

日本の芸術写真——写真史における位置をめぐって

特別講演録（2011年4月16日）

日本の芸術写真——写真史における位置をめぐって 特別講演録（2011年4月16日）

——これから「芸術写真の精華——日本のピクトリアリズム 珠玉の名品展」の特別講演会を開催させていただきます。私は当美術館の学芸員の藤村里美と申します。この展覧会を企画した金子隆一のアシスタントを務めました。本日は司会と進行を務めさせていただきます。

まず、3月11日に起きました東日本大震災に伴う節電のため、この講演会の時間を変更せざるを得なくなりました。申し訳ございませんでした。また、急な時間の変更にもかかわらず、足をお運びいただきましてどうもありがとうございます。

本日講演していただくみなさんをご紹介させていただきます。私の隣が当館の専門調査員であり、この展覧会を企画しました金子隆一です。金子の隣から順に、渋谷区立松濤美術館の光田由里さん、名古屋市美術館の竹葉丈さん、鳥根県立美術館の葛谷典子さん、そして福島県立美術館の堀宜雄さんです。この4人のみなさんは、各地域において日本のピクトリアリズムの写真について研究、調査を行っており、今回の展覧会の図録にもご執筆いただいております。

それでは最初に金子のほうから総論的にお話しいただこうかと思えます。よろしく願いいたします。

芸術写真と写真の歴史

金子 東京都写真美術館の金子でございます。今回の「芸術写真の精華——日本のピクトリアリズム 珠玉の名品展」は「直球、ど真ん中でいこう！」という展覧会でございます。ピクトリアリズムの写真とは、日本では「芸術写真」と言われているものですが、どういうものであるのか、どういうふうに始まったのだろうか、ということからお話をさせていただきたいと思えます。

この問題意識については、今回の展覧会の図録で巻頭に書かせていただきました。ピクトリアリズムを標榜する芸術写真というものが写真の歴史のなかでどのように記述されてきたかということがアプローチの基本にあると思えます。それはまさに、私自身が古い時代の写真に興味を持ち、写真の歴史の本を読むということと重なっております。

ダゲレオタイプやカロタイプといった写真の発明の時期から、芸術意識が芽生え、絵画の規範を写真に持ち込むことによって写真の芸術性を追求し、保証していこうという動きが出てきた。その動きがピクトリアリズム、絵画主義と言われるものです。

その絵画主義の芸術写真は、さまざまな表現を生み出したけれども、これに対して基本的に写真の本来の機能、別な言い方をしますと、写真だけが可能にする表現というものを追求していないことを根拠として、それを否定するという動きが出てきます。それがいわゆる近代写真、モダンフォトグラフィと言われる考え方です。

近代写真は、写真の機械性、レンズの描写力、印画紙の持っている特性などを根拠にして、写真だけができる表現を追求しようとします。そういう動きには、報道写真的な、写真のメディア性についての意識

を追求しようという動きもあったと思います。そして、いわゆる日本における「戦後の写真」や「現代の写真」というものも、そういう流れのなかに記述されてきたものです。大方の写真の歴史、私が最初に古い写真に興味を持ったときにあった写真の歴史の基本的な枠組みと言ってもいいのではないかと思います。

写真の歴史というのは、それこそ写真が始まったとき、つまりダゲールにより1839年に刊行されたダゲレオタイプの技法書には、すでにそのダゲレオタイプが発明されるまでの歴史が書かれております。また、ウィリアム・ヘンリー・フォックス・タルボットが1844～46年に出版した世界最初の写真集と言われる『自然の鉛筆』の冒頭においても、写真というもの、それはカロタイプという技術ですが、それがどのように発明されたかの歴史が書かれております。つまり写真の歴史の記述は、ずうっと技術史を中心にして書かれてきたのです。

では、写真における表現という観点で写真史をみた場合、ピクトリアリズムの時代においては、残念ながら表現を基準にした写真の歴史、つまり「通史」は書かれてきておりません。それがはっきり書かれるのは、1920年代の終わりから1930年代にかけてです。近代的写真表現というものを追求していくなかで、写真の歴史というものが書かれていくのです。図録にも書かせていただきましたが、『写真眼 Foto Auge』（1929年）という写真集のなかにフランツ・ローの「メカニズムと表現」という文章があります。そのなかで写真の歴史を初期の時代、頽廢の時代、現在と三つの時代に分け、初期の時代はよかった、次のいわゆる芸術写真の時代はよくなかった、そしてそれを否定することによって今後の新しい表現が生み出されていくと書かれています。この歴史観によって、その後さまざまな写真の歴史が書かれてきていますが、その基本的な枠組みはずっと崩れてきておりません。たとえば、ポーモント・ニューホールというアメリカの写真の歴史家が書いた『写真の歴史——1839年から現在まで*The History of Photography from 1839 to the Present Day*』（初版1949年）でも基本的にその枠組みは踏襲されておりますし、ほぼ同時期に写真の歴史について興味を持ち書き始めたヘルムート・ゲルンシャイムの『世界の写真史*A Concise History of Photography*』（1965年）にも共通していると思います。日本でも、たとえば田中雅夫さん（『写真130年史』1970年）とか、伊奈信男さん（『写真・昭和五十年史』1978年）なども、やはりその基本的な枠組みは踏襲されております。

こうやって見てきますと、この展覧会で展示している作品というのは、基本的に否定される対象として存在してきたものです。言い方を換えますと、近代的写真表現がいかに正しいかを証明するための反面教師として位置づけられてきたと思います。ところが実際、私自身が写真の歴史に興味を持っているんな写真を見始め、ピクトリアリズムを標榜する芸術写真に出会ったとき、そんなふうには否定していいものだろうかと思ったわけです。見ておもしろい、見ていいなと思うもの

がたくさんあるわけなのに、十把一絡げに否定すべき対象ではないと思ったわけです。そういうところから、私自身はピクトリアリズムの芸術写真に興味を持ち続けているわけであります。

*

1960年代から70年代にかけて、日本だけではなく、世界的に大きな写真の歴史の組み替えが行われました。それは同時に、ピクトリアリズムの芸術写真も再評価されるきっかけになったのではないかと思います。たとえば、図録にも書きましたが、『日本写真史1840－1945』（1971年）の「芸術写真」の章と次の近代写真についての章（「展開期」）を執筆した多木浩二さんは、基本的には、芸術写真を否定し、近代的写真表現が写真の本来の生き方であるという枠組みは変えないまでも、それは断絶しているように見えるが、連続としてとらえようとしています。私自身も、その後、実際にいろんなリサーチをしていくなかで、そういう意識を強く持ちました。

写真表現という問題は、連続して考えていかざるを得ないものがあると思います。なぜかと言えば、表現の様式にはいろんな評価があるわけですが、そこには常にその時代の人々の感性が反映されているからです。たとえば、いわゆる「ベス単派」と呼ばれる人たち、「日本光画芸術協会」の人たち、『芸術写真研究』などの写真雑誌に寄稿した写真家たちの仕事は、戦後になってもいろんな形で続いています。後に、「現代ベス単派」とか「光大派」と呼ばれる人たちのなかにもずっとそれは息づいています。それは、感性というものが時代を超えて写真のなかにちゃんと培われていて、写真表現というものの根っこになっているからではないかと思っています。

「芸術写真」と括られているものには、時代を超えて私たちに語りかけてくるものがあるのではないか、そういったものを今回の展覧会でぜひみなさんに見ていただきたい。そして写真の歴史として書かれていることが絶対的なのではなく、常に相対的な評価のなかで写真の歴史を見ていかなければならないと思っています。

最初から時間をオーバーしたようですが、私の総論的な発言ということにさせていただきます。

——それでは、続きまして、光田さん、よろしくお願ひいたします。

新しい美学としての芸術写真

光田 こんにちは、光田です。きょうは写真美術館さんに呼んでいただいて、私の大好きな写真がたくさん飾ってある展覧会の関連行事に出させていただきます喜んでおります。みなさんの話を聞くのを楽しみに来ました。私は、いま金子さんがおっしゃったような、写真の歴史を勉強したうえで仕事を始めたわけではありません。私は見ておもしろい、いいなと思える写真と出会ったことから調査を始めているんです。

いま、写真はアートフェアでも盛んに売買されて、アートマーケットのなかに入っています。つまり写真を美術作品として購入する人が

いるということです。こういう傾向はここ20～30年ぐらいのことじゃないかと思います。つまりここに「芸術写真」と言われて展示されている作品は、すべて売買の対象にほとんどなっていないかった。写真をつくって販売することを職業とするアーティストはいなかった。ですから、芸術写真をつくっている人はアマチュアと呼ばれていて、やりたいからやっていたんですね。そのことを知ったときに、だからいいんだなと思ったんです。仕事や依頼ではなくて、これまでにない新しい写真をつくりたいという情熱でつくられたものだということを知ったとき、これらの作品の魅力の一端がわかったように思いました。

その次に、もう少し写真のことを勉強してわかったことは、写真というのはイデオロギーが強いということです。写真は、カメラを使って撮って、化学薬品を使って、いまはデジタル処理ですから化学薬品は使わないでしょうが、出力する等の機械的な作業を含むことが重視されますね。「言葉はいらない、見ればわかる」と言われることもありますが、実際には違って、撮る人も、見る人も、「写真とはこういうものだ」「この写真は何を撮った写真だ」といった言葉に非常に縛られているのではないかと思います。なかでも強いのは、「ノートリミングで、ストレートなスナップ、これが写真の王道だ」という考え方で、現在も生きているのではないかと思うんです。それはさっき金子さんがおっしゃったように、写真でしかできないことを突き詰めた結果、そういう考えが出てきた。それは、この展覧会の主な舞台となっている1930年代ごろのことで、それがいまも生きている。それ以外のことをすると、写真じゃない、邪道だという考え方、つまりイデオロギーが生まれたりするのは、私としては不思議です。写真を使ってどんなことができるかという一つの実験というふうに見直してみると、この展覧会に出ている人たちがやっているいろいろな工夫というのは、その成果として、もっと率直に見ることができるんじゃないかと思います。写真を使って何でもやっていいというアートのポジションに立ちますと、もう少し違った見方ができるのではないかと考えております。

いまは「アート」と一般には言われていますが、この展覧会の主題になっている1920年代、30年代あたりでは「芸術」という言葉が非常にフレッシュな言葉だったと思います。江戸時代には芸術に身をこがすというような体験はなかったはずなんです。明治末から大正にかけて、『白樺』のような雑誌が出たり、岸田劉生や柳宗悦といった方々が近代的な芸術というものを論じていく。また、たとえばゴッホとかセザンヌなどが紹介されて、芸術とは個人の自由や、精神の自由の実現だという考えが広まった時代だと思います。ですから、その時代に写真というメディアに係わったり、それを楽しんだりしている人たちが、写真で何か芸術的なことができないかと考えることは非常に自然なことだったと思うわけです。前置きが長くなりましたが、以上のようなことを考えて今回図録に文章を書きました。

*

私が書いたのは、まず「写真芸術社」というグループについてです。これは関東大震災のすぐ後に「日本写真会」と名前を変えて、現在も存続しています。戦前にできた写真団体で、現存しているのは、この「日本写真会」と「浪華写真倶楽部」の二つです。「写真芸術社」の設立は1921年です。この「写真芸術社」は非常に近代的な写真観を掲げた画期的なグループで、ラジカルなアーティスト集団だったと思っています。しかし、共感者が増えて大きな組織となり、30年代後半には、日本だけではなく、ハワイ、朝鮮、満州など、いろんなところに支部ができるくらい、すごく大きな団体になったんですね。大きくなって、長続きしていきますと、芸術運動というのはどうしても保守化してきます。自分たちの主張をずっと守り続けるために、作品がちょっとマンネリ化したこともあったようで、古臭い芸術写真の代表みたいな言い方をされるようになったようです。でも、実際はまったくそうではなかったということを書きました。作品でご説明したいと思います——

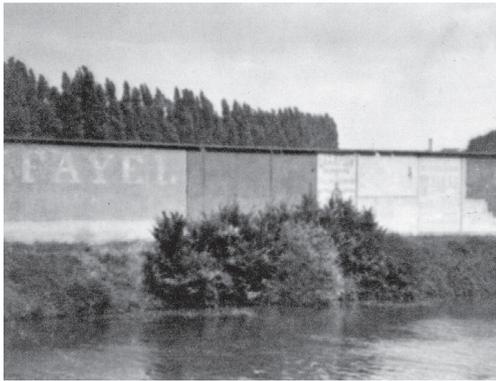


図1 福原信三《広告板》(「巴里とセーヌ」より) 1913-21年

最初は「巴里とセーヌ」の《広告板》(図1)。「写真芸術社」の結成のときに福原信三さんが最初に出した作品がこれです。福原信三さんは有名な写真家で、資生堂の初代社長だったということもあって、写真界の最も著名な重鎮になられた方です。



図2 福原信三《釣り》(「巴里とセーヌ」より) 1913-21年

次の《釣り》(図2)。これは絵画的な写真というものを否定して出してきた作品なのですが、いまだんなふうに見えるでしょうか。対角線で切ってありまして、白と黒に画面を二つに分けて、そこに人物を垂直に配置するという非常に決まった構図です。《広告板》も水平線を4本ぐらい集めた、非常に幾何学的な構図で、モダンでシャープですね。ただ、《釣り》ではややソフトフォーカスになっていまして、柔らかい表現になっているために、現在から見ると絵画的に見えるかもしれませんが、当時は違っていました。たとえば「愛友写真倶楽部」の写真のように、絵の具を使った印画だからこそ出せるような強い表現に比べて、福原さんの「巴里とセーヌ」はすごく軽やかで物質感が薄くて、スムーズでなめらかです。これは当時、非常にスマートに見えたようです。これこそ写真にしかできない新しい視覚だというふうに、当時は受け取られたし、彼ら自身もそう主張していました。



図3 福原信三《ヘルン旧居》(「松江風景」より) 1935年

しかし、それがだんだん、10年もたたないぐらいの間に非常に古い美学のように受け取られることになってきます。たとえば《ヘルン旧居》(図3)。これも《釣り》のように白と黒で画面を斜めに二分して、幾何学的な構成で決めた、とてもシャープな作品だと思うんですが、写っているものに日本情緒があるために、古い美学だと言われる。けれども、彼らが扱ったのは、20年代の発見の継続でした。《ヘルン旧居》でも、撮っているものは階段の隅っこです。普通、絵画の主題にするのでしたら、美人とか、風光明媚なところとか、何か特別な絵画的な対象を描くはずですが。何もない隅っこの光だけで、こうやって1枚の作品に仕上げる。これはやはり新しい美学です。これも一つの発見で

した。

《ヘルン旧居》は1930年代の作品ですが、こういうことを写真芸術社は最初からやっていたんですね。1921年の「写真芸術社」の旗揚げのときから、写真芸術社の同人たちは東京の町を歩いて、水たまりを撮ったり、その辺に落ちている大根を撮ったりしていたんです。そんなものは、普通はだれも絵にはしません。だけど、そこに大根があるという驚き、それを写真に撮って出すことは、それを描いた絵とは違って現実の発見です。それによる美学の転換を行った。これはやはり一つの芸術的な発見だったし、非常にラジカルなことだったと思います。

そして、写真の描写として非常にフラットな、スムーズな要素を積極的に出してきたことも、新しいことだったと思うんです。絵画にはマチエールがあるけれども、写真にはマチエールがないと言われていました。いまデジタルの時代になりますと、近代写真のマチエールは素晴らしいと思うんですが、当時は絵画と比べますから、ストレート写真にはマチエールはないとされ、それは写真の欠点だと思われていた。けれども、それを逆手にとって、スムーズな写真をスムーズに出してきたことも、新しい写真の美学だったと思います。

ほかにもいろいろ彼らの発見はあるんですが、長くなりますので、このぐらいにしておきます。このように「写真芸術社」は新しい写真観を展開したにもかかわらず、30年代の初頭になると、新興写真といわれる機械美学、機械を礼賛する新しい美学が日本に流れ込んで、古臭く絵画的に見えるのと批判された。でも、それは表面的な見方じゃないかと思うんです。もっと深く掘り下げてみたら、彼らの写真観の近代性がわかる。機械の美学とは、たとえば機関車とか飛行機、製造機械をクローズアップで撮って、機械の新しい美を見せる。これも新しい美学でした。でも、繰り返すことによって、すぐにマンネリ化していくようなタイプの新しさでもあったんです。前あったものが否定されて、新しいものに代わられるということは芸術の宿命みたいなもので、それはそれでいいと思うんですね。ただ、それから何十年もたって、私たちがその当時と同じ見方を踏襲する必要はないと思います。もっと違う見方で見ることによって、写真の魅力や可能性が何倍にもなるのではないかと思います。

——光田さん、ありがとうございます。それでは、続きまして、竹葉さん、お願いいたします。

写真における絵画主義

竹葉 名古屋市美術館の竹葉と申します。お招きいただきましてどうもありがとうございます。

私どもの美術館がオープンしたのが1988年です。80年代後半というと、まだ景気がよい時期でしたから、美術館に収集予算もありましたので、小さな企画展をやりながら、コレクションをつくっていかうということもあって、さまざまな企画展をやりました。最初は、名古屋

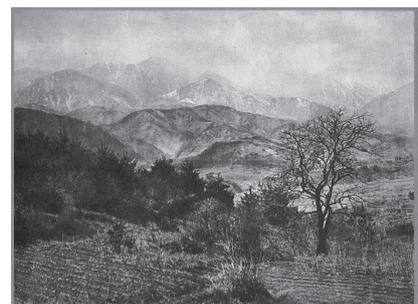


図4 日高長太郎《木曾路の春》1920年



図5 日高長太郎《盛夏の頃》1920年



図6 日高長太郎《木蔭》1921年



図7 福原信三《博勞》（「巴里とセーヌ」より）
1913-21年

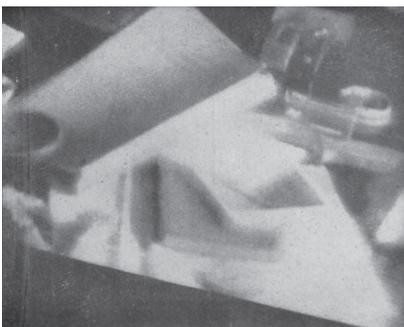


図8 作者不詳

にあった1930年代のフォト・アヴァンギャルドと言われるグループの展覧会（「名古屋のフォト・アヴァンギャルド」展、89年）。90年には、今回の展覧会にも出品してありますが、日高長太郎と彼が創立した「愛友写真倶楽部」の展覧会を開催しました（「日高長太郎と愛友写真倶楽部」展）。そのときに気になったのが、その当時すでに写真画集をつくって出している人たちがいるということでした。これは福原信三さん以降だと思うんですが、写真の芸術性を、作家自らが焼いたビンテージプリントだけでなく、もっと広範にアピールしようということで、写真画集を自分たちで出すというグループが出てきました。たとえば、神戸の淵上白陽は月刊写真雑誌の『白陽』を出していました。

今回の展覧会もそうなんですが、一番悩ましいのは、作品が残っていないことです。それは、先ほどのお話のように、作家がプロじゃないこと。また、30年代に出てきた新興写真のカメラアイによる直接的な表現によって、この頃の写真がいわゆる「サロン写真」というような蔑称で退けられ、写真家自身もあの頃の作品を残していないこと。それと、もっと大きいのは空襲でやられて作品が残っていない。そういう状況で展覧会をやるのは非常に厳しい。そんなこともあって、私は写真画集がビンテージプリントの代わりになるんじゃないかなと思いついて、ビンテージプリントだけでなく写真画集の写真も使いながら絵画主義だからこそできる表現をこれから紹介したいと思います。

*

それでは、まず日高長太郎の作品（図4）です。みなさんもこの展覧会でごらんになって、ソフトフォーカスでぼけているような印象を受けるかもしれません。金子さんや光田さんのお話にもありましたが、写真でしかできない表現、またその反面芸術写真、絵画主義だからこそできる表現というのもあったわけですね。このあたりの作品をもって、「日高長太郎は山岳写真の雄^{ゆう}である」と言われ、日本の絵画主義の一時代を築いたと言われております。

次の作品も同じ日高長太郎の作品（図5）です。これは白壁に当たった光の明暗が非常に新鮮だということを評価されて、1921年の写真コンクールで二等に入った作品です。

これも日高長太郎の今回展示している《木蔭》という作品（図6）です。いままでの3枚を見ると、最初は景色をそのまま撮っている。2枚目では白壁に当たった光を撮り、3枚目ではもっと光が画面に充満するような作品になっている。1921年を境に、光を見いだしたようですね。おそらくそれ以前は、光は要素としてさほど重要ではなかったんじゃないかと思われます。それがどこからきたのかが問題になるんです。

これは福原信三さんの作品（図7）ですね。こういうふう「光と^{その}其諧調」が1921年から1922年にかけて、全国の非常に進んだ写真家の共通認識になったと言えると思います。

1930年代の新興写真の大きな特徴が光と影の表現だと言われている

んですが、1921年には、すでにこういう写真家のなかには光を見いだすような表現があったのですね。それから、こういった表現が出てきた1921、1922年には、写真家は写真のことを「光画」と言っていました。1932年に新興写真の記念碑的な写真集『光画』が出るんですが、その10年も前に「光画」という言葉を使っていたピクトリアリストにとってみたら、何をいまさらといった感じがあったんじゃないかなと思います。もちろん「光画」という名称もさることながら、その後、光がどういうふうに関係していったかが、新興写真と区別されるところですから、それをお見せしたいと思います。

光を画面に導入したときに、写真雑誌なんかで発表していた人はどんなことをやっていたかということ、こういうアマチュア作品（図8）があります。机の上に静物を置いて、それに光が当たったのを撮っている。「光とリズム」という言葉が1922年あたりから流行ってくる。次に出てくるのは何かというと影の表現。光と影を幾何学文様ふうに関係してみようとしていた。このときはまだキュビズムといった意識はなかった。

これは、今回展示されている竹田梅汀の作品（図9）です。1922年以降、光と影を画面の中でどういうふうに関係するかという意識がどんどん進んでいった。そしてこういう表現が出てきたんですね。

ただ、残念ながら、1921年に画面に光を導入しながら挫折してしまうわけです。それは1923年の9月に関東大震災があって、それから1年ぐらいいは写真画集とか、月刊の写真雑誌が刊行できなかった。そこで抬頭してきたのが、神戸の淵上白陽とか名古屋の高田皆義です。この2人は光と影で構図をつくるためにさまざまな実験をやっています。それには静物が一番ということで、実験作品が残っています。

これは淵上が1924年ぐらいいに写真画集で発表したもの（図10）なんですが、岸田劉生の作品なんかを模倣していたんじゃないかと思われるかもしれませんが、彼の関心は、（静物の）描写ではなく画面の上でどういう構図を取るかということなんです。それから1924年の非常にわかりにくいソフトフォーカスをかけた静物の写真（図11）。これは皿の上に果物があって、そこに光と影で三角形ができている。こういうふうな形で、光と影を導入することによって構図をつくっていったんですね。

光と影で構図をつくるというところから、今度は屋外に出たときにどういうふうになるかという問題へと移っていきます。まずこれは福井県の東尋坊に行ったときに撮った高田皆義の作品（図12）です。別に風光明媚なところではなくて、ただ単なる切り通しのところを撮った写真ですが、「A MELODIOUS LANDSCAPE」、音楽の諧調、風景の諧調といった意味のタイトルがつけられています。ほとんど具体的なものを描写せずに、こういう白と黒の中で風景を表すということをやっています。日高長太郎に見られたような白壁に光が当たるような構成から、2年後にはこういうのが出てきたんですね。

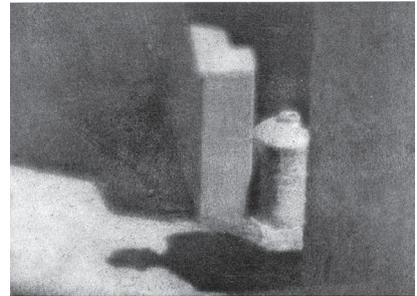


図9 竹田梅汀《題不詳（影）》1922-25年頃



図10 淵上白陽《静物》（『白陽』3巻4号に掲載）1924年



図11 淵上白陽《静物》1924年

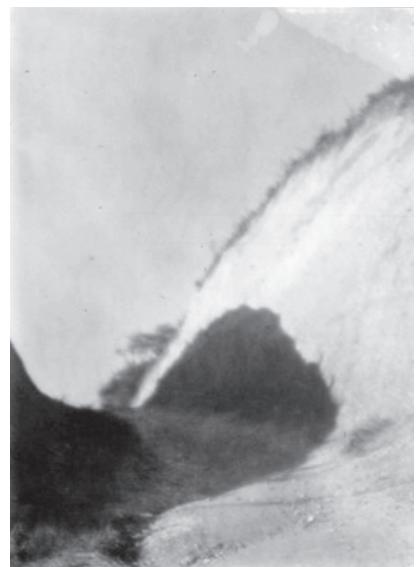


図12 高田皆義《A MELODIOUS LANDSCAPE》1923年



図13 高田皆義《夏の風景》1923年



図14 淵上白陽《くれあぎ》1923年



図15 津坂淳《ブリッジ》1926年



図16 高山正隆《風景》1930年

高田皆義には画面の中に電信柱が出てくる作品がたくさんあります。たとえば《夏の風景》(図13)。これは手前と画面の右側からずうっと影がきていて、ちょうど画面の真ん中から上に電信柱が立っていますね。左側に丘がある。これは別にこの風景を描写するのではなくて画面の中で風景をどういうふう構成するか、構図の問題なんですね。

同じような淵上白陽の作品(図14)。ピンテージプリントではないのでわかりにくいと思うんですけども、何を撮りたいのかというのが非常にわかりにくい“ポストモダン”の写実みたくない感じのところがあるんですが、画面の中で垂直に立ち上がる構造物をもって構図をどうするかということが問題だったんですね。これは津坂淳の写真(図15)ですが、これもわざと電柱を持ってきたんですね。このように、実際の風景を撮影しながら、描写するのではなくて構図の問題だ、構成の問題だと。画面構成をどういうふうにするかが、1925年から26年の日本の絵画主義の一つの大きなテーマだったと言えらると思います。

最後に、これは今回展示している作品(図16)です。これは画面の構図を考えながら、自分の風景に対する叙情性みたいなものを込めた作品です。1921年に光を発見して、26年までに構図を獲得した。その構図がその後1930年代、あるいは戦後の写真でも生かされているというか、一つの先例としてとらえられていると思います。絵画主義がただ単に無駄な表現ではなくて、画面の中でどういうふう風景を構成するか、静物を組み立てるかということの一つの試金石になったのではないかなと思うんです。ということで、終わりたいと思います。

——竹葉さん、ありがとうございました。それでは、続きまして、鳶谷さん、よろしくお願いいたします。

日本光画協会と山陰

鳶谷 島根県立美術館の鳶谷と申します。この展覧会に参加させていただいて大変光栄に思っております。

いまからお話しするのは、山陰の小さな町、米子にできた小さな写真グループ「米子写友会」、そしてそれが係わっていく「日本光画協会」についてです。この系列は芸術写真を三つに大別した場合の3番目の流れになるんです。1番目は、竹葉さんのお話にも出てきた、「愛友写真倶楽部」の作品のように、ゴム印画ですとか、そういったピグメント印画による非常に重厚な、アカデミックな構造を持った作品の流れがあります。そして2番目は光田さんが紹介された「日本写真会」。福原信三を中心として「光と其諧調」を重視し、近代写真に近づいていく流れが2番目としてあります。そしていまからご紹介しようと思っているのが3番目の流れです。それは竹葉さんの後半の部分と係わるんですけども、淵上白陽がつくった「日本光画芸術協会」、そしてそれを受け継いだ「日本光画協会」、これは洋画で言ったら非常に前衛的な動き、それを取り込んだ芸術写真の流れなんです。

*

ではまず「米子写友会」なのですが、1925年に結成し、ほぼ10年の歴史を持っています。この頃はカメラ自体が非常に高価なものでしたから、本当に若旦那と言えるような写真が好きな人たちが集まって同好会を開いていく。趣味としての写真からスタートしていくんですが、次第次第に本格的な芸術を目指した芸術写真の団体へと変貌していきます。この「米子写友会」の中心となったのは村上誠三さんという写真家です。村上誠三さんというのは村上写真館を開くんですが、実は写真家の岩宮武二さんのおじさんなんですね。岩宮武二さんが写真家になったのは、子供のとき、おじさんが写真館で現像したりしているのを見て、写真家になったそうです。ですから山陰は芸術写真が根っこにあるんですね。その後、植田正治さん、岩宮武二さん、杵島隆さん、そして戦後は奈良原一高さんも山陰に係わっていますし、森山大道さんもそうです。山陰の写真の歴史の出発点にこの芸術写真の時代があります。村上誠三さんは技術的な面でリーダーシップをとった方で、当時まだ珍しいカラー、このころは天然色写真と呼ばれていたんですが、それにトライしたのがこの作品（図17）です。当時、カラー写真は黄と赤と青の版をつくって、版画のように3色を重ねていくんですね。でも、村上さんは、黒の版を加えるとより画像が鮮明になるということで、自製4色カラー写真というのを編み出したんです。

これは岩佐保雄さんの《踏切を守る母子》（図18）。まだ自動踏切のなかった当時、踏切の傍に暮らしていて、汽車がやってくると、旗を振って合図をする親子の姿を描き出したものです。これはたくさん写り込んでいる写真から周りを消して親子のところだけ取り出してつくっています。

この系列の表現の一つの特徴は、こういうふうに思い切ったデフォルメをする。印画紙を焼付けのときに、縦に伸ばしたり、横に伸ばしたりして大胆なデフォルメを加えていく。それがフォーヴィスム、絵画で言う野獣派、もしくは表現主義にたとえられています。もう一つは、「雑巾がけ」と呼ばれているやり方。これは通常のゼラチン・シルバー・プリントの上から油絵の具で描き起こしをするんですね。もっと黒くしたいところは黒くするし、白く抜きたいところは白く赤血塩で抜いたり、油絵の具を駆使して仕上げていく。自分の思うようなトーンに仕上げていく「雑巾がけ」も、この流派の大きな特徴でした。

そしてもう一つ、第三の流れの大きな特徴は前衛的な絵画から影響を受けていることです。この岩佐さんがつくった《屋根》（図19）という作品もキュビズム、立体派の絵画を感じさせるような構成になっています。それはどういうことかということ、この画面、重力を余り感じさせない、オールオーバーな画面になっていますね。立体派というのは、セザンヌの作品に触発されたピカソとブラックが、南フランスのレストックの山の上から、立方体の家が崖を駆け落ちてくるような感じがして、画面をキューブ、立方体で埋め尽くしていくように描くことで生み出していくんですね。そういった考え方が1930年の岩佐さ

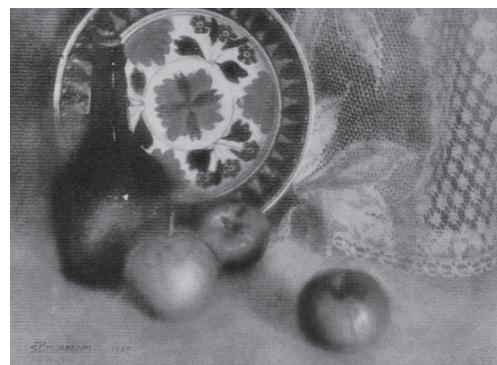


図17 村上誠三《絵皿のある静物》1927年



図18 岩佐保雄《踏切を守る母子》1931年

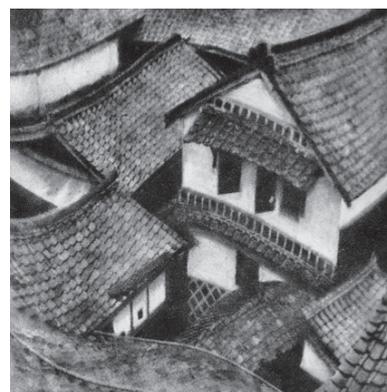


図19 岩佐保雄《屋根》1930年



図20 大原謙二《盆踊》1932年



図21 足立正太郎《手》1933年



図22 塩谷定好《村の鳥瞰》1925年



図23 塩谷定好《天気予報のある風景》1931年

んの作品の中に入り込んでいるのがわかります。キュビズムが創始された1908年から、実に22年くらいのタイムラグがある。しかし、ちょうど自由に操作できる絵画主義の時代にそういった新しいヨーロッパの動きが入ってきたものですから、自由に画面を操作して、写真家たちは自分の表現をつくっていくことができた。だからこそ、日本の芸術写真は独特な進化を見せたということができると思います。

これは展覧会に展示してある大原謙二さんの《盆踊》(図20)です。これも非常に大胆にデフォルメが加えてあります。盆踊りをする人と人の間が離れていたの、印画紙をたわめて、グーッと圧縮して一つの画面に仕上げているんですね。ところが、これが展示されたとき、日本の写真界は大きく変わろうとしていました。新興写真といわれる新しい動きがちょうど起こってきた頃なんです。芸術写真が全国的に行き渡ると同時に、次の時代の近代写真が入ってきて、新興写真が燎原の火のごとく広がっていく、その過渡期につくられたのがこういった作品になるわけなんです。

その過渡期の表現が最も顕著にあらわれているのが、この足立正太郎さんの作品(図21)です。足立さんは、それこそ家1軒が買えるような高価なライカA型を買った。ライカA型というのは、小型で高性能で、しかも機動力があるカメラですから、本来は新興写真、新しい写真表現に適したカメラなんです。それを使って芸術写真を撮った。出発点からちょっと矛盾があるわけですが、この過渡期ならではの、クローズアップで撮った鉄を磨く手。力強くしかもスピード感をもって撮りながら、この手の温かみが伝わってくるような、芸術写真の温かみというものも併せ持った独特な表現になっています。

*

「米子写友会」のメンバーが憧れていたのが塩谷定好という写真家です。塩谷さんは、鳥取県中部にある赤碕(現・琴浦町)に生まれて、小学校のときから写真を始め、『芸術写真研究』など全国誌が出てくると、そこに投稿して、めざましい活躍をします。それも塩谷定好という名前だけでなく、いろんな名前で雑誌に出てくるんですね。それをつぶさに調べていくと、いかに写真雑誌にたくさんの作品が掲載されているかがわかります。その代表作(図22)が鳥根県の多古鼻の景色を撮ったもので、いま展示してあるものです。多古鼻に行ってみると、斜面に屋根がてんでの方向を向いた風景が広がっていて、夢中になって写真を撮られたようです。これは、まさにピカソ、ブラックのキュビズムが反映した画面となっています。そして、実際のプリントをごらんいただきたいんですが、非常に丁寧な仕上げです。2センチ四方を仕上げるのに1日かけたという伝説が残っているほどの見事な仕上げで、しかもその仕上げにロウソクの煤を混ぜ込むことによって輝きのある非常に美しい黒を出したと言われています。

これは(図23)赤碕の海なんですけれども、塩谷さんのご自宅の真ん前が日本海で、家の2階からもながめることができたんですね。こ

これは、グッと水面をゆがめた形で仕上げた名作の一つです。赤碕の町をこよなく愛して、その風景を飽きることなく眺めて、自然と自分の心を重ね合わせながら作品を撮っています。

そして、塩谷さんの名作として知られるのが《三人の小坊主》(図24)。塩谷さんは、単に対象の外形だけを写しても作品にならず、被写体の内部に潜む生命を写し出して初めて本物の写真となる、と言っていますが、これもお寺の小坊主さんたちが神妙な顔をして座しているところを写しているんですが、これが発表されたときに多くの写真家の方の心に残った名作として知られています。

*

塩谷定好は1919年に「赤碕ベストクラブ」というグループをつくるんですが、同時に、全国組織である「日本光画協会」の代表的な写真家でもあったわけなんです。「日本光画協会」は28年にできるんですが、その前段に「日本光画芸術協会」があって、それをつくったのが先ほどの竹葉さんの話に出てきました淵上白陽なんです。淵上白陽が満州に渡るときに、日本光画芸術協会を京都の山本牧彦という写真家に託し、それが日本光画協会として改組されて出発するわけです。

これがその山本牧彦の《神父の散歩》(図25)、これも展示作品です。これはグッと横にデフォルメしてあって、神父の十字架と手前のチューリップ、これが白く浮き出すように仕上げられています。非常にユーモラスな感じのする作品ですね。実は塩谷定好、山本牧彦、これからごらんに入れる高山正隆、渡辺淳は、ほぼ同世代なんです。これらの日本光画協会の第1世代ともいえる代表的な写真家たちの才能を見だし、育てていったのが中嶋謙吉という人物です。中嶋謙吉はアルス社という出版社に入って2年目に『芸術写真研究』の主筆となります。その後、すぐに関東大震災が起きて、いったん『芸術写真研究』は『カメラ』に合併されますが、復刊号の表紙は、彫刻家・版画家の石井鶴三、カットは『月映』の版画家である藤森静雄に頼んでいるんです。こうした芸術家とも日常的に深い交流をしていたんですね。また、山本牧彦には自分の娘を撮った一連の写真があるんですが、それは岸田劉生の作品と並べてみると、有名な麗子像とまさに重なります。

そして、高山正隆も代表的な作家です。高山正隆は、香り立つようなバラの花でデビューして、この才能を見出した中嶋謙吉が牛込の高山正隆を訪問して、さまざまな交流が始まっていくんです。これは妻をモデルにして撮った竹久夢二風の作品(図26)。『月映』の画家たちの憧れは竹久夢二でしたので、夢二も中嶋の交流関係の中に入っていると考えられます。また、先ほど竹葉さんが紹介されました《風景》(図16)や静物写真にも岸田劉生の静物との関連が見いだせます。

これはもう一人の第1世代の代表である渡辺淳の《冬》(図27)という作品です。この作品はエプロンをつけたかわいらしい少女、そしてバックは非常にモダンな白と黒の美しい諧調で幾何学的に仕上げられています。

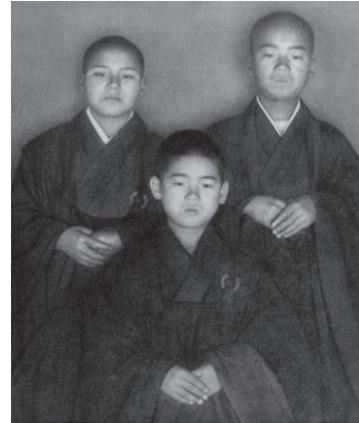


図24 塩谷定好《三人の小坊主》1929年



図25 山本牧彦《神父の散歩》1927年

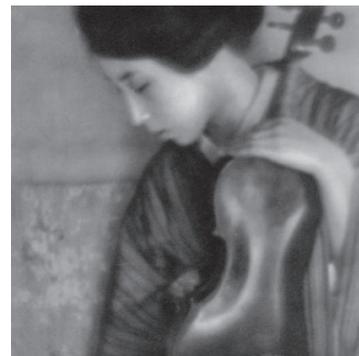


図26 高山正隆《楽器を持つ女》1924年



図27 渡辺淳《冬》1924年

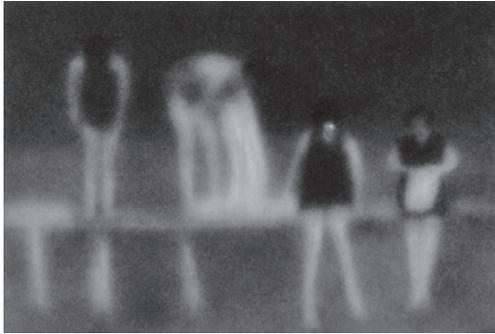


図28 渡辺淳《水浴》1924年

1925年から27年のわずか2年間に、いま見た高山正隆、山本牧彦、塩谷定好、渡辺淳の名作が次々と発表されました。それは日本光画協会ができる前なので、日本光画協会は組織的に言えば、淵上白陽から山本牧彦に受け継がれたということになっているんですが、表現ということを考えて、淵上白陽が率いていた流れから中嶋謙吉が育てた写真家たちへと移っていった。中嶋謙吉が理論的な支柱であったとすることができるかと思います。

これは4人の少女がさまざまなかっこうをして並んでいる《水浴》という作品です(図28)。小さなネガのほんの一部を大きく伸ばすと粒子のようになりますが、その粒子をまるで新印象派の点描のような表現として扱った例です。これも日本光画協会系の作品の特徴です。

*

渡辺淳の《冬》は、米子写真会展で米子の町で展示されるんですが、その作品が生涯心に残った写真家が植田正治です。植田さんは、渡辺淳の本当にあどけない、純粹無垢な世界こそ、自分が表現したい世界を具現化して見せてくれたと何度も語っていらっしやいました。これが写真家としての出発点となった作品だったわけです。



図29 植田正治《少女四態》1939年

植田正治さんの初期の代表作《少女四態》です(図29)。これは平面的なバックの前に4人の少女がそれぞれの肢体で立っている。さっきの《水浴》とも関連しますが、直接的に感化を受けたのは渡辺淳さんの《三人乃少女》(図30)だったそうです。3人の少女がそれぞれの形で点在している、この何とも言えない構成感に引かれて、この作品がずっと頭の中にあって、《少女四態》が生まれたと語っていらっしやいました。



図30 渡辺淳《三人乃少女》

そしてこの名作《パパとママとコどもたち》(図31)が出来上がるんですが、これも平面の緞帳のような白い空の前に砂浜があって、みずからのポートレート、実際の自分の家族、それらが自分の好きなものを手に取ってオブジェのように並んでいる。これも渡辺淳さんを淵源とする表現だったわけです。ですから、芸術写真の表現というのは、まさに近代写真、新興写真と絡め合いながら戦後も展開をしていく。その根っことしてある。その時期だけ、ある特定の期間だけで終わった表現ではないというのが、植田正治さんの作品の流れを見ていくとよくわかると思います。長くなりましたが、これで終わらせていただきます。

—— 蔦谷さん、ありがとうございました。では、最後に堀さん、よろしく願いいたします。



図31 植田正治《パパとママとコどもたち》1949年

小関庄太郎と二葉会

堀 福島県立美術館の堀と申します。私がこれからお話しするのは、福島の「二葉会」を中心とした作家たちについてです。このグループは、蔦谷さんのお話にあった芸術写真の第3グループとっていいと思います。基本的には、後に「ベス単派」と呼ばれるヴェスト・ポケット・

コダックというカメラの単玉レンズを使った柔らかなボケ味、引き伸ばしの際に印画紙を歪曲させるデフォルマシオン、「雑巾がけ」と言われたレタッチ、そういう技法を駆使した写真をつくっていた流れに位置づけられると思います。

*

「二葉会」というのは、大正12（1923）年頃にできたと思われるんですが、福島では明治末頃に、別の写真の第1世代である人たちが「アートクラブ」というのをやっていて、そこから離反するような形で、佐藤信と本田仙花が中心となってできたものだと思っています。

小関庄太郎さん、写真（図32）は2000年のときですから、93歳。自分で演出して撮った作品です。普段は無口でとっつきにくい変わり者だったようですが、こと写真に関しては非常におちゃめな方だったんです。小関さんは商店主の若旦那で、商業学校を出てすぐ自転車とカメラを買ってもらって、即二葉会に入会したと聞いています。

二葉会というのは福島市を中心として活動していたんですが、その理論的な支柱となったのは中嶋謙吉であります。憧れの作家としては、高山正隆、渡辺淳、田村栄、及び日本光画協会の作家たちだったと言えるかと思います。それから、日本光画協会にも属していた関西の椿本金三郎、南賢治といった人たちとも交流していますし、埼玉の大宮表現社というグループの人たちとも印画の交換をしています。

二葉会の具体的な活動の記録は、ほとんど残っていません。『カメラ』『芸術写真研究』といった写真雑誌にみんな思い思いに作品を応募して、それがかなりの頻度で掲載されていました。本田仙花などは年間掲載1位というような年もありましたので、関東大震災を挟んで、1920年代の中頃くらいから福島に二葉会ありと、全国的にも知られていたと思います。

*

これは小関さん手作りのネガブック（図33）ですが、2001年の小関さんの展覧会（「光のノスタルジア 小関庄太郎と日本の芸術写真」福島県立美術館）のときにはまだ見つかっておらず、その後、発見されたものです。その一番右下に写っているのが《二人像》（図34）。小関さんの代表作と言われている一点ですね。「二人像 MAY 1932」と書き込んでいる。これが原画です。

《二人像》は原画から幾つかつくられ、いろいろな違いがあることがわかりました。そのことは図録に詳しく書いたつもりです。まず最初に、この作品は『フォトタイムス』という雑誌に佐藤信さんの名前で発表されました（32年、図35）。これは佐藤さんが焼いて、福島県立美術館蔵のもので、今回も展示されているもの（図36）は、小関さんが焼いたもので、東京都写真美術館蔵です。昨年の夏の展覧会（「私を見て！ヌードのポートレート」東京都写真美術館）にも出展されています。見比べると、女の人の椅子が、小関さんの焼いたもののほうが少し垂直に立っているなど、仕上げが若干違います。



図32 小関庄太郎《自画像》2000年

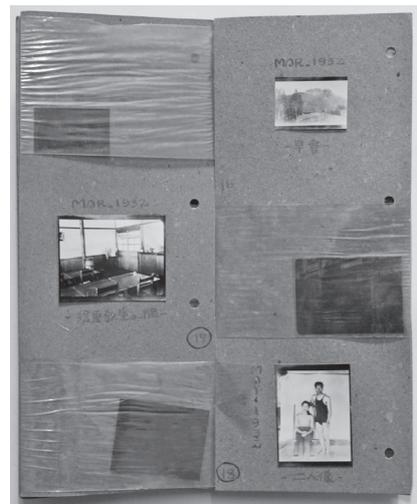


図33 小関庄太郎「ネガブック」

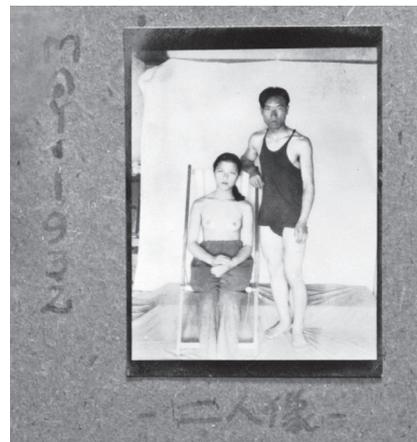


図34 小関庄太郎《二人像原画》1932年



図35 小関庄太郎《二人像》1932年
(佐藤信プリント) 福島県立美術館蔵



図36 小関庄太郎《二人像》1932年
(小関プリント) 東京都写真美術館蔵



図37 小関庄太郎《憩い原画》1926年



図38 小関庄太郎《憩い》1926年

このほかに今回展示されている小関さんの作品は、レタッチが施されている作品です。レタッチされたもので、今回の展覧会には出ていない作品に《憩い》があります。これが原画（図37）ですが、画質がよくないのでわかりにくいんですが、真ん中に大八車で休んでいる人物がいます。上がかなり曇ってみえるのは、もしかしたら現像の失敗かもしれません。それを1926年に最初に焼き付けたものですが、これ（図38）です。ゆがめて焼いていますからデフォルマシオンをしているんですが、さらに1930年代に入り、小関さんがデフォルマシオンに相当凝っている時期に焼いたものがこちらです（図39）。ですから彼の中でも表現というものの欲求がどんどん高まってきて、こういう変化を遂げていったんだと思います。

それから二葉会の実質的な主宰者である佐藤信。今回は彼の代表作《都会》（図40）が展示されていますが、これが原画です（図41）。原画と、でき上がった作品との落差が、具体的にたどれる例は芸術写真のなかでも少ないと思います。真ん中部分を相当拡大して焼き付けて、なおかつ印画紙をゆがめていますから、まるで表現主義映画の『カリガリ博士』の書き割りのような幻想的なものになってしまっています。こういったかたちが福島の二葉会の一番先鋭的な時期の特徴的な表現だったんですね。小関さんなどの二葉会の表現が、今回の展示のなかでもある種の存在感を出していると思います。ある意味では、私が手掛けた展覧会のとくよりも今回の方が評価が上がっているなど、展覧会を見て思いました。私はそのぐらいです。

——みなさまから大変熱のこもったお話をうかがいました。この後、私や金子からみなさんに質問を投げかけてお話を聞こうという予定だったんですが、すでに時間が来ております。節電ということもありますので、これからまとめさせていただきたいと思います。

まとめ

金子 いまお話を聞いて、みなさん、それぞれ自分が直接関わってきた写真家、また表現の動向、それについて非常に細かく、かつ具体的にお話をさせていただけたと思っております。そのこと自体については、まさにいまそれぞれのお話のなかで十分に言い尽くされているところだと思います。

最後に、先ほどお話ししたことを補うことと、それから今回の展覧会を見て、日本のピクトリアリズムの表現がどういうものであるのか、またあり得たのかということについて、みなさんに一言ずつお話しただいて、この講演会を締めたいと思います。では光田さんから。

光田 私が申し上げるとしたら、まず写真芸術社は、「写真は白と黒のグラデーションである」というふう言い切ったラジカルさがあったということ。それから新興写真と言われるものは、機械美学を使った芸術写真ではないかというふうと思っています。芸術写真という言

葉の定義はいろいろあると思いますが、何が写っているかを見せるだけでは飽き足りないのが人間の性さがといますか、それが写真だと思えますので、写真全体が芸術写真だと言えるのかもしれませんが。そのなかでも自由な立場に立った、いろんな実験的なものを特に芸術写真と呼んではどうだろうかというふうに思っています。

そして、この動きは、日本の各地にあっただけでなく、世界各地で制作されていたインターナショナルスタイルであったと思います。写真を使っているいろいろな表現、視覚の探究を行うということは、インターナショナルな動向であったし、それは決して特別なローカルなものではないと思います。

もう一つ、たくさんの作家が出てきて、たくさんの写真倶楽部があったわけですが、これは日本では特に画壇の構造をやや映しているところがあった。それぞれのグループごとに会報があって、その主催者が審査員になってコンテストをする。そういうやり方をしていたので、どこに応募するかによって自分の方向性がジャッジされるという構造があった。それがベストなやり方かどうかは別として、それが倶楽部の伝統をつくったり、一つの様式を盛り立てていったということが、みなさんのお話を聞いてよくわかりました。

金子 今回は日本に限定していますが、ヨーロッパ、アメリカ、南アフリカ共和国、インド、スリランカ、ブラジル、それから北欧……そういった世界じゅうの人たちがある一つの枠組みというか、土俵のうえで写真表現が追求されていくことがあろうかと思えます。特に中国、台湾、朝鮮、東南アジアといったアジアの芸術写真の調査は非常に興味深いと思っております。竹葉さん、一言。

竹葉 まずこの展覧会を拝見して、一番気に入ったのは熊沢磨二の写真です。あれはすごいなと思った。日高長太郎の額はビンテージ額なんです。そのあたりにそれぞれの時代精神があったと思います。こういった展覧会でそれをどこまで再現できるかは、かなり大きな問題じゃないかと思うんです。ただ、日本の美術館では、こういう展覧会はなかなかできないので、またやっていただけたらと思います。

もう一つは、いままで、芸術写真とそれを否定したような形で展開した新興写真、そういう縦割りといいますか、そういう形の表現ではなくて、もう少しモチーフとか、光というテーマに絞った形で展覧会を組んだら、その要素がわかって、それぞれの時代精神がもうちょっと出てくるんじゃないかと思えます。そういう展覧会も今後はおもしろいと思えます。

金子 光ということでは、先ほど竹葉さんも光を中心にしてお話を展開されたわけですし、光田さんの言っていた福原信三、そしていわゆる新興写真と言われる近代的写真表現にとっても、光は重要な問題だ



図39 小関庄太郎《憩い》1930年代



図40 佐藤信《都会》1928年

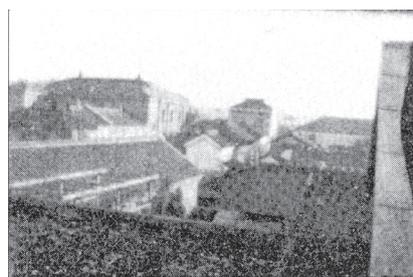


図41 佐藤信《都会原画》

と思います。

それから、ピクトリアリズムの表現についても、ただ単に作品を見せるということだけではなく、いろんなアプローチをすることによって、もっともっとどういうものだったかが明らかになってくると思います。今後、そういうような展覧会を藤村さんあたりにぜひやっていただきたいと思っています。蔦谷さん、お願いします。

蔦谷 芸術写真がもっと再評価されたいというふうに思います。ずっと探していた作家で、雑誌の中だけで知っていた作家なんですけど、ようやく遺族の方が去年見つけて、お聞きしたところ、「数年前に引っ越したときに、おじいちゃんの作品をみんな捨ててしまいました」と言われ、とても残念だったんです。この時代の研究をしていると、しばしばそういったタイミングに出会います。おそらく全国にはまだ名作が眠っていると思うんですが、その価値が認められて、世に出てきて、この時代の芸術写真の全体像がさらに詳しく見えてくれば良いなと思います。それは絵画の表現、版画の表現、さまざまな領域とも係わってくるし、ヨーロッパの表現との比較もできると思います。芸術写真の研究が広がり、そして一般の方の認識も広がって、多くの目の見ていない作品が出てくることを願っています。

金子 いまのお話のように、作品が捨てられてしまったといったようなことは、私も何度となく経験しております。今回の東日本大震災でも、同じようなことがあったかもしれないと思うと、すごく胸が痛みます。最後、堀さん。展覧会を見てどうでした。

堀 ヴィンテージがないから出展されていないのだと思うんですけども、竹葉さんが紹介されていた津坂淳といった、芸術写真のなかでも構成派と言われる人たちのラジカルさは、新興写真などと実は非常に近いところにあるんじゃないかと思いました。芸術写真を否定した新興写真と実は非常に近い部分があるというのは前々から感じていました。日本の芸術写真というのは、この展覧会でもさらに、そういう単なる否定すべき袋小路というところから脱却してとらえられるようになっていくと思います。

また、震災の話では、気仙沼の芸術写真のグループの調査に行っていないことが心残りです。今度の被災地だけでなく、芸術写真が盛んだ地域に、まだまだ埋もれている名作が存在すると思います。これから芸術写真の流れが塗り変わるような名作が出てくることを期待したいと思っています。

金子 いわゆる埋もれた作品の発掘ということですが、そういう発掘をなさってきたのが、いまここにいらっしゃる方々です。今回の展覧会がまさにいままでの日本の写真の歴史のある部分の評価を塗り変え

ることができたのは、みなさんのおかげだと思っております。

今回の展覧会は和歌山の島村逢紅の作品で締めました。つい最近、島村さんのお宅から島村逢紅の作品が 2,000枚ほど見つかったということです。この発見によって、また新たな研究というか、新たな評価というか、新たな世界が、広がってゆくと思っております。今回の展覧会が一つのきっかけになって、日本の歴史的な写真に対して興味を持っていただけたら幸いです。ありがとうございました。

——長時間お付き合いいただきましてありがとうございました。実はこの講演会、皆さんを並べてぜひお話を聞いてみたいというのは私の個人的な興味から始まったことでございます。短い時間でしたが、みなさまのお話をこういう形で聞けたことは大変興味深い、大変貴重な時間だったと思っております。本日はどうもありがとうございました。