

修 士 論 文

山下菊二のルポルタージュ絵画
《救出提携》にみるリアリズム

教育学研究科 教科教育専攻 美術教育専修

14GP221

坂 本 憲 史

指導教員

岩 井 康 頼

目 次

序章

1. 研究の主題と目的 2
2. 先行研究と仮説 2
3. 論文の構成 3

第一章 戦中戦後の山下

1. 従軍と敗戦、そして前衛美術会への参加 4
2. 日本共産党への入党 4
3. 小河内文化工作隊への参加 5

第二章 ルポルタージュ絵画理論の誕生

1. リアリズム論争 6
2. 安部公房のシュルレアリスム理解とルポルタージュ理論 7
3. 桂川寛のルポルタージュ絵画理論 9

第三章 《救出提携》の主題と様式

1. 小河内ダム問題 10
2. シュルレアリスム様式の発展 12

第四章 戦後日本美術史における山下のリアリズム

1. 山下のリアリズム 13
2. 戦後日本美術をテーマとした展覧会におけるルポルタージュ絵画の扱い 14
3. 戦後日本美術をめぐる批評の変遷 16

終章

序章

1. 研究の主題と目的

本論が主題とするのは、山下菊二^{やましたきくじ}（1919-1986）が、1952年に小河口ダム^{おごうち}建設現場に赴き、そこをルポルタージュしたとされる絵画²《救出提携》（図1）である。

山下菊二は、「差別と国家権力を告発する画家」として知られ、戦場体験を原点として、戦争で破壊された人間性の回復を試みた作家である。彼は、1919年に徳島県に生まれ、20歳に招集を受けて現役入隊し、中国南部の戦線で数々の非人間的な体験をした。彼のユニークな点は、多くの戦争加害者がその記憶を内面に封じ込める中、戦場での加害体験を積極的に語り、戦後の日本に封じ込められてきた敗戦の記憶を、シュルレアリスムの手法で表出した点にある。特に、1953年に共産党員として描いたルポルタージュ絵画《あけぼの村物語》（図2）は、同年の「ニッポン展³」に出品されて以来、彼の代表作となっている。

山下のルポルタージュ絵画には、現実の場所や事件に由来するモチーフがグロテスクに描かれている。その画風は、当時のプロレタリア美術（図3-1、2）やシュルレアリスム絵画（図4-1、2）と比較し、異質である。このような傾向は、《あけぼの村物語》に先立って制作された《救出提携》において初めて見ることができる。

山下は、なぜこのような特殊な手法で小河口ダム建設現場をルポルタージュしなければならなかったのか。本論では、山下菊二の《救出提携》成立の経緯を明らかにし、その主題と様式を考察する。さらに、彼の画業における《救出提携》の意義を論じることで、戦後の日本美術史を捉え直す一助にしたいと考える。

2. 先行研究と仮説

《救出提携》は、1953年の第6回日本アンデパンダン展⁴に出品された作品である。画面は、全体的にくすんだ暖色で覆われており、次作となる《あけぼの村物語》に通じる前近代的な土着性を感じさせる。画面中央から両端に向かう遠近感⁵は誇張され、画面中央部が前面に迫るような構図になっている。夕暮れの赤い空を背景として、左にダム、右に山岳地帯が広がり、それらを中央で分けるように笠を被った男の上半身が描かれている。笠の男に抱きかかえられたもう一人の男は、笠の男の首にまわりつくように抱きつき、ぐったりとしている。左上には、彼らを監視するかのようなカラスが3羽とまっている。笠の男の顔は、正面の顔と左上を向く横顔に分裂しており、そのためか、首には裂傷が生じている。さらに、何かの道具のような彼の手は、肘付近で肉体としての腕に繋がっている。一方、抱えられている男は、黒ずんだ軟体動物のように描かれ、その顔は腫れ上がり、奇形的である。

テレビ番組⁶や美術雑誌、映画⁶などのメディアを通して、「差別と国家権力を告発する画家」としての山下菊二像は次第に広がりを見せたが、その一方で、山下菊二研究の成果は少ない。彼の画業の全体像を示す文献は、1988年に刊行された『山下菊二画集』（美術出版社）と、1996年の「山下菊二展」（神奈川県立近代美術館）に際し刊行された『山下菊二展』カタログである。さらに、研究論文は、『山下菊二展』カタログにおいて初めて見ることができる。本論の主題《救出提携》については、ドイツ文学者・石黒英男^{いしぐろひでお}⁷が『山下菊二画集』の中で解説するに留まっている。従って、ここでは、《救出提携》と同じ問題意識下で制作されたと考えられる《あけぼの村物語》と、「ニッポン展」に出品されたルポルタージュ絵画群に関する研究成果を確認する。

《あけぼの村物語》は、《救出提携》同様、山下が1953年に制作したルポルタージュ絵画である。彼が《あけぼの村物語》でルポルタージュしたのは、山梨県の旧曙村⁸で実際に発生した「曙村事件」である。その事件の内容は、専制的な地主一家を地元の農民たちが襲い、負傷させたというものである。学芸員・尾崎真人^{おざきまさと}は、モチーフとなった「曙村事件」の実際と《あけぼの村物語》の画面構成を考察するとともに、《あけぼの村物語》に対する批評の変遷をたどりながら、今日的な再評価を試みた。

尾崎の研究は、次のような事実を明らかにした。山下は当初、公判用の紙芝居として「あけぼの村物語」を構想し、「曙村事件」周辺のいくつかの出来事をモチーフに場面を構成していた。しかし、後に彼は1953年の「ニッポン展」への出品を考えるようになり、紙芝居として分割されていた各場面を一枚のタブローにまとめ、今日見る《あけぼの村物語》として描き上げた。その際、彼は「曙村事件」そのものを描かず、事件周辺の出来事を描いた⁹。

これらの事実を踏まえ、尾崎は《あけぼの村物語》における次のような構造を指摘した。それは、「作者の『語られぬ図像』を描くという意図的図式と、作者の原風景とを無意識に連結した『見たことのある図像』というぶつかり合うベクトル上で作品が成立する¹⁰」というものである。そのうえで、同作を「ルポルタージュ絵画を超えて、山下菊二の内部に宿痼として眠っていた、『差別』そして『天皇の戦争責任』を覚醒するための、山下菊二自身の内面へ向かった、ルポルタージュ絵画であったとはいえないだろうか¹¹」と論じた。

尾崎の研究は、《あけぼの村物語》における次のような特殊なルポルタージュの手法を明らかにした。一つは、紙芝居という着想がもたらした「現実の解体と再構成」、もう一つは、事件周辺の出来事を自らの原風景として描いた点に見られる「外部の現実と内部の無意識との接続」である。

一方、研究員・鄭賢娥^{ていけんが}は、「ニッポン展」に出品されたルポルタージュ絵画を一つの運動体として考察し、「画壇と美術の存在の方式の問題、そして今日の社会問題と美術をどう結びつけるかという問題意識を持った美術運動¹²」とした。さらに、ルポルタージュ絵画の美術史的価値として、「シュールレアリスムを克服して客観的な視点を確保する方法を受け入れた」点を挙げた¹³。鄭はまた、ルポルタージュ絵画における民俗性には、メキシコ美術が影響したと指摘し¹⁴、その理由として、当時の日本の若い作家たちが、同時代の抵抗美術としてのメキシコ美術に共感したためとした¹⁵。

このように、尾崎の研究がとりわけ山下自身が抱えた内的問題に注目し、そこに山下作品に見られる異様な表現の根拠を見出した一方、鄭は、ルポルタージュ絵画を問題意識が理論的に共有された運動体の成果とみなし、そこに美術史的な価値を見出している。

以上のことから、筆者は次の仮説を立てた。それは、尾崎が《あけぼの村物語》に見出した山下個人の内的問題を根拠とする特殊なルポルタージュの手法こそ、山下周辺の作家間で共有された理論だったのではないか、ということである。山下が無意識的なデフォルメによって描いたかに見える《救出提携》も、同様の理論に基づいて制作されたのではないだろうか。

3. 論文の構成

第一章では、戦中戦後における山下の動向を概観し、彼が戦後に形成した問題意識を確認するとともに、彼が小内河内ダムをルポルタージュすることになった経緯を明らかにする。

第二章では、戦後のリアリズム論争と、その後国内に芽生えた国民的「記録」意識を踏まえ、作家・安部公房と美術家・桂川寛の主張を中心に考察することで、ルポルタージュ絵画理論が形成された経緯とその内実を明らかにする。

第三章では、ルポルタージュ絵画理論を踏まえ山下の小河内ダム認識を明らかにするとともに、《救出提携》の主題を考察する。さらに、《救出提携》に見られる様式的特徴について論じる。

第四章では、《救出提携》に見られる多面的顔の表現をリアリズム表現として考察するとともに、そのような山下のリアリズム表現が、戦後日本美術史において所在をなくした経緯を、国内外の美術展や批評言説の動向に注目しながら考察する。

第一章 戦中戦後の山下

1. 従軍と敗戦、そして前衛美術会への参加

1938年、19歳の山下は、美術学校入学のために徳島から上京した。受験に備え、絵画研究所への入所を検討していた彼は、以前から美術雑誌で見て惹かれていた福沢一郎¹⁶の絵画研究所への入所を決めた。当時の福沢は、瀧口修造とともに、シュルレアリスムをヨーロッパから日本に紹介した第一人者であり、彼は、この入所をきっかけとして、シュルレアリスムの理論や手法を徹底的に学習する機会を得ることになった。ところが、翌年の1939年、彼は軍隊に招集され、中国南部の戦地へと送られた。そこでの体験は、後の彼の画業に決定的な影響を与えることになる。1942年に満期除隊となった彼は、再び福沢の研究所に戻って絵画制作を再開した。1943年には、いわゆる戦争画である《人道の敵米国の崩壊¹⁷》(図5)を制作し、第4回美術文化協会¹⁸展に出品した¹⁹。彼はそこに、アメリカ社会の退廃性をダリ風のねじれと浮遊感をもって描いた。彼は、福沢の紹介で1944年から東宝映画に勤務したが、1945年には再度招集され、徳島の部隊に入隊させられた。彼は、そこで敗戦を迎えた。

敗戦後の1946年、山下は、福沢一郎が主催する美術文化協会の会員となった。しかし、同年に開催された第6回美術文化展の最中、会内部の共産党の革新集団と綱領堅持派が対立し、革新集団が分派するという事態が起きた。結果的にこの革新集団は、旧プロレタリア美術系作家と合流し、前衛美術会²⁰となった。これを機に彼は、前衛美術会に参加することになった。

回想によると、当時の山下は、戦場体験のトラウマによって悪夢に苛まれたり²¹、戦争に対して明確な立場を表明できなかった自分を責めるなどし、敗戦後の社会における身の処し方を決めあぐねていたようである²²。

2. 日本共産党への入党

1947年、山下は日本共産党へ入党し、さらに第3次東宝争議に参加した。これら政治闘争の体験は、向かうべき方向を見失っていた彼に、ひとつの道を示した。即ち彼は、東宝の共産党員を通してマルクス主義芸術論に触れたことで、自身の戦争体験を思想的に再検討する機会を得るとともに、戦争の主体たる国家権力の存在と、それがもたらす差別の構造を知ることになったのである^{23 24 25}。

マルクス主義芸術論²⁶を学び始めた当初の山下は、労働者を描くことで労働運動を側面から支援し、結果的にそれが「生活と絵の表現の結びあえてるようなもの²⁷」になるのではないかと考えた。近年、山下夫人から徳島県立近代美術館に寄贈された山下のスケッチの中には、第3次東宝争議を内部から克明に記録したものが含まれており、学芸員・江川佳秀^{えがわよしひで}は、これらの発見に際し、「これらのスケッチは、山下の画業を方向づけることになった日々の記録といえそうだ²⁸」としている。

その後彼は、1948年の第2回前衛美術展にペンによる10点の連作《マルドロールの歌》（図6-a～j）を出品した。1951年には《オト・オテム》（図7）、《買弁権力》（図8）、《植民地工場》（図9）、1952年には《祖国防衛戦線》（図10）を立て続けに発表した。

3. 小河内文化工作隊への参加

山下が小河内ダムに赴くきっかけとなったのが小河内文化工作隊への参加である。小河内文化工作隊とは、山村工作隊を文化的に支援することを目的として、日本共産党が組織したものである。そのいきさつは、次のようなものである。

当時の日本共産党は、コミンフォルム²⁹に平和革命論を批判されたことを発端に、その批判に反論した所感派と批判を受け入れた国際派に分裂し、混乱状態に陥っていた。その後、武装闘争を志向した所感派は、1951年に非公然組織「山村工作隊」を組織し、ゲリラ戦による反米武装闘争を目指した。この山村工作隊は、農山漁村を根拠地として「労農提携」の実現と武装闘争を目指し、工作活動を展開した³⁰。

一方で党は、文化政策として「社会主義リアリズム」を掲げ、近代主義批判のキャンペーンを繰り広げていた。中でも党文化部は、シュルレアリストを近代主義の急先鋒とみなし、彼らを批判の対象とした³¹。その結果、山下が所属していた前衛美術会からは、非共産党員の作家と社会主義リアリズムの作家が相次いで脱退し、当会は左翼的シュルレアリスムの傾向を強めたのである。これに対し党は、前衛美術会に残ったシュルレアリスムの作家を社会主義リアリズムの作家に矯正しようと目論み、山下らに小河内ダム建設現場で反対運動を展開する山村工作隊を文化的に支援するよう指示し、現地へ派遣した³²。もともと小河内ダムは、1932年に当時の東京市民の水源として建設が計画されたダムであったが、戦後は米軍基地の電源となることが政治的に問題視されるようになり、同ダム建設現場は政治闘争の場となっていたのである。かくして、1952年6月、山下菊二、桂川寛、勅使河原宏、尾藤豊、入野達弥、島田澄也からなる前衛美術会の若手作家ら6名は、小河内村に派遣され、そこに2ヶ月ほど滞在することになった。

彼らの主な任務は、ダム建設反対運動を促すビラをガリ版刷りで制作し、それらをダム建設労働者や村落の家々に配ることであった³³。ところが7月に入ると、彼らは山村工作隊が引き起こした闘争の現場に立ち会うことになる。後に、第二次小河内事件と呼ばれるこの事件の概要は、次のようなものである。

1952年7月9日の朝、山下含む小河内文化工作隊員ら約10名は、リーダー格の山村工作隊員に率いられ、ダム建設現場事務所に押しかけた。その目的は、労働者の賃上げ、および夏季手当の要求などであった。その際、事務所関係者と山村工作隊の一人が押し問答となり、そこに他の工作隊員が加わって乱闘騒ぎとなった。この騒ぎは、事務所の硝子を割るなどの損害を生じさせた。間もなく、大勢の警官が駆けつけ、隊員らは散り散りに逃げたものの、逃げ遅れた島田澄也が逮捕された^{34 35 36 37}。

この一件を機に、小河内文化工作はあっけなく終わりを迎えたが、その後の彼らは、現場から得たそれぞれの記憶やスケッチをもとに、各々のルポルタージュ絵画を描いたのである。

第二章 ルポルタージュ 絵画理論の誕生

1. リアリズム論争

戦中にプロパガンダと化した絵画「戦争画」³⁸を、日本近代美術の過誤と捉えた美術家や批評家にとって、戦前戦中とは違う新たなリアリズムを確立することは命題であった。その模索と混乱を象徴するのが、1946年から1949年にかけて美術雑誌を中心に繰り広げられた、リアリズム論争である。

この論争は、美術批評家の土方定一³⁹、林文雄⁴⁰、植村鷹千代⁴¹、さらに画家の永井 潔⁴²や石井 柏亭⁴³らの間でリアリズム認識をめぐって繰り広げられたものである。美術批評家・中村義一⁴⁴は、著書『日本近代美術論争史』にこの論争の成り行きを詳細に記し、総括している。それによると、ことの発端は、1946年に林と土方によって始められた日本近代美術認識を巡る論争である。林の主張は、日本近代美術の形成過程は政治的な市民革命性を考慮して捉えられるべきものであり、『蛙』や『花魁』を描いた高橋由一⁴⁵の油彩画にこそ、生活の形象的認識による市民的自由主義や、写真主義を克服した新しいリアリズムを見るべきというものである。これに対し土方は、リアリズムの基礎はヨーロッパ絵画の科学的方法であり、それが不十分な高橋由一の油彩画には、思想的史的価値があったとしても絵画的な価値はないと反論した。このように、林はリアリズムにおける主題性を、土方は絵画性を重視する態度を示したのである。

他方で、土方が第一回日本アンデパンダン出品作品を「模写説的リアリズムの限界」と非難したことを発端に、土方と永井の間で論争が起こった。永井は、リアリズムの本質は「模写」であり、土方の言は、「非模写的リアリズム」を逆説的に容認し、リアリズムからの主観的逸脱を助長するものであると批判した。これに対し土方は、日本のリアリストが、絵画世界を視的直感の世界に限定することで絵画を他ジャンルから独立させたという模写説的リアリズムの近代性を理解しないまま性急にクールベ以来の典型から出発したため、結果的に彼らの作品はリアリテを喪失したのではないかと反論した。

1947年、植村鷹千代⁴⁶がアヴァンギャルドの立場からこれに加わり、論争はアヴァンギャルド対リアリズムという構図を見せた。植村は、現代では描かれるべき客体が作家内部まで入り込んでいるのであるから、リアリズムはシュルレアリスムや抽象主義の形をとると主張し、アヴァンギャルドを感覚偏重の表現として非難する模写説のリアリストたちを牽制した。

ここに及んで土方は、リアリストとモダニスト双方に対し、次のように呼びかける。彼は、リアリストには近代絵画の造形的意味を理解することを促し、モダニストには現在のリアリズムとかつての社会主義リアリズムを混同しないよう求めたのである。そのうえで彼は、社会主義リアリズムでもアヴァンギャルドでもない第三のリアリズム絵画を提唱する。それは、20世紀に生きる人間の主観的体験を客観化する意識で画面上の造形を支配する絵画である。これに対し植村は、そのような土方の説こそ前衛絵画理論が内包するものであると応じた。

論争は、石井と古沢岩美⁴⁷の参加によってさらに続いた。石井は、リアリテが目映る自然の他に存在するかのような議論は、いたずらに混乱を招くだけで無意味であると主張し、自然主義的リアリズムへの回帰を促した。これに対し古沢は、現実の混乱や矛盾こそがリアリズム絵画の主題であって、懐古的に自然を描くものではないと石井を批判し、一方土方は、石井の言を低俗な自覚と狭量な不正による物言いと批判した。

以上のように、この論争は、戦後美術におけるリアリズムの主題性と絵画性の関係を巡って、それぞれの論客が政治的、思想的立場から態度表明したものに留まり、何らかの結論をみるものではなかった。しかし、この論戦を中心的に牽引した土方が、絵画表現における人間の主観的体験の関与とその客観化意識を強調し、移植文化たる日本近代美術を、様式か主題かという議論以

上に、人間の問題として提示したことは、後にルポルタージュ絵画が生まれる環境を美術界に準備したと考えられる。

2. 安部公房のシュルレアリスム理解とルポルタージュ理論

1950年代に入ると、新たなリアリズムを求める機運は、多分野にわたる「記録」的な運動として表れた。早稲田大学教授・鳥羽耕史^{とば こうじ}は、当時の国民が「記録」への関心を高めた原因として、新たなリアリズムを求める機運の他に、次の二つの機運を指摘している。一つは、戦時下における報道への懐疑と真実を知りたいという欲求、二つ目は、日本共産党内の混乱する現実を「記録」しようとする動きである⁴⁸。

中でも、鳥羽が「今日では全く忘れられ、継承されていないもうひとつの側面⁴⁹」として特にその存在を指摘しているのが、各地で起こった文学サークル運動である。鳥羽によると、「サークル」とは、もともと左翼の用語であり、戦前に共産党主導の芸術運動における「大衆的なプロレタリア的な基礎」として組織されたものである。戦時中は、弾圧によってそのほとんどが解体されたものの、戦後の新しい文脈の中で新たに誕生した。そこで発行された「サークル誌」と呼ばれる雑誌の多くには、詩と生活記録が載せられ、全国的なネットワークの中で流通した。この運動は、映画や幻灯⁵⁰などのメディアと結びつき、地域の歴史を民衆に啓蒙していくという国民的歴史学運動の流れとも結びついた。鳥羽は、この一連のサークル運動の記録的性質に注目し、次のように指摘している。

この時代の生活記録運動と国民的歴史学運動は、それぞれの方法での「記録」により自己を書き替えていく、主体を変革していく契機となった⁵¹。

つまり、1950年代における「記録」とは、大衆への啓蒙的アプローチであると同時に、記録者自身の主体変革の問題をも含むものであった。

国民的な「記録」意識が高まる中、文学における「記録」の意義を積極的に提唱したのが作家・安部公房^{あべ こうぼう}である。彼は、1949年に「シュール・リアリズム批判⁵²」、1952年に「新しいリアリズムのために：ルポルタージュの意義⁵³」という論考を発表した。それぞれの主張は次のようなものである。

まず、「シュール・リアリズム批判」で安部は、シュルレアリスムをダダイズムの系譜で捉え直し、「現実を否定すると同時に再構成しようとした革命理論」と定義づけるとともに、現実認識ではなく現実解釈の方法とみなした。彼は、精神病理学の見地から、無意識界の表出が常に意識の検閲を受ける点に注目し、本来シュルレアリストが主張したものと、無意識界の存在そのものではなく、社会が無意識界に与えた刺激が意識の検閲能力を超えたがために生じた苦悩（内的軋轢）だったのではないかと主張した。そして彼は、具体的な表現方法を論じるにあたり、突如として「論理的追求による破壊」を契機とした創造を強く主張し始める。彼は、論理的追求を「存在論的追求」と「科学的追求」に区別しながら次のように説明した。

安部によると、「存在論的追求」と「科学的追求」は、「内的軋轢によって生じる肉体的発作（デフォルマシオン）」と「抽象作用」に換言できる。あるいは、前者を「パブロフの第一系（深層作用）」、後者を「パブロフの第二系（抽象能力）」と言うこともできる。そのうえで、真のシュルレアリスムとは、内的軋轢を意識的なデフォルマシオンとして表出することであるとし、次のように主張した。

内的軋轢を耐えながら詐病によって放散させず芸術まで高める（昇華させる）ことによって創造の契機としなければならぬ。しかしこれはすべて論理的追求であることによって破壊的であり、合理的であり、真の非合理はシュールリアリズムかアブストラクトかというところにあるのではなく、創造自体の問題に及んで始めて出てくるものであることを忘れてはならない⁵⁴。

このように安部は、精神病理学の見地から、シュルレアリスム成立の発端を意識と深層意識の関係の中で捉え直し、戦後のあるべきシュルレアリスムを様式論ではなく創造に関わる問題として論じた。

一方「新しいリアリズムのために：ルポルタージュの意義」では、安部は意識と物質の関係の考察から始めている。彼によると、意識とは、「ことば」で構成された構造体であり、そしてその「ことば」は、現実を抽象化したものである。従って意識は、現実そのものではないにしても、「現実の知的な見取り図」となる。彼の指摘の重要な点は、意識が社会的、集団的な側面をもつということである。つまり我々は、死者も含めた他人の「ことば」によって空間や時間を共同のものとしているのであるから、その「ことば」で構成される意識は時空を超えて拡張できるようになるとともに、現実の本質を探りだして現実を変革できるようになる。その意味で、意識は、人間と社会にとっての必要条件になると彼は論じた。

一方の物質は、彼によると、意識を発展させるエネルギー源であり、意識の拡張とともにその広がりを見せる意識外の実在である。従って、物質のエネルギーを変革によって解放することで意識を発展させることが可能となる。

以上のことから安部は、次のような言葉で、物質を第一義的に取り上げるリアリズムの方法の必要性を主張した。

われわれは意識の面に現れた部分だけで現実の追求をやめるわけにはいかないのである。どうしても意識の届かない物質の奥底までつっこんでいくリアリズムの方法をつくり出さなければならなくなってくる⁵⁵。

続けて安部は、シュルレアリスムがなした次のような点、つまり、意識と現実を区別し物質を発見した点、さらに物質を通じて意識を変革した点を評価しつつも、シュルレアリスムが問題としたのは、あくまでも個人的な意識であり、従って物質も個人的に問題にされたにすぎないと批判した。そのうえで、リアリズムの発展における新たなルポルタージュを次のように定義した。

現実の変革のために、そして革命が大衆的なものになりつつある今日、新しいリアリズムとして問題にされたルポルタージュは、やはり新しいルポルタージュ概念であり、常識的なニュース記事でないことは当然である。社会的な現実を、社会的な意識、というより社会の意識と物質との緊張関係においてとらえること⁵⁶

このように安部は、あくまで文学上の問題としてではあるが、シュルレアリスムの成果を批判的に継承しながら、社会現実を個人意識ではなく社会意識との緊張関係においてとらえることを新たなリアリズムの方法、すなわちルポルタージュとしてその意義を主張したのである。

3. 桂川寛のルポルタージュ絵画理論

前衛美術会の画家の中で、安部公房の影響を最も強く受けたのは美術家・桂川寛である。彼は、前衛美術会に所属する以前から安部が組織したグループ「世紀⁵⁷」に所属し、安部とともに様々な芸術的実践を試みた⁵⁸。彼は後に、1950年当時、安部と最も接触した人物と自認するとともに、安部との交流が自身の芸術的手法のバックボーンとなったことを認めている^{59 60}。

一方、安部とともに桂川に大きな影響を与えたのが文芸評論家・花田清輝^{はなだきよてる}である。花田は、戦後のアヴァンギャルド芸術⁶¹論を主導した評論家である。彼の主張は、社会主義リアリズムをアヴァンギャルド芸術の方法論で乗り越え、新たなリアリズムを追求することであり、その言説は当時の若い芸術家たちに大きな影響を与えていた。桂川もまた、1948年に札幌から上京した時点で、著作を通じて花田のアヴァンギャルド芸術論に触れていた。花田は、「世紀」が岡本太郎と自身による前衛的サロン「夜の会⁶²」に参加したことをきっかけに「世紀」に加わった⁶³。このことは、桂川にとって大きな刺激となったに違いない。

このような「世紀」内での安部公房や花田清輝との交流は、桂川の問題意識の形成に大きな影響を与えた。彼は、絵画の「記録性」と小河内ダムに関する自身の問題意識を次のように記している。

私にとって“記録性”とは、シュルレアリスムを超えるための手段として — 花田清輝のいう「内部に注がれた眼を、外部に向ける」その実験の方法として意識されていたことである。〈中略〉つまり、現実の中に潜りこんでそれを超えるという、二重否定としての“潜現実主義”の思考こそ、期せずしてわれわれの小河内での営為そのものに向けられたものであったからだ⁶⁴。

さらに彼は、ルポルタージュ絵画における外部と記録者の主体の問題にも踏み込み、次のように記している。

ともあれ、「見たものを描き、描きながら見る」という営為はたんなる現場主義的写生を超えて、異次元の空間と時間を移動する眼によって集積されたイメージの総体であり、状況と主体を包括するまなざしの問題でなければならなかった⁶⁵。

このように桂川は、ルポルタージュ絵画と現場主義的写生を明確に区別しながら、新たなリアリズムとしてルポルタージュ絵画を描くには、記録者の主体と外部状況を包括することを問題にしなければならないとした。こうして形成された桂川の問題意識における次の二点、外部状況をシュルレアリストの眼で潜的に捉え、それを時空を超えたイメージの総体とする点と、状況と主体を包括するまなざしで描く点は、尾崎の研究が《あけぼの村物語》（図2）に見出した山下のルポルタージュの手法と重なる⁶⁶。この事実は、ルポルタージュ絵画が理論的に共有された運動体の成果であることを裏付けるものである。

第三章 《救出提携》の主題と様式

1. 小河内ダム問題

《救出提携》には、以前の山下作品と比較して、次のような変化を見ることができる。それは、具体的な主題の獲得とシュルレアリスム様式の変化である。ここではまず、《救出提携》の主題について考察する。

石黒英男は、《救出提携》（図1）を次のように解説している。

弾圧で傷ついた青年を抱いて立つ中央の人物は現地の農民であろう。建造中のダムの橋脚にとまっているカラスは現場を監視する警察官の比喩だ。いささか図式的とはいえ外部の現実とかかわる人間の内面をもとらえようとする作者の描法をそこに見ることができる⁶⁷

タイトルである《救出提携》という聞きなれない用語は、山村工作隊が実現を目指した「労農提携」に由来するものと考えられる。従って、この作品の主題は、石黒の解説の通り、「警察の弾圧に対してダム建設労働者と小河内村農民が提携して抵抗する姿」とであると解釈できる。しかし、タイトルから「労農提携」という政治的主題は理解できるものの、非現実的な人物表現やグロテスクさを政治的主題に結びつけて理解するのは難しい。先述のように、ルポルタージュ絵画理論によると、ルポルタージュ絵画とは、現実を外面的に写生するものではなく、画家の眼差しを現実の最深部まで及ばせ、そこに潜む社会的非合理を表出しようと試みるものである。従ってまず、小河内ダム問題の実態と山下の小河内ダム認識を明らかにしなければ、本作の主題を明らかにすることはできない。

そもそも小河内ダムは、戦前から水不足が叫ばれていた旧東京市の有力な水源として建設が進んでいたもので、市民はその建設の動向に高い関心を寄せていた。新聞各社は、定期的に小河内ダム建設の進捗状況を報じ、市民の高い関心に応えた。しかし戦後になると、補償問題の長期化に伴い、村民生活の疲弊が問題視されるとともに、同ダムが米軍基地の電源となることが政治問題化され、小河内ダムは補償問題と政治闘争が交錯する場として注目されるようになった。

1937年には、「湖底の故郷」という歌が発売され、流行歌となった。これは、当時の人気歌手、東海林太郎がダム建設によって村を去る小河内村民の心情を歌ったものである。さらに同年、作家・石川達三が小河内村をモデルとした小説『日蔭の村』を発表した。これは、ダム建設を巡って激化する村民同士の対立や、ダム工事の認可がなかなかおかない中、補償をあてにしていた村民達の生活が徐々に疲弊していく様子を描いたものである。戦後になると、1950年に『アサヒグラフ（7月5日号）』が「宿命の村をゆく」と題して小河内村をルポルタージュし、その惨状をセンセーショナルに報道した。

このような歌や文学、マスコミ報道の影響を受け、世間は都市文明の犠牲となった小河内村に同情心を抱くようになっていた。山下が小河内ダムに抱いた認識も、世間のそれと無関係ではなかったことが彼の作品目録からわかる。『山下菊二展』カタログによると、彼は《救出提携》のほかに《白線下の部落》《湖底の故郷》という小河内ダムに関する二つの作品を制作している⁶⁸。いずれも、タイトルしか確認できないが、これらはダムが小河内村にもたらした悲劇を意味する言葉である。まず《白線下の部落》の「白線」は、ダム建設予定地の写真にダムの規模を白線で示すことに由来すると考えられる（図11-a、b）⁶⁹。一方、《湖底の故郷》は、先述の通り、小河内村民の悲哀を歌った流行歌のタイトルである。

以上の事実を踏まえ、改めて《救出提携》（図1）に描かれた情景を確認してみる。舞台となっている夕暮れ時の山道は、曲がりくねりながら二手に分かれている。笠を被った農民は、腕にの

しかかる怪我人の重みに耐えながら、左右の目でそれぞれ違う方向を見て呆然としているようである。

石川達三の『日蔭の村』には、小河内村長と村民達が、村の窮状を訴える陳情の集団上京を試みる場面が描かれている。その道中は、警察の弾圧で数名が負傷するという壮絶なものであったが、村長らは関係要人らと面会を果たし帰村を果たした。石川は、その帰村の様子を次のように書いた。

暮れゆく小河内村の部落、崖の上の道を陳情の村民たちは昨夜から興奮に次ぐ虚脱に似た疲れによるめきながら三々五々、ばらばらになって戻っていった。村長はまた荷馬車に乗せてもらい龍三の頭からは血がにじみ、足の傷が痛みだした利八は龍三の肩につかまって跛^{びっこ}を曳いていた⁷⁰。

ここに描かれた「暮れゆく」「部落」の「崖」を「虚脱」状態で「よろめ」く様は、《救出提携》に類似するイメージである。さらに、頭に怪我をした「龍三」という村人は、作中において足にゲートルを巻いており、《救出提携》で抱えられている人物像と重なる⁷¹。

一方、作詞家・島田磐也^{しまだきんや}による「湖底の故郷」の歌詞は、以下のようになっている。

1. 夕陽は赤し 身は悲し
涙は熱く 頬濡らす
さらば 湖底の わが村よ
幼き夢の 揺籠よ
2. あてなき道を 辿り行く
流離の旅は 涙さえ
枯れてはかなき おもい出よ
ああうらぶれの 身はいずこ
3. 別れは辛し 胸傷し
何処に求む ふるさとよ
今ぞ当なき 漂泊の
旅路へ上る 今日の空

歌詞は、故郷を追われ、夕暮れ時のあてなき道を彷徨い歩く村人を描いている。この「夕陽」の中「あてなき道」を行く「うらぶれ⁷²」た「漂泊」の民の姿もまた、《救出提携》に描かれた情景と重なる。

山下は、《湖底の故郷》を《救出提携》と同時期に描き、二点とも1953年の第6回日本アンデパンダン展に出品している。山下が流行歌「湖底の故郷」の世界観を踏まえて同名の《湖底の故郷》を描いたのは間違いなく、彼が同じ時期に同じ現場をモチーフとして描いた《救出提携》においても、その世界観の影響は大きかったと考えられる。

このように山下は、小河内ダムの外面的な現実だけでなく、それを取り巻く社会的な状況にも目を向け、『日蔭の村』や「湖底の故郷」の世界観を手がかりに《救出提携》のイメージを形成したと考えられる。従って彼は、小河内ダムを「農民とダム建設労働者の提携」という政治的スロー

ガンを実現させる場としてだけでなく、「小河内村民を流浪の身へ追いやった元凶」として認識し、巨大権力に蹂躪される人間の姿を主題として《救出提携》を描いたのである。

2. シュルレアリスム様式の発展

一方、《救出提携》には様式的変化も見られる。それ以前の山下作品に見られたサルヴァドール・ダリの様式的引用が、人体の物質的変容性を示すものへと変化しているのである。

もともと山下は、戦中からダリに強い関心を寄せており、ダリについて熱心に学習していた。彼が1948年に、ロートレアモン伯爵の『マルドロールの歌⁷³』（図12-a～c 全10点中の一部）をペン画の連作にしたのも、ダリがかつて同書の挿絵（図13-a～c 全50葉中の一部）を描いたことに影響を受けたものと考えられる。また、戦中の1943年に制作された《人道の敵米国の崩壊》（図5）と戦後の1951年に制作された《オト・オテム》（図7）が、そこで表明された国家権力への態度が正反対であるにもかかわらず、ともにダリの様式的引用を示したことは、山下の画風にダリが強い影響を及ぼしたことを示す。

京都市立芸術大学芸術資源研究センター准教授・加治屋健司^{かじやけんじ}は、山下が1951年に発表した《オト・オテム》を構成するイメージが、アメリカの雑誌『LIFE』に掲載された原爆被害者の写真やミイラの写真から引用されたものであることを指摘し、そのうえで、山下が1947年に発表した戦争画《日本の敵アメリカの崩壊》と《オト・オテム》の様式的な類似性について次のように記している。

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。〈中略〉（原爆投下という）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。⁷⁴

《オト・オテム》制作後の山下は、《買弁権力》（図8）《植民地工場》（図9）《祖国防衛戦線》（図10）に至る作品において「ダリ風」からの脱却を図ったと考えられ、その画風は抽象的になったが、依然「シュルレアリスム風」の域を出るものではなかった⁷⁵。

ところが《救出提携》では、人体がコラージュ的ではなく、物質的に変形、接合、分断させられているとともに、モチーフの表面は触覚的に処理されるようになった。農民の顔は、横顔と正面顔に分裂させられ、皮膚として同じ曲面をなしながら再構成されている。彼の道具化した手は、立体的な合理性を保ちながら肉体部分と接続されているため、義手のようでもある。抱えられた労働者の顔は、奇形的であるが生体としての整合性は保たれている。また彼の体は、脂肪質でどこか女性的である。このような人体の物質的変容性は、小河内ダムをモチーフにした他のルポルタージュ絵画には見られない。桂川寛の《小河内村》（図14）、尾藤豊の《小河内ダム⁷⁶》

（図15）、勅使河原宏の《昼食》（図16）には、モダニズム様式を土着的、寓意的に発展させた痕跡はみとめられるが、本来の人間像が崩れるほどの表現はみとめられない。

山下がダリ様式を、このような人体の物質的変容の表現へと発展させることができたのは、安部公房が提唱した物質を第一義的に捉えるルポルタージュ理論に触れたことと、ダリの形態学を理論的に理解したことによるものと考えられる。特に後者は、《救出提携》の造形的根拠を示すものとして論じることができる。

山下のダリ理解を支えたのは、瀧口修造の論文であると考えられる。山下は、シュルレアリスムに関する情報が少ない戦時中から、福沢一郎の研究所で瀧口の論文を目にしていた⁷⁷。従って、山下がダリに関する瀧口の論文を目にしていた可能性は高い。特に、1939年に発表された瀧口の「謎の創造者：サルバドール・ダリ⁷⁸」は、ダリの創作を心理学や形態学の側面から論じたものであり、山下にとって興味深いものであったに違いない。そこで瀧口は、ダリの創作におけるフロイト心理学への信念と芸術的なシステムの存在、つまり偏執狂的批判的方法を紹介するとともに⁷⁹、ダリの美学を「可食的」と要約し、その形態学に寄与したものとしてラファエル前派へのダリ的解釈があることを指摘した⁸⁰。

ラファエル前派⁸¹へのダリ的解釈とは、二つの支点から垂れた完全にフレキシブルな曲線「垂曲線」と、完全に磨かれた表面における突出部の二点⁸²から他の一点に張られた一本の線によって生じる弧線「最短線」によって理解されるものである。ちなみに、「垂曲線」が見出される具体的なものとしては、物質の光沢、幕、布地の襞などが挙げられる。一方、「最短線」が見出される具体的なものとしては、包帯術や衣装の裁断法などが挙げられる。瀧口は、このダリの解釈を、「ラファエル前派のロマンティックな官能描写にこのような物理的な形態学を見出したものは、結局衣服から筋肉へ、さらに骨骼へと浸透するダリの悪魔的なX線的視覚⁸³」と称した。

ラファエル前派へのダリ的解釈を踏まえると、《救出提携》の農民と労働者の肉体表現には「可食的」要素を見出すことができる。農民の肉体が固く筋肉質であるのに対し、労働者の肉体は脂肪質で柔軟である。一方、抱えられる労働者の肉体は、農民の二つの手を支点とした「垂曲線」となっている(図17-a)。さらに、労働者の指に巻かれた包帯の重なりには、「最短線」を見出すことができる(図17-b)。その他、前景から遠景に向けて魚眼レンズを透過したように歪む背景にも、いくつかの弧線が確認できる(図17-a)。加えて、道具のような農民の手についても、ダリが1930年代の作品(図18-a~d)に多く描いた松葉杖のモチーフを由来としていることが指摘できる。

このように山下は、ルポルタージュ絵画理論が示す物質の第一義性を、ダリの形態学を根拠に実践したと考えられる。それにより、彼は、ダリの引用に留まっていた自らの様式を発展させ、人間が抱えた社会的矛盾を物質的変容を伴った人物として表現することができたのである。

第四章 戦後日本美術史における山下のリアリズム

1. 山下のリアリズム

山下のリアリズム認識は、彼のキュビズム認識によく表れている。彼は、1980年の美術家・たにかわこういち谷川晃一⁸⁴との対談で、創作におけるキュビズムの手法について次のように語っている。

確かにキュビズムには一点からものを見るのではなく、多視的にとらまえた総体というものがありますが、それはただ視覚的に捉えるというだけではなく、対象の実体をつかむ態度の新鮮な面白さというものを強く感じました⁸⁵。

〈中略〉自分の中に人間の問題として考えられる矛盾関係をやはり何らかの形で人間性回復という姿に表現してみたいんです。〈中略〉ですから労働者を姿としてではなく精神的にその人間がどのように権力のために苦悩し、そしてどのように闘っているのか、つまらない戦争画のようにただ戦っている場面の外面描写というだけでは、やはり描いた人間の存在理由が問われるであろうし、そのことが人間相互の問題だろうと思っています⁸⁶。

この山下の発言から、彼がキュビズムを近代様式としてではなく、人間存在の捉え直しを意図したリアリズムの手法と認識していたことがわかる。

《救出提携》（図1）の農民の顔に初めて見られたように、その後の山下作品における多面的表現は、人間の顔に対して適用されるようになる。特に1970年代以降の小作品（図19～25）において、多面的な顔が画面の中心的役割を担うようになり、《どかされる貌》（図19）、《われない1人…A》（図21）、《きえない顔》（図23）などに顕著である。それらのタイトルに含まれる「どかされる」「きえない」「われない」などの言葉は、顔の多面性が、作家による多視的な現実解釈によるものではなく、人間の統合不可能性を表すものであることを示している。この頃の山下は、「狭山裁判⁸⁷」のような具体的事件に触れながら、天皇制に起因する差別構造を積極的に告発していた。言わば、彼の多面的顔の表現とは、権力構造によって生じた人間の精神的な苦悩を、外部からではなく、ルポルタージュ絵画理論が示した画家の視線で人間の内部から告発して描いたリアリズム表現なのである。

以上のことから、《救出提携》は、山下が初めてその眼差しを権力構造下における具体的な人間へと向けるとともに、ルポルタージュ絵画理論の実践として人間存在を問い直そうとした初めての作品とみなすことができる。

2. 戦後日本美術をテーマとした展覧会におけるルポルタージュ絵画の扱い

山下のリアリズム表現の原形を見せる1950年代のルポルタージュ絵画は、戦後の混乱を反映した一形態とされるものの、戦後日本美術史の主流をなすものではない。2015年に出版された『日本美術全集19：戦後～1995 拡張する戦後美術』（小学館）には、ルポルタージュ絵画の美術史的な所在はなく、「はじめに」文中で「戦争芸術の残影、変形」と表現されるに留まった⁸⁸。

鄭賢娥は、ルポルタージュ絵画が長年日本の美術界で研究対象とならなかった原因として、ルポルタージュ絵画に備わる観念的な政治意識が非芸術的であると批評家に批判されてきたことを挙げた。さらに鄭は、そのような「芸術性と政治性とは相容れないもの」とした考え方が日本の美術界で何十年も継承されてきたことが問題であり、このことは再考すべき地点にきていると問題提起した⁸⁹。

一方、尾崎真人は、『山下菊二展』カタログ中で、代表作《あけぼの村物語》評価の変遷を明らかにした。尾崎によると、美術批評家・針生一郎^{はりういちろう}⁹⁰が1953年の「ニッポン展」に寄せた「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」という《あけぼの村物語》評は、1960年には「ボス支配と民間信仰などの要素を、グロテスクさと俗悪さの手法で山下菊二が描いた」という評価へと変化している。この事実を踏まえ、尾崎は、「針生一郎という評論家の展開と共に、《あけぼの村物語》（図2）は作品として、戦後美術批評のなかで正当な評価を得るところまできた」とし、《あけぼの村物語》の評価が高まりつつある現状を示した。

このように、ルポルタージュ絵画は、針生一郎という一美術批評家の批評活動の展開と結びつけることで評価できるようになったが、戦後日本美術史の文脈において大きく取り上げられることはない。ここでは、戦後日本美術史を扱った1980年代以降の美術展に注目し、それら美術展が戦後日本美術史をどのように総括したのかを考察することで、山下のリアリズムが美術史的な所在を失った原因を明らかにする。

1980年代に入ると、戦後日本美術を再考する展覧会が国内外で開催されるようになった。1985年には、オックスフォード近代美術館で「再構成：日本の前衛1945–1965」展が、1986年には、ポンピドゥー・センターで「前衛芸術の日本：1910–1970」展が開かれた。さらに、1994年には、横浜美術館で「戦後日本の前衛美術 JAPANESE ART AFTER 1945: SCREAM AGAINST THE

SKY」展が開かれ⁹¹、戦後の日本美術を再考する気運が高まった。また、1996年には、目黒区美術館で「1953年ライトアップ：新しい戦後美術像が見えてきた」と題した敢えて「具体」以前の空白期にスポットを当てた展覧会も開かれた。近年では、2012年にニューヨーク近代美術館で開かれた「TOKYO 1955-1970:新しい前衛」が記憶に新しい。では、これら展覧会はルポルタージュ絵画をどのように扱ったのか。

まず、1985年の「再構成：日本の前衛1945-1965」展は、戦中戦後における軍部や美術文化協会の動向から考察を始め、さらに戦後美術における岡本太郎の役割について触れるとともに、その後生まれた多くのルポルタージュ絵画群に言及した⁹²。美術批評家・海藤和による解説は、山下作品と戦争体験の関連や左翼的思想に触れるとともに、針生一郎による否定的な《あけぼの村物語》批評と共感に触れるなど、極めて客観的なものであった。

翌年の「前衛芸術の日本：1910-1970」展は、「美術手帖」誌上でも特集され、国内でも高い関心が寄せられた。しかし、展示構成において「具体⁹³」以前の作家は岡本太郎と山下菊二、河原温に限られ、「具体」そのものへの考察に重点が置かれるようになった。

1994年の「戦後日本の前衛美術」展では、遂に「具体」以前の作品が考察の対象外となった。横浜美術館学芸員・天野太郎は、同展カタログ中において、戦後の社会主義的な前衛美術について次のような認識を示した。

ところで戦後の前衛美術の歴史の中では、例えば文学とは異なり、社会主義的イデオログに先導された表現は、ついにメジャーになり得なかった。戦後においては、イデオロギーではありえない資本主義に対する知識人のアレルギー反応が、大方の前衛作家たちのバック・ボーンとなっていたにすぎず、決してそうしたイデオロギーのメッセージの手段として前衛美術の意義が見出されることはなかった⁹⁴。

このように天野は、社会主義的思想に先導された表現は、資本主義に対するアレルギー反応をバック・ボーンとしたものにすぎないとし、そのうえで、前衛美術と政治的メッセージは相容れないものとして認識されたという見解を示した。

では、1996年の「1953年ライトアップ：新しい戦後美術像が見えてきた」展はどうだったのか。同展の趣旨は、1953年を戦後日本美術史上のまさに空白期としながら、この年の美術を通念に囚われずに新鮮な目で読み直そうとするものであった。しかし同展は、政治的なリアリズム絵画、つまりルポルタージュ絵画を展示構成から除外した。企画に携わった美術批評家・峯村敏明は、それらを「社会的現実（外部）の反映でも個人の意識下（内部）の表出でもなく」新たなリアリズムを模索した「努力の結集点」として評価しながらも、除外した理由を次のように表明した。

（社会的な主題の比重がきわめて重い絵画の）問題は、多くの作品がこの重い主題を支えきれだけの独自の強靱な形式（造形的自立性）を伴っていたとはいいたい点にある⁹⁵。

峯村は、同展を構成するうえで掲げたテーマ「物の凝視」に照らしあわせ、ルポルタージュ絵画は観念的すぎると判断したのである。

このように、日本の前衛美術を扱った美術展の展示構成に注目すると、時代を下るごとにルポルタージュ絵画を筆頭とした「具体」以前のリアリズム表現が除外される事例が増え、「具体」以後を戦後日本美術史とする歴史観が通説化していった過程が確認できる。

3. 戦後日本美術をめぐる批評の変遷

各美術展の展示構成において大きな影響力を持ったのが、学芸員や美術批評家による学術的な視点である。では、戦後日本美術が「具体」から始まるという歴史観が通説化した背景には、どのような批評言説が影響したのだろうか。

ポンピドゥー・センターでの「前衛芸術の日本：1910-1970」展後、海藤は、次のような感想を漏らした。

この展覧会には第二次世界大戦と、戦後直後の十年間がほとんど不在である。〈中略〉戦後十年ほどの美術傾向を代表して、岡本太郎の「森の掟」や山下菊二の「あけぼの村物語」といったほんの数点の作品が、ふとん部屋のような小さなスペースにお義理のように展示されているのは残念に思った。〈中略〉事実上、戦後のセクションは、この河原温、そして「具体」で始まるも同然という構成であるが、こういう戦後日本美術史の視点は、本展の学術コーディネーターのひとり、千葉成夫の著書『現代美術逸脱史』（晶文社、1986）と同一のものである⁹⁶。

このように海藤は、同展の不公平な展示構成に不満を漏らすとともに、その原因を、美術批評家・千葉成夫が著した『現代美術逸脱史』に求めた。

千葉成夫は、「前衛芸術の日本：1910-1970」展、「戦後日本の前衛美術」展、いずれにも学術に関わった美術批評家である。彼は、戦後の美術批評が無視してきた「具体」を発見し、その活動に美術史的意義を見出した初めての美術批評家である。彼が1986年に発表した『現代美術逸脱史』は、戦後日本美術史を通史として示した唯一のものと言われる⁹⁷ほど画期的であった。

『現代美術逸脱史』における彼の論調は、美術批評家・宮川淳の論文「アンフォルメル以後」の批判的継承である。

宮川淳の論文「アンフォルメル以後」とは、1963年美術出版社第四回芸術評論コンクールで第一席入選した論文である。宮川は、批評家がアンフォルメル⁹⁸以後を様式概念としてのみ近代芸術から区別し、「現代絵画」と呼ぶ現状では、絵画の問題は様式の交替の永久運動のなにものでもなくなると指摘した。そのうえで彼は、近代芸術は様式概念であると同時に価値概念として成立したことを踏まえ、表現ではなく表現論の次元における転換をアンフォルメル以後に見なければならぬと問題提起した。つまり、アンフォルメルから反芸術⁹⁹に至る動向に近代のコンテクストで《激情の対決》を見るのではなく、「表現行為の自己目的化」という表現概念の価値転換をみなければならぬとしたのである¹⁰⁰。

これに対し千葉は、戦後美術批評を概括した宮川の功績を讃えながらも、宮川の批評には、日本固有の文脈に対する自覚が欠けていると指摘した。彼は、「美術という『表現』そのもの、表現上の『近代と現代』そのものが、戦後に限ってみても、日本では固有の文脈をたどってきている」のだから、宮川が欧米と日本における「美術」の本質的な差異を排除したことは、決定的な誤算であったとした。そのうえで、宮川が主張するように、アンフォルメルから『反芸術』にいたる時期が決定的な転換期だったのあれば、その内実は日本固有の文脈によって検討されなければならないとし、宮川がアンフォルメル以後に見出した「表現の自己目的化」という現代美術の表現傾向は、アンフォルメル以後ではなく「具体」にこそそれを認めるべきであると主張した。なぜなら、1956年のアンフォルメル旋風以前の初期「具体」の活動は、西欧的な美術概念、つまり「絵画」や「彫刻」といったものを自明の前提としていなかったからだというのである。さらに、そもそも日本における「美術」の不在は常態であり、初期「具体」も含め、「反芸術」は始

まりであったとする。この「反芸術」的様相を日本固有の美術史的文脈の出発点としたところが、千葉のユニークな視点であった。

このように、宮川がアンフォルメル以後を表現論的に考察して絵画の現代性を捉えようとした視点、さらに千葉がそれを踏まえ、日本固有の文脈から「反芸術」に先駆ける現代性を「具体」に見出し、それを戦後日本美術史の出発点とした視点を提示したことは、美術批評界において画期的なことであったと言えよう。

しかし千葉は、河原温^{かわらおん}¹⁰¹の《浴室シリーズ¹⁰²》など、「具体」以前の作品にオリジナリティの高さを見出す一方で、それらは特殊な例であるとし、大勢の美術家は戦前と変わらず欧米の美術を規範としていたとした。つまり、敗戦後十年の美術は、戦前の延長にすぎないというのである。さらに、20世紀美術における「表現」の自律的進化の流れを無視して、いとも簡単に写実的リアリズムによって戦争画を描いてしまった戦中戦後の画家の心と精神のありようこそ無残であったと断じ、そのうえで、次の二点において、敗戦後十年を戦後日本美術史の前史とした。

第一に欧米信仰の温存ないし存続、第二に表現じたいの水準にたいする自覚の欠如¹⁰³

千葉は、戦争という免罪符によって、表現の自律的展開を無視して戦争画を描いた戦中戦後の画家たちの姿に、戦前の存続と温存状態を見たのである。

以上のように、「具体」から「アンフォルメル」そして「反芸術」へと変遷する（同時に、それを捉えきれなかった批評家の敗北とアンフォルメル化した「具体」の敗北）という千葉の戦後日本美術史観は形成された。

その後の天野による「イデオロギーのメッセージの手段として前衛美術の意義が見出されることはなかった」という認識や、峯村による「戦後の社会主義的なリアリズム絵画における造形的自立性の欠如」という指摘は、千葉が戦後十年における美術家の動向について論じた「表現じたいの水準にたいする自覚の欠如」という認識を受け継ぐものではないだろうか。千葉が『現代美術逸脱史』で日本固有の美術史的文脈を示したことは画期的と言わざるを得ないが、一方で、彼の「具体」以後を戦後日本美術史とする主張が通説化したことで、ルポルタージュ絵画が再考される機会が逃された可能性は否定できない。

終章

本論は、戦後の前衛画家・山下菊二が1953年に発表したルポルタージュ絵画《救出提携》における表現の特殊性に着目し、その成立過程と主題を考察することで、山下のリアリズムの内実とその歴史的所在を明らかにしようとするものであった。先行研究が、山下の代表的ルポルタージュ絵画《あけぼの村物語》における特殊なルポルタージュの手法を明らかにした点と、ルポルタージュ絵画における運動体としての成果を指摘した点を踏まえ、筆者は、山下の《救出提携》は他の作家と共有された理論によって描かれたとの仮説を立て、研究を進めた。その結果、次のようなことが明らかになった。

山下は、二度の招集と戦場での加害体験により、権力下における個人の問題を意識するようになった。戦後、共産党に入党し、マルクス主義芸術論を学んだことにより、彼はその問題を具体的、かつ絵画的に捉えるようになっていった。シュルレアリストであった彼は、共産党による近代主義批判にさらされ、小河内文化工作隊への参加を命じられたが、はからずもこの命令は、山下が《救出提携》を描く契機となった。

戦後の美術批評家や美術家たちにとって、戦前戦中のリアリズムからの脱却と新たなリアリズムの確立は命題であった。その模索は、四年にもわたる論争となり、中でも土方定一は、絵画を人間の問題として主張し、論争を牽引した。1950年代に入ると、安部公房は、新しいリアリズムの手法としてルポルタージュを提唱した。安部の理論は、シュルレアリスムを様式からリアリズムへ転換すると同時に、シュルレアリストの眼を人間内部ではなく外部の物質的現実へと向かわせるものであった。この理論に影響された桂川寛は、ルポルタージュ絵画理論を形成し、その理論は前衛美術会内部で共有されたと考えられる。

山下は、ルポルタージュ絵画理論に基づき、小河内ダム建設がもたらした社会的問題から「巨大権力に蹂躪される人間の姿」という主題を得て《救出提携》を描いた。その際、山下はダリ形態学を造形的な根拠としたと考えられ、その結果《救出提携》には、物質的に変容した人間像が表れた。

山下の発言から、彼のリアリズムの中心的問題は、人間存在の捉え直しであるということがわかる。それは彼のキュビズム理解と顔の多面的表現に顕著であり、その手法は、彼の画業の長きにわたって確認できる。《救出提携》は、その原点として記憶されるべき作品である。しかしその後、「具体」を戦後日本美術史の始まりとする美術史観が、美術批評言説や国内外の美術展によって通説化し、戦後日本美術史において山下のリアリズムは所在を失った。以上が本論が明らかにした《救出提携》にみるリアリズムの内実と、その美術史的所在である。

結果的に、山下の《救出提携》にみたリアリズムは、戦後日本美術史の前史における混乱の一形態とされたわけだが、しかしそれは、それまで移植文化であった近代美術を、日本の社会とそこに生きる人間存在を捉えるものへ拡張しようとした山下の努力の成果であった。その努力が、未だに我々の共感を呼び、再評価が期待されている現状¹⁰⁴は、美術を本来的にリアリズムとした安部公房の主張の正しさを再認識させるものである。従って筆者は、作品の背後にどのような人間観や現実認識があるのかを問い、リアリズムとしての美術の本来性をただすことが、美術の形骸化を避けるために今必要なことであると考ええる。



図1

山下菊二、《救出提携》、
1953年、油彩・カンヴァス、
73.0×116.0、個人



図2

山下菊二、《あけぼの村物語》、
1953年、油彩・カンヴァス、
137.0×214.0cm
東京国立近代美術館



図3-1 須山計一、《鍛工作業》、1943年、
油彩・カンヴァス、80.6×116.8cm
須山計一記念室



図3-2 鈴木賢二、《休憩》、1943年、
木版・紙、80.0×80.0cm
栃木県立美術館



図4-1 眞島建三、《パンの詩》、1951年、
油彩・カンヴァス、48.0×55.0cm
個人

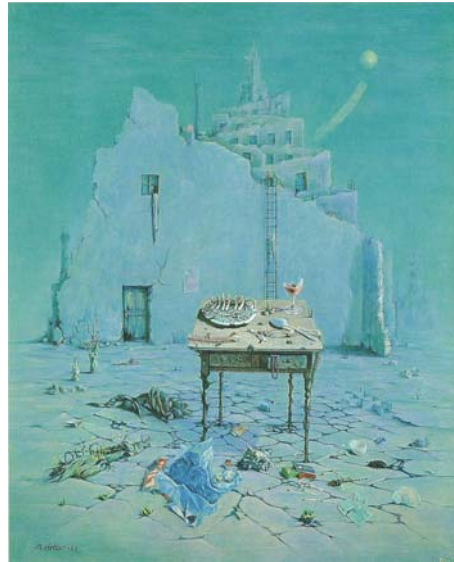


図4-2 堀田 操、《断章》、1953年、
油彩・カンヴァス、100.5×80.5cm
個人



図5 山下菊二、《日本の敵米国の崩壊》、1943年
油彩・カンヴァス、97.0×145.0
日本画廊



図6-a 《マルドロールの歌1》



図6-b 《マルドロールの歌2》



図6-c 《マルドロールの歌3》



図6-d 《マルドロールの歌4》



図6-e 《マルドロールの歌5》



図6-f 《マルドロールの歌6》



図6-g 《マルドロールの歌7》



図6-h 《マルドロールの歌8》



図6-i 《マルドロールの歌9》



図6-j 《マルドロールの歌10》

図6-a～j

山下菊二
《マルドロールの歌》、
1948年、ペン・墨、
各27.8×22.7、個人



図7 山下菊二、《オト・オテム》、1951年
油彩・カンヴァス、73.0×117.0、個人



図8 山下菊二、《買弁権力》、1951年
油彩・カンヴァス、130.5×162.0、個人



図9 山下菊二、《植民地工場》、1951年
油彩・カンヴァス、72.5×116.5、個人



図10 山下菊二、《祖国防衛戦線》、1952年
油彩・カンヴァス、97.0×145.5、個人



図11-a 小河内ダム建設予定地の写真に
完成位置を示す白線。



図11-b 上椎葉ダム（宮崎県）建設予定地の写真に
完成位置を示す白線。



図12-a 山下菊二
《マルドロールの歌4》、
1948年、ペン・墨、
27.8×22.7、個人



図12-b 山下菊二
《マルドロールの歌8》、
1948年、ペン・墨、
27.8×22.7、個人



図12-c 山下菊二
《マルドロールの歌6》、
1948年、ペン・墨、
27.8×22.7、個人



図13-a サルヴァドール・ダリ、
《マルドロールの歌》No.18、
1934/1970年、
エッチング・紙、
32.7×25.1cm
大阪芸術大学博物館



図13-b サルヴァドール・ダリ、
《マルドロールの歌》No.19、
1934/1970年、
エッチング・紙、
32.8×25.0cm
大阪芸術大学博物館



図13-c サルヴァドール・ダリ、
《マルドロールの歌》No.28、
1934/1970年、
エッチング・紙、
32.8×24.9cm
大阪芸術大学博物館



図14 桂川寛、《小河内村》、1952年
カンヴァス・油彩、97.2×145.7
板橋区立美術館



図15 尾藤豊、《小河内ダム》、1952年
カンヴァス・油彩、33.4×46.0



図16

勅使河原宏、《昼食》、1953年、
カンヴァス・油彩、112.1×145.5、
一般財団法人 草月会



図17-a

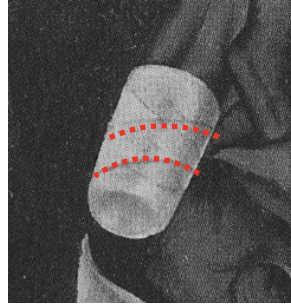


図17-b



図18-a サルヴァドール・ダリ
《見えないハープ》
1934年 カンバスに油彩
35×27cm
旧マヌー・ブードゥール蔵



図18-b サルヴァドール・ダリ
《ハープについての瞑想》
1932～34年ころ
カンバスに油彩、
67.0×47.0
モース慈善トラスト

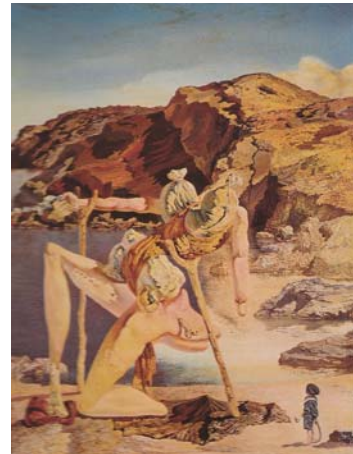


図18-c サルヴァドール・ダリ
《セックス・アピールの亡霊》
1932年、18.0×14cm
フィゲラス・ダリ劇場-美術館
ガラ・サルバドール・ダリ財団
に貸し出し

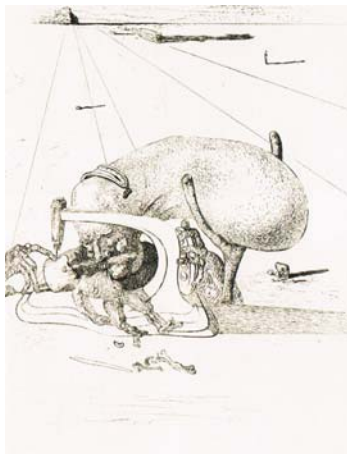


図18-d

サルヴァドール・ダリ、《マルドロールの歌》
No.19、1934/1970年、エッチング・紙、
32.8×25.0cm、大阪芸術大学博物館



図19 山下菊二、《どかされる顔》、
1970年、油彩、22.5×16.0cm



図20 山下菊二、《三面相》、
1974年、グワッシュ、
32.0×25.0cm

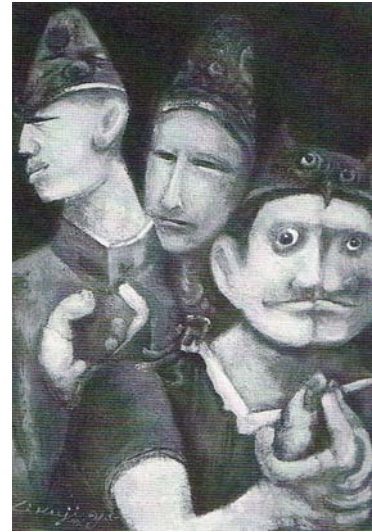


図21 山下菊二、《われない1人…A》、
1972年、油彩、33.5×24.0cm



図22 山下菊二、《われない1人…B》、
1972年、油彩、33.5×24.0cm



図23 山下菊二、《きえない顔》、
1975年、油彩、22.0×27.0cm

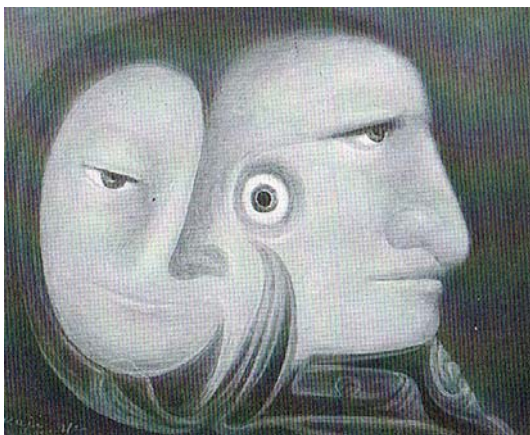


図24 山下菊二、《たたかう二人》、
1981年、油彩、41.0×31.7cm



図25 山下菊二、《わけあう二人》、
1981年、リトグラフ、
49.7×35.0cm

参考文献

- ・『山下菊二展』カタログ、山下菊二展実行委員会、1996年。
- ・『山下菊二画集』、美術出版社、1988年。
- ・瀬木慎一、『戦後空白期の美術』、思潮社、1996年。
- ・中村義一、『日本近代美術論争史』、求龍堂、1981年。
- ・鳥羽耕史、「1950年代：記録の時代」、河出書房新社、2010年。
- ・桂川寛、『廃墟の前衛：回想の戦後美術』、一葉社、2004年。
- ・『小河内村報告書』、小河内村役場、1941年。
- ・山下菊二、『くずれる沼：画家・山下菊二の世界』、すばる書房、1979年。
- ・『1953年ライトアップ：新しい戦後美術像が見えてきた』カタログ、目黒区美術館・多摩美術大学、1996年。
- ・『戦後日本の前衛美術：Japanese Art after 1945:Scream against the Sky』カタログ、横浜美術館・読売新聞社、1994年。
- ・“Reconstructions:Avan-Garde Art in Japan 1945-1965”,Museum of Modern Art Oxford,1985.
- ・“Japon des Avant Gardes 1910-1970”,Centre Georges Pompidou,1986.
- ・千葉成夫、『現代美術逸脱史』、晶文社、1986年。
- ・榎木野衣、『日本・現代・美術』、新潮社、1998年。
- ・責任編集：榎木野衣、『日本美術全集19：戦後～1995 拡張する戦後美術』、小学館、2015年。

- 1 現在の東京都西多摩郡奥多摩町に建設されたダム。多摩川を堰き止め、小河内貯水池を形成している。
- 2 1950年代前半に、庶民の自由と平和にかかわる社会的事件を「事実」として描くことで、それを「報告」し「記録」することを意図した一連の絵画。（アートワード ©1996-2016 DAI NIPPON PRINTING Co., Ltd.）
- 3 桂川寛が要約するところの「われわれの思考と生活のすべてを構造づけている土台としての〈ニッポン〉を記録的に対象化しよう」という眼目の下に、1953年に東京で開催された展覧会。初めてルポルタージュ絵画の成果が発表された記念すべき展覧会である。
- 4 左翼美術家を糾合した美術団体「日本美術会」が主催するアンデパンダン展。反画壇、社会主義的なスローガン、リアリズムを至上命題とした。
- 5 テレビメディアが山下菊二を扱ったものとして、NHK「日曜美術館：山下菊二時代を見る眼（解説：谷川晃一、1991年5月5日放送）」とNHK「日曜美術館：闇をえぐる眼 画家 山下菊二（出演：岡崎乾二郎、中村宏、2009年9月6日放送）」がある。
- 6 山下菊二自身が出演または作品が登場する映画として、次のものを挙げることができる。
映画『彼女と彼』（監督：羽仁進、出演：左幸子・山下菊二、1963年）、映画『くずれる沼：画家 山下菊二』（制作・構成・編集：野田 眞吉、出演：山下菊二、1976年）、DVD『ANPO』（監督・プロデューサー：リンダ・ホーランド、アップリンク、2011年）、DVD『9.11-8.15 日本心中』（監督・脚本・編集：大浦信行、TOブックス、2012年）
- 7 ドイツ文学者、中央大学名誉教授。左翼的立場からドイツ演劇を研究した。
- 8 山梨県南巨摩郡に属する現身延。
- 9 尾崎真人「《あけぼの村物語》から、そして《あけぼの村物語》へ、1950年代。一來たるべき山下菊二展のために―」『山下菊二展』、山下菊二展実行委員会、1996年、147頁。
- 10 尾崎真人「《あけぼの村物語》から、そして《あけぼの村物語》へ、1950年代。一來たるべき山下菊二展のために―」『山下菊二展』山下菊二展実行委員会、1996年、150頁。
- 11 尾崎真人「《あけぼの村物語》から、そして《あけぼの村物語》へ、1950年代。一來たるべき山下菊二展のために―」『山下菊二展』山下菊二展実行委員会、1996年、150頁。
- 12 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（8）』、京都美学美術史学研究会、2009年、117頁。
- 13 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（8）』、京都美学美術史学研究会、2009年、122頁。
- 14 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（8）』、京都美学美術史学研究会、2009年、121頁。
- 15 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（8）』、京都美学美術史学研究会、2009年、117頁。
- 16 昭和初年にシュールレアリスムを日本に紹介した洋画家。1924年に渡仏し、ジョルジョ・デ・キリコやマックス・エルンストに影響を受けた。帰国後、美術文化協会を結成し、戦前の前衛美術運動に大きな刺激を与える。1941年4月から10月までの間、共産主義者の嫌疑で拘禁された。
- 17 後に《日本の敵米国の崩壊》と改題される。
- 18 福沢一郎が結成したシュールレアリスムを志向する画家たちによる団体である。
- 19 1941年に福沢一郎は、瀧口修造とともに共産主義者の嫌疑をかけられ警察に逮捕された。この事件の後、美術文化協会は、翼賛的な作品を積極的に発表するようになった。
- 20 前衛美術会による展覧会。前衛美術会とは、福沢一郎を指導者とした美術文化協会が、敗戦後に戦争協力の責任を追求された結果同会の一部が分裂して生まれたものである。
- 21 山下菊二・谷川晃一対談「強迫的な戦場の悪夢と戦後の闘い」『季刊アート1980winter』マリア書房、1980年、49頁。
- 22 「山下菊二／針生一郎／ディアローグ-28-」『みずゑ(809)』1972年、49頁。

- 23 「作家訪問 山下菊二」『絵の具箱からの手紙』1986年6月号。
- 24 「山下菊二／針生一郎／ディアローグ-28-」『みずゑ(809)』1972年、49頁。
- 25 山下菊二・谷川晃一対談「強迫的な戦場の悪夢と戦後の闘い」『季刊アート1980winter』マリア書房、1980年、45頁。
- 26 ドイツの経済学者カール・マルクスの思想は狭義の経済学にとどまるものではなく、彼の唯物論的歴史観、上部構造／下部構造といった概念の設定は哲学や芸術学の領域においても広く影響を及ぼした。(アートワード ©1996-2016 DAI NIPPON PRINTING Co., Ltd.)
- 27 山下菊二・谷川晃一対談「強迫的な戦場の悪夢と戦後の闘い」『季刊アート1980winter』マリア書房、1980年、45頁。
- 28 江川佳秀「発掘-画家・山下菊二の東宝争議ドキュメント」『芸術新潮63(4)』新潮社、2012年、129頁。
- 29 正式名称は「共産党・労働者党情報局」。第二次世界大戦後の東側諸国を誕生させた公式な国際共産主義運動。
- 30 兵本達吉、『日本共産党の戦後秘史』、産経新聞社、2005年、174頁。
- 31 桂川寛、『廃墟の前衛：回想の戦後美術』、一葉社、2004年、74-75頁。
- 32 桂川寛と山下菊二の回想を照合すると、小河内文化工作の発端は次のようなものである。1952年6月に山下菊二のアトリエで日本共産党東京都委員会の者と前衛美術会の青年会員との会合がもたれた。党は、半ば強制的に山下らに小河内文化工作への参加を促した。
- 33 桂川寛『廃墟の前衛 -回想の戦後美術-』一葉社、2004年、123頁。
- 34 「山下菊二／針生一郎／ディアローグ-28-」、『みずゑ(809)』、1972年、49頁。
- 35 土田国保、「東京都下における所謂山村工作隊の概況」、中央警察学校、『警察学論集』、立花書房、1952年、48-49頁。
- 36 桂川寛、『廃墟の前衛 -回想の戦後美術-』、一葉社、2004年、133-134頁。
- 37 島田澄也、『蒼き昭和時代・山村工作隊 顛末記』、WellSpring、2011年、14-15頁。
- 38 国家の主導のもと、第二次世界大戦を鼓舞するために、戦争を題材として写実的に描かれた絵画の総称。「作戦記録画」、「戦争記録画」ともいうが、いずれにせよプロパガンダ芸術の一種として考えられる。(アートワード ©1996-2016 DAI NIPPON PRINTING Co., Ltd.)
- 39 神奈川県立近代美術館館長、全国美術館会議会長の美術史家、美術評論家。現代美術全般に多大な影響を及ぼした。西洋美術並びに日本の近・現代美術に関する論考、批評を精力的に発した。
- 40 美術評論家。愛知県出身。東京帝国大学卒。戦後、日本美術会に所属、共産主義の立場から美術評論を書いた。
- 41 美術評論家。美術評論の草分け的存在として活躍した。戦後、モダンアートの幅広い結束を求めて結成された日本アバンギャルド美術家クラブに代表員として参加。1949年3月の『アトリエ』には「レアリティとリアリズム」を掲載し、いわゆる“リアリズム論争”に加わって前衛美術擁護の論陣を張った。
- 42 画家。日本美術会の創立に参加した。
- 43 版画家、洋画家、美術評論家。。1913年「日本水彩画会」を創立、1914年には有島生馬らとともに二科会を結成した。
- 44 美術批評家、小説家。美術批評のかたわら小説を書き、しばしば中央公論新人賞佳作を受賞した。
- 45 江戸生まれの日本の洋画家。近世にも洋画や洋風画を試みた日本人画家は数多くいたが、由一は本格的な油絵技法を習得し江戸後末期から明治中頃まで活躍した、日本で最初の「洋画家」といわれる。
- 46 美術評論家。美術評論の草分け的存在として活躍した。戦後、モダンアートの幅広い結束を求めて結成された日本アバンギャルド美術家クラブに代表員として参加。1949年3月の『アトリエ』には「レアリティとリアリズム」を掲載し、いわゆる“リアリズム論争”に加わって前衛美術擁護の論陣を張った。

- 47 洋画家。1939年美術文化協会の創立に参加。シュールレアリスムで女体などを描く。戦後、日本アヴァンギャルド美術家クラブを結成。
- 48 鳥羽耕史、「1950年代：記録の時代」、河出書房新社、2010年、9-10頁。
- 49 鳥羽耕史、「1950年代：記録の時代」、河出書房新社、2010年、12頁。
- 50 フィルムに写した像などを1枚ずつ強い光で照らし、前方に置いた凸レンズで拡大し、映写幕へ映して見せるもの。
- 51 鳥羽耕史、「1950年代：記録の時代」、河出書房新社、2010年、46頁。
- 52 安部公房、「シュール・リアリズム批判」、『みづゑ (525)』、日本美術出版、1949年、39-43頁。
- 53 安部公房、「文学の前進のために・特集 新しいリアリズムのために：ルポルタージュの意義」、『理論 (18)』、理論社、1952年、29-36頁。
- 54 安部公房、「シュール・リアリズム批判」、『みづゑ (525)』、日本美術出版、1949年、42頁。
- 55 安部公房、「文学の前進のために・特集 新しいリアリズムのために：ルポルタージュの意義」、『理論 (18)』、理論社、1952年、31頁。
- 56 安部公房、「文学の前進のために・特集 新しいリアリズムのために：ルポルタージュの意義」、『理論 (18)』、理論社、1952年、35頁。
- 57 瀬木慎一の著書『戦後空白期の美術』によると、「世紀」とは、東大医学部に在籍していた安部公房と、文学志望の彼の友人たちが集って1947年に形成された会合「20代文学者の会・世紀」を前身とするものである。
- 58 鳥羽 耕史「〈世紀の会〉と安部公房を語る：桂川寛氏インタビュー」、言語文化研究 (11)、2004年、115-150頁。
- 59 鳥羽 耕史「〈世紀の会〉と安部公房を語る：桂川寛氏インタビュー」、言語文化研究 (11)、2004年、118頁。
- 60 鳥羽 耕史「〈世紀の会〉と安部公房を語る：桂川寛氏インタビュー」、言語文化研究 (11)、2004年、119頁。
- 61 『アヴァンギャルド芸術』とは、評論家である花田清輝の第五評論集であり、1954年10月に刊行された。(現代美術用語辞典 2.0 ©1996-2016 DAI NIPPON PRINTING Co., Ltd.)
- 62 1947年に出版された花田清輝の著『錯乱の論理』に国本太が共鳴し、この2人が中心となって結成された総合芸術運動体。48年、上野毛の岡本のアトリエに花田の人選による野間宏、椎名麟三、埴谷雄高、梅崎春生、佐々木基一、中野秀人、小野十三郎らが集合。アトリエにかかっていた岡本の作品《夜》(1947)にちなんで会名がつけられた。(アートワード ©1996-2016 DAI NIPPON PRINTING Co., Ltd.)
- 63 瀬木慎一、『戦後空白期の美術』、思潮社、1996年、91-94頁。
- 64 桂川寛、『廃墟の前衛 -回想の戦後美術-』、一葉社、2004年、140頁。
- 65 桂川寛、『廃墟の前衛 -回想の戦後美術-』、一葉社、2004年、140頁。
- 66 山下は、1980年『季刊アート』に掲載された谷川晃一との対談で、自身のルポルタージュ絵画を振り返り、桂川同様にルポルタージュ絵画における現地主義を否定するとともに、戦後日本の複雑な現実を把握するうえで、現象性を追ってプロパガンダとするプロレタリア美術の方法は不適切であるとし、シュルレアリスムにおける多視的な現実把握の方法が優位であると語っている。
- 67 石黒英男、「作品カタログ：解題：《マルドロールの歌》および《あけぼの村物語》周辺」、山下菊二画集刊行委員会、『山下菊二画集』、美術出版社、1988年、147頁。
- 68 『山下菊二展』カタログ、原田光・江川佳秀、有川幾夫・尾崎真人、山下菊二展実行委員会、1996年、169頁。
- 69 図9-aは、小河内村役場、『小河内村報告書』、小河内神社奉賛会、1941年、巻頭より。図9-bは、映画『上椎葉水力発電所』(新理研映画 制作、九州電力 企画)より。
- 70 石川達三、『日蔭の村』、新潮社、1948年、181頁。

- 71 小河内村民が陳情の行動をする際、脚にゲートルを巻いていたことは、当時の新聞も報じている。
- 72 落ちぶれてみじめな様子になるの意。
- 73 1869年に完成した六歌からなる作品。登場人物であるマルドロールを中心に繰り広げられる物語。20世紀に入ってから作品が書かれた言語圏であるところのフランスでも再評価が起り、アンドレ・ブルトンやフィリップ・スーポーによって「マルドロールの歌」「ポエジー」が再発表され、シュルレアリスム文学に大きな影響を与えた。「解剖台の上での、ミシンと雨傘との偶発的な出会い（のように美しい）」というフレーズが有名である。
- 74 加治屋 健司、「原爆を目撃した画家、しなかった画家 原爆の目撃とその視覚的表象」、『原爆文学研究 (9)』、2010年、69-86頁。
- 75 山下は、「（《植民地工場》制作の頃は）まだ自分が体質的に持っていたものが出てきて、頭で考えはじめていたものが表現としては表れなかったようです」と語っている。（山下菊二・谷川晃一対談、「強迫的な戦場の悪夢と戦後の闘い」『季刊アート1980winter』マリア書房、1980年、45頁）
- 76 鄭賢娥の論文「1950年代リアリズム再考：ルポルタージュ絵画を中心に」では、尾藤自身が《失われた土地A》、《失われた土地B》を小河内ダム建設現場の矛盾を表現した作品としていることが紹介されているが、実際は、いずれも小河内文化工作前の作品である。本論では、小河内文化工作後の作品《小河内ダム》を小河内ダム建設現場をルポルタージュした絵画として取り上げる。
- 77 山下菊二、「ヒエロニムス・ボッシュ「十字架を負うキリスト」（一枚の絵）」、『みづゑ』、日本美術出版、1969年、63頁。
- 78 瀧口修造、「謎の創造者：サルバドール・ダリ」、『コレクション 瀧口修造 13 戦前・戦中編 III 1939-1944』、みすず書房、1995年
- 79 瀧口修造、「謎の創造者：サルバドール・ダリ」、『コレクション 瀧口修造 13 戦前・戦中編 III 1939-1944』、みすず書房、1995年、12頁。
- 80 瀧口修造、「謎の創造者：サルバドール・ダリ」、『コレクション 瀧口修造 13 戦前・戦中編 III 1939-1944』、みすず書房、1995年、17頁。
- 81 1848年のイギリスにおいて3人の画家、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ、ウィリアム・ホルマン・ハント、ジョン・エヴァレット・ミレイを中心に、ウィリアム・マイケル・ロセッティ、フレデリック・ステイーヴンズ、ジェームズ・コリンソン、トマス・ウールナーを加え結成されたグループ。「ラファエル前派兄弟（同盟）団（Pre-Raphaelite Brotherhood）」という名前は、彼らがラファエロ（1483-1520）以前の初期ルネサンスやフランドル芸術を規範としたことに由来し、「兄弟団」と名乗ることでグループの結社的な性格を表わした。初期ルネサンスやフランドル絵画に見られる豊かな色彩と精密な自然描写に理想を見出す一方で、アカデミーの規範となっているラファエロ以降の16、17世紀のルネサンスおよびそれ以降の芸術を、構図、色彩などすべてにおいて表現方法が規制された抑圧的で不十分なものと考えた。（アートワード ©1996-2016 DAI NIPPON PRINTING Co., Ltd.）
- 82 ダリが自身のラファエル前派への解釈を発表した論文「ラファエロ前派にみられる永遠の女らしさの、妖艶的シュルレアリスム」（サルバドール・ダリ 著、小海永二・佐藤東洋磨 訳、『ダリ芸術論集：ナルシスの変貌』土曜美術社、1991年、181頁 収録）では、瀧口の言うところの「最短線」は「測地線」とされるとともに、原文の訳は次のようになっている。「その表面の凸面のある一点から他の一点まで糸を張り、その糸にかかる唯一の力は張力であると仮定しよう。糸がとる形はこの表面における測地線的なアーチになるだろう。」
- 83 瀧口修造、「謎の創造者：サルバドール・ダリ」、『コレクション 瀧口修造 13 戦前・戦中編 III 1939-1944』、みすず書房、1995年、18頁。
- 84 画家・エッセイスト・美術評論家・絵本作家。東京都中央区出身。20歳で自由美術展入選。1963年、読売アンデパンダン展に出品。1964年「記号の増殖」シリーズで最初の個展（内科画廊／東京）。絵画制作と並行して美術批評など文筆活動も開始。
- 85 「山下菊二・谷川晃一対談：強迫的な戦場の悪夢と戦後の闘い」、『季刊アート1980winter』、マリア書房、1980年、49頁。
- 86 「山下菊二・谷川晃一対談：強迫的な戦場の悪夢と戦後の闘い」、『季刊アート1980winter』、マリア書房、1980年、49頁。

- 87 石川一雄を狭山事件の被告とした裁判。狭山事件とは、1963年に埼玉県狭山市で発生した強盗強姦殺人事件。逮捕された石川は、一審では全面的に罪を認めたが、一審の死刑判決後に一転して冤罪を主張。石川が被差別部落の出身であったことから、部落差別に起因する差別的捜査が指摘された。
- 88 責任編集：榎木野衣、『日本美術全集19：戦後～1995 拡張する戦後美術』、小学館、2015年、207頁。
- 89 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（8）』、京都美学美術史学研究会、2009年、123頁。
- 90 美術・文芸批評家。東京大学大学院で美学を学ぶ。大学院在学中、岡本太郎、花田清輝、安部公房らの「夜の会」に参加。1953年、軍国少年だったことへの反省から日本共産党に入党したが、1961年、60年安保闘争時の時の共産党の指導方針を批判して除名された。反権威的な美術評論・文芸評論で活躍した。
- 91 同展は1994年に「Japanese Art after 1945: Scream against the Sky」展としてアメリカのグッゲンハイム美術館を巡回した。
- 92 KAZU KAIDO, “RECONSTRUCTION:THE ROLE OF THE AVANT-GARDE IN POST-WAR JAPAN”, RECONSTRUCTIONS:AVANT-GARDE ARTIN JAPAN 1945-1965, MUSEUM OF MODERN ART OXFORD, p17-18.
- 93 1954年、戦前から関西における前衛のパイオニアとして活躍していた吉原治良をリーダーに、彼に作品の批評を受けていた若い作家たちによって結成されたグループ。結成メンバーは17名、最終的に約60名が参加した。会名は「精神が自由であることを具体的に提示」（『具体』創刊号）するという理念に由来。結成翌年、新制作派協会で「0会」を作っていた白髪一雄、村上三郎、金山明、田中敦子、嶋本昭三らが加入して先鋭化を深め、描画方法を間接化した絵画（白髪の足で描く絵画、絵具を投げつける嶋本の「投擲絵画」）、パフォーマンス（紙を突き破る村上、半裸で泥の中で悶える白髪）、音や光、煙といった非物質的メディアの使用（舞台美術、田中の「電気服」）、体験型作品など、特に初期のラディカルな活動で知られる。（アートワード ©1996-2016 DAI NIPPON PRINTING Co., Ltd.）
- 94 天野太郎、「状況についての課題：1990年代を中心に」、「戦後日本の前衛美術 JAPANESE ART AFTER 1945:SCREAM AGAINST THE SKY」展カタログ、横浜美術館・読売新聞社、1994年、22頁。
- 95 「1953年ライトアップ：新しい戦後美術像が見えてきた」展カタログ、目黒区美術館・多摩美術大学、1996年。
- 96 海藤和「メカニズムに潜む混沌：『前衛が置かれる場所』」、「『美術手帖（577号）』、美術出版社、1987年、155-156頁。
- 97 美術批評家・建畠哲は、『美術手帖（705号）』（美術出版社、1995年）において、千葉成夫の『現代美術逸脱史』をあくまでも逸脱史であり、正史ではないとしながらも、現代美術に通史的視点を与えた唯一のものであると評価した。
- 98 第二次世界大戦後、フランスを中心としたヨーロッパで興った非定形（informel）を志向した前衛芸術運動。
- 99 1960年に開催された第12回の同展に対する批評のなかで東野芳明が工藤哲巳の作品を「ガラクタの反芸術」と名付けたことによって一般化した言葉。日本の反芸術的グループとして、九州派、ゼロ次元、ネオ・ダダイズム・オルガナイザー、ハイレッド・センターなどが挙げられる。
- 100 宮川淳、「アンフォルメル以後」、「『美術手帖（220）』、美術出版社、1963年、86-96頁。
- 101 美術家。コンセプチュアル・アートの第一人者として国際的にきわめて高い評価を受けている。
- 102 河原温が1953年の第1回ニッポン展に出品した鉛筆素描のシリーズ。タイル貼りの閉鎖的な空間に妊婦を含む人物が立ち、断片化した人間が浮遊するという光景が描かれた。
- 103 千葉成夫、『現代美術逸脱史』、晶文社、1986年、20頁。
- 104 東京国立近代美術館は2013年に山下の代表作《あけぼの村物語》を購入した。