

ショック・オブ・ダリ — サルバドール・ダリと日本の前衛展

記念講演会「彼らはダリの何に惹かれたのか」

大谷省吾（東京国立近代美術館）

2021年2月27日 三重県立美術館

こんにちは、大谷と申します。本日はご来館ありがとうございます。今回の講演会は残念ながら、新型コロナウイルスの感染対策のために、あらかじめオンラインで録画したものをご覧いただくことになってしまいました。直接お伺いすることができず、たいへん申し訳ないのですが、そうしたなかでお越しいただきましたことに心より感謝申し上げます。

さて、みなさんはもう展覧会をご覧になりましたか？みなさんの今日のお目当ては、おそらくサルバドール・ダリの絵のほうだと思います。でも、今回の展覧会は、前半はダリ作品ですけども、後半のほうではダリの影響を受けた日本の画家たちの作品がたくさん並んでいます。この日本の作品については、どのような印象を持たれたのでしょうか。ダリの真似をしているだけでオリジナリティが感じられないと思われましたか？あるいは、けっこうおもしろいじゃない、とポジティブな印象を受けましたか？今日は、私はこの、ダリの影響を受けた日本の画家たちについて、ただ真似をしているだけではないのだということ、彼らには彼らなりのやりたいことがあったのだということを知っていただきたいということで、お話を用意いたしました。これから約60分、おつきあいいただければと思います。よろしくお願いいたします。

今日の講演会のタイトルは「彼らはダリの何に惹かれたのか」となっています。「彼ら」というのは、日本の画家たちですね。このあと駆け足でたどりますけれども、ダリが日本に紹介されるのは、1930年代のことです。戦前です。今回の展覧会では、戦後、1950年代くらいまでの作品が並んでいますけれども、今日の私の話は、だいたい戦前の話を中心におきたいと思います。その、ダリが紹介された1930年代のとくに後半ですね。その当時、ダリは爆発的に流行します。

これは『美術』という雑誌の、1939年11月号で、前衛美術の特集号です（図1）。この雑誌の中に、瀧口修造という詩人で美術評論家だった人、この人はダリを日本に紹介するにあたって最も重要だった人物ですが、この瀧口が書いた「影響について」という文章が載っています。シュルレアリスムの何人かの画家たちが日本にどのような影響を及ぼしたかについて順番に書かれているのですが、その中で、ダリについてもでてきます。そこに、こんなふうにかかれて



図1

『美術』14巻11号

1939年11月

「ダリの影響が一部の若い作家の間に、不可視な光線のやうに迅速に

伝播したといふことによつて、<sup>しばしば</sup>屢々伝染病的感染に結びつけられ、主に彼

の輪郭的介绍の任にあつて来た筆者が、その媒介者の汚名を被せられ

てゐるやうである」(図2)



図2

瀧口修造「影響について」  
『美術』14巻11号

ここで「伝染病的」と書かれているのは、このコロナのご時世からみてシャレにならない表現かもしれませんが、それくらい当時は、日本のとくに若い画家たちの間にダリの影響が瞬間に広がったということで、ある意味、今の私たちにも実感をもって受け止められる表現といえるのではないかと思います。そしてまた、瀧口はその伝染病の媒介者だというのですね。瀧口が若い画家たちにダリというウイルスを広めてまわったというわけです。これは、ひどい表現ですけれども、あるていど事実です。



図3

映画「アンダルシアの犬」のワンシーン  
『詩と詩論』7冊  
1930年3月

今日は、歴史的事実を細かく追うような話は手短かにして、できるだけ作品をご覧くださいことにしたいのですけれども、基本的なことをちょっとだけたどっておきます。もっと詳しい経緯を知りたい方は、今回の展覧会のカタログの速水館長のテキストがすばらしいので、ぜひそちらをお読みください。

ダリの作品が最初に日本に紹介されるのは、1930年、つまり昭和5年のことです。ただし、これは絵ではなくて、映画でした。みなさんもおそらくご存じの「アンダルシアの犬」というひじょうに気持ち悪いシーンの連続する、悪夢のような映画です。その中でもとびきりショッキングな、若い女性の目玉をカミソリで切るシーンのワンカットが日本で最初に紹介されたダリのイメージということになります(図3)。じゃあ絵としては何が最初だったかということ、これです。



図4、5、6

『詩と詩論』11冊(1931年3月)

これは翌年の1931年ですね。ここで素描2点(図4、5)と、それから油絵1点の図版が紹介されます。実はこの油絵のほうは、部分図です(図6)。実際の油絵の作品はこういうものです(図7)。画面の右端だけが図版掲載されたことがわかります。どうしてこういう中途半端な図版が掲載されたかといいますと、もともとフランスで発行されていた『シュルレアリスム革命』という雑誌に、この切れた状態の図版が掲載されていて、それをそのまま転載したのでこうなったというわけです。

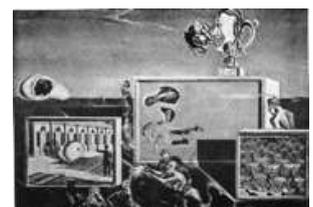


図7

ダリ《照らし出された欲望》  
1929年 ニューヨーク近代美術館

こうして、ダリについては1930年代の初め頃から紹介が始まりますけれども、ここまでの紹介は、『詩と詩論』という詩の雑誌に掲載されたものでした。美術雑誌ではないのですね。そしてその後、1930年代前半にダリのことはぼつぼつと断片的に紹介が続きますが、わりと詩の雑誌での紹介のほうが多いです。それが美術雑誌で大きく紹介されるのが1936年なのです。そのときに紹介の役目を果たしたのが、瀧口修造だったわけです。



図 8、9

瀧口修造「サルヴァドル・ダリと非合理性の絵画」  
『みづゑ』376号（1936年6月）

この年の6月に雑誌『みづゑ』に、瀧口は「サルヴァドル・ダリと非合理性の絵画」という文章を発表します（図8）。そこでたくさんのダリの作品の図版が掲載されて、多くの画家たちにインパクトを与えるのです（図9）。ここでは作品名は記されていませんし、白黒図版ですが、インパクトはあったと思います。瀧口はそのあと、9月には「超現実造型論」という文章も発表して、こちらでもダリのことを詳しく紹介しています（図10）。こちらの文献で重要なのは、ここではじめてダリの絵がカラー図版で紹介されていることです（図11）。



図 10、11

瀧口修造「超現実造型論」  
『みづゑ』379号（1936年9月）  
ダリ《フロリダに於ける今夏の想像的暗示》カラー図版

実はこれより先に、名古屋でやはり詩人として活動していた山中散生という人が、フランスのシュルレアリストたちと文通をしておりまして、ポール・エリュアールというシュルレアリスムの詩人の詩集の翻訳を日本で出版しようとしています。この詩集はいま、会場で展示されています（図12）。『或る一生の内幕或は人間の尖塔』という詩集ですが、その中にダリのドローイングを挿絵として入れたいというようなことを手紙に書いてフランスに送ったら、ダリからドローイングが4点送られてきます（図13）。この4点を1936年の1月に、新造型美術協会というシュルレアリスムの影響を強く受けた画家たちのグループの展覧会の第2回展に展示するのです。これが日本で最初に紹介されたダリの実物の作品です。今回の展覧会では、このうち2点が展示されています。とはいえ、これは油絵ではありませんで、ダリの油絵が日本に紹介されるのはもっとずっと後、戦後になってからです。逆にいうと、日本の戦前の画家たちはもっぱら図版を通してダリに熱狂していたわけです。ちなみに、この新造型美術協会のメンバーの作品



図 12

山中散生訳、ポール・エリュアール  
『或る一生の内幕或は人間の尖塔』春鳥会  
（1937年7月）



図 13

第2回新造型美術協会展に  
出品されたダリの素描4点

として、今回の展覧会にはこの2人の作品が紹介されています。藤田鶴夫と島津純一です（図14、15）。いずれも、きわめて直接的なダリの影響を見ることができます。ただ、私はこの新造型美術協会のメンバーとしては、この人が最も重要ではないかと思えます。それは瀧口綾子さんといひまして、瀧口修造の奥さんですね。瀧口綾子の作品については、あとでもう少し詳しく見てみたいと思います。



図14  
藤田鶴夫《自由なき情熱》  
1937年 板橋区立美術館



図15  
島津純一《女性的パラノイヤ》  
1937年 板橋区立美術館

続いて1937年には「海外超現実主義作品展」という展覧会が東京をはじめ各地を巡回しますが、この展覧会を企画したのも瀧口修造と山中散生でした。この2人が、戦前のシュルレアリスム紹介のトップだったわけです。ただし、この展覧会は実は写真資料が大部分で、ダリの作品は17点展示されましたけれども、先ほどの4点のドローイングの他は複製写真でした。この展覧会にあわせて作品集が刊行されているので、それを見るとどんな作品が紹介されていたのか、わかります。ダリは例えばこういう作品の複製写真が展示されました（図16）。



図16  
海外超現実主義作品展で紹介されたダリ作品の図版の一例  
《悼ましき遊戯》

戦前のダリの紹介で重要なのもうひとつ、1939年に画集が刊行されるのですが、これも瀧口修造の仕事でした（図17）。小さいサイズですが、白黒の図版が約50点収録されています。それと、カラーの口絵も1点だけあって、そこにこれが掲載されています（図18）。有名な、時計がやわらかく垂れさがっている作品ですね。こんなふうには瀧口修造は積極的にダリの紹介を続けていくのですが、彼は1941年に治安維持法違反の疑いで検挙されてしまいます。シュルレアリスムは危険思想だと思われてしまったんですね。そしてそのあとは戦争の中でこうした前衛的な表現というのは厳しく制限されてしまいます。だから、日本の戦前におけるダリの流行というのは、1936年にさきほどの瀧口の紹介の文章が発表されてから、瀧口が検挙される1941年の春くらいまでとすると、だいたい5年間くらいだったことになります。今日、これからご紹介する作品の大部分も、この5年間に描かれたものです。

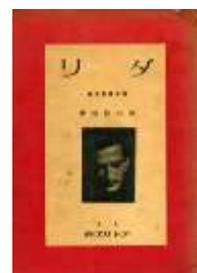


図17  
瀧口修造『ダリ』  
アトリエ社、1939年1月



図18  
瀧口修造『ダリ』（アトリエ社、1939年1月）に掲載された《記憶の固執》のカラー図

ただし、ダリの影響というのは若い画家たちに爆発的に広まりましたけれども、それは画壇の主流派から見たら、<sup>ひんしゆく</sup> 聾聵ものだったのですね。さきほど最初にご紹介した瀧口修造の文章でも、「伝染病」という表現

がされていましたが、いい表現ではないですね。しかも当時、顰蹙を買ったというのは、二重の意味で顰蹙だったわけです。どういうことかというと、まずダリの絵そのものが病的で不健康だということですね。気持ち悪い、気が狂っているというわけです。そして、それをそのまま模倣しているのがさらによくない、真似しないで自分の表現をしろ、ということです。

そうした批判は戦後になってからも続きます。これは、1959年の雑誌『美術手帖』でのダリ特集で（図19）、ここで瀧口修造に対して、画家の池田龍雄、この人の作品は今回も展覧会の最後のほうに展示されていますね。そして評論家の針生一郎、この2人が加わって3人で座談会を開いていますけれども、戦後世代である池田と針生は、戦前の日本のダリ受容に対してひじょうに厳しい意見を述べるわけです。ダリの理論的なことは全く理解しないで、スタイルだけ真似しているにすぎないというのですね。そして、こうした位置づけが一般的になって、今日これからご紹介する、戦前の日本でダリの影響を受けた画家たちというのは、長らく美術史の中で取るに足らないものとして顧みられないままでした。

でも、私は本当にそれでいいのかと疑問に思ったわけです。彼らは、若気の至りでただかっこいいからダリのイメージを真似して描いただけなのか。本当は彼らには、もっと切実なモチベーションがあって、ダリに近づいたのではないかと、そういうふう考えたのです。どうしてかということ、そのきっかけになったひとつが、これです。

浅原清隆という画家です。この右側の《多感な地上》（図20）という作品は、今回の展覧会でも展示されています。実は、ここから先はちょっと私事になりますけれども、私はいま勤めている東京国立近代美術館というところに、1994年、今から27年前に就職したのですが、ちょうど就職した年に、この2つの作品を美術館に寄贈していただくことになって、新米学芸員の私が作品を受け取りに、持主だった浅原の奥様のお宅に伺ったのです。奥様といっても、お二人の新婚生活というのはたった2ヶ月でした。結婚して2ヶ月で浅原は戦争に行き、ビルマ、今のミャンマーで死にました。死んだというか、消息を絶ちました。そのとき浅原は、まだ30歳でした。そんなわずかな夫婦生活でしたけれども、奥様は戦後もずっと作品を大切に保管してくれていたんですね。それをいただきにお宅にお伺いしたときに、当時の思い出をたくさん聞かせていただきました。そのときに、例えばこの《郷愁》（図21）で描かれているのは浅原の故郷の兵庫県の播磨の海の景色で、ここにいる女性



図19  
瀧口修造、針生一郎、池田龍雄  
による座談会『美術手帖』1959  
年9月



図20  
浅原清隆《多感な地上》  
1939年 東京国立近代美術館



図21  
浅原清隆《郷愁》  
1938年 東京国立近代美術館

は浅原のお母さんで、この紫色の柔らかい不思議な形はお母さんの子宮をイメージしたものだ、という浅原の説明を覚えている、と教えてくれました。そして、戦争に行く直前に、浅原は地元の神戸で人生最初で最後の個展を開くのですが、その目録にこんなふう書いているのを、見せてもらいました。

「やがて戦線に立つであろう私は美しさばかり見てきた甘さを感じるが、そうありたいと願った姿は何時までも心の故郷となることせう」(図 22)

こんな風書いているのですね。そして、瀧口修造もこの目録に推薦の言葉を書いているくらい、当時から浅原を高く評価していたのですが、戦後になってから、浅原について、こんなふう書いています。

「浅原清隆の一見甘美な叙情をうたった作品も、応召直前の作者にとって静かな逆説だったのを私は身近に知っている。」  
(『朝日新聞』1960年4月19日)

こういうんですね。こうしたことを知るにつれ、私はなんとか浅原たちの作品を再評価したいと考えて、いろいろ調べながらこういうことに思い当たりました。浅原たちの作品はダリの絵に似ていると言われてきたのですが、どうして似てみえるかという、どの絵にも地平線とか水平線が描かれているのですね。表面的にみると、ただ真似をしているだけのように見えます。けれども私は逆に考えました。浅原たちは、ダリの真似をしたかったから地平線を描いたのではなくて、地平線を描きたかったからダリを参考にしたのではないか、ということです。本当かなあ、と思われるかもしれませんが、実はこの浅原と同時代の、1930年代後半というのは他にもこんな絵が描かれているのですね。

右側の絵は、今回の展覧会でも展示されています(図 23)。福沢一郎というのは、さきほどの瀧口修造と並んで、日本にシュルレアリスムを紹介するのに大きな役割を果たした人です。瀧口は詩人でしたけれども、福沢は画家として社会批評的なメッセージを絵としてどうやったら表現できるかという立場からシュルレアリスムを取り入れようとした。そういう画家で、しかも地平線が描いてあって、構図としてはダリ的に見えるかもしれませんが、でも、絵のタッチとか雰囲気はだいぶダリとは違います。この《牛》(図 24)という絵も東京国立近代美術館で所蔵しているので、私はさきほどの浅原清隆の絵と並べて展示してみよう



図 22  
浅原清隆個人展目録  
1939年



図 23  
福沢一郎《人》  
1936年 東京国立近代美術館



図 24  
福沢一郎《牛》  
1936年 東京国立近代美術館

としたことがあります。そうしたらですね、どちらも地平線が描いてあるのですけれども、並べて飾るとなぜかしっくりこないんです。どうもダリとは関係ないところで地平線を描こうとしている感じなのです。それで、この《牛》の制作の由来を調べてみたら、福沢が中国大陸、当時の「満洲」ですね。満洲に行って見聞きした経験をもとに描いたものであることがわかりました。隣の《人》もそうです。構図はダリと似ているけれども、発想の元がだいぶ違うのですね。

それから、こちらはどうか（図25）。これを描いたのは大塚耕二といって、浅原清隆の友人です。二人とも帝国美術学校という、今の武蔵野美術大学ですけれども、その同級生で、いっしょにグループを作って活動していました。これも地平線が印象的な作品ですけれども、ダリというより古代遺跡のイメージですよ。これも発想の元が違いそうです。けれども視点を変えてみると、実は共通するところもあります。それは、1930年代後半という時代、どんどん戦争へと向かっていく困難な時代ですね。閉塞の時代といってもいいです。1936年には2.26事件が起きています。1937年には日中戦争が始まります。1938年には国家総動員法ができて、1939年にはヨーロッパで第二次世界大戦が始まります。1941年にはさきほどもお話しましたとおり、瀧口修造と、それからいま紹介した福沢一郎もですが、二人が治安維持法違反の疑いで検挙されて、そのあと太平洋戦争が始まります。時代が戦争へと向かうと同時に自由な表現はどんどん狭められていく、そうした閉塞の時代、閉塞した現実というものが、画家たちの目の前にあったわけですね。そうしたときに、「いま・ここ」の閉塞から遠く離れた彼方に、何か救いを求めようという気持ちは起きないでしょうか。私はこう思いました。この時代の画家たちは、はるか彼方に理想郷を夢見て、それを描きたかったから、地平線を描いたのではないか、ということです。

そうすると、さきほどの福沢とか大塚の作品も、合点がいくのですね。理想郷というのは、いくつかのタイプがあります。浅原の《郷愁》という作品の場合は、ふるさとであり、あるいは自分の幼年時代に理想を見ようとするわけです。大塚の古代遺跡も、「いま・ここ」の文明から遠く過去にさかのぼって、古き良き時代に思いをはせるために描かれているのだと考えられます。そして福沢の場合はちょっと複雑なのですが、みなさん、近代日本史を勉強したらすぐわかると思いますけれども、この時代、日本が国内の閉塞を打開するために大陸に進出しようとして、そしてまた一般国民に対しても満洲開拓を奨励していたわけですね。大陸は一種の理想郷として、当時盛んに宣伝されていたわけです。福沢は実



図 25

大塚耕二《トリリート》  
1937年 熊本県立美術館

際にあちらを旅してみ、その理想と現実のギャップを感じて、アイロニーとしてこの作品を描いていると思いますけれども、しかし大陸へと人々を誘う装置として、地平線が強調されているのはまちがいないと思います。こうした作品と、ダリの影響を受けた作品とを一緒に並べてみると、ダリの形式的な真似をしたかったというよりも、やはり、当時のつらい「いま・ここ」から無意識世界や夢の世界へ、一種の「逃避願望」として、地平線のある幻想的な絵が盛んに描かれたのではないかと考えられるのですね。

そういう発想から、私は今から 18 年前の 2003 年に、「地平線の夢」という展覧会を開きました（図 26）。この当時の、地平線の描いてある幻想的な絵ばかり 80 点くらい集めまして、それらひとつひとつの意味を解き明かすような展覧会をしたんですね。このとき、私は表面的にダリの真似をしているように見える絵でも、画面の手前に描かれているものと、地平線の彼方に描かれているものとの関係を分析していくと、いくつかのタイプに分類できるのではないかとすることを提案しました。

ひとつは、手前の「いま・ここ」が閉塞していたり、つらい現実があったりして、地平線のはるか彼方への憧れを表そうとしている作品ですね。もうひとつは、手前に安らかな理想的な情景が描かれていて、それが外界から遠く離れたところにあることを示すために地平線が描かれているもの、そしてもうひとつは、地平線の彼方から、こちらに向かって、何か不吉なものが迫って来るような不安を表したものです。それぞれ、作例を見てみましょう。

これは齋藤長三の《窓から》という作品で、今回も会場に展示されています（図 27）。手前は、暗い室内で、何だか<sup>よど</sup>澁んだ、気持ち悪いものがありますね。そうした閉塞した暗い室内から、明るい窓の外へ手を伸ばしている人物が描かれています。これは明らかに、外に出たがりますね。ただし、部屋の中の気持ち悪い物体も外へと<sup>しんしょく</sup>浸蝕を始めているので、これからどうなってしまうのかという不安も感じられます。

同じ齋藤は、こんな絵も描いています（図 28）。この作品では、はっきりと地平線とか水平線が描かれているわけではないですが、手前にちょっと手が見えます。こういうレイアウトの仕方というのは特徴的ですが、臨場感が増しますよね。この手によって、絵を見る人が、より絵の中に引き込まれます。そして、手を差し伸べることで、この画面



図 26

「地平線の夢 昭和 10 年代の  
幻想絵画」展チラシ  
東京国立近代美術館 2003 年



図 27

齋藤長三《窓から》  
1936 年 練馬区立美術館



図 28

齋藤長三《わが旅への誘い》  
1935 年 練馬区立美術館

の奥のほうに気持ちが向かいます。その先に何かあるかという、壁があって、通路があって、その向こうに船があることがわかりますね。ということは、壁の向こうは海なわけです。そうすると見る人の頭の中で、想像の中で壁の向こうに水平線が広がります。その彼方に船に乗って行ってみたいというように、ストーリーが広がっていくことになると思います。

続いて、手前が安らかなイメージというのは、先ほどもご覧いただいた、この浅原清隆の作品です(図 29)。生れ故郷の兵庫県の播磨の海と、お母さんの子宮とを重ね合わせるような幻想的なイメージを描き出しているわけです。私はさっき、こうした方向性を「逃避」と言いましたけれども、それは逃避であると同時に、反語的な現実批判でもあると思います。つまり、現実とは徹底的に正反対の安息の風景を描くことで、現実の過酷さを強調して見せるのですね。ユートピアってというのはもともと、そういうものです。批評家の花田清輝も言っていますけれども、人々がユートピアを夢見るといのは、現実がつらいからであって、現実満足していたら、人々はわざわざユートピアを夢見たりはしないということです。

そして、不吉なものがやってくるのではないかという不安を表したものとしては、例えばこの作品を挙げることができます(図 30)。まさに《予感》という題名がつけられています。この作品も、いま展示されていますね。これを描いた浜田浜雄という人も浅原清隆と同じ、帝国美術学校の学生でした。表面的には、戦前の日本でいちばんダリに近づいた画家です。この絵も、いかにもダリ的に見えると思いますが、でも、何が描かれているかよく観察してみましょう。画面の右側では地面が掘り返されて、中から管のようなものが姿を現していますけれども、なにやら熱を帯びたように光っています。そして画面の左には穴のあいたタンクと手術道具が描かれていて、これらはみんな隠されているものを開いて中身を見せる、ということが暗示された道具立てだということができます。それまで見えなかったものが明るみに出される、それはどうもよいものではなさそうです。その予感に恐れるように、はるか彼方の雲が、おびえる人の顔に姿を変えているのですね。

ここまでご紹介した3つのパターンというのは、わりと単純なものです。実際には、もっと複雑に象徴的な意味の網の目が張りめぐらされたような作品もあります。ぜひご紹介したいのが2つありまして、まずはこれです。



図 29

浅原清隆《郷愁》

1938年 東京国立近代美術館



図 30

浜田浜雄《予感》

1937年 米沢市上杉博物館

これはさきほどもちょっとご紹介した、瀧口修造の奥さんの瀧口綾子の作品です（図 31）。本当は展覧会でご紹介できればいいのですが、実は綾子さんの作品は、現在 1 点も残っていません。全部戦争で焼けてしまって、戦後は夫を支えるために制作をやめてしまったのです。本当に惜しいのですが、でも、戦前の雑誌などに掲載されたこういう白黒の図版を見ただけでも、彼女がひじょうにすぐれた画家であったことを垣間見ることができます。この作品もダリの影響を見ることができますが、彼女自身の複雑な思いが細やかに綴られた作品だと思えます。どういうことかということ、描かれているのはスプーンとコップと、それからリボンです。スプーンには穴があいていて、ピンで留められています。そしてこのリボンが蝶々のように不思議な生命感をおびているのにも注目したいです。片方はピンで留められていますけれども、もう片方は飛び立とうとしています。そして一番大事なものは、これらのモチーフ、いずれもきわめて身近なものとして、テーブルの上にちらばっているわけですが、ここに三日月のようなものも描かれていて、机の上のようでもあり、地平線のある広大な風景のようでもある。意図的に両方にとれるように描かれているのです。そうすることによって、おそらく衣食住に関わるイメージ、あるいは家庭の中というイメージと、その外へと出ていこうとする願望とが重ねられているようにも読めるのではないかと思うのです。だとすると、女性画家としての綾子さんが女性として家庭内で果たさなければと考えること、あるいは世間一般から女性なんだから家庭でこうしなければと強いられていることと、アーティストとして外へと出ていこうとする願望との間の、ゆるる気持ちのようなものが、ひょっとしたらこの絵には込められているのではないか、というようにも解釈してみたいのです。戦前の女性が、画家として活動していくということは、当時の男女の社会的役割についての世間一般の価値観の束縛の中で、今では想像もつかないような困難さを伴っていたはず。いや、むしろ昨今のニュースなどを見ていると、こうしたジェンダーのことはいまだにシビアな問題だといったほうがいいですね。私はこの瀧口綾子さんをぜひとも再評価したくて、機会があるたびに紹介するようにしています。ぜひ今日は、彼女の名前を憶えてお帰りいただきたいと思えます。



図 31  
瀧口綾子《スプーンの奇跡》  
1936 年  
現存せず

そしてもう 1 点、地平線に複雑な意味を込めた作品が、さきほどもちょっとご覧いただいた、浅原清隆の作品です（図 32）。これも今回、展覧会場でご覧いただけます。これはやはり、ただ表面的にダリみたいな幻想的な絵を描いてみたというのではなくて、浅原自身が伝えたいことを象徴的にひじょうに練りに練って描いた作品だと思えます。まず地平

線ですね。ただしこの絵の場合、地平線にひと工夫があります。はるか彼方に一本あるのと平行して、画面の手前にあるテーブルが、もうひとつの水平方向の線を作っているのです。そしてその間から、女の子が顔を出しているのです。髪の毛が長くないので、男か女かわかりにくく、中性的に描いてありますけれども、リボンがついていますからおそらく女の子でしょう。そして、女の子の手前にはハイヒールがたくさん描かれています。そして、そのうちのひとつがなんだか黒っぽく姿を変えていますね。これは、焼けてしまっていると解釈する人もいますけれども、私は子犬なのではないかと思えます。どうしてかということ、画面左の地平線の彼方に目を向けると、小さく犬が二匹描かれているんですね。図版ではわかりにくいと思えますので、会場でよく見てみてください。だからここには何か、画面の近くと遠くに対応関係があると見るべきだと思います。遠くの二匹が親かもしれない。そして画面右の地平線の彼方には、自転車に乗る女の子が描かれています。そうしてみると、画面の遠くは過去、手前は未来なのではないかと私は考えました。遠くに描かれているのは幼い日の女の子、手前は未来の、大人になってから履くハイヒール。その間にはさまれて、今ここにいる少女は、まさに子供と大人の中間の思春期で、かすかに不安を覚えながら物思いにふけています。そして、明らかに作者の浅原はこの少女に自分自身を重ね合わせています。どうしてかということ、彼はこの作品を帝国美術学校の卒業直前に描いているからです。さきほどお話ししたとおり、浅原は卒業後戦争に行かなければならないということを自覚しながらこれを描いていたわけです。そこで未来への不安、過去への郷愁がないまぜになった気持ちをこの絵に託しているのではないか。ついでにいうと、女の子のリボンが姿を変えようとしています。空をとぶハト、平和の象徴とともに、どこかここではない遠くへ行ってしまう願いが、ここにも込められているように思います。

以上のような解釈は、私が勝手に考えたことですがけれども、でも浅原の残している数少ない文章や奥様の思い出話などを参考にしながら、おそらくそうであったに違いないという確信をもって解釈しました。

ここまで「地平線」をキーワードに、当時の日本の画家たちがダリの何に惹かれたのかということを考えてきました。私は何よりダリの絵における地平線が、当時の戦争前夜の若い画家たちの潜在的欲求と見事にシンクロして、大流行したものと考えたわけですがけれども、実際には他にも日本の画家たちを刺激した要素というのをダリはいくつも持っていました。それはざっくりと分類すると、こういうことになるかと思えます。「ダブルイメージ（重複映像）」。そして「超絶技巧による描写」。



図 32

浅原清隆《多感な地上》

1939年 東京国立近代美術館

ダリの、写真のように本物そっくりに描く技術は、やはり若い画家たちには驚きをもって受け止められたと思います。そして「オブジェ」。身の回りの何気ないものに、象徴的な別の意味を与えることで、作品としてしまうものですね。そして「商業美術への応用」。ダリはアメリカでデザインの仕事も手掛けて商業的に大いに成功しました。当時の日本では前衛的な絵なんか描いていたらとても売れませんでしたから、そういう意味ではダリの成功はうらやましく思えたに違いありません。本当はこれらのひとつひとつを、例を挙げながら検討していきたいのですが、時間的な余裕がありませんので、今日はここまでお話した地平線の問題と関連して、絵を読み解いていくための手がかりとして、「ダブルイメージ」に絞ってお話をしておきたいと思います。

ダブルイメージとは何かというと、今回の展覧会に出品される作品の中で挙げると、こういうものです(図33 \*福島会場のみ展示)。ひとつの物体が、同時に何か別のものに見えるというものです。この絵では裸の女の人が横たわっていますけれども、両手をちょっと不自然なかたちに投げ出していますよね。この腕のうち、こちらが馬の頭、こちらが馬の前足、そして女性の髪の毛が馬のたてがみのようにも見えるように描かれています。これは彼のいわゆる「偏執狂的=批判的」方法という方法論に基づくものです。難しそうですが、要するにこういうことです。例えば子供の頃、寝るときに布団に入って天井を見上げると、天井の板の木目がなんだか化物のように見えたりして気味が悪く感じたような経験はなかったでしょうか。私なんかは風邪をひいて体調が悪いときなどに、そんなことを感じたような記憶があります。それと同じように、描かれているある物を別の何かに見間違えるというのは、その見間違えた人の深層心理に何か原因があるのだろう、そうして人の隠された不安や欲望を明るみに出そう、そういうのがダリのやろうとしたことだったといえます。それではその影響を受けた日本の画家たちの場合はどうだったでしょう。

この作品が、今回の展覧会では紹介されていますね(図34)。女の子の人形が両手にヨーヨーみたいなものを持っていますけれども、このあたりが顔に見えますよね。このヨーヨーが目で、女の子の靴が鼻で、女の子を立たせている赤い台が口になっているわけです。そして、この女の子の顔に大きな蛾がとまっていますけれども、この蛾の羽の模様も顔のように見えます。実は、北脇はこういう新聞記事を参考にした可能性があります。これは、北脇が作っていたスクラップブックに貼られていた新聞記事です(図35)。残念ながら何新聞のいつのものかわからな



図 33

ダリ《姿の见えない眠る人、馬、獅子》

1939年 ポーラ美術館



図 34

北脇昇《変生像(観相学シリーズ)》

1938年 京都市美術館



図 35

北脇昇のスクラップブック  
に貼られた新聞記事

いのですが、一般向けの自然科学のページで、蛾の羽の模様が人の顔のように見えるということが書かれています。こういう記事は今でもときどき見かけますよね。これ自体はどうということはないのですが、北脇はこれとダリを結びつけて考えたわけです。そして北脇はこの頃、同じように、ある物が同時に人の顔のように見えるような作品を何点も描いています。彼はそれを「観相学シリーズ」と名付けました。

こんな感じですね（図 36、37、38）。こうして見ていくと、なんだかおかしいというか、ふざけているようにも見えるかもしれませんが、彼はものすごく真面目に取り組んでいることが彼の残した文章からわかります。彼はこれらの作品を、1938 年にまとめて発表していますけれども、その展覧会の目録にこんなふうに書いています。



図 36

北脇昇《鳥獣曼荼羅》  
1938 年 名古屋市美術館

「絵画が一つの技術である以上、不可避免的に方法論を必要とする。

それが一つのイズムを主張するものである場合、特に然りである。

超現実主義は現段階に於てその方法論として、ダリの所謂

偏執狂的批判的方法なるものを専ら行つてゐる。

ここに観相学的方法と称するものは、重複影像性の限定的追求

であり、偏執狂的方法の一翼として、そのシンメトリカルな曼

荼羅的構図法に於て、形式上一特質を示し得るものと思ふ。

それは非相称的動的自然機能の、人為的相称的凝集化に依る

批判的方法である。」

（北脇昇「作者の言葉」『創紀美術協会京都前哨展目録』1938 年）



図 37

北脇昇《聚落》  
1938 年 東京国立近代美術館



図 38

北脇昇《影》  
1938 年 東京国立近代美術館

なんだか難しいこと言っていますけれども、ここで北脇がダリを意識していたことがわかります。ダリの「偏執狂的＝批判的」方法というダブルイメージの方法を、限定的に追求したのがこの顔のシリーズなのだということです。ここで重要なのは、その「限定的」というのがシンメトリーだということです。北脇はこのあたりのことをまた別の文章で詳しく書いていますが、自然界というのは渾沌としているように見えるけ

れども実は法則が隠されていて、左右対称というのはその法則のわかりやすい例なのだといいます。で、ここからが北脇の理論の飛躍なのですけれども、北脇という人はこの世の中が戦争に向かって行って、それこそ渾沌<sup>こんとん</sup>としていてこれからどうなるかわからない、そういう社会の中に何か法則が隠されているのではないか、それを突き止めて明らかにすることで前衛絵画も世の中の役に立つのではないかということ、わりと本気で考えていた人でした。こうした顔の絵というのは、その北脇の、自然界の中に法則を見つけ出そうという態度のひとつの表明のようなものと考えることができます。

同じように、画面全体が顔になるような作品を、岡本太郎も描いています(図 39、40)。これらは戦後の作品ですけれども、たぶん元ネタは、このダリの絵だと思います(図 41)。これは 1947 年 1 月の雑誌『アトリエ』にカラー図版で載っています。岡本太郎は戦前、1930 年から 1940 年までパリにいて、シュルレアリスムの人たちと直接つきあっていましたから、ダリのことも知っていたはず。岡本太郎は戦後、前衛美術というものを一般の人たちにわかりやすく広めていこうとする戦略の一環で、こうしたものを短期集中でいくつか描いたのだと思います。表面的には北脇とかなり近いのですけれども、おそらくモチベーションはだいぶ違います。

モチベーションということでいうと、戦前の画家たちの中にはこのダブルイメージというのをもっと戦略的に作品に隠された意味を忍び込ませる目的で使った人もいました。そうした例をいくつかご紹介しておきたいと思います。それは、さきほどまでずっと見てきた、地平線に象徴的に思いを託すということとも関連します。

さきほど《予感》という作品をご紹介した浜田浜雄は、こんな作品も描いています(図 42)。この作品は今では題名がわからないのですけれども、さきほど地平線に意味を託す 3 つのパターンのうちの 3 番目である、地平線の彼方から不吉なものが迫ってくる様子がきわめてストレートに表現されています。地平線の彼方に小さく建物のようなものが見えます。遠くの建物はすでに廃墟になっていますけれども、この手前のほうの建物は、今まさに崩れようとしていて、この崩れる上のほうの部分が骸骨のようにも見えます。ここにダブルイメージが使われているというわけです。破滅的な出来事が、骸骨という不吉なイメージによって表されているわけです。そしてこの絵の重要なところは、ここで建物が骸



図 39

岡本太郎《夜》

1947 年 川崎市岡本太郎美術館



図 40

岡本太郎《まひるの顔》

1948 年 川崎市岡本太郎美術館



図 41

ダリ《ヴォルテールの見えない胸像のある奴隷市》1940 年『アトリエ』1947 年 1 月号掲載



図 42

浜田浜雄《(題名不詳)》

1938 年 米沢市上杉博物館

骨のようなかたちで崩れようとしていますけれども、それにとどまらないで、画面の右側、ここに大きな影がありますよね。ということは、直接には描かれていませんけれども、画面の右の外、もっと手前に、もうひとつ建物があることがわかります。そしてそれはまさに、絵を見ている私たち、画面の外の「いま・ここ」にいる私たちのポジションなわけです。私たちも傍観者ではいられない、というメッセージがここには込められているように思います。

これはさきほどご覧いただいた《予感》(図 43)で、不吉な予感におそれる様子を表現するために、空に描かれた雲、これがおびえたような人の顔になっていました。これもダブルイメージです。このように、雲というのは自由自在に形を変えますし、私たちも日常的に雲を見上げながら、〇〇みたい、とってかたちを連想することがあると思います。そんなふうに、当時の幻想的な絵では雲にダブルイメージの演出を施して、メッセージを託そうとするような絵がこの他にもいくつか描かれています。

今回の展覧会に出品されている藤田鶴夫の作品も、雲の中にいろいろ隠れていますよね(図 44)。でも、私が紹介したいのは、この作品です(図 45)。

矢崎博信は、今回の展覧会では《時雨と猿》という作品が展示されていますけれども、彼も浅原清隆とか大塚耕二と同じ、帝国美術学校の学生でした。そしてちなみに、浅原も大塚もこの矢崎も、みんな戦争で死んでいます。他にもけっこう、戦争で死んでいる画家がいます。今回の

展覧会に出品されている人では、森堯之<sup>たかゆき</sup>と渡辺武がそうですね。そんなふうに、美術学校を出てすぐ戦争が待っていて、死と隣り合わせで彼らが描いていたということはきわめて重要なことです。つまり彼らはやはりこういう絵を「ちょっとかっこいいから」くらいの軽い気持ちではなくて、きわめて切実なモチベーションをもって描いていたということです。そういう画家たちの中でも、この矢崎博信という人は、理論的に最も重要な掘り下げをした人です。もっともっと知られていい人なのですが、残念ながらまだまだ知られていないですね。これは《江東区工場地帯》という作品で、その名の通り、東京の下町の工場街を描いているのですが、この手前の川の中にたくさん人がいて、地平線の彼方に必死で手を伸ばして、まるで助けを求めているようです。これは、ご覧になってピンときた方もいらっしゃると思いますが、19世紀フランスのロマン主義の画家、ジェリコーの《メデューズ号の筏》(図 46)のイメー



図 43  
浜田浜雄《予感》  
1937年 米沢市上杉博物館



図 44  
藤田鶴夫《懊悩》  
1936年 板橋区立美術館

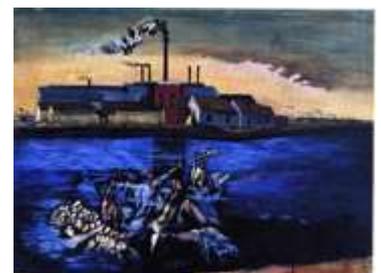


図 45  
矢崎博信《江東区工場地帯》  
1936年 茅野市美術館

ジが引用されています。そして、この助けを求める人々のイメージをさらに強調するように、空に浮かぶ雲がやはり手のようなイメージになっているのです。ここにダブルイメージが使われています。これは、先ほどの地平線の分析で、3つに分類したうちの最初のパターンに分類できますね。手前が過酷な現実で、地平線の彼方に救いを求めようとするものです。手前の過酷な現実というのが、この《メデューズ号の筏》の乗組員にたとえられている、これはつまり、過酷な工場労働者の実態というものが、このイメージに託されているわけです。もちろん、実際に川の中に労働者がいるわけではありません。この矢崎博信の表現の特色は、自身で「報告絵画」という言い方をしています。報告というのは、つまりルポルタージュですね。戦後になって、今回の展覧会の終わりのほうに展示されている山下菊二とか池田龍雄とかが「ルポルタージュ絵画」というものを描くようになりますが、実は矢崎博信は戦前の1936年から1937年にかけてすでにそうしたものを描いていたのです。彼は東京の街のあちこちを観察して、その日常的な風景に、社会の過酷な矛盾のようなもののイメージを重ねて、写真でいうところの二重露光のような描き方をします。だから川の中に助けを求める労働者が重ねられたり、雲が助けを求める手のようになったり、あと、よく見ると、工場の煙突の煙も苦しむ労働者の姿になっていたりします。こういう社会批判的な表現というのは、戦前は厳しく取り締まりを受けましたから、矢崎は直接的な政治的メッセージを表現するのではなく、意味を象徴的に婉曲に表現する方法を模索していく中で、ダブルイメージとか、地平線とかいったものを駆使していったわけです。

次の作品はどうでしょう。先ほど《トリリート》という古代遺跡を描いた絵をご紹介した大塚耕二の作品です（図47）。題名は《海に見える丘と木の枝》といいます。そういわれると誰もが、ああそうか、砂浜があってその手前に木の枝が描かれているんだね、という具合にしか見えません。でもこれは実はダブルイメージなんですね。二通りに見える絵柄となっているのです。どういうことかわかりますか。しばらく見ていると気づくのですが、これは要するに、女性のヌードの下半身のアップですね。1937年、日中戦争の始まった年に、女性の下半身を無修正で描くというきわめて大胆な作品です。

当時、取り締まりの対象になったのは、さきほどの矢崎の作品で見たような政治的なことと、あと、もうひとつは性的な表現でした。ダリの絵も、みなさんご存じのように、ある部分はエロティックな要素が強いですよね。そういう点においても、戦前は一般には敬遠する人も多かったと思われます。ただ、どうでしょう。日本の画家たちで、ダリの影響



図 46

ジェリコー 《メデューズ号の筏》

1818-19年 ルーヴル美術館



図 47

大塚耕二

《海に見える丘と木の枝》

1937年

を受けた人たちの作品で、エロティックな作品というのは、あまり見かけないでしょうか。今回の展覧会で展示されている作品を見ている分には、そういうエロティックな要素はそんなに目立たないように感じられるかもしれません。だいたい、戦前の日本では先ほどもお話した通り、展覧会に出品しようとしても、エロティックなものは規制の対象になってしまいますから、そもそも発表できなかったのですね。でも、当時の画家たちが、エロティックなものに関心がなかったとは私は思いません。だってここまで見てきた画家たちの大部分は、当時、20歳代半ばなわけですから、エロティックなものに関心が無いわけがない。実際のところ、展覧会で発表された油絵だけではなくて、発表を前提としないドローイングなどを見ていくと、エロティックな表現を見つけることができます。でも大塚は、そういう隠れて描くということはしないで、先ほどからご紹介しているダブルイメージの手法を使って、《海に見える丘と木の枝》というミスリードの題名を与えることで、警察の目をくらまして、しっかりちゃっかり展覧会で発表してしまったわけですね。たいしたツワモノだと思います。誰も気がつかずに、1937年の「表現」第5回展に出品されて、当時の美術雑誌にもちゃんと図版が掲載されました。というか、戦後もずっと気づかれないうまででした。2006年に上坂美礼さんという山口大学の学生さんが、大塚の友達の画家からの聞き取りをもとに、卒業論文ではじめてこのことを指摘しました。

一般的には大塚耕二というと、代表作はさきほどご紹介した《トリリート》なのですが、私はこちらの作品を高く評価したいと思います。つまり、表現の自由が規制されている閉塞した社会の中で、それに正面から抵抗するのではなくて、ユーモアをもってすり抜けている、そういうしたたかさとしなやかさが、この絵にはあると思うのですね。絵としても、どこまでも明るくて、のどかです。困難な時代における表現の可能性ということを考えたときに、この絵は現代の私たちにも多くのヒントを与えてくれるのではないかと思います。

以上で、だいたい時間となりました。本日のお話のまとめです。戦前の、1930年代後半の日本で、ダリの影響を受けた画家たちの多くは、一見すると表面的に不思議なイメージを真似ただけのように見えますけれども、そこに描かれた地平線に注目して、画面の手前に何が描かれているか、地平線の彼方に何が描かれているか、両者の関係はどうなっているか、ということに気をつけてよく見ていくと、そこには何らかのメッセージが隠されていることが多いです。そしてそれは、戦争へ向かう閉塞した時代の中で、理想郷を求める気持ち、あるいは彼方から危機が迫ることへの不安というものが、象徴的に表されていることが多いということですね。そうした地平線の構図に、ときにはダブルイメージの手法が組み合わされて、さらに複雑な意味が隠されている場合があります。こうしたことを念頭に置きながら、あらためて今回の展覧会の会場でひとつひとつの絵をじっくり見て、どんな意味が隠されているだろう、とい

うことを考えてみてください。きっと、とても豊かな鑑賞体験ができることと思います。そして、もし、それで興味をもっていただけたら、それを描いた画家たちがどんな人だったか、ぜひ関心をもっていただきたいと思います。今日、ご紹介した画家たちは一般的にはそれほど知られているとはいえません。でも、調べれば調べるほど、魅力的な画家たちばかりです。もっともっと多くの方々に知っていただきたいと心から願っています。それではこのあたりで、私のお話をおしまいいたします。長時間お付き合いいただきまして、ありがとうございました。

---

本稿は、2021年1月9日（土）～3月28日（日）の会期で三重県立美術館において開催された企画展「ショック・オブ・ダリーサルバドール・ダリと日本の前衛」にあわせ、三重県立美術館ウェブサイトに掲載するものです。会期中の2月27日（土）に記念講演会「彼らはダリの何に惹かれたのか」を開催予定でしたが、新型コロナウイルス感染症緊急事態宣言の期間延長に伴い、講師の大谷省吾氏を招聘することが困難となったため、事前に録画した講演映像を講堂において上映しました。本稿は、大谷氏が執筆された原稿に編集を加えて公開するものです。

「彼らはダリの何に惹かれたのか」

執筆 大谷省吾（東京国立近代美術館）

編集・発行 三重県立美術館

発行日 2021年3月3日

挿図は著作権法第32条による引用

禁・無断転載