

戦前の阿部展也（芳文）の活動——瀧口修造との関係を中心に

濱 田 真由美

はじめに

1913年新潟県中蒲原郡五泉町（現在の五泉市）に生まれた阿部展也（本名・芳文）⁽¹⁾は、戦前から旺盛な絵画制作や美術批評などによって国内の画壇で重要な役割を果たし、また、戦後は持ち前のバイタリティと英語を駆使して国際的な舞台でも活躍するなど、その名は不動のものであるように思われた。しかし、晩年の10年あまりをイタリアで過ごし、日本での作品発表や執筆活動が減少していったせいも、その作品と存在は次第に忘れられていったようだ⁽²⁾。そして、1971年の突然の死をきっかけに、生前の阿部の活躍を知る多くの美術関係者が忘れかけられていた功績を再評価しようと尽力し、「行方のわからなかった1949年から1957年を主とした20点余が加わって」⁽³⁾神奈川県立近代美術館で大回顧展が開かれたのは、死後3年経ってのことであった。その後、いくつかの画廊での個展や私家版の作家論の出版などを経て、2000年に新潟市美術館ほか2館を巡回した大規模な回顧展では、この画家の多彩な活動の痕跡と、イタリアでの知られざる一面が明らかにされた⁽⁴⁾。

それでも、戦前の作品についてはその大半が戦火で焼失していたため現物を見ることはできず、当時のカタログや雑誌に載ったタイトルや複製図版から、その一端を伺い知ることができるのみである。一方で、阿部が生前に残した多くの著作物は今でも確認する事ができ、彼の思考の変遷を跡づけることができる。

本稿では、画家として出発した阿部が、絵画制作のみならず、前衛写真家としての制作や評論を活発化させ、その最中に陸軍報道部写真班として従軍するに至る、戦前の活動を再検証する⁽⁵⁾。そして、戦前から戦後にまで続く阿部の造形観の中に、彼を早くから評価し、共に活

公衆送信のための著作権使用許諾を得ておりません。申し訳ございません。



図1 阿部展也（芳文）《作品7》1934年（第314—1940年協会展出品）



図2 一九四〇年協会のメンバーと会場風景

註

- (1) 『阿部展也』展（2000年）図録掲載の年譜によれば、戦前の阿部は本名の芳文で活動しており、戦後すぐには展久と名乗り、展也を使い始めるのは1948年以降である。
- (2) 「忘れっぽい日本というわれわれの国は、ほくが『阿部展也』って、どういう作家ですかと聞かれるほど、すでに一般には忘れられた名前となっている。」土方定一「阿部展也回顧展に寄せて」『阿部展也回顧展』（展覧会カタログ）神奈川県立近代美術館、1974年。
- (3) 榎尾正次「複眼の画家 阿部展也の歩み」『みづゑ』1981年6月、35頁。

- (4) しかし同展覧会においても、阿部の残した大量の写真資料をすべて調査し、公開することはできなかった。彼の死後、長年切望され続けてきたこの資料の整理・調査の進展が、今後の研究にとっては欠かせない問題であろう。
- (5) 戦前の阿部の仕事については大谷省吾氏が以下にまとめており、阿部の写真に対する態度の中に瀧口の思想が反映されていることも一部指摘されている。本稿では、両者の共通点を一層強調するとともに、戦後に続く阿部の写真活動への影響も示唆したい。大谷省吾「阿部展也（芳文）の戦前の仕事」『第19回オマージュ瀧口修造展 阿部展也』（展覧会カタログ）佐谷画廊、1999年、17-24頁。

動していた瀧口修造との思想の共鳴を指摘したい。

画家としての出発—瀧口修造との出会い

中学校を4年で中退し、独学で絵を学んだ阿部展也は、3年後の1932年、19歳の時に見事、「第2回独立美術展」に初入選し、画家としてのキャリアをスタートさせる。そして、「一九三〇年協会」に対抗する新しい動きを独自につくり出そうと、早くも翌33年に末永胤生、砂川美知子と三人で「一九四〇年協会」を結成した。同会はシュルレアリスムを標榜する最初のグループであったが、当時の展評によると、ピカソやミロ、デ・キリコのあからさまな模倣ともいえるようなスタイルであったようだ(図1、2)。4回の展覧会を開催後、一九四〇年協会はわずか2年足らずで解散した。阿部はその直後の1935年11月に銀座の画廊で個展を開いており、その時の出品作が次のように評されている。

「一九四〇年協会の会員の作品には珍しいアカデミズムだ。(中略)四〇年協会の諸君はこれまで主としてピカソ最近のシュールの傾向を追っているたやうに記憶しているが、その會員に阿部君がゐるとは一寸不思議な気がした。阿部君も確か他の諸君と同じく、シュール傾向を追求してゐたのではなかつたらうか。」⁽⁶⁾



図3 阿部展也(芳文)《風景》1933-35年、新潟市美術館蔵

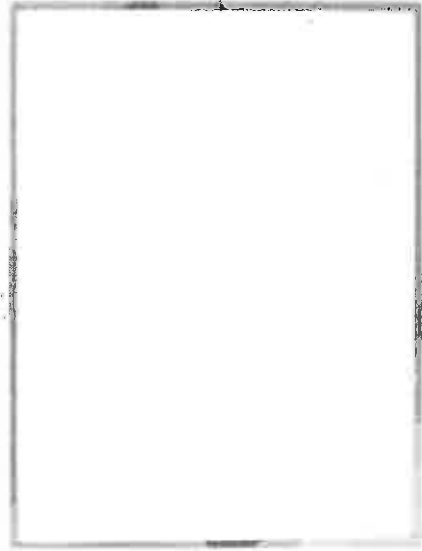


図4 阿部展也(芳文)《ムーヴマン》1937年(第7回独立美術協会出品)

この時の出品作は《伊豆大島》《上州の山》などと題された小品約25点だったが、「アカデミズム」を強調する展評の記述から、おそらく新潟市美術館所蔵の《風景》(図3)のような写実性を残した風景画であったと考えられる。

その一方で、継続して出品していた同時期の独立美術展では、ピカソの影響を脱しようと、新たなスタイルを模索する様子がうかがわれる。《ムーヴマン》(図4)を出品した1937年の第7回独立美術協会展では、瀧口修造が初めて阿部の作品について言及している⁽⁷⁾。

しかし、二人はここで初めて接点を持ったわけではなかった。前年に瀧口が若手の画家たちとともに組織した「アヴァン・ガルド芸術家クラブ」に阿部も参加しており、二人はそこですでに接していたと考えられる⁽⁸⁾。この邂逅を機に、二人の関係は急速に接近したに違いない。1930年にアンドレ・ブルトンの「超現実主義と絵画」を翻訳・出版して以降、次第に美術批評に関わるようになっていた瀧口は、1936年から翌年にかけて批評活動を最も活発化させていた⁽⁹⁾。そして、1937年に開催された阿部と米倉寿仁との二人展についても展評を執筆しているが⁽¹⁰⁾、それとほぼ同時期に、瀧口は阿部との

(6) 加藤有也「阿部芳文個展評」『みづゑ』1935年12月、467頁。
(7) 「阿部芳文の仕事はユニックなものだが、この種のタブロオでは色面の抽象的な切斷が内在する有機性を逆に阻害する危険もあると思ふが如何」瀧口修造「独立展前衛絵画について」『みづゑ』1937年4月。
(8) 「アヴァン・ガルド芸術家クラブ」については、結成および解散時期や活動内容などが明らかではないが、結成時期については美術雑誌「アトリエ」(1936年7月)の「美術界消息」に結成の記事があり、また瀧口の「自筆年譜」でも1936年4月に「アヴァン・ガルド芸術家クラブを組織」と記されているため、その頃と考えられる。一方、「アヴァン・ガルド芸術家クラブの結成について」という年

記のない宣言書に79名のメンバーが名を連ねており、そこに阿部芳文も含まれている。同会は、瀧口や四宮潤一ら美術批評家の提唱によって集まった自由な月例研究会であり、当時東京で活動していた前衛画家グループを網羅的に結集した研究団体であった。『日本のシュールレアリスム 1925-1945』(展覧会カタログ)名古屋美術館、1990年、144頁参照。

(9) 1937年には、A.ブルトンと直接交渉して小品や写真、資料を集めた「海外超現実主義作品展」(『みづゑ』主催)を企画・開催している。
(10) 瀧口修造「米倉寿仁・阿部芳文二人展に就いて」『日本学芸新聞』1937年10月10日、および「米倉、阿部二人展」『みづゑ』1937年11月。



図5 瀧口修造(詩)、阿部展也(芳文)(画)《妖精の距離(表紙)》1937年

共作による詩画集『妖精の距離』を制作、刊行することとなる。

『妖精の距離』について

瀧口修造は『みづえ』1937年11月号に掲載された『妖精の距離』の広告文の中で、次のように述べている。

「私の内部には、永いあひだ、卵のやうに絶えず温められてゐた妙な思想があつた。さう、それは全く思想といふより、ほかに言ひやうのない、だが卵のやうなものであつた。ただ貝殻の中に小石が形づくられてしまつたやうに、いま一冊の詩画集『妖精の距離』が、阿部芳文君とのあひだに作られたことはたのしい。すべて夢想といふものは卵のやうに名状すべからざる形をしてゐたのである。……」

日本にシュルレアリスムの思想をいち早く翻訳・紹介し、自らもその思想の中に日本の新しい芸術的發展を

期待していた瀧口は、「詩画集」にひとつの理想的な表現形式を見出していた⁽¹¹⁾。そして、それが『妖精の距離』で実現されたという幸福感を、この文章の中で率直に綴っている。

同詩画集は、阿部の描いた12点の鉛筆デッサンにインスピレーションを得た瀧口が詩をつけるという方法で制作され、1937年10月に春鳥会より限定100部で刊行された(図5)。のちに阿部自身が回想しているように、『妖精の距離』の発表によって阿部の評価と知名度は一気に高まり、画家として大きな一歩を踏み出したといえる⁽¹²⁾。この共同作業以降、瀧口の阿部に対する評価は確固たるものとなり、戦前のみならず、戦後まで変わらず続いた⁽¹³⁾。

この頃の阿部の創作活動は瀧口の批評活動に劣らず旺盛で、『妖精の距離』を刊行した同年10月には米倉寿仁らとともに「飾画」の同人となり、第4回飾画展に出品している。1934年に糸園和三郎らによって結成された「飾画」は、この第4回展を最後に発展的に解消され、翌38年4月には北脇昇、寺田政明らを加えた19名で「創紀美術協会」に合流する。阿部も結成に参加した後者のグループは、出題連作やオブジェの発表を行うなど、「日本の



図6 阿部展也(芳文)《顕花植物》1938年(第1回創紀美術協会展出品)

(11) 「詩と絵画について」の中で、ヨーロッパのシュルレアリストたちによる詩画集について詳細に述べた上で、次のように述べている。「私は日本の過去の詩的發展と絵画的發展との跡を無視するものではない。(中略) 詩と絵画との有機的關係、すなわち詩画一致の原理は今日よりもはるかに高度に保たれた習慣を知っている。(中略) 若い世代の前衛芸術にシュルレアリスムの観念をもたらすことは、単に詩的表現や造形的表現の一形式を移入することにとどまらないであろう。」瀧口修造「詩と絵画について」『新造型』1936年9月。
 (12) 「詩画集『妖精の距離』が代表するこの前後が画家らしい私の出発ではなかったかと思う」阿部展也「自画像」『美術手帖』1951年12月、43頁。

(13) 翌1938年の独立展評でも、「阿部芳文氏は、他の超現実主義的作家とは逆な行き方で、形象と色彩が純粹造形的な要素に還元しつつ、個性的な注目すべきスタイルに達してゐる」と、特別な評価を与えている(『セルバン』1938年5月)。また、1938年に発表した『近代芸術』の第3部「象形と非象形の問題」において、シュルレアリスムと抽象芸術の対立問題に言及しているが、この相剋の中から特異な造形を生み出したとして、阿部展也を高く評価していることがわかる(瀧口修造「象形と非象形の相剋 阿部展也の芸術」『アトリエ』1950年11月)。

シュルレアリスム運動において、最も純粹に成熟した⁽¹⁴⁾活動を行い、39年に結成される「美術文化協会」の母体となる。第1回創紀美術協会展では、瀧口修造の出題による「火」の連作やオブジェが出品されたようだが、阿部もまた《顕花植物》(図6)、《幾つかの卵形》(図7)といったシュルレアリスムの影響を強く感じさせる有機的な抽象絵画のほか、洋服店で発見したという《レディ・メード》(図8)と題されたオブジェ作品を発表している。さらにこの時、阿部は他の作家のオブジェ作品も撮影しており、瀧口はそれらの「写真と物体の結合」にウジェーヌ・アジェの作品にみられた新しい世界の開示を認め、この若い画家・写真家に大いなる期待を寄せている⁽¹⁵⁾。

前衛写真協会の設立

絵画における表現活動を活発化させる一方で、阿部は写真という新しい媒体にも着手しはじめた。彼が写真に関わるようになったのは、叔父の中村久三郎の影響であったと考えるのが自然だろう。1936年秋頃から、浜松市内で写真機店を営んでいた中村家に同居していたからである。

一方の瀧口は、12歳で父が急逝した際に、「それまで禁制であった父の暗室に入り、繰り返し失敗を重ねた末に、乾板に“影像”を写し出すことに成功⁽¹⁶⁾した思い出を持つように、写真には早くから接していた。そして、シュルレアリスムの思想に傾倒するうちに、写真によるイメージのもつ豊かさと可能性に惹かれていったのだろう⁽¹⁷⁾。

こうして互いに写真というメディアに強い関心を抱いていた瀧口と阿部は、1938年夏に永田一脩、今井滋、濱谷浩ら関東を中心に活動する画家および写真家とともに「前衛写真協会」を結成する⁽¹⁸⁾。同会はアマチュア写真家や営業写真師を対象とした月刊雑誌『フォトタイムス』を発行していたフォトタイムス社の後援をうけて活動しており、その内容は概ね同誌上で明らかにされている。「写真協会」と名付けながらも、同会には批評家の瀧口をはじめ、阿部や永田、今井ら前衛画家と、濱谷浩

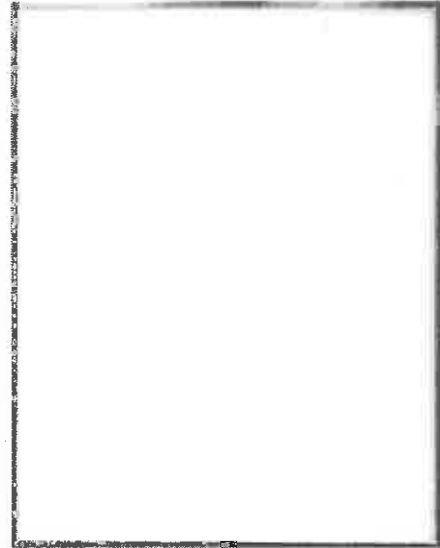


図7 阿部展也(芳文)《幾つかの卵形1938年》(第1回創紀美術協会展出品)



図8 阿部展也(芳文)《レディ・メード》1938年(第1回創紀美術協会展出品)

(14) 『日本のシュルレアリスム 1925-1945』(展覧会カタログ) 名古屋市美術館、1990年、145頁。

(15) 瀧口修造「飾窓のある展覧会」『みづゑ』1939年2月。阿部はこの時、出品された古沢岩美、土屋幸夫らのオブジェ作品も撮影しており、後者は阿部の現存する唯一の写真作品として東京国立近代美術館に所蔵されている。

(16) 野田尚稔・杉山悦子編「瀧口修造略年譜」『瀧口修造 夢の漂流物』(展覧会カタログ)、世田谷美術館、富山県立近代美術館、2005年、302頁。

(17) 瀧口の写真に関する40篇近い文章や発言は1938年から40年の3年間に集中しており、そのほとんどが『フォトタイムス』誌に掲載されている。瀧口と写真の関係については以下の先行研究を参照。高島直之「写真的触覚—瀧口修造と前衛写真」『現代詩手帖』1986年10月、168-173頁、同「主観と客観—瀧口修造の写真論」『現代詩手帖』1991年3月、78-82頁、同「物質の夢—瀧口修造と前衛写真」前掲書『瀧口修造 夢の漂流物』209-213頁、高致彦「瀧口修造と一九三〇年代 写真に向けられた眼」『非』1989年7月、84-91頁。

ら写真家が混在していた。それは、結成を告知する文章の中で述べられているように、「写真と絵画の交流」によって、「新しい写真界への烽火を上げて進もうとしたためであり、また、「職業写真家のブロックを形成しようといふ運動では」なく、「写真芸術の新しい条件を発見するために、相互の作品や研究や意見交換を交流し合はうといふ事」を目的としていたからである⁽¹⁸⁾。

この研究会を通して、メンバーは座談会や作品批評といった記事の中で各々の写真表現に対する造形観を明らかにしている。特に、最初期に発行された1938年9月の『フォトタイムス』は「前衛写真研究大特集号」と題され、関西の前衛写真グループ「浪花写真倶楽部」の小石清や「ナゴヤアバングルドクラブ」の坂田稔らを招いて開催された、前衛写真とはなにかを問う「前衛写真座談会」の報告が掲載されている。「前衛」という言葉の定義が組上に載せられるが、そこでの阿部と瀧口の主張にはある共通性が指摘できる。まず、阿部の言葉を引用してみよう。

「所謂前衛といふ寫眞に對してなにか非常な觀念的なものを感じた(中略)相當フォルマリズム的な感じが多くの作品に見られた、それで自分等としては、もっとなにか歐羅巴的なシュール・リアリズムなりアブストラクトなりの作家の動きではない、私達より眞實なものから来る生活の發見といふものを探したいと思つてカメラを取上げたやうな次第なのです。」

「或る特殊な一つの様式を持った寫眞を作ることが前衛ではなく、寫眞自身の中に一つの前衛的なエスプリといふものが存在すると言へると思ふ」

以上からは、觀念的、形式的な前衛に対する懷疑心と、写真家の精神性である「エスプリ」を重視する阿部の姿勢が明らかである。

一方の瀧口は、「前衛作品たり得るものは」という問い

に対して、「僕はそれを導く精神だと解釈して居るので」と答えた上で、「先刻のシュール・リアリズムの問題ですけれども、寫眞全般に亘って廣範圍に考へて發展させて行かなければすぐに行きつまると思ふ、形といふとあれがソラリーゼーションか、アブストラクトフォートかと、さういふ風に形や様式が先に来るやうでは行詰るのではないかと思ふ」と述べている。阿部と同様に、瀧口も作者の「精神」の重要性と、形式先行型の制作態度に対する懸念を抱いていることがわかる。

両者の主張をさらに詳しくみていこう。阿部の目指す写真表現は、『フォトタイムス』1938年7月に掲載された「前衛的方向への一考察」の中に、より明快に示されている。

「事實それ程に寫壇で取りあげられてゐるシュールリアリズムとは、表現上の方法様式であると考へられてゐるのでは無いかとの疑問を持たねばならぬやうな作品行動を見る時、(中略)單に奇怪なものを結合することによつて前衛的な作畫方向であるかのやうな考へ方、そのことが、前述の言葉の表面的技法的な意味での應用の程度に終らせてゐるのではあるまいか、そしてそれらの作品の安易なナチュラテイクなそして餘りにも常識的に淺薄な聯想による影像の組合せとイメージの無節操による意味の無い像の堆積と不明な意途との爲の表現の難解さが一見新しいと見せかけてゐるに過ぎないところの觀念遊戯的作品が寫壇に於ける前衛的方向の混亂と誤解を招いてゐるものと考へる。」

上記の3つの引用より、阿部が觀念的かつ様式的に作り出されたイメージよりも、むしろ現実を即物的に写しながらも、そこに新たな「發見」を導くようなイメージの創出を目指していたことがわかる⁽¹⁹⁾。

では、瀧口の見解はどうだったのか。1938年11月の『フォトタイムス』に掲載した「前衛写真試論」において、新しい写真の在り方に対する考えを明確に示している。

(18) 1938年7月の『フォトタイムス』に「前衛寫眞協會生る」という告知記事が掲載されており、そこには宣言文とともに次の署名がある。
「同人(順不同) 瀧口修造 田中雅夫 濱谷浩 森堯之 永井東三郎 伊藤幸男 柴田隆二 今井滋 阿部年弘 永田一衛 田村榮 奈良原弘」(ここで阿部年弘となっているのは阿部芳文の間違ひであると思われる。)
その後、時局においても、また芸術的解釈においても、「前衛写真」という言葉が誤解を招くという理由から、同会は1939年3月に「写真造型研究会」と改称する。

(19) 前掲書「前衛寫眞協會生る」1938年、および「写真造型研究会について」『フォトタイムス』1939年4月。
(20) 阿部のこの姿勢は戦後も一貫していることが、以下の記述からわかる。「オブジェを迫ひかけ刺すのが前衛寫眞だと思込んでゐる。何故見るが儘二即物的な写し方が出来ないか。在るものを在るがままに写してセンスが感じられなければ少なくとも前衛作家としての資格がない。」(「前衛寫眞を語る座談会」『寫真手帖』1950年1月、6頁。)



図9 阿部隆也(芳文)《オブジェのある焼岳》1938年(『フォトタイムス』1938年10月号掲載)



図10 阿部隆也(芳文)《夜の目》1939年(『フォトタイムス』1939年4月号掲載)

「かつて私はシュルレアリスム的な寫眞もストレート・フースト[フォートの誤植]で可能である、むしろ現實の中に把握された「超現實性」はもつとも強く吾々を打つものである、といふ

意味のことを書いたことがあつたが、それは結局、この記録性を念頭に置いて言つたのであつて、シュルレアリスム的な作品が、ただ被寫體を奇異に歪曲したり構成したりすることだけでは達せられないといふことを暗示したつもりである。」

瀧口の「ストレート・フォト」のもつ可能性への期待は、1930年代前半にマン・レイやウジェーヌ・アジェといったシュルレアリストたちの作品を知ったことから始まる。そして、その考えを最初に明かした論文「写真と超現實主義」⁽²¹⁾の中で、次のように述べている。

「寫眞の超現實主義といふのは、故意に原畫を歪曲したり、切り抜いたりすることで終始するものではないといふ考へ方である。(中略)この意味で超現實主義とは必ずしも實在を破壊加工するものではない。日常現實のふかい襞のかけに秘んである美を見出すことであり、無意識のうちに飛び去る現象を眼前にスナップすることである。」[傍点原文ママ]

その後も、瀧口は同様の主張を『フォトタイムス』誌上で繰り返すこととなる⁽²²⁾。

こうした瀧口のストレート写真に対する支持は、阿部の造形観と明らかに共鳴しており、そのことは、理論のみならず、彼の写真作品の中にもあらわれていることがわかる(図9、10)。ただし、阿部は戦後、大辻清司との共作である「演出写真」(図11)のような、ストレート写真とは真逆の創作的な写真も制作しており、両者の関係については今後、さらに考察が必要だろう⁽²³⁾。

この他、阿部は当時住んでいた浜松の地元で活動する写真家・沢野太郎らによる「アバンギャルド・フォトグループ」の結成を指導したとされ⁽²⁴⁾、また1939年5月に調査で渡航した大連では、広松正満らによる「大連写真造型研究会」の結成を支援するなど、各地で前衛写真運動の展開を推進したことも見逃せない。そして、こうした

(21) 『フォトタイムス』1938年2月。

(22) 瀧口修造「写真の造型的要素に就て」『フォトタイムス』1939年5月、「写真と造形性の再検討」『フォトタイムス』1940年11月。

(23) 大谷氏もその点を指摘しており、この二面性が阿部の絵画に見られるのと同様の相違であったのではないかと推測している。前掲書、20頁。

(24) 『日本のシュルレアリスム 1925-1945』前掲書、192頁。

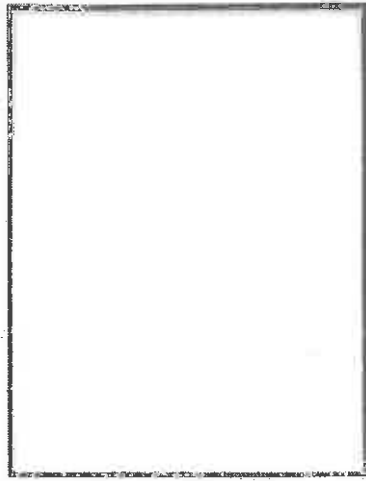


図11 大辻清司（写真）、阿部辰也（演出）（美術家の肖像）1950年（『カメラ』1950年10月号掲載）

各地での活動を『フォトタイムス』誌上で紹介することで、全国に発信し続けたのである。

記録写真の位置づけ—戦後に引き継がれたもの

1930年代の日本を席卷した「前衛写真」あるいは「造型写真」の洗礼を受けた後、阿部は1941年12月より陸軍報道部の写真班としてフィリピンへ従軍する。これが彼の「報道写真家」としての最初で最後の仕事であった⁽²⁵⁾。しかしながら、戦後、再び前衛画家として国際的に活躍するようになるのと平行して、阿部は写真によって世界各地の文化を独自の視点で「記録」するようになり、それらを写真によるイメージのみならず、文化論的視点で著作として発表している⁽²⁶⁾。

阿部が戦前に大連などの記録的写真を撮りはじめたことは、『フォトタイムス』が1940年10月に「報道写真雑誌」へと統合されていった時局との関連もあるだろう。しかし、戦後のインドをはじめとする諸外国の人や建物を撮った、いわゆる「記録写真」と位置づけられる大量の写真群は、一体何だったのだろうか。それらは、「前衛写真」を目指していた頃の阿部の方向性とは一見、異質なものに思えるかも知れない。しかしながら、そこに

(25) 前述の通り、阿部は1939年に8ヶ月にわたる大連での調査に同行した際に多くの「記録写真」を撮影しているが、「大陸現地報告座談会」の中で、自ら「僕等は職業的な報道写真家といふものには入って居ないので」と前置きした上で、報道写真の在り方について議論しており、自らを造型写真家と位置づけている。（『フォトタイムス』1940年3月）

(26) 『インドの石窟彫刻』（座右堂刊行会、1957年）、『インドの一断面』（岩波書店、1958年）、『YUGOSLAVIAN TOMBSTONE』（New York, 1961）などの他、連載記事「遥かなりイタリヤの10年」『芸術新潮』1971年1～5月、7月など、雑誌媒体にも多数の論考を寄せている。

は再び瀧口の写真を巡る思想が見え隠れするのである。

「古典建築や彫刻など、言つたものは、大部分單に名所繪葉書的な記録で満足させられてゐるが、それらは新しい造型的な角度で記録し直されねばならない。（中略）寫眞の中のもつとも素朴であつて、しかもユニックな機能である記録性をいかに吾々の知的な生活に關聯させるかといふことは決して單純なものではないと思ふ。右に擧げた二三の例は、記録性的一部分なのであつて、生活のあらゆる領域にも及ぼされるであらう。（中略）記録性の精神を確立させることも今後の課題の一つである。」⁽²⁷⁾

瀧口はすでに戦前、このように述べて、記録写真の重要性と写真表現としての可能性を示唆していた。阿部も戦前に大連のシリーズのような記録写真を残してはいるが、それがより明確にあらわれるのは、戦後に撮りためられた写真においてであろう。それらは未だ全貌が明



図12 阿部辰也《ボゴミル派墓石（ストラツにて）》1957-58年頃（『ユーゴスラビアの墓石彫刻』『みづま』1959年3月号掲載）

(27) 前掲書、瀧口修造「前衛写真試論」。



図13 阿部展也「インドの一断面」岩波書店、1958年



図14 阿部展也《数多い入口の様式》1957-59年頃
〔「ユーゴスラヴィアのセツェッション」
『芸術新潮』1971年5月号掲載〕

らかになっていないが、雑誌等に掲載された諸々の記事からは、各国の人物や歴史的建造物を独自の視点で切り取り、自身の文章を添えることによって、記録写真に新たな芸術的価値を与えようとする姿勢がうかがえる(図12、13、14)。このように、写真から独自の文化論を形成した阿部は、まさに瀧口の求めた「写真の中のもつと

も素朴であつて、しかもユニックな機能である記録性をいかに吾々の知的な生活に関与させるか」という課題に、自らの作品で答えたのである。

おわりに

阿部展也の戦前の活動を振り返ってみると、瀧口修造との出会いと共同制作、そこからさらに深まっていく交流が、いかに大きな意味を持っていたかが明らかになった。特に、写真をめぐっての両者の立場は驚くほど近く、事実、阿部は瀧口の理論が自分の写真制作にとって大きな拠り所となっていたことを述懐している⁽²⁸⁾。また、阿部が自分のアトリエに出入りしていた若い画家たちに理論的な指導をする際、瀧口の『近代芸術』(三笠書房、1938年)を指針として示していたことも思い出されてよいだろう⁽²⁹⁾。

しかし、二人の関係は決して一方的な影響関係で片付けられるようなものではなかったと、筆者は考える。例えば、1951年に始まるタケミヤ画廊での一連の展覧会に関して、作家選定の一切を任されていたのは瀧口であったが、その瀧口を推薦した一人は阿部であったし、そこで紹介された作家の中に阿部に師事した、あるいは阿部と親しい関係であった者たちが少なからず含まれていたことから、阿部の影響が感じられる。

瀧口はその優れた美術批評と作家に対する誠実な態度によって、多くの美術家たちに影響を与えてきたことは、周知の事実である。しかし、その瀧口とはおそらく違った魅力によって、阿部展也もまた、多くの若い作家たちから愛され、そして影響を与えていたことはもっと知られてしかるべきことではないだろうか。そして、戦前、阿部と瀧口の中に共鳴した前衛美術をめぐる数々の思想と作品が、戦後の美術にいかなるかたちで受け継がれて行ったのか、今後さらなる検証が求められている。

(新潟県立近代美術館 主任学芸員)

(28) 阿部は戦後の座談会の中で、「永田さんや私は作品を発表していましたが、何と云っても瀧口さんの理論的な解説が興って大きな力がありました」と語っている。「前衛写真を語る座談会 東」『写真手帖』1950年1月、2頁。

(29) 宮脇愛子「ウフフ……の人」『現代手帖』1974年10月。