



Title	1920 年代日本の芸術写真における「デザイン」と「光のリズム」
Author(s)	芦高, 郁子
Citation	デザイン理論. 2019, 74, p. 81-95
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/75319
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

1920年代日本の芸術写真における「デザイン」と「光のリズム」

芦 高 郁 子

キーワード

日本芸術写真, デザイン, 光のリズム, 抽象, 1920年代
Japanese Artistic Photography, Design, Rhythm of Light, Abstract, the 1920's

はじめに

1. 写真用語としての「デザイン」
 2. 「デザイン」と音楽用語
 - 2.1. 『藝術寫眞の研究』における音楽用語
 - 2.2. 『藝術寫眞研究』創刊号の《デザイン》
 3. 写真表現の本質としての「光のリズム」

—— 南實から中島謙吉へ ——

 - 3.1. 中島の初期言説における「光のリズム」
 - 3.2. 写真の表現主義
 - 3.3. 作品からみる「光のリズム」
- おわりに

はじめに

日本の写真史, 特に芸術表現としての写真史において, 1920年代は, いわゆる芸術写真¹の動向が変化し始めた時期と言えるだろう。芸術写真はこの時期, 従来の伝統的な風景画ではなく, フォーヴィズムやキュビズム, イタリア未来派, ドイツ表現主義, ロシア構成主義などの前衛的な絵画からの影響を受けながら, 抽象への志向を強めていくこととなる。そのような抽象的な志向の展開は, 写真家や写真批評家らが中心となって執筆し, 編集した書籍や雑誌をとおして辿ることができる。本論は, 1920年代に写真における抽象的な表現が高まっていくなかで生まれた「デザイン」と「光のリズム」という概念に注目するものである。

先行研究において, 写真に音楽的表現を見出す「光のリズム」という概念は, 1920年代日本における芸術写真の動向の注目すべき要素としてすでに言及されている²。しかし, その概念がどのように形成され, 展開していったのかについては, 十分に研究されているとはいえない。

「光のリズム」という語が最初に用いられたのは, 1922年に写真評論家・中島謙吉³(1888-1972)が出版した著書『寫眞藝術の表現』においてであった。しかし, より広い視点でみる

本稿は, 第235回研究例会(2018年9月29日, 倉敷市芸文館)での発表にもとづく。

ならば、この「光のリズム」という用語の登場には、いくつかの前段階があるように思われる。中島よりも早い時期に、写真家であり写真評論家でもあった南實⁴ (1887-1948) は、1921年に出版した著書『藝術寫眞の研究』で、写真の視覚的要素をさまざまな音楽用語で喩えている。南は、写真における抽象性への志向を言い表す際に、当時、新しいカタカナ語として定着しはじめていた「デザイン」という語を用い、その表現性については音楽用語を使用して説明していた。南は、1922年に創刊された芸術写真の専門誌『藝術寫眞研究』で主筆・編集者を務めていた。この雑誌の主筆のポジションを1923年に南から引き継いだのが、中島謙吉であった。南と中島のこのような密接な関係を踏まえるならば、中島が打ち出した「光のリズム」という概念は、芸術写真における抽象性を強く志向していた南の言説からの影響を受けて成立していったものと考えられる。

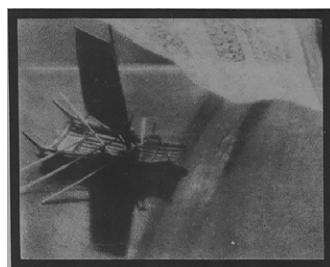
本論では、南が中島に与えた影響に焦点をあてながら、「光のリズム」という概念が、その前段階としての「デザイン」という概念や音楽用語の展開形として成立し、機能していくプロセスを辿るとともに、この「デザイン」や「光のリズム」という概念が、具体的にどのような新しい写真表現を生み出すに至ったのかを明らかにしたい。

1. 写真用語としての「デザイン」

1921年、芸術書を多く扱う出版社であるアルスから『藝術寫眞の研究』が刊行された。この『藝術寫眞の研究』は、後に雑誌『藝術寫眞研究』の編集者となる南實の初めての著書である。この著書は、一ヶ月で15版を重ねるベストセラーとなった。

書籍の構成としては、冒頭に挿絵として南實の作品19点と新藤政之助の作品1点が掲載されており、そこから、序、自序、目次、挿絵に就いて、挿絵目次、そして本論が第1章から第22章まで続き、最後には付録として挿絵解説が載っている。

この著書の中で注目したいのは、挿絵として掲載されている南の写真作品《紗窓小景》【図1】である。



【図1】南實《紗窓小景》『藝術寫眞の研究』に掲載（南實 アルス 1921年）

《紗窓小景》には、帆を張った小舟らしき置物とその影、さらに上部には白いレースが写されている。一般的な風景写真と比べ、上下に伸びた帆とその影、小舟と左右に広がった影、そして右上に配されたレースが織り成す白黒の濃淡が、非常に意識的に構成されている点にその特徴がある。「挿絵解説」で、南はこの作品について以下のように記している。

物は静物であるが、自分は普通にいふ静物ばかりのつもりで是を寫したのではなかつた。

自分ではデザインを加味したつもりである。(中略) 此の寫眞を海景のイミテーションだなぞと思はれては甚だ悲観する(中略) 極くつまらない寫眞ではあるが、畏友杉島喬君が是を見て「デザインですね」と言つて呉れたので、非常に心強い氣に成つた⁵。

この、南の友人が発したとされる「デザインですね」という言葉が、本章で述べようとしている「デザイン」という用語の書誌上での初出となる。引用した記述からもわかるとおり、南の作品《紗窓小景》は、単に風景を写すために撮られたものではない。では、この「デザイン」とは、いかなるものを意味しているのだろうか。

南の言う「デザイン」について検証する前に、デザインという語の当時の一般的な用いられ方を確認しておきたい。樫野八束著の『近代日本のデザイン文化史』によれば、デザインという語が一般に普及し始めたのは、大正末期から昭和初期であった⁶。1873年に開催されたウィーン万国博では、欧米で使われていた「design」が博覧会の理念を表明するキーワードとして用いられていた⁷。ウィーン万国博の視察のために政府随員として渡欧した納富介次郎(1844-1918)によって、当時まだ訳語のなかった design に対応する日本語として「図案」が造語されたという⁸。また樫野は、明治期には装飾模様の下絵を意味するだけであった図案が、大正期の終わりには器物の立体的形状を表現する図面をも意味するようになってきた時、図案に代わる形で全体を示す語としてカタカナ語のデザインが誕生したと指摘している。

さらに、より詳しく調べるならば、デザインという語は、一般に普及されたと言われている大正末期よりも幾分早い1912年発表の志賀直哉の小説『大津順吉』で実際に用いられている⁹。このことから、一部の文化人の間では、比較的早い時期からに片仮名のデザインが使われていたことがわかる。ただし、いずれにせよこの時代のデザインの語彙は、立体的形状の図面は意味合いとしては含まず、あくまで図案などの平面的な構成を指すものであった。南自身も、平面構成の次元で「デザイン」を考えていたのではないかと推察できる。

『藝術寫眞の研究』において南は、「デザイン」という語について、元々は『Pictorial Photography in America 1920』(Clarence H. White, Tennant & Ward, 1920年)の中に、喇叭の口が向こうを向いている様な面白い写真があり、その題が《デザイン》であったことから、そういった一分科を「デザイン」と呼ぶようになったと述べている¹⁰。ここで南が言及していたのは、バーナード・S・ホーン(Bernard S. Horne, 1867-1933)という作家の《Design》【図2】という作品であり、現在はニューヨーク近代美術館¹¹に所蔵されている。作



【図2】 Bernard S. Horne 《Design》
1916-17年 プラチナプリント
ニューヨーク近代美術館蔵

者であるホーンは、ニューヨークのクラレンスホワイトスクール（the Clarence H. White School of Modern Photography）で学んだ写真家である。クラレンスホワイトスクールは当時、アルフレッド・スティーグリッツ（Alfred Stieglitz, 1864-1946）によって先導されていたストレート写真を用いた表現を取り入れながらも、ブレ・ボケといったピクトリアリスムの手法を完全には放棄しない方向性を示していたという¹²。

南が言及した《Design》以外にも、米国議会図書館に2点、またネルソン・アトキンス美術館に3点、デザインの名を冠したホーンの作品を確認することができ、デザインという概念が1916年から1917年にかけて、ホーン制作テーマの一つであったことがわかる。いずれにおいても被写体がクローズアップされ、抽象化されており、ストレートに形態を写し取るモダニズム的な要素とピクトリアリスムのソフトフォーカスの混在した表現を確認することができる。

南は著書『藝術寫眞の研究』で、「デザイン」という概念について以下のようにも述べている。

被寫體は、要するに何でもよいのである。何を寫したものか、少しも分からなくても一向差向へはないのである。寫されたものを觀賞するのではない。光の音楽、即ち畫面の線と濃淡の配置が面白くありさへすれば、我々はそこから快感を得ることが出来る。被寫體が、煙であらうと、紙屑であらうと、昆蟲の翅を顕微鏡で見たものであらうと、一向問題にしないでよろしい。といふのが自分の今述べつつある、デザイン科の性質である¹³。

この記述から、南がいう写真における「デザイン」には、三つの重要な性質があるように思われる。第一に、被写体の再現が目的ではないこと、第二に、主に線や面による抽象的な平面的な構成であることが挙げられるが、これら二つはホーン作品の影響を受けたものと言えよう。また、平面的な構成という点では当時のデザイン観にも沿ったものであった。第三に挙げられるのが、その抽象的で平面的な構成が、「光の音楽」と言い表されるものであったことだ。つまり、南の提唱した「デザイン」は、対象の単純化からなる線や面の画面的構成のことを指す図案という語の意味と重なりながらも、それ以上の意味を持っていたことになる。「デザイン」の性質を見極める鍵として、次章では、南の「光の音楽」という用語に注目したい。

2. 「デザイン」と音楽用語

2.1. 『藝術寫眞の研究』における音楽用語

南實の著書『藝術寫眞の研究』では、「光の音楽」の他にも写真の表現を音楽に喩える例を見ることができる。例えば、「内容の表現」と題された第2章では以下のような記述が見られる。

活々たる芸術味を味ひ得る程のものを作ろうといふならば、線、濃淡、或は其の他凡べての要素が渾然調和して、オーケストラの如く乱れざるシムフォニーと成つて印画の上を流れて居なければならない¹⁴。

シムフォニーとは、主に管弦楽によって演奏される多楽章からなる大規模な楽曲を指し、また、いろいろな異なった要素がまじり合っている効果を生み出すさまの喩えとしても使用される音楽用語である。シムフォニーにおける音の重層性は、様々な楽器による多層的なもので、それぞれの音が絡みあった非常に複雑なものである。南はそのそれぞれの音に相当するものを、線、濃淡、その他すべての要素とみなし、それらが渾然一体となって調和している状態に芸術性を見出している。

また南は、第7章の「調子」と題された項で、『*Photograms of the Year 1920*』（F. J. Mortimer, Hazell, Watson & Viney, 1921年）という書籍で紹介されていた作品《The Laughing Boy》【図3】を例に挙げ、以下のように述べている。

少年が作る線は甚だ面白いが、色調の上から言えば光のオーケストラと言ふ感じは少しもしない。線をメロディーとせば、此の寫眞は甚だしいユーモレスク的な曲である¹⁵。

メロディーとは、音が次々と連なってひとつの時間的な流れを生みだしている状態を指す。中間色である灰色がほぼ皆無で、極端な白と黒の二色のみで構成されたこの作品のなかに、南は、自由な形式の短い楽曲の一種で、滑稽な、あるいは気まぐれな曲想が特徴であるユーモレスクの形式を見いだしたのだろう。

これらの記述から、南が、線や濃淡という要素から成る写真作品の構成を、シムフォニーやメロディーといった音楽用語で言い表し、音楽という聴覚的なものと、写真の視覚的な表現を類比させようとしていることがわかる。



【図3】 G. E. H. Rawlins 《The Laughing Boy》『*Photograms of the Year 1920*』に掲載（F. J. Mortimer, Hazell, Watson & Viney, 1921年）

2.2. 『藝術寫眞研究』創刊号の《デザイン》

1922年5月、『藝術寫眞研究』創刊号【図4】に《デザイン》というタイトルの作品が掲載された。『藝術寫眞研究』は、「寫生から象徴へ 模倣から創造へ」¹⁶を標語に掲げ、アルスから刊行された写真雑誌である。この雑誌の創刊当時、芸術写真はすでに、アマチュア層を

中心に興隆を見せ、芸術写真を扱う専門雑誌の需要が高まっていたことは間違いない。創刊号で主筆の南實が述べているように『藝術写真研究』は、写真全般に渡る内容を網羅したものではなく、「写真全科のほんの一小分科」¹⁷である芸術写真を推進する目的で作られた。当初は南が編纂を担当していたが、1923年3月に南に代わって中島謙吉が主筆・編集者となり中心となった。その後、1923年9月に起こった関東大震災の影響で同社刊行の『カメラ』に一時的に合併され、その後復刊や合併を繰り返し、1970年11月号で廃刊した。

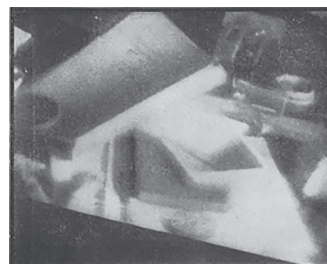
創刊号に掲載された南と新藤政之助の作品は、どちらも《デザイン》【図5】【図6】と題され、共に1922年3月に三越呉服店で開催された「美影写真会展覧会」に出展されたものである。美影写真会は、カメラ販売を行っていた三榮堂店主の二川榮介が1919年に創設した写真団体である。南編纂期の『藝術写真研究』には、美影写真会のように南と関係のあった写真団体の作品が多数掲載されている。第1章でとりあげた写真作品《紗窓小景》が、あくまで被写体を具体的に識別することのできる静物写真の範疇を超えなかったのに対し、南と新藤の作品《デザイン》は、画面が朦朧としており抽象性が高く、一見すると何が写っているのかわからない。

南は、同年6月に発刊の『藝術写真研究』第1巻第2号に掲載された「デザインの説明」という論考で、1921年の著書『藝術写真の研究』で触れていた「デザイン」の性質をさらに詳しく述べている。「デザインの説明」は、内容としては『藝術写真の研究』で述べられたものときほど変わりはない。つまりは、被写体の再現ではなく、そこから得られる線や面、色彩といった構成要素に着目した音楽的表現こそが、南の言う「デザイン」であった。だが重要なのは、南が「デザインの説明」で、以下のように述べていることであろう。

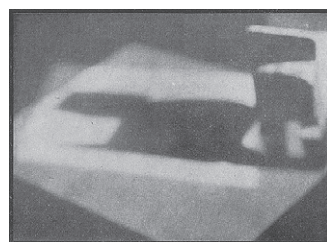
凡そ如何なる藝術写真でも、我々の所謂デザインの性質の幾分を含んで居ないものはないかも知れない。しかしデザインは特にそのリズムミクな性質のみを生命として他をあまり顧慮して居ないから、或る人達からは甚だ變つた寫眞の如く思はれても仕方がないのである¹⁸。



【図4】『藝術写真研究』創刊号 表紙
(アルス 1922年5月)



【図5】南實《デザイン》
『藝術写真研究』創刊号に掲載
(アルス 1922年5月)



【図6】新藤政之助《デザイン》
『藝術写真研究』創刊号に掲載
(アルス 1922年5月)

ここで南は「デザイン」の性質を、数ある音楽要素の中でも特に、リズムを本質とするものであるとはっきりと定義している。リズムは音楽全てに必ず付帯する要素であり、音を刻むことにより、その音楽に表情を付加する役割がある。

著書『藝術寫眞の研究』の掲載されていたホーンの作品《Design》と比較すると、南と新藤の作品《デザイン》は、いずれも机に本や小物を置いた静物写真だが、ソフトフォーカスの度合いが強く、被写体が何であるのかわからないほどである。この抽象性こそが「デザイン」の本質であり、この抽象性と音楽用語であるリズムを結びつけることにより、南は、作品における感覚的な効果を言い表そうとしていたと考えられる。

3. 写真表現の本質としての「光のリズム」—— 南實から中島謙吉へ ——

3.1. 中島の初期言説における「光のリズム」

このような南の写真論の影響を最も直接的に受けたのが、南から雑誌『藝術寫眞研究』の編纂を受け継ぐ中島謙吉であった。

1922年11月、中島は日本美術学院より著書『寫眞藝術の表現』を発刊した。この書物は中島の初めての著書であり、全10章で構成されている。ここで注目したいのは、第7章「自然の觀方」¹⁹で中島が使用する「光のリズム」という用語である。第7章「自然の觀方」第2節「光による觀方」の第2項「B 旋律的（リズムカル）の觀方」²⁰で、まず中島は、旋律に「リズム」とルビを振り、それについて以下のように述べている。

旋律（リズム）が何であるかを具体的に適切な言葉で言ひ表はす事は甚だ難事ですが、私達は『調子（トーン）』を以て形容する處のものは大概旋律（リズム）からなつたものと見て差支えありません²¹。

ここで中島は、リズムについて、調子（トーン）、つまり作品上に現れる明暗の階調によって表されるものであると定義している。留意しておきたいのは、中島が「旋律」を「リズム」と訳している点である。旋律とは本来、メロディを指すものであり、リズムは律動を指す。単に中島が間違えたという可能性もあるが、リズムという語に対して中島が、音を刻む律動を表すだけのものではなく、旋律（メロディ）を成す音の高低や音の伸びの長短の変化から多層的に生み出されるものというイメージを抱いていた可能性も考えられよう。

中島は、写真特有のリズム表現として「光のリズム」を挙げ、次のように述べている。

寫眞の表現すべき旋律（リズム）は如何なるものであるかと申しますと、殆どそれを表

はすために使命的に與へられた『光の旋律（リズム）』があります²²。

中島は、音楽が音によるリズムによって表現されたものであると同様に、「寫眞の表現すべき旋律（リズム）」は「光のリズム」であるとし、これを明確に表現し得るのはカメラとそれを持つ人の頭脳のみであると述べている²³。つまり、中島はこの時期すでに、「光のリズム」を写真独自の表現方法として捉えていたのである。著書『寫眞藝術の表現』において中島は、「光のリズム」を写真の表現において重要なものとして認めているものの、「旋律を表はす表現法としての寫眞には未だ未だ不自由が多いと私は考へます」²⁴とも述べており、南の《デザイン》のように表現というものの中心に音楽的表現を据えることについては否定的であった。自然の描写こそを第一とする考えは、日本の「芸術写真」が叙情的な風景写真が多かったことをふまえるならば、当時の写真家たちにとって非常に一般的のものであったといつてよからう。しかし、「光のリズム」をあくまでも自然表現の手段とみなす中島の消極的な考え方は、南からの影響を通して次第に覆され、中島もまた、リズムを写真における本質的な要素と見直すようになってゆく。

3.2. 写真の表現主義

1923年1月に発刊された『中央美術』第9巻第1号に掲載された論考「現在の寫眞藝術」の中で、中島は南の「デザイン」に触れている。

デザイン、又はコンポジション、又はエーゴ―と題した之等の表現を、はじめて外國雑誌で見た時に、殊に寫眞は自然の實相と離れ難いものとのみ信じて居た私は其新しい試みに驚嘆したのである。ソシテそれらの表現に對する幾多の疑惑の解けない中に、南實氏が、デザインと題してはやくも之に類する表現派風の印畫を發表せられ、尚『藝術寫眞研究』（十一年六月號）誌上に於てそれを説明せられた。それによればデザインは自然を再現するのが目的ではない。だから説明的構圖を強て要しない、寫眞によつて『視覚音楽』を表現しやうとの企であると。之は正しい説明であると私は考える。同氏は純一のリズム表現の方から行かれたのであるが、尚『視覚音楽』の表現の外に、『自我』を力強く表はすために説明的構圖を無視する別の行き方も存在するのを認め得るのである。何れの行き方からしても、表現主義による主張に甚だ近いのである。私は此処に之を寫眞の表現主義と名づけ度い²⁵。

ここで中島は、南が作品《デザイン》において、「視覚音楽」を表現すべくリズムの表現に

至っていることを指摘し、その表現が、「写真の表現主義」に肉薄していると指摘している。一般的に表現主義とは、非自然主義的で歪みのある描写によって、内面的な感情や主観的な自我の表出を強調するような芸術の傾向のことを指す。南が「デザイン」にかんして述べていた音楽的表現を、中島は「視覚音楽」と言い表した。さらに中島は、デザインのもう一つの要素として「自我」を掲げ、この「視覚音楽」と「自我」の両方を表現する「写真の表現主義」を打ち出したのである。中島はまた、論考「現在の寫眞藝術」において以下のようにも述べている。

寫眞によらなければ他の手段で表現出来ないものが残されている。それは光のリズムを、其デリカッシーを失ふ事なしに補へ且再現する事である。光による視覚的音楽の表現は、唯寫眞によつてのみ許されてゐる²⁶。

この記述から、中島が著書『寫眞藝術の表現』で述べていた「光のリズム」が、南の作品《デザイン》を通して、自然の描写を超えていく方向性を得たことがわかる。中島自身、『藝術寫眞研究』第2巻第2号に掲載された「寫壇考察の春」のなかで、「この傾向（表現主義）がすでに寫眞に於て徹して居るのを見出した時に、その寫眞に對する私の考がまた一變しました」²⁷と告白している。中島は、写真独自の表現として追求すべきは「光のリズム」である自身の主張に、南の「デザイン」のなかに見出した「視覚音楽」や「自我」という要素を加味し、「写真の表現主義」を掲げたのである。

1923年4月に刊行された『藝術寫眞研究』第2巻第4号において、その前月に南に代わって主筆・編集者となった中島は、自らの編纂の指針を提示した。表紙にはドイツ表現主義の画家クリスティアン・ロールフス、カットには未来派の画家、陸口孝蔵を起用するなど、前衛的な傾向の強い装丁となっている。巻頭に掲載された論考「寫眞藝術の考察」で、中島は以下のように述べている。

然るに今日すでに表現主義による表現法が、兎に角開拓されかかっているのである。それは音楽的表現つまり視覚音楽即ちリズムによつて表現しやうとするのである（中略）これらによる表現法はまだタタ不完全である。私達のもつともつと努力しなければならない²⁸。

中島は、写真表現の行くべき道として表現主義を打ち出し、表現の本質的な要素として「リズム」を挙げた。また『藝術寫眞研究』第2巻第4号からは、南が編集者であった時期から編纂アシスタントとして関わっていた鈴木八郎（1900-1985）が、編纂だけではなく、記事

の執筆陣にも加わっている。同号において鈴木が担当した記事は、「視覚音楽の提案」と「本號の挿畫に就て」である。この二つの記事からは、鈴木が中島と同じ意識を持って『藝術寫眞研究』に関わっていたことがわかる。例えば「視覚音楽の提案」において、鈴木は以下のように述べている。

音楽は音のリズムに依て表現される一つのリズム藝術とすれば、私の主張する視覚音楽——音のリズムと光のリズムとの綜合に依る——は矢張りリズム藝術でありませう。(中略) 視覚音楽——光のリズムに依る音楽——それこそが私達の選ぶべき唯一つの表現形式でなければなりません²⁹。

「視覚音楽」は、中島が掲げた「写真の表現主義」の一要素として挙げられていたものである。鈴木は、「光のリズム」を、その「視覚音楽」の唯一の表現形式としてはっきりと位置づけている。

3.3. 作品からみる「光のリズム」

『藝術寫眞研究』第2巻第4号に掲載された鈴木「本號の挿畫に就て」は、その題が示す通り、本号に掲載された作品に対する鈴木の評文である。作品は一ページに一作品ずつ掲載され、巻頭に8作品、記事の間に8作品の合計16の作品を確認することができる。

以下では、《コムポジション（其一）》から《コムポジション（其四）》と題がつけられた4作品の中の、阪井政次郎（生没年不詳）と小西種忠（生没年不詳）の作品に注目し、鈴木「本號の挿畫に就て」における批評を参照しながら分析してゆきたい。

二人の作品は、元はそれぞれ別の題がつけられていたが、本誌に掲載するにあたり、共通する性質を持った作品であるため、題を《コムポジション》と改めたのだという。鈴木はこれらの作品に対して「南氏のデザイン、私の提案した視覚音楽とも共通点を持つてゐる事は勿論です」³⁰と評している。阪井の《コムポジション（其二）》【図7】について、鈴木は、「マツスの配列に面白さがある」³¹と評価した。作品を見ると、ソフトフォーカスによって建築物は遠近感や細部を失い、その白い壁面には四角い開口部が規則的に並び、作品が幾何学的な面や角の組み合わせの面白みから創られた作品であることがわかる。小西の《コムポジション（其三）》【図8】は、シンメトリーに配さ



【図7】 阪井政次郎《コムポジション（其二）》
『藝術寫眞研究』第2巻第4号に掲載
（アルス 1923年4月）

れた電球が暗い画面の中で浮かび上がるように描写され、白く浮かび上がった電球の配列は躍動感を感じさせる。鈴木はこの作品について、「自然と云ふものを切り離して、ただ組立てられた線と明暗の関係から或る面白味を與へられます」³²と述べ、また「リズム模様」³³があるとして、掲載作品の中の逸品であると高く評価した。



【図8】小西種忠《コムポジション（其三）》
『藝術寫眞研究』第2巻第4号に掲載
（アルス 1923年4月）

二つの作品に共通しているのは、コンポジション、つまり光や影、線などの構成への意識が強く、幾何学的形象が規則的に配置されていることである。加えて、これら二つの作品が建造物を撮影したものであることは重視すべき点だろう。このことについて鈴木は、同号「視覚音楽の提案」の中で以下のように指摘している。

さまざまな様式の建築物に、多くの寫眞家が惹つけられて行くのは何故でありますか？
（中略）外ならぬ、建築物が現すところの光と線のリズムに魅惑される爲めではありませんか？³⁴

1920年代、それまでには見られなかったコンクリートによる建造物が現れ、日本の都市景観は急激な変化を遂げた。「光のリズム」は、そのような都市空間の近代化という時代の風潮と呼応するように展開した。写真家たちは近代的な建造物から幾何学的な形象を受け取り、それを作品に落とし込んだ。そうした動向は、光や影の構成、形態の単純化、躍動感といった、南の「デザイン」観に端を発する感覚的な表現と合わさり、幻想的な独自の表現を生み出すに至ったといえよう。

おわりに

本稿では、南の「デザイン」という概念から中島の「光のリズム」までの展開を辿ってきた。南は、海外の作家であるバーナード・S・ホーンの《Design》という作品から影響を受け、そこから、抽象的な画面構成というエッセンスを受容した。さらに南は、ホーンの作品に音楽的表現を見出し、1921年の著書『藝術寫眞の研究』で独自の「デザイン」という概念を提唱した。この「デザイン」という概念は、1922年雑誌『藝術寫眞研究』で作品《デザイン》として形を成すこととなる。南は誌上で、デザインの表現性について、線や面、色彩による感覚的な、リズムミクなものであると定義した。南の提唱した「デザイン」の概念は、中島の「光のリズム」へと継承される。南から『藝術寫眞研究』の編纂を引き継いだ中島は、「写真の表現主義」を掲げ、その表現の重要な要素として「光のリズム」を挙げた。南の「デ

ザイン」が、あくまでホーンの《Design》と当時のデザイン観を受けたものであったのに対し、中島は表現主義という西洋近代美術と写真表現と明確に結び合わせる形で「デザイン」を解釈したのである。

このように、「デザイン」から「光のリズム」への展開は、写真理念の変化を伴いながら進んでいる。つまり、中島の「光のリズム」は、南の「デザイン」の感覚的な光と影の構成や、ソフトフォーカスという形象的な要素を受け継ぎながら、「視覚音楽」や「自我」といった目に見えないものを表現する「写真の表現主義」を形成する主要素として発展したのである。ここで、南と中島、鈴木的主張に、一貫して音楽用語が強く結びついていたことは特に注目すべき事象であろう。日本の芸術写真における抽象表現やソフトフォーカス表現は、従来、日本写真史で言われてきた近代ヨーロッパ美術の影響だけではなく、写真についての言説と音楽用語の結びつきと共に展開したのである。そして、この結びつきに、日本の芸術写真の独自性が指摘できるように思われる。

また、撮影する対象を、静物写真からさらに都市空間へと広げながら展開した点も見逃すことはできない。都市の近代化は、直線的で幾何学的なダイナミックな抽象空間を形成した。この時代の写真家たちはそういった都市の変貌を機敏に感じ取り、それを切り取ることでより作品を制作していった。それは光と影のコントラストからなる直線的で幾何学的なものとなった。そういった時代の流れを考えるならば、近代の都市風景というモチーフは、情緒的な古典音楽とは別種の、より現代的な音楽性を写真に付与したと言えるのかもしれない。

最後に、このような展開が、南と中島の雑誌『藝術写真研究』のみににおいて展開していたわけではないことも指摘しておきたい。同時代に発刊されていた淵上白陽の写真画集『白陽』³⁵には、「デザイン」や「光のリズム」に関する言説や作品がみられる³⁶。南が「デザイン」を発表した1921年からの数年間、「デザイン」や「光のリズム」を主題とした作品は多く生み出され、それらの主題が、この時代の大きな特徴を成していたことは間違いないだろう。それは決して長い流行ではなかったが、「デザイン」と「光のリズム」が、前衛絵画からの影響を受けながらも、あくまでも写真独自の表現として展開したことには意味がある。「デザイン」や「光のリズム」は、抽象性を持ちつつも、同時代に花開いたフォトモンタージュやコラージュの作品とは異なり、「対象を写し取る」という最も単純な写真行為によるものであった。「デザイン」や「光のリズム」という概念は、単なる理念上の流行や一過性の動きであったわけではなく、20年代末から30年代のカメラやレンズによる機械の眼を生かした写真独自の表現を試みた、新興写真という日本独自の大きな流れを準備するものであったと言えるのではないだろうか。

註

- 1 芸術写真とは、写真に芸術的価値を付加しようという試みと、そのような試みをもとに制作された写真を指す。日本において芸術写真が制作されるようになったのは、19世紀末のことである。当初、その多くは自然をテーマとした風景写真であり、写真に風景画のような質感を得るため、ゴム印画やブロムオイル印画に代表されるピグメント印画法を取り入れる傾向にあった。
- 2 「光のリズム」については、以下で言及されている。竹葉丈「日高長太郎と高田皆義——「愛友写真倶楽部」に於ける風景表現の位相」『芸術写真の精華——日本のピクトリアリズム 珠玉の名品展』(図録)東京都写真美術館, 2011年, 150-152頁。
特別講演録「日本の芸術写真——写真史における位置をめぐる」東京都写真美術館, 2011年, 23頁。
- 3 中島の来歴については、桜井栄一「中島謙吉先生と『芸術写真研究』」『Photography in Japan』No.138, 日本写真協会, 1973年, 9頁を参照。中島謙吉は1888年、金沢に生まれた。大阪高工応用化学を卒業し、1910年、鉄道院技術研究所に入社、1918年まで在職する。もともと文学美術を愛好し、アルスと関係する前から、三宅克己などの美術家と親交があり、美術への造詣が深かった。1922年、日本美術学院より『写真芸術の表現』を出版し、南から高い評価を受けることとなる。1923年3月からは『芸術写真研究』の主筆・編集者となり、月例懸賞を通じて後進の育成に努める。この頃、中島が指導をおこない才能を開花させた作家としては高山正隆や山本牧彦、渡辺淳、塩谷定好らが挙げられる。
- 4 南の来歴については、南八枝子『洋画家南薫造 交友関係の研究』杉並けやき出版, 2011年, 161頁を参照。南實は洋画家の兄・南薫造の実弟にあたり、1920年代から芸術写真の指導者として活躍した人物である。兄の東京美術学校(現・東京芸術大学)進学と共に上京、音楽家を目指したが進学に失敗、以後園芸業を営みつつ本格的に写真制作を開始したという。1920年代に大流行したベス単カメラ(ベスト・ポケット・カメラ)のフードを外すことにより得られるソフトフォーカスの発明者でもある。
- 5 南實『芸術写真の研究』アルス, 1921年, 240-241頁。
- 6 榎野八束『近代日本のデザイン文化史 1868-1926』フィルムアート社, 1992年, 56-58頁。
- 7 当時、西欧においては、イギリスのウィリアム・モリス(William Morris, 1834-1896)によって先導されていたアーツ・アンド・クラフツ運動によって「デザイン」そのものが注目されていたと考えられる。
- 8 ただし、「案」の字は当初、「調べる」、「考える」などの意味を持つ「按」が用いられていた。
- 9 志賀直哉「大津順吉」(1917年発表)『志賀直哉全集』2巻, 岩波書店, 1999年, 316頁。
「二三年前洋画家のF氏の所でデザインの参考になるべき小さな物をはったスクラップブックを見て、そういう事にある程度の興味を持った私は、その時から気をつけて外国の雑誌や広告などから、そういう物を切り抜いてはためていた。」
- 10 南實『芸術写真の研究』アルス, 1921年, 212頁。
- 11 MOMA Thomas Walther Collection 所蔵, Thomas Walther 氏からの寄贈。
- 12 ジル・モラ著 前川修, 小林美香, 佐藤守弘, 青山勝監訳『写真のキーワード——技術・表現・歴史』昭和堂, 2001年, 30-31頁。クラレンスホワイトスクールは1914年、アメリカのピクトリアリスムの写真家であるクラレンス・H・ホワイト(Clarence H. White, 1871-1925)が創設し、多くの著名な写真家を輩出した。教授としては、先述したクラレンス・H・ホワイトの他に、キュビズムの画家であったマックス・ウェーバー、ニューヴィジョン運動にも関わっていた広告

- 写真家のマーガレット・ワトキンスなどが顔を連ねた。写真の授業の他にも美術史、デザインのカリキュラムも組まれていたという。
- 13 南實『藝術寫眞の研究』アルス、1921 年、242-243 頁。
 - 14 同上、29 頁。
 - 15 同上、99 頁。
 - 16 「創刊の御挨拶」『藝術寫眞研究』創刊号、アルス、1922 年 5 月、1 頁。
 - 17 同上。
 - 18 南實「デザインの説明」『藝術寫眞研究』1 卷 2 号、アルス、1922 年 6 月、59 頁。
 - 19 中島は著書『寫眞藝術の表現』で、「自然の觀方」を「(1)寫實的な觀方」と「(2)光による觀方」に分け、さらに「(2)光による觀方」を「A 印象的な觀方」「B 旋律的な觀方」「C 情緒的な觀方」の三つに分化し、それぞれの觀方から自然をいかに捉えるかということについて語っている。
中島謙吉『寫眞藝術の表現』日本美術學院、1922 年、31-72 頁。
 - 20 同上、53-64 頁。
 - 21 同上、54 頁。
 - 22 同上、57 頁。
 - 23 同上。
 - 24 同上。
 - 25 中島謙吉「現在の寫眞藝術」『中央美術』9 卷 1 号、日本美術學院、1923 年 1 月、95 頁。
 - 26 同上、96 頁。
 - 27 中島謙吉「寫壇考察の春」『藝術寫眞研究』2 卷 2 号、アルス、1923 年 2 月、45 頁。
 - 28 中島謙吉「寫眞藝術の考察」『藝術寫眞研究』2 卷 4 号、アルス、1923 年 4 月、127 頁。
 - 29 鈴木八郎「視覚音楽の提案」『藝術寫眞研究』2 卷 4 号、アルス、1923 年 4 月、129 頁。
 - 30 鈴木八郎「本號の挿畫に就て」『藝術寫眞研究』2 卷 4 号、アルス、1923 年 4 月、155 頁。
 - 31 同上。
 - 32 同上。
 - 33 同上。
 - 34 鈴木八郎「視覚音楽の提案」『藝術寫眞研究』2 卷 4 号、アルス、1923 年 4 月、133 頁。
 - 35 『白陽』は淵上白陽（清喜）（1889-1960）が中心となり、1922 年から 1926 年までの 5 年間に亘って白陽画集社から発行された写真画集である。『白陽』に作品を投稿していた作家たちは、その前衛的な作風から「構成派」と呼ばれていた。
 - 36 写真画集『白陽』については、竹葉丈「淵上白陽研究：写真画集『白陽』解題：時代と表現」『名古屋市美術館研究紀要』14 卷、名古屋市美術館、2006 年を参照。
『白陽』4 卷 5 号（白陽画集社、1925 年 5 月刊）の表紙には、南の「デザイン」概念のきっかけとなったホーンの《Design》が使用されている（上記論文、62 頁）。原典の作品と比較すると上下が反転しているが、コロタイプ印刷による『白陽』掲載図版には、複写原稿による入稿だったためか、図柄の反転したものがしばしば見受けられる。また、『白陽』5 卷 4 号（白陽画集社、1926 年 5 月刊）には小川月舟の《デザイン習作》という作品が掲載されている（上記論文、79 頁）。掲載論文においても、主宰であった白陽自身が、写真における音楽的表現や光と影の構成に関する発表をおこなっていた（上記論文、20 頁）。

The Concepts of “Design” and “Rhythm of Light” in Japanese Artistic Photography in the 1920s

ASHITAKA, Ikuko

This paper is aimed at clarifying the concepts of “design” and “rhythm of light” as described in Japanese magazines and books in the 1920s. In 1921, Minoru Minami (1887–1948) advocated the concept of “design” in his work *“Research of Artistic Photography.”* It was defined as abstract composition and musical expression. In the following year, 1922, Minami published the photographic work “Design” in the magazine *“Artistic Photography Study.”* It was abstract still life photography composed with soft focus, the expression in which was defined by Minami as “rhythmic.”

Kenkichi Nakajima (1888–1972), who was influenced by Minami’s concept of “design,” advocated “expressionism of the photograph.” Nakajima inherited a compilation entitled *“Artistic Photography Study”* from Minami, and he positioned “rhythm of light” as an important element within the “expressionism of the photograph.” The articles published in *“Artistic Photography Study”* (from Nakajima’s compilation period) were influenced by the social transformations resulting from urban modernization, and many photographs of the urban landscape were printed in these articles. They were geometrically abstracted. “Rhythm of light” showed a change in the subject of photography in that the subject had spread to the urban landscape, while simultaneously being affected by “design.” Thus, the concepts of “design” and “rhythm of light” had a great influence on photographers of the 1920s, enabling them to create a plethora of abstract and musical photographic images.