

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第34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〔下〕

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)

加害者意識の内攻

丸木位里・俊夫妻の共産党との訣別（1964）は、厳密な思想闘争上の対立というより、位里と志賀との個人的な親交に起因するところが大きいといわれ、丸木位里もそれを示唆させる証言をのこしている。だがそれは、いわさき・ちひろとの別れといった波紋を夫妻に投げかけた。その後長らく、夫妻は直接の政治参加からは遠ざかる。だが、70年代を迎え、ベトナム戦争が激化し、大学紛争終結に前後して平和運動が新たな市民運動としての展開を見せるなかで、丸木夫妻は、ふたたび積極的に時事的な話題に関与してゆく。すでに触れた《米軍捕虜の死》（1971）には、袖井林二郎の率先で実現した北米巡回での体験が裏書されている。自らの提唱する正義を信じ、自分たちが加害者扱いされることに過敏なまでの拒絶反応を示す傾向は、近年のスミソニアン航空宇宙博物館での原爆展中止にまで一貫した、北米合衆国の主流な市民感情のひとつと見てよかろう。北米でその洗礼を受けた夫妻は、かつて《虹》のなかで、手錠を掛けられた米軍捕虜を描いていながら、その意味を問い詰めなかった自らの過去と、あらためて対峙することになる。いままで無辜の被害者として描いてきた広島市民が、実は

敵軍捕虜を報復のために撲殺していた。この事実を前に、自らの被害者意識に支えられた素朴な正義感や、「原爆の図」を描くことで増長される「アメリカ」への「憎しみ」の影に抑圧されていた心の闇が、強い戸惑いや償罪感とともに露呈されてゆく。

また《からす》（1972）には、1972年の原水禁第27周年大会で初めて取り上げられた朝鮮人被爆者問題が、はっきりと影を落としているだろう。朝鮮人被爆者の補償にまつわる日本の戦争責任論は、原水禁運動を、「被害者の運動」から「再び加害者にならない運動」へと大きく転換させる契機となった。位里はこれら二作からは距離を取り、仕上げの墨流しの段階で関与したに留まる様子だが、こうした意識の転換が、これ以降の夫妻の画業には顕著に現れ、その延長上に、環境問題への開眼も合流して、《南京虐殺》（1975）、《アウシュヴィッツ》（1977）、《水俣》（1980）、《水俣、原子力、三里塚》（1981）、《長崎》（1982）、《沖縄の戦い》（1984）、さらには《足尾鉍毒の図》（1987）などへと至る後期の作品が描き継がれる。

このうち《からす》では、放置された朝鮮人被災者の死体を鳥が漁っていた逸話を取り上げられる。画面右隻は飛来する数十羽の鳥で埋められ、左隻には死肉を啄ばむ

鳥がたむろする。薦められて読んだ石牟礼道子の『菊とナガサキ』に収められた、朝鮮人からの聞き書きに基づくものと俊は証言する（『女えかきの誕生』）。死神の使者としての鳥の造形は、アンリ・ルソーの《戦争》をも思い起こさせる。だがルソーの描いた、災厄をもたらす黒馬に跨った白衣の少女は、《からす》の左隻にあっては、空を舞う白いチマとチョゴリに置き換えられ、故郷に回帰する魂の旅を暗示する。「死骸の頭の目ン玉ばカラスが食いよる」（石牟礼の引く長崎での証言）という場面は、この作品ではあからさまには描かれませんが、さらに13年を経た晩年の《地獄》（1985）の左隻下に、いささか諧謔を交えた筆致で克明に描きこまれることになるだろう。

これらの後期作品群では、もはや加害者の告発といった一方的な政治的意図は背景に後退し、むしろ被害者の境涯に寄り添いつつ、ひたすら人類の愚行を描写し尽くそうとする、執念ともいえる意思が顕著にみてとれる。《からす》制作の頃の逸話であろうか、俊は自分たちの作品がゴヤの《戦争の惨禍》や《ロス・カプリチオス》などによく比べられることに触れている。ゴヤは女が屍から入れ歯を盗む情景まで描きとめているが、そんな「ゴヤから見るとわれわれの描いた『原爆の図』は切り込みがあまりいのです」（『女えかきの誕生』）。そして《からす》は「二重三重の女の怒り」を込めて描かねばならない作品であり、「これはわたしの執念でもあります」と発言する。さらに《南京大虐殺》では、被害者だと信じていた同胞が加害者だったことを知った慙愧の念が、謝罪という行為に結びつく。

犯罪の犠牲者が女性であったことへの同情と、加害者たる身内や同胞の罪行を暴く行為。その板ばさみが、自伝の珍しく混乱した行文からも窺える。「わたしは女だから描かねばなりません。人間の絵画市場に女絵かきの名はほとんどありません。女の苦悩を女の側から描いた絵は一枚もないのです」。女性には女性の苦悩を描く権利と義務がある。ゲルニカを描き、フランコの嘘を描いたピカソも、「しょせん男の描く絵なのです」。そう自らに言い聞かせ、怒りを梃子に迷いを封じながらも、出来上がった結果を前に俊はこう呟く。「わたしはどうしてこんな絵を描いてしまったのか啞然として立ちつくしておりました」（同上）。

善悪の彼岸

『女えかきの誕生』が刊行されたのは、《南京大虐殺》につづく《アウシュヴィツ



鳥に目玉を啄ばまれる地獄落ちの亡者（《地獄》1985年より、部分）

ツ》(1977)制作の時期と重なる。自伝の「あとがきにかえて」は位里による「水と油」と題する文章だが、そこにはこの意味深長な述懐が見える。「『原爆の図』を描いたことがよかったか悪かったか、ちとばかり気がかりだ」と。さらに10年を経た『言いたいことがありすぎて』(1987)で俊は《地獄》(1985)に触れ、「これらの絵を描いたわたしたちは、どうなるのだろう」と自問する。そしてこう応える。「天国や極楽へ行くはずはない。やっぱり地獄」。夫も自分も裸で「落ちて行く、自分の描いた炎の中を」(p.196)。社会的正義を言い募る行動をもって自らを善の側に位置づけようとする誘惑は、その行為が社会的に認知されるのに応じて膨張し、自らが特権化されるにしたがって肥大しがちなものだ。だが老境に達した二人の藝術家は、『原爆の図』を描いたことで、いまさら自らを「善」の側に位置づけようとはしない。かといってそれは自らの営みに対して超然・恬淡たる安心立命を気取ることとも違う。描かれる対象とその境涯を分かちあい、描くことの業を、善行・罪行分かたず背負いつつ、もはやその業の導くところには抗わない。同様にこれらの画業に対して、手放しの賞賛や安易な批判を加えることもまた、論ずる側の贖罪には結びつくまい。これら後期の作品に秘められた象徴言語の脈絡を推定することで、本稿の考察をしめくくりたい。

《南京虐殺》(1975)では、切り落とされた人間の頭が、10個ばかり樹木の枝からぶら下げられている。即席の処刑場へと引き立てられてゆく群集の列は、遠からぬ自らの運命を眼前に突きつけられる。斬首の場面を中心とした同心円の構図は、いささか演劇的な舞台設定たるを免れないが、そこで円環を描く生者と死者との対面は、『アウシュヴィッツ』(1977)では対位法へと変奏して演じられる。左隻には追いたてられてゆく裸体の行列が大写しで描写され、それと対角線の画面右端には、絶滅収容所へと移送される途上の、まだ着衣の男女の黒い列が、俯瞰法で遠景から見下ろされる。

この左上―右下の力線と交差するように、画面右隻には、首吊りとなった群像が、画面右上には大きく、画面左下には細密画のように小さく、常識的な遠近法を無視し、転倒させた大小関係で反復されている。

樹木や建物の残骸から死体が垂れ下がる光景は、すでに『原爆の図』の《虹》にも描かれていたが、その記憶がこうして「南京」へ、さらにはポーランド語の「オシフェンツム」という土地の記憶へと敷衍されつつ、拡大されてゆく。その『アウシュヴィッツ』の首吊りの木を見れば、西洋の観衆ならすぐにも、ジャック・カロが『戦争の惨禍』に収めた《縛り首の木》(1633-35)を思い出すことだろう。サイモン・シャーマも『風景と記憶』で示唆するように、カロの「首吊りの木」は、単なる処刑の光景ではなく、生命の樹木という神話的形象の、いわば陰画として構想されていたはずだ。屍体をつるした枯れ木は、人類の贖罪のために十字架に磔けられた救世主の暗示でもあり、冬枯れと緑との対比は、キリストの復活の暗喩であり、そこには死から再生への神秘を黙示する預言が宿されていた。丸木夫妻がカロの作品を意識していたか否かは、もはや問題ではない。美術史家、アビ・ヴァールブルクの用語(と夢想)を借りるなら、ここに「有機の生命力を賛美する死の象徴記号」として描かれた「緑の十字架」は、パトスフォルメンPatosformen 即ち人間の情念が原型論として描く特有の形態のひとつであり、その半ば無意識の象徴体系が、丸木夫妻の『アウシュヴィッツ』を通じ、洋の東西を跨いで普遍化され、造形化されている。そしてここでいう「パトス」とは、人類を捉える「激情」であると同時に、人間存在と不可分の「病理」であり、生命としての人間の味わう苦しみが、救世主の「受苦」に仮託された「受難」の姿だった。

倒壊と転落

これに続く時期の《長崎》(1982)の中央には、あたかも予定調和のように、十字架



ジャック・カロ 《縛り首の木》 腐蝕銅板画
『戦争の惨禍』より 1633-35



マルク・シャガール 《白い磔刑》 1938

が描かれる。そこに晩年のマルク・シャガールの描いた聖書画に通じる世界を見ることは容易だろう。しかし十字架に磔となったキリストは、浦上天主堂の崩壊を暗示してか、こともあろうに地上に逆様に投げ出され、その髭に覆われた首は、あらぬ方に捻られて、胴体から切断されているかの

*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。

以下に簡略に参考文献をあげるが、『原爆の図』制作初期の同時代の雰囲気伝える記録としては船戸洪吉『画壇——美術記者の手記』（美術出版社、1957）が貴重。

丸木俊『生々流転』（1958）[46歳]、『女絵かきの誕生』

ように転がって見える。《長崎》の倒壊した十字架は、もはや容易に犠牲者の昇天を保障することができない時代の到来を物語っていたはずだ。さらに続く《沖縄の戦い》

（1984）では、チビチリがまの集団自決ほか取材して、赤い炎の地上から青い水中へと倒れ込む人々の姿が、執拗に描かれる。これ以降、上昇ではなく落下という原理が、重力の法則のように、丸木夫妻の壁画を支配してゆく。《アウシュヴィッツ》で十字架としての首吊りの木に括られていたあまたの犠牲者の屍体は、こうして上下かさまに転倒され、ほどなく《地獄》（1985）の奈落へわれがちに転落してゆく民草の姿へと変貌する。

『原爆の図』を描いたことで、「恥を末代まで残したかも知れない」と頓悔する位里は、しかし同時に「一人生まれて一人死んでゆく」人生に「何のわだかまりもない」と語っている。位里と俊とが夫婦とならねば、『原爆の図』も『南京大虐殺の図』も『アウシュヴィッツの図』も無かつただろう。そう回顧する位里は「夫婦になったばかりに大きく道を踏み外したのかもしれない」と結ぶ（1977）。その「踏み外し」(faux pas)の軌跡を、銜い無き自嘲も込めて描いたのが、『地獄』（1985）ではなかったか。そうだとするならば、そこに、足を踏み外した「外道」の人生を甘受しようとする、醒めた諦観を読み込むことも許されるのではあるまいか。

（1977）[65歳]（朝日新聞社 1977；日本図書センター、1997）、『言いたいことが多すぎて』（筑摩書房、1987）[75歳]。丸木位里『流々遍歴』（岩波書店、1988）。平松利明（編）『絵を描く人に贈る遺言』（樹芸書房、1989）。

ヨシダ・ヨシエ『丸木位里・俊の時空』（青木書店、1996）。菅原憲義『遺言丸木位里・俊の五十年』（青木書店、1996）。瀬木慎一『戦後空白期の美術』（思潮社、1996）。丹尾安典・河田明久『イメージのなかの戦争』（岩波書店、1996）。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）。

John W. Dower, John Junkerman, *The Hiroshima Murals*, Kodansha International Ltd., 1985.