

藤田嗣治の「戦争画」再考… 世界史・アジア史の 視点から

第2次世界大戦下、藤田は戦争画にどのような心情で取り組んでいたのか。山口蓬春に宛てた手紙や当時の発言から、画家が置かれた状況とその役割をどう理解していたのかを読み解く。

煙に巻かれた蚊としての自画像

1942年10月3日付、山口蓬春に宛てた藤田の葉書が知られている。シンガポールのプキテマ高地攻略の戦争記録画（シンガポール最後の日）が背後に置かれ、画家は蚊取り線香の煙を見本に、高原の彼方に立ち昇る硝煙を描こうと工夫している。文字は挿絵の隙間に散らし書きされており、どの順番で書



山口蓬春宛ての手紙 1942 紙にインク、水彩 9×14cm 山口蓬春記念館蔵

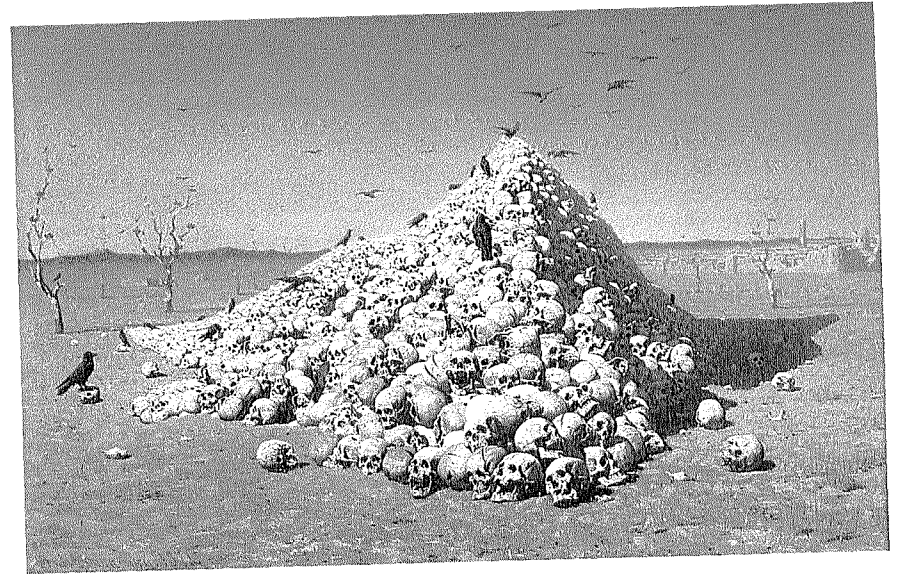
稲賀繁美 文

いたのか、復元は容易でない^{※1}。以下は筆者の仮説だが、制作中の油彩の左横から「愉しく挑む美術の秋 藤田嗣治のある闘画生活 下積ミは下積ミ並みに 煙の写生 蚊やり香を すうくかぎ乍ら」と書き始めた様子。その左に蚊取り線香の煙が上がり、そのまた左の余白の「この尊い私の行の 敢闘生活 いやはや 蓬春さんの勉強振りに」あたりで紙面がなくなり、以下横倒しで葉書の縁に沿って「は感心した 宮本君の処で拝見 早速小生も一冊求めまして」と続く。水沢勉によれば、「一冊」は『現代名家自撰素描集・第一輯・山口蓬春画伯植物編』（芸艸堂、1940）と推測される^{※2}。蚊遣の火の右横に「煙草は中々阿りますまい」と引用符合のついた文句が宙に浮いており、「一歩空けて」腰が痛めばい、お灸が阿りますぜ *大に*力を入れてやります」とある。「*」は近くに、もう一匹落ちており、万年筆ではなく、線香を描いたのと同じ面相筆の墨跡。とするとこれは（水沢氏の読みとは違い）どうやら墜落した蚊の姿。横長の葉書右側には、床に腰を下ろして半紙を広げ、蚊取り線香から立ち昇る煙を写生する戯画の自画像。その周囲の余白に、戯れ文が散乱する。「煙さへうまく出来れば煙に巻いて

やるものを 自分が 煙にまかれた」。手製の防毒マスクを顔に当てている藤田は、墜落した蚊の死骸を、暗に自分に肖（なぞ）えている。戦勝気分の高揚のなかで、年末の「第二回大東亜戦争美術展」への出品準備に余念がない藤田は、年下の好敵手を相手に、いささかの翰晦と自嘲とをばばからない。配給タバコは人手困難、仕方なく蚊取り線香が代役で登場したらしい。戯れとはいえ、戦争画を描く己れを「煙にまかれた」蚊に譬え、自分にお灸を据える嗜虐性の諧謔は、何を意味するのか。

チャンバラと「この世に生まれた甲斐」

1943年8月19日付、木村莊八宛の書簡を次に引く。ソロモン海戦の図と《アッツ島玉砕》（P34）の図の200号大作を2つ成して「腕の鳴りが稍おさまって この暑さにも夕立にも雷鳴にも驚きもせず」ずっと居留守を使って画室に籠もり、制作に熱中していた時期の書簡である。画家仲間たちが次々と戦地取材に旅立つなかで、自分たちだけが「取り残され」ていたが、なお「日取場処は秘密」とはいえ出発準備が下命され「これで世間にも顔が立ち 南の日焼けした顔で ハイ行つて来ましたと皆にも会える事になつて大に勇んで居ります」。そう述べたあと、藤田はこう述懐する。「戦地に行かなければ描かぬ描けないと言つて駄々こねたりしても この年じや始まらない



ヴァン・ヴェーレ・ヴェレシユチャーギン 戦争の列神式(別題:鳥葬) 1871
キャンバスに油彩 127×197cm トレチャコフ美術館

事、戦地に行かなくつてもこれ位描けると言ふ方が面白いと思つて始めました。藤田は当時56歳、予定された戦線取材も、戦局の悪化ゆえに実現しない。《ソロモン海戦における米兵の末路》の漂流する小舟にはドラクロワの《ドン・ジュアンの難船》が投影されているだろう。「昔の巨匠のセントレットやドロクロアでもルーベンスでも 皆んな本当の戦争を写生した訳でもないに異ひない、(中略)やつぱり人の子じや 想像力が強い おえらい人の子故あんな傑作をこの世の中に残してくれた。私なんぞはそのおえらい巨匠の足許にも及ばないが、これハイツ私の想像力と兼ねてからかいた腕ためしと言ふ処をやつて見ようと 今年は何分一番難しいチャンバラを描いて見ました」。

「チャンバラ」とは《アツツ島玉砕》を指すだろうが、同じ書簡には「来年三月迄は発表は(陸軍の方ハ)出来ません」との但し書きがある。ところが実際には、急遽9月1日より「国民総力決戦美術展」に出品することが決まり、8月31日の『朝日新聞』大阪本社版は一面トップにその複製を3段抜きで掲載している。莊八宛の同じ書簡で、藤田は近眼ゆえ一尺も引きを取れぬまま制作し、「何処から描き出して何処で終つたかも分らず、夜になつて離れてその出来栄えを見て、我ながら自分の絵に「びつくり」驚く。今度この戦争画をかいて この世に生れた甲斐のある仕事をしました」というのが「偽らぬ私の告白」とある。

る。ここで藤田は「この難しい宿題の課題の様な戦争画」と述べる。思えば近代の国民国家体制の成立とその延長線上に発現した全地球的な帝国主義体制の跋扈にあつて、「戦争画」とは国家機関の制度的完成形態の具現、文化的達成を記念する表現にほかならなかつた。³⁾

それもヴァン・ヴェーレシユチャーギンを思えば、腑に落ちよう。帝政ロシアの戦争画家として中央アジア遠征を記録し、《戦争の列神式(別題:鳥葬)》で髑髏の山を描いて西欧で反戦画家と評された彼は、日露戦争に従軍し、遼東半島先端の旅順港外で蝕雷した乗艦ベトロパウルスクと運命をともにした。その30余年後、藤田は赤軍の北からの脅威に対抗して日本陸軍が敗退したノモンハン事件に現地取材し、《ハルハル河畔之戦闘》(1941, P112)ほかの「戦争画」を実現していた。

「戦犯画家」と「礼拝価値」

「私はもうこうなつて今更足を洗ふ訳にも行きません 先頭に立つて若い者を引つばらねばならぬ事になりました、誰れか居ないと やつぱり若い人もついて来ません、私は喜んで部隊長でやりましょう(同前)。ここには国家の針路に自己を重ねる使命感がてらいなく表明される。こうした藤田の姿勢は、日本敗戦後に画家を断罪するための根拠とされた。糾弾の先鋒に

たつた内田巖は内田魯庵の息子。1946年に結成された「日本美術会」は「戦争犯罪人」の目録を作成したが、内田巖はその書記長として「美術界の肅清」を『東京新聞』同年1月26日に掲載する傍ら、藤田ほかに「貴下を戦犯画家に指名する。今後、美術界での活動は自粛されたい」との勧告を突きつけた。その内田は戦時中に《家庭防火図》を描いていた。もとより総力戦において戦地と銃後との区別など虚構にすぎず、両者の構造的癒着は国家目的達成のための性差的束縛による抑圧を巧みに隠蔽する心理的合理化装置にほかならない。それは、女流美術家奉公隊長長谷川春子の事例を通じて北原恵も明解に説くところだ。⁴⁾

藤田を糾弾するその内田の振舞いを「茶番劇」と語ったのは、評論家の針生一郎。その針生は《アツツ島玉砕》の凄惨な描写を評して、「悪魔に魅いられた恍惚」であり「戦争末期のデゼスペレートは心情に通じるものとし、この虚無への偏執に、画家の「荒廃した内部」を探り当てる。藤田のこの時期の戦争画の「仕事はすでにレディメイドだから、どんなオーダーメイドにも即応できる」という木村莊八の評を引きつつ、針生は、「作者の魂はまつたくここに関与していない。彼は野次馬の嗜虐的な興味に駆られてこのむごたらしい場面を描きながら、その効果をニヒルに、偏執狂的にたのしんでいるだけだ」との見解を、晩年の論考でも撤回しない。だが公開されたこの「虚無の表現」の前には養錢箱が設けられ、巡回のおりにも画面に跪き、養



安井曾太郎 承德喇嘛廟 1938
キャンバスに油彩 60×77.5cm 愛知県美術館

銭を投げて拝む老人の姿が見られたとの証言を藤田は残している。⁷⁷《アツツ島玉砕》は、西欧近代から移植されたはずの、美術館での「展示価値」や観客に訴える「鑑賞価値」を発揮する以前に、宗教画の機能であった。「礼拝価値」を呼び覚ます結果を招いた。そこに藤田の巧みな演出がなかったとは言いい切れまい。だがそれは、内田巖が『画集普及版 原爆の図』（青木書店、1952）で賞賛を惜し

まなかつた丸木位里・俊夫妻の《原爆の図》が辿った軌跡でもあったはずだ。先に触れた「荒廃した内部」に拘る針生は、「敗戦後に戦争画家はだれひとり、このような荒廃した内部をみつめて、そこから再出発しようとはしなかったし、批判者もまた戦争画家と抵抗画家の機械的な分類にすがって、この地獄の悦楽にまで下降しようとはしなかった」と続ける。だが戦争の惨禍を訴えたはずの丸木夫妻の《原爆の図》の連作こそが、戦争画のひとつの究極として、この「地獄の悦楽まで下降」し続けた、とは言えまいか。あたかもルーベンスの《地獄へと落ちる罪びとたち》（1620）を2人の《地獄の図》（1985）で反復したかのよう。そしてティントレットによるヴェネチアの聖ル

いた。44年7月10日付の木村莊八宛の書簡で、「サイパン島の悲壮な戦闘から九州爆撃やら」に神経を尖らせる傍ら、藤田はこう述べる。「あまつさへ又美校問題に技芸員発表等 とうとう戦争画をやつてる連中は一蹴にけられて美事に葬られて仕舞い何が何やら一向判らず」。林洋子氏の解説によれば、これは東京美術学校でクレータじみた人事一新がその5月に実施された件。教授に梅原龍三郎と安井曾太郎とが迎えられた反面、藤田はこの人事から排除されただけでなく、皇室技芸員にも任命されなかった。軍部の意向を受けた作戦記録画の制作に邁進していた自分がこうした栄誉から遠ざけられたことは、藤田には到底承服できない異常事態だっただろう。

安井曾太郎は満洲国成立に続く時期、軍部による承德占領を受けて「傀儡」国家に招聘され、《承德喇嘛廟》（1938）ほかの作品を現地で作した。また梅原は日本軍占領下の北京で、北京飯店の上階に居を定め、《紫禁城》（1940）、《雲中天壇》（1939）から《北京秋天》（1942）に至る作品を制作する傍ら、「姑娘」（1942）の連作を仕込んでいた。安井の《金蓉》（1934）のモデルが纏う「支那服」は、日本の大陸進出を女性表象に託した暗喩。また平定した征服地を描く絵画表象は、軍事行動を芸術に転移させる代替行為。もとより安井の非政治性は有名であり、また梅原は国粹より国際性の大切さを説く人物だった。それゆえ過度の記号学的解釈や精神分析の適用は、

カ同信会館の「十字架降下」が、東京・立川の米軍砂川基地拡張反対闘争を描いた中村宏の《砂川五番》（1955）において、じつに巧みに換骨脱胎されたように。

植民地絵画の臨界

先の木村莊八宛の書簡で藤田は「先頭に立つ」気概を示していた。林洋子氏は、その背後に藤島武二が1943年3月に死去したという経緯を想定している。東京美術学校西洋画科の教授だった藤島武二は、台湾の最高峰に取材した《旭光 新高山》（1935）、モンゴルのドロン・ノールでの日の出を描いた《旭日照六合》（1937）などを日本列島の山岳風景に寄り添わせ、西側世界の「オリエンタリズム絵画」日本版・旭日の帝国の雄飛を寿いでいた。横山大観の富嶽図の連作とも平行する画業だが、欧州における戦争画がもつばら寓意表現を事とするのとは対照的に、日本の画家たちには、油彩・膠彩の違いを超えて、自然描写の裡に帝国の象徴を仮託する傾向が顕著だった。《アツツ島玉砕》によって絵の魔に憑依された藤田には、油彩画家として藤島武二の衣鉢を継ごうとする意思が、明瞭に見取れる。自らの意思をも超えたその達成の「最高峰」が《サイパン島同胞臣節を全うす》（1945）となる。

ところが、その藤田の背後では、思わぬ番狂わせが⁷⁸出来て深読みの曲解とも映ずる。だがこれら将来の文化勲章受賞者が、自らの意識とは裏腹に、戦時体制の「政治的無意識」に組み込まれていたことは否定できない。⁷⁹

梅原の《紫禁城》や安井の《金蓉》は、敗戦後の検定歴史教科書において、植民地絵画との指弾を受けることもなく生き延び、長らく昭和を代表する油彩作品の「最高峰」として賞賛され続けてきた。その制度的延命のために不可欠の負の烙印を負った犠牲獣が、藤田に代表される「戦争画」だった。両者は互いに陰陽の綏をなし、昭和洋画壇の「成熟」を証する。

*1 原色図版が林洋子『藤田嗣治 手紙の森へ』集英社新書ワイジュアル版2018年、92、93頁に複製されている。
*2 水沢勉『暴力と沈黙——山口嘉善の〈香港島最後の総攻撃〉をめぐって』長田謙一編『国際シンポジウム 戦争と表象』美術20世紀以後 記録集（美術出版社、2007年）57頁。
*3 阿部良雄『戦争と表象』東京、1980年、『図説』岩波書店、1993年。
*4 北原忠雄『アジアの女性身体はいかに描かれたか——視覚表象と戦争の記憶』青弓社、2013年。女流美術家会公認会長を務めた長谷川善子氏の事例が検閲される。
*5 針生一郎『戦後美術概論』東京書林、1990年、31頁。
*6 針生一郎『戦後の戦争美術——理論と作品の運命』針生ほか編『戦争と美術』1937、1945、『国書刊行会』2007年、144、45頁。
*7 野見山純治の伝える藤田の証言、野見山久『戦争画その後—藤田嗣治—四百字のデッサン—河出書房新社、1978年。ここでは河田明久『作戦記録画』小史、1937、1945、前掲『戦争と美術』160頁。
*8 針生一郎前掲書31、32頁、前掲論文145頁。
*9 池田忍『中国の女性表象——戦時下における帝国主義性』藤田のアイデンティティ構築をめぐる『前掲「戦争と表象、美術」109頁以降。および『複製・絵画の境界』岩波書店、2014年、本文385、386頁、巻末141頁、注20および本文550頁ほか。
Profile
いながしけみ 比較文学比較文化、文化交流史研究、国際日本文化研究センター、総合研究大学院大学教授、放送大学客員教授。1957年東京生まれ。著書に『絵画の境界』近代東アジア美術史の様相と命運、『複製・絵画の境界』あや魂跡がれる形（ともに岩波書店出版）ほか多数。