

山下菊二《あけぼの村物語》

「メロドラマ」が「状況の絵画」に変わるまで

――針生一郎の作品評の「変節」が語るもの

三上満良

一九九三年に雑誌『芸術新潮』が評論家や美術記者、学芸員三十人を対象に実施した「戦後の前衛美術のうち、最も重要と思われる作品を一〇点お挙げ下さい」というアンケート企画で、山下菊二の《あけぼの村物語》は五人〔註1〕の票を獲得し、ベストテンの七位に入っている。しかし、この作品は、一九五三年の第一回ニッポン展で発表されたときから高い評価を得てきたわけではない。

山下とともに共産党の山村工作隊に参加し、ニッポン展の創設を主導した桂川寛は、「美術ジャーナリズムや批評家からは無視されるか、あつても見当ちがいか過小の評価しかなかった」と「批評の不在」を糾している〔註2〕。見当ちがいの過小評価として知られているのが、針生一郎が書いた「あけぼの村物語」は安易な手法の上にモティーフの整理が足りなくてメロドラマになっていきます〔註3〕という評である。

ここで「ドラマ」のストーリーをおさらいしておこう。山梨県の旧曙村に戦時中から村民を搾取してきた地主がいた。銀行を計画倒産させたことで、孫娘の入学を楽しみにしていた老婆が、預金が戻らないのを悲観して首を吊ったり（画面右）、貧しい娘が耕す麦畑を潰して自分の利益となる農道をつくったり（画面中央上）と横暴をきわめていたため、共産党の活動家が村に入り、一九五二年七月に村人が抗議行動を起こした。しかし、地主宅を襲撃する計画の情報が事前に漏れ、もみあいの中で活動家は怪我を負う。村民は藁のカマス袋に活動家を隠し、リヤカーにのせて逃走を手助けするが（画面左上）、山狩りに追われた活動家は溺死体で発見される（画面左下）。「曙村山林地主襲撃事件」として村民側が起訴された。しかし、活動家の死には謀略の疑いが……。

山村工作隊として現地に入り事件を取材した山下は、はじめ真相を訴える紙芝居を構想していたが、紙芝居化は中止され、場面を取捨選択して大画面の絵画にまとめあげた。作品を出品したニッポン展は、山下が属していた前衛美術会と、同会の若手を中心に会派をこえて結集した青年美術家連盟（青美連）が委員会を組織して共催したものの、「課題をもった美術展」「美術家のみた日本のすがた」という副題が添えられた公募展で、旧来の社会主義レアリズムとは別の表現をめざす改革派美術家の運動体として創設された。

針生が指摘するのは、擬人化された犬や鶏、魚までさまざまなイメージが過剰にモンタージュされていることだろう。メロドラマというよりは、ホラー映画に見えるのだが、闘う村民の視線ではなく、地主側の視線で被抑圧者の姿が描かれていることと、実際に起こった謀略事件が現実感をもって伝わらないことへの不満と解される。同展の評は、他に青美連機関誌に林文雄と瀧口修造が執筆している〔註4〕。林も、「山下君には寓意性の過剰を整理してもらいたい」とシュルレアリスムの要素の多さを指摘している。瀧口はグループとしての課題を指摘するのみで作品を論評してはいない。

ところで、この第一回ニッポン展には、河原温の《浴室》シリーズが出品された。冒頭に述べたアンケートで一位となったのがこの連作である。後年になって高く評価される二作品だが、新聞や美術雑誌の一九五三年度の回顧記事に特筆されることはなかった。

評論家やジャーナリズムの反応とは対照的に、青美連メンバーの桂川寛や池田龍雄は、山下と河原の作品に衝撃を受けたと記しており、大方の出品者たちも同世代の敏感さで二人に注目したと思うとも語っている〔註5〕。《あけぼの村物語》の誕生時、ルポルタージュ絵画の制作者たちの意識と、批評家たちの意識に隔たりがあったことは確かであろう。とりわけ戦前からシュルレアリスムに傾倒していた山下と、美術評論を書きはじめたばかりで、アンドレ・ミノーやベルナル・ビュッフェらの「新しい具象」表現に共感を抱いていた針生の距離は遠かったはずである。

二年後の一九五五年、針生は「ニッポン展でみた、山下菊二の《あけぼの村物語》のもつふしぎなリアリティ（中略）それはけっして成功作とはいえぬゴタゴタした作品だったが、封建制とサク取にみちた農村の複雑な葛藤を、幻想と写実とを混在させながら、異常になまなましく描きだしていた」〔註6〕と記しており、幾分評価が変わったことがうかがえる。青美連には、針生のほか、瀬木慎一、木村泰典（石子順三）、福島辰夫といった評論家も活動に関わるようになり、新しいレアリズムの理論と実践が探られていった。メンバー

との論議を通して、針生の評価軸も動いたと想像される。この時期、針生の関心は「記録」に向いており、翌年、ドキュメンタリー表現の問題を論じた「サドの眼」を発表した。しかし、ニッポン展が回を重ねていった時期は、アンフォルメル旋風に重なり、ルポルタージュ絵画は、提起した問題が総括されないまま、六〇年安保闘争の終焉とともに影を薄くしていったようにみえる。

その後、針生が、『あけぼの村物語』に言及したのは、一九六三年に『美術手帖』に連載した戦後美術盛衰史であった。「手法的にいえば、これはモンタージュとコラージュの方法にすぎないが、事物とその背景という典型論はのりこえられ、ギニョールのような人物と物体がかさなりあう画面に、因襲と抑圧、狂気と夢魔の渦まく山村の現実が、超自然的なおとぎ話のように描きだされている」と評し、これを「シュルレアリスムの心理主義的次元を克服した『状況の絵画』と表現している〔註7〕」。

『あけぼの村物語』を挟んで、前年の『祖国防衛戦線』〔図1〕と、翌々年に描いた『生活戦線』〔図2〕では大きく作風が異なる。六〇年代以降はさらに大胆に画風が変わっていく。この振れ幅が、個々の作品の評価を留保させてきたことは否めない。そして戦争責任や差別をテーマにした作品を発表し続けたことから、左翼美術家というレッテルが貼られ、それが偏見となって作品の全体を見ることを妨げてきたのも事実だろう。とりわけ、山下と同じ問題に関心をもっていた針生は、近視眼的であったかもしれない。

『あけぼの村物語』に光があたるのは、一九八〇年代である。一九八一年に東京都美術館が開催し



図1 山下菊二《祖国防衛戦線》1952年 日本画廊蔵



図2 山下菊二《生活戦線》1955年 日本画廊蔵

た「1950年代—その暗黒と光芒」にはじまる戦後美術の回顧企画に出品され、戦後や昭和というパースペクティヴの中で、あらためて独創性が注目されはじめる。

そして、一九八五年にオックスフォード近代美術館で開催された「再構成…日本の前衛美術1945-65」、翌年にポンピドゥー・センターで開催の「前衛芸術の日本1910-1970」という日本の前衛表現の通史展での展示が契機となり、海外からの逆照射というかたちで美術史上に位置づけがなされたのである。針生はこの二つの展覧会に関係したが、以後、ポンピドゥー・センターの学芸スタッフから聞いた「シュルレアリスムと日本のフォークロアを総合した、外国に手本も類例もないユニークな作品」〔註8〕という言葉を借りて、『あけぼの村物語』を語るようになる。

そして、九〇年代になると、第三世界の表現者たちと長く交流してきたこの評論家は、アジア美術の文脈の中で再評価される可能性に言及しはじめる〔註9〕。

時を経るごとに、針生の中で『あけぼの村物語』は、存在感を増していったことがわかる。作品評の変遷は、そのままこの国のルポルタージュ絵画の評価の揺れを物語っているのではなからうか。

(宮城県美術館副館長)

註

- 1 『あけぼの村物語』を挙げたのは、北澤憲昭、菅原猛、高島直之、針生一郎、ヨシダ・ヨシエ。
- 2 桂川寛「私の〈戦後美術〉——密室のアバンギャルドからルポルタージュ運動へ」『社会評論』七十二号、一九八一年三月、一二三頁。
- 3 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』一九五三年七月号、四七頁。
- 4 林文雄「ニッポン展で感じたこと」、瀧口修造「ニッポン展小感」『今日の美術』第三号、一九五三年。
- 5 桂川、前掲書、一二三頁。
- 6 針生「特集・現代日本絵画の主題と方法——そのVI記録性について」『美術批評』一九五五年一月号、五八頁。
- 7 針生「戦後美術盛衰史6・戦争と平和の谷間で」『美術手帖』一九六三年七月号、一〇〇頁。
- 8 針生「かけがえない画家 山下菊二の生と死」『山下菊二画集』美術出版社、一九八八年、九八頁。
- 9 針生「山下菊二『あけぼの村物語』『CO・LAB/ART』5」これから考える戦後日本の現代美術、財団法人セゾン現代美術館、一九九六年、三七頁。