

松本竣介における表現の自由について

—— 絵画鑑賞教育に関連して ——

種 倉 紀 昭*

(1996年12月9日受理)

Noriaki TANEKURA

On the Freedom of Expression in Syunsuke MATSUMOTO

はじめに

松本竣介(まつもと しゅんすけ, 1912・明治45年-1948・昭和23年)は岩手にゆかりある優れた西洋画家であった。その作品群の一部は岩手県立博物館近代美術コーナーで現在観ることができる。彼は日本の敗戦後間もなく、栄養失調と制作での過労とが重なり、結核、気管支喘息、心臓衰弱のために東京の自宅で36歳の短い生涯を終えた。

土方定一『大正・昭和期の画家たち』(木耳社, 1971), 朝日『松本竣介』(日動出版部, 1977), 宇佐美承『求道の画家 松本竣介』(中公新書, 1992)等では竣介を美術家のヒューマニティーと創作・表現の自由を維持した優れた画家として解説し、その少年期からの交友関係、制作・発表活動、文芸雑誌『雑記帳』(1936-1937全15巻, 綜合工房)等の編集・出版活動、家族関係等の生涯を紹介している。また、特に注目すべき点は、1941(昭和16)年、美術雑誌『みづゑ』1月号の軍部情報部調査室による国策的な座談会「国防国家と美術」記事に対して一画家の観点から投稿し反論したことが挙げられている。その反論「生きてゐる画家」は『みづゑ』の同年4月号に掲載された¹⁾。

また、竣介が土方や朝日の述べるような軍部に抗議したいいわゆる「抵抗の画家」であったのか否かを巡り竣介の言動やその時代状況と照らしての織田達朗の異論や小沢節子の支持論がある。また、村上善男『松本竣介とその友人たち』等が異論の立場で詳述したように²⁾、二科九室会航空美術展示会(1941東京・銀座三越)に出品された油彩画『航空兵群』(所在不明, 図版残存), 岩手県会議員で画家の小泉一郎(1903-1971)が責任者となり出品要請をした戦争画展(岩手翼賛文化報国会主催, 1944, 盛岡川徳画廊)に出品展示されたと思われる竣介の筆による「銃後」の守りと呼び掛ける文字入りの粗雑な水彩画ポスター三点(個人蔵)の存在が指摘されている。司修『戦争と美術』(岩波新書, 1992)では、美術家の戦争協力とその反省意識の有無を掘り下げ様々な分析を行なって支持論に立っている。また、小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験』(青木書店, 1994)では³⁾州之内徹と羽仁五郎の二人の享受者においても作品評価や捉え方が異なる

*岩手大学教育学部特設美術科

ことを例に挙げて、先の竣介の文章の「生きてゐる画家」と呼応する『立てる像』（油彩、1942、神奈川県立近代美術館蔵）の反ファシズムとしての通例的位置付けに関連して、「だが、どうしてこれほどに、ある意味では見るもののバイアスのかかった解釈を可能とするのだろうか。」と疑問を投げ掛けている。

司、小沢の分析は竣介作品の傑作評価や「生きてゐる画家」の評価の多様さが、一つには現在も決着していない戦時の主権者が犯した国家的レベルでの戦争責任論や文化弾圧と文化人の戦争協力責任論への今日的意識に関わる享受者の主体性の置き所や戦争体験とも関わっていることを暗に示していると思われる。

従って、『議事堂のある風景』や『立てる像』や家族群像の見られる絵画作品の鑑賞の場合でも、竣介の人間像と関連づける鑑賞教育の中で、小沢の先の指摘のように教師や論者の資質や作家研究、歴史認識によって「バイアス」が多様にかかることに注意しなければならない。

さて、日本における西洋画、近代絵画の課題は江戸時代末期・明治期より十五年戦争終決まで、様々な側面を持った。一つは近代西洋画の様式的・形式的導入の安直さが原因となることから来る西洋画の本格的な制作態度や方法の定着の欠落、いま一つは近代絵画を支える（表現のまた個性の）自律性の確立への苦闘、もう一つは戦争下での政府・軍部の実施した文化破壊と国民からの表現の自由の剥脱である。

本論では、以上の課題に関わり、松本竣介についての作品論・作家論を参考にしつつ、彼の生きた戦中時代の表現の自由をめぐる課題、戦争画をめぐる制作者と竣介論者の主体性の問題、彼の絵画技法について論じたい。

なお、彼の作風に変遷はあるが、1930年頃から描線と計画的な制作システムの重視が見られ、モディリアニ（1884-1920）、野田英夫（1908-39）、藤田嗣治（1886-1968）、津田青楓（1880-1978）、グロス（1893-1959）、ピカソ（1881-1973）等の近代画家の他、ピエロ・デルラ・フランチェスカ（1415/20-92）等の絵画の影響がある⁴⁾。独創的な造形性に、都会的リリズムと人間的暖かさ、憂愁、静寂、透明感を漂わせている。

代表作には『街』（1936、大原美術館蔵）、『画家の像』（1941、神奈川県立近代美術館、宮城県立近代美術館蔵）、『議事堂のある風景』（1942頃、岩手県立博物館蔵）、『建物（茶）』（1948、絶筆、東京国立近代美術館蔵）等がある。

大規模な回顧展は1977年の東京新宿、小田急百貨店、1986年の東京国立近代美術館で開かれた。

なお、本論では佐藤俊介、松本俊介とすべき箇所であっても、混乱を避けるために「松本竣介」か「竣介」と記述した。また、文中のすべての人名に敬称を省略させて頂いた。

1 松本竣介の活躍時の美術的・時代状況について

(1) 竣介の時代の閉塞状況について

竣介の生涯と画歴、交友等については、頁数の制約があるので割愛する。

さて、今日的視点から芸術行為の目的を考えると、その目的は表現の自由によって、様々な抑圧・疎外からの自我の解放と人間性の回復とを主体的に個人や集団が獲得することにある。そのベースには基本的人権の尊重と民主主義、主権在民、公共の福祉、国際平和、地球環境・生物環境の保全があり、同時に表現の自由の基本にある思想・信条の自由、出版・言論・結社等の自由が社会的・行政的にも保障されていなければならない。

しかし、竣介が主として制作・発表し活動した1930年代以降は、軍国主義的ファシズム権力と天皇の神格化の増大に比例して軍部や政府機関が美術界に基本的人権や表現の自由を無視して干渉・弾圧を加えた文化破壊の時代に重なる。この芸術文化破壊の背景は既に竣介の生涯以前にも見られるが、1930年前後からの時代状況を年代を追って略述すると以下ようになる（括弧内の数字は西暦年）。治安維持法改正、内務省に警視庁特別高等警察部新設（1928）、柳条溝事件を発端とする満州事変（1931）、五・一五事件、小林多喜二の官憲による虐殺、国際連盟からの脱退、滝川幸辰京大教授事件（1933）、美濃部達吉博士の天皇機関説の排撃事件（1935）と二・二・六事件、文部省の「国体の本義」刊行（1936）、文部省教学局の設置、盧溝橋事件を端緒とする日中戦争の本格化、南京事件、第一次人民戦線一斉検挙（1937）、第二次人民戦線一斉検挙、国家総動員法公布（1938）、ノモンハン事件、国民徴用令公布（1939）、政党と労働組合の解散による大政翼賛会発会と大日本産業報国会創立、国民学校令の公布、真珠湾攻撃と太平洋戦争の開始、言論・出版・集会・結社等臨時取締法の公布（1941）、ミッドウェー海戦（1942）、アッツ島での日本軍全滅、学生の勤労奉仕の法制化、学生・生徒の徴兵猶予の停止に伴う3万人規模の第1回学徒出陣（1943）、東京大空襲、米軍の沖縄上陸と広島・長崎への原爆投下、（日本のポツダム宣言受諾と敗戦）（1945）等がある。

以上の時代には日本では政府機関の内務省警保局、陸海軍省報道部（のちに大本営陸海軍報道部）、内閣情報部（のちに情報局）、特別高等警察部（特高）により治安維持法や出版条令・集会条令等の各種条令違反の名目で、反戦・反天皇制思想を持つところの唯物史観的政治活動や団体ばかりでなく、自由主義思想者に対し、次いで同様の傾向を持つ教育活動・文学・出版、演劇、映像、報道、美術等の芸術文化・マスコミュニケーション活動、に対し干渉・弾圧が加えられた。次第にキリスト教信者等の宗教者に対しあるいは組織や団体に無関係な庶民の会合や行動、反戦的と当局が認める書籍の所有者に対しても監視や統制をするに至っていた。国民生活全体の物質的困窮と挙国一致体制の上意下達やマインド・コントロールが町内会組織まで浸透する不自由な状況が進行した。

いわゆる松田改組で在野美術団体の実力者が帝展（新文展）に吸収され、また、政府・軍部による干渉・弾圧で大正モダニズム以来急成長した各種の自律的な美術運動、美術集団が多くは損害を蒙った。美術関係者の評論、美術家の制作、美術団体の展示・発表活動に対し、規制・検閲・弾圧が当局によって加えられ、ことにシュルレアリストの詩人・美術評論家の滝口修造（1903-79）と、画家の福沢一郎（1898-1992）が逮捕された後の美術文化協会の例に見られるように、美術家の体制順応が進み、仲間うちでの自己規制、相互監視が行なわれたのであった⁴⁾。美術家の使用材料の窮乏、美術材料の配給制実施と「彩管報国」の掛け声の中で多くの美術家は変節と精神的屈折を迫られた。次節に述べる画家の戦争協力と戦争画の問題は竣介の人間像とその作品を論ずる場合に避けて通れない問題である。

（2）1930年後半からの美術統制・干渉と画家の戦争協力とについて

先ず、1930年以前からの美術の流れを觀よう⁵⁾。1926年に1930年協会が創立し、東京府美術館が開館した。1928年、プロレタリア美術大展覧会が開催され翌年に、日本プロレタリア美術家同盟が設立され、1930年に独立美術協会が発会して1930年協会が発展的解消を

した。1932年にプロレタリア美術運動への弾圧と1934年にその解散があった。

1935年に二科会・国画会・日本美術院などの在野の有力作家を会員に加えた松田源治文相による帝国美術院改組と新文展の発足、それと関連して一水会・新制作協会の創立があり、また、自由美術家協会が設立された。1937年7月の盧溝橋事件からの日中戦争の本格化に伴い、始めに戦線に自弁で従軍した画家の向井潤吉、彫刻家の中村直人がおり、1938年、同年4月に上海の現地陸軍報道班から招かれて「彩管部隊」として中村研一部隊長のもと、二科会の向井潤吉、柏原覚太郎、新制作派協会の小磯良平、脇田和、文展の江藤純平、朝井閑右衛門、南政善等の中堅画家が従軍したほか、大家の藤島武二、中沢弘光、鶴田吾郎等が中国各地に軍の嘱託の画家として従軍した。こうしたことから1938年6月、陸軍省新聞班指導下にあためて大日本陸軍従軍画家協会が設立された。

上記の他、日本画家、橋本関雪、川端龍子や有名西洋画家の伊原宇三郎、田村孝之介、石川寅治、田辺至等の戦地への派遣と戦争記録画制作の委嘱が文芸家（久米正雄、丹羽文雄、岸田国土、林芙美子、菊池寛、佐藤春夫、吉屋信子等）や詩曲家（古関裕而、西条八十等）の派遣とともに行なわれた⁶⁾。同年、戦争美術展が開かれ、大日本陸軍従軍画家協会が結成され、また1939年にシュールレアリストにより美術文化協会が創立された。

匠秀夫『物語昭和画壇史Ⅱ』（形文社1989）が詳述するところによると公募展ではまだ具象・抽象・シュールレアリスム等の自由な題材や作風での作品がこの頃は主流になっていた⁷⁾。とは云え国民徴用令が公布されて日中戦争は次第に泥沼化の様相を呈し、従軍美術家が二百人を越えたことから、1939年4月、陸軍省報道部の賛同のもとに松井石根陸軍大将を会長に、藤島武二を副会長とする陸軍美術協会が結成された。更に7月、同協会と朝日新聞社の共催による公募展である第1回「聖戦美術展」の開催が東京府美術館で開かれた。1940年5月には内閣情報局の推進による「紀元二千六百年奉祝美術展」の開催があり、（春陽・新制作・二科・国画・独立・太平洋・一水・東光・光風各会と無所属作家による計736点の大総合展、自由美術・美術文化は出品不要請、竣介は入選作家であった。）また、同年には自由美術家協会への「自由」の名称に対する当局の忌諱による美術創作協会への強制的名称変更、シュールレアリスムの指導者の画家の福沢一郎（1898-1992）と詩人・美術評論家滝口修造（1903-79）の治安維持法違反の嫌疑による検挙、神戸シュールレアリスム詩人・広島シュールレアリスト弾圧事件（詩人・画家、山路商等の5名の検挙）、第2回「聖戦美術展」の開催、内務省警保局の指導による第一次出版統制での38誌の美術雑誌の8誌への統合があった⁸⁾。

また、1941年12月の太平洋戦争以後になると、大本営報道部の軍人が展覧会審査集会や美術雑誌掲載用の座談会に出席し、美術家の思想・表現に俗で露骨な干渉・検閲を直接的に加えた⁹⁾。これらの座談会や美術雑誌にも柳亮、荒城季夫、森口多里、田中一松、田近憲三、富永惣一、今泉篤男、植村鷹千代等の美術批評家の変節による時局迎合の発言や論評がある¹⁰⁾。これらの発言や論評にも、それまでの思想・言論弾圧と文学・文芸への肅正が影を落としているとも見られる。

1942年と翌年の12月、「大東亜戦争美術展」の第1回展（陸軍省貸下作品の戦争記録画と絵画、彫塑、日本画等の審査員、会員、招待、入選作品、計240点）、同第2回展（献上画、海軍貸下作品の戦争記録画、戦争記録彫塑を含む、計314点）が開かれた。1943年5月、軍部や大日本産業報国会の下請け機関としてあった各種美術・工芸組織が、日本美術及工

芸資材統制会（略称、「美統」）となり、文部省と情報局の協力を得て大政翼賛会文化部の指導のもとに、大日本美術報国会（略称、「美報」、発起人280余名の社団法人）に組織化された。後者は軍部の意向を代行して美術家の資格審査・認定を美術団体での評価をも勘案し甲・乙・丙種の区分で行なって、絵画材料の配給権を独占的に行ない、販売価格をも決定した¹¹⁾。第二次出版統制でこの年に美術雑誌は『美術』、『制作』の二誌となり、翌1944年には『美術』一誌となった。1943年、陸軍美術協会主催の「決戦美術展」に出品された井上長三郎の『漂流』が不適として会期の2日目に当局により撤去させられたと云われる。

12)

(3) 1930年代後半以降の文学・思想・出版等の自由への軍部による干渉について

竣介の制作・発表や言論・行動を理解する上で、1930年代後半以降の文学・思想・出版等の自由への軍部による干渉について略述することは意義のあることであると思う。

干渉は伏字の強制から始まり、1937年8月、『中央公論』9月号の矢内原忠雄の「国家の理想」が全文削除され、出版物の削除や発禁処分が続いた。同年末のいわゆる「人民戦線派」や中井正一、久野収ら反ファシズムの文化人の2回にわたる検挙があった。竣介が妻の楨子と発行した『雑記帳』の経営難による廃刊は同時期である。1938年2月、『中央公論』3月号での石川達三の「生きてゐる兵隊」が新聞法違反に問われ同誌は即日発売禁止処分となった。同社の特派員として石川が中国戦線に従軍し、日本軍の中国の非戦闘員の殺害の非人間的な目撃体験を加えて発表しようとした小説であり、作者の石川の他、編集部長が禁固4ヵ月（執行猶予3年）、発行人と印刷人が罰金刑を言いわたされた¹³⁾。

1940年7月、内務省が「左翼」的出版物の一扫を期して、岩波書店、日本評論社、平凡社その他三十余社の出版物百三十余点を発禁処分にし、同時に発行所および新古書店を一斉に臨検して左翼関係書の現品ならびに紙型を押収しその他を処分したと云う事件があった¹⁴⁾。また、同年10月には「大政翼賛会」（初代企画部長赤松克麿、同文化部長岸田国士）が発足し、宣伝部は同年12月以来に主要雑誌の編集者を招いて懇談会を開き全雑誌の翼賛運動への協力を要請した。1941年、4月19日、情報局第二課鈴木庫三少佐から岩波書店に電話があり、安倍能成『時代と文化』を例にとり、出版傾向を罵言した上、出頭を強制した事件があった¹⁵⁾が、竣介は「生きてゐる画家」で武断派で出版界から嫌われ恐れられていた悪名高いこの鈴木に同年の『みづゑ』4月号で反論していたのであった。

1942年9月から1945年敗戦直前まで続く、『横浜事件』があった¹⁶⁾。治安維持法違反の名目で『改造』、『中央公論』の執筆者や出版関係者、会社員等、49名を反戦・厭戦の「左翼思想啓蒙家」として神奈川県特高警察が検挙し、脅迫・拷問を加えて計6名の死者を出し、冤罪を捏造し、関係者収監して2社に解散を命じた弾圧事件であった。1942年5月には「日本文学報国会」が、同年12月には徳富蘇峰を会長に「言論報国会」が情報局の指導のもとに退役軍人や現役将校を役員に擁して結成された。1941年に「出版報国」を趣旨に創立された「日本出版文化協会」が1943年には「新聞雑誌用紙統制委員会」の下請け団体としての従来の性格を一層強め、情報局の割当権を代行・掌握し、独断的査定を出版社等に対して行なった¹⁷⁾。戦争末期、出版統制で雑誌は数誌となり、発禁は1,300件を数えた。

このような表現・言論の自由が弾圧された時代状況の中で、左翼的・自由主義的・反戦

的傾向を維持しようとする作家・文化人は獄に繋がれ、また死に至り、あるいは弾圧が原因・影響して、多くは変節、転向、偽装、沈黙、自己（私小説）への沈潜、あるいは戦地慰問、従軍、文芸統後運動等を通して国策文学に積極的に協力し、国家権力の濫用の傘下で生き延びた作家が増加した。彫刻家で詩人の高村光太郎も同様であった。自己の作家的な良心と表現の自由をかりうじてあるいは密かに日記や詩に記すなどして守ったのは、広津和郎、永井荷風、清沢洌、宮本百合子、田村泰次郎等であった。

2 松本竣介の作家姿勢と苦悩について

(1) 1941年『みつゑ』誌上での軍部と松本竣介

序に述べた軍部情報部企画による1941年の『みつゑ』1月号の座談会記事「国防國家と美術」から情報部の「國家が本来的なもので、その國家の活動した所産が文化と考へるやうにならなければならぬ。」とした鈴木庫三少佐の横暴な発言を抜き出して引用してみよう¹⁸⁾。

芸術家だけが価値ありとしてもそれは駄目だ。一般の國民も國家も之を認めず唯一人で喜んで居つてはいかぬ。松沢病院の狂人が描く様な円とか三角を描いて、誰が見ても分らぬのに芸術家だけが価値ありとしても、実に馬鹿らしい遊びごとである。この國家興廢の時にあゝいふ贅沢なことをして呑気に構えて居つては困る。

更に、鈴木は以下のように言った。

私は新聞雑誌方面で、紙は商品にあらずといふことを説いた一人である。単なる商品にあらず、思想戦の弾薬なり、同じことが映画に出て来た。ヒルムは単なる商品にあらずといふことを言ひたいと思ふ。今度はもう一歩行くと絵具は単なる商品にあらずといふこと言ひたいと思ふ。言ふことを聴かないものには配給を禁止してしまふ。又展覽会を許可しなければよい。さうすれば飯の食い上げだから何でも彼でも蹴いて来る。

石川達三の小説、「生きてゐる兵隊」に表題を模した、竣介の「生きてゐる画家」の軍部文化情報部と評論家の荒城季夫に対する反論は、西欧に対する文化的優位を日本が目指すならばと云う時局肯定の体裁から書かれている。しかし、抽象画、シュルレアリスムを否定せずに認めるべきだとする。竣介は反論の中で次のように述べる¹⁹⁾。

主観と客観との高度に渾和された人格。東洋と西洋との単なる結合ではなく混淆された新世界像。これを完成した國民が一切の意味に於て新世界の中心を造る民族である。文芸に於いては（他も同じであると思ふが）今後、五十年乃至百年間の中に私達はヨーロッパに遂に頭があがらぬか或は彼をして私達の前に拝跪せしめるか決定するのであらうと信じてゐる。私達が貪婪にヨーロッパを吸収するのは彼らを我に混淆し克服せんとするからである。ヨーロッパ人も逆の立場からまた同じ努力をしてゐることは、アレキシス・カレルの著『人間』を読むだけでも、その侮れぬことを知るのである。

また、国家と芸術との関係については続いて次のように論ずる。

扱、芸術の内包量を満すものとして、先に国家民族性とヒューマンテイの表裏する状態を言った。この場合、如何に国家民族性を強いようともヒューマンテイの裏づけがなかったならば、内包量の拡大は望まれない。

「狂人が描くような円とか三角を描いて、誰が見ても分らぬのに芸術家だけが価値ありとしても、実に馬鹿らしい遊びごとである。」に対しては、ほぼ次の内容で反論した。

- ① 色や線や型態のニュアンスによつて人間的感情の動きを造型化することは可能である。
- ② 作者が己れの表現した状態を観者に（素材からの連繋・連想における作者と観者とでの背反無しに）可能な限り純粋に観て貰いたいと欲するのが近代美術の特徴である。そのために、素材を型態の純粋さに於てつきつめて行った結果、抽象的な円や三角で表現する精神の境地に [ある画家たちは] 至った。だが、これらの抽象的型態でも必ず個性的であり、決して超国家、超民族的なものではない。シュール・レアリスムの場合もフロイトにより解かれた無意識を意識化して表現の拡大を企てたのである。
- ③ 狂人は悲痛である。ある意味で犠牲者であることも多い。しかし、抽象派やシュールレアリストの制作と狂人のそれとは別個であり、また一人よがりのものではない。

大東亜共栄圏や日本民族の優位性を主張した軍事政権に竣介の反論は真っ向から対立しているのではないと云う指摘がある。織田達朗の「体制否定でもなく、体制への政策修正による貢献」であるとする指摘を紹介しつつ、浅野徹は「読む側がどこに強調点を置くかによって、相手の主張を容認しているとも拒否しているとも受けとれる両義的な性格をもっている」と論ずる²⁰⁾。

(2) 松本竣介の苦悩（判断の誤りあるいは変節）について

「生きてゐる画家」が雑誌『みづゑ』4月号に掲載されたと同じ3月にシュールレアリストの福沢、滝口が検挙された。美術文化協会にとっての弾圧に等しかった。会員の古沢岩美（1912— ）等が会の協会存続を図るために、警保局・軍部へのいわば偽装的で体制追隨的対応をとったことと、釈放後の福沢・滝口や美術作家・団体の戦争協力への生き残りのための同様の変節振りを竣介は知った筈である。5月9日に舟越とともに竣介が盛岡の岩手美術連盟創立総会に出席していることの動機が、換言すれば、戦争協力的（迎合的）態度への彼の変節（あるいは判断の誤り）の動機が、このような一連の事件の影響にあることを窺わせる。彼の「岩手美術連盟東京展示に就て」と題した文が同年8月10日付けの『新岩手人』にある²¹⁾。

惟ふに、芸術は、自然や人間の生活を感性的に反芻する時に生れる形式だ。それが大自然を心魂に受納する手がかりとなり、或は情緒を陶冶する方法ともなる。そのやうな意味から観ると、この展覧会は悲観的なものであつた。どこにも、岩手県人の生活や、感性や、欲求が感じられない。その原因を無遠慮に言はせて貰ふならば、油絵具の使い方非常に無定見

なものがあって、それが先づ問題になる。

画家なら、誰でも知つてゐるやうに、日本の油絵の技法は、自然に直参してその印象、チューブから搾り出した絵具そのまゝで、太陽の光と競つた印象派直伝の方法であり、それがフォーヴィズムの洗礼を受けて更に崩れ、テーマのない南画を油絵具で描くやうになつた。油絵とはそのやうなものと信じてゐる人もあるが、それでは絵具にひきずられて描かれた油絵で、はじめに意欲があつて描かれる絵画ではない。特に、現在絵を描く者が一様に考えてゐると思ふ計画的な作品は絶対に描けないと言へる。絵具箱、油絵具、筆、パレット等といふ、洋画材料一式がなければ絵が描けないといふやうな態度を一掃することである。紙とチヨークだけで、物象を観察し、求め、表現することを反芻してゐるうちに形式は自然に生れてくる。その時に始めに油絵具等によるマチエールが決定されるのだと思ふ。[中略]

苟も、翼賛運動の一支翼である限り岩手美術連盟の仕事は、岩手県人の生活に緊密な繋りを持ち、感性生活を豊かにして高め、生活をたのしませて行くためには、在郷作家の地方生活に対する積極的な意欲と、それを生かすための在京作家の技術的側面協力が、渾然一体になつていかなければならないと思ふ。

上記の文章は軍国主義的な理由よりも、中央と地方を文化的に結びつけ岩手の美術を活性化すると云う理由から岩手美術連盟の役割を記している。また、その内容は、翼賛運動を前提としていながらも記述は殆ど軍国主義的ではない。生乾きの塗り重ね(wet-into-wet)の画法に頼り過ぎた即興的で南画的なテーマ性に乏しい油彩画の制作方法を改善すべきことを提唱し、先ずデッサンやモノクローム画により構図や明暗やマチエールの構想をグリザイユ(単色)画的に深めることを勧めていると解釈できる。この一文は、彼自身の西洋画の制作方法の確信に由来する技法論や作画姿勢に関するものが中心にあると考えるべきであろう。

彼が翼賛運動に関わつたのは何故であろうかここで推測したい。彼の人的交流は、太平洋美術学校や「新人画会」の美術運動的な画友との交流、また『雑記帳』を通しての文化人との関係の他に、東京在住であつてもなお岩手出身の画家、深沢省三(1899-1992)・紅子(1903-93)夫妻、沢田哲郎(1919-86)、清水七太郎(1889-1967)等の所属する「北斗会」や、のちに発足する「岩手美術連盟」等の美術の県人会的組織と既に上京時から引き続き関わりを持たざるを得なかった。彼は大政翼賛会と地方文化組織との結び付きを強調する時代の拘束や岩手の小泉一郎の文化人等からの要請からは決して逃れられなかったと言える。

しかし、新人画会の友人と同様に、彼の制作・発表した作品の殆ど大部分は自己のヒューマニティーに根差したものであつた。また、戦意高揚画はともかく、戦争記録画は彼の表現テーマの中心ではなく、自ら進んで描きたい題材ではなかつたであろう。更に、東京画壇においても同年二科会九室会の航空美術展(1941年9月)への『航空兵群(試作)』出品22)を余儀なくされた。それもしか、戦地で取材したり、戦闘場面の写真を参考に描いたものではない。本格的な戦意高揚画とは考えられない、しかもぎこちなさが残る試作・習作の部類の作品である。その制作を内心で正当化させたものは、一つには「生きてゐる画家」発表後の彼の弾圧からの防御心であつたと思われる。竣介には太平洋画学校以来の友人で左翼の藺田との交流が戦中・戦後を通じてあり、『雑記帳』刊行後の1937年

には特高の若い私服警官に家宅訪問を受けた体験があった²³⁾。

一方で、郷土の先輩画家の深沢省三が蒙古に、清水七太郎がともに従軍画家として1938年に戦地取材した。パリから帰国して技法や作風でかつて二科展で竣介に影響を与えた藤田嗣治も1939年に『南昌飛行場焼打の図』を海軍館に陳列し、1940年には陸軍省嘱託画家として中国の戦線積極的に軍部派遣画家となった。その後、藤田は『哈爾哈(ハルハ)河畔之戦闘』(1941)、『アッツ島玉砕』(1943)、『サイパン島同胞臣節を完うす』(1945)等の戦争記録画制作・発表をするようになる。盛岡の先輩、橋本八百二は帝展特選の『交代時間』(1930)等の労働者の群像からのちに『サイパン島大津部隊』、『ニューギニア作戦』(ともに1944)等の戦争画への作風変換がある。太平洋美術学校の恩師だった鶴田も軍部派遣画家となった。

また、彼の周辺には画友の召集があり、難聴と云う障害のために徴兵免除を受けた自分と同様の境遇の片方の下肢に後天的障害を持つ寺田がおり、そうした画友たちの自主的な従軍画家経験、文筆家の軍派遣の戦地取材の実態と、国家のために奉仕も反抗もできない自らへの葛藤が竣介にはその後も深まっていた筈である。

竣介の一連の家族像や自画像をテーマとした作品と『航空兵群』が同時期に描かれていることは、彼の当時の錯綜した心情や葛藤を吐露するものとして解釈することができる。

竣介は戦争の激化する中で砂賀の紹介した喫茶店の等の壁画制作のアルバイトや勤務した映画会社の報酬で敗戦まで耐乏生活をした。予め物資不足に備えて買い溜めした絵具や配給による画材を用いて制作した多くのヒューマニスティックな作品の中に、僅かの戦争画があるとしても、専門の戦争画家と彼がならなかったことは、井上、吉井、寺田等と同様であることに注目しなければならない。

しばしば指摘されるように以上の表現の不自由さが進行する時代の重圧感が、竣介の甘美さを持つ以前の作風からシルエット的な一人の人物を都会風景に配する孤独感のある作風への変化の原因をなしていたと思われる²⁴⁾。こうした竣介も、1937年2月号の『雑記帳』には、未だ以下のように率直に述べる余裕を見せていた²⁵⁾。

本当に言論そのもの、自由を欲するならば、狂人になることである。正気な人は仲々本音を吐けない。[中略]

人間性を無視して、都合のいい、囲みの中に追ひこまうとする思想、様式、状態、それらのものが権力を持つて、吾々の頭上に覆いかゝって来たとき、その作者自ら囲みを破って飛び出さなければならぬ衝動を感じるだらう。

この衝動を所謂良心といふのだと私は思ふのだ。

しかし、囲みを作る力、権力は常にそれを嫌ふ。が、どのやうに強大な権力でも人間を縛り通せたものはなかった。

吾々には表現する能力があるからだ。社会に対して自由に意識が語られなくなつたとき、圧迫者の頭を越えて新しい一層高い表現形式によって人間性を復活させる。

[中略]

吾々が人間的に解放されるためには、結局、自由な表現の能力によって障壁を突き破ることだ。

ただし、竣介の著作にはしばしば山下清を「狂人」と混同して記述している点があり、現在の適性使用用語の点では読者の注意を要する。

2 戦争画をめぐる「節操」論争と竣介の位置について

(1) 戦争画家への敗戦後の評価と「節操」論争

田中日佐夫は「戦争の悪夢」²⁶⁾で藤田嗣治、宮本三郎、中村研一の戦争画について、戦争画をタブーとせず日本の絵画史に芸術性の有無判断を含めて直視して位置付ける必要があることを主張する。「戦争と絵画」を参照すると、戦争の現実を描かずにむしろ富士山を描いて戦争協力した横山大観や、『湊川』(1941)を戦意高揚画として発表した児玉希望や無関心を装っていわゆる「花鳥風月」を描いた徳岡神泉、福田平八郎等日本画の大家・実力作家の作家姿勢を問題にしている²⁷⁾。次に、藤田一人に責任を取らせ自らの文化的戦争責任をとらずに反省も無く、画壇の権威の座に戦中も戦後も引き続いて居座った多くの有名画家や美術評論家とそれを容認した日本の文化風土にも疑問を發している。また、「日本の美術一心と造形一」の中で、現代の画壇につながる問題として、日本画や洋画の戦争画をも含めて、「画家たちはせいぜい現実の事象を描くに精一杯で、人間とその現実の關係する緊張の中から芸術形式まで創造する努力ーピカソが『ゲルニカ』で示したような努力ーはついになされなかったのである。」と分析している。²⁸⁾ リアリズムと生活実感の欠如と近代絵画の自律性の欠如が十五年戦争を契機に露呈したを指摘していると云うことができよう。

敗戦直後に戦争画、戦争画家の責任に関する議論や論争があった。以下の宮田と藤田、鶴田間のいわゆる「節操」論争は戦争画家の責任を記す著作に頻繁に採りあげられてきた。1945年10月14日の朝日新聞の投稿欄に、藤田嗣治の友人で同年輩の医師で画家の宮田重雄は「美術家の節操」と題する投書を出したことに始まった。彼は、反省と節操の意思のないかつての戦争画家としての藤田、猪熊、鶴田を非難した。

進駐軍のための日本美術紹介展の出品作家名を掲載した毎日新聞記事の誤報が宮田の投書の動機であった。投書の直後の藤田、猪熊からの宮田への抗議の手紙に宮田は誤報にもとづく判断について謝罪の返信を出しているが、同じ欄で10月25日、藤田は「画家の良心」、鶴田は「画家の立場」と題する反論を投稿し、掲載された。²⁹⁾

元来画家というものは真の自由愛好者であって軍国者であろうはずは断じて無い。偶偶開戦の大詔渙発せらるるや一億国民は悉く戦争完遂に協力し画家の多数の者も共に国民的義務を遂行したに過ぎない。尚多くの犠牲を払われたのも、こうした画家たちであった。現に猪熊君を始め多くの友人等は今日も尚健康を害して居り、材料の点に就いても手持ちの得難き資材をこのために惜しまなかった。[中略]

戦争中国家への純粹なる愛情を以て仕事を成した画家は勿論、凡ての画家も今敗戦の事実面に直面し、心からの謙讓と良心とを以てその敗因を正視し反省し、軍官によって成された世界觀とその誤れる今日迄の国家の方針を一蹴して世界平和と真の美への探究を研め、精一杯の勉強を成さねばならぬと思う。(藤田嗣治)

元来戦争画を描くもの必ずしも軍国主義者とは限らない。日露戦争の時旅順で戦死したべ

レスチャーギンは有名な非戦主義画家であった。また戦争画そのものを単に非芸術と解するも浅見である。戦争の面を如何に吾等は取扱って絵画にもって行くかということも画家としての任務でもある。その表された絵によって軍国的にも非軍国的にも解することは観者の主観ではないか。

戦争に便乗したと言っておられるが、去る八月十五日停戦前までの殆ど凡ての日本国民は戦争の為に軍と政府に協力したではないか。また戦争画を描いた画家が再び平和に戻ったから他の方面を描いて節操を曲げたと言うのも間違っている。吾々は画家である。描きたいものは何でも描く。吾々は思想運動家ではない。(鶴田吾郎)

これらの反論に対して、宮田は再び『美術』12月号で反論している³⁰⁾。

戦争画制作者の全部が時局便乗者だったとは言わないが、画壇的得失と無節操から戦争画に走った者もあり、何より遺憾なのは、絵画制作の自由に圧迫を加えるのを当然とした軍部の庇護の下に、戦争画作者たちが安住したことだ。台頭した戦争美術という(傾向美術)を、第一義的な美術に高めたいという美術家の意欲は認められるが、しかし、確かな描写力が要求されるこの戦争記録画のジャンルから、腕達者な絵を第一義的な美術と思い込む初歩的な錯誤と画家の思い上がりが生じてしまった。その戦争画の効用は、敗戦の現実が一挙に払拭した。戦争画が先勝国においてのみ栄えるという冷酷な事実を前に、あらためて本質的な美の所在に思いをいたすべきである。本当の美は先勝国にも戦敗国にも〈不壊〉であるべきものだ。

このように主張した宮田の論は適切なものとはいえ、宮田自身も無疵ではなく1989年7月、聖戦美術展に『無蓋貨車にて』という作品の出品の経験を持つ。

1946年4月、「民主主義美術」を旗印とする日本美術会が結成され、戦争責任に関する決議がなされた。責任の究明は公職追放などの処罰手続きを求めるものではなく、美術界の自己批判と美術家の民主的統一戦線を標榜するものであったが、藤田嗣治に「貴下を戦犯に指名する。今後、美術界での活動は自粛されたい。」とする決議をつきつけたと云われる書記長の内田巖の行為は針生一郎等に茶番劇と指摘された³¹⁾。内田もかつては陸軍美術協会の幹事で聖戦美術展に『家族防火団』(1914)、大東亜戦争美術展に『待機』(1943)等の戦争画を描いていたからである。そして、敗戦後にそれを悔いて日本共産党員となり、1946年には東宝争議の労働者を主題に『歌声よおこれ』(1948)を描いている。

内田の反省心とは別に、戦争記録画と社会主義リアリズムは近代芸術の自律性や表現の自由に反すると云う前提が美術評論家による揶揄の契機の一つになっていると思われる。

軍部主導による戦争画は、戦意高揚画、戦争記録画と云う、軍国主義体制のもとでは公共性・社会性を帯びたものとして描かれた。また、現在になって観れば、一連の戦争絵画の中には作家の意識・無意識が作用して厭戦画・反戦絵画として、あるいは絵画として技法的にも優れ、戦争に正直に対峙した芸術作品として評価し得る作品と享受者に解釈され得ると云う、イコノロジー(図像解釈学)的あるいは技法的な見地からの再評価の可能性も必ずしも否定できない。しかし、倫理的な問題は残る。

藤田と鶴田の上記の論は宮田が指弾するように戦時下の画家の主体性の喪失と、ことに

美術家の指導者として軍部に積極的に貢献し、特権を得た事実とを無視し免罪を主張する詭弁に見える点である。藤田は、その前年、「戦争画制作の要点」(『美術』1944年5月号)で以下のように述べていた³²⁾。

今日の情勢に於ては、戦争完遂以外には何物もない。我々は、少く共国民が挙つてこの国難を排除して最後の勝利に邁進する時に、我々画家も、戦闘を念頭から去った平和時代の気持で作画をする事も、又作品を見る人をして戦争を忘れしめる様な時期でもない。国民を鞭ち、国民を奮起させる絵画、彫刻でなくてはならぬ。戦争は美術を停滞せしめるものとか戦争絵画は絵画を衰頹せしめると考へた人もあるあるけれども、却て其の反対に、この大東亜戦争は日本絵画史上に嘗て見ざる一大革命を喚び起して、天平時代、飛鳥時代又は桃山時代を代表する様な昭和時代の一大絵画の様式を創造した。今日上野で開かれて居る戦争展は、実にそれを証明して余りあるものである。

戦争画と言へば、支那事变以前にどの作家も念頭に置いたことはなかつた。又古来の戦争画についての研究もして居らなかつた。突如として起つたこの戦争に即応すべく、美術家は世間の嘲弄、批評家の悪言を顧ず遂に今日の戦争画の一大出現をなし遂げた事は、日本としての誇りであり、恐らく現在の世界何れの国にも見得られない存在であらうと思ふ。

(2) 松本竣介の持った戦争画家に対する認識について

敗戦後の1945年10月、竣介は先の朝日新聞紙上で、富田、藤田、鶴田の論争とその前の毎日新聞石川達三の掲載文に対し次のような投稿を行なった(しかし、掲載はされなかったとされる)。以下はその一部である³³⁾。

石川氏は、十月一日付毎日新聞紙上に於て、「日本再建の為に」といふ一文の中で「…日本を敗戦に導いたこの墮落せる日本人が、再建に当つてのみ優秀である筈はない。…過去の日本を再建する事は絶対にやめなくてはならない」と断じ、日本人に対して憎悪と不信をたきつけてゐる。その日本人とは貴下が本欄に書かれた「似而非文化人」のみに限られてゐるのではあるまい。われわれから言へば、貴下も含めた日本人である。更に具体的に言ふならば、終戦前、十年二十年の間に何らかの意味で指導的立場に立った人達、文化の先頭を切った人達が、日本の敗戦は自分の責任ではない等と言ふことを。われわれ若い時代のものは拒絶する。

軍人、官僚は一言の弁解もできぬまでに叩きのめされた、多くの科学的戦時の研究所は閉鎖され、研究の途を失つた科学者、技術家は多い。財閥そして近代メカニズムの典型である新聞社に於てさへ、個人の責任が追求され、改革されているではないか。それらの人々は大方個人的な発意によるものではなく、一つの歯車として働いてゐたのだ、彼らが与えられた栄誉は機構の上に冠せられたものであつたが、敗戦の責任は個人的にも痛烈に加えられてゐる。芸術家に与えられた栄誉は個人的なものであつた。それを徴用工や復員兵士と同等であると言ふに至っては言語道断である。[中略]

藤田、鶴田両先生は、軍国主義者ではないといふことをしきりに弁解して居られるが、宮田氏の文章の中にそのようなことばはないし戦争画を描く画家は、ミニタリストだと言ふ程日本人の常識は低劣ではあるまい、僕なんかは、日本の芸術家はカメレオンの変種なのではないかと思われることが何よりも淋しい。戦争画は非芸術的だと言ふことは勿論あり得ない

のだから、体験もあり、資料も豊かであらう貴方達は、続けて戦争画を描かれたらいいではないか、アメリカ人も日本人も共に感激させる位芸術的に成功した戦争絵画をつくることだ。

[後略]

進んで軍国主義に追随しながら戦争画を正当化した戦時下で指導的立場にあった二人の画家の自己弁護の論と藤田の石川説支持論に対して、竣介が反発を感じたことが、皮肉に満ちた戦争絵画制作推奨の言から分かる。しかし、多くの当時の議論や石川と同様に竣介も「戦争責任」としてではなく、開戦責任もおそらく含めた「敗戦責任」をかつての指導者層について云々していることが特徴となっている。

(3) 画家の戦争責任と竣介の位置について

前節の藤田、鶴田の責任回避の論は、敗戦直後の1945年9月に召集された帝国議会で東久邇首相が戦争責任を「敗戦責任」として問題にし「一億総懺悔論」を唱えたのと歴史認識において同じ論拠に拠っている。すなわち天皇と日本国民すべてが軍部に欺かれた結果、戦争協力者となり、すべての画家は「敗戦責任」については同罪であり等しく軍部の犠牲となったとする主体性のない歴史認識である。

しかし、ここで注意しなければならない事がある。戦争画として描かれた大画面の一般大衆への影響力は今日考えるよりも遥かに大きかったと思われることと、「表現の自由」に対する戦争画家の倫理的意識の低さである。針生一郎が引用する「節操」論争での伊原宇三郎の次の見解に見られる。「人物画の描けるものが軍に動員されたので、戦争画を描かないから純芸術派とはいえない。従軍はおおきな犠牲で、責められるどころか、美術界から慰労会でもやってもらいたいくらいだ。戦争美術展は文展よりも多くの入場者を集め、国民を鼓舞した。芸者と役者が弾圧されたとき、美術家もやられるはずだったが、戦争画の功績が買われて助かった」(伊原宇三郎「戦争美術など」、『美術』11月号、美術出版社、1945)と云う反論である。針生の指摘するようにここには「厚顔ないいのがれと居直りだけではない。腕達者な描写技術を条件として、画壇全体が国家権力に身売りしていた事実」、「その不具な職人根性と特権的身分意識が、敗戦後もそのまま続いていた事実」がある。「魂をまるごと悪魔に売り渡してしまえば、どんな条件のもとでも『表現の自由』をみいだすにこと欠かないものに、もともと『節操』などあるはずがないからだ。」と云う針生の指摘は正しい³⁴⁾。

画家の戦争責任と一言で云っても制作の事情は、藤田、中村、鶴田等有力作家と一般の派遣画家、従軍画家とでは大きく異なる。前者は、画家としての技術・教養を軍部に公認されて優先的に絵画資材を入手したばかりか陸・海軍の予算で将官並みの待遇を受けて戦地へ派遣され、同時に派遣画家や報道班員の人選に携わり、更には200号の大作制作を二千円あまりの報酬で依頼されたと云う。軍にはそれらの絵を皇室に献納する意図があったらしい。また、横山大観等は1940年、展覧会の売り上げで陸海軍両省に各2機ずつの軍用機を献納し、鶴田は「軍需生産美術推進隊」の隊長を務め、堂本印象は画塾で『大東亜戦争画』の共同制作を行なったとされる。

前者の画家たちと横山、堂本らは文化が破壊された戦時下の画壇において当事者の葛藤の有無はともあれ自己の地位獲得・安定のために上昇思考的に、あるいは軍の要請を拒否

した時の一身上に及ぶ危険を回避する意味で「無節操」に、積極的に戦争協力を行なったと云える。責任の重さはスケープ・ゴートとなった藤田一人にあったのではないのは確かである。

竣介は、1947年の日本美術会の行なった「美術界戦争責任に関する与論調査」の設問「(1)美術家にとってのこの問題の意義について、どうお考えですか」、「(2)戦争責任追及を要するとすれば、その具体的な方法についてのご意見を」、「(3)会報第3号所載の本問題に関する創立総会決議に対する御批判」の3項目に対して以下のように回答している³⁵⁾。

「(1)責任を明確にすることは絶対に必要」、「(2)積極的戦争への協力者、順応者、迎合者、傍観者、批判者、反対者の区別を明確にして公表する(言論、作品行動を刊行物で調べる)。全美術家から公文書の形で十年間の行動を詳細に記録させて提出させる。適当な委員会を作って調査、正確なものにして公けの記録として残す。」、「(3)不明瞭、趣旨には賛成なるも、誰がどのやうな立場で裁くかを具体的にされてゐない。」

竣介が自身を批判者もしくは反対者と考えていたとしても、情報不足から大政翼賛会の地方組織に行動上で迎合した判断の誤りの事実と責任は払拭できない。しかし彼の戦争責任の度合いは宮田や内田と比しても軽いのである。

3 竣介の絵画技法について

さて、竣介の技法について簡単に述べたい。結論的に云えば竣介の1938年から晩年に至るまでの画法は地塗りから彩色層、線描のプロセスを重層的な構造で仕上げている。また、スケッチから下絵の完成までのプロセスと本制作のプロセスとの繋がりを重視している。竣介の油彩画の明快な線描は彼の作品の重要な魅力となっている。油性分が過剰な画面には膠質の水性の線描は画面の反発性から不可能であり、油性分やワニス分の多い線描は線状での盛り上がりを保ったまま画面の定着し難い。彼の作品のような線描を可能とするのは、一つには油性分の少ない画面の彩色層やワニス層の上に何らかのエマルジョン的(テンペラの)な媒材で練り合わされた絵具を用いることである。もう一つには油性分を抑えた(脱脂状の)画面上に膠水やワニスを媒材にした絵具を用いることである。

この技法を試行錯誤の末に竣介が獲得した背景には、竣介が帰国間もない藤田の技法を二科展で観て感銘し、盛岡出身の年下の画友で藤田の助手を務めていた沢田哲郎(1919-1986)を介して学んでいたらしいことと、野田の技法にも接近しようとしたこと等が直接の契機となっていると推定できる。

墨や膠や岩絵具と紙を用いてデッサンや試作を試みた鬚光らとの交友や須田國太郎との交流も竣介の技法に影響していると思われる。鬚光の『眼のある風景』(1938、東京国立近代美術館蔵)と作風内容は異なるが重層構造の画法と云う点で類似点を持つ。また、土方朝日によれば竣介が線描に松脂、製図インクと中国墨、アラビアゴム糊、膠等を使用し、秘密のインクを作り、烏口、手製の金属・木製・竹製のペンを使用したらしいことを指摘している。

[表1]は、東京国立近代美術館の田中淳が竣介の展覧会図録の作品解説(1986)の欄に紹介した竣介の技法メモである。1939年から翌年に使用されたと思われる遺品の手帳に記されているものと云う³⁶⁾。[表2]はそのメモの内容解釈を、筆者が当時の作品群から

推定し解説したものである。今日、美術系の専門学校や大学等の絵画専門家養成機関で普及しつつある油彩画・テンペラの混合技法、イタリア・ルネッサン期の石膏地卵黄テンペラ技法、フランドル派油彩画技法等の西洋古典画法との対比で竣介の絵画技法を推理すると、多くの共通点を多く持つ。しかし、竣介の絵画制作は西洋絵画技法史的に系統的に充分理解してその成果を世間に問うために行なわれたものではなく、おそらく藤田、野田、沢田、須田等を通して吸収したものの応用であり、近代西洋絵画術の彼自身の解釈と制作経験を尊重して行なわれた個性的なものである。その最大の特徴の一つは、[表1]に観られるような各彩色層における線描の重視である。

下地塗, 三度

- ・下絵塗 (明暗)
- (線描(1)
- 中絵塗 (明暗)

線描(2)
ハーフトーン
明部 暗部

線描(3)
仕上塗 ハイライト

線描(4)
仕上 ハーフトーン

セロニス } 四日間
ワニス
セロニス
磨き

- ・木版か麻布キャンヴァスに前膠塗り1回
- ・膠水+炭酸カルシウム+白色顔料による水性地塗りの実施2~3度行なう。

- ・明暗を考えたグリサイユ (単色) 画の下絵を描く。
- ・線描したカルトネ (実物大の下絵) を転写し、更に墨入れのための線描(1)を描き入れる。グリサイユ画を更に追究する。

- ・再度、生かしたく、加えたい線描(2)を描き入れる。
- ・透層 (グレージング) や半被覆の彩色層を画面全体に施してハーフトーンの地透層 (インブラマトゥーラ) を作る。
- ・絵具色の明度を考えて混色を避けながら被膜, 半被膜の彩色層や白色中厚塗りを描き加えることにより画面の明部と暗部を (地透層のハーフトーンを生かして) 形成し彩色層の骨格を作る。

- ・画面の有機的な繋がりを考えて、再度、描き加えのための線描(3)を描き、完成に向け透層等の彩色層を描き加える。
- ・白色顔料の彩色層の被覆層でハイライトを描き入れる。

- ・画面全体で完成に必要な線描(4)や暗色の色面を描き加える。
- ・画面のヴァルールの統一感を得るために透明色のハーフトーンを加える。

- ・画面保護と艶出しのため、ワニスやワックスを含んだセロニスを塗ったあと乾いた柔らかい布で空磨きする (四日間)

[表1] 松本竣介の画法メモ

[表2] 推定による松本竣介の画法メモの分析 (種倉)

結 語

竣介論は一つには「聖戦」から「侵略」戦争への敗戦後の十五年戦争に対する歴史認識の転換、文化人の戦争責任の免罪と謝罪との妥当性に関わる認識を巡り、日本人としての意識の底流に潜む各世代の各体験、各歴史認識の多様性・相違から来る今日的葛藤を忘却から再び私たちの意識に立ち上がらせるのである。他方で、竣介論は戦時の画家にとっての表現の自由と社会的要請と支持があればそれが強制されたものであってもいわゆる「何でもあり」、「何でも描く」式の「自由」が今日的な意味でどのように解釈できるものであ

るのかを私たちに考えさせる。

現代美術の流れの中では政治的前衛と芸術的前衛が次第に乖離し、社会と芸術へ既成の關係に異議を唱える反芸術か、物質性、非文学性、非日常性の優位を表現形式とする純粹美術かの違いはあるとしても、芸術の新しさ、汎メディア論、環境論、概念芸術（コンセプチュアル・アート）論を中心に最先端の美術が論じられて来た。また、現代美術の中心がパリからニューヨークへ、あるいは西欧からアメリカに移行し、更に経済的先進国に拡散したことに視点の中心を置いている。それらも「表現の自由」を主張する前衛の脈絡として捉えることができるが、猪熊弦一郎、岡田謙三等はかつて戦争画作家に変身したと同じように、戦後いち早く新傾向に乗り換えることによって自らの「表現の自由」を獲得したのであった。しかし、自分自身で勝ちとった自由ではなく、与えられた自由への変身か流行への重ね合わせをして自己の過去の呪縛からの解放を試みたのである。

我が国の画壇一般の評価の主流は田中日佐夫や針生の両氏が指摘したように戦争画の「節操」の無さと文化破壊を清算せずに牽引する日本文化の文脈の中にある。もし現代的な美術の現象の根底にある美術発展史観や日本画壇や美術行政に潜む権力志向や商業主義を無批判のまま肯定するならば、竣介の作家姿勢が体制補完であったか否かで竣介を論ずることさえ殆ど意味を持たない。また、ファシズムを否定する論に立って竣介を弁護したとしても、仮に異民族を含めた基本的人権や民主主義、ヒューマニズムと作家と戦時社会との關係を軽視する論理の上に論者が立てば、あるいは、主権在民と民主主義が外国から押しつけられたものなので日本の旧来の伝統になじまないとするかつての「近代の超克」論の復活的論理の上では、近代美術の「表現の自由」の概念や竣介神話そのものが成立しない。

日本のファシズムに反抗した画家として作家姿勢が明確であった左翼系の画家、野田英夫、国吉康雄、石垣栄太郎と竣介とは、拠り所とした国家と文化の彼我の違いがあった。竣介の作家姿勢はプロレタリア美術ともある一定の距離を置いていた。左翼思想の影響はありながらも戦中、戦後を通じて同調しなかった。また、日本がアジアで侵略行為をしていると云う認識は多くの日本人と同様に乏しかったと思われる。

「抵抗の画家」の竣介像に対する脱神話化論は、「生きてゐる画家」が文章表現で見る限り、軍部の高度国防国家建設と大東亜協栄圏の姿勢を肯定して補完していることと、戦争のプロパガンダに一枚の油彩画『航空兵群』と数枚のポスターを描き、大政翼賛会の地方文化組織に踏絵的に参加させられた疵を持つところに根拠を置いている。

しかし、あえて出版社に出向いて危険を冒してまで「生きてゐる画家」の掲載依頼をしたことは、軍部の思想補完のために出向いた行為とは認め難い。二科時代の藤田の（戦争画以前の）絵画の影響を始め、モディリアニ、グロッス、野田英夫等の影響や、彼の作品や著作から見ても、欧米のヒューマニズム的な文化や美術の影響と、時代の重圧に耐えて、非政治的な立場から近代西洋画的自律性と言論での西欧の自由主義的教養を守ろうと努めたことが歴然としているのである。

竣介は作品群の大半から読み取れるところであるが、超国家的な軍国主義思想に根底的意識までは冒されなかったと評価できる。しかし、弾圧された経済学者の矢内原忠雄や沈黙を守って反戦的な記述を含む日記『断腸亭日乗』を記した文学者の永井荷風のように本質的に日本の状況を世界情勢から認識しファシズムを否定する態度は貫けなかった。ま

た、天皇神格化の時代錯誤と文化破壊や戦時の虚偽報道を認識して、時局に抗議し不幸を背負った一部の知識人程には、彼は知識と情報収集における能力と環境を持てず、その発言にも厭戦と体制協力との両義性を帯びざるを得なかった。それは、竣介が知的にまた芸術家としては優れ、『雑記帳』を通して左右の思想を持つ多くの芸術家や文学者との時事問題を避けた交流があった事実や理科学研究所で国策に沿った動画の仕事に携わった事実とも符合する。無情報のもとで教育勅語を暗唱し、日本人の優位性を信じ、戦争を止むを得ないものと捉えて世界認識を誤った多くの大衆や知識人や芸術至上主義者と、一部の反戦的自覚的知識人との中間に彼はあったからである。

しかし松本竣介は、西洋絵画的方法論と油彩画技法の日本での定着と、近代画家の主体性とヒューマンイズムの確立等を目指した。また軍部と社会に対して制作と文筆を通して、遠慮がちにはあるが危険を承知で西洋文化を侮れないこととを主張した。また、画家にとって大切な日常性（自然・都市風景や家族、知人、人間像等）を生涯で大切にした。その三つ事柄が彼の守ろうとした「表現の自由」と関わるものとして認められるのである。

竣介の作品と作家を鑑賞教材として取り扱う場合に、竣介論は近接した過去の歴史を今日の視点からどう見るかという、揺れ動く論者の視点や世界的規模での経済的・軍事的・政治的戦略の価値観の多様性と対立に関わる避けがたい歴史認識・世界認識の課題を伴うこと、竣介論はテクノロジー・情報量の拡大・自然環境の変化と連動する表現様式の変化の中で、表現性（感受性や視覚性や身体性）に関連する作家のヒューマンイズムやリアリズムの在り方に視野を向けさせることに注目しなければならない。

[注]

- 1) 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1989）、236-47頁に所収。初出、松本俊介「生きてゐる畫家」（大下正男編『みづゑ』4月号、第437号、春鳥会、1941、3）、53-6頁参照。
- 2) 村上善男『松本竣介とその友人たち』（新潮社、1987）、127-35頁参照。
- 3) 小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験』（青木書店、1994）、160-1頁を参照し引用した。
- 4) 匠秀夫『物語 昭和画壇史Ⅱ1934-1945』（形文社、1989）、27頁、129頁、瀬木慎一『戦後空白期の美術』（思潮社、1996）、12-20頁、宇佐美承『池袋モンパルナス』（集英社、1995）、176-86頁、272-5頁、407-8頁、450-1頁、497頁参照。
- 5) 匠、前掲書、25-217頁、中村正義『続日本美術論争史』（求龍堂、1982）、巻末年表参照。
- 6) 匠、前掲書、111-3頁、丹尾安典、河田明久『イメージの中の戦争』、岩波書店、60-1頁参照。
- 7) 匠、前掲書、125-7頁参照。
- 8) 中村、前掲書、223-231頁、参照。
- 9) 宇佐美、前掲書、468-9、473、513頁、匠、前掲書、148、200、204頁参照。
- 10) ヨシダ・ヨシエ「天皇・権力・戦争画」（『美術手帖』9月号、美術出版社、1977）、86-7頁参照。
- 11) 瀬木、前掲書、12-7頁参照。
- 12) 瀬木、前掲書、19-20頁、匠、前掲書、200頁、田中・水谷編「松本竣介・年譜」（前掲）222頁、宇佐美、前掲書、497、544頁参照。

- 13) 畑中繁雄著, 梅田正己編, 『日本ファシズムの言論弾圧』(高文研, 1986), 44頁, 巖谷大四「石川達三・人と作品」, 尾崎一雄, 丹羽文雄, 石川達三, 伊藤整『昭和文学全集第11巻』(小学館, 1988), 1066-7参照。
- 14) 松浦総三『戦中・占領下のマスコミ』(大月書店, 1988), 274頁, 畑中, 前掲書, 68-73, 149頁参照。
- 15) 松浦, 前掲書, 170-90頁参照。
- 16) 松浦, 前掲書, 151頁参照。
- 17) 「国防國家と美術」再録, (『美術手帖』9月号, 1977), 100-11頁より引用。
- 18) 松本「生きてゐる畫家」(『みづゑ』4月号第437号, 477-480頁より引用。
- 19) 浅野徹「松本竣介一面」(前掲図録, 32頁)より引用。
- 20) 松本, 『人間風景』, 317-321頁より引用。
- 21) 宇佐美承「求道の画家松本竣介」(中央公論社, 1992), 136-7頁参照。
- 22) 朝日見『松本竣介』(日動出版部, 1977), 129-30頁参照。
- 23) 土方定一, 『大正・昭和期の画家たち』, 木耳社, 1971, 148-150頁参照。
- 24) 松本, 前掲書, 146-7頁参照。
- 25) 田中日佐夫「戦争の悪夢」, (辻惟雄監修『カラー版日本美術史』, 美術出版社, 1994), 175頁。なお, 敗戦後, 米軍が全国各地から収集・接收した戦争画の代表作153点が1946年, 旧東京都美術館の一階5室に収蔵されたが, 1949年に米国防総省の管理で米国の倉庫に保管され, 1970年になり, 「永久貸与」と云う形で東京国立近代美術館に収蔵され大部分が未公開のまま今日に至っている。従って, 公開されて評価が問われるべき筈の当時の戦争画の代表作は鑑賞者がそれらを楽しむ機会すらが成立していないと言える。例外としては盛岡の橋本美術館に橋本八百二の『ニューギニア作戦』(300号, 油彩画)があり, 公開展示されている。
- 26) 田中日佐夫「戦争と絵画」, (『戦争と絵画』, 朝日美術館テーマ編1, 朝日新聞社, 1995), 92頁参照。
- 27) 司修『戦争と美術』, 岩波書店, 1992), 140頁より引用。
- 28) 田中日佐夫『日本の美術-心と造形-』245頁を参照し引用した。
- 29) 司, 前掲書, 146頁より引用。『美術』(美術出版社, 1945, 12)初出。
- 30) 針生一郎『戦後美術盛衰史』(東京書籍, 1979), 25頁参照。
- 31) 「戦争画制作の要点」再録, 『美術手帖』9月号, 1977, 98-99頁より引用。
- 32) 松本, 『人間風景』, 251-2頁より引用。
- 33) 針生, 前掲書, 22-3頁参照。
- 34) 司, 前掲書, 151-2頁, 小田切秀雄『民主主義文学論』(法政大学出版局, 1972), 166頁, 丹尾, 河田, 前掲書, 45頁参照。
- 35) 松本, 『人間風景』, 264頁より引用。
- 36) 『松本竣介展』図録, (東京国立近代美術館・東京新聞, 1986), 66頁参照。

[参考文献]

- 遠山茂樹, 今井清一, 藤原彰『昭和史』(岩波書店, 1959)
 坂本太郎『日本史』(世界各国史)(山川出版社, 1962)

- 土方定一『日本の近代美術』（岩波書店、1966）
- 針生一郎『リアリズム異説』（田畑書店、1969）
- 村山知義解題『素描・風刺 グロッセ』（岩崎美術社、1969）
- 佐々木静一・酒井忠康『近代日本美術史2 大正昭和』（有斐閣、1977）
- 松本竣介編集『雑記帳』復刊版、（『雑記帳』復刊刊行委員会、1977）
- 加藤周一『近代日本の文明史的位置』（加藤周一著作集7）（平凡社、1979）
- 酒井勝『戦争と文学者』（三一書房、1983）
- 高橋彦博『民衆の側の戦争責任』（青木書店、1989）
- 司修責任編集『主体美術1987』（主体美術協会、1987）
- 青木茂・酒井忠康監修、水沢勉責任編集『日本の近代美術10』（大月書店、1992）
- 「知られざる美術家の肖像」『BT美術手帖』2月号（美術出版社、1993）
- 『野田英夫・多毛津忠蔵』図録（熊本県立美術館、1992）
- 『北斗会の人々』展図録（萬鉄五郎記念館、1994）
- 『松本竣介展』（東京・新宿、小田急百貨店）図録（日本経済新聞社、1977）
- 『松本竣介展』図録、（東京国立近代美術館・東京新聞社、1986）