

パンリアル美術協会研究—1. 草創期・～1958年

天野一夫

0. はじめに

「パンリアル美術協会」(以下、パンリアルと略)は1949年5月に第1回展開催とともに「パンリアル美術宣言」(後述する)を発表して結成された美術団体である(会自体は前年に77回展を開催したのを最後に2020年3月に解散した)。旧京都市立絵画専門学校出身(1945年に美術専門学校と改称)の作家たちを中心に全11名で設立され、創立時の主要メンバーの年齢は、戦前から歴程美術協会展等に出品していた山崎隆33歳を最年長に、三上誠30歳、大野秀隆27歳、下村良之介・星野真吾26歳、不動茂弥21歳であった。1945年にいち早く開催された京都市主催の公募展・京展程度しか出品せずにいたものがほとんどで、再開した日展、前年に結成された「創造美術」などの公募展にも出品せずにいた⁽¹⁾ほとんど無名の卒業したての青年画家たちであった。

ちなみに会は公募展ではなく、作家たちの自主グループとして運営されていく。ただし、会の中から主要な作家は次第に離れ、特に三上が1972年に亡くなった後に、湯田寛、不動、さらに星野も退会し個別的発表に移行し、70年代後半からは下村が1998年死去まで創立会員として孤塁を守っていた。

関西に敗戦後、勃興した多くの美術運動の中でも、陶芸の「走泥社」(1948年結成)書の「墨人」(1951年結成)とともに伝統美術分野における革新的運動の代表的な運動として今日では認められ、戦後美術史上でもほとんどが記述する団体となっているが、筆者が展覧会で扱った80年代当時では、現在の「創画会」の淵源ということもあり「創造美術」は戦後美術史の中で常に記述にされていたのに対して、パンリアルは未だ会としても存続し作家もほぼ存命ということもあったせいか、分析は差し控えられ、活動自体も京都の小グループとして扱われ、概説では落とされていることが多かった。つまりほとんど、パンリアルは振り返らずにあった対象であった。

筆者は1989年以降、連続的にこの京都画壇の核で興ったパンリアルに関する展覧会を開催した。それは以下の通りである。

- ・「下村良之介展-鳥の歌・翔く形象-」(1989年、0美術館)
- ・「大野俣嵩展-「物質」から華へ-」(1989年、同)
- ・「三上誠展-自己凝視から「宇宙」へ-」(1990年、同)
- ・「日本画の抽象-その日本の特質-」(1994年、同)

先行する展覧会としては1986年の「戦後日本画の一断面-模索と葛藤」展(山口県立美術館)、1987年「日本画の4人展-大野俣嵩・下村良之介・星野真吾・三上誠」展(和歌山県立近代美術館)などを例外として、美術館では未だ手を付けられていない状況であって、当時、特に首都圏の鑑賞者にとっては遠い未知の実態であった。そのことは60年代が過ぎ、70年代以降の安田鞠彦、前田青邨、奥村土牛、山本丘人ら巨匠最後の時代であるとともに、微温的な日本画画壇の明るい皿のような状況においては、かつての活性化していた50～60年における日本画革新の活動は早くも忘却、隠蔽さ

れていたかのようであった。

幸い、筆者は展覧会調査に当たり、三上以外はまだご存命であり濃密で詳細な調査が許された。他にも山崎隆、不動茂弥などを訪問し、資料調査等も行うことが可能であった。またその後、「パンリアル創世紀展」（西宮大谷記念美術館・1998年）にも協力した。

現在、作家の生地・活躍地以外の多くの美術館でもパンリアル関係作品は所蔵されており、各種企画展で取り上げられてきている状況の中で、筆者があらためてすべきことは作家たちに聞いた生の言葉を伝え、また資料をより詳細に分析することと考える。あらためてパンリアルの設立に関わった作家たちを中心に、彼らの感情を伝えながら作品の分析を行っていきたい。

なお今回は1958年に大野《金と黒のコラージュ》が出品され、その後、会が雪崩を打ったように物質化を強めていく前まで、つまり描写主体の作品に焦点を当てる。

1. 結成前状況・1948年「パンリアル」

創立会員の中でも最年長の山崎隆は絵画専門学校卒業後、同研究科在籍中に日華事変に応召されたが、負傷し兵役解除され帰国していた1939年に第2回歷程美術協会展に出品。以後、1942年の最終回となった第8回まで出品して、再度太平洋戦争に召集されている。歷程美術協会（以後、歷程と略）は1938年に結成された美術団体で、当初は「日本画」だけだがその後、写真、陶芸、刺繍、さらには生け花までも出品されている。自由美術家協会、美術文化協会などのシュルレアリスム、アブストラクトアートなどを展開していた団体とも相互交流していた、戦時下におけるもっとも先鋭な団体の一つであった。批評家の四宮潤一、瀧口修造などをブレーンにして、伝統的な材質を駆使しながらも当時の西洋美術思潮にも反応した独自の表現があった⁽²⁾。山崎宅は歷程の京都事務所でもあったが、従軍後帰国して、三上と偶然出会い、歷程再興を考えたが東京開催は実現せず、京都だけでもと新たな展開を模索していたという⁽³⁾。それを反映するように、1949年創立の「パンリアル美術協会」の先蹤となった前年、1948年の「パンリアル」展（京都・丸善画廊）に陶芸の八木一夫、鈴木治、さらには油彩の青山政吉が入っていたとしても不思議ではない。実際、八木は虚平の名で1941～2年開催の第6・7・8回歷程美術協会展にも出品していたことが山崎との関係となっている。その歴史的な原型的姿があった点で小規模の「パンリアル」展は興味深い。実際にはいまだ試行的な展観で星野、不動、田中は不出品で5名の展示の内「日本画」は山崎、三上の2人のみであった。出品の陶芸の八木一夫、鈴木治は同年数か月後に「走泥社」を結成し青山とともに脱退。結果的に「日本画」の革新的な表現の場としてまとまっていくことになった。

つまりパンリアルは当初、日本画の作家を中心にして、同世代の八木一夫らも入れて

の展覧会であったが、その後、短期間のうちに一つの組織体としての結社と展覧会活動を始めようとした中で集約していったようなのである。パンリアル結成直前の三上誠の1949年4月1日の日記に以下のように含みをもった記述がある。「膠彩の立場と言ふ文字を後書きの如くかくやうにすることに一応決定する。」⁽⁴⁾

II.〈宣言文〉から

1948年の「パンリアル」展以後、三上はパンリアル美術協会としての形を作るべく宣言文を立案し、さらに外部の京大仏文生を中心に文言を検討し始める。

宣言文をもって一つの美術集団の旗頭として発足する形は当然、未来派の様々な宣言文の提示から始まって、世にアピールするのが近代的な美術結社の一つの姿と言える。日本画団体でも土田杏村起草の国画創作協会設立宣言書（1918年）、四宮潤一・津田正周による歷程結成時の宣言文書（1938年）など、画家の周囲のものが代行して記してきた。パンリアルでは、たまたま会員宅に下宿していた当時、京都大学の学生・清水純一（学徒出陣後、帰国して1949年に哲学科を卒業し、その後京都大学イタリア文学科教授となった。自然哲学者ジョルダノ・ブルーノ研究で著名である。）が中心に起草している。実際には宣言文は三上の言葉から清水の周囲の学生が検討し、さらに三上誠がまとめたものを会員たちに提示してさらに手直ししてできたものようだ⁽⁵⁾。

ちなみにパンリアル結成前年の1948年に結成され、画壇的にもマスコミ的にも話題になった「創造美術」は以下のような簡潔な創立要項を発表している。

綱領 我等は世界性に立脚する日本絵画の創造を期す。

発会式で発起人を代表して山本丘人は「世界に押出せる生命のこもった絵画、それをなしうる自由な環境を作りたいのである」と述べている⁽⁶⁾。文面は丘人を主に、雑誌「三彩」の藤本韶三の監修であるという⁽⁶⁾。

ではここで「パンリアル美術宣言」をあらためて見ていきたい（旧字体を新字体に変えた部分がある）。

曳光は轟き礮ちた。

フォーヴ、ダダ、シュール、アブストレー……………

一切のエコールが碎け、今怒号と暗黒の渦まく巷で、藝術は明日の蒼空を掴もうと身もだえしている。

と宣言文の出だしは強いインパクトの文学的な始まり方で、当初の三上の草案にはない部分であり、清水たちの執筆になると思われる。

「封建的ギルド機構を打破して、自由な藝術の芽生えを育てよう。」はこれまでの情実と不正の既存画壇への批評からの言で、「創造美術」他の自由な制作環境というも

のと共通する。さらに文中の「世界的地盤から古典を再検討」という箇所も「創造美術創立要項」の「世界性に立脚する」につながるものでドメスティックな既存「日本画」に無い点を撃っている。

さらに大事なのは後半の「常に社会生活の生成発展との深い関連の自覚の上に立ち、その生活感情の激しい内燃から、科学的実験的方法によつて、絵画におけるリアリテを徹底的に追及しようとする」

としている下りである。ここの部分は、三上の残された草稿⁽⁵⁾にも既に出てきている文面である⁽⁷⁾。2回出てくる「生活」とはこれまでの「日本画」に欠落していた社会性を示していて、それは国際性と社会性を二つながらに訴える「もっと視野を拡げて内外の社会の動向に注目しより深い社会的認識を基礎としての発足を促したいと惟ふのである。」とした1947年2月の「青年作陶家集團趣意書」と共有するものがある。「青年作陶家集團」とは丸善画廊開催の「パンリアル」展の前年に結成した走泥社の前身的結社で、八木、鈴木をはじめ山田光も参加している。

さらにより広く見てみると、当時の美術界は戦後すぐの1946年からの「リアリズム論争」の時であり、社会主義リアリズムと内面的なリアリティ等様々な議論の渦中にあった。三上が造語した会名「パンリアル」も、狭い写実性にとどまらない、社会性も加味した内的な造形本位のアヴァンギャルド美術としての「汎・リアル」ということであった。

また当時「日本画」においては桑原武夫が現代俳句について批判した「第二芸術論」（1946年）が波及し、同じ伝統芸術と目されたいわゆる「日本画滅亡論」と呼ばれる反省的文面が、日本画雑誌「三彩」誌上を中心に盛り上がり、画家たちは現実を描くことができない「日本画」に危機意識を持たざるをえなかった。特に創造美術では主題も敗戦後の社会的風俗を描く（渡辺学、朝倉摂他）傾向もあった。

確かにパンリアル以前のことになるが、戦中の1943年、京都の街中である四条河原町の高島屋建設現場の周囲に壁を立てて、学校からの依頼ではあるが当時の京都絵画専門学校生（本科2年生）が共同制作で米軍飛行機を描いたという⁽⁸⁾。ベニヤ板にペンキで描かれ、制作者には同級の下村、大野、そして堂本元次がいた。陳鶯によると、幅20mに及ぶ実物大の描写で、この絵は後に市民の前で加筆して爆撃されたシーンに変えられたという。一種のパフォーマンス的な絵画イベントであるが、ここにも現実を描く欲が見られる。そのことを筆者は下村から聞いていたが、そのことと戦後の混乱した状況を主題にした絵画とは作家の中でつながっていて、思想本位に描くのではなく、現実と関連し現実のリアリティをいかに描けるかという点に意欲があって、その間にいわゆる思想的転向の意識はほとんどなかったように思われる。むしろ下村が強く言っていたのは当時の既存日本画が戦時下でも静かな紅葉の秋の葉を描いていたことに怒りを覚えたということである。具体的には福田平八郎が1943年の第8回京都市展に出品した《柿紅葉》[図1]である⁽⁹⁾。当時51歳の平八郎は新文展の審査員についていた中堅であった。後輩の下村は、時代状況と無縁の審美的世界を描いていたことに強い憤りを覚えたということである。ちなみにその京展に下村は、教員であった入江波光ら



図1
福田平八郎《柿紅葉》（後に《彩秋》と改題）
1943年 山種美術館蔵



図2
下村良之介《暖日》1942年 不明

が絵を誉め出品を勧めた、波切の牡蠣割りの漁師を描いた《暖日》[図2]を出品するが落選している⁽¹⁰⁾。

パンリアルに戻れば、そのような時事的な新主題を描くことはほとんど無かったといえる。むしろ、敗戦後の現実を見据えて描くとしても造形的な解体と再構成を伴うもので、その点でも、後に触れるピカソとつながるものであった。

このようにパンリアルの中でも宣言文は三上が中心に取りしきりまとめ上げていったものだが、大野が後年「パンリアルの主たる、イデオロギーの指導者は、彼であった。(中略)パンリアルの運動は、彼の構想であり、文字通りこの人が創始者であった」⁽¹¹⁾と回顧しているように、宣言だけでなく、三上は会の中心的な役割を演じていた。

ちなみに結成当時のことを当時の三上の日記から記す⁽¹²⁾。

・1948年9. 15

「日本画壇の悲しい貧困、歷程美術のあいまいなイデオロギー、浮薄なるモダニズムを考へると淋しく、なつて来る。よくよく反省して見ること。劇しい社会意識に対するリアルの問題を考へねばならない。」

・1948年9. 22

「シュールレアリスム、アブストラクト、これがまた、余りにもまだ作家達の若さに限定されてゐる。本当にもつと強固で力のあり、幅のある仕事になるのは此れからであらう。然もそのイズムの観念的踏襲の弊を批判反省すること。」

歷程美術を考察するものは存命であった山崎に取材し、その思いに連動してパンリアルがあたかも歷程の再興であるかに記し⁽¹³⁾、その継続性を強調しがちだが、実際は三上にも戦中の歷程への批判を内包していて、私の取材では他の会員もほとんど歷程を意識していなかった。彼らには戦前とは異なる敗戦後の状況という現実の前提が異なっていた。線的に引いて解釈する観念的分析を離れて、何よりも作品を点検すれば歷程のような技法的なデカルコマニー的な援用は山崎に限定されていて、異なる主題と表現となっていることが判明するだろう。そのことを次章で点検して見ていきたい。

III. 作品

パンリアル初期の絵画作品をあらためて点検する。

初期パンリアルは、自らの絵画様式と表現を見出す以前の段階で、彼らは既存の「日本画」の花鳥風月の世界、抒情的時空を超克するために、自らの手習ったメチエを一旦封印しながら、時代の中の自らのリアリティに見合う表現を制作するにあたって、まず海外美術思潮の事例を参照しながら表現を模索していた。そこで最も色濃い影響の中から、シュールレアリスムとキュビズムを点検しながらも、一人の作家だけでなく共有して頻出するいくつかのモチーフに注目しながら、彼らの中のオリジナルなものを

見出していきたい。

1. シュルレアリスム

先に触れたようにパンリアルの中で最年長の山崎隆の歷程時代の作品からシュルレアリスムの影響は始まっていて(1940年に会員となる)、心象風景的な作品を多く制作していた。パンリアル第一回展の作品にも幻想的な風景、デカルコマニー的な表現の援用が見いだせる。

先に触れた歷程では構成主義的な造形性とシュルレアリスム的な表現が混在していて、伝統画材を駆使しながら、当時の先鋭な西洋美術思潮の試みを導入しようとしていた。その思想的なバックボーンとして、四宮潤一と瀧口修造がいた。瀧口は当時の歷程の機関誌「歷程美術」No2に以下のように記している。

所謂抽象様式にただ日本の絵具を応用するといふだけの素朴な技術的段階から離れて、日本画と近代構成との間には、有機的な関係が生起しうることが予想されると私は思ふ。(中略)むしろ日本画のよき遺産が新しい要素と結合することによって・・・

実際、岩橋永遠(英遠)などの作品には構成主義とシュルレアリスムが二つながらにはいつているし、また船田玉樹、丸木位里の作品では一旦描いた画面を大胆に洗い、かつてないイメージの絵画を制作している。手法的には紙に膠で止めた絵具層にホルマリンを塗布すると膠に耐水性が出て、画面を洗ってもその塗布部分だけ定着するという。その技法が歷程の時期に開発されて、それが山崎氏から他のパンリアル作家達にも受け継がれたという、ほかならぬ山崎氏の証言もある⁽¹⁴⁾。

しかしながら、戦前の段階のシュルレアリスム受容とは異なるものが多い。

確かに初期のパンリアルにおける山崎の絵画には《象》(1949年・1回パンリアル展) [図3] のように垂らし込み的な技法によって、デカルコマニー的な不定形の表象を示したものがあつた。あるいは《森》(同) のような幻想的な作品を山崎は出品している。歷程では、樹木、森、あるいは流水のような非定型の対象、あるいは形象の曖昧さなどが、墨、絵具の滲みによってデカルコマニー的な効果と結び合い、不可解な深層への入口として描かれることも多かった。

しかしながらそのような自然景はパンリアルの主題としては、山崎以外はほとんど見出すことはできない。例外的には、パンリアル以前ではあるが大野の《椎の森》(1941年) [図4] という傑作を市立美術工芸学校の卒業制作として制作している。はるかに深淵な奥行きのある作品だが作家は当時、須田国太郎への私淑から描いたものであると述べていた。

他の会員の作品には、その自然からの参入のモチーフはほとんどなく、下村の《く



図3
山崎隆《象》1949年 京都国立近代美術館蔵



図4
大野(秀隆) 榎嵩《椎の森》
1941年 京都市立芸術大学蔵



図5
星野真吾《巢》1949年 名古屋市美術館蔵

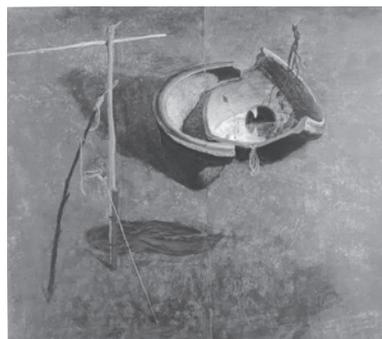


図6
星野真吾《割れた甕》1949年 東京都現代美術館蔵



図7
三上誠《戦災風物誌》1949年 京都国立近代美術館蔵

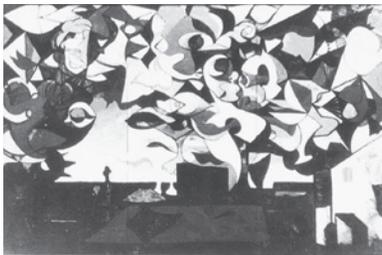


図8
三上誠《戦災地と雲の重圧》1949年 不明



図9
三上誠《F市曼荼羅》1950年 福井県立美術館蔵

るみ》(1950年・4回展)が例外作)、むしろ具体的な情景を描きながら不安定な心象景を描くものがほとんどであった。そしてその中で頻出するものとして机・台がある。山崎の資質としては自然の中に現実を超えるものを見出そうとしていたのかもしれないが、むしろ戦後のパンリアルの段階では、むしろ違う要素が出てきていることを見つめるべきであろう。

〈テーブル〉

なぜか頻出するモチーフにテーブルの表象がある。

- ・パンリアル展(1948年) - 三上《戦災風物誌》
- ・1回展(1949年) - 三上《戦災風物誌》
- ・2回展(1949年) - 三上《戦災地と雲の重圧》《戦災風物誌》星野《巢》、《肖像》
- ・3回展(1949年) - 同上
- ・4回展(1950年) - 星野《メトロノーム》不動《机上の対話》《机上の憂鬱》
- ・5回展(1950年) - 三上《F市曼荼羅》星野《捨て置かれたデッサン》
高濱棋《枯木》

むろん、これはあのシュルレアリスムの先駆にして代名詞ともなっている著名なロートレマンの『マルドロールの歌』(1869年)の一節「解剖台の上のミシンとこうもり傘の偶然の出会いのように美しい」(comme la rencontre fortuite sur une table de dissection [_] Isidore Ducasse, dit comte de Lautéamont)が画家たちの最初の発想に全く無かったとは思えない。しかしそれは解剖台ではないし、そんな新たな審美性も追及されているようには見えない。またテーブルと言っても、静物のようにテーブル上の造形実験として探求されていることはほとんどない(星野《肖像》(1949年・2、3回展)は例外)。それは後に触れるキュビズム受容においても同様である。むしろテーブルは日常性の表象でありながらもそのままではならず、テーブルはあるところか様々な物象が混交した騒乱状態と言っていい外部現実の渦中に引き込まれていることがほとんどである。その非合理性がシュルリアル=現実なのだろう。

中でも星野の《巢》[図5]はひっくり返ったテーブルとともに、大きな白布を掛けられたテーブルが廃墟のように街灯の下にある初期の傑作。さらに星野は翌年には棒に引っかかる紐、割れた甕を野外の情景的に描きつつ、さらに甕が眼球にも見えるダブルイメージをともなった傑作《割れた甕》(1950年)[図6]も発表する。

また殊に三上の作品では《戦災風物誌》(1949年)[図7]という、考えてみれば反語的な画面にあるのは、花瓶などが置かれた手前のテーブルとバックに抽象化して描かれた町の情景である。そのイメージは《戦災地と雲の重圧》(1949年)[図8]にも連続していて、そして最終的には初期パンリアルの誇る名作《F市曼荼羅》(1950年)[図9]に結実する。この連作的な探求の中で一貫してテーブルは画面手前に日常性をたたえるように在り、それが背景の世界とダイレクトに結びあっていることが重要である。《F市曼荼羅》ではテーブル上にランプが置かれていて、個人的な思念の場を想起させる。画家のイメージはここから出発・あるいは帰還するのであろう。その私

的なものとカオティックにもせめぎあう多様な物象は、《戦災風物誌》の町から引き継がれ、その上に瑞雲とともにたなびく中に見えてくる。手前のテーブルの向こうには小さく人々が描かれている。それに対して圧倒的な領分を占めるのは天界の描写である。想起された人々と彼方の街並み、開花する花を持ったミューズのような女性等である（ちなみに円形内には後半生に描かれた人物が出ていて、後年の加筆の可能性もあるが、精査を待ちたい）。無論、三上の故郷・福井市は1945年に空襲を受け、また敗戦後の1948年には福井地震に見舞われている。その郷里を直接的な主題としているが、決して現実の福井ではなく、一つの普遍的な表象としたのが本作であろう。ここでは碧空をバックに三上としては珍しく多彩に描かれていて、一つの希望を感じさせる画面となっている。

しかしながら、パンリアルにテーブルが頻出するのは最初の数年だけである。その後、パンリアルの中に、全体的に明瞭なシュルレアリスム的なモチーフは控えられてくるが、逆に内的な心象景、翳りを見せる表象は個別に後まで続く印象で、シュルレアリスムは画家たちの中にもむしろ深い通奏低音として響き続けている。

例えば、星野はその後一転して幾何的な画面を展開するが、実は心理的な陰影を伴った作品で、その1957年頃から始まる渦上のうごめきせめぎあう連作に結実する。平面から突出するイリュージョンをともなった運動体的イメージが見られる〔図10〕。

さらに指摘すべきは、大野の《靈性の立像》（1953年）〔図11〕である。歪んだ空間の中に有機的な、バイオモルフィックで特異な植生を示している。その生の形じたいがブロック化した幾何的な形状が不安定に集積した一つの生を示している。その後も大野は幾何学的なものと同機能的なものを組み合わせながら時に不安定な垂直の構造を描いていく。それは一つの人体とも思いき生命体的イメージで、そのイメージは実はいわゆるドンゴロス作品〔図12〕以後にもつながっていく。大きな麻袋の折り重ねが生じさせる具体的な翳りは、不穏で神秘的な奥行きをたたえたもので、オブジェにもつながるものとも言える。またここで作家がつかみ取った精神のエキスの形状は、写真の実相からあらためて探求した後にたどり着いた晩年の集大成的な《華巖》（1987年）〔図13〕までつながるものともいえる。実相の先にあるものを探求する契機がシュルレアリスムにあったということができよう。

2. キュビズム・ピカソ

ピカソによって1937年のパリ万国博覧会のスペイン館に出品され、社会的にも評判となった《ゲルニカ》は、極東の日本にもいち早く紹介されている。当時の様々な雑誌が紹介している〔松本俊介が編集発行していた「雑記帳2-10（1937年11月）」にも一早くポール・シャドゥルヌ「(仮題)ピカソの絵に題す」とともにスペイン館展示風景を掲載している〕が、特に瀧口修造はフランスの雑誌「Marianne」における記事を長文引用して紹介している。また「アトリエ」1938年1月号〔図14〕には「Cahiers d'art」掲載



図10
星野真吾《三猿》1958年 名古屋市美術館蔵



図11
大野(秀隆) 倣嵩《靈性の立像》
1953年 宇都宮美術館蔵

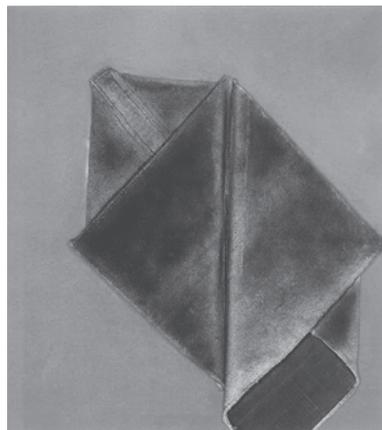
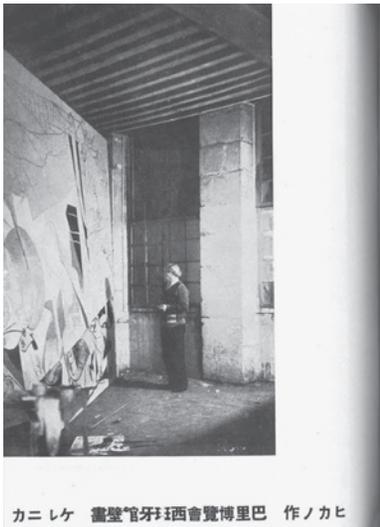


図12
大野(秀隆) 倣嵩《緋No24》
1963年 京都市京セラ美術館蔵



図13
大野（秀隆）倣嵩《華巖》1987年



カニレケ 畫堂官牙珥西會覽博里巴 作ノカヒ
図14
「アトリエ」№15-1 1938年1月号



図15
吉岡堅二《馬》1939年 東京国立近代美術館蔵

のドラ・マールによって連続的に撮影された制作途中の《ゲルニカ》が掲載され、画家たちの最も身近なソース元となっただろう。その影響は日本画家にもおよび、最もモダニズム的な洗練を見せていた新日本画研究会を起こしていた吉岡堅二は《ゲルニカ》のためのピカソのドローイングを模写して自作の転倒した群馬の図《馬》（1939年）〔図15〕の一部に援用し制作している。ただしこれはピカソ画の一部のあくまでも形本位の摂取であって、厳密にはキュビズムとも言いにくいものだ。

ちなみに《ゲルニカ》はスペイン内戦時の反政府側のフランコ軍を支援するナチス・ドイツによるバスク地方の都市・ゲルニカへの無差別爆撃の暴挙をパリ万博で世界に訴えるために描いたもので、スペイン政府から依頼を受けたピカソが、直後に起きた事件をいち早く主題にした。ピカソは自ら《ゲルニカ》を「敵に立ち向かうための武器だ」と言っている。日独伊三国同盟を結ぶ当時の日本にとって、ピカソは連合国側になり、戦時下の批評には微妙なニュアンスのものも当時はあった⁽¹⁵⁾。瀧口修造は戦後に以下のように記している。

「抵抗」の画家ピカソが声たかく宣伝されたのはむしろ戦後であって、当時はその影響も内然し、くすぶっていたのである。戦時中、私は官憲のためにピカソの画集を押収されたが、ピカソは絵画の危険人物の筆頭であった時代である。」⁽¹⁶⁾

パンリアルを語る時に、もう一つの重要なファクターとしては、このキュビズム受容、なかんずくピカソ《ゲルニカ》からのインパクトの大きさは無視できないことである。

近年の日本におけるキュビズム受容面の研究は著しい。ことに筆者も企画から参画した「日本におけるキュビズム ピカソ・インパクト」展の開催（2016～17年、鳥取県立博物館、埼玉県立近代美術館、高知県立美術館）は大きかった。従来なら、戦前の1910～20年代の滞欧画家を中心とした限定的な受容だけに焦点が当たっていたものを、戦後の美術を点検して見ると、1950年代において、油彩画だけではなく日本画、彫刻、工芸にまで広がった独特な受容が見られることの実相にも迫るものであった。その中で特に注目されたのはまさにここで論じるパンリアルの作家たちであった。一見すると幾何学的で情緒的ではないキュビズムは、日本に質的には相容れないのではないかという先入感が先にあって、考えられていた面がある。しかしながら戦後においてそれまでの既存の造形と様式を否定して新たな表現に向かうとき、キュビズムがジャンルを超えた新様式として寄与した側面があることが分かる。われわれは既に同時代のアジアでも遅れてきたこの「様式」が逆に独自に活用されて様々なその土地の状況を描く際のフレームとして活用されていたことを知っている（「アジアのキュビズム」展、2005年、東京国立近代美術館他）。近代化のなかで探求された側面もあるが、注目された独自性はその土地の神話性・宗教性や、戦乱も含んだ歴史、社会と結びついた強固な表現であった。

振り返って戦後日本のキュビズム受容をあらためて広く表現の中に見てみると、戦後復興期における新たな表現欲求とそれに対応しうる既存のものとは異なる表現であった。工芸では素材と一体となって、内的な表現というよりは分割した造形として駆使さ

れている[図16]。つまりここでは画面的には異なる要素同士の衝突と分裂は基本的には見られない。同様に油彩、日本画、彫刻を問わずに、むしろ分割された造形が色彩とともにブロック化して構造化していく安定した調和を見せてしまうのである。ではここでのパンリアル作家たちはどうであったのか？

ここでも一つの集団の中での共有した表現フレームがあった。それが路上の群像表現である。

〈路上の群像表現〉

- ・パンリアル展(1948年) - 三上《戦災風物誌》
- ・1回展(1949年) - 三上《夜》下村《祭》大野《黄河》星野《崩壊の群》
不動《コンポジション》田中進《郷愁への悶え》
- ・2回展(1949年) - 大野《路上》、《夜の会話》不動《物語》鈴木吉雄《敗北》
- ・3回展(1949年) - 同上
- ・4回展(1950年) - 大野《ストリップ》佐藤勝彦《海辺》小林司郎《群像》
- ・5回展(1950年) - 三上《K市の対ショウ》下村《祭》
- ・6回展(1951年) - 下村《かなしみ》《よろこび》
- ・9回展(1952年) - 下村《朝B》
- ・12回展(1954年) - 下村《人々》

(この中には、星野《崩壊の群》不動《コンポジション》《物語》のように室内らしき作品もあるが、廃墟的、あるいは裸体表現の主題で、室内の悲劇的光景という点では《ゲルニカ》に近い。)

大野の作品に《路上》(1950年・第2、3回展)[図17]がある。三曲一隻というよりはペニヤ3枚上の紙に描かれた作品である。言うまでもなくキュビズム的な分割の造形を様式化した描き方で、細部は省略され、記号的なものに還元されている。その群衆のモチーフは《路上》《ゲルニカ》から来ていて、叫ぶ子ども等のデフォルメした手足などにその反響が明示されている。しかし、その造形をさらに点検してみると、体内の臓器、うずくまる女性、しゃれこうべとなった死体なども描き足されている。無論これは戦火の情景ではなく、むしろ戦後の焦土の中の人々である。《ゲルニカ》以上に余白なき密集した描き方でその中に多様な造形によって構成されているのだが、造形化の底には当然当時の社会的な外部状況が反映されている。

様式的には全く異なるものの、類似の主題としては当時いくつかの事例がある。杉全直《路上》(1943~47年頃)[図18]は戦時中から制作の油彩画である。卓抜の描写力を見せ様式は全く異なるものの、ここでもほとんど画面に余白なく群衆が立ちふさがるように描かれているが、不穏な気分を示している。杉全本人から聞いたことだが、これは路上での行き倒れの人間をあえて内部に見えないように描いたものだという。包み空洞化するのとは当時の杉全の造形の特徴だったが、振り返って大野画においては浅い奥行のままにかたちが重層化されている。

実は類似の路傍の人々を描いている絵画は戦時中のフランスにもあった。ここでは

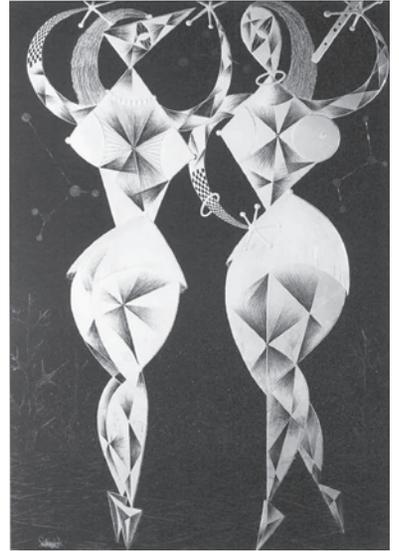


図16
高橋節郎《踊り》1954年 豊田市美術館蔵



図17
大野(秀隆)傲嵩《路上》1950年



図18
杉全直《路上》1943-47年 新潟市美術館蔵



図19
ピニヨン《奇禍》1937年



図20
三上誠《夜》1949年 京都国立近代美術館蔵

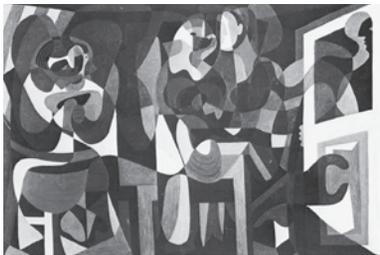


図21
ピカソ《婦人帽子工房》
1926年 ポンピドゥーセンター蔵

サロン・ド・メの画家で、レアリスムにキュビズムなどを摂取して造形的に社会的主題を描いていた、エドゥワール・ピニヨン (Edouard Pignon) の《奇禍》(1937年) [図19] を掲げてみたい。タイトルから推察するに争議、官憲からの仕打ちなどの社会的な主題であろう。ここでも造形は単純化し画面は構造化しながら、群衆が画面全域に占めて描かれる。ピニヨンはもはや忘れ去られた作家だが、日本でも戦後には社会的レアリスムとしても注目されたが、次第に色彩豊かな風景画に変わっていく。

先に挙げた作品は何れも敗戦後の名作ばかりだが、一方で海外とも共通の社会的な主題の一つの定型が日本にも入ってきて広まっていた。洋画においても、様々な混沌とした状況の中、身体を横たえた、あるいはひねり歪ませた身体の絵画が多く見られた⁽¹⁷⁾。福沢一郎《敗戦群像》(1948年) 杉全直《赤い蛇》(同) 阿部展也《飢え》(1949年) 鶴岡政男《夜の群像》(1950年) 山下菊二《オト・オテム》(1951年) 井上長三郎《エデンの午后像》(1953年) などである。

ここに挙げた作品の中、キュビズム、特にピカソ《ゲルニカ》の影響のないものはほとんどない。それほどにピカソのインパクトは敗戦後に強かったと言っていい。さらにそこに日本画の丸木位里・俊《原爆の図第1作 幽霊》(1950年)、朝倉摂《働く人》(1952年) を加えても良い。

以上の作品の中にパンリアルの作家たちを置くことで、その独自性をあらためて検討したい。

三上は第1回展に《夜》(1949年) [図20] というモノトーンに近い静謐な作品を出展している。分割されて有機的記号性の手前で踏みとどまるバイオモルフィック(生命形体的)な様々な物象がせめぎあう光景である。ここでは闇の中に三角形の光線を入れて(ゲルニカ!) ハイライトを付している。また、1926年頃のピカソ作品 [図21] と類似する。しかしながらその光景はピカソ的造形を様式的に消化しながらも、世界のただ中でせめぎ合うものと対している存在を独自の繊細な画面に描いている。その後、三上は肺結核のために1951~54年、制作上のブランクを生むが、1955年に復帰後の作品ではその自身の身体的傷痕を抱えながら激しい画面表現となっていく。その中で、スクラッチや、インク等による小品での素材探求を経て、タブローでも顔料ばかりでなく、油彩インクを併用し、また紙に蠟を塗って擦り出したり、触覚的な画面を追求しながら、分断接合するイメージを描き、あるいは実際の紙を一旦カットして貼り合わせて構成していく自在な試行を展開する。画面は鋭く分断する。または画面いっぱい触手を伸ばすような独自の造形感覚が現れる。これも一つの群像表現だろうか。自らの肺結核の大手術をベースにしたイメージなのだが、それをキュビズム経験から始まりながら素材探求の果てに、独自の絵画造形の探求としているのである [図22、23]。

同じく第1回展出品画・下村の《祭》(1949年) [図24] は三上作品とは対照的な激しい動的な作品である。2つのパネルに紙を貼って描かれた画面いっぱいにかたちは

充満している。神輿とそれを担ぎ、また見る人々などは辛うじて発見しうるが、分割された形体は意味的には他のものに変換可能な多義的なものと化していて、一つとして直線のない曲線のみによるうねるような有機的な輪郭線が全面に展開している。その独自性からみても初期パンリアルを代表する傑作であろう。ここではほとんど状況設定も解消しているが、焼け跡のパラックから発想した、未然の構築物の中に立たせる《かなしみ》[図25]等、人間像を繰り返し描いている。様々に造形表現を変えていて、その点でもピカソへの意識が透いてくるが、敗戦後の現実を描く繰り返しの探求と考えられる。

その後、下村は1954年の《月》あたりから鳥にモチーフを限定していく。すでに1949年の放射状に横切る線でアラベスク状の色により平面的画面になっていながら鋭い鳴き声のつんざく《朝を呼ぶ鳥》(1949年)、家族とともに荒れ野での出発の姿を見せる《かなしみ》(1951年)、半ば骨だけとなりつつ激しく運動する《夜の曲》(同)など多様な表現で鳥は既に登場していた。《月》はまだ木にとまる鳥という一つの情景であるが、鋭利な直線を瞬時に創出できる大工の使用する墨ツボが駆使されている。その手法は線主体での平面性を強調した絵画へと展開することに寄与する。さらに《切る》(1957年)[図26]ではいまだ分割された面というキュビズムが残滓のように残っているが、フレームを横切って形象の全体を示さない構図を採りながらモノトーンの面的な塗りを施す。またほぼ墨ツボによる直線を活用して直接描写を抑止していることはその後の物質的展開を考えると興味深い。

ここに作家の後年の興味深い記述がある。

「その場にいた鳥がとびたってしまった跡で、いなくなった場所に感じる実在感のようなものだ」⁽¹⁸⁾

まるでデュシャンのアンフランマン的な言葉だ。横切ったものの在りかという非実態的なものを物質的なマチエールである顔料であえて求める造形本位の画面は、一瞬で決定してしまう線描にもつながっている。これもキュビズムの様式化した先の独自の姿であろう。

また1950年までの結成当初は、崩れ落ち支え合うような屋内の裸像群像〈星野《崩壊の群》不動《物語》[図27]〉も多かった。敗戦後の人間像は他の分野でも描かれたが、ここでも傷痕あふれる心象風景となっている。

屋内と思われるが大野は繰り返しドローイングを試行しながら、《ストリップ》(1950年)[図28]を描いている。裸体人体に銅版画のようなハッチングを入れながらデフォルメしたピカソの新古典主義期の響きも聞くことができるものとなっている。ここでも人体が下部にくぐもった子どもを親らしき巨大な男女が包み込む造形となっている。

最後に近年新出の本作と関連していると思われる同年制作のドローイング作品を紹介したい[図29・31]。大野のアトリエから本画と関連したものとも出てきた作品だが、「SIURAN」「SURAN」などとあえてサインをあえて変えている。本名・秀隆の秀



図22
三上誠《断層化石(A)》
1956年 京都国立近代美術館蔵



図23
三上誠《触手の大気》1957年 福井県立美術館蔵



図24
下村良之介《祭》
1949年 京都国立近代美術館蔵



図25
下村良之介《かなしみ》1949年 刈谷市美術館蔵

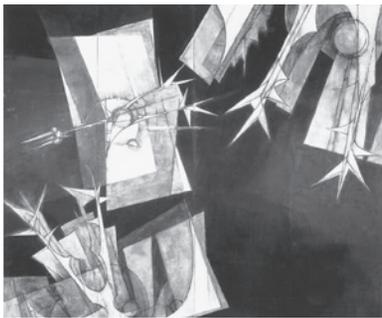


図26
下村良之介《切る》1957年 京都市京セラ美術館蔵



図27
不動茂弥《物語》1949年 京都市京セラ美術館蔵

(シウ) から一字取っていると考えられるが、本画とは異なる自由な試みを他号を用いて裏側で一時試行しようとしていたものと考えられる。何れも顔料表現では出来ない、紙にインクによる流動的な線描に彩色を加えた習作的な作品で、より自在な造形感覚を示している。ここではピカソの1920年代の新古典主義期 [図30]、あるいはドローイング類に近似するが、様々な試行のひとつであろう。

敗戦後、日本が「民主国家」になって突然に《ゲルニカ》を描いたピカソは半ば公認のスター作家になったかのようにだったが、ヒューマニストとして歓迎されていることに、斎藤義重は的確に疑念ととみに記している⁽¹⁹⁾。

「彼が立体派でなした引き算の最も大きなものはヒューマニズムである。この否定したヒューマニズムは彼の革新的なヒューマニズムだと逆に言える。(中略)ピカソの絵画の中に横たわっているものはニヒリズムであり、ペシリズムであり、エゴイズムである。このような実存の中にあるピカソのヒューマニティは苛烈を極めている。」⁽¹⁹⁾

つまり立体派から始まるアヴァンギャルドは画面の実在の追及であり、文学性やヒューマニズムの否定から始まっているというモダニズム的な見方であり、またヒューマニズムのためでなく脱皮前進していくのだという。そこには戦後のピカソ受容への忌避の念も孕んでいた。

あらためてパンリアルのピカソ受容をみるに、時代の中で初期こそ《ゲルニカ》の直接的な影響は強いが造形本位に受容していて、思想的、教条的に受け入れてはいない。当時の造形全体にも言えることだが、ピカソ等キュビズムは正確に言えば新たな意匠として受容されていた中であって、パンリアルにおいては、敗戦後の焦土と化した現実を、自らの基盤となる文化とともに作らねばならない希求の下で、既存の抒情的審美性を前提にした「日本画」を否定して、新たな現実と切り結んだ独自の「膠彩藝術」

(パンリアル宣言)として新たに作ろうとした。そのための適切な技巧、切実な造形的模索の中で、ピカソを中心としたキュビズムの〈かたちの解体と再構成〉は、自在に操作可能な造形として見えていたと思われる。それがいかに本来的なキュビズムとは異なるとしても、「アジアのキュビズム」にみるように、異なる文化の中で内的に受容された表現であろう。

○

しかし、そのようなシュルレアリスム、キュビズムに代表されるような海外思潮を様式的に受容する中で、社会的現実の荒野性を直接的に内在化した傷痕として激しくも描いていた初期パンリアルの試みは数年で鎮静化する。代わって、ここで触れたように、三上、下村、大野、星野らは、独自の試行の中で自己の絵画造形を創出していく。その作り立ての絵画は荒々しくも激しい表出力を持った絵画で、何れも未だ描くことをキープしながらも、他方で下村の墨ツボ、三上のカット&ペースト、マチエール操作、星野の円運動などの幾何学性など、描写性を否定する契機も孕んでいたことは重要である。

ここで見た、パンリアルの作品は、制度的な束縛の弱い、ほぼフリーの20代の青年達が、個的に表象と造形から模索して、新たな独自の技法の下で確立するまでの生の模索期ではあった。日本画は様式性の強い絵画である。そのことが「膠彩藝術」である彼らの作品でも、それを支えた強みにもなり、また装飾性と形式化へ堕していきやすい陥穽にもなるのである。パンリアルの作家の相剋もこの点にあるのだが、そのことをさらに痛感しながらさらに独自の作品を創出していくのはこの後、1950年代末からの、パンリアルがそれぞれに方向転換をし始めてからであろう。しかしながら、ここで見た初期パンリアルにおいても、そのための単なる模索期ではなく、固有の絵画を試行の中で生んだことは明らかであろう。



図28
大野(秀隆) 俣嵩《ストリップ》
1950年 刈谷市美術館蔵

注

- (1) 大野が1947年第3回日展に《海》が入選していることが例外。
- (2) 歴程美術協会については「日本画」の前衛1938-1949」展(2010-2011年、京都国立近代美術館、東京国立近代美術館、広島県立美術館) カタログ参照。
- (3) 不動茂弥『彼者誰時の肖像』(1988年、私家版) 参照。
- (4) 嶋田正編『パンリアル美術運動の旗手 三上誠 評論 日記』(1995年、三上誠資料館) 参照
- (5) 実相は(4)を参照。草稿の変化については「パンリアル創世紀展」(1998年、西宮大谷記念美術館) カタログ参照。
- (6) 「創画会50年記念展」(1997年、高島屋・京都他) カタログ 参照。
- (7) 「三上誠展-自己凝視から「宇宙」へ-」(1990年、O美術館) カタログ参照。
- (8) 陳鸞「非常時の共同制作-1943年における京都市立絵画専門学校の大画標制作をめぐる」[「巨匠たちの学び舎-日本画の名作はこうして生まれた」展(2024年、京都市京セラ美術館) カタログ所収] 参照。
- (9) 下村良之介「日本画」(1975.5.29、京都新聞)では回顧展を見ていて怒りが込み上げてきたとしているが、当時見ていた可能性がある。
- (10) 田中日佐夫「下村良之介の人と芸術」[「下村良之介展-鳥の歌・翔く形象-」(1989年、O美術館) カタログ所収] 参照。
- (11) 大野俣嵩「三上君を悼む」(「第30回パンリアル展」(1972年) パンフレット所収)
- (12) (4) 前掲書
- (13) 山野英嗣「日本画」の前衛1938-1949」[「日本画」の前衛1938-1949」展(2010-2011年、京都国立近代美術館、東京国立近代美術館、広島県立美術館) カタログ所収] 参照。
- (14) 眞鍋千絵・松田泰典「パンリアル美術協会初期作品技法材料研究」(「東北芸術工科大学紀要」No10、2003.3) 参照。
- (15) 伊原宇三郎「大東亜戦争と美術家」(「新美術」No6、1942.2)
- (16) 瀧口修造「ピカソと日本の前衛絵画」[「ピカソ版画展」カタログ(1961.10、日本橋・白木屋) 所収]
- (17) 尾崎信一郎「一九五〇年代のキュビズム」[「日本におけるキュビズム ピカソ・インパクト」展(2016~17年、鳥取県立博物館、埼玉県立近代美術館、高知県立美術館)) カタログ所収] 参照。
- (18) 下村良之介「鳥と共に」(1973.7、「現代の眼」東京国立近代美術館)
- (19) 斎藤儀重「ピカソとヒューマニティ」(「アトリエ」No264、1949.1)



図29
大野(秀隆) 俣嵩《無題》1950年



図30
ピカソ《三人の浴女》
1923年 ステファン・ハーンコレクション蔵



図31
大野(秀隆) 徹高《無題》1950年