

私の〈窓＝目〉から見える戦争——李晶玉の《GROUND ZERO》をめぐって

榎木 野衣

李晶玉の今回の一連の絵は、広義の「戦争画」として捉えることができるように思う。戦争画という言葉は、今でこそ当たり前に使われるようになったけれども、私が批評活動を本格化した 90 年代初頭には、一部の専門家のあいだでしか使われておらず、ましてや、この言葉から実際に具体的な画面を思い浮かべられるのは、ほんの一握りの人にすぎなかった。

戦争画とは、字義通りに取れば戦争を主題とした絵画ということだから、戦争を扱ってれば基本的には戦争画と呼んで差し支えない。リンゴを描こうが葡萄を描こうが、静物画であるのとなんら違いはない。だが、ここで言う戦争画とは、それとはいささか事情が異なっている。日本で戦争画と言えば、主に 1937 年から 1945 年にかけて、アジア太平洋戦争期に従軍画家や、みずから志願して描いた画家たちの手による（彩管報告）、当時の軍部が呼ぶ「大東亜戦争」を扱った一連の絵画のことを指すからだ。

これらの絵が当時ほとんど知られていなかったのは、端的に言えば見る機会がほとんどなかったからだ。その頃、戦争画は日本の近代美術の流れのなかでも歴史的な位置付けの場所を持たず、したがって教科書にも登場せず、公的な美術館でも例外的に数点が飾られるに留まっていた。理由としては、軍部によってなかば強制的に描かされたものであって、画家による自作とするには難点があるといったものや、誤った侵略戦争を美化するプロパガンダであり芸術の名に値しないであるとか、描いた画家本人が自作として発表したくない、また画家の家族も受け止め方が定まっておらず、加害の対象となった周辺諸国への配慮も必要とされるなど、要するに日本の近代以降の美術において一種の「汚点」とされていたことが挙げられる。だが、当時は画材統制や発表機会など絵画をめぐる決定権すら軍部によって掌握されていたから、この時期で確認できるほとんどの絵はなんらかのかたちで戦争に関わっており、これらをすべて汚点としてしまえば、歴史に「大きな空白＝巨大な穴」が開いてしまうことになる。だが、実際にはそのような忘却のもとに、戦後の日本が賛美した民主主義の芸術、自由な美術は積み上げられてきたのだ。

こうした空白と忘却の所在に、現代美術の領域で自作を通じ初めて、もっとも大胆に切り込んだのは画家、会田誠が 1996 年に銀座の小さな画廊で発表した連作絵画「戦争画 RETURNS」であった。これは、みずからが過去に受けてきた美術教育に戦争画が盛り込まれておらず、進んで学ぶにもその全容を見る機会が失われていることから、画家自身のなかに刷り込まれた戦争の記憶によって、自分なりの戦争画を「取り戻す」、そのことで同時に歴史的な意味での戦争画のありかを「復活させる」という、二重の「リターン」をもくろんで描かれた。とはいえ戦争はむろんのこと、敗戦や復興はおろか、それらを消し去ることで飛躍的に進んだ高度成長期に生を得た会田の知る戦争とは結局、マンガやアニメのなかで再現された、薄っぺらで厚みを欠いたフィクションでしかない。としたら、そのような薄っぺらで現実の厚みを欠いたフィクションとしての戦争画を、内なる想像力によって回復するよりほかに、会田の世代にとって戦争画を描きうるすべはない。「戦争画 RETURNS」とはこの意味で、あくまでフィクションとしての、内なる想像力による、それ自体が空虚でもある戦争画なのだ。

長々と戦争画と会田について書いてきたのはほかでもない。今回、李が描いた本展最大の絵画《GROUND ZERO》と出会うことで私は（いささかまわりくどくなるが、そうとしか言いようがないのでそのまま書く）、昭和の戦後に生まれた世代の会田が平成の世となり、初めて描いた「戦争画 RETURNS」への、平成に——ただし在日3世として日本に生まれた李の手で描かれた、令和で初めての「戦争画」による「返答＝リターン」を見た気がしたのだ。

話をもう少し具体的にしてみよう。会田の「戦争画 RETURNS」でもっともよく知られた一作に《紐育空爆之図》（1996年）がある。これは、東京空襲ならぬマンハッタンへの空襲を、ありえたかもしれないもうひとつの現実として、想像力により回復するように描かれた。炎上するマンハッタンの摩天楼群の上空を八の字＝無限マークを刻んで旋回するのは、当時最新の巨大な戦闘爆撃機、B-29に対し、飛行距離ほか機構は「竹槍」レベルでしかないゼロ戦の群れである。先にありえたかもしれない、と書いたが、その意味でこれは絶対にありえない現実を想像力のなかだけでひと時だけ実現した、かつての大日本帝国が米国を殲滅する場面（念願？）の絵なのだ。

これに対し李の《GROUND ZERO》では、東京の首都上空に静止するかに見える赤い火球が、印象的に絵の中心となる座を占める。それは一方で太陽のようにも受け取れるが、実際にはタイトル（グラウンド・ゼロ＝爆心地、転じてヒロシマを指す）から察せられるとおり、東京上空から投下された原子爆弾が、今まさに炸裂しようとしている直前の火球を描いたものでもある。李はこれを、原爆の図丸木美術館での個展に際し、初めて訪ねた広島平和記念資料館の一角を占めるジオラマのセットから着想した。赤い火球を中心にその周囲に描かれる同心円はだから、おのずと爆心地からの距離（被害の規模）を示す図表を連想させる。この意味で本作は、東京空襲ならぬ東京への「B-29＝エノラ・ゲイ」による原爆投下を、ありえたかもしれないもうひとつの現実として、想像力によって再構築する作業でもある。ただし、すぐに打ち消しておかなければならないのは、いま、ありえたかもしれない、と書いたけれども、実際にはそのような現実が起こらなかった。その意味ではこの絵はやはり、ありえない現実を想像力のなかだけでひと時だけ実現した、かつての米国が大日本帝国をその大本営において——天皇の座としての皇居もろとも——殲滅する事前の場面とも言えるかもしれない。

ところで、仮にそうだとすると、では、この絵を描く画家の主体は、いったいどのような座にあるのだろうか。敗戦を経た戦後世代の日本国民としての会田《紐育空爆之図》との対比で言えば、これは、かつての日本が朝鮮を植民地化することで国土を蹂躪された朝鮮民族の末裔が「在日」となり、朝鮮学校を通じて徹底した民族教育を受けた結果、一方的な加害者である日本国の中心が、完膚なき爆心地＝GROUND ZERO となることを夢見た「戦争画」（ウルトラ・在日ナショナリズムにしてアンチ・日本ナショナリズム）であるように思えなくもない。だが同時に、この絵はこれとまったく別の側面も内在させている。それは、首都のかなたに聳える日の丸と並んで日本の象徴と呼ぶべき富士の霊峰が、そのような事態などものともしない厳かな不滅を思わせる立ち姿で描かれているということだ。

この点に注目すれば、この絵における核の火球は必ずしも人工の太陽としての原爆ではなく、むしろ神道的な自然信仰の原点にある天なる太陽、すなわち日の丸に見えなくもない。もしそうなら、この絵は先の解釈とはまったく逆に、それこそ「在日」という意味で「日の本＝元」で育った李が、その徹底した民族教育にもかかわらず、日本的な自然信仰を内面化し、日の丸と富士が首都東京を防衛している図（ウルトラ・アンチ在日ナショナリズムにして日本ナショナリズム）を描いている「日本画」のように見えなくもない。

だが、どちらの解釈が正しいというわけではない。そうではなく、李自身のなかに、このような矛盾や齟齬が幾重にも折り重なり、そのことでこの絵もいちじるしく輻輳的に成り立っているということだろう。たとえば本文は李による本作が一種の戦争画であるという指摘から始めているが、そうであるとしたら、この「作戦記録画」は米国か、もしくは核武装した別の国（将来的に北朝鮮を含む？）の手によるものであるかもしれない。さらに言えば、2001年9月11日に起きた米国同時多発テロ（＝9・11）でマンハッタンに聳えた二棟の超高層ビルが燃料を満載したジェット機による「カミカゼ」攻撃によって崩落した地点は、のちにヒロシマを塗り替えるかたちで米国により「GROUND ZERO」と呼ばれることになった。それは、かつては会田による《紐育空爆之図》をも連想させたが、李の絵を見たあとでそれは、ふたたび日本へと取り戻され（何回目かのリターン？）、今度は東京がヒロシマになることで「トウキョウ」と化す場面にも見えなくもない。そしてそれは、核攻撃による爆心地からの何重かの同心円が、おのずと放射能が拡散する危険度を示すように、私たちの脳裏に、東日本大震災における福島原発のメルトダウン事故（＝3・11）による放射能の拡散が、もし東京で起きたらどうなっていたかという、また別の想像を喚起する。なんとなれば、東北であるはずの福島で起きた東京電力による事故というのは、福島が東京に対する危険なエネルギーの供給拠点という意味で、核による植民地としての「フクシマ」になっていた、ということでもあるからだ。ここにも、日本国による植民地としての朝鮮＝フクシマ、もしくはそれらによる歴史的なリベンジ＝リターンが重なる構図が、この絵のなかにはある。

ただし忘れてならないのは、このような一連の想像力が、在日3世としての李による、民族教育や国粋主義にリアリティを感じることができない「平成」に共通の世代による、作戦記録画ならぬ「作戦空想画」にほかならない、ということだ。実際、『GROUND ZERO』の直下にあるかに見える皇居が「ブラック・アウト」しているのは、これまで幾度も論じられてきたように、そこがあらゆる意味を吸収する「グラウンド・ゼロ」でもあるからだが、しかし同時に、この絵が全体で太陽を中心とする諸惑星（むろんそのなかに地球もある）が描く軌道系を暗示しているかにも見えるように、宇宙的次元で言えばそれは、あらゆる光（太陽の光、核の光）をも吸収する「ブラックホール」でもあるのだ。そして、こうした宇宙的な次元をこの絵に潜ませているのは（それでは核エネルギーそのものが元を正せば宇宙に起源を持つ）、李の育った環境を、数え切れないほどの空想科学的なハリウッド映画や、日本のアニメがかねてから描いてきた超次元で宇宙的なイメージが覆っていたからにほかならない。この点でも李の《GROUND ZERO》は会田の《紐育空爆之図》に対する、世代と国籍を束ねた「返礼＝リターン」になっている。

展覧会に寄せた一文のなかで李は、その末尾で「窓に見立てたいいくつかの視点、想像しうる風景がフィクションでしかあり得ないという制度の内側から、現代に生きる人間としての想像力の形を提示したい」と記している。《GROUND ZERO》に窓は身当たらない。だが、「想像しうる風景がフィクションでしかあり得ない」という意味で、この絵もまた「制限の内側」という李の内面を反映するものであり、その意味で李の「眼球」という透明な空白＝目を通じて外部に投影された「SIMULATED WINDOW」から見える、その意味での爆心地の景色＝もうひとつの「戦争画」にほかならない。

（美術評論家）