

鑑賞の位相——美術出版社刊『日本の彫刻』をめぐって

増田 玲

はじめに

1953年、国立近代美術館¹⁾で初めて開催された写真展「現代写真展 日本とアメリカ」には、日本の古美術彫刻を撮影した6点の写真が出品されていた。土門拳による《平等院鳳凰堂屋上 鳳凰》(図3)と《浄瑠璃寺吉祥天像》(図4)、藤本四八による《文殊五尊像の中 善財童子》(図5)と《法隆寺塔塑像の中 羅漢》(図6)、そして坂本万七による《埴輪 踊る人々》(図7)と《土偶》(図8)である。これら6点の古美術彫刻を主題とする写真は、いずれも美術出版社から刊行された『日本の彫刻』(図1および2)と題する6巻構成の彫刻写真集に収められていたものである。²⁾

「現代写真展 日本とアメリカ」の日本側の出品作は、戦後再出発した日本の写真界における過去数年の秀作から構成されていた。51年から52年にかけて刊行され、52年度の毎日出版文化賞を受賞するなど好評を得た彫刻写真集からの6点の作品の選抜は順当なものだったと言えるだろう。たとえば土門拳の作品については、次のような同時代の評価を見出すことができる。

「土門拳は日本の古い彫刻の写真において、近代性を賦与したすぐれた造形効果を見せている(美術出版社刊、「日本の彫刻」中の「飛鳥篇」と「平安篇」)。しかし彼の「今日を生きる」(カメラ2月号から8月号まで)や、「いろんな人」(フォトアート9月号から12月号まで)の連作を中心とするスナップ物は、新しい写真的リアリズム追求の野心を蔵しているが、まだ彼自身の手習草紙的な域を脱してはいない。」³⁾

評者は伊奈信男、52年の日本の写真界を回顧する文章の中の一節である。土門はこの頃よく知られ



図1および図2『日本の彫刻』
全6巻1951-52年 美術出版社



図3 土門拳《平等院鳳凰堂屋上 鳳凰》



図4 土門拳《浄瑠璃寺吉祥天像》



図5 藤本四八《文殊五尊像の中 善財童子》

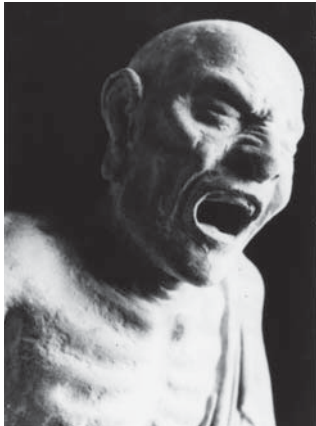


図6 藤本四八《法隆寺塔塑像の中 羅漢》



図7 坂本万七《埴輪 踊る人々》



図8 坂本万七《土偶》

ているとおり「リアリズム写真運動」を写真雑誌『カメラ』の「月例」欄を舞台に展開していた最中であり、アマチュアたちに社会的リアリズムの実践を呼びかけていた。したがってこの評は今日の眼からするとやや意外な印象もあるのだが、伊奈によれば52年の土門の仕事として評価すべきは、この仏像写真集だったのだ。

伊奈は同じ文章で52年を回顧しながら、「写真雑誌を中心とするプロ写真家の活動は不振であった」と述べたうえで、木村伊兵衛、渡辺義雄、土門は「新しい意欲を示した」と評価しているのだが、土門の社会的テーマを扱った作品同様、木村がこの年とりくんだ農村の生活をめぐる写真についても、その意欲を認めつつ、「まだ新しいものを掘み出すまでには至らなかった」と評している。一方、渡辺義雄のこの年の成果としてあげられているのもまた日本の古建築を被写体とするもの（『アサヒカメラ』10、11月号に発表された「京都の古建築」）であり、伊奈は「建築写真において対象の細部の造形的観察に沈潜し、

時にアブストラク的な効果を盛り上げることに成功している」と記している。

土門拳は「現代写真展 日本とアメリカ」において、日本側では最も多い6点の作品を出品していた。全部で69名の日本側の写真家の大半が1点もしくは2点の出品であり、3点以上の作品が選ばれていたのは土門の他に、木村伊兵衛(5点)、大東元(5点)、大竹省二(3点)、渡辺義雄(3点)⁴⁾の4人を数えるのみである。この数字を見ても、当時の土門拳は、最も注目されていた写真家であることが分かる。伊奈はこの展覧会の日本側の作品の選定を、金丸重嶺、板垣鷹穂とともに担当していたが、土門の6点のうち2点が『日本の彫刻』のための仏像写真であり、渡辺の3点の出品作もまた、伊奈が52年の成果として評価した京都の古建築のシリーズから選ばれていたのは、ここに紹介した伊奈の評価が反映されたものだと考えてよいだろう。そして伊奈が、土門や渡辺の仏像や古建築をめぐる仕事をもつばら「造形効果」の面から評価していることにも注目したい。

土門拳と藤本四八、そして渡辺義雄は戦前期、日本における報道写真にパイオニアとして携わった写真家たちであり、後述するように伊奈もまたその動きに深く関わりを持っていた。もともと彼らの仏像や古寺建築といった文化財をめぐる仕事は、戦前・戦中期に盛んに企画された近代的なグラフィックデザインによる対外文化宣伝にふさわしい、近代的な視覚による文化財写真の需要に応えるところから発していた。同時にそれらは戦局の悪化から敗戦、占領という日本社会が経験した激動の中で、民族や文化のアイデンティティの拠りどころの希求というベクトルを帯びていったものと従来位置づけられてきた。⁵⁾ また土門も藤本も渡辺も、仏像や古寺などの文化財写真を、戦後の活動におけるライフワークとしていくのだから、この50年代初頭の仕事は、その始まりとも捉えることができるだろう。

本小論では、こうした従来の評価をふまえつつ、『日本の彫刻』という写真全集をとりあげ、その出版の前史や背景を整理し、仏像などの古美術を新たな眼で鑑賞するという行為と、写真というメディアあるいは写真家の眼がどのように関わっていったのかを考えてみたい。そこには「鑑賞」をキーワードとすることで理解できる、写真や古美術をめぐる新たな関係が生じていたのではないかと、それがここでの問いである。

『日本の彫刻』と4人の写真家

『日本の彫刻』は1951年11月から52年9月にかけて美術出版社より刊行された全6巻の彫刻写真集である。編者として岡鹿之助、今泉篤男、瀧口修造が名を連ね、撮影は坂本万七、入江泰吉、土門拳、藤本四八の4人の写真家が担当した。B4版という大型の版型、一つの彫刻を複数の写真で紹介し、1ページに1点の写真をレイアウトするという贅沢な造りながら、図版を32ページ、解説を15ページにおさえ、ソフトカバーを採用し、全体として大判のグラフ雑誌のような体裁を持つこの写真全集は、価格も比較的安価(各巻320円)だった⁶⁾ こともあり、好評を博し、ベストセラーとして版を重ねた。先述のとおり、52年度の第6回毎日出版文化賞を受賞し、60年には合本版も刊行された。

各巻の内容、撮影者、解説執筆者、発行日などは以下のとおりである。

I 「上古時代」 1952年6月15日発行

撮影：坂本万七

解説：「図版の解説」久野健

「埴輪」小林秀雄

「古代の彫刻」野間清六

II 「飛鳥時代」 1952年9月15日発行

撮影：土門拳

解説：「作品解説」矢内原伊作、高見順、志賀直哉、青野季吉、高村光太郎、大久保泰、鳥海青児、
水澤澄夫、小宮豊隆

「概説」 「巻末彫刻史 飛鳥時代の彫刻」野間清六

III 「白鳳時代」 1951年12月15日発行

撮影：藤本四八

解説：「作品解説」亀井勝一郎、武者小路実篤、山本豊市、林竹二、山田智三郎、高橋忠彌、
山口蓬春、柳亮

「概説」 「巻末彫刻史 白鳳時代の彫刻」久野健

IV 「天平時代」 1951年11月15日発行

撮影：入江泰吉

解説：「作品解説」嘉門安雄、宮田重雄、亀井勝一郎、岡本謙次郎、上司海雲、花田清輝、
谷川徹三、北川桃雄、矢代幸雄、菊池一雄

「概説」 「巻末彫刻史 天平時代の彫刻」久野健

V 「平安時代」 1952年3月5日発行

撮影：土門拳

解説：「作品解説」井上靖、佐佐木茂索、瀧井孝作、和辻哲郎、源豊宗、水澤澄夫、長谷川三郎、
梅原龍三郎、宇野浩二、上野直昭、川端康成、千澤禎治

「概説」 「巻末彫刻史 平安時代の彫刻」野間清六

VI 「鎌倉時代」 1952年4月15日発行

撮影：藤本四八

解説：「作品解説」岡本謙次郎、北川桃雄、福田恆存、野尻抱影、井伏鱒二、廣津和郎、金子良運、
富永惣一、北園克衛、菅原安男、高見順

「概説」 「巻末彫刻史 鎌倉時代の彫刻」久野健

ここでこの彫刻写真集の撮影を担当した4人の写真家について、生年順にそれまでの経歴を中心にまとめておこう。

坂本万七は1900年広島県深安郡福山町(現・福山市)の生まれ。19年盈進商業学校を中退し、前年に武者小路実篤を中心として開村した新しき村に入村する。21年に上京し、品川写真研究所、三笠写真館で写真術を修得した。24年に築地小劇場の舞台撮影をてがけるようになり26年には桃源社坂本写真場を開設した。30年代から40年代にかけては柳宗悦の沖縄調査に同行するなど民芸運動関連の撮影の他、中国の遺跡調査や埴輪・仏像など、広く文化財関連の撮影をてがけるようになった。国際文化振興会囑託を経て戦後46年美術研究所(現・東京文化財研究所)囑託となり、『日本の彫刻』の刊行が始まった51年には神田写真弘社に仕事場を移し、59年坂本写真研究所を設立、74年に没するまで文化財撮影の第一人者として多くの仕事をてがけ、中でも寺社・仏像写真の評価は高い。

入江泰吉は4人の写真家の中では唯一、関西を拠点とした写真家である。1905年奈良市の生まれで、父は古美術の鑑定・修理に従事していた。画家を志すも断念し25年、20歳の時に大阪市内の写真材料店に就職、31年に独立し、同じく大阪市内に写真店「光芸社」を設立した。39年には知人の依頼をきっかけに文楽の撮影に着手。45年大阪で空襲に遭い帰郷。古本屋で買った亀井勝一郎著『大和古寺風物誌』に感銘を受けるとともに終戦後、占領軍による仏教美術接収のうわさを耳にしたことから、記録のために古寺・仏教美術の撮影にとり組み始めた。48年には「仏像写真個人展」(三越、東京日本橋)、49年には「大和古寺風物写真展」(近鉄百貨店、大阪)、51年には「大和古寺写真展」(三越、東京日本橋)を開催するなど、『日本の彫刻』の撮影にあたった時期には、後に大和の古寺・仏像写真の第一人者と評されるキャリアを順調に歩みつつあった。

土門拳と藤本四八は、上記の二人がそのキャリアの早い時期から文化財の撮影を仕事の中核に位置づけたのに対し、特定の対象に深く関わるのではなく、報道写真という社会の中における写真の新たな役割を確立するとりくみの中からキャリアを形成してきた写真家である。ともに名取洋之助が主宰した日本工房に参加することから実質的にそのキャリアをスタートし、戦前から戦中にかけて報道写真の一線で活躍した。

日本工房は、グラフィジャーナリズムの先進国であったドイツで写真を学んだ名取洋之助によって33年に開設され、写真家木村伊兵衛やデザイナー原弘を同人とし、写真を用いた近代的な印刷デザインをめぐって、日本における先駆的活動を行なったことで知られる。土門と藤本は、創設メンバーであった木村らが脱退した後の、いわゆる第二次日本工房に参加し、対外文化宣伝グラフ誌『NIPPON』などの制作にあたった。名取の指導の下、報道写真家として頭角を現した彼らは、38年には「青年報道写真家研究会」の発足に参加している。

そもそも「ルポルターージュフォト」の訳語に「報道写真」という言葉をあてたのも、日本工房の創設同人であった批評家の伊奈信男によるものとされている。土門や藤本を筆頭にまだ20代だった青年報道写真研究会のメンバーたちは、実践の中で自らのキャリアとともに日本における報道写真をつくりあげていった。40年に同研究会は写真技術による報国を掲げる「日本報道写真家協会」へと発展解消し、彼らはより緊密に戦時体制に組み込まれていく。

土門拳は1909年山形県飽海軍酒田町(現・酒田市)に生まれ、7歳の時に父母とともに上京、9歳より

横浜で育ち28年横浜第二中学校を卒業した。画家を志望するも断念し倉庫人夫、弁護士の書生などを経て33年上野池之端の宮内写真場の門生となる。しかし営業写真館の仕事にあきたらず、35年日本工場の求人に応募、採用され、名取洋之助の指導の下、報道写真家として急速に頭角を現した。39年日本工房を辞し、同年より43年まで国際文化振興会の嘱託写真家を務める。日本工房が制作した対外宣伝誌『NIPPON』のために撮影した各種の写真や、国際文化振興会でかけたニューヨーク万国博覧会出展の写真壁画「躍進の日本」、また国策宣伝誌『写真週報』等に発表された各種のルポルタージュなど、当時土門の仕事についてはよく知られているところである。戦局が進展するにつれて、多くの報道写真家が戦地へと向ったが、土門は一貫して従軍取材を拒否、45年6月、疎開先の山形で陸軍への召集に応じるも身体検査の結果不合格となり即日帰郷、終戦を迎えた。

対外宣伝の需要に応えるだけにとどまらず、自らの関心に基づいた日本の伝統文化をめぐる撮影も戦前・戦中期から始まっていた。太平洋戦争の開戦直前から着手し、43年まで継続した文楽の撮影や、美術史家水澤澄夫の案内で40年に初めて訪れた室生寺をはじめとする古寺の撮影である。⁷⁾ また43年には碌山館で荻原守衛の彫刻作品を撮影している。終戦後、占領軍相手のDP業で糊口を凌ぐなど、困難な再出発の中、土門は46年夏には早くも室生寺を訪れ一ヶ月にわたって滞在し撮影を行なった。「くたびれはてた日本人に、日本民族の培ってきた自主独立のヴァイタリティを注ぎこむのが、写真家たるべくの責務であると痛感し、その舞台に室生寺を選んだ」⁸⁾と土門は後に記している。

藤本四八は1911年長野県下伊那郡松尾村(現・飯田市)に生まれた。飯田商業学校を中退して上京、画家を志望して美術学校を受験するが不合格となり、31年、アトリエ社に勤務していた長兄・韶三の勧めで商業写真スタジオ金鈴社に入り写真技術を習得した。日本デザイン社を経て、37年名取洋之助の主宰する日本工房に入社、土門の同僚となった。39年には陸軍報道班員として従軍、中国大陸に取材。40年に帰国、日本工房が改組した国際報道工芸の写真部長となる。同社は43年に国際報道へと社名を変更、45年の終戦時に解散した。終戦後の47年『週刊サンニュース』にスタッフ写真家として参加するが、49年に同誌が休刊、『日本の彫刻』刊行の当時はフリーランスとなっていた。

藤本もまた土門と同様、戦中期、41年に唐招提寺を撮影したことをきっかけに古寺建築、仏教美術などの撮影にとりくみ始めていた。44年には初の個展「仏像写真展」(松島画廊、東京銀座)を開催。45年、終戦後間もなく、『唐招提寺—彫刻と建築』、『薬師寺—彫刻と建築』(ともに北川桃雄との共著、日本美術出版、図9)を刊行している。藤本は従軍取材の合間に奈良を訪れる機会があり、戦地とあまりに対照的な静かな古寺の風景に感銘を受け、古寺や仏像にとりくみ始めたといい、45年の二冊の写真集は、戦争末期、敗色濃厚な中、召集を前に兄・韶三に出版を託していた写真が、結果として、終戦後の日本写真界最初の写真集として世に出たものだった。

図9 藤本四八『唐招提寺—彫刻と建築』
1945年日本美術出版



『日本の彫刻』出版の前史と背景

藤本四八が終戦間もない1945年秋に上梓した二冊の写真集『唐招提寺—彫刻と建築』と『薬師寺—彫刻と建築』の発行元である日本美術出版株式会社は、43年戦時下の第二次出版統制にあたり、美術雑誌8誌を統合し『美術』が創刊されたのにもない発足した出版社である。統合された8誌のうち『新美術』（第一次出版統制の際に『みづゑ』を改称）を編集していた大下正男と『画論』（旧『造形美術』）の藤本留三が新会社の社長、専務をそれぞれ務めた。

統制により誕生した『美術』は44年1月号より刊行され、資材不足により45年4月号をもって休刊し、終戦後11月号より復刊した。藤本の二冊の写真集は軍用教科書製作の謝礼として陸軍当局より支給された用紙により製作されたもので⁹⁾、B5版16頁というパンフレットのように薄い出版物だったが、それをめぐる体験はこの後の写真家としての進路を決定づけるものとなった。以下は藤本の述懐である。

「驚いたことに、その『薬師寺』『唐招提寺』（今考えるとたいへん粗末な本だが）の本が飛ぶように売っていました。銀座三昧堂の前に、本を買う列ができたほどでした。その状況を偶然目撃した私は、感動しました。私の目から、とめどなく涙が流れました。戦争に負け、茫然とし、何かを求めている人たちの群れ。—中略—その時ほど「写真の価値の高さ」を痛感したことはありません。その後、ずうっと仏像写真を撮る機会に恵まれて、現在もそのような撮影を中心に続けています。」¹⁰⁾

日本美術出版社は社長大下正男を中心に戦後の再建が進められた。大下は1900年、画家大下藤次郎の長男として生まれ、早稲田大学に学んだ建築家だったが、学生時代より早世した父・藤次郎の創刊した『みづゑ』の編集を手伝うことから美術書の編集、出版の道に入り、41年自身の建築事務所を解散、出版に専念するようになっていた。45年11月号より復刊した『美術』は、46年7・8月号をもって終刊となり、9月号より戦時統制前の誌名『みづゑ』が復活する。また47年には44年に創刊し2号を刊行したところで休刊となっていた美術研究専門誌『制作』の第3号を刊行している。これは水澤澄夫による弘仁仏研究の特集号で、写真を土門拳が担当していた。¹¹⁾

水澤澄夫は先述のとおり、土門を室生寺に導いた人物である。1905年栃木県に生まれ、京都帝国大学で美学を学び、卒業後は柳宗悦の民芸運動に加わる一方、東京帝国大学大学院で日本美術史を修めた。33年から鉄道省国際観光局に、42年からは国際文化振興会に勤務し、対外文化紹介の仕事に携わる中で土門と知りあい、親交を結んでいた。

国際文化振興会は対外文化政策の実施機関として34年に創設された財団法人である。先に述べたように土門拳は同会に39年から43年まで嘱託として勤務したのだが、他にも後に『日本の彫刻』に関わることになる人物が多くこの国際文化振興会に関係しているので、ここで少し時代を遡って整理しておこう。編者を務めた3人のうち今泉篤男は35年から43年まで国際文化振興会に勤務した。同じく編者を務めた瀧口修造は今泉と入れ替わるように43年の暮れから嘱託となり、日本文化史図録をつくる名目で終戦の年まで京都、奈良の古寺を撮影する仕事に携わっている。このとき同じく嘱託として撮影を担当したのが坂本万七だった。

国立近代美術館が52年に開館した際、初代次長に就任する今泉篤男は、1902年山形県の生まれで、東京帝国大学を卒業後、32年から34年までフランス、ドイツに留学、帰国後国際文化振興会に勤務し

ながら、新進の美術評論家としても活動を始めていた。『みづゑ』を発行していた大下正男との親交もこの頃に始まっている。ちなみに藤本四八は43年、戦地取材の合間に奈良を訪れ、唐招提寺で撮影をしていたときに、大下が今泉と共に現れ、大下のたつての希望で秘仏であった鑑真和上像を拝観し、「すごい彫刻ですね!」と感想を述べたというエピソードを、大下が亡くなった際の追悼文集に寄せている。¹²⁾

48年1月、大下は新雑誌『美術手帖』を創刊する。またこの年4月1日付けで社名を現在も続く美術出版社へと改称した。『美術手帖』の創刊にあたって大下の相談に乗り、その想いに共鳴したのは、戦前より大下と親交があり、いわばプレーン的な存在だった今泉篤男と画家の岡鹿之助であったという。¹³⁾そこには「美術雑誌の内容が一般に次第に難解なものになり、それにつれて、専門家以外の人々には親しみにくいものになりつつあることに対し、現代美術と一般の人々の間に横たわっている断層をどうにかして埋めたい」という大下の想いがあった。「現代における新しい芸術の諸傾向が人々に解りにくいということは止むを得ないとしても、それによって惹きつけつつある美術についての親しみからの遠ざかりを何とかして埋めたい」「きわめて分りやすい、親しみある、しかも品格をおとさない美術雑誌を造りたい」というのが新雑誌のねらいだった。¹⁴⁾

この新雑誌『美術手帖』に続いて大下がとりくんだのが、比較的軽便な形態を持つ美術全集シリーズの刊行だった。『世界の名画』、『続・世界の名画』(ともに全6巻、正編1951年、続編1951-52年)、そして『日本の彫刻』である。「戦後の美術関係の出版の中で、特に目立つ傾向は、読む本から見る本への移行」であり、それは「現在[1967年]に及んでいる世界の名作出版ブームの前駆をなしたものと今泉は指摘している。¹⁵⁾美術史家、美術評論家で後に国立西洋美術館事業課長、ブリヂストン美術館館長などを歴任した嘉門安男(『日本の彫刻』にも執筆者として参加している)もまた、戦後、印刷技術の進歩や社会全般に見るスピード化などが「美術書を、読む本から見る本へ転身させた。つまり、精巧な原色版や写真版を誇る画集や全集の氾濫となり、美術書そのものが一種の美術館的役割を果たすようにさえたのである」と述べている。¹⁶⁾

専門家や古美術に特に関心のある読者のための専門書ではなく、広く一般の美術愛好家の鑑賞のために、古代彫刻や仏教美術を紹介する出版物であること。こうした編集方針は『日本の彫刻』の解説文にも表われている。図版ページのあとにおかれた解説ページには、各巻ごとに対象とする時代の彫刻史についての、専門家による簡潔な概論があるのだが、むしろ多くの頁数が割かれているのは、必ずしも専門家ではない執筆者たちによる、個々の彫像をめぐる短い鑑賞エッセイなのである。

たとえば土門の《浄瑠璃寺吉祥天像》は川端康成が、藤本の《法隆寺塔塑像》については日本画家の山口蓬春が、それぞれ執筆している。また土門を仏像や古寺に向かわせた原体験となった『古寺巡礼』の著者、和辻哲郎や、入江に影響を与えた『大和古寺風物誌』の著者亀井勝一郎も、鑑賞エッセイの執筆陣に加わっている。次節で触れるように、和辻自身の青年期の著作である『古寺巡礼』は19年に出版され青年層を中心に大きな影響を与え、『日本の彫刻』を考える上でも重要な書物だが、戦後の46年にも改訂版が出版されている。この46年の新版刊行は、藤本の古寺写真集が「飛ぶように売れた」というのと同様に、戦後の人びとによる敗戦によってゆらいだ文化的アイデンティティの希求という文脈に位置づけることができよう。そしてそれらの読者たちとは、戦後の混乱期を脱しつつあった50年代初頭、

より広い分野の美術鑑賞に関心を持つような『日本の彫刻』の想定する読者層へとつながっていく人びとでもあっただろう。一方で長谷川三郎や北園克衛といった、前衛的な美術表現の実践者たちが同じく寄稿している。この鑑賞エッセイの執筆陣の人選の幅の広さには驚かされるが、ここにもまた広い読者層に向けた出版物という編集方針が表われていると言えよう。

《法隆寺塔塑像》についての、日本画家の山口蓬春によるエッセイをここで確認しておこう。

「飛鳥時代の端嚴な佛像の多い法隆寺の諸堂を觀終わって、此の五重塔内の東西南北面を飾る塑土によって造られた、維摩、分舍利、彌勒、涅槃の各像土を觀ることは、何と云っても楽しいことのひとつである。」と山口は書き起す。彼は諸堂の「端嚴な佛像」と比較しつつ、その大きさや素材、そして技法から、それらの塑像群が、「漢や六朝、唐時代の泥像や、古代エジプトの小像、さてはタナグラの人形」とも通じる「親愛感」や「独特な暖か味」を感じさせることに注目する。《法隆寺塔塑像》に関しては「何ともいえない迫力と寫實感とを示しながら、人間的な愛情を端的に表わしている点、多くの佛像中に比類のない作品である」と評している。他にも山口は同じ塑像群のなかの少女像について「マイヨールのテラコッタでも觀る様な親しみを感じるのである」と記すなど、古今の美術作品を引き合いに出しながら、自らの眼で見た塑像群の鑑賞についてつづりつつ、これらを「白鳳、天平期の創造した新しい造形技法の特色といえるであろう」と結論する。¹⁷⁾ 學術性にとらわれず、多様な時代や地域の美術作品へ自在に連想をひろげてゆく態度は、他の古彫刻の専門家ではない執筆者にも共通して見られる。ここには大下や今泉がこの彫刻写真集で読者にどのような鑑賞経験を期待していたのか、その一端が現われている。

専門化しつつある同時代の美術の動向と、一般的な愛好家の橋渡し役を、『美術手帖』が担ったとすれば、当時大下が次々にてかけた『日本の彫刻』などの出版物は、そうした美術愛好家たちに、美術史上の名作を手軽に鑑賞する場を用意するものだった。嘉門の言葉を借りるならば、それは「美術館の役割」を担い始めていたのである。

見る本、すなわち鑑賞のための美術書が成立するためには、絵画の場合はカラー印刷の技術の進歩がそこには欠かせなかったのだが、仏像などの彫刻作品を扱う美術書においては、もう一つ考慮すべき要素がある。言うまでもなく、それは写真の撮影法である。立体であるがゆえに、視点の位置から照明の当て方まで、幅広い選択肢があり、編集者もしくは写真家の判断次第で、その美術書を通じた鑑賞の経験はまったく異なるものとなるだろう。それでは『日本の彫刻』に起用された写真家たちは、そこでどのような選択をし、どのような写真を撮影したのだろうか。

『日本の彫刻』における写真

『日本の彫刻』が出版された当時の仏像写真をめぐる状況について、藤本四八は次のように述懐している。

「戦前は、仏像写真というものは、博物館や古美術研究の学者たちの研究用資料写真としての価値しか認められず、また仏像を写真のモチーフとして創作的に写すことは考えられませんでした。わずかに、長谷川次次郎氏や小川晴暘氏ら二、三人の人たちだったと思います。仏像写真は、今でももちろん資料としての写真も、観光用の写真もありますが、仏像を撮影したものが、ひとつの美術的に独立した写真

芸術として、人々の前に登場したのは、戦後しばらくたってからのことです。戦後に『日本の彫刻』（美術出版社刊）が企画され、出版されたのに始まるというよいかと思います。』¹⁸⁾

つまり「読む本から見る本への移行」という美術書の変容の先駆的な出版物として登場した『日本の彫刻』は、「研究用資料写真」から「美術的に独立した写真芸術」へという仏像写真の質的变化も伴って成立していたのだ。それは具体的にはどのような写真なのだろうか。

『日本の彫刻』で使われた写真において特徴的なのは、まずその構図法である。たとえば冒頭に紹介した国立近代美術館における「現代写真展 日本とアメリカ」に出品された——つまりはその写真自体が文字通り「美術的に独立した写真芸術」として鑑賞されるべきものとして展覧会場に並んだ——土門と藤本による4点の作品は、いずれもクローズアップによる構図を採用している。彫像の全体ではなく部分が切り取られているのである。とりわけ藤本による《法隆寺塔塑像の中羅漢》(図6)では、山口蓬春が鑑賞エッセイに「何ともいえない迫力と寫實感とを示しながら、人間的な愛情を端的に表わしている」と記した、この塑像の最大の特徴である釈迦の入寂に嘆き悲しむ羅漢の生き生きとした表情が、ライティングの効果もあって劇的に捉えられている。これは学術的な見地による細部の拡大というより、その像を見たときに、鑑賞者のまなざしが最も惹きつけられるであろう部分を強調する撮影手法である。

つまりここでは、単に彫刻を被写体として写真が撮影されているのではなく、その像に相對した鑑賞者の「鑑賞経験そのもの」が写真化されているのだと考えることができる。そのことは『日本の彫刻』各巻のページをめくってみればより明確だ。この彫刻写真集では、一つの彫刻をめぐる正面、別の角度、そして表現の核心としての部分=クローズアップというように読者の眼が導かれる(図10)。実際の彫像を目にしたときの鑑賞者の経験が、連続する写真によって先取り/再現されているのである。

こうした読書の鑑賞を導く役割を写真とともに果たしていたのは、先述のように、巻末に置かれた必ずしも古美術の専門家ではない多彩な執筆者による鑑賞エッセイである。

土門が撮影した「平安時代」の巻収録の淨瑠璃寺吉祥天像についての川端康成のエッセイを見ておこう。川端はこの吉祥天像の美人像としての特質を「京人形を思う人さえあるかも知れぬ」ほど分かりやすい美しさであり、それは平安時代に栄華を誇った藤原文化の好みと理解する。その藤原の好みを説明するために「枕草子」や和歌を引きつつ、白梅よりは紅梅を、梅よりは桜、とりわけ八重桜を好んだ時代の特徴を見て、そうした平明な美を「日本の伝統にも現在にも、私たちがこの美女を持つ幸福は明らか」と称える。そして「鎌倉の海棠寺の大海棠の花盛りを見て、淨瑠璃寺の吉祥天女の頬を思い出したと、私はある小説のなかにも書いておいた」としめくくるのだが、これは土門による写真が、全

図10 『日本の彫刻 V 平安時代』V-29図からV-31図(淨瑠璃寺吉祥天像をめぐるシーケンス)



身から顔へと至る、とくにそのふくよかな頬の線をよくとらえた顔のクローズアップへと読者の視線をいざない鑑賞を導くシークエンスと、見事に相乗効果を発揮する。¹⁹⁾

同じく「平安時代」の巻の鑑賞エッセイには、和辻哲郎の次のような一文を見つけることもできる。「土門君が今法華寺の十一面観音を撮影しに行っているそうである。今度はどんな所を捕えてくるかと楽しみにして待っている。」ここには端的に、写真家の眼にたいする期待が表明されているわけだが、このように書き起こされたエッセイのなかで、和辻自身もかつての鑑賞経験を回想しながら、こう記す。「最初暗い厨司のなかでこの像を見上げたときには、光った眼と朱の唇とが強く眼について、美しい顔だとは思わなかったが、香の烟で煤けた陰に打ち克つだけ工合好く光をあてて見れば、これは中々立派な豊艶な顔である」²⁰⁾ 読者はここから光線などの諸条件によって鑑賞経験は左右されることを学び、そしてこの彫刻写真集における仏像が、ほかならぬ土門拳という個人ならではの眼によって今回新たにとらえられたものであること再確認するだろう。

写真によって視線を誘導し、効果的に情報を伝達し、読者の視覚体験を誘発する手法は土門や藤本がグラフジャーナリズムの実践を通じて磨きあげてきたものだが、その美術写真への導入は革新的だった。美術史家安藤更生は、土門たちについて前の世代の写真家たちの仕事と比較しながら、次のように指摘している。

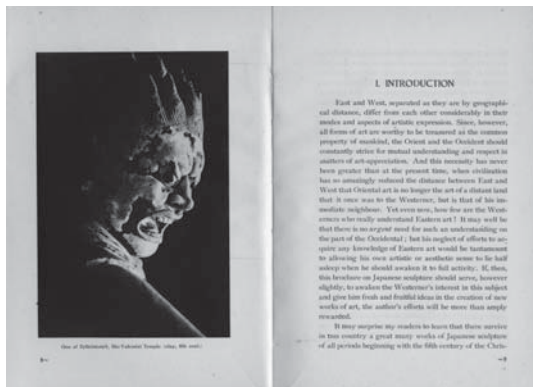
「小川(晴暘)さんの作品は鑑賞用としても充分その役目を果し得るものだが、なお学術的要素は失ってはいない。それは初期に於ける指導者が、会津(八一)博士とか天沼(俊一)博士のような学者だったからであるが、同時に古美術への理解者もそう云った一部の学者に限られていたからでもある。然し小川さん以後の人達は勇敢に写真そのもの、美術そのものへ突貫した。昭和十五年頃から始めた土門拳さんの仕事など、その代表的なものだろう」。()内は引用者²¹⁾

安藤が挙げている小川晴暘(1894年生まれ、1960年没)は、ここで「鑑賞用としても充分その役目を果し得る」とされ、また先に引用した藤本の述懐でも「創作的」に仏像を写していた例外的な先達として挙げられているように、仏像写真の系譜において画期的な撮影法を実践した写真家である。会津八一の

勧めにより、22年、奈良に仏像写真を専門とする飛鳥園を開業し、会津らの学術的な要請に応えるとともに、観光客など一般向けにも仏像写真を販売した。

先述した『日本の彫刻』における構図やライティングの特徴は、小川によって先駆的に実践されている。小川が導入した手法として最も特徴的なのは、黒い背景の採用である。黒バックとライティングやクローズアップとの相乗効果によって、小川の写真においては、仏像は立体的に浮かび上がり、たとえば代表作である新薬師寺十二神

図11 小川晴暘《新薬師寺十二神将伐折羅像》(Tourist Library 29, *Japanese Sculpture*, 鉄道省国際観光局, 1939年、註22を参照のこと)



将伐折羅像(図11)²²⁾を写したものにあっては、その劇的な印象を写真化することに成功している。それ以前の仏像写真と一線を画すものであり、それらが鑑賞用としても買い求められたことを考えれば、小川の仏像写真は、まさに『日本の彫刻』での土門や藤本たちの試みの先駆として位置づけられる。

和辻哲郎の『古寺巡礼』(初版1919年)には、23年の関東大震災で版が失われ、翌年に改版された際に、新たに小川の仏像写真が採用された。中学時代に同書を読んだことが古寺や仏像への関心の原点にあると土門も記しているように、和辻の『古寺巡礼』が大正から昭和初期にかけての青年たちの間で広範な読者を獲得し、戦後にも再刊されたことは先に記したとおりである。そもそも和辻の『古寺巡礼』自体が、広範な教養と、何よりもまだ20代であった和辻の若々しい感性とによって、奈良の旅の印象をつづった書物なのだから、一般読者に古美術彫刻の鑑賞の場を提供することを主眼とした『日本の彫刻』の原型の一部はこの『古寺巡礼』に見出すことができるだろう。

『日本の彫刻』における写真には、先駆者小川の仕事を承けつつ、さらにそれを乗り越えていこうとする側面も見受けられる。藤本の《文殊五尊像の中 善財童子》(図5)は、像高48.5cmという小ぶりな像の写真である。ここでも《法隆寺塔塑像》と同様、藤本はその像の特質をとらえるためにクローズアップの構図を選択し、視点をやや上から上半身をとらえる位置に置く。その結果、巻末エッセイで北園克衛が指摘するこの像の「微妙な諧調にみちた一瞬のムウヴマン」²³⁾が見事に写真化されている。さらに極端な俯瞰の視点をとった写真が同じく「鎌倉時代」の巻にある。東大寺の金剛力士像を撮影した4点のうちの最後の写真である。ここでは通常の鑑賞では取りえないであろう高い視点から、力強く踏みしめられた両脚がとらえられている(図12)。その右脚は画面の右上から左下への対角線上にきっちりと重なる。極端な俯瞰や対角線の強調は、ドイツ新興写真やロシア・アヴァンギャルドなど、ニュー・ヴィジョンと総称される20-30年代のヨーロッパ近代写真の動向において多用された手法であり、それらの影響下に戦前・戦中期の報道写真においても援用されたものである。また同じく「鎌倉時代」の巻収録の俊乗上人像においては、頭部のクローズアップで目鼻立ちにフォーカスが合わされ、顔の輪郭を少しボカした浅いフォーカシングが選択されている。これは肖像彫刻の撮影へのポートレート撮影の手法の援用であり、鎌倉彫刻の特徴である写実性を踏まえての選択であろう。この藤本のそれぞれ異なる性格のクローズアップの作例に見られるように、『日本の彫刻』の各写真家は、小川晴暁ら先駆者の仕事を踏まえつつ、それぞれに戦前・戦中期の活動のなかで培った新たな近代写真の表現言語を、古美術彫刻の撮影に援用することを試みているのだ。

『日本の彫刻』は出版物として、専門書としてではなく、埴輪や古仏の美を、写真を主体として広く一般の読者の鑑賞に供するという点でまず画期的だったが、それに先立って、写真家たち自身による、レンズを介した新たな鑑賞経験の実践があった。その写真家たちの鑑賞は、近代写真の表現言語

図12 藤本四八《金剛力士像》(『日本の彫刻 VI 鎌倉時代』VI-25図)



の導入ともあいまって「美術的に独立した写真」を成立させる土台となっていた。藤本は自分や土門のとりくみについて「仏像や寺院の、日本の古来より作りだされてきたものの美しさを、写真家の目を通してドキュメントするという新しい仕事だったのです」²⁴⁾とも記している。「写真そのもの、美術そのものへ突貫した」という安藤の指摘を手がかりとし、また彼が駆使したさまざまな手法をふまえれば、このさらりと述べられた藤本の言葉に、伝統美を新たな眼で鑑賞し、発見し、記録する仕事への大いなる自負を読みとることができるだろう。

一方、『日本の彫刻』で「上古時代」の巻を担当した坂本万七が、同写真集の月報に寄せた小文には、次のような一節がある。

「野間清六さんの『埴輪美』(1942年刊)の写真撮影のため埴輪と取組む事になり、その時はじめて写真というものがわかったような気がしたのです。写真でなくては掴めない世界が有ると。——中略——埴輪…この素樸な造型物が(照明の変化によって)こんなにも面に変化が現れる事が不思議な位でした、それ迄に埴輪なんてものは考古学的資料としての価値しかないものだと思って見ていたのが、この時にはじめて驚く可き造型作品だと感動し同時に新しい美に対する眼を開いて呉れ、そして自分に写真的自覚を与えられた、正に僕にとって埴輪は恩人です。」[()内は引用者]²⁵⁾

「写真でなくては掴めない世界」、すなわち写真独自の視覚の追究こそが、多様に展開した近代写真の要諦であるならば、ここでは写真をめぐるきわめて近代的な営為が実践されていた。もっとも坂本の場合は、「被写体をして語らしめよ」という態度を旨とし、鑑賞する主体としての自らのまなざしが写真の前面に出ることを良しとしなかった。²⁶⁾ 坂本の写真は、たとえば土門の仏像写真が写真家の主観が強く出すぎるくらいがあるのに対し、学術資料としても十分に使える客観性を備えていた、と評価されている。²⁷⁾ とはいえ「その物をよく知り、その物が、見る者に何を訴えたいかを理解する」²⁸⁾ という撮影姿勢は、まぎれもなく坂本が写真を成立させるために選択したひとつの鑑賞の態度と言っていいたいだろう。こうした抑制の効いた姿勢は柳宗悦のもとで民芸関連の撮影を多く手がける過程で、柳の指導によって確立されていったものだという。²⁹⁾ 民芸運動を中心とする柳の思想は、既成の概念をとりはらい、個人の眼による審美的な鑑賞によって新たな美を発見することを中核にしており、彼はその主張や成果を世に問う手段として写真の使用に意識的であった。坂本の写真は、その柳の鑑賞の態度に寄りそう眼の役割を担っていたのだ。

『日本の彫刻』の編者のうち、こうした近代的な態度で撮影される写真を美術書に活用することに、最も積極的な意味を見出していたのは、おそらく瀧口修造である。シュルレアリスムの紹介者・実践者である瀧口は、『フォトタイムス』誌に写真論を寄稿し、同誌を中心に38年に結成された前衛写真協会にも加わるなど、戦前の前衛写真に関わりの深い人物として知られる。彼はそうした活動の中ですでに戦前より、フランスなどの先進的な事例と比較して、日本においては良質な写真図版を持つ美術出版物が不備であること、そうした分野にこそ「知性と芸術的資質」を備えた写真家があたるべきこと、などを指摘していた。³⁰⁾ 実際に瀧口はこの主張を自ら実践するように、43年から国際文化振興会の嘱託として、坂本万七と奈良や京都の古社寺をめぐって文化史図録を作成する作業に携わっている。そうした作業において写真が果たすべき役割についての瀧口の期待はかなり高いものだった。『日本の彫刻』の刊行が

進む52年に『カメラ』誌に寄せた「彫刻と写真」と題する文章で、彼は次のように述べている。

「彫刻のマスを光源を動かしてみるというような動的な角度は、近代彫刻の表現と鑑賞から切りはなすことができないし、古典彫刻の場合には再発見となる。こうした微妙な光と角度の発見は、実に写真によってこそ定着されるのだといっても過言ではあるまい」³¹⁾

こうした写真による貢献の例として、同じ文章で瀧口は『日本の彫刻』における藤本の《法隆寺塔塑像の中羅漢》を挙げる。藤本の写真によって「肉眼ではほとんど気付かれなかったが、しかしその彫刻に存在していた表現が発見され」ているというのである。

このような「近代彫刻の表現と鑑賞」に導かれ、また写真の介在によって可能となるような新たな古典鑑賞の営みを、日本の古美術彫刻にたいして実践することこそが、4人の写真家に与えられた課題だった。そこでは写真家の眼が何よりも優先される。瀧口は自らが編集に加わった『日本の彫刻』について以下のように記している。

「『日本の彫刻』(美術出版社刊)は、各時代別に写真家が一冊を担当し、そのためにあらたに特写している。その選び方も、彫刻の図録的紹介であるよりも、できあがった写真作品を中心に選ばれている。純粹に鑑賞用として編集されたもので、おそらくこの種の彫刻写真のシリーズは最初のころみではないかと思う。——中略——いま感じていることは、定評ある写真家たちが同じ彫刻を何度も手がけながら、そのたびに新しい角度を発見し、新しい解釈に達しているという事実である。」³²⁾

先述のように『日本の彫刻』は好評を博し、52年には毎日出版文化賞を受賞、60年には合本版も刊行されるなど、成功を納めた。この経験は、今泉によれば、大下にとって日本の古典を手がけることへの自信につながり、³³⁾ それはやがて土門拳のライフワークとなった大作『古寺巡礼』全5集(1963-1975)の美術出版社からの刊行へも道を開くことになる。

むすび—鑑賞の位相

冒頭で紹介した『日本の彫刻』における土門の写真への伊奈信男の評価を改めて確認しておきたい。それは「土門拳は日本の古い彫刻の写真において、近代性を賦与したすぐれた造形効果を見せている」というものだった。もっぱら写真の造形的側面だけを評価しているように読めるこの評言には、しかしもう少し注意深く読み解くべき意味合いが込められていたのではないだろうか。

伊奈は戦前、日本における報道写真の先駆的試みを理論的に支えた人物であり、かつて「吾々が写真芸術によつて『現代』に最高の表現を与へるためには『カメラを持つ人』は、何よりもまづ最も高き意味の社会的人間たらねばならぬのである」³⁴⁾ と、近代的な写真家像のマニフェストを掲げたその人だった。したがって時代は戦前から戦後へ移ったとしても、ただ視覚的にすぐれた造形効果を持つ写真というだけで、高い評価を下すとも考えにくい。それでは一連の古い彫刻の写真をめぐる、どのように土門たちは「『現代』に最高の表現を与へ」たといえるのだろうか。以下ではここまでの考察をまとめつつ、そのことについて考えてみたい。

本論では『日本の彫刻』が、かならずしも古美術に高い関心を持つわけではない、一般的な美術愛好家を想定し、そうした人びとに古美術彫刻、とりわけ仏像彫刻を手軽に鑑賞する機会を用意しようとし

た出版企画とその性格を分析した。仏像や古寺への関心という文脈においては、その原型は大正期に広範な読者を獲得し、奈良の古寺への関心を高めた和辻哲郎の『古寺巡礼』や、その24年改版に際して採用された小川晴暁の写真に認められ、『日本の彫刻』は、いわばその文章と写真の主客を入れ替え、写真主体で、対象とする時代や表現を広げながら、日本の古美術彫刻を紹介しようとしたものと位置づけられる。

その上で、ここでは主体となった写真に、戦前・戦中期に報道写真や民芸運動といった諸活動に関わったそれぞれの写真家たちが、そうした経験を通じて得た近代的な写真の表現言語を古彫刻写真に援用していったことをいくつかの作例をあげつつ確認した。それらの近代写真の表現言語とは、古美術彫刻の写真に新たな表現——「美術的に独立した写真芸術」(藤本)——を成立させるものであると同時に、読者=鑑賞者の鑑賞する視線を効果的に導く機能を担うものでもあったと考えられる。

それらが『日本の彫刻』という彫刻写真集として社会に流通し、あるいは「現代写真展 日本とアメリカ」のような展示会場において、読者/鑑賞者の鑑賞の対象となると、上記のような二重性は、そのまま鑑賞者の経験を重層的に規定する。つまり、鑑賞者は写真イメージそのものを美術的な表象として鑑賞しつつ、同時に、古美術彫刻をめぐる写真イメージそれ自体を成立させた写真家の鑑賞のまなざしに自らのまなざしを重ね合わせ、その鑑賞の技法を学ぶためのひな型としても受容するだろうということである。

主として信仰の対象として宗教的な文脈において造られてきた日本の古彫刻群を、そうした文脈から引き離して、美術表現という文脈に置きなおし、研究や鑑賞の対象としてとらえなおしていく営為は、明治以来の近代化のなかで、美術史学をはじめとした諸概念の導入や文化行政における諸制度の確立を通じて進められてきたものであり、その各局面においてさまざまな役割を写真が担ってきたことは従来指摘されてきたとおりである。³⁵⁾ その文脈において『日本の彫刻』を評価するとすれば、やはり上記の二重性の成立の仕方に注目すべきであると思われる。

受容者の視覚に直接的に働きかけ、さまざまな情報を効果的に伝達する機能を確立した近代的写真における表現言語が、この『日本の彫刻』の成功のためには不可欠な要素であった。それは本論で検討したように、巻末の鑑賞エッセイとの相乗効果もあって、古美術彫刻鑑賞の場であることを目指したこの出版物において、読者=鑑賞者の鑑賞する視線を導く役割を十分に果たすものだった。

この『日本の彫刻』の成功は、出版をめぐる周辺動き——例えばさまざまな美術全集の出版や新しい美術雑誌、そして新しく開館した国立近代美術館における展示会など——とも連動しながら、美術鑑賞という行為が、社会のなかにより平易で手軽なかたちで、より広範に浸透していくという同時代の流れの中に位置づけることができるだろう。しかし土門拳がその後、自らの関心を引く古寺や仏像のみに焦点を当て、暗闇のなかでフラッシュバルブの多発によって光で仏像を抉り出すようにとらえる撮影法を確立するなど、より個のまなざしに立脚する方向に自らの作品を取込ませつつライフワーク「古寺巡礼」にとりくみ、一方、入江泰吉は大和路という場に深く沈潜し、風景の広がりの中に失われた古の美を情緒的に表象する方向に進むといった、その後のそれぞれの写真家の仕事の展開を見るならば、『日本の彫刻』は、諸条件の幸福な一致の上に、この50年代初頭という時期に成立し得た「鑑賞の場」だった

のかもしれない。³⁶⁾

伊奈の言う「近代性を賦与したすぐれた造形効果」を持つ写真とは、このさまざまな条件が絡み合いつつ同時代の社会に成立しようとしていた新たな鑑賞の位相において、重層的な役割を担いうるだけの完成度を持つイメージだった。彼らの写真は、写真家個人の表現として成立しつつ、社会に美術鑑賞をめぐる新たな視覚体験をもたらすものでもあった。だとすれば、やはり土門たちの仕事は、古美術彫刻という限定された領域にのみ関わっているように見えても、同時代にアクチュアルに関わりながら「写真芸術によつて『現代』に最高の表現を与へる」だけの要件に見合うものだったと考えられるだろう。

もとより写真は、それが置かれたコンテクストによって規定される面の大きい視覚表象である。あらゆる写真は多様なコンテクストにおいて読解されうるが、仮に、特定のコンテクストに置かれたときにとりわけクリエイティブな読解を誘発しうるものが、クリエイティブな写真の条件であるとするならば、ここにとりあげた写真は、「鑑賞」をキーワードとする上述のようなコンテクストにおいて、まさにそうした読解の対象となりうる、また読解されるべきものなのである。

註

- 1) 現・東京国立近代美術館。1967年に京都分館が京都国立近代美術館として独立し、館名に東京を冠するようになった。
- 2) 各作品は、以下の通り『日本の彫刻』各巻に収載された。
土門拳
《平等院鳳凰堂屋上 鳳凰》：『日本の彫刻 V 平安時代』表紙
《浄瑠璃寺吉祥天像》：同上 図版番号 V-31
藤本四八
《文殊五尊像の中 善財童子》：『日本の彫刻 VI 鎌倉時代』図版番号 IV-26
《法隆寺塔塑像の中 羅漢》：『日本の彫刻 III 白鳳時代』図版番号 III-26
坂本万七
《埴輪 踊る人々》：『日本の彫刻 I 上古時代』図版番号 I-9
《土偶》：同上 図版番号 I-6
撮影年については『日本の彫刻』にも、「現代写真展 日本とアメリカ」カタログにおいても明記されておらず、個々の写真家の写真集などにおける表記も一定していない。『日本の彫刻』が原則として個々の写真家に各時代の彫刻を新たに撮影させるといふ企画であったことを踏まえると、撮影は1940年代末から52年あたりと考えることができる。
- 3) 伊奈信男「1952年写真界回顧 作家と作品」／『アサヒカメラ年鑑 1953年版』朝日新聞社、1953年、p.2
- 4) 渡辺の出品作もまた、伊奈が52年の成果として評価した京都の古建築のシリーズから選ばれていた。
- 5) たとえば以下の論考など。岡塚章子「写された国宝—日本における文化財写真の系譜」／『写された国宝』展カタログ、東京都写真美術館、2000年
- 6) 『日本の彫刻』の刊行が始まった1951年の『美術手帖』の価格は120円だった。
- 7) 土門が水澤の案内で初めて室生寺を訪れた年については、1939年と1940年の二説がある。ここでは『土門拳—日本の彫刻』展カタログ（毎日新聞社、2000年）における葦科英也氏の指摘に従い1940年とする。
- 8) 土門拳「古寺巡礼 第五集」「まえがき」、美術出版社、1975年
- 9) 追想 大下正男編纂委員会編『追想 大下正男』、美術出版社、1967年、p.143
- 10) 藤本四八『仏像を撮る』（現代カメラ新書No.45）、朝日ソノラマ、1977年、p.16

- 11) 『制作』3号全巻を使つての水澤・土門による弘仁仏研究特集が実現したのは、同誌の編集にも携わっていた今泉篤男の仲介によるものであるという。水澤澄夫「美術周縁記—美術うちそと—」／『三彩』229号1968年5月、三彩社、p.64
 - 12) 前掲『追想 大下正男』、p.269f.
 - 13) 同上
 - 14) 前掲『追想 大下正男』、p.155
 - 15) 前掲『追想 大下正男』、p.156
 - 16) 嘉門安男「美術全集のこと」／『美術を見る眼』日経新書5、日本経済新聞社、1964年、p.221
 - 17) 山口蓬春「塑像 奈良・法隆寺・五重塔」／『日本の彫刻 III 白鳳時代』、p.10
 - 18) 藤本四八『仏像を撮る』(現代カメラ新書No.45)、朝日ソノラマ、1977年、p.16f.
 - 19) 川端康成「吉祥天像」／『日本の彫刻 V 平安時代』、p.10f.
 - 20) 和辻哲郎「十一面観音像 奈良・法華寺」／『日本の彫刻 V 平安時代』、p.4
 - 21) 安藤更生「古代彫刻の写真作家たち」／『美術手帖』1952年9月号、美術出版社、p.53
 - 22) 鉄道省国際観光局が発行した英文のツーリスト・ライブラリー・シリーズの29巻『Japanese Sculpture』(1939年刊)の序文にもこの小川撮影の新薬師寺十二神将伐折羅像が掲載されている。表紙も小川による中宮寺 菩薩半跏思惟像の写真が使われている(図11)。奥付に編者の名は明記されていないが、内容と発行時期から見て、国際観光局に勤務していた水澤澄夫が編集に携わったものと推察される。他にも小川の写真は対外文化紹介誌『NIPPON』(日本工房制作)など、戦前期の文化宣伝出版物にしばしば使用されていた。
 - 23) 北園克衛「文殊五尊像 新潟・個人所有」／『日本の彫刻 VI 鎌倉時代』、p.9
 - 24) 前掲『仏像を撮る』、p.17
 - 25) 坂本万七「埴輪に感謝」／『日本の彫刻 月報5』、美術出版社、1952年6月、p.1
 - 26) 坂本明美「回想 父・坂本万七のこと」／三木淳総責任監修『ニコンサロンブックス11坂本万七遺篇』、ニコールクラブ、1985年、p.126
 - 27) 「座談会 坂本万七・人と作品」における三木淳の発言／前掲『ニコンサロンブックス11坂本万七遺篇』、p.104
 - 28) 註21に同じ。
 - 29) 「座談会 坂本万七・人と作品」における陶芸家鈴木繁男の発言／前掲『ニコンサロンブックス11坂本万七遺篇』、p.105
 - 30) 瀧口修造「美術作品を対象とする写真」(初出『フォトタイムス』1940年7月号)／『コレクション瀧口修造13 戦前・戦中篇III』、みすず書房、1995年、pp.480-489
 - 31) 瀧口修造「彫刻と写真」(初出『カメラ』1952年7月号)／『コレクション瀧口修造6 映像論』、みすず書房、1990年、p.100
 - 32) 前掲「彫刻と写真」／『コレクション瀧口修造6 映像論』、p.101
 - 33) 前掲『追想 大下正男』、p.159
 - 34) 伊奈信男「写真に帰れ」／『光画』第1巻第1号、聚楽社、1932年、p.14
 - 35) たとえば『日本写真全集 9 民俗と伝統』、小学館、1987年に所収の諸論文、あるいは『写された国宝』展カタログ、東京都写真美術館、2000年など
 - 36) 本小論では、「現代写真展 日本とアメリカ」の出品者であった土門、藤本、坂本の3人に関してのみ論じてきたが、入江泰吉もまた戦前の大阪における前衛写真の動向に関わりがあり、その経験と戦後の古寺をめぐる作品との関係については検討の余地がある。これは今後の課題としたい。
- *本小論は東京国立近代美術館ニュース『現代の眼』580号に掲載の拙文「鑑賞の位相—土門拳と藤本四八の仏像写真をめぐって」をもとに大幅に加筆したものである。

Phases of Art Appreciation – As Regards *Japanese Sculptures*, Published by Bijutsu Shuppansha

Masuda Rei

The subject of this paper is the publication *Japanese Sculptures* (total of 6 Volumes), which was published by Bijutsu Shuppansha from 1951 to 1952. This collection of photographs of sculptures is examined using “art appreciation” as the keyword.

Japanese Sculptures covers antique Japanese sculptures from prehistoric times to the Kamakura era, divided into periods. Each volume is a photographic collection of sculptures shot by one photographer, respectively. The four photographers involved all began their careers before World War II, and for the latter half of their careers, in the post war years, had made photographing cultural assets, such as Buddhist images and old shrines and temples, their lifework. Of them, during the prewar and war periods Domon Ken and Fujimoto Shihachi had worked in the field of reportage photography that adopted modern graphic design. Therefore, they were photographers who had practical experience with the modern photographic expression suitable for that field. Another photographer, Sakamoto Manshichi, had been deeply involved in the *Mingei* (folkcraft) movement, led by Yanagi Muneyoshi during the prewar years, and Yanagi depended on him greatly as a photographer equal to the modern aesthetic perspective of the movement. The photographs in *Japanese Sculptures* reflected these careers of the photographers and were innovative in that the subjects, antique sculptures, had been photographed based on experience appreciating the objects through the eye of a modern photographer.

At the same time, *Japanese Sculptures* was a landmark publication, as it introduced antique sculptures to the ordinary art lover, unlike the theretofore regard for them only as being the research subjects of experts. In their remarks, Oshita Masao, the president of Bijutsu Shuppansha, the publisher, and his brain trust, which included Imaizumi Atsuo, deputy director of the National Museum of Modern Art, Tokyo, and critic Takiguchi Shuzo, both of whom were involved in *Japanese Sculptures* as editors, indicated that by introducing antique sculptures to the ordinary art lover it was their intention to create an opportunity for a new art appreciation experience through a modern aesthetic perspective.

The Domon's and Fujimoto's photographs in *Japanese Sculptures* are in themselves the objects of art appreciation as works by individual photographers, while also having the multilayered character of functioning as models from which to learn the perspective of modern art appreciation, for the supposed readers of this photographic collection of sculptures -- ordinary art lovers. This is the conclusion of this discourse.