

日中戦争開戦後における美術言説分析Ⅰ ——川端龍子《朝陽来》・藤田嗣治《千人針》

松本 和也

1. 問題関心

1937年7月7日の日中戦争開戦以降、文化人にとっては非常時局に対する態度表明が理想的／実践的に求められる状況が現実的／言説的に形成されていく¹。文学を例にとれば、「文学者の社会的役割－存在意義——一言でいえば社会性に関する議論／実践」が問題として浮上し、「文学者の従軍やその体験をモチーフとした報告文学や戦争文学の執筆・発表、さらにはそれらに関わる同時代受容の地平モードの再編成」²が進行していった。ならば、同時期の美術はどのような状況だったのだろうか。

すでに先行研究に指摘があるように、広い視座－長い時間軸から捉えるならば、「美術家たちにとって1930年代で最も衝撃的な出来事は、満州事変（1931年9月）でもなければ日中戦争の勃発（1937年7月）でもなく、おそらくは1935年5月に始まる一連の騒動、帝国美術院（帝院）およびその主催になる帝国美術院展覧会（帝展）の改組騒動であった」³にちがいない⁴。それでも／それゆえ、日中戦争は美術家に対社会的な態度表明を求める出来事であった。この時、美術家が追いこまれた状況は、先行研究において次のように概説されている。

昭和十二（一九三七）年の盧溝橋事件、続く八月の第二次上海事変の勃発によって日中戦争が拡大していったとき、画家たちの最初の反応は、自分たちにできることは何もないと考えた者を除けば（大方がこれに該当しよう）、二つあった。ひとつは絵画の献納運動。もうひとつは戦地への従軍志願である。

献納運動としては、絵を換金して軍に寄付するパターンと、絵そのものを陸軍病院などに寄付するパターンがあった。〔略〕しかし、絵画作品自体が直接戦争の役に立てるという考えは、いまだほとんどの画家たちにはなかった。⁵

引用末の一文が指示するのは戦争画である。また、従軍画家については次の論及がある。

一九三七年の夏に日中両軍が全面戦争に突入すると、その年のうちに少なからぬ美術家が戦地への従軍を申し出ている。早くも九月の時点で洋画家の等々力巳吉が陸軍の北支戦線へ、同じ洋画家の小早川篤四郎、吉原義彦、岩倉具方が海軍従軍画家として上海戦線へ赴いたのをはじめ、十月には洋画家の向井潤吉と清水登之がそれぞれ陸軍と海軍に従って北支蒙疆と上海へ、十一月には洋画家の鶴田吾郎と彫刻家の中村直人が北支蒙疆の陸軍に従軍している。

こうした事実をふまえつつ、その実情については「全面戦争に突入したばかりの軍当局では、芸術家の動員はおろか、自発的な従軍の申し出をそつなくさばくことすらおぼつかなかった」、「画家の従軍という事態に十全に対処できていたと言ひ難い」⁶と評価している⁷。無署名「美術界戦時調」（『アトリエ』1937.10）には、「従軍画家」という小見出しのもと、画家の従軍について次の論及がみられる。

戦線報道陣へ従軍画家の加らないのは、写真の完備の故かと一応は考へても見たが、画と文の報道

には、写真で出来ないものがあるのに何うしたわけかと思つてみると、果然東光会の小早川篤四郎氏。岩倉具方氏、吉原義彦の三氏が海軍省から海軍従軍通信員として従軍することが報ぜられた。これこそ、戦争への美術の参加で、三氏の健闘を祈り上げる。(60 頁)

ここに「戦争への美術の参加」という難題が示され、その実践例として従軍画家が位置づけられている⁸。また、魔壽意善郎「絵画に於ける時代性と社会性」(『美之国』1937.9)では、時局と乖離しがちな秋の展覧会／美術家の時代認識が次のように推測されていた。

丁度この拙稿が諸君の前に現はれる頃には、上野の杜では二科や院展や青龍展等々と沢山の展覧会が美術の秋を謳歌してゐるとこだらう。さうして一方又、その頃は支那側の長期抗日戦に依つて時局は益々重大を極め、折しも臨時議会の召集が拍車をかけて、国民を齊しく切実な凝視を時局の一点に集めてゐることだらう。〔略〕諸君はそこでどんな絵画に接し、どんな感激を与へられるであらうか？ 不安に駆り立てられた諸君の気持とその会場に陳列されてゐる作品との甚だしい懸隔が今から何かはつきりと見えるやうな気がするのだ。(49～50 頁)

実際の帰結は本稿で検証していくが、同論においては次の指針も示されていた。

問題は、かういふ時代にはどういふ絵画がなければならないかどういふ絵画が要求されるべきであるかといふ所にある。〔略〕現在の我々に必要な絵画は、先づ、我々の不安を少しでも軽減する様な未来への理想に打ち抜かれた積極的な力を持つものでなければならない〔。〕詰り時代と社会への冷徹な認識把握から描出された強い力を持つ絵画でなければならない。(51 頁)

同論においては、美術(家)と時代との乖離が前提とされていた。

もう1つ、開戦直後の言表として江川生「戦争と絵画」(『美之国』1937.9)を参照しておく。「鍋木清方と戦争画の話を書はす機会を得た」という江川は、「結局は概して画家が武器ばかりでなく、戦争といふことに実際の知識が無いところから、戦争画の優れたものが現れないのだらう」といった戦争画を描くことの困難のほか、「戦況に接するためには、今日ではニュース映画があり、また物語のある映画に於てはるかに戦争のスリルを示してくれる」といったメディアとしての絵画の遅れ、「結局、芸術は、平和に立脚しての芸術であるところから、戦争に関連しても、この平和的な方面の心境を捕へるものであるらしい」(9 頁)といった時局とのミスマッチを指摘していた。

これら日中戦争開戦直後の美術言説をふまえ、本稿は軍部の依頼によって本格的に戦争画が描かれていく以前、日中戦争を陰に陽に意識した美術を対象／主題とした言表——美術言説に注目する。その上で、本稿では資料体^{コーパス}を日中戦争開戦以降1937年内のものに限定して調査・分析し、それらの多様な論点／共通点を見渡しつつ、それぞれの立場や主張について語り方・修辞まで含め考察していく。

2. 日中戦争開戦後における美術言説

日中戦争開戦直後の美術家の反応として、まずは特集「戦争と美術」(『美術』1937.11)を参照する。福澤一郎は「戦争と美術」において、次の「見通し」を示していた。

最も単純な戦後の絵画の見通しは、フアツシヨ気運が盛になるだらうから絵画もさういふ気分のものでなくてはなるまいといふのだが、之は信用出来ない。反つてその反対であらう。戦争直後はいざ知らず、絵画がそんな迎合的な表現をとると考へる事は素朴である。(34 頁)

こうした福澤の推測は、同時代の美術言説からすれば、少数派の対抗言説と位置づけるべきもので、

少なくとも言説上では、美術家には日中戦争に対する何かしらの態度表明－反応が求められていた。もとより、それは短絡的に従軍や戦争画の制作を意味するわけではなく、次に引く「造型芸術の役割」において森田龜之助が示すような方向性－立場もあった。

戦争が美術の方に働きかけるといふことは大ありだが、美術が戦争の方に働きかけるといふことは、全然出来ないことはないが、あまり効果的ではない。〔略〕先づ美術といふものは戦争の後にこれを記念する位のものゝやうである。(36～37 頁)

こうした自己認識は、芝田徹心「修養の好機会」における「目下の如き戦時状態に当つては、芸術家は修養すべき時期だと思ふ」(36 頁)という立場とも通底する。次に引く、横山大観氏談「戦争と美術」にも、同様の論理がみられる。

理論から云へば美術も大切なものだ、だが戦時の目下の日本人としては、美術など考へてゐられないといふのが本当だらう、欧洲戦争の時には学生でも何んでも皆戦線に出たのだ、美術家でも銃をとつて立てるものは皆戦線に出るが、止むを得ないものは一生懸命自分の仕事にいそむことだ、それより他に方法がないではないか、云々 (37 頁)

ここでも、戦時下における美術(家)の有用性が否定的に捉えられ、国民としては従軍の決意を表明しつつ、美術家としては従来通りの精進を言明している。

ほかに、長谷川如是閑は「戦争絵画とテクニク」において、戦争画の制作という想定される課題を前に、「今日の戦争を描くには、日本画のテクニクが余程変つて来なければなるまい」、「洋画は現実性に富み、色彩も文樣的ではなし、テクニクから見て戦争の描写に適する」(35 頁)と述べて、日露戦とは異なる戦争／戦争画を描くために、こと日本画に「テクニク」の変化の必要性を訴えていた。

以上、この特集で示されたのは、第一に戦時下における美術(家)の有用性の低さ(の再認識)と美術家としての持続的な精進、第二に(美術家でありながらも)国民としての心構え、そして第三に戦時下における美術家としての制作(戦争画など)、の3点であった。

第一の論点は、荒城季夫も「美術時評」(『みづゑ』1937.9)で次のように論じていた。

事実既に美術家や美術関係者の中から国難の爲め召集されてゐる者があるのであり、これは逐次増加して行くだらうから、美術界が寂寥の度を加へるのは明かである。そして、異常時に於ける吾々の関心がラヂオニュースや街の中を走つて行く号外に向いて行くのも当然である。美術人と雖も、美術人たる前に先づ国民であり社会人であるから、自己存在を規定する根本的事象の異変に無関心ではゐられない筈だ。〔略〕一時的中絶の後で芸術は必ず復興するから、社会変革の美術界に処するだけの準備はして置かなければならない。(247 頁)

もとより、ここには第二、第三の論点も入りこんでいる。第二の論点に関わつて、石田幸太郎は「時局と美術」(『美術時代』1937.9)において次のように言表していた。

剣を執て立つべき時が来たとすれば、美術家も亦堂々剣を執て立つがいゝ。未だその時にあらずして、何の騒ぐことがあらう。かゝる時にこそ、むしろ日本文化の爲、特に心を芸術に潜め、究むべきを究め傑作を発表してよろしく大国民の大国民たる所以を示すべきである。(頁表記なし)

ここでも、美術家としての継続的な制作と国民としての従軍が別立てで考えられており、美術家として日中戦争をどのように認識し、コミットしていくかという問題意識はみられない。あるいはそれは、第三の論点とも関わる、日露戦争当時とは異なるメディア・情報環境が美術家に強いた思考の短絡かも

しれない。その内実は、飛田周山「日露戦当時の戦争画の話」(『美之国』1937.9)において「最近の写真の発達と共に、その空輸とか電送とか、非常に便利になつて、今度の日支事変に当つても、刻々その戦況は写真で新聞その他或はニュース映画などで見る事が出来るやうになつてゐる」(43頁)と語られる。すでに写真が発達した現在、美術はその有用性云々を議論する以前に、不要だという見方すらある。こうした条件下で、美術(家)はいかに日中戦争に関わり得るのか。

翌月には、日本画家／洋画家それぞれが、日中戦争に関わる見解を発表している。

日本画家の鍋木清方は、「身辺近時」(『文芸春秋』1937.10)で次のように述べた。

今までの戦争には画家も従軍して戦況を画にしたり、戦地に材を索めたりしたものだが、映画がニュースとしてかう早く見られる今日ではたゞ材を戦地に索めるといふ他にはもう絵画が直接戦争に関係をもつ役割はなくなつたと云へよう、また戦争画といふものも日清日露の時出来たものに別段不朽の名作といふものも見当らない。さうしてこれは何も日本だけのことでなく、世間的に見ても戦争画は記録以上に出るものではなくてパノラマとあまり開きのあるものではないやうである。(252頁)

こうして清方は、「今日」の美術家には選択肢がないことを可視化する。それに対して、洋画家の石井柏亭は「美術季雑感」(『美之国』1937.10)において、「事変後日本の国力発展に備へる所がなければならぬとすれば、困難を忍んでも専門の勉強は出来るだけ続けなければならない」(4頁)と、まずは戦後のための精進を課題として掲げる。その上で、戦時下における「真面目な画」がいかに成立するかを、次のように考えていく。

戦場の光景は新聞紙や雑誌にひつきりなしにあらはれる写真によつて、また映画でも見せられて、画的見地から仲々其なかにいゝ場面があることを思はせられもするが、さてそれ丈を根拠として真面目な画が描けるものではない。どうしても現場を見なければ、実感のあるやうなものが画ける筈はないのである。(5頁)

報道における「写真」「映画」を視野に収める柏亭は、「実感」をこめた「真面目な画」(戦争画)を成立させる要件として、美術家が「現場」を体験すること——従軍をあげる。逆にいえば、従軍体験がなければ「戦場の光景」を描く「真面目な画」は成立しないということになる。批評家の尾川多計は「戦争と絵画」(『改造』1937.10)において、より悲観的な美術(家)の大勢を次のようにまとめている。

今度の支那事変以来僕は随分多くの画家に会つたが、みんな一様に、戦争が拡大したらわれへの仕事はもう駄目だといふやうなことを暗に洩らしてゐる。この悲観説は芸術部門の中でも特に大衆性を失つて来てゐる絵画が、戦争といふ最も大きな社会的関心の前にいかに脆弱で功用的価値が少いかといふことに対する、画家の自覚を裏書きしてゐる。(82頁)

こうした自己認識に即せば、戦時下、それも「最近急激に発達したニュース映画や電送写真の方がはるかに迫真力もあり、従つて大衆の共感を喚び起す力を持つてゐる」(83頁)時代に、美術(家)ができることはほとんどなく、美術家は従軍したところで、職業的特性を活かすかたちで貢献することは叶わない。ならば、こうしたメディア・情報環境下における美術(家)の存在意義はどのように論じられていたのか、以下に検討していく。

その前提として、日中戦争開戦後に盛んに言表されていく戦争報道におけるニュース映画、写真についての議論を確認しておく。田邊耕一郎は「時局と文化現象(1)映画、放送、ルポルタージュ」(『東京朝日新聞』1937.9.5)において、「ニュース映画、ラヂオの現地放送、ルポルタージュ、これらは今日の時局によつて発達を促されつつ、一躍していき——した時局感覚を表現する文化の新しい主役とし

てわれへの前に登場してきた」(9面)と位置づける。しかも、これらは絵画の領分を奪うようにして発達したメディアである。そのことを残酷に示したのが、次に引く板垣鷹穂「時局と報道写真(三) 展覧会の新使命」(『東京朝日新聞』1937.9.9)である。

昔ナポレオンが歐洲全体を相手に戦争してゐた最中には、対内政策上種々な方法で戦争画を奨励した。〔略〕一切の事情の全く異なる現代でも、報道写真の国民に働きかける効果は十分に考慮されなければならないであらう。(9面)

ここで板垣は、かつての戦争に求められた「戦争画」を、「現代」においては「報道写真」に差しかえている。この間の事情は、伊藤廉が「美術時評」(『美術時代』1937.11)において、「絵画が報告写真の生々しさに劣るといふ事実、カメラがとらへ得るものは、眼によること以上に発展するといふこと、は、絵画が事実を報告するのにもはや何等の役割を果し得ない」(37頁)と、身も蓋もなく論じている。してみれば、少なくとも戦争報道において絵画は、その機能性、速報性、リアリティにおいてニュース映画、写真に敵わない。こうした現状への応答は、各誌11月号で表明される。

松岡映丘は「日本画に於ける戦争画」(『塔影』1937.11)において、「結局機械的なものによつて戦争の実相が捉へ得る場合、戦争によつて芸術が受けるものは自ら別途に存する」(5頁)と述べて、「機械的-実相」とは異なる領分を絵画に確保しようとする。そのポイントが「感情」であると断じる廣瀬憲六は、「戦争と絵画」(『塔影』1937.11)において「写真となつて報道される陣中生活の如きものも、なかへ写真班員が活動されてゐるので、不自由な兵士の苦勞を察するに充分である可きだのに、これが絵画となつて報告される場合に比して甚だしく感情に欠けるものあるを否めない」と判じ、さらに「北支戦線の山岳地帯を連日の雨を侵かして行軍する皇軍の光景の如き、周囲の風景からして絵になる可く、また蕭々たる雨情の如きは写真では決して真景を伝へぬものである」(8頁)と具体例をあげる。

こうした絵画にしか描けない「感情-真景」は、青野季吉・荒城季夫・一氏義良・川路柳虹・森口多里・森田龜之助・村田良策・尾川多計・大島隆一・相良徳三・富永惣一・小森盛・宍戸儀一「座談会 事変と美術」(『美術時代』1937.11)でも、次のように論じられる。

森口 スリルの点から云へばそれはとても写真には敵はないけれども、絵の方はもつとセンチメントを持つてゐますよ。

森田 本当の戦争の気持を出すには写真より良いですよ。それが出せないのはそれだけの絵描きがないからです。本当の戦争の凄い気持は絵でなければ出せないですね。(100頁)

一連の議論では報道とは異なる局面——「センチメント」「気持」において、絵画の領分を確保しようとしていく。小杉放庵は「支那断片」(『塔影』1937.11)において、「独自の戦争画といふものは写真とは別個に存在し得るものであるから、専門的な戦争画家が出なくては駄目だと思ふ」(7頁)と、美術の領分-存在意義を確保する¹⁰。とはいえ、放庵が想定する戦争画は、戦場で戦闘場面を描くものばかりでなく、次に示されたようにその範疇はかなりひろい。

戦闘の場面や千人針といった街頭風景を描くことは固より結構であるが、さうした絵を描かなければ銃後美術家の勤めが果されないやうに云ふのは当たらないと思ふ。絵の方で云へば挿絵的なもの、文学の方では大衆文芸といふやうなものは意識的にそれを取上げ得るものであるが、立場によつてはそれは無理な話である。

一体画家の中にも、物の纏め方が早い人と遅い人がある。頭の変りの早い人なら直ぐさまさういふものを取上げられるであらうが、頭の遅い人には一寸困難な注文である。それだけを以て美術家の時局関心の程度を推測するのは些か見当外れである。(6頁)

性急にスケッチを描く必要もなければ、すべからく画家が戦争画を描く必要もない——そのように画家の多様性を承認してみせる放庵は、「非常時局に際しての万人共通の緊張は勿論美術家の上にもある」のだから、「その意味の緊張を以て描けば、題材は花卉であらうと山水であらうと、そんなことは問題ではない筈」(7頁)だと、時局的「緊張」を重視する。内ヶ崎作三郎も「事変と美術雑感」(『塔影』1937.12)において、「戦争画と云つても、現代の戦争画は昔の戦争画とは全く異つたものとなるであらう」(2~3頁)と放庵同様の見解を示す内ヶ崎は、戦時下における美術(家)の存在意義を次のように論じる。

戦争画に就て尚考へられることは、今日の戦争が銃後の凡てを打つて一丸と為した広義国防の意義に於て考へられ得ることである。従つて戦争の背景となつてゐるものを書いて戦争そのもの、意義を表現することが可能である。一例を挙げれば千人針を描いても、その背後に銃後国民の戦争を支援する熱誠の気持を込めしめ得るし、戦場に横たはる戦傷者を描いて国の柱となつて倒れた勇士への国民的哀悼の気持を表現し得る。問題はそれが単なる風俗画に終り、感傷の画面に止まらぬ点への戒心である。一個人の感情を描くことから国民的感情を代表する表現になつて、始めて現代の日本美術の真価が発揮し得ることを考へねばならぬ。(3頁)

ここで内ヶ崎が重視するのも「気持ち」であり、課題として掲げられるのはモチーフではなく「国民的感情」であり、その「代表」(代弁)たり得るか否か、である。

その条件の達成方法の1つは、おそらく従軍による戦争-戦場体験だろう。従軍画家である小早川篤四郎は、「雑信」(『美術』1937.10)において次のように述べている。

戦争美術、軍事絵画と云ふものは普通のモデルを使つたり、静物を扱ふ様に無雑作には取りかゝれない、銃をとつて戦線に立たないまでも或る程度までの覚悟と体験が条件となる以上実際問題として容易ではない、やつて見たい気持ちが有つても手が出せない場合が多く、許可を受けるまでですが相当面倒な事は予想以上である。(50頁)

もちろん、従軍画家にしても、現実的に短期間で描けるのはスケッチ程度で、本画としての戦争画を描くためには、体験の芸術的昇華のための時間が必要とされることが多い。となると、短絡的に戦争画を描く必要はないとしても、モチーフはひろく採つてよいとしても、日中戦争に美術家として真摯に向きあう姿勢はいかにして示すことが可能なのか。その究極の一手が、従軍画家として戦場を体験することしかないとしたら、議論は振り出しに戻る。

荒城季夫は「戦争と美術(4) 欧洲戦後に見る近代特性」(『東京朝日新聞』1937.12.6)において、「様々な抑圧や困難はあるだらうが、現に行はれつゝある戦争の振幅に応じて、消極的な美術家諸君も広義文化戦線に参加する心構へで、戦争に対する自己のイデーとモラルを作品に具象化しても可い筈」(7面)だと提案していたが、そのための具体的な方策は、従軍しないならば、やはり戦争に関わるモチーフを選択するしかない。実際、荒城季夫・尾川多計・大島隆一・横川毅一郎・藤本韶三「座談会戦時態勢下に於ける美術界諸相の検討」(『アトリエ』1937.10)には、次のやりとりがみられる。

横川 戦争時代に戦争に関連するテーマを選ぶことは比較的悩みがなく突込んでゆける点でかへつていゝと思ふがね、出征兵士を送る場面なんかも、つかまへ方によつてはいゝ画面になる。[略]

荒城 どうも画家が戦争画を考へる場合は、いはゆるパノラマ式な戦闘の場面を想像するので、すぐに通俗的に描かなければならないと思ふらしいが、これは愚劣だね。戦争と一口に言つてもこれは戦闘を除いた色々な場面を含んでゐるんだから、もつと広く戦争といふものを考へなければ駄目だ。(57頁)

ここで両者は、戦争というモチーフを戦場に限定せず、かつ芸術性を損なうものではないと位置づけた上で、多くの美術家に取り組むことを推奨している。しかし、時局への深い認識を示すことなく広義の戦争をモチーフとした作品（たとえば銃後の風景など）が高い評価を得られないことは、1937年秋の展覧会（評）においてははっきりと示される¹¹。

開戦直後の1937年、多くの美術家たちは、日中戦争をどう捉え、どのような姿勢－態度表明をすべきかについて、戸惑いながら模索していった。そうした様相は、無署名「画壇寸評」（『改造』1937.11）によく集約されている。「時局に対する美術家の認識には凡そ二通りあるやうだ」とみる同文では、「一つはこの御時世に絵なんぞ描いてゐられないといふ焦燥感に駆られた自己否定」であり、「もう一つは、かうした時代にこそアトリエにこもつて画道に精進すべきだといふ芸術至上主義の態度をとる」と類別し、いずれにせよ日中戦争に対する積極的なコミットはみられず、「兎に角、美術並に美術家にとつて現代は曾てなき危機であることだけは認識して置く方がいゝだらう」と総括される。もちろん、それ以外の選択肢として「画家で従軍を志願する者がボツボツ出て来た」ことも論及されるが、「彼等が新聞に描き送つてゐるルポルタージュ絵画を見ると、どれもこれも甚だ感服できない」とその成果には否定的で、むしろ「普段から甘やかされた空気の中で育つた画家達が、砲煙弾雨の下で彩管を揮ふのはいゝ体験であるには違ひない」と、社会性を欠きがちな美術家に「体験」の意義が強調される状況であった。本節で検討してきた言説については、同文に「美術と戦争に関する論説が新聞の学芸欄や美術雑誌の上にもあらはれ出したのはいゝことだ」、「この問題がチャーナリズムで取上げられるのは、かういふ異常時でも美術が未だ全く社会から離脱してゐない証拠ぢやないか」（62頁）といったメタ言及がみられる。引用末の一文は、文字通りにも皮肉にも解釈可能だが、日中戦争開戦後において、美術（家）も何かしら社会性を確保すべきだという危機感は、戦時下の美術（メタ）言説からも確実に読みとれるものであった。

3. 時局を反映した作品の登場

日中戦争開戦の年である1937年の美術界は、当時、どのように総括されたのだろうか。

無署名「昭和十二年度美術界概観」（『日本美術年鑑 昭和十三年版』美術研究所、1938）においては、日中戦争の影響は、次のように「心構へ」としてのみ確認されている。

国家的一大飛躍が遂行されつゝある時代に、時代を反映すべき芸術にも当然、大いなる発展と革新とが要望され、これに対する心構へが現はれ初めたことは、極めて注意すべき現象であつた。本年製作の上にこれが熟する暇のないことは当然で、秋季展覧会の中には早くも時局的取材の作品が幾つか現はれたが、多くは内容の伴はぬ挿絵程度のものにすぎなかつた。（12頁）

次に引く無署名「美術界年鑑（昭和十二年七月昭和十三年六月）」（『昭和十四年 朝日年鑑』朝日新聞社、1938）では、日中戦争による影響が具体的にすくいあげられている。

事変後最初に迎へた美術シーズンだ、九月一日には青龍社、翌二日からは院展と二科、更に十月中旬から問題の文展、これが終つて冬も近く一水会展等々、巷には激戦、空襲、大勝、陥落等々の号外がしきりである。〔略〕しかも勃発後二ヶ月にして開始された本シーズンに事変色乃至軍国色が散見してゐたのだから、この事変の美術界に及ぼした関心の強さが想像出来る。その一、二の例証をあげると先づ「千人針」は二科展の藤田嗣治氏の作を筆頭に文展にも現れた。彫刻の三部会には「第一線」「歩哨」等々戦線勇士を取扱つた作があり、文展になると応召風景や通州事件を取扱つた作品、日章旗、蓄音機を描いた日本画もあつた。更に諸展覧会の会場には献金箱が観衆に見参し、即売室を設けて小品を即売し、売上献金を行ふものもあつた。（801頁）

ここでは、秋の展覧会シーズンに日中戦争の影響が「散見」されたことから、美術（家）の「関心の強さ」が指摘されている。実際、尾川多計は「戦争と絵画」（『改造』1937.10）において、報道写真、ニュース映画によって絵画の領分が減じた現状にあって、「絵画に残された領域即ち現存の会場展観による、いはゆる純粹絵画では国民的感情をも表現することが出来ないのか」という問題設定から、「作家の社会的認識の深さと知性の高さ、及び優れた作画技法の如何によつて、決して不可能ではない」と判じ、その「手近な例」を次のように「この秋の展覧会」にみていた。

二科会では藤田嗣治が「千人針」を街頭風景として描き、青龍社を主宰する川端龍子は、新しき太陽として北支に君臨する日本を象徴して長城線に取材した「朝陽来」を描き、彫刻の方では、三部会の日名子実三が戦場の英雄的一情景をテーマとした大作「第一線」を出陳してゐる。この場合、藤田は「千人針」を現代日本の軍国的風景として、描かうといふ意図を持つたやうであるし、龍子が「朝陽来」に盛り込まうとしたものは、積極性を持つた多分に帝国主義的な思想感情の如くに感じられるし、また日名子が戦場の一情景をモチーフとして選んだのは、或は単に塑像の動的表現の対象としての興味からだけだつたかも知れないから、それへの作品の芸術的価値評価を下すことは色々な意味で避けなければならないが、しかし結果的に見て、社会的共感も角、国民的感情を作品の上に反映せしめるといふことは、いはゆる純粹絵画に於ても決して不可能ではないといふことを、消極的にもせよ暗示してゐることは事実である。（83 頁）

また、伊豆公夫「最近芸術部面に起つた新しい問題——芸術性の擁護とレアリズム」（『唯物論研究』1937.11）にも、次の論及がみられる。

今秋の美術の展覧会には、千人針等を主題とした時局的色彩を盛つた作品（たとへば藤田嗣治）もぼつぼつと見られた。川端龍子は、万里の長城に朝暈のやうやうしく萌しつつある風景を描き、そこに大陸政策の象徴を表現しようとした（「朝陽来」）〔。〕併しながら、かやうな時局色の侵入は、芸術界にとつては寧ろ場当りのものとして、これを白眼視する傾向が強い。また実際、その作品の芸術的性格は、概ね場当りの・貧相なものである。（11 頁）

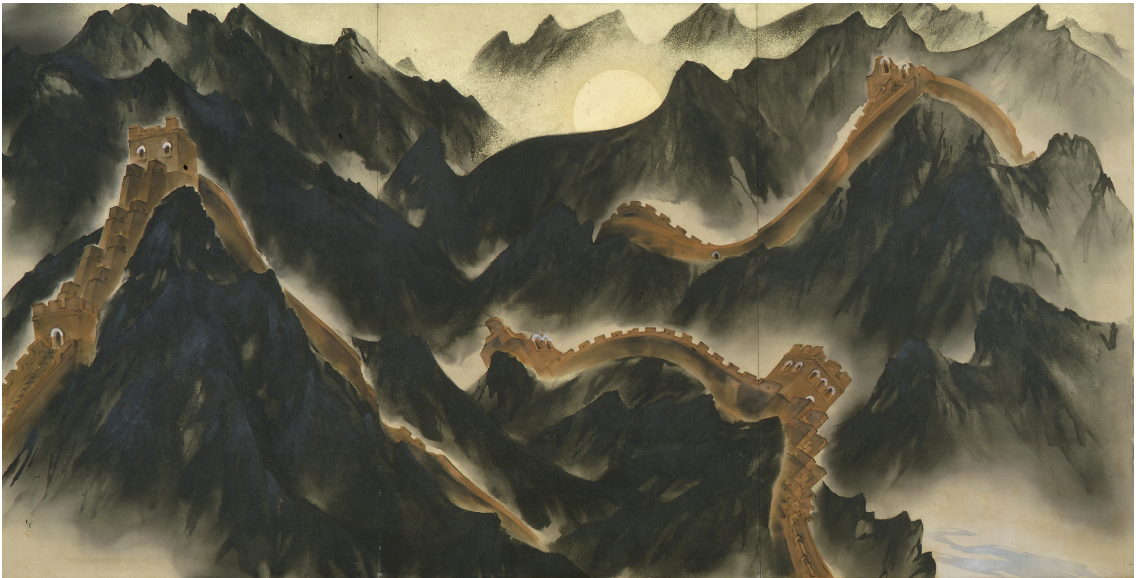
ここでは、一部の作品にみられた「時局色の侵入」が、美術界では「場当たりのもの」であるがゆえに低く評価されているとされ、論者もその評価に同意している。以下、1937 年の秋にはやくも現れた時局の反映と目される作品について、同時代評価を検討していく。

(1). 川端龍子《朝陽来》(1937)

青龍社第9回展（東京府美術館 1937.9.1～25）に、川端龍子は《朝陽来》(1937)を出品する（〔図〕）。『川端龍子画伯 熱河省だより』（『白日』1937.9）では、「川端画伯は曩に『海の生命線』と題して太平洋三部作を完成したが、今秋より『陸の生命線』を連続的に制作すべく、その第一作『朝陽来』を完成した」（48 頁）¹²と紹介される。「新秋上野陣 画面に見せた帝国主義／大陸策『朝陽来』川端龍子氏の力闘」（『読売新聞』1937.8.18 夕）において《朝陽来》は、「万里の長城を、あがる太陽を金砂子して、嶮山の長城を立体化したもの」と紹介され「今秋の最大作でもあらう——皇国の人、龍子氏は時局に深い関心を持つて筆剣鋭いものがある」（3 面）と、そのスケールと「時局」へのコミットが特筆されていた。

川端龍子とその作品に代表される青龍展の雰囲気は、次に引く横川毅一郎「青龍展評 戦時気分の反映」（『早稲田大学新聞』1937.9.15）がよく伝えている。

今年の青龍展の会場へ這入つて見ると出征作家の出品画には日章旗のマークを附してあり、又事



〔図〕川端龍子《朝陽来》1937年、大田区立龍子記念館蔵

務室の壁には「出征作家の労苦を想ふて一同怠慢の事あるべからず」といふ掲示があつたり、その上に主宰者川端龍子の大作「朝陽来」は、予てから計画された大陸策四部作の第一作で、北支戦局で国民の関心の的となつた万里長城の大偉観が描かれてゐるといふ具合で、この展覧会場の中に醸し出された空気は、一般社会の戦時気分を、そつくりその儘運び込んだ態である。

その上で、横川は《朝陽来》を「大作」と称し「事変に依る国民的感情と密接な関連を持ち随つて他の多くの時代と関連を有しない芸術至上主義的な作品よりも国民的感情に即応し社会的興味を組織してゐる」(6面)ことを特筆していた。その時代(時局)との関わりについては、《朝陽来》を「目ざましい」と評す初風生が「青龍社展 第九回」(『芸術』1937.9.15)において、次のように解説している。

大体墨を基調としてゐるが、あの山から山へと蜿蜒と相連なる長城の油断なく大きな眼を睜つて四方を監視するが如き望楼の光景など、作者の眼に映じた独特の態度をなしてゐる、背景の山と山の間に太陽が昇つてゐるやうに見えるのは、北満の野に平和の光りがさして来たといふ作者の狙ひ処を表現したもので、而も此作が支那事変勃発前に計画され偶然茲に展観する事が出来るやうになつたのは、作者の為にも僥倖であつた、(5頁)

《朝陽来》が戦争画と化していった事情については、「画材の上に時代意識を盛り込む手腕と技巧とに於て、現画壇中、川端龍子氏の如く旺な人は多く見ない」と龍子を評す金井紫雲が「青龍社展の諸作」(『アトリエ』1937.10)において、次のように説いている。

筆者が筆を乗せて遠く熱河に遊び、万里長城を願望して之を筆にしてゐた頃は、支那事変などまだ夢想だにしなかつた、然も帰来幾何もなく事変勃発し、その画く処の長城は新なる戦場として国民の耳目を恃てしめてゐる。偶然といはゞ偶然であるにせよ、筆者の時代意識が多分に之を輔けてゐることは疑ふべくもない。(40頁)

さらに、「座談会 戦時態勢下に於ける美術界諸相の検討」(『アトリエ』1937.10)では横川毅一郎が《朝陽来》について、「国民的な最大関心事だつた日本の大陸政策といふものに画因を求め、こゝからテーマを選んで、然かもその意図には多分に国家主義的なイデオロギーがあつた」、「事変と作画意図がピッタリと一致したのだから、事変発展のテンポと一所に川端氏は作画の熱情を思ふ存分に叩き込むことが

出来たことが想像される」(53 頁)と論評している¹³。その結果、《朝陽来》は戦争画にもみえる作品として、1937 年に発表されるに至ったのだ¹⁴。

したがって、無署名「昭和十二年度美術界概観 日本画」(『日本美術年鑑 昭和十三年版』美術研究所、1938)において、川端龍子《朝陽来》は次のように位置づけられる。

川端龍子が作家として示す創造性と活動力とは、今日の画壇における異数である。「太平洋連作」を終った彼は、本年「大陸策」の第一「朝陽来」の大画面を完成した。あたかも事変開始の直後であり、事変を契機として特に取材の上に一変化が期待される画壇に、いち早く先端をきつた記念作として、又本年度に時局を反映した作品の随一として記憶されるものであらう。(13 頁)

《朝陽来》に対する賛辞を並べておけば、「寝々たる北支長城線に、朝陽が燦として輝き初める大画面で、朝陽は云ふまでもなく、我帝国を象徴化したもの」、「この圧倒される大画に直面すると、誰もが北支戦線を連想され身が締る」、「美術戦時調の圧巻」(無署名「美術界戦時調」、『アトリエ』1937. 10、59 頁)といった絶賛評から、「大胆な構図、雄大な筆勢にその内容が際物であり乍ら少しもその様な不純な感じがしない、正に傑作」(K 記者「犬を求めて美術の秋を探る」、『軍用犬』1937. 10、102 頁)、「彼のヂャーナリスティックな行動は、常にセンセーショナルな話題を投げずにはおかぬ」(無署名「美術界の非常時男 青龍社盟主川端龍子」、『実業之日本』1937. 10、192 頁)といった時局へのコミットへの評価、「金色の朝陽が谷あひにをどつて万里の長城が山もろともに傾く光景」にみられる龍子一流の「奇策」から「龍子画の持つ大衆性の特質」(田中一松「新秋展問題作評 「朝陽来」と「睡蓮」／川端龍子作・青龍展」、『読売新聞』1937. 9. 10 夕、4 面)を見出すものまである。さらには、「万里の長城はその雄大魁偉の相の限りを尽して画面一杯に踊り狂つてゐる」、「豪宕の気を筆端から迸しらせる点において、この人は古今の第一人」だと龍子を絶賛した上で、「この効果を齎らすためにこの画人が蓄積したる用筆および賦彩の技巧的鍛錬に向つて敬意を表する」(森生「新秋随想」、『写真新報』1937. 11、43 頁)といった技巧面への評価もみられた。

もっとも、《朝陽来》否定評も少なからずあった。大口理夫は「青龍展 構想を深めよ」(『帝国大学新聞』1937. 9. 6)において「長城に与へた歪形もさして必然性がなく、構図も失敗」、「従つて彼がこの図に托した意図も芸術的迫力を以て迫らず、僕等はたゞ彼の気概を壮とするに止まるのは遺憾」(7 面)だと難じているし、木下杢太郎も「青龍展評 和洋画の折衷／新機軸に骨折る龍子」(『東京朝日新聞』1937. 9. 27)において、「今年の作品は芝居のかきわりめいて、効果はあつてもゆかしい所が無い」(7 面)と全否定である。また、「その情景〔万里の長城〕のなかを燦爛たる朝陽が地殻を破つて踊り上る大構図を渾身の力と熱で縦横に描きこなししてゐるのだから、何と云つても壮観であり、龍子氏の作としても最も代表的なものとして残る佳作」と画面を高く評価する穴戸儀一は「青龍展」(『美術時代』1937. 11)において、しかし《朝陽来》を「思想としては無内容であり、人間的な生活感情に乏しい」(35 頁)と批評してもいた。

部分的な批判は、太陽に集中した。「水墨を基調とし、これに岱嶺と金砂子等により、此を構成したのは長城の如き雄大なる構図に対しては極めて賢明なる策」だと《朝陽来》を解析する金井紫雲は「青龍社展の諸作」(『アトリエ』1937. 10)において、「問題は朝陽の位置」だとして、「恐らくかうしたことは有り得ぬものと思ふ、よしまた斯く見ゆる場合がありとするも、それは著しく朝陽そのものゝ規模も縮めてしまう」(40 頁)と難じる。「彼の時代の順応性、ヂャアナリズムの巧妙なる利用そして飽くところなき野望——のトリオの完璧な作品」だと《朝陽来》を評価する高山辰三も「秋の展覧会を見る」(『美術と趣味』1937. 10)において、「北支に日本の恵み到来の表徴にもせよ、山と山との間に朝日を出さなくともよい筈」(12 頁)だと、やはり太陽の位置を問題視する。大隅爲三も「美術月旦 各派とも低調」(『ホーム・ライフ』1937. 10)において、《朝陽来》を「雄大な構図であり長城の実感をそゝる力ある作品」だと評価しながら、「問題とすべきは山岳の間に旭日をのぞかせたところ」(52 頁)だとその配置を難じる。さらには、「青龍展と鐵齋遺墨展」(『科学ペン』1937. 11)の式場隆三郎のよう

に、「その迫力には感心した」ものの「たゞ太陽の金色に不満をもつた」（127 頁）といった声もあがる。それでも、大勢としては、《朝陽来》の太陽（配置・色）に関する瑕疵よりも、日中戦争開戦後最初に時局にコミットした作品として注目を集め、それゆえに高い評価を得ることとなった。そこには、龍子本人が「時局と画人」（『美術と趣味』1937. 11）で述べた、次の発言も寄与しているだろう。

凡そ非常時だからどうの、非常時でないからどうのと云ふやうな心構へで、我々の画人が日常を過してゐるとすればそれは大きな間違いだ。

我々は常に戦時体制の心構へで芸道に精進するものでなければならない〔。〕少なくとも、私、及び青龍社の一党はその意気で常々やつてゐるのだ。（4 頁）

これこそは、日中戦争開戦後の美術家に欠けがちな姿勢であり、龍子はそれを言明したばかりでなく、その姿勢を体現した作品を制作－発表までしたのだ。そうであれば、最終的な評価は、次に引く春山武松「青龍展評」（『大阪朝日新聞』1937. 9. 7）のようなものになる。

万里の長城を描いたものであるが、重畳たる山嶽の間から、岫を出るといふ恰好で太陽が昇つて来るのはチト変である。〔略〕でも氏は時代と歩調を一にしようとしてゐる殆ど唯一の日本画家である。（4 面）

ここには、画面上の瑕疵が画家の姿勢によって上塗りされていくプロセス（「でも」）がそのまま残されている。このようなプロセスを文章に溶かしこめば、藤田嗣治「青龍社評」（『東京日日新聞』1937. 9. 24）における「氏の『朝陽来』は時局柄の大作、強さにおいても構図の運動等もこの会の主将の貫目は争はれぬ」、「日本画壇において、唯一のこの種の作家としての存在であり、貴重な作家である」（3 面）といった評言になるだろう。作品としても画家としての経歴・姿勢・発言も一定（以上）の評価がある上に、日中戦争開戦後の美術界において、積極的－直接的なかたちで日中戦争にコミットした稀有な実例－存在として、1937 年の美術界に川端龍子《朝陽来》はその位置を確かなものとした。

（2）藤田嗣治《千人針》（1937）

二科会第 24 回展（東京府美術館 1937. 9. 3～10. 4）に、藤田嗣治は《千人針》（1937）と《一九〇〇年》（1937）を出品する。先行研究では、《千人針》について「評価は大きく分かれたが、良い意味でも悪い意味でも注目された」¹⁵と指摘されている。藤田の二作品に言及する高山辰三は「秋の展覧会を見る」（『美術と趣味』1937. 10）において、「前者〔《千人針》〕はいふまでもなく、時局に取材した街頭風景で、時代の順応性、ジャアナリズムの機敏なキャッチ等青龍社の川端龍子氏と好一对である」、「腕の達者さも同様である」（13 頁）と評している。このように藤田嗣治《千人針》が川端龍子《朝陽来》と並称されたゆえんは、さしあたりモチーフに反映－体現された美術家の時局意識である。藤田のコメントは、次に引く「献画「千人針」 二科展出品藤田嗣治作」（『読売新聞』1937. 8. 29 夕）にみられる。

時局を反映さして上野の杜を中心に各美術団体もそれへの方法で献金運動が開始されてるがこれはまた、時局を映じた——「千人針」。

作者藤田嗣治氏は——「時代を語るものとして残るだらうから描いた。場所は四谷の街頭だ」と語つてゐる。（4 面）

直接的な戦争－戦場それ自体ではなく、銃後の風景をモチーフとした戦争画の一例である。しかも、この時期すでに、「このごろの街頭風景の随一は、千人針である」（上司小剣「千人針情景——社会時評——」、『文芸春秋』1937. 10、143 頁）と評される状況があった。

戦時下の展覧会について、渡邊浩三「二科展を見る」(『美術』1937.10)では次の期待が示されている。

美術館へ入る迄は、この非常時局がどんな風に作品の上に反映して居るか、かなり興味を持って居たのであるが、会場を一巡して見て、作品そのもの、上には何等影響のない事が観取された。之は事変発生以前に製作にとりかゝつたもの、多い事にも起因するであらうが、それにしても、今少し例年と違つたものがありはしないかと実は考へて居たのである。

そうしたなか、藤田嗣治《千人針》は例外的な作品として映じたようである。

たゞ一点藤田氏の「千人針」があるが、藤田氏としては聊かは粗末なものであつた。この作品には、売約の場合は全額献金と註がしてあつたが、そんな意味で手を抜いたとは考へられず、矢張り大急ぎで描きあげた為と解す可きであらう。(6頁)

これを別言すれば、無署名「画壇寸評」(『改造』1937.10)における「御大藤田嗣治の「千人針」は唯だ時代的なテーマを扱へたゞけの話で、挿絵風の即興スケッチではあるにしても一つのタブローとは受け取れない」(116頁)といった評価になるだろう。積極的に藤田を評価しようとする「二科展評」(『大阪朝日新聞』1937.9.8)の春山武松も、「藤田嗣治氏が逸早く『千人針』を題材としたのは流石だと思ふが女中さんが雑巾をさしてゐるのだとも見えるほど、空気が閑散なのを物足りなく思ふ」、「銃後の熱誠、多少凄味を帯びた緊張が現はされてもいゝはず」(4面)と論評するにとどまる。

してみれば、藤田については「〔二科会の〕先輩の中では藤田嗣治が独り多能な製作活動を示すに止まるといつてよい」と一定の評価を示した、無署名「昭和十二年度美術界概観 洋画」(『日本美術年鑑 昭和十三年版』美術研究所、1938)における「「千人針」は画材と独自の観察とで目だつ作品」(15頁)だというのが当時の標準的な評価にみえる。

猪熊弦一郎は「二科展所感」(『アトリエ』1937.10)において、「今度の藤田氏の二作「千人針」及「千九〇〇年」はいつも程感心しなかつた」と出品作品を難じながらも、「細かい神経の中にデテールの真にまで透徹して居る作家」(25頁)と評して、その高い技術を称賛する。あるいは、「藤田は二科ばかりでなく、日本の今日持つてゐる大才の一人であることは間違ひはない」とその才能を認める宮田重雄にしても、「二科短評」(『科学ペン』1937.11)において「「千人針」の如きは絵画として失敗」(124頁)だと断じてはばからない。もっとも、海老原喜之助が「二科雑感」(『美術時代』1937.11)において「藤田嗣治の「千人針」はやゝ、説明的ではあるが、立女の姿など美しい線で、やはり上手だ」(33頁)というように、その技術に称賛が惜しまれることはない。さらに、児島喜久雄「二科総評(1) 会員の匠気／進歩しない芸術製造」(『東京朝日新聞』1937.9.18)には次の批評がみられる。

藤田嗣治君は老練の筆致を以て東西風俗の二大作を作つた。『一九〇〇年』はラファエリの大作の如くその時代相応にハイカラなものである。『千人針』は白馬会の生残りが少しく新画風を取り入れながら相変らずの風俗画を描いたとふやうな感のものである。千人針を求めて居る女達の悲痛な表情が皮肉とも冷淡とも見えるのは藤田君がいまだに日本人の表情に慣れないせゐかも知れない。(9面)

この評言では「風俗画」という箇所に《千人針》と時局との関連への論及がみられるほか、藤田の画風やそれと「日本人」とのミスマッチが批判されている。絵画における時局的要素に敏感な荒城季夫は、「二科展評」(『美術』1937.11)において「藤田嗣治君の「千人針」と「一九百〇〇年」は、現代風俗の二面を対照するものとして、一寸注意すべき」だと注目するものの、次のとおり評価は芳しくない。

前者は軽い即興的のもので、同じ千人針でもかういふ階級と地域を態々取上げた所に、例の如く市井の趣味の悪癖が露骨に見えてゐる。後者の方がこの意味で寧ろしつくりと作者の趣味に適合してゐるやうだ。(31 頁)

ここでも、《千人針》から美術家の真摯な姿勢が読みとられることはなく、「市井的趣味」(風俗画)という評価にとどめられ、《一九〇〇年》との対比によって、むしろモチーフと技術のミスマッチが目立ったようである。それゆえ「座談会 戦時態勢下に於ける美術界諸相の検討」(『アトリエ』1937. 10)でも、藤田嗣治《千人針》は問題にされた。荒城季夫は「街頭スケッチの域を出ない作品」と断じ、《一九〇〇年》と対照したという横川毅一郎も「千人針が少しも新しい時代の感覚を呼び起さない」(56 頁)点を難じている。それでも、議論されるのは、大島がいうように「本当から言へば、千人針なんか好題目」だからにはかならず、それゆえ荒城は「藤田氏は技術的に優れてゐるんだから、もつと真正面からぶつかつて、大作的なものを力を入れて描いたら面白かつたらう」と、千人針というモチーフを戦争画として描くべきだったと論じる。こうした、《千人針》受容は、尾川の次の発言にもよく示されている。

僕は実をいふと藤田氏の千人針には諷刺的要素があると思つたんだ。真剣さの現はれてゐない人物の姿態は、迷信的な千人針を藤田が意識的に諷刺しようとしたからなのかナと思つたんだが——(57 頁)

確かな技術と才能を備えた藤田嗣治にして、千人針をとりあげて「真剣さ」がみえなかったために、尾川には藤田の振る舞い—作品が「諷刺」にすら見えたのだという。

こうしてみれば、1937 年に時局との関わりから話題になった、川端龍子《朝陽来》と藤田嗣治《千人針》とは、複数のレベルで好対照の評価を受け、美術言説の規則を示すことにもなった。その要点は3つで、モチーフが戦場(国外)か銃後の風景か(つけたせば現地を体験したか否か)、モチーフに対する画家の真摯な姿勢が見えるか否か、その変奏として戦争画と称し得るかスケッチにとどまるか、であった。ほかに、美術家のキャリアや才能、技術、作品としての構図や仕上がりに対する美術的批評などもみられたが、時局に関わる要素の方が重視された。

4. 新文部省美術展覧会——朝井閑右衛門《通州の救援》(1937)

最後に、第1回新文部省美術展覧会(1937. 10. 16～11. 20 東京府美術館)に対する展覧会評を検討して、結論にかえたい。

文学者の久米正雄¹⁶は、「更生文展を見る(一)」(『東京日日新聞』1937. 10. 21)において、日中戦争開戦後の文展を次のようにみていた。

一画面よく非常時国民の精神を把握して、いはゆる恍惚たる悲壮の感激を齎らすやうなものは——さう一朝一夕には出まいが、望む方は勝手に望んで差支無いやうな気がする。日章旗や聴音機を写し(小早川秋聲、川村曼舟)千人針の風俗を描き(榎本千花俊、神保治夫、宮田重雄、家永麒三郎等々)通州の残虐を表現し(朝井閑右衛門)出征の感慨を寄する(橋本閑雪)もとより可。されど時局の影響といふものが、もつと深い所に内在して、ピーンと張つた手応があつたならば、尚更前線兵士に顔向けが出来るといふもの。吾ら相共に戒めざるべからず。(2 面)

日中戦争開戦から間もないがゆえに、「時局の影響」をうけた作品もみられたが、久米はそれらが美術家—作品の「深い所」にまで反映していないことについて不満を覚えたようである。

久米同様の印象は、仲田勝之助も「新文展日本画評(一)戦時状態を反映／『雲翔』」に示す大観の

気品」(『東京朝日新聞』1937. 10. 23)において次のように表明している。

国家非常時、国民精神総動員の秋、文展はどんな態様を示してゐるか、国旗だけを描いて「軍国の秋」と称するものがある。カムフラージュした蓄音機を描いた川村蔓舟氏の「秋空」もある。「千人針」を糸がいた作も二三あり「赴征」と題する支那における出陣の図も(橋本関雪氏)もある。更に吉村忠夫氏の防人をかいたらしき「麻須良乎」がある。矢張時勢である、マザマザと戦時状態は反映してゐる。しかしこれだけでいいのか。……(7面)

つまり、文展をみる限り「戦時状態は反映してゐる」ことは確認できたにもかかわらず、仲田は物足りなさを拭えずにいる。つづく「新文展日本画評(二)現代遊離の内容／単純化せる契月の好画面」(『東京朝日新聞』1937. 10. 24)において仲田は、「戦時体制になつて挙国一致以て国難にあたる気分が生じたが、美術家はまだそこまでになつてゐなかつた」、「美術家はあまりにも現代を超越してはゐまいか」、「現代から全く遊離してはゐまいか」(7面)と、国民一般に比した美術(家)の時局意識の低さに危機感をあらわにしている。客観的に傾向を解析する柳亮は、「時局精神と文展 洋画評」(『みづゑ』1937. 11)において文展の特徴を次のように整理する(上記の久米評、仲田評もこの範疇に収まる)。

- 一、作家の時局認識を語る傾向的な特徴は、殆ど認められない。
- 二、時局的テーマを取扱つた若干の主題的流行がある。
- 三、時局的影響による、ゆがめられた若干の意識がある。保守主義と愛国主義の混同、モチーフに対する消極的製肘(例へば裸体画の遠慮などのごとき)等。(490頁)

したがって、次に引く藤田嗣治「新文展洋画評(上)無難・平凡の連鎖」(『読売新聞』1937. 11. 3夕)において要約されたように、文展は「無難」、「平凡」と称すべきものだったようである。

今年は場内壁面の制限に犠牲者を多く出したとか、鑑別が殊の外厳選であつたとか、所謂難の無い所謂クラシック風な堅実写生風のものが大部分を占めて、個性あり新味ある試作の様なものが推奨されて居らず時局に関する題材のものも極めて少なく先づ今年の文展は無難の变りに平凡でと率直に申し上ぐる外は無い。(4頁)

例外的に時局をモチーフとした作品のうち、朝井閑右衛門《通州の救援》は先行研究において「戦争画の発端」¹⁷とも評されるが、たとえば宇野浩二は「文展洋画評 特選が甘すぎる」(『帝国大学新聞』1937. 11. 8)において「恐らく場内で第一の大作である最も非可憐なる絵」、「作者が大胆(?)にこの際物を絵にしようとした考へは買つてもいいが、絵としては大失敗の作品」(10面)と論評している。「昨年の文部大臣賞受賞者の力作」として《通州の救援》を紹介する富永惣一も、「文展洋画評」(『美術時代』1937. 11)において「今年も去年に劣らぬ大きな画幅に非常時日本を盛り上げた」という評価をしつつも、「これだけの苦心と内容、技術両方面の努力とは十分高く買はれるべきで、たゞ作家の意図が充分こなれず、素材に負けたのが残念だ」(21頁)と、作品としての完成度を難じた。「画面の大きさとセンセーショナルな時局的構想とで衆目をあつめてゐる」ことから《通州の救援》にふれる森口多里も、「文展の洋画」(『美術時代』1937. 11)において「あの惨虐な事件を惨虐のまゝでなしに明るさ、静かさ、ユーモア等を交へて構想した作者の想像力の豊かさは買つてやるべき」(17頁)だと論じた。いずれも、時局的なモチーフを積極的にとりあげた点は評価するものの、作品(総体)としての評価には留保がついたかたちとなった。

こうして時局的なモチーフをとりあげた場合、美術家の姿勢や作品のスケールなど諸条件が揃わない限り、時にはスケッチ、時には際物と難じられることになる。すると、次に引く遠山孝「本年の美術界収穫・一水会と新制作派」(『帝国大学新聞』1937. 12. 20)のように、むしろ時局認識の直接的な作品へ

の反映は、控えた方が望ましくさえある。

勝れた戦争報告画、立派な時局を題材とする歴史的作品等の生れることは望んでやまないところであるが、兎もすれば人気を取る一方便として、芸術家の使命を忘れたかの如き作品を生んで得意たるは排撃すべきである。むしろ芸術家たる使命に生き、かねて意識してゐた理想に向つてかゝる時にこそ、一段と努力をおしまず邁進する方がどれ位、時局を認識し、現代を知つてゐるか知れない。(10面)

仮に美術家がこうした時局認識を徹底して花鳥画や裸婦を描いたとしても、時局認識の欠如が難じられることも、容易に想定される。つまり、日中戦争開戦後の美術言説の渦中において、美術家は時局を作品にとりこんでもとりこまなくても、批判されかねない。この負のループを突き抜ける方策の1つは、日中戦争を体験すること——従軍画家となって、その体験を、深く真摯な時局認識と確かな技術で戦争画に仕上げることである。この隘路は、しかし、翌1938年になると、美術家ばかりでなく、新聞社、軍部も関わることによって、一挙に拓けていく。そうした動向をめぐる言説の検討が続稿の課題であるが、美術(家)言説を相対化する補助線の1つとして、秋の展覧会を通覧したという文学者による感想を引いて本稿を終えたい。かつて美術批評の筆をとったこともある正宗白鳥は、「世に遅れた小説?」(『読売新聞』1937.10.28夕)に次のように綴っている。

私は、院展二科展文展など今秋の美術展覧会を一通り観覧してどんな時世にでも、美術家はそれぞれに新作を製作し発表してゐた方がいゝと感じたが、しかし、新しい意匠と冒険とを敢てしたやうな壮烈なものは見当らなかつた。小説に比較して一層進んでゐるらしくはなかつた。(4面)

日中戦争開戦後において、美術家も文学者も、戦場で戦う兵士や銃後の国民(一般)を漠然と思い描いた上で、自らの社会性(芸術家としての専門技芸の社会的有用性)の欠如を自意識として抱えこんでいたが、その比較はいまは措く。問題は、社会性という要件が芸術家を戦争協力へと向かわせる一因となったばかりでなく、ジャンルを異にする芸術家に比して、自分たちのジャンルが有用であると示そうとする志向性もまた、芸術家の言動をエスカレートさせる要因となった可能性である¹⁸。もちろん、そこには、新聞社をはじめとしたメディアも大きく関わる。

(まつもと かつや 所員 神奈川大学国際日本学部教授)

※川端龍子《朝陽来》の作品画像は、大田区立龍子記念館にご提供頂きました。この場を借りて、御礼申し上げます。なお、本研究はJSPS 科研費 JP20K00346、JP23K00327 の助成を受けたものです。

注

- 1 昭和10年代という視座からの文化を主題とした言説については、拙著『戦時下の〈文化〉を考える 昭和一〇年代〈文化〉の言説分析』(思文閣出版、2023)参照。
- 2 拙論「『異彩』の特派員・吉川英治——事変報道と新聞連載小説「迷彩列車」を視座として」(『日中戦争開戦後の文学場 報告／芸術／戦場』神奈川大学出版会、2018)、2頁。あわせて、拙著『文学と戦争 言説分析から考える昭和一〇年代の文学場』(ひつじ書房、2021)も参照。
- 3 丹尾安典・河田明久『イメージのなかの戦争』(岩波書店、1996)、47頁。
- 4 中村義一「画壇という壇上の喜劇——帝院改組論争」(『続日本近代美術論争史』求龍堂、1982)、増野恵子・小林俊介編『帝展改組／新体制と美術』(ゆまに書房、2011)ほか参照。
- 5 迫内祐司「戦争美術史概説」(『別冊太陽 画家と戦争／日本美術史の空白』平凡社、2014)、68頁。

- 6 河田明久「『作戦記録画』小史 1937～1945」(針生一郎・榎木野衣・蔵屋美香・河田明久・平瀬礼太・大谷省吾編『戦争と美術 1937-1945〔改訂版〕』国書刊行会、2016)、153 頁。
- 7 蒲豊彦は「従軍画家」(『戦場を発見した作家たち——石川達三から林芙美子へ』新典社、2020)において、「文士がいずれも新聞社や雑誌社によって派遣されたのにたいして、画家は直接自ら陸軍や海軍に赴いて従軍を申請した」(208 頁)と指摘している。
- 8 「今度の事変で画人として初めて許された従軍者が岩倉、吉原の両君と私の三人で、そのたつた三人の中から最も年若な岩倉君が悲しい不運な籤をひき当てた」と振り返る小早川篤四郎は「軍事絵画への犠牲＝岩倉具方君を悼む＝」(『美術』1938.1)において、戦争画を描くために「結局は経験より他に途のない事をはつきりと感じた」がゆえに、「冒険を犯す様な事になった」(40 頁)と述べて、岩倉の死を日中戦争下における画家の使命感と関係づけて捉えていた。
- 9 荒城季夫・尾川多計・大島隆一・横川毅一郎・藤本韶三「座談会 戦時態勢下に於ける美術界諸相の検討」(『アトリエ』1937.10)には、「横川 戦争の外廓的な気分を絵画に取り入れて行ける作家は別だが、さういふ気分にも這入つて行けない作家は、不安と昏迷の中で芸術至上主義をこつこつやつてゆくより仕様がなまいといふことになるかも知れない。」「尾川 外部的に享楽を求められないのだから、せめて床の間に掛物をかけて楽しむといふ局部的なものになるんですね。」(55 頁)といったやりとりがみられる。
- 10 上司小剣「文壇曲射砲 戦争画」(『読売新聞』1937.9.22 夕)では「日本にも、立派な戦争画を描く画家が一人や二人あつてもよいと思ふ」(4 面)という期待が言表されている。
- 11 同座談会において横川は「社会性を持つてゐない作家はどうしてもこういふ時代には取残されてしまふ」(57 頁)とも述べている。つまり、何かしらのかたちで戦争にコミットすることが「社会性」の保証と目されていたのだ。
- 12 「生命線に“朝陽来” 川端画伯の会心作」(『東京朝日新聞』1937.8.8)では、「今年から我国陸の生命線に題材を転じて熱河に画囊を充たして去る六月二十七日帰京、直に制作に着手してゐたが遂に完成に到達した」(11 面)と報じられている。
- 13 戦後、横川は「青龍社における龍子二十五年の足跡」(『龍子画業二十五年 青龍社とともに』美術出版社、1953)において、「ファシズムのからくりを知らないものにとっては、満洲経営は、日本の正しい行動だと善意に解してゐた」、「龍子もまたその一人に外ならなかつたから、『大陸策』は、日本ファシズムへの意識的な協力ではなかつた」と前提した上で、「その表面的な大陸の繁栄と共に龍子の『大陸策』は年々に造形的な興味を以て、当時の文化大衆と美術とを結びつけて行つた」(15 頁)と紹介している。
- 14 川端は「蒙古行を前に」(『塔影』1938.5)において、「私の『大陸策』を一種の戦争画だと見た人があつたが、私としては自分の画面をさういふふうに見る人もあるのかと思つただけ」だとしつつも、「広義に近代戦なるもの、意義を考へた時、私の『大陸策』などもその意味で新しい戦争画の範疇に属すべきものであるのかも知れない」(2 頁)と述べている。
- 15 澤田佳三「新津記念館所蔵 藤田嗣治《千人針》《佐渡小木港》について」(『新潟県立万代島美術館研究紀要』2016.3)、5 頁。
- 16 久米は翌 1938 年、東京日日新聞社の学芸部長に就き、文学者を「ペン部隊」として中国戦線に派遣し、火野葦平に「海と兵隊」を連載させるなど、紙面に文化人を介して時局を反映させていく。拙論「従軍ペン部隊言説と尾崎士郎「ある従軍部隊」——文学(者)の役割」(『日中戦争開戦後の文学場』前掲)、「火野葦平『広東進軍抄』の基礎的検討」(『人文学研究所報』2023.9)参照。
- 17 針生一郎「われらの内なる戦争画」(『美術手帖』1977.9)、55 頁。
- 18 たとえば、「絵と彫刻の従軍」(『東京朝日新聞』1937.10.5 夕)においては、「北支、上海の一線に活躍する従軍記者の数はおびただしい数に上つてゐるがこの『文章報国』陣に対し今度『美術報国』の旗印も高く二人の芸術家が全くの芸術家としての立場から単身従軍する」と文学者の動向を意識しながら、「一人は二科会の重鎮向井潤吉氏(三七)、今一人は日本美術院の彫刻家中村直人氏(三三)」(2 面)と報じられていた。