

日中戦争開戦後における美術言説分析Ⅳ

——新体制運動と美術界

松本和也

キーワード：小磯良平、横山大観、川端龍子、紀元二千六百年奉祝美術展覧会

1. 問題関心

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、1939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、資料体を1940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、「内外、文字通り多端だつた日本、十五年夏第二次近衛内閣出現と共に新体制日本の歩みが始められてゐる国内情勢や国民生活が、この大転換期から受ける種々の影響から見れば、美術界はむしろ平穏であつたともいへる」（314頁）と記されたように、日中戦争開戦から一定の時間がたち、美術界では当初の混乱や緊張が落ち着きをみせ、開戦当初を振り返る言説も散見されるようになっていく。

『報道戦線』（改造社、1941）の著者にして、1940年12月に陸軍報道部長に就任する馬淵逸雄は「戦争と画家」（『改造』1940.11）を書き、「事変勃発以来、戦争に従軍した美術家は約四百名、このうち洋画、日本画、彫塑の大家、中堅、有名無名の作家で軍報道部のお世話した人数は一寸や思ひ出されないが従軍作家の大半と或は出征兵士としての美術家を加算すれば、嘗つて世界戦史上にも見ないほどの盛況であつたらう」と振り返る。その上で、戦時下における美術（家）の関与を次のように整理する。

美術を通じて現はれる戦争の表現法に大体、四つの形式があるやうである。

第一、聖戦の意義を永久に記念する意味のモニュメントとしての戦争画

第二、前線将士の活躍振りを銃後に示し、以て国家国民の精神作興の資料とするもの、多分に教育指導的意味をもつ記録画

第三、芸術的作品として、それ自身立派な存在価値を示す新しき戦争画

第四、砲弾や爆弾のごとく、直接戦場にばらまかれて、効果を現はす伝単、ポスターの絵画は、所謂広義の武器に等しいものである。

こうした分類をふまえて、馬淵は「記録、記念、芸術、或は広義の武器として絵画が、今次事変によつてその意義を見出したことは、我国の美術史上画期的な収穫であつたと思惟される」（138頁）と、日中戦争開戦以後における美術（家）の活動を積極的に評価し、価値づけた。

もっとも、他領域に比せば「平穏」だったとしても、次に引く「昭和十五年度美術界概観」（『日本美術年鑑 昭和十六年版』岩波書店、1942）が示すように、1940年の美術界も「多事」ではあった。

内外多事にして大いなる革新期に当り、美術界又多事であつた。皇紀二千六百年を迎へたことは、内面的に吾が国民の崇高なる歴史と伝統とを回顧せしめその重大にして尊き使命を改めて自覚せしめたが、その国家的祝典と共に、美術界又挙つて祝意を表した。その主なるものは、政府が企画した紀元二千六百紀念奉祝美術展覧会と、宮内省に依て企てられた正倉院御物の帝室博物館に於ける一般人民への公開であつた。

こうした記念イベントのほか、「支那事變の發展と共に、前年に引き続き作家の従軍し或は大陸に旅行する者が増加し」、「陸海軍に於ても有能作家を動員し、計画的に製作せしめた」という対外情勢にくわえ、「国内に於ては美術家の作品献納に依て国家に奉仕せんとする者、又前線勇士、傷病兵慰問等に役立たんとする氣風が著しい」(8頁)と総括された。

日中戦争開戦以後、継続的に展開されてきた美術家の従軍について、その先駆的な存在であつた向井潤吉は、「従軍追憶」(『新潮』1940.11)を発表して次のように振り返っている。

たとへ後備兵にしる兵籍にある私として、千人針まで用意して仕事も手につかずに、便ごと召集を待つてゐる心地よりは、むしろこちらから進んで出掛ける方がさばさばする、そんな氣持も手伝つて決心すると早かつた。(48頁)

向井は渡支・従軍にくわえ、《突撃》(1937)をはじめとした戦争をモチーフとした絵画作品を精力的に制作・発表して戦争美術の先陣を切つたが、ここで興味深いのは、開戦から3年目のこの年に「追憶」が書かれたことである。今泉篤男は「戦時下の美術 迎合・省察・自覚」(『帝国大学新聞』1940.7.8)において、「事變以来、多くの戦争を取材とする絵も描かれたし彫塑も作られたが、その多くはその取材に対する卑俗な迎合に終つてゐた」と、日中戦争開戦以後における美術(家)について、否定的に総括している。また、今泉には、日中戦争開戦後の「戦争画」に関しても次の論及がある。

茲数年の間に描かれた戦争画の中で出色なものとしては、小磯良平の「南京攻略」や「軍馬」、田中佐一郎の「赤田張夜警」など数へられるが、それらの作品とても単に作者の写實的な画風と力量がうまく画材に適応したに過ぎない。画因によつて様式自身が動かされて来てゐるとは感じられないのである。(7面)

日中戦争開戦から丸3年を経た時点において、今泉は画家の「画風」(や能力)と戦争との折りあいから制作された小磯や田中の戦争画については一定の評価にとどめ、「画因」すなわちこの戦争自体が美術家に働きかけたことが感じられる戦争画の誕生を要請している。

以下、日中戦争期から太平洋戦争期への分水嶺にもみえる、1940年の美術言説を分析していく。

2. 朝日賞にみる戦争画評価

1940年年初頭、戦争と美術(家)に関わるトピックとして、朝日賞の発表がある。

とはいえ、前年の聖戦美術展を振り返る児島喜久雄は、「停滞的な傾向 社会状勢を反映」(『三田新聞』1940.1.1)において、「聖戦美術展等と称して戦争を或ひは非常時局に関係した題目を取つて製作する事を奨励してゐた様であつたが美術家は非常時局の中にあつて或は戦争の最中に其れに関連した製作をやる様な事は無理の注文である」(4面)と述べ、戦争画はすぐには描かれないという自説を繰り返していた。その一方、無署名「美術時評」(『新潮』1940.1)には、次の小磯良平評もみられた。

絵画の方では小磯良平の戦争画が、彼の特長の技術とマッチして、素晴らしい出来ばへを示してゐる。構図もパウル・ウツチロあたりに見るやうなマスの巧みなあつかひを示してゐるが、色彩は少々つめたい。(273頁)

朝日賞受賞者決定を報じる「輝く朝日賞受賞者 日本文化の凱歌／紀元二千六百年の精華」(『東京朝日新聞』1940. 1. 10)では、「紀元二千六百年の意義深き新春に際し、事変下にありながら目ざましき躍進を続けてゐる「文化日本」のため偉大なる貢献をなした功労者として来る一月二十日東京朝日新聞社において昭和十四年度の「朝日賞」を贈呈される十七氏」というリードに、諸氏の業績がつづく。

美術に関しては、「日本画壇の重鎮橋本関雪、洋画壇の俊英小磯良平の両画伯」という見出しのもと、日本画・洋画から各一名が選出された。まずは、「日本画壇の耆宿 橋本関雪画伯の業績」を次に引く。

日本画壇の耆宿橋本関雪氏は日露戦役以来画囊を満して絵画報国の機縁熟するを待つてゐたが、支那事変起るや、構想幾年月、昨年一月、五十七年の生涯をかけて奮起し、軍馬二題、恵日東監、江上雨来る、残照、堯十春かへる、河霧、両面愛染明王などの大作を矢継早にものしてその健腕と精力に世を驚かした、『軍馬』の一は功労賞を額につけた軍馬を六曲半双に、他は日本の兵隊さんが支那馬二頭に水をのませる所を同じく六曲半双に描いたものである〔。〕

洋画については、次に引く「洋画壇の鬼才 小磯良平画伯の両作」が掲載された。

旧帝展第二部(洋画)に彗星の如く出現した小磯良平氏の作品はその確実な手法によつて、たちまちにして実力ある特選となつて以来、鬼才とまでいはれるに至つたがその後帝国美術院騒動を起因に官展と袂をわち、新制作派協会を組織、その真摯なる作画態度は注目的になつてゐたが、今事変勃発後陸軍省より特派、中支戦線に従軍修練された技法を駆使して、昨夏わが社の聖戦展には“南京中華門戦闘図”を出品して入場者の足を釘付けにし更に新制作派協会展に“兵馬”をだして昨年度戦争画の最高峰を揺ぎなきものにした、朝日賞はこの両作に対して贈るもの〔。〕(6面)

双方とも、人物紹介にはじまり、昨年度中の作品を紹介しながら評価し、それが受賞理由ともなっているが、いずれも戦争画(の成果)が受賞の契機となったことは改めて確認しておきたい。そのことは、朝日賞について「画家橋本関雪と小磯良平の戦争絵画を上げたるは現下の時局から見て当然の推奨であらう」と述べる無署名「美術時評」(『新潮』1940. 3)によつても追認される。ただし同文では、「かうした意義を十分認め、合せて、今回は純粹なる芸術作品が推奨され、現下の複雑なる芸術界に一つの意志を提示されん事を希望する」(55頁)と、戦争画に「純粹」な芸術作品とは別の価値が見出されてもいた(こうした見方が言説化され得たこと自体も、1940年時点の戦局・世相を物語っている)。

「画家の従軍熱が一頃のやうに盛んでなくなつたのは、恐らく一般的な戦況の推移に順応したものであらう」と、日中戦争開戦直後に比して落ち着きを見せた美術界を捉える「美術時評 戦争美術への反省」(『作品』1940. 3)の森口多里は、「戦争美術の呼声にもどれほどの情熱の深さがあつたのか」と、日中戦争開戦に触発されたこの間の美術を次のように振り返る。

画家が従軍して戦場の第二義的な形象の断片を如何に達者に——寧ろ機械的に——写して集めてきたとて、戦争美術にはならない。ましてや達者な素描力さへ持たぬ者は、精々戦地の山水をノンビリと写生してくるのが関の山である。戦場で写したものはどんな断片でも戦争美術だとも云へるだ

らうが、国民の期待する戦争美術は記念的価値と芸術的価値とが一のタブローに於て結合したものであるべきだ。(27頁)

こうした状況把握に即しつつ、森口は「橋本閑雪と小磯良平とが朝日賞を与へられたのは、戦争美術の道への一の貢献としてであらう」と推測し、「閑雪の『軍馬』は芸術的価値ありとするも、記念的価値の方はどうか?」と、「戦争美術」としての評価を留保する。また、小磯良平についても、「戦争美術としての『兵馬』は現代画家が戦場にモチーフを求めて尚且つ芸術的価値を発揮し得る限度を示すものであらう」と、限定的な評価にとどめる。というのも、森口によれば《兵馬》とは、「戦場の極めて静的な方面にのみ今までの画人としての芸術的欲求を比較的破綻なく適応させ得ることを示すもの」で、「この作のウマさは大部分構図のウマさで、全体としては実感を賢明に抑制して、擬古文体で綴つた戦場日記のやうな上品さを持つてゐる」からだ。さらに、森口は次の批判を展開していく。

意識して静的な方面にのみモチーフを求めることは、表現の成果に於て破綻が少いとは云ひながら、戦争美術の作成としては退嬰的な態度で、国家の記念的欲求の立場からは甚だ物足りないものである筈だ。(27～28頁)

森口の不満は、美術家がいまだ従来からの画業の範疇で戦争をモチーフとした作品を制作している点にあり、それゆえ「芸術的価値」は担保されるものの、戦争画に期待される「記念的価値」が目指されていないと難じられる。(逆にいえば、この時期においては、美術家からすれば、モチーフさえ戦争に採れば、「記念的価値」を備えずとも、戦争画として制作・発表が可能だったということでもある)。こうした不満は、次に引く、尾川多計「近代戦の性格描写——戦争画についての覚え書——」(『造形芸術』1940.2)にもみてとれる。

戦争文学といふ問題に関して、いつだつたか「本格的な戦争文学」は戦争が終つて何年か後に生まれるだらうといふ誰かの論を読んだが、絵画についてもこれと同じやうなことが言はれるのでないだらうか。[略] 現在まで「戦争画」としてわれへの目の前にならべられたものは、いづれも真の近代的な「戦争」の性格を伝へたものでは決してないといふ事だけは断言できさうである。(50頁)

こうした尾川の評価軸によれば、少なからぬ物議をかもした、日中戦争開戦以後に発表されてきた戦争画は、いづれもこの戦争に関わる「戦争画」として成立していない、ということになる。なぜなら、そこには「真の近代的な「戦争」の性格」が欠如していたのだから。

そうした責任を、美術家に求め、批判したのは荒城季夫である。「思想と教養の貧困“事変下の画壇の動きは”」(『帝国大学新聞』1940.3.4)において荒城は、「時局に題材を採つた作品は、量において決して少いわけではなかつた」と日中戦争開戦以後の戦争をモチーフとした作品を振り返り、「然しそれらの諸作品が前線並に銃後の活動を単なる一つの写真画として(写真画としても成功作は乏しかつた)描写する以上に何れだけ多く出たらうか」と疑義を呈し、「単純な画家達の頭と眼は現象としての戦争や事変色をとらへ得たゞけで、新しい世界観を生み出さうとする苦悩や、世紀創造の波濤としての心理は聊かもそれに見出せなかつた」と、この間の成果を全否定する。その上で荒城は、「このことは外の描写はあつたが、内への表現はなかつたといふことになる」(10面)と、美術家の認識不足を難じた。

こうした言説状況のなか、しかし陸軍は積極的に美術家を活用しようとしていく。次に引く、「後代に贈る“聖戦絵巻”前線へ十二画伯／陸軍から初の派遣」(『東京朝日新聞』1940.4.29)が報じたプロ

プロジェクトは、有力画家を戦場に派遣し、戦争－戦場体験に即した戦争画の制作を期待したものである。

大陸の戦野に未曾有の聖戦を完遂すべく日夜奮戦を続けてゐる皇軍将兵の有様は既に前線に従軍した画家の血のにじむカンバスに収められ之等は本社の「聖戦美術展覧会」等によつて銃後に深い感銘を与へてゐるが陸軍省では“彩管の戦士”達の努力によつて後代に誇るべき戦争美術の粋を銃後に贈らうと北、中、南支の全支に互つて従軍画家を派遣することゝなり昨年末以来画壇第一流人から人選した結果このほど十二画伯が決定、第一陣は来月中旬現地に渡りそれぞれ画壇食卓の資格で前線部隊に配属されることになつた〔。〕

つづけてこの記事では、次に引く美術家 12 名があげられている。

【洋画】中村研一（文展審査員）田村孝之介（二科）小磯良平（旧帝展無鑑査，新制作派会員）田中佐一郎（独立美術）＝以上北支，清水良雄（文展審査員）裕伊之助（一水会）＝以上中支，伊原宇三郎（東京美術学校教授〔，〕文展審査員）橋本八百二（文展無鑑査）宮本三郎（二科）＝以上南支

【日本画】川端龍子（青龍社）＝北支，川崎小虎（東京美術学校教授，文展審査員）吉村忠雄（文展審査員）＝以上二氏は目的地未決定（7面）

これは、陸軍にとって有意な、つまりは戦争画が期待される美術家のリストでもある。この企画については、「青史に残す聖戦画 十二画伯・彩管の従軍／明年の陸軍記念日に大美術」（『読売新聞』1940. 4. 29）でも、「青史に輝く東亜の“聖戦絵巻”を迫力ある近代戦争画家の彩管に飾らせ、これを永久の記念としようと陸軍省情報部では黒田中尉の真摯な計画のもとにわが美術界の“戦争画家”総動員計画をすゝめてゐた」，「このほどそれに相応しい“彩管の勇士”十二氏の人選を決定、二十九日天長の佳節に当り次のやうな顔触れが当局から発表された」と報じられる。さらに、プロジェクトのねらいも次のように示されていた。

この豪華な“戦争美術動員”を行つた当局の意図は興亜の聖戦の生々しき近代戦線風景を如実に画家自らの体験によつて表現して貫はうとするところにあり、古来幾多の“戦争美術”が残されてゐるが、その時代の画家自らの体験によつて描かれた戦争画は全くないといつても過言ではなく、この点に今回の意義が一入深い〔。〕（3面）

つまり、日中戦争開戦以後、この時点までに描かれた戦争画に対する評価は賛否あるにせよ、この戦争が継続しており、戦時下における美術家の役割が設定された以上、選ばれた美術家は戦場に派遣されることになるのだし、そうである以上、戦争画は期待され、制作されていくだろう。

3. 紀元二千六百年奉祝美術展覧会

帝展改組（騒動）⁽²⁾を経て新文展として継続されてきた官展は、日中戦争開戦以後においても毎年その意義が問われ、批判が絶えなかつた。それが、皇紀 2600 年にあわせ⁽³⁾、1940 年については紀元二千六百年奉祝美術展をもってかえることとなつた。先行研究では、同展について「文部省が主催者の一員に加わり、この年の文展を中止して開催されたものだった」と紹介する山野英嗣が、「まさに「一億の新体制」を視覚的に助長する一大イベントとしての性格が与えられていた」⁽⁴⁾という意味づけを示して

いる。また、金子牧が指摘するように、同展は新体制運動の一翼を担うもので、それは「元来「革新派」による「戦時変革」を目指したものであった」⁽⁵⁾。したがって、明確な政治色が打ち出されたイベントというより、「新体制」が叫ばれた時代であって、様々な立場の者達が「より良い官展」の夢を投影する場であった⁽⁶⁾という捉え方が妥当だろう。以下、こうした視座から同時代言説を検証していく。

当の奉祝展に関しては、開催前からその開催方法についての議論が絶えなかった。柳亮は「奉祝展と文展 指導任務とお祭り行事」（『東京朝日新聞』1940.2.2）において、次の懸念を示していた。

今年は文展を止めて、その代りに二千六百年を記念する美術界の各分野を網羅した奉祝美術展の計画があると伝えられる。それについて美術界の一部には、官展の総合体制を整へる絶好の機会だから須く文展機構の改革にまで進めといふ声が大いふ聞える。文展機構の改革もとより結構だが、第一今日の美術界の複雑な事情から考へて、単に奉祝行事であると言ふ表面的な名聞だけで、そのやうな総合展が、さう手易く成り立つかどうか、総合展は方法次第で成り立つとしても、そのままそれを文展機構の改革にあてはめて考へられるかどうか、その点はかなり疑問だと思ふのである。（7面）

これは、細分化された流派を奉祝展において一時的に集約することはできても、本質的な解決にはならないだろう、という見通しである。「美術界は皇紀二千六百年奉祝展の開催方法に就て行き悩んでゐる」と、事態を端的に示した無署名「美術時評」（『新潮』1940.3）では、「今度の祝展は単に美術界内部の問題ではなく、光輝ある国民的祝祭であり同時に芸術的良心によつて国民的熱情に結びつくものでなくてはならない」という方針を確認し、美術家および政府当局者に次の要望を提示している。

この際上からの一方的美術指導理論をもつておつかふせたり、文展政策の修正のためこの祝祭が利用されたりする事は迷惑である。そして下から持ち上つて来る国民としてのやみがたき熱情の総和に於て明快に遂行される事を祈る事切である。〔略〕

又文部当局は美術政策の修正と祝典の意義を混同することなく、芸術の本質と、デリケートな芸術心理に就いて十分理解をもつて、往年の失敗をこの祝典の合理的開催の成功によつてつくなふべきである。

はつきり云へば、当局に何が一番必要であるかと云へば、芸術への理解と、全芸術家よりの信頼である。（55頁）

裏返せば、このいずれもが危ぶまれていたのが当時の現状だということになる。次に引く無署名「美術時評」（『新潮』1940.5）においても、開催方法（決定）に関する疑義が示されている。具体的には、「決定された大綱は各部（日本画、油絵、彫刻、工芸）を通じて帝国芸術院会員の鑑査による公募展」だと一度示したにもかかわらず、「色々な方面から困難を示され」たことで「不明快な方法に化しつつある」と難じて、次のようにつづく。

文展は美術の国家的奨励機関であるから、国家の信じる美術精神でいかなる鑑査を行つても出品する以上文句は無いはずである。然し今度は国をあげての祝祭であり、全美術家が一堂に会して意義を生じる云はば美術祭である。

どうして、かうした複雑怪奇なる方法を選び、与論として、又多数の美術家達の熱望した総合連立展案が暗に消えたか、まことに不思議な次第である。（45頁）

こうした開催方法や運営など、具体的なレベルでは異論も多かったが、国家イベントとしての奉祝展という理念的な観点からは、その意義が積極的に語られてもいった。たとえば、荒城季夫「槍騎兵 奉祝展への希望」(『東京朝日新聞』1940. 6. 6)は、同展が「戦時下建国の歴史を記念する慶祝展であると俱に、何の団体にとつても、それが会の名誉にかけて他に劣らぬ力作を出品すべき芸術の実力競技である」ことを強調しながら、次の希望を示す。

官展でも容易に為し得なかつた最初の総合展になるのだから、その意味でも、各自精根を傾けた実質的な大展覧会にしなければならぬ。この画期的な催しを良くするのも悪くするのも、それはすべて団体の責任を分担する作家自身の気構へと実力の問題である。(6面)

もちろん、こうした理念は、具体的な奉祝展の開催方法、さらには美術界(美術団体)の再編にも関わっていく。荒城季夫は「新制作派と二科」(『造形芸術』1940. 7)において、「いかに芸術であるとはいへ、自由主義的、個人主義的体制の新制作派も二科も、近い将来に姿を変へざるを得ないやうことになるだらう」、さらには「新体制の理念に一致した国家、民族的芸術傾向があらはれるだらう」(16頁)という見通しを示していた。

実際、美術家サイドの取り組みについても、「美術の秋飾“奉祝展”必死の出品作戦／総動員の洋画陣容」(『東京朝日新聞』1940. 8. 20)において、次のように報じられた。

紀元二千六百年奉祝美術展覧会を中心に今年の美術の秋は戦時下とは云へ近来にない活気を全美術界に与へてゐる、殊に十月一日から上野東京府美術館で奉祝展前期として彫刻と一緒に開かれる洋画展は、我が洋画界の主要団体を網羅して行はれる全洋画団体のコンクールとも云ふべき新体制であるだけに各会の意気込みも会の名誉にかけてと物凄いものがある、(7面)

ここで「洋画界の主要団体」としてあげられたのは、二科会、新制作派協会、光風会、一水会、独立展、国展、太平洋画会、春陽会、東光会と、実に9団体にもものぼる。

紀元二千六百年奉祝美術展覧会(前期〔洋画・彫刻〕: 1940. 10. 1~22/後期〔日本画・工芸〕: 11. 3~24 東京府美術館/文部省・紀元二千六百年奉祝会共催)は盛大に開催され、「現代日本の美術界を俯瞰することが出来、内容的にも見るべきものがあつた」(「美術展覧会」、『日本美術年鑑 昭和十六年版』前掲、57頁)と総括された⁽⁷⁾。議論が集中した開催方法について、当初案は「まず展覧会スペースを美術団体ごとに振り分け、それぞれの団体が出品作を選定、与えられたスペースにそれらを展示するという飽くまで美術団体を中心とした展覧会プラン」である「連立制」だったが、結局、「西洋画部のみ「連立制」を、残る日本画・彫塑・美術工芸に「玉堂理想案」を採用する運びとなつた」⁽⁸⁾。

前期については、無署名「画壇」(『文芸春秋』1940. 11)に次の紹介がある。

奉祝展の蓋があいた。謂はゆる官展系も在野系も仲良く一緒に並んだのは、先づ先づ結構なことだ。十一月に開かれる日本画の方は何んなことになるのか知らないが、形式としては、洋画の連立展が最上の方法に違ひない。

かういふ風に一堂に会してみるのも、なかなか為めになる。お互に長所と短所がわかつて、今後裨益するところは決して少なくないだらう。これからも時々、集まつてコンクールをやるのがよろしい。結局、将来の官展はかういふ形になるのかもしれない。(230頁)

ここで、話題の中心は開催方法であり、その妥当性と、それゆえの官展への影響が語られている。ま

た、高村光太郎・兒島喜久雄・木下杢太郎「奉祝展洋画と彫刻（1）伝統から自由へ」（『東京朝日新聞』1940. 10. 2）において兒島が述べたように、「『今度は実によく顔が揃つてゐるね、老大家で出してみないのは法隆寺の壁画模写をやつてゐる和田さん位なものだらう』（5面）という、全員参加（の印象）もまた同展の意義を高めていく。ほかに、福田豊四郎「奉祝総合展評⑤無表情な壁」（『都新聞』1940. 10. 7）には、次の一節がみられる。

自分は祈る、新時代の方向へ、この国の洋画がその輸入的性格を一擲した時のみじめな表情が日本の性格に置きかへられる時まで……明治、大正、昭和と三代の推移を一堂に感得させてくれた奉祝的二部展の意義に感謝して筆ををく。（1面）

ここでは、近代化＝西欧化を進めてきた明治以降の洋画（史）⁹が、ここに来て（西洋的な要素を超越して）「日本的性格」を示してきたことが、言祝がれている。ほかに、無署名「奉祝展点描」（『造形芸術』1940. 11）では、開催方法も含めた次の概評がみられた。

奉祝展第二部は、その機構がよかつたと云ふか兎に角、団体分担制は種々な点にいゝ効果があつたと云へる。国民奉祝展の総合展は先づ上乘といふべきだらう。

作品の熱意の不足を云々する人もあるがそれ程でもない。各国団体それぞれが責任を持つたこと、コンクールの機構が多分にそれを救ひ、熱意も掬みとれた。

人情的に作品を選んだ団体は、たとへその中に少しの秀作があつても、全体の成績が落ち、情を捨て、作品本位の選択を行つた団体は全体としての効果を上げてゐる。（29頁）

引用部最後のパラグラフでは、団体ごとの成果の振幅（高低）も示唆されていた。

こうした展覧会全体に関する好評に比して、個別の作品評については厳しい見方が多かった。「時局を取材したもの」にふれる「奉祝総合展評④本質把握へ」（『都新聞』1940. 10. 6）の福田豊四郎は、「これは直接記録画として国民大衆へ働きかける絵画の効用を主目的としたものであるが、そのサブタイトルを除けば従来の平凡な客観描写であつて中には全然その説明画としての体をなさぬ程デッサンの不確実なものさへあつた」と、その基礎的な技術不足から難じ、次のようにつづける。

事変下様々な作家が動員されて聖戦に主材する作品も多数に上つてゐるが、現在までの所、徒らに印象派以後の自由主義的な基礎の無い形態のデフォルメに浮身をやつしてゐた日本の洋画家に事物をありのまゝに描く基礎的な写実力が全然欠如してゐることを暴露する結果となつた。

福田は朝井閑右衛門《黎明へ》について、「その取材に欲求した熱情を叩き込んでゐるが、遂にその画面の不安な色調は興亜的とは云ひ得ず、仕事の出来栄はその高邁な理想を吐露せる解説書に及ばなかつた」と、自作解題に及ばない画面の物足りなさを批判する。こうした批判の根拠は、「新時代の日本のあらゆる面への取組の採りあげ方が広範囲に欲求されるにつれ切実に油絵の根本的肉体が要求されなければならぬ」という福田の評価軸である。最後に福田は、「新時代にふさはしい肉体を持つた作品が登場するまでには尚しばらくの時、基礎的写実力の訓練を必要とする」（1面）と美術家への要望を述べている（以後、写実力は、戦争画における必須の要件の一つとなっていく）。

荒城季夫は「奉祝展洋画評【上】二つの意味」（『読売新聞』1940. 10. 11夕）において、奉祝展に「事変下建国二千六百年を慶祝するといふこと」、「それと必然的に関連する肇国精神の發揚といふこと」という「二つの意味」があることを確認した上で、「数千年に一度或は百年に一度位しか催されないこ

の種の祝祭展覧会が、普通の展覧会と異つた目的を有つてゐるのは当然」であり、「展覧会それ自体が目的を有つてゐるものだとすれば、これに参加する団体や作家達も亦やはり合目的性の作品を送り出すのが本当」だと、奉祝展に関わる期待と評価軸を示す。その上で、荒城が下すのは次の評価である。

画家達が自分の一生涯に二度とはないだらうと思はれるこの大展覧会に、たゞ在り来たりの方法で協力参同したといふのでは無意味である。太平洋、一水会、春陽会、新制作派、東光会、二科会、国展、独立、光風会の諸団体が、少し力を抜いた自分達のそのまゝ、こゝに持込んだのは、奉祝展の真意を理解せざるも甚だしいものといはなければならない。(3面)

荒城は「奉祝展の真意」を想定した上で、それに及ばない現実を難じている。

奉祝展各室について具体的な論評⁽¹⁰⁾を示したのは、無署名「美術時評」(『新潮』1940. 12)である。同文には、次に引く概評がある。

皇紀二千六百年奉祝展前期(第二、三部)がにぎやかに開場し、上野の森も美術の秋をむかへた。各重なる美術団体は全部こぞつて参加しそれこそ新体制に、ふさわしい美の祭典を以て奉祝をいたした事になる。

こうした枠組みのなかで特筆された作品は二点で、「場中の白眉で、画品高く華かな色彩共に傑作」と評された藤島武二《蒙古高原》と、「この作品の持つ魅力は色彩の美しさと、底にある自信の強さ」だと評された梅原龍三郎《紫禁城》であった。逆に酷評されたのは二科会であり、同会が展示した「十八室から二十室まで」については、次のように評された。

さすが藤田嗣治があかぬけた作品を示し、野間〔仁根〕、鈴木〔信太郎〕、島崎〔鶏二〕の諸作が比較的上出来のやうに見へた。それにしても従軍したとは云へ、この会の現役である宮本や田村の不出品は不勉強である。(29頁)

そもそも、奉祝展は美術界における新体制の一步とみなされたイベントであった。それゆえ、その守旧性を難じる立場からは、建前とは異なる具体的な運営面での不公平も批判された。次に引く、無署名「旧体制美術界」(『セルパン』1940. 11)がその一例である。

奉祝展の建前は芸術院会員も無鑑査も公平に扱ふといつて置きながら、事實は甚だしい差別待遇で、たとへば作品搬入の期限などは無所属一般出品にのみきびしく、役づき有資格者には時間的に非常な余裕と与へられ、会期のぎりぎりまで筆を加へることをゆるしたといふ。まさに旧体制の見本である。

なお、同文の結句は「美術界の新体制未だし」(83頁)というものであった⁽¹¹⁾。

奉祝展・後期についても、「大家達が気を揃へて今年こそは御役に立たうと骨を折つてゐるのは、はたから見ても気がいゝ」(春山武松「奉祝展日本画①伝統の芸術力」、『東京朝日新聞』1940. 11. 5, 5面)と評されたように、まずは大家まで含めた参加が言祝がれる。

奉祝展について「久し振りに大観、栖鳳、玉堂とわが日本画壇三長老の作品が顔を揃へて異彩を放つことゝなり大きな期待を持たれてゐる」という期待とあわせて、同展に先立つ、「日出る処日本」を献上 大観画伯の奉祝展出品作品」(『東京朝日新聞』1940. 10. 30夕)では、次のように報じられた。

『日出る処日本』は縦十尺、横十七尺の大画面で紀元二千六百年を奉祝するため描かれた名品であり帝室技芸員である大観画伯は佳き年をお祝ひする心を籠めてお上へ献上することになった〔。〕(2面)

これは、美術家と社会——とりわけ「お上」との結びつきを示す、ごく初期の例といえる⁽¹²⁾。田中一松「奉祝展の日本画」(『造形芸術』1940.12)には、次のような総評が示されている。

さていよ—鑑別の決果を齎らして奉祝展を開いてみると、さすがに日本画部は洋画部ほどに力抜けのした安易さや、不統一な混雑感がなくて一見張りのある奉祝気分で統一されてゐるやうに見える。殊に芸術院会員の気の張り方はすばらしいもので、七十七翁竹内栖鳳、七十三翁横山大観を初めとして川合玉堂、鎗木清方、安田靉彦、小林古径、前田青邨等、いづれも例年に見ざる力作、労作を掲げて、おのれの芸術を世に問ふだけの努力を傾注した観がある。この点では正に文展近来の偉観と云つても過言ではあるまい。(20頁)

ただし、これはあくまで大家を含めた日本画家の多くが出品したことに対するものとみるべきで、「今年の奉祝展日本画部の出品作全体」について田中は、「二十四室を通じて殆んどその過半数は似たり寄つたりの微温的な可もなく不可もなき凡作で、取り立て、それらの傾向として特筆すべき問題もない」(21頁)と評していた。

そうであればなおのこと、注目を集めるのは大家、ことに「墨画の富士を描き旭日が昇つてゐる逞しい気魄が漲つてゐる」(奥田雀草「紀元二千六百年奉祝美術展覧会を観る」、『詩と美術』1940.12, 76頁)と紹介される、『日出る処日本』を描いた大観であった([Fig. 1] 参照)。

次に引く無署名「肅正奉祝展」(『セルパン』1940.12)には、田中のいう「偉観」が示されている。



[Fig. 1] 横山大観《日出る処日本》(1940) 皇居三の丸尚蔵館収蔵

自分ひとりで本祭りの神輿と心得てゐる横山大観は、あまりにも数多く描き過ぎた富士山の描きおさめのつもりか特大的富士をだして、いみじくも「日、出づる処日本」と題し、帝室技芸員の御優遇に報ひんと張切つたてである。よほど彩管報国の真情やみがたいものがあるのだらう。この堂々たる神輿の前には獅子頭ふたつ、すなはち栖鳳と玉堂がならぶ。(76 頁)

この横山大観《日出処日本》を、積極的に賞賛したのは春山武松である。春山は「奉祝展日本画③新様式創造へ」(『東京朝日新聞』1940. 11. 7)において、同作の印象を「放胆で大味であるが精神力で押す」と捉えた上で、次のように詳論していく。

これだけの大作に対して大観氏も流石に特別な筆法の用意もなかつたらしく、瑕を拾へば拾へるが、小さな末にかれこれいはず、周囲を圧倒する力は兎も角偉大である。
神在ます不二の高嶺、豊坂昇日の本、奉祝展の大詰であつた。(5 面)

こうした賛辞を奉祝展に結びつけると、次に引く川崎克「奉祝展に寄す」(『塔影』1940. 12)になる。

富士と日の出といふ今まで描き古された題材であるが、流石に巨腕よくそれを生かして、他を圧してゐる。例によつて雄大な気魄が窺はれ、題材自身の謳ふ紀元二千六百年に際しての新興日本の気持がよく現はれてゐる。(15 頁)

同様に、高澤初風「奉祝展一瞥記」(『芸術』1940. 11. 15)も、次の絶賛を呈している。

皇紀二千六百年奉祝展にふさはしい作品は、第十一室に毅然として光りを放つてゐる、横山大観氏の『日出処日本』の富岳と旭日の大作のみである、是だけの精神と大きさを備へてゐる作品が何処にあるか、(2 面)

こうした評価も含め、奉祝展出品の日本画には、ある傾向が看取される。田中一松は「奉祝展の日本画(2) 場内に光彩を放つ三作」(『読売新聞』1940. 11. 8 夕)において、画題の時代的傾向と、その取り扱い方の注意点を次のように指摘していた。

日本画に於いて古典的乃至歴史的な題材が喜ばれてゐることは今に始まつたことではないが、最近日本精神の昂揚に伴つて此の方面への興味は一層増大して行く傾向が見える。唯この方面は一般的な写実と違つて、高邁な精神の裏付けや、古典的教養の深さを持合はせぬ限り、単なる時代人形に墮し易い。(3 面)

こうした評価軸は、横山大観《日出処日本》にも差し向けられ、その評価は見方によって両義的なものとなつた。厳しい評価を示したのは、「奉祝展後期評②意力の不統一」(『都新聞』1940. 11. 5)の海老原喜之助である。海老原は同作について、「二昔も三昔も以前の、新しい精神に燃えて起つた院展の、華々しい歴史の結末を飾る画と云ふても、あながち早まつた私一人の観察とのみは云へまい」と述べ、次のようにつづける。

「日出処日本」の太陽の赤い丸はもつとはつきりと丸であつて欲しく、下部に至つてうすらいで居るのは自然観察の上の事かもしれないが、斯様な抽象的絵図には不必要な事であらうし太陽の下の

金色の横線の雲や山麓のうす雲等は造形力にとほしく不徹底であつて、想念する意力の不統一だと思ふ。(1面)

このようにして、海老原は具体的な瑕疵をあげて《日出処日本》を酷評した。

ほかに、奥田雀草は「紀元二千六百年奉祝展覧会を観る」(『詩と美術』1940.12)において、「紀元二千六百を記念すべき代表展として観る時にいさゝか淋しさを感ぜしめるものがあつた」として、「之は大家に伍して若い作家が肉迫してゐる中に旧文帝展時代の推薦作家中幾多の劣悪な作品の展示されてゐた事」を個別具体的に批判する。その上で奥田は、「特に今日の芸術家は一層大乘の天地に立つて自己の芸術部門の開拓に努めるの必要がある」(73頁)と述べて、古き悪しき個人人の芸術性よりも、国家イベントにふさわしい振る舞い、作品を要望した。奥田同様に《日出処日本》へ否定的な評価を下したのは中島健蔵「絵画と共に」(『文芸と共に』青木書店、1942)である。「横山大観の芸術に対しては、私も決して盲目ではないつもりである」、「記憶に残つてゐる限り、画面を通して何か形象以上のものを浮び出させようとしてゐる気魄は、素人目にも明かであつた」(133頁)と大観への評価をためらわない中島ではあるが、「奉祝の意気は十分過ぎるほど明かである」、「しかし、之が絵画であらうか」と戸惑いをあらわにして、「富士の日の出のこの大作は絵画以上の何物かでないとするれば、驚くべき愚作ではないか」という。それでいて中島は、《日出処日本》一作を、奉祝展総体の象徴以外のなにものでもないものとして、次のように位置づけていく。

奉祝展は、正に此の大作によつて奉祝展らしくなつてゐる。多くの芸術家の祝意を一人で代表して、絵画以上、或は絵画以下のものを作り上げたとてもいふべきであらうか。(135頁)

してみれば、中島の評言は、一絵画への賛否を超えて、《日出処日本》の存在感を承認したものともいえる。

大観と比肩するように称賛されたのは、川合玉堂の《彩雨》であつた。《彩雨》を「純乎無雑の日本趣味玉堂趣味が、殆んど完璧した形で現はされてゐる」と評す「紀元二千六百年奉祝美術展後期第一部所感」(『塔影』1940.12)の神崎憲一は、「『日出処日本』と『彩雨』とは両巨頭の人格を表出して余りある」(34頁)と、象徴的なかたちで日本を表現した二作を絶賛していた。その点を強調したのは、本間久雄である。本間は「『彩雨』と『一葉』——奉祝展観賞二題——」(『塔影』1940.12)において、「『彩雨』の中の自然は、憶ふに最も日本的なものゝそれ」であり、「実際、私はこの『彩雨』に依つて、今日まで空々に看過してゐた日本の風光の一つを見出したやうな思ひ」(18頁)だと述べている。次に引く喜多壯一郎「奉祝展を観る」(『塔影』1940.12)もまた、《彩雨》を同じように評価している。

描かれた風景が雨と紅葉といふ最も日本の風土性に即したものであつたばかりでなく、そこには作者のこれを描いてゐる気持に全く日本人本然のものが流れてゐることが感じられたのである。(22頁)

以上を総合すると、紀元二千六百年奉祝美術展は、新体制下のイベントとして盛況となつた一方で、官展評価や各団体・個人の目論見に基づく運営方法の混乱、時局に対するさまざまな距離感をもつ作品やその評価軸などが渾然としたまま集約された、いわば過渡期らしい総合美術展覧会だったというべきだろう。

4. 新体制言説

すでに奉祝展をめぐる報道・批評にも垣間見られたが、近衛文麿が首相になった1940年には新体制運動がはじまり、さまざまな文化領域にもその影響が及んでいった。先行研究においても「新体制運動が美術界における大きな関心事であったのは、一九四〇年後半から一九四一年はじめにかけて」、『アトリエ』一九四〇年一〇月号および二月号で新体制に関する特集が生まれ、また多くの美術雑誌で新体制の在り方が盛んに議論されたのはこの時期であった⁽¹³⁾と指摘されるように、1940年下半期以降、新体制をめぐる記事・発言が大量に産出されていった⁽¹⁴⁾。

荒城季夫は「新制作派と二科」（『造形芸術』1940.7）において、「私の解釈によれば、新体制とは、近衛首相が瞭かに声明した通り、個人主義と自由主義体制の放棄である」、「このやうな近代日本文化の一大変革期に、何うしてわれわれは晏如として文化の革新といふ重要問題に無関心でゐられるだらうか」（16頁）と述べたが、このように新体制を曖昧なままに受け容れつつ、姿勢として賛意を表明することが新体制言説の特徴であった。美術界における新体制への反応を、『新潮』から素描してみよう。

その第一は、無署名「美術時評」（『新潮』1940.9）において、「事変が長期になればなるほど、物資が計画的統制下に置かれる事は当然な事である」と示されたように、資材不足に関するトピックである。同文では、物資の不足・統制をふまえ、次の指針が示される。

一つでも使ひ馴れた材料がないと、すぐに神経過敏になる画家達は、しかめつらをして世相に暗澹として楽まない。

芸術と云ふものに腹からの確信をもたない証拠である。美術の本質は金屏風があるから絵を描くのもなければ、銅があるから彫刻をつくるのもない。むしろ最も単純な材料で深い心理的發展と熱情を表現するのが美術の本質でなくてはならない。（123頁）

第二は、翌月の無署名「美術時評」（『新潮』1940.10）において示された美術団体に関わるトピックである。同文では、「そろそろ政治方面の新体制運動の動きが活発になりつつある事から、美術界も新体制でと、ひどく単純にものを云ふ批評家もぼつぼつ見え初めたが、これは余程じつくり考へてもらひたい」と前提した上で、「在野団体を全部解消せしめて新文展を再組織すればいいなぞと考へるのは、はなはだ滑稽な考へ方」（61頁）だと述べ、安易な美術界再編案を排している。また、「美術界もいよいよ新体制即応の機運が活発になつて行くやうである」という観察を示す無署名「美術時評」（『新潮』1940.11）では、その進捗状況が次のように紹介される。

先づ各美術団体の横の連絡が出来、美術団体協議会がいよいよ出来る由である。参加団体は旧官展側在野側を一丸としたものであり、二科、春陽会、新制作派、一水会、国展、独立、光風会、東光会、太平洋、等の主なる団体の参加を見てゐる。これはこの連盟の実力を十分示すことが出来る事を我々にもなつとくの行かせるものである。新体制下の美術問題について、慎重に而も活発に研究し、行動性のある有意義なる発展を祈つてゐる。若しこの連盟の活動よく実を結べば、松田改組以来の美術騒動の画家に対する不信も、この際一掃され、日本美術文化の新たな基礎の確立を期待する事も出来る。

こうした展開をふまえて、同文は「各派協力して一心奉祝の誠を致すのは近来画壇の対立のはげしい時、何よりも美しい事であり喜ぶべき事」、「いざとなれば協力一致の精神は画壇にもある事を高く認め

られていい」(67頁)と、画壇全体の連帯可能性を強調する。

さて、当事者とはいえば、明示的に新体制という言葉はみられないものの、高村光太郎「美の健康性」(『婦人公論』1940.9)が、美術家による新体制の気運に対する前向きな反応(の一つ)とみられる。物資不足の現況を見据え、「美は潤沢の中にもあり、欠乏の中にもあつて、其等の生活を健康ならしめる機能を有する」(108頁)と断じる光太郎は、戦時下における「美」を次のように(再)設定する。

国家の戦時状態が今日のやうにつづき、尚ほ先きの見通しのつきがたいやうな場合、国民の生活がますます緊迫するのは当然である。斯かる欠乏の時代こそ美の力が強く働き出さねばならぬ。窮乏が美を無視するものと思ふのは、再考を要する。美は窮乏にも強い。かういふ時こそ美の健康性を証拠立てたい。物に依存せずして、物の比例均衡に基く美は、其処にある物だけで一つの世界を作り出す。美はよろしく魂を持つ科学と手をつないで、今こそ全く新しい日本の相貌を作り出すべきである。原始の健康性を以て日本の特長ある純粹の美を創り出す時が今こそ来たのである。(109頁)

「原始の健康性」という言葉に託された日本の伝統「美」、それを備えた「全く新しい日本の相貌」こそが「今」の課題だと光太郎はいうのだ。こうした光太郎が示す日本「美」のエッセンスは、佐波甫が「新しき批評精神」(『アトリエ』1940.10)において提示する、次の指針とも重なる。

新しき批評精神といふものは、日本美術のよつて来たる所を明らかにし、過去に於てさまざまな形態を作品がしめし〔略〕それらを一貫して流れる本筋のものをつきとめ、そこに全体の指導性を見出し、現代美術を強力に指導してゆくことでなければならない。(27頁)

あるいは、「新体制政治運動は又新しき日本の文化の再建」(20頁)だと捉える難波田龍起は、「新体制下の美術を考へる」(『美之国』1940.9)において、「これまでの美術家」が「社会から孤立し過ぎてゐた」ことを認め、「個人の趣味性によつて左右されてゐた美術家の生活は過去のもの」だとして、新体制(以後)を生きていく美術家の方向性について、次のように述べた。

今や全能力を挙げてその優秀な技術を以て東亜文化の建設に尽すべきである。そして我々は我々の美術制作をして金持階級の玩弄物たらしめず、正しく文化の線に沿はせたいがために、高さ美術の指導精神を求めずにゐられないのである。(23頁)

ここでいう「文化の線」とは、「美の健康性」や「新しき批評精神」とも通底する、新体制下における美術(家)の目指すべき方向性であり、「国策の線」と別ではない。また、荒城季夫は「美術の新体制」(『みづゑ』1940.10)において、「文化の全局面に対して、ますます統制が強化されようとしてゐるのは事実」だと認めた上で、「文化統制は、しかし、徒らに文化の発展を抑圧するものでは決してない」、「さういふ風に見るのは自由主義者一流の消極的見解」だと排し、「実は、この統制のうちから粗剛強健な国民文化が生れ出てくる」と揚言し、次のようにつづける。

要するに、政治から始まつて芸術に至る今度の統制は、明治、大正の両時代を通じて自由放埒に放置した個人主義文化の混乱、無秩序を一元的に整理して国家国民の方向をとるためにとられた合理的な方式なのである。しかも、それが当面の重要問題たる事変処理に必要な手段であると俱に、近代

日本文化の根本的再建であるといふところに新体制の基本原理がある。(409頁)

このようにして、新体制下における美術(家)を主題とした言表においては、個々人の立場や主張ではなく、美術史の伝統や東亜文化の建設を目指す国家といった、メタレベルの理念に向けた美術(家)の社会的寄与・貢献が目指されていくことになる。渡邊知義も「美術偶感——新体制の再検討——」(『早稲田大学新聞』1940. 11. 13)において、「美術の部門に於ても、高度国防国家の新体制に於ては充分高度な内容と、その理念の上に立つて、立派な文化建設の一翼とならなければならない」と、美術を文化工作の一翼に位置づける。さらに、そうした立場から渡邊は次のようなりセットを提案する。

要するに、美術の新体制に於ては、紀元二千六百年の、世界新秩序への確立を契機として、個々の重要な使命を納得すると同時に、美術界の一切に於て、芸術人としての、はつきりした心構への上に、一切を一度、ご破算にすべきではないだらうか〔。〕(4面)

新体制という標語に含意された国内外の情勢の変化をうけつつ、皇紀2600年という時機も重なり、1940年には新体制運動が言説としてもひろまり、日中戦争開戦のインパクトが薄れつつあった美術界でも改めて戦時体制(への姿勢/実践)が問われていくことになった。

中心的な話題の一つとなったのは、各種団体が林立する美術界の現状に応じた美術団体の統一・再編成であった。極端な意見としては、次に引く遠地輝武「美術界の新体制化問題」(『美術世界』1940. 8)に示された、統一団体創設案がある。

少くともわれへは文展をはじめとして今日ある自由主義的な美術集団の解消によつて、新たに単一なる総合的美術集団を組織し、それがこの時代の政治的中枢と緊密に結合することによつてのみ、美術界の新体制化も可能といふべきではないかと思ふ。(13頁)

「私本位の功利的自己防衛の障壁は、この際須く撤廃せらるべき」だという柳亮も、「槍騎兵 先輩から始めよ」(『東京朝日新聞』1940. 8. 30)において、「美術界の、旧政党的小党分立も、文化の公的目的に対して統合せられることが必要」(6面)だと論じていた。類似した主張を、より極端なかたちで提案したのは、次に引く今井繁三郎「美術時評」(『美之国』1940. 9)である。

即時あらゆる美術団体並に美術学校、研究所を解散すべし。而して、白紙に還つて、大美術人村を建設する一切の準備行動に入るべし、そして此の偉大なる集団が国策の線に添ふて国家要求に応じ時代志向と歩調を合せ、此の時代の輝かしい新たな美術を創造してゆくのだ。(32頁)

もとより、こうした意見の背景には、帝展改組以来の文展への不満がある。「今や新体制なるものは、一つの政治的構想から、近く何等かの形に於て具体化せんとして居る様であるが、画壇も又この辿るべき方向を辿ると言ふこと丈は確か」(4面)だとみる「画壇の新体制【上】芸術は機械的に単一化さるべきではない」(『福岡日日新聞』1940. 9. 11)の川端龍子は、つづく「画壇の新体制【下】文展の発展的解消が先づ急務」(『福岡日日新聞』1940. 9. 12)において次のように述べている。

画壇の新体制をむしろ一歩進めるとするならば、この機会に文展の機構を解消し、一度は画壇の総てを在野たらしめ旧体制を清算して、新たな発足を待つべきであると思ふ、新体制が構想的姿から発展し、やがてその全貌を現はさんとしてゐる折、文展の解消によつて、今日まで兎角に経営の苦勞

知らずに居る他力本願的な依存気分を、作家の生活及び心意の裡から一掃して、自立的な勇往邁進の精神を此の機に於て養つて、新体制への線に出直すべきこと——出直さしめることが必要であると思ふ〔。〕(4面)

遠地、今井との最大の違いは、龍子が美術家個々の意識改革－再出発を訴えている点だ。それでも龍子のいう「新体制への線」もまた、「国策の線」の変奏にほかならないだろう。また、「新体制下の美術団体はいかにあるべきかの問題が、美術界の各方面で真剣に議論されてゐる」と現状をみる柳亮もまた、「曳光弾 今後の美術団体」(『東京朝日新聞』1940.12.28)において次のように述べていた。

今日の美術界に与へられた課題は、両者〔技術団体、職能組織〕の明確な区別を識るとともに、従来の展覧会団体とは別な立場に於て一元的職能を有つた全体的な機構を形成することである。(5面)

こうした一つの団体への再編を目指す方向性を具体的な作品に落としこむと、たとえば徳永郁介「新体制と美術のありかた」(『アトリエ』1940.10)が示すように、「皇国の道に帰一すべき国策の線に沿ふ所の、偉大な名に値する、モニュメンタルな作品、これが様式の上でのお上の要請」だということになり、「日本精神に貫かれた高邁な英雄主義がその内容をなす」(24頁)だろう。ほかに、大口理夫「我が美術界の進路③新構想要望」(『都新聞』1940.10.13)にも、次の一節がある。

新時代の美術が生まれるとは豊富な想像力が美術界に澎湃として起らなくてはならぬ。それと同時に時代に即応した新構想を持つことによつて新しい日本美術は生育するだらう。

新しい構想とは一口に云へば、世界的構想を持つことである。

くわえて、次の一節には「各作家」の自覚への働きかけもみられる。

この新構想は豊富な想像力を必要とし、更に、確固たる技法を以つて具現される。さうしてこれら総ては作家個人の個性と生活を通じて実践される。茲に於てかこれら理想の実現は各作家の自己の忠実な態度を以てその一挙手とする。次のその自己そのものを恒に深め、常に新たにすることを必要とする。ここに日本の新美術樹立の道がある。(1面)

美術(家)を論じて「作家個人の個性と生活」にまでイデオロギーを浸透させようとする発想は、「文化－生活」を鍵概念とした大政翼賛会文化部－岸田國士の発言(新体制言説)とも共振している⁽¹⁵⁾。

こうした言説動向に沿いつつも、歯止めをかけようとしたのは石井柏亭である。「新体制と美術(上)」(『朝日新聞〔大阪〕』1940.11.1)において、「一体美術上の統制としてはつとに精神的物質的の二方面」があり、「現在の如き国防国家体制の時代においては私はこの二方面に美術の統制が行はれてよい」(5面)という柏亭は、つづく「新体制と美術(下)」(『朝日新聞〔大阪〕』1940.11.2)では、「日本精神とか日本主義とかいふものが新体制の軽率な便乗者によつて狭義に主張され、それが日本の文化進展を妨げるものないやうに切望する」(5面)とも言明していた。また、「先づ新文化政策に望むところ、その最緊要事は芸術をして消極の途を辿らしめぬこと」だと断じる須田國太郎は「文化政策へ望む(美術)新たな発足へ」(『朝日新聞』1940.10.27)において、「新事態によつて惹起される統制は消極的な制限に終始するが如き方策となつてはならない」として次のようにつづけた。

緊を去り復を削り、無用と過剰とを清算することによつて、雑多なるもの、新たなる整理が強行せられ、その結果芸術に一つの途が拓かれて新体制下に新興芸術の開幕が待たれるのである。(5面)

してみれば、須田の主張は、既成団体の解散を経て「一つの途」を目指すもの——つまり形式的にみれば、遠地、今井と同じところへと帰着していく⁽¹⁶⁾。とはいえ、新体制を語る言葉は、どこまでも曖昧であり、それは「新体制の問題が登場してから、文化政策、美術政策の問題が正面に現れてくることになり、いろいろに論議されてある」とみる土方定一が、「我が美術界の進路①政策と主張」(『都新聞』1940. 10. 11)において述べた、次の前提に拠っている。

新体制下に於ける文化、美術はどのやうな形をとるであらうかといふ国家的な文化政策、美術政策について、いろいろに議論されてゐるのである。けれども、今迄のところ国家の美術政策を実現するところの当局者の側からは、少くとも公式的には、どのやうな一般的な目的と方向とを持つものであるか、またどのやうな具体的なプランと内容を持つものであるかは示されてゐない。(1面)

総じて、近衛新体制の始動にともない、美術(家)言説においても新体制という主題が、いくつかのトピックを軸にそれぞれの立場から盛んに論じられていった——それを、「画家たちがこの時局下に何を考へ、何んな風の制作態度に出るか、芸術家たちの時代認識をテストするには都合のいゝ機会」(無署名「画壇」、『文芸春秋』1940. 9, 222頁)と捉えることはもちろん可能だが、それは同時に、美術(家)がつねに時局下における姿勢／実践を問われつづけていく時代のはじまりをも意味した。

5. 秋の展覧会

新体制言説が整序されつつあった1940年、秋の展覧会シーズンを前に、佐波甫は「美術新体制への関心」(『美之国』1940. 9)において次の期待を表明していた。

わが絵画の新しい理想といふことは、作家が本来の心構へに腰を据えてからうち樹てらるべきもので、これに、まわりからすぐれた機構組織で、いはゞ魂の道場ともいふべき展覧会場を厳肅な、しかし快よいものにしてくれたなら、と秋シーズンを控へて一言しておく。(27頁)

また、無署名「画壇」(『文芸春秋』1940. 10)においても、「新体制は国民が自発的に立ち上がつて来なければ何にもならないものだから、そのやうな国民的自覚と情熱が画壇自身のうちから力強く盛り上がつて来なければ嘘だ」という捉え方から、次のように展覧会のゆくえが案じられていた。

新体制下に、美術の秋が復た巡つて来た。院展、二科、新制作派、青龍社と相次いで開かれ、なかなかの盛況だ。しかし乍ら、世の移り変りの激しいためか、テムポの鈍い展覧会は何れも是れも悠暢な感じを与へるばかりで、何だか頼りない。(312頁)

新体制下において美術(家)は、日中戦争開戦時とは異なる「自覚」を求められ、それが判じられる機会が展覧会(出品作品)ということになる。青龍社と二科会を軸に、展覧会評を検討してみよう。

日中戦争開戦以後、青龍社は積極的な注目を集めてきたが、第12回展(日本橋・三越 1940. 8. 27～9. 7)についても川端龍子《花摘雲》⁽¹⁷⁾を軸に多くの論及がみられた([Fig. 2] 参照)。



[Fig. 2] 川端龍子《花摘雲》(1940) 大田区立龍子記念館蔵

田中倉子は「新体制への美術 院展と青龍社／行過ぎの悪夢」(『東京朝日新聞』1940.9.5)において、美術(家)の現状を次のように捉える。

始め戦争の圧迫を恐れた美術家も、事変が長びくにつれ、幾分か緊迫した戦時心理に慣れてくると俱に、軍需景気による美術の商品的価格の騰貴が現はれてからは、一時の緊張は影を潜めた形となり、画材にしても、最初は支那の景色風俗等を取扱つて、強ひても事変に迎合せんとするやうのが多かつたが、いつのまにやらもとの花鳥風月に帰らんとする傾きがある。

こうした状況にあつて、「画壇に於て真先にこの新体制に即応しさうなのは青龍社である」という田中は、「否、主幹川端龍子は已に之を唱道し、且つ数年前から実行してゐると称してゐる」として、『花摘雲』を「大陸四部作の最終作」にして「満洲建国の王道楽土の理想を寓意した」(5面)ものだと紹介している。同作について、はやくは木村莊八が「院展と青龍社」(『造形芸術』1940.7)において「美術的に整つたもの」だと捉え、次のように画面構成を具体的に批評している。

人象の組合せやその色調に殊に絵の左半部に面白いところがある。絵の右半部の放置された空間と人象の一人が手に捧げてそれが画面の中央へ高く来る花の器の扱ひ方は、仕事がぞんざいだつたらう。

その上で木村は、「しかし作者——青龍社の理想——にとつては、さういふ造形上の題問は却つて第二、第三となるものかもしれない」、「大陸の悠久や空と地平を見て、卒然これを画因に「花摘雲」を落想するのは、さう活発に前人未発の画因のとれる人は、ざらにあるものでない」(15頁)と転じて、龍子の時局に交差する作家性を顕揚する。「今年の展覧会は依然龍子的であるが、幸いに水準が上つた」と評する大口理夫も、「第十二回青龍社展」(『都新聞』1940.9.1)において同作を次のように論じる。

「花摘雲」はその意味で敢て彼の佳作とする。この画に対して人は全く之を否定しない限り、賛成しなくてはなるまい。〔略〕龍子は技巧についても独特なものを確立したが、この画の野花など巧い。〔略〕結局、自己の現在の情熱に燃焼する青年龍子の姿であるのも興味深い。さうして写実的な野花と幻想的な飛天と日はその両者の不思議な結びつきの成功に、私は微笑を贈らう。(1面)

これらを集約すれば、次に引く、佐和甫「青龍社と院展」(『アトリエ』1940.11)の評言となる。

驚くべき筆力，才氣縦横，あらゆる画材を消化して，念願は剛健なる大幅の芸術の確立にある。「花摘雲」に覗へる良さ，大衆性，事変即応の雄大な意図，それらが「花下行人」のやうな日本画の伝統的な良さと共に今日の龍子の一切を物語る。(37頁)

こうした《花摘雲》への高い評価は，その時局への姿勢を含めた作家性を前提としない時，容易に反転する。一例として，田中一松「美術の秋来る 青龍社展評」(『読売新聞』1940. 8. 30夕)を次に引く。

これ〔《花摘雲》〕は満洲国の王道楽土を象徴して北満の曠野に浮遊する白雲を天女に象どつた趣向であるといふが，地面の花は格別としても此の尨大な天女の姿は此の人の筆としては聊か生気がぬけてゐるのはどうしたことであらう。(3面)

田中同様に，龍子への評価を前提とした批評として，次に引く，原杉太郎「新体制の美術展 青龍社，二科，新制作家，院展を観る」(『三田新聞』1940. 9. 27)がある。

龍子の花摘雲と云ふ大画面の前に立つて，一見直ちに連想したのはセメントづくりの観音像である。洋灰色をした雲の天人が三人氷々と身体を横たへて秋草を摘んでゐるさまを尨大なる筆致であらはしたものである。その覇気は認められるが徒らにものゝ空虚さを感じるに過ぎない。(2面)

以上を総じて，一部に批判的な論及もみられたものの，川端龍子《花摘雲》を軸に，青龍社展は戦時下における美術家の姿勢といった観点から，高く評価されていたといつてよい。

二科会第27回展(東京府美術館 1939. 8. 27~9. 19)については，開幕前に「二科入選発表 戦時下に力作集まる」(『読売新聞』1940. 8. 25夕)が掲載され，次のように報じられた。

全般裸体画，前衛派的傾向の作品は次第に姿を消し大陸建設等の建設的理想を描いた作品が多くスフ地に代用絵具を使用する悪条件を克服した画壇の努力が買はれてゐる。(7面)

とはいえ，開幕後の二科会に対しては批判的な論調が目立った。今泉篤男は「二科展評【下】目標の必要」(『読売新聞』1940. 9. 1夕)において，「全体としては二科会はひどく沈滞してゐる感じ」だと全体的な印象を捉えた上で，次のようにつづける。

数年来，二科会は芸術上の統合された目標を恐らくは失つて了つてゐるから，かういふ政治的転換期に際して一層その確信のない萎縮が目立つのでもあらう。真に国民の精神が昂揚してゐるならば，画家が時局に便乗などしよう^(あくせく)と齷齪しないでも自ら芸術は昂揚すべきことを，画家諸君は己の職業に自負心を持つてもよいではないか。(3面)

また，「二科展も一向感心しない」と判じる無署名「画壇」(『文芸春秋』1940. 10)では，「宮本三郎は洋行前より洗練されたことは認められるが，依然として俗調から抜け切つてゐないし，藤田嗣治や野間仁根の出品中に一，二見るべきものがあるだけで，殆ど目星しい作品は見当らない」と，個別の画家名をあげつつ，全体を批判する。さらに，同文では，「東郷青児に至っては，凡そ新体制と逆である」(312頁)と，新体制の方向性を基準とした上で，二科会内の不一致を難じている。より明確に二科会を批判したのは，次に引く「日本美術界の動向」(『文化組織』1940. 10)の沼田城佳である。

二科会の作品も実に旧態依然たるもので、不感症的退嬰的作品と時局便乗主義的作品の臆面も無い羅列である。此の会の向井潤吉氏は此処二三年来聖戦にも従軍し、それを主題にした絵画を出品してゐるが、その作家的経験が充分画面に表はされてゐない。その描く将兵は常に仁王的様の或は不動明王の相貌を呈してゐる。一体大陸に出征してゐる皇軍将兵は、史上曾て無い東洋民族永遠の平和と云ふ大理想実現の為、最も人間的立場から聖戦を敢行してゐる筈なのに、氏の描く将兵があまりにも現代ばなれのした超人間的人物として描かれるのは不十分な現実の理解から来る乃至は取り違へたあまりにも熱烈な愛国心？がその美術の方法をあやまらしめ、観念的な懐古趣味に落入らしめて正しい方法としてのリアリズムを忘却せしめた処にあるのであらう。さうしてかゝる早計な場当りの創作態度は往々時局便乗的傾向に流れ易いのである。

然もかゝる程度の作品の見せかけによつて従來のイデオロギーを揚棄し、新しい日本美術の樹立に発足したかの如くカムフラージュの要具として此の会が利用するとすれば、これは最も蔑視すべき態度と言はなければならない。(82～83頁)

ここでも、評価軸は戦時下にして新体制に対応した「新しい日本美術」である。沼田は、「皇軍将兵」の努力に比して、美術家たちの時局に向かう認識、作品の不備を厳しく批判している。

逆にいえば、新体制下の美術（家）には、一定の役割が期待されていたということである。日中戦争開戦当初から比べれば、このことは大きな変化といえる。実際、原杉太郎「新体制の美術展 青龍社、二科、新制作家、院展を観る」(『三田新聞』1940.9.27)では、次の位置づけが示される。

芸術を尊重することはわが民族の一つの特性である。従つて芸術を育て守護してゆくことは愛国心の発露とも云へる。戦時下のあわただしい時代となればなる程力を合せてわが芸術を守つてゆくばかりかよき芸術の生まれることを奨励し、雑多なものから珠玉のやうな芸術を選んでこれを育て発展させてゆくことはわれへの義務であるとさへ考へてゐる。(2面)

こうして、美術展、作品の評価軸としても、新体制という理念が、曖昧であるにもかかわらず／それゆえに、不可逆的な方向性として美術（家）に内面化される状況が整序されていく。

6. おわりに

『朝日新聞』のシリーズ記事「新体制の道 “かうして翼賛する”」では、1940年12月5日～28日にかけて、11回にわたって文化人・文化団体のコメントが掲載された（東宝映画制作部長・森岩雄，12.5夕／洋画家・石井柏亭，12.11夕／日本百貨店組合理事長・関屋延之助，12.12夕／日本画家・鏑木清方，12.13夕／舞踊家・崔承喜，12.14夕／将棋名人・木村義雄，12.19夕／女優・山本安英，12.20夕／作家・武田麟太郎，12.14夕／日本画家・福田豊四郎，洋画家・小磯良平，12.25夕／女子体育家・藤村トヨ，12.27夕／咄家・蝶花楼馬楽，12.28夕）。

以下、このシリーズ記事に寄稿した美術家の発言をみていこう。石井柏亭は、「画壇の問題」として「日本主義が唱道されるのは誠に結構だが只それが一方に偏したり、行き過ぎたりしない様に注意せねばならない、例へば日本主義即ち西洋排斥等と考へたら日本のためによくないと思ふ」(3面)と述べて、新体制の名のもとに「日本主義」が肥大化することに警戒感を示した。鏑木清方は、「仕事上のこと」として、「絵／芸術／美術」の社会（国家）的な意義・位置づけを次のように再設定した。

絵を描く者も国家の文化の一面を受持つものとして社会の生活にまで互る広い文化に積極的に働い

て行かねばならないと同時に、芸術それ自体としての社会にあるべき重要性、これは美術が国民の日常生活にまで具体的に色々密接なかゝはりを持つて行くのとは別に、目には見えないが精神的に非常に大きなかかはりを持つ、その面は広い文化層とは別によく考へられなくてはならない〔。〕
(3面)

ここで清方は、生活の具体的なレベルにくわえ、精神的な局面における「美術」の意義を説いている。「新体制なればこそ今や歴史をふり返る必要を痛感して、一心に美術史を読み返してある」という福田豊四郎は、次のように多文化受容の歴史をふまえ、日本文化の「偉大さ」を謳って行く。

日本の絵画にはその根本の一つに朝鮮、支那、西洋の文化輸入があつたが、それを日本の文化として咀嚼して来たところに日本民族の偉大さがあることは誰でも認めてゐる、我々は伝統的日本画に一つの近代的肉付けをする意味で明日の日本画を完成させる心でひたむきに進まう (3面)

このように具体的な絵画作品(「明日の日本画」)が目標とされる一方、同日掲載の小磯良平は、「今日最も大切なのは、時代に協力して行くべき指導原理」であり、「我々が我々の仕事の中に見つけて行かなくてはならない」(3面)と、その理念的な「指導原理」の模索へと向かった。その小磯は、「戦争画の問題」(『週刊朝日』1940.2.4)においては、「日本は戦争を民族的な発展と結びつけて考へてゐる」という状況認識や、日中戦争開戦以後の自身の画業をふまえ、次のように述べた。

何も私は唯むやみな戦争画の礼讃者ではなかつた。自分の戦争画は記録的な、又は記念的なつもりはない。唯、正しく絵をつくる考へ以外のものはなかつた。だから結果として、そこにせまり来る切実な感じが出てゐないとすれば、それは私の場合はなほのこと、戦争のもつ記録的な切実感であつてはならないので、私の気魄の不足といふ体質的な欠陥である。〔略〕しかしあくまで造型的でありたいといふ純粋性に忠実であるその責任は持つてゐるつもりだから、その辺は混同しないやうに願ひする次第だ。戦争画が単なる報道性のみを終らしめないことは、この種の絵画の最も大切なことだと思ふ。(33頁)

ここで小磯は、これまで自身が描き、「戦争画」として評価を得てきた作品を、それが(一面、報道写真と争わざるを得ない)「記録的・記念的」なものではなく、審美的な「造型」性こそを目指したものであることを、自身の「体質的な欠陥」を活用しつつ、事後的に意味づけている⁽¹⁸⁾。これは、必ずしも新体制に即した方向性ではないものの、それでいて「報道性」に収斂されることのない「戦争画」は、写真やニュース映画が戦争を表象していく時代の美術(家)が目指すべき可能性の一つでもあった。

最後に、1941年以降の展開を見渡しながら、この時点で、美術(家)にとっての新体制を俯瞰的にレビューした柳亮「時評 「便乗」と「旧体制」」(『造形芸術』1941.1)を参照しておく。「いはゆる「新体制」の掛け声をめぐつて、美術界には、対立する二つの態度が併存してゐる」とみる柳は、「外面的に見れば一つは「新体制」即応派であり、一つは自重派である」、「そして、即応派が、自重派を目して「旧体制」と呼べば、これに対して自重派は即応派を「便乗」と呼ぶことによつて酬ひる」という相補性を指摘する。その上で、「「新体制」の掛け声が、美術界に捲き起した、いちじるしい現象として、今日までに外面にあらはれた動き」として、「従来、団体活動に関しなかつた孤立作家達が、遽かに団体の結成に向つて動き出したこと」(21頁)と「既存団体の提携」とをあげる。他方、「自重派の態度は、「静観」乃至「見送り」だと捉え、その理由として「時局認識の不足」、「慎重さ」、「怯懦」、「ものぐさ」(22頁)、さらには「「新体制」の正体が、どうもはつきりせぬ」(23頁)点を指摘する。そのよ

うな現状分析に即して、柳は美術家の「作家的性癖」に無理のない、次のような提案をする。

作家が、製作以外の問題について、ものぐさなのは、原則として許さるべきでもあらう。しかし、それには前提条件としてその許されうる状態をつくるのが先決問題である。そのやうな状態は、今日までの、いかなる団体機構も、よく保証し得るところではないからだ。

新しい目標と職能を有った新時代の集団機構がそのためにも、一日も早く組織されなければならないと思ふ。(24頁)

してみれば、新体制に対して、即応するにせよ自重するにせよ、美術家が「製作」をつづけるためには、何かしらの団体を組織し、属することが必要だというのが、この時点で柳が示す対応策だということになる。団体の束縛を離れて作家性を発揮するためには、団体に属さねばならないという矛盾。この柳案を一例として、逃れがたく時局に関わらざるを得なくなっていくというのが、この時期の美術(家)にとっての新体制の意味であり、してみれば、日中戦争開戦から太平洋戦争以後へと美術言説を架橋していったものこそが、新体制言説ということになるだろう。

※作品画像については、皇居三の丸尚蔵館ならびに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 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)、「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《甦民》」(『人文学研究所報』2025.3)参照。
- (2) 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)ほか参照。
- (3) 古川隆久『皇紀・万博・オリンピック』(中公新書, 1998)ほか参照。
- (4) 山野英嗣「紀元二千六百年奉祝美術展覧会とその周辺」(津金澤聰廣・有山輝雄編『戦時期日本のメディア・イベント』世界思想社, 1996), 195頁。
- (5) 金子牧「官展改革の夢——紀元二千六百年奉祝美術展覧会・戦争・「新体制」」(『近代画説』2007.12), 89頁。
- (6) 注(5)に同じ, 92頁。なお、林洋子「紀元二千六百年奉祝美術展覧会——「帝展改組」と「東京美術学校改革」のはざままで」(東京都美術館編『東京府美術館の時代 1926-1970』東京都歴史文化財団・東京都現代美術館, 2005)には、同展について「全体として当代美術の精華の結集という印象は薄い」(146頁)という総評がみられる。
- (7) 田中倉瑠子「新体制への美術 精神の造型化」(『東京朝日新聞』1940.9.6)が紹介するように、奉祝展に参加しなかった青龍社には「紀元二千六百年奉祝課題「櫻に因む」といふ競作のやうなものがある」(5面)。
- (8) 注(5)に同じ, 86~87頁。
- (9) 拙著『印象派の超克 近代日本における西洋美術受容の言説史』(思文閣出版, 2025)ほか参照。
- (10) ほかに、概ね否定的だが、尾川多計「奉祝展評」(『造形芸術』1940.11)にも個別の作品短評がみられる。
- (11) ほかに、福澤一郎「大政翼賛会文化部へ建築(1) 青年の夢を育め」(『都新聞』1940.10.24)にも、「年度の奉祝展は、所謂各派合同の連立展」であり、「内容は兎も角も、形式的には一応仲よく御手々をつないでやつて居る」としながらも、「文部省から任命された準備委員が、全画壇の祭典であるべき奉祝展に、当然参加すべき団体を除外した事」(1面)への指弾がある。
- (12) 大観は奉祝展に先立つ個展でも、話題になっていた。小熊秀雄は「時局と日本画——横山大観の場合——」(『早稲田大学新聞』1940.5.8)において、「最近の日本画壇の一問題としては、横山大観の個展であらう」と大観に言及し、「海と山とに因む二十点の作品は一枚二万五千円宛に、計五十万円に売れ、陸海軍に分割し

- て、寄附した、まことに彩管報国を実践したわけである、この作品展は事変下の制作刺戟をもつとも有効に、芸術的情熱と、政治的意義とを捉へることに、ふりむけて成功したものといふことができる」(6面)と評していた。また、作品タイトル《日出処日本》の歴史的な含意(こと、太平洋戦争開戦以降)については、秋山謙蔵「必勝の信念——日本の興隆と米英の衰滅——」(『興亜』1942. 3)ほか参照。
- (13) 小林俊介「美術界「変革」の理想と現実——新体制下の美術をめぐる——」(五十殿利治監修/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), 692頁。
- (14) 新体制言説については、拙論「新体制(言説)の中で菊を“作ること/売ること”——「清貧譚」(『昭和一〇年代の文学場を考える 新人・太宰治・戦争文学』立教大学出版会, 2015)も参照。
- (15) 拙論「大政翼賛会文化部長・岸田國士の〈文化〉論——昭和一〇年代前半の〈文化〉言説」(『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。
- (16) 須田國太郎は「簡素美」(『みづゑ』1940. 12)においても、「新体制に即応するものこそ簡素美であり、この新事態の芸術を導くものである」(643頁)と論じている。
- (17) 同作は、木村拓也「川端龍子が見た中支、北支と連作「大陸策」」(大田区立川端龍子記念館編『大田区立龍子記念館資料目録3川端龍子の「中国スケッチⅡ」』大田区文化振興協会, 2024)において、「この花々は、皇紀二千六百年を祝福するために摘みとられているのか、それとも、泥沼化する日中戦争の中で、楽土と言われた大地が荒廃してゆくのを憂いているのか、そのどちらにも読み取ることができる暗示的な一作が、連作「大陸策」の完結編となった」(6頁)と評されている。
- (18) 恵崎麻美「戦中期という時代と芸術——小磯良平の戦争画三作を巡って——」(『関西大学東西学術研究所紀要』2016. 4)もあわせて参照。

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

— The New Regime Movement and the Art World

MATSUMOTO, Katsuya

Abstract

As part of a project that examines the positioning of culture under wartime conditions, this paper considers discourses on art and artists in relation to the circumstances that followed the outbreak of the Sino-Japanese War. Annual analyses based on this theme have already examined trends from 1937 to 1939; this paper investigates and analyzes art discourse in 1940 (Chapter 1).

Chapter 2 examines discourses surrounding the Asahi Prize and clarifies how war paintings came to be problematized through critiques of award-winning works and related materials. Chapter 3 investigates discourses concerning the 2600th Anniversary Commemorative Art Exhibition, focusing on works such as Taikan Yokoyama's *Japan, Land of the Rising Sun*, and elucidates how the idea of artists' social contributions came to the fore. Chapter 4 analyzes art discourses under the New Regime, revealing that, while a certain kind of newness was demanded in accordance with its principles, the old-fashioned character of the art world was simultaneously criticized. Chapter 5 analyzes how works exhibited during the autumn exhibition season were reviewed in line with the concept of the New Regime.

Finally, Chapter 6 argues that a distinctive feature of art discourse in 1940 was the transformation of the art world toward alignment with the current political climate through the adoption of the New Regime's discourse.