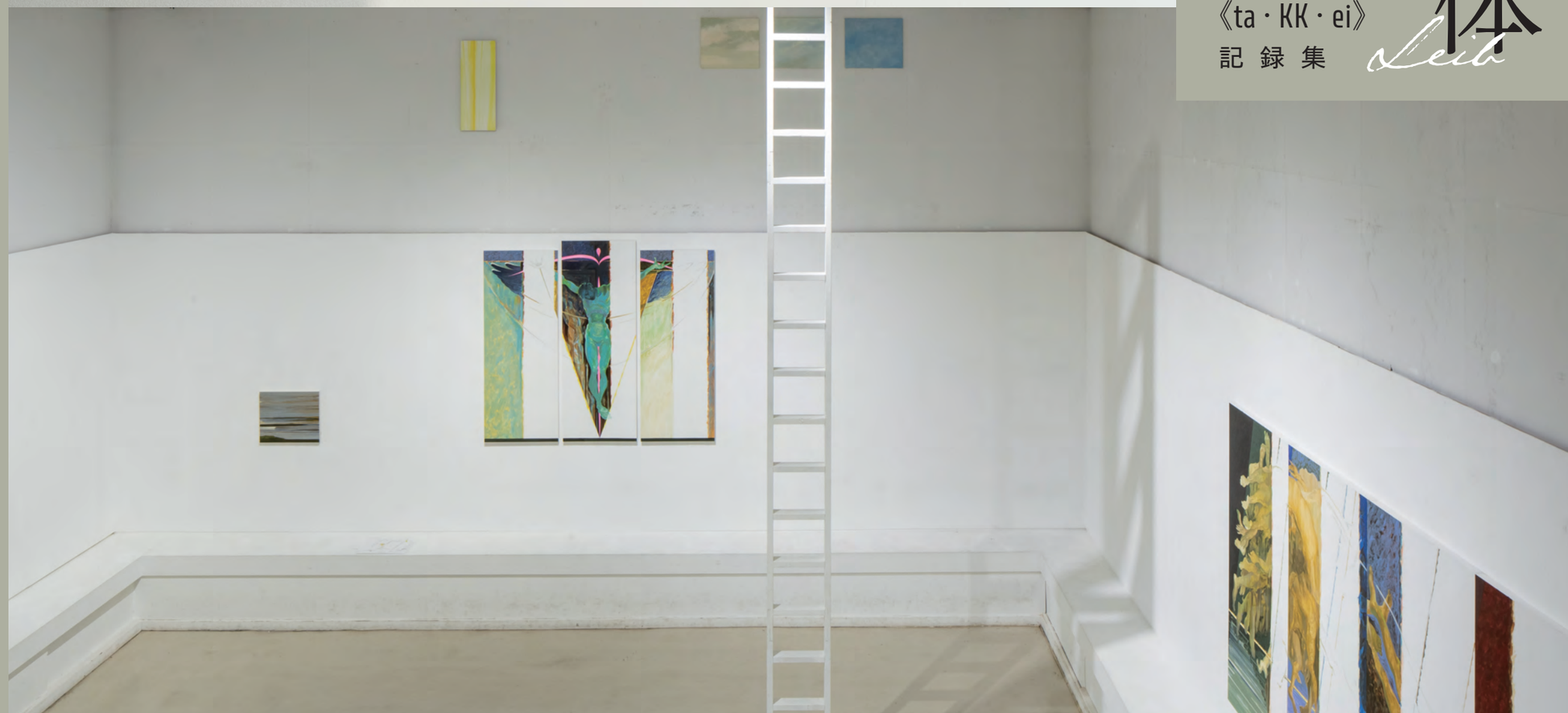
魂 Seele — 身 Leib そして光体

Motai Toshiya

母袋 俊也

《TA・GEMBAKZU》
《ta・KK・ei》
記 録 集



展示室3
左: TA•GEMBAKUZ 2022年／右: 丸木位里・丸木俊 原爆の図第3部《水》（複製画） 実物は1950年

p.2 対談
「原爆の図」と母袋俊也の試みをめぐって
登壇者: 母袋俊也
沢山遼（美術批評家）

p.8 鼎談
いま、「原爆の図」が語りかけてくるものとは?
登壇者: 母袋俊也
水沢勉（神奈川県立近代美術館館長）
小沢節子（歴史家）

対談
「原爆の図」と母袋俊也の試みをめぐって

日時: 2022年11月20日（日）14:00~16:00
会場: 原爆の図丸木美術館 新館
登壇者: 母袋俊也、沢山遼（美術批評家）

当日会場での対談の様子: 母袋俊也（左）、沢山遼（右）

沢山: これから母袋俊也さんとの対談を始めます。今回の対談には、大きな柱が2本あると思います。一つは、「原爆の図」について検証する、再考すること、もう一つは母袋さんの今回の試みというものがどういうものなのかということについて探ることです。対談の構成としてやや入り組んでいるので、どういう展開になるか分からないのですが、最終的には戦後美術の問題や絵画のことなどに踏み込んだ話になればと思います。

母袋: よろしくお願いします。

沢山: 母袋さん自身のことについて多少説明すると、2019年に、東京造形大学で退職記念展「浮かぶ像―絵画の位置」が開かれました。その展示は、母袋さんのこれまでの仕事を振り返り、総括する機会でもあったと思います。それと同時に作品集も刊行されましたね。そのカタログの末尾で、母袋さんの主要なコンセプトである「フォーマート」の形式を、アーカイバルなかたちで一望できるようになっている。それと同じ年に、『絵画へ　1990-2018美術論集』（論創社）という著述集も出されました。つまり、2019年に一回、ご自身の仕事をある程度、体系的に回顧できるような機会があったわけですね。ということは、ある意味では、そこで母袋さんはこれまでの活動を一回、「閉じる」ということをなされたのかもしれない。その後で、今回「原爆の図」をレファランスしたこの新作ないし展覧会が開かれるというのは、母袋俊也という画家にとっての新しいパラグラフを開く試みでもあったと思うんですね。では、そこで何がなされているかということが、今回の話題の中心になっていくようにも思っています。
今回、具体的にどういうところから話が始まり、この企画に結び付いたのかということをお聞きしたいんですが。

母袋: 昨年度の中で展覧会ができませんかみたいな話をいただいたんですね。
2019年の退職展を僕は、僕自身の作品の総覧というか体系を開示するような展覧会として位置付けていたのです。その展覧会をベースに全系列を纏める作品集を発刊することにもなりました。ですから沢山さんがおっしゃったように閉じたといえば閉じたとも言えますが、纏めたのですね。閉じたのではなく。
ただ閉じられたと思っていたものが、再始動するようなこともあったのです。
今回、皆さんにも見ていただいている《ta・KK・ei》と呼ばれるタイトルの作品です。それは奇数の連結の作品の系列なのですが、閉じたとしていた〈奇数連結〉は再始動することになったのでした。

沢山: 〈奇数連結〉という言葉が出てきましたが、母袋さんの作品について、僕がたどたどしく説明することが許されるなら、母袋さんには、一連の作品系列というのがあって、そのなかで〈奇数連結〉というのは、グリューネヴァルトのキリストの「磔刑」を基にした3枚のパネルの絵のことですね。これは3枚ですから、奇数であると同時に、中央のパネルに中心性が生まれる。母袋さんは長らく、「フォーマート」と呼ばれる絵画の設置様式というか、パネルの数、あるいは支持体の形態に考察を加えながら、制作を続けられた。それが「絵画の位置」という母袋さんのコンセプトにも関わってくるわけですが。
その一方、母袋さんの作品系列の中で、〈TA〉系というものがあります。それは、グリューネヴァルトの「磔刑」を参照したパネルが奇数のものであったのに対し、偶数連結であり、偶数のパネルで構成されたものである。
つまり、母袋さんは、いわゆる1枚で完結するタブローという形式ではない形で、絵画の設置形式を含めた絵画のありかたを検討してこられたということです。つまり、絵画がどのように展示されているか、構成やパネルの数、支持体の形態などを含めた絵画の形態=フォーマートについて考えられてきた。
それとは別に、〈Qf〉系と呼ばれる1枚のタブロー形式もあります。それも含めて、絵画の形式、形態を、全て特殊なものとして捉え、ニュートラルなものにはしないという姿勢があった。そこでは、描かれている内容や主題と、絵画の設置形態が極めて緊密に結び付いている。母袋さんは、絵画の設置形態、あるいはパネルの数が何らかの政治的な、社会的な意味作用を持つという思考のもとで、制作をされてきたという印象を持っています。
絵画の設置形態、支持体の形態を重視される母袋さんの姿勢は、画家の取り組みとしては、極めて特異なポジションをもつところがあると思うんです。
母袋さんが「原爆の図」に取り組むということを聞いたときに、やはりそこが重要な論点になると思ったんですね。「原爆の図」は、複数パネルからなっているので。

母袋: 四曲一双、偶数の連結ですね。

沢山: 日本の伝統的な屏風絵や襖絵は、複数パネルで成立している。この複数パネルの形式は当然、母袋さんがこれまでやられてきたこととの繋がりがあるわけですよね。
母袋さんがこれまで論考などでお書きになれてきたように、複数のパネルであるということは、必ず図像の位置などに、何らかの階層秩序が生まれてしまう。例えば、西洋だと奇数連結のパネルが一般的であり、それは必然的に中心性を持つ。あるいは、上下の方向に極めて厳格なヒエラルキーを持つ。それに対して偶数連結には、中心がない。すると、同じ偶数連結である丸木夫妻の絵の場合も、同じような構成を持つということになります。それがどういった意味を持つのかということも、今後、議論できればと思いますが。パネルの形式に対する取り組みに関してはいかがですか。

母袋: 今、沢山さんが説明してくださったように、西洋の祭壇画における奇数の連結に対して、日本の場合、伝統的な障屏画、屏風とか、襖絵。その場合、開閉したり折りたたんだりを機能とする調度品、家具でもあり、どうしても中心にスリットが入るわけです。その中心にスリットが入ってしまう支持体に絵を描かなくてはならなかった日本の絵師たちは、画面中心に、信仰に基づくような、あるいは主題の中心的なものを描くことができなかった。ヒエラルキーを分散せざるを得なかった。そこで中心を持たずして遍在する、装飾的と呼ばれる絵画が生まれた。日本の美学の特徴を生んだのではないかというのが僕の仮説なのです。
丸木夫妻の描く「原爆の図」も四曲一双の支持体。正確に言うと、180×720㎝、8枚組の横長の画面で「原爆の図」が描かれてきて、15作全てを同じフォーマートで描いているわけですよね。
さらに時間をおいて後に取り組むことになる「沖縄戦の図」も、その集大成として纏められる「沖縄戦　読谷三部作」は同じフォーマートで描かれている。これは注目点、とフォーマート研究の僕は考えているのです。
僕が考えてきた日本の障屏画の偶数のパネルの特質ということでは、丸木夫妻の作品はやや読みきれないようなことがあって。僕が今回の展示に向けての制作の中で気が付いてきている今の結輪としては、「原爆の図」は奇数連結の特性/偶数連結の特性、そのいずれでもないのではないかということなのです。
奇数連結、3枚組はトリプティックと言うんですよね。それに対してディプティックというのがあるじゃないですか。2枚の同フォーマートの絵が併置される2枚組ですね。四曲一双、六曲一双というような言葉も出てきましたけど、二曲一双もあって。あの尾形光琳の《紅白梅図》（江戸時代・18世紀）は二曲一双なんですね。2枚の折りたためる屏風が2つあって、全4面で、全体を構成するっていう感じです。《紅白梅図》の場合、2つの二曲の間に一定の距離が設定されていて、二曲の中心に川はゆったりと左右に揺れながら流れてきている。だけど、その隙間をちゃんと理解してない編集者とか、美術館の人、美術史家なんかは、その四曲を繋げてもしまう。これら二曲一双の屏風などは、ディプティックの拡張版みたいなものなんだろうなと思ってるんですね。そこで丸木夫妻の作品はどうなのかというと、確かに形態としては四曲一双の形態で展示もされたりするし、四曲一双という記述のされ方もある。けれど、僕はディプティックでもなくトリプティックでもなくて、「多数」のpolyをとってポリプティックと呼んでみたいのです。一双という双をなしているのではなく複数、8枚による連続画面なのだと。
ですから、言ってみると、絵巻にちかいと思うんですね。絵巻は横にずっと長くなって、それが時間軸によって描かれ、同じ人物が画面のところどころに登場、時間に沿って画面が読み取られる。
絵巻にせよ屏風にせよ絵の読み取りとしては右から左に場面を展開させている。四季図であれば、春、夏、秋、冬は右からスタートして、左のほうに時間が過ぎていくのが典型。それは日本の文字が上から下に書かれたものが左のほうに移っていくということが、そういう絵柄を作ったんだと思うんです。ですが、「原爆の図」は右からだけではなく左からのものもある様に思われます。
僕自身の場合、絵は左から右に移っていくように、絵は成り立ってるんですね。今回の僕の《TA・GEMBAKZU》も。それは描く僕の身体との関係もあるのです。そもそもの原爆の図第3部《水》は、右から水を求めた人たちが水の中に入っていって、それがだんだん流されていって、左のほうに人たちが山のようにたまっている。これは死体であるのかもしれないし、その中にはまだ生きている人の目がきょろきょろっと見えてたりするようなことを丸木夫妻は描いていて。ですから、この絵自体は、右から、左へと読みとっていくと解釈する。ただし、僕の《TA・GEMBAKZU》は、第3部《水》をモデルにして描いてるんですけど、絵自体は左から右に描いているし読み取りも左からになってるんですね。後でご覧になっていただければいいと思うけど。

沢山: フォーマートや設置形式の問題から、丸木夫妻の取り組みを考えることは重要だと思います。というのは、「原爆の図」を画集などで見ると、横に長く巨大な、ピカソの《ゲルニカ》（1937年）のような絵画であるようにも見えるわけですが、実は屏風なので、幾重にも屈曲しているわけです。そのため、壁に掛けることなく、絵画として自立することができる。しかも、それは折りたたむことができる。屏風絵というのは、もともと家具のようなものでもある。寝殿造りから書院造りに変わる過程で成立するわけですが、衝立、可動式の家具として、仮設的に壁を作ることができる。だから、これは極めて現実的な、具体的な道具、家具であった。しかも、たたむことができる。偶数じゃないときれいにたためないという現実的な問題があっての偶数パネル、偶数連結であるということがある。つまり、たたんで持ち運ぶことができた。ゆえにそれはタブローよりも絵巻や書物に似ている。
「原爆の図」というのは、恐らく類例がないぐらい、多くの人が見た絵です。何百万人という人が見たとも言われている。それがなぜ可能になったかというと、全国を巡行、巡業したからですが、そのとき、美術館以外の場所、たとえば公民館とか、お寺とか、室内であれば、どこでも見せることができる形式である必要があったわけです。そのことと、「原爆の図」の作品のパネルの形式がきわめて数奇な変遷を遂げてきた、歴史的にもあまり類例のない事例であったことは深く関係していると思うのですね。これがゲルニカのように、一枚の巨大なカンヴァスであれば、移動や搬入出のことを考えると、全国巡行はそもそも不可能であったはずです。
「原爆の図」に関して言えば、最初、複数のパネルに仮貼りされていた。しかし、そこによりポータビリティーを持たせるために、今度は軸装にするわけですね。丸めて木箱に入れて、有名な話ですが、批評家のヨシダ・ヨシエさんたちがそれを担いで日本国内を行脚した。さらには、その後、丸木美術館に「原爆の図」が納められるときに現在のような屏風仕立てになったらしいですね。そのような特異な変遷を経ている。
この全国巡行の過程で、「原爆の図」に、戦後の芸術史、あるいは文化史から見て、極めて特異な絵画受容がそこで起きた。美術館という絵画受容の場を逸脱していた。その特異な絵画受容がなぜ生じたかというと、まず丸木夫妻が作ったフォーマットの問題があると思うのですね。複数のパネルに分割された絵画を描き、それをパネルに貼り、次にパネルから剥がして、軸装して可動性を高め、その後、屏風に貼り直したりということをしてきたわけだから。その都度、イメージの支持体をヤドカリのように臨機応変に変えながら変容してきた絵画であった。極めて高い可動性やさまざまな形式での展開可能性といった柔軟性を備えた絵であったと言えると思うのです。
たとえばこれがグリューネヴァルトの《磔刑》であれば、教会建築となかば一体化しているわけですが、それに対して、「原爆の図」は極めてポータブルである。ゆえに、絵画形式の中に、どういうふうにその絵画を流通させるのかという問題が入っている。だからこそ、多くの人が「原爆の図」を見ることができた。
「原爆の図」を1枚に連続した絵として見ると、異時同図的にさまざまな図像が貼り付けられてるように見えるんだけれども、屏風の屈曲した形式で見ると、一枚一枚のパネルのなかにも論理があることがわかる。ゆえに、「原爆の図」は、断続的に連続している。複数のパネルに分割されているということは、単なるシームレスな連続というのはそこにない。むしろ断絶しながら絵画が連続する。
だから、丸木夫妻の絵に関して、空間的な連続性、統一性がないという批判がなげかけられてきたわけですが、断絶しながら連続している。最終的に屏風の形式になったときに、そのことがよくわかるのですね。
だから、丸木夫妻の絵画形式だけではなく、それがどう受容されたかというところも含めて、絵画のフォーマートが、実はかなり重要である。丸

木夫妻は、絵画として自律した形式で完結するということは特に望んでいなかった。美術作品のように「鑑賞される」ということ以上のことを、彼らは望んでいたわけでしょう。むしろ、原爆の悲惨さ、衝撃を与えるということは、美術館の作品のように鑑賞されてしまうのでは駄目なわけですから。

母袋: 同意ができるところと、やや僕はちょっと違う視点だなということが、2、3、あるんですけれど。沢山さんがおっしゃった空間性の指摘をしたというのは、その当時の丸木作品「原爆の図」に対する自然主義的な空間の不整合に対する批評ですよね。

沢山: 批評家の人。

母袋: 批評家ですよね。僕もそれは、おそらく同じような内容のことを読んでる、同じようなことなのかなと。だから、土方定一とか、岡本唐貴だとか、その辺の方からの指摘ですよね。

沢山: そうです。

母袋: ギュスターヴ・クールベの描くひとつの整えられた空間の作品。それに対して「原爆の図」の《幽霊》って、第3部《水》もそうなんだけど、極端に小さい人たちが配されていたりとかするときの不整合みたいなものがあって。クールベのようなリアリズムの人たちは、ちゃんと描いているんですよ、みたいな指摘。それは自然主義的な批判に過ぎないと思うんですね。これは丸木夫妻がなぜ180×720cmの横長画面を必要としたかということと関連があると思うのですが。そこには整えられた一つの空間があるのではなく、いくつかの群像の塊がある。それはほぼ等身大に近いサイズで描かれ、いくつかのシーンがつくり出されている。観る人は画面の中の人たちが作り出す塊、シーンのなかに入り込み、画中の人となりシークエンスに沿っていくつかの物語を移動し体験することになるのです。それが「原爆の図」の持つ表現のリアリティをつくり出していると僕は考えるのです。
画面の空間性は自然主義的に整合性とともに奥に引いていくのではなく、画面を横に移動していくのです。
加えてその当時の批評を読んだりすると、何言ってんのかな! みたいなことがたくさんある。《幽霊》を見て、エロティシズムだというような批評があったりする。でも当時、反論する人もあんまりいなかったような気配なんですけど。

沢山: クールベを引き合いに出して丸木夫妻が批判されたというのは、その当時のいわゆる「リアリズム論争」の影響もあったのだと思います。だけど、丸木夫妻の、例えば《水》を見ると、三つの場面がモンタージュされているのですね。つまり、右側に、川に逃げようとしている一群の人たちがいる、中央には、川の中で赤ちゃんを抱いているお母さんと、その下に、川の中に沈んだ遺体のなかから自分の親族を探している男の人がいる。さらに、左には、吹きだまりのように死体がうずたかく重なっている。つまり、これは一連のシークエンスなんですが、水の流れという極めて不定形なものが、この三つの場面をつないでる。だから丸木夫妻は、ここで三つの場面をモンタージュしていると同時に、全体としては、一つの大きな流れを作っていると言えますね。
クールベに関して言うと、クールベは、「天使は見えないから描かない」と言った。もし、丸木夫妻がクールベに準じるのであれば、彼らは原爆投下当日の爆心地の状況を見ていないわけですから、原爆は描けないということになるわけですね。位里さんが広島に入ったのは、原爆投下から3日後か4日後と言われている。俊さんが入ったのは、もっと後。そこには「遅れ」がある。
それに対して、爆心地の表象ということで言うと、松重美人の撮影した写真があります。松重の撮影した写真は、爆心地から2キロ圏内の、原爆投下当日に撮影された唯一の視覚表象なんですね。それに対して、丸木夫妻も参照した山端庸介の写真は、投下後に長崎に入って撮影されたものです。両者の写真には、大きく異なったイメージの質がある。
位里さんと俊さんは投下の当日にはそこにいなかったわけですから、遅れているわけですね。しかし、それを事後的に再構成するということをやっているわけだから、クールベ的なリアリズムではそもそもない。見ていないことを描いている。遅れの自覚はあったはずですが、にもかかわらず、それを描かなければいけない、という意志があったはずです。だから「原爆の図」は、他者からの伝聞などを含めて取材を行い、積極的に再構成された。
例えば、山端庸介が長崎で撮影した赤ん坊の遺体の写真が「原爆の図」第2部《火》にモンタージュされている。実際の写真の赤ちゃんは丸焼けになってるわけですが、第3部《水》では無垢な、亡くなっているのか眠ってるのか分からない状態で描かれている。例えば、小沢節子さんは、《水》の中央のお母さんも、山端庸介の写真を基にしていると指摘していますね。
それに付け加えると、ここには松重美人の写真との関連もあるように思うんですね。《水》の真ん中に母子がいますが、松重美人が御幸橋のたもとで撮影した写真にも、真ん中に子どもを抱いてるお母さんがいることがわかる。松重の証言によれば、このお母さんは、焼けてしまった子供を抱きながら、半狂乱になって、子供の名前を叫びながら走り回っていたと。それが画面の中央に写っている。松重美人の写真は、山端庸介の写真のようにしっかりとしたフォーカスがあるわけではない。逆に、山端庸介の写真は構成がしっかりしていて極めて絵画的なんです。プロのカメラマンとして冷静に撮っている。松重美人はファインダーが涙で曇ったと言っていますが、その悲惨な光景を撮すことができず、しばらく逡巡している。そこでようやく撮った。その画面の中心に、母子が撮影されている。
山端の写真以外に、丸木夫妻がこの松重の写真を参考にしたかどうかは分かりませんが、丸木夫妻の「原爆の図」にも、子どもを抱く母子が見える。つまり、丸木夫妻の「原爆の図」は、事実をもとに事後的に再構成されたものですが、いずれにしても描かれた母子像は別の場所に起源をもつ。そのことによってイメージからイメージへと伝達される。さらにこの母子像は母袋さんの今回の《TA・GEMBAKZU》にも転写されている。
松重美人は、「あの出来事を伝えるいかなるイメージもない」と言ったそうです。だけど、松重美人の写真を見たときに、その写真を見たという事実を自分の人生から消すことはできないはずです。松重の写真の中央に写る母子の映像は、自分の人生から消えない。丸木夫妻の図像にもそれがある。今度は母袋さんが《TA・GEMBAKZU》としてそれを転写する。そうやってイメージが伝達されていく。そういうふうに、イメージが遠くまで伝搬され、伝えられていく。そのことが重要であると思うわけですね。
松重が言ったように、確かに原爆の悲惨さを伝えるいかなるイメージもない。これは松重美人だけではなくて、丸木夫妻に関しても絶えず投げ掛けられてきた言葉ですが。にもかかわらず、丸木夫妻は出来事を再構成した。実際にモデルを使い、ときには自分たちがモデルになって描く。だから、これは、リアリズムを考える上では、極めて難しい問題をはらんでいる。
そのことを考えたときに、先ほど、母袋さんが丸木夫妻の役割分担について言われていましたが、おおむね俊さんのほうが人物を、量塊のあるデッサンを描かれて、その上から位里さんが水墨のような顔料を不定形に画面に流し込むという作業をやるわけですね。

母袋: 位里さん俊さんのお二人の相克が「原爆の図」を生成させていったのだと感じますよね。さっきのリアリズム論争も自然主義的なリアリズムと社会の実相としての社会主義的なリアリズムが重層化しているのですね。
絵は写真のように真実を映し出すことはできない。そのように「絵にかいた餅」とか「絵空事」とか絵画を揶揄する言葉はたくさんあるのですが、丸木夫妻が「原爆の図」制作時に参照にした写真とは異なり、「原爆の図」は絵がゆえにGHQの目を逃れ、参照にした山端庸介の写真のリアリティを超え、表現として今もなお大きなメッセージを伝え続けていると僕は思うのです。
二人の役割分担ということでは、沢山さんの指摘した位里さんの不定形ということで言えば、俊さんはメッセージの具現としての具体性を強く希求した。それは具象的であったのだと思います。対して位里さんは具体的であることによって失われていくものがあることを、それが普遍性であることを知っていた。それを取り戻すべく具体性を弱め抽象へと傾斜させていく、と僕には思えるのです。
その具体と普遍の相克は、具体と非具体、具象と非具象との相克でもあり、主題こそを大切にし、それからの問いかけに対しても応えていく俊に対して、主題に支配されてしまうことへの戸惑いを抱える位里との相克でもあったのだと思う。その非具体、非具象への傾斜には位里さんの実践としては水墨画、より突っ込んで言うと、その源たる北宋時代の水墨山水画への憧憬と直観があったと僕は思っているのです。

沢山: 俊さんと位里さんの役割分担には流動的なところがあったとはいえ、大まかな分担はあったようですね。さきほどのリアリズムの問題と関わりますが、明らかに非リアリズム的な、表現主義的な要素が入っているわけです。
そのときに、俊さんと位里さんとの対決というか、おのおのの画風の対立があった。俊さんのほうはしっかりとした人体デッサンを描く。その上から、位里さんが不定形(アンフォルム)で流動的な絵の具をぶちまけるということをやっていた。ある意味では、そこでなされていたのは、フォルムとアンフォルムの対立だと言えるかもしれません。「原爆の図」が描かれた50年代は、アンフォルムの時代でもあったことが思い起こされます。
アンフォルムというのは、フォルムを食い破る、否定するものですね。さきほど母袋さんが言われたことに関係していますが、それは位里さんが原爆の表象に懐疑的でもあったということと関係しているように思うんですね。例えば、彼が3日後、4日後に広島に入ったときに、夜、竹やぶの中で人々がうめき苦しんでいる声が聞こえたといいます。だけど、その竹やぶの中で何が起きてるのかは見えない。つまり、それは、視覚的には抑圧された、聴覚的な出来事としてある。
アンフォルメルは、戦後のフランスで起こった絵画の動向ですが、なかでももっとも有名なのがジャン・フォートリエの《人質》ですね。フォートリエは、ナチスに捕まった対独レジスタンスが虐待を受けているときの苦痛にうめく声を、自分のアパートで聞いた。その経験がそのイメージの起源にあったと。つまり、視覚を超える聴覚的経験が、フォルムでは捉えることのできないものを要請する。位里さんの話は、それを思い起こさせます。そのように考えると、フォルムとアンフォルムの対立が同様に「原爆の図」の中にもあり、それが「原爆の図」が持っている複雑なリアリズム絵画としての在り方に結び付いている。フォルムを破壊する不定形なものに脅かされ、あるいは視覚的なものを抑圧する何かがそこにある。それが、原爆表象自体の難しさ、果たして原爆を表象できるのかという問いと結び付いている。
そのように考えると、丸木夫妻の「原爆の図」は夫婦の異なるエネルギー、リアリズムと非リアリズム的な表現が対立、拮抗となって表れた作品であるように思います。
しばしば指摘されるように、位里さんの絵は、アメリカの抽象表現主義などとの同時代性を感じさせる。つまり、ポロックを思わせるような、抽象的な絵の具の操作がある。それと同時に、彼はもう一つのモダニズムであるところの、シュルレアリスムの影響を深く受けていた。
アメリカの抽象表現主義の下地をつくったのはシュルレアリスムですね。例えば、マックス・エルンストのデカルコマニーやフロッタージュのような絵具の操作は、ジャクソン・ポロックの不定形な絵の具の使い方の先駆であると言われる。
丸木夫妻の「原爆の図」の《水》を右から左へ順番に見ていくと、一番端のうずたかく積まれた遺体の塊のなかにこちらを見ている眼があることに気づきます。その瞬間絵画と眼が合う。不定形な塊の中に眼が浮かんでいるという点では、日本におけるシュルレアリスム絵画の代表作である靉光の《眼のある風景》(1938年)を思わせます。靉光は、この絵を上野の動物園に行って取材しましたが、このときに位里さんも靉光に同行しています。「原爆の図」においても、人々が不定形な肉の塊になり、その塊の中から眼がこちら側を見ている。絵に「おい、そこのおまえ!」と呼びかけられているような感じがするわけですね。
「原爆の図」は、フォルムとアンフォルムなどの形式的な対立構図には納まらない。美術作品として美術館の中に収まっているような絵画でもない。極めて位置付けがたい。あらゆるカテゴリーを拒否している作品だと思うんです。そもそも夫婦の役割分担を考えると、日本画と洋画という区分も超えている。
そのような極めて異種交配的な実践がなぜ行われたかというと、「原爆の図」に、絵としての力を最大限持たせるという企図があったからであると思います。重要なのは、絵としていかにそれが力を持つかということですから、美術のなかのどのような制度に帰属するか、ポジションを得るかは問題ではない。GHQがあらゆる原爆の表象を抑圧する中で、当時の数少ない原爆の表象として描かれているわけですから、現在とは表象としての在り方、重みがまったく違うわけです。

母袋: ほぼ同意なんですけれど。「原爆の図」を、改めて美術の文脈で確認したいと、ずっと僕は思ってきているのです。
先ほど、位里さんの作品の中でシュルレアリスムの話も出てきていましたが、アンフォルムという語の指摘もされました。
僕は美術動向では、「アンフォルメル」ではなく、クレメント・グリーンバーグの唱えた言説を中心に「抽象表現主義」を軸に考えてきたんだけど。でも、アンフォルムは非形象なわけだから、同じような動向の中でもむしろアンフォルメルのほうがストンと落ちる感じがしました。
そのアンフォルムの要素として、位里さんの水墨が重要だったと、僕は思っています。位里は日本画という意識はほとんどなかったんだろうなと思うんですね。
「洋画」との対比でつくられた「日本画」の概念ですが、それは尾形光琳などの色面的、装飾的である「やまと絵」と「漢画」のふたつのルーツがあって、「漢画」とは水墨画です。位里は水墨の系譜上に自分があると思っていたと思う。
日本には室町期に南宋時代の水墨画が入ってきて牧谿などが大人気になるのですが、その前には荊浩、范寛、郭熙などを祖とする北宋画があった。それはタオイズム、神仙思想に通じるようなものですよね。宇宙の原理というか、世界の生成の原理みたいなものに結び付くような世界観が主題。霊峰が作り出す山水の様相を墨という描材の特質と筆によるさまざまな技法「骨法用筆」による精神性表現。「気」の問題、気韻生動にも通底している、この水墨の本質を位里さんは知っ

ていた、わかってしまっていた、のだろうと思うのです。
ここでひとつ補足があるのですが、謝赫が遺した「画の六法」の中で「髄類賦彩」という彩色論があるのですが、その中にまず輪郭を描きその中を彩色する「鉤勒賦彩」の塗り分けの方法が崩れていく経緯が指摘されているのですが、それはグリーンバーグが参照、下敷きにしたヴェルフリンの「線的／絵画的」の対概念と符合し、位里の実践と抽象表現主義の作家たちの作風の親和性を僕は強く感じています。それと、シュルレアリスムに関しては、日本では自然主義的なものとして扱われるじゃないですか。北脇昇だとか、ダリみたいなものですよね。ダリはその当時、日本にすごく受容されたみたいなことも、どこかで読んだんだけど。要は、形を編集し直して、ちょっと不思議な空間をつくる、不思議な世界をつくるみたいなことですよね。前提となっているのは自然主義的な描写を、どう編集し直すかみたいなことだけど。実は、シュルレアリスムには革命に結びつくような本質がある、あった筈。そこはいろいろあって変質していったのでしょうが。

沢山: 母袋さんが言う丸木位里の水墨の気韻生動。そのことに関して言うと、確かに「原爆の図」というのは、エレメンタルな要素が強いですね。例えば、《火》《水》それから《竹やぶ》は、風ですか。

母袋: 風でしたよね、もともと。

沢山: そのエレメンタルな要素というのは、不定形とも言えるけど、要するに物質ではないもののことですね。非物質的な、形を持たない、見えないもの。これはさきほどの話の続きになるかもしれないですけど、「原爆の図」は絵ですから、基本的には何かを目に見えるようにするという意志に支えられてるわけですね。つまり、何かを現像、現象させよう、像として成立させようとする意志に支えられたものであることは確かです。
しかし一方で、「原爆の図」が特異なのは、やはりそこでイメージを抑圧する、イメージを消していく作業が行われている。特にそれは位里さんの墨によって行われた。イメージを作っていくという強い意志とほぼ矛盾しないような形で、イメージを消していく、イメージを抑圧するという作業が並行する。これはさきほども言ったように、原爆の表象自体にも関わっているわけですね。
松重美人の写真も、実は似たところがある。彼は自宅の近くの川で現像して、いくつか失敗して、5枚の写真だけが残る。その後で、彼は、ネガに自ら傷を付け、死体を見えなくするんです。彼は、原爆のイメージを現像してしまった。一方でそれを破壊するという作業をしている。彼の写真も、その両極の中で葛藤してるわけです。
とくに位里さんはその葛藤をもっていたように感じます。彼は、「原爆の図」を作った後、もし妻のほうが先に亡くなったら、それを燃やすと言った。あるいは、俊さんと結婚していなければ作らなかったとも発言している。つまり、「原爆の図」は、イメージが立ち上がることと並行して、視覚に脅かされている図像であるということです。
その意味で、ピカソの《ゲルニカ》と「原爆の図」は、印象としてだいぶ違うのですね。パリ万博で展示されたピカソの《ゲルニカ》は、どうだ、これが戦争だ！と主張するようなイメージの明確さがある。一方、「原爆の図」には、イメージが立ち上がった瞬間に溶けて消えていくような、イメージの危機があるように見える。
アウシュヴィッツに収容されていた、プリーモ・レーヴィというイタリアの作家が、「ゴルゴンを見た者は帰ってこなかった」と書いています（プリーモ・レーヴィ『アウシュヴィッツは終わらない――あるイタリア人生存者の考察』竹山博英訳、朝日選書、1980年）。彼は最終的には自殺してしまうのですが、自分がアウシュヴィッツの出来事を書き残すことができたのは、ゴルゴンを見なかったからであると言う。本当にゴルゴンの顔を見た者は戻ってこなかった。つまり、出来事を実際に見てしまった者は、何の証言も残すことなく死んでいった人々、証言を残すことすらできなかった人々のことであると言うわけです。だから、レーヴィがアウシュヴィッツの経験を書き残したときに、真の経験を伝えていないかもしれないという葛藤があったはずですね。丸木夫妻にしても同様です。彼らは遅れてるわけですから。ゆえに、その遅れから、いかに、出来事を絵画の中で組織するかという問題があった。
だけど、そこで結局、アウシュヴィッツは不可能である、原爆は表象不可能であると言ってしまうと、そこで何かが欠落してしまう。何が欠落するかというと、想像することですね。それを経験していない人間にできることは、想像することだけです。丸木夫妻と同じように、僕たちも遅れている。遅れてることに変わりはない。しかし、そこで想像するということを断念してはならない。想像するということの延長線上に、表象がある。
今回母袋さんが《水》をモデルに取り組んだ《TA・GEMBAKZU》は、画面に大きな余白があります。それはこれまでの〈TA〉系とは全く違う展開になったわけですが、母袋さんの絵画にもともとあった余白、そのように考えると、余白の部分が持っている意味というのが、いままでとは違って見えるのですね。その空白をいかにして埋めるのか、ということに想像力が関わってくる。

母袋: 今、ずっと見ていただいてたんですけど、原爆の図　第3部の《水》をモデルに、今回、描いているんですけれど。僕はこういう横長の偶数枚パネルで、縦長の色面と余白が繰り返す〈TA〉系という作品を描いていて。それは、必ず地平線というか、水平のラインがあって。ほとんどの場合、〈TA〉系は風景がモデルなんですね。なので、水平のライン下が大地で、山の稜線のようなものが上部にあって、さらに上方に空があるというような成り立ちになっている。そこに、縦に色の付いてる面と、色のない余白の部分が交互に繰り返されて一つの画面全体を作るというのが、〈TA〉系の原理。今回、「原爆の図」をモデルに〈TA〉系の原理に沿いつつ、僕の解釈した「原爆の図」を描いてるのが、この《TA・GEMBAKZU》なんですね。
〈TA〉系には横の水平ラインがあって〈TA〉系を基礎づけているのです。なくてはならないものなんですね。ところが、さっきから見ていただいてきた、「原爆の図」の1から14部までは、横にラインが見えるようなものはほとんどなかったんですけど、唯一、《水》だけが、横のラインのようなものを見出すことができたのでした。それが第一の理由。
〈TA〉系は、偶数連結だから、中心に中心的なものは描かないんだということが前提になっているのだけど、《水》の場合は中央やや右に、子どもを抱いた母親の姿があって。実際にはもう死んでしまった子どもを抱いてるお母さんなんでしょうけど。典型的なヨーロッパの、伝統的な聖母子像のようにも見える。その二つの理由で《水》を選ぶことになったわけですね。
先ほど、絵の読み取りの話をしましたが、僕の絵の場合は、必ず左から右に絵ができているのです。絵ができているというのは、僕は右手で絵を描くから、筆勢というのはこういうかたちになるわけです。左からこういうふうに線が進む。身体の動きが支持体に留まる。書の書き方に近いのかもしれない。だから、左利きの人は、書道ってなかなか大変ですよね。フォーマートというのは、矩形が前提になっていますよね。矩形は、縦と横のラインによって成り立っているわけです。そこで僕は画面内に縦の筆触と横の筆触によって描くのですが、一番左のところを見ていただけると、人の折り重なっている死体の山が見えますが、ここではタッチを垂直に下ろしてるんですね。ひときわ大きな磔刑図　《ta・KK・ei》の旧作同様にタッチは縦に引かれている。一方、右のほうにいくと、タッチは水平のラインと即するように、水平軸に沿ってタッチを入れていくようになっています。

色彩については、原基、モデルたる「原爆の図」の重要な要素である色彩、その乏しさについては、僕の原理を優先し、積極的に色彩を遠ざけた「原爆の図」のリアリティを逆照射できるのではと思ったのです。
次にタイトル。どういうタイトルにするかと、直球過ぎるかとも結構悩みました。僕は、タイトルで作品の形態を示すようなことをしていて、《ta・KK・ei》は、3枚組で中央のパネルは左右より背が高い、そこで大文字表記にし、磔刑図の形態を模しています。〈TA〉系の場合は、パネル数と文字数をそろえるようにしているのです。8枚組なので8文字。《TA・GEMBAKZU》というタイトルになったんです。
垂直性。横長画面ではありますが、一方縦の色面が繰り返し横に広がっていくのが〈TA〉系でもあります。垂直性というのは、そもそも強い精神の意思なのだと考えています。それは教会建築における鐘楼だけではなくニューマンのジップにも見出すことができると思っているのです。

沢山: 母袋さんの《TA・GEMBAKZU》を見ると、先ほど言ったように、大きな空白の部分があるわけですが、逆説的に、この空白の部分があるがゆえに、原爆の図第3部《水》の大きな構造が分かるようになっています。
「原爆の図」は、ある意味では戦後美術の身体表現の極北だと言えるかもしれない。今まで1950年代でいうと、同時代の表現として、鶴岡政男、福沢一郎、山下菊二の《マルドロールの歌》（1947年）などの身体表象があったわけですね。統一的で有機的な像を結ばない、不定形な人物像。身体の内側から異質な、不定形な力が摩擦を起こし、それが内部から食い破られているようにも見える。こういった一連の同時代の流れのなかに、丸木夫妻の身体像もあるように感じられます。
母袋さんが新作のモデルにされた《水》の画面左側上部の横たわっている女性のシルエットは、巨大な人の塊が作り出す画面全体の構図を反復している。大きな人の塊の連続を、1人の身体が縮約しているという形になっている。「原爆の図」には、人間の肉体が個別性を失っている。そこでは、生きてるのか死んでいるか分からない人々が描かれ、生と死が折り重なる。丸木夫妻が衝撃を受けたのも、多分、そのような人の姿だったと思います。1か月ぐらい、死ぬことができず生きている人。映画の『この世界の片隅に』（監督:片渕須直、2016年）でも、広島から徒歩で歩いて呉に辿り着き、焼けただれた姿で建物の脇で座ったまま死んでいた兵隊の話が出てきます。呉に住むその男性の母親は、半死半生の兵隊の姿を見ていたにもかかわらず、息子とは気づかなかった。そのような、原爆投下直後に膨大にいたであろう生死の境界をさまよう身体をいかに描くかということも、「原爆の図」の一つの課題としてあったと思うんです。
《水》の母子像にその問題が集約されているようにも見えます。ここで、赤ん坊は生きているようにも、息絶えているようにも見える。この身体像は、ゆえに、生死の境界を解体してしまう。
同じ問題が、母袋さんが《ta・KK・ei》で参照されてきた磔刑図にもあると思います。磔刑図においては、キリストが瀕死の状態が描かれる。それ以上に、キリストは処刑されて亡くなり、埋葬されて3日後に復活するわけですから、生死の境界を超えた存在なわけですよね。グリューネヴァルトの磔刑図では、左側にマグダラのマリアがいて、その過程を目撃している。
母袋さんが取り上げているキリストの磔刑と、「原爆の図」に共通する部分の一つには、どちらの図像でも、身体の均衡が内側から壊れるという状態がつくられている点にあると思います。なぜそれが生じるかというと、生きている状態と死んでいる状態が重ね合っているからですね。その異なる二つの力の拮抗、せめぎ合い自体が身体表象となって現れる。
それと関連して、絵画の方向性について話したいのですが、母袋さんの〈TA〉系は、西洋的な絵画のメディアとしての在り方に対して異質な要素がある。というのは、〈TA〉系は、横方向への連続、つまり時間的な移行を描いていると言えるわけですね。丸木夫妻の「原爆の図」もそのことと関わる。つまり、時間を描こうとしたわけです。《水》もそうですが、シークエンスが存在する。この時間が、屏風という形式とも連続するわけですが。だけど、基本的にはタブローは、時間を直接には表象できないわけですから。
その問題を考える時に、僕は宇佐美圭司さんの絵画を想起するんですね。彼もまた時間を描いた画家だったからです。宇佐美さんの絵では人型の連続が描かれる。それを彼は「ゴースト・プラン」と言った。その意味で、丸木夫妻の「原爆の図」第1部《幽霊》は文字通り「ゴースト・プラン」です。人の形が連続して「ゴースト・プラン」になる。そこには同時に時間が描かれている。
今回の母袋さんの展覧会で展開された大きな問題も、同様に時間だと思うんです。一つには、〈TA〉系で示されている、横に展開する時間。母袋さんの絵画系列では、左から右に展開される時間の流れがある。もう一つは、《ta・KK・ei》の中で展開される時間ですね。横と縦、つまり垂直方向と水平方向に広がる流れがある。そこには、垂直方向に上昇する力と、水平の、重力によって引き下がっていく二つの力が示されている。この二つの方向をもつ時間がクロスする場所にキリストが磔にされている。ゆえにキリストはその二つの異質な力に引き裂かれるように苦しんでいる。キリストは、重力と光という二つの力の中心にいる。キリスト教では、キリストは、人間の罪を背負って、われわれの代わりに苦しんでいるという解釈が成立してきたわけですね。
「原爆の図」を含めて、ここで描かれているのは全て、人間の苦しみです。絵画のなかには異質な複数の力があり、身体はその複数の異質な力に引き裂かれている。人類が人類であることの苦しみ、歴史的な苦しみは、すでに絵画構造のなかに示されているのではないか。そのようなことを母袋さんの作品を見て思いました。

母袋: 《美術館構想プランドローイング》には示されているのですが、今回の展示試みでは丸木美術館という特殊な場、位置を、現実の世界とも異なりながらもはるか上方の聖なる場とも異なり、人間の感覚や情動が身体の姿として活動する場と仮想したのでした。
その際、丸木夫妻の作品を僕は抽象表現主義、あるいはグリーンバーグを片方に置きながら、見てきていたんです。その《美術館構想プランドローイング》中にも、バーネット・ニューマンの名が記されていますが、ニューマンの《十字架の道行き》という作品群があって。一挙性というのでしょうか、一つの作品を対面と同時に理解してしまうような絵画が抽象表現主義なのですが、ニューマンはキリストが十字架を背負いながら、いろんなところに立ちどまりながら、ゴルゴダの丘まで行くという物語、お話を14枚の作品を横に並べる《十字架の道行き》（全15作）という作品として、1966年に作っているのです。それはある意味長大な横長画面ともいえる。そしてそれに加えてもう1作があって、《存在せよ》というタイトルの作品がある。そしてこれだけは唯一色彩があるのだが、他はすべて白黒。《存在せよ》まで含めると、総数15枚なんですよね。これらの「原爆の図」との親和性は偶然なのでしょうが、僕にとっては補完すべき、嬉しい偶然でもあるのです。

沢山遼（美術批評家）
1982年生まれ。美術批評家。武蔵野美術大学大学院造形研究科修士課程修了。2009年「レイバー・ワーク　カール・アンドレにおける制作の概念」で美術出版社主催、第14回芸術評論募集第一席。著書に『絵画の力学』（書肆侃侃房、2020年）。主な共著に、『絵画との契約―山田正亮再考』（松浦寿夫ほか、水声社、2016年）、『現代アート10講』（田中正之編著、武蔵野美術大学出版局、2017年）などがある。2020年度文化庁「新進芸術家海外研修制度」研修員としてニューヨークに滞在。

鼎談
いま、「原爆の図」が語りかけてくるものとは?

日時: 2023年1月14日(土)14:00〜16:00
会場: 原爆の図丸木美術館 新館
登壇者: 母袋俊也、水沢勉(神奈川県立近代美術館館長)、
小沢節子(歴史家)

当日会場での鼎談の様子: 水沢勉(左)、母袋俊也(中)、小沢節子(右)

母袋: 母袋と申します。よろしくお願いいたします。座らさせていただきます。今回は鼎談なんですが、僕の中では展覧会をしてなおかつ、その作品についてコミュニケーションといいますか、話していく、対話をするっていうことが大切なことだというふうに思っておりまして、当初から、終盤では鼎談をしたいなということを美術館のほうにお伝えしてありまして。そのお相手となっていただく方々の、水沢勉さん、小沢節子さん、このお二人でぜひお願いをしたいというふうに当初から思っておりまして、きょうはご登壇いただくような形になったのです。
水沢さんに関しましては僕の作品を長く見てくださっている方であり、かつ「原爆の図」、丸木ご夫妻の活動に関しても造詣がすごく深くていらっしゃる。小沢さんに関しては、つい先日初めてお会いすることになったんですが、「原爆の図」研究の基礎になるような精緻な研究をなさっていらっしゃって、その方にぜひ登壇願いたいと。僕にとっては勉強してきた基礎にある研究をなさった方で、きょう、ご一緒に座らしていただくことが本当に当初から希望していた通りになって、念願かなったという形になります。
まず、僕のほうから自分の活動についても少し説明させていただきたいなと思います。僕のテーマは、「絵画における精神性とフォーマート」。フォーマートって画面の縦横比。絵というのは多くの場合、四角い形、矩形なんです。それが横長なのか、縦長なのか、あるいは正方形なのか、そのフォーマートと精神性、作家がどのような意味をそこに託そうとしているのか。その意味内容とフォーマートの相関を研究、それをメインのテーマにして制作してきているんですね。その中でも当初のは、偶数のパネルと奇数のパネルで成り立っているものとの違いに着目、そこから僕のフォーマート研究が始まるんです。日本にある障屏画と呼ばれる、襖だとか、屏風っていうのはほぼ偶数なんですね。その偶数枚によって構成される作品が日本の中では伝統的にあるんですが、ヨーロッパの場合は3枚の板とか7枚の板の奇数連結。真ん中の中心部にメインのテーマなものを置くことができ、補足するような形で左右に違う画像を配すというのが伝統としてあるんですね。その二つの違いがどういう表現内容をつくったのかということから、僕の研究と制作実践が展開していったんです。その他にも僕は縦長の系列ですとか正方形の系列の作品を作るんです。ですが今回、こちらで発表してるものは、奇数連結の《ta・KK・ei》、キリストの磔、磔刑をモデルにした作品群と、それと皆さんもう既に見ていただいたと思いますが、丸木さんの「原爆の図」をモデルに描いた《TA・GEMBAKZU》という作品になりますが、「原爆の図」は実は8枚組の偶数連結なんです。
四曲一双という言い方もありますけど、上の会場で「原爆の図」は四曲一双、4枚のパネル2セットが横に繋がる様な形で蛇腹状に展示されています。その「原爆の図」連作の中から、第3部《水》をモデルに僕が選び出し、制作したのが《TA・GEMBAKZU》なのです。
二つは隣の大きな会場にありますが、系列としては〈奇数連結〉と偶数連結〈TA〉系の二つの種類を展示してる形になっています。そろそろ話を進めていきたいと思うのですが、この作品を見てくださっている水沢さんにコーディネートしていただきながら議論を進めていければいいかなと思っていますので、一度、水沢さんのほうにお渡ししたいと思います。よろしくお願いします。

水沢: 皆さん、こんにちは。神奈川県立近代美術館、水沢と申します。母袋さんがこういう形で「原爆の図」と対話して作品が生まれるというのは、かなり予想外でした。驚きの展開だと僕は思っています。
母袋さんの作品は、今から4年前に東京造形大学の教授を退任されるときに、造形大の展示スペースをほぼ全て使って、中庭のような空間も使って、普通ちょっと考えられないような規模の個展を東京造形大学のキャンパスでされていました。そのときに、母袋さんの考えてきたようなことはほぼ全て出尽くしていたように思ったのです。でも、そこからさらに次の一歩が来るとは、すごく驚きですね。
去年、川越にNANAWATAというカフェがあって、そのスペースでも、今回新しく作ってる《ta・KK・ei》のシリーズと言っていいのですかね、それの二つが、オリジナルの一番最初のものと、その時点での最新作とが並んでいて、今回さらにそれから3点増えているのですね。それも今回、全部辿れるので、それは後でもう一度、その連続性と断絶みたいなものを比べられるといいと思います。特に大きいほうのスペースに入って左のほうにある三副対の、最初に作った《ta・kk・ei》、1998年ですから、随分前なのですね。その作品はちょっと驚くべき作品なのですけれども、母袋さんの作品の中でも一番、表現主義的と言っていい作品ですね。母袋さんはどちらかというと水平性っていうか、〈TA〉系というフォーマットの水平の風景というのが主眼となって、作品を展開されている。で、4年前の個展のときに次の展開が〈Qf〉っていうシリーズが生まれるのですね。それは正方形のシリーズです。
それも実に素晴らしい展開を遂げている。でも、その中で僕らが母袋さんの作品を見ると、人体が表現の主眼になる作品は、ほとんどなかったのです。ヨーロッパの絵画、写実をある程度学んだら身体っていうのが基本中の基本です。それ、ほとんどなかったですね。たくさん描いているスケッチは、みんな風景の断片でした。セザンヌを想起させる色でね。断片で描いて、そういうスケッチのような、ものすごい数、描いています。ほとんど毎日、絵を描いている。あれ見ると。

母袋: そうですね。

水沢: そのぐらいの数を描いていますから、モチーフはほとんど風景になっていますね。これが一気に人物になったというのも驚きなのですが。その人物が、しかもキリストであり磔刑図だというのはかなり衝撃的だと僕は思っています。
でも、〈Qf〉系をみると、今度はアンドレイ・ルブリョフというロシアの、この画家の《聖三位一体》の有名な図像を利用している。これも見ていただくと、〈TA〉系は横だったのですけど、〈Qf〉系っていうのは奥なのですね。手前から奥へと作品が展開している。そこに平等院の阿弥陀如来の定印が描かれ、それとルブリョフの人物たちが重なっているのですね。
そして、描かれているうちに、だんだんモチーフの形象はいろいろ連想を誘っていうのでしょうか、思いもかけない連鎖が生じて、今回の最新作の《ta・KK・ei 2022−2》の上の所にはっきり描いてある、この不思議ななんというのでしょう、ネオン系のピンク色を帯びただけの不思議な形がありますよね。あれは、よく北海の水中にいる・・・。

母袋: クリオネ?

水沢: そう、「クリオネ」とぼくらは合言葉のように呼んでいるのですけど、それは全然違う。そう思ってしまったら間違いなのです。これは平等院に定朝が作った阿弥陀様の印の、指と指の隙間なんです。つまり、この周りが実体なのです。そう思って見るのはなかなか難しいので、これだけ目立ってしまうのですが。でも、実体は印の隙間なのですね。この〈Qf〉系にはルブリョフの《聖三位一体》と阿弥陀の定印がかぶっているのですね。そういうモチーフが奥へ奥へとつながっていくというのが〈Qf〉系の非常な魅力です。
僕自身は母袋さんといろんな話を具体的に展覧会のときとか話すようになったときに、ちょうど〈Qf〉系が目覚ましく展開しているときで、僕はそれに心引かれてしまって。それで奈義町現代美術館の個展ではメインの絵はそれでやろうという話もしましてね。もちろん〈TA〉系もあったけど、〈Qf〉という正方形フォーマットのシリーズを最後の部屋にしっかり並べましたね。

母袋: ドイツ語の正方形「Quadrat」の画面が、色彩と形象で、充満「full」(英語)していく。「Quadratfull」そこからのタイトル〈Qf〉ですね。

水沢: 「クヴァドラートフル」だ。

母袋: はい。

水沢: という意味の〈Qf〉です。それが、でも、この最新の磔刑図にも響いてるっていうことが面白いなと思います。やはり、長い展開を遂げてきたからだというふうに思っています。
あともう一つ、母袋さんの制作にとって、基本的に重要な体験というのは、1983年に行かれて、ドイツのシュテーデル美術学校に学んだことですね。フランクフルトにある学校です。フランクフルトは二つありますけど、フランクフルト・アム・マインのほうですね。そこにある伝統のある、今でもドイツで屈指の美術学校に留学されているのです。その頃、日本からドイツに留学する画学生は少なかったですよね。

母袋: 一般的にはニューヨークに、みんな行くような時代だったので、ドイツに行くというのは決して多くはなく、留学をするに際してもあまり情報はなかった時代ではあります。

水沢: そこにライマー・ヨヒムスという先生がいて、1935年生まれの絵描きさんです。実は僕もヨヒムスさんに会っているのです。シュテーデル美術学校で会ったのではなくて、原美術館ができて間もない頃、1981年にゲーテ・インスティトゥートの企画でライマー・ヨヒムスさんの作品展があったんです。その頃、81年なので、まだそんなにみんなお金の余裕がないので、紙作品、恐らく本人が持って来たと思います。それを原美術館に並べたのです。そこで僕はお会いして、初めてヨヒムスさんを知った。ということは僕は母袋さんより先に知っているのかな?

母袋: 僕は多分、そのときに彼に会って……。

水沢: そのときに会っているのですか?

母袋: というか、ドイツに留学を考えてはいるもののほとんど情報がない。そんな時にライマー・ヨヒムスの展覧会があるということをゲーテ・インスティトゥートで知って、必死でゲーテに電話をかけ、本当に始めたばかりのドイツ語で「僕は留学をしたいんだけれど」みたいな話をして。すると「何月何日に、原美術館にいらっしゃい」って言われて、その講演のときに会ってるんですね。
僕は、だから、そのときは偶然のように押しかけてるのに対し、水沢さんとライマーは学芸員と作家っていうお付き合いがあった訳ですからそこには大きな違いがあったと思います。

水沢: いいえ、そんなことはないと思います。ただ、ほぼおたがいの出会いは重なっているときだったのですね。僕自身は、そのときのことは『美術手帖』にライマー・ヨヒムスさんを紹介しています。そんな長いテキストではないのですが。展評を書いたくらいのものです。でも、それを読んでもらえればその時点でのライマー・ヨヒムスが日本に伝えたかったことが判ってもらえるかもしれません。
世代的には日本でいえば、若林奮さんとか、李禹煥さんとか、同世代の人なのです。やはり戦後のドイツの、でも、どちらかというと厳密なモダニズムから発した基本的な幾何学形態で純粋形態を追求しているのだけど、やがて非常にニュアンス豊かで、色や形の連結などを工夫するという展開がちょうど始まったところですね。それが日本で発表の時期ですね。
その彼が鎌倉の近代美術館に来てくれて、いろんな話をしたのです。そのときに彼の態度は、特別な学びの姿勢が印象的で、鎌倉の美術館も隅々までよく見ているし、鎌倉のお寺にも行きたいということで、では僕も一緒に行きましょうかと訊ねたら、いいですと断られてしまった。
自分は鎌倉をひとりで見たいように見るから、あなたの世話にはなりたくないみたいな感じでした。やはりとてもきちんとした人なのだなと、個人的には別れのときの強い印象が残っているのです。
母袋さんはフランクフルト・アム・マインに行かれてヨヒムスさんに師事し、その指導のもとヨーロッパの古典絵画をかなり徹底してご覧になっていますよね。エジプトも含めて。

母袋: そうですね。

水沢: エジプト美術も含めて、きちんと全部ヨーロッパ周辺の文化を、ヨヒムスさんは学生たちと一緒に見ようという思いがすごく強くあったのですね。

母袋: はい。研究旅行は、事前にそれぞれの学生が分担、下調べをし、現場で発表、夜はホテルで感想を述べあう・・。

水沢: その中に、グリューネヴァルトが描いたイーゼンハイムの祭壇画、それから、ロシアのイコンも、エジプトの美術も入っている。
そのぐらい、その当時のヨーロッパの中心性を相対化するぐらいの視野の広がりの中で、ヨヒムスさんが学生の若い人を連れて経験していったさまざまなステージにグリューネヴァルトもあった。
このことが母袋さんのある種の原体験になり、母袋さんの作品を見るとドイツの最良の戦後のモダニズムの価値観、ヨヒムスさんの息吹みたいなものを感じる。でも、ただそれを受け取って終わるわけではなくて、そこから展開していって、そのときに奇数連結、偶数連結という形の洋の

東西の絵画形式の違いみたいなものを、徹底して考えるということをしたのですね。
それが潜在的にトリプティックの三幅対のグリューネヴァルトの磔刑図とどこかで響き合うし、また、さらに四曲一双の「原爆の図」にも共鳴するということのつながりがあるから作品が生まれてくるのですね。きょうは、そのあたりで、なぜ「原爆の図」に導かれていったのかということもお聞きしたいと思います。
母袋さんの作品を見ていつも感じるのですけど、そのフォーマットの中で可能性を追求し続けようとするので終われないのですよね。基本、限りなく続いてしまう。そういう形で追求されているという中で、今回、磔刑図が浮上し、それと親和するように原爆の図第3部《水》が取り上げられているという巡り合わせになったのかと思います。
あともう一点だけコメントさせてください。
今回すごく気になったのは、母袋さんとこの展覧会の話をしたときから、この丸木美術館が建っている地形が気になるとのことを聞きました。ここはどんな場所なのかについての説明です。それ、文化的な場所というよりむしろ、ある意味コスミックな空間性と言ったほうがいいかもしれません。地形と地球の大地と、そこにこういう建物があって、そこに「原爆の図」が納められている。今、僕らはそこに集まっているわけですが、それがどんな場所なのかということを意識しながら絵を見てほしいって画家の思いが背景にある。
ちょうどメインの入り口を入る左側に掲げられているドローイングですね、あれを見ると、横断面でここの崖がどんなふうになっていて、この建物がどんなふうに建っていて、床面がどんなふうに広がり、大地はこの辺りにあるっていうようなことが全部、図解されている。これをやはりしっかり意識しながら作品を見るというのがかなり重要なポイントですね。
だから、創作の中にフォーマットがあって、なるべく恣意性、自分が思いつきで気ままに表現することを抑制するのと同時に、今、どんな場所に自分たちがいるのかということを意識する。それはやはり大概の場合、絵画表現はイリュージョンなんで、画面に没入してしまうと場所性を忘れてしまうということは重要なポイントの一つですね。それを忘れないでいたいという合理性だと、僕は思っています。こういうドイツのモダニズムの本質と、深く響き合う、ある性格というか、そういう特性を母袋作品は備えていると思っています。

母袋: ヨヒムスは美術史家でもあるんですね。コンラート・フィードラー研究でドクターを持っている美術理論家であり、独自の色彩とかたちのアイデンティティ論にのっとり実践する画家。そのモダニズム、もちろん現代の美術の趨勢みたいなことも学ぶことはあったんですが、むしろ彼からはもっと長い時間の中での芸術の位置みたいなことを学んだんだと思いますね。講義、クラスでのディスカッション、研究旅行など･･･。
それで、先ほどの地形のこと、水沢さんおっしゃっておられたんだけど、この丸木美術館、ここは実は河岸段丘の上で、下には都幾川が流れているのです。そして上方に空がひろがっていますが、そこは現実の我々の世界、現世とは違う、実体を持たない黄泉の国なのかあるいはイデアなのかわからないのだが、精神だけの世界が広がっているのではと僕は思うんですね。僕は絵画の位置っていう言葉を割と頻繁に使うんですけれど、絵画、芸術の位置でもいいんですが、その位置は現世とは異なるところにあるのではないだろうか。丸木の河岸段丘は今回の展示の構想を僕に与えてくれたのですが、そうした気づき、感じられるような体験って大切と思っているのですね。
現実の世界で僕らは絵を描くのだが、その絵画が現れる場所っていうのは僕らとは必ずしも地続きではないというふうに思っているんですね。むしろあちらに属している。それを気づかせてくれる、あちらを意識できる場所として美術館って大切だと思っていて、例えば、水沢さんの神奈川の葉山館も。

水沢: うん。そうですね。

母袋: 僕はかなり好きな美術館なんですね。海に面してる美術館。我々の現実である大地は、この場で途切れ、その向こうには海がひろがっている。海というもう一つの世界があって、その異界との境界線上にあの美術館があるように思うんですね。そこにある作品はあちらの世界からの何かを表象させ、こちらに向け現われている、そういうことをすごく感じているんですね。
それには、前提として今の「現実の世界」とは違う「もうひとつの世界」がある。その二つの世界の闘ぎあう境界上に、絵画が現われるのだと。そこに絵画の位置があるのだが、その絵画の正面は、どこに向かってメッセージを発しているのか、くるのか、みたいなことを常に考えているんですね。
ですから、河岸段丘に立つ丸木美術館はすごく重要と思えたのです。下に都幾川が流れているわけですが、その都幾川に現実世界としてのグランドレベルを設定したとすると、上方に実体をもたない精神だけのもう一つの世界があって、現実の世界よりほんの少し浮いたところに丸木美術館がある。そこにはまだ身体っていうのものが残っていて、情動だとか、憎しみだとか、いら立ちだとかさまざまなものがうごめいている場所なのだと。仮にさらに上方へ行き、身体がなくなってしまえば、それすらもなくなっていってしまうんでしょうけれど、そういう身体と魂の活動する場所のように僕は今回位置付けてたのですね。
今、ご指摘いただいているように、人物を描くというのは本当に初めての体験に近いわけですが、身体が共振するものは何なのかみたいな。その辺のところを強く意識しながら制作が始まったんですね。
ここでの個展を構想するに際しては、その美術館の位置付けに加えて、僕に何ができるのかを考えることになったのです。それはある意味、とても特殊な絵画である「原爆の図」と僕との関係、いつから僕が「原爆の図」を絵画として意識し始めたのかを考え始めることでもありました。
僕は帰国後、表現内容と絵画の様式、フォーマートとの相関をテーマに制作を進めることになるのですが、美術館を訪れたのは90年代中頃だったと思います。当時は空調もなければ何にもなく、学芸員もいなかった状態だったと思うんです。
そのとき抱いていた問いは、「原爆の図」がメッセージ性を強く持っているから、それがゆえに引き付けるにすぎないのか、そうではなく絵画としての自立性があるのか?そこを知りたくて、ここにやってきたんですね。実見した僕は、これは確実に絵画である。力のある絵画だ。と確信したのでした。
その後、東日本大震災での原発事故を契機に比較的頻繁に「原爆の図」を見ることになりました。本展にむけて「原爆の図」についての小沢さんや岡村さんが書かれたものを通して勉強しながら、実見を重ね、絵描きの僕がさまざまな視点から繰り返し考え、制作してきたのでした。
もう少し、先ほどの話を進めてよければ、「原爆の図」は四曲一双の屏風なんですけど、偶数パネルでできているということは、中央に、中心的なものを描くことはできないので画面にヒエラルキーを作れず、中心なく遍在している画像を作ることになる。そこで奇数連結とは決定的に対極となる。というのが僕の92年に書いた論文のフォーマート研究の結論だったんですね。
ところが、丸木の作品を見ていけばいくほど、その僕の考え方というか仮説では、つじつまが合わなくなるような瞬間が出てくることになったんですが、今回の制作を経て、僕の中での一つの結論がでているのです。それは〈奇数連結〉、三枚組はトリプティックと呼ばれますが、一方で二つの同一フォーマートのものを左右に対峙されるように展示するものをディプティックと言います。そのディプティックの拡張版が日本の障屏画なんだろうなと思っているのですが、偶数連結であり、今は屏風形式で展示されている丸木の「原爆の図」はそのいずれでもない。というのが僕の結論です。では?ということになるのですが、数多いというのをPoly、ポリーと言うそうなんですけど、それを採れば、こういう言い方があるかはわかりませんが、「原爆の図」はポリープティック、要するに複数画面なんだよと。
「原爆の図」をご覧いただければ、4曲の2隻が切れ目なく連続していることがわかると思います。真ん中が接続されているんですよね。ですから、横に長く伸びた8枚の連続画面なのです。
それが右から読む場合もあるし左から読んでる場合もあるということも思ったりしていく中で、それが僕の今回の結論の一つでありますと。それぐらいのところにしておいて小沢さん。

水沢: そうですね。小沢さん、ご覧になった感想をお聞かせいただけますか。

小沢: 小沢節子です。よろしくお願いします。せっかく高尚なお話が進んでるところで、ちょっと身も蓋もない話なのかもしれないんですが、私、最初に、この展覧会のことを伺って、そして拝見して、それからずっと考え続けてるのが、そもそもなぜ磔刑図なんだろうという問題なんですね。母袋さんにキリスト教の信仰があるとか、信者さんであるというわけではないと伺ってます。そういう方が画家としてキリスト教の教義の根本である磔刑というものに向き合うというのはどういうことなんだろうと、そういうことをずっと考えています。
少し、そんなところからお話をしてみます。すごく一般的な理解で磔刑図について話せば、神様が自らの最愛の独り子を人類に与えて、しかも、そのイエスは無実の罪で十字架の磔（はりつけ）という、当時、最も残酷な処刑を受けて殺される。そのことで、つまり、イエスの受難によって全ての人の罪が贖われるという、これがイエスの磔刑の意味ですよね。
これは別に私の解釈というわけではなくて、先日のクリスマスのときの東京大司教区の大司教様のお話の一部なのですが、旧約の歴史において、神は預言者やさまざまな人々の言葉と祈りを通じて、地上の平和の確立のために働きかけてきた、にもかかわらず地上では戦争とか暴力が絶えない。そのときに神は、直接行動として歴史に介入することを決意したと。
そして神様が自ら最も無防備で最も弱い存在としての幼子の命に宿り、そういう形でイエスを地上に送った。これが旧約から新約への神と人類の新しい約束の歴史の始まりであり、そのイエスは不幸と苦悶の極限で十字架の上で一度死んで、そして復活する。この復活の奇跡を信じることが希望であり救いとなるというのが、恐らくは一般的なキリスト教の理解だと思うわけです。
そして、こうした教義を目に見える形で、可視化していったのが西洋のキリスト教美術ですね。半世紀近く前ですが、私が初めてヨーロッパの美術館を訪ねたとき、ロンドンのナショナルギャラリーでしたが、そのときは本当に血みどろの磔刑図のオンパレードを見てびっくりしてしまって、これが西洋美術なんだと。やっぱり西洋の人は肉食だからこういう絵を描くのかしらと思ったり、本当に驚いた記憶があります。
そういう磔刑図というのは、そこでは、むごたらしければむごたらしいほどありがたみが増すというか、グリューネヴァルトの磔刑図にしても、あれも本当にむごたらしい絵ですが、あの磔刑図そのものが、パネルを開くとそこには光り輝く復活のイエス・キリストが現われるという、そういう構造になってるわけですね。
こういうふうに、私は西洋美術における磔刑図というかキリスト教の教義を理解しているわけですが、それを近代、現代の日本の画家が描くとはどういうことなのか、そもそも日本の画家は今まで磔刑図などというものを描いているのか。そう考えてきて、後で水沢さんに補足していただこうとも思うんですが、私が思いついたのは浜田知明さんぐらいだったんですね。
浜田さんは1917年生まれの作家さんで、もう亡くなってる方ですが、子どものときに見たマンテーニャの《死せるキリスト》（1470年代中頃）という、それは磔刑図どころか、もう死んで十字架から外されてお墓に葬られる前の、霊安室に置かれてる死体みたいな絵なんですが、その絵にすごく衝撃を受けたといいます。美術学校時代には、ゴヤの《マドリード、1808年5月3日》（1814年）にも影響を受けたようです。フランス軍の占領に対して蜂起したマドリードの市民が銃殺されるという光景ですが、それも構図としては磔刑図なんですね。
さらに美術学校の卒業制作では、自画像の他に、ピエタを描いてる。そんな風に、キリスト教美術への造詣の深い方ですが、ご本人はキリスト者ではない。その浜田さんが描いた磔刑図がありますが、そこでは磔にされているのが馬なんですね。生涯で2作の《聖馬》という作品を描いてるんですが、中国での戦争に行く前と帰ってきた後に描いています。
戦争に行く前の《聖馬》（1938年）は、屠場の風景ですね。食肉として処理される、殺される馬の姿に、恐らくは戦争で死んでいくかもしれない自らの姿、あるいは戦争で死んだ友だち、そういう戦争の時代を生きている同時代の若者たちの受難の姿を重ねているとひとまず言えると思います。
戦争から帰ってきて描いた《聖馬》（1950年）、これも人というよりは、やっぱり馬みたいなんですが、これについては鹿野政直さんという歴史家が「日中戦争を場とする作品で展開される光景の前ぶれをなすとともに」というのは背景の風景が中国の風景みたいなんですね、「多くの人を架けた=生け贄とした機構そのものを対象とする姿勢を示している」（『兵士であること　動員と従軍の精神史』朝日選書、2005年）と指摘しています。生け贄とした機構というのは国家機構だと思うんですが、そんなふうに国家と正面から向き合う姿勢だというわけです。ただ、私は、これはやっぱり中国での戦争を経て、兵士として戦争を体験した自らを磔に処していく、そういう省察もあるのではないのかなと、そんなふうに思っています。
あと、《幼きキリスト》（1951年）というのは、もう長くなるのでちょっとしか言いませんが、これはキリストとマリアなんでしょうが、ベツレヘムの星に導かれて東方の三博士ならぬ、日本軍の将兵のような人たちが遠くからやってくる。それを牛だけが気がついているかのような目つきをしている。そして、その後ろに河岸段丘かどう分かりませんがこれはゴルゴダの丘ですね。ゴルゴダの丘があって3本の磔刑の十字架がある。
こんなふうに日本の近現代の画家の磔刑図ということで私が思い浮かべたのは、浜田さんの作品なんですが、浜田さんの場合は自分自身の戦争体験から発して、戦争という時代・歴史のなかでの人間の受難とか贖いとか救いということをテーマとする磔刑図に向かったように思います。彼が生きた戦争の時代や戦争体験が、彼に磔刑図というテーマを選択させたのだろうと。そこでは西洋と日本といった問題を超えた、ある種の普遍性みたいなものを私は感じ取るわけですね。
一方、現代の日本に生きている母袋さんを磔刑図に向かわせたものは一体何なんだろうと私は考えてしまうのです。
後でまたちょっとお話を伺えればと思うんですが、私なりの解釈でもう少し十字架の話から母袋さんの作品につなげてみると、母袋さんの絵ってすごく色彩が、それから水沢さんもおっしゃいましたが奥行、それもとっても気になるんですね。それが何を意味してるのかというのは今、お二

人の間で話されたように、また多くの人が指摘しているように、母袋さん自身の絵画の発展形式、フォーマットの変化から論じられるものなのでしょう。私はそれにつけくわえて、十字架に磔られた人の魂の上昇と下降の運動というか、そういう絵の中に働く力の方向性とでもいうものを母袋さんはどこかで意識しているのではないかなと感じています。
これはカトリックの教義というのではなくて、シモーヌ・ヴェイユという人が「重力と恩寵」とか「神への愛と不幸」といったエッセイの中で言ってるんですが、人間の魂は重力の法則に支配されている。私たちには上昇の原理はない。空気をはい上がって天まで昇ってはいけない。人は落下する石のようなものに過ぎない。一方、樹木というのは重力に逆らいつつ天へと伸びる。樹木は死んで木材になっても重力にあらがい続ける。だから、その木材で造られた十字架には聖なるエネルギーがある･･･そんなふうなことをヴェイユは言っています。
そこから、梃子としての十字架という考え方が出てきて、地へと降りてくる天が、その地を天へと押し上げる。そのときに、梃子となるのが十字架だっていうんですね。私の好きな言葉なんですが、こんな風にも言っています。「わたしたちは垂直方向に向かってゆくことの埒外にある。わたしたちは天空に向かって一歩も進むことができない。神が宇宙を横切ってわたしたちのところまでやって来る」（「神への愛と不幸」今村純子編訳『シモーヌ・ヴェイユ アンソロジー』河出文庫、2018年）。
どうもヴェイユという人は十字架の縦木と横木が交差する点をそのような二つのエネルギーが交差する点だと考えていて、そこに人間の魂が突き刺されているんだと。そのことが、どのような時代にあっても、どのような国にあっても、不幸を照射する唯一の光源、光の源であり十字架だ。そんなことも言っています。
母袋さんの絵を見ると、そういうことも私は考えたりもするんですね。母袋さんの絵の中には上昇と下降のエネルギーのようなものがある。十字架に磔られた人、イエス・キリストの魂の上昇と下降の運動、そういうことを母袋さんは意識しているのだろうなと。どうやって私たちは現代の世界で、物として落下するだけの存在から救われるのか。それを絵画の問題として考えているのかもしれないと。それを宗教的といえるかどうかは分かりませんが、倫理的な態度とはいえるのかもしれない。芸術家としての倫理的な態度、芸術家としての原義というか、原罪の「原」と正義の「義」ですね。そういう芸術家としての原義ともいえるかもしれません。
それと、今度は丸木さんの「原爆の図」の話なんですが、「原爆の図」のシリーズというのは1人の人ではなくて、あくまでも人類の群ですよね。群・集団としての人々の身体を描いていて、そして絵の中の運動というのは常に水平の運動の力が働いて、《幽霊》だったら左から右に動いていくし、母袋さんがベースにした《水》であれば恐らくは右から左へと人々が流れていく。《からす》とか、《救出》なんかもそうですね。
そこでは、絵の中の現実の時間の流れ、現世の時間の流れが描かれている。これは「原爆の図」の特徴でもあって、たくさんの人体、身体が描かれた絵の中を私たちも水平に目を移動し、また私たち自身の身体を移動しながら見る。「原爆の図」の身体性という特徴といえるでしょう。
しかも1970年代、80年代ぐらいになると、さらに人体がデフォルメされて横にどんどん引き延ばされていく、そういう時期があります。勝養寺の「原爆の図」のシリーズとか、《原爆の図　高張提灯》（1986年）とかがそうなんですが、何かデフォルメされて、こう、どんどん引き延ばされていく人体そのものが、絵の中で引き延ばされていく時間を象徴するような、そういう感覚を覚えます。
さらに、80年代以降の晩年の作品になると、丸木さんたちの作品の中にも垂直の動きが出てくる。それは、落ちる、落下する、降下する人体として現われます。《沖縄戦の図》（1984年）であれば、真ん中にはまさに落下する、落ちていく、そういう人体が描かれます。85年には、ブルガリアに寄贈された《地獄の図》という作品がありますが、そこでは文字通り地獄に落ちていく、特に右側ですよね、真っ逆さまに落下していく、そういう人体が描かれます。
それじゃあ、落下するだけなのか。上昇する運動はないのかというと、私が知ってる限りでは、実は俊さんの絵本の『ひろしまのピカ』（小峰書店、1980年）の最後のほうに、とても美しいページがあって、これはチマチョゴリなんですね。ひろしまのピカで死んだのは日本人だけではありません、朝鮮の人もたくさん亡くなりましたっていう詞書に、この絵が載ってるんです。
恐らく、このチマチョゴリは亡くなった人たちの魂が天に向かうというよりは、祖国に向かって飛んでる様子を表しているのかもしれませんが、その祖国に向かうためには、とにかくいったん地上から離れて上昇しなければならない。では、ここではいったいどういう力が働いてこのチマチョゴリを、つまり魂を上昇させているのかというと絵の下には文字通り地上で苦しんでいる被爆した人たちが描かれていて、十字架ではないかもしれないけどそういう人々の苦しみを梃子にして魂が上昇していく、そういう絵なのかもしれない。今回ずっと母袋さんの作品を見ながら、そしてここまでお話してきたようなことを考えてきて、こんなことも思い当たりました。
だから、少し強引なこじつけかもしれませんが、母袋さんの作品を通して、丸木さんたちの作品の中に働く力、その方向性の変化ということに、水平性のみならず垂直性が晩年になると加わることの意味に気付かされたというふうに考えています。

水沢: ありがとうございます。

小沢: そうだ。近現代日本の磔刑図という話。

水沢: 日本で磔刑図というものが描かれたのかどうかってことですよね。

小沢: そうなんです。

水沢: キリシタンの時代はちょっと措いて、キリスト教のモチ―フとの本格的な対峙は、幕末の前後の頃ではないかという気はしますけれども、僕の記憶の中では江戸期の版画の中には、例えば、しばしばヒポクラテスと言われているけれども、本当はディオゲネスが描かれているという、有名な石版があったりしますね。キリスト教の聖人、あるいは「真人」。「真の人」と書いて幼児キリストを絵にするというのは江戸末の頃の洋風画が入ってきた頃のモチーフとしては確実にあります。だから、キリストを描かないわけではないけども、でも、一番劇的で重要な場面である磔刑を描くかというと、なかなか名の知れた作者の作例が見つからないのですね。
恐らく、キリスト者であればキリスト教会との兼ね合いということはあるかもしれないけども、美術界というか、そういう世俗の世界でキリスト教のど真ん中のテーマを扱った作品を発表するというような気運は、結局、20世紀日本美術の中では流れとしては目立ったかたちではなかったのではないでしょうか。
可能性があったのは明治後半以降の内村鑑三たちの無教会主義ですが、そういうものも大きな広がりを日本に持っていました。ただ、大正期に入って、大正期のデモクラシー、それぞれ主体の自由を重んじるようになったときに、かなり思い切ったキリスト教のモチーフの取り上げ方が生まれようとしていた。だから、例えば岸田劉生の作品には興味深い天地創造のイメージがペン画で描かれたりしているけれど、ではゴルゴダの丘みたいなのがあるかというふうに劉生作品を、いろいろ思い浮かべても、ぴたりと合うものはないのです。
さっき、小沢さんが指摘された浜田知明さんが地平線に三つの十字架、ゴルゴダの丘があたかも中国にあるみたい描いている、そういうものの細部さえも、ほとんどないかと思います。でも、大正期の初めの頃には、そういうような可能性はあったかもしれません。例えば純正キリスト者とはいえないけど関根正二の作品の中では、たどっていくと、これがキリスト教的世界観を反映しているかなと思えるものがありますね。河野通勢たちがいたからそういう部分があったのですけれど、結局、そこが大きく展開することは日本の場合はなかったように思います。
でも、ただ、大正期とか戦後の1950年前後とか、その頃には新たな表現を試みることがかなりあったので、しっかり調べれば何か知らないことが見えてくる可能性があります。美術館にそういった常設展示があって、だれもが知っているというものはないだろうと思います。
よろしいでしょうか。

小沢: はい。

水沢: それでは「原爆の図」のほうに話が戻ってきましたのでつぎのようなことを問いかけたいと思います。
「原爆の図」の中からなぜ《水》が取り上げられたのか。その関係で磔刑図をなぜ描いたのか。ふたつに何かつながりがあるのかないのか。
それはぜひ聞きたいと思います。今、小沢さんの指摘で、日本近代の絵描きで「磔刑」を主題にして個展をした画家は母袋さんが初めてではないかなと思うのです。NANAWATAの個展のときには、《ta・KK・ei》を全面に出していらしたけど、でも、主題としてそんなに強烈な印象はなかった。でも、ここは「原爆の図」があることで「磔刑」の意味が変わっているのです。
きょうも見ていて、「原爆の図」のある場所に私たちはいる。そこに我々はいますので。その磔刑図を日本で初めて個展として発表した画家として、なぜ磔刑がそんなに強いモチーフになったのか、グリューネヴァルト体験にまつわるお話でもいいし、ヨヒムスさんがまた出てきてもいいし、そういうお話、それと、その流れの中で、この「原爆の図」の中からなぜ第3部《水》が描かれたかということ、そうしたことを補足していただけますか。

母袋: まず《ta・KK・ei》は1998年に既に描いていたわけですね。タイトルには磔刑と名付けていたわけですが、それに言及する人はほぼいなかったと思うんですね。あまり多くの関心が寄せることはなかった《ta・KK・ei》だったわけですが、今回僕は、磔刑をたくさん描いて、皆さんに見ていただいたような新作も描いたわけですね、出してないドローイングを含めたらもっと多くの磔刑を描いていたわけですが。
妻がですね、僕のアトリエには入ってきたいとは思わなかったということをつい最近言っていて、僕は自分で描いてるから、ほぼその中で生きているのであまりそう感じることすらなくなったのかもしれませんが、そもそも磔にされた人の姿なのですから、なぜこのようなものを私が見せられなくちゃいけないのかというふうに、つい最近なんですけど言われたんですね。
そこで考えるのが具体性と文脈ということだと思うんですね。
98年のときも《ta・KK・ei》というタイトルが付いていたわけで、見ようと思えば磔刑の姿も見れたはずですよね。2020年以降の作品には具体的に人の姿も現れているので決定的に、変わってくるわけですが、今、水沢さんはこの《ta・KK・ei》が、「原爆の図」がある丸木美術館で見てるというその文脈が否応なく違う見え方になるというふうにおっしゃってたんですけど、僕の内側でも、ここで展覧会するということを前提として磔刑を展開していく中で、ある意味で《ta・KK・ei》の文脈は上書きされていったように思っています。
というのも《ta・KK・ei》に再度取り組もうとしたそのときに、パンデミックが襲い掛かってきたのでした。98年に描いたときにはフォーマリスティックに画面内で起きている描材と色彩のありようを、絵の構造として「磔刑」を描いたのでした。
それに加えてパンデミックによってイーゼンハイムの祭壇画が感染症下の救済の絵画であったことを改めて知っていくのですが、結果、より具体的であることが意識化され、作品には縦の余白で結びづらい像に強く形象性が現れることになったわけです。具体的あることによって98年作品の持つ普遍性は弱められたということなのかも知れません。
その具体性ということでは、位里さんがきっとそうだったと思うんですが、主題を含めてですが具体的なことのを恐れるということもあったと思うんですね。俊さんは具体的に被爆した人の姿を描いていく。その具体的に描くということによって失われていくもの、あるいは遠ざかってしまう怖さということを位里さんはどこかで思っていて、それが水墨のタッチを残すことだとか、水墨を流すことによって、現実の、出来上がった具体的なものを減じさせることによって高められる絵画の力みたいなものを、位里さんはどこかでずっと思ってたと思うんです。
同じように僕の中でも「原爆の図」を具体的に描くということ、キリストの姿を描くということ、人の姿、その姿が作り出す物語を、具体的に描くということに対する戸惑いがなかったわけではないんですが、それを仕事としてやり始めてるうちに忘れかけてきたものもきっとあったのかなとは思います。
具体的な形象っていうか、フィギュラティーブ性ですよね。具象性ということだとも思いますが、その具体的であることは何かに近づくんだけれど、一方で何かを失う。
磔刑のシーン、とりわけグリューネヴァルトの磔刑図はすごく強烈なものとして我々に印象付けるのですね。
ですから、グリューネヴァルトのイーゼンハイムの祭壇画というと、どうしても多くの人が第1面の磔刑図を思うようなのですが、実は第1面の中央部にすぎないのですね。
イーゼンハイムの祭壇画の第1面、中央の磔刑図は今、小沢さんがおっしゃったように中心部に僕がモデルにしたグリューネヴァルトの磔刑図。左に聖セバスチャン、右に聖アントニウスが配された中心のパネルであるわけで。開くと第2面、左に受胎告知、中央に天使に囲まれるキリスト誕生、右にキリストの昇天。さらに開くと実は聖アントニウスそのものの彫像があるわけですよね。右と左には、聖アントニウスの物語が描かれている。という非常に複雑なものなのですが、「磔刑図」が人々に強烈な印象をのこすのは、その造形的表現によるものだと制作者の僕は思うのです。僕は、絵描きですから、それぞれの作品の造形的な力というものを意図的に意味内容とは分けて捉えようともするのです。
例えば丸木さんの15作、ここには14作ある「原爆の図」ですが、その中にも絵としての力を持ったものと、必ずしもそうではないなというものを峻別して見ているわけですね。それはどういうテーマで描こうとしたかということだけではなく、絵としてのクオリティー、力というものを僕は見るわけです。
そのことによるとグリューネヴァルトの磔刑図は、記号的ともいえるその模範、ひな形、Vorbild（フォアビルト）を超えた表現にいたっている、と思うんですね。今まで見ることがなかった姿をそこで見せつけてるのだと。グリューネヴァルト以前にも「磔刑図」は少しづつ変化を遂げてきていて、ピエトロ・ロレンツエッティの磔刑図ではキリストの身体は少しねじらせ、口を開けわずかな唾液のようなものが見え隠れする。それまでの磔刑図は確かに磔になった姿が描かれてはいるが、それはAbbild（アッ

プビルト）、複写に留まっているのです。
加えて言えば、今回僕はグリューネヴァルトの《磔刑図》と「原爆の図《水》」をUrbild（ウアビルト）すなわち原型として制作したように思います。

水沢: 原型の模像。

母袋: もともとイコンとはそういうもの、Abbild（アップビルト）写しであり、複写、まさにコピーのようにどんどん描きつながれてきたもの。
そこへ、ルブリョフが現れ、その写しを超えた《聖三位一体》が生まれ、それをVorbild（フォアビルト=模範）に無数のAbbild（アップビルト=複写）がイコンとしてつくられることになるのですね。
はい、それから原爆の図第3部の《水》のほうになりますかね。なぜ《水》をモデルにしたのか?大きく二つの理由がありました。
〈TA〉系という横長フォーマートの絵の原理っていうのがあって、その原理に沿って今回の《TA・GEMBAKZU》を描いたわけです。
〈TA〉系には必ず全体を貫く一本の水平のラインがあるのです。〈TA〉系ってほとんどの場合は風景をモデルにするので、地平線のラインみたいなものを横に1本に取ってるんですが、「原爆の図」の場合は人物群像なので地平線はない。でも第3部《水》は、やや俯瞰の水面を描いていて、かろうじて横のラインを見出だすことができたんですね。なので、迷うことなく《水》を選んだというのが一つです。
もう一点は、画面中央の聖母子像です。
偶数枚の連結なのだから真ん中にグリューネヴァルトが磔刑を描くように、中心的なテーマを描くことができないはずの4枚パネル2連のフォーマートの中央に聖母子像らしき姿がある。本来、偶数連結は非中心性であるとする僕のフォーマート理論には抵触するのですが、むしろそれも描くんだ。描くことによって僕に何かが起きるかも。ということがもう一つの理由としてあったということはあります。
今、聖母子像っていう言い方をしましたが、聖母と子の像なのか、母と神の幼子の像なのか、あるいは聖母と神の幼子の像を描いたものなのか。本来の聖母子像っていうのは、イエスを生んだ母である聖母マリアが救世主キリストを抱いてるという図なわけですよね。
対して《水》に描かれているのは、母がもう死んでしまっているかもしれない幼子を抱いている像ですよね。

小沢: 私もそれで、今回気が付いたんですけど、それって聖母子像であると同時にピエタですよね。
そういうこと気が付きました。

母袋: ピエタ、そうなんですよ。「哀れみ」という語源からしてもマリア、母の側に立った母子像ですよね。ここで「聖母子像」のUrbild（原型）のことを考えていくと、例えばチマブーエとかジョットの、《荘厳の聖母》（1280年〜1308年）の作品があり、これから西欧の（西洋）美術史が展開していくのですね。他方、ロシア教会などの東方正教にはウクライナ、キーウに、《ウラジミールの聖母》が1131年にコンスタンティノープルから贈られ、それを模範にイコンが描かれていくことになる。《荘厳の聖母》も《ウラジミールの聖母》も、ともに女性が幼子を抱いている画像でとてもよく似ている。
僕らは《ウラジミールの聖母》と呼びますが、東方正教では「聖母」ではなく「生神女」と呼ばれ《ウラジミールの生神女》。聖母と生神女でどのような違いがあるのかは、にわかには分らないのですが、生きている、神を生んだ女ということであるなら、聖母でなく・・・・、ちょっと分かんないんだけど、生神女という名前が付いている。
いずれにせよ「聖母子像」の典型のように思った《水》の母と子は、母が死んでしまった子を抱いている悲しみの姿、だったのでした。
ここで《TA・GEMBAKZU》ですが、〈TA〉系の原則に沿って描かれています。パネルには余白部が設けられ、縦の色面が繰り返されるなどなど。
《水》は今、小沢さんがおっしゃったように、時間軸でいえば、右のほうから水を求めた人たちが左に場面が移動していき、絵の読み取りでも右から左になりますが、僕の〈TA〉系作品は左から右に絵ができてきてる形を取っているのです。それは僕が右利きなので、身体と呼応するサイズの画面をタッチは全部、左から右のほうに流れているんですね。画面内に右から左のタッチは稀なのです。
なおかつ左の群像ではタッチは上から下に降ろされていて、右の群像にいくと、タッチは左から右に水平になってる。こういった形で描いてるのです。これは、原爆の図3部《水》をモデルに、〈TA〉系の原則、原理に沿って、僕が《TA・GEMBAKZU》を描いたということなのです。

水沢: ありがとうございます。これ、ぜひ会場でやはりもう一度見ていただくと、この水平の意識というものが、会場できわめて丁寧に確認できるようにしてあるのですね。壁に描いてある水平ライン。それが作品から延びているのですけど、その延びているもとは、（レプリカですけど）丸木夫妻の作品のほうにはつながってないのですよ。そこは自分たちの想像力で水面を意識しながら見ると水平線がたどれるということです。
一番端に行くと、ゴルゴダの丘があって、これが下の部分が、地面が、ゴルゴダの丘なのですね。そういうふうにすべてがつながっているのです。だから、原爆の図第3部《水》の、水を求めて死んでいく人たちの景色と、ゴルゴダがあの部屋の中で全体としてつながるのです。そこの部分の丁寧な演出っていうのが、それもやはりこの建物のあの壁だから、ああいうふうになったのではないかなと思います。やはり、この地、この場所に。
恐らく、あの壁の作品のない部分には、マスキングして、木炭で、まるで汚れてるかのように水平線を引いている。水平線そのものはマスキングしているから壁そのものが地なので、周りがまるで汚れているかのように見える。そういう形で水平線、地面、水と大地とを意識している情景の流れができているのですね。そういう思いで見ると、小沢さんがさきほど指摘された、シモーヌ・ヴェイユが言うような重力と恩寵、そういうふうに垂直で対比して、自分たちの精神の限界みたいなものをいつも強く意識させるようにもその線は働いているように感じられます。
母袋さんの作品にもそういう垂直の問題がとても意識化されている。でも、だからといって、磔刑の肉体が昇天してくっていうようなことではないのかなと思います。もう少し絵画というものが本来持っているイメージの自由さを皆さんに意識してもらう。絵画はどれほど自由であるかを証明するための創作だと、僕は、いつも母袋作品を見て感じるのです。
そのとき、リアルということをそんなにこだわる必要は逆にない。だから、身体は描いてあるけれどヌードモデルがいるようには感じられないわけです。キリストの体、かなりしつこく描くけど、何かヌードモデルとして男性がいて、それを描いているという印象は僕にはしない。だから、デッサンというよりも一つの「ビルト（像）」ができていた。そこに「像」があると感じられる。それを、さきほど母袋さんは「アップビルト」とおっしゃった。「アップビルト」ってもとの「ビルト」から別のものをオフする、そこから取ってくるっていう意味ですね。写し取る。だから、ドイツ語の美術史の書物を見ると、「挿図」は「アップビルドゥング」って書いてある。元のものをここに写しましたという意味です。
恐らく母袋さんの描く身体、風景も、それも、「アップビルト」。「アップビルト」するときには何が大事かというと、「アップビルト」したものをどこに持ってくるかが決定的で、そのときのフォーマット、形式が大事だということになる。それの中で「ビルト」の意味を考える。その可能性を考える。そういう絵の制作が基本にある。

母袋: 僕にとって、それはVorbild、模範、ひな形 そしてUrbild原型、原像っていう。

水沢: そうですね。いいかえれば原理。

母袋: 原理原則みたいな。原像、原型ですよね。それ、僕の中では原像っていうか、本質的な原型のようなものっていうのは常にあって・・・。
ご指摘のように、大展示室で今回、大きな箱の中で試みようとしたのは、僕が考える「現実の世界と精神だけのもうひとつの世界」その世界の全体の構造、全体像を示したかったのだと思うんです。それぞれの作品はその構造内の適切な位置に展示されているんです。

小沢: その像というか原型と表現との関係性についてですが、98年の《ta・KK・ei》の場合は、絵の構造として磔刑が登場してそこには非常に像の意識が強いと思うんですが、あの絵そのものは非常に情動的な印象を見る者に与えますよね。
そこにある種の矛盾みたいなものを感じます。逆に、現在の新しい作品には何か森の中であったり、自然の中の磔刑図とでもいう趣があって、ある種の穏やかさを感じるんだけれども、でも、そのビルトの概念自体はそこでは深まっているのだとすると、その、何ていうかな、矛盾って言っちゃ言い過ぎなのかもしれませんが、像と表現の関係性についてちょっと考え込みます。

水沢: だから「アップビルト」する「ビルト」との関係が重要になるということかと思いますが・・・

母袋: そうでないものを作ろうと思ったんです。98年作とは違うものを。
98年作は、今、小沢さんのご指摘のように情動性が表象していると僕も思っています。それは実際に他の作品と並ぶとはっきりするのですが、NANAWATAの時も、そして今ここでこうして98年の《ta・KK・ei》を前にし、改めてこの作品って悪くないよねって、気付かされるのです。
それは、フォーマリスティックに、グリューネヴァルトの磔刑図の画面を分析、それを縦の筆触で置き換える追究方法だった言えるのですが、これってグリンバーグの教義そのものように思うんですね。
対して新作4作品は、グリューネヴァルトの磔刑図をUrbild、原型として捉え直し、さっき話したように新型コロナが蔓延していくなかで確認した《グリューネヴァルトの磔刑図》の感染症と救済の絵画としての役割も重ね、より具体的に形象性を手掛かりに制作を進めることになったんです。
新作の支持体は板としました。それはもともとの磔刑図が板パネルだったことにもよるのですが、布とは異なり筆致、僕の身体の動きを画面に残すのには硬い支持体はとても有効で、2020年の第1作目、2021年の2作目は筆のタッチだとか、僕の身体が動いた跡が画面に残っていくというか、身体の動きを画面に移すようなことをしようとしたんです。2作目は特に。キャンバスに描くのと板へ描くのとではその跡の残し方が随分違いがあるのです。
2022年に制作した2作は、丸木美術館での具体的展示を想定して描いた作品で、イエスの変容その下降と上昇を、大展示室の大きな空間を「世界の構造」を示す箱と見立て、4作目《ta・KK・ei　2022−2》は大展示室内のやや高い位置に設営されています。今、世界の構造という言い方をしましたが、それは「現実の世界」だけではなく畏怖すべき「もう一つの精神だけの世界」を想定しての世界であって、その全体像の中での「絵画の位置」という僕のメインのテーマ、それを提示しようとしているのです。展示されている作品は、その二つの世界の全体像のなか、先ほど水沢さんが解説して下さったように、空の絵《HimmelBild》は壁面最上部に、そしてほぼ目線の高さ水平ライン上に《ta・KK・ei　2022−2》の最下部と《ゴルゴダ》の丘のラインを合わせ、さらに《TA・GEMBAKZU》の水平ラインに接続するように、適切の位置に設置されているんです。この大展示室こそがメインスペース。展示室1,2は大展示室へのイントロというかプロローグでもあり、新作3作目《ta・KK・ei　2022−1》は、上昇する4作目《ta・KK・ei　2022−2》のために、画面は重く描きこまれ逆三角形構図は下降を示し、言ってしまえば大展示室への前準備的な役回りを担ってるんです。
今回の大展示室で示そうとした僕の二つの世界のありよう。そしてもう一方に世界に対する畏怖する思いというものは、僕の考える信仰性とどこか通底するものがあるように感じています。
今回こういう天井高6mを超える大きいスケールで、僕の考える世界のありようを示す展示ができたことはとても大きな出来事だったと思います。
ですがそれは物理的な空間に過ぎず、この場が、「原爆の図」が描き続けられ、今もそれらが展示されているという、まさにその折々の時勢が発する「原爆の図」に対する応答としての魂が積層されたゲニウス・ロキとも呼べるこの場。その文脈上にたとえ一時とは言え、畏れ多くも僕の試みが重ねられたことは、僕にとても大きな意味を今後も持っていくことになると思います。
僕がモデルとしたグリューネヴァルトの「磔刑図」でしたが、磔刑を描くことの意味そのものについては今後も考えていくことになると思います。
そして磔刑、十字架のその縦と横、垂直性と水平性とイエスの変容が縦軸と横軸に沿って表現されていくことになった。その水平、垂直は縦と横のマス目を作り、言ってみればそのカルテジアン座標軸が合理的な西洋文明を発展させた。のだとも思えてきますが、むしろそこから零れ落ちたものに注目が注がれる今、矩形である絵画との相関もはじめ多くの宿題を得ました。

水沢勉（神奈川県立近代美術館館長）

1952年生まれ。1978年慶応義塾大学大学院修士課程修了後、神奈川県立近代美術館に学芸員として勤務、2011年より現職。ドイツ語圏および日本の近現代美術に関心を抱き、その交流史についても論じる。これまでも多くの展覧会を企画・担当するほか、2004年にサンパウロ・ビエンナーレの日本コミッショナー、『横浜トリエンナーレ2008 TIME CREVASSE −タイムクレヴァスー』の総合ディレクター。2016 年から包摂的な美術館教育プログラム「マルパ」を提案し、実践を試みる。2019-21年、「真鶴 石の彫刻祭」ディレクター。主な著作に『この終わりのときにも−世紀末美術と現代』(思潮社、1989年)、『点在する中心』(共編著、春秋社、1995年)、『美術館は生まれ変わる−21世紀の現代美術館』(共編著、鹿島出版会、2000年)、『エゴン・シーレ まなざしの痛み』（2023年、東京美術）など。

小沢節子（歴史家）

東京生まれ。国際基督教大学・早稲田大学大学院にて日本近現代史を学ぶ。戦時期および戦後社会と芸術表現との関わりについて研究を続けている。主な著作に『アヴァンギャルドの戦争体験−松本竣介、瀧口修造そして画学生たち』（青木書店、1994年初版、2004年新装版）、『「原爆の図」描かれた<記憶>、語られた<絵画>』（岩波書店、2002年）、『第五福竜丸から「3.11」後へ—被爆者大石又七の旅路』（岩波書店、2011年）など。

[展 覧 会]

2022年 10月22 日(土)−2023年1月22日(日)
主催:原爆の図丸木美術館
助成:公益財団法人ポーラ美術振興財団
公益財団法人花王芸術・科学財団
公益財団法人小笠原敏晶記念財団
協力:株式会社FOVEA

[関 連 イ ベ ン ト]

2022年10月22日(土)14:00−16:00
オープニングトーク
母袋俊也、岡村幸宣、後藤秀聖

2022年12月17日(土)、12月24日(土)
2023年1月7日(土)、1月21日(土)、1月22日(日)
13:00−
ギャラリートーク
母袋俊也

2022年11月20日(日)14:00−16:00
対談:「原爆の図」と母袋俊也の試みをめぐって
母袋俊也、沢山遼(美術批評家)

2023年1月14日(土)14:00−16:00
鼎談:いま、「原爆の図」が語りかけてくるものとは?
母袋俊也、水沢勉(神奈川県立近代美術館館長)、小沢節子(歴史家)

[記 録 集]

校正:浜地稔
編集:後藤秀聖
撮影:内田亜里、岡村幸宣、山口和彦
デザイン:杉原洲志
発行日:2023年3月29日
発行:原爆の図丸木美術館、母袋俊也

上: ta・KK・ei Study7 2021年
下: 展示室3壁面の水平ライン

表紙
上: ta・KK・ei Study 6 2021年
下: 展示室3