

1 論文要約

「戦時下を中心とした日本におけるシュルレアリスム絵画の展開について」

弘中智子

本論文では 1920 年代後半にヨーロッパより紹介されたシュルレアリスムが、日本でどのように受容され、独自の広がりを見せたのかを作品や作家の言説などを手掛かりにして検証する。

日本においてシュルレアリスムは、1930 から 40 年代に最盛期を迎えたとされている。その当時から、日本のシュルレアリスムについてはマックス・エルンストやサルバドール・ダリの作品のモチーフや技法を形式的に取り入れられたものと批判されてきた。また、先行研究において、日本のシュルレアリスム運動は 1941 年 4 月にその主導者とされていた、画家の福沢一郎と詩人で美術評論家の瀧口修造が、シュルレアリスムと共産主義との関係を疑われて逮捕された事件を機に根絶させられたと考えられてきた。本論の目的は、これまでの定説を見直し、日本のシュルレアリスム絵画の中にはヨーロッパの模倣から脱して、戦時下においても日本の社会状況を横目に見ながら発展を続け、戦後まで引き継がれていたものがあることを明らかにすることにある。本論を通じて特に強調したいのは次の 3 点である。第一に、日本ではヨーロッパのシュルレアリスムとは異なる「日本のシュルレアリスム」が福沢一郎を中心にして戦前より戦後にかけて形成されたこと。第二に、シュルレアリスム絵画は従来、1941 年のいわゆるシュルレアリスム事件を機に終焉を迎えたとされてきたが、戦時下、そして戦後も福沢を起点としたシュルレアリスム絵画は引き続き模索されていたこと。第三に、福沢と彼の周辺にいた画家たちは、シュルレアリスムの中でも異なる文脈のモチーフを組み合わせることで違和感を生じさせる効果を狙ったデペイズマンの手法を時代や社会を象徴的に描くための手段として使ったことである。本論文は、日本においてシュルレアリスムを試みた画家、画塾、学校などにより分類した 6 章により成立する。

「第 1 章 日本におけるシュルレアリスム絵画の受容と初期の展開」のうち「第 1 節 シュルレアリスム絵画の誕生」では、日本におけるシュルレアリスム絵画の受容と展開を考える前提として、ヨーロッパのシュルレアリスムについて確認する。シュルレアリスムとは、1920 年代にアンドレ・ブルトンを中心に、詩人、文学者たちが始めた思想の運動である。シュルレアリスム絵画はブルトンが提唱しはじめたのだが、オートマティスムの手法が絵画制作という画家

の意識的な制作活動において可能なのかという問題は当初から議論されていた。ブルトンは、ジョルジョ・デ・キリコやマックス・エルンストなど、彼の評価した画家たちの作品を紹介した。これらの画家の作品は、表現方法も全く異なっており、共通点を見つけることは難しい。それは彼らが思想や表現を共有して集まったのではなく、ブルトンによって集められた画家だからである。

「第2節 シュルレアリスム絵画の日本での紹介」では、日本におけるシュルレアリスム絵画のイメージの広まりについて確認する。日本の美術雑誌や書籍には、1928年以降、シュルレアリスムに関する紹介記事が数多く掲載された。それらを概観すると、当時の美術ジャーナリズムの中でのシュルレアリスムに対する関心の深さが伺える。井上長三郎や山下菊二の遺品の中には、この頃のアート雑誌やその切り抜きが残されており、彼らにとって貴重な情報源であったことが伺える。シュルレアリスムのイメージは、実物の展示を通じても広まった。1932年12月に行われた「巴里東京新興美術展覧会」、1937年6月に銀座の日本サロンを始まりに全国各地5箇所で行われた「海外超現実主義作品展」であった。その影響は日本の画家たちの作品の中にも現れた。

「第3節 シュルレアリスム絵画の日本における初期の展開」では日本の画家たちの作品に現れた、シュルレアリスム絵画の初期の影響について確認する。日本の美術界において最初のシュルレアリスム絵画とされたのは、1929年9月の第16回二科展で発表された、古賀春江、阿部金剛、東郷青児らの作品である。しかし、当時の評論を注意深く読むと、古賀の《海》は「機械主義」や「ポエジイ」との関係で解釈されていたことがわかる。日本においては、シュルレアリスムの定義が曖昧なままにイメージだけが先行していたため、ヨーロッパとの違いを明確にしないまま、古賀らの作品がシュルレアリスム絵画と見做されていた。そのような状況の中で登場したのが福沢一郎である。

「第2章 福沢一郎の影響—福沢絵画研究所」のうち「第1節 1930年代の福沢一郎」では、福沢が研究所を開設する頃までの作品を概観する。福沢が「正当な意味の最初のシュール・リアリスト」として日本で迎え入れられるのは、1931年に開催された第1回独立美術協会展においてである。彼はマックス・エルンストが1929年に発表したコラージュ・ロマン『百頭女』に影響を受け、科学雑誌などの挿絵を組み合わせ構成した油彩画を発表し、日本の美術界にはなかった滑稽な作風は注目を集めた。その後の福沢は、満洲事変やプロレタリア文化運動に対する弾圧などの同時代の日本の社会を象徴する出来事を描くようにな

る。当時の日本では「シュルレアリスム」として福沢の作品は広まっていく。その後、1936年に福沢が発表した作品が《牛》である。2頭の牛の背後に描かれた、じゃれ合う人々の姿は無邪気であり、綻びを見せる牛が象徴する満洲国に行く末に無関心なようにも見える。この頃から、福沢の作品に見えるエルンストの影響は薄くなり、社会や人間を象徴的に表現するようになる。

「第2節 指導者としての福沢一郎」では、指導者としての福沢の一面を紹介する。福沢は画家として支持されていたことに加え、海外の美術に詳しく、日本の前衛画壇の論客でもあったため、教えを乞う若手画家たちも多かった。福沢が開いた研究所には昼夜を問わずに若者が集まり、そこからは日本の戦前、戦後の画壇や美術教育界で活躍したものもいたため、この研究所について論じるとは重要である。

「第3節 画塾、福沢絵画研究所」では福沢が開設した画塾の詳細について確認する。福沢絵画研究所は1936年10月1日に開設された。カリキュラムの判明している1937年に行われた福沢絵画研究所の夏期講習会に福沢は様々な分野に長けた美術史家や評論家たちを招くことで、研究生に技術のみならず最先端の美術動向や思想を学ばせようとしている。研究所の本棚には、福沢がフランスで買い求め、外国から取り寄せた海外の書籍と日本で出版された美術や思想に関する書籍が並んでいた。研究所は昼夜を問わず、様々な関心を持った人々が福沢の絵画や蔵書から学ぶことのできる場所であった。

「第4節 福沢絵画研究所に集まった人々と作品」では、研究により明らかになった研究所に学んだ画家たちについて紹介する。個別の年譜や回想録、遺族宅に残された写真やメモを手掛かりに研究所に通った人を調査した。その中には、戦後、東京芸術大学の教授となった杉全直のほか、岩崎鐸、高山良策や山下菊二をはじめ、戦後の美術界で活躍した画家たちがおり、藤沢典明、箕田源二郎、池田榮といった美術教育の分野で功績を残した人もいる。本間正義をはじめとする、東京帝国大学の絵画研究会の学生たちには福沢からの課題があり、静物などを写實的に描いていた。一方で画家を志して通う研究生たちは、裸婦や石膏デッサンに加え、自由に制作を行っていた。エルンストやダリといった同時代の画家のみならずヒエロニムス・ボスの図版に着想を得るなど、研究所に通う画家たちは、福沢の所蔵する画集などを参考にして自由に描いていた。

「第5節 福沢絵画研究所の閉鎖と戦中の動き」では、1941年の福沢逮捕に伴う研究所閉鎖後の福沢と研究生たちの作品を確認した。福沢は1941年4月5

日にシュルレアリスムと共産主義との関係を疑われたために治安維持法違反により逮捕され、半年後に釈放された。釈放後の福沢は《狂乱のエクゼター（ジャバ沖海戦）》（1942年）と題された、報道写真を元に描いた作戦記録画などを発表した。しかし、1943年に発表した《国引き》（1943年）の作品と制作過程の逸話からは、時局に必ずしも従順ではなかった福沢の一面をうかがい知ることができる。この作品は、大陸に綱をつけ引き寄せたという日本の神話を元にしたという。日本の神話という隠れ蓑を使いながら、福沢は日本による大陸侵略の事実を描こうとしたと研究所に通った加太こうじは指摘する。逮捕後も福沢は同時代の社会を懐疑的に見て描くという姿勢を崩していなかった。また、福沢絵画研究所の出身者たちもまた、戦争による検閲が厳しくなる中で、福沢のように軍への協力の姿勢を見せる作品と、自分の描きたい作品に取り組んでいる。

「第6節 戦後の福沢と研究生たち」では、福沢と研究生のその後の作品について概観する。福沢が1948年に発表した《敗戦群像》は、福沢の戦前、特に1930年代と戦後をつなぐ重要な作品である。裸体の人物が折り重なる様子を描いた本作には、「敗戦」により疲弊した人々の姿が表れている。シュルレアリスムのコラージュの手法から、モチーフを象徴的に描くことを学んだ福沢は、移りゆく激動の時代の中で普遍的な人間の姿を描き続けた。福沢絵画研究所に通った人々も、シュルレアリスムの手法を出発点に使いながらそれぞれの表現を追求していく。

「第7節 福沢絵画研究所が伝えるもの」では、福沢絵画研究所が伝えたもの、研究生たちが引き継いだものについて考察した。福沢の人間を象徴的に描いた作品は、時にはユーモアを含み、これまでにない絵画のスタイルは多くの日本の若手画家たちを熱狂させた。福沢絵画研究所は社会に渦巻く問題と人間の姿を組み合わせる危機的な状況を描く師の福沢一郎がおり、その下に福沢作品と彼の背景にある思想や知識に興味を持つ画家たちが集まり、描き、議論を重ねた。その研究は戦争により中断を余儀なくされたものの、研究所に集った画家たちは戦後もシュルレアリスムのコラージュの手法を用いて同時代の日本の社会や自身の問題に対峙し、それに対する考えを絵画の中に反映させていった。

「第3章 井上長三郎の1930年代—シュルレアリスムと社会への意識」では、1930年代にシュルレアリスム絵画に触発されたことをきっかけに、戦中、戦後と同時代の日本の社会を諧謔味あふれる批判精神を持って描いた画家として井

上長三郎（1906-1995）の作品を検証していく。「第1節 先行研究」では、これまで、井上の1930年代の作品に絞った先行研究がなかったことを確認した。

「第2節 井上長三郎とマックス・エルンスト」では、井上が1933年に発表した《森と煙突》とマックス・エルンストの《森と太陽》の比較を通じて井上の問題意識を明らかにする。井上は、《森と煙突》において筒状の物体を煙突と大砲の2つの意味を持たせて描いた。銃口は手前に向けられており、作品を見る我々に迫っている。井上は、紹介されたばかりのエルンストの作品のモチーフを引用しながら、森の中に潜む煙突に見せかけた大砲を描くことで、戦争の不気味さと空虚さを表現した。

「第3節 井上長三郎と福沢一郎」では、満洲事変をテーマに描いた井上の《戦利品と男》（1933年）と福沢の《慰問袋に美人画を入れよ》（1932年）を比較する。福沢が陣中をユーモア交じりで描いたことに対して、井上は現地の人々が土地を追われ、ガラクタの前で途方にくれる様子を描いている。満洲育ちの井上は、日本の支配下にあった地元の人々が差別を受ける様子を見ていたという。さらに、井上はデモやストライキなどを労働者の視点から描いたプロレタリア美術に一時興味を持ったこともあり、この地に暮らす市民の視線から満洲事変を描くことができた。

「第4節 形態と象徴」では、1935年頃から井上の作品に現れた抽象的な形態について考察する。《開墾地》に描かれた不定形な形の組み合わせは、抽象絵画だけではなく、イヴ・タンギーの作品を連想させる。この作品において井上は、有機的な形を樹木や骨片といった退廃的なオブジェに見立てることで不気味な雰囲気演出し、象徴化している。

「第5節 井上長三郎《屠殺場》」では、1936年に発表された同作について取り上げた。《屠殺場》について井上は、「二・二六軍事クーデタの実況放送を聞きながら執筆した」と回想している。その閉ざされた空間からは、先行きの見えない閉塞した雰囲気、頭を落とされ肉となった牛には絶望、飛び上がる白い馬はこの状況から逃れることもできず苦悶する人々の姿を見出すことができる。

《屠殺場》には二・二六事件に関連した特定の人物やモチーフ、東京の街などは描かれていない。しかし、この作品に描かれた牛や馬を全て人間に置き換えると、大臣たちが青年将校たちに襲撃を受けて亡くなったクーデター、二・二六事件の現場を連想させる。井上は古典絵画風の写実的な技法や構図を隠れ蓑にして、日本の閉塞した社会状況を象徴的に描いた。

「第6節 井上長三郎の1930年代」はこの章のまとめにあたる。井上の社会的な視点の根底には、少年期を過ごした満洲の原風景があり、そこで抑圧された人々の姿を実際に目の当たりにしていたため、満洲事変、満洲国の設立などから、彼は国家権力の不気味さ、欺瞞といったものを感じ取り、彼独自の社会に対する見方、つまり彼のリアリズムをもって描いたと考えている。井上はシュルレアリスム絵画に出会い、コラージュの発想に影響を受けながら、物事を象徴的に描く手法を身につけた。井上の意図と技法が一致したのが、1930年代に手がけられた《戦利品と男》や《屠殺場》であり、これらの作品は彼の70年にもわたる画業の出発点であった。

「第4章 帝国美術学校とシュルレアリスム」では、1930年代中頃を最盛期として帝国美術学校（現・武蔵野美術大学）の学生たちが描いたシュルレアリスム作品について考察する。「第1節 先行研究」では、先行研究を紹介した。それを受け、本稿では分析対象を帝国美術学校の学生たちがシュルレアリスムの手法を利用して何を表現したのかを年代を追って考察することとした。

「第2節 1930年代の帝国美術学校」では、1930年代の美術界および帝国美術学校の状況について紹介する。今回取り上げる学生たちは、1931年から1935年の間に入学し、学生生活を送った。同校は学校の財団法人化をめぐる問題で、校長と学生との間に対立が生じ、1935年には学生によるストライキ「同盟休校」が実施された。この一連の騒動は、学生たちに自主的な組織の結成と行動を促すこととなった。

「第3節 帝国美術学校学生とシュルレアリスム」では、学生たちが結成した「JAN」「アニマ」「表現」「動向」「ジュンヌ・オム」「絵画」の6つのグループの宣言文と発表された作品について確認した。彼らの大半がシュルレアリスムを出発点とした絵画を発表している。それらはフランスから紹介されたばかりの行動主義や映画からも刺激を受けているため、ヨーロッパのシュルレアリスムの表面的な模倣ではなく、作品には各々の関心や問題点を含んだ思想が含まれている。

「第4節 戦争の時代とシュルレアリスム」では、学生たちがシュルレアリスム絵画を試みた時期が日中戦争から太平洋戦争にかけての戦争の時代と重なっていたことを確認し、その影響を読み解いた。学生たちが短期間にグループを結成し、次々と制作するきっかけとなったのは、彼らの学ぶ帝国美術学校の分裂騒

動と同校講師で画家、彫刻家の清水多嘉示やフランス文学者の小松清から広がる人脈による影響が大きい。学生たちは、福沢はもちろんのこと、小松や映画との接触によりシュルレアリスム絵画の幅を広げ、作品の内的世界を拡大したと言える。

「第 5 章 吉井忠と戦時下のシュルレアリスム」では吉井忠がシュルレアリスムを試みた 1930 から 40 年代の作品を彼が当時つけていた日記と共に読み解く。「第 1 節 先行研究」では、吉井に関する研究の中で戦時下の作品に特化したもの、日記と作品を照合したものがないことを紹介した。

「第 2 節 吉井忠のシュルレアリスムへの接近」では、穏健な風景画などを帝展に出品していた吉井が、1936 年のフランス滞在後よりシュルレアリスムに影響を受けた作品を発表し始めたこと、思想の上でもアヴァンギャルドなものに一気に関心が向かったことを確認した。

「第 3 節 吉井忠とパリ」では、フランス滞在時の作品と日記を手掛かりに、吉井にとってのパリ体験の重要性を主張する。パリ滞在中から、吉井がルーブル美術館に足繁く通っていたことが分かる。彼はルーブル美術館で、ヨーロッパの幅広い美術の歴史、そして絵画技術を学んでいる。また、街の画廊でピカソやシュルレアリスムの画家たちによる同時代の作品を見たことも吉井の帰国後の画業に影響を及ぼした。特にピカソがスペイン内戦中に無差別攻撃を受けた都市を描いた《ゲルニカ》(1937 年)を見た経験は、戦後に吉井が戦争犠牲者を描くきっかけとなったと考えられる。また、吉井はシュルレアリスムについて思想運動ではなく「形式」と捉えていたことが日記から見えてきた。彼にとってシュルレアリスムはこれまでの自然主義的な制約から解放された絵画の一つの形式である。この考えは、帰国後も変わることなく吉井の作品の中に反映されていく。

「第 4 節 シュルレアリスム絵画とテーマ」では、帰国後の吉井によるシュルレアリスムに影響を受けた作品について確認する。1937 年に発表された《出発の前提》は、シュルレアリスム絵画に着想を得て地平線や様々なオブジェが描かれている。そこに描きこまれた兵士の姿は、戦争の予感や危機感といった同時代の世界や日本が直面する問題を想起させ、見る者を目の前にある現実へと引き戻す。さらに、1938 年に発表された《二つの営力—死と生と》は、映画や写真などの他の視点のイメージを取り込むことにより、より重層的で強いメッセージを持った作品を作り上げることができた。

「第 5 節 美術文化協会の結成と圧迫」では、吉井の所属した美術文化協会への戦時中の締め付けに同調して彼の作品が古典的なものに影響を受け始めたことを紹介する。これまで、美術文化協会への弾圧は 1941 年 4 月に福沢が治安維持法違反の嫌疑で逮捕されたことが始まりと考えられていたが、吉井の日記からは 1940 年 2 月、つまり福沢らが逮捕される 1 年以上前から同会は弾圧の噂を聞き、作品に対する自主規制が始まっていたことが明らかになった。吉井が 1940 年に発表した《TAD 氏の像》は、シュルレアリスムに加え、柔らかな光の中で人物や静物が写実的に描かれている点にヨーロッパのルネサンス期の作品の影響を感じさせる。

「第 6 節 シュルレアリスムと古典絵画」では、福沢一郎がシュルレアリスムと共産主義との関係を疑われたために逮捕を受けた後の吉井の作品について確認する。福沢逮捕の後に大きく変わったのは、展示作品の審査会である。審査の時の様子を吉井は「岩に妙な植物がからんだのや妙に紫っぽくてつるっとしたのはいけないと云ふ空気出る」と記している。この記述からは、当時のシュルレアリスムが絵画の表面上の形式として見做されていたことが分かる。吉井が 1941 年の美術文化協会展で発表した《女》(1940 年) の作品の平原の中央に女性が座る構図や光の表現、描写方法は、ダ・ヴィンチの《モナ・リザ》(1503～1506 年) として知られる肖像画を連想させる。しかし、吉井の意図は新しい前衛絵画を作ることにあつた。手前に女性と机を大きく配置し遠景に地平線が強調された背景は、これまで吉井が試みてきたシュルレアリスム絵画から連続するものと考えられる。

「第 7 節 戦時下の日本の「現実」を描く」では、吉井の戦時下の作品と問題意識について確認した。吉井が模索していた「新らしいもの」とは、技術的な問題だけではなかった。1941 年より吉井の作品の中には東北の風景や日本の農村を描くという新たな絵画のテーマが現れる。《屋内(くるみを割る自画像)》(1941 年) では、農民に扮した自身の姿を描きこむことで、東北の実情をより実感を持って訴えかけることに成功している。《祖国を護る人々》(1943 年) は、国民総力決戦美術展に出品された戦意高揚画である。ここに描かれた人物の配置は三美神を描いた作品から引用したと考えられる。画面奥には強調された地平線が広がり、画面の左手前に卵が描かれている。これらのシュルレアリスムの影響は、吉井の一種の反骨精神、自由な制作を希求する本心の現れである。

「第 8 節 吉井忠の戦後」では、吉井の戦後作からシュルレアリスムの影響

を読み解く。吉井は1952年に《犠牲者》を発表した。人々が押し込められたような構図と戦争犠牲者を描くという姿勢からは、ピカソの《ゲルニカ》の影響も見られる。吉井は戦中、戦後と継続して同時代の日本をテーマに、コラージュなどのシュルレアリスムの技法を用いながら描き続けた。

「第6章 山下菊二とシュルレアリスム」では、福沢研究所に学んだ画家、山下菊二の作品からシュルレアリスムや福沢の影響を読み解く。「第1節 先行研究」では、彼の作品や言説から山下は福沢の姿勢や技法を受け継いだ画家の1人であることを確認することで、山下の作品を研究する意義を明らかにした。

続く「第2節 山下菊二の前衛への関心」では、山下が工芸学校在学中から野田英夫の《帰路》(1935年)に見られるような様々な情景を一画面に描くような手法を用いていることを紹介した。山下が工芸学校在学中からいわゆるアカデミズム絵画ではなく、先進的な野田の作品に関心を持っていたことは重要である。

「第3節 山下菊二と福沢絵画研究所」では、山下が研究所でその後の画業に深く関わることになる、福沢、エルンスト、ダリといった西洋のシュルレアリスム絵画、ヒエロニムス・ボスの作品と出会ったことを紹介した。山下は研究所の先輩や仲間が「人間をそして動物や植物を自由自在に変貌させている、超現実的な絵を見ると、実に奇想天外な面白い絵に思えて、それが現象的なものを媒介した単純なる装い替え的なものであることにも気がつくことなく、唯夢中になって描くことを楽しんでいた」という。《簡単ニ寒サ解放ス》(1939年)で山下はエルンスト、福沢と受け継がれたシュルレアリスムのコラージュの手法を用いた。しかし、雪山の影に立ち上る煙や、腕を突き上げた男の不気味さなどは戦争を連想させる。従軍直前の山下は、先行きの見えない戦況を未開の地域とされていた北極に重ねて描いた。

「第4節 戦中の発表作《日本の敵米国の崩壊》」では、1943年に発表された同作について確認する。山下は1939年12月から約1年の従軍生活を終え、再上京して福沢のアトリエに留守番として下宿している間に《日本の敵米国の崩壊》を描き、発表した。彼はこの作品に発表時、《人道の敵米国の崩壊》という題名をつけており、表向きでは時局を意識していたことがわかる。しかし、作品を詳細に見ていくと華々しい米国の文明をいくつも紹介し、賞賛することで、対する日本の文明的、技術的な遅れを浮き彫りにしている。

「第5節 戦争体験と《マルドロールの歌》」では、1948年に発表された山下のペン画による連作《マルドロールの歌》に描きこまれたシュルレアリスムへの関心と戦争体験について確認する。『マルドロールの歌』はロートレアモン、本名イジドール・デュカスによる詩集である。この作品は日本で1932年に部分翻訳で出版されており、福沢絵画研究所の仲間たちの間で流行した。主人公のマルドロールが犯したとされる残虐なイメージの数々は、山下の従軍時の回想と重なる。山下は《マルドロールの歌》に先立つ作品として《戦中風景》《戦中風景 死せる兵と少女》と《戦中風景 倒れた男》などの戦地の情景と想像を交えて描いたペン画を残した。彼はその後の《マルドロールの歌》の連作において、地平線の強調された風景に残虐な行為をする人影を描きこむことで、過酷で陰惨な戦場の様子を告発している。

「第6節 同時代の日本を描く (1) 《オト・オテム》」では、戦後、1951年に発表された《オト・オテム》を読み解く。同作では、物質文明が戦争や侵略を通じて「崩壊」する様が描き出されている。レントゲン写真とグラフ誌から引用した原爆被害者の姿が組み合わせて描かれたことにより、文明が戦争に使われていることを暗示している。《オト・オテム》で注目したいのは、作品の描かれた視点である。この作品は、グラフ誌などから引用した戦争の被害者たちの姿や同時代の日本の街に溢れる娼婦たちの姿を、ここには描かれていない米国人の視点から描いたと考えられる。原爆の被害者や占領下の東京の街をはじめとする、異なる時系列のものが組み合わせられることにより、戦争の被害が重層的に表現された。

「第7節 同時代の日本を描く (2) 《あけぼの村物語》」では1953年に発表された同作を山下の回想と共に検証する。《あけぼの村物語》には曙村における、地主と村人との数々の衝突の場面が描かれている。本稿では同作に描かれた犬に注目した。山下は曙村での取材中に見かけた犬の異様な雰囲気から、山奥の交流の絶たれた部落の人々の閉鎖的な人間関係のことを思い、そして「封建的な山村」という共通項から山下の故郷、徳島の町を連想している。『くずれる沼』などに書かれた山下の幼少期の思い出の中には、被差別部落の人々に関する記述が繰り返し出てくる。山下はいくつかのモチーフをコラージュすることにより、事件の根底にある差別の問題を自身の故郷とも絡めながら浮き彫りにしている。

「第8節 山下の絵画が告発するもの」では、この章のまとめとして山下がシュルレアリスムの発想を利用して描こうとしたものは何かを明らかにする。

山下は「考えさせる絵」を描く福沢一郎に師事し、戦後はシュルレアリスムの発想や手法を参考にしながら、より鮮明に事件を描くようになる。また、山下は彼自身が戦争で加害者となったことを自問するように描き続けた。彼の考えによると、市民が戦争へと巻き込まれていく背景には日本の封建的な村社会があるという。山下はその時々々の事件や社会問題の中に潜む「差別」を浮かび上がらせ、時には反省の意味を含めて「戦争」を描いた。

「おわりに」として6つの章を総括する。

本論ではシュルレアリスムの日本での展開を福沢一郎の周辺の画家たちを中心に検証してきた。福沢が先鞭をつけた日本のシュルレアリスム絵画は、夢や無意識の世界を探求するヨーロッパのシュルレアリスムとは異なる、日本独自のものであった。1930年代の日本全体が戦争へと向かう時代の中で、福沢はシュルレアリスムのコラージュの手法を使い、プロレタリア絵画とも異なる視点から日本の社会根底にある問題をあぶりだした。福沢が持ち込み、発展させたシュルレアリスムの発想は、井上、吉井といった既に活躍していた画家たちや、福沢絵画研究所に通った人々、帝国美術学校の学生たちといった次世代の画家たちに新たな絵画の可能性を提示した。

日本のシュルレアリスム絵画は、戦争へと向かう時代の中でも、時代を冷静に見つめ、抵抗の姿勢を示す一つの様式であった。日本においてシュルレアリスム絵画は定義が曖昧なまま、単純に新しい、自由な発想の絵画を指すと考えられた。そのため、シュルレアリスムの発想を使いながら古典絵画の描法を使い、時局に迎合したように見せかけた作品の題名を隠れ蓑にして画家たちは自身の考えを作品に反映させることができた。権力に屈することなく、脈々と描き続けられた批判と抵抗の精神、それこそが福沢が先鞭をつけた日本のシュルレアリスムである。