

写真班員 大久保好六の仕事

石田哲朗

東京都写真美術館 学芸員

写真班員 大久保好六の仕事

石田哲朗



大久保好六 (1900-1936)

I. はじめに

本稿では、大正末期から昭和初期にかけて活躍した写真家・大久保好六（1900-1936）の業績を論じる。当館が収蔵する大久保の作品資料は134点あり、それによって確認できる彼の活動期間は1923年から1935年までのわずか13年ほどである。大久保については、彼が戦前期に早世したため、また主な活動分野がジャーナリズムであったため、これまでにまとまった作家研究がなされてきたとは言い難い。大久保が手がけた写真作品を年代順にたどると、「芸術写真」を目指したピクトリアリズム期の作品と、雑誌『アサヒグラフ』で発表された社会的なフォトモンタージュ作品の間には、作風に大きな隔たりがあることが分かる。たとえば《若葉の頃》（1924年）【図3】と《新宿》（1931年）【口絵図版および本文図12】は、いずれもモダン都市・東京の情景を捉えた彼の作品である。前者の作品で、大久保は、ソフトフォーカスの表現を用いて、暖かく柔かい春の日差しや若葉の陰影という古典的な情緒を生み出しているが、後者で彼は多層的なフォトモンタージュによって、当時急成長したターミナル駅・新宿の繁栄と混雑を、先鋭的なグラフィック表現によって作り出した。このような明らかな作風の相違を手掛かりに作家の足跡をたどっていくことが、知られざる写真家・大久保好六の本質に迫り、作品を正当に評価することにもつながるのではないだろうか。本稿執筆の動機はここにある。本稿では、収蔵作品・資料および雑誌『アサヒグラフ』や『大久保好六遺作写真集』（1937年）といった図書資料を調査し、芸術写真家とグラフジャーナリストという二つの側面をもつ作家の足跡をたどるとともに、作品に表れる戦前日本の時代性とその写真表現の魅力を解き明かしていきたい。

2. 「芸術写真」の頃

大久保好六は1900年6月12日に栃木県足尾に生まれた。1915年、東京京橋の伊東写真館に入門し、後に小林写真館で勤めた。1921年に東京朝日新聞社に入社し、1923年『アサヒグラフ』の創刊とともに同誌の写真班員となった。この時期の彼の仕事としては翌年4月9日号の表紙写真「澄宮キャプテン殿下」【図1】がある。後の

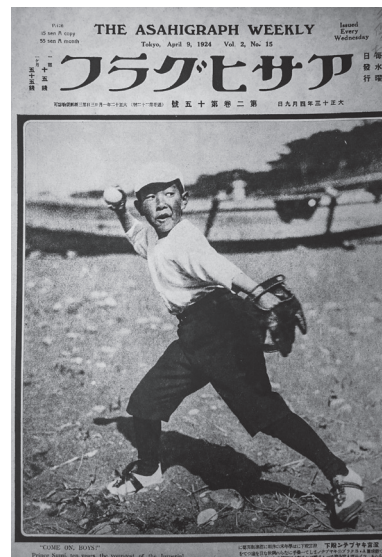


図1 『アサヒグラフ』1924（大正13）年4月9日号表紙



左上 図2 「大久保好六写真資料」より



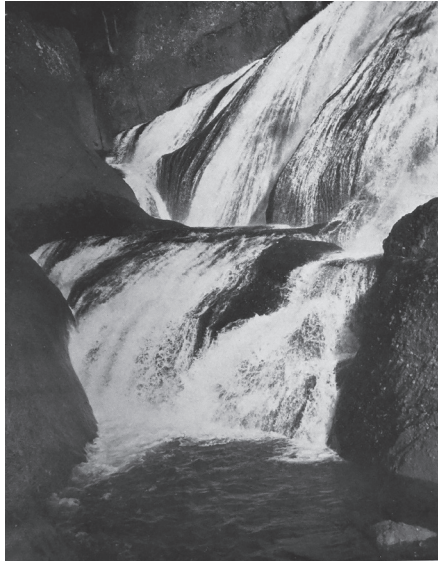
右上 図3 大久保好六《若葉の頃》1924年

下 図4 大久保好六《豊子さん》1926年



❖1 『大久保好六遺作写真集』私家版、1937年、7頁。

三笠宮崇仁親王（1915-2016）が幼少期、野球している姿を捉えたスナップショットの一枚である。同社でグラフ誌の写真に携わるとともに、大久保は「芸術写真」に傾倒していた。「主として大正末期と昭和初年の約七・八年間は故人のいわゆる芸術写真製作時代だった。その中でも前期のプロムオイル写真に苦心した作品が多い」。当館が所蔵する「大久保好六写真資料」の一点には、作家自身が作成したスクラップブックがある。これには彼が20代から30代の初めまで、自身が懸賞写真や写真雑誌に応募入選した写真作品、関連記事を切り貼りしたものと、『アサヒグラフ』で自身が手がけた誌面をスクラップしたものがある。最初の頁は1924年に妻の萬代子を写した肖像写真【図2】で「主婦の友社 婦人を題材にせる懸賞写真応募佳作」との書き込みが写真に添えられている。前出の《若葉の頃》[作品番号10006673]【図3】は、この年『日本写真年鑑』（朝日新聞社刊）に掲載されたものである。この《若葉の頃》を改めて一点だけで見ると、古風な情感とともに俯瞰による視点や陰影表現は後の「新興写真」に通じるものがある。この時期の大久保が特に苦心したとされるプロムオイル印画は、《豊子さん》（1926年）[作品番号10006697]【図4】、《霜の朝》（1926年）[作品番号10006685]、《雪小立》（1927年）[作品番号10006680]に見ることができる。いずれ



左上 図5 『大久保好六遺作写真集』より《早春》1928年
 右上 図6 『大久保好六遺作写真集』より《瀑》1930年
 下 図7 『大久保好六遺作写真集』より《力車》1931年

も写真サロンに入選した作品である^{❖2}。

昭和初期の『日本写真年鑑』には大久保の作品が毎年掲載されており、これをたどると若い頃の大久保の作風の変遷が明瞭に見える。1928年にはまだ古風なブромオイル作品《早春》【図5】を発表しているが、1930年掲載は滝のクローズアップ作品《瀑》【図6】と、1931年掲載の《力車》【図7】ではいわゆる「新興写真」の表現となっていく。《力車》は俯瞰構図で捉えられ、地面に伸びた車の影が印象的な作品である。写真史に目を向けてみれば、1931年に東京、大阪で「独逸国際移動写真展」が開催され、「新興写真」の最新動向が日本で紹介された。1932年、雑誌『光画』創刊号には論文「写真に帰れ」が掲載され、そこで評論家・伊奈信男（1898-1978）が「『芸術写真』と絶縁せよ…『機械性』を鋭く認識せよ！」^{❖4}と述べ、新しい時代の写真美学を提唱した。大久保の変遷もこうした時代の潮流と軌を一にしたものと言えるだろう。「新興写真」の隆盛とともに、

❖2 「大久保好六写真資料」中のスクラップブックに貼られた当時のパンフレット等から、《豊子さん》（1926年）は、大正15年度「肖像写真展」優選、《霜の朝》（1926年）は、大正15年度「写真大サロン」入選、《雪木立》（1927年）は、「第一回国際写真大サロン」出品作品であったことが分かる。

❖3 昭和初期の「日本写真年鑑」に掲載された大久保作品の詳細については、前出「遺作写真集」の図版キャプションによる。

❖4 伊奈信男「写真に帰れ」『光画』（復刻版）1巻1号、学校図書出版、1990年、（1932年）。



上 図8a 『アサヒグラフ』 1927(昭和2)年
6月8日号より「街頭の近代色」

下 図8b 大久保好六《街頭の近代色、所謂モガ》
1927年



大久保は旧態依然とした「芸術写真」から脱却して、その作風を変えていったかのように見える。しかし一方で『アサヒグラフ』の写真班員としての彼は、こうした「新興写真」の隆盛よりも以前から、既にいくつもの先進的な「構成写真」を制作発表していたのである。

3. 「報道」と「構成写真」

写真によって記事を構成するフォト・ルポルタージュの形式は1920年代のドイツで発展した。たとえば『ベルリン絵入新聞(Berliner Illustrierte Zeitung)』は、政界や社交界の人物を得意としたエーリッヒ・ザロモン (Erich Salomon, 1886-1944)、スポーツ写真の名手だったマーティン・ムンカッチ (Martin Munkacsy, 1896-1963) を起用し、20年代末にはフォト・ジャーナリズムの先駆的存在となって後進に影響を与えた。『アサヒグラフ』は1923年の創刊当初から一つのテーマで複数の写真を組み合わせ見開きの誌面を構成するフォト・ルポルタージュの形式をそなえ、同時代のドイツのグラフ誌と同様に質の高い雑誌作りで人気を博していた。

同誌1927年6月8日号掲載の記事「街頭の近代色」【図8a】は、銀座、丸の内を通りを歩くモガ (モダン・ガール) の姿をスナップショット手法で撮影したファッション紹介記事である。この中の1点《街頭の近代色、所謂モガ》【図8b】が所蔵作品となっている [作品番号10006711]。誌面構成としては、見開きで東京のモガたちを捉えた9点の写真を中心として、それぞれの要素を生き生きと組み合わせたグラフ雑誌らしいものになっている。

1928年の連載記事「カメラ幻想曲」は今日では知られていないが、戦前日本のグラフ誌における「構成写真」の先駆例ではないだろうか。この記事は6月13日号から8月29日号まで計12回にわたって毎週掲載された。全ての回が複数の写真を切り貼りして、一つの画面に仕上げた「構成写真」となっている。担当者は大久保好六をはじめ、錦織嘉一、渥美右一郎らの写真班員たち6名で、これらは珍しく記名記事である。大久保の担当回はうち2回あり、6月20

❖5 「構成写真」は当時大久保たち「アサヒグラフ」写真班員がフォトモンタージュ技法のことを指した呼称である。1928年の連載記事「カメラ幻想曲」および1934年の共著「トリック写真の作り方」においてこの呼称が用いられている。



図9 『アサヒグラフ』1928(昭和3)年6月20日号より
「カメラ幻想曲(二) サラリーマンの夢」



図10 『アサヒグラフ』1928(昭和3)年7月18日号より
「カメラ幻想曲(六) お伽の国」

日号掲載の「(二) サラリーマンの夢」【図9】と7月18日号掲載の「(六) お伽の国」【図10】である。毎回のテーマに合わせて、現実社会を離れた幻想の情景が雑誌1ページ分のフォトモンタージュによって表されている。もちろんモンタージュそのものが先駆的な表現技法というわけではない。日本でも古くは明治期に浅草で写真館を営んでいた江崎礼二(1845-1910)が1893年に制作したとされる《1700人の赤ん坊》⁶といった作例が初期写真にもあるように、むしろ古くから知られる表現技法の一つであった。「新興写真」の時代では、芸術分野だけではなく、グラフ誌をはじめとする報道分野、広告、店舗等の空間デザイン、博覧会において視覚的なインパクトとともに社会的なメッセージ性を打ち出す方法として、写真を組み合わせるフォトモンタージュ表現が積極的に用いられた。写真史上フォトモンタージュの代表作の一つであるモホイ=ナジの《ジェラシー》(1925年)[作品番号20013018]【図11】においては、最小限の構成要素を組み合わせることによって、それぞれの関係性が緊張感をもって画面内に生み出されている。一方、「カメラ幻想曲」での「構成写真」は、部分部分を見ると意外なイメージの組み合わせが細部では目を引くが、全体としては多数の写真が画面を埋め尽くし、複雑ではあるが、どれも似たり寄ったりの作品となってしまっている。注目したいのは、この記事そのものよりも1928年において『アサヒグラフ』写真班員たちの中で「構成写真」が既に共通の視覚言語となっていた点である。連載「カメラ幻想曲」には、単独の写真では伝えきれないものを見せようとする「構成」への意思が見られるのである。

大久保の「構成写真」は、その後より洗練された表現になっていく。

❖6 小沢健志「幕末・明治の写真」ちくま学芸文庫、289頁。



図11 ラースロー・モホイ=ナジ《ジェラシー》1925年



図 12 『アサヒグラフ』1931 (昭和 6) 年 2 月 4 日号より「新宿」

1931 年 2 月 4 日号に掲載された《新宿》[作品番号 10006670] [図 12] は、まさに強い視覚的インパクトを意図して構成された作品である。これは無記名の記事ながら大久保好六による「構成写真」の代表作の一つとなっている。「東洋一といわれる長い駅の地下道、一日の乗降数が十八万…」 「四大百貨店、喫茶店、カフェ、それからナイト・クラブ人間の渦」と記事の中で記されているように、ターミナル駅・新宿の発展の様子は、見開きサイズ縦 380 × 横 532mm の大画面の中で、まさに渦巻くような視覚性をもって表現されている。この作品では 15 枚ほどの写真を組み合わせている。とくに人物プロポーションの不自然さが見られるデフォルメ表現は、おそらくプリント制作時の引伸機操作か、プリント複写時に像を傾けて歪めたことによるものであろう。他には画面の右端には牛の顔を真っ二つにしたような表現もあり、都会的イメージの放つ奇抜さが大きく印象に残る。

記事「ポケット拝見」[図 13] は前出の「大久保好六写真資料」に大久保自身がスクラップしていた見開き記事の一つである。掲載号は不明ながら 1932 年発表と推測される。この記事における「構

❖7 記事中でフォトモンタージュの素材となっている定期券には、大久保好六の名前と「昭和 7 年 12 月 8 日」という日付が読み取れる。その日付からこの記事は 1932 年に発表されたものと推測される。

❖7



図 13 「大久保好六写真資料 (『アサヒグラフ』記事のスクラップ)」より「ポケット拝見」



図 14 大久保好六《満州特急》1932年

成写真」は、デザイナー・舞台美術家の吉田謙吉（1897-1982）による考現学的フィールドワークの図解となっている。「サラリーマン諸君を基準として建築技師、電気技師、雑誌記者、工夫、画家等々 77 人についてそれぞれそのポケットの中を調べさせて」もらうという街頭調査の結果をレポートするものだ。紳士たちのポケットの中身として多種多様な小物類、紙片がちりばめられている。おそらく記事中の「雑誌記者」は大久保自身で、彼の名前が入った国鉄の定期券などもモンタージュの素材となっている。当時の人々の日常が窺える好企画であり、また大久保のモンタージュによるグラフィック表現はそれ以前よりもずっと洗練されている。

《満州特急》[作品番号 10006721]【図 14】は 1932 年 9 月 28 日号に掲載された。日本政府による満州国の承認（9 月 15 日）の直後に刊行された号である。駅に到着した列車から降りてくる人物たちと出迎える人々の架空の情景である。軍人や政治家たち、洋装やチャイナドレスの女性たち、映画カメラを構える撮影班といった人物たちがモンタージュによって配置されている。この作品は満州事変から満州国建国という国際情勢を風刺しているとされるが、実際のところ発表時の具体的な風刺意図は今日では判然としない。掲載誌の全体を見ると、表紙は満州国元首の溥儀（1906-1967）を中心にした国家行事の記念写真であり、巻頭記事は 2 頁を割いてこの出来事を写真入りで詳報している。続いて他の記事が 12 頁分あった後で、前後の頁と関係なく大久保の「構成写真」が唐突に大画面で現れる。この作品は他の大久保の「構成写真」と異なり、画面中央の「満州特急」の垂れ幕と客車番号以外に記事中には全く言葉がない。この唐突な雑誌構成と説明文の不在にこそ、むしろメッセージ性を明示しない意図があるのではないか。表向きは満州国建国を祝賀しているように見えつつ、モンタージュの不自然さによって、この情景はどこか全体が滑稽に見える。《満州特急》は対象を戯画化することで、この場面の虚構性を巧みに暗示しているのである。

《非常時風景》[作品番号 10006720]【図 15】は 1933 年 4 月 19 日号に掲載された。この作品も《新宿》とともに大久保の代表作であ

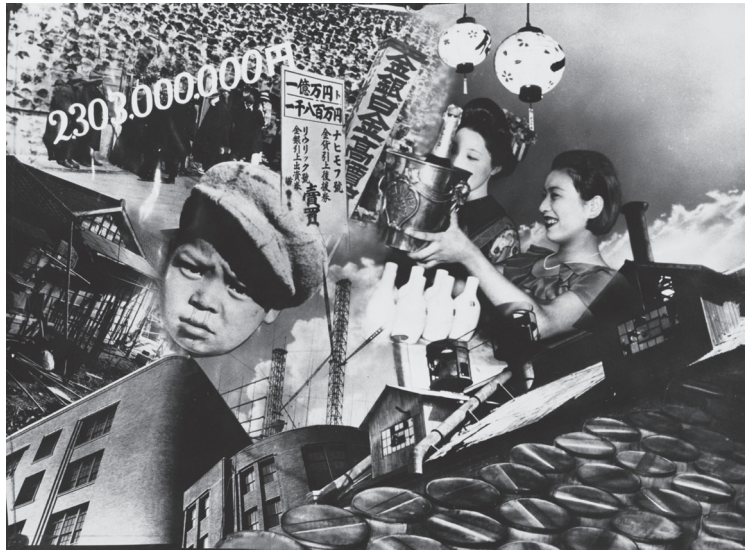


図 15 大久保好六《非常時風景》1933年

る。テーマとなっているのは、世界恐慌の影響によるインフレが増大し、経済格差が広がる中で、当時の齋藤実内閣における同年の国会が23億円を超える莫大な予算案を無修正通過したことへの政治批判である。「非常時」という言葉はこの年の流行語であった。このモンタージュ写真が発表された当時の時代の雰囲気を理解するためにも、少し長い記事内の文章を引用したい。

「未曾有の国難来！…非常時議会はたった一つの仕事をした。二十三億三百万円の予算案の無修正通過！…物価は鰻上りに騰貴する。インフレ神様の御利益だと言う。ところが大衆の収入は一向に増加しないで日一日と萎縮して行く。これでは景気とは一体誰のためのものか？ 建築技術は進歩しても、それは唯官庁の建物を、こけおどしの立派さに仕上げる以外何の能もないかのように人の子の住家は荒廃に委されて居る」^{❖8}

❖8 記事「非常時風景」『アサヒグラフ』1933年4月19日号より。

このように、強い憤りに満ちたこの文章とともに、国家予算の数字、為替安、緊縮財政、失業者群、世紀末的享楽という非常時の事象が生々しくモンタージュされている。当時この記事を見たグラフィック・デザイナーの原弘（1903-1986）は、大久保の没後に回想し、「所謂非常時と称する時代の序曲である1933年…こうした社会事象を写真家の手によって公に発表する『自由』が未だあったその頃を懐かしく」思い出して述べている。原によれば、この記事が発表される少し前に知り合った大久保とソ連のグラフ誌『ソ連邦建設（USSR in Construction）』に掲載されたエル・リシツキー（El Lissitzky, 1890-1941）によるフォトモンタージュについて語り合ったという。原によると「髭もじゃのムシイク（筆者註：農民のこと）とコムソモール（筆者註：共産主義青年同盟）の大き顔を組合せ、その二つの顔の下に土車を馬に牽かせている写真と、巨大な石をクレーンで運んでいる写真とが対照的に組合されていた」^{❖9} 写真がその時の話題であった。リシツキーを礼讃する原の発言に大久保は賛成の意を表し、報道写真家の将来の抱負を熱心に語ったとされる。原

❖9 原弘「好六さんとリシツッキイ」、前出「大久保好六遺作写真集」19頁。原がここで言及しているリシツキーによるフォトモンタージュは『USSR in Construction』issue 10, 1932に掲載されたものを指している。

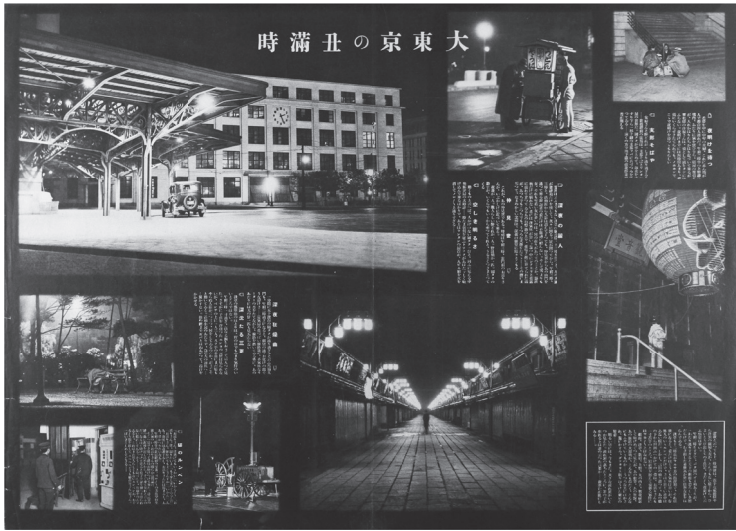


図16 『アサヒグラフ』1933(昭和8)年11月15日号より「大東京の丑満時」

は後に、戦前の国策プロパガンダとして有名なグラフ雑誌『FRONT』のアートディレクターを務め、戦後デザイン界にも大きな影響を残した人物である。

1933年11月15日号掲載の《大東京の^{うしみつどき}丑満時》[作品番号10006712-10006719] [図16]は、フォトモンタージュではなく、ストーリー性のあるグラフ記事である。これはジャーナリスト大久保の真価を示すものであろう。モンタージュは、とにかく技巧的な面だけが注目されがちだが、加工のないストレート写真と文章だけで構成された「大東京の丑満時」は、作者の視点と表現力、つまり写真家の作家性こそが真価を問われるからだ。この記事はタイトル通り、夜更けの東京の町がテーマで、昼間の姿とは異なる深夜の駅前や繁華街とそこで見た光景をレポートする内容である。記事は東京駅や浅草仲見世、新橋駅前広場などの8点の写真と9つの短い文章で構成されている。また当館収蔵品には、この記事のために撮影された写真8点のプリントがある(雑誌に掲載されたカットとは必ずしも一致しない)。この記事には深夜にしか見ることのできない闇と光との対比、大都会の息遣いが感じられる。それはジャーナリストとしての大久保の実力によるものだろう。ストーリーから切り離して1点ものとして見た場合にも、魅力的な写真作品になっている。「銀座、浅草、新宿、上野、丸の内と、数夜繰返して馳けめぐって見たが、あの歓楽、あの狂躁、あの雑踏の大坩堝が、こんなにも冷たく、こんなにもふやけていいものか…グツタリと眠りほうけた東京の寝^{❖10}姿」。大久保は記事の中でこのように記した。このシリーズで大久保が示したのは、まさに東京という都市の夜の顔であった。

1934年、大久保は映画理論家・映画監督の帰山教正と共著で一般向けの写真・映画技法書『トリック写真の作り方』を刊行している。ここで彼は「トリック」をひとまず「変則な技巧手段」と定義しつつ、「単に変則な技巧手段を讃えるのではないが、目的のよりよき表現を求める手段として、写すそのままではなく巧妙なトリックは表現力を高める一つの手段として決して邪道視すべきではないと思う」と述べているのが興味深い。^{❖11}この著書では、デフォルメ表現、鏡を用

❖10 記事「大東京の丑満時」『アサヒグラフ』1933年11月15日号より。

❖11 大久保好六・帰山教正「トリック写真の作り方」朝日新聞社、1934年、3頁。

いた歪像、二重露出、フィルムの重ね焼きといった多様な制作方法の一つとして「印画紙の貼合わせによるトリック」も紹介されている。そこで大久保は本稿が論じてきた表現技法を「フォトモンタージュ或いはフォトプラスチック（写真の構成）の技法」と定義し、「商業写真としてポスター、型録（カタログ）、或いは書物の表紙等に、報道写真としてもジャーナリズムへ大いなる存在価値を有し実用化されつつある」と述べる。また続いて、フォトモンタージュの由来について「ドイツのプロレタリア画家ゲオルググロッセや一部のダダイスト達に、形式を破壊して写真からその現実性を奪い、二つ以上の現実を現実であり得ない組み合わせによって、一つの構成された効果を狙った試みとして起こった」と述べ、「その後…構成主義的なもの或いは説明的なものへ実用化され発展されたものである」と書いた。きわめて簡潔に歴史を解説し、「実用性」の観点から「構成＝モンタージュ」を捉えた。この著書にはかつて彼が傾倒したプロムオイル等の古典印画の記述はない。それらは「トリック」ではなく芸術に属する一方、モンタージュは「トリック」で、商業や報道といった実用的な写真に必要な手段である。大久保にとって、芸術と報道という二つの傾向の写真表現ははっきりと区別されていることが、この著書からは読み取ることができる。

1935年5月、当時の満州国を紹介する英文写真集『Manchoukuo: A Pictorial Record』の取材のため満州に派遣される。同地で腎臓を患い、帰国後の1936年7月に36歳で亡くなった。弟の大久保武とともに出版を計画していた写真集『東京』もほぼ編集も終えていたとされるが、未刊に終わった。収蔵作品には〈東京〉というシリーズ名が付けられた29点の写真（推定：1930-1935年）[作品番号10006642-10006646, 10006648-10006658, 10006660-10006669, 10006671]がある。それらの多くは銀座の町を歩くモボ・モガたちの姿を捉えたストリート写真だが、恐らくこの未刊の写真集に関連した作品とみられる。

4. おわりに

作家が30歳頃まで手がけていたピクトリアリズム期の作品は私的なものを題材にとり、プロムオイル、ゴム印画等のプリント制作に拘ったものであった。個人的な作品表現からジャーナリズムに専心するようになった明確な動機は、残された作品、資料から読み取りにくい。私的な「芸術写真」の制作が途絶えたように見えるのは、グラフジャーナリズムが隆盛する時代の潮流の中で、「アサヒグラフ写真班員」としての活動が自然と大きなウエイトを占めていったためであろう。しかし大久保自身の写真に対する私的な関心や好奇心は一貫して変化がなかったことは晩年の著書『トリック写真の作り方』を見てもよく分かる。ピンホールカメラ、二重露光、魚眼レンズといった「変則な手段」を次々に紹介することと、若い頃に技巧を凝らした古典印画法に打ち込んだことはいずれも同じで、彼の中で写真への純粋な興味には変化がなかったことを示しているのである。大久保は「芸術写真」を経てジャーナリズムの道を選び、「写

真班員」として後世に残るクリエイティブな仕事を行った。こうした私人と職業人の二面性、複数性こそが、いわば大久保好六の作品の魅力ではないだろうか。

大久保が原弘に熱く語ったとされる「報道写真家の将来の抱負」とは、果たしてどのようなものだったのだろうか。優れたグラフ誌の記事と特殊写真術の実用書、彼の人柄が伝わる病床での随筆。こうしたいくつかの言葉を残して彼は早世したため、今日の私たちはそれを詳しく知る由もない。大久保好六という写真家について考えることは現代においても重要な諸問題、たとえば美術と報道の境界領域、構成写真とプロパガンダ、マスメディアと大衆社会といったテーマとも関連してくるはずである。彼が何を成したのか、あるいは成し得なかったのか。本稿では残された資料からそれを解き明かしてきた。その仕事で現代にどのような示唆を与えるのかについては、この先の課題となってくるであろう。

*本論に掲載した当館の収蔵作品には「作品番号」を記載した。東京都写真美術館 web サイト上の収蔵品検索では、「作品番号」に基づいて作品情報の詳細を見ることができる。

*本論の引用に際しては、旧かなづかいは現代かなづかいに、旧字体は新字体に変えた。