

アートにみる植民地主義と女性の身体 ——富山妙子の中国・「満州国」・韓国との出会い——

坂元ひろ子

はじめに

日韓のあいだの溝が植民地主義と女性の身体という問題にそって横たわっている。そのことを、植民した加害の側からも被害の側からもともに感じ取り、想像力を鍛える必要があるだろう。それは容易なことではないが、アートを通して考えられないか。

そう考えたのは、恰好の手がかりとして画家、富山妙子の生きざまと作品があるからである。富山は現代史に傍観者でない立場からアートとしての創作、文筆活動をおこなってきたことで知られる¹。筆者はアートを専門とするわけではないが、富山はその人生を通じて、筆者が専門とする近現代中国思想文化史の研究において関心をいだかざるをえないアジアにおける植民地主義を、深いところでみつめ続けてきている。そしてそのスタートは女学校時代を過ごした旧満洲国、大連やハルビンからであった。その経験なくして

¹ 本論で参考にした主要公刊作品・著作は以下の通り。絵画・映像作品：映画「はじけ鳳仙花 わが筑豊 わが朝鮮」(土本典昭監督、幻燈社、1984年)、スライド「海の記憶」(絵・話 富山妙子、音楽 高橋悠治、語り 新井純、撮影 本橋成一、制作 火種工房、協力(株)ボイジャー、1988年)、「アジアを抱いて 富山妙子の全仕事展・1950～2009」(越後妻有アートトリエンナーレ、2009年)、画集とDVD『蛭子と傀儡子 旅芸人の物語』(現代企画室、2009年)、DVD 富山妙子・高橋悠治作品選集『記憶の海 祈り・記憶・黙示』(火種工房、(株)ボイジャー、2020年)。著作：『私の解放——辺境と底辺の旅——』(筑摩書房、1972年)、『解放の美学 二〇世紀の画家は何を目ざしたか』(未来社、1979年)、『帰らぬ女たち 従軍慰安婦と日本文化』岩波ブックレット(岩波書店、1992年)、浜田和子・萩原弘子と共著『美術史を解きはなつ』(時事通信社、1994年)、『アジアを抱く——画家人生 記憶と夢』(岩波書店、2009年)、辛淑玉との共著『〈男文化〉よ、さらば——植民地、戦争、原発を語る』岩波ブックレット(岩波書店、2013年)。

は、いやその経験を多くの日本人がしてきたように、ややもすると自分も戦争被害者であり、加害とは無関係である、あるいはアートはそれと関係がないとしてその意味を問うこともなくやり過ごしてきたのであれば、日本での体制に批判的な市民運動や韓国との出会いはなかったように思える。名を知るのみだった彼女との個人的な遭遇もあり、その後、筆者の父と同年である彼女と忘年の交りをもったことから、この機会に彼女に即してこの問題を考えてみたいと思いついた。このテーマにおいて彼女の人生を辿るとともに、いくつかの作品をとりあげて女性の身体の描きかたに注目する分析を試みたい²。

I. 富山妙子の戦争体験と覚醒

富山妙子が歩んできた道は本人による著作やインタビューほか、さまざまな形で知りうる³。本稿とのかかわりの深さからみた歩みは以下の通りである。

富山妙子は1921年生まれ、99歳という年齢にして現役の画家、アーティストである。淡路島出身の両親から神戸で生まれ、家族とともに少女時代を旧満洲、大連・ハルビンで過ごす。ハルビン女学校では日本で出版された西洋美術の本で洋画に開眼する。卒業すると日中戦争が激化したため、ひとり帰国して女子美術専門学校（現・女子美術大学）に入学する。

だがモダン・アートに関心をよせ、シュルレアリスム画を好んでいたらしい富山は、19世紀的アカデミズムのままの美術学校にはなじまない。当時、

² 本稿は2018年11月14日、韓国延世大学近代韓国学研究所（原州キャンパス）における講演「身体表象とジェンダー：中国近現代の女性の痛みの文化史～「満州」体験から韓国と出会う日本人画家富山妙子のアートにみる植民地主義と女性の身体」(一部は科研費[課題番号17H06180]真鍋祐子東京大学教授代表「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」2017-20年度の研究助成に負う)の一部をもとに改稿したものである。

³ Laura Hein and Rebecca Jennison ed. *Imagination Without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility*, University of Michigan Center for Japanese Studies に付随して創られたアメリカ Northwestern University のサイト「Imagination Without Borders」
<http://imaginationwithoutborders.northwestern.edu/>（英語・日本語訳版）ほか。本稿で使用する富山作の絵は中国のものを除き、このサイトからの複製による。ここに記して感謝する。作品リストは図録『記憶の海へ—富山妙子の世界』（2020年）所収の小林宏道編のものがあるが改訂上にある。

前衛美術の旗手ともされた気鋭の美術評論家、外山卯三郎が1939年、バウハウス美術運動⁴を日本にもと考へ、東京で私財を投じて開いた在野の画塾、美術工芸学院⁵を「これこそ待っていた新しい学校なのだ」⁶と思い定めて通うことにし、女子美術専門学校を退学せざるをえなくなる。だが多くはフランス留学していたエリートたちが開き、充実したものに思えたこの学院は戦時色濃厚ななかでの「暗い谷間の灯」、「戦争からの治外法権」的な場でもあっただけに、「美術報国会」が生まれる日本においてはすぐさま官憲に目をつけられ、2年目には生徒も減る。富山の目には教員のほとんどが「特権階級の御曹子」とうつつっており、「国家」の重圧にとても抗いようもない学校に富山も不安のなかでゆめ失う。「時代の圧力と経営難」のため2年で学校は閉鎖となった。

そういう時に舞台芸術演出志望の貧しい青年と恋愛することで、詩人や作曲家に囲まれた世界に触れ、プロレタリア音楽運動の中心人物とも親交し、「権力への抵抗」精神をも感じ取る。そこでそれまでの西洋文化への心酔を反省した。当時はごく少ない別姓婚（事実婚）・出産を経験するが間もなくシングル・マザーとなった。戦後間もなく同志の画家と同様に再婚、一子を得て、戦後の家計の苦しさゆえ「馬車馬のように」働くが、やがて夫は親族の援助に頼って単身フランスに留学するという。そのうちに自らが「夫の植民地」のようにも感じ、「無血革命」の方法を求め、ロマン・ロランの評論に引くゲーテの詩の一節「死して、生まれよ！」（ロランの評論集『道づれたち』の一章「ゲーテ」所収、原文は1936年、日本語訳はみすず書房版『ロマン・ロラン全集』第19巻所収）に出会うや、自身の「革命」、ひとりで生きることを決意、再び二児のシングル・マザーとなる。以来、家族を養い、定職もなく画商もつかないまま画家としての苦難の道を歩む。

⁴ Bauhaus は第一次大戦後 1919 年にドイツ、ヴァイマル共和国に設立され、1933 年、ヒトラー政権に閉校された美術・建築の総合美術学校で、モダンデザインの基礎を作り上げた。

⁵ 美術評論家の外山は 1931 年、フォービズムを重視する『日本洋画の新世紀』（金星堂、1931 年）を出版、「日本洋画史に現れたシュールレアリスムの運動」（『洋画研究』23 号、1935 年 6 月）を发表、1936 年、美術批評家協会の創設に関与していた。この学校は外山のほか、『シュールレアリスム』（アトリエ社、1937 年）の著書がある福沢一郎や川口軌外・鳥海青児・三岸節子らを教授陣とし、女性向けとしたという。美術実習にはバウハウスのテキストも使用された。

⁶ 『私の解放——辺境と底辺の旅——』（注 1）43 頁。この学校については本書および『アジアを抱く』（注 1）に詳しい。

富山は当時の日本人としては本当に希有なことに、植民者として日本人が子供ですら中国人や朝鮮人を踏みつけにしていた少女時代の「満洲」体験について戦中戦後を通して自省を重ねる。中国革命の成功に衝撃を受け、西欧からアジアへと目を転じて、植民地体験から「宗主国と植民地のあいだにある文化支配」関係のみでとり、しかも「ジェンダー差別と植民地差別」が同じ構造の上にあると認識し始めた。美術にあっても「脱亜入欧」と「脱女入男」でないと身をたてられない、画家になれても「女流」で囲い込まれる⁷。このことがのちの富山の生きざまと創作をある意味で決定的に非凡なものとしたといえよう。敗戦後の引き揚げ者の苦勞話にも、日本人が虐殺強姦も含めて中国でしてきたことに口をつぐむことに疑念を抱いたのである。

この覚醒がどれほど早かったことか。2017年あたりになって初めて、ある満蒙開拓団では敗戦後の地元民からの報復を恐れ、進軍してきたソ連兵に開拓団の若い女性を性的接待役として差し出すことで団の防衛を依頼していたということなどが当事者から語られはじめた⁸。ソ連兵による暴行にさらされたといわれ続けてきたが、それは全部ではないにしろ史実に反していた。団の保護のために差し出されて犠牲になり、そして「慰安婦」の多くがたどったのと同様に、そのためにさらに帰国後、村人たちから白眼視された女性たちに対して、ようやく謝罪もされるようになった。敗戦後、70年たつてのことであり、少女として植民地体験をした富山の覚醒からも60年以上たつた。

II. 画家としての戦後——鉦山・炭鉦から中南米へ

こうして敗戦後、画家として出発する富山はさまざまな課題と向き合う。大きな枠でいえば絵画の西欧中心主義からの脱却ということになるだろうが、単に「西欧対非西欧」が問題であったわけではない。西欧が先行し、日本はもとより、他の世界も向かうことになる「近代」そのものの問題を意識するこ

⁷ 『美術史を解きはなつ』（注1）6頁。

⁸ NHK・ETV特集「告白～満蒙開拓団の女たち～」2017年8月5日でも放送。
<https://www.nhk.or.jp/docudocu/program/20/2259585/index.html> 著者：川恵実・NHK ETV 特集取材班（著）、田中佳奈（写真）、『告白 岐阜・黒川満蒙開拓団73年の記録』かもがわ出版、2020年。

とになる。

富山はその時代を「芸術のなかの冷戦構造」ととらえた。彼女自身の記述をかりるなら、こうである。

「スターリンは芸術とは「魂の技師」だと言う。それは感動的な言葉だったが、「社会主義リアリズム」と呼ばれるソビエトの美術を見ると、感性を喪失したリアリズムに心が凍りつく。その表現は、戦争中の日本の従軍画家の絵に共通する世界だ。

中国の抗日版画運動の画集を見た。魯迅が指導した木刻運動は、あまりにもケーテ・コルビッツ礼賛に偏っていた。あの豊かな中国美術の伝統はどこへ行ってしまったのか。

「多くの画家たちは社会主義国の美術に失望していた。そこへアメリカから現代アートが続々と紹介されはじめた。驚いたことにヒトラーやスターリンによって追放された美術家たちは、アメリカで迎えられていた。バウハウスの苦難にみちた「建築と手工芸の統一」、「親方と徒弟の復活」という試みは、資本を与えられて「モダンデザイン」となった。「反革命的」とされてスターリンに嫌われた抽象美術は、いまやアメリカ現代アートの主流である。

戦争で疲弊したヨーロッパに代わって、戦後の現代アートの中心はニューヨークという時代が始まった。そこで日本の美術の主流は抽象美術と非具象（アンフォルメル）へと大行進を始めていた。そんななかで、戦争を見つめ、日本の状況を見つめる画家は異端者扱いだ⁹。

21世紀になってからの富山の芸術における冷戦構造認識は、中国革命の成功に衝撃を受け、魯迅から毛沢東、エドガー・スノー、アグネス・スメドレーに心底共鳴したころとは異なってきている。ひところは戦後しばらくの日本の知識人のある典型を示す自責——それは必要なことであるにせよ——のゆえに対象を正視できず、よって責任とは無縁な憧憬をもともなう無邪気ともいえる中国認識を富山も共有した。中国研究において魯迅の木刻運動の美化はいまなお払拭されてはいないのだが、富山は異端をも自負するアー

⁹ 以上、『アジアを抱く』（注1）93頁。

ティストとしての目をもつことから、そうした認識を問い直している。スターリン的な「社会主義リアリズム」が戦争中の日本の従軍画家による戦争画と重ね合わせられる点も鋭いものがある。もっとも「実はロシア・アヴァンギャルドが、社会主義リアリズムを準備した」、スターリニズムの「全体芸術様式」の中でモダニズムは生きながらえたと主張するボリス・グロイス¹⁰の社会主義芸術の再評価については、中国の文化大革命期のアートについてもあてはまる点があるのではあるが、富山は「豊かな中国美術の伝統」のほうに魅せられたせいかな、そうした問題には注意をはらっていないようにみえる。

あくまで植民地主義・帝国主義の遺産とモダニズムとスターリニズムの交錯する「芸術のなかの冷戦構造」にあったとみる1950年代、富山はまず絵画の西欧中心主義からの脱却をめざした。東京を離れて鉱山を写生してみた経験から、「泥まみれの生きる姿にこそ」美を感じ取り、鉱山に関心を向ける。炭鉱は朝鮮戦争軍需景気に沸き立った——富山は労働者の変質にも違和感をもったほどだった——ものの、休戦で石炭景気がやむと、石炭から重油や輸入炭へのエネルギー源シフトにともなう経済破綻で、中小炭鉱の閉山があいつぐ。炭鉱の労働争議を目の当たりにし、「人民の中へ」が必要だと思い、「美意識の変革の場」としての鉱山・炭鉱に入り、石炭不況の状況の社会的視点を交えてのルポルタージュでも注目された。炭鉱画を創作し、やがて三池闘争と安保闘争へ参加、韓国では李承晩政権打倒にいたる流れのなか富山は炭鉱と東京を往復する。1956年にはスターリン批判もおこっていて、「モダニズムと別世界の炭鉱」に揺れ動き、共産党員の主張する社会主義リアリズムにも疑いをもつ。「スローガンをかかげて、コブシを振りあげて、革命歌をうたう、——こういう勇ましさにどうしてもついてゆけない要素がある。勇ましさと画一性のあいだからは、人間のほんとうの心がこぼれ落ちてゆくのではないだろうか」¹¹。「キマリ文句に、キマリ言葉の呼応」に「戦時中の隣組常会の光景」をさえ富山は想起していたのである。その鉱山の絵にも富山のモダンなキュービニズムは見事なまでに活かされていたことから

¹⁰ ボリス・グロイス『全体芸術様式スターリン』（亀山郁夫・古賀義顕訳）、現代思潮新社、2000年、原書1993年。

¹¹ 『私の解放』（注1）111頁。

いっても、煩悶はいかほどだっただろうか。だが富山のいだいたような煩悶は昇華、止揚されないまま、その後の日本の大学闘争のなかでも、そして今にいたるさまざまな闘争においても、時代をこえてなおも引きずっているように思える。それだけにこうした富山の経験に留意しておくことは重要であろう。

やがて、中南米へ移民しだした炭鉱夫への関心もあって、1961年には東南アジア、アフリカを経由してラテン・アメリカ各地を1年かけて「植民地めぐり」の旅をする。当時、女性ひとり、資金も特別なつてもなく、ただ抵抗とアートのつながりでのみ回り、「無鉄砲」というべきながら、各地で困難い体験を積んで多くを学んだのみならず、各界での交流を広げたとは、驚くほかない。1967年には「オリент美術」探求のために西アジア・中央アジアそしてインドを主として南アジアに4ヶ月、これもひとり旅をし、仏教とも出会う。

1960年代末からはアメリカ公民権運動の流れもくみ、冷戦構造下でのベトナム戦争勃発で世界に、そして日本にも広がった学生・市民の反戦運動において、アートへの問い直しを経験する。戦後日本モダン・アートが迎えた、メッセージ性を排した「非定形、抽象の全盛時代」に対しても、その一方で「硬直したイデオロギーの表現」にも疑問をもっていたなか、学生運動からの刺激で、「何のため、誰のために絵をかくのか」と自らに問うことになる。そのころには戦後思想形成のよりどころとしてきた物理学者の武谷三男やアグネス・スメドレーとも交友のあった石垣綾子といった体制に批判的な市民・知識人グループに入り、やがて中心的メンバーの一人となり、運動のなかで生まれた各種メディアや展示会で活躍するようになっていた。筆者も学生として初めて彼女の名を知った。

Ⅲ. 韓国との出会い

そんななか、富山は1970年に政治犯として投獄された詩人、金芝河の「存在に突き動かされて」韓国におもむき、そこでハルビン女学校の同窓生にまず会い、日帝の記憶が刻印されたソウルを案内される。その再会において朝鮮人同窓生が学生当時からいかに思いもよらないような迫害にあっていたか、そして南北分断がどれほどの艱難をもたらしてきたのか、「民衆の働

哭]がいかほどのものかを初めて知らされる。ここで富山は植民地経験からあらためて韓国と出会ったことになる。

折しもアメリカ経由の「女性解放」の洗礼を受けた富山は韓国における日本人男性「妓生観光」の群れに衝撃を受け、自らの問題意識でもあった植民地問題と女性差別を同時代的テーマとし、日本の友人たちと抗議の運動も始め、これがのちの「慰安婦」問題へのとりくみとつながっていく。

1975年、金芝河の詩に基づくリトグラフ「しばられた手の祈り」を制作し、アメリカの各地を「金芝河伝道」をして回り、「民衆の神学」とも出会う。さらに東京で火種工房を主宰し、現代音楽作曲家・ピアノ奏者の高橋悠治と合作して、世界中を回れるように絵と詩と音楽によるスライド作品の制作を始めた。

1980年、韓国で光州事件がおこると、すぐさま「倒れたものへの祈祷

1980年5月光州」作品を制作、それを日本各地にとどまらずヨーロッパ各地でも展示する。筑豊炭田での経験からもこう考えた。

「日本の炭鉱は戦争とともに肥え太ってきた。貧しい坑夫の骨を嘔みくだけ、生き血を吸い、地上と地下の利権がからみあった魍魎魍魎の棲家」¹²、「この地底には戦争中の強制連行で連れてこられ、死んだ朝鮮人坑夫たちの骨も埋まっていることだろう。その深い孤独と悲しみ、恨の声をきこう。そのために死者を呼び出せる巫女の力を借りなければならぬ。画家のわたしに出来る仕事は、日本の炭鉱の地底に置き去られた朝鮮人の骨をひろい、祈りを捧げ、記憶を伝えることだ」¹³。

こう思い定め、構想したものが1984年、朝鮮人強制連行の死者に捧げる映画として『はじけ鳳仙花 わが筑豊 わが朝鮮』（注1）が社会派ドキュメンタリー映画監督土本典昭によって制作公開され、世界各地で上映された。

この映画は、もともと炭鉱地帯の装飾古墳を見て回って触発されたことから、巫女を訪ねて朝鮮三国時代からシベリアのシャーマニズム、中国の神話へ、さらに韓国のキリスト者が愛する「イザヤ書」から借り、「弱肉強食で

¹² 『アジアを抱く一画家人生 記憶と夢』（注1）204頁。

¹³ 同上、203頁。

ない、共に生きる世界」を絵にするため、「中国神話『山海経』や「馬王堆」の絵と、インドのエロスの世界などを織りまぜてわたしのイメージの織物を作り、その中心に人間の命をつくる出産をおくことにした¹⁴という。富山のこのシリーズ画に「高橋悠治が作曲、三宅榛名がチェンバロを演奏して地底の死霊を呼びよせる。李麗仙〔当時は李礼仙：引用者注〕の語りで死者がよみがえり、その深い悲しみ“恨”をかたる¹⁵ものとなった。

さらに1985年インドネシアのバリ島へ取材、ガルンガンの祭りの夜ふけ、戦時中に日本軍の戦艦が海底に沈んだままだという海辺に宿をとり、轟音のようにきこえた「海鳴りの音」、「波が骨をきしませる音、戦争で死んだ者たちの哭く声」、「いまだふるさとに帰れず、南の海にさすらう死者たちの声」、このような「海鳴りの幻想」のなかで「従軍慰安婦」の絵のイメージができたという¹⁶。

そして特筆すべきことに、金学順ハルモニのカムアウトに数年は先行する1986年に戦時「慰安婦」をテーマにしたシリーズ画『海の記憶』を完成させる。それをもとに当時の前衛的黑テント劇団により『海鳴り花寄せ』もが1987年5月に東京築地本願寺で上演され、さらには同1987年に映像化、劇場公開された¹⁷。1988年には富山はこれを『海の記憶』として高橋悠治らとマルチメディア・スライド作品に仕上げ¹⁸、同年のロンドン、ベルリンでの展覧会でも注目された。

IV. 「天馳ける者・馬王堆による」(1983年)と馬王堆「昇仙図」

この時期に富山が前述のような過程を経て日本で最初の「慰安婦」モチーフの作品をどのように作り上げていったのか。富山は自らが埋めこまれた植民地主義の歴史のはじめを旧満洲においていた。その問題を辿っておこう。

¹⁴ 同上, 204頁。

¹⁵ 同上, 206頁。

¹⁶ 同上, 207頁。

¹⁷ 『海鳴り花寄せ 昭和日本・夏』1987年9月24日劇場公開、富山妙子の絵画を原案に佐藤信が演出、高橋悠治が音楽を担当。出演は68/71黒色テント劇団。監督、青池憲司、1987年7月完成。16ミリ64分、幻燈社配給。

¹⁸ のちにDVD化、DVD 富山妙子・高橋悠治作品選集『記憶の海 祈り・記憶・黙示』(火種工房、(株)ボイジャー、2020年)(注1)に再録。

前述のように映画『はじけ鳳仙花 わが筑豊 わが朝鮮』のためのシリーズ画に「中国神話『山海経』や「馬王堆」の絵」などを用い、織りあげたイメージでは「その中心に人間の命をつくる出産をおくことにした」と記していた。たしかに少女時代、異常な体験を中国東北部でしていたわけで、それは創作にながしかの意味をもっていたが、のち1994年に50年を経てハルビンを再訪、それ以降、コラージュ『ハルビン駅・夜と昼の時刻表』やセリグラフ『黒い河』『天と地』『ユーラシアの空の下』、油彩作品『20世紀へのレクイエム』などの中国とかかわるシリーズ作品を発表する。

1983年段階で用いた「『馬王堆』の絵」とは、1972年から発掘され始めた馬王堆(Mawangdui、中国湖南省)の1号墓から被葬者の前漢初期(紀元前2世紀)の長沙国丞相、初代軹侯となった利蒼(2号墓)の妻、辛追(1号墓)の棺の上にかけているのが発見されたT字型、衣形になった絹地に描かれた非(飛に音が通じる)衣帛画「昇仙図」(図1)¹⁹のことである。色彩も驚くほど豊かで、赤、赤褐色や黄色の暖色系を中心に、白色や墨も効果的に使われている。

曾布川寛や小南一郎らの解説によると、図はおおまかに神話画像が多く描かれる天上界、地上界そして地下界に別れる。天上には天帝として人身蛇尾の女性神、女媧(小南説では原始女媧、また女媧より前の人首龍身神の燭龍とする説もある)を中心に右にはいわゆる金鳥、赤い太陽にいる鳥(史上最初の太陽黒点の図ともいう)、左には蟾蜍(ヒキガエル)と兎とが雲気をくわえて跳ねている月(姮娥が西王母の仙薬を盗んで月に逃げ、ヒキガエルに化したという伝説などがある)が配置される。太陽の下には太陽を載せて運ぶ龍、そして伝説上、太陽がそこから昇るともされる生命の樹、扶桑とおぼしき巨木が伸びている(『山海経』など)。天門の下の中段の白い台(大地一般と考えられる)の上に老婦人、すなわち墓の主、軹侯夫人を中心として、天からの赤い豹やミミズク、侍女らの人物が描かれる。夫人の靈魂が赤い豹の守護する門から、天上世界へと昇仙しようとする。地上の白い台は地下の

¹⁹ 上縁に竹棒が通され、旗状に上から吊るす仕様になっていて、下方四隅には房がついていることから、葬儀に欠かせない旌幡と考えられる。図像：<https://www.jianshu.com/p/946fa8db5910>
 主要参考文献：曾布川寛・谷豊信責任編集『世界美術大全集』東洋編 第2巻 秦・漢(小学館、1998年)所収の図像写真52「昇仙図」に付された曾布川寛による「作品解説」347-350頁、小南一郎「中国西部地域における伏羲・女媧図像(上)」、『龍谷大學論集』473、2008年。

水界から、交差した2匹の大魚の上に乗った上半身裸の力士に支えられている。全体に怪鳥獣魚類が各所に配されているが、おそらくそれぞれ神話的な意味をもつはずである。

この「昇仙図」の発掘はただちに世界で報道され、富山も早々に目にしたはずで、この中国の美術遺産から触発されて作品化されたのが1983年の油彩画「天馳ける者・馬王堆による」(図2)である。本稿ではもっぱら「昇仙図」との関係で比較分析をしておくことにする。²⁰

両者を比較すると、第一に富山作の色調は「昇仙図」のに近い。第二に構図についても、富山作は「昇仙図」ほど天上界・地上界・地下界に三分割されてはいないが、上方の左右に三日月と鳥のいる太陽が左右逆ながら配されている。カエルは最上部にいるが、様相はまるで異なり、あおむけに寝そべる姿、そして兎は月から離れて馬や山羊らしき動物たちと戯れているかにみえ、それぞれユーモラスでもある。太陽の下に龍、扶桑らしい植物もあり、各種の動物、怪鳥獣魚類も同じではなくとも配されている。そして富山作でも下には水界があり、左方に偏るとはいえ、白い台をやはり半裸の力士が支えている。

ではどういう違いが目につくか。まず、三日月と太陽の位置が逆向きで、よって太陽の中の鳥の向きも逆である。これはおそらく、中国や日本における男性を象徴する日が主で女性を象徴する月が従という関係性を覆そうという意図があるのではないか。天上・地上・地下の厳密な区分を無視することともども、反逆精神の現れとみることができよう。

そして「昇仙図」上段中央との違いが大きい。「昇仙図」では古代神話でもともと泥をこねて最初に人間をつくったとされる人間の創造者、国産みの神、天の補修者という最重要の存在、女媧が天帝として描かれる。富山はこの人身蛇尾の女性神、女媧を天帝の位置におくことをしていない。これも上述の反逆精神の現れといえよう。

さらに最も異なるのは中段で、当然、墓主を富山が描く必要はない。そこに富山が「その中心に人間の命をつくる出産をおくことにした」ということ

²⁰ Imagination Without Borders(注3)では旧約イザヤ書ほかとの関係で広く論じられている。Laura Hein "Post-Colonial Conscience: Making Moral Sense of Japan's Modern World" in Laura Hein and Rebecca Jennison, eds., Imagination Without Borders: Feminist Artist Tomiyama Taeko and Social Responsibility, Ann Arbor: Center for Japanese Studies, The University of Michigan, 2010.

が想起されるのである。実際、富山は中央に一般的とはいえない立位の出産図を配置、その下を大魚が支える。この立位出産スタイルに富山がいかなる思いを込めているのかは知るよしもないが、生命を産む性、女性の身体を重視していることは確かだろう。国の母でもなければ、母性を重視するというものではなく、生命を産むことは自らの身体を賭すことにもなり、この身体の尊重が人間の命の尊重につながるということになる。

下方の水界については、富山は「昇仙図」にはない蟹や貝、さらには力士の近くに怪獣のバリエーション風に、3人の上半身に1匹の魚の尾や人頭に貝の尾という形象を加えてみせる。人身蛇尾の女性神から着想されたとおぼしきこれら形象は、それ以降の作品において展開がみられ、次節に言及したい。

「昇仙図」と富山作品の差をより深めて考えてみるなら、富山が神話世界を作品に導入するにあたり、日本の土着神話ではなく、日本神話がもっとも強く意識する中国の神話世界からとったということが重要であろう。こうすることで、のちに富山が生み出す「きつね」のメタファーが、なにより怪しげな「日本回帰」、日本主義へと取り込まれることから免れ、むしろそれへの批判力をもつものとしたということがいえるのではないだろうか。左派的なりアリズムからは狐のメタファーの批判力をよく理解されないことも



図 1



図 2

あるらしいが、そうだとしたらあまりにも残念で、そうした想像力の欠如こそがアートのもつ批判性を貧しくしていくことになりかねないのである。

V. 「海の記憶」から炭鉱、満洲へ

翌1984年、前述のようにバリ島取材をした作品に、インドネシアのバリ島のヒンズー教の祝祭日、先祖の霊がこの世に戻り来る日とされるガランガンからイメージしたものがある。「ガランガンの祭りの夜」(図3)で、その幻想から一連の物語がこう展開される。日本兵につれて行かれて「慰安婦」にされ、行方不明になった妹を巫女、ムーダンの導きで探し求めるが、その妹の遺骨は今では海の底に沈んでいる、というものである。これも色調は馬王堆の「昇仙図」、そして富山の「天馳ける者・馬王堆による」と同様だが、「昇仙図」では人類を産んだ女神、女媧、そして富山が「天馳ける者・馬王堆による」で描いた出産する女性は、ここでは日本の皇軍の男性兵士の性的欲望を満たすために蹂躪される女性として描かれる。「天馳ける者・馬王堆による」での人身蛇尾の女性神から着想されたいい「上半身に1匹の魚の尾や人頭に貝の尾とでもいうべき形象」の展開としてみなしうるが、女性の上半身は貝、それに何人分かの足が動いている(図4)。朝鮮などから連れ



図3

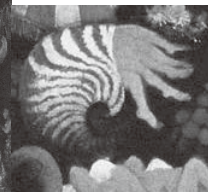


図4



図 5



図 6

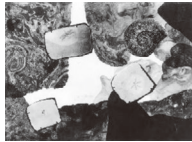


図 7

てこられた女たちが何人もの兵士の相手をさせられた身体。許されない冒涇だという告発がここにこめられる。だがそこにはなんとそんな兵士ともども命を奪う国家の「権力を笑う」精神も仕込まれている。

そして翌 1985 年の作品「南太平洋の海底で」(図 5) では、「天駆ける者・馬王堆による」の暖色系色調から、ガルンガンの祭りの海鳴りが聞こえる南太平洋の海底の青い色調へと転調する。青色に一面の白い髑髏とさまざまな貝殻が浮かび上がる。

この「南太平洋の海底で」作品における下半身が海底の貝の中の女性(図 6) も日本軍に連行された朝鮮の、あるいは現地の女性であろう、そしてこのモチーフは前年の「ガルンガン祭りの夜」の上半身が貝の中の女性と重なりあうもので、さらにいえばその貝は 1950 年代に描いた炭鉱で見ていたア



図 8



図 9

ンモナイト (図7)²¹ に接続するのではないか。上述のように、富山は「日本の炭鉱の地底に置き去られた朝鮮人の骨をひろい、祈りを捧げ、記憶を伝えること」を自らの使命とみなしていた。犠牲者たちの痕跡としての海底の貝殻と蹂躪された女性たちはアンモナイトに繋がることで、太古より人類を誕生させた存在とみなされうる。富山のなかでそれは長い歴史を紡ぎだしてきた存在にほかならない。その彼女たちによってこそ産み出されてきた兵士が彼女たちを性的に蹂躪するという、その罪深さをつきつけているとうけとめうる。

約 10 年後、1994 年の作品「祝 出征」(図 8) で日本人は、出征して人を殺す前に結婚して子を産もうとする、人を化かす狐として描かれた。そこでは日本女性の顔も「きつね」と化する。同じく 1994 年に描かれた「赤い夕日の満洲」(図 9) というタイトルの油絵は「天馳ける者・馬王堆による」の色調に戻り、まさに富山の彼女の原点となる心象風景をシュールな画法で示している。旧満洲の荒野を行軍する日本兵と引き連れられた女たち、群れをなして疾走する狐、骸骨、涙する奇妙なオブジェ、鳥、枯れ木……

むすびにかえて

富山はしばしば自らの創作の原点に旧満洲があると述べ、そこを流れるア

²¹「狐と炭鉱；アンモナイト」, 2000 年。

ムール河からシリーズ「黒い河」(1994年)の魚・馬・龍が描かれることになったが、その流れが中国大陸の湖南長沙、朝鮮半島のソウル、光州、そして日本の炭鉱の古墳、東南アジアの海の底へと通底する様相を、植民地主義による被圧迫の歴史を紡いだ人たち、ことに女性たち、その身体を介在させることで描きだしたといえるだろう。旧満洲モダンというべきものも少女時代の体験を通してシュールな色彩をもってたぐりよせられるのかもしれない。

従来、朝鮮半島とのかかわりで富山作品が多く論じられてきたのは当然として、一方で中国文化とのかかわりでは意外に論じられてこなかった。韓国ではことに光州事件を富山が世界でもいち早くとりあげたことから、光州民主化運動40周年を機に富山にあらためて光をあてる機運もでてきている。そういう時であればこそ、富山が中国の歴史と文化にどのようにかかわり、関心をもったのか振り返っておくことも必要であろう。

中国では旧満洲はあくまで「偽」満洲である。富山の作品は中国ではほとんど知られないが、その日本側に責任のあった「偽」の部分を実は巧妙に浮かび上がらせていたのではないか。「狐」メタファーはその「偽」をもっともよく表出しているのではないだろうか。残念ながら目下の中国で「偽」満洲の「正史」研究はむずかしい。それだけに富山が編み出したアートの方法は、今後の研究開拓のよい切り口になるのではないか。そういう意味でも朝鮮半島を介在して中国においてこのアプローチが「慰安婦」問題への新たな視角を含めた文化創成につながりうるのではないだろうか。そういう可能性に期待しておきたい。