

△書評▽ 小沢節子

『原爆の図』 描かれた△記憶▽、語られた△絵画▽』を読む

五十殿 利 治

一九四五年以後、つまり敗戦後の日本美術が生み出した最大の「問題作」とはなにかという問いを発するならば、回答者の美的趣味や政治的姿勢や世界観の違いを超え、たとえば岡本太郎「太陽の塔」などと並んで、間違いなく丸木位里（一九〇一―一九九五）・丸木俊（赤松俊子、一九二―二〇〇〇）による「原爆の図」は上位十位以内に位置することだろう。

この作品は、敗戦後しばらくして、まだ占領政策によって情報が統制されていた広島市の被爆をテーマとして丸木夫妻が描き始めた日本画材による連作で、その後テーマの展開を伴いつつ、一九八二年制作の第十五部まで描きつがれた。作品サイズはいずれも縦一八〇センチメートル、横七

二〇センチメートルで、初期はパネルに貼られていたが、その後表装され、現在はいずれも四曲一双の屏風である。傑作や名作と同じく、問題作であれば、とうぜんそれはさまざまな言葉呼び寄せ、派生させ、ときにはある強固な言説を形成することになる、多数の人間の目にも触れることにもなる。実際、「原爆の図」も例外ではなかった、というよりも、むしろその典型といえる。たとえば、「画集普及版」として青木文庫から「原爆の図」（一九五二年）が発行されているが、このような扱いを受けた美術作品が果たしてこのほかにあるのだろうか。

だが、問題作とはしばしば従来の美術的なカテゴリーの境界線上あるいはその外側にあるとか、既定の解釈を逸脱

しているために、そう呼ばれることも見逃せない。この点でも、「原爆の図」は十分に問題作としての資格を有している。とりわけモダニズム史観に立つとき、本作はまことに始末の悪い仕事なのである。主題の圧倒的な存在が壁のように立ちばだかり、視線をはねかえし、作品が見えないとまではいえないにしても、その全貌を見えにくくしている面がある。

初期「原爆の図」が発表された当時、具象（シュルレアリスム）系の作家として頭角を現し始めていた池田龍雄は、一九五二年八月井の頭公園での巡回展で同作に接している。翌年の第一回「ニッポン」展で、米軍基地反対闘争があった町、立川のルポルタージュ絵画を出品するように、池田は当時「絵画の大衆性、社会性」という視点から「原爆の図」に「やや関心を向けるようになっていた」と留保（「やや」）をつけて回想している。日記から「あの様な絵を描かずにはおれない赤松と丸木の憤りや悲しみ——つまりはヒューマニズム、それは充分に通じるものである。問題は『絵画』だ。絵画として充分なのかどうか。それにしても絵はいかにして戦争への現実の流れに抗し得べしか」（一九五二年八月一日）という一節も引用してい

る。だが、「原爆の図」については、これ以外の記載がないと明言する⁽¹⁾。奇しくも、翌年、第五福竜丸事件が起きた一九五四年の六月、第二回ニッポン展では、「原爆の図」第四、五、六部が特陳されるとともに、池田も事件に抗議し告発するペン画「棄てられた魚」を出品することになったにもかかわらず、である⁽²⁾。

その一方で、「原爆の図」はきわめて情緒的な反応を観者に喚起することも疑いないことである。たとえば、本著執筆の一つの動機ともなったと小沢が記したヨシダ・ヨシエによる『丸木位里・俊の時空』（青木書店、一九九六年）は、一九六四年から一九九〇年代なかばまで、長年にわたる折々に書かれた文章をまとめ、自身の「原爆の図」巡回展の回顧談を織り交ぜつつ、同作をさまざまな角度から再検証しようとした労作である。だが、その著者のヨシダでさえも「当時『原爆の図』展での、私の発言が下地となつて」、「二日間書きあげた五〇枚ほどのもの」で、一九五三年に発行したガリ版刷の『原爆の図について』を再録することを諦めた、なぜなら「現在再読すると感情移入が多過ぎて、読むに耐えなかった」からである、と「あとがき」で告白しているほどなのである（同書一八七頁）。

小沢はもともと日本史・日本思想史を専門とする研究者であるが、早稲田大学大学院修士論文「十五年戦争と芸術家——松本竣介における絵画と社会」で美術史との関わりが深まり、その後、一時富山へ転じたこともあり、同地出身の美術評論家・瀧口修造の研究にも取り組んだ結果、それまでの仕事を『アヴァンギャルドの戦争体験——松本竣介、瀧口修造そして画学生たち』（青木書店、一九九四年）としてまとめた。とりわけ、日本のシュルレアリスムの動向を実質的に担った帝国美術学校（現武蔵野美術大学）や東京美術学校（現東京芸術大学）などの画学生についての研究は、美術史では等閑視されており、新たな領野を開拓した好著であった。

このような著者の専門的な関心からいえば、戦前のアヴァンギャルド（丸木位里は故郷の広島でプロレタリア美術運動に関与し、また上京後には瀧口が関係したシュルレアリスム系の団体、美術文化協会に出品した）がどのような戦後を迎えたのか、と問いかけた本書が書かれる理由は十分にあったといえる。ただ、それでも「原爆の図」は正直なところ「心のどこかに引っかかりながらも、できることなら避けて通りたい存在」であったと著者はいう。

しかしその後、同作に対する「先入観と現実の作品とのあいだのギャップ」を埋める作業を行い、それが本書に結実することになったのである（二八二頁）。

本書は序、ⅠからⅢまでの三章、そして終章から成るが、実質的には三部構成をとっている。「はじめに」で著者は「原爆の図」をつぎのように規定する。まず初期、中期、後期に分ける。一九五〇年発表の「幽霊」「水」「火」の三部作、未完成の「夜」から第四部「虹」、第五部「少年少女」までと、そして絵本『ピカドン』を周辺において初期「原爆の図」、つぎに第六部「原子野」、第七部「竹やぶ」、第八部「救出」、第九部「焼津」、第十部「署名」、第十一部「母子像」を中期「原爆の図」、そして第十二部「とらう流し」、第十三部「米兵捕虜の死」、第十四部「からす」、第十五部「長崎」を後期「原爆の図」と、それぞれ一九四〇年代末から一九八〇年代初頭まで、三〇年以上にわたり描きつづけられた考察対象「原爆の図」を輪郭づける。

まず第一部「Ⅰ前史 二人の画家」では、丸木位里、そして赤松俊子それぞれの略歴がたどられる。ついで、「Ⅱ

生成「原爆の表象」では、初期「原爆の図」がいかに描かれたが検証され、さらに「Ⅲ旅 人びととの出会い」では、「原爆の図」が全国各地で展示され、多くの人の目に触れただけでなく、やがて世界各地でも展示する機会を得た後、時代の推移とともに、作家の姿勢と作品内容（中期「原爆の図」）が変化する様相が論じられる。最後に、終章では世界巡回後の夫妻の画業と後期「原爆の図」に触れて、擱筆している。

このように大まかに構成を紹介するだけで本書が「原爆の図」の本格的な研究書であることが推測できよう。実際に、この作品については、著者が「まえがき」において「国内外で高い知名度を誇り、反戦平和の象徴として伝説化、神話化されてきた一方で、そこに何が描かれているのかを知る人は少ない。絵画として論じられ戦後美術史のなかに位置づけられることもなく、作品が背負った社会的な意味について論じられることもなかった」のである（三頁）。

前出のヨシダ・ヨシエの著書にしても、自己史にも関わる美術評論として、精一杯の真摯なアプローチを行っているという評価が可能だとしても、「原爆の図」の図像的分析ひとつをとっても、美術史的なアプローチとしては不

満の残すものである。たとえば、プロレタリア美術運動にもシュルレアリスム運動にも関係した丸木位里を、しきりに近代に出現したリアリスト「農民画家」として定義しようとするが、位里以外には存在しない⁽³⁾という「農民画家」にどんな意味があるのか、と首を傾げたくなるのは評者ひとりではなからう。

本書においては、「原爆の図」についての基本的な事実確認が重視されている。たとえば、丸木夫妻が原爆投下後の広島にいつ到着したかである。よく流布している伝説とは異なり、小沢は二人は「被爆直後」には広島入りしていないとしている。まず位里が、そして俊が到着した（一九五六年二人とも被爆者手帳を取得しているという、二四八頁）。いくつかの証言を比較してみれば、それぞれ「被爆数日後そして半月後」のことであり、二人は九月半ばには帰京した。したがって、丸木夫妻の原爆体験がつぎのように書き換えられる、と小沢は主張する。つまり、「被爆直後の広島を見ることがなかった夫妻が『原爆の図』を完成させるまでには、あらためて他者、すなわち八月六日の当事者たちの体験を再構成するための時間が必要だった」というように（六三頁）。とうぜん、初期「原爆の図」は単

純なりアリズムの所産とはいえないのである。

このように小沢はこれまでの神話化され、ステレオタイプ化された分厚い神話の層を鋭い考察のメスによって剥ぎ取り、「原爆の図」と正面から対峙しようとしたのである。

また、評者にとつて、そして多くの読者にとつてもそうだろうが、驚きだったのは、広島の被爆を主題とした「原爆の図」に、長崎に投下された原爆の被害者の写真が使われていた部分がある事実である。たとえば、陸軍報道部のカメラマン山端庸介（一九一七—一九六六）が長崎で撮影した写真のうち、その一枚「おにぎりを持つ親子」が絵本『ピカドン』の「三滝町のヒトは伴村え……」に見られる。占領下、こうした写真がほとんど公表できない時代であったので、小沢は写真の典拠を指摘するだけにとどまらず、丸木夫妻の入手経路について慎重に考察を加えて、読者を説得するのである。実際に丸木夫妻は写真の使用を認めるだけでなく、両者の別がはっきりしなかったことも証言している（九一頁）。

一九五二年八月、『アサヒグラフ』が広島と長崎の原爆被害の実態を示す写真を公表するが、出原均は、戦後一九六〇年代までの「ヒロシマ」の表現の系譜をたどる際に、

東松照明ら写真家の存在を含めて「写真」を重要な指標として着目して論じており、とくに「原爆の図」については、第六部「原子野」が「被害の写真が公開された後の作品であり、写真の強度に対抗してか、過剰なまでに陰惨である」という見逃せない指摘を行っている（4）。

これに対して、小沢は写真の使用の分析だけで議論を終わらせない。写真の介在を超えているところにこそ、「原爆の図」の位置があると評価する。なるほど、写真をもとにした描写は「作品の中央前面など最も人目を引く部分に置かれている」が、そのような表現は「やはり丸木夫妻の眼をとおして捉えなおされたイメージにはかならず、存在の痕跡を指し示すという写真固有のはたらきはそこでは失われている」ばかりか、「物語」により「新しいリアリティをこれらのイメージに与えている」と鋭く見抜くのである（一〇三頁）。

小沢が初期「原爆の図」の比較対象として絵本『ピカドン』（平和を守る会編、ポツダム書店、一九五〇年）に注目を促したことも慧眼であったと思われる。この絵本は事後検閲で発禁処分となったため、しばしば押収処分の対象となった。内容的には、被爆当日の出来事が丸木位里の親

族をモデルとして展開するのであるが、全体としては「時間もストーリーも整合的ではない」し、むしろ「爆心地をはじめとする様々な地点の様々な体験が、一枚一枚、ときには一見、全く無関係に並べられていく」というものであった（一一〇頁）。

この小さな絵本を「原爆の図」と対比し、小沢は相違点を挙げることで、両者の意義を（「相互に補完し合うように、あるいは合わせ鏡のようにして」）浮かび上がらせる。たとえば、『ピカドン』には日常的な場面の描写があるのに対して、初期「原爆の図」には「非日常的な人間の姿しか描かれていない」が、それは「小さな絵本」と「大きな絵本」がそれぞれ「表現の器の大きさを生かす工夫」だったと指摘する（一一八頁）。ヨシダ・ヨシエは絵巻物としての「原爆の図」をみていたが⁵、「大きな絵本」という解釈にも説得力がある。

本書にはたくみにジェンダーの視座が織り込まれている。「原爆の図」について、このようなアプローチが正面からとられた例はほとんどなかったであろう。「原爆の図」はイデオロギーや情緒性など、限定された、頑迷な視座からしか眺められてこなかったという意味では、太平洋戦争期の戦

争画に近い扱いを受けていたと再認識させられるのだ。

位里と俊の夫婦という関係そして共同制作者としての関係がないまぜになりつつ、「原爆の図」が描かれている以上、ジェンダーの問題は不可避の課題であり、小沢はそれを本書の全体の構図になかに丁寧な点綴している。たとえば、「原爆の図」の裸体表現の核ともなった俊のミクロネシア体験の分析（三七―四〇頁）、あるいは初期「原爆の図」における「裸体の違和感と美しさはその矛盾ゆえに人びとをひきつける」点についての指摘など（一二二頁）に展開されている。また女と子ども、とくに母子像や妊婦像の表現へ冷静な視線を注いで（「文化的刷り込みの所産」を警戒しつつ、被爆直後にはほとんどすべてを失った人間が頼るべきものとして理解すること、一一九―一二八頁）、最終的に小沢は俊の芸術をつぎのように総括するとともに、そのジェンダー的視座の展望をも示すのである。

「俊は生涯様々な女や子どもを姿を描きつづけた。とりわけ『原爆の図』に描かれた美しい少女や悲劇的母子像は、社会的なはたらきを担って流通していった。だが、容易に人びとが感情移入しがたいような無惨な女の姿もまた、彼女は描いてきたのである。俊が最も抑圧され、差別

され、殺されていく存在をつねに女性性とおして表現しようとした、すなわち様々な女の姿として表象しようとしたことはさらなる考察に値する問題ともいえよう。」(二二九—二三〇頁)

本書の論点として、いまひとつ強調されるべきことは、「原爆の図」が一九九〇年代に至るまで、どのように普及したのか、どのように受容されたのか、さらにその受容が中期・後期の「原爆の図」にどのように反映していったのかという全般的な問題にきちんとした道筋をつけようとしたことである。

『美術史論壇』(六巻、一九九八年、韓国美術研究所)に掲載された岸文和の絵画行為論、「メディアとしての絵画」で説かれた「絵画というコミュニケーション」における「消費状況」の部分が⁽⁶⁾、正面から、つまり「原爆の図」という作品全体の理解に不可欠な一過程として捉えられている。前述の青木文庫本においても、最後の八頁に小学生一年生から七三歳の老人までの感想文が収録されている。このことは同書所収の日本文化人会議による世界文化賞出品の推薦文中に、「原爆の図」展の成果として、最初の二年間だけであるが、つぎのような膨大な展示日数と入場者

数が挙げられてあることから領ける⁽⁷⁾。

「日数 一九五〇年 六三日／

計二三三日

一九五一年 一七〇日／

入場者 一九五〇年 二二〇、〇〇〇人／

計六四九、〇〇〇人

一九五一年 四二九、〇〇〇人／

このような「原爆の図」展の足跡を、小沢はまとめて一覧にしており、占領軍や警察の干渉を受けながら、平和運動とも結ばれ、数日間でつぎつぎと移動する巡回展が孕んだ熱気が自ずと伝わってくる。さらに、小沢はそうした巡回展を担った人間たちについても分析している(二四八—二五八頁)。

「原爆の図」の受容の問題として、小沢が注目を払った点としてとりわけ興味深いのは、「原爆の図」にまつわる「祈りと語り」である。すでに河田明久が「祈りの場であると同時に誓いの場」であると指摘しているが⁽⁸⁾、それは国民総力決戦美術展で藤田嗣治の「アツツ島玉碎」の前に賽銭箱がしつらえられていた事実が示すように、戦争画における「礼拝的価値」の延長線上にある⁽⁹⁾。小沢は「原爆の図」の展示が「服喪追悼」の場となっており、北

海道の開拓村に生まれた俊の実家が寺であり、「そうした環境で培った宗教的感性」が影響していると述べている（二六一頁）。

しかし、こうした「祈り」の場において、ちょうど両輪のように「語り」が存在した。その役割に注目したことも評価される。語りは丸木俊の役割であったが、小沢の指摘の通り、青木文庫版の「解説」は「俊の独特の語り口」を伝えるものであろう（二五九頁）。小沢にならって、ここでも第一部「幽霊」についての冒頭を引用しよう⁽¹⁰⁾。

「それは幽霊の行列。一瞬にして着物は燃え落ち、手や顔や胸はふくれ、紫色の水ぶくれはやがて破れて、皮膚はぼろのようになれさがった。手をなかばあけてそれは幽霊の行列。破れた皮を引きずって、痛いよ痛いよと群れてあるいたのでありました。力つきて人々はたおれ、かきなりあつてうめき死んでいったのでありました。」

このような語りの機能とはなんであったのか。それは祈りの場、つまり「みな数年前に終わったばかりの戦争の体験者たち」が集い、しかも「彼ら自身のそばに多くの死者たちが寄り添っていた」場において、観客たちは「原爆の図」に描き出された「一人ひとりの物語に自らの（そして死んでいっ

た身近なものたちの）戦争体験を思い起こし、同時に自らの体験をはるかに超える被爆の実相を「瞬間間見」させることになった。しかも、それは「現実とフィクションが幾重にも重なる行為」であったのだ（二六三―二六六頁）。

だが、こうした「語り」の存在もまた「祈り」と同様に、モダンズムからはるかに遠い地点に「原爆の図」を位置づけさせることになった。個人の営為である美術は、ここでは「大衆が描かせた美術」（丸木俊）となるからだ。

これに関連して、小沢は国民文学論などがさかんに議論を呼んだ時期（一九五二―一九五三年）に丸木夫妻が『絵は誰でも描ける』（一九五四年）を出版し、『国民美術論』を提唱しているとしている（二八六頁）。この「ナショナリズム」の問題は、「原爆の図」が国際巡回するなかで、また国際的な政治情勢の変化のなかで、突出してきたことを小沢は明らかにしている。つまり第九部「焼津」と第十部「署名」の修正の問題である。とくに第九部は見逃せないほどの変容がある。当初、本図は富士山を背にして立つ、「第五福竜丸」事件に「怒れる民衆」であったのが、富士山を第五福竜丸に変え、周囲の人数も一九名から一挙に四三名に増やしたのであった。小沢はこうした「ナシヨ

ナリズム」をさらに掘り下げて「社会主義インターナショナルリズムと裏表の反米親ソ（親中国）のナショナルリズム」と分析し、夫妻が「ナショナルリズムの二重の縛り（ダブルバインド）」に陥っていたし、さらに外国の眼を意識したオリエンタリズムへの迎合もあると鮮やかに腑分けしてみせた（一九三一一九五頁）。

一九七〇年、「原爆の図」はアメリカでも展示され、各地を巡回した。それまでの歓迎一色といった諸外国では考えられもしなかった苦しい体験を重ねたことにより、むしろ丸木夫妻は敵・味方あるいは被害者・加害者という単純な二分法を超えて、「日本とアメリカだけでなく、日本と中国・アジアという複眼的な戦争認識を獲得していくこと」になった。その結果、第十三部「米兵捕虜の死」そして朝鮮人被爆者をテーマとする第十四部「からす」が描かれるのである。とくに後者は、長く「原爆の図」を描くことから遠ざかっていた位里も参加して再度共同制作が実現したと強調される（二二二―二二四頁）。こうした「原爆の図」におけるテーマの展開やそれにもなう表現の変化については、針生一郎も「原爆体験の表現あるいは思想化という問題」として評価する姿勢をみせていたが⁽¹⁾、小

沢はより丹念にそれを跡づけたのである。

そして、小沢の視点からみれば、「原爆の図」の最終地点は、第一五部「長崎」（一九八二年）ではなく、「戦争を食い止めることができなかったために『共に地獄に落ちていく』丸木夫妻を画中に描きこんだ『地獄の図』（一九八五年）ではないかと示唆される（二三〇頁）。

最後に、著者は一九九〇年代に入ってからめざましい研究動向（とく米国における）を概括し、「原爆の図」がはらむ問題性を再確認して、掲筆している。

以上のように、本書は初期から後期まで「原爆の図」を文字通り通観しており、その点でいえば、同作に関する最初のモノグラフィーといえる。上述でも触れてあるように、随所に本作を見直す指摘がなされており、今後、本作に関する研究が大きく展開することが期待される。

以下、いくつか問題点を指摘したいが、その前に本書の判型（四六判）や出版社側の事情もあるかもしれないが、冒頭にカラー口絵として「原爆の図」第二部、三部だけが掲げられるだけで、全一五部が一望できるような配慮がなかったのは、いかにも惜しまれる。

さて、本書の提起する問題のひとつは（つまり、本書が十分に論じ切れていない面でもあるが）、戦後の美術史の流れのなかで本作をどのように位置づけるかである。本書では、同時代の美術動向はほとんど取り上げられていない。たしかに、「原爆の図」を周辺的なものとして排除するモダニズムの展開としてしか戦後美術史が書かれていない現状では、「原爆の図」を論じつつ新たな美術史を書くというのは荒唐無稽な作業となってしまう。しかし、それでもそのような広範な視点の構築こそが求められていることは間違いないのである。

今後の著者の課題として続稿を期待したいが、その点で、本書の提起した重要な論点は、基本的にはリアリズムとはなにかということ、より正確には「原爆の図」におけるリアリズムの質というものに集約されるのではないか。そこそが戦後の美術史との接点となるものではないだろうか。

小沢が入念に分析しているように、初期「原爆の図」三部作は夫妻の共同制作であるが、実際には「お互いの記憶の再構築をめぐる葛藤の場」（一三八頁）であった。たしかに、それは墨を幾層にも塗り重ねており、小林俊介がづくに指摘している一九三〇年代における油彩の古典技法

（透明な塗りを重ねるグレイズ技法）とその「政治性」を想起させるところがある¹²。前衛美術（シュルレアリスム）に関わった位里が人体デッサンを学び、俊が水墨を試み、夫婦が予定調和的に協働して成就するような生やさしい制作ではなく、むしろ暴力的な過程さえもたどった「二人の表現の相克」であった（二三七頁）。こうした「原爆の図」を果たしてリアリズムの作品と単純に規定できるのだろうか。

周知のように、敗戦直後には、一九四六年から一九五〇年にかけて長期にわたる「リアリズム論争」が戦われた。その様相は、中村義一が簡略にまとめているが¹³、「リアリズム」が多義的であるように、複雑で、発言内容も発言者も多様である。

小沢はとくに初期「原爆の図」を分析して、そのリアリズムの特質について、多中心的・分散的な画面構造は、ひとつの消失点に収斂する西洋近代の遠近法に立脚するものではなく、むしろ東洋・日本的な伝統に依拠するものであって、しかもそれは「広島ものとして長崎の街を鳥瞰的にとらえる視点に對抗し、被爆した人びとの側から原爆の『現実』をとらえるための方法だった」と規定した（一一

六——一七頁）。

しかし、小沢はこれをあらためてリアリズム（の歴史規定性）としては検証していない。線遠近法に基づくかいはリアリズムの一つの基本要素であるとしても、たとえば画家の主体と客体との関係、その関係の歴史性など、リアリズムの構造は単純ではない。とくに評者は小沢の「社会主義リアリズム」の理解に大きな疑問を抱いた。「社会主義国の官許の表現であるソシアル・リアリズム」（一九五頁）は「Socialist Realism」の単なる間違いであるが、「主観的な解釈ではなく客観的に対象を把握し、誰にでも分かる表現をすること、そしてなによりも大衆に分かる絵を描かなくてはならない、という社会主義リアリズムの美学の原則」（七五頁）といった評言は、社会主義リアリズムの本質から遠いところにある。それは、一九三四年の有名なジダーノフの演説にあるように、本来「革命的發展における現実を、忠実に、そして歴史のかつ具体的に描写することを要求する」と、あくまで「革命的発展」から眺められたことを前提としているし、それゆえ教育啓蒙活動、すなわち「現実の芸術的描写における真実性と歴史的具体性は、社会主義の精神において労働者をイデオロギー的に

変革し、教育するという課題と結びつかねばならない」のである。

それに、ボリス・グロイスが『全体芸術作品ストーリー』（Boris Groys, *The Total Art of Stalinism*, Princeton University Press, 1998）で議論したように「ロシア・アヴァンギャルド」を通過したという点で、なるほど社会主義リアリズムは、小沢も指摘する通り、「モダニズム」に属しており（九〇頁）、クールベを範とするような一九世紀的なリアリズムとは性格を異にする。ジダーノフが先の演説で「単に『客観的な真実』として描いたりしない」と釘を刺した通りである。

したがって、用語としては、社会主義リアリズムというよりも、むしろ山田論が言及した日本美術会においてモダニズム批判を展開した「民主主義リアリズム」という方が歴史的な呼称としては的確であろう（14）。もともと、「19世紀リアリズムを踏まえて、社会主義リアリズムへと連続する」という「民主主義リアリズム」の前提については再考が必要だが。山田自身もまた社会主義リアリズムについてまったく論じていない憾みがある。

これに関連していることであるが、結婚以前の赤松俊子

が二度ソ連に滞在した経験はどのようなものなのか、もう少し突っ込んだ検討が必要ではなかったかと思われる。彼女は外交官の子供の家庭教師としてモスクワでは特権を享受していた。あるいは外国人として囲い込まれた「隔離された生活」(小沢)をしていたというべきかもしれない。しかし、一九三七—一九三八年はスターリンの大粛正の時代であった。小沢は、赤松俊子は一日一枚のスケッチをしたというが、実際には戸外でのスケッチは場所によつては逮捕されるので、危険きわまりない行為だろうし、また「散歩の途中には片言のロシア語に身ぶり手ぶりを交えて」会話をしたというが、ロシア人にとつてみれば、外国人との無防備な接触は嫌われた(それどころかスパイと疑われる恐怖を抱かせた)ことだろう(三五頁)。

それに、なによりも当時西欧のモダニズムに対しては厳しい評価が下されている。ドイツの侵攻後しばらくして閉鎖されることになるモスクワの近代西洋美術館では、かつてシチューキンやモロゾフのコレクションを中心として西欧近代美術の代表作品がどのように展示されていたのだろうか。すでに一九三〇年代前半には、そのコレクションは美術館員によつて階級対立や帝国主義の展開というような

マルクス主義芸術理論の立場から批判的に位置づけられるようになっていた。

後の回想する同館(旧モロゾフ邸)の様子では、他のトレチャコフ美術館やプーシキン美術館と同様に、「恒に来館者が絶えた事なくしかも特に若い労働者たち」にみならっているようであり、しかも「説明者の言葉に耳を傾けて一心に見入って」いたという⁽⁵⁾。だが、問題はどのような説明がなされていたかだ。セザンヌが、マチスが、ピカソが公然と礼賛されているはずはなかった。

ここで、近代美術の排撃という点で、一九三六年ドイツで「退廃美術展」が開催され、各地を巡回したことを想起すべきであろうか。それ以前、一九三二年には、ソ連でもレニングラードのロシア美術館で、「帝国主義時代の美術」展が開催された時、たとえばマレーヴィチ作品が革命前の「ブルジョワ的」な仕事であるという露骨な表示とともに展示されている。このような状況下で、赤松俊子が一度ならず二度も経験したソ連の生活そしてその目で見た社会主義リアリズムの美術とはなにか、やはり評者には物足りない面がある。俊は当時の文章で「革命前の圧迫に耐えながら生んだ力強い美術であつたのに、現代に到つて、圧迫ど

ころか、大いに奨励している旗の下から、外観の大きな空洞のように落下している事を示している」⁽¹⁶⁾と、空虚な美術について批判しており、それこそ社会主義リアリズムの実相であったはずであるが、そうした議論が「原爆の図」への土台の問題として深められてはしなかった。

本書が上梓された後にも、現在の日本において独力で「構造」誌を発行し、美術批評を実践している数少ない一人である門田秀雄の厳しい「原爆の図」観——「目的をもつて造られた藝術の、戦後の代表的な悪例のひとつ」——が公表されている。

「この作品は、技術的、手法的に多少の個性が見られるとしても、それが原爆のもたらした惨状の具体的で、綿々たる描写だけに駆使されているために、浅い、一般的な通年のレベルでの感情しか惹起しない。作者の戦争反対のたしかな意思や平和思想にもとづく連帯感にもかかわらず、実際にはこの絵画は、被爆の悲惨さの平板な図解になりさがっている、一般に鑑賞側が作品からうけとるのは主に、芸術的感興とは程遠い、地獄絵からうけるような一方的な倫理観であり、作者の明白な意図だけであろう。」⁽¹⁷⁾

この一文は実際には本書の出版より前に脱稿されているので、門田が本書をどのように評価するのか興味深いところである。とりわけ「惨状の具体的で、綿々たる描写」という部分は、リアリズムの問題を問う本書の出現によって訂正を求められるのではないかと思われる。

長嶋圭哉が「原爆の図」の造形的な変遷をたどった論文において、「『原爆の図』は、戦後美術における『ナショナルティ』という主題性、『リアリズム』という造形性に対する画家の意識の変化を読みとる指標となっている」という見逃せない指摘している⁽¹⁸⁾。

この「画家」とは丸木夫妻をむろん指しているのであるが、「原爆の図」に直面すること自体がそうした問題に直面することを強く求めるという点では、「画家」とは「観者」のことでもある。つまり、「わたし」であり、「あなた」でもあり得るのである。

註

(1) 池田龍雄『夢・現・記』、現代企画室、一九九〇年、一六〇―

- (2) 同前、一九九一・二〇〇頁。なお「原爆の図」出品歴については、出原均編「年譜」、「丸木位里展」、広島市現代美術館、一九九二年、一〇四―一二二頁、が詳しい。
 - (3) ヨシダ・ヨシエ「丸木位里・俊の時空」、青木書店、一九九六年、二八―二九頁。
 - (4) 「記録と表現」、「ヒロシマ以後」展、広島市現代美術館、一九九五年、一九―二〇頁。
 - (5) 前掲書一〇九―一一頁。
 - (6) 岸文和「メディアとしての絵画」【美術史論壇】、六巻、一九九八年、二五五―二五六頁。
 - (7) 「原爆の図」、青木文庫、一九五二年、一一〇頁。
 - (8) 丹尾安典、河田明久「イメージのなかの戦争」、岩波書店、一九九六年、一〇五頁。
 - (9) 同前、九三頁。
 - (10) 前掲、青木文庫、一三頁。
 - (11) 針生一郎「戦後美術における『原爆の図』の位置」【丸木美術館ブックレット】、二〇〇〇年、二刷（初刷一九九七年）、一五頁。
 - (12) 小林俊介「近代日本洋画における技法と『抵抗』」、「芸術学の視座」、勉強出版、二〇〇二年、同「鑑光試論（前編）（後編）」【美術手帖】、二〇〇二年四月号、五月号。
 - (13) 中村義一「日本近代美術論争史」、求龍堂、一九八一年、二六三―二九二頁。
 - (14) 山田論「戦後日本のリアリズムについて」、「戦後日本のリアリズム」展、名古屋美術館、一九九八年、九頁。
 - (15) 赤松俊子「ロシアに在るフランスの現代絵画」【生活美術】一九四二年五月、一四頁。
 - (16) 同前、一四頁。
 - (17) 門田秀雄「時評的発言」【構造】一四号、二〇〇三年六月、九頁。
 - (18) 長嶋圭哉「『原爆の図』の造形的変質に関する一考察」、【日本美術研究】、筑波大学日本美術史研究室、一号、二〇〇一年、五四頁。
- （小沢節子著「『原爆の図』描かれた記憶」、語られた絵画」、岩波書店、二〇〇二年七月二五日、本文二八四頁＋図版一覽三頁、口絵十＋図版六〇、ISBN4-00-022725-4）
- 追記 本稿はソウル大学の美術史学科編集による雑誌「美術史と視覚文化」に寄稿を求められて執筆したものである。機会を与えていただいた金英那先生に、また資料を提供していただいた出原均氏に謝意を表します。
- （おむか としはる）