



朝倉撰《日雇の母》1953年



朝倉摂《神話の廃虚》1964年

3. 朝倉摂が描いた現代社会 —《働く人》、《日雇の母》から《神話の廃虚》まで

日雇の母（図版Ⅳ） 朝倉摂（1922-2014） 昭和28年（1953）

紙本着色 1面 法量65.0×80.0cm

神話の廃虚（図版Ⅴ） 朝倉摂（1922-2014） 昭和39年（1964）

合板着色 1面 法量130.0×89.3cm

はじめに

朝倉摂（1922-2014）が主に画家として活動した時期は1940年代から1960年代と短いですが、その間、次々と新たな表現に取り組んだ。1939年、18歳で伊東深水に師事し、深水が主催する青衿会に出品して研鑽を積みつつ、早くも1941年には4回文部省美術展覧会（新文展）に初入選した。新文展には戦争激化で公募が中止されるまで、5回、6回と連続入選し、戦後日本美術展覧会（日展）が発足するとまた入選を続けた。その一方で、モダンな新しい表現をめざす新美術人協会展にも出品し、新美術人協会展の福田豊四郎、吉岡堅二らが戦後に創造美術を立ち上げると、朝倉も日展を離れ、2回展から創造美術に参加する。3回創造美術展には《群像》（練馬区立美術館蔵）など裸婦を描いた作品を出品して奨励賞を受賞。1951年に創造美術が新制作派協会と合同し新制作協会となると、15回新制作展に《裸婦A》、《裸婦B》、《裸婦C》を出品し、会員に推されている。

朝倉は日本画を学ぶ前に油彩画を学んでいたこともあり、戦前、戦後で表現は大きく変化しても60年代初め頃までは人物表現を追求した。1950年、51年には裸婦を主題に抽象的な表現も試みたが、1952年9月、16回新制作展に大作《働く人》（発表時の題名は《働らく人》、山口県立美術館蔵）を出品した¹。翌年春の新制作春季展に《日雇の母》（当館蔵）、12回一采社展に《休む人》、秋の17回新制作展に《夫婦》、《寮》、1954年1月平和美術展には《担ぎ屋の女》、18回新制作展に《背負う人々》と労働する人物を描く作品を続けて発表した。さらに55年頃から朝倉は中谷泰、佐藤忠良らとともに房総の漁村や常磐炭鉱などを訪ね、そこで働く人々の姿を現地でスケッチする旅行を重ね、作品を発表した。

当館では、2016年にご息女の伊藤亜古氏より朝倉摂の日本画家時代の初期作品数点と素描類をご寄贈いただき、2017年に小規模ながら回顧展を行った。その際に解説と年譜を掲載したパンフレットを発行した²。これには紙面の制約もあり、十分に述べることができなかったことも多かったため、今回、別稿で戦前から1950年までの作品を取り上げて論じた³。本稿ではそれ以後の画業について、当館収蔵品となった、《日雇の母》（1953年、紙本着色、65.0×80.0cm、新制作春季展）⁴とこれに関連の深い《働く人》（1952年、紙本着色、181.5×258.2cm、山口県立美術館蔵）と労働者を描いた素描類、および《神話の廃虚》（1964年、合板着色、130.0×89.3cm、当館蔵）などに即してこの時期の朝倉の活動の一端について述べる。

1. 《働く人》

朝倉摂が1952（昭和27）年新制作展に出品した大作《働く人》（紙本着色、181.5×258.2cm、山口県立美術館蔵）（挿図1）は建設現場を背景に乳児を抱く母や男性の労働者たちを構成した群像であり、翌年上村松園賞を受賞した。画面には多くの人物が細い輪郭線とともに単純化した形態と色面によって描かれている。画面左半分には、手前に手ぬぐいを被り腰を下ろしている女性2人とその後ろに立つ帽子を被った人物（おそらく男性）が三角形を形作るようにまとめて配置されている。右側の女性は赤ん坊を抱えており、左側の女性がその顔をのぞきこむように座っているが、いずれの人物も顔の表情などははっきりとは描かれていない。女性たちのいる場所は直線で区切られ、影になっているが、後ろに立つ男性の帽子のつば、女性達の手ぬぐいが白で描かれているのは後方から光があたっている様子を示しているのだろう。

画面右半分には4人の男性が重なるように描かれている。手前に三脚に吊されたやかんが見えるが、その

向こう側にこちら向きにうづくまる男性、その人物と背中合わせにやはり頭を垂れて座るもう1人の男性の姿があり、その後ろには対話するかのように2人の男性が立つ。いずれの人物も陰の中に沈んでいる。帽子を被って正面を向いて立つ左側の男性の顔は、左右の目の位置が非対称で、ピカソなどの作品を連想させる。この作品が描かれる前年には春にアンリ・マチス展が東京国立博物館で、夏にはピカソ展が日本橋高島屋で開かれ、大きな反響を呼んでいた。朝倉もそれらに刺激を受けていたとみられよう。画面中央には、左右の男女の群像から距離的には少し離れた位置に、傘のもとに身を寄せるように集まった人々が描かれている。これから日雇いの仕事をもらおうとしている人々であろうか。これら画面上の人物にはいずれも細い輪郭線を用い、濃淡の色面によってマッサで捉えられ、ヴォリュームが表される。しかしながらそれぞれの色面は実はぺったりとした色面ではなく、複雑に混色して微妙な変化がつけられている。人物の背後には複数の垂直線といくつかの斜線によって工事現場の鉄骨のような構造物を描き、これらの黒い線が画面に幾何学的な構図をつくりだしている。

したがって、この画面には空間がしっかりと描かれている。画面手前の左右に茶色を基調とする色彩で描かれた男女は暗い影のなかにあり暗褐色で塗られた地面とみられる平面の上に配置されている。中央の人々は青を基調とする濃淡で小さく描かれ、明るい光の中にいる様子であり、前景との明暗のコントラストによっても奥行きを感じさせる。画面のなかには3次元的な空間が存在している。その上で、本来余白としても成り立つ背景は白い絵具（普通の胡粉であるかどうかは判断できないが）によって画面を覆いつくされており、斜線の一部をも覆うことで存在を主張する。人物に塗られた絵具のざらざらとした質感とともに、画面を覆う日本画の絵具の物質性が3次元的なイリュージョンを打ち消す働きをしている。そのため、かたまりごとの人物があまり厚みを感じさせずに画面に並置されているようにも見えるという相反する効果をあげている。

朝倉が『日本1958-2』（1958年、山口県立美術館蔵）において米軍兵士と日本人とのあいだに生まれたエリザベス・サンダース・ホームの子供たちを建設途中の東京タワーとともに描き、背景に銀箔を使用したことについて、関直子氏は、「復興から取り残されたひとびとの存在が、銀箔の光のなかで対比的に浮き上がる」と指摘し、その銀箔の使用に「主題と美的な表現の齟齬」とも「キッチュな色彩の延長上にも位置づけうる」と朝倉の日本画の技法を駆使した挑戦に注目している⁵。この『働く人』の背景の「白」の物質性もまた、箔押しに向かう途上での試みと考えることができるだろう。

この作品は発表時から注目を集めたとみられ、評論家たちによる新制作についての展評のなかで度々言及されている。植村鷹千代は『藝術新潮』の「秋の秀作を選ぶ ― 二科・美術院・行動・新制作・一水会・青龍展 ―」のなかで「日本の近代絵画を強化する一つの目安は、スタイルをもつと厳格に考えることだと思う。モダンアートの類型的な様式化は、表現の個性である文体を軽視していることから生まれている点が多いと思う。だから未完成でも類型に抵抗して自分のスタイルを確立しようとする作家を支持する必要がある。（中略）織田リラ、桂ユキ子、三岸節子、北川民次、朝倉攝らの作品の場合も、いろいろな方向は違っても、そういう意識が感じられる。これは作家の闘志と自信にも通じることだが類型に抵抗する闘志と自信を作家たちが持つことこそ、創造の本道であろう」と朝倉の名前をあげて述べている⁶。植村は『アトリエ』の「一水会と新制作 様式主義をきる 安易なモダニズム」では「新制作の様式主義は、絵はこういう形のモダンさをもつべきだ、といった概念で、特定の技術が運用されていることになる⁷」と警告を発しているが、この言葉が意味するところは『藝術新潮』の展評での「モダンアートの類型的な様式化」と同じであろう。植村は表面的にキュビズムや抽象表現を取り入れている作品を批判して、現実根ざした表現を画家たちが個別に切り開くことを求めた。『アトリエ』の評でも、日本画がただ洋画を追いかけることも頭打ちであるとして、「たとえば『働く人』を描いた朝倉攝は、一つの方向を切り開くのではないかと思う」と期待を語っている⁸。徳大寺公英も『美術手帖』の展評で、新制作については「始めからモダニズムを主張した団体」とした上で、それが「形式主義」として「モダンな、表面華やかな生活のモードの製造に終わる危険がある」ことを指摘しており、この見解は先の植村のものと共通する⁹。その上で福田豊四郎、堀文子、山本丘人、吉岡堅二の作品について「古い装飾性を強く感じさせる」と述べる一方、「日本画の素材や、技術を解体してもう一回出発点から出直す必要があると思う。その意味で朝倉攝の『働く人』や渡辺学『黒汐に住む』は形式やテーマは

目新しいものでなくとも注目してよい仕事だと思う」と評価する¹⁰。水澤澄夫は「朝倉攝さんの『働く人』は少し弱かつたけれどキューブをよくこなしていると思いました（中略）ただその弱さが作家の力量によるのかそれとも日本画の描材によるのか、見きわめなければならぬ点だと思います」¹¹と述べており、キューブをこなすという言い方には植村らの指摘するような様式主義を感じ取っているのかもしれない。それが日本画の画材で行われていることへの戸惑いともとれるような評である。

ところで、この作品は《働く人》という題名ではあるが、画面に労働の場面は描かれていない。むしろ労働の途中で休む場面の人々を描いている。男性たちのうなだれて座り込む姿勢からは、重労働による疲れを想像することができるが、厳しい肉体労働自体が描かれているわけではない。朝倉は何を描こうとしたのだろうか。それについて、もう少し見ていきたい。

この作品により朝倉は1953年に上村松園賞を受賞した。これは、1950年春に毎日新聞が大阪と東京の高島屋で上村松園の遺作展「上村松園とその芸術観」を開催したところ、大好評を博したことから、その収益金を基金として創設したものである¹²。今後の活躍が期待される女性の日本画家に与えられ、1回目に秋野不矩、2回目は堀文子、そして朝倉が3回目の受賞者であり、創造美術、新制作と同じ系統の画家たちが選ばれている。朝倉の受賞について報じる毎日新聞の記事には、審査について「特に朝倉さんが創造美術時代以来、素材、画質の面で新しい日本画を探求し、昨年度新制作展出品の『働らく人』で日本画のレアリズムを異なった面から追求している努力が認められて、異議無く授賞に決定した」と述べており、さらに以下のような朝倉自身の受賞の言葉を掲載している¹³。

『働らく人』（三百号）は私としても一生懸命かいた大作でも野心作でもありました。私のアトリエの下の道路工事をする“働らく人”たちのある美しさにひかれ、職安から日雇い労働者の人たちをモデルに頼んできて描いたものです。この作品で私は何をかきたかったのでしょうか。私たちの社会には現実への不安、不満、歎び、楽観その他もろもろの複雑なものがありますが、そのような中でだれもが持っている共通の顔というものがあります。働らく人たちの構成に私は私なりの新しい現代像を描いてみたのですが、さてどうでしょう。日本画の新しいレアリズム確立、などというおそれたことはもち論いえませんが、私と現実の対話をこの作品を契機に今回の受賞を飛躍の羽にさらに進展させたいと思っています。

記者がまとめた言葉ではあるが、ここからうかがえることは、作者のねらいが、単純に現実の工事現場の労働の厳しさを描こうとしたのでは無かったということであろう。きっかけはふと目にした道路工事の人であったが、朝倉はそこに「ある美しさ」を見いだした。そして「私なりの新しい現代像」を描いたと述べている。画面に多くの人々の姿を捉えたのは、人物それぞれが抱える異なる感情を描くためだったのであろう。

1951年9月にサンフランシスコ平和条約が締結され、日本は独立したが、直ちに日米安全保障条約に調印する。1952年5月には「血のメーデー事件」が起こり、1952年10月には保安隊が発足し、再軍備が始まる。社会の動きは急速であった。そうしたなか、東京では道路が整備され、鉄骨の大規模建築が建設され、戦後の復興が急ピッチに進められていこうとしていた。しかし、その実際はといえば、多くの労働者の低賃金労働が支えており、戦後そのままに日雇い仕事を得るしかない人々が寄り集まって働いていた。朝倉はそのような矛盾をはらんだ当時の現実を1つの画面のなかに構成しようとしたのではないだろうか。

2. 母子と労働者の素描

朝倉は翌1953年4月の春季創画展に小品《日雇の母》（1953年、紙本着色、65.0×80.0cm）（挿図2）を¹⁴、またほぼ同時期の一采社展には男性が膝を抱えて座る姿を描いた《休む人》を出品した¹⁵。1954年秋の新制作展には《寮》と《夫婦》（神奈川県立近代美術館蔵）を出品しており、《夫婦》はリヤカーをひく夫婦の姿を真横から描いたもので、手前に描かれた女性は手ぬぐいをかぶり、前掛けをつけている。これらを、《働く人》からの一連の労働者を描いた作品と考えてよいだろう。《日雇の母》は乳児を抱く母の姿であり、《働く人》の画面左側の母子を連想させる。また《休む人》は右側の座り込む人物を想起させる。

当館では1950年代中頃までとみられる素描類もご寄贈いただいた¹⁶。そのなかでこれら《働く人》から《夫婦》までの作品に対応するとみられるものを見ていこう。

まず、1つに綴じられ「母子 男性とスコップ」と分類された鉛筆による一連の人物デッサン（スケッチ帖とする）がある。最初の2点は乳児を膝に乗せた女性が手ぬぐいで頬被りをした姿で描かれている（挿図3）（挿図4）。次のページでは同じ母子を斜め横から描いている。別のページには下を向いて座る男性（挿図5）、最後には帽子をかぶって何かを両手に持つ男性（挿図6）がいずれも背後から捉えて描かれている。スコップを後ろに置いて座る男性は、《働く人》の画面右の背中を見せて座る人物と、スコップの位置も含めて一致するが、画面ではデッサンよりもがっしりとした体格になっている。最後のページの帽子の男性は、女性たちの後ろに立つ人物と一致する。したがってこれらのデッサンは《働く人》の準備段階のものと考えられる。

その他にも1枚ずつの紙に描かれた乳児を抱く女性のデッサンが複数ある。内容や筆致によって3つのグループに分けることができ、異なる時期に描かれていたと考えられる。まず1つ（Aグループとする）は柔らかい線で子供を抱く女性を写生したものであり、4点ある。このうちの1点は前述の綴じた紙に描かれた母子と同じ人物を描いており、眠る子どもを膝にのせている（挿図7）。この紙には裏側からトレースがなされており、反転させたイメージをとりだしている。母親の顔と足の置き方は《働く人》のなかの母子と一致し、手をだらりと垂らして眠る子供の姿は挿図7から取っていると見られる。同じ母子を描いた素描が他に3点あるが、その内のあやすように抱くものでは女性は手ぬぐいをかぶっておらず、パーマメントヘアで都会的な服装である。自然に子供を抱く様子や授乳する場面もあることから、モデルに実際に子供のいる知人を頼んだ可能性を想像できる。授乳する場面を描いた図（挿図8）¹⁷に描かれた赤ん坊は、顔の向きと髪の毛や頭の形が《日雇の母》に描かれている乳児と一致する。

この母子の図の女性とは別の人物をモデルに描いたものが2点ある（Bグループとする）。これは正面向きで脚をやや広げてがっしりと腰掛けるものであるが、子どもの代わりとなるものを持たせて子どもを抱くポーズを研究したものとみられる（挿図9）。朝倉が制作中の作品の前に立つ写真があり、髪型と服装から52-3年頃とみられる。そこに写る作品に描かれているのはこのデッサンのような母子像である。作品は大型で、正面性を強く出し、祭壇画のような枠をつけているところから聖母子のようである。こうした作品が完成したかどうかは不明であるが、Bグループのデッサンとの関連をうかがわせる。

さらに、手ぬぐいを頭にかぶって結び、床に座り、何か（おそらくは赤ん坊の代わりの袋に何かを詰めたもの）を抱える女性を描いたものが5点ある（Cグループとする）（挿図10）。これらは手ぬぐいのかぶり方、座り方がA、Bとは異なる。直線的な筆致を強調して描かれている点も異なる。これらはおそらく《濱の母子》（1955年、14回一采社展、麻布着色、山種美術館蔵）のためのデッサンとみられる。

さらに朝倉アトリエによって《女の労働》（1952年頃）と名付けられたデッサンが12点ある¹⁸（挿図11）。年配の女性をモデルに、立ち姿やスコップを持ち作業をする姿など様々な姿を捉えている。女性は実際に長年身体を使った労働をしてきたとみられ、痩せて背中も曲がっている。前述の新聞記事で、《働く人》を描くために、職安から日雇い労働者の人たちをモデルに頼んだと述べていたのは、この人物のことかもしれない。《働く人》の画面の遠景に集まって描かれている人物のうち、一番左端の右を向いて立つ人物と、《女の労働6》（挿図11）が一致するようである。また前掛けをした様子は《夫婦》の制作につながっているようである。また《男の労働》とアトリエで分類されたデッサンが6点ある。そのうち5点は漁夫たちを取り上げており、朝倉が佐藤忠良、中谷泰らと房総などへの写生旅行を行った時期のものとみられる。もう1点《男の労働1》（挿図12）は《働く人》の男性群のうち帽子をかぶってこちらを見る人物と関連するとみられる。

ご寄贈いただいた戦後の素描としては、さらにスケッチブックが1冊ある。この中には26図のデッサンが描かれている。その中には母子のCグループと同じモデルが腰掛けた状態で描いたものが1枚含まれる。また腰掛けて前屈みに座る女性のポーズを裸体モデルによってデッサンしたものや、頬被りの女性の顔を写実的に描いたものも含まれる。具体的な作品との対応は不明であるが、前述の制作写真に写っている祭壇画のような大型の母子像のために描いた可能性もあるだろう。

3. 《日雇の母》

《日雇の母》は、以上みてきたように《働く人》の準備段階のスケッチから生まれた作品と考えられる。子どもを抱き寄せる母と乳児に焦点をあてている。画面にもう1人描かれている母子の左奥の人物は、《働く人》の画面右側の後ろ向きの男性と顔の角度がほぼ一致するため、男性の後ろ姿であるとみてよいだろう。《日雇の母》では、直線により画面を幾何学的に分割して色面を立体的に組み合わせていることで、《働く人》よりもキュヴィズム的な画面になっている。その一方で、赤ん坊の額の部分には鮮やかな青の絵具を振りかけたように用いている。それにより、そこに光があたっているように見え、観者の視線を引きつける。この作品を描いた頃、朝倉は新聞の記事のなかで「日本画の粉の絵具を手のひらにのせた感触は、生活様式、ものの考え方が日本式な私たちに、感傷でなく、魅惑的です」と語り、これから「働く人」の連作を描くと述べている¹⁹。新制作の日本画は洋画のようだと言われがちであったが、朝倉はこの作品でもマチュールとして日本画の画材を強調することで、洋画の模倣ではない表現を試みている。そしてここでは母と無心な赤子の姿を2人の表情がわかるように描くことで、現代社会に生きる人々の生命力、小さなぬくもりを描き出しているようである。たしかに母子は普遍的な主題でもあり、「朝倉摂、佐藤忠良などテーマ主義の作家の仕事も今度は平凡だった」と批評されている²⁰。しかしこの時期朝倉は労働する母に関心を寄せ、前述のように多くのデッサンを試みている。1957年9月4日に行われたインタビュー筆記「絵画論を語る」（未公開）²¹のなかで朝倉は、女であることの不利益を悔しく思うが、それならば「女でなければ描けない絵を描きたい。女を人間という場に戻して、そのうえで女である、男であるということではないか」と述べている²²。そしてケーテ・コルヴィッツは好きな画家だが「ケーテ・コルヴィッツのようなものは描きたくない」²³とも述べている。同時にケーテ・コルヴィッツの作品で「お母さんが子供を抱えている絵は、女でなければできない絵だ」²⁴と評価している。ケーテ・コルヴィッツ（1867-1945）はドイツの版画家であり、銅版画から表現主義的な木版画に移り、また晩年は彫刻も制作した。貧しい労働者の現実をリアルに表現した作品によってプロレタリアートの文脈でも注目された。また息子を戦死で失った母として、またナチズムに抗した画家として、その人生にも注目が集まった。宮本百合子はその生涯を1941年に『アトリエ』に紹介し、訃報の記事が『美術手帖』に掲載され、没後1950年には新海覚雄による出版もあった²⁵。今日ではフェミニズムの文脈でも重視されるように、朝倉も偉大な女性画家としても関心を持ったであろう。朝倉が《日雇の母》で描いた時点ですでにケーテ・コルヴィッツを知っていた可能性は高い。母親の左手が特に大きく描かれ子供の背中を引き寄せ包み込む表現にはケーテ・コルヴィッツの彫刻作品と類似する点を見ることができるだろう。しかしその模倣でない、働く日本の現代の母子の姿を描こうとしたのであろう。左側の男性は背中を向けており、母子の置かれた状況の孤立感が漂うが、一方で温かさも伝わる。《働く人》が日本の現実という大きな問題を取り上げたのに対し、ここではそのなかの個人の生活に焦点をあてようとした試みであろう。

4. 社会への関心

朝倉が《働く人》を描いたのは、本人も述べたように現代の社会への関心からであった。そして関連して労働を描く作品を試みた。しかし『美術批評』1953年11月号「〈座談会〉下半期美術界を批判する」では朝倉の《夫婦》について「ひ弱い」²⁶などの手厳しい批判がなされた。同時代には富岡妙子のように炭鉱に通い、そこで働く人々に深く関わり描いた画家もいたため、朝倉は富岡と比較されてもいる。しかし批判ではあるが、多くの紙面を割いて取り上げられていることは、それだけ注目されていたことでもあったとも言えよう。朝倉自身もこの頃から社会への関心をさらに強めていく。

朝倉はこの頃には代々木にアトリエ付の住宅を建てて住んでいた。アトリエを土曜、日曜の午後オフィスワーカーの人たちなどに開放し、石膏デッサンに励む場を提供した²⁷。佐藤忠良、森芳雄が近くに住んでいたこともあり、朝倉のアトリエと竹谷富士雄のアトリエで月に1回集まり「新しいリアリズム」について考える研究会を始める。そこからさらに写生旅行をすることになり、1954年頃から房総の漁村や常磐炭鉱などを訪ね、昼間は漁師や炭鉱労働者をスケッチし、夜は議論に熱中した。また品川、大崎などの工場にも行って写生をした。メンバーは、森芳雄、中谷泰、西常雄、佐藤忠良、竹谷富士雄、鳥居敏文、吉井忠と朝倉の8人であっ

たという²⁸。朝倉は挿絵の仕事を収入源にしていたことから、都内の各地を訪れて文章を書く機会や工場を取材する仕事もあり、それらが勉強になったと述べている²⁹。《濱の母子》(1955年、山種美術館蔵)に関連する当館の素描や漁師たちのスケッチはそうした時期の作品である。仲間との交流、現実社会への意識の深化によるためか、デッサンの線はより強く、直線的で鋭いものになっている。

戦後日本の経済発展の陰で労働力として酷使される人々や、取り残されていく人々に会い、直接話をして描く体験は朝倉に現実社会への関心をより強く絵画化する必要を感じさせたと思われる。1958年には屏風形式の大作《日本1958》(紙本着色、六曲一隻、168.0×368.9cm、福岡市立美術館蔵)、前述した《日本1958-2》(紙本着色、六曲一隻、167.6×369.0cm、山口県立美術館蔵)を発表している。前者では送電線の鉄塔、後者では東京タワーという鉄骨の構築物を背景に人物を前景に描くという点において、《働く人》を発展させたとも見られる。この時期の朝倉の社会的な問題を扱った作品については前述のように関直子氏の研究があり、屏風という画面形式の選択の意図についても踏みこんだ指摘がなされている³⁰。

5. 《神話の廃虚》

朝倉はその後抽象的な表現へと移行し、東京オリンピック開催で沸く1964年5月の6回現代日本美術展には《神話の廃虚》と題された作品2点を出品した。うち1点が東京都現代美術館に、もう1点が当館に所蔵された。また同じ題名の小品2点も当館に収蔵された³¹。当館の《神話の廃虚》(挿図13)については以前当館で開いた展示のパンフレットでも述べたが、少し補足をしておきたい。現代日本美術展は1954年に毎日新聞社主催で第1回が開かれ、やはり毎日新聞社の主催により1952年に始まった日本国際美術展と交互に開催された。朝倉はどちらにも毎回招待作家として出品を続けた。1964年の6回現代日本美術展では招待部門作家の中から選出された作家にオリンピックをテーマにした「課題作」の出品をもとめて特別陳列を行った。また一般公募部門からも自由に「課題作」を制作してもらい、審査の結果の入選作を招待部門のそれと区別なく特陳室に並べ、目録にも印をつけた³²。朝倉の作品は課題作とは記されていないが、オリンピックを意識していた可能性は十分にあるだろう。

朝倉はオリンピックの年の3月、朝日新聞の「先週の小さな目」というコーナーで、子供の詩2編に関するコメントを寄せた³³。子供の詩の1つは「かえる」と題し、小学校3年生の男の子が冬眠中の蛙を見つけてまた埋めたことを詩にしたものであった。これに対して朝倉は自分も同じようなことをしたことを述べつつ次のように記す。

今東京都内では道路工事、水道工事、大きな建築場などでやたらに土をほじくりかえしている。

大きなばけもののようなブルドーザーで、みるみるうちに土手がくずされ、新しい土の断層が次から次にあらわれてはまたくずされていきます。

土の中にうずもれている小さな生きものなど、なに1ついないような無表情な土のつめたい色がそこにはあるだけです。

ここにはオリンピックのための性急な工事が続く現実への批判を読み取ることができるだろう。当館の《神話の廃虚》に描かれた画面下3分の1ほどを覆う茶色の部分を地面、先の尖った形は地表に築かれる建物群と見るならば、画面上部に浮遊するかのような有機的な形は、何を表すのであろうか。朝倉のポートレート写真のなかで、本作品がアトリエに置かれている時期の写真がある³⁴。その1枚のなかに、素材は不明だがキノコのような形のものを紐、あるいはワイヤーで複数吊したものが写り込んでいる。浮遊する形を描く上で参考にしたのであろう。本作の技法は不明で、この時期のアトリエの写真にはプラスチックボールに刷毛などが並んでおり、膠の代わりに別の素材を用いていたようでもある。しかし光線の加減によっては茶色の部分がきらきら光るようにも見え、また赤い色の部分も非常に鮮やかな発色を示す。

小画面の《神話の廃虚》の制作年は不明であり、画面に描かれたイメージも全く異なり、技法もこちらは紙本彩色であるが、関連する作品と考えてよいだろう。便宜上以下の文中では《神話の廃虚》(青)(挿図14)と

《神話の廃虚》(赤)(挿図15)と呼ぶことにする。《神話の廃虚》(青)の魚の骨のような形は前年の新制作展出品作《終りは始め》(1963年、27回新制作展)(挿図16)と似てみえる³⁵。なお当館には少し厚手の洋紙に墨と顔料で描かれた《終りは始め》と共通する絵柄の小品《「終りは始め」習作》(1963年頃)がある(挿図17)。《神話の廃虚》を5月の現代日本美術展に出品した同年秋には《幸せの外の不幸せ》(1964年、28回新制作展)(挿図18)を発表する。これについて日向あき子氏は朝倉が、当時大きな問題として取り上げられたサリドマイドによる薬害問題をテーマとして「描き続けている」ところで《幸せの外の不幸せ》も「その一つ」であり、「外見上のいかにかわらず、完全な幸福というものをつかむことの出来ない人間、あるいは社会をややシュールレアリスム(超現実主義)的方法によって表現している」と指摘する³⁶。続けて日向は「四角い線を狂氣的に重ねた両側の2つのパターンも病理的な状況に対応させたもので、中央の白い部分(挿図19)と右の四角の中心部に二つの胎児が描かれている」と述べている。

近藤和子氏によれば《終りは始め》もサリドマイド事件に関連する作品であるという。《終りは始め》の画面左側に大きく描かれた貝殻のような形の中心部から右に管のようなものが伸びているが、この形は《幸せの外の不幸せ》の中央の四角い部分に描かれた胎児であるという形と類似している。これが胎児であるならば、《神話の廃虚》の赤い画面に描かれたオタマジャクシのような形も、やはり胎児であると考えてよいのではないだろうか。また、そうであれば、これらと線でつながっている濃い色の円状の形を《幸せの外の不幸せ》の四角い線を重ねた形と共通するものと理解することができるだろう。他の形にもぐるぐると曲線状に絵具を削り取るような線が繰り返されている。魚の骨のようなぎざぎざした線と線を重ねる表現はもう1点の《神話の廃虚》(青)にも見ることができる。《神話の廃虚》(赤)の画面には丸い形が2つ見られ、細胞の胚のような有機的なものを想起させる。自然の摂理に反する行いをする人間に対して警鐘を鳴らすような作品ではないだろうか。

おわりに

朝倉摂が主に画家として活動した期間は30年ほどであるが、その間に目まぐるしく表現を変えた。また海外の画家の作品が日本にもたらされると、そうした作品を次々と研究している。そして描くだけでなく自ら言葉を発し、多くの文章を書いた。インタビューにも答え、よく発信する人でもあった。その幾分かは婦人欄であったにせよ、新聞で取り上げられることも多かった。また新しい考えを持つ女性として注目され、写真の被写体となることも多かった。後半生の舞台美術家としての活躍は、筆者のような世代にはあまりに有名であり、人物としての存在感が強く印象づけられている。そのような作家の発想の独自さ、制作の幅は非常に多様で、なかなか見渡すことが困難である。そして絵画に限っても技術的な創造性、孤高とも言える実験的な取り組みについては解明すべき点が多々残されていることに気づかされる。菊屋吉生氏、野地耕一郎氏は早くから戦中から戦後にかけての日本画の前衛的な活動に関する企画展を行い、画家朝倉摂の存在に注目し、作品が美術館で収蔵されることにも貢献した。画家の没後、多くの作品が各地の美術館に収蔵されたことにより、それぞれの館で修復も行われつつあることから、今後複数の学芸員による研究が進められていくことであろう。2022年には生誕100年を記念する展覧会も計画されている。こうしたことから筆者も当館で所蔵した作品に関して現時点で考えたことについてこの小論にまとめた。今後の研究のなかで修正されていくこともあると思われるが、ひとまずの報告とする。

謝辞

本稿を書くにあたり、ご教示をいただきました近藤和子氏、森田彩子氏、作品画像・資料を拝見し使用させていただきご許可を賜りました伊藤亜古氏に深く感謝をいたします。またご所蔵作品の画像の使用をお許しいただきました山口県立美術館にもお礼を申し上げます。

(実践女子大学文学部美学美術史学科 教授 児島薫)

- 1 出品当時の題名の表記は《働らく人》であり、当時の文献でもそう記されているが、現在の所蔵館では《働く人》と表記しているため、本稿ではその表記に統一する。ただし引用文献中の表記は原文のままとする。
- 2 展覧会は「朝倉摂 リアルの自覚」（実践女子大学香雪記念資料館、2017年11月6日-12月16日）、A4サイズ8ページのパンフレットを発行した。
- 3 拙稿「朝倉摂の初期の画業について」『実践女子大学文学部紀要』63集、2021年3月刊行予定。
- 4 出品歴は展覧会葉書によって確認できる。
- 5 関直子「はこぶね ― 朝倉摂の一九五〇 ― 六〇年代の活動と美術館をめぐる」『ミュージアムの憂鬱 揺れる展示とコレクション』川口幸也編、水声社、2020年、p.327-328。
- 6 「秋の秀作を選ぶ ― 二科・美術院・行動・新制作・一水会・青龍展 ―」『藝術新潮』3巻11号、1952年11月1日、p.131。この記事は8人の評論家にこれらの団体展から10点をあげて評をしてもらうという企画であったことが文面から読み取れる。旧漢字、旧仮名遣いは適宜改めた。以下の引用文でも同様。朝倉はこの時期、自身の名前に「攝」の字を用いていたので、それはそのままとした。
- 7 植村鷹千代「一水会と新制作」『アトリエ』312号、1952年11月、p.61-62。
- 8 同上、p.64。
- 9 徳大寺公英「一水会・新制作展評」『美術手帖』62号、1952年11月、p.79。
- 10 同上、p.80。
- 11 註6に同じ、p.134。
- 12 加藤頼子「報われた松園賞」『松園と松園賞受賞の画家たち』展、松柏美術館、天竜市立秋野不矩美術館、2000年、p.7。
- 13 「認められた探究心 第三回松園賞 朝倉摂女史」『毎日新聞』1953年2月6日夕刊、2面。
- 14 出品歴は作品裏の出品票で確認。春季創画展は4月14日-19日、三越で開かれ、日本画と洋画を区別せずに陳列した（「デパート美術」『萌春』1号、1953年7月、p.21）。
- 15 一采社展は4月8日-12日、高島屋で開かれた（同上、p.20）。
- 16 今回とりあげている素描群には年代が記されていないが、朝倉摂アトリエで作品整理をされた近藤和子氏により、およその分類がなされ、制作年の推定がなされている。当館でもその見解を参照している。
- 17 当館展覧会パンフレットでは『母子2』1952年頃、鉛筆、紙、42.2×29.9cm」と表記した。
- 18 このうちの1点は、別の時期のものとみられる。他の11点は同一の女性を描いたものである。
- 19 「出をまつ人 朝倉摂」『毎日新聞』1953年2月7日夕刊、1面。
- 20 徳大寺公英「新制作派春期展」『美術批評』18号、1953年6月、p.36。
- 21 朝倉摂「絵画論を語る」1957年、p.135。「絵画論を語る」は朝倉摂による未刊行の談話筆記原稿である。表紙に「絵画論を語る 朝倉摂 昭和三十二年九月四日」と書かれ、「平凡社原稿用紙」と印刷された200字詰め原稿用紙145枚にテープ起こされた朝倉の談話が記されている。ところどころに朝倉自身による訂正の書込が加えられているが公刊されたものは見つからない。この原稿についてご教示をいただき、コピーの閲覧と使用をお許しをくださいました、伊藤亜古氏、近藤和子氏、森田彩子氏に深くお礼を申し上げます。
- 22 朝倉摂「絵画論を語る」p.136。
- 23 朝倉摂「絵画論を語る」p.135。伊藤亜古氏、近藤和子氏にも、朝倉摂氏はケーテ・コルヴィッツが好きであったとうかがった。
- 24 朝倉摂「絵画論を語る」p.136。
- 25 宮本百合子「ケーテ・コルヴィッツの生涯」『アトリエ』18巻3号、1941年3月。東珠樹「ケーテ・コルヴィッツの死」『美術手帖』11号、1948年11月、p.40-42。新海覚雄「ケーテ・コルヴィッツ その時代・人・藝術」（人民の画家選書）、八月書房、1950年。また新海覚雄「人民の画家ケーテ・コルヴィッツ」『BBBB』3巻43号、p.26-34。
- 26 出席者は瀬木慎一、福島辰夫、針生一郎、伊藤知己。p.14-29。
- 27 「訪問・二人の作家（二）朝倉摂」『美術手帖』69号、1953年5月1日、p.59-61。
- 28 朝倉摂「絵画論を語る」p.68-76。またこれについては佐藤忠良「私の履歴書」『日本経済新聞』1988年6月23日、p.32など他のメンバーの画家たちからも語られている。
- 29 朝倉摂「絵画論を語る」p.89-95、p.101-110。
- 30 関直子「はこぶね ― 朝倉摂の一九五〇 ― 六〇年代の活動と美術館をめぐる」、p.319-338。
- 31 出品作の《神話の廃墟》という題名、表記は裏面に貼られた出品票に書かれた本人による記載にもとづく。公式図録には東京都現代美術館所蔵作品の写真が掲載され、キャプションには「神話の廃墟（1）」（英文題名：Mythological Ruins）と書かれている。しかし同図録の棒リストでは出品番号190番が「神話の廃墟（1）」、191番が「神話の廃墟（2）」とあるが、作品寸法の記載では（1）が縦絵で当館作品、（2）が横絵で東京都現代美術館所蔵品にあたり、矛盾する。「廃墟」の字の表記も異なる。したがって、当館では出品票の記載を尊重し、そのままとした。また小品2点の題名は裏面に本人による題名の墨書「神話の廃墟 朝倉摂」があることに基づいた。出品作の裏面はベニヤ板貼りになっているが、ベニヤ板が基底材なのかどうかは肉眼では判断し難い。小品は紙本着色で紙を板貼りにしている。
- 32 船戸洪吉「課題作など ― 第6回『現代日本美術展』について ―」『現代日本美術展 第6回』1964年5月（ページ番号無し）。
- 33 「先週の小さな目」『朝日新聞』1964年3月2日、16面。朝倉は以後毎週3月30日までコメントを担当。東京版の各版ごとに「小さな目」のコーナーで子供の詩を募集、掲載したもののうちから代表的なものを2編選び、毎週月曜日に「先週の小さな目」として掲載し、1ヶ月交替で各界の人物に感想文を寄せてもらうという企画。
- 34 アトリエからご寄贈いただいた写真の1枚であり、撮影、井上清司。これは写真集井上清司『素顔の女流』国際情報社・大法輪閣、1965年のために複数撮影されたうち、本に使用されなかった写真であったとみられる。
- 35 《『終りは始め』習作》の題名は当館でつけたもので、作者による題名の記載は無い。《終りは始め》と図柄が共通することからそう呼ぶこととしたが、当館の作品は墨による線描で形態が描かれ、背景は濃い藍色で塗られているが、出品作は大作で地の部分は赤く塗られているため印象は大きく異なる。出品作を描いた後で描いた可能性もある。
- 36 これについてはアトリエの近藤和子氏にご教示をいただき、根拠となる新聞記事のコピーをいただいた。新聞記事は、日向あき子「女流⑩ 美術 朝倉摂」という長文のコラムであり内容から1964年冬のものとみられるが、主な新聞をあたったものの現時点で何新聞かを突き止めることができていない。

以下の挿図の作者は全て朝倉摂であり、個々のキャプションでは記載を省略する。
また所蔵先の記載の無いものは当館所蔵である。



挿図1 《働く人》1952年、紙本着色、181.5×258.2cm 山口県立美術館蔵



挿図2 《日雇の母》1953年、紙本着色、65.0×80.0cm



挿図3 《スケッチ帖 母子1》
1952年頃、鉛筆・紙、36.0×27.0cm



挿図4 《スケッチ帖 母子2》
1952年頃、鉛筆・紙、36.0×27.0cm



挿図5 《スケッチ帖 男性とスコップ》
1952年頃、鉛筆・紙、36.0×27.0cm



挿図6 《スケッチ帖 立つ男性》
1952年頃、鉛筆・紙、36.0×27.0cm



插图7 《母子A-3》
1952年頃、鉛筆・紙、36.0×27.0cm



插图8 《母子A-2》
1952年頃、鉛筆・紙、36.0×27.0cm



插图9 《母子B-1》
1952-55年頃、鉛筆・紙、34.4×24.3cm



插图10 《母子C-3》
1955年頃、鉛筆・紙、42.2×29.0cm



挿図11 《女の労働 6》
1952年頃、鉛筆・紙、35.4×25.7cm



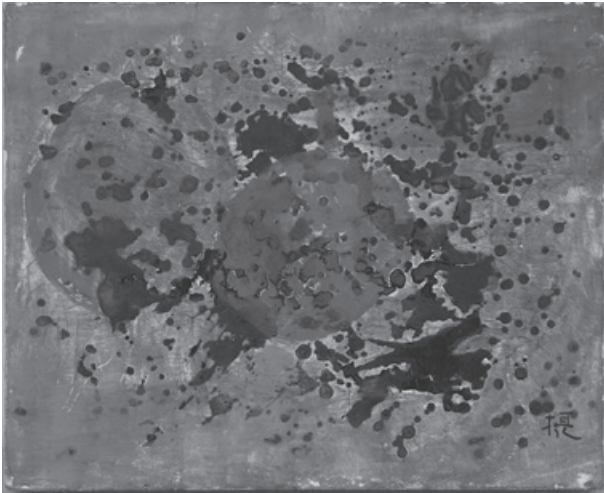
挿図12 《男の労働 1》
1952年頃、鉛筆・紙、31.2×23.2cm



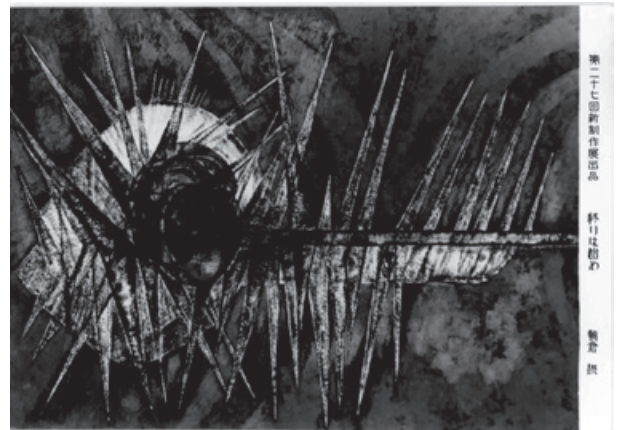
挿図13 《神話の廃虚》
1964年、合板着色、130.0×89.3cm



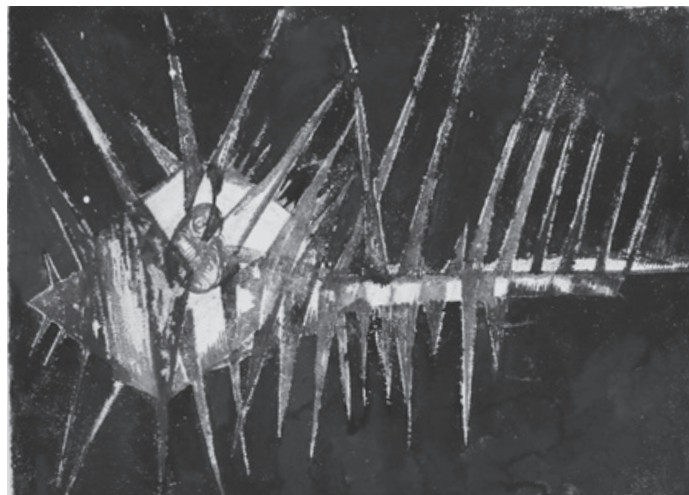
挿図14 《神話の廃虚》(青)
1964年頃、紙本着色、22.0×27.0cm



挿図15 《神話の廃墟》(赤)
1964年頃、紙本着色、22.0×27.0cm



挿図16 《終りは始め》
1963年、27回新制作展(葉書)



挿図17 《「終りは始め」習作》
1963年頃、紙本墨画着色、31.5×43.3cm



第二十八回新制作展出品 幸せの外の不幸せ 朝倉 摂

挿図18 《幸せの外の不幸せ》1964年、28回新制作展（葉書）



挿図19 《幸せの外の不幸せ》部分