

「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」

【論文要旨】

提出：2017年10月30日
最終提出：2018年5月7日
一橋大学大学院言語社会研究科
学籍番号：LD060017
弘中智子

「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」

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と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されてきた。しかし、それ以降に発表された福沢と周辺の画家の作品や発言を検証すると、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少なくないものの、シュルレアリスムに端を発した日本独自の発想や批判精神といったものが、戦時下の作品にも引き継がれていたことが見えてきた。本論文では、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の発想を用いて日本の社会を描いた井上長三郎（1906-1995）、吉井忠（1908-1999）、山下菊二（1919-1986）といった画家たち、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絵画を試みた学生たちといった、これまでまとめて研究されることのなかった人々の作品や発言に注目することにした。彼らは皆、シュルレアリスム絵画に影響を受けつつ、同時代の日本の社会やそれが抱える問題を描いた。彼らがシュルレアリスムに出会い、試み始めたのは、1931年の満洲事変に始まり、1945年まで続いた日本の対外戦争期に重なる。本論文の目的は、これまでの定説を見直し、日本のシュルレアリスム絵画の中にはヨーロッパの模倣から脱して、戦時下においても弾圧に屈することなく発展を続け、戦後まで引き継がれていたものがあることを明らかにすることにある。

これまで、日本のシュルレアリスム絵画については、日本各地の美術館で1930年代の美術の傾向として繰り返し紹介され、また福沢をはじめとするシュルレアリスムの表現を試みた画家たちの回顧展なども行われている。展覧会に加え、近年刊行された三重県立美術館の速水豊、東京国立近代美術館の大谷省吾らによる研究書もある。筆者もまた、2006年より勤務を始めた板橋区立美術館において「新人画会展」（2008年）、「福沢一郎絵画研究所展」（2010年）、「池袋モンパルナス展」（2011年）、「井上長三郎・井上照子展」（2015年）を企画し、戦時下の日本におけるシュルレアリスム絵画についての研究を進めてきた。これらの展覧会の調査過程で、日本の戦前、戦中、戦後のシュルレアリスムやそれに関連する作品、日記や手紙などの資料を実見してきた。特に「福沢絵画研究所展」の準備にあたっては、福沢の開設した研究所とそこに通った画家たちについて、本格的な調査を行った。その結果、筆者が当初予想していた以上の発見があり、画家、指導者としての福沢の影響力の大きさを実感し、今回の研究へと繋がった。また、「池袋モンパルナス展」では吉井の日記を調査し、一部書き起こしを行なった。1936年から45年の間につけられた吉井の日記の中には、福沢や吉井をはじめとする美術文化協会の画家たちの言動が詳細に記されており、戦時下の画家たちがシュルレアリスムとどのように向き合っていたのかを知る手がかりとなった。

本論は、ここまで確認してきた目的と問題意識に従い、6 章により構成されている。

第1章では、日本におけるシュルレアリスムの黎明期を概観する。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品だとされた。しかし、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あったが、思想的にも技法的にも本場のシュルレアリスム絵画との共通点はなかった。彼らの発言や文章を確認してみると、彼らが共有していた「超現実主義」とは、人間の夢や無意識の世界を探究することを目的とした、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していたことが分かる。一方、1931年の第1回独立美術協会展で福沢がパリより出品した作品は、エルンストのコラージュの意味を理解したものであった。それらは二科展発表作で古賀らが使ったコラージュとは異なり、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が生まれている。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、油彩画として仕上げた。福沢の作品は、自然主義的な風景画や人物画が主流であ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迎え入れられた。その結果、福沢の作品に影響を受けた絵画が発表され、シュルレアリスムを標榜するグループが次々に結成された。

第2章では、福沢の1930年代の作品の変遷を確認しつつ、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について検証する。同研究所については、これまでにまとまった研究が行われてこなかったが、戦後に活躍する多くの画家たちを輩出したことをみると、日本のシュルレアリスムを考える上で重要な拠点だと言える。

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古来のもの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した。また、大きな変化としては満洲事変や共産主義運動といった同時代の社会問題をテーマに描いていくようになる。彼は引き続きコラージュの手法を用いるのだが、科学雑誌の挿絵など、既存のイメージを引用するのではなく、福沢が目にした東京の街の風景やニュースから発想したものなど、福沢が見つめた現実の問題を諷刺の意味を込めて描くようになった。1936年に発表された《牛》は、福沢が前年に訪れた満洲をテーマにした作品である。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が群れている。体にほころびのある不気味な顔つきの牛は、当時、理想郷とされていた満洲の実態を伴わない現実を暗示しており、牛の背後に小さく描かれた人間たちは、満洲の現実に関心のない人々に見える。

福沢は《牛》を発表した 1936 年に福沢絵画研究所を開いた。研究所開設の背景には、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指導をしていたこと、そして美術雑誌や書籍でシュルレアリスム絵画の紹介、自身の画論、美術展覧会評などを数多く発表し、シュルレアリスムをはじめとする美術を啓蒙する立場になっていたことが挙げられる。彼が自宅の一部を改築して作った研究所では、瀧口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。研究所には各地から福沢の作品やシュルレアリスム絵画に惹かれた人々が集まり、31 名の参加者の氏名を明らかにすることができた。その中には、東京美術学校の学生であった杉全直（1914-1994）、山下といった戦後の美術界を牽引する画家に加え、小学校教諭であった藤沢典明（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になる本間正義（1916-2001）など、多様な目的と背景を持ち、戦後それぞれの分野で活躍する人々がいた。研究所では、裸婦のデッサンなどの基礎的な勉強も行われていたが、山下をはじめ画家たちが記憶しているのは、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から想像を膨らませ、作品を描いていたことである。研究所では、福沢の直接的な指導はなかったようだが、独立美術協会展などで発表された彼の作品を直に見ることができた。また、本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に触れていた。研究所に学んだ画家たちは、福沢の作品や姿勢から社会に対する批判精神を見出し、福沢と同じくヨーロッパのシュルレアリスム絵画の手法を用いて社会と向き合った。しかし、研究所は 1941 年 4 月に福沢がシュルレアリスムと共産主義との関係を疑われ、逮捕されたことを機に突如閉鎖された。約半年の取り調べを終え、同年 11 月に釈放された福沢は、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を止めるよう命じ、自身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た。しかし、福沢は社会に対する批判の姿勢を完全に崩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。その姿勢は、研究所に通っていた画家たちにも引き継がれた。杉全は、満洲での従軍体験を元に《死と少女》（1941 年）を描いた。この作品の中央には顔に手を当てた少女と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を組み合わせ制作されている。この作品は、時局に沿わないとのことで出品を取りやめられるのだが、死と隣り合わせの戦地とそこに暮らす人々の惨状が描かれている。同じく研究所に通った金子英雄（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くなど、戦時下の日本の状況を冷静な視点から描いている。

戦後、福沢は《敗戦群像》（1948 年）で、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た。ここに描かれた群像は 1936 年に発表された《牛》の背景に小さく描かれた群像、1943 年の《国引き》で綱を引く男たちとつながっており、戦中、戦後と福沢が一貫して同時代の日本に生きる人々の姿に目を向けていたことが

わかる。

そして研究所に通っていた画家たちの作品からは変わることなく、社会と人間を描く姿勢が見て取れる。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。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。研究所が閉鎖された後も、福沢絵画研究所に通った画家たちは、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、自らの考えを絵画に反映させていった。

第3章では、福沢に続くかたちでコラージュの手法を使い、日本の社会を描いた画家、井上長三郎の作品について福沢の作品との対比を含めて検証する。満洲に育ち、セザンヌに憧れて画家を志した井上は上京し、独立美術協会展に風景画を出品していたが、1933年を境にシュルレアリスム絵画の手法を用いて社会を描くようになる。

同時代の日本の社会に関心を持った福沢と井上が描いたのは、1931年に起きた満洲事変であった。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》を発表した。2頭の馬が倒れ、そ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、福沢が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。ユーモアを交えて描いたこの作品からは、福沢の満洲事変に対する冷ややかな視線が伺われる。一方、井上は福沢から1年遅れて1933年の第3回独立美術協会展で「満洲事変を作画した」という《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本覗いており、退廃的でありながらも緊張した雰囲気表現されている。井上は戦後のインタビューの中で少年期に「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、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。彼の原点には故郷である満洲で現地の人々が迫害を受ける様子を見た記憶があり、さらに一時関心を持っていた労働者階級の窮状を告発する目的で描かれたプロレタリア美術の発想があった。福沢と井上は共に満洲事変をテーマにしているが、福沢はニュース報道を元に客観的に描いたのに対し、井上は満洲に暮らす人々の当事者の視点から描いており、作品の意図するものが異なっている。

その後、井上が1936年の第6回独立美術協会展で発表したのが《屠殺場》である。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頭の牛と飛び上がる白い馬が描かれている。この作品の構図、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)と似ており、一見したところ、これまでの井上の作風とは大きく異なる。彼の回想によると、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前代未聞の同時多発的なクーデターは、戦争へと向かう日本の閉塞した環境から醸成されたもので、井上の《屠殺場》に描かれた白い馬は、この状況に必死に抵抗しようとする人々の姿と重なる。この作品は古典絵画に描かれたモチーフを引用し、ドラクロワの作風に倣うことで検閲を免れようとしたように考えられるが、内務省より秩序を乱すと危険視され、出品は許されたものの印刷と撮影が禁じられた。その後も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たが、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。これらの作品と回想から、井上は表現に制限のあった戦時中であっても一貫して社会や事件の本質を描き出そうとしていたことが分かる。

井上が生涯にわたり同時代の日本の社会を諧謔的に描く原点には、1930 年代に出会ったシュルレアリスム絵画、満洲で育まれた視点とプロレタリアの思想があった。冷静な視点で社会や事件の本質を描くという彼の姿勢は 1930 年代より亡くなるまで貫かれた。

第 4 章では、帝国美術学校（現・武蔵野美術大学）の学生たちによるシュルレアリスム絵画について検証する。彼らは 1935 年から 1938 年の間に学生同士で「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。彼らの作品の中には、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。

学生たちの自主的な活動を後押ししたのは、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とフランス文学者の小松清である。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、学生たちの間にも広まった。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」ものだと定義した。学生たちは福沢の作品や「行動主義」の思想に強い影響を受け、制作を始めた。帝国美術学校のシュルレアリスム絵画に関心を持った学生たちの作品の特徴として、エルンストやダリを始めとするヨーロッパのシュルレアリスム絵画や福沢の作品に関心を持っていたことに加え、映画に影響を受けていること、戦争へと向かう当時の時代背景を反映して内向的な画面に仕上がっていることが挙げられる。彼らの多くは映画研究会に所属しており、マン・レイが監督した映画「ひとで」、セルゲイ・エイゼンシュテインが監督した「戦艦ポチョムキン」の一場面からイメージを引用した作品も発表されている。矢崎博信（1914-1944）は「動向」の展覧会で「戦艦ポチョムキン」に着想を得た《街角の殺意》（1937 年）を発表した。この作品は、シュルレアリスムのコラージュの手法を用いて映画の各場面に着想を得たイメージを描いただけではなく、映画の内容に重ね合わせ、戦争へと向かう日本の状況に対する反感が描かれている。また、メンバーの 1 人である浅原清隆（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から内向的な雰囲気が感じられる。しかし、この作品が描かれた日本の社会状況や彼らの仲間たちが

次々に戦地へと駆り出されていた状況を考えると、作品に描かれた景色とは真逆の緊迫した心理状況が伺える。

コラージュの手法を使い、同時代の社会を描くという福沢の発想は、1930年代後半に帝国美術学校に通う学生たちにまで広がっていた。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、自分たちに迫る戦争の影に向き合い、自らの内面や彼らの視点から見た日本の社会を若い感性から描いている。学生たちの多くが戦地に赴いたため、その探求は短い間であったが、彼らの作品はその切実さゆえ、情熱や緊張感、焦燥感などが入り交ざったような、独特な輝きを放っている。

第5章では、吉井忠の戦時下の作品に見られる、シュルレアリスムの影響について考察する。本論文の執筆にあたっては、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改めて調査し、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把握することができた。彼の日記と作品を読むことで、吉井は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り、戦時下にあっても批判の精神を持った絵画を描き続けていたことが分かった。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は1941年4月に福沢が逮捕される以前から始まっており、逮捕以降もシュルレアリスム絵画の反骨的な精神は生き続けていたことが明らかになった。

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月まで絵画を学ぶためにフランスに滞在する。フランスでの吉井は特定の師につくことはなく、ルーブル美術館でヨーロッパの古典絵画を幅広く見て学び、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、同時代の戦争の被害者を描いた同作に衝撃を受けた。この当時、フランスではシュルレアリスムは既にひと段落していたが、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ようだ。帰国後に発表した《二つの営力-死と生と》

(1938年)で吉井は、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を描いた。閉ざされた屋内にジャン・ルノワールが監督した映画「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して描かれたこの作品は、題名の示す通りに「生」に忍び寄る「死」の存在を表している。その後、吉井は1939年に福沢を中心となり、シュルレアリスム絵画に関心を持つ画家たちが集まり結成された美術文化協会に参加した。しかし、会の結成直後より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、会員たちにより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あったことが日記より判明した。そのような状況の中、吉井は1941年の第2回美術文化協会展で《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、

作品に描きこまれた卵や、手前に女性と机を大きく配置し背景の地平線を強調して描いていた点においては、シュルレアリスム絵画の影響が指摘できる。この頃、吉井が関心を寄せていたのは、彼がフランス滞在中にルーブル美術館などで親しみ、1930年代後半の日本の美術雑誌で積極的に取り上げられていた西洋古典絵画であった。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》でも確認できる。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、そこに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も合わせて描いたのである。吉井は古典絵画の構図や描法を前面に出し、隠れ蓑に使いながら、シュルレアリスム絵画の手法を用いた作品を発表し続けた。

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を検証し、福沢がもたらしたシュルレアリスムの手法が戦後に形を変えながら引き継がれていたことを紹介する。

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自分の立場を絵画へと反映させるきっかけとなった。山下は戦争や社会問題をそれぞれの視点から描いた。彼が除隊後の1943年に発表したのは《日本の敵米国の崩壊》（発表時《人道の敵米国の崩壊》）である。この作品には、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、トイレットペーパー、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おり、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。この作品は、当初つけられた《人道の敵米国の崩壊》という題名とは裏腹に、敗戦国となる日本の視点からアメリカの物質的、文明的な豊かさを羨望の眼差しで描いている。その後、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。そして山下は、事件を告発する目的を持った絵画を手がけるようになり、それらは後にルポルタージュ絵画と呼ばれた。1953年に発表された《あけぼの村物語》は、その記念碑的な作品となっている。この作品は、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が発端となり、村人を指導していた活動家が水死した事件が元になっている。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て描かれている。この作品で山下は、事件の因果関係を描いただけではなく、その根底にある差別の問題を告発した。《あけぼの村物語》における作品の視点は、加害者である地主の視線であり、それは作品を描く山下や鑑賞者の視線と重なる。山下が事件を自身の問題として受け止め、それを社会全体の問題として告発する背景には、山下が戦時中に何の抵抗もできなかったことに対する反省がある。山下が社会や政治に関心を持ち、戦争や差別といった人間

の闇を描き続ける背景には、青年期から親しんだシュルレアリスム絵画と福沢との出会いがあった。

以上のように、本論文で検証してきた画家たちは、1930年代の日本全体が戦争へと向かう時代の中で、シュルレアリスムのコラージュの手法を使い、プロレタリア絵画とも異なる視点から、同時代の日本の抱える問題を象徴的に描いた。福沢がもたらした日本のシュルレアリスム絵画は、夢や無意識の世界を探求するヨーロッパのシュルレアリスムとは異なる、独自のものであった。この姿勢は、井上、吉井や山下をはじめとする福沢絵画研究所、帝国美術学校に通った人々といった、次世代の画家たちに新たな絵画の可能性を示すことになった。彼らが作り上げた日本のシュルレアリスム絵画は、戦争へと向かう時代の中でも、社会を冷静に見つめ、抵抗の姿勢を示す一つの様式であった。シュルレアリスム絵画が危険視されていた戦時下であっても、彼らはシュルレアリスム絵画の発想を使いながら古典絵画の技法などを使い、時局に迎合したように見せかけた作品の題名を隠れ蓑にして、自分の考えを作品に反映させた。権力に屈することなく、脈々と描き続けられた批判と抵抗の精神こそが、福沢が先鞭をつけた日本のシュルレアリスムである。