

## 富山妙子と戦後「美術」と「日本」の境界

—ルポルタージュから「歴史」へ

池田 忍

### はじめに

本稿は、1921年、淡路島を両親のルーツに神戸で生まれ、少女期(1933～38年)を日本の傀儡政権下の満州国で過ごし、後に美術家となった富山妙子の作品と活動を、「文化の場所」という視点から考察するものである。この視点は、インド生まれの英文学者、文学理論家として知られるホミ・バーバの著作『文化の場所』、とりわけ序論における議論に由来する。バーバはこの序論を「文化を問おうとするとき、その位置を何か越えたところに選定するのが我々の時代のやり方である」という一文で始めている。「我々の時代」、つまり20世紀末の文化の特徴を議論の対象とし、「越えた」ものとは、あらたな地平のことでなければ、過去を後ろに捨て去ることもない、「越える」ことには、土着のものから引き離されると言う感覚、方向の攪乱がつかまとう」と述べる<sup>1</sup>。

富山妙子の軌跡 一職業的に自立した画家として一歩を踏み出す50年代の鉱山・炭鉱に始まり、厳しい経済状況、家族事情を抱えて実行された南米、インド・西アジアへの長旅、また作品の主題やモチーフの推移や振幅、さらには表現媒体や社会に向けた発信方法の大胆な転換などを追う中で、当初私は、自分の居場所を変えて突き進むエネルギーに圧倒されるばかりであった。しかし彼女の仕事を見つめるうちに、そこには常にどこかから、誰かからの呼びかけがあり、彼女を現在の居場所から引き離し、時に過去へと遡らせる強い力が働いてきたことに思いあたる。

ホミ・バーバの世紀末文化に対する見方、例えば「世紀末には、移り行く時の中で我々は自分を見出す。そこでは空間と時間が交差して、差異と同一性とは、過去と現在とが、内と外とが、包含と排除とが複雑に絡み合った形象を生み出してゆく」という文章を改めて読む時、私はそれが、富山妙子の作品に対する描写であるかのような既視感を覚える。

既存の美術史の中で、富山妙子という美術家の軌跡と作品は、しばしば指摘されるように適切に位置付けられてこなかった。美術史からの疎外の理由としては、ひとつに、彼女が一貫して資本主義経済のグローバルな発展と競争下における弱者への抑圧・暴力を扱い、いわゆる「政治的」な傾向の強い作品を作り続けてきたことが挙げられよう<sup>2</sup>。とりわけ70年代以降の富山作品の主題は、

1

ホミ・バーバ、本橋哲也／正木恒夫／外岡尚美／阪本留美訳『文化の場所 一ポストコロニアリズムの位相』(法政大学出版局、2005年、1-2頁)。Homi K.Bhabha, *The Location of Culture*, (Routledge,1994)

2

日本の美術界の「政治」嫌いについて、またそれゆえの富山作品の周縁化についてはすでに萩原弘子が「歴史に強い沈黙 一富山妙子のハルビンシリーズ」(Silenced by History Tomiyama Taeko's Work (日本語タイトル「富山妙子時代を刻む」、「アジアへの視座と表現」実行委員会編集、現代企画社、1995年)の中で指摘している。

韓国の民主化闘争、アジアに経済進出する日本人男性の「性」と女性の人権問題、さらには彼女を育んだ満州と学友たちの出身地・植民地朝鮮の歴史、そして帝国日本の収奪と暴力の極点としての強制労働、従軍慰安婦へと展開した。戦争、とりわけアジアの植民地、占領地に対する加害の展示・報道は、日本の博物館や美術館、公的メディアにおいて大きな政治問題となっていることは周知のとおりである。

また富山は、1976年以降、スライドという媒体を用いた音楽家・高橋悠治との共同作業を継続し、「旅芸人」スタイルと自ら語る出前のスライド上映会をおこない、81年には土本典昭監督の映画『はじけ鳳仙花 わが筑豊わが朝鮮』の制作に参加・出演、86年には築地本願寺境内における佐藤信演出による黒テント公演で「海鳴り花寄せ」を上演するなど、近代美術の枠を打ち破る表現の発信方法を開拓してきた。展覧会が開催される場合にも、植民地主義の清算や人権抑圧の解決を求める市民団体やネットワーク、あるいは欧米・日本国内の大学が主たる主催者となる。このような発信方法や展示の場の性格もまた、現代美術の「主流」からの富山作品の疎外の要因となり、その美術史上の位置づけを難しくしてきたと言えよう。

しかし、富山作品に共感し触発される私たち評価者の側に問題はなかったか。彼女の作品と仕事を、ユニークで他の美術から屹立した存在として位置づけようと焦れる時、私は、西欧中心の近・現代美術の「前衛」神話、あるいは「天才」神話に未だ呪縛されていたと自省する。富山妙子の芸術は、「さまざまな始まりやら終わりやら」とかかわる「世紀の中頃にこそ相応しい神話」ではなく、バーバが言う世紀末の「人を自分自身を「越えた」場所へと連れ出す」類のものではないのか<sup>3</sup>。従って、彼女がその作品で試みる過去への遡及、他者の作品への参照やそこからのイメージの借用にこそ、積極的な意味を見出さねばなるまい。本稿において、考察の対象とするのは、選択された主題やモチーフの意味だけではない。彼女による表現方法の模索と選択、その変遷の意味についても及ぶことになる。画学生となった1930年代の終わりに、富山はシュルレアリスム美術と出会い、前衛的な美術表現に惹かれた。にもかかわらず、戦後50～60年代にかけては、対象の再現的な表現を選択した。そして70年代に入ってスライドというメディア、音楽家・高橋悠治に出会い、過去の自分の作品や、既存の物質文化、図像、史料の類を解体し再構成するコラージュの手法に改めてたどりつく。この手法は、20世紀初頭のダダやシュルレアリスムの芸術家によって、既存の芸術の解体を目指して始められたものである。従って目新しさ、他の表現者からの差異化を必須とする現代美術の基準に照らすならば、富山が試みた過去30年以上に及ぶコラージュは、「時代遅れ」となる。しかし、この手法は、特定の時期に必然性を伴って、主題の探究に相応しいものとして選取られたと想定される。

以下、本稿の目的は、以下の通りである。第一に、他の美術家の表現、思想

や歴史の言説との参照関係に留意し、「炭坑」と「植民地」の記憶を視覚化、現前化する富山の方法に焦点を合わせ、作品の解釈を試みる。第二に、50年代には周縁化されていた女性美術家が、20世紀の「歴史」の脱構築と再構築という目下の試みに至るまでの軌跡<sup>4</sup>とその仕事の意義を明らかにすることである。

## 1. 1950年代の炭鉱

### 「ルポルタージュ」の主張

富山妙子は画家としてのスタートは、1950年の夏を過ごした宮城県栗駒山で、偶然目にした細倉重鉛鉱山であったという。その頃、茨城の日立銅山の技術者を紹介され、秋の自由美術展に「日立銅山」(油絵100号)を出品し、展覧会カタログに「ルポルタージュとしての絵画」を寄稿したと回想している<sup>5</sup>。また1953年には、新聞社の誘いで北海道の冬の炭坑を訪問、1954年(3月6日～10日)、銀座の資生堂ギャラリーで初めての個展「炭鉱のルポルタージュによる」を開催する。さらに1954年には、前年7月の朝鮮休戦協定調印後、石炭不況のあおりを受けた人員整理が始まる中、状況をルポルタージュする仕事を受け、炭労(炭鉱労働従事者の産業別労働組合である日本炭鉱労働組合)の特派員となって九州へ渡り、以後、1960年まで筑豊を中心に、佐賀、長崎と絵を描きながら炭鉱をめぐる日々を過ごした

『炭坑夫と私』の中で、富山は、始めて炭鉱に足を踏み入れた1953年、全三井鉱山の首切反対闘争の113日闘争の勝利に湧く場に居合わせ、1960年にこの本を書き終わった日には、三池闘争に組合の分裂を経た過酷な斡旋案が出たと書いている<sup>6</sup>。安保闘争の年まで、富山は激動期の炭鉱に通い続けたことになる。そして主題へのアプローチ、表現に迷いながら<sup>7</sup>自ら「ルポルタージュ」と呼ぶ方法を用いてひたすら炭鉱を描いた。

富山にとって「ルポルタージュ」とは何を意味していたのか、慎重な吟味が必要であろう。周知のように、「炭鉱」は、1950年代の日本の文化語る上で極めて重要なトピクスであり、また美術や文学において「ルポルタージュ」という方法は、社会参加、政治と芸術の「前衛」の一体化を志す運動において広く共有されていた<sup>8</sup>。富山は「ルポルタージュの意味」(1955年『自由美術』)に、その意味について次のように述べている。いささか長くなるが、これを確認したい。

三年ほどまえから、私は鉱山を主題として選び、その対象の認識の方法として、ルポルタージュという言葉を使ってきました。

ルポルタージュというと記録性のような意味があって、絵画では適当では内容に思われますが、描く対象の物の構造を、形体と意味性を両面

4

富山妙子の経歴・軌跡については、『私の解放一辺境と底辺の旅』(筑摩書房、1972年)『はじけ鳳仙花 美と生への問い』(筑摩書房、1983年)、『アジアを抱く 画家人生 記憶と夢』(岩波書店、2009年)の自伝のほか、『女への賛歌 我らの解放』(富山妙子編著、三省堂、1974年)『戦争責任を訴えるひとり旅』(岩波ブックレット)、『美術史を解き放つ』(浜田和子、萩原弘子との共著、時事通信社、1994年)、『20世紀へのレクイエム—絵と音楽が出会って時代の声をつける』(第3回千野香織記念「新視点」講演、中世日本研究所、2006年)などの著作、作品集*Silenced by History Tomiyama Taeko's Work* (注2前掲)所収の年譜および「遠い風景から射す影に」を参照した。

また富山の最新作『蛭子と傀儡子 旅芸人の物語』(DVD入りの本が現代企画室より出版、2009年)を含む全仕事を振返る大規模な展覧会(「アジアを抱いて 富山妙子の全仕事」)が、2008年夏に新潟の越後妻有アートトリエンナーレにおいて開催された。

以下、富山の経歴を簡単に紹介する。富山の父は、神戸において英国系多国籍企業であるダンロップ・ゴム極東株式会社に勤務し、その転勤で1933年大連へ、35年にはハルビンへ移る。1938年、ハルビンの女学校を卒業後、東京へ出て女子美術専門学校に入学する。国際都市に生まれ育った富山は、一部の女性画家が官展で活躍し脚光を浴びる時代に、一人娘に対する父の期待により画家の道を進むことを許され、経済的にも支援されて上京する。しかし、官展入選を最高の名誉と考える保守的な教育に疑問と不満を募らせ中退し、翌年には外山卯三郎が開いた画塾に学んだ。福沢一郎も指導者のひとりであった。だが、富山の自伝によると福沢検挙の頃にはそのサロン的な画塾にも警察の監視が厳しくなり41年には閉鎖された。その後、敗戦を経る40年代は、富山にとって出産や育児、疎開、離婚を経験する多難な時代であった。絵による自立を目指すのは50年代に入ってからとなった。

5

当時子供のための絵を描く仕事を斡旋し、富山を支えてくれる同性の仕事を持つ先輩のひとりが児童文学作家の石井桃子氏で、その疎開先を訪問していた。以下、炭鉱とのかかりについては、注4前掲『アジアを抱く』(88-101頁)、および富山妙子『炭坑夫と私』(毎日新聞社、1960年)参照。自由美術協会展への富山の出品作品については『‘文化’資源としての〈炭坑〉』展カタログ(目黒区美術館、2009)174頁参照。ただし富山氏所蔵の資料(絵葉書)によると「日立」は1953年、第17回展の出品であることが判明する。

6

注5前掲『炭坑夫と私』(232頁)。

7

炭鉱を描くことについての迷いは、当初から近刊の自伝まで富山の著作において繰り返言及されている。「七年、八年と炭鉱を描きながら、経済的にも絵のうえでも、固くて歯が立たない岩石にぶつかつたような焦燥を感じることがありました。どこから掘れば鉱脈にぶつかるのか見当がつかないのです。しかし、挫折しそうになった私に勇気を与え、方法論を示してくれたのも、また炭鉱であつたように思われます」(注5前掲『炭坑夫と私』232頁)。また「炭鉱をテーマにしたことに対して、自分の選択は間違っていたのではないかと悩みながら、炭鉱を描いていた」(注4前掲『20世紀のレクイエム』、30頁)とも書いている。

8

文化史研究における両者にたいする関心の高まりは著しく、2009年11月4日から東京・目黒区美術館を中心に「‘文化’資源としての〈炭鉱〉」展が開催され、富山妙子の50年代の油彩画やコラージュ、映画『はじけ鳳仙花』を含む、さまざまな視覚表現と炭鉱との歴史的関わりを検証が始まっている。本稿提出後に展覧会、およびカタログ掲載の記事(企画者正木基氏による富山妙子氏、本橋成一氏へのインタビュー)を読んだ。特に上野英樞との関係について新たな知見を得たが、本稿の考察に生かすことはできなかった。

から捉えようとしたからです。

近代絵画は物の実在性については、あらゆる立場の角度から追究されてきました。

また20世紀の絵画は作家の語ろうとする内容に従って、自然の物体を分割したり変形したのですが、その解釈はその人個人の認識による解釈で私のものではないのです。古典や近代の優れた芸術作品は、人間としての存在の実在性と、表現の媒介になる物との実在性が一致しています。

優れた芸術から学ぶものはその見事な内容と形式の調和で、何のために、どのように対象を見たかということでしょう。それを忘れて形式から学ぼうとすると、芸術から芸術を作ろうとする模倣になってしまうのではないのでしょうか。

まだ私のやり始めた仕事は時間が短くて、鉱山に対する解釈が形象となって現れません。新しい解釈を作るために今は認識の段階なのです。その第一歩として近年は各地の金属鉱山や、炭鉱を30ヶ所ほど廻りました。

数多くの鉱山を知ることで、鉱山というものはどのような現象があり、どういう構造をもち、どういう風に移り変わりがあるかを知るためでした。だがこれだけでは風景として捉えたので、その風景を作り出した生産関係と生活があり、自然の形体と人間の生活との両面をつかまなければならぬと思いはじめました。

ちょうどその頃、中小炭坑の不況が社会問題となりましたので、それを動機に北九州の炭坑地帯へゆき、いろいろのデータや不況の原因、生活について調べました。

また次々と炭坑を廻って、働く人びとと語り、意見を交換していますと、以前に頭の中で考えていた、炭坑は暗く悲惨なものという概念が間違っていたことに気づきました。もともとそういう暗い面はありますが、都会で考えていたものとかかなり違っていましたので、対象を知らないで描くということとは、とんでもない誤謬をおかすだろうと思ったのです。

生産の場所に入り出すと、物の感じ方も違ってきました。暗黒な地底で働いて坑内から出てくると、太陽の光はまるで黄金の雨のようだと坑夫がいいです。地下数百メートルの34度もある温度と、地下水の湿度と、さらに落盤の恐怖をひしひしと感じながら、人間がこのような環境で働いているのを知ると、地上に出来ているボタ山に対する見方はちがってきます。

坑内に入ることが度重なるにつれ、あるとき海底炭坑の採掘場で目の前に落盤があって、その時は鉱山をかく仕事を止めてしまおうかと思つたことがありました。

しかし鉦山をえがきだしてからのさまざまな経験は、私自身のものの考え方や生き方に、ずいぶん大きな変革をしてくれました。またこれまで民衆とともにといつても実感があまりなかつたのですが、鉦山に生活する人や、あるいは鉦山に人間としての愛情をもっている人びとが、未熟な私の仕事の熱心な批評家になつてくれました。このことは共同体へ繋がる喜びで、どれほど勇気づけられたか知れません。

これからも鉦山という主題と取り組んでゆくために、私の人間としての実在性を確かめ、また鉦山のレアリテを把むためにルポルタージュという絵画に縁遠いと思われるような方法を持ち込んできたのです。

この文章には、「炭坑」を自然の形体としてではなく、そこに生きる「人間の生活」と併せ手とらえようと願ひ苦闘する富山の思考の道筋が刻まれている。同時に、疎開先では農地の開拓に汗を流し、子供と母を養う経験を経たとはいえ、都会のお嬢さん育ちで知識人の富山にとって、「実感のない」存在である「民衆」との出会いは驚きも多かったと推測させる。死と隣り合わせの坑夫の生活に、たじろいだのも無理はない。にもかかわらず、この時の富山は、信じる「優れた芸術」の達成に向け、自らの成長の過程として、炭坑と坑夫を描くことを意味のある行為だと考えていた様子が伺われる。

ところで、富山は「ルポルタージュ」を「絵画に縁遠いと思われるような方法」と述べているが、これはいささか奇妙である。50年代の文化状況に目を向けると、文学と美術とを切り結び、政治的な社会変革手段として運動を展開する一群の表現者の活躍がよく知られている。近年では運動の実体や意味を、歴史的に検証する新たな研究が活性化している。その担い手のひとり、鳥羽耕史の言葉を借りるならば「1950年代、「記録」という言葉は、今日で見ると異様と思えるほど熱を帯びていた。記録映画が流行し、美術の世界ではルポルタージュ・アートが主張され、それらに呼応するように文学の世界においても記録文学、ルポルタージュが盛んに書かれた」<sup>9</sup>。画家では、例えば後に(1985～92年)富山が会員となる<sup>ひとひとがい</sup>人会の創立メンバーの画家・山下菊二がその代表格として知られる。富山と山下の間には、遑っての交流がどれほどあったかは不明ながら、シュルレアリスム美術の導入者であった福沢一郎との関係も戦時に遑り共に深かった。

富山は、同時代におけるルポルタージュの動向に対して、管見の限り当時も、また後の自伝でも触れていない。同時代的な交渉はなかつたと推測されるが、その理由としては次の事情が想定できよう。それは富山が、炭労の招きで北九州の炭坑へ入り、社会的正義感や改革の意志を強く持ち、大変な読書家で、共産主義思想への関心も人一倍強かったにもかかわらず、芸術表現としての「社会主義リアリズム」に、深く失望していたことである。

他方で富山は、海外から情報量が飛躍的に増し、交流が一段と深まる現代

9  
鳥羽耕史『運動体・安部公房』(一葉社、2007年、48頁)。

10

注4前掲『アジアを抱く』(93頁)。

11

注4前掲『私の解放』(107-109頁)、『アジアを抱く』(92-94頁)。

12

注9前掲『運動体・安部公房』(第一部「運動体の中での安部公房」、特に第三章〈記録〉と運動体の拡散、48-65頁)参照。

13

小勝禮子「戦後の「前衛」芸術運動と女性アーティスト 1950-60年代」『前衛の女性——1950-1975』展覧会カタログ(栃木県立美術館、2005年)参照。富山の私生活においても、「女流美術家協会」への入会を勧め、内助の妻を求める「新しい思想」の持ち主で画家仲間の夫との亀裂の深まりが回想されている(注4前掲『アジアを抱く』、82-87頁)。炭坑をテーマとする富山の作品に対する同時代批評の調査は不十分であるが、たとえば1953年『美術批評』(11月号、20-23頁)に掲載された座談会において、福島辰夫、伊藤知己、針生一郎、瀬木慎一らが富山の「日立」に言及し朝倉摂の作品と比較し「社会的テーマ」への取り組みという観点から富山作品をほめている。

アート、とりわけ日本でも主流となる「抽象美術と非具象(アンファオルメル)への大行進」に対しても強く反発していた<sup>10</sup>。自伝において社会主義リアリズムとモダニズム美術(ブルジョアの美術)の何れにも納得できなかった自らについて、繰り返し語っている<sup>11</sup>。そしてどちらでもない美術、文法の異なるアフリカの黒人彫刻や、ルオーのリトグラフ「ミゼーレ」に魅了され、前近代の日本やアジアの美術を学んだと言う。

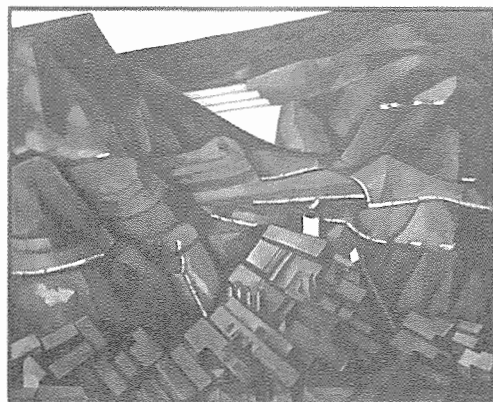
「戦争を見つめ、日本の状況を見つめる画家は異端者扱いだ」と富山は自伝に記す。だが、実際には1950年代のルポルタージュ美術の担い手の多くは、戦争を何らかの形で引きずっていたし、50年代半ばに多くが党を離れ、当初から社会主義リアリズムとは異なる表現を模索していた。また、美術の「前衛」と「政治」との関係、その方法をめぐっては、花田清輝、岡本太郎、植村鷹千代、針生一郎、今村太平、野間宏、安部公房ら、実に多くの批評家や文学者が、政治的立場の相違を巡って対立しながらも、議論の場を共有していたのである<sup>12</sup>。

しかし、近代日本の女性美術家についての綿密な調査を重ね、画期的な展覧会『前衛の女性——1950-1975』を企画・開催した小勝禮子が指摘するように、展覧会に女性画家の作品が出品され、評価の対象とされることはあっても、批評や討論、運動の場に女性が参加する余地はまったくといって良いほどなかった<sup>13</sup>。九州炭鉱への訪問を繰り返し、仕事に追われていた富山は、同時代の議論や情勢を熟知する立場にはなかったのであろうか。それにしても、国際的な現代アートに対して批判的、かつ社会主義リアリズムに対しては距離を置こうとする富山の姿勢は、「記録」に関心を持った同時代の男性たちと共通していた。

### 炭坑を描くことの葛藤

では、実際に富山なりの「ルポルタージュ」を志し、富山は炭坑をどのように描いたのか。それは、同時代の山下菊二、池田龍雄、桂川寛らの表現とは異なり、対象としての炭鉱や坑夫たちを、再現的に描く姿勢を保っている。

図1〈飛驒の亜鉛鉱〉1954年 油彩



たとえば大作100号の『飛驒の亜鉛鉱』【図1】(1954年)は、山中に人の手で作られた鉱山の施設を俯瞰的に捉え、呼応するように施設を懐に抱いた周囲の山と併せ、全体を構築物のようにがちりと仕上げている。色と線で面的に分割・構成され、力強さを感じる。富山の50年代は、他に、坑夫をはじめ炭坑に生きる老若男女を、黒のペンや木炭を用いた素描類。さらには『炭坑夫と私』の表紙を飾る作品をはじめ、パレットナイフや幅広の筆を用い、面的に色を重ねて仕上げた油彩の坑夫の肖像などが残されている。対象を、リアリティを備えた存在として捉えようと、筆を運ぶ富山の苦心のあとが伺えるが、全体に重く暗い印象は拭えない。見る

者の肩にもいつの間にか力が入ってしまうような堅さ、生真面目さがある。

1950年代の富山は、経済的な逼迫が解消されることがなく、炭坑に通うこと、炭坑を描くことは、彼女にとって次第に苦痛を伴うものとなる様子が、自伝から伺える<sup>14</sup>。社会主義芸術には批判的であったものの、富山は鉱山の人びとの暮らしに寄り添うことを欲し、また社会意識の点からも、炭労を窓口とした記者としての立場からも、共産党員やその家族との繋がりが深かった。1960年、三池闘争の終結後、その闘士で共産党員の元坑夫たちが退職金を得て平穏な暮らしを手に入れ、炭鉱の暮らしを懐かしげ振返る言葉を耳にし、富山は、虚脱感に襲われたことを振返る。例えば72年の自伝『私の解放』には、次のような一節が見える。

「約10年間、暗い地底や、黒ずんだボタ山の絵ばかり描き続けてきて、私のパレットには明るい歓びの色はない。私は炭鉱にばかり入りびたり、画壇とか、美術仲間からしばらく離れていた。

私には自分が見えない。私は自分の個性とはあまりにもちがう暗い地底にしがみつき、何も出ない鉱脈を掘っていたのかもしれない。私は「社会主義絵画」「社会主義リアリズム」という教条主義のワクの中にとじこめられていたのではなからうか。」<sup>15</sup>

これに比較すると、富山が、鉱山を主題とする自らのルポルタージュ絵画について綴った1950年代の文章は、先の引用文をはじめ、意欲と希望に満ちていた。また、自伝によってもニュアンスは異なり、72・83年の筑摩書房刊行の自伝に、むしろ炭鉱を歩いた10年をある種の「挫折」と見る視点が強い。2009年の自伝では上記のような記述はない<sup>16</sup>。この違いは、前二者の自伝が、1981年に再び開始された炭鉱をテーマとする作品の結実を待たずして、執筆、上梓されたこと関係しているのかもしれない。

ところで、富山が通った筑豊、とりわけ三池の炭坑労働組合は、周知のように戦後労働運動とサークル活動の最大の拠点のひとつであった。自伝の中では富山も、筑豊・日炭高松で上野英信と千田梅二の活動について触れている。特に72年の伝記では、「文章と版画のコンビで「せんぷりせんじが笑った」「親と子の夜」など地底の素朴な笑いを描き、ガリ版刷りの手制の本を作っていた」と言及し、上野の文章を長く引用、この時期の九州に生まれたサークルは「人間解放と人間改革をめざし、社会環境を根底から問い直そうとする熱気」に溢れていたと述べる。また「大手より中小炭鉱へ地底からわきあがる新しいエネルギーに満ちていた。一わたしもそのエネルギーに灼かれ、自己変革を遂げたいと思う」と、九州の炭鉱に入った頃の希望を振返る<sup>17</sup>。しかし、上野と千田の共同制作が私家版として出版されたのは1954年で、2009年の自伝によると富山が彼らに「出会うのは後のこと」と言う<sup>18</sup>。そして実のところ、富山の自伝にお



図2《炭鉱 デッサン》  
「アジアを抱いて 富山妙子の全仕事展」  
(越後妻有アートトリエンナーレ、2009年)  
会場

14  
出版社の仕事、炭坑の抱える問題を訴えての原稿料、たまに売れる絵で食いつなぎ、組合事務所や炭坑住宅に留めてもらう日々であったことは、注5前掲『炭坑夫と私』、注4前掲『私の解放』(104-119頁)。

15  
注4前掲『私の解放』(118頁)。

16  
83年の自伝には「私は炭鉱の中に中国革命の拠点となった延安を見ようとしていたのかもしれない」として、延安へ行った中国の芸術家や知識人と自らを重ね、「日本の炭鉱に幻想を描いていた」と述べて、三井闘争の敗北が「私の夢の醒める時期でもあった」との一節を付加している(注4前掲『はじけ鳳仙花』)。これに対し2009年の自伝では虚脱感を示唆する文章は削除され、前二者にはなかった筑豊で知った「川筋気質」と呼ばれる博徒、やくざ、右翼の存在について触れられ、「任侠の親分が右翼と結びつき、テロリストを生み出してゆく」「日本の社会の背後」にある「不気味な暗黒の間」を60年10月の浅沼社会党委員長の刺殺を回想しながら記して、炭鉱を廻った10年を締め括っている(注4前掲『アジアを抱く』101頁)。

17  
注4前掲『私の解放』(104頁)。

18  
注4前掲『アジアを抱く』(96頁)。富山は後に、1985年に径書房から刊行された『上野英信全集』(全五巻)のカバー絵と装丁を担当している。注8参照。

いては、上野や千田、谷川雁、あるいは森崎和江との交流やサークル活動についての具体的な言及はほとんどない。

炭住に宿を借り坑夫たちの生活に入り込み、彼らの暮らしの現実に向き合っ  
て、その現状を伝える立場にあった富山であるが、彼女は外からのインテリの  
訪問者だった。自伝には、坑夫たちに突きつけられた「誰のための絵なのか」と  
いう問いによる戸惑や自問について記されている。だが、少なくとも1955年に  
九州の炭鉱を訪れた当初、富山は坑夫が描く絵の存在を知らなかったようだ。  
とするならば、労働と生活の場そのもの描く坑夫画家や、九州在住の作家が発  
信する文章は、富山の関心の対象にはならなかったのだろうか。そうではある  
まい。この問題については3節で改めて取り上げることとし、次節では、時を  
隔て、1980年代に再び取り組んだ炭鉱をテーマとする作品を検討しよう。

## 2. 戦争の傷痕と植民者の記憶 ー炭鉱への帰還

富山が炭鉱を描く視点や方法は、彼女の問題意識の深まりや関心の広がり  
と連動し、1970～80年代には大きく変貌を遂げた<sup>19</sup>。50年代とは異なる視覚を  
導入し、富山はいかにして再び炭鉱に向かったのだろうか。

自伝に語る通り、富山が、炭鉱における戦時の朝鮮人強制連行者の死を描く  
ことになった直接の動機は、1970年代を通じて韓国訪問を繰り返し、韓国の軍  
事政権と日本の植民地支配の問題を突きつけられたことによる。本稿では、表  
現媒体、表現や発信の方法が大きく転換する70年代の作品、金芝河の詩、光  
州事件をテーマとする作品に踏み込む余裕はない。ここでは、日本による植民  
地支配の歴史を、自らの満州国での体験と結びつけて見つめ直す時期を経て、  
富山が再び炭鉱へ向かったという事実を確認しておこう。

1981年、記録映画監督・土本典昭による、炭鉱をテーマとする作品の映画化  
のプロジェクトが動き始めた。富山は原案を作成、絵を描き詩を書いて、この  
仕事に打ち込んだ。3年をかけて完成した映画『はじけ鳳仙花 わが筑豊わが  
朝鮮』は、音楽・演奏を高橋悠治、チェンバロには三宅榛名が加わり、朗読は李  
礼仙が担当した。

その映画の中で中核を担うイメージのひとつ、細部のクローズアップが映し  
出される油彩画《筑豊のアンダーグラウンド》<sup>20</sup>【図3】(全図)・【図4】(部分)を  
中心に見よう。ある程度画面に近づき、目を凝らせば、画中には、筑豊の地下  
に眠る戦時に強制連行された朝鮮人たち、そして日本人の坑夫の姿が、数多  
く描きこまれていることに気づく。描かれたモチーフを、分節して確認してお  
こう。

まず、画面左右に、上下に通る鳥と人間の背骨が描かれていることに注目し  
よう。それぞれの頭蓋骨が、画面左上部に配置され、何者かの褐色の拳が、そ  
の二本の骨を中ほどでしっかり握りしめる。その拳の人物の足だろうか、下部

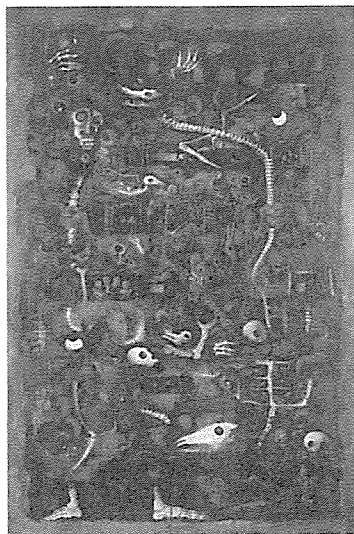
19

71年、富山は50年以来会員となっていた自由美術家協会を正式に退会した。

20

この作品は1995年に出版された作品集(展覧会図録、注2前掲『Silenced by History Tomiyama Taeko's Work』34頁)では、「地の底の恨」と題されている。

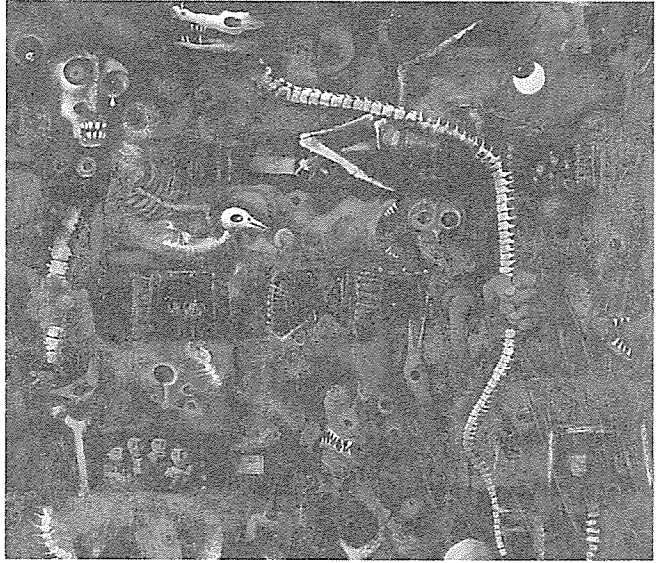
【図3】《筑豊のアンダーグラウンド》1984年、194×112cm 油彩





には大きめの人間の足の骨が、左右に開かれ地の底の地面を踏みしめている。

次に、骨や闇の間に、数多くの坑道の断面が描かれる。そのひとつひとつの空間は、石炭を採掘する切羽と呼ばれる採炭作業場だろう。坑夫たちが運んだ坑木で天井が支えられ、暗闇を画している。それぞれの切羽には、ひとり、ふたり、三人、四人と組み合わせられ、坑夫たちが配される。あるものは地を這い、あるものは身を寄せ合って蹲り、また石炭を掘る先山とそれを箱（スラ）に入れて運ぶ後山と思しき男女の二人連れも見える【図4】。これらの坑道のイメージは、1950年代の富山自身によるスケッチのイメージが、そのまま写されたわけでないが、参照されたと推測される



【図4】《筑豊のアンダーグラウンド》(部分)  
地底の間を区切る切羽と坑夫

【図5】。坑木に支えられた坑道や切羽のイメージは、富山のスケッチに数多く描かれるが、彼女のみならず、炭鉱の坑内労働を紹介する写真類でもしばしば紹介され<sup>21</sup>、同時代的な視覚が共有された。過去に遡り、蓄積されたイメージを参照しながら、富山は重層的な絵画空間を創出する。このような方法は、80年代以降の富山作品の大きな特徴だと言えよう。

さて、映画『はじけ鳳仙花』の冒頭は、《筑豊のアンダーグラウンド》に筆を入れる富山の姿で始まる。制作する富山のアトリエに監督土本典昭が入り、富山の作業を見つめ、カメラが回る。

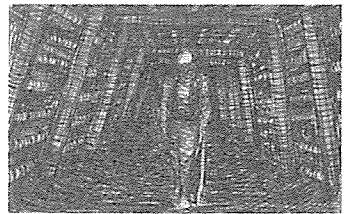
次にリトグラフの制作現場に移り、満足のゆく黒の色が出ないと、何度も刷りなおす富山の姿が映し出される。映画のナレーターをつとめる李礼仙の語りは、富山の語りと、朝鮮から連行された坑夫たちの声を兼ねている。富山の語りは、リトグラフと言う表現手段によって、大好きな筑豊の風景、「絵になる」ボタ山やハモニカ長屋【図6】を描くことができるようになったと告げる。

また映画の中には、富山に問いかける監督土本との会話が含まれる。炭鉱と強制連行というあまりにも重く暗いテーマを富山が追求し続けることに土本は疑問を抱く。富山は、植民地満州で育ったので、日本人に強い憎しみを感じると答える。そして土本に、筑豊の寺に残された過去帳の「某鮮人」の文字を見せる。その過去帳については自伝でも言及があり、死んでも名前すら記録されなかった者の、坑内における死の異常さと、生の過酷さ、そして命の軽さが集約されていると、富山は考えていた<sup>22</sup>。

映画はまた一連のリトグラフを用いて、日本の植民地となって鉄道が通り、変わっていく故郷の朝鮮の大地、貧しさにあえぐ人びとの身のうえばなし(身世打鈴)が語られ【図7】、その「恨」は“恨振り”によって解かれねばならないと告げられる。戦争が始まり状況はさらに悪化して、若者は船に乗せられ、筑

21

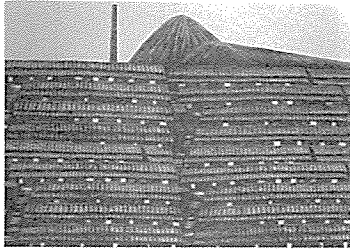
例えば1951年に出版された岩波写真文庫49『石炭』の写真を参照。特に20頁に掲載された、さまざまな枠で支えられた坑道の写真は、富山の描くスケッチ、1960年代に炭鉱を撮影した本橋成一の写真にも、視覚を提供しているのではなかろうか。富山は、さらに2000年になると、本橋成一の撮影した写真を用いた、コラージュを制作している《筑豊—朝鮮人強制連行》。



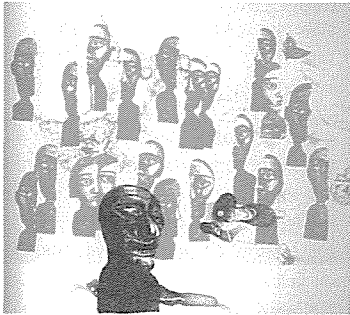
【図5】《炭鉱 スケッチ》  
坑木で支えられた坑道と坑夫

22

1950年代の筑豊の寺で、その過去帳を見たこと、そして寺には身よりも引受人もないまま残された遺骨があったと富山は自伝の中にも回想し記している(『アジアを抱く』202頁)。



【図6】《筑豊炭田》リトグラフ 1984年



【図7】《身世打鈴（身の上ばなし）》  
（異郷へ引きずられていった日）1984年

23

注4前掲『アジアを抱く』（203頁）。この作品は「民衆信仰としていき続ける巫女」のイメージを資料の中に見出し、絵の中に導入したという。また富山は、筑豊の炭層地帯、遠賀川流域の嘉穂で見つかった「王塚古墳」に1950年代で出会った。丹で彩られた「装飾古墳と黒い炭層のぶつかり合いが、私の絵の発想のもとになっている」と述べている。

24

注4前掲『アジアを抱く』（205-206頁）。

豊炭田へ連行される。その死、悼む仲間の声、そして知らせを聞いた母の嘆きが響く。

リトグラフの中の朝鮮の人々の造形には、村の守り、道標として立てられる一対の木造（天下大將軍・地下女將軍）のイメージや、民衆の仮面劇の面のイメージが参照されている。様式化され、強張った表情は、植民地下の韓国の人々の増幅する恐怖を表現しているのだろう。韓国の民衆の経験を、リトグラフで造形化、表現する試みは、すでに1970年代に始まっていた。初期のスライドのシリーズ『しばられた手の祈り 獄中の詩人・金芝河へのメッセージ』（1976年）、『蜚語 王様が妊娠したお話』（1979年）、『倒れたものへの祈祷

1980年5月光州で何がおこったのか』（1980年、改訂版2001年）は何れも、テーマを韓国に求めた作品で、その過程で富山は民衆文化の造形を意欲的に作品に取り入れていった。

映画『はじけ鳳仙花』の構成において要となる油彩画は5点ある。すでに見た①《筑豊のアンダーグラウンド》①の地底に対峙する極楽図として提示したと言う②《天駆ける者 馬王堆による》<sup>23</sup> ③《鳳仙花 夜の暗さに》④《壁の中の恨》⑤《ユーラシアの星座に》は、それぞれ異なる色調で彩られている。黒（地底）⇒赤（異界）⇒緑（地上）⇒灰色（獄）⇒青（天空）と展開する一連のイメージは、現実のもっとも過酷な場所から、現実を越えた死者の世界と巡る。時空を廻り、強制連行された坑夫の経験に、ほぼ同時期の韓国の詩人尹東柱の経験が重ねられる。尹東柱は、京都の同志社大学在学中に逮捕され、福岡刑務所で獄死した満州生まれの青年詩人である。

「星をうたう心で／生きとし生けるものをいとおしまねば／

そして私に与えられた道を／歩みゆかねば／今宵も星が風に吹き晒される」

彼の「序詩」の一節のイメージに寄せて、《ユーラシアの星座に》を描いたと富山は語る<sup>24</sup>。獄中の夜の闇を大地の緑が包み込み、最後は夜明けを予感させる天空の青の中に、死者たちの魂を解き放たんとする。富山は祈りを込め、イメージを重ね的に重ね作品を制作し、さらにはそれらを組み合わせ提示したのだと解釈したい。

映画の締め括りで、カメラは再びアトリエに戻り、リトグラフで表現された強制連行される韓国の人々のイメージの上に、指紋を印刷したシートを重ねていく。帝国主義の暴力に、現在の政治を重ねその暴力を撃とうと、富山は構想を練った。筑豊・炭坑という場所を、歴史的時空に定位するために、富山は対位法的手法を用いて異なるイメージを導入する。それらは、以後の作品において展開していった。

### 3. 「他者」の記憶と造形への感応

本節では、富山がアジアの各地に伝わる図像に関心を深め、それら既存のイメージを取り込んで描いたことの意味を検討する。《筑豊のアンダーグラウンド》に立ち戻ると、そこには富山作品と同時代の炭鉱の文化との関係、筑豊の人々が生んだ記憶と造形から継承されたイメージを見出すことができる。

画面右下隅に描き込まれた、切羽の中に刺青の背中を見せて座る男の姿【図8】に注目しよう。このイメージは、刺青の図柄を含め、明治・大正・昭和の筑豊炭田の暮らしを、その記憶の中からつむぎ出し描いた山本作兵衛（1992～1984）《炭坑記録画 低層炭 尺無》（昭和39～42年頃）の絵の中の男を想起させる<sup>25</sup>。

山本作兵衛の画作は、「孫に炭鉱の暮らしを伝える」という個人的な動機から始まったという。位登炭坑の閉山後、宿直警備員として暮らし始めた65歳頃、絵筆をとり、92歳で亡くなるまで一貫して炭坑を主題とする絵を描き、解説文を記した。山本の作品は、『明治・大正炭鉱絵巻』（明治大正炭鉱絵巻刊行会、1963年）の刊行以後、地元の田川市、筑豊・北九州地区にとどまらず、広範な注目を集める。上野英信、九州出身の美術家菊畑茂久馬氏らが取り上げ、個展が開かれ、メディアもたびたび紹介してきた。

刺青の男の図像ひとつの問題ではない。《筑豊のアンダーグラウンド》を構成する、坑木に支えられた坑道や切羽のイメージの重要性については、すでに2節で触れたが、それは山本作兵衛作品にこそ、視点を変えて幾度となく描かれるものだった。労働する坑夫の作業や坑内の様子を具体的に描き、言葉で詳しく説明する山本の絵と、失われた朝鮮人坑夫のものたる髑髏や眼球を生前の坑夫たちの姿と併せて描き、観賞者に地底の命を感知させようとする富山の作品は、大きく異なると言ってよい。にもかかわらず、坑内の無数の坑夫たち営み、その生と死に注がれる眼差しは、双方の作品の中に通底している。

付け加えるならば、骸骨の骨を握りしめる拳というイメージは、死の弔い、死者の会葬を意味する「骨噛み」のイメージに通じる<sup>26</sup>。



【図8】《筑豊のアンダーグラウンド》（部分）  
切羽の中に刺青の背中を見せて座る男

#### 25

作品は『炭鉱の語り部 山本作兵衛の世界』展カタログ（田川市石炭・歴史博物館／田川市美術館、2008年）が多くを収録し、また没後に刊行された『山本作兵衛追悼録 オロシ底から吹いてくる風は』（葦書房、1985年）は、地元で暮らす多くの人々と共に、著名な作家や画家との交友を示している。ちなみにこの追悼録の表紙は、後ろ向きに切羽に座る刺青の男のアップである。なお、千田梅二の『炭鉱仕事唄画巻』（1956年）にも、腕に及ぶ満開の赤と青の花木を刺青が男の背中に造形化されている。

#### 26

直接的な参照関係を指摘する意図はないが、山本作兵衛の作品には、全身姿の骸骨を手で掴み、腰部の骨を噛む男を描いた《骨噛み》という作品がある。その絵には「本当に骨を噛むのでないからお安心を」との言葉がそえられている。弔いはまた黒不浄と呼ばれた。森崎和江は、坑夫にとっての骨噛みが、地上世界のそれとは異なり、「死後の世界への再生不能との戦い」を意味していたと述べる。森崎は、坑内で出た死者の魂が、死体を上げて坑内に留まり浮遊すると考えられていたことを示す伝承を複数紹介している。「骨噛み」（『森崎和江コレクション 精神史の旅 2地熱』藤原書店、2008年、245頁）。初出は『奈落の神々—炭鉱労働精神史』（大和書房、1974年）。上野英信にも同様に坑内での死者についての坑夫たちの語りを記す文章がある。（『地の底の笑い話』岩波新書、1967年）



【図9】山本作兵衛 炭坑記録画《低層炭 尺無》  
（昭和39～42年頃『炭坑の語り部 山本作兵衛の世界』展カタログ（2008年、田川市石炭・歴史博物館／田川市美術館）より転載）

山本作兵衛の作品世界と富山妙子のそれとには、炭鉱をテーマとする『はじけ鳳仙花』にとどまらず、さらなるつながりを見出すことも可能だ。特に注目されるのは、炭鉱に暮らす人々の信仰、とりわけ稲荷信仰、あるいは狐に化かされる人々に関する伝承と絵の存在である。



【図10】山本作兵衛 炭坑記録画《ヤマと狐 医師と見舞い客》  
 (昭和39～42年頃 『炭坑の語り部 山本作兵衛の世界』展カタログ  
 (2008年、田川市石炭・歴史博物館／田川市美術館)より転載)



【図11】富山妙子《きつね物語 桜と菊の幻影に》  
 (油彩・部分、2000年)

## 27

狐憑きの話、狐をだます狐とり名人の話、子狐のいる穴を埋められた親狐の復讐と火事の話、稲荷人形を持ち歩いて子供に見せる芸人の話など、山本作兵衛は民間伝承と共に多くの狐のイメージを残している。

## 28

森崎の炭坑における執筆活動は、富山が筑豊に通う時期に一部重なる。森崎和江「死霊」(『奈落の神々-炭鉱労働精神史』、大和書房、1974年)、「浮遊魂と祖霊」(初出は『辺境』(第4号、1971年4月)、『異族の原基』(大和書房、1971年)参照。両作品は共に注26前掲『森崎和江コレクション 精神史の旅 2 地熱』所収。また森崎は「浮遊魂と祖霊」において、朝鮮人坑夫に言及し、彼らが坑内の暗闇の恐怖に抵抗する呪術を持たず「何によってあの暗黒とたたかい、その子を生きつがせたらう」と記す。森崎の植民者の子としての意識を支えられた戦後の仕事、その表現世界を富山と安易に比較することは慎まねばならないが、媒体を異としながらも共通点の多い経験と表現の比較検討を試みたい。

## 29

中世思想家の山本ひろ子の著作『変成譜 一中世神仏習合の世界』(春秋社、1993年)を挙げ、その辰狐の図像的根拠を説明している(注3前掲『アジアを抱く』、259-260頁)。

例えば、山本は、明治時代の伝承とし『ヤマと狐 医師と見舞い客』【図10】を描いている<sup>27</sup>。その伝承は、坑内のガス事故で負傷した坑夫の家を、狐が医師に姿を変えて夜間に訪ね、治療のふりをして皮を剥ぎ食べてしまったというものである。狐と人の交わりは、文化サークルの活動で知られる作家森崎和江の著作において、たびたび言及されている<sup>28</sup>。

富山作品における狐は、スライド『きつね物語 桜と菊の幻影に』(2000年)の主要モチーフとして展開している。富山自身は日本中世の神仏習合の信仰、稲荷明神や弁財天などの図像との関係<sup>29</sup>を示唆しており、図像的な参照関係を中世日本の宗教図像の中に見出すことは容易である。だが、【図11】に掲げたように、油彩画の部分に目を近づけると、白い割烹着や紋付袴、女学生のセラー服などに身を包む神妙な顔つきの狐が、人間の日常世界にすまして入り込んでいる。狐たちの真剣な身振りは、奇妙に山本の絵の中の狐たちに似通ってはいまいか。山本の画中への書き入れには、人間をだます狐の真剣さと、だまされる人間の無念さが記されている。富山作品の中の狐は自らをだまし、だまされていることに気付かぬ、愚かな狐としての日本人の姿である。両作品には狐と人間の関係が焦点化されている。

炭鉱へ頻繁に通った1950年代の富山が、筑豊の信仰や伝承に、どの程度の自覚的な関心を寄せていたのか、未だ踏み込んだ調査やインタビューを怠っており不明である。もちろん、1962年頃からようやく世間に知られるようになった山本作兵衛の炭坑の記録画を、富山が早い段階で知った可能性は低い。しかし、時を隔てて炭坑に取り組む時点で、彼女が山本の絵画世界に触れた可能

性は否定できない。富山が筑豊から遠ざかってきた期間に、筑豊の元坑夫、山本によって豊かな記憶の鉦脈が掘り起こされ、過去の人々の営みが呼び戻された。その記憶の束を、富山が何らかの形で目にしたならば、彼女の感性が呼応し、そのイメージの貯蔵庫に取り込まれたと想像することは許されよう。そこに、地域の記憶が、富山とその作品を媒介として、「他者」へと手渡される過程を見ることも、あながち的外ではあるまい。

富山の作品は、唯一絶対の芸術家が、イメージを選択し、配置して、ひとつの表現世界を統括し、創造するといった類のものではない。矛盾する言いを恐れずに書くならば、富山の表現者としての資質には二面性がある。一方で、きわめて豊かな古今東西の美術史、文学の知識と教養を身につけ、それらにアクセスして創造する近代的な表現者としての資質。他方、スライド作品『きつね物語 桜と菊の幻影に』に導入した自らの分身「魂振りの巫女」のように、「死者をしてかたらしめる」力を備えた、媒介者の資質である<sup>30</sup>。邂逅する「他者」の存在、声に鋭敏に感応する想像力と、その姿を視覚的に表現する創造力を備えた美術家なのだ。

土俗的な信仰世界のイメージへの関心は、必ずしも富山だけに認められる訳ではない。ほぼ同世代の複数の現代美術家によって共有されていることにも、目を向けておく必要があるだろう。例えば、山下菊二(1919-1986)は、徳島の郷里の伝承にかかわるものとして「赤犬」を《あけぼの村物語》(1953年)に描き、また門付け芸人や巡礼者などを、自らを養うと同時に、呪縛する土着的な因習、すなわち愛憎の対象として作品に描いた<sup>31</sup>。また東京育ちの桂ゆき(1913-1991)は、住まいとした根津神社の稲荷の祠に想像力を刺激され、狐をモチーフとする作品を描いている<sup>32</sup>。

声を奪われた死者の世界への接近は、戦後文化の共時的な主題として追究すべき課題である<sup>33</sup>。だがここではその問題には踏み込まず、富山作品に顕著な特徴を2点、指摘しておきたい。ひとつには、彼女の作品が、既存のイメージを解体し、再構築するといった意味で「コラージュ」の手法を用いるという以上に、入り組んだ形で「他者」の造形を参照し、さまざまな土地に蓄積されたイメージを通じて「他者」に触れる回路を用意している点である。ふたつ目には、彼女の過去への遡及、歴史的な「他者」との邂逅が、連鎖的に起り、しかも同時代の歴史状況と呼応して、人々の社会変革への希望をつなぎながら実現したことである。

## おわりに —「他者」につながる回路としての美術

富山妙子の作品が、鍛えられた繊細な歴史意識に裏打ちされ、植民地支配の暴力、犯罪に対しきっぱりとした批判の眼差しを持つことは、すでに指摘されている。

30

注4前掲『アジアを抱く』(259頁)。

31

尾崎真人「《あけぼの村》から、そして《あけぼの村物語》へ、1950年代。一來るべき山下菊二展のために一」(『山下菊二展』カタログ、神奈川県立近代美術館・徳島県立近代美術館・宮城県美術館・板橋区立美術館、1996年)参照。

32

桂ゆき「狐の幻想」(『余白を生きる よみがえる女流天才画家桂ゆき』、清流出版、2005年、72-86頁)。初出は桂ゆき『狐の大旅行』(創樹社、1974年)。

33

拙稿「描かれた戦場の性暴力 一いま、敗戦後の「戦争画」をどのように見るのか」(『ジェンダー史叢書 第4巻 視覚表象と音楽』池田忍・小林緑編、明石書店、2009年12月刊行予定)では、兵卒として戦場を過ごした男性画家の記憶の再構築の問題を扱った。

例えば萩原弘子は、『ハルビン 20世紀のレクイエム』(1995年)を論じる中で、富山が他者の土地のイメージと日本の自然や文化との対位的な配置、両者の「距離」を意図的に表現していることを喝破している<sup>34</sup>。萩原も指摘するように、富山は、自らの植民者の子として満州に育った経験に向き合い、自らを含めた民衆の加害者性を、造形によって問いかけ、追及してきた。

私は、富山作品の上記のような特徴、すなわち政治的なメッセージ性を備え、それを社会に発信する力を否定するものではまったくない。だが本稿では、あえて異なる視点からのアプローチを試みたかった。富山作品が、自覚的に参照する美術や視覚表象、視覚史料のみならず、それが無意識的に触れる「他者」の文化との関係に、踏み込む必要を感じたからである。筑豊炭田を主題とする映画『はじけ鳳仙花』に考察が終始したが、炭坑は、富山が美術家としてスタートを切った重要な文化の場所である。

1節で述べたように、1950年代の炭坑は富山にとって、10年を費やしてもなお表現方法を見出し得ない、言わば「片思い」<sup>35</sup>の場所であった。そこでの「挫折」を抱え、20年後に富山はどのようにして炭坑に帰還したのか。筑豊が抱える歴史に遡り、交差する自らの植民地体験に向き合う経験が、2節で検討したように、炭坑をみつめる新たな視点と表現方法を可能にした。強制連行された坑夫という「他者」の眼差し、その痛みを通じて、炭坑、ことに地底を見つめ、描くことになったのである。

「ルポルタージュ」時代の富山は、彼女がみつめ描く対象(炭坑や坑夫)と自分自身との、言わば閉じられた関係に強くこだわっていた。しかし80年代の作品では、炭坑をみつめる「他者」の存在を、富山作品は捉える。3節では、『筑豊のアンダーグラウンド』を例に、富山が言及し意識的に引用する図像以外にも、関心を共有する異なる立場の人々が描く表象世界の広がり、富山作品を通じて出会うことができると述べた。

私の指摘に待つまでもなく、富山が現在進む方向は、一層、特定の「文化の場所」を攪乱し、複数の場所を媒介し、つなく表象をクローズアップする方向に進んでいるように思われる。最新作『蛭子と傀儡子 旅芸人の物語』(注4前掲)がそれである。蛭子(恵比寿)や傀儡子が広がり交差する文化圏を、作品は豊かに開示する。しかし、作品には歴史軸が通り、その豊かな文化圏が分断され、破壊される現実が、表現されている。私たち観賞者こそが、まさに分断と破壊の当事者である事実を、作品は突きつける。

筑豊の歴史は、さまざまな立場の人々によって作られ、その外部の世界につながっている。1950年代には外からの訪問者であった富山妙子だが、20年後にこの地を再訪した時には、はっきりと自らの歴史とかかわる場所として、また対位的に複数の「他者」の視点を持ち込んで、炭鉱を再び描くことになった。複合的な文化の場所の、さまざまな人々の記憶とかかわるイメージに触れ、それを取り込みながら、富山は作品を制作する。その作品世界は、本稿の冒頭で引いたホミ・バーバの指摘のごとく、「他者」の経験へと私たちを連れ出してくれる。富山作品は、複数の「文化の場所」を媒介する空間として機能している<sup>36</sup>。

そもそも今、「歴史」に期待されるのは、複数の経験、複数の文化の場所をつなぐことではないのか。新しい世紀に移ったとは言え、むしろ私たちは今こそ異なる記憶や経験が集う「あいだ」の空間<sup>37</sup>としての歴史を必要としている。富山の作品世界に開かれた回路を通じて、私たちは異なる文化の場所へ、「他者」の歴史へたどることができる。