

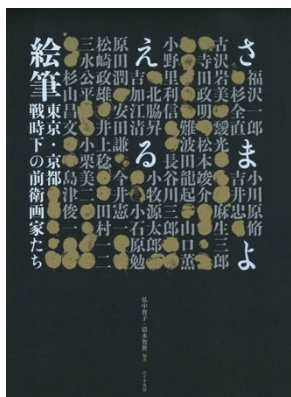
弘中智子・清水智世編著『さまよえる絵筆——東京・京都 戦時下の前衛画家たち』

本書は、一九三七年から四五年までの「日本の戦時下の前衛絵画」を対象とす

る美術書である。また同時に、二〇二一年に板橋区立美術館（三月二七日～五月二三日）（四月二六日以降臨時休館）と京都文化博物館（六月五日～七月二五日）で開催された

展覧会の図録でもある。

コロナ禍の中、きわめて批評性の高いテーマの展覧会を開催し、さらに書籍というかたちでも展覧会を多くの人に届け



る努力をされた関係者の方々に敬意を表したい。

私は残念ながらどちらの会場も訪れることができなかったもので、以下は、もっぱら本書を読んだ限りでの感想であることとお断りしておく。

さて、前述の通り本書は、一九三七年から四五年を対象として記述されているが、一九三七年は周知のごとく日中戦争が始まった年である。美術界では、瀧口修造と山中散生の企画で「海外超現実主義作品展」(六・七月、東京・京都・大阪・名古屋・金沢を巡回した)⁽¹⁾が開催され、福沢一郎の『シニールリズム』が刊行された。さらに、抽象画の長谷川三郎を中心として自由美術家協会が結成されて、長谷川の『アブストラクト・アート』が刊行されたのもこの年であった。つまり

一九三七年は、戦前の日本における前衛
 絵画——シュルレアリスム絵画と抽象絵
 画——の運動がひとつのピークに達した
 年であった。

この一九三七年を出発点として、前衛画家たちが戦時下の困難な時代をいかに生きたか、いかにして前衛的表現を模索し続けたのか、あるいはそれが可能だったのかを問うことが、本書の要点となっている。

今日の美術史・美術研究において、「戦争と美術」という問題はきわめて重要なテーマのひとつである。二〇一二年に小学館から全二〇巻の『日本美術全集』が刊行され、その第一八巻が「戦争と美術」と題して構成されていることにもその一端が表れている。同書の責任編集者河田明久は本書収録の論考「生きてゐる画家」の時代」の執筆者でもある。「戦争と美術」というと、いわゆる「戦争画」がまっさきに想起されるが、しかし、そうした表面的・直接的な影響関係の作品だけではなく、広い意味での戦

争——戦時下の有形無形の監視・抑圧・規制——がどのように画家たちに影響を与え、作品の表現に変容をもたらしたのかを問うことも重要な課題であろう。これはむしろ「検閲と美術」の問題と言った方がよいかもしれない。

*

本書『さまよえる絵筆』を読んで、私は過去に観覧した二つの展覧会を思い出した。ひとつは、一九九九年に京都国立近代美術館で開催された「日本の前衛 Art into Life 1900-1945」である。この展覧会の後半では、前衛表現と戦争との相関が意識されていて、北脇昇や小牧源太郎、長谷川三郎、顰光などの作品も紹介されていた。

もうひとつは、二〇〇三年に東京国立近代美術館で開催された「地平線の夢——昭和10年代の幻想絵画」である。これは本書にも寄稿している大谷省吾の企画であった。この展覧会の図録を見直してみると、シュルレアリスムの傾向の絵画と「戦時下のナショナリズム」や「日

本浪漫派」とが「通底する」と明確に述べられていた。

「戦争と美術」を考える上で、単純に戦争賛美か戦争反対か、あるいは協力か抵抗かといった二項対立で捉えるのはもはやナンセンスである。しかし、一般市民に開かれた展覧会で両者の有機的・内的な関係性を具体的に示すのはけつして簡単なことではない。本書（本展覧会）は、「戦争と美術」や「戦争と前衛」を実証的に問い直すこれまでの試みの積み重ねの上に成り立つもののように思われる。

*

「はじめに」（弘中智子）では、一九三七年以降、前衛画家たちが「古典」をさかんに描くようになって、「前衛絵画は絶滅してしまったと見なされて」いるがそうではなく、「戦時下の前衛絵画」という観点から、当時の社会・文化状況と照らし合わせて「複合的に読み解く」必要性が示され、そしてそのようにして戦時下において「前衛の灯は消えていなかったことを明らかにする」ことが本書の目

標だと説明されている。

つづいて、弘中智子「一九四〇年以後、戦時下の前衛絵画の展開」、清水智世「塗られない画布——転換期・京都の裁断面」の二本の序論が掲載されている。

本書編者のふたりが、東京と京都の動向をそれぞれ解説するかたちになっているが、その論述のトーンは若干異なっているように感じた。

弘中は、「はじめに」にも端的に示されていたように、戦時下における「古典」探究を、前衛絵画の継続の試みとして捉えている。最後の一文で、「戦中、そして終戦という時代の大きな転換期を迎えた時にも前衛画家たちは、刻々と変化する時代や社会を見つめ、さまよいながらも絵筆を止めることがなかった」（二四頁）と結ばれている点にもその考えは表れている。「さまよい」とは、困難な時代状況の中での画家たちの葛藤・模索を意味しているだろう。

一方、清水は、同じく文章の末尾で、「本書を彩るのは、『前衛画家』として

の立ち位置にさまよい、描くべきモチーフ、その形式にさまよいながら、困難な時代状況と対峙し続けた画家が描く「戦争画」の数々である」(二三頁)と述べている。彼らの作品をひとまず「戦争画」と呼ぶことで、画家たちの葛藤・模索は「前衛」の持続であつたといえるのかどうか、まさにその点を問おうとしているように感じられた。言い換えれば、さまざまっているのは〈前衛〉の理念そのものだったといえよう。

*

図版は五部構成で紹介されている。

第一部から第四部までが「東京」、第五部が「京都」の前衛画家である。また、第一・II部でシュルレアリスム絵画の画家たちに、第三部で抽象絵画の画家たちに、第四部で「地方」に、それぞれ焦点を当てている。第五部の北脇昇・小牧源太郎は第一部の画家たちと交流があつた。「I 西洋古典絵画への関心」では、日本におけるシュルレアリスム絵画の主導者とされる福沢一郎をはじめ、小川原

脩、杉全直、吉井忠など、一九三九年に結成された「美術文化協会」の画家たちが「西洋古典絵画の要素」を「隠れ蓑」として用いた「戦時下の日本の社会状況を浮き彫りにするような作品」が紹介されている。

II 新人画会とそれぞれのリアリズム」は、一九四三年に結成された新人画会の薨光、麻生三郎、寺田政明、松本竣介の作品で構成されている。戦争画がはびこる中で、それぞれのリアリズムと向き合つて描かれた静物・肖像・風景画である。本書に言及はないが、彼らはかつて小熊秀雄が「池袋モンパルナス」と呼んだ地域芸術家グループの画家たちである。

III 古代芸術への憧憬」は、一九三七年に結成された自由美術家協会の長谷川三郎、山口薫、難波田龍起、小野里利信らの作品からなる。自由美術家協会は時局に鑑みて一九四〇年に美術創作家協会と改称した。《ヴィナスと少年》(一九三六年)など古代ギリシアをテーマにした作

品で知られる難波田龍起は、一九四〇年以降、仏像や埴輪を題材とした。このテーマ移行の背景には、師事していた高村光太郎の「影響」があつたという⁽³⁾。また、谷口英理は長谷川三郎のカラージュ作品や組写真作品に〈前衛〉と〈伝統〉の接続を指摘している⁽⁴⁾。

IV 「地方」の発見」では、第一章でも取り上げられた吉井忠について、彼が一九四一年以降、東北地方に旅行して人々の生活を描き、絵と文字でそれらを記録し続けたことに焦点が当てられている。中扉の解説には、吉井にとつて東北の風景を「発見」することは、「自分自身を見つめ直す行為でもある」(八七頁)とあつて、「時局に沿いながらも、困難な状況下で「新しい人間精神」や「歴史的精神」をつかもうとする強い意思が、吉井を何度も東北へと赴かせることになつた」と説明されている。

V 京都の「伝統」と「前衛」では、独立美術京都研究所(一九三三年設立)と新日本洋画協会(一九三五年設立)で活

躍した北脇昇と小牧源太郎の作品が紹介されている。また、北脇昇が提唱して制作され、一九三七年の第三回新日本洋画協会展で展示された画家一四名による共同制作『浦島物語』などが紹介されている。これらの共同制作が、北脇とも交流のあった美学者中井正一の「集団と個人」をめぐる思索と関係している可能性を大谷省吾「2つの共同制作『浦島物語』と『鴨川風土記序説』について」（本書収録）は示唆している。

*

本書はこのような構成で、「前衛」の持続としての「古典」探究なのか、あるいは、「前衛」の変質としての「古典」探究なのか、こうした画家たちの「さまよい」をどのように受け止めればよいのかを私たちに問い掛けている。

描きうる題材・モチーフ・表現方法がきわめて限られている中で——発表の場もわずかであっただろう——しかしながら自己の信念をぎりぎりのところで保持しつつ、いかにして独自の表現を成し遂

げるか。

一九三七年一月には日独伊防共協定が締結され、四二年には「アジア復興レオナルド・ダ・ヴィンチ展覧会」が開催された。これに四度も訪れたという吉井忠旧蔵の切符を見ると、展覧会の後援者に情報局と陸海軍省が名を連ねていたことがわかる。

また、一九四一年以降、美術雑誌の統廃合が進んだ。これらの雑誌では「古美術」の紹介が盛んに行われたという。⁽⁵⁾自由が失われていく中、画家たちはイタリア美術へ、埴輪や仏像へ、そして「地方」へと絵画探究を続けた。

村野正景「戦時下の考古学と埴輪の位置」（本書収録）は、古墳時代への言及が——天皇制に抵触しかねないゆえに——危険であった時代に、難波田たちが埴輪を描いた背景を探り、そこに「政治状況」への「付度」があったのではないかと推測している。

選択肢は限られていた。どれほど自己の信念に従って、みずからの道を模索し

つづけていようと、実際に表現されたものには支配権力の望んだものがあられもなく表現されているとしたら……：

これは「転向」のプロブレマティク（問題構成）と酷似していないだろうか。マルクス主義者の転向と同一ではないが、そこには「自発」と「強制」の複雑な絡み合いがあったように思われる。

シュルレアリスム絵画を代表する福沢一郎は一九四一年四月に逮捕されて半年間拘留され、それ以後シュルレアリスムの放棄を若い画家たちに説き、「率先して体制への恭順を示した」という。⁽⁶⁾また、難波田龍起は、一九四〇年の文章で新体制運動に期待する言葉を記していたという。⁽⁷⁾戦時下における「古典」や「レアリズム」の探究が「体制」の側の要請とどのように関わっていたのかを、本書は立体的に浮かび上がらせている。

そうした中で、画家個人のメンタリティがどのように変化したかを可視化した「IV 「地方」の発見」は本書の独自性と呼べるだろう。シュルレアリスム絵

画《二つの営力——生と死》(一九三八年)で知られる吉井忠は、一九四〇年頃からレオナルド・ダ・ヴィンチに関心を示した。第四部の解説では、その吉井の「地方」発見は、「自分自身を見つめ直す行為」とあった。彼の膨大な取材記録『東北記』やスケッチの数々は、銃後農村のリアルな記録としても重要だ。

巻頭の序論で弘中は、男手が失われた農村の「リアルな状況」を伝える作品と捉え、「古典」を通じて自身のルーツでもある東北を見つめ、その現状を反映した作品を残した」と記している。いわば、困難な時代において自己を見つめ直す避難所として「地方」が機能したというように読める。

しかし、その吉井が「地方」を発見するきっかけの一つは、柳田國男の「民俗学」であったという。このことは旧プロレタリア作家たちが柳田民俗学に関心を示したことに重なるエピソードである。⁸⁾

大串潤児「地方」の文化運動——翼賛と「現実」(本書収録)が、詳述してい

るように、当時、地方文化の振興は、国策文化運動の要諦であった。しかも、吉井たちが描いた地域は「翼賛体制の「模範村」であった」という。また、吉井は島木健作と交流し、「その影響を受けていた」ともある。

翼賛体制下の国策文化運動の全体を見渡した時、画家がみずから「発見」したはずのものは、しかし、あらかじめ用意された選択肢にすぎなかった。そのようにして最終的には、戦時下の国策文化を下支えする役割を担わされたのではなからうか。本書はそのことを複数の文章によって暗示的に示すことで読者に思考をうながしているように思われる。

*

他方、京都における北脇昇・小牧源太郎らの活動についての解説・論考からは、前衛の模索を総力戦体制と無縁の場所でおこなうことの不可能性とともに、対抗的な集団の力をどのように編成し方向付けるかという翼賛体制下における実践的な取り組みのあり方について考えさせら

れた。

大谷省吾は北脇らの共同制作——本文解説では「集団制作」——である『浦島物語』について、シュルレアリスムの実験としての側面に触れつつも、それだけにとどまるものではなく、北脇と近い位置にいた美学者中井正一の「個人と集団をめぐる思索」から触発を受けていた可能性を指摘している。

ただし、一九三七年の座談会における中井の発言——「我々は」集団美の一構成分子となつてその部署に没入した立場から社会を見直さなければならぬ、それは禅宗の否定性にも似たるものである」(二六〇頁)——について、大谷は「最後の一文はほとんど西田哲学のように読める」と注記し、本来の中井の思想とずれていると指摘している。速記者の解釈が混ざり、中井の意図が上書きされている可能性があるということだろう。

こうした「ずれ」や「上書き」こそ、当時の時代状況を如実に表すものである。集団への個の没入による「美」の実現。

ここには一九四〇年に始まる「新体制運動」の論理が予兆的に現れている。中井や北脇らの〈集団性〉に依拠した対抗的文化の構築は、全体主義の論理へと単純に外側から篡奪されたのではなく、運動に関わった人々の解釈と実践——彼らもまたさまざまな絵筆の一本一本であっただろう——の自発的な営為の中でゆがめられ、境界が曖昧なものへと変容していったのである。

*

最後に、「戦時下の前衛」とメディアに注目したい。

雨宮幸明「京都の文化運動と知識人、あるいは、モンタージュの試み」〔本書収録〕は、北脇らの活動の背景にあった文化運動を論じ、タブロイド新聞『土曜日』を取り上げている。興味深いのは『土曜日』の関係者が映画における「モンタージュ」の手法を学んでいた点を共通項として挙げている点である。

雨宮は、「様々な異質な映像を結びつけ、新しい印象を生み出す」ようなモン

タージュの概念を援用し、これを雑誌編集において「社会階級や嗜好や思いが異なる様々な人々の言葉を編集し、印象的な紙面へと結合」させる力として捉え直している。

こうしたモンタージュ概念は、映像表現や雑誌編集だけではなく、対抗的な文化運動のさまざまな局面にも拡張して考えることができる。個と集団の多様な結合、アマチュアと専門家の横断的な交流、職種・ジャンル・専門性の垣根を越えた協働などから生まれるモンタージュ。京都に限らず、前衛芸術家たちの実践には、こうした異質な要素の衝突としての多様なモンタージュがあったのではないか。

このような、〈文化領域のモンタージュ〉を引き起こすメディアこそが前衛芸術だと言い換えてみれば、シュルレアリスム絵画や抽象絵画といった水準での「前衛」とはやや異なる「前衛」の側面が見えてくる。本書に収められたさまざまな作品を、もう一度こうした視点から眺め直してみるのも面白そうだ。

*

「おわりに」(清水智世)によれば、展覧会についての最初の相談は二〇一九年九月頃のことという。偶然にも(？)、現代版「検閲と美術」の問題が連日報じられていた時期であった。むしろ本書は特定の事象に対する言及を意図したものではない。にもかかわらず、表現の不自由は日常一般に広まっている。だからこそ、本書の批評性は高い。

(みすず書房、二〇二二年二月二六日発行、

二一六頁、三二〇〇円＋税)

注

(1) 足立元「海外超現実主義作品展」(artscape <<https://artscape.jp/artword/index.php/>>海外超現実主義作品展)。足立によると、「ヨーロッパの同時代のシュルレアリスムが遅延なく実物と写真で伝えられ、日本におけるシュルレアリスム運動の展開につながった」と指摘されている。

- (2) 大谷省吾「地平線の夢 序論」(同編『地平線の夢——昭和10年代の幻想絵画』東京国立近代美術館、二〇〇三年)。
- (3) 小林俊介「難波田龍起の埴輪と仏像——幻想と写真」(本書収録)。
- (4) 谷口英理「長谷川三郎における〈前衛〉と〈伝統〉の接続——モダン・フォトグラフィ的視覚言語を経由した抽象表現」(本書収録)。
- (5) 印田由貴子「戦時下の雑誌における古典美術の紹介——『みずゑ』『アトリエ』および継続誌を中心に」(本書収録)。
- (6) 伊藤佳之「福沢一郎 古典のレアリズムは前衛に通ず」(本書所収)。
- (7) 河田明久「生きてゐる画家」の世代」(本書所収)。
- (8) 鶴見太郎『柳田国男とその弟子たち——民俗学を学ぶマルクス主義者』(人文書院、一九九八年) 参照。