

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第42回

表象による憎悪を断ち切るために

——国際シンポジウム「戦争と表象／美術 20世紀以降」より(上)

稲賀 繁美

(いながしげみ／国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

20世紀は戦争の世紀として記憶され、しかもその過去は現在に影を投げかけ、加害・被害をめぐる物質的・精神的な清算は21世紀に持ち越された。このかん戦争そのものも、君主国間の家臣団あるいは傭兵組織に依存した形態から、国民皆兵で前線と銃後の区別も成り立たない総力戦へと変貌し、さらに昨今では国民国家の枠に収まらず、従来の国際秩序に馴染まぬ殺戮が蔓延するに至っている。そのなかで、メディアによる表象のありかたが、戦争の遂行にとって無視できない要素となったのも、世界史的にみて、おおよそ日露戦争以降といつてまちがいのなかろう。第2次世界大戦の敗戦の後、日本は超大国主導の代理戦争からの経済的恩恵に与る一方、徴兵制度(英米では女性も採用されたが、独・日は男性のみ)による国民総動員体制の解体を体験した。軍隊は戦前期までの日本ではもっとも大きな影響力を発揮したホモソーシャルな社会システムのひとつだった。だがもはやその実態を、大多数の国民は直接には知らないという状況が生まれて、半世紀以上が経過した。殖民地獲得戦争を実際に成年で体験した生き証人の世代は、あと数年で消滅しようとしている。ポストコロニアリズムと呼ばれる学問動向も、戦争体験の風化と裏腹に、忘却を回避

しようとする意思が顕在化したものといえるだろう。そして喪失への予感はまだ、この数年来、記憶をめぐる政治学を前景化させてきた。

東京国立博物館は平成館講堂で開催された国際シンポジウム「戦争と表象／美術、20世紀以降」は、主として美術史とその周辺領域を中心として、以上のような問題を討議する機会となった。実行委員会、共催者は千葉大学大学院社会文化科学研究科。2日間にわたるシンポジウムは、第1セッション「日露戦争から15年戦争へ」、第2セッション「アジアと日本」、第3セッション「第2次世界大戦期Ⅰ：日本という国家と表象」、第4セッション「第2次世界大戦期Ⅱ：それぞれの国家と表象」からなる。紙面の都合で、遺憾ながら13の発表と4つの討議すべてを逐一細部にわたって検討する余裕がない。評者なりの問題意識にそつて、以下シンポジウムの概要を伝え、批判的に検討してみたい。

美術研究と表象研究との落差

本シンポジウムにかかわる科学研究費補助金の研究代表者であり、会合の総司会をも兼任する長田謙一氏は、冒頭の発表で青木繁の《海の幸》(1904)を中心に取り

上げた。提起されたのは、九十九里浜の布良での経験を下敷きにした豊漁の図が、フェルディナンド・ホドラーの《マリニャーノからの帰還》(1901)を下敷きにしての斬新な仮説である。鈺の作り出す左向きの矢印と横向きの群像などの共通点を踏まえれば、スイスの建国にかかわる表象を青木が利用して、自作を構想した様が想定できる。ここにはゼツェッシオンと白馬会との共鳴のみならず、20世紀初頭の国民主義の国際的な広がりも浮かび上がる。続く《大穴牟知命》(1905)、《わだつみのいるこの宮》(1907)に至る作品からは、青木が同時代の建国神話をめぐる関心の高まりに深く関わっていた様が知られる。また日露戦争に至る同時代の総合雑誌『太陽』では海洋国家論が声高に論じられていた。にもかかわらず、どうしたわけか《海の幸》を同時代の日露戦争と結びつける論点は、これまで百年にわたって一度も提出されてこなかったらしい。ここには、美術を社会情勢から極力切り離して論じようとする、従来の研究姿勢による隠蔽が露呈する。

とはいえ司会・論評の丹尾安典氏も指摘したとおり、解釈の許容度にはなお振幅が残る。日清戦争期の山本芳翠の《浦島図》(1893)には、海の彼方の異界からもたらされた幸が描かれ、青木の《わだつみのいるこの宮》も南国の衣装を纏った女性から宝物を受け取る山幸を描く。皇孫の姿にアジアの盟主たる新興君主国の意気をみるなら、《海の幸》の獲物の鮫に日露海戦でのバルチック艦隊撃滅への期待を読むこととて、あながち不可能ではあるまい。大陸雄飛の夢と、日本による大陸支配を正当化する殖民地価値観のイデオロギーとは、五十殿利治氏が言及した川端龍子制作の《源義経=チンギスハン》像(1938)になるとすでに紛れもない。だが35年の時代差を無視して両者を同列に論ずるのでは、短絡・強引な深読みとなろう。また、たしかに《大穴牟知命》は、「良きサマリタ人」の主題を描く先行作品を援用しているだろう(長田氏の主張するホドラー作品とは別に、評者はテオデュール・リ

ヴォーの作品を提案したことがある)。だがこれは画法教科書にしばしば見られる短縮法の人体表現であり、構図の借用は明白としても、青木繁が聖書の教訓を頼りに古事記の世界を解釈してみせた、とまでは立証しがたい。構図が類似しているからとて、それによって伝達されるイデオロギーが同質だとは結論できないからだ。

方法論的なこうした限界はさらに、作品解釈の目的にかんする議論へと拡散しうる。ここには古典的な対立がある。一方で作品を作品生産の社会的文脈に結びつけ、作品に反映した社会規範を批判するマルクス主義の方向。他方、反対に、作品が同時代の社会的文脈からどれだけ逸脱しているかに、藝術的自律性の根拠を見出し、作品の価値評価を行うモダニズムの立場。すでに半世紀以前の歴史社会学派は、両者を統合しようとした。すなわち時代的制約下に成立するけれど時代的限界に還元できぬ特異性に、個々の作品の意義を探ろうとしたわけだ。だがこの折衷案の限界が、ここに頭をもたげる。果たして藝術作品は、それを生み出した社会を批判するための道具あるいは材料に過ぎないのか、それとも藝術作品は社会批判を超えた存在として、別個の次元で評価されるべき価値を担っているのか。

2日間の議論を通じて、通奏低音あるいは不協和音として水面下に響き、ときに噴出したのが、この価値対立だった。それを評者なりに、おおよそ歴史的事実発掘、歴史記述、記憶操作という3つの局面に分け、そこに潜む政治性をめぐって整理してみたい。

歴史的事実の発掘

歴史的事実発掘の成果として、まず安松みゆき氏による「第1次世界大戦ドイツ人捕虜の藝術活動、フリッツ・ルンプフを中心に」を挙げたい。Fritz Rumpf(1888-1949)はパンの会に参加したボヘミアンとして知られるが、彼が第一次世界大戦に志願してチンタオで捕虜となり、大分収容所で4年を過ごした事実は、広くは知られていなか

った。江戸の戯曲に親しんだ版画家は、収容所内で人形劇の制作や演劇活動全般に才能を振り、また『大分黄表紙』Oita Gelb Buchを編集しており、これは収容所の日常生活を描写した貴重な記録となっている。事後の戦争と違って当時の日本は極力ジュネーブ協定を遵守した俘虜管理を徹底したらしく、とりわけ大分収容所の待遇の良さには定評があった。だがこうした事実の発掘と復元が、かえって続く時代の日本軍の犯罪行為を隠蔽する口実へと流用される危険を宿したものであることは、扶桑社版歴史教科書の例を引くまでもあるまい。と同時に、日本語に流暢な俘虜ゆえ、双方からスパイ視されかねなかったルンプフの境涯に接近すれば、戦争状況における人間の実存に迫る糸口を求めることもできるだろう。大多数の日本人たちがルンプフを敬遠したなかで、旧友の太田正雄こと木下空太郎が、収容所のルンプフ宛に和文の葉書を送っていた事実も突き止められた。

その木下空太郎は奉天勤務期に木村莊八と共著で『大同石窟寺』（1922）を発刊しているが、五十殿利治氏は「雲崗石窟・写真・前衛」で、この雲崗遺跡を日中戦争期の1938年に訪れた日本人藝術家のうち、柳瀬正夢（1900-1945）と長谷川三郎（1906-1957）の比較に焦点を当てた。建築史家の伊東忠太が1902年に「発見」した大同石窟寺院は、推古・天平のいにしえを偲ばせ、仏教東漸を物語る北魏様式の巨大遺蹟だが、それを写真に収めた柳瀬は、東洋におけるギリシアに思いを馳せる。また長谷川は個人の力量ではとうてい実現不可能な、圧倒的な偉大さへの羨望の彼方に、黄河の洪水を治めるダム建設の夢を語る。東洋の文明史的な課題を見定める長谷川の姿勢には、時代特有の誇大妄想も影を落としている。『大菩薩峠』の中里介山は、中国の過去の偉大さを壽ぐとともに、それを現代において引き継ぐのを日本の使命とする見解を示していた。五十殿氏はここに、当時の時代意識の最大公約数を見て、そのうえに二人の写真を据える。プロレタリア運動から転向した正夢

は、石窟の子供たちを撮影し「土民の生活」に言及する。一方、長谷川は自分の撮影を「原始写真」と命名した。そこにはいかなる夢が託されていたのだろうか。

柳瀬や長谷川の被写体選択との関係で想起すべきなのは、今回のシンポジウムでは割愛された領域だが、同時代の記録映画だろう。満映の残したドキュメンタリーの3大傑作には、道教の廟の祭礼に集う民衆の人類学的調査（「娘々廟楷會」、1937）、承徳の遺蹟の記録（「秘境熱河」、1936）、そして新京建設の都市計画（「躍進国土」1937）（いずれも日本映画新社）が指摘できよう。この3幅対は、満洲の「文明化」を目論んだ傀儡国家の関心を的確に要約する。柳瀬は南満洲鉄道北支事務所の招聘により雲崗石窟を訪れたが、それもまた決して偶然の選択ではない。同地は1937年の盧溝橋事件以降の日中戦争期、巡礼の地へと昇格し、北支鉄道株式会社の現地派遣関係者はじめ、多数の文化人を惹きつけている。さらに日本が鉄道開削に現地の多大な犠牲を強いた清朝の故地、承徳も、雲崗同様に「聖地」として遇された。龍門の「発見者」関野貞が晩年実地調査に従事し、保存を訴えた承徳の壮大なラマ廟は、満洲国展覧会の審査に招かれた安井曾太郎も立ち寄って油彩に描いている。広義の殖民地絵画、日本に内在化された東方趣味（オリエンタリズム）絵画の系譜に位置づけうるこうした文化事業をいかに評価するか。そこに戦争と表象/美術の課題がある。

記念碑の政治学と記憶の変貌

遺蹟保存と聖地巡礼の文化政策は、「記憶と忘却」をテーマとした1996年のアムステルダム国際美術史学会の主題のひとつだった。だが、当時日本からはこの主旨にそった報告の提案は1件となされなかった。準備期間も計算にいれば、日本の学界における問題意識が、なお優に10年の遅れを取っていることは、否めない事実だろう。一ノ瀬俊也氏は「日露戦争の戦跡」が、装備の劣勢を分析する兵学校教材から、犠牲の

大きさを美談として物語る巡礼の聖地へ、さらには日本軍の精神主義を強調し肉弾攻撃を正当化する情操教育のための洗脳施設へと変貌を遂げる過程を描いた。その変貌の様は、第1次世界大戦の総力戦を直には体験せず、日露戦での失敗に類被りの論功行賞を実施した陸軍の体質とも密接に連動しているだろう。ファシズム期の記念建造物の意味作用とコンベをめぐる水面下の駆け引きに関しては、上村清雄氏より「ファシズム期のイタリア彫刻」と題する報告を得たが、これは例えば木下直之氏も分析している宮崎は（現）平和台公園の（旧）八紘一字の塔をめぐる記憶の政治学などと交差させての検討に値する。質疑応答で河田明久氏は、「南京事件」の戦犯として処刑された松井馨根が関与した、熱海の興亜観音に触れ、戦場の血潮を吸った素材で建立した記念建造物のフェティシズムを問題としたが、こうした話題が、狭義の美術史研究から排除されてきた体質こそ問題だろう。

歴史に残すべき戦蹟が公式注文によって制作されるのが戦争画の場合だが、これについては水沢勉氏が山口蓬春（1893-1971）《香港島最後の総攻撃図》（1942）を検討した。同時期、《シンガポール最後の日》を制作中の藤田嗣治が蓬春に寄こした幾つかの戯作調の絵入り葉書が紹介された。蚊取線香の煙を観察してブギテマ高地の硝煙を復元しようと腐心する7歳年上の嗣治の自己戯画の韜晦ぶりからも、嗣治が蓬春に一目置いている様が浮かび上がる。一方の蓬春には占領後の香港に赴きライカで撮影した現地写真53枚が遺されており、人物を排し、もっぱら鳥瞰図を描こうとする画家の意図がそこにも窺われる。同時期の《残寒》（1942）も含め、水沢氏は「戦争の英雄的な高揚よりも、破壊に対する詠嘆的な挽歌」が蓬春の表現を特徴づけるのではないかと、その見解を示す。戦後の《山湖》（1947）はあきらかにホドラーの山岳絵画の影響下にあるが、はたしてそこに戦時中からの断絶を認めうるのか、それとも一貫性を見出すべきなのか、にわかに割り切り難い。

石井柏亭などは、日本画家の技法や経験は戦争画には不向きとの判断を下しているが、油彩修行の経験ある新興大和絵の旗手たる蓬春にとって、時代の挑戦を受けて立つ気概は《香港島最後の総攻撃図》にも漲っている。と同時に日本軍の仏印進駐期の作品、《南海薄暮》（1940）は、画家の台湾体験を下地にした牧歌的な南国情緒だが、瘤牛の隣にターバンを巻いたインド風の人物が点景で添えられていて、画家の「政治的無意識」とでも言うしかない態度が横溢している。アジアの画家としていかなる自己表現を目指すべきかが、作家にとって喫緊の問題となっていた時代に、蓬春は自らの画業にいかなる判断を下していたのか。時代のうねりをも自らの審美観のうちに塗りこめてしまったかのようなこの画家の営みを、後世は戦争不感症として断罪できるのだろうか。司会からの指名を受けて青木茂氏も述べたように、絵画には戦場に漂う死臭を伝達する能力はない。だが無臭処理の処方にこそ、画家が戦時にいかなる姿勢で対峙していたかを探る鍵があり、そこに施された藝術の臭気を敏感に嗅ぎ分ける分析が要請されることだろう。

殖民地支配下の他者表象と自己演出

藝術という化粧術。そこに秘められたなかば意識下の精神的葛藤へと果敢に探測を降ろしたのが、池田忍氏の「中国服の女性表象—戦時下における帝国男性知識人のアイデンティティ構築をめぐる—」だろう。話題は1940年代の日本軍占領時代に北京飯店五階に陣取って、計1年半におよぶ制作を続けた梅原龍三郎の《姑娘》連作である。戦争を描かず軍事的占領の情景を避けた梅原の選択に、断固たる反戦の意思あるいは精一杯の良心的抵抗の跡を読み、画家の免罪を計る解釈が、従来主流をなしてきた。そこには時局下で藝術の自律を確保しようとする、同時代の男性製批評家たちの儚い願望が反映する。とはいえそれは、彼らが戦時体制に構造的に組み込まれた事実を消去するものではない。

梅原の《北京秋天》(1940)あるいは《紫禁城》(1942)には、安井曾太郎の《承德喇嘛廟》(1938)と並んで、直接の戦争画を描くことから免罪された特権的な画家の屈曲した選択肢—あるいは免罪されたことで特権的な地歩を固めた画家の軌跡—が探られるべきだろう。占領地の美と荘厳を壽ぐことは、他者統治と同時に、自己を越えた伝統へと自らを融合させる自己拡張の願望であり、東洋の覇者たらしめる祖国の主張に寄り添いながら、政治的意思を美の世界に翻訳することで免罪させ、また直接的な時局宣伝から己が身を振りほどく便法でもあった。この文脈で司会の吉見俊哉氏がヴァルター・ベンヤミンの「美の政治化・政治の美化」に言及したのは、いたって的確だろう。これに加え、民族衣装の女性を描く行為は、殖民地支配の提喻であるとともに、骨董収集にも似た逃避的な美の世界への没入でもあった。梅原の《姑娘》(1942)像を賞賛した矢代幸雄らは、美を政治から隔離する救済策を試みたが、こうした時局への消極的抵抗において、批評家は画家と共犯的關係を描いていた。なかでも池田氏は、小林秀雄が1945年1月に執筆した梅原論に、挙国一致の国家イデオロギーとの葛藤から生じた、歪な反応を犀利に掬い上げる。「協和の女」という秩序公認の女性像から逸脱した奔放な代替幻想を占領地・北京に求めながら、姑娘に「何を仕出かすかわからぬ」不穏さを嗅ぎ取った小林は、そこに反日意識の換喻を半ば無意識のまま読み込み、言い知れぬ女性恐怖を覚える。この「日本男性知識人」の姿は、池田氏も周到に指摘するように、阿部知二の『北京』(1940)の主人公、大門に通底する。加えて小林は描かれた《姑娘》に「画家の自画像」を認め、そこに制御不能な鬱たる画家の意思を透視する。ここには精神分析という鏡像の逆転移現象が認められよう。

《東洋》を装い、演ずること

他者をいかに描くかによって、逆に描く自己の姿が露呈する。服装を通じた自己演

出がここで大きな役割を演じたことは、ブリッジ・タンカ氏による「アジア服復活—岡倉天心・インド・衣服の政治生命」が示し、またその具現としての一人の舞踊家の運命が、木村理恵子氏「崔承喜の『朝鮮舞踊』をめぐる」によって分析された。岡倉の衣装への拘りについては、「村の鍛冶屋」の詩人の裔、チャールズ・ロングフェローの刺青について近著のあるクリスティヌ・グートがすでに論じている(『記号学研究』21号)。英語が達者なら和服で外国に行け、不得意なら洋服にしろ、と言ったと伝えられる岡倉にとって、服装とは何だったのか。英語が当時の国際共通の意思疎通手段だったとするならば、服装とは地方色、文化的固有性の徴だろうか。タンカ氏は佐久間象山の「東洋道德、西洋藝術」を引き合いにだした。これに岡倉の論法を重ねるなら、東洋の徳目を伝達可能なものとするにも、西洋のテクノロジーが必要となる。アジアとしての民族的アイデンティティを国際的に訴えるためにも、西欧列強の定めた国際基準に則ることが不可欠な条件だった。

韓半島に生をうけ、日本で石井漠の指導のもとで西洋舞踊に導かれた崔承喜(1911-1969)の場合、服装とは、自らが演ずるべき舞踊と演技そのものの選択と無関係ではありえなかった。西洋舞踊と朝鮮舞踊との二者択一に迷った彼女は、日本での好評を受けて朝鮮舞踊に力点を移すが、1940年頃から「朝鮮」民族的アイデンティティが「時節」柄、検閲の対象となるや、「東洋」を具現する舞踊へと方向を転換し、欧米での海外公演でも高い評価を得た、と一般に言われている。だが彼女の朝鮮舞踊に不服だった石井漠も、反対に彼女の西洋舞踏を低く評価した批評家たちも、いずれも西洋的基準に照らした価値判断を下していたことは見落としてはなるまい。岡倉のいう「英語」を物にしたうえでなければ、和服なり朝鮮服を纏うことはできない相談だった。言い換えれば、あくまで西洋基準の「藝術」が要求する「構成」に沿って土着性の型を、過度の繰り返しを避けつつ、適度に強調し

彫琢することで捏造されたのが「朝鮮舞踊」の実態だったはずだ。さらに44年ごろに「東洋」振りを求められた崔が意図的に取り込んだ能楽の所作などは、かえって「物足りない」といった批判に晒された。インドではノーベル文学賞受賞者ロビン・ドラナート・タゴールの甥にあたる画家オボ・ドラナートの母性表象が「安全な民族主義」としてイギリス官憲から許容されていた事実が知られる。それと同様に、崔の民族的表現とされた「軽快な躍動感」もまた、日韓併合の支配者側の期待に沿って、許容範

囲内の「朝鮮」らしさを自己演出した「創建」だったはずだ。着せ替え人形よろしく、民族の表象を代行し代表する役割を命じられた稀代の舞姫は、結局は戦後自ら望んだ「北越」先の祖国で、権力闘争に巻き込まれ、粛清される運命を辿る。いささか私見を述べたが、木村理恵子氏や朴祥美（プリンストン大学博士課程在籍。「『日本帝国文化』を語る——崔承喜のアメリカ公演（1937-1940）とアジア主義」、『思想』975号、2005）氏による最新研究の刊行が待ち遠しい。

（次号に続く）

《資料》

シンポジウム「戦争と表象／美術 20世紀以後」

開催日：2006年3月4日（土）、5日（日）

場所：東京国立博物館平成館大講堂

主催：シンポジウム「戦争と表象／美術 20世紀以後」実行委員会

共催：千葉大学大学院社会文化科学研究科

第一日 3月4日

第1セッション 日露戦争から15年戦争へ

再考・青木繁「海の幸」——「ゼツェッション」／

日露戦争 長田謙一（千葉大学）

日露戦争の戦跡——一ノ瀬俊也（国立歴史民俗博物館）

第1次大戦ドイツ人捕虜の芸術活動 安松みゆき（別府大学）

雲崗石窟・写真・前衛 五十嵐利治（筑波大学）

山口蓬春と戦争表現 水沢 勉（神奈川近代美術館）

討論 司会・コメント：丹尾安典（早稲田大学）

第2セッション アジアと日本

中国服の女性表象——戦時下における帝国男性知識人のアイデンティティ構築をめぐる 池田 忍（千葉大学）

アジア服復活：岡倉天心・インド・衣服の政治生命ブリッジ・タンカ（デリー大学）

美麗と哀愁：戦争についてのある台湾画家の思い出 蕭寶珊（台湾國立成功大学）

「同床異夢」歴史修正主義と世代間葛藤——「わしづム」の例を通して シュテッフィ・リヒター（ライプチヒ大学）

南京虐殺と女性 若桑みどり（川村学園女子大学）

討論 司会・コメント：久留島 浩（国立歴史民俗博物館）

第二日 3月5日

第3セッション 第2次世界大戦期Ⅰ 日本という国家と表象

ダンス 朝鮮・日本 木村理恵子（栃木県立美術館）

戦時期日本のシンボリズム 河田明久（早稲田大学・非常勤講師）

目的芸術としての戦争美術とプロレタリア美術～「昭和の美術」展を通して 澤田佳三（新潟県立近代美術館）

戦時とモダン・デザイン 森 仁史（松戸市美術館館準備室）

戦争と建築 五十嵐太郎（東北大学）

討論 司会・コメント：吉見俊哉（東京大学）

第4セッション 第2次世界大戦期Ⅱ それぞれの国家と表象

現代ロシアの戦争映画 鴻野わか葉（千葉大学）

ファシズム期のイタリア彫刻 上村清雄（千葉大学）

原爆体験と表象 小沢節子（早稲田大・非常勤講師）

写真と戦争犯罪——第2次世界大戦における国防軍の犯罪に関する論争 ウルリケ・ユライト（ハンブルク社会研究所）

討論 司会・コメント：三宅晶子（千葉大学）

*前号（122号）の本連載に次のような誤りがありました。訂正してお詫びいたします。

14ページ左段上から190行目「崔承姫（1911-196?）」は「崔承喜（（1911-1969））」が正しい。その下22行目「ケーテ・コルヴィッツ（1867-1945）」の次に「。」をぼどこす。同じ段落でその6行下「抵抗へ訴え」は「抵抗への訴え」に。15ページ右段21行目の「母体」は「母胎」に。17ページ右段下から12行「双の」は「双数の」に、それぞれ訂正。また、同ページ註1の「G.P. Time, Space……」とあるうち、「Time」をイタリックに変える。18ページ末尾のあとがき2行目の「後援者」は「講演者」の間違い。

*本連載第40回（121号）で報告した日仏美術学会での岡部あおみ氏による発表の完全版が『芸術と性差—武蔵野美術大学ジェンダー・リサーチ共同研究論文集』（2006年3月1日刊、非売品）として刊行されている。