すなわち〈撮影行為〉の記述と理解できる。福原は「技巧」に傾倒しつつある自らの制作に「内容」を取り戻すべく、あらためて〈撮影行為〉を省みることになる。この一節で繰り返し用いられる「主体」の語に注目しよう。この「主体」は、一読の限りでは意味を捉え損ねそうになるが、「写真の新使命」で「主観」の語で表現された撮影者たる彼自身を指すものではない。引用した一節の「或る主体に接して」、「心境と主体の持つ精神とが全く同じレベルに在る」という表現を読めば、この「主体」が、〈撮影行為〉における被写体を指すことが分かる。福原はこの「主体（＝被写体）」<sup>57</sup>の語を「連載：光と其諧調11」ではじめて用いている。以下では、この限定された意味を持つ語〈主体〉を軸にして、彼の思考の転換を讀んでいこう。

まず、「主体を表現して」という表現から、福原が「写真芸術」を実現するための〈撮影行為〉において、被写体たる〈主体〉を中心に据えたことが読み取れる。さらに、「主体に接して」、「意識の働く隙もなくびったり感ずる」の表現からは、〈主体〉なるものと撮影者たる自身を近づけ呼応させようとする意図が理解される。こうした論述は、〈撮影行為〉の場で撮影者と対象の結びつきを訴える意味において、「写真の新使命」での「主客合一境」の提唱と似た議論に思える。だが、撮影の対象を「客観」と呼称し「主客合一境」を論じた以前と比較して、この解説文では、被写体を〈主体〉とまで呼び、〈撮影行為〉の中心に据えた点で明確な展開が見られる。彼自身もこの解説文の後半で、「表面から見れば明に昔の状態に還ったのであるが、然し内面は幾分深められている」、「心境が深められているなら内容は幾分なりとも優っているに違いない」と述べている<sup>58</sup>。つまりこの〈主体〉を軸とした思考を経て、〈撮影行為〉を探究する「唯一の道」は再設定されるのだ<sup>59</sup>。

本節の議論をまとめよう。「連載：光と其諧調11」では、それまで『巴里とセイヌ』、『光と其諧調』で実践されてきた〈ソフト・フォーカス〉と〈大胆な空間の切り取り〉に基づく制作への反省が読み取れた。そしてこの地点で見出された「写真芸術」の目指すべき方向が、〈撮影行為〉における〈主体〉の表現である。これは「トー

<sup>57</sup> この「主体（＝被写体）」を、通常の用法としての「主体」と区別して以下では〈主体〉と記す。

<sup>58</sup> 福原、1923c、p.2。

<sup>59</sup> 同時に、「連載：光と其諧調11」で福原が、「技巧」つまり初期の制作の基礎であった「トーン」と「コンポジション」を完全に捨て去らなかった点にも注意しておきたい。福原は「コンポジションやトーンを考える事は、主体を充分観察する力を養う。こうして視野が広くなれば、今まで自分の心境より低いものしか見る事が出来なかったのが、同じ高さにあるものを見得る様になり、再び技巧と内容とが一致した作品が得られる」（福原、1923c、p.2）とも述べている。あくまでも、「技巧」と「内容」を共に成長させることを説くのである。だがこうした「技巧」に対する姿勢は、「写真の新使命」連載開始当時の彼の理論が一切の「技巧」の排除を主張したことに照らせば、明確な展開と理解できる。

ン」と「ポジション」を前提に画面を構成するのではなく、被写体たる〈主体〉を知覚し、〈主体〉の存在を表現すべく〈撮影行為〉を行う制作と考えられる。この新たな制作により、彼は「再び技巧と内容とが一致した作品」を探究していくことになるのだ。

#### 第4節 作品分析Ⅱ：中期の作品を対象として

##### 1 中期の新たな制作へ

本節では活動中期（1924年～1930年）における福原の制作を考察する。前節で「連載：光と其諧調11」を読み確認したように、彼は初期の作品を発表していく最中でそれ以前の制作を反省し、新たな制作の展望を示した。この新たな制作は、自身の作品の特質である「トーン」と「ポジション」を過度に重視せず、眼前の被写体（＝〈主体〉）を知覚することを中心に据えた〈撮影行為〉として提示されていた。本節では、この新たな制作がいかに展開されたのかを検討していく。

本章冒頭で触れたように、1923年9月の関東大震災によって、雑誌『写真芸術』を中心とした活動は終わりを迎える。震災復興期の福原は、活動基盤としていた『写真芸術』なき状況で複数の雑誌に写真作品と写真論を発表するようになった。そのため、「連載：光と其諧調11」で示した制作の新たな展望は、震災による中断を境として本格的に展開されることになる。そうした中で1924年12月号から、雑誌『写真新報』で「連載：『新』光と其諧調」が開始される<sup>60</sup>。8ヶ月間という短期の連載であったが、のちに『アサヒカメラ』、『日本写真会会報』で旺盛に発表をする足掛かりとなった点で重要な連載である。そして自身の理念を表す「光と其諧調」を冠した、この《『新』光と其諧調》シリーズ<sup>61</sup>は、『光と其諧調』までの制作との差異を明らかにし、同時に彼の新たな制作の核心を示す作品であると考えられる。以上の理由から、《『新』光と其諧調》の数作品を取り上げ、写真作品と解説文を相互に参照し、以前の『光と其諧

<sup>60</sup> 震災後の写真作品と写真論は『写真新報』（1924年4月号）から断続的に発表されたが、「連載：『新』光と其諧調」は、同誌の1924年12月号から開始する。この連載の開始で、震災後の活動は本格的に再始動したと考えられる。

<sup>61</sup> 以下連載を「連載：『新』光と其諧調」、作品を《『新』光と其諧調」とする。「連載：『新』光と其諧調」は、『写真新報』のクレジットでは、《光と其諧調（其一）》（其二以下も同様）と記載されているが、本論文では「連載：光と其諧調」と区別する目的で、これらを《『新』光と其諧調」と表記する。なお《『新』光と其諧調》は写真集の形で発表されていないため、以下の写真作品および解説文の引用はすべて雑誌『写真新報』による。

調』からの展開を考察していく。

以下本項の分析においては、特に解説文に着目する。《『新』光と其諧調》の解説文は、自らが撮影に至った「印象」を詳述する形式である点で『光と其諧調』の解説文と共通し、共通する形式であるがゆえに、用いる語彙や表現の差異から、彼の制作の転換、すなわち〈撮影行為〉による知覚の探究がいかに深化されていったのかを読み取ることができよう。こうした考えから、以下では《『新』光と其諧調》の解説文を讀解し、『光と其諧調』の解説文と比較しながら、1924年以降の新たな制作でいかなる〈撮影行為〉が為されたのかを議論していく。まずは《『新』光と其諧調：1》の解説文<sup>62</sup>を讀んでみよう。

これは十月の初旬、秋酣の水郷土浦の郊外を撮ったものである。午後三時頃、マルケの絵の様な透明な空気が、画面へ一つ一つタッチする如く輝いて居る。彼方の岸の四五軒の家、干物、草履、下駄が雑然と脱がれて居るらしい入口、破れた障子、流水、さざ波と正に雑然其のもののように道具が多い。それを輝やかしい秋の光が一切を心得顔に、清濁併せ呑むともいった様な光の糸を投げ、それ等一つ一つの糸をまとめて引寄せつつある。『光の投網』と見える面白さに撮影した。その一つにまとまった網をレンズに吸い込んだ積りである（福原、1924、p.625）。

このように《『新』光と其諧調：1》の解説文では、画面に現れる被写体が描写的に記述される。「干物」、「草履」、「下駄」などの日用品は、それ自体取るに足らない事物である。だが、福原はこうした事物の存在を一つずつ確かめるように記述しており、これら被写体の存在を新たな制作における〈主体〉に据えたことが窺える。解説文で特に注目されるのは、「雑然と」、「雑然其のもの」という語である。これらの語は、眼差しを向けた先に多様な事物が共存したことを示すものと理解でき、ここから福原が彼の光景の内に〈複雑性〉を知覚したことが読み取れる。この〈複雑性〉を捉える眼差しは、以前の『光と其諧調』の解説文に見られた、目の前の光景を〈均質性〉に還元する意図と対照的であると言える。

この対照は、彼が被写体をいかに受け取ったのか、すなわち自身の知覚の態勢を言語化する際の語彙にも明確に表れている。後半の、「清濁併せ呑む」、「一つ一つの糸を

---

<sup>62</sup> 本章の冒頭で示した通り、「連載：『新』光と其諧調 1」では、新たな制作に対する宣言と読み取れる冒頭文が記される。ここでは、この冒頭文と、文末に添えられる制作データ（日付、天候、場所、機材）を除いた部分を《『新』光と其諧調：1》の「解説文」と称する。

まとめて引寄せ」に注目しよう。「清濁併せ呑む」とは、光景に見出した〈複雑性〉を損なわず受けとめる姿勢を意味すると読める。また、「一つ一つの糸」は比喩的表現だが、やはり存在する事物を〈均質性〉に還元せず、固有の質を持つ存在として受け取ることだと理解できる。こうした表現はいずれも、「連載：光と其諧調11」で提示された、眼前の被写体を〈主体〉として知覚する姿勢と響き合う。つまり、ここには明確に『光と其諧調』からの転換が見て取れるのだ。

続けて、同じ日に撮影されたという《『新』光と其諧調：2》の解説文を読んでみよう。

其一と同じ日に撮影した水郷土浦での収穫の一つである。蘆の中で敗残の身を横えた老朽船へ、透明であるがヒイヤリとする空気が光って居る。ザワザワと蘆の上を渡る風が船に当たると、大儀そうに少し動いて水に寄りかかる。秋の水らしいさざ波を立てて水がこれに答えるのは、老朽船をいたわる様である。秋毫の水郷にあわただしい陽を受けたこの老朽船、敗残——涙ぐましい気持ちにさそわれ、Portrait of old steam boatとして写したものである。秋の光に曝された船の影、未だに忘れ得ない。

光も極めて平凡であるが、強いていえば、此の光は光として光って居ない光で、しかも矢張り光である。単に満遍なく行渡った大自然の光である。平等一如、何の奇も、山もない平和な光である。こんな平凡な所に真如の光があるかも知れない。私共はこの真如の光に跪座しなければならない（福原、1925b、pp.21-22）。

《『新』光と其諧調：2》の解説文もまた、前半で主な被写体すなわち〈主体〉としての「老朽船」の佇まいを描写する。《『新』光と其諧調：1》と《『新』光と其諧調：2》の解説文にいずれも「透明な空気」、「ヒイヤリとする空気」との「空気」についての記述がある点に注目しよう。本章第2節で見たように、「空気」および「空気の描写」は、福原の〈撮影行為〉における重要な概念であった。彼は「空気」の語によって、被写体を周囲の環境も含めて知覚することを提唱した。翻って《『新』光と其諧調：2》の解説文では、「光」、「影」、「波」、「風」などの微細な現象が記述されており、彼がこうした現象を含む「空気」を知覚しながら〈主体〉たる「老朽船」の存在を写し取ろうと試みたことが読み取れる。こうした現象に関わる描写的記述が頻繁に見られる点も、以前の『光と其諧調』で現象が捨象され、「静寂」に集約される「印

象」が求められた点と対照的であると言える。こうした解説文の記述からは、福原の〈撮影行為〉が、内的な「印象」なるものから解き放たれ、外界に存在する〈主体〉の方へ開かれていく転換が読み取れるのである。

「光」に関する記述にも着目しよう。解説文の後半では「光」の価値が説かれる。用いられる語彙は、「平凡」、「平和」、「平等」であり、自身が見つめるのは、どこにも在る「光」だと述べる。文末の「私共はこの真如の光に跪座しなければならない」とは、いかにも強い主張である。この主張からは、彼がこうした特別ではない「光」によって生み出される光景を新たな制作における規範として、言い換えれば、新たな「美」を見出す源泉として据えたことが窺える。

福原の中期の制作での転換についてまとめよう。《『新』光と其諧調：1》と《『新』光と其諧調：2》の解説文には、『光と其諧調』との明らかな差異が見られる。『光と其諧調』の解説文には、目の前の光景を自らが理想とする「トーン」と「コムポジション」に還元する傾向が見られた。一方で《『新』光と其諧調》の解説文の基調は、目の前に存在する被写体の描写的記述である。この記述からは、以前の「写真芸術」では被写体とされなかった身近な事物にも「光の調子」を見出し、これらの被写体を自らの制作の〈主体〉に据えるという考えが読み取れる。このようにして、中期の新たな〈撮影行為〉は切り拓かれることになったのだ。

## 2 《『新』光と其諧調》の特質

以上の解説文に読み取れる彼の転換を踏まえて、以下では《『新』光と其諧調》の写真作品を分析しよう。分析にあたっては、特に初期の作品に見て取れた「トーン」と「コムポジション」の重視という特質との比較から考察を試みる。はじめに取り上げるのは、既に前項で解説文を読んだ《『新』光と其諧調：1》[図11]である。この写真は画面下半分には水面が、上部には建築物が映し出されており、構図の点では前節で分析した《光と其諧調：1》[図8]と共通する。まずはこの2枚を比較する形で、《『新』光と其諧調》の特質を浮かび上がらせていこう。

この2枚には縦構図と横構図であるという違いがあるが、これを考慮してもなお、画面から受ける感覚は大きく異なる。《光と其諧調：1》からは、画面を構成する狙い、すなわち福原の語彙では「コムポジション」の意図が強く感じられた。一方で《『新』光と其諧調：1》は対象の建築が中央にあり、特別の作意が感じられない構図である。



さらに《光と其諧調：1》と《『新』光と其諧調：1》の差異は、何よりも写真の「トーン」つまり質感の違いによるところが大きい。《光と其諧調：1》で画面を決定づけた〈ソフト・フォーカス〉の効果による柔らかな質感が、《『新』光と其諧調：1》には殆ど感じられない。《『新』光と其諧調：1》には、住宅と思しき建物の軒先に置かれた様々な日用品が物質感を伴い映し出されている。こうした被写体の物質感は、《光と其諧調：1》であれば〈ソフト・フォーカス〉によって捨象されていたものだ。そしてこの点で、2枚の対照がより明確に見て取れるのは水面である。《光と其諧調：1》の水面が〈ソフト・フォーカス〉の効果によって滲んだ色面に近づいているのに対して、《『新』光と其諧調：1》では、波立つ水面の表情までが映し出されている。このように両者には、特に質感において明確な違いがある。

加えて《『新』光と其諧調：1》において重要なのは、画面上に焦点の差異が存在することで、奥行き感覚が生じている点である。焦点は画面の下部から次第に鮮明に像を結び、軒先の事物を特に明瞭に描写する。そして画面右手の背景は霞んだように映し出されている。本章ではこうした印画の特質を、撮影時の〈焦点の差異化〉による印画の〈シャロー・フォーカス〉の効果と捉えてきた。《『新』光と其諧調：1》に見て取れるのは、まさしくこの〈シャロー・フォーカス〉の効果であると言える。確認しておけば、この〈焦点の差異化〉による〈シャロー・フォーカス〉の効果は、初期の『巴里とセイヌ』、『光と其諧調』から一貫して試行されたものだ。だが、初期の作品では〈ソフト・フォーカス〉の効果は画面を覆うことで、相対的に看取り難かったのである。《『新』光と其諧調：1》では、この〈シャロー・フォーカス〉の効果は前景化しており、これは〈ソフト・フォーカス〉の効果が見られないことに起因すると考えられる。

2枚の違いについて、一旦まとめておこう。《光と其諧調：1》では、撮影時に〈大胆な空間の切り取り〉が為され、さらに〈ソフト・フォーカス〉の効果に伴い、印画は独特の質感で統一されていた。一方で《『新』光と其諧調：1》は、この場所に存在する事物を明瞭に映し出している。画面に〈ソフト・フォーカス〉の効果は見られず、結果として、撮影時の焦点の範囲を限定する操作すなわち〈焦点の差異化〉による画面の〈シャロー・フォーカス〉の効果は前景化するのだ。さらにこうした特徴は《『新』光と其諧調：2》[図12]以下の《『新』光と其諧調》シリーズに概ね共通する。つまり両シリーズの違いは、初期から中期への転換と重なるものであり、この転換は、前節で読解した「連載：光と其諧調11」で示された方針——「トーン」と「コムポジション」の重視から、被写体たる〈主体〉の表現を主眼とした〈撮影行為〉—

一の実現であると言える。

そしてこの新たな制作は、その後「連載：『新』光と其諧調」で展開されていく。《『新』光と其諧調：4》[図13]を見よう。横構図で池の畔を写した1枚である。解説文によれば、《光と其諧調》シリーズでも同様の場所で撮影したとあり、好んで撮影した地であることが分かる<sup>63</sup>。彼の作品に特徴的な水辺を〈焦点の差異化〉を伴い撮影しており、焦点を合わせるのは、ここでもやはり特段目に留まる被写体がない池の淵の叢である。では福原はこの〈撮影行為〉において何を考えたのか。解説文の後半を引用してみる。

表現しようとしたのは、その影を、波をゆらぎながら追う光と、岸を瞬きながら逃げて行つては、草の葉、彼向の家の軒、庇にかくれ散る「影」の面白さであった。だから物体の形など殆ど考えに入らないので、構図、線、マッス、総て無視したものである。私はこれを自信を以て発表するに躊躇しない。そしてその時の気持を現わす為に写して来たので、筆では現わせないものがある事をいっておきたい[強調点：引用者](福原、1925d、p.151)。

福原は、「波をゆらぎながら追う光」、「かくれ散る「影」の面白さ」を挙げ、現象に着目しながら〈撮影行為〉を為したことを述べる。その上で、彼はこうした現象以外を「総て無視した」とも言う。この記述では特に、「マッス」を「無視した」と述べている点に注目しよう。前節2項での考察を思い出せば、「マッス」は〈撮影行為〉において、対象たる「自然」に「光の調子」を見出すべく必要とされた重要な要素である。そして少なくとも「マッス」なるものは、活動初期の〈撮影行為〉では、明確に排すべきとされた「形、線、物質等」なる要素とは明確に異なる位置づけであった<sup>64</sup>。だが、この《『新』光と其諧調：4》では、こうした「マッス」が、「構図、線」と併記され、一様に「無視した」と述べられているのである。つまりこの「マッス」の位置づけは、初期と中期の転換において大きく異なることが分かる。

<sup>63</sup> 「三年前矢張りここを撮って、光と其諧調の八、九、十で発表した」(福原、1925c、p.85)と《『新』光と其諧調：3》の解説文にある。その後《『新』光と其諧調：4》の解説文には「前号のと同じ場所の奈良の荒池で撮ったものである」(福原、1925d、p.151)とあることから、これらの一連の写真はすべて同一の地で撮影されたことが理解される。さらに《光と其諧調》シリーズと《『新』光と其諧調》シリーズが同一の場所で撮影された写真を含む事実は、彼の初期から中期への転換が、撮影地の選択に関わるものではなく、撮影の方法およびその撮影を準備する知覚の態勢の転換であることの証左とも考えることができる。

<sup>64</sup> 本章第3節2項で考察した通り、「自然の美感を再現する為には、自然の物質を究めるよりは、只幾つかの「マッス」の集合であると考えなければならぬ」と主張される一方で「形、線、物質等は抑も末である」と述べられた。引用は、福原、1922h、p.6による。

前節での初期の作品の分析によれば、「マッス」の意識は、被写体の物質性を捨象し、外界を〈均質性〉に還元する眼差しを導く。さらにこの〈均質性〉を求めべく〈撮影行為〉の実践が〈ソフト・フォーカス〉を基調とした印画に結実したことは、既に論じた通りである。繰り返し確認すれば、福原の新たな制作とは、こうした制作、すなわち「トーン」と「コムポジション」の重視から抜け出て、被写体たる〈主体〉を表現することへの転換とまとめられるものであった。

以上の議論を総合すれば、《『新』光と其諧調：4》は、まさしく中期の新たな制作を実現するべく〈撮影行為〉が明確に実践された1枚と言える。そして解説文での、「マッス」を「無視」するとの一種極端な表現は、福原の制作の転換の核心を示している。「マッス」に対する姿勢が、制作の決定的な転換を意味するがゆえに、彼は「私はこれを自信を以て発表するに躊躇しない」と、自らに言い聞かせるように述べたのだ。

### 3 〈主体〉の存在を表現する

同時に、《『新』光と其諧調：4》の解説文では、彼の転換の別の側面も示唆されている。それは、「筆では現わせないものがある事をいっておきたい」の一文に読み取れる。この文は、対象の価値を強調する修辭的表現に過ぎないとも思える。だが、福原が『光と其諧調』から《『新』光と其諧調》に至るまで、一貫して解説文という形式を採用し続けてきたことを考えれば、「筆では現わせないものがある」という彼の表明は看過できない。この記述もまた、彼の転換の一側面を示す重要な証左であることが推察される。実際に、その後に発表された「連載：『新』光と其諧調」では、この「筆で現すこと」つまり〈撮影行為〉の言語化自体が問い直されることになるのだ。

この問題を掘り下げるべく本項では、『写真新報』（1925年6月号）掲載の《櫻》および「本号所載印画の解説 櫻」[以下「解説櫻」]を取り上げる。この号には写真作品《櫻》と《櫻》の解説文が掲載されており、《『新』光と其諧調》と題されていないものの、写真作品と解説文を掲載している限りで同シリーズに含まれると考えられる。しかしながら「解説櫻」の内容は、《『新』光と其諧調：1》以降の基調であった〈撮影行為〉における被写体の描写的記述ではない。「解説櫻」では、文章の大半の部分を割いて、これまでの解説文で自明であった、〈撮影行為〉の言語化に関して述べられるのである。まずは冒頭部分を読んでみよう。

誰かがいった「言葉で現わせないのは思想が不完全である證」といわれても仕方がない程、何時も自分の気持を文字で現わせない。芸術は説明ではなく、心と心のタッチであるといわれるから、それなら黙って居てもいいかも知れない。黙って居るといふより説明がないのがほんとうだろう（福原、1925e、p.325）。

こう口火を切る福原は、以前の解説文よりも砕けた文体で、〈撮影行為〉を言語化する困難に言及する。これに続けて「素人が鉄砲をうつ時ドンというとき眼をつぶるであろう」と狩猟に擬えつつ、「ドンでパチリの時は今迄の気持も飛んで居るし、弾の当否なんかどうでもいい」、「だから、どんな気持かと聞かれると終には鉄砲を打って見るに限ると答える外仕方がない」と続ける<sup>65</sup>。以上の「解説櫻」の記述は、一読の限りでは、撮影が感覚的な行為であるため言語化が難しいことを率直に述べた散文と理解でき、分析の対象には値しないようにも思われる。

しかし、本章でここまで辿ってきた、『光と其諧調』から《『新』光と其諧調》への転換を踏まえれば、読解の余地が生まれよう。『光と其諧調』から《『新』光と其諧調》への転換は、まずもって写真のイメージの転換（〈ソフト・フォーカス〉から〈シャロー・フォーカス〉への転換）として為されたが、同時に、解説文も以前とは異なる語彙や表現で綴られていた。前項で確認した通り、《『新』光と其諧調》の解説文では、それまでの内的な「印象」の記述とは異なり、端的な記述で被写体たる事物の存在が、その周囲を満たす現象とともに描出された。そしてこの転換を準備し、結果的に予告することになった「連載：光と其諧調11」を振り返っておけば、彼は自らの「写真芸術」を更新する「唯一の道」に、被写体たる〈主体〉の「精神」を表現することを据えたのだ<sup>66</sup>。このように新たな制作を实践する福原にとって、被写体は単なる事物ではない。被写体は周囲の空気を伴い自らを表す確かな存在であり、撮影者たる福原は、その被写体たる〈主体〉の存在を知覚し印画に引き写すことを目指す。つまり福原の新たな制作において、〈撮影行為〉は、彼の知覚に基づく営為であることは一貫しながらも、自身の側から被写体を掴む行為というよりも、むしろ被写体の存在を引き出す行為へと転換したのだと考えることができる。

以上の考察を経たとき、《『新』光と其諧調：4》の解説文および「解説櫻」で提起さ

<sup>65</sup> 本段落引用箇所はすべて、福原、1925e、p.325による。

<sup>66</sup> 「或る主体に接してはっと胸たれ、意識の働く隙もなくびったり感ずるのは、その時の心境と主体の持つ精神とが全く同じレベルに在るからであろう。その主体を表現して充分満足のゆく作品が得られたとしたら、その時のコムポジションとトーンとは主体の精神を最もよく表わしていたのだと考える事が出来る」（福原、1923c、p.2）。

れた、〈撮影行為〉を言語化することへの困難とは、被写体たる〈主体〉を自らの視点から一方的に記述することへの躊躇いとも考えられよう。彼が述べる「黙って居るというより説明がないのがほんとうだろう」の部分も総合すれば、ここでは、安易に〈撮影行為〉を記述可能であると前提すること自体が問い直されていると考えられる。「解説櫻」の文章を続けて読んでみよう。

此櫻は写す迄は説明すればいろいろ理屈をいえる様なものの、まだ獲物を見ないうちの気持で、此を見た時はドンである。説明はないのだ。無理に説明するとすれば、ポカポカ暖くなって来た、花も咲いたろう、花見など忙しくて出来ないから近所で我慢しようとする時、何時もの癖で機械を持出し、ブラブラ行くと、昨日までつぼみだったのが奇麗に咲いて居る。撮るといっても枝を折るのではないから花盗人ではない。塀の下からレンズにも花見させる積りでピントを合せて撮ったもので、機械と一しょに春を楽しみ、花見を共にしたのであるから、構図もトーンも考えない。櫻の花でなくてもいいし、何処の花でもいいのである。櫻の春、私の春、世の中の春、機械の春、レンズの花見である [強調点：原文] (福原、1925e、pp.325-326)。

福原はこの一節の前半では、驚くほど口語的な「此を見た時はドンである」、「説明はないのだ」との表現で、〈撮影行為〉を述べる。繰り返し確認すれば、以前の《『新』光と其諧調》の解説文で見られた描写的表現はない。彼は、「説明すればいろいろ理屈をいえる」と含みを持たせつつ、撮影に至る過程を詳述しないのである。そして後半の記述では、「機械と一しょに春を楽しみ」の部分が注目される。「機械」は当然カメラを指す表現であり、カメラと「一しょに春を楽しみ」、「花見を共にした」と述べていることになる。ユーモアを感じさせる擬人的表現とも読めるが、続く記述では、この状態が「構図もトーンも考えない」という、これまでに見た初期から中期への転換の核心を導くことが示される。では、この「機械と一しょに」とはいかなる状態を指すのか。

ここでは再度、福原が「写真の新使命」で、自身の求める〈撮影行為〉を、「写真機を自分の頭の延長とした時の精神をもって [写す：引用者注]<sup>67</sup>と述べたことを思い出そう。本論文の考察からは、こうした指向を持つ彼の〈撮影行為〉は、人間本来の〈身体による知覚〉から離れ、カメラという〈機械による知覚〉へ近づき、両者の結

<sup>67</sup> 福原、1923g、p.4。

合を果たす実践であることが導き出された。この〈撮影行為〉における〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の結合の問題は、彼の「写真芸術」という営為に一貫するものである。これを踏まえるならば、引用した一節の「機械と一しよに」との語彙も、平易な語り口であるが、やはり「写真機を自分の頭の延長とした時の精神をもって」との、彼の〈撮影行為〉の基本的な姿勢と通じる表現と理解できる<sup>68</sup>。つまり「解説櫻」で暗に述べられているのは、言語によって〈撮影行為〉を解釈することから離れ、ただカメラが行う〈機械による知覚〉へ近づくことにより、〈主体〉たる桜の木を写し取る態度であると考えられる。

加えて、「櫻の花でなくてもいいし、何処の花でもいい」との表現に注目しよう。この「非選択」、「非判断」と言える姿勢もまた、決して捨て鉢なものではない。《『新光と其諧調：2』の解説文で、「平凡な所に真如の光があるかも知れない」と述べた通り、中期以降の福原は、〈撮影行為〉の被写体を特異ではなく普遍に求める。これに基づく〈撮影行為〉は、光景の内に〈主体〉を厳密に選び抜くのではなく、殆ど偶然に出会った事物を〈主体〉として見出さんとする態度へ踏み出すことを導く。つまり「何処の花でもいい」とは、「平凡」とも思えるようなさまざまな事物が、自らの「写真芸術」における〈主体〉たり得るとの宣言として理解できるのだ。

そして以上の散文的表現の中で、具体的な〈撮影行為〉の動作について書かれているのが、「ピントを合せて撮った」の部分である。「構図もトーンも考えない」と述べ、被写体の選択に関しても、撮影者の絶対的な判断を求めなかった〈撮影行為〉において、唯一の積極的な行為として示されているのが「ピントを合せて」撮影すること、つまり焦点の操作なのだ。福原は、目の前に立つ桜の木を「機械と一しよに」見つめ、自らの「眼の焦点」と「レンズの焦点」を一致させ、〈主体〉としての桜の木の「美」を感受し、この「美」を写し取るべく、「ピントを合せて撮った」のだ。

これを踏まえて、写真作品《櫻》[図14]を見よう。縦構図の画面中央には、塀から歩道へ傾くように姿を現す木の姿が映し出される。一見して、際立った「技巧」を用いず写していると感じられる1枚である。では、焦点についてはどうか。立ち並ぶ木々を斜め方向から写しているために、画面には奥行きが生じており、この奥行きの感覚

---

<sup>68</sup> この「機械と一しよに春を楽しみ」という表現が、一時期の思いつきではなく、彼の〈撮影行為〉にとって重要な語彙であった証左として、のちに1920年代～1930年代の主要な写真論をまとめた、福原（1943a）でこの「機械と一しよに春を楽しみ」という表現が再考された事実を指摘できる。「曾て「カメラにも花見をさせるつもりで出かける」と言ったことがある。これは[略]端的に言うならばカメラを携帯したる為に自分の心にも負担を感じぬと同様にカメラにも亦負荷を課せずと言う程のこととなるであろうか。[略]カメラの使駆とは、吾吾とカメラと斯く物心一如的にして始めて可能となり以てカメラを不意識的に吾吾の眼と同様なる若しくはそれ以上の作用に於て動かすことが能きるであろう」（福原、1943a、pp.285-286）。

によって、焦点を合わせた桜の木は風景の一部として埋没することなく、確かな存在感を示している。被写体とした木までには比較的距離があるために、画面に極端な焦点の差は感じ取れないが、確かに〈シャロー・フォーカス〉の効果は確認でき、それによってこの桜の木を〈主体〉として写し取ったことは明確に感じられる。つまり彼の〈撮影行為〉の主たる操作としての〈焦点の差異化〉が為されたことが看取できるのだ。

以上の《櫻》および解説文に対する分析を踏まえて、本節の議論をまとめよう。《櫻》を含めて『『新』光と其諧調』の〈撮影行為〉において福原は、「トーン」や「コムポジション」の意識を持たず、眼前の被写体の存在を知覚し、その存在を表現することを目指す。それは一見すると取るに足らないような事物を見つめ、どこにでもあるような光に意識を向ける態度を導いた。こうした新たな制作によって、彼は自らの「写真芸術」の深化を試みたのだと考えられる。

さらにこの点からもう一度、前節の議論を確認しておきたい。彼が「連載：光と其諧調11」で、「その時の心境と主体の持つ精神とが全く同じレベルに在る」<sup>69</sup>と述べたことを思い出そう。彼は今や、被写体を「精神」を持つ一つの存在として知覚する眼差しを持っている。〈撮影行為〉において「光の調子」を知覚することは一貫しながらも、しかしここにはかつてあらゆる事物を「マッス」として眼差した福原はいない。これこそが彼の中期の制作における決定的な転換である。そしてこの転換によって、彼が制作する印画上には、被写体たる〈主体〉の存在が明瞭に映し出されることになる。これを実現したのが、〈撮影行為〉における〈焦点の差異化〉であり、印画の〈シャロー・フォーカス〉の効果である。

おわりに

本章の議論を振り返っておこう。本論文は福原の活動時期を、初期、中期、後期に区分するが、本章では特に初期から中期への移行に着目した。各時期の写真作品と写真論を相互に参照することで、彼がいかなる制作を行ったのかを考察し、また初期と中期を対照させることで、初期から中期には制作の指針の転換があることを明らかにした。

まず第1節では初期の写真論「新使命5」を、さらに第2節では中期の写真論「焦点と

---

<sup>69</sup> 福原、1923c、p.2。

いう事」を読み解くことにより、「写真芸術」を成立させる〈撮影行為〉において、一貫して「焦点」が重要な問題であることが明らかになった。福原は撮影時の操作において中心的な被写体と背景の間に焦点の差を作り出し、被写体を周囲の「空気」とともに描写することを提唱した。本論文ではこれを〈撮影行為〉における〈焦点の差異化〉と捉え、〈撮影行為〉による知覚の探究の中心的な要素であることを論証した。

第3節と第4節では、初期と中期の作品の分析を行った。初期の『巴里とセイヌ』と『光と其諧調』で重視されたのは〈大胆な空間の切り取り〉と〈ソフト・フォーカス〉である。しかし初期と中期の境に位置する「連載：光と其諧調11」で福原は、こうした方法に依拠した自らの制作を反省的に捉え、その後の新たな制作の展望を示した。ここでは、被写体こそが「写真芸術」の〈主体〉つまり表現の中心に位置づけられたのである。

そして第4節で分析の対象とした《『新』光と其諧調》シリーズの作品と解説文からは、この新たな制作への転換が見て取れた。福原は『光と其諧調』以前には眼差しを向けなかった事物を被写体すなわち〈主体〉として知覚した。住宅の軒先に雑然と並んだ生活用品や打ち捨てられた船、さらには池畔の草群や特徴のない桜の木など、取るに足りない事物を知覚し、その知覚を引き写すべく最小限の操作として〈焦点の差異化〉を行った。この時点で、福原が1921年に「写真芸術」の運動を開始して以来模索してきた制作が、明確に形づくられたと考えられる。

以上の考察を踏まえて、本章の冒頭で引用した「『新』光と其諧調について」と題された連載の冒頭文を、再び読んでみよう。確認すればこの文章は、《『新』光と其諧調》シリーズの発表を予告した、まさしく福原の新たな制作の宣言である。

言葉でハッキリ言い現わせないが、最近私の頭の中で何ものかが、かすかに芽生しつつある事を感じる。無から有を生じたのではない。前々からの考に胚胎したものであるが、『光と其諧調』時代と比較して、明かな思想的胎動を覚える。このかすかな渦巻が光に培われて、一つの新しい生命になるか、それとも流星の如く消え去るかは予測の限りではないが、これに生命づけるとする新しい光をたづねて、『新』光と其諧調の巡礼の旅につく〔強調点：引用者〕（福原、1924、pp.624-625）。

この文章は詩的かつ比喩的であり、「思想的胎動」の内実を直接説明するものではない。だが『巴里とセイヌ』と『光と其諧調』の制作への反省と、「連載：光と其諧調



11」で模索された「唯一の道」、さらには《『新』光と其諧調》での制作を総合すれば、この冒頭文の時点で「写真芸術」の未来にどのような道を思い描いたのかが浮かび上がる。

福原は「写真芸術」を鍛え上げる過程で、「構図」と「トーン」も含めた「技巧」から脱却し、〈撮影行為〉を問い直し、被写体たる〈主体〉を表現の中心に据えた。対象たる「自然」が齎す「光の調子」を知覚するという基本的な原理は一貫しながらも、眼前の被写体の存在をより深く知覚することへと、彼の〈撮影行為〉は掘り進められていくのだ。確認すれば、この「写真芸術」の深化という方向が明らかになったのが、中期の《『新』光と其諧調》の作品群である。そしてこの探究は後期の活動に集大成たる作品群を生むことになる。

### 第3章 「写真芸術」の深化——〈風景三部作〉と〈写真＝俳句論〉をめぐって

はじめに

前章までに福原が掲げた「写真芸術」を初期から中期まで辿り、この実践の中心に一貫した〈撮影行為〉による知覚の探究が存在し、その探究は〈写真的知覚〉の形成に基礎づけられていることが確認された。また特に中期以降には、自らの知覚を印画に引き写すべく〈撮影行為〉の主たる操作として、〈焦点の差異化〉が試行された事実も確かめられた。以上の考察を踏まえて、本章は理論と制作が進展した後期<sup>1</sup>の作品群、『西湖風景』（1931年）、『松江風景』（1935年）、『布哇風景』（1937年）に光を当てる。本論文では後述する理由から、この3作品を彼の集大成たる〈風景三部作〉と捉え、一貫した〈撮影行為〉における知覚の探究が、遂にこれらの作品群に結実したことを論じる。

議論の前に、後期の活動と〈風景三部作〉の関係を概略的に示そう。福原は中期には主に雑誌媒体に写真作品と写真論を次々発表した。対して後期は比較的寡作となり、写真論の執筆も減少し、円熟期——それまでの経験を凝縮した作品を発表する段階——に入っていく。上述した3冊はいずれも撮影地「西湖」、「松江」、「布哇」と「風景」の語を合わせた題名を冠する、同型の慎ましい装丁の写真集である。共通して20数枚から30枚の写真が片面に1枚ずつ印刷され、写された光景と直に向かい合う形を持つ。こうした写真集が継続して出版された事実からは、この形式が最も相応しい発表形式として採用されたことが推察される。つまりこの時期に至って彼は自らの作品に確信を持ち、また最良の発表の方法に到達したのだと考えられる。

後期の〈風景三部作〉の特徴は、中期以前の仕事と比較したときに鮮明になる。その差異を明らかにするために、前章までの議論を参照しつつ過去の作品を振り返っておこう。福原は生前5冊の写真集を出版したが、1作目の『巴里とセイヌ』は、第1章で成立を見たように本格的な活動以前に撮影した写真を編んだ作品集であり、この意味で習作と捉えられるものであった。また第2章で分析した2作目の『光と其諧調』は、雑誌『写真芸術』での解説文を伴う連載を元にしており、写真作品は読者であるアマチュア写真家への作例の意味を持っていた。それゆえ『光と其諧調』は、解説文なくして写真のみで発表されることはなかった。以上初期の2冊は、「写真芸術」の可能性を模索した時期の産物であり、その意味で未だ実験的な段階にあった作品と考えられ

<sup>1</sup> 福原の活動時期の区分、「初期」、「中期」、「後期」は序論で示した通り。

る。対して本章で扱う後期の〈風景三部作〉は、一見すると簡素にも思える形式で綴られながら、写真を提示することだけで自らの「写真芸術」を世に問う意志に貫かれた作品であり、ゆえに写真家福原信三の集大成と呼べる仕事なのだ。この点から本論文では、〈風景三部作〉を彼の「写真芸術」および〈撮影行為〉による知覚の探究の到達点と捉え、本章で分析の対象とする。

それでは〈風景三部作〉はいかに構想されたのか。前章までの考察でも明らかだが、「写真芸術」は、写真論を書く過程で練り上げた思考を具現化することで進展してきた。つまり彼の写真論は、現在から読み解けばいずれも次に来たるべき制作を準備していたと理解できる。ならば後期の〈風景三部作〉は、それ以前のいかなる写真論の仕事によって培われたのか。この疑問を展開するためには、中期以前の写真論に流れる思考の運動を捉える必要がある。

〈風景三部作〉を読み解く鍵は、福原の俳句に対する思考である。詳しくは本章で見ていくが、彼は活動中期に俳句に強い関心を示した。その関心は俳句という表現領域への興味に留まらず、彼は複数の写真論で「写真芸術」を俳句との関係において問い直した。つまり中期以降の「写真芸術」は、芸術の規範を俳句に求めたと言える。俳句に影響を受けた福原の考えについては従来の研究でも言及されることが多く<sup>2</sup>、「光と其諧調論」とともに「写真芸術」を支える理論（＝「俳句写真論」）と目されてきた。そのため福原の中期から後期の制作を考察する上で、「写真芸術」と俳句の関係は欠かせない問題である。

だが、本論文が〈撮影行為〉による知覚の探究を軸として福原の俳句への関心を考察する際に、既に言説化された「俳句写真論」を確認するだけでは、十分に彼の眼目を捉えられないと考える。なぜか。まずもって「俳句写真論」なる語は、彼自身が用いた語ではない。俳句と写真の間に通じるものを見出し、多くの写真論で共通点を論じた福原の姿勢を、のちの論者が「俳句写真論」として言説化したのだ<sup>3</sup>。序論でも触れた通り、従来の研究で「光と其諧調論」から「俳句写真論」に至る道程は、彼の論述を引用する形で、「東洋的な自然観、芸術観」、「精神主義的な傾向」などと説明されてきた<sup>4</sup>。このように「俳句写真論」という言説＝語は、構想の大要を掴む上で有効で

<sup>2</sup> 福原の俳句への関心については、以下の説明が一般的である。「福原信三は光と其諧調を提唱してめざましい作品活動と理論的指導をしたが、やがて「光と其諧調は凝結したる詩（俳句）なり」として、写真芸術の発想は俳句の作因と同一であることを説いたのである」（小沢、1986、pp.149-150）。

<sup>3</sup> 「俳句写真論」の語は、飯沢（1986）ではじめて確認できる。それ以前では日本写真家協会編（1971）の「写真俳諧論」の語が確認され、飯沢（1986）以降に「俳句写真論」が一般的な用語となったと推測できる。なお福原自身も「俳句写真論」の語は用いておらず、1929年に発表した写真論では「俳句及光と其諧調」の語で自身の理念を示していることが確認される（福原、1929b、p.2）。

<sup>4</sup> 「東洋的な自然観、芸術観」は飯沢（1986）、「精神主義的な傾向」は西村（2008）での形容である。また西村

あるものの、制作の核心を示すまでには至らない。本論文では、こうした既に定着した語を適用することに留まらず、〈撮影行為〉による知覚の探究に光を当てる立場から、「写真芸術」が育つ中で、なぜ彼が俳句という表現を求めたのか、その思考の運動を内在的に捉えることを試みる。すなわち、福原が写真と俳句の間にいかなる関係を見出したのか、さらに俳句への関心に知覚の問題がどのように関わるのかを、写真論の読解を通して見定めていく。

以上の目的のために本章の議論では、福原の主張を〈写真＝俳句論〉という一種の仮説として捉え、この仮説がいかに理論として練り上げられたかを辿る方法を取る。以上の考察によって〈写真＝俳句論〉の形成を明らかにし、さらに〈風景三部作〉との関係を示し、〈撮影行為〉による知覚の探究に位置づけることを試みる。

本章の構成（第1節～第4節）を示そう。第1節では、1925年以降の写真論に散見される俳句についての論述を辿り、〈写真＝俳句論〉の形成を論じる。〈写真＝俳句論〉形成の要となるのが、福原の「自然」に対する姿勢の微妙な変化である。前章までに考察したように、「自然」の語は「写真芸術」において撮影者が眼差す対象に位置し、初期の写真論「写真の新使命」から一貫して重要な概念である。だが〈写真＝俳句論〉形成の時期に彼は、「自然」を撮影の対象と捉えるのみならず、「自然へ同化し」<sup>5</sup>、「大自然に溶けて」<sup>6</sup>などの表現で「自然」との同化を繰り返し説くようになる。本章では、この〈人間と「自然」の同化〉の提唱に着目し、〈写真＝俳句論〉の形成の基点を見る。

そして〈人間と「自然」の同化〉は、写真＝俳句における「象徴主義」という立場を導く。一読する限りでは取り違えそうになるが、彼はこの時期、自身の立場を説明する上で「自然主義」を批判的に捉える一方で<sup>7</sup>、「象徴主義」との親和性を表明した<sup>8</sup>。これはどういうことか。福原は写真における「自然主義」の主眼は「忠実な記録」にあると見做す。そして「写真としてのストレートな道」といった語を用いて自らの

---

（2008）では「日本主義的な性格」とも述べられており、一般的に「俳句写真論」の評価はこの「精神主義的」、「東洋・日本的」の2点に集約される。こうした結論を導く要因は、たとえば「[略]日本人の将来の芸術としての写真道が今漸やく確立され、そのスタンスは[略]私達の美的精神の根元を形成する一つの東洋的精神言い易えれば、私達の祖先から持ちつづけた端的なそうして実に東洋的な物の見方である。俳諧の精神に在ったという事である」（福原、1930a、p.3）といった論述にあると考えられる。

<sup>5</sup> 福原、1926f、p.275。

<sup>6</sup> 福原、1926e、p.3。

<sup>7</sup> 福原（1927c）では、「[略]自然主義の作品は、純客観的で作者の主観は対象に預け、自由意志を否定して森羅万象を静観する」、「そうして機械的な見方で、真を求める」との立場を示している。その上で「[略]だから私は何処迄も「自然を傷つけない」為めに、無技巧を標榜して、出来るだけ自然を自然らしく現す事をいったと解されて居る様でもある」として、自身は「自然主義」の立場にはないことを主張している。引用箇所はすべて、福原、1927c、p.491による。

<sup>8</sup> 福原（1926f）などで唱えられた。これに関しては、本章の第1節3項で詳しく論じる。

探究を説明しているため、「ストレート」の語は特別な操作を行わず外界を写し取る  
こと、すなわち「忠実な記録」を連想させ、「自然主義」という立場との親和性を思わ  
せる。だが前章で議論した通り、実際には彼の〈撮影行為〉は、〈焦点の差異化〉を中  
心とした綿密な操作を含むものであり、「ストレート＝忠実な記録」の図式では捉えき  
れない。こうした自身の姿勢を、彼は「エンフワティック（＝強調）」とさえ述べた  
<sup>9</sup>。そしてこの「ストレート」と「強調」という性質を併せ持つ立場が「象徴主義」で  
ある。中期以降の写真論から浮かび上がるのは、福原が「象徴」の語を手掛かりに、  
写真と俳句という異なる芸術表現を結びつけたことである。つまり〈人間と「自然」  
の同化〉を象徴的に表現する俳句に「写真芸術」を重ねて思考することで、〈写真＝俳  
句論〉は練り上げられたのだ。

加えて〈写真＝俳句論〉の考察に欠かせない点は、福原の松尾芭蕉（1644-1694）に  
対する関心である。彼は写真論で数人の俳人の名を挙げるが、特に重要と見做し頻繁  
に言及したのが芭蕉である。福原の〈写真＝俳句論〉は、彼に独自の「芭蕉研究」の  
側面を持つ<sup>10</sup>。福原は芭蕉の俳句にも知覚の問題を見出し、自身の〈撮影行為〉と芭  
蕉の作句を重ねて構想した。さらに芭蕉研究としての〈写真＝俳句論〉は、後期の  
「写真芸術」に「旅行」を招き入れることになる。芭蕉に触発された福原は景勝地を  
撮影場所としながらも、広く知られたその土地の光景の典型を写すのではなく、自ら  
が知覚した光の印象に基づいて捉えること、すなわち土地に「光の勝景」を見出すこ  
とを提唱した<sup>11</sup>。彼はこの考えを携えて積極的に各地を訪れ、〈撮影行為〉を実践した  
と言える。そしてこうした〈撮影行為〉が、後期の集大成たる〈風景三部作〉を生む  
のだ。以上の第1節の考察によって、〈写真＝俳句論〉の全容および〈風景三部作〉と  
の関係は明らかになる。

第2節以降では、この〈写真＝俳句論〉を参照点としながら、〈風景三部作〉を1作品  
ずつ分析する。先述した通り、これらの制作で福原は西湖、松江、ハワイを訪ね〈撮  
影行為〉を実践した。彼はこうした〈撮影行為〉において、「風土」という概念を傍に  
置きながら<sup>12</sup>、特に各土地の固有性に焦点を合わせる。ある土地を他の土地とは異な  
る唯一の場所として感受するのはなぜなのか。彼は〈風景三部作〉を生む〈撮影行

<sup>9</sup> 「強調」については第2章で考察した「新使命5」での以下の論述を参照されたい。「自然を芸術的に表現するためには、エンフワティックが必要である。即ち最も強い印象を与えた美感は最もこれを強く表現する事が必要である」（福原、1922g、pp.9-10）。この「エンフワティック」が「強調」に相当する。

<sup>10</sup> 「芭蕉研究」と言える論拠となる福原の発言は以下。「[略] 自然詩人として古今独歩な俳聖芭蕉翁を、研究の対照にした」（福原、1926g、p.370）。この福原の「芭蕉研究」については、本章第1節4項で検討する。

<sup>11</sup> 「光の勝景」の語は福原の造語である。福原（1926g）で示された。この語については、本章第1節4項で検討する。

<sup>12</sup> 福原の「風土」に対する考えは特に、福原（1939）に読み取れる。詳しくは本章第2節1項で考察する。

為)において、そうした問いをめぐるように、各地の事物を、空気を、光を知覚する。その土地に降り立ってはじめて感受した事象を導きに、自らの知覚によって写真作品の創造を為したのだ。

こうして生み出される〈風景三部作〉において、福原が「写真芸術」において探究してきた〈撮影行為〉における知覚の問題は当然一貫するが、一方で生み出される3作品には必然的な差異が生じることになる。つまり、あらかじめ準備した撮影の方針に従って各地の光景を写すのではなく、自らが見出したその土地固有の「風土」に焦点を合わせて、その「風土」を写真に表現することを目指すゆえに、写真のイメージにも固有の表現が生まれるのだ。さらにそうして撮影された写真群を編む写真集の形式にも差異が生じる。本章では、こうした3作品の差異にも着目することで、逆説的にこれらの作品群が一貫した〈撮影行為〉による知覚の探究として生み出された作品であることを明らかにする。第2節では『西湖風景』、第3節では『松江風景』、第4節では『布哇風景』の写真群を対象として、いかなる〈撮影行為〉が実践されたのかを分析する。

以上の議論を通じて〈写真＝俳句論〉の形成を見た上で、〈写真＝俳句論〉の実現としての〈風景三部作〉を読み解くことにより、「写真芸術」の深化を描き出すことが本章の目的である。

## 第1節 〈写真＝俳句論〉の形成

### 1 〈写真＝俳句論〉の萌芽

福原が写真と俳句の関係を頻繁に論じるようになるのは、活動中期の1926年前後である。前章でも触れたが、中期の写真論は自身が創刊した『写真芸術』の廃刊後、『写真新報』、『アサヒカメラ』、『日本写真会会報』に発表された。この時期に彼は、制作に関わる諸問題を各論として立てることで「写真芸術」を全方位的に論じたが、その中で俳句に関する記述が少しずつ顔を出す。繰り返し俳句と写真の共通点が問われ、次第に両者の関係は「写真芸術」に欠かせない要素になっていく。以下ではその過程を見ていこう。

最も早い段階の俳句への言及は、『写真新報』（1925年9月号）に発表された「写真の

趣味」である。これは同年8月のラジオ講演を文章化したものであり<sup>13</sup>、全体の論旨は、一貫して提唱した理論「光と其諧調」を広く人びとに説くものである。ラジオ講演を元に行っていることもあり語彙は平明だが、それゆえに従来の写真論の主張といかに結びつくのかを、注意深く検討する必要がある。以下では、前章までに読解してきた写真論の語彙と照合しつつ、彼がどのような文脈で俳句に言及したのかを読んでいこう。

福原は「写真の趣味」で、「写真芸術」に最も重要な点を「光を見出す事」、「光の面白味を写すという事」と述べる。続けてこの「光の面白味」は、「濃淡の調子の面白さ」であるとして、「写真芸術」の中心的理論「光と其諧調」を挙げて説明する。その上で「光と其諧調」を実現する〈撮影行為〉については、「いい光である、いい調子であると思う瞬間は、自分がその光に溶け込み、その調子に自分の心臓の鼓動がピッタリ合う」、「それを撮影しますと自分の純真な姿が現われる」と述べる<sup>14</sup>。彼は、写真の生命たる光が生み出す調子を知覚することを最重要と考えた上で、自らの知覚を引き写すべくカメラのシャッターを開くことを提唱する。以上の論旨は、前章までに考察した「写真芸術」の基本的な考えおよび「光と其諧調」の理論と正確に重なるものである。

このように「写真の趣味」で福原は、自らの理論の根幹たる「光と其諧調」の意味を明らかにし、〈撮影行為〉における知覚の重要性を体感的な語彙で説く。そしてこの説明の先に、俳句についてはじめて言及することになる。少々長くなるが、段落の全体を引用しよう。

この最初に見ましたいい光というものも、眼の性質上、実はある一点だけの印象を感得して居るので、それが全体の中心となって居ります。是が即ち絵の主題で御座います。此中心を強く現わす為には、単純化ということが必要で御座います。しかし絵画とちがいで省略する事が出来ないのでありますから、写真では勢いこれは技術上の問題になると思います。私共が景色なり物体なりを見まする瞬間は、中心以外は必ずボンヤリして居ります。所で、折角あるものの美の中心を見出し、これを写して見ますると、この中心以外に、見た時にはボンヤリして意識にも上らなかつた思いがけないものが写って、この中心をも乱して居ります。そういう場合には、邪魔なものを消して終るか、或はそこだけ切り取って引

<sup>13</sup> この福原のラジオ放送の経緯および内容に関しては松實（2018）に詳しい。

<sup>14</sup> 本段落引用箇所はすべて、福原、1925f、pp.445-446による。

伸しするなどの方法も御座いますが、矢張り不自然さを免れません。むしろ角度のせまい、焦点距離の比較的長いレンズで写すのが、自然を失わないで其中心を強く生かすのに都合がいい様で御座います。之れは一つの便法に過ぎませんが、こういう様に中心をつかみまして、単純化しながら、光の種々相を印象に従って表現する事が出来ます所は、三つの句節より成り立つ簡単な詩の形のうちに巧みに美を捉え煩雑な描写を避けて刹那の印象を再現する俳句の境地で、むしろ絵画と申すよりも、制作の動機は俳句に近いと信ずるもので御座います〔強調点：引用者〕(福原、1925f、p.446)。

まずこの一節で着目すべきは、二度用いられる「単純化」の語である。第2章で検討した写真論「新使命5」で、強く惹かれた「印象」を捉えるべく〈撮影行為〉に、「単純化」が求められたことを思い出そう<sup>15</sup>。「写真芸術」を実現するには、「自然の全部を繊細且つ明瞭に撮影」せず、「自然」に感受した「印象」を「強調」すべく「単純化」すべきと主張された<sup>16</sup>。この「写真の趣味」では、「新使命5」で重要語とされた「印象」が「(全体の)中心」と言い換えられているが、福原が主張する〈撮影行為〉の「中心」と「単純化」の関係は、引用した一節の後半「こういう様に中心をつかみまして、単純化しながら、光の種々相を印象に従って表現する」に示されている。つまり「単純化」は、以前と同様に彼の〈撮影行為〉の基本的な姿勢である。

そして「単純化」は、〈撮影行為〉に「望遠レンズの使用」および〈焦点の差異化〉という方法を導く。引用した一節では、「角度のせまい、焦点距離の比較的長いレンズで写すのが、自然を失わないで其中心を強く生かすのに都合がいい」の表現で、〈撮影行為〉における道具の使用とその目的が示される。このように前半では、「写真の新使命」を通して練り上げられた〈撮影行為〉の内実が、「単純化」の語を用いながら説明される。

そしてこの「単純化」との関係から、福原は俳句に言及するのである。注目すべきは、「三つの句節より成り立つ簡単な詩の形」、「煩雑な描写を避けて」の部分である。これは俳句という表現が、五・七・五の十七文字という限られた条件を持つことに言及するものである。「簡単な詩の形」は必然的に、「煩雑な描写を避けて」表現することを導く。こうして彼は、俳句の特性を、「写真の新使命」で論じた「単純化」すなわ

---

<sup>15</sup> 本論文第2章第1節で読解した「新使命5」の以下の論述を参照されたい。「広大な自然の中、一木一草といえども芸術味が存在するし、且つ自然は廣大無辺である。けれど写真の印画の大きさには一定の制限がある。それで撮影の分量が大きければ大きい程それに盛る自然を単純化しなければ〔略〕」(福原、1922g、p.9)。

<sup>16</sup> 福原、1922g、p.9。



ち「自然の全部を繊細且つ明瞭に撮影」せず、「自然」に感受した「印象」を「強調」する点と引き合わせるのだ。この記述には〈写真＝俳句論〉の萌芽が読み取れる<sup>17</sup>。

このように〈写真＝俳句論〉は、「写真芸術」の基本姿勢である「印象」の「単純化」から提起されたものであり、一貫した〈撮影行為〉の探究の内に捉えられる。そのため〈写真＝俳句論〉は、俳句に触発された「写真芸術」の変節などではないことが分かる。むしろ俳句と重ねて思考することで、〈撮影行為〉における知覚の問題はさらに鮮明に描き出されることになる。これを確認すべく、「写真の趣味」の後半を読んでみよう。

形を脱して光の印象を撮影する事になりますと、撮影の範囲は縦にひろがったと申されます。光の面白さに形が加えられた訳で、いいかえますと、風景、静物、肖像に光の要素が加わったので御座いますから、わざわざある形を遠方まで探しに参る必要がないばかりか、光のある所ならば、庭の隅、町の一角でも、立派な写真になるので、即ち子規先生が病床で名句を詠んだ境地と同じ事になると存じます（福原、1925f、p.447）。

福原はこう述べて、「形を脱して光の印象を撮影する事」により、「撮影の範囲は縦にひろが」と主張するが、この主張は「光と其諧調」の要点とも合致する。「光と其諧調」とは、被写体を「光の印象」として捉えることにより、その被写体の〈深さ〉を見出すことに主眼があると言える。そのために「光と其諧調」に基づく〈撮影行為〉は、「風景」、「静物」、「肖像」といった分類に基づき被写体の意味自体に価値を求める（この姿勢は、「撮影の範囲」を多様性として追求する意味で「横」に広げることだと考えられる）のではなく、「縦」つまり被写体自体に〈深さ〉を見出すことへ向かうのだ。つまりこの箇所では、一見する限りでは取るに足らないと思われる対象物であれ、「形」ではなく「光の印象」を感受することで、「写真芸術」を実現する被写体に成り得るという「光と其諧調」の考えが確かめられているのだ。

「光と其諧調」については、本論文第1章において、初期の写真論「写真の新使命」の「新使命2」を読み解くことにより、この理論の中心に撮影者の知覚の変容すなわち

---

<sup>17</sup> 補足すれば、俳句に関する発想は突如福原の内に生じたのではない。『写真芸術』（1921年9月号）掲載の中村（1921）では、俳句と写真の関係について「友人〇氏」から示唆を受けたとあり、これは写真芸術社の同人であり中心人物であった太田黒を指すと推察される。第1章第1節2項でも指摘したが、福原の写真理論は彼が単独で構想したのではなく、同人との対話により形成された面がある。この意味で、写真芸術社の結成当時既に〈写真＝俳句論〉は仮説として孕まれており、その上で福原が自らの《『新』光と其諧調》以降の制作の指針として、この〈写真＝俳句論〉を、内実を伴う理論として練り上げたと考えられる。

〈写真的知覚〉があることが確認された。そして福原の提唱する〈写真的知覚〉は、知覚の観点から〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の結合と考えられた。撮影者は人間本来の〈身体による知覚〉から離れ、判断なく像を引き出すカメラが有する〈機械による知覚〉へ近づき、両者の結合において撮影を行う。翻って、引用した一節の「風景」、「静物」、「肖像」のカテゴリに関しても、その分類はあくまでも〈身体による知覚〉が既存の意味内容において為す限りである。撮影者はこうしたカテゴリを意識から排し、〈機械による知覚〉に近づきつつ形成される〈写真的知覚〉に基づいて、被写体を「光の印象」たる存在として知覚し、印画に引き写す。これが「形を脱して光の印象を撮影する事」である。このように福原が「写真の趣味」という文章においてはじめて示唆したのは、「写真芸術」が一貫してその中心に据えてきた〈撮影行為〉と、俳句を詠む行為が通じ得るとの考えである。

## 2 〈人間と「自然」の同化〉

こうして1925年の「趣味の写真」に萌芽を見た〈写真＝俳句論〉は、1926年以降の複数の写真論で、少しずつ確信を持って主張されていく。この過程で要となるのは、福原が唱える「自然」に対する考えである。「写真の趣味」の翌年『日本写真会会報』（1926年8月号）に発表された「旅行と写真」は、やはりラジオ講演（同年7月に開催）を元にした文章である。この文章は題の通り「旅行」における写真制作を説く内容だが、全体を通して俳句と写真の関係が基調とされ、特に俳句と写真の共通点に「自然」の語が挙げられる。以下では「旅行と写真」の「自然」の語を導きに、同時期の他の写真論の「自然」に関わる表現も参照しながら、〈写真＝俳句論〉が練り上げられる過程を捉えよう。

まず冒頭部分で福原は、日本人の「国民性」を、「短いもので急所をつかむに妙を得て」と評する。続けて、「俳句の自然礼讃、水墨画的な単彩の写真が、日本人旅行家に喜ばれますのは無理もない」と述べ<sup>18</sup>、「旅行」の場面を蝶番に俳句と写真が通じることを示す。彼が「旅行」なるものをいかに「写真芸術」の内に捉えたかとの問題は本節の4項で詳しく検討するとして、ひとまずこの記述では、俳句が「自然礼賛」という性格を持つという主張に着目しよう。彼は〈写真＝俳句論〉形成の時期に、特に「自然」を集中的に論じた。本論文のこれまでの議論からも明らかだが、「自然」は

<sup>18</sup> 本段落引用箇所はすべて、福原、1926e、p.2による。

「写真芸術」に一貫して重要な概念であり、「自然」の語が写真論に頻出することには不思議はない。だがこの時期の写真論で、「自然」の位置づけは微妙に変化をする。議論を先取りすれば、「自然」は「写真芸術」の対象として、カメラを向ける先であるのみならず、撮影者と「同化」するものとして構想される。そしてこの構想が〈写真＝俳句論〉の形成の要となるのだ。そのため以下では、特に「自然」との「同化」に関わる表現に注目しながら「旅行と写真」の論旨を辿っていく。まずは俳句と「自然」の関係が窺える記述を読もう。

日本人程自然を理解し、自然の中に溶け込んで居るものは、世界に一寸類がありません。勿論日本の美しい自然其他いろいろ周囲の関係もあり、仏教などの影響もあるでしょうが、自分は本来無一物であるという具合に一切を自然に任せ切っただけで終わったのが、却って自分を大自然のうちに見出す機縁となり、自然詩人芭蕉をうみ、翁によって唱えられました俳句が、交通が不便だった昔全国的に拡がった程、日本人の性格に此短詩がピタリ合ったという事は決して不思議ではありません。ハッとすると直ぐ句にして終いますのは詩形簡単なのと総ての風物が題材になる様にした結果です [略] (福原、1926e、p.3)。

まず彼は日本人が特に自然を理解し、「自然」に「溶け込んで居る」と述べる。この考えは、「美しい自然其他いろいろ周囲の関係」や「仏教などの影響」に由来するとあり、総合すれば、環境と歴史が日本固有の自然観を育んだとの主張である。その上で注目すべきは、「自分は本来無一物である」、「一切を自然に任せ切っただけ」との表現である。ここで福原は、「自分」を「本来無一物」<sup>19</sup>すなわち何物にも執着しない存在と捉え、「自然」に「任せ切っただけ」しまうことを説く。こうした「人間」と「自然」の関係は、この時期の写真論ではじめて明確に提示されたが、ここでは「人間」と「自然」の間に、ある特異な関係が思い描かれている。本章では、後述する表現も総合して、この関係を〈人間と「自然」の同化〉と呼んでおこう。では、俳句から引き出したこの〈人間と「自然」の同化〉を基盤として、写真についてはどう考えられたのか。

写真は写真機で句作する様なもの、全く煩雑な手数なしに心を打たれた瞬間、シャッターを押しさえすれば、幾十分の一秒という短い露出にも感光して写ってくれます。心を打たれた時は自然に自分の心が溶けた時であります。欲も得もな

<sup>19</sup> この「本来無一物 (ほんらいむいちもつ)」は仏教に起源を持つ語である。中川 (1976) を参照。

くハッと思った瞬間は必ず自分を忘れて居る訳で御座います。忘れられた自分はレンズを通して大自然に溶けて居りますのを写すのでありますから、そこに生長した自分の心の痕を見る事が出来ると思うのです。写真の芸術境は詩と同じだと申されませんか（福原、1926e、p.3）。

福原は、「写真は写真機で句作する様なもの」、「写真の芸術境は詩と同じ」の直接的な表現で、俳句と写真が通じると主張する。先に引用した箇所而言及された俳句の「ハッと思うと直ぐ句にして終」う性質、言い換えれば、〈創造の瞬間性〉はこの一節の「心を打たれた瞬間、シャッターを押しさえすれば〔略〕写ってくれます」という写真の性質と通じる。ここからまずは〈創造の瞬間性〉によって、俳句と写真の共通が示されたことが分かる。さらにこの〈創造の瞬間性〉には、当然ながら第1章第3節で〈撮影行為〉の基本的姿勢として論じた「即興」の概念が響いている。つまり〈写真＝俳句論〉の形成が、初期の写真論で提示された「写真芸術」および「光と其諧調」の理論を基盤としていることも確かめられるのだ。

だが、この一節で特に注目すべき表現は、「自然に自分の心が溶けた時」、「大自然に溶けて居りますのを写す」といった表現すなわち〈人間と「自然」の同化〉である。繰り返せば、こうした「人間」の存在と「自然」の特異な関係から、俳句と写真という芸術表現の結びつきは提唱されたのだ。〈人間と「自然」の同化〉の説明で、際立つのはたびたび現れる、「（自然に）溶ける」という表現である。〈人間と「自然」の同化〉という考えにおいて、撮影者と「自然」は渾然一体となることが思い描かれる。つまり「自然」を前にした撮影者は、被写体に眼差しを向ける確固たる存在であることをやめ、「自然」と混じり合い、「同化」を果たすとの構想が描かれるのだ。以下ではこの「溶ける」の表現を導きに、より詳しく〈人間と「自然」の同化〉の構想を検討していく。

これまでにたびたび確認した通り、「自然」は「写真芸術」にとって絶対的な対象に位置する。「写真芸術」では写真の生命たる「光の調子」の知覚が提唱されるが、「光の調子」の源泉は「自然」である。ゆえに初期の写真論から一貫して、「自然」は重要概念であったのだ。同時に、福原が自らの〈撮影行為〉の目指す地点を「主客合一境」つまり撮影者と対象の「合一」として論じたことを思い出そう。これはすなわち、「撮影者（＝主）」と対象たる「自然（＝客）」の「合一」と言い換えられる。この意味で、初期の写真論で掲げられた「主客合一境」の概念と、〈写真＝俳句論〉が形成される中期に提唱された〈人間と「自然」の同化〉の構想は、根本において通底する

と分かる。

だが「自然に溶ける」との表現が、〈写真＝俳句論〉形成の時期に、集中的に用いられた点には考察の余地があろう。つまり「主観」と「客観」の「合一」という概念の提示ではなく、「溶ける」という身体に関わる一種比喩的な表現が多用されるのは、彼が〈人間と「自然」の同化〉をより深く、より強く論じる目的から求められたのではないか。この考えを裏づけるように、彼は特にこの時期の写真論で「自然に溶ける」との表現を展開していくことになる。彼は「溶ける」という表現を修辭的な語彙に留めず、撮影者の身体的事实として示し、〈写真＝俳句論〉を練り上げる論拠とする。以下ではこの展開を辿るべく、まずは『アサヒカメラ』（1926年6月号）に掲載された「写真道」の記述を読もう。

私は終始写真家に対して自然に接する事を極端にまで勧めて居る。写真を写す為ではない。むしろ写真の事などは忘れて欲しいのだ<sup>だ</sup>仰向けに草原に寝転んで終日雲を見て居たまえ。川岸にゝんで終日流れる水を眺めて居たまえ。終日波の音を聞き、終日土の香を嗅いで見たまえ。其の翌る日も。其の次の日も。雨が降ったら終夜雨垂の音、雨が土に浸み入る音を聞きたまえ。そのうちに段々自分の心が澄んで来るのが判る（福原、1926b、p.31）。

福原が「写真家」に説くのは、「自然」の内に入り、身体を据えて、「見て」、「聞き」、「嗅いで」みること、すなわち全身での「自然」の感受である。同時に彼は「写真を写す為ではない」、「写真の事などは忘れて欲しい」と求めてもいるから、この記述は〈撮影行為〉自体の描写ではなく、〈撮影行為〉以前の段階を示していると理解される。つまり全身での「自然」の感受は、〈撮影行為〉を準備する姿勢として提唱されているのだ。

これを詳しく考えよう。福原が述べる「自然」は、撮影者の身体の外部に満ち存在を包むすべてと言えるが、同時に撮影者の諸感覚器官を通して身体の内に入り込む。このとき、「自然」とともに在る身体は、個体を区切る境界＝外皮を維持しつつも、絶えず外界と浸透している。この意味で撮影者は、まさしく「自然」と溶け合っている。この状態はまったく修辭的なものではなく、撮影者たる人間の存在の事実である。つまり〈人間と「自然」の同化〉は特異な状態ではない。むしろ福原は、事実でありながら通常意識されない、人間の存在における「自然」の浸透の本質性に立ち返ることを訴えたのだ。

人間の存在における「自然」の浸透を述べた論述は、『アサヒカメラ』（1926年9月号）掲載の「大自然への同化——近代詩の象徴主義を検討す」〔以下「大自然への同化」〕にも読み取れる。この文章では、芸術を生む才能をいかに育むかとの問いに対し、「勉強、思索、努力、瞑想なども大切には違いないが」と前置きした上で、次のように説く。

[略] むしろ野原にねころんで、それらを得るには先づ与えよという通り自然へ自分のいのちを与えなければならない。木一本、野原一枚、土一升、山一ト山という風にと込んで見ると、成る程自然は大きい [略]、このいろいろな大きなものを無際限に抱擁して居るなどと驚いて居るより、自分の心を投げ出して白雲と一しょに去来し、風と共に飛び、水について潜ぐり、太陽と共に光って行くと、木一本の為にぐるぐるそのまわりを廻ったり、昇って見たり、枝へ下ったりして漸く取り入れると直ぐ枝が邪魔になるやら、葉が消化せず、もたれ持て余し飽きる様な狭い所から、一足飛びに一切を大自然と共に在るという境地に達し得るのだ。いいかえれば自然へ同化し直観的にその大自然の实在の本質をつかむ象徴の絶対境、その無関門にねころぶだけでなく夢でなく達する事が出来るというのだ（福原、1926f、pp.274-275）。

この一節でも福原は、「自然」に分け入り、感覚器官を通して「自然」に身を浸すことを唱える。前半の「自然へ自分のいのちを与え」との表現は観念的だが、以降で述べる比喩的表現を総称する語彙と理解できる。前半では、感覚器官を通じて「取込んで見る」ことすなわち「自然」の感受が訴えられる。だがこの一節では、「自然」の感受にも増して（大きなものを無際限に抱擁して居るなどと驚いて居るより）、中盤で次々と挙げられる「白雲と一しょに」、「風と共に」、「水について」、「太陽と共に」といった表現が目される。彼は「自然」を「取込んで見る」のみならず、「自然」との協調を、自らがそれらとともに遊ぶような特徴的な表現で描き出している<sup>20</sup>。

こうした表現は一見擬人的な表現と思われるが、正確には「人間」が「自然」の運動を模倣する様子の描写と言える。この模倣の描写を通じて、「自然」は変化し続ける

---

<sup>20</sup> 福原が写真論で、こうした独特の（一見擬人的と読める）表現をするのはこれが最初ではない。本論文第2章第4節で考察した「解説櫻」では、「機械と一しょに春を楽しみ」との論述が見られ、これは彼の〈撮影行為〉の核心を平易な語彙で述べる表現であった。なお厳密には、「解説櫻」で福原との協調が表現されていたのは「機械」つまりカメラであり、撮影者たる福原とカメラとの協調（〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉との結合）として捉えられる表現であった。「自然」と人間との協調を、こうした表現で述べたのは、1926年の「写真道」以降である。

ものとしての生命自体として捉えられ、光も含めた諸々の物質の流動として理解される。そしてこの流動に自らの身体を溶かし込むことが構想されるのだ。こうした論述を通じて「自分の心を投げ出して」、「自然へ自分のいのちを与え」ることを述べ、〈人間と「自然」の同化〉の構想を深める。〈人間と「自然」の同化〉の構想は、全身での「自然」の感受の段階から、「自然」の浸透、さらに「自然」との協調へと展開されていく。

そして〈人間と「自然」の同化〉が深まる先には、〈撮影行為〉の変化も示される。続く、「枝が邪魔になるやら、葉が消化せず、もたれ持て余し飽きる様な狭い所から」、「大自然と共に在るという境地に達し得る」という箇所注目しよう。「枝が邪魔になる」以下が示すのは、「自然」の諸部分を観賞の対象として、良し悪しを判断する態度である。だが福原が提唱する〈人間と「自然」の同化〉において、「自然」は身体の外にある観賞の対象ではない。「自然」とは諸物質の流動であり、自らの存在と浸透し、協調するものであるから究極的には自分自身である。ゆえに、外界の諸々の事物さえも客観的な観賞の対象として判断を下す対象ではなくなるのだ。

この主張を裏づけるように、彼は同時期の写真論で「自然を愛せ」と言い、「愛は一切を抱擁する」と訴えた<sup>21</sup>。こうした論述は一読の限りでは信念の表明と読めるため、理論的な主張として読むことが難しい。だが彼の主眼は、同様にこの時期の写真論に記された「美も醜も、善も悪も、真も偽も、一切区別しない」、「私共の愛を以て醇化し美化しよう」、「私共の心持を芸術的にすれば醜も汚れもそれ自身の存在として尊重することになり」といった思考の積み重ねの内に理解できる<sup>22</sup>。つまり福原は全身での「自然」の感受から、「自然」の浸透、「自然」との協調への過程を辿り、「自然」を「眼差す」ことから、「自然」を「愛する」ことへと進むことで、世界をあるがままに受け入れ、世界が既にこのように存在している事実こそを、「写真芸術」の出発点とする考えに至るのだ。

### 3 〈写真＝俳句論〉における「象徴主義」

ではここまでに見た〈人間と「自然」の同化〉は、いかに芸術の創造すなわち〈撮影行為〉へ通ずると考えられたのか。〈人間と「自然」の同化〉の構想において「自

---

<sup>21</sup> 福原、1926c、p.200。

<sup>22</sup> 福原、1926c、p.200。

然」は撮影者と一体化するものと考えられ、一方的に眼差し＝カメラを向ける被写体ではないと考えられた。こうした態勢において、にも関わらず撮影を為し、眼前の事物を「写真芸術」として印画に写し取るとはいかなることか。この問題に関する福原の考えを明らかにすべく、以下では少々議論を迂回して、前項で引用した一節の後半で示された「象徴の絶対境」および彼がこの議論の先に示すことになる「近代詩の象徴主義」の意味を掴もう。あらためて確認すれば、この時期の福原は、自らの〈撮影行為〉による知覚の探究を掘り進める上で、制作の原理を俳句に求めたのだった。そして俳句という芸術表現における俳人の知覚を根底から問う上で、同じ詩表現である西洋の近代詩の創造を参照するのである。

以上を前提として、前項で引用した「大自然への同化」の一節に立ち返ろう。後半部分で彼は〈人間と「自然」の同化〉の態勢が、「直観的にその大自然の实在の本質をつかむ象徴の絶対境」に通じることを述べた。そしてこれに続く論述では、「これ [= 「象徴の絶対境」：引用者注] を私共がいかにか写真に働かせるか」と問う。さらにそのためには、「先づ象徴とは何ぞやという問題の鍵を握らなければならない [強調点：引用者]」、「それで極く簡単に近代詩の象徴主義を検討し、俳句が象徴的であり、写真芸術とも一脈通ずるものある事をいって見よう [強調点：引用者]」と論述を展開していく<sup>23</sup>。このように〈写真＝俳句論〉は、撮影者の〈人間と「自然」の同化〉の態勢を基礎として、「象徴」という一点に集約する形で問い詰められていく。以下では「近代詩の象徴主義」に関する議論を追うことで、彼が述べる「象徴」の意味を明らかにしよう。福原は、まず「近代詩の象徴主義」の時代的背景を説明する。

近代人は特に鋭敏な官能を持って居るから、情緒が複雑であるし刺激に応じて、それが自分の感情にならない前の情緒を刹那に表現しようとする。純粹経験の表現なのである。世界は決して恒久的な存在ではない。主観的な見方をすれば刹那の感覚の連続である。芸術は思想、感情よりもこの刹那感覚をつかむに在る [強調点：引用者] (福原、1926f、p.276)。

福原が議論の前提とする「近代」は、産業やメディアの拡大を背景とする時代区分(具体的には18世紀以降特に19世紀後半)として理解できる。ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin, 1892-1940) が「注意散漫」の語で論じたように<sup>24</sup>、近代の人間

<sup>23</sup> 本段落引用箇所はすべて、福原、1926f、p.274 による。

<sup>24</sup> ベンヤミンはこの「注意散漫(気の散った状態)」を、特に映画という媒体の特性と結びつけて論じた。以下を参照。「気の散った状態での受容は、芸術のあらゆる分野においてますます顕著になっており、統覚の徹底的な変化の



は、以前には存在しなかった技術による刺激に晒されることで、時空間の断片化を意識するようになる。写真を起源とした映像の発明と拡大が、この変容を進める一因であったことは言うまでもない。そしてこの変容に伴って「瞬間」という近代の人間特有の知覚が見出される。福原が述べる「刹那感覚」とはまさしくこの〈近代的人間の知覚〉を示すものであり、彼は芸術表現も〈近代的人間の知覚〉に基づくことを主張する（＝「芸術は思想、感情よりもこの刹那感覚をつかむに在る」）。

その上で、この一節の「感情にならない前の情緒」という部分に注目しよう。「情緒」は「純粹経験（の表現）」とも述べられている。本論文の第1章第3節では「純粹経験」の語を西田哲学の概念に即しつつ、対象が何かであるとの判断に至る以前の知覚の態勢と捉え、福原の写真論および〈撮影行為〉の問題に位置づけた。この一節で示された「感情」と対比的に述べられる「情緒」の語もまた、こうした議論を下敷きとした上で〈近代的人間の知覚〉のありようを示す語と理解できる。「情緒」は「刹那に表現」されるものであり、「芸術は思想、感情よりもこの刹那感覚をつかむに在る」とも述べられる。つまり〈近代的人間の知覚〉に基づく芸術は、制作者が思考を練り上げた末に構築されるのではなく（＝「思想、感情よりも」）、何らかの対象と出会った瞬間に（＝「刹那感覚をつかむ」ことで）生み出されるものであることが主張されるのだ。以上を踏まえて、「大自然への同化」の後半の一節を読もう。

詩と共に飛ぶ人間の魂は空に懸る虹の様に存在の絶間もない流転の上に自分を張っているから、瞬間的の情緒にのみ魂が喰い込むのだ。だから自己を見出そうとするには心の中に潜ぐるより外を見なければならぬともいつて居る、これは芭蕉翁が躬を以って私共に示したものではないか（福原、1926f、p.276）。

この一節では、詩が生み出される原理が比喩的に表現されている。まずこの一節で二度用いられる「魂」とは、芸術創造の根源であり、彼の写真論の語彙の「生命」とも通じる意味を持つと読み取れる。その上で「人間の魂は〔略〕存在の絶間もない流転の上に自分を張っている」の表現は、芸術創造の根源が、「存在の絶間もない流転」すなわち変化し続ける世界の中で展開されることを述べるものと理解できる。これは、先に見た引用部分の「世界は決して恒久的な存在ではない」、「主観的な見方をすれば刹那の感覚の連続である」との考えとも通底する。以上を踏まえれば、「瞬間的の情緒にのみ魂が喰い込む」が意味するのは、芸術創造が詩人の「瞬間的の情緒」つま

---

兆候であるが、このような受容を練習するのに最適の道具が、映画である」（ベンヤミン、1995、p.626）。

り判断以前の知覚にこそ存するとの主張であると考えられる。福原はこれを、近代詩なる表現が生み出される原理として掴み出そうとするのだ。

そしてこの主張を強めるように、続く論述では芭蕉の名を挙げながら、芸術の創造において、「自己を見出そうとするには心の中に潜ぐるより外を見なければならぬ」と訴える。つまり福原が、近代詩と俳句を重ねて考察し、さらにその先に俳句と「写真芸術」の結節点に据えるのは、外界を知覚することそれ自体が芸術の創造に通じる道筋である。彼はこの道筋について、これまでも一貫して「写真芸術」の原理として、たとえば「写真としてのストレートな道」の語によって示してきた。この「大自然への同化」の議論では、知覚を根底に据えた芸術創造の道筋を、〈近代的人間の知覚〉の性質を論拠として、同時代の詩表現にまで拡張し、より普遍的な理念として提唱していると考えられる。

そしてこうした議論を集約する概念として示されるのが、「象徴」の語である。福原はこれに続く議論で、「象徴は暗示を生命とする芸術」であることを前提に、「韻も平仄もない不定形」であり「極めて短い」、「インスピレーションは瞬間的」であるとまとめる<sup>25</sup>。このように彼が「象徴」の語に集約する形で近代詩に見出すのは、芸術創造における知覚の本質性であると言える。そしてこうした性質を、「外形も、動機も殆んど日本の俳句とあっていい」<sup>26</sup>と結論する。このようにして福原は、俳句という芸術表現の性質を〈近代的人間の知覚〉に基づく芸術として捉え直し、「俳句が象徴的であり、写真芸術とも一脈通ずる」ことを結論づけた。つまり両者が制作者の知覚を根源とする芸術であることにおいて、重なり合うことを論じたのだ。

だがここですぐさま補足すべきは、福原が論拠とした「象徴（主義）」はあくまでも「近代」という時代的・地政的条件を背景とした詩表現であり、俳句が持つ歴史とは異なる点である。この点に関しては、堀まどか（1974-）が論じるように<sup>27</sup>、19世紀後半から20世紀前半に欧米の象徴主義が輸入される過程で俳句との親和性が唱えられた経緯があり、福原もこうした当時の文学思想の潮流に影響を受けたことが推察される。なお福原の写真論でも、近代詩と俳句の差異は一定考慮されている。彼の場合は象徴主義の起源をフランスと捉えるが、その傾向を「詩の象徴主義は極めて理詰りなもの」と言い、一方で俳句に関しては、「日本人はいきなり理屈なしにその芯をつかん

<sup>25</sup> 本段落引用箇所はすべて、福原、1926f、p.276による。

<sup>26</sup> 福原、1926f、p.276。

<sup>27</sup> 堀（2016）では、野口米次郎（1875-1947）と蒲原有明（1875-1952）が日本の象徴主義の受容において果たした役割を辿り、この問題を論じる。この議論では特に蒲原が芭蕉を「象徴詩人」として論じた点が注目される。こうした言説が福原の〈写真＝俳句論〉の背景となったことが推察される。なお、野口は『日本写真會會報』（1933年10月号）に「福原君は素晴らしい」と題した短い作品評を寄稿しており、直接の関係があったことも窺える。

で終う]、「自然の懐に没し切って、いきなり象徴詩をうたう」と差異を指摘しつつ<sup>28</sup>、自身の理論を補強している。

ともあれ、以上に見てきたように福原は「近代詩の象徴主義」の検討を経て、俳句が生み出される原理に〈近代的人間の知覚〉の問題を接続し、自らの〈撮影行為〉の規範として鍛え上げた。そして以上の議論を通して〈写真＝俳句論〉は完成に近づいていくのだ。実際に〈写真＝俳句論〉はその後数年を経て、活動中期の後半（1929～1930年）には、「象徴」の語を軸に確信を持って提唱されるようになる<sup>29</sup>。この時期は福原が旺盛に写真論を発表した末期である。つまり〈写真＝俳句論〉の完成は、写真論執筆の活動の集大成であるとも考えられる<sup>30</sup>。1930年発表の「俳句と写真芸術」と題された写真論では〈写真＝俳句論〉が、以前にも増して確信を持って主張されていることが分かる。

写真芸術の特質は [略]、形象より突入して形象の奥を捕捉する所に存するのであって、単なるあるがままの雲のたたずまい、水の流れを写し取る事の無意味さをさとり而もあるがままの自然をその心に於いて表現せんとして始めて象徴の真髓を躰得するのであるから俳句の形成に最も接近したものと言うことが出来る。否写真はそのままの句作である。そのままの詩である。彼等は五七五の詩形に於いて、私達はこれをカメラによって [強調点：引用者]（福原、1930b、p.2）。

まず冒頭で「写真芸術の特質」と言われる「形象より突入して形象の奥を捕捉する所に存する」という考えは、本節1項で引用した「写真の趣味」において為された主張、「形を脱して光の印象を撮影する事」とも通じ、これは彼が一貫して主張する「光と其諧調」の要諦であると言える。ここで述べられる「形象」は、続く文では「単なるあるがままの雲のたたずまい、水の流れ」と具体的に言い換えられている。福原はこれ（＝「形象」）に対して、「写し取る事の無意味さをさとり」と述べており、単に外界を映し取る事自体には「写真芸術」としての価値がなく、この「形象」の「奥」を「捕捉する」こと、すなわち対象を〈深さ〉において知覚することを主張す

<sup>28</sup> 本段落引用箇所はすべて、福原、1926f、p.276による。

<sup>29</sup> 特に『日本写真学会報』での「俳句及光と其諧調とについての一考察」（全6回）、「写真は形から入って気持に達した時光と其諧調として完成される」（全2回）、「俳句と写真芸術」（全3回、ただし3回目のみ「日本の写真芸術」の題で発表）でまとめられた。

<sup>30</sup> 一般的に福原の写真論の仕事は、2冊の論集『写真芸術』、『写真を語る』（ともに1943年出版）に代表される。この2冊は、一部例外も含まれるが基本的に1930年前後までに発表した写真論を中心として収録している。そのため、写真論の仕事は1930年前後に一定の完成を見たと考えられる。

るのである。その上で、彼の主張は「あるがままの自然をその心に於いて表現せんとして始めて象徴の真髓を躰得する」という部分に明確に示される。つまり「自然」を〈撮影行為〉の対象としながら、「その心において」写すことが求められるのである。

では「心」とは何か。本項を通して見た「近代詩の象徴主義」の議論によって明らかにされた通り、「写真芸術」を実現する〈撮影行為〉に求められるものは、「心の中に潜ぐる」こと（＝「思想、感情」）ではなく、「外を見」ることであり、「刹那感覚」である。以上を踏まえたとき、ここで主張されている「心に於いて表現」することとは、言葉の印象が導く通りの撮影者の内面世界なるものの重視ではなく、判断に至る前の知覚に基づく表現を意味することが分かる。彼にとってこのような〈撮影行為〉こそが、「象徴の真髓」を実現するのである。

以上の考察から、この一節で福原が、撮影者たる自らの外に内に広がる「自然」なるものを「象徴」的に捉える点において、写真と俳句の一致を見たことが理解される。こうした道筋を経て、〈写真＝俳句論〉は福原の後期の制作の指針として位置づけられたのである。

#### 4 芭蕉と「光の勝景」

ところで、これまでもたびたび確認された写真論における芭蕉への言及は、〈写真＝俳句論〉が後期の制作を理論的に準備したと考えるとき、特に注目すべきである。彼にとって芭蕉は、「自然」を「象徴」として見事に表現した俳人であり、この点から〈写真＝俳句論〉を鍛え上げるべく芭蕉に学ぶことを求めた。本章の冒頭でも触れたが、彼は「自然詩人として古今独歩な俳聖芭蕉翁を、研究の対照にした」とも述べており<sup>31</sup>、〈写真＝俳句論〉は彼自身の「芭蕉研究」と言える。以下本項では、福原が受けた芭蕉の影響について、特に福原の後期の制作の対象に関わる「勝景」の問題と、制作の態勢に関わる「旅行」の点から考察する。あらかじめ示しておけば、こうした議論が次節以降で〈風景三部作〉を分析するための足掛かりとなる。

福原の芭蕉への言及は、1926年以降『アサヒカメラ』で発表された一連の写真論に幾度も現れる。彼が芭蕉を参照しつつ問うのは、〈撮影行為〉の一つの実際的な問題である。この問題は前項でも読解した写真論「大自然への同化」の冒頭の、「勝景として

---

<sup>31</sup> 福原、1926g、p.370。

天下に紹介された景色を見るのは、発見者、紹介者の主観に追従するものであるから、自分の主観が出口を失う」<sup>32</sup>に簡潔に示されている。ここで設定される問題は、容易に理解されよう。既に名所と見做されている「勝景」において、往々にして見るべき対象や視点はあらかじめ人びとに意識されている。こうした「勝景」を「写真芸術」の対象とする際に、撮影者が「自分の主観」すなわち自らの知覚に基づいて写すべきものを見出し、撮影を為すことの困難が提起されているのだ。福原はこの「勝景」の問いを省察するために、芭蕉に学ぶことを求める。議論を先取りすれば、福原の芭蕉研究とは、芭蕉が「勝景」を前に何を知覚しいかに作句したかを掘り出すことで、自らの「写真芸術」の課題たる「勝景」を撮影する方法を探る試みなのである。さらにこの「勝景」の問いこそが後期の〈風景三部作〉を準備することになる。

この「勝景」の問いに対して、『アサヒカメラ』（1926年10月号）掲載の「光の勝景と俳聖芭蕉」では、芭蕉の足跡を辿りながら考察を行っている。福原は『奥の細道』を読み、旅の4地点（松島、白河、象潟、汐越）での芭蕉の作句の振る舞いを一覽にまとめる<sup>33</sup>。彼が特に注目したのは、汐越での振る舞い（「汐越は 西行の影にかくれる」）である。芭蕉は汐越に立ち、あまりにも見事であるがゆえ自らが新たな句を詠む必要がないとばかりに、既に汐越を訪れた西行法師の句を書きつけたとされている<sup>34</sup>。福原はこの芭蕉の振る舞いに彼自身の問い、つまり「勝景」を「写真芸術」の対象とする際の困難を重ねる。「私共写真家ばかりでなく俳聖といわれる芭蕉でもこういった所があったのかと一層親しまれ」、「平凡な詩人として目の前に生きて居る様な気がした」<sup>35</sup>との表現で、いかにも率直に共感を示す。そしてこの共感を導きに、自身の「勝景」の問いを深めることになる。

ここで福原が芭蕉に自らを重ねて考察する困難とは、「勝景」を直に見ることの困難である。ある光景には、かつてその地を芸術の題材とした者たちの知覚（＝眼差し）が刻まれており、撮影者の知覚を覆うが如く、「勝景」を直に見ることを妨げる。彼はこのように考えたのだと推察される。以下本論文では、この「勝景」を直に見る困難の要因を〈眼差しの蓄積〉と呼んでおこう。福原は、この〈眼差しの蓄積〉に対して「写真芸術」はいかに応答し得るかとの議論を展開する。

---

<sup>32</sup> 福原、1926f、p.274。

<sup>33</sup> 「松島は 句なし」、「白河は 顧みて他をいう句のみ一句」、「象潟は 偉大なる偶然と点景にて二句」、「汐越は 西行の影にかくれる」（福原、1926g、p.372）。

<sup>34</sup> 「汐越の松を尋ねた時、西行法師の、夜もすがら嵐に波をはこばせて 月をたれたる汐越の松 の一首を書き付けて曰く「此一首にて数景画したり。もし一弁を加うるものは無用の指を立つるが如し」といつて居る〔改行を省略〕」（福原、1926g、p.372）。

<sup>35</sup> 福原、1926g、p.372。

乍然俳句や詩では、自分で発見した勝景は立派に主観も出るし、それが勝景を  
圧した作になる事も出来るが、不幸にして写真は主観が出ない傾きがある。第一  
に勝景の要素が光の力を蔽う、いいかえれば勝景を光の力と見ない様に人間の眼  
が出来て居る結果である。だから或勝景を光による、光の勝景として見る時は此  
道理も成立つ訳である。即ち景色の勝景を見て、光の勝景を見ない所に写真家の  
墮落がある（福原、1926g、p.373）。

福原はこう述べて、〈眼差しの蓄積〉による制作の困難は、「俳句や詩」以上に「写  
真」に顕著であることを主張する。「勝景の要素が光の力を蔽う」、「勝景を光の力と見  
ない様に人間の眼が出来て居る」との表現に着目しよう。確認すれば「勝景」とは、  
既に名所とされている風景の意味である。それは多くの人に知られており、既に写真  
に写されてさえいる。こうした風景を前にして、撮影者は囚らずもかつて想像してい  
た角度で風景を捉え、あるいは以前に見た写真をなぞるように構図を探る。こうして  
眼差した風景は、彼の語彙では「景色の勝景」と言われる。すなわち先人が既に示し  
た価値づけにとらわれた限りの風景であり、ここには撮影者がその場に降り立っては  
じめて為された発見はない。こうした「景色の勝景」に規定された撮影は、「写真家の  
墮落」とまで言われる。

ではこれに対して福原は何を主張するのか。それは「光の勝景」として風景を見る  
ことである。この「光の勝景」の語は彼の造語であり、「光の勝景と俳聖芭蕉」という  
写真論ではじめて提示された概念である。既に示された「景色の勝景」の対立概念で  
ある「光の勝景」とは、「勝景」たる光景を、既に価値づけられた「景色」として見る  
ことをやめて、「光の調子」とともに知覚することであると考えられる。確認しておけ  
ば、当然のことながらこの論述の根底にも、これまでに繰り返し見た「光と其諧調」  
の中心的な考えが据えられていることは明らかである。すなわち「光の勝景」とは、  
〈撮影行為〉において対象たる事物の外形や意味内容に捉われることなく、対象に  
「光の調子」を知覚することで、その「勝景」に〈深さ〉を見出すべく提起された概  
念なのである。

以上の「光の勝景」の問題圏から、福原が活動後期に出版した1冊に触れておこう。  
写真集とも写真論集とも異なる『旅の写真撮影案内』と題された小型の書籍は、旅行  
先の光景が随筆としてまとめられたものである。口絵として10数枚の写真も収録され  
ている。『アサヒカメラ』の叢書シリーズとして出版されたこの本は、いかにもアマチ

ユア写真家向けの入門書然としており、一見すると彼の写真理論とは無縁に思われる。だが、ここまでの議論を踏まえて「緒言」の一節を読めば、そこに「写真芸術」後期の活動指針たる考えが示されていることが分かる。以下ではそれを確認しよう。

福原はこの前段で「写真芸術」を含むすべての表現の端緒に「模倣」があり、模倣は「何でも刺激として受け取るところに発する」と述べる<sup>36</sup>。この「模倣」はカメラを手にして間もない段階である。続けてこれを乗り越える術を次のように述べる。

こうした刺激から来る模倣を避けようとならば、旅行、それも四方に旅をすることである。人々によっては旅行をし過ぎると見聞は広くなる反面に感じが希薄になることを恐れるものもあるであろう。しかしそれは全然杞憂であって、自然を広く且見る眼を養ううちには、何時とはなしに自然に徹し、自己を据えて居るのに気がつき、しかも自然のカンどころをしっかりと掴んで居ることを自覚するに至る時期が必ず来るのである。

俳聖といわれる芭蕉翁がたえず旅をしたのもそれがあからであった。つまり自分のオリジナリティーを磨く為めである（福原、1937c、p.14）。

一読する限りでは平易な文章だが、この記述には本節を通じて考察してきた〈写真＝俳句論〉および「光の勝景」の主張が凝縮されている。まず「自然を広く且見る眼を養う」とは、福原が実践する〈撮影行為〉の前提とされる姿勢であり、「自然に徹し、自己を据えて居る」とは、〈人間と「自然」の同化〉の構想を言い換えた表現と読み取れる。さらに「自然のカンどころをしっかりと掴んで居る」とは、〈人間と「自然」の同化〉を経て、対象たる「自然」の見出すべき点を掴み出す、つまり「写真芸術」の対象たる「自然」を「象徴」として表現することが為された段階と理解できる。

その上で福原は芭蕉の名を挙げながら、こうした道筋を掘り進めるために「旅」が必要であることを提唱する。既に名所として広く知られている土地を訪れ、その土地を写そうとすることを通して、風景を「景色の勝景」ならざる「光の勝景」として知覚することができるかという挑戦として、彼は撮影旅行の必要性を説くのだ。これは引用した箇所の後半部分で「旅」の目的を端的に述べた、「自分のオリジナリティーを磨く為め」に明確に示されていると言える。つまり福原にとって「旅行」とは、写真家としての自らの〈撮影行為〉における知覚を鍛え続ける上で求められた制作の態勢なのである。

---

<sup>36</sup> 福原、1937c、p.13。

このように福原は芭蕉に触発されつつ、「光の勝景」という概念を携えて、後期の制作に乗り出していくことになる。つまり既に名所とされた「勝景」こそを、積極的に自らの「写真芸術」の題材とするようになるのだ。そして「光の勝景」という概念は、彼の制作において、「勝景」をめぐる「旅行」を欠かせない要素にした。次節以降で分析する〈風景三部作〉は、いずれも景勝地として名高い「西湖」、「松江」、「布哇」の各地へ赴き、まさしく彼の知覚によって「光の勝景」として捉えた直した軌跡なのである。

## 第2節 作品分析Ⅲ：『西湖風景』を対象として

### 1 〈人文-自然の交錯〉

本節からは活動後期の3冊の写真集（『西湖風景』、『松江風景』、『布哇風景』）を発表の順に分析していく。既に本章の冒頭において、これらの3作品が写真家福原信三の集大成たる〈風景三部作〉として捉え得ることを示した。さらに前節の議論によって、これらの作品の背景として、〈写真＝俳句論〉という理論および「光の勝景」の概念があることも確認された。以下では、写真論の執筆によって鍛えられたこうした考えが、いかにこの3冊の写真集に結実したのかを検討していく。

具体的な作品の分析に入る前に、〈風景三部作〉を論じるにあたって、まずは福原が「風景」および「風景写真」という語をいかに捉えていたかを掴んでおこう。『アサヒカメラ』（1939年7月号）掲載の「内外風景写真発達の経路」[以下「風景写真発達の経路」]において彼は、「各国皆それぞれ其風光、風土によって異にしている」ことを前提として、「風景写真といえば其国々の風景、風土が基礎になる」、「われわれの出発は風土だということが出来る」、「この風土に居るからこそ作品に詩があり得る」と述べる<sup>37</sup>。以上の記述からは、まず「風景写真」の基礎に「風土」なる概念が据えられていることが分かる。そしてこの「風土」とは、各土地の固有の性質を示しており、その「風土」を捉えることが、「写真芸術」および〈撮影行為〉に求められたと理解できる。以上を前提とすれば、3冊の題名に冠された「風景」もまた、各土地が有する固有性としての「風土」の意味を内包する語であり、福原の〈風景三部作〉とは、訪れる各土地に「風土」を見出すという点において一貫した作品だと考えられる。

<sup>37</sup> 本段落引用箇所はすべて、福原、1939、p.153による。



同時に、「風土」の意味を正確に掴む上では、福原が〈写真＝俳句論〉を鍛え上げる上で芭蕉に学びつつ掲げた「光の勝景」の概念も思い出しておこう。彼が各土地で写そうとするのは、既に価値づけられた光景（彼の語彙では「景色の勝景」）ではない。そうではなく、その土地を訪れてはじめて知覚される「光の調子」に基づき光景を写し取ることが目指されるのだった。以上を踏まえれば、彼が用いる「風土」の概念もまた、「光の勝景」の概念を含む「風土」すなわち「光の調子」に基づき知覚される限りでの土地固有の光景であると理解される。つまり自身がその土地を訪れ、しばしその土地の環境に身を置き、対象たる「自然」を呼吸する中で外界を知覚し、引き出すものが「風土」である。

この意味で〈風景三部作〉における「風土」とは、まさに彼が焦点を合わせた知覚の結晶と言える。以上を前提として、本節では『西湖風景』、『松江風景』、『布哇風景』の写真群を生み出した〈撮影行為〉において、福原が各土地にいかなる「風土」を見出し、いかに写真作品として実現したのかを論じていく。

〈風景三部作〉の第1作は1931年に発表された『西湖風景』である。まずは史実から確認しておく。『西湖風景』の撮影は、1930年末から1931年初頭にわたる上海から蘇州への旅行で為された<sup>38</sup>。福原は西湖での撮影の成果を、帰国後の1931年の3月にすぐさま写真集として発表する。現像とプリントにはじまり、収録する写真の選択や編集の作業、印刷に至る行程を考慮すれば、この作品は帰国後に凄まじい速度で写真集の形となり発表されたことが窺える。このようにして、写真を提示することのみで自身の「写真芸術」を問う最初の仕事は一挙に果たされたのである。

次に写真集の意匠も見ておこう。『西湖風景』という写真集は、縦位置と横位置を織り交ぜた合計24枚の写真で構成されており、一見して簡素な装丁である。既に指摘した通り、この装丁は〈風景三部作〉に共通する。見開いた冊子の右側に1枚の写真が印刷されており、写真集を手にする者は一つのイメージに向き合うことになる。また写真の右下に作品番号（1～24）が記されている以外は題名も付けられず、作品に対する一切の説明もない。以上の特徴は、この『西湖風景』が写真作品を確と見つめる目的のために選び抜かれ、編まれた作品集であることを示すものと捉えられる。

ではこの『西湖風景』の写真群に、いかなる〈撮影行為〉が読み取れるだろうか。言い換えれば、福原は西湖という場所にどのような「風土」を見出し、これらの写真

---

<sup>38</sup> 旅行の行程は矢部（1970）に詳しい。なお、この伝記には「毎日が苦痛だった。その苦痛から、信三は逃れたかった。[略] 暮だというのに、やう [信三の妻：引用者注] を連れ、トロッペン・ソホを抱え、旅行にでかけた」（矢部、1970、p.190）とあり、この西湖を含む正月旅行が、経営の難局から一時逃れる目的もあったことが記されている。

群を生み出したのか。先述した通り、写真集『西湖風景』自体には一切の説明書きがなく、その意図は明らかではない。だが『アサヒカメラ』（1936年12月号）掲載の「福原信三傑作集」では、全キャリアに渡る代表的作品が紹介される中で、自身の言葉で『西湖風景』の解説文が添えられている。まずはこれを読み、作品を紐解く手がかりとしよう。

支那の西湖は美しい湖水だけ共、日本から行った多くの人は或は失望するかも知れません。[略] 西湖は比較的低い山に囲まれ、水は濁って黄色を呈している。決してよい感じではない。それで何故西湖が美しいか。それは此湖畔には古い昔から、幾多の詩人や文人を圍繞した古風な建築や建造物が湖面を囲んでいるからであります。即ち人文と自然との真に美しい交錯から成立っている。其処に美しさが感じられるのであります [強調点：引用者]（福原、1936d、p.903）。

福原は「何故西湖が美しいか」と問い、その理由は環境それ自体に存するのではなく、「人文と自然との真に美しい交錯」にあると述べている。さらにこの「人文と自然との真に美しい交錯」は彼によって、「幾多の詩人や文人を圍繞した古風な建築や建造物が湖面を囲んでいる」とも説明される。この解説文で述べられている西湖という土地の特性に基づく「人文と自然との真に美しい交錯」（以下〈人文-自然の交錯〉とする）は、まさしく西湖を訪れることで見出した「風土」を総合した語であると考えられ、この意味で『西湖風景』という作品の主題であると言える。

この〈人文-自然の交錯〉を詳しく考えよう。〈人文-自然の交錯〉における「人文」とは、人間の営為およびそれが生み出した諸事物、すなわちこの一節では「幾多の詩人や文人を圍繞した古風な建築や建造物」に当たると考えられる。一方「自然」とは、西湖を中心とした自然環境であり、また「写真芸術」において対象に据えられる外界それ自体の意味も含むと読み取れる。福原はこの意味での「人文」と「自然」なるものが、西湖という土地において混じり合う様子に「美」を感受した。すなわち西湖に固有の「風土」を見出したのであり、こうした光景を「光の勝景」と捉えてカメラを向けたのだと考えられる。

以上の考察を踏まえて、次項からは実際に『西湖風景』の作品群を見ることを通じて、いかなる〈撮影行為〉の実践によって〈人文-自然の交錯〉が表現されたのかを浮かび上がらせていこう。

## 2 『西湖風景』の被写体

本項ではまず映し出された被写体の観点から『西湖風景』の写真群を見ていく。既に彼自身による解説文から明らかにされた、彼が西湖に見出した「風土」＝『西湖風景』における主題たる〈人文-自然の交錯〉と、それを生み出した〈撮影行為〉の内実を正確に掴む上では、まずは写真に映し出された被写体に着目し、それぞれの被写体がどのように周囲の環境とともに写し取られたのかを検討することが有効なアプローチとなろう。こうした考えに基づいて、以下では『西湖風景』の内の数枚の写真を取り上げて、映し出された被写体を軸に分析を行う。

はじめに《西湖風景：3》[図15]を見る。画面右手前の構造に焦点が合ったこの写真は、建築の一部を写し取っている。『西湖風景』全体を通して、多くの写真に建築物が映し出されているが、《西湖風景：3》もそうした中の1枚である。柱を囲う装飾には彫刻が施されており、光を受けて形態の妙を浮かび上がらせる。焦点の合っていない背景にも同様の意匠を見ることができ、この場所の統一された雰囲気を確認に伝えている。この写真は、一見して特別の作意なく写したように思える1枚である。だが実際にこの場所に立ち光景を写し取ろうとすれば、建築自体の魅力に惹かれるままに全体を画面に収める、あるいは装飾を拡大し写し取るといった方法も想定される。だが、それらの方法は、いずれも被写体となる事物それ自体の魅力を伝える写真すなわち福原の語彙では「景色の勝景」を生み出すことになる。これに対して、彼が目指すのは自ら知覚した「光の調子」を引き写すべく〈撮影行為〉を為し、「光の勝景」たる写真を実現することである。こうした意図が、この《西湖風景：3》であれば、光の注ぐ建築の断片に焦点を合わせて奥行きを感じさせながら、周囲の空気とともに写し取る〈撮影行為〉を導いたのだ。以上の《西湖風景：3》の特徴は、《西湖風景：8》[図16]、《西湖風景：18》[図17]にも共通して確認できる。

建築に次いで、『西湖風景』に現れる被写体として舟が目にとまる。湖という土地を対象とする『西湖風景』は、その必然として光景に湖面の舟を見出すことになった。

《西湖風景：1》[図18]を見よう。画面右下に映し出される舟は、焦点の合っていない背景および水影と対照的に鮮明に存在を浮かび上がらせている。座面に掛けられた布に当たる光によって生まれた影までが描写されており、まさしく瞬間的な「美」が実現された1枚と言える。ここで、かつて中期の『新』光と其諧調』において、河岸

に置かれた「老朽船」を肖像の如く写したことも思い出せば<sup>39</sup>、舟が彼にとって親しい存在と捉えられていたことも推測できる。《西湖風景：15》[図19]、《西湖風景：16》[図20]では、同様に湖畔に佇む舟の存在に寄り添うようにして焦点を合わせ写し取っている。舟は建築とともに、彼の解説文の語彙では「人文」に関わると考えることができる。つまり、いずれも西湖という土地に流れ続けている人びとの生活を映し出す被写体であると言える。

このように写真群に映る建築および舟は『西湖風景』の主要な被写体と考えられ、それらはいずれも中期までに確立された〈焦点の差異化〉による〈シャロー・フォーカス〉の効果を基調として、写真に映し出される。これにより、被写体は単にその外形を映すに留まらず、この土地に固有の光を受け、周囲の空気の中で明確に存在を浮かび上がらせている。前項で解説文を通じて見た〈人文-自然の交錯〉に照らせば、ここに見られるのは、土地に生きる人間の叡智が生んだ建築や舟が、この土地の「自然」とともに確かに存在する様であり、まさしく福原が西湖に見出した「風土」が表現されていると言える。

これに加えて、『西湖風景』における特徴的な被写体として人物が挙げられる。従来言説でも指摘されるが、初期の『巴里とセイヌ』を除いて福原の写真に人物が現れることは稀である<sup>40</sup>。だが『西湖風景』では24枚の内の少なくとも9枚に人の姿を確認できる。この点は〈風景三部作〉の他の2作と比較して際立った特徴と言える。《西湖風景：11》[図21]を見よう。中央の人物のみに明確に焦点の合った画面は、まさしく〈焦点の差異化〉に基づく〈撮影行為〉によって生み出されたと考えられ、中期以降の「写真芸術」の規範と言える1枚である。画面に映し出された人の姿を見よう。水辺に立つこの人が何のためにこの場所にいるのか、写真から明かされることはない。だが写真に映る姿態から、この振る舞いがごく自然なものであり、この人と湖との近しさが見て取れる。その確かな出来事を包みもつように、この人の姿を中心に捉えて一瞬の光景を写したことが窺える。さらに〈人文-自然の交錯〉の点からは、この人の姿を中心に、写真の画面において「人文」と「自然」は結実したと見ることができる。生きて動く人間の存在こそは、「人文」、「自然」なるものを通じさせる、すなわち「交錯」させるのだ。《西湖風景：11》に結晶するのは、まさしく西湖の「風土」たる〈人

<sup>39</sup> 本論文第2章第4節1項での、『新』光と其諧調2の写真作品および解説文の分析を参照されたい。

<sup>40</sup> 福原の写真作品における人物について、飯沢（1994）では、「信三の写真の大部分は風景写真であり、人物を撮影したものはむしろ稀である」（飯沢、1994、p.22）と述べられる。だが一方で「ヴィンテージ・プリントや残されたネガを見ていくうちに、子供たちを撮影した写真が意外に多いことに気づいた」（飯沢、1994、p.22）とも述べられており、生前発表されていない写真の中に、人物を写した作品も一定数存在することが窺える。

文-自然の交錯〉であると言えよう。

そして『西湖風景』の写真群に「風土」としての〈人文-自然の交錯〉を実現する上で、決定的な役割を果たす被写体は、何よりも湖それ自体である。前項では福原が解説文において、「水は濁って黄色を呈している」、「決してよい感じではない」と述べたことを見たが、彼はそれ自体が魅力を持つとは言い難い湖面を、自らの知覚した「光の調子」に基づいて丁寧に写し取っている。それは既に見た《西湖風景：1》や《西湖風景：11》に明らかのように、特に湖面の反射という形で表現されている。西湖は基本的に激しく波立つことのない穏やかな湖面を有する。彼はこの湖面を〈焦点の差異化〉を用いつつ様々な距離から写すことによって、写真の画面に複雑な表情を作り出すことを実現している。そして湖面のうつろう一瞬の表情は、被写体たる諸事物（建築、舟、人間）の背景であるのみならず、諸事物がこの瞬間に存在する事実を支える基調となる。うつろう湖面は、対照的に諸実物の確かな存在を浮かび上がらせているのだ。

水が福原にとって一貫して重要な被写体であったことを指摘しておこう。『資生堂月報』（1926年1月号）掲載の「写真の話（六）」では、「これ [= 水：引用者注] を写真の題材として考えて見ましても殆んど無限の面白さがある」と述べており<sup>41</sup>、早い段階から被写体としての「水」を意識していたことが分かる。さらに被写体としての「水」の重要性に関しては、前節で引用した『旅の写真撮影案内』の「緒言」でも撮影場所の指南として、次のように述べている。

今一つは、展望地を棄てて、低きについた場合、心をこめて水を探すことを勧めたい。自然のうちで水程変化の多いものはないからであって、上流の瀑布、中流の急湍、碧潭、下流の漫々たる流の相など、数へ来るとそれ自身単独で光の妙相を具現するものは、水を措いて他にない（福原、1937c、pp.17-18）。

福原が「水」に見出す「面白さ」は、この一節で述べられる「自然のうちで水程変化の多いものはない」、「光の妙相を具現するもの」という部分に示されている。そして彼は西湖の撮影で、まさしくこの「光の妙相」を表現すべく湖面の複雑な表情を知覚した。『西湖風景』の多くに映し出される湖面は、総じて穏やかでありながらも、絶えず変化をし続け、つねに異なる表情を映し続ける。そして《西湖風景：1》や《西湖風景：11》に明らかであるように、湖面に現象する水影との対照によって、実在する

---

<sup>41</sup> 福原、1926a、p.1。

舟や人間は確かな存在として写真の画面に映し出されることになる。福原はこの湖面の表情を随所に取り込むことで、被写体となる事物の存在を際立たせつつ写し取った。これによって湖畔の世界すなわち彼が見出した「風土」としての〈人文-自然の交錯〉は、無二の表現として写真作品に結実したのである。

### 3 湖水が生む〈存在の相互浸透〉

以上に見た『西湖風景』の〈人文-自然の交錯〉という主題は、被写体の観点のみならず、〈撮影行為〉で重視される「空気の描写」の観点からも考察することができよう。以下ではこの「空気の描写」を参照点に、『西湖風景』という作品が、写真という媒体の性質に基づく特異な表現を実現したことを論じていく。

「空気の描写」については、既に本論文第2章第2節において、福原が望遠レンズの使用に関連して述べた「最も大切な空気（アトモスフィーヤ）の描写」の語を手掛かりとして考察した<sup>42</sup>。彼の主張に即し、この言葉の意味を振り返っておこう。〈撮影行為〉で重視される「空気の描写」とは、対象の忠実の記録を超えて、観者が印画に「無限の想像」をするために必要とされた。初期の制作では〈ソフト・フォーカス〉の効果がこれを実現すると考えられたが、中期以降では〈焦点の差異化〉による〈シャロー・フォーカス〉の効果が、この「空気の描写」を実現すると考えられた。画面の一部に合焦の範囲を絞ることによって、観者は主たる被写体の前後の空間を想像する。そしてこの想像を介して、福原は撮影者が知覚した「美」を観者の経験の内に、言い換えれば観者自身が知覚することを試みるのである。「空気の描写」はそのために必要されるのだ。

こうした「空気の描写」の主張を鑑みた時に、『西湖風景』の主たる被写体である湖水は、決定的な役割を果たすと考えられる。なぜならば、湖水は西湖に固有の水分を湛えた「空気」を生み出す源であるからだ。福原は『風景』（1941年9月号）掲載の「日本の美しさを語る」と題された文章で、『旅の写真撮影案内』での論述とも重ねながら、風景における水の重要性に関して、西湖に見出した「風土」とも通じる点を次のように述べる。

---

<sup>42</sup> 「[略] 構図上の線の不自然さが現れないしかしこの方法では遠距離なために焦点の深度が深められる結果、最も大切な空気（アトモスフィーヤ）の描写が近距離と比較にならない程欠けるから、どうしても損である」（福原、1926h、p.486）。

[略] 又豊富なる水蒸気は、夫等に一種のうるおいを与える一方、雲、霧、雨となり、従って水量を豊富にし、瀑布、急湍を形作り或は草木を豊にして居りますので、全土は緑を以て蔽われて居ります（福原、1941、p.463）。

前項では、『旅の写真撮影案内』の「緒言」を引き、彼が水について「それ自身単独で光の妙相を具現するもの」と言及し、その変化に着目したことを指摘した。この「日本の美しさを語る」の一節では、水が「水蒸気」となること、つまり水と空気の浸透が述べられている<sup>43</sup>。以上を総合すれば、この一節での「水蒸気」もまた、水の変化の一形態として考えられたことが理解される。さらに彼は水蒸気という現象について、写真論「風景写真発達の経路」では、空気中の水分の度合いが写真の表現に影響することを、欧米と日本を比較する形で、次のように論じている。

作風からいえば欧米諸国は写真的現実主義であろう。それは風土に齎された自然の結果であって、即ち空気の乾燥、晴れ渡る空、明るいブリリアントな輝き等からおこった傾向で、ドイツの新興運動にしる、ものの形を理想主義的につかもうとして、リアリズムを表現したものであるが、これに反して日本は水蒸気が多い関係で現実主義的に表現しようとしても常に現実を離れたものが出る。これが日本特有の理想主義的芸術が生れるもとをなすものである [強調点：原文]（福原、1939、p.153）。

福原は、水蒸気という自然現象が写真の表現に「現実を離れた」、「(日本特有の)理想主義的芸術」を齎すことを主張する。確かに水分の多少により環境は変化する。霧や靄が顕著であるように、水分を湛えた空気は空間を進む光の存在を浮かび上がらせる。そして水分の少ない環境と比較して、視覚が捉える物体の輪郭は鮮明さを失う。こうした環境でカメラを用いれば、写真の画面には光に包まれて明確な輪郭を失った被写体が映し出されることになる。ここで示される「理想主義的芸術」は、こうした環境の下で生まれる写真作品を指すのだ。以上の考察からは、『西湖風景』がまさしくこの「理想主義的芸術」に適う作品と考えられたことが導かれる。

この「理想主義的芸術」を詳しく考えよう。水分を湛えた空気の中で写された『西湖風景』の写真は、存在するすべてが物質的に浸透し合うことを明らかにする。湖畔

---

<sup>43</sup> この一節で福原は「日本の美しさ」について述べるが、彼の写真論では「西欧」に対する地理的・文化的圏域として「東洋」を位置づけており、同じ東アジア圏に属する西湖にも共通する風土を見出していたと理解できる。

に存在する諸事物はそれぞれが確かな個体として存在するが、実際には空気を媒質としてつねに触れ合っている。ある場所に共存することは、本来こうした意味での接触ないし浸透を孕んだ存在の様態である。これは通常であれば明瞭な輪郭＝境界の観念によって意識されない。だが『西湖風景』の写真は、「空気の描写」により浸透し合う存在の様態を、写真の印画の粒子において映し出すことになる。写真の撮影とは、外界の存在が反射した光をカメラに備えた記録媒体が受けとめる出来事と言える。水分を湛えた空気は、その内に光の反射をも含んでいる。この水分を湛えた空気は粒子の次元で、建築を、舟を、さらには樹木や鉱物の存在を包み、さらにその場所に生きる人間までも含み込んで存在するすべてを統合している。そしてその空気を写し取った『西湖風景』の写真は、見る者に〈存在の相互浸透〉と言える状態を知覚させるのである。福原が述べる「理想主義的芸術」は、こうした印画を実現するものであると考えられる。

加えて、こうした写真群の編集についても指摘しておこう。写真集『西湖風景』は24枚の写真を並列する形式によって、写真同士の間には緩やかなつながりを想起させる。湖という地形はその必然として、周囲をめぐる視点を生み出すが、『西湖風景』では24枚の写真群が並列されることで、まさしく西湖を中心とした一つの場所のイメージが浮かび上がる。そして写真に満ちる「空気の描写」は、この編集において、写真同士に統一感を生んでいる。つまり1枚ごとの写真作品で達成された〈存在の相互浸透〉と呼ぶべき表現は、同時に『西湖風景』という写真集の次元でも実践されたと考えられるのである。

以上の分析を踏まえて、『西湖風景』の制作をまとめよう。彼はそれ以前に十分に体得された——「光の調子」を知覚し、〈焦点の差異化〉を主たる操作とした——〈撮影行為〉を基礎としながら、訪れた西湖の湖畔の諸事物を見つめて、その存在に〈人文・自然の交錯〉を見出した。そして『西湖風景』の基調たる西湖の湖面は、絶えず変化し続ける性質によって、被写体となる諸事物の存在を際立たせることになった。

さらに水分を多く含んだ空気の中で撮影されたことによって、『西湖風景』の写真群には独特の質感が生まれている。福原は写真論でこうした「水蒸気が多い」空気を伴って写された写真こそが、「現実を離れた」、「理想主義的芸術」足り得ることを論じていた。この意味で西湖はまさしく「理想主義的芸術」を生み出すに相応しい土地であったと考えられる。〈写真＝俳句論〉に基づき、撮影する土地の「風土」を知覚せんとする〈撮影行為〉は、西湖という土地でこの場所に固有の「空気の描写」を為し、結果として写真作品に〈存在の相互浸透〉と言える特異な表現を実現することになった



のである。

### 第3節 作品分析Ⅳ：『松江風景』を対象として

#### 1 〈現在＝過去の現前〉

次に〈風景三部作〉の第2作である『松江風景』の分析に移ろう。まずは作品成立の経緯を見ておく。撮影は1935年初頭の旅行で為され、この旅行で撮影した写真から30枚を選び出し編むことで、写真集『松江風景』は1935年6月に出版された。なお同年には、1922年に出版され震災で焼失した『巴里とセイヌ』の「復写版」も出版されている。『松江風景』と『巴里とセイヌ』の間に作品としての直接の関連性はないが、当時福原は「写真芸術」の原点たる『巴里とセイヌ』と最新作『松江風景』を「姉妹作」と述べており<sup>44</sup>、この発言から、最新作の『松江風景』にも大きな自信を持っていたことが窺える。

福原は松江という土地に対して、特別の関心を持っていたと言えるのではないか。彼は活動の中期以降〈写真＝俳句論〉を提唱する中で、特に日本の風景の魅力を繰り返し訴えた。そして実際に各地へ赴き多くの撮影をしたが、写真集の形に結実したのは松江という都市が国内で唯一である。記録として残されている限りでも彼は二度松江を訪れており、後期に文章を発表した雑誌『日本写真会会報』、『風景』には、この町の魅力を記している<sup>45</sup>。こうした事実から、福原が松江という土地に強く惹かれたことが分かり、さらにその場所で自らの求める「写真芸術」に適う〈撮影行為〉が為されたことが理解される。

では福原は松江という土地のどのような点に魅力を感じていたのか。言い換えれば、彼は自らの「写真芸術」の主題として、どのような松江の「風土」を見出したのか。この問題を展開するために、やはりまずは彼自身の言葉を導きとしよう。写真集『松江風景』には英文による序文が掲載されている<sup>46</sup>。「The Old Town of Matsue」

---

<sup>44</sup> 1935年に出版された復写版『巴里とセイヌ』には自身による解説文も添えられた。解説文では次のように述べられている。「[略] 恰もよし今年の春創った作品松江風景上梓と同時故姉妹版としてここに本集を「復写版巴里とセイヌ」と銘して再び世に出だすこととなった」(福原、2007)。

<sup>45</sup> 『日本写真会会報』(1935年3月号)には「のこされたる勝地としての松江行」が、また『風景』(1937年1月号)には「出雲の松江」が、さらに『風景』(1938年3月号)には「再び松江を訪うて」が掲載された。

<sup>46</sup> 表紙を捲り題名とともに読むことができるこの文章を、本論文では写真集の「序文」とした。なお原文は英文のため、以下の引用は拙訳による。

を冠した序文の中には、次の言葉がある。

町並みは美しく、町の人びとは素朴で優しく、洗練された文化や習慣に順応している。こうした日本の近代化に対して無関心に生きる人びとと同じように、風景にも多くの特徴があるように思われる。古風な町並みと、「東洋のジュネーブ」と呼ばれるほど絶景の湖「宍道湖」につながる運河が多いのが特徴である（福原、1935b）。

何気ない感想とも読めるが、この言葉には福原が松江という土地に見出した「風土」の内実が読み取れる。この言葉の「近代化に対して」、「古風な町並み」といった表現と英題「The Old Town of Matsue」の意味を考慮すれば、彼が見出した松江の「風土」とは、松江という「古都」が近代化以前の生活の光景を留めていることであり、そうした「古都」を形作る生活が、周囲の自然とともに現在まで残されていることだと理解できる。加えてこの序文では松江を「日本海沿岸に位置する最古の城下町」として、「松平不昧公」、「出雲大社」、「ラフカディオ・ハーン」などの固有名を挙げながら、この土地が様々な歴史を持つこと、さらにその歴史が現在の光景の内に感じられることが綴られている<sup>47</sup>。

福原が松江に見出した「風土」の内実を捉えるべく、松江旅行の直後に書かれた随筆「のこされたる勝地としての松江行」[以下「のこされたる勝地」]を読んでみる。彼は市内の光景を、「市内は一律に旧時のままにして、現代機械的文物の浸入をゆるさざる如く殆んど其かげすらない」<sup>48</sup>という印象として綴っている。この文にも彼の「古都」に向ける眼差しが刻まれている。ここに読み取れるのは、現在の光景を見ていながらも、同時に光景に過去を見る眼差しであると言える。

この眼差しを詳しく考えてみたい。福原が述べている「旧時のまま」、「其かげすらない」の表現を総合すれば、それが現在の光景の中に過去を想起する要素を発見することとは微妙に異なる眼差しである、ということが理解される。そうではなく、彼の前の光景はそれ自体が過去の時間を留めるものとして立ち現れると考えられているのだ。つまり福原の眼差しの内で、現在と過去は明確に二分されない。この彼の眼差しをここでは〈現在＝過去の現前〉と呼んでおこう。そして以下でも見ていくように、この〈現在＝過去の現前〉こそが、福原が松江という土地に強く惹かれた理由であ

---

<sup>47</sup> 福原、1935b。

<sup>48</sup> 福原、1935a、p.2。

り、同時に彼が見出した「風土」=『松江風景』の主題であると考えられる。

加えてこの〈現在=過去の現前〉という主題を確かめる上で、ひとりの人物の関わりを指摘しておこう。既に序文でその名が挙げられたラフカディオ・ハーン (Lafcadio Hearn, 1850-1904)、日本名を小泉八雲と名乗った人である<sup>49</sup>。ハーンはギリシャに生を受け米国に移り住み記者などの職を経て、1890年に日本に居を移した。教職に就きながら、文化や風習を独自の視点で描き西洋に紹介した文学者として知られる。初期の代表的著作『日本の面影』には、ハーンが日本で最初に定住した松江の生活が描かれているが、『松江風景』ではまさにこのハーンの旧居が撮影場所の一つとなっている。先に引用した「のこされたる勝地」では、ハーンの旧居について次のように述べている。

[略] 市内にかえるならば、先づヘルン先生の旧居がある。[略] 先生の名文通り一木一石の末に至るまで原形のまま保存されて居る。日本に極めて稀なこの営みは以て範とするに足ると思う (福原、1935a, p.4)。

この一節には、上述した〈現在=過去の現前〉と通底する考えが明確に示されている。福原はハーンの旧居について、「一木一石の末に至るまで原形のまま保存されて居る」と述べる。ここで彼が住宅の建築や事物に向けるのは、現在の住宅に身を置きながら、かつてハーンが生活していた過去の時間を見る眼差しであると言える。これは先に引用した一節での市内の光景に向けた眼差しと通じるものだ。同時に彼は「日本に極めて稀なこの営みは以て範とする」とも述べており、松江という町に見出した「風土」としての〈現在=過去の現前〉は自らが理想とする町の姿であり、その理想の象徴たる場所として、ハーンの旧居が捉えられていたことが理解できる<sup>50</sup>。

以上見てきた福原の〈現在=過去の現前〉は、繰り返せば彼が松江という土地を訪

---

<sup>49</sup> 序文でのハーンへの言及は以下の通り。「[略] 1890年に来日したラフカディオ・ハーン氏は、古い町の雰囲気深く魅了され、それらを隠しているベールをはがしたいという本能に駆られ、その後この地に滞在しました。虹色の輝きを放つ神秘的な風景、湖上の泡の中で糸のように消えていくこの地の生活に感銘を受けて、多くの美しい散文やフィクションを描いています」(福原、1935b)。なお福原は文章によっては「ヘルン先生」、「小泉八雲先生」とも記しているが、本論文では基本的に(ラフカディオ・)ハーンに統一する。

<sup>50</sup> なお福原の残した松江についての文章[福原(1935a)、福原(1937a)、福原(1938)]を総合すれば、福原は1935年の最初の旅行を通じてはじめてハーン存在を意識したことが分かる。裏を返せば、『松江風景』の撮影の段階では、ハーンの記事を深く読み込んだ形跡はなく、あくまでも名所の一つと考えられていたようである。だがこの撮影をきっかけに福原はハーンの記事の文学および思想にも関心を持ち、1937年にはその関心を携えて再度撮影に向かったものの、結局は満足いく制作はできなかったことが記されている。「数年前松江を訪問してから、小泉八雲先生の著書に興味を抱きはじめていたのであった。とりわけ此地に於けるいろいろの話を聞いて、先生の日常に交渉をもった建造物とか、風景だとかいうものの大部分がそのまま残されてあることを知ったので今のうちにこれ等を写真に纏めておきたいと思って、今度また此地に出掛けたのであった」、「ところが今度の再遊は、滞在の五日間共、山陰独特の鬱陶しい天候が続いて、終日殆ど曇りや吹雪などで、全く撮影の機会を失ってしまった」(福原、1938, p.19)。

れることではじめて見出した彼の知覚の結晶、すなわち後期の「写真芸術」において彼が各土地の風景を撮影する際に基礎とした「風土」であると言える。彼は松江という都市の各地をめぐりながら、それぞれの場所に「保存されて居る」過去を見出すようにして、〈撮影行為〉を実践していく。これを主題として編み上げた作品が『松江風景』なのである。

## 2 連作の集合という形式

では福原が松江で見出した「風土」としての〈現在＝過去の現前〉は、いかに表現されたのか。写真作品を見ることから彼が実践した〈撮影行為〉について考察する前に、写真集『松江風景』の形式的特徴についても触れておこう。この写真集は前作『西湖風景』と同型の端正な装丁であり、前節でも指摘した通り1枚の写真を中心して鑑賞する形式である。『西湖風景』と『松江風景』の共通点から、前作で試された発表の形式が、『松江風景』の制作では確信を持って採用されたことが推察される。だが一方で『松江風景』の編集には、『西湖風景』とは決定的に異なる点がある。それは掲載された30枚が単純に並列されず、複数枚の写真群に対して題が付けられる、連作の集合として編まれた点である。

写真集の概略は以下の通りである。『松江風景』は、掲載順に《有澤山荘》、《市内》、《ヘルン旧居》、《湖畔》、《天倫寺》と題された5つの連作から成り、これらの連作には各6枚の写真が収録されている。つまり5編×6枚の厳密な規則で編まれた写真集なのだ。この連作の集合という形式は『西湖風景』以前にはない特徴だが、これはいかなる考えによるものか。写真作品を分析する上での基礎ともなるため、以下では少々議論を迂回して、まずはこの連作という問題を、「写真芸術」後期の理論的背景たる〈写真＝俳句論〉との関係から考察しておこう。

確認すれば、写真の連作とは一般的に「組写真」、「シリーズ写真」などと言われる形式を指す。一つの題名の下に複数枚が連ねられることで、写真同士の関係が生じ、制作者の考えが浮かび上がる。既に本論文第2章第3節で『光と其諧調』の分析において《光と其諧調》シリーズを通じて見たように、彼は『写真芸術』に作品を発表した初期から連作を実践してきたものの、写真論で直接的に連作の問題を論じることはなかった。一方で彼は〈写真＝俳句論〉を練り上げる過程で、俳句を編む形式すなわち

「連句」について論じたことがある<sup>51</sup>。つまり俳句表現において、一句（五・七・五の十七文字）を最小単位として、複数の句がいかに編集され、関係づけられるべきかとの問題を考察している。そしてこの連句の問題は、写真の連作について考察するために必要とされたのである。福原の連句についての議論を、以下の文章に読んでみよう。

俳句は芭蕉翁が始めて生命づけたものであるが、それは遠く連歌に発祥して伝統的に残された形式があり、それから俳諧に転じ俳句となったので、俳諧連歌と称するものが即ち連句である、俳句は発句から出た名であってそれは俳諧の発句が自身の境地をうたう事によって芭蕉の俳句なるものに独立した訳である。写真の連作いかにすれば「光と其諧調の連作」は曾てもいった通りこの連句であっていいと考えられる [略] [強調点：引用者]（福原、1929b、p.2）。

福原は連句の来歴に触れながら、写真における連作と俳句における連句の共通点を探っていく。では彼は俳句における連句のはたらきをどのように捉えていたのか。連句とは、広義には規則に従い俳句を束ねる文芸形式である。それは長句（五・七・五）と短句（七・七）を交互に詠むことで成り立つ。芭蕉以降では、連句の中でも特に合計36行を連ねる「歌仙行」と称される形式が代表となったが、福原はこの歌仙行が芭蕉以前と芭蕉以後で変節した点に注目する。その変節を彼は、「法則も厳重に守られていた様であるが」、「芭蕉時代になると、かなり自由になって来ている」と説明する<sup>52</sup>。その上で、芭蕉における連句の意味を以下のように定義する。なお、引用では「連歌」とあるが、先に引用した箇所では「俳諧連歌と称するものが即ち連句である」とある通り、これは「連句」と同一の意味である。

連歌（俳諧連歌）と言うものは、芭蕉の時代に至って全く面目を改め、上の句下の句によって漸く一つの詩境を現わして居たものから、一句一句独立して詩境を生じ、而も前句と相対し連環の如く生動するものになったのである [強調点：引用者]（福原、1929b、p.2）。

<sup>51</sup> 『日本写真會報』で1929年から1930年にかけて、「俳句及光と其諧調とについての一考察」と題した全7回の連載を発表した [以下「一考察1」～「一考察7」]。第1回の「一考察1」は総論として〈写真＝俳句論〉の原理が述べられるが、「一考察2」から「一考察7」は、「連句の話」の副題が付けられ、まさしく俳句における連句という形式が考察される。付言すれば、この連載は福原の写真論の中で、写真に関する論述が極めて少ない異例の文章である。

<sup>52</sup> 福原、1929b、p.2。

ここでは、芭蕉における連句の機能が二つの側面から論じられる。一つは、連句が「一句一句独立して詩境を生じ」させたとの指摘である。福原は句を連ねて編むことが俳句表現の最小単位たる一句に込めた意味を、言い換えれば句の特異性を、際立たせると述べる。そしてもう一つは、連句という形式により、「前句と相対し連環の如く生動するもの」としての俳句表現が実現されるという主張である。つまり、それぞれの特異性を有した句が連なることで、句の集合以上の意味を生み出すことが論じられている。まとめれば、福原にとって連句とは、作品の最小単位たる一句の特異性を維持しながらも、その一句を連ねて編むことで、「生動するもの」へと生成する行為なのだ。補足すれば、「生動するもの」との語彙は、彼が芸術の究極に「生命の表現」を位置づけた姿勢とも響き合う<sup>53</sup>。このように彼は〈写真＝俳句論〉形成に伴い、芭蕉を通じて連句を考察する。そしてこのような考察を基にして、理想的な連句の法則を、「余り前のものにつきすぎてもいけず、離れ過ぎてもいけない」として、「不即不離」という語で結論づける<sup>54</sup>。この「不即不離」の法則によって、一句ごと特異性を持ちながら、なおかつ複数の句が連動し、「生動するもの」たる連句が実現されると考えたのである。

そして以上の連句に関する議論は、既に見た一節の「写真の連作いいかえれば「光と其諧調の連作」は〔略〕この連句であっていいと考えられる〔強調点：引用者〕」という主張に示されたように、写真作品の連作、つまりいかに写真群を編むべきかという実際的な問いの糧になったと考えられる。本項の冒頭で示したように、写真集『松江風景』は5編×6枚という形式の作品だが、福原が発表した作品全体を通じて、このような厳密な形式が用いられたことはない。この事実を鑑みれば、『松江風景』という作品は、まさしく彼が連句の研究から引き出した写真の編集の方法を直接に試みた作品と考えられるのだ。

ではこの連作の集合という試みは、いかに写真集『松江風景』に実現しているのか。『松江風景』では、題名ともなっている「有澤山荘」、「市内」、「ヘルン旧居」、「湖畔」、「天倫寺」という5つの場所が、各6枚の連作によって表現される。前項で考察したように、『松江風景』の主題は〈現在＝過去の現前〉と捉えることができるが、この作品を生み出した〈撮影行為〉は、眼前の光景を〈現在＝過去の現前〉として見出す

<sup>53</sup> 本論文第1章第2節1項では、「写真は芸術であるかないかという事は、芸術が生命の躍動の表現であるとして、写真に由って吾々がそれを表現し得るか否かによって定まって来る」（福原、1922b、p.2）との語を引用して、これを確認した。

<sup>54</sup> 福原、1929b、p.3。

知覚を印画に引き写すべく実践されたと言える。こうして写された『松江風景』の写真群は、当然1枚の写真＝一つの知覚の軌跡でありながら、連作の6枚が呼応し、それぞれの場所で見出された〈現在＝過去の現前〉を「生動するもの」として浮かび上がらせることになる。

そしてさらに『松江風景』の連作の集合という形式は、このように浮かび上がった各場所のありようを点として、それらの点が星座を描くようにして、松江という土地の全容を表現することになる。前作と比較するならば、『西湖風景』が湖という唯一の存在を中心にして、その中心をめぐるシリーズとして編まれたことと対照的であると言える。『松江風景』では、5つの場所における知覚の結晶が編まれることにより、松江という土地の全容を描き出すのだ。すなわち福原が知覚した松江の「風土」たる〈現在＝過去の現前〉を、一つの世界像として表現することになるのである。

### 3 〈在り続ける物〉

これまでの考察から、『松江風景』には、現在の光景に過去を眼差す〈現在＝過去の現前〉と言える主題が見出され、さらに形式の面では連作の集合という試みが存在することが確認された。この連作の集合により、松江という土地の「風土」は表現されることになる。これを踏まえて、以下では5つの連作の中から、特に〈現在＝過去の現前〉という主題を明確に見て取れる連作3編（《有澤山荘》、《市内》、《ヘルン旧居》）の各数枚を取り上げる。これらの写真作品を分析することによって、〈撮影行為〉における知覚の探究が、『松江風景』の主題たる〈現在＝過去の現前〉として結実したことを論じていく。

最初に見る連作は、《有澤山荘》[図22～図27]である。松江市内の北部に位置するこの山荘は、1792年に当時の藩主松平治郷（1751-1818）の指示で建築された。第1の連作は、この山荘を主たる被写体とする。福原は「出雲の松江」と題した随筆で、この山荘について、「一見して不思議に思うのは、この茶室が世のつねのそれとは趣の異なっていることである」<sup>55</sup>と形容しているが、これは旅行の最中で立ち寄ったこの場所に、現実とは異なる印象を覚えたとの意味である。この記述からは、《有澤山荘》という連作が、〈現在＝過去の現前〉を主題とする『松江風景』の導入として置かれたことが推察される。

---

<sup>55</sup> 福原、1937a、p.14。

はじめに《有澤山荘：1》を見る。山荘の門を中心に低い位置から写した1枚である。門は奥に続く空間を想像させる被写体であり、《有澤山荘：1》は、《有澤山荘》および『松江風景』全体へ誘い込む役割を果たしている。この《有澤山荘：1》には、どのような特質が見られるだろうか。中心の門にのみ焦点が合っている点から、まずは彼の〈撮影行為〉の基本である〈焦点の差異化〉が確認できる。ここには初期から一貫して探究されてきた〈撮影行為〉の特徴が明確に見て取れる。

同時に、《有澤山荘：1》において注目すべきは写真の質感である。《有澤山荘：1》の質感は、従来の作品に特徴的であった光から影までの豊かな変化の調子とは異なり、また前作『西湖風景』の特徴であった水分を湛えた空気に起因する調子とも異なる。光は均質に行き渡り空間全体を照らしているようだが、光源と影の方向が明確に把握できないこともあり、一見して物寂しい光景と見える。このような《有澤山荘：1》の質感および画面から感じられる雰囲気は、概ね『松江風景』全体の基調となっている。『松江風景』の写真群から読み取れる光景は、以前の作品と比較して、いずれも冷たく乾いているように見える。それにより映し出される被写体は、その存在において光と影の対照を目立たせることなく、質素な佇まいとなる。同時に、『西湖風景』で〈存在の相互浸透〉を実現した「空気の描写」つまり特徴的だった柔らかい質感の表現は見られないために、被写体はごく明瞭に描写されているとも言える。

以上の特徴は、当然ながら松江という土地の季候や、福原が撮影をした状況の偶然にもよる。だが前作『西湖風景』が実現した〈存在の相互浸透〉と比較して明らかに異なる、『松江風景』の写真群に共通する質感の次元での特質には注意すべきであろう。

『松江風景』の写真群では被写体は質素な佇まいでありながら明瞭に描写され、1枚の画面の中で被写体と空気が溶け合うような表現は見られない。この明瞭な描写により、写真同士にも統一感は生じず、1枚の写真はあくまでも一つのイメージとして表れる。言い換えれば断片であり続けるのだ。このような性質は、福原が連句の考察で見出した「不即不離」の法則の基盤つまり「一句の特異性」を実現する上で求められたのではないか。つまり『松江風景』の写真の質感は、連作の集合という形式を実現する観点に照らしても、相応しい表現と考えられる。

以上の点を踏まえて、次に《有澤山荘：2》を見てみよう。福原は山荘の外壁を中心に焦点を合わせながら、左奥にはこの庭に存在する事物（箒、籠、敷石、灯籠）を写し取っている。ごく微かな光が左方向から差しており、焦点が合っていない事物にも確かな物質感を感じ取ることができる。続けて《有澤山荘：3》を見よう。中心に写されて焦点が合っているのは庭の掃除具である。背景の生垣の面は光を受けて、葉の角



度により複雑な反射を見せている。手前から奥へ向かうにつれて徐々に輪郭を失う様には、〈焦点の差異化〉による〈撮影行為〉が見て取れ、福原の写真作品の典型とも言える。被写体である掃除具の佇まいを見る。一見した限りでは、何も特別な作意なく写されたように思える写真である。だが、中心に被写体が据えられ、焦点が限定されていることから、彼が目の前に存在する被写体を確と見つめた、その知覚の痕跡が刻まれた1枚と見ることができる。

《有澤山荘：3》から読み取れるのは、福原が〈撮影行為〉において、被写体となった掃除具を徹底して凝視したことである。この凝視とは、対象を見つめる時間の長さとは関係がない。それは対象を〈深さ〉において知覚することであり、言語的意味を超えた——存在を掴もうとすることである。この凝視に基づく〈撮影行為〉は、この物が存在し、かつて生きた人とともにはたらいた、その時間を現前させようとする。福原はこの山荘を訪れた所見を、「回想」<sup>56</sup>としてすなわち現在に過去の時間を見ることとして述べている。この「回想」は、現実とは別のありようを思い浮かべる意味での「空想」ではない。目の前に確かに存在している物を、その物が在り続けてきた事実即して知覚することである。彼はこの山荘が茶室として生きられた時を見ようとした。本節1項において想定された『松江風景』の主題たる〈現在＝過去の現前〉とは、以上のような知覚の営為によって掴み出された写真表現なのだ。こうして第1の連作は、「世のつねのそれとは趣の異なっている」空間の気配を保持しつつ、周囲の土地を写した《有澤山荘：5》、《有澤山荘：6》によって、次なる土地への移動を想像させつつ閉じられる。

次に連作《市内》[図28～図33]を見よう。6枚の写真群には松江の中心市街の各地点が映し出される。川面と橋が繰り返す画面に現れることで、川を特徴とした町を移動する者の視点を感じさせる連作である。注目されるのは、この連作に人物が現れない点である。唯一《市内：2》の遠景に松江大橋と思しき橋を歩く人の姿が確認できることを除いて、《市内》の6枚には一切の人物が写されていない。この人物が写されないという特徴は『松江風景』のすべての写真に共通するものであり、既に見た《有澤山荘》の6枚も同様である。だが、特に人びとの往来があり得る市街地を対象とした《市内》において、画面から人物の存在を排するという意図は明らかである。

一般的に公共空間を写した写真に表れる人の姿は、その装いや姿態が生み出す雰囲気

---

<sup>56</sup> 「回想」については以下の記述を参照。「そぞろ歩きの公が此道程と山道四五丁の軽い疲れに汗ばんだ身体を、先づ浴みに快くなり、渴いたのどに一服の茶を賞味せられたことだろうこのような回想を恣いままにしていると、不風流な自分にも公の清閑な日常に言い知れぬ雅趣を偲ばれるのであった [強調点：引用者]」（福原、1937a、p.14）。

気によって、その場所に息づく現在の生活を映し出す。たとえば前作『西湖風景』であれば、まさしく西湖という土地に生きる人の姿が写し取られることによって、湖畔に流れ続ける人びとの生活が感じられた。人の姿を含む写真群が編まれることで、『西湖風景』の〈人文-自然の交錯〉という主題は表現されたと言える。これに対し、『松江風景』での人物が排された画面は、松江という土地の現在の生活を映し出す写真作品にはなり得ない。つまり福原が〈撮影行為〉によって見出すのは、現在の松江の生活ではない。眼差しを向けるのは確かに松江という土地の各所だが、その眼差しは現在を捉えながらも、事物の存在を通して過去の方へと向かうことになる。すなわち『松江風景』における人物の不在は決して偶然ではなく、彼が松江という土地に見出した「風土」たる〈現在＝過去の現前〉を表現するために必要とされたと考えられる。

この点を踏まえて、『市内：4』を見よう。城下町らしい石垣と川面が接する地点を中心とした縦構図の画面が捉えるのは、樹木が建物の外壁に落とす影であり、その建物が映り込む水面である。微かに震え続ける現象に焦点を合わせて、この場所で福原はシャッターを開いた。彼が写し取ったのは、現在の松江の光景にある小さな「美」である。

同時に人の姿を排したこの写真は、現在の光景の記録であることを超えて、写真を見る者に想像を促す。既に見たように、松江市内について福原は、「一律に旧時のままにして、現代機械的文物の浸入をゆるさざる如く殆んど其かげすらない」<sup>57</sup>との印象を述べていた。この言葉と呼応するように、『市内：4』に映し出される石垣や建築、さらに画面奥に見える橋はいずれも古くからこの場所に存在するものであると見受けられる。言い換えれば、この場所に存在し続ける事物である。そして樹木と川面もまたつねに変化を続けながら、この場所に立ち現れ続けている。写真から読み取れるのは、やはりこうした事物の存在自体を掴むが如く凝視とともにある〈撮影行為〉である。

このように『松江風景』における〈撮影行為〉とは、現れる事物の外形を記録することに留まるものではなく、その事物が在り続けてきた事実を写し取ろうとする試みである。言い換えれば、彼は〈撮影行為〉において、眼前の事物を存在し続けるものとして知覚した。ではこの知覚はいかに印画に引き写し得るか。写真は今まさに現前する事象しか写し取ることができない。これは言わば、写真の宿命である。だがそれは同時に、目の前に〈在り続ける物〉が放つ光を刻むことでもある。ある瞬間にその

---

<sup>57</sup> 福原、1935a、p.2。

事物を確かに存在させた光によって、その事物の証を写真という存在として現実の世界に残すことができる。福原は松江の各地で事物の存在を見つめ、それらの事物の存在を通して過去を現に今ここに存在するものとして知覚し、その知覚を印画として引き写すべくシャッターを開いた。彼が『松江風景』の序文および随筆で述べた松江の「風土」たる〈現在＝過去の現前〉の表現は、このような知覚の探究のさらなる深化として果たされたのである。

そして福原は市内に残された（ラフカディオ・）ハーンの旧居を訪れることにより、この〈現在＝過去の現前〉という主題を一層明確に自覚したのだと考えられる。既に随筆の一節に見たように、福原は、この旧居が「一木一石の末に至るまで原形のまま保存されて居る」ことに感銘を受け、「日本に極めて稀なこの営みは以て範とするに足る」とまで述べた。そして第3の連作《ヘルン旧居》[図34～図39]は、まさしくこの住宅を被写体とした6枚である。5つの連作の中心に置かれたこの連作は、写真集『松江風景』の核となる写真群であると言えよう。

福原はハーンの旧居の、特に「庭」に眼差しを向けた。この旧居には屋敷を囲む三方向に庭があり、ハーンは特にこれらの庭を愛したが<sup>58</sup>、門を写した《ヘルン旧居：1》以外の《ヘルン旧居：2》から《ヘルン旧居：6》に映し出されるのは、すべてが庭の光景である。福原はこれらの庭の一角に焦点を合わせて、ごく狭い範囲を画面に収め拡大するように写し取っている。《ヘルン旧居：2》を見よう。庭にある池を写したこの写真は極端なロー・ポジションで撮影されており、一見した限りではスケールが把握できないほどである。画面左手前の庭石と直下の水面に焦点が合っているが、周囲の事物は明確な焦点を結ぶことなく存在を示すのみである。自身の直立した視点に近い位置から撮影された写真が多い彼の作品の中で例外的と見ることもできる。こうした特徴は《ヘルン旧居：3》から《ヘルン旧居：6》までにも共通する。

《ヘルン旧居》を生み出した〈撮影行為〉について詳しく考えよう。庭の片隅を写し取る《ヘルン旧居》の写真群は、これまでに見た連作《有澤山荘》、《市内》と同様に、人物の気配を感じさせることなく、主たる被写体を直裁かつ明瞭に描写することによって、光景の一点への凝視を想起させる。被写体はいずれもハーンが暮らした時間を留める事物である。福原はこうした事物の存在に焦点を合わせて写し取る。かつてその庭の主人であったハーンの眼差しをも追想しながら、しかし福原はただ現在このように存在している事物を見つめて写し取ったのだ。その眼差しは、「一木一石の末

---

<sup>58</sup> ハーンは、この住宅の庭を観察することを通して日本庭園の魅力について思索を深め、「日本の庭にて」と題した随筆に残している。福原が写した池のある庭についてハーンは、「北側にある第二の庭は、私のお気に入りの庭である。[略]そこには青い砂利が敷いてあり、その真ん中に小さな池がある」（ハーン、2000、p.232）と綴っている。

に至るまで原形のまま保存されて居る」と言われたように、事物の存在を通して〈現在＝過去の現前〉を見出すこととなる。繰り返せば、『松江風景』における〈撮影行為〉とは、こうした現に目の前に存在している事物を〈在り続ける物〉として捉えようとする知覚の営為である。

ここまでに検討した『松江風景』の試みをまとめつつ、本節を閉じよう。まず福原の言葉から彼が松江に見出した「風土」＝『松江風景』の主題とは、〈現在＝過去の現前〉と言えるものであることが理解された。そして『松江風景』という写真集には、以前の作品にはなかった連作の集合という形式的な特徴が見られた。この形式によって、一つの知覚の痕跡たる1枚の写真は連ねられ、編まれることによって、松江という土地の「風土」たる〈現在＝過去の現前〉を表現したのである。確認しておけば、この形式は彼が〈写真＝俳句論〉を練り上げる上で手練り寄せた「連句研究」の実践であると見ることができる。福原は俳句における連句を「不即不離」の法則として捉えた。すなわち一句の特異性を維持しながらも、その一句を連ねて編むことで、「生動するもの」へと生成する行為として理解したのである。この法則を写真の編集において試行することで、『松江風景』という厳密な形式による作品は成立したのである。

そして福原が松江の各所で実践する〈撮影行為〉は、眼前の事物を直截に写し取るものである。一見すると質素にさえ思える写真に読み取れるのは、撮影者たる福原の凝視である。徹底した被写体の凝視は、現在の記録であることを超えて、その被写体の存在を掴もうとするものだ。すなわち彼はその被写体＝事物を、過去から今この瞬間まで〈在り続ける物〉として知覚し、その知覚を印画に引き写すことを試みたと考えられる。

この『松江風景』で明らかになった、被写体を〈在り続ける物〉として知覚する志向は、本論文第2章第3節および第4節で考察した――福原が初期の制作に対する反省から導き出した――〈主体〉の表現という考えの延長上にあるとも考えられよう<sup>59</sup>。彼は「写真芸術」という理念の下で、一貫して目の前の光景に「光の調子」を知覚し、その知覚を印画に引き写すことを提唱し続けた。この〈撮影行為〉による知覚の探究を掘り進める中で、彼の制作の転換点となったのが、被写体を〈主体〉として捉える思考であった。これは眼前の被写体を自らの存在と同様に、確かな存在として捉えることであり、過去から現在まで〈在り続ける物〉として知覚することであると言える。1923年の時点で示されたこの考えは、中期から後期を通して彼の作品の根底に流

---

<sup>59</sup> 「或る主体に接してはっと胸たれ、意識の働く隙もなくびったり感ずるのは、その時の心境と主体の持つ精神とが全く同じレベルに在るからであろう。その主体を表現して充分満足のゆく作品が得られたとしたら、その時のコムポジションとトーンとは主体の精神を最もよく表わしていたのだと考える事が出来る」(福原、1923c、p.2)。

れるものがあった。そして〈主体〉の表現という考えは、松江という土地に降り立って  
はじめて見出された「風土」としての〈現在＝過去の現前〉と響き合うことで、徹底  
した事物の凝視という知覚の態勢を導き、『松江風景』という作品に結実したと言え  
る。以上の点から、『松江風景』という作品は、彼が一貫して掘り進めてきた〈撮影行  
為〉による知覚の探究の思考と実践が注ぎ込まれた作品と理解できるのである。

#### 第4節 作品分析Ⅴ：『布哇風景』を対象として

##### 1 〈ハワイの光〉

本節では〈風景三部作〉の第3作であり、1937年に発表された写真集『布哇風景』の  
分析を行っていく。『布哇風景』は福原が生前に出版した最後の写真集であり<sup>60</sup>、この  
意味でも注目に値する作品である。前節までの考察と同様に、議論に入る前に作品成  
立の過程に触れておこう。『布哇風景』に収録された写真は、『西湖風景』、『松江風  
景』と同様に事業の合間の旅行で集中的に撮影され、のちに1冊の写真集として編まれ  
た<sup>61</sup>。写真集の装丁に関しても前2作が踏襲されており、この『布哇風景』が紛れもな  
く『西湖風景』と『松江風景』に連なる作品集であることを示している。

だが『布哇風景』に収録された写真群は、『西湖風景』、『松江風景』とは明らかに異  
なる雰囲気や趣を湛えている。題名通りハワイ各所の光景を写した写真であるに違いない  
が、彼の作品の特徴であった、柔らかい中間色を基調とした繊細な描写はない。『西湖  
風景』と『松江風景』にも異なる質感が見て取れることは前節で論じた通りだが、『布  
哇風景』の写真群の特質は、『西湖風景』、『松江風景』を含む以前の作品とは明確に異  
なる印象を与える。以下ではまず、この点を指摘しながら作品の概略を掴んでおこ  
う。

『布哇風景』の写真群の特質は二つの点に集約される。一つは〈色彩およびコント  
ラストの不調和〉である。『布哇風景』では暗く鈍い色が目立ち、強い黒から白までの  
幅の広いコントラストが画面を印象づける。もう一つは〈映像の不鮮明〉である。こ  
の不鮮明は、撮影の段階に起因すると考えられる。複数の写真で明確に焦点が定まら

---

<sup>60</sup> 序論で示した通り、『巴里とセイヌ』、『光と其諧調』、『西湖風景』、『松江風景』、『布哇風景』の5冊が、生前に福原が自身の名で発表した写真集のすべてである。

<sup>61</sup> ただし、『布哇風景』に関して、撮影旅行から写真集の出版までに約1年が経過している点は注目される。『西湖風景』、『松江風景』の準備期間が半年以内である点と比較すれば、『布哇風景』発表までの福原の熟慮が窺える。

ず、また対象の動きが「ぶれ」として定着された写真もある。こうした特質は以前の作品は見られず、落ち着いた調子で統一されていた『松江風景』までの作風と断絶した印象を与える。彼が残した最後の写真集『布哇風景』は、彼の作品歴の中で確かに異質と言えるのだ<sup>62</sup>。

こうした異質さによるのか、従来の研究で『布哇風景』への言及は少なく、言及される際にも、やはり以前の作品からの変貌が指摘される。飯沢（1997a）は、福原がこの時期に白内障を患っていた事実との関連性を示唆し、「南国の強烈な光に照らし出された風景にもかかわらず、この最後の写真集にはどこか孤独感、不安感が滲み出ている」と評する<sup>63</sup>。『布哇風景』の変貌は、彼の内面の問題および病の内に理解されたのだ。福原の白内障の症状と写真作品の変貌の関係に関しては伝記でも語られており<sup>64</sup>、また多くの論者もこうした言説に基づき、この最後の写真集を論じてきた。

このように『布哇風景』は一部の例外を除き<sup>65</sup>、『巴里とセイヌ』での華々しい幕開け、『光と其諧調』での自身の理念の実現、そして『西湖風景』、『松江風景』での堂々たる表現とは、異なる評価を与えられてきた。それは時に彼自身の衰えと重ねられ、また突然の変貌は謎として残されてきた。つまり『布哇風景』は一貫した「写真芸術」の営為の例外に位置づけられ<sup>66</sup>、彼自身の意図に即した形で考察されることはなかったのである。

ところが、福原自身の『布哇風景』に関する発言を読めば、必ずしも上述した言説とは合致しない。端的に言えば、彼は複数の場面で『布哇風景』の積極的な意図を語っている。以下本節では、まず福原の発言を読むことから『布哇風景』の狙いを浮かび上がらせ、この作品が、確かに彼の〈撮影行為〉における知覚の探究の延長上にあ

---

<sup>62</sup> 伝記的事実が示す『布哇風景』成立の特別な事情にも触れておく。『日本写真会報』（1936年4月号）掲載の井深（1936）は、福原の側近がハワイから帰国した際の出来事を記している。これによれば、ハワイで撮影した未現像のフィルムは税関で押収されかけ、交渉の結果「東京のコダックで現像してもらう事になって解決した」（井深、1936、p.11）。当時福原の写真作品の現像およびプリントは、資生堂写真部が担っており、ハワイで撮影したフィルムが通常とは異なる現像処理をされたことが理解される。最終的に作品として発表する判断は福原自身が下したにしろ、『布哇風景』を制作する工程には、福原のコントロールの及ばない段階が存在したことが想定される。

<sup>63</sup> 飯沢、1997a、p.4。

<sup>64</sup> 「この旅行での撮影は、残念ながら、成功とはいえなかった [略] 信三の体質が、この強烈な光線に耐え得なかったのだろう。そのうえ、信三は、目が悪くなっていた。それがハワイでの作品のなかに、はっきりと示された」（矢部、1970、p.221）。

<sup>65</sup> こうした『布哇風景』に対する評価の例外として、大廣による以下の評価は本論文の考察に示唆を与える。「[略] 『布哇風景』においては、流れゆく一瞬の風が捕らえられている。その速度感、台頭する新興写真の影響を感じさせ、かつ非常に優れたものではないだろうか。[略] ここで「光と其諧調」は様相を変化させる。光と影の濃淡は姿を消して、強烈な光ゆえ、影もまた激しく濃いのである。[略] それはわれわれの想像の外に存在する超・自然としての熱帯風景なのである」（大廣、2003、pp.190-191）。

<sup>66</sup> 光田（1994）では、「[略] 福原の写真家としての様式の振幅は、大きいとはいえない。パリ滞在中の仕事から、『松江風景』まで、徐々に日本の情緒を深めながらも、そこには一貫した福原流のスタイルというものがあって、ゆるぎのないのである」（光田、1994、p.26）と論じられている。ここで『布哇風景』への言及はない。だがこの言及されないという点には、『布哇風景』が福原のスタイルにおける例外であるという解釈が読み取れる。

ることを明らかにする。その上で、先述した『布哇風景』の特質（＝〈色彩およびコントラストの不調和〉と〈映像の不鮮明〉）を参照点としながら分析を行い、彼がいかなる〈撮影行為〉を実践したのかを議論していくこととする。

では福原自身は『布哇風景』について何を述べたのか。写真集『布哇風景』には、前作『松江風景』と同様に英文の序文が掲載されている。まずはこれを読もう。

太陽の子の子孫が住んでいたとされるハワイ諸島は、まさに夏と太陽の楽園で、北緯20度前後に位置し、その光景や事物には強い光と鮮やかな色が象徴されていることがわかった。絵画のように多色で立ち現れ、写真ではフルトーンの美しさと強さ、明るさの美しさだけが見えている。

本当に踊るような光、しなやかに滑らかな光、生き生きとした光がそこにある。その光景は時に不快に感じるほど重い。しかし、影の光景を冷静に見ると、暗いところでも全容が構成的にわかる。

ハワイの色とりどりの光景は、写真の性能では再現しきれないが、このような生きた光を目の当たりにできたことは、私にとって大きな喜びだった。もちろん、私の写真はハワイを正しく表現しているわけではなく、ただ楽しい光の中で楽しんで撮ったものである（福原、1937b）。

序文にはハワイを訪れた際の印象が率直に表現されており、ハワイの光景に魅了されたことが窺える。注目されるのは、「踊るような光」、「滑らかな光」、「生き生きとした光」といった表現で繰り返される「光」に対する言及である。前節までに〈写真＝俳句論〉の形成と、その実践としての『西湖風景』と『松江風景』を通じて見たように、福原の後期の制作とは、訪れた土地に見出した「風土」を基礎に据えて〈撮影行為〉を実践することであると言える。『布哇風景』における〈撮影行為〉では、何よりも「光」が重視されたことが、この序文から読み取れるのである。この点から、彼がハワイに見出した「風土」＝『布哇風景』の主題は「光」と考えられる。以下では、この「風土」＝主題としての「光」を〈ハワイの光〉と呼ぼう。なお『布哇風景』の英題『The Sunny Hawaii』も、この「風土」としての〈ハワイの光〉の意味から理解できる。前2作からも読み取れるが、〈風景三部作〉の英題は、彼が各地に見出した「風土」の端的な表現であると読み取ることができる<sup>67</sup>。この点から、『布哇風

<sup>67</sup> 本章第2節で分析した『西湖風景』の英題に含まれる「Beautiful」は、彼の述べた西湖の感想における「人文と自然との美しい交錯」つまり『西湖風景』の主題と捉えた〈人文-自然の交錯〉と関わるものであり、また第3節で分析した『松江風景』の英題に含まれる「Old Town」とは、松江の各地で現在の光景それ自体を過去からの持続とし

景』の英題に含まれる「Sunny」の語もまた、福原が見出した〈ハワイの光〉すなわちハワイを特徴づける強烈な太陽光を意味すると理解されるのだ。

では彼は〈ハワイの光〉を、いかに受け取ったのか。ここで確認しておけば、「光」とは、彼が掲げた「写真芸術」にとって最も重要な制作の根源的要素であり、同時に写真論の核となる概念である。活動の初期から一貫して、写真の原理に即して「写真にとって光は生命である」と主張した福原は、自身の〈撮影行為〉を述べる際にはいつでも対象たる「自然」の「光の調子」を知覚すべきであると訴えた。本論文がたびたび論じてきたように、この主張を端的に表す語が「光と其諧調」である。このように一貫して「光」を中心に据えてきた彼にとって〈ハワイの光〉とはいかなるものか。帰還後に新聞記事に残した発言から、〈ハワイの光〉の内実を検討しよう。

ここに御目にかける四点はほんのその一部分で、あるいは影のつぶれている点に難があるように見られる方があるかも知れないが、それはハワイという土地は日本の五倍以上もの明るさを持ち、従って光と影の対照が想像以上に甚だしいからで、しかし僕はハワイ特有なアトモスフィアを記録しようと影のつぶれるのも意に介せず撮って見た、ハワイは佳い、カメラを手にするものにとっても全くの別天地である（福原、1936e）。

当該記事には『布哇風景』に収録される4作品が掲載され、発言は解説の意味がある。まず「ハワイは佳い、カメラを手にするものにとっても全くの別天地」と述べている点から、福原がハワイでの撮影に充実を感じていたことが確認される。同記事では「ハワイ行は全く期待を遥かに越えた大きな収穫」とも述べており<sup>68</sup>、本節冒頭で見た従来の論評とは異なる様子が窺える。そして何よりも、ハワイの撮影が彼の掲げる「写真芸術」に適う制作と考えられたことが確かめられる。

発言中の「アトモスフィア」の語に注意しよう。初期から一貫して〈撮影行為〉における「アトモスフィーヤ（＝空気）の描写」が求められたことは、主に第2章第2節4項で検討した通りである。さらに「空気の描写」が後期の制作においても重要とされたことは、本章第2節での『西湖風景』の分析から窺えた。翻って、引用した記事で「ハワイ特有なアトモスフィアを記録しよう」と[略]撮って見た」と述べられた事実からは、『布哇風景』の写真群を生み出した〈撮影行為〉でも「空気の描写」が企図さ

---

て見る知覚、つまり〈現在＝過去の現前〉と関わるものであると読み取ることができる。

<sup>68</sup> 福原、1936e。



れたことが理解できる。つまり『布哇風景』の写真群は、一見した限りでは、以前からの変貌を感じるが、実際にはこれまでの作品と同様に「空気の描写」に基づく〈撮影行為〉によって写し取られた成果なのであり、この点からも『布哇風景』は、明確に〈撮影行為〉による知覚の探究の延長上にある作品と言えるのである。

そして彼は、「日本の五倍以上もの明るさを持ち」、「光と影の対照が想像以上に甚だしい」と述べている。これが序文で述べられた〈ハワイの光〉を説明するものであることは明らかである。この言葉の「五倍以上」、「想像以上」といった表現から読み取れるのは、一貫して自らの「写真芸術」の中心に「光」を据えてきた福原にとって、〈ハワイの光〉が、自らの理解を超え出るものであったという事実である。序文でも「時に不快に感じるほど重い」と述べていた通り、彼にとって〈ハワイの光〉は、単純に美や快として感受され得ない異質なものとして現れたことが分かる。

だが同時に、既に写真集の序文で見たように、自らの理解を超え出る「光」であるにも関わらず、彼はこの〈ハワイの光〉を制作の中心としたのだ。引用した記事の一節では、「影のつぶれるのも意に介せず撮って見た」とまで述べており、この制作が自らの「写真芸術」の挑戦であったことが窺える。以上の事実を総合すれば、この〈ハワイの光〉が、福原の持つ「光」に対する理解を拡張する契機であり、この拡張への挑戦が『布哇風景』における〈撮影行為〉であると考えられる。

ここまでの考察を一旦まとめよう。『布哇風景』という作品は、一見する限りでは『松江風景』までの作風と大きく異なる印象を与える作品であることは間違いない。だが、福原の言葉からは、『布哇風景』における〈撮影行為〉もまた、従来の制作と同様に「空気の表現」に基づいて実践されたことが理解された。つまり一貫した〈撮影行為〉による知覚の探究の内にある作品なのである。同時に、彼はハワイの地に降り立ち自らの理解を超え出るほどの強烈な「光」すなわち〈ハワイの光〉を受け取り、これを「風土」として捉えることによって、「写真芸術」として実現しようとしたのだ。自らの制作の根源たる「光」を主題に据えた点、さらには自らの「光」に対する理解を拡張せんとした点で、極めて挑戦的な制作である事実が浮かび上がるのだ。

## 2 「破調」の表現

以上の『布哇風景』の意図を確かめるべく、『日本写真会会報』（1936年6月号）の「巻頭言」を読んでみよう。この文章は直前に開催された第12回日本写真会展へのコ

メントの形を取っており、冒頭で会の成功を讃え、「我等の眼に映る諸君の作品は、  
[略] 内容的にはよく個性の表れもあり、殊に又、技術的には他人の追従を許さない  
ほどの優秀な技巧を発揮されている」と述べている。だがその上で、「会場全体の空気  
が少々単純なと言う感じから脱する事の出来なかったのも事実である」とも指摘する<sup>69</sup>。  
ここで福原は、会員たちの作品が画一であることに苦言を呈しているのだ。で  
は、この画一化はいかに乗り越えられるべきか。「巻頭言」の文末で彼は次のように述  
べる。

光の変化は一刻も止るときはない、と同じく自然は少しも停ってはいない、従  
て我々の感覚も終始動いてやまないであろう。だから徒らに材題の古い自然観  
や、在り来りの形式を頼らないで、もっともっと広く自分の周囲を見回し、自己  
の生活に即しなければ、我々の仕事は単調になって、見る人に感銘を与えること  
が尠くなるであろうし、又我々の仕事に進歩がなくなるであろう。

自然を眺め、光のリズムを見出し、恐ることなく、躊躇することなく、どしど  
し新しい方面を開拓して欲しい（福原、1936b、p.2）。

写真作品を磨くべく、「光（の変化）」とそれを齎す「自然」を重視する点は、従来  
の基本的な姿勢と通じるものである。だがこの一節で注目すべきは、画一化の要因と  
して「材題の古い自然観」、「在り来りの形式」、「単調」を批判し、「新しい方面」の  
「開拓」を主張した点である。この主張は、活動の後期に至ってもなお「題材」や  
「形式」の面で、福原が新たな挑戦を求めた形跡と言える。その上でさらに、この主  
張が『布哇風景』を準備していた時期に為された点を考慮すれば、「光のリズムを見出  
し」、「恐ることなく、躊躇することなく」、「新しい方面を開拓」することとは、『布哇  
風景』の目指す方向と重なるものであり、この主張の背景には、自身が取り組んでい  
た制作が関わる事が窺える。次項で詳しくみるが、この一節の「光のリズムを見出  
し」との表現は、まさしく『布哇風景』の〈撮影行為〉の中心的な課題と合致するも  
のだ。

では、『布哇風景』での「新しい方面」の「開拓」は、〈ハワイの光〉と遭遇するこ  
とで突如構想されたのか。前項で考察した通り、確かに〈ハワイの光〉は福原にとっ  
て「想像以上」に強烈なものであり、この意味では〈ハワイの光〉なくして彼の「新

---

<sup>69</sup> 本段落引用箇所はすべて、福原、1936b、p.1による。

しい方面」の「開拓」は実現しなかったと言える。しかしここで一旦中期の仕事に立ち戻り、写真論の主張を紐解くことから明らかになるのは、1920年代後半の写真論には既に『布哇風景』の試みと通じる考えが胚胎されていた事実である。それは『アサヒカメラ』（1927年4月号）掲載の「誕生近き写真の体系」〔以下「写真の体系」〕において、特に「調子」の問題における「破調」という概念によって論じられていた。以下では福原が述べた「破調」を手掛かりとして、『布哇風景』での「新しい方面」の「開拓」を見定めよう。

調子は写真が表現する気分を支配するに興って力あるものである。調子はととのって居なければならないが、常に必ずしも穏やかでなければならないという事はない。破調の調と言う事も充分有り得るのである。そして破調のものは多くの場合に於て強く、調子のととのったものは弱い。破調は仕方なしに破調になったものは失敗の作でありそうなるべくしてなったものは、非常に人に力強い感じを与える〔強調点：引用者〕（福原、1927a、pp.364-365）。

確認すれば、福原が掲げる「写真芸術」が〈撮影行為〉において、さらには完成した印画においても「調子」なるものを重視したことは、繰り返し論じた通りである。本論文が辿ってきた、〈撮影行為〉における知覚の探究とは、現実の光景に「光の調子」を見出し、その「調子」を印画に実現することを試みる営為と言える。引用した一節の前半でも、福原はまず「調子」の重要性を確認している。「調子は写真が表現する気分を支配する」、「ととのって居なければならない」とは、「調子」が写真作品の価値を決定づけるとの意味であり、「光と其諧調」および「写真芸術」の基本的な主張に一貫するものである。また文脈から、「ととのって」は、続く「穏やか」の意味するところと重なることが読み取れる。ここで彼の作品を振り返ってみるならば、初期の『巴里とセイヌ』と『光と其諧調』を経て、後期の『西湖風景』と『松江風景』に至るまで、概ねすべてが穏やかに整った調子であることが分かる。つまりここに述べられる「調子」に対する考えは、彼自身の作品の基本的姿勢とも一致するものである。

だが、その上で福原は「調子」について、「常に必ずしも穏やかでなければならない」と言う事はない」と述べ、この「調子」なるものの別様を示唆する。それが「破調（の調）」である。この「破調」の語に関しては、「写真の体系」が書かれた1927年という時期も鑑みて、やはり本章第1節で考察した後期の理論的背景である〈写真＝俳句論〉の問題系にあると考えられる。俳句における破調とは、強い印象を求めた結果、

字余りや字足らずといった形で定型が壊れた表現を意味する。翻ってこの一節で「多くの場合に於て強く」と説明される写真の「破調」とは、「穏やか」とは正反対の質を示す。ここで思い描かれている印画は、『布哇風景』で実現されることになる、画面に現れる鈍い黒と強烈なコントラストや「ぶれ」を伴う印画と重なるものであろう。つまり『布哇風景』の特質と見做される〈色彩およびコントラストの不調和〉と〈映像の不鮮明〉は、まさしく「破調」の実現と考えられる。これについては事項で詳しく見ていくことになる。ともあれ彼は1927年の写真論「写真の体系」において、「破調の調と言う事も充分有り得る」と述べることによって、「破調」の概念を確かに「写真芸術」の内に位置づけていたのだ。

さらに後半部分を読もう。注目すべきは、「仕方なしに破調になったものは失敗の作であり」、「そうなるべくしてなったものは、非常に人に力強い感じを与える」との部分である。「そうなるべくしてなった」、「破調」を言い換えれば〈必然的破調〉である。この〈必然的破調〉について福原は、「非常に人に力強い感じを与える」と主張する。つまり自らの「写真芸術」に潜在する制作として、〈必然的破調〉の価値が説かれているのだ。

ではいかに〈必然的破調〉たる写真作品は生み出されるのか。「写真の体系」では、これ以上「破調」について述べられない。だがこれまでの本論文の議論を思い返そう。繰り返し論じた通り、福原の「写真芸術」は自身の〈撮影行為〉における知覚を基点とする。それ以前の「芸術写真」における「技巧」つまり絵画表現に依拠する制作を批判的に乗り越え、対象たる「自然」との合一を求め、外界に「光の調子」を知覚することに彼の芸術は賭けられた。この「写真芸術」に〈必然的破調〉があり得るならば、それは撮影者が技巧によって「破調」を作り出すのでなく、「自然」の光を知覚することが、そのまま印画の「破調」となる〈撮影行為〉を為すことを意味すると考えられる。以上の考察から、彼の述べる〈必然的破調〉は、現実の光景を技術的操作によって誇張し写真の画面に鈍い色味や強いコントラストを作り出す表現ではなく、撮影者の知覚を揺るがすほどの「強烈な光」を受けとめ、その知覚を印画に引き写すことを目指す営為であることが導かれる<sup>70</sup>。そして福原がハワイで見出したのはこの「強烈な光」だった。つまり〈ハワイの光〉を「写真芸術」の主題として見出す源流は、この〈必然的破調〉に潜在していたのである。

なお引用した「写真の体系」が書かれた前後を含め、彼が〈必然的破調〉を詳しく

---

<sup>70</sup> 本論文第1章第3節2項での、「写真芸術」の原理を見定めるべく考察において引用した、「新使命4」の「自然から美感を直観するのが第一義で、表現が第二義である」（福原、1922f, p.14）を思い出されたい。

論じた形跡はない。そして同様に、『松江風景』以前の制作で、明確な形で〈必然的破調〉を実現したと見做せる作品を発表することもなかった。つまりこの写真論が書かれた1927年の段階で、〈必然的破調〉はあくまでも理論上の概念であり、さらにその後の制作においても実践されることはなかったのだ。こうして彼の写真論に潜在していた〈必然的破調〉の概念を『布哇風景』の試みに照らせば、彼がハワイで実践した〈撮影行為〉こそが、まさしく中期の写真論で提起された〈必然的破調〉としての「写真芸術」の実現であった事実が浮かび上がる。

ここで再び『布哇風景』を準備していた時期の彼の発言に立ち返ろう。以下の『日本写真会会報』（1936年8月号）の「巻頭言」での主張は、〈必然的破調〉の考えを掴む上での示唆を与える。

自然に対し自分の方から強<sup>て</sup>働きかけることが必ずしも作意とは言えない。むしろ自然から働きかけられ、自分はその感銘を受けた場合に、はじめて感じは自然に徹しているし、従って出来た作品は、よく自然のローカルカラーを掴んでいるものである（福原、1936c、p.2）。

この一節には福原の〈撮影行為〉が何たるかが端的に示されており、同時に〈必然的破調〉と通底する考えが読み取れる。彼の〈撮影行為〉とは、「自分の方から」、「働きかける」のではなく、つねに「自然から働きかけられ」ることからはじまる。すなわち「自然」を感受することを絶対的の基点とした上で、その「自然」の一点を知覚し印画に引き写す営為なのである。そして福原が1927年の時点で構想した〈必然的破調〉も同様である。繰り返し確認すれば、彼にとって「破調」とは、自身の許容を超える強烈な「自然」の「光」を知覚することで——そうした知覚を印画に引き写すべく〈撮影行為〉を実践することで——写真作品に結実するものである。このように従来から一貫する〈撮影行為〉による知覚の探究の延長上において、これまで潜在していた〈必然的破調〉が実現された作品が『布哇風景』だと考えられるのである。

### 3 身体と光の合一

前項までの考察によって、『布哇風景』という作品の位置づけが明らかにされた。その上で検討すべきは、いかなる〈撮影行為〉が『布哇風景』の〈必然的破調〉たる印

画を実現したのかとの問題である。以下ではまず写真集『布哇風景』の形式的特徴を確認する。その上で、既に示した『布哇風景』の写真群の特質（＝〈色彩およびコントラストの不調和〉と〈映像の不鮮明〉）が明確に見て取れる作品を取り上げて、それらを生み出した〈撮影行為〉がいかなる実践であったのかを検討していく。

『布哇風景』には、《オアフ嶋》と題された9枚の写真と、《ハワイ嶋》と題された15枚の写真が収録されており、2つの連作と理解できる〔以下《オアフ嶋：1》～《オアフ嶋：9》、《ハワイ嶋：1》～《ハワイ嶋：15》〕。撮影地を題名とした連作で区切られている点は、前作『松江風景』と同様だが、『布哇風景』の連作は『松江風景』の5編×6枚という厳密な形式とは異なる。《オアフ嶋》の9枚と《ハワイ嶋》の15枚という構成は、前節で考察した〈写真＝俳句論〉に根を持つ連作として見れば不均衡であり、『松江風景』と同様の連作の観点からの考察はできない。以下では分析の対象を明確にするために、『布哇風景』の2つの連作の傾向を概観し、特に両者の差異に着目する。

まず《オアフ嶋》の9枚は、主として生活圏が写されている。詳しい撮影場所は明らかにされないものの、画面にはハワイに特徴的な建築、街路樹、集う人びとの様子が映し出される。こうした被写体の選択は、〈自然-人文の交錯〉を主題とした『西湖風景』とも通じるものだ。ハワイという土地に固有の生活が、〈ハワイの光〉すなわち強い光と影の対照として掴まれ、写し取られた点に連作《オアフ嶋》の特徴があると言える。

だが、彼が見出した〈ハワイの光〉がより強く、かつ直接に印画に刻まれているのは、続く《ハワイ嶋》の15枚の写真群であると考えられる。この写真群には人の姿が見られず、主として写されているのは南国の植物である。とりわけ《ハワイ嶋：2》から《ハワイ嶋：7》までの6枚は、人の生活を感じさせる要素は一切なく、すべて植物を被写体として縦構図で――肖像の如く――写されている。植物の姿は鈍い黒と強烈なコントラストで画面に現れており、幻想的な雰囲気さえ漂う。この連作《ハワイ嶋》において、〈ハワイの光〉の強烈さは一層深まるように感じられるのだ。以下本項では、この連作《ハワイ嶋》から数枚を取り上げて、既に指摘した作品群の特質（＝〈色彩およびコントラストの不調和〉と〈映像の不鮮明〉）を導きとして分析を行い、福原がいかなる〈撮影行為〉を実践したのかを浮かび上がらせる。

《ハワイ嶋：3》〔図40〕を見よう。この写真は『松江風景』以前の作風に照らし、特に異質と感じられる1枚である。画面に映し出されるのは南国に特徴的な植物の姿である。上部の椰子の葉と思しき植物の鋭い輪郭線は、画面の強烈なコントラスト

に直結している。葉は画面上で黒くつぶれてシルエットと化しており、一切の質感が感じられないのだ。これまでの制作で、写真の画面に黒から白までの滑らかな「調子」を求め、現実の光景の内に「光の調子」を知覚することを提唱した福原にとって異例の1枚であり、まさしく「破調」が実現されている作品と見ることができる。

《ハワイ嶋：3》における〈撮影行為〉では、当然ながら強烈な太陽光すなわち〈ハワイの光〉が大きく影響をしていると考えられる。この写真の特質である〈色彩およびコントラストの不調和〉すなわち植物の葉がシルエットと化している描写からは、この撮影が逆光に近い条件で為されたことが分かる。つまり福原は自らが光を浴びるような状況で、カメラを構えてシャッターを開いたことが窺える。これは『松江風景』以前の写真作品からは想定されなかった撮影である。このような全身での「光」の感受とも言える〈撮影行為〉が実践されることで、〈ハワイの光〉は写真作品として実現したのだ。

そして《ハワイ嶋：3》には『布哇風景』のもう一つの特徴が見られる。それは〈映像の不鮮明〉すなわち撮影時に、レンズの前の対象物を明瞭に記録していないことである。『布哇風景』の写真群における〈映像の不鮮明〉は、言い換えれば「動きの痕跡」——撮影時の動きが「ぶれ」として定着されていること——である。さらにこの「動きの痕跡」に関して、厳密には二つの可能性（「被写体の動き」と「撮影者＝カメラの動き」）があり得る。《ハワイ嶋：3》ではどうか。まず「被写体の動き」については、絶えず吹き付ける風がこの植物を揺らせたことが推察される。また「撮影者＝カメラの動き」についても、画面下方の地面の肌理が鮮明に描写されておらず輪郭を失っている点から、僅かに動いていた可能性が想定される。つまり《ハワイ嶋：3》には、被写体と撮影者の両者の「動きの痕跡」が刻まれていると考えられる。同様の特徴は、《ハワイ嶋：7》[図41]にも見られる。樹木を見上げるように撮影したこの写真でも、風によって揺れていたことで「ぶれ」が生じたと考えられる樹木の葉のみならず、幹も完全に鮮明に描写されているとは言い難い。つまり撮影者＝カメラも（僅かにであれ）動いていたことが想定されるのだ。こうした撮影の条件によって、写真作品に「動きの痕跡」が刻まれたのである。

以上の《ハワイ嶋：3》、《ハワイ嶋：7》に確認できる「動きの痕跡」は、連作《ハワイ嶋》のすべての写真に当てはまる特質ではない。だが『松江風景』までの作品では殆ど見られなかった特質であることは確かである<sup>71</sup>。以前の〈撮影行為〉では、撮

<sup>71</sup> 既に第2章で分析の対象とした『巴里とセイヌ』の《公園の花：19》や『光と其諧調』に収録されたの一部の写真作品には「動きの痕跡」が確認できるが、『布哇風景』のように複数に及んで見られることはなく、彼の作品歴では例外と考えられる。

影者＝カメラが完全に静止することで、対象たる「自然」の「光の調子」がその繊細な現象として掴み取られていた。しかし『布哇風景』における〈撮影行為〉では、撮影者たる福原の身体には動きが生じているのである。そしてこれまでの考察から、この結果として印画に定着された「動きの痕跡」が、『布哇風景』における〈必然的破調〉の主たる要因であることが分かる。

では『布哇風景』の写真群に刻まれた〈必然的破調〉としての「動きの痕跡」は、〈撮影行為〉による知覚の探究の視座から、いかに捉えられるか。ここでは前項での〈必然的破調〉の議論を思い出そう。彼の主張に照らせば、〈必然的破調〉とは、撮影者自らが「働きかけること」によって実現するものではない。撮影の状況に即して具体的に言えば、印画に「ぶれ」の効果を予期してカメラを故意に揺らせることで、「動きの痕跡」を印画に定着することは〈必然的破調〉ではないのである。前項で引用した彼の言葉に立ち返れば、「自然から働きかけられ」、「感銘を受けた」結果として、〈必然的破調〉は実現されるのだ。つまり『布哇風景』に刻まれた「動きの痕跡」すなわち、「写真芸術」における〈必然的破調〉は「自然」によって齎されると考えられる。

ではこの「自然」とは何か。『布哇風景』における〈撮影行為〉で、福原に「働きかけ」る「自然」とは、何よりも「風土」としての〈ハワイの光〉である。写真作品の分析を通じて確認したように、彼はそれ以前の撮影のように、光から影までの滑らかな変化を繊細な「光の調子」として知覚し印画に引き写すことをしない。むしろ福原は彼自身の身体を、強烈に射し流動するが如き「光」の中に置き、全身でその「光」を浴び溶け合うようにして〈撮影行為〉を為す。彼の言葉で「日本の五倍以上もの明るさを持ち」、「光と影の対照が想像以上に甚だしい」とも言われたその〈ハワイの光〉は、当然のことながら直視することができない。もしも直視すれば視覚は失調する。だが、福原は自らの視覚を保持できる限界まで進み、その条件でいかなる写真が得られるかを試行したのである。「写真芸術」における〈必然的破調〉としての印画とは、こうした極限で獲得されるものなのだ。

本論文がこれまで繰り返し確認してきた通り、「光」こそは「写真芸術」にとって制作の根源であり、「光」は写真の生命であるとの主張を示す理念が「光と其諧調」である。この意味で、福原は活動の初期から一貫して「光」を自身の芸術の中心に置いてきた。しかし、そうであるがゆえに、「光」それ自体が写真作品の主たる対象として据えられたことはなかった。当然のことながら「光」それ自体には焦点を合わせることはできない。「光」はいつも眼前の事物の存在を通して、事物として現象する諧調を通



して知覚されるのである。だが『布哇風景』を実現した〈撮影行為〉において、全身でその「光」を感受し、その光源に眼差しを向けることさえした点から、これらの写真作品は、福原の「光」についての理解の「更新」の軌跡であると考えられる。これは前項で写真論の記述で示されていた「光のリズムを見出し」、「恐ることなく、躊躇することなく」、「新しい方面を開拓」<sup>72</sup>する姿勢とも響き合う実践であると言えよう。彼は一貫した〈撮影行為〉による知覚の探究の先に、自らの知覚の対象として「光」それ自体を据えたのである。

同時に、この「光」と対峙する『布哇風景』での〈撮影行為〉の実践は、彼が執筆を通じて練り上げた写真理論の究極的な実現でもある。福原は、〈写真＝俳句論〉を練り上げる過程で、特に〈人間と「自然」との同化〉を主張し、その先に、「自然を愛し、光を祈るべきである。外に何も無い」<sup>73</sup>と述べた。「祈る」こととは、祈る対象を見つめ、祈る対象との一体を求めるはたらきである。ゆえに、彼が掲げた「写真芸術」という実践および〈撮影行為〉による知覚の探究の到達点とは、身体と光の合一であり、自らの存在を光の運動に生成させることであったと考えられる。

この意味で〈ハワイの光〉は、福原の究極の願いを引き出し実現したと言える。熱を伴う強烈な「光」は彼の知覚を失調しかねない極限まで導いた。存在は知覚を通して光の運動と共振し、「自然」すなわち世界そのものとの一体化にまで通ずる。彼はそのような〈撮影行為〉を、しかし歓びとして実践したに違いない。『布哇風景』の序文で語られた「このような生きた光を目の当たりにできたことは、私にとって大きな喜びだった」とは、そうした歓びの率直な表明と考えられる。福原は一貫して掘り進めてきた〈撮影行為〉による知覚の探究の到達点たる〈風景三部作〉の最後に、『布哇風景』という自らの知覚の極限と歓びを刻んだ作品を置いたのである。

おわりに

本章の議論をまとめよう。本章では、前章までに確認した福原の「写真芸術」という営為および〈撮影行為〉の実践を踏まえた上で、その延長上にある後期の活動に焦点を当てた。後期に発表された3冊の写真集、『西湖風景』、『松江風景』、『布哇風景』を〈風景三部作〉として捉えた上で、この3作品を分析することを通して、一貫して掘

---

<sup>72</sup> 福原、1936b、p.2。

<sup>73</sup> 福原、1926b、p.200。

り進められてきた〈撮影行為〉による知覚の探究が、遂にこれらの作品に結実したことを論じてきた。

第1節では、議論の前提として、福原の後期の制作の理論的背景である、写真と俳句の関係を論じた。従来の研究で俳句への関心および「写真芸術」への導入は、「俳句写真論」の語で、彼の理論の代名詞「光と其諧調」とも通じる理論として説明されてきた。だが、写真が俳句と重ねて考察されることで彼の写真理論がいかに深められたかという問題、さらには後期の写真作品との関係についても、十分に検討されることがなかったと言える。本章が彼の俳句についての考えを、生成しつつある〈写真＝俳句論〉として捉えたのは、こうした問題に光を当て、彼の俳句への関心を一貫した〈撮影行為〉による知覚の探究の下で明らかにするためである。

この〈写真＝俳句論〉の形成を踏まえた上で、第2節以降では〈風景三部作〉の分析を行った。福原は〈写真＝俳句論〉から引き出した概念、「光の勝景」たる作品を実現すべく、自らの知覚によって見出した「風土」を印画に刻む〈撮影行為〉を実践し、この「風土」を軸として写真集を編んだ。本章の議論では、解説文や随筆の言葉から、彼が各地に見出した「風土」を読み取り、これを各作品の「主題」として捉えるとともに、写真作品を分析する上での手掛かりとした。

なお、〈風景三部作〉の各作品において固有の主題が見出される点は、「写真芸術」後期の深化の表れであると考えられる。彼の「写真芸術」の基点には〈撮影行為〉による知覚の探究が一貫してあり、そのために1枚の写真が決定的に重要であるに違いない。1枚の写真とは、まさしく彼の知覚の痕跡であるからだ。この意味で中期以前には、写真群に対して主題が設定されることはなく、むしろ、「光と其諧調」たる写真作品を探究する上では、写真作品を外側から規定する要素は、排されてきたとも考えられる。だが彼は〈風景三部作〉の制作では、1枚の写真＝一つの〈撮影行為〉を基礎としながらも、写真群を独自の方法によって連作へとまとめあげ、知覚の結晶として提示するまでに至ったのだ。

第2節では、『西湖風景』（1931年）を対象とした。彼自身の解説文から、福原が西湖で見出した「風土」＝『西湖風景』の主題は〈人文-自然の交錯〉であると考えられる。彼は中期以前に体得された〈撮影行為〉によって、湖畔の建築、舟、人間を写し取り、さらに西湖の水面の表情を含めて画面に映し出すことによって、この土地に流れている生活のありようすなわち〈人文-自然の交錯〉を表現した。

同時に『西湖風景』に収録された写真は、水分を湛えた空気を写し取ることによって、画面に現れる被写体が溶けて混ざり合うような表現を為した。これは〈存在の相

互浸透〉と言える写真表現であり、彼自身が写真論で述べた「水蒸気が多い」空気によって齎される「理想主義的芸術」の実現であることを論じた。

第3節で考察の対象としたのは、『松江風景』（1935年）である。福原は松江を二度に渡って訪れており、随筆にもこの土地の魅力を書き残している。松江に見出した「風土」＝『松江風景』の主題は、「古都」たる松江が現在の光景に過去を留めていることである。本章ではこの現在と過去を二分しない彼の眼差しを〈現在＝過去の現前〉を捉え、この〈現在＝過去の現前〉がいかに写真作品として表現されたのかを論じた。加えて『松江風景』には、5編×6枚の連作の集合という形式的特徴がある。こうした厳密な形式は、これ以前にも以後にも実践されなかったものである。本章ではこの形式を、〈写真＝俳句論〉における「連句研究」の実践と考えられることを提示した。

福原は松江という土地の各所に身を置き、画面から一切の人物を排して、町の光景や事物を写し取った。特に被写体となる事物の凝視は、『松江風景』に特徴的である。彼は被写体を凝視することを通して、その事物を存在の次元で――すなわち過去から現在まで〈在り続ける物〉として――写し取った。

そして第4節では、彼の最後の写真集『布哇風景』（1937年）を対象とした。福原がハワイに見出した「風土」＝『布哇風景』の主題は、この地域の強烈な「光」それ自体である。本章では、彼を魅了し同時にそれ以前の理解を揺るがしたこの「光」を、〈ハワイの光〉と捉え、彼がいかに〈ハワイの光〉を写し取ったのかを考察した。

「光」は初期から一貫して彼の写真論の中心にあった概念である。だがそうであるがゆえに、「光」それ自体にカメラを向けたことはなかった。『布哇風景』の写真群を生み出した〈撮影行為〉で、福原は被写体たる南国の事物を画面に収めながらも、被写体以上に〈ハワイの光〉に導かれるようにしてカメラを構えてシャッターを開いたのだ。こうした〈撮影行為〉は、中期の写真論に潜在していた〈必然的破調〉すなわち、自らの「写真芸術」が基調とする繊細な「光の調子」の表現を超え出る印画を実現することになった。

このようにして、一貫した〈撮影行為〉による知覚の探究は、〈写真＝俳句論〉を理論的背景として、後期の活動に〈風景三部作〉を生んだ。もしも彼が病に倒れなければ、あるいはもしも大戦に突入していなければ、のちに第4作以降は生まれたのだろうか。それを考察するすべはない。しかしながら、自らの知覚の結晶たる「風土」を基礎として探究された作品群――「空気の描写」が齎す「理想主義的芸術」たる『西湖風景』、〈写真＝俳句論〉の根幹である「連句研究」の実践と事物への凝視に基づく

『松江風景』、「光」という自身の究極の題材を中心にした『布哇風景』――の成立を

見るならば、この〈風景三部作〉がまさしく彼の「写真芸術」の到達点と呼ぶに相応しい仕事であることが理解されるのである。

1 〈撮影行為〉による知覚の探究

本論文は、広くその名を知られる写真家であり、写真理論家でもあった福原信三が掲げた理念＝運動としての「写真芸術」を対象として、彼の〈撮影行為〉を中心に考察を行ってきた。福原が活動した当時において、多くの写真による芸術は、絵画の技法を敷衍した表現を芸術性の根拠としていた。だが福原は、こうした「芸術写真」なる潮流に反旗を翻し、写真を撮影する行為それ自体を芸術創造とする「写真としてのストレートな道」を見出した。これにより彼は〈撮影行為〉における知覚を問い直すことになる。そして彼の〈撮影行為〉による知覚の探究は、写真作品の制作と写真論の執筆という二つの実践により、約四半世紀を通じて掘り進められたのである。以下では、本論文の論旨を振り返りながら、要点をまとめておこう。

序論では、まず本論文の問題の所在を提示した。先行研究では、写真家＝写真理論家としての福原の主張の核は「光と其諧調論」にあると考えられ、彼が実現した繊細な印画の調子を説明する理論であると論じられてきた。確かに「光と其諧調」は彼の「写真芸術」にとって一貫して重要な概念である。だが福原の写真論を読み解くことから理解されたのは、「光と其諧調」なる語は、第一に撮影者の知覚に関わることである。福原はこの語を通して、カメラを向けた被写体を、その被写体自体の意味内容としてではなく、また印画の質を探究する場とするのでもなく、まさしく「光と其諧調」として知覚することを提唱した。そしてその知覚を直接印画に引き写すすべを究めようとしたのだ。つまり彼の探究は、撮影者がいかに世界を眼差すかということであり、撮影者たる自らの知覚とカメラという機械をともにはたらかせ、世界をいかに写し取るかという撮影の問いなのである。この福原の〈撮影行為〉における知覚の問題を軸として、彼の探究の全容を解き明かすことが本論文の目的として設定された。

そして福原の〈撮影行為〉を知覚の問題として論じるためには、映像身体学が基礎に置く〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の関係を問うことが必要とされた。映像身体学というこの思考の領域においては、撮影者たる人間が〈身体による知覚〉を行う一方で、カメラという機械は、身体と同様に外界の光を縮減する点から〈機械による知覚〉を行うと考える。そして〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の様々な結合のあり方が、写真を含む映像芸術の制作を固有の仕方で形づくると考えら

れる<sup>1</sup>。序論では、こうした映像身体学の原理に基づいて、福原の〈撮影行為〉がまさしく彼に独自の〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の結合にあることを示し、この知覚の結合を本論文の議論の基盤として提示した。

序論での問題設定を踏まえて、第1章（第1節～第3節）では、福原が活動初期にはじめて明確な写真論として著した「写真の新使命」を主な分析の対象とすることで、「写真芸術」の理念の形成を論じた。第1節では、彼の来歴を辿りながら、遊学中のパリでの撮影の経験が、その後の「写真芸術」の理念と制作を基礎づけ、また「写真の新使命」の執筆を準備したことを確認した。

第2節では、「写真の新使命」の読解を通じて、〈撮影行為〉の基礎に、撮影を繰り返すことで被写体を「光の調子」として見る、知覚の変容が据えられていることが確認された。本論文ではこの知覚の変容を、撮影者の〈写真的知覚〉の形成と捉えた上で、彼が提唱した「光と其諧調」の主張も、この〈写真的知覚〉に基礎づけられていることを論じた。さらに〈写真的知覚〉の形成を、映像身体学の視座から考察することによって、福原の〈撮影行為〉は、人間本来の〈身体による知覚〉をカメラが行う〈機械による知覚〉の方へ近づけることで、両者の結合を果たす創造行為であることを論証した。

そして〈撮影行為〉の全体像を掴み、「写真芸術」の原理を明らかにするためには、福原が〈撮影行為〉を説明する際に用いた諸概念（「自然」、「主客合一境」、「人格」）の意味を捉える必要がある。第3節では、これらの概念の意味を検討した。こうした概念語の使用により、従来の研究でしばしば福原の写真論は、「主体の態度」、「作法」の問題などに見做されてきた<sup>2</sup>。つまり「写真芸術」に対する理解は限定づけられてきたと言える。だが本節では、前節までの議論に加えて、同時代の哲学からの影響も参照しつつ議論することにより、こうした写真論の諸概念もまた〈撮影行為〉における知覚を問うための語彙であることを解明した。以上の「写真の新使命」の読解によって、「写真芸術」が掘り進める道筋——〈撮影行為〉による知覚の探究——が明確に浮かび上がった。

第2章（第1節～第4節）では、第1章で明らかにされた〈撮影行為〉による知覚の探究が、いかに写真作品として実現されたのかを議論すべく、初期から中期の写真作品

---

<sup>1</sup> 以上の映像身体学における〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉による〈第三の知覚〉については、序論5項および第1章第2節3項で論じた。〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の結合については、前田・江川（2016）を参照。

<sup>2</sup> 先行研究における福原の写真論に対する理解については序論4項で示した。「主体の態度」、「作法」の語は、金子（1987）による。

と写真論を分析した。議論の導きとなるのは、初期と中期の作品の差異である。先行研究では一貫した作風と説明されることもあるが、特に初期から中期に至る福原の制作には重要な転換がある。本章では、この初期から中期への転換を中心として、中期以降に確立される彼の制作の方法を議論した。

第1節では、初期の写真論で提示された「焦点」の問題を検討した。福原は「自然」から感受した「美」を写し取る上で、「自然」を「単純化」して写し取ることを提唱したが、これを実現するのが、撮影時に焦点の距離を限定する操作すなわち〈焦点の差異化〉であり、この操作が生み出す画面の〈シャロー・フォーカス〉の効果である。続く第2節では、まさしく「焦点」が主題となる中期の写真論「焦点という事」の読解を通じて、〈焦点の差異化〉および〈シャロー・フォーカス〉が、彼の〈撮影行為〉における知覚の問題と関わることを確認した。そして第1節の議論も総合し、この〈焦点の差異化〉が、撮影者の知覚を印画に引き写すべく〈撮影行為〉の主たる操作となったことを論じた。

第2節までの議論を踏まえ、〈撮影行為〉における〈焦点の差異化〉を参照点として、第3節では初期の作品（写真集『巴里とセイヌ』、『光と其諧調』）を、第4節では中期の作品（『新』光と其諧調シリーズ）を分析した。まず初期の作品で画面の印象を占めたのは、軟焦点レンズが生み出す〈ソフト・フォーカス〉の効果であった。この初期の段階でも〈焦点の差異化〉は試行されているものの、写真の画面に〈シャロー・フォーカス〉の効果は未だ十分に看取できない。だが中期以降の作品からは〈ソフト・フォーカス〉の効果が消え、画面には鮮明に被写体が映し出される。その結果〈焦点の差異化〉による〈シャロー・フォーカス〉の効果が前景化するのである。本章では、こうした作品における転換の証左が、写真論および解説文に読み取れることを示した。そして以上の第2章の議論を総合して、福原の制作が、画面に「光の調子」を表現すること自体に留まらず、より直接に対象の存在を知覚し、その知覚を印画に引き写す試みへと深められたのだと結論づけた。

この深化の延長上に、活動後期の作品群（『西湖風景』、『松江風景』、『布哇風景』）が生み出される。第3章（第1節～第4節）では、この3冊の写真集を〈風景三部作〉と捉えた上で、この作品群の分析を通して、〈撮影行為〉における知覚の探究のさらなる深化を浮かび上がらせることを課題とした。〈風景三部作〉に共通する特徴は、いずれも彼が訪れた土地の「風土」を表現することが試みられた点である。この「風土」という概念は、福原の風景写真の基礎であり、彼が各土地に見出した知覚の結晶であると言える。

そして「風土」の表現たる〈風景三部作〉を理論的に準備したのは、福原の俳句への関心であった。これは従来の研究で「俳句写真論」と称され、「光と其諧調論」と並んで「写真芸術」の鍵概念と目されていた。これに対し、本章第1節では、〈撮影行為〉による知覚の探究に光を当てる視座から、「写真芸術」が育つ中で、なぜ彼が俳句に芸術表現の規範を求めたのか、その思考の運動を捉えるべく、彼の俳句についての考えを、生成しつつある〈写真＝俳句論〉として捉えた。そしてこの〈写真＝俳句論〉を発生地点に遡り辿り直すことにより、この理論の根底にも「光と其諧調」から一貫する知覚の問題が存在することを明らかにした。

福原はこの〈写真＝俳句論〉を理論的背景として、芭蕉の作句にも影響を受けながら、旅行先の各地で撮影を行い3冊の写真集として発表することになる。本章第2節では『西湖風景』を、第3節では『松江風景』を、第4節では『布哇風景』をそれぞれ対象として、収録された写真作品を各数枚取り上げて分析することによって、これらの3冊の写真集において、彼が各土地に見出した「風土」なるものが、いかに写真作品として結実したのかを考察した。

本章では、彼が残した言葉を論拠として、知覚の結晶たる「風土」を〈風景三部作〉の「主題」として捉えた上で、これを導きに〈風景三部作〉の分析を行った。『西湖風景』では〈人文-自然の交錯〉が、『松江風景』では〈現在＝過去の現前〉が、『布哇風景』では〈ハワイの光〉が、この主題に相当する。だが確認しておけば、彼はあらかじめこうした主題なるものを携えて撮影に挑んだのではない。そうではなく、彼は各土地に降り立ってはじめて見出される事象を導きとして、〈撮影行為〉を実践したのだ。この〈撮影行為〉において、彼が引き出した知覚の結晶が「風土」＝主題である。こうした知覚を基点とした〈撮影行為〉は、〈風景三部作〉に一貫するものである。

同時に〈風景三部作〉を生んだ後期の制作において、各土地の固有の事物を、空気を、光を見つめて、その存在を写し取ろうとする〈撮影行為〉は、中期までに十分に体得された態勢——被写体に「光の調子」を知覚し「美」を見出すこと——を基礎としながらも、さらなる深化を目指したと考えられる。言うまでもないが、福原が各土地に見出した「風土」＝主題なるものは、それ自体を指し示し掴み出すことはできない。だが彼は徹底して眼前の光景を〈見ること〉によって、事物の、空気の、光の「奥」を捉えようとした<sup>3</sup>。現前する事象を写し取ることだけを行う写真なるものの本

---

<sup>3</sup> この「奥」という表現は、本論文第3章第1節3項で引用した写真論での以下による。「写真芸術の特質は〔略〕、形象より突入して形象の奥を捕捉する所に存する」（福原、1930b、p.2）。



質を理解した上で、被写体の存在自体を知覚することを目指し、さらにその存在自体を印画に表現する営為へ向かって自らの芸術創造を究めようとしたのである。この意味で彼の「写真芸術」とは、絶えず〈見ること〉を問い続け、鍛え続ける探究であったと言えるのだ。

## 2 〈撮影行為〉を創造とするために

以上の本論文の議論を経て、第3章で分析の対象とした〈風景三部作〉および〈写真＝俳句論〉は、写真家であり写真理論家である福原が展開した〈撮影行為〉による知覚の探究の達成であると考えられる。それでは、その後の福原はいかなる道を辿ったのか。彼の「写真芸術」という理念＝運動および〈撮影行為〉による知覚の探究を結論づけるにあたり、晩年の仕事についても少々触れておこう。

既に第3章冒頭で言及したように、福原は活動後期を通して少しずつ寡作となっていた。まず写真論の仕事については、第3章第1節3項で見た〈写真＝俳句論〉の完成の時期の前後を境として、写真雑誌で継続的に諸問題を論じることはなくなった<sup>4</sup>。その上で、1920年代から1930年代にかけて発表された写真論は、1943年に『写真芸術』と『写真を語る』という2冊の論集としてまとめられた。主に前者には「光と其諧調」の意味するところを詳述した論考が編まれ、後者にはより幅広い写真に関する随筆が選ばれ編まれている。これら『写真芸術』と『写真を語る』の「自序」の記述を読むならば<sup>5</sup>、この2冊の出版によって、彼の写真論の仕事はその目的を果たしたのだと考えることができる。

では写真作品の制作についてはどうか。1937年の『布哇風景』発表後にも、写真雑誌では継続的に作品を発表した<sup>6</sup>。そうした中で特に注目されるのは、1943年に出版された『武蔵野風物』である。この写真集は、日本写真会の同人によって撮影された144枚の写真が編まれたアンソロジーであり<sup>7</sup>、編者である福原自身の写真も5枚掲載され

<sup>4</sup> 後期では主に『日本写真会会報』の「巻頭言」で時評や所感を述べた。また『アサヒカメラ』などの雑誌でも時折写真論を発表しており、完全に写真論の執筆が途絶えたわけではない。

<sup>5</sup> 『写真芸術』では、「著者は写真を国民の糧とする為に、多年微力を効して来たのであって、[略]小著が、幾分なりとも斯道に寄与する得ば、著者の望外の幸とすることである」（福原、1943a、p.3）とある。また『写真を語る』でも、「私は長い間、微力ながら、これ [= 写真：引用者注] の健全なる発達と並に正しい方向へ導く為に、いろいろと努力を払って来たのであるが、最初は雑誌写真芸術を発刊し、大震災後、日本写真会を興して今日に至ったものである」（福原、1943b）とある。これらは自身の「写真芸術」の総括と読むことができる。

<sup>6</sup> 『日本写真会会報』、『風景』、『アサヒカメラ』などの口絵として発表した。

<sup>7</sup> 日本写真会会報（1932）で写真作品の応募が呼びかけられており、このプロジェクトが10年来にわたるものであったことが分かる。

ている。「現在残って居るものをカメラで記録して」、「発展途上に在る武蔵野の温故知新の料」<sup>8</sup>とすることを旨とするこのプロジェクトの企図は、特に後期の『松江風景』の主題と通じる点も多く、確かに彼の〈風景三部作〉とも響き合う仕事と考えられよう。同時にこの『武蔵野風物』は、「日本写真会」の活動を通してつねに後進の指導を行ってきた<sup>9</sup>、指導者としての福原の仕事の集大成でもある。

このように、写真論集『写真芸術』、『写真は語る』と『武蔵野風物』という写真集は、写真家であり写真理論家であった福原が後世に託そうとした「写真芸術」の実践の記録であり理念の結晶であると言える。3冊が発表された1943年は、大戦の最中にかろうじて出版が許された最後の時期でもあった。『日本写真会会報』は1940年に休刊を余儀なくされ、1944年にはこの会は軍部の指導により解散となる。そして戦火を免れた福原は、1948年に65歳でこの世を去った。こうした軌跡を振り返るならば、彼は資生堂の経営の仕事に従事しながら、さらに時代の激しい変化の最中であっても、しかし生涯「写真芸術」を手放すことはなかったことが分かる。先述した2冊の写真論集と1冊のアンソロジーは、写真による芸術すなわち彼が掲げた「写真芸術」の未来を見つめる眼差しとともにある。『武蔵野風物』の「はしがき」には、「此仕事は、此出版を以て終りとするものではなく、武蔵野に住み、郷土に親しむ私達は、これをつづけて行きたいと思つて居ります」と記された<sup>10</sup>。彼の実践はつねに未来の方へ向いていたのだ。

そして福原の見つめた未来は、われわれの現在でもある。以下では彼が描き出し託した芸術創造の理念を、現在地点からもう一度確かめることによって、本論文を閉じよう。福原が生涯を賭けた「写真芸術」とは、1枚の写真を写す〈撮影行為〉それ自体を創造として捉えて、その深奥を探究することであった。彼は写真論を書くことでこの「写真芸術」の理念を一貫して提唱し、さらに自ら〈撮影行為〉を実践し作品を発表し続けることで、その理念を体現したのだと考えられる。

福原が実践した〈撮影行為〉とは、現に存在する対象を、対象が存在するこの世界を、知覚することから出発する営為である。同時にこの営為は、知覚の基点である身体にとって本来異物であるカメラという機械なくして実現されない。それは、世界を眼差し「美」を感受する人間の存在と、動くことも思考することもせず単純に光の縮

---

<sup>8</sup> 福原編、1943、p.6。

<sup>9</sup> 福原は『日本写真会会報』をはじめとして、多くの写真雑誌でアマチュア写真家の投稿した写真を選び、コメントを寄せた。『武蔵野風物』の成立は、こうした仕事の延長として考えることができる。なお、本論文では扱わなかったが、アマチュア写真家に対するコメントの中にも彼の写真理論は示されており、写真論のもう一つのカテゴリと見做すことができる。

<sup>10</sup> 福原、1943c、p.9。

減を行うカメラの存在が協働することで、一つの映像を生み出す特異な創造行為＝映像実践である。本論文では主に序論および第1章で、この創造としての〈撮影行為〉を、映像身体学という思考の領域における〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉という概念に照らして考察した。この考察において、福原が「写真芸術」を実現する上で提唱した「光と其諧調」の理念——「在来の意味の線、形、乃至は構図とかいうものを全然頭の中から取り去って」撮影を行い、「自然と光の調和」を表現すること<sup>11</sup>——はまさしく〈身体による知覚〉から離れて、カメラが行う〈機械による知覚〉の方へ近づき、両者の結合において為される創造であると考えられた。

同時に本論文において、この〈身体による知覚〉と〈機械による知覚〉の結合に基づく創造を、福原の写真論の主張に照らして、〈意志的な知覚から非意志的な知覚への変容〉として議論したことを再び確認しよう<sup>12</sup>。この変容とは、確かに人間本来の〈身体による知覚〉を手放すことであり、この意味でわれわれが既に現に有する価値判断の留保とも言える。しかしながら彼の知覚の探究が、人間が持つ「美」の観念自体の消去を求めるものではないことは、あらためて強調しておくべきであろう。福原が掲げた「写真芸術」においては、対象たる「自然」の内に「光の調子」が生み出す一瞬間の「美」を掴むことが、一貫して提唱されたのであった。だがその「美」とは、人間の思考の内にあるものではなく、「自然」の側にあるもの、言い換えれば身体の外に広がる世界の側にあるものなのだ。すなわち人間本来の知覚を手放すこととは、世界に満ちる「美」へと自らを開くためにこそ求められる知覚の態勢である。そしてこの態勢において実践される〈撮影行為〉とは、カメラという機械のシャッター幕が開き閉じる刹那に、そのレンズの奥の極小の通路によって、人間と世界を通じさせることになる。そして人間がこの世界に現に生きて存在している事実の厚みを、写真のみが唯一可能な仕方確かに教える。

このように、福原は20世紀の前半において、「写真芸術」という理念＝運動を通じて、写真なるものの中心に、世界を感受し「美」を表現するすべとしての〈撮影行為〉を見出し、これを探究し続けたのだと結論づけられる。本論文は、彼が探究した〈撮影行為〉における知覚の問題を論じたものであり、写真家であり写真理論家であった彼自身の全容を描くものでないことは、あらためて断っておきたい。だが、「写真芸術」の誕生から一世紀が経過した現在において——眼差しの中に「芸術」も「映像」も溢れているように思われる環境において——福原が実践し続けた、人間と世界

<sup>11</sup> 引用箇所は福原、1922c、p.18による。

<sup>12</sup> 本論文第1章第2節3項を参照されたい。

が  
出  
会  
う  
通  
路  
と  
し  
て  
の  
〈  
撮  
影  
行  
為  
〉  
は  
捉  
え  
直  
さ  
れ  
る  
べ  
き  
で  
あ  
り  
、  
ま  
た  
わ  
れ  
わ  
れ  
の  
身  
体  
に  
お  
い  
て  
確  
か  
め  
ら  
れ  
る  
べ  
き  
で  
あ  
る  
と  
言  
え  
る  
。

## 初出一覧

本論文における各章の初出は次の通りである。

### 序論

書き下ろし。

### 第1章

森田壘、2021、「撮影行為における知覚について——福原信三「写真の新使命」の精読を通して」、『映像学』106号、56-77頁。

※上記論文を一部として加筆して収録。

### 第2章

書き下ろし。

### 第3章

書き下ろし。

### 結論

書き下ろし。

## 引用文献一覧

- 飯沢耕太郎、1986、『「芸術写真」とその時代』 筑摩書房。
- 飯沢耕太郎、1994、「「光の詩」を求めて——福原信三の写真世界」、飯沢耕太郎監修『第5回資生堂ギャラリーとそのアーティスト達——光の詩情——福原信三の世界』 資生堂企業文化部、15-24頁。
- 飯沢耕太郎、1997a、「光の原風景——福原信三と福原路草」、長野重一・飯沢耕太郎・木下直之編『日本の写真家3 福原信三と福原路草』 岩波書店、3-6頁。
- 飯沢耕太郎、1997b、「カルティエ=ブレソン」、多木浩二・大島洋編『世界の写真家101』 新書館、156-157頁。
- 飯沢耕太郎、2007、「『巴里のセーヌ』の奇跡——福原信三の写真世界」、『日本写真史の至宝 巴里とセーヌ』 国書刊行会、1-3頁。
- 井汲清治、1921、「芸術写真に就て」『写真芸術』 1巻7号、2-8頁。
- 伊奈信雄、2005、『ニコンサロンブックス32——伊奈信雄写真論集——写真に帰れ』 ニコン・ニッコールクラブ。
- 井深徹、1936、「会長と野島同人出迎えの記」、『日本写真会会報』 20巻4号、10-11頁。
- 今橋映子、1993、「江戸の記憶・都市の映像——リヴィエール・コバーン・福原信三」、芳賀徹編『叢書比較文学比較文化1 文明としての徳川日本』 中央公論社、589-611頁。
- 今橋映子、2003、『〈パリ写真〉の世紀』 白水社。
- 打林俊、2015、『絵画に焦がれた写真——日本写真史におけるピクトリアリズムの成立』 森話社。
- 太田黒元雄、1921、「写真小論」、『写真芸術』 1巻1号、2-4頁。
- 大島洋、1999、「あとがき」、大島洋選『再録 写真論 1921-1965』 淡交社、202-207頁。
- 大野信吾、1989、「福原信三と野島康三」、国画会写真部創設50周年記念展実行委員会『国画会写真部創設50周年 写真・モダニズムのルーツを探る』 国画会写真部、68-70頁。
- 大廣典子、2003、「福原信三の「モダン」——瞬間をめぐる俳句と写真——」、『阪大比較文学』 1号、174-192頁。
- 小沢健志、1986、「総論 芸術写真の系譜」、『日本写真全集2 芸術写真の系譜』 小学館、145-150頁。
- 大日方欣一、1997、「エマーソン」、多木浩二・大島洋編『世界の写真家101』 新書館、70-71頁。
- 甲斐義明、2021a、『ありのままのイメージ——スナップ美学と日本写真史』 東京大学出

版会。

甲斐義明、2021b、「撮影行為と感情——写真家の言葉を手がかりに」、勝又公仁彦編『現代写真——行為・イメージ・態度——』京都芸術大学東北芸術工科大学出版局、21-36頁。

金子隆一、1987、「日本ピクトリアリズム写真とその周辺」、金子隆一・柏木博・伊藤俊治・長谷川明『日本近代写真の成立——関東大震災から真珠湾まで 1923-1941年』青弓社、9-38頁。

金子隆一、1992、「日本のピクトリアリズム——風景へのまなざし」、東京都写真美術館編『日本のピクトリアリズム——風景へのまなざし』東京都写真美術館、7-11頁。

金子隆一、2007、「書誌および改題」、『日本写真史の至宝 巴里とセーヌ』国書刊行会、3-6頁。

金子隆一、2011、「日本のピクトリアリズム——写真史における位置をめぐって」、東京都写真美術館編『芸術写真の精華——日本のピクトリアリズム 珠玉の名品展』東京都写真美術館、7-16頁。

佐藤守弘、2020、「断片化された都市——福原信三『巴里とセーヌ』を読む」、『文化学年報』69集、151-170頁。

渋谷区立松濤美術館編、1998、『大正期の都市散策者たち 写真芸術の時代』渋谷区立松濤美術館。

写真芸術、1921、「写真の印象主義」、『写真芸術』1巻5号、2-6頁。

写真新報、1924、「シセイドウ、ホト、ジュニオル、サークル規則」、『写真新報』34巻5号、435頁。

写真新報社、1925、『写真新報』35巻3号。

写真新報社、1925、『写真新報』35巻6号。

田中雅夫、1970、『写真130年史』ダヴィッド社。

戸矢理衣奈、2012、『銀座と資生堂——日本を「モダン」にした会社』新潮社。

中川孝、1976、『禅の語録4 六祖壇経』筑摩書房。

中村学、1921、「写真と俳句」、『写真芸術』1巻7号、44-45頁。

西田幾多郎、2006、『善の研究』講談社学術文庫。

西村智弘、2008、『日本芸術写真史——浮世絵からデジカメまで』美学出版。

日本写真会会報、1932、「失はれゆく武蔵野の写真を募る」、『日本写真会会報』13巻5号、15頁。

日本写真家協会編、1971、『日本写真史——1840-1945』平凡社。

野口米次郎、1933、「福原君は素晴らしい」、『日本写真会会報』15巻4号、1頁。

ハーン、ラフカディオ、2000、『新編 日本の面影』池田雅之訳、角川ソフィア文庫。

萩谷剛、2002、「ソフトフォーカスレンズのもう一つの表現」、『ソノラマMOOKカメラレビュー クラシックカメラ専科』朝日ソノラマ、65-66頁。

日高優、2016a、「映像文化とは何か」、日高優編『映像と文化——知覚の問いに向かって』藝術学舎、11-22頁。

日高優、2016b、「写真の誕生——映像時代の幕開け」、日高優編『映像と文化——知覚の問いに向かって』藝術学舎、23-36頁。

福原信三、1921、「写真流行所感」、『写真芸術』1巻4号、2-7頁。

福原信三、1922a、「巻頭文」、『写真芸術』2巻4号、1頁。

福原信三、1922b、「写真の新使命(I)」、『写真芸術』2巻4号、2-4頁。

福原信三、1922c、「光と其諧調」、『写真芸術』2巻4号、18-19頁。

福原信三、1922d、「写真の新使命 II」、『写真芸術』2巻5号、4-6頁。

福原信三、1922e、「写真の新使命 III」、『写真芸術』2巻6号、13-17頁。

福原信三、1922f、「写真芸術の新使命(4)」、『写真芸術』2巻7号、13-14頁。

福原信三、1922g、「写真の新使命 | 5 |」、『写真芸術』2巻8号、9-10頁。

福原信三、1922h、「写真芸術の新使命(5)」、『写真芸術』2巻9号、6-7頁。

福原信三、1923a、『光と其諧調——福原信三写真画集』写真芸術社。

福原信三、1923b、「ニコラ・ペルシャイトレンズに就いて」、『写真芸術』3巻2号、3頁。

福原信三、1923c、「光と其諧調（其十一）」、『写真芸術』3巻5号、1-2頁。

福原信三、1923d、「私の写真芸術に対する見解」、『写真芸術』3巻6号、15-18頁。

福原信三、1923e、「写真の新使命承前」、『写真芸術』3巻7号、1-4頁。

福原信三、1923f、「写真の新使命承前」、『写真芸術』3巻8号、1-5頁。

福原信三、1923g、「写真の新使命承前」、『写真芸術』3巻9号、1-4頁。

福原信三、1924、「『新』光と其諧調（其一）」、『写真新報』34巻12号、624-625頁。

福原信三、1925a、「対象と対照」、『写真新報』35巻1号、3-7頁。

福原信三、1925b、「『新』光と其諧調（其二）」、『写真新報』35巻1号、21-22頁。

福原信三、1925c、「『新』光と其諧調（其三）」、『写真新報』35巻2号、85頁。

福原信三、1925d、「『新』光と其諧調（其四）」、『写真新報』35巻3号、151頁。

福原信三、1925e、「本号所載印画の解説 櫻」、『写真新報』35巻6号、325-326頁。

福原信三、1925f、「写真の趣味」、『写真新報』35巻7号、443-448頁。

福原信三、1925g、「形とモチーフと技法」、『写真新報』35巻12号、590-594頁。

福原信三、1926a、「写真の話（六） 御題 河水清」、『資生堂月報』16号。



- 福原信三、1926b、「写真道」、『アサヒカメラ』1巻1号、30-31頁。
- 福原信三、1926c、「ストレート・プリントの飽なき研究 コントロールは医者でピグメントは薬である」、『アサヒカメラ』1巻3号、197-200頁。
- 福原信三、1926d、「魂の検査 詩的心境の表現」、『アサヒカメラ』2巻2号、174-178頁。
- 福原信三、1926e、「旅行と写真」、『日本写真会会報』5号、2-7頁。
- 福原信三、1926f、「大自然への同化 近代詩の象徴主義を検討す」、『アサヒカメラ』2巻3号、274-278頁。
- 福原信三、1926g、「光の勝景と俳聖芭蕉」、『アサヒカメラ』2巻4号、369-373頁。
- 福原信三、1926h、「焦点という事 (一)」、『アサヒカメラ』2巻5号、492-496頁。
- 福原信三、1926i、「焦点という事 (二)」、『アサヒカメラ』2巻6号、585-587頁。
- 福原信三、1927a、「誕生近き写真の体系」、『アサヒカメラ』3巻4号、364-366頁。
- 福原信三、1927b、「最近の感想——われわれの進むべき道は——」、『アサヒカメラ』3巻5号、364-366頁。
- 福原信三、1927c、「写真は凝結したる詩 印画紙上の自然」、『アサヒカメラ』4巻5号、490-491頁。
- 福原信三、1929a、「光と其諧調の義解」、『日本写真会会報』6巻2号、5-7頁。
- 福原信三、1929b、「俳句及光と其諧調とについての一考察」、『日本写真会会報』7巻5号、2-4頁。
- 福原信三、1930a、「俳句と写真芸術 上」、『日本写真会会報』9巻4号、1-3頁。
- 福原信三、1930b、「俳句と写真芸術 中」、『日本写真会会報』9巻4号、1-3頁。
- 福原信三、1931、『西湖風景』日本写真会。
- 福原信三、1935a、「のこされたる勝地としての松江行」、『日本写真会会報』18巻3号、1-5頁。
- 福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。
- 福原信三、1935c、「カメラを語る」、『セルパン』11号、108-113頁。
- 福原信三、1936a、「写壇一方の大牙城」、『カメラ』17巻11号、606-607頁。
- 福原信三、1936b、「巻頭言」、『日本写真会会報』20巻6号、1-2頁。
- 福原信三、1936c、「巻頭言」、『日本写真会会報』21巻2号、1-3頁。
- 福原信三、1936d、「福原信三傑作集」、『アサヒカメラ』22巻6号。
- 福原信三、1936e、「今年の収穫 カメラ行脚をハワイにのして」、『報知新聞』1936年12月23日。
- 福原信三、1937a、「出雲の松江」、『風景』4巻1号、13-14頁。
- 福原信三、1937b、『布哇風景』日本写真会。

- 福原信三、1937c、『アサヒカメラ叢書19 旅の写真撮影案内』朝日新聞社版。
- 福原信三、1938、「再び松江を訪うて」、『風景』5巻3号、19頁。
- 福原信三、1939、「内外風景写真発達の経路」、『アサヒカメラ』28巻1号、152-153頁。
- 福原信三、1941、「日本の美しさを語る」、『風景』8巻9号、463-464頁。
- 福原信三、1943a、『福原信三論説——写真芸術』武蔵書房。
- 福原信三、1943b、『福原信三随筆——写真を語る』武蔵書房。
- 福原信三編、1943、『武蔵野風物』靖文社。
- 福原信三、2007、『日本写真史の至宝 巴里とセーヌ』国書刊行会。
- ベンヤミン、ヴァルター、1995、『ベンヤミン・コレクション I 近代の意味』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書房。
- 堀まどか、2016、「野口米次郎の象徴主義——日本文化に見いだされた象徴主義」、坂巻康司編『近代日本とフランス象徴主義』水声社、46-68頁。
- 前田英樹、1993、『小津安二郎の家——持続と浸透』書肆山田。
- 前田英樹、1996、『映画 = イマージュの秘蹟』青土社。
- 前田英樹・江川隆男、2016、「何を〈映像身体学〉と呼ぶのか」、『立教映像身体学研究』4号、1-15頁。
- 松實輝彦、2018、「電波に乗った「光と其諧調」——福原信三による1925年のラジオ放送——」、『大正イマジュリィ』14号、75-95頁。
- 光田由里、1994、「福原信三の「芸術」の意味」、飯沢耕太郎監修『第5回資生堂ギャラリーとそのアーティスト達——光の詩情——福原信三の世界』資生堂企業文化部、25-31頁。
- 光田由里、2006a、『写真、「芸術」との界面に——写真史1910年代-70年代』青弓社。
- 光田由里、2006b、「写真のありか再考——ヴィンテージプリントと写真の複数性」、『美術フォーラム21』14号、52-58頁。
- 矢部季、1921、「光線芸術としての写真」、『写真芸術』1巻1号、5-6頁。
- 矢部信壽編著、1970、『福原信三』資生堂。
- 和田英作・福原信三・仲田勝之助、1927、「第三回日本写真会展覧会を観る」、『アサヒカメラ』3巻3号、300-303頁。
- 渡辺勉、1964、『今日の写真 明日の写真』東京中日新聞出版局。
- 綿貫不二夫、1995、「安成三兄弟」、資生堂企業文化部編『資生堂ギャラリー七十五年史 1919~1994』求龍堂、40頁。

※著作権保護のため、図版は非公開とし、リストのみ掲載する。

## 図版

### 凡例

・図版（写真作品）は写真集または雑誌から複写をした。図版には複写の際歪みが生じているものがある。

また複写および印刷の工程で、色調に変化が生じているものがある。

・以下の「図版一覧」では、シリーズごとに見出しを付けている。なお、原則として1ページに2枚の図版を掲載しているが、シリーズをまたぐ場合は1ページに1枚のみ掲載とした。

・出典については、頁数がないもの（図 8～10、図 13～14）、および作品の題名として記されていると判断できるもの（図 15～39）についてはこれを表記せず、出典の文献における頁数と判断できるもの（図 1～7、図 11～12、図 40～41）のみ表記した。

・著作権保護のため、図版を非公開とし、図版一覧のみ公開とする。

### 図版一覧

#### 1 写真集『巴里とセーヌ』

図 1 福原信三、《女》、1913-1921 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、2007、『日本写真史の至宝 巴里とセーヌ』国書刊行会、1 頁。）

図 2 福原信三、《公園の花》、1913-1921 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、2007、『日本写真史の至宝 巴里とセーヌ』国書刊行会、19 頁。）

図 3 福原信三、《河岸と舟》、1913-1921 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、2007、『日本写真史の至宝 巴里とセーヌ』国書刊行会、2 頁。）

図 4 福原信三、《川蒸気》、1913-1921 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、2007、『日本写真史の至宝 巴里とセーヌ』国書刊行会、14 頁。）

図 5 福原信三、《セーヌの水》、1913-1921 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、2007、『日本写真史の至宝 巴里とセーヌ』国書刊行会、20 頁。）

図 6 福原信三、《広告板》、1913-1921 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、2007、『日本写真史の至宝 巴里とセーヌ』国書刊行会、10 頁。）

図 7 福原信三、《博労》、1913-1921 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、2007、『日本写真史の至宝 巴里とセーヌ』国書刊行会、16 頁。）

#### 2 写真集『光と其諧調』

図 8 福原信三、《光と其諧調》1、1922 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、1923a、『福原信三写真画集 光と其諧調』写真芸術社。）

図 9 福原信三、《光と其諧調》2、1922 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、1923a、『福原信三写真画集 光と其諧調』写真芸術社。）

図 10 福原信三、《光と其諧調》4、1922 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、1923a、『福原信三写真画集 光と其諧調』写真芸術社。）

#### 3 《『新』光と其諧調》シリーズ

図 11 福原信三、《『新』光と其諧調（其一） 茨木・土浦》、1924 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：渋谷区立松濤美術館編、1998、『大正期の都市散策者たち 写真芸術の時代』渋谷区立松濤美術館、80 頁。）

図 12 福原信三、《『新』光と其諧調（其二）》、1924 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：渋谷区立松濤美術館編、1998、『大正期の都市散策者たち 写真芸術の時代』、渋谷区立松濤美術館、80 頁。）

谷区立松濤美術館、81 頁。)

図 13 福原信三、《光と其諧調 (其四)》、1925 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：『写真新報』、35 卷 3 号。)

図 14 福原信三、《櫻》、1925 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：『写真新報』、35 卷 6 号。)

#### 4 写真集『西湖風景』

図 15 福原信三、《3》、1931 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1931、『西湖風景』日本写真会。)

図 16 福原信三、《8》、1931 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1931、『西湖風景』日本写真会。)

図 17 福原信三、《18》、1931 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1931、『西湖風景』日本写真会。)

図 18 福原信三、《1》、1931 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1931、『西湖風景』日本写真会。)

図 19 福原信三、《15》、1931 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1931、『西湖風景』日本写真会。)

図 20 福原信三、《16》、1931 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1931、『西湖風景』日本写真会。)

図 21 福原信三、《11》、1931 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1931、『西湖風景』日本写真会。)

#### 5 写真集『松江風景』

図 22 福原信三、《有澤山荘 1》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 23 福原信三、《有澤山荘 2》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 24 福原信三、《有澤山荘 3》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 25 福原信三、《有澤山荘 4》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 26 福原信三、《有澤山荘 5》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 27 福原信三、《有澤山荘 6》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 28 福原信三、《市内 1》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 29 福原信三、《市内 2》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 30 福原信三、《市内 3》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 31 福原信三、《市内 4》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 32 福原信三、《市内 5》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 33 福原信三、《市内 6》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント (出典：福原信三、

1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 34 福原信三、《ヘルン舊居 1》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 35 福原信三、《ヘルン舊居 2》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 36 福原信三、《ヘルン舊居 3》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 37 福原信三、《ヘルン舊居 4》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 38 福原信三、《ヘルン舊居 5》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

図 39 福原信三、《ヘルン舊居 6》、1935 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、1935b、『松江風景』日本写真会。)

## 6 写真集『布哇風景』

図 40 福原信三、《ハワイ嶋 3》、1937 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、1937b、『布哇風景』日本写真会、12 頁。)

図 41 福原信三、《ハワイ嶋 7》、1937 年、ゼラチン・シルヴァープリント（出典：福原信三、1937b、『布哇風景』日本写真会、16 頁。)