

私がライカを本格的に使い始めたのは、距離計連動となつたDⅡ型以後である。距離計が連動してこそ、各種の交換レンズも自由に使うことができたからだ。それと、ヘクトールF 1.9・73ミリが完成されたことが拍車をかけたといえる。

そのかげには、映画の影響するところが大きい。映画は動くものではあるけれど、あのスクリーンという限定された大きさの中に、すべてをまどめている。ある大きさの中に、すべてをまどめるということは、ライカにおいてもいえることである、と私は考えた。

映画では、横位置しか使えないのに反し、ライカは縦位置、横位置も使えることも違かに有利である。映画の画面サイズは、ライカの1/2のため、やや四角つばいが、ライカサイズは横長であり、これを上手に使いこなせば映画の効果を充分出すことが出来る。という特長のあることに考えつき、私のライカ写真術は始つた。

24×36ミリという一つのネガに、対象を凝結させねばならぬ、と自分自身に約束した。この約束には理論はない、しかし、こうしなければ写真は撮れないものと決めてしまつたのである。写真は絵画とは異なるものであり、自然を切りとるワクを決め瞬間をつかまなくてはならない、という私の写真観が、この約束を確固たるものにした。

アンリ・カルティエ・ブレッソンも海の向うで、同じようなことを考えていた。

私が絵画的写真から遠ざかつたように、彼もまた、反造画的写真に没頭していた。彼がその成果を1933年にニューヨークのジュリアン・レヴィギャラリーで展覧したとき「曖昧な、矛盾した、反造的な、偶然な」といつた言葉で批評されたそうである。それは、彼の作り出す不思議な美を理解出来なかつた人たちの言葉であつた。

画像の結果が、シャッターを押すときには、既にファインダー内で構図され、整理されて、予測出来ていた。

いいかえるならば、普通の眼では見ることの出来ない、時間的、空間的な人間像を捕える技術をマスターし終つていたのであつた。

一方私は、私の約束に従つて、下町の人々を写し始めた。ライカのもつている機動性と、レンズの描写力を計算に入れながら一枚ですべてを語る写真を作ろうと努力した。写真は、人の感情に訴える力をもつていなくてはならない。そのためには、ネガの面積をフルに使つて対象のもつ意味を構図し、瞬間にとらえることが必要であつた。この考えは、私が作品に示してきたのを見ていただければ、おわかりになると思う。

更に、標準レンズが50ミリであるため、f 6.3に絞れば大抵ピントがあつてしまうのも、他のカメラ、例えばローライフレックスや100ミリ以上のレンズのついているハンドカメラでは、f 11に絞らねばならずそれだけシャッタースピードが遅くなるのに比べ、遙かに有利であつた。また、交換レンズである135ミリをつければ、手札カメラに300ミリをつけたのと同じ結果を得られた。手札のような重いカメラを使う必要はなくなつたのである。

このように、ライカは、早いシャッターを使い、標準レンズは焦点距離が短いので使い易く、ポケットに入る小型でもある。暗いところでもシャッター目盛の機構から、希望するスピードの位置を覚えておけば、ダイヤルをまわして落せばよいのでセットが簡単である。

連続的に36枚の撮影が可能である。といった使用上の便利さをそなえていることは仕事をする上でまたないカメラといえるのである。

このように考えてくると、ブレッツソンがライカを選び、私がライカを選んだということは、決して偶然の一致ではなく、あくまでも仕事をする上でのカメラとしての終着駅であったのである。

ライカを選んだのは、瞬間の固定という意味からも、フィルムの高感度の速いものを使えたことを見のがす訳にはいかない。

当時は、ロールフィルムやバックフィルムの感度は低く、ASA 32度以下であった。速い乾板とかカットフィルムもプロフェッショナル用としてアグファではイゾクローム DIN 1710 やイゾパン乾板などが出たはいたが、パンクロフィルムではなく、オーソフィルムであった。一方ライカ用として売り出されていたフィルムには、ドイツではベルモニア、ベルパンチック、イゾパンF、イゾパンISSがあり、アメリカではデュボンスベシアルや、コダックのものがあつた。しかし、感度が低くデュボンをのぞいては一般に調子が硬く、現像で肉を乗せると、カチカチの硬い印画しか得られなかつた。ライカの使い手も、大型カメラの代用品として美しい風景写真を作っていたころなので、やむを得なかつた。とはいふものの私は目的に向つて進んでいかねばならないので、デュボンスベシアルを使うことにした。このフィルムは、シャドウの部分にもよく感じる性質があつたからである。

さて、そのうちに、SSパン（スーパー・センシティブ・パンクロマチック）が現われたのである。イーストマンから映画用として売り出された。ASA 50位で、タングステンでASA 60〜80にあがるといふ素晴らしいものであつた。と同時に、このフィルムを現像する微粒子現像液D-176も発表になつた。これらとヘクトールF 1.9・73ミリの完成は、ライカの撮影領域を必然的に拡大することになり、瞬間に現実を切りとるという私の目的に、一歩近づいたともいえるのである。

解題

ライカの名手の視覚的世界

木村伊兵衛といえは、たちどころに「ライカの名手」という形容が頭に浮かぶ。事ほど左様に、一九二五年にドイツのエルンスト・ライツ社から発売された、この35ミリフィルム用の小型カメラは、木村と結びつけて語られることが多い。

写真家にとって、カメラは単なる道具ではない。むしろ、鉄とガラスを組み立ててできたこの機械を、いかに巧みにコントロールして使いこなすかによって、写真家の力量が測られるわけだが、逆にカメラが写真家の物の見方を決定しているように思えることすらある。カメラを変えることで、写真家の作品世界は大きく変わっていく。それは写真家の眼や身体と同化し、一体化して独特の手ざわりを備えたイメージを形作っていくのだ。

木村伊兵衛は一九二九年、たまたまニュース映画で、世界一周の途中で日本に立ち寄った飛行船・ツェッペリン号の船長エッケナー博士が、首から何か小さな機械をぶらさげているのを見る。これに興味を引かれた彼は、それが発売されたばかりのライカイ型（A型）であること

を知り、ついに手持ちの機材を売り払って購入するに至った。

ライカは想像以上の表現力を持つカメラだった。やがて距離計連動式で、各種の交換レンズも使えるライカDⅡ型を手に入れた木村は、生まれ育った東京の下町を、小型カメラの機動性



〈青年〉 1952

を生かして素早くスナップ撮影して、現実感あふれる都市のイメージを生み出していった。この時期の木村の作品は、野島康三、中山岩太とともに同人として参加していた写真雑誌『光画』（一九三二〜三三）に発表され、多くの写真家たちに刺激を与えていくことになる。

一九三〇年代後半以降になると、木村はライカの表現力を、個人的な作品だけでなく、より社会的な手段として生かすようになる。報道写真、ポートレート、工場や建築物の写真など、戦争の激化によって一時中断を余儀なくされたものの、多彩な分野で写真によるヴィジュアル・コミュニケーションの可能性が模索された。もつとも、彼にとつての報道写真が、客観的な真実を正確に伝えるというよりは、あくまでも個人的な眼差しに貫かれたものであったことは見ておく必要がある。

この『フォトアート臨時増刊 木村伊兵衛読本』（一九五六）におさめられたエッセイ「私の写真技術」を読むと、彼の柔らかなで、ふくらみのある写真を生み出すのに、ライカが重要な役目を果たしていたことがよくわかる。

ここでは、それまで彼が使ってきたカメラ、レンズ、フィルムについて詳しく触れられており、この写真家の写真表現におけるメカニカルな部分への深いこだわりを知ることができる。

その中でも、ライカについては特に一章が割かれており、その愛着がただならぬものであったことが知れる。

木村はライカを使ううちに、「写真は絵画とは異なるものであり、自然を切りとるワクを決め瞬間をつかまなくてはならない」という「写真観」を確立していく。ほぼ同時期に、フランスのアンリ・カルティエ・ブレッソン（一九〇八〜）も、同じようにスナップによる「決定的瞬間」の美学を形成しようとしていた。こうして、「ライカのもつている機動性と、レンズの描写力を計算に入れながら一枚ですべてを語る写真」が、世界のさまざまな場所に出現してくるのである。

小型カメラによるスナップは、二十世紀における写真表現の基本形となった。「普通の眼では見ることの出来ない、時間的、空間的な人間像を捕える技術」——木村やカルティエ・ブレッソンがライカによって見出した新たな視覚的世界は、今なおいきいきとした人間的魅力を保っている。