

ピクトリアリズムの展開

——『芸術写真研究』を軸として——

中 島 俊 郎

【キーワード】『芸術写真研究』、ピクトリアリズム、武蔵野、水彩画、中島謙吉、高山正隆、淵上白陽、三宅克己

序にかえて

写真芸術の揺籃期、「芸術」写真が称揚されて、新興芸術の写真は限りなく絵画に想を得ようと、絵画世界へ傾斜していった。写真家ヘンリー・ピーチ・ロビンソン（1830-91）がピクトリアリズムを唱導し、ヴィクトリア朝によく見られた物語を下敷きにした絵画（narrative painting）の一場面を描いた写真作品が数多く制作された。そうした写真作品はある物語を想起させ、観る者の情操をゆらし、ひとつの感興を誘った¹⁾。対象をあるがままに描くという自然主義から大きく逸脱した作風は、対象を製作者の意のままに操作して、ひとつの美観を得るという18世紀イギリスで起きたピクチャレスクの創作態度と酷似している。その主導者であるウィリアム・ギルピンによれば、自然も鑑賞者の意図にそって変形できるとまで極論するのである。

ロビンソンの制作態度も製作者の主観を第一義にする点で、ギルピンときわめて接近してくる。ロビンソンは絵画的な表現を追究した写真家であったため、その創作態度には絵画と文学的な想像力が不可分な形で混在していた。『写真による絵画制作』（1884）の中では、想像力を喚起するものとして英詩からの引用がまた引かれている。ロビンソンによれば、写真家は芸術家であることを自覚し、芸術的思念を写真法則にのっとり表現しなければならない。ただ用いる媒体が異なるだけで、写真家は彫刻家、画家と同じであることを認識せよ、とロビンソンは写真家に芸術家としての心構えを力説してやまない²⁾。こうしたイギリスのピクトリアリズムの原理が日本の「芸術」写真へ与えた影響は少なくないが、日本の「芸術」写真は独自の展開を歩んでいく。

本稿では、「芸術」写真を指導していった中島謙吉に焦点を絞り、その美意識がいかに展開していき、ど

のような作品として定着したのか、という形跡をたどってみたい。第1章では、中島謙吉が半世紀以上にわたり主筆をつとめた『芸術写真研究』における美意識の発生と展開を検討し、中島によって見出された写真家、高山正隆において、中島謙吉が唱導した美意識がいかに深化を遂げていったのかを考察する。第2章では、水彩画家、三宅克己との類縁性に注目したい。と言うのも中島が提唱する芸術写真の美意識が水彩画のそれに負うところが大きく、親しい師弟関係にあった両者の美意識を確認しておきたい。三宅は明治時代から活躍した水彩画家であるが、同時に写真を啓発した芸術家でもあったことを忘れないでおこう。そして第3章では、写真におけるアマチュアリズムが具体的にどのように展開したかを、ひとりの写真家、吉田明を例にして検討する。「アマチュアリズム」という精神性がいかに重要な活動の支柱になっているかはイギリスの代表的な写真誌『アマチュア・フォトグラファー』（創刊 1879年）という誌名になっているのをみても理解できるのだが、イギリスの写真活動が大正、昭和初期日本においても同心円を描いていたのである。そして最後に触れておきたいことは、こうした芸術写真が被写体として靈感を仰いだのが都会の膨張により消滅しようとしている自然であった。武蔵野はそうした被写体のひとつであったが、多くの写真家もそこに失われていく自然を求めたのである。

以上のように、イギリスから移入されて涵養された美意識が大正期から昭和初期における芸術写真にいかにか定着したかという問題設定から理解できるように、本稿は、従来の写真史の枠組みを取りはずし、ひとつの精神史を追究しようとする比較文化論の試みでもある。そして本稿の叙述は、筆者の主観で潤色せず、テキスト自体をそのまま語らせる方法をあえてとることにした。

第1章 中島謙吉と『芸術写真研究』

大正期から昭和初期にかけての写真グループは大きく分けて、中島のグループ以外にはほぼ三団体が存在していた。1906（明治39）年、秋山轍輔、米谷紅浪たちを中心に、「第一回浪華写真倶楽部展」を開催した「浪華展」グループ、福原信三、大田黒元雄、掛札巧らが組織する「日本写真会」、瀧上白陽らの「日本光画芸術協会」が分派活動をしていた。これらのグループは写真史のうえで「芸術写真」という枠組で一括してくられているが、目標や活動の内実はかなり異なっていた。

『芸術写真研究』は1922（大正11）年5月号からアルスより創刊された。1923年より中島謙吉（1888－1972）が編集長になり、1923年10月号から関東大震災の影響で同社が発行する『カメラ』と合併され、1924年9月号から復活し、独立刊行を再開したが再び1926年4月号から『カメラ』に合併された。そして1940年8月号まで刊行し、1941年1月号から『アサヒカメラ』に合併されたが、戦後も続刊し、1951（昭和26）年6月号から復刊し、1970（昭和45）年11月号で廃刊した。主筆の中島謙吉はその2年後、1972（昭和47）年12月に逝去している。以上のように1922年から1970年まで休刊しても復刊し、そうした周期を繰り返しつつ、実に息の長い雑誌であった。そして一人だけの編集者である中島謙吉の独力でもって運営されたことは注目値する。

関東大震災によって多くの雑誌が休刊、廃刊を余儀なくされたが、『芸術写真研究』も例外ではなかった。他誌と統合されて細々と生きながらえるしかほかに手段がなかったのである。こうした苦境にも、中島謙吉の意気は消沈しなかった。むしろ軒昂であった。「私達は仕事の開拓発展のために、又諸君の利益のためには、何等の躊躇なくして常に改革雄飛する覚悟が無くしてはならない。この意味から本号を以て独立せる『芸術写真研究』の名に於ける最終号とし、直ちに『カメラ』と合同、来四月より『カメラ』の名に於いて続刊する事に決した」と宣言し、「唐突たれども然も熟慮による」ところだと読者に訴えた。それどころか、「爾来一年有半の刻苦、今日にいたり漸く独自の境地を拓き、其特色あるところを識者によって認めらるる、機運に達し得た」と逆境を望んでいるような気味すらうかがえる。「さあれ写真の今日は尚混沌たり、前途は雲煙未だ渺茫たるものである。更に永却的なる精進

に対しては、唯積極的基礎の上から発足する他に術あらざるを痛感し、一日の急を以て再度『カメラ』と合同の計画を樹立した」と氣勢をあげて、編集方針はいささかも揺るがないと主張する。「即ち本誌が生命たる個性的精神と抱負、更にそれらを中心として醸成されたるアトモスフィアは、合同後と雖も毫末も動揺する事無くして持続し、其基調から発展すべきは言うまでもない」（中島謙吉「本誌と『カメラ』の合同」『芸術写真研究』[大正15年3月号]）と逆境を好機と捉え進んでいるという気概があるのではなからうか。（図版1）



図版1 『芸術写真研究』復活号表紙

だが、専門雑誌の行く末はそれほど順風満帆とはいかなかった。こうした紆余曲折をえながら、ついに中島謙吉は自ら出版社を起し、『芸術写真研究』を続行していこうと決意する。社名を「光大社」としたが、「時に九月、天高く、露きよく、山空しく、月明にして、仰いで星斗をみれば、皆光大。（晁補子）この句は漱石先生の『草枕』の中にもあります。なんと澄みきった、そして希望にみちたものでしょう。光大社の名はそれから取ったのであります」（中島謙吉「光大社に就いて」『芸術写真研究』[昭和4年1月号]）という意を込めて、命名したのである。そしてほぼ発刊から10周年を迎えようとする頃の雑誌の内容を瞥見しておこう。昭和4年に光大社から出版された高山正隆『ヴェストコダック写真術』の巻末には中島謙吉が書いたと思われる『芸術写真研究』の広告文が掲載されている。発刊以来9年になると謳いながら、「本誌は自然の観方、ものの捉えどころ、印画のつくり方等、芸術写真につ

いて初歩の好事家を正しく導き、同時に又お互いの研究機関として続刊してきたのであります。毎号詳細なる掲載印画の批評を発表する外に、主要なる研究題目を選んで之が解説に力を尽くしています。過去二年間の既刊本誌に掲載せる研究題目の二三をあげるならば、ディフォルメーション、美の観方、生活のある表現とない表現、粒子印画、型の新旧、自然の情趣、生物作画、点景の話、肖像写真に就いて、季節の風景、美しい風景と風景の美、小さい風景、ヴェス単の研究、風景の地平線等があります」と、雑誌の内容を紹介しているのです、おおよその概要が把握できる。

『芸術写真研究』の運営方法もここで確認しておこう。同人は全国各地にいたが、きわめて親しい関係で結ばれていた。つまり中島謙吉を中心とした、一種の師弟関係が濃厚であったといえよう。その一端は本誌の運営のあり方から生じてきたものであった。この雑誌は読者の作品投稿から成り立っていた。毎月二十日に応募作品を締め切り、中島謙吉が審査員となって掲載作品を決めていたのである。投稿規定として、印画は自由であったが、作品は「大さ手札判以上。製版の都合上滑面黒色印画を希望する」とあり、「印画の裏面には画題、住所氏名、撮影日時、場所、使用カメラ及びレンズ絞の大きさ、露出時間、原板、現像液、印画方法及び『研究応募』の文字を明記されたい」と注記されていた。そして「優秀と認めるものは数を制限せず選別し、更に其の中より紙上に掲載して写壇へ紹介に値するものを鑑別す。故に入選並に推薦印画の数はその時の成績に関し予め決定するを得ない。入選並に推薦印画には報酬を呈す」と審査方法は規定されていた。前述のような特集も生まれ、号によっては人気を呼び、増刷するほどであった。

木村莊八、中川一政たちと同人を組む春陽会の画家であり彫刻家であった石井鶴三が表紙を飾り、誌上の挿絵は『月映』の版画家、藤森静雄が担当した。この両者の長期にわたる起用は、『芸術写真研究』の特質を側面からよく示すものである。(図版2)

高山正隆は『芸術写真研究』誌上において見出され、芸術写真の秀作を数多く制作し、中島謙吉と共通の信条をいだき終生にわたり行動をともにした写真家であった。ここで『芸術写真研究』の精髓を示す高山の初期の代表的な二作品を紹介しておきたい。まず『楽器を持てる女』(図版3)については、「此印画は近頃のよい収穫である。詩人のようなロマンチックな作者の頭脳が印画の上に閃いている。恰度詩人画家ロゼッティの絵をみるような感じにもあるが、それと反対に浮世



図版2 『芸術写真研究』表紙



図版3 高山正隆「楽器を持てる女」



図版4 高山正隆「襟巻せる女」

絵にみるような極めてデカダンの気分もある。その線、表情等の描写もかなり写実には遠い。すべてが感覚的にいて居る。写真の形式でつくった『新浮世絵』として特に新しい試みである。何人の追従をも許さないものだ(中島謙吉「今月の印画」『芸術写真研究』[大正14年1月号])と評価している。

一方、『襟巻せる女』(図版4)については「新年号の『楽器を持てる女』にも廃頹の気分は充分にあった。然し又一面には極めてクラシックな冥想的の厳粛さも明に認められた兎に角あの印画には多くの人々が感動させられたようだ。今此印画をみるようになって、此作者は確かにデカダントであると意識されるほど廃頹気分は濃い。写真に於ける新浮世絵のエポックだ。前の印画に較べて一種の繊弱ささえ加わって来た。然し此作者はまだ本当に不可解である。それは果たしてデカダントになりきるかどうかという事である。そのセンチメンタルの頭脳を突き詰めた時に(中島謙吉「今月の印画」『芸術写真研究』[大正14年4月号])と批評しているが、高山の作品を「新浮世絵」と評しているところには注目する必要がある。作品が醸成する叙情的な雰囲気をあくまでも浮世絵の範疇でたとえようとする。写真という新しいジャンルを標榜しながらも、絵画とまだ靱帯を切れぬ現実を逆に露呈してしまっているどころか、称揚すらしているのだ。

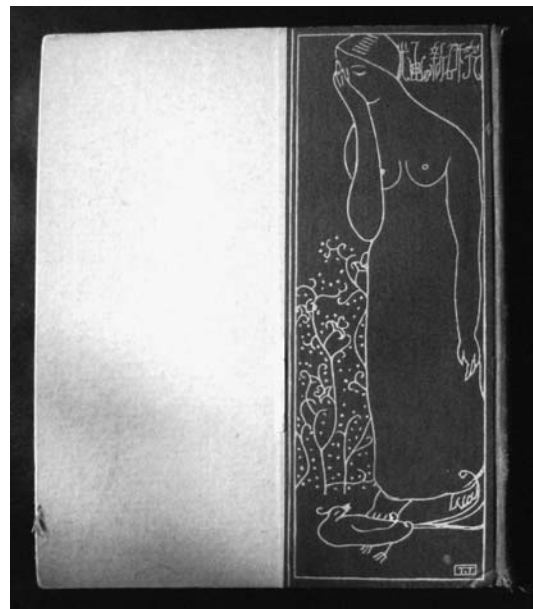
また別のところで、中島謙吉は高山を「センチメンタルな都会人」であり、素質にデカダンスはあるが、「生活そのままデカダンになりきっていない人」と評価し、むしろ清教徒に近い人と断定している。『楽器を持てる女』には「古典的な厳粛さと浮世絵の退廃味」があるとし、また『三味線を弾ける女』、『婦人の像』には「個性からくる快い病的の美」を認めている。そして高山の作品を「貴族的な上品さが勝り」(中島謙吉「デカダンス趣味」『芸術写真研究』[大正14年8月号])、微温的なデカダンスをたたえていると総括している。

もっとも初期の名作『薔薇』をどのように撮影したかを高山正隆は、その作品構成について詳細に語っている。「印画の中の一番主要な部分を強調するのは当たり前の話ですが、私は寧ろいらぬ所を描かずに置くのが大切だと思います。描かずに置く、写さずに置くという事は勿論文字通りの意味ではありませんが、写してしかし目立たないようにして置くというような意味ですが、だから一層むつかしい事です。主要な所を強調するのは誰もやることですが、いらぬ所を弱くする事は、割に注意しない人が多いと思います。強めるのはいいが、それだけでは印画が多く刺激的にあくど

くなって、暫時見て居るとすぐに飽いてきます。静なところがなくなるのだと思います」(高山正隆「『薔薇』の撮影とその感想」『芸術写真研究』[大正14年7月号])という作者の創作談はその作品の静謐さがどこからくるのかを雄弁に物語っている。どうやら中島の印象批評とはかなり乖離があるように思われるのである。

では、ここで『芸術写真研究』グループと他のグループとの同質性と異質性を明らかにしておこう。

『白陽』 1922(大正11)年、淵上白陽は神戸市武庫郡六甲村の内八幡(神戸市灘区六甲町)より、今日でも評価が高い写真雑誌『白陽』を創刊した。その翌年、「白陽 特別号」として『光画の新研究』(大正12年11月)を出す。目次を見ると「会員作品」は特別作品と区分されて片岡紅陽「海辺」から淵上白陽「タンポポ」に到るまでのモノクロ写真60作品が収録され、次に「作者感想」が続き、白陽の「作品短評」で最後を締めている。大正、昭和初期の写真雑誌はほぼこの体裁を踏襲しているのに気づくが、この特別号が巻頭に「形式から／内容へ……／写壇の人々よ／吾人の任務は／最盛期の実現にあり」という白陽自身のエピグラフを掲げ、その芸術的主張をなしている。これは白陽のマニフェストともいえよう。(図版5)



図版5 淵上白陽『光画の新研究』

白陽の写真批評をより理解するためにその寸評をみてみよう。たとえば片岡紅陽の「春の海辺」に対して、「吾人は必ずしも新しきに酔うものではない。しかし発見と開拓とは吾人の命である。その意味に於いてこの画は棋界の新生面を拓き得たものと云いたい。何処が良いか?それは観者の味いかに因る。評者[白陽]

はこの点から多量の詩興を感受する。それに光画とていかに大胆に従来の型を一蹴しているか。朦朧写真と同一に取扱う勿れ、この画には必要とするすべての説明が与えられている。子供のもつ動作表情などもこの朦朧たるなかにすっかり暗示されている。部落の夕べと同様綺麗なセピアの調子は到底写真版で味うことはできまい」と最大もらさず作品の特質を指摘している。この寸評を見ても白陽がいかに具現の士であったかが分る。写真作品の生命として「発見」と「開拓」をあげているが、これは大仰な批評表現ではなく、マニフェストにあった「最盛期の実現」を実践しようとしている意気込みにはかならない。(図版6)



図版6 片岡紅陽「春の海辺」

白陽の寸評に対する作者紅陽の意向をも傾聴してみよう——「子供を見ることによって慰められ、教えられることは少なくない。海辺の三人の仲のいい子供達を凝乎見ていると、その動作一つ一つが神の支配ではないかとあやまれる。生暖かくなりかけた汐水を脚下に感じながら、三人は夢中で貝を漁っていた。自然に同化された、いたいけなこの子供達の印象はいまだに、私の胸の奥にやさしい影を宿している」と吐露している。まさに白陽の「形式から内容へ」という主張を裏付けているような意見である。

白陽の他作品に対する見解を少し追ってみよう。「構想と調子とは豊富な内容と相俟って健全なる作品を形成している」(北尾二鳳「冬の果て」)という評言にあるように、形式に墮すことなく、いや、形式は豊かな内容をもるものでしかない、という前述の指摘が繰り返される。「評者〔白陽〕が常に力説している、形態の美を捨てて物そのものの生命を捉えよ、という意図を深刻に物語っているものの第一にこの作品を推したい」(岡本一雄「土の育む力」)と激賞する。そし

て「この画は裏庭当りのものやさしい情景を簡単に捉えたものではない」と注意をうながし、「土の恵みに育まれつつ一幹の樹、一株の草が根を擧げ芽を萌いて自分自分の生活を営んでいる草木の世界の詩を味わったものである」と本質を剔抉して、「外形の美に魅せられた安価な作品の多の中にこうした作品を観ることは、まことにうれしいことである」と自らの主張が実践されている作品に対して手放しで称揚しているのである。

ただまだこの時期においては白陽自身も写真と絵画を混同しているような、つまり絵画に写真が依拠したような評語も散見でき、——「シスレイの傑作にも比較してみたい」(菅野紫峰「部落のべ」)、「廣重の五十三次に見るような画である」(吉川萬治郎「日高川」)——写真作品への想像力がかなり絵画から仰いでいることも同時に垣間見ることができよう。

では自作の「たんぼぼ」に対する白陽自身の言葉に耳を傾けてみよう——「人生の青年期とも謂うべき初夏は地上の萬物生氣濼刺として、野には百花の薫り馥郁たり。紺碧の空に囀る雲雀の声にさそわれて、緑ふかき若草に佇ては夢はようよう稔らんとして爽やかなる毳ずれの音をたてたり。いまや風に乗りにて飛翔せむかとも思われる純白のたんぼぼのいたいけにうつくしきに興頓に加わり、すなわち一葉を物したり」と高揚した気分を告白している。モノクロで色彩を表現できない分、白陽は背景を大きく空け、初夏の野にあふれる色彩を響かそうとしている。百花繚乱の華々しい植物の姿だけでなく、野に生息する小動物をも点景として意図に入れ、野に生きる動植物が奏でる交響曲をとらえようとする。この白陽の注釈によれば、視覚のみならず聴覚も招来しようとする雄弁な作品の構図を理解できよう。(図版7)

ではこの効果を得るために白陽は何を、どのように「操作」したのであろうか。白陽自身曰く、「たんぼぼと夢の枕にすっかり惹きつけられたが、さて背景をなすどす黒い松山と空の徒な明るさには少なからず閉口した」と正直に告白し、「プロモイルの筆を把って先ず私は前景の右側の曲がった径を消した」とたんぼぼの一輪一輪を強調するための操作を語っている。そして次に、「第二に暗黒の松原を淡めてなだらかな遠山にあらためた」と効果を集中するためにさらに変更を加える。「そして空にコバルト色の暗示を与え、初夏から夏にかけて現われる雲を配した」とさらなる操作を明かし、変形しながら「自然」を描いていこうとする姿勢を示す。ところが、一通り仕上げてみると、



図版 7 淵上白陽「たんぼぼ」

「右側遠山の麓に空虚さがあつた」ため、「中景に山を加えた」というのである。

こうした自然らしい自然を得るために、自然を改変する一連の操作は、まさにウィリアム・ギルピンが自然を改造して、自らの「自然」を得ようとするピクチャレスク作品をつくる創作態度に酷似している。

この作品は、「私が追って発表しようとする或る運動の試みとして制作したものである」と表白するほど重要な位置を占める作品である。「或る運動」とは、大正12年12月に白陽が立ち上げる「向日葵の会」をめぐる動きと連動していくわけだが、毎月1回、白陽の四つ切印画二葉を会員に頒本し、白陽の作風を流布させようとしていたのであった。

この『光画の新研究』には、1923（大正12）年6月に、大阪・大毎桜上で開催された「第一回日本光画芸術協会展」に出品された73点の作品から白陽によって選ばれた作品が収録されている。同年9月1日、関東大震災が発生し、東京で刊行されていた写真雑誌は休刊のやむなきに追い込まれるのである。

白陽との差異 中島謙吉は同時期に起きたいくつかの写真団体と、自らが立ち上げたグループとの相異を鮮明にする。その中でももっとも作風が似ていると言われていた白陽との比較をあげていく。「前後してその頃神戸にあった淵上白陽氏が、又新しい運動を起こした」ことに触れて、同質なもの異なるものを峻別する。「同氏の考もやはりもっと自分というものを活かさなければいけない、という主張」は同じであったが、「違うところは、私達は自然を素直に観るとい

う事が第一条件でありました。素直にみるが然し素直といつも単に正確というのでは承服できない。自分の感情を自由に加えて観ようというのが其主張でありました」という異なる自然観を表明している。

こうした自然観を抱懐している中島謙吉は、淵上白陽に対して、「私は然し淵上さんの此運動には三分共鳴し七部は同意し兼て居ました」と自らの態度を明らかにしていく。すなわち、同感な点と賛同できない点を、「それは自分を尊重する事を喚起された点には共鳴し、又あの元気を壮としましたが、一方、写真の技法に対して無理があり、其考が極端で自然も伝統もたたきのめせというような態度には絶対に反対でした。然しこれらは写真本来の技法を尊重するに従って、自分を表現する仕方としては、無理のある事に気づいてきました。それよりも更に自然の観方そのものが素直で無い事に気づいてきました。今迄は季節や天候を変える事など常識のように考えて勝手に変えてきましたが、自然に素直であつたら、そういう事は出来ない。自然に対し慎ましく謙讓になるに従って、自然をありのままに表現する事を尊重したくなってきました」というような結論になっていった。

そして、中島は写真芸術の要諦にたどりつく。「技法を無技巧的にするには、それに応じた自然の観方をしなければならない。其観方というのは極く素直な謙讓な観方でなければならないし、そういう観方をするには技法の方もやはり素直でなければならない」と観察と技巧との連動を説き、「それで写真に於て一番大切なのは自然を客観する態度でなければならないことです。自然をそれらしく忠実に描く心構えでなければならない事です」（下線部 引用者）と自らの説を別抉して、「此事が最も平凡な言葉のようで而も新説であります」と静かな境地を披瀝する。多くの群生する「新興写真は自分だけがあつて自然が無いから、あれは純主観であります」（中島謙吉「自然の観客」『芸術写真研究』[昭和14年9月号]）と切り捨て、省みることはない。

画品 中島謙吉は自らの写真観として、「画面効果が知的によくても、品のよくないもの」はあえて省みたくはないと述べている。写真作品に重要なのは「画品」であり、高山正隆の作品からその重要性を認識させられたという。高山作品はそれほど技法がすぐれていないが、他の作品を「気品」において圧倒していた。気品、画品は「内にもっている」資質であるために、つまり「精神の問題ですから自ら修養して向上を計る外に方法はない」と説明する。印画の品位とは

「画面の奇抜なものとか、あまりに知的なものとか、又理屈っぽいもの、極端なもの」はどうしても「画品に欠ける」として、「品を保つためには、どうしても穏健で健康な考え方でつくられたものでなければならない」とするのである。

そしてこの写真に対する判断基準をもって、日本写真会のあり方を批評していく。日本写真会は、福原信三氏の所謂光と諧調の運動に共鳴した人々の集まりであるが、「光と諧調というものはっきりした主旨は、今に私には呑み込めないし、又今日の同会の展覧会を観ても、どうもそういう特質は発見し難い。以前の展覧会に較べてその調子などはむしろ著しく大衆写真の影響を受けてきたように見えます」と指摘し、写真観そのものの相違を明らかにする。

でも中島謙吉は日本写真家会を非難しているだけではない。長所も積極的に評価している。「ただこのグループの一つの空気というものが決して失われていない。それはこの会の作者に共通した自然の扱い方と今一つは画品をもっていることです。このグループの態度は私達のそれとは多少違いますが自然観照を根本精神としている一点においては同一であります。元来その考え方がきわめて温健であった、創立以来その作品には画品がありました。この会が健全に存続するのは、その作風が平易で解りやすいということも大きな原因であろうが、一方、画品を持っていることが又大きな力であろうと思います」と自然観を作品の根底においていることが共通する態度である、という指摘はじつに興味深い。

内なる自然観を養育することこそ写真創作の根本であると主張する——「観方がごく謙譲で、あまり自分を深く振るまわず、ありのままの自然を写し、しかも内側には充分力を持つような温健を希うのであります。神経の徹らない温健と、また画面の上の芸当でひとを惹こうとする作画法とは共に斥けたい。自然の観方も作画の技法も素直で、そして内容的に力を持つようなものが欲しい。こういう態度のものは、画品もまた自然に具わるのであります」、と。だが、こうした認識はじつは自らが瀕している危機感からの表れであったことにも注目しておいてもよからう。「私達の印画の赴くところを絶えず吟味していますと、その味も慎ましいうちはよかったが、その味に凝り過ぎ、次第に無遠慮になってしまいには芸当を弄してまで味を出そうとする傾が生じてきました。このまま放任すれば画品がしだいに低下するのは明らかで、これはどうしてもある程度牽制して、内容的によさを発揮するようにし

なければならないと考えたのであります」（中島謙吉「画品」『芸術写真研究』[昭和14年10月号]）という痛切な反省の上に立っていたのである。

中島謙吉の晩年には、写真機が想像できないまでに進化し、往時を振り返り、「私たちのカメラは戦前までは人間が自分の頭脳で光の強弱を判断し、これによってシャッターの速度を調節していました」と回顧し、「電氣的に光度を測定して自動的にその光度に適応せるシャッター速度をセットする、所謂EEカメラ」の出現に中島は驚きを隠そうとせず、「EE機構及びカラー写真は写真技術の画期的な進歩である」と新時代の到来を捉えていた。だが、「芸術」は「個人の心の問題」であるがゆえに、「その人個人の感動によって創作するのであるから、時代の推移によって進歩することはない」とする認識を明らかにして、技法の推移、形式の変化はあるが、「個人の感覚によって、より感動を与える作品を創作するところ」（中島謙吉「早春隨筆」『芸術写真研究』[昭和43年2月号]）に写真の進歩があり、流行のテーマや形式に追従すべきではない、と結論する。若き日からいささかも揺るがない中島謙吉の言葉は重い。また、愛用した写真機について、「普通のカメラは最も克明に客観的にものを描写するのに対してベス単は客観的といっても、或る程度の主観がそれに加えられ得ると考えられました」（中島謙吉「四月の随想」『芸術写真研究』[昭和43年2月号]）という感想を合わせてもらしている。

さらに盟友である高山正隆の言葉にも傾聴しておこう。「殆どあらゆる写真家が材料に凝り、器械に凝り、薬品に凝っている——としたら、その中の沢山の人は無自覚に、ただ凝るために凝っているのである。そして却って本当に自分に必要な技術を見逃してさえ居るようである」（高山正隆「カメラ雑談 二」『芸術写真研究』[昭和14年6月号]）とたえず写真の本質を問い続けた写真家は、自己が歩んできた道程を振り返り、自分たちが追求してきた方向を確認している。「昔からの本誌の作家の作風の変遷を見ても、その中間の道を一貫していることに疑いは持てない。時にはそれが少し多く自分本位の方に傾き、時に（現在のように）自然本位の、客観の方に、稍傾くことの差はあっても、要するに其中庸を行くのが、私達の道であることに、間違いはない」（高山正隆「梅雨雑記」『芸術写真研究』[昭和14年7月号]）という言葉は、まさに「どんな風に見るか、感じるか、自分自身の心をどんな風に書面に托するか、それはやはり心への了解からでなければ生まれぬ」（高山正隆「座談」『芸術写真研究』[大正14年4号]）という

言葉に重なってくるのである。

『芸術写真研究』の終刊後、中島謙吉の遺志を継ぐ写真家たちが季刊写真誌『光大』を刊行し、今日でも活動を続けている。

第2章 水彩画との類縁性——三宅克己との関連において

では次に、中島が説く「自然観」がどこから生れ、どのような経緯をたどり育まれてきたかを一瞥しておきたい。

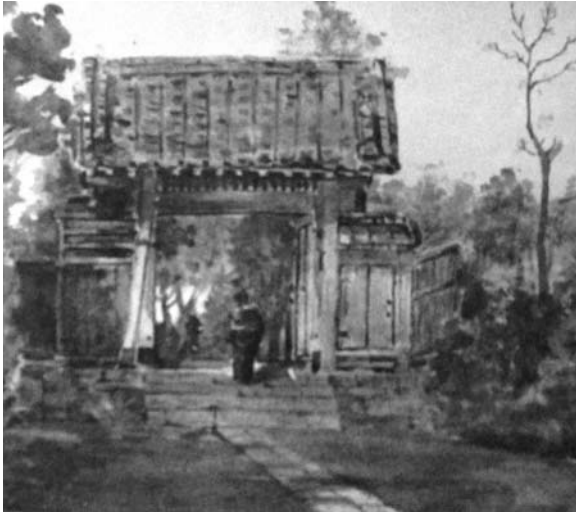
中島謙吉は私淑してやまない水彩画家、三宅克己の画業における「題材」について注意を促している——「今一つ特筆しなければならないのは題材に一新生面を拓かれた事です。由来我国洋画のモチーフは、明治初年の来朝画家ワグマンやフォンタネージの影響を受けて、其題材とする自然の範囲極めて狭く、神社、仏閣、市井の風俗を主とし、田園を扱うにしても僅かに森の一部や農村の生活、農科の裏庭などに限られた観がありました。それを初めて武蔵野の雑木林、農家、茶畑、小川、雲などの田園風物を自由に題材とされ、茲にはじめて純粋な自然を題材とする新生面を拓かれたのであります。これらの事は案外世間は注意をしないようですが、我国洋画発達の上では一つのエポックであると思うのです」（中島謙吉「跋」『三宅克己自伝 思ひ出つるまま』[光大社、昭和13年]、p. 361）、と。ここで「武蔵野の雑木林、農家、茶畑、小川、雲などの田園風物」を指して、「純粋な自然を題材とする新生面」と指摘しているが、文学における独歩の『武蔵野』などを介在させて、写真の大きなモチーフとして、「田園」というひとつのトポスが形成されていくのである。

ジョン・ヴァーレー 画家志望の三宅青年に一つの啓示を与えたのは、来日して作品展示をしていた英国の水彩画家、ジョン・ヴァーレー（1850-1933）であった。高名な水彩画家ジョン・ヴァーレー（1778-1842）の十人の息子のうち二人が画家になった。そのひとりアルバート・フリートウッド（1804-76）の息子ジョン・ヴァーレーは、インド、フランス、イタリア、日本を描いた風景画で知られ、その作品は1876年から1895年まで、ロイヤル・アカデミーでよく展示された。カイロの街路情景、ナイル川風景などの水彩画は世評が高い。偉大な祖父と同じように、ヴァーレーは天文学と超常現象に関心が強く、詩人 W. B. イエーツの叔母である妻イザベラとともに、神智学協会の創設者ブラヴァツキー夫人サークルの熱烈な一員であった³⁾。

克己は「水彩画研究の動機」として、はじめて見たヴァーレーの衝撃をつぶさに語っている。「バアレイの写生画は水彩画と油絵であったが、何故か私にはその水彩画が炎々たる火焰となって私の心魂に燃え移ったのであった。私は全く狂喜の姿でその展覧会の閉じる時間まで、飲食を忘れて見入り、「忽然自分の進むべき世界の入口が目前に開かれたように」感じたという。「炎々たる火焰」となって「心魂」をゆさぶるという比喩は、血流となって生きる活力（「血の動きがきらめく」）を与えてくれるものとなっていくのである。

このヴァーレーとの邂逅が克己のなかで「題材に一新生面を拓く」契機となっていく。「バアレイの写生画は、京都東山付近の景が多く、八坂の塔、清水の舞台辺り、祇園神社、円山公園内など、とりどりに真に迫った作画が多かった。なお東京芝三田、麻布の古川辺りの景、乃至市川より千葉海岸等、如何にも日本特有の色彩が現われていて、実際朝夕自分が往来して目に親しんでいるその場所が、恰も鏡にでも映っているように鮮やかに写生されていたのだから驚かざるを得なかった」と感激を押しとどめることなく吐露し、それまで仰ぎみていた明治美術会の作品は、「遠い距離より眺める人物の影のよう」にみえてきてしまう。一方、「バアレイ先生の作画は、何だか自分の足許の地面のものを見せ付けられるようで、何れの画にも活き活きとした血の動きがきらめくように思われ」、これまで邁進してきた画業を根本から問い直す反省を迫られ、「自分の足許の地面のもの」、すなわち身の、日常の卑近なものにこそ美が宿ることを強く示唆されたのであった。結果、「愚にもつかぬコンテ絵」などもはややる気は無くなり、寸暇をみつければ「水彩画の写生」に熱中するようになったのであった（p. 59）。その意味で、ヴァーレーの作品と遭遇し感激も冷めやらぬうちに絵筆を執った作品には感動が躍動しているようだ。（図版8）そして、「何所の景色を眺めても皆バアレイ先生の水彩画のように見えたものであった」と新しい刺激をつぶさに語っている。

アルフレッド・ピアソンズ 歴史画を描くために、故事を知る必要があり、「日本の故事を知るには、国文学を学んで多く読書せねばならぬ」というような事態が克己の身の上に生じていた。ところが、「自分は何所までも風景画に興味を持ち、自然美の探究に進もうという希望から、どうしてもそのために国文学をやる気」などは起きなかった。そうした時、「上野の美術学校に非常に上手な英国人の水彩画が陳列されてい



図版8 三宅克己「小石川のある寺」(ヴァーレー個展に刺激されて翌朝に描いた作品)

る」との一報を受けて、「飛んで行った」ところ、新たな天啓が待っていたのである。「陳列された水彩画は、英国人アルフレッド・パーソンズ氏の作であった。この画家は主に花を専門に描き、ロイヤル・アカデミーの会員で、英国でも名高い画家であるが、その年の春から秋まで、日本各地を旅行し、何れも花を主題とした写生画が多かった。その写実の巧妙なことは、未だ會て見たことも無い程の作で、先年のジョン・バレイ氏の作画に比すると、数等優秀なものであった」といった感動に浸ったのであった。

アルフレッド・ウィリアム・パーソンズ 風景画家、造園師でもあったアルフレッド・ウィリアム・パーソンズ(1847-1920)は、絵画界の重鎮であり、数多くの絵画団体(the Royal Institute of Painters in Water Colours, the Royal Society of Painters in Water Colours, the Royal Society of Artists in Birmingham, the Fine Art Society)と関係しており、1913年、王立水彩画協会の会長に就任している。1892年から94年にかけてパーソンズは来日し、日本の各地取材して個展を開催している。三宅が上野で目にした作品はこの時のものであった。自らの挿絵も収録した日本印象記(*Notes of Japan* [1896])を出版している。パーソンズは花卉のみならず庭園にも詳しく、「尽きぬ田園愛と植物への愛情に関しては人後に落ちない」(1899)と小説家ヘンリー・ジェイムズはパーソンズを称揚している。パーソンズとジェイムズは、画家サージェントたちとともに、ウスターのブロードウェイという土地を中心にして芸術活動を展開しており、また1881年、ウィリアム・モリスのクラフト・ムーヴメントに共鳴し、「古建築保存協力」(Society for the Protection of Ancient

Buildings)に参加するほどの幅広い水彩画家であった。

こうしたパーソンズの作品は水彩画に対するさらなる熱意を燃焼させるものであった。「奈良公園の藤の花、吉野の桜、鎌倉八幡宮前の蓮の花、また彦根天寧寺の躑躅や富士山などの図、何れも人間業とは思はれぬほど、技巧の洗練されたものであった。パーソンズのこの画を見て以来、私の水彩画熱は一層にその度を高め、終に鐘美館の人物の写生画などすっかり興味を失い、午前の教室にはとかく欠席勝にて、ひたすら水彩画の写生画の写生のみに熱中することとなった」という。パーソンズとの出会いはこれだけにとどまらず、三宅が英国におけるパーソンズの仕事場へ訪問するようになっていき、自作の批評を仰ぐまでになっていく。「パーソンズ先生は極めて軽快で、自然に親しみが出た。明るい美しい部屋で、日本流に茶菓などのもてなしに会い、水彩画のスケッチなど二三枚示されたが、今更ながらその技巧の優れていたのには一々驚嘆の外は無かった。その写実の妙技は人の手で描いたものというより、完全が天然色写真版とも見える程であった」と述懐している。ただ、パーソンズの作品を「天然色写真版とも見える」がごとし、と評価しているのは、三宅が水彩画と並んで写真にも傾斜していく過程を示唆していて興味が尽きない。

「ナショナル・ギャラリーやテート・ギャラリーを初め、ブリティッシュ・ミュージアムなどに日参」する芸術修業の日々が続くのであるが、「私に直接一番利益ともなり、またもっとも趣味の深かったのは、南ケンシントンの美術館であった」という。それは「その美術館に英国水彩画の歴史的コレクション」が収蔵されていたためであった。

そしてもっとも注目すべきは三宅が「田園」を肌でもって触れた点である。「私が倫敦に行った初夏の頃は一年中の最高季節であって、倫敦郊外の美景は実にこの世の光景とは思えぬ程に美しかった。大抵毎日のように自転車に乗って田舎に写生に行った」と叙述している。後年、帰国後に武蔵野などに「田園」を見出すことになるのであるが、この英国体験が基盤になっていることを忘れてはなるまい。「それからロンドンに来て堪えられぬ嬉しさの一つは、夏の空模様である。風景画家にとり、空の美は重大の問題であるが、その絵のような変化極まり無い雲が、私を狂わせんばかりに悦ばせた。私の下宿していたハムステッドヒイスは、ロンドン郊外の有名なる自然の野趣的大公園で、その公園は自然そのままの原野森林であるから、風景画を写生研究しようと思えば、遠く他所に行く必要は無い

ので、多く此所の公園ばかりを写生地としていた」と押えがたい感動を吐露している。だから武蔵野近郊に住むことになるこの水彩画家は、目の前に広がる田園風景にこうした英国体験が混在させて眺めていたのである。

アルフレッド・エドワード・イースト 三宅に影響を与えたのはヴァーレー、パーソンズのほかに、風景画家アルフレッド・エドワード・イースト (1844-1913) がいた。「写生画ができると、アルフレッド・イースト先生の画室を訪ねて批評を願う。先生は私の水彩画を見て、何時も日本絵のようだと いわれる。トオン即ち濃淡の調子が乏しいといわれる。何時もフラット即ち平面に見えると言って苦笑される」とその自叙伝に記しているように、三宅に直接指導をした恩師でもあった。風景画家イースト (1844-1913) はパリ (the *École des Beaux-Arts*) で学び、夏期にはバルビゾンで制作を進めた。1883年、ロイヤル・アカデミーに初出品を果たすが、その作品 (*A Dewy Morning*) はフランス風景画の伝統をあますところなくとどめるものであった。1889年、パリ万国博覧会で、市街を描いた風景画 (*The New Neighbourhood*) が金賞に輝いた頃、ファイン・アート・ソサエティから日本の生活情景を描くように委嘱され、「西欧の眼で」日本を描き、北斎の影響がみられるような作品 (*Dawn on the Sacred Mountain* [1899]) を残している。

当時、「日本での水彩画に対する一般の期待というもの、油絵に対する淡彩の軽い下図のように見ていた傾きがあった。水彩画は出来得る限り、淡白な画趣を上々とされていた風があった」というが、三宅には「然し私はそれも水彩画の特色の一面かもしれないが、また他の半面には、もっと複雑な自然美を自由に紹介する一技術でもある」と確信していたのであった。だから「日本に遊歴された彼のバアレイ氏やバアソンズ氏、またヒルデブランド氏の水彩画を見ても、其所に私共が大に研究を進めなければならない余地のあることを見出した」ゆえんであったと指摘しているのである。そして、英国の水彩画から蒙った影響を三宅は、「英国の水彩画家の作画を一々見ると、皆自分銘々の所感を、遺憾無く画面に現しているが、私はそれを見て大変に安心して、大に勇気づけられたのであった。私は英国に来たからとて、別に英国風の水彩画を学びたいとも思わなかったので、ただ束縛されること無く、自由に自分の思うところや感ずるところを描写したかったのである。もしその自由の描写法が偶然にも英国風の水彩画に似ているということなら、その英国風の水彩

彩画こそ、まさに自分の主義とするところのものなのであった」とそのありのままの影響を認め、自己の発展を語っている。

ジョン・ラスキン 三宅克己における英国絵画との影響を考えると、自叙伝のなかにはさらに興味深い一節がある——「夜は勉強の邪魔をしては相済まないと思いつつ、私は馬場裏の島崎さんをお訪ねして、信州の自然に就いてのお話を聴いたり、又此方からも絵の話を為た。時にはラスキンのモダアン、ペインタアス中から、自分達に有益な部分の講義なども願ったりした。画家でも無い島崎さんが一冊の手帳に毎日雲の変化など、日記のように手記されていたのには驚入ってしまった」とあるように、藤村を通じてのラスキン体験がある。ラスキンの『近代画家論』は明治、大正の文人、画家に広く読まれていたが、ターナーの擁護から端を発したこの大著は、ラスキンの旅をもとにして考察された美学試論でもある。旅という移動がきわめて大きな位置をしめるゆえんである。またこの大著にはラスキン自身が描いた水彩画が数多く収録されている。

旅の境地 三宅にとって、旅は「畢竟は出来るだけ質素に、かなり贅沢を離れてこそ、茲に初めて本当の旅行の愉快が解るのであろうと思う」という、身体と自然の間でできるだけ何を介在させないような経験であった。「言うまでも無く天地の風物に対して、その美を認めこれを美しいとか面白いとか鑑賞する」のが目的とする旅であったのである。それは自然と自分自身対峙する旅でもあった。

では、ここでいかに自然と接するかという核心の問題へ踏み込んでいこう。「そこで今ここに諸君とともに考えて見たいのは、いかにすれば真に自然を愛することが出来、且又旅行をしても背向けになって芝居見物を敢えてする滑稽に陥らぬ事が出来ようかの一途であります。勿論その解釈は人々によって異なる意見を銘々持って居ようと思うが、先ず自分の考えますのは、或はこれが我田引水かも知れぬが、畢竟スケッチをする事が、自然を覗くに唯一の眼鏡ではあるまいかと思えます。随って旅行の眞味を深からしむる徑捷ではなからうか」と三宅は考察を重ねていくわけだが、自然と対峙して、それを描写することこそが自然を理解する要諦になるというのである。そして当時、写真は富裕層の娯楽に過ぎなかったが、自然に対して無知蒙昧な人間をも、写真はその美に触れさず契機となったという。「畢竟一つの写真術は、二頭立ての幌馬車や羽二重緞子の蒲団の裡から、若殿方を引き摺り出して、

新鮮な空気に触れしめたのであります。その功蹟は百人の三太夫の諫言にも遙かに優っていると言わなければなりません。写真術として既に如此であるとすれば、豈スケッチに於いてこれに劣るの理あらんやと、そこはパレットを振り回して力んでみたい処であります」と冗談めいて語っているがその真意を見逃してはなるまい。

そして実際に写生をいかにするかという問題へ移っていく。「諸君が写生する時にも、これ等は充分に能く注意をして、その場所の説明的画を描くか又余り人の気つかぬ材料を発見して、絵という側の眼から観察して思い切ったものを描くか、この二つの内一つを取らねばならぬのです」という二者選択を迫られるわけだが、むろん真意は後者にある。

旅の意味 三宅における旅は観察の機会をいかに得るかという探究の旅であることが理解されるのだが、まず写真と絵画を並列させて検討していく。「ここに計らずも写真の話が出たから、少し写真に就いて自分の考えを述べてみましょう。写真も絵画のようにその流儀が余程分れておるようである。第一写真を商売としている所謂玄人の好む写真と、又素人即ち商売に関係せぬ、単に自分の審美的の眼孔から観た処、好む処を以て最上とする愛好家の賞美する写真と、此二つがあるようです。それで第一の商売人向けの写真なるものは、概して美的というような美術的趣味は、先ずこれまでの処では余り多く見受けられぬ代りには、印画を現すその技術などに至っては、全力を注いで研究するものであるから、中々素人が足元にも及ばぬ程の技巧を極めています。処が素人流の写真家は假令その技巧が及ばなくても、その趣味の点になると商売人とは雲泥の差がある」と専門の写真家と素人の写真家を対峙させて、両者の相違点をあげていく。そして素人の写真を趣にとむがゆえに高く評価する。「一口にこれを云ってみれば、玄人の写真は概して観て美感は一向に起らぬが、その代りに五年経っても十年経っても何時も変化も無ければ、腕も判でベタリと刷ったようだ。それが素人の写真になると何所とも無く面白味即ち画趣がある」と結論する。では、心で撮影した素人の写真に「画趣がある」というのは注目すべき評価であろう。つまり水彩画家である三宅にとって重要なのは、普通の心境で普通の対象を表現するところに真意があったのである——「自分がこの玖須美の海岸の写生を試みた時、何も空の美しい色や海の心地好き色彩に感じて、写生を始めたのではない。つまりその濱に立てば誰の眼にも映ずる手石島の形や、又は湾曲している和



図版9 三宅克己「熱海魚見崎」

田岬以北の海岸が、甚だ面白かったので日光に行って神橋を写したと同様、その画を写した主意は即ち伊東海岸の誰の眼にも映ずる普通の風景を描いたのであります」（三宅克己『旅行とスケッチ』[日本書畫會，博文館，明治39年]）と述べているように。（図版9）

ただ三宅克己において、水彩画と写真がきわめて接近してきたのには、絵葉書の流行も視野に入れておく必要がある。三宅克己は、水彩画や写真におとらず絵葉書制作にも並々ならぬ意欲を示していた。水彩風景画を絵葉書のテーマにしたのは三宅の尽力に負うところが大きい。こうした三宅の水彩画への創作態度が中島謙吉の写真創作に深い感化力をもたらしたのは、自然に対する態度においてとりわけ見られよう。

第3章 芸術写真の実践——『吉田明作品集』

『芸術写真研究』は作品を掲載するだけの写真誌ではない。日本ピクトリアリズムを代表する作品の数々を創り出した高山正隆は編集者の中島謙吉によって見出され、写真家になっただけではなく、写真技術の習得から美意識の涵養まで、出版を含めた幅広い活動を展開するようになっていった。本章では吉田明という一介のアマチュアカメラマンが写真作家に成長していく過程を検証してみたい。吉田明は神戸に在住する会計士で国鉄三宮駅前に事務所を構え、須磨浦離宮前に居住し、十年以上、『芸術写真研究』を中心に作品を投稿し写真活動を展開していた。

吉田明は、日本海の中に取り残された隠岐を訪れる

のを「久しい希望」として抱いていた。「一度は此地を訪れ、詩情の尽きざる島の素描に接するならば、旅人の想出を非常に深からしめる」という想いが写真家にはあった。隠岐に対して期待していた想いは詩情だけではない。孤島に秘められていた歴史こそがその詩情を深化させる要因のひとつであった。「絶海の孤島に悲憤の涙をしぼらせられ、憂き世を忍びたまいて御生涯を終えさせ給うた後鳥羽上皇の御心を、今もなお深く體して仕え奉る島民の赤誠と熱列なる思慕の情は、彼地を訪れて知る厳肅な心境であろう」という吉田の言葉は、たんなる自然美ではなく、歴史を介在させることでより人間味を帯させ、風景に重厚さを加味していく。そこで撮影の旅は、「煙る島々の風趣や、曇日の閑寂な風景など、如何にも孤島に見る物憂い空気の中に新緑を味わい絶えざる感激を以てカメラ行脚を恣いままにしたことは、またとない恵まれた機会」となり、「隠岐への訪れが再び来ないのではないかとさえ考えると、路傍の一木一草にさえ云い知れぬ愛惜と思慕の情さえ誘われる」までの心情を誘われていったのである。孤島の風景は写真家の前に一つの実体となっていく。そして「船が延着したために静雅な朝の浦郷を賞でることができたし、宿に落ち着き雨に煙る入海の風光を飽かず眺め得た」写真家の前に、「素朴と純情の生活を湛えているのは旅人の心に触れる隠岐最初の印象」が立ちのぼり、美しい風光のなか、そぼ降る雨を避けながら由良湾の眼下にある由良比奈神社を詣でた。社から「降りると直ぐ山に続いた街道があって、路傍で村の女達がいとも丁寧におじぎをした。少し行くと木橋が架り一人の老婆が橋に寄り添い、少し離れて子供を背負いたる母親の立てるあたり、洵に捨て難い情」が写真家のインスピレーションとなった。こうして撮影された印象が『老婆の居る風景』である。(図版10)

さらに吉田の眼には「昔ながらの宿場の古風な旅宿が数軒、質素な二階家平家がいり混じって如何にも寒村」が映っていた。その「ふさわしい落着を」いたく気に入ったため、「急ぎ足に村の小径を縫って、ともかく目ぼしい街のプロイルを覗いては来たものの、もっとゆっくり村の生活を眺めたかったし、情趣にも浸りたい」(吉田明「隠岐紀行」『芸術写真研究』[昭和14年5月号]) 気持ちを抑えがたく孤島をあとにしていった。そのような想いが作品化されたのが『菱浦風景』であった。(図版11)

『芸術写真研究』には「誌友通信と消息」という欄を設けられていて、作品化の過程を詳らかにたどらう



図版10 吉田明「老婆の居る風景」



図版11 吉田明「菱浦風景」

とする。吉田明は撮影をする現地から、「餘部の鉄橋を過ぎる頃から時雨に煙り、波静かな皆生温泉宿からの海景は風情がありました。この分では隠岐への渡船も無難だろうと、よろこんでいましたが、低気圧の台頭で出帆は三時間も遅延し、船中相当苦しんで浦郷へ着いたのが午前八時でした。今夜は菱浦で一泊し明日は西郷に渡ります。人情の質朴なそして静かな田園の風趣は洵に捨て難いものです」(吉田明「隠岐菱浦より」『芸術写真研究』[昭和14年5月号])と5月13日に伝えている。さらに5月22日、「隠岐の帰路は稀有の荒天にて、午後八時半の出帆より翌朝四時美保ヶ関へ着く迄の約八時間の船中は全く一睡だにできず、五百噸の汽船がまるで木の葉の如く激浪に翻弄され、往年の屋島丸の遭難もかくやと思われました。翌朝着港したときは乗客お互いに無事を喜びそして二度と行くまいとさえ決心したことです。折悪しく出帆前日に風邪を引いて居たのに此時化ですっかり弱ってしまいました。然

し隠岐滞在の三日間は私を充分喜ばせました。史蹟に富んだ此島の懐古情緒もさる事ながら、カメラマンとしての私の眼に映じた素朴な風物と自然は殊の外私を喜ばせてくれました。佐渡の風物を紹介された作家はあっても未だ隠岐のそれを紹介された人を見受けないので、その中に収穫を見ていただきたいと存じますが、とにかく命がけの遠征でありました」と隠岐遠征を同人たちに語りかけるのであった。

こうした吉田の報告を聞き、さらに苦心の作品に接した中島謙吉は丁寧氏の作品を鑑賞しようとする。「吉田さんは命掛けて行って来られただけあって、隠岐の写真の中にいいものが尠くありません。これも其中の一つです。孤島の風景と思う故かどうか、どこか侘びしい感じが漂っています。添景人物などもよく此風景に合っている。ぼけの味も中々捨て難い。私は巻頭の文中に書いたような理由で、焦点外れのぼけた写真は此頃なるべく避けるようにして居ます。然し吉田さんの此印画のように効果のあるぼけは、それを推奨したい。ただ無意味なぼけは取りたくないであります」(中島謙吉「本号の印画 吉田明『菱浦風景』」『芸術写真研究』[昭和14年8月号]と軟焦点印画をことさら取り上げて評価している。

『吉田明作品集』そして、作品40葉を収録した『吉田明作品集』は中島謙吉の手で編集されて光六社から、前川千帆の装幀でもって出版される。中島が書いたその広告案内には、「吉田明さんは過去十年撓まない、そして静な作家である。楽しみつつ作画を続けるあの境地はまことに羨ましい。此作品集は過去十年の作を集めたもので、子供あり、少女あり、山あり、海あり、川あり、田園あり、温泉あり、自然のいろいろの方面に亘って居るが、其おさめるところのものは皆楽しいもののみである。過半は未発表のもので元来子供の好きな吉田さんには、初期のものには子供と少女が多い。近年又旅に出られる事が多く、自然の風物に親しまれること愈々深く後半は殊にそれらの自然観照から得られたものが多い。孤独の吉田さんは観るところの自然も孤独なら、其作画の持味も亦孤独である。孤独でそして低徊趣味に充ちて居るところが人を親しましめる所以であろう」とあり、隠岐の島へ行ってからの心境著しい作風が特記されているのは注目してもいい。孤独を漂わし、低徊趣味に遊ぶその境地や良しと称揚しているのである。(図版12)

ここでは低徊趣味という言葉に注意を注ぐべきであろう。低徊趣味とは、「世俗を離れて安閑とした気持ちで自然や芸術を楽しむこと」を意味するが、この精



図版12 『吉田明作品集』広告

神性こそが「芸術写真」の真髓であり、要諦でもあった。では、中島謙吉が説く低徊趣味とは何か。

低徊趣味 低徊趣味という言葉は漱石が使い有名になったが、「正岡子規、久保天随、田山花袋、遅塚麗水、尾崎紅葉、大町桂月など」の紀行文を愛好する中島は、「正岡子規のものなど飾気は無いが、しみじみと親しめるので殊に好き」だという。そして、その文章を読む醍醐味は、「文章を味わうことよりも其旅情に浸るのが第一の目的」だと述べている。だから、旅は「自然や郷土に親しむことを目的とした旅」でなくてはならず、「努めて文化を避けて自然と触れ合いながら寒村僻地を遍歴する旅を好み又実行」すべきであると、「旅の親しみを低徊趣味から得」るものであると考えたのである。中島謙吉はこうした境地から作製された写真こそ、「我々の写真は低徊趣味写真なので」と言う。換言すれば、「野へ出て小さい石橋を渡ったり、畔道を伝ったり、草に寝転んだり、風に揺らぐ樹林を眺め、行く雲に思いをやり、流れる水に来し方を忍び、村童に言葉をかける、というように、自分も都会人や文化人である事を忘れて自然に親しみ楽しむところの趣味」であるとも言えるのであった。写真撮影の前に自然との一体感ほど重要なものはないと述べているのである。文学世界に傾斜した美意識は首肯できるが、ここでこの理論家は社会階級を導入し、議論を単純化し混同してしまう。

写真における階級 「我々が武蔵野へ半日杖を曳いても低徊趣味は味わえますが、幾日も宿屋から宿屋へ泊って歩く旅に如くものは無い。第一武蔵野をいく

ら逍遙しても旅愁とか郷愁とかいうものは湧きません。之はやはり旅へ出てはじめて味わえます」という主張は、「旅が低徊趣味を味わうのに第一番」につながり、自然なものだが、それが「写真を金持ちの道楽としてやっている人には決して此低徊趣味は味わえない。だから旅にしてもそうです。貴族旅行でライカをぶらさげて一流の宿屋ばかり泊まり歩いているような人には低徊趣味は解らない」とまで極言してしまうと、議論は錯綜してしまう。ましてや高級機ライカと一般機ヴェス単（コダック社のベストポケットコダック単レンズ付）を比較し、自ら階級を導入してしまうのは考えものである。「ヴェス単を懐に昔の街道を歩き山に入っては山のものを食べるといような貧しい旅行でなくてはほんとの低徊趣味は味わえません」とは、余りにも極端な意見ではなからうか。だから、「我々のやる写真程其撮る時のきもちの、出来た作品の上に反映して来るのは他にありません。そういう訳で自分の心が充分其自然に遊ぶことが出来なければ決して楽しい写真は出来ない。こういう事は理屈では説明できないが事実がそうになって居ます。いくら写真がうまく機会を捉える事が上手でもそれだけでは楽しい写真は出来ません。そこに又我々の写真の生命がある訳です」といような見解には、美意識のみならず、社会的な階層意識までが色濃く塗り込まれていたのである。これによっても芸術写真というが単純な美意識だけの問題だけではないのが分る。よって、中島謙吉が「外観は貧乏でも精神的には最も豊かであるということを私達は誇ってもいいのです」と表明するとき、額面通りに素直に受け入れ難いゆえんである。

中島謙吉は愛好する機種であるヴェス単に過度な思い入れを託している。「私達がヴェス単を持ったという事も亦大変幸福でありました。之がライカやコンタックスなどを持って居たなら、遂にこういう趣味に触れるような機会が来ないで終わったかも知れません」とい言葉はある意味で排他的であり、自らを袋小路に追い詰めてしまわないかという危惧さえ感じさせるのである。「我々は自然を離れ人生を離れ楽しむことを離れてはどんな贅沢なものを持って来ても意義が無いのです。反対に自然に親しみ人生に触れ楽しむことを知る事は最大の幸福であります。叙上の低徊趣味をたずねての旅は実に其幸福を得る一つの方法であります」（中島謙吉「低徊趣味と旅」『芸術写真研究』[昭和14年5月号]）と旅の醍醐味を語るのであるが、このような社会階級に対する狭量な態度は自らの写真世界を極小化してしまうのではないだろうか。

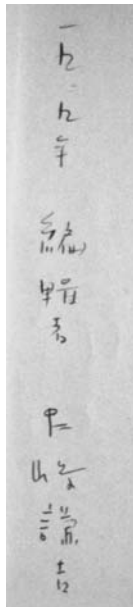
高山正隆の批評 作品集の出版は当然のことながら、批評の俎上にあげられることになる。高山正隆は吉田の作品を作風の変化により前期と後期に分け、前期の作風を「材料に作者の愛がよく行き渡った」と認めつつも、後期をより高く評価し、「後期のものでは、作者の眼は主に自然の小景に向けられ、その中に叙情的なものを求めている。これは作者一人だけでなく、芸術写真研究誌の作家一般に共通な傾向である」が、「作者もその中にあって、作者の詩をうたう事に成功していると思う」と強調し、「吉田さんの画風は地味である。我々研究誌に集まる者は、皆世間一般の写真家に比較すれば地味で落ち着いたが、中でも吉田さん等は殊に地味で素直で、そして辛抱強い——といっても、辛抱強いのは、外から強いられる辛抱強さでなく、又殊更に意志の強固を意識した辛抱強さでもなく、本当に自分の楽しみを楽しむという意味の辛抱強さである事が、よく分かる。かくて何時の間にか、これだけの仕事を築き上げられたことは偉い。この画集は、地味であるがゆえにとかく見落とされがちな作品を一つに集めて、見る人にその美しさを見直させるという意味で、大変役に立つと思う」（高山正隆「吉田明作品集に就いて」『芸術写真研究』[昭和14年6月号]）と言葉は抑え気味であるが、激賞に近い評価を与えている。なお、この写真集は今日では稀頼本に属し、大英博物館にしか架蔵されていないようである。

神戸での個展 そして吉田の個展が神戸の大丸5階で開催された。東京から駆けつけた中島謙吉はその様子を、「開場は実に瀟洒で洵にスッキリした展覧会でした。今更ながら吉田さんの此実行力に敬意を表せざるを得ませんでした。陳列場は観覧者で中々の繁盛ですがすでに阪神地方の誌友の顔も大勢見えました」（中島謙吉「吉田明氏個展と誌友懇親会」『芸術写真研究』[昭和14年10月号]）と伝え、成功を祝した。

同人有志による吉田作品にまつわる鼎談も行われている。その模様が誌上に載録され、『芸術写真研究』の会員相互の親睦がうかがわれて、微笑ましい。「（中島）吉田さんも返り咲きといっは失礼ですが、古い人ながら今元気いっぱい、従ってどんどんよいものが出来ます。近く個展もやり個画集も出そうという勢です。（本間）全く吉田さんは今元気ですね。先月の「修善寺早春」もよかったがこれもいい印画です。随分ゴチャゴチャした場所をよく纏めてあります。調子は一寸硬い感じですが、今すこし軟らかくいけば尚よろしい。白い犬の添景はよろしい。（櫻井）吉田さんは近来愈々堂に入ってきましたね。私は日ざしと其陰影



図版13 千葉仙「中島謙吉の像」



図版14 「中嶋謙吉が吉田明に贈った署名」

の描写が気に入りました。(渡邊) 此印画では先ず添景の白犬がいい。電柱も此画面に於いては悪くない。スタートの文字もよい。遠景の山から近景に到る途中々よく纏めてあります」(「本号の印画について」『芸術写真研究』[昭和14年1月号])と同人の写真家としての成長を喜んでいる。

ここに吉田明は高山正隆、山本牧彦、渡辺淳、塩谷定好などと同じく、中島謙吉によって創作家としての独自性を見出され、写真家として一家を構えるようになったのである。こうした一連の軌跡に日英の写真界におけるアマチュアリズムの同一性を見出すことができよう。(図版13, 14)

結びにかえて——武蔵野というトポス

武蔵野は明治以来、芸術家に自然という靈感を与える源泉のような機能を果たしてきた。独歩をはじめとする多くの小説家の例を出すまでもないが、東京という都市と郊外とのせめぎ合いというトポスを醸成していたのである。中島謙吉、三宅克己たちは武蔵野、もしくはその近郊に居住していた。それは武蔵野が壊滅に瀕そうとしている同時期と重なっていた。自らがたえず回帰する心の拠り所が喪失していく危機を背景にしていたわけである。

小説家、吉田絃二郎(1886-1956)は、武蔵野のなかで開発が進み、新旧の住民に軋轢が生じてくる様子を如実に伝えている。「武蔵野に住んでいる私たちが第一に感ずることは、大都会に近接した土地の農民たちの魂の傷つけられていることです。そこには土地生え抜きの農夫もあります。しかし更に多くは流れ流れて集って来た旅の者であります。これ等の人たちが集まって大都会の周囲に新開地を切り拓いて武蔵野の自然を日一日と破壊しつつあるのです」(吉田絃二郎「武蔵野の小丘から」『麦の丘』[大同館、大正12年])と、開発の現状を克明に描き出し、その惨状を、「この夏まで亭々として聳えていた樺の木立が数人の男たちに切り倒されていたこともあります。丘の麦の畑がいつの間にか白い板塀で囲まれて、そこからは歯車のきしる音が聞こえて来こともあります。日一日と滅ぼされて行く武蔵野を見るということはかなり苦痛な経験であります。けれども、そこには更にいたましい人間の魂の破壊が日夜に行われているのであります」と留まることを知らない破壊が「人間の魂」を蝕んでいく様子を余すところなく伝え、訴えている。

そして小説家は武蔵野を回顧する。「十年前までは武蔵野の面影は目黒にも見られた、雑司ヶ谷、戸塚あたりにも見られた。しかし今では少なくとも東京の郊外を二三里は外に出なければ、武蔵野らしい面影は見られなくなった。将来山気たっぷりの俗人達によって、大東京というものが出現して来た日には、武蔵野はすっかり跡方もなく亡びてしまうにちがいない。武蔵野を歩いていて、私はよくこう思う『私はまだ武蔵野を見ることのできる時代に生まれていた幸福を感謝せずにはおれない』と思わず心情を吐露している。そして、自然と人間を対比させて、「樺の林から草の丘に、小窪地から樺の密林に、樺の密林から箒草の原へ…と秋の寂寞をたたえながら涯もなくつづく武蔵野を一直線

に横切って、白い道が流れ、鉄道が走っている。土の上にはぽちり投げ出された人間の影は余りに小さ過ぎる。余りに寂し過ぎる」と大自然の偉大さに圧倒されている。「夕暮れの武蔵野を歩きながら、口笛を吹いてみるがいい。口笛の声にひきずり込まれて自分自身で誰でも泣き出したくなるに違いない。それほど武蔵野の秋は奇蹟的な寂寞を持っている」（吉田絃二郎「武蔵野の秋」『麦の丘』）と描き出し、静寂のなかに佇む人間の姿を点描する。

昭和7年11月、『武蔵野風物』という写真集が編まれた。武蔵野を対象とした写真を募集したところ何千という作品が応募してきたのであった。『芸術写真研究』の前身である『カメラ』の初代編集長、南實が代表となって「失われ行く武蔵野の写真を募る」ことになった。募集の真意には、「新東京の創造、大東京の膨脹」により、「惜しむべき幾多の貴重な風物が、如何に淘汰されつつあるか」という危機感が痛切にあった。そして「武蔵野は、現代日本の文教の府、文化の中枢」であると強く認識する福原信三は、武蔵野の消滅は日本文化の崩壊につながるものと認識し、「現在残っているものをカメラで記録しておく事は、発展途上にある武蔵野の温故知新の糧となり且つ将来郷土史を研究する人に対し有益なる資を遺すものとして、これは、私たちやらなければならない仕事と考え」、この写真集を出版することになったと言うのである。

「静かに考えてみると今歩いているのは皆新道で、それが両側の石垣生垣と共に、僅かな歲月のうちに尤もらしく落ちついてしまい、一方にはそれと平行する榛の並木の細路が、段々に崩れて、ただの畔みたようになろうとしている」と、民俗学者、柳田國男はその「序」のなかで述べ、すでに武蔵野が新しい相貌を照らし出していることから筆を起し、古き武蔵野が消滅しかけていることを強く指摘している。それどころか、武蔵野のみならず日本の国土で激変が起ころうとしていることを痛感しているのである。「それよりも大きな変化は日本国中、ただこの武蔵野の一角にしか無かろうと思った四谷丸太の滅法に背の高い杉林、飯炊く竈の煙がかからぬと育たぬなどといって、必ず人家の片隅にあるものときまわっていて、よそには見られぬような樹色と空線とを以て、散歩者の楽しい目標となっていた細い杉の木の密林、あれなどもいつの間にか、もう工場の煙突の数よりも少なくなろうとしている」と、その変貌ぶりに危惧を隠さない。そしてこの変化はひとつの文化の消滅を何ら惜しまない鈍麻した感性の到来を招き、「此の頃の変わり方は、大分又以

前とはちがっている。故跡は廢墟とはならず、思い切って新しいものがその上につくりあげられる。そうして又今までであったものを、記念しようという気持ちは薄らいでいる」と嘆く柳田には二度と戻ることのない、痛切な現実が突きつけられていた。柳田は写真を「この複雑なる表現」と述べ、新しい記録媒体として歓迎し、「幾階段ともない昔が包容せられ、まづ行くものを惜しみ慕い、辛うじて残るものを懐かしむ切々の情が、忽ち溢れていることだけは看取せられる」ことを祈っていた。

福原信三はこの写真集のために「櫂のトンネル」という作品を掲載している。「武蔵野の部落近くの村道には、必ず櫂の並木がある。それは左右から枝を交えて重なり合い、恰も木の葉のトンネルのように路を通じている。それを出ると闊然と畑が展開し又次の杜や並木が見えてくる」（『武蔵野風物』[靖文社、昭和18年]）とキャプションを加えているように、武蔵野を特徴づける櫂の木を被写体としている。（図版15）福原の胸には独歩の有名な一節が去来していたはずである——「昔の武蔵野は萱原のはてなき光景を以て絶類の美を鳴らしていたように言い伝へているが、今の武蔵野は林である。林は実に今の武蔵野の特色と言っても宜い」と独歩が武蔵野を認めたのはまだ明治34年前後であった。武蔵野の美のみならず、自然消滅の危機を中島謙吉も共有していたのである。

最後に中島謙吉の自然に対する態度を見ておきたい。中島によれば、古来より自然を楽しむことを無上の喜びとしていた日本人は、自然を「芸術的な興味とし楽しむことを喜び」とできる民族であり、このような自



図版15 福原信三「櫂のトンネル」

然観を抱くため、写真にしても「写真を楽しむ精神的の方面には外国から学ぶものは何もありません」とまで断言する。そして、その誘因を前述したような日本人の心性に求めていく。「一言にして言うと、日本人はよき低徊趣味者です。田園を散歩し、古い温泉場を探ね、ささやかな村や町に憩うというような趣味を多分に持って居ます。私達はそういう趣味と写真の楽しみとを結びつけて、そして写真を楽しむこと即ち自然を楽しむことというようにして居るのです」と述べ、写真撮影と自然観が一体になっていることを強調する。「凡そ自然に題材を索める以上、田園は第一に推さなければならぬと思うのです。兎に角私達は世間から田園写真と言われるほど、此田園を殆ど唯一の題材として来ても少しも不都合がない程私達の楽しむ要素は充分にあります」と自然が題材や主題以上に撮影者の拠り所になっているのを指摘している——「昔の人がやったよりもずっと深く親しみ、ずっと深く観察したい。農夫が働いている一つの田園風景を題材にするにしても、それを一幅の絵とすることに努力するよりも、ありのままに光景を写して、そして実感がそぞろに到るような心構えでありたい」（中島謙吉「田園の発見」『芸術写真研究』[昭和14年7月号]）とその態度を包み隠さずに披瀝している。

そして「自分の生活を通しての自然愛」こそが創作の基盤になり、「自然の写真という事に忠実に」脇目もふらず追究してきたと述べ、「判断出来る批判力と、且それが正しいと批判出来たら其仕事に絶大の信念を持たなければならない」（中島謙吉「信念による仕事」『芸術写真研究』[昭和14年6月号]）と未来の写真家へ自らの意志を、中島謙吉は託すのであった。

注

1) ロビンソンの作品『強い北東風』（1889）は海岸の情景を描いている（図版16）。まず、海辺に佇む人物や、魚網、ボートなどの点景（図版17）を撮影する。そして、この風景に天空を加えるのであるが、ロビンソンは、「空を濃くする必要があるが暗くしすぎないようにするのがポイントである」と注意を与えている（図版18）。最後に黒いベルベット地で風景をおおい、現像するときに素早く取り去る。こうした手順に5分はかからない、と述べている。（H. P. Robinson, 'Combination Printing: Practice' in *Short Chapters on Art-Photography* [*The Amateur Photography*, August 23, 1889], pp, 121-23.）

なお、ピクチャレスクという美意識の展開については、拙著『イギリスの風景——教養の旅から感性の旅へ』（NTT出版、2007）を参照のこと。

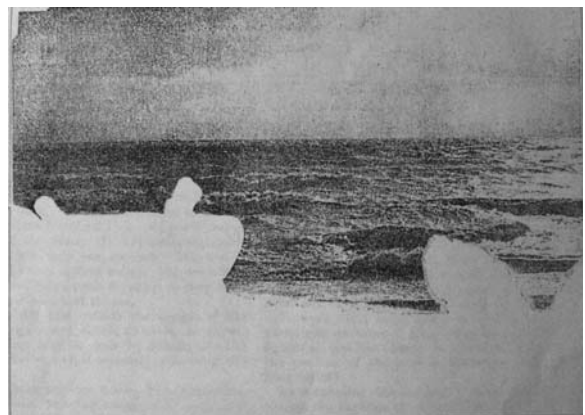
2) ロビンソンの写真に関する著作として、*The Art and*



図版16 H.P. ロビンソン「強い北東風」



図版17 「海辺」



図版18 「天空と海」

Practice of Silver Printing with Captain W. de W. Abney, (1881), *Picture Making by Photography* (1884), *The Photographic Studio and What to Do in it* (1885), *Letters on Landscape Photography* (1888), *Photography as a Business* (1890), *Art Photography in Short Chapters* (1895), and *The Elements of a Pictorial Photograph* (1896). などを挙げる事ができる。

3) イギリスの水彩画家については、Martin Hardie,

Water-colour Painting in Britain (London: Batsford, 1968), Vol. III The Victorian Period を参照した。また、菅野洋人「来日した3人のイギリス水彩画家たち」

『自然の美・生活の美—ジョン・ラスキンと近代日本展』(1997), pp. 339-43. も示唆に富む。