

ルポルタージュ絵画が描いた基地闘争

—2つの暴力の前景化—

Anti-Base Movement in Reportage Art : Foregrounding 2 types of Violence

萩原 めぐみ*

Megumi Hagiwara

1. はじめに

戦後初期にあたる1950年代は東西の冷戦体制が強化された時期であり、その体制に伴って世界を巡る軍事ネットワークが成立した時代でもある。米国はソビエト社会主義共和国連邦や中国共産党などの台頭を危惧し、全国的に在日米軍基地の拡張や新設を増加させ、沖縄や韓国を含めた軍事化によって東アジアの防共ラインを構築した。冷戦の中の熱戦となった朝鮮戦争が53年に休戦となり、翌年保安隊から自衛隊へと日本の軍備が整い始めると、「本土」における米軍基地の重要度は低くなっていった。50年代後半には、米軍基地は次々に撤退、あるいは当時米軍統治下にあった沖縄へ移設された。しかしながら、そのような流れの中で、敗戦から「復興」してきたとされる日本「本土」においても軍事基地化とその反対運動が存在したということを忘れてはならない。米軍の世界的な軍事ネットワークの一部として新設・拡張された日本「本土」の軍事基地に反対する運動は、冷戦の暴力構造や国家安全保障という概念の矛盾を前景化し、社会問題化したと言えるだ

ろう。その社会問題としての認識に寄与した一つの方法としてルポルタージュ芸術が挙げられる。多くの芸術家が基地反対運動へと赴き、現実の社会的事件をテーマとして、芸術によってその社会的な事象の本質的部分を記録として描こうとした。本稿はその中でも芸術家たちが描いたルポルタージュ絵画を分析することによって、基地反対運動を改めて捉えなおそうとするものである。暴力構造を可視化する記録としての絵画を考察することで、1950年代の運動と芸術、更には政治と芸術をめぐる関係性が明らかになるだろう。そのなかでも芸術の主題としての政治の描き方や、「何をどのように記録するか」という極めて政治的な選択を通して、勝者が残す正史に対する記録の在り方を示すことができるだろう。1950年代の基地反対運動と芸術をめぐる諸相を考察していくことは、現在の政治と芸術をめぐる関係性とは異なる可能性を発掘することであり、現代においても意義深いことだと言える。

第2章では、先行研究と本研究の枠組みを明

* 東京大学大学院学際情報学府博士課程

キーワード：基地反対運動、ルポルタージュ絵画、1950年代、平和思想、暴力。

らかにし、第3章で基地反対運動を描いたルポルタージュ絵画を取り上げ、その作品の中で描かれ、明らかにされた直接的暴力としての軍事基地と、構造的暴力としての国家による抑圧を考察する。次に第4章では、そのような隠された構造的暴力を描き出した芸術家たちという、

2. 先行研究と本研究の枠組み

基地反対運動あるいは基地問題の研究は松田圭介（2007）が指摘したように、地域問題として社会調査を中心に研究されているものと、政治学の中で軍事学や基地論として研究されているものに大別することができるだろう⁽¹⁾。それらにおいて研究は進んでいるものの、基地反対運動の全容が解明できているとは言えない。近年では道場親信（2008）や松田圭介（2007）が基地反対運動の中のナショナリズムや郷土愛という従来とは異なる角度から基地反対運動を研究している。また、奏花秀（2003）は沖縄の反基地と非暴力の思想を明らかにしたが、その中で売春女性たちに向けられた暴力性を指摘している。反基地の中の暴力を否定する思想や民衆の安全保障という概念の普遍性によって排除されてしまう女性たちの存在を明らかにし、新たな概念の必要性を提起している。これらの研究と共に、2000年以降、1950年代の再評価という流れが文学、美術などの分野で行われている⁽²⁾。それらの研究は、1950年代という時代が戦後史の中で、運動の新たな側面である「記録性」や「ナショナリズム」といった、これまで分析されてこなかった部分を明らかにした研究であると言える

記録する側にひそんでいた女性に対する二極化された暴力的なまなごしを明らかにし、そのまなごしによって基地反対の論理が補強されたことを指摘する。最後に第5章で以上のことをまとめた上で、本稿の結論と限界を示す。

だろう。これらの研究はまだ体系的な研究領域を構成するまでには至っておらず、更なる発展が必要である。本稿は道場や松田の論じたように運動の発展過程においてナショナリズムが台頭してくる中で、奏が指摘した女性に対する二極化された視点がルポルタージュ絵画の中にも描かれていたことを明らかにする。更にこれまでの基地反対運動の研究では論じられてこなかったものの、当時の運動として極めて重要な芸術と政治をめぐる関係を考察するものである。

まず論を進める上でルポルタージュ絵画の芸術史における位置づけと定義を確認しておきたい。戦前・戦中、戦争協力や消極的な黙認によって芸術という殻に閉じこもっていた旧来の芸術家たちへの反発が敗戦により起こり、芸術は能動的に社会の中で創作され、鑑賞されていくべきだとされた（尾藤豊1953など）。しかしながらルポルタージュ絵画の運動は前衛芸術と結びついたものが多く、画壇に占める割合が大きかったわけではない。1950年代のルポルタージュとは、鳥羽耕史（2010）が指摘したように、芸術家のみではなく、労働者や子供、女性といった正史からは除外されてしまう

人々が国民の歴史に参加するという意味での、記録であった。初めは文学の領域でルポルタージュ文学として社会運動や労働運動の中で記録することが実践されたが、文学にとどまることなく、絵画や写真、映画などの様々な芸術分野へと波及し、ルポルタージュやドキュメントといった言葉を共通項として多分野の芸術家たちが芸術形式を超えたグループを結成した。

ルポルタージュ芸術の定義は社会的な事象の現場を見聞きし、その中で芸術家自身の体験を元にして記録する芸術だとされている（太田智子2010）。その記録は社会主義リアリズムを超えた新しいリアリズムという表現手法によって支えられ、リアリズムは芸術の表現以上に、芸術家の生活態度ともなっていた。しかし一方では「「ルポルタージュ絵画」は、文学や写真、映画におけるルポルタージュとは違って、必ずしも現実や事実には縛られることなく、そこに描かれた光景には修正や変更が加えられていると思われる。」（東京都現代美術館編2007：36）と定義されている。他の芸術形式ではなく、絵画という手段を選んだルポルタージュは事象をそのまま描くのではなく、デフォルメ、寓話、想像上のものを描くことも許容されていた。ルポルタージュとしては想像上のものを描くことに問題はあろうが、ルポルタージュ絵画は絵画でもあることから、それは表現の手段として当然のことであった。歴史を獲得していく手法が、いわゆる事実を積み重ねていくこと以上の可能性を示すものであったと言えるだろう。

60年頃からは社会的・政治的テーマを芸術に取り入れ、芸術の社会性を獲得するばかりでな

く、芸術そのものを疑い瓦解させていくことによって、芸術というものが帯びている権威を芸術家自身が剥ぎ取っていった。前衛芸術や反芸術などの運動は60年代以降も続いたが、一方で政治運動と芸術の関係性は希薄化していったと言わざるを得ない。近年では「伝統的な左翼運動が、空間ではなく、歴史や時間を獲得することに、ほとんど強迫的に捉われてきた」（毛利嘉孝2003：167）という課題を乗り越える形で、サウンドデモなどの空間をめぐる闘争が政治運動として現われている。その一方で、直接政治的なテーマを描くことは、一部の芸術家やグループにとどまっている。

本稿においてとりあげる絵画は当時、あるいは現在までも言及され、評価されている代表的な作品とする。新聞・雑誌の展覧会評や、芸術家集団の機関誌等において言及されている作品や、現代でもリアリズム芸術などの企画展において紹介されてきた作品について考察を行う。つまり当時展覧会に足を運んだ人だけではなく、より多くの人間が絵画を見、あるいは知ることのできた作品を分析の対象とする。

Peter Burke (2001=2008) は絵画を歴史資料として捉え、分析方法を以下のように規定したが、本稿もこれにならって分析を行う。Burkeは1. 視覚イメージを当時の社会と直接接触させるものではなく、当時の人々の社会の見方であると認識する。2. 視覚イメージの証拠は文化的、政治的、物質的などの文脈において考察する。3. 一連のイメージは単独の意味を持つのではなく、同時代人が経験したであろう全体としての視覚イメージと捉える。4. 視覚イメージの行間を読む必要がある、といった

分析の条件を挙げている。本稿もまた、当時の社会に対する人々の見方として絵画を捉え、そ

の文脈において考察していく。

3. 暴力の告発

3. 1 軍事基地という物理的暴力

第3章第1節では中村宏の作品《基地》（1957年）、《射殺》（1957年）について言及する。第2節では、池田龍雄の内灘シリーズ《怒りの海》《網元》（1953年）、《収穫》（1954年）、中村宏の《砂川五番》（1955年）について言及する。ここで取り上げる作品は特に基地反対を主題としないルポルタージュ絵画全体においても代表的な芸術家とされている池田龍雄と中村宏の作品を中心としている。池田龍雄の内灘シリーズや中村宏の油彩画《砂川五番》はルポルタージュ絵画の傑作として繰り返し言及されている（榊田倫広2012など）。

占領終結に伴って、日米は日米安全保障条約および行政協定（後に地位協定）を結び、占領後の米軍基地の継続使用、新設、米軍の地位等を定めた。人々は土地が強制的に接収されることに対して、様々な方法で反対してきたが、それらの運動は土地の強制接収から軍事基地そのものへの抵抗へと変化していく（青島章介・信太忠二1968）。そのような中で描かれたルポルタージュ絵画には、軍事基地の暴力が描きこまれていた。基地問題が示しているのは、何よりも軍事力という物理的・直接的な力でもある。軍事基地は戦争のために存在し、戦争を遂行するための文字通りBaseとなる。その暴力や危険性の一つとして存在したものは、基地

に付随して起こった事件や事故だろう。1950年代にも米軍による事件、事故は多発しており⁽³⁾、57年の「ジラード事件」は米軍基地や安保条約、行政協定の是非について議論を起こした重要な事件である。ジラード事件とは、57年にジラード三等特技下士官が演習地内で葉莖を拾っていた日本人農婦を射殺した事件である⁽⁴⁾。このジラード事件をモチーフとして描いたのが中村宏だった。中村はジラード事件の現場へは訪れていないものの、新聞や雑誌報道を元に、1957年8月に《基地》、9月に《射殺》を制作している（東京都現代美術館編2007）。《基地》は画面の大部分に銃を手にし、うつろな目をした髑髏のような兵士がクローズアップで描かれ、その後ろに米軍の星が描かれた戦車、切り株、そして頭から倒れこんだ人間がコラージュ風に置かれ、背後に大きな山がそびえ立っている様子が描かれている。《基地》に描かれた、倒れこんだ人間とほぼ同じ構図の人間が《射殺》にも描かれている。幾つかの煙の出ている銃口が向けられ前面に倒れ込んでいる人間には銃弾が突き刺さり、顔は歪み、手は何かを掴むような形をしている。もちろん一見してこの作品がジラード事件を主題としていることがわかるわけではないが、57年という年に、《基地》そして《射殺》という題で、事件のあった演習地を想起させるように山

や切り株も描かれ、前方に倒れこんだ瞬間の人間を見て、それが米軍による様々な事件、さらにはジラード事件を想起させただろうことは想像に難くない。

当時ジラード事件は新聞などのメディアでも多く取り上げられ、日本では罪を犯した米兵の身柄を拘束することもできず、捜査や裁判にかけることもできない安保条約および行政協定への批判が噴出した。また、当時の米国大統領までもがこの事件に言及したことは、政治家たちにとってこの事件が外交政治の問題であり、二国間の法律の問題であることを明らかにした。しかし中村の描いたルポルタージュは外交や二国間の法律問題を示唆するものでは無いと言えるだろう。そこで描かれているものは圧倒的な力である軍隊というものの暴力性と、そのような暴力の前にはなす術もなく屈服せざるを

3. 2 国家による抑圧という構造的暴力

Johan Galtung (1969=1991) は暴力を直接的暴力と構造的（間接的）暴力とに類型化し、暴力を行使する主体がない暴力を構造的暴力と定義している。軍事基地そのものの暴力性、あるいは軍隊の暴力性を描く一方で、そのような暴力を被る構造的な問題もまた、提起されなければならなかった。その暴力とは軍事基地そのものの暴力だけではなく、より広く捉えると、国家権力による抑圧と言うことができるだろう。ここで見られるのは、個人を超えた強大な権威によって、個人の権利や生活、選択肢が奪われるということである。

例えば池田龍雄は内灘闘争の中で、《網元》《収穫》《怒りの海》の内灘シリーズを描き、

得ない生身の人間の力の非対称性である。一方は圧倒的な武力を持ち、他方は武力を持つことができない。圧倒的な力の差というのは単純に一方が武器を持っているだけではなく、轟音を鳴らしながら繰り返し離着陸する戦闘機や輸送機、街中を走る戦車・装甲車など、一方的な物理的な力の示威行為でもある。もちろん軍事基地に抵抗する手段は当時も現在までも様々にあるが、そのような集団的な直接行動から一歩離れ、直接軍事力の前に晒されたとき、その力の差は歴然としていると言わざるを得ない。つまり、中村の《基地》と《射殺》は、日米の外交・防衛問題という認識によって捉えられた基地問題の告発とは異なり、軍隊や軍事基地という本質的な暴力を告発するという芸術の側面を表現したと言えるだろう。

現在でも代表的とされるルポルタージュ絵画作品を残している。そこで池田が描くのは、物理的な軍の暴力ではなく、ロープが首にかかった網元や魚をひきずる漁師、怒りの表情をした魚の顔を持つ人間である。石川県河北郡内灘村（現内灘町）は日本海と河北潟を中心に漁業が行われる村だったが、住民が生業としていた砂丘と海がどちらも米軍試射場として接収されることになった。池田の作品《網元》では、船と網を手にした網元の漁師の首にロープがかかっており、背後の魚は骨だけになっているにもかかわらず、網元は微笑を浮かべているように描かれている。池田は内灘闘争へ向かった際、反対運動の問題は外部からの圧力ではなく、内

灘村の内部の封建的な構造にあったと、後に述べている（池田龍雄1990）。網元は基地建設によって漁ができなくなったとしても、補助金によって生活をしていくことは可能であったため、最終的には条件派として政府との交渉を支持していった（内灘闘争資料集刊行委員会編1989）。したがって池田の描いた網元という存在はむしろ封建的な村の中の権力者であるとともに、一方では、そのような封建性の中で知らぬ間に苦しめられている存在でもあったのだ。54年の《収穫》では、漁師が骨になった魚を担ぎ、内灘の試射場の象徴となった鉄板道路が敷かれた砂浜を歩いている様子が描かれている。その鉄板道路の先は海であり、その先には何も描かれていない。どちらの作品も漁業をすることにより生きてきた人々の喜びも苦しみも感じられず、骨となった魚の描写はむしろ死を連想させている。池田が同時期に描いていたビキニ環礁の水爆実験の作品もまた、魚と人間が同様に死をイメージさせるよう描かれている。一見すると、ここで語られているものが、基地という暴力だと理解することは容易ではなく、多くの人が理解しやすい軍事的な記号となるものはほとんど見受けられない。内灘闘争で池田が見たものは、基地だけではなく、その基地計画そのものを動かす構造であり、基地問題に内在する封建的構造であり、池田は絵画を通してその背後の構造を前景化させていったと言える。

一方で、中村宏の《砂川五番》はそのような構造的暴力に抵抗する人々を描いている。前述の通り中村は《基地》や《射殺》において軍の暴力性を提起したが、《砂川五番》ではその暴

力に対抗する力を描いている。《砂川五番》は飛行場のフェンスの外で座り込んでいる農民を警官がごぼう抜きにしていく場面を描いている。無表情に描かれた警官と警察車両に対して、座り込む農民とみられる人々、そして尺の小さい黄衣を着た日本山妙法寺の僧侶が描かれている。その背後には大きな滑走路と軍用と思われる飛行機が描かれ、警官は足元の地図を踏みつけている。日本山妙法寺は世界的に反戦平和運動を行っており、砂川闘争などの基地反対運動や原水爆禁止運動、その後のベトナム反戦運動などでも活動した宗教団体である。うちわ太鼓を鳴らす黄衣の僧侶は、砂川闘争で注目を浴び、その後の平和運動の中でも目を引く存在として、宗教的な非暴力を象徴するような存在となっていく⁽⁵⁾。ここで描かれているのは「非暴力直接行動」であると言える。基地の問題を描いたルポルタージュ絵画の中でも、反対運動自体を描いたものは少ない。近代国家の暴力の独占を最も顕著に表わす警察権力に抵抗し、それらの強制的で一方的な社会秩序を崩壊させていく力としての直接行動が示唆されている。警察に代表される国家の暴力によって社会秩序が強制され、一方的に土地を収奪される。このことは日米間の国家・軍事安全保障によって犠牲を被ることであって、土地を奪われるものたちの安全保障とは正反対の状態を顕在化する。前述したように、軍事基地があることによって発生する事件や事故も存在し、更には従来の仕事や生活手段が奪われる。国家安全保障は国家を守るものであり、人間を守るものではないということは現在ではすでに共有されているが⁽⁶⁾、50年代ではそのような安全保障

論は論じられていなかった。しかしルポルタージュ絵画を描いていた芸術家たちには、国家の安全を守るために特定の人々が生活や土地、安全を差し出し犠牲になる仕組みが、現地を取材することで見えたのではないだろうか。そしてこの問題は基地だけの問題だけではなく、日本各地が被る可能性のある構造的な問題である。国家安全保障という一つの構造的暴力によって被る犠牲に対し、自らの力を使って非暴力直接行動を起こす人々を描くことで、国家安全保障という概念に則れば合理的な社会秩序でも、犠牲となる人々にとっては現実の不合理な矛盾でしかなかったことを示したのである。

酒井隆史（2004）は、この非暴力直接行動は社会の中の潜在的な争点の緊張状態を暴露し、あるいは構築するものであると論じている。これまで論じてきた、ルポルタージュ絵画に描かれた力には3種類が存在したと言えるだろう。一つは軍事力という直接的・物理的な暴力。もう一つは地域社会の中の封建的構造、あるいは国家安全保障という概念に伴う構造的

暴力。最後にそれらに対抗する非暴力直接行動という力。《砂川五番》で描かれたような非暴力直接行動によって社会における物理的・構造的暴力双方における敵対性が構築されたと言えるだろう。つまり国家が独占する暴力に異質な力を対抗させることによって、その社会における争点を浮上させ、自らの力を取り戻すことを目指したのだ。非暴力直接行動を敵対性の構築あるいは可視化であると仮定すると、これらのルポルタージュ絵画もその行動の一つの方法として位置付けることが可能だろう。芸術による基地反対運動のルポルタージュは、物理的暴力と構造的暴力に対抗する力としての非暴力直接行動を描くことによって、当時の社会における敵対性を可視化・記録し、告発していく側面を持っていたと言えるのではないだろうか。何を記録するかという創作を含めた日常的な行動、主題の選択そのものが、敵対性を可視化・告発する直接行動であるという可能性がルポルタージュ絵画に見いだされていた。

4. 暴力の補強—女性に対するまなざしの暴力性—

4.1 ナショナリズムの中の女性

第4章第1節では、山下菊二の作品《新ニッポン物語》（1954年）、第2節では森熊猛《貴賓席》（1953年）、池田龍雄《アメリカ兵、子供、バラック》（1953年）、新海覚雄の《砂川基地斗争（闘う農民たち、スケッチ）》（1955-1957年）について言及する。山下菊二もまたルポルタージュ絵画の代表的作品《あけほの村物語》（1953年）を制作し、基地反対

運動だけでなく小内河内ダムの反対運動などに積極的に参加した芸術家である。新海覚雄は、当時は芸術家として存在感を放っていたものの、長らく言及されず、近年再評価が進む芸術家である（武居利史2012）。

山下菊二の《新ニッポン物語》（1954年）は占領期間後も依然として続く強大な存在としての米国とその権力に与し続ける日本を描き、

米日の権力の非対称性を表現したと言えるだろう。画面には「BAR」「HOUSE NO.54」などのアルファベットの看板が並び、「境界標 日本政府」といった看板がワイヤーフェンスに掛かっている。その境界線となっている塀の中で画面に収まりきれない大きな犬と、画面の縦半分ほどの身長、ハイヒールを履き、赤い口紅を塗った犬が手を組みダンスを踊っている。GHQ（連合軍最高司令官総司令部）による占領が終了し、新しい日本が作られていくという機運の中で、山下の描いた新しい日本は米国あるいは米軍の非対称的で圧倒的な権力に協力する小さな日本という図であった⁽⁷⁾。《あけぼの村物語》では警察を犬として描いた山下は、この作品で米国・日本双方を犬として描いている。警察の犬のように、犬を従順なものとして捉えるならば、米国も日本もまた軍事力という強大な力に従順な存在であると捉えられていたと言えるかもしれない。

1952年に発効した日米安全保障条約は武装解除によって固有の自衛権を行使する手段を持たない日本と、その暫定措置として日本国内あるいは付近において米国が軍隊を維持することを認めた条約である。日米安全保障条約と行政協定は極めて非対称的で不平等な条約であった。このような日本と米国との象徴的な関係を山下は作品に描き込んでいる。しかし《新ニッポン物語》の下絵となるスケッチではダンスを踊る二匹の犬に性別が付されているようには見られない。しかしその完成品となった作品では、日本の立場を象徴する小さい方の犬は女性を表すように口紅やハイヒールが付加されている。つまり小さい方の犬を意識的に女性

として描いたと言えるだろう。このように米国—日本の関係を、男性—女性の関係へと変換する形式化は当時の日本では共有されていた。そしてそれは民族主義的ナショナリズムと極めて密接な関係性にあった。マイク・モラスキー（2006）は占領を扱った男性による典型的な物語は、個人の身体と国体（ナショナルボディ）を同一視させることによって、抽象的な女性身体を通じて、喪失感と従属感を追求したと指摘している。ルポルタージュ絵画においても、米兵による性的支配と外国による支配との一体化は散見される。基地反対運動に積極的に参加した清水幾太郎は内灘闘争の中で以下のような言葉を残している。

まだ内灘は清純な処女である。しかし、政府や軍需メーカーは、この処女を指して、どこに被害があるのか、と叫ぶ。当たり前だ。村民は四月末までということを一途に信じて頑ばつて来たのだ。だが、政府や軍需メーカーは、既にアバズレ女になつた多くの基地を指して、今度は、アメリカのお蔭で潤っているではないか、と叫ぶ。（清水幾太郎1953：71-72）

清水が使用した「処女」という言葉のように、女性の純潔性と基地のない日本は同一視され、基地を持つ土地を「アメリカ軍に寄生するアバズレ女」、つまり当時の認識としては米軍相手に売春を行っていた「パンパン」と同一の認識で語られていた。清水の言葉は辛辣だが、多くの人間が似たような認識に立っていたのではないかと考えられる⁽⁸⁾。山下の描いた日

本と米国の関係もまた、単純に米国に追随する日本の弱さを描いただけではない。その日本を象徴する犬を女性、とりわけ「パンパン」の特徴として繰り返し言及されるような派手な身なりにすることで、「犯された」日本を「犯された」「パンパン」というメタファーによって描いていると言えるだろう。それは、日本の独立

4. 2 女性の二極化

山下の描いた日米関係からも理解できるように、「犯された」日本という意識は広く共有されていた。それを誰もが理解しやすい形で可視化した売春女性たちに対する偏見や軽蔑は極めて強かった。敗戦からすぐに日本はGHQのために慰安所を作り、女性たちの性産業を制度的に作り上げていったが、公娼制度が廃止されると、基地の周辺には米兵に向けた特殊飲食店街が次第に広がり、米兵を呼び込むための性産業を利用したビジネスが拡大した。米兵に対して性を売る女性たちを蔑んで呼んだ名が「パンパン」や「オンリー」、「基地の女」などであり、「パンパン」女性に対する蔑視は社会的に広がっていた⁽⁹⁾。さらにこのような女性たちに対しては、女性運動の側からも同様に軽蔑の視線が向けられ、現在までもその存在は隠されてきた（藤目ゆき2009）。

そのような中でルポルタージュ絵画でも基地周辺の問題として「パンパン」を描いた作品が制作されている。森熊猛の《貴賓席》では国会の傍聴席（貴賓席）にその他の人間（日本人男性政治家）の何倍も大きく描かれた米兵と、その横で腕を組んだ笑顔の女性が配置されている。女性は米兵のほぼ半分ほどの大きさで描

性や自立性が失われることに対する民族主義的な家父長制に基づいた不満であり、米国の軍事的介入への不安でもあった。外国による支配を告発する一方で、国体（ナショナルボディ）と女性の身体を同一化させる、男性による女性への暴力的なまなざしが内包されていたと言わざるを得ないだろう。

かれているが、彼ら二人があたかも日本の政治に君臨しているかのように描かれている。また、池田龍雄の《アメリカ兵、子供、バラック》では、所変わって小さな家の中で米兵が女性の肩を抱えており、この場合も米兵の顔は隣の女性よりも大きく描かれている。その外の道で、「混血児」であるか不明だが、子供が遊んでおり、画面の奥には英語の看板が描かれ、米兵は当時日本で米国の豊かさや権力を象徴する娯楽品である白いタバコを手を持っている。森熊の描いたような「パンパン」の派手な身なりはアメリカニズムを体現するものだった。一般の女性にはなかなか手に入らないタバコや派手な洋服は、「パンパン」女性たちが米兵の後ろ盾を得ている証であり、それまでの階層という序列構造を逆転させるものであった。したがって「パンパン」女性はそれまでの社会構造から逸脱した自由な女性という側面もあったのである。だからこそ彼女らは周縁化され、特殊化され、差別の対象となった（吉見俊哉2007）。つまりこのような女性は前述したジラード事件の被害者の日本人女性とは異なり、特殊化された女性として他者化されていた。奏（2003）は1995年の米兵による沖縄の少女暴行事件の

被害者に対する社会の怒りは、その少女が「一般・普通」の女性だったから広範囲に共有されたのに対し、その事件の直前に米兵と交際していた女性が殺害された事件が問題化されなかったことを指摘した。「純潔な女性」と「汚れた女性」という分裂した二極化が「女性」そのものを見る視点には生じていた。多くのルポルタージュスケッチを残した新海覚雄もまた、そのような二極化を利用し、女性の他者化に寄与している。

米軍とその要員たちは、朝夕ここを出入りする。怪しげな植民地の女たちも交っている。坐込みの「おカカたち」は降り注ぐ雨にもめげず、朝から夜までくり返して、かれらに向けて烈しい憎しみを籠めて罵倒の叫びを雨と浴びせるのだ。(新海覚雄1953:64)

ここで新海は「怪しげな植民地の女たち」に対して、懸命に抵抗する「おカカたち」を対極に置き、そうすることによって「おカカたち」の高潔な存在を強調している。ここでは「おカカたち」には犯されない日本を象徴するような純潔性が付与されている。この女性の二極化は単純に「パンパン」などの女性を軽蔑し差別するだけではなく、そのような女性ではない「一般・普通」の女性を逆照射させることによって、基地への反対の理論を補強していると言えるだろう。新海は1955年から農民のスケッチである《砂川基地斗争(闘う農民たち、スケッチ)》(全37点)を制作している。その中で新海が描いたのは素朴で精悍な顔つきの老若男女であった。新海は一般の純潔な農民たちを描き、しかし一方では「怪し

げな植民地の女たち」をそこから排除する。そのような「不潔な」女性たちを他者化するからこそ、闘う農民の純潔さが強調される。互いに対照的に描かれることでむしろ、農民たちの切実さは強化され、基地反対の正当性はより強固なものとなる。

本章では第3章で論じた直接的・構造的暴力の告発に内在した女性に対する暴力的視点を考察してきた。米国と日本の基地や安全保障等の非対称的な関係を、男性と女性、特に米兵と「パンパン」という関係に置換することによって、民族的な「純潔性」への執着が表現されていたと言えるだろう。そしてそれは、性暴力の被害者の側に立つことを意味するのではなく、また、アメリカニズムを体現する自由な女性像を描くのではなく、逆に「不潔な」女性として他者化することによって、「一般・純潔」な女性が携わる反対運動の論理を強化し、その「純潔性」によって反対の論理を裏付けていたと言えるだろう。それ以上に、女性をまなごしの基準によって一方的に分類し、女性全体を他者化することで、男性芸術家たちは自身の記録の正当性を付与していったのだ。記録するという事は極めて政治的であり、誰にとっての記録なのか問われるべきだろう。ルポルタージュ絵画の多くが男性作家たちによる記録であったことからわかるように、女性は類型化され、記録される対象であり、記録する主体ではなかった。もちろん同時期に起こった生活記録運動などの他分野のルポルタージュでは、女性が記録する主体となることはあったが、基地反対運動を描いた絵画という領域においては、能動的に記録する主体となることはほとんどなかったと言えるだろう。

5. おわりに

本稿では、基地反対運動を描いたルポルタージュ絵画を対象に、そこで描かれていた暴力構造と、それを描いた側の暴力的な視点を明らかにしてきた。芸術家たちは自らの目で、自らの表現で、いかなるものを社会とし、いかなる歴史を創ろうとしてきたのか。第3章ではルポルタージュ絵画によって、圧倒的な力を持つ軍事基地と周辺住民という非対称的な暴力構造を批判し、更に一步踏み込み、そうした軍事基地の置かれる構造、日米合作の国家権力による強制的な暴力を告発し、敵対性を可視化したことを明らかにした。第4章ではそのような暴力をルポルタージュによって訴える一方で、その描く者の視点に内在した女性の他者化と二極化という点を指摘した。そしてその二極化によって結果的に、「不純な」女性から「一般」女性を逆照射することが可能となり、基地反対の論理が補強されたことを確認した。日本の現代史の中では当然、冷戦体制も米軍基地問題も極めて重要な政治的議題として扱われてきた。しかしその政治的な議題をルポルタージュ絵画という手法によって芸術家たちが残した作品は、敵対性を可視化させることによって、公的な言説の歴

史に対抗するもう一つの歴史を構成してきたと言えるだろう。政治と芸術をめぐる関係性については、様々な論じ方があるが、本稿では特に芸術の主題としての政治の描き方に着目し、芸術の中の政治について論じてきた。それは「何をどのように記録するか」という政治性を伴う歴史の獲得であり、記録の闘争であったと言える。だからこそ、売春女性たちが他者化された記録の政治性が浮き彫りになり、絵画における彼女たちの歴史の獲得は得られなかったのだ。

最後に本稿の限界として、当時絵画が見られる機会が少なかった点を指摘しておきたい。つまり、本稿で述べたような芸術家たちが記録した社会事象が広く一般に共有されていたかということについては断言することはできない。そしてこれらのルポルタージュ芸術は近年研究が始まったばかりの、歴史の中に埋もれていた作品群でもある。しかしだからこそ、本稿は受容研究ではなく、まずは作品のテキストを当時の文脈において分析することに専念した。本稿の分析をもとに、これらの作品がいかに受容されたかという研究については今後の課題としたい。

註

- (1) 地域研究としては、明田川融,2000,「1955年の基地問題—基地問題の序論的考察—」『年報・日本現代史』現代史料出版,6号,pp.55-102、福島在行,2006,「『内灘闘争』と抵抗の〈声〉」広川禎秀・山田敬男編『戦後社会運動史論』大月書店,pp.134-155、など。政治学の中では、林博史,2006,「基地論—日本本土・沖縄・韓国・フィリピン」倉沢愛子・杉原達・成田龍一・テッサ・モリス・スズキ・油井大三郎・吉田裕編『岩波講座 アジア・太平洋戦争7 支配と暴力』岩波書店,pp.379-408、など。
- (2) 鳥羽耕史,2010,「1950年代—『記録』の時代」河出書房新社、武居利史,2012,「砂川闘争と美術家たち」『府中市美術館研究紀要』府中市美術館,16号,pp.9-25、鈴木勝雄・榊田倫広・大谷省吾編,2012,『実験場1950s』東京国立近代美術館、など。
- (3) 「拳銃で4名殺傷 米2将校逮捕／熱海市」（1951年2月26日『読売新聞』）、「また数寄屋橋で投込み事件 米兵、いきなり襲う_数寄屋橋事件」（1953年12月19日『朝日新聞』）など。

- (4) ジラード事件について、日米合同委員会は米国に第一次裁判権が保持されると主張したが日本での裁判を容認し、さらに、当時の国務長官、国防長官、米大統領も公式に日本での裁判の容認に続いた。1991年米政府文書の秘密解除によってジラードを殺人罪から、より軽い傷害致死容疑で起訴することを条件に、日本へ身柄を移したことが明らかになっている。（「ジラード事件 駐留米軍引き揚げも検計米秘密解除文書で判明」（『読売新聞』1991年9月25日））
- (5) 「うちわ太鼓、パリをゆく」（『朝日ジャーナル』1972年3月10日号）など。
- (6) 1994年、国連開発計画（UNDP）によって「人間の安全保障」の概念が宣言された。国家安全保障だけではまかなうことのできない様々な暴力や抑圧、危機を「人間の安全保障」によって補完することとなった。
- (7) Linda Hoaglund “Protest Art in 1950s Japan The Forgotten Reportage Painters Yamashita Kikuji” (Retrieved December 10, 2015, http://ocw.mit.edu/ans7870/21f/21f027/protest_art_50s_japan/amp1_essay04.html) 一方、桂川寛は<新ニッポン物語>は松川事件をモチーフにしていたと述べている。（桂川寛2004、『廃墟の前衛』一葉社）
- (8) 「見よこの悪習 少女少女がパンパンごっこ／歓楽街問題」（1950年11月14日『読売新聞』）、「基地の女 どうしたらよい？ 風紀・衛生で対立」（1953年2月17日『朝日新聞』）など。
- (9) 「パンパン」女性たちが置かれていた厳しい境遇については、山田盟子,1992,『占領軍慰安婦—国策買春の女たちの悲劇—』光人社、など。

参考文献

- 青島章介・信太忠二,1968,『基地闘争史』社会新報
- 尾藤豊,1953,「平和と美術の関係について」『今日の美術』青年美術家連合,3号,pp.6-8.
- Burke, Peter, 2001, “Eyewitnessing The Uses of Images as Historical Evidence” Reaktion Books (= 諸川春樹訳,2008,『時代の目撃者』中央公論美術出版) .
- 藤目ゆき,2009,「朝鮮戦争・女性・平和運動」岩崎稔・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一編『戦後日本スタディーズ1 40・50年代』紀伊國屋書店,pp.171-186.
- Galtung, Johan, 1969, “Violence, Peace and Peace Research” (= 高柳先男・塩谷保・酒井由美子訳,1991,『構造的暴力と平和』中央大学出版部.
- 林博史,2006,「基地論—日本本土・沖縄・韓国・フィリピン」倉沢愛子・杉原達・成田龍一・テッサ・モーリス・スズキ・油井大三郎・吉田裕編『岩波講座 アジア・太平洋戦争7 支配と暴力』岩波書店,pp.379-408.
- 広川禎秀・山田敬男編,2006,『戦後社会運動史論—1950年代を中心に—』大月書店.
- 池田龍雄,1953,「絵画におけるルポルタージュの問題」『今日の美術』青年美術家連合,2号,pp.10-12.
- 池田龍雄,1990,『夢・現・記—画家の時代への証言』現代企画室.
- 池田龍雄,2008,『視覚の外縁—池田龍雄文集拾遺—』沖積舎.
- 池田龍雄,2012,「わたしにとっての五〇年代美術」『東京国立近代美術館ニュース 現代の眼』東京国立近代美術館,596号,pp.2-5.
- 奏(ジン)花(ファ)秀(ス),2003,「沖縄の反基地運動と非暴力思想—国境を越えた新たな「公共圏」の可能性を求めて—」『沖縄文化研究』法政大学,29号,pp.435-482.
- 川浪千鶴,2010,「池田龍雄と「石炭・炭坑」をめぐる作品群—ルポルタージュ絵画の展開として」太田智子・佐藤玲子・川浪千鶴編『池田龍雄—アヴァンギャルドの軌跡』池田龍雄展実行委員会,pp.190-195.
- 基地問題調査委員会編,1954,『軍事基地の実態と分析』三一書房.
- 榎田倫広,2012,「政治の絵画から絵画の政治へ—中村宏の場合—」鈴木勝雄・榎田倫広・大谷省吾編『実験場1950s』東京国立近代美術館,pp.188-205.
- 松田圭介,2007,「一九五〇年代の反基地闘争とナショナリズム」『年報・日本現代史 現代歴史学とナショナリズム』現代史料出版,12号,pp.89-123.
- 道場親信,2005,『占領と平和—戦後—という経験』青土社.
- 道場親信,2008,『抵抗の同時代史—軍事化とネオリベラリズムに抗して』人文書院.
- マイク・モラスキー,2006,『占領の記憶／記憶の占領—戦後沖縄・日本とアメリカ—』青土社.
- 毛利嘉孝,2003,『文化=政治』月曜社.

- 牟田和恵,2002,「女性と「権力」」『近代日本の文化史8 感情・記憶・戦争』岩波書店,pp.125-160.
- 中野秀人,1954,「第二回「ニッポン」展の積極的意義」『ニッポン展』前衛美術会,pp.3-4.
- 太田智子,2010,「1950年代のペン画—大型ペン画まで」太田智子・佐藤玲子・川浪千鶴編『池田龍雄—アヴァンギャルドの軌跡』池田龍雄展実行委員会,pp.185-189.
- 尾崎真人,1988,「歴史・記録・記憶—国家の歴史と個人の記憶のあいだで—」板橋区立美術館編『日本のルポルタージュ・アート展』板橋区立美術館,pp.76-77.
- 酒井隆史,2004,『暴力の哲学』河出書房新社.
- 清水幾太郎,1953,「内灘」『世界』岩波書店,93号,pp.65-80.
- 新海覚雄,1953,「内灘のおかたち」『新しい世界』日本共産党出版局事業部,73号,pp.64-65.
- Sorel, Georges, 1908, “Reflexions sur la Violence” (=今村仁司・塚原史訳,2007,『暴力論 上・下』岩波書店).
- 武居利史,2009,「池田龍雄の一九五〇年代の絵画」『府中市美術館研究紀要』府中市美術館,13号,pp.28-35.
- 武居利史,2012,「砂川闘争と美術家たち」『府中市美術館研究紀要』府中市美術館,16号,pp.9-25.
- 鳥羽耕史,2010,『1950年代—「記録」の時代』河出書房新社.
- 鳥羽耕史,2012,「『記録』が準備した公共圏」鈴木勝雄・榎田倫広・大谷省吾編『実験場1950s』東京国立近代美術館,pp.42-53.
- 東京都現代美術館編,2007,『中村宏—図画事件1953-2007』東京新聞.
- 上野千鶴子,2012,『ナショナリズムとジェンダー新版』岩波書店.
- 内灘闘争資料集刊行委員会編,1989,『内灘闘争資料集』内灘闘争資料集刊行委員会.
- 屋嘉比収,2009,「米軍占領下沖縄における植民地状況—一九五〇年代前半の個と状況について」岩崎稔・上野千鶴子・北田暁大・小森陽一・成田龍一編『戦後日本スタディーズ140・50年代』紀伊國屋書店,pp.153-170.
- 山田諭,1998,「戦後日本のリアリズムについて—新しい世紀の日本美術のために—」『戦後日本のリアリズム1945—1960』名古屋市美術館,pp.8-11.
- 吉見俊哉,2007,『親米と反米—戦後日本の政治的無意識—』岩波書店.



萩原 めぐみ (はぎわら・めぐみ)

〔生年月〕1987年11月28日

〔出身大学または最終学歴〕東京大学大学院学際情報学府修士課程修了

〔専攻領域〕歴史社会学

〔主たる著書・論文〕(3本まで、タイトル・発行誌名あるいは発行機関名)

萩原めぐみ,2012,「総合雑誌から見る戦後平和思想の変遷」(東京大学大学院学際情報学府修士学位論文)

〔所属〕東京大学大学院学際情報学府博士課程

〔所属学会〕同時代史学会、日本社会学会、日本マス・コミュニケーション学会

Anti-Base Movement in Reportage Art : Foregrounding 2 types of Violence

Megumi Hagiwara*

The 1950s was a period when the US military base system was expanding around the world, especially in East Asia. Within Japan, many local groups mobilized in opposition to the endless construction process and inconveniences caused by US bases. This paper focuses on the Reportage Art, which was a characteristic of 1950s Japan. By examining the artistic works depicting these emotional struggles with the US army, the paper attempts to clarify the relationship between art and politics.

The resulting artworks attempted to capture the pluralistic viewpoints and multilayered aspects of the anti-base movement, especially physical (direct) and structural violence. The physical (direct) violence was presented by “Girard Case” and Hiroshi Nakamura’s production. On the other hand, the structural violence was accused by Tatsuo Ikeda’s works which drew Uchinada struggle, and Hiroshi Nakamura’s famous work which drew the Sunagawa struggle. Those artworks succeeded to accuse the violence of military affairs and the structural violence of the forced suppression by the nation. Moreover, through production of these artworks, artists began to recover their historical subjectivity in the face of a reality shaped by external forces.

However, some types of women were otherized and excluded from the historical subjectivity. The hidden violent gaze to woman, was presented by Kikuji Yamashita, Takeshi Morikuma, and Tatsuo Ikeda’s works which drew military prostitutes called “Panpan”. They divided women into 2 types: “pure” normal women and “impure” abnormal women. “Impure” women were otherized, and consequently were not able to obtain historical subjectivity by the Reportage Art.

Doctoral student, the Graduate School of Interdisciplinary Information Studies The University of Tokyo

Key Words : Anti-base movement, Reportage Art, 1950s, Pacifism, Violence.