

原爆を目撃した画家、

しなかつた画家

——原爆の目撃とその視覚的表象

加治屋 健司

はじめに

本論文の目的は、目撃・非目撃という視点から、広島と長崎に投下された原爆とその被害に関する視覚的表象を検討することである。原爆の視覚的表象は、それを目撃した者と目撃しなかつた者の双方によって生み出されてきた。目撃者による視覚的表象は原爆の惨状を直接伝える証言とみなされる一方で、非目撃者による視覚的表象は、実際の様子を伝えない二次的なものとはしばしば考えられてきた。しかし、視覚的表象とは、元來視覚的「再現」であり、目撃者によるものであっても媒介性を免れることはできない。目撃した者の絵画は全て、真に迫る表現なのだろうか。時の経過とともに目撃者は亡くなってゆき、いつしか、非目撃者による間接的な表現が原爆の視覚的表象の中心的な表現となる。目撃しなかつた者の絵画から、私たちは何を学ぶことができるのだろうか。原爆の視覚的表象は、地域も時代も媒体も広範囲に及ぶ

が、本論文は、広島と長崎の原爆に関する一九七〇年代までの絵画に限定する。つまり、生まれる前の出来事として原爆があったのではなく、原爆を同時代の出来事として経験した人々——目撃者であれ、非目撃者であれ——が制作した絵画を考察の対象としたい。原爆の視覚的表象の今日的な意味を考えるために、まず福井芳郎（一九二二〜七四）、朝井清（一九〇一〜六八）、山田栄二（一九二二〜八五）、丸木位里（一九〇一〜九五・俊（一九二二〜二〇〇〇）夫妻、平山郁夫（一九三〇〜二〇〇九）といった目撃者による表現を検討し^①、続いて、サルバドール・ダリ（一九〇四〜八九）、山下菊二（一九一九〜八六）、鶴岡政男（一九〇七〜七九）、カレル・アペル（一九二二〜二〇〇六）、イヴ・クライン（一九二八〜六二）といった、非目撃者による原爆の視覚的表象の展開を考察していく^②。最後に、非目撃者による媒介的表現がもつ可能性を検討しつつ、それがどのように現在の生の条件と関わるかについて考えを進めたい。

I 目撃者の絵画

まず、広島と長崎の原爆とその被害を目撃した者が描いた絵画を見ていこう。「目撃者」あるいはそれに対応する witness（証人）については様々な議論があるが^③、ここでは、原爆とその被害を目撃したと自覚し、目撃したものを証言する者のことを指すことにしたい。目撃する（witness）ということとは、単にその場にいただけでは成立せず、その場であれ事後的であれ、目撃者として自己を認識し、目撃したものを他者に伝える契機を含んでいる^④。

このような意味での「目撃者」を検討したいのは、その言葉が含意する視覚中心主義的な特徴よりも、その言葉が由来する witness（証人）の言葉がもつ伝達可能性の意味を込めたいからである。米山リサが分析したように、生存者、被爆者、証言者の間には複数の主観性が存在しており、「目撃者」の生は、目撃の事実だけに限定されるわけではない。以下に見ていくように、画家の中には原爆の被害に遭って目撃者として絵画を描きながらも、後に目撃者としての活動をしなくなった者もいる。目撃者というカテゴリーを、その場にいたかどうかという客観的事実によって定義するのではなく、自ら選び取る（あるいは選び取らない）自己認識の問題と捉えることによって、目撃者が送る多面的な生を考慮に入れつつ、目撃者の経験の真正性の問題（最も爆心地の近くにいる目撃者は誰かなど）を回避して、目撃することの多様なあり方を考察したい。それは、目撃しないことの意味を考える手がかりともなるだろう。以上のように目撃者を定義することによって、広島と長崎の原爆とその被害の目撃者が生み出した多様な絵画について見ていこう。

一 福井芳郎《無題》（一九四五年）

福井芳郎は、現在知られている中では、最も早く原爆投下直後の広島を描いた画家である。福井は広島市に生まれた洋画家で、大阪で美術を学んだ後、フェウザン会の発起人であった洋画家の斎藤与里に師事する。太平洋戦争中、福井は、陸軍の病院船に勤務した後、地上部隊の救護班として広島市に駐留していたときに被爆する。



図1 福井芳郎《無題》（1945年）

スケッチしている。このスケッチには、倒れている人も数名描かれているが、絵の中心を占めるのは、広島市の街が黒煙を上げて火の海となっていく有様である。火災は福井の目の前で起こっており、そのスケッチには、目撃したものを画家として記録しようという強い意志が感じられる。

その後己斐地区に避難した福井は、六日の夜、もう一度焼け跡に入る。図二は午後一時頃、市電の線路沿いに出て、天満町電停にたどり着いたところで描いたスケッチである。福井はこのスケッチに次のような言葉を付けている。「女学生一年生かと思われる少女が、メラメラと燃え上る火の光に輝りかがやいて、ぼつ

八月六日、原爆投下後一時間も経たない午前九時過ぎに福井が描いたスケッチを見てみよう（図一）。西観音町の兵舎で被爆した福井は、建物が崩壊して生き埋めになるが、仲間助け出される。市南部の集合地点にいったん待避した後、あらためて紙と鉛筆をもって、午前九時過ぎに福島町まで戻って



図2 福井芳郎《無題》(1945年)

んと一人でうづくまっていた。他に人は一人もいません。「」実に劇的な場面でした。早く逃げなさいと言うて見たが何んの返事もなく、一言も言わず動こうともしないで身体の油のあせに火の光がギラギラと不気味に光っているだけでした」⁹⁾。このスケッチでは、右側の炎のゆらめきと地面の盛り上がりや水平方向の動きを画面の中に生み出して

おり、それに抽象化された女学生が向き合う構図になっている。流れるような曲線によって構成されたこの絵は、写実的な表現とは言えず、象徴的な心象風景とみなすことができる。被爆直後に目撃者として原爆の被害を記録した福井は、早くもその日の夜には、様式的な表現へと転じてしまったのである。

その後、福井は油彩画で被爆の状況を描く、「原爆記録画」の画家として活躍するようになる。《炸裂後一分》と題された絵画(図三)は、五二年に広島で開かれた「福井芳郎第一回原爆記録画展」で展示されたので、四五年から五二年までの間に描かれた



図3 福井芳郎《炸裂後一分》(1945-52年)

と考えられるが、斉藤与里の弟子らしく、荒々しい筆触や太い輪郭線、明るい色彩といったフォーヴィスム的な手法で描かれている。三連画(トリプティック)であるこの絵画は、支持体ごとにモチーフに焦点を当てており、絵画の伝統的な約束事に従って描いたものである。したがって、福井の「原爆記録画」は、対象を写実的に写し取る記録画というよりは、絵画史の伝統を踏まえた表現主義的な絵画とみなしたほうがよいだろう。福井は、自らの絵画を「原爆記録画」と見なし、目撃者の画家として活動しながらも、自らの体験を記録することよりも、

それを絵のモチーフとして劇的に表現することに力点を置いていたように思われる。

二 朝井清《軍都最後の日／広島の夕焼》（一九四五年）

原爆投下後の広島をその場で描いたもう一人の画家は、呉市出身の版画家の朝井清である。節子夫人の回想によれば⁹⁾、朝井は原爆投下の翌日八月七日の朝、爆心地付近に住んでいた姉を探しに広島に抜け、爆心地で悲惨な光景を目の当たりにし、持参したスケッチブックに夢中にスケッチしたという。《軍都最後の日／広島の夕焼》（図四）は、夕方、探し疲れて座り込んだときに



図4 朝井清《軍都最後の日／広島の夕焼》（1945年）

見た夕焼け空を美しいと思つて、呉に戻つて一気に彫つたものである。版を彫ろうにも板が手に入らなかつたので、リノリウムに彫つてインクの代わりに油絵の具で刷つたという作品である。

この版画は日本版画協会展に出品されて、恩地孝四郎の紹介でGHQのフランク・シャーマンが購入した¹⁰⁾。作品右側の余白には、「（軍都最後の日）朝井清」と書き込

みがあり、当初はどのように題されていた可能性があるが、現在では一般に《広島の夕焼》と呼ばれている。画面の中央に原爆ドームが置かれ、地面に多数の人々が倒れているのが見える。空は穏やかというよりは、勢いよく動いているように見える。夕焼け空を描くにしては地平線が高く、原爆ドームが大きく描かれていることを考えると、やはり原爆ドームを主題にして描いた絵画と考えるのが妥当であろう。夫人の回想にある夕焼けの美しさは、絵から判断する限り感知しがたく、後年になって生み出された考えである可能性も否定できない。原爆ドームを最も早く描いた絵画の一つであるこの版画は、提喻な操作によつて画題を原爆から原爆ドームへと移行させており、原爆の惨状を原爆ドームに象徴させて描いたと考えることができる。つまり、福井と同様に、朝井もまた、原爆の被害を描くにあたって、象徴化のプロセスを働かせている。その後の朝井は、全国の祭りや神社仏閣の縁起物をテーマにした大型の版画作品を発表し、原爆を描くことはなかつた。朝井は、原爆の惨状を目撃しながらも、目撃者として、それを記録して次世代に継承していこうとは考えなかつたように思われる。

三 山田栄二《無題》（一九四五年）

長崎の原爆を描いた画家も見ておこう。山田栄二は、当時陸軍上等兵として福岡の西部軍報道部に勤務しており、長崎の原爆投下の後、被爆の状況視察の命令を受ける。山田は、カメラマンの山端庸介（後に被爆直後の長崎を捉えた写真で知られることになる）、詩人の東潤らとともに、福岡から一二時間かけて一〇日午前三時

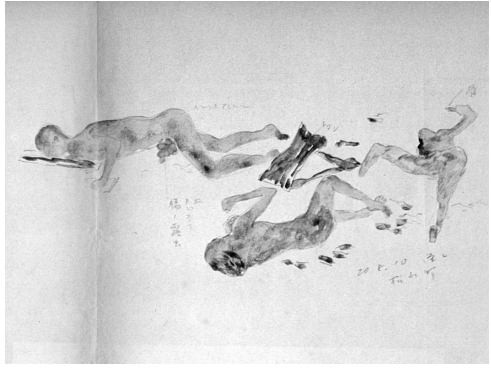


図5 山田栄二《無題》(1945年)

うかがえる。スケッチに付されたメモには、「ブルー」「レモングレー」といった色の指定や、「骨」「腸の露出」といった外傷の描写が淡々と書き込まれている。これらのスケッチは長崎原爆資料館に寄贈されて、長崎の原爆を伝える重要な資料となり、山田は目撃者としての役割を果たしたと言える。しかし戦後になると山田は、原爆の絵を描くことはなく、独立美術協会会員として、幾多の洋画家と同じく、诗情溢れる静物画や風景画を描く道を選んだ⁽¹¹⁾。目撃者としての山田は、長崎に滞在していた一四時間の間だけに存在していたと考えるべきだろう。

に長崎に入り、翌一日午前五時までの一四時間長崎に滞在して二九枚のスケッチを描いた(図五)⁽¹⁰⁾。「原子野スケッチ」と呼ばれるこのスケッチからは、軍の命令を忠実に守って敵対宣伝になる悲惨な状況を撮影し続けたカメラマンの山田と同様に、山田もまた被爆の状況を冷静に写し取るうとしていた様子が

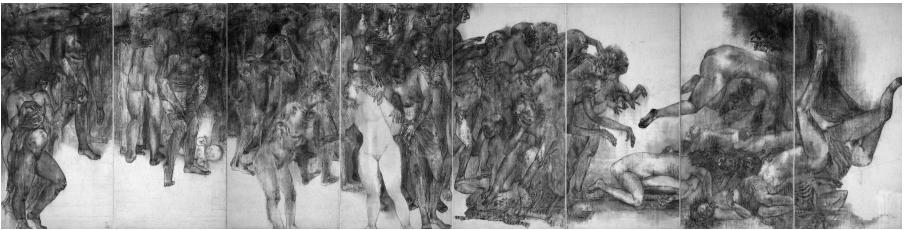


図6 丸木位里・俊「原爆の図 第1部」《幽霊》(1950年)

四 丸木位里・俊「原爆の図」(一九五〇〜八二年)
丸木位里・俊夫妻の「原爆の図」は原爆を描いた最も有名な作品であり、小沢節子の優れた研究があるので⁽¹²⁾、ここでは簡単に触れるだけにとどめたい。小沢が指摘したように、位里は原爆投下の数日後に、俊は半月後に広島入りし、その惨状を目撃した。したがって、彼らは直接体験したわけではなく、親類や近隣の人々が体験したことや伝え聞いたことをもとに、非公式ルートで流通していた山田の長崎原爆の写真なども参考にして「原爆の図」を描いた(図六)。五〇年から八二年までの三二年の長きにわたって描き続けられた「原爆の図」は、強い内的動機によって描かれた初期、平和運動の高揚を背景に描かれた中期、そして、戦争責任論の流れの中で応答して描かれた後期と、異なる時代状況と密接に絡み合いながら、平和運動や第五福竜丸事件、米兵捕虜の被爆や朝鮮人被爆者など、原爆の問題を多角的に捉

えている⁽¹³⁾。初期はとりわけ人物の群像表現に焦点を当てているが、連作全体を貫く特徴は、メキシコ壁画に通じるような、大画面で鑑賞者を包み込むような効果をもつ点である。それに加えて、日本画の描写、社会主義リアリズム的な画題、キュビズム的な造形要素など様々な様式を取り入れて、鑑賞者の多様な関心に応答している。さらに、「原爆の図」は、東京や広島で展示されただけでなく、日本全国そして世界各地にも作品が巡回した⁽¹⁴⁾。原爆をめぐる多様な問題を多くの人々が共有することを可能にした点で、丸木位里・俊の「原爆の図」は、原爆を描いた最も重要な絵画となったと言えるだろう。

五 平山郁夫《広島生変図》（一九七九年）

丸木夫妻のことを、「後から入っていった人で、客観的な、取材の批評的な立場だからああいう姿を描けるんだと思います」と述べたのは、中学三年生、一五歳のときに南区霞町にあった陸軍兵器補給廠の近くで被爆した平山郁夫である⁽¹⁵⁾。丸木夫妻とは対照的に、平山が広島島の原爆を描くのは被爆から三四年後、すでに仏教伝来やシルクロードの遺跡を描く日本画家として広く知られるようになった後であった。七九年の院展に出された《広島生変図》は、その後に出た画文集のスケッチなどを除けば⁽¹⁶⁾、平山が被爆を描いた唯一の絵画である（図七）。この絵は、紅蓮の炎に包まれる広島島の街とともに、右上方に不動明王を描いている。不動明王は火焰の中においても燃え尽きない存在であり、題名の「生変」という言葉が示すとおり、平山は「不死鳥のように生きよ」という再生の願いを込めたと記している⁽¹⁷⁾。平山は、画題に悩ん

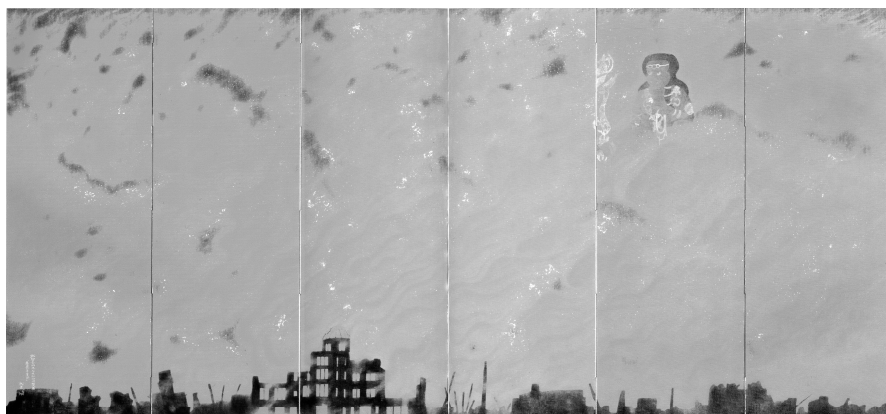


図7 平山郁夫《広島生変図》（1979年）

でいた時期に、友人から原爆を描けばいいのではないかと忠告されたが、そのような形で自分の被爆体験を利用したくなかったという⁽¹⁸⁾。丸木夫妻が描いたような断末魔の姿ではなく、それを乗り越えて浄化された鎮魂を描こうと平山は考え、その平和への思いが、初期の代表作《仏教伝来》（一九五九年）へと結実することになった。その後には展開される仏教やシルクロードのテーマは、明治から昭和初期の感性を体現していた安田靉彦、小林古径、前田青邨

といった前世代の日本画を超え出る作品となったと言える。

六 目撃者の絵画のまとめ

これまで見てきたように、目撃者が描いた絵画は、大きく言つて、被爆の惨状を写実的に記録した絵画と、既存の様式や象徴を活用して捉えた絵画の二つに分かれる。前者は、福井の最初のスケッチや山田のスケッチが、後者は、福井の二枚目のスケッチやその後の油彩画、朝井、平山、丸木夫妻の絵画が挙げられる。前者の写実的な絵画は真に迫りつつも単発的な試みで終わってしまった、他方、既存の様式や象徴を用いた後者の絵画の方が多様な展開をとげるようになった。そして重要なのは、目撃した画家の多くは、目撃者として原爆の絵を描き続けることよりも、原爆を描かない道を選んだことである。それは、目撃者であることの難しさを示しているように思われる。彼らは、たまたま広島や長崎にいて被爆した画家であり、職務で記録を命じられた画家であった。彼らが画家として原爆の惨状を描くためには、「目撃者になる」という契機が必要だったのではないだろうか⁽⁹⁾。その意味で重要なのは丸木夫妻である。もちろん、平山のように、丸木夫妻は本當の惨状を見ていないと批判する者もいる。しかし、丸木夫妻は、生涯にわたって、広島の問題を考え続けた。広島独自の出来事を、長崎の原爆、第五福竜丸、沖縄戦、南京大虐殺、アウシュヴィッツ、水俣といった他の重要な問題に繋げて、人々の多様な関心の中に広島の問題を位置づけることに心を砕いた。その意味で、丸木夫妻は、広島の問題を目撃すると同時に、それを描き続けることによって、「目撃者」になったと言えるのではな

いだろうか⁽⁹⁾。

II 非目撃者の絵画

次に、非目撃者が描いた絵画作品に話を移そう。彼らは、被爆後間もない広島や長崎を訪れる機会をもたず、主に報道や映画などを通じて原爆の惨状を知ることになった。彼らは原爆を目撃しなかつたが、重要なのは、それにもかかわらず、彼らは原爆を描こうと考え、実際に描いたという点である。彼らがいかに原爆に関心をもつようになり、どのように描いたのかを見ていきたい。

一 サルバドール・ダリ《憂鬱な原子とウランの牧歌》(一九四五年)

サルバドール・ダリが、広島への原爆投下に衝撃を受けて、その作風を大きく変えたことは、一般的にはあまり知られていない。第二次世界大戦の勃発とともにヨーロッパを離れ、アメリカに亡命していたダリは、広島の問題を知ると、ダリは《憂鬱な原子とウランの牧歌》と題する作品を制作する(図八)。室内は暗く、天井の一部が崩れ落ちて、床で小さな爆発が起こっている。壁には丸い穴が開けられて、室内には丸みを帯びたオブジェや野球選手などが描かれている。人の頭部の形をした液体のようなものに爆撃機が描かれ、爆弾を落としているのが分かる。以前の絵画と比べてこの絵画が奇妙なのは、室内のオブジェの多くが空中に浮遊していることである。それまでのダリの絵画は、非現実の物体を奇妙な



図8 サルバドル・ダリ《憂鬱な原子とウランの牧歌》(1945年)

ある。ダリは、原爆のことを知り、世界滅亡の危機の到来を恐れたのではなく、原子力時代の新しい科学に対して驚いた。ダリが関心を示したのは、原子構造においては、物質が、固定したものではなく、孤立しながら互いに浮遊するものによって成り立っている点にあった。これに着想を得たダリは、空中を浮遊する物質の組み合わせに関心を抱き、《ダリ・アトミクス》(一九四八年)のような写真を撮らせ、《レダ・アトミカ》(一九四九年)を描く

組み合わせで描いているものの、モチーフの大半は重力の法則に従っている。

しかし、この絵の後、ダリは空中を浮遊する物体を描くようになる。この変化のきっかけとなったのが原爆の投下なので

に至った。その後も、量子力学など現代科学への関心を強めたあげくに、五一年には「核神秘主義」を宣言して、量子力学と神秘主義を統合した視覚表現を目指すようになっていった。ダリは、原爆投下の事実にいち早く反応した画家の一人であるが、原爆の被害に思いを向けることはなく、自分の芸術観と作品を発展させることだけに心を砕いたのであった。⁶²⁾

二 山下菊二《オト・オテム》(一九五一年)

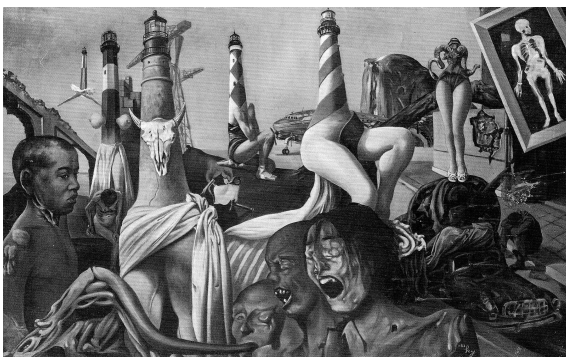


図9 山下菊二《オト・オテム》(1951年)

山下菊二は、五一年二月に《オト・オテム》と題する作品を第四回日本アンデパンダン展に出品した(図九)。「オト・オテム」とは「トテム」のことで、アメリカ先住民の言葉に近い表記である。この作品について、針生一郎は、「アメリカ軍の進駐した日本に、燈台状のトテム「ポール」と化した売春婦とケロイドをもつ原爆被災者と飢えた子供しかいない」ことを描いた絵だと述べている。⁶³⁾

この作品に被爆者に見える人物が描かれている

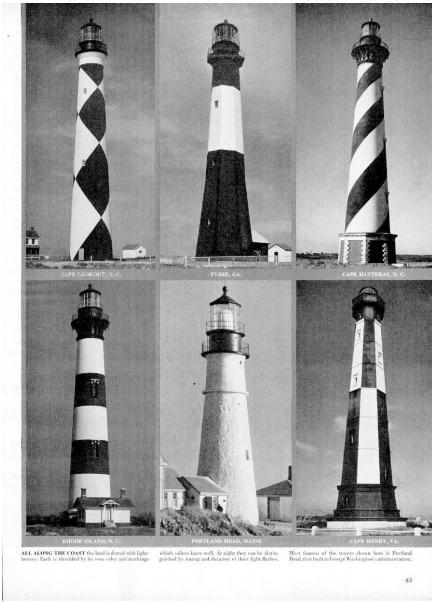


図10 『ライフ』誌の記事 (1947年)

ことは注目に値する。なぜなら、当時はGHQによるプレスコードがあり、広島や長崎の原爆被害が広く報道されることはなかったからである。写真で報道されたのは、五年四月二十八日のサンフランシスコ平和条約発効後、プレスコードが解除されて出版された『アサヒグラフ』五年八月六日号が最初とされている⁽²⁴⁾。山下は、左端の少年と中央手前の三名の人物を描くにあたって、プレスコードの対象外であったアメリカの雑誌『LIFE』に掲載された写真を利用した⁽²⁵⁾。左端の少年は、同誌四九年一月一二日号の記事「原爆の子どもたち」に付された写真に登場する⁽²⁶⁾。それは、四七年に広島市と長崎市の両市に設置された原爆傷害調査委員会(ABC)で定期的なチェックを受ける少年を撮影したものである。この記事は広島での取材に基づいて書かれているので、おそらく広島での原爆を受けた少年の写真であろう。

三名の人物は、同誌五〇年一月九日号の記事「メキシコの劇」に付された写真に基づいている⁽²⁷⁾。それは、グアナファトのミイラ博物館に展示されたミイラの写真である。つまり、この絵に描かれている「被爆者」のうち、少年は被爆者であるが、顔が変形した三名の人物は被爆者ではないのである。

山下は、他のモチーフを描く際も『LIFE』を利用している。『オト・オテム』でひとときわ目を引くのは燈台と一体化した女性であるが、この燈台は、『LIFE』の四七年一月二七日号に掲載された燈台の写真(図一〇)に基づくものである⁽²⁸⁾。そこに掲載された六つの燈台のうち、五つの燈台の形と塗装のパターンを、山下はほぼ忠実に画面の中に再現している。

燈台と女性の一体化によく表れているように、画面全体の構成は、ダリやエルンスト、デ・キリコのシュルレアリスムにあるような異質なオブジェを並置させる手法によるものである。山下は、戦前、福沢一郎のもとで学び、ダリやエルンストなどのシュルレアリスムに関心をもっていた。遠景にはパンナム航空の飛行機や巨大クレーンが見えて、海外との交流や産業の発展への期待が感じられるが、手前にあるのは、燈台の女性と被爆者の他は、壊れた建物や、プロペラ・エンジン、自動車、うずくまる人、骸骨の絵などであり、それらを並置することによって、戦後の混乱の様子を表している。

興味深いのは、山下が戦後に社会批判的な視点から描いたこの絵画が、戦争中の四三年に描いた『人道の敵米国の崩壊』日本の敵米国の崩壊』と様式的に似ていることである(図一一)⁽²⁹⁾。後者の絵では、女性の身体の内部は空洞となり、鎧、トイレットペ



図11 山下菊二《人道の敵米国の崩壊／日本の敵米国の崩壊》(1943年)

景には崩壊する町が見えており、アメリカの物質文明の崩壊を描いている。どちらの絵画も、青色と茶色を基調とした絵画で、社会の混乱や崩壊を描いているのである。戦後、山下は日本共産党に入党し、東宝株式会社の教育映画部で組合活動に携わった。マルクス主義の勉強をしながら描いた絵画が、戦争中に描いていた戦争画と似ているのは何とも皮肉である。

パー、橋のような巨大建造物、破れたアメリカ国旗、サングラスの男性、崩れたホワイトハウスなど、アメリカや物質文明を象徴する事物は宙を舞って、イヤリングとネックレスの女性やハリウッドの

文字の入った兜に部品を付ける両腕と並置される。遠

両者は様式的に似ているだけではない。《オト・オテム》における『ライフ』誌からのイメージの借用は、アメリカ文化に対する山下の憧憬を表している。《人道の敵米国の崩壊／日本の敵米国の崩壊》もまた、アメリカの物質文明の崩壊を描いているとは言え、むしろ、それぞれのモチーフに対する山下の執心を表しているようにも見える。どちらも、アメリカに対する山下の思いが刻み込まれているように思われる。

山下は、原爆の被害に関心を寄せたものの、それは絵画空間を一変させることにはならず、自分のスタイルや既存のモチーフを維持し続けることになった。そこには、目撃者の画家と同様の問題があるだろう。新しい出来事が与える衝撃が、必ずしも新しい手段によって表現されるわけではなく、自分が慣れ親しんだ表現を使い続ける画家もいるのである。そのことをよく示しているのが、この時期の山下の絵画ではないだろうか。

三 鶴岡政男《人間気化》(一九五三年)

鶴岡政男は、五三年一〇月の展覧会に《人間気化》と題する作品を出品する(図一二)。題名が示しているように、強い熱量によって人間が気化するプロセスを描いた絵画である。鶴岡本人は次のように述べている。「人間が一瞬にして気化してしまう状態を描いたものです」⁽³⁰⁾。下の一枚は爆発のエネルギーを表徴し、中段を三枚続きにして気化されようとする人物で横に展開させて、上の一枚は気化したものがゆらゆらと上空に昇って行くというように考えました⁽³⁰⁾。五〇号のキャンバスを五枚組み合わせ、この絵画は、下段は人間の顔や手足と思われるものがあるが、

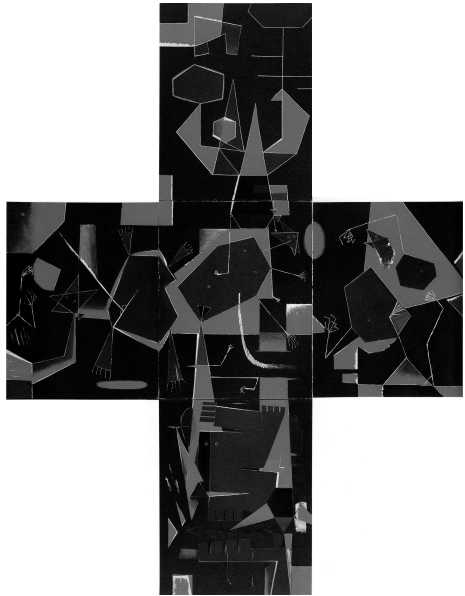


図12 鶴岡政男《人間気化》(1953年)

画面が横に拡張された中段では、人体が塊と化して手が骨だけに
なり、上段では幾何学的なパターンへと置き換えられて、人間が
気化したことが描かれている。鶴岡本人は後年、この絵画は、広
島や長崎に投下された原爆ではなく、いつ起こるか分からない核
爆発に対する恐怖を描いたと述べている⁽³¹⁾。実際、この絵は核開
発競争の時代に描かれた⁽³²⁾。とは言え、当時は、五〇年から五三
年にかけて丸木夫妻の原爆の図が日本全国を巡回し、五二年に文
庫版の『原爆の図』が出版されその図版と解説が広く流通し⁽³³⁾、
進藤兼人の映画《原爆の子》が公開された時代でもあったため、
広島と長崎の原爆に触発された部分も大きかったと思われる。

鶴岡の絵画は、ピカソの《アルルカン》(一九一五年)と同様に、
赤茶色や黒色を基調とし、目や手足を描き込んでいる。しかし、

ピカソの総合的キュビズムの絵画が、様々な要素を組み合わせて
一つの身体に統合しようとするのに対し、鶴岡の絵画は、物体と
しての人間が解体して、気体として蒸発するという化学的なプロ
セスを描こうとしている。鶴岡は、翌年に行われた座談会で「事
ではなく「物」を描く」という考えを表明するが、そこには、花
田清輝などが注目した「物質」、つまり、概念や想像力に安易に
取り込まれない「抵抗としての物質」と響き合うものがあつたよ
うに思われる。その座談会のなかで、鶴岡は、次のように述べて
いる。「たとえば火のなかに人間が放り込まれたそのときの状態
「…」もう精神的とか、なんとかいうのではなくてね。そんなと
ころに一つの見極めるものをもっているんですね。「…」私は、
参る、あるいは思考の余地がなくなるような人間の状態ね、そう
いうところに何かをつかまえたいと思っている」⁽³⁴⁾。この発言は、
前年に描いた《人間気化》を踏まえている可能性は大いにある。
《人間気化》が表現しようとしたのは、極限状態に置かれた人間
を、概念や想像力によって安易に回収せずに、提示することだつ
た。つまり、《人間気化》は、原爆の主題を通して物質の問題を
考察した絵画であり、そのことによつて戦後日本美術史における
重要な絵画となつたのである。

四 カレル・アペル《広島の子供》(一九五八年)

カレル・アペルは、オランダ・アムステルダム生まれの画家で、
四八年から五二年まで、コルネイユやアスガー・ヨルンといった
画家とともに、前衛美術家グループ「コブラ」の中心的なメンバ
ーとして活動したことで知られる。五〇年からバりに居を構えた

アペルは、五八年に《広島の子供》と題する絵画を制作している（図一三）。五八年とは、「コブラ」解散後数年が経過し、前年に初めてアメリカとメキシコを旅行して、パリに戻ってきた頃であった。⁽³⁵⁾ ウィレム・デ・クーニングの絵画の影響を受けたとされるこの時期のアペルの作品は、激しい筆触と鮮やかな色彩が特徴的である。

画家本人は、この絵について次のように述べている。「この絵画は、二つながらの劇的な力に駆り立てられて作られたものである。それは、生きようという強い信念と、生物が滅亡してしまう危機に対しての警告である。たくましい生命力のシンボルであるはずの子供は灰燼に帰し、もうもうと立ちこめ重くのしかかる煙



図13 カレル・アペル《広島の子供》(1958年)

の下に灰黒色の身体を横たえている。この噴煙は、大量殺戮の脅威を想い出させるような、凶悪な顔つきの怪物が赤に覆われた黒い空を背に立ちはだかる姿に似ている。画面に現れる赤は炎と血を象徴している。光と闇は重苦しい空気を支配し、激情と惨劇が絵画を揺り動かしている」⁽³⁶⁾。この説明から推測するに、中央上と左下にそれぞれある白い部分は、子供を表しており、おそらく、前者が生命力の象徴であり、後者がその死の象徴と思われる。暗闇を突き抜けて立ち上がる生命の力と、炎と血にまみれて地面に横たわる死体が描かれている。

この作品は、先ほど触れた抽象表現主義よりも、フランスのアンフォルメルに近い問題系をもっている。この絵は、第一に、子供などいわゆるプリミティブな人々がもつ造形感覚に対する関心に基づいており、第二に、それにもかかわらず、具象的なモチーフを比較的伝統的な構図で描いている。一一二×一三〇センチと小さめのカンヴァスに、黒と白、赤・黄・青などの色彩がバランスよく配置されている。激しい筆触に見られるように、この絵は、イリュージョンに対抗する物質への関心をもちながらも、その小ささゆえに簡単に一望できてしまい、主観的な把握が容易になっている。

ここで重要なのは、アペルが広島の子供に焦点を当てていることである。ダリと異なり、多少なりとも広島島の被爆の惨状を知った、あるいは知ろうとした上で、良心的な動機をもってそれを表現しようとしている。アペルもまたこの後、原爆のテーマを追求することはなかったが、ダリの無関心と比べると前進があったように思われる。

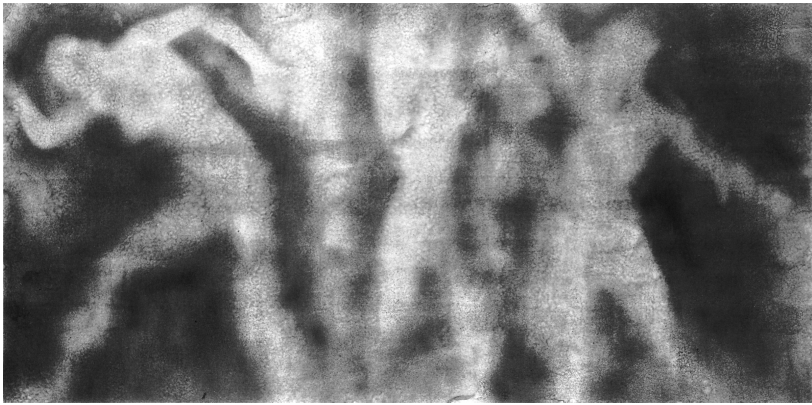


図14 イヴ・クライン 《広島 (ANT79)》(1961年頃)

クラインは、《広島 (ANT79)》と題する作品を六一年頃に制作している(図一四)。六〇年から亡くなる六二年まで続けられた「人体測定」と呼ばれるシリーズの一作で、「インターナショナル・クライン・ブルー」と呼ばれるクラインが調合した深みのある青色の絵の具が使われている。クラインは、五二年から五四年にかけて日本に滞在して講道館で柔道を学ぶなど、日本に対する関心があった作家である。

クラインは六一年に発表された文章で次のように述べている。「広島、広島影。原爆による惨劇の廃墟において、それらは証言となった。おそらく恐ろしい証言であるが、生き続けることを願い、非物質的なものとなつても肉体を永遠のものとするための証言なのである」⁽³⁷⁾。ここで言う「広島影」とは、原爆によってできた有名な石段上の人影のことを指すと思われるが、クラインが人体測定を始めるにあたって、その人影の痕跡がどこまで影響を与えたかは慎重に議論する必要がある。仮に石段の人影を見たことが分かったとしても、それが人体測定のシリーズを生んだと速断することはできない。

クラインが「人体測定」シリーズを制作するようになった背景としては、同時代の美術の動向を考える必要があるだろう。五〇年代末頃から、ロバート・ラウシェンバーグやジャスパール・ジョーンズなど、物理的な接触によるインデックス的な作品が増えており、クラインの作品もこれらの作品との関係で考えていくべきである。それは、先ほど挙げた物質の問題とも響き合っている。クラインの絵画は、遠近法的な世界認識にも、主観の想像力にも回収されない物質の抵抗に対する関心があり、その意味で、鶴岡政男と重なる問題関心の中で制作されたと考えることができる。

六 非目撃者の絵画のまとめ

これまで非目撃者が描いた五点の絵画を見てきた。ダリは、原爆の被害を一顧だにせず、その関心はもっぱら原子構造に向けられた。山下の絵画は、イデオロギー的には正反対にもかかわらず、様式的には戦争画との連続性を示していた。鶴岡の作品は、原爆

の問題を、物質という戦後日本美術史の問題へと接続させた。アペルは良心的な動機のもとに広島の子供に注目して、ヨーロッパの前衛美術のモチーフとした。日本滞在の経験があるクラインは、インデックス的な関心のもと「人体測定」シリーズの一つとして制作した。ダリのように歴史的な現実を見ようとしていない画家もいれば、山下のように自分のスタイルから離れずに描く画家もいた。アペルのように、良心をもって制作する画家もいれば、鶴岡やクラインのように、同時代の美術の問題と接続させる画家もいた。これらの事例から、非目撃者の絵画は、多様な展開を遂げていることが分かった。

しかし、これらの絵画には共通する点もある。非目撃者の絵画は、目撃者の絵画と比べると、原爆の悲惨さを伝える度合いが弱まっている。それらは、丸木夫妻の絵画のような鬼気迫る力をもつ絵画ではない。しかし、原爆の実情から離れているからこそ、原爆の問題を異なる文脈と接続することできたと考えることもできるだろう。アペルやクラインの作品は、アンフォルメルがもっていた反人間主義的な関心にとどまらず、行為を通じた肉体の叛乱といった六〇年代の政治的問題へと繋がっていった。その過程で制作された原爆の視覚的表象は、原爆の実情を正確に伝えるものではなかったかもしれないが、他の美術作品とともに、時代の視覚的言説を作り上げていったのではないだろうか。

まとめ

目撃者が描いた絵画と非目撃者が描いた絵画を見てきた。画家

は様式や象徴から自由ではないし、時代の文化的文脈からも自由でない。むしろ、それらを積極的に活用する絵画こそ、より多様なコンテクストへと伝播することができた。そして、目撃者とは、単にその場にいただけではなく、その後の絵画実践を通して、「なつて」いくものである。丸木夫妻は、画題、様式、展示方法を時代や文化に合わせて、多様な人々に「原爆の凶」を伝えていくと同時に、その活動を通して「目撃者」となっていたのである。

非目撃者の絵画もまた、異なる文脈へと繋がっていった。それは、目撃者の原光景がもっていた衝撃が薄まっているからこそ可能になったと言えるだろう。時代の経過とともに、いつしか目撃者はいなくなる。だとすれば、その希薄さは私たちの時代の条件でもある。非目撃者の絵画のもつ希薄さを、真正性からの隔たりと嘆くのではなく、他の文脈への接続可能性へと肯定的に捉えていくことが必要なのではないだろうか。

ただし、ここで確認しておきたいのは、非目撃者の多様な展開はオリジナルの強度をないがしろにすることではないということである。そして、希薄さという概念が、主権性（ソヴリンティ）への訴えを導かないように警戒する必要がある⁽³⁹⁾。こうした懸念が杞憂でなかったことを示したのが、村上隆が二〇〇五年にニューヨークで企画・展示した「リトルボーイ」展である。そこでは、原爆体験の希薄さを逆手にとつて、「日本は原爆を落とされたので、去勢されて幼児化し、子どもの文化が盛んになった」という論理が捏造される。その論理の裏にはあるのは、「日本人」という主権性への強烈な意識である。これに対して、非目撃者の絵画は、オリジナルのインパクトを受け止めつつ、主権性に訴えるこ

となく、あくまでも希薄さにとどまり続けるものであった。まさにこの希薄さに、現代の私たちの生を、多様なコンテンツへと接続するための手がかりが示されているのではないだろうか。

注

1 このような限定を行うのは紙面の都合によるものである。言うまでもなく、広島と長崎の表象は、他の原水爆の表象とも深く関係しており、絵画の問題も他の媒体の表現と切り離して考えることはできない。一九七〇年代末から原爆を同時代の出来事として経験していない美術家による表現が登場するが、それはまた別の問題を構成していると思われるため、機会を改めて考察したい。

2 他に目撃した主な画家としては、武永楨雄（一九一三〜一九七）や増田勉（一九一六〜二〇〇七）などがある。『画業六〇年武永楨雄』（武永楨雄展実行委員会、一九八六年）、『被爆画家・増田勉の伝言』（原爆被爆画家・増田勉の画業伝承事業実行委員会、二〇〇一年）を参照。

3 広島などの原爆に関係する美術作品については、『ヒロシマ以後 現代美術からのメッセージ I・II』（広島市現代美術館、一九九五年）が網羅的に調査を行っており、本論文も多くを負っている。

4 例えば、カルロ・ギンズブルグとヘイドゥン・ホワイトの論争（ソール・フリードランド編『アウシュヴィッツと表象の限界』上村忠男・小沢弘明・岩崎稔訳（未來社、一九九四年）を参照）、ジョルジュ・アガンベン『アウシュヴィッツの残りのもの アルシージュと証人』上村忠男・広石正和訳（月曜社、二〇〇一年）の第一章、後に言及する米山リサの議論などが知られている。ただし、原爆の

証言の問題を考える際にホロコーストの証言の問題をどのように参照できるかについては慎重に検討する必要がある。

5 この考えは、口頭発表時の質疑応答における岩崎稔氏の発言に示唆を得ている。その後、赤瀬川原平が、同時代の美術を見つけた批評家の瀧口修造を「目撃者」と呼んで、「見ることの中に、目撃の撃という字がいやおうなくはいつている」と述べていることを知った。本論文で考えたい「目撃者」とはこの能動性をもった存在のことである。赤瀬川原平『反芸術アンパン』（ちくま文庫、一九九四年）、一〇二頁。ただし、見るということ自体、単なる受動的な生理現象ではなく、様々な約束事を踏まえた上での能動的な行為であることは注意する必要がある。ジョン・クレーリー『観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳（十月社、一九九七年）を参照。

6 米山リサ『広島 記憶のポリテイクス』小沢弘明・小澤祥子・小田島勝浩訳（岩波書店、二〇〇五年）の第三章を参照（一三三〜一六六頁）。

7 福島芳郎『広島原爆記録画展 解説目録』（原爆十五周年大版展、一九六〇）、一二頁。

8 『原爆の凶』にいま光 爆心地、夢中で彫ったあの悪夢』『読売新聞』一九八三年八月六日、朝刊二三面。

9 『朝井清版画集』（朝井清版画集刊行会、一九七二年）、『読売新聞』前掲記事、及び、角田新「朝井清 富士山はチューリップと同じだ」『美術ひろしま2004』（広島市文化財団、二〇〇四年）、一一〇〜一一三頁。これらの文献には、四六年に東京都美術館で開かれた第一四回日本版画協会展に出品されたところがあるが、出品目録『版協展

- 目録』（日本版画協会、一九四六年）には朝井の作品は掲載されていないため、別の年の展覧会だった可能性がある。シャーマンが集めた作品は、後にフランク・シャーマン・コレクションとして目黒区美術館に寄贈される。詳しくは『フランク・シャーマンと戦後の日本人画家・文化人たち』（目黒区美術館、一九九四年）を参照。
- 10 一行の行動日程については、NHK取材班『NHKスペシャル 長崎 よみがえる原爆写真』（日本放送出版協会、一九九五年）、一六〇～一八頁を参照。山田のスケッチは、『アサヒグラフ』一九七〇年七月一〇日号（特集「原爆の記録」）、八二～八六頁に再録されている。
- 11 山田の戦後の画歴については、山田栄二遺作集刊行委員会編『山田栄二画集』（西日本新聞社、一九八六年）を参照。
- 12 小沢節子『「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）。
- 13 とは言え、加納美紀代が批判したように、「原爆の図」は全体としては被害者の側面を強調している。加納『女たちの〈銃後〉』（筑摩書房、一九八七年）、七～一八頁。
- 14 寺院などでも展示され、合掌や焼香、賽銭の対象となった「原爆の図」と、第二次世界大戦中に各地を巡回し、しばしば礼拝や賽銭の対象になった戦争記録画との並行関係については、以下で論じた。Kenji Kaijya, "Representing War in Japanese Modern Art: War Record Paintings, Hiroshima and Beyond," Forum "Making/Performing History," Waseda University, Tokyo, March 1, 2008.
- 15 平山郁夫「被爆 広島・一九四五年八月六日」『画文集 平和への祈り』（毎日新聞社、一九九八年）、七～三〇頁。
- 16 平山『平和への祈り』。
- 17 『平山郁夫作品集』（平山郁夫美術館、二〇〇〇年）、一七二頁。
- 18 平山郁夫『悠久の流れの中に』（俊成出版社、一九八〇年）、八三～八四頁。
- 19 この考えは、口頭発表時の質疑応答における小沢節子氏の発言に示唆を得ている。
- 20 本論で扱えなかったが、職業画家ではない市民が目撃者として描いた絵が多数存在している。一九七四年と七五年、そして二〇〇二年にNHK広島放送局や長崎放送局などが募集した原爆の絵がよく知られているが、早くは一九五二年八月六日号の『アサヒグラフ』にも掲載されている。七四年から七五年にかけて集められた絵画は、NHK編『広島の劫火を見た 市民の手で原爆の絵を』（日本放送出版協会、一九七五年）、『ヒロシマナガサキ原爆写真・絵画集成』（日本図書センター、一九九三年）の第5巻と第6巻に収められている。〇二年に集められた絵画は、NHK広島放送局編『原爆の絵 ヒロシマの記憶』（日本放送出版協会、二〇〇三年）、NHK長崎放送局編『原爆の絵 ナガサキの祈り』（日本放送出版協会、二〇〇三年）、広島平和記念資料館編『図録 原爆の絵 ヒロシマを伝える』（岩波書店、二〇〇七年）に収められている。こうして五〇年以上にわたって集められた絵の中には、絵画の歴史であり見かけることのないものも多数含まれており、検討に値する視覚的表象である。ジョン・W・ダワーが衝撃を受けたという、高橋信子による指先が燃える手の絵は、『広島の劫火を見た』一三頁に収録されている。ダワー「歴史、記憶、そして「原爆の絵」という遺産」『図録 原爆の絵』、一六七～一七三頁を参照。

- 21 ロバート・ラドフォード『ダリ』岡村多佳夫訳(岩波書店、二〇〇二年)二二六〜二四〇頁。
- 22 戦後のダリの活動については *The Dali Renaissance: New Perspectives on His Life and Art after 1940: An International Symposium*, edited by Michael R. Taylor (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2008)を参照。
- 23 針生一郎「かけがえのない画家 山下菊二の生と死」『山下菊二画集』(山下菊二画集刊行委員会、一九八八年)、一〇四頁。
- 24 ただし、日本共産党の出版物には一九四八年から掲載されていたし、丸木位里・俊夫妻は、「原爆の図」の第一部《幽霊》を制作するにあたり、プレスコードをかくくくって流通した山端庸介の写真を利用した。小沢『原爆の図』、一〇四〜一〇六頁。
- 25 出原均「山下菊二『オト・オテム』と『LIFE』」『THE A RCH 広島市現代美術館ニュース』第二号(一九九五年一月)、四〜五頁。この文献は小沢節子氏にご教示いただいた。
- 26 『The A-Bombs Children』, *Life*, December 12, 1949, p. 62.
- 27 『The Drama of Mexico』, *Life*, January 9, 1950, p. 61.
- 28 『The Atlantic Coast』, *Life*, January 27, 1947, p. 63.
- 29 この点は瀬木慎一も指摘してゐる。瀬木『日本の前衛 1945-1999』(生活の友社、二〇〇〇年)、一二四頁。この絵は当初、『人道の敵 米国の崩壊』と題されていた。針生一郎・榎木野衣・蔵屋美香・河田明久・平瀬礼太・大谷省吾編『戦争と美術 1937-1945』(国書刊行会、二〇〇七年)、二二三頁。
- 30 鶴岡政男「絵画の空間とフォルム デフォルマシオンとフォルマシオン」『増刊アトリエ』(一九五五年四月)、一〇一頁。
- 31 司修「蜘蛛屋敷の画家 人間気化」『文藝』(一九七九年一〇月)、二九五頁。
- 32 四九年にソ連が初の水爆実験を行い、五二年にイギリスが初の水爆実験、アメリカが初の水爆実験を行い、五三年に入ると八月にソ連が初の水爆実験を行った。これらの実験は日本でも大きく報道された。
- 33 丸木位里・赤松俊子『原爆の図』(青木文庫、一九五二年)。
- 34 小山田二郎・駒井哲郎・斉藤義重・鶴岡政男・杉全直「事」ではなく「物」を描くということ『美術批評』(一九五四年二月)、二二頁。
- 35 アベルがなぜ五八年に『広島の子供』(原題は *Hiroshima Child*)を制作したのかは、調査が必要である。フランスで五四年に封切られた進藤兼人の映画『原爆の子』は、フランス語では *Les enfants d'Hiroshima* (広島の子供たち)と題されていたので、それと関係しているかもしれない。あるいは、五七年に出版された土門拳の写真集『ヒロシマ』は子供たちも数多く写っている。それを見た可能性も否定できない。五八年にはすでに撮影を開始していたアラン・レネの『二十四時間の情事』(*Hiroshima, mon amour*) (一九五九年)のことをどこかで聞き及んでいたのかもしれない。
- 36 『アベル展』(フジテレビギャラリー、一九八九年)、八〇頁。
- 37 Yves Klein, "Le vrai devient réel," in *Otto Piene and Heinz Mack, Zero* (Cambridge, MA: MIT Press, 1973), p. 88. 初出は *Zero*, no. 3 (juillet 1960)。
- 38 ポンピドゥー・センターのイヴ・クライン展の図録に、瀬木慎一は、五六年にクラインと一緒に、亀井文夫のドキュメンタリー映画

《生きていてよかった》を見た」と記している (Shinichi Segi, "Le réaliste de l'immatériel," *Yves Klein* (Paris: Centre Georges Pompidou, 1983), p. 84)。広島原爆によって石段に焼き付いた人影が登場するこの映画を見て、クラインは衝撃を受けたと瀬木は伝えているが、瀬木がパリに行ったのは五七年であり、事実誤認が含まれている。瀬木が、五九年に公開されたアラン・レネ監督の《二十四時間の情事》と混同している可能性もある。

39 ここでは、個人の統合性と国家の統治性を並行的に論じるために、主権性の概念を参照したが、こうした主権性の概念については下記の論文から示唆を得た。Pheng Cheah, "Crises of Money," *Positions* 16, no. 1 (spring 2008), pp. 189-219. また、明示的ではないにせよ、シュティス・バトラーもまた『生のあやうさ 哀悼と暴力の政治学』本橋哲也訳 (以文社、二〇〇七年) の第二章において同様の考えを展開している。

図版出典一覧 図一、福島芳郎『広島原爆記録画展 (原爆十五周年大

阪展) 復刻 (カラー) 版』(アートサロン・マキタ、二〇〇二)、八

頁。図二、同一二頁。図三、同一二頁。図四、『美術ひろしま2004』

(広島市文化財団、二〇〇四年)、一一一頁。図五、『アサヒグラフ』

一九七〇年七月一〇日号、八四〜八五頁。図六、丸木美術館ウェブサ

イト (<http://www.aya.or.jp/~marukimsh/gen/gen1.htm>)。図七、『平山郁夫

作品集』(平山郁夫美術館、二〇〇〇年)、一七二〜一七三頁。図八、Robert

Descharnes and Gilles Néret, *Dali: The Paintings* (Köln: Taschen, 1997), p.

385。図九、『山下菊二画集』(山下菊二画集刊行委員会、一九八八年)、

一五頁。図一〇、『The Atlantic Coast』(Life, January 27, 1947, p. 63。図

一一、『山下菊二画集』(山下菊二画集刊行委員会、一九八八年)、一四

頁。図一二、『生誕一〇〇年 鶴岡政男展』(東京新聞、二〇〇七年)、

五四頁。図一三、『アペル展』(フジテレビギャラリー、一九八九年)、

八〇頁。図一四、Sitra Stich, *Yves Klein* (Ostfildern: Cantz, 1994), p. 181.