

松 本 和 也

I はじめに

1990年代に入って以降、一般に「戦争画」と呼ばれる美術作品をめぐる関心は、新たなステージに入ったようにみえる。美術史研究の進展、「戦争画」を展示する展覧会の増加、さらには現代美術家による「戦争画」をモチーフとした作品制作など、複数の局面からその展開は明らかである。こうした動きは、「戦争画」に対する関心・評価の変容（高まり）を示すとともに、アジア・太平洋戦争に対する捉え方（の変容）とも連動したものである⁽¹⁾。

ここで、これまで良くも悪くも融通無碍に用いられてきた「戦争画」という概念－用語について、本稿における厳密な問題関心－定義を、関連する前稿からの引用によって示しておく——「アジア・太平洋戦争期に制作された（絵画に限定されない）美術作品で、表現主体（依頼主）が意図して戦争をモチーフとし、それを鑑賞者が戦意昂揚を代表とした戦争に関わる仕方で受容したものを、包括的に〈戦争美術〉と定義－表記して用いることとする」⁽²⁾。この定義に即した、〈戦争美術〉を対象とした戦後の言説史については、すでに前稿で検証を試みたが、紙幅の都合もあり、〈戦争美術〉をめぐる展覧会や現代美術作品については論及できなかった。

そこで本稿では、それらを対象としつつ、展覧会や作品それ自体よりも、それらを象る言葉に注目し、つまりは言説史によってアプローチしてみたい。その際、問題関心としては〈戦争美術〉を見据えつつ、現実的には、後に検証していく展覧会／現代美術作品に関わっても「戦争画」という概念－用語がひろく用いられてきたため、本稿もそれに倣うこととする⁽³⁾。こうした検証によって、今日における〈戦争美術〉－「戦争画」の位置を明らかにすることが本稿のねらいである。

II 「戦争画」をめぐる展覧会

「戦争画」に対する評価が大きく転換したのは、戦後50年にあたる1990年代半ばだという見方は定説と化しつつある。本節では、その前後から今日に至る展覧会のうち、主には直接的に「戦争画」をとりあげたものを、そのねらいや展示作品などから検討していく。

第一に、「戦後美術の原像展〈戦争の刻印と鎮魂〉」（いわき市立美術館、1988. 7. 30～8. 28）をとりあげる。まずは、図録に掲げられた「ごあいさつ」から確認していく。同展は、「戦後美術」をメインに据えた展覧会でありながら、「戦後美術に残された戦争の傷は、いつまでも私たちに語りかけています」、「戦争の刻印——それが戦後という時代の最大の特質であることに変わりはないのです」という認識に即して、「私たち」に対する戦争の影響を捉えようとする。「この展覧会で取り上げた戦時中から戦後へかけての美術は、戦争という一つのテーマを離れることはありませんでした」という同文は、「た

だ、その姿勢は振り子のように 1945 年を境としてプラスからマイナスへと大きく揺れたのです」と価値観の反転にも論及しながら、「戦争画」について次の評価を示す。

戦争中には多数の画家が軍部の要請で、従軍して戦争画を描きました。いわば国家の要請に個人の画家は従属したのです。これが多くの戦争画を非個性的にしている理由だと思います。それに対し、戦後、画家は個人の立場と体験に基づいて戦争への告白、反省、鎮魂を描き出します。一見して混乱しているように見える戦後美術の様相は、画家それぞれの責任に忠実であることの証明でもあります。だからこそ戦争への反省は強固なのだと思います。⁽⁴⁾

こうして、「戦争画」を扱う同展においては、「戦争への反省」が前景化される。この姿勢は図録に収録されたテキスト、次に引く小泉晋弥「戦争と美術ノート」でも強調される。

戦争画は戦争が「聖戦」であり、戦うことが正義であるという偏見によって、戦争という素材を組み立てていた。その偏見を取り去ってしまえば、戦争そのものが残る。今日の文脈で戦争という素材を見れば、それは愚かしく空しく残酷なものであることがわかる。しかし、作者がある偏見を持って描いていたことは、常に心しておかねばならない。その上で戦争画を戦後の反戦をテーマとする作品と一続きのものとして見ることによって、戦争という素材へ偏見を持たせたもの、あるいはその偏見の姿を知ることができるのではないか。そして素材としての戦争を否定すること、それがこの展覧会の意味であり、戦争画の今日的な効用だろうと思う。

「今日」から「戦争画」を捉え直し、その成立要件に「偏見」を見出す小泉は、「正義のために平和を選ぶのではなく、自分のために選ぶ」、「この展覧会がその判断の一助となることを願っている」⁽⁵⁾と述べて、「戦争画」を含む美術作品－展覧会に「効用」を求めた。

これに対し、田中日佐夫は「《戦後美術の原像展——戦争の刻印と鎮魂——》によせて」において、「〈聖戦美術〉の作品は、当然のことながら敗戦後全く否定された」としながらも、その要因を次のように分節していた。

まず第一に、戦争に協力していたということでこの種の作品は一括して否定された。それはときに、その絵を描いた画家個人の否定にまでおよんだ。〔略〕第二に、戦後さかんになった抽象画を中心とする前衛芸術運動の側から、戦争記録画のあまりに古めかしい描写絵画としての性格を否定されたことである。〔略〕第三に、たとえそういうことに気がついて、なんらかの見直しをはかろうとしたとしても、そのときには〈聖戦美術〉の多くの作品はアメリカ軍によって接収され、アメリカ本国に送られてしまっていた。またそれが返還されたのちにあっては、社会的な制約はそういう作品の公開をはばんで、実見してなんらかの検討を加えることを不可能にしていたのである。⁽⁶⁾

つまり、「戦争（協力）」のことだけでなく、戦後における「戦争画」へのアクセス難にはいくつもの要素が折り重なっていた、というのが田中の指摘の要点である。そうであれば、まずは「戦争画」を展示し、実際に見られるようにすることが、大きな意味をもつ。

展覧会は、「1 歴史の中の戦争」、「2 十五年戦争と美術」、「3 戦後——ヒロシマ以後」の三章、全 172 点の出品によって構成され、ジャック・カロ《戦争の惨禍 No. 1 扉絵》(1633) から田中一光《ヒロシマアピールズ・ポスター》(1988) まで、多岐にわたる。「戦争画」に直接関わる「2 十五年戦争と美術」では、作戦記録画を書いた画家として知られる鶴田吾郎の《海軍戦闘機操縦》をはじめ、財団

法人日本海事科学振興財団・船の科学館会長笹川良一所蔵作品が15点出品されていたことが特筆される。東京国立近代美術館（無期限貸与）の作戦記録画からは、鈴木誠《皇土防衛の軍民防空陣》（1945）が出品された。「3 戦後——ヒロシマ以後」では、松本竣介、香月泰男、浜田知明といった、戦後を代表する作家の作品にくわえ、井上有一《噫横川国民学校》（1978）、平山郁夫《広島生変図》（1979）、亀倉雄策《ヒロシマアピールズ・ポスター》（1983）なども出品された。

以上、同展では、幅広い時間軸から展覧した「戦争画」を手がかりとして、「十五年戦争」に対する反省／批判が企画－実践されていた。

第二に、「開館10周年記念特別展 昭和の絵画第2部 戦争と美術」（宮城県美術館，1991. 8. 15～9. 16）をとりあげる。まずは、図録に掲げられた「あいさつ」から確認していく。「昭和という時代の最も重大な事件は、昭和6年（1931）から昭和20年（1945）まで、15年に及ぶ戦争でした」、「この全面的な世界大戦を国の総力をあげて戦った日本は、昭和20年に破局を迎えます」と昭和史を振り返った上で、同文は「昭和の絵画もまた、この激しい時代の中に巻き込まれました」として、「戦争」と「美術」の関係に論及していく。

従軍、戦費調達のための絵画献納などを通じて、画家たちは戦争遂行に協力しましたが、国民生活のすべてが戦争という目的のために結集された昭和16年以降、国家の統制は絵画の思想や資材の供給に及び、画家は「戦意昂揚」のために描かなければならなくなり、ついには公募展の禁止、美術団体の解散に至りました。

昭和という時代を対象とする時、すべての日本人の運命に深くかわかり、急激な価値転換をもたらした戦争という歴史的経験を、戦前と戦後という時代区分とは別にひとつのテーマとして設定し、それが日本の絵画にどのような意味をもつのか、戦争と美術という問題を絵画を通じて考えてみることにしました。

ここでも、「戦後美術の原像展〈戦争の刻印と鎮魂〉」展同様に、戦後を戦前からの断絶ではなく、両者を連続するものとして捉え、（戦争に対する価値判断を明示することなく）、「戦争と美術という問題」に注目している。おそらくそのことは、「この展覧会は、いわゆる戦争画のみならず、戦争の予感や時代の不安を表現した作品、戦後に描かれた戦争体験に基づく作品などによって構成します」⁽⁷⁾という展示作品の選択基準とも連動している。

こうした、まずは絵画を通じて「戦争と美術」について考えてみるという姿勢は、図録に付された3つのテキスト——田中日佐夫「日本の近代美術と戦争」、酒井哲朗「戦争と美術——戦争画をめぐる」、西村勇晴「戦争と美術 1936～1945」にも共有されている。「ただいたずらに戦争画というもの——それは当時「聖戦美術」の名でよばれていた——を描いたということだけで否定的評価をくだすことは、あまりにも当時の時代の奔流をかえりみないものであろう」と、当時の状況を捉える田中日佐夫は、次のように「芸術家－絵」の潜勢力を説いていく。

たしかに芸術家は権力者の命によって戦争の絵を描いたかもしれない。しかし、その出来あがった作品は、権力者の思惑を超えて、人類永遠の問題をはっきりと表現しているとか、ある深い愛を表現しているとか、全く新しい空間表現に到達しているとか、そういうものもあるにちがいない。芸術の評価とはここからはじまらねばならないのではなかろうか。もともと芸術家とは、あるときには予言者のごとく時代の行く先を予知する者であり、あるときにはそれが権力者にとっても、民衆にとってもまがまがしき存在性をきわだたせる者なのである。⁽⁸⁾

その上で田中は、「戦時中に描かれた「戦争画」はあまりに不幸であった」、「しかしそれについて考えるべき問題はあまりに多い」⁽⁹⁾と述べて、この「問題」に向きあう姿勢を示した。

「画家自身ばかりでなく、美術史の上でも、戦争画を画家の個人史におけるネガティブな要素として排除する傾向が強かったように思われる」という酒井哲朗は、「それには芸術的観点から、あるいは道徳的観点から、さまざまな要因が考えられるが、重要なひとつのファクターとして、主題主義芸術を否定する近代の芸術観」⁽¹⁰⁾をあげている。また、「日本の戦争画に特徴的」な要素として「きわめてナショナルスティックであり、普遍的なヒューマニズムの精神が欠如している点」をあげる酒井は、「大東亜共栄圏や五族協和を謳っても、明治以来形成されてきたアジア諸民族に対する差別意識、独善的な民族意識が画家の視線に反映されている」ことを指摘し、そこから「戦争画の記憶を消し去りたいという心情」が生まれたとみている。その上で、酒井は「戦争画の問題は、戦争画そのものよりも、むしろ歴史的事実を直視しようとしないうちにこそ重大な問題がある」として、「戦争画の問題は、戦争は悪であり、戦争画は悪に対する加担であるという風な単純な図式で割り切れる問題ではない」⁽¹¹⁾と短絡的な理解を排し、二元論をこえて「戦争画」を捉える必要性を説いた。

「美術家の戦争への関わり方は一律には語れない」という西村勇晴も、「戦争に対して積極的であった人もいれば、消極的、厭戦的な人もいた」、「団体との関わり方や、美術家としての社会的な地位によっては、不承不承、与えられた課題を絵にしなければならなかった人もいた」⁽¹²⁾と、美術家にもさまざまな考え－立場があったことを強調している。

以上、三本のテキストは、いずれも「戦争画」を戦時中の悪として断罪することを留保し、同時代の文脈や戦後の経緯をふまえ、改めて「戦争画」を問い直す姿勢が通底している。

展覧会は、「予感・不安」、「戦争の貌 1」、「戦争の貌 2」、「残された心」の四章、全112点の出品によって構成され、小野忠重《工場区の人々》(1933)から丸木位里・俊《原爆の図 第14部 からす》(1972)まで、40年あまりにわたる戦争をモチーフとした作品が並ぶ。「戦争画」に直接関わる「戦争の貌 1」には、藤島武二《蘇州河激戦の跡》(1938頃)、阿部合成《見送る人々》(1938)、北川民次《銃後ノ少女〔鉛の兵隊〕》(1939)、横山大観《大和心》(1941)など、多様な立場－作風からの作品が並んだ。つづく「戦争の貌 2」では、東京国立近代美術館(無期限貸与)の作戦記録画から、宮本三郎《山下・パーシバル両司令官会見図》(1942)、山口蓬春《香港島最後の総攻撃図》(1942)、中村研一《コタ・バル(上陸作戦)》(1942)、福田豊四郎《英領ボルネオを衝く》(1942)といった代表的な作戦記録画が展示された。ほかに、松本竣介《立てる像》(1942)、香月泰男《波紋》(1943)、安田靉彦《山本元帥像》(1944)、女子美術奉公隊《大東亜戦皇国婦女皆勤之図 秋・冬の部》(1944)などが出品された。戦後を扱った「残された心」には、浜田知明《初年兵哀歌(便所の伝説)》(1951)や香月泰男《涅槃(シベリアシリーズ)》(1960)などが並んだ。

以上、同展では、1990年代以降のいわゆる「戦争画」への興味関心を忠実に体现するように、「戦争画」と目されてきた作品を多く展示し、それらを再考する機会を提供していた。

第三に、「美術と戦争」(姫路市立美術館、2002.5.26～7.10)をとりあげる。まずは、図録に掲げられた「ごあいさつ」から確認していく。「戦争は社会やそこに生きる人々に大きな影響を与え、最も注目されてきた事象です」、「美術においても、古くから戦争が関心の対象とされ、様々な形で戦争をモチーフとした作品が生み出されてきました」という確認をへて、「本展ではその中から、近代日本、特に昭和期において美術が戦争とどのように関わってきたのかを見てゆきたい」という展覧会の企図が示され、さらに次の文章がつづく。

実際に戦争と美術、と聞いて頭に浮かんでくるのは、戦闘の場面を描写したり、戦意昂揚のために作られた作品や反戦的な作品かもしれません。しかし、美術が戦争を扱う、もしくは戦争の影響

に包まれる状況は様々です。昭和期の戦中には、表現や画材の配給に制限が加えられる中で、それまでの路線から変更を加えねばならなくなった作品や、銃後の生活を映した作品、間接的に戦争の遂行に役立った作品、戦争の影響の下ながら穏やかな境地を描いた作品、冷静に戦争を見つめた作品など、色々な作品が生み出されました。それ故に本展では、戦争画や反戦作品など、一つのテーマに縛らずに、もう少し広い意味での美術と戦争の関係を表す作品を紹介し、当時は美術にとってはどうのような時代だったのか、ささやかながら考える場にしたいと思います。⁽¹³⁾

図録には、平瀬礼太「美術と戦争展・雑記」というテキストが掲載されている。議論の前提として、平瀬は「もともと何らかの力学が働く美術の場で戦争（特に 15 年戦争後期の総力戦のような）という圧倒的な事象がどう絡み合ったのか、そこでは美術と言われているものの 1 つの臨界点を見ることができのではないか⁽¹⁴⁾」という見通しを提示する。また、「戦争画」に関わって平瀬は、「現在も各地で行われている戦争や紛争、そして日本が当事者となった戦争にさえも著しくリアリティを欠いている私（たち）が、これもほとんど実物を眼にすることもなく、当時何が実際に行われていたのか、どのようなコンテクストがあったのか知らぬうちに戦争の時代の美術を無条件に語ることは茶番にすぎない⁽¹⁵⁾」ともいう。

その上で、平瀬は「1930 年代から 40 年代にかけての 15 年戦争期の美術についていくつか気づいたこと、素朴な疑問について甚だまとまらない形ではあるが考えてみたい（答えを出すことが目的ではない）」として、複数の問いをあげていく。第一に、「なぜ今までこの時期の作品を見る機会に恵まれなかったのか」、第二に、「美術は有効だったのか、有効と思われていたのか、そうでもなかったのか」、第三に、「作家側の問題として何が考えられるのか」（「戦争に関する、肯定する作品を作らねばならなかったのか」、「抵抗はできなかったのか」、「生活はできたのか」）、第四に「戦争画は戦意昂揚になったのか」、「観衆は何を求めたのか、何を好み、どのように見たのか」、「どう受け止めたのか」⁽¹⁶⁾、といった具合である。

それぞれの問いを掘りさげていく平瀬は、戦争と美術という論題をめぐる複数の立場－観点から、明らかになっている情報を手がかりに、結論ありきではなく、同時代の視座から当時生きた画家や鑑賞者（一般国民）にとって、それらがどのような意味をもったのかを探っている。さしあたってその具体的な手がかりこそが、同展の展示作品である。

展覧会は、久保田金遷《従軍画譜》（明治後期）から浜田知明《初年兵哀歌（廟）》（1954）までの 72 点に、ゴヤ《戦争の惨禍》（1863）4 点をくわえた作品 76 点、さらに、『紀元二千六百年記念奉祝美術展覧会図録』（美術工芸会、1940）や『大東亜戦争 南方画信』（陸軍美術協会、1942）など参考資料 43 点によって構成される。姫路市立美術館所蔵作品が大半を占めるが、小早川秋聲《国の楯》（1944）、小磯良平《会談の前》（1942）、須田国太郎《学徒出陣壮行の図》（1944）、鶴田吾郎《女性（台湾高砂族）》（1944）なども出品された。

以上、同展では、いわゆる「戦争画」だけでなく、充実した参考資料の展示も含め、戦時下における美術（作品）とう営為のあり方を、同時代の視座から提示するものであった。

第四に、「葉山館開館 10 周年 戦争／美術 1940-1950 〈モダニズムの連鎖と変容〉」（神奈川県立近代美術館葉山、2013. 7. 6～10. 14）をとりあげる。まずは、図録に掲げられた水沢勉「あいさつ」から確認していく。水沢は、「1940 年代の日本は、戦争という美術家たちにとって非常に困難な時代でありながらも、モダニズムの成熟と転換という豊かな可能性を秘めた時代でもありました」と述べて 1940 年代に注目し、「本展は、戦前から戦後の時代を 1940 年代という時間の経過で捉え、これまで分断されてきた戦前、戦後の日本の美術史を新たな文脈で捉え直そうという展覧会」だと位置づける。もとより、1940 年代には「戦争」があり、不可避免的にその影響を受けた美術（家）を見据えて、水沢は次の問い

を立てる。

総動員体制のもと自由が圧殺され戦争に突入し、敗戦をきっかけにしがらみから解放されるという極端な振れ幅の時代のなかで、優れた才能はどのような創造の営みを続けていたのか、あるいは、中断や挫折を余儀なくされたのか。⁽¹⁷⁾

こうした問題提起に即して、図録にも3本のテキストが並ぶ。図式的に整理すれば、1940年代／戦前／戦後をそれぞれレビューした水沢勉「空虚と充満——1940年代美術への一視座として」、河田明久「作戦記録画をめぐる思惑のあれこれ」、岡村幸宣「ふたつの芳名録と「原爆の図」」である。そこで、水沢は「当時の洋画から藤田嗣治、日本画から山口蓬春（1893-1971）が作戦記録画の代表画家として選ばれている」、「前者からは1943年の《ソロモン海域に於ける米兵の末路》（cat.no. 133）と1944年の《ブキテマの夜戦》（cat.no. 146）、後者からは1942年の《香港島最後の総攻撃図》（cat.no. 115）（いずれも東京国立近代美術館蔵（無期限貸与））が展示される」と、鍵となる作家・作品をあげ、次のように述べていく。

画家の「戦争責任」という、多分に政治性ともかかわる典型的な戦後の倫理問題をいったん離れることができさえすれば、いずれも近代美術史を飾るふたりの画家の画業全体のなかで、忘れてはならない重要な作品である。その重要性はたんに作品の完成度という純粋に美的な観点からだけでなく、「戦争」という19世紀以来のアカデミズムにとっての最大の歴史画のテーマを、成熟したモダニズムの理解を背景に、ふたつの特出すべき才能が挑んでいるからである⁽¹⁸⁾

このように、モダニズムから同時代を見渡すという同展の方向性は明らかであった。

展覧会は、山口蓬春《立夏》（1935年頃）から朝井閑右衛門《電線風景》（1960）まで、198点を制作年順に並べた構成であり、そのほとんどが神奈川県立近代美術館所蔵作品であった。東京国立近代美術館（無期限貸与）の作戦記録画としては、水沢勉「空虚と充満」で論及されたとおり、山口蓬春《香港島最後の総攻撃図》（1942）、藤田嗣治《ソロモン海域に於ける米兵の末路》（1943）、《ブキテマの夜戦》（1944）が出品された。ほかに、〈戦争美術〉としては、横山大観《日本心（富士山）》（1940）、朝井閑右衛門《蘇州風景》（1941年頃）、山口蓬春の《香港風景》（1942）、《九龍碼頭》（1942）、《九龍碼頭を望む》（1942）、《ビクトリア・ピーク、香港》（1942）なども出品されていた。戦後に関しては、《原爆の図（第一部 幽霊）》（1950）をはじめとした丸木位里・俊の5点、《初年兵哀歌（歩哨）》（1951）をはじめとした浜田知明の3点などが並んだ。

以上、同展は、1940年代におけるモダニズムという視座から通史的に美術作品をみわたすことによって、「戦争画」の位置が浮かびあがるように構成されたものであった。

第五に、「戦後70年記念 20世紀日本美術再見 1940年代」（三重県立美術館、2015.7.11～9.27）をとりあげる。まずは、図録に掲げられた主催者「あいさつ」から確認していく。同文は、戦前／戦後ではなく「1940年代」という視座を構えたことに関して、「たとえ社会状況が180度転回したと思われるこの時期においても、美術家たちの表現が途切れることはなく、ひとつの時間軸の中に確実に存在し、活動が続けられてきたこと」に注意を喚起し、次のようにつづける。

本展覧会では、1940年代に制作された絵画、彫刻、工芸、写真、建築など各分野の作品と資料とを通じて、戦争の大きな影響を受けて揺れ動いた1940年代の日本美術の諸相と特質を検証します。戦後70年という節目の年にあたって、最も捉えがたく、ゆえに最も重要な1940年代という

10 年間の美術史を今ここで再考し、20 世紀の日本美術を見直す契機としたいと思います。⁽¹⁹⁾

こうした問題関心に即して、同展はいわゆる「戦争画」に限らず、また絵画に特化することもなく、ひろく 1940 年代に制作された美術作品を総覧しようとした展覧会である。

そのことに連動して、図録にも、毛利伊知郎「1940 年代日本美術についての一視点」、竹葉文「1940 年代の写真 写真家・小石清の戦後 《続半世界》の模索——ヒロシマ・ナガサキと天皇とヌード」、土田眞紀「1940 年代の工芸」、原舞子「美術家たちの共同制作——1940 年代の造形表現の一樣相」と、多岐にわたるジャンルをとりあげたテキストが並ぶ。ここでは、総説に当たる毛利伊知郎「1940 年代日本美術についての一視点」を参照しておく。本展について、「戦前」と「戦後」とを別個のものとするのではなく、その間に何らかの継続性があるのではないかという考え方を基本に据え、それをもとにした展示構成をとっている」という毛利は、「ある時代に対する既成概念を見直すための方策として、こうした年代区画が一定の有効性を持っている」と述べて、1940 年代の捉え方を例示していく。

日本の近隣地域を視野に入れば、この時期は 1950 年に始まる朝鮮戦争の「戦前」であった。また、インドシナ半島では第一次インドシナ戦争の「戦中」であり、中国も内戦のさにかかった。そして、これら近隣地域での戦争と日本とは決して無関係ではなかったのである。

1945 年 8 月 15 日以降も一部で旧陸軍兵士たちの反乱などが起きたし、中国東北部（旧満洲）などでも様々な事件が起きた。こうしたことだけを見ても、現在終戦記念日とされる 8 月 15 日をもって平和で自由な明るい戦後が訪れたととらえるのは、あまりに単純すぎる。日本の 1940 年代とはどのような 10 年間だったのかという基本的な問題設定が成立する所以がここにある。⁽²⁰⁾

また、毛利はいわゆる「戦後」についても、戦争との関係から次のように論じている。

戦争の影響は実際に戦争が行われていた期間にとどまらない。長期に及んだ国をあげての総力戦しかも敗戦によって甚大な被害を国民が受けた戦争であるならば、その影響は戦争終結後——占領下にも及んでいると考えるべきだろう。⁽²¹⁾

展覧会は、「序章 「紀元二千六百年」—1940 年代の幕開け」、「第 1 章 戦時下の美術」、「第 2 章 占領下の美術」、「第 3 章 人間の追究」、「第 4 章 時代対処の諸相 I モダニズム・伝統／II 1940 年代の手仕事」、「第 5 章 50 年代の序章」の五章、全 220 点に、112 点の資料をくわえたかたちで構成されていた。「戦争画」に関して、東京国立近代美術館（無期限貸与）の作戦記録画としては、中村研一《コタ・バル B》（1944）1 点のみだが、小磯良平《会談の前》（1942）、宮本三郎《落下傘部隊の活躍》（1943）も出品された。ほかに、梅原龍三郎《北京秋天》（1942）、横山大観《春之霊峰》（1941 年頃）など、直接的に戦場・戦闘シーンは描いていないものの、象徴的に戦争に関わる作品も展示された。

展示全体をとおしてみれば、時代の幅はもとより、狭義の「戦争画」、絵画にとどまらず、ひろい視座から同時代の美術作品を見渡しているのが何よりの特徴だといえる。

第六に、「名古屋市美術館特別展 画家たちと戦争：彼らはいかにして生きぬいたのか」（名古屋市美術館、2015. 7. 18～9. 23）をとりあげる。まずは、図録に掲げられた名古屋市美術館・中日新聞社「あいさつ」から確認していく。

本展では、この戦争の時代を生き抜いた代表的な画家たち（洋画家、日本画家、版画家の総計 14 名）に注目して、狭義の意味での戦中期（1937～1945 年）を挟んで、戦前期（～1937 年）と戦後

期（1945年～）の各時期に制作された作品（基本的に各3点、総計9点）を一堂に展示して、作品の変遷を展望することで、彼らが戦争を「いかにして生きぬいたのか」について検証しようとするものです。

こうして「戦争の時代」を背景とした画家たちの営為に注目することによって、この展覧会では「戦争とはどのようなものなのか」「戦争を生きぬくというのはどのようなことなのか」について考える機会⁽²²⁾の提供が目指されている。図録には、同様の趣旨を詳説したテキスト、山田論「戦争の時代を生きぬくこととは」が収められている。山田は、改めて同展を「日本の近代美術を代表する画家（14名）の、戦前・戦中・戦後の作品（基本的に各時期3点、総計9点）を展望することによって、彼らがどのような足跡を辿って、戦争の時代を生きぬいたのか、どのようにして自己の芸術を探究・確立・展開・成熟させていったのかを検証する展覧会」だと定義づけ、「戦争画」の捉え方を次のようにひろげてみせる。

戦争記録画を制作したとか、しなかったとかいう二者択一的な判断ではなく、戦争の時代において、どのような主題の作品を、どのような動機（目的）から、どのような表現で、制作したのかということを、戦跡を描いた風景画や「銃後生活」を描いた風俗画から、戦争の影など微塵も感じさせないような女性の肖像画や卓上の静物画（であるからこそ「献納画」にもなる）まで、戦争記録画も含めて、具体的な作品毎に詳細に検討していくことが必要なのである。

こうしてモチーフの範疇をひろげつつ、山田は「画家たち」が「戦争」の時代をいかにして生きぬいて、その体験を踏まえて、どのような戦後の人生を送ったのかということが展覧会のテーマである⁽²³⁾ことを強調している。さらに山田は、「戦後70年を迎えた現在、まさに戦後が終りかねない危機的な状況を迎えているが、「戦争の時代を生きぬくこと」とは、どのようなことであるのか、過去の戦争を生きぬいた画家たちの作品を見て、じっくりと考える機会となることを願っている⁽²⁴⁾と、展覧会－出品作品を位置づけている。

展覧会出品画家は、生年順（＝展示順）に、横山大観、藤田嗣治、恩地孝四郎、北川民次、福沢一郎、岡鹿之助、北脇昇、福田豊四郎、吉原治良、宮本三郎、吉岡堅二、山口薫、香月泰男、松本竣介の14名で、それぞれ9作品（+α）が展示された。東京国立近代美術館所蔵（無期限貸与）の作戦記録画としては、藤田嗣治の《シンガポール最後の日（ブキ・テマ高地）》（1942）、《血戦ガタルカナル》（1944）、福沢一郎《船舶兵基地出発》（1945）、宮本三郎《山下・パーシバル両司令官会見図》（1942）、吉岡堅二《カリジャティ西方の爆撃》（1942）があり、〈戦争美術〉としては、横山大観《日出処日本》（1940）、恩地孝四郎《白亜（蘇州所見）》（1940）、北川民次《岩山に茂る》（1940）、福田豊四郎《落下傘（神兵降下）》（1943）、吉原治良《雪山》（1940）、宮本三郎《飢渴》（1943）、香月泰男《石と壺》（1940）などが出品されている。もちろん、狭義の戦時前後の作品も並び、文字通り14人の画家たちが生きぬいた戦前／戦中／戦後が、それぞれの画風－立場から展望されている。

以上、同展は、限定的に選択した画家の戦前／戦中／戦後の作品を展示することによって、戦争が画家にどのような影響を与えたかを、具体的に一望する機会が提供されていた。

本節の最後に、これら「戦争画」を扱った展覧会の傾向をまとめておく。第一に、アレルギーと称すべき「戦争画」を“悪”として裁断する姿勢からは次第に距離がとられてきた（とはいえ、アジア・太平洋戦争に対する評価には振幅がみられた）。そのことと連動して、第二に、作戦記録画も含めた「戦争画」を、再検討に付す機運がみられ、その具体的な実践として展覧会が企画されてきた。そうした企図を実践するために、第三として、当時の関連する複数の要素を視野に入れ、それらとの相関関係から

「戦争画」が位置づけられるようになってきた。これらは、「戦争画」研究の進展とも連動した展開だといえる。

Ⅲ 現代美術におけるモチーフとしての「戦争画」

「戦争画」をモチーフとした現代美術（の隆盛）を視野に収める北原恵は、風間サチコの木版画《大日本防空戦士・2670》（2009）をとりあげながら、次のようにレビューしている。

風間サチコだけでなく、一九九〇年代半ば以降、美術界では戦争画や戦争をテーマにする新たな世代の美術家たちが登場し始めた。特徴的なのは、若い世代のなかで戦争画や作戦記録画、史料、日用品、あるいは従軍美術家や祖父母の経験を媒介として作品を制作する作家が増えていることである。⁽²⁵⁾

ここで北原は、後述する「戦争画 STUDIES」展出品諸作品のほか、後藤靖香《必死のパッチ》（2016）、藤井光《爆撃の記録》（2016）など、戦後 70 年を契機とした現代美術作品に関して、「戦争をテーマにした若いアーティストが増えていることの背景には、戦争準備を進める現在の政治状況や、美術館での戦争記録画の公開、二〇一一年東日本大震災の経験が大きく影響している」と捉え、それらに共通する特徴を次のように指摘している。

第一に挙げられるのが、直接的、間接的に、戦争画や従軍画家、あるいは市井の戦争体験者の存在に触発されて、想像力を膨らませて作品を制作していることである。作家たちは祖父や祖母たちの戦争体験を英雄視するのも犠牲者扱いするのもなく等身大で見つめ、自分の身体を通して追体験しようとする。[略] 第二に、風間サチコや藤井光、後藤靖香らのように、徹底して歴史を調べ、アーカイブスとして戦争画を用い、市井の人々の生や現在との連続性をフィクショナルに描き出す作品は、もはやアジア・太平洋戦争の「記憶」の継承だけでなく、それらの記憶を批判的に検証し再創造する糧となっている。⁽²⁶⁾

こうした動向を導いた転機は、戦後 50 年にあたる 1995 年にあったと目される。

Ⅲ-1

現代美術における「戦争画」の新たな局面を切り拓いたのは、会田誠による「戦争画 RETURNS」シリーズの最初の 5 作品——「会田誠展」（ギャラリーなつか、1996. 6. 24～6. 29）に出品された《美しい旗》、《紐育空爆之図》、《大皇乃敝尔許曾死米》、《題知らず》、《一日一善！》（いずれも 1996）の 5 作品、とりわけ《美しい旗》、《紐育空爆之図》である。この 2 作品の誕生について、会田はインタビューにおいて次のように語っている。

——藤田の数ある作品の中で、結局、戦争画をモチーフにした作品を制作したのは何故なんでしょう？

会田 僕の「戦争画 RETURNS」というのは、もともとニューヨークが火の海になっているという『紐育空爆乃図』と韓国人と日本人がそれぞれの国旗を持っている『美しい旗』というのが近い時期に二つ浮かんで、二つ同じようなモチーフなので、まあ、太平洋戦争をテーマにしてみるかと思

って、その前にたまたま「戦争画」の存在をそのいわくとともに知ったものですから、それに「RETURNS」とちゃらい感じでつけてシリーズ化してみようということだったんですね。⁽²⁷⁾

補足すれば、別の対談において会田は、「シリーズ名が初めからあったわけではないんですね」という榎木野衣の問いかけに対し、次のように応じていた。

《美しい旗》と《紐育空爆之図》を作って、少し後のことです。ちょうど九〇年代初頭に『バットマンリターンズ』という映画があって、そこから思いつきました。戦争画という暗くて重々しいものに、ハリウッドエンタメ映画的に軽薄なものを付ける、それぐらいが僕の作風にふさわしいタイトルと思ったんです。⁽²⁸⁾

こうした会田の発言には、会田らしくというべきか戦略的な含み——アジア・太平洋戦争へと至る日本の近代史／美術史が迂回してきた暗所に光を当て、政治的イデオロギーをかわしつつ、返す刀で戦中／戦後の日米関係をも示唆する——が読みとれる。「戦争画 RETURNS」シリーズが揃った後の展覧会図録には、会田による次のコメントがある。

太平洋戦争を題材にしたシリーズ。タイトルに使った「戦争画」とは、戦争中、軍部の依頼で画家たちが描いた、戦意昂揚を目的とした一連の絵画で、日本美術史の忌まわしい負の遺産などと言われているもの。僕が生まれたのは戦争終結から20年も経った太平の世だが、そんな非体験者の戦争表現にもなんらかの意義があるはずだと考えた。作品間に政治的傾向の不統一・矛盾が生じているが、それは意図的なものである。昭和天皇が亡くなって変化した時代の空気が、僕にこれを作らせたような気がする。また、当時まで日本の文化人全般の中に色濃くあった「左偏重」に対する疑問も、初期動機になっていたことは否定しない。不用になった襖を蝶番で連結させてお手軽に屏風を作り、安い画材でなるべく短期間に描き、展示の際はビールケースなどの手近な台に載せれば充分、というのがこのシリーズの統一フォーマットだった。工芸的完成度よりメッセージの直接的伝達を優先する、フォークゲリラみたいな態度がこの題材には相応しいと思ったからだ。⁽²⁹⁾

なお、最初の5作品につづく「戦争画 RETURNS」シリーズとしては、《ミュータント花子》(1997)、《ゲートボール》、《みにまる》、《たまゆら》、《支那料理》(いずれも1999)の5作品がある。これらシリーズ全点を視野に収めて、片岡真実は次のように評している。

それぞれの作品が具体的に扱うテーマは、太平洋戦争に対するイメージに、現代社会のじつにさまざまな時事が絡み合い、会田の混沌と日本社会の混沌が融合する。そこでは「南方戦線で玉砕された島々、レオナルド・フジタの戦争画、軍歌「海行かば」とその出典である万葉集、現代のイルカの集団座礁」、「1915年にチェコ人建築家が設計した広島県物産陳列館＝現広島原爆ドーム、パルテノン神殿」、「南京大虐殺、食文化、豚、カニバリズム、中国」、「皇民化運動、国家神道、天皇陛下万歳、ドナルド・ジャッド」など、戦時中の日本のアジア侵略などを含む、近代化以降、現代に至る日本と欧米、中国、韓国、東南アジアとの政治的、社会的関係性を喚起するイメージが多層的にぶつかり合い、戦後の日本では復興と経済成長の粉塵の下に埋没していた課題が、あらためて空中に舞い上がるのである。⁽³⁰⁾

こうした「戦争画 RETURNS」シリーズへの高い批評性の指摘－評価にくわえ、知名度の高い《美し

い旗」と《紐育空爆之図》については、個別の作品解釈も進んでいる。「1990年代後半の会田の作品、とくに「戦争画 RETURNS」シリーズにおいては、きわめて高度な日本美術史からの引用が駆使されている」⁽³¹⁾ことを指摘する山下裕二は、《美しい旗》の参照元として、俵屋宗達筆《風神雷神図》、ジョー・ローゼンタールによる記録写真、ドラクロワ《民衆を導く自由の女神》をあげ、《紐育空爆之図》については次のように論じている。

マンハッタンの上空を、 ∞ （無限大）のかたちを描いて編隊飛行する零戦。その姿勢は、見る角度によって異なるきらめきを見せるホログラムペーパーを切り抜いて画面に貼り付けられている。これはおそらく、蒔絵に施される螺鈿のきらめきを意識したものだろう。

そして、マンハッタンの情景をかなり忠実に、しかし、パースペクティブによらず、奥行き線を平行に描く構成は、明らかに《洛中洛外図屏風》を下敷きにしたもの。

ほかにも、火焰の表現に、「地獄草紙などの絵巻物、不動明王像などの仏画の様式から引用」、零戦の編隊飛行に加山又造《千羽鶴》の影響をみている⁽³²⁾。別の観点からは、南條史生が《紐育空爆之図》が示した会田誠の予言性について、次のように述べている。

かつて、この作品を見て、なんだ今時、時代錯誤のファンタジーだな、と受け取った人も多かったのではなかろうか。しかし、01年9月11日に、ニューヨークの世界貿易センターのテロが起こった時には、多くの人が、この作品を思い出し、その予言性に驚嘆した。⁽³³⁾

また、会田誠は「GUNDAM 来たるべき未来のために」（サントリーミュージアム、2005. 7. 15～8. 31 ほか巡回）に、藤田嗣治《アッツ島玉砕》（1943）を参照した《ザク〔戦争画 RETURNS 番外編〕》（2005）を出品している。同展の企画に関わった東谷隆司は、同作を「まさに未来の歴史画」と評して、次のようにつづけている。

会田がそのスタイルをもって描いたのは量産型モビルスーツザク〔MS-06〕の死闘である。「ザク」という言葉には「雑魚」を連想させる響きがある。我々がテレビ放送で見ていた「一年戦争」では、至るところで名もない兵士の死闘があったはずだ。⁽³⁴⁾

戦後50年を迎えた時期に、会田誠が制作－発表をはじめた「戦争画 RETURNS」シリーズは、「戦争画」を迂回してきた日本の近代／美術史を、現在（当時）という視座から照らしだすようにして、多様な政治的／美術史的な混沌を混沌のままにとりこみ、「戦争画」をめぐる戦時中／現在の政治／美術に対する批評性（批判）を孕みつつ作品化されていった。

Ⅲ-2

現代美術における「戦争画」——より正確に言えば「戦争画」を描いた画家をモチーフとして作品化したのは小沢剛であり、モチーフ／モデルとされたのは藤田嗣治である。2015年に複数の動きがみられた藤田嗣治について、北原恵は次のようにレビューしている。

二〇一五年は藤田嗣治の戦争画の全所蔵作品が東京国立近代美術館で展示され、映画「FOUJITA」が公開されるなど、藤田の作品と人生にあらためて注目が集まったが、彼をモデルにして架

空の画家Fの一生を描いた小沢剛の《帰ってきたペインターF》も、話題を呼んだ作品である。戦争画に没頭したFが戦後はパリではなくバリで無名のまま一生を終えるという物語を、小沢剛（一九六五年～）は、戦時中のインドネシアでの日本人従軍画家と現地の人々との実際にあった交流や美術状況を調べて、インドネシアの芸術家たちと一緒に共同制作した。⁽³⁵⁾

その小沢剛は、特集「絵描きと戦争」（『美術手帖』2015.9）に、「MOMAT コレクション特集：誰がためにたたかう？」（東京国立近代美術館，2015.5.26～9.13）を見て回ったレポート「『残念な絵画』たる戦争画と、他者の視点を含めて向き合う」を寄稿している。「僕は戦争画が大嫌いです」と断じる小沢は、「でも今回、戦争画の代表作をまとめて見ると、すごいと認めざるをえない」とも述べて、そのゆえんを次のように語っている。

「絵の力」というものにはいくつかのベクトルがある。本来ならば、作者の思想や制作の動機を、しかるべき技術でビジュアルとして表すところに力は生じます。けれど、描写の巧みさ、構成力、絵具の扱い、タッチ、色の濃淡など、技術の高さが組み合わせれば、たとえ作者に思想も何もなくとも、絵画を見る欲求は十分に満たされる。それが絵の持つ怖さでもあります。

その上で、「やはり戦争画ってなんだろうということを、改めて考えないといけない」という小沢は、準備中（当時）の新作について次のように述べている。

僕がいま、秋の発表に向けて準備している新作は、藤田の生涯を起点としたもので、主な制作地は、日本がかつて侵攻したインドネシアです。なぜインドネシアかというと、戦争画は日本で完結しているわけではないから。戦争に加害者がいて被害者がいるように、他者の視点を入れたかったんです。⁽³⁶⁾

このような動機を具体化していくプロセスの一端は、制作日記に次のように綴られる。

〔2015年〕2月×日 戦争に加担し人生を翻弄される、架空の芸術家の一代記を作品化したらどうだろう。日本の近代美術の画家のなかでもっともドラマチックな人生を送った藤田をベースにした話がいい。いや、ペインターFとしたほうがいいかもしれない。それなら実在した個人をイメージさせつつも、史実に僕の創作を自由に入れ込むことができると思う。前作の《Dr. N》のように、ペインターFの死後、その生まれ変わりが世界のアートシーンに出現するのはどうだろう。ストーリーの細部は、インドネシアの研究家とかと面白おかしく膨らませ、さらに歌も作ろう。絵を描くのは、看板画家でいいような気がしてきた。自分で描くと作品の真ん中に自分が立っているようでしっくりこない。ここは慎重に考えたい。とりあえず一晩ねかせよう。⁽³⁷⁾

こうした腹案をかたちにしたのが、小沢剛《帰って来たペインターF》（2015）であり、それを展観した「小沢剛展 帰って来たペインターF」（資生堂ギャラリー，2015.10.23～12.27）である。同展の「ごあいさつ」には、次の一節が読まれる。

戦争中のように、考え方がひとつの方向に進んでいかざるを得ないときの「ペインターF」の身の置き方、また戦後価値観がガラリと変わってしまったなかでの「ペインターF」の生き方を、多様な価値観のなかで生きる現代の我々と照らし合わせてみることができるのではないのでしょうか。

また、グローバル化が進む時代に、インドネシアと日本に生きる者たちが相互的視野のもと歴史を振り返り、ありえたかもしれない過去を想像して作品を作る行為は、他者に対する知識を深め、未来の新たな創造と関係性への呼びかけとなるのではないのでしょうか。⁽³⁸⁾

過去の事実（人物）としてではなく、藤田嗣治をモデルとして参照しつつも、より柔軟な参照点として、フィクショナルな「戦争画」に関わる存在として生みだされたのがペインター F である。その具体的な様相については、展覧会図録によせられたレオンハルト・バルトロメウス「私たちの歴史のあやふやな線」に、次のように紹介されている。

「F」というのは、第二次世界大戦の混乱期にインドネシアと関わりをもった日本人、絵画の巨匠レオナルド・フジタを空想して描いた人物像である。彼の伝記を用い、アレンジして新しい物語に仕立て、人々に新しいものの見方を提示している。

「新しい歴史を公然と作り出す試みは、第二次世界大戦のような複雑な問題について話すための柔軟な方法になりえる」というレオンハルトは、「今や現代美術界で広く用いられる方法となった空想の美術には、それを支えるのに必要な要素がある」として、「調査、視覚的提示、ストーリーテラーとしての演技能力」⁽³⁹⁾をあげている。《帰って来たペインター F》もそうしたタイプ-作風に該当するとみるレオンハルトは、さらに次のように論じていく。

この作品は、フジタの存在にアレンジを加え、戦争の影響という、インドネシアと日本の双方がその後何年も互いに及ぼしあってきた事象について、より大きな文脈の中で語っている。この展覧会のために選ばれ、提示されたできごとは、F という画家をインドネシアにも、そして世界史のナラティブの中にも存在した人として構築しようとしている。絵画に加え、ペインター F のナラティブを説明するために制作された音楽ビデオがある。あやふやな歴史の線を読みなおす試みの中でも、この音楽ビデオは、私たちの現在を形づくり未来を開くであろう過去のできごとの解釈を更新していく上で、有効な手法のひとつになるだろう。⁽⁴⁰⁾

もとより、《帰って来たペインター F》は過去を再考する契機となるばかりではない。「戦争画」を否定する小沢が、それでも「戦争画」を自作のモチーフとしたことには、ペインター F-《帰って来たペインター F》に、未来に托していくべき何かを見出していたはずだ。豊田佳子も、小沢の企図を次のように捉えている。

そもそも今回小沢が「従軍画家」をテーマにしようとしたのは、過去の戦争と美術との残念なかわりを踏まえて、今の自分が作品を作ることで過去から学び未来につなげることができないかと考えたからだ。そして「帰ってきたペインター F」では、アジアの人たちと共に考え、対等な立場で作品を作っていきたいという意図があったのだ。⁽⁴¹⁾

さらに、展覧会後にも、インタビューにおいて「——小沢さんは、アーティストとして、とりわけ画家として、戦争画にはどのように向き合ってきたのでしょうか？」と問いかけられた際、小沢は次のように応じている。

福島第一原子力発電所の事故、安保法案通過、終わることのないテロの問題と、時代がキナ臭くな

ってきた現在、改めてアーティストがいかに行動すべきなのかが強く問われています。太平洋戦争当時のアーティストが戦争とどう対峙したのか、戦争画を通して見えてくるものがあります。現代を生きる我々が戦争画を活用する意義はそこにある。そうでなければ、今日まで戦争画を保存してきた意味さえなくなると考えています。⁽⁴²⁾

してみれば、藤田嗣治をモデルにペインターFを想像し、《帰って来たペインターF》を創造した小沢には、「戦争画」をモチーフとした現代美術作品をつうじて、単なる過去の悪事として批判するだけでなく、「戦争画」をポストコロニアルと称される現状に再配置し、その再考の契機を、複数の方向に向けて準備していたのだ。しかもそれは、かつて帝国日本が戦場としていたインドネシアの人々と共同作業を伴い、衣装や音楽にわかりやすいアジア・カラーを打ちだしつつ、ユーモラスな音楽劇を含むものとして作品化されていった。

Ⅲ-3

現代美術における「戦争画」——より正確に言えば「戦争画」の意味づけをモチーフとして作品化したのは藤井光である。「これまで国内外での展示を契機に、映像を主なメディアとして作品制作を行い、今日の社会における芸術的実践の意義を探求してきた」藤井光は、「近年はワークショップや対話の場を作り、それを撮影、編集したものを、主に映像インスタレーションとして継続的に発表して」きた。それら「作品の多くは、日本の帝国主義や植民地支配に関連するアーカイブ資料をひとつの起点」としたもので、「藤井は自国および関係国の歴史や社会状況を参照したフィクショナルな権力場を設えて、そこでの人々の行為や発話を捉え、あるいは発露されえない内側を想起させながら、歴史的現在を照らし出し、そこに作用している支配的イデオロギーを前景化」⁽⁴³⁾してきた。

その藤井はTokyo Contemporary Art Award 2020-2022を受賞し、その受賞記念展として、同時受賞の山城知佳子とともに「Tokyo Contemporary Art Award (TCAA) 2020-2022 受賞記念展」(東京都現代美術館, 2022. 3. 19~6. 19)が開催された。同展において、藤井は《日本の戦争美術 1946》(2022)を制作-展示した。同作は、藤井のホームページにおいて、次のように紹介されている。

本作は、接收した戦争絵画に対する評価が定まっていない1946年の夏に、米軍が、東京都美術館で、占領軍関係者のために開催した日本の戦争美術展を実寸大の作品をもとに再現するものである。しかし、そこには敗戦国の日本で長らく禁忌とされ、後に米国から永久貸与というかたちで東京国立近代美術館に保管されている戦争絵画コレクションの実物はない。それぞれの絵画のクローズアップ映像やキャプション情報によってどのような情景が芸術化されていったかが類推されるのみである。展示を構成する美術作品の運搬や展覧会で放出された膨大な量の廃棄物で造作された実物大の「絵画群」によって、冷戦時代に自由主義国の武器として抽象表現主義絵画を世界に広めた米国政府の覇権をも想起させる。⁽⁴⁴⁾

具体的な展覧会場の様相は、次のように記述-紹介されている。

展示室に入ると、コンテナのパネルや布の貼り付けられた木のパネルなど、素材は様々に板状の作品が壁に掛けられている。その下には、キャプションの文字。「シンガポール陥落 宮本三郎 1944年」「サイパン島同胞臣節を全うす 藤田嗣治 1945年」など、戦争画、あるいは作戦記録画と呼ばれる作品の数々のタイトルだ。それらの絵画作品と同サイズの平面を制作し、終戦後の昭和

21 年（1946 年）8 月 21 日から 9 月 2 日にかけて東京都美術館で開催された「日本の戦争美術展」が、何も描かれていない絵画によって再現された。⁽⁴⁵⁾

実際、会場に並んだ作戦記録画の光景は圧巻で、そのことが逆説的に作戦記録画の空虚さを浮かびあがらせる。会場には、これらを意味づける映像作品があわせて展示されている。

《日本の戦争画》を展示したふたつの部屋を結ぶ通路には、アメリカ国立公文書館に現存する資料をマイクロスコープで撮影した 5000 カット以上の映像と、戦争画をどう扱うべきか、米国キュレーターも含む軍関係者たちの対話を再現した音声を組み合わせたインスタレーション《日本の戦争美術》を展示（音声は、美術史家の河田明久が資料をもとに脚本を作成）。⁽⁴⁶⁾

つまり、展覧会は 153 点の絵画とキャプションによるインスタレーションである《日本の戦争画》（2022）と、マルチチャンネル・ビデオ・インスタレーションである《日本の戦争美術》（2022）から構成されており、キャンバス（物）と映像（言葉）が分割して示されているのだ。こうした作品－展覧会の制作動機について、同展に関するインタビューにおいて「今回は太平洋戦争の終戦後、日本の戦争画を収集した占領軍による展覧会をテーマにしています。その狙いを聞かせてください」と問われた藤井は、次のようこたえている。

1946 年 8 月 21 日から 9 月 2 日の会期で、上野の東京都美術館で「日本の戦争美術展」という展覧会が開かれました。「アメリカ合衆国太平洋陸軍」が主導して、入場できるのは「占領軍関係者に限る」という変わった展覧会でした。藤田嗣治や小磯良平など、そうそうたる顔ぶれによる戦争画も展示されました。今、これら 150 点あまりの作品は東京国立近代美術館に収められ、常設展などで一部が紹介されることもあります。まとめてみる機会はないでしょう。アメリカ国立公文書館の資料に基づき、この展覧会を再現したのが今回の展示です。

これまで戦争に関する作品を作るなかで、かなり前から戦争画はずっと気になるものでした。社会と芸術の関係という観点で、戦争画は社会に芸術が関わる「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」の最北というべきか、究極というべきか、そういう存在だからです。当然、自分の射程の中にはずっと入っていたのです。⁽⁴⁷⁾

ただし、「再現」されたのは、当時展示された絵画のサイズとキャプションのみであり、実際に画面には何も描かれていない。「この「見るができない絵画」というのが重要」だという藤井は、その意味するところを次のように述べている。

実際、展示された戦争画は 1946 年当時の日本人に見せるべきものではない、ということで、展覧会が終わったあとも東京都美術館の中に置かれたまま、5 年も展示室のカギが閉めっぱなしになったのです。「見るができない」というのはある意味、「感じる事が出来」なかったり、「考える事が出来」なかったりとか、いわば無感覚の体制というのが日本社会において、あるいは美術史において生まれた瞬間であったと思うのです。⁽⁴⁸⁾

つまり、この展示自体が、戦後日本における「戦争画」をめぐる状況－位置を体現しているというわけだ。だから、高橋咲子はこの展示を見終えて「立ち上るのは、なお残る戦争画のえたいの知れなさだ」⁽⁴⁹⁾と指摘することになり、崔敬華は「藤井は今回の展示で、かつて GHQ が東京都美術館で行った

展示を通じて判断しようとした、戦争作戦記録画が「何であるか」という問いを今日の鑑賞者たちに差し出す⁽⁵⁰⁾と論じることになるのだ。

ここで重要なのは、映像作品《日本の戦争美術》のみでも打ちだせる「問い」を、圧倒的な物量を誇るインスタレーション《日本の戦争画》とあわせて展示した点である。この展覧会において、「戦争画」をめぐる物質的な側面を担うのは、大型キャンバスとクレジットによるインスタレーション《日本の戦争画》である。また、「戦争画」をめぐる意味的な側面を担うのは、終戦後、米軍関係者が接収した作戦記録画を「芸術作品／軍事的プロパガンダ／賠償〔戦利品〕」いずれに位置づけるべきなのかを、戸惑いながら議論する映像作品《日本の戦争美術》である（これも、当時のやりとりと想定されているものを模した創作である）。これらが展覧会において総合された結果、まずは往年の戦争画のサイズ（大きさ）や量（多さ）が体感できる。ただし、そこには絵（画面）がなく、意味が宙づりにされる⁽⁵¹⁾。ただし、映像作品によって、前提知識がなくとも、この展示全体を見ることによって、太平洋戦争期に「作戦記録画」なるものが制作され、終戦後、米軍に接収された当時から、絵画は存在するものの、それを見る機会自体が少なく、そうした作品／状況をいかに意味づけるべきか、判然としなかったことが理解できる（もちろん、事態は現在の日本においても同様である）。

藤井本人は、この展示を通じた「再演」について、次のように述べている。

歴史の再演は、米国がかつて日本の戦争画を前にジレンマに陥った時のように、戦争画を名画でもなければ、プロパガンダでもない、その前の単なる画像＝イメージへと送り返す。正体不明の絵画として「それらをどうすればいいのか」と、今を生きる私たちそれぞれが価値を見定めればいい。⁽⁵²⁾

してみれば、《日本の戦争画》と《日本の戦争美術》から構成されたこの展示は、「戦争画」をめぐる歴史的な“言葉と物”を、分節した後に、あわせて「再演」したものだといえる。なお、戦争当時や現在が問題化されやすい「戦争画」をモチーフとした現代美術作品のなかで、この作品－展示が1946年にフォーカスしていたことは特筆しておきたい。戦時中ではなく、戦後直後という時機の「戦争画」に注目することで、アメリカが関与するようになって以来の「戦争画」が問題化されることとなり、「戦争画」の物質的側面だけでなく、戦後における所蔵、管理、公開といった意味論的側面までを問いかける作品になったのだ。

IV 「戦争画」の現在

本稿において検証してきた「戦争画」言説の帰結－現在地としては、さしあたり「歴史的ともいえる戦後最大規模の戦争画展」⁽⁵³⁾と評された、企画展「コレクションを中心とした特集 記録をひらく 記憶をつむぐ」（東京国立近代美術館、2025. 7. 15～10. 26）と同展をめぐる言説によく示されている⁽⁵⁴⁾。ただし、それは本稿の議論でいえばⅡの延長線上に位置づけられるべきもので、Ⅲの視点——現代美術家によるアプローチが十分にとりこまれた成果とはいいいにくい。そうした観点から、最後に振り返っておきたいのが、「戦争画」について一年をかけて勉強会や見学会など様々なイベントを開催し、アーティストたちが研究者や作家たちと調べた成果をコンテンポラリーアートとして発表する展覧会⁽⁵⁵⁾である。グループ展「戦争画 STUDIES」（東京都美術館、2015. 12. 9～12. 20）である。

展覧会図録冒頭には、無題・無署名の、次のステイトメントが掲げられている。

「戦争画」と呼ばれる絵があります。物語を伝えたり、戦いに挑む強い気持ちを奮い立たせたりする目的でつくられますが、描き手はそこに芸術のはたらきも求めて腕をふるうでしょう。かつて大

日本帝国において軍の要請のもとに描かれた「戦争画」は、惨たらしい戦争を推し進めることに力を貸したという理由で、芸術としては扱いにくいとされています。そんな「戦争画」について、一年をかけて作家の視点で研究者や人々と共に調べた成果を、この展覧会ではコンテンポラリーアートで表現します。⁽⁵⁶⁾

こうした趣旨に即して、展覧会には参加作家による「戦争画」をモチーフとした現代美術作品が並ぶと同時に、開催期間前から数多くの関連イベントが断続的に催されていった。展覧会図録に付された、笹川治子「おわりに」では、そのことが次のようにふれられている。

戦争画 STUDIES 展の期間前から続く関連イベントとして、戦争体験者と非体験者が登壇する勉強会も行われました。戦争体験者の子供世代、さらに孫世代がどこまで戦争期の出来事を追うことができるのかということもひとつの視座でした。年を経るごとに戦争画の研究は進むものの、戦争を体験した当人による言葉は少なくなり、私たちは断片的に残された記録や古びた像をパッチワークのように組み合わせ、フレーミングしながら思い描くことしかできなくなります。

本カタログに収録された座談会やレクチャーなどの文字起こしテキストは、展覧会後に登壇者によって加筆修正された内容のままで掲載されています。展示作品も含め 2015 年以後の戦争画に関する記録であるといえます。このたび私たちが編み出したイメージやスタディは戦争画の捉え方の一部であり、今後も様々な角度から検証されていくことになるでしょう。⁽⁵⁷⁾

実際、以下の展覧会関連イベント⁽⁵⁸⁾が、記録としてカタログにも収録されている。

- ①飯田高誉・樺木野衣「[[対談] 終わらない戦争 2.0]」(井野アーティストヴィレッジ 104 号室アトリエ, 2015. 7. 18)
- ②山田諭「[[レクチャー] 戦争画と戦争美術」(東京藝術大学油画技法材料研究室, 2015. 11. 12)
- ③笹木繁男「[[レクチャー] ダイジェスト 戦争画をもう一度考える」(東京藝術大学杜の会赤煉瓦一号館, 2015. 12. 5)
- ④吉良智子「[[レクチャー] ダイジェスト 女性と美術と戦争」(谷中の家, 2015. 12. 14)
- ⑤ゲスト=小金沢智, 司会=笹川治子「[[座談会] メディアのなかの戦争」(東京藝術大学杜の会赤煉瓦一号館, 2015. 12. 18)
- ⑥ゲスト=杉村浩哉・中野富美子, 司会=辻耕「ちいさな物語: もう一つの戦争画から見えるもの——清水登之・育夫像より」(東京都美術館スタジオ, 2015. 12. 19)
- ⑦木下直之「戦争スペクタクル上野ツアー」(東京都美術館ギャラリー B 集合, 2015. 12. 19)

ほかにも展覧会関連イベントは実施されており、いずれも「戦争画」をめぐる体験や研究に関わる多彩な興味関心—アプローチが示されると同時に、参加者とそうした体験・知見を共有する機会ともなった。さらに、こうした「戦争画」をめぐる今日の関心や研究水準と併走するものとして、本展の展示作品は位置づけられている。

参加アーティストは、笹川治子、村田真、CAMP、豊嶋康子、飯山由貴、百瀬文、BARBARA DALLING、辻耕。長くなるが、展覧会カタログにおける各作品の紹介を引いておく。

村田真はアメリカから無期限貸与された 153 点のすべての作戦記録画がもつ威厳を抜き取ってしまい「かわいい」と思えるほど小さなサイズに模写してみせました。CAMP (井上文雄) は会期前か

ら戦争画をテーマとしたイベントを企画し、展示期間中には美術館のアートラウンジで話し合うための13個の現代的テーマを設定し資料を配布しました。豊嶋康子は和紙を用いて、美術家や兵士を含めた渡航者の足跡を一望できる地図を描きだしました。渡航者が集中する地点は文字数や短冊の長さによって強調され、時間の重なりを認識できます。飯山は2冊のスクラップブックを入手しそこに含まれていた、とある空白の期間を飯山自身の手によって埋める作業を行いました。福岡の旅館で発見された戦争にまつわる古い絵画を取材した映像と朝鮮戦争時に米兵が撮影した写真スライドを投影することで、目線の異なる戦争画を提示しました。百瀬文は戦中にも巻き起こった「同調圧力」をキーワードに、旗を振るという動作を人々がどのように受け入れていくのかをクラブという現代のシチュエーションに置き換えて映像作品で表しました。BARBARA DARLINGは展覧会のキュレーターも務めながら、作品を取り下げざるをえなかったことをうかがわせるキャプションを掲示しました。また、モデルの身体に「アートになにが出来るのか」とペイントして立たせるパフォーマンス作品を置きました。辻耕は、戦中に作戦記録画を描いた画家である清水登之が、出兵した息子の肖像画《育夫像》を描いた背景について詳細にリサーチしています。ついには辻による《育夫像》の模写と清水による実物とを並べて陳列するに至りました。笹川は藤田嗣治の《アツ島玉砕》と同じサイズの光を壁に投影し、その背面には「戦場」と「デモ行進」をバックにしてセルフイーを撮影できるスポットを設置。アツ島上陸ドキュメンタリーを捏造し、実際に兵士が着用したとされる軍服をおいて虚実を混在させました。その他現代の戦争画と捉えられるものを記録画として展示しました。⁽⁵⁹⁾

ひろく「戦争画」をモチーフとしているとはいえ、個別の関心やメディアを異にするこれら多様な作品群を概括することは困難だが、それでもいくつかの共通点を見出すことはできる。一つは、作品（創作）のモチーフとして対象化した「戦争画」を、加工可能なものとして扱おうとする距離感であり、もう一つは、「戦争画」を文脈・状況を現代にトレースしながら、何かしらの要素を「再演」しようとする姿勢・方法である。いずれも、長らく「戦争画」が招いてきた政治的アレルギーを交わしつつ、文字通り「STUDIES」の成果として作品化したものといえる。作品個々としての批評もあるが、展覧会総体としては、「戦争画そのものにフォーカスしたり、戦争画を生む社会の構造への考察をしのばせたりと多様な視点が見られる」⁽⁶⁰⁾と紹介されたように、「戦争画」が現代のアーティストに創作のアイデアを提供するものをもっていることは間違いのないようである。

†

ここまで、「戦争画」をめぐる1990年代以降の動向として、展覧会と現代美術作品がどのように言説化されてきたかを検討してきた。最後に、これらの動向を総合して、「戦争画」をめぐる現在地について、展望をかねて記述しておく。

第一に確認しておきたいのは、太平洋戦争（ことに終戦日と戦後の周年サイクル）との関わりである。1990年以前には、アンタッチャブルな印象が強かった「戦争画」はさまざまな展覧会を通じて公開される機会も増え、「戦争画」即太平洋戦争の肯定といった短絡的な見方は、それを再評価しようとする側からもイデオロギー的に裁断しようとする側からも、後退したようにみえる。それでも、「戦争画」に照準をあわせた展覧会のほとんどが八月（もう少しひろくいえば夏）を会期に含んでいること、現代美術作品の制作・展覧もやはり戦後の周年記念を契機とすることが多いことから、よくも悪くも、自立した美術（作品）という捉え方よりも、戦争に関わる文化記憶としての見方は、今なお強いように思われる。第二に、こうした戦争との関わりもあって、「戦争画」の展覧やそれをモチーフとした作品制作に際しては、さまざまな意味での文脈（の掘り起こしや参照）が盛んである。ここで文脈とは、「戦争画」制作の同時代状況、画家の人生、1930～1940年代の美術史などである。こうした視野の拡張

によって、「戦争画」に対する短絡的な拒否反応を避けつつ、「戦争画」をめぐる関係性の編み目へと視野を広げ、また逆にそうした編み目の一角として位置づけられてきた。その変奏として第三に、「戦争画」を捉える際に、一定の幅をもった時間軸からのアプローチや、複数の時間を交錯させた照準の合わせ方をとるようになってきている。こうした操作によって、「戦争画」をめぐる思想や知見を現代の諸問題を考える参照点と位置づけることが可能になっている。逆にいえば、「戦争画」をそれとして、その歴史ごと直視するアプローチは後退傾向にある。太平洋戦争に対する評価を前提とした、単なる批判だけでなく、戦後（のゆくえ）が誰にもわからなかった当時の美術家の立場から、「戦争画」の制作、発表、評価を再検討してみることも、「戦争画」という問題領域全体にとっては重要な意義をもつ⁽⁶¹⁾。すでに、一部の現代美術作品には、こうしたアプローチもみとれるが、美的造形としての「戦争画」という捉え方とあわせて、今後、検討すべき局面－課題だと思われる。

※本研究はJSPS 科研費 23K00327 の助成を受けたものです。

注

- (1) 成田龍一は「戦争像の系譜——状況・体験・証言・記憶」(『岩波講座アジア・太平洋戦争 1 なぜ、いまアジア・太平洋戦争か』岩波書店, 2005)において、戦争像の変遷を「〈状況〉としての戦争(一九三一—一九四五)」, 「〈体験〉としての戦争(一九四五—一九六五)」, 「〈証言〉としての戦争(一九六五—一九九〇)」と分節し, 1990年代以降については「〈記憶〉としての戦争」と名づけ, 「一九九〇年代以降, 〈記憶〉と歴史主体という観点から, 植民地意識と, 非対称の他者への認識が踏まえられ, 語る相手と自らの語りの位置とが自覚化されることとなった」, 「『国史』ではなく, アジア史の射程で, アジア史を書き換える試み(『日本』を主語としないこと)であり, 境界を越える動きの発掘との連繋を図り, オーラルヒストリーとトポスの歴史を組み込んだ, あらたな歴史認識／戦争の語り／戦争像の探究がなされた」(43～44頁)と総括している。
- (2) 拙論「〈戦争美術〉言説史研究序説——「戦争画」という問題領域」(『神奈川大学アジア・レビュー』2026. 3), 4頁。
- (3) ただし, 本稿においては, 「戦争画」に付したカギ括弧については, 一般的な用法を示すと同時に, 前後する文脈上の引用符としても用いる。したがって, 本稿において「戦争画」の含意は個々に異なる。
- (4) 『戦後美術の原像展——戦争の刻印と鎮魂——』(いわき市立美術館, 1988), 頁表記なし。
- (5) 小泉晋弥「戦争と美術ノート」(『戦後美術の原像展』前掲), 頁表記なし。
- (6) 田中日佐夫「『戦後美術の原像展——戦争の刻印と鎮魂——』によせて」(『戦後美術の原像展』前掲), 頁表記なし。
- (7) 宮城県美術館・河北新報・東北放送「あいさつ」(『開館10周年記念 昭和の絵画第2部「戦争と美術」』宮城県美術館, 1991), 3頁。
- (8) 田中日佐夫「日本の近代美術と戦争」(『昭和の絵画第2部「戦争と美術」』前掲), 5～6頁。
- (9) 注(8)に同じ, 11頁。
- (10) 酒井哲朗「戦争と美術——戦争画をめぐる」(『昭和の絵画第2部「戦争と美術」』前掲), 12頁。
- (11) 注(10)に同じ, 14～15頁。
- (12) 西村勇晴「戦争と美術 1936～1945」(『昭和の絵画第2部「戦争と美術」』前掲), 23頁。
- (13) 姫路市立美術館「ごあいさつ」(姫路市立美術館編『美術と戦争』姫路市立美術館友の会, 2002), 3頁。
- (14) 平瀬礼太「美術と戦争展・雑記」(『美術と戦争』前掲), 74頁。
- (15) 注(14)に同じ, 74頁。
- (16) 注(14)に同じ, 75～76頁。
- (17) 水沢勉「あいさつ」(『戦争／美術 1940-1950 モダニズムの連鎖と変容』神奈川県立近代美術館, 2013), 頁表記なし。
- (18) 水沢勉「空虚と充満——1940年代美術への一視点として」(『戦争／美術 1940-1950』前掲), 8頁。
- (19) 主催者「あいさつ」(三重県立美術館編『戦後70年記念 20世紀日本美術再見 1940年代』三重県立美術館協会, 2015), 3頁。
- (20) 毛利伊知郎「1940年代日本美術についての一視点」(『20世紀日本美術再見 1940年代』前掲), 6頁。

- (21) 注 (20) に同じ, 8 頁。
- (22) 名古屋美術館・中日新聞社「あいさつ」(『「画家たちと戦争: 彼らはいかにして生きぬいたのか」展』名古屋美術館, 2015), 7 頁。
- (23) 山田諭「戦争の時代を生きぬくこととは」(『「画家たちと戦争: 彼らはいかにして生きぬいたのか」展』前掲), 10 頁。
- (24) 注 (23) に同じ, 15 頁。
- (25) 北原恵「「戦争画」概念再考——「空襲」は銃後の図像か」(坪井秀人編『戦後日本を読みかえる第5巻 東アジアの中の戦後日本』臨川書店, 2018), 27 頁。
- (26) 注 (25) に同じ, 30~31 頁。
- (27) 会田誠「わだばフジタになる!? 「戦争画 RETURNS」制作秘話」(『ユリイカ』2006.5), 150~151 頁。なお, 引用箇所について会田は, 「そこで, あらためて戦争画を一通り見てみたんですけど, やっぱり『アツ島玉砕』と『サイパン島同胞臣節を全うす』が気になりましたね。〔略〕それでせっかくだから戦争画にインスパイアされたものを一つこのシリーズに入れたいと思って, ちょっと無理矢理でしたけど, 『大皇乃敵尔許曾死米』というイルカが大量自殺しているような, 何が描いてあるかよくわからないぐちゃぐちゃした画面を『アツ島玉砕』をイメージして作っただけです。作品としてうまくいったかはわかりませんが, やっぱり『アツ島玉砕』で何かやりたいと思ったということです(151 頁)と述べている。
- (28) 榎木野衣・会田誠『戦争画とニッポン』(講談社, 2015), 33 頁。
- (29) 会田誠「「戦争画 RETURNS」シリーズ」(森美術館編『会田誠 天才でごめんなさい』青幻舎, 2013), 66 頁。
- (30) 片岡真実「混沌の日本の会田誠」(『会田誠 天才でごめんなさい』前掲), 27 頁。なお, 青木尚子は「art 2000 年を彩る『戦争画 RETURNS』」(『中央公論』2000.1)において「戦争画 RETURNS」シリーズの「主張も技法もバラバラ」(会田誠)だという局面にふれつつ, 「現在の日本のやわらかい言論統制を象徴している」ともとれる, 「みんなが触れないようにしている「曖昧な日本の私」を掘り起こす彼は, やはり危険なアーティストかもしれない」(11 頁)と言及している。
- (31) 山下裕二「偽悪者・会田誠——日本美術史からの確信犯的引用について」(『会田誠 天才でごめんなさい』前掲), 188 頁。和田京子「現代美術婦 プロファイル 04 会田誠 零度の日本美術」(和田京子編『古今比べてわかるニッポン美術入門』平凡社, 2010)にも, 会田誠《紐育空爆之図》について「〈見立〉が多用されている」(142 頁)という指摘がある。
- (32) 注 (31) に同じ, 188~189 頁。
- (33) 南條史生「(彩・美・風) 会田誠の「紐育空爆之図」」(『朝日新聞 [夕刊 be]』2007.5.30 夕), 1 面。
- (34) 東谷隆司「GUNDAM 来たるべき未来のために」(須川善行・服部玲治・東谷隆司編『GUNDAM 来たるべき未来のために』ガンダム展製作委員会, 2005), 91~92 頁。
- (35) 注 (25) に同じ, 29~30 頁。なお, この3年後, 藤田の没後50年には, 「1940's フジタ・トリビュート」(東京藝術大学大学美術館陳列館, 2018.7.28~8.15)が開催されている。
- (36) 小沢剛「「残念な絵画」たる戦争画と, 他者の視点を含めて向き合う」(『美術手帖』2015.9), 43 頁。
- (37) 小沢剛「こうして生まれるペインター F」(『小沢剛 帰って来たペインター F』資生堂, 2015), 46 頁。
- (38) 株式会社資生堂企業文化部「ごあいさつ」(『小沢剛 帰って来たペインター F』前掲), 2 頁。
- (39) レオンハルト・バルトロメウス「私たちの歴史のあやふやな線」(『小沢剛 帰って来たペインター F』前掲), 21 頁。
- (40) 注 (39) に同じ, 22 頁。
- (41) 豊田佳子「「ペインター F」とは誰なのか?」(『小沢剛 帰って来たペインター F』前掲), 77 頁。
- (42) 小沢剛(聞き手=片岡真実)「ARTIST INTERVIEW: TSUYOSHI OZAWA 小沢剛」(『美術手帖』2016.2), 157~158 頁。
- (43) 崔敬華「美術と権力場についてのいくつかの考察」(藤井光『Fujii Hikaru』東京都歴史文化財団・東京都現代美術館・トーキョーアーツアンドスペース, 2022), 148 頁。
- (44) 「HIKARU FUJII [藤井光 HP] WORKS 日本の戦争美術 1946」[<https://www.hikarufujii.com/works/the-japanese-war-art/>] 2022.5.10 閲覧。あわせて, 「Tokyo Contemporary Art Award 2020-2022 受賞記念展/展覧会概要」[https://tokyocontemporaryartaward.jp/exhibition/exhibition_2020_2022.html#link01] 2022.5.10 閲覧。

参照。

- (45) 中島良平「第2回「Tokyo Contemporary Art Award」受賞記念展で藤井光と山城知佳子の新たなアプローチに迫る」〔web版美術手帖 <https://bijutsutecho.com/magazine/news/promotion/25413>〕2022. 4. 14 公開／2022. 5. 10 閲覧。
- (46) 注(45)に同じ。
- (47) 聞き手＝岡部匡志「プロパガンダと芸術の境界線、戦争画で考えた／藤井光さんインタビュー「Tokyo Contemporary Art Award 2020-2022 受賞記念展」① 東京都現代美術館」〔<https://artexhibition.jp/topics/news/20220420-AEJ763245/>〕2022. 4. 21 公開／2022. 5. 10 閲覧。
- (48) 注(47)に同じ。
- (49) 高橋咲子「展評：展覧会 Tokyo Contemporary Art Award 2020-2022 受賞記念展 過去から立ち上る今」〔毎日新聞〕2022. 5. 25 夕、4 面。
- (50) 崔敬華「美術と権力についてのいくつかの考察」(『Fujii Hikaru』前掲)、149 頁。
- (51) 高嶋慈は「Tokyo Contemporary Art Award 2020-2022 受賞記念展：藤井光」(Artscape [https://artscape.jp/report/review/10176017_1735.html]) 2022. 5. 15 公開／2022. 5. 10 閲覧)において、「輸送や梱包用の素材を用いて戦争画を原寸大で「再現」しつつ、「見えない絵画」として提示した」のかという問いをたて、「本作における藤井の企図」を次のように考察している——「(1) まず第一義的にそれは、「敗戦直後の東京都美術館に搬入された戦争画」の再現であり、梱包材はアメリカへの輸送計画を示唆する。原寸大での再現は、英雄的モニュメントとしての「巨大さ」を体感させる(その巨大さはまた、単色で塗られたり矩形に分割されたベニヤ板が、カラー・フィールド・ペインティングやミニマリズム絵画を擬態することで、戦後アメリカ美術のマッチョな覇権主義をも示唆する)。(2) 同時に、梱包すなわち「イメージを隠す」ことは、敗戦国・被占領国の国民である私たちが入場を禁じられ、それらを見ることを許されていない事態を指し示す。(3) だが、「不可視の状態に置かれた戦争画」は、現在でも続いているのではないか。東京国立近代美術館では、常設展で数点ずつ戦争画を展示してはいるものの、153 点すべてのまとまった公開は未だ実現していない。藤井の身振りは、一括公開されない現状への批判でもある。(4) さらに、「梱包状態」とは、「戦争の記憶」を封じこめようとする抑圧や自主規制そのものの可視化でもある。「東京国立近代美術館の収蔵庫」を模したと思われる後半の展示構成は、戦争画を閉じ込める「檻」のように見える。(5) そして、上述の証言の結びを思い起こすならば、私たち観客こそ、「集まったすべての作品を吟味し、判断を下すべき」主体として呼びかけられているのではないか」。
- (52) 藤井光「再演行為と展覧会」(小森真樹編著『藤井光〈日本の戦争美術 1946〉展を再演する 美大じゃない大学で美術展をつくる vol. 1』アートダイバー、2025)、140 頁。
- (53) 益田肇「人びとが織りなす社会戦争 あれ戦争の戦争画を読む」(『世界』2025. 12)、100 頁。
- (54) 同展の展覧会評については、注(2)・拙論参照。
- (55) 注(25)に同じ、27～28 頁。
- (56) 「戦争画 studies 展」実行委員会編『戦争画 STUDIES 展カタログ』(「戦争画 STUDIES 展」実行委員会、2017)、5 頁。
- (57) 笹川治子「おわりに」(『戦争画 STUDIES 展カタログ』前掲)、163 頁。
- (58) これらは「STUDIES」と称され、「戦争画 STUDIES」展の展示予定作家(リサーチャー)を中心に、一年を通して研究者、作家、人々とともに戦争画について掘り下げていく」もの、と定義づけられている。
- (59) 笹川治子「おわりに」(『戦争画 STUDIES 展カタログ』前掲)、162～163 頁。
- (60) 丸山ひかり「戦争画、様々に向き合う」(『朝日新聞』2015. 12. 16 夕)、4 面。
- (61) 同時代の視座からの検証として、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)、「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」(『人文学研究所報』2026. 3) 参照。

The Reemergence of “War Paintings”: Exhibitions and Contemporary Art since the 1990s

MATSUMOTO, Katsuya

Abstract

Since the 1990s, interest in artworks commonly referred to as “war paintings” (*sensōga*, or war art) has entered a new phase. This paper examines exhibitions featuring “war paintings” from the 1990s onward, as well as contemporary artworks that use “war paintings” as a motif. In particular, it focuses on how these works have been discussed and aims to assess the current status of “war paintings” through discourse analysis (Chapter 1).

Chapter 2 investigates exhibitions featuring “war paintings” held between 1998 and 2015. By analyzing the curatorial intentions behind each exhibition, the positioning of war and “war paintings,” and trends in the exhibited works, this chapter identifies their overall tendencies and distinctive characteristics.

Chapter 3 analyzes contemporary artworks that engage with “war paintings” as a motif. Specifically, it examines Makoto Aida’s “War Paintings RETURNS” series, Tsuyoshi Ozawa’s **The Return of Painter F**, and Hikaru Fujii’s **Japanese War Art 1946**, focusing on the artists’ interpretations of “war paintings,” their motivations, the formal characteristics of the works, and their critical reception.

Finally, Chapter 4 synthesizes these analyses and summarizes the major trends surrounding “war paintings.”