

論文

ルポルタージュ絵画再考

——ライトアップ展論争の争点をめぐって——

高見澤 なごみ*

序

近年、戦後芸術運動の回顧展が多く開催され、そのなかで1950年代の前衛美術の歴史化が急速に進められている。現在、注目を集めつつある絵画動向の一つにルポルタージュ絵画がある。ルポルタージュ絵画としての活動は1952年から始まり、主なメンバーは、池田龍雄（1928-）、尾藤豊（1926-1998）、山下菊二（1919-1986）、桂川寛（1924-2011）、中村宏（1932-）であった。彼らは、共産党の山村工作隊や内灘闘争、砂川闘争などに参加し、それらの闘争現場の様子や、現地に残る風習などを絵画で記録しようとしたことから、後年「ルポルタージュ絵画」と呼ばれるようになった。彼らは若手の美術団体に団結を呼びかけ、「青年美術家連合」を結成した。機関紙『今日の美術』を刊行して、芸術活動や芸術論だけでなく、政治的思想も共有しようとした。そして1953年6月に「第一回ニッポン展」を東京都美術館で開催した。当時は高い評価を得られなかったものの¹、彼らの作品は多くの人に強い印象を残した。しかし1960年頃には活動は沈静化しメンバーも散開した。

ところが、1963年になってルポルタージュ絵画の作品高く評価する批評家が現われた。針生一郎が「戦後美術衰退史」で山下の代表作である《あけぼの村物語》（1953）（図1）を山村の現実を描いた絵画として絶賛したのである²。その後しばらく経って、1981年に「1950年代——その暗黒と光芒」展（東京都美術館）を皮切りに戦後美術を回顧する展覧会が開催されるようになると、その中で再考されるようになった。1996年には「山下菊二展」（徳島県立近



図1 山下菊二《あけぼの村物語》1953年、油彩・ドンゴロス、137.0 × 214.0、東京国立近代美術館

出典：神奈川県立近代美術館『1950年代の美術——戦後の出発点』2017年、p.73

キーワード：鶴岡政男、針生一郎、《あけぼの村物語》、ヒューマニズム、リアリズム

* 立命館大学大学院先端総合学術研究科 2014年度入学 表象領域
京都国立近代美術館研究補佐員

代美術館)が開催され、2007年に中村の個展である「凶画事件 1953-2007」展(東京都現代美術館)や、2018年の「池田龍雄——楯岡幻想」展(練馬区立美術館)など、作家の個展のなかでルポルタージュ絵画が紹介されてきた。

主な先行研究には以下のものがある。足立元はGHQの統制下にあった前衛芸術は芸術至上主義と共産主義へと引き裂かれていたことを論じ、ルポルタージュ絵画は芸術と政治を両立させようとした例外的な動向で、社会主義リアリズム絵画が失っていた社会風刺や戦闘性を保持していたという³。

「ルポルタージュ」ないしは「記録」という概念は、1950年代には絵画よりも文学において議論されていた。鳥羽耕史は、ルポルタージュ絵画がこれを取り入れたのは、桂川と池田が師事していた安部公房の影響が大きいとする。そして、安部は客観的な記録とも作者の主観的実感とも異なる「新しい現実」を認識するための方法として、寓話的に物事を記録することを意識しており、ルポルタージュ絵画にも寓話の挿絵を思わせる表現が確認できることから、安部による記録の実践を絵画表現に取り入れていると指摘した⁴。そのため、ルポルタージュ絵画の前衛性は、絵画だけに留まらず、記録の手段としても前衛的な方法を追求するものであったとされる。

造形的特徴については鄭賢娥が論じている⁵。鄭は、ルポルタージュ絵画はその政治性の強さによる独特な造形意識を高く評価する者がいる一方、社会主義リアリズムと同一視することで過小評価する者もいたと指摘する。だが、ルポルタージュ絵画はシュルレアリスム絵画に現場取材を取り入れて客観的視点を確保することで、従来のシュルレアリスムとも社会主義リアリズムとも異なる立場を確立したこと、さらにメキシコ壁画という西欧絵画とは異なる動向を積極的に受容しており、世界の美術動向に敏感であったことを示した。鄭は、ルポルタージュ絵画運動の画家たちが、社会運動としてではなく、前衛絵画としての成立させることに取り組んでいたという。

いずれの先行研究にも共通しているのは、ルポルタージュ絵画の重要な特徴を美術と政治の共存にみていることであり、その二面性のために活動当時も、そして再評価においても見解が大きく分かれてきたことが示唆されている。しかし、これらの先行研究では批評家たちのテキストを詳細に検討しているわけではないため、ルポルタージュ絵画のもつ芸術性と政治性が彼らの目にはどのように映っていたのかはまだ十分に明らかにされていない。よって、批評家たちのテキストをそれぞれの芸術観を踏まえて分析することで、ルポルタージュ絵画の問題点と評価すべき点をより明確に示すことができるだろう。

ルポルタージュ絵画に対する作家や批評家たちの見解がはっきりと現れているものにはいわゆる「ライトアップ展論争」がある。この論争は1996年に目黒区美術館で開催された「1953年ライトアップ——新しい戦後美術像が見えてきた」展(以下、ライトアップ展とする)におけるルポルタージュ絵画の評価への異議申立を契機として、展覧会開始直後の1996年7月から翌年の12月まで『新美術新聞』上で繰り広げられた。主な論者はルポルタージュ絵画の画家である池田龍雄とライトアップ展を企画した峯村敏明に加えて、北澤憲明、針生一郎、瀬木慎一らといった日本を代表する美術批評家たちであった。加えて、この論争ではルポルタージュ絵画の画家自身が意見を述べている。よって、本稿はこのライトアップ展論争を検証することによって、ルポルタージュ絵画の再評価を試みるものである。

ライトアップ展論争における争点とは主に以下の3点であると考えられる。①ルポルタージュ絵画を1950年代の中心的美術動向から外れたものとみなすのは妥当か。②ルポルタージュ絵画における「記録」は成立しているといえるのか。③ルポルタージュ絵画の独創性とは何であったのか。本論ではこの3点を追いながら考察する。

具体的には、1節ではライトアップ展という展覧会の概要を説明する。次に2節では論争の経緯を詳細にあたり、各々の論者の主張を整理する。3節では①の問いを考察する。ライトアップ展において、1950年代の重要な前衛美術動向とは鶴岡政男の発言「事ではなく物を描く」に象徴される物質的なイメージを持つ絵画のことを指す。そこで、本稿では鶴岡の発言の真意を確認しつつ、ルポルタージュ絵画との共通点と相違点を検討する。4節では②の問いを扱うが、「記録」の成立の可否を判断するためには、画家がどのように描いたかではなく、鑑賞者に「記録」の内容がどのように伝わっているかを確認する必要がある。そこで本稿では針生一郎の批評の変遷を追いつつ、彼の批評の中からルポルタージュ絵画における記録の問題点と達成点の抽出し検討する。最後に結論として③の問いをルポルタージュ絵画の表現に見られる「泥臭さ」の観点から論じる。

1 節 ライトアップ展におけるルポルタージュ絵画の評価

『ライトアップ』展は、目黒区美術館と多摩美術大学の芸術学科研究室との共同企画として開催された。当時、多摩美術大学の教授であった峯村が執筆した「総序」によると、1953年という特定の年を断面的に検討することで、1950年代全体の特徴や新しい解釈を引き出すことを目的としていた⁶。

峯村たちが1950年代の特徴として着目したのは社会に分断があることであった。西洋近代文明という外部との衝突の結果、1950年代には政治状況や思想など様々な分野で分断が引き起こされたが、美術とその周辺分野がいかなる創造性を発揮したのかが展覧会のテーマであった。峯村は1950年代のなかでも1953年は美術史上特記事項があまりない年であり、前提にとらわれない新しい解釈を探求するために有効な年であったと説明する。一方、峯村が重要な出来事として念頭に置いていたのは、実験工房やタケミヤ画廊での活動の開始(1951)、海外での国際美術展への戦後初の参入(1952)、『美術批評』誌の創刊(1952)、具体美術協会の発足(1954)であった。

このような意図のもと、どのような作品を展示したのだろうか。展覧会の構成を簡単に確認しておこう。展示は以下の4部門で構成されていた。第1部では岡本太郎、イサム・ノグチ、長谷川三郎らといった戦前から国際的に活躍した美術家たちを取り上げ、西洋と東洋、民族性と国際性、伝統とモダニズム等の対立と融和あるいは総合の試みをそこに見ようとしている。第2部では、写真家の土門拳、いけばなの勅使河原蒼風、グラフィックデザイナーの倉倉雄策を取り上げ、純粋芸術以外のジャンルを超えた交流と芸術としての台頭を1950年代の一つの特徴として示している。第3部では、モダニズム対社会主義リアリズム、造形主義対主題主義という対立を乗り越えるために、それぞれのやり方で物質と「物」の实在を直視しようとした河原温、草間彌生、浜田知明、鶴岡政男ら、特定の団体に属さなかった13人の画家たちを取り上げている。第4部では、一定の知名度がありながらもその実態が意外と解明されていないグループの動向を、「再発見」することを目的とした。対象となったのはタケミヤ画廊の個展、具体美術協会発足以前の具体の作家、実験工房の作家であった。

以上のうち、ライトアップ展論争で特に問題とされたのは第3部である。ここで、ルポルタージュ絵画は一点も展示されることはなく、カタログの論文の中で批判的に言及されているのみであった⁷。峯村は1953年頃に最も議論を集めた問題はリアリズムであるとして、リアリズムを①高橋由一の物狂いなどの写実主義、②モダニズム(形式主義)、③社会主義リアリズムの三つに分類した。

そして、1950年代の美術界における分断とは、②のモダニズムと③の社会主義リアリズムの対立であったとする。その上で、ルポルタージュ絵画は、シュルレアリスム絵画表現のようなモダニズムの表現を用いながら、社会派リアリズム絵画のような社会的主題を描くことで、両者の対立を乗り越えようとした絵画動向であったと説明する。同時に、峯村はルポルタージュ絵画の表現様式は古い写実主義かシュルレアリスム様式の援用にとどまっており、新しい絵画形式を生み出すことには失敗しているとした。

その一方で、第3部で評価した絵画とは、鶴岡の「事ではなく物を描く」という発言に象徴されるような、事件や政治的主張ではなく人体や物体そのものを描くことに重きを置いた絵画たちであった。峯村はこのような物質の絵画を、①の物狂いの写実主義に近い位相にあると指摘する。そして、触覚的・身体感覚的なリアリティを追求した彼らの作品は、戦争の敗北によってもたらされた喪失感や、身の回りの物質の急激な変化といった社会の状況と呼応しつつ、形式か主題かといった従来の議論に左右されないリアリズムの在り方を切り開いたと主張した。

2 節 ライトアップ展論争とその争点

ライトアップ展に対する批判は、展覧会終了を待たずして起こっていた。ルポルタージュ絵画を代表する画家の一人である池田龍雄が7月11日に発行された『新美術新聞』紙上に抗議文を投稿したのである⁸。池田の批判は次の2点に集約できる。

1点目は1953年には池田たちの活動を代表する展覧会である第一回ニッポン展が開催されたにも関わらず、「美術史上重要な事件がない年」とであると断じており、ニッポン展が極端に軽視されていること。2点目は第3部の展示作品は多様であるのにルポルタージュ絵画が1点も展示されておらず、展覧会から排除されていることである。例えば、

ルポルタージュ絵画の画家にも冒頭で述べた尾藤のように草間や浜田に近い仕事をした作家がいると池田は主張する。この近いという言葉が何を指しているのか、抗議文の中で池田は具体的には述べていないため、作品から推測すると、ライトアップ展で展示されていた浜田の《初年兵哀歌》(1951-1954) (図2) は自身の兵士としての戦争体験を描いた銅版画による連作である。

浜田によると戦地での生活は上官から絶対服従を強いられ、一人の人間から軍隊を動かすための歯車へと変えられてゆく経験であったという。浜田はこの戦場の悲惨さを訴えることに集中し、人間心理が伝わりやすかつ抽象的な印象を与えないことを意識したと述べている⁹。浜田のこの発言を踏まえれば、《初年兵哀歌》は戦争という社会的問題を扱った主題主義であり、かつ犠牲者の姿を粘土細工のような物質化された姿で描いている。

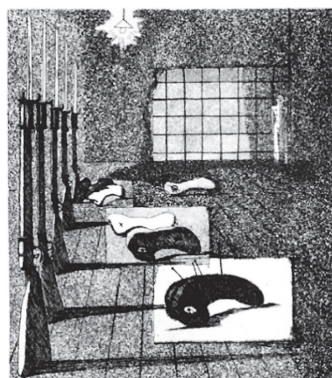


図2 浜田知明《初年兵哀歌(鉄架のかげ)》1951年、エッチング、アクアチント、紙、20.0 × 17.5、神奈川県立近代美術館

出典：多摩美術大学『1953年ライトアップ——新しい戦後美術が見えてきた』1996年、p.101

対して、尾藤の代表作の一つである《失われた土地A》(1952) (図3) を例に挙げれば、ダム建設や米軍基地増設に伴い、土地の立ち退きを強制される犠牲者を主題とし、彼らを手足だけが原型を残した奇妙に物質化された姿で描いている。池田は展示されている作品と展示されなかったルポルタージュ絵画の作品に共通点を見出していた。



図3 尾藤豊《失われた土地A》1952年、油彩・麻布、91.5 × 118.0、板橋区立美術館

出典：板橋区立美術館『日本のルポルタージュアート』1988年、p.28

その約一ヶ月後の『新美術新聞』8月11・21日合併号では北澤憲昭による池田を援護する文章が掲載された¹⁰。北澤はあえて社会的なリアリズムの動向を切り捨てたライトアップ展の姿勢を、「政治的」とであると批判した。展覧会の内容に偏りが生じるのは仕方がないし、鶴岡らの「物」の絵画がリアリズムを既成のあり方から解放する契機となったという峯村の指摘の重要性を評価しつつも、それでもルポルタージュ絵画を初めとするリアリズム絵画がもたらした新しい視点も検討するべきだったのではないかと述べた。北澤は山下の《あけぼの村物語》(1953) (図1) を挙げ、物語的な絵画の新しい転位も紹介するべきだったと指摘する。

ここで名指しされた《あけぼの村物語》を確認しておく、この絵は1952年7月30日に山梨県南巨摩郡曙村で起こった曙事件を題材にした作品である。曙村の村民が農道建設などをめぐって、共産党員の協力のもとで行った地主への抗議活動が暴力行為に発展した事件で、数名の死傷者が出た。そして村民と共産党員の計7名が起訴された。

この作品の画面左手前の赤い河に浮いているのは、逃走中に水死した一人の共産党員である。畑の横でシャベルを持った男性は、その共産党員をかますに隠して運び出そうとした人物とされている。画面の中央の麦畑に立つ女性は、地主の都合で農道が通された結果、女性の麦畑が農道に分断されてしまったことを抗議している。画面右手前では室内で首を吊っている人物が描かれている。戦前に地主が出資していた銀行が計画倒産したために、財産を失ったことを悲観した村人が首吊り自殺をした事件を描いたものである。そして各場面に登場する犬は、村に伝わる「犬憑き」の言い伝えから着想を得たもので、村の因習を象徴している。つまり、山下がこの絵で描いているのは、事件そのものの説明ではなく、事件の前後に発生した犠牲者の姿と村の因習であった¹¹。そしてこれらの場面は時系列もバラバラな要素が1つの画面にモンタージュされている。このような特徴を北澤は新しい物語性として求めているのではないだろうか。

峯村の返答は11月11日号に掲載された¹²。展覧会という限りのある枠で作品を紹介する以上は、評価できない作品を切り捨てるのは当然であると反論する。池田の抗議は、ライトアップ展の意図を理解した上でなされたものではなく、自身の論に対して反論できていないという。北澤の主張に対しては、《あけぼの村物語》に見られる物語性は、この作品に例外的に見られるもので、ルポルタージュ絵画全体の評価にはつながらないとした。その後、池田からの抗議文がさらに掲載され、それに対する峯村の返答も掲載されたが、どちらも同じ主張を繰り返すものであった¹³。

ところが、翌1997年3月11日号に針生一郎がこの論争に参戦する¹⁴。彼はルポルタージュ絵画の様式には絵画的成熟と独自性があると擁護する。まず、1985年末に開催されたパリのポンピドゥー・センターの展示での評価を引き合いに出し、表現のユニークさと日本らしさを主張する。また、ルポルタージュ絵画には、シュルレアリスム絵画に見られるようなオブジェが度々登場するが、これはオブジェを社会批評のための表現に昇華させることを意図しており、単なる援用とは異なるものだという。

ルポルタージュ絵画の造形的成果とは、内面や無意識の世界を探求するシュルレアリスムの表現に社会批評性をもたせたことにあるとする。さらに人間の醜さや風習を描くことに力点をおくことで、社会主義リアリズムとも異なる「記録性」を獲得したという。これらを根拠としてルポルタージュ絵画の意義は十分に説明でき、形式だけで絵画を評価する峯村の見解には問題があると主張した。

続いて次号3月21日号での池田の反論においても、「事」と「物」は不可分なものであるため、物だけを描いた絵画はあり得ない。物を描いているということ自体ではなく、物を描くことを通して何を提示しようとしているのが重要であると主張した¹⁵。

6月11日号にて、峯村は、絵画にとっては社会的な主題ではなく作品の成立こそが重要であるとし、針生の指摘は絵画そのものについては論じられていないと批判した。その上で、ルポルタージュ絵画が目指していたのは絵画による記録だが、それは成立していないと断ずる。絵画で真っ当な記録を目指せば、それは説明的な挿絵になってしまうためである。そして、ルポルタージュ絵画を代表するような優作は殆どが、事件を説明できているとは言えず、反対に事件の記録としては破綻しているからこそ優作となったと指摘する。峯村は、山下の《あけぼの村物語》が事件の説明が放棄されたために優作となったことを例に挙げる。さらに中村宏の《砂川五番》(1955)(図4)は事件の一場面の挿絵的なルポルタージュに過ぎないと批判しつつも、《革命首都》(1959)(図5)は事件の記録には失敗しているが、事件の説明ではないがゆえに絵画としては優作であると述べた¹⁶。

7月21日号にて、この峯村の意見に対して針生が再度反論した。針生は、峯村のこのような反物語だけが重要なのではなく、描き方のユニークさを評価すべきだという。例えば先ほど紹介した《あけぼの村物語》では、村の因習や暗さを表現するために人間浄瑠璃を思わせる独特な表現が含まれている。そして、絵画の記録については池田の《網元》(1954)をあげ、首に縄が巻かれた男が船を差し出す姿やにやにやとした表情が、内灘の全状況を象徴しているだけでなく、日本の社会構造をも暴露するものであったと述べた。針生はこのような事件全体や社会構造を象徴するような絵画を描いていたことをあげ、ルポルタージュ絵画の記録とは、事件の一場面の説明には留まらな



図4 中村宏《砂川五番》1955年、油彩・合板、92.5 × 183.0、東京都美術館
出典：板橋区立美術館『日本のルポルタージュアート』1988年、p.26



図5 中村宏《革命首都》1959年、油彩、新聞・キャンバス、96.8 × 162.0、東京都現代美術館
出典：東京都現代美術館『中村宏——図画事件 1953-2007』2007年、p.59

いものであると主張した¹⁷。ここで注目すべきは、両者の「記録」という言葉が示す範囲には差異があることだ。峯村の考える「記録」とは、事件の客観的な説明であり、鑑賞者が事件の内容を把握できるかどうかを問題としている。一方、針生の考える「記録」とは現場の雰囲気や事件の背景にある社会構造の描写を含んでおり、必ずしも事件の概要が伝わらずとも「記録」は成立すると考えている。

最終的には、10月11日に論争の特集号が生まれ、ワシオ・トシヒコ、桂川寛、高島平吾、尾崎真人、瀬木慎一、ヨシダ・ヨシエなどがそれぞれの文章を寄稿した。議論の中身は、美術館と大学の立場といった制度的な問題や、鶴岡の発言自体にも批判があったことを紹介されていないこと等で、ルポルタージュ絵画の評価とは異なる内容が目立つ。しかし、瀬木は1950年代の研究で重要なのは、日本の前衛運動が海外の動向や当時の現実のはざまでのどのような追及を行ったのかであり、ルポルタージュ絵画も重要な一例である以上、評価は自由であるにせよ、作品を展示すらしないのは疑問であると述べた。さらに瀬木は鶴岡の「物を描く」発言が無条件に信奉されて大々的に扱われていたことに疑問を示す。瀬木自身が鶴岡の座談会の直後に、重要なのは物を書くことではなく事を通して物を書くことだと反論したことを例にあげ、鶴岡に対する批判が検討されないまま「事ではなく物を描く」という単純な発想だけで1950年代を総括していると批判した¹⁸。

ライトアップ展論争の顛末は以上だが、この論争におけるルポルタージュ絵画の評価の争点は①ルポルタージュ絵画を1950年代の中心的美術動向から外れたものとみなすのは妥当か。②ルポルタージュ絵画における「記録」は成立しているのか。③ルポルタージュ絵画の独創性とは何であったのか、の3点にあるといえよう。

3節 ルポルタージュ絵画と「事」と「物」——鶴岡政男の発言から

本節では、ライトアップ展で重要視された「物を描く」ことと、ルポルタージュ絵画との関連から、①の問いを

検討する。峯村はルポルタージュ絵画と「物を描く」絵画は全く異なるものとみなしている。一方池田や針生は鶴岡や浜田の絵画とルポルタージュ絵画は近い性質を持つものであると反論した。両者の主張を検討する前に、まずは鶴岡の発言「事ではなく物を描く」を確認しよう。鶴岡の発言は、1954年の2月に『美術批評』に掲載された「抽象と幻想」展の座談会でされたものである。

「日本の絵というものは、全体に物を描かないと思うのだよ。物を……。事を描いていると思うのだ。事は物でもって表現されなければならないのに、物を忘れて事を描こうとしている。絵というものは、一番、物で表現しなければならないと思うのだ」¹⁹

鶴岡は日本の画家について、海外の動向を形式主義的に真似てしまい、自分たちの現実や問題意識を絵に表現できていないと批判した。そして、現状を乗り越えるためには、精神や事ではなく、物を描くべきだと主張したのである。

この発言の問題は非常に多様な解釈が可能であることである。鶴岡の発言が画家や批評家によって様々に解釈されてきたことは、徳江康行が検討している。例えば、画家の川上十郎は「物ではなく事を描く」といったほぼ真逆の意味に解釈しているという。その原因は、鶴岡がこの発言を行った時期に発表した作品に、原水爆で人間が蒸発する姿を描いた《人間気化》(1953) (図6) のような、現実の物質ではなく出来事を描いているように見える作品が存在するためではないかと、徳江は分析する。他にも河北倫明は西洋の考え方に合わせ人間中心の尺度から対象を見れば「事」になり、東洋の価値観で世界の一部として対象に入り込む視点を持たれば「物」が見えてくると語っているという。石子順造は「物」を精神性を排除した物体であると解釈し、鶴岡の考えは社会的な意味や機能を考察できなくなる恐れがあるとして批判的な見解を示している。鶴岡の発言から時間が経過してからも、窪島誠一郎は「事」は通念のようなもので「物」は対象の奥にある毒素のような実態であると解釈する。山梨俊夫は「事」は様式や形式のことで「物」は自分の現実であるとしており、論者によって様々な解釈がされてきたことが分かるという²⁰。



図6 鶴岡政男《人間気化》1953年、油彩、16.7×90.9(5枚)、宮城県美術館
出典：多摩美術大学『1953年ライトアップ——新しい戦後美術が見えてきた』1996年、p.94

大谷省吾は鶴岡自身が、「物」という言葉にふれ幅を持たせて用いていると指摘する。座談会の前半では「われわれの現実というものは欧米の現実というものと、非常に实际的に差があるということね。それでだね。向うの作品の影響で仕事をするとということに問題があるのじゃないかと思う。自分たちの現実から出発していない。」²¹ というように「物」を自分たちの現実のようなものと発言している。中盤では、「物と言っても、もちろん実在する物というものではなくてね、絵画のうへの物としての……。」²² のように物は実在物でなく、絵画の中の造形上の問題であると述べ、終盤には「自分の精神性というものを極力排除しているのですよ。最後のどんづまりに残った、物としての人間、精神のない無機質な存在といえますか、あるいは有機というだけのことであって、他の動物に等しいような、そういうところまで自分の最後をいっぺん見極めてみたいというような、そういう考えを持っているのです

よ。」²³のように、物というのは、物としての人間・精神のない無機的な存在のことを指していると発言しており、座談会のなかだけでも3通りの解釈が可能であるという²⁴。

注目すべきは、ライトアップ展論争においても、峯村と池田では鶴岡の発言の解釈が異なっていることである。峯村は展覧会カタログの文章においても、触覚のリアリティや物への凝視といった造形的な問題に重きを置いていた。確かにルポルタージュ絵画で触覚に訴えかける作品は少なく、物質的な表現に特化した絵画であるとは言い難い。一方、池田は表現の問題ではなく、その表現の先にある目的こそを見るべきだと反論した。では、「物を描く」ことの先にある目的とは何であるのか。

大谷は鶴岡の発言の真意を約10年後の1963年1月の『美術ジャーナル』に掲載された座談会での発言から以下のように説明する。鶴岡は、事ではなく物を描く発言が目的としていたのは、ユマニテの否定であるが、ユマニテ自体は人間が存在する限りは続くものであるため、アカデミックなユマニテの否定をしなかったと述べている。この発言から、大谷は戦争などの特定の文脈によって、意味付けがなされ脚色されてしまった人間の在り方を否定し、人間の肉を物体として描くことで、人間の死とその裏にある生を描こうとしたのだと分析する。

大谷のこのような分析に考察を加えるならば、ライトアップ論争で重要なのは3通りの解釈のうち3つ目に示された「物」の中の「物質としての人間」である。その目的が「アカデミックなユマニテの否定」であるとするならば、鶴岡は「事ではなく物を描く」と言いつつも、人間を物として描いたその絵画には同時に、「アカデミックなユマニテの否定」という「事」が備わっていたことになるのではないか。ここで、鶴岡は「ユマニテ」または「ヒューマニティ」という言葉をどのように解釈していたかを確認したい²⁵。鶴岡は1951年と1953年にヒューマニティに関する論考を執筆している。

鶴岡が1951年に発表した「絵画に於けるヒューマニズム」という文章で、鶴岡は「私は一貫してヨーロッパ文明を進展せしめたこの抵抗の精神、さらにいえば固定化や形式化を極度にきらう建設的な批判精神をヒューマニズムと呼んでいる」と述べている²⁶。そして「ヒューマニズム」を獲得するためには作者自身の問題意識から作品を創作し続けねばならないと主張した。

1953年3月に発表された「絵画とタブロオ」は、日本における壁画や彫刻を街に展示することの是非についてヒューマニズムの観点から論じている。「ニューマニズム」が欠落している日本社会には、公共の壁画で「ヒューマニズム」を共有しようとしても意味がなく、まずは芸術家がタブローと向き合い「ヒューマニズム」とその先にある「リアリズム」の確立することが重要であると主張している²⁷。

これらの発言考えれば、鶴岡の考える真の「ユマニテ」とは、個人の中にある純粹で自由な精神のことであろう。鶴岡が問題視したのは、政府や画壇などの発言力の有る人がつくった「アカデミックなユマニテ」である。つまり、「物を描く」という行為は、他人から押し付けられたユマニテを否定するための手段であり、最も重要なのは「自らの現実」に基づき自分の意思で絵画の主題と表現を決定し続けることであったといえよう。

では、この観点からルポルタージュ絵画をみてみよう。ダム建設反対運動や米軍基地に関する闘争など、特定の事件を主題としているが、事件の再現的な記録に専念したものは少ない。事件が起こった背景にある因習や差別など、目に見えない暴力の要因を描き出そうとしている。論争の重要人物である池田の作品にもこのような傾向を確認することが出来る。彼の代表作である《網元》(1954)(図7)は石川県の内灘地区で起こった米軍基地の拡張に反対するために起こった内灘事件を題材としているが、描いているのは反対運動の場面ではない。事件の背景にある網元(地元の漁業経営者)と政府との癒着関係を描き、人間は時に目先の利益を追求してしまう醜さをもっている「事」を暴露している。このように、ルポルタージュ絵画の画家たちが描いたのは、自分たちが直面した現実であり、事件に関わる物そのものではなく、事件という現実の中で起こっている不条理であった。

一方で、峯村が評価した浜田や鶴岡は確かに人体を断片的な物体として描いているが、その目的は浜田の《初年兵哀歌》(図2)にせよ、鶴岡の《人間気化》(図6)にせよ、人間を物体化させる力や苦しみという、現実の中に存在する暴力や人の弱さであったことは先に述べた。池田がライトアップ展論争で主張しなかったのは、このような問題意識の共有こそが1953年を特徴づける要素である、ということだったのではないか。

では、ルポルタージュ絵画の表現には「物」の要素を見出すことはできないのだろうか。《あけぼの村物語》における「物」について、ライトアップ展論争から約20年を経た近年、大谷によって興味深い考察が行われている²⁸。《あ



図7 池田龍雄《網元》1953年、インク・紙、24.7×32.2、東京都現代美術館
出典：河田明久編集『戦前・戦中——戦争と美術』（日本美術全集18）小学館、2015年、ページ記載なし

《あけぼの村物語》は物語だけを描いた絵画ではなく、物質と物語、つまり物と事を拮抗させて描いていることに特徴があるという。《あけぼの村物語》における物というのは、まずは死体の物性である。男の水死体と首つり死体は、重力に身を任せた様子に物質性が感じられる。さらに、画面に登場する村民は表情が描かれておらず人形のように見える。このような物のような人間像は、村の構造に組み込まれて物となってしまった人間の姿を批評している、と大谷は分析する。山下は物化した人間と犬などの寓話的なモチーフを対峙させることで、閉鎖的な村社会の構造を浮かび上がらせようとした。《あけぼの村物語》は、鶴岡らの物の絵画をさらに成熟させるべく、あえて事の表現を共存させた絵画であると、大谷は再評価したのである。

4 節 ルポルタージュ絵画における「記録」

本節で検討するのは、ルポルタージュ絵画における「記録」は成立していたか、という争点である。ルポルタージュ絵画における事件の「記録」が、批評家にどのように解釈されたのかを明らかにすることで、ルポルタージュ絵画の記録について論じたい。

本節で注目するのは針生の批評である。針生はルポルタージュ絵画の重要性を主張してきた人物であり、ライトアップ展でもルポルタージュ絵画を擁護する立場であった。しかし、注目すべきは、針生ですら初めからルポルタージュ絵画を高く評価していたわけではなかったことである。第一回ニッポン展で作品が公開された直後は《あけぼの村物語》について、針生は「山下菊二の『あけぼの村物語』は安易な手法の上にモチーフの整理が足りなくてメロドラマになっています。」²⁹と断じている。

針生のこの発言から分かるのは、ルポルタージュ絵画は特定の事件を描いており、メンバーの多くが共産党に入党していたことから、いわゆる共産主義思想に染まった主張のみが描かれた作品であると受け止められていたことである。しかし、単純な抑圧者と被抑圧者の構図が描かれていたのではないことは、本稿では《網元》や《あけぼの村物語》ですすでに見てきた。さらに桂川寛の《立ち退く人々》(1952) (図8) も見てみよう。

この絵は小河内ダムの建設反対運動を主題としたものだが、桂川自身の回想によると、中央に描かれているのは集落の中でも差別階級にある親子であるという³⁰。このようにルポルタージュ絵画には、政府という強者と住民という弱者との単純な対立を描いているのではなく、被抑圧者である住民側の間でも差別による別の抑圧構造が存在していたことを示している。このことから、ルポルタージュ絵画は共産主義的な社会運動としての目的よりも、画家が実際に目にしたユマニテの否定を記録することに主眼が置かれていたと考えることができる。

しかし、ルポルタージュ絵画の多くは、これらの画家の意図を説明なしで理解するのは困難である。先に述べた《立ち退く人々》は描かれている人の立場が絵だけでは分かりにくい。ライトアップ展論争で峯村が指摘したように、客観的事実の説明という意味での「絵画による記録」は成功しているとは言い難い。針生の初期の批評は、ルポルタージュ絵画に客観的説明の機能が備わっていないことが、当時から作品への誤解や批判を招いていたことを示している。



図8 桂川寛《立ち退く人》1952年、ペン・筆・墨・紙、35.7×24.0、板橋区立美術館
出典：アートギャラリー環『桂川寛作品集』1994年、ページ記載なし

一方、針生がルポルタージュ絵画を支持するようになるのは1963年に発表された『戦後美術盛衰史』からである。針生は《あけぼの村物語》を「因襲と抑圧、狂気と悪魔の渦巻く山村の現実が、超自然的なおとぎ話のように描き出され」ているうえに、実際の現実の事件を扱ったドキュメンタリーにもなっていると評価している³¹。山下の《あけぼの村物語》に見られる紙芝居の挿絵から発展した表現は、1953年の時点ではありきたりなメロドラマとされたが、10年後には山村の現実を描き出すものへと評価が変化しているのである³²。

この時期の針生は呪術や悪魔性の表現に強い関心を示していた。彼が執筆した「新人の三つの世代」では、抽象絵画にみられる呪術性に言及した後に、この呪術性は日本人の暮らしの中に根を張った要素であり、これまでの美術は近代的な様式でそれを隠すか、パターン化して使用するかのどちらかの方法を採用してきたと説明している。そして、「われわれが借りものではないオリジナルな造形思想を生み出すためには、この民族の恥部というべき呪術的なものをあますところなく対象化し、そこにひそむ巨大なエネルギーに明確な表現をあたえることが必要である」³³と主張する。1953年頃の針生にとって、《あけぼの村物語》に見られるような土着的な表現は、日本画家の悪習が形となったものであり、海外の動向を学ぶなかで克服すべき「恥部」でしかなかった。しかし、1963年頃には、土着性こそが日本の美術を支配してきた要素であり、自分たちの現実を表現する上で無視のできないものと認識するようになったと考えられる。

では、針生が述べている土着的表現は、ルポルタージュ絵画における「記録」にはどのような効果をもたらしたのだろうか。ここで考えられる「記録」とは、論争内で針生が主張したような、現場の雰囲気や背景にある社会構造を象徴的に描写するという意味における「記録」である。ルポルタージュ絵画にみられる土着性とは村社会に古くから残る慣習と、その慣習から引き起こされる不条理を生々しく描くためのものである。このように、ルポルタージュ絵画に見られる「記録」とは、事件の説明ではなく社会構造の象徴的描写に特化したものであるといえよう。

結論

ライトアップ展にルポルタージュ絵画が含まれていなかったのは、ルポルタージュ絵画に1950年代の新しいリアリズムの動向が認められず、形式的独自性もないと評価されたためであった。加えて、峯村は展覧会カタログの第3部の論考で、後に登場する具体の絵画や、峯村の専門分野でもある「もの派」を挙げながら、「物」という概念がその意味合いを変えながらも、日本戦後美術史の中心にあり続けたことを示唆している。峯村がライトアップ展で意図していたのは、「物」を中心概念とした「新しい戦後美術像」を提言することであり、その出発点を1953年頃の鶴岡の発言と触覚的な絵画に見出していた³⁴。

一方、ルポルタージュ絵画を擁護した針生は、1950年代当時からリアリズムのあり方を提案し、作品を批評してきた当事者として、ルポルタージュ絵画の意義を説明していた。その発言からは芸術が社会といかに関わるかを重要視していたことが伺える。つまり、ライトアップ展論争のなかで二分されていたのは、ルポルタージュ絵画の評価だけでなく、批評家たちの戦後美術史観でもあったといえるだろう。

論争のなかで重要とされた鶴岡政男の「事ではなく物を描く」発言を改めて検討することで見てきたのは、「物を描く」という発言の解釈の多様さである。「物」を描くことを通して、「アカデミックなユマニテ」を否定することを目指していたという鶴岡の後の発言から、「物を描く」ことには「ユマニテの否定」という事が共存していた。このような観点に立つと、峯村が考えていた触覚のリアリズムだけでは収まらない鶴岡の意図をすくい上げることができるだろう。なおかつ、このような自分たちが目にした過酷な現実を描こうとする傾向は、ルポルタージュ絵画にも見ることができた。1950年代の美術界の根底にあったのは、このユマニテの否定とその先にある新しいユマニテへの渴望であった。

ライトアップ展論争で、針生はルポルタージュ絵画の土着性を主張していた。ルポルタージュ絵画には、昔話の挿絵に見られるような民衆的な意味での泥臭いポップさを感じられたのである。針生の批評の変遷に触れながらルポルタージュ絵画における「記録」とは、客観的史実の説明ではなく事件現場にある悲惨な現実を象徴的に描くことに特化したものであったことを述べた。そして、ルポルタージュ絵画が象徴的描写としての「記録」を目指したことと、3節で確認した新しいユマニテの確立という命題は不可分に結びついている。ルポルタージュ絵画の画家たちは、客観的記録では山村にある不条理には肉薄できないことを見抜き、自分たちが目にした現実を語るために有効な「記録」の在り方を追求していたのである。

では、このようなルポルタージュ絵画の「記録」の性質は、絵画にどのような独自性をもたらしたのだろうか。鳥羽によると、文学における「記録」の追及は専門の文学者や詩人だけではなく、職場や学校のような普通の人々が参加するサークル活動の中でも行われていた。そして、サークルのような大衆による「記録」は、表現の下手さが批判された一方で、洗練されればされたで逆に民衆の声としてのリアリティが損なわれるというジレンマを抱えていた³⁵。

このような鳥羽の考察を踏まえると、民衆の生の声や苦しみを記録することを目指していたルポルタージュ絵画にとって、前衛的で洗練された表現はむしろそぐわないものであったと考えられる。ユマニテの否定という前衛美術の課題を大衆的な語り口で「記録」することによって、表現の上手さとリアリティのジレンマを乗り越えようとしたのである。つまり、ルポルタージュ絵画の成立とは前衛と大衆という二極の共存にあった。そして、ルポルタージュ絵画に関する批評は、1950年代美術の重要概念の豊かさと、美術における「前衛」の評価の難しさを物語っている。

注

- 1 当時高く評価されなかった理由を美術批評家の瀬木慎一は、美術界からは政治色が強すぎるため敬遠されたとし、他方、共産主義の美術批評家、林文雄からはシュルレアリスムの影響を受けたその様式は社会主義リアリズムではないと批判されたと回想している。瀬木慎一『日本の前衛 1945-1999』生活の友社、2000年、pp.208-209
- 2 針生一郎「戦後美術衰退史6——戦争と平和の谷間で」、『美術手帖』1963年、美術出版社、p.100
- 3 足立元『前衛の遺伝子——アナキズムから戦後美術へ』ブリュッケ、2012年、pp.254-273
- 4 鳥羽耕史『1950年代——「記録」の時代』河出ブックス、2010年、pp.49-59
- 5 鄭賢娥「1950年代リアリズム再考——ルポルタージュ絵画を中心に」『京都美学美術史学』第8巻、2009年、pp.99-136
- 6 多摩美術大学、目黒区美術館編『1953年ライトアップ展——新しい戦後美術像が見えてきた』目黒区美術館、1996年、p.11
- 7 峯村敏明「触覚のリアリズム——噴出したもう一つの日本」、多摩美術大学、目黒区美術館編、前掲書、p.112
- 8 池田龍雄「『1953年ライトアップ』展を見て」、『新美術新聞』美術年鑑社、1996年7月11日号、p.2
- 9 浜田知明「初年兵哀歌」『現代の眼』1972年2月号
- 10 北澤憲明「批評の政治性とリアリズムの転位」、『新美術新聞』美術年鑑社、1996年8月11・21日合併号、p.2
- 11 この表現について、尾崎真人は、新聞などで広く知られるであろう事件の内容ではなく、社会が隠蔽してしまう暴力の存在を記録しようとしたと分析している。
尾崎真人「《あけぼの村物語》から、そして《あけぼの村物語》へ——来るべき山下菊二展のために」、神奈川県立美術館『山下菊二展』、1996年
- 12 峯村敏明「否定のための食卓は用意しないものだ」『新美術新聞』美術年鑑社、1996年11月11日号、p.2
- 13 池田龍雄「峯村敏明氏に答える『歴史を手玉にとってはならない』」、『新美術新聞』美術年鑑社、1996年12月1日号、p.2

- 峯村敏明「再度『1953年ライトアップ』展企画者から——展覧会の見方を学んで欲しい」、『新美術新聞』美術年鑑社、1997年2月1日号、p.2
- 14 針生一郎「『1953年展』論争に寄せて——ルポルタージュ絵画の全面否定は正当か」、『新美術新聞』美術年鑑社、1997年3月11日号、p.2
- 15 池田龍雄「『1953年展』再々論——展覧会は観客のためにある」、『新美術新聞』美術年鑑社、1997年3月21日号、p.2
- 16 峯村敏明「針生一郎氏に答える——あなた方は本当に見たのか、『ルポルタージュ絵画』を？」、『新美術新聞』美術年鑑社、1997年3月21日号、p.2
- 17 針生一郎「救い難い偏見と形式理論を打ち破れ」、『新美術新聞』美術年鑑社、1997年7月21日号、p.2
- 18 瀬木慎一「『青年美術家連合』と『ニッポン展』の無視は重大な欠陥」、『新美術新聞』美術年鑑社、1997年10月11日号、p.7
- 19 鶴岡政男ほか「『座談会』『事』ではなく『物』を描くということ——国立近代美術館「抽象と幻想」展に際して」、『美術批評』1954年2月号、美術出版社、p.17
- 20 徳江庸行「再考『事ではなく物を描く』——鶴岡政男の発言を巡って」、『群馬県立館林美術館研究紀要』第5号、群馬県立館林美術館、2007年
- 21 鶴岡政男ほか、前掲書、p.13
- 22 鶴岡政男ほか、前掲書、p.21
- 23 鶴岡政男ほか、前掲書、p.22
- 24 大谷省吾「激動期のアヴァンギャルド——シュルレアリスムと日本の絵画 1928 - 1953」国書刊行会、2016年、p.350
- 25 鶴岡は座談会では「ユマニテ」とフランス語を用いているが、1950年頃に鶴岡自身が執筆した文章では「ヒューマニティ」と英語を用いている。
- 26 鶴岡政男「絵画に於けるヒューマニズム」『アトリエ』1951年4月号、p.23
- 27 鶴岡政男「絵画とタプロオ」『美術批評』1953年3月号、pp.8-11
- 28 大谷省吾、前掲書、pp.426-427
- 29 針生一郎「あたらしいリアリズムのために——『ニッポン展』によせて」、『美術批評』19号、美術出版社、1953年、p.47
- 30 桂川寛『廃墟の前衛』一葉社、2004年、pp.137-38
- 31 針生一郎、前掲書（1963年）、p.100
- 32 この評価の変遷は以下が詳しい。
三上満良「『メロドラマ』が『状況の絵画』に変わるまで」『現代の眼』2015年08-09号、東京国立近代美術館、pp.2-3
- 33 針生一郎「新人の三つの世代」、『芸術の前衛』弘文堂、1963年、p.128
- 34 峯村敏明「触覚のリアリズム——噴出したもう一つの日本」、多摩美術大学、目黒区美術館編、前掲書、p.107
- 35 鳥羽耕史、前掲書、pp.21-24

Re-evaluation of “Reportage Paintings” as an Avant-garde Art in the 1950s Japan

TAKAMISAWA Nagomi

Abstract:

“Reportage Paintings” is one of Japanese avant-garde art movements in the 1950s, which evaluation has been divided. This paper examines the writings of art critics on Reportage Paintings in order to find the points in controversy, and to position it in the context of art history of Japan. The paper focused on the controversy over its evaluation caused by an exhibition “Shedding Light on Art in Japan 1953” in 1996. The exhibition excluded Reportage Paintings although 1953 was the highlight year of the movement. The paper first identifies the key concept of art in the 1950s, which is represented by Masao Tsuruoka’s word “paint *Mono* (physical objects), not *Koto* (things)”. Tsuruoka intended to express the reality he saw by depicting human as *Mono*. This was the denial of the old way of expressing human by academic artists. I prove Reportage Paintings to share this concept. Second, this paper finds the controversies over if Reportage Paintings aimed to be the reportage or not. By studying Ichiro Hariu’s criticism, I argue that they do not depict objective historical record but they represent at the misery of reality symbolically. Finally, this paper discusses that the originality of Reportage Paintings is coexistence of avant-garde concept and representation of human beings.

Keywords: Masao Tsuruoka, realism, Ichiro Hariu, humanity, Mono

ルポルタージュ絵画再考 ——ライトアップ展論争の争点をめぐって——

高見澤 なごみ

要旨：

1950年代の前衛美術運動であるルポルタージュ絵画はその評価が二分されてきた。それが顕在化したのがこの運動を排除した「1953年ライトアップ展」（1996年、目黒区美術館）であった。同展でのルポルタージュ絵画の扱いに池田龍雄が抗議しライトアップ展論争が展開された。

本稿ではこの論争を検証するため、論争の争点を整理し、展覧会の中心概念であった鶴岡政男の発言「事ではなく物を描く」と、ルポルタージュ絵画との関連性を検討した。さらに針生一郎による《あけぼの村物語》の批評の変遷を追いながら、ルポルタージュ絵画の記録の特徴を論じた。

結果、鶴岡のいう「物」を描くことには「アカデミックなユマニテの否定」という「事」が共存しており、この事はルポルタージュ絵画も共有していることを論じた。さらにルポルタージュ絵画の「記録」とは、事件を象徴的に描写するもので、その表現には大衆と前衛の二極が共存していることを論じた。

