［博士論文 要約］

シュルレアリスム絵画の日本における受容と展開についての研究

平成 25 年度

大谷省吾
筑波大学

近代日本美術史を受容史的側面から見ていく場合、私たちはともすれば西洋のオリジナルを尺度として、その影響を受けた日本の作品を西洋の亜流と見なしがちである。しかし私たちが真に行うべきことは、両者の差異を注意深く見つけ出し、その差異が生まれた理由を分析し、そこに固有性と新たな可能性を見出すことではないかと思われる。この視点に立って、本研究ではとくにシュルレアリスムに焦点を当て、その日本における受容と展開について考察した。シュルレアリスムが日本に影響を及ぼした時代は、1930 年代から 40 年代という未曾有の激動の時代であり、日本の画家たちの固有の問題意識もまた明瞭に浮かび上がると考えられる。シュルレアリスムは日本語で「超現実主義」と訳されたが、激動の時代の中で「超現実」はしばしば過酷な「現実」を「超える」ものとして解釈された。従ってシュルレアリスムの影響を考えるということは、画家が現実に対していかなる態度をとったのか、あるいは画家が社会とどのような関係を結ぼうとしたのかという、普遍的な問題に通じることになる。

当該分野の研究は、1990 年に名古屋市美術館で「日本のシュールレアリスム 1935-1945」展が開催されて以降、急速に進展してきた。筆者も、1994 年に修士論文でこの問題を扱って以降、東京国立近代美術館での展覧会企画を通して、各論の研究を進めてきた。「北脇昇展」（1997 年）、「地平線の夢 昭和 10 年代の幻想絵画」（2003 年）、「生誕 100 年 靉光展」（2007 年）、「生誕 100 年 岡本太郎展」（2011 年）などである。これら個別研究をもとに、本研究では日本におけるシュルレアリスム絵画の受容と展開を、時代順に考察していく。

先行研究に比べて強調したいのは次の三点である。第一に、これまでの当該分野の研究は、扱う対象を戦前で区切ることが多かった。戦時中に前衛絵画運動は弾圧を受け、また多くの画家が戦死したためである。しかし、その過酷な状況をくぐり抜けた画家たちが、戦後まもない時代状況の中でどのような制作を行ったかも含めて考察してこそ、問題の本質は浮かび上がると思われる。また第二に、これまでの研究ではイメージ上の影響関係の指摘に終始することが多く、個々の作品についての踏み込んだ分析や解釈がじゅうぶんではなかったように思われる。さらに第三として、画壇だけの問題に限定して考えず、同時代の文学など、美術と並行した他の芸術領域にも目を向け、対社会的問題意識の共有を考慮しつつ、当時の芸術家たちが直面していた問題をより立体的に浮かび上がらせることが必要と考えられる。本論文では、これらの課題の解決が重要と考え、以下のような時代区

分で 3 部構成をとり、それぞれの第 1 章で各時期の流れをまとめたあと、続く章で主要な作品を深く読み込んでいくという構成をとることにした。すなわち第 1 部「1928-36 年 : 都市の近代化、その光と影の中で」、第 2 部「1936-45 年 : 戦時下に画家の見つめたもの」、第 3 部「1945-53 年 : 戦後の現実に直面して」である。

第 1 部では、日本の美術雑誌でシュルレアリスム絵画がはじめて総合的に紹介された 1928 年を起点に、第 1 章でその流れをまとめ、第 2 章では 1929 年の第 16 回二科展において、日本で最初の「超現実主義絵画」と称された古賀春江や阿部金剛らを中心に、シュルレアリスムと「機械主義」との混交という特異な現象を分析し、関東大震災以後の都市の復興と、プロレタリア芸術全盛の時代にあって、芸術至上主義的な立場をとる画家たちがいかに社会と関わろうとしたかについて検証した。続く第 3 章では、パリでエルンストのコラージュ作品に影響を受けた福沢一郎の、社会批評的な作品の成り立ちを解き明かし、さらに福沢が帰国後、日本の現実の中で作風をどのように変化させていったかを跡づけた。また、福沢の社会批評的作品と、小松清の行動主義文学論から影響を受けて生み出された、矢崎博信らの「報告絵画」についても、本章であわせて検討した。

第 2 部では、1930 年代後半から敗戦までの期間を扱った。瀧口修造らによってサルバドール・ダリが日本に紹介され、その影響が急速に広がっていくと同時に、戦争を背景として前衛絵画への抑圧が強まっていった時期である。第 1 章でこの経緯をまとめ、第 2 章では日本におけるダリ受容について再検討した。これまでダリの皮相的な模倣と見なされてきた作品について、描かれた地平線に着目して画面の手前と彼方との関係を構造分析していくと、当時の閉塞した社会状況の中で“いま・ここ”ではないどこかへの憧憬や、彼方から近づきつつある危機への不安といった、当時の社会を反映した切実なテーマが、象徴的に表現されていることが見えてくる。個々の作品分析を通して、これら半ば埋もれていた作品の再評価を試みた。また、第 3 章では逆に過酷な現実の中にあって、画家の眼の前の対象にひたすらこだわりながら、特異な幻想を引き出した、靉光《眼のある風景》（1938 年）について検討した。近年の赤外線撮影調査により、彼がひたすら、イメージの生成と崩壊のはざまで格闘していたらしいことがわかってきた。そうした制作態度は、「『事』ではなく『物』を描く」という戦後の鶴岡政男の主張の先駆けともいえるものであった。

靉光はまた太平洋戦争前夜に、きわめて細密な毛筆画を何点か描いている。人体の一部と、身のまわりのガラクタとが等価なものとして接合されたその素描は、やはり戦後にアンチ・ヒューマニスティックな表現をめざした画家たちの先駆となるものであった。彼にとどまらず、戦前にシュルレアリスムの影響を受けた画家たちの多くは、性や死のイメージを濃密に表出させた素描を残しているが、これまで油彩作品の影に隠れて本格的な考察の俎上に乗せられてこなかった。第 4 章では靉光の上記作品の他に、矢崎博信、浜田浜雄、瑛九の作品について再評価を試みた。

戦争が進むにつれ前衛美術への抑圧も強まり、1941 年 4 月に瀧口修造と福沢一郎が検挙されるに及んで、戦前の日本におけるシュルレアリスムの探究もこの時点で終息したかに

見える。しかし、まさにこの時期に発表された北脇昇の「図式」絵画は、困難な社会状況だからこそ生み出された、きわめてラディカルな表現であった。第 5 章ではこの北脇昇に焦点を当て、戦時下における前衛絵画の可能性を検討した。

第 3 部では、戦後から、日本が主権を回復してまもない 1953 年までを考察範囲とした。1953 年という年は、「第 1 回ニッポン展」が開催され、「ルポルタージュ絵画」の代表作である山下菊二《あけぼの村物語》が発表されたこと、そして同年暮に国立近代美術館で「抽象と幻想」展が開催され、この展覧会をめぐる『美術批評』誌上の座談会において、鶴岡政男が「『事』ではなく『物』を描く」ことを主張し、1950 年代美術に多大な影響を与えることになったという意味で、画期的な年であった。第 1 章では、敗戦直後からこの 1953 年までの状況をたどり、第 2 章では、戦前から活動していた 3 人の画家の、戦後の記念碑的な作品すなわち福沢一郎《敗戦群像》(1948 年)、鶴岡政男《重い手》(1949 年)、北脇昇《クォ・ヴァディス》(1949 年) を取り上げ、第 1 部、第 2 部で考察してきた戦前のそれぞれの画家たちの探究が、戦後の現実との間でどのように変化し、作品化されたかを検討した。

第 3 章では、戦前のパリでの活動をふまえ、戦後の画壇に「対極主義」をもって颯爽と登場した岡本太郎を取り上げた。これまで岡本太郎というと、時代の中で突出した存在として、その個人的な活動にばかり目が向けられてきたが、本論文ではその「対極主義」の成立について、彼の芸術運動上の同志である批評家の花田清輝からの影響関係を検証し、また《森の掟》(1950 年) などの作例を時代の中に位置づけながら解釈した。

最後に、1950 年代にシュルレアリスムの方法論を応用しながら、きわめて社会的な表現を試みたものとして、山下菊二《あけぼの村物語》(1953 年) をはじめとする、いわゆる「ルポルタージュ絵画」について検討した。山下らは、ある現場に赴き、そこで起こっている社会問題を、さまざまな断片に解体し、再構成していった。そして一般の報道では見落とされたり隠蔽されるような本質を、きわめてユニークな手法であぶり出していった。

以上に検討してきた日本の画家たちは、シュルレアリスムからあるときはコラージュという手法を、あるときは地平線のある構図を、あるときはイメージの連想による象徴的表現を制作のヒントとして得ながらも、それらを自身の置かれた社会的現実に対する発言のための道具として利用することに徹しているようにみえる。そしてそれによって、自然主義的な平明なリアリズムに抵抗しているように思われる。それは彼らが単に様式として平明なリアリズムに飽き足らなかったからだけではない。平明なリアリズムというものが、社会の圧倒的多数から強要される、わかりやすく公式化された現実の捉え方であり、それに違和感を覚えた一群の画家たちが、個の視点による現実の捉え方を提示するために、シュルレアリスムを利用したのだと考えられる。ゆえに彼らの作品を単純に「日本のシュルレアリスム」と呼んでフランスのシュルレアリスムの亜流と位置づけるのではなく、日本の 1930 年代から 40 年代にかけての激動の時代の中で、多数派ではなく個の視点からの、もうひとつのリアリズムの表現がいかに可能かを追求したものとして捉え直し、再評価すべきだというのが、本論文の結論である。