

丸木スマと大道あやの 「絵画世界」

小沢 節子

はじめに

丸木スマ（一八七五～一九五六）とその娘・大道あや（本名・アヤコ一九〇九）は、『原爆の図』の作者として知られる日本画家・丸木位里の母であり妹である（以下、本論ではスマ、あやと記す）。広島市の郊外三滝の自宅で被爆した二人の体験は、位里が妻・俊（赤松俊子）とともに描いた『原爆の図』の初期作品と絵本『ピカドン』（いずれも一九五〇年）に色濃く反映している。だが、彼女たちは『原爆の図』の情報提供者インフォマントだったただけではなく、自らも原爆体験を描いた表現者だった。

もともと、一般には、スマとあやは老年になってから絵筆をとり、身の回りの自然や生きものを色彩豊かに描いた画家として紹介されることが多い^①。親族に画家がいたとはいえ、画塾や美術学校で技術を習得したわけではなく、スマにいたっては読み書きも不自由だったことから、ナイーブアート（素朴派）、あるいはアウトサイダーアート／オールブリュットの画家としてとりあげられることもある。本論ではそうした用語は使わないものの、や

はり「専門的な美術教育とは無縁なままに自らの絵画世界を展開した画家」として二人を位置づけ、以下に述べるような視点から、原爆の絵画的表現について考えてみたい。なお、本論では彼女たちの絵画をめぐる「表現」を総称して「絵画世界」と呼ぶこととする。

まず、原爆を描いた絵画について、二通りの区分を考えてみよう。第一は体験／非体験による区分であり、第二は無名性／作家性——作品としての評価を求めることなく、被爆の記録や体験の継承のために描かれた一般の人びとの絵画と、作品として描かれた作家の絵画——という区分である。第一と第二の区分は必ずしも同義ではないのだが、一般には両者が漠然と重ねられることで、「体験者（である普通の人びと）の絵画」と「非体験者（である作家）の絵画」という二分法が成立してきた。だが、入市被爆とはいえ原爆を体験し、それを絵画作品として発表した丸木夫妻は、実はこの二分法の例外的な存在であり、スマとあやもまた、このような枠組みに容易には収まりそうもない。本論では、直接体験者でありつつ、原爆体験を経て画家としての自己実現を果たした二人の絵画世界を辿ることで、原爆を描いた絵画をめぐる上記のような認識についても改めて考えていきたい。

また、本論では、スマとあやの表現を通して『原爆の図』の「社会化」^②の問題、言い換えれば、『原爆の図』や丸木夫妻の思想と運動についても触れていく。具体的には、夫妻がスマをモデルとして喧伝した一九五〇年代の国民美術論、そして『原爆の図』に対するあやの批判について紹介することとしたい。

一・スマの場合——《ピカるとき》から「命の曼荼羅図」へ

描かれた原爆体験

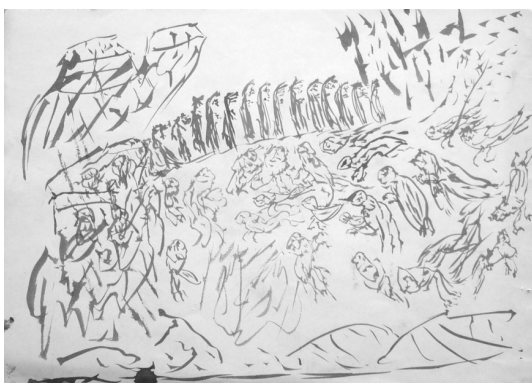
原爆により親族を失ったスマは^⑤、老後の気晴らしにと俊に勧められ絵を描くようになったという。一九四八年頃からは《原爆の図》制作にとりかかりはじめた息子夫婦のもとにしばしば滞在し、家事をこなしながら、被爆直後の様子を語り、ときには絵のモデルとなった。位里と俊が若い画家たちとともに人物デッサンを積み重ね、《原爆の図》を構想していく過程を間近で見ていた



図版1 丸木スマ《原爆の図デッサン1》制作年不詳、
19.4×27.3cm

スマは、やがて彼らに触発されるかのようになり被爆当時の記憶を描き、それを一枚の絵として完成させた。

一九五〇年頃、スマは原爆をテーマにした数枚の水墨のデッサンと彩色のタブロー（完成作品）を描いている^④。体験者の絵画表現としても最も早い事例だが^⑥、



図版2 丸木スマ《原爆の図デッサン2》制作年不詳、
19.4×27.3cm

《原爆の図》第一部「幽霊」の人物像とよく似た人物デッサンは、前述のような《原爆の図》の制作現場で描かれたものかもしれない。一方、《原爆の図デッサン1》（図版1）、《原爆の図デッサン2》（図版2）、彩色の小さな絵《ピカ——三滝の橋》は、スマ自身の体験を描いたものだろう^⑥。《デッサン1》と《ピカ——三滝の橋》には橋を渡って市内から三滝の山へと逃れてくる人びとの行列、毛布をかぶった兵隊たち、水を求めて川に群がる人びとの姿が描かれている。《デッサン2》では川や橋を識別できないことから、三滝にたどりついた被災者たちを描いたものと思われる。この《デッサン2》と、それを下絵として完成された《ピカるとき》（図版3）を

比べてみよう。まず《デッサン2》では、画面右に描かれた不思議なイメージが目を引く。地面を這う鳥のようにも、四つ足で駆ける動物のようにも見えるそれらは、《ピカるとき》では倒れている人間や緑色（軍隊のカキ色）の毛布をかぶった兵隊たちに



図版3 丸木スマ《ピカの時》1950年、
55.0×80.0cm

姿を変えている。また、描き手の身体の運動の痕跡ともいえるような、かすれがちに、ときにはリズミカルに描かれた線や点は、《ピカの時》では大きな黒い鳥や山の木々となる。

的なの Dessan を、そして ミシヨの描く「ファントムのような、妖怪のようなもの」「人間とも動物とも、およそ境界のさだかでないもの」について語った瀧口修造の次のような言葉を思い出さずにはいられなかった。「(ミシヨは)小沢」それらの Dessan は彼にとつて、「生まれたばかりのもの、生まれつつある状態、無心と驚きの状態にあるもの」だとも書いている。しかもすべてが人間にか、人間をよそおうものに見えてくるのは不思議であった。——しかし、さもなければ、何に似ることができたらう？」¹⁷⁾

もちろん、ミシヨは現実世界の具体的な何かを再現し描写しようとしているのではない。また、幻覚剤の力を借りて絵と文字

との未分化の状態へと旅したミシヨに対して、スマはそもそも自分の見たモノを言葉(文字)で書き表す術をもたなかった。だが原爆体験とは、言語世界の崩壊のなかに否応もなく放り込まれることであり、そこでは、「言葉の重み」(瀧口)を振り払おうとしたミシヨが何かの「出現」を待って降りていったような世界が、想像を絶する形で暴力的に開示されたともいえるかもしれない。スマの Dessan のなかの、まるで象形文字の生成現場を思わせるような「記号」——絵のなかを駆けめぐり這い回っている、人間なのか動物なのか、幻や幽霊・妖怪なのかさえおぼつかないものたちの、ただならぬ「気配」や「身振り」——は、彼女の見た原爆投下後の世界を、一瞬、私たちに垣間見せる「言葉」であり「イメージ」なのではないだろうか。

この Dessan をもとに再構成された《ピカの時》は、一見、夢のなかの出来事を描いたような素朴な絵である。「素朴な印象」は色使いにもよるのだろうが、見る者は画面の背景(地)が三色に分割されていることにすぐに気づくだろう。スマが「色が張り合う」¹⁸⁾と語ったこの手法は、花や動物を描いた彼女の他の作品にも共通し、優れた色彩感覚を表わすものとしてしばしば言及される。だが、この絵のなかの三色の分割が表現するのは、原爆被害の状況そのものにほかならない。画面の半分を占める黒のゾーンには多くの人が傷つき倒れている。なかには、ほとんど人間の姿を留めていないものもある。それを画面中ほどの青のゾーンの数が、なすすべもなく眺めている。彼らは血を流しているとはいえ、一人ずつしつかりと立ち、衣服もはつきりと描かれている。

子どもの手をひいて杖を持った老女はスマ自身かもしれない。画面の上部は赤のゾーンとなっており、左側には燃上がる赤い空に立ちのぼる黒い雲のようにも、木の枝に止まった巨大なガラスのようにもみえる大きな黒い塊が描かれている。

黒い死の世界に閉じこめられた人びとと、水の色を思わせる青い生の世界で生き残った人びと（彼らは太田川の流れに沿って立っているのかもしれない）、また三滝の山を表わすと思われる木々も水色に描かれている。そして燃上がる赤い空。三色のゾーンに描き分けられることで、混乱する世界は秩序を与えられ、意味づけられていく。体験の深みから次々と湧き上がってくる生々しい記憶を捕捉し、かたちとして留めようとしたデッサンに対して、ここではその体験を他者に伝え得る表象として残そうとする作業が行なわれている。

もつとも、他人に見せることを前提としない「下絵」に「記憶の深層」が表出されることや、⁹⁾ 作品が完成されていく過程で、画面の外部や上空からの視点によって「出来事」の全体が「客観的に」見渡される／見下ろされることは、体験者の表現において、決して珍しいことではない。¹⁰⁾ 個人のトラウマ的記憶を直截に感じさせる絵画（あるいはデッサン）と、歴史的な記録資料とみなされるような一見客観的に再構成された絵画は、決して別個の隔絶した表現ではなく、ある出来事から派生した共通性と差異が織りなすグラデーシヨンのなかにあるのだともいえるよう。記憶の重層的な構造から表現が生まれる様を如実に伝えるスマのデッサンとタブローもまた、そのなかに位置づけられるものである。

また、前述の客観的・記録的な絵画のなかに、その後の歴史において忘却され見失われるものが、しばしば無意識的に残されることについても補足しておきたい。たとえば「市民が描いた原爆の絵」のなかには、まるでカメラの眼のように見たものを脳裏に焼きつけていたのだろう、俯瞰的かつ子細に描かれた被災時の風景のなかに、河原にしゃがみ込む「南方留学生」や橋の上に杖を放り出して倒れた「ハクハツノチョーセンノ老人」が、橋の欄干に針金？で首を留められた「あめりかの兵」が記録される¹¹⁾。一方、こうした無名の人びとの絵とは対極にあると思われている《原爆の図》のなかでも、《原爆の図》第四部「虹」（一九五一）には、手錠をかけられた米兵捕虜の姿が描かれている。だが、多くの人の証言を元にこの絵を描きながらも、「被爆したのは日本人だけではなかった」という事実の意味に丸木夫妻が気づくのは、一九七〇年代を待たなければならなかった。ともに、描かれたものの意味が後に再発見される「歴史的記録」の絵画といえるかもしれない。

スマの原爆の絵のなかには、このような忘れられた存在が描かれているわけではないが、緑色の兵隊たちの悲惨は、改めて強い印象を残す。そしてカラス。これがカラスならば（デッサンでは、二軒の家と、その前に集まったたくさん黒い鳥のようにもみえる）、まるで、二十年后に描かれる《原爆の図》第十四部「からす」（一九七二）を先取りしたかのような不思議な感覚さえ生じる。だが、改めて考えてみれば、むしろ丸木夫妻が四半世紀の年月をかけて、直接体験者たちの世界へと近づきつづけていったというべきなのかもしれない。

ユートピアの裏側で——スマの原爆認識

《ピカのとき》を描いた後、スマは原爆の絵を描くことはなかった。また同作品は、なぜかスマの生前には展覧会に出品されることもなかった。その後、スマは亡くなるまでの数年間に七百点あまりの絵を描き、女流画家協会展や院展にくり返し入選を果たした。明るく伸びやかな作品は、七十五歳を越えても様々な技法を試み、色彩や構図を工夫し、自らの絵画思考を鍛え上げていった精進の賜物であり、それとともに、そこからは彼女が強い思いで描き出そうとした世界の姿が伝わってくる。



図版4 丸木スマ《田楽》1956年、90.0×90.0 cm

一粒の種が万倍に増えて、不思議な装束の人びとが花を蒔いて喜び合う《百粒万倍》(一九五〇)。鎌倉時代から伝わる広島・壬生の華やかな田植踊りを描いたと思われる最晩年の《田楽》(一九五六・図版4)でも、美しく着飾った人びとが耕し育み働くことを心から喜び



図版5 丸木スマ《簪》1955年、175.0×182.0cm

らないと考えることもなかっただろう。そうした経歴故に、そして彼女が最も近くで接した大画面の絵画が《原爆の図》であった故に、このような表現にたどりつ

寿ぐ⁽²⁾。そして、俊が「(スマの)生涯の曼荼羅図」と名づけた《簪》(一九五五・図版5)では、様々な花や鳥、虫や蛇や動物たちが大画面を埋め尽くしている。焦点のない、言い換えれば、多中心の絵画であり、地と図の区別も判然としないオールオーバー(Ail-over)な表現といえるかもしれない。ail-overとは、元々は抽象表現主義の絵画について語られた現代美術の用語だが、美術史上の文脈とは関係なくこうした言葉を思い出すほどに、スマの晩年の絵画は現代的な魅力に満ちている。もつとも正規の美術教育を受けていないスマは、ポスト・ルネサンス的な写実主義の技法を知らず、そもそも画面に三次元のイリュージョンをつくらねばな

たのかもしれない。《簪》に描かれたのは、初期の《原爆の図》の地獄絵、モノクロームの死の世界を反転させたような鮮やかな生命の風景だが、両者の多中心的な描き方はよく似ている。¹³⁾

《ピカのとき》を描いた後、スマは自然と人間が調和して生きる豊かな営みを思い描き、あらゆる生きもの、すべての命が等しく自足し肯定される「曼荼羅羅」のような世界を希求しつづけた。それはまるで、原爆による破壊を覆す世界を、自らの絵筆で描き出そうとするかのようにもあつた。そして、スマがはるかに見渡していたユートピア、その「どこにもない世界」の裏側にあつた「現世の地獄」について、彼女自身の語つたという言葉が残されている。

「ピカは山崩れたーあちがう、人が落とさにか落ちてこん。」
「まるで地獄じゃ、ゆうれいの行列じゃ、火の海じゃ。鬼の姿が見えぬから、この世のこととわ思うたが。」

ともに、丸木夫妻の絵本『ピカドン』に紹介されたスマの言葉である。とりわけ前者は、《原爆の図》が社会化していくなかで原爆天災論の批判、加害者の存在に責任を指摘する言葉として紹介され、現在にいたるまでくり返しとりあげられる。

だが、原爆が天災のように語られるのは何故か。原爆投下時の一元的かつ一瞬の大量死の経験とは、それを被つた者にとつては、上空一万メートルの「敵」の姿を想像する暇もなく天から降つてきた災厄だったのであり、手持ちの言葉で表現しようとすれば、

「この世の地獄」、本来あの世のものであるべき地獄がこの世に出現したとしか言いようがなかっただろう。多くの人がとが実感としてとらわれたこのような原爆天災論のなから、だが、これ

は人間がこの世に作り出した地獄だという認識をスマは打ち出したのだ。原爆天災論を体験し突き抜けたところで見つけ出された言葉ともいえよう。スマは「学問」などなくとも、モノゴトに対する深い洞察力をもつていた。それはまた、前述のデッサンからタブローへの制作過程でもみたとように、「経験」を単に意味づけるという以上に、自ら意味を組み替え、再構成する力ともいえるだろう。

国民美術論とスマ

一九四七年に真善美社から出版された赤松俊子『繪ハ誰デモ描ケル』のなかで、俊は数々の興味深いエピソードを上げながら、「絵は誰でも分かる」「絵は誰でも描ける」という両輪からなる芸術論を展開した。内容を詳しく紹介する余裕はないが、たとえば具体的な画材の使い方を述べた「エンピツ・紙・筆・ペン・カンヴァス」という章では、同時代のサークル運動についての言及もあり、この本が戦後の文化運動の高まりを背景に執筆されたものであることが伺える。

七年後、位里との共著『絵は誰でも描ける』（室町新書）として再刊された同書では、新古典主義時代のピカソの母子像を表紙とした旧版に対して、スケッチをするスマと背後から見守る丸木夫妻の写真が口絵に掲げられた。この写真が示すように、そして「絵は誰でも描ける」と言いつづけ、信じてきましたが、まさか自分たちの母が、姑がそれを実行してくれようとは思ひもありませんでした」（あとがき）とあるように、新版は《原爆の図》の作家として社会的知名度を上げた丸木夫妻が、やはり当時、注

目を浴びつつあったスマについて語った本でもあった。ここでは旧版の「子どもの絵」という一般論以上に、スマという具体的な存在によって「絵は誰でも描ける」ことが強く読者に印象づけられ、次のような日本人論へと展開する。

おばあちゃん、マチスも知らずピカソも知らず、ルソーもゴッホもゴーギャンも、立体派も超現実派も、何も知らず、何も見たことがないのです。字も知らず、絵を描こうと思っただことさえなく、百姓として生まれ、生き、働きつづけて八十年を経た日本のおばあさんなのです。「中略」おばあちゃんはパリも知らない、ニューヨークも知らない。この日本の小さな島に生まれ、小さな国の貧しい女の一生をしっているだけなのです。「中略」ピカソも立派だしマチスも偉大です。けれど、この島国のこの日本人、この私たちはどうなのでしょう。もう一度、日本人について、日本の芸術について、感覚や素質について、伝統について考え直さねばならぬ時なのではないでしょうか。(二〇〇—一頁)

さらに、旧版の「エンピツ・紙・筆・ペン・カンヴァス」にあたる最終章は「民族の誇り」と改称され、安易な西欧(美術)追随ではない、民族の誇りにあふれた日本人の芸術を創造しようとする主張される。民族的であることが世界性、国際性をもつという主張は、当時の日本共産党による近代主義批判の反映ともいえるが、ここではスマについて加筆された冒頭部分とこの最終章が呼応することで、スマの画業こそが新しい国民美術創造の可能性を証しするものとして位置づけられる。夫妻の国民美術論自体が、同時期の国民文学論や国民的歴史学の運動、より直截にいえば、

コミンフォルムの批判による日本共産党の民族主義路線を意識しつつ、政治的に打ち出されたものだったのだろう⁽¹⁴⁾。

「絵は誰でも描ける」という提起自体は、芸術享受と創造の民主化、閉鎖的な画壇・美術界を国民大衆に開放するという妥当性をもつ。大衆は新しいナショナルな文化を享受するだけではなく、新しい文化を生み出す主体とならねばならない——だが、そう考えた丸木夫妻、特に俊は、なぜスマが、生命感あふれる輝かしい作品を人生の最後に爆発的に描きつづけたのか、言い換えれば、スマの表現の根源にある原爆体験に、どこまで自覚的だったのだろうか。そして、果たして「絵は誰でも描ける」のか。むしろ、「何故、人は絵を描くのか」、「何が人をして描かせるのか」こそが問われるべきではなかったのか。これは、たとえば、同時代のサークル運動のなかで生み出された、一般の人びとの手になる大量の詩歌や版画作品等について考える際にも、共通する問いであるように思われる⁽¹⁵⁾。

一九五六年十一月、スマは《原爆の図》世界巡回展のため渡欧中の丸木夫妻の留守宅で殺害された。《原爆の図》の作家として活躍する丸木夫妻は、党にとつても大きな存在だったのだろう。留守宅を守るスマの「反戦平和の言葉」について伝えていた『アカハタ』は、事件後には、投身自殺体で発見された容疑者が所属した党地区委員会の謝罪を掲載した⁽¹⁶⁾。そもそも一九五六年とは、日本共産党が武装闘争路線を極左冒険主義として放棄し、選挙による議会進出路線へと転換した六全協(第六回全国協議会)の翌年であり、《原爆の図》世界巡回展にも一九五三年のスターリン

の死、冷戦下の「雪解け」、「平和共存」路線における文化的反米キャンペーンの側面があったと思われる。そのような内外の状況のなかでのスマの死とともに、彼女をモデルとする夫妻の国民美術論は急速に立消えていく。夫妻の党からの離脱は一九六四年のことだが、位里の運動に対する気持ちもまた、このときから萎えていったようである。彼は「旅のいけにえとなった母」という言葉を残して共同制作からも遠ざかり、俊はそのような位里をつなぎ留めようとするかのように、スマの跡継ぎになると宣言して赤松姓を捨て丸木俊子と名乗りはじめる。夫妻が再び《原爆の図》の共同制作を介して社会的な運動を展開するのは、一九七〇年代のアメリカ力展以後のことだった。

二．あやの場合——表現という闘い

描く苦しみ

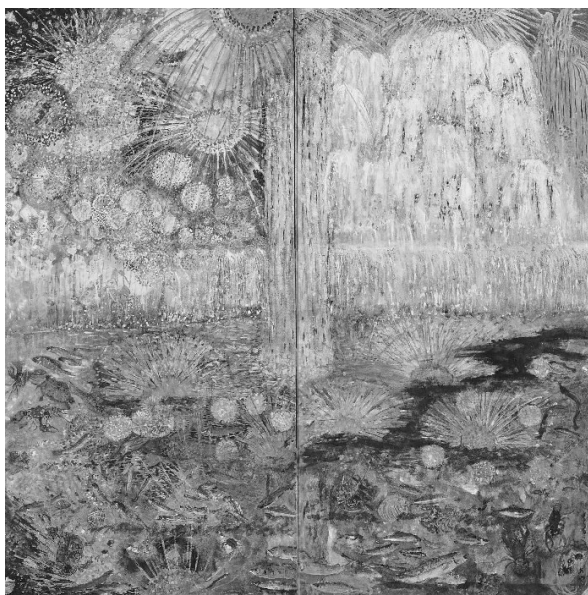
あやの戦後は苦難に満ちたものだった。戦中から美容師として一家を支えていたあやは、一九四九年に夫が花火工場を開くと自らも火薬類取扱責任者の資格をとって新しい家業に精を出した。

花火師の仕事はあやの気質にも合い、工場の経営も軌道に乗ったものの、一九六七年には息子が花火製造中に事故に遭い重い後遺症が残る。さらにその翌年には夫が工場の火災によって爆死するという不幸がつづく。燃え盛る焰の中から黒焦げになった夫を運び出すという凄惨きわまりない経験を、あやは「頭がバカッと割れて、脳味噌もドロリと落ち」たのを「こんなところに一滴でもおいてはいけん思うて、みんな手ですくうて」持ち帰ったとも語

っている⁽¹⁷⁾。原爆から生き残った家族は、ようやく恵まれた暮らしを手にしたとみえた途端に、無残に崩壊したのだった。毎日、金光教の教会に通い夫の「御魂（みたま）」の救いを祈りながら泣き暮らしていたあやは、「あんたの兄さんもお母さんも絵を描く人じゃから、あんたも描いてみたら」と友人に勧められて、初めて絵を描くようになる⁽¹⁸⁾。

夫の一周忌が過ぎた頃、六十歳を越えたあやは兄夫婦の暮らす埼玉県東松山の丸木美術館へと移り、畑仕事や家事をしながら、展覧会入選をめざして身近な動物や草花を描いた。だが、三人の画家が一つ屋根の下に暮らすことは容易ではなく、戦前からつづく兄嫁俊との確執もあり、数年後には兄の家を出ることになる。その後二〇〇三年に広島に戻るまでの三十年以上を、あやは栃木県下都賀、埼玉県越生と移り住みながら、画家として絵本作家として過ごした。

こうした経験のなから絵を描きはじめたあやは、「描く喜び」を語ったスマとは対照的に、「母は心から楽しんで絵を描きなすつたが、私は絵を描くのがすきじゃないんじやから。〔中略〕辛うて辛うてしようがない」と「描く苦しみ」についてくり返し語った⁽¹⁹⁾。たとえば、夫を奪った花火を美しく華やかに表現した大作「しかけ花火」（一九七〇）（図版6）には、描く苦しみそのものが込められているようだ。同時に、あやが意識したかどうかは別にして、画面いっぱい広がる花火の下、川の中にひしめく大量の魚たちの姿は、一九四五年八月六日の広島川の川面を連想させずにはおかない。また、一枚一枚のドクダミの葉を緻密に描い



図版6 大道あや《しかけ花火》1970年、180×180cm

た「葉草」(一九八一)からも、表現することへの並々ならぬ執着が伝わってくる。細部へのこだわりが自己完結的に積み重ねられた大画面は、一見、その過剰さゆえに見る者を圧倒するが、よく見れば、ドクダミの群生Ⅱ「葉草」の癒しの中に埋もれた猫や猪(?)は、作品に没入することによって自由と解放感を得たあやの姿のようでもある。

また、絵本作家としてのあやには、絵の中の動物たちとともに物語を生きる喜びがあったように思われる。あやの描く表情豊かな

な猫や犬、鶏や蛙は、絵本に限らず「擬人化」されているようにみえるが、それが対象への感情移入を容易にし、次々と紡ぎ出される物語の内部へと読者を誘う。一方、スマの描く生きものには、そうした意味での「表情」はまったくない。彼らは人のように振る舞うことも、個別の物語も必要とはせずに、自然に、まさに自ずから存在しているかのようである。なお、あやが絵本を手がけるようになったのには、絵本作家としての俊の存在が影響を与えていると思われるが、私見では、二人の絵本の世界は異質である。

憤りの意味——爆心地の風景

スマとあやの絵を描く喜びと苦しみは、彼女たちの原爆の表現とも無縁ではなかった。スマが原爆の絵から出発したのに対して、あやは——《しかけ花火》という「隠れた／もう一つの」原爆の絵はあるとはいえ——長い間、原爆を描こうとはしなかった。そのあやが九十歳を越えて原爆の絵を描く姿が、「人間ドキュメント 91歳のおてんばさん 原爆を描く」というNHKの番組映像として残されている(二〇〇〇年十月十九日放映)。番組のナレーションが語るように、兄夫婦が亡くなった後「今度は自分の番がまわってきた」と思ったのかどうかは定かではないが、あやは外から促されるようにして、五十五年を経て原爆の記憶に向き合ったのだった。

あやが番組のなかで描いた絵は、その後、被爆時の記憶を語る彼女の言葉とともに『ヒロシマに原爆がおとされたとき』(ポプラ社二〇〇二年)という絵本として刊行された。九枚の絵(個別のタイトルはつけられていない)のなかには、『ピカドン』のなか



図版7 大道あや《爆心地付近の風景》(仮題)

2000年、31.5×45.5cm

の洗濯物を干すあやの姿や、俊が語った橋の下にうずくまっていたま息絶えていた人のエピソード、そしてなによりもスマの描いた毛布をかぶった兵隊たちのイメージと重なる図像が多い。それは《原爆の図》や『ピカドン』があやの証言に基づいているからというだけではなく、五十年後のあやの表現のなかに《原爆の図》や『ピカドン』、そしてスマの絵が流れ込み、彼らの語り描いた記憶があやの原体験と渾然と一体化しているためとも思われる。

しかし、そのなかの一枚、鉛筆と黄色いクレヨンの上から全体に薄く墨を塗った爆心地付近の風景(図版7)は、丸木夫妻ともスマの絵とも異なるあやの原爆の表現だった。番組映像は、いったんは完成したこの絵を塗り潰すように、あやが画面を鉛筆で書きなぐったことを記録している。描くにつれて甦る記憶に圧倒されたあやは、自ら未完としたこの絵を前に、生き残った自分が「生きながら死んでいった人たち」の体験を描くことなどできないと激しい憤りをカメラにぶつける。それは、番組製作者たちの意図を越え

て、原爆体験を表現することの本質的な困難が露呈した衝撃的な場面だった。

このあやの憤りは、《原爆の図》に対する次のような批判とも重なっている。

「原爆の図」があるいうでも、原爆のことは思い出すのもいやじゃから、来てみずと見ずにおったんです。畑の草引きが終わったところで、やっと「原爆の図」を見たんです。ちいとちがうなあ思いよりましたよ。でも、あれは絵じゃからね。広島島の原爆記念館にある絵描きじゃない人たちが描いた絵を見ると、(ああ、これじゃ、このとおりじゃ)と、私は胸が痛うなるんです。私はありのままを見とるんですから。(6)

あやは、八月六日の直接体験者ではない兄弟夫婦にその日の有り様を語ったのは自分であり、それが《原爆の図》制作の主要な情報源となったと考えていた。そのあやの言葉について、私は以前、「あやは、夫妻が直接体験者である自分(たち)の体験をいわば占有し、再構成して芸術作品として提出したことに異議を申し立てているのである。(中略)大道あやの兄弟夫婦に対する思いの根底にあるのも、自らの体験の絶対化、すなわち見た(体験した)ものにししかわかるはずはないという痛切な絶対化であり、他者による表象への抵抗だといえよう」と解釈した⁽⁷⁾。つまり、こうした批判は、あやのみならず、《原爆の図》に対する体験者の側から発せられた典型的かつ根源的な批判であり、抵抗といえる。だが、むしろ、「体験していないものが語る／描くことができるはずがない」という批判は、その言葉を発するものになら絶対的なポジションを保証するものではない。なぜなら「体験」の中心

に在るのは死者であり、死者の体験は誰もそれを語ることはできないのだから。あやもまた、そのことを「理解」しているからこそ、言い換えれば、自らが死者の体験を表象することの暴力性を自覚するからこそ、爆心地の絵を完成させることができなかつたのである。

「市民が描いた原爆の絵」への共感

前述のあやの言葉のなかで、《原爆の図》批判とともにもう一点、注目されるのは、「原爆記念館にある絵描きじやない人たちが描いた絵」に寄せる彼女の深い共感である。あやが言及しているのは、「原爆の絵」として近年、広く知られるようになった「市民が描いた原爆の絵」を指すのだが⁽²²⁾、彼女の共感の意味について考えるためにも、これらの絵画の現在の受容のされ方について三点ほど問題点をあげておきたい。

第一に、これらの絵「だけ」が「本当の」原爆体験の表象だという規範が知らず知らずのうちに形成され、他の表現を排除しかねないことへの危惧⁽²³⁾。第二に、またそれ故に、「本当の体験だけが与え得る感動」が最初から想定されてしまうことへの懸念⁽²⁴⁾。第三に、印刷物やパソコン画面を通して「画像」へのアクセスが容易になりイメージが拡散する一方で、三千点を越す個別の表現が絵画として論じられないことへの疑問。いずれも「原爆の絵」という一般的な呼称のもので、これらの絵画が（誤解を招きかねない表現ではあるが）「特権化」され、画一化、均質化されて受け止められかねないことへの不安である。もちろん、「受容のされ方」と断わつたように、問題の所在は、「本当の体験」を容易に

入手して心を動かされたいという受け手の側にこそあるといえよう。

つまり、受け手に求められているのは、体験者の絵画を芸術のコンフォルミズムに押し込めることなく、一枚一枚の絵画としての可能性を引き出すためにも、個々の表現に即して——作品そのものを一つの「経験」として——考察することなのではないだろうか。それはまた、いわゆる「心の傷」論やトラウマ論の安易な一般化とは異なる、内実を伴う分析の可能性にもつながると思われる。

あやの「市民が描いた原爆の絵」への共感もまた、一方でこれらの絵を本当の体験を伝えるものとしてひとまとめにとらえ、他方で《原爆の図》は本当の体験ではないとするステレオタイプな批判と裏表のようにも思われる。だが、彼女の共感は、「本当の体験」を表現できないことの苦しみにこそ、向けられてはいないだろうか。もちろん、これは《原爆の図》には表現の苦しみがなかったということではない。あやの見た絵画がどのようなものだったのかは分からないが、彼女はそこに、《原爆の図》と共通する「表現の苦しみ」以上に、「表現できないことの苦しみ」を感じとつたように思えてならない。

本論では、直截なトラウマ的記憶の表現から、一見、客観的・記録的な絵画までの、表現の「グラデーション」という言葉を先に使ったが、限りなく完成に近く見える《原爆の図》のような作品から、あやの爆心地の絵のような「表現の拒否」という表現まで、原爆体験の絵画的表現の幅は広い。「市民が描いた原爆の絵」

の個々の作品もまた、その広がりゆえのなかにあり、そして、その後には同じくらしい濃淡の「沈黙」のグラデーションが存在する。あやは「死者の体験」をも視野に入れながら、そうした表現の世界を見ているのだろう。

あやは、原爆体験を表現することの困難を、甦る記憶に苦しむつづける人の生身の姿として私たちの目の前に示した。そして原爆の絵に限らず、あやが六十歳を越えて描いたすべての絵画は、彼女自身が語るように辛さや苦しみと無縁ではないだろう。彼女の人生に対して想像力をもつことで、私たちは彼女の絵画世界の全体像を引き寄せることはできるが、しよせん、苦しみの核心には触れられないのであり、残された作品だけが他者へ向って開かれている。「市民が描いた原爆の絵」もまた、描いた人の人生と切り離すことはできないが、彼らの人生を知らなくても、絵画は一つの経験となつて立ち現れ、読み解かれることを待っている。

おわりに

「画家人生のはじまりにあたつて原爆の絵を描きながら、その後、原爆をテーマにすることのなかつたスマと、原爆の記憶を抑圧しつつ、画家人生の最後が近づくなかで原爆の絵を描こうとしたあや。同じ場所と一緒に被爆した母と娘であっても、それぞれの人生の軌跡ともあいまって、二人の絵画世界、原爆体験の表現のありようはこれほどまでに異なっている。

彼女たちの絵画は、私たちの前に残されている多くの表現を一概に「体験者の表現」として括くくることが、いかに現実の生とかけ

離れているか、表現の個別性に即して分析することが、どれだけ一枚の絵の深さや豊かさをあきらかに示唆している。

同時に、スマの絵、あやの絵と「市民が描いた原爆の絵」や《原爆の図》を見比べるならば、そこには無名性／作家性という枠づけを越えて、情動的、感情的な、また知的な認識における共通性がイメージとして表現されることに（あるいは、表現の葛藤や困難に）気づく。こうした共通性に着目しつつ、表現の連続性のなかに個別の作品を位置づけていくならば、やがては実体験の有無を越えて、「原爆を描いた絵画」、「原爆体験の表現」をとらえ返すこともできるようになるかもしれない。

原爆の、あるいは戦争の表現は、ときには——あやの憤りのように——近づくとさえ激しく拒むような閉ざされたもの、隔絶されたもの、また私たち自身を脅かすものとして存在する。だが、個別性と共通性を手がかりに「体験者の表現」を読み解いていくとするならば、そうした表現もまた、開かれたもの、連なっていくものとしての相貌を見せてくれるのだと思う。

注

1 スマとあやの経歴と作品については、それぞれの展覧会の図録を参照。『丸木スマ展 樹・花・生きものを謳う』埼玉県立近代美術館二〇〇八年、『生誕100年記念 けとばし山のおてんば画家 大道あや展』渋谷区立松濤美術館二〇〇八年。なお、二人は「日本画家」と紹介されることも多く、本論でとりあげる作品も紙に墨や水彩絵の具、ときにはクレヨンや鉛筆で描かれ、大作は二曲一双の屏

風に仕立てられている。それらの作品が「日本画」という視点からどのように位置づけられるかについては、改めて考察したい。

2 「原爆の図」の社会化」については、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）第三章を参照。

3 絵本『ピカドン』（平和を守る会編・ポツダム書店）には、兄妹ともに育った従兄と姪を亡くしたスマが、夫金助とともに二人を祭毘に付したこと、その金助も翌春には病死したことが描かれている。また、あやの被爆当時の回想については、大道あや『へくそ花も花盛り 大道あや聞き書き一代記とその絵の世界』（福音館書店一九八五年／福音館文庫二〇〇四年）を参照。以下、同書からの引用は文庫判に拠る。

4 ここでは、問題の所在をクリアにするために、「完成作品」の意味で「タブロー」という語を用い、「デッサン」と対比することとした。

5 例外的に深水経孝が被爆の翌年に描いた『崎陽のあら志 長崎物語』がある。深水については、小沢節子「原爆体験の表象／表現——研究の現状と課題」（長田謙一編『国際シンポジウム 戦争と表象／美術 20世紀以後 記録集』美学出版二〇〇七年）を参照。また『アサヒグラフ』一九五二年八月六日の原爆特集号には、似島学園の原爆孤児をはじめとする六人の小中高校生の絵が掲載されている。

6 デッサン類は、岡村幸宣『丸木スマの絵画 75歳で花開いた天真爛漫な自然賛歌』原爆の図丸木美術館二〇〇五年（改定二〇〇九年）に所収。なお、岡村氏によれば、これらのデッサンのタイトルは、

スマ没後に丸木夫妻が命名したものと思われるという。

7 瀧口修造「アンリ・ミシヨール、詩人への私の近づき」『コレクシヨン瀧口修造』第2巻、みすず書房一九九一年、二一七頁。引用文は、一九五一年に発表されたミシヨールの詩画集『ムーブヴァン』について瀧口が述べた部分。

8 丸木位里・赤松俊子「絵は誰でも描ける」室町新書一九五四年、三七頁。

9 田中禎昭「絵に刻む記憶——東京空襲の体験画から——」『歴史評論』二〇〇七年二月号（六八二号）を参照。

10 前掲小沢「原爆体験の表象／表現」を参照。

11 「南方留学生」や「朝鮮人の老人」については注10でとりあげた小林岩吉さん（一九七四年当時、七十七歳）の作品を、米兵捕虜の図像については片桐サワミさん（同、七十三歳）の作品を参照。

12 絵の中に「てんかく」（田楽）、「ちよちかね」（手打鉦）といった文字も読みとれることから、スマが全く読み書きができなかったわけではないことも伺える。スマは自宅に届いた郵便物を見て、誰に／誰からのものかを判断したともいう。普段よく見る文字については、ある程度識別できたのかもしれない。

13 たとえば、岡村幸宣「生命の「曼荼羅図」——丸木スマの絵画をめぐって」前掲『丸木スマ展』を参照。

14 一九六四年の離党（除名）にいたるまで、夫妻は党の打ち出すときどきの文化路線から大きくはずれることはなかった。だが、彼らと党の関係はそもそも政治理論というよりは、人間関係に大きく拠っていたと思われる。一九五〇年前後の夫妻は徳田球一ら所感派（主流派）の人びとも、志賀義雄ら国際派（非主流派）の人びとも

交流を持っていたようであり、また国際派の拠点となっていた広島
の文学者たち、山代巴や峠三吉らとの繋がりによって《原爆の図》
巡回展がスタートしたことも、今回の研究会であらためて確認され
た。

15 報告後の討論のなかでも、サークル運動と「市民が描いた原爆の
絵」や「東京大空襲の体験画」にも共通する問題として、「群れ」
として出てくる大量の表現をどのように位置づけるか、「作家」と
「作品」と「批評」という安定した座標軸のなかでは語れない表現
を「作品論として切り取ることの難しさ」が議論された。だが、同
時に、そうした難しさのなかにこそ、これらの作品の魅力があり、
人はなぜ表現するのかという芸術論と運動論が斬り結び結ぶ可能性もあ
るのだろう。

16 前掲小沢『「原爆の図」第三章を参照。

17 前掲大道『へくそ花も花盛り』三二―三三頁。

18 あやの信仰への言及は『へくそ花も花盛り』のなかでも目を引く
のだが、そのこの意味については改めて考えてみたい。

19 前掲大道『へくそ花も花盛り』二七八頁。

20 同三二―三三―三二頁。

21 前掲小沢『「原爆の図」』八五頁。

22 今回の研究会に際して、私が前掲「原爆体験の表象／表現」で使
用した「被爆市民の絵画」という言葉について、直野章子氏から「被
爆市民」という概念の問題性が指摘された。指摘を受けて、本論で
は「市民が描いた原爆の絵」という言葉を使った。これは「市民の

手で原爆の絵を残そう」という一九七四年のNHK広島の呼びかけ
に遡っての呼称である。また、報告コメントターの山本唯人氏か
らは、東京大空襲の体験者の絵画について「体験画」という呼称が
使われていることも教示された。こうした呼称の意味するところに
ついては、今後とも考えていきたい。

なお、「被爆者」という言葉の歴史と、国家による「原爆被害者」の
分断の言説、及びトラウマ論から原爆被害の心の傷を考察すること
の意味については、直野章子「原爆被害者と「こころの傷」——ト
ラウマ研究との対話的試論——」（三谷孝編『戦争と民衆 戦争体験
を問い直す』旬報社二〇〇八年）を参照。

23 楠見清「ピカとドン——閃光と爆音 あゝの雲について、蔡國強と
の対話から」（Chim → Pom・阿部謙一編『なぜ広島空をピカッ
とさせてはいけないのか』河出書房新社二〇〇九年）が、そのよう
な視点から「市民が描いた原爆の絵」についても触れている。

24 「本当の体験」という「感動」と「受容」が最初から想定される
「不幸」は、同じ「体験者」の絵でありながら、『原爆の図』は作
家の作品であり「本当の体験」を伝えるものではないと排除されて
きた「不幸」と裏表だろう。実際には「市民が描いた原爆の絵」の
なかには、丸木夫妻同様、入市被爆者の手になる絵も多く、また技
術的にもプロの画家の作品と見紛うばかりの絵も存在する。

* 本稿執筆にあたって岡村幸宣氏、大道眞由美氏からご教示をいた
だきました。記して感謝します。