

戦前と戦後の前衛絵画をつなぐもの

— 福沢一郎、鶴岡政男、北脇昇を例に

大谷省吾

はじめに

福沢一郎《敗戦群像》（一九四八年、図1）、鶴岡政男《重い手》（一九四九年、図9）、北脇昇《クォ・ヴァディス》（一九四九年、図14）。これら三作品はいずれも、日本の近代美術史を記述する際、終戦直後の人々が置かれた状況を象徴的に表したものととして、この時期の前衛絵画を代表する記念碑的作品と位置づけられているといえよう。ところで彼ら三人はみな、昭和戦前期にシュルレアリスムを中心としたヨーロッパ前衛美術の影響を受け、それぞれ重要な仕事を残してきた画家である。にもかかわらず、冒頭に示したこれらの作品は、描かれた内容があまりに時代と

結びついていたためか、戦前との連続性の文脈で語られることがほとんどなかったように思われる。

たしかにシュルレアリスムは、昭和初期に日本に紹介されてから多くの画家たちに影響を及ぼしつつも、戦時下において官憲による取り締りの対象となり、またこの影響を受けた若い画家たちの多くが戦死したことで、いったんは途絶したかのようにみえる。しかし、戦後に前衛美術が息をふきかえしていく中で、戦前からシュルレアリスムに関心を持っていた画家たちは、それまでの探求を踏まえながら新たな現実と向き合い、問題意識をもってシュルレアリスムを独自に変化発展させなかつただろうか。

ようやく近年に至り、個々の作家の研究が深まりを見せ

る中で、それぞれの作家の制作を戦前と戦中を連続した視点で捉える研究も現れるようになった⁽¹⁾。本稿では、それらの先行研究の成果も踏まえつつ、上記三作品を戦前との連続性のパースペクティブから眺めることで、改めてそれらが私たちに問いかけているものを考えてみたい。

第一章 福沢一郎の場合／普遍的な人間像へ

敗戦からわずか三ヵ月後の一九四五年十一月十四日から、福沢一郎は銀座の日動画廊で個展を開いた。新作展ではない。《他人の恋》《無敵の力》など、一九三二年の第一回独立美術協会展に出品して前衛画家として脚光を浴びた、彼の出世作を改めて世に問うたのである。これらは福沢が滞欧中の一九三〇年前後に、エルンストの影響下に制作したもので、既成の雑誌図版などを引用し、組み合わせて描いたものであった（以下、本稿ではこれらの作品群を便宜的に「エルンスト的カラージュ絵画」と呼ぶ）。個展の案内状に福沢は次のように記している。「この展覧会は回顧の意味を持たない。むしろ一つの抗議として世の再批判に俟たんとするものだ。これらの作品の故に当局は私を共産主義

者と断定し八箇月に亘つて拘禁した」⁽²⁾。

ここで記されている通り、福沢一郎は一九四一年四月に治安維持法違反の嫌疑で瀧口修造とともに検挙され、これにより彼の主宰する美術文化協会はもとより、戦前における前衛美術運動全体が大きく後退を余儀なくされた。美術文化協会は解散を避けるために「国民美術の創成」という声明を発し、「皇国の道に則りて臣道実践の誠を致す可きは我等もとより深く自覚する所であり、その赤誠の一端を第二回展に披瀝して従前の誤解を一掃し、併せて邦家の大東亜に於ける指導精神を画業の上に展開致したく」⁽³⁾と述べ、相互審査によつて自主規制して軍部への恭順と協力の姿勢を示していった⁽⁴⁾。第三回展では戦争画が出品され、一九四二年九月の秋季展では「海軍の小艦艇へ献ず」と題した特別陳列を併催、一九四三年には陸軍病院への慰問が行われた。

福沢が、戦後いち早く活動を再開するにあたり、戦前の最もシュルレアリスムに接近した時期の作品をあえて発表したのは、戦時期の体制への批判であるとともに、自身および美術文化協会が戦時中の抑圧下においてせざるをえなかった不本意な活動を払拭し、本来の前衛画家とし

ての姿を改めてアピールしようとしたものと考えられる。しかしこの一九四五年十一月の個展の後、福沢は、ここでわざわざ発表したエルンストのカラージュ絵画の傾向とは違った方向へと進んでいった。具体的にいえば、一九四六年五月の第六回美術文化展に発表した《世相群像》(図2)、同年十二月の日動画廊での個展で発表した「ダントテ神曲地獄篇による幻想」の連作、そして一九四八年二月の日本アヴァンギャルド芸術家クラブ主催モダンアート展に発表した《争う群像》(図3)、同年五月の第二回現代美術総合展に発表した《敗戦群像》(図1、発表当時の題名は《敗戦の記念碑》)といった一連の群像表現が描かれていたのである。

こうした群像表現が生み出された背景として、当時の画壇における民主化の動きを考える必要があるだろう。具体的には一九四六年四月の日本美術会の結成と、その後の美術と政治をめぐる一連の議論である。「民主的美術文化を創造し普及する」「美術に関する封建的な制度やその因習を排除する」「美術家の自由な創作生活を擁護する」などを綱領として掲げた日本美術会には設立当初、団体や傾向を超えた多くの美術家たちが参加し、福沢もこれに加わったが、

会の主流派はまもなく日本共産党の指導するイデオロギーを平明な写真で描く方向性(民主主義リアリズム)を強く主張することとなる。

政治的な意味での前衛と芸術的な意味での前衛との、交錯と葛藤。それは福沢の主宰する美術文化協会の機関誌『美術文化』再刊一号(一九四六年十月)においてもはつきりと認めることができる。同誌で批評家の甘粕石介は「芸術家にとつてはただよき芸術を作ることが目的である」とつた芸術至上主義的な考へ方は許されなくなつてゐる」という前提のもとに、「現在の画家のさし当つての任務としては、一つは絵画といふ手段によつて直接に政治的、社会的、啓蒙的な民主主義革命に協力することまた一つは絵画を少数の特権階級の手から真に人民大衆のものにまで解放すること、の二つが考へられる」と言う⁽⁵⁾。これとは対極的なのが、古沢岩美による次のような発言である。「今こそ芸術家は政治に関心を持つと、或批評家が最近の雑誌に書いてゐた。こんな馬鹿がある間は芸術の本質が何であるかは混乱するばかりだ。今こそ芸術家に政治を離れて、芸術の何たるかを知り、本質を求めよと云ひ度い」⁽⁶⁾。

このように、美術文化協会の中でも政治的関心を強める

者と芸術至上主義的傾向をとる者とに方向性が分かれ、前者に属する大塚睦、山下菊二、井上長三郎らは一九四七年に協会を脱退、同年五月に新たに前衛美術会を結成した。さらに、このうち井上ら、戦中に新人画会を結成していた画家たちは、まもなく自由美術家協会へと移ることになる。彼らは戦前に培った芸術上の前衛表現を手放すことなしに、いかにして政治的前衛にコミットしてゆくか、という困難な取り組みを進めていくことになる。

それでは福沢はどうだったか。彼は日本美術会に参加しつつも、その主流派（民主主義リアリズム）のようなアイデアオロギーに基づく制作は行わなかった。人民大衆のための芸術、というアイデアオロギーの強制が、ベクトルの向きこそ違え、戦時下の戦争画の強制と構造的に相似形を示すものであることを、福沢は自覚していたのかもしれない。また前衛美術会とも立場を異にした。彼は社会に対して直接的に発言するような作品を描くのではなく、諷刺的な意味合いを象徴的に表現することによって、作品に普遍性を持たせようとした。それが上述の、群像表現の連作である。

これらの作品群のうち、今日最もよく知られているのは、いうまでもなく《敗戦群像》である。そしてこれだけを見

ると、戦前の作品とりわけエルンスト的カラージュ絵画とは断絶しているように感じられるかもしれない。しかし、この一点だけを取り出して見るだけでよいのだろうか。上述のような、戦後の一連の群像表現とセットにして眺めることで、はじめて見えてくるものはないだろうか。いずれの作品も、裸体の人物たちがつれあい、混沌とした状態を描き出している。これらのうち「ダンテ神曲地獄篇による幻想」について、福沢は次のように記している。

これは終戦頃の混乱した世相を諷したもので、やはり象徴であり、抽象である。

たとえば、電車汽車の入口にひしめき合う人の群である。女子、子供或は老人を踏み潰してわれ先きに乗ろうとする不道德振りを、私共は憎悪しないわけには行かなかった。しかしその低劣さをそのまま絵にしたところで、必ずしも面白いというわけにはゆかない。洋服の男や職人や女学生や閨屋などをゴタゴタ描いたところで、卑俗な表現しか出来ない。その場合卑俗から救い、一層高次の美しさにまでたかめるものがあるとすれば、それは象徴と暗示による表現を考える事である。だから私はすべ

て人物を裸体として群像風に扱ってみた。意図は漠然としてくるかも知れないが、包容するところの作品内容はずっと大きくなって、美しさを増すと考える⁷⁾。

このように、福沢の戦後まもない時期の一連の群像表現には、世相諷刺を象徴的表現によって普遍化する意図が込められていたことがわかる。その普遍化の際の操作として、ここで言及されているような人物の裸体表現がなされているわけだが、もう一つ指摘しておかなければならないのが、古典的作品からの引用である。古典のイメージが導入されることで、もともと特定の時代の卑俗な問題であった題材が、時代を超えた普遍的テーマへと押し上げられる。この時期の裸体群像表現についていえば、ルカ・シニョレリの《最後の審判》、およびギュスターヴ・ドレの《神曲》、なかでもその「地獄篇」との関連を見逃すわけにはいかない。シニョレリの《最後の審判》について、福沢は一九五八年に「魔」のイメージについて述べた文章の中で「絵画で最も痛烈なもの」として挙げている⁸⁾。福沢が一九四六年十二月の個展で発表した「ダンテ神曲地獄篇による幻想」連作の中に、シニョレリ作品との同一ポーズの人体を認め

ることができる(図4、図5)。一方ドレの「地獄篇」との比較については、現存作品および当時の美術雑誌に掲載された作品に限れば、ポーズの一致するものはない。しかし福沢が発表した「ダンテ神曲地獄篇による幻想」二十数点の連作のうち、大部分はアメリカに流出して図像が確認できないため⁹⁾、未確認の作品の中で直接的な引用のあった可能性は否定できない。というのも、福沢は後に一九七一年にもダンテの『神曲』に基づく連作を描いており、こちらではいくつかドレのイメージの引用が確認できるからである(図6、図7)。《敗戦群像》の積み重なる人体においても、乱れる髪や筋肉の付け方などにドレと共通する要素を認めることができ、直接の引用ではないにせよ、福沢がこれらを参照していた可能性を窺わせる。

そして注意しなければならないのは、こうした古典的イメージからの引用による作品の普遍化への指向は、この時期に始まったことではなく、戦前の作品とりわけ《牛》(一九三六年、図8)あたりから始まっていることである¹⁰⁾。一九三五年の満洲旅行に取材した《牛》は、福沢自身「超現実主義的軌跡を曳きながらも、作者が初めて独自の立場を主張し得た作品だと、聊か自画自讃めいたことを書き連

ねておく」¹¹と自負している作品であった。しかも同文中で明かされている通り、「二匹の牛そのものは、古いギリシアの金の腕環の打出し模様からヒントを得た」¹²ものなのである。ここで福沢は満洲の理想と現実のズレ、という当時の時事的問題を諷刺しながらも、古典的なイメージを引用して象徴的に描くことで、理想の虚像とそれに翻弄される人々、という普遍的な問題にまで作品の奥行きを深めることに成功している。

ところで、この《牛》が、《争う群像》(図3)とともに一九四八年二月の日本アヴァンギャルド美術家クラブ主催モダンアート展に出品されていることは見逃せない。福沢はここで、戦前の自信作をあえて新作と並べることで、両者に通底するものを示したかったのではないだろうか。同時に出品されていた《争う群像》、そしてこの後まもなく発表される《敗戦群像》にもやはり、社会状況を諷刺しつつも普遍性を求めるような意味あいが見られているに違いない。《争う群像》は所在不明で、現在は小さなモノクロ図版でしかイメージを確認できないため、これまでほとんど検討されてこなかった。だが、そこに描かれているのは、戦時中の藤田嗣治による死闘図(例えば《アツツ島玉砕》)

そのままの光景である。菊畑茂久馬は福沢の《敗戦群像》や同時期の鶴岡政男、麻生三郎、阿部展也らの人間像をまとめて「肉体絵画」と呼び、これらが「気持が悪いほど戦争末期の玉砕死闘図と似ている」¹³と指摘しているが、福沢は意図的に死闘図に似せて描いたものと考えるべきだろう。《争う群像》はまさに藤田のパロディであり、さらにその隣に《敗戦群像》を並べてみると、その争う群像のなれの果ての姿に見えてくる。

しかし私はここで《争う群像》や《敗戦群像》が直接的に《アツツ島玉砕》などの藤田の死闘図を下敷きにしていくというつもりはない。イメージの上で類似性をもたせつつ、やはり古典的な別のイメージ、すなわち前述のようなシニョレリやドレの作品の群像表現なども重ねることで、福沢は人間の争いの醜さをより普遍的に表そうとしたのではないだろうか。こうして見ていくと、これまで単体で戦後のモニュメンタルな作品と見なされてきた《敗戦群像》も、戦後の一連の裸体群像、さらには戦前の《牛》からの連続性の中で捉えていく必要性が明らかになるだろう。

第二章 鶴岡政男の場合／「事」ではなく「物」を描く

一九五三年十二月一日～五四年一月二〇日に国立近代美術館が開催した「抽象と幻想」展は、副題に「非写実絵画をどう理解するか」とあるように、戦時中に抑圧されていた前衛美術の二大潮流であるアブストラクトアートとシュルレアリスムが戦後に息をふきかえす中で、改めてその意義を一般に啓蒙しようとする性格の展覧会であったが、本章では鶴岡政男がこの「抽象と幻想」展に出品した《重い手》（一九四九年、初出展覧会は一九五〇年の北荘画廊での個展）、およびこの展覧会に関連した座談会での彼の発言「『事』ではなく『物』を描くということ」を取り上げ、彼にとつての「物」の意味について考察したい。

上野の地下道で見た浮浪者に触発されて描いたという《重い手》（図9）は、うずくまる男の上に大きな手がのしかかり、男と融合して、全体に強い圧迫感と倦怠感を生み出している。人体や背後の建築物の造形処理にピカソの、また人と手とのイメージを重複させていく手法にシュルレアリスムの影響を認めることは可能である。しかし鶴岡自身「外界の圧力に耐えている人間像を、モニュマンタルに

表現しました」¹⁴と述べているように、形式的な模倣に終らず、戦後の社会状況の一面が、実感を込めて表現されているといえるだろう。ところで鶴岡のいう「外界の圧力」とは、戦後まもない時期の社会的な矛盾を漠然と表しただけのものではあるまい。画面に描かれているいくつかの手のうち、男の背中へのしかかるような巨大な指の隙間に、それとは対照的に、男にすがりつくように描かれた小さな手がある。ここに極貧の生活の中にあつた彼の家族を重ね合わせて見ることも可能であろう¹⁵。だとすればここに描かれた男の直接のモデルは上野の浮浪者であっても、そこに鶴岡自身の姿も投影されているかもしれない。こうして見ていくと、この作品が土方定一¹⁶のいう通り「心理的で、鶴岡の生理的な体臭のにじんだ象徴としてあらわれている」¹⁶のがよくわかる。

この作品を念頭に置きながら、「抽象と幻想」展をめぐる座談会での、鶴岡による以下の発言を読んでみよう。

日本の絵というものは、全体に物を描かないと思うのだよ、物を……。事を描いていると思うのだ。事は物で、もって表現されなければならないのに、物を忘れて事を

描、こうとしている¹⁷。

ここでの鶴岡の発言は、直接的には日本の画家たちが、自らの現実根ざさず、西洋の前衛美術の形式を知識として取り入れている現状への批判として述べられたものである。しかし鶴岡は発言の中で「物」という言葉に意味の幅をもたせて用いており、多義的な解釈を許す。座談会の前半では「向うの作品の影響で仕事をするとということに問題があるのじゃないかと思う。自分達の現実から出発していない」といい、「自分達の現実」＝「物」のように読みとれる。しかし座談会の中盤では「物ということをやさしくは発言したが（中略）物といっても、もちろん実在する物というものではなくてね、絵画のうへの物としての……」¹⁸というように、造形上の問題であるように言い直し、さらに後半では「自分の精神性というものを極力排除しているのですよ。最後にどんづまりに残った、物としての人間、精神のない無機的な存在といますか、あるいは有機というだけのことであって、他の動物にひとしいような、そういうところまで自分の最後をいっぺん見極めてみたいというような、そういう考えをもっているのですよ」「人間その

ものの存在が裸にむき出されて、自分がいるような状態」という実存主義的な考え方も提示している。

このような「物」をめぐる意味の幅は、『重い手』と比べながら読めば、それほど不自然には感じられない。たしかに『重い手』には鶴岡自身の困窮を極めた生活に根ざした実感が込められているようにみえるし、そしてまたその実感が、造形的にきわめて力強く処理されているのも理解できる。そしてまた、ここで描かれている人物が、余計なものを一切ひきはがされた、剥き出しの存在である¹⁹ことも、理解できるだろう。

しかし、このような意味の幅があるからこそ、後の人々がこの鶴岡の発言を取り上げる際に、どの部分に重点を置くかによって、この発言と『重い手』の位置づけもまた微妙に変わることにもなる。鶴岡の発言をめぐる多様な解釈については、徳江庸行が詳細な跡づけを行っているが¹⁸、例えば酒井忠康はこの「物」を「人間」と置き換えて読むべき¹⁹といひ、また峯村敏明は人間が物にまで下降して扱われるような非情の眼を指摘している²⁰。それらの中で、本稿で注目したいのは、針生一郎による次のような記述である。

絵画にとつて物とは、描かれる対象であるとともに材質でもある。そして、人間が部品化され、物質化されている状況をイメージとしてとらえることは、かならずしもつねに、自己を全的に対象化することと結びつかないのだ。「事ではなく物を描く」という鶴岡の言葉は、そのへの関係のあいまいさのまま、人びとの合言葉となった。そこに、人間の部品化された状況の図解のような作品と、材質や既成品への新しい呪物崇拜の風潮が生じたのである²¹。

この針生の指摘が興味深いのは、鶴岡の作品と発言を、河原温の《浴室》をはじめとする、いわゆる「密室の絵画」や、アンフォルメルやネオダダなどの、いずれも後年の動向の起点と位置づけていることである。鶴岡自身、後のインタビューで「あれ以後——オレの故だと云う奴もいるんだが——『物』ばかりで、『事』がなくなっちゃったという不満を批評家の連中は云ってるんだ。そんなこと云つたって受けとる奴が悪いんで、又時代がそうなってるんだからしょうがないさ」²²と発言しており、その発言の影響力を自覚していたようである。これらは、鶴岡の発言と作品

を戦後美術の起点と位置づける見方の上に立つ。しかし本稿ではこうした後への影響よりも、鶴岡自身の制作において、この「物」に対する考え方が戦前からの延長にあることを再確認してみたいと思う。

鶴岡の友人で、戦時中とともに新人画会を結成した画家、麻生三郎は、以上に見てきたような鶴岡の生活に根ざした「物」への視線について、次のように述べている。

画面が暗いとか、否定的であるとか、そのような批判をきくが、現実の生活の色やかたちがどんなものか知らないのだ。あのような生活感情のなかにいて、すきはらでめしを喰うように絵画がつけられるとき、絵が暗くとも、否定であつても、混乱していても、その絵がうそいつわりであるとはだれも断言できないのだ。絵が新しい物質として誕生し作家からはなれて独立するときに、つまり絵であるときに、新しい実在としてわれわれは絵であることを確認する。絵画批判の対象になるものは絵画である。新しい実在であるかどうかということである。存在そのものにかかっている。形式やリズムやただの観念ではない。(中略)彼の眼は自分のうちがわをのぞき、彼

の生活をまざまざとながめ、そしてすすめられる。彼は水平と垂直の世界、つまり客観的な我と他という思考ではなしに、「もの」を動的なものとして認識する。絶えず変化し動きつつあるものとして「もの」を把握する²³⁾。

この麻生の文章は、先に指摘した鶴岡における「物」の意味の幅を的確に捉えているように読み取れる。興味深いのは、この麻生の文章が執筆されたのが、《重い手》の制作とほぼ同時期の一九四九年十一月だということである。つまり麻生は、鶴岡の『事』ではなく『物』を描く」という座談会発言よりはるか前にこの文章を書いていたのだ。この事実からも察せられるように、ここで麻生が指摘する鶴岡の制作態度は、麻生自身にも、そして鬘光や井上長三郎ら、新人画会他の画家たちにも多かれ少なかれ共通するものであったといえよう。その意味において、鶴岡の《重い手》は、戦後のある状況に基づく作品であると同時に、戦前戦中からの問題意識の延長として考察されなければならぬ性格をはらんでいるのである。

ここでは具体的に、鶴岡をはじめ新人画会で行動をとるにする何人かの画家たちが、戦前にたびたび肉塊を描いて

いたことに注目したい。鶴岡は一九三三年の第三回NOVA美術協会展に《肉屋》(図10)を出品している。同じような人体と肉塊との組み合わせは、井上長三郎が一九三五年の第五回独立美術協会展に出品した《肉と青年》(図11)にも認められる。井上はまた一九三六年の第六回独立美術協会展に《屠殺場》(図12、発表当時の題名は《作品》)を出品している。鬘光も一九三七年の第七回独立美術協会展に《肉》および内臓をぶちまけた《ライオン》を出品し、翌一九三八年の第八回独立美術協会展に出品した《眼のある風景》(図13、発表当時の題名は《風景》)における正体不明の塊もまた、この流れに位置づけられよう。さらに彼は一九四一年の第二回美術文化協会展に、吊るされた雉の死骸である《雉と果物》を出品した。麻生三郎は一九三六年に、井上の《屠殺場》にも通じる斃れた馬を描き、また一九四〇年から翌年にかけて、鬘光と同様の、吊るされた雉を数点描いている。

これら肉塊を描いた一連の作品は、ただの静物(ナチュール・モルト)死んだ自然)と見るべきではない。これらのうち井上の《屠殺場》について森山啓は「二匹の馬はもう屠られて横たはつてゐる。一匹の馬がその上に、生命の

最後の叫びをあげんばかりに跳び上がつてゐる。板壁があつて逃げやうがない。私はその恐怖と苦悶の荒れが諷してゐるものを感じた」といい、また「今日の社会を感じ」と記している²⁴。森山が遠まわしに言及しているのは、この作品の制作中に起こつた二二六事件のことであり、井上自身の回想によれば「物騒なものがあつた、果たせるかな、この絵は会場で問題を起したが、独立展の先輩諸氏の計りで事なきを得たが、印刷と撮影は禁じられた」という²⁵。このような制作の背景を見逃すわけにはいかない。とはいへ、《屠殺場》が見る者に強い衝撃を与えるのは、単に時局の諷刺という「事」を描き出しているだけではなく、やはり意味づけを超えた「物」としての力で見える者に迫ってくるからであろう。ここで描かれた肉塊は、運命に抗すべくもなく絶命し吊るされる存在であり、まさに不条理の表象なのである。そして、不条理なるものが意味に回収しえないものだとするならば、鬚光の《眼のある風景》に描かれた、言葉で説明しようのない、剥き出しのままの物体も、同じ問題意識から生み出されたものといえるのではないか。さらに言うならば、こうした意味に回収されようのない剥き出しの物体というのは、シュルレアリスムの「オブジェ」

の概念と通底する。おそらく彼らは、シュルレアリスムの「オブジェ」と自分たちの制作を、意識して結びつけてはいなかっただろう。しかし極限状況下で「もの」を見つめざるをえなかった彼らが、期せずしてそれと通ずるものを描き出してしまったことは十分に考えられる。その意味で、戦前〜戦中〜戦後を通じて画家が社会と、そして自らの生活と向き合う中で、シュルレアリスムという外来の思想を独自の文脈で肉体化し作品化し得た、重要な成果がここにある。人と手が一体となった不条理な姿を仮借なく描き出した《重い手》は、この流れの中に位置づけることができるだろう。

第三章 北脇昇の場合／「図式」絵画のゆくえ

前章では鶴岡の「事」ではなく「物」を描くということ」という主張と、彼自身の作品《重い手》を検討し、彼における「物」の表現が戦前からの問題意識の延長にあることを確認した。ところで鶴岡が批判した「事」に関わる表現は、本当のところ、取るに足りないものと切り捨ててしまつてよいものだろうか。というのも、鶴岡の《重い

手」と同年に描かれた、北脇昇の《クォ・ヴァデイス》(図14)は、まさに鶴岡の批判する「事」の絵画の典型のようにみえて、しかし決して鶴岡の作品にひけをとらない重要性を持ち合わせていると思われるからだ。北脇は「抽象と幻想」展の時点ではすでにこの世を去っていたため出品してはいないが、観念の図示という意味において、北脇はまさに「事」を描くことを極限まで押し進めた、鶴岡の対極的存在と位置づけられる。

針生一郎はその著書『戦後美術盛衰史』の中で、「病みあがりの前衛芸術」という章を設け、その冒頭で《クォ・ヴァデイス》を取り上げている。これがおそらく、多くの人々によるこの作品の評価の典型といえるだろう。

一九四九年の美術文化展に発表された、北脇昇の《クォ・ヴァデイス》を、わたしはときおり最後のシユルレアリスムの象徴として思いだす。北脇はその翌年病にたおれ、五一年になくなったから、これが最後の出品作である。大きな頭陀袋を背負い、書物を小わきにかかえた復員者の足もとに、分岐点を示す道しるべと大きなかつむりの殻がある。道標の指す一方には、遠く赤旗をた

てた隊列がみえ、もう一方の地平には、たれこめた暗雲から雨が降りそそいでいる。だが、画面を支配するのはむしろ、エア・ポケットのようにむなし虚脱感で、それは幻覚と詩の力をめざめさせるかわりに、世相の混乱のなかでゆきくれた作者の心境を暗示するようだ。まったくこの復員者はどこからきて、どこへ行くのだろうか。⁽²⁶⁾

針生のいう「むなし虚脱感」は何に由来するのだろうか。復員者のくたびれた後姿のせいだろうか。それだけではないだろう。おそらく見る者の多くは、この薄いブルーグリーン空間表現に、いいようなない空漠とした感覚を覚えるにちがいない。しかしそれはあくまで、この作品に描かれた空間を、ひとつながりの情景の描写と見た場合の問題である。もう一度、画面をよく観察してみよう。手前の後姿の男と、その傍らのカタツムリの殻の影の向きが微妙に異なっている。また男と画面左の行列との関係も、遠近法的に正しくない。さらに、右の風景と左の風景との地平線のつながりも微妙にずれており、中央の男をはさんで別々の空間であるように考えられる。つまり、この作品は、ひとつの情景として描かれたように見えながら、実は別々の

四つの情景が組み合わされているのである。ここにひろがっているのは、「むなしい虚脱感」の漂う空間ではなく、戦前の北脇がいわゆる「図式」絵画によって示そうとした「はたらきとしての余白」だと考えるべきだろう。

「はたらきとしての余白」とは、北脇が一九三八年三月の「世阿弥の機能主義的理解」という文章の中で論じたもので、ここで彼は、日本の絵画における余白とは、西洋の空間描写とは異なり、「画面内の全描形をつなぐ」ための機能を果すものだとして主張している²⁷⁾。そして自らの作品にも、これに基づく空間表現を導入していったのである。

一九三七年頃からシュルレアリスムの影響を受けた北脇は、はじめはウドの形態を人間に見立てた《独活》などのように、類似した形態の連想からイメージを変容させた幻想的な作品を描いたが、次第にその関心を、自然科学や社会科学の方に向けていった。連想によるイメージの変容を用いて、自然界や人間社会の見えない構造を可視化することを探究していくのである。例えば一九四〇年の第一回美術文化協会展に出品した《流行現象構造》(図15)では、x軸とy軸、関数曲線などで区切られた空間の中に、蝶、毛虫、リボンなどが配置されているが、ここではゲーテの形

態学に基づいて醜い毛虫(マイナス領域) ↓美しい蝶(プラス領域)という変化が示されると同時に、蝶と祝章としてのピンクのリボン、毛虫と喪章としての黒いリボンとが形態上の類似関係を持たされることで、自然現象の法則を可視化させるだけでなく、人間社会上の喪から祝への変化が重ねられているように読み取れる²⁸⁾。

北脇はこのように、シュルレアリスムへの関心から出発しながら、複数のイメージを形態上・機能上の類似から連想的に結びつけ、さらにその関係を幾何学的図形によって示そうとした。そこで表わされた空間は、現実空間の再現ではなく概念的なもので、グラフ雑誌のレイアウトやコンピュータのデスクトップ上のウインドウのように、ひとつの画面上に複数配置され、お互いに関連づけられている。これが上述の「はたらきとしての余白」の空間である。こうした考え方に対し、戦後になってから描かれた《クオ・ヴァーデイス》では、「図式」絵画から幾何学的図形を取り払い、その関係をより平明な描写によって示そうとしているようにみえる。つまり男の右下に描かれた標識がそれで、もしも北脇がこの作品を戦中の「図式」絵画の方法論に従って描いたとしたら、おそらく右と左を対比的に示すため

に何らかの幾何学的図形を導入し、画面を複数の空間に分割したであろう。それでは北脇はなぜ、『クォ・ヴァデイス』において幾何学的図形を描かなかったのか。それにはやはり日本美術会との関係を検討する必要がある。

すでに福沢一郎の章でも触れた通り、一九四六年四月に結成された日本美術会は、画壇の民主化を活動の柱として掲げ、設立当初は多様な顔ぶれ的美術家に参加した。北脇も一九四八年三月から加入し、京都支部長として積極的に活動した。しかし上述の通り日本美術会は日本共産党のイデオロギーに基づいた平明なりアリズムの性格を濃厚に打ち出していき、会の主流派はシュルレアリスムをはじめ前衛的な表現をすべて「資本制末期的頹廢」⁽²⁹⁾として否定した。こうした批判に対しては、一章で触れた佐田勝や大塚睦ら、美術文化協会から分かれて政治的前衛と芸術的前衛との止揚をめざした画家たちから強い反論が出されたが⁽³⁰⁾、北脇もこうした議論を無視できなかつたはずである。なぜなら彼は戦前、シュルレアリスムに接する前には津田青楓の下で学び、プロレタリア芸術にも関心をもっていたからである。戦中に取り組んだ「図式」絵画が、自らの思索をキャンバス上で深めていく個人的営為であったのに対して、

その思索をいかに大衆に開かれたものにするかが、戦後の北脇にとつての課題となったのだと考えられる。そこで彼が心にとめたのが、彼と同様に美術文化協会と日本美術会の両方に参加していた福沢一郎の制作態度ではなかつたか。その根拠として、『クォ・ヴァデイス』と福沢の《世相群像》との構成上の類似を指摘したい。

福沢一郎の《世相群像》は、すでに伊藤佳之が分析している通り、「右上の空は暗く、激しい風を連想させるように雲がちぎれ飛んでいる」のに対して「画面左上の明るく広がりをもった空間へと這い出す人々があり、また肩を組んでいる方向を目指して歩いていく人々の一団も描かれている」⁽³¹⁾。この左右の対比はまさに『クォ・ヴァデイス』に通じるのだが、それにもまして注目しなければならぬのは、どちらの作品にも、画面中央手前に、本を持つ後姿の人物が描かれていることである。そして、『世相群像』における、白髪で眼鏡をかけたその風貌は福沢自身と推察でき、『クォ・ヴァデイス』も、実際のモデルは北脇の長男だったといわれるが⁽³²⁾、見る者にこれが北脇自身だと錯覚させる画面の構造をもつ。いずれにせよ、どちらの作品においても、後姿の人物が本を携えている。彼らは半ば作者自

身であり、そして半ば当時の知識人全般を象徴していると思なせるだろう。これらの作品はいずれも、混乱する世相、新しい現実を前にして、知識人はいかにあるべきかを問いかけているようにみえる。

最後に、本章冒頭で引用した針生一郎の言葉をもういちど読み返してみたい。そこでは「北脇昇の《クォ・ヴァデイス》を、わたしはときおり最後のシュルレアリスムの象徴として思いだす」という位置づけがなされていた。たしかに北脇はこの作品の発表を最後にこの世を去ったため、結果としてこれは戦前・戦中からの彼の取り組みの帰結点となった。しかし私たちがなすべきことは、この作品を「最後のシュルレアリスム」として葬り去ることではなく、戦前・戦中からの彼の取り組みが、さらに戦後の現実と向き合うことによって、どう変化発展したか、という考察である。すでに見てきた通り、北脇は戦前・戦中において、シュルレアリスムを独自に解釈し、世界の見えない法則を明示する「図式」絵画へと発展させ、そしてこの《クォ・ヴァデイス》において、「図式」絵画の観念性を大衆に開いていく方法へと、さらなる展開を遂げつつあったと位置づきたい。彼はたしかにそこで倒れた。それを挫折とみるか、

あるいは残された作品に可能性を見出すかは、私たちに委ねられているのである。

おわりに

本稿で取り上げた福沢一郎《敗戦群像》、鶴岡政男《重い手》、北脇昇《クォ・ヴァデイス》はいずれも、これまで戦後美術の重要な起点として論じられてきた。しかし本稿で確認したように、これらはいずれも、戦前からの各作家の問題意識の延長上にも位置づけられるものである。

福沢一郎の《敗戦群像》およびその前後の一連の群像表現は、たしかに彼が最もシュルレアリスムの影響を受けた一連のエルンスト的コラーージュ絵画からは異なっている。しかし註1で挙げた伊藤佳之や尾崎真人の指摘のように、一九三五年頃にシュルレアリスムの影響を脱し、一九三六年の《牛》で確立した作風、すなわち社会を批評的視点から眺めながらも、それを象徴的な操作によって普遍的なヒューマニズムに基づく作品へと向かわせる取り組みに着目することで、戦前と戦後の連続性は明確に見えてくることだろう。

鶴岡政男の《重い手》は、彼の『事』ではなく『物』を描く」という座談会の発言とあいまって、戦後の新たな人物表現の起点と捉えられがちだが、戦中とともに新人会を結成した画家たちの仕事との比較の中から、人間存在を剥き出しの物体とみる視線がすでに戦前から醸成されていたことが明らかになる。

北脇昇の《クォ・ヴァデイス》も、戦後の状況のストリートな説明的描写のように見えながら、彼の戦中の「図式」絵画の取り組みが、戦後の現実に向き合う中で、新たな可

註

1 福沢一郎に関しては、その作品を戦前／戦後の連続性で捉える視点が、早くには土方定一によって主張されているが（「福沢一郎論」『みづゑ』五〇一号、一九四七年六月）、近年の研究では伊藤佳之、尾崎真人らによるものが注目される。伊藤はこれまでの福沢研究が、初期のエルンスト的コラージュ絵画に集中してきたことを批判し、「リベラルな思想のもとに客観的に社会や人間を見つめ、咀嚼した結果として象徴的に人間像

能性を示そうとした一歩であると読み取ることができる。

もちろん、これら三作品を戦後美術の起点とする従来の見方がまちがっているわけではない。しかし、戦後まもない時期の状況という横糸と、それぞれの画家の歩みという縦糸とが織り合わされることで、はじめて作品の姿は十全に捉えられるのではないだろうか。本稿で試みたのは、そうしたより深い読み取りのための、多様な視点の提案のひとつである。

を描き出していった」という視点から福沢の画業を総体的に捉えることを主張している（「終戦と美術家福沢一郎の場合——『人間像の恢復』を中心に——」『眞保亨先生古希記念論文集 芸術学の視座』勉誠出版、二〇〇二年六月、四六五頁）。また尾崎は主に画面分析から、「福沢一郎にとって『戦前／戦後』という時間は分断されたものではなく、創作理念の上では一連のものであった」として、一九三五年から一九四

- 九年までを連続した一時期として捉えることを提案している（『福沢一郎の『主題絵画』にみる『空間変遷』の意味と美術文化の作家たち』『福沢一郎とそれぞれの戦後美術』展カタログ、富岡市立美術博物館・福沢一郎記念美術館、二〇〇四年一月、六頁）。
- 2 福沢一郎個展案内状、日動画廊、一九四五年一月、引用は植村鷹千代『福沢一郎個人展について』『美術』三巻一号、一九四六年一月、三九頁に拠った。
- 3 美術文化協会「国民美術の創成 第二回美術文化協会展開催に際して」一枚刷声明文、一九四一年四月。
- 4 吉井忠「戦争中のある美術団体 身辺の記録を加えて『美術運動』七七号、一九四六年一月、一四頁。
- 5 甘粕石介「絵画の運命について』『美術文化』再刊一号、一九四六年一〇月、一二〜一三頁。
- 6 古沢岩美「アンケート 明日の美術にどんな夢を持つて居ますか』『美術文化』再刊一号、一九四六年一月、一〇頁。
- 7 福沢一郎「抽象・具象と私』『アトリエ』二九五号、一九五一年七月、二三頁。
- 8 福沢一郎「魔法と呪術のわが美術館』『芸術新潮』九巻六号、一九五八年六月、一三九頁。
- 9 一九四六年十二月の個展出品作の多くは、当時日本に進駐していたコールマン少尉に買い取られ、アメリカに渡ったという。この経緯については伊藤佳之「終戦直後の福沢一郎作品に関する研究——ニューヨークでの展覧会を手がかりとして——』『鹿島美術研究』年報第三号別冊、二〇〇六年一月、および「ニューヨークの『戦後日本の十五人展』について 福沢一郎の『Hirishima』と呼ばれた作品群を中心に」『群馬県立館林美術館研究紀要』五号、二〇〇八年三月を参照。
- 10 いわゆるエルンスト的コラージュ絵画の中にも（驚けるダイアナ）（一九三〇年）のように古典的イメージが引用されているものがある。速水豊はこれが十九世紀フランスのサロン画家ジュール・ルフエーヴルの《アクタイオンに驚かされるダイアナ》によるものであることを明らかにしている（『日本シユルレアリスム絵画の発生——イメージの移入とその影響——』『日本美術のイコノロジー的研究——外来美術の日本化とその特質——』平成元年度・二年度科学研究費補助金総合研究A研究成果報告書、神戸大学、一九九一年三月、四〇頁）。

- しかしこの時期の福沢における古典的イメージの導入は、作品の普遍化というよりも、科学実験のイメージと併置することによって違和感と諧謔味を高めることに主眼が置かれているように見受けられる。
- 11 福沢一郎「自作解説 牛」『日本現代画家選 二一 福沢一郎』美術出版社、一九五八年四月、頁付無。
- 12 同右。ただし実際にはこの牛のイメージ源は「金の腕環の打ち出し模様」ではなく、紀元前一五〇〇年頃の黄金の杯（アテネ、国立博物館蔵）の浮彫である。拙稿「地平線の夢 序論」（「地平線の夢 昭和一〇年代の幻想絵画」展カタログ、東京国立近代美術館、二〇〇三年六月、一四頁）を参照。
- 13 菊畑茂久馬『戦後美術の原質』葦書房、一九八二年六月、三一〜三三頁。菊畑はこの文章を「現代美術の動向 一九五〇年代——その暗黒と光芒」展（東京都美術館）の展評として執筆しており、福沢の《争う群像》はここに出品されていないため言及はないが、彼のいう「肉体絵画」にこれを含めてよいだろう。菊畑はこれらの作品について「肉体虐待絵画が演ずる極限状況が、今は何とあわれにも芝居じみて見えることか」
- 14 鶴岡政男「作家のことば」、国立近代美術館監修『抽象と幻想』東都文化出版、一九五五年六月、六一頁。
- 15 三田英彬も『芸術とは無慚なもの——評伝・鶴岡政男——』（山手書房新社、一九九一年一二月）の中で、『重い手』制作当時の鶴岡の困窮を究めた生活を紹介しつつ「男の肩にのしかかるような指と爪あるいは男の顔も指の一本であるかのようにだけれど、囲まれ背負い込まれているそれは、見ようによっては妻子とも思われたい」（二三四頁）と記している。
- 16 土方定一「重い手」『原色現代日本の美術 第十卷 現代の洋画』小学館、一九八〇年八月、六〇頁。
- 17 小山田二郎、駒井哲郎、斎藤義重、鶴岡政男、杉全直「座談会『事』ではなく『物』を描くということ」『美術批評』二六号、一九五四年二月、一七頁。発言者は鶴岡。
- 18 徳江庸行「再考『事』ではなく物を描く」——鶴岡政男の発言を巡って『群馬県立館林美術館研究紀要』五号、

- 二〇〇八年三月。
- 19 酒井忠康「月から出た人」『みづゑ』八九五号、一九七九年一〇月、三四頁。
- 20 峯村敏明「触覚のリアリズム——噴出したもう一つの日本」『一九五三年ライトアップ』展カタログ、目黒区美術館、一九九六年六月、一〇七〜一三二頁。
- 21 針生一郎『戦後美術盛衰史』東京書籍、一九七九年三月、八七頁。
- 22 「研究会の記録 鶴岡政男氏の作品と主張」『自由美術』三三二号、一九六八年、三三三頁。
- 23 麻生三郎「ツルオカのレアリテ」『みづゑ』八九五号、一九七九年一〇月、四七頁。同文中の末尾に「一九四九年一月一九日に書いた『ツルオカのレアリテ（原題・鶴岡政男のこと）』という文章があったので、そのままここに載せることにした」と記されている。
- 24 森山啓「井上長三郎」『井上長三郎画集』美術工藝会、一九三七年七月、頁付無。
- 25 井上長三郎「表現の不自由を感じた頃」『美術運動』五七号、一九五九年二月。ただし引用文中で「印刷と撮影は禁じられた」とあるが、註24で挙げた『井上長三郎画集』には図版が掲載されている。おそらく発表時の第六回独立展図録への掲載が不可となったのである。
- 26 針生一郎、前掲『戦後美術盛衰史』、五〇頁。
- 27 北脇昇「世阿弥の機能主義的理解 その三」『京都日日新聞』一九三八年三月一七日、五面。
- 28 個々の「図式」絵画の詳しい分析については、拙稿「北脇昇の『図式』絵画について」『東京国立近代美術館研究紀要』七号、二〇〇二年五月を参照。
- 29 永井潔「美術革命の課題」『創美』一号、一九四七年一月、二〇頁。
- 30 佐田勝「前衛美術のために 永井潔『美術革命の課題』の反駁として」『創美』六・七合併号、一九四八年六月。また前衛美術会の大塚睦は、同様の論争を日本美術会側の批評家である林文雄と行った。これについては、門田秀雄「戦後美術の夜と昼——追悼・大塚睦——」『構造』一四号、二〇〇三年六月に詳しい。
- 31 伊藤佳之「福沢一郎《世相群像》及び同時代の作例について」『調査報告書』一号、富岡市立美術館・福沢一郎記念美術館、一九九七年三月、二〜四頁。

32 中村義一『日本の前衛絵画 その反抗と挫折——Kの場合』美術出版社、一九六八年二月、二四〇頁。中村は同文中で続けて、画面に描かれた後姿の人物を、

見る者が北脇自身だと思い込んでしまうように仕向けられていることを指摘し、そのような仕掛けを作り出した北脇の「問い」に注意を促している。

図版典拠

- 1、2 『生誕百年記念福沢一郎展』カタログ、富岡市立美術博物館・福沢一郎記念美術館、一九九八年九月
- 3 『美術と工芸』三巻四号、一九四八年四月
- 4 『世界美術大全集 第一巻 イタリア・ルネサンス 一』小学館、一九九二年
- 5 『アトリエ』二四六号、一九四七年三月
- 6 ドレ画、平沢彌一郎編訳『絵で読むダンテ「神曲」地獄篇』論創社、二〇〇二年三月
- 7 『地獄絵・福沢一郎の世界』展カタログ、国立国際美術館、一九七八年四月
- 8 東京国立近代美術館提供
- 9 『生誕百年鶴岡政男展』カタログ、群馬県立館林美術館 他、二〇〇七年四月
- 10 『みづゑ』三三七号、一九三三年三月
- 11 『井上長三郎画集』美術工芸会、一九三七年七月
- 12 『井上長三郎展』カタログ、神奈川県立近代美術館他、二〇〇三年二月
- 13、14 東京国立近代美術館提供
- 15 『北脇昇展』カタログ、東京国立近代美術館他、一九九七年一月

謝辞 本稿執筆にあたり伊藤佳之氏、菊池明子氏、中村義一氏よりご教示、資料提供を受けました。ここに記して深

く感謝申し上げます。なお本文中の敬称は略させていただきます。

(おおたに しょうご)

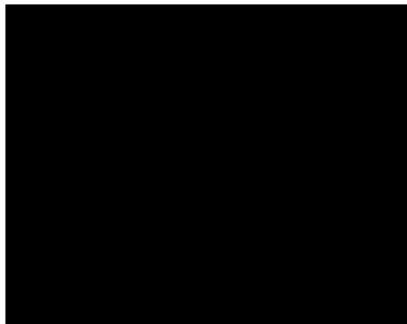


図2 福沢一郎《世相群像》1946年
富岡市立美術博物館・福沢一
郎記念美術館蔵

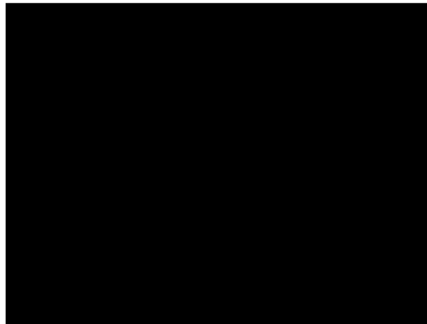


図1 福沢一郎《敗戦群像》1948年
群馬県立近代美術館蔵

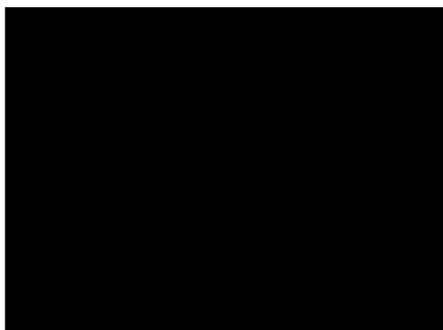


図3 福沢一郎《争う群像》1948年

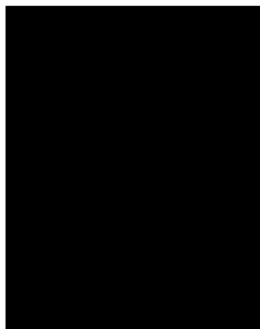


図5 福沢一郎《ダンテ
神曲地獄篇による
幻想》連作より（部
分）1946年



図4 ルカ・シニョレリ《最後
の審判》（部分）1500-03
年頃 オルヴィエート大聖
堂サン・ブリツィオ礼拝堂

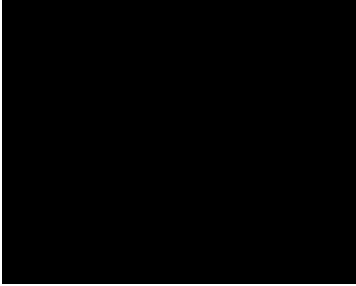


図7 福沢一郎《なぜ貯めるのだ、なぜ消費んだ?》1971年 群馬県立近代美術館蔵



図6 ギュスターヴ・ドレ《神曲》より(部分) 1861年



図9 鶴岡政男《重い手》1949年 東京都現代美術館蔵



図8 福沢一郎《牛》1936年 東京国立近代美術館蔵



図11 井上長三郎《肉と青年》1935年

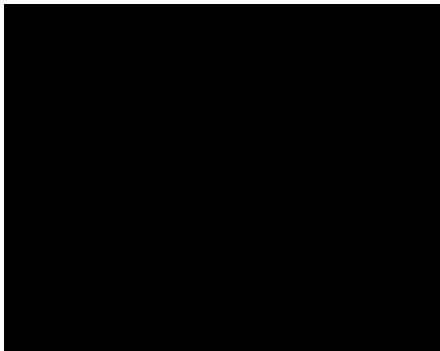


図10 鶴岡政男《肉屋》1933年

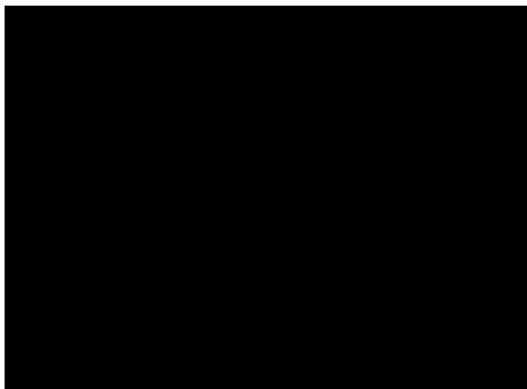


図12 井上長三郎《屠殺場》1936年 広島県立美術館蔵

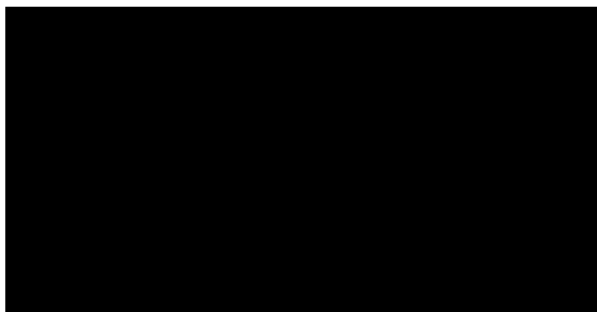


図13 靉光《眼のある風景》1938年 東京国立近代美術館蔵

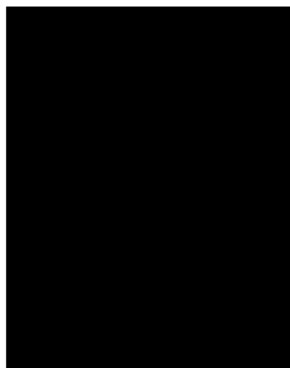


図15 北脇昇《流行現象構造》
1940年 京都市美術館蔵

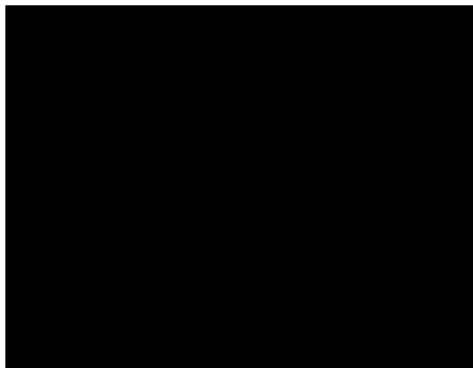


図14 北脇昇《クオ・ヴァディス》1949年
東京国立近代美術館蔵