

清末民初における文体と写真的感性（Ⅱ）

——初期画報に見るリトリート——

山 本 明

序 道具から「感性」へ

ただひとつの視点が始まりにあり、そこからどうしても離れることはない。しかし視点にはほとんどなんの重要性もない。それはまるで一生横顔ばかりを描き続けて、モデルは片目と信じるようなものだ。わたしたちがこの結論に達した時、すべてが変わった。

—ジョルジュ・ブラック¹⁾

一元視点の遠近法という伝統的視覚制度に、亀裂が走った瞬間のひとつである。ジョルジュ・ブラックは魯迅誕生の7か月後、ピカソは1か月後に生まれている。キュビズムを始動した2人が子供の頃、既に写真は絵画用の素材や逆に客観性を離脱するための道具として、後期印象派等の画家達によって利用されてきた。キュビズムの画家も、人間や鳥の動きを連写した分解写真を利用していた²⁾。

事は2次元に止まらない。伝統的建築制度を解

体したモダニズム建築の祖、ル・コルビュジエは魯迅誕生の6年後に生まれている。そして彼は写真的認知を現実に先行させていた。「出版されたラ・ショー＝ド＝フォンの眺めは現実に一致しており、間違っているのはまさにその現実なのであって、私たちのコダックのレンズではない」の通りである。それを米田尚輝氏はコルビュジエにとって「写真とは、建築の「眺め」を秩序づけるためのフレーム（骨組＝枠組）として機能するものであったということだ。」³⁾と価値付ける。

1881年9月25日魯迅が生まれる。魯迅が対峙した伝統的視覚制度とは以下のようなものであった。「私の出会った農民は十中八九、西洋画や写真に賛成しなかった。顔の片方だけ色が違うなどということがあつたものか。彼らはそう言うのである」⁴⁾。陰影に対する生理的嫌悪である。つまり中国の伝統的視覚制度は、一元視点からの遠近法はもちろん、カメラのような透視投影とも異質で

3) 米田尚輝「網膜上の記譜法—ル・コルビュジエの写真とデッサンについて」<https://www.10plus1.jp/monthly/2010/07/issue2.php>.

4) 「我所遇见的农民，十之九不赞成西洋画及照相，他们说：人脸那有两边颜色不同的呢？」『魯迅大合集第8卷』长江文艺出版社，2011年，13頁。以下文中で引用する魯迅のテキストは当該書による。

1) ジョン・リチャードソン『ピカソⅡ』白水社，2016年，168頁。

2) 中谷礼仁『実況・近代建築史講義』LIXIL出版，2017年，97-98頁。

あった。

しかし、伝統の岩盤に亀裂は走り始めていた。魯迅は子供の頃、科学雑誌『格致彙編』で木口木版の挿絵を見、「震撼（震惊）」する。木口木版とは、日本で写真木版とも呼ばれるほどにモチーフの再現性が高い西洋の技術である。技術のみならず、内容も西洋の雑誌からの転載が多かった。「木口木版は記事中の図像を模刻し、転載するためには欠かせない技術であり、さまざまなイメージをリレー式に拡散することによって、人々の時間・空間認識を作り変えていったと思われる」⁵⁾の通り、感性に影響を与えうるものであった。魯迅が子供の頃、写真館の前を通るたびに見とれて離れがたかったように、1884年にはペン画を写真製版で縮小した結果、超絶技巧に見える精緻な画報が発刊されたように、パーソナルメディアでもマスメディアでも視覚制度は変化し始めていた。

確かに一元視点の遠近法という伝統的視覚制度を解体するため、多元視点を画像内に再構成したキュビズムと、ベクトルは逆方向に見える。ただ視覚の制度に地殻変動が起きている事実は確認できよう。問題は、それが視覚制度のパラダイムチェンジに止まらず、言語文体にも影響を与えている点である。もちろん伝統的な物語本も画像と文章がセットで存在し、フォーマットとしては類似している。しかし写真の登場が絵画などの画像メディアに自身の再定義を迫るのみならず、言語に対しても自己の優位点を模索させた。その結果、どのような文体が開拓されたか、魯迅をハブとして7本の論考を重ねてきた⁶⁾。前稿では清末民初において、写真的感性が文体に与えた影響の俯瞰図を示した。本稿では起始点にフォーカスし、ひとつの典型を提示したい。それは文体革新

の可能性から伝統的文体へと意図的に撤退する、リトリートの様相である。

「写真的感性」とは、瞬間によって世界を認識し、瞬間によって世界を表現する、認知と表現の制度と定義してきた。写真はもはや道具ではなく、内面化された「感性」となる。実例として漱石を挙げよう。

1906年3月、魯迅は仙台医学専門学校を退学し、東京に戻る。同年8月に『新小説』に掲載されたのが、漱石の『草枕』である。

二三年前宝生の舞台で高砂を見た事がある。その時これはうつくしい活人画だと思つた。箒を担いだ爺さんが橋懸りを五六歩来て、そろりと後向になつて、婆さんと向ひ合ふ。その向ひ合ふた姿勢が今でも眼につく。余の席からは婆さんの顔が殆ど真むきに見えたから、ああうつくしいと思つた時に、其表情はびしやりと心のカメラへ焼き付いて仕舞つた。茶店の婆さんの顔は此写真に血を通はした程似て居る。(中略)余が写生帖を取り上げて今しばらくという途端に婆さんの姿勢は崩れた。⁷⁾

6) 山本明「魯迅の文体と写真的感性」『中央大学論集第40号』中央大学出版部、2019年。「魯迅の文体と写真的感性(2)―「紀念」と「記念」―」『中央大学論集第41号』中央大学出版部、2020年。「魯迅の文体と写真的感性(3)―文脈論初探―」『人文研紀要第95号』中央大学人文科学研究所、2020年。「新詩語」の形成(5)―写真的感性と魯迅の「悲哀」(I)―」『中央大学論集第42号』中央大学出版部、2021年。「魯迅の文体と写真的感性(4)―「短編性」初探―」『人文研紀要第99号』中央大学人文科学研究所、2021年。「新詩語」の形成(6)―写真的感性と魯迅の「悲哀」(II)―」『中央大学論集第43号』中央大学出版部、2022年。「清末民初における文体と写真的感性」『人文研紀要第102号』中央大学人文科学研究所、2022年。

7) 『漱石全集第3巻』岩波書店、1994年、16頁。

5) 国文学研究資料館編『木口木版のメディア史』勉誠出版、2018年、222頁。

主人公は画家である。「画家として余が頭のなかに存在する婆さんの顔は高砂の媪と、蘆雪のかいた山姥のみである」の通り、能面と奇想の絵師・蘆雪の山姥図という、デフォルメされた伝統的粉本に発想を規定されていた。ならば、伝統的な発想が不可避とする常套の文体へとリトリートしても不自然ではなかった。しかし、漱石はあるスタンスにより、伝統的モチーフを新たな文体で表現しえた。

先ずは写生である。過去に焼き付いた画像を通して眼前の老婆を認識し、その瞬間を用いて表現する、写真のようなシステムである。だからこそその瞬間から現実がズレた時、写生ができなくなった。

次に「活人画」である。「活人画」とは衣裳を身に着けた人物が静止した状態で絵画を再現するパフォーマンスである。1906年の流行番付である「時好双六」に「写真」と共にランクインしたことから当時流行していたことがうかがえる⁸⁾。漱石は連続する所作を動態ではなく、活人画のように静止画像で認識してしまう。世界認識にあたり、内なるシャッターが既に実装されていたのである。

こうした心のカメラアイは新たな文体を要請した。決定的瞬間の訪れは、偶然かつ受動的である。それが焼き付いて「仕舞つた」という受動的表現を出現させた。焼き付いた瞬間は、2、3年を経てもなお反復想起される。それがカットバックを出現させた。その特権的瞬間を造形するため、「その時」、「思つた時」、「途端」とシャッター音が響き、「ぴしやり」という奇異な擬音語さえ持ち出される。また、「五六歩来て」、「そろりと後向になつて」、「婆さんと向ひ合ふ」という、一

連の動作を分節化し、起始点から記述していく測定的な視線。これらが常套的美文調へのリトリートを阻む。短文により、畳みかけるような口語文体が出現しているのである。

こうした文体によって造形されたのは、現実の方が瞬間を模倣するという転倒である。写真的感性と言わざるをえない。

魯迅は留学時、漱石の作品が「刊行されるたび次々に購入して読み、朝日新聞に連載されていた『虞美人草』(1907)は毎日熱心に読んでいた」と、周作人は証言する⁹⁾。そしてその時期に発表された漱石の作品には、写真が度々登場するのである。

例えば1907年の『野分』には以下の記述がある。「写真は是非取らして下さい。僕は是で中々美術的な奴を取るんです。うん、商売人の取るのは下等ですよ。——写真も五六年この方大変進歩してね。今ぢや立派な美術です。普通の写真はだれが取つたつて同じでせう。近頃のは個人個人の趣味で調子が丸で違つてくるんです。入らないものを抜いたり、一体の調子を和げたり、際どい光線的作用を全景にあらはしたり、色々な事をやるんです。早いものでもう景色専門家や人物専門家が出来てるんですからね」¹⁰⁾。ここにあるのは写真の質的变化である。機械的再現性としての「普通の写真」や演出としての商売人のとる写真が、「美術」としての写真と二項対立で示される。そして両者の違いを「個人の趣味」つまり個性に置く。モチーフの選択やフレーミング、諧調や光の利用など、写真的視覚や写真的表現と呼ぶべき新たな感性が認められる。

これは当時の一般的認識とはいえない。同じく

8) 京谷啓徳『凱旋門と活人画の風俗史』講談社、2017年、9頁。

9) 『周作人散文全集第7巻』广西师范大学出版社、2009年、451-452頁。

10) 前掲書『漱石全集第3巻』372頁。

1907年に、『虞美人草』と同じく『東京朝日新聞』に連載されていた二葉亭四迷の『平凡』には、以下の記述がある。「写実主義は現実を如実に描写するものではない。如実に描写すれば写真になって了う。現実の（真とは言わなかつた）真味を如実に描写するものである。詳しくいえば、作家のサブジェクトウィッチー即ち主観に摂取し得た現実の真味を如実に再現するものである」。つまり主観の表現の対極に、無個性の機械的再現性を置き、その象徴として写真を持ち出す。こうした常套の写真観が、未だ強固に存在していることが見て取れる。

写真的感性の萌芽と共に、未だ強固な伝統的視覚制度を、漱石は記述する。「これに反して、佐川の娘の方は、つい先達て、写真を手にした許であるのに、実物に接しても、丸で聯想が浮ばなかつた。写真は奇体なもので、先づ人間を知つてゐて、その方から、写真の誰彼を極めるのは容易であるが、その逆の、写真から人間を定める方は中々六づかしい。是を哲学にすると、死から生を

出すのは不可能だが、生から死に移るのは自然の順序であると云ふ真理に帰着する」（『それから』1909）。写真を通じてスムーズに世界を把握できる、つまり写真リテラシーが、一般的には内面化されていないことを指摘する。一方で、訪れたこともない西洋の写真だけを根拠として日本を否定する知識人を揶揄する（『三四郎』1908）。これも写真が恣意的に利用されるツールとなり、逆に現実認識を妨げている点で、伝統的視覚制度の反転的あらわれといえよう。

魯迅が日本に留学していたのは、このように写真的感性と伝統的視覚制度の葛藤が言語化されていた時期だったのである。1839年、実用的撮影方法であるダゲレオタイプが発表されてから既に60年を経ていた。もっとも1890年代には、ロンドンの雑誌で写真に関する記事が多く取り上げられているように、写真は未だ新奇なモチーフたりえていた。更に印刷技術の進化により、写真自体がマスメディアに浸潤し始めていた。1896年創刊の『ピアソンズ・マガジン』は写真と挿絵の併用が売り

表1 写真の関連語彙の出現回数

創刊年	1884	1898	1903	1902	1903	1906	1907	1915	1917	1922	1923	1928	
	点石斎 画報	格致 新報	浙江潮	新小説	繡像 小説	月月 小説	小説林	小説 大観	小説 画報	学衡	創造 週報	新月 月刊	魯迅 全集
「写真」	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	74
「照相」	9	8	4	0	7	12	0	36	5	14	0	25	243
「照片」	3	1	0	6	31	7	10	50	18	6	5	45	100
「照像」	3	4	0	0	7	4	5	30	0	7	3	3	8
「相片」	0	0	0	1	8	5	0	2	1	2	4	25	2
「撮影」	2	0	3	2	9	5	0	1	0	0	0	4	13
「撮景」	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	11
「影片」	0	0	0	0	1	5	1	8	1	21	2	27	86
「近影」	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0
「小照」	3	6	0	12	3	2	1	8	9	1	0	11	3
「小影」	6	0	7	0	5	10	3	39	4	11	0	3	3
「小像」	11	0	4	0	13	4	2	4	1	5	0	2	5
「電影」	0	0	0	0	1	0	0	2	0	23	7	121	279
X (曷格司) 光	3 (寶鏡)	4	14	1	0	1	1	1	0	2	1	4	5
小計	40	23	32	22	89	55	23	181	39	93	22	270	832

出典) 中国近代報刊庫および『魯迅全集』(凱希メディアサービス)に基づき、筆者が作成

物となり¹¹⁾、日本でも1895年創刊の『太陽』が写真銅板口絵で大好評を得ていた。

中国においても状況は変わらない。

表1の通り、清末から民国にかけて、画報、科学雑誌、啓蒙雑誌、小説雑誌などのジャンルを問わず、写真に関する語彙は一定数出現している。とりわけ1880-90年代にかけて、画報や科学雑誌に現れる写真は未だ新奇なモチーフであり、海外の写真関連記事や写真機メカニズムの紹介がなされている。魯迅が震撼した『格致彙編』（1876-1892）では写真に関する連載記事をまとめ、2度にわたり単行本化されているほどである¹²⁾。

ただ上記の出現回数は、写真がマスメディアの草創期において、いまだ新奇さにおいて商品価値を持つこと、民国期に到っても一定の利用がなされていることを示すにすぎない。モチーフや道具としての写真は、どこで「感性」にまで浸潤し、文体にどのような変化をもたらしたのか。

その起始点において、画報と科学雑誌は対照的な位相を示す。本稿ではまず、画報に現れたりトリートの様相を明らかにし、ひとつの典型として提出したい。科学雑誌における位相との対照研究は次稿においてなされる予定である。

1. 起始点

画像の機械的再現性は既に時代の要請であった。1894年、『日清戦争実記』（博文堂）で写真が掲載される以前からである。それは科学雑誌や少年雑誌の科学欄等の挿絵に見てとることができる。科学雑誌は90年代までに『西洋雑誌』（1867）、『東洋学芸雑誌』（1881）、『理学協会雑誌』（1883）、『東京物理学校雑誌』（1891）が刊行され、少年雑

誌は『少年園』（1888）、『少年之日本』（1889）、『少年国民』（1889）、『幼年雑誌』（1891）等創刊ラッシュが確認される。海外の雑誌記事中の写真や挿絵を転載にあたり、再現するニーズが生じていた。それを可能にする新技術、木口木版の普及が、画像認識に影響を与え始めていた。

ならば中国において写真的感性を検討する起始点は、どこに設定すればよいのか。第1に機械的再現性という点では、科学系の雑誌記事であろう。前述の『格致彙編』の精緻な挿絵は木口木版であり、図版はイギリスから輸入したものである。他にも科学雑誌『格致新報』（1898）や、科学的知識の紹介がある『画図新報』（1880-1913）等、啓蒙的役割を果たした雑誌が存在する。確かに図版は写真ではない。ただ、記事の中で写真を取り上げる場合、海外の新聞記事の翻訳等のため、客観的な文体が必要とされた。

第2に機械的再現性の高い画像の普及という点では、画報であろう。『点石齋画報』に到り、中国は初めて真に画像の時代に入った¹³⁾との評価がある。魯迅が批判した『点石齋画報』（1884-1898）や『申江勝景図』（1884）、更に『申江名勝図説』（1884）、『飛影閣画報』（1890-1895）等は、いずれも図版が写真ではない。しかし呉友如の『点石齋画報』と『飛影閣画報』はペン画を写真製版で縮小することにより、群集の細部まで描き分けた画像が掲載可能となり、緻密な再現性を発揮した。写真自身も新奇なモチーフとしてキラーコンテンツとなっている。記録対象が、都市空間や群衆という新たなモチーフとなり、新たな文体の可能性は生じていた。

『滬游雜記』が最も早く、最も包括的に、アヘン戦争後の上海における都市空間と風物を記述し

11) 富山多佳夫「世紀末の写真」『ユリイカ1988年3月号』青土社、1988年、224頁。

12) 『格致彙編』鳳凰出版社、2016年、導言14-15頁。

13) 郭傑偉、范德珍編著『丹青和影像—早期中國攝影』香港大學出版社、2012年、47頁。

た通俗的な旅行ガイドだとするなら、『申江勝景図』は最も早く、最も包括的に、アヘン戦争後の上海における都市空間と風物を描いた画像の旅行ガイドである¹⁴⁾との評価がある。両者共に、写真や写真館がモチーフとなっている。しかも『滬游雜記』は日本で2種類の訓点本が出版されるほどニュースメディアの役割を果たしていた¹⁵⁾。ただ翻刻の際、『上海繁盛記』と書名を改められた事例がある。伝統的「繁盛記物」に読み替え可能な文体なのである。それが『申江勝景図』に到り、図像が入ることで、図像が文体に影響を与える可能性は生じていた。

こうした可能性に対する画報のふるまいは、魯迅によって批判されるものだった。魯迅は活動期を通じて『点石斎画報』を8回、呉友如を17回、計25回にわたり批判し続けた。植民地的状況を「勝景」と呼ぶ名所図会的発想、消費主義的態度を批判した。更に呉友如のスタイルが、民国後もマスメディアのプラットフォームとして機能し続けていることを批判したのである。

つまり『点石斎画報』が発刊された1884年は両義的な転換点といえよう。写真製版による石版印刷という新たな技術が、新たな視覚メディアと、新たな視覚体験を生み、新たなモチーフを表現する文体の可能性も生んだ。一方で、その根底にある伝統的発想が、その後も長く様式において視覚メディアを拘束し続けたからである。

従って、本稿では起始点を1884年とし、第1に写真と絵画が未分化な段階、第2に読者としての写真リテラシーが見られる段階、第3に写真的記録衝動や撮影者側の視点が見られる段階、それぞれ

れの段階で図像がそれを記述する言語文体にどのような影響を与えたのかをたどる。最後に上記のプロセスが必然的に行きついた形態を明らかにする。その作業を通じてある種の構造、つまりリトリートを顕在化させるのが本稿の目的である。

2. 絵画の代替えツールとしての写真

東筮人張某，弱冠時娶妻，汪氏貌美艷而性柔婉，伉儷甚篤，不數月妻得病將死，某悲不自勝，妻曰妾與君情緣未盡，當再世為夫婦以了前，因及易簣某令人以西法攝取小影，什襲珍藏，聊自慰藉，越數年某經人推轂就館江西，偶於暇日出游，見有小家碧玉拈花倚門，貌與前妻無異，私心竊喜，因遣冰人議聘，其母欣然許諾，及觀其年庚恰當二八，心愈異之，娶歸後性情溫婉復與前妻同，至秋初挈之返里，取映相較，視竟不能辨，戚族咸以為奇，始知文蕭再世之事，說部所傳非盡子虛也。

—「文蕭再世」『点石斎画報』¹⁶⁾

転生した妻と再婚した事件と、それを「玉簫」の典故を持ち出して価値付ける記事の全文である。唐の范攄による『玉簫化』から元の喬吉による雜劇『玉簫女両世姻縁』へ、そして清末の上記引用部への展開をたどると、転生を証明するツールが変化している。

唐代は「觀之乃真姜氏之玉簫也，而中指有肉環隱出不異，留別之玉環也」と遺体がはめていた指輪、元代は「怎么这个画中美人，和这女儿如一个模儿脱的一样？」と女性が描いた自画像である。それが清末には「取映相較，視竟不能辨」の通り写真へと変化した。しかも写真を手に取り比較し

14) 万书元「尷尬的现代性」『同济大学学报社会科学版』第31卷第6期，2020年，73頁。

15) 葛元熙撰『滬游雜記』山中市兵衛，大塚禹吉刊，1878年、『上海繁昌記』稲田佐吉刊，1878年。

16) 『点石斎画報』凱希メディアサービス。以下文中で引用する『点石斎画報』のテキストは当該CD-ROMによる。

たあげく、「竟」に違いを見つけられないという、証拠としての再現性と客観性が前景化している。更に、「什襲珍藏，聊自慰藉」の通り、壁に掛けられた大きな絵画とは異質である。大事にしまっておき、取り出しては慰めを得る反復的視覚行為性が前景化している。注目すべきは、妻が転生すると予言したのを受け、夫が写真を撮った点である。元代は、死者の女性が自分を祭ってくれた男性の前に幽鬼として現れ、転生を約したのである。つまり生前描いた自画像は、転生後の自分を証明する意図で描かれたものではない。一方清末は、男性は転生を信じて写真を撮った。写真が証拠機能を持ち始めているのである。

以上、絵画の代替え手段ではあるが、写真の再現性、反復視覚行為性、証拠機能などが付加価値として出現したのが見て取れよう。

もっとも形見としての写真モチーフが出現し、にもかかわらず古典によって回収されてしまうのは、中国だけの現象ではない。「島田一郎梅雨日記」(1879)では形見として指輪と写真がセットで用いられ、「開明小説春雨文庫」(1876)では形見として爪や髪に加え写真が用いられる。その行為は、『太平記』で中納言藤房卿が戦に向かう際、髪の毛を形見に渡した故事によって価値付けられるのである¹⁷⁾。

『点石齋画報』の挿絵は、写真を画像の中心に据える。丸窓の中心点の左右に、夫の横顔と夫の前に座る転生した女性の正面像が水平に対置され、中心点のやや下に、夫が持つ亡妻の写真が配置されている。写真と見比べている図像は、「竟」に見分けがつけられなかったという記述の説明となっている。写真がストーリー全体のクライマックスとして切り取られているのである。では写真

がもたらした新たな図像は新たな文体を生み出したのか、結論からいえば否である。

第1に写真の細部の再現性が可能にしたはずの描写がない。亡妻の個性を表象する細部の描写によって再生を証明するのではなく、古典的転生譚を「有詩為証」として使っている。つまり伝統的な語り物の枠組み自体を最終的なエビデンスとしているのである。第2にキャラクター設定において、細部や個別性が描かれていない。夫妻の類型描写のみならず、転生後の女性も「倚門」と人を待つ常套的所作において造形される。つまり全てが四字語の常套句により類型として描かれ、写真は新たな表現や文体の触媒とはなっていない。写真ははまだ「記憶のはしめ」としてのパーソナルメディアに止まっているのである。

3. 現実の認知構造としての写真リテラシー

上記の例は、先に被写体を知っていて、その上で写真から当人を見極める写真リテラシーであった。次に、写真から見知らぬ人間を見極める写真リテラシーを取り上げる。それは写真に基づいて現実を認知するという感覚変容を意味する。「死から生を出む」と漱石が表現したほどの質的断層である。リテラシーとは単なるスキルではなく、認知構造なのである。

1人のドイツ人が見合い写真だけから花嫁を選び、日本人の群衆は写真だけから美人コンテストの勝者を選ぶ。パーソナルメディアであれ、マスメディアであれ、写真が現実認知に先行している。外国人の写真リテラシーが持つ質的断層が、どのような文体で報道されたかを確認したい。

第1に、ドイツ人ビジネスマンが各種の新聞に結婚の意思を表明したところ、202名の中国人女性から写真と履歴書が送られてきた記事がある（『争慕乗龍』『点石齋画報』）。日本でも写真によ

17) 『明治文学全集1』筑摩書房、1966年、355頁。

る見合いの記事はあり、200里以上の距離を克服し、結婚まで成立させた写真を評価する。「田舎にも中々開化の人の有りましたやう」（『読売新聞』1876年5月22日）の通り、写真の革新性を「開化」という語彙で表現したのである。一方『点石齋画報』の記事は「徧識春風之面、但奏曲以求風、儘按圖而索驥、風流占盡月旦、殊難矣」という文言で結ぶ。「按圖索驥」は、伯樂と呼ばれた孫陽が残した名馬の図に基づき、息子が名馬を探した結果、カエルを連れ帰ったという故事である。名馬を見たことのない者が、図のみから名馬を探すことの不可能性を示したものである。「春風之面」は、杜甫の「画図省識春風面」（「詠懷古跡其三」）等の多重露光が見て取れる。デフォルメされた絵図だけから、匈奴に送る嫁を決めたために生じた悲劇、王昭君の故事である。いずれも「死から生を生む」不可能性を示した故事である。絵画のみに依存する愚かさを揶揄する伝統的枠組みを用いて、写真を批判しているのである。写真を送りつけた群衆に対しても題名の「争慕乘龍」により、功利的な不道徳さを批判したのである。

第2は日本人の群衆による写真コンテストの記事である。海外の記事の紹介が、ある可能性を有しながら、同時にそこからのリトリートが顕在化する事例である。

A

浅草公園凌雲閣にては豫期の如く、美人百名を芸妓中より選抜してその真影を縦三尺横二尺余の額面に仕立て昨十五日より同閣三階より六階に至る四階（中略）に陳列して登覧者の投票を求め一週間毎に其得点を掲出する事となせし由（中略）投票用紙を携へて百妓の中新橋の桃子の写真姿に目を止めて余念なく筆持つ手許覚束なくも漸くにして其名を書付け猶誰をがなと

彼方此方見回しながら何遍となく行きつ戻りつし果はチヨットお待ちと言ひかけて折角上った階子を下りかける始末に流石のお心よしの細君も腹に据えかね年甲斐もないお廃しなさいと嫉痴半分たしなめると之れも遊興と聞き流しモウ後四人見立てるからとの挨拶に細君忽ち両頬を膨し子供もあるに馬鹿々々しい私は先へ帰りますと子供の手を引いて言葉遣ひもあらあらしく階子を下しも件の先生は一切無頓着の様子にして

—「名妓の大写真」（『読売新聞』1891年7月16日第3面）

B

前年美國有賽美會、一時環肥燕瘦盡列品、評論者謂此會極盛難繼矣。不謂日本猶有舉行者、聞其開賽之法、令國中婦女、如有秀色可餐、顧影自憐者、各映至照送至會中、彼東施效顰、自慚形穢者、不與焉、現計與賽者共有百人、類皆圓姿耀月、慧質羞花、絕無碧玉小家氣象、其玉照、用架鑲成高逾數尺、懸掛壁間、擬分五等編列號數、凡游人之赴會者、皆得令、從壁上觀其有我見猶憐者、則許按照號數投答於筒、俟賽畢核計各照投筒人數之多寡、以分次第、吾如評以月旦、賞彼風流、有令人如入衆香之國者矣。

—「日人賽美」『点石齋画報』

当該コンテストの記事は日本の複数の新聞に確認できるが、より詳細で『点石齋画報』との差異が最も顕在化する記事Aを選んだ。30歳前後の商人のような夫が、妻子を連れて公園をぶらついた末に、投票にくる。しかし写真だけからでは、5人を選ぶべきところ1人しか決められず、怒った妻が子供の手を引いて帰ってしまうという内容である。

この「東京百美人」と称するコンテストこそ、日本においては転換点となるイベントであった。「美人コンテスト」のルーツとして（井上 1992）、女性の性の商品化が大量消費の時代に入るきっかけを与えたものとして（佐久間 1995）、また、後述するように明治30年代後半以降の絵はがきブームによって成立するマス・メディア的な情報空間の萌芽として位置づけられてきた（佐藤 2016）」と木村絵里子氏は概観する¹⁸⁾。そして、メディア・イベントという新しい流通形態の検証とともに、「東京百美人は、自律した形における〈外見〉（とりわけ「顔」）を可視化させるきっかけを与えたのである」¹⁹⁾と、様式化された顔を読み解く美人画から、「顔」そのものが消費される写真への質的变化を結論づける。

事は単体のイベントに止まらない。その後、百美人の写真は撮影した小川一真により、『東京百花美人鏡』や『A Tokyo Beauty』と題して出版された。つまり写真は、妓女や妓楼の制度を知悉した既存の顧客ではなく、一般庶民によって所有され、消費される商品となる²⁰⁾。つまり、浮世絵や錦絵から写真へと、作家や作品のみならず流通形態が変わり、消費者の画像リテラシーも変質したことを象徴する事件であったといえよう。そうした画期的変化を『点石斎画報』ではどのように受容したのか。

確かに『点石斎画報』の画像では、壁一面に掛けられた多くの写真が描き分けられている。妓女が顧客に渡す名刺型の写真ではなく、60センチ以上に引き伸ばされたため、観客は画像の細部まで検討が可能になったのである。しかし日本とは決

定的な差異もある。写真の額縁がひとつずつ異なるのみならず、半身像あり、全身像ありと、ひとりひとりポーズまでが異っている。小川は同じ背景、同じ全身像、類似したポーズで、同じ小道具を持たせて撮影し、比較可能なプラットフォームとしての写真を制作したのである。その客観的な比較、測定の見線への理解が『点石斎画報』には決定的に欠落しているのである。つまり写真の再現性こそが、美人画の制度に不可逆的な断層を生じさせた事実が、理解されていない。浮世絵の美人画では着物の文様や髪型、ポーズなど様式に意味があり、それを読み取るリテラシーが必要とされる。しかし、顔の個別性はモチーフではなかった。一方、百美人の写真には百の個性があり、細部の個別性を通じて一人一人の内面や生活を読み取る写真リテラシーが必要とされたのである。

確かに『点石斎画報』の画像には、記事にある子供が描かれている。子供が遊びにくる空間にまで、妓女が侵入してきたこと、つまり不特定多数の消費者に受容されるマスメディアの萌芽は表現されている。しかし、画面右端に階段の開口部は描かれているが、画面左端には樹木があり高層階とはなっていない。つまり凌雲閣が12階であるという近代建築の意味、集客の目玉だったエレベーターが故障したため、それに代わる科学的興行として写真コンテストが実施された意味が、いずれも理解されていない。なにより、こうした社会的思潮の変化と視覚的感性の地殻変動が、不可逆的構造変化の露頭であることが理解されていないのである。

結果、『点石斎画報』の記事には、新たなモチーフが可能にしたはずの新たな文体は認められない。「類皆圓姿耀月，慧質羞花」の通り、写真の描写は常套句のみで個別の表情を表現しようとする語彙はない。結論部でも「衆香国」や「月旦評」

18) 「メディア経験としての「東京百美人」」『マス・コミュニケーション研究 94』2019年、205頁。

19) 時安邦治編『日本近代再考』白澤社、2020年、146頁。

20) 『浮世絵から写真へ』青幻舎、2015年、174頁。

という常套句を用いている。「衆香国」は、写真コンテストが持つ時代的断層を、仏教的ニュアンスさえ持つ百花繚乱の伝統的イメージへと回収してしまった。百様の個性美は、その個性において測定されることなく、花畑の遠景へと溶解したのである。「月旦評」は、マスメディアの萌芽を伝統的制度へ回収してしまった。「月旦評」とは後漢の人物評で、その評価が社会的影響力を持ちえた点で類似するが、見識ある2人によってなされた。つまり作者も読者も知識人である自閉した伝統的メディアである。『点石斎画報』の文体は、リトリートを示している。

4. 群衆モチーフの誕生と記録衝動

膝に新聞を載せ、コーヒーハウスの窓際の席に座っている男がいる。男は窓ガラスに額を押し当て、街路の群衆を一心に見ている。突然、目の前を通り過ぎた老人を観察する欲望に突き動かされて店を飛び出す。老人は群衆のいる場所から場所へと、街路を一晩中彷徨する。1840年に発表されたエドガア・アラン・ポーの*THE MAN OF THE CROWD*である。写生のみで、老人がどのような人物かは最後まで明らかにならない。群衆から離れられない老人も、老人から離れられない観察者も、共に群衆なのである。ここにあるのは群衆に対する好奇心と記録衝動である。

膝に置かれていた新聞に挿絵はない。世界初の挿絵入り新聞『イラストレイテッド・ロンドンニュース』の発刊は、2年後である。しかし、ダゲレオタイプの写真は1839年に既に登場していた。この作品は、当時世界最大であったロンドンの都市空間、そこに生じた「群衆 (CROWD)」という新たなモチーフを、描写という言葉の挿絵を用い、写真のように表層の描写のみで表現したものである。なによりそうした記録衝動出現の記念碑とい

えよう。

ロンドンの人口は1800年86万人であったものが1850年には232万人へと急増している。1840年にポーが記録した群衆とは、大量の労働貧民の流入により成立した都市空間の表象といえるのである。1842年に南京条約で開港を強いられた上海にも同様の現象が生起していた。1852年の54万人から1910年には129万人へと急増する²¹⁾。「群衆」が発生していたのである。『点石斎画報』にも、都市空間と群衆という新奇なモチーフ、そして記録衝動が確認できる。

自泰西脱影之法行而隨地皆可拍照，尺幅千里織悉靡遺，人巧奪天工，洵非虚語也。滬埠之洋涇橋，橋河雖不寬濶，而潮水盛漲時，舟楫往來頗夥，日前有華人某乘小艇，容與中流，意頗自得，偶不謹慎，其手持之洋三十元，掉落河中，輾轉躊躇，擬俟潮退，設法撈摸，岸上有知之者，赤體下河，冀有所獲，行人皆作壁上觀，有業照相者，見人頭如蟻，携鏡箱，雜稠人中，拍一照去醜態，奇形活現紙上，正無俟溫嶠之然犀已。

—「奇形畢露」『点石斎画報』

一人の写真師がカメラを向けているのは、舟から大金を落とした金持ちと、それを盗ろうと服を脱いで河に入る者、なにより蟻集してそれを見物している群衆である。写真館ではない。上海の街頭である。写真師は一銭にもならない。それでもカメラを持ち出し、撮影している。それが記事の文章である。

一方画像には、画面上部に100人以上の群衆が描き分けられ、写真師は画面右下に配置され、距

21) 邹依仁『旧上海人口变迁的研究』上海人民出版社，1980年，90頁。

離をとって正面から群衆や河中の男達を撮影している。この画像は2つの可能性を有していた。

第1に読者がカメラアイを持つ可能性である。カメラは左上に向かい、写真師の顔は見えない。つまり読者は写真師の背後に立っているため、その視線と同一化する。『点石齋画報』で写真機がモチーフとなる場合、後述のようにほぼ画面右下に配置される。これはそもそも視線運動が右から左へのベクトルを有しているからと考えられる。画面上部に配置された記事の文字は右から左へと読んでいき、頁も右から左へと進んでいく。つまり右下に配置された写真機は、その先にある被写体へ視線を誘導し、読者は撮影者と視線を共有する可能性があったのである。

第2にカメラアイの根底にある、群衆に対する記録衝動を共有する可能性である。なによりその衝動が新たな文体生成の触媒となる可能性が生じていた。画像中のさまざまな風体や職業、ポーズの群衆を説明しようとするなら、ポーのような写生文生成のチャンスがあった。しかし、記事には「人頭如蟻」とある。群衆に関する細密な描写はなく、常套句へとリトリートしたのである。

新たなモチーフを表現するにあたって、常套句への撤退より更に深刻なりトリートがある。撮影行為と被写体の群衆を、温嶠の故事、つまり犀角の光とそれによって顕在化した魑魅魍魎に喩え、伝統的典故へと回収した点である。

こうした文体は『点石齋画報』固有のものか。前稿では清末民初の画報、白話章回小説雑誌、啓蒙雑誌、学衡派、創造社、新月派、魯迅全集を対象とし、温嶠の犀角に関する故事の関連語彙を調査し、伝統的制度のフィルターをかける核心的語彙であることを明らかにした²²⁾。とりわけ写真と

の比較から自身の優位性を主張した章回小説では、回末や最終回において「犀燭」、「照妖鏡」、「禹鼎」により物語を回収していた。不可視のものを可視化して本質を暴露する写真的視覚制度をモチーフとしながら、伝統的制度を再生産していくことになる。更に『点石齋画報』の記事で「醜態」、「奇形」と批判的論評をするスタンスは、清末章回小説の一方的譴責やセンセーションリズムへとつながり、伝統的制度を再生産していくことになる。

つまり『点石齋画報』は、視覚制度の変容をモチーフとしながらリトリートする典型の起点といえるのである。

では、新たな視覚制度を表現しうる文体とはいかなるものか。例えば魯迅において群衆モチーフは肥大する。『点石齋画報』では「観者」321例に対し「傍観者」は30例で9.3%に過ぎず、「看热闹（見物する）」は存在しない。一方魯迅全集においては「観者」70例に対し「傍観者」は18例で25.7%に上る。更に「看热闹」17例を加えると50%に及ぶ。単に見る者に対し、消費行為として傍観や見物する群衆が増加している。更に扇動群衆モチーフを表現する文体にも変化が生じている。その第1は描写化であり、第2は常套句の反復異化である。

魯迅は、阿Qの引き回しを見物する群衆に対し、「全跟着马蚁似的人」と蟻の比喩を用いる。『点石齋画報』の「人頭如蟻」と差異はない。しかし、注目すべきはその後に描写がなされること、その描写が過去に焼き付いた画像に基づいていることである。

「又钝又锋利，不但已经咀嚼了他的话，并且还要咀嚼他皮肉以外的东西，永是不远不近的跟他走」。どこまでも着いてくる群衆をそのままざしの描写によって造形している。ただこの描写の直

22) 前掲論文「清末民初における文体と写真的感性」。

前には、どこまでも着いてきた狼のまなごしの描写が置かれている。「又凶又怯，閃閃的像两颗鬼火，似乎远远的来穿透了他的皮肉」。つまり漱石さながら、過去に焼き付いてしまった画像が現在の認知を規定しているのである。しかも一方的に見られるという方向性により、権力関係が象徴されている。

これは例外的事例ではない。例えば中国人捕虜の斬首を見物する群衆のモチーフは複数作品あるが、「麻痺した表情」が「ぼかんと開いた口」へ変化するなど、描写化が進展する。更に『藤野先生』では当該幻灯のスライドの後に、作品中唯一の先説法が唐突に挿入される。帰国後に見ることになる、斬首を見物する群衆の酒に酔ったような喝采の描写である。一度焼き付いた画像がその後の認知を規定する構成である。描写化とその根底にある写真的感性が確認できよう。

第2に魯迅も常套句は用いている。『点石齋画報』に「人山人海」は10例、「万人空巷」は2例確認されるが、『魯迅全集』にも前者が3例、後者が2例存在し、5例全てが死者を見物する群衆に用いられているのである。ただ魯迅は、常套句に引用符を付すのである。「我想，就是报上所记的“人山人海”去看梟首示众的头颅的人们，恐怕也未必觉得更兴奋于看赛花灯的罢。血是流得太多了」（『《守常全集》题记』）の通り、「人山人海」は新聞記事の文言である。処刑された革命先駆者の遺体見物と、灯籠祭りの見物が併置される。語句に引用符はなくとも、『申報』の記事全文が引用された事例もある「全城男女往观者，终日人山人海，拥挤不通」（『《铲共大观》』）である。処刑された共産党員が女性であったため、もはや身動きできないほどの見物人が押し寄せた記述である。「万人空巷」も「据説奔往赏鉴者有“万人空巷”」（『保留』）の通り、引用符が付されている。つまり、

記事においては常套句の四字語をあえて反復異化することで、群衆が死者を消費する異常さ、つまり伝統的制度の異常さを表現しているといえよう。それは「鑑賞（賞鑑）」等の語彙で揶揄する手法と共起することで相乗効果を上げている。

常套句の反復異化により伝統制度を暴露するスタンスと、描写化つまり群衆を分節化して記述しようとする科学的まなごしは、同じく新たな文体の特徴といわざるをえない。

その意味で前出の『点石齋画報』における「人頭如蟻」に付された画像は、ある可能性を有していた。こぶしを振り上げたり、両手を差し上げたりする動作描写、けわしい表情やのんびり眺める表情描写等、さまざまな個人が描き分けられており、それらを描写していけば写生文体となりえたかもしれないのである。

しかし実際の文体は、魯迅の反復異化など認められないばかりか、その対極のスタンスである。「當行刑時校場中，人山人海，見二犯色如土灰，形容凄惨，有指而詈之者曰」（『絞決兇犯』）のように、処刑の消費批判とは真逆の、肯定的価値付けがなされている。記事のテーマはラストの「天理如此，國法如此」が示す勸善懲悪である。群衆が被処刑者の罪を弾劾する記述により、そのテーマが表現される。群衆はむしろ伝統的制度を強化する正義のキャラクターなのである。従って群衆も犯人も類型的なキャラクター造形にすぎず、個別的な描写には到っていない。

以上、『点石齋画報』は何度も新文体獲得のチャンスがあった。新たなモチーフがその機会を作った。そしてその時、伝統的語彙や典故による回収をしなければ、ポーのようなおびただしい描写や、魯迅の写真的感性に基づく描写、伝統的な語彙を反復異化する描写などを開発せざるをえなかったかもしれない。しかし『点石齋画報』は、

チャンスのたび、画像を触媒とする新文体開拓とは逆方向の、リトリートを繰り返したのである。

結語 リトリートの行きついた先

リトリートタイプはその後、どのような場所に行きついたのか、『点石齋画報』発刊から6年後、呉友如はイギリス人実業家のアーネスト・メジャーから独立し、『飛影閣画報』（1890）を創刊する。逝去の3年前である。『飛影閣画報』には『点石齋画報』の記事の再録であるにもかかわらず、画像と文章を共に変えている例がある。なかでも写真をモチーフとした記事では変化が顕著なのである。

A

某日忽有西士三人，於大雨淋漓時乘輿而來，相度鍊山形勢，（中略），西士潑之以水，擬用照相法攝取形模事，

—「私掘鐵山」『点石齋画報』

B

前月某日大雨滂沱時，忽有西士三人，乘肩輿至，相度鍊山勢，（中略）灌之以水，擬用照相法攝取形模事，

—「掘鉄埋鉄」『飛影閣画報』²³⁾

西洋人が文物を発掘して写真で記録し、一部を持ち去った記事である。AからBに到っても文体にはほとんど変化はない。しかし画像は大きく変質した。『点石齋画報』では画面右下に撮影者の西洋人と写真機が配置され、画面左下には被写体の発掘物が配置されている。前述の通りレンズの向

きが右から左への視線運動を生起させ、読者もそのまなざしを共有する。結果、カメラの前に立ち、記録する瞬間が表現されるのである。この構図は小人族を撮影する記事でも、発掘された石碑を撮影する記事でも、新星を撮影する記事でも、妓女の撮影図でも、モチーフを問わず一貫している²⁴⁾。ところが、Bの画像だけは、写真機が画面左下にあり、中国人がささげ持っている。画面右下には発掘物が配置され、西洋人達はカメラに背を向けている。『飛影閣画報』に到り、もはやカメラは何も写してはならず、視線運動を生む構図決定力も失った。記録する瞬間は捨てられ、文物を略奪していった西洋人が焦点化されている。「記録」は「譴責」へとリトリートしたのである。

C

士君心異之，誘致其人，欲携回歐洲中途，忽多病斃，方知此人之遷地，弗良也，出其攝影法爲之各照一小像，釋之去，若是則神經博物志之所載，固未盡子虛矣

—「侏儒留影」『点石齋画報』

D

其人不能遷地為良，行至半途，病者斃者不一，而是或曰，既然不能生致，何不用印相法，士君以為然，乃照其像，而釋之

—「離形得似」『飛影閣画報』

西洋人がアフリカで小人族に出会い、欧州に連れ帰ろうとしたが病に斃れるものが多く出たため、撮影して彼らを釈放したという記事である。そもそも民族の記録写真自体が、写真の黎明期、

23) 『飛影閣畫報第63号芥字5』廣陵書社、2021年。以下文中で引用する『飛影閣畫報』のテキストは当該書による。

24) 順に「侏儒留影」『点石齋画報』、「離形得似」『飛影閣画報』。「西人愛古」『飛影閣画報』。「河有新星」『飛影閣画報』。「時粧士女五十六」『飛影閣画報』。

研究手段として科学的まなごしを象徴するものであった。しかし、Cは晋代の『博物志』により回収している。巨人国と九寸しかない小人の記述が併置されるこの民俗風物誌は、『山海経』同様、想像上の奇譚集なのである。民族写真のように顔の特徴を弁別する発想ではない。だからこそ、顔つきや骨格、服装等を分節化する描写がないのである。写真をモチーフとしながら、その記録機能とは真逆のファンタジーへと回帰している。当時探検家達によって実証報告がなされるようになったピグミーに関する海外の記事の、おそらくは紹介でありながら、再生譚と同質のリトリートが確認できるのである。

Dに到り、その『博物志』が削除される。画像も現実的画像へと変化する。山中の滝が削除され、平地と湖へと変えられている。Cの記事にあるアフリカの奥地であること、漁業や農耕を生業とすることを反映させた。なによりCの画像では均一な服装、均一のポーズであった小人族が、Dの画像に到り、腕組みをして話しあう男達、縄り付くようにしてカメラをみる2人、赤子を抱いた母親、身を乗り出す子供などさまざまな人物がさまざまな姿態で描き分けられている。描写化の可能性が生じていたのである。

しかし文体はCからDに到っても変質がない。むしろ題名を「侏儒留影」から「離形得似」へ変えた操作に、リトリートが露呈するのである。いずれも写真に残す営為の表現である。ただ、Cの「留影」は絵画などで記録を残す行為を指す一般的な語彙である。一方、Dの「離形得似」は伝統的な美意識に根差す表現である。代表的な典故に晩唐の司空図『二十四詩品』の「俱似大道，妙契同塵。離形得似，庶幾斯人」²⁵⁾がある。「離形得似」

とは、対象の再現から離脱し、本質をつかむ創作態度を意味する。その本質とは「大道」であり、「大道」とは万物に通貫するシステムともいべき真理である。つまり対象を正確に再現する、記録的まなごしの対極へと退却したのが見て取れよう。実はAからBへの題名の変化にも同じ構造が指摘できるのである。Aの「私掘鐵山」からBに到り「掘鉄埋鉄」へと変化した。西洋人による発掘から、写真による記録対象が元通り埋め戻された事実へと、焦点が移動する。西洋人がもたらした写真的な視線、それが可能とした文体も埋め戻されたのである。

記事の題名のみならず画像の題名にも同じ変化が見て取れる。写真館で撮影される美人図の題名が、『申江名勝図説』の「照相館名花留影」から『飛影閣画報』に到り「時妝士女五十六」へと変わった。文明開化の新名所図会としての写真館、妓女の営業手段としての写真は、「仕女図」という伝統的美人画のジャンルへと回収された。ミシンを踏む美女図のミシンも、写真撮影をする美女図のカメラも、伝統的美人画を活性化する新奇な小道具へと引き戻された。大量生産や科学的まなごしという近代を象徴しうる可能性があったにもかかわらずである。

キュビズムは伝統的遠近法を破壊し、複数の視点からの画像で対象を造形したが、それ以前から多元視座は、科学において要請されていた。1874年、英国科学振興協会が『人類学の記録と調査』で民族学における写真の利用を示唆したが、その時期の人類学的写真には「正面と横顔を併置したポートレートが多い」²⁶⁾。ピカソの絵を想起させるこの多元視座は司法写真と同じである。司法写

25) 司空図『二十四詩品』明德出版社、2000年、151頁。

26) 伊藤俊治、港千尋編『映像人類学の冒険』せりか書房、1999年、125頁。

真とは、写真から再犯者を同定する制度である。1876年にパリで始まり、ヨーロッパに広がった。更に司法写真では、側面の耳だけで差異を測定しようとするまなざしさえあった²⁷⁾。個性性を分節化により定量的に記録する計測人類学のまなざしは、司法写真のまなざし同様、時代の科学的思潮の露頭といえよう。

中国でも1884年、司法写真への言及が現れる。それも前述の『申江名勝図説』の「照相館名花留影」の記事中にある。1876年には既に妓女が写真館で写真を撮り、遊客はその写真を購入して写真を元に妓女を買うというビジネスモデルが確立していたことが確認できるが（「照相楼」『滬遊雜記』）、記事の最後で唐突に、以下の文言が挿入されるのである。「欧西友人嘗語予曰、彼国罪犯遇赦則照其面目留存獄中、以便日後按図可索、若然則彼中人果何所取義而群相効顰哉嘻」²⁸⁾。ただしそこに司法写真の図像はない。また、妓女が撮影されている図像はあるが、妓女の特徴を示す細密描写もない。そもそも『点石齋画報』や『飛影閣画報』に耳だけの部分図の発想も記事もない。眉などのように古典的美辞麗句が湧出する重圧は無いが、耳を個性性において記述する語彙は、そもそも古典文学に見あたらないからである。新たな表現内容を前にして、それを表現しうる形式を開拓しようとしなかった事実こそが、真のリトリートといえよう。

写真から妓女を探すことと、写真から犯罪者を探すことが併置された時、そこには絵画の伝統的コードである気韻生動とは異質な、写真によって記録し、行動に資する科学的まなざしが可視化された。しかしそのまなざしもまた、埋め戻された

のである。

ならば次稿では、司法写真と妓女のプロマイドが共存しえないメディアである科学雑誌を取り上げる。海外の新たな科学的知見を客観的に紹介する、つまり第1類型のリトリートが許されない文体を明らかにし、第2の類型を提出したい。

（商学部教授・文体論）

27) 多木浩二『眼の隠喩』青土社、1982年、217頁。

28) 『申江名勝図説』第70葉表裏。https://www.bilibili.com/video/av372464713/。