博士学位請求論文審査報告

2018年3月30日

申請者 弘中智子

論文題目 戦時下を中心とした日本におけるシュルレアリスム絵画の展開について

審査委員 鵜飼哲 喜多崎親 大谷省吾

1 本論文の構成

本論文はヨーロッパのシュルレアリスムの運動および作品から学んだ日本の画家たちがアジア・太平洋戦争期および戦後期に制作した作品に、シュルレアリスムの特徴がどのようなかたちで現れているかを、作品解釈、歴史的考察、美術史的検討、公開・未公開の史料の探索と分析などの作業を通して解明することを目的とした領域横断的な研究である。

本論文は以下の各章から構成される。

【目次】

はじめに

第1章 日本におけるシュルレアリスム絵画の受容と初期の展開

第2章 シュルレアリスム絵画の誕生

第1節 シュルレアリスム絵画の日本での紹介

第2節 シュルレアリスム絵画の日本における初期の展開

第2章 福沢一郎の影響 福沢絵画研究所

第1節 1930年代の福沢一郎

第2節 指導者としての福沢一郎

第3節 画塾、福沢絵画研究所

第4節 福沢絵画研究所に集まった人々と作品

第5節 福沢絵画研究所の閉鎖と戦中の動き

第6節 戦後の福沢と研究生たち

第7節 福沢絵画研究所が伝えるもの

第3章 井上長三郎の1930年代—シュルレアリスムと社会への意識

- 第1節 先行研究
- 第2節 井上長三郎とマックス・エルンスト
- 第3節 井上長三郎と福沢一郎
- 第4節 形態と象徴
- 第5節 井上長三郎《屠殺場》
- 第6節 井上長三郎の1930年代

第4章 帝国美術学校とシュルレアリスム

- 第1節 先行研究
- 第2節 1930年代の帝国美術学校
- 第3節 帝国美術学校学生とシュルレアリスム
- 第4節 戦争の時代とシュルレアリスム

第5章 吉井忠と戦時下のシュルレアリスム

- 第1節 先行研究
- 第2節 吉井忠のシュルレアリスムへの接近
- 第3節 吉井忠とパリ
- 第4節 シュルレアリスム絵画とテーマ
- 第5節 美術文化協会の結成と圧迫
- 第6節 シュルレアリスムと古典絵画
- 第7節 戦時下の日本の「現実」を描く
- 第8節 吉井忠の戦後

第6章 山下菊二とシュルレアリスム

- 第1節 先行研究
- 第2節 山下菊二の前衛への関心
- 第3節 山下菊二と福沢絵画研究所
- 第4節 戦中の発表作《日本の敵米国の崩壊》
- 第5節 戦争体験と《マルドロールの歌》
- 第6節 同時代の日本を描く (1) 《オト・オテム》
- 第7節 同時代の日本を描く (2) 《あけぼの村物語》
- 第8節 山下の絵画が告発するもの

おわりに

参考図版
参考文献

謝辞

2 本論文の概要

これまでの通説では日本におけるシュルレアリスム絵画は、1941年4月にその主導者と目された画家の福沢一郎（1898-1992）と詩人で美術評論家の瀧口修造（1903-1979）が、シュルレアリスムと共産主義の関係を問われて逮捕された事件を機に終焉を迎えたと考えられてきた。本論文はしかし、両名の逮捕以降に発表された福沢と周辺の画家たちの作品および発言を検証することによって、ヨーロッパのシュルレアリスム絵画の影響を色濃く反映した作品は減少したとはいえ、シュルレアリスムにその端緒を持ち、独自の発展を遂げた着想や批判精神は戦時期の作品にも見出しうると主張する。本論文ではまた、福沢が1936年に開設した福沢絵画研究所に集った画家たちや同時代にシュルレアリスム的な発想をもとに日本社会を描いた井上長三郎（1906-1995）、吉井忠（1908-1999）、山下菊二（1919-1986）の諸作品、そして帝国美術学校（現・武蔵野美術大学）でシュルレアリスム系の絵画制作を試みた学生たちの多様な活動にも探求の対象を拡大する。

本論は6章から構成されている。

第1章では、日本におけるシュルレアリスムの黎明期が概観される。日本では1920年代後半よりマックス・エルンストやサルバドール・ダリによるシュルレアリスム絵画の紹介が美術雑誌を通じて行われた。1929年の第16回二科展で発表された阿部金剛、東郷青児、古賀春江らによる作品は、日本では当時「超現実主義」と訳されたシュルレアリスムの最初の作例とされてきた。しかし著者によれば、彼らの作品は様々なモチーフを組み合わせた目新しいものではあったが、思想的にも技法的にも、本来のシュルレアリスム絵画との共通性は乏しかった。彼らの発言や文章からは、彼らが「超現実主義」と呼んだものが、人間の夢や無意識の探求を目的としたヨーロッパのシュルレアリスムとは異なり、単に新たな絵画表現を指示していたにすぎないことが判明する。

一方、1931年の第1回独立美術協会展で福沢一郎が当時滞在していたパリから出品した作品は、エルンスト的なコラージュの手法が意味するところについて深い理解を示しており、既存のイメージを全く異なる文脈で構成することにより、単なる組み合わせではない、驚きやユーモアといったデペイズマンの効果を生み出していた。福沢はエルンストに倣い、科学雑誌の実験の挿絵からイメージを選び出して油彩画に仕上げた。著者は福沢の作品が、自然主義的な風景画や人物画が主流だった当時の日本の美術界で、本場のシュルレアリスムの要素をとり入れた作品として、新たな絵画表現を模索していた若手の画家たちに熱狂的に受容された事情を詳説する。

第2章では、福沢の1930年代の作品の変遷が辿られるとともに、彼が1936年に設立した福沢絵画研究所と研究所に集った画家たちの作品が検証される。同研究所についてはこれまでまとまった研究が行われていないが、戦後に活躍する多くの画家たちがここで学んだことを考えるなら、日本におけるシュルレアリスムの歴史を考える上で重要な拠点であったと著者は考える。

1931年にパリ留学から帰国した後の福沢は、和歌をはじめとする日本の伝統的文化形

態にシュルレアリスムとの共通点を見出し、それらを引用した実験的な作品を発表する。また、満洲事変や共産主義運動など、同時代の社会問題をテーマに取り上げる。引き続きコラージュの手法を用いつつも、パリ時代のように科学雑誌の挿絵などの既存のイメージを引用する代わりに、東京の街頭風景や時事的な話題など、より社会的現実を即した問題を諷刺的に描くようになっていく。著者はとりわけ1936年に発表された《牛》に注目する。この作品は福沢が前年に訪れた満洲に取材した作品であり、2頭の巨大な牛がピンク色の大地の中央に描かれ、その背後に小さな人間たちの群れが見える。著者は、体にほころびのある不気味な顔つきの牛は、当時理想郷と喧伝されていた満洲の、実態を伴わない現実を暗示するものであり、牛の背後に小さく描かれた人間群像には、満洲の現実に関心な人々に対する批判的風刺がこめられていると解釈する。

同じ年、1936年に、福沢絵画研究所が開設される。その背景として著者は、帰国後の福沢が独立美術研究所をはじめとする画塾に招かれて後進の指導に当たっていたこと、そして美術雑誌や書籍でシュルレアリスム絵画を紹介するとともにみずからの画論を展開し、美術展覧会評も数多く執筆するなど、美術の新動向を啓蒙する立場にいたことを指摘する。福沢が自宅の一部を改築して作った研究所には、瀧口修造をはじめとする気鋭の評論家が講師として招かれ、アトリエは終日研究生に開放されていた。著者は研究所に各地から集った31名の参加者の氏名を明らかにする。その中には山下菊二や当時東京美術学校の学生だった杉全直（1914-1994）など、将来戦後の美術界を牽引することになる画家に加え、小学校教諭だった藤沢典明（1916-1987）、箕田源二郎（1918-2000）らの美術教育者、東京帝国大学の絵画研究会に参加していた学生で後に学芸員となる本間正義（1916-2001）など、多様な目的と背景を持ち、後年様々な分野で活躍する人々がいた。

著者によれば、山下らの研究生がとりわけ強く記憶しているのは、福沢の所蔵していたヒエロニムス・ボスやエルンストの画集の図版を自由に閲覧することで想像を膨らませ作品を描いていた経験である。また、福沢の直接的な指導はなかったらしいが、独立美術協会展などで発表された福沢の作品に親しく接することもできた。書棚には画集に限らず文化や思想に関する書籍もあり、研究生たちは時には福沢と語り合いながら幅広く芸術や同時代の思潮に触れていた。福沢の社会に対する批判的な姿勢は、こうしたなかで、研究生に多少とも共有されていったのであり、彼らの多くがシュルレアリスム絵画の手法を用いて社会と向き合おうとしていたと著者は推定する。

しかし、研究所は1941年4月の福沢の逮捕に続いて閉鎖される。約半年の取り調べを終え、同年11月に釈放された後、福沢は彼が1939年に結成した美術文化協会の会員たちにシュルレアリスム絵画の制作を止めるよう命じ、みずからは会の存続のために戦意高揚画など時局に沿った作品を発表していく。しかし福沢は、社会に対する批判的な姿勢を完全に放棄したわけではなかった。1943年に行われた第4回美術文化協会展で福沢が発表した《国引き》は、日本の神話を表向きのテーマにしながらも、日本のアジア諸国への侵略を諷刺していると著者は解釈する。同様の姿勢は、研究所に通っていた若い画家たちにも見られる。例えば杉全直は満洲での従軍体験を元に《死と少女》（1941年）を描いている。この作品の中央には顔に手を当てた少女が、その周囲には山並みや稲妻が描かれ、彼が満洲で見た光景が組み合わされている。死と隣り合わせの戦地とそこに

暮らす人々の惨状を描いたこの作品は、時局に沿わないものとして出品を拒否された。同じく研究所に通っていた金子英雄（1914-1986）は《嵐》（1942年）で荒れ狂う森林を描き、大塚睦（1916-2002）は《造船》（1943年）と題して資材の乏しい現場を描いた。著者は、これらの作品は、戦時期の日本の状況を冷静な視点で描いていると考える。

戦後直後の福沢の代表作《敗戦群像》（1948年）は、荒廃した平原から立ち上がろうとする男たちの姿を描いている。著者は、この群像は1936年の《牛》の背景に小さく描かれていた群像や、1943年の《国引き》で綱を引く男たちと連続していると解釈し、福沢が戦中戦後一貫して同時代の人々の姿を注視していたことを強調する。

社会と人間に向き合う同様の姿勢は、かつての研究生たちの作品にも見出される。例えば早瀬龍江（1905-1991）は《自嘲》（1951年）で自らの顔を食す自身の姿を描き、戦後の食糧難をユーモラスに表現した。また、高山良策（1917-1982）は《1948年》（1949年）で、勤務先である東宝映画の労働争議の様子やこの年に判決の出た東京裁判を思わせる巣鴨拘置所と戦犯たちの姿など、複数のイメージを組み合わせて当時の日本の混乱した状況を描いた。福沢絵画研究所に通った画家たちは、研究所が閉鎖された後も、シュルレアリスムのコラージュの手法を用いて社会や自身が直面した問題に対峙し、みずからの考えを絵画に反映させていったと著者は結論する。

第3章では、福沢に続くかたちでコラージュの手法を用い日本の社会を描いた画家、井上長三郎の作品が、福沢の作品との対比を含め検証される。満洲に育った井上はセザンヌに憧れて画家を志し、上京後独立美術協会展に風景画を出品していたが、1933年に境にシュルレアリスム絵画の手法によって社会を描くようになる。

福沢と井上はともに満洲事変を題材としている。福沢は1932年の第2回独立美術協会展で《慰問袋に美人画を入れよ》を発表する。福沢の証言によれば、倒れた2頭の馬の周囲に瓦礫と美人画がばらまかれた様子を描いたこの作品は、満洲事変に従軍した兵士が慰問袋に飽きてしまい、通俗的な美人画に憧れるという「陣中のユーモア」を想像して描いたものだという。一方井上は、1933年の第3回独立美術協会展に《戦利品と男》を発表した。この作品には、車輪や板などの瓦礫が積み上げられた山の前に、膝を抱えて座り込む現地の男が描かれている。瓦礫の間からは大砲の筒が2本覗いている。戦後のインタビューで井上は、少年期に「非圧迫民族の姿をいやと云う程みております」と答えており、この作品では満洲事変を現地の人々の立場から描き、惨状を訴えようとしたと著者は考える。井上にはまた、労働者階級の窮状の告発を目的とするプロレタリア美術の発想もあった。

その後井上は、1936年の第6回独立美術協会展に《屠殺場》を発表する。この作品には、閉ざされた室内に、屠殺され肉の塊となった牛、仰向けになり息絶えようとしている2頭の牛、そして飛び上がる白い馬が描かれている。この作品の構図、とりわけ飛び上がる馬とその描き方は、ウジェーヌ・ドラクロワの《馬小屋で闘うアラビア馬》（1860年）との類似を示す。井上の後年の回想によると、この作品は二・二六事件の放送を聴きながら描いたという。青年将校たちによるこのクーデター未遂事件は戦争へと向かう日本の閉塞した状況から醸成されたもので、井上が《屠殺場》に描いた白い馬は、著者の解釈によれば、この情勢に必死に抵抗しようとする人々の姿を暗示している。この作品で井上はシュルレアリスムから距離を取り、古典絵画のモチーフを引用し、ドラクロ

ワの作風に倣うことで検閲を免れようとしたとも考えられる。しかし内務省は秩序を乱す作品として危険視し、出品は許されたものの印刷と撮影は禁じられた。その後井上はニュース報道に基づき、太平洋上を漂流した日本兵の姿を描いた《漂流》を1943年の決戦美術展に出品しようと試みる。しかし、疲労困憊した日本兵の姿が厭戦的だとして展示直後に撤去されている。著者はこれらの作品を論拠として、表現に制限のあった戦時中にも、井上が一貫して社会や事件の本質を描き出そうと努めていたと主張する。

第4章では、帝国美術学校の学生たちによる、シュルレアリスムを中心とした前衛的な美術思想にもとづく絵画運動の検証が課題となる。1935年から1938年の間、帝国美術学校の学生たちは、「JAN」「アニマ」「表現」「動向」「ジュンヌ・オム」「絵画」の6つのグループを結成し、銀座の画廊で展覧会を開いた。著者はその作品の中に、1930年代後半の戦争へと向かう時代の切迫した心情が反映されていることを強調する。

学生たちの自主的な活動を後援したのは帝国美術学校で彼らを指導していた彫刻家の清水多嘉示、そしてフランス文学者の小松清であった。特に小松が紹介した「行動主義」の思想はシュルレアリスムとも繋がっており、学生たちの間に広まっていった。小松はシュルレアリスムを「人間の意識のリアリズムを表現する」と定義した。これらの学生たちの作品の特徴として、著者は、映画の影響を受けていること、戦争へと向かう時代を反映して、内向的な画面に仕上がっていることを挙げる。彼らの多くは映画研究会に所属しており、マン・レイの『ひとで』、セルゲイ・エイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』の場面からイメージを引用した作品なども発表されている。

矢崎博信(1914-1944)は「動向」の展覧会に《街角の殺意》(1937年)を発表している。『戦艦ポチョムキン』から着想を得たイメージ群がシュルレアリスムのコラージュの手法で描かれているこの作品に、著者は、戦争へと傾斜する日本の状況に対する反感を読み取っている。また浅原清隆(1915-1945)が1938年に描いた《郷愁》は、植物のさやのような形のモニュメントの中に女性が佇んでおり、穏やかな水面が描かれていることから画面全体が内向的な雰囲気を出している。著者はしかし、作家の仲間たちが次々に戦地に駆り出されていた当時の状況を想起しつつ、作品の表面上の構図とは裏腹な、緊迫した心理状況をそこに読み取ることも可能であることを示唆している。

このように、コラージュの技法を用いて同時代の社会を描くという福沢の方法は、1930年代後半に帝国美術学校に通っていた学生たちにも共有されていた。在学中にシュルレアリスム絵画に出会い映画や写真の新しい技法に関心を持った学生たちは、迫り来る戦争の影に向き合い、みずからの内面や彼らの視点から見た日本社会を、若い感性を發揮して描いている。学生たちの多くが戦地に赴いたためその探求は短期間に終わらざるをえなかったが、彼らの作品はその切実さゆえに、情熱や緊張感、焦燥感などが入り交ざった、独特な輝きを放っていると著者は主張する。

第5章では、吉井忠の戦時期の作品に現れたシュルレアリスムの影響が考察される。著者は吉井が1936年から1945年の終戦までつけていた日記や遺品を調査し、吉井と福沢をはじめ美術文化協会の周辺の画家たちの行動や思考を詳細に跡付ける。その結果として、吉井が戦時期においても、シュルレアリスムの発想に古典絵画の技法を融合させることによって、批判精神を維持しつつ絵画制作に取り組んでいたことを実証する。また、日記に記された画家たちの生々しいやりとりから、シュルレアリスム絵画に対する

弾圧が福沢の逮捕以前から始まっていたことなども明らかにする。

吉井はかつて自然主義的な絵画を帝国美術院展などで発表していたが、日記によると1936年頃にシュルレアリスムに関心を持ち始めている。吉井は1936年10月より1937年7月まで渡仏して絵画の研鑽に励むが、特定の師にはつかず、ルーヴル美術館でヨーロッパの古典絵画を幅広く見て学んだ。また1937年のパリ万国博覧会では、公開前のパブロ・ピカソの《ゲルニカ》を見ており、同時代の戦争の被害者を描いた同作に衝撃を受けた。当時のフランスではシュルレアリスムは運動としては既に一段落していたが、日記によると吉井は下宿先で写真のコラージュを試みていたことが窺われる。

帰国後に発表した《二つの営力-死と生と》(1938年)は、シュルレアリスムのコラージュの手法を用いて時代の閉塞した雰囲気を訴えるような作品である。閉ざされた屋内にジャン・ルノワールの映画『ピクニック』から引用したと考えられる華やかな女性と、手前に倒れたブーツのある掘削現場が対比的に描かれており、題名通り「生」に忍び寄る「死」の脅威が表現されている。その後吉井は1939年に美術文化協会に参加する。しかし、この会の結成直後から会員の多くが試みていたシュルレアリスム絵画が内務省などにより危険視されていたため、シュルレアリスム絵画の影響を強く受けた作品を排除する動きが会員の間で出てきていたことが日記の記述から判明した。

そのような状況の中で、吉井は1941年の第2回美術文化協会展に《女》を発表した。この作品には女性の半身像が描かれおり、構図や描法はレオナルド・ダ・ヴィンチ作の《モナ・リザ》(1503～1506)として親しまれている作品を連想させる。しかし作品に描き込まれた卵や、手前に女性と机を大きく配置しつつ背景の地平線を強調する構図には、シュルレアリスム絵画の影響が指摘できる。日記によると、この頃吉井は、フランス滞在中にルーヴル美術館などで親しんでいた西洋古典絵画への関心を深めている。シュルレアリスムと古典絵画の融合は、1943年の決戦美術展に出品した《祖国を護る人々》にも確認できる。吉井は戦時下に力を合わせる兵士、農民、技術者の姿を西洋絵画の三美神の構図を引用して描き、強調された地平線と卵というシュルレアリスムのモチーフをそこに持ち込んでいる。著者は戦争期の吉井の作風がこの作品に端的に現れているとして、古典絵画の構図や描法を隠れ蓑とする、シュルレアリスム絵画の手法を用いた批評性を指摘する。

第6章では、福沢絵画研究所に学んだ山下菊二の戦中から戦後にかけての作品が検証される。山下は研究所で、福沢の作品と絵画精神、そしてエルンストやダリをはじめとするヨーロッパのシュルレアリスム絵画とボスの作品等に出会い、それらを原点に制作の幅を広げていく。1939年12月から2年にわたる中国などでの従軍体験は、山下が被害者であり加害者でもあるみずからの立場を絵画に表現していく作業の出発点となった。除隊後の1943年の《日本の敵米国の崩壊》(発表時《人道の敵米国の崩壊》)には、宝飾品を身につけたハリウッド女優のベティ・デイビスと壊れかけた甲冑、トイレットパーパー、サングラス姿の男性、遠方には土埃を上げて崩壊する建物などが描かれている。この作品は映画雑誌やグラフ誌などに掲載されたイメージを組み合わせて描いたと考えられるが、翼賛的な内容の題名とは裏腹に、アメリカの物質的、文明的な豊かさをむしろ賛嘆する眼差しが感じられると著者は主張する。

戦後の山下は《オト・オテム》(1951年)で、街角に立つ娼婦の姿と原爆の被害者た

ちをコラージュし、文明や人々の生活が戦争を通じて崩壊した結末を、占領軍の視点から捉えた作品を制作する。そして次第に特定の事件の告発を目的とする絵画の制作に向かい、その作風は後にルポルタージュ絵画と呼ばれるようになる。

1953年に発表された《あけぼの村物語》は、その代表的作品である。この作品が告発するのは、山梨県の旧曙村で起きた横暴な地主に対する村人たちの抗議活動であり、村人を指導していた活動家の水死事件である。ここには抗議活動以前に自殺した老婆や水死した活動家、抗議する村人の姿など、異なる時系列の出来事が組み合わせられて描かれている。そこでは事件の因果関係だけでなく、その根底にある差別の問題が告発されている。著者はこの作品の視点が加害者である地主の視線に置かれ、それが作者や鑑賞者の視線と重なる構造になっていることを強調する。そして山下が事件をみずからの問題として受け止め、社会全体の問題として告発した背景には、戦時中に自分がまったく抵抗できなかったことに対する痛苦な反省があることを指摘する。そしてその痛みを彼が、青年期から親しんだシュルレアリスム絵画の手法を通して表現したことの歴史的意義を強調する。

結論では以上の分析を踏まえ、シュルレアリスム絵画が危険視されていた戦時期にも、福沢および彼の薫陶を受けた画家たちが、シュルレアリスム絵画の発想を生かしつつ、古典絵画の技法もまた援用し、題名によって作品に翼賛的な外観を与えながらも、みずからの批判的姿勢をひそかに作品に反映させていた作例が数多く存在することが確認される。

3 本論文の成果と問題点

本論文の成果としては以下の点が挙げられる。

第一に、この分野の先行研究としては速水豊『シュルレアリスム絵画と日本 イメージの受容と創造』(2009年)、大谷省吾『激動期のアヴァンギャルド シュルレアリスムと日本の絵画 — 一九二八 - 一九五三』(2016年)が特筆されるが、本論文の独自性はそれらの成果を踏まえつつ、新たに先行研究では十分に採り上げられていない、福沢一郎の影響下で活動していた画家たちに焦点を当てたところにある。これまで先行研究が皆無だった福沢絵画研究所について、研究生や遺族への丹念な聞き取り調査にもとづき、その活動の実態を明らかにした意義はおおきい。

第二に、井上長三郎、吉井忠、山下菊二など、これまでほとんどまとまった研究がない画家たちの活動を丹念に追うことで、シュルレアリスムの洗礼を受けた画家たちがその手法を使って、時局への抵抗あるいは違和感を表していたことを説得力豊かに論証したことは高い評価にあたいする。これらの画家の戦時期と戦後期の作品を比較して、断絶よりも連続の相に力点を置いた分析を示したことも貴重な貢献と認められる。また、帝国美術学校の学生たちの作品については、先行研究が取り上げていない作家にも目を配り、著者が勤務する板橋区立美術館の所蔵作品を考察対象として積極的に活用しつつ、危機的な時代の青年画家たちの苦闘のありようを印象的に活写したことも重要な成果で

ある。

第三に、戦時下のシュルレアリスム絵画の再評価という課題が、単に文献や絵画作品の分析のみによらず、遺族へのインタビューや日記を始めとする遺品の閲覧という実証的調査を踏まえて遂行されていることである。とりわけ吉井忠については遺族のもとに残されている作家自身の日記を丹念に調査し、当時の活字情報だけでは知りえない事実関係にもとづいて戦時期の画家の活動を跡付けており、時代の具体相と作家の制作過程の核心に肉薄する注目すべき作業が展開されている。

とは言え、本論文にはいくつか不十分な点も認められる。

第一に、これまであまり扱われていなかった画家たちを積極的に採り上げた反面、古賀春江や鬘光など日本のシュルレアリスムの代表的な画家や瀧口修造などの批評家を考察の対象から外してしまっていることである。彼らを研究対象から外す理由をより明確に示す必要があった。

第二に、福沢を中心とする画家たちは、フランスのシュルレアリスムからきわめて限定的な形で影響を受け、その手法を独自に展開した非現実的イメージによって、社会や体制の批判、あるいはそれへの違和感を表明していたと考えられるが、それをあくまでシュルレアリスムという枠内で論じようとしてしまったために、エルンストやダリの作風や、コラージュといった手法との類似、あるいはシュルレアリスム以外の当時のヨーロッパ美術の動向からの影響が、しばしば十分な検討がほどこされずに指摘されるだけに終わっている。特にコラージュについては、既成のイメージを異なる文脈に置くという本来の意味から、単なるイメージの引用にまで概念が拡大しているところが見受けられる。コラージュの定義の拡散傾向は論文の後半に特に著しい。もちろん日本におけるシュルレアリスム受容は曲解あるいは誤解をふくんだ現象ではあるが、本来の手法から逸脱した部分については、その経緯を明らかにし、単なる引用との差異化を明確にする必要があった。

第三に、西洋美術史に関する知識が限定的なため、西洋美術作品との類似の指摘がしばしば説得力に欠けている。また、シュルレアリスムの要素の存在を論証するために指摘される事例（吉井忠の作品における卵や画面構成など）についても、説明不足の印象は否めない。画家たちの活動を掘り起こすという側面が強いために、言及される作品数が多くなった結果、個々の作品の分析・解釈が相対的に弱くなってしまっている。対象となる作家たちの性格上多くの作品を紹介する必要は認めるが、作品分析はもう少しメリハリを付けるべきであろう。

とはいえこれらの問題点は今後の研究の発展のために指摘しなければならないものであり、本論文がきわめて貴重な研究であり、著者の今後の活躍をおおいに期待させる確かな成果であることを否定するものではない。

以上の判断のうえに、審査員一同は、本論文が独創的かつ優秀であることを認め、一橋大学博士（学術）の学位を授与することが適当であると考えます。

最終試験結果要旨

2018年 3月30日

受験者 弘中智子

最終試験委員 鵜飼哲 喜多崎親 大谷省吾

2018年3月18日、学位請求論文提出者 弘中智子氏の論文および関連分野について、本学学位規定第8条第1項に定められた最終試験を実施した。

試験において、提出論文「戦時下を中心とした日本におけるシュルレアリスム絵画の展開について」に関する問題点及び関連分野について質疑を行い、説明を求めたのに対して、弘中智子氏は適切な説明を以て応えた。

よって審査員一同は、弘中智子氏が学位を授与されるに必要な研究業績及び学力を有すると認定し、最終試験の合格を判定した。