

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第44回

異装・狂気・蕩尽：藝術という名のポトラッチ

——国際シンポジウム「パリ, 1920年代・藤田嗣治」余滴

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)

藤田嗣治の「戦争画」について、ひとつあらたな視点を提唱したい。

絵画と革命

1913年, 27歳でパリに赴いた藤田嗣治が頭角を現すのは, 1921年。サロン・ドートンヌに出品した《自画像》《裸婦》《私の部屋》が会場の話題を浚った。おりから第一次世界大戦後のパリは「狂騒の時代」を迎えていた。貧しいながらも自由を謳歌する無国籍の藝術家たちのなかからは, ときに一夜にして成功を収めて, 時代の寵児となる幸運を掴む者も現れた。おかつば頭に黒縁の丸眼鏡, それにちょび髭といういでたちで異彩を放った Foujita は, パリ藝術家社交界にあって, 最も著名な日本人として遇されてゆく。モンパルナスに集う藝術家たちの夜会の熱気は, 今に残る写真からも窺われる。

その前年の1920年に藤田はローマを訪れ, 教皇ベネディクト15世に謁見, フランシスコ・ザビエルの肖像制作を依頼される。計画は教皇の死去によって中断されるが, このおりシスティナ礼拝堂でミケランジェロの巨大な《最後の晩餐》に接した経験は, その後の壁画を動機付ける決定的な原体験となったはずだ。その一方で, 翌年の1922

年にはサロン・ドートンヌにもうひとつの《私の部屋》を出品している。こちらの背景にはエピナル版画と呼ばれる民衆図像の《年齢の階梯》が緻密に描き込まれている。揺り籠から人生の頂点を経て墓場にまで至る人生の階梯を描いた図像だが, 実は同様の民衆図像を下敷きに野心的な大作をものしていたのが, ほかならぬ写真主義の巨匠ギュスターヴ・クールベ。その漆黒の大作《オルナンの埋葬》は, 1848年の二月革命に続く時期のパリに凱旋して, 画壇を恐慌状態に陥れた, という。オルナンの巨匠がこの革命の大作を描くに当たって密かに参照したのも《年齢の階梯》を描いた民衆版画だった。これはアメリカ合衆国の美術史家, マイヤー・シャピロが1940-1年に提起した仮説である。

古代ギリシアの叙事詩を題材に《パトロークロスの葬儀》を描き, あるいはローマ帝国の歴史を舞台に《カエサル之死》を演出するというなら, 世間の納得も得られただろう。だがクールベは, 故郷オルナンにおける無名の埋葬に集う喪服の人々を, 縦3.15m, 横6.68mという巨大な画面に描く。それは神話画, 歴史画というサロンの最高峰をなすジャンルに, 山里の田紳たちの冠婚葬祭の場面を闊入させるという, 秩序壊

乱行為だった。さらにその背後には、低俗な民衆凶像を高貴な絵画藝術に密かに忍び込ませるといふ越権行為、「平等主義」という名の侵犯、見方によっては悪質このうえない挑発行為も重ね合わせてあったことになる。はたしてクールベによるこうした悪戯の前例を藤田は意識していたのだろうか。

祝祭と狂騒

ミハイール・バフーチンの名著『フランソワ・ラブレの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』（川端香男里訳）にも活写されるように、祝祭は既成秩序を宙吊りにし、因習的な価値観を嘲笑し、出来合いの権威を罵倒する。饗宴は無軌道な飽食と蕩尽を伴う。これはジョルジュ・バタイユも分析してみせたように、ポトラッチすなわち過剰なまでの贈与の雪だるま現象により、通常社会の契約関係に無効を宣告し、貸借関係を帳消しにする儀礼行為といえよう。祝祭にあって人々は、仮装により自らの出自を隠し、別人に変貌し、動物や怪物に憑依し、あるいは性転装を営む。さらに祝祭における聖性は、日常では許容されない暴力を巻き込み、破壊と挑発と醜聞を罷り通らせる。1920年代の「狂騒の時代」をパリで過ごした藤田が、祝宴で女装し、友人たちと異装を競ったことは広く知られる。自らは酒を嗜まなかった素面の藤田だが、薩摩次郎八の常軌を逸した散財に加担し、蕩尽の快楽に身を投じる素振り努めて演じきったことだけは否定できまい。

1920年代末の藤田は、壁画による群像をいくつか試みている。パリ大学都市・日本館、通称薩摩屋敷大広間の《歐人日本に到来の図》（縦300cm横600cmと、寸法のうえではクールベの《オルナンの埋葬》に匹敵する）（1929）のほか、同じく日本館に収められる予定で制作しながら、なんらかの理由で実現しなかった作品の一部、《ライオンのいる構図》《争闘》（1928）などが知られる。大画面に人物群像を配する工夫は、この時期にはなお、構図のうえではまともに欠け、未成熟と評されるもする。この1929年、ニューヨー

クのウォール街から始まった世界恐慌は、1931年には欧州にも波及する。藤田はパリにいったん見切りをつけ中南米を巡回する。リオではカルナヴァルを実見し、メキシコではリベラやオロスラの壁画運動に感銘を受けたことが知られている。日本帰国後のあいつく壁画制作には、これらの経験が生かされているものといえよう。平野政吉の依頼による《秋田年中行事太平山三吉神社祭礼の図》（1937）は、縦約3.5メートル幅20メートルに及ぶ大画面。それをわずかに「百七十四時間」で完成したとは、画面端の自筆記載にあるとおりだが、ここで壁画形式と祝祭という画題が結びついてくる。

「戦争画の狂気」

祝祭にあっては、東の間の儂い時間のうちに過剰なまでの資源が蕩尽され、象徴財の破壊行為が徹底され、それがまた人間感情の生で赤裸々な露出にはけ口を与える。思えば戦争も、そうした祝祭の究極的発現に他なるまい。そして藤田の藝術家としての経歴を見ると、パリでの祝祭の日々から中南米体験を経たのちに達成すべき画業に、ほかならぬ「戦争画」が格好の題材を提供することとなった経緯も見逃せまい。だが「祝祭性」がその真価を発揮するのは、《哈爾哈河畔の戦闘》（1941）《十二月八日の真珠湾》（1942）《シンガポール最後の日》（1942）などの、記録画としての要請に基づいた比較的初期の作品群ではない。むしろ日本の軍事的劣勢が顕著となり、悲壮にして凄絶な死闘に画面が蹂躪される戦争末期の作品群に、秩序壊乱の蕩尽と過剰が横溢することになる。

《アツツ島玉砕》（1943）や《血闘ガダルカナル》（1944）の鬼気迫る白兵戦は、主題のうえではかつての《争闘》の延長線上にある。だが《争闘》で白地のうえに描かれた肉体の衝突と組討ちの様が、なお散漫な印象を禁じえなかったのに対して、いまや漆黒の画面に浮かび上がる人体は、過剰なまでの密度で大画面を縦横に埋め尽くす。さらに、《サイパン島同胞臣節を全うす》

(180x362cm) (1945) の、バンザイ岬の突端に迫り詰められ人々の群像では、混乱して折り重なる人体表現が、主題の表現に拮抗して切迫感をいやましに高めている。かつての《歐人日本に到来の図》では、取り上げるべき画題が拡散して、統一のとれた緊密な構図を構成することに困難を伴った。だが、民間人を含む玉砕の光景では、画題の要求する切迫感が、そうした技術的困難をも一挙に解消した。

藤田は、画面から引きを取って全体を見直すことなどあまりせずに、次々に群像を描きあげて行った、と証言している（『戦争画制作の要点』『美術』昭和19年5月号）。クールベは、《オルナンの埋葬》を描くのに、故郷の画室が狭いため、巻いた画布を少しずつ開いては、開いている部分に登場人物ひとりひとりの肖像を描いていった、との証言を残す。どちらも引きの効かない制作上の不利が、かえって画面に劇的な密度を与えることに貢献している。

《年齢の階梯》に見られた構図なき構図、群像の集積から自然発生的に出来上がるかのような即興性の画面が、ここで歴史画としての次元を獲得している。

両大戦間のバリの祝祭空間は、こうして藤田の戦争画の群像表現のうちに、陰画として反転して結実した。それは絵画の制度的成熟が狂気の蕩尽と融合した刹那でもあった。

鎮魂と祈り

土門拳は、昭和17年以來、戦争末期の藤田の仕事を写真に収めた写真家として、貴重な

証言を残している。「藤田の制作法は、まず部分から始めて、それを一枚のタブローにするというやり方である。」部分の把握、細部の描写からはじめて、全体の展望は描いて行くうちにできあがってくるらしく、思いついたところからどんどん描いてゆく。それだけに仕事は早かった、という。「しかし、この藤田の制作法が、逆に藤田の作品の弱点にもなっていたのではあるまいか。要するに構想力は豊かなのであるが、構成力が弱いのである。」（『猫と女とモンパルナス』、1968、18頁）。土門の冷徹な目が見抜いたこの欠点。だがこの欠点を帳消しにする契機が、ほかならぬ戦争画体験であった。そして戦争絵画の時代に絵に賭けた藤田の、異様なまでの情熱は、敗戦直後の江古田のアトリエでは、あたかも悪き物が落ちたかのように、すっかり失われてい



ランス、ノートルダム・ド・ラ・ベエで壁画制作中の藤田嗣治 1966

た、という。

その土門拳は同じ藤田追悼の文章で、藤田を「偉大なるアルティザン」と形容した。或いはそこに、世渡り上手な藤田への土門の批判も含まれてはいただろう。だが職人にとっては、仕事への節操こそが職業倫理である。そして依頼される仕事はいやおうなく時代の要請に悼差した営みであり、職人仕事は時代の価値観から超絶した孤高とは無縁である。そんな職人の仕事に、思想的な無節操や、倫理感覚の麻痺、あるいは時代迎合の売名行為を見るのは、問題の履き違いだ。アルティザンとしての藤田。それはまた、職人氣質を尊ぶフランスの伝統のなかにフジタを置くだけではない。中世に何世代にもわたって大聖堂を営々と築き挙げた、無名の石工職人の偉大さ。そうした伝統を艇子にして、民衆絵画に歴史画の寸法を授けた、かの写実主義者クールベの偉業の系譜へと、フジタを位置づける可能性すらも、土門の形容のうちには含まれていたことだろう。

祝祭はまた、蕩尽の狂気に巻き込まれた犠牲者への、鎮魂の祈りとも無縁ではない。夏堀全弘の遺著となった『藤田嗣治芸術試論』（三好企画、2004）には、夏堀の草稿に晩年の藤田が書き加えた「直筆」が添えられている。青森で戦争画巡回展会場に入った藤田は、『アツ島玉砕』の図のまゝに「膝まづいて両手を合わせて祈り拝んで居る老男女の姿を見る。「生まれて初めて自分の画がこれ程迄に感銘を与え拜まれた。」それはいまだかつて経験したこともない「異例」な体験だった。「しかも老人達は御賽銭を画面に投げてその画中の人に供養を捧げて瞑目して居た。」この有様に自分は「ひとり啞然として打たれた」（夏堀322-3頁）。そう晩年の藤田は回顧して告白する。これに続く『サイパン島玉砕の日』も、戦意高揚などとは無縁な水準で、すでに「宗教画の領域」に属していた。そのことは、画家の死後に発刊された『猫と女とモンパルナス』も指摘していた（「細い眼をしたド

ン・ジュアン」長原淳平、三田英一、同書100頁）。そして観衆の宗教心のよりどころとなる絵画へと、晩年のフジタは傾注してゆくだろう。

1959年、73歳でカトリックに改宗したフジタは、その晩年を、ランスのノートルダム・ド・ラ・ペエの壁画制作に捧げる。壁画そのものの制作は1966年6月3日から8月31日にかけての日々だった。だが、同年の冬からフジタは準備にはいっており、日も当たらず高湿度の室内での長時間の作業が、老齢の画家の死期を早めたとも伝えられる。66年3月の夏堀宛の書簡には「私の年来の宿望と一生の大事業」との文句がみえ「面会謝絶」で準備に打ち込んでいた姿が伝えられる。自らが設計した礼拝堂の、平和の聖母への祈りを描く宗教画に、フジタが生涯の最後の精力を傾けたことは、疑えない。

20年代パリの祝祭の日々から40年代の戦争画の蕩尽へ、そして戦争の惨禍を前にしての祈りから晩年の60年代後半の聖母への祈りへ。こうして我々はようやく、藤田嗣治-レオナルド・フジタの一生を一本貫く視点を手に入れることが出来たように思われる。それは藤田が終生大切にしていた、『年齢の階梯』の民衆画像のように、藤田の生涯を司る円環であり、藝術と言う名のポトラッチに捧げられた、ひとりの職人の巡礼の道行きでもあった。そこに我々が見出すのは、時代に翻弄されつつも貫かれた「偉大なるアルティザン」の、おのが「腕[ぶら]一本」に賭けた、愚直にも真摯な足跡である。

*筆者自らも発表者として参加した国際シンポジウム「パリ・1920年代 藤田嗣治」（主催：京都国立近代美術館、京都造形芸術大学、比較芸術学研究センター、日本経済新聞、2006年6月20-21日）での発表者諸氏の見解、とりわけフランソワーズ・ルヴァイヤンの発表から貴重な示唆を得た。主催者各位、発表者各位に御礼申し上げる。ただし「狂騒の時代」と「戦争画」とを「祝祭性」によって架橋する見解は、あくまで稲賀個人に属するものであり、会議主催者および他の発表者の意向とは無関係であることをお断り申し上げます。