

序にかえて 「大津波のあと」から

真鍋 祐子

津波を生き延びた人や、至近で原発事故に遭った中に、不思議な話をする者たちがいた。ここにはありえないと言われるものに出会った者たち、周りが信じてくれないので、私たちは秘密の話をした。言葉を交わす必要さえ、なかった。

動物や植物や昆虫や鉱物と通じた者、いろとりどりのきのこに助けてもらったという子ども。蜘蛛の糸のアラベスク模様のネットにすくわれて、いないはずの動物や絶滅したといわれる動物に出会い、あるいは意思を持って飛ぶ孢子に拾われ、鉱物の王国に遊ぶ。イルカやクジラやニホンオオカミや龍や三本脚のカラス、時に身を挺し、時に道を示して去って行った人やモノや動物たち。

(略)

元の群れからはぐれてみると、昔からそのように生きる人たちと出会った。この日本でも、そんな人たちがいた。彼らはこの国を流れる底流、国を超えて流れる水、流れる芸能者たち、異形の者たち、小人たち巨人たち結合双生児たち。異形というが、彼らは本当に人間らしい。助けあって暮らす。何かの理由で、ちがう世界と混じりあって生まれてきた人たちなのかもしれない。

(赤坂真理「大津波のあと」より)

私が富山妙子の知遇を得たのは2010年の初頭だったと思う。実際には、それより15年前に出会っていた。正確にいうと、その時はただ、すれ違っただけである。1995年5月、第一回光州ビエンナーレの会場で、初めて富山の作品・光州版画連作を鑑賞した。そして、間近に画家本人と接しながら、こじんまりとした上映会でスライド『倒れた者への祈祷』も鑑賞した。その後、さらに二度ほど出会う機会があったのだが、私の中に「いまだ時至らず」という感覚があり、あえて自分から接触することはなかった。富山のもとに自分から名乗りをあげて、つながりをもとうとすることに二の足を踏んだ理由は二つあった。

一つは、異なる専門性という点である。光州で初めて見かけた富山の眼鏡の奥の眼光に、芸術に対する知識も嗜みもない者が、生半可な興味や関心で気安く近づくのを拒むような峻厳さを感じ取ったのだ。1980年当時、「光州」を描くことがいかなる政治的意味をもつかを考えた時、私にとって、いま目の前にいる小柄な女性の老画家は、ただただ畏怖する対象でしかなかった。それほどまでに私は富山を畏れたのである。

もう一つは、富山に対し、ここで正直に告白するが、「反権力の中の権力」という疑念を抱いていたからだ。だが実際の富山は、炭鉱ですごし始めた1950年代以来、欧米の影響を受けた現代美術にも、また共産党系の画家たちが信奉する社会主義リアリズムにも同調できず、ひとり煩悶した末、ブラジルに移住する炭鉱離職者たちを追って単身、海を渡ることにしたという。さらに70年代半ばには反体制的な美術家団体をすべて脱会し、完全に美術界から離れ、異なるジャンルの文化人、知識人たちとともに手弁当での活動を始めた（富山・真鍋，2010：7-8）。それは経済成長が右肩上がりの日本にあって、明確にポストインベリアル／ポストコロニアルな状況を認識し、日本の戦争責任を秘めたる主題としつつ、その延長線上にあるパブロ・ネルーダあるいは金芝河といった第三世界の「反体制」の詩人たちの受難に共苦し、帝国主義のくびきに「しばられた手の祈り」と共振し、その「解放」を希求するための新たな創作活動を意味した。つまり、むしろ「反権力の中の権力」を嫌い、みずから逸脱の道を選んで、徒手空拳で体制・反体制のあらゆる権威と闘ってきたのが、富山妙子という孤高の画家だったのだ。

韓国併合100年、光州民主化抗争30年にあたる2010年の年明け、2000年5月に刊行した『光州事件で読む現代韓国』（平凡社）の増補版を出した

いと、出版社から打診があった。その時に表紙デザインを一新しようと提案され、ふと口をついて出たのが富山妙子の名前だった。こうして私は編集者とともに、初めて富山のアトリエを訪問することとなった。

2010年6月に増補版が出版されると、年末には平凡社が出していたPR雑誌『月刊百科』で富山と対談した。対談のタイトルは「なぜ光州を語り、描き続けるのか」。光州を軸に、富山が画家としてどのように生きてきたかを振り返る内容である。前年に、彼女は岩波書店から『アジアを抱く一画家人生 記憶と夢』という自叙伝も出していて、この時点では既に90年にも及ぼんとする生涯と画家人生を振り返り、総括をするという雰囲気だった。

実は、富山を訪ねてから比較的すぐの頃から、私は彼女から引退をほのめかされ、自宅に所蔵する作品や膨大な書籍・資料の行き先について相談を受けるようになっていた。そんなさなかに起きたのが2011年3月11日の東日本大震災と、続く福島第一原発の爆発事故である。

富山は私に電話をかけてきて、「やっぱり絵描きを続けるわ」と、きっぱり言いきった。1990年代以降、彼女と歩みをともにしてきた美術館学芸員・小林宏道にもさっそく電話をして、「震災と原発をテーマとした新シリーズの制作にとりかかりたい」と相談をもちかけたという。未曾有の大災害を前にして、90歳の老画家が絵筆をとったいきさつについて、小林は、「それまでは人生の終焉とまとめのイメージで、ユーラシアの星座（宇宙）をテーマとして、自らの原風景の満洲から空へ飛び立つような想いを吐いていた。しかし、俄然現実社会への鋭い視線と懐疑を作品に込めようという衝動に突き動かされ、天災と科学文明批判という難しい制作に取り組んで行った」と語っている（本誌所収の小林のエッセーによる）。

こうして2014年、『海からの黙示』と題した新たなスライド作品が完成する。

その前年の2013年に、在日朝鮮人三世の人材育成コンサルタント・辛淑玉と岩波ブックレットで対談した富山は、あとがきに次のような一文を寄せている（辛・富山、2013：63）。

東日本大震災と福島原発事故を生じた日本は早々と過去に目を閉じ、かつて植民地だった国などへ原発のセールスに励んでいます。エコノミック・アニマルとなった恥ずかしい姿です。

あらゆる境界を越えて、理性ある人びととともに、語り合ひましょう。

一度は引退を決めていた富山だったが、3・11を機に、ふたたび美術家として絵筆をふるい始めた。同時に、あらゆる境界を超えた「友人」¹⁾たちと活発に語り合い始めた。そうした流れの中で、私もまた、増補版の刊行後も富山との親しい交流が続いていった。

さて、冒頭に引用したのは、赤坂真理の小説「大津波のあと」(『新潮』2015年10月号)の中の一節である。私はこの作品を2019年に読んだ。読んですぐに思い浮かべたイメージが、富山のスライド作品『蛭子と傀儡子—旅芸人の物語』(2009)と『海からの黙示』(2014)であり、そして「あらゆる境界を越えて、理性ある人びととともに、語り合しましょう」という呼びかけだった。

2001年の9・11同時多発テロ事件をきっかけに構想された『蛭子と傀儡子』は、富山の両親の故郷、日本書紀に登場する国生み神話の地「淡路島」の人形芝居がモチーフとなっている。『道薫坊伝記』という人形遣いの縁起によれば、生まれてすぐ海に流された蛭子(蛭児神)は西宮大明神に祀られたとされる。だが富山の作品では、蛭子とこれに仕える道薫坊に似せた木偶と、木偶を操る人形遣いは、中国の海の守護神・媽祖、インドネシアのワヤン(影絵芝居で用いられる繰り人形)などとともに、人形座の旅芸人として大海原を旅する。やがて一座は、大航海時代以来の帝国主義、奴隷制、相次ぐ戦争などによって血に染まり、産業革命がもたらした物質文明の残骸で汚された海の底で、破壊された文明の破片とともに沈潜する。10年後の3・11をへて発表された『海からの黙示』の結びは、放射能で汚れた海の底に奇形の蝶が沈んでいる場面で締めくくられる。富山はそこに「死して成れ」(Die and be reborn)というゲーテの言葉を寄せる。

以上から、「あらゆる境界を越えて、理性ある人びととともに、語り合しましょう」という富山の呼びかけに、二つの含意が読み取れる。

一つは、みずから境界を一步踏み出す精神の自由、つまり「解放」である。もう一つは、こうして繭玉から抜け出た個の人びとが、一人で旅をする途次でさまざまな他者たちと出会い、道行きをともにし、また切れて、ふたたび異なる他者たちとつながることだ。これは美術家団体を全部やめて美術界から離れた後の、こんにちへと至る富山の歩みそのものといえよう。

蛭子が西宮大明神として鎮座する神ではなく、傀儡子とともに旅に出て、

他国のさまざまな神々と出会いながら、ともに人形座の旅芸人として大海原を旅するという物語の背後には、富山が「根なる淡路」で行き着いたもう一つの「解放」のかたちが見出されるという。実に「解放」は、富山がその長きにわたる画家人生をかけて希求したテーマだった。同時に「解放」へと至るには、世界の海をともに旅する人形座の仲間たちがいなくてはならない。それは富山作品が韓国の、またタイやフィリピンの民主化運動に対してもった意味、つまり境界を超えた「連帯」というもう一つのテーマに投影される。

『蛭子と傀儡子』も『海からの黙示』も結末は敗北であり、死であるが、それでも富山は「死して成れ」と絶望の淵から希望を語る。それは汚染されて光の射さない、淀んだ深海の底からの「解放」にほかならない。画家が「死して成れ」と祝福を込めて造形するのは、「大津波のあと」から始まるかすかな希望である。だからこそ、「あらゆる境界を越えて、理性ある人びととともに、語り合いましょう」と語りかけるのである。

富山妙子の画家人生を一言でいえば、それは二つの意味で「越境」という語に集約されるだろう。画家自身の「越境」と、作品とその世界観の「越境」である。具体的な事例と経緯は本誌に収録した諸論文に詳しい。ただし重要なことは、前述したように、富山が3・11をへた後も、また最晩年に至ってもなお、むしろ「越境」することに貪欲な姿勢であり続けていることだ。

増補版の刊行を機に、ほとんど勢いませで富山を訪ねることになった私は、結局、美術について無知なままだった。しかし、彼女はことのほか私を歓迎し、また信頼してくれた。理由は私が女性であることに加え、私の研究歴にあったようだ。韓国のシャーマニズム研究に端を発し、そこを軸足としながら光州民主化抗争など民主化運動研究へと移行したこと、それに短期間ながら中国東北地方（旧満洲）で朝鮮族の民俗調査に従事した経験（1994～97）である。そうした私の属性は、ムダンと呼ばれる朝鮮古来のシャーマンをモチーフとして、日本軍「慰安婦」をテーマとしたスライド『海の記憶』（1988）を完成させた富山が、1980～90年代に到達した「ポストコロニアリズムとフェミニズムの交点」（山本、2019：260）に、そっくり重なるものだった。だから富山は、自身の専門を越え、美術とは無縁で生きてきた私に歩み寄り、3・11後の荒涼たる海をともに旅する人形座の一員に招き入れてくれたのかもしれない。

90歳をすぎた富山は精力的に創作活動を続けながらも、やはり残された命数を考えないわけにはいかないようだった。そこで私は3・11後も引き続き、所蔵する書籍や資料の行き先について相談を受けることになった。ハルピンを原点とした一世紀にわたる彼女の物語には途方もない時間の奥行きがあり、また世界中を旅しながら遭遇した出来事は、さながら生きた世界史そのものだった。越境する画家の姿にもまして、さまざまな人びとの手による作品世界の越境が、さまざまな国の歴史的文脈に触れることで、社会変革を促す触媒としての役割をはたしてきた事実には驚かされた。それは、これまで見たこともない世界史の風景だった。

ちょうどその頃、東京大学大学院生だった李美淑が、「トランスナショナル連帯」という観点から1970～80年代の「日韓連帯運動」を軸とする韓国民主化運動の研究に取り組んでいた。李の研究視座は、一国史を超えた新たな歴史叙述への可能性を予感させた。そのとき私の脳裏に浮かんだのは、富山の絵を結節点として交差しあう「さまざまな現代史」というイメージと、「さまざまな現代史」の交点——光州、ベルリン、メキシコシティなど——を磁場とした社会運動史の再構成というアイデアだった。

私は徐々に、自分の研究室でできる限りのものを引き受けよう、そして、これらを用いて行なう共同研究を立ち上げよう、と思うに至った。2014年から3年がかりで膨大な蔵書と資料を受贈し、整理を進める一方で、美術史にとどまらず、「あらゆる境界を越えて、理性ある人びととともに、語り合うために、国籍も、居住地も、所属も、肩書も、そして専門とする地域も方法論もまるで異なる人びとに声をかけ、「富山妙子の芸術と思想」研究会を立ち上げた。かくして船出したプロジェクトは、2件の競争的外部資金を得て、「大津波のあと」の海原をかき分けて、韓国、メキシコ、アメリカ、ドイツ、中国、タイ、フィリピンを巡り、その途次にはブラジルからの同行者も加わり、さらに淡路島にも立ち寄りながら、いま、ようやく一次航海を終えようとするところだ。

本特集号に寄せられた12篇の論文・エッセーは、大きく二つのカテゴリーに分けて6篇ずつ収録した。

そのうち Alfredo Romero Castilla と李恩政（いずれもⅡ部に所収）は富山妙子とは直接の接点がなく、また共同研究のメンバーではないが、編集責任

者の判断により特別に寄稿を依頼した。

朝鮮研究の **Romero** は 1970 年代半ばにメキシコシティで金芝河救援運動に参加し、その流れで 77 年に『しばられた手の祈り』のスペイン語版制作に携わったことで、富山妙子の名を知った。当時のメキシコシティは、ピノチェト軍政下のチリをはじめラテンアメリカ諸国からの亡命知識人たちが集まる都市で、アメリカ覇権主義に対抗する反独裁運動の拠点になっていたという。そうした意味における「場の力」という点に加えて、韓国から大江健三郎の語り、あるいは富山作品を介して見える遠景には、**Romero** が証言するように、金芝河の抵抗詩に共振し、韓国民主化運動に連帯するメキシコ、ラテンアメリカの知識人たちが多数存在した事実を、きちんと記録にとどめたいと考えた。これは民主化運動史を扱う韓国の研究者たちにも共有されるべき歴史的事実として、**Romero** のエッセーが韓国語に翻訳され、韓国の人びとにも広く読まれることを期待する。

一方、ベルリン在住の李恩政は直接にも間接にも富山と接点をもたないが、1970～80 年代の在独韓人たちによる韓国民主化運動、特に光州民主化抗争後の連帯運動について造詣が深い。1982 年、富山の個展がベルリンで催される際に、在独の韓国人女性たちと日本人女性たちとを結びつけ、人権、歴史、政治、社会などをテーマに、互いに学び合う場のきっかけを作った **Ilse Lenz** の証言を合わせ読めばわかるように、李のエッセーはベルリンという都市が内包する「場の力」を補完的に証するものである。韓国人女性たちが光州市民に連帯する韓国民主化運動にコミットしつつ、日本人女性たちと協力しあい富山の光州版画やスライド『倒れた者への祈禱』の展示会を実現するまでに、ベルリン／ドイツがはたした (**Lenz** の言葉を借りれば)「苗床」としての役割を、在独韓人の移民史・留学生史とともに確認することは、とても意味のある作業である。加えて、実際に **Lenz** と李がそれぞれベルリンで出会った女性たちは、たとえば李のインタビューイとして登場する崔英淑²⁾ のように、その一部は重なり合っているのである。

最後に、記録映像作家・岡村淳（在ブラジル）のことにも触れておく。ブラジルと日本を行き来しながら制作とライブ上映会を行っている岡村とは、いくつかの偶然が重なるかたちで知遇を得た。彼が 2013 年に富山を訪問し、1961～62 年にラテンアメリカを旅した話を中心に、2 時間をゆうに超える

長尺の記録映像を撮っていたことを知ったとき、あまりにも不思議な巡りあわせに仰天してしまった。そして実際に映像を見た時には、これはブラジルの歴史や文化・芸術に精通し、現地の日系人社会をよく知る人物でなければ、記録できない内容ではないだろうかと感じた。

この出会いを好機として、岡村にもわが「人形座」に加わってもらうことにした。ラテンアメリカ関連では、スペイン語圏については高際裕哉がおり問題なかったが、富山が最初にめざして上陸したブラジルを捕捉できていなかったことが、一つめの理由である。もう一つは富山妙子の「今」を記録するという観点から、岡村の協力が欠かせないと考えたからだ。共同研究の対象となる富山が、まだ現役なのにもかかわらず、プロジェクトの研究視座は、画家とその作品の「歴史化」を前提に組み立てられていた。私たち（おそらく「私だけ」ではないだろう）は100年近い富山の個人史と、画学生時代から数えれば80年にも及ぶ画家人生を追いかけるのに手いっぱい、目の前にいる現役画家の富山自身を、煩悶しつつ日々生み出されていく作品自体を、調査や研究の対象とする心と時間の余裕がなかった。岡村の仕事は、そうした欠けを補ってくれるものだった。

上記したインタビュー映像『富山妙子さんに聴く 2013年』とその他数点を除き、岡村による富山妙子関連作品は「富山妙子素描」「富山妙子 自作を絵解く」という二つのシリーズに大別される。前者は富山の暮らしぶりや創作現場などの「今」を記録したもの、後者は作品を前にしてそれがどのように描かれたかを、富山自身が「絵解く」という趣向である。

岡村による現時点での作品リストは以下の通りである。まだ仮編集の段階であったり、コロナ禍のため来日できなくなり、取材が滞ったままであったりするため、暫定的な情報である点を断っておく。

●インタビュー映像

『富山妙子さんに聴く 2013年』（143分、仮編集）

●シリーズ 富山妙子素描

『狐とリハビリ』（19分）

『光州の二人の恩人』（26分）

『コラージュを編む』（28分）

『戦争と原発』（28分）

『おじいさんは帰ってこなかった』(32分)

『ラテンアメリカとの出会い』

第一部：種まく画家(32分)

第二部：メキシコのいのり(19分)

●シリーズ 富山妙子 自作を絵解く

『光州事件発掘・三部作』

第一部：屋根裏の暦(13分)

第二部：眼の記憶と太い線(14分)

第三部：ピエタのひと(11分)

『筑豊のアンダーグラウンド』(19分)

『桜花幻影』(18分)

『ガルンガンの祭りの夜』(25分)

●証言 富山妙子と仲間たち

『水戸喜世子さん』(28分)

●富山妙子のスケッチ画

* 1950年代の炭坑、70年代の韓国で富山が描いたドローイングに高橋悠治のピアノ曲を重ねながら編集したもので、富山自身が登場する映像記録ではない。

『1970-73 韓国 富山妙子』(6分)

『富山妙子 炭坑に祈る』(9分)

岡村の作品リストが物語るように、富山が取り上げるテーマは現在進行形である。そして、それは常に「戦争」の歴史と連続している。つまり3・11後、最もホットな画題として「原発」を描こうとすると、富山のまなざしは、大日本帝国が引き起こした「戦争」の時代より連続するポストインペリアル／ポストコロニアルな構造の先に、水素爆発で破損した福島第一原発の建屋を見つめる。さらに大東亜共栄圏のその先に、3・11後も「かつて植民地だった国などへ原発セールスに励んでいる」、かたちを変えた大東亜共栄圏の姿をとらえるのである。

そこで最後にもう一度、富山の言葉を引いておく(辛・富山, 2013: 63)。

あらゆる境界を越えて、理性ある人びととともに、語り合ひましょう。

富山が貫いてきた権力に抗って「解放」を希求する闘いは、その意味で、いまだ「未完のプロジェクト」である。だが、それは同時に「大津波のあと」から始まる希望のプロジェクトでもある。だからこそ、彼女は境界を越えて仲間を募り、描き続けることだろう。「元の群れからはぐれ」た人々とともに。そしてもう一人のアーティスト、記録映像作家・岡村淳のカメラはその闘う姿を収めた最晩年の伴走者である。

- * 「富山妙子の芸術と思想」研究会は、以下の助成によって共同研究を進めてきた。
- JFE 21 世紀財団「アジア歴史研究」助成：「富山妙子の画家人生と作品世界—ポストコロニアリズムの視点から」、2016 年度（2017 年 1 月～18 年 12 月）
- 日本学術振興会科学研究費・挑戦的研究（開拓）：「越境する画家、越境する作品世界—富山妙子の軌跡と芸術をめぐる歴史社会学的研究」（課題番号 17H06180）、2017～20 年度

注

- 1) 李美淑は著書あとがきで、「年齢の差を超えて、私を『友人』と接して下さった画家の富山妙子氏」に対する感謝を述べている（李，2018：335）。
- 2) 筆者は 2018 年 8 月、19 年 9 月の二度にわたり、崔英淑とベルリンで面談した。1960 年代末に派独看護師としてドイツに渡り、外国人労働者に対する滞留許可を求めた 1977 年の強制送還反対運動をへて、光州民主化抗争後は韓国民主化運動に取り組むようになったという。82 年にベルリンで個展を開いた富山との出会いについて、「光州の惨劇をいち早く世界に伝えたユルゲン・ヒンツペーター（2017 年公開の韓国映画「タクシー運転手」のモデルとなったジャーナリスト、当時はドイツ公共放送 [ARD] 東京特派員）とともに、私たち韓国人にとっての恩人です」と語った（真鍋・金子，2019：116）。

引用文献

- 赤坂真理「大津波のあと」『箱の中の天皇』所収、河出書房新社、2019
- 辛淑玉・富山妙子『〈男文化〉よ、さらば一植民地、戦争、原発を語る』岩波ブックレット、2013
- 富山妙子『アジアを抱く—画家人生 記憶と夢』岩波書店、2009

- 富山妙子・真鍋祐子「対談：なぜ光州を語り、描き続けるのか—光州事件 30 周年の年に」
『月刊百科』12月号，平凡社，2010
- 真鍋祐子・金子毅「富山妙子の画家人生と作品世界—〈炭鉱〉を軸として，ポストコロニアリズムの視点から」『2018 年度 大学研究助成：アジア歴史研究報告書』
公益財団法人 JFE 21 世紀財団，2019
- 山本浩貴『現代美術史』中公新書，2019
- 李美淑『「日韓連帯運動」の時代—1970～80年代のトランスナショナルな公共圏とメディア』東京大学出版会，2018