

# 日露戦争とその後の日本美術界

——パリ留学と大陸進出と——

京都造形芸術大学助教授

林 洋子

国内の美術史の領域では、一九九〇年代以来、急速な勢いで「戦争と美術」に関わる研究が進展した<sup>(1)</sup>。なかでも明治期から太平洋戦争期に大きな研究成果が挙げられたか、興味深いことに戦争を描いた絵画の「名作」とされるものは日清戦争と太平洋戦争に関わる時期に集中している。もちろん、日露戦争についても、講和後に発表された小林千古(一八七〇～一九一一)《忘れ形見》(一九〇五、第一〇回白馬会展)や満谷国四郎(一八七四～一九三六)の《戦の話》(一九〇六、第五回太平洋洋画会展出品作)〔図1〕などがあるが、実際の戦場ではなく、銃後の家族の描写に良品が目立つ。その十年前の日清戦争時には黒田清輝(一八六六～一九二四)、浅井忠(一九五六～一九〇七)、山本芳翠(一八五〇～一九〇六)ら当時の洋画壇を代表する面々が従軍画家として参加し、戦線取材した作品を発表したのに対し、日露戦では複数の美術家が従軍したものの、報道の花形は写真家であった。これは、わずか十年のあいだに同時代のイメージ伝達がおもに写真に担われるようになっていた反映といえる。

本稿の趣旨は「日露戦争」の表象を追うことではない。なぜ、冒頭にこうしたことを述べたかといえば、日本近代の戦争のなかで日露戦争は絵画化された例が必ずしも多くないためである。すなわち、実際の表現活動への直接的な影響が少なかったといえるが、その一方で「間接的」な影響力を大きく果たしており、本稿ではそれを油彩画の分野

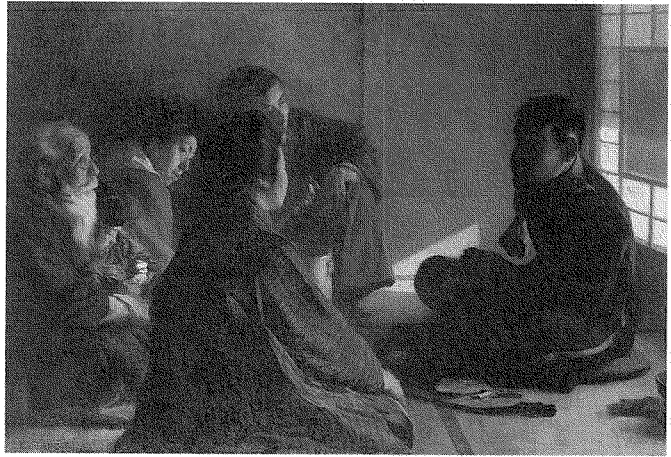


図1：満谷国四郎《戦の話》1906年（油彩・カンヴァス／110.0×144.0cm）個人蔵

でたどることとする。ひとつは「パリ画壇への参入」であり、ひとつは「大陸への足がかり」であるが、ひとまずは「直接的」影響をみてみたい。

### 一、戦いくさの表象

——日清戦争と太平洋戦争のあいだの「日露戦争」、そして「聖徳記念絵画館」——

日清戦争に画家として従軍した浅井忠は、従軍の決意を以下のように書いている。

「わが初めて軍に従ふとき、私に謂ふらく、この千載一隅の時に際し、軍中の実況を描写して、後世史乘の闕を補ひ、能く文字の及ばざるところを描き出さんこと、真に身を丹青に委ぬるものの務めなり、苟もわが眼界に映じ来るもの、皆写して以てわが有となさんと」<sup>(2)</sup>

「歴史の空白を埋めるために従軍し、戦争を記録する」という決意は高くとも、まず彼らに求められたのは「報道性」「速報性」

であり、彼らのスケッチが即座に内外の新聞挿絵に用いられた（浅井の場合、帰国後、それらに基づき油彩画《旅順戦後の搜索》（一八九五）〔図2〕なども制作している）。しかしながら、十年後の日露戦争の場合は大きく異なっていた。写真史を専門とする増田玲氏の指摘にあるように、

「このふたつ『日清・日露』の戦争は、写真というメディアが本格的に用いられ始めた戦争でもあった。その背景には、撮影直前にガラス板に乳剤を塗布し、撮影後すぐ現像が必要だった従来の湿板写真よりも格段に便利  
な、あらかじめ感材の塗布されたガラスネガを使用する乾板写真への転換があり、そしてコロタイプや網目版な  
どの写真技術の導入があった」<sup>(3)</sup>

とする。このふたつの進化——写真技法と印刷技術の進展——が、とくに日露戦争における写真の記録・伝達力の発  
揮を可能にしたのである。日露戦争期に新聞は挿絵でなく現場写真を網目版印刷で掲載するようになる。そのため、  
画家たちの仕事は次の段階を求められることとなった。丹尾安典氏は日露戦争期に描かれた絵画について、「残酷性」  
への志向、それと対照的な「(遺族への)悲しみと同情」という分析を行っている。<sup>(4)</sup>日清とは比較にならない大量の戦  
死者を出したこの戦いに際し、単なる戦場のリアルを伝えることはもはや「芸術家」の仕事ではいっただんなくなつたの  
である。

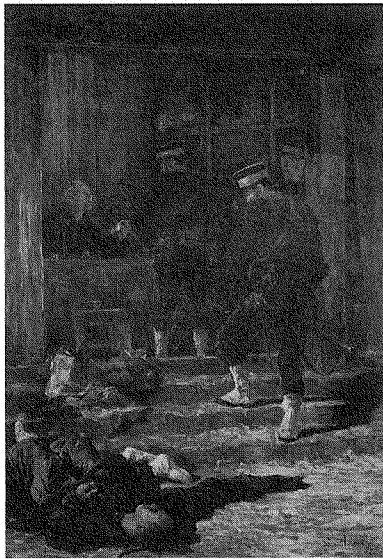


図2：浅井忠《旅順戦後の捜索》1895年（油彩・カンヴァス/121.4×84.5 cm）東京国立博物館蔵

ところが、約三十年後の日中戦争や太平洋戦争の  
時期には、陸軍と海軍は競って有名画家に「作戦記  
録画」を公式注文し、戦地に画家たちを派遣する。  
この一見、時代に逆行するような状況はなにゆえ生  
まれたのか。「記録性」ではすでに圧倒的に「写真」  
は「絵画」を凌駕していた。しかし、絵画にしか実  
現し得ない特性——「絵空事」といわれる通り絵画  
にこそ出来る理想化、虚構化を軍部は見抜いていた  
に違いない。だが、驚いたことにここでは「速報性」

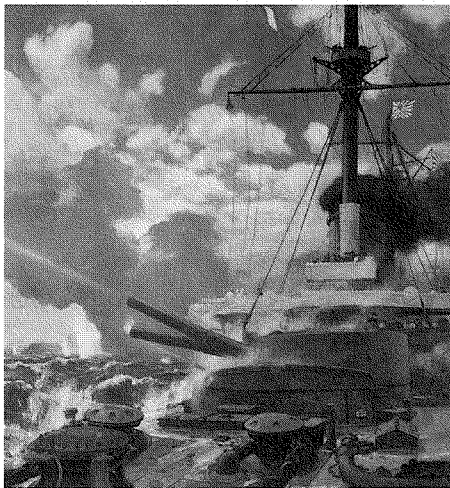


図4：中村不折《日露役日本海海戦》1928年  
(油彩・カンヴァス/300×270 cm) 明治  
神宮聖徳記念絵画館蔵

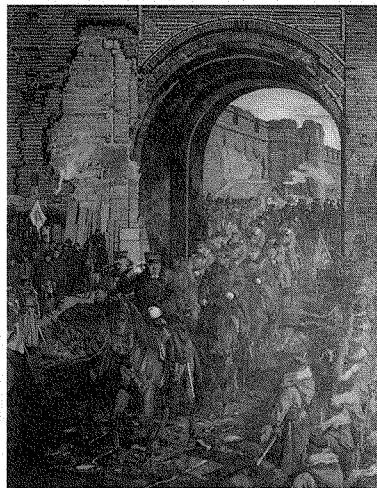


図3：鹿子木孟郎《日露役奉天戦》1926  
年(油彩・カンヴァス/300×270 cm)  
明治神宮聖徳記念絵画館蔵

も求められている。つまり、日清戦争時には速報性第一であったが、四十年後には理想化しながらも迅速に「作戦」を「記録」し、国民に公開するという非常にアクロバティックな制作が画家たちに求められることになる。

ところで、明治天皇の事績を絵画化した明治神宮聖徳記念絵画館にある八十点のなかでは、戦争を主題としたものに概して力作が多い。<sup>5)</sup> いずれも制作時期は昭和初頭である。幕末の国内戦や西南役まで含めれば、全体の一割程度が直接戦場や戦況を描いたものである。日露戦争に関わる画題は、「対露宣戦布告御前会議」、「日露役旅順開城」、「日露役奉天戦」、「日露役日本海海戦」、「ポーツマス講和談判」、「凱旋観艦式」、「凱旋観兵式」に上る。なかでも鹿子木孟郎(一八七四～一九四二)の《日露役奉天戦》(一九二六)(図3)と中村不折(一八六六～一九四三)《日露役日本海海戦》(一九二八)(図4)は、この戦争のとりわけ劇的な場面を取り上げている。大画面に細部まで緻密に描かれ臨場感が高いが、いずれも「実戦」からは二十年以上あとに当時の写真や資料、そして現場にいた「当事者」の証言の周到な調査、画家自身の記憶に基づいて時間をかけて構成されたもので

ある。<sup>(6)</sup>その意味では、歴史性と永続性を優先した絵画館の一連の図像は、西洋美術の「歴史画」の文脈を目指したものと見える。なかでも、戦場の理想化の一端を絵画館の戦争表象が担った可能性が高い。

こうした高度な写実力と構成力を求められる戦争表現を担った油彩画家たちの大半が、パリ留学を体験していたのである。

## 二、パリ画壇への参入——「大日本帝国・将軍の息子」藤田嗣治——

今橋映子氏がその著書『異都憧憬 日本人のパリ』（一九九三）で鮮やかに描き出したように、明治以来、パリは日本人の、なかでも西洋絵画を志す者にとって最大の「憧憬」の場となり、明治半ばから国費やパトロンの支援を受けた「選ばれた」<sup>(7)</sup>美術家が旅立っていった。ところが、明治末期には日露戦争をはさみ一時期欧州航路が途絶えた前後から、留学のニュアンスがかわっていく。私費による渡航者の増加である。そしてそれは一九〇七年に初の官設美術展覧会「文部省展覧会（文展）」が始まったこと<sup>(8)</sup>でいっそう加速される。文展の開設は、一九〇六年一月に成立した西園寺内閣で初入閣した文部大臣・牧野伸顕が「美術の奨励」のため「仏蘭西のサロンの如きものを文部省が主催すべきである」と強力に推進した<sup>(9)</sup>ものという。これによって、明治維新以降の美術界が求めてきた「制度」の完成段階を迎えたといえる。一八八七年に創設された東京美術学校を中心とする美術教育、そして新人の登竜門としての公設の展覧会（サロン）の開設である。西洋画を志す若者たちがこの二つのハードルを越えたのちに目指したのが「洋行」、とりわけパリへの留学であった。日露戦争終結直後から第一次世界大戦が勃発する一九一四年まで、日本の美術界はかつてない大量渡欧の時代を迎える。それを後押ししたのが、航路よりも安価なシベリア鉄道の全面開通だった。シベリア鉄道は一九世紀末から建設が着手され、日露戦争中にウラジオストクまでの全線が開通していた（現在のハバ



図5：パリでの集合写真 1913年2月11日撮影（澤部清五郎旧蔵、星野画廊提供）

ロフスク經由路線の開通は一九一六年<sup>(10)</sup>。層が厚くなった留学生には、かつての母国のための使命感に燃えた者よりも個人の創造に重きをおく者が数を増し、そのなかには単なる就学ではなく現地での発表や成功を目指す若手が次第に出てくる。

(二) 一九一三年パリ

一九一三年二月十一日にパリで撮影された集合写真(図5)、「日本人のパリ」を考える上で重要である。母国の「紀元節」を祝うパリ在住の日本人美術家の集まりは、第一次世界大戦直前の、一九世紀の残照をたたえるヨーロッパを体験した日本人の群像でもある。場所は、パリ左岸のポール・ロワイヤルの近く、リュクスアンブル公園とパリ天文台の間にある噴水の前であり、街路樹は凍てつき、雪も舞っているのか二月の厳しい冷え込みが伝わってくる。撮影者が誰なのかとの興味も残るが、まずここに写った十七人を検討したい。前列の左から、菅原精造(一八八四〜一九三七、

一九〇四以降在仏)、徳永仁臣(一八七二〜一九三六、在一九二一〜一九二四)、山本鼎(一八八二〜一九四六、在一九二二〜一九一六)、小杉未醒(一八八一〜一九六四、在仏は一九二三〜一九二四)、川島理一郎(一八八六〜一九七二、在仏一九二一〜一九一五)。後列左から、柚木久太(一八八五〜一九七〇、在一九二一〜一九一五)、和田三造(一八八三〜一九六七、在一九〇九〜一九一四)、藤川勇造(一八八三〜一九三五、在一九〇八〜一九一六)、澤部清五郎(一八八四〜一九六四、在一九一一〜一

九一三)、桑重儀一(一八八三〜一九四三、在一九二二〜一九一五)、小林万吾(一八七〇〜一九四七、在一九二一〜一九一四)、満谷国四郎(在一九二一〜一九一四)、小柴錦侍(一八八九〜一九六一、在一九二一〜一九三〇)、水谷鉄也(一八七六〜一九四三、在一九二〇〜一九一四)、梅原龍三郎(一八八八〜一九八六、在一九〇八〜一九二三)、内藤丈吉(履歴不詳)、長谷川昇(一八八六〜一九七三、在一九二一〜一九一五)であろう。梅原は《黄金の首飾り》(東京国立近代美術館蔵)を描き上げて母国に戻る直前であり、安井曾太郎(一八八八〜一九五五、在一九〇七〜一九一四)もパリにいたはずだが、胸部疾患が悪化していた時期にあたる。関西美術院の出身者や東京美術学校関係者、アメリカ経由でパリに來た川島と桑重など出身はばらばらだが、アカデミー・ジュリアンなどのパリの画塾やグレーなど写生地での顔なじみと思われる。彼らに共通するのは、年長の三名を除けばみな一八八〇年代の生まれで、油彩画の基礎をすでに日本国内で身につけ、明治末年に留学し、大半が一九一四年前後に帰国したことである。一九一四年七月に第一次世界大戦が勃発し、大使館の勸告に従い多くの在留邦人がパリを離れる。当初クリスマスまでには終わるとされた戦争は長引き、一九一八年十一月まで続く。この間、日本から欧州への新たな留学は再び中断する。一九二〇年代初頭からの留學生たちは中川紀元、前田寛治、佐伯祐三ら一八九〇年代生まれが大半となり、就学の間から作品の制作、発表の機会へとフランス留学の意味自体も完全に変質することになる。急増した在留画家のあいだで「派閥」が生まれるのもこの一九二〇年代のことである。<sup>(11)</sup>

大正初年にこれほどの数の美術を志す日本人がパリに集っていたことは感慨深い。その背景には、岩村透によるパリの画學生たちのボヘミアン生活を描いた小説『巴里の美術學生』(一九〇二年刊行)<sup>(12)</sup>による留学ブームとならんで、日露戦争における勝利とそれにもなう「国威高揚」が大きくあつたと考えられる。それまで、限られた者以外は中国との区別がつかない極東の小国出身者として扱われていたこととは対照的に、大ロシアに勝った国の出身者となり、しかも「円」も強くなった。一九一〇年前後から急増した私費による渡航者のなかには、現地での収入確保を前

提とした長期滞在や定住を目指すものもいざれ出てくる。

## (二) 藤田嗣治という「先駆者」

先の一九一三年二月の写真には加わっていないなかったものの、その直後同年八月にパリに合流した画家がいる。藤田嗣治（一八八六—一九六八）である。東京美術学校を卒業してはいたが、新人の登竜門とされた文展に落選を続け、この留学も父親の支援によって実現したものであった。その父・藤田嗣章（一八五四—一九四二）<sup>13</sup>こそが、藤田の生き方に大きな影響を与えたように思える。

藤田という画家の人生には、戦争がつきまとう。彼がパリに渡った翌一九一四年九月に第一次世界大戦が勃発する。おおくの在留邦人が大使館の勧告に従い母国に帰国したのに対し、藤田はこれで断念すれば一生この地を踏むことはないと悲壮な決意で戦渦のパリに残り、物心ともにたいへんな苦勞をする。戦争は長期化し、制作もほとんど進展しない。ようやく、一九一七年六月、この画家は生涯初めての個展をパリで行う。その展覧会パンフレットの表紙には、本人のポトレイト写真の下に「大日本帝国・将軍の息子 Fils du General FOUJITA de l'Etat Major Imperial」〔図6〕と書かれている。そこに掲載された美術評論家アンドレ・サロモンによる序文には、現地での日本人につきものの「サムライ」や十九世紀後半に頂点を迎えた「ジャポニスム」と関連づけも見られるものの、藤田自身もしくは彼を起用した画商ジョルジュ・シエロンが掲げた新たなブランドは「大日本帝国」<sup>14</sup>だった。ロシアとの戦争に勝利した国、かつ「彼ら」とともに連合軍の一員として現下の戦争に参戦している国という意味で、きわめて「時事的」な選択と考えるべきだろう。その戦略も功を奏したのか、出品された百十点の水彩画は完売したという。

ところで、第一次大戦勃発に際し、日本は日英同盟に基づき連合国の一員として参戦し、陸軍はドイツが権益を持つ中華民国山東省の租借地・青島を攻略、海軍は南洋諸島のドイツ要塞を次々に攻略した。また、一九一七年十月の



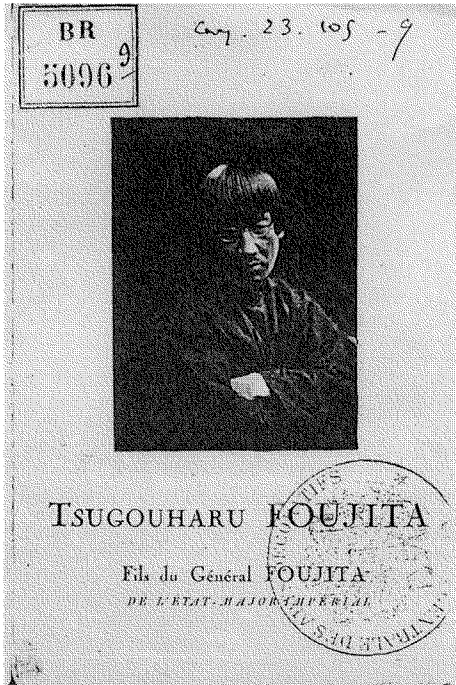


図6：藤田嗣治・個展パンフレット表紙、シエロン画廊（パリ）、1917年6月

ロシア革命後の一九一九年にシベリア出兵を実施する。これらの功績により、「大日本帝国」も連合国五大国の一国としてパリ講和会議に参加し、ベルサイユ条約によって東アジアにおけるドイツの権益を信託統治領として譲り受けるとともに、国際連盟の常任理事国となる。だが、「対華二十一カ条要求」やシベリア出兵により各国の警戒を招き、次第に日本の国際的立場は厳しいものとなっていく。

藤田のパリでのデビューの時期、第一次大戦末期は、「大日本帝国・将軍の息子」という表現が現地パリで少なくとも関心を集めえたタイムिंगといえる。「将軍の息子」とはあるが、正確に言えば藤田の父親は陸軍軍医であり、厳密な意味での軍人ではない。確かに父・嗣章は大正初年に軍医の最高位にあたる軍医総監、陸軍中将にまで登りつめていた。日清、日露戦争の現場を率い、戦後の大陸進出に際しては現地に駐在するなど、まさに帝国陸軍の拡張とともに

に軍歴を重ねていた人材である。特に戦地や占領地での赤痢やコレラなど伝染病対策に功績を上げたという。次男・嗣治も東京で生まれたものの、幼時は日清戦争時の増員に伴い熊本に移り、彼が学業に専念するため東京に戻ったのちも、父は広島、そして台湾、朝鮮へと異動していった。その「外地勤務」は二十年にわたっている。

こうした家庭環境もあって、藤田の海外原体験は朝鮮にあった。現段階で確認できる範囲で、彼は一九一三年の渡仏前に少な

くとも二回（おそらくは三回）、朝鮮半島に渡っている。後述する通り、「日韓併合」以降、徐々に制作や公用のため日本から美術家の渡航が増えるが、藤田のケースが非常に早いのはもっぱら家族の事情といえる。父・嗣章は、一九〇六年に「韓国駐劄軍軍医部長」として京城ソウルに赴任し、一九一〇年の朝鮮総督府の開庁と共に「朝鮮総督府医院長」を命じられ、一九一四年まで駐在した。さらに、この当時、半島には藤田の父と継母だけでなく、実兄・嗣雄も在任していたのである。<sup>(15)</sup> 嗣雄は一九一〇年に東京帝国大学卒業後、一九一七年に陸軍省に文官として入省するまでの期間、朝鮮総督府に勤務していた。

父の軍務による転勤などもあって幼時から国内での転居や旅行を重ねた次男・嗣治が、「日本列島」を初めて出たのは東京美術学校在学中の一九〇六年、二十歳の時のことらしい。それを伝えるのは

「私は非常に旅行が好きで、就中夏は毎年方面を変へて出かけます。…其の内、私が尤も雄大の感に打たれたのは、奉天の日没でした。広大限り無き原野の端に、日が沈んでも、尚何時までも余光が消え去らず、城門塔等(16)が、水平線上に黒い輪郭を現はした時でした」

という雑誌『美術新報』に一九一〇年に書いたこの文章のみであり、訪問先や日程がまったくつかめず、朝鮮半島を経由したかどうか不明である（父の京城赴任の時期と重なるため、同行した可能性が高い）。写真や書簡などから確認できるのは、一九一二年七月の新妻・とみ（登美子、一八八六―一九三三）を伴っての半島訪問が最初である。京城や平壤などを訪ねたこの滞在は、新婚旅行もかねて父や兄を訪ねる旅だったようである。嗣雄と嗣治兄弟について、当時、半島にいた、のちの美術ジャーナリスト神崎憲一が美術雑誌『アトリエ』一九二九年十二月号に以下のような回想を残している。<sup>(17)</sup> 「大正元年の秋、朝鮮釜山で『植民地より』という文芸雑誌を発行していた」神崎は、挿絵の描き手を求めていたところ、「税関の監視官が何かしていた藤田嗣雄さん」からちょうどその折に京城に来ていた弟の画家を紹介されたという。嗣治と直接会う機会はなかったが、兄を介して「被布の被った朝鮮の女の絵や、牛を引いているヨ

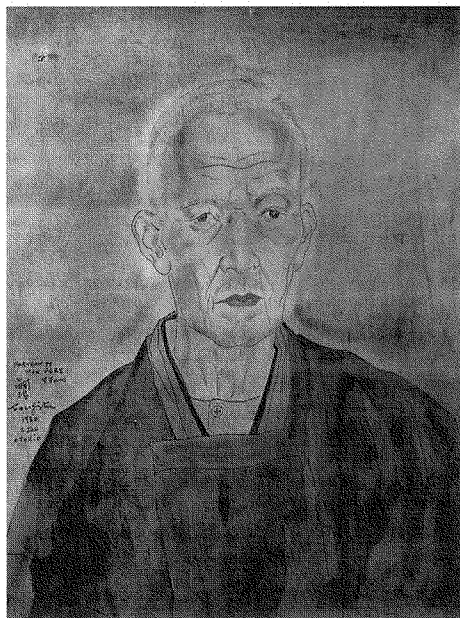


図7：藤田嗣治《父の顔》1930年（『藤田嗣治画集』1943より）

ボの絵など」コマ絵四、五枚を受け取り、刊行したらしい（現物、未確認）。嗣治の二度目の半島訪問は、翌一九三二年初頭の約二カ月である。この年六月の渡仏を控え、父への挨拶のため単身京城入りするが、この旅は渡仏費用の工面もかね、現地の富裕な日本人家庭を相手に絵を描いたようである（現物、未確認）。彼がその後、再び半島を訪れるのは一九二九年、パリから十六年ぶりに一時帰国した際である。藤田は青春時代を懐かしむように、熊本や朝鮮などを家族とともに訪れることになる。藤田がこの帰国中に父の喜寿を祝して描いた《父の顔》（一九三〇）〔図7〕は、残念ながら戦禍で焼失したという。

ところで、一九一二年、父・嗣章は朝鮮総督府医院長のまま、陸軍軍医の最高位である軍医総監に昇進する。彼は三人の娘をすべて陸軍軍医に嫁がせるなど、すでに着々と閥閥を築いていた。藤田の太平洋戦争期の「作品記録画」への濃厚な参画は、こうした家庭環境が背景にあったことを記しておきたい。

油彩画の本場フランスで勝負し、一九二〇年代には作品を売ること自体できた最初の日本人美術家となった藤田は、国境も国籍も越境し、移動先や時代に同化を試みた先駆的な日本人であった。彼は明治半ばの日本に生まれながら、八十年余の生涯の約半分をフランスで過ごし、晩年にはフランス国籍を取得して、日本の国籍を放棄する。こうして彼は日本とフランスの近代美術史に関わっただけでなく、生涯繰り返し「移動」、「旅」の

点でも、もはや国民国家を単位として営まれてきた學術研究では語りきれない表現者といえる。一国史観からはみ出した創作者の先駆として、また、日本に限らず「東洋人」として初めてパリでの国際的な評価を獲得した藤田を研究する意義は大きいと考える。彼の国際舞台での成功は、後続世代の活躍の呼び水となった。彼の四十年にも及ぶ長い異国での踏ん張りを思えば、まさに「明治人の気概」という言葉を思い起こさずにはいられない。

### 三、大陸への足がかり

われわれはすでに前章で、「パリの日本人芸術家」を象徴するような藤田嗣治が早くから内包していたアジアとの関わりを確認した。今日の歴史研究では日清、そして日露戦争は「東アジア・ネットワーク」への本格的な参入の機会と位置づけられるが、その視点は美術界にもあてはめうる。美術界の特殊性は、作家の旅(移動)や作品流通のネットワーク化だけでなく、「アジア表象」といべき現地の風景・風俗表現の増加が顕著となったことである。<sup>(18)</sup>

一八九四年に勃発した日清戦争から日本軍の大陸進出が本格的に始まるが、冒頭で述べたようにこの戦争の際には黒田清輝や浅井忠らが報道要員として同行し、戦場の雰囲気伝えた。一八九五年春の第四回内国勸業博覧会に出品された浅井忠の《旅順戦後の搜索》(一八九五)〔図2〕は、画面左下の地面に横たわる清人の亡骸が印象的である。ここでの従軍取材を日本近代の美術家たちの本格的なアジア体験、表象の嚆矢と見ることができよう。その後、軍務や職務で朝鮮半島にわたる日本人が増え、その縁で現地に渡航する者もいたが、この段階では直接的な美術表現にはあまり結びついていない。

「アジア」への渡航や表象がより広まる契機は、一九一〇年の「日韓併合」であろう。藤島武二(一八六七―一九四三)の《朝鮮風景》(一九二三)〔図8〕は日本人画家による半島風景の早い例で、同年の彼の公務出張の成果であった。<sup>(19)</sup>「わ

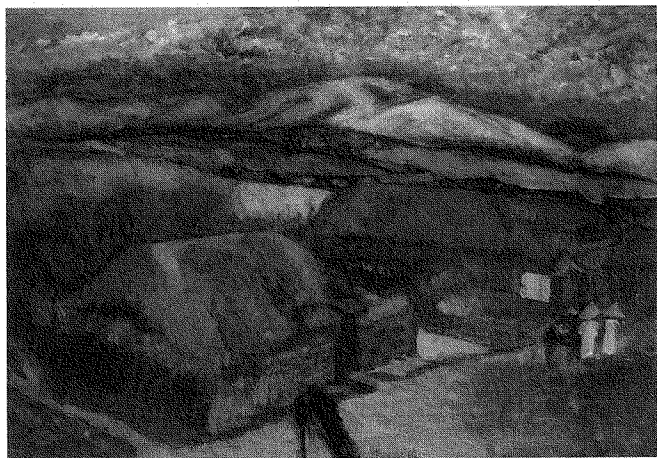


図8：藤島武二《朝鮮風景》1913年（油彩・カンヴァス／63.5×89.6 cm）三重県立美術館蔵

らぶき屋根の家屋、伝統的な白衣を着た行人など、朝鮮半島の郷土性に徹した表現<sup>20</sup>が目を引く。欧州留学から戻った直後でもあつて藤島はイタリア半島との風景や風俗の共通性を語り、さらに興味深いのは「内地からさほど遠くもないに拘らず、交通があまり便利でなかった」、「朝鮮内地の旅行は比較的多く費用を要する」ため、従来日本の美術

家は「朝鮮の風景の美」を描かなかつたが、その固有の風俗は徐々に失われつつあるので、「この方面の研究に出かけるなら、今の内に往く方が好いでしょ<sup>21</sup>」と勧める。当時、すでに東京美術学校の教授となっていた大家の発言は、相応の波及効果を持つていたに違いない。概して、欧州への留学経験を持つ画家ほど「外地」に魅せられた傾向があるように思う。藤島はこののち、朝鮮半島に限らず台湾、沖縄、満州などを旅し、描くが、他の美術家も彼の地を訪れ、次第に現地の風景や風俗を描いた作品が油彩画・日本画を問わず大正期後半の帝展などに並ぶようになる。また、藤島《東洋振り》（一九二四）や安井曾太郎《金蓉》（一九三四）のような、国内で描いた東洋風俗も増えた。すでに触れた明治神宮聖徳記念絵画館建設が進行するものもこの大正後期から昭和初期であり、明治後期の「領土拡大」の表象を天皇の後半生について担当した油彩画家たちが担っている。石川寅治（一八七五～一九六四）《台湾鎮定》（一九二八）、鹿子木孟郎《日露役奉天戦》（一九二六）（図3）、辻永（一八八四～一九七四）《日韓合邦》（一九二七）



図9：辻永《日韓合邦》1927年（油彩・カンヴァス/300×270cm）明治神宮聖徳記念絵画館蔵

〔図9〕などが現地の風景や風俗とよく取り組んでいる。なかでも辻の描いた南大門風景は「日韓両国民方今日ヨリ相携ヘテ東洋ノ前途ニ多大ノ希望ヲ抱キ日韓合邦ヲ慶祝」する「和氣藹々タル光景」<sup>(22)</sup>という政治的な課題を人物の服装に託して描き出している点で特に注目できる。

一方、現地では朝鮮美術展覧会が一九二二年から、台湾美術展覧会が一九二七年から始まり、一九三二年に建国された満州国でも一九三八年から満州国美術展が開催される。こうした「外地」での展覧会の審査には、藤島や梅原龍三郎ら国内の有力な美術家が続々と派遣された。彼らは審査や現地高官の肖像画制作などの「公務」だけでなく、旅先

で新たに体験したエキゾチックな風俗や風景にいつそう魅せられ熱心に描いた。こうした「大陸オリエンタリズム」もしくは「植民地絵画」とも呼ぶべき色彩豊かで装飾的な作品群は、一九四〇年に東京で開催された紀元二千六百年奉祝美術展覧会で頂点を迎える（梅原《紫禁城》、藤島《蒙古高原》<sup>(23)</sup>など）。なかでも梅原は一九三九年から一九四四年まで毎年のように北京での長期滞在を重ね、その風景・風俗を繰り返し描いた。

こうした平和で、ある種理想化されたアジア表象とはほぼ並行して生まれたのは、アジアの戦場風景である。一九三七年に日中戦争が勃発して以降、軍部の主導により美術家の戦線取材と作戦記録画の制作が本格化するが、従軍取材もまた彼らにとってはアジアという異文化を体験・表象する機会となった。中国大陸の広大な水平線や乾いた大地、南方のトロピカルな自然や風俗などが描かれる。植民地での展覧会審査などの「美術行政」と、大陸での「作戦記録

「画制作」は、一九三八年ごろに「交錯」したと考える。前者は藤島、梅原、安井ら画壇の上層部に、後者は藤田嗣治、小磯良平（一九〇三―一九八八）、宮本三郎（一九〇五―一九七四）らおもに東京美術学校出身者やパリへの留学経験を持つ写真実力に富む中堅・若手に求められたが、両者を束ねていたのが、東京美術学校の油画科の主任となっていた藤島武二であろう。そのバランスは一九四三年三月に藤島の逝去と戦況の悪化によって崩壊し、「植民地絵画」組と「戦争画」組は戦後に向けて乖離を深めることになる。

## おわりに

この小論では、日露戦争後の日本の美術界にあらわれた「間接的」な影響を、油彩画を中心にとどってきた。議論の中心を「日本画」ではなく「油彩画」に向けたことは、筆者の専門分野にも関係するが、それだけでなく「油彩画」という西洋技術の本格的な学習自体が国内で始まったのが明治初年であり、その点で明治新国家の歩みとある程度パラレルに観ることが出来ると考えたからである。当初の、油彩画の現物も、画材も、教本も、教師もないという状況から、明治半ばには何人かの婦朝組によって大きく状況が好転し、東京美術学校での西洋画科設置により、二十世紀初頭には基本習得が国内で出来る程度そろっていた。海外に行かなければ本格的な西洋画教育を受けられない状況からは、日露戦争以前にすでに脱却していたのである。その意味で、明治末年には一段深まった段階に入っていたといえる。それが「パリ画壇への参入」と「大陸への進出」だった。両者には少しタイムラグがある。前者が一九一〇年前後と一九二〇年代を頂点とし、後者は一九三〇年代を中心としていた。その「時差」が何を意味するかといえ、パリ留学から母国に戻った人材がモチーフや仕事（ジョブ）を求めて大陸に向かったという仮説を立てうる。そこには植民地政策への便乗というよりは、創作意欲を發揮するための積極的な姿勢を見出したい。西洋起源の技術で

西洋風景に他者を描くのではなく、自らの「内なる」風景や風俗を描くことに作家たちは目覚めた。日本・アジアを意識すること、日本人・アジア系であることを自覚すること。それは一九二〇年代初頭に藤田嗣治がパリで生み出す独自の絵画スタイル——油彩表現に日本の伝統的な画材や絵画技法を取り入れる——の誕生にもつながることである。明治期の「日本画」の理論的支柱ともいべき岡倉天心がロンドンで『東洋の理想 *The Ideals of East*』を刊行したのが一九〇三年、『日本の覚醒 *The Awakening of Japan*』をニューヨークで出したのがくしくも一九〇四年である。「自覚」の時期に重なった日露戦争の意義は、美術界にとっても大きなものだったのである。

## 註

- (1) 展覧会カタログ『昭和の美術 第二部 戦争と美術』（宮城県美術館、一九九一年）、展覧会カタログ『描かれた歴史 近代日本美術にみる伝説と神話』（神奈川県立近代美術館、一九九三年）丹尾安典・河田明久『イメージのなかの戦争 日清・日露から冷戦まで』（岩波書店、一九九六年）。
- (2) 浅井忠「序」『従征画稿』春陽堂、一八九五。
- (3) 増田玲「日露戦争のイメージ」展覧会カタログ『未完の世紀：二〇世紀美術が残すもの』（東京国立近代美術館、二〇〇二年）、二二頁。
- (4) 前掲・丹尾安典・河田明久「日清・日露の戦争美術」五一―三頁。
- (5) 林洋子「明治神宮聖徳記念絵画館について」（『明治聖徳記念学会紀要』第一号、一九九四年）、八二―一〇頁。
- (6) 「七〇 日露役奉天戦」、「七一 日露役日本海海戦」『壁画謹製記録』（『明治神宮叢書』第一八巻 資料編）〔二〇〇三、明治神宮社務所・国書刊行会〕に復刻。
- (7) 日露戦争中の一時期、欧州航路は減便、中止されたが、一九〇六年四月には戦前の二週一便のペースに復したという。
- (8) 正木直彦「文展開設と牧野伸顕伯」『回顧七十年』（学校美術協会出版部、一九三七年）二六一―二六六頁。
- (9) 明治期の美術行政については以下に詳しい。佐藤道信「明治美術と美術行政」『明治国家と近代美術——美の政治学



- (吉川弘文館、一九九九年)二二—四二頁。
- (10) 山室信一「大津事件とシベリア鉄道」『日露戦争の世紀——連鎖視点から見る日本と世界——』(岩波新書、二〇〇五年)四〇—四二頁。
- (11) 一九二〇年代パリでの日本人美術家間の人間関係については、以下に詳しい。展覧会カタログ『薩摩治郎八と巴里の日本人画家たち』(徳島県立近代美術館、一九九八年)。
- (12) 今橋映子「絵を描かぬ画家——岩村透『巴里の美術学生』新考——」『異都憧憬 日本人のパリ』(柏書房、一九九三年)一三四—一九八頁。
- (13) 青木袈裟美・編『陸軍軍医中將 藤田嗣章』(陸軍軍医団、一九四三年)。
- なお、藤田嗣章に関しては、現代美術資料センターの笹木繁男氏より情報の提供を受けた。記してお礼申し上げます。
- (14) 「大日本帝国」が国号となったのは一八八九年の「大日本帝国憲法」制定の際であるが、長らく「日本」「日本国」などと併用されていた。正式な国号として統一されるのは一九三六年。
- (15) 藤田嗣雄(一八八五—一九六七)は軍制史研究を深め、一九三四年に陸軍を退官、研究に専念する。戦後は上智大学などで教鞭をとり、著書も多い。藤田嗣雄『欧米の軍制に関する研究』(博士論文)(信山社、一九九一年)。武藤真也子「文獻紹介…藤田嗣雄著『欧米の軍政に関する研究』」(『東欧史研究』二二号、一九九九年)三八—四三頁。
- (16) 藤田嗣治「特集…夏季写生旅行の感想 奉天の日没と京の鴨川」(『美術新報』一〇—一〇、二〇三号、一九一〇年)一九頁。
- (17) 神崎憲一「嗣治さんの影絵」(『アトリエ』六一—二二、一九二九年十二月)八二頁。
- (18) この時期の日本人美術家のアジア表象については以下に詳しい。山梨絵美子「日本近代洋画におけるオリエンタリズム」東京国立文化財研究所・編『語る現在、語られる過去——日本の美術史学一〇〇年——』(平凡社、一九九九年)。西原大輔「近代日本絵画のアジア表象」(『日本研究』二六集、国際日本文化研究センター、二〇〇二年)一八五—二二〇頁。
- (19) 藤島と朝鮮の関わりについては以下に詳しい。金正善「藤島武二の朝鮮表象——「裝飾画」の視点から——」(『美術史』(一五九号、二〇〇五年十月、一六〇—一七四頁)。

- (20) 前掲、西原大輔「近代日本絵画のアジア表象」一八七頁。
- (21) 藤島武二「朝鮮觀光所感」(『美術新報』一九一四年三月)。
- (22) 「七七 日韓合邦」『壁画謹製記録』(『明治神宮叢書』第一八卷 資料編 [明治神宮社務所・国書刊行会、二〇〇三年] に復刻)。
- (23) 紀元二千六百年奉祝美術展覧会については、以下を参照されたい。林洋子「紀元二千六百年奉祝美術展覧会——帝展改組と東京美術学校改革のはざままで——」展覧会カタログ『東京府美術館の時代——一九二六—一九七〇——』(東京都現代美術館、二〇〇五年) 一四三—一四九頁。