

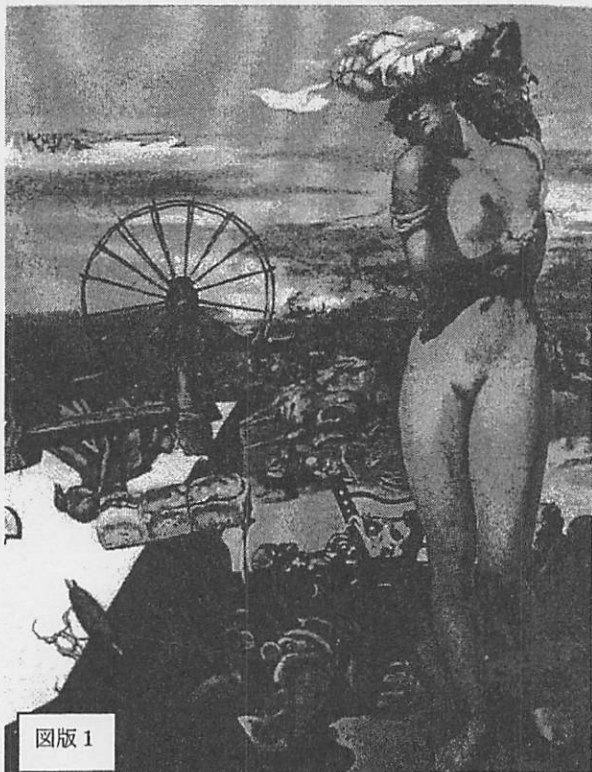
「欠損・切断された男性身体——古沢岩美の敗戦体験と主体」

北原 恵

(1) はじめに——古沢岩美と慰安婦表象

古沢岩美（1912—2000）は、戦前からシュールレアリスム運動に関わり、多数の裸婦像を描き続けてきた洋画家である。残された仕事を通覧すると、彼の絵に登場する男性は、敗戦直後の自画像や、晩年に手掛けた「日本神話シリーズ」における男神など、数えるほどしかない。本稿では、その数少ない男性像のなかでも、敗戦直後に描かれた男性表象に注目して、戦争・敗戦と植民地での体験が、日本人男性の主体の再構築に際してどのように視覚化されているのかを考察する。なぜなら、「異色のシュールリアリスト」として異端視されることの多い古沢の作品における男性表象や慰安婦表象から見える問題は、決して彼に特殊なのではなく、戦後の男性知識人のアイデンティティ形成に共通する問題をはらんでいると考えるからである。

古沢岩美は、明治末年、佐賀県三養基郡に生まれた。画家を目指して上京し、10代後半から20代初めにかけて、すでに画壇の中核で活躍していた岡田三郎助の家に寄宿し修行生活を送った。1930年代半ばには新しく勃興したばかりのシュールレアリスムに触れ、早く

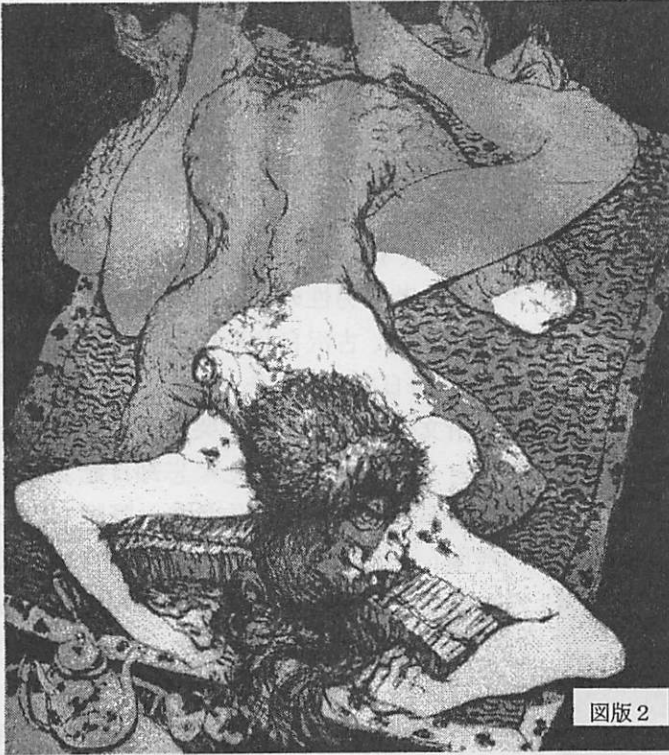


図版 1

も世に認められるようになるが、1943年に応召され中国大陸に従軍。敗戦後1年間、武昌地区で捕虜生活を送ったのち、1946年復員した。東京に舞い戻った古沢は、精力的に絵を描き、数々の展覧会に出品した。だが、1954年にシュールレアリスム系の画家たちが集まっていた美術文化協会の主導権争いに敗れ、古沢は中央画壇から離れた。その10年足らずの間に古沢が描いた油彩画には、日本の敗戦のみならず、中国での戦場、従軍慰安婦、植民地、朝鮮戦争、原爆、パンパン、GHQの日本占領などが凝縮して描きこまれており、その表象は興味深いものであると同時に、実に問題含みでもある。それらの作品として、たとえば、彼の代表作でもある、従軍慰安婦を描いた《

なぐさめもだえ》(1949年、★図版1)や、原爆を描いた《憑曲》(1948年)、《蛇望》(1950年)、《死の誕生》(1954年)、朝鮮戦争にヒントを得た《アラン峠の恋人》(1954年)などが挙げられよう。

従軍慰安婦については、《なぐさめもだえ》だけでなく、中国戦地での野戦の慰安所の様子を描いたと思われる油彩画《素絲哀》(1948年)や、古沢の所属する第11軍野戦自動車廠が参加した中国戦線最大の湘桂作戦当時の慰安婦を描いたと推測される銅版画《男になれ》(制作年不明、★図版2)、戦地に送られた初期に出会った慰安婦の様子を《姦》(制作年不明)など、油彩画だけでなく、銅版画やスケッチも含めて、たくさんの作品を残している。古沢の描く慰安婦は、初期のころは清潔であり、かつ初々しい美少女として表象されているのであるが、日本軍が中国奥地に入りどンドンと戦局が泥沼化するにつれて、変貌する。《男になれ》に登場する慰安婦の姿に典型的に見られるように、彼女たちは札束を片時も離さず、不潔で病気を患った、不気味な存在へと変わるのである。湘桂作戦頃の慰安婦たちのことを、古沢は自伝『美の放浪』のなかで、次のように書き記している。



図版2

「朝子さん[注：兵士たちによる朝鮮人慰安婦の呼称]はもらった紙幣を縄でしばって枕にし、両端を万歳したかっこうで押さえている。札束は脂汗と埃で黒光りしている。一時間ぐらいの間に彼女達の肉体を五十人余りの男が通過していった。直ちに集合、整列、完全武装して号令一下行進が始まる。浴衣を着て日の丸の小旗を振って、朝子さん達は叫ぶ、「ガンバレ、オトコニナッテ、ガンバレ」と。兵隊たちは振り向かなかった。」¹

古沢が自伝のなかでこのように書き記していた記憶から制作したのが、札束を枕にして離さない慰安婦を描いた作品《男になれ》だと思われる。そして、戦争末期に

なると、野戦の山中にあったにわか作りの慰安所に触れて、「どの娘も皮膚病で不気味」であり、「部屋の隙間から、秘戯の最中を姑娘たちに覗き見され」、「時には壁の上にまで這い上がって覗いていたと不気味がっていた兵もいた」と、古沢は述べるに至るのである。彼が戦場で体験した慰安婦について自伝に書いたのは、この個所が最後である。彼の心の内にあって慰安婦たちは、単に不潔な存在になっただけではなく、日本兵たちを上から覗き見し、脅かす存在となったのである。

そして、札束にしがみつ、不気味で不潔、かつ男を眼差す「慰安婦」は、敗戦直後、

¹ 古沢岩美『美の放浪』文化出版局、1979年、p. 263.

変化する。古沢の代表作のひとつ、《なぐさめもだえ》を見てみよう。1949年に制作された油彩画《なぐさめもだえ》は、裸の女性が荒野を背景に身をよじらせながら立ち、傍らに糸車やパン、機械部品などが散らばるダリ風の絵である。古沢はこの女性について、中国戦線最大の軍事作戦であり自らも参加した湘桂作戦（1944年4月）で、「日本軍二十四万の内、行軍と栄養失調で八万までが干からびて死んでいった修羅の中でふてぶてしく生き続けた慰安婦が主題となっている」²と述べている。図像分析の詳細はここでは省くが、《なぐさめもだえ》は、古沢の歴史観と敗戦・占領の現実、未来への希望、故郷・日本の復活が、極めてキリスト教的な美術コードを散りばめることによって、「西洋」に対すると同時に、中国・朝鮮に対しても自らの「主体」の回復を試みた絵画だといえる³。復活を象徴する若い慰安婦の女性身体は、失われた自らの異性愛主義の日本人男性のセクシュアリティの復活と、女性身体（＝植民地）の支配の復活をも暗示していた。

（2）敗残兵、男娼、もしくは特攻隊の生き残り、としての日本人男性

では、《なぐさめもだえ》に代表的に見られるように、従軍慰安婦、焼け跡の娼婦、原爆など、極めて特徴的な女性表象の絵画群を制作していた敗戦直後から1950年代半ばまで



の時期に、古沢岩美は、男性の身体をどのように描いていたのだろうか？あるいは、描いていなかったのだろうか？

1946年、復員直後に制作された《忘却日記》には、若い男性の頭部が登場する（★図版3）。これは、古沢自身を描いた自画像でもあり、「戦争日記」でもある。1947年5月、第7回美術文化展に、《幽山哭》《呆眠》《貧略膳》とともに出品された《忘却日記》は、作家自身がこれら一連の作品を「野戦での記憶の残像」だと述べているように、夥しく雑多なモノが、巨大な頭部のみの自画像とともにひとつの画面に押し込められている。画中の額の絵には、銃を持つ兵士（古沢自身か）がこちらを振り返り、戦場の空に若い女の顔がうっすらと浮かんでいるのが見える。工場の煙突を赤旗で巻いたのが、戦後のストライキに対する風刺の意味を込めたと述べていることから、彼の労働運動に対する冷やかな立場と視線が伝わってくる。

² 古沢岩美「ありがたきかな四面楚歌」『みづゑ』1949年8月号、p. 45.

³ 北原恵「古沢岩美の描いた「慰安婦」——戦争・敗戦体験と主体の再構築」『インパクション』169号、2009年6月を参照されたい。

古沢はその後、自分の頭部と切断したリンゴを重ね合わせた自画像、《リンゴの私のリンゴ》(1950年)や、骸骨や飛行機の残骸と頭部を並べて置いた《頭骨・自画像》(1951年)など、頭部だけの自画像を数点描いた。後者の作品では、頭蓋骨と生首のあいだにはタクトが垂直に立ち、どちらに振れるかわからない生死の危うさが表現されているが、なぜ、彼のこれらの自画像には首から下の肉体が存在しないのだろうか？ まるで、この時期の古沢の自画像は、肉体を喪失して精神性だけに昇華されてしまったかのようなのである。古沢はこれらの絵画のほかに、どのような男性像を描いていたのだろうか？

敗戦を体験した古沢の自画像の集大成として挙げられるのが、油彩画の《餓鬼》(★図版4)である。



図版4

1952年5月、独立後初めての〈血のメーデー〉事件の起こった同月、この作品は、第一回国際美術展に出品された。「私の戦争と戦時のメモの集積」だと自ら語る縦3m、横2mのこの大作は、展覧会では、いつも黒山の人だかりで見ると見る者の目を引いていたという。だが、当時、石川達三は、毎日新聞に「出来上がったものは醜悪極まるものだ。この絵は『美術』というものから完全に踏み外している。こういう絵は見るに耐えない」と酷評している。

次に、《餓鬼》の図像を検討してみよう。

まず、一番目を引くのが、片足を亡くし、ボロボロのズボンを辛うじてまとただけで松葉杖で画面中央に立つ一人の敗残兵である。その背後には、陸軍を象徴する山縣有朋の銅像が亡霊のように佇んでいる。馬に乗った山縣の軍帽や顔、軍服などは鳩の糞まみれであり、その姿は地に落ちた將軍そのものだ。片足の男の眼は白く濁っており、盲目なのだろうか、どこを見ているのかわからない不気味さがある。その彼が右の掌を開いて、観者に見せるのは、星三つの陸軍の襟章である。古沢は、捕虜生活のあと兵長に昇進したそうであるから、この襟章は彼自身のものであるであろう。また、男の少し開いた口のあいだからは数本の歯が見えるが、前歯は欠けており、凄惨な雰囲気だけをよわせている。古沢は、初年兵の頃、軍隊でリンチにあい、歯が4本抜けたことがあると自伝で述べており、このリンチの体験も描きこんだのかもしれない。片足の敗残兵は、自身を重ね合わせた自画像であるとともに、「敗者」である「日本」の姿だと考えられる。

男の切断された足もとでは、観者に見せるかのように裸体をさらした女性が、日本兵に乳房を鷲づかみにされ襲われ、そのすぐ後ろの女性も兵士にはがいじめにされている。彼女たちは皆、指輪をはめ、赤いマニキュアもしておらず、娼婦ではない一般の女性として描かれていることがわかる。「看呼」（見よ）と、「福至 善人家」の赤い中国式の張り紙も見え、強姦や虐待の行為をあざ笑うかのようなようである。さらにその奥には、兵隊に追い立てられて両手を挙げた中国人の老人と、銃剣を突き付けられて幼子をしっかりと胸に抱きしめる母親、夥しい数の日本兵の死者を乗り越えて上に這い上がろうとする人間もみえる。だが、古沢の《餓鬼》では、戦場での強姦は、女性の裸体の描写からもわかるようにあくまで戦争の一コマの光景に留まり、その行為に批判や告発の意味が込められているわけではなさそうだ。すなわち、強姦や日本兵の戦死、突撃、戦場、荒廃、娼婦などが描かれた大きな画面の最終的なテーマは、娼婦の足元に転がっている骸骨が表わす「メメント・モリ（死を想え）」である。

だが、女性像は片足の男に意味を持たせる上で、決定的に重要である。片足の敗残兵を挟むかのように女が左右に配置されているのであるが、男の身体の欠損をより強調するのは、左右の美しく豊満で美しい肉体を持った女性たちの存在である。日本兵に強姦される「素人女性」と、性を売る「娼婦」（彼の絵の中では、時として従軍慰安婦でもあり、パンパンでもある）という、二種類の女性は、彼の絵の中ではともに男の欲望に応える肉体でしかない。欠損していない肉体を持つのは女性だけである。女たちのすべすべした白い肌と、敗残兵の筋張った黒っぽい身体。日本兵によって仰向けに倒される女、あるいは身を売る準備をするために腰をかがめる女と、片足であれ直立する男。「ふてぶてしく生き続けた」女と、無数の日本兵の死者。この対比のなかで、古沢は片足の敗残兵に自己を投影して見せた。1952年、講和条約発効直後の展覧会に出品された《餓鬼》は、思い出したくない戦争の記憶と、独立を迎えた時期にあって今さら触れてほしくない「敗者」としての男

性のトラウマを、まざまざと再現するものであった。それゆえに、人々はこの絵に群がり、批評家は酷評したのである。

敗戦直後、古沢は、《餓鬼》のほかにも、極めて特徴的な男性を描いている。1949年、美術文化協会第9回展に《なぐさめもだえ》とともに出品し、批評家たちから散々貶された《唄えない夜》(★図版5)である。画面では、座り込んで夜空を仰ぐ男娼がひとり大きく描かれている。白いブラジャーを胸につけ、赤い口紅と長い髪の毛の人物は一見、女性と見紛うばかりであるが、仔細に下腹部を眺めると、男根がむき出しになっているのが見える。



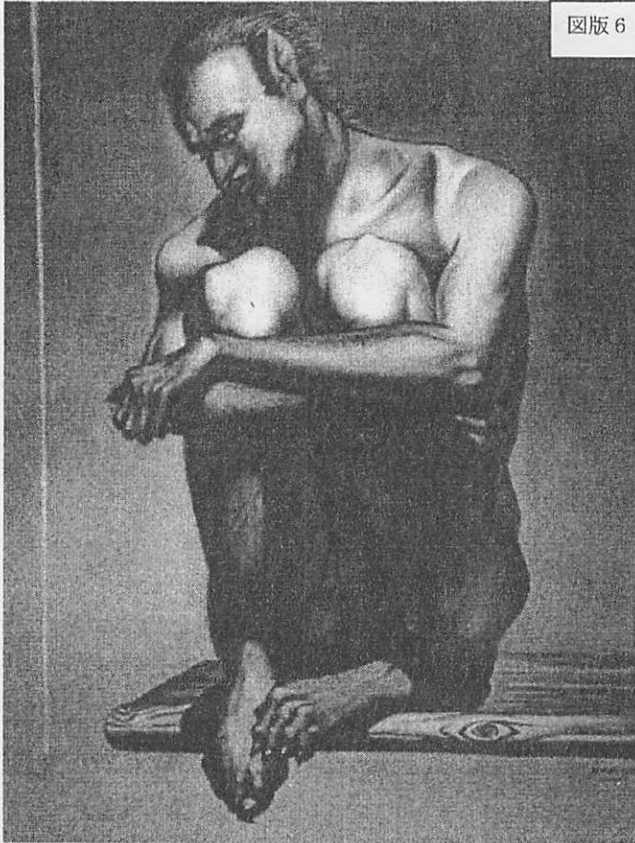
図版5

前年の1948年11月22日夜、「男娼の森」と呼ばれていた上野公園を視察中だった田中警視總監が、男娼ら30人に取り囲まれて殴られるという事件が起こり、上野公園は以後、夜間立ち入り禁止になった。古沢自身の述懐によれば、この事件が直接《唄えない夜》制作のヒントとなったわけではないというが、ギリシャのヘルマ・フロジット〔両性具有〕に対する彼なりの回答であったと述べている。だが、一般的なテーマとして両性具有を描いたわけではなく、当時の時代状況のなかから、生まれた絵であることにはちがいない。画中の男娼が後ろ手で握りしめる、かじりかけの小さなリンゴは、禁断の木の実でもある。管見の限りではおそらく日本のファインアートのなかでは、敗戦直後の男娼の姿が描かれることはほとんどなかったと思われるが、古沢は

単に風俗の一シーンとして興味を持ったのではなく、復員兵も多く携わっていたと言われる男娼に、精神的な欠損・欠陥を感じ取っていたのではないだろうか。

数少ない男性像の作品が、もう1点ある。1952年、先述の《餓鬼》とともに、第一回国際美術展で発表された《嘘吹き》(★図版6)である。支えのない板にちょこんと座る全裸の男は、猛禽類のような爪をはやし、とがった耳をしている。画面左側には、白い軌線を残しながらまっさかさまに墜落する飛行機が一機。《嘘吹き》のモチーフは、当時、古沢のアトリエをたびたび訪ねてきた特攻隊の生き残りの姿である。画家志望の彼は、訪問のたびに米軍の闇タバコをテーブルの上に置き、「アトリエの手製の長椅子の上に行儀悪く素裸になって、次から次に嘘物語を続けた」という。

「あきれて聞き流していても、ここまで嘘を積み重ねると妙に本当のもののよう聞こえるから不思議である。まだまだ世間は虚脱の時期である。少年であった彼等は一死奉公を信じこみ、飛行服に白い絹のマフラをなびかせ、日の丸のマークを額につけ、カッコよく生きながら軍神扱いをされた。突然戦争が終わってみると、彼等の少数は生き残って、神様は浮浪者に墜ちた。



図版 6

死ぬ術から生きる術への百八十度の転換に、彼が嘘も方便と思いついたのは見事である。」¹

特攻隊の生き残りが吹くほら話は、古沢にとって180度転換したと思われる戦後の世論の象徴でもあるが、自伝の文章からは、軽蔑と哀れみだけでなく、戦争の「生き残り」同士の共感すら感じさせる。

さて、以上紹介した自画像の《忘却日記》《リンゴの私のリンゴ》《頭骨・自画像》や、《餓鬼》《唄えない夜》《嘘吹き》などが、今日画集で知ることの出来る古沢岩美の描いた男性像である。それぞれの絵画は、戦場、敗残兵、落ちた英雄、男娼、特攻隊などのモチーフを持っているが、その男性表象に共通するのは、肉体的／精神的な、切断と欠損である。

身体部分を切断された頭部のみの自画像、片足を切断され、視力を欠いた盲目の敗残兵。男性性を欠いた男娼。過去の栄光と切断された特攻隊の生き残りである。これに対して、同一画面に描かれた女性は、豊満な生命力に溢れる肉体を持っているが、彼女も完璧なわけではない。女は、生まれながらの〈女〉という欠損を抱えているのである。男性主体の回復の手立てとして、女性の身体は何度も何度も執拗に描かれ、彼の制御の元におかれていく様が、敗戦後の古沢の一連の絵画には見えるのである。

1950年代半ばに中央画壇から離れた古沢は、1960年代には長年の夢であったヨーロッパを訪れるが、厚くて重みのある文化と伝統に圧倒されて帰国した。その後、晩年に手がけた仕事が、《餓鬼》を含む戦争をテーマに描き溜めてきた「修羅餓鬼」であり、「日本神話」のシリーズであった。「日本神話」には、登場する男性は、もはや欠損も切断もない。たとえば、腐乱したイザナミの醜い死体に光を照らすイザナギ（《黄泉覗き》1987年）。イザナミの送る化け物に剣を抜くイザナギ（《黄泉比良坂》1987年）。オオゲツヒメの身体を真っ二つに断ち切るスサノオ（《オオゲツヒメ》1989年、★図版7）——。「日



図版 7

¹ 古沢岩美『絵の放浪』文化出版局、1985年、pp. 143-144.

本神話」シリーズのなかの男神たちが、完璧な肉体を持ち、剣を振り回すのに対して、女神たちは、腐乱し、切断される。さらにイザナミの身体が、古沢がかつて描いた中国戦線での腐乱死体や光景を彷彿させるだけではなく、イザナギとの国づくりの場面では、慰安婦たちの性的身体のディテールが再現されていることも注目すべきだろう。

古沢が「修羅餓鬼」(1993年)と「日本神話」(1994年)のふたつのシリーズを完成させた1990年代前半から半ばにかけての時期は、まさに、金学順さんらが名乗り出て日本政府に対して謝罪と補償を求めるため提訴し、従軍慰安婦問題をめぐって大きな議論の巻き起こったときであった。古沢の戦争・植民地体験の総括とも言える「修羅餓鬼」と、「日本神話」は、決してバラバラのテーマなのではなく、日本人男性の主体の回復の軌跡としてとらえる必要がある。そして、それは古沢岩美個人だけに起こった軌跡ではないのである。

後記： 「ミリアム・シルバーバーグさんの思い出」

ミリアムさんと最初にお会いしたのは、1991年夏——。秋からのUCSC(カリフォルニア大学サンタクルズ校)での留学に備えて、UCLAで約1ヶ月間の語学講習を受けるためロサンゼルスに行ったときのことだった。わたしとは一面識がないにも関わらず、L.Aの空港までわざわざ出迎えて下さったときの、気さくで暖かなミリアムさんの第一印象を今でもはっきりと覚えている。月曜から金曜までびっしりと語学の勉強に追われるわたしを、彼女は週末になると決まってあちこちに連れ出してくれた。サンタ・モニカの海辺までケイジャン・ミュージックのコンサートに出かけていっしょに踊ったり、映画館に「Paris is Burning」(1990年)を見に行き、何をしゃべっているのか全然聞き取れない私のためにずっと横で通訳してくださったり…。ケイジャン料理も初めての味であり、「Paris is Burning」で見る世界も初めて。すべてが楽しく、ミリアムさんの誘うことなら、何でもついて行き、見て回った。当時のわたしは会社を辞めて大学院生になり、それまで何となく敬遠していたアメリカ合衆国という国を初めて訪れたばかりだった。

その後も、ミリアムさんとの家族ぐるみのつきあいは続いた。彼女は日本に来るたびに電話をくださり、チョコレートや子どもの服のお土産をくださった。2003年には、藤目さんや大越さんとUCLAに呼んでくださり、日本のフェミニズムや自分の研究について発表する機会をわざわざ作ってくださった。ご自宅では、ユダヤ式の手料理をいただき、日本のポピュラー・カルチャーについて夜中までお酒を飲みながらおしゃべりした。私たちひとりひとりのイメージに合わせて、シーツや枕カバーの柄まで違えて用意してくださったときは、その細やかな心遣いに感謝するとともに、その人間の特徴をよくとらえた彼女の観察力と表現力にびっくりした。同時に、自宅でたくさんの時間を共有した私たちは、彼女の身体の異変に否が応でも気づかざるを得なかったのである。いつも、たくさんの宝をいただいてばかりで、ついに何のお返しもできないままになってしまった。今のわたしには、ミリアムさんへの感謝のことばしか持っていない。