

日中戦争開戦後における美術言説分析Ⅲ

——川端龍子《香爐峰》・向井潤吉《甍民》

松 本 和 也

I はじめに

1937年7月7日の日中戦争開戦をうけて美術（家）がどのように反応し、それが美術言説としていかに産出－編成されていったかという問いに即して、1938年までの動向は別稿で検証した⁽¹⁾。本稿は同様の問題関心から、資料^{コーパス}体を1939年の美術言説に設定して調査－分析－考察する。当時の年次総括「美術界年鑑（昭和十四年秋より同十五年夏に至る）」（『昭和十六年朝日年鑑』朝日新聞社、1940）には、「前年度顕著だつた美術家の従軍や銃後彩管報国は、今期も尚相当活発であつた」（817頁）と記されているが、日中戦争開戦以降、美術（家）が戦争の影響をうけたことは確実だとしても、時期ごとの変化にも留意したい。

「国家的非常時」に際して「美術ももとよりその例をもれるものではなかつた」と指摘する「昭和十四年度美術界概観」（『日本美術年鑑 昭和十五年版』美術研究所、1941）の「総論」を参照すれば、「物質上の消極的な方面」として「物資の制限からうける影響が直接で〔略〕銅その他の金属、金箔、金泥、漆などの制限、あるひは絵具、カンヴァスの不足など、作家に種々の不自由を感じしめたことは事実」だと記されていた。また、同論は「積極的な影響の面」について、「社会は一般に美術の効用をみとめ、作家はまたおちつきと自信とをえた」として、社会における美術（家）の位置を次のように捉えている。

昨年来、画家の従軍と、戦争画その他事変に関連する作品とが、美術界における顕著な流行として興つたが、それらは作家が、芸術至上主義的な立場をはなれて、国民的感情を一般社会とともに呼吸することの具体的な一つのあらはれであり、全国民共通の関心事である主題を通じて、社会と美術とのむすびつきの縁由ともなつてゐる。（12頁）

つまりは、日中戦争開戦後における戦争に関わる美術（家）の活動や言説の蓄積によって、美術は「国民的感情」と結びつき、社会的有用性を承認されつつあったというのだ。日中開戦後の作品評価についても、荒城季夫・大島隆一・尾川多計・藤本韶三・横川毅一郎「秋の美術批判座談会」（『造形芸術』1939. 10）では、たとえば荒城が「昨年は事変二周年目だから平和な時代から社会状況の変化によつて美術界にも変化が現はれたが、今年は結局変化がそのまゝ持続されて新しい現象は見られない」（20頁）と断じる一方、藤本には次の発言がみられた。

然し二科の事変に取材した作品などは去年から見るとその製作態度に、際物的でない多少の落つきを持つて来たやうに僕には思はれる。事変下だから、さういふ絵も描かねばならぬといふやうな消

極的な態度でなく、さういふ題材によつて自分の製作意欲を表出しようと思つた僅か乍らも積極性が見られると思ふね。(20 頁)

評価はそれぞれだが、ここでは、日中戦争開戦後の時間経過を関数とした美術家や作品の変化（の有無）が議論されており、開戦からの時間経過が反映されている。

その帰結として、たとえば「昭和十四年度美術界概観」（『日本美術年鑑 昭和十五年版』前掲）、「日本画」の項には、「日本画壇にも、時局を反映する気運がうまれつつある」、「しかし一般に戦争画の製作は、ほとんどその任を油絵にゆづつた形」（14 頁）だと記され、「洋画」の項では、「昨年最も流行をきはめた画家の従軍、戦争画の製作、その他戦時的な画壇の活動は、事変が一段階を画し、大陸の事情も建設期に入るにおよんでやゝ平静に復した観がある」、「本年も、従軍画家らの活動、従軍画展の数多い開催、聖戦美術展その他の催しなどあり、主要団体の展覧会などにも、事変に関連する幾多の作品があらはれて注意をひいた」（16 頁）という観察が示された。

そうした動向のメルクマールとして、1939 年には陸軍美術協会が創設され、同会主催による第一回聖戦美術展が開催された。同展は、「戦争画生れよと『陸軍美術協会』 首途に従軍報告展」（『東京朝日新聞』1939. 4. 16 夕）において次のように報じられた。

支那事変の勃発以来彩管報国の熱意に燃える美術界からは既に二百余名の従軍者を出し親しく戦跡を弔ひ更に進んで第一線の激戦場裡に参加した美術家の感激は既に幾多の傑作を生んでゐるが、これら従軍美術家の間では今後一層軍部当局との連絡を密にして併せて美術家相互の親睦を図り興亜国策への協力に遺憾なきを期するため新たに石井柏亭、中澤弘光、吉田博、熊岡美彦、川島理一郎、荒井隆男、鹿子木孟郎、五味清吉、鶴田吾郎、向井潤吉、中村直人、栗原信、一色五郎、永地秀太、瀬野覚蔵の諸画伯に長谷川春子さんも加はつて發起人となり陸軍省情報部の賛同を得て十四日陸軍美術協会を結成、松井石根大將を会長に、藤島武二画伯を副会長として近く協会主催の従軍美術展を開催、事変当初の戦争画と彫刻中各美術家の会心の作を網羅して公開、華々しい活躍の第一歩を踏み出すことになつた〔。〕

同記事には「副会長藤島画伯談」も付され、「ただ若い人達と手を握り合つてこの大事変を記念すべき戦争画の生れることに努力したい」（2 面）というコメントが読まれる⁽²⁾。

こうした気運のなか、石川帛水郎・大蔵雄夫・今井繁三郎・芝清福「作家素描壹百人」（『美之国』1939. 1）では、戦争画に関わつて、数人の美術家への期待が表明されていた。「小磯良平氏」の項では、「此の人などが、戦争画を画いて呉れなかつたら困ると思はれる程、適任」、「未だ、スケッチしか見せてゐないが、キット、鬼気迫る戦争画を見せて呉れるだらう」という期待とあわせて、「此の人は日本に於ける最も練達した技巧の持ち主で、光と陰の取扱ひに日本人ばなれのしたところを持つてゐる」、「氏の作品が持つ冷たさも戦争画などの場合は却つていゝ様な気がする」（49 頁）と適性まで含めた期待が表明された。また、「藤田嗣治氏」の項では、「従軍画家漢口一番乗り、そして今年は戦争画を画き、来年は凱旋図を画く藤田氏は、世界に、日本人芸術家の力価を最もよく、強く知らしめた最初のその光栄と名誉を担ふ人である事は衆知の事実」（51 頁）と、その実績が高く評価された。実績という点では、「向井潤吉氏」の項にも、「未だ誰も従軍画家などを考へない、日支事変当初に、軍部に駈け込んで、軍部を面喰はせたといふから、この辺向井氏の向井氏らしい快速性が躍如としてゐる」、「戦争画らしい戦争画を昭和の御代に画き上げて見せたのも氏を以つて最初とする」（52 頁）と、日中戦争開戦直後の活動が評価されている。ほかに、江川和彦「美術展望台」（『みづゑ』1939. 4）では、「今年は出品してゐないが宮本三郎が帰朝後、どんな仕事を、このグループ〔新美術家協会〕の一人として見せて

くれるかが期待もされる」(53 頁)とされた。ここに名前があがった美術家たちこそが、日中戦争開戦以後において、戦争と美術という難題に取り組み、戦争画を制作していくことになる。

Ⅱ 戦争画をめぐる議論

本節では、1939 年に産出され、広義の戦争をモチーフとした絵画をめぐる言表を検討していくが、この時点でもなお複数の呼称が併用されていた。従軍画、事変画、戦争画、聖戦画といった呼称は、それぞれに論者－言説における文脈をもつが、本節ではその差異に配慮しつつも、包括的に戦争画と捉えて検討していく。

「芸術家が追従のために政治を云々することは最も慎むべきことであるが、芸術を正しく文化的たらしむる意味で作家が政治に対して良識を持ち、建設的事業に貢献することは大いに今日の日本に於いて必要」だと断じる「東亜の再建に於ける造型美術」(『美之国』1939. 1)の加藤頭清は、「政治に対して良識を欠いてゐることが現代造型美術の内的貧困の原因の一つである」(76 頁)と、美術家批判を展開する。これを従軍画家に即して換言すれば、ただ従軍すること(そして、従軍スケッチを描くこと)に積極的な意味はなく、そこには政治に対する「良識」－動機が必須だということになる。こうした、行動や作品の紙背における美術家の時局認識は、後々まで戦争画に関して問われる急所となっていくが、美術家にとっては従軍体験自体も重要でありつづけた。

吉田三郎「従軍行」(『美之国』1939. 3)は、その証左である。「軍隊生活に未経験の自分を過去色々の動機から戦争とは実際どんなものか、事変以来、是非現地にたつて見たいと考へて居る内、弟が戦死したのでもうたまらなくなり中支方面を海軍、北支方面を陸軍の戦場を見たい為め其方の厄介になり十一月某日〇〇港より陸戦隊と共に出帆」(40 頁)したという吉田は、従軍体験を経た実感を次のように綴っていた。

要するに戦地に奮闘するゝ兵士と内地に演習して居るのを比較すれば申訳ない例へかも知れぬが、動物園の動物と山河に自然に住むのとの相異の様に感じた。画題を事変にとるならば何としても一応現地を踏む必要を痛感せらるゝ。(41 頁)

「何としても」、「必要」、「痛感」といった修辞には、従軍以前／以後を隔てる吉田の体験の重みが刻まれている。また、福田新生「美術時評 戦争と美術」(『作品』1939. 1)においては、次のように戦争文学を範とした美術作品が夢想されてもいた。

『麦と兵隊』は、絵画で云へば、戦争の生々しいスケッチの連続である。油絵の構成はない。文学に於てさへ、これが今日までに得た最も高度の戦争の作品である。従軍画家の、現地での鉛筆スケッチを展覧したならば、『麦と兵隊』までには行かなくとも、少なくとも今日まで二科や文展にあらはれた戦争絵画よりは増しな、直接的実感を伝えるに足る作品があるに違ひない。(27～28 頁)

とはいえ、日中戦争開戦後の美術言説では、日中戦争へのコミットが要請されながらも、その成果はスケッチにとどまり、理想的な戦争画が生みだされないことへの批判が反復されてきた。次に引く、無署名「従軍画」(『美術日本』1939. 3)もその1つである。

従軍画の多くが、愚劣極るのは何故にであらう。^マ第一に文化的協力などいふキザッポイ事を考へるからである。第二に土産作品を以つてジャーナリズムに乗らうといふ、投機的不純性を持つ

からである。第三に写実力が乏しいからである。第四に何を画くべきかの撰択を弁へないからである。もつと沢山理由を挙げ得ようが、最も大きな原因となるのは、第三及び第四であり、殊に第三が致命傷となつてゐる。画家にとって写実力が乏しいといふ事程痛ましい悲劇はない。(19 頁)

これを裏返せば、日中戦争に対する深い思索に即してモチーフを選択し、すぐれた写実力によって描いたものが理想の従軍画ということになる。佐村啓介「戦争と絵画」(『美術日本』1939.6)では、「画家が思想戦に参加するには戦争画を創作するのみ」といった意見を「正しい」と認めつつ、「然しこの様な議論は得て画家を萎縮させるに役立ちはしないか」、「画家が鋭い批判に囲まれて、素直な創作欲をこじらして了つた」(3 頁)とみる。

日中戦争開戦直後から、従軍した美術家にはスケッチならぬ本格的な戦争画が性急に求められ、いざ描いてみれば、戦争への認識不足や戦争画としての技術不足が難じられる——こうした期待と失望が反復されることで、美術家のジレンマは深まっていくだろう。

この時期に開催された大日本陸軍従軍画家協会による第二回聖戦従軍画展覧会(日本橋・高島屋 1939.3.7~12)は、「美術展覧会」(『日本美術年鑑 昭和十五年版』前掲)において、「会員四十一名の小品、洋画を主として日本画、彫塑を少数加へ合計百点を出陳した」、「会場を通じて絵画的には甚だ低調なるを否み難い」(29 頁)と紹介された。作品評としては、次に引く龍「聖戦従軍画展」(『東京朝日新聞』1939.3.9)がある。

不気味によどんだ水面遠く浮んだ軍船、雲のたたずまひ等によつて「珠江を遡る部隊」がかもし出す雰囲気を描いた中村研一の作は、向井潤吉の「突入する戦車」と共に内包せる情感を表現するに効を収めてゐる。

説明的な作としては吉田博の「漢口へ」をはじめ多数に見受けられるが、瀬野覚蔵の「戴家山攻撃」がよく、建物に取材したものでは伊原宇三郎の「太原城大南門」、川島理一郎の「広東〇〇爆撃の跡」が纏りを見せ、鶴田吾郎の「憶ひ出の廣安門」と共に目を惹く。

福田眉仙の「西湖」「包頭」、石井柏亭の「蒙疆平穩」、中村直人の「太原城内卵売子供」等は純粹の戦争画を離れての意味で興趣をそゝり、その他橋本徹郎が描いた「黄鰐口の爆撃」の努力、脇田和の「憩ふ兵士」もあるが多くの人的内容を有する従軍画家協会が主催し、陸軍省の後援まである此会が、かゝる内容と人的選択だけでは極めて当を得てゐない〔。〕(7 面)

つまり、個々の作品には買うべきところもあるが、全体的な成果(作品)は貧しかった、という評価である。三輪鄰も、「従軍画家展」その他(『美之国』1939.4)において、「去年はあれ程騒がれた従軍画若くは戦争画の問題が、今度はすっかり熱をさまして見えるのは一体どうしたことなのか」と現状への不満を呈した上で、従軍画について次のように論じていく。

従軍画といふもの、性質上、遊就館若くは国防館に飾られる報告画と、謂はゞ事変記念美術館とでも云ふべきものの完成を俟つて陳列せらるべき、広義の聖戦画の二つの分類があることは云ふまでもない。去年に引続いての今回の企ては、陸軍の場合も、海軍の場合も、何れも前者の意義を多分に持つたものであり、その点相当の効果を収めたことは確かであるが、聖戦に従軍した美術家の良心が当然後者の仕事に待機してゐることが信ぜられる以上は、その意味の戦争画への期待がもつと周囲の声を昂めてもいゝ筈である。(68 頁)

ここで注意したいのは、三輪が美術家(個人)への要望としてではなく、「戦争画への期待」を醸成

すべく「周囲の声」に呼びかけていたことだ。

別の角度からは、瀧口修造「独立展評」(『セルパン』1939. 4)に次の問題提起もあった。

事局が急転すると同時に「絵画」はどうあらねばならぬかといふ本質的な問題が、画壇でも真剣に考へられて来た。これは事変勃発当時のやうな「戦争」といふものの感覚的な面だけではなく、文化との関連に於いて考へられねばならぬといふ傾向を意味してゐる。(132 頁)

独立展に関しては、鳥海青児も「独立の数氏」(『美之国』1939. 4)を書き、「芸術作品として発表される事変画の多くが、少年雑誌の表紙画のイデー位しか持ちあはして居ない貧困さは、衆知の常識になつてしまつた」という状況認識に即し、「清水登之の作品は、作意にメソッドのみえるきらひはあるとしても、唯一の芸術的事変画として特記に値する」(79 頁)と評価しており、ここでも美術家の戦争－事変画に対する姿勢が問われていた。

荒城季夫は「思想を表現せよ＝戦争画の問題＝(1)」(『東京朝日新聞』1939. 4. 20)において、「近代戦の特質として、戦争が国家を構成するすべての力を総合すべき時期は、すでに成熟してゐる」と捉え、「この場合、美術家に与へられた役割は、いふまでもなく戦争画の制作である」と、時局に応じた美術家の役割を定位する。その上で、「思想戦の戦士として画家を動員する者の方も、また動員される画家の方も、事変が有つ思想の重要性を無視して戦争画を考へることはできない」(7 面)と、「思想」の重要性を指摘する。また、「一般的性格と型＝戦争画の問題＝(3)」(『東京朝日新聞』1939. 4. 22)においても荒城は、近代戦の描きにくさに言及した上で、「絵画の場合は〔略〕戦争の根本愛に触れる方が一層印象的である」(7 面)として、戦争画を描く美術家の戦争に対する姿勢を重視した。

荒城は「海洋美術第三回展」(日本橋・三越 1939. 5. 24～30)に際しても「意義ある企て 海洋美術展を見る」(『東京朝日新聞』1939. 5. 27)を書き、「事変関係の海洋画」について次のように論及した。

これはもちろんみな直接経験により現地報告画であらうが、こゝでも亦観察は凡庸なパノラマ式構図を多く出でず、徒らに技術的な俗調に煩はされてゐる。幾分ポスターめいた中村研一の三機編隊飛行や奥瀬英三の長江制圧、藤本東一良の天測、小早川篤四郎の荒天航行、高橋亮の海上偵察などが稍事変画らしい正直な問題である。(7 面)

ここでは出品作品には批判的な評価を下しつつ、報告画・展覧会の意義は買っていた。

「今度の事変に於ける美術家の活動は華々しく、また戦争美術の問題もジャーナリズムによつて盛んに取上げられるやうになつた」とみる森口多里は、「多事なりし上半期美術界(上) 事変と画壇」(『中外商業新報』1939. 6. 17)において、「しかし従軍美術による国家的奉仕の「方向」にしろ、現代に於ける戦争美術の「本質」にしろ未だ暗中模索の程度を出でない」(5 面)と判じていた。こうした危機感のもと、福澤一郎は次に引く「声明書」(『美之国』1939. 5)を公開して、独立美術協会からの脱退という道を選んだ。

画壇は今日戦争と云ふ大きな現実体験や苦悩の間に、そして後に生ずるであらう我々の熾烈な絵画精神の誕生に対して、余りに無関心であります。我々がこれに対する認識や熱情を持ち、そしてその為に真に在野性を主張出来る展覧会を遂行する事は、絶対に必要であります。(34 頁)

その福澤は「戦争画」(『文芸』1939. 9)において、「今日の戦争画と称せられるものは、現象をうは滑りして、ニュース代りのパノラマ画であるのが多い」、「それ以上に出る事が困難なのは、戦時の我々

の思想乃至表現の振幅的制限によるか、画家の才能の不足によるか、或はその両者に帰すべきであらう」という現状認識を示した上で、その根因を「實際技術家たる画家によつて肉付けされねばならない部分が欠陥となつてゐるから」(37頁)だと判じていた。とはいえ、従軍する美術家にとって、ことはそう簡単ではなかったようだ。

従軍経験を経て、「私の「戦争と美術」観が相当変化した」という「戦争美術と身辺雑記」(『みづゑ』1939.8)の伊原宇三郎は、戦争画の期待を知悉しつつ、「結局私には真の戦争画は描けぬといふ結論になつてしまつた」と認め、次のようにつづける。

従軍画家としては、私など相当危険な第一線迄行つた者の一人であるが、それでも、今生きるか死ぬかといふ、つきつめた戦争の実感と体験を持つことが出来ない。いろ／＼に想像は出来るが、記録的な戦争画は、自発的には私には描けぬ。(26頁)

つまり伊原は、従軍画家は兵士ではなく、その戦場経験には大きな径庭があることに、従軍体験それ自体によって気づかされ、それゆゑ戦争画は描けないというのだ⁽³⁾。無署名「或る彫刻家の手紙(戦線より)」(『美術』1939.8)にも、次のような距離が示された。

戦争に参加した者は戦争美術と言ふ言葉をさへ嫌ふと言ふのは、一見不自然の様に思はれますが、実戦の雰囲気の中に居る私達は、随つて戦争の観方も主観的となり、終始大衆に迎合して、戦争をお祭り騒ぎで扱ふ事も出来ませんので、戦争画は描き度くない気持ちで居ります。(5頁)

従軍しても戦争画は描けないという発言の一方、「現代のやうに陸海空の立体戦となり、武器も多種多様となつて、距離的にも戦闘が驚く可き広さに亘つて為されるといふ事になつては、現代の戦争としての機械的な特質やその複雑さを、戦争といふものが持つ緊張逼迫せる姿で、一枚の画布、一枚の絹紙の上に表現することは甚だ難かしい」と判じる石井柏亭は「健康なる文化の創造へ」(『塔影』1939.5)において、「戦争に於ける部分的なもの、例へば戦場に於ける軍隊生活、工兵隊の活動、行軍など、云つた風なものは、取材として必ずしも困難ではなく、寧ろ最も美しく躍やかしく、感動的な人間性の高揚を発現した立派な画材として我々の前に与へられてゐる」(16頁)のだと、モチーフの範疇を拡張してみせる。ほかに、須田国太郎「戦争画」(『龍谷大学新聞』1939.11／引用は『近代絵画とレアリズム』中央公論美術出版、1963)に、次のような捉え方もある。

戦争そのものが、画家に芸術的な衝動を与え、それが絵画として表明された時のみ、戦争画は成立する。それでこそ戦争の影響を絵画にみたというべきである。かくの如き戦争画が、そう氾濫するものでないことは、戦争に芸術を感受する極めて優れたる、且つ限られたる画家にのみ可能であるからである。(264～265頁)

ここでは、外発的事情から戦争画制作を目的とすることを排しつつ、戦争とそれを正しく受容／表出できる画家にのみ戦争画は可能だとする線引きが示されている。この時期になつても、画家にとってそれが初めての従軍であれば、戸惑いは開戦当初と変わらない。

こうした戦争と美術(家)に関わる難問／問題提起の一方で、広義の戦争画はことあるごとに制作され、展覧会も開催されていく。

Ⅲ 聖戦美術展

本節では、第一回聖戦美術展（東京府美術館 1939. 7. 6～23／陸軍美術協会・朝日新聞社主催陸軍美術協会・朝日新聞社主催）と、同展をめぐる批評を検討していく。はやくは、次に引く「聖戦美術展覧会 一堂に今事変の傑作」（『東京朝日新聞』1939. 4. 16）において、展覧会のねらいが示された。

長期建設下の支那事変は、来る七月を以つて愈二周年を迎へる事になるが、本社はこれを記念するため陸軍省の後援を得て、今回松井石根大将を会長に、藤島武二画伯を副会長として我国第一流の美術家四十余氏によつて結成された『陸軍美術協会』と共同主催の下に東京、大阪、名古屋において従軍彩管及び彫刻家の精鋭がものせる不朽の大作を網羅して聖戦美術展覧会を開催し、これによつて皇軍将兵の勇猛と労苦を偲び、国民精神を鼓舞作興すると共に軍事美術の奨励に資する事となつた〔。〕

また、同記事では「陳列品目」について、次の紹介がみられた。

陳列品目は事変の勃発以来前線に従軍し、戦塵を浴びつゝ皇軍将兵の活躍、戦闘状景及び弾雨下の大陸風物を描写せる傑作をはじめ皇軍の占拠地住民の復活状態、銃後国民の活動、各種兵器艦船等聖戦に関する各方面の現状を油絵、日本画、彫刻等に表現した逸品を全国から募集し、これを厳選陳列して広く戦場の実相を紹介すると共に事変下における前線、銃後の全貌を一堂に展観し、今次事変の真意義を総合美術によつて後代に伝へんとするものである（11面）

図録には、「此度この事変二周年記念日を中心に、陸軍美術協会、朝日新聞社共同主催の下に大規模なる聖戦美術展覧会が開催されたることは、国民精神作興と軍事美術振興の上に誠に当を得たる企てである」と、同展を意味づける藤島武二「序」（陸軍美術協会編『聖戦美術』陸軍美術協会、1939）⁴⁾が付され、同文は次のようにつづく。

由来我が国に於ける戦争画なるものは多くの画家が余り身を入れず、そのために優秀なるものも生れなかつたのであるが、今事変の如き肇国以来誠に重大意義を有する大業に際して、それを永久に記念するための記念報告画としても、或は又、前線の将士活躍振りを銃後に示し、以て国民の精神作興に資する意味に於ても、或は又芸術品として立派なる存在価値を有する意味に於ても、新たな戦争画が昭和美術史上に燦然と輝くことを望むものである。

上の一節にも「戦争画」、「記念報告画」と複数の呼称がみられるが、前者は戦争をモチーフとした絵画全般を指し、後者はその下位分類である。戦争画の意義としては、戦争の報告、それによる国民精神昂揚への寄与、絵画としての芸術性の3点があげられている。「此度の聖戦美術展はこの意味に於ける役割のすべてを果したとは言ひ得ない」という藤島だが、この展覧会が鑑賞者－国民に与えた効果を次のようにまとめている。

多くの人々に多大の感銘を与へ、この内容に接して、少年は少年の感激を覚え、傷痕の勇士は過去の奮戦を追憶し、銃後にありし国民は皇軍将士の奮戦に感謝する等、他の一般展覧会に於ては到底見られざる感謝感激の渦をまき起したのである。（頁表記なし）

聖戦美術展開幕前には、石井柏亭が「聖戦美術展覧会（上）新しく物語る絵画を望む」（『東京朝日新聞』1939.5.12）を書き、「実際今度程美術家が戦争に関心を持つたことはこれ迄なかつた」として、軍当局による「便宜」も含め、戦争画の隆盛にふれている。「純粹の美」を目指して「近代は美術をかりて物語ることを否定して来た」とみる柏亭は、「物語る所の美術の一種として戦争画が今日興隆する」ことを肯定し、聖戦美術展に「よき軍事画、新しい物語画の集まることを期待」（7面）していた。つづく「聖戦美術展覧会（下）主題の範囲に就ての注意」（『東京朝日新聞』1939.5.13）で柏亭は、「此展覧会が今次聖戦の意義を一般に認識せしめ、支那大陸に関する知識を進めるに役立ち、以て興亜の大業に聊か寄与する所あるならば幸である」（7面）とも述べて、その意義を予示的に高めていた。「戦時下に於ける思想のうち最も重要視されるものは、国家の進むべき方向と運命を支配する政治思想である」という立場から、荒城季夫も「美術と政治——戦時下美術人の知性と情熱——」（『アトリエ』1939.7）を書き、「このやうな思想の動員が、すでに美術界の一角にも波及して陸軍美術協会の誕生を見、東朝主催の聖戦美術展覧会の計画にまで発展した」（7～8頁）と、直近の動向を位置づけ、「現代の戦争美術は一種の思想美術であり、国家の最高理想を表徴すべき政治美術である」（8頁）と断言してもいた。

なお、主催の朝日新聞社は、開会前から『東京朝日新聞』紙上に2つのシリーズ記事を掲載する。

「カンバスに偲ぶ戦場 迫る聖戦美術展〔全10回〕」は、「①“死ねずに残念” 激戦を思って涙の脇坂部隊長／中村画伯『光華門外丁字路』」（1939.6.16）、「②参戦勇士会心の作 “天佑” と感慨無量の西原少将／長坂画伯『呉淞敵前上陸』」（6.18）、「③力と意志の凄壮美 本紙の従軍記を彩管で再現／向井画伯『新木橋の激闘』」（6.19）、「④『白壁の家』へ肉弾 柏原画伯の制作に血沸く回想／決死隊の片岡六郎君」（6.20）、「⑤敵の傷兵にも水 花ある“呉淞鎮上陸”」（6.21）、「⑥回想する敵前上陸 杭州湾の『覆面將軍』柳川平助中将／快報の蔭にこの苦労」（6.23）、「⑦燃ゆる南京城（小磯画伯）参戦両大尉の感慨『まさにこれ』」（6.24）、「⑧“パイ缶と兵隊” 血の蘇州河敵前渡河」（6.26）、「⑨雄叫ぶ“陸の轅轡” 聴くも胸すく無錫蹂躪の回想」（6.27）、「（終）苦しかつた大場鎮 筆を握つて苦心一年の朝井画伯」（6.30）というラインナップだった。

このシリーズ記事については、「聖戦美術展で紹介された作品の美術における位置づけ」に注目する平瀬礼太が、「描き方、表現方法ではなく、偲ばれる「戦場」、すなわち描かれた内容に重きが置かれている」⁶⁾と指摘している。たとえば、上記③では、確かに向井潤吉《新木橋の激闘》が記事スペースの半分ほどを占めているものの、添えられた文章には「二科会員向井潤吉画伯が描く「新木橋の激闘」はこの昭和十二年十月五日の本紙記事が報じた上海戦線、新木橋の激戦を画布に再現したもの」とあり、戦争報道記事の二次表象という位置づけが明らかである。となると、速報性を備えた報道記事や写真に比したこの時期の戦争画の存在意義は、改めて戦争の記憶を振り返る契機にこそある（それゆえ、作品としての芸術性よりも、実景を写實的に描くことが求められていく）。

もう1つのシリーズ記事は、「聖戦二周年に寄す〔全9回〕」で、「①藤島武二画伯」（1939.7.2夕）、「②“光華門伊藤中佐墓”／中村研一画伯」（7.4夕）、「③通州事件同胞遭難の跡／川島理一郎画伯」（7.5夕）、「④珠江のパゴダ（広東近し）／熊岡美彦画伯」（7.6夕）、「⑤“同蒲戦北上”の思ひ出／伊原宇三郎画伯」（7.7夕）、「⑥穴の底の演芸会／南薫造画伯」（7.8夕）、「⑦張家口に近く／石井柏亭画伯」（7.9夕）、「⑧“従軍中の追想”／清水登之画伯」（7.11夕）、「⑨“画帳に残る新戦場”／日名子実三氏」（7.12夕）というラインナップである。

こちらは、先のシリーズよりは美術家・絵画作品に重きが置かれてはいるが、メインタイトルにもあるように、聖戦二年間の戦果－記憶をたどるものとなっている。たとえば、上記④には、熊岡美彦による次のコメントが掲載されている。

今回はあらゆる部門の総力戦となつて我々芸術家も、或は戦争画に宣伝戦に又は出征将兵の慰安

に、しかも自由の立場に於て軍の絶大なる理解の下に二百数十名の多数の画家がそれぞれ戦争を背景として祖国の為に活躍した事は世界歴史上未曾有の事であつて、我々も今後に来る文化戦の為に出来るだけの精神的用意を備へて時局の中に立つと云ふ気持です。(3面)

美術家も戦争画の制作を通じて「文化戦」に貢献していくという社会的有用性を確保しつつ、日中戦争に向かう「精神的用意」も言明していく。もちろん、これは新聞紙面上に限った戦争画の意義であり、実際には「聖戦画を献納／けふ陸軍省へ」(『東京朝日新聞』1939.7.2夕)で報じられたように、「中支戦線に於ける皇軍の輝ける戦闘史をカンバスに再現した洋画家中村研一氏等の作品、十点は陸軍省へ献納された」(2面)といった価値づけもあり、聖戦美術展覧会においては作品自体が鑑賞され、論評の対象となった。

開幕すると、「待望の聖戦美術展 けふ輝く開会式」(『東京朝日新聞』1939.7.6)によって、「事変中に芸術的にすぐれた戦争画は生れるか如何か」事変勃発以来二年間、この問題は我が国全画壇に課された宿題だった、今日こそこの課題に明確な回答を与へる日である」(11面)と報じられた。「聖戦美術展」けふ開会式 竹田宮台臨の栄／燦! “彩管部隊”の精華」(『東京朝日新聞』1939.7.7夕)をみても、次の位置づけがみられる。

会場全十三室を埋める聖戦美術の粹、事変下に、敵弾雨飛の戦線で銃を執りながら、或は銃後国民総力戦に参加しながら、生れ出た驚異的作品の数々、大国民の襟度と文化日本の余裕をこゝ上野の東京府美術館会場に宣揚して余りある、

つづけて、「カンバスに偲ぶ戦場、聖戦二ケ年の輝ける思ひ出が会場を満たし、感激、絶讃の声が溢れてゐる」(2面)と会場の様子が報じられた。また、低年齢層向けの記事「激戦をしのぶ絵 本社主催聖戦美術展」(『東京朝日新聞』1939.7.9)では、展覧会の様子が次のように位置づけられた。

この展覧会には支那事変が始まつてから今までに兵隊さん達が活躍してゐる有様や、占領地の風景、戦跡等を描いた絵や、彫刻が三百五十八点も陳列されてゐます。殊に第一室には三畳敷位の大きさの絵が十枚あつて日本軍が呉淞に上陸してから南京を占領するまでの主な戦が実際に見たやうに伝へられてゐます。(6面)

新聞紙上では、兒島喜久雄が自らの理想に即した作品評を発表した。「聖戦美術展洋画評(1)意義深き企て」(『東京朝日新聞』1939.7.11)において兒島は、「戦争美術はどうしても写実主義でなければ駄目である」と断じ、「何処までも現実の相を正視して其直観の表現に即して感激を如実に示さなければ駄目である」、「だから戦争美術の必須の条件は写実的な描写力である」(7面)と、戦争画の要件にまで論及していく。逆にいえば、描くべき「現実」を、画家の「感激」をおろこみながら「写実的な描写力」で描くことが戦争画の理想であり、この時、戦争画は美術家／絵画を介して、戦争-戦場と内地の国民(鑑賞者)を媒介する役回りを十全に果たし得る、というのが兒島の見通しだろう。つづく「聖戦美術展洋画評(2)小磯良平の傑作」(『東京朝日新聞』1939.7.12)には具体的な作品評が並ぶ。兒島は、向井潤吉《新木橋の激闘》については、「去年の二科会の突撃の絵よりも悪い」と断じて「実体の表現に厚味が無い為に明瞭なシルエットとして浮び上つて居る筈の人物がへなへに見える」、「空間の表現が無いから画面は全く奥行をもつてない」と否定づくしである。中村研一《光華門丁字路》については、「流石に達者な描写を見せて居る」、「機関銃を撃つて居る兵士の上半身は十分此絵を押へて居る」と一定の評価をしながら、「空間描写の不足の為に全体の雰囲気はつきり浮ばないのは残念」、「もつ

と入念な戦争画が見たい」と、不満／期待を表明している。脇田和《呉淞鎮敵前上陸》については「構図上失敗」、柏原覚太郎《白壁の家の突撃》については「甚だ薄つぺら」、朝井閑右衛門《楊家宅望楼上の松井最高指揮官》については「戦闘を描いたものと違つて仕事としては一番楽な筈であるが出来栄は面白くない」などと、酷評がつづくなか、「一頭地を出た傑作」と絶賛されるのは、小磯良平《南京中華門の戦闘》である。同作は、次のように論評される。

銀灰の調子も整つて居て空間も可なり表はされて居る。人物も相当に確りして居る。現在あれだけの写実力を有つた青年画家は余り多くは居ない。小磯君が絵を作らうといふ考へを捨て、常に正面に作因の表現に熱中したならばもつといふ絵が出来るに違ひない。(7面)

ここでも、さらなる期待が表明されているが、最大の評価点はその写実性にあった。つづく「聖戦美術展洋画評(3)傑出せる「突撃路」」(『東京朝日新聞』1939.7.13)において児島は、「今度の聖戦に取材した傑作が出るのは多分今後のことであらう」、「朝日新聞社の此展覧会は夫にいゝ刺戟を与へるに違ひない」(7面)と、従軍画家やその成果、展覧会の現状を、本格的な聖戦画への萌芽と位置づけた。

展覧会評としては、林達郎「戦争美術第一期——聖戦美術展——」(『美之国』1939.8)がある。同展出品作品を「今次戦争美術の第一期的作品」とみる林は、「画人が直接戦闘をいかに視、戦地をいかにリポートしてゐるか」、「画人が我流を超越した、少くも我流に煩されない卒直な表現が見られるかどうか」といった観点から次の評価を下している。

総体に見て、戦争を、戦場場面に於て直視的に描くこと、日常生活の慣習的な感覚感情を撃衝し或は打砕くであらう戦闘を瞬間的な断面に於て捕へ描くといふことに対して多くの画人は、自分の技巧を以ていかにそれに照準をつけ、いかにアレンヂするかといふ点で、一面では充分任意な選択を許されないといふ点で、まだ技巧上のギコチなさが見受けられるやうである。(41頁)

新たなモチーフ、課題芸術といった条件に対し、多くの美術家がうまく対応できていない、という判断である。それでも、主要作品について林は次のように論評している。

第一室から、長坂、向井、中村、脇田、柏原などと、大分大作が列んでゐるが、銘々響を発する如き作はない。脇田氏の「敵前上陸」は戦場の景と言ひ条、描き方の柔軟さ、弱々しい美しさを含んでゐるといふだけが特徴で、朝井氏の「松井將軍」は曾ての「生還特務兵」のやうな、思案めいた晦渋さのないところは好いが、たとへかうしたスナツプ的なキヤツチにせよ、かういふ群像的描写はもう少し技巧の整頓が欲しいものである。中村研一氏の「光華門丁字路」は、筆端の粗さ速写的なのが一つの効果を出してをり、作風がよく使はれてゐるものゝ一つであるが力作とするにはまだ足らず、柏原氏の「白壁の家の突撃」は印象的な好い描写であり、江藤氏の「蘇州河敵前渡河戦」はかなり好いもので、これは氏の質実な技巧家としての平生の手腕がかういふものに適当してゐることを示してゐる。〔略〕また小磯氏の「南京中華門の戦闘」も光の扱ひ方の名手としての冴へた技巧が有効に駆使されてゐる作品であり、この展観での佳作の一つである。(41～42頁)

短評ではあるが、第二室についても「清水登之氏の「砲兵陣地」は簡単な省筆で描いてあるが、今までの清水氏の作の中では佳作」、「愛馬と渡河」は軽筆といふだけで表情に乏しい」、「栗原氏の「進軍の跡」は明るい描き方で効果も好い」(42頁)といった論及がみられた。観点どおり、戦闘や戦跡が写實的に描かれたか否かが評価の基準とされた。薫「東京だより」(『手工研究』1939.8)でも、あらかじ

め「戦争美術の必須の条件は写実的な描写力」だという観点が明示され、次の論評がつづく。

さて第一室。こゝは上海派遣軍依頼製作による十人の作者の大作がある。いづれもこの協会の比較的若い人々のものだが、絵としては中村研一氏の「光華門丁字路」に小磯良平氏の「南京中華門の戦闘」がやゝ見られる程度。前者の達者は人物にかなり効果をもつ。後者の写実力、なれた技巧、殊に光の節約した用ひ方はいつもながら感心の外はない。しかし色感やタッチから受ける全体の感じに動きがなく、悪い意味であまりにうますぎる。(35 頁)

林評とあわせてみれば、中村研一《光華門丁字路》、小磯良平《南京中華門の戦闘》が聖戦美術展の代表作といえそうである。また、この展覧会がどのように鑑賞されたかは、次に引く無署名「こぼれ嘶近来にない好況の上野」(『美之国』1939. 8)が参考になる。

戦争美術展は文展以上のゴツタ返す有様。ゑはがき屋の前はワンサ砂糖に蟻も同前、食堂は大繁盛、兵隊さんの見物も相当多い、作品を見て廻るのが如何にも嬉しさうだ。同僚をふり返つて、「ネ此処は何月何日私達も見物しました、此の建物は有名な云々」と説明よろしく風景があちこちに点在する「此の木の下には塹壕がほつてあるんですよ」といふ風に。(44 頁)

この例からは、戦争画の芸術性よりも記録性、新聞報道がクローズアップした局面を契機に、戦場をしのぶ機会が提供されたようである。もとより、陸軍からの依頼という前提もあるが、展覧作品の記録性に、個々人が記憶／想像を重ねようとしなければ、無署名「東西南北 九月」(『大陸』1939. 9)に書かれたように、「その多くは、結局が報告的スケッチにしか過ぎない」ということになる。逆に、同文が求めていたものは「聖戦を実体に於てがつしりと把んで、それに対する信念と情熱をキャンパスの上に吐露した底のもの」(73 頁)であり、これは美術家の戦争に対する認識－思想を、芸術性を兼ね備えて画面にこめ、それが伝わる戦争画ということになるだろう。

批判的な見地からは、「支那事変以来、われらはこの時局に便乗して多く国策美術家の簇出したことも知つてゐる」という遠地輝武が、「美術時評」(『科学ペン』1939. 10)において聖戦美術展出品作品を例示しながら、「彼等はたゞその本質における唯美主義を裏返して、素朴にイデオロギー化し、恰も現代の政治的課題を観念的に画面化することによつて、国策への忠誠を押売らうとする手輩にすぎない」(232 頁)と手厳しく批判している。

こうした同時代の注目点や賛否は、「昭和十四年度美術界概観」(『日本美術年鑑 昭和十五年版』前掲)において「聖戦美術展は、戦争画の課題に対する美術界の一解答」だと位置づけられた上で、「今日の戦争画はほとんど説明的な記録にとゞまり、芸術的な解釈による内容や表現をもつ作品にとばしいこと」、「現代の洋画の技法が、一般に即興的なスケッチに適し、永久性を必要とする記念碑的製作に向きであること」(16 頁)が批判された。

総じて、従軍体験を持つ画家による戦争画の制作・展覧が本格的に始動した具体的なあらわれとして、聖戦美術展は位置づけられていった。

IV 秋の展覧会

1939 年、「事変下に迎へる三回目の美術の秋」は、「画壇も戦時色 美術の秋に各派総動員体制」(『東京朝日新聞』1939.8.15)において「紀元二千六百年の国家的盛儀を来年に控へる画壇は、それへ例年以上に活気横溢、連日の暑熱と闘ひつゝ、文字通り「アトリエの戦士」となつてゐる」として、各展

覧会の準備状況が次のように報じられた。

青龍展へは川端龍子氏の大陸四部作の第三「香爐峰」が出品され飛行機上から皇軍激戦地廬山を鳥瞰する日本画、最初の大胆な筆致が評判をよぶであらう、洋画の二科会には従軍画家栗原信向井潤吉両氏の大作が揃ひ、彫塑団体第三部会も「各人一大作」を責任出品すべく制作を続けてゐる（11面）

「昭和十四年度美術界概観」（『日本美術年鑑 昭和十五年版』前掲）、「洋画」の項では、「事変に関する製作に、注意すべき努力とそれぞれにある成功を示した作家」として、「小磯良平、向井潤吉、清水登之ら」があげられ、次のように称賛された。

小磯はその古典にまなぶ練達の技術を駆使して、右にあげた作品のほか、なほ「兵馬」（新制作派展）の力作を描いた。この作品は、西洋近代画の影響を多くうけすぎてゐるわが国の画壇に珍しい、油絵本来の一つの作画法を示し、戦争画としてのみならず、本年洋画壇における最もすぐれた収穫の一として推すべきものである。向井は前記の作品のほか、昨年の「突撃」と連作をなす「難行」「甦民」（二科展）の二作を完成した。この作者独特の北欧的な写実主義は、またこれらの戦争画に適切な表現をあたへて、その技術には侮りがたいものを示してゐる。清水は聖戦美術展に「愛馬と渡河」を、独立展に「江南戦場俯瞰」などを描いたが、特色ある様式化と、場合により抽象的な表現を用ひて興味ある効果を見せた。（16頁）

以下、それぞれの展覧会・作品評を検討していく。

IV-1

文部省美術展覧会は、開催の是非や存在意義が毎年のように議論されていた。たとえば、文展審査員が内定したという報をうけた柳亮は「文展の厚生省移管」（『読売新聞』1939.7.23夕）において、「すでにして、完全にアトラクションナイズ（工業物化）した文展がいかに華々しく開かれてみたところで、それに何らかの期待をかけるものとは誰も考へてはゐない」（2面）と、失望を隠さない。あるいは、文学者の正宗白鳥に、次に引く「文展の絵」（『読売新聞』1939.10.26夕）がある。

私は、昔の最初の文展を観て以来、年々の展覧会を続けて観て来たが、旧套を脱した、人目を驚かすやうな斬新な絵画が出品されたことがあつたとは思つてゐない。形式美を主とする絵画においては、あまり伝統を無視した調子外れのものは、鑑賞家に快感を与へないものらしい。（2面）

これは、ほかの芸術ジャンルからの痛烈な保守性批判といえる。そもそも、田口信行が「文展の日本画」（『美之国』1939.11）において整理したように、「事変下第三回の文展は華々しく上野の杜に開かれたが、蓋を開けて見ると柄鳳、大観、玉堂の三長老をはじめ、関雪、清方、契月、平八郎、靱彦、青邨、古徑、岳麓等去年に倍する不出品を見たことは、なにか文展の将来に一抹の暗影を投ずるやに見える」（7頁）といわれる状況であつた。そのことについて、「文展の冷却」（『読売新聞』1939.10.27夕）の長谷川如是閑は、「時代が公式に認めた最高美術の典型を国民の前に提示するといふのが文展本来の機能であるから、徒弟的制作だけ陳べた」のでは「結局庇が母屋を奪つたことゝなる」（1面）と、文展の機能不全を難じた。さらに、宇野浩二も「文展日本画評（下）通俗雑誌の挿絵」（『東京日日新聞』

1939. 10. 22) において、次のように揶揄した。

今年の文展は、卑俗な例を借りると、一等俳優がいろ／＼さま／＼な、いふにいへない、故障で休場したために、名門の子も、素性の知れない者も、田舎まはりをしてゐた者も、破門された人間も、外道といはれた人も、結局、新時代のやうにも思はれ、案外それは上辺ばかりのごとくにも思はれる画家たちが登場して、それ相応の絵を出品したのが幾らか目に立つた。(5面)

ならば、洋画はどうだったのだろう。荒城季夫「文展洋画評(上) 意欲への制限」(『東京日日新聞』1939. 10. 25) には、「総体の印象からいへば、去年と大同小異で特に著るしい現象は看取されない」(5面) とあり、例年通りの低評価である。例外的に賛否をわけるかたちで注目を集めたのは、朝井閑右衛門《良民救助》である。同作は、柳亮「文展洋画評」(『みづゑ』1939. 11) において、「表現内容の意志的な点では、場中異数の作であり、グレコ風の効果に対する率直な関心とともに、そのロマンチズムは、印象主義的アカデミズムの一色で塗りつぶされたやうなこの会場では、大いに珍とするに足りる」(39頁) と、そのユニークさも含めて高く評価された。他方、大橋爲三は「文展洋画評(下) 気力なき老大家達」(『帝国大学新聞』1939. 10. 30) において、「『良民救助』と題した平俗の意味に於てのグロテスクな作品を以て世に見えたことはどうしたことなのだ」と疑問を呈し、「今日の作品を見、洋画壇に対して無理解である観衆の或る人達でも君の力の測量は容易くできる筈である」(10面) と、文部大臣賞受賞者であることにふれながら、きわめて厳しい評価を示した。彫刻については、「主題を大陸開拓にとつたものが絶対多数」だとみる尾川多計が、「文展彫塑評(下) 粗剛な時局物」(『東京日日新聞』1939. 10. 29) において次のように論評している。

新東亜建設のかけごゑに、戦争彫刻の卑俗をまぬかれる好題材はこれだとばかり、筋骨隆々派の活躍めざましいものがある。しかし、その旺んな意気にも拘らず、知性の低さと技術の不足は覆ひがたく、ひどいのになると、解剖学の勉強からやり直して貰ひたいやうな体のプロポーシヨンさへ満足にとれてゐない粗剛な作品で、わづかに一般出品の中島浩の「開拓者」がムニエを思はせる正統的な写実作品として挙げられるのみといふ貧しさである。(5面)

こうした文展(各部門)への批評をみると、次に引く2つの評が事態を如実に示しているといえそうである。荒木十畝「美術の改革」(『中央公論』1939. 9) には、次のようにある。

今日の文展が、いかなる弊害を宿してゐるかに就いては、既に天下の定説もあるが、一言にして云へば、現代の絵画を社会から遊離させ、民心を失ひ、一般社会には勿論、画家全般にも殆ど同意いたし兼ねる美を強調した所にある。(218頁)

また、川路柳虹は「文展作品の傾向」(『美之国』1939. 11) で次のように述べている。

此度の文展を見てその全体としての作品内容の貧弱は既に文展の存在が今日或る役目を果して、それが何ら国家の美術水準をさへ示すに堪へないほど低下して終つてゐる実情を見せつけられたといふ気がする。(3頁)

こうして、折にふれ文部省美術展覧会はその機能不全が批判されていった。

IV-2

青龍社第 11 回展（東京府美術館 1938. 9. 1～28）の話題作は、川端龍子《香爐峰》である。

「作家寸描 川端龍子」（『美術日本』1939. 3）において川端龍子は、「時代を知つてゐる画家」の「筆頭」にあげられ「それ程龍子氏は時代に生きかつ、時代と共に歩み時に時代に率先して警鐘を打ち鳴らす」（頁表記なし）と目されていたが、《香爐峰》（[Fig. 1]）もそうした龍子の特色をいかに体現した問題作として、多くの論及が集まった。



〔Fig. 1〕 川端龍子《香爐峰》1939年、大田区立龍子記念館蔵

同作については、自作解題「川端龍子の力作『香爐峰』の解説」（『詩と美術』1939. 9）があり、「南昌の前哨として地勢を利し、敵が鉄壁の陣を布いて皇軍の進撃を拒んだ廬山こそは、彼の古来詩藻の上に有名な香爐峰のそれ」（59～60頁）と、廬山というモチーフに日中戦争の要所／古典文学としての二重の意味を見出し、次のようににつづける。

敵将が抗日の策源地とした廬山は、既にして自分等視察者が大手を振つて登れるし、飛行機上からも悠々その大景を瞰下し得るまでに制圧された事実は、千年の昔、詩文によつて夢みた清少納言の想像も及ばない処、いやこの自分ですら此の『大陸策』を計画した当初に於ては意想の外である。或は軍当局すら作戦の予定以外の地域では無いかとも愚考するのだが、その意外なるもの、現実を採つて今度の主題とした訳である。

また、「これを制作するに当つて自身への研究課題は、日本画の範囲に於て飛びつゝある飛行機をどう、どこまで表現し得るやのそれであつた」という。さらに、あらかじめ「小言」封じるために「機体を透かしたのは迷彩に背景の自然の山を利用したまで」（60頁）だとも述べて、モチーフ選択の由来から自作の課題、企図まで余さず語っていた。

龍子への注目から、《香爐峰》は展覧会開催前から新聞紙上で報じられた。その1つが、次に引く「川端画伯の大作香爐峰」（『東京朝日新聞』1939. 8. 18夕）である。

横四間縦八尺の大きな画面は「空から眺める香爐峰の大観」でその形大な画面の対角線一杯に銀翼燦たる海の荒鷺機（戦闘機）が描いてある、まだ機翼と胴体の「日の丸」及び機手は入つてゐないが、背景は既に完成、先頃の従軍行で空から画裏に納めて来た雄大無比の画材、然も描かれた海軍機の胴体は絵具を抜いて眼下の青巒の山々で迷彩効果をねらひ、土佐絵の筆法を近代芸術に採り入れた大胆な野心作〔。〕今秋画壇に一投石を与へるであらうと期待されてゐる（2面）

また、「青龍社展 展覧会芸術達成への熱いよ—昂まる」(『東京朝日新聞』1939. 9. 2 夕)も、「一昨年来つづけて来た「大陸策」も今年はその三として横二十四尺縦八尺に「香爐峰」を描いてゐる」, 「その構図は画面中央右から左へ単座式飛行機を置き, その機体は透かされて, 背景の自然の山山が見えるといふ常人の想像もつかぬ形式」だと紹介した上で, 「出来栄えの如何は兎に角, たしかに問題の作である」と断じた。また, あわせて, 「氏は更に得意の池鯉五尾を描いて「五鱗図」と名付け, 又今春来の中支従軍成果を淡彩スケッチ風に八点を出陳する」ことも付言し, 《香爐峰》だけにとどまることのない龍子について「精力振りを發揮してゐる」(3 面) と評価した。

問題作《香爐峰》が賛否両論に包まれたのは, 「既成日本画を鑑賞する尺度にはあてはまらぬものがあるから」(「昭和十四年度美術界概観／日本画」『日本美術年鑑 昭和十五年版』前掲, 14 頁) である。「今年の秋季展随一の大作であらう, といふ以外に十分問題性を孕んだ作品」だと《香爐峰》を捉える遠地輝武は, 「美術時評」(『科学ペン』1939. 10) で同作評価の分岐点を次のように別括している。

この作者は与へられた現実を全面的に肯定し, それによつて自身のヒロイズムを満腹する以外, 若干回顧的に, 観者をして香爐峰の雪や簾を想起させ, そこに或る種の感傷を訴へてゐるに外ならない。〔略〕われ—はこの力作を高くも低くも買はず, いろ—な意味で甚だ多くの問題を感じるところに, 龍子の仕事の値打を見出したのである。(233 頁)

とはいえ, 最終的には, 《香爐峰》を描いた龍子进行评估する論評となっている。

以下, 否定的評価からみていく。田中一松は「青龍社展評 正に龍子的「香爐峰」」(『東京朝日新聞』1939. 9. 12 夕)において, まずは龍子の振る舞いを視野に入れて《香爐峰》の画面を次のように論評していく。

龍子の所謂画業報国の精力は年と共に百パーセントの張り切り方で, 院展の床の間主義の向ふを張るやうに会場芸術と銘打つて年々歳々彪大な画面に凡そ日本画としては型破りの着想や構図を以て傍若無人の振舞をつづけて来た。〔略〕この飛行機が大画面を横ざまに遮つて首尾共喰み出す程の思ひ切つた構図や, 機体を透して廬山を見せながら硝子張りではないと断つて得意の「逆彩」を誇るあたり, 正に龍子的な, そしてあまりに龍子的な特色といふより外はなからう。(3 面)

この記事では, 最終的な評価をにごした田中だが, 別のところでは《香爐峰》について, 「総じて調子の空疎平板なるはどうしたことか」(「院展と青龍社展の日本画」, 『読売新聞』1939. 9. 12 夕, 2 面), 「聊か兒戯に類するの感を免れ難い」(「院展と青龍社展」, 『美術と趣味』1939. 10, 11 頁) と否定的である。水澤澄夫も「院展・青龍展」(『社会及国家』1939. 10)において, 「「香爐峰」は僕にとつてもはほゑましい」, 「しかし作品としては失敗だ」(32 頁) と評して, 自律した作品としては《香爐峰》を難じていた。

こうした否定評に対し, 《香爐峰》を全面的には称賛できず瑕疵さえ見出すものの, 最終的には龍子(という要素)を加味して肯定していく評価がある。廣瀬憲六が「大観と古徑と龍子と」(『美之国』1939. 9)において, 「龍子の大作には破綻が多い」, 「然し, 彼の作に限り破綻は却て, 破綻として, 見逃される丈けの腕がある」(21 頁) と評したのがその一例である。吉副禎三は, 「院展と青龍展」(『美之国』1939. 9)において《香爐峰》にふれ, 「更らに醇化を要する点は多々あるが, それ等の欠点を補ふに十分な佳い表現が認め得られる」として, まずは次のように画面を記述していく。

此の作は支那大陸の自然に投影された日本の偉大な姿であると同時に, 日本の国威の中に見出され

る支那大陸の姿である。而して此れは作者の熱情と知性との全き調和であり、又、作者の愛国的な熱情と現代日本画家としての進歩的な思索とに依る進歩的な創造で非常時日本に於ける芸術家として寔に貴重なる寄与である。(27 頁)

引用中盤からは、画面各所への解釈が示され、それらが「非常時日本」に向きあう龍子（像）において統一され、それゆえ《香爐峰》を描いた龍子が称賛されていく。「『香爐峰』の大画幅は正に代表的会場芸術であり昭和の剛健芸術」だと捉える「青龍展の印象」（『美術と趣味』1939.10）の川路柳虹も、まずは画面について「日本画として飛行機の飛行を描出した最もモニュメンタルな作であらう」、「がこの図の長所も又短所も一切がそこにある」（16 頁）と評す。その上で、「たゞ構図上の欲を言へば機体自身のひづみが頭をもつと上に下部をもつと下げて斜めに採られたかつた」と《香爐峰》の「長所／短所」に論及する川路だが、最終的には「こんなアンビシラスな仕事をこゝまでやりおほせる作家は現画壇に於て龍子一人の壇上である」（17 頁）と称賛するに至り、その結果、《香爐峰》の瑕疵は等閑視されていく。このプロセスを具体的に体现したのが、鈴木進「青龍社評」（『造形芸術』1939.10）である。鈴木は《香爐峰》に対する「一般の評言」が「ひとしく悪作としてゐる」こと、「筆者も亦失敗作と認めざるを得ない」ことを前提として、しかし、「その制作に対する旺盛な意欲と情熱と、主題に対する純粋さまでは否定したくない」と切り返し、さらに「寧ろ現画壇まれに見る積極性を認めるに吝ではない」（40 頁）とまで述べて、時局に向きあう龍子を高く評価する。

もとより、留保なしに《香爐峰》を絶賛する評価も多い。典型的な絶賛評は、三輪鄰「青龍社第十一回展」（『塔影』1939.10）であり、《香爐峰》を「いつもと同じやうに香爐峰そのものが主題ではなく、描かれてゐるものはやはり作者の『大陸策』そのもの」だと捉える。その上で、三輪は「この余りにも端倪すべからざる一作を前にして、作者が今年何を描くか多少の予備知識を持つ自分をすら驚かせてゐるその構想の超凡に、改めて驚異すべきものを感じざるを得なかつた」とアイディアの非凡を顕揚し、さらに「その『構想』の逞しさ、雄大さ、率直さに一種の感動を感じる」（34 頁）と、画家・龍子を絶賛する。「その覇気横溢、気慨充実せる猛闘ぶりに、これには漠然及びがたい或るものを感じた」という石川帛水は「今秋諸美術展の印象——院展、青龍、二科、三部会——」（『美之国』1939.9）において、それを「生の力といふか、精神力といふか、兎に角目に見えざるおほきな力」と換言しつつ、「自由闊達で、縦横に観者を画中に牽引してゐる魅力といふものは実に大きい」（17 頁）と評して、画面に躍動する作家性が鑑賞者にまで及ぼす「魅力」を高く評価した。

「龍子の『香爐峰』は、開会前から製作中の写真が新聞に出たりしてだいぶ問題になつて居たやうだが、会場で実物を見て、なるほど問題になる訳だと思つた」という柳亮は、「新秋に拾ふ」（『アトリエ』1939.10）においては、その効果を次のように論じる。

〔新聞掲載の〕写真と実物とで、このやうに感じが異ふといふことは、この絵が効果本位の作であることを証拠立ててゐるばかりでなく、効果の点で一定の動かし難い焦点を有つてゐることを語つてゐる。(21 頁)

さらに、《香爐峰》を「いろいろな点で問題を投じる作品」と捉えた上で、「例年にわたる作者の超凡な奮闘主義と、その野心的な表現意欲の逞しさとは、何を措いても買はなければならない」と断じ、やはり龍子の作家性にフォーカスし、次の《香爐峰》評価に至る。

この一作は、要するに、いかなる現実に対しても、それを回避しないで正面からこれと取り組み、それをマスタアしてゆかうとする意欲的な、リアリストとしての作者の面目を遺憾なく発揮し

たもので、かつは、その最も成功した一例である（22 頁）

ここでも最大の評価軸は、日中戦争開戦後の「現実」への美術家の向きあい方である。「青龍社第十一回展」（『塔影』1939. 10）の富田啓子は、「時代感的なもの、日本的なものを表さうとして、徒らに昔日の故事に取材し、伝統様式に反動的な一のエキゾチズムを見出しつゝあるかに見える時に近代科学戦の精華である飛行機を支那山河の上に飛ばせた川端龍子氏の「香爐峰」こそは、寔に今日の絵画の上に、最も正当な、そして、それ故にこそ根本的な一解決と、現代絵画本然の動向を指標せるものといふべき」（38 頁）だと論じて、『香爐峰』に描かれた飛行機の独自性を、日本画史／現代史に位置づけていく。さらに、『香爐峰』の画面について、「此の六曲半双荒鷺の図を日章旗としても見ることも出来るし、また旧支那を率いて立つ日本の姿を象徴するものともいへる」と解釈し、「常に時代と共にある龍子氏ではあるが、本作は其の抱負の大いさに於て特記すべく、且つは絵画の領域を拡大せるものとして今秋に於ける第一の問題作たるを失ふものではない」（39 頁）と評価していく。このような、『香爐峰』を日中戦争（のイデオロギー）に直接的に重ねる解釈が成立するゆえんは、これを時局－日中戦争に向きあってきた龍子が描いたからである（龍子自身にもそうした発言はあるが、同時に、こうした論評が龍子像を形成してもいった）。

こうした破天荒さを実作を通じて貫いた龍子は、日本画としてはもちろん、美術界全体にとってもその時局に関わる姿勢と直接的な成果によって圧倒的な存在感を誇った。

IV-3

前年、事変関係室で話題を集めた二科会の第 26 回展（東京府美術館 1938. 9. 3～10. 4）には、この年も戦争をモチーフにした作品が多くみられた。荒城季夫は「二科・院展・青龍展」（『早稲田大学新聞』1939. 9. 13）において、「指導者の重責にある元老級会員の甚だしい無気力」を難じつつ、「三十代から四十代にかけての少壮会員は、流石に創造力が旺盛である」と評価し、「各自技術の成熟、未成熟はあるにしても、みなそれぞれ力一杯個性に応じた仕事をしてゐる」として、次のように 2 人の美術家に論及する。

レアリストとしては、第一に支那民衆の宣撫工作をブリューゲル風の細密描写で大構図にまとめ上げてゐる技巧家向井潤吉があり、同じく大陸の景観を乳白色の画面のうちに収めたエネルギーな風景画家栗原信がある。（6 面）

戦争美術に積極的に取り組んできた向井潤吉については、展覧会前の「戦争画を描きつゝ」（『読売新聞』1939. 8. 4 夕）において、意欲的な制作姿勢が報じられた。

私は今「戦争画」を描きつゝ、そのむづかしさにつくづく呆きれ、そして自分の非力に茫漠と腹を立てて居る。第一の解決はそれが吾々の今迄に、描く対象として捉へて居た画因が余りに狭小であつたが故に衝き当たる障壁である限り、まづまづその方から切り拓ねばならず、随つて体力的にそれを描き抜くだけの強靱さが絶対に必要なわけだが、現在の私はそのどちらの戸口にも混迷してゐる形だ。然しこれはいゝ経験だ。去年の二科出品の「突撃」は戦争それ自体の姿態として表はし、それを中心にして今年は左に「難行」として戦争の労苦を、右に「魅民」として抗日から懷疑へ、そして希望へと復活して行く断面を写して「戦争三部作」としたい意向なのだが、果してこの試みが、どんな批判を受けるか。（2 面）

上の引用は自作解題にもなっているが、《突撃》(1937)は発表後、代表的戦争画として賛否両論に包まれたが、それらをうけて、向井は戦争画の新作2点を出品する。

まずは、新聞報道から確認していく。無署名「二科展 十四室にぎつしり」(『東京朝日新聞』1939.9.3夕)では「先づ奮闘第一にあげるのは第一室にある向井潤吉氏であらう」として、《甦民》([Fig. 2])と《難行》が紹介される。



[Fig. 2] 向井潤吉《甦民》, 1939年

国際情報社編『欧洲大戦画報 第1編』(国際情報社, 1939), 国立国会図書館所蔵

これは三百号近くの大画面に「甦民」を描いたもので、所は華北、将政権を離れて新しい和平樂土を建設しようとする人々の群、その数三百六十九人、その人達がそれぞれ違ふ動作をしてゐるのだから、描くにも大した苦勞もあつたらうし、一人一人を眺めても一種変つた興味が湧かう／向井氏は更に砲兵陣地をも描いて居り、二十日頃には掛替へをするとの内容の良否は兎に角すばらしい勢力には驚かされる(3面)

ここでは、画面のユニークさと美術家の「勢力」が強調されている。また、「向井画伯の“難行”」(『東京朝日新聞』1939.9.21夕)では、「山西戦線の重畳たる山岳地帯を難行軍する皇軍砲車隊の活躍を描いた二科会洋画家向井潤吉氏の「難行」四百号が完成」、「公開」、さらにはそのことによって、「昨秋の二科展で問題となつた同氏作「突撃」及び二十日まで今秋の二科展に出陳されてゐた「甦民」(四百号)と共に戦争三部作をなす力作で今事変勃発以来、北、中支に従軍して制作行を続けてゐた向井氏の三部作制作の念願も、これで達成された」(2面)と報じられた。

新聞評では、まず荒城季夫が「二科の絵画①元老新鮮さなし」(『東京朝日新聞』1939.9.6夕)において、「昨年の突撃の図はテーマと技巧において論議の余地が少くなかつたが、この作品はこの技巧家

の非凡な面を示すもの」だと捉え、「克明な細密描写が画面を硬はらせないで、ブリュゲルのやうに群衆を個々にうまく生かしてゐる」点をもって、「多くの事変画中秀でた収穫」(3面)だと高く評価した。森口多里は「二科評(下) 安価な妥協」(『東京日日新聞』1939. 9. 6)において《甦民》にふれて、「構想追求の熱意においては十分であつたが、この大画面を纏める画技において足りないものがあつた」(5面)と評した。同様に、柳亮「二科展を観る【上】 救ひ難い思想的貧困」(『読売新聞』1939. 9. 10 夕)でも、《甦民》の長短それぞれが、次のように論評された。

向井潤吉の「甦民」(第一室)は、努力の点でも、効果の点でも、充分注目に値ひする力作である。作者の体質的なねばり強さが、モチーフの性質をよく生かしてゐる。城外に蜷集する群衆や、その組みあはせによる空間の説明など巧みであり、大陸的な雰囲気は、殊によく捕捉されてゐる。／モチーフにレアルの基礎のある点は、この作の何よりもの強みだが、ブリュゲル風の構図からうける全体の効果は、些かクラツシツクに過ぎるところがあり、端的な表現の妙味を知る近代人の掘り下げかたとしては物足りない点がある。色彩の貧しさなども同じ理由で、いまひと工夫を要すると思ふ。(2面)

森口、柳は、美術家の企図を買いながらも、技術面での瑕疵を難じるものであった。

雑誌評では、紙幅ゆえもあり、よりていねいな論評がみられた。富永次郎は「二科会一巡」(『社会及国家』1939. 10)において、「戦地に於て離散した支那人民が、戦闘の行はれた跡に帰來し、更生の意気を以つて新らしく彼等の生活の出発をなす、その更生する人民の集団的な精神を造形化さうといふところにある」と「作家の意図」を正しくうけとめた上で、「然も向井はその内容の具象化に際して、あくまで造形的精神を忘れず、構図に於ても美事な統一を保ち得た事は、堂々たる新らしい分野への出発として洵に欣快に堪えない」(35頁)と絶賛する。なお、「二科展の絵画」(『造形芸術』1939. 10)において富永次郎は、「戦争と大陸への関心は事変後の美術界全般に見逃すことの出来ない動きとなつて現はれて來てゐる」(31頁)ことにふれて、次の類別を示す。

全作品の中から戦争に取材したものを拾ひ、これを類別してみると次のやうになる。戦闘を真正面から描いたもの、戦争を風俗的に扱つたもの、銃後の風俗、又大陸を取り挙げても、大陸に於ける人民の甦生の状態、或ひは日支親善といった概念の領域に立ち入つたものと、単に大陸を風景として静観したものがある。(32頁)

《甦民》が第三のタイプに該当することはいうまでもない。春山武松「二科展評」(『美術と趣味』1939. 10)もモチーフへの注目から、次のように《甦民》に論及する。

今次聖戦の目的は抗日政権を懲らすことでその民を憎むのではない。だから難民救済も一つの重要な仕事である。向井潤吉氏の聖戦三連作の一である「甦民」はそれを描いたもので氏の事変画中初めて首肯される。〔略〕顕微鏡の描写であるが個々の活きた動きは集つて支配的な大きな気分を現してゐる。無用と思はれるほどの細密描写、悪写実といはれるこくめいさは向井氏の弊と見られたが、こゝでは却つて有効に働いてゐる。この人混雑の中から日の丸の腕章をつけた宣撫班員を見出しうすれた抗日ビラの上に貼られた楽土建設の布告を読むこともまた大衆の喜びであらう。(22頁)

いわば、《甦民》を文化工作 - 建設戦を体現した戦争画と捉えて積極的に評価している。もちろん、

石川帛水「今秋諸美術展の印象——院展、青龍、二科、三部会——」（『美之国』1939.9）のように「その画面の龐大さ、人物の群集さに比べても見劣りのしない佳作で、事変画中出色」（19頁）、あるいは、佐波甫「二科展評」（『美術』1939.11）による「前景の諸人物は平凡ながら全体が構図として成功してゐて、恐らくこの会唯一の快心の作」（7頁）といった賛辞もみられた。

他方、《甦民》を一定の評価にとどめる論者も少なくなかった。宇野浩二は「我流秋季美術観」（『美之国』1939.9）において、「美術には遠いといふ説には私は幾らか同感」（30頁）だと述べた。「前の「突撃」に比べると遙かに成功であり、モニユマンタルな絵画形式にもより接近し得てゐる」と《甦民》を捉える瀧口修造は「二科展評」（『セルパン』1939.10）において、「この作家の写実に対する偏見らしいものがあつて、撓まない努力の割にタブロオに鑑賞のゆとりを与へてゐない」（89頁）と、「写実」観を難じた。同様の観点は石井柏亭「秋季美術雑観」（『美之国』1939.9）にもみられ、柏亭は《甦民》を「今年の二科で最も問題になる一つ」だと位置づけながら、「本当の写実家的な観察描写と云ふのではないが、遠近無数の支那民衆の青服が明るい黄土から浮き出して居るところに或異趣がある」（9頁）と評した。荒城季夫・伊藤廉・今泉篤男・江川和彦「展覧会月評会」（『みづゑ』1939.10）においては、今泉が「あゝ、云ふもの〔《甦民》〕を見ると近代画家の腕前の不足と云ふことがしみじみ感じられますね。色などもブリューゲル風だけどブリューゲルはもつと温いですね」（51頁）、「努力は非常に多とすべきだが構図は少しイージーだ。もう少し何とかならないものかしらん」（52頁）と、やはり技術的な面が難じられていた。

以上、検証してきた《甦民》の同時代評価は、向井の《難行》もあわせて論じた遠地輝武「美術時評」（『科学ペン』1939.11）に、次のように集約されている。

今秋の二科展では「甦民」「難行」の二大作を出品した向井潤吉の努力が相当高く買はれてゐたようである。〔略〕幾分絵画的に、群像の克明な細密描写への練達を示し得た点、いはゆる事変画中での一つの収穫だつたといふことが出来やう。しかし乍ら、問題は向井に限らず、今秋の二科展である部分を占めてゐた事変画家たちの間に、果して、今や日本が国家の総力をかけて経験してゐる、この事変の眞の歴史的意義とか、乃至はこれからの方向とか、思想的につかまれてゐるか否かを考へてみる時、われ——は依然として甚だ疑問に考へないではおられぬものである。（222頁）

してみれば、前年につづき、向井潤吉の戦争画は、傑作という評価を受けながらも、何より問題作であることによって、戦時下における画家の現状を象徴的に示す役割を果たした。

もう一人、注目を集めたのは栗原信である。森口多里は「二科評（下）安価な妥協」（『東京日日新聞』1939.9.6）において、「事変関係の代表作には栗原信君の「大陸」がある」ととりあげながら、「安易な妥協の自然描写であつけない」（5面）と評価は厳しい。他方、荒城季夫は「二科の絵画①元老新鮮さなし」（『東京朝日新聞』1939.9.6夕）において、栗原の出品作を「強剛な力作」と捉え、さらに「例の厚塗りとヘラを以てする技法が大作の場合屢々見られた単調さから脱却して、白を基調とする色彩に微妙な変化が加はり、距離感も立派に示されて来た」と成長をあとづけつつ、「事変以来画壇にあらはれた大陸風景中最もすぐれたもの」（3面）だと絶賛した。これに対し、宇野浩二は「我流秋季美術観」（『美之国』1939.9）において、《大陸（黄色い瓦）》、《城外》を「いつもより出来が悪い」と判じ、荒城評を「鼯鼠の引き倒しの見本」（31頁）だと難じた。石井柏亭も「秋季美術雑観」（『美之国』1939.9）において、「栗原信氏の「大陸」二作も間延びがして稀薄に見える」（9頁）と否定的である。佐波甫「二科展評」（『美術』1939.11）にも、「栗原信の「城外」は清新な大陸の雰囲気を写し得たが、他一点にはふと生硬なものが窺いてゐる」（7頁）とあり、評価は低調だった。

あるいは、富永次郎「二科会一巡」（『社会及国家』1939.10）における「栗原は大陸風景を戦争や大

陸政策とは関係なく描いてゐるが、なかなかの力作」(35頁)という《大陸》評や、柳亮「新秋に拾ふ」(『アトリエ』1939.10)における「別段、これといふ創造的な提案を有つた作ではないが、観察の誠実味と、やうやく熟成の域に達しつつある技術的效果によつて、ここでは、ひときわ目立つ存在である」(24頁)といった《城外》評もみられた。

こうした、戦場風景というモチーフゆえに生じる解釈の幅は、次に引く瀧口修造「二科展評」(『セルパン』1939.10)が示すように、一緒にみる作品によつても変じうるだろう。

栗原信氏の「大陸」や野間仁根氏の「濱榔樹の並木」等はこの事変の生んだ風景画の例であり、作家の画風と風土とが巧く調和した例であると思ふが、それだけにそれぞれの風景画的ジャンルに収まりすぎてゐる。(89頁)

それでも、モチーフとして戦場を選択したことによって、栗原信の風景画は戦争画とも解釈可能な画面として成立しており、明示的な戦争・戦場をモチーフに選択した向井潤吉との対照もあつて、日中戦争開戦後の二科会を代表する時局へのコミットと位置づけられた。

IV 課題／展望

日中戦争開戦3年目の美術言説について、戦争と美術(家)に関わるトピックを軸にここまで検討してきたが、最後に日本画では横山大観、洋画では小磯良平にふれておきたい。

戦争へのコミットにおいて、洋画に比して立ち遅れが指摘される日本画界のなかで、洋画(家)に拮抗するかたちで活躍した川端龍子と並んで、横山大観の言動は注目される。

「愛国の熱意彩管に“海”と“山”の大作／大観画伯第二の美学」(『読売新聞』1939.11.3)において、「いよゝ燃えさかる彩管報国の熱意に動かされて「事変下の芸術家の仕事は優れた画を描くだけではない」と思ひたち来春四月開催することにしてゐた画伯初の“個展”を一層意義あらしめようと“海”と“山”の図三尺五寸から四尺の何れも大作各十点づつを出品、山の作品の売上げは陸海軍へ“海”の作品の売上げは海空軍へとそれぞれ献納機にかへて献金、遠く大陸の空に戦ふ陸海荒鷲の勞にこたへることになつた」と報じられた際、次の本人談も掲載された。

「芸術家はたゞ優れた作品さへ描いてゐればいゝと自分も思つてゐた、しかし戦線に働く皇軍を思ふとき何かそれだけでは居堪まれない氣持になつて來た、何かやらねば……何かお国のために……さう自分の胸をづきゝとつゝくものが感ぜられる〔略〕丁度聖戦下に迎へる二千六百年の意義深い記念にあたつて何か畢生の仕事をして見たい、さういふ氣持もあつて御社の“富士”を完成してすぐとりかかつたわけですが、果して、いい絵が出来るかどうかわからないが、熱意だけは十分にうちこんでの仕事です」(7面)

ここに、戦争・戦場をモチーフとする戦争画とは別に、富士に代表される日本を象徴するモチーフを描いていく大観の姿勢がよく示されている⁶⁾。

新制作派協会第4回展(東京府美術館 1939.11.23~12.5)に、小磯良平が出品した《兵馬》は、すでに確認してきた同時代の期待に応えた作品といえる。遠山孝は「穩健と自由 一水会、新制作派展評」(『帝国大学新聞』1939.11.27)において、「この仕事〔《兵馬》〕は確かなもので「戦争画」を生み出す作家として一流陣を行くもの」(10面)と評価された。今泉篤男も「新制作派展評」(『読売新聞』1939.12.2夕)において《兵馬》にふれ、「群の量感と錯雑さをよく純一な雰囲氣にまとめて、近頃此

の種の事変がいろいろな人によつて描かれたけれどもその最も秀れた収穫であらう」と絶賛した上で、次のようにつづける。

小磯良平の写実が、単なるアカデミツクにならないのは、画面が作者の肉体の雰囲気を持つてゐるからだ。これらの内田、伊勢、小磯等の写実的態度は、前の時代の写実的態度とは明らかに異つた一種の抒情性を意識的に持つてゐる。(3面)

また、「器用人小磯は今年も観衆の目を惑きつけてゐる」、「非常に巧みだ、ところが唯それだけと言つた感じ」だと、手放しで賞賛するわけではない嘉門安雄も、しかし「新制作派展評」(『アトリエ』1939.12)において、次のように小磯を評価していく。

この「兵馬」といふ大作など今までの誰々の戦争画に較べてこそ目立つが、それも全く彼の才気と技巧のお陰である(もつとも技巧すらなつてゐない戦争画が多いのだから、その点ではほめてよからうが)。(61頁)

あるいは、無署名「美術時評」(『新潮』1940.1)には、「小磯良平の戦争画が、彼の得意の技術とマツチして、素晴らしい出来ばへを示してゐる」(273頁)といった絶賛評も見られた。聖戦美術展で言及の重なった中村研一らとあわせて、戦争画を担っていく有望株という小磯良平評価は、この《兵馬》に至って固まったとみてよい。

以上、本稿では、1939年に生じた戦争と美術との関わりを検証してきたが、翌1940年は皇紀2600年にあたり、美術界ではさらに社会との関わりが問われていく。

※同時代資料の引用に際しては、原則として適宜ルビ・傍点を省略し、旧字を新字に改めた。なお、本研究はJSPS 科研費 23K00327 の助成を受けたものです。

注

- (1) 拙論「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》」(『神奈川大学アジア・レビュー』2024.3)、「日中戦争開戦後における美術言説分析Ⅱ——栗原信《小休止十五分》・向井潤吉《突撃》」(『人文学研究所報』2024.9)参照。
- (2) 平瀬礼太「陸軍美術協会」(吉田裕・森武磨・伊香俊哉・高岡裕之編『アジア・太平洋戦争辞典』吉川弘文館、2015)においては、「大日本陸軍従軍画家協会を発展的に解消する形で、一九三九年四月十四日に陸軍省情報部の賛同を得て結成された組織。軍部当局との連絡を密にし、あわせて美術家相互の親睦を図って興亜国策に資することを目的とした。〔略〕設立当初の最大の事業は同協会および朝日新聞社主催、陸軍省後援による聖戦美術展の開催であったが、その後の決戦美術展、陸軍美術展などの展覧会開催をはじめ幅広い活動を行っている」(696頁)と解説されている。
- (3) 同論で伊原は「傑れた戦争画は、戦争の体験画家が凱旋して何年か後に描くであらうし、ドランの様な本質的な影響を期待するにしても、やはり何年かは待たなければなるまい」(27頁)という見通しを示している。
- (4) 同書は「聖戦美術〔聖戦美術展覧会画集〕」(『東京朝日新聞』1939.12.17)において、「事変勃発以来従軍した藤島武二、石井柏亭、橋本閑雪、川端龍子氏等をはじめ日本画、洋画界の重鎮、中堅彫塑家の心眼に映じた作品、第一線に活躍せる皇軍、傷痕の勇士等の筆になる作品等はいづれも今事変の記念として意義を持つ」(8面)と紹介された。
- (5) 平瀬礼太「『陸軍』と『美術』——陸軍美術協会の活動と地方展開——」(『軍事史学』2008.6)、8頁。
- (6) 河田明久「象徴」(『別冊太陽 画家と戦争』平凡社、2014)ほか参照。

Analysis of Art Discourse after the Outbreak of the Sino-Japanese War:Ⅲ

——Ryushi Kawabata, “KOROHOU (Mount Xianglu)” and
Junkichi Mukai, “SOMIN (Revived People)”

MATSUMOTO, Katsuya

Abstract

In this paper, I explore the relationship between art and war within the context of contemporary art discourse. Following my previous examination of the trends in 1937–38, this study focuses on the art discourse of 1939.

In Chapter 2, I review the contemporaneous discussions and rhetoric concerning how artists of the time perceived war painting. Chapter 3 centers on the Holy War Art Exhibition, a significant art event in 1939, analyzing newspaper and magazine articles that introduced and reviewed the exhibition. Chapter 4 delves into the critiques of war paintings displayed during the fall exhibition season, with an analysis of key evaluations by critics such as Kawabata Ryushi and Mukai Junkichi.

Finally, in Chapter 5, I present a forward-looking perspective.