

『木村伊兵衛のパリ』朝日新聞社、2006年7月、pp.240-244.

木村伊兵衛と1950年代パリ写真

今橋映子

パリ写真とは何か

本写真集は、1954年および1955年に木村伊兵衛がヨーロッパ滞在した折、最も思い出深い地となったパリについて、今回新編集でまとめられたものである。誰もがよく知るあのパリを撮った写真集と言えば、今では珍しくもないのかもしれないが、しかし20世紀にはこの「パリ写真」が、一つの明確な意図を持ったジャンルとして成立していたことを、どれ位の方がご存知だろうか？

「パリ写真」とは先年、私自身が命名した呼称なのだが(『<パリ写真>の世紀』白水社、2003年)、パリとパリ人を主題とするストレート写真を指す。1928年、ポーランド人女性写真家ジェルメヌ・クルルによってパリにもたらされたモダニズム写真は、ソフトフォーカスやプリント技術で過度の「芸術性」を追求していたピクトリアリズムに異議を唱え、「カメラの眼」でなければ捉えられない新しいヴィジョンを次々と提示した。その時、何よりも格好の題材を提供したのが、両大戦間の都市パリである。ソフトフォーカスをかけず、斬新なアングルで、都市の細部を切り取る力。世紀転換期から1927年の死に至るまで、膨大な記録写真を遺したウジェヌ・アジェの仕事は、1930年代写真家たちに絶大な影響を与えた。

クルル以降のパリ写真家たち——アンドレ・ケルテス(ハンガリー)、ブラッサイ(トランシルヴァニア)、マン・レイ(アメリカ)、エリ・ロタール(ルーマニア)、モイ・ヴェール(リトアニア)、イルゼ・ビング(ドイツ)、イジス(リトアニア)、エド・ファン＝デル・エルスケン(オランダ)、フランク・ホーヴァット(イストリア)など、多くが外国人であったという点も重要だ。いまだ写真家の地位が低かったフランスにおいて、ナチズムと大恐慌に彩られた1930年代に亡命してきた写真家たちは、主にグラフ雑誌や写真エージェンシーに拠ることによって生活の糧を得た。しかしまた同時に、フランスの雑誌編集者たちは、そうした外国人写真家たちの才能を早くから発掘し、モダニズム写真の活況を支えたのである。

パリ写真の特徴は、パリの名所旧蹟ではなくむしろ日常に食い込む情景を的確に捉え、いわゆるブルジョワ階級ではなく、老人や子供、浮浪者、犬や猫たちなど、都市の周縁の人物や事物にまなざしを注ぐ点にある。とはいえそれは、ノスタルジックで甘い画面ではない。むしろ画面内のグラフィカルな構成に神経を行き渡らせ、時には画面内の文字と映像とが矛盾を起すようなユーモアを仕掛け、あるいは日常見慣れている事物が新しい光を放つような体験を、私たち観る者に促す力をもっている。パリ写真はのちに、1980年代絵葉書やポスターなどの媒体で爆発的に流行し、凡俗なものとの定評を得てしまったようだが、それはほんの一握りの映像が繰り返し消費されたがためにすぎない。先に列挙したような写真家たちの仕事を詳細に、そして総体的に見れば見るほど、私たちはパリ写真の豊かな展開に目を開かされるのである。

木村伊兵衛の東京

ところで木村伊兵衛と言え、輸入したてのライカを使って、1930年代の東京を撮った写真家として知らぬ者はない。同時代、木村は野島康三、中山岩太らと共に雑誌『光画』（1932年5月～1933年12月）を刊行し、「写真に帰れ」というあの有名なスローガンで日本のモダニズム写真を先導した。『光画』の総目次（『光画傑作集』国書刊行会、2005年）を見ると、ジェルメーヌ・クルルやアジェが早速紹介されていることもわかる。木村伊兵衛にとってアジェはとりわけ敬愛する写真家でもあった。とはいえ木村の東京は、アジェのパリの「影響」や「受容」ではない。普通日本の近代文化史を論ずる時、それが文学であれ絵画であれ、ヨーロッパとの「時差」を頭に入れて語るのが通常なのだが、こと写真の領域に限った場合、同じ現象が世界同時多発的に起こっているということが、実に興味深いのである。

パリ写真のほうでいえば、今でも高く評価される写真集——ジェルメーヌ・クルル『メタル』（1928年）、モイ・ヴェール『パリ』（1931年）、ブラッサイ『夜のパリ』（1932年）、ケルテス『アンドレ・ケルテスの見たパリ』（1934年）——は、いずれも1930年代前半に続々と出版されている。それとまさしく同時期、木村のライカは、生き生きと東京を捉えていく——帽子クリーニング屋の宣伝文句の文字の面白さ。詰将棋の台と見物人を思い切って部分カットしてしまう構図。紙芝居を見る子供たちや街の芸人に寄り添う視線。モダニズムの都市写真共通の「文法」を自由に使いこなしているのがわかる。東京下谷生まれの木村にとって、1970年代の最晩年に至るまで、東京はまさしく本領発揮の場であった。

「型物」からの脱却

木村伊兵衛が50年代に洋行した二度の成果は、朝日新聞社から二冊の写真集としてまとめられた。『木村伊兵衛外遊写真集』（1955年）および『ヨーロッパの印象』（1956年）がそれである。元来日本では明治末年以来、欧州を写真帖で紹介する大部な出版

物が数多く発行されており、それが新聞社後援ということも多い。それらは大抵、名所旧蹟を威風堂々と正面撮影した映像の連続で、さすがに戦後10年を経た木村の遊歩者的視線とは大違いである。しかし1950年代のこの二冊のカラー写真集は、いまだ外貨の持ち出しが不自由で、欧州旅行が夢物語であった日本の一般読者に、「ヨーロッパの今」を伝えようとした新聞社の意図に沿うものであったことは窺われる。

実際、興味深いことに、「外遊作品を語る」と題した座談会（『木村伊兵衛外遊写真集』1955年所収）の中で、名取洋之助は舌鋒鋭く、この写真集は「木村さんをガイドとして外国旅行を楽しんで見る」のか「木村さんの写真集として見る」のか、作者の意図は一体どちらなのか、と迫っている。それに対して木村伊兵衛は、「人間を通して甘っちょろい観光になっているかもしれない」が、「ヨーロッパの人間がわかってくれば良い」（以上、同書巻末5～6ページ）と、答えている。この座談では、——長年盟友でもあった気安さも手伝ってだろうか——、名取も金丸重嶺も、伊奈信男も、齒に衣着せることがない。パリ写真の中には「型物」もあって凡庸な部分も指摘できるが、でもカラー写真という新技術をここまで使いこなしていると、彼らは木村に敬意を払うのである。

50代半ばにして欧州の地を初めて踏んだ木村伊兵衛自身、この旅では「旅行」写真の難しさを突きつけられたと、『アサヒカメラ』連載の「欧州通信」（1954年12月～1955年2月）でも報告している。「報道写真家にとって言葉の問題は、実に大切なことだとつくづく思い、人々の思想や内面に入り込む「だんどりなし」での欧州撮影に、彼自身最初から限界を見たのである。

その辛い状況に風穴をあけたのがパリであり、写真家カルティエ＝ブレッソンおよびロベール・ドアノーとの出会いであった。

パ リ 写 真 の 1 9 5 0 年 代

木村がパリで、カルティエ＝ブレッソンやドアノーと、文字通り交遊したという事実、私はそれを単なる旅のエピソード以上のものと考えている。というのもパリ写真の歴史の側から見れば、1950年代こそが一つの転換期にあたるからであり、こうやって木村の遺したパリ写真や証言を読み返すと、彼がその状況を、それこそ「世界同時性」として把握する、驚くほどの確な感性と知性を併せもっていたと気づくからである。

まずカルティエ＝ブレッソンを通じてロベール・ドアノーと知り合った木村は、その情の厚い人柄にすっかり打ちとけ惚れこんだ。木村はドアノーがあまりに自分に近い仕事をしていることに驚いたろう——「ドアノーは名人故、アジェのやった庶民生活をねらい、人物を取扱って近代的な写真を写しております。私のパリでのねらいもそこにあったわけなのですが、この穴に先手を打たれたので、ただ無念のホゾをかむより仕方がなくなりました」（「通信(3)」55年2月）と、正直に書き記している。これは決して彼の強がりではない。1930年

代の東京写真の優れた表現を思い返すだけでも、木村「独自」の狙いがパリではいかにド
アノーに重なっていってしまうか、容易に想像することができる。だからこそ、(80年代晩年の
ドアノー以外)カラー写真に全く手を出さなかった歴代のパリ写真家たちとは異なって、カラー
でこそ新機軸を打ち出そうとした、木村伊兵衛の当時の心意気が伝わってくる。

かく言うドアノーも、実は1950年代前半は、写真家として非常に行き悩んでいた時期だっ
たのである。1949年、写真集『パリ郊外』でデビューしたものの、郊外ものは収入には結び
つかない。ドアノーは昼間はファッション写真、夜は友人で作家ロベール・ジローとパリのア
ンダーワールド探検という、完全二重生活をこの当時おこなっていた。木村を案内したメル
モンタンというパリ東北地区はこの頃、ドアノーが精力的に取材していた場所だが、とは
いえドアノーが生まれ育った郊外がもつ、不条理な現代性と、庶民の生きる力が対比でき
るわけでもなく、中途半端な素材にとどまっていた。ドアノーはそれを友人で作家ブレーズ・
サンドラールから率直に指摘され悩んでいたのである。

さて木村がパリに滞在した1950年代といえど何よりもカルティエ=ブレッソン『決定的瞬
間』(1952年、原題は *Images à la sauvette* 『かすめ撮りのイメージ』)の刊行という「事件」が、思い出
されるだろう。この写真集の刊行によって、写真における構図の重要性、絵画に匹敵する
イメージの力、絶対非演出の原則……などが改めてマニフェストされたのだった。ところが
パリ写真の歴史を追ってみると、彼らの次世代が、カルティエ=ブレッソンに対して名乗り
を上げるのが、早くも1956年である。すなわち日本の写真界にも強烈なパンチを食らわせた
二冊の写真集——エルスケン『セーヌ左岸の恋』と、ウィリアム・クライン『ニューヨーク』の
刊行。クラインの『ニューヨーク』はアレ・ブレの技法を厭わず、演出を平気で行なう。エルス
ケンは、戦後若者世代が薬やセックスに溺れ、虚無的に退廃する、けれどもやるせない生
への希求を、緻密に計算された演出写真とドキュメンタリー写真を混淆して「物語」る。

木村伊兵衛は先の座談会の中で、「実際はもっと厳しいものとか、若い人の動き [=木村
はこれを「ヤンガー・ジェネレーション」とも表現している]をねらったほうが、ほんとじゃないかと思
うけれども」、自分には出来なかったと述懐している。まさしく都市写真として、次に何が
来たるべきなのかを予言している言葉と言えよう。

さらに木村伊兵衛は、ロワール地方プロアの別荘に、カルティエ=ブレッソン夫妻から招待
され、そこでの真剣な仕事ぶりを見、また撮影を共にしたことが、このヨーロッパ旅行の転
機となったことを、帰国後何度も語っている。木村がそこで見たのは、カルティエ=ブレッソン
の第二写真集『ヨーロッパの人々』(*Europeans*, 1955年)の編集作業である。木村はそこに「写
真家の思想と表現に対する骨組の問題を」しっかりと見て取る。木村は、シャッターチャンス
が絶妙であるというような「決定的瞬間」の流行に釘を刺し、第一写真集よりも第二写真
集をより高く評価している。「若い世代と労働者の動き」を通して、ヨーロッパ全体の「今」を
伝えようとするこの写真集にカルティエ=ブレッソンのヒューマニティの発現を、しかと見定

めようとするのである。

こうした木村のカルティエ=ブレッソン評は、現在であってもカルティエ=ブレッソン評価に資する優れた見解であると同時に、木村伊兵衛に都市の遊歩者としての気楽さだけを求めがちな私たちに再考を迫るものである。つまり木村伊兵衛はカルティエ=ブレッソンとの交遊を通じて、1950年代にあって「ヨーロッパ」を撮ることのマクロな視点を、直感的に獲得したのである。

チーズのある場所

パリという、入りこめば入りこむほどに手ごたえのある庶民の生活の向こう側に、ヨーロッパといううねるような現実が広がっていること。木村伊兵衛はそれを知った。

けれどもやはり彼の領分は「ここ」の生活にこそある。木村のカラー写真が21世紀にあって古びないとすれば、彼が本能的に「生活」の不変な部分を嗅ぎ分けたからではないだろうか。「ただひたすら生活だけから構成された風景」と、かつてホフマンスタールがパリを形容したように……。私が、この写真集を幾度も繰り、そして閉じた度に心に残って消えないのはチーズ売りの男(92~93ページ)の一枚である。手前においしそうな切り口をどんと見せる巨大なチーズの柔らかなクリーム色、男が手にもつ赤い蠟にくるまれた小さなチーズの色こそ、カラー写真がなせる技である。左手前の秤を画面から削らず、しかもあまりにチーズが大きくて構図は決して整ってはいない。しかし露店のテントいっぱい広がる穏やかな光に、観る者もまた思う存分ひたることができる。何も珍奇な「外国」風景でなく、「甘っちょろい観光」でもなく、強力に「日常」へとつなぎ止められる映像——。木村伊兵衛のパリは、こうしたしぶとい日常性によって、都市写真の底流を確かに支えているのである。

(東京大学大学院・助教授、比較文学・比較文化)

きむらいへえ
木村伊兵衛のパリ

発行日 2006年7月30日

監修 田沼武能、金子隆一

著者 木村伊兵衛

発行者 花井正和

発行所 朝日新聞社

〒104-8011 東京都中央区築地5-3-2

電話 03-3545-0131(代表)

編集・書籍編集部 販売・出版販売部

振替 00190-0-155414

印刷・製本 日本写真印刷株式会社

ISBN4-02-250209-6

定価は外函に表示してあります

ブック・デザイン=川畑直道

プリンティング・ディレクション=中江一夫



木村伊兵衛のパリ

KIMURA IHEI in Paris: Photographs, 1954-1955

朝日新聞社