

九州派を追いかけて

シカゴから福岡へ 1 ジャスティン・ジェスティー

赤い招待状

地方で燃えた「前衛」の正体は？

昨年、私は福岡県在住の美術家、桜井孝身から一枚の招待状を手渡された。

<1962年11月15日午後5時-16日>

<福岡市今泉県民会館>

赤い髪に黒い字で「英雄たちの大集会」と記されている。桜井がかかわった美術運動「九州派」の最後のイベントである。勿論出席することは不可能だが、私はこの招待状を手に九州派を訪ねる旅を始めることにした。それは招待状そのものを問う旅でもある。

私が九州派を知ったのは、母校シカゴ大学の図書館で、1994年にニューヨークのグッゲンハイム美術館などで開催された「戦後美術日本の前衛美術 空へ叫び」展の図録を見た時だった。戦後日本の美術を多岐に渡って紹介した展覧会は、日本文化や美術史を勉強している私たち、当時二十代のアメリカ人にとって大きな衝撃だった。

静かな図書館の中で見た図録から、その迫力は十分伝わってきた。

日本に、こんなに優れて面白い芸術があったのか率直に驚きと感動を覚えた。中に二、三段落ほど九州派に関する記載があった。コールドールや産業廃棄物、ジャンク（廃品）を使って創作し、六十年代の「反芸術」運動でもっとも激しいグループだったという。九州派は「前衛芸術」に当たるものがほとんどなかった地方都市・福岡から生まれ、激しく燃え上がった。その火が消えるまで、東京・中央を拒否した。日常をベースにした芸術のチャンピオンとして紹介されていた。

図録に収録された多くのグループの作品は、アメリカの同時代のアートに似ていた。しかし、九州派何かが違った。このグループの正体とはどうして九州の福岡で前衛美術が生まれしてきたのか？日本に住む友人を介して黒田雷児（現・福岡アジア美術館学芸課長一当時）らが担当した「九州派展」（八八年、福岡市美術館）の図録、田代俊一郎著「駆け抜けた前衛」、九州派メンバーであった菊畑茂久馬による「反芸術綺談」を手に入れたが、その謎は解けなかった。

二年前、国際交流基金のサポートを得て、日本に留学することができた。東京でも福岡でも九州派のことを口にすると周りから不思議がられる。

意外に思われるかもしれないが、欧米において九州派の名前はある程度知られている。向こうから見る日本文化と、日本人が見ている日本文化は必ずしも同じではない。例えば岡本太郎は、日本では最も有名な近代芸術家と言える。しかし、アメリカではあまり研究されて

いないため、岡本太郎と九州派は、ほぼ同じレベルの知名度なのだ。

岡本は「芸術は爆発だ」と言う。しかし欧米では、戦前から美術は多面に飛び散り、多様化していた。おとなしい絵画がパフォーマンスやオブジェやインスタレーションになり、スケールも概念も大きく変わった。地方でタペストリーなどの民芸や落書きも「美術」と認められた。

伝統的な絵画がマイナーになっていったのが、この五十年間の欧米美術の傾向なら、九州派はその流れの先頭に立つイメージがある。しかし、一方で、同じ日本の前衛美術運動である関西の「具体」、関根伸夫、李禹煥らによる「もの派」が欧米の美術市場にすっきり馴染むのに対し、九州派はそこから逸脱するものがあるのだ。

再び問いに立ち返る。九州派とはなんなのか？

初めて桜井と会った時、非常に緊張した。「ようこそアメリカの若い学者さん」と彼から招待状をもらった時、嬉しい半面、怖さも覚えたのだ。

招待状、それは紙切れ一枚だが、人間と人間、人間と場、人間と時間の中に絆を構築するものである。ならばこの招待状は誰と誰、何と何を結びつけているのか・その問いは今も私に強く突きつけられている。自分はこれをちゃんと答えられるのか。九州派に到着できるのか、という大きな挑戦状にも感じられる。

これまで多くの人が九州派を語ってきた。七十年代生まれのアメリカ人である私が、戦後五十年代に福岡で起きた九州派という前衛芸術運動にいかに関与することができるのか。今回の連載が、その将来城への答えとなりそうだ。(敬称略)

西日本新聞 2007年7月18日

九州派を追いかけて

シカゴから福岡へ 2 ジャスティン・ジェスティー

強烈な伝説

ラベルでは表示できない多面体

初めて福岡市を訪ねた昨年七月、何よりもまず非常に綺麗な都市であることに驚いた。私の心に刻まれていたのは、九州派の研究を通した一九五〇年代の福岡のイメージだったからである。心の中にあった風景は、あっという間に古い写真のように色あせた。

その日、同市在住の画家、田部光子が福岡空港で迎えてくれた。九州派について、話を聞くと、「今更話すのは疲れる」と言う。口調には「九州派はもういい」という気分がにじんでいた。同じ九州派で活動した桜井考身に初めて会ったとき、美術研究に携わっている私に彼はこう語った。

「美術史（の研究）は、瞬間から瞬間へ現在を生きているものを殺して、針を刺して、美術館の壁にかける作業だ」

私が知っている九州派の伝説も、実は古い写真だったといえる。いや、写真というより、ラベルかもしれない。

九州派の存在は、当時から強烈だった。

一般的な油絵の画材を使わず、アスファルトなどの工業素材を用いたり、ガラクタでしかない廃品を使ったりして制作した。ジャンクアートの先駆けとも言える作品群だ。

メンバーはそれらの作品を抱えて、東京の展覧会に殴り込んだ。毎夜、宴会を開き芸術論を語ると、議論の果てに本当の殴り合いのけんかになる。かなり荒っぽい。

当時、九州派にはさまざまなラベルが張られた。「ロカビリーの狂騒」、「反芸術」「反東京」…。近年では「ノイズバンド」に例えた美術評論家の評もある。無論、自ら掲げた「九州派」もラベルである。そのラベルが一人歩きし、限定されたイメージを作り上げてしまうのは世の常だ。しかし、特定のラベルではその内実が表示できない多面体こそ、九州派だった。

詩を書く人、絵を描く人も、教師、労働者、母、素人、天才の区別なく、ある種の予言者さえもいた。さまざまなパーソナリティーによって構成されたグループだった。リーダーがいないため多様な感性が見事に、時に違う方向へ伸びた。

桜井のようなビビッドな色彩を駆使した表現の冒険者もいれば、木を刻んで静かな玉と車を北九州で何十年もかけて作り続ける宮崎準之助もいた。感情的な抽象絵画を制作していた石橋泰幸や寺田賢一郎もいれば、知性的でミニマリズムに近い抽象を追うオチオサムもいた。

田部光子、菊畑茂久馬らは、奇妙なオブジェを追っていた。日常の中から神話に近いもの

を探究していた山内重太郎とともに、当時の消費社会を SF 化しオブジェとして表現した谷口利夫と片江政敏もいた。制作のみならず、論客とオルガナイザーも請け負った働正と俣野衛もいた。

「九州派」という名を考案して機関紙のタイトルにしたのは、俣野だった。おそらく、このラベルを掲げたことは、当時の時代状況から不可欠なことでもあったのだろう。

九州にはまだ大きな美術館が少なく、前衛美術の蓄積も乏しかった。中央と地方の文化格差が大きかった五〇年代に、東京中心の美術界に殴りこむためには、「九州＝地方」のアイデンティティーという、戦う”棒”が必要だったはずだ。しかし、その棒を地面に刺してもたれるように休憩を取れば、いつしかその棒は”刑務所の鉄格子”と化してしまう恐れもある。

次回から、「九州派」というラベルをはずして一人一人のメンバーを個別のアーティストとしてみていく。個別性ととも、九州派の共同性も見えてくるはずだ。(敬称略)

西日本新聞 2007 年 7 月 19 日

九州派を追いかけて

シカゴから福岡へ 3 ジャスティン・ジェスティー

日常からの抵抗

近代への強い疑いを込め

田部光子の「人工胎盤」は一九六一年制作だが、約半世紀を経た今も見もの強烈な印象を与える。時代の変化とともに、新しい意味をまとい、深く、豊かになる作品だ。

マネキンの骨盤の部分を使い、胎盤のあるべきところに大きな穴を開けて、そこに真空管を置く。穴の周りを卓球の玉と針で掘り、不思議で不気味なオブジェになっている。当時、田部は「人工胎盤ができたなら初めて女性は、本質的に解放されるんだけど」と九州派の機関紙に書いている。ラジカルなフェミニズムに直結する発言だが、田部自身が子育てをしながら、日常生活からくみ上げた問題意識であることを見過ごすことはできない。

それにしても、この作品はあまりにも不気味である。田部は人工胎盤というコンセプトに対し無条件に肯定的だったとは言い難いはずだ。作品の人工胎盤は、頭も足もなく身体その部分だけ、その機能だけを切り離されている。そこに、女性解放のアンビバレンツ（両面価値）を見ることできないだろうか。

女性にとって抑圧的な府県制度は、近代化でもなかなか解体しない。だからこそ「女性解放」を掲げたフェミニズムの闘いがあるわけだが、社会に出て働く女性たちはキャリアウーマン、主婦、母など等、多くの役割を果たさなければならなくなった。作品は女性を解放しようという動きが、同時に女性を引き裂いていくことへの深い批評ともなっていたはずだ。

さらに、映像を中心としたバーチャルリアリティーを生きる現代の私たちにとって、この作品は別の意味を帯びてくる。作品に使われたマネキンは、いわば「理想の人間像」であり、つまりイメージである。田部の「人工胎盤」は、現代では「人造人間」のイメージを呼び起こし、作品のグロティス草は、現実よりバーチャルリアリティーに親密さを覚える現代人の薄気味悪さ、不気味さと符号してはいないだろうか。二〇〇七年の東京で暮らす私はそんな印象を持つ。

近現代美術史でいうオブジェの歴史は、マルセル・デュシャンが美術展に男性用小便器を出品した一九一七年に始まる。「美術」というカテゴリーに対する抵抗であり、この瞬間から、美術は単なる美の追求だけではなく、現実と社会を批判する行為になった。

九州派のアーティストが多く手掛けたオブジェもやはり抵抗であり、批判だった。しかし、デュシャン以後の欧米の作品とは異なり、泥くさい日常性と強い地域性が漂っている。それを、アスファルトという素材を通して考えてみよう。

五七、八年に石橋泰幸とオチオサムがアスファルトを使い始めると、あっという間に他の

メンバーに拡がった。アスファルトは安く、ペンキのように黒く塗ることもできれば、速乾性も高かったからである。

さらに「九州派展」（八八年、福岡市美術館）を企画した黒田雷児が指摘するように、道路舗装が急ピッチで進んでいた福岡の街では、誰もがアスファルトの黒色や臭いに日常的に馴染んでいた。同時に黒色は「近代九州を支えた石炭産業を、また熱く黒光りする質感によって底辺大衆のエネルギーを意味しうる」シンボルとして機能した。

日常的な素材を使った作品はほかにも多い。

菊畑茂久馬の有名な「奴隷系図」は五円玉とロープが人間を思わせる丸太を覆う。山内重太郎は「作品」シリーズで、七、八センチ厚のボードを糸と鉄の断片で覆い隠した。無数の鍋を溶接した谷口利夫の「Q氏の孵化器」は、まるでUFOのようだ。

九州派が日常的な素材を好んで使用したのは、生活の場から鮮烈な美を立ち上げるためだけではない。そこには当時始まっていた高度消費社会への批判、さらにアスファルトに象徴されるように、近代化で見捨てられた石炭産業と地方からの異議などが込められていた。近代化への深く、強い疑いがそこにある。（敬称略）

西日本新聞 2007年7月20日

九州派を追いかけて

シカゴから福岡へ 4 ジャスティン・ジェスティー

詩的表現

作品に響くリズム、抒情

桜井孝身は今も「自分の作品は詩である」という。筆を持って画材を塗っていても、出来上がった物は詩だという。

九州派のメンバーには、多くの詩人がいた。結成前の段階では、詩のサークルが重要な役割を果たした。寺田健一郎と黒木耀治と桜井の出会いは、詩誌「詩科」の会合だった。小幡英資、皆島万作、働正、そして桜井も詩も書き、美術を創作していた。

久留米の抒情詩人、丸山豊らが結成した「母音」の周辺に集まった詩人たちも、九州派と近い距離にいた。機関紙「九州派」を編集したのは俣野衛だった。そして、抒情的感性やリズム、あるいは生成変化する展開といった点で、九州派の作品は詩と親密な関係を結んでいるのではないだろうか。福岡を訪ね、九州派の作品を実見し、元メンバーと語ることであらためてそんな思いを強くした。

例えば、尾花成春「黄色い風景 NO.1」がある。私はこの作品を、昨年「九州派一再訪展」（福岡市美術館）で見た。画材を厚く塗って、そこに段ボールの断片やアスファルトが混ぜてある。非常に複雑な凹凸に覆われた画面は、尾花によると、子供のころに見た風景の再現という。

家を出て、峠に上ると山の向こう側には筑紫野平野が広がり、菜の花があふれていたという。確かに作品は、黄色が大きな面積を占める。とはいえ、やはり風景には見えない。が、作家の安倍公房のあるエッセーが理解のヒントになる。

阿部はエッセー「痘痕のミュージズ」で太古の歌や詩には「世界の地図」のような機能があったと記している。歌や詩で、自分と周囲の自然との絆を編んで行ったのだ、と。歌や詩を口から口へ伝え、共有することで、共同体は一つの世界の地図を作り上げた。そのような人と人、人と自然間に立ち上がり、関係を編むものとして、尾花の「風景」を見ると、それが尾花と筑後平野の間で生まれた一つの詩であると見ることが出来るだろう。

一方、桜井の作品は詩語の生成変化という視点から見ることができる、叙情詩というより、むしろビート詩である。

57年の作品「ハリツイタ顔」に描かれているのは、左から右へと小さくなっていく何枚かのパネルだ。同じパターンが川のように、左から右へと小さくなっていく何枚かのパネルだ。同じパターンが川のように、左から右へと流れていく。この反復は、世界を描くのではなく、一瞬一瞬展開することで新たな世界を創っている。今日に続く桜井の一連の創作は、

屏風や大きな本の形をとりながら、この反復あるいは生成を三次元で展開していく。作品の完結を拒むように、反復・生成は永遠に続く容易に見えるのだ。

65年、桜井はビート詩人アレン・ギンズバーグを探すためにアメリカに旅立った。以来、アメリカ、パリ、日本と居を移しながら、次の展開を求め、世界との関わりを探し続ける桜井のライフスタイルそのものが、一種のビート詩であるという、言い過ぎだろうか。

ギンズバーグや作家ジャック・ケルアックらによる、創作とライフスタイルが混然一体となってビート運動が展開された時期、海を越えた日本では九州派の活動が始まった。その活動には明らかな共通性がある。大きな視野に立って、九州派を見返せば、もはや美術史上の「単なるノイズ」的な見方は通用しないはずだ。(敬称略)

西日本新聞 2007年7月23日



九州派を追いかけて

シカゴから福岡へ 5 ジャスティン・ジェスティー

ダークマター

無名アーティストに与える勇気

第二次世界大戦後、美術の都はパリからニューヨークへ移行し、美術市場は急速に発達した。ニューヨークの前衛美術は、「日常的なものや、世間から排除されたものと芸術との間に橋を架けた」といった評価がなされるが、結局は都市部の美術エリートによる、特権的な場であったことは否定できない。

九州派のメンバー構成、活動形態、作品を見ると、そんな窮屈なアメリカ前衛美術とは対極にある印象を受ける。彼らの活動には、欧米の前衛にはない多くの可能性が含まれているのではないだろうか。

九州派に集まった人々はアーティストであると同時に、市井の生活者だった。

桜井孝身と俣野衛は西日本新聞で働き、菊畑茂久馬は岩田屋デパート七階のらく焼コーナーで、絵皿に似顔絵を描いていた。石橋泰幸は西日本鉄道で車掌の仕事をし、働正は映画館の看板を描いていた。田部光子は岩田屋で働き、結婚後は子育てをしながら創作に力を注いだ。

当時でさえ、アーティストとして独り立ちするには、美術大学を出て、ギャラリーや公募展を発表舞台に制作を続けるというアプローチが一般的だった。九州派のメンバーは生活者の立場を拠点とした。菊畑は自著「反芸術綺談」でこう記している。

「昔から芸術は世俗から遠方に虹のように浮かんでいるもので、生臭いことを、ごちゃごちゃ言う絵かきは本ものの絵かきじゃない。本物の絵かきは黙って描いているもんだと言われてました。その考えを生活者の地点から引っ繰り返したのです」

この生活者の地点から、「反」を掲げて、彼らは既成の美術概念、巨大な公募団体を中心とした日本美術界の枠組み、そして東京一極集中へと反抗していった。ただ、その始まりの時点では、彼らは、将来がどうなるかも誰も知る術が無い無名の者たちであったことは忘れてはならない。反抗の奏功も、アーティストとしての成功の何も約束されてはいなかった。

近年、アメリカの若手美術批評家グレゴリー・ショレットが指摘した、美術界の「ダークマター（暗黒物質）」という言葉が話題を呼んだ。

毎年アメリカでは、一万人程度の期待に満ちた学生が芸術修士コースを卒業する。民間芸術学校や短期大学や学校に所属せずに美術を作っている日曜画家などを含めると、美術を制作する人の数は恐らく、何百、何千万人に達するだろう。この無名の美術家は、美術館や美術史が認めている人より遥かの大多数を占めているのだが、無名のままこの世を去り、作

品もやがて闇に葬られる。このような存在を、ショレットは宇宙にあるダークマターに例えたのだ。

ダークマターは光学的に観測できない物質で、正体もさまざまな説があるが、宇宙に現にあり、不可欠な存在でもある。無名の芸術家も不可視にも関わらず、実は美術界には欠かせない存在なのである。そこから光輝く星（スター）が生まれるには、運も必要だろうが、何よりも必要なのは斬新な発想と不屈の意志の力だろう。九州派のメンバーは何のサポートもなく、暗く光るアスファルトを用い、名前と仕事を歴史に描き残した。その実績は、まだ無名で制作に取りかかっている現代の多くの人たちに、勇気を与えてくれるだろう。（敬称略）

西日本新聞 2007年7月24日

九州派を追いかけて

シカゴから福岡へ 6 ジャスティン・ジェスティー

アンデパンダン

私有化された公共空間に否を

制作したアートを不特定多数の人に見せる、つまり展示することは、実は思っている以上に自由なことで花井。

あなたが自分の絵を勝手に持ち込んで、勝手に展示すると警備員が飛んでくる。公園の堀にかけて、行政の規則で排除される。言うまでもなく、美術館や公募団体の展覧会に突入して勝手に自分の絵を飾ることは許されない。

例えば公募展には審査がある。あるいは美術館の展示には、「アートであるもの」と「アートでないもの」を判断する基準がある。出品する者、展示を希望する者は、その審査・判断の根拠を問うことが許されていない。審査・判断は「検閲」でもあるのだ。

九州派のメンバーは、作品の公開の在り方に当初から意識的だった。広義の「検閲」に対する闘いといってもよいだろう。

近年、話題になっているイギリスのバンクシーというアーティストがいる。

彼はグラフィティ（落書き）アーティストとともに自分の描いた絵画を抱えて、ロンドンやニューヨークのメジャーな美術館に入り勝手に絵を飾ってくる。失敗した場合には即撤去だが、うまくいくと数日間そのゲリラ絵画は発見されない。彼の宣言文をここに引用しよう。

「落書きが無法ではない都市を想像してみてください。だれでもが自分が好きなものを、何でも描いてもいい都市です。あらゆる道が無数の色と小さな句にあふれている。生きている、呼吸している都市、皆の都市。不動産屋や実業家だけのものではない。その都市を想像して」

公共であるはずの場が、管理を通して権力の”私有”となっているケースはとても多い。グラフィティはこのような現状に対して、一つの「抵抗」だと美術研究や社会学において解釈される。九州派の作品はもちろんグラフィティではないが、彼らの積極的で直接的な行動は、バンクシーが行う公共への関与と似ている。

旧福岡県庁（福岡市・天神）の壁面を使ったペルソナ展（1956年）に始まる街頭展に乗り出した後、58年、彼らの努力は九州派自主企画のアンデパンダン展として結実した。

開催の一つの引き金が、福岡県展の非公開審査だった。九州派はこれに反抗して、県展をハイジャックしようとしたのである。

県展の搬入日と場所に合わせて、菊畑茂久馬が記憶するように、絵を担いでくるアーティ

ストの前に立ちほだかり、「搬入はあっち、あっち。あっちにもっと面白か展覧会がありよるばい」という風に、作家をアンデパンダン展に誘導した。作品を美術として見てもらう場、公共の場、即ち美術館やギャラリーといった「密室」に代わる、もうひとつの壁と屋根を立てようというのは、九州派の一つの戦いであった。

このように展示空間を形成しようとする努力は、まるでアスファルトで道路を作るがごとく画面を構築した作風と同様、新しい”美術”の設計図、地図作りに例えられよう。(敬称略)

西日本新聞 2007年7月25日

九州派を追いかけて

シカゴから福岡へ 7 ジャスティン・ジェスティー

教育

次世代の育成にも力尽くす

1950 年台半ばから 60 年台の前半は、大きな政治的運動のピークだった。アジア。アフリカの国々が欧米の植民地体制から独立を勝ち取った。アメリカでは公民権運動が沸き起こった。日本では 60 年安保闘争があり、熱気に煽られるようにさまざまな文化活動が展開された。詩のサークルだけでも全国に三千以上あったといわれ、福岡県の『母音』や『詩科』もその中に含まれる。九州派を筆頭に、地方に多くの前衛美術グループが生まれた。

私は 1974 年、アメリカで生まれたが、同世代の日本人と重なる部分がある。テレビを見て育ち、受け身の部分があり、地域の横断的な連帯感が乏しい社会で成長した。アメリカでは、民主主義に無関心な X 世代と呼ばれる。

さて、そんな私の目で 50 年台-60 年代に青春を送った世代を見ると、他人との連携を求め、自分らの主張や訴えが届くまで全力を尽くす精神であふれている。九州派にもその熱気がある。その熱は、これまでの九州派研究があまり注目してこなかったが、教育にも注がれた。

制作や展示のほかにも、子どもの教育といった社会参画に積極的なアーティストは少ない。制作だけで生活することが難しく、美術を教えているアーティストも多い。無論、九州派のメンバーにも生活費を稼ぐためという目的があったはずだが、それ以上に真剣に教育にかかわり、教育の可能性を考えていたメンバーもいた。

谷口利夫は福岡県大牟田市で西部美術学園を創立し、60 年代に福岡市に移った後も学園を続けている。

谷口は戦後の美術教育の大きな運動として知られる「創造美育」にかかわった。「創造美育」は、子どもにテクニックや形を押し付ける戦前の美術教育の方法を捨て、特定の技術よりも創造精神や個性を育む運動だった。美術教育に留まらない一種の全人教育で、試験中心の教育とは無縁だった。

谷口が福岡に移った後、大牟田の学校は同じ九州派メンバーの働正が受け継いで子どもを教えた。『海にねむる龍』という絵本は子どもとの合作で、彼らの「教育」面での仕事の大きな成果といえる。

宮崎準之助は聾学校の美術家の教師だった。宮崎の作品は玩具に見えるものが多く、触覚への関心は、聾者との長い付き合いと関係があったと想像できる。

菊畑茂久馬は、現在も運営されている美学校（東京）で 70 年代に教えていた。競争教育、資格、得点万歳教育が蔓延する現在でこそ、美学校のアプローチは目立つ。美学校には、成

績評価も単位も卒業証明書もない。安保闘争で機動隊と衝突し、放水でびしょびしょで濡れたままやってきた学生に、九州の炭坑労働者で炭鉱の暮らしを素朴な絵で記録した山本作兵衛の作品を複写させたという。アカデミズムやモダニズムの拒否とともに、美術の源泉への祈りでもあるだろう。

とにかく粗暴なイメージが先行する九州派だが、美術教育に熱心でその可能性に尽力したメンバーもいたことは記憶しておいてよいだろう。そこには自己表現ばかりだけでなく、次世代にむけての責務を果たす大人の姿がある。(敬称略)

西日本新聞 2007年7月26日

九州派を追いかけて

シカゴから福岡へ 8 ジャスティン・ジェスティー

英雄たちの大集会

闇に炎を投げ続ける

「英雄たちの大集会は、九州派の活動の一つの頂点であり、終わりを告げた画期的イベントであったと日本戦後美術史では認識されている。

1962年11月15日、「英雄たち」は福岡市中央区の今泉農民会館に集合した後、百道海水浴場へ移動した。会場のはるか遠方に、東京から来たアーティスト、風倉匠がボタ山と間違えた脊振山がそびえている。目の前は冷たい雨が降るさびしい海。まるで荒地のような海辺で、九州派のメンバーは、自分の抱えてきた作品を完成させるべく作業にとりかかる。

田部光子はマネキンに釘を打ち込むパフォーマンスを始めた。風倉はそれを受け継ぎ、マネキンにトイレットペーパーを巻いて、さまざまな象形文字を書く。宮崎準之助が一晩中、黙々と海辺の穴を掘るが、その満潮によって穴は埋まり消えてしまう。小幡英資がニワトリを殺し、死体を黒く塗る。大山右一が空のウイスキーの瓶を積み上げ、「古き芸術の象徴」と大きな塔をつくり、石油をかけて火を放った。最後に塔を壊して、砂上にぶちまけた。東京の批評家ヨシダヨシエは、これらの行動を「儀式」に喩えた。

大集会の様子を記録した写真はほとんどない。数少ない一枚は、大山の行為を記録している。夜の闇に投じた炎によって、原始的・英雄的・人間的な何かに火をつけるのだろうか。しかし火をどんなに投げて、夜が吸い込む。それにも構わず、大山はまた投げる。瞬間に消えていくにもかかわらず、その瞬間に全存在を賭けるパフォーマンスという芸術そのものである。

この写真の炎、すなわち光に、私は有名なウェールズの詩人、ディラン・トマスの詩「あの良き夜のなかへ」の一節を思い出した。トマスは、九州派と同時代のビート世代に、大きなインスピレーションを与えた詩人である。家を捨て路上に出ようと決意した若き歌手ボブ・ジママンは彼の名前をとって、ボブ・ディランとなった。

<あの良き夜のなかへおとなしく入ってゆかないでください。老年は日の暮れに燃え上がり荒れ狂うべきです。怒ってください、光の死にゆくのを怒ってください> (松田幸雄訳)

ディラン・トマスは賢人、善人、荒々しい人、真面目な人について歌う。皆それぞれの人生を生きながら、一人残らず怒っています、光の死にゆくのを怒っています>

九州派には賢人も、善人も、荒々しい人も、真面目な人もいた。皆が闇に炎を投げ続けるように、繰り返し命を張って権力や硬直した制度に怒ってきた。その闘いの成否は、実は

今・ここにいる私たちにもかかっている。約半世紀の時間の堆積に埋もれた彼らの活動に目を何度も凝らし、その光の訴えかけから何かを受け取ることができるのかどうか。この連載もその試みの一つである。(敬称略)

西日本新聞 2007年7月27日