

1. 問題関心——企画展「コレクションを中心とした特集 記録をひらく 記憶をつむぐ」

本稿は、アジア・太平洋戦争期に制作された広義の美術（作家、作品、展覧会等を含む）を主題とした批評言説¹を主な検討対象として分析を進め、今日こうした問題領域について考えるためのスタートラインを引くことまでを目指す。これらの美術作品は、一般に「戦争画」と呼ばれるが²、議論に先立ち、本稿で論及する美術作品（群）の呼称－定義を検討しておく。

一般に戦争画といった場合、「国家の主導のもと、第二次世界大戦を鼓舞するために、戦争を題材として写実的に描かれた絵画の総称」³と理解されることが多い。ただし、戦争画は、「第二次世界大戦」期に限定されるものではなく、日本の近代美術史に限っても、日清・日露戦争に関わるものも戦争画に含まれる。したがって、「戦争を題材とする絵画群」といったひろい意味から捉えた上で、「その制作は、日中戦争からアジア太平洋戦争期にかけて本格化」⁴といった補足がないと、時期は限定されない。逆に、狭義に捉えようとすれば作戦記録画という呼称があり、それは「アジア・太平洋戦争期に、陸・海軍省の委嘱で制作された公式の戦争絵画を指す」⁴。しかも、「そもそも戦争画とは主題の分類でもなければモチーフによる分類でもなく、まして作風による分類などではあり得ない」と判じる河田明久によれば、「それはある種の鑑賞のされ方、作品の読み方を規定する文脈にあたえられた名称」⁵である。こうした術語の含意（範囲－対象）のゆれをふまえて本稿では、アジア・太平洋戦争期に制作された（絵画に限定されない）美術作品で、表現主体（依頼主）が意図して戦争をモチーフとし、それを鑑賞者が戦意昂揚を代表とした戦争に関わる仕方で受容したものを、包括的に〈戦争美術〉と定義－表記して用いることとする⁶（なお、先行研究に即した論述においては、当該論での術語－意味内容にしたがい、引用符「」で括って示す）。

また、〈戦争美術〉のうち作戦記録画については、次の経緯もある。

敗戦まで加速度を増して描かれ続けた戦争絵画の主要な作品の多くは、戦後間もない時期にGHQの手で集められ、東京都美術館に留め置かれた後、一九五一年（昭和二六）の講和条約調印とともに米国に送致された。その後、曲折を経て一九七〇年に日本に返還（無期限貸与）され、現在は東京国立近代美術館が保管している。収集後数年間も放置された最大の理由は、それが美術作品にしてプロパガンダの道具でもあるという二面性にあった。文化財として保護すべきか、民主化を阻害する要因として廃棄すべきかという当時のジレンマは、そのまま現在に持ち越されている。⁷

こうして東京国立近代美術館に収蔵された後にも、「戦争絵画」は公開状況・方法が物議を醸してきた⁸。逆にいえば、〈戦争美術〉とは制作（物）だけでなく、保存・管理をとおした位置づけ、展観によって新たな意味を生み、複数の観点から注目を集め、そのことをつうじて〈戦争美術〉に対する多様な立場・評価が、その都度、表明されてきたことになる。

こうした歴史に関わって、まずは企画展「コレクションを中心とした特集 記録をひらく 記憶をつむぐ」（東京国立近代美術館 2025. 7. 15～10. 26）を検討しておく。公式HPに掲載された展覧会概要

(展覧会場「ごあいさつ」)には、次のようにある。

「昭和100年」、「戦後80年」という節目の年となる今年、美術を手がかりとして、1930年代から1970年代の時代と文化を振り返る展覧会を開催します。絵画や写真や映画といった視覚的な表現が果たした「記録」という役割と、それらを事後に振り返りながら再構成されていく「記憶」の働きに注目しながら、過去を現在と未来につなげていく継承の方法を、美術館という記憶装置において考察するものです。

現在から「1930年代から1970年代の時代と文化を振り返る展覧会」として設定された同展は、「作家の感性を介して、制作時の世相や文化が刻印され」たところの〈戦争美術〉の展示－検証を通じて、「美術に蓄えられた記録をもとに新たな戦争の記憶を紡ぎだすことを試み」⁹たものだという。ここに顕著なのは、歴史的距離をふまえ、時代を刻印された「美術」を展覧し、「記憶」の再考につなげようという姿勢である。

同展展示の特徴は、「大型の戦争記録画を中心に、新聞やニュース映画、ポスターなど多数の資料を駆使して、美術館が戦時中の空気感を立体的にとらえようとした意欲的な展覧会」¹⁰、「戦争美術コレクションを軸に、写真や文学を交えて作品やジャンルを響き合わせ、戦争の記憶を多声的に紡ぐ壮大な試み」¹¹と紹介されたように、〈戦争美術〉と同時期に戦争を扱った他ジャンルの資料を併置することによって時代性を前景化した点に、まずはある。

以下、展覧会評を検討していく。はやくは、「タイトルに「戦争」の文字はない」ことを指摘する『毎日新聞』評がある。同記事では、「作戦記録画24点（通期）を軸に、戦争と表現を巡る30～70年代の歴史に真正面から向き合った企画だ」と評価し、その特徴として「時代の「文脈」を提示していること」と「まなざし返す視点を取り入れたこと」をあげる。その上で、「〔作戦記録画の〕保管者として、「国立」の「近代」美術館として、果たすべき役割に取り組んだのが本展」¹²だと、美術館としての使命にも論及している。また、平瀬礼太は「丁寧に、戦中期から戦後に至る日本における美術の動向を、今では人々が知識を共有しているとは言えない歴史的な文脈を整理しながら、専門的に過ぎずに提示しており、素晴らしい」と、来館者を想定した展示の工夫を高く評価する。つづいて平瀬は、「作戦記録画」について「1970年に無期限貸与として日本に移送され、現在に至るまでの約60年間、常に一定の関心を集め続けたという意味では特異な作品群」でありながら、「その注目に値する形で本来の姿を見せてきたとは思えません」と判じた上で、「今回の展示はその問題への一つの答えとしての役割を果たしている」と評価した。さらに、「作戦記録画の歴史文脈化、次世代への問題の継承」を「これまでの長過ぎる^{きつきん}放念の中で喫緊の課題」だったと捉える平瀬は、同展の成果を「継承」と位置づけながらも、次の苦言を呈している。

量的にも内容的にも企画展にふさわしいこの展覧会を、せめて普通の企画展として広報・周知を行い、図録を発行してもらいたかったという希望はぬぐえません。これらの欠如が、展覧会が「普通でない」ことを物語ります。¹³

こうしたチラシや図録への批判的な指摘は、ほかの展覧会評にも散見されるが、その前提として、次に引く白山真理のような同展への評価があったことは間違いない。

総じて、戦争記録画を中心としながら様々な表現手段に目配りし、戦後については市民の回想画、そして、戦争画を担った画家の苦悩にまで目を向けた、濃厚で見応えのある展覧会だった。アメリカより無期限貸与という形で返還された戦争美術の作品収蔵館であることに向き合い、「国立」の美術館でこのような企画を実現した担当諸氏の気骨と覚悟に敬意を表したい。¹⁴

この間、展覧会評をつうじて〈戦争美術〉自体も多角的に論じられつつあった。たとえば、「プロパガンダと芸術の両立」というサブタイトルをもつ展覧会評では、「〔作戦記録画〕は造形的な価値や画家の葛藤に焦点を当てた研究がなされてきたが、本展は一步踏み込み、プロパガンダとして機能した社会的役割に目を向ける」¹⁵という一節がある。『毎日新聞』「余録」でも、「芸術性とプロパガンダの両面を持つ作品群の評価は難しい」という前提から、「企画展は美術史の空白を埋める存在としてだけでなく、その背景も考えるよう工夫した構成に思われた」¹⁶と評価された。この企画展が新たな〈戦争美術〉の捉え方を反映させたものだという見方は、大西若人にも共有されている。大西は「〔戦争美術の展示に〕関連する作品や、当時の雑誌、新聞などの資料も配し、時代背景やメディア状況を丁寧に解説」といった工夫を指摘した上で、「プロパガンダか芸術かの二項対立になりそうな表現と冷静に向き合う」¹⁷と、二項対立－両義性が止揚されているとみて評価した。

かつて、田中日佐夫は「戦争画」を次のように定義していた。

「戦争画」は、完全に戦争遂行のための一種の武器だったのである。それだけに、ほとんどすべての作品は国家権力のプロパガンダであったことも間違いない。〔略〕その芸術家が真の芸術家ならば、その作品を制作する過程の中で、見る人を感動させる何らかの芸術的な要素を盛り込むことができるのではなかろうか。¹⁸

芸術／プロパガンダの先後関係やウエイトは論者の〈戦争美術〉観によるが、〈戦争美術〉が両義性をもつことは議論の出発点とみるべきである。ネット上の展覧会評には、同時代の他メディアを視野に収めた次のような〈戦争美術〉の特徴に関する指摘もみられた。

記録性に優る写真や映画と並び絵画が重用された理由のひとつには、戦闘場面をスペクタクル化できる力が買われたという面がある。絵画はつくり手の想像力によって事実を誇張・整理し、劇的な一場面を生み出すことができる。この能力が作戦記録画には必要だったわけだ。¹⁹

こうした展覧会（評）をめぐる現状をふまえてだろう、東京国立近代美術館・副館長の大谷省吾は、雑誌特集「戦争と美術」において藤田嗣治の「戦争画」にふれ、「私たちは、その時々の評価を冷静に測定し、それぞれの評価の背後にどのような力学が働いていたかを突き止め、評価の変化の理由を分析する必要がある」²⁰と指摘している。また、大谷は（芸術／プロパガンダという二項対立を微妙にずらすかたちで）「プロパガンダと記録」、「これらは両立するものだろうか」という問いを立て、次のように論じている。

「記録」というとき、私たちは客観的事実がそこに記されていることを期待するけれども、プロパガンダには表現主体による宣伝意図が込められている。そしてまた「従軍」画家による「記録」画の制作というとき、現在の私たちは、ともすると画家たちが戦闘にリアルタイムに参加してその現場を描写したと思うかもしれないが、実際には従軍画家たちは多くの場合、戦果を挙げたある戦いの現場に、事後的に派遣され、その戦跡をスケッチしたり、戦闘に参加した兵士の話を聞いたりしながら、想像で「記録」画を組み立てていった〔略〕。そこが写真や映画と異なる点であり、絵画は伝達スピードとしては遅いメディアではあったけれども、そのかわりプロパガンダとしての演出を加えることもできれば、あるいは後世に残すにふさわしい（美術史上に名高い歴史画に連なるような）モニュメンタリティを付与することもできた。²¹

ここには、〈戦争美術〉の制作－発表－受容に、時間（歴史）、地域、立場など、多くの要素が関わること、その帰結として多様な相貌をみせることが示されている（美術としての芸術性に論及がないのは、それが美術館に所蔵されているからだろうか）。ただし、展覧会評では視野の拡張が評価された一

方で、同時に中心を見据えることも求められた。

同展を「図録もなく、大々的な宣伝を行わないばかりか、チラシもつくられていない異例の展覧会」だと評す小田原のどかは、「戦争画だけでなく資料類も展示され、多角的に「戦争の記録」が検討されている」ことに一定の評価を示しつつ、「手放しでの称揚はできない」という。小田原の批判は、「なぜ作戦記録画が中心化されたのか、その震源地である天皇制や帝国主義への視点は後景化していた」²²ことに差し向けられる。

また、別の観点からみれば、別の中心もある。「同館が全館を挙げてここまで戦争に迫った展示機会は過去に例がない」、「まずは快挙と呼べよう」と同展の達成を高く評価する榎木野衣は、「本展での戦争画は、これらの絵が当時、どのような多種多様なジャンル（詩、小説、音楽など）およびメディア（ラジオ、グラフ誌、ポスターなど）に取り巻かれ、そのなかで見られていたかについて焦点を当てることで、絵画としての「一括展示」とは別の選択をし、そのことで戦争画という「神話」を相対化しようとしている」という展示の工夫にもふれつつ、次の批判を展開していく。

それはそれでよいのだが、画家たちが戦争画に協力したのは、そうしたプロパガンダに賛同したというより、戦争を描くことでレンブラントやドラクロワらによる西洋画の達成を乗り越えたいという、明治という国民国家の起源さかのぼに遡るひとりの画家としての宿題しやくあ／宿痾があったはずだ。本展のいわば社会学的なアプローチのなかでは、こうした根源的な問題（菊畑茂久馬『絵描きと戦争』）は、むしろ遠景化している。²³

つまり、日本近代美術史という歴史のなかで、戦時下の画家が抱えていたはずの「根源的な問題」が、「社会学的なアプローチ」によってはうまく問題化し得ない、というのだ。

総じて、〈戦争美術〉を展観する際、戦争やそのイデオロギー性に関する過剰な反応を避けつつ、〈戦争美術〉の継承を展示の工夫によって企図した東京国立近代美術館の試み＝企画展「コレクションを中心とした特集 記録をひらく 記憶をつむぐ」は、一定以上の評価を得た。ただし、チラシ、図録を含めた広報の自粛は、逆にこうした〈戦争美術〉（展示）の扱いにくさを浮かびあがらせ、また、別の死角を生みだした点は批判を浴びた²⁴。

この展覧会を事例として、今日、〈戦争美術〉を展観する際のポイントを確認してみよう。第一に、現在／個々の興味関心からさまざまに解釈可能な〈戦争美術〉は、何かしらの状況・文脈とともに展示（解釈）すべきだということ。第二に、その際に、〈戦争美術〉をアジア・太平洋戦争の是非に直結するような見せ方を避けるということ。そして第三に、鑑賞者を上記第一・第二のキュレーションが形成するコードのなかでの鑑賞に導くこと（逆にいえば、文脈を共有しない鑑賞者一般に対してはアプローチしない、ということになる）。これらの是非は当然あるだろうが、こうした対応を迫る方が今なお〈戦争美術〉にはある、ということでもある。前向きに捉えれば、展覧会が一連の議論が生みだしたことによって、〈戦争美術〉を継承していく「記憶」の再編成が進行した、ともいえる。

一連の展覧会評は、2025年においてなお国立美術館が〈戦争美術〉展を催す際に、周到な工夫だけでなく慎重な配慮が必要だという〈戦争美術〉をめぐる現在地を示したといえる。

以下、本稿2では〈戦争美術〉（言説）の美術史における位置づけを確認した上で、本稿3では戦後から時間軸を下りつつ〈戦争美術〉を主題とした言説をレビューしていく。

2. アジア・太平洋戦争期の美術史記述——空白／評価／時期区分

これまで、〈戦争美術〉が近代美術史との関わりから言及される時、それに関わった作家・作品にとどまらず、アジア・太平洋戦争期はまるごと空白（期）と称されることが多い。〈戦争美術〉を「日本近代美術史の空白部分」²⁵と捉えるのが、その代表例である。こうした際に用いられる「空白」には、第一に、戦争という悪条件下において健全な美術が存在しなかった、それゆえ第二に、戦時下の美術は

芸術的な評価に値しない、さらに第三に（米国による接収や、東京国立近代美術館に無期限貸与された後の公開状況など）〈戦争美術〉が物理的に可視化されてない、といったことが重ねられている。

ただし、アジア・太平洋戦争期における美術は、文字どおり「空白」だったわけでは決してなく、「現実には戦中の美術はある意味で豊穡な時期であった」²⁶。ならば、「なぜ、戦争画はその総括もなされないまま、美術史のヤミに封印されてしまったのか」といえば、「容易に想像がつくのは、戦争画を描いたことが、そのまま戦争協力に短絡され、倫理的な断罪の底なし沼に落ちこんでいくという不毛をだれもが恐れた」²⁷ からだとということになる。そのことは、かつて菊畑茂久馬が別の仕方でも次のように指摘していた。

太平洋戦争画に対して、今日それに対する者がそれぞれの必要に応じて全く個別に異なる戦争の事実を組織し、捏造している。〔略〕つまり戦争画は、戦争以後の思想のタブーを生産するのである。²⁸

つまり、〈戦争美術〉には、それに関わろうとする者に戦争（観）にまつわるバールを自動的に立ちあげさせる力があり、それゆえ「太平洋戦争画」それ自体に向きあうことが困難になっているというのだ。おそらく、このメカニズムは今日まで作動している。1992年、司修は「戦争画について考えていくと、目的地に向けて、数日間歩き続けていたにもかかわらず、元の場所に出たという夢に似てきます」²⁹ という感覚を語っている。こうした戸惑いを、「戦争画」が喚起するものと捉える榎木野衣は次のように述べている。

戦争画とはこのように、なにをどう論ずるか、ということ以前に、どのような立場から、どんな語り口で論ずるのか、というその論じ方そのものが書くものに問われる性質をもっています。いいかえれば、戦争画については、それを語る、書く、論じる、そのための「かたち」そのものから個人々人がつくりだしていかなければならない、という困難さがあるのです（少なくとも、私にはそう考えられます）。³⁰

こうした、いわば論題としての〈戦争美術〉は、その基底的性格ゆえに、時期や立場を関数としてさまざまな言説を産出し、〈戦争美術〉に関する言説状況は変化を遂げてきた。

ことさら、戦争／〈戦争美術〉という視座を構えたものでなくとも、日本近代美術史の一コマとしてアジア・太平洋戦争期の美術界をていねいに記述した、次のような文献もある。

昭和一〇年代における戦争画ないしは軍事美術の普及拡大に最初の役割を果たしたのは、昭和一四年創立の陸軍美術協会で、主として陸軍省報道部指導の下に事変に従事した画家、彫刻家を集めて組織した会であった。「会員の作品を通じ、軍事美術に関する奨励普及を計り陸軍と協力して興亜国策に貢献す」というのが狙いであったが、会長に松井石根大将を推し、副会長に藤島武二、総務に石井柏亭、橋本関雪、中沢弘光があてられた。委員や会員には画壇の中堅実力作家が多数参加する状態となって、美術界に戦争画ないし軍事画の広がるきっかけを作った。こうした傾向の作品が以後、徐々に普通的美術展にも顔を出していく端緒が開かれたのである。

しかし、そうした戦争美術がいよいよ本格化したのは、やはり太平洋戦争が勃発してからであった。昭和一七年に入ると、美術家たちは銃後にあって陸海軍に軍用機などを献納するために作品を描くか、自ら戦地に赴いて戦争の記録画を作るか、そのいずれかの道を追られる気配となった。このうちの戦争記録画の製作は、まず陸軍省が口火を切り、藤田嗣治、伊原宇三郎、中村研一、宮本三郎等一六名が選ばれて現地に派遣されることになり、谷萩陸軍報道部長等が出席して、四月に壮行会が行われた。翌五月になると、海軍省でも同じように作家一六名を選んで南方に派遣することになり、これら陸海軍の肝いりで、戦争記録画の製作が積極的に推進される事態となったのであ

る。³¹

これは、アジア・太平洋戦争の展開を軸にした、客観的な美術史記述だといえる。論者の姿勢 - 評価が明確に示された美術史記述であれば、針生一郎による次のものがある。

主題からみれば、日本の戦争画は大半、武者絵や合戦絵巻の伝統につながる白兵戦や野営の場面、あるいは現地住民のいつわりの解放のエピソードにかぎられる。イギリス陸軍に動員されたヘンリー・ムア、サザーランド、ポール・ナッシュの絵にくらべても、広大な空間に物量と神経が葛藤する現代戦の実態、極限状況の不条理にさらされた無名の民衆の生と死を何ほどもとらえてはいない。³²

ここには、「戦争画」批判にくわえ、それらが主題絵画であることへの批判も重ねられている。こうした1970年代末の文章から30余年後の美術史記述として、「戦時体制下の美術——一九三〇年代後半～五〇年代」のうち、「概説」パートの一部を次に引いてみよう。

一九三〇年代後半は、経済不況、激変する国際情勢、全面戦争勃発などによる新たな政治・社会体制の出現により、明治期以来の美術界の構造が政府や社会において激しく問い正された時期であった。こうした状況下において、美術家たちは総力戦へと進む政治・社会体制の動きを、一方的な指導・統制・弾圧の強化としてだけではなく、美術界の閉塞状況を破る突破口としても捉えていた。そして時として「上から」の外圧により、時には自らの経済的、芸術的利害のために政治・社会に主体的にコミットしていったのである。しかしこのような時局へのコミットメントも、一九四〇年（昭和一五）前後を境に「国家の掲げた政治目標への貢献」、その一点へと方向づけられていくのである。³³

これらを比較してみると、（戦争 - 「戦争画」だけでなく）複数の観点 - 立場を横断した相対的な美術史記述へと転じており、時間的距離がもたらす視座の変化がみてとれる。

当時、「戦争画制作に動員された画家たちは、当時普通にいうところの「本場で本格的な技術を身につけた画家」で、しかも働き盛りの年齢でもあった」と指摘する田中日佐夫は、次のようにつづけている。

彼ら戦争画を描いた画家たちが、狭いナショナリズムにこり固っていて、インターナショナルな意識を持っていなかった者たちとは言えないこともたしかである。〔略〕近代日本における芸術家および美術関係者にとって、世界性に対する民族性、民族性に対する世界性などという意識が醸成される機会はなかった。あるのは、より新しい（＝ヨーロッパにおける）美術現象と、そうではない時代おくれの古い（＝日本の）美術現象に対する意識だけだったと思う。³⁴

もとより、当時における画家の本意はわからない。それでも、西洋美術に直接触れた経験をもつ画家が〈戦争美術〉制作に向かった時期に、帝国日本は西洋から覇権を取り戻そうとするアジア・太平洋戦争を遂行していた。それでいて、日本の〈戦争美術〉は、西洋の美術 - 戦争画を規範としていた。榎木野衣による次の論述も、同机的をねらった議論だろう。

わたしたちが「聖戦美術」としての「大東亜戦争記録画」に見出すべきなのは、それを描いた画家に対する道義的な立場からの一方的な断罪でも、描かれた画題に対する価値判断を保留して空間構成を分析する形式批評でもなく、そのような「正義」を、「美」を、「歴史」を、「恐怖」を、なんの疑問もなく描くことを可能にした絵画空間が、実際には近代性の隠蔽においてどのように成立し

ていたかということのほうであろう。

だから、戦争が終わった後に、瓦礫の山とともに自由が訪れたのではない。もともと瓦礫の山しかない自由の徒刑に処せられた近代という無間地獄の一角に、「聖戦美術」としての「大東亜戦争記録画」が、近代国家という、これまた仮想の権力の行使によって、「夢」のように囲い込まれていたのだといったほうがよいのではないか。³⁵

ここで榎木は、「聖戦美術」に対する評価軸として、戦争に加担した画家の倫理や美術作品としての審美性ではなく、「戦争美術」が制作された「絵画空間」を問題化すべきだという。西洋近代の超克を目指した近代国家-戦争が、その実、西洋近代の身振りを反復したもので、その超克も幻想でしかなかったという現実。そのなかで、「戦争美術」もまた、敵対していたはずの近代-西洋美術へと、戦争画（の制作）をとおして一体化-同一化を目指す「『夢』」だったというのだ。こうした、挫折した近代の超克³⁶とも称すべき「戦争美術」の捉え方は、美術史上に時折みられる、「戦争美術」に対する賛辞と表裏一体のものである。

日本の近代史と近代洋画史をパラレルに捉える田中日佐夫は、「《聖戦美術》」を次のような捉え方によって評価している。

わが国の近代史が軍事大国への歩みであったことは事実である。その中で美術も官僚のおもわくに従って一つの方向づけがなされ、ついに「大東亜戦争」下の《聖戦美術》が描かれることになったのである。そういう意味では、この《聖戦美術》こそは、わが国近代の、官僚主導型の美術史の一つの到達点と見ることもできると、私は思う。³⁷

また、榎木野衣にも「近代洋画のひとつの到達点が「戦争画」ですよね³⁸」という発言がある。日本の近代化と併走した美術史において、西洋の戦争画を規範とした「《聖戦美術》」が「到達点」となるのは、必然である。「戦争画」を論じる中村義一は、「戦後の美術界の繁栄が、戦争を描いてファシズムに加担した多くの美術家らのその手によって、累累たる戦死者の屍の上に成ったと考えるのは、戦後の若い美術家たちに堪え難い恥辱であるはずだし、それ以上にわが近代美術史の汚辱である」だとした上で、次の位置づけを示す。

戦争画は描かれねばならなかったのである。なお描かれねばならないのである。第二次大戦中の八年間は、決してわが近代美術史の空白の時代ではなかった。われわれは明治以後のわが近代美術の半世紀余の〈成果〉を、あの悪夢のような戦争画にこそ見ないわけにはいかないのである。³⁹

このことを、美術史に即してていねいに論じたのが高階秀爾である。日本における「戦争画の伝統——というよりもむしろ伝統の欠如」を確認し、「戦争画を描こうとするときに、よりどころとなるものが何もないという問題」を指摘する高階は、「しいて範例を求めらるなら、それは西欧の巨匠たちの作品しかなかった」、それゆえ「洋画家、とくにヨーロッパに留学して西欧美術に親しんでいた画家たちは、当然のように西洋美術史のなかに先例を求めた⁴⁰」のだという。その帰結として、「画家たちは、いわばよるべき範例なしに、戦争という途方もなく巨大な現実をいかに絵画化するかという問題に立ち向かわなければならなかった」のであり、伝統の蓄積なき日本近代美術の「〈成果〉」は、「戦争画」に集約される。

その結果、海戦や空中戦をパノラマ風にまとめただけの、およそ構成力に欠けた作品も作られたが、他方では、近接視点を採用した清水登之（一八八七-一九四五）の「突撃」や中村研一の「コタ・バル」、あるいは写真構図を支えとした宮本三郎の「山下、パーシバル両司令官会見図」のような、それなりの迫力をもつ作品も生み出された。それは、少なくとも日本の洋画史上のひとつの

局面を形成するものだが、サルトルの指摘する戦争画そのものの矛盾のゆえに、その後を受け継がれることはなかった。⁴¹

上に高階がいう「日本の洋画史上のひとつの局面」とは、近代の西洋美術を規範としてきた日本の洋画が、皮肉にも西洋との戦争を象る「戦争画」において一つの達成をみたということだろう。あるいは、辻惟雄は「戦争画」を、次のような仕方でも評価している。

なかには平凡な作例もあるが、藤田〔嗣治〕のほか宮本三郎、中村研一、小磯良平ら、官展や団体展の有力洋画家たちが腕を振るった作品には、熱気と緊張感があふれ、もし戦争責任論を離れて造型のみを論ずることができるなら、かれらの代表作というにふさわしいだろう。世間から特別扱いされてきた美術家が、国家の求めに生きがいを感じ、自らの技術の限りをつくして近代戦争という未知の課題に挑んだ結果である。⁴²

このように、戦争画を軸とした〈戦争美術〉を日本近代美術史に位置づけようとする、戦争画の伝統の欠落という否定的なかたちで、西洋美術を規範とした日本近代美術史が再帰的に召喚される。その意味では、戦後の視座からは逸脱－空白と位置づけられてきた〈戦争美術〉こそが、日本近代美術史の急所だといえる。

3. 〈戦争美術〉言説の歴史的展開

ここまでの〈戦争美術〉をめぐる先行研究をふまえ、本章では、アジア・太平洋戦争の終結以降、〈戦争美術〉を主題とした言表がいつ－なぜ－どのように産出されてきたのか、具体的な記事・論文の発表、雑誌・書籍の刊行を手がかりに検討していく。こうした作業に先だち、80年余になる言説史を、先行研究を手がかりに分節しておきたい。

戦後60年に組まれた特集「戦争・ジェンダー・表象」(『イメージ & ジェンダー』2005.3)において、吉良智子が「記録画の所在状況を手がかり」に示した時期区分を参照すれば、「第一期 1945～1966 (敗戦、GHQによる戦争画接収)、第二期 1967～1994 (アメリカにおける戦争画の発見、戦争画の「永久貸与」、第三期 1995～現在 (美術史学会シンポジウム開催、戦後50年)」という「三つの時代区分」が示されている⁴³。本稿では、1990年代以降の〈戦争美術〉言説の展開をふまえ、次の五期に分節する。

〈戦争美術〉言説Ⅰ期	1945～1966年
〈戦争美術〉言説Ⅱ期	1967～1990年
〈戦争美術〉言説Ⅲ期	1991～2000年
〈戦争美術〉言説Ⅳ期	2001～2010年
〈戦争美術〉言説Ⅴ期	2011～現在

〈戦争美術〉を主題とした書物や雑誌特集の公刊を目安に西暦で区切ったが、区切り自体は厳密なものではなく、とくにⅢ～Ⅴ期に関しては戦後周年を軸とした前後10年といったニュアンスによる分節である。以下、各時期の展開を紹介しながら意味づけていきたい。

(1) 〈戦争美術〉言説Ⅰ期——1945～1966年

いまなお、戦争画を代表とした〈戦争美術〉が論及される時、その端緒として終戦直後の動向が注目されることが多い。針生一郎が「美術界の戦争責任論議は、美術家の「節操」をめぐる論争からはじまった」⁴⁴と述べたように、それは「美術家の節操」論争とその後の戦争責任論の再検証からはじまる。経緯を簡潔にまとめた、北原恵の整理を次に引く。

一九四五年の敗戦直後、日本では戦争画制作の戦争責任をめぐって、画家たちが雑誌や新聞紙上で論争を開始し（「美術家の節操」論争『朝日新聞』一九四五年一〇月他）、一九四六年には日本美術会が戦争責任を負うべき美術家のリストを公表した。だが、これらの「節操」論議は真に美術家の戦争責任に迫るものとならず、「転向」など思想的課題に深められることもなく、一九五一年、GHQは接収した戦争記録画を米国に持ち去った。その後も元従軍画家たちが体験を回顧して週刊誌で語ることはあっても、美術界の主流で活躍し始めるにつれて戦争画の存在は急速に忘れ去られていく。⁴⁵

「美術家の節操」論争は、「戦争画」を描いた藤田嗣治、猪熊弦一郎、鶴田吾郎を名指して断罪した宮田重雄の一文に端を発し、伊原宇三郎も参入して議論の応酬となった。その帰結は、「論争というよりは足の引っ張り合い、何やら後味よくない〈責務〉のなすり合いにすぎなかった」⁴⁶と総括され、その後の美術界の動向としても、「戦争画をタブーのうちに封じこめ、戦争画家に烙印を押して海外に追いやることによって、かえって戦後の美術は国家体制随従の病根を切開する道を、みずからとざしてしまった」⁴⁷と位置づけられる。それでも、今日に至るまで「美術家の節操」論争への論及がつづく⁴⁸のは、〈戦争美術〉言説が、それを産出する時点から「戦争画」-画家の戦争責任の再検討を起点としてきたことを物語る。

その後、戦後10年のタイミングで組まれた、創刊50周年記念特集「日本近代洋画」（『みづゑ』1955.10）には、「執筆・柳亮」として、文展創設から戦後までが七期に分けて記述され、そこには画家・展覧会・作品の記述をメインとした「Ⅶ・戦争時代」（大戦の勃発と留学生の一斉帰還／モチーフの転換／聖戦美術展／記録画作家の活動）も含まれていた。

以上、〈戦争美術〉言説Ⅰ期には、〈戦争美術〉に関わった美術家たちの、アジア・太平洋戦争に対する協力や反省が、その評価に直結するかたちで問題化されていた。

(2) 〈戦争美術〉言説Ⅱ期——1967～1990年

終戦後GHQによって接収された「戦争画」がアメリカで発見されたのは、1966年のことである。写真家の中川市郎がアメリカ・オハイオ州のライト・パターソン空軍基地など米軍関係の倉庫に接収された「戦争画」を撮影し、翌年その写真を公開したのだ⁴⁹。その報道をうけて、「戦争画」は週刊誌などで断続的に話題にされていく。

その嚆矢となったのは、特集「失われた戦争絵画——20年間、米国にかくされていた太平洋戦争名画の全貌」（『週刊読売』1967.8.18）である。同特集は、作戦記録画を描いた画家たちによる座談会——宮本三郎・向井潤吉・小磯良平・岩田専太郎・石川滋彦「座談会 まっこうから取り組んだ日本の“悲劇のトラウマ”」をメインとして、戦史を絵画でたどる「名画に残る太平洋戦争史」、ほかに中川市郎「こうして撮影に成功した」、田近憲三「戦時の情熱かけた力作」といったテキストによって構成される。田近論には、次に引く「戦争記録画」への肯定的な評価がみられる。

さきの戦争記録画は、記録のあり方が独善であったり、軍部の注文どおりでありすぎた点などに多少の反発はあるものの、しかし個々の制作としてみるときは、参加をされた多くの画家たちの、まさに生涯の作品ともいう力作を生んだことも事実である。⁵⁰

同特集をうけて書かれた記事「評価の変わった戦争画？」では、「最近のジャーナリズムが、手のひらをかえたように戦争画を貴重な名画として大きくとりあげているのを見ると、隔世の感がある」という状況認識に即して、次の揶揄がみられる。

この特集記事は、全体の構成から判断すると、近づく終戦記念日にちなみ、戦記もののブームに便乗して読者の興味をひくことをねらっているようだ。ヤニっほい画面にむごたらしい情景を克明に描

いた作品などは、たしかに挿絵ということになれば刺激的であり、効果満点である。⁵¹

同年には、特集「戦争記録画の時代」（『みづゑ』1967.10）もある。同特集には、針生一郎「戦争画批判の今日的視点」にくわえて、やはり戦時下に作戦記録画を描いた麻生三郎、宮本三郎、吉岡堅二による「《座談会》権力統制と暗黒の谷間で」が掲載された。こうして1960年代末には、〈戦争美術〉を振り返る際、（戦争責任を問われることなく）当事者が表舞台に迎えられたことは、この時期の特徴といえる。

そのことは、特集「太平洋戦争名画集 日本絵画史の一断面 アメリカ国防総省が押収した記録画」（『毎日グラフ〔臨時増刊〕』1967.11.3）にも明らかである。ここでも、目玉記事は、伊原宇三郎・宮本三郎・田村孝之介「わたしたちは歴史を記録した 制約の中での芸術」であり、ほかに鈴木進「写真にないリアリズム 日本の戦争絵画をふりかえる」、植村鷹千代「威厳と悲哀の叙情詩」、今日出海「戦争と作家」、小倉忠夫「日本の近代洋画と戦争絵画」がつづく。ここで作品は「太平洋戦争名画」と位置づけられ、特集の中心にはかつて作戦記録画を描いた画家が、周辺にはその芸術性を検討したテキストが、それぞれ配置された。

こうした時期に刊行されたのが、成橋均・吉岡豊・井出東・倉田喜久子・塩沢朝子・花村安隆編『太平洋戦争名画集』（ノーベル書房、1967）である。新聞広告に「戦いに生きた人間を悲酷なまでに描く名作の数々…20余年後の今日、初めて公開する」⁵²と謳われた同書は、「序戦 1937-41」、「開戦 1941-42」、「進攻 1942-43」、「激闘 1943-45」、「終局 1944-45」といった分節に即して、「太平洋戦争名画」が配置される。それゆえ、同書掲載作品は、北原恵が指摘するように「戦記・戦史の挿絵として機能して」おり、「この時代順の構成は、戦時中の大型展覧会での前線の様子を描いた絵画の展示を踏襲しており、作品解説も作品そのものではなく、描かれた戦史の解説となっている」⁵³。テキストとしては、作戦記録画を描いた伊原宇三郎による「記録画の憶い出」、戦時下の美術評論家であった柳亮による「大東亜戦争と記録画の消長」のほか、織田達朗「戦争記録画再見」、阿木翁助「戦争画の思い出」、小堀安雄「南太平洋戦線のおもいで」、松坂康「ストップ・ファイヤー」、寺田竹雄「悪夢以上」、岡本喜八「戦争画と戦争映画と私」、岩田専太郎「特攻基地の思い出」、中川市郎「戦争画雑録」といった戦争（画）関連エッセイが収められ、巻末には「従軍画家名鑑」と「太平洋戦争史年表」が付された⁵⁴。

こうした米国で発見された「戦争画」をめぐる展開を、「一九七〇年の「返還」に先んじて起こった戦争画ブーム」⁵⁵とまとめる鈴木勝雄は、「新聞、出版、テレビ、展覧会など、あらゆるメディアが戦争画を競うように取り上げ」、「七〇年に米国から日本に「返還」される以前に、交渉に臨んでいた東京国立近代美術館は蚊帳の外に置かれたまま、すでに戦争画はマス・メディアによって消費されてしまったとさえいえる」と総括する。つづけて、鈴木はこれらの言説の水面下に、次のような国民のメンタリティを探りあてる。

戦争の記録と戦意昂揚を目的に描かれた作品群に対して、二〇年間の時間的な隔たりは、「失われた名画」、「強かりし大日本帝国への郷愁」、「鎮魂」、「民族的記念物」という新たな意味づけを可能にするのである。戦争画の価値の転換には、戦死者に対する追悼と慰霊、さらにその先に控える顕彰行為という戦争の正当化につながりかねないレトリックが作用していたことがわかる。このようなヴァナキュラーな記憶が誕生した背後には、戦争画のイメージを介したコメモレイションや、国民的な戦争観の更新、さらに敗戦によって傷ついた自尊心の修復などの動機があったと想像できる。⁵⁶

こうして〈戦争美術〉のためのスペースが社会／言説に用意された時機に、アメリカから「戦争画」は返還されたのだ（厳密には無期限貸与）。「戦争画」の返還後、東京国立近代美術館次長（当時）の本間正義は、「かえってきた戦争絵画について」において、この経緯を次のように書き記している。

このような状況〔「戦争絵画」返還の機運〕に伴い、国立近代美術館では戦後約二十年を経た時点で、戦争記録画という政治的な問題より、これらの欠除が日本近代美術史上の一つの大きな穴となっており、これを補填する文化的な観点から返還を進めることとし、翌三十九年十二月に朝日新聞社と共同で、返還促進の願いを外務省に呈出した。⁵⁷

飛躍とねじれがあり読みとりにくい文章だが、「戦争画ブーム」言説がアジア・太平洋戦争およびそれをモチーフとした「戦争画」評価を形成していくなか、上記本問論は、「日本近代美術史上の一つの大きな穴」を、返還される「戦争記録画」によって「補填」するのだという。これは、日本近代美術史に「戦争絵画」を位置づけ、そのことによって「政治的な問題」とはみなさないという言明でもある。この経緯を鈴木勝雄は、「こうして戦争画は「美術」というカテゴリーの中に収まり、なおかつ「近代美術館」という文化的装置の中で保管・活用されることが決まった」と要約し、それが「その後の戦争画の解釈を規定する「公式な記憶」の表明」であり、「美術という制度は戦争画を馴化する装置として働いている」⁵⁸と指摘した。〈戦争美術〉について、重要な発言がみられるようになるのはこの後である。

「90年代以前に戦争美術に関するまとまった議論を展開するのは特別な意志を要する力技であった」と指摘する河田明久は、「70年代のなかばから80年代にかけて発表された菊畑茂久馬や田中日佐夫等の仕事」について、「美術の価値を政治や社会の次元から切り離すことなく、しかも戦争そのものの正邪を作品の肯定にも否定にも短絡的に結びつけまいとする強固な意志を感じさせる」⁵⁹と、その姿勢を高く評価している。

その田中日佐夫は、太平洋戦争開戦当時に「戦争画」を鑑賞した際の記憶を、具体的な作家・作品名をあげながら次のように回想している。

ちょうどその頃太平洋戦争は始まったばかりで、藤田は「ノモンハン ハルハ河での戦車占領」に続いて「十二月八日の真珠湾」などを発表し、宮本三郎の「山下・パーシバル会見図」や中村研一、鶴田吾郎、猪熊弦一郎、吉岡堅二、小磯良平などの作品も続々と発表されていた頃である。父母につれられてこういう「聖戦美術」展を見たときの興奮はいまも忘れられない。それはあのラジオの大本営発表の視覚的追体験であり、ある意味では珍しく社会的連体感をともなった美術鑑賞であったといえる。そしてそこに描かれているテーマがいかにもむなしのものであり、罪悪にみちた戦争の断片を都合よく描いた絵空事であったということがわかった現在でも、これらの作品に不思議な精神的な昂揚があることを私はみとめざるをえないのである。⁶⁰

つまり、田中は「戦争画」に絵画としての力を認めているのだ。さらに重要なのは、当時、田中が鑑賞者として感じた「社会的連体感」であり、「社会の余計者としての意識」を抱えていた画家にとっても、「この意識から初めて解放」されたのが「あの「聖戦美術」のときだった」のではなかったかと、田中は指摘している（その契機が、戦争－“戦争画”だったことは決定的ではあるが、指摘のアクセントは画家と社会との関係にある）。

田中同様、短絡的な戦争－戦争画批判から距離をとる菊畑茂久馬は、「今日の戦争画問題のむずかしさは、かつて戦争画責任追及を旗印に戦後美術が発出した当時よりはるかに複雑な時点に来ている」⁶¹とみて、次のように論じている。

戦争場面の描写という一見たわいない人間の行為が、これほどまでも主題を超えて「表現」の意味をゆさぶるのは何ゆえのことなのだろうか。戦争画家の手の重みと暗さを解き明かすことのむずかしさは、近代戦争が国家の総力戦たらざるをえないというその全国民の戦争加担の手の汚れと、敗戦がすべての日本人に対して何らかの普遍的転向を経験させたことからくる後ろめたさに由来していると思われる。

しかも、菊畑によれば「国家総力戦から敗戦という経過そのものが、実は日本人のナショナリズムの踏絵の場」⁶²として交錯しており、それゆえ「戦争画」は難問なのだという。

一連の「戦争画」論を単行本をまとめる際に、田中日佐夫は改めて「私たちの感性の中で《聖戦美術》の諸作を否定し切ることはむずかしい」と言明し、それでも「《聖戦美術》をわが国の近代美術史の中にまともに位置づけること」⁶³を目指すべきだと論じていた。

以上、〈戦争美術〉言説Ⅱ期には、〈戦争美術〉観賞体験をもつ論者によって、短絡的なアジア・太平洋戦争への反省－批判を超えた問題領域として、「戦争画」が再設定された。

(3) 〈戦争美術〉言説Ⅲ期——1991～2000年

「戦争画」を中心とした〈戦争美術〉を主題とした言説は、1990年代に入って大きく変化したといわれる。いちはやくそのことを指摘したのは、長嶋圭哉である。「戦争美術（なかでも戦争画）が、美術史概説書、単行本、美術雑誌、画集、学術論文などにおいて、これまでどう受け止められてきたかを振り返る」作業を、「近代日本美術史一般の中に、どのような位置づけで、どのような比重で、戦争美術が記述されたか」⁶⁴という問題関心から進めた長嶋は、その帰結として次の考察を示している。

戦後しばらくの間は、戦争美術を近代日本美術史に組み入れることに躊躇があったように思われる。それは、まだまだ生々しい、近い過去の現象だったのである。90年代ごろになって、戦後美術までを視野に入れた史書が主流となり、ようやく近代日本美術の重要な一コマとして本文中に記述しようとする姿勢が固まってきた。⁶⁵

本節では、このように指摘される1990年代の動向を跡づけていく。

特集「戦争画を考える——昭和美術の空白」（『美術の窓』1991.8）は、戦争の夏に、「空白」としての「戦争画」をとりあげたもので、これまでの〈戦争美術〉の位置づけをよく示している。ただし、特集の目玉とされた「評論家・美術関係者・ジャーナリスト58人にアンケート《PartI》・《PartII》」のリードには、「これまでタブー視されてきた、戦中のいわゆる戦争画と呼ばれる作品群を、日本の近現代美術の中にはっきりと位置づけよう」という一文も読まれる。「戦争画」研究をリードしてきた田中日佐夫「リアリズムの喪失 歪められた日本洋画史」、針生一郎「昭和美術の分水嶺としての戦争画」、「戦争画」とその公開に発言を重ねてきた司修と米倉守による対談「もう一度戦争画を考え直してみよう」といった記事のほか、〈戦争美術〉も扱った「日本のルポルタージュ・アート展」（板橋区立美術館、1988.5.14～6.12）、「戦後美術の原像展」（いわき市立美術館、1988.7.30～8.28）の企画担当学芸員による「戦争画をめぐる現在の状況を語る」対談、尾崎真人 vs 小泉晋弥「戦争画 戦後に辿った運命と現状」が新たな観点として注目される。この特集にも参加した司修は、翌年『戦争と美術』（岩波書店、1992）を上梓し、「日本の戦争画から生まれたものは、芸術家の奢りと、「無智な大衆」より劣る精神の貧弱さでした」、「そのような作品（大東亜戦争画）が芸術として評価されてよいはずがありません」⁶⁶と断じた。

1980年代半ばから90年代にかけての「美術館の企画展」、「最近の書籍」を通覧して「十五年戦争期の美術をめぐる最近一〇年間の研究動向」⁶⁷をレビューする小沢節子は、「戦争画をめぐる最近の研究」に「戦争画を特殊なもの、美術史における逸脱とみるのではなく、作品そのものに即して評価しようという特徴」を指摘し、さらに「その再評価の姿勢には、客観主義的なアプローチと、より積極的に太平洋戦争下の芸術的エネルギーに注目するものと、二通りがある」⁶⁸と整理している。

特集リードに「教科書で習った美術史、名作選はもう古い！ 今、もっとも元気で発見、発掘の多い日本の近代美術史研究 ここに紹介するのは、10人の“美術探偵”によるエキサイティングな、その最新レポートである!!」と謳われた特集「常識よ、さらば！ 日本近代美術の10章」（『芸術新潮』1994.3）では、全10章のうち第9章に小泉晋弥「美術界のタブー “戦争画”の真実」が置かれる。この記事では、タイトルにこそ「タブー／真実」といった表現が用いられているが、誌面自体は洋画・日

本画それぞれの画家・作品を同時代の視座からまとめたものである。これがジャーナリズムにおける、1990年代における〈戦争美術〉言説の表徴だとすれば、それをアカデミズムで示したのが河田明久「十五年戦争と「大構図」の成立」（『美術史研究』1994.12）である。同論は、小磯良平《娘子関を征く》（1941）と宮本三郎《山下・パーシバル両司令官会見図》（1942）を、日中戦争期／太平洋戦争期それぞれの代表的「戦争画」と捉え、その「作風の推移」を「“戦争画を望んだ人々”の立場から再検証する」もので、戦争の性格（の変化）が「戦争画」の質的・画面的な変化に関わるものであったことを、同時代の視座・条件から明らかにした⁶⁹。

この河田論の延長線上に、美術史学会第47回全国大会・シンポジウム「戦争と美術」（茨城大学、1994.5.29）がある⁷⁰。このシンポジウムについて、企画者による次の言明がある。

とかく美術史は、社会一般のかかえるなまぐさい諸問題に、まみれようとはしたがらない。今回のシンポジウムにおいては、「戦争と美術」というテーマを設定し、“美の聖域”に安住しがちな美術史を、あえて外界につれ出そうと企図した。そうすることによって、美術史と他の学術分野との交流が促進され、現今の社会との緊密なむすびつきが意識にのぼり、斯学にもあらたな活力がもたらされるのではないかと思ったからである。⁷¹

後に、「一九九〇年代以降、戦争の記憶や表象をめぐる人文学の研究が進展する一方、美術界ではまだ戦争画をタブー視する言説が続いていた」と振り返る北原恵は、「状況が変わるのは、一九九四年五月に美術史学会全国大会のシンポジウム「戦争と美術」を開催した頃から」⁷²だと指摘している。戦後50年に際しては、林洋子にも次の指摘がある。

1995年という終戦50年を控えて、文化界全体に戦時中を再検証する機運が高まり、この画家〔藤田嗣治〕に限らず、戦前、日本の美術家たちが手掛けたいわゆる戦争画、なかでも軍部からの委嘱による「作戦記録画」への関心が高まった。⁷³

こうした時期に刊行された、戦後50年記念大特集「カンヴァスが証す 画家たちの「戦争」」（『芸術新潮』1995.8）は「永久保存版」と銘打たれ、次の特集リードが掲げられた。

昭和6年の満州事変から20年の敗戦まで、長くつづいた戦時下に、絵を描くことしかできなかった画家たちは、いったい何をすれば良かったのだろう。戦後50年のいま、非常なる“戦時”を生きた画家の記録と、そこに秘められたドラマを掘り起こす！

ここには、「戦争画」を描いた画家を断罪しようとする姿勢は影を潜め、当時の事情を客観的な「記録」として捉え、そこでの画家の生き方を「秘められたドラマ」として意味づけようとしている。誌面は、画家たちのエピソードを綴った「第一部 それぞれの「戦争と私」」と、「第二部 グラフ これが戦争画だ」から構成され、前者には神坂次郎「描かれた“十五年戦争”」、後者には河田明久「戦争画とは何か？」といったテキストが付された。

翌年には、丹尾安典・河田昭久『イメージのなかの戦争〔岩波 近代日本の美術1〕』（岩波書店、1996）が刊行される。同書「はじめに」には、「『戦争記録画』に代表される戦争美術の門扉は、徐々にひらかれつつあるとはいえ、それを思いきって押しあけるのがためられるような力がのしかかっているらしく、いまなお、議論のレヴェルでも、観賞のレヴェルでも、一般的にはまだ閉ざされている状態に近い」という現状認識に即して、「戦争美術」を「戦争の牙と美術の姿態とをそなえた猛禽類のごときもの」と喩え、「美術史の側からその姿を見失わぬように、観察のための柵を構えること」⁷⁴が謳われている。〈戦争美術〉は、「4 十五年戦争画前夜（1935-37）」、「5 “彩管報国”の舞台裏（1937-40）」で論じられるが、後世からの「戦争画」評価を前提とせず、美術家にとっての「帝国美術院展覧会（帝

院)の改組騒動」と「戦争の意義」を重要な観点として、美術家の社会的位置をふまえつつ、同時代言説に即したていねいな記述によって「戦争美術」をめぐる軌跡がたどられていく。

このようにして1990年代には、アカデミズムにおいて〈戦争美術〉研究が着実に展開されていったが、その2年後には美術批評において榎木野衣が『日本・現代・美術』（新潮社、1998）を上梓し、最終章「第十三章 暗い絵」において「『聖戦美術』としての「大東亜戦争記録画」』⁷⁵をとりあげ、藤田嗣治《アツ島玉砕》がカラー口絵として掲載された。1990年代末には特集「革命と戦争のタブロー」（『朱夏』1998.10）に、針生一郎「戦争美術、その現在までの位相」、『朱夏』編集部「戦争画展の開催と関連図書年表」が掲載された。また、河田明久によって「戦争美術にまつわる議論」の「見取り図」⁷⁶も示された。

以上、〈戦争美術〉言説Ⅲ期には、さまざまな領域－視座からのアプローチによって、〈戦争美術〉がそれとして対象化されるようになり、問題領域として鮮明に可視化された。

(4) 〈戦争美術〉言説Ⅳ期——2001～2010年

戦後60年を迎えた2005年、「戦争を描く」というシリーズ記事に次の一節がある。

戦争画総体としてみれば、皇軍を賛美する文字通りの「国策絵画」が多かった。何しろ国民が画面に軍神の顕現を見て、手を合わせ拜んでいた時代だったのである。だが、戦争末期に夢中で地獄図を描いた画家たちは修羅の道を突き進むことで、いつしか戦争宣伝の役割から解放された面があったのではないか。⁷⁷

ここには、「戦争画」を宣伝用の「国策絵画」とだけはみなさない、もう一つの可能性が示唆されている。こうした見方が出てきた背景を、長嶋圭哉は次のように指摘している。

2000年代の戦争画研究について言えることは、戦争はおろか、1970年代の戦争記録画の返還と公開をめぐる論争すら知らない世代によって、戦争画をめぐる個々の事象、あるいは、その背景についての細分化された考察が行われるようになってきたことである。⁷⁸

こうした動向のなかで、近藤史人『藤田嗣治 異邦人の生涯』（講談社、2002）が刊行され、緊急特集「21世紀の戦争と美術」（『美術手帖』2003.6）には、平瀬礼太「戦争と戦争画 普通の人と戦争画」が掲載された。同論で平瀬は、「十五年戦争と美術について触れる際、画家を中心に語られるケースが多い」という言説状況をふまえ、次の現実を対置していた。

しかし、実際は美術と戦争との関係はより複雑であり、ジャンルにおいても（作戦記録彫塑というものもあった）、内容においても（銃後を対象にする作品や慰問用、献納用など外見上は戦争と関係ない作品の方が多い）、市場においても（少なくとも一九四三年頃までは画廊が増加し、日本画を中心に作品の価格が上がった）これまで語られてきた戦争の時代の美術とは異なる多様な相を示していた。

さらに平瀬は、「どの時代でも、最新のメディアが万人に理解しやすい訳ではなく、旧メディアに属する戦争画はなんといても一目でわかりやすく手軽であった」⁷⁹がゆえに、多くの人に見られたことを強調している。

2005年には、『岩波講座アジア太平洋戦争〔全8巻〕』（岩波書店、2005-06）が刊行され、〈戦争美術〉を扱った論文が2本掲載された。北原恵は「アジア・太平洋戦争時の天皇・皇后の役割を見事に象徴化している」⁸⁰と評す藤田嗣治《天皇陛下伊勢の神宮に御親拝》、宮本三郎《大本営御親臨の大元帥陛下》、小磯良平《皇后陛下陸軍病院行啓》という3枚の作品をとりあげ、その戦前／戦後のありかたを

検証し、「おそらく、天皇がアジア・太平洋戦争に関与する図像は、昭和天皇の戦争責任の議論にも繋がりがねないものとして戦後、意識的／無意識的に排除され忘却されてきたのであろう」⁸¹と論じている。また、アジア・太平洋戦争期の「自国の兵士」イメージを俎上にあげる河田明久は、「戦時下の社会に向けて発信された兵士の姿はおびただしい数に上るが、せんじ詰めれば、その表現は二種類しかなかった」として、それを「銃後の常識がおよばない戦地でひたむきに戦う兵士の表現」と「われわれの代表として戦地（や占拠地）に送り出された兵士たちが、現地と調和して生きる姿の表現」⁸²だとした上で、その具体的な様相を同時代の視座から詳説している。いずれも、タブーに囚われることなく〈戦争美術〉の歴史的相貌を記述している。

そして、「90年代から日本の戦争画研究をけん引してきたメンバーによる集大成」⁸³、「『戦争画』というタブー」に「挑む初の本格画集」⁸⁴と評される、針生一郎・榎木野衣・蔵屋美香・河田明久・平瀬礼太・大谷省吾編『戦争と美術 1937-1945』（国書刊行会、2007）が刊行される。図版を収録した「Ⅰ 作品図版1（戦闘図・戦地での生活など、軍と兵士を取り巻く環境や、銃後の生活）」、「Ⅱ 作品図版2（大陸・南方、歴史画、仏画、象徴、彫刻、現所在不明作品）」、「Ⅳ 作品解説」がメインと目されるが、「Ⅲ 論考」には、針生一郎、榎木野衣、河田明久、平瀬礼太、蔵屋美香、大谷省吾、田中修二、保坂健二郎による〈戦争美術〉を主題とした多彩な論文が並び、ほかに「Ⅴ 資料」、「主要参考文献一覧」、「関連年表」が備わる。「東京国立近代美術館所蔵のものを中心として、百点以上もの作品を掲載したことは、壮挙」⁸⁵といった画集としての評価にくわえ、研究へのインパクトも大きい。

こうした動向のなかで、〈戦争美術〉といえは「『作戦記録画』が念頭に置かれることが多い」が、「当然絵画以外の作品もあれば、銃後を対象とした作品、横山大観による富士や桜、旭日などを描いた作品に代表される時局を象徴的に表現するものなどもあり、多様な層を見せていた」⁸⁶ことに注意を促す平瀬礼太は、「陸軍美術協会が機動性豊かに作品を移動させ、非常に多くの展覧会を実施し、美術家、軍部、新聞社、学校や市民を巧みに巻き込んで戦争の意義、兵士や銃後国民の労苦をアピールして総力戦体制の構築に寄与したことであろう」⁸⁷と、〈戦争美術〉が画家や国家-軍だけの問題ではないことを、ていねいに論じた。

以上、〈戦争美術〉言説Ⅳ期には、Ⅲ期までの延長線上で「戦争画」へのアクセスが容易となり、それを基盤に〈戦争美術〉に対する細分化された論点が掘り下げられていった。

(5) 〈戦争美術〉言説Ⅴ期——2011～現在

2010年代においても、〈戦争美術〉に関する論及が集まるのは、やはり終戦からの区切りにあたる2015年である。窪田直子「戦争画の定義を再考、「猫」と「アツツ島玉砕」関連探る、「愛国」「反戦」を超えて」（『日本経済新聞』2015.7.11）には、次の概況が記される。

「戦争画」を再考する展覧会や出版物が相次いでいる。軍の依頼で「作戦記録画」を制作した画家が亡くなり、遺族も孫世代となるなか、2000年代以降、作品の公開が増え、研究機会が広がったことが背景にある。同時代の他の作品などに関連づけて戦争画に至る経緯や作家の心情を浮かび上がらせ、愛国か反戦かが問われた従来の評価を見直す試みだ。（40面）

さらに、「この数年特徴的なのは、会田誠と同年代か、もっと若い世代のなかで戦争画や作戦記録画、あるいは従軍美術家の人生を媒介として、作品を制作する作家が増えていること」⁸⁸だと北原恵が指摘したように、「戦争画」をモチーフとした現代美術の制作も相次いだ。

また、『戦争と美術』の（直接／間接の）成果を受けて、神坂次郎・福富太郎・河田明久・丹尾安典『画家たちの「戦争」』（新潮社、2010）、溝口郁夫『絵具と戦争 従軍画家たちと戦争画の軌跡』（国書刊行会、2011）、『別冊太陽／画家と戦争 日本美術史の空白』（平凡社、2014）といった書物が陸続と刊行されていった。ほかに、画集としては『日本美術全集 18 戦争と美術』（小学館、2015）が刊行され、「第一章 人々の闘い：「作戦記録画」と「第六章 描かれた「大東亜」とに、〈戦争美術〉が掲

載された。特集「絵描きと戦争」(『美術手帖』2015.9)は、「戦争画」とは何だったのか?というサブタイトルが示すとおり、〈戦争美術〉を中心に据えたもので、「菊畑茂久馬インタビュー」(聞き手=榎木野衣)も掲載された。こうしたサイクルを仕上げるように、針生一郎・榎木野衣・蔵屋美香・河田明久・平瀬礼太・大谷省吾編『改訂版 戦争と美術 1937-1945』(国書刊行会、2016)も刊行された。

ほかに、特定のテーマから、柴崎信三『絵筆のナショナリズム フジタと大観の〈戦争〉』(幻戯書房、2011)や吉良智子『戦争と女性画家 もうひとつの近代「美術」』(ブリュッケ、2013)が刊行されたほか、会田誠『戦争画 RETURNS』シリーズを契機として、榎木野衣・会田誠『戦争画とニッポン』(講談社、2015)や平山周吉『戦争画リターンズ——藤田嗣治とアツツ島の花々』(芸術新聞社、2015)も刊行された。本稿でも参照してきた鈴木勝雄「コメモレイションの行方——戦争の記憶と美術館」は、『岩波講座アジア・太平洋戦争戦後篇 記憶と認識の中のアジア・太平洋戦争』(岩波書店、2015)収録論文である。

アーティストが関わった成果としては、村田真編『いかに戦争は描かれたか BankART school』(BankART1929、2017)や「戦争画 studies 展」実行委員会編『戦争画 studies 展カタログ』(「戦争画 studies 展」実行委員会、2017)があり、「作戦記録画」を中心とした〈戦争美術〉がそれぞれの問題関心から検証されている。こと後者は、展覧会図録であると同時に〈戦争美術〉に関心を寄せてきた多くの論者の座談会やレクチャー記録も収録されており、「展示作品も含め2015年以後の戦争画に関する記録」⁸⁹となっている。

今も昔も〈戦争美術〉の中心に位置する藤田嗣治をめぐっては、林洋子編『藤田嗣治 戦時下を書く新聞・雑誌寄稿集 1935~1956年』(ミネルヴァ書房、2018)、北村小夜『画家たちの戦争責任 藤田嗣治の「アツツ島玉砕」をとおして考える』(梨の木舎、2019)が刊行された。学術論文としては、北原恵「戦争画」概念再考——「空襲」は銃後の図像か(坪井秀人編『戦後日本を読みかえる第5巻 東アジアの中の戦後日本』臨川書店、2018)があり、「戦争画」における「テーマの序列化」⁹⁰を検証することによって、その概念が内包していた暗黙のヒエラルキーを明らかにした。

以上、〈戦争美術〉言説Ⅴ期には、〈戦争美術〉をモチーフとした現代美術の制作が盛んになっていくなか、関連資料の整備・公開が進み、学術研究としても多様な展開がみられた。

4. 展望

前節まで検証してきた〈戦争美術〉言説の変遷——その成果を集約したもの(の一つ)が、本稿1で検討した企画展「コレクションを中心とした特集 記録をひらく 記憶をつむぐ」だと思える⁹¹が、現在地から〈戦争美術〉へのアプローチを考えて、本稿の展望にかえたい。

ここで参照するのは、最新の〈戦争美術〉に関する書物⁹²、宮下規久朗『戦争の美術史』(岩波書店、2025)である。宮下は、「戦争美術」(一般)の効用を次のように指摘する。

戦争は、文化や文明の敵となる。だがそれが創造行為と結びついたとき、多くの人々の心を動かす。それが芸術の力であり、芸術が社会に求められる所以でもある。また戦争美術は多くの共同体にとって集団的記憶を作り出してきた。⁹³

こうした枠組みから、アジア・太平洋戦争期に論及する宮下は、「この悲惨な戦争を経験した八年間こそ、日本の戦争美術の黄金時代」⁹⁴だと位置づけ、「作戦記録画を中心とする膨大な数の昭和の戦争画は、日本美術史上きわめて重要な意義を持っている」と評価する。

関わった画家が多数にのぼること、国家が委嘱した公共的な作品であったこと、全国に巡回して空前の観客を得たこと、日本近代において後にも先にも見られないほど質の高い作品が多く生まれ、特にその画家の頂点を示すものが多いこと、さらにそれらの中には《山下、パーシバル両司令官会

見図)のように印刷物によって広範に普及し、日本における集合的記憶となっている作品が含まれていること、などがその理由である。

戦況が悪化し、物資が不足しても、戦争画はさかんに描かれ続け、人々もそれらを熱心に鑑賞していた。戦中といえば、生活に必死で芸術どころではない灰色のイメージばかりが語られてきたが、実際は戦争画展を通して美術と人々との距離は非常に近づいた。このときの戦争画は、決して浅薄なプロパガンダや空疎なイデオロギー装置と言って軽視できるものではなく、日本中の人々に深い感動と精神的な糧を与える至高の芸術として輝いていたのである。⁹⁵

「戦争画」を顕揚する楽観的な姿勢には違和感も残るが、戦時中／戦後における〈戦争美術〉の位置・作用、集合的記憶、鑑賞者としての国民など、本稿3で検証してきた〈戦争美術〉言説の蓄積の上に生み出された見解であることも間違いない。ただし、〈戦争美術〉は、美術館に収められた過去の作品という位置づけにとどまるものではない。いたずらに現在と結びつけることの危険もあるが、それでも樫木野衣による次のような問題提起は、〈戦争美術〉が含意する歴史的経緯からも、無視できないはずである。

私たちに今必要とされているのは、自国の戦争画と向き合う、これまでとは異なる新しい態度なのではないか。日本の戦争画を、過去の過ちとその反省のための材料や、その裏返しでしかない美術史的な再評価といった次元を超えて、硝煙の匂いさえ漂い始めた、生々しい二十一世紀という「今」の中で、あらためて考えてみる——それが、私たちに切実に突きつけられている、真の課題なのではないか。⁹⁶

ここで樫木は、〈戦争美術〉と不可分とされてきた戦争（責任）と芸術性（絵画としての造形的審美性）も視野に収めつつ、「今」という視座からそれをどのように問題化していくか、を問うている。このことに関わって、かつて菊畑茂久馬は次のように述べていた。

果たして戦争画を「歴史の負の記念碑」、「近代日本の恥部」とだけ棒読みができるかどうか。批評は、この希望がなけば叶えられた今、戦争画讃美と断罪とを撫でて往復する振子の付け根にさかのぼり、絵画として批評による克服を果たさなければならないのではなからうか。⁹⁷

もとより、〈戦争美術〉とそれをめぐる言説史には、さまざまな解釈がまわりついており、復元されつつある同時代の文脈も、今後ますます情報量として増えていくだろう。そのようにして更新されていく〈戦争美術〉をめぐる「今」において、「付け根」を見据えることはいかにして可能か。アーティストの原田裕規は、上の菊畑発言をうけて「戦争画におけるそのつけ根には絵画があり、絵画には絵画の悪魔性がある」⁹⁸と指摘している。ここにいう「絵画」が、単なる美術史上の造型にとどまるものではないことはいうまでもない。

以上、本稿の検証に明らかなように、〈戦争美術〉とは、もはや美術作品だけを指すものではない。当初から、軍部の意向、作家性や技術、さらにはそれらを取りまく同時代の諸条件がその背後にひろがっていたが、戦後はアジア・太平洋戦争にまつわる反省や先入観がバールと化してそれらを覆い、終戦からの区切りなどを契機として多くの言説が積み重ねられ、そのコノテーションは今なお増幅しつつある。したがって、〈戦争美術〉とはそれらの事実-思想-歴史的背景-言説を貫く記号とみるべきだろう。この難問と化した記号にアプローチするためには、まだいくつかの補助線を引く必要がある。さしあたり、〈戦争美術〉が制作-展覧されていた同時代の言説を掘り起こしつつ、〈戦争美術〉をとりあげた展覧会やそれらをモチーフとした現代美術作品を検証する作業から取り組んでいきたい。

(まつもと かつや 所員 神奈川大学国際日本学部教授)

※本研究は JSPS 科研費 23K00327 の助成を受けたものです。

注

- 1 日中戦争開戦以降における美術言説の動向については、拙論「日中戦争開戦後における美術言説分析Ⅰ——川端龍子《朝陽来》・藤田嗣治《千人針》」（『神奈川大学アジア・レビュー』2024.3）、「日中戦争開戦後における美術言説分析Ⅱ——栗原信《小休止十五分》・向井潤吉《突撃》」（『人文学研究所報』2024.9）、「日中戦争開戦後における美術言説分析Ⅲ——川端龍子《香爐峰》・向井潤吉《甦民》」（『人文学研究所報』2025.3）、「日中戦争開戦後における美術言説分析Ⅳ——新体制運動と美術界」（『人文学研究所報』2026.3）参照。
- 2 福住廉「Artwords：戦争画」（artscape [https://artscape.jp/artword/6211/] 2024.3.11 更新/2025.11.25 閲覧）。
- 3 中島水緒「ART WIKI：戦争画」（Web 版美術手帖 [https://bijutsutecho.com/artwiki/73] 2025.11.25 閲覧）。なお、田中日佐夫「戦争と絵画」（『朝日美術館 テーマ編1 戦争と絵画』朝日新聞社、1996.1）においても、「戦争画」と一口に言っても、その内容にはいろいろな作例が含まれて」として、「A グループ 一般的に「戦争画」と考えられるもの」と「B グループ 戦争があった年代からずっと後世に描かれた「戦争画」（78 頁）などに大別するものの、戦争に関して時期的な限定はしていない。
- 4 河田明久「作戦記録画」（多木浩二・藤枝兎雄監修『日本近現代美術史事典』東京書籍、2007）、452 頁。
- 5 丹尾安典・河田明久『イメージのなかの戦争 [岩波 近代日本の美術 1]』（岩波書店、1996）、94 頁。
- 6 河田明久は「作戦記録画」小史 1937～1945」（針生一郎・榎木野衣・蔵屋美香・河田明久・平瀬礼太・大谷省吾編『戦争と美術 1937-1945』国書刊行会、2007）において、「作戦記録画の成立と展開には、大きく分けて三つの立場がからんでいる」と指摘し、「制作者」、つまり画家、「推進者」の立場（軍・マスコミ）、「享受者」の立場（153 頁）をあげており、示唆を受けた。
- 7 河田明久「概説 政治と美術——その関わりの諸相」（北澤憲昭・佐藤道信・森仁史編『美術の日本近現代史——制度・言説・造型』東京美術、2014）、448 頁。接収/返還に至る詳細については、平瀬礼太「第1章 戦争画とアメリカ」（『姫路市立美術館研究紀要』1999.3）、河田明久「資料紹介「それらをどうすればよいのか」——米国公文書にみる「戦争記録画」接収の経緯」（『近代画説』1999.12）参照。
- 8 ヨシダ・ヨシエ「幻の戦争画、米国で発見」（『美術手帖』1963.6）、中原佑介「「戦争絵画」をなぜ一括公開しないのか」（『朝日ジャーナル』1977.3.2）ほか参照。
- 9 東京国立近代美術館「コレクションを中心とした特集 記録をひらく 記憶をつむぐ/展覧会概要」（『東京国立近代美術館 HP』[https://www.momat.go.jp/exhibitions/563] 2025.11.25 閲覧）
- 10 「戦後 80 年 戦時伝える 迫力の記録画」（『読売新聞』2025.10.7）、22 面。
- 11 高媛「現代の眼 記録の対位法、記憶のポリフォニー——「記録をひらく 記憶をつむぐ」展を聴くように観る」（『東京国立近代美術館 HP』[https://www.momat.go.jp/magazine/245] 2025.10.20 公開/2025.11.22 閲覧）
- 12 高橋咲子・山田夢留・渡辺亮一「ART：戦後 80 年 各館の試み 記憶の表現、再考」（『毎日新聞』2025.7.28 夕）、3 面。
- 13 平瀬礼太「現代の眼 是非とも見ておくべき、東京国立近代美術館主催、の、コレクション、を中心、とした特集 記録をひらく 記憶をつむぐ、をめぐって」（『東京国立近代美術館 HP』[https://www.momat.go.jp/magazine/238] 2025.8.19 公開/2025.9.27 閲覧）
- 14 白山真理「現代の眼 戦争と生きる——「記録をひらく 記憶をつむぐ」展を観て——」（『東京国立近代美術館 HP』[https://www.momat.go.jp/magazine/243] 2025.10.9 公開/2025.11.22 閲覧）
- 15 「帝国・日本の痕跡と美術（上）プロパガンダと芸術の両立 「あの時代」のメディア空間再現」（『日本経済新聞』2025.8.6）、38 面。
- 16 「余録：東京国立近代美術館（東京都千代田区）は…」（『毎日新聞』2025.8.9）、1 面。
- 17 大西若人「いま静かに向き合う「戦争記録画」 東京国立近代美術館で大規模展」（『朝日新聞』2025.8.10）、21 面。同記事の結句には、「戦後 80 年、戦争記録画を巡る歯車は少し回転したようにもみえる」（21 面）とある。
- 18 田中日佐夫「戦争と絵画」（『朝日美術館 テーマ編1 戦争と絵画』朝日新聞社、1996.1）、85 頁。
- 19 山内宏泰「いま改めて問う、美術は戦争をどう描いてきたか——「コレクションを中心とした特集 記録

- をひらく 記憶をつむぐ」(東京国立近代美術館)」「web 美術手帖」[<https://bijutsutecho.com/magazine/news/report/31212>] 2025. 8. 15 公開/2025. 9. 27 閲覧)
- 20 大谷省吾「従軍画家が「記録」した戦争」(『美術の窓』2025. 8)、78 頁。
 - 21 注 20 に同じ、79 頁。
 - 22 小田原のどか「戦争画」の再序列化に抗うために」(『芸術新潮』2025. 10)、146 頁。
 - 23 榎木野衣「美術評 「コレクションを中心とした特集 記録をひらく 記憶をつむぐ」展 「戦争画」節目の 80 年に 34 点展示」(『東京新聞』2025. 8. 10)、6 面。
 - 24 東京国立近代美術館(企画課長)の鈴木勝雄は、かつて「コモレイションの行方——戦争の記憶と美術館」(『岩波講座アジア・太平洋戦争戦後篇 記憶と認識の中のアジア・太平洋戦争』岩波書店、2015)において、「戦争画の意味づけはどの文脈におかれるかによって随分異なったものになる」(150 頁)と述べていた。
 - 25 注 18 に同じ、75 頁。
 - 26 平瀬礼太「陸軍」と「美術」——陸軍美術協会の活動と地方展開——」(『軍事史学』2008. 6)、28 頁。引用箇所について平瀬は、「少なくとも量的には現代の美術を圧倒し、国民に感激をも与えた陸軍美術協会の事業」が「広範な展開と多数観衆を得たことをどのように考えるか、美術としての質的な側面も含め、もしくは美術の枠を必要に応じてはずしながら、検討を加えていくことが今後の課題である」(28 頁)と述べている。
 - 27 三田晴夫「戦争画を考える(上) タブー視やめる動き 意味や価値、構造的に究明を」(『毎日新聞』1995. 8. 2 夕)、6 面。
 - 28 菊畑茂久馬「絵描きの中の戦争」(『新版 フジタよ眠れ 絵描きと戦争』花乱社、2021)、107~108 頁。
 - 29 司修『戦争と美術』(岩波書店、1992)、vii 頁。
 - 30 榎木野衣「戦争画」をめぐる広大な密室——外へ」(『戦争と美術』前掲)、148 頁。
 - 31 河北倫明・高階秀爾「戦争の時代」(『近代日本絵画史』中央公論社、1978)、321 頁。同論ではこの後、年次ごとに戦争画を軸とした美術界の動向が記述されている。
 - 32 針生一郎「戦争画の運命」(『戦後美術盛衰史』東京書籍、1979)、29~30 頁。
 - 33 注 7 に同じ、462 頁。同書同章は「概説」につづき、「第一節 モダニズムの多様化——モダニズムの体制派と反体制派」、「第二節 美術の総力戦体制から戦後革命へ——戦中と戦後をつらぬくもの」によって構成されている。
 - 34 田中日佐夫『日本の戦争画 その系譜と特質』(ペリかん社、1985)、176 頁。
 - 35 榎木野衣『日本・現代・美術』(新潮社、1998)、333~334 頁。
 - 36 思想としての近代の超克に関して、拙論「〈文化〉言説のなかの“近代-西洋文化”——文化史としての「近代の超克」」(『戦時下の〈文化〉を考える 昭和一〇年代〈文化〉の言説分析』思文閣出版、2023) 参照。
 - 37 注 34 に同じ、193~194 頁。なお、田中は引用につづいて「ここにもわが国特有の未成熟なる部分を見ないではおれぬ」として、日本画には「戦争画として見るにたえる作品」はない、洋画も「戦争画としてもはなはだ不満足な段階で終わってしまった」(194 頁)と述べている。
 - 38 榎木野衣「生々しい二十一世紀という「今」」(榎木野衣・会田誠『戦争画とニッポン』講談社、2015)、18 頁。なお、引用につづいて榎木は、「大東亜戦争作戦記録画」というかたちで大日本帝国の崇高な使命を次代に残そうとした、「そんな役割を負わされた陸軍美術協会にとって、美術の王道は写実の油彩画で、日本画はそれに準ずる立ち位置となった」(18~19 頁)と指摘している。
 - 39 中村義一「美術史の空白と暗黒——戦争画論争」(『続日本近代美術論争史』求龍堂、1982)、267~268 頁。
 - 40 高階秀爾「東西戦争画の系譜」(『日本絵画の近代 江戸から昭和まで』青土社、1996)、279 頁。
 - 41 注 40 に同じ、285~286 頁。
 - 42 辻惟雄『日本美術の歴史 [補訂版]』(東京大学出版会、2021 [初版 2005])、409 頁。
 - 43 吉良智子「戦争と表象」に関する研究動向」(『イメージ & ジェンダー』2005. 3)、28 頁。
 - 44 注 32 に同じ、21 頁。
 - 45 北原恵「戦争画」概念再考——「空襲」は銃後の凶像か」(坪井秀人編『戦後日本を読みかえる第 5 巻 東アジアの中の戦後日本』臨川書店、2018)、7~8 頁。
 - 46 注 39 に同じ、249 頁。
 - 47 注 32 に同じ、25 頁。

- 48 論争全文を引用する、平山周吉『戦争画リターンズ——藤田嗣治とアッツ島の花々』（芸術新聞社、2015）がその典型。なお、土方定一「記録画としての戦争美術」（『毎日新聞』1947.8.23夕）には、「日本の戦争画がひとつの記録画であることはいうまでもないが、記録画がどういう思想で描かれているかは、現在から問われねばならない」（3面）という一節が読まれる。
- 49 ヨシダ・ヨシエ「幻の戦争画、米国で発見」（『美術手帖』1963.6）ほか参照。
- 50 田近憲三「戦時の情熱かけた力作」（『週刊読売』1967.8.18）、29頁。
- 51 「評価の変わった戦争画？」（『SD』1967.9）、7頁。
- 52 広告「太平洋戦争名画集／ノーベル書房」（『読売新聞』1967.11.21）、2面。
- 53 注45に同じ、9頁。
- 54 同書続編として、企画＝山本一哉／有城三朗・牧内隆典・成橋均・吾妻明男・田部康子編『太平洋戦争名画集 続』（ノーベル書房、1968）も刊行された。
- 55 鈴木勝雄「コメモレイションの行方——戦争の記憶と美術館」（『岩波講座アジア・太平洋戦争戦後篇 記憶と認識の中のアジア・太平洋戦争』岩波書店、2015）、143頁。
- 56 注55に同じ、147～148頁。
- 57 本間正義「かえてきた戦争絵画について」（『現代の眼』1970.7）、2頁。
- 58 注55に同じ、151頁。
- 59 河田明久「戦争美術論考Ⅰ」（『あいだ』1999.12）、3頁。
- 60 田中日佐夫「戦争画の功罪」（『芸術新潮』1970.12）、150頁。
- 61 菊嶋茂久馬「フジタよ眠れ」（『新版 フジタよ眠れ 絵描きと戦争』花乱社、2021〔初出「フジタよあなたは……——太平洋戦争記録画からの考察」『美術手帖』1972.3〕）、13頁。
- 62 注61に同じ、16頁。
- 63 注34に同じ、13頁。
- 64 長嶋圭哉「『戦争美術』研究小史」（『昭和の美術 1945年まで〈目的芸術〉の軌跡』展図録 新潟県立近代美術館、2005）、146頁。
- 65 注64に同じ、149頁。
- 66 注29に同じ、46頁。
- 67 小沢節子「十五年戦争期の美術をめぐって」（『歴史評論』1993.8）、66頁。
- 68 注67に同じ、76頁。つづけて小沢は、こうした「再評価」の動向に対して、「負の遺産の克服のためにとらわれない視点で戦争体験を検証することと、「客観主義的」に事実を並列することとは異なる」こと、「多くの戦争画に関する議論が、絵画論としての枠組のなかだけで語られ、また統制する側への視点が希薄なこと」について「疑問」（76～77頁）を呈している。
- 69 河田明久「十五年戦争と「大構図」の成立」（『美術史研究』1994.12）、81頁。同論には、「もし、西欧大構図の伝統に則った戦争画がこの矛盾した太平洋戦争の、太平洋戦争が日本近代そのものの縮図であったとするなら、「軍国」日本の頂点がシンガポール陥落であったのと同様の意味で、宮本三郎の《山下・パーシバル両司令官会見図》をあるいは日本近代“洋画”史の頂点と呼ぶことすら可能かもしれない」（95頁）といった一節が読まれる。
- 70 企画・進行＝丹野安典・千野香織、報告＝河田明久「十五年戦争と「大構図」の成立」、木下直之「凱旋門考——日清戦争における戦勝イメージの動員」、池田忍「『平治物語』絵巻に見る理想の武士像——三世紀貴族の歴史意識と明治時代日本画への引用——」、若桑みどり「戦争と女性イメージ」。
- 71 丹尾安典・千野香織「シンポジウム「戦争と美術」——概要および討議報告——」（『美術史』1995.3）、263頁。あわせて、宮瀧交二「時評 美術史学界における戦争記録画の「再評価」」（『歴史学研究』1995.10）参照。
- 72 注45に同じ、12～13頁。
- 73 林洋子「藤田嗣治の「作戦記録画」をめぐって」（『新潮』2014.5）、210頁。
- 74 注5に同じ、2頁、4頁。
- 75 注35に同じ、328頁。
- 76 注59に同じ、1頁、4頁。河田明久「戦争美術論考Ⅱ」（『あいだ』2000.3）も参照。
- 77 内田洋一「戦争を描く（2）記録画の運命——玉砕死闘図に見る画家の精神」（『日本経済新聞』2005.7.17）、16面。

- 78 注 64 に同じ、155 頁。
- 79 平瀬礼太「戦争と戦争画 普通の人と戦争画」(『美術手帖』2003. 6)、108～109 頁。
- 80 北原恵「消えた三枚の絵画——戦中／戦後の天皇の表象」(『岩波講座アジア太平洋戦争 2 戦争の政治学』岩波書店、2005)、179 頁。
- 81 注 80 に同じ、199 頁。
- 82 河田明久「戦う兵士／護る兵士——銃後の自意識の図像学」(『岩波講座アジア太平洋戦争 3 動員・抵抗・翼賛』岩波書店、2006)、32 頁。
- 83 注 73 に同じ、210 頁。
- 84 白木緑・郷原信之「初の本格画集、タブー越え刊行——戦争画の研究、主題・表現直視」(『日本経済新聞』2008. 1. 28 夕)、24 面。
- 85 鈴木一史「書評 針生一郎・榎木野衣・蔵屋美香・河田明久・平瀬礼太・大谷省吾編『戦争と美術 1937-1945』“Art in Wartime Japan 1937-1945”」(『千葉史学』2008. 5)、74 頁。
- 86 注 26 に同じ、4 頁。
- 87 注 26 に同じ、27 頁。
- 88 北原恵「急増する現代美術の「戦争画」」(『Let's 87』2016. 12)、10 頁。また、北原恵は「「戦争画」概念再考」(注 45) では藤田嗣治の動向にふれ、「二〇一五年は藤田嗣治の戦争画の全所蔵作品が東京国立近代美術館で展示され、映画「FOUJITA」が公開されるなど、藤田の作品と人生にあらためて注目が集まったが、彼をモデルにして架空の画家 F の一生を描いた小沢剛の《帰ってきたペインター F》も、話題を呼んだ作品である」(29 頁) と紹介している。なお、〈戦争美術〉をとりあげた展覧会や現代美術作品については、別稿を準備中である。
- 89 笹川治子「おわりに」(『戦争画 studies 展』実行委員会編『戦争画 studies 展カタログ』「戦争画 studies 展」実行委員会、2017)、163 頁。
- 90 注 45 に同じ、7 頁。
- 91 ひろく「戦後 80 年の美術展」をレビューした、村田真「美術遊歩 08——戦後は続くよいつまでも？」(「artscape」[<https://artscape.jp/article/48268/>] 2025. 9. 17 公開／2025. 9. 27 閲覧) ほか参照。
- 92 ほかに、三浦篤・森村泰昌『キテレッツ絵画の逆襲 「日本洋画」再発見』(新潮社、2025)、益田肇「人びとが織りなす社会戦争——あの戦争の戦争画を読む」(『世界』2025. 12) が「戦争画」を扱っている。
- 93 宮下規久朗『戦争の美術史』(岩波書店、2025)、vi 頁。
- 94 注 91 に同じ、183 頁。
- 95 注 91 に同じ、225～226 頁。
- 96 注 38 に同じ、4 頁。
- 97 注 61 に同じ、13 頁。
- 98 原田裕規『とるにたらない美術——ラッセン、心霊写真、レンダリング・ポルノ』(ケンエレブックス、2023)、17 頁。