

中山岩太のポエティクス

犬伏雅一

はじめに

1937年の『アルス最新写真大講座』の第一巻を見て驚かされるのは、撮影禁止区域についての小論考の掲載である⁽¹⁾。しかし、よくよく考えてみれば今の平和日本を自明視しているわれわれの側に驚きの原因があり、フーコー風にならば「撮影禁止区域」はハード的にもソフト的に今なお至る所に存在している。日米開戦を遠望しつつあった当時、出版メディアはそれぞれ自主的に自らの存在を時局と調和せしめねばならなかったである。

本論考の主人公である中山岩太がこの時期居住していた芦屋市は、この撮影禁止区域には入っていなかったのだが、淡路島、紀伊半島を横断する海上防衛エリアはほんの眼と鼻の先であり、神戸港はまさしく貿易の要の一つでもあって国益・国防上重要なエリアであった。実際、1989年の本格的な中島岩太の回顧展に際して発行された図録のなかで、おそらくもっと早い段階から中山岩太の研究に携わった兵庫県立美術館の学芸員中島徳博は、神戸港まつりについてアートディレクター的存在であった写真家岩太が神戸港の写真撮影、使用制限のなかでいかにして神戸表象を苦心して作り上げいったかを簡潔明快に説明している⁽²⁾。

中山岩太は、1949年、53歳で亡くなっていることを思うと、彼のいささか早きに過ぎる晩年は、敗戦の前も後も息苦しい時代であったことは間違いない。1918年に農商務省海外実業練習生として留学し、カリフォルニアでの短期の勉学を経てニューヨークに渡った岩太は、アメリカ合衆国の国家としての底力をおそらく身を以て知っていたはずである。つまり、太平洋戦争突入が惨めな結末を迎えることを予期していたのである。

う。1930年代の終わりから敗戦に向かう時代に書かれた中山の僅かな言説にそれが垣間見える気がするのだ。

たとえば、1941年『写真文化』⁽³⁾4月号の「クローズアップの写し方」という中山の記事は、全体の調子が皮肉たっぷり面白いのだが、極めつけはクローズアップの作品事例に言及して、「今の御時勢にロシアのものをほめ度くはないのですが寫眞の使ひ方の上手なものには感心します。(ほんとうはウソかも知れないが)それからアメリカのものに感心する事は間違つてみませうが、流行雑誌等にはやむを得ず頭の下る寫眞がつてゐます。」と述べている⁽⁴⁾。もちろん日米開戦後、『アサヒカメラ』廃刊に際してこれを錯覚ではないかとしながらも「大東亜建設の長期戦に直面する時、より国家的な仕事に転向しようとする事は喜びにたえない」と書かざるを得なかった中山もいたのではあるが⁽⁵⁾。

中山岩太はしばしば伊奈が主唱、推進した報道写真の言説が圧倒的な力を獲得していく過程で次第に孤立し内面に閉じこもって制作を継続したというイメージで語られるし、その早い死についても過剰な飲酒によるという言い方にすでに悲劇性がほめかされているのであるが、彼の「写真行為」には内に閉じこもる形で戦後十分開花せずに終わったという語り方で総括しきれないなにかがある。先に引いた「クローズアップの写し方」には中山の腹の座った根性が感じられるし、作例として掲げられている自写像は、クローズアップのやり様次第で顔はいかようにも変幻するといいいながら、一貫してそこに写された中山の顔は、鋭い眼光にぶれがなく、その先に見つめているものが何であるかは読み取れないが、全体として強靱な精神力を感じさせるのだ。

大正から戦間期の写真言説を大まかに参照しつつ、その

中で彼が敢行した「写真行為」の意味をもう一度考えなおしてみたいのである。

1. 美校時代：芸術写真言説の中で

大正4年、中山は東京美術学校に新設された臨時写真科⁽⁶⁾に入学した。写真科の設立の経緯は「芸術写真」の総括的研究の嚆矢である飯沢耕太郎の著作に書かれているように、小川一真等、営業写真師が一体となって起こした請願によるものであった。しかし、誰もが挙って寿いだというわけではなく、多くの反対論のなかで実現したのである。反対論の主たる論点は、機械による画の形成には、手わざが関わらず、精神性が欠落するからという写真非芸術論の典型的論立てであった。

営業写真師たちは後継者養成のための写真学校の設立を想定して美校写真科を請願して実現にこぎつけた。ただし、発足当初美校教授陣の中には、東京写真研究会の加藤精一が講師として入っており、写真科の設立が営業写真師養成を眼目とするものであったにしても、実際は、芸術写真を志向するエートスがおのずと学科内にみなぎっていたはずである。中山が美校の教員構成や教授内容についてどれほどの知識があつて入学したのかはわからないが、純然たる写真技術のみの習得のために志望したと考えるのはまず不可能であろう。絵画を断ち切ったのがパリ時代であることからしても、絵画への志望と写真への志望がアマルガムな状態での美校の選択であり、写真科の選択であつたとみてよからう。

中山は美校で3年間写真について学び、大正7年に、農商務省海外実業練習生として渡米し、さらにパリに渡って帰国後しばらくして1932年に『光画』の創刊に関わることになるのだが、創刊号の雑記⁽⁷⁾でつぎのように述べている。

昔東京の美術学校に写真科があつた時の話です。毎週水曜日の午後雑誌講読会と称し新知識の発表や報告を目的とした会がありました。なまけもの私⁽⁸⁾は外国の雑誌の翻訳や報告がたまたまくめんどろつたので、いつも勝手にデッチ上げた自分の考へをよく発表し

たものでした。或時今だに忘れませんが滔々と写真美術論を一席談じた事がありました。つまり写真術の機能、この文明の利器を遺憾なく酷使し、自由自在に意志のままに写真機を使ふ時には過去の絵画芸術よりも、偉大な芸術品が生れるであらうと長講舌をはいたのでした。

この思い出からすれば、中山が営業写真師とは全く異なる立ち位置から写真科を選択したことは否定できないであろう。彼が抱いていた「写真美術論」の中身がどのようなものであつたのか。どのようにして彼の内に育まれたものであつたのだろうか。

思い出の中に言及されている中山が読んでいたと思われる雑誌がわかれば大きなヒントになるのだが、残念ながら確たる情報はない⁽⁹⁾。そこで、彼が、美校在学中、1917年に、『写真新報』の懸賞で受賞していること、また、第7回「東京写真研究会展」に入選していることが一つにヒントなると思われる。同研究会は絵画主義を明確に打ち出して明治40年(1907年)に中山入学当時に美校の教師でもあつた加藤精一らによって結成された「ゆふつ社」⁽¹⁰⁾のあとを受けて、1907年に創立されたアマチュア写真家団体で、当初の会員として野島康三(1889-1964)がいた。同会は作品公募で1910年に写真展(「研展」)の開催を始めた。この団体の写真をめぐるポエティクスは、ストレートな写真の在り方は芸術ではありえず、絵画的な写真像こそ芸術であるとする立場を広め、ピグメント印画法、とりわけゴム印画法を普及させ、絵画主義的写真を広めた。彼が懸賞に応募し、受賞した作品は、当然、「研展」のポエティクスに合うものでなければならなかつたはずである。この限りにおいて、中山のこの時点での写真観は、作家の表現性に依拠する芸術性に根拠付けられた絵画主義的(研展系)写真であつたと考えるのが妥当な推測であるはずだ。しかし、「過去の絵画芸術よりも、偉大な芸術品」を写真に期待するとの主張から、絵画主義的写真に対する中山の姿勢にすでに批判的面があつたのではないかと推測できる。そうであるならば、今度は彼の応募自体がいささか腑に落ちないものとなるのだが、学生として加藤精一の指導を受ける立場にあつた以上は、特段他に選択肢もなかつたための応募といえ

るが、なおそれでも絵画主義に対する中山の姿勢については疑念が残る。

実は、後に懸賞への応募をめぐる、公募者の意向に沿って出品するしかないでの、自分の本来撮影したくて制作しているものは、1926年あたりまで表に出さなかったと発言している⁽¹¹⁾。学生時代の思い出にあまり拘泥してもどうかとは思いますが、中山が絵画主義的作品については一定の距離を取っていたと判断しても、それほど穿ちすぎているとは言えないだろう。しかも2008年の「甦る中山岩太ーモダニズムの光と影」展の図録で一番最初に上げられている女性のポートレートは、きわめて構成的な画面の構築が認められ、特に左手の在り様には岩田が構成写真について展開する言説⁽¹²⁾に符合する布置が認められる。とはいえ、入選作については、全体として絵画主義的写真のコードを守っているのである。換言すると、写真と芸術をめぐる当代における有力な言説に照応する入選作であるということになる。

中山が先に引いた回想のなかで用いている術語に注目しよう。それらは、「写真美術論」、「絵画芸術」、「偉大な芸術品」である。周知のように、写真、美術、絵画、芸術(品)という今では自明化している概念は、明治維新の段階においては存在しなかった。江戸の造形活動の言説空間は、西欧との出会いのなかで、新しい言説編成によって組み替えられる。1895年に生を受けた中山は、この言説編成の根本的な組み換えが一定の安定期を迎えたところで思春期を迎えている。万国博覧会への繰り返される造形物の出品のなかで、ヨーロッパにおける美術、芸術をめぐる造形物の分類編成に学んで、江戸の分類編成は急速にいわば脱構築された。しかし、芸術にしても、美術にしてもその外延がおぼろげに理解できただけであり、その内包についてははっきり穴が開いていたのである。実際、西洋絵画の教育が工部学校に始まったについては、軍事的な地図作成への利便性故に大枚をはたいて工部学校にフォンタネージを招聘したというのが真相に近い。西洋絵画の芸術性はそもそも十全には考慮されていなかった。これは、西洋音楽の移入については言えることであり、音楽も軍隊における身体技法の新たな編成のツールとみなされてい

た。芸術性は後から持ち込まれたのである。このように内包の定かでない芸術、美術がそれぞれのいわば言語ゲームをはじめることになる。これは絵画についてもいえることであり、やがて日本画という外延が固められる。写真についての西山智弘が提起した分析を参照すると⁽¹³⁾、カメラ・オブスクーラについての言説空間が博物学的な迫真性の意味での「写真」に親和的であったのに対して、移入されたフォトグラフィーは、カメラ・オブスクーラ(写真鏡)の徴標である「写真」を自らのものとするができなかった。しかし、フォトグラフィーは刑而下の次元で迫真性をもった技術として認知され、ついに写真、写真機という名称を獲得することになる。ここで写真機はとりあえず、「画論」の形而上的系譜から切断され、やがて明治が構築する芸術とも切断されることになり、形而下的な迫真性の技術となった写真は芸術性を獲得するための苦闘へと運命づけられることになる⁽¹⁴⁾。

芸術性の観点からみると写真の「みたま」性についてはもちろん一定の克服がなされていたことは確認しておく必要性はある。「みたま」性については、繰り返し中山が述べているように、世界の写しという点では、写真は到底世界の写し足りえないし、見たままとの食い違いはいわば自明であった。しかし、さらに踏み込んで考えてみると、芸術性について既に述べたように、制作者の表現性が芸術性を担保するとされるとしても、ここでは、表現性が実は曖昧であり、ひいては芸術性も曖昧なのである。みたまの議論も、では写真はみたままでないとして、いったいなんであるのかという問いは残る。さらには、みたまといわれているこのみたまとはそもそも何であるのかという深刻な問いも問われていない。

中山はなにかしらこうした疑団を抱え込みつつ、渡米することになったのである。それは写真化学的な次元の研鑽によって解消するものではない。カリフォルニアでの学習が写真化学方面であったとすると早晩中村はニューヨークへと移動せざるをえなかった。明治末から大正にかけて日本の写真言説の亀裂とでもいったものを中山は感じ取っていたのではない。

2. ニューヨーク時代

1919年、中山はカリフォルニアからニューヨークに移った。ニューヨークからパリを目指したのは、1926年であるから。7年に及ぶ長期の滞在であった。中山岩太は、幼馴染の千住正子と結婚することになるが、正子は1920年（大正9年）10月6日、日本から大阪商船のアラバマ丸で10日余りの海路を経て、シアトルに到着後、当地で4日ほど滞在して、鉄道でシカゴを経由して10月26日にニューヨークに到着した。新婚生活は、アムスターダム・アヴェニュー西173丁目のアパートの一室から始まった。マンハッタン島の北辺に近く、セントラルパークからもそこそこの距離がある。中山はこのアパートから、西42丁目の市立図書館近くにあるキクチ・スタジオ（5番街、41丁目、ほぼ市立図書館の正面に正対する東側）、で菊池東陽がオリエンタル会社創立のため帰国した後働いていた。新婚の当初は図書館で日本女子大英文出身の正子が勉強し、退け時に中山が彼女を迎えるという生活であった。この年のクリスマスまでにエドガー・アラン・ポーのコテージ（アパートから北西に2.3kmのところにある）に二人で出かけている。21年の春、西116丁目に引っ越している。西116丁目の通りはコロンビア大学のキャンパスで東西に分断されているので、いずれの側に暮らしたのかは定かでないが、マンハッタンを中心にかなり近づいた。正子は引っ越して妊娠出産するのだが、その際にコロンビア大学の医師に診察を受けたりしている。この年春に農商務省の留学期限が切れて、二人はニューヨークに留まる決意をする。キクチ・スタジオで働きつつ、夏にライ・ビーチで露店紛いのゲーム店三軒を運営し、そこで稼いだ金で、9月にはタイムズスクエアのエリアと言える西45丁目にラカン（Laquan）スタジオを開設した。その後、西158丁目に引っ越した。この後ラカン・スタジオを売却してフランスに渡るまで5年弱、中山はなおニューヨークで活動する。

長々と中山岩太のニューヨーク滞在の足取りをたどったのは、スティーグリッツのギャラリー291が1917年に閉鎖された後のニューヨークで、『カメラ・ワーク』に代表されるストレートフォトグラフィーあるいはモダン・フォトグラフィーと中山との接点を探

ろうとするためである。

キクチ・スタジオはポートレート主体で、富裕層への出張撮影と手彩色による背景の卓越性によってニューヨークで成功していたが、東陽の主たる関心は乳剤開発による印画紙の生産であった。1918年には印画紙生産の基本的技術問題をクリアーして帰朝した東洋は、後にオリエンタル写真工業を創設した。営業写真師の家系の出自をもつ東陽の活動はポートレートに集中しており、芸術写真への関心の度合いやその中身がどれほどのものであったかについては判断しにくい。ラカン・スタジオを開設した中山は、正子のメモワールによると、10月開業後、出張撮りなどで奮闘して写真スタジオを軌道に乗せていくのであるが、このノウハウはキクチ・スタジオで学んだものであろう。

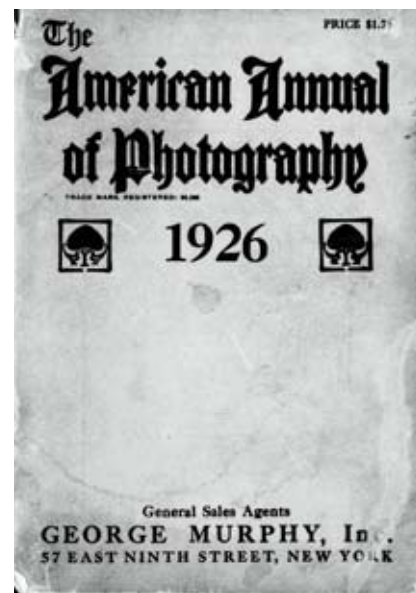


図1 『アメリカ写真年鑑 1926』表紙

ラカン・スタジオでの営業活動と平行して中山は盛んに公募展に応募し入選している。なかでもよく知られている1925年かそれ以前に制作された作品「静物 (Still life)」が、スタジオ開設4年目の1925年に『アメリカ写真年鑑 1926年 (The American Annual of Photography, 1926)』に掲載された⁽¹⁵⁾。スティーグリッツが『カメラ・ワーク』で完全に一般化させた一作

品を一頁に割り付けるフォーマットがここでも採用されている。ただテキストと写真は全く無関係であるため、少し不思議な感じがするのだが。さて、プロムオイル法によるこの作品は、写真技術的にも、主題面でも明らかにピクテリアリズムの系譜に帰属するものである。パリでの活動、またそれ以後を知る我々からするとこの段階では中山はなお絵画主義的ポエティクスの下にいたのだと判断することになるが、前節でも触れたように、中山の公募展への構えからすると絵画主義的ポエティクスをいわば意識的に採用していた節がある。

図2 中山岩太「静物」の掲載ページ

中山がこの時代に撮影したサダキチ・ハートマンのポートレート(1922年)の存在は、俄然中山とストレート・フォトグラフィーのポエティクスとの関わりへの問いを誘発する。

ハートマンは既に写真の評論活動からは撤退してはいたが、スティーグリッツとの関係は一時の破綻を修復して持続していた。また、ギャラリー291閉鎖後もintimate gallery、an American Placeとギャラリーを展開したスティーグリッツは、中山のニューヨーク滞在時期にギャラリー運営には携わっていないが、五番街に面した市立図書館前のキクチ・スタジオから5番街をセントラル・パークへと北行して、セントラル・パークの南端を東へ二筋入ったパーク・アヴェニュー東59町目のアンダーソン・ギャラリーズ(The Anderson Galleries)で年一回に近い頻度で個展を開いていた。19世紀に五番街のグランド・ゼロよりの

南方面、ユニオン・スクエアーを中心に高い密度でギャラリーが展開していたが、20世紀に入って、ギャラリーは五番外を北上して、中山が滞在していたころは、セントラルパークの南の五番街59丁目から市立図書館あたりまでの区間に新たなギャラリー密集空間が成立していた。

このような状況から考えて、パリ時代の中山についての正子の発言や、『アメリカ写真年鑑 1926』に収載の「静物(Still life)」の絵筆が示唆するところから、中山が写真スタジオで働きながらも絵画への思いを強く持っていたと考えられるので、キクチ・スタジオに近接した五番街のギャラリーエリアに全く関心をもっていなかったとはまずいえないであろう。タイムズスクエアのラカン・スタジオの位置からしても五番街ギャラリーへ出かけるのは容易であった。ただし、これは絵画との関係であるが、既に述べたようにサダキチ・ハートマンとの関わりからして中山がスティーグリッツについて全く知らなかったとは到底考えられない。問題はスティーグリッツについて中山がどのように考えていたかであろう。この点については、後から精細に分析する1936年出版の『アマチュア写真講座』(日本放送出版協会編)で中山が担当した「芸術写真と新興写真」に興味深い記述がある⁽¹⁶⁾。前後の文脈もあり、少し長めに引いておきたい。

兎も角新興写真と称せられる中には、議論上又は手法上色々分類してあります。其中に一番写真術では仕事容易で、もつともらしいのに新即物主義と称せられるのがあります。

はつきり写せば良いのであるから、楽な仕事であります。主観を入れるなど云ふのであるから、呑気なものであります。処が主観を全くいれない作品はあり得様筈がないし、結局は云ひ表し方が間違つて居たのではないかと思ひます。この新即物主義の写真は、一九三〇年頃ドイツから始めて発表されましたが、私がニューヨークに居た頃、スティーグリッツと云ふ、国籍上アメリカ人のおぢいさんは、似た様な議論を盛んに称へて展覧会をやつて居ました。丁度一九一九年頃と思ひます。然しスティーグリッツの方は、主観を入れるなど云はないだけ、作品としては間違いない事になります。

中山は1919年頃と曖昧な言い方をしているが、1919年、ステイーグリッツは「米欧ピクトリアル写真展 (Exhibition of Pictorial Photography, American and European)」をニューヨークのユダヤ人女性青年協会 (The Young Women's Hebrew Association in New York) で開催している。さらに、既に取り上げたように1921年、アンダーソン・ギャラリーズでステイーグリッツが1886年から1921年に撮影した145のプリントが2月、5月に展示され、1923年には同じくアンダーソン・ギャラリーズでオキーフの1、2月の作品展に続いて、4月にはステイーグリッツが116のプリントの展示を行っている。1924年にはステイーグリッツの「空の詩 (Songs of the Sky)」の展示が同ギャラリーで行われた⁽¹⁷⁾。

これらの展覧会に中山が出かけたかどうかについて明確な証拠は存在しないのであるが、『アマチュア写真講座』の記述から考えると、ステイーグリッツが盛んに展覧会を行っていたことは熟知していたことになる。中山にはステイーグリッツがユダヤ人であることの認識が明確にあり、いつ生まれたか (1864年) までは把握していないにしても、すでにラカン・スタジオ開設当時に50代半ばを越えて、中山がパリに発つ1926年の段階では、当時の時間感覚からすれば間違いなく62歳のステイーグリッツは「おじいさん」であったが、気になるおじいさんであったいえるであろう。またステイーグリッツのポエティクスについても中山の基本認識は間違っていない。ただ、「芸術性」の問題についての中山の認識はやはりわからない。

この問題について考えるうえで、すでに指摘した公募展用の作品制作という中山のしたたかとも言える発言について少し見ておきたい。神戸時代の中山について中島徳博が明確な判断を下していたように、明らかに中山は、商業写真、写真館の営業写真、これらを離れた写真活動、さらに神戸まわりのフォトモンタージュのようなメディア的写真等について明確な仕分けを行い、一方でそれ等の交錯する在り様をも見通していたと考えられるのである⁽¹⁸⁾。実際、先に取り上げた「クローズアップの写し方」では、営業肖像写真の限界 (悪い意味ではなく、その領分とでもいふ意味での限界) を明確に把握している。彼の言葉を聞こう⁽¹⁹⁾。

結論して見ますとありのまゝに美しさを又は偉大さを表出する事は長焦点レンズの特徴であり、ありのまゝでない別な美しさ又は偉大さを見せる、又はアンニュジュアルな感じを表現するためには短焦点レンズを持つ小型カメラの方が特徴です。只此場合最も注意しなければならない事は目的のない奇怪な表現をさける事だと思ひます。

つまりは、明確な目的をもって奇怪な表現にいたることは、否定されていないのであり、それは異なる領野に突き抜ける活動であると中山は判断している⁽²⁰⁾。「表現」というタームが相変わらず曖昧であるが、中山にとってステイーグリッツのストレートフォトグラフィーは冷静に認識されていたが、ただそこでの「表現」が単に絵画主義的でないからということと直ちに否定されたのではなく、「表現」についての彼の考えが流動的であったということと、自ら考える、あるいは直観する「表現」とは相いれないという微妙な認識が働いていたのではないかと思われる。

我々はニューヨークにおけるアート状況について写真に限定した議論を展開したが、アート世界全体からみると、おそらく五番街のギャラリー集積地帯から得られる情報や活字メディアの情報などから、中山の「芸術」、「表現」はより大きくその外延をひろげつつ彷徨していたはずだ。中山正子は、パリへの出発への決断が下された動機について「(スタジオと出張撮影によって) 収入も安定し、なんの心配もなく暮らせるようになった。そうすると二人とも毎日毎日同じことを繰り返していくのがあきたらなくなった。何か新しいことをしたいという気持ちが頭をもたげてきた。」⁽²¹⁾と述べている。正子の危惧は、特に子供の教育に主眼があり、それをめぐっての話し合いがかなり続いたと彼女は綴っている。子供の教育を考えると帰国は何年も先延ばしにできないのだが、正子も岩太も共になにか次へのステップが明確に見えないままに帰国することへの別な不安もあったのである。

3. パリと「芸術」、「表現」、写真

ヒンズーダンサーのニョタ・インニョカ夫妻からのパリ渡航への勸奨⁽²²⁾と生活への助力への期待、すでに在米8年に及び外国生活への一定の自信が二人をパリへ駆り立てた。ただこの渡航は正子にとって音楽家としての可能性を断念するものでもあった⁽²³⁾。正子が音楽家として道を切り開くのであれば別離もやむなしの思いで岩太はパリに渡ろうとしたのであるから、「芸術」、「表現」が彼にとって切迫した課題となっていたはずである。

パリでの生活を中山正子のメモワールである『ハイカラに、九十二歳』から辿ってみよう。

5月二人はパリへ発った。正子によればパリでの生活は仕事をせず、アメリカでの蓄えによって賄われるものとされていた。つまり、働かない以上蓄えの高から見積もってもパリ生活が長期に及ぶことは想定されていなかったのである。しかも、パリに来て新たな芸術的環境を体験し当初の早期の帰国という思いも揺らいだようであるが、長期に及ばない滞在のもう一つのより重要な理由は子供の教育であり、最後にはそれが優先されたのである。

1926年の5月にパリに到着。15区にアトリエを借りる。後に、郊外にも家を借りているが、パリでの活動拠点は基本的にこのアトリエである。ニョタ・インニョカの仲介で、『フェミナ』

誌のファッション写真、未来派演劇のプランボリーニ (Enrico Prampolini, 1894 – 1956)⁽²⁴⁾の舞台写真撮影の仕事が得られ、藤田嗣治等とも知り合い親交を深めることになる。7月に絵画を見るため岩太は単身でスペインへの短期の旅行に出る。ミレーの画室を訪ねたりゴッホの墓へ行くなど絵画への関心がにわかに強く出てくる。中山は、ルーブルに限らずパリで見たい絵を見て回りながら、昼は絵画制作に勤しみ、夜は写真の制作に全力で取り組んだ⁽²⁵⁾。ブロムオイル法、そしてフォトグラムの実験をやり、1926年の「ある夜」に「マッチとパイプ」を制作した。中山正子のメモワールによれば、この作品が藤田嗣治に褒められ、絵画と写真の間で振幅していた中山は写真へ完全に舵を切ったとのことである。ただ、「マッチとパイプ」については中山自身は異なった年次を挙げている⁽²⁶⁾。

中山が絵画と写真の間で振幅していたことは正子のメモワールで明確に語られている以上、この振幅がニューヨーク時代には深く潜伏していたことは確実であろう。したがって、前節の議論が有効性を獲得するのだが、写真についての彼の姿勢が大きく転換したことがここに来て初めて明確になっている⁽²⁷⁾。ブロムオイル法は美校時代の加藤精一等の指導のもとでマスターしたものであり、前節に挙げた1926年のアメリカの写真年鑑に掲載された作品もこの手法であった。公募展への順応ということがあるにしても、中山にとって「芸術」、「表現」は絵画主義的なポエティクスとなお絡みついている。絵画主義的なポエティクスからの分離は、ステイグリッツ的なモダン・フォトグラフィーの方向へ中山を誘わなかった。これは既に引用した中山の新興写真をめぐる議論から明らかである。彼にとってストレートは主観の介在しないものではなかったが、積極的にそこに「芸術」と「表現」を認めることのできる選択肢でもなかった。1920年代初めのニューヨークのアーバンスケープを切り取った写真はなお、絵画主義的なものに留まっている。パリ時代にはポール・ストランド風のベンチの木組みに焦点をあてた抽象的な作品を制作していることから見て、ストレートなモダニズム写真をも試みていることは間違いないのであるが、彼の思いに合うものではなかったのである。

ところが、「パイプとマッチ」は先に述べた領分設定のいわ

図3 「マッチとパイプ」

ば芸術者そのものを根底から震撼させる選択になっていると言える。最終印象が実現する視覚的世界は、当然遠近法的統制を脱却し、フィギュール (figure) が自立化しつつ「作家の下で」構成されるというポエティクスである。おそらくその制作コンセプトをこの時点での中山は十分に言語化していないし、それ以後も必ずしも言語化に成功しているとは思えないが、そこに認められる断絶は「パリの空気を吸ふて研究してある内私に芸術写真に対する考へは大いに変わつて来て」⁽²⁸⁾という中山の言葉を裏書きしている。

中山のニューヨーク滞在期には、すでにアーモリー・ショー (1913年) は終わり、モダニズム絵画の進出が自明化していた。彼の滞在期にはデ・サヤスが雑誌391をステイーグリッツの援助の下に立ち上げ、さらにモダンアートのギャラリーを五番街で運営していた。こうした動きから見ても、ニューヨークにおいて中山は十分にアヴェンギャルドについて知る余地もあったし、参加することも不可能ではなかったであろうが、結局具体的な行動にでることは一切なかった。パリでの経験が総合的に作用したのではあろうが、中山において生じた事柄の輪郭を描くことは可能である。

ニューヨーク時代最後の時期に試作的に踏み出した方向は、パリで確かなものになった。パリにおけるエンリコ・プランボリーニの未来派の舞台に認められる抽象的な舞台空間、そして1924年のその宣言が発せられたシュルレアリスムの動きを未来派と関わることで知らずにいることはありえなかったはずであるから、プランボリーニの舞台世界はミメーシスの軌から一層強力に中山を解き放ったであろうし、シュルレアリスムはたびたび中山がくりかえす世界をありのまま写すことのいわば彼方への可能性を強く印象付けたのではないか。つまり、こうしたことが重なってストレートフォトグラフィーの「芸術」と「表現」とは異なる地点へと中山は確実に進むことになった。おそらく新たな展開への自覚となりがしかの自信があったからこそ藤田の忠言が受容されたし、帰朝への意志も固まったのである。ただし、「マッチとパイプ」が孕む「芸術」と「表現」についての問題構制 (Problematik) はいわばブラックボックスのままに日本に持ち帰られたのである。中山正子が言うように、マン・

レイとの直接の影響関係はないのであろうが、思考の羅針盤が同調する磁場に中山が呑み込まれたことは否定できない。問題は、上にも指摘した、中山における「芸術」と「表現」というブラックボックスの中身であり、その解明のためには帰朝後の中山の制作と言説にドキュメントを求める他ないのである。

4. 帰国後の中山岩太

帰国後、帰朝記念の個展などを東京で開き、華族会館にポストも獲得するが、いまひとつ納得できる環境を東京に見いだせず、足早に関西に移ってしまった⁽²⁹⁾。そこで、広告写真で大きな成果を上げ、芦屋写真クラブを結成し、やがて『光画』同人として彼の周辺の関西の写真家を巻き込んで華々しく活躍した。ただ、彼はまとまった文章をあまり残していないため、我々の関心の中心にある、中山における「芸術」と「表現」というブラックボックスの中身の解明は容易ではない。ただ、幸いというべきか、彼の写真芸術への思いをかなりまとまって整理したテキストが一つ存在する。それは、日本放送協会編の『アマチュア写真講座』に掲載された1936年執筆の「芸術写真と新興写真」である。このテキストに先行して「独逸国際移動写真展覧会」(1932年)が国内における新興写真運動をピークへと導き、このテキストとほぼ重なる形で、シュルレアリスムに刺激された前衛写真が登場し、中山は1938年11月号の「アサヒカメラ」に掲載された記事「ウォルフ型とマン・レイ型」で、「若い人達が写真の本道は報道写真である、と云ふ風に考へてきた事は、誠に面白い愉快な現象である」と述べている。このように「芸術写真と新興写真」の前後を視野に入れてこのテキストを検討することで、帰国後の中山が欧米と共振しつつ国内の写真動向をにらんでどのようなポエティクスへと展開していくのかが理解できるし、さらに、最晩年の動向が示すその彼方をも観取できると思われる。

「芸術写真と新興写真」の冒頭に、中山は次のような芸術写真の定義を掲げる。曰く「芸術写真とは芸術的衝動のもとに作られた写真のことであります。」⁽³⁰⁾この定義は、さらに次の

ように補足される。「芸術写真とは芸術的衝動によって自己表現し、自我拡張を目的とする写真独自の存在である。」⁽³¹⁾

この定義の意味するところを解き明かすために、中山が具体的に見据えている芸術写真の中身をこの論考に即して検討する。

中山は、芸術写真が写真術の領域のなかでごく微小な一部分を占めるにすぎないとする。写真術の多様なひろがりの小部分集合であるというわけである。ここで芸術写真といわれているものは、写真術が「写真独自の存在意義」として生み出す芸術品である。この「写真独自の存在意義」は、写真というメディアの独自性にとりあえず言い換えることができようが、言い換えただけでは極めて曖昧なままに留まる。「写真独自の存在意義」は「写真独特の分野」という言い方もされており、その際には、写真芸術と絵画芸術は類似性を持つものの、写真芸術の側には絵画芸術に還元しえないものがあり、それが「写真独特の分野」であると読み取ることができる。

では「写真独特の分野」とはなにか。中山は絵画芸術との比較を行いつつ、写真の独自性へのアプローチの過程を簡潔に総括する。

絵画芸術に比して写真の欠点は省略や誇張の不自由さに起因する「明細な物象表示」にあると考えられてきた。この欠点の克服に二つの方策が試みられた。それは、(1) ゴム印画法(ドゥマシー/ピュイヨー)、オイルプリント法、プロムオイル法、(2) ソフトフォーカスレンズによる印象派効果を狙った軟調写真である。前者について中山は、絵画的訓練の不足のために成功例は世界的に少ないと断定している⁽³²⁾。ただし、かつて伊奈が『光画』創刊号で「写真に帰れ」と絶叫したように、芸術写真を全否定することはしない。すなわち「本当の芸術写真は、今日以後(1936年、執筆者)のものでなければならぬ。」(傍点、執筆者)と述べて、上記(1)、(2)の方策によって生まれる芸術写真については「その存在意義が薄弱である」と判定するのだが全否定ではない。これらの方策が排除されているわけではないことに注意する必要がある。つまり、これらの方策は写真の独自性の抑圧として働いているに留まる⁽³³⁾。では、芸術写真の天敵ともいべき新興写真について中山はど

のような議論を展開するのであろうか。

中山は、徹頭徹尾絵画風である「絵画派の写真」と「写真派の写真」を区別する。これは、芸術写真と新興写真の二項対立のように見えるが、既に述べたことを含めて、中山は、「絵画派の写真」について否定はしていない。繰り返しこの点は注意しておきたい。さて中山は、「写真派の写真」について、これはまさしく新興写真であると主張する。一見したところでは、これまで反復されてきた芸術写真にたいして新興写真を対峙させる二項対立の議論が持ち出されてきたかに思える。ところが、すぐに中山は新興写真について、この術語に対応する適切な欧米語は存在しないと言い切る。「見聞の狭い私は、新興写真と訳される可き西洋の言葉が使用された事を見た事はない」と述べる⁽³⁴⁾。つまり、新興写真というものが日本ローカルな名称であり、ローカルな言説空間におけるカテゴリー化の枠組みであるというのだ。

中山が熟知していたと思われる欧米の写真のカテゴリーに新興写真に符合するものがない以上、新興写真の定義を獲得するために、その作例に依るほかに、実際作例を根拠として、中山は新興写真とは、「写真機の性能を十分に活用し、写真術を百パーセント利用して作った写真」と規定する。そうであるとする、新興写真は1936年当時の美術の展開に認められる前衛的動向と平行するものであるにしても、シュルレアリスムに影響された前衛写真そのものではありえない。それゆえに新興写真は「写真派の写真」と規定すべきだと結論付けられる。

中山の論考「芸術写真と新興写真」での既に言及した議論を踏まえると、写真術の外延の微小部分に芸術写真があって、それと部分的に新興写真の外延は交錯するが、交錯しない部分として、広告、試みの写真、技術的にむづかしいためかろうじて写された写真の3つが挙げられる。中山は、これら三つと新興写真として生み出されている芸術品といえる写真が混同されて、無差別に新興写真とされてしまっていることを指摘する。つまり、写真術の粋の応用、写真機の性能の十全なる活用はノヴェルティ(珍しさ)には結びついて、直ちに芸術品を生み出すわけではないというのである。

以上の議論を総括すると、絵画派の写真は、絵画的訓練を適正に受けていれば芸術写真足りうる。一方、写真派の写真も、単なるノヴェルティとは異なる「なにか」によって芸術品(芸術作品)となりうる。さらに、興味深いことに、中山は、元来芸術写真にはいかなる固定的な様式もない、と主張する⁽³⁵⁾。となると、絵画派の写真も写真派の写真も実は芸術写真を尽くしてはいないということになる。その根源的根拠は、「芸術写真とは芸術的衝動によって自己表現し、自我拡張を目的とする写真独自の存在である。」から、元来固定的様式はないという主張である。さらに、「ヨーロッパ大戦末期から今日まで(1936年、執筆著)、絵画派への反感が写真派にあるが、結局写真は議論によって決定できない……少なくともまだまだ過渡期であります」と付言する⁽³⁶⁾。そして、伊奈に対する批判であろうか、写真かくあるべしなどという者は、周章者だと切って捨てる⁽³⁷⁾。

写真派も写真も過渡期にあることが、モホリ=ナギ、マン・レイ、新即物主義を取り上げて次に論じられる。中山のモホリ=ナギに対する評価は手厳しい。フォトグラムについては、マン・レイの剽窃者であり、それを除けばモホリ=ナギには何ら新機軸を認められないという。マン・レイについても、フォトグラムは彼のオリジナルではなく19世紀に既に存在するし、ソラリゼーションも彼のオリジナルではないと言い切る。また、新即物主義については、対象を主観を介入させずはっきりと写す写真は、はっきりした写真である限りできわめて容易なことであると断定する。中山の議論のポイントは、はっきりした写真が主観を介入させずに撮影できるかのような主張と対決することにある。すなわち、「主観を全く入れない作品はあり得様管がない」というのである⁽³⁸⁾。そして、新即物主義そのものが、ステイグリッツの二番煎じであり、主観の介入を否定しようとする点では、ステイグリッツよりも後退していると切って捨てる。モホリ=ナギもマン・レイも、新即物主義も無価値であるかのような言い方であるが、中山によると、彼らの方法また新即物主義の主唱するポエティクスに特に評価すべきものはないが、そこから生み出された写真作品については評価すべきものは存在するというのである。それは「新しい写真美」であるとされる。これは単なる記録にも現出し、具体的にその判定根拠として「よ

き構図」のみがあげられているが、同時にこの「新しい写真美」については、「レンズの酷使により生まれ、既存の美術論では扱えない」とされ、したがって既存の美術言説に拘束されないとされる。ここからは、レントゲン写真、航空写真、赤外線乾板、写真の張り合わせ、スローシャッター、新しいレンズ設計にいずれにも芸術品としての写真作品を生み出すポテンシャルが認められることになる。そのポテンシャルが実現したのとして、マン・レイのレイヨグラフ、フランシス・ブルギエール(Francis Joseph Brugière 1879-1945)、ハナヤ勘兵衛、三沢賢三の作品があるとされる。これらの写真は、「写真美を強調して、立派な芸術作品を作り上げる」ことを軽々とやっつけてのけている。しかし、写真美の中身は明確ではなく、こうした作品について主観性の介入が大きく、解釈の困難が発生するとも指摘される。その上で、これらの作品について総括的に次の様な判断が披瀝される⁽³⁹⁾。

斯く今迄のあらゆる作例を見る時、総てが試作的な前衛的な仕事に見えます。一つとして完成したと言える作品は見当たらない様に思へます。然し一面から言えば、一つ一つ完成し、其上に新しい道が開いて進んでゐるとも云へませう。

中山には、新しい写真美が既存のメディアの言説では語りえないこと、その根拠は、新しい写真美を生み出す表現技法そのものがメディアと密接していることだとされる。このように彼の議論を総括するとモダニズムの枠内に収まってしまうかに見える。しかし果たしてそうなのか。彼が「大衆」を議論に引き入れる点に注目してみたい。

1936年時点において中山が遠望する「今後」においては、絵画派の写真が継続するとされる。その根拠は大衆一般の性向からして退嬰的な甘い阿片を求めるからだという。一方このような大衆自身に内在する性向と決別する大衆自身の力が認められる。「将来の大衆は、新しい感覚を求めて、仮令それが瞬間的な刺激としても、常に新しい喜びを求めて行くに違いありません。」と断定する⁽⁴⁰⁾。これと並行して「名刺型位の写真機が、カメラとして最も大衆的となり、これによつて作られる写真が大きな動きとなつて行くのでは」ないかと語られる⁽⁴¹⁾。

そして、こうした作品の質を担保しつつ大衆的に受容されるカメラの在り方と新しさへの大衆的希求の行く末を示唆するものとして、絵画主義的な手法で制作した自作のニューヨーク風景の印画に対して、下村正太郎のモダニズム的な風景写真、新しい構図の作品が対置され、新しい感覚への進展がケース・スタディ的に実証されるのである⁽⁴²⁾。ここで中山は、自らを含めて自閉的な制作主体に写真を還元できないと言っていることにならないだろうか。「芸術写真とは芸術的衝動によって自己表現し、自我拡張を目的とする写真独自の存在である。」という中山の主張には、芸術的衝動という普遍性と自己という個別性、自己の個別性と通底して使用される「表現」が同居し、「芸術的衝動による自己表現」という言い方には普遍性と個別性の間の振幅があり、この振幅は、「自我拡張」という言い回しにも浸透している。つまり、自我の個別性は、個別であるかぎり自我の乗り越えを含意しないが、拡張は乗り越えを含意する以上、否定故に他なるものを引き込まざるをえない。大衆はまさしくこの他なる者として中山の言説にまた制作に浸透する。彼の多面的な活動はまさしく自我を破り開く作業なのである。

中山の「芸術写真と新興写真」が見せるもっとも重要な問題圏は、写真メディアに依拠する芸術と表現の〈思考〉と〈試行＝制作〉によって、芸術と表現を、近代的主観としての作者と自立的作品の関係性の枠に押し込めることができないという事態に関わっていると思われるのである。

おわりに 芸術と表現というブラック・ボックス

「芸術写真と新興写真」の言説から観取される上述した問題圏を念頭に置きつつ、それとは別に中山本人が自らの写真行為を具体的にはどのように認識していたかをこの論考から見極めておきたい。つまり、この問題圏の具体的な中山における現れを検討しておこう。

中山は1936年までの自らの写真行為をいくつかの段階に分けて整頓する。(1) 写真が写ればうれしかった時代、(2)

図4 「海のファンタジー」(1935)

何処を写そうかと探し回った時代、(3) ゴム印画等による絵画風な作品制作の時代、(4) 油画を知っていたがために、絵画風の写真が写真の本来の姿ではないと考えるようになった時代—これは(3)と重なるものでもある。(5) ニューヨーク時代、写真の光と影の表現によりつつ自ら、ものの「質」を表現しようとした時代⁽⁴³⁾、(6) 建築物の構成美を求めた時代がまず提示される。中山はこの(6)の段階でも絵画的な効果を作品から払拭できず、展覧会には絵画風の作品を公募し続け、その過渡期は6年に及ぶとも述べている。これはニューヨークでの写真行為が総じて自分の求めるものとは齟齬をきたすものであったことの確認である。(7) 1925年のロンドンサロンへの公募と落選、翌年の同一作品の公募と入選の時期以降、絵画的写真から離脱し、今日(1936年)に及ぶ時期。この際に応募した作品は「マッチとパイプ」のフォトコラージュであり、これを中山は純粹芸術写真として自信を持って再応募したと断言している。そして、この写真行為の最新作として中山が「芸術写真と新興写真」の最後に掲げた作例が、「海のファンタジー」(1935年)と思しきフォトコラージュである。この作品に対する中山のコメントは、「実際の現実よりも、もつと現実らしいものを作った積りであります。」というものであった。

「マッチとパイプ」と基本的に同一の手法で制作されているわけであるが、「マッチとパイプ」が制作する主体との関係性をいわば抑制した構成的な自立した世界を構築し抽象的であり、平面的であるのに対して、「海のファンタジー」は貝殻、タツノオトシゴ、海藻がものとして視認でき、さらに写真印画に奥行きが生成している。つまり観者と写真画像がインタラクティブな関係に入り込むことになる。完成された作品への生成へ向かって制作者が積み重ねる (coller) 行為を観者も遊動的に経巡る。制作者における画像を生成するエレメントの日常的自明性が積み重ねる行為のなかでブルトンが『超現実主義宣言』で主張したような言葉の自明性を破壊する速度に担保された自動筆記とは異なるが、ものが名辞として抽象化される間、ものと名辞の間の亀裂をピボットとしての制作者がその無意識を駆動させて開き、別のものとのつながりへとイメージを自転させる意味で、やはりイメージの自動筆記が水平ではなく、いわば垂直に展開されている。言語から切断されたイメージのゼロ度があるにしてもイメージが現出する記号性の網の目から逃げ切ることができない以上、制作主体は完全なる孤立的主観足りえないだろう。「実際の現実」をまさに乗り越えた「もっと現実らしいもの」へ向かう中山は、個としての自明性の呪縛から逃走し、一人ひた走ろうとするわけだが、積み重ねる行為はイメージをエレメントとする限り他者を引き連れた共同のものたらざるをえない。中山の大衆への些細なものに見える目配りはこのように聘下すべき対象に向けられた用心という性格のものではなく、個としての不毛な孤立性を破砕する可能性を将来自分をも超えていくものたちの存在として直観していたと言えないだろうか。未完の自分にとって、芸術も表現もある過渡性をもったものとしていわば永遠に運動し続けるブラックボックスで在り続けた。その意味で、中山は最後までこの運動との戯れを遊び続けたのだが、人間であるかぎり一人で無限に戯れることは許されない。ただ、その遊びはどこかしらへ繋がって、遊びを引き受ける者を生み出すのであり、中山の作品はそのような触媒としてそれ自体が謎めいた輝けるブラック・ボックスといえるであろう。

註

- (1) 勝田康雄「撮影禁止区域解説」、『アルス最新写真大講座 第1巻 現代写真術』高桑勝雄他、アルス、1937年、251頁以下。
- (2) 中島徳博「都市の写真家・中山岩太―その知られざる一面」、中島徳博・高砂三和編『写真のモダニズムⅡ知られざる中山岩太』兵庫近代美術館、1989年。
- (3) 日米開戦目前、国策で『カメラ』『写真サロン』『カメラクラブ』の三誌が『写真文化』に統合されてきた雑誌。1941年(昭和16年)1月号、創刊。発行元はアルス。当局の突然の通達で一ヶ月程の期間で統合が実現したことをアルス社長の北原鉄雄(北原白秋の弟)が記事欄の冒頭に書いている。
- (4) 中山岩太「クローズアップの写し方」、『写真文化』1941年4月号。
- (5) 「万歳を称へて」、『アサヒカメラ』1942年、4月号別刷付録。
- (6) 飯沢耕太郎『「芸術写真」とその時代』筑摩書房、1986年、55～61頁。
- (7) 中山岩太「雑記」、『光画』第1巻第1号、1932年、4頁。
- (8) もちろん額面通り受けいることは難しい。主席で卒業した中山が怠け者であったはずはない。輪読会報告会について飯沢が提示しているデータによる限り、そのテーマは写真化学的な新知識が主流であり、写真のポエティクスに関わるようなものがそこに読まれた形跡は希薄ではなかったかと判断できるからである。
- (9) 飯沢耕太郎、前掲書、59頁。
- (10) ゆふつ社は、明治40年(1907年)の第1回東京勲業博覧会にゴム印画法による写真を出品して一等金牌を受賞している。
- (11) 「芸術写真と新興写真」、『アマチュア写真講座』日本放送協会、1938年。
- (12) 中山岩太「構成的写真」、『アサヒカメラ』増大、1939年。
- (13) 次の書の第1章を参照。西村智弘『日本芸術写真史―浮世絵からデジカメまで』美術出版、2008年。
- (14) ここにカメラ・オブスクラモデルと眼球の平行性からくる「みたま」としての写真像という理路とは異なった理路に発する形での日本的な絵画主義の胚胎する基盤が成立したのである。
- (15) 『アメリカ写真年鑑 1926年』編集者序言で1927版について1926年8月1日迄に作品、原稿の投稿を呼びかけている。ここから、中山の作品は1925年のおよそ8月以前の制作と推測できる。
- (16) 中山岩太「芸術写真と新興写真」、日本放送出版協会編『アマチュア写真講座』日本放送出版協会、1936年、297頁。なお、次の論考も参照。光田由里『屈曲ときらめき―中山岩太の作品と時代』、中山岩太の会『中山岩太』淡交社、2003年、262-263頁。
- (17) Katherine Hoffman, *Alfred Stieglitz: A Legacy of Light*, New Haven (Yale University Press, 2011), pp.441-442.
- (18) 中山徳博、前掲論文を参照。
- (19) 中山岩太「クローズアップの写し方」。
- (20) 帰国後のセルフポートレートに、同じ二つの顔写真をそれぞれ、左側と右側を重ねて、一貫したところでは眼が三つある作品がある。

これは明らかに営業用の肖像写真ではない。

- (21) 中山正子『ハイカラに九十二歳』河出書房新社、1987年、156頁。
- (22) 「フランスにぜひいらっしゃい。かならず力添えをするから来るように考えてほしい」と言われ、フランスへ帰られる折にも繰り返すすめてくださった。これがわたしがフランへ行くことに踏み切った原因でもある。中山正子、前掲書、145頁。
- (23) 中山正子、前掲書、153頁。
- (24) エンリコ・ブランボリーニは、1912年ローマで絵画の勉強を始め、やがて未来派に身を投じる。ジヤコモ・パツラと連絡を取るようになり、1914年には、未来派展に参加した。『未来派舞台装置・未来派舞踏譜 (Scenografia e coreografia futurista)』の執筆によって、舞台美術家、舞台衣装デザイナーとして確固たる一歩を踏み出した。1925年以降パリに長期滞在し、ブラック、ピカソと知り合うだけでなく、マリオリコッチ (Mario Ricotti) と「未来派パントマイム劇場」を創設した。岩太がフランボリーニの舞台撮影に関わったのは、この「未来派パントマイム劇場」である。
- (25) 「ルーブル美術館にはもちろん、絵には目の色を変えてながめる人と一緒だからたびたび通った。(中略)いろいろな中山が説明して教えてくれる。彼はパリーに着いた日から目の色が変わった。憑かれたようにカメラを肩に絵をさがして歩く。(中略)絵を描きたいという気持ちがいっぱいだった。画架をかついで吉田喜蔵画伯と二人でよく夕方おそくまで描く日もあった。夜になるとニューヨークのラカン・スタジオでしたように制作をはじめ。(中略)それでここでも夜になるとプロムオイルに取り組んで、どうしたらいい色に表わせるかをひとり言を言いながら研究していた。オーバーインクを太い刷毛につけ画面をはたくので私はこれを「トントントン」と名づけてよくそばで見ている。ある夜「陰画紙に直接物体をのせて光りをあててみようかな」と言いながら試していた。その頃はまだ絵を描きたい一心だったが、その夜は一生懸命ひとり言を言いながら陰画紙の上にマッチをのせて焼きつけたり、種板にうつしたり、明りをあちこちに動かし、パイプをのせたりして一枚のものを仕上げた。「マッチとパイプ」はパリーでの最初の写真の作品で、藤田画伯に見せたところでもほめてくださり、「これはすばらしいと思う。下手な絵描きになるよりこの方向で写真一筋に専念しなさい」と強くすすめられ、絵と写真の間でゆれにゆれていたのだが、この藤田画伯の言葉に感じて、さっぱりと写真の道を行く決心をした。」中山正子、前掲書、170-171頁。
- (26) 後に『アサヒカメラ』(1930年7月号)に掲載された「パイプとマッチ」とは異なる作品と思われる。この判断については、次の光田由里の議論を参照、光田由里『写真、「芸術」との界面に一写真史 1910年代-70年代』青弓社、2006年、203~207頁。「マッチとパイプ」について中山正子のメモワールでは、1926年パリと制作年が特定されているのだが、本稿の後半で取り上げる中山の

論考「芸術写真と新興写真」の最終頁(308頁)によると、それに先行して同系統の作品を「1925年度」のロンドンサロンに送ったと中山は述べている。その結果は落選で、「翌年」再度同一作品で応募したところすべて入選し、完売したという。「1925年度」であるとする、投稿は前年の可能性があり、「翌年」は1925年ということもあり得る。また、同論考の中での中山の次の発言にも注目したい。「自分の求めて行める試作的なものはとうとう一九二五年迄一般に発表しなかつたのです。」(307頁)。

- (27) 「それからニューヨークを引き上げて渡欧後は主にパリに居住しました。そして新しい芸術写真に向かって研究の歩を進め、パウハウス、マンレー(まま)、リツキー等の芸術に接しましたが、パリーの空気を吸ふて研究してゐる内私の芸術写真に対する考へは大いに変わつて来て、「写真を端的に純写真で出す」といふことに苦心するやうになりました。」中山岩太「欧米写真界を巡りて-新帰朝者土産話」、『アサヒカメラ』1927年、12月号。
- (28) 前注を参照。
- (29) 「東京の町はクラシックな町で、新しいものは受け入れられず、彼の入る余地もなかった。」中山正子「ずっと、岩太のそばにいて」、『中山岩太写真集 光のダンディズム』中島徳博監修、平凡社、1987年、90頁。
- (30) 中山岩太「芸術写真と新興写真」、287頁
- (31) 同上、292頁。
- (32) 成功例とされているのは、「(写真の)メチエの持ち味」における成功例、つまり技法的な成功例しか示していない。
- (33) 同上、292頁。
- (34) 同上、293頁。
- (35) 同上、292頁。
- (36) 同上、296頁。
- (37) 次も参照。中山岩太「ウォルフ型とマン・レイ型」、『アサヒカメラ』1938年11月号。
- (38) 中山岩太「芸術写真と新興写真」、297頁。
- (39) 同上、302頁
- (40) 同上、303頁
- (41) 同上、304頁
- (42) 同上、304頁。第十二図 下村正太郎「ニューヨークのスカイライン」。
- (43) 墨画の「濃淡」がハートマンによって no-tan として取り上げられていたと中山は語っている。ただ、no-tan についてはアーサー・ダウ(1857-1922)がその教程—Arthur Wesley Dow, *Composition: a Series of Exercises in Art Structure for the Use of Students and Teachers*, Ca (University of California Press, 1997, 1st edition, 1899) —のX章で19世紀末に取り上げ、彼自身がアート・スチューデント・リーグの教師としてたとえばオキープに指導したことは言えるが、ハートマンについては確たるドキュメントがない。
- 本論考中の中山岩太の写真作品についてその掲載を快く認めていただいた中山聖氏、中山岩太の会に感謝申し上げます。

