

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第33回

戦争画と平和画のあいだ

歴史のなかの絵画作品の運命：丸木位里・俊夫妻

「原爆の図」再考 [上]

稲賀 繁美

(いながしげみ／国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

世相のなかの「原爆の図」

内田巖は『「原爆の図」の芸術的価値について』と題する文章の冒頭で、こう述べる。「私は最初この絵を見てあまりな異相に驚いた。多くの人々は原爆にたいする知識をぜんぜんもたなかったので、この絵のグロテスクな表皮だけを受け取った。しかし原爆に対する知識が判然としたこんにちでは、この絵は原爆を落としたものに対する日本人民の抗議の威力をしめすものとなった。(中略) わたしはこの作品が第十部にまで発展することをねがう。これは平和の示威であり、日本国民の平和への要望をあらわす歴史的時期におけるモニュマンであると感じるからである」(1952年3月15日)。この段階で、丸木位里、赤松俊子夫妻による「原爆の図」は、第1部《幽霊》、第2部《火》、第3部《水》(以上1950年制作)および、1951年制作の、第4部《虹》、第5部《少年少女》が公開されており、翌1952年4月10日、青木書店より刊行の『画集普及版「原爆の図」』と題する文庫本に、その白黒図版が収められた。内田のこの文章も、定価130円の同書に掲載されている。

内田の一文は、この時期の「原爆の図」を取り巻いていた環境を髣髴とさせる。「平和擁護日本委員会代表」の肩書きで大山郁

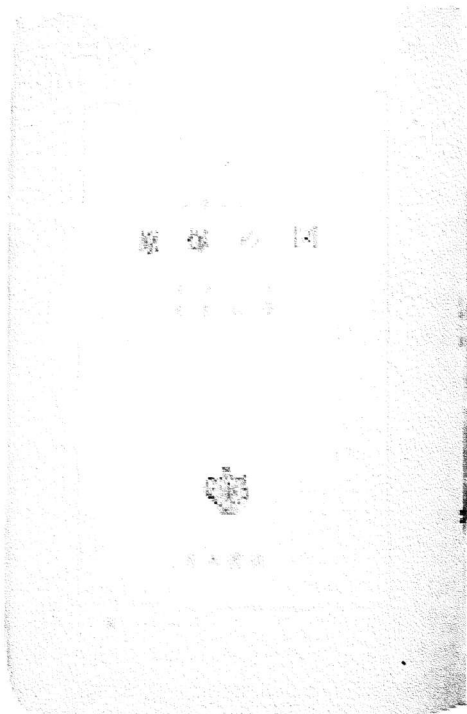
夫の記す、「世界平和文化賞出品作」への「すいせんの言葉」に従えば、1950年2月から51年11月にかけて、丸木夫妻は、最初の3部作をもって全国行脚を行い、51箇所でのべ64万9千人にのぼる人々が作品を目にしたと伝えられる。米軍占領下の検閲ゆえに、原子爆弾の被害に関する情報が極度に限定されていた当時、夫妻の「原爆の図」は、被爆被害の惨状を公衆に伝える視覚媒体の役割を果たした。それは地獄絵の絵解き、あるいは服喪のための説法に類する営みであり、俊子は自らも、その最初期には、語り部としての任務を担った。当時記録された感想には、「あまりの異相」への驚愕と、犠牲者への同情、祈りと追悼といった宗教的な意味合いが濃厚に漂っている。

小沢節子は適切にもこの文脈で「死んだ人たちの嘆きのためにだけ生きよ」との原民喜の「鎮魂歌」を引いている(『「原爆の図」』岩波書店、2002、p.163)。同時代の精神を伝える言葉としては、「安らかに眠ってください。過ちは繰返しませぬから」との平和公園慰霊碑も思い出される。広島高等学校英語教授の雑賀忠義によるこの碑文には、英文が添えられていて、「過ち」はevilに当たることが分かる。とすれば、「邪悪」はあくまで「原爆」投下であり、ここ

に、自分たち「日本人」の「過ち」を詫びる「自虐史観」を読み込もうとする一部の解釈が、単純な誤読であることは明らかなだろう。また反対に、ここには加害者への糾弾の姿勢もない。あるのは、もっぱら（国籍を問わず）生き延びた者たちによる死者への弔いであり、祈りである。「原爆の図」の作品公開事業もまた、犠牲者の慰霊のための巡礼としての性格を帯びていた。河田明久の評言を借りれば、そこに美術作品の「享受・鑑賞などという不謹慎な態度がおおびらに入り込む余地はほとんど無かった」（『イメージの中の戦争』岩波書店、1996、p.105）。

だが、青木文庫の出版の頃を境として、「原爆の図」は「平和運動」の展開のなかで、犠牲者の鎮魂とは異質の、あらたな任務を背負うことになる。もとより「原爆の図」が戦後4年ほどを経過した1948年頃に構想された段階で、世相はいわゆる「逆コース」を迎えていた。朝鮮半島での分断国家の成立と、中国内戦での共産党軍の優

位という情勢下に、占領政策が抜本的に転換される。非軍事化と民主化を機軸とする施政は、これ以降、経済復興と政局の安定により、日本に共産化の防壁としての役割を求めるものに変更された。これに伴い、労働運動への規制も強化される。49年の中国共産党政権誕生に続いて、1950年6月には朝鮮戦争が勃発し、ほどなく共産党関係者のレッド・バージが始まる。1951年4月28日、講和条約が発効して日本は再独立。そのほぼ1年後に、文庫版『原爆の図』が出版されたことになる。「原爆を落としたものに対する日本人民の抗議の威力をしめす」との内田の表明に明確な反米姿勢は、当時の世相を直接反映した発言といえる。49年夏の、下山、三鷹、松川と連続した国鉄がらみの怪事件では、共産党員の関与が喧伝され、党にたいする一般大衆の恐怖心を煽る。これに対決姿勢を強めた共産党側も、51年10月の5全協で武装闘争の方針を固める。こうしたなか、同年11月の札幌に



青木文庫『原爆の図』扉頁見開き（1952年刊）

おける「原爆の図」展覧では、主催者が逮捕され、本件を担当した札幌市警の白鳥警部が52年1月に何者かに射殺される、いわゆる「白鳥事件」も発生する。文庫本『原爆の図』刊行直後の52年5月1日にはメーデー事件が発生。皇居前広場でデモ隊と警官隊とが衝突して、多くの死傷者を出す。

冒頭の内田巖に戻れば、このメーデー事件を題材に、内田は、『一九五二年』と題する作品を描いている。赤旗のはためく群集を背景として、前景には毅然たる怒りの形相を顕にした人々がスクラムを組み、画面左外に想定される鎮圧部隊を睨み付けている。社会主義リアリズムの典型というべき作品だが、当時、内田巖は日本美術協会の初代書記長を勤め、社会主義派の盟主をもって任じていた。その内田の語る「平和の示威」、「平和への要望」は、あくまで「日本人民」の立場にたって発せられる。そこには社会主義革命への傾斜（「人民」）とともに、戦争被害者としての国民感情（「日本」）に訴える論調がない交ぜになっている。

人間像の変遷

こうした緊迫を孕んだ時代情勢は、「原爆の図」にも影を投げかける。連作第1部の《幽霊》では、原爆の熱線を浴びて焼け爛れた肌を晒し、ずり落ちた皮膚を檻褻のようにぶら下げた女性群像が描かれる。その画面中央に、ひとりだけ豊満な白い裸体の女性が描かれている。その姿に、赤松俊子が1947年に描いた、佇立する逞しい女性裸体との関連を見ぬわけにはゆくまい。《開放され行く人間性》と題するこの油彩大作は、咲き乱れる原色の草花を背景にした堂々たる女体のうちに、底抜けに明るい未来への希望を、いたって楽天的に託している。そこに俊子自らが、後になって「平和ばけ」と自己批判した、時代の雰囲気を見ることもできるだろう。1947年に俊子は《人民広場》と題する油彩も制作している。内田巖には東宝争議に取材した《赤旗（歌声よ起これ 文化を守る人びと）》（1948）が知ら

れるが、《人民広場》がそれに先行する女性版というにふさわしい表現であることは、すでに小沢節子も指摘している（前掲書p.69）。両作品ともに、赤旗を背景に集った「人民」たちが、未来への希望と断固たる意思とを見せ、毗を決して、右上の空を仰いでいる。

戦後直後の《開放され行く人間性》（1947）から、原爆投下直後の《幽霊》（1950）の惨状への回帰。そこでは、圧倒的なまでに無垢な姿で描かれていた原始裸体（nude）の女性寓意が、衣類を奪われ変わり果てた裸形（naked）姿の幽鬼のごとき存在へと変貌する。《幽霊》に描かれたのが、姉妹と顔を見合わせて初めて、合わせ鏡のように自分の「ひどい姿」に気づいて嘆きあう「人間の姿」だったことは、文庫本解説で俊子も語るとおりだろう。これに対して、《人民広場》や《赤旗》の決然たる表情の人々は、『一九五二年』のメーデー事件での官憲との衝突という現実を経験して、憤怒と憂愁の漂う顔を宿した後、やがて連作第9部の《焼津》（1955）へと転生して行く。1954年のビキニ環礁での水爆実験により被曝した第五福竜丸事件に取材したこの作品では、左曲4面に焼津の漁師やその家族たちが怒った表情で立ち並び、画面正面をにらみ返す。右曲には、現在では海のうえに福竜丸の幻想が白く空中を漂っている。だが、そこには当初、富士山が描かれていた。この塗り潰しの顛末からも明らかのように、本作品の元来の構想は、内田のいう「日本人民」の「アメリカ」への「抗議の威力」を直裁に描くというスローガンの延長上に位置づけられる。

隊列をなす家族の群像に、当時（「レアリズム論争」を通した土方定一の提言などを経て）再評価されていたギュスターヴ・クールベの《オルナンにおける埋葬》（1849）の、はるかな反映をみることも許されようか。田舎の名も無き田紳やその家族の群像が（T.J. クラークによれば）意図的に「平板な」画面に「類型的」に並べられて、英雄的な「歴史画」の意義を担う。そこに自らの先駆を見定め、模範を汲もうとする姿勢は、社会主

義アリズムの定石となっており、プロパガンダ絵画の構成原理として教条化されてもいたが、その一変奏を《焼津》に見て取ることも、一方的なこじつけではあるまい。こうした群像構成は、折りからの原水爆禁止署名運動全国協議会の結成（1954年8月）と翌年の第1回原水爆禁止世界大会を背景として、同じ55年に制作された《署名》に引き継がれる。

発表当時の批評では、《署名》の人物表現は「類型的」であり、構成も「平板」と切り捨てたうえ、作品が意図する「善意」を賞賛することで、思想や方法を不問に付す風潮への「全面的」な「反対」を表明した瀬木慎一の舌鋒が目を引く（『みづゑ』1956年4月号）。俊子自身も1956年からの世界巡業にあって「中国やソ連など社会主義国では、この二作を大切にしてくれたのですが、なんとなく恥ずかしいような思いが残るのです」と告白する（『女絵かきの誕生』、1977）。「怒りを描かねば、抵抗を描かねば」という「思い」ばかりが先走って、筆が着いてゆかなかった。モデルとなってくれた女性には、美容院で髪を光らせてくる娘さんもあって、困ったな、とは思ったが、海外巡回展のことが頭にあって、和服でもいいか、

と妥協した。だが「なんとなく落ちつかず」、全体を鳩の群れと梅の枝で包んだものの、「不出来」は覆いがたい。「芸術とは恐ろしいものであります」。この述懐には、イデオロギーの道具と化した作品への疑念が、銜いなく表明されている。小沢節子氏の調査に従えば、これら2作品が画集で積極的に複製掲載され始めるのは、修正後の1972年を待たねばならない。そしてこの時期は、第13部《米軍捕虜の死》（1971）、第14部《からす》（1972）と、敵軍捕虜虐殺や、朝鮮人被爆者の題材が制作されるさなかに当たっている。

4期の展開

あらためて、「原爆の図」の展開を、丸木夫妻の遍歴との関係から振り返ってみよう。作品の成り立ちに力点を置く小沢氏の提案を若干修正しつつ述べることになるが、第6部《原子野》までは、丸木夫妻が自分たちの体験に近親者の体験談をも踏まえ、そこに山脇庸介の長崎原爆写真などを取り込み、被爆直後の様相を描いたものといえよう。だが《原子野》に取り掛かる直前の1952年8月6日の『アサヒグラフ』あたりから、被曝写真の一般公表が部分的に許可



丸木位里・丸木 俊 怒れる漁民たちの群像（原爆の図 第9部《焼津》部分）1955

原爆の図丸木美術館所蔵

されはじめる。知られざる被害の真相を視覚的に知らしめるという、「原爆の図」の初期の目的は、このあたりでその役割を終える。翌1953年には丸木位里、赤松俊子夫妻は、世界平和文化賞を受賞。俊子はコペンハーゲンの世界婦人大会に招かれ、後続部隊のヴィザ発給遅延もあって、副団長ながら単独で日本代表に等しい扱いを受ける。あわせて、「原爆の図」の第1部から第3部は、欧州各地を巡回して行くことになる。

こうした平和運動の高揚期に制作されたのが、中期の連作だった。第7部《竹やぶ》の被災地での避難状況から、第8部《救出》による救出活動へ、絶望から再生への道程が描かれ、第9部《焼津》、第10部《署名》では、同時代の平和運動の情景へと転調する。1955年には第1回の原水爆禁止世界大会が開催され、同年の第6回全国協議会で、日本共産党は、議政政党としての方針を打ち出し、中華人民共和国との密接な外交を展開する。そうした背景に支えられ、国賓待遇に等しい扱いで訪中した夫妻は、「原爆の図」第4部から第10部までを携えて北京を訪れ、初期3部作と合わせて展覧する。ついで平壤、ウランバートルと回覧の後、西欧巡回を続ける。

このかん留守をまもっていた丸木位里の母、マスが東京・石神井の家で、知り合いの青年に撲殺され、加害者も自害する、という思わぬ事件が突発する。マスは晩年絵心に目覚め、その無垢な画風ゆえに人気を博していた。この事件をきっかけに、赤松俊子は丸木俊子さらには丸木俊と名前を改める。丸木マスの不慮の死が夫妻に残した傷跡は深く、夫婦の共同制作は、その後10年ほど再開されることはない。

1956年以降、「原爆の図」第1部から第10部までの海外巡回は1964年まで続き、その間、作品は日本では不在だった。これを「不在期」と呼んでも差し支えあるまい。数年の中断を挟んだのちの、1959年に制作された第11部《母と子》は、ほとんど俊ひとりの手になるものとされる。先行作にみられたような社会運動への直接的な関与は、

いっさい払拭されている。左曲右端には、紅蓮の炎に包まれてわが子を守る母の姿が見える。黒焦げの母の死体の胸の中で赤子が生きていた、といった実話に取材したものとされるが、そこには、仏教の不動明王の姿や、キリスト教の聖母子の姿をも彷彿とさせる宗教性が濃厚に窺える。義理の母マスと自分との関係を、俊がそこに投影して、母なる存在の自己犠牲を描くことで、自らの罪障感を昇華しようとした、とする解釈も決して深読みとはいえないだろう。

「不在期」に決着をつけたのは、政治情勢の変貌だった。1961年にはソ連が核実験を再開したが、63年8月5日には、モスクワで米ソ英3国が部分的核実験停止条約に調印し、さらなる核拡散を防止しよう決議する。直後の第9回原水爆禁止世界大会では、この条約の是非をめぐる路線対立が表面化し、中国の核開発には同意する立場から条約に反対する共産党系の「原水協」（原水爆禁止日本協議会）と、総評・社会党系の「原水禁」（原水爆禁止日本国民会議）とに分裂する。64年5月には、中国共産党寄りの党路線に反発する親ソ派の志賀義雄、鈴木市蔵が、日本共産党を除名となる。この処分を問題とした中野重治、神山茂夫もついで除名処分となり、そのかんの党指導部に対する批判声明を発表した朝倉摂、出隆、国分一太郎、佐多稲子、佐藤忠良、野間宏、本郷新ら10名とともに、丸木夫妻も64年11月には党を除名されている。おそらくは日本共産党とソ連との関係悪化が要因となって、この1964年夏に、「原爆の図」は、モスクワから日本へと帰国の途に着く。

これ以降の連作を後期と位置づけることに異論はあるまいが、その過渡期にして連作のなかでは孤立した作例となるのが、ほぼ10年におよぶ断絶の後に描かれた、第12部の《とうろう流し》(1968)だろう。帰国した作品を常設展示すべく、1967年5月に埼玉県東松山市に「原爆の図丸木美術館」が落成して後の制作となるが、ここでは、それまでのモデルに基づく人体表象に基礎を置いた写実主義的な群像（《救出》は青の時

代のピカソを髣髴とさせる)は消え去り、幾多の
燈籠の織り成すモザイクのような格子の組
み合わせに、橙を主にした彩色が施される。
燈籠流しは、原爆投下と、八月の盂蘭盆、
さらには終戦記念日とがたまたま近接して
いたこともあり、7本の河の三角州に発達
した広島市街の特性もあいまって、川の流
れを利用した原爆の追悼供養として定着し
ている。祖先の霊を招いては流す年中行事
に託して、過去の記憶を想起する。まもな

く被曝後4半世紀を迎えようとするこの時
期に、記憶の風化といかに向き合うかが、
新たな課題となりつつあった。(以下次号)

*本稿は、筆者が本年3月12日、高槻現代劇場「2005
年早春のサロン、世界の女流画家」で行った講演に基
づく。お世話いただいた末次攝子氏に深く感謝申し上げる。
また小沢節子『「原爆の図」——描かれた〈記憶〉、
語られた〈記憶〉』(岩波書店、2002)の厳密
で模範的な資料整理と的確・慎重な解釈には、今回参
照してあらためて教えられるところが多かった。敬意
を込めた謝意を表する。