

占領とプロパガンダ

—— 木村伊兵衛の上海・南京・東京 ——

原 田 健 一

第1節 東日暮里という場所

日本を代表する写真家とされる木村伊兵衛は、1901（明治34）年12月、東京の台東区下谷に生まれ、9歳の時に少し離れた荒川区東日暮里に移り、そこで生涯をすごした。ところで、木村伊兵衛が終の棲家とした東日暮里は、南に花柳街である根岸があり、さらに南なら上野となる。根岸から西なら谷中の墓地の脇を上がり、東大の裏側にあたる高台の根津へ、あるいは、東なら生まれた下谷から新吉原、あるいは繁華街の浅草という至極便利な場所である。東京の山の手と下町との境に位置し、このあたりは「東京市街地住民の全く異なる階層と職業とをもつ人びとの日常が接触する場所であった」（千葉・萩原、1981、341）。特に、1922（大正12）年9月1日の関東大震災をはさんで、1910年から1941年に戦争が始まるまでの約30年間は、この地域は、経済的、文化的に東京の一つの中心地であった。当時、大きな工場は根津より北の小石川か、浅草から隅田川を越えた本所あたりが中心であったが、この辺は染織、メリヤス、帽子、印刷、製本、印刷活字、紙製品、飲食物工業など、小さな町工場が多く点在するだけでなく、関東大震災の復興もあって、需要があった大工、履物、指物などの職人も多く住む、新旧さまざまな業種と人びとが混在する職人的な雰囲気の色濃く残す地域であった。木村伊兵衛の父親も、組紐や帯締めなどをつくる職人を多く雇い営んでいた。

木村が物心つき世界を自覚することができるようになった時、目の前の日常において、近代以前の江戸からの気風を受け継ぐ人びとのたたずまいや服装、身のこなしを見ることができるだけだけでなく、近代以降に東京に流入し新しい工

場労働者となった人びとの服装や姿、体の動かし方も同様に見ることができる世界にあった。木村はカメラを持つ前からこうしたさまざまな人びとのちょっとした違いに目をとめ、それを観察し、見飽きることがなかったと思われる。

ところで、東京という都市が近代化する過程で、東日暮里の周辺の地域で作られる物は、都市住民に向けられたさまざまな生活用品だけではなく、例えば、かつての江戸の和紙がコップ敷のコースターとなって輸出されるなどして、古い技術が新しい物の技術となり甦り、世界へとつながることで、経済と文化の豊かさを持続させている場所でもあった。ローカルであると同時にグローバルでもありえたのは、練り上げられた腕一本の技術があるからであった。こうした練り上げられた技術は、どこにいても通用するという確信は、木村にとって生得的なものであり実感といってよいものであった。木村のインターナショナルでグローバルな世界に通用する写真の質を支えているのは、そうした技術や文化への信頼があったろう。

さて、木村伊兵衛の写真人生の始まりは、台湾で営業写真館の技術をおぼえ、帰京し、関東大震災後の1924年に東日暮里で写真館を開いたところからだろうが、やはり本格的には、1930（昭和5）年、ライカに出会ってからだ。この時のライカが今日のカメラの原型となるものであり、順次、改良され、より簡便にさまざまな撮影が可能となり、写真表現の領域が拡大していくことになる。木村が、当時最先端のカメラであったライカに惹かれたのは下町育ちの職人らしい性格を表しているが、そのライカを買い換えながら、それを使いこなすためのさまざまな技術を修練し努力する姿勢は、まわりに腕一本で世渡りする職人氣質の風土、環境があって、自然に手数や暇をおしまない態度を身につけていたことによるだろう。

どちらにしても、そうして身につけた技術によって、それまでの芸術写真から新興写真、写真の機能を駆使したりアリズムへ、新たな表現の領域へと、確信をもって歩み進めると同時に、自宅がある東日暮里周辺の地域を、これもまたあきることなく歩き、戦前、戦中、戦後を通して写し続けることになる。

第2節 石鹼と写真 - 生活革命と宣伝

1930（昭和5）年、花王石鹼では、24歳の2代目長瀬富郎社長と37歳の太田英茂広告部長のもと、新製品のキャンペーンの準備を始めていた。そのキャンペーンのために新しい広告写真を撮れる写真家を探していた。写真家仲間では、すでに知られていた木村伊兵衛に、声がかかることになる。木村の写真人生において大きな影響を与える最初の一人である太田英茂は、1877（明治10）年長野県南安曇の農家に生まれた。16歳の時、出奔した父を探しに上京したが会えず、本郷教会の海老名弾正に引き取られ、キリスト教に入信し修道生活と伝道活動をするようになった。1920年、海老名が同志社大学総長に赴任するのにもない、雑誌『新人』の編集を太田にまかせたが、関東大震災後、資金不足のために廃刊となる。太田は、1926年、花王石鹼の長瀬富郎の誘いを受け、広告文案係として入社する。

花王での太田の最初の仕事は、旧弊な年季奉公的な社員の意識改革であり、未知の領域であった宣伝広告について欧米のさまざまな資料をもとに研究し、新たな広告宣伝の方策を練ることであった。1931（昭和6）年3月1日より、花王の石鹼を十銭売りの大衆商品として売り出し、庶民大衆の生活革命を起こそうという壮大な広告キャンペーンが始められるが、そこには太田の伝道活動の中で培った貧者や弱者への共感をベースに、欧米の宣伝広告の考え方や手法を日本的に換骨奪胎し、庶民のための世直しをしようとする意図があった。

太田によれば、木村と初めて会った時、「ビロードの服かなんか着込んだ三十才の青年伊兵衛が、ちょこなんと席についた。幾日かはキョトンとして、やたらに眺めまわしていたが、そのうちにおっぱじめたのが何と猥談であった。その巧妙を極めた話術には、聞入るもの悉く感嘆した」（太田、1956、33）と語っているが、おしゃれで見得坊でテレ性な下町人間に、真面目な話をする風はない。しかし、キリスト教の説教師であった太田は、真面目に写真の現実を見せる力によって、人びとの意識を覚醒させ、新たな社会意識へと人びとを導く広報性にこそ写真の使命があると説いたことは間違いない。木村は太田にアジられ、すっかり仕上げられたと語っているが、太田は、木村に現実の生活を写真

で掴み出せと後押ししただけにすぎない。既に、木村はライカを持つことで、自らの生活の中で写真の活路を見つけ出すことに、一つの確信を抱いていたからだ。「花王石鹼の工場が亀戸にあった関係上、工場地帯を随分歩いた。浅草、上野、銀座といった所よりも、隅田川の向う岸いまの江東地区へ出掛けることが多かった。(略)私の住んでいたところも町工場の町であり、職員の町である。それが親しみをもたせた」(木村, 1956, 98)と語っている。

農村生まれの太田が、生活革命を訴える宣伝対象である都市労働者について、その生活の機微を本当に理解していたか、微妙である。それは、多分、一つの理念を述べたものにすぎない。太田にとって、木村は生活の機微を実感をもって写真で切り取ることができる写真家であり、必要な人材であった。太田は木村の写真を社会変革のために利用し、また、色づけるのである。太田は自分の信念と商品の宣伝広告の素材として木村の写真を自由に切り貼りしたが、木村が知らん顔で怒ることがなかったことをあっぱれと思い、そのスタッフぶりに感謝したと言っている(太田, 1956, 33)。木村が、太田の説く宣伝広告としての写真を、どう理解したかが、そこからうかがえる。しかし、一方で、木村は、商品である長方形の石鹼を撮るために、カメラの位置やレンズを変えて、何度も丹念に撮り、カメラというものがいかなるものかを理解し、鍛えられたと語ってもいる(木村, 1956, 96)。その職人的な仕事振りに、余念はない。木村にとって、花王石鹼は、職人としての写真家を誕生させた工房であった。

ちょうど、時代は、1925年3月の普通選挙法と治安維持法の成立にはじまり、翌1926(昭和元)年初頭には、東京小石川の共同印刷で約二ヶ月におよぶ労働争議、1928年3月の日本共産党への大弾圧、1929年3月5日、治安維持法に反対した労農党代議士山本宣治の暗殺、同年10月の世界大恐慌の到来と、労働運動や共産主義運動と国家権力とが激しく対抗する状況にあった。巨額の費用をかけた花王の宣伝キャンペーンはこうした社会状況のなかでもくろまれたものだが、当初予定されていたような経済効果はすぐに上がらず三ヶ月後には、太田は花王を辞職し、共同広告事務所を創立することになる。

第3節 写真芸術と報道写真との出会い

ちょうどこの時期、木村は生涯にわたって影響を受ける伊奈信男と出会うことになる。伊奈は、1898（明治31）年、愛媛県松山の代々医者を務める裕福な家に生まれ、1922（大正11）年、東京帝大文学部美学美術史科を卒業後、聖心女子大学などの講師をし、当初はルネサンスを中心とした西洋美術史の研究をしていた。しかしながら、1930年頃には、ラースロ・モホイ＝ナジ『改訂再版 絵画・写真・映画』（1927）、フランツ・ロー『メカニズムと表現 写真の本質と価値』（1929）など、第一次世界大戦後のヨーロッパの新たな写真や写真理論に触れ、未開拓な写真研究の領域に取り組もうという情熱をもっていた。

1932年、野々宮写真館の野島康三が主宰となり、木村伊兵衛、中山岩太を同人として、新たな写真のゆくえを探るべく、写真雑誌『光画』を聚楽社より刊行することになった。伊奈は、この『光画』創刊号に、それまでの絵画的主題を手本とするような芸術写真の考え方を否定し、新しい写真の行くべき方向を論じることになる。論文「写真に帰れ」は、写真芸術における機械メディアの特性を強調し、写真の本質を機械であるカメラの背後にある人間の社会性に求めた。「新しい視点に立って物象を捕捉し、世界の断面を記録し、報告し、光による造形を行うというも、その制作活動のすべては社会的存在としての人間より発動する。社会的必要によって人間が制作活動を行うのである」（伊奈、1932 2005, 34）と。

伊奈の論文の背景には、第一次世界大戦以後の未来派、ロシア・アヴァンギャルド、ダダ、バウハウスなどの、芸術を戦争という現実と直面させ、それまでの芸術概念を破壊し、新たな機械と生産の美学を構築しようとする、前衛芸術の流れがあった。その一方で、写真の機材の技術革新とともに、写真というメディアそのものが広く社会へと普及し、さまざまな表現のあり方が可能になりはじめていた。1924年に35ミリ映画フィルムをスチールカメラに転用するライカA型が発売され、それまでの大型カメラでは撮影不可能に思われていた、自由なカメラポジションとフレームワークによる表現が可能になった。さらには、写真印刷をおこなう、ハーフトーン印刷機の発達により、写真とタイポグ

ラフィーとデザインとの結合を印刷メディア上で実現することが可能になる状況が出現していた。日本において、1920年代後半から、こうした写真メディアの技術革新と、欧米の新しい写真表現の影響を受け、新しい写真表現をめざす「新興写真」が、雑誌『フォトタイムス』を中心に展開された。しかし、その表現内容は、早くも現実と遊離し、抽象化し、芸術化しつつあった。

伊奈は、こうした写真状況に対する批判として、写真の意味づけを社会性に求め、写真リアリズムへの道を指し示した。「写真に帰れ」には、伊奈の経済的に豊かで、将来を嘱望された温厚な学究肌の表面とは別の姿、欧米の新しい写真運動を育てていた共産主義文化への強いシンパシーが、秘かに隠しもられていた。この同じ創刊号に、木村の「工場地風景」が載せられており、太田の影響を受けていた木村は野島に、「ここに人間が住み、ここに人間が赤裸々な生活がある。これが本当の写真だ」（野島、1956、35）と自画自賛していたが、その方向性のもつ意味を本当に自覚していたかは疑問である。伊奈は木村の写真に、自分の写真理論との合致をみるだけでなく、人びとの生活、人生の報告としての写真のリアリティを、豊かに内包していることを看取する。伊奈は、木村の写真を支持し、その方向性を後押しするだけでなく、新しい欧米の写真動向、芸術文化のなかに位置づけることで、木村に自覚をうながし、作家としての木村を創り出す。木村は、伊奈によって写真「作家」として、ジャーナリズムの世界へと歩きはじめるのである。

ところで、1931年9月18日、関東軍は柳条湖付近の満鉄線を爆破し、中国兵によるものとするので満州へと越境する。翌1932年3月1日には、溥儀を執政に迎え満州国を建国する。当時、ドイツのウルシュタイン社の契約写真家であった名取洋之助は日本の取材を命じられ、日本国内のさまざまな社会生活を取材するだけでなく、満州事変の日本軍の軍事行動にも従軍する。しかし、1933年、ドイツでナチスによる独裁政権が成立し、ドイツ国内では外国人の就業規制によって、日本人である名取は就業ができないことになった。名取は日本で、写真の仕事をはじめることになる。野島は名取の慶応の先輩であることから、親しくしており、『光画』の同人たちに、この若くて野心的な写真ジャーナリストを引き会わせた。名取は、ドイツでの体験をまじえ、ルポルタージュ・

フォットの必要性を訴えた。

名取は、欧米の写真ジャーナリズムでおこなわれていたルポルタージュ・フォトについて語るとともに、その技法として、何枚かの写真を組み合わせ、キャプションを書き、レイアウト、デザインをする組写真の方法を紹介した。これは、写真とタイポグラフィー、デザインとが結合する場所——さまざまな職能の技術者を集合させるものでもあり、欧米のグラフィズムの製作過程をそのまま、日本に移植することでもあった。『光画』同人を中心に写真家の木村伊兵衛、研究者の伊奈信男、デザイナーの原弘、プランナーであり俳優であった山内光（岡田桑三）、アドバイザーとして太田英茂が集まり、欧米の先進的すでに産業化された写真ジャーナリズムを日本においても実現しようと、1933年8月、第一次日本工房が設立された。

伊奈は名取の実践を受け、ルポルタージュ・フォートを「報道写真」と訳すとともに、それを論文「写真に帰れ」などによって示したものを包含する概念とした。しかし、写真の宣伝 煽動性に着目し、「印刷化された写真によるイデオロギー形成の力は絶大である。写真の表現形式は大衆的に最も理解し易い。だから個人の体験は直ちに国民の体験となる。否、その形式に特有な国際性によつて、個人の体験はまた直ちに全世界大衆の体験となるのである。かくて報道写真を、ある意図の下に用ふる時は、それは政治的、経済的、又は党派的宣伝煽動の最も強力なる武器となり、或は対外宣伝、観光客誘致の絶好の手段ともなり得るのである」（伊奈、1934=2005、92～93）としたとき、ある種の危うさも引き寄せたといつてよい。

第一次日本工房は人間関係がもつて瓦解し、1934年6月、木村伊兵衛、伊奈信男、原弘、岡田桑三によって、中央工房が結成され、中央工房内に対外向けの機関として国際報道写真協会が設立される。名取は太田からの紹介でデザイナーの山名文夫を加え、1935年には土門拳が入るなど日本工房を再建することになる。

第4節 報道写真から国家宣伝・プロパガンダへ

日本政府は、1932年満州国の建国に対する国際社会からの批判を受け、1933年3月27日には国際連盟を脱退し、国際政治のなかで孤立しはじめることになった。そのために、日本政府は国際文化交流関係諸機関の制度化を促進するために、1930年に設立された鉄道省国際観光局、1931年の国際観光協会などを助成するだけでなく、さらに1934年には国際文化振興会、1935年には日本ペンクラブなど多くの機関を設立した。こうした流れのなかで、1935年7月、外務省文化事業部内に第3課が新設され、これらの国際交流機関に補助金を交付することで、指導、管理することになった。第3課のそれ以前の継続事業を除いた新規の予算額は、1936年は58万円、1937年は73万9千円、1938年は日中戦争のために10万円返上したため、62万5千円となるが、1939年には92万1千円と、拡大しつつあった（外務省、1995）。

1935年、この第3課に、谷川徹三を通して伊奈信男が囑託で入ることになる。担当は美術、写真などの仕事であった。国際報道写真協会のプロデューサーであった岡田桑三によれば（原田・川崎、2002、229～234）、第3課の課長に、1937年から写真に理解が深かった市河彦太郎がなると、これを機に1934年8月に対外宣伝を目的として結成された国際報道写真協会を、1937年には改組をし、伊奈はしりぞき、岡田桑三、木村伊兵衛、渡辺義雄、光吉夏弥の四人の経営組合とした。そして、伊奈の回旋によって、国際報道写真協会は、外務省文化事業部の後援、助成を受けることになる。1937年11月20～29日には国際報道写真協会主催・外務省文化事業部後援で「日本を知らせる写真展」（写真木村伊兵衛）が、銀座三越をはじめとし、大阪、名古屋、海外主要都市へ巡回する。国際報道写真協会は、この展覧会の写真を基にした“Japan through a Leica”を、翌1938年11月25日に三省堂から刊行している。さらに、1937年12月に、木村伊兵衛、渡辺義雄が外務省情報部の委嘱により、南京陥落、ならびに上海を対外宣伝のために撮影を行った。このときの、写真をもとに、翌1938年3月21～30日には国際報道写真協会主催・外務省情報部後援で「南京上海報道写真展」（写真木村伊兵衛・渡辺義雄、構成原弘）を銀座三越でおこなっている。

ところで、この南京上海報道写真のために1937年12月10日から1938年1月13日にかけて行った「支那民情撮影旅行」とはいったいどういったものなのだろう。木村によれば「外務省の情報部が、今迄外国の新聞や雑誌で支那側のひどい抗日宣伝写真ばかり出してゐるので本当の日本人は斯ういふような事で戦をしてゐるとか、斯ういふ文化施設に対しては爆撃をしないと、実際戦争をして居るけれども、戦争に無関係の支那の人とはこれだけ平和に暮してゐるとかさういつたやうな事を、日本から有りの儘の写真と映画で外国に送るのが主たる目的であります」（木村他、1938a, 245）としている。

この外務省の撮影が写真だけでなく、映画も同時に撮影・製作していたことは注目に値する。映画班は同時録音による撮影で、8000尺、約130分近く廻したとする（木村他、1938a, 246）。残念ながら、この時の外務省による映画が編集され公開されたか不明である。しかしながら、通常、日本映画において映画『上海』と言えば、1938年2月1日に公開された撮影・三木茂、編集・亀井文夫のドキュメンタリー映画である。興行的にヒットしただけでなく高い評価を受け、今日においても戦前の日本のドキュメンタリー映画の傑作とされる。なお、東宝は、この時、『上海』上映後すぐの2月20日に『南京』を撮影・白井茂、編集・秋本憲で公開しており、この『上海』『南京』の2作は初めからセットで企画され制作されたものであった。当時、外務省に限らず、さまざまな機関で日中戦争（支那事変）における日本政府の正当性を広報するために、求められる企画であったことが分かる。

第5節 映画『上海』『南京』

ここで、「南京上海報道写真展」の内容を考えるための補助線として、映画『上海』『南京』を詳しくみてみよう。まず、映画『上海』であるが、1937年7月7日、北京西南方向の盧溝橋で日本軍と中国国民党軍とが衝突し、その後、戦線は中国全土へと拡大する。8月13日には上海で戦闘が始まることになる。第二次上海事変である。国際都市上海は、フランス租界と日英米伊独の共同租界があり、上海の三分の一近い住民が租界に住んでいた。中国人の住む大上海は

城内、閘北、江湾、南市、浦東であった。戦争が始まると、日本軍は共同租界の大部分を占める揚樹浦と虹口を占拠し軍事基地とし、中国人が住む大上海地域において戦闘を行った。フランスの租界や他の共同租界は權益が守られ、人びとはそれまでの日常生活を続けながら租界の外で繰り返される日本軍と中国国民党軍との戦争を間近で望見するような状況にあった。エドガー・スノーは「百万に近い人間が参加する殺人試合をリングサイドで眺める」(Snow, 1941=1972, 42) ようだったという。こうした国際都市上海の特殊構造は、メディア産業に独特な余白をもたらすことになる。映画の弁士であった松井翠聲は第二次上海事変が起きると『モダン日本』の特派員として上海をたびたび訪れ、摩訶不思議な国際都市上海とその戦争について口演を行い(松井, 1938, 15~16)、それを聞いた東宝の製作部の金指英一らはニュース映画とは違い「戦争と国際都市上海を対照させたら面白くないだろうか」(三木他, 1938, 10) という思いつきによってドキュメンタリー映画の企画を思い立つ。

この「世界最大のショー」(Snow, 1941=1972, 42) は11月9日、中国国民党軍が上海から撤退することをもって終わることになるが、その戦闘の終結に間に合わせるかのように撮影・三木茂、録音・藤井慎一、製作事務・米沢秋吉、そして松井翠聲を加えた4人からなる撮影班が、11月12日に上海に到着し撮影にかかった。なお、編集の亀井文夫は同行していない。映画『上海』の東宝による宣伝広告に載せられた『『上海』製作日誌』よれば、

「十一月〇〇日 上海着、沿岸の風景撮影、陸・海将校の案内にて激戦の跡をロケハン、閘北一帯、北站停車場、八字橋、愛国女塾、商務迎員館等ロケハン
同 〇〇日 日本人街の雑踏シーン及び、主として復興風景の撮影
同 〇〇日 〇〇飛行場及び〇〇司令官撮影、上海市政府ロケハン
同 〇〇日 猛雨のため撮影できず、辛うじて大山大尉の墓を撮るのみ
同 〇〇日 呉松、快速自動車隊宿舎、軍工路、トーチカ、敵前上陸戦跡、クリーク情景等の撮影
同 〇〇日 雨のため撮影不能
同 〇〇日 同右
同 〇〇日 陸戦隊本部にて柳原中佐以下の慰霊撮影

大川内司令官の祭文，同時撮影。その他各場面同時撮影

同 〇〇日 雨のため撮影不能

同 〇〇日 宝山城撮影。

〇〇飛行場にて佐賀少佐に戦没報告の場面。偵察将校出動場面，戦地の飛行場風景各撮影完了

同 〇〇日 オルガンと支那児童の合唱。農村風景。その他風景同時録音撮影完了

同 〇〇日 作文をする生徒，本を読む教室。砲弾痕のある廊下。赤十字看護婦の事変懐古談。病院等々の同時録音撮影。

(以下後便にて……〇〇日上海において)」(東宝，1938，339)

とあり，戦跡を求めて着々と撮影を進め，12月18日の三木の帰国まで約40日にわたる撮影を行った。

ここで前提となる問題だが，藤井が指摘するように当時，ドキュメンタリー映画において，監督は同行することはなく，基本的にはカメラマンが，事前に渡されたシナリオあるいは指示書に基づきながら，現場で判断して撮影するのが普通であった。つまり，カメラマンが現場での演出を行っており，実質的に監督といってよい立場にあった(藤井，2001)。

また，既に述べたように，松井の口演に触発された企画は，最初から新聞報道やニュース映画とは違うことが前提となっていた。新聞・雑誌などによるニュース写真，さらにはニュース映画によって戦争そのものは報道され上映されており，ニュースではなく，そのニュースの事後を問題にすることが狙いとされた。映画『上海』は「かつて行われた戦闘をひたすらその痕跡」を写し，「今は風が吹きぬけるばかりのかつての戦場に立てられた卒塔婆，泥濘に転がるあるじなき喇叭や鉄兜－観客はこうした痕跡を通じて，あらかじめ複数のメディアによって媒介された知識を頼りに，過ぎ去った壮絶な戦いを独自に想像／創造する」ことが前提にされていた。藤井が指摘するように，ひとりひとりの観客がつくりあげられた想像の〈上海〉に「観客自身を光源としてスクリーン上の映像に重ねて投射」(藤井2004，106～107)することが可能になった背景には，新聞やニュース映画などが社会に普及し，映像メディアが生み出す社会

的記憶が拡大し一般化し蓄積されていたことがある。そして、そうしたことを含めた政治的、社会的コンテクストの上に、映画『上海』の戦争後の廢墟と化した都市の映像が受け入れられ、評価されたとする藤井の指摘は、メディア論的な議論といってよい。

また一方で、1971年のNDU（日本ドキュメンタリストユニオン）のシンポジウムにおいて、白井佳夫は『上海』と足立正生他『略称 連続射殺魔』（1969）が似ているとし、「クリークの風景、トーチカの風景などの執拗な撮影態度にそのことを感じる」（平岡、1971=1973、280～281）とした。平岡正明はこの言を受けつつ、「淡々と戦場跡を撮ったものであるが、それが、“夏草や強者どもが夢の跡”といった日本のニヒリズムの美意識ではなく、異国を侵略し、徹底的に破壊してしまう、しかも勝利した帝国主義者の眼」として映画『上海』はあるとした。つまりそれは、「上海戦における日本軍の勝利を前提にし」、国際都市上海であるがゆえに、他国の眼をもって日本軍の勝利を客観的に見ることが可能であった「日中戦争、太平洋戦争と通じてただ一回だけあった機会、勝利した日本帝国主義の余力のある眼によって成立した」（平岡、1972、139）ものだとする。

平岡は「後半、冬の薄日のなかで鈍く光るクリークや、土盛りした墓の下に偽装された中国側の陣地や、トーチカや、壁を抜いて縦横に走る軍用通路や、前線（南京をめざして進撃する部隊）から帰ってくる将兵の乗る汽車と北停車場（略）、中国の大地にぶちこまれた夥しい日帝の鉄の量と破壊されたトーチカなどが、いささかもぶれずに、雨に濡れた肌をみせて次々と捕えられるうちに、プロパガンダの最良の形態は武装闘争であるという真理が、敵の側から突きだされてくる」とし、日本軍の圧倒的な力が映画『上海』を成り立たせていると指摘する。つまり『上海』は「帝国主義戦争の映画であり、制作当事者たちの薄皮まんじゅう状に張りつけられた聖戦イデオロギーがなくても、当時の左派が反戦映画を期待し、右派が危惧したことをも無視して、中国の人民と国土とを、ぶちこわされつつある風景として撮影した優秀な帝国主義映画なのである」（平岡、1972、153）とした。これは映像を軍事的、地政学的な立場から議論したものであった。

次に、映画『南京』の制作状況をみてみよう。上海での2ヶ月半にわたる戦闘により日本軍は戦死者9,115人、戦傷者31,257人の約4万人にのぼった（秦, 2007, 65）。しかし、上海派遣軍は首都南京が陥落すれば中国国民党軍は降伏するだろうという見通しのもと、撤退する中国国民党軍を11月19日より追撃することを独断で開始した。同日、中国政府は首都を重慶に移すことを決定し次々と南京を去り、12月7日には蒋介石夫妻も漢口に移った。日本軍は旧都南京へ侵攻し12月8日には南京を包囲し、13日には南京城が陥落すると、12月17日午後1時30分、中支那方面軍司令官であった松井石根大将は、朝香宮鳩彦王上海派遣軍司令官、柳川第十軍司令官と共に入城式を行う。こうした状況に合わせ『上海』の撮影に途中から合流した白井茂は三木茂から撮影機材を引き継ぎ、録音・藤井慎一、製作事務・米沢秋吉はそのまま同行し、編集は亀井と同様同行していない秋元憲が行うことになった。3人は、12月12日に上海を発ち、13日の南京陥落の翌14日に南京に到着し、17日の入城式などを撮影し、翌1938年の1月4日まで撮影を行った。

撮影日数は約20日で『上海』の半分であり、映画『南京』は同時進行的なニュース映画的な内容を含みつつ、名誉ある戦跡を訪ねる『上海』的な内容をもった中途半端な混合物として構成された。映画『南京』は入城式をはじめ、勝者の日本軍のさまざまな式典が延々と写される。藤井が指摘するように、そこには「支那人」の姿が写されることは少ない（藤井2004, 114）。そこには大きな欠落があり、「支那人」を写しにくい状況があった。

白井は晩年、12月14日の南京到着のことを振り返って、「午後南京に近づくにつれ戦禍のあとがなまなましくあたりに展開されてくる。異臭が鼻をつく」（白井, 1983, 136）と書いている。この異臭は屍臭であるが、南京そのものにその臭いは漂っていた。同行した米沢は「戦争に負けた国の街が、こんなになるんだ。掃蕩は至るところで行われてある。ここに書けない様な生々しいことがやられるし、我々が負けたら、我々の兄弟が、父母や子供が、こんな惨めさに逢ふのだ。恐ろしいことだ。どんな犠牲を払つても、どんな事をして、戦争には絶対負けられない」（米沢, 1938, 63）としている。

白井はカメラマンとして、「見たものを全部を撮ったわけではない。また

撮ったものも切られたものがある」と率直に虐殺のことを語り、「よく聞かれるけれども、撃ってたのを見たことは事実だ。しかし、みんなへたなのが撃つから、弾が当たってるのに死なないのだ、なかなか。そこへいくと、海軍の方はスマートというか揚子江へウォータシュートみたいな板をかけて、そこへいきなり蹴飛ばす。水におぼれるが必ずどこか行くと浮く、浮いたところをポンと殺る。揚子江に流れていく。そういうやりかただった」（白井、1983、137-138）という。どちらにしても、南京陥落後、皇族である朝香宮も参加する入城式を無事挙行する目的で、日本軍が群集に混じった便衣兵を掃討するために無差別の殺戮を繰り返したことは間違いない（秦、2007、105）。これはゲリラ戦（便衣兵）という新しい戦争のあり方に日本軍が適応できなかったことを示すものだが、どちらにしても、国際的な監視下にあった国際都市上海と、中国政府機関が抜け出し空洞化した旧都南京の違いはあまりに大きかった。そして、また、その現実を写しだした映画もまた非対称的な姿となって表れることになる。

第6節 報道写真—上海・南京

再び、木村伊兵衛と渡辺義雄の1937年12月10日から1938年1月13日にかけて行った「支那民情撮影旅行」を詳しくみてみよう。木村、渡辺、外務省の写真班3人と映画班5人は12月10日に東京を発ち、13日に上海に着いている。南京陥落の日である。入城式に間に合わせるために15日には軍艦に便乗し出航し、17日の入城式に間に合わせた。その後、20日まで南京に滞在し、21日夕方に上海に戻った。木村はそのまま上海で撮影を行ったが、渡辺は再び1939年1月5日から7日まで南京で撮影し、8日から蘇州と無錫に行き10日の夜に上海に戻った。そして、13日に一緒に上海を発ち長崎に戻っている。

帰朝したばかりの対談で木村はこの撮影でだいたいフィルム25本、約900枚程度写真を写したとし、渡辺も同じくらいだとしている。そして、いつこの写真を発表するかについて、木村は「我々の撮ったものでも大部分発表出来るかどうか、検閲がありますから—まだ発表するには時機が早過ぎるものを大部撮って居ります」（木村他、1938a、246）と答えている。当然のことだが、撮った

写真には「支那の平和の姿、それから軍の色々な救恤とか宣撫とかさういつたやうなものばかり」（木村他、1938a, 246）とは言えないものがあつた。口ごもるだけの現実があり、木村もまた、白井と同じようにカメラマンとして、「見たものを全部を撮ったわけではない。また撮ったものも」公開できないものがあると判断していたと考えられる。ちなみに、このインタビュー「支那民情撮影旅行談を聞く」は『カメラ』1938年3月号に載せられ、渡辺義雄の写真が4枚掲載されている。

映画『上海』『南京』が1938年2月に立て続けに公開されたが、木村・渡辺の写真も3月21～30日には「南京上海報道写真展」として銀座三越で展示され、さらには、雑誌グラビアとして原弘編集構成「報道写真－上海」『改造』1938年3月、「和平の芽ぐみ」『写真週報』1938年5月11日号が掲載されることになる。特に『改造』のグラビアは展示と合わせて、同時並行的に、その内容を構成したものである。外務省の仕事として、日本の正当性を主張すべく国家宣伝することを木村も渡辺も受け入れたといつてよい。

木村の戦前のフィルムは戦災のため焼け、ほとんど残っていないため、木村が何を撮り、何を撮らなかつたのかは推測の域をこえることはできない。しかし、残された資料だけが全てなのだと思ふのと、そうでないものがあつたことを前提に考えるのでは、残された資料の見方は変わる。木村の「我々は詰り新聞社も軍も撮らないやうな、おこぼれの平和な姿とかいふやうなものを撮つたのです」（木村他、1938a, 248）という言も、こうした文脈のなかで異なつたものとなる。

グラビアを見てみよう。グラビアは観音開きになっており、一扉は約50cmで見開き②③とはつながつており約1mになる。まず、右側の扉表（見開き①）には、「春たちかへる上海の街は新らしい秩序のもとに甦つてきた その新鮮な建設へのいぶきを伝えるべくここに報道写真家の鬼才木村氏に依頼して最新のグラビア画報を編輯した」（木村・原、1938b）とある。写真は揚子江に沿つて河から上海を概観しているが、右下から「東浦江の外国船」、中央上の「支那軍に破壊された豊田坊」、中央下は「仏租界を警備するフランス軍艦」左は「波止場に群る苦力－ジャンクで昼休み」とあり、フランス租界を中心に構成されて



写真1 「報道写真—上海」①

写真2 「報道写真—上海」見開き② 右側



写真3 「報道写真—上海」見開き③ 左側 ※ ②③は続き



写真4 「報道写真－上海」④

いる。右側の扉裏（見開き②）も引き続きフランス租界（FRANCE TOWN）で、右から「仏租界の街角」「バンド側仏租界入口の平和の女神」とあり、「CHINA TOWN」とあるところから共同租界となり、中央上「郷土租界の交通巡査」下「支那の国旗屋」左上の「街の物売り」下「黄包車で颯爽と飛ばすモダン・ガール」となる。右側の扉裏（見開き③）は大上海の中国人街となり、右上「南京街の雑音」下「両替屋の日向ぼっこ」中央上「支那芝居の招牌」下「黄包車の車夫」は、木村の言う「おこぼれの平和な姿」といってよいものといえる。しかし、左上「バンドの市風景」は傷痕した中国人を手押し車に乗せているものであり、左下「速製の日の丸腕章を巻いた支那老人」さらには、「食料品を配給する陸戦隊」はあからさまに、連合国軍が占領時、アメリカ兵による食糧の配布を子どもたちに行い「ギブ・ミー・チョコレート」を意図的に行っていたことと重なる。これは占領が平和裡に進んでいることを示す、明らかな国家宣伝=プロパガンダにはかならない。最後の右側の扉表（見開き④）の「陸戦隊員と仲良しの子供」「配給を受けて喜ぶ子供達」は、映画『上海』の最後半部分のシーンと重なる。占領の正当性を表象しようとするとき、子どもの笑顔が使われるのはプロパガンダの鉄則である。そして、グラビアの最後は「光輝ある南京入城式」が掲げられる。何を意味しているのは明らかといえる。これは、日本国内へのプロパガンダであると同時に、日本国外へのプロパガンダの可能性も考慮におい

たものだ。このグラビアは『FRONT』の前哨戦というべき位置にある。

映画『上海』『南京』は、制作中に陸軍省、海軍省の後援を得たものであり、企画意図からして、必ずしも自覚的に国家宣伝=プロパガンダが目ざされていたわけではなかった。それは、外務省の企画においても同じであり、どちらも、戦争の苛酷な現実が国家宣伝=プロパガンダへの道を開いていったにすぎない。それは事後的に認知されたのだ。

木村や渡辺といった人びとが戦前の日本社会において、リベラルで良識的で反戦的な人びとであったことは間違いない。彼らが国家宣伝=プロパガンダを受け入れた理由は何だったのか。米沢のように「我々が負けたら、我々の兄弟が、父母や子供が、こんな惨めさに逢ふ」と思ったのか。ただ単に、ゆっくりとどうすべきか考える時間がなく、選んでしまったにすぎなかったのか、今となっては推測の域をでない。人は、人生において重要なことをしばしば無自覚に行う。つまり、彼らは戦争という大きな現実には追い立てられるようにして、自覚的ではなく「南京上海報道写真展」で国家宣伝=プロパガンダに手をつけてしまった。そして、この現実が彼らを動かす。戦時期において『王道楽土』（1943）『FRONT』（1942～1945）と、自分の行為を反芻するかのようになり、国家宣伝=プロパガンダを自覚し、そして進めることになった。こうした過程のなかで、リベラルで良識的で反戦的な彼らは誰よりも戦争を肯定する人間となった。

第7節 報道写真—東京

ところで、1945年8月に日本は無条件降伏をし、連合軍に占領されることになる。木村伊兵衛らは東方社を解散し、文化社を立ち上げ、その最初の仕事として、占領軍向けの英文の写真集を1946年4月に『東京一九四五年・秋』（国内版は同年7月）を刊行している。64頁の内容のうち、最初の1～9頁は占領軍の様子を写したもので、1頁「進駐軍の道標—四谷見附」から始まり、「清洲橋から見た人形町方面」の焼け跡の風景をはさみ、4頁から丸の内の占領軍のオフィス、宮城、日比谷公園と続き、9頁の「道案内を見る米兵——銀座4丁目」

までとまとまっている。その構成は明らかに、占領軍を意識したものといつてよい。

この後、銀座を中心とし街の様子が活写されるが、興味深いのは木村伊兵衛が撮影した42頁の上の写真である。日本語では上下とも「上野公園」と表記されているが、英語では上は“A friendly walk through Ueno Park”，下は“Playground scene at Ueno Park”と表記されている。

明らかに子どもを媒介として、占領する側である連合軍兵士と占領される側である日本人との融和を表したものといつてよい。下の写真は、スナップであるが、一見すると、上の写真も構成上同じようにスナップ的に見えるが、意図的に再現したものである（原田, 2016）。



写真5 『東京一九四五年・秋』42頁

かつて、木村は戦争の勝者として、「上海-南京」の写真において占領の正当性を表象するために、日本兵と中国人の子どもたちが遊ぶ写真を撮った。そして、その約7年後、今度は敗者として、「東京」においてアメリカ（連合軍）兵と日本人の子どもたちが遊ぶ写真を撮る。当然のことながら、木村のなかで、その視線は二重化している。過去を反芻しながら、今、敗者としてなお、プロパガンダが必要だと考えたといえる。そこには占領軍による「ギブ・ミー・チョコレート」のプロパガンダへの対抗という意識があったことは間違いないが、であったにしても、なぜそうまでしてプロパガンダが必要なのかという疑問は残る。どちらにしても、木村がどう考えていたのかは、写真からは分からない。それしか思い浮かばなかったともいえる。どちらにしても、木村の心の世界において二つの占領は、既視感のようにオーバーラップしながら、時に重なりつつ微妙にずれている。

木村がそうした状態から脱したのは、1951（昭和26）年のことであった。「三木淳君が、（略）カルティエ・ブレッソンのマチスその他の報道写真を取り寄せ、展示に先立つて、私に見せてくれた。この時はブレッソンの写真を突きつけられた、という言葉が、私にとつてもつとも適切であつた。私は身のちぢむ思いをすると共に「俺はこれを忘れていた。写真の使命を忘れていた」と痛感せざるを得なかつた」（木村、1956、108）。

木村にとって戦争という現実を前にした上海・南京での選択は、最初は、小さな選択にすぎなかつた。しかし、その選択が切り開いた世界は思ったより大きく、歩き続け、抜け出るのに約10年以上の月日、彷徨が必要だったことになる。

【引用文献】*なお、引用文は、新字、旧かなとした。

千葉徳爾・萩原龍夫、1981、「宮本馨太郎先生と東京の民俗」宮本馨太郎『東京都の民俗』慶友社

藤井仁子、2001、「撮られなかつたショットとその運命－〈事変〉と映画 1937～1941」『映像学』67号

藤井仁子、2004、「上海・南京・北京－東宝文化映画部〈大陸都市三部作〉の地政学」岩本憲児編『映画と「大東亜共栄圏」』森話社

外務省、1995、『外務省執務報告 文化事業部 昭和11年～14年』クレス出版

秦郁彦、2007、『南京事件「虐殺」の構造 増補版』中央公論社

原田健一・川崎賢子、2002、『岡田桑三 映像の世紀』平凡社

原田健一、2016、「占領期における映像の戦線」山辺昌彦・井上祐子編『東京復興写真1945-46』勉誠出版

平岡正明、1971=1973、「戦争の映画か革命の映画か エル・パイサーへ、『上海』からレバノンへ」『映画批評』1971年12月号（=1973、『マリリン・モンローはプロパガンダである』イザラ書房）

平岡正明、1972、『日本人は中国で何をしたか 中国人大量虐殺の記録』潮出版社

伊奈信男、1934、「報道写真について」『日本工房パンフレット』（=2005、大島洋編『伊奈信男写真論集 写真に帰れ』平凡社）

木村伊兵衛・渡辺義雄・高木寿蔵・高桑勝雄、1938、「木村伊兵衛 渡辺義雄両氏に支那

民情撮影旅行談を聞く』『カメラ』1938年3月号

木村伊兵衛・原弘, 1938b, 木村写真・原編集構成「報道写真－上海」『改造』1938年3月

木村伊兵衛, 1956, 「作品鑑賞のために」『フォトアート臨時増刊 木村伊兵衛読本』
三木茂・松井翠聲・北川冬彦・滋野達彦・清水千代太・友田純一郎・飯田心美, 1938, 「記録映画『上海』座談会」『キネマ旬報』634号, 1938年1月21日号

野島康三, 1956, 「愛嬌たっぷりの自画自賛」『フォトアート臨時増刊 木村伊兵衛読本』

東宝, 1938, 「上海」『キネマ旬報』1938年1月上旬, 632号

太田英茂, 1956, 「むざんに切りすてられた写真」『フォトアート臨時増刊 木村伊兵衛読本』

白井茂, 1983, 『カメラと人生』ユニ通信社

Snow, Edgar, 1941, "The Battle for Asia", Random House. (=1988, 森谷巖訳『アジアの戦争－日中戦争の記録』筑摩書房)

米沢秋吉, 1938, 「南京 撮影日誌」『映画と演藝』15巻3号