

■特別寄稿

画家・新海覚雄と戦後社会運動——《真の独立を闘いとうろ》までの道

武居 利史（本文44ページから）



《真の独立を闘いとうろ》1964／68年，油彩・キャンバス，311×226 cm，板橋区立美術館寄託



《貯蓄報国》1943年，油彩・キャンバス，
112.4×163.0 cm，板橋区立美術館



《アメリカのベトナム侵略にストライキで抗議しよう!》
(PB4242) 1965年頃，ポスター，73.4×51.6 cm
法政大学大原社会問題研究所



《平和の斗士》(PB4228) 1965年，リトグラフ・紙，
58×43 cm，法政大学大原社会問題研究所



《[内灘スケッチ]》1953年，水彩・鉛筆・紙，
27×38 cm，東京都現代美術館

画家・新海覚雄と戦後社会運動

——《真の独立を闘いとうろう》までの道

武居 利史

はじめに

- 1 府中市美術館での新海覚雄展
 - 2 1950年代におけるリアリズム絵画
 - 3 美術館での画業再評価の動き
 - 4 新海覚雄の活動の経歴
 - 5 社会主義リアリズムへの確信
 - 6 政治思想と労働運動との関わり
 - 7 《真の独立を闘いとうろう》に込められた挑戦と苦悩
- おわりに

はじめに

2016年に府中市美術館で「燃える東京・多摩——画家・新海覚雄の軌跡」という展覧会を企画して実施した。新海覚雄（1904～1968）という、主に絵画の制作を通して戦後の平和運動や労働運動に足跡を残した美術家の歩みを、生涯を通じた主要作品で回顧することを試みた展示であった。法政大学大原社会問題研究所には、新海覚雄と戦後社会運動との密接な関係を示す、1950年代以降の版画、ポスター、漫画など69点が所蔵され、そのうち17点を今回の展覧会に出品した。

新海覚雄に関する先行研究は極めて少なく、今回の展覧会を開催することで現在までにわかったことについて記したいと思う。なお、展覧会では出品作品の全点図版を掲載したパンフレットを作成したが、紙面の都合から総論にあたるテキストを掲載しなかった⁽¹⁾。そこで本稿では、パンフレットでは触れられなかった新海覚雄展企画の経緯を述べつつ、



展覧会チラシ

(1) 武居利史編『燃える東京・多摩——画家・新海覚雄の軌跡』パンフレット、府中市美術館、2016年7月。

画家である新海覚雄がどのようにして戦後社会運動に関わったのかを考察する。とくに晩年の大作である《真の独立を闘いとうろ》（巻頭ページに掲載）に至る、画家の思想と実践の道程を明らかにしたい。

1 府中市美術館での新海覚雄展

常設展特集「燃える東京・多摩——画家・新海覚雄の軌跡」は、2016年7月16日（土）から9月11日（日）まで、府中市美術館の常設展示室において開催された。新海覚雄の油彩・水彩・素描・版画・ポスターなど作品70点を展示する画家の本格的な回顧展であった。展示の目的は、砂川闘争など社会運動との関わりに着目した地域における美術史の発掘であり、また没後まとめて展示されたことのない新海覚雄という画家の全体像の紹介であった。「常設展特集」とは、常設展示室を使った特集展の意味である。夏休み期間であり、子ども・親子向けの企画展と同時開催となったため、会場を常設展示室にしたもので、府中市平和都市宣言30周年記念事業としても位置づけられて開催した。

企画の発端は、2008年に「1950年代——燃える多摩」という展示企画を館内で提案したことに遡る。東京西部の多摩地区は、首都の郊外として戦後様々な社会運動が展開した地域でもあり、そうした社会運動と結びついた美術作品を発掘し、1950年代に焦点を当てて展示をしたいと考えた。しかし、この時点では調査不十分であり、実現の可能性が乏しかったため、その後、砂川闘争と美術の関わりを中心に調査を進めた。その成果を「砂川闘争と美術家たち」という論考にまとめ、2012年に『府中市美術館研究紀要』に発表したところ、新聞でも紹介されて話題を呼んだ⁽²⁾。一定の集客も期待できることがわかったことから、2015年に「燃える東京・多摩1950-60」として再提案してみると、前向きな結論が得られた。ただ、全体を展示するには時期尚早ということで、その一部を常設展示室で展示するという方向になり、砂川闘争で最も重要な役割を果たした新海覚雄に焦点を当て、小企画として実現することになったものである。

そのような経緯から、たんに新海覚雄という画家の軌跡を示すだけでなく、背景としての東京・多摩地域での社会運動の関わりを重視して構成したいと考えた。1950年代の多摩地域を俯瞰すると、1950年代前半に西多摩郡小河内村（現奥多摩町南部）で展開された小河内ダム建設反対運動があり、1955年5月に始まる北多摩郡砂川町（現立川市北部）での米軍基地拡張反対闘争である砂川闘争に多数の芸術家や文化人が支援に訪れたこと、また60年安保闘争へ向けて北多摩郡武蔵野町（現武蔵野市）にあった武蔵野美術学校（現武蔵野美術大学）の学生運動など、国鉄（JR）中央線の沿線で多様な社会運動が高揚していた。同時に1950年代は、1950年6月に始まる朝鮮戦争、1953年4月以降の石川県内灘村（現内灘町）での米軍試射場に反対する内灘闘争、1954年3月ビキニ環礁での米軍水爆実験による第五福龍丸被災事件などがあり、多くの反戦・反基地・反核の美術作品が生み出された時代でもある。多くがルポルタージュやドキュメンタリーといった記録重視の表現形式をとる、それらの作品をあわせて陳列すれば、1950年代の時代精神をより広い視

(2) 武居利史「砂川闘争と美術家たち」『府中市美術館研究紀要』第16号、府中市美術館、2012年3月。

野の中に表象することが可能と思われた⁽³⁾。

このような着想をもとに、新海覚雄展はもともとシリーズ化も視野に入れた実験的な展示として準備された。タイトル「燃える東京・多摩」には、そのような意味を込めていたのである。

2 1950年代におけるリアリズム絵画

近年、歴史研究者の間でも1950年代文化運動への関心が高い。美術分野でも、美術と社会の関係に注目する展覧会や出版がしばしば見られる。比較的大きな展示としては、2012年の東京国立近代美術館60周年記念特別展「美術におぼるっ！ ベストセレクション 日本近代美術の100年」の第2部として行われた「実験場1950s」が挙げられる。この第2部の図録はないが、論文集が出された⁽⁴⁾。2015年には、社会派の美術評論家である針生一郎（1925～2010）の活動を軸に美術史を見直す、「わが愛憎の画家たち——針生一郎と戦後美術」が宮城県美術館で開かれ、1950年代の作品も多く展示された⁽⁵⁾。桂川寛（1924～2011）、池田龍雄（1928～）、中村宏（1932～）といった、当時の運動に関わったアヴァンギャルド作家も相次いで展覧会が行われている。また、2011年3月の原発事故以降、核をめぐる表現への関心が高まり、1950年から発表が始められた丸木位里（1901～1995）と赤松俊子（1912～2000）の共同制作《原爆の図》連作が注目され、当時の全国巡回展などの運動的側面に関する研究書も出されるようになった⁽⁶⁾。さらに東京南部サークルの下丸子文化集団に代表される職場サークル運動の発掘も進んでおり、1950年代文化運動への関心は広がりを見せている⁽⁷⁾。

従来の戦後美術史のとらえ方では、敗戦後の1940年代後半を、戦前から続く美術団体の復活、画壇の復興期としてとらえ、1950年代を1951年発足の実験工房や1954年創立の具体美術協会などに代表される現代美術の先駆けとしてのアヴァンギャルド台頭の時期としてとらえる傾向が一般的である。このようなモダニズム中心の美術史観では、当時盛んであった社会問題と向きあった美術家の動向は大きく抜け落ちる。当時の社会派の美術家の主な理論的関心は、リアリズム（当時はレアリズムと表記することが多かった）であり、シュルレアリスム（超現実主義）とともに反体制的表現として人気があった。社会派の美術家たちは、客観的な再現であれ、主観的な構成であれ、社会の現実を写すという反映論の立場に立っていたともいえよう。戦後ヨーロッパのアンフォルメル運動、アメリカの抽象表現主義などの「熱い抽象」が1950年代後半から日本に大きな影響を与えた。それら新動向はリアリズムの側からはモダニズムと見なされ、リアリズムとモダニズムは対立概念として語られることも多かった。アメリカ抽象表現主義を極点とする西側世界と、ソヴィエト社会主義リアリズムを極点とする東側世界という、美術においても東西「冷戦」のような認識が

(3) 1950年代の文化を「記録」という観点でとらえる視点は、次の図書からヒントを得た。鳥羽耕史『1950年代——「記録」の時代』河出書房新社、2010年12月。

(4) 鈴木勝雄・榊田倫広・大谷省吾編『実験場1950s』東京国立近代美術館、2012年10月。

(5) 宮城県美術館編『わが愛憎の画家たち——針生一郎と戦後美術』図録、宮城県美術館、2015年1月。

(6) 岡村幸宜『《原爆の図》全国巡回——占領下、100万人が観た！』新宿書房、2015年11月。

(7) 道場親信『下丸子文化集団とその時代——一九五〇年代サークル文化運動の光芒』みすず書房、2016年10月。

生まれ、画家自身がその選択を迫られる状況が生じた⁽⁸⁾。美術家にとって表現の方法論の選択は、それ自体が社会に対する態度の表明と結びついたのである。

そもそも絵画におけるリアリズムは、戦前のプロレタリア美術運動でも盛んに論議されたが、まず絵画自体が世界を現し出すという意味でリアリズムである。そのため鑑賞する立場からも、絵画の本質論と結びつけて様々なリアリズム論がこの時期に提起された。戦後すぐ、美術評論家である土方定一（1904～1980）、林文雄（1911～2001）、植村鷹千代（1911～1998）らが、美術家も巻き込んでリアリズム論争を展開する。この論争は美術家たちが戦争体験を踏まえて、戦後日本の新しい美術をどう創造すべきかを議論したものであったが、1950年代に入ってもリアリズムの問題は、社会派の美術家たちの重要な関心事であった。1940年代後半のリアリズム絵画が、敗戦の現実をどう描くかという作品本位の態度であったのに比べて、1950年代のリアリズム絵画は、現実に社会を変革するという意図のもとに制作された場合も多い。実際に起きている社会問題を取材し、広く人々に伝達し、運動の前進に役立てる方法論として、ルポルタージュ絵画が注目された。文学者の安部公房（1924～1993）がその主唱者であったように、文芸雑誌『人民文学』など日本共産党所感派に属する文化人の影響が大きかった。サンフランシスコ体制下、いわゆる51年綱領の「反帝反封建の民族解放民主革命」の方針にもとづき、「民族独立」といったテーマが美術運動にも反映してくる。日本美術会が主催する日本アンデパンダン展でも、1953年から1956年まで「国民（的）美術の創造」というスローガンが現れた。

このように1950年代のリアリズム絵画は、たんに社会の過酷な現実を描きだすという画面上の作業に留まらず、実際に社会へどう働きかけるかという「態度としてのリアリズム」を問題としていた。今日アート・アクティヴィズム（Art Activism）やソーシャル・エンゲイジド・アート（Socially Engaged Art）などと現代美術で語られるような芸術上の課題が、早くも提起されていたのである。そして、ソ連や中国など世界に広がる社会主義国、また資本主義国の社会主義運動などとの連帯を視野に入れた「社会主義リアリズム」の実践においては、作品に民主主義的、社会主義的な内容を盛り込むだけでなく、いかに国民的、民族的な形式を与えるかということが探究の課題とされた。

3 美術館での画業再評価の動き

新海覚雄は、戦後のリアリズム美術運動の渦中であって、様々な試行錯誤を続けてきた画家であることが、残された作品群からうかがえる。画家は自ら絵筆を持ち、社会の変革に貢献したいと考えながらも、こうした創作上の理念の問題とも向き合わざるを得なかったのである。

民主主義美術運動を代表する日本美術会の中心にいた新海は、他のリアリズム画家と一括りにされがちだが、やや異なる面もある。何より大正末期から活動してきたベテラン画家だったことだ。初期にはキュビズム風の裸婦や静物も描くなど大正モダニズムの影響を大きく受けており、二

(8) 「冷戦」が文化や芸術に与えた影響は世界的だが、イギリスの美術については次のような本がある。James Hayman, *The Battle for Realism: Figurative Art in Britain during the Cold War 1945～1960*, Yale University Press, 2001.



図1 《老船長》 1932年 油彩・キャンバス
144・5×96cm 東京国立近代美術館

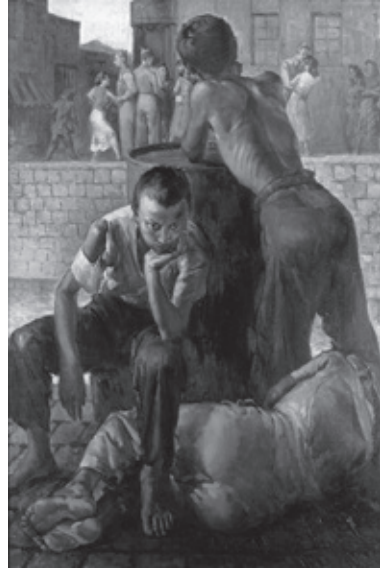


図2 《独立はしたが》 1952年 油彩・キャンバス
145・4×97cm 福富太郎コレクション資料室

科会から一水会へと画壇を発表の場として写実主義へと進んだ画家である。その点で、矢部友衛（1892～1981）や岡本唐貴（1903～1986）のようにプロレタリア美術運動に専心した作家、あるいは永井潔（1916～2008）のように戦後に活動を開始する多くのリアリズム画家とは、やや趣が異なっている。新海の父は、ベルリンで官学派の彫刻を学び、皇室技芸員も務めた彫刻界の重鎮、新海竹太郎（1868～1927）であった。川端画学校で藤島武二（1867～1943）などからアカデミックな西洋絵画の技法を習得したことも、作品に力強さや風格を与えている。生涯を通じて数多く描いた女性像には時代の流行をとらえる風俗画家としての技量も感じられ、戦後社会運動を新しい時代の風俗として描きとめた作家ともいえるのだ。

1968年、新海覚雄は63歳という画家としてこれから円熟が期待される年齢で没してしまったため、なかなか美術館で回顧される機会に恵まれなかった。1971年には、東京国立近代美術館で開かれた展覧会「近代日本美術における1930年」に《老船長》（1932）（図1）が出品されているが、これはプロレタリア美術の周辺作家という位置づけであった⁽⁹⁾。1980年代に入ると板橋区立美術館に戦前期作品が収蔵されるなど一定の前進はあったが、戦後作品が目ざされたのは1990年代に入ってからで、わずかに1990年の板橋区立美術館「東京アヴァンギャルドの森1946～1956」、1998年の名古屋市美術館「戦後日本のリアリズム1945～1960」に、《独立はしたが》（1952）（図2）が出品されたぐらいであった⁽¹⁰⁾。新海に限らず、戦後リアリズム絵画が全般的に埋もれてきた背景には、美術館自体にモダニズム中心の美術史観が強いという事情がある。これは美術界全体が大きく冷戦体制に組み入れられており、社会主義リアリズムを擁護した現存社会主義国に対する信

(9) 東京国立近代美術館編『近代日本美術における1930年』図録、東京国立近代美術館、1971年4月。

(10) 板橋区立美術館・尾崎真人編、Art in Tokyo, no.2『東京アヴァンギャルドの森1946～1956』図録、板橋区立美術館、1990年9月。名古屋市美術館編『戦後日本のリアリズム1945～1960』図録、戦後日本のリアリズム実行委員会、1998年4月。



図3 《失業者》 1932年 油彩・キャンバス
145×112cm 福富太郎コレクション資料室

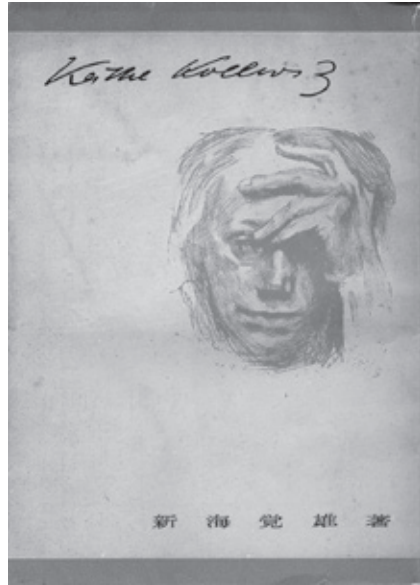


図4 『ケーテ・コルヴィッツ——その時代・人・芸術』
1950年 八月書房書籍
18・5×13・2cm 府中市美術館

頼が揺らいだことも、社会主義リアリズムを主張した美術家たちの仕事を遠ざける原因となった。しかし、ソ連・東欧の旧体制崩壊から四半世紀が経過し、そうした思想的背景に縛られない世代が台頭してくるにつれて、客観的に戦後美術史をとらえる動きも広がってきた。

新海覚雄を再評価する機運が生じたのも近年のことである。2010年に東京都現代美術館常設展示室で、MOTコレクション「クロニクル1947～1963——アンデパンダンの時代」が開かれた際、初期の日本アンデパンダンの作家とともに、晩年の《真の独立を闘いとうろろ》が展示された。この作品は長年、板橋区立美術館に寄託され、展示の機会はほとんどなかったものである。その後、東京都現代美術館が遺族宅を調査して、戦前の油彩画や戦後の労働運動や内灘闘争のスケッチなど、46点の作品を収蔵した。そして2012年のMOTコレクション「私たちの90年1923～2013——ふりかえりつつ、前へ」で、それら作品をまとめて展示するに至っている⁽¹¹⁾。さらに戦時下の人々の生活を描いた板橋区立美術館所蔵の《貯蓄報国》（巻頭2ページ目に掲載）が、戦争期の美術を検証する展覧会が増えるにつれて注目されるようになった。戦後の平和運動で活躍した画家であると同時に、戦時中は戦時体制にも協力した画家という、二つの側面が浮かび上がってきたのだ。府中市美術館の展示では《貯蓄報国》こそ他展に貸し出し中で展示しなかったが、新海覚雄はすでに美術館関係者の間には浸透し始めていたのである⁽¹²⁾。

(11) 東京都現代美術館編『私たちの90年1923～2013——ふりかえりつつ、前へ』パンフレット、東京都現代美術館、2012年10月。

(12) 兵庫県立美術館・広島市現代美術館・読売新聞社・美術館連絡協議会編『1945年±5年』図録、兵庫県立美術館・広島市現代美術館、2016年5月。

4 新海覚雄の活動の経歴

さて、新海覚雄展パンフレットには、展示の章解説とともに年譜を掲載したが、主な活動経歴をふりかえっておきたい。

新海覚雄は、1904年12月2日、東京市本郷区弥生町（現東京都文京区弥生）で彫刻家・新海竹太郎の長男として生まれた。1919年に郁文館中学校を卒業後、川端画学校で藤島武二、太平洋画会研究所で石井柏亭（1882～1958）に師事して洋画を学んだ。1921年、太平洋画会展に初入選し、会員となる。1925年、横山潤之助（1903～1971）らとヴェルム会展を開き、中央美術展に《籠を持つ婦人像》が入選、以後出品し続けた。1926年、二科展に初入選、2年後には絵画と彫刻が同時入選して注目された。1929年、内田巖（1900～1953）、吉井淳二（1904～2004）ら5人で鉦人社を創立した。

1931年、鉦人社が発展して新美術家協会となる。1933年、新海は新美術家協会から新美術団体連盟展に参加し、《1932年の記録》、《失業者》（前頁図3）、《老船長》を出品した。1935年、東京市淀橋区下落合（現新宿区中井付近）に移る。1936年、岡本唐貴救済の画友展に出品した。1937年、帝展改組の影響により二科会を離れる。1937年、第1回一水会展に出品し、その後長年発表する。1938年、朝鮮、満洲、北支を3か月にわたり、海外視察旅行した。1940年、一水会会員となる。父親の郷里である山形で個展を開いた。1942年、東京市杉並区天沼（現杉並区本天沼）に転居する。1943年、第2回大東亜戦争美術展で《貯蓄報国》が美術報国会賞を受賞した。

1946年、戦後美術界の民主化を掲げる日本美術会の創立に参加した。1947年、第2回日本アンデパンダン展に出品し、以後続けて出品する。1950年、八月書房から『ケーテ・コルヴィッツ——その時代・人・芸術』（前頁図4）を出版した。1951年、日本文化人会議の創立に参加する。《ある日の職安》が日本自治団体労働組合総連合により、中国の中華全国総工会に寄贈された。



図5 《構内デモ》1955年、油彩・キャンバス、
162×241.5 cm、国鉄労働組合



図6 《行動隊長 青木市五郎》
1955～56年、水彩・コンテ・紙、
48×36 cm、立川市歴史民俗資料館

1952年、第6回日本アンデパンダン展、第14回一水会展に《独立はしたが》を発表した。

1953年、日本美術会事務局長に選出され、同会の箕田源二郎（1918～2000）とともに内灘闘争を支援に訪れ、スケッチを描いた（巻頭2ページ目に掲載）。1954年、国鉄労働組合（国労）からホール緞帳の図案と油絵の制作を依頼され、翌年《構内デモ》（前頁図5）を完成して国鉄労働会館に展示した。1955年、日本製鋼所室蘭製作所（日鋼室蘭）の争議支援に参加した。国民文化会議創立に参加し、美術部委員となる。砂川闘争の現場に通ってたたかう住民の姿をスケッチした（前頁図6）。1956年、第9回日本アンデパンダン展に砂川でのスケッチ《砂川基地闘争（闘う農民たち、スケッチ）》19点を出品した。1958年、警察官職務執行法（警職法）改正反対の美術家大会に参加、文化人団体として街頭デモや駅頭で署名活動を行った。1960年、箕田源二郎、中山正（1927～2014）と九州に赴き、三井三池争議支援激励色紙展を開いた。

1950年代後半からリトグラフ制作を始め、原水爆禁止や砂川闘争などをモチーフに版画を発表する。1961年、モスクワ・国立東洋美術館（全ソ美術家同盟会館の記述もある）の第1回現代日本の版画展に出品した。1962年、モスクワ・国立東洋美術館の現代日本美術大展覽会に、《構内デモ》、《独立はしたが》の2点を出品した。1963年、東ドイツ、ルーマニア、インドネシアで開催された日本版画展に出品した。1964年、第17回日本アンデパンダン展に《真の独立を闘いとうろう》を出品した。小田急百貨店の日本中国版画交流展に出品した。

1965年、東ドイツ・ライプツヒヒ市の国際書籍印刷芸術展に《人災（ケロイド）》を出品し、アートグラフィック銀賞を受賞した。モスクワ・国立東洋美術館で、小野忠重（1909～1990）と版画二人展を開いた。1966年、モスクワ・国立東洋美術館で、朝倉撰（1922～2014）、佐藤忠良（1912～2011）、丸木位里、赤松俊子と日本人美術家五人展が開かれ、レニングラード、トビリシ、エレワンなどを巡回、丸木夫妻とともにソ連を訪問した。1968年、丸木位里、赤松俊子、田中路人（1925～2002）、岡本唐貴とともに創作画人協会を結成した。同年8月10日、心不全により自宅にて63歳で死去した。墓所は父と同じく府中市の多磨霊園におかれた。

5 社会主義リアリズムへの確信

ここで、新海覚雄がいつから、どのような動機で、社会的な問題に目を向けるようになったのかを考えてみよう。

1930年代初頭からすでに社会的な問題、とりわけ労働問題に関心を寄せていたことは、1933年東京府美術館での新美術団体連盟展に出品した《1932年の記録》（現存せず）、《失業者》、《老船長》の主題からも明白である。『東京パック』1933年1月号には、《暮れの街頭スケッチ》という街頭を行き交う人々の貧富の差を見つめるような挿絵も載せている。

画家の没後、日本美術会の機関誌『美術運動』83号（1968年11月）の追悼記事で、新美術家協会時代からの古い画友である田中忠雄（1903～1995）が、次のように証言している。

新海、内田の両君は、当時すでに社会主義的な思想の影響を受けており、協会の中にも、そうした思想に耳をかたむける人も出てきていました。新海君は既成画壇の権威主義に対抗する

民主的な連絡組織をつくるために、若い情熱をかたむけました。プロレタリア美術運動に対する弾圧が強まっていた昭和7年頃のことです。

「内田」とは鉦人社以来の盟友、内田巖である。ここでいう「民主的な連絡組織」とは、1回限りで終わった新美術団体連盟展のことを指している。この頃、新海はすでに美術界の権威的なあり方を変える大志を抱いていたのだ。美術家団体による大同団結の努力は実らなかったが、当時からプロレタリア美術運動の存在を強く意識していたことがわかる。そして次のように田中は回想する。

新海・内田両君や私は当時のプロレタリア美術について、運動のすすめ方、技術軽視の風潮、表現形式の画一性に対する批判という点で気持ちを同じくしていました。

プロレタリア美術の趣旨には共感しつつも、運動のあり方や作品の内実には批判的な意見を抱いていたようである。だからこそ、直接運動に合流することはなかったものの、1934年のプロレタリア美術家同盟の解散後に、岡本唐貴などの作家たちとは親交を続けており、津田青楓（1880～1978）を中心としたリアリズムの研究会にも関わっていたという記述もある。新海覚雄は、戦前からすでに社会主義の思想的な感化を受けていたのである。

新海に最も大きな影響を与えた美術家は、ケーテ・コルヴィッツ（Käthe Kollwitz, 1867～1945）であった。第一次大戦で次男を失い、母として悲しみを乗り越え、ナチズムに抵抗し反戦・平和の立場を貫いたドイツの女流画家である。戦後になって、一水会の画家仲間である福田新生（1905～1988）に勧められて、1950年に「人民の画家選書」の一冊として『ケーテ・コルヴィッツ——その時代・人・芸術』を刊行した⁽¹³⁾。その「まえがき」で、「私がケーテ・コルヴィッツに関心を持ち、敬意を払うようになったのは『ケーテ・コルヴィッツの業績』（Das Käthe Kollwitz-Werk）という一九二五年ドレスデンで刊行された一冊の画集を手に入れた、およそ二十年前からである」と述べている⁽¹⁴⁾。この述懐が本当ならば、《失業者》や《老船長》の作品は、すでにコルヴィッツの影響で制作されたとも考えられる。新海がどの程度ドイツ語を理解したかは不明だが、ドイツに留学した父親のもと、ドイツ語の素養はあったのであろう。新海のリアリズムは、ロシアよりはドイツの系譜を引くものといえるかもしれない。

新海自身が記すコルヴィッツに対する賛辞を通してわかることは、社会主義リアリズムに対する確信の深さである。同時期に出された日本美術会の月刊機関誌『BBBB』1950年2月号に「人民の画家——ケーテ・コルヴィッツ」を寄稿した。新海は、その冒頭で「ケーテ・コルヴィッツ 彼女は社会主義リアリズムの画家として、ドイツが生んだ最も秀でた芸術家の一人である」と述べ、末尾を「ケーテ・コルヴィッツの絵画がこんにち多くの人から愛され高く評価されているのは、勤労する人々の生活からにじみでた叫びを、彼女のもつリアリズムの表現技術によって率直にうたえられているからである」と結んでいる。

(13) 新海覚雄『ケーテ・コルヴィッツ——その時代・人・芸術』八月書房、1950年1月。

(14) Arthur Bonus, *Das Käthe Kollwitz-Werk*, Neue veränderte und erweiterte Ausgabe, Dresden, 1925.

この頃、新海は大田区の電業社や川口の鋳物工場など生産の現場に赴いてスケッチなどを残している。コルヴィッツのように、働く人の現場に赴いて、リアリズムの技術によって対象を的確に写しとめることは、新海自身の制作態度とも重なる。新海はもともとプロレタリア美術運動における技術軽視の風潮を批判しており、優れたリアリズムの核心を何よりも「表現技術」にみていたといってもよい。コルヴィッツこそは、新海が模範と考える社会主義リアリズムの画家であった。

6 政治思想と労働運動との関わり

では、社会主義リアリズムを創作の指針としながらも、新海の政治思想はどうだったのだろうか。旧友の内田巖は、日本美術会の初代書記長となり、1948年に日本共産党に入党した。同じ頃、新海も入党しておおしくはないが、記録はない。1952年には、駅頭で新聞（『アカハタ』と思われる）を売る女性像を描いた《駅頭の田島さん》という作品を発表している（遺族によると後年自ら破棄したという）。1950年代には、内灘や砂川などの反基地闘争や労働争議の支援で行動をとることにした箕田源二郎は、レッドパージで教職を追われ、山村工作隊から派生した小河内文化工作隊にも協力した画家であり、れっきとした活動家である。新海自身、日本共産党中央機関紙『アカハタ』に記事やカットを多く寄稿している。法政大学大原社会問題研究所所蔵のポスターにも、日本共産党東京都西部地区委員会《第25回統一メーデー万才 全世界の働く者が団結する日！ 平和と反ファシズムの統一と団結を！》（1954）、日本民主青年団《日本民主青年団 全国婦人大会 若い婦人のみなさん…》（1955）があることからみて、1950年代を通じて共産党支持の意志は固かったと思われる。

とはいえ、新海覚雄の社会運動との関係は、共産党を通じて広がった面もあるが、それだけではないだろう。何より画家として各地に広がる職場の美術サークルに講師として招かれたことが大きい。新海は、家計を支えるために商業的な仕事も請け負ったようだが、絵画指導の対価として受けとるささやかな謝礼も大いに生活を援けた。画家は労働者のために働き、労働者も画家を支えたのである。新海が手がけた労働組合のポスターも多彩である。法政大学大原社会問題研究所所蔵のポスターだけでも、国鉄労働組合（国労）、日本炭鉱労働組合（炭労）、全国電気通信労働組合（全電通）、日本鉄鋼産業労働組合連合会（鉄鋼労連）、全日本電機機器労働組合連合会（電機労連）、全国化学産業労働組合協議会、中央金属共闘会議、東武交通労働組合などの発行元が確認できる。とくに新海は国労との交流期間が長く、日本労働組合総評議会（総評）との関係を通じ、幅広い有力単産・産別組織のポスターに原画を提供している。

1955年7月、総評とつながりの深い文化人・知識人を中心として、国民文化会議が結成されたときも、新海は発起人の一人であった。他に画家では、中谷泰（1909～1993）、裕伊之助（1895～1977）、美術評論家では、植村鷹千代、富永惣一（1902～1980）が名を連ねる。国民文化会議は、平和と民主主義、自由と進歩のために「文化専門家が、国民全体と結びつく」ことをめざした文化運動であるが、このとき新海は名実ともに日本を代表する民主的画家として知られていた⁽¹⁵⁾。

(15) 「国民文化会議創立の趣意書」1955年7月3日。

そうした活動へと邁進する新海には、戦争をくいとめられなかった戦前に対する深い自省の念もあったに違いない。

新海は、日本アンデパンダン展や平和美術展のような政治的主張のある作品も並ぶ展覧会に出品しつつ、戦前から続く一水会でも活動し続け、画壇のつながりも大事にしていた。また画家としての立場から、自由、平和、民主主義、労働者の生活と権利の向上という大目標を掲げながら、澎湃と沸き起こる社会運動を応援する活動を行った。そこには狭い党派的な利害に固執しない、画家としてのヒューマニズムが息づいている。新海に出会ったことのある人はみな、その大男の風貌とともに優しい人柄を特徴として挙げる。人々の中へ進んで入り、多くの人々に親しまれる美術家であった。

7 《真の独立を闘いとうろ》に込められた挑戦と苦悩

1960年代に入ると、新海の作風に大きな変化が現れる。いわば写實的リアリズムからの脱却である。1961年に発表された《斗争》では、灰色の非現実的な空間にブロンズ彫刻のような裸体の群衆が絡みあう。60年安保闘争の直後でもあり、デモの乱闘を思わせるこの作品は、日本アンデパンダン展に出品されたが、本人自身は「未完成」としていた。

さらに1964年の日本アンデパンダン展には、砂川闘争以来試みてきた「たたかう群像」の集大成ともいえる400号の大作《真の独立を闘いとうろ》を出品した。画面上に異なるイメージを並置するモンタージュ技法を採り入れ、一部に写真がコラージュされている。画面の左側には、ジョンソン・アメリカ合衆国大統領を頂点として、資本家たちの欲望が支配する退廃した世界、右側には赤旗を掲げて行進する勇敢な群衆を対比的に描く。警棒を振るう警官隊、素手で対抗するデモ隊が画面中央で激突している。写実を旨としてきた新海にとっては、明らかに異色作であり、実験的な性格をもつ作品のように見える。このような作風の転換は、いかにしてなされたのであろうか。

その頃、『美術運動』70号(1965年1月)に、新海は「リアリズム美術の方法意識」という小文を寄せて、次のように述べている。

リアリズムと云う言葉は非常に多く使われているが、あいまいに使われているのではないが、写真のような説明画を描いて「これが大衆に解るからリアリズムである」と云うような古くさい考え方もある、真のリアリズムとは作家の内容の問題と云うか、現実に対する認識能力、すなわち何のために何を、どう描くかという作者の世界観を表現形式が正しく形象化し、芸術作品として創造された時、そこにはじめてリアリズムの作品が生まれるのではないか。

ここで新海は、「作者の世界観を表現形式が正しく形象化」することに、リアリズムの本質を見ている。かつて「表現技術」にリアリズムの根柢を見ていた立場を超えて、「写真のような説明画」ではない「真のリアリズム」を求めていることは注目に値する。「作者の世界観」を「正しく形象化」するような「表現形式」をこそ見出さねばならないとしているのである。戦後西欧の社会主義リアリズムとして日本でも、フランスのアンドレ・フージュロン(André Fougeron, 1913～

1998)、イタリアのレナート・グットゥーズ (Renato Guttuso, 1912 ~ 1987) などの画家が注目を集めたが、新海もそれらを研究した形跡がある。

先にも引用した『美術運動』83号(1968年11月)の追悼記事で、岡本唐貴は《真の独立を闘いとうろう》について、次のような感想を述べている。

晩年、「真の独立を闘いとうろう」という歴大な作品で彼は、暴露的諷刺と大衆行動を一つの画面で統一しようと計って苦しんでいた。彼は自分でも感じていたようだし、私もそれが成功しているとは思えなかった。ただ私は、この至難なものに挑戦して苦闘していた彼の画家としての又人間としての執念とイタマシイ努力を、深く心にきざみこまれた。

確かに本作は、画家の執念とともにある種の痛ましさがある。画風を転換させるのみならず、戦後真っ直ぐに突き進んできた画家と社会運動の關係に大きな亀裂が生じていたようにも感じられるからである。新海はこの作品に一体どんな「作者の世界観」を形象化しようとしたのだろうか。

《真の独立を闘いとうろう》における画面左右の対比は、資本主義と社会主義の対決、階級闘争を通じた革命の勝利を描いたものと考えてよいだろう。だが、いくつかの点で疑問もある。それは理想であるはずの社会主義世界を描いた人々が硬直した印象なのに対し、墮落であるはずの資本主義世界の人物のほうが生彩を帯びて見えることだ。観る者の注意は、自然に左下の母子像へと誘われる。白人と思われる女性が黒人の混血児を思わせる赤ん坊を抱く。さらに中央下部の青暗い部分には横たわる死体のような人間が描かれている。恐らく庶民の生と死のサイクルを暗示しているであろう。この左下の地獄のような世界の対角線上にあるのが、拳を振りかざす健全な大衆の世界である。二つに引き裂かれた世界と傷つき倒れていく人々への同情の念を感じる。ここには新海の複雑な心情が投影しているようにも思えるのだ。日本アンデパンダン展への出品は、翌年1965年が最後となった。

1966年、日本人美術家五人展のために、新海は全ソ連美術家同盟の招待により、丸木位里、赤松俊子とモスクワを訪れた。この展覧会には、新海と丸木、赤松のほか、朝倉摂、佐藤忠良が出品した。新海はこのとき、リトグラフ《平和の斗士》(1965年)(巻頭2ページ目に掲載)などを出品したらしい。丸木、赤松、朝倉、佐藤の名前から気づくのは、いずれも日本共産党を除名された作家であることだ。1964年、ソ連が提案した部分的核実験停止条約をめぐる党の方針に反して批准投票した志賀義雄衆議院議員らの処分を疑問とし、党中央に意見書を送るなどの活動をして離党した人々である。この時期、新日本文学会や原水爆禁止日本協議会でも、路線上の対立から分裂が起きた。背景にはソ連の日本国内の運動へ



図7 《全国一律15,000円の最低賃金を確立しよう!》(PB4246) 1965年頃、ポスター、728×51.5cm、法政大学大原社会問題研究所

の干渉があり、志賀義雄らは「日本のこえ」を結成する。この時期、少なくない共産党支持の文化人が共産党から離れることになった。丸木夫妻とともに訪ソした新海の行動は、明らかに日本共産党の当時の路線とは相容れないものであった。

1960年代半ば、《全国一律 15,000 円の最低賃金を確立しよう！》（前頁図 7）、《アメリカのベトナム侵略にストライキで抗議しよう！》（巻頭 2 ページ目に掲載）など、総評本部のポスターを引き続き制作しており、総評との関係は維持されていた。原水爆禁止を訴えるリトグラフを多数制作し、原水禁運動の発展に期待をしていた新海は、運動の分裂をどのように見ていたであろうか。《真の独立を闘いとうろう》は、1964 年に発表した後も、加筆・修正が続けられた。戦後民主化の息吹とともに大きく発展してきた日本の社会運動は、大きな試練に直面していたのだ。それでもなお、日本における社会主義リアリズムの可能性を信じ、探究を続けた新海の勇氣ある挑戦とともに深い苦悩をも、同じ作品に感じざるを得ないのである。

おわりに

美術の歴史を語る時、残された作品をもとに考えるため、美術史はどうしても様式変遷の歴史になりやすい。そのため、美術家が社会へどう関わったのかという側面は、見過ごされがちである。様式史にとらわれている限り、一見凡庸と思われがちな写實的リアリストの新海覚雄のような画家は忘却されてしまいやすい。しかし、近代以降の歴史をふりかえるとき、社会運動に関わった美術家の果たした役割は決して小さくはない。そうした社会との関係から、美術史全体をとらえ直す必要性を筆者は長年感じてきた。新海覚雄の仕事は、絵画表現としての力量をもつとともに、人々が生きた時代のエートスをしっかりと伝えてくれている。この社会的な画家の業績にもっと光が当てられることを願ってやまない。

なお、新海覚雄を調査する上で、ご子息である新海亮氏にはお世話になった。ご遺族の、長年にわたる作品の管理、資料収集の努力が果たした役割は大きいものがある。また先行して調査していた東京都現代美術館の藤井亜紀氏、板橋区立美術館の弘中智子氏をはじめ、何人もの方々にご教示いただいた。この場を借りて感謝を申し上げたい。

（たけい・としふみ 府中市美術館学芸員）