

“彩管報国”と戦争記録画

- 戦争と美術 (2) -

増子 保志

日本大学大学院総合社会情報研究科

“Saikan Houkoku” and the War Record Paintings

- War and Art (2) -

MASUKO Yasushi

Nihon University, Graduate School of Social and Cultural Studies

Painters displayed the slogan “Saikan Houkoku” from the Sino-Japanese War to the Pacific War in Japan. “Saikan Houkoku” means “The paintbrush is managed and serves the country.”

Many war record paintings were produced under “Saikan Houkoku.” Did the painters take part in the war? In this paper I would like to consider the war record paintings in regard to the recognition and the purpose of the painters and the army in Japan.

はじめに

1938 (昭和13)年春に上海派遣軍報道部長、馬淵逸雄¹が戦争記録画制作のための従軍を“初めて”画家達に要請した。単なる戦場のスケッチであれば、軍が直接、手を下さなくても自発的な従軍者に事欠く事はなかった。にもかかわらず、あえて戦争記録画作成に着手した上海派遣軍は何を意図したのであるだろうか。

我が国では、日中戦争から太平洋戦争期にかけて数多くの画家によって絵筆(彩管)を執って国に尽くすという理念から、「彩管報国」という名のもとにさまざまな戦争記録画が描かれた。陸軍美術協会の会長であった松井石根陸軍大將は「由来我が国に於ける戦争画なるものは多くの画家が余り身を入れず、そのために優秀なるものも生まれなかったのであるが、今事変の如き肇国以来誠に重大意義を有する大業に際して、それを永久に記念するための記念報告画としても、或は又、前線の将士活躍振りを銃後に示し、以て国民の精神作興に資する意味に於いても、或は又芸術作品として立派なる存在価値を有する意味に於いても、新たなる戦争画が昭和美術史上に燦然と輝くことを臨むものである」²と陸軍が戦争記

録画に如何に期待しているかという序文を寄せている。

当時、軍部が戦争記録画に期待したものは如何なるものであったのだろうか。美術と戦争との関わりを論じる戦後の論考の多くは、画家自身の回想記等も含めて画家は軍部によって半ば強制的に戦争記録画を描かされたという「被害者」的立場をとるものが多い。

しかしながら、戦争記録画は画家が軍部に強制されて描かれたわけではなかった。戦争が長期化し、戦争記録画の制作と展覧が一種の流行となり、軍部がそれに呼応する形で推進したのは事実であるが、軍部が特定の画家に公式の戦争記録画制作を委嘱することはあっても、強制的に描かせる事は皆無であった。実際は、自ら進んで戦場に赴き戦争記録画を描きはじめてのは、画家の方からであった。さらに戦局の拡大、悪化に伴って徐々に戦争記録画のスタンスが変化した。変化した背景は如何なるものなのであるだろうか。

本稿では、「彩管報国」というスローガンのもとで画家が戦争にどの様に関与したかという問題意識から、日中戦争期から太平洋戦争期に数多く描かれた

戦争記録画に焦点をあてる。戦争記録画を「描く」側であった画家と「描かせる」側であった軍部（特に陸軍）の戦争記録画に対する認識とその目的が如何なるものであったのかについて考察する。

1. 彩管報国の成立

1) 戦争記録画の概要

戦争記録画とは、一般的には日中戦争・太平洋戦争を通じて、昭和12年から終戦に至る間、戦意高揚や戦争の記録を残す目的で描かれた作品で、これらの絵は陸海軍の囑託として、当時の中堅画家たちが動員され、従軍画家或は報道班員の資格で、現地に派遣されて制作されたものが中心となっている。その制作は戦争の各時期を通じ、戦線の各地にわたっているため、一口に戦争記録画といっても様々なケースが考えられる。陸軍報道部で戦争記録画を担当していた黒田千吉郎中尉（東京美術学校卒）の分類によると、

大本営陸軍報道部、陸軍省報道部が昭和15年秋に満州、中国各地区、17年夏に東南アジア地区に派遣した皇居内の顯忠府に納める御府献納画制作画家の作品

昭和12年より13年に至る間、中支那派遣軍の企画による従軍画家の作品

南方総軍の各方面で編成した報道班員画家の作品

大本営陸軍報道部が全般の作戦上の必要から派遣した従軍画家の作品と、画家自身の熱心な希望によって派遣した従軍画家の作品

主として郷土部隊の計画による各方面軍、各師団の従軍画家の作品

前線における各軍の戦闘部隊の将兵による作品
銃後即ち国内における戦時中の各種状況を描写させる作品

となっている。この様な趣旨のもとで描かれた戦争記録画は戦争中に各種の戦争美術展覧会で展示された。

2) 従軍画家の誕生

戦時中に制作された「最初」の戦争記録画としては、1937（昭和12）年の第一回新文展に出品された朝井閑右エ門の《通州の救援》とされる。³この作

品は、同年に中国で発生した中国兵の日本人部落襲撃事件をテーマに取り上げ、絵画化したもので、現地を訪れることなく描いた作品であった。戦争記録画と言うよりは、自由な芸術作品と評価されるが、時局的な内容を取り上げた絵画が一般公募展へ持ち込まれた最初の作品であった。

37年は日中戦争の契機となった上海事変勃発の年であったが、当時の美術界の実状は、その二年前から三年越しに吹き荒れた帝展改組問題⁴で大混乱しており自らに直接には関係のない海外での事変に、美術界が特別関心を示すものではなかった。

しかし、38年になって、一変して美術家の中にも、日本が大陸で直面している困難な現実に進んで目を向けようとする空気が生まれてきた。上海派遣軍が同方面で起った激戦の跡を記録に残すべく、日本から有力な画家達を招いた。要請に応じて中村研一、南政善、江藤純平、鈴木栄二郎、柏原真太郎、向井潤吉、脇田和らが、第一陣として海を渡った。戦線の拡大に伴って日本軍は激戦、苦難に至ったが、幾多の壮烈な戦争美談が、個人や部隊の名のもとに語り継がれていった。

戦局の拡大とあいまって画家の従軍は増え続けた。その数は、従軍経験者を集めて大日本陸軍従軍画家協会が結成された1938年4月末の時点ですでに数十名を数えた。1939年以前に中国大陸に従軍した美術家は75名にのぼった⁵。大日本陸軍従軍画家協会が陸軍美術協会へと発展的解消をとげた翌39年には200名を超える勢いであった。其の大半は、軍当局の正式な要請を経ないで従軍した自発的な志願の従軍画家達であった。当時、画家の間では戦争を主題とした絵画の制作気運が高まっていた。従軍画家の中には、新聞社等の通信員の肩書きを得て中国大陸に渡り、現地で陸軍報道部の世話になりながら取材を続けていた。しかしながら、ニュース映画が頻繁に封切られ、ラジオ放送や写真技術の進展するこの時代に、絵画が報道の重要な役割を担えるものではなかった。従軍する画家達に求められたことは、報道の一手段としての働きではなく、戦争の絵を描く、すなわち戦争画を描くということであった⁶。

3) 彩管報国と戦争動員

1939(昭和14)年4月、大日本陸軍従軍画家協会が

陸軍美術協会へと発展的解消を遂げた。その時点での、従軍画家は200名を越えていた。その内、大日本陸軍従軍画家協会会員は約100名であったが、陸軍美術協会への移行時には、その会員数は70名ほどに減っている。

従軍画家であった鶴田吾郎は、戦後の回想の中で「従軍美術協会会員であった人も、新しい陸軍美術協会のメンバーとして参加できない人も出てきた」と述べている⁷。陸軍の正式な外郭団体として発足した陸軍美術協会における戦争記録画制作の目的には単なる写生をこえた公式の戦争画としての新たな戦争記録画としての「作戦記録画」という我が国独自のジャンルの誕生となった。

陸軍美術協会は40年ころより藤田嗣治、宮本三郎、佐藤敬といった今日、代表的な戦争記録画家とされる画家たちの入会をみた。41年には、横山大観によって国家による統制・指導の強化の必要性を力説した「日本美術新体制の提案」という意見書が提出された。さらに、内務省の指示により美術雑誌の第一次統合（既刊の全誌を廃刊し、『新美術』等8誌を新たに創刊した。続く、42年1月には約800名を集めた全洋風画美術家大会で洋画家一人一人が一点の献画を行うことを決定し、日本画画壇でも全国の日本画家2500人による日本画家報国会が結成された。

同年、3月に陸海軍はそれぞれ作戦記録画製作のため藤田嗣治、中村研一、宮本三郎、小磯良平、川端龍子、福田豊四郎らの南方各地への派遣を決定した。5月には小磯良平の《娘子関を往く》が第一回帝国芸術院賞を受賞した。

1943(昭和18)年5月18日、大政翼賛会文化部、情報局、文部省の指導によって日本美術報国会(会長：横山大観)と日本美術及び工芸統制協会が創立され、絵具やキャンバスなど資材の配給を規制する体制が出来上がった。さらに美術団体の間では各々の団体を解散して、一元化する動きが開始された。44年の秋になると、情報局によって作成された「美術展覧会取扱要綱」に基づいて、当局は一斉に展覧会を中止し、団体を解散する方向を打ち出した。さらに文展(文部省美術展覧会)を延期し、公募によらない「戦争特別美術展覧会」が開催された。課題はあらかじめ決定されており、国体の清華、国土、

国風を讃えるもの 戦争を主題とするもの 戦時国民の敢闘生活を描くもの その他国民生活を明朗闊達ならしめ戦意の昂揚に資するものとされた。

戦争特別美術展覧会には、陸軍・海軍からの特別出品作品24点が展示され、太平洋戦争開始と共に描かれた作戦記録画、藤田嗣治《プキテマの夜戦》、宮本三郎《シンガポール陥落》などの代表作が一種の模範例として展示された。

4) 戦争記録画誕生の過程

上海派遣軍がもたらした最初の戦争記録画は、1939年7月の第一回聖戦美術展に出品されて好評を博した。同展覧会の官展をしのぐ観客動員力は陸軍の戦争記録画に対する認識を新たにさせた。1939(昭和14)年秋、陸軍情報部員の黒田千吉郎中尉は、陸軍として正式な従軍画家の前線派遣を提案したが、不許可となった。その後、松村秀逸陸軍中佐の新部長就任と同時に、40年春に御府献納委員に黒田が任命された。そこで再度「御府献納画」制作画家派遣計画が提案され、陸軍美術協会(会長・松井石根陸軍大将)の協力と日本商工会議所や企業などからの寄付で実現に至った⁸。続いて、陸軍の指導で翌年の第二回聖戦美術展に向け、16名の従軍画家団を任命している。

こうして、公式の従軍画家に描かせた戦争記録画を戦争美術展覧会に貸し出して全国を巡回させるというパターンが出来上がった。陸軍美術協会を初めとして、各種の軍事美術団体もまた、戦争記録画の制作と戦争美術展の開催に精力的に取り組んだ。日中戦争勃発から敗戦までの間に、陸軍美術協会は陸軍美術展を3回、聖戦美術展を2回、国民総力戦美術展を開催した。大日本海洋美術協会は海洋美術展を6回、大日本航空美術協会は航空美術展を3回開催し、これら3団体は、このほかに大東亜戦争美術展を2度開催している。終戦までの8年間で、戦争記録画と呼び得る出品作は214点にのぼっている⁹。

2. 日中戦争期の戦争記録画認識

1) 自発的に描かれた戦争記録画

日中戦争の初期において、画家自身の自発的な従軍による戦争記録画が描かれた。向井潤吉の《突撃》、栗原信《徐州路》等これらは画家自らが進んで従軍

して、経験したものを描いた作品であった。その動機はモチーフとして、戦争が如何に国民の関心を惹くかという事であった。題材についてもこの時期においては、まだ自発的に選択が可能であり、時局に結びついた主題を自主的に描くという傾向にあった。

2) 日中戦争期の戦争記録画

日中戦争期における戦争記録画は初期のものとは云え、それなりに傑出した作品が描かれた。洋画界の重鎮であった藤島武二も「七十二歳の彩管（絵筆）報国、お国のために尽す」と報道されながら、上海、北京へ派遣され《上海蘇州河激戦の跡》の名作を生んだ。さらに小磯良平、清水登之、田中佐一郎のベテラン画家も派遣され、藤田嗣治、伊原宇三郎、宮本三郎、栗原信、田村孝之助など当時の現役画家も続々と参加し、作品のレベルはかなり高いものになっていた。通常、それぞれの画家が受け持つ地域ないし絵の主題は基本的に予め陸軍によって指定されていたがこの時期、題材によっては画家自身が題材を変えることが可能な或る程度の度量を軍は有していた。

それ故、日中戦争期の戦争記録画は、作画態度に余裕があり、注文主である軍の意向を反映して、いわゆる皇軍の武勲や美談を賞賛する意図で作画されたものが多くを占める。与えられたテーマを忠実に、技巧的に表現することに題目がおかれ、画家自体の主体性の弱い、注文画の域に止まっている。画家の選考においても、その立場に立脚して行われ、主観性の強い在野系の癖のある画家よりも、忠実な客観的描写を得意とする官展系の画家たちが選出された傾向にあった。記録画という本来の性質上、客観性のある様式や作風が要求されるには当然であった。しかし、日中戦争期の戦争記録画は客観描写＝写実というものではなく、画家の作画態度に戦争に対するある種の「ゆとり」が感じられ、直接的な切実さの欠如を感ずるのは、当時の国民全体の戦勝気分に対する感覚と無関係ではないだろう。

3) 陸軍の戦争記録画認識

日中戦争勃発後、二周年を記念して39年7月に開かれた「第一回聖戦美術展」は文展以上の盛況を呈した。同展覧会の目玉として、上海派遣軍の依頼による初の公式の戦争記録画10点が展示されたが、一

般国民からの評価とは反対に美術の専門家の間では不評であった。その理由は、その内容が戦争記録画と呼ぶにはあまりにも淡々としたもので「血腥い光景を描いたものが一つもないのは故意に避けたものであろうか。既に聖戦ともあるからには皇軍が血みどろになって戦っている光景もあってしかるべきである。」¹⁰という批判であった。

しかし、宮本三郎が軍は「戦死者」というものに非常に気を使っていた。「傷ついて死んでいる」という事に神経質であった¹¹と述べているように血腥い戦争記録画の可否について、当時すでに画家と陸軍との間に一定の認識がなされていた。

当時の陸軍の認識として陸軍省新聞班・柴野中佐の「画家の中には戦争物を画いては悪いのではないかとか或はうつかりして軍事機密に触れはしないか」と云う様な懸念から之れを差し控えた方がよいと考へる人があるとの事であるが之れに就ては従軍画家の大部はよく御存知の事であり、戦争の絵を一般に公開される事は大いに奨励すべき事で、陸軍省が後援して戦争画展覧会を開いてパノラマを作らして事を見れば誰も疑念がない筈である。唯々どう云ふ事が軍事機密に属するかと訊かれると一寸困るので、軍事機密に属する事は事柄それが発表出来ぬのであつて何んとも申述べられないが……（中略）例へば飛行機やタンク等の中で秘密に属して居る部分は話も出来ず見る事も写真をとる事も出来なく取り締まられてるので従つて絵にも画けぬわけなのである。（中略）その他あまり悲惨で目をそむけるものや観衆が見て反戦的の意識を引起すもの等が悪いのは当然の事である。（中略）此の方の禁止は画いたその人にはそんな風に考へられない事柄も大衆にはかく響くと取締官憲が見れば仕方がないのである。」¹²と云う様に国民に与える印象が良くない事柄、特に日本人は血や死体を忌避する傾向が強いことから戦死者を描かなかつたのである。

4) 「献画」としての戦争記録画

当初、第一回聖戦美術展に展示された戦争記録画の多くが、当時の美術評論家に「戦争画」以前のスケッチに類するものと受け取られていた。戦争記録画の立案にあつた陸軍情報部の黒田千吉郎中尉は戦争記録画家の条件を「陸軍の意図する作戦記録画

について、稍具体的に述べるならば、古来優れた戦争画の悉くがさうである如く、第一に写実、即ちリアルであることを要求する。徒らに芸術至上主義的独善に陥り、或は時の流行に迎合するが如き画風は採らない。第二に、人物、特に群像のポジションを能くすること。第三にデッサンの正確なることである」と述べている¹³。戦後の黒田へのインタビューによると戦争記録画は単なる写生ではなく、やがては宮中に献納すべき大幅の歴史画を意図したものであると言う¹⁴。軍部は、古来優れた戦争画を手本に才能ある優秀な画家たちに歴史の記録の一部としての宮中への「献画」という目的のために戦争記録画が製作されたのである。

こうした陸軍の意向を受けて、陸軍美術協会は藤田嗣治、宮本三郎など、今日太平洋戦争期の典型的な戦争画家といわれる画家達の参加を見る。こうした画家は、陸軍が望んだ歴史画としての本格的な戦争画を戦時下に「描ける」画家達であった。

3. 太平洋戦争期の戦争記録画認識

1) 大東亜戦争作戦記録画

日本が太平洋戦争に突入した1940(昭和16)年を境にして画家の戦争記録画についての認識、画風に変化が見られるようになった。軍の南方作戦によって新たに登場するようになった地域的な風土色やエキゾチックなモチーフを初めとして、主軸をなした画家の顔ぶれや、作画に対する認識、態度の違いを指摘することができる。

画家たちは軍の作戦に随伴して、仏印・ビルマ・マライ・フィリピンなど南方諸地域へそれぞれの任務を帯びて従軍していった。この時期から終戦までの間の画壇の活動は専ら、戦争記録画の制作に集中され、それまでは各地の派遣軍の個別的な注文に応じて、画家に委託されていた戦争記録画の制作は新たに「大東亜戦争作戦記録画」として、軍報道部の企図のもと強力に推進された。

内容に関しても、日米開戦を機とした国民感情を反映した戦争に対する現実感から実感の具現が見られ絵画の迫力の上に端的に打ち出されてきた。画家たちはそこに画家本来の使命感を感じ、自分自身の問題として全力をそれに打ち込むようになった。

42年、朝日新聞社の主催で陸海軍から貸下げされた作戦記録画を中心にして「大東亜戦争美術展」が上野の東京都美術館で開かれ多大の感銘を呼んだ。代表的な出品作品は、藤田嗣治《シンガポール最後の日》、宮本三郎《山下・パーシバル両司令官会見図》、中村研一《コタ・バル》、鶴田吾郎《神兵パレンバンに降下す》などの力作がそろった。さらに川端龍子、吉岡賢二、福田豊四郎などの日本画家の出品も見られた。其中で山口蓬春の《香港島最後の総攻撃》は、日本画で描かれた作戦記録画の中で非常に高い評価を受けた。一般に日本画は戦争記録画には不向きと言われ、事実殆ど傑出した作品は見られなかった。その理由の多くは主として材料の不自由さにあるとされたが、根本的な問題は材料よりも画家自身の精神のあり方であった。

2) 画家の戦争記録画認識

パレンバン奇襲占領に活躍した陸軍落下傘部隊の記録画を描くため南方へ派遣された、中山巍は戦争画とは如何なるものであるべきかについて、述べている。

「戦争画は映画でも写真でもなくそれが繪であるということ、即ち戦闘の物凄い実感写真等では表はされない場合が多い。色彩が無いといふ理由ばかりではなくレンズに感光するものはその場面の瞬間的な形態と光線のみといつてもいい。而も遠近法が極端なため実感を傷つけることが多い。(中略)ところが、カメラの如き機械力によらず人間の感動を基として作られる絵画に於いては、例へば兵が突撃する一瞬時の姿勢に於いてすら次の瞬間を思はせるものさへ表現できるのだ。たとへ繪画はその題材として或る場面の瞬間的光景を描出するものとしても、それは単なる光景でなく情景であり、また人間の意志、感動をありのままに表現できるのである。また限られた画題に於いては、所謂嘘は描けない。この戦にはこの兵器を使ったとすればその兵器を描かなければならない。天候は勿論、時間、光線、等あらゆるものが本当でなければならぬ。勿論、写真に於いても所謂嘘は映らないけれども、一方絵画に於いては「嘘の真実」という特殊な要素があるのを度外視できない。

従って記録画に於いては、兎角陥り易い安価なる

実景、いはば写真の複製になることを極力警戒しなければならぬ。そこには充分なる実地の調査とまた充分なる考慮が多分に拂はれねばならぬ。而も繪の底から創作の迫力と、作家の熱情溢るものがおのづから浮かんでこそ本当の記録画となるのである¹⁵。」

戦争記録画を委託された画家達にとって、陸軍から提供される新しい主題が画家自身の戦争遂行に関与しているか否かは大した問題ではなかった。陸軍の「お墨付き」を得た画家達が「戦争記録画」というモチーフをある程度、自由に与えられたことで画家が絵を描く自由度は増していった。1942年7月に行われた座談会の席上で藤田嗣治は、南方戦線から帰還して間もない陸軍派遣画家達を前にして「無血占領といふのは戦争の方で云えば誠に結構な、有難いことなんだが、画家の方では困るんだよ。何の感激もなく、簡単に上陸・占領といふことになると記録としては大切でも、画家には材料やなんかの点でやり憎いんだね。その点、僕なんぞは与へられたのが激戦中の激戦、ブキ・テマなんだから願ったり叶ったりさ¹⁶」と戦争に対する現実感に欠如し画家として与えられた主題の面白さに好意を示し、いわば「他人事」のような発言を行っている。

また、同じ座談会の席上で宮本三郎は、「「時局柄戦争画を描かなければならないのは辛いでしょうね。」といふ風なことを云ふ人がある。僕らが心ならずも戦争画を描いているのだと思って同情してくれるんです。僕はそれに対して、「戦争画が面白いから描いているんだ」と答えてみますが、本当にさうなんです。決して迎合するとか、止むを得ずやっているとかいふのではなく、面白いから描く¹⁷と画家のほうから積極的に戦争記録画を描いたことを示唆している。

3) 「記録」から「戦意高揚」へ

この時期の陸軍の戦争記録画の認識について陸軍報道部の山内一郎陸軍大尉が「作戦記録画の在り方」として作戦記録画として公式のものとなった戦争記録画の目的と必要性について述べている。

山内によれば、戦争記録画の目的は、「戦争間其の実相を正確な方法に依って記録蒐集し、将来に保存する事は、輝かしい國家の歴史を保存する上に於い

て重要な事である」としている。さらに、「特に世界に冠絶せる皇軍を将来とも永久に必勝の信念に燃えしめ、攻撃精神の充溢した、訓練精到な軍隊として存続するためには、光輝ある軍の歴史を保全する事が絶対必要なのである。」¹⁸と戦争記録画を利用したの歴史上におけるこの戦争と軍隊の正当性を保持するためにあった。

戦争記録画の必要性については、「古来名匠の手に成った優れた藝術作品が、其迫力や色感を以て人に興へた感銘は殆ど枚挙に憚ない程である。然も「音なきに音を聴かしむ」の神秘性が包蔵せられたり、作品其物に感情が滲み出たり、又思想をさえ具備してみると云った様な點は、絵画のみが持っている色彩藝術の特性であって、香り高い名画の前に立つた人達の等しく感ずる所である。写真技術が非常に発達して来た現在、物の記録を写真の正確にのみ頼らうと云ふ議論が持ち出されるのは当然の様であるが、切て感情や思想と云った點の表現に至っては非常に無力であって、とても満足を得られないものがある。」¹⁹として記録としての絵画が写真とは異なる側面を持っている事を指摘している。

その理由としては、戦争記録画が将来、戦争の実相を保存するのに如何に重要であるかは絵画の持つ彩感によって雰囲気や事詳らかに表現され、喜怒哀楽の感情や思想さえ感知せしめ得るためであって、将来戦に於る研究資料としても貴重な価値を生ずるものである。」²⁰としている。

以上の様に、陸軍における戦争記録画の認識は、当初の戦争記録の「宮中への献画」という目的から、戦局の拡大に伴って、国民に対する「戦意高揚」を目的としたプロパガンダとしての機能と共にこの戦争の正当性を主張する「記録」としての機能を期待するものであった。

4) 物語としての戦争記録画

実際のところ、戦争記録画には画家たちが従軍を行って現地を詳しく調査し、出来る限り記録性を正確なものとするための絵画と画家自身による想像的に描かれた戦争記録画という2つのスタイルが存在するようになった。戦況の悪化に伴って現地に行く事は不可能となり画家は日本のアトリエの中で戦争記録画を制作した。戦争記録画を一番多く描いた

とされる藤田嗣治はその代表者である。太平洋戦争末期における藤田の絵画には、それまで軍が忌避していた「戦死者の姿」が描かれるようになった。さらに絵画のテーマも《アッツ島玉砕》や《サイパン島同胞臣節を全うす》など死闘図が多く見られるようになる。こうした絵画は軍部の期待するような戦意高揚の機能よりも逆に戦意を喪失させるような「厭戦」的なものであった。

藤田の《アッツ島玉砕》が1943(昭和18)年の国民総力決戦美術展に出品された際、軍部ですら藤田の意図と作品の「及ぼす効果を測りかねたと言われるが、実際には作戦記録画としての機能には何の悪影響もなかった。なぜなら、画中の日本兵が「戦争の正義」を体現するその姿はまさに戦争美談「物語」そのものを表現していたからである。

作戦記録画の殆どの主題は、新聞報道によって国民にある程度周知されたものであった。それ故、国民は与えられた一定の物語として作戦記録画を鑑賞することが可能であった。

こうして、戦争記録画は「献画のための記録画」から「戦意高揚画」、そして最後には「物語」として創られた戦争記録画へと変化を遂げたのである。

4. 彩管報国の背景

1) 役に立つ美術

戦争のごく初期にあっては、「現在の戦争はかつての戦争のような風情のあるものではない。通信運搬の機関は発達しているし、カメラ技術は進歩しているのであるから、戦争場景などフォトや実写映画で豊富に見ることが出来るのでその方で押されて了つて、画家のスケッチなど記録的な意味にも弱々しくて目にこたえないのである。」「今日のように機械化し立体化した戦争では、どうも普通の絵ではノンスピーディで平板で、実感も薄弱に思われる。」²¹という発言も見られたが、こうした声は次第にかき消されていくこととなった。

戦局の拡大とともに陸軍の戦争記録画の認識も変化し、陸軍報道部の平櫛陸軍少佐は、戦時下における美術家への要望として、次の様な見解を示している。

「大東亜戦争下に於ける美術家の任務はこの戦争に

於いて「画を描く」或は「塑像を造る」係りである。そして最も優れた美術家とは、その任務の遂行、即ち「画を描く」或は「塑像を造る」に當って、最も効果的に戦争遂行に役立て得る美術家である。換言すれば、戦時下の今日、美術はあくまでも「役に立つ美術家」でなければならない。技巧的にどれ程優れてもようとも、その作品が「役に立たない」美術である限り、現代日本に於いてはその作者を優れた美術家と称する譯には行かないのである。

陸軍では、美術家を「役立てる」方法の一つとして、大東亜戦争開始と共に文学者、写真家、新聞記者等と共に、多数の画家を報道班員として従軍せしめた。彼等が兵士と共に弾雨の中に行った仕事は、国内への報道、現地の宣撫、對敵宣傳、對第三國宣傳等大きな効果のあったことは疑はない。更に又主要なる戦闘を記録画として後世に残すべく、その資料を得る為に画家を現地に派遣することも行った。今後も出来得る限り美術家の國策協力のためには努力を惜しまない方針である」と国家総動員の中に美術が組み込まれていくのであった。

2) 画家という兵士

藤田や宮本に代表される大構図の戦争記録画制作は「アングロサクソンに対する挑戦」という太平洋戦争の戦争目的に見事に合致し、画家達の自負心を向上させるものであった。総力戦の中で、画家という兵士も宣伝ビラやポスターを描き、作品そのものや売上金を献納することで、総力戦の一翼を担った。その一方で、油彩の技術をもって敵国に挑戦するという任務を遂行する必要もあった。明治の洋画家達が果たせなかった大構図が西欧に対する戦争というテーマで達成された事は西欧化することで西欧に挑戦してきた日本の縮図と言えるかもしれない。

近代美術史上初めての「大構図」の戦争記録画を描いた画家たちにとって、軍部は得難いパトローネージであった。軍は画家たちに巨大な画面と画材を与え、モデル=兵士を斡旋し、取材のために従軍の便宜をはかり、さらには描くべき「物語」をも提供したといえる。これだけのものを同時に供給できたパトローンは、日本の近代美術史上に類例はない。藤田嗣治の「今日我々が最も努力し甲斐のあるこの絵画の難問題を、この戦争によって勉強し得、さらにその絵

が戦時の戦意高揚のお役にも立ち、後世にも保存せらるるといふことを思ったならば、我々今日の日本の画家ほど幸福な者はなく……（略）」という言葉は、藤田自身が本意で述べているか否かは不明だが、軍部をうまく利用する事によって画家達が自身の制作意欲を充たす手段としている事が指摘できよう。

河田が指摘するように、戦時下においての「不要不急」と考えられる美術が終戦の4ヵ月前まで美術雑誌が出版され、美術展覧会が1ヵ月前まで開催されていたこの「美術優遇」ともいえる事実は、奢侈品等製造販売制限規則（1940）から美術品が除外されたときから軍部がいわゆる「パトロン」として機能した側面を見逃すことはできないだろう²²。

3) 画家の社会的地位

さしずめ画家という職業は、数ある職業の中でも戦時下におけるその役割に関して社会との接点を見失っていた。日中戦争勃発以降、上海派遣軍が戦争記録画の制作を企図するまでの早い段階において、多くの画家達が戦場へ自発的に向かった要因はここにあるのではないか。この時期に従軍した画家の手記の内容に多く見られるのは、兵士と同様に戦場生活を送った事を強調しているのがその表れである。当時の美術ジャーナリズムが従軍画家による作品の評価以上に重視したのが「戦争を描く」ことよりも「戦場で描く」という行為そのものに評価を与えていたのである。

日中戦争勃発直後に美術雑誌に掲載された「新聞にラヂオに報ぜられる空に海に陸に起る我軍の捷報に快哉を叫ぶ時、現地地の将士の嘗めつゝある労苦に満腔の感謝を捧ぐべきである。と同時に我々の覚悟も確り腹に据へて万事に対さなければならない。美術界各方面から上る報国の企てに拳って参加し我々の赤心を託さうではないか」²³という言葉には戦時下における美術家という職業の所在のなさが見え隠れしている。改めて戦時下における美術家という立場を考えた時、自らの職業が「国に報いる」という面からは何ら社会的な位置づけを持っていないという事実に戸惑わなければならなかった。

4) 戦争記録画という課題

我が国では日清戦争に黒田清輝、小山正太郎、浅井忠、山本芳翠、久保田米僊らが従軍画家として派

遣され、陸軍が写真班を派遣したのも、取材や記録のためであった。しかしながら、従軍した画家達は、従軍したとはいえ弾が飛び交い目の前で兵士らが倒れていくという最前線にいたわけではなかった。それ故、見た場面を正確に伝えようとすると、行軍の様子や休憩中の兵士、敵兵が倒れている戦闘後の場面が殆どであった。それ故、激しい戦闘場面を描き戦況をドラマチックに伝えたのは、むしろ従軍していない画家による錦絵による戦闘図の方であった。写真技術の進歩と錦絵の衰退によって、日露戦争後の歴史画に錦絵が占める役割は著しく減少した。そして、事実よりも戦意やヒロイズムを描き出す目的で戦争画は制作された。

第二回聖戦美術展（1941年7月1日開幕）に、陸軍は15名の従軍画家による16点の戦争記録画を展示した。戦場の単なるスケッチの延長ではなく、「歴史画」としての戦争記録画に対する認識は、自身としては初めての戦争記録画である《南苑攻撃図》（1941年）を描いた宮本三郎の当時の心境として、「一種の記録画だから正確でなければならないし、人間の動的な運動の絵になるが、しかし、そういう勉強はぜんぜんしていない。しかし、取っ組まなければならない。これは大変な問題だと思った。そのときにはじめてわれわれは、ヨーロッパで見てきたルネサンス以降の19世紀までのリアリズムを根幹にした西欧の絵画というものを、考えなくちゃならなかった。」²⁴と述べている。戦争記録画という課題は画家達に漠然とした問題意識を具現化するための「触媒」として働いたのである。

5) 彩管報国の立場

第二次世界戦争期において「彩管報国」と言えば、それは一般的には軍部への献画、もしくは作品の売上金を「恤兵金」として寄付を行うことであった。しかし絵は単に絵に過ぎず、戦力の代価とするためには換金されることが必要であった。

そして、この方法は画家の中でも大方、日本画家に限られていた。展覧会とは別に作品を所有して私的に楽しむという風潮が日本画壇では健在であったのに対して、顧客に事欠く洋画壇では、展覧会での出品という行為のみに限られており、売上を寄付しようにも洋画家にはその手段が欠けていた。

さらに満州事変から日中戦争勃発に至るこの時期には、洋画家たちの唯一の拠り所であった公募の団体展自体が存亡の曲がり角に差し掛かっていた。各団体は軒並み観客動員数を減らし、展覧会はその存在基盤を失う寸前であった。ならば時局柄、戦争画でも描いてみたらどうだろうか。美術評論家の荒城季夫は、「どうせこんな時勢に絵は売れないんだから、研究的な態度でやつて見た方がいいね。戦争を描いたからといって、別にその作家が好戦的だといふことにはならないんだ」作家はどういふ訳か戦争をテーマとして作品をつくることをいかにも墮落にやうに考へがちだがこれは随分間違った考へ方だと思ふ。戦争も扱い方によつては豊富な画材だから……」²⁵と直接的な戦争協力の手段のない画家達が唯一、取り得る方策であったのである。

画家たちにとっても軍の意向と国民感情の後押しする説話を身にまとっている限り、「彩管報国」の立場は安泰であった。そもそも戦争記録画とは主題の分類でもなければ、モチーフによる分類でもなく、作風による分類でもない²⁶。それは戦争記録画が鑑賞のされ方、作品の読み方を規定する文脈に付けた名称にすぎない。

6) 今後の研究課題

彩管報国と戦争記録画の問題を考える上での今後の研究課題として、次の点が挙げられる。

海軍の戦争記録画・作戦記録画に対する認識
どの様な基準で従軍画家が選抜、作戦記録画が
委託されたのか

戦争美術における軍、画家、新聞社の関係につ
いて

本稿では主として陸軍の戦争記録画に対する認識を中心に論じた。戦争記録画は陸海軍それぞれが画家に対して委託しているものであり、海軍側の関わりについても論じなければならぬ。しかしながら、海軍と美術との関わりを示す資料が、陸軍に比べて極めて不足している。陸軍省報道部の前身は陸軍省情報部で情報部の前身は陸軍省新聞班である。この新聞班が陸軍の宣伝・広報を担当していた時期に海軍では海軍省軍事普及部が同様の任務についており、其の後海軍報道部班が担当することとなった。その

中に絵画班が組織された。海軍美術普及協会(会長・石井柏亭、代表者・若山武彦)が中心となり、前線に派遣された画家は35名であった²⁷。海軍の戦争記録画認識については、今後の問題点として究明されるべきものである。

さらに従軍や委託を受けた画家はどの様な理由や基準によって選ばれたのか。陸・海軍の史料解析が期待される。次に数多く開かれた聖戦美術展覧会、大東亜美術戦争展覧会などの戦争美術展覧会には新聞社の後援があった。「描いた」画家・「描かせた」軍部・「見せた」新聞社というこの三位一体の関係も今後、考察する必要があると考えられる。

おわりに

日中戦争開始から太平洋戦争終結にかけて、数多くの戦争記録画が描かれたが、戦況の盛衰に伴って、絵画の中の間人像や画風に変化が生じた。初期のころは、会見図が多く描かれた。開戦当初の日本軍は、快進撃を続け、次々に敵軍を降伏させた。会見図の多くはそれを描いたものである。宮本三郎は「歴史上のドラマを画面の上はどう定着させるかに苦心した」と述べているが、絵画の中の日本軍司令官には連合国軍将校の表情とは対照的に勝者の力強さを感じられる。しかし、戦局が次第に不利に傾くと、画風も悲壮になってくる。特攻隊、挺身隊、玉砕など、そして絵画の中の間人も悲壮な表情を帯びてくる。

戦時下の戦争記録画のあり様を考えると、自由主義社会の美術のあり方とは正反対の立場であった。かつてのソ連・中国などの社会主義国の美術のあり様に類似していた。それはリアリズムである事。主題が与えられてそれを表現する。即ち美術を効用面から軍が利用した。画家の立場としてもそれまで絵画というものは、個人のアトリエから展覧会場で人々にアピールする範囲位であったものが、戦時下にあつては軍から画家に与えられた課題をうまく描けば、国民感情に大きくアピールすることが出来るという喜びを実感できた。日本国民全体が戦争という物語の中に突入していった中で、画家が自分自身の存在価値を認めてもらう契機となるべく活動したのである。美術がその様な機会を得た事とは歴史上、稀にみることであった。さらに「彩管報国」という

名のもとに、国家を挙げて画家を動員して、戦争記録画を制作するという事は世界に類を見ないユニークな現象でもあった。戦争協力的一端を担った絵画としての認識から、現在においても忌避される傾向にある戦争記録画であるが、その芸術的価値と共に国民の精神動員に果たした役割を考える時、大きな資料と成り得るのである。

- 1 馬淵逸雄(1896-1973) 馬淵は上海報道部長、南京報道部長を歴任し、昭和15年に陸軍報道部長就任した報道一筋に歩んできた軍人である。『麦と兵隊』の火野葦平こと玉井勝則伍長に執筆の時間を与え、育てたのは南京時代の馬淵である。馬淵は報道分野における文化人の役割を重要視していた。馬淵自身に絵心があり、禅味あふれる達磨大師の絵が得意であった。この馬淵の絵心が、彼の在任中に「聖戦美術」という、当時としては豪華な戦争記録画集を発行する企画となって現れた。藤田嗣治、小磯良平、宮本三郎、川端龍子、橋本閑雪、向井潤吉ら大家十四名を従軍させて、絵画による戦争記録という、他に類を見ない報道分野を確立した。
- 2 松井石根「序」『聖戦美術 第二輯』陸軍美術協会、1942年6月。
- 3 丹尾安典、河田明久『イメージのなかの戦争』岩波書店、1996年8月、58頁。
- 4 帝展改組問題：1935(昭和10)年に、官展系の中堅画家を切り捨て、在野団体の指導者を官展に取り込むことで美術界の一元的な指導団体を作ろうとした事。戦争に向けた画壇の全体主義化と評される。
- 5 馬淵逸雄『報道戦線』改造社、1940年、43頁。
- 6 河田明久「戦う兵士／護る兵士」『岩波講座 アジア・太平洋戦争(3)』岩波書店、2006年1月、33頁。
- 7 鶴田吾郎『半世紀の素描』中央公論美術出版、1982年6月、87頁。
- 8 「戦利品の扱いで」『週刊読売』1967年8月18日号「失われた戦争絵画・座談会」
- 9 河田明久「戦争画とは何か？」『芸術新潮』46(8)、1995年8月、78-85頁。
- 10 兒島喜久雄「聖戦美術展 洋画評・総評」『朝日新聞』1939年7月11日-13日。
- 11 「制約の中での芸術・座談会」『毎日グラフ臨時

増刊・太平洋戦争名画集』1967年11月3日号、87頁。

- 12 陸軍省新聞班・柴野中佐談「戦争画に対する質疑に答ふ」『読売報知』1938年8月12日。
- 13 黒田千吉郎「戦争画について」『大東亜戦争南方画信』陸軍美術協会、1942年9月。
- 14 ヨシダ・ヨシエ「天皇・権力・戦争画」『美術手帖』1997年9月号、91頁。
- 15 中山巍「パレンパンの記」『南方画信』陸軍美術協会、1942年。
- 16 「陸軍派遣画家南方戦線座談会」『南方画信』陸軍美術協会、1942年。
- 17 同上
- 18 山内一郎「作戦記録畫の在り方」『美術』5、1944年5月、2-3頁。
- 19 山内、3頁。
- 20 山内、3頁。
- 21 林達郎「時局と美術」『美之國』14-2、昭和13年2月。
- 22 河田明久「十五年戦争と「大構図」の成立」『美術史研究』(32)1994年12月、95頁。
- 23 『アトリエ』1937年9月号、編集後記より。
- 24 「制約の中での芸術・座談会」『毎日グラフ臨時増刊・太平洋戦争名画集』1967年11月3日号。
- 25 荒城季夫他「戦時態勢下に於ける美術界諸相の検討・座談会」『アトリエ』1937年10月号。
- 26 丹尾安典、河田明久『イメージのなかの戦争』岩波書店、1996年8月、94頁。
- 27 富永謙吾『大本営発表 海軍編』新潮社、1952年6月、433頁。

参考文献

『太平洋戦争名画集』ノーベル書房、1970年

(Received : September 30, 2006)

(Issued in internet Edition : November 1, 2006)