

戦後70年の美術展をめぐる

——戦争と戦争体験

五十殿利治

一昨年、2015年には「戦後70年」をひとつの節目として、戦後70年を回顧するというのではなくて、戦争に関わる美術展が数多く開催された。新聞も同年の美術の動きについての回顧記事において「戦後70年、第2次世界大戦前後の美術を扱う展示が多く開かれた」現象に注目した¹。すでに指摘されているように、その10年前、2005年には目立たなかった現象のようにみえる。「戦後60年」を一気に飛び越えて、「戦後50年」が再来したかのようにもみえる現象である。

この違いをどう説明するかについては昨今の政治社会情勢が色濃く反映しているという見方のほか諸説があるだろうが、一方で、たとえば「明治」と「大正」を分けずに、あえて「明治大正」を一括りにするように、「戦後60年」はやはり六十干支によるひとつの年代サイクルの終焉と更新という意識が強く作用することが背景にあるのではないか。

他方で「戦後70年」を契機とした美術展の開催数は、度を越したような印象さえ抱かせるものだ。しかし、これも見方による。むしろ、堰を切ったように実現した、こうした企画がようやく可能になったという面がある。まるで鉛のように長く伸びた「戦後」という時間を問題にしようとしているのではない。やはりテーマはいぜんとして「戦争」なのである。

展覧会を実施した美術館は必ずしも公立美術館に限定されないが、それにしても、すでに大方の公立美術館においては予算削減がもう他に方途がないほど進んだ現状において、後述するように、なおこのテーマに挑んだ美術館があったことは注目されよう。展覧会の内容も40年代全体をテーマとするようなものがあれば、また熊本県立美術館のように「戦後70年記念 浜田知明のすべて」展のように回顧展という形式をとったものもある。

いや、それなりの予算規模を伴う特別展だけではない。平常展の一部として、所蔵品を活用して、実施された場合もある。板橋区立美術館の「近代日本の社会と絵画 戦争の表象」展（4月－6月）は館蔵品が中心である²。また、東京国立近代美術館における「特集：藤田嗣治、全所蔵作品展示」（9月－12月）のように、大きな反響を呼び、カラー図版を盛り込んだ図録が用意されたものもあれば、福岡アジア美術館「小企画展 戦後70年をむかえて イマジン—争いのない世界へ」展（6月－9月）のように、少数ながらカラー図版を盛り込み、同館らしいアジア美術のコレクションによって視野を広げつつ、折パンフレットと英文解説を添えた展示もあった³。そうかと思うと、横浜美術館の「戦後70年記念特別展示 戦争と美術」（7月－11月）のようにパネル、関連年表と出品リストという限界的な展示もあった⁴。また、実施の時期も、70年目に当たる2015年に限られていない。兵庫県立美術館や平塚市美術館の場合は年度を超えた2016年にな

ってからの企画である。それだけ美術展を具体化する側の意図は明快であり、強固であったことも見逃せないといえる。

実際、どれほどの展覧会が開催されているのだろうか。

さいわい2016年1月発行の芸術批評誌『REAR』は「2015戦争を視る」特集を組んでいるが、その時点でも相当数の展覧会企画が確認できる。稿者は執筆時点で（2017年1月）、まだ把握できていない展覧会がないと言い切る自信はない。かりに画廊レベルまで含めるのであれば、議論の土台さえ怪しくなるのではないか。以下では、あくまで管見の範囲でということと断りたい。しかも、会場に足を運べなかった展覧会も少なくない。

そして、この現象において、近代美術館からのもっとも重大な問題提起は、1950年代美術を40年代から切断された「現代美術史」あるいはその起点としての「戦後美術」に回収しないということではないかと思われる。

たとえば、2005年国立国際美術館が開催した新築移転一周年記念の連続シンポジウムは「野生の近代 再考—戦後日本美術史」と銘打たれ実施され、幸いなことに翌年に記録集が出版された。その序文にはつぎのように「戦後（敗戦後）」と「現代」とのあいまいな使い分け、とくにそうした状況下で揺曳している「戦後意識」の存在を指摘しており注目される。

「戦後という言葉が現代と同義であった時代は過ぎ去りつつありますが、こと美術に関しては、戦後意識はあいまいなままに尾を引いており、その半世紀以上にわたる展開に対する客観的な検証は未だに十分なされていないと言えよう。言い難いように思われます。」⁵

実際に「戦後意識」が揺曳する原因は、近隣諸国との関係に思いを致すならば、とうぜんすぎるほどである。それはまたアジア・太平洋戦争の敗戦を正面から受け止めていないこの国の社会現実から否応なくしみ出ている「意識」そのものであろう。ひとり美術だけが一足先に抜け出せるわけがない。

その「戦後意識」の揺曳はともかくとして、シンポジウムで実際に組上りのぼったテーマに関しては、正木基による地方の前衛美術活動についての報告がとりわけ異色で際立っているが、他の議論において「戦後」という区分はほとんど意味をなしていなかった、機能していなかったといえる。そもそも「はじめに」に謳われた未完の「客観的な検証」というものがなにを指すのか、訝しく思われるのは私ひとりだけだろうか。「戦後美術」を旗印にした企画や書籍はこれまで引きも切らないほどのされてきたではないか。そのすべてが「客観」性を欠くと批判できるだけの用意をもって連続シンポジウムがなされたのだろうか。後からの容易な批判といわれるかもしれないが、そうは思われない。

このような批評的な視点からの取組とは異なり、「戦後70年」を先取りする形で行われた神奈川県立近代美術館の「戦争／美術 1940-1950 モダニズムの連鎖と変容」展（2013年7月-10月）は歴史的な視点構築に挑んだ瞳目すべき試みのひとつであり、その点は評価されるべきと考えられる。もっとも、この企画より以前に、千葉市美術館の西山純子学芸員が中心となって催されてきた「日本の版画」展シリーズの掉尾を飾った第5回展「1941-1950「日本の版画とは何か」」が2008年に実施されていることは忘れてはならない。三重県立美術館における連続企画と対応するものであるが、三重が一時中断したのに対して、千葉は企画を推し進めた。ただし、本企画は題名から明らかなように「版画」に焦点を絞っており、「日本の版画」とは何か——。1940年代とは、その問いが過剰に繰り返された10年間ではなかったか。」というひとつの総括として示す⁶。戦中から戦後の版画史そして美術史への貢献は多とするものであるが、そもそも同時代の動向に広く視野を広げて、「戦後美術史」を議論する土台を構築するような場を想定したものではなかった。

では「戦争／美術」展は、どのように構想されたものであったのだろうか。展覧会の見取り図を示す図録冒頭の序文で「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」、展覧会は「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すという」企画が説かれている。図録では序文で述べられた主旨を敷衍する形で水沢勉「空虚と充満——1940年代美術への一視座として」が盛り込まれた⁷。その主張を要約するならば、まず40年代の序章となる30年代においてはモダニズムが成熟し、官展にも波及する一方、地方へも浸透して、従来のさまざまな枠組みが相対化されつつあったこと、またそれは日本工房や海外宣伝雑誌『NIPPON』にうかがえるように版画やグラフィックの分野の台頭とも連動していることである。40年代になると「日本近代美術のアカデミズムの悲願であった」という「壁画規模」の大作が軍部からの依頼による「作戦記録画」として実現し、これを展示公開する美術展には大衆動員の形式において「日本独特の文化装置」があるとす。そして戦争画の制作とモダニズムの関係においては代表作家として藤田嗣治と山口蓬春に共通点が多く、ジャンルを相対化したと示唆する。こうした戦争画と「非対称」の位置にあるのが、戦後の丸木位里・俊による《原爆の図》連作であると指摘する。水沢はこうした1940年代をよく知られる「近代の超克」座談会（1942年）を連想させるように「近代の枠組みを超える努力がさまざまに試みられていた」と総

括したうえで、予定調和的な結びといえば酷かもしれないが、この40年代を生き抜いた優れた画家たちが50年代に数々の傑作を生み出したと結んだ。なお、本展図録には、各論として戦争画についての河田明久そして《原爆の図》連作についての岡村幸宣の寄稿がある。いずれも、当該主題についての専門的な研究者であるが、ことさら40年代に焦点を合わせるという論考を行って入るものではない。

「戦争／美術」展は葉山開館10周年記念であり、前期後期に分けて実施され、30年代の序章、そして1940年～49年の各年とその後という編年的な構成がされるが、展示構成としては時間軸しか設定されていない。それ以外の展示方法があったのかと反問されようが、問題設定の枠と展示がいささか乖離している印象は拭えなかった。水沢の総論はなるほど冒頭の杉金直作品による導入など、適宜個別の展示作品への言及がなされ、その限りでは展示と連関するが、前述の議論の枠組みとの関連については疑問がないとはいえない。

また、なによりも「モダニズム」をいかに解釈しているのかも理解に苦しむところがある。たとえば、40年代という歴史性を重視して横山大観の富士図を展示したのであろうが、しかし、それでは展示の主旨「モダニズムの連鎖と変容」と背馳するのではないか。水沢が総論で説くべきであったいまひとつの問題である。アカデミズムが目指した歴史的な大作や壁画というが、しかしそれは「モダニズム」が志向したものなのか。広く30年代のヨーロッパ、ソ連、アメリカを見回すならば、やはりそれほど単純な議論にはならないであろう。

「戦争／美術」展は、戦後70年の諸展覧会を念頭に置くならば、注目すべき発想の先駆的な企画ではあったといえようが、その展示内容は必ずしも成熟したものではなかったことが惜まれる。むしろ本展の見逃せない貢献は、展示室内の各所に配された多数の稀覯本を含む書籍、とくに館蔵の青木文庫の展示ではなかったか。なお、同館は2017年1月29日より1950年代展をまさに開催するところである。40年代展を踏まえた新たな試みとして注視したい。

ここで戦後70年を契機とする主要な展覧会を以下に列挙してみよう。

三重県立美術館「戦後70年記念 20世紀日本美術再見 1940年代」 2015年7月11日～9月27日

広島市現代美術館「被爆70周年 ヒロシマを見つめる三部作 第1部 ライフ＝ワーク」 2015年7月18日～9月27日

広島県立美術館「広島・長崎 被爆70周年記念 戦争と平和展」 2015年7月25日～9月13日（その後長崎県美術

館に巡回)

名古屋美術館「画家たちと戦争：彼らはいかにして生きぬいたのか」2015年7月18日～9月23日

群馬県立近代美術館「戦後日本美術の出発 1945-1955 一画家たちは「自由」をどう表現したか」 2015年9月19日～11月3日

東京国立近代美術館「平成27年度第2回所蔵作品展「MOMAT コレクション」特集 藤田嗣治、全所蔵作品展」 2015年9月19日～2015年12月13日

栃木県立美術館「戦後70年：もうひとつの1940年代美術——戦争から、復興・再生へ」展 2015年10月31日～12月23日

兵庫県立美術館「1945年±5年」展 2016年5月21日～7月3日（その後、広島市現代美術館に巡回）

平塚市美術館「開館25周年記念 香月泰男と丸木位里・俊、そして川田喜久治」展 2016年9月17日～11月20日

兵庫県立美術館の展覧会は戦後70年をテーマとしていることは明白として、最後の平塚市美術館については、各論的な企画といえようが、しかし「戦後70年記念 浜田知明のすべて」展や上の一覧と見比べてみるならば、一つの流れに位置づけることができよう⁸。もっとも、平塚市美術館の企画については、草薙館長による読み応えのある序文で⁹、大規模な空襲にあった平塚市が戦後いかにその記憶を紡いできたかを力説しており、展覧会開催の背景を解説している。思い付きの企画とは比べられない歴史が控えている。同市のウェブサイトによれば、その空襲は以下のような甚大な被害をもたらしたとされている。

「平塚市は1945年（昭和20年）7月16日午後11時32分から17日の午前1時12分までの間にB29爆撃機132機により空襲を受けました。B29から投弾されたしょうい弾は、全部で44万7,716本。一晩で受けた数としては、全国で一、二を争う数になり、その結果、死者328人、重軽傷者268人、り災戸数7,678戸にのぼりました。」¹⁰

ポツダム宣言受諾よりひと月前の出来事であった。

一方で、三重県立美術館から東京国立近代美術館までの展覧会については、東京文化財研究所の田中淳の序「戦後七十年をめぐる展覧会」、そして新潟県立近代美術館の澤田佳三による批評「戦後七十年をめぐる展覧会—戦前と戦後という時代認識から見えるもの」、さらに田中自身による批評「歴史をつくる学芸員の眼」が『美術研究』誌417号（2016年1月）に掲載され、丁寧な吟味が展開されており、注目される。なお、文中では、新潟県立近代美術館「生誕一〇〇年 写真家・濱谷浩」（2015年7月4日～8月30日、その後世田谷美術館に巡回）、栃木県立近代美術館「戦後70年 もうひとつの1940年代美術—戦争から、復興・再生へ 美術家たちは何を考え、何

を描いたか」も言及されている。

以下、いくつかの歴史的な視点を強調した展覧会について若干の考察を加えてみたい¹¹。

三重県立美術館の展覧会は、「20世紀日本美術再見」と銘打った、1910年代から10年ごとに輪切りにした展覧会シリーズが1998年まで開催され中断したものを受け継いだものである。展覧会担当の毛利伊知郎によれば「1945年8月を画期として「戦前」と「戦後」とに二分してとらえるのではなく、10年間という連続する時間軸の中で当時の美術がどのように展開したかに着目するという立場」によるものである¹²。そして、今回はとくに工芸と写真の部門にそれぞれゲスト・キュレーターを招いた。ただし、全体を序章「紀元2600年」と5章「戦時下の美術」「占領下の美術」「人間の追究」「時代対処の諸相」（I モダニズムと伝統、II 1940年代の手仕事）、「50年代への序章」から成っており、ジャンルによる章分けはしていない。

カタログでは本展の主旨を館長の毛利が執筆し、1945年をはさむ連続と断絶を検証する視点が提示されたうえで、戦時下そして占領下の美術についての問題点が例示され、あらためて両者をつなぎ、また断ち切る事象について論述される¹³。田中と澤田の展評ではいずれもゲスト・キュレーターが担当した工芸と写真の充実を評価している。カタログにおいても、工芸を担当した土田真紀の寄稿文「1940年代の工芸」は7頁にわたる力作であり、また写真の竹葉丈は表紙写真となった小石清の戦後を取りあげ、展覧会の視点を補足しており、田中と澤田の指摘が首肯できる。半面、田中は作品選定について展覧会にまつわる諸事情を勘案して同情的であるのに対して、澤田はそれよりも展示における最低限の作品解説の不足を批判している¹⁴。

澤田が問題とした第一章「戦時下の美術」では、全42点が展示された。和田三造「興亜曼荼羅」を筆頭に、植民地の風景画（鳥海青児「万里の長城」、梅原龍三郎「北京秋天」、濱谷浩の満洲での写真、丸木俊や清水登之の南洋を主題とした作品）、つづいて、関野聖雲の毘沙門天の木彫、前田青邨「阿修羅」、小林古径「不動」、横山大観の一連の富士山、さらに洋画の戦争記録画、原精一の軍隊生活のスケッチ、秦テルヲの生活日誌、そして灯火管制下の生活の写真、最後は長崎の原爆投下直後の山端庸介の写真である。

こうして記述してみるならば、いかにこの章の構成が困難であったのかが想像がつこう。いや、この章だけのことでなく、他の章も、テーマと出品点数との調整において同じ問題があったはずである。作品リストには220点と資料200点が掲載されているが、田中が指摘したように容易な選定であったとは思われない。

私はこの展覧会を見ていないので展評を行う資格がな

い。だが、澤田が苦言を呈した点、つまり会場における解説不足は図録においても解消されているとはいいがたい。各章の扉に1頁の解説が付されるのみである。工芸、写真を含めた総合的な展覧会であるだけに、それにふさわしい内容が自ずと求められよう。困難な課題に挑戦したことを評価しつつ、しかしその意図の実現としては道半ばということであるし、この展覧会がなにを残したのかを考えたい。

「1940年代展」と比較して、名古屋市美術館「画家たちと戦争」展は対照的な企画といえる。対象とする画家は横山大観から松本竣介まで14名に絞られている。一作家について基本的に戦前、戦中、戦後3点ずつ、計9点、さらに出品作品一覧に反映されているが、必要に応じてパネルによる参考作品が展示されたものだが、前期のみ（横山大観、恩地孝四郎）、後期のみ（福田豊四郎、吉岡堅二）の出品があった。このような作家選定は担当学芸員の山田諭が当初から描いた計画通りではなく、出品交渉などの経緯のなかで最終的に決定したものであるが、田中が展評で記した「担当学芸員の主張が、これほど強く押し出された展覧会は稀だ」という指摘は首肯できる¹⁵。

その山田の目論見については、展覧会図録に寄稿された「戦争の時代を生きぬくこととは」に読むことができる。山田は戦争の影を読むことはなにかを問いかける。戦争記録画だけが戦中期の作品として注目されるが、銃後の生活を描いた作品に、あるいは戦後の作品にも戦争の影が落ちていないはずはない。そうした画家たちの戦争体験を検証するというのが狙いであるとする。ついで、「Ⅰ.戦争の時代とは」なにかを問う。展覧会では戦中期を日中戦争から太平洋戦争敗北までとするが、しかし歴史に照らしてみれば、満洲事変があり、さらには日清・日露から明治政府の戦争まで遡ることができる。こうした長期にわたる戦争を戦った体制下では、画家が戦争画を描くことに抗するなど不可能であったとする。さらに「Ⅱ.戦争画とは」では、いわゆる戦争記録画について、画家をそれだけで責めることはできないし、また戦争の時代に描かれた作品はすべからず戦争画と規定し、そこには時代状況に対処した画家の存在が示されているとする。その上で、山田は「Ⅲ.戦争責任とは」として、まず宮田重雄の攻撃に対する藤田嗣治の反論が、敗戦の責任には及んでも、戦争画を制作した責任をどう捉えるか、被害者ではなくて加害者としての自分には及んでないとする。展覧会では、画家自身や遺族の意向などいろいろな事情もあって、戦争がテーマとして扱われることが少なかったので、この展覧会では戦中期の作品を際立たせるように努めたとした。そのことで展覧会の意図である、戦争の体験を検討することになる。

山田はさらに作家ごとに出品作品に関連する記述を行い、それぞれの画家と戦争の関わりを論じる。ここでは

その子細については論じないが、明確な論点の設定はここでも貫かれている。さらに1925年から1960年まで、年月日を明記した50頁に近い関連年表も上述を補う労作として評価したい。あえていえば、「テーマ優先主義」で作質に目をつぶり、書籍等を大量に並べるのではなく、「美術鑑賞のための来館者」に向けてとはいえず¹⁶、作家数がやはり限定された事実をどう受け止めるのかが問題となろう。作品選定、会期、予算等を勘案して、別の作家を選定した場合、それがどのようになったのか。国吉康雄のように国外作家、あるいは桂ゆきのような女性画家がはいったらならば、それはまた別の側面が浮上してくるのではないか。そうした想像を誘発する展覧会であったといえる。

つぎに群馬県立近代美術館「戦後日本美術の出発 1945-1955 一画家たちは「自由」をどう表現したか」は、1940年代という枠には関係しない企画であり、文字通りの敗戦後の「出発」について焦点を絞った展覧会であった。全体は4章で構成され、それぞれに作家が割り当てられている。たとえば「第1章 人間を見つめて」では松本竣介、井上長三郎、鶴岡政男、麻生三郎の四名というぐあいで、「第2章 フォルムと構成への試み」、「第3章 抑圧された夢」、「第4章 記録と告発のメッセージ」も同断で、全体としては19作家の65点が展示される内容である。図録の冒頭、故井手洋一郎館長はとくに福沢一郎、山口薫、鶴岡政男が群馬県出身であり、館蔵品の充実を開催理由として挙げている。一方で、展覧会担当学芸員の徳江庸行は新人画会の鶴岡、松本、麻生を注目したことがひとつの契機であると説明する¹⁷。

展覧会というものは展示構成の意図というものとは別に、作品と個別に対話することが可能である。最高の導線を構想し、実現できたとしても、観覧者はその通りに動かない場合は多々あるのと同じ事だが、本展については、名古屋市美術館の展覧会を鑑賞した後では物足りないものを覚えた。作品に物語らせるという手法はあるとしても、すでに展覧会タイトル自体が、かつて東京都美術館で1977年に開催された「鏗光・松本竣介そして戦後美術の出発」を彷彿とさせるものである。また図録の原田光の総論「敗戦後10年」も、出品作品に適宜触れながら、その10年を論じているが、斬新な論点の提供というよりも、展覧会の内容の理解を助ける方に力点が置かれている。

栃木県立美術館「戦後70年 もうひとつの1940年代美術——戦争から、復興・再生へ 美術家たちは何を考え、何を描いたか」展は、「もうひとつの」という主張をもった1940年代美術を提示しようと試みた。展示の中心は栃木県出身者と女性作家であるが、展覧会の意図については、図録で小勝禮子が「もうひとつの1940年代—それぞれの美術史」で開陳している。冒頭で小勝は「『主要画

家」による大文字の「近代美術史」ではなくして、女性作家、県出身作家、工芸家、版画家など「非主流画家」による1940年代美術を取り上げると説明している。「もうひとつの」の所以である。そして、まず「1. 戦時下の絵画はどのようなものであったか」で、戦争画が出品された展覧会について触れた後で、1939年から開催された「聖戦美術」展にちなんだ画集『聖戦美術』の構成について検討する。つまり、実際の戦闘にかかわる「戦線」、占領地を描いた「占拠地」、本土における生活を描いた「銃後」について出品作にからめて議論する。ついで、「2. 戦後 美術家たちはどのように変化したか、あるいは戦前に回帰したか」では、敗戦の日本で、前節で検討した作家がどのように生きたが論じられるとともに、戦後の新しい展開があった面もあるが、政治と同じように、戦前のもものが引き継がれた面も否めないとする。そして、今後、さらに1940年代美術を再検討するべきであると一文を結んだ¹⁸。

小勝は近代日本における女性作家の活動を、アジアにまで視野を広げて検討した学芸員であり、その知見が生かされている企画といえよう。小沢節子は展評で「脱中央（脱中心）、脱男性作家中心（脱男性性）の視点からの1940年代美術の提示は、観客にも分りやすく伝わっていたと思う」と評価した。その半面、展示においては40年代後半の内容が理解しづらいところがある、たとえば「社会的な運動の軌跡」が見づらいと批判した¹⁹。

図録は作品を編年的に配してあるが、丁寧な作品解説が付されており、さらに県関連の清水登之、飯塚琅玕齋、「戦争柄着物」、そして漫画についての解説文も掲載されている。分厚い図録というわけではないが、作り込んだものである。神奈川県立近代美術館の「戦争／美術」展とは異なり、1頁に複数の作品を配したことは、予算の関係であろうが、ただでさえ編年的な構成が主題性を稀釈する面がある。それでも、そのことは「もうひとつ」というよりも、複数の、多数の「もうひとつ」の像が可能であることを導くことになる。その可能性についてもより積極的に想到させる工夫があってもよかったといえれば求めすぎだろうか。

つぎに兵庫県美術館「1945±5年」展について述べたい。この展覧会は戦後70年の企画が相次いだ後で実施されたものである。表紙はほぼ白で、1940年から1950年までの数字が並ぶという禁欲的なデザインであり、三重県立美術館の図録と近いが、栃木県立美術館の図録の吉田ふじを作品の部分を用いた不定形の強烈な赤とは対照的である。

本展の主旨については、出原均が「1940年代美術を覗く」を執筆している²⁰。くわえて、全210点の出品目録を兼ねて作品解説も適宜付されている。展示構成は九つのセクションから成っており、上のどの展覧会よりも多く、

したがって、よりきめ細かく構成されているといえるし、評価したい。他に比べると会場も広いということも影響したことだろう。

さてその九セクションとは、「I モダンと豊かさの終焉」「II 植民地、「満州国」、占領地」「III 軍隊と戦争」「IV 南方」「V 大きな物語とマイクロコスモス」「VI 戦地から内地へ」「VII 銃後と総力戦」「VIII 自然と廃墟」「IX 労働、世相、女性」「X 前衛の復興」「XI 戦争回顧」となっている。おおよそ編年的な構成である。

出原の総論的な文章は、内容的には戦争画論といえる。つまり、戦時体制下における画家が直面した状況から、しばしば展覧会不出品の作品に言及しつつ、戦争画の意味を検討することに多くの紙幅を割いて、作品に対する画家の姿勢などに丁寧な考察を加えている。半面で、敗戦後の状況はその分だけ比重が減っているように見受けられる。丸木夫妻の《原爆の図》と浜田知明《初年兵哀歌》の間の大きな振幅に「戦争回顧」による「戦後美術の豊かさ」をみるという記述は、どうしても戦争責任を論じることを急ぐ向きが多いなかで、これと別個に設定された「戦争回顧」という視点の重要な問題提起として尊重したい。ただ一文では総括のために少し筆が走りすぎたようにもみえる。各セクションは作品解説の形で補足説明がなされているが、出原の総論の部分でもなにかしら全体的な構図について議論がなかったことが惜しまれる。

こうして主要な展覧会を振り返ってみると、ひとつの雄弁な事実に気づくことになろう。それは丸木位里・俊による《原爆の図》の類出である。一体それはなにを意味しているのだろうか。ひとつ明白なことは、「戦争」ということの露出である。主だった戦後美術に関する展覧会で、この作品はどのように捉えられたのであろうか。モダニズムの文脈において形成されてきた「戦後美術史」において、それはなんであったのか。この作品の位置づけがやはり日本の戦後美術にとって重大なのである。

連作は1948年から始められているが、展示され、さらに普及するのは50年代である。このことは出原の指摘した「戦争回顧」を意味する。広島原爆の写真が1952年占領が終わるまで公表されなかった事実が物語るように、50年代は「戦争」が、改めて反基地闘争などで「敗戦」が露出した時代である。海の向こうの半島では「戦争」が戦われた。

小沢節子は栃木展評で、この息の長い連作に一書を捧げた専門家としての視点から、《原爆の図》作第4部にまつわるある変容を指摘して興味深い。

「ひとつの作品として対峙する経験は新鮮であったが、高い完成度をもつ初期三部作と、50年代前半の巡回展のなかで「社会」からの欲求に応じて「大衆化」したその後の作品とをつなぐ同作品の両義性について考えさせら

れた。』²¹

この「大衆化」の過程も、実際には初期三部作抜きには出来ないわけであり、それを含めて50年代の問題があるということではないか。

実際に浜田知明の《初年兵哀歌》連作も作家がエッチングの技法を学んだ後、1950年から着手された。そして、香月泰男に至っては、50年代なかばになって《シベリア・シリーズ》が手掛けられた。これは画家たちが「戦争」に拘泥したというのとは違う。たとえば、拘泥したのであれば、もっと早い時点から制作ができたということも可能だ。たしかに香月は《埋葬》(1948年)を描いた。だが、シリーズ化するには時間を要し、50年代を待たねばならなかったということだ。

その意味については、河本真理の第一次世界大戦後の戦争関連作品について、フィリップ・ダジャンの速報性に勝る写真と絵画の差異の議論を踏まえた指摘がきわめて示唆的である。河本はotto・ディックスを取り上げている。ディックスと大戦といえば、エッチング50点による版画連作が有名だが、その出版は1924年のこと、さらに油彩の三連作《戦争》は1930年完成である。つまり、大戦が終了してから10年以上の歳月が経っていた。このことについて、河本はつぎのように一般化している。

「したがって、絵画(または彫刻)の場合、写真と異なるのは、(一)時間性——戦場体験を内的に咀嚼するためある程度の時間が必要とされる、(二)造形的総合——戦争画は、単に戦場の光景を写した「逸話」や「記録」ではなく、「解釈」によって「総合」されたものである、という点である。』²²

出原のいう「戦争回顧」とは、いいかえれば、こうした戦争体験の「総合」によってはじめて美術的な表現として内実を獲得することになった事態といえるのではないか。

いまひとつの指摘は、いまさらながらだが、担当者ならではの指摘として受け止めておきたい。小勝禮子によるもので、栃木展シンポジウムにおいて話題となったこととしても挙げた「1940年代後期、すなわち敗戦後の美術のよりいっそうの調査と総括」の問題である。これは小沢節子が栃木展に関連して「40年代後半の歴史のイメージは、敗戦と占領、初期民主改革から逆コースという教科書的な理解以上に深められているのだろうか」と問いかけたこととも通底しているよう²³。美術史の展開とはそのようなものだと行ってしまえば身も蓋もない話となるが、翻って、前述で取り上げた展覧会が戦争画に終始するような展示とならなかったことだけでも、確実に歴史的な理解が深められつつともいえる。

上述の多くの展覧会の特徴は、再確認するが「戦後70年(間)」についての展覧会ではないということである。

そこには「戦後美術」への問いが自ずと内包される。別の言い方をすれば、戦時下から敗戦後までを「敗戦」という政治社会的な線分によっていきなり分断しない1940年代美術という考え方が浮上してきているのである。そうした視点を鮮明にする、しないの差があったとしても、そのような史的な枠組みにおいて展覧会が企画されている。

ここに稿者は「戦後70年」ということをめぐる非対称性をみる。それは、戦後70年の展覧会ではないということであって、むしろ1945年を基点とする展覧会であることである。私見だが、ともすれば近年、現代美術への関心が1950年代に照明をあて、むしろそこからあたかも「現代美術以前」であるかのように「戦後(敗戦後)」を分断し、通過するようなむきがあることへの批判となっているのではないか。

すでに触れた国立国際美術館で開催された連続シンポジウムの記録集『野生の近代 再考—戦後日本美術史』(2006年)をみるならば、敗戦からの／への「戦後」をめぐる美術状況への関心がうかがえない。「再考」という看板に偽りではないかと考えさせられるのである。あるいは、近年のニューヨーク近代美術館における展覧会「1955年 新しい前衛」展と関連して出版された資料集From Postwar to Postmodern: Art in Japan 1945-1989 (Doryun Chong, et al., eds., Museum of Modern Art, New York, 2012)では、1940年代では、標題に1945年以降を掲げてありながら、実際には松本竣介の「全日本美術家に語る」(1946年)と岡本太郎「アヴァンギャルド宣言 芸術観」(1949年)だけが収録された。解説は付されているし、また紙幅に限りがあるとしても、その選定に疑問を覚えるのは私ひとりだろうか。

そもそも、なぜこのような歪んだ分断線が生じたのであろうか。そこには、さまざまな要因が関与しているはずだ。しかし、乱暴な言い方であるが、現代美術史の土台を築くのは、主役としての美術家はむしろであるが、後方から低速で少しずつやってくる美術史研究者ではなく、作家に近く、現場に立つ美術批評家やあるいは「歴史をつくる」(田中淳)という美術館学芸員であることを考えると、そこにひとつの糸口があるようにみえる。個々の作家(人間)においては、人生に、作歴に、体裁のいい切れ目がないのが実相だろう。

さて、分断線として最初に想定されるのは、戦後に登場する世代における前世代へのぬぐいがたい不信感ではないか。美術批評家の「御三家」と言われた一人で、敗戦時に20歳、その三人のなかでは少し年長であった針生一郎は「戦前から美術批評を続けてきた先輩たち」や「戦前派の批評家たち」への憤りに近い印象を以下のように吐露している。

「当時は原稿料の制度がなかったので、比較的生活にゆとりのある名家の子弟が、敬愛する美術家の家に通って書生代わりに使い走りや手伝いをしながら芸談を聞き、夜は酒食をともにしてその芸談を雑誌に書くと、美術出版社の社長が一夕御馳走して慰労するといった方式だ。戦後に(略)招待作家選考(略)作家選考とともに参加しても、戦前派の批評家たちは自分がかつて通った長老美術家はずすことに反対し、また同郷とか自宅とかによく来訪する美術家をこっそり加えた。こうした公私混同はしょせん趣味感覚を判断の基準とするせいで、それはファシズム期には抵抗の拠点ともなりえたが、戦後には世界像、ヴィジョン、思想から見るべきだ、というのが先輩たちと対立する私の考えだった。」²⁴

針生の侮辱的な証言については、信憑性というよりも、公平性を担保する必要があるだろう。つまり、そう言われた側にもとうぜん言い分があるということだ。この若い批評家が指弾した「先輩たち」とは、それこそ戦中期を生き抜いたものたちである。そこには批評家と作家との世代的な共通体験に基づく共同的な認識があった。1946年の美術文化展に際しての展評で瀧口修造が同展会場で憂鬱に襲われたとして「戦争はずでにすぎ去つた。しかし戦争への戦ひはまだつづてゐるのだ」と鋭敏に指摘しているような状況においてである²⁵。しかし、いうところの思想を、ヴィジョンを、そして「抵抗の拠点」を基準として判断する針生にはその共同性が「癒着」や「公私混同」とみえたわけである。

針生が『戦後美術盛衰史』の冒頭のところで、東京帝国大学教授で美術史家、そして白樺派の一員でもあった児島喜久雄をやり玉に挙げ、彼の戦前と戦後の文章を比較して、「天真爛漫な便乗主義」を痛烈に批判したことも同じ文脈の上のことだ²⁶。

だが、この若い批評家の忌避によって、敗戦から1950年代初頭までの時代は、あたかも戦中期の延長のような扱いを受けること(つまり現代美術ではないこと)になったのではないか。「戦争」が終わらない1940年代は存在していた。ただそれを作品として取り上げる作家はいたが、批評家はどうかであったのか。「先輩たち」は新人批評家の台頭によって退場し、それとともに近い作家たちも同様の運命をたどったのではないか。

光田由里は1952年創刊の『美術批評』誌を丹念に読み込んで、現代美術批評の言説に関係するさまざまな問題を浮彫にした労作において、以下のように「現代美術」と「現代美術批評」の「形成」に関する相補的な関係を示唆した。

「『美術批評の新人たちが』画壇に属さない「新人」たちの活動領域を言説化し、ジャーナリズムによって公認したことで、「現代美術」領域の生成に大きな役割を果たしたのである。「現代美術批評」と「現代美術」は、いわ

ば作家と批評家、両サイドの新人たちの共同作業によって、形成されていったのだ、といえるのではないだろうか。それが『美術批評』の果たした、もっとも重要な役割だったと思うのである。」²⁷

この指摘はまさに正鵠を射ていよう。ただし戦前の「現代美術」は、批評家の数が限られており、その分だけ作家、とくに洋画家がいやおうなく批評家を兼ね、二重の役割を演じなくてはならなかったことも忘れてはならない側面があるが、それはそれとして、ここに40年代が問題としてうまく引き継がれない、光田のいう「現代美術」の起点も露頭していよう。50年代の「戦争回顧」はつまり「現代美術」の外部を形成することになった。

針生のいう「先輩たち」の例外は、美術批評家たちのクラブの外部におり独自の位置どりを手放さなかった瀧口修造だろうが、しかし、それはまた別のことがらである。少なくとも彼は「戦争への戦い」が続行していることをよく嘯みしめていた人なのだから。

註

- 1 大西若人「回顧 2015 美術」『朝日新聞』、2015年12月16日、夕刊4面。
- 2 本展については、弘中智子「板橋区立美術館のコレクションと「近代日本の社会と絵画 戦争の表象」展」『REAR』、36号、2016年1月、を参照。
- 3 本展の関連資料の入手については、福岡アジア美術館の収集展示係長ラワンチャクイン寿子氏の協力を得た。ならびに同「70年目の夏におくる展覧会。「イマジン——争いのない世界へ」」『REAR』、36号、2016年1月、を参照。なお、この号には、この他、後述する展覧会紹介や展評のほか、多数の寄稿があり、貴重である。
- 4 本展の関連資料の入手については、横浜美術館の館長逢坂恵里子氏、主任学芸員柏木智雄氏の協力を得た。
- 5 「はじめに」、「国立国際美術館新築移転記念一周年記念 連続シンポジウム記録集「野生の近代 再考—戦後日本美術史」、国立国際美術館、2006年、2頁。この時点で、すでに当事者の回想、たとえば、ヨシダ・ヨシエ『戦後前衛所縁荒事十八番』、ニトリア書房、1972年、また針生一郎『戦後美術盛衰史』、東京書籍、1979年、さらに瀬木慎一の一連の著作、たとえば『戦後空白期の美術』、思潮社、1996年、が出ている。この他、戦後美術に関連した展覧会も少なくない。たとえば、1985年にはイギリスのオックスフォード近代美術館でも海藤和とD. エリオットによる1945年から65年までの戦後前衛美術の再構成展が開催されたし、2004年には横浜美術館そしてその後アメリカにも巡回したアレクサンドラ・モンローのキュレーションによる「戦後日本の前衛美術」展も実現している。

- 6 西山純子「日本の版画・1941-1950・「日本の版画とは何か」」、「日本の版画 1941-1950「日本の版画とは何か」展図録、千葉市美術館、2008年、15頁。
- 7 水沢勉「空虚と充満—1940年代美術への一視座として」、「戦争／美術 1940-1950 モダニズムの連鎖と変容」展図録、神奈川県立近代美術館、2013年、6-9頁。
- 8 この点に限っていえば、揚げ足を取るようで気が引けるが、「恐らく年が明けてしまえば、戦後70年は忘却し、2020年に控えるオリンピックに向けてのから騒ぎが控えていることは目に見えている」という土屋誠一の芳しくない予言は、オリンピックに関する都知事、組織委員会、国の中の軋轢はもとより想定外であったろうが、展覧会の動向についても、必ずしも当たらなかった。同「戦後71年からのための準備としての、戦後70年」『REAR』、36号、2016年1月、4頁。
- 9 草薙奈津子「平塚市美術館からのメッセージ——ご挨拶にかえて」、「香月泰男と丸木位里・俊、そして川田喜久治」展図録、平塚市美術館、2016年、4-6頁。
- 10 以下の通り。2017年1月26日アクセス。
<http://www.city.hiratsuka.kanagawa.jp/heiwa/kuusyu.htm>
- 11 この点では広島県立美術館における企画は歴史的ではあるが、西洋美術を含めて広範な視点でテーマに迫るものであり、また広島市現代美術館の企画「ライフ=ワーク」は小勝禮子が展示内容について絶賛しているものだが、「原爆」と「被爆」をテーマとしており、やはり視点の設定が本稿の考察する論点とずれがある。小勝禮子「「戦後70年」、「被爆70年」を記念した美術展の多様さと今後の課題」『REAR』、36号、2016年1月、28頁。なお、広島市現代美術館展図録の入手については、同館副館長の寺口淳治氏の協力を得た。
- 12 毛利伊知郎「「20世紀日本美術再見 1940年代」—1940年代美術へのアプローチ」同右、32頁。
- 13 毛利伊知郎「1940年代美術についての一視点」、「20世紀日本美術再見」展図録、三重県立美術館、2015年、6-10頁。なお、ゲストキュレーターによる寄稿、竹葉丈「1940年代の写真 写真家・小石清の戦後」、同右、11-17頁、また土田真紀「1940年代の工芸」、同右、18-24頁、も掲載された。
- 14 田中淳「歴史をつくる学芸員の眼」『美術研究』、417号、2016年1月、74頁。澤田佳三「戦後七十年をめぐる展覧会——戦前と戦後という時代認識から見えるもの」同右、69頁。小勝禮子も、ゲストキュレーターの展示を評価している。同「「戦後70年」、「被爆70年」を記念した美術展の多様さと今後の課題」、27頁。
- 15 田中淳「歴史をつくる学芸員の眼」、76頁。なお、本展については、石崎尚「「画家たちと戦争：彼らはいかにして生きぬいたのか」展の思想」『REAR』、36号、2016年1月、を参照。
- 16 山田諭「「画家たちと戦争：彼らはいかにして生きぬいたのか」展を終えて」『REAR』、36号、2016年1月、37頁。
- 17 徳江庸行「鶴岡政男、松本竣介、麻生三郎の戦後の活動を考える」、「戦後日本美術の出発 1945-1955—画家たちは「自由」をどう表現したか」展図録、群馬県立近代美術館、2015年、14-17頁。
- 18 小勝禮子「もうひとつの1940年代——それぞれの美術史」、「戦後70年 もうひとつの1940年代美術——戦争から、復興・再生へ 美術家たちは何を考え、何を描いたか」展図録、栃木県立美術館、2016年、6-12頁。
- 19 小沢節子「「もうひとつの歴史」への問いかけ」『REAR』、36号、2016年1月、44頁。
- 20 出原均「1940年代美術を覗く」、「1945年±5年」展図録、兵庫県立美術館、2016年、145-150頁。
- 21 小沢節子「「もうひとつの歴史」への問いかけ」、45頁。
- 22 河本真理『葛藤する形態 第一次世界大戦と美術』、人文書院、2011年、103頁。
- 23 小勝禮子「「戦後70年」、「被爆70年」を記念した美術展の多様さと今後の課題」、29頁。小沢節子「「もうひとつの歴史」への問いかけ」、45頁。なお、栃木展の関連シンポジウムの記録は公刊されている。小勝禮子編「シンポジウム「戦争と表現—文学、美術、漫画の交差」報告書 1940年代美術に関する論文集」、栃木県立美術館、2016年。
- 24 針生一郎「基調講演—戦後美術批評の再検討のために」、美術評論家連盟編『美術批評と戦後美術』、ブリュッケ、2007年、20頁
- 25 瀧口修造「二科会員展・美術文化展をみて 前衛美術ノート」『自由美術』、1巻4号、1946年7-8月号、23頁。
- 26 針生一郎『戦後美術盛衰史』、東京書籍、1979年、9-11頁。
- 27 光田由里「『美術批評』（1952-1957）誌とその時代——「現代美術」と「現代美術批評」の成立」『Fuji Xerox Art Bulletin』、2号、2006年12月、10頁。