

「下からの」集団的ドキュメンタリーの前史 ——プロレタリア写真運動と伊奈信男の初期写真批評

The Japanese Worker Photography Movement and
Nobuo Ina's Early Writings on Photography

田尻 歩 (Ayumu TAJIRI)

1. はじめに

1930年代初頭に小規模ながらも存在した「プロレタリア写真運動」はこれまで詳細に検討されてこなかった。プロレタリア写真運動とは、1920年代半ばよりドイツとソ連で始まった「労働者写真運動」（英語ではworker photography movement）の日本での当時の呼び名である。アマチュア写真家を中心とし、写真を社会変革のための武器として用いようとしたこの運動は共産党関連組織の支援のもとで発展し、ヨーロッパ各国やアメリカ合衆国、日本にも広まった。英語圏読者にとっての日本写真史の教科書のような*The History of Japanese Photography*や鳥原学による新たな通史においても、日本プロレタリア映画同盟（通称プロキノ）普通写真部や日本プロレタリア写真家同盟（通称プロフォト）に関する記述はない（Tucker et al. 2003; 鳥原2013）。日本写真家協会編『日本写真史 1840-1945』ではそれらは「大した活動もしないまま」自然消滅したと簡単に触れられるのみで（日本写真家協会1971: 416）、写真批評家の飯沢耕太郎は『光画』を論ずるにあたって例外的にプロフォトの活動内容に言及しているものの、その前身のプロキノ普通写真部時代にまで議論は及んでいない（飯沢1988）。

英語圏の研究においても労働者写真運動は、イギリスのテリー・デネットとジョー・スペンスによる『写真／政治1』や合衆国の

キュレーターのリア・オルマンによる展示カタログなどを例外として（Dennett and Spence 1979; Ollman 1991）、ボーモント・ニューホールの著作では言及されずミシェル・フリゾ編集の大部の写真史においてもわずかにしか言及されないなど、近年まで大きく取り扱われることは少なかったⁱ（Newhall 1982; Frizot 1998）。その理由のひとつに、戦後の冷戦体制のもと、共産党に関わる運動ゆえに研究対象として忌避された可能性が指摘されている（Ribalta 2011b）。近年の大きな研究成果のひとつに、2011年におけるスペイン、マドリッドのソフィア王妃芸術センターにおける*A Hard, Merciless Light: The Worker Photography Movement, 1926-1939* 展開催と同展示カタログの出版がある。キュレーターのホルヘ・リバルタが執筆・編集したカタログは、ドイツ、ソヴィエトや合衆国、イギリスをはじめとする国々の活動についての論文と作品・資料（の英訳）を収録し、各国の運動の内実や国際的なつながりを明らかにしている。

労働者写真運動の活動を見直す意義のひとつに、主流のドキュメンタリー実践とは異なる系譜の精査を可能にすることが挙げられる。たとえば、アメリカ合衆国のドキュメンタリー写真の潮流の説明として、労働者たちを撮影したルイス・ハイン、ニューディール期の農業安定局（FSA）により大規模に実

施された写真による農村部の記録活動、そして雑誌『ライフ』による報道へという流れで語られることが多いが（たとえばNewhall 1982; 日高2009）、実際には合衆国にも労働者写真運動は存在していた。1930年に労働者映画写真同盟（Workers' Film and Photo League）と呼ばれる組織が誕生し、その後、組織の分裂を経て、1936年にフォトリーグ（Photo League）となり、共産党系組織からの資金援助はなくなったが、社会変革を目指し、1930年代後半には地域住民と協働する集団的撮影プロジェクトを展開した（たとえばTucker 2001を参照）。FSAにおいてもジェイムズ・エイジャーとウォーカー・エヴァンズがそれぞれ文章と写真を担当した『名高き人びとをいざ讃えん』（1941年）など複雑な実践もあるが、概して、写真家が田舎の貧しい人びとを撮影し、雑誌に写真が掲載され、都市部に住む中産階級読者の同情を引くという、芸術家マーサ・ロスラーが言うところの「リベラル・ドキュメンタリー」であった（Rosler 2004）。この種のドキュメンタリーは、社会全体の構造的な変革というよりは、中産階級の慈善による部分的な改革を求める改良主義的思考を前提としていた。これに対して、労働者写真運動はよりラディカルな現状の変革を求めている。さらに、撮影者と被写体との関係性は根本的に異なり、アマチュアの労働者写真家たちがみずからの表象をコントロールしようとする側面があったという点でもリベラル・ドキュメンタリーとは異質なものである。この意味で、労働者たち自身が組織化して、みずからの階級の生活や職場環境、闘争現場を撮影する「下からの」ドキュメンタリー実践としての労働者写真運動は、FSAや『ライフ』に連なるドキュメンタリーとは異なる系譜に属している。

日本においても、アマチュア写真家が社会的な観点から集団的に撮影を行う実践は存在してきた。『カメラ』誌上の月例写真コンテストを中心として1950年代前半に生じたリア

リズム写真運動においては、アマチュア写真家たちは貧困状況をはじめとする社会的な主題にカメラを向けた。この運動自体は土門が牽引しており、写真批評家の楠本亜紀はこのあり方を、戦中にプロ写真家たちの指導のもと生活の記録としての「写真報国」の実施を求められたアマチュア写真家たちの姿と変わらないと示唆している（楠本2006: 117）。しかし、リアリズム写真運動は完全に上から与えられたものであったというよりも、「戦後におけるアマチュア大衆の意識のかたまりが、土門拳をして突き上げ、土門拳がそのかたまりに点火したというかたちで始められた」と写真批評家の重森弘淹が指摘するように、「記録」の時代における人びとの側からの欲求があって成り立っていたのも事実だろうⁱⁱ（重森1958: 4; 鳥羽2010）。朝鮮特需を契機とした日本国内の経済成長により社会状況そのものが変化したこともありリアリズム写真運動そのものは失敗に終わるが、東松照明や川田喜久治らの新しい世代の写真家を輩出した点、重森や福島辰夫といった写真批評家に新しい集団的写真実践を想像させた点で重要であったⁱⁱⁱ。福島は、土門を中心としたリアリズム写真運動が1950年代後半以後の新しい社会・経済的現実に対応し得ないと考えていたものの、1961年の文章では「このリアリズムの時代といわれる日本の写真界の一時期は、世界の写真の歴史でも、他に例のない、いわば大衆全体が、こぞって写真のなかに自分の表現を求めて、その情熱を集中したといってもいいような時代だったのである」として肯定的な側面を見出している（福島2011: 105）。福島は60年代半ばから学生写真家たちの全国組織である全日本学生写真連盟に理論的指導者として関わっていくことになるが、この学生たちの写真実践は異なる経済的・社会的状況における新しいリアリズム写真運動と解釈しうるものであり、日本の資本主義と帝国主義を批判対象とし、根本的な社会変革を目指す「下からの」ドキュメンタリー

実践となっている（田尻2023）。本論は、日本におけるこのような「下からの」集団的ドキュメンタリー実践の系譜を見直すため、その前史とも言えるプロレタリア写真運動の実態を検証する。

とはいえ、その活動がほとんど成果を残せず場当たりのなものであったことは否定し得ない。それでも、1980年代韓国の「民衆美術」や戦後日本の民衆版画運動が注目される昨今^{iv}（古川2018）、プロレタリア写真運動の意図や構想を捉え直し失敗の条件を見定めることで、集団的な文化実践に関わる議論に貢献できる部分はあると考える。本論ではまず、日本の事例の比較の参照項とするため、大規模に展開したドイツの労働者写真運動の実態を概観し、その運動が有していた批判的可能性の一端を提示する。その後、プロレタリア写真運動がその一部であった国内のプロレタリア文化運動の推移を確認した後、プロキノ発行の『プロレタリア映画』、『映画クラブ』、プロフォト発行の『プロ・フォト・ニュース』といった一次資料をもとに、日本の労働者写真運動の実態を記述し分析する。最後に、写真批評家の伊奈信男も労働者／プロレタリア写真運動から影響を受け、「下からの」集団的ドキュメンタリーの構想を初期の写真論において書き残していたため、これを国際的な労働者写真運動の背景のもとに文脈化し直す^v。理論は実践から多大な影響を受けながらも、実践を説明するだけでなく、導き枠づける言説としての役割も果たしてきた。名取洋之助は自身の「報道写真」の考えを押し進め、戦後の土門はリアリズムを掲げアマチュア写真家を導き、「個人」ではなく「個」を基盤とする福島 of 考えは全日本学生写真連盟の実践の導きの糸になった。伊奈の理論に表れているようなプロレタリア写真が実際に展開する可能性もあり得たかもしれないが、それは大衆的な社会運動の衰退をひとつの大きな要因として潰えてしまう。本論は1930年代当時から理論・実践両面で「下からの」集団的ドキュ

メンタリーの萌芽があったこと、しかしそれが具体的な発展を見ず消滅していったプロセスを精査する。

2. ドイツの労働者写真運動

ドイツの労働者写真運動が始まるきっかけとなったのは、労働者階級に向けた雑誌『労働者イラスト新聞』（Arbeiter-Illustrierte-Zeitung。以後、AIZと記載する）における一般読者の写真応募への呼びかけであった。この雑誌は、1921年に創刊された月刊誌『ソヴィエト・ロシア画報』（Sowjet-Russland im Bild）を起源とし、1923年には『鎌とハンマー』（Sichel und Hammer）、1924年には『AIZ』と改名された経緯をもつ。最初の『ソヴィエト・ロシア画報』は、1921年にロシアの穀倉地帯であるボルガ下流域やタタール共和国で起きた大飢饉に対する救援活動を呼びかける大衆メディアのひとつとして創刊された。共産主義者のヴィリー・ミュンツェンベルクは、ウラジーミル・レーニンの令を受けて、「飢餓克服のためのさまざまなプロレタリア救援活動を一つにまとめる国際的組織」として国際労働者救援会（Internationale Arbeiter-Hilfe）を設立したが、『ソヴィエト・ロシア画報』はそのメディア戦略の一環であった（星乃2009: 72-81）。ミュンツェンベルクは当時としては新しい絵入り新聞や映画、パンフレットなどの大衆広告メディアを取り入れ、労働者階級に訴えかけた。歴史家の星乃治彦によれば、当時の新聞は教養市民向けで分厚く値段も高かったが、ミュンツェンベルクはページ数を減らし、視覚に訴える誌面づくりを採用し、価格を抑え、共産主義や反戦平和を訴える内容で労働者階級の読者を獲得していった（星乃2009: 82, 88）。『AIZ』は共産党員に限らない、失業者を含む幅広い労働者階級の人びとに向けられた左翼新聞で、発行部数は月2回の刊行だった1924年には18万部、週刊となった1926年には20万部、1930年には50万部にもものぼった（星乃2009:

81)。

『AIZ』通常号は24ページだったが、これをすべてグラビアで構成するためには膨大な量の写真が必要だった(石黒2012: 158)。そこで、1926年3月25日発行の『AIZ』では、写真コンテストの企画が提示され、読者たちに写真を撮影して送付するよう呼びかけがなされ、これが写真運動の始まりとなった。コンテストに加えて、『AIZ』は応募写真のなかで雑誌に使えるものは買い取る方針を掲げ、好ましい写真の内容を5点記している(Ribalta 2011a: 99)。ドイツ文学者の石黒英男は、この撮影指針を翻訳して自身の論に引用しているため、以下にそれを引き移す。

- 1 労働者による革命運動の特徴を示す写真、
- 2 労働者の社会的状況を顕著に示す写真、
- 3 あらゆる場での労働者の日常生活をうまく表現する、いわゆる〈風俗写真〉、
- 4 労働条件、労働現場の特徴をはっきりわからせる写真、
- 5 現代の生産技術とその作業形態、工場の建築様式および生産方式を図解する写真

(石黒2012: 158; 見やすいよう各点のあとに、本文にはない改行を加えた; Ribalta 2011a: 98-99に同記事の英訳が収録されている)

ここから労働者写真運動が広がっていき、1926年から1927年にドイツ労働者カメラマン協会(Vereinigung der Arbeiter-Fotografen Deutschlands)が創設され、ベルリンやフランクフルト、ドレスデンといった都市には地域グループができた。1931年には100以上の地域グループがあり、2400名以上のメンバーがいた(Stumberger 2011: 85)。1926年に創刊された雑誌『労働者カメラマン』(Der Arbeiter-Fotograf)は毎号7000部印刷され、

協会外の人びとにも読者がいたことが窺われる(Ollman 1991: 41)。当時このような運動は新しく、イデオロギー的には対立する中産階級の写真サークルからも興味を持たれていたという(Rinka 1981: 73)。

本論ではこれ以上ドイツの運動の詳細には立ち入らないが、日本の事例との比較において重要となる5つの事項を簡単に述べておきたい。はじめに、ドイツの労働者写真運動が労働者の自己陶冶を促したという点が挙げられる。石黒は『AIZ』の目指したものが「この世界を労働者階級の視点でとらえること、それによって発見しえた真実を階級の意識形成に向けて機能させること」とし、星乃はその雑誌が、労働者階級が「知」を獲得する場となったと論じている(石黒2012: 157; 星乃2009: 83-4)。つまり、学びを通じての集団的主体の形成の場となったということだが、読者は読む行為を通じてみずからの階級の見方を学ぶだけでなく、雑誌が素材として掲載した写真にテキストを付し作品として応募するコンテストもあったため、写真の意味を読み変える能力を訓練することもできた(Zervigón 2017)。

さらに、読者の一部はみずからの生活の撮影者になり写真を投稿することで雑誌に参加した。先に見たように、この運動は当初『AIZ』の写真資材の募集を目的として始められたものだったが、同時に、労働者写真家たちを組織化する運動、非政治的な余暇の遊びとしての写真を闘争的なものにする活動でもあった(Stumberger 2011: 85)。先に引用した撮影方針はすべて、労働者階級の生活を映し出し、労働者たちがみずからの力でみずからの階級を表象することを基礎としている。つまり、イギリスの美術史研究者スティーヴ・エドワーズの言葉を用いれば、労働者写真運動の目的は、「共同住宅や仕事場、スラムの映像やデモやその他の政治的行動のイメージといった労働者階級の生活の写真を労働者が自分たちのためにつくりだすことのできる自律

的空間を生み出すこと」であった (Edwards 2011, 強調引用者)。このような営為からは、撮影者と被写体が非対称的な関係のうえに成り立つタイプのドキュメンタリー写真とは異なる別の実践の可能性が垣間見える。イギリスの作家スー・ブレイデンは、ブラジルの教育学者パウロ・フレイレが主張した教師 (運動のリーダー) と生徒 (運動の参加者) とが対話を通して互いに学び合う教育学のモデルと似た活動のあり方を労働者写真運動に見出す。つまり、被抑圧者がだれかに表象されるのではなく、彼女彼ら自身が社会状況や撮影技術について学び (合い)、自律的な組織化とエンパワメントを通して、みずからの表象を集団的につくりコントロールするという実践を見出す (フレイレ2011: Braden 1983)。これはFSAなどとは別のドキュメンタリーのモードであるが、次節では、日本の運動にもそういった側面があったのかについて検討していく。

2点目に、労働者写真運動はこの時期に各国で一様に発展したわけではなく、活動の規模はそれぞれ異なり、各国共産党の組織的強さと比例関係が見出せるという点である^{vi}。先ほど見たように、ドイツではかなり大規模に労働者写真運動が展開したが、他方で、たとえばイギリスでのそれは小規模だった (Forbes 2011)。政治学者の中北浩爾は、ノーマン・ラポルテとマシュー・ウォーリーによるヨーロッパの共産党の比較研究を参照しながら、マルクス主義の影響を強く受けた社会民主主義政党の勢力が大きく、そこから分岐する形で結成された共産党は大衆的支持を得て組織的に強かったと論じている (LaPorte and Worley 2008; 中北2022: 62-3)。この点で、イギリスの社会党は周辺的な存在であり、日本では政府の弾圧により社会民主主義政党が存在しなかったため、どちらの共産党も脆弱であった。強力だったドイツ共産党がナチスの弾圧により壊滅したことをふまえると、「戦前の日本共産党が結成以来一貫して非合法で

あり、弾圧下に置かれたことは、当組織の成長を決定的に阻んだといえる」と中北が指摘するように (中北2022: 64)、この日本共産党のあり方はプロレタリア写真運動の展開にも作用しただろう。

3点目に注目したいのは、このように共産党の組織的な強さと労働者写真運動の規模に比例関係が見出されるとはいえ、ドイツにおいて、運動は共産党の下部組織として完全に従属していたわけではなく、相対的に自律していたという事実である。ロシア共産党を中心とした国際組織の共産主義インターナショナル (コミンテルン) からの資金援助のおかげで (McMeekin 2003)、ミュンツェンベルクが立ち上げた国際労働者救援会、そして雑誌『AIZ』は共産党から相対的に独立して活動でき、編集スタッフのほとんどは共産党員ではあったが、党組織とは異なる独自の構成員であった (石黒2012: 154)。同様に、『労働者カメラマン』においても、ミュンツェンベルクはだれでも歓迎であると労働者写真家の会合で述べており (Ribalta 2011a: 102)、各グループのリーダー自体は共産党員が務めることが多かったようだが、初期のベルリンのグループで党員だったのは25名中3名のみだった (Ollman 1991: 16)。もちろん労働者写真家たちの政治的方向性は社会主義ではあったものの、ドイツ共産党が機関紙『赤旗』 (Die Rote Fahne) で、読者が絶望的な気持ちになるのを避けるため、純粋に悲惨な国内状況の写真の掲載を許容しなかったのに対して、ドイツの労働者写真家による作品は、過酷な労働条件や不十分な住宅、失業などを映し取る冷厳なまなざしを特徴としていた (Ollman 1991: 21)。この共産党からの相対的独立は、1点目の労働者階級の自律性を養っていく際にも重要な要素であったと思われる。哲学者のオスカー・ネークトとアレクサンダー・クルーゲは、ミュンツェンベルク・コンツェルンに言及して、大衆的な基礎を保つため——彼らが主張する「プロレタリア公

共圏」を生成していくため——には、左翼出版物は党の見解に従属させてはならないと指摘している (Negt and Kluge 2016: 270)。このように一定程度党から距離を持って活動できたのは、ソ連が1926年から28年の期間に穏健路線にあったことから、ドイツ共産党がそれに影響されて幅広い大衆獲得路線を取っていたという背景も影響していた (星乃2009: 113)。

4つ目は、コミンテルンの支援に負うかたちではあれ、資本主義の影響を受けない出版物の流通の回路が存在した点だ。ブレイデンが指摘するように、資本主義社会の日常においては、芸術や政治、人間関係、家族の生活などあらゆる領域に資本蓄積を促進する商品化の論理が浸透してきており、それが文化的なヘゲモニーを構築しているが、このヘゲモニー形成に広告 (=メディア) が大きな役割を果たしている (Braden 1983: 117)。それゆえ、これは上記1、2、3点目を合わせた内容になるが、主流のリベラルな出版物では検閲され抑圧される内容や表象を、労働者階級の人びとみずからが生産し流通させることのできる経路の存在は、その階級のエンパワメントに直接的に寄与するだろう。ブレイデンは、ドイツと合衆国の労働者写真運動が成功した理由のひとつに、作品を広める雑誌があった点を指摘している (Braden 1983: 10)。

最後の事項として、複数の写真の使用やテキストの付加が重要であったという点を挙げたい。キュレーターのア・オルマンによれば、「労働者写真家、とくに『AIZ』編集部は、写真の意味の可変性や曖昧さを認識しており、それゆえ複数の写真の配列や写真とテキストの結合によって意味を方向づける必要性を理解していた」 (Ollman 1991: 25)。『AIZ』においては、時に撮影者自身が拒絶感を抱くほど、政治的な効果を最大化するために題名が付けられたが、これは、社会的現実を伝えていないと労働者写真家たちが考える主流新聞のルポルタージュに真実味があるとみなさ

れ、労働者写真家たち自身の写真さえもが主流の「ブルジョア新聞」に別のキャプションとともに掲載されたがゆえに生じたのもであった (Stumberger 2011: 89)。ここで重要なのは、のちにロラン・バルトが記号論の文脈で論ずる写真の意味の可変性にドイツの労働者写真家たちが自覚的で、複数の写真や言葉の使用、編集を用いて、主流の出版物においては隠されていると考えた「真実」を引き出そうとしていたということだ^{vii}。テキストを付加したフォトエッセイの形式やそれと似たような効果をもつフォトモンタージュの実践は、日本のプロレタリア写真運動においても模索されることになる。

3. 日本のプロレタリア文化運動とプロレタリア写真運動

3-1. プロレタリア文化運動

ここからは、プロキノ普通写真部およびプロフォトがその一部であったプロレタリア文化運動の興隆と衰退の流れを簡単に見ていく。日本文学研究者の村田裕和の整理によると、この文化運動は、1921年の雑誌『種蒔く人』の創刊に始まる。この文芸誌は関東大震災のあと1924年に『文芸戦線』となり、翌年には日本プロレタリア文芸聯盟が結成される。1928年の全日本無産者芸術連盟(ナップ)結成を経て、1931年に結成した日本プロレタリア文化聯盟(コップ)が壊滅する1934年までが、プロレタリア文化運動の最盛期である (村田2019: 54)。結論を先取りすると、ナップにおいては文化運動が拡大し、コップにおいては文化活動が日本共産党の政治活動によりいっそう服属させられていった。

ナップは、異なる思想を持つ人びとが糾合した文化運動の中から非マルクス主義者・反マルクス主義者を排除して、「マルクス主義的統一集団」としてプロレタリア文化運動を牽引していくことになった^{viii}。このような方針は一方でより広範な集団形成の足かせになりはしたが、他方でこの時期に文化運動が拡

大した側面もあった。日本文学研究者の内藤由直によれば、この運動組織は当初、文学部・演劇部・美術部・音楽部・出版部という各専門部を設け、事業部制組織の形態をとり、これが文化運動の拡大に大きく寄与したという。内藤いわく、これにより、「ナップの統一方針に従って各同盟・研究所・出版機関が独自の活動を展開することで、文化闘争のフィールドが飛躍的に拡大することとなった」(内藤2019: 80)。さらに、国内での文化闘争の広がりだけでなく、日本プロレタリア作家同盟が国際革命作家同盟(モルプ)に参加するなど、プロレタリア文化運動の国際化も試みられた。

ところが、さらなる組織拡大を望んだ蔵原惟人によって組織が再構築されてコップが結成され、この団体は文化運動の組織というよりも、非合法化されていた日本共産党の外郭団体のような政治組織となってしまった。1932年4月に蔵原が投獄されてから運動の指導者的地位について宮本顕治は、文化運動の政治への従属を「政治の優位性」論として主張していった。これにより、文化運動はすべて党の勢力拡大のための政治的手段へと縮減されてしまうことになる。事実、あとで見るようにコップ結成を機に独立したプロフォトは、党政治への従属の影響もあって創作の時間を十分に取れていなかった。内藤は、このような方針がより苛烈な弾圧を招き、文化運動に共感的だった一般の人びとを恐怖させ運動から遠ざけ、大衆とのつながりを保つことを困難にした内的要因だったのではないかと指摘する(内藤2019: 89)。このようにして1933年頃にはプロレタリア文化運動はほとんど消滅したというが、写真批評家の飯沢耕太郎も指摘しているように、この文化運動の終焉と『光画』の終焉は時期的に重なっている(飯沢1988: 212)。

3-2. プロキノ普通写真部

プロレタリア写真運動の活動が組織的に開

始したのは、プロキノ普通写真部が1930年5月に結成されて以後である(日本プロレタリア映画同盟(略称プロキノ)写真部1930: 34)。コップ結成を機に1931年10月にはプロキノからプロフォトが独立したものの、1933年にはプロレタリア文化運動はほとんど消滅しており、組織的な活動は全体として非常に短期間であった。普通写真部のメンバーとしては、東京写真専門学校を卒業したばかりの和田一平、プロレタリア美術家同盟写真部から移ってきた神田一雄(本名、牧島貞一)、岡秀雄が主に活動していた(岡1981; 並木1986)。和田と神田は『プロレタリア映画』誌上に写真についての論考を複数掲載していた。神田の論は現像処理法などを含む技術的助言など実際の事柄が多い一方、和田の議論は実作だけでなく理論的な視点から「プロレタリア写真」および「プロレタリア・リアリズム」の発展を見据える内容を提示しており、問題意識がより明瞭に表現されているため、ここでは後者を中心に見ていく。

普通写真部の結成からおよそ3ヶ月後の1930年8月号に掲載された和田の文章「プロキノ普通写真部は如何に活動しつつあるか」は、部の活動の概略を示している。彼は「写真こそ我々の言葉であり武器である」として、これまで最も力を注いできた活動は、メーデーの様子やデモ、検束の場面など、「刻々に起るプロレタリアの闘争の撮影」であったと記す(和田1930b: 51)。彼は闘争に大胆に参加して撮影することがともかく重要であると強調する一方、写真の流通の問題も重視する。こういった闘争の写真は、ナップの機関紙で口絵に写真が多数掲載されていた『戦旗』や『プロレタリア映画』に発表され、会合の席上などでも用いられているが、和田はさらに広範に左翼出版物に闘争写真を取り入れ、「アジプロ」のために使うべきだと主張する(和田1930b: 52)。論の最後は「戦闘的写真家は我が部に即刻参加しろ!」、「労働者農民は我が部を積極的に利用せよ!」という呼び

かけで終わられており、『AIZ』における組織だった写真募集とはかなり異なるかたちではあれ、アマチュア写真家たちの参加を積極的に促していたことがわかる。他方、同じ頁の和田の記事の隣には写真機を募集する掲示も入っており、財政的な厳しさも同時に窺える。実際、和田はのちに発表する文章で、自分たちが本当に使えるカメラが一台しかない状況を憂えていた（和田1931: 108）。

和田はさらに『プロレタリア映画』翌月号に、のちにみづから「プロレタリア写真に関するマルクス主義的基礎づけ」であったと語る「写真（スチル）とプロレタリアート」という論を発表する。普通写真部の結成により組織的活動が開始されたが、「プロレタリア写真」の理論的な検討がいまだなされていないため、その端緒として、さらに「プロキノ普通写真部の闘争方向を明確に基礎づけるための一契機」となることを目的としてこの論は執筆された（和田1930a: 21）。あとで確認するように、この議論の多くは伊奈が数年後『光画』に掲載する写真批評の内容の一部と酷似している。和田はまず、写真術が化学・光学を基盤とした技術であり、「形象における感情組織の方法」と規定する。写真は「科学性、機械性とより迅速で正確である」ことを最大の特徴とし、言語芸術よりもはるかに「直接的」で、映画・絵画よりも同じ映像を量的に多量に、かつ技術的にも容易に複製可能である点を挙げる。和田は芸術を「社会人のイデオロギー及心理を組織する社会的手段」と捉えており、それゆえに、「カメラを手にする社会人のイデオロギー及び心理」が、何をどのようにして撮影するかを決定すると考える。これらの理由から、和田は写真が「強烈なる社会的階級性を持つ形式」であり、そのことは、百貨店の広告など「ブルジョアジー」の手によって多方面に反動的に利用されていることからわかるという。「プロレタリア写真」はそのような「ブルジョア写真」と真っ向から対立するものとしてある。

それは「プロレタリアートがその歴史的階級の必要によって継承し発展せしむるところの芸術の一形式」であると同時に「プロレタリアートの決定的勝利のための宣伝煽動のための武器」であり、このあり方は以前発行されていた『無産者グラフ』等において部分的実現を見ているという（和田1930a: 22）。プロレタリア写真家の任務は「写真によるアチ・プロ」なのであり、そのためには高い写真技能と共産主義的教養を持っていることが必要であるが、しかしそれだけでなく、展示や左翼出版物を通しての広範な配布が欠かせない（和田1930: 22-23）。このような活動のために、和田はかつての『無産者グラフ』のような媒体を創設し、「戦闘的写真家の全国的組織」を実現したいと考えていた。

このような方針や見通しが提示されはしたものの、組織的な活動は大きく進展しなかったようで、次の和田の論考「プロレタリア写真運動の諸問題」（『プロレタリア映画』1931年2月号）においては、現状の問題点が指摘される。まず、撮影者のイデオロギーの未熟さとそれによる主題の選択の問題や、「敵」側の写真の少なさが挙げられ、技術としても「ブルジョア写真家」に劣るため、「ブルジョア写真」や海外のプロレタリア写真から学ぶべきであるとされる。和田はここで、同誌前号に掲載された杉本良吉によるプロキノ映画批判を参照する。杉本はそこでニュース映画が扱う主題の範囲の狭さを指摘し、争議団の看板やポスター、元気な争議団員といった表面的な描写にとどまらずに、「現代社会にゴロゴロしている凡ゆる現象を「プロレタリア前衛の眼で」眺め、適切なものを選び出す必要があると主張した（杉本1931: 30）。和田はこの指摘が普通写真部のニュース写真にも当てはまるとして、争議の場面における記念撮影的な単純な撮影法や取材の範囲の狭さを批判し、「ニュース的なもの」に終わってはならないと指摘する。彼は一方ではよりダイナミックな映し方を促すが、他方で、紋切り

型の看板や赤旗の写真などもモンタージュによって別様な提示になりうる点や、おそらくフォトエッセイを指すと思われる「写真物語」の形式を探求する必要があるという新たな提案を行なっている（和田1931: 107）。

さらに、左翼出版物を通しての写真の配布は行われているが、主に街頭のみでの配布で不十分であり、展示としては日本プロレタリア美術家同盟（P・P）の展覧会その他に参加したのみで、自主的には一度も行われてこなかった点も問題とされる。和田は、「写真の根本的機能の究明」とそこから引き出される「写真独自の発表形態」を追求する必要があるとあり、『AIZ』のような「プロレタリア写真雑誌」をつくる必要性を再び主張する。こういった活動の伸び悩みの原因は組織の未確立にあった。「プロレタリア写真運動」に専念しようとするメンバーはごく少数であり、さらに重大な欠点として、「プロレタリア写真通信員の問題即工場農村に幾多見られる労働者及農民写真家の獲得に対して、只一回プロレタリア映画誌上にアピールを發したに止まっている」点が挙げられる（和田1931: 109）。「写真通信員」については後述するが、このように、普通写真部の組織的脆弱さゆえに一般写真家への呼びかけも不十分な状態になっていた。とはいえ、この間に成果もあり、『戦旗』などによる継続的な写真の発表、P・Pの展覧会への参加、ドイツの労働者カメラマン協会との作品やメッセージのやりとり^{ix}や、とある農民組合の壁新聞への写真の提供といった活動がなされていた（和田1931: 110）。

上記の問題を改善しようとする試みとして、同号119頁では「普通写真部を強化せよ！」というアピールが掲載され、カメラ獲得のための基金募集と、写真頒布を労働者農民に行なっていること、その頒布写真に対する批判を歓迎する内容が書かれている。奇妙なことに、ここでは組織強化を訴えながらも、メンバーを募集する文面にはなっていない。しか

し、次号1931年3月号59頁では「闘争写真を利用せよ！」というアピールに並んで「写真通信員に参加しろ！」という訴えかけもなされている。この「写真通信員」という呼称はソ連の労働者写真運動に由来するものと推測される。ロシア構成主義研究者の河村彩によれば、ソ連では1923年以後、「工場での作業や農業に従事する一般の労働者たちを公的メディアでの活動に関与させようとする」労農通信員運動と呼ばれる動きが拡大し、通信員たちは「自分たちの地区での労働の様子や日常生活の問題点を記事にし、新聞や雑誌、のちにはラジオやテレビ局などにも報告」していた（河村2014: 224）。1928年からこの労農通信員運動とアマチュア写真家とのあいだの連携が模索され、1920年代末まで写真通信員という呼称が労働者写真運動の中で使われるようになった（Wolf 2011）。普通写真部は1930年以前からソ連の労働者写真運動の団体と交流があったため^x、この写真通信員運動はある程度知られていたと考えられる。和田が現状の活動の問題点を指摘した論が掲載されたのと同じ『プロレタリア映画』1931年2月号に収められた文章で、神田一雄は日本の通信員の活動について以下のように記述している。

プロキノ普通写真部が全国に写真通信員組織を作る計画を發表してから、全国のプロレタリア的写真家及び写真撮影の技術を有している労働者、農民諸君から続々として優秀なプロレタリア写真が送られるようになった。それ等の写真が如何に左翼出版物の誌上に宣伝、煽動の役割を果たしているかは諸君が知りすぎる程よく知っている事と思う。（神田1931: 35）

神田は続けて、通信員に対して、それぞれの地方の闘争の写真だけでなく生活状態や失業、右派の活動や軍事についての写真を送る

よう促し、送付された写真に対しては対価が支払われ、プロキノで公開する通知書が送られる旨を書き記している。先の和田の状況把握とのずれや神田が誇張している可能性を考慮すると、ブロック引用の記述がどれほど実態に近いのか測りかねる部分はあるが、少なくとも、日本においてもわずかな形ではあれ写真通信員の活動が行われていたのはたしかなようだ^{xi}。また、以下で見るように、1931年11月4日から8日まで東京新宿紀伊國屋で開催された第一回プロレタリア写真大展覧会においては、プロキノに所属しない一般のプロレタリア写真家の作品も募集されていた。

3-3. プロフォト

この展示が開催される前月、コップ結成を契機としてプロフォトが独立した。プロフォトにおいては委員長に和田一平、書記長に土井栄二、中央委員に岡秀雄を含めて数名になった(岡1981: 40)。特高警察の資料『特高必携』では、他に中心人物として作家の貴司山治^{xii}、林下順三の名前が挙げられている(緋田1933: 177)。プロキノの地方支部員の兼任ではあるが、地方支部に京都、大阪、神戸などが同時に発足し、東京では新たに会員が数名増え、久保田と名乗る朝鮮人の同盟員もいた(岡1981: 40)。

岡の回想によると、第一回プロレタリア写真大展覧会においては、プロキノ員川村がドイツから持ち帰った労働者カメラマン協会発行の写真雑誌^{xiii}を参考に、文字と写真、写真同士を組み合わせたモンタージュを作り、「内容は不況のドン底にあった当時の労働者農民が生活苦の中から立ち上がり、労農提携してブルジョア政治と闘ってゆくといった」作品が展示された(岡1981: 40)。しかし、ここに展示されたのは同盟員の作品だけではなかった可能性がある。1931年10月15日付『映画クラブ』4面にプロフォト名義で掲載された展示の告知においては、10月下旬を締め切りとして、会員ではない一般の労働者写真家の応

募を歓迎するとある。さらには、カメラを持たない労働者や農民も「ブルジョア新聞、雑誌、グラフ等の写真を反対にプロレタリア的に作りかえて、これに応ずる事が出来る」と、『AIZ』にもあったような、読者自身が写真の意味をつくり変える実践が促されていた。とはいえ、この展覧会を見た瑛九(本名、杉田秀夫。本論では以後杉田秀夫と記載)は、「彼等の仕事の社会的階級的任務を充分信じている」が、展示作品の理論的指針を欠いた表現の稚拙さを嘆いていた(杉田1932: 142)。たしかに一般のプロレタリア写真家たちの作品の「質」そのものが低かったのは事実と思われるが、このことは写真家たちが置かれた経済的・政治的状況からも考察する必要があるだろう^{xiv}。

展覧会の後で、プロフォトの同盟員たちは「当時最も戦闘的だった東京交通労働組合の新宿車庫、向島柳島車庫、板橋自由労働者組合など」の東京の労働組合の建物へと写真展を持ち込んだ(岡1981: 40)。向島柳島車庫には、当時の東京帝大の学生が中心となった学生運動組織「新人会」が運営していた東大セツルメント所有の建物があり、そこで展示を開催し、「市電や金属工場の労働者など」が見る機会を設けていた。その他にも、京都、大阪、神戸などの支部へ作品を送り展示を開き、非合法化されていた無産者新聞にも写真が掲載されていた(岡1981: 41)。この記述からは、あくまで闘争写真が中心で生活や生産の現場の表象は少なかったと推測されるものの、ドイツの労働者写真運動と同じく労働者階級の自己陶冶を促す実践が日本でも行われていたことが垣間見える。

こういった活動に加え、出版物や講習会の活動も予定されていた。1932年2月20日付の『映画クラブ』2面には「写真好きの人に写真新聞の創刊 プロフォトで準備」と新たな展開が告知されていた。説明として「写真新聞には内外の労働者の生活や争議やデモ、ソヴェートの建設の写真が満載され、又簡単な

写真のとり方や現像、焼付の仕方など載せられる」とあり、和田が上で訴えていたように、プロレタリア写真を掲載する出版物を目指していたと思われる。これがプロフォトの機関紙『プロ・フォト・ニュース』と同一のものなのか、もし別物だったとすると実際に発行に至ったのかは判断できない。少なくとも、現在唯一確認できる『プロ・フォト・ニュース』「no.6」には、写真は一切掲載されていない。講座に関しては、1932年5月20日以前に配布された「プロレタリア写真講習会に参加せよ！」というチラシでは、「ブルジョア写真」と「プロレタリア写真」が何かを考える「写真芸術発達史」、「写真運動における組織問題（写真サークルの話）」などの内容で5月20日から1ヶ月ほどの期間に予定されていた（昭和戦前期プロレタリア文化運動資料研究会2017）。ここからは一般の写真家へと技術を教える実践がかすかに垣間見える。

とはいえ、『特高必携』に「その勢力は微弱である」と評されてもいるように（緋田1933: 177）、プロフォトは組織としての拡大はほとんど果たせていなかっただろう。これは、経済的貧窮、そして、コップの党政治中心主義に従属させられていったプロレタリア文化運動全体の問題を背景としているように見える。1932年11月3日付けの『プロ・フォト・ニュース』「no.6」からは、「政治の優位性」の考えがプロフォトの実践にも影響を与えていたことが見て取れる。その紙面は1枚ですべてだが、和田が論じていたような写真に関する実践的・理論的問題は一切扱われず、およそ前半3分の2が「当面の斗争プログラム」で占められている。本文でまず確認されるのは、日本共産党の闘争の政治的任務が戦争と封建的な「絶対主義」（＝天皇制）に対する闘いなのだという大きな理念である。その後、ロシア革命15周年を記念した「文化闘争週間」があるため、コップやソ連との文化友好団体ソヴェートの友の会が主催するイベントに参加せよ、11月7日の大衆デモに参加せよ、と

いった具体的な（政治）活動の勧めが書かれる。最後の3分の1でようやく創作の問題が以下のように言及される。

創作活動は吾々の本来的な活動でありながら、近来ほとんど放棄せられているに等しい。吾々は此機会に於て創作活動の振起を画策すべきである。そして、このためには全同盟員、サークル員諸個々に対して、新しく写真運動に対する階級的な熱意が要求される。吾々は従来かかる熱意を狭義な政治的活動に解消し、雑務に消耗する事が多かつた。吾々はそれを正しく創作活動に迄発展させねばならない。（昭和戦前期プロレタリア文化運動資料研究会2017, 強調ママ）

ここからは、すでに度重なる弾圧もあり組織的には弱体化していた状況の中、そして、政治主義的な方針のもと、ほとんど創作活動が行われていなかったことがわかる。1933年にはプロレタリア文化運動はほとんど消滅することになるが、プロフォトは1932年末の時点ですでにこれほど弱体化していた。ここまで見てきたように、ドイツ労働者写真運動で大規模に見られたアマチュア写真家による写真投稿やモンタージュ形式の試み、互いに教え合う集団的实践などのかすかな片鱗は確認できるものの、あくまで非常に限定的で散発的な活動に留まっていたと推測される。

4. 伊奈信男と国際労働者写真運動

ここまで見てきた普通写真部／プロフォトの動きと、前衛的な写真实践を展開していた雑誌『光画』を中心とした伊奈信男や木村伊兵衛らの動きは、かなり近接した場所で展開されていた。のちに海軍部隊の従軍写真家になる神田は、かつて木村から写真を習ったことがあったと証言している（戸高2009: 195）。また、写真家の桑原甲子雄は、木村が一時期プロフォトに加入し「プロレタリア総合美術

展」にて作品《紙芝居》を出品したと記している（桑原1965: 316; 多木, 桑原1974: 70では、桑原はこの話を本人から直接聞いたと回想している）。これらのことから、木村の活動や伊奈の写真批評とプロレタリア写真運動とはかなりの程度隣接して——ときには交差して——行われていたと推測できる。実際、伊奈は海外の労働者写真運動の状況を紹介する『光画』の記事において、プロフォトが「労働者農民の中におけるサークルの成長のために活動していることは周知の如くである」と記しており、この言い方からは、少なくとも『光画』を読むような知識人の間ではプロレタリア写真運動が期待され注目されていたことが推察できる（伊奈1933a: 46）。実際、先に見た杉田秀夫は、自身が経済的に苦しい状況にもかかわらず、多大な期待を寄せて第一回プロレタリア写真大展覧会へ向かう電車に乗ったことを記している（杉田1932: 140-141）。さらに、当時は知識人サークルだけでなく大衆文化のなかでも多数の出版物を通して通俗的なマルクス主義が広まり、「マルクスボーイ」と呼ばれる人びとが出現しており、これはプロレタリア文化運動の盛り上がりにも寄与しただろう（菅本2010: 658）。「新興写真」の登場に加えて、こういった状況を背景として、1932年から33年の時期の伊奈の写真論は書かれていた。

共産主義文化人のネットワークの中にいた伊奈は当時（川崎、原田2002）、俗流マルクス主義的な観点から芸術や写真を捉えていた。1932年発表の現代芸術論「世界大戦後に於ける絵画の展望」はたんなるヨーロッパ現代芸術の動向のまとめというだけでなく、当時の伊奈の芸術観が如実に表れている。彼はこのころ、資本主義から社会主義への移行を必然的なものと捉える俗流マルクス主義^{xv}的な考えのもと社会と芸術の変化を捉えており、その論の終わりでは、資本主義体制とともに「ブルジョアジーの絵画」は行き詰まり死に絶えつつあるなか、「プロレタリアート

の絵画」は、「時に高低の波を描きつつも、一路発展と上向の線を辿っているのである」という見方を示す（伊奈1932: 403）。この考えは、同時代の欧米の労働者写真運動を紹介した1933年の記事^{xvi}で写真に対しても適用される。伊奈は、ソ連やオランダ、フランス、合衆国の活動状況を簡単に説明したあと、「此ように全世界のプロ・フォトの組織は、資本主義の基礎が危くなればなるほど、それに反比例して益々強化されて行く傾向にある」と記す（伊奈1933a: 47）。この時期の伊奈は、このような認識のもと写真を思考していた。

実際、1932年5月刊行の『光画』第1号第1巻に掲載された「写真に帰れ」では、「カメラの背後にある人間」、「社会的存在」としての「社会的人間」が重要であるとされるが、これは共産主義的な考えを持った人物を指しているだろう（伊奈2005: 34-35）。当時「社会」という語は、「社会主義」を連想させるがゆえに政府から忌避されていた言葉であった（市野川2013: ii-iii）。この論点だけでなく、伊奈の考えは出版物による大量頒布という点でも、和田の見解と重なっている。労働者写真運動を紹介した先の文章においては「プロ・フォトの伝達方法は展覧会のみならず、印刷形態をとることが、その大衆的伝搬に決定的なモメントであるため、印刷技術の巧拙が非常に重要な役割を演ずることは言うまでもない」と強調し（伊奈1933a: 47）、「写真に帰れ」に続いて発表した「現代写真芸術断想」では、この大量印刷や加工・編集の重要性を議論している。

伊奈は「現代写真芸術断想」においても労働者写真運動の考えを積極的に紹介している。伊奈は、映画と写真の比較からこの論を始め、印刷技術の発展と関係し広範囲に広がる可能性をもつ写真の方が大衆との結びつきがより強く、その意味で社会性を持つと主張する（伊奈2005: 40）。伊奈によれば、写真は印刷を通してあらゆる場所で生産されうるといふ利点があり、その簡易さが「ことにプロ

レタリアートの宣伝煽動手段として、写真芸術が映画に先行する」理由である。さらに、印刷文化の一部として写真は、映画よりも親密に日常生活に浸潤し、無意識のあいだに「宣伝煽動」的役割を果たしつつあると彼は論じる。この議論の後、欧米の写真・美術雑誌に詳しく伊奈は、写真独自の「宣伝煽動的機能」が強力に発揮された例として、ソ連の写真通信員運動に言及し、以下のように解説する。

あらゆる工場、製作所、企業内には、フォト・サークルが組織されている。それに加入している労働者は、写真技術を習得し、その社会的意義を理解して、彼らの工場、製作所等の内部に起った種々なる事件や、興味のある事実を、彼らのカメラによって把え、それらの写真を、壁新聞や、ポスターや、特別な写真新聞に発表する。そしてさらに宣伝的なタイトルを加える。あるいは一群の写真によって写真入り論文や写真入り小話を作る。このようにグラフ形態をとった一群の写真の結合は、現在のソヴェートの状態では、最も重要なものとなっている。個々の写真だけでは、ある事象の全面的複雑性と多面性を、労働者に理解させることは困難だからである^{xvii}。(伊奈2005: 42)

この記述からは、伊奈が普通写真部／プロフォトの同盟員と同様に写真通信員運動と出版物による流通を重要視し、一般の写真家による大衆的な写真運動の可能性を見ていたことがわかる^{xviii}。

さらに、同じ「現代写真芸術断想」においては、「宣伝煽動手段としての写真」の表現の可能性を挙げた具体例として、ドイツ共産党員でドイツ革命的造形芸術家協会の一員だった芸術家アリス・レックスの2つの作品に言及する。《刑法第218項》(1931)と《対立》(1930)はどちらもカメラを用いずに印画紙

を感光させてイメージをつくり出すフォトグラムの手法でつくられている^{xix}。前者は女性の中絶と医師の施術を禁止したヴァイマル共和国時代の刑法第218項および219項に抗して制作されたが、当該条項によって現実的にも象徴的にも檻の中に入れられた労働者階級女性と選択肢を奪われた妊娠中の女性が表象されており、刑法の抑圧的な性格を明瞭なたちで描き出している。《対立》では、余暇を楽しむ富裕層とそれを支え犠牲となる労働者階級が対照される。縦3段、横4段に12分割された画面の左1列には上からそれぞれ、カフェでリラックスする男性、公園で高価な遊具を用いて遊ぶ子どもとかたわらにいる毛皮の服をまとった女性、テニスを楽しむ男性というブルジョア階級が描かれる。残りの右4分の3では、同じく上から、数としては多数派の労働者階級が、片足を失って物乞いをする男性、新聞を売りながら育児をする女性、工具を用いて作業する労働者男性として対比的に描かれる。フェミニスト美術史研究者のレイチェル・エップ・ブラーによれば、レックスがフォトグラムおよびモンタージュという形式をもって、主題が非常に明快で政治的な作品を制作したのは、伝統的な芸術形式よりも労働者や農民、兵士などの民衆にとってアクセスが容易であると考えたからであった(Buller 2005: 342)。この点を伊奈がどの程度認識していたかは定かではないが、彼が考える批判的実践と響き合うのは明らかだ。

伊奈は同時期に別の文章で、ジョン・ハートフィールド、ティナ・モドッティといった写真家／芸術家を高く評価しているが、レックスと同様彼女彼らの作品は『AIZ』や『労働者カメラマン』に掲載されていた作家たちだった。ドイツ出身のハートフィールドはとりわけファシズムを鋭く批判した作品で知られる作家だが、伊奈は1933年の文章において、形式主義的な遊びに陥ることなく成功したフォトモンタージュ作家の例として取り上げ、「その作品は極めて政治的であり、しか

も強い煽動的な力を持っている」と称賛する(伊奈2005: 77)。もう一方のモドッティはイタリア系アメリカ人の写真家で、1920年代前半から革命後のメキシコに移り住み、共産主義者として労働者や運動に関わるモチーフを撮影していた。伊奈は、『光画』の写真家紹介の記事において、トリミングにより労働者階級と闘争に関わるモチーフへと視線を集中的に向けさせるモドッティの手法を賞賛し、「彼女の作品こそはプロレタリア写真の正道を行くものであると言ふべきであらう」と評価する(伊奈1933b: 36)。

伊奈は写真家がこういった政治的な題材を必ず扱う必要があると考えているわけではなく、純粹に光の造形の探求も重要だと述べているものの(伊奈 2005: 49, 54)、こうしてソヴィエトの写真通信員運動の活動も含めた写真実践の評価を見ていくと、彼が同時代の労働者写真運動のなかで評価されていた作品や実践のあり方に強く共感していたのは明らかである。このころの伊奈が考える批判的写真実践は、複数の写真の組み合わせやキャプションや文章との結合といった編集、トリミングやモンタージュといった加工などを駆使して、複雑化した社会を大衆に説明し、彼女彼らに政治的で「煽動的」な効果をもたらす作品であった。そして、実践の担い手としてアマチュア写真家を排除していなかった。

1933年末に『光画』は終わりを迎え、伊奈は『光画』刊行中から木村伊兵衛や名取洋之助らとともにすでに同年8月に形成していた日本工場の活動へと進み、「報道写真」の実践を目指していく。原田健一が指摘する通り、1934年に日本工場が主催の「報道写真展」のパンフレットに伊奈が寄せた「報道写真について」においては、これまでの階級闘争的視点からの対抗文化性だけでなく、グラフ雑誌を通じてどのように日本を他国に提示するかという「対外性」の要素が新たに見いだされている(原田2002: 84, 伊奈2005: 93)。つまり、日本の生活や文化をどのように他国に見せる

かという点が主たる関心事として浮上してきたということだが、よく知られているように、日本が戦争へと突き進んでいく状況のなかで、この「対外性」は国策宣伝へと組み込まれていくことになった。原田と川崎が当時の文脈から分析したように、対外宣伝グラフ雑誌『FRONT』においても表現の実験や批評的試みがなされたとしても(これによって大日本帝国の侵略行為や植民地主義が正当化されるわけではもちろんない)、伊奈が当初描いていた大衆とのつながりを有した「下からの」写真実践が骨抜きにされてしまったことはたしかだろう。岡田桑三を中心に形成され、『FRONT』を発行していた東方社が政府から一定の経済的な自律性を持っていたとしても(川崎, 原田2002: 241-256)、その役割は、労働者の自己陶冶の媒体となった『AIZ』や『労働者カメラマン』が果たしたものとまったく別物であると言うほかない。このような日本の「報道写真」の展開は、度重なる激しい弾圧によって、そして運動内部の論理も関係してプロレタリア文化運動が瓦解し、大衆との基盤を保つことができなかったこととも無関係ではないはずだ。このようにして、1930年代後半以後の伊奈の文章からは階級的な視点が薄くなり、1940年には社会的存在としての「カメラを持つ人」は「日本人」という国民的主体に縮減され(伊奈1940b: 195)、アマチュア写真家への「起ち上げれ」という呼びかけは、上から国家の名のもとに行われるようになっていく(伊奈1940a: 85)。

5. おわりに

本論ではまず、ドイツの労働者写真運動の活動を簡単に概観した上で、労働者階級の自己組織化としての写真実践や出版物の流通経路の確保、テキストの付加やフォトエッセイ形式の利用といった運動の諸特徴を確認した。次に、日本のプロレタリア文化運動全体の大まかな流れを見た上で、日本のプロキノ普通写真部およびプロフォトの活動とそこで

の議論をおおむね時系列的に描出した。労働者・農民への写真の貸し出しや出版物を通じた闘争写真の提示、組合の建物なども含む場における展示、アマチュア写真家からの写真投稿を基礎とした写真通信員、講座の開設など、日本においてもドイツの運動に見出された活動が試みられていたことを見てきた。とはいえ、日本共産党の組織的弱さも関係してプロレタリア写真運動は非常に小規模で、さらにコップ形成を機に独立したプロフォトにおいてはおそらく政治主義的方針も作用し、1932年末頃にはほとんど創作活動が行われていなかった。最後に、これらの労働者／プロレタリア写真運動を背景として伊奈の初期写真批評を読み直すことで、同盟員の和田が数年前に扱っていたと同様の問題系を伊奈が重要視し、さらには「下からの」ドキュメンタリー実践の構想も肯定的に提示していたことを論じた。

労働者写真運動とその影響を見直す重要性のひとつに、リベラル・ドキュメンタリーとは異なる、より根本的な社会変革を求める集団的なドキュメンタリー実践の系譜を見出す点があった。ただ、見てきたように、「系譜」として位置付けるにはプロレタリア写真運動はあまりにもはかないものだったかもしれない。しかし、その運動がどのような政治的・社会的条件や内的論理を原因として発展を阻害され潰えてしまったかを辿ることは、対抗的な文化実践を考える上で無益なことではないだろう。この運動は少なくとも理念や試みにおいては、社会運動が再び世界的な規模で活性化した1960年代後半から1970年代前半に政治的な活動を展開した全日本学生写真連盟の前史と捉えうるものであり、両者はラディカルな集団的ドキュメンタリー写真実践の系譜をなしているのだ。

注

ⁱ 英語圏の研究史について詳しくはRibalta

2011aの序文を参照。ドイツ語では1960年代後半から研究が進められ、近年ではヴォルフガング・ヘッセを中心とした研究者たちにより、ほとんど無名だった労働者写真家たちの活動の実態が明らかにされてきている (Willmann 1974; Bütthe et al. 1977; Hesse 2014)。

ⁱⁱ リアリズム写真運動における撮影者と被写体の間において生じた倫理的問題としては、甲斐2021を参照。

ⁱⁱⁱ 重森の集団的ドキュメンタリーの構想としては、重森1959などを参照。

^{iv} 2022年4月23日から7月3日にかけて、町田市立国際版画美術館において『彫刻刀が刻む戦後日本——2つの民衆版画運動』展が開催された。

^v 林田2008は伊奈の初期写真批評を「「宣伝煽動」写真のマニフェスト」として再読した重要な論考だが、労働者／プロレタリア写真運動との影響関係のなかで論じておらず、またアマチュア写真家による集団的実践の側面を焦点化してもいない。

^{vi} 加えて、ドイツでは近代写真ジャーナリズムが発展していたことも寄与しているだろう（その歴史に関しては深川2007を参照）。

^{vii} ベルトルト・ブレヒトは、『AIZ』に寄せた文章で、写真は「ブルジョアジーの手のなかで、真実に逆らう有力な武器」となっており、「日ごとに印刷機から吐きだされ、しかも真実という性格をそなえているかに見える龐大な証拠写真は、現実にはもっぱら状況の曖昧化に奉仕している」と書いたが（石黒2012: 160）、これは当時共産主義に共感的だった多くの人びとの認識を示しているだろう。

^{viii} 以下2段落の記述は内藤2019を参照した。

^{ix} 1930年11月に世界労働者写真家連盟国際局がモスクワで形成され、翌年に第1回国際会議が開かれることになり、その招待状がプロキノに届いた。普通写真部はこれに出席はできなかったが、メッセージと機関誌発行などの議題を提出し、そのメッセージの日本語

版が『プロレタリア映画』に掲載された。そこには活動内容の紹介や、直接的な関わりのなかったドイツの団体とつながりを形成したいとの願いが綴られている（日本プロレタリア映画同盟（略称プロキノ）写真部1930: 34-35）。この時に作品の交換がなされた結果か、1931年発行の『労働者カメラマン』5巻10号には、デモヤストの様子を写した日本の写真も数枚掲載されている（Bütthe et al. 1977: 68, 260）。合衆国とソ連の団体とはそれ以前から交流があったようで、たとえば『戦旗』1930年10月号には合衆国の労働者映画写真同盟の写真が用いられている。

^x 本論注ixを参照。

^{xi} 蔵原惟人は『ナップ』1931年8月号掲載の文章で「映画・写真通信員」のあり方を批判したが、これに関して並木は、「実情はこの運動には、欠陥を指摘できるほどの実体はまだ形成されていなかった」と記している（並木1986: 180）。普通写真部とは異なる動きだった可能性もあるが、『戦旗』1929年11月号や1930年12号には闘争写真を送るよう呼びかけられている。

^{xii} 『特高必携』の本文では「貴志山治」となっている。また、村田は貴司がプロフォトの委員長だったと記している（村田2018）。

^{xiii} おそらく『労働者カメラマン』と思われる。

^{xiv} また、「質」という尺度それ自体の自明性や歴史性は問われうるものではある。リバルタは、「質は、芸術に自然と備わった所与の条件としてではなく、それがもたらす政治的な帰結の観点から歴史的に捉えられるべきである」と論じており、個別の歴史的文脈でどのように写真が機能したかを検討することも重要だろう（Ribalta 2011b）。

^{xv} ここでの「俗流マルクス主義」は、ミヒャエル・ハインリッヒが「世界観マルクス主義」と呼ぶものに相当する。これは、マルクスの著作に基づいた考えというよりも、「極度に簡素化された唯物論、ブルジョア的な進歩観、いくつかのヘーゲル哲学の基本概念とマルク

スの概念装置がかなり簡略化されて、単純な公式にされ」たもので、経済主義と歴史決定論を伴う「世界観」であった（ハインリッヒ 2014: 35）。

^{xvi} 伊奈はこの記事内で明示している引用元以外に、アメリカ共産党の左翼雑誌*New Masses*の記事なども参照していたと推測される。

^{xvii} この地の文の前後では「ボルティアンスカヤ」という人物の文章が引用されているが、私が調べた範囲でこの人物を特定することはできなかった。

^{xviii} この意味で、伊奈が「カメラを持つ人」と呼ぶ主体を「社会的な伝達的手段として用いようとするプロ・カメラマン」であると考え、飯沢の主張と本論の見解は異なる（飯沢 1988: 69）。

^{xix} 以下のレックスの作品分析はBuller 2005に多くを負っている。

参考文献

【英語・ドイツ語】

Braden, Su, 1983, *Committing Photography*, London: Pluto.

Buller, Rachel Epp, 2005, "Pregnant Women and Rationalized Workers: Alice Lex's Anonymous Bodies," Michael Cowan and Kai Marcel Sicks, *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*, Bielefeld: transcript Verlag.

Bütthe, Joachim et al., 1977, *Der Arbeiter-Fotograf: Dokumente und Beiträge zur Arbeiterfotografie, 1926-1932*, Köln: Prometh Verlag.

Dennett, Terry, and Spence, Jo (ed.), 1979, *Photography/Politics: One*, London: Photography Workshop.

Edwards, Steve, 2011, "As at the Filipovs: The Worker Photography Movement - Jorge Ribalta (ed.)," *Source* 68, accessed

- Sep 15, 2022, https://www.source.ie/archive/issue68/is68book_review_Steve_Edwards_11_27_07_14-07-20.php.
- Forbes, Duncan, 2011, "The Worker Photography Movement in Britain, 1934-1939," Jorge Ribalta (ed.), *The Worker Photography Movement (1926-1939): Essays and Documents*.
- Frizot, Michel (ed.), 1998, *A New History of Photography*, Köln: Könemann.
- Hesse, Wolfgang, 2014, *Das Auge des Arbeiters: Arbeiterfotografie und Kunst um 1930*, Leipzig: Spector Books.
- LaPorte, Norman and Worley, Matthew, 2008, "Towards a Comparative History of Communism: The British and German Communist Parties to 1933," *Contemporary British History*, 22/2, 227-255.
- McMeekin, Sean, 2003, *The Red Millionaire: A Political Biography of Willi Münzenberg, Moscow's Secret Propaganda Tsar in the West*, New Haven: Yale UP.
- Negt, Oskar and Kluge, Alexander, 2016, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*, trans. Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel, and Assenka Oksiloff, London: Verso.
- Newhall, Beaumont, 1982, *The History of Photography: From 1839 to the Present*, New York: Museum of Modern Art.
- Ollman, Leah, 1991, *Camera as Weapon: Worker Photography Between the Wars*, San Diego: Museum of Photographic Arts.
- Ribalta, Jorge (ed.), 2011a, *The Worker Photography Movement (1926-1939): Essays and Documents*, Madrid: Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofia.
- 2011b, "Worker Photography Movement," *FOTO8*, 30 May, 2011, accessed Sep 15, 2022, <https://www.foto8.com/live/worker-photography-movement/>.
- Rinka, Erich, 1981, "The First Conference of Worker-Photographers 1927: The Memories of Erich Rinka," *Creative Camera*, 197/198, 71-73.
- Rosler, Martha, 2004, "In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)," *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, Cambridge, Mass: MIT.
- Stumberger, Rudolf, 2011, "AIZ and the German Worker Photographers," Jorge Ribalta (ed.), *The Worker Photography Movement (1926-1939): Essays and Documents*.
- Tucker, Ann Wilkes, 2001, "The Photo League: A Center for Documentary Photography," Anne Wilkes Tucker et al., *This Was the Photo League: Compassion and the Camera from the Depression to the Cold War*, Chicago: Stephen Daiter Gallery.
- Tucker, Anne Wilkes et al., 2003, *The History of Japanese Photography*, New Haven: Yale UP.
- Willmann, Heinz, 1974, *Geschichte der Arbeiter-Illustrierten Zeitung 1921-1938*, Berlin: Dietz.
- Wolf, Erika, 2011, "The Soviet Union: From Worker to Proletarian Photography," Jorge Ribalta (ed.), *The Worker Photography Movement (1926-1939): Essays and Documents*.
- Zervigón, Andrés Mario, 2017, "The A-I-Z at Play with Photography," *PhotoResearcher* 27, 42-55.

【日本語】

緋田工, 1933, 『特高必携』, 新光閣.

飯沢耕太郎, 1988, 『写真に帰れ——『光画』の時代』, 平凡社.

- 石黒英男, 2012, 『プレヒト討論——芸術運動のすすめ』, 績文堂出版.
- 市野川容孝, 2013, 「はじめに」, 市野川容孝, 宇城輝人編, 『社会的なもののために』, ナカニシヤ出版.
- 伊奈信男, 1932, 「世界大戦後に於ける絵画の展望」, 山田肇ほか, 『現代藝術の展望』, 六文館.
- 1933a, 「光画漫録 (II) (世界に於けるプロ・フォトについて)」, 『光画』 2/3.
- 1933b, 「テイナ・モドツテイ」, 『光画』 2/3.
- 1940a, 「新体制下に於ける写真家の任務」, 『カメラアート』, 1940年9月号.
- 1940b, 「日本的写真芸術の確立へ (一)」, 『カメラアート』, 1940年11月号.
- 2005, 『写真に帰れ——伊奈信男写真論集』, 大島洋編, ニコン・ニッコールクラブ.
- 岡秀雄, 1981, 「プロレタリア写真家同盟のこと」, プロキノを記録する会編, 『昭和初期左翼映画雑誌別巻』, 戦旗復刻版刊行会.
- 甲斐義明, 2021, 『ありのままのイメージ——スナップ美学と日本写真史』, 東京大学出版会.
- 川崎賢子, 原田健一, 2002, 『岡田桑三映像の世紀——グラフィズム・プロパガンダ・科学映画』, 平凡社.
- 河村彩, 2014, 『ロトチェンコとソヴィエト文化の建設』, 水声社.
- 神田一雄, 1931, 「闘争写真の写し方」, 『プロレタリア映画』 3/2.
- 楠本亜紀, 2006, 「『報道写真』にまつわる悪霊の起源」, 『photographers' gallery press』5.
- 桑原甲子雄, 1965, 「リアリズム写真」, 伊藤逸平ほか, 『写真芸術事典』, 写真同人社.
- 重森弘淹, 1958, 「写真におけるリアリズム」, 『リアリズム作品集』, 東京創元社.
- 1959, 「フォト・ルポルターージュについて——これまでとこれからの問題」, 『季刊現代芸術』 2.
- 昭和戦前期プロレタリア文化運動資料研究会編, 2017, 『昭和戦前期プロレタリア文化運動資料集』, 丸善雄松堂株式会社学術ソリューション事業部開発部.
- 菅本康之, 2010, 「モダン都市とマルクス主義」, 菅本康之編, 『マルクス主義』, ゆまに書房.
- 杉田秀夫, 1932, 「プロ・フォト小感」, 『フォトタイムス』, 1932年1月号.
- 杉本良吉, 1931, 「プロキノの発展のために」, 『プロレタリア映画』 3/1.
- 多木浩二, 桑原甲子雄, 1974, 「連続と断絶と」, 『写真批評』 7.
- 田尻歩, 2023, 「新たなリアリズム写真運動としての全日本学生写真連盟——「集撮」の思想と『この地上にわれわれの国はない』」, 『JunCture』 14, 94-109.
- 戸高一成, 2009, 『聞き書き・日本海軍史』, PHP研究所.
- 鳥羽耕史, 2010, 『1950年代——「記録」の時代』, 河出書房新社.
- 鳥原学, 2013, 『日本写真史 (上) ——幕末維新から高度成長期まで』, 中央公論新社.
- 内藤由直, 2019, 「プロレタリア文化運動における組織の問題」, 中川成美, 村田裕和編『革命芸術プロレタリア文化運動』, 森話社.
- 中北浩爾, 2022, 『日本共産党——「革命」を夢見た100年』, 中央公論新社.
- 並木晋作, 1986, 『日本プロレタリア映画同盟「プロキノ」全史』, プロキノを記録する会編, 合同出版.
- 日本写真家協会編, 1971, 『日本写真史——1840-1945』, 平凡社.
- 日本プロレタリア映画同盟 (略称プロキノ) 写真部, 1930, 「獨逸プロレタリア写真家連盟へのメッセーヂ」, 『プロレタリア映画』 2/10.
- ハイน์リッヒ, ミヒャエル, 2014, 『「資本論」の新しい読み方——21世紀のマルクス入門』, 明石英人ほか訳, 堀之内出版.
- 林田新, 2008, 「伊奈信男「写真に帰れ」再考

- 「宣伝煽動」写真のマニフェスト」,
『大正イマジュリィ』4, 130-148.
- 原田健一, 2002, 「1930年代「報道写真」のメ
ディア構造とその表現——伊奈信男の報
道写真論」, 『インテリジェンス』1, 81-90.
- 日高優, 2009, 『現代アメリカ写真を読む——
デモクラシーの眺望』, 青弓社.
- 深川雅文, 2007, 『光のプロジェクト——写
真、モダニズムを超えて』, 青弓社.
- 福島辰夫, 2011, 『写真を発見する世界』, 本尾
久子編, 窓社.
- 古川美佳, 2018, 『韓国の民衆美術——抵抗の
美学と思想』, 岩波書店.
- フレイレ, パウロ, 2011, 『被抑圧者の教育学』,
三砂ちづる訳, 亜紀書房.
- 星乃治彦, 2009, 『赤いゲッベルス——ミュン
ツェンベルクとその時代』, 岩波書店.
- 村田裕和, 2018, 「科学研究費助成事業 研究成
果報告書 戦前期プロレタリア文化運動
資料研究」, KAKEN, [https://kaken.nii.
ac.jp/file/KAKENHI-PROJECT-
15K02238/15K02238seika.pdf](https://kaken.nii.ac.jp/file/KAKENHI-PROJECT-15K02238/15K02238seika.pdf). 2022年9
月15日アクセス.
- 2019, 「日本プロレタリア文芸聯盟の設
立と〈プロレタリア文化運動〉」, 中川成
美, 村田裕和編 『革命芸術プロレタリア
文化運動』, 森話社.
- 和田一平, 1930a, 「写真（スチル）とプロレタ
リアート」, 『プロレタリア映画』2/8.
- 1930b, 「プロキノ普通写真部は如何に活
動しつつあるか」, 『プロレタリア映画』
2/7.
- 1931, 「プロレタリア写真運動の諸問題」,
『プロレタリア映画』3/2.