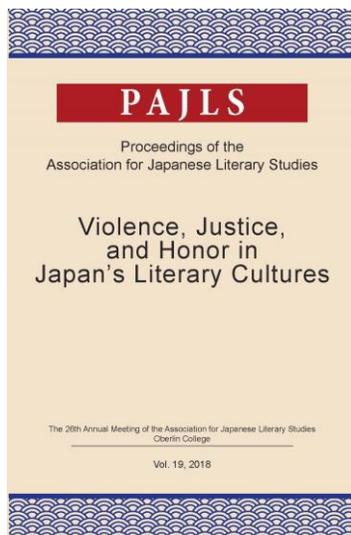


不屈の芸術：東京裁判での丸木俊
“The Art of Persistence: Maruki Toshi and the
Tokyo War Crime Trials”

シャーロット・ユーバンクス
Charlotte Eubanks 

*Proceedings of the Association for Japanese
Literary Studies* 19 (2018): 14–19.



PAJLS 19:
Violence, Justice, and Honor in Japan's Literary Cultures.
Editor: Ann Sherif
Managing Editor: Matthew Fraleigh

不屈の芸術：東京裁判での丸木俊
**THE ART OF PERSISTENCE:
MARUKI TOSHI AND THE TOKYO WAR CRIME TRIALS**

シャーロット・ユーバンクス
Charlotte Eubanks¹
The Pennsylvania State University
Departments of Comparative Literature and Asian Studies

Author's Note: The English-language paper I delivered at the AJLS conference is part of my recent book *The Art of Persistence: Akamatsu Toshiko and the Visual Cultures of Transwar Japan* (University of Hawai'i Press, 2019). For these proceedings, I instead present a truncated and rearranged Japanese-language version, which I initially wrote for the newsletter of the Maruki Gallery for the Hiroshima Panels in Japan. This adaptation is reprinted here with the permission of Okamura Yukinori, head curator of the Gallery and newsletter editor. I have added citations and a full list of works cited.

東京裁判の戦犯たち

丸木俊と丸木位里は「原爆の図」という協同制作を行った反核反戦運動の芸術家で、ノーベル賞にノミネートされるほど世界中で広く知られている。俊は一九四八年に片瀬という小さな村で放射線の後遺症に苦しみながら、ヒロシマで見た残酷な場面を忘れられず、原爆投下後の息絶えていった人間たちを裸体のままの形としてデッサンを画きはじめた。そして、一九五〇年二月八日に SCAP（連合国最高司令官）のプレスコードを無視して第三回日本アンデパンダン展に「八月六日」(のち第一部「幽霊」という作品を出品した。

「八月六日」を出品するのはとても勇気が必要だったと思う。プレスコード以外にも、美術と政治、法律、人権などの問題についての議論が非常に熱心な時代であったからだ。針生一郎や小沢節子などの研究を見ると、いわゆる「美術に見る戦争責任」という論争が一九四五年からずっと(現在まで、と言えるだろうか?)続いている時代であった。俊も前衛美術会の代表者として座談会などで藤田嗣治や安井宗太郎を強く批判して、政治家と軍人だけではなく、戦時下に作戦記録画を画いた美術家も「戦犯」であると考えた方がいいという意見まで言っている（「自由美術」一九四七年三月号、一六頁）。

¹  <https://orcid.org/0000-0003-1915-2322>

そして、俊がその「戦犯」という言葉を差し出したのは、ただのジェスチャーではなかった。俊は実際に少なくとも東京裁判に二回参加した体験があり、自分の目で裁判の審議を見て、自分の耳で判断を聞いて、自分の心で東條たちが戦犯であるかどうかの判断をした。

一九四六年八月三日付の『アカハタ』に掲載された「文明の旗の下に」という記事で、俊は次のように説明する。「廷内に入ると、スツと頬に空気がつめたい、冷房が完成したので、扇子も姿を消した、バツと電燈が明るくなって、ニュース・カメラが廻り出した。證人台では南京大學のペイツ教授が日本軍隊の残虐無恥な暴行について語つてゐる。(29日イチガヤの極東國際軍事法廷にて)」。デッサンも二点掲載されている。

(図1参照)

上のデッサンには外国の旗が十一本並んで、その前に座っているのは十一人の検察官だ。憲兵隊の一人以外は、検察官と弁護士と通訳が皆耳に大きなヘッドホンを被って、懸命に証言を聞いている。ピカピカと光っているレシーバーや、三脚の上に保持されているカメラなどもキチンとスケッチした俊は、冷房と同時に裁判の異国性を深く感じただろう。

下のデッサンで、大きいヘッドホンを被っている人たちが何人か並んで座っているのは被告人たちである。よく見ると被告人の胸には(右から「木村」、「東條」、「賀屋」などの)名前が書いてある。それはなぜだろうか?『アカハタ』の記事以外では、『人民』という雑誌にも裁判体験についてデッサンと印象的な文章も掲載している。俊が次のように自己の内面的な考え方を描写する。

だが、私が、この部屋に入って驚いたことは、この涼しい機械のお部屋、竜宮のやうな、清潔な、それでゐて、近代の文明のリズムの中に生きてゐる人間。近代文明人の姿である。それよりもっと驚いたこと。

被告席、東條は?おや、あの一番端の、上段の坊主頭の鼻めがねの国防色の、あの人だろうか。あら、あの下の方の二番目の分かもしれない。おやおやみんな東條の顔にみえるではないか。(「東京裁判傍聴記」、『人民』第八号、一九四六年十二月十五日)

俊が分かったのは、東條がすぐに目立つような偉大な「戦神」ではなくて、ただの人間であるということだった。しかし、俊は、人間としての東條の見方がまったく分からない。鉛筆を出して、デッサンを画きはじめるまでは、まったく分からない。



図1 1946年8月3日付「アカハタ」より「文明の旗の下に」

民主的な技術としてのデッサン

俊は美術家なので、絵を画くのが当たり前のことであるかもしれないが、俊の文章などを読むと、デッサンは特別な社会的な仕事を果たす技術の一つであるという意見がはっきり表現されている。一九四六年に出版された記事では、俊がデッサンと風刺画の力を次のように説明している。

港に、野に、宮殿に、雲上に、焼跡の草むらに、竹の園生に。人間、画家、素裸の生々しい感覚の持ち主。すぐれた芸術家の目には、色、とりどりのすばらしい題材である。

東京法廷は、盛夏の一隅に厳然とそびえる冷房装置の、赤燈の、レシーバーのはんらんする、秩序だった文明法廷である。

被告東條は、既に亡霊の如く座してゐる。整然と、しかも、機智に富み、ユーモアさえ ふくめての秩序だった法廷の民主的空氣の、その比較にならぬ。(略) 悪い者たち、その一人が東條、東條、わしは東條であった。がく然として、東條は汗をふく。この冷房の装置の中で。(「ふうし画のこと」、『自由美術』第一巻第五号、七七～七八頁)。

被告者のデッサンを引き始めると、東條の不安の証明(汗)を確認するだけではなくて、別の被告者の内面的な世界も見えてくる。俊の生々しい感覚でそのもう一つの世界が浮かんでくる。「南は、ひげを白くたれ、たんぜんとめいもくしてゐる。(略) さすがに重光は、静然としてメモを取ってゐる。(略) 賀屋はやせたが、黒髪、口ひげ共につやつやしてゐて、まだまだ生きるいきほひを持ってゐる」(「東京裁判傍聴記」、七八～七九頁)。(図2参照)

俊は自分のデッサンという技術を裁判と比較して、どちらも被告者の人間性、つまり彼らの個人性を掘り出す方法であると結論づける。俊はデッサンや風刺画を画くのがファシスト的なリアリズムに反対して、作戦記録画のいわゆる「記録性」を破壊するデフォルメの力を持つ民主的な技術だと思っていた。(詳細を知りたい方は、俊が一九四九年に出版された書籍『絵ハ誰デモ画ケル』をよむと面白いかもしれない。)

言い換えると、俊は「戦犯」という現象がよく分かったわけである。だから、一九八九年に宇佐美承とのインタビューで、俊が「私は戦犯よ。戦争礼賛の絵本を書いたの」という告白を簡単に軽視してはいけない。(『池袋モンパルナス』五一五頁)。でも、それはどういう意味だろうか。俊は東條と同じように、重い重い戦争責任を持つわけだろうか。いや、それは言い過ぎだと私は思う。有罪と無罪の間には複雑に散らかった道徳的な領域が広がっている。

私たちはもう一度丸木俊・丸木位里の「原爆の図」を見直すべきだろう。「原爆の図」は反核反戦の芸術だけではない。もちろん、そういう意味を持っているが、それだけしか考えないと、その協同制作は戦後のものに過ぎない。しかし、俊は(位里も)戦前、戦時下、戦後の三つの時代を横切った、非常に重要な芸術家である。これから、その戦前・戦時下・戦後の時代を三つとも撚り合わせながら、私はもう一回、俊の芸術を読み直したいと思う。



図2 1946年12月「人民」第8号より「東京裁判傍聴記」
The pencil marks are from the galleys submitted to, and edited by, the Allied Occupation offices.

参考文献

Akamatsu Toshiko, auth and ill. "Tokyo saiban bōchōki." *Jinmin* 8 (15 Dec 1946): 76-83.

-, auth and ill. “Bunmei no hata no shita ni.” *Akahata* (3 Aug 1946): np.
-, auth. “Egaki nyūmon: E wa darenimo wakaru, kakeru koto ni tsuite.” *Zen’ei bijutsu* 1:2 (Oct 1947): 28–30.
-, auth and ill. *E wa dare demo kakeru*. Tokyo: Shizenbisha, 1949.
-, auth and ill. “Fūshiga no koto.” *Jiyū bijutsu* (Sept 1946): 16–17.
-, Ogisu Takanori, Takigawa Tarō, Takai Teiji, Matsumoto Kōji, Yabe Tomoe, Irie Hiroshi, Tasaki Hirotsuke, Furuyama Jun’ichi, and Murakawa Migorō. “Kakushinki bijutsukai no shōten o tsuku zadankai.” *Jiyū bijutsu* 2:7 (March 1947): 12–25.
- Eubanks, Charlotte. *The Art of Persistence: Akamatsu Toshiko and the Visual Cultures of Transwar Japan*. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2020.
- Hariu Ichirō. “Sengo bijutsu to sensō sekinin.” *Bungaku* 27:5 (April 1959): 543–557.
- “Sensō bijutsu, sono genzai made no isō: tokushū: kakumei to sensō no taburō.” *Shuka* 11 (Fall 1998): 2–6.
- “Sensōga hihan no konnichiteki shiten: tokushū: sensō kirokuga no jidai, 1.” *Mizue* 752 (Oct 1967): 66–68.
- “Sensōka no bijutsu.” *Bungaku* 29:5 (May 1961): 518–524.
- *Sensō to bijutsu: 1937–1945*. Tokyo: Kokusho Kankōkai, 2007.
- “Wareware no uchi naru sensōga.” *Bijutsu techō* (Sept 1977): 46–57.
- Kozawa Setsuko. *Aban gvarudo no sensō taiken: Matsumoto Shunsuke, Takiguchi Shūzō soshite gagakuseitachi*. Tokyo: Aoki shoten, 2004.
- “Jūgonen sensōki no bijutsu o megutte.” *Rekishī hyōron* 520 (Aug 1993): 66–78.
- Usami Shō. *Ikebukuro Monparunassu*. Tokyo: Shūeisha, 1990.