

新興写真と小型カメラ

— 木村伊兵衛の『光画』掲載作について —

甲 斐 義 明

1 はじめに — 木村伊兵衛の語られ方

1925年にドイツで発売されたライカ・カメラは、映画用の35ミリロールフィルムをスチール写真撮影に用いることで写真機を大幅に小型化し、さらには連続撮影を容易にすることで、写真表現に革新をもたらした。ライカはその翌年には日本にも輸入され始め、1930年代初頭には木村伊兵衛、堀野正雄、渡辺義雄といった若手の写真家が、この機材を活用して制作した作品によって写真界の注目を集めるようになった。以来、とりわけ木村は「ライカの名手」あるいはそのライカを用いた「スナップ写真の名手」として一般にも広く知られている⁽¹⁾。しかしドイツから伝わったのは撮影機材だけではなかった。1920年代後半から美術家の村山知義や批評家の森芳太郎らによって写真雑誌でドイツの同時代写真が盛んに紹介されるようになり、その新しい傾向は「新興写真」と呼ばれ、ブームとなった⁽²⁾。その結果、ラースロー・モホイ＝ナジやアルベルト・レンガー＝パッチュがドイツで発表した作品と、きわめて似通った写真が（プロとアマチュアの両方を含む）日本の写真家によって作られた。したがって木村らが1930年代に制作した写真【図1】は、新しく登場したばかりの機材の利用と、ドイツ写真からの様式的な影響の両面から検討する必要がある。

著名な写真家である木村についてはこれまで多くの評伝や紹介文が書かれてきた。それらのテキストで強調される木村作品の特徴は、上述したような小型カメラの巧みな使いこなしの産物であることに加え、それが市井の生活をとらえたものだという点である。たとえば、木村が死去して間もない1975年、写真評論家の渡辺勉は木村の生涯の活動をふりかえって、「ひとりのなんでもな



図1：木村伊兵衛「プロマイド屋」
1933年（出典：野島，中山，木村，
伊奈ほか『光画傑作集』国書刊行
会，2005年）

い東京生まれの人間が、カメラをほとんど肉体化して、自分の生活した日常性を刻んでいるにすぎない」と発言している⁽³⁾。最近では写真史家の金子隆一が木村の戦後まもない時期の写真について、「庶民の生活感情そのものを等身大にとらえるもの」と評している⁽⁴⁾。

「日常」の写真家としての木村の位置づけは、同じ渡辺による「社会的、政治的な問題と取り組んで告発していくというような姿勢は、木村さんの中には体質的にもない」という見解と表裏一体の関係にある⁽⁵⁾。つまり、しばしばライバルとみなされた土門拳と比較したとき際立つ社会的なテーマの欠如は、木村の欠点ではなく、むしろ肯定されるべき特質とみなされるのである。しかしこうした主張には、木村が

戦時中に政府や軍のために精力的に撮影した一連のプロパガンダ写真——ある意味できわめて社会的かつ政治的な写真群——を彼の40年以上に及ぶ制作活動における例外や逸脱として扱おうとする意図も透けて見える。この問題についてはすでに様々に議論されているので、ここでは詳細を繰り返さない⁽⁶⁾。ただ指摘しておきたいのは、こうした見方が、木村がプロパガンダ写真の生産に関与する以前の1930年代半ばまでの作品と、戦後に写真雑誌を中心に発表された作品の間に横たわる差異よりも、両者の連続性を強調する結果をもたらしたということである。

他の写真家と比べたとき、確かに木村の作品は1930年代と晩年の1970年代で、決定的な様式上の差異は存在しないようにも見える。このことは木村が残した写真群を順不同にシャッフル可能なイメージの総体として見ることさえ促

している。多木浩二によるいくつかの木村論は、この写真家をめぐる様々な伝説から距離を置いて、作品そのものの意義を明らかにしようとしている点で特筆すべきものであるが、多木が強調するのも木村作品の「変わらなさ」である。木村は「戦前も戦後も、まったく同じまなざしを物や町や人に投げかけて」おり、その「写真から受けるイメージの味覚は、いつの時代でも同じなのだ」と多木は述べる⁽⁷⁾。この不変性は、彼によれば、木村にとって唯一の関心であった「生活文化の細部」が歴史の激動にかかわらず、昭和のある時点まで存続していたことと呼応している。そして多木はそれら細部の「都市の記憶の層」としての価値を評価するのである。

しかしながら、木村の生涯を通じた作品群における変化よりも不変性を重視する言説には次の点で問題がある。第一に、木村の作品は仔細に観察すれば、時代ごとに様式の変化を確かに見て取ることができる。特に重大な変化は二回、木村がライカで肖像写真を撮り始めた1933年後半と、アンリ・カルティエ＝ブレッソンの写真に感銘を受ける1951年の前後にそれぞれ生じている（本稿で論じるのは前者である）。この変化を無視することは、木村が外からの影響を受けずに撮影を続けたと想定することに等しい。

第二に、不変性を強調する見方の背景には、木村の撮影技法、すなわち手持ちの小型カメラによる瞬間撮影（日本の写真用語でいう「スナップ」もしくは「スナップショット」）の歴史的な意義に対する不十分な認識がある。これは多木の評論にも見て取れる。多木は「あえて言うなら、同じスナップでも、やはりはじめた初期の頃のほうが緊迫感がある」とし、その理由について「当時、スナップ自体が見えるものに近づく新鮮な方法であったから、撮影者の緊張がイメージに現れたのかもしれない」と推測している⁽⁸⁾。こうした推測の背景にあるのは、スナップという撮影技法が持つ意義は、少なくとも木村においては、時代を超えて不変であるという前提である。

しかし以下で明らかにするように、小型カメラが1920年代に登場したとき、この機材は必ずしも「見えるものに近づく」ための道具ではなかった。1980年代以降のカメラの急激な自動化とデジタル化に比べれば、木村が生涯にわたって愛用した35ミリの小型カメラは機構的には決定的な変化はなかったかもしれ

ない。だが、その同じ機材の使用法は時代ごとの様々な条件によって規定されており、決して歴史を超越しているわけではない。ここで注意しなければならないのは、木村の撮影方法を形容する際にほとんど常に用いられる「スナップ」や「スナップショット」という言葉である。この言葉自体の歴史性に留意しなければならない。あらかじめ存在したスナップという撮影技法を用いて木村が撮影を行ったのではなく、木村らによる小型カメラの使用法が1930年代後半にスナップという呼称によって日本の写真界で制度化されていったのである。すなわち、スナップとは特定の撮影方法とその方法によって生み出された写真を指すと同時に、ひとつの言説でもあるのだ。

木村伊兵衛の語られ方についてのこのような問題点をふまえたうえで、本稿では木村が1932年から翌年にかけて雑誌『光画』に発表した作品の様式的な特徴、そしてそれが以降の作品とどのように異なっているのかを明らかにする。そしてこの違いが、小型カメラ（ライカ）の利用法の違いに起因していることを示す。結論を先に述べるならば、木村の『光画』掲載作には、小型カメラの「自然な」視覚を否定して異化を生み出す装置としての利用と、カメラの存在を意識しない被写体のありのままの姿を描き出す装置としての利用が混在し、両者がひとつの画面の中で緊張関係を生み出している。しかしこの緊張関係は、1933年12月の「ライカによる文芸家肖像写真展」が注目を集めて以降、失われてゆくことになるのである。

2 小型カメラによる新たな表現

1901年生まれの木村伊兵衛は1920年代後半からすでに写真家として広告や雑誌を舞台に活動しており、当初からライカを積極的に使用していた⁽⁹⁾。しかし彼の代表作と後にみなされることになる写真が発表されるのは1932年5月に創刊された『光画』であり、この雑誌との関わりの中で木村は自身のスタイルを初めて確立したと言ってよいだろう。『光画』の刊行が終了したのとほぼ同時期の『アサヒカメラ』（1933年10月号）の「小型写真術」特集で、木村は小型カメラの使用法についての解説記事を寄稿している。つまり、『光画』での作品発表

を通して、木村の小型カメラの専門家、あるいは「名手」としてのパブリック・イメージが形成されていったのである。

だが、そもそもライカに代表される小型カメラとはどのような装置だったのであろうか。上で述べたように、『光画』時代の木村による小型カメラの利用の特徴について明らかにするには、まずはライカ誕生の地であるドイツにおいて、この機材がどのように利用され、どのような表現上の可能性を有していると理解されていたかについて考える必要がある。

1839年に写真術の発明が公表されて以来しばらくの間、写真とは箱型のカメラを三脚に据え付け、時間をかけて撮影するものであった。乾板が開発された1880年代以降は手持ちで操作する小型カメラも現れ始め、とりわけジョージ・イーストマンが発売したコダック・カメラは自らカメラを手にして写真を撮るといふという行為を一般家庭へと広げる最初の大きなきっかけとなった。しかしながら、それらは構図のコントロールや画質という点では従来からのカメラに大きく劣っていた。アメリカのアルフレッド・ステイグリッツのように1890年代の時点ですでに小型カメラを芸術写真に用いることのメリットを唱えていた写真家はいたものの、小型カメラは創造的な表現のための装置としては一般に不十分とみなされていたのである⁽¹⁰⁾。

こうした状況を変化させたのが、1925年のドイツのライツ社によるライカI型（モデルA）の発売に始まる35ミリカメラの登場である。交換レンズ・システム（1930年）や距離計の装備（1932年）といったライカの改良と、ライカで用いられる35ミリフィルムの感度の上昇と微粒子化は、手持ちの小型カメラの実用性を高めるきっかけとなった⁽¹¹⁾。1920年代後半はドイツでそれまでのいわゆる絵画主義写真（ピクトリアリズム）に代わって、「新しい視覚（Neues Sehen, New Vision）」と呼ばれる写真の潮流が台頭してきた時期でもある⁽¹²⁾。その担い手となった写真家たちによって、小型カメラの可能性は早くから探求された。

三脚に据えて用いる大型カメラと比較した際の小型カメラの特徴のひとつは、水平方向に限定されない様々なアングルを容易に利用できる点にある。「新しい視覚」の写真家たちは、この特徴に従来からの写真に対する概念を刷新する可能性を見出していた。その著書『絵画・写真・映画』（第2版、1927年）



図2：ヴェルナー・グレーフ『新しき写真家来る！』（1929年）14頁

でモホイ＝ナジは写真による「視覚像の拡張」に注目し、次のように述べている。「対物レンズのゆがみ一下、上、斜めの方向からの視界で生ずる場合がある — も決して単に否定的にみるべきでなく、我々の連想法則に縛られた目には不可能な、先入観にとらわれない視覚表現をもたらすのである」⁽¹³⁾。『絵画・写真・映画』とならんで日本の写真家たちに大きな影響を与えた、ヴェルナー・グレーフの1929年の著書『新しき写真家来る！』（同書は日本にも一部が巡回したドイツ工作連盟主催の「映画と写真」展の関連書籍として出版された）でも、カメラを上下に傾けて撮影することが推奨されている

【図2】。被写体が歪んで写るのを防ぐためにカメラは水平に構えなければならないと写真撮影の解説書は説いているが、高い建物を見上げたときには、私たちの目にも歪んで見えるのだから、そのような写真を否定する理屈は成り立たない、とグレーフは述べている⁽¹⁴⁾。

モホイ＝ナジと異なり、グレーフには写真が不十分な人間の視覚を補うという考え方はない。むしろ彼が主張しているのは、人間の視覚に近づけるのであれば、写真は絵画の規則を参照するのを止めなければいけないということである。この違いは重大である。しかし全体としては、常識的に「自然」とみなされる描写に限定される必要はないと主張している点で、グレーフはモホイ＝ナジの写真に対する考え、すなわち、写真はカメラの前の現実の「再生産（複製）」にとどまらず、「生産」のための媒体として用いられるべきだという考えを踏襲している⁽¹⁵⁾。グレーフは次のように書いている。「新しき写真家は制作のためにいかなる限界も設けない。絵画に由来するような限界も、あるいは自然に対

する真実性への要求から生じるような限界も。実際、限界はただ材料〔筆者註：印画紙といった写真の物質的条件のこと〕からのみ生じる。彼は材料を徹底的に研究する⁽¹⁶⁾。さらに別の箇所では「“自然に似ている” 写真を作ることは、決して写真の第一の条件ではない」とも述べている⁽¹⁷⁾。

カメラを意図的に傾けて撮影することで見慣れない映像を生み出すというのは、同時期のロシア・アヴァンギャルドの芸術家たちが好んで用いた形式でもあった。セルゲイ・エイゼンシュテインやジガ・ヴェルトフの映画や、アレクサンドル・ロトチェンコが雑誌『ノーヴィ・レフ』（1927年）の表紙に用いた写真【図3】にその顕著な例を見て取ることができる。ピーター・ガラシも指摘しているように、この形式



図3：アレクサンドル・ロトチェンコ『ノーヴィ・レフ』1号（1927年）表紙（出典：Victor Margolin, *The Struggle for Utopia*, 111）

は批評家のヴィクトル・シクロフスキが「手法としての芸術」（1917年）で唱えた「異化（オストラネニエ）」の、視覚芸術における適用と見なすことができる⁽¹⁸⁾。シクロフスキによれば異化とは、「形式を難解にして知覚をより困難にし、より長びかせる手法」である⁽¹⁹⁾。モホイ＝ナジやグレーフは「異化」という言葉を使っているわけではないが、ロシア・アヴァンギャルドの実験的表現はエル・リシツキーらの活動を通してドイツでも知られていた⁽²⁰⁾。

しかしながら、自由なアングルによって「自然な」映像を否定し、異化を生み出すというのが、手持ちの小型カメラの唯一の使用法ではなかった。言い換えれば、小型カメラを活用したのはアヴァンギャルドだけではなかったのである。小型カメラのもうひとつのメリットは、その小ささゆえに被写体にカメラ



図4：堀野正雄「エリッヒ・サロモン博士の写真」『フォトタイムス』1932年1月，118頁

を意識させない状態で撮影した写真，すなわちキャンディッド・フォト(candid photograph)を容易に生み出すことができる点にある。フォトジャーナリズムの分野におけるキャンディッド・フォトの第一人者として知られることになったのが，ドイツの写真家，エーリッヒ・ザロモンである。1928年にザロモンが暗所での撮影を可能にする大口径レンズ付きのカメラ，エルマノックスを用いて，法廷や政治家の会合を隠し撮りした写真は注目を集め，以降ザロモンは1933年に至るまで国際的に活躍し，『ベルリン絵入り新聞』や『フォーチュン』など様々な新聞や雑誌に精力的にフォト・エッセイを寄稿した⁽²¹⁾。

ザロモンの写真もかなり早い時期から日本の写真家たちに知られていた。例えば堀野正雄は『フォトタイムス』1932年1月号の記事で，ザロモンの撮影方法について図版とともに詳細な解説を行っている【図4】⁽²²⁾。グレーフの『新しき写真家来る！』を元にして書かれた金丸重嶺の『新興写真の作り方』（1932年11月発行）には，ザロモンのキャンディッド・フォトが「藝術的なレポタージュフォト」の例として挙げられている⁽²³⁾。

ザロモンのニュース写真に写し出された政治家の密室での会合といった場面は，一般の読者が自分自身の眼では容易には見ることができないという点で新鮮なイメージであり，それゆえに人気を博したと考えることができる。しかしその一方で，もし読者自身が仮にその場にいたならば，彼や彼女自身も同じ光景を見たであろうと思わせる点で，それは読者の期待に合致するものでもあっ

た。つまりザロモンの写真は、その内容においては斬新なものであっても、形式においては写真という媒体に対する常識的な理解、すなわち写真は目に見える世界を我々が見ているように描き出すという考えに基づいていたのである。ザロモンのキャンディッド・フォトでは、写真家と被写体の間に存在するカメラやフィルムは不可視化されており、その点において、モホイ＝ナジらによる、レンズの視覚と人間の通常の視覚の差異を強調するだけでなく、写真という媒体の物質的条件を自己言及的に明らかにするような写真とは対照的である。このことをふまえれば、『絵画・写真・映画』や『新しき写真家来る！』には被写体がカメラの存在を意識していないキャンディッド・フォトがほとんど含まれていないことは驚くに値しないだろう。

3 木村伊兵衛と小型カメラ

モホイ＝ナジらの異化を強調した写真と、ザロモンのキャンディッド・フォトは、ともに登場して間もない小型カメラの特徴を活用したものであったが、その実際の利用の仕方、さらには、その背景にある写真映像の意義に対する考え方は対照的であることを見てきた。小型カメラの使用法のこのような二面性は、現在に至るまで引き継がれている。小型カメラによる写真は時に「自然」であり、時に「不自然」に見えることを、私たちは携帯電話に内蔵されたカメラによって、以前にもまして身近に感じている。では、小型カメラの「名手」と目されてきた木村の初期の代表作品を構成する『光画』掲載作では、この機材がどのように用いられているのだろうか。このことについて第2号第7巻(1933年7月)に発表された「プロマイド屋」【図1】を中心に考えてみたい。

50ミリレンズをつけたライカで撮影された縦位置構図の「プロマイド屋」では、画面の大部分を店先に並んだプロマイド写真が占めている⁽²⁴⁾。上の方には大きく引き伸ばされた写真が掛けられ、左から2列目の和服の女性は、写真を見る我々の方へと視線を向けている。その下には絵葉書大のプロマイドがグリッド状に板の上に配置され、プロマイドの上下の端が生み出す横方向のラインは、若干右上がりとなっている。画面の左側5分の1ほどには、横から侵入



図5：ヴェルナー・グレーフ『新しき写真家来る！』（1929年）104頁に掲載された撮影者不明の写真

するように、プロマイドが貼られた別の板が写っている。この板と、右側の板（正確には紐でつながれた6枚の板）は垂直に交わっていることが、プロマイドの四角形の歪み（左側の板に貼られた写真の方が、より縦長に写っている）、そして左側の板の上方部分の前後関係（板は上の段の写真の一部を覆い隠している）から判明する。

垂直に交わる二つの平面（板）が同一フレーム内に収められることで強調されるのは、写真という技術は単にカメラの前の現実を複製するのではなく、三次元の世界を二次元の平面（印画紙）へと変換するプロセスだということである。このように現実世界の中に幾何学的形態の反復を見出し、それ

を写真の二次元平面上に変換することで、写真の四辺形それ自体を、被写体の意味内容から独立した——とはいえ、それが写真として知覚される以上、完全に独立することはないが——造形として扱うアプローチは、『絵画・写真・映画』や『新しき写真家来る！』に掲載された作例の中にしばしば見出される。例えば後者の104頁に掲載された匿名の撮影者による積み上げられた木材の写真【図5】などはその典型である。このアプローチは『光画』や同時期の日本の写真雑誌の作例で盛んに取り入れられた。いずれも被写体の輪郭線だけを取り出してみれば、ロトチェンコやモホイ＝ナジらの構成主義絵画を想起させるものとなるだろう。確かに「プロマイド屋」ではカメラはほぼ水平方向に向けられている。しかし「自然な」映像の否定という意味では、フレーム内の幾何学的形態の強調は、カメラを極端に傾けるのと同様の効果を生み出すことになる。なぜなら、画面上の幾何学的形態やそのリズムが強調されればされるほ

ど、その写真が何を写したものなのか不明瞭になり、写真としては「不自然」なもの、つまり被写体が異化されることになるからである。

だが言うまでもなく、木村の「プロマイド屋」を構成するのは板に貼られたプロマイド写真の配列だけではない。画面の右下には、プロマイドに見入る日傘を差した女性と、お揃いの麦わら帽子をかぶった二つの頭が見える。斜め後ろ方向から横顔が捉えられた女性は、視線を画面上で左下の方向に送っている。もちろん（他のすべての写真と同様に）この写真が被写体に気づかれずに撮影されたキャンディッド・フォトであることを、写真のイメージそれ自体は証明することができない。つまり演出の可能性は否定できない。だが、この写真には、女性がカメラの存在に気づいていないという印象を生み出す、いくつかの造形的特徴がある。第一に、この女性はカメラの方を向いていない。このことは、プロマイドの中の役者が一様にこちら側に視線を向けている、あるいは少なくともカメラを意識した状態で撮影されていることで、より一層際立っている⁽²⁵⁾。

第二の特徴は、女性と二つの麦わら帽子の頭と、その背後にあるプロマイドが貼られた板の造形的な関係性にある。画面全体を支配する直線的形態の法則に従わない三人の人物は、あたかも写真家がカメラを用いて行う三次元から二次元への変換プロセスに抗う存在であるかのように描写されている。すると口元にあてがわれた女性の指先は、見過ごしてしまいそうな細部であるにもかかわらず、この写真の中で重要な意味を持っていることがわかる。私たちが無意識のうちに行うこうした仕草は、明白な意味を欠いているからこそ、それが写真の中で描写されたとき、被写体が写真家のコントロールを超えた存在であり、場面が演出されていないことを示す記号として機能する。

このように「プロマイド屋」を特徴づけているのは、同一画面内に共存する構成と非構成、そしてポーズと非ポーズの衝突である。ライカで撮影された1932年から翌年にかけての木村の作品の多くに同様の緊張関係が見出される。例えば、『光画』2巻8号に掲載された「夏の子供」では、水槽の四角形とそれを取り囲む子供たちのばらばらな腕の動きがコントラストを成している【図6】。こうした造形的特徴は木村の独特な小型カメラの利用法から生じている。



図6：木村伊兵衛「夏の子供」1933年
(出典：野島，中山，木村，伊奈ほか
『光画傑作集』国書刊行会，2005年)

るドイツ写真の受容の状況とも無関係ではない。その状況は写真評論家の伊奈信男が創刊号（1932年5月）に寄稿した有名な論文「写真に帰れ」から読み取ることができる。同論文の大部分はモホイ＝ナジ，レンガー＝パッチュ，サーシャ・ストーンによる文章の引用と紹介に終始しており，その論旨はおおよそ独創的とはいいがたい。とはいえ，新興写真の「形式主義」に繰り返し注意を促している点で，独逸国際移動写真展（「映画と写真」の日本巡回展）からおよそ1年経ち，ドイツの前衛写真，そしてその日本における受容に対してやや冷静な見方が出てきたことも，「写真に帰れ」は示している。「吾々は，レンゲル・パッチュと共に，似而非新興写真芸術のインフレーションを嘆かずにはゐられないのである」と伊奈は述べ，「[カメラを持つ人]は社会的人間であることを忘れてはならない」と結んでいる⁽²⁶⁾。

伊奈が「新しい視覚」に対して懐疑的な見方を示すようになった背景には次

すなわち，小型カメラで撮影された写真の多くが幾何学的形態の強調や変わったアングルによって異化を生み出すか，それともキャンディッド・フォトによって「自然さ」を演出するかのどちらか一方に傾いていたのに対して，木村の1930年代初頭の作品では両者の効果がしばしば同一の画面に共存するような形で，小型カメラが用いられているのである。

木村がこのような使い方を見出すことができたのは，第一には彼の創意ゆえである。『光画』に掲載された日本人の写真家の作品の中で，木村のそれはドイツ写真の無批判な模倣を免れている数少ない例である。だがそれは『光画』が創刊された1932年の日本におけ

の二つの要因があったと考えられる。まず、ドイツにおける状況の変化がある。クリストファー・フィリップスが指摘しているように、「映画と写真」展で紹介された実験的写真に対しては、1931年の時点ですでにドイツ国内でも批判的な見方が強まりつつあった⁽²⁷⁾。モホイ＝ナジが1928年に去った後のパウハウスの機関誌（1929年の『パウハウス』第3巻第4号）には、写真による対象の写実的な描写を重んじるエルネー・カーライやレンガー＝パッチュらによるモホイ＝ナジ批判が掲載されている。1932年5月の時点で伊奈はそれらの批判を知っていた⁽²⁸⁾。

第二の要因として、当時の伊奈がプロレタリア美術運動からの影響を受けていたことが挙げられる。1931年9月の満州事変の勃発後、国家による社会主義者への弾圧は厳しさを強め、1929年から翌年にかけて最高潮を迎えたプロレタリア美術運動は、1932年半ばの時点ではすでに以前の勢いを失っていた。それでも同年11月には「第5回プロレタリア美術大展覧会」が上野で開かれ、社会主義とのつながりが疑われる美術家が次々と検挙されるなか、日本プロレタリア美術家同盟は1934年1月まで存続した⁽²⁹⁾。『光画』に掲載された伊奈の論文では、ドイツの『労働者写真家 (Der Arbeiter-Fotograf)』やエイゼンシュテインの映画論に対する言及がしばしば見られることから、この時点での伊奈のプロレタリア美術に対する共感は明らかである⁽³⁰⁾。プロレタリア美術の画家や批評家たちが、抽象美術をブルジョア的として批判し、リアリズムの確立を唱えたことを考えれば、伊奈が新興写真の「形式の遊戯」や「無意味なる唯美的傾向」を攻撃したとしても不思議はない⁽³¹⁾。

すなわち『光画』は、そこに掲載された日本人写真家の作例が如実に示しているように、依然としてドイツの「新しい視覚」の影響を圧倒的に受けつつも、そこから脱却することを模索していた雑誌であった。木村の『光画』掲載作はこうした文脈を画像化したものと考えられるのである。

4 異化の消滅

「ブロマイド屋」を特徴づけていた小型カメラの異なる二つの利用法の共存は間もなく木村の写真から消えることになる。というのも、木村作品の1933年末以降の展開は、キャンディッド・フォトの「自然さ」が異化の「不自然さ」を圧倒してゆく過程でもあったからである。ドイツから帰国した名取が1933年8月に日本工房を設立すると、『光画』の関係者からは木村と伊奈らが参加した。12月には日本工房主催で木村の「ライカによる文芸家肖像写真展」が、翌年3月には「第2回報道写真展」が開かれている。同年5月には木村と伊奈らは名取から離反し、中央工房を設立した。いずれの団体も政府に直接または間接に関係する様々な宣伝機関からの仕事を請け負うことで、活躍の場を広げていったことはよく知られている⁽³²⁾。

宣伝機関の印刷物では突飛な視覚の実験よりも、一般読者にも理解可能で明快な表現が好まれたことは容易に想像がつく。『絵画・写真・映画』や『新しき写真家来る!』で奨励されているカメラによる異化を強調した映像が、大衆をしばしば当惑させるものであるのを木村自身が認識していたことは、1933年に開かれた座談会における次のような発言からも読み取ることができる。「最近の日本映画では、かなり新しいカメラ・アングルといふやうなものを利用して、下から撮つたり、上から撮つたり、色々新しいことをやつて居りますけれども、それに対して浅草あたりのお客さんは驚いたり、笑つたりしますがね⁽³³⁾。大衆が笑ってしまうような写真はプロパガンダにはふさわしくない。プロパガンダ写真に求められるのは何よりも本当らしさ、被写体がそこに写っているようなかたちで確かに存在したのだという印象を生み出すことだからである⁽³⁴⁾。

とはいえ、宣伝機関によって強いられたために、木村の小型カメラの使用法が変化したと考えるのは正確ではない。なぜなら変化の重要な兆しを、「ライカによる文芸家肖像写真展」の出品作（そのうち五点は1933年12月に発行された『光画』最終号（第2巻第12号）に掲載されている【図7】）にすでに見て取ることができるからである⁽³⁵⁾。

これらの写真はレンズの違いがあるとはいえ（新たに入手した73ミリの中望

遠レンズが使用された)、それまでと同様にライカで撮影されている⁽³⁶⁾。だが、むしろ際立っているのは以前の作品との差異である。いずれもフレームほぼいっぱいには文士の顔もしくは上半身をとらえた画像であり、写真家の関心はモデルの表情や手の仕草をいかに描写するかという点に集中しているように見える。これらの写真では構図の組み立て方、すなわちフレームの中にモデルをどのように配置するかということに対する写真家の配慮は目立たないものとなっている。そのような構図を選択することによって、文士たちの肖像は自然さの印象、つまり人工的なセッティングであるにもかかわらず、カメラのためにことさらポーズしているわけではないという印象が生み出されている。



図7：木村伊兵衛「横光利一」1933年
(出典：野島，中山，木村，伊奈ほか『光画傑作集』国書刊行会，2005年)

木村が1933年末に発表した文士の肖像写真の連作は、彼が作品のヴァリエーションを増やしたという以上の意味を持っている。なぜなら、屋外で撮影されたそれ以前の写真においては構成と非構成、そしてそれに由来する不自然さと自然さが画面に共存していたのに対して、この連作ではむしろ自然さが画面全体を覆っているからである。伊奈は『光画』最終号に寄せた論考で、フランスの芸術写真に「新即物主義の無感情性と冷やかに硬化せる文様化への反動」と「写真に情緒と立体感を取り返さうとする」傾向を見出しているが、この連作についても同様のことが言えるだろう⁽³⁷⁾。

このような自然さの充満は、「ライカによる文芸家肖像写真展」の写真が、そもそもスタジオという人工的なセッティングで撮影されたことと切り離して考えることはできない。すなわち、ここでは自然さはスタジオの人工性、さらに



図8：板垣鷹穂「高原生活のスナップ」(撮影：木村伊兵衛)『フォトタイムス』1934年11月，1656頁(部分)

「プロマイド屋」や同時期の木村の『光画』掲載作を特徴づけていたような幾何学的な構成を見て取ることはできない。背景は人物と衝突するのではなく、人物と同様に自然なものとして——板垣の言葉を借りれば「そのまま採り入れた」かのように——画面の中に写しこまれている。そうして自然さは相対的な要素から、絶対的な要素へと変化するのである。

本稿では「日常」の写真家としての木村に対する理解から離れて、彼の初期作品がどのような形態的特徴を持つのかを分析した。彼の小型カメラの利用には不自然さを強調する異化と、その反対に自然さを強調するキャンディッド・フォトの二つの要素が混在し、それらが同一の画面内で緊張関係を生み出していること、そしてその背景には、ドイツの前衛写真からの影響とそれに対する反発があることを、本稿は明らかにした。木村の写真に自然さと不自然さの拮抗が再び登場し始めるのは戦後、彼がカルティエ＝ブレッソンの作品を知って

はスタジオで撮影された写真一般（その典型がプロマイド写真）と対照的關係に置かれており、その意味では依然として自然さと不自然さの緊張關係が見て取れる。ところが、1934年11月の『フォトタイムス』に掲載された「高原生活のスナップ」ではこの緊張關係はほとんど消滅している⁽³⁸⁾。「かつて木村氏が開いた文士の肖像写真展覧会作品の延長」であり、「文士の生活環境を、そのまゝ採り入れたスナップ」と板垣鷹穂によって解説されている8点の写真【図8】では、あたかもカメラに気づいていないかのように振る舞う被写体の文士たちが書齋や家の軒先で撮影されており、背景はより大きく写しこまれている。それらの背景には、

以降のことである。1950年代の木村作品は、単純に『光画』掲載作への回帰ではなく、以前とは異なる画面構造を有することになる。それについては別の機会に論じることにはしたい。

註

- (1) このような位置づけは、例えば以下の書物で強調されている。田沼武能ほか『木村伊兵衛の眼(レンズ)スナップショットはこう撮れ! (コロナ・ブックス131)』平凡社、2007年。1952年にはすでに写真評論家の伊奈信男が木村のことを「スナップ写真の大家」と呼んでいる。以下を参照。宮本三郎、浦松佐美太郎、木村伊兵衛、伊奈信男「芸術写真と非芸術写真」『芸術新潮』1952年4月、136頁。
- (2) ドイツのモダン・フォトグラフィーの日本における受容については、すでに多くの研究がある。主なものとして以下を参照。金子隆一「新興写真研究会についての試論」『東京都写真美術館紀要』第3号(2002年)、14-28頁。高橋千晶「「モダン・フォトグラフィ」受容の重層性」—『フォトタイムズ』誌に見る言説空間と写実実践—『京都精華大学紀要』第38号(2011年)、71-94頁。江口みなみ「一九三〇年代初頭における展示デザイン—ドイツ工作連盟主催「映画と写真」展の日本巡回を中心として—」『美学』241号(2012年12月)、73-84頁。
- (3) 多木浩二、大辻清司、渡辺勉「木村伊兵衛とはなにか」『アサヒカメラ』1975年6月、149頁。
- (4) 「日本の街角」(写真選・解説 金子隆一)、金子隆一ほか『木村伊兵衛 人間を写しとった写真家(別冊太陽 日本のこころ189)』平凡社、2011年、34頁。
- (5) 多木、大辻、渡辺「木村伊兵衛とはなにか」前掲、150頁。
- (6) 例えば以下の論考を参照。倉石信乃「リアリズムの線—土門拳の戦後」『photographers' gallery press』no.9(2010年)、83-99頁。
- (7) 多木浩二「日常という文化を撮り続けたまなざし」、田沼ほか「木村伊兵衛の眼(レンズ)スナップショットはこう撮れ!」前掲、105頁。
- (8) 同上、108-109頁。
- (9) 木村は1930年にライカA型を手に入れている。以下を参照。石井亜矢子「木村伊兵衛年譜」、金子ほか『木村伊兵衛 人間を写しとった写真家(別冊太陽 日本のこころ189)』前掲、202頁。以下、木村の経歴については同年譜を参照した。

- (10) Alfred Stieglitz, “The Hand Camera — Its Present Importance” (1897), reprinted in Richard Whelan, ed., *Stieglitz on Photography: His Selected Essays and Notes* (New York: Aperture, 2000), 65-72.
- (11) Todd Gustavson, *Camera: A History of Photography from Daguerreotype to Digital* (New York: Sterling Innovation, 2009), 212-219.
- (12) Ute Eskildsen, “Innovative Photography in Germany Between the Wars,” translated by J. C. Horak and edited by Louise E. Katzman, in Van Deren Coke, ed. *The Avant-Garde Photography in Germany 1919-1939* (San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1980), 35-45.
- (13) L・モホリ＝ナギ『絵画・写真・映画（バウハウス叢書）』利光功訳，中央公論美術出版，1993年，5頁。デヴィン・フォアの示唆に富む論考によれば，線遠近法の法則に従って事物を描写するカメラという装置を用いながら，一点透視法とは異なる空間表現を追求しているという点で，モホイ＝ナジの作品は同時代のソビエトにおける「逆遠近法」に対する関心を共有している。以下を参照。Devin Fore, “The Myth Reversed: Perspectives of László Moholy-Nagy,” *Realism after Modernism: The Rehumanization of Art and Literature* (Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2012), 21-74.
- (14) “Wenn Sie vor einem hohen Hause stehen und aufwärts blicken, so verjüngen sich (scheinbar) die Senkrechten nach oben. Das wird niemand bestreiten. Warum also das Verbot, solche Bilder zu nehmen.” Werner Graeff, *Es kommt der neue Fotograf!* (Berlin: H. Reckendorf, 1929; reprint, New York: Arno Press, 1979), 12. 『新しき写真家』についてより詳しくは以下を参照。Daniel H. Magilow, “The New Receptivity and the New Photographer,” *The Photography of Crisis: The Photo Essays of Weimar Germany* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2012), 16-33.
- (15) モホイ＝ナジは次のように述べている。「豊かにする視点の欠けた再生産(既存の関係の繰り返し)は創造的造形という特殊な視点からはせいぜい名人芸の問題と見なすべきだと言える。とりわけ生産(生産的造形)は人間の構成に役立つので，これまでただ再生産の目的のために用いた器械(手段)を生産的目的へと広げる試みをする必要がある」(モホリ＝ナギ『絵画・写真・映画』前掲，25頁)。
- (16) “Der Neue Fotograf erkennt für seine Arbeit keinerlei Schranken an. Weder solche, die aus der Malerei stammen, noch solche, die aus der Forderung nach Naturwahrheit

- entstehen. Praktisch können sich Grenzen allein aus dem Material ergeben. Er untersucht das Material gründlich.” Graeff, *Es Kommt der Neue Photograph!*, 47.
- (17) “Doch ist die Erzeugung „naturähnlicher“ Bilder keineswegs erst Bedingung der Photographie, wie man glauben möchte.” Ibid., 34.
- (18) Peter Galassi, “Rodchenko and Photography’s Revolution,” Magdalena Dabrowski et al., *Aleksandr Rodchenko* (New York: The Museum of Modern Art, New York:1998), 101-137, esp. 119.
- (19) ヴィクトル・シクロフスキイ「手法としての芸術」(1917年), 松原明訳, 桑野隆・大石雅彦編『フォルマリズム — 詩的言語論(ロシア・アヴァンギャルド 6)』, 国書刊行会, 1988年, 25頁。
- (20) モホイ＝ナジとロトチェンコの関係については以下を参照。Victor Margolin, “The Politics of Form: Rodchenko and Moholy-Nagy 1922-1929,” *The Struggle for Utopia: Rodchenko, Lissitzky, Moholy-Nagy: 1917-1946* (Chicago: University of Chicago Press, 1998), 122-161.
- (21) ザロモンの経歴と写真については以下を参照。Els Barents, “Dr. Erich Salomon; 1886-1944,” in Barents et al., *Dr. Erich Salomon, 1886-1944: aus dem Leben eines Fotografen* (München: Schirmer/ Mosel Verlag, 1981), 9-34.
- (22) 堀野正雄「エリッヒ・サロモン博士の写真」『フォトタイムス』1932年1月, 103-120頁。堀野は1931年末から翌年にかけて雑誌に発表したグラフ・モンタージュで, 自らキャンデイド・フォトを撮影している。以下を参照。東京都写真美術館編『幻のモダニスト 写真家堀野正雄の世界』国書刊行会, 2012年。日本におけるライカによるキャンデイド・フォトのもうひとつの早い例としては, 渡辺義雄が1932年10月から1934年3月にかけて『フォトタイムス』に不定期で連載した「カメラ・ワーク」がある。
- (23) 金丸重嶺『新興写真の作り方』玄光社, 1932年11月(和田博文編『コレクション・モダン都市文化 第41巻 新興写真』ゆまに書房, 2009年に再録), 158頁。
- (24) 木村の『光画』掲載作品の図版はすべて以下に再録されている。野島康三, 中山岩太, 木村伊兵衛, 伊奈信男ほか『光画傑作集(日本写真史の至宝 別巻)』飯沢耕太郎, 金子隆一監修, 国書刊行会, 2005年。「プロマイド屋」の撮影機材については以下を参照。木村伊兵衛『小型カメラ写真術』誠文堂新光社, 1936年, 75頁。
- (25) 当時の木村はプロマイド写真に対して次のような否定的なコメントを述べてい

る。佐々木太郎, 吉澤弘, 山内光, 伊奈信男, 野島康三, 木村伊兵衛「写真と映画に関する座談会」『光画』第2巻第4号(1933年4月), 70頁。

- (26) 伊奈信男「写真に帰れ」『光画』第1巻第1号(1932年5月), 以下に再録。野島・中山・木村・伊奈ほか『光画傑作集(日本写真史の至宝 別巻)』前掲, 13, 15頁。なお, 「写真に帰れ」が発表される1年ほど前, 堀野正雄はすでに「レンゲル・パッツの作画に往々見受ける極めて抽象的な造型は, 新しいリアリズムに於ては先づ最初に否定さる可きであらう」と述べている。以下を参照。堀野正雄「写真に於ける性格描写—覚え書—」『フォトタイムス』1931年5月, 133頁。
- (27) 以下を参照。Christopher Phillips, “Resurrecting Vision: The New Photography in Europe Between the Wars,” in Maria Morris Hambourg and Christopher Phillips, eds., *The New Vision: Photography between the World Wars* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989), 93-95.
- (28) Ernő Kallai and Albert Renger-Patzsch, “Postscript to Photo-Inflation/ Boom Times,” translated by Joel Agee, in Christopher Phillips, ed., *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940* (New York: The Metropolitan Museum of Art and Aperture, 1989), 140-141.

なお, 伊奈の「写真に帰れ」にある「吾々は, レンゲル・パッチュと共に, 似而非新興写真芸術のインフレーションを嘆かずにはみられないのである」という文章は参照先が明示されていないが, 「インフレーション」という単語はこの批評のタイトルから来ているものと推測される。前衛写真への風当たりは, 1933年1月にヒトラーが首相に就任して以降, さらに強くなっていった。例えば, 日本の写真雑誌でもしばしば紹介されてきた写真年鑑『ドイツ写真(Der Deutsche Lichtbild)』の1934年度版(1934年8月発行)はヒトラーの文章を巻頭に置き, ハインリッヒ・ホフマンによる演説中のヒトラーをとらえた写真が図版に含まれている。ナチス統治下のプロパガンダ写真については以下を参照。

Ulrich Pohlmann, “‘Not Autonomous Art but a Political Weapon.’ Photography Exhibition as a Means for Aestheticising Politics and Economy in National Socialism” (1988), translated by James Gussen, in Jorge Ribalta et al., *Public Photographic Spaces: Exhibitions of Propaganda, from Pressa to the The Family of Man, 1928-55* (Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2009), 275-298.

- (29) 日本共産党の外郭団体への弾圧が強化された1933年に, 治安維持法による検挙数は最大数に達した。以下を参照。荻野富士夫『特高警察』岩波新書, 2012年,

68頁。

- 80) 特に以下の論文を参照。伊奈信男「光画漫録（Ⅱ）（世界に於けるプロ・フォトについて）」『光画』第2巻第3号（1933年3月），43-47頁。
- 81) 伊奈「写真に帰れ」前掲，13，15頁。なお，その大部分が『新しき写真家来る！』からの引用で構成されている金丸の『新興写真の作り方』（1932年11月）には，『新しき写真家来る！』に対応する内容を見出すことができない「写真の社会性」（176-178頁）と題した章が付け加えられている。金丸はソビエトのグラフ雑誌『U.S.S.R. in Construction』やドイツの『労働者絵入り新聞（AIZ）』を例に挙げて，「煽動手段としての写真」について論じている。プロレタリア美術におけるリアリズムをめぐる論争については以下を参照。中村義一「傷だらけの美術運動—プロレタリア美術論争」『日本近代美術論争史』求龍堂，1981年，203-229頁。
- 82) 写真家と宣伝機関の関わりについての主な研究として以下を参照。芝崎厚士『近代日本と国際文化交流—国際文化振興会の創設と展開』有信堂高文社，1999年。多川精一『戦争のグラフィズム—『FRONT』を創った人々』平凡社，2000年。白山眞理，堀宣雄編『名取洋之助と日本工房 [1931-1945]』岩波書店，2006年。
- 83) 佐々木ほか「写真と映画に関する座談会」前掲，69頁。
- 84) 変わったアングルで撮影したり，フォトモンタージュを制作することで，自己言及的に写真という媒体の性質を明らかにすることを目指したモダニズム写真のかつての制作者たちが，全体主義国家の下では“事実”の再現として写真を呈示し，国家のプロパガンダに加担していくことになった過程については，ベンジャミン・ブクローの重要な論考がある。日本の写真表現においても同様の展開が生じたと考えることができる。Benjamin H.D. Buchloh, “From Faktura to Factography,” reprinted in Richard Bolton, ed., *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1989), 48-81.
- 85) 同作は木村自身の解説付きで『アサヒカメラ』にも掲載された。以下を参照。木村伊兵衛「文藝家の肖像」『アサヒカメラ』1934年1月，50-51頁。
- 86) 撮影の背景について詳しくは以下を参照。桑原甲子雄「回想の木村伊兵衛」『木村伊兵衛（現代日本写真全集1）』創元社，1959年，3-4頁。
- 87) 伊奈信男「最近の写真芸術の傾向と“Photographie 1933-1934”」『光画』第2巻第12号（1933年12月），375頁。
- 88) 板垣鷹穂「高原生活のスナップ」『フォトタイムス』1934年11月，1655-1658頁。