

## 「報道写真」概念の受容と変化 ——名取洋之助の理念と実践を通して

宋釗

### はじめに

名取洋之助（1910-1962）は写真家であるとともに、優れたデザイナーであり、さらに先見性をもつ理論家であった。1932年、ドイツに留学して工芸美術を学んだ名取は、「レポルタアグ・フォト（Reportage-Foto）」を基とした「報道写真」という概念を日本に導入し、また自らも実践した。その当時の日本は、批評家の伊奈信男が「写真に帰れ」を発表して「『芸術写真』と絶縁せよ。既成あらゆる『芸術』の概念を破棄せよ。〔中略〕写真の独自の『機械性』を鋭く認識せよ」<sup>(1)</sup>と提唱したことで分かるように、「芸術写真」から「新興写真」への転換期に当たっていた。名取の「報道写真」もまた伊奈の宣言とともに新時代の幕を開けるものであった。

名取が紹介した「報道写真」という概念は、旧時代に対するアンチテーゼとして登場したのみならず、批判に晒されながらも新時代の礎ともなったと言える。戦後、東松照明は、『アサヒカメラ』に寄稿した「僕は名取氏に反論する」において「その言葉〔報道写真〕が持つ既成の概念を破壊する」<sup>(2)</sup>と述べた。この論争は後世に「名取＝東松論争」と呼ばれ、客観性を標榜する「報道写真」という神話を解体し、写真家の主観性を解放した象徴的な事件と捉えられることとなる。したがって、この論争は、報道写真の衰退を示す象徴的な出来事の一つであった。それまでは明確に定義されていた報道写真は、この時期には他の概念と次第に混同されるようになっていく。その原因には、当時の「報道写真」が、名取と伊奈の提示するような単純な理念だけではなく、より複雑で多面的な実践と意味合いを内包するようになっていたことが考えられるが、従来の研究においてこの点に対する検討がいまだ十分に行われているとは言い難い。

「報道写真」という概念の意味は歴史の中で不変ではない。本論の目標は、異なる

立場の人物たちによる「報道写真」という用語の使われ方を分析し、この概念が日本に輸入されてから戦後にかけてどのように解釈され、変容してきたのかを明らかにするところにある。さらに、そうした概念的な変遷が同時代の写真表現に具体的にどのように反映されていたのかを分析し、言説と、具体的な作品を取り上げることで「報道写真」の変容を検証する。

## 1. 名取・伊奈が紹介した「報道写真」

伊奈が最初に報道写真という概念を紹介した際、彼の見解によれば、報道写真の独自性は、それが写真の諸ジャンルの中でもっとも社会的意義を有する一分野であり、「政治的、経済的、または党派的宣伝扇動の最も強力なる武器」<sup>(3)</sup>である点にあった。伊奈はここで「宣伝」という言葉を用いているが、それは現在の「商業宣伝」の意味と異なる。歴史学者の貴志俊彦は「十九世紀以降、プロパガンダは『宣伝』あるいは『弘報』と呼ばれていた。宣伝は、情報の伝達だけでなく、敵対勢力に対する自国世論を統治する手段であり、ある種の思想戦と捉られている」<sup>(4)</sup>と指摘している。伊奈が述べた「宣伝」の意味はこの定義に一致しており、戦時中における報道写真の変容の伏線となっていく。一方で、表現形式において、伊奈は報道写真における「組写真」と「美」の役割を強調している。そのうち「組写真」とは、複数の写真あるいは写真と文字との組み合わせを指し、「美」とは写真自体の「美しさ」ではなく、「レイアウト」によって「統一がなければならない」ものを意味している<sup>(5)</sup>。

同年、名取は「報道写真 (reportage-foto) と申しますと現実の社会で日常起った事実を現実の姿の儘、報道するニュース写真の意味と、この実況写真の意味を深めて一つのイデオロギーを構成させ、其處に含まれる社会的な意味を、現実の大衆に訴へることに依つて写真としての役割を完成させる場合とこの二つが考へられるのである。〔中略〕少なく共、報道写真の場合、報道は新聞紙上の報道記事と同様でありました、社会事実を大衆に公示する手段であります」<sup>(6)</sup>と述べた。名取はここで、報道写真の目的は「イデオロギーを構成」することにあると指摘している。彼は意図的に「報道写真」と「ニュース写真」という二つの用語を区別し、報道写真の意味がより深い

ものであると考えた。

当時、名取は日本において「日本工房」を設立し、同時代の写真家たちと協働していた。彼らは後世にはともに報道写真家として位置づけられているが、その理念や作品には相違が見られる。名取にとって重要であったのは「写真」そのものではなく、あくまで「報道」であった。彼の理解によれば、写真は「記号」であり、文字と同様に報道を構成する道具である。一方、他の写真家たちはより写真を重視していた。例えば同じく日本工房で活動した木村伊兵衛は「写真のリアリズムの所産である報道写真」<sup>(7)</sup>は「広い意味に報道だから、リアリスティックなものは、すべて報道というふうになるんです」<sup>(8)</sup>と述べた。木村伊兵衛はリアリズムを追求し、写真に潜在するものを探求した上で、報道写真を創作したと考えられている<sup>(9)</sup>。また、名取に師事した土門拳も名取とは異なる姿勢を示している。名取の報道写真が「分析のうえで撮る写真」<sup>(10)</sup>であるのに対し、土門は大量に撮影したフィルム中から厳選する方法を利用した。その結果、土門の作品にはより多くのスナップ的瞬間が含まれ、いっそうの躍動感が見られるようになった。彼の写真は、「名取にも木村伊兵衛にも絶対に撮れぬ土門自身の写真、土門芸術ともいえる」<sup>(11)</sup>と評価される。これに比べ、写真を「記号」として使う名取は「極端な機能主義者」<sup>(12)</sup>と見なされる点からも、その写真家としての評価が前述の二者ほど現在では高くない理由がうかがえる。

「報道写真」という概念が次第に普及していくなかで、1935年には、文芸雑誌『セルパン』が「報道写真」を特集した。この時期、日本は対外宣伝を次第に重視するようになり、報道写真はこの潮流にともなって発展期を迎えたと思われる<sup>(13)</sup>。この特集において、伊奈は報道写真とニュース写真との関係について論じ、「報道写真とはニュース写真をも包含する、あらゆる報道を行ふ写真である」と考えた。報道写真の地位をさらに高めると同時に、報道写真が「イデオロギー形成のための絶大なる武器」として重要であること、そしてその表現形式である「組写真」の重要性を強調した<sup>(14)</sup>。同誌で名取は、報道写真は「人間の実生活を直接引摺んで来て見せると云つた生々しい仕事を生命とする」と述べ、日本はヒトラーのように「写真に対するあらゆる場合の便宜を與へて、積極的に援助し、それにプロパガンダの役目を果させることを、決して忘れてはゐない」ことを指摘し<sup>(15)</sup>、報道写真において客観性の一面とプロパガ

ンダの一面とを同時に実現しようとした。

1937年、名取はドイツで写真集『大日本』を出版した。そこでは、ある対象を説明する際に3～4枚の写真を組み合わせて使う場合が多く見られる。例えば、日本のスポーツを紹介する際には、競技者と観客席の写真を並べ、簡潔な説明を添えることで、日本におけるスポーツの発展を読者に伝えている。このような表現形式は、この時期の報道写真の典型的な手法と見なすことができ、名取が強調した「事実を尊重し、現実のなかから、ある空間、ある時間を切り取る」<sup>(16)</sup> という方法とも一致している。先行研究において、写真研究者の林田新は名取のこのような報道写真を「連続的な現実的事象」として概括している<sup>(17)</sup>。

名取と伊奈の言説を総合すると、報道写真が日本に導入された初期において、それはニュース写真と区別され、イデオロギーの構築を目的とし、組写真や編集を手段とする表現形式であった。それは、客観性を強調しつつ、宣伝と密接に結びついていた。

## 2. 戦時中の「報道写真」

報道写真の概念が日本で普及した後、人々は名取と伊奈の発想を踏まえて報道写真について議論を展開した。1939年、『アサヒカメラ』は報道写真特輯を組み、そこでは当時活躍していた写真家たちがそれぞれの見解を表明している。渡辺義雄の見解は、名取や伊奈と大差なく、彼は「報道写真では特別の場合を以外には大抵テーマを写真的に解決する手段として数枚の組写真にする場合が多いから、この仕組が役に立つのである」と述べた<sup>(18)</sup>。また渡辺は写真家の立場から、報道写真の成否を決定する重要な要素の一つは撮影における「コンポジション」や「アングル」であると考えた。さらに、報道写真家は撮影のために社交家となり、必要に応じて「相手に動いて貰うこと」<sup>(19)</sup> も必要であると指摘していることから、彼にとって、報道写真においてより重要なのは客観性のような理念ではなく、その方法であることが分かる。一方、板垣鷹穂は報道写真の歴史を整理し、報道写真はニュース写真から発展してきたものであると捉えた。当時の現状について語る際には、率直に「日本では『国策に動員される報道写真である』」と述べ、また「優れた『感覚』と手際の良い『構成』とに基く

視覚上の効果を尊重する域にはまだ達してゐない」とも指摘している<sup>(20)</sup>。

ここまでの議論から、報道写真に関する論考は依然として表現形式や技術に重点が置かれていたものの、国策やイデオロギーへの関心も芽生え始めていたことがうかがえる。前述の例が報道写真の前・中期の論議を示すとすれば、1940年代の文章は戦時下における報道写真の内実を集中的に体現しているとみなせる。

写真家渡辺勉の言説は、この時期における報道写真の全体的な状況がある程度反映している。彼はまず方法から論じ、報道写真を「文章に替る写真の物語りによつて、人々にテーマの内容を訴へる方法」<sup>(21)</sup>と定義した。さらに伊奈の言葉を引用し、「報道」という言葉のより深い意味は「報道すると同時に指導しなければならない」にあると指摘し、ここから報道写真家には「批判」と「認識」の能力が求められると論じている。しかしながら、報道写真と社会との関係に言及する段階では、一転して「今の日本でいふならば、国家の方向（思想）といふものが、報道写真家の精神と態度の内側にあるこそ、報道写真が生まれてくるわけです」と述べ、国家の意志こそが報道写真の根源であると位置づけている。一方で、写真家野島康三は、報道写真の特徴は「主として勤労生活者とその職場とを題材に」することであり、その役割は国の「意志表示」にあると指摘した<sup>(22)</sup>。そこでは議論の焦点を被写体と役割に置き、表現形式に関する議論は棚上げにされている。

その後、軍部からの声が議論に加わるようになり、報道写真は本来の意味から大きく逸脱していった。情報局の林謙一は「広義の報道写真を以つてする宣伝に外ならない」と述べ、「国民の感謝」「国民の驚嘆」を喚起するために戦場での写真を多く撮影することを提唱した<sup>(23)</sup>。報道写真の定義について、彼は「いわゆる芸術写真は光との調子のみを作画の対象として作られたものかもしれないが、そのものを除いた後のすべてが報道写真と呼べるのではないか」<sup>(24)</sup>と述べている。また、報道写真の原則は「組写真」かどうかにかかわらず、彼は「いや、むしろ報道写真の最も優れたものは一枚写真である」<sup>(25)</sup>と主張した。林謙一は名取と多くの接点を持ち、当時の報道研究会などの組織にも関わっていたが、彼の議論は、ほとんど名取・伊奈の出発点から完全に逸脱して、報道写真を戦場写真や宣伝写真と同一視することになる。

その他のいくつかの言説も、ある程度、報道写真という概念の核心を曖昧にしてい

る。例えば、原弘は報道写真を報道技術の一種に位置づける<sup>(26)</sup>。松本樹明は「報道写真は初め撮影されたのは一八四二年」と主張して、報道写真とニュース写真を区別しない<sup>(27)</sup>。猪野喜三郎は戦時において「今までのニュース価値第一の狙ひから、充分に今日の世界観を含めての狙ひに移行したあらわれである。新聞写真が報道写真化した証拠である」と指摘した<sup>(28)</sup>。彼の見解は、報道写真の目的がある種の社会的現実を反映することではなく、むしろ写真家の言論により社会的、国家的観念の反映に傾いていたことを示している。

この時期、名取自身の言説は少ないものの、彼が編集した雑誌から報道写真の変容を読み取ることができる。『NIPPON』第14号の中国農民についての記事では、写真は挿图的役割にとどまっている。本文は農作物や農民生活を概説しつつ、写真のキャプションは以下のように記されている。“Chinese farmers are probably the most industrious in the world .If ruled by a benevolent government, the great masses of Chinese farmers will work assiduously on the farm, proving the most energetic labourers on the earth. (中国の農民はおそらく世界で最も勤勉である。もし仁政を敷く政府に治められれば、中国の数多(あまた)の農民大衆は農作業に精を出し、世界で最も精力的な労働者となるであろう)<sup>(29)</sup>”

このキャプションは、明らかに植民主義的イデオロギーに奉仕するものであり、写真そのものとは関連性が少ない。すなわち、この時期の報道写真の主要な役割は、もはや物事を説明することではなく、特定のイデオロギーを裏付ける証左として機能することにあつたのである。

これらの例から見ると、戦争の拡大に伴い、報道写真をめぐる議論はより観念的・性質的な課題に集中するようになり、具体的な表象形式や方法に関する議論は棚上げされていったのである。多くの人々が報道写真をめぐって自らの意見を述べるようになったが、彼らは名取や伊奈の考え方に沿って、報道写真の編集やレイアウトなどの問題を深く議論することはせず、むしろ日本に入って間もないこの新しい言葉を借りて、自らのニュース写真や宣伝写真に関する見解や考えを展開していた。これは、報道写真という概念が曖昧になっていく過程であり、もう一つには、戦時体制が写真家たちに与えた影響の表れでもあり、その結果報道写真はますます他の概念と混同され

ていく。

### 3. 戦後の報道写真

戦争の終結とともに、報道写真は国策宣伝から解放され、名取は『週刊サンニューズ』や『岩波写真文庫』を通じて自分の実践を続けていく。この時期の名取洋之助は、報道写真をイデオロギー的武器として捉える観念をある程度放棄した結果、その核心に残されたのが方法としての「組写真」のみであった。彼自身も「報道写真という言葉より、組み写真といったほうがよかった」<sup>(30)</sup>と述べ、「多くの写真家が一枚の報道写真を撮りまくり〔中略〕芸術写真としてはそれでよいのであろうが、報道写真としては邪道である」<sup>(31)</sup>と主張している。つまり、彼にとっては、複数の写真を用いて表現することが、報道写真という概念（呼び方）そのものより重要であったと考えられる。

かつては伊奈の解説において「指導しなければならない」とされた報道写真についても、名取はこの時期には「なるべく客観的に事実を見、その事実を素直に伝え、そこから見る者に自由に感じさせるというのも一つの方法である」<sup>(32)</sup>と述べている。すなわち、報道写真の宣伝的な側面は戦後において重要性を失い、報道写真は理念というよりも方法論として位置づけられるようになったといえよう。

写真の内容に関しては、戦時期には国民動員の要請に応じて決定的瞬間を捉えた写真が多く用いられたが、戦後になると、名取は報道写真について、「アンチクライマックス」と「ヒューマンインタレスト」であると述べている<sup>(33)</sup>。すなわち、積極的な戦時動員から、より穏やかな方向へ展開していったのである。

1957年に刊行された岩波写真文庫の『麦積山』を例に、名取の戦後の報道写真を見てみたい。この一冊は名取が甘肅省天水市で取材した過程を記録したものである。冒頭では麦積山の全景を用いて主題を提示し、中国側関係者がジープで天水駅に迎えに来る場面を導入として配置している。その後、麦積山石窟の仏像写真が続き、巻末には中国側関係者がジープの後ろで名取に手を振る写真が置かれている。これにより、全体が一つの物語のように構成され、先に述べた「ある空間、ある時間を切り取る」、「連

続的な現実的事象」という名取の手法と呼応する構造となっている。このような表現は、初期の報道写真への回帰として見られるが、内容は主に物語的な構成と解説を中心に展開して、動員的・宣伝的な要素はあまり強くない、「指導」から「公示」に回帰し、引き続き組写真を基本的な表現形式として用いながら、解釈の権利を読者により多く委ねるようになった。

先行研究の中には、前節で取り上げた1960年の「東松＝名取論争」を、理念をめぐる論争というよりも、報道写真における編集の在り方をめぐる論争として理解すべきだと主張するものがある<sup>(34)</sup>。また、この論争によって報道写真の意味が拡大解釈されたと指摘する研究も見られる<sup>(35)</sup>。名取が主張した報道写真の理念が、戦後徐々にその内実を失い、方法論としてのみ受け継がれるようになったことを示している。これによって、報道写真という概念の意味は、次第にニュース写真やドキュメンタリー写真といった言葉の意味に近づいていった。総じて、戦後において、「報道写真」は次第に用語としての存在感が薄れていったのである。

## 終わりに

本論は、言説と作品を通して、「報道写真」という概念が日本に導入されてから戦後に至るまで、どのように変化していったのかを明らかにするものであった。

最初、「報道写真」は名取と伊奈によって定義され、「組写真」、「レイアウト」、「宣伝」を掲げるものであった。しかし、戦時体制が進むにつれて、報道写真は「国のために尽くす手段」として再解釈されるようになり、題材（何を撮るか）や目的（誰のために撮るか）が、報道写真か否かを判断する基準となった。戦争が終わった後には、報道写真は方法論としてのみ残され、この言葉自体はあまり使われなくなっていった。

社会学者ピーター・バーガーは、新しい言葉が社会の中でどのように客観的な知識として確立されるかについて論じている。彼によれば、最も重要なのは「新しい世代への引き継ぎの過程」である。この過程の中で、言葉は「歴史性」と「客観性」を獲得し、自らの正当化（legitimation）を要求する——すなわち説明や弁明することのできる方法を要求し、社会の支えも必要がある<sup>(36)</sup>。

言い換えれば、新しい概念が確立されるためには一世代ほどの時間を要し、継続的な議論と明確化、そして次代への継承を経て初めて成立する。「報道写真」の発展は、明らかにこの条件を備えていなかった。日本に導入されてからの約二十年間、それは絶えず変化する社会環境と制度の中で、何度もその内実を変えた。その結果、概念は明確になるどころか、むしろ曖昧さを増していった。また、戦時下の宣伝活動との強い結びつきによって、「宣伝」という側面は次の世代に知識として継承されにくくなった。現在、人々が「報道写真」という概念を用いる際、多くの場合“photojournalism”や“press photo”を意味し、名取が主張したものとは大きく異なっている。これは概念の意味が書き換えられ、拡張されてきたこと、及び社会環境の変化と密接に関わっているためと考えられる。

註

- (1) 伊奈信男「写真に帰れ」『写真に帰れ 伊奈信男論文集』、ニコンサロンブックス、2005年、24頁
- (2) 東松照明「僕は名取氏に反論する」『アサヒカメラ』1960年、11月号、156頁
- (3) 伊奈信男「報道写真について」『日本工房パンフレット』、日本工房、1934年
- (4) 貴志俊彦『帝国日本のプロパガンダ』中公新書、2022、7頁
- (5) 伊奈信男「報道写真について」『日本工房パンフレット』、日本工房、1934年
- (6) 名取洋之助「ルポルタージュ写真のこと」『帝国工芸』1934年、第8巻第8号、23頁
- (7) 渡辺勉「インタビュー評論 木村伊兵衛——“ただの人”を撮って四十年」『アサヒカメラ』1974年4月増刊号
- (8) 同上
- (9) 日高優『日本写真論 近代と格闘した三巨人』講談社、2024年、69頁
- (10) 名取洋之助『写真の読みかた』岩波新書、1963年、24頁
- (11) 飯島実「『日本工房』創設から『国際報道』解散まで」『NIPPON 先駆の青春：名取洋之助とそのスタッフたちの記録 1934～1945』日本工房の会、1980年、35頁
- (12) 飯沢耕太郎『増補 戦後写真史ノート』岩波現代文庫、2008年、35頁
- (13) 白山真理『〈報道写真〉と戦争』吉川弘文館、2014年、69頁
- (14) 伊奈信男「現代写真とその理論」『セルバン』1935年、11月号、86頁

「報道写真」概念の受容と変化

- (15) 名取洋之助「報道写真の勃興」『セルパン』1935年、11月号、87頁
- (16) 名取洋之助「新しい写真の誕生」『アサヒカメラ』1960年、10月号、47頁
- (17) 林田新「星座と星雲——『名取＝東松論争』に見る『報道写真』の諸相」『映像学』、第84巻、2010年
- (18) 渡辺義雄「報道写真の撮影について」『アサヒカメラ』1939年、10月号
- (19) 同上
- (20) 板垣鷹穂「報道写真の過去現在未来」『アサヒカメラ』1939年、10月号
- (21) 渡辺勉「報道写真の定義について」『組み写真の写し方纏め方』アルス、1941年、13-17頁
- (22) 野島康三「写真における智情意」『アサヒカメラ』1941年、6月号
- (23) 林謙一「戦時における報道写真の重要性」『アサヒカメラ』1942年、3月号
- (24) 林謙一「アマチュアの報道写真の意義」『写真文化』1943年、10月号、40頁
- (25) 同上
- (26) 原弘「報道写真の芸術性」『アサヒカメラ』1942年、3月号
- (27) 松尾樹明「報道写真の歴史」『アサヒカメラ』1942年、3月号
- (28) 猪野喜三郎「報道写真」『紙弾』陸軍支那派遣報道部、1943年、156頁
- (29) HOTUMI OZAKI, "Chinese Peasants," *NIPPON*, 1941, No. 14
- (30) 中西昭雄「名取洋之助の『報道写真』と対外宣伝グラフ」『〈転向〉の明暗』長谷川啓編、イザラ書房、1999年
- (31) 名取洋之助「報道写真の写し方まとめ方」『アサヒカメラ講座第2』朝日新聞社、1955年、169頁
- (32) 同上
- (33) 名取洋之助『写真の読みかた』岩波新書、1963年、24-26頁
- (34) 林田新「日本の報道写真を巡る理論と実践 編集の視点から」同志社大学博士論文、2013年、55頁
- (35) 圓井義典『「現代写真の系譜」』光文社、2022年、89頁
- (36) ピーター・L・バーガー、トーマス・スックマン『現実の社会的構成 知識社会学論考』（山口節郎訳）新曜社、1977年、95頁