

平成 25 年
東京芸術大学大学院美術研究科

「満洲美術」研究 ー交差する満洲イメージの検証

東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程
美術専攻 芸術学研究領域(日本・東洋美術史)

1307925 崔在燮

目次

序章 旧植民地美術研究の新たな視座	
—満洲美術研究と東アジア近代美術史の統合的構築	3
第1節 本稿の問題設定	3
第2節 研究方法：満洲国の視覚表象の横断的分析	11
第3節 満洲国関係の美術研究の現状	14
第4節 本論文の構成	22
第1章 満洲国のナショナル・シンボル	24
第1節 シンボルの権力システム	24
第2節 建国スローガンの「新五色旗」	28
第3節 皇帝の儀式	39
第4節 溥儀の勲章-大勲位蘭花章頸飾	43
第5節 満洲国の国章	49
第6節 紙幣のデザイン	54
第7節 キメラあるいは小さな皇帝	58
第2章 満洲国美術展覧会の諸相	59
第1節 制度の考察—主催機関、審査制度、部門構成	59
第2節 出品作の分析	77
第3節 政治的意図から見た満洲国展の性格	87
第3章 日本の画壇と満洲	96
第1節 ファシズムと日本画壇	96
第2節 新日本主義美術の理論と制作	102
第3節 満洲を訪れた日本人画家たち	114
第4節 理想と現実の乖離	127
第4章 満洲における民藝-日本民藝協会の満洲民芸調査	134
第1節 新体制の民藝	134
第2節 満洲の工芸への関心	138
第3節 満洲民藝調査団の活動	141
第4節 収集から浮かび上がる認識と思想	143
第5節 満洲民藝における陶磁器の試作	146
第6節 「健康な美」と「健康な国家」	152
第7節 ふたつの「超」国家主義のあいだで	158
〔付記〕 満洲民藝調査団の活動事跡	161

第5章 満洲国という写真の実験場	163
第1節 ファインダーの中の実験国家	163
第2節 満洲写真の開拓者—淵上白陽と満洲写真家協会	165
第3節 超現実と日常の空間—満洲写真の前衛性	172
第4節 報道写真家が捉えた満洲	183
第6章 旧植民地の地方色と「擬似故郷」	193
第1節 地方色とは何か—高村光太郎「緑色の太陽」から	193
第2節 朝鮮・台湾における地方色	197
第3節 満洲国における地方色	200
終章 交差する満洲イメージ	210
満洲国がもたらしたもの	210
交差する三つの視線	211
「民族」「技術」「資本」「メディア」「観念（理念）」の風景	212
残された研究課題	218
展望として	220
謝辞	
主要参考文献一覧	

序章 旧植民地美術研究の新たな視座 —満洲美術研究と東アジア近代美術史の統合的構築

第1節 本稿の問題設定

「トランスナショナル」の視点

本稿の目的は、「満洲国」(現・中国東北部、以下括弧を省略)¹の美術や視覚文化を取り上げ、いわゆる「満洲美術」²を東アジアの近代美術史の中で位置づけると同時に、最終的には東アジアの近代美術を「トランスナショナル」の観点から問い直すことにある。「トランスナショナル」とは、「横断国家的」「超国家的」「通国家的」という意味を包括しているが、満洲国はこうした観点からの分析を適用するのに最も適切な対象と筆者は考えている。

満洲国は1932年、「王道楽土」や「五族協和」というスローガンのもとに、現在の中国東北部に建国された。終戦とともに忽然と消えたこの「幻の国」は、日本による大東亜共栄圏建設のための橋頭堡であり、対アジア政策の産物だった。また、それは制度史的にみれば、「帝國的支配システム(植民地の統治)」から「帝国支配下の主権国家システム(傀儡国の経営)」へという展開を示すものでもあった。

例えば戦時下に出版された『日本美術』第1巻第5号(美之國社、1942年9月)の特集記事「大東亜共栄圏の美術」の中には、大東亜共栄圏の地図が載せられている(図1)。そこでは、植民地だった朝鮮と台湾は、日本と同じ赤色で描かれているが、満洲国は、同盟国であったタイと同じオレンジ色で表示されている。つまり、台湾と朝鮮は、日本の「公式帝国」に含まれていたが、満洲国はそれらと異なる「非公式帝国」であったといえよう。「公式帝国」とは、法により公式に支配している植民地の範囲である。それに対して「非公式帝国」とは、保護国としたり、不平等条約で特権を獲得したりするなど、間接的方法で事実上支配す

¹ 本論文においては、満洲、満洲国などの用語や、新京(現・長春)、奉天(現・瀋陽)などの地名を、括弧なしで用いる。また、引用文の中には「満人」「満系」など、今日の観点からみると不適切な表現が一部あるが、時代的な文脈を考慮して批判的に検討するため、原語のまま表記する。

² 本論文で設定した「満洲美術」という用語は、満洲国で行われた美術政策や制度、作品、国家を象徴する視覚表象に加え、日本の近代美術で表現された満洲国のイメージも包括したものである。

る状態を意味する³。

したがって、旧植民地の韓国・台湾と傀儡国家の満洲国は、同列に捉えられるものではなく、根本的な統治システムの差異があった。この差異が、文化的領域、特に美術（作品及び制度）の生産と受容において、どのような差異をもたらしたのか。そうした視点から、これらの地域を比較考察することは、重要な研究課題である。しかし本論が扱う「トランスナショナル」という視点は、単純な比較史的研究を意味するものではない。そこでまず、東アジアの近代美術史を新たに見渡すトランスナショナル的視点という問題意識と、その研究史的背景について見ておこう。

アジア交易圏論

近年の歴史学界では、「アジア交易圏論」という方法論が注目されている⁴。これは、有機的な関係を持つ歴史体としての統一的なアジア像を構築することを目的とし、かつて戦後の歴史学が、東アジアの近代化の第一要因として、西欧の衝撃論を過大評価してきたことに対する批判でもあった。簡単に言えば、アジア交易圏論とは、前近代から存在した領域間の交易ネットワークに注目しながら、近代化の過程で何がどのように変化したのかを究明しようとする立場である。このような視点と関連して、東アジア美術史の統合的構築を図る試みも近年提起されている。

例えば佐藤道信氏は、東アジアの近代が、歴史的実態として存在した交流史を自国美術史に分断してしまった時代だったことをまず指摘し、広域美術史としての叙述の可能性を提案した⁵。その具体的な方法は、広域に共通する内容のテーマ（例えば仏教、儒教、道教関連の美術や水墨画など）を上位項目に置き、現在の国家単位で展開した内容を下位項目としてその枠組を連動させる形態である。同時に佐藤氏は、このような方法論において警戒しなければならないこととして、イデオロギー、大国意識、覇権主義的視点からの解釈を指摘している。一方、洪善杓氏は、近代的＝理念的空間である「東洋」を超克し、「東アジア」として新

³ 浜口裕子『日本統治と東アジア社会：植民地期朝鮮と満洲の比較研究』勁草書房1996年；Gallagher, J. and R. Robinson, "The imperialism of Free Trade" *Economic History Review* 6(1), Wiley-Blackwell, 1953

⁴ 浜下武志『近代中国の国際的契機』東京大学出版会 1990年

⁵ 佐藤道信「近代の超克」『東アジア美術の近代』『美術史論壇』30号 韓国美術研究所 2010年

たに捉え直すことを主張した。これは「東洋の盟主」として、近代日本が西洋と対等に存立しながらアジアへと拡散させた「東洋美術史」から、地理的近隣国が儒仏仙思想や漢文を共有し、水墨、彩色などの材料、百工技芸のジャンルや技法を共有する「東アジア美術史」としての復元を目指すものである⁶。

このような東アジア美術史を究明するための起点となっているのが、まさに「近代」という時空間である。なぜなら、「近代」は広域での美術の交流を自国美術史に分断し、帝国と植民地という不均衡な関係から民族間の尖鋭な対立が始まり、現在までその解釈を巡って多くの議論を引き起こし続ける起点だったからである。では、「東アジア近代美術史」はどのような方法で俯瞰すべきか、また統合的な考察は可能なのか。近年における歴史学界の中でも、これに関連する動向に目を向けてみたい。

帝国と植民地

国民史はつねに帝国史でなければならない。日本対朝鮮、日本対満洲といった二項対立に止まらず、かつての日本帝国をその全体構造として捉えようとする機運が醸成され始めていた⁷。（下線は引用者による。以下同じ。）

すべての近代は当然に「植民地近代」である。このような認識は、植民地が一国的で自足的な政治—経済—社会的な単位ではなく、帝国の一部を構成していたということや、帝国と植民地は相互作用をするひとつの「連関された世界」を構成していたという点から出発する⁸。

ここに引用した二つの文章は、自国の近代をそれぞれ帝国あるいは植民地として経験した、二つの地域の歴史学者の言説である。前者は「帝国史」の展望を、後者は「トランスナショナル ヒストリー」の方法論を述べたもので、両者はと

⁶ 洪善杓「アジア統合美術史の構想と課題—「東洋美術論」と「東洋美術史」を越えて」『美術史論壇』30号 韓国美術研究所 2010年

⁷ 山本有造「まえがき」『帝国の研究—原理・類型・関係』名古屋大学出版会 2003年

⁸ 尹海東（裴貴得訳）「トランスナショナルヒストリーの可能性—韓国近代史を中心に」『季刊 日本思想史』76号 2010年

もに植民地と帝国という二項対立的観点から脱却して捉えることを提案している。言い替えるならば、枠組を統合的な単位で把握することで、近代の実態により近付こうとする点において、共通した立場をとっている。

近年の研究におけるこうした大きな枠組みの観点から見ると、東アジアの近代は、他者との出会いを通じて自らのアイデンティティを規定していった歴史だった。「東洋 (orient)」の語自体が、西欧に起源を持つ点からも窺えるように、最も強力で一次的なインパクトを持ったのは、西欧という他者であった。しかしその一方で、アジアの各地域と民族もまた、互いを参照しながら文化的自画像を構築していた。そのような出会いの決定的な契機となったのが、帝国主義による植民地の占領と支配だったことは言うまでもない。

また、近代を「国民国家 (nation-state) の時代」と定義するならば、帝国と植民地の関係は、国民国家を「拡大しようとする側 (帝国)」と国民国家を「樹立しようとする側 (植民地)」の間の、対立・競合として説明することが可能である。かつては、近代史の叙述体系もまた、国民国家単位での一国史を基本前提としていた。それゆえに、東アジアの近代史を語る時には、「帝国対植民地国家」、例えば日本対韓国、日本対台湾などの関係史を中心に叙述してきた。19世紀末から20世紀半ばにかけて植民地化された東アジア地域では、帝国主義の侵略によって自らの国民国家建設に挫折し、同時に近代化が他律的に進行した。さらに植民地支配の過程で起こった暴力と差別は、歴史叙述のなかで「支配する帝国」と「抵抗する植民地」という二項対立的構図を強化する原因となった。韓国をはじめとする東アジア国家において、民族主義的な歴史学が圧倒的な影響力を持った最大の理由も、ここに求めることが出来るだろう。

マルクス主義史観の強い影響下にあった戦後の歴史学は、日本帝国主義の侵略に抵抗し、解放 (日本の敗戦) 後、各国民国家形成の原動力になったアジアのナショナリズムに対して、共感と肯定的な評価を下した。しかし、このような見解もまた、アジアの地域を侵略した日本史を中心に置きつつ、周辺の国民国家の歴史 (中国史、台湾史、朝鮮史) を個別に加算する形態で展開したことは否定できない⁹。

⁹ 田中隆一『満洲国と日本の帝国支配』有志舎 2007年

国民国家論

それに対して1990年代からは、歴史学におけるこうした二分法的な枠組みへの代案が提起されるようになった。それは、政治・経済・軍事的な支配とそれへの抵抗という、二項対立概念として近代を捉えるのではなく、国民国家論の影響下にそれらを「日本帝国論」として理解する見方である。ここでの問題意識は、「日本帝国」という空間的広がりの中で、ヒト・モノ・カネの移動をはじめとする本国と植民地の関係、あるいは植民地相互間の政治的・文化的な作用・反作用を、双方向的に検証しようとする姿勢である。このような議論の中で、特に代表的なものが帝国史研究である。ここでの「帝国」は、近代の帝国、すなわち国民国家時代の帝国として、その属性上は国民国家でありながら、帝國的支配を遂行する二重の非均質的な性格を持っている。例えば、山室信一氏は「国民帝国」という概念を提起し、その意味を「国境を超えた民族が資本と軍事という二つのパワーによって、そこで獲得した空間を、自らとは異なる政治社会としてあくまで“外部”に留めおきつつ、なお自らの主権領域として“内部”化してゆくという、相反するベクトルによって形成されていった超領域政治体」として説明した¹⁰。

このような観点を持つならば、旧植民地・占領地についての研究は、日本近代を理解するための単なる参照対象や補足事項ではなく、むしろ日本近代に対するより根源的な解釈を可能にする立脚点になると思われる。

トランスナショナル・ヒストリー

またもうひとつの注目すべき視座が、最近提起された「トランスナショナル・ヒストリー」という方法論である。韓国近代史の研究者である尹海東氏によるこの視座は、先の引用文で言及したように、帝国と植民地が、別個に存在していたのではなく、「連関した世界」を構成していたとする認識から出発している。またこれは、1990年代以降、韓国近代史研究の最大の争点となってきた収奪論と近代化論の対立を乗り越えようとする試みの一つとして、二分法的解釈の克服に焦

¹⁰ 山室信一「「国民帝国」論の射程」『帝国の研究』（山本有造編）、名古屋大学出版会、2003年、89頁；山室は、国民帝国を「主権国家体系の下で国民国家の形態を採る本国と異民族・遠隔支配地域から成る複数の政治空間を統合していく政治形態」としても定義する。

点を当てたものであった¹¹。

以上見てきた既存の東アジア近代史の認識（帝国と植民地という二項対立的構図）と、それを克服するための統合的な分析の枠組みを作ろうとする試みは、近代美術史にも同様に適用出来るものであろう。旧植民地地域では、「美」や「美術」という西欧から発生した概念を始め、それを巡る展覧会、美術教育、流通システムなどの大部分の制度が、日本による植民地経営の過程で移植された。すなわち、美術にとっての「近代化」は、日本が進めたのである。換言すれば、日本からの美術の移植を通して自発的な民族美術の樹立が挫折したという、この逆説的状况をどう評価するかにより、植民地を経験した地域の近代美術史に、収奪論と近代化論という二つの視点が生まれているのである。

植民地化された経験をもつ国家のアイデンティティー形成には、他者（帝国日本）により「与えられた」自身の姿をそのまま内面化したり、あるいはそれに反発したりする過程が介在する。そのため、東アジアの旧植民地の近代美術史研究も、帝国からの美術制度や様式を「受容」したのか「拒否」したのかが、最も重要なテーマになってきた。例えば、韓国近代美術史研究の現場では、1980年頃まで植民地期の画家に対する評価において、「親日」「反日（抵抗）」が重要な判断基準になっていたことは否定できない。

しかし果たして、帝国から植民地（占領地）への一方向的な視線と影響だけが存在していたのか。1980年代から活発に提起されたポストコロニアリズム、文化研究（cultural studies）は、植民地支配（統治）を通じて帝国が受けた影響と混乱に注目している。またこのような植民地支配による帝国の変化や亀裂に関しては、東アジア近代史の研究でも指摘されている。駒込武氏は、日本帝国と台湾、朝鮮、満洲国、華北占領地の関係を解明しながら、日本帝国主義による多民族支配から生じた諸矛盾が、本国の制度や理念の変革・変質を促したことを、「膨張の逆流」という概念で論じている¹²。

このような双方向的な影響関係の解明は、政治・経済・軍事的な領域よりも、

¹¹ 民族主義に立脚し、日本の支配と収奪により自主的な近代化が遅れたと見る収奪論と、帝国支配を通してある程度の経済成長が達成されたとする近代化論は、明らかに相反する視角であることは間違いない。しかし「近代化」を、達成しなければならない課題とする近代至上主義の観点において、両者は共通している。これについて尹海東は、「両者は近代的な進歩という歴史観を共有するが、収奪論は過去への回想として、植民地近代化論は現在の不当な追認として過剰解釈に陥ってしまうのである」と述べている。

¹² 駒込武『植民地帝国日本の文化統合』岩波書店 1996年

模倣、変容、異種混交がより明確に現れた当時の文化史、美術史においてこそ、より有効で必要なアプローチではないだろうか。なぜなら、美術や文化の形成とは、帝国から植民地への一方的な流れだけでは説明できない部分があるためである。重ねて言えば、美術史・文化史では、受容する側の「フィルター」を通すことで生じた「模倣、増幅、拒絶」の問題を、影響を与えた側へのフィードバックとして、意識的から無意識に至るまで、多様な側面から把握することが可能だからである。

トランスナショナルの提起と可能性

1990年代以降の展覧会で、「洋画の動乱—昭和十年 帝展改組とその展開—日本・韓国・台湾」（東京都庭園美術館、1992年）、「東アジア/絵画の近代—洋画の誕生とその展開」（静岡県立美術館、1999年）などが企画されたことも、このような問題意識の上にあったと言える。しかしこれらの展覧会は、あくまで洋画を中心に、帝国—植民地間の影響を、受容と展開という視点から、平面的に提示した印象がある。それに対して、2009年に豊田市美術館で開催された「近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」展は、台湾、韓国、中国などの作品を含んではいないものの、帝国という存在がどのように他者を認識したのかを真正面から扱った。すなわち、オリエンタリズムとポストコロニアリズム理論を引用した、より深みのある問題提起を行った展覧会であったと思う。

ところで支配 - 被支配の二項対立的構図を超え、宗主国と植民地の相互影響関係や多様なネットワークを重視する場合、ひとつ念頭に置いておかなければならないことがある。このような視点をシンプルに適用すると、ともすれば植民地支配を正当化する側の立場につまみ食いされかねない。言い換えれば、異種混雑性や相互影響性、文化（民族）間の対等性を強調する論理を安易に適用することで、「帝国化が植民地の文化を豊かにし、植民地に文化的アイデンティティを付与したという論理に帰結」¹³する懸念がある。

したがって、植民地支配に関する歴史修正主義を真に克服するためには、近代を貫く帝国 - 植民地間の暴力、抑圧、差別の構造を含み、多様な次元の関係性を視野に入れた歴史像の復元が必要と考えられる。では、非対称的力学関係が招い

¹³ 千葉慶「現在、日本近代美術がどうアジアを描いてきたかを問うということ—中央官展における〈朝鮮〉表象を事例に」『豊田市美術館紀要』No. 3 豊田市美術館 2010年

た葛藤だけでなく、協力、同化、交流を含む様々な民族間の重層的交差と相互作用が絡んだ当時の美術状況は、どのように眺めることが効果的なのだろうか。

ひとつ明らかなことは、先述のように単なる「朝鮮美術史－日本美術史」、「台湾美術史－日本美術史」という狭小な枠組関係から、東アジアの近代美術の全体像を把握するのは難しいということだ。そのため帝国と植民地の関係は、国家対国家の関係、つまり複数の主権国家の相互作用から見る「国際」（international）関係では把握しづらいため、「横断」（across）、「超」（beyond）、「通」（through）といった視点が必要となる。これを、“トランスナショナル（trans-national）”のアプローチとして提起したい。

第2節 研究方法：満洲国の視覚表象の横断的分析

満洲国の視覚表象

横断的分析という観点から、より詳しく述べてみたい。本論文の分析対象は、満洲国に関して生産された視覚イメージ、つまり視覚表象とその形成過程である。従って、絵画、写真、工芸分野の具体的な作品は勿論のこと、満洲国の美術展覧会制度、視覚的な国家象徴イメージに至るまで、広く視野に入れる。

満洲国は13年という短い存続期間にもかかわらず、「王道楽土」や「五族協和」という建国スローガンの巨大な観念のフレームの中で機能した国家だった。そして同時に多様な意図から、国家シンボルや美術、建築、映画などの視覚表象を旺盛に生み出した、いわば「表象の帝国」でもあった。

特に「国作り」「宣伝」の過程で生産された視覚表象は、既存の植民地とは異なるひとつの独立国として自己定位するため、無数に生産された。そして、多民族国家を建設・運営するための大衆意識の統制装置として機能した。また日中戦争遂行の兵営国家に方向転換してからは、多くが宣伝扇動、宣撫工作の手段としても活用された。現在まで続く、満洲国に関する記憶と態度もまた、このような表象システムの中で作動していると言っても過言ではない。

したがって満洲国に関連する視覚文化の表象は、過去の満洲国だけでなく現在の満洲地域への認識にいたるまで、同時に考察しうる試金石の役割も果たす。このような重要性にもかかわらず、近現代史研究における満洲国の表象へのアプローチは、いまだ問題設定の域を脱しておらず、本格的な分析に至っていない現状にある。

近年になり、美術史、建築史、メディア研究などの領域が帝国の植民地表象を扱う中で、朝鮮（韓国）と台湾に続き、満洲国の事例が検討され始めているが、なおそれらは個別ジャンルでの分節的アプローチや、植民地全体の研究を補充する参考に留まっている観が否めない。しかし美術のような視覚表象は、個別的以上に、むしろ相互参照や交流、イメージ連鎖を通して、より強力に作用したため、ジャンルを交差させた統合的な視野から研究を進める必要がある。

また満洲国は、帝国日本と満洲国の民族構成員が、拮抗関係の中で競合した時空間であった。そのため、満洲国を巡って作られた表象は、帝国主導の政策と地政学的認識を可視化し、支配システムを後支えする文化権力として機能し、同時にアジアの各民族の自己規定と他者認識の混乱をさらけ出したものでもあった。

したがって、本論文の横断的な分析方法では、満洲国の視覚表象が内包する各種の意味内容を横断的に扱うことになる。

三つの視線

以上をふまえ、本稿では、満洲国をめぐる多様な主体を、大きく次の3つに区分し、それぞれの立場と視線に応じた考察を行う。

第一の区分は、「統治者」の視線である(第1、2章)。例えば、満洲国における美術の標準を示した官設公募展の満洲国美術展覧会を始め、独立国として国家のアイデンティティを誇示し、国民統合を試みた多様な国家象徴イメージを扱う。

第二の区分は、「訪問者」の視線である(第3、4、5章)。それは、内地日本の芸術家達が、どのように満洲国を認識したかという問題でもある。旅行や出張、従軍などの経験から、満洲国がどのように表象されたのか。日本から満洲国に渡った芸術家達の体験を、絵画、写真、工芸等のジャンル別に検討する。

第三の区分は、「居住者」の視線である(第6章)。満洲を生活空間として把握したとき、日常と芸術はどのような関係にあったのかを問う。また、「満洲国民」に編入された在満日本人画家と写真家の意識構造を、郷土色というキーワードから検討する。

ユートピア、ディストピア、ヘテロピアとしての満洲

満洲国をめぐる、各民族は満洲国をどのような空間として受け入れ、視覚的に表出したのだろうか。

五族協和とともに満洲国の建国理念であった「王道楽土」は、満洲国を大東亜共栄圏の理想郷として宣伝した支配の言辞であった。事実、国策通りに満洲を豊かな楽土として描写した作品や、独立国であることを偽装するための美術制度が、数え切れないほど多く生産された。また、アジア民族の連帯による理想郷が、満洲国を通じてもたらされることを信じ、作品に反映させた作家達の事例も確認することが出来る。

しかし現実の満洲国は、植民地に違いなく、奨励された連帯と実質的差別が併存した。また兵站基地化と同時に、植民地的収奪も行なわれ、それに対する抗日運動も発生した。現在、中国では満洲を「偽満洲」と呼び、当時の歴史自体を否定している。このことは、侵略の痕跡をさらけ出し、満洲国が楽土(ユートピア)とは正反対のディストピアだったことを強調する意図があると捉えて間違いない

であろう。

満洲国を表象した作品を説明するとき、「ユートピアイメージ」と「ディストピア的現実」の混在としてそれを解釈するのは、便利な方法論である。しかしこのような視角もまた、帝国と占領地という二分法的判断の影響を受けている。従って本稿では、そうした二つの特性の強調ではなく、混成空間、非均質的空間として、つまり「ヘテロトピア（混在郷）」としての満洲国像を提示したいと思う。

ヘテロトピアとは、フランスの哲学者ミシェル・フーコーが唱えた言葉である。フーコーは、思惟を支配する秩序の法則について、ホモトピア（単一郷）とヘテロトピアという二つの概念から論じた¹⁴。ホモトピアが、相違性を排除し、統一性だけを基盤としたのに対して、ヘテロトピアは、互いに異なる方式で重なりつつ、共通点を求めることが不可能な状態を意味する。またホモトピアが、単一の秩序を構築しようとした点で、帝国（中央）の文法であるならば、ヘテロトピアはそのような秩序が混同した分裂的な場と言える。またユートピアが、現実の場所をもたない非現実的空間であるのに対して、ヘテロトピアは、ある文化のすべての場の外部にありながら、現実にも存在する場所である。このような視点から、本稿では満洲国の多面的な性格を、美術作品や視覚表象、さらに美術制度や行政から究明することを試みる。

しかし先述のように、旧植民地の近代美術に関する研究のなかでも、特に満洲美術の研究は孤立している。次節では、満洲国と他の植民地美術研究の状況を、比較して概観してみよう。

¹⁴ ミシェル・フーコー（佐藤嘉幸訳）『ユートピア的身体／ヘテロトピア』水声社 2013年

第3節 満洲国関係の美術研究の現状

満洲美術研究の孤立性

2005年にソウルで開催された国際シンポジウム「韓中日の近代美術と官展比較」(韓国近代美術史学会主催、2005年10月4日、於：徳成女子大学)は、東アジアにおける満洲美術研究の現状を示した好例であった。このシンポジウムでは、近代の東アジアの官展について、展開史と画風分析という二点から、韓国、日本、台湾の各2名の研究者が発表した¹⁵。しかし、満洲国で行われた満洲国展に関する発表は、シンポジウムのテーマから除外されていた。これは、中国で満洲国展の研究が行われていない現状から、企画段階ですでに論外とされたためである。

このシンポジウムで興味深かったのは、韓国側と台湾側が見せた微妙な立場の差異であった。韓国と台湾での植民地期の美術への研究は、ともに戦後の自国の文化的アイデンティティを確立するための重要な研究テーマであった。中でももっとも中心的な研究テーマとされたのが、植民地期の官展、朝鮮美術展覧会と台湾美術展覧会である。この二つの官設公募展覧会は、日本の植民地政策の一環として開催され、制度と作風の両面で、植民地画壇に直接的な影響を与えた。そして朝鮮と台湾の官展で、同様に推進されたのが、いわゆる地方色(ローカルカラー、郷土色)¹⁶の創出であった。

しかし、韓国側と台湾側で微妙に異なったのが、台湾では、植民地官展と地方色、つまり日本から移植された美術制度と画風に対して、韓国に比べいくぶん肯定的なニュアンスの評価を下していたことである。両国での植民地美術に対するこうした評価の違いは、両国の植民地期そのものへの評価の違いに起因していると考えられる。

台湾においては、植民地期に一定の近代化が促進されたとする見方が一般的である。背景には、1945年の終戦以後、台湾を統治した国民党政権が、日本支配下

¹⁵ このシンポジウムでの発表は次のとおりである。佐藤道信「近代日本における官展の成立と展開」、古田亮「官展の作品傾向―帝展期の日本画を中心に」、李仲熙「朝鮮美展の設立とその結果」、金炫淑「朝鮮美展の官展様式―東洋画部を中心に」、謝里法「植民地期の台湾官展と民間在野団体の比較」、林育淳「日治時期の台湾官展画風の再考」。

¹⁶ 「地方色」という語は、植民地期にローカルカラーを意味する「郷土色」の語とともに使われた。地域によって、朝鮮色(朝鮮)、本島色(台湾)という用語も存在した。現在の研究では、一般的に韓国では「郷土色」、台湾では「地方色」(地方色彩、ローカルカラー)という用語を選択しており、本論文でもそれにしたがう。また東アジアを包括する場合は、「地方色」を用いる。

の台湾人を奴隷化された存在と捉え、中国化を強行した点が挙げられるであろう。これは既存の台湾人（内省人）にとっては、外省人が主導する軍事的植民統治体制であった。この体制が、1987年の戒厳令の解除で、それまで否定されてきた植民地期の台湾人の歴史の復権が図られたのである。この時から台湾の近代美術研究では、戦後の国民党政権期よりも植民地期の美術活動を、自らの伝統として捉え直すことが、当面の課題となった。

一方、韓国の場合は、1945年の独立以後、日本統治によって断絶した植民地期以前の伝統を回復しようとした。この過程で、植民地期の美術は、日本が既存の伝統を毀損したものであり、否定されるべき対象として見做された。その結果、台湾と韓国で、それぞれの台展・朝鮮美展に対する、肯定的・否定的という評価の違いが生まれたのだと考えられる。ただ結局のところ、自らの民族的アイデンティティーを見出そうとした点では、両国はなお同じ方法論を共有したとも考えられる。

しかし満洲国の場合、中国の立場から見れば、韓国のように国家全体が植民地化されたわけではなく、巨大な中国の一地域が侵略されたに過ぎなかった。満洲国という存在は、中国の歴史上の汚点として、逆にその歴史が過剰に縮小・否定されてきたのではないかと思われる。満洲国は、日本によって作為的に建国され、終戦とともに忽然と消えた国家であった。現在の中国では、日本の侵略性を強調するため、「偽満洲」という名称を公式に使用している。

もちろん中国において、満洲国の傀儡性を究明するため、政治、経済、軍事的側面からの研究は進んでいる。だが、文化史、美術史からの研究は行われてこなかった。それは、中国では、満洲国には文化がなかったとして歴史から消去することで、自らのアイデンティティーを保持しようとしたからだと考えられる。

つまり、東アジアの植民地美術の研究は、民族的アイデンティティーの確立という同一の目標下に進められながら、実際には、「肯定」（台湾）、「否定」（韓国）、そして「忘却」（中国）という、それぞれ異なるスタンスを持っていたと言える。

では次に、満洲美術の研究が中国ではほとんど行われなかった具体的な理由を、中国現地の状況から考察し、さらに日本、韓国での満洲美術の研究が、どのように展開してきたのかを見てみよう。

中国での研究

先述の通り、近年、満洲国に関する日本、韓国での研究は、歴史学と文化論の領域で活発化しながら、美術史ではほとんど行われてこなかった。

その原因としては、第一に基礎資料の不足が挙げられる。本、雑誌、新聞などを調査する文献学的研究や、現存する建物から研究する建築史研究とは異なり、美術史研究にとって必須の作品が、戦火の中で多く失われたためである。

第二に、満洲国美術の研究が、現地中国で進んでいないことが挙げられる。その結果、満洲美術に関する資料もあまり保存されていない。偽満皇宫博物院（吉林省長春市）は、満洲国期の遺物を管理しているもっとも代表的な博物館であり、満洲国皇帝溥儀が起居した皇宮を改造して建てられたものである。建物の前には、前中華人民共和国国家主席江沢民が書いた「勿忘九・一八」（9.18事変（満洲事変）を忘れるな）という碑が建てられており、同博物館の性格をよく示している（図2）。設立目的も、満洲国の資料研究ではなく、ホームページでは、次のように解説されている¹⁷。

偽満皇宫博物院は、偽満皇宫遺跡に建てられた宮廷遺跡類の博物館である。主に偽満時期の文物・文献・写真を所蔵する。日本の侵略、東北地方の歴史、偽満洲国の歴史、偽満洲国の宮廷史を主に研究する。偽満洲国の皇居遺跡を利用し、「偽満皇宫の原状陳列」「皇帝から公民へ」「九・一八を忘れるな」などを基本とする陳列となっている。展示を通じて、日本が武力で中国東北を侵略し、ファシズム支配を推し進めた罪、そして、溥儀をはじめとする傀儡政権が売国して地位を奪い、日本に忠誠を尽くし、傀儡皇帝として、東北人民を酷使した罪を暴く。また、溥儀皇帝と皇后、妃たちの歪められた皇居生活を展示し、多くの民衆、特に青少年に対して、近現代史教育と愛国主義教育を行なう。

この一文からは、偽満皇宫博物院が、自国民に対して日本帝国主義の侵略性を強調し、愛国心を啓蒙、教化する役割を担っていることが分かる。この博物院には、満洲国皇帝溥儀に献納された美術品が所蔵されているが、作品内容に関する正確な情報は、まだ外部に公開されていない。つまり、満洲国が未だ客観的な研

¹⁷ <http://www.wmhg.com.cn/>（中国語の原文からの日本語訳）

究対象とはなっていないのであり、中国では、満洲国期の美術に関する通史はもちろん、基本的な事実の確認さえ行われていない状況にある。

ところで2002年、岐阜、名古屋、京都で「旧満洲国日本画の里帰り展」が開催され、偽満皇宫博物院所蔵の日本画作品10点が公開された。この展覧会のフォーラムディスカッションで、同院の副院長・瀋燕は、戦後、日本の侵略を示す関係資料を集める過程で、同院が日本画なども収集し、現在270点を所蔵していること、そしてその目録を作成中であることを報告している¹⁸。しかし2006年9月に筆者が同院で現地調査を行った際、学芸員の陣春平氏によれば、まだ日本画作品は整理中で、作品リストもできていない状態とのことだった。

また『偽満皇宫博物院年鑑（2002年版）』（吉林省内部資料出版物 第200401045号）は、「旧満洲国日本画の里帰り展」を「反対戦争展」と名づけ、渡辺崋山、松林桂月、近藤浩一路、松村景文、田能村直入らの出品作を、目録として掲載するに留めている¹⁹。その後、2006年には天津人民美術出版社から、中国東北地方で所蔵されている日本画の作品図録が刊行された²⁰。全3巻から成るこの図録では、偽満皇宫博物院を始めとする遼寧省博物館、瀋陽博物館、旅順博物館、大連文物館などが所蔵する日本画作品が紹介されている。それらは主に満洲国期に同地のコレクターによって収集されたものだが、今後、収蔵経緯と詳細な作品調査が必要だと思われる。

一方、『偽満文化』（1993年）は、満洲国期の文化を扱った研究のなかでは珍しく、満洲国美術展覧会（満洲国展）についての概説的な記録を残している。しかし具体的には第1回展の記録のみで、資料としては不十分であり、満洲国展の開催期間や回数などの記述も不正確である²¹。

当時の満洲美術に関するより詳しい資料としては、満洲国展に参加した書家・高澄鮮氏の「我所知道的遼寧近代書画壇人物」と「我参加画偽満書展的回顧」がある²²。高澄鮮氏は、この二つの資料で、満洲国展に参加した彼の経験と、満洲地域の画家に関する記憶と回想を綴っている。つまりこの資料は、当時の関係者

¹⁸ 岡村敬二 「「満洲国」の美術展覧会」『文化の航跡 創造と伝播』思文閣出版 2005年

¹⁹ 瀋燕「〈院蔵十幅日本画〉展覧大綱」『偽満皇宫博物院年鑑』吉林省内部資料出版物 2004年1月

²⁰ 『中国蔵日本画精 東北巻』、天津人民美術出版社、2006年

²¹ 子小邦編『偽満文化』吉林人民出版社 1993年

²² 高澄鮮「我所知道的遼寧近代書画壇人物」『鉄嶺文史資料』第三輯 (<http://www.tl5000.com/wszi/03/ws013.htm>)「我参加伪满书画展的回忆」『鉄嶺文史資料』第七輯 (<http://www.tl5000.com/wszi/07/ws009.htm>)

の証言による一種のオーラル・ヒストリーであり、文献からは把握出来ない事柄を知り得る資料である。ただここでの記述には、個人的な回顧と、事実に対する主観的な解釈が混在している。にもかかわらず、これまで中国や日本で紹介されたことがないこの資料は、満洲国展に参加した経験者が語る資料として、またそこから当時の価値観を窺うことができる資料として、稀少なものと言える。しかし大局的には、中国現地での研究が足踏み状態であるため、それ以外の地域での満洲美術研究も、ほとんど進んでいないのが現状といえる。

韓国での研究

近年、韓国においても、植民地期の美術研究の比較材料として、満洲国期の美術に対する関心が高まってきている。文貞姫氏の「東アジア官展の審査員と地方色—台湾美術展覧会を中心に」（2003年）は、朝鮮美展と台展との比較対象として満洲国展を扱った、ほぼ初の研究である。文氏は、満洲国展に書部が存在したことについて、それが日本による懷柔政策の一環だったと指摘した²³。ただこの論考では、満洲国展の審査員が、朝鮮美展・台展と大きく重なっていた点に注目するあまり、具体的な分析を欠いたまま、台湾・朝鮮・満洲の地方色を同様に把握してしまった感がある。その後、文氏は「金剛山・圓山・樂土の表象—東アジア植民地官設展覧会」（2010年）において、東アジアの官設展覧会を比較する具体的な考察を行い、朝鮮、台湾、満洲国の国家の理念が、それぞれ「金剛山」（朝鮮）、「圓山」（台湾）、「樂土」（満洲）の表象を作り出したことを指摘した²⁴。また金容徹氏は、「満洲国美術展覧会の設置とその意義」（2007年）において、1920年代の日中美術交流を始めとして、満洲国成立以降の日満美術交流を分析し、初期満洲国展の性格と受賞作の傾向について、より詳細な内容分析を行った²⁵。

日本での研究

満洲美術についての日本での研究は、1990年代から活発に行われてきた。まず日本での満洲美術研究は、散逸した資料の収集整理から始まった。その中でもつ

²³ 文貞姫「東アジア官展の審査員と地方色—台湾美術展覧会を中心に」『韓国近代美術史学』11集 韓国近代美術史学会 2003年

²⁴ 文貞姫「金剛山・圓山・樂土の表象—東アジア植民地官設展覧会」『美術史論壇』30号 韓国美術研究所 2010年

²⁵ 金容徹「満洲国美術展覧会の設置とその意義」『韓国近現代美術史学』18集 韓国近現代美術史学会 2007年

とも注目される研究として、飯野正仁氏の『〈満洲美術〉年表』（1998年）が挙げられる²⁶。同書には、満洲美術を時代的に概観した論文「〈満洲美術〉について」を始め、満洲の新聞や年鑑、日本の雑誌などを抜粋、整理した、美術関連事項が収録されている。特にこの研究は、満洲国の現地で制作された美術だけでなく、日本人画家が満洲をテーマに制作した作品も含んでいるため、本論文での「満洲美術」という用語の設定にも重要な手がかりとなった。飯野氏は2010年に刊行された『「帝国」と美術—1930年代日本の対外美術戦略』において、「〈満洲美術〉年表」を再録し、補論として川端龍子が主宰した新京美術院に関する論文を加えた。また、『〈満洲美術〉年表』などで蓄積した資料から、十五年戦争期の美術、とくに従軍画家に関する研究も進めた。

岡村敬二氏の論文「満洲国の美術展覧会」では、満洲国の図書館史、出版史、文献資料史に関する研究の一環として、「訪日宣詔記念美術展覧会」や「満洲国美術展覧会」、「満洲国建国十週年慶祝献納画展覧会」など、国家美術展覧会に関する基本的な情報を整理している²⁷。しかしこの研究は、美術史分野として行われたものではなく、文献による事実確認を目的としたため、満洲美術に対する具体的な分析や検証には至っていない。

満洲国で開かれた美術展覧会の諸相を忠実に調査したものとしては、江川佳秀氏の研究が注目される。「満洲国美術展覧会をめぐって」²⁸は、満洲国展の展開を、社会情勢に照らして「前史」「初期（1～3回）」「芸文指導要綱下（4～7回）」「決戦芸文指導要綱下（8回）」の四期に分類して論じている。特に1944年の第7回までの開催が知られている満洲国展が、実際には第8回展まで行なわれたこと、ただしそれは満洲国が瓦解した1945年8月と重なり、洋画と日本画の陳列を終えた後、一般公開されずに終わったという事実を明らかにした。また江川氏は満洲国成立以前の、旧関東州における展覧会制度と、芸文指導要綱の下での美術統制制作についても言及し、研究の領域を広げている²⁹。

²⁶ 飯野正仁『〈満洲美術〉年表』私刊 1998年：この研究は、満洲に滞在した日本人画家の名簿と渡満時期、満洲を一時的に訪問した日本人画家と作品の所在を具体的に調べている。また、『〈満洲美術〉年表』などで蓄えられた資料に基づく、従軍画家に関する研究も注目される。飯野正仁「戦時下日本の美術家たち」は、『あいだ』122号 2006年2月から連載されている（本稿提出時2013年12月も連載継続中）。

²⁷ 岡村敬二「満洲国の美術展覧会」『文化の航跡 創造と伝播』思文閣出版 2005年

²⁸ 江川佳秀「満洲国美術展覧会をめぐって」『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』東京文化財研究所 2009年

²⁹ 江川佳秀「旧関東州における展覧会制度」『豊田市美術館紀要』No.3 2010年；「芸文指導要綱と旧満洲における美術の統制」『鹿島美術財団年報』28（別冊）2010年

日本美術史の領域の中で、作品論として満洲美術を扱った例は、満洲をテーマに描いた画家への研究が中心となっている。その中でまず江川佳秀氏は、大連で活動した日本人画家のグループ、五果会に関する論文を発表した³⁰。この論文は、これまで研究されてこなかった五果会という団体のシュルレアリスム傾向を中心に、満洲画壇の動向と、日本画壇との関係を検証した論文として注目される。また波瀲剛氏の『越境のアヴァンギャルド』は、文学、映画、美術など多様なジャンルのアヴァンギャルド概念を検証し、満洲を「地政学的前衛」という概念で規定した³¹。特に、美術の分野については、福沢一郎や瀧口修造を始めとするシュルレアリスムの満洲への進出を扱った。

近年では、日本人画家による満洲国への認識と表現を分析した研究が登場してきている。江川氏は「日本美術の後背地—日本人美術家にとっての「満洲」」³²で、多くの美術家が満洲国に渡った事情を考察した。また千葉慶氏は、官展で視覚化された満洲をテーマとする作品群を分析しながら、満洲という地が、帝国が権威付けた表象空間の中に馴致されていたことを指摘した³³。そして2008年、ゆまに書房は、南満州鉄道株式会社（満鉄）が発行した広報雑誌『満洲グラフ』を復刻し、同誌に掲載された美術作品を分析した戦暁梅氏の論文も、満洲美術研究の領域を拡大した³⁴。

展覧会

展覧会としては、これまで満洲美術をメインテーマとして扱った展覧会はないが、日本近代美術史の一環としてそれに論及したものはあった。横浜美術館の「失楽園—風景表現の近代 1870—1945」展（2004年）は、近代期に登場した新たな風景としての植民地を、一つのセクションとして設定し、台湾、朝鮮、満洲

³⁰ 江川佳秀「大連のシュルレアリスム『五果会』をめぐって」『日本美術襍稿：佐々木剛三先生古稀記念論文集』明德出版社 1998年

³¹ 波瀲剛『越境のアヴァンギャルド』NTT出版 2005年：波瀲は、「地政学的前衛」としての満洲国は、日本という国家（本隊）にとっての「前衛」の意味を持ち、ジャンルばかりでなく領土にまで拡張された概念であるとした。

³² 江川佳秀「日本美術の後背地—日本人美術家にとっての「満洲」」『日本美術史の杜：村重寧先生星山晋也先生古稀記念論文集』竹林舎 2008年

³³ 千葉慶「不安と幻想—官展における〈満洲〉表象の政治的意味」『千葉大学大学院人文社会科学部研究科研究プロジェクト報告書第』175集 2008年

³⁴ 戦暁梅「『満洲グラフ』に投影された「満洲美術」の諸相」『復刻版 満洲グラフ』ゆまに書房 2008年

の美術を概説的に紹介した³⁵。また、昭和10年代のシュルレアリスム絵画に現れた地平線の表現に注目した、東京国立近代美術館の「地平線の夢」展（2003年）は、大陸をテーマとした作品に着目し、それらの作品が理想郷としての満洲イメージ、そしてその理想と現実の乖離を表現したものだっことを指摘した。この展示は、当時の日本のシュルレアリスム画家の満洲国に対する視線を、具体的な作品を通して明らかにしたと言える³⁶。

また先述の豊田市美術館の展覧会「近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか」は、満洲国を描いた絵画と写真作品を提示した。図録に掲載された稲賀繁美氏の論文「白頭山・承德・ハルハ河畔：偽満洲国の文化象徴とその表象」は、満洲国の表象だけでなく、朝鮮と満洲の関係、満洲国の西北国境の外蒙古戦線に至るまでの、満洲国成立以前から存在した多様な文化的象徴を検討したものとして注目される³⁷。

以上をまとめると、日本では満洲美術が二つの側面から研究されてきたといえる。一つは、満洲美術に関する基礎的な資料の収集と整理。そしてもう一つは、日本近代美術史の領域、とくに絵画を中心とするシュルレアリスムや、官展系作家の満洲モチーフの作品研究、戦争美術を補完する満洲美術としての研究である。しかし、満洲美術の美術史的意義を包括的に把握した研究は、まだほとんど進んでいない。そこで本論文では、先行研究を踏まえながら、新資料の紹介と発掘から、満洲美術の総合的な様相を具体的に検討したいと思う。さらに視覚的な表象として、絵画だけでなく、満洲国と活発な関係を結んだ写真や民藝などのジャンル、また国旗、勲章、貨幣などに使用されたナショナル・シンボルとしての紋章にいたるまで、メディアを拡大して考察してみたいと思う。

³⁵ 倉石信乃編『失楽園 風景表現の近代1870—1945』大修館書店 2004年

³⁶ 大谷省吾「大陸の蜃気楼」『地平線の夢 昭和10年代の幻想絵画』展図録 東京国立近代美術館 2003年

³⁷ 稲賀繁美「白頭山・承德・ハルハ河畔：偽満洲国の文化象徴とその表象」『近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』展図録 豊田市美術館 2009年

第4節 本論文の構成

序章「旧植民地美術研究の新たな視座」では、トランスナショナル・ヒストリーをめぐる方法論について、先行研究を参照しつつ、共有された記憶を通じて東アジア近代美術史を統合的に構築しようとする方法論として、その意義を説明する。

まず、第1章と第2章では、国家レベル、すなわち満洲国政府が主導した満洲国のデザインや美術政策を扱い、満洲国における国家理念の視覚化を考察する。

第1章「満洲国のナショナル・シンボル」では、満洲国を象徴する国旗だった五色旗をはじめ、貨幣、切手、勲章における図案制作を、他の東アジア地域と比較しながら検討する。また満洲国皇帝・溥儀に関連するイメージや儀礼を取り上げ、日本帝国、満洲国、旧清国が織りなす複雑な混交状態について分析する。

第2章「満洲国美術展覧会の諸相」では、満洲国展の主催、審査制度、部門構成、出品作品を考察する。特に満洲国展が、「帝国支配下の独立国家」という満洲国の矛盾性を孕んでいたこと、また、満洲画壇内の力学関係を再編し、地域間の文化的ヘゲモニーを調整することで、国家主義的な文化統制の手段として機能したことを明らかにする。

第3章から第5章までは、日本との関係から満洲国の芸術活動を検討する。特に個人（民間）レベルで満洲を訪問した画家、工芸家、写真家の作品や言説、活動を通して、彼らが満洲国をどのように表現したかを確認する。

第3章「日本の画壇と満洲-ユートピア・ディストピアの狭間で」では、満洲国が存在した時期の日本画壇を検証し、さらに日本人画家たちが満洲を訪問して制作した作品を分析する。特に、独立美術協会の作品を、彼らが唱えた「新日本主義」という思想を手がかりに分析する。画家たちは、旅行、出張、派遣など、様々な理由で満洲を訪問した。その旅行記を手掛かりに、内地からの満洲イメージの検討を行う。国策に共鳴した画家たちの作品が、主に楽土としての満洲国を表現したのに対して、在野画家たちの作品には、宣伝された理想としての満洲と、自らの目で見た現実としての満洲が衝突・混在し、理想と現実の乖離が表れている。

第4章「満洲国における民藝-日本民藝協会の満洲民藝調査」では、日本民藝協会の1942年の満洲民藝調査を検討する。民藝品の収集、陶磁指導や試作活動、調査団と満洲国国立中央博物館の民俗展示との接点を通じて、民藝運動が満洲で行

った自己定位の様相を探る。

第5章「満洲国という写真の実験場」では、満洲と前衛の複雑な関係を示す好例として、満洲国の写真界による多様な実験を検証する。特に満洲を取材した内地の前衛写真家や在満日本人の前衛写真家たちが、自らの「新しさ」を適用、実験する場として満洲を発見したことを明らかにする。

第6章「旧植民地の地方色と「擬似故郷」」では、トランスナショナル、間植民地的な視点を導入し、満洲在住日本人の視線によって作られた美術を検討する。まず満洲国について論じるための前提として、朝鮮・台湾の地方色について述べ、満洲・朝鮮・台湾に在住した日本人画家たちが表現した郷土色を比較検証する。各植民地への移住が彼らにもたらしたアイデンティティーの混乱と希求、つまり近代の個人に要求された集団的アイデンティティーへの欲求が、彼らの内に「擬似祖国」を生み出したことを明らかにする。

終章「交差する満洲イメージ」では、本稿の結論として、満洲国とは何だったのかを問い直す。それは、「統治者」「訪問者」「居住者」の三つの視線から分析できるものであり、それらが交差する中で生まれた風景であったことを指摘する。そして、本稿で扱いきれなかった課題について触れ、今後の展望として、トランスナショナルとしての満洲国の意義を述べる。

第1章 満洲国のナショナル・シンボル

第1節 シンボルの権力システム

シンボル研究の現状

イギリスの歴史家エリック・ホブズボームは、著書『創られた伝統』（1983年）で、我々が民族的な悠久の伝統と考えていたものが、実は近代の産物であることを明らかにした¹。つまり、近代の国民国家は、大衆を「国民」として統合し、国民意識を涵養するために、多様なナショナル・シンボルを通して伝統を創出し、普及させたのである。そうしたナショナル・シンボルは、為政者側が政治的な正統性を確立し、自らの権力を維持するための基盤となった。

一方、アメリカの政治学者C.E. メリアムは、著書『政治権力』（1934年）で、近代国家における政治権力の基盤を、「クレデンダ(Credenda)」と「ミランダ(Miranda)」に区別した²。「クレデンダ」とは、権力の正当化を意味し、大衆の知性や合理性に訴え、尊敬、服従、自己犠牲などを求める権力を、正当化しようとするものである。例えば、政治的イデオロギーや憲法、法典の制定などである。一方の「ミランダ」は、シンボルを意味し、大衆の情緒や感情など非合理的な部分に訴え、視覚・聴覚・美的感覚を魅了することで、大衆を権力に動員しようとするものである。この集団の同一性を強化する「ミランダ」の例としては、旗、制服、銅像、勲章、記念碑的な道具立て、建築などの芸術的意匠、あるいは行進や演説、音楽などをともなう儀式や祭祀などが挙げられる。

ホブズボームやメリアムによる、ナショナル・シンボルやミランダの研究は、19世紀半ばから20世紀のヨーロッパを主な分析対象としていた。しかし、東アジアの各近代国家にも同様に、国旗・国章・国花、指導者の肖像などを通して、自国のアイデンティティを誇示し、自国民の統合を図ろうとした事例がある。

東アジアの近代国家で創られたナショナル・シンボルに関する研究は、1990年前後から盛んに行われた。まず日本の国家シンボルの問題は、天皇制を中心に論じられた。多木浩二氏の『天皇の肖像』（2002年）は、御真影の図像分析をはじめ、天皇の巡行、各地

¹ エリック・ホブズボーム、テレンス・レンジャー編、前川 啓治ほか訳『創られた伝統』 紀伊國屋書店 1992年

² C・E・メリアム、齋藤真・有賀弘訳『政治権力—その構造と技術』東京大学出版会 1973年 147頁

の学校への御真影の下賜などを考察し、明治維新以降の天皇の視覚化政策を検証した³。また若桑みどり氏の『皇后の肖像－昭憲皇太后の表象と女性の国民化』（2001年）は、昭憲皇太后の服装等の視覚表象を、ジェンダー論の立場から分析した⁴。ここで若桑氏は、皇后のイメージを作ることが、良妻賢母という女性の理想モデルを提示し、女性を国民として再編する機能を果たしたことを指摘した。さらにタカシ・フジタニ氏の『天皇のページェント－近代日本の歴史民族誌から』（1994年）と原武史氏の『可視化された帝国－近代日本の行幸啓』（2001年）は、天皇を中心とする国家儀式、すなわち巡幸と巡啓が、国民国家の成立と視覚的支配に果たした役割を分析した⁵。

国家シンボルに関する韓国での先行研究では、主に美術史の領域で具体的な検証が行われてきた。1897年に朝鮮王朝から大韓帝国へ移行するとともに、皇室の紋様として制定された李花紋様の制作背景や、工芸品を分析した論文⁶、高宗の肖像写真の制作経緯、「御真」概念の変化、イメージの政治的機能を明らかにした研究などが挙げられる⁷。特に睦秀炫氏の「韓国近代転換期の国家視覚象徴物」は、従来の美術史領域では扱われてこなかった視覚表象に注目した研究である⁸。この論文では、分析対象を、国家のアイデンティティを最高レベルで視覚表現した太極旗をはじめ、切手や鑄造貨幣の紋様・図案、文武の官吏や軍人の服飾、勲章、国家儀式に関わる記念建築、記念碑まで対象を拡大した。

また近代中国のナショナル・シンボルに関する最新の研究としては、小野寺史郎氏の『国旗・国歌・国慶 ナショナリズムとシンボルの中国近代史』（2011年）が注目される⁹。小野寺氏は、国旗や国歌・国定記念日を例に、清末から中華民国の成立を経て、南京の国民政府に至る時期に行なわれた、国民統合の推進を目的とした政治シンボルの創出と操作を、原資料から厳密に分析した。特に、国旗をめぐるグループ間の争いに関する検証は、本稿が満洲国の国旗を検証する上で大きな参考となった。

東アジア各国のナショナル・シンボルをめぐるこうした研究状況のなかで、満洲国については、どのように論じることが可能だろうか。周知のように満洲国は、国家構成員

³ 多木浩二『天皇の肖像』岩波書店 2002年

⁴ 若桑みどり『皇后の肖像－昭憲皇太后の表象と女性の国民化』筑摩書房 2001年

⁵ T. フジタニ(米山 リサ訳)『天皇のページェント－近代日本の歴史民族誌から』日本放送出版協会 1994年；原武史『可視化された帝国－近代日本の行幸啓』みすず書房(増補版) 2011年

⁶ 朴炫貞「大韓帝国の李花文様」ソウル大学校美術大学修士論文 2002年

⁷ 權幸佳「高宗皇帝の肖像－近代視覚媒体の流入と御真の変容過程」弘益大学博士論文 2006年

⁸ 睦秀炫「韓国近代転換期の国家視覚象徴物」ソウル大学校人文大学博士論文 2008年

⁹ 小野寺史郎『国旗・国歌・国慶 ナショナリズムとシンボルの中国近代史』東京大学出版会 2011年

たちによる自然発生的な合意で形成された国家ではなく、植民権力による「帝国支配下の主権国家」として作為的につくられた国家である。したがって、韓国(朝鮮)・中国とは単純に比較しがたい部分がある。

しかし、“国づくり”の過程で生産された満洲国のナショナル・シンボルもまた、多民族の構成員を、国民へと統合する役割を果たしたことは間違いない。同時に、それは自国(満洲国)を、日本帝国の既存の植民地(朝鮮・台湾)と区別し、独立国として定位するために必要なものだったと言える。

これに関連して、近年の研究の中で韓錫政氏の研究は興味深い¹⁰。ここで韓氏は、国家を、物理的な権力構造として実在するのではなく、むしろそう見えるようにする視覚的、言説的行為によって存立するものとして捉えた。そのうえで、満洲国で盛んに行われた儒教式の祭祀、皇帝即位式などの国家儀式に着目し、関東軍は「演出」、皇帝溥儀は「主演」、満洲国国民は「助演」「舞台装置」あるいは「観客」として機能したことを指摘し、「劇場国家」としての満洲国の性格を明らかにした。

この満洲国では、13年という短い存続期間にもかかわらず、多様な儀礼をはじめ、貨幣、切手、勲章などの国家シンボルが盛んに生み出された。

そうした満洲国のナショナル・シンボルについては、政治的権力構造と視覚イメージとの関係を中心に研究されてきた。例えば内藤陽介氏の『満洲切手』(2006年)は、満洲国で発行された切手、残された封書や葉書、その消印などから、満洲国の社会、政治、外交、時代の雰囲気を捉え直したものである¹¹。

また満洲国の貨幣の研究としては、中国の李重氏の『偽満洲国貨幣研究』(2002年)をはじめ、日本のコレクターである菅谷信氏の『旧満洲國貨幣図鑑：附東北三省の貨幣および珍銭珍貨通貨政策』(2011年)などが刊行されている¹²。菅谷氏の著作は、イメージの分析より満洲国の通貨政策を中心に扱っているが、満洲国と東北三省で発行された貨幣の図版集として、貨幣図案を分析するための重要な資料となった。

そして貴志俊彦氏の『満洲国のビジュアル・メディア ポスター・絵はがき・切手』(2010年)¹³は、美術作品を対象としたものではないものの、満洲国で生産されたエフェメラル・メディアを丹念に検証した画期的な著作である。「エフェメラル・メディア」とは、「僅かな間だけ用いる意図で作られ、使われた後は保存されることもなく消えてし

¹⁰ 韓錫政『満洲国建国の再解釈—傀儡国の国家効果 1932—1936』東亜大学出版局 2003年

¹¹ 内藤陽介『満洲切手』角川学芸出版 2006年

¹² 李重『偽満洲国貨幣研究』吉林摄影出版社 2002年(日本語版は『旧満洲国貨幣研究』彩流社 2009年；菅谷信『旧満洲国貨幣図鑑：附 東北三省の貨幣および珍銭珍貨』彩流社 2011年

¹³ 貴志俊彦『満洲国のビジュアル・メディア ポスター・絵はがき・切手』吉川弘文館 2010年

まう印刷物」¹⁴を意味する。つまりこの研究は、満洲国の記念行事や祭事に際して発行、配布、掲示されたポスターや伝単（宣伝ビラ）、記念切手・絵はがきなどを中心に検証したものである。

同書で貴志氏は、「広報の担当者、広報メディアの制作者、さらにはモデルまで、その多くが日本人であり、現地の人々が介在する余地はほとんどなく、副次的な役割しか果たせなかった」と述べている。これは、傀儡国家という満洲国の現実を考えれば当然の結末ともいえるが、同書では主に広報の戦略と政策に焦点が当てられているため、シンボル制作の背景を多角的に再検討する必要があると思われる。

一方、中国における近年の研究は、満洲皇室の紋章だった蘭花紋様や、皇帝溥儀が身に付けた勲章を扱った文章が、博物館学芸員などによって発表され始めている¹⁵。しかしそれらは、本格的な研究というより簡単なディスクリプションの域を出ないものや、日本帝国の満洲侵略への批判で片付けられているケースが多い。前記のような満洲国の国家シンボルについて、視覚的な分析を行なった研究は依然少ない状態にある。

本稿では、こうした先行研究の現状と成果を踏まえながら、満洲国の国旗だった新五色旗のほか、皇室紋章の蘭花、さらに満洲国皇帝・溥儀の肖像写真にみえる勲章、貨幣図案などをとり上げる。こうした満洲国のナショナル・シンボルは、形式的・技術的には日本の影響や指導下に導入されたものであるが、その制作背景を日本との関係から検討するとともに、シンボル制作をめぐる日本的要素と中国の伝統(中国的要素)が拮抗した様子を探りたいと思う。

¹⁴ 土屋礼子「エフェメラとしての戦時宣伝ビラ―FEL0資料の場合」『アジア遊学』111号 勉誠出版 2008年7月

¹⁵ 刘晓晨「溥儀 御用大勳位兰花章颈饰」『中国博物馆』2010年 第04期；石宪「伪满皇帝御用餐具上の兰花」『东方收藏』2011年第07期

第2節 建国スローガンの「新五色旗」

国旗制定—中国（黄龍旗）、日本（日章旗）、朝鮮（太極旗）

国家のアイデンティティを表す最も代表的な視覚シンボルとして、「国旗」が挙げられる。国旗は、それを眺める人々に同一集団の構成員としての一体感を共有させることで、国民を統合する重要な機能を果たしてきた。しかし、ナショナリズムを強化するシンボルとしての役割は、じつはそれが作られて以降の教育、普及によって果たされるものであり、シンボル自体がその役割をもつわけではない。長志珠絵氏が分析したように、近代の国民国家における「シンボルをめぐる議論は、社会の内部で生じた問題解決としてではなく、国際社会からの要請や相互の交換性」¹⁶によって始まったのである。

近代以前の東アジア各国には、軍旗をはじめ皇帝（君王）や家門を象徴する旗が既に存在していたが、国家の標識としての国旗は、西洋との接触による外交通商上の必要から生じたものであった。

まず中国（清朝）においては、1862年に西洋艦船と自国艦船の識別を目的に、皇帝の象徴であった「黄龍旗」（図1）が採用され、その後、外交条約の締結にも使われるようになった¹⁷。日本の「日章旗」は、1870（明治3）年2月27日の商船規則（明治3年太政官布告第57号）で、「御国旗」として規定されたものである。韓国（朝鮮）では、『外衙門草記』の1883年1月27日の項に「二十七日、統理交渉通商事務衙門啓国旗今既製造。行会八道四都、使之認驗挙行何如、允之。」という記録があり、この時点で「太極旗」が公式に制定されたことが分かる。

西洋との出会いは、国際システムへの編入としてのみならず、東アジア各国の関係にも大きな影響を及ぼした。例えば朝鮮での国旗制定は、事大交隣という中華的世界観から、万国公法の新たな国際秩序への編入を意味した。ところが太極旗の成立には、事大の対象だった中国、交隣の対象だった日本との関係が前提となった。

1875年に日本・朝鮮間に起こった武力衝突・雲揚号事件（江華島事件）は、日朝修好条規締結の契機となった事件だが、この事件は朝鮮に、それまで無かった国旗の必要性を認識させる契機となった。何故なら日本側が、「事前に日本国旗を渡して誤認を避けるようにしたにも関わらず、突如砲撃を受けた」と主張したからである。

ここから始まった、朝鮮の国旗の図案については、当初、清の官僚だった黄遵憲と李鴻章が、清の黄龍旗に倣うことを勧めたが、その提案は拒否され、太極と四卦に基づく意匠が

¹⁶ 長志珠絵「ナショナル・シンボル論」『岩波講座近代日本の文化史3 近代知の成立』岩波書店 2002年

¹⁷ 小野寺史郎 注9掲書 29-43頁

決定された。以後、それが国旗として定着していく過程で、太極の形態や四卦の配置に多少の混乱はあったものの、龍をモチーフとする中国の影響圏から脱し、所謂「万国旗の表象システム」（図2）に参入することになったのだった。

では、満洲国における国旗をめぐる状況は、どのように展開したのであろうか。周知のように、満洲国は前近代的国家から近代国民国家への転換を経ることなく、人為的にかつ一挙に建国された国家である。また国旗を通した表象システムが、既に国際的に定着した時期に建国されたため、国旗制定に関する複雑な議論や対立はあまりなく、国旗を通して新国家の体制や理念を広報し、国民の統合を図ることが何よりも重視されたことが推測される。

五色旗（中華民国）・新五色旗（満洲国）

1932年の建国と同時に公布された「新五色旗」（図3）は、その名称からも分かるように、かつて中華民国北京政府が使用していた「五色旗」（図4）を基にしたものであった。また旗地を黄色、旗の左上角を紅、藍、白、黒の四色とした色彩、そしてこの左上部の四色が全体の四分の一を占有する配置は、1919年に孫文の国民党政府が「青天白日旗」（図5）を基にデザインした「青天白日満地紅旗」（図6）を連想させる。

このような両者の関係からは、満洲国の国旗採択には、中国本土を参照・意識しながらも、差異化を図ろうとした意図が窺われる。また同時にこの点に関連して、清朝の最後の皇帝であった愛新覚羅溥儀が、満洲国の指導者として推戴されたという点も留意すべきだろう。溥儀は戦後に書いた自伝で、1932年3月6日、長春に着いた当時のことを次のように回想している。

熙洽（清の旧臣－引用者）が突然一隊の日の丸のあいだにまじった黄龍旗を指さして言った。「これはみな旗人です。彼らは陛下を二十年のあいだ待ちに待ったのです。この言葉を聞いて、私は熱い涙が目にあふれるのを抑えられなかった」¹⁸。

この時点で、既に「新五色旗」が公式的な国旗として定められていたが、溥儀を迎えた群衆が旧清朝の象徴だった「黄龍旗」を振ったということは、シンボルイメージに対する群衆の認識が、この段階においては未だ複雑な状況を呈していたことが分かる。し

¹⁸ 愛新覚羅溥儀『我が半生 「満洲国」 皇帝の自伝』下巻 筑摩書房 1992年

たがって、満洲国の国旗について考察するためには、清末から中華民国に至る国旗問題の連続線上で把握する必要があると思われる。

中国の国旗制定をめぐる状況には、他の東アジアの国より、はるかに複雑な過程が存在していた。これは旧王朝の施政者が、近代国家への転換とともに国旗問題を主導したのではなく、辛亥革命によって、新しく政権を握った各政治勢力間の闘争が、国旗を通じて表出・反映されたためである。

それでは、満洲国の国旗であった新五色期の制定問題を検討する前に、近代中国における国旗の制定状況について、先行研究を踏まえながら簡単に確認しておきたい。

前述したように、中国最初の国旗としては、かねてより天子（皇帝）の象徴であった「黄龍旗」が採択されたが、それに対して国旗としては不適切という意見が提起された。立憲派の康有為さえ、「黄龍旗」は「万国の交通に際して、西洋諸国が我が国俗を悟ることができず、彼にあつて龍を大獣と、黄を病氣とみなすので、敬重されず、逆に軽侮を招く」と述べていた¹⁹。また革命派は、言うまでもなく新しい国旗の制定を望んだ。

この後、興中会の蜂起から使われた「青天白日旗」をはじめ、十八行省を代表した「十八星旗」（図7）、中国古来の正色に従った「五色旗」などが、国旗として提起された。また孫文らは、自由・平等・博愛を表現したフランスの三色旗のように、「青天白日旗」に紅地を加えた「青天白日満地紅旗」（現在の台湾の国旗）の採用を主張した。こうした状況を踏まえ、臨時参議院の協議の結果、1911年に「十八星旗」を陸軍旗に、「青天白日満地紅旗」を海軍旗、「五色旗」を国旗として採択する案が通過した（図8）。

この背景には、辛亥革命の成功後、新国家の建設と統合を目指すため、「五族共和」²⁰（漢、満、蒙古、回族、西藏の団結）の精神を連想させる五色旗が広範に支持されたという背景がある。1917年に張勳復辟（清の宣統帝溥儀が一時復位した事件）のため、国旗も再び「黄龍旗」に戻った際、「五色旗」は、専制に反対する共和政治の信念を象徴する旗として使われた。そして1919年の五・四運動時には、それが抗日・反帝国主義を掲げた愛国の象徴として大衆に受け入れられたのであった。

なお一般的に「五色旗」は、革命の理念だった五族共和の象徴として知られているが、孫文は、初めから五色旗について堅く反対する立場にあり、「青天白日満地紅旗」の正当性を主張したという。その理由としては、五色旗が清朝の一品官の旗であったという説が一般的であるが、小野寺史郎氏は「孫文はほぼ一貫して五族共和を否定し、自らを

¹⁹ 『中国維新報』 光緒32年9月7日；小野寺史郎 注9掲書 42頁から再引用

²⁰ 一般に日本では満洲に関わる理念を「五族協和」と表記するが、孫文と革命政府は「五族共和」ということばを用いた。本稿では孫文と革命政府に関わる理念は「五族共和」と表記する。

革命の正統勢力と強調したため、最初の蜂起に使われた青天白日（満地紅）旗を中国の国旗として主張した」と、重要な指摘をしている²¹。

国民党は、ある程度まで民族自決（例えば五族共和）を認めたが、次第に単一政党による政治的統一、中華民族による民族的統一、五族の土地を包括する領土的統一を主張するようになった。その過程で、中国の統一を妨げることを目的に日本帝国主義が勃興したと言える。

したがって、1919年の中国国民党結成と1925年の広州での国民政府樹立とともに、二つの旗が競合し、孫文の後継者だった蒋介石の北伐と中国統一の過程で、国旗は「五色旗」から「青天白日満地紅旗」へと移行していったことがわかる。「易幟」（図9）とも呼ばれたこの変更は、政治権力が国旗を通して可視化された事象とも言える。またその変化は、中国（国民党と軍閥）と関東軍（日本）が激しく競り合っていた満洲地域において、重要な意味を持っていた。

満洲地域の主導権を握っていた張学良が、1928年12月国民党に降伏し、「五色旗」の代わりに「青天白日満地紅旗」を掲げたことは、この地域で強化された国民党の影響力や激化する反日ナショナリズムの状況を反映している。つまり、満洲国建国を準備していた関東軍など日本側の対応を考えてみると、満洲で使われた「易幟」は、これから扱う満洲国の国旗制定を考察するためにも、一つの手がかりになるであろう。

新五色旗と五族協和

さて、前述したように、満洲国の国旗は建国とともに制定された。1932年3月1日の満洲国政府佈告3「国旗制度佈告ノ件」によると、満洲国の国旗は5色と定められ、旗地を黄色、旗の左上角は紅・藍・白・黒の4色とし、その4色の模様が全体の4分の1を占有するものとし、旗の縦横比は4対6とされた²²。

この「新五色旗」は、満洲国の視覚的な象徴として広範囲に流布された。満洲国建国自動車宣伝隊は、大きな「新五色旗」を掲げて街頭を走り（図10）、さらに様々なポスターの図案として、特に日本との日満親善を表すため、「日章旗」と「新五色旗」を並置したポスターが多数制作された（図11、12）。

また日本本土で巻き起こった満洲ブームにおいても、「新五色旗」は積極的に利用宣伝された。

²¹ 小野寺史郎 注9掲書 179頁

²² 『満洲国政府公報日譯』 大同元年（1932年）4月

このように、「新五色旗」が満洲国の視覚的シンボルとして大衆に無理なく認められた理由は、言うまでもなく五つの色を使うことにより、建国のスローガンだった「五族協和」を、直接的に連想させ得たからであろう。中華民国においても、五族共和の思想を「五色旗」で表象しており、このイメージは今も一般的に続いている。

また実際に当時の満洲国では、「新五色旗」を通して五族協和のイメージを直接宣伝する活動が行われた。例えば満洲国協和会が制作したポスター（図13）を見ると、朝鮮民族が多く居住した地域で発行されたのか、ハングル混用で「五色이 찬란한滿洲国旗아래서 五族이 共存共榮하자（五色が燦爛たる満洲国旗の下で、五族が共存共栄しよう）」と書かれている。

そのポスターでは、日の丸を暗示するような背景の「新五色旗」の下で、各民族の伝統衣装をまとった五人が手を繋いだり、肩を組むなどして民族の連帯を表現している。

「新五色旗」と五民族の組み合わせは、建国初期だけでなく、満洲国存続期を通して続いた。

1942年の建国十周年記念で発行された切手には、五民族の少女達が手を繋いで踊る姿が描かれている（図14）。この図案で参照されたのは、第3章で後述する岡田三郎助が制作した国務院総務庁の壁画である（図15）。さらに切手発行日の消印が押された封筒のカバー（図16）には、新五色旗が配置され、五人の少女と結び付けられている。

ちなみに、五色と五族の関係については、黄色は満洲、赤は日本、青は漢、白は蒙古、黒は朝鮮を表していたという説もある。しかし、満洲国が発表した国旗の公式解釈の中に、五族協和と五色の関係については書かれていない。その関係を、五族協和というレトリックの性格から分析してみよう。

要約すれば、「五族協和」とは、満洲地域に居住している人々が、民族的な優劣を超え、皆が平等という前提のもとに共存を図ろうとした論理であった。これは二つの目的をもつものとして把握できる。第一に、理想としての民族協和、第二に、支配の論理としての民族協和である。実際には、満洲国の民族構成は、満、漢、蒙古、日本、朝鮮の五民族をはじめ、回族（イスラム系）、中央アジアの少数民族、ロシア革命以降に共産主義政権を避けて満洲へ移住した白系ロシア人やユダヤ人など、多種多様な民族で構成されていた。特にユダヤ人の場合、いわゆる「河豚計画」という満洲移住計画もあり、五族にユダヤ人を加えた六族協和を図ろうとする意見もあったという。

つまり満洲国は、朝鮮のように支配－被支配という二つの民族の関係に立脚した植民統治構図ではなく、ひとつの支配民族と複数の被支配民族という特殊な関係構図になっていた。さらに、「土着の被支配民族」（漢族、満州族）と、「離散した被支配民族」（朝

鮮族、白系ロシア人など)という、多面的構造も内包していた。

したがって、満洲国を理想国家としようとする立場としては、各民族が物理的に共存する「多民族国家」ではなく、民族が融合した「複合民族国家」を求めたのではないだろうか。言い換えれば、「満洲民族」という一つの新たな民族の創出が目指されたとも言える。

しかし現実には、それは容易なことではなかった。五族と五色旗をめぐる曖昧な表現や混乱が、建国一周年を記念して制作されたポスターにも窺われる。図17のポスターには、新五色旗を背景に、民族衣装を着た五人の女性が、五色のバルーンを持ち上げる様子が描かれている。しかしその中には、貴志俊彦氏が指摘するように、「五族協和にはカウントされていなかったエミгранト」²³が描かれているのである。

さて以上が、第一の理想としての民族協和だったとするなら、もう一つ、第二の植民地統治という支配論理としての民族協和を挙げることができる。それは、中国本土（中華民国）の五族共和の概念を参照しながら、同時にそれに対抗する意図を持っていた。なぜなら、そもそも民族協和の思想は、満洲国建国以前から中国のナショナリズム、あるいは排日・反日運動に対抗するための論理として提起されたものだったからである。そこでの民族協和とは、国民党政権による反日・反帝国主義、中国ナショナリズムを反映するものだった²⁴。

したがって新国家の満洲国の国旗・新五色旗は、中国ナショナリズムの象徴として使われた国民党政権の「青天白日滿地紅旗」から、逆に五族共和のシンボルとして既に民衆に馴染みの深かった革命政府の「五色旗」の転用へと、方向転換したものだっことがわかる。それを新五色旗としたことで、公式に「五色＝五民族」としたわけではなかったが、五族協和を強く暗示、表象したのである。

新五色旗と王道主義

では、満洲国政府が新国旗に公的に込めようとした内容とはどのようなものであったのか。1933年（大同2年）2月24日の国務院佈告第3号「国旗ノ意義解釈ニ関スル件」には、「青は東方、紅は南方、白は西方、黒は北方、黄は中央を表し、中央行政をもって四方を統御するという意味である」と記されている。

即ち、五色は「民族」ではなく、「方位」と対応するものであった。中央と東西南北

²³ 貴志俊彦 注13掲書 22-23頁

²⁴ 駒込武『植民地帝国日本の文化統合』岩波書店 1996年

に分けることは、伝統的な五行思想に通じる。また、旗地の黄色を中央に配することで、四方の統制を暗示した構成は、中華と、周囲の四夷(東夷・西戎・南蛮・北狄)という中国の伝統的な世界観を連想させる。

しかしそれ以上に、満洲国政府が新たな国旗で強調しようとした内容として注目したのは、五族協和とともに建国のスローガンだった「王道楽土」である。その言葉は、儒教的政治理念の一つである「王道」の実現による理想郷の建設という意味を持っていた。これは、ユートピアのイメージと結びつけられ、新国家のプロパガンダとして、また独立国家満洲国をアピールする役割も果たした。もし満洲国に「皇道」(天皇制イデオロギー)を適用すれば、「第二の朝鮮」に過ぎない植民地として諸外国から見なされるおそれがあったため、関東軍は中国古来の「王道」を採用して植民地性を隠蔽したのだった。

儒教の特に孟子によって提唱された「王道」は、徳による仁政を意味し、武力を持って世を治める「霸道」と対を成す概念である。また民意を集めて王座に登った君主は、その民意に従い、天意を実現することが、王道政治の主旨であった。満洲国の建国宣言が、「政は道に本づき、道は天に本づく。新国家建設の旨は、一に以て順天安民を主と為す。施政は必ず真正の民意に徇い」と記したのは、まさにこうした王道の表明であった。

この点に関連して、満洲国協和会が制作・配布したポスターは、五色旗と溥儀の写真とともに、白抜きの「王」字によって、政府を媒介として執政溥儀が民意を受け、天意を施す王道を図解している(図18)。

ところで王道は、それを主張する立場の人々にとって、満洲国をめぐる同床異夢の言説でもあった。まず西洋との関係については、西洋の政治を霸道とみなし、対する東洋を仁義道徳に期する王道と位置付け、対峙させた。こうして王道主義は、満洲国を東洋の民族連帯の実現地として位置付け、さらには大東亜共栄圏構想や世界最終戦争論を裏付ける機能を果たしたのである。

さらに満洲国と中国本土との関係設定に関しては、「易姓革命」の論理が適用された。「易姓革命」とは、指導者が民意や天意に逆い、徳が無くなって人民の信頼が無くなれば、王朝交代が出来るということである。この論理によって満洲事変や満洲国建国を、蒋介石の国民党政権、あるいは張学良ら満洲軍閥の搾取から、真の王道政治を回復する易姓革命の一種として主張したのである。

さて、満洲国国務院総務庁情報処が1935年に、中国語・日本語の両方で発行した『満洲国仮節日』は、儀式とシンボルによって国民を教育し、統合を図ったナショナリズムの性格を示している。この本は、「満洲国仮節日考」と「満洲国国旗考」の二つの文章

で構成されている。刊行の目的は、国民の思想と情操を精神的に訓育するため、政府が公布した国家記念日、国家の祭節を紹介すること、そして国民に、国体と国風を表す国旗の意味や掲揚方法を教育することにあつた。

このような儀式や国旗の説明において、もっとも頻繁に登場する用語が「王道主義」（王道政治、王道徳治）という言葉である。例えば「満洲国国旗考」では、サブタイトルが「王道由国旗発揚」（日本語版では「王道は国旗より」）となっていた。この「満洲国国旗考」の内容をみると、まず中国の歴代王朝が使用した軍旗の色から、漢族の正色として使われた五色の淵源、中国の最初の国旗だった黄龍旗、民国時代の五色旗や青天白日満地紅旗にいたるまでの歴史が述べられている。また国旗を、その国特有の精神を表現するものとして扱い、公明正大な精神を標榜する日本の日章旗、自由・平等・博愛の革命の理念を表徴したフランスの三色旗を例に挙げている。さらに五族共和の意味を表した民国期の五色旗に関しては、藍が蒙古、紅が漢人を象徴し、白が回族、黒が西藏、黄が満人を表すものであったことを記している。

そして満洲国国旗の意味については、次のように解説している。

我満洲国が王道を似て興国の大精神と為す上に於て、之を国旗に表現するに於ても、必ずや周到なる用意になるべからず。満洲国旗は其の布地の四分の三を黄色となし、（中略）即ち其の地の黄色は中央の土にして、万物を化育し、四方統御の王者の仁徳を表現し、融和・博愛・大同・親善を意味するものと見るべく、他の四色は四方を象徴するものにして、最上位の赤は火となし、南方にして、誠実真摯・熱情等の諸徳を表はす。青は木となし、東方として、青春・神聖等を表し、白色は金となし、西方にして、平和・純真公儀等を表はし、最下位の黒は水にして、北方となし、堅忍、不拔の諸徳を表徴せり。如其五行相據り、方位相立ち、諸徳相結んで、天地の運行円満にして、木、火、金、水の万象も土に非ざれば生ずるなきが如く、我国土も正に王道に非ざれば以て、安居樂業の徳治を致す能はざるなり。故に建国の当初此五色旗を選び、これを按配して国旗とせるものにして、全体の四分の三を黄色を以て占有せるは、王道主義を以て統治とせることを強調するものなるべし²⁵。

この文章からも分かるように、五色旗は、基本的には五行説に由来する五色（五正色、

²⁵ 「満洲国国旗考」『満洲国仮節日』満洲国國務院総務庁情報処 1935年

五大色、五方色）の影響を否定できない。したがって新五色旗の制作原理は、伝統的な要素を維持しながら、民国の五色旗の一色だった黄色を旗地として使用することで、若干のバリエーションと、国家の指導理念に相当する抽象的な概念を付加したものだだったと言える。

つまり黄色は、方位としては中央の意味を持ち、万物（火・木・金・水）を育成・保護する性質の、土に相当する。またこの色は古来、皇帝（君主）の象徴であり、王の正服にも使われたため、王の仁徳と、王道による徳治を暗示していたと考えられる。それ以外にも、黄色が表徴する徳目として、「大同」という意味も注目される。

「大同の世」とは、『礼記』の礼運篇にある概念であり、東洋の伝統的なユートピアを意味した²⁶。実際に王道を主張した理論家の中で、大同思想の実現を、王道政治の目標とした理想主義者は少なくなかった。代表的な例として、評論家の橋樑が挙げられる。彼が主導した思想団体・建国社の宣言では、王道を「儒教のいわゆる大同社会思想の実現を、政道の論理化と、財富の社会化による民生保障によって必然せしめんとする経国の大道」と述べている²⁷。

また満洲国の建国当時の元号が「大同」だったことも、ある程度の関連性を示していると言えるだろう。こうした王道思想と関連して、もう一点指摘したいのは、満洲国のシンボル制作で参照された儒教的要素である。実際、満洲国は国家理念として儒教を揚げ、忠孝などの倫理を強調した。先述の『満洲国仮節日』を見ると、年二回、全国の官庁、学校で「春秋祀孔」という孔子を祀る儀式を行うことや、「孔子生誕日」も国家記念日として制定されている。また関羽や岳飛のような中国の英雄を、「赤心報国の死」を遂げた模範として儒教式の祭祀でまつり、国民精神の強化に援用していた。

このように満洲国政府が儒教を国教とも言える程に重視したことは、「満洲国」なりの新しい伝統を作るための施策の一つであった。さらに五・四運動に続く新文化運動の頃から、中国本土では、国民党と共産党がともに儒教に対して強い批判的立場を取っていたことを踏まえれば、満洲国での儒教採用は、伝統（「過去の中国」）の利用と「現在の中国」への対峙を意味するものだったと言えるだろう。

以上ここまで、新五色旗の制定を建国スローガン、特に王道という儒教的な政治理念を中心に探ってきた。満洲国の新五色旗の制定で五色を用いたことは、国民政府がかつて否定した北京政府のナショナル・シンボルを、満洲国が採用したかのように見せてい

²⁶「大道之行也，天下為公。選賢與能，講信修睦，故人不獨親其親，不獨子其子，使老有所終，壯有所用，幼有所長，矜寡孤獨廢疾者，皆有所養。男有分，女有歸。貨惡其棄於地也，不必藏於己；力惡其不出於身也，不必為己。是故謀閉而不興，盜竊亂賊而不作，故外戶而不閉，是謂大同」（『礼記』礼運篇）

²⁷ 駒込武 注23掲書参照

た。だが、新五色旗は、それはかつて意味していた「五族共和」ではなく、公式には「王道」を意味するものへと変わっていた。そうして、北京政府とも国民政府とも異なる政治的理念を持った新たな国旗を創出したのである。

続いて、満洲国の伝統創出、ナショナル・シンボルの制作に、儒教以外ではどのようなものが参照されたのかを見てみよう。次節では、執政就任2年後に満洲国皇帝となった溥儀を中心に、勲章、国章などのイメージを検討したい。

中国の国旗と満洲国の新五色旗

1911 年 辛亥革命

1912 年 中華民国（北京政府、北洋軍閥政府）



国旗 五色旗（五族共和の象徴）



陸軍旗 十八星旗



海軍旗 青天白日滿地紅旗

（五族共和は、もともと革命派のスローガンではなく、立憲派が革命派の排満論に対抗して提唱した五族不可分論を起源。孫文は五色旗を嫌い、国旗制定論争時には中国同盟会の青天白日旗を採用するように主張したが、却下）

1919 年 孫文、中国国民党（広東）結成

青天白日滿地紅旗を国旗として主張（青天白日旗は党旗に）



1925 年 蔣介石、国民政府樹立

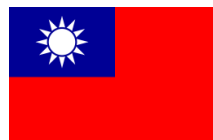
一 青天白日滿地紅旗を国旗に決定



一 2 種類の国旗（北京政府の五色旗と国民政府の青天白日滿地紅旗）が並存



vs



北京政府
（北洋軍閥政府）

国民政府

1926 年 7 月 1 日 国民政府は「北伐宣言」を発表、北伐を開始

五色旗から青天白日滿地紅旗への全国的な移行（^{えきし}易幟）を推進

1928 年

蔣介石の国民政府が北伐に成功（中国統一）

6 月 15 日 北京占領

12 月 29 日 張学良の降伏（満洲地域の易幟）



1932 年

満洲国 新五色旗制定



第3節 皇帝の儀式

満洲帝国の成立と二つの皇帝即位式

1908年に3歳で清朝第十代皇帝(宣統帝)に即位した溥儀は、1911年の辛亥革命による中華民国(1912年)の成立と共に退位した。1917年には、張勳が主導した「張勳復辟」で一時的に復位したが、追放以降、天津市の日本租界に身を寄せることになった。しかし溥儀は、満洲国の建国によって再び歴史の舞台に登場することになった。前述のように黄龍旗を振った溥儀を歓迎する群衆の姿は、依然、溥儀が旧清朝を象徴する存在としてあったことを示している。

山室信一氏は、満洲国の建国主体であった関東軍が、溥儀を登用した理由として、次の四点を指摘している。第一に、溥儀は満洲族の名門であったため、旧皇帝としての声望を利用しやすかったこと。第二に東北地方が満洲族の故郷の地であることから、溥儀が頭首となれば国際的非難を回避できると考えたこと。そして第三に、溥儀は国民党に反感を抱いていたため、蒋介石らと連帯する不安が無く、関東軍に頼らざるを得ないこと。第四に、各省の軋轢があった新国家で、地域的な基盤を持たない溥儀は、分裂を避けるために適した人物であったこと、などである²⁸。

しかし、このような形で溥儀の象徴性と権威に頼ったにも関わらず、溥儀をはじめ旧清勢力の中国人官吏に、満洲国での実質的な権力は与えられなかった。これは傀儡国家満洲国の性格を、そのまま示すものと指摘されている。

しかし近年の研究では、溥儀の役割を再考しようとする試みもある。例えば樋口秀実氏は、満洲国の権力構造の中で日本の影響力を強調する従来の傾向に対して、皇帝の政治的位置を改めて確認した。ここで樋口氏は、日本側が掌握していた物理的権威(法、制度、組織、軍事力など)以外の、国家元首が持っていた政治的権威に注目した。特に、政治的権威を可視化する役割を果たした皇帝の即位儀礼に、伝統的要素と近代的要素が併存した満洲国の二面的世界観に注目している²⁹。

国家元首とはいえ、溥儀は、立憲共和制として建国された満洲国において、皇帝ではなく、執政の地位にあった。したがって、1934年3月1日の帝制移行による満洲帝国の成立は、溥儀にとって清朝皇室の復活という夢を実現する絶好の機会だったと思われる。

しかし、関東軍としては、清の復辟(一度退位した君主が再び位に就くこと)というイメージを出来る限り払拭し、溥儀が新たな、しかしたんに満洲帝国の第一代皇帝に過ぎな

²⁸ 山室信一『キメラ—満洲国の肖像』(増補版)中央公論新社 2004年

²⁹ 樋口秀実「満洲国皇帝制度の成立と皇帝即位儀礼」『国史学』2010年4月

いことをアピールする必要があった。こうした溥儀（旧清勢力）と関東軍側の対立が可視的に表れたのが、即位儀礼（1934年3月1日）であった。その実態について結論を先にすれば、両者の折衷案として、午前の「郊天儀礼」（郊祭、告天礼）と、午後の「登極式」とに分けられたからである。

郊天儀礼と龍袍

まず、「郊天儀礼」とは、中国の皇帝が即位したことを天に報告する伝統的な儀式であり、新京郊外の杏花村にある順天広場に設けられた天壇（図19）で行われた。参加者は、国務総理以下、満洲国政府の官吏をはじめとする蒙古王公や各省代表、さらに関東軍司令官、満洲国駐箚特命全権大使を兼務した菱刈隆ほかの日本側人士など、約200名が参加した。このうち旧清朝の遺臣だった鄭孝胥、羅振玉、張景恵、沈瑞麟が、溥儀を補佐する陪祀官を務めた。

この郊天儀礼の持つ象徴性が、最も端的に表れたのが、服装だったと言える。溥儀は、帝制施行の話を聞いた当時を、次のように回想している。

私はこの通知に接すると、まったく嬉しくて天にものぼる気持だった。私が最初に考えたことは、龍袍を一着準備しなければならない、ということだった³⁰。

「龍袍」とは、中国宮廷の特別な式典で着用された、龍の文様のある丈長の服である。郊天儀礼当日の写真には、先述の文章で言及された龍袍を着て、天壇へ向かう溥儀の姿が確認できるが（図20）、白黒図版であるため詳細は確認し難い。記録によれば、溥儀が着た衣装は「満洲古代の祭服」であり、黒色貂の毛皮で作られた帽子を被り、金色の龍を抱く四つの真珠飾りが付いた長袍を纏っていたという。

その龍袍の色と紋様は、まず長袍は襟と袖の石青色を除いて全て藍色であり、両肩の前後の腰衿などに金色の図柄、その他の部分には十二章（太陽、月、星、山、龍、華虫、黼、黻、宗彝、粉米、藻）、五色雲、八宝の平水などが精緻に刺繍されていたという。そして裳服は全て石青色で、前後の両肩には五つの爪、正面を向いた金龍、篆字で「日月万寿」という文字が装飾されていた³¹。

³⁰ 愛新覺羅溥儀 注18 掲書

³¹ 「満洲古典に象り 神々し・皇帝の制服」『満洲新聞』1934年3月1日

元来の龍袍は、行事や人の身分によって色が異なるものであった。中国の皇帝は、通常は明黄色の龍袍を着用したが、祭祀時には藍色を用いていたから、郊天儀礼時の溥儀の衣装は、伝統に忠実に則ったものだったと言える。なお、清朝旧臣などの官吏たちも、藍袍青掛の満洲式の大礼服を纏っていた。

登極式と大元首服

しかしこの郊天儀礼に引き続き、正午から宮内部(旧・執政部)の勤民楼で行われた「登極式」では、溥儀の服装が一変する。溥儀は、満洲国陸海空軍の大元首の正服を身に纏い、腰にはサーベルを提げて即位詔書を朗読し、満洲帝国第一代皇帝・康德帝として就任したのである。また登極式では、服装のみならず調度品も一変した。郊天儀礼で使用された什器には、伝統的な皇帝の象徴だった龍文様が施されていたが、登極式の玉座は日本製で、満洲国の皇室紋様として新たに制定された蘭花が刻まれていたのである(図21)。

こうして行なわれた溥儀の皇帝即位式は、精神的権威として国家の求心力を高める効果が、実際にはあったのだろうか。樋口氏が指摘するように、果たして「満洲国の権力構造が、物理的権威を担当する日本政府・陸軍中央部と精神的権威を担当する溥儀とが並立して成り立って、前者が後者を後援することによって二つの権威の間のバランスを維持」していたのであろうか。溥儀の侍従武官であった石丸志都磨は、日記に当日の状況を次のように記している。

沿道奉祝者堵をなせる処、点在す。日本居留民側多く満洲市民比較的少なし。大同広場より郊祭場に至る間は只だ警戒軍警を見るのみにして、一人の拝観者を見ざりしは何となく寂寞を感じたり³²。

また外国の通信員だったE. スノーも次のように述べている。「着剣した銃をもつ日本軍が、銃剣をつけていない満洲国軍の背後に立つ。皇帝の行進に対して民衆の拍手もなく、歓迎もない。すべてが静止している」。これらの記述を踏まえると、中国(出身)の人々に対する公式の大衆動員は無かったようである。

しかし日本の国策に沿い、日本語で発行された『満洲日報』1934年3月1日号には、帝政実施と即位式の意義、さらに郊天儀礼の起源に関して、詳細に説明した記事が数多く掲載されている。さらに、満洲国内部では「清朝復辟」のニュアンスを払拭しようとし

³² 石丸志都磨の日記は、山室信一『キメラ 満洲国の肖像』(中央公論社 1993年)221頁で再引用

ながら、中国本土（国民党）に対しては、清朝の記憶を呼び起こす別の立場を取ったことも注目される。即位式の10日前、『満洲日報』に掲載された天津発の「黄龍の旗を準備」という記事には、国民政府が満洲帝国成立による中国本土の民衆の動揺を恐れ、神経を尖らせていたことを伝え、「北支民衆は腐敗せる政治に塗炭の苦を嘗め旧清朝時代の善政を忘れ兼ねていて、大典当日一齐に黄龍の旗を揚げる帝政崇拜者が存在している」と報道している³³。

清朝伝来の装束である「郊際」は、日本人にとってはエキゾチックで興味深いものであった。しかし、『満洲日報』が清朝崇拜者の存在に懸念を示したように、新しい皇帝がそれを纏うことは、中国人にとっては清朝の復活を思い起こさせる可能性があった。それは満洲国政府にとっても、国民党政権にとっても危険なものだったろう。

したがって満洲国が皇帝を置き、日本と並ぶ帝国への転換を象徴するメインイメージを担ったのは、午後の登極式での大元首服とその写真だったと思われる。3月1日の『満洲日報』の一面には、蘭花紋章の下に皇帝夫妻の写真が掲載されており(図22)、「登極記念はがき」にも軍服姿の溥儀が掲載されていた(図23)。

ところで皇帝・皇后が並ぶイメージで注目したいのは、溥儀が洋装や軍服姿であるのに対して、皇后は伝統的な服装を身に纏っている点である(図24)。周知のように、この構図は、明治天皇と昭憲皇后の初期の肖像や、大韓帝国の皇室肖像(図25)にも登場する構図である。しかし日本では、皇后の肖像も洋装に移行する。若桑みどり氏のジェンダー研究によると、これは「日本女性を国際社会のなかで互換性のある存在にすること」

「同じく洋装の天皇との対称性をつくり出し、近代的一夫一妻の夫妻像を打ち出すこと」を目的としたものであった³⁴。満洲国でも、「欧風の男性と民族風の女性」という構図が、そのまま維持されたのである。

³³ 「黄龍の旗を準備」『満洲日報』1934年2月

³⁴ 若桑みどり 注4掲書 112－113頁

第4節 溥儀の勲章-大勲位蘭花章頸飾

「勲章国家」

先述の通り、帝制の実施には、満洲国をめぐる諸勢力間の複雑な利害関係と政治的駆け引きが、その背景にあった。しかし同時に満洲帝国への移行は、帝室に関する制度の整備、そして視覚的シンボルによる宣伝が、より活発に展開される契機となった。皇帝夫妻の写真、新たに制定された蘭花紋様は、皇室の象徴としてだけでなく、切手や貨幣、公文書や建築などにも活用されたからである。

これと軌を一にして、帝制実施の1934年3月1日に発令された組織法第12条「皇帝ハ勲章其ノ他ノ栄典ヲ授与ス」によって、勲章制度が整備された。勲章は皇帝の名義で、国民をはじめ、外交関係のある国の外国人を顕彰することで、国家のアイデンティティを誇示する機能を果たした。そのような性格を帯びた様々な記念章や勲章を、満洲国は乱発ともいえる程に授与した。

そうした状況を踏まえて韓錫政氏は、満洲国を「勲章国家」と呼びながら、『満洲国政府公報』から記念章の授与状況を分析している³⁵。韓氏の研究によると、まず「建国功労章」は、4年間で満洲国人27,518名、日本国人73,414名に授与された。そして皇帝即位式を記念して作られた「大典記念章」もまた、23,371名の満洲国人と3,500名以上の関東軍関係者に授与された。さらに溥儀の日本訪問を記念した「訪日記念章」は、日本の皇室や高位の官吏だけでなく、15,000名の陸海軍人や鉄道公務員、そして朝鮮と台湾の総督府関係者に至るまで授与されたという。

勲章が象徴するもの

登極式時の溥儀の写真を見ると、陸軍大礼服を着た姿は質素であり、寂しい印象すら与える(図26)。写真での正確な判断は難しいが、左胸に付けているのは「建国功労章」(図27)と思われる。これは建国2周年を記念し、大同2(1933)年3月1日の教令第11号により制定されたもので、即位式の時点では満洲国で唯一通用していた記念章であった。

しかし現在に至るまで、溥儀の肖像として最も広く知られているのは、華麗な勲章を身に付けた写真である(図28)。この写真は、満洲国の公式年鑑とも言える『満洲国現勢』の康德二年版(満洲国通信社、1935年3月発行)にも掲載されているため、当時においても皇帝の公式イメージだったと思われる(図29)。

なおこの写真は、溥儀が身に付けている勲章や紀章の制定時期から、恐らく1934年4月

³⁵ 韓錫政 注10掲書 287-293頁

以後に撮影されたものと思われる。満洲国の勲章は、1934年4月19日の勅令第27号「勲位及勲章ニ関スル件」で大勲位蘭花章頸飾、大勲位蘭花大綬章、龍光大綬章、景雲章が、1936年9月13日の勅令第142号で柱国章が、それぞれ制定されているためである。

東アジアにおける勲章の意匠は、王朝の故事や、皇室を象徴する紋章、または近代に新たに作られた国家の標識などに基づいて定められている。日本では1875（明治8）年4月10日に「旭日章」が、勲一等から勲八等まで8等級が制定され、その後段階的に増設された。その意匠は、皇室専用の家紋であった菊（十六菊、八重十六菊）と桐（五七桐）をはじめ、旭日が主なモチーフとなり、そのほか神武天皇東征の古典に基づく「金鷄勲章」、宇摩志麻遲命が神武天皇に奉った瑞宝に基づく「瑞宝章」などが定められた(図30)。

また1899年に制定された朝鮮の勲章は、形式的な構成を日本に倣いつつ、国家のアイデンティティーを象徴するため、国花に指定された李花、国旗の太極などの意匠に基づいていた。特に最高位の「金尺勲章」には、朝鮮王朝の始祖である太祖が夢で得たという伝説の尺（金尺）が図案化されている(図31)。

満洲国勲章の意匠と体系

では、満洲国の勲章の意匠はどのようなものだったのだろうか。結論から言えば、その意匠は伝統的な要素と新たなナショナル・シンボルを併用したものであった。ナショナル・シンボルとしては、満洲国の国章の蘭花を主要モチーフとする「蘭花大綬章」が、1934年に制定され(図32)、章身に五色を使用した「景雲章」は、国旗を意味した(図33)。伝統的要素に関しては、清朝の復辟を標榜した訳ではなかったため、具体的な満洲族の故事をモチーフとした事例は無い。

しかし、古来より中国天子の象徴だった龍の意匠に基づく「龍光大綬章」は、「黄龍旗」同様、大衆にとって馴染み深い伝統的象徴と言えるだろう(図34)。また「柱国章」(図35)は、東洋の宮殿や寺院建築における主柱の柱冠と柱礎を折衷した意匠であった。この「柱国章」に関しては、恩賞局で発行した『満洲帝国勲章鑑』所収の「満洲帝国恩賞考」によれば、「愛、忍耐、犠牲、献身、寛容を総括する最高東洋道德の顕現」を象徴するものとされている。

次に勲章の体系に関しては、日本とほぼ一致している。満洲国の「大勲位蘭花章頸飾」と「大勲位蘭花大綬章」は、日本の「大勲位菊花章頸飾」及び「大勲位菊花大綬章」に、そして「龍光大綬章」は、日本の「旭日桐花大綬章」に相当し、「景雲章」と「柱国章」は、それぞれ日本の「旭日章」及び「瑞宝章」に相当する。

ただし、「物質的な恩賞の弊害を避け、勲章本来の面目を発揮する」という名目から、賜金制を併用しなかった点が、満洲国勲章制度の大きな特徴であった³⁶。先述のように満洲国政府が勲章を大量に下賜することが出来たのは、このことが一つの要因となっていたと思われる。

大勲位蘭花章頸飾

皇帝のイメージとして本稿でとくに注目したいのは、溥儀の肖像にも確認できる「大勲位蘭花章頸飾」である(図36)。この頸飾は、主に溥儀が着用する最高位の勲章であり、外国元首への儀礼的叙勲以外には叙勲例が非常に少ない、まさに皇帝の象徴であった。

この「大勲位蘭花章頸飾」の研究としては、劉曉晨氏の「溥儀 御用大勲位蘭花章頸飾」が現時点でほぼ唯一の研究と思われる³⁷。劉氏は、現在、瀋陽の故宮博物院が所蔵している頸飾（章身部分は紛失）の入手経緯から、それが、溥儀が直接着用したものであることを明らかにしたうえで、意匠の構成要素および基本データに関して、中国的特色と日本からの影響について簡単に述べている。しかし結論としては、この頸飾を溥儀の復辟や日本侵略の証拠品、かつ中国近代史の屈辱的な「偽満」時代の資料として位置づけ、政治的な解釈に留まっている。そこで本稿では「大勲位蘭花章頸飾」の文様を中心に、その意味や制作経緯を検討したいと思う。

先述の通り、「大勲位蘭花章頸飾」は日本の「大勲位菊花章頸飾」(図37)の形式に倣っており、両国でともに最高位の勲章として、頸飾りの形式をとる点で共通する。また「大勲位菊花章頸飾」が、章身に「大勲位菊花大綬章」の正章と紐（章と綬をつなぐ金具）を使用したように(図38)、「大勲位蘭花章頸飾」においても第二位の勲章「大勲位蘭花大綬章」の正章と紐が使用されている(図39)。ただし日本の「大勲位菊花章頸飾」が、古篆による「明」「治」の字を刻み、そして七宝製の緑色菊葉に囲まれた金色菊花という3種の文様金具を繋げ、楕円形のチェーンとしているのに対して、「大勲位蘭花章頸飾」はやや複雑な構成となっている。

この構成に関して、まずチェーンの構成要素について触れておこう。中央の雲形の環には、「龍光大綬章」と同図像の団龍文（丸い龍の図柄）があり、その左右両側に八吉祥（八宝）文様、八卦の坤・乾、そしてそれらを繋ぐ十個の雲形、二十個の盤長形の連鎖がある。このうち八吉祥文様と坤・乾は、雲の輪郭内に、青磁色の七宝技法で装飾さ

³⁶ 「満洲帝国恩賞考」『満洲帝国勲章鑑』満洲国恩賞局 1937年

³⁷ 劉曉晨「溥儀 御用大勲位蘭花章頸飾」『中国博物館』中国博物館学会 2010年 第04期

れている。さらにその配列としては、まず八吉祥文様が龍から向って右側に「法螺」「法輪」「宝傘」「白蓋」、向かって左側に「蓮花」「宝瓶」「金魚」「盤長」の順に配されている。また八卦文様は、向かって左上に乾、右上に坤が配置されている(図40)。

八吉祥(八宝)文様

この文様の解釈に重要な手掛かりとなるのは、即位の郊天儀礼時に溥儀がこだわった礼服、即ち龍袍である。「満洲帝国恩賞考」によると、中央の龍は「皇帝即位大典ニ召サレタル御禮服ノ御背ノ團龍ニ據ル」とされている。また龍袍には、「団龍」「正面龍」「行龍」「十二章」「五色雲」だけでなく、下の広がった部分に「八吉祥」が配されることが多かった(図41)。

当時の満洲での「八吉祥」の意味については、満洲事情案内所が1933年9月に発行した『満洲国の習俗』が参考となる³⁸。この本は、中国東北部に古来より伝わる祝祭、宗教、冠婚葬祭、食物、住居、儀礼などの「習俗」を調査した報告書で、「第四 信仰的象徴」の中に「吉祥図・吉祥紋」という項目がある。

そこでは、八宝(八吉祥)について、「仏教系統と道教系統があり、両者それぞれ内容が違う」と記した上で、「古くてしかも一般的である」道教系統のみが解説されている。またこの解説によると、道教における八宝は、八仙人の持ち物として「暗八仙」とも呼ばれる、「魚鼓」「宝剑」「花蓋」「笊」「葫蘆」「扇子」「雲陽板」「横笛」を指すことが一般的だが、他にもいくつかの形態があったようである。例えば同書では、「真珠」「菱形」「磬」「犀角」「通貨」「鏡」「書物」「木葉」をその例に挙げている。ところが、「蘭花章頸飾」に使われたのは、それらとは異なる仏教(密教、チベット仏教)に由来する八吉祥図像であった。その仏教の八吉祥それぞれの意味を、「満洲帝国恩賞考」で確認してみると、次の通りである。

法螺ハ菩薩果ヲ具ヘテ妙音吉祥ヲ、法輪ハ大法ノ萬劫ニ圓轉シテ息マザル相ヲ、宝傘ハ開閉自在衆生を曲覆ヲ、白蓋ハ三千淨一切樂ヲ編覆スルノ意ヲ表徴ス。蓮花ハ五濁世ヲ出デ、染着スル所ナキ清淨ヲ、宝瓶ハ福智圓滿具完無漏ヲ、金魚ハ堅固活撥ニシテ壞劫ヨリ解説スル意ヲ、盤長ハ廻環貫

³⁸『満洲国の習俗』満洲事情案内所 1939年

徹一切ヲ透明スルノ意ヨリ出タリ³⁹。

『満洲国の習俗』を刊行した満洲事情案内所は、満洲国政府、駐満日本大使館、南満洲鉄道株式会社の後援を得て設立された機関である。そのため情報収集能力については高い信頼性を持っていたと推察される。その点を踏まえれば、満洲地域の民衆により広く知られていたのは、この本が述べるように道教の八吉祥文様の方だったのかもしれない。しかし、ならば「大勲位蘭花章頸飾」に仏教の八宝文様が用いられた意図は何だったのか。

1928（昭和3）年に出版された野崎誠近『吉祥図案解題一支那風俗の一研究』（1940年再販）の「八吉祥（八宝）」の項目は、北京・雍和宮の宝物解説冊に基づいて八吉の意味を解説している⁴⁰。その内容と「満洲帝国恩賞考」での解釈は、ほぼ同じである。つまり「満洲帝国恩賞考」の記述は、北京・雍和宮の宝物解説冊におけると一致している。

康熙33年（1694）に造営された雍和宮は、初め雍親王（皇太子時代の雍正帝）の居所であったが、雍正帝は即位後に半分を行宮（宮殿）とし、残りをチベット仏教寺院とした。そして1744年には、少数民族の統合に積極的だった乾隆帝が、チベット族、モンゴル族への懐柔策から、雍和宮を正式にチベット仏教寺院とした。中国におけるチベット仏教は、特に元・清朝のような非漢族王朝の統治者によって奨励され、主に上層階級で信仰された。

ここで興味深いのは、当時、満洲国の国策であった「民族協和」と、康熙・乾隆帝の宗教による民族統合政策を重ね合わせ、高く評価した日本人の言説があったことである。これは竹中均氏が既に紹介しているが、満洲国で発表された小森丈夫の論文「康熙大帝の民族協和工作—協和思想風土記より」では、康熙帝により造営され、両皇帝が毎年巡行した熱河離宮を「民族協和の会館」として捉え、康熙・乾隆帝をまさに「民族協和工作」の先達として高く評価していた⁴¹。

つまり、満洲国の勲章に用いられた伝統的要素としては、天子の象徴である龍があったものの、それが清朝の故事に直接結びつくものではなかった。だが、その勲章の中にあった仏教式の八吉祥文様は、清の皇室で庇護された宗教（チベット仏教）の象徴に基づいていたのである。そのような清朝皇帝の象徴が、即位式以外に着る機会が無かった

³⁹ 「満洲帝国恩賞考」『満洲帝国勲章鑑』満洲国恩賞局 1937年

⁴⁰ 野崎誠近『吉祥図案解題一支那風俗の一研究』再販、平凡社 1940年 254頁（ゆまに書房 複製版、2009年 310頁）

⁴¹ 小森丈夫「康熙大帝の民族協和工作—協和思想風土記より」『日本植民地文化運動資料7 満洲帝国協和会機関誌 協和運動 第1巻』緑蔭書房 1994年（『協和運動』第1巻3号初出）

龍袍ではなく、軍服の時に佩用する頸飾に用いられた点は興味深い。

意匠制作者

では、このような意匠の考案と制作に、直接携わったのは誰だったのだろうか。『造幣局七十年史』によると、満洲国の勲章は大阪造幣局が制作し、その担当者は東京高等工芸学校教授の畑正吉であったという。東京美術学校出身の畑正吉は、1915（大正4）年造幣局彫刻技術顧問を委嘱されて、多数のメダル制作を手掛け、さらに1927（昭和2）年2月には造幣局作業部に新設された彫刻研究所長となった人物である⁴²。

畑は、満洲国の勲章制作と関連して、1934年3月22日および24日に溥儀に謁見し、勲章の意匠について意見を交換したという。現在、正吉の遺族の許にある自筆記録には、その際の図案修正などの経緯が記されている。例えば、龍光大綬章と頸飾の龍文様のために、侍従から即位式で溥儀が着た御服を見ながら説明を聞いたり、宮内府大臣沈瑞麟の部屋でそれを監写（描き写し）したことなどが綴られている。

ところで畑正吉の自筆記録には、勲章図案については、蘭花御紋章以外に龍、雲、高梁、鳳凰、牡丹などを選出し、そこから四種の勲章を決定したことが記されている。それぞれの意味についても記録しているが、それは1936年に恩賞局が発行した『満洲帝国勲章鑑』の「満洲帝国恩賞考」と、ほぼ同一内容である。当時、恩賞局長だった藤山一雄の依頼で作成したという記録からみれば、「満洲帝国恩賞考」は畑正吉の文章を基にした可能性が高い。

⁴² 藤井素彦「畑正吉について」『叢書・近代日本のデザイン 芝浦工芸時報：学芸特輯号 / 東京高等工芸学校 [編] 創立拾年記念写真帖 / 東京高等工芸学校 [編] 図案 / 畑正吉』ゆまに書房 2008年

第5節 満洲国の国章

続いて「大勲位蘭花章頸飾」および「大勲位蘭花大綬章」の基となった蘭花紋章について触れたい。この紋章は、満洲帝国誕生記念ポスター(図42)において、少女が持つ花束の最も上にある花、春蘭をモチーフに図案化したものである。

本来、春蘭の花弁は6枚であるが、紋章の春蘭は5枚の花弁と5本の芯、そして芯の先端部の葯も5つで構成されている。この蘭花紋章は、正式には1934年4月25日の「帝室令第1号」(図43)で皇室紋章として公布されているが、実際にはそれに先立つ、帝制への転換を機に制作されたものと考えられる。同年3月1日の即位式(登極式)の新聞記事からも確認できるように、蘭花紋章は皇帝の最も重要な象徴物であった。

例えば、溥儀が執務した宮内部の建築を撮影した絵はがきには、浮彫の双龍とともに蘭花御紋章が並置されている(図44)。また大阪高島屋で制作されたという皇帝旗の図案もまた、黄地に金色の蘭花紋章をあしらったものだった(図45)。

さらに、切手や貨幣など、国家を代表する国章としても広く使用されたため、現在に至るまで、この蘭花が、満洲国の国花と誤解されることが多い。

しかし『満州日報』1935年3月1日付の「建国後三年間の堅実な歩み—満洲国の重要記録」には、「満洲国の国花を高梁と決定」(大同2年4月)という記事が確認できる。公式の国花である高梁は、満洲地域の特産物であり、かつ主食でもあった。にもかかわらず、その高梁とは別に1934年頃に蘭花紋章が定められ、事実上の国花、あるいは国章としての意味を持つようになったのである。

非公式でありながら事実上の国花・国章となった蘭花の重要性は、しばしば溥儀への献上画に、蘭花が画題として登場した点にも窺える。1934年(康德元年)の「日満連合美術展覧会」では、安田靉彦の「蘭花」をはじめ、横山大観や松林桂月などが蘭花を画題とした献上画を出品している(図46)。

では帝室紋章である蘭花紋章は、どのような背景から制定され、国章として機能を果たすことになったのであろうか。また高梁紋章とはどのような関係で使用されたのか。蘭花紋章を考察する前に、参考として、満洲国に先行して朝鮮で制作された、李花紋章について簡単に確認することにする。

朝鮮の李花紋章

伝統的に東アジアでは、不老長寿や富貴の象徴である「牡丹」、徳や学識を備えた文人に喩えられた「四君子」など、多彩な植物イメージが象徴的に扱われてきた。しかし、

それらはあくまで画題や工芸文様として主に使用されたものであり、それらを図案化して紋章や家紋として使うことは、もともと日本を除く東アジアには見られない伝統であった。

大韓帝国の李花紋章(図47)もまた、新国家の象徴が求められた文脈上で制作されたものだった。制定には、第一に、その意味として、『朝鮮王朝実録』に、李(すもも)の木と花が王室の象徴であり、未来を予言する縁起の良い花とする記述があること、また王家の名字「李」と同字だったことが根拠となった。ちなみに、李花がそれ以前に画題や工芸文様として登場した例は無く、新しい図像だったことがわかる。そして第二にその形式として、日本の帝室紋章である菊花紋からの影響を指摘出来るだろう。制作以後、李花紋章は勲章や貨幣、切手をはじめ、パリ万国博覧会(1900年)の大韓帝国館の装飾などにも使われ、国家の象徴としての重要性を増していった。

しかし、日本の朝鮮併合によって、李花紋章の意味は縮小する。国家自体が無くなったことで、李花紋章は国家の象徴ではなく、「李王家」の家紋となったからである。1910年の日韓併合記念はがき(図48)には、日本と朝鮮の地図が同じ赤色で描かれ、明治天皇と純宗が、それぞれ菊花紋と李花紋の枠内に納まっている。また、植民地期に李王家の家務をあずかる機関だった李王職には、美術品製作所が置かれ、李花紋章を施した工芸品を多数制作した(図49)。

蘭花と親善

ここで再び満洲国に立ち戻りたい。勲章などにも使われた龍文とは異なり、紋章制定以前には無かった蘭花の場合、蘭花紋章の制定によってその図案化と規格化が図られた。残念ながら、図案に直接関わった人物については、現在のところ資料が確認できない。

ただここで注目しておきたいのは、満洲国の官設公募美術展だった満洲国美術展覧会の審査のため、1938年に満洲へ渡った日本画家・前田青邨が、蒙疆政府の依頼で紋章のデザインを担当した事例である。この蒙疆政府、すなわち蒙古連合自治政府とは、満洲国に隣接した内蒙古地域に建国された対日協力政権である⁴³。この時のデザインについて当時の記事は、「仏教の発祥地の蒙疆を象徴するため蓮の花を用い、中央の実はいはまの葉の点綴を彩って日章旗を象徴し、地色を黄色にして支那を表した」と記している⁴⁴。

このような蒙疆政府と前田青邨の関係を踏まえると、満洲国においても同様の図案担

⁴³ 中国地域の傀儡国、あるいは対日協力政権としては、中国東北部の「満洲国」、「蒙古聯合自治政府(蒙疆政権)」、華北の「冀東防共自治政府(冀東政権)」、「中華民国臨時政府(華北政務委員会)」、華中の「中華民国維新政府」、「中華民国南京国民政府(汪兆銘政権)」などが挙げられる。

⁴⁴ 『投影』1938年9月号

当者が存在していたことが想定されるが、この点に関しては、今後の課題としたい。

では満洲国の帝室紋章として蘭花が採択された理由は何だったのか。図案担当者同様、蘭花の国章制定の理由に関しても、明確な記録は現在まで確認されていない。しかし、その理由を考察するうえで興味深い論考が、近年、偽満皇宫博物院副研究員の石憲氏によって発表された。

石憲氏は「偽満皇帝御用食器の蘭花」という文章で、蘭花紋章の使用例、そして蘭花紋章の起源となった日本における紋章の意味、溥儀の食生活などを概説している⁴⁵。ここで石憲氏は、蘭花紋章が日本の影響下で作られ、日本の中国侵略の野心を示すものとして、やや政治的に結論付けているが、蘭花の伝統的な象徴イメージから採用の意味を分析した点は、注目に値する。「金蘭之交」という故事からも分かるように、蘭花は友情の象徴として知られている。この象徴イメージを基に、石憲氏は、蘭花が日本と満洲国の友好を強調する役割を担ったと分析している。

これは、1935年4月8日の『東京朝日新聞』の記事からも確認できる。「『金蘭之交』聞くもゆかしき 御紋章の由来 御晩餐会で皇帝がご説明」という記事では、溥儀が直接、「蘭花を御紋章とお定めにしたのは、所謂日本と国交が単なる利害関係でなく、全く精神的に結ばれてゐる現在の環境が永遠に続くやうにとの信念から、金蘭の交り（二心同心、其利断金、同心之言、其臭如蘭）の故事から蘭花を選びになった理由を述べ」たことを伝えている。

実際、帝制の採用と満洲帝国への転換は、日本と同じ国家体制になることを意味した。そして1935年の溥儀訪日は、それを確認する契機となった。溥儀が帰国後に発表した「回鑾訓民詔書」は、「両帝国はすべてにおいて一体であり、日満は一徳一心一体」とし、日満親善の「大憲章」と呼ばれた。形式的にも日本の天皇制を踏襲することになった満洲国において、菊花紋章に対応する形で蘭花紋章が制定されたことは、こうした状況からも説明できるだろう。

「二人の皇帝」の親善を視覚的に示す菊と蘭、そしてそれらを対比した言説や図像は、しばしば登場する。例えば現在、外務省史料館に所蔵されている『(厳秘)会見録』には、関東軍司令官と満洲国在勤特命全権大使を兼任した南次郎が、皇帝溥儀に謁見し、蘭花について話した内容が記されている。

大使：（卓掛ノ蘭花ノ模様ヲ指シツツ）之ハ誠ニ好キ模様デアリマス蘭花ハ南方

⁴⁵ 石宪『伪满皇帝御用餐具上的兰花』《东方收藏》 福建日报报业集团 2011 年第 07 期

暖地ニ産スルモノテアリマスカ満洲ニモ適スルモノカアリマセウ皇室ノ御紋章カ
蘭花テアリマスカラ満洲テモ一般ニ蘭花ヲ愛スル様ニナレハ好イカト存シマス将
来ハ蘭花ノ展覧会ヤ品評会等カ催サル様ニナレハ好イト存シマス

帝：南洋産ノ蘭花等ハ満洲テハ生育セヌテセウ而シ各種ノ蘭花ヲ集ムルコトモ面
白イコトト思ハレマス

大使：日本ノ皇室テハ御紋章カ菊テアリ毎秋皇室テハ観菊御宴ノ御催シカアリマ
ス又民間ノ如何ナル貧家ノ庭ニモ昨今ハ多少ノ菊花カ植ヘラレテ居リマシテ（中
略）将来満洲ニモ蘭花カ一般ニ愛セラレル様ニナルハ好イカト存シマス⁴⁶

この会見録で南は、日本帝室の菊花が大衆にも広く親しまれていることを引き合いに
出しながら、帝室に対する尊敬と親しみの涵養を目的に、蘭花を広く普及させることを
進言している。ここにも「菊花」と「蘭花」の対比が見られる。

蘭花と高粱

蘭花の持つもう一つの伝統的な象徴としては、「四君子」（梅・蘭・菊・竹）の一つ
としての意味が挙げられる。高尚で品格高い文人の象徴であった四君子の蘭は、満洲の
人々に馴染み深いものだったと同時に、新たな大東亜共栄圏の橋頭堡たるべき満洲国に、
伝統的な東洋のイメージを浮かび上がらせるうえで適切なシンボルだったのではないだ
ろうか。

こうしたイメージは、当時、日本と満洲の大衆に広く共有されたイメージだったと推
測される。例えば、「興亜三人娘」という流行歌(1935年)は、当時スター女優だった奥
山彩子(日本)・李香蘭(満洲)・白光(支那)を起用し、日本を菊花、満洲を蘭花、そして
支那を梅花に例えて、「日満支親善歌」と銘打っている。

また蘭花が帝室の花に採用された背景として、公式の国花である高粱は、満洲地域の
特産物という限定的なものだったことと、造形的にも蘭花に比べ紋章としてのインパク
トが弱かったことが推察される。後者に関しては、高粱文様はその形態から、花文様を
装飾する枝の形を連想させるからである。

例えば日本や朝鮮の鑄造貨幣の図案を見ると、まず日本の場合、上部に位置する菊花

⁴⁶『(厳秘)会見録』(林出賢次郎関係文書 外務省史料館所蔵 1996年公開)

を中心に、菊と桐の枝が交差し、二つの枝がリボンで結ばれている(図50)。同様に朝鮮もまた、槿と李の枝が交差し、李花を囲む構図となっている(図51)。満洲国の鑄造貨幣でも同様の構図的特徴が見られる。なかには、枝の代わりに大典記念章の二双図案を応用したものもあるが、牡丹とともに蘭花に高粱を組み合わせ、枝のように装飾した一角鑄造貨幣の試作などもある(図52)。

しかし一方で、高粱が満洲国の特殊性を表して蘭花を補完し、同時に「内地」日本の人々の満洲に対するエキゾチックな情緒を呼び起こす効果もあった。植田国境子の歌を基にした絵葉書『満洲小唄 国境ありなれ』(1937年頃発行)の一枚(図53)には、野に菊と蘭が咲く風景の中で、高粱を収穫する農民たちに、「菊花は日本の国花であるやうに蘭花は満洲の国花である。その菊、蘭俱に美しく咲き乱れる野には満洲特産の高粱が稔る」というキャプションが付されている。

このように高粱文様と連動した蘭花紋章であるが、最後に帝室専用の工芸品にも蘭花紋章が施された事実を簡単に述べておきたい。先に言及したように、植民地期の朝鮮でも、1912年に李王職美術品製作所で李花紋の工芸品が制作された。しかし満洲国では、皇室用の器物や工芸品の制作を担当した機関の存在は確認されていない。現在、偽満皇宮博物院に所蔵されている蘭花紋章の食器などは、主に日本製、あるいはイタリア製であり、単に蘭花紋章を追加したものである(図54)。ほぼ溥儀専用品だったことや、現在二、三級の文化財として指定されている点を踏まえれば、生産量もさほど多くはなかったと考えられる。

第6節 紙幣のデザイン

満洲国のナショナル・シンボルを使用したもので、もっとも象徴的なのは、何よりも大衆の日常に密接に係わった貨幣である。

満洲国政府は、建国間もない1932年6月11日に貨幣法を公布し、翌7月には満洲中央銀行が営業を開始した。しかし、満洲中央銀行は、旧貨幣を回収・整理するため、ポスターなどでの告知に力を注ぎながら(図55)、正式発行までの準備期間が必要だったため、一時的な手段として改造券を発行した。

改造券(図56)とは、既存紙幣の表面に赤字で「満洲中央銀行」のスタンプを押し、その紙幣に描かれた風景の下に「依據大同元年満洲國貨幣法發行」の文字を赤色で加刷し、さらに中華民国の年号を2本の赤線で削除したものである。その紙幣はもともと東三省官銀行が発行したものであり、その銀行は、満洲国ができるまで同地に君臨していた張作霖・学良父子が奉天で経営していた銀行だった。

満洲国政府が14年間に発行した紙幣は、甲号券(1932～1933年)、乙号券(1935年～1938年)、丙号券(1941年、1944年)、丙改券(1944年)、丁号券(1944年)の5種類である。それらはデザインだけでなく、印刷方式、色調、発行番号などによって分類される。乙号券には重複した図柄も多いため、ここでは図柄に焦点を当てて簡単に触れたい。

満洲国最初の紙幣の甲号券五角券には、特別な文様はなく、地味なデザインである。しかし、それ以外の甲号券の壹圓券、五圓券、拾圓券(図57)、壹百圓券の場合は、中央に額面、左側に新五色旗、右側に溥儀の執務室があった執政府の勤民楼が配されている。その裏面には、発行の根拠である貨幣法の摘要として第1条及び第2条が記されている。

建国を宣伝するために満洲国の国旗を紙幣の図案に入れたことは、最も代表的なナショナル・シンボルとして自然なことだったと考えられる。さらに新五色旗の使用は、新国家の体制である立憲共和制の宣伝にも効果的だったかもしれない。満洲国は、中国からの分離を表明し、共和制を採択しており、建国当時は、溥儀擁立への反発をまず緩和する必要があった⁴⁷。フランスの三色旗が、共和制の象徴として広く受け入れられていたように、新五色旗と勤民楼の図柄は、執政を首脳とする共和制の宣伝に相応しい選択だったのではないだろうか。

何より甲号券の最大の特徴は、現在の目から見ても豪華なカラー印刷を行なった点である。その結果、新五色旗の部分は色が鮮明に区分されており、そのデザインは、建国初期の意欲を浮かび上がらせている。

⁴⁷ 山室信一 注31掲書 146～150頁

だが、1935年から壹百圓、拾圓、五圓、壹圓、五角の5種が発行された乙号券では、そのデザインが一変し、それが基本図柄として、敗戦で国家が消えるまでほぼ維持された。まず中央上部には、1934年に帝室紋章に制定された蘭花紋章が配され、それ以外にも、雲、龍、蘭など多様な図像が描かれているが、特に注目されるのが中国の古代人物像である。

例えば百圓券(図58)には、孔子と孔子廟の正殿である大成殿が描かれ、壹圓券(図59)には冠をかぶった孔子、五圓券(図60)には孟子のような儒教の聖人が描かれている。これについては、「現地の人々に建物を描いた甲号券があまり評判がよくなかったため、中国人が尊敬する人物を描いた紙幣に交換することになった」という見解もある⁴⁸。しかし、甲号券への中国人の反応に関する公式記録や確実な根拠は見当たらない。もちろん紙幣の肖像は、その時代の人々の好みや社会的背景によって変化するが、そこには国王や政治家を含め、国民の模範となる偉人などを選択する教育的な機能もあった。

次に、紙幣図案における人物の導入について、シンボルをめぐる政策と、乙号券の制作者に着目してみたい。

乙号券

前述のように、満洲国は王道主義の理念を可視化するため、春丁祀孔、秋丁祀孔のような孔子に関する国家祭祀があった。儒教の人物、つまり儒家の始祖である孔子と、儒学を発展させて王道理念を提唱した孟子は、事実上の国教のアイコンだった。しかし、乙号券の五角券(図61)と拾圓券に描かれた人物が誰かについては、まだ解明されていない。

満洲国時代の貨幣や金融について総合的に研究した李重氏の『偽満洲国貨幣研究』でも、五角券と拾圓券の「正面図案」については触れていない。植村峻氏は『日本紙幣肖像の凹版彫刻者たち』で、「財神像」について触れ、中国でも紙幣に描かれた人物は財神像が一般的だが、現時点では正式な記録がないとする。日本でも1885(明治18)年に商業神の大黒天を図柄としたように(図62)、乙号券でも、国民に馴染みのある民間信仰の神像が描かれたと思われる。

彼らの研究では、1897年設立の中国初の現代的銀行である中国通商銀行が発行し、長く使われた紙幣(図63)にも、財神像が描かれていることが、参考になったかもしれない。しかし、五角券(図61)の人物が龍袍を着ていることは、先代の皇帝を意味する可能性もある。さらに周囲の龍の表現が、孔子像、孟子像の場合は爪が四つであるのに対して、

⁴⁸ 植村峻『日本紙幣肖像の凹版彫刻者たち』財団法人印刷朝陽会 2010年 73頁

この人物の場合、爪が五つの五爪龍として描かれている。五爪の龍は、かつて皇帝にのみ使う事が許されていた図柄だった。

乙号券の表面の下部には、「大日本帝国内閣印刷局製造」と記されているが、台湾銀行券や朝鮮銀行券のような植民地の貨幣は、ほぼ日本の内閣印刷局で製造されていた。朝鮮銀行券は1924年から製造されたが、それ以前に発行された百圓券(図64)でも、大黒天の図像がそのまま使われている。その他、朝鮮銀行券の壹圓券(図65)なども、図柄の配置が日本の改造一円券(図66)に似ている。

台湾の場合は、モデルとなる伝統的な偉人が不在のためか、人物像ではなく建物が主に使用されたが、中央上部の菊紋章をはじめ、構図面ではやはり日本の紙幣と大きく異なっていない(図67)。

満洲国紙幣と加藤倉吉

満洲国の乙号券(図58～図61)も、右に人物、左に建物及び洋数字の額面、そして中央に漢数字で額面を表記した構成をとり、当時の日本で作られた紙幣と同じである。理由としては、満洲国の紙幣デザイン制作に、凹版彫刻師の加藤倉吉が直接関わっていたことが挙げられる。

戦中・戦後に活躍した加藤倉吉については、前述の植村峻氏の『日本紙幣肖像の凹版彫刻者たち』がほぼ唯一の言及になる。この本を踏まえながら、加藤倉吉と満洲国紙幣について簡単に触れておこう。彼は1894(明治27)年、東京の銅版画彫刻師加藤月尾の子として生まれた。1910(明治43)年内閣印刷局に入局し、切手の彫刻からはじめ、1930(昭和5)年には和気清麻呂の肖像を描いた丙拾圓券で、本格的に紙幣肖像彫刻を担当することになった。

満洲国で作られた乙号券は、帝国の最高技術者によって作られ、それに相応しい繊細で高いレベルの図柄を特徴としていた。一方、加藤倉吉が藤原鎌足を描いた丁式百圓券(図68)と、菅原道真を描いた五圓券(図69)など、彼が1942(昭和17)年から担当した図柄には、乙号券と同様、右に人物、左に建物の構図が登場している。時期的にみれば、満洲国の紙幣が先行するため、こうした試みを、満洲国の乙号券で実験したことも十分に考えられる。

加藤倉吉の戦時中の活動は、満洲国の紙幣だけでなく、中国戦地で使われた軍用手票デザインの制作、中華民国南京国民政府(汪兆銘政権)のような対日協力政権が設立した日系資本の銀行の紙幣デザイン制作にも広がっている。こうした仕事では、現地の人々の感情を考慮したものもあった。例えば占領地での物資調達のために発行した中国地域専

用の軍用手票(図70)では、満洲国でも使用した龍の図柄を採用した。汪兆銘政権の中央儲備銀行の紙幣(図71)では、以前から中国銀行でよく登場した孫文の肖像を彫刻している。

満洲中央銀行は1944年に、内閣印刷局、凸版印刷や大日本印刷の各社から、凹版、凸版、平凹版等の印刷機械数十台を譲り受けた。その後、日本での紙幣デザイン制作は中断され、満洲帝国印刷廠で印刷が行われるようになる。この時期に発行された丙号券、丙改券は、内閣印刷局から原版も譲り受けただけで、乙号券とさほど大きな違いはない。

ただ、新たに制作された丁号券(図72)は、以前のものとは比較にならないくらい紙質、印刷状態が粗悪だった。なにより、そのデザインには肖像がなく、建物と文様だけの単純な構成になっている。さらに建物の表現には、以前の精巧な線描や繊細な濃淡、遠近感などがなくなり、平面的になっている。

しかし、興味深いのは、その額面の五角を取り囲んでいる八宝文様である。先にも述べたように、この文様は、大勲位蘭花章頸飾で使用されたものである。もちろんそれは、伝統の象徴としての意味を持っているが、この時期には日満一体の論調が強まり、すでに清朝の伝統を守ろうという意識は弱くなっていた。したがってこの紙幣での八宝図案の導入は、内容面より、技術面からの選択だったと考えられる。つまり、人物描写に必須の瞳や頭髮、顎髭、皺などの繊細な線描を駆使できない技術上の問題から、すでに図案のあった簡単な八宝文様が採択されのだと推定される。

第7節 キメラあるいは小さな皇帝

以上、ナショナル・シンボルの分析から、満洲国の国家理念だった王道主義と五族協和の視覚化について検証した。近代史研究者の山室信一氏は、著書『キメラ 満洲国の肖像』で、満洲国を「頭が獅子、胴が羊、尾が龍という怪物キメラ」にたとえている⁴⁹。獅子は関東軍、羊は天皇制国家(日本)、龍は中国皇帝および近代中国をそれぞれ指す。もちろんこれは、満洲国の性格を表した比喻だが、満洲国のナショナル・シンボルをめぐる競合の理解にも、参考になるだろう。新たに建国された“満洲国版”の伝統創出の試みが、実質的統治者だった日本(関東軍)によって主導されたことは言うまでもない。しかし、満洲国のナショナル・シンボルは、日本の影響を基本としながらも、中国(清朝と中華民国の双方)を意識して視覚化されていった。なぜなら、清朝復活を夢見た中国側の意向も、そこに反映されたからであり、その結果、満洲国のナショナル・シンボルには、多様な要素が拮抗、折衷され、モザイクのような様相で形成されたと言える。例えば、国旗の制定においては、かつて中華民国が使った五色旗の意味をそのまま利用しながら、そこに儒教理念(王道主義)を加えた。伝統的な中国皇帝のイメージを強調した例としては、皇帝が下賜した勲章や、貨幣の意匠が挙げられる。勲章や貨幣の制作を直接担当したのは、技術的優位にあった日本側だったが、その制作過程で中国側の意見も反映されたのだった。

ナショナル・シンボルをめぐる競合は、満洲帝国へと転換した即位式での、皇帝溥儀のイメージ化において頂点を迎えたが、皮肉なことにこれを契機に解消していくことになる。菊花章に対応して作られた蘭花の帝室紋章は、両国の「一徳一心一体」の表象だったが、「八紘一字」の世界観下では、二人の皇帝という表象システムは共存しえなかったからである。「皇室(日本)―帝室(満洲国)」「宮城―帝宮」「行幸―巡狩」「玉座―御座」「御真影―御容」「拝謁―賜謁」といった帝制関連用語の差異からも分かるように、あくまで満洲国の帝制は、日本の天皇制の模倣として作られたのである。そして1935年の皇帝溥儀の訪日を契機に、満洲国は急速に日本に同化され始め、1940年には天照大神を祀る建国神廟が創建されるにいたる。その後も満洲国では、華麗な軍や警察の制服などがデザインされたが、結局のところ、満洲国のナショナル・シンボルの制定は、「小さい皇帝」あるいは「諸侯」のイメージを生産することに他ならなかったと言える。

⁴⁹ 山室信一『キメラ 満洲国の肖像』中央公論社 1993年

第2章 満洲国美術展覧会の諸相

第1節 制度の考察—主催機関、審査制度、部門構成

概要

植民地の官設公募展覧会は、植民地の文化統治の一環として、美術を通じて高尚な情緒を鼓吹し、その地域の審美的、文化的発展に寄与するという目的を掲げた。創設の直接的な動機、主催機関、部分構成などは、各地域ごとに多少の差異があったが、内地の官展を移植し、日本から審査員が派遣されたサテライト展覧会の性格を持っていたことは周知の通りである。つまり、「中央」(日本)の大家が提示した審査基準によって、植民地画壇に穏健で平明な中央画壇のアカデミズムの画風が移植され、モチーフでは、「地方」特有の風物(いわゆる郷土色、ローカルカラー)が奨励された。

しかし、植民地官展が及ぼした影響は、単なる造形上の問題ではなかった。1907年に開設された文部省美術展覧会は、既存の画壇を統合し、「国定芸術」の創出を図る目的があった¹。それを踏まえるなら、植民地官展は、その地域の画壇や画風を形成しただけでなく、「美術」という概念や、その制度全般を受容、移植する決定的な役割を果たしたはずである。日本での美術の制度化は、美術用語の翻訳、博覧会と展覧会、美術学校、文化財保護と宝物調査など、一連の事業が連動しながら展開したのに対して、植民地では官展を介して一挙に行われたと言っても過言ではない。

したがって、植民地官展のあり方を理解することは、植民地の美術の全般を把握するうえで、最も重要な部分となるだろう。満洲国美術展覧会は、朝鮮、台湾に続いて開設された3番目の植民地官展であり、三官展の年代的な概要は、以下の通りである。

朝鮮： 朝鮮美術展覧会(以下、朝鮮美展と略す、1922-1944年、計23回)

台湾： 台湾美術展覧会(以下、台展と略す、1927-1936年、計10回)

台湾総督府美術展覧会(以下、府展と略す、1938-1943年、計6回)

満洲国： 満洲国美術展覧会(以下、満洲国展と略す、1938-1945年、計8回)

¹ 北澤憲昭『眼の神殿——「美術」受容史ノート』美術出版社 1989年、佐藤道信『明治国家と近代美術 美の政治学』吉川弘文館 1999年

(但し第8回展は、日本の敗戦(満洲国の瓦解)により、会場設営だけで一般公開はできなかった)

序章でも触れたように、近年、満洲国の美術への関心が高まり、満洲国展の基本情報だけでなく、制度、出品作品など、様々な方面での研究が活発化している。それら先行研究の成果を踏まえつつ、本章では朝鮮美展、台展との比較も視野に入れながら、満洲国展の特色を考察する。

朝鮮美展・台展と同様に、満洲国展も公的な「満洲美術」の模範を示すという目的があった。しかし、満洲国の官展が「国展」と呼ばれたのは、公式な帝国の展覧会だったからであり、朝鮮や台湾の官展が日本への従属性が明瞭だったのとは対照的である。とはいえ満洲国展は、そうした従属性を隠蔽するための制度的装置として機能した性格も強かった。

したがって本章では、まず満洲国展の主催機関、審査員、部門構成などの制度面を分析し、設立意図を明らかにする。次いで、出品作品を様式と内容から検討することで、満洲国が奨励した国定芸術の様相を探る。また、国家が主導した文化統合政策の美術部門として、あるいは、新たな首都建設にともなう地域間の文化的ヘゲモニーを調整する役割として、満洲国展が果たした機能を分析する。

そのためには、まず満洲国の文化界・美術界にあった特殊事情を考慮しなければならない。朝鮮と台湾では、植民地出身の画家と、そこに居住した日本人画家の対立、拮抗関係があったが、満洲国の場合、国家成立以前からそこに日本人画家による画壇が形成され、満洲出身の画家たちの活動は、相対的に目立たなかったことである。

また、満洲国展の参考資料については、現存作品がほとんどなく、出品作は図録から確認するしかないという限界が、前提となる。現時点では、満洲国展の前身の訪日宣詔記念美術展覧会と、第1回～第3回満洲国展の図録しか確認されておらず、第4回から7回展までの図録は、所在はもちろん、発行の有無さえ正確に把握することができない。そのため本稿では、確認できた4冊の図録と、新聞・雑誌に掲載された図版や記事から、同展の分析を行うこととする。

1. 主体機関

訪日宣詔記念美術展覧会

1937年5月、訪日宣詔記念美術展覧会(以下、訪日宣詔展と略す)という展覧会が、首都

新京で開催された。「訪日宣詔」とは、1935年の皇帝溥儀の訪日と、帰国後の「回鑾訓民詔書」の宣布を意味し、その祝賀行事として開催されたのが訪日宣詔展だった。

溥儀の訪日は、世論を本格的な日満一体化へと導く契機となり、またこの展覧会の主催機関が満日文化協会であったことも、同展が、それまでの両国の美術交流を集大成する目的であったことがわかる。

日満美術交流の事業としては、他に1934年の満日連合美術展覧会、1936年の東都洋画総合展覧会などが開催されている。特に日本の外務省と南満洲鉄道会社が後援した前者の展覧会では、横山大観、竹内栖鳳、小室翠雲、前田青邨、松林桂月ら日本画家20名が、出品作を溥儀に献上し、溥儀から蘭花紋章入りの銀製花瓶を下賜されたという²。

一方、訪日宣詔展は、基本的には満洲国政府が主催した国内公募展だったため、この展覧会を、満洲国展の前身として位置づけることができるだろう³。訪日宣詔展の部門構成や審査員制度が、翌年の満洲国展とほぼ同じであることや、当時の記録も訪日宣詔展を「国展」と表記していることから、本稿ではこの展覧会を、満洲国展の前身として捉えることとする。

訪日宣詔展の図録の序文には、次のような文章がある。

満洲建国直後当面の喫緊事として最も政府が力を注いだのは治安工作であつて、忽々の間文化工作が自然第二義的に取扱はれたのは致し方ないところであらう。然し建国すでに五年、軍事・民治・外交・財政・交通・産業の各部門の整備を見せた今日に於ては、文化振興施設の必要が痛切に感ぜられるのである⁴。

つまり、満洲国が公式に美術展を始めたのは、建国後に情勢不安や帝政への転換などで文化の振興が遅れていたを認識していたためだった。

植民地官展が、それぞれの地域の美術文化の向上を目的としたことは、例えば朝鮮美展では、規定第一条に「朝鮮ニ於ケル美術ノ発達ヲ裨補スル為毎年一回朝鮮美術展覧会ヲ」行

² 『塔影』 塔影社1935年6月

³ 江川佳秀氏の研究によれば、国家規模の展覧会としては、すでに1933年に満洲国美術同人院展が開催されている。満洲国美術同人院展は 満洲国文教部の主催し、実務は満日文化協会が担当し、東洋画、洋画、書道の3部門に構成された。

⁴ 『訪日宣詔紀念美術展覧会図録』 満洲国通信社 1937年

なうことが記されている⁵。朝鮮総督府学務局長の柴田善三郎も、「朝鮮に於ける美術の発達を促し文化の伸展に資するの目的を以て、総督府の主催として毎年一回づつ美術展覧会を開催することになり」としている⁶。

こうした公式の目的は、満洲国展でもほぼ同じであり、朝鮮、台湾、満洲国の文化振興という名目の裏には、より実質的な支配の意図が窺われる。またその意図にも、各地域の状況と主催機関などから、少しずつ違いがあったことがわかる。

時期によって複雑に変化しているが、各植民地展の主催機関の推移は、次の通りである。

朝鮮美展： 朝鮮総督府(1922-1944)

台展： 台湾教育会(1927-1936)→台湾総督府(1938-1943)

訪日宣詔展：満日文化協会(1937)→満洲国展：民生部(1938-1940、国展事務局として実質的運営、支援は満日文化協会)→国務院総務庁弘報処(1941-1942)
→文教部(1943-1945)

朝鮮美展

各官展の主催機関の特徴は、朝鮮美展は朝鮮総督府の直轄だったこと。台展は、まず教員の団体だった台湾教育会によって創設された後に、台湾総督府に移管されたこと。そして満洲国展の場合は、形式上の主催機関と実質的な運営機関が異なっていたことである。

まず朝鮮総督府は、1922年に「大正十一年一月十二日朝鮮総督部訓令第一号」を発表し、総督府内に朝鮮美術審査委員会を設置し、それが朝鮮美展の直接の主催機関となった。朝鮮美術審査委員会の委員長は、政務総監が引き受け、委員は朝鮮総督の嘱託という形で、総督府の官吏や美術に素養のある者が選ばれた。事務を担当する幹事と書記も、総督の任命によって総督府の事務官から選ばれた⁷。

朝鮮総督府が朝鮮美展を直接主催したのは、植民地で開設された初の官展として、ふさわしい権威を付与し、効率的に実務を行なうためだったと考えられる。当時の社会状況で朝鮮美展開催の動因となったのは、日本の統治政策の変化である。1919年に起こった全国規模の反日運動(三・一運動)の影響で、日本の統治政策が武断政治から「文化統治」へと転換した。総督府は、そうした「文化統治」と同化政策の一環として、朝鮮美展を開催

⁵ 『第一回朝鮮美術展覧会図録』朝鮮写真通信社 1922年

⁶ 柴田善三郎「朝鮮美術展覧会に就て」『朝鮮』第88号 1922年7月

⁷ 「朝鮮美術審査委員会規程(大正十一年一月十二日朝鮮総督部訓令第一号)」『第一回朝鮮美術展覧会図録』朝鮮写真通信社1922年

したのだった⁸。

台展

それに対して、台展の主催が、台湾総督府ではなく台湾教育会だったことは、その後の研究で、台展は植民地主義的な性格が比較的弱かったと解釈される一因となった。台湾教育会は、台展の教育的意義に比重を置き、学生の参加を奨励したほか、各州の教育課長などが出品勧誘状を作成・配布した。また教員が台展に出品する場合には、学生との競争に配慮し、無鑑査の優待規定があった。台展の創設に主導的役割を果たした日本人画家の石川欽一郎、塩月桃甫、木下静涯らが、師範学校や中学校の教師だった点も、台湾教育委員会が台展を主催した理由の一つとされている⁹。

しかし近年の研究では、台湾教育会的主催も、台湾総督府の意図によるものだったことが指摘されている¹⁰。台展の実質的な目的は、美術教育自体の発達を図るより、当時、学校を中心に起こった自由主義運動を抑制し、学生たちの思想教化を図ることにあったという。この見地からすれば、台展も同化政策という大枠の中で、総督府の政治的思惑と全面的支援によって開催されたといえる¹¹。

その後、1935年頃から台展改革への動きが起こり¹²、1938年から台湾総督府が主催、名称も台湾総督府美術展覧会(府展)と変更された。総督府主催への移管は、時局として見れば、戦時体制にふさわしい皇国の美術をつくるべく、官展を統制化しようとしたとも考え

⁸ 朝鮮美展の創設意図を、日本の文化統治や同化政策に関係づけた研究として、李仲熙「朝鮮美術展覧会の創設について」（『近代画説』6 明治美術学会 1997年）がある。ただ同じ認識を、当時の朝鮮の評論家・尹喜淳も、すでに次の様に述べている。「朝鮮美展の出発が真に文化向上の意図から始まったのではなく、1919年の己巳事件〔三・一運動を意味〕直後の文化政治的な施設のための応急手段であった」。（尹喜淳「第11回朝鮮美展の諸現象」『毎日新報』1932年6月4日）

⁹ 石川欽一郎は、台北師範学校の教師であり、郷原古統や塩月桃甫は、台北第三高女、台北二中の教師であった。

¹⁰ 朴桂利「意図された民族性、官展台湾郷土色研究」『美術史論壇』第13号 韓国美術研究所2001年

¹¹ 台湾総督府の文教局長石黒英彦は、台展について次のように述べている。「その鑑賞研究の機会を与へ、一面公衆の美的思想を涵養し趣味を鼓吹する目的を以て生れたものである。抑も美術は文化の精華であり、国民精神の具体的表現であつて、文芸美術の発達の如何は、亦以て一国文化をトするに足るのである」（石黒英彦「台湾美術展覧会に就いて」『台湾時報』1927年5月）。

¹² 例えば、主催を台湾教育会から総督府文教局へ移管することや、審査員を内地（日本）から招聘した画家だけで構成することを求める建議書が提出された（「台展改造の叫び」『台湾日日新報』1935年7月16日）。また当時の美術界の状況は、次の記事からもわかる。「台展の問題について少し考究してみると、先づ美術連盟が出した声明書第一条の文教局移管問題は、その機が十分熟してゐるやうに思はれる。数年前の台湾の美術界は教育者によつて支配せられてゐたが、此の頃は教育者以外に洋行帰りや内地研究者等の独立専門作家が沢山出来て、台展も教育者から次第に遠ざかつて行く」（溪帰逸路「再び台湾の画壇を語る」『台湾時報』1936年1月）。

られる¹³。台湾総督府名で発表された「台湾美術展開催の意義」（『東方美術』1939年10月）は、「今次聖戦によつて帝国南進政策の基礎確立と共に、南方文化の拠点として美術報国の第一線を担当しなければならない」と、移管の趣旨を記している。

満日文化協会

満洲国展の場合、1937年の訪日宣詔展は満日文化協会が主催したが、翌1938年の第1回満洲国展は民生部主催へと変更されている。民生部とは、1937年、満洲国政府の教育、社会、労務、保険の総轄機関として、民心作興、民生安定、国民生活の向上を目的に設立された部局である¹⁴。そのため第1回展の会長は、民生部大臣の孫其昌、副会長は民生部次長の宮澤惟重がつとめている。しかし実際には、民生部は形式上の主催機関にすぎなかったため、むしろその1年前に開かれた訪日宣詔展の主催機関だった満日文化協会に注目する必要がある。この団体こそが、民生部主催に変更された後も、実質的な運営を担当した組織だったのである。

満日文化協会は、行政機関ではなく、民生部の援助を受けた外郭団体であり、満洲国展の主催が民生部とされたのは、国展に相応しい権威が必要だったためと考えられる。

しかし、第1回展の審査員長だった羅振玉をはじめ、第1、2部東洋画・西洋画の審査員だった栄厚、4部法書(書)の審査員・宝熙らが、いずれも満日文化協会の発起人だったことは、満洲国展が満日文化協会と深い関係にあったことを示す。特に、宣詔展と満洲国展の審査員長だった羅振玉は、満日文化協会の設立の中心的人物だった¹⁵。1941年に発行された『満日文化協会紀要』にも、満洲国展に変更されたことで「協会は助力者となつて身を退くことにしたのであるが、国展が一本立となるまでは責任を負はねばならず、経営の基針方針から事務にいたるまでを引き受けて国展事務局を兼ねた形」と記されている¹⁶。

満日文化協会は、1933年10月、日満両国に設立された文化機関であり、日満の交流と、日本文化を媒介とする満洲文化の育成を目的とした。日本側では、内藤湖南、黑板勝美など、東方文化学院の東京・京都両研究所の東洋学者たちが、評議員として同協会を運営した¹⁷。東方文化学院は1929年、中国文化を中心とする学術研究を目的に、外務省の助成金

¹³ 『東方美術』1939年10月

¹⁴ 『満洲国現勢（康德十年版）』 満洲国通信社 1942年

¹⁵ 岡村敏二「羅振玉と日満文化協会―人事問題をめぐって」『人間文化研究』京都学院大学人間文化学会紀要 第5号 2001年3月）。満展の中国人審査員については2節で述べる。

¹⁶ 『満日文化協会紀要』満日文化協会 1941年

¹⁷ 岡村敏二「日満文化協会にみる「満洲国」の文化活動 昭和13年の「転機」から昭和16年「文芸要綱」まで」『人間文化研究』京都学院大学人間文化学会紀要 第7号 2001年12月

で、東京と京都に設立された学院である。満日文化協会は、満洲国国立博物館や国立図書館の設立、満洲地域の高句麗古墳調査などの文化事業にも関与した。満日文化協会は、「日本文化と支那文化の綜合から生れる大陸文化を花開かせる使命」を持ち、「日本文化の真髓を満洲国に移植することが、満洲国の成立を了解するとともに相互融和の基礎」と主張した¹⁸。

こうした点から、満洲国展の目的の一つは、満洲と日本の友好関係の促進だったことがわかる。確かに第1回満洲国展の図録の序文には、「大衆のために」「美術界の向上・発展を図る」主旨と同時に、「日満協和」が強調されている¹⁹。「協和」は、満洲国のスローガンの「五族協和」だけでなく、「兄弟国」として宣伝された両国の外交関係にとっても、不可欠の理念だったと言える。

独立性と統制

各官展図録の序文を見ると、朝鮮美展と台展の図録は、日本語で書かれているのに対して、満洲国展の図録は、中国人(民生部大臣の孫其昌)によって中国語で書かれている(1937年の宣詔展の図録では日本語)。しかし当時、満洲国では、公文書の日本語正文化、官吏登用制度での日本語重視など、言語政策に変化が起き始めていた²⁰。1937年の満洲国の治外法権撤廃を機に、満洲国の国民精神を天皇制の枠組みに組み入れようとする動きの一環でもあった。にもかかわらず、満洲国展の図録の序文は中国語で書かれたのは、少なくとも文化面では、満洲国が独立国であることを標榜する意図があったのであろう。

満洲国が、独立国として誕生したことを宣伝するためには、他の植民地との違いを強調する必要があった。朝鮮美展と台展では、「内鮮一体」「内地延長主義」という同化政策のスローガンが反映され、ここでの「一体」とは、中央(日本)からみた地方(朝鮮、台湾)の同化を意味した。したがって日本は、植民地文化の後進性を強調しながら、教化する側としての立場を強調した。

しかし満洲国と日本の場合、国家対国家の関係であり、表面上は支配・被支配の関係ではなかったため、支配を正当化するのに必要な負担が少なかった。そのため満洲における文化の後進性は、改善すべき要素としてより、障害のない純粋な状態として描写されることが多かった。その意識は、第2回展西洋画部の審査相談役だった梅原龍三郎の審査評にも窺われ、他の植民地展と比べながら、次のように記している。

¹⁸ 『満日文化協会紀要』 満日文化協会 1941年 23頁

¹⁹ 『第一回満洲国美術展覧会図録』 満日文化協会 1938年

²⁰ 安田敏郎「王道楽土」と諸言語の地位—「満洲国」の言語政策・試論— 『アジア研究』1996年1月

私は台湾美術展を知っているが、ここでは既に歴史が古いだけに各美術家の傾向がはつきりして、云はば固まった感じが多く、この点青年満洲には自由な躍動が全文化面から脈々と感取され、美術上の純な姿は頼もしい限りだ²¹。

新国家に相応しい新たな美術の創造が積極的に表明されている。日本への同化を目的に総督府が主導した朝鮮美展と台展が、日本の植民地という地方美術展として機能したのに対して、独立国家・満洲国での国展は、国家的な美術プロジェクト、あるいはプロパガンダとして機能したと言えるだろう。

これは満洲国展が、朝鮮美展と台展より遅れて始まったこととも無関係ではない。開設時期がすでに日中戦争期に入っていたため、国家による文化統制が強く反映されており、開設当初から出品拒否といったボイコット問題も起こった。第1回展の記事は、当時の満洲国展の状況を伝えている。

国展不出品作家の中には国展出品不満作家と、国展イデオロギー（明示されたわけでもない）への反対者に区別することが出来る。即ち機構に対する不満とか、統制国家美術に対する自由主義立場から抱くほのかな危惧、または芸術家特有の自尊心から不出品を決行したのであつた。この対立的空気は将来相当の深さまで掘り下げらるべきであつて、早急に解決さるべき問題ではあるまい。要は建国精神を捧持し、民族協和の理想を顕現すべき新国家の美術文化の建設は自ら判然と把握されなければならないのである²²。

「明示されたわけでもない」と国展イデオロギーの存在を否定しながら、すぐ次に、「建国精神の捧持」「民族協和の顕現」という「国展イデオロギー」が明示されている。つまり満洲国展は、初めから国家主義的性格を強く帯びていたのであり、それゆえに、1941年の第4回展からは、主催が民生部から最高行政機関の國務院総務庁弘報処へと移管されたのである。最高賞も、民生部大臣賞から國務總理大臣賞へと名称変更された。また第3

²¹ 梅原龍三郎「西洋画に就て」『満洲日日新聞』1939年8月13日

²² 『満洲国現勢(康德六年版)』満洲国通信社 1938年

回展は、奉天への巡回も試みられたが、第4回展からは再び首都新京だけで開催されている²³。

この移管は、「芸文指導要綱」による文化団体の統制や統廃合とともに行なわれたものだった。「芸文指導要綱」は、国務院総務庁弘報処が1941年3月23日に発表し、「趣旨、我国芸文の特質、芸文団体組織の確立、芸文活動の促進、芸文教育及び研究機関」の項目からなっている²⁴。その目的が、「建国精神を基調とする芸文の創造と、その育成と普及」にあった点は、第1回展の趣旨とほぼ同じだが、弘報処は国政の宣伝だけでなく、検閲と文化団体の取り締まりも行った組織だったから、より戦時色が強くなっていることがわかる。

翌1942年の『満洲国現勢』（康德9年版）は、「最も直接的な形式に於て建国精神を具象化し得るといふ美術の特質に依り、八紘一字の精神を美的に顕現」することを訴えている。1943年の第6回展からは文教部主催となったが、この時期の資料は極めて少なく、詳細を把握するのが困難な状況にある。ただ、緊迫した時局からして、すでに教育的機能より、戦争美術の奨励が中心になっていたと思われる。

2. 審査制度

概要

ここでは次に、具体的な審査制度や運営方式について見てみたい。東アジアの官展制度は、地域によって違いがあり、まずそれらを比較することで、各植民地への日本の姿勢を確認しておこう。

公募展という形式において、審査員の存在は決定的な影響力を持った。中央(日本)の大家が提示した審査基準が、植民地美術のカノンとなり、官展は多くの植民地画家の登龍門の役割を果たしたのである。

派遣された日本の審査員は、主に東京美術学校の教授、帝国芸術院会員など、官展系の画家たちであった。さらに1935年の帝展改組以後は、梅原龍三郎、安井曾太郎、石井柏亭ら、在野出身の画家も植民地展の審査に参加している。朝鮮美展に4回、台展3回と最も多く派遣された結城素明をはじめ、小林萬吾（朝鮮美展3回、台展2回）、南薫造（朝鮮美展5回、台展1回）らも、両地域で審査を務めている。満洲国展の日本人審査員の多くも、朝鮮、台湾での審査経験をもつ画家たちだった。審査員は次のとおりである。

²³ 『満洲国現勢(康德九年版)』 満洲国通信社 1941年

²⁴ 飯野正仁『〈満洲美術〉年表』 私刊 1998年

訪日宣詔展	松林桂月、藤島武二、安井曾太郎
第1回満洲国展	前田青邨、藤島武二
第2回満洲国展	野田九浦、梅原龍三郎
第3回満洲国展	青山義雄、案本一洋
(以上、3回展までは、審査相談役という肩書き)	
第4回満洲国展	小林古径、石井柏亭
第5回満洲国展	福田平八郎、藤田嗣治、須田国太郎
第6回満洲国展	安井曾太郎、山口蓬春
第7回満洲国展	安井曾太郎、山口蓬春、新海竹藏

初期の満洲国展では、朝鮮美展と台展にはなかった「審査相談役」（日本人）という呼称が目立つが、まず朝鮮美展と台展の審査制度について簡単に触れておこう。

朝鮮美展と台展

両者の審査はともに日本人が中心になった点は共通するが、朝鮮美展では、日本から招聘された審査員が主審となり、朝鮮在住の日本人画家と朝鮮人は、大きな役割を担うことができなかった。それに対して台展の審査では、招聘審査員だけでなく、台湾在住の日本人画家の役割も大きかったのが特徴である。

朝鮮美展での朝鮮人審査員は、同展初期の第1部「東洋画」と3部「書・四君子」にだけ存在した。彼らは、第1部では第1回－第6回展、第3部では第1回－第10回展で審査にあたっている²⁵。しかし、東洋画部の朝鮮人審査員は、朝鮮人出品作の審査に限定されるなど、審査員でも日本人・朝鮮人間に差別事件が起こった²⁶。例えば、第2回朝鮮美展での朝鮮人入賞者の賞状には、日本人・朝鮮人審査員全員の名前が記されたが、日本人の入賞者の賞状には、朝鮮人審査員の名前が記されなかったことが問題となった。また1924年には、朝鮮人審査員の手当てが百圓だったのに対して、日本人審査員は千圓だったことを批判する記事が書かれている。さらに出品部門が東洋画、洋画、彫刻、工芸の4部門となっ

²⁵ 朝鮮美展は、第11回から東洋画、西洋画、彫刻、工芸の構成に定着したが、それ以前に、何度も変更があった。第1回展では、東洋画、西洋画及び彫刻、書の3部門だったが、第3回展からは、第1部の東洋画に属していた四君子が、第3部の書に含まれることになった。また、書部は、1931年の第10回展まで存続したが、1932年の第11回展で廃止され、ここで新たに工芸部が設置された。詳細は後述する。

²⁶ 「美術審査員さへ差別」『東亜日報』1924年6月5日

た第11回朝鮮美展以降は、日本から招聘された3～6人の画家たちだけが、絵画部門の審査を行なっている。

一方、朝鮮在住の日本人画家たちは、朝鮮美展の出品と受賞では優待されたが、審査員には選出されなかった²⁷。彼らの、日本から来た画家と審査員たちへの対抗意識は、朝鮮美展の審査員から排除された不満に起因したものと思われる²⁸。

台展の場合は、逆に台湾在住の日本人画家たちが審査に多く参加している。「台湾美術の父」と呼ばれる石川欽一郎をはじめ、台展創設に積極的に関与した郷原古統、塩月桃甫、木下静涯などが審査員として活動した。そして彼らが、自分の教え子の廖継春、顔水龍、陳進らを審査員に推薦したことで、台湾人審査員も登場した。このように、台展の審査では、台湾在住の日本人画家と台湾人双方が活発に参加した。これは、台展が教育という目的を標榜し、台湾在住日本人画家たち自身が美術教育者だったこと、そして彼らと師弟関係を結んだ台湾人画家たちが次々と審査員になって、台湾人の誇りがある程度尊重されたからだった。

満洲国展

朝鮮美展と台展の審査制度は、「審査員」だけで構成されていたが、満洲国展開設当時の審査制度は、形式上、「審査員」「相談役」「美術委員」の三者で構成されていた。彼らの役割は、次のようなものだった。

審査員、相談役と委員の関係は未だ一般に理解されてゐない憾みがあった。国展規定第五條に「審査員は出品の審査及鑑査を行ふ、美術委員は出品の鑑査に関し必要なる進言をなす、相談役は審査員の諮問に応ず」

²⁷ 朝鮮美展の創設に大きく寄与した高木背水は、第1回展の審査員となったが、第2回展からは一般応募者として出品した。李仲熙氏は、高木背水が審査員から排除された背景に、日本洋画壇の対立構図があったとし、旧派系の高木は、黒田清輝の影響を受けた新派系(招聘審査員)と人脈や画風が異なったため、冷遇されたと指摘している(「朝鮮美術展覧会の創設について」『近代画説』6 明治美術学会 1997年)。

²⁸ 例えば、朝鮮美展で活動した在鮮日本人画家の三木弘は、「僕はローカルカラーといふことに就ては、大体朝鮮に流行して来るいはゆる大家が置土産的に型の如くにローカルカラーの(ママ)強制する感じがするね。あの人達の画いたものを見ると旅行者の一つのエキゾチックな感じを以ていふてゐる(ママ)。ああいふもので僕等のものを評価されることは可笑しい」と述べ、日本からの大家の審査に不満を表している。(「第十回を前に 作家・観賞家・当局者 鮮展を語つて半島美術界に及ぶ(3)」『京城日報』1931年5月10日)

とあり(後略)²⁹。(傍線は筆者による。)

審査関係者を出身別にみると、審査員は満洲国人、相談役は日本から招聘された画家、美術委員は満洲で活動した画家(主に在満日本人)が選ばれている。朝鮮美展や台展とは異なり、審査委員長を始めとする審査員を、満洲国人が担当していることが注目される。しかし、「一般に理解されていない」という表現からも分かるように、審査員、相談役、美術委員の実際の権限と関係は、曖昧だったと思われる。にもかかわらず、日本から招聘された画家は、相談役という名称以上の影響力を持っていた。相談役は、「審査員の諮問」という間接的役割だけでなく、じつは審査結果を直接決める役割をはたしていたと考えられるからである(後述)。

審査員の顔ぶれをみると、羅振玉、 榮厚、 宝熙、袁金鎧、 沈瑞麟など、清朝遺臣が多く選ばれているが、美術の専門家というより、行政官僚が本業の、教養ある人物が多かった。例えば、訪日宣詔展から審査委員長を歴任した羅振玉は、満洲国の監察院長、満日文化協会会長を務め、甲骨文字研究や敦煌学に通じた考証学者でもあり、書画蒐集と鑑識家としても著名な人物だった。主に書部の審査にあった宝熙は、執政府内務処長、参議府参議を経て、満洲国展当時は宮内部大臣。また、第1回展の東洋画部・西洋画部の審査員だった榮厚は、満洲中央銀行の総裁だった。

1942年、有島生馬は〈満洲建国十周年慶祝献納画展〉の美術使節として満洲国を訪れ、同展審査員だった榮厚の印象を次のように述べている。「満日文化協会々長であり、財界の重鎮である氏は又文化人として、美術品蒐集家として、特に吾々に親しみ深い人なのである」³⁰。つまり、彼らは官僚でありながら、書家、美術愛好家、収集家としても有名だった。しかし、このような中国の伝統的な文化人、教養人が、日本によって移植された近代的概念の美術の審査を担当するには、無理があったと考えられる。

相談役

審査における相談役の地位が高かった様子は、1940年8月の『満洲日日新聞』に掲載された、座談会の記事からも窺われる。この座談会は、朝鮮在住の日本人画家と朝鮮人画家が集まり、第3回満洲国展に日本から招聘された相談役の意見を聞くというものだった。司会者だった民生部文化科長・深井俊彦の次の発言は、相談役の青山義雄や案本一洋が、

²⁹ 「美術委員の問題 国展に残されたもの」『満洲日日新聞』1940年7月3日

³⁰ 有島生馬「新京だより」『日本美術』第1巻第8号美之國社1942年12月

審査に直接参加したことを示唆している。

青山先生、案本先生は大変お忙しいにも拘らずこちらに参つて下され、大変な負担をおかけ致しまして御迷惑至極で御座いました。そして審査に当たりましては真面目、熱心に鑑査して下さい、皆さん篤にご承知のことで御座いますが、民生部当局と致しましてはこの点敬意と謝意を表したいと思ひます³¹。（傍線は筆者による。）

相談役自身、新聞・雑誌の審査評やインタビューで、展覧会について発言している。彼らが寄稿したメディアは、満洲国の主要日刊紙『満洲日日新聞』だけでなく、鮮満ブロックを目的に朝鮮語で発行された『満鮮日報』など、多岐にわたった³²。

また相談役は、日満の美術使節としての役割も果たした。特に松林桂月は、1937年の訪日宣詔展で相談役として活発に活動し、「松林山人は満洲国美術展覧会第一回〔筆者註；訪日宣詔展の誤記〕の審査員に聘せられ、満洲国新興美術の謂わば生みの親」と言われたほどだった³³。前章で触れたように、彼は1942年「満洲国建国10周年記念献画展」に使節として派遣された際、満洲皇室を象徴する蘭花を描いた「王者香」を、皇帝溥儀に献上してもいる(第3章で再述)³⁴。

このように相談役は、審査のみならず、出品作の傾向を主導する役割もはたした。端的な例として、第2回満洲国展出品作の近藤清治「大同石仏」(図1)が挙げられる。この作品は、前田青邨の「大同石仏」(図2)と、タイトル、モチーフだけでなく、仏像の位置や画面右下の人物配置まで似ている。モノクロ図版のため正確には判断できないが、当時の記録によれば、画面下方の人物の服の青色まで青邨と同じだったという³⁵。前田青邨の「大同石仏」は、第1回展に相談役として参加した際に制作し、第25回再興院展に出品して話題となった作品である。近藤の作品は、現在の基準では剽窃になるかもしれないが、第2回展で特選を受賞した。同展の相談役・野田九浦の審査評(図3)が、『満洲日日新聞』に掲載されている。

³¹ 「第3回満洲国美術展座談会」『満洲日日新聞』1940年8月5日

³² 「満洲の特色は自然の広大さにある」『満鮮日報』1940年8月1日

³³ 神崎生「王者香」『国画』第3巻第1号 塔影社 1943年1月

³⁴ 松林桂月「満洲国に就いて」『国画』第3巻第1号 塔影社 1943年1月

³⁵ 野田九浦「東洋画に就て」『満洲日日新聞』1939年8月10日

夫では何故特選にしたか。（中略）只一見直に前田氏の作品が浮ぶと云ふのを作意の欠点として、別の効果に引かれたのである³⁶。

野田九浦は、近藤清治の「大同石仏」が、青邨の作品をすぐ連想させる欠点を指摘しながらも、「石仏の表現も前田氏とは異なる別様のしっかりさを持っている」と、その授賞理由を明らかにしている。青邨の作品の柔らかな描写に対して、近藤の作品は、明確な輪郭線による力強い作品となっているが、この違いが、野田によって高く評価されているのである。

そしてこのことは、満洲国展で、写生による明確な対象描写が奨励されたことと深く関連していると考えられる。同時に、青邨に追従するように酷似しているにもかかわらず、それを特選としたのは、日本を上位として満洲美術を先導しようとした意図があったからではないだろうか。

この相談役は、国務院が運営を直轄した第4回展から、「審査員」と改称され、名実ともに審査を統括するようになった。各種の年鑑や新聞記事でも、審査関係者は、日本から招聘された画家たちの名前だけが主に記されている。彼らが満洲国展の作風に及ぼした影響力については、出品作の分析でより深く検討したいと思う。

では、満洲国展初期の「美術委員」とは、どのようなものだったのか。訪日宣詔展の時には「地方美術代表」という肩書きだったが、地方美術代表は、本格的な全国展を成立させるため、新京、大連、奉天、ハルビン地域在住の主に日本人美術家が選ばれ、満日文化協会と意見交換する役割を担った。第1回展からは、各部門で選出され、審査の下準備や、「出品の鑑査にかんする必要なる進言」を行なった。「美術委員」となってからは、満洲国展でも度々受賞した甲斐巳八郎のような満洲在住の日本人画家が中心となったが、張紫楓、干駕壽、干駕客ら、有力な中国人画家も含まれていることから、民族的糾合の目的と配慮もあったと思われる。

3. 部門構成

書部

満洲国展の部門構成は、基本的に訪日宣詔展の第1部東洋画、第2部西洋画、第3部彫刻（美術工芸を含む）、第4部法書（書を意味）という4部構成を引き継いだ。ここで注目したいのは、書部である。朝鮮美展での書部は途中で廃止（1931年）され、台展では最初から

³⁶ 野田九浦「東洋画に就て」『満洲日日新聞』1939年8月10日

設置されなかったが、最後に創設された満洲国展では、第1回から第7回まで書部が存続した。展覧会の正式名称も、第5回展からは「満洲国絵画工芸書道展」と変更されている。

書や書画をめぐる問題は、東アジアの近代美術におけるパラダイム転換を象徴しているとされる。先行研究によれば、日本の書や南画などの伝統的書画は、美術の制度化の過程で、殖産興業政策の影響などで「美術」から排除されてきた³⁷。つまり、書画から絵画への転換は、「中国的価値観との決別を象徴」³⁸していた。そうであるなら、書部の問題は、日本の対東アジア美術政策、各植民地に対する姿勢の違いを明らかにする、重要な手掛かりになるだろう。

前述のように朝鮮美展は、日本の帝展をモデルとしたにもかかわらず、第1回から第10回展まで書部が存続した。その理由は、まだ伝統的な書画が中心だった当時の朝鮮画壇を、抱き込もうとしたからだだった³⁹。当時、朝鮮画壇には、書画美術会(1912年)や書画研究会(1915年)をはじめ、多くの「書画」関連団体があった。1918年、この二つの協会が統合して、朝鮮最大の美術団体・書画協会が誕生したが、同協会は朝鮮皇室・李王家の支援を受け、朝鮮併合(1910年)を推進したことで知られる李完用が顧問となっていた。

書部の審査員に、書画協会と関係した李完用、朴泳孝らの親日派の官僚が含まれていた理由も、ここから理解できる。しかし書は、展覧会の定着とともに廃止論が唱えられ、第11回展では代わって工芸部が新設されることになった。この過程に、日本と同様、殖産興業政策が影響したことが、次の第11回朝鮮美展の図録序文からも窺われる。

今回時代の趨勢に順応して新に純正美術の外に工芸品を加へ、以て朝鮮古来の美術工芸の復興と民芸又は郷土芸術に対する好尚をも鼓舞奨励し芸術や郷土愛と産業との渾然たる融合を企図し、半島美術の発達に一新時期を画する端緒となり得たことは欣快に堪えないところである⁴⁰。(傍線は筆者による)

また「書画廃止論」が、朝鮮人画家によって提起されたことは、日本で進行した美術

³⁷ 佐藤道信『〈日本美術〉誕生 近代日本の「ことば」と戦略』講談社 1996年 41-50頁

佐藤道信『明治国家と近代美術 美の政治学』吉川弘文館 1999年 161-168頁

³⁸ 佐藤道信『明治国家と近代美術 美の政治学』吉川弘文館 1999年 168頁

³⁹ 五十嵐公一「朝鮮美術展創設と書画」『美術史論叢』第19号 東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室編 2003年

⁴⁰ 『第十一回朝鮮美術展覧会図録』朝鮮写真通信社 1922年。またこの文章には、工芸部の設置に、植民地官展における最大のテーマだった郷土色の問題が関係していたことも示されている。

の制度化が、朝鮮美展を通じて朝鮮内部にも浸透したことを示している。例えば、朝鮮・日本の画家たちが結成した画友茶話会は、1926年に「書と四君子は、芸術美が足りなく、その作家たちの生活面からみると、一種の素人に過ぎない」とし、総督府に提出した建議書で、「四君子の価値を認めるが、東・西洋画、彫刻と一緒に展示する朝鮮美展とは性格が異なるものだ」としている⁴¹。一方、書部廃止のもう一つの理由として、朝鮮語（ハングル）と日本語の書道の並存が、同化政策に反したことも指摘されている⁴²。

書をめぐる葛藤と政治的思惑があった朝鮮美展に対して、台湾では、初めから書部が存在しなかった。台湾人だけで構成された書壇の勢力が弱かったことや、本格的な書の団体がなかったこと、また台展設立の主導権が、台湾在住の日本画家（書家ではなく）にあったことも大きく影響した。もちろん台湾の美術界にも書を擁護する意見があり、例えば評論家の尾崎秀真は、伝統文化としての書の価値を主張していた⁴³。しかし尾崎の建議が、台湾総督府に聞き入れられることはなかった。台湾での本格的な書道展は、1936年に初めて全国書道展として行なわれたが、それも計3回開催されただけだった。

大東亜共栄と書

満洲国展での書部は、中国人のための奨励策、あるいは懐柔策として設置されたと考えられるが、満洲国でも台湾と同様、中国人による書画団体の活動は、あまり盛んではなかった。しかし満洲国展の中国人役員たちが、書画に素養があり、書家としても有名な旧清朝の高官が多かった点は、むしろ朝鮮美展初期の状況に似ている。『満洲国建国十年史』でも、「満系は殊に書を愛好する国民」であることを、書部設置の理由として挙げている。

日本が朝鮮美展の書部を廃止したことは、中国の影響下にあった朝鮮を、日本中心の新秩序に編入しようとする意図があったことを窺わせるが、では、日本が満洲国展の書部を継続したことは、日本の対東アジア政策上、どのような意味をもっていたのだろうか。

結論から言えば、日本が書を利用したのは、日満協和のためだけではなく、中国を含む大東亜共栄圏の文化的交流を図るためだったと思われる。日本は、朝鮮への美術政策では、自国と同じく書を排除する一方で、満洲国と対中国政策では、書を積極的に利用したのである。この方針に従って、満洲国では、満洲国展の書部以外にも、第1回展と同じ

⁴¹ 「書と四君子は素人芸術に不過」『毎日申報』1926年3月16日

「四君子を排除せよ一画友の建議案」『毎日申報』1926年3月17日

⁴² 李仲熙「朝鮮美展の設立とその結果」『韓国近代美術史学』第15集 韓国近代美術史学会 2005年

⁴³ 尾崎秀真「書道の精神上一全国書道展を見て」『台湾日日新報』1936年9月27日

1938年の〈満日華書道親善展覧会〉(図4)や、1942年の〈満日華三国親善書道展〉など、多彩な書道関連の展示が開催された。これらの展覧会の入選作品は、各国の首都の東京、新京、南京で巡回展示されている。

南画、文人画

一方、明治期の日本では、書とともに冷遇された南画や文人画が、この時期、日中親善を目的に奨励された点も注目される。小室翠雲の主導で1941年に結成された大東南宗院は、その代表例であり、大東南宗院の巡回展には中国、満洲の画家も含まれていた。関連記事は、大東亜共栄圏の建設という国策を強調しながら、次のような主旨を伝えている。

南画発祥の地である支那の画人に働きかけ、南画と言ふ血を等しくする画流によつて、彼我両民族の精神的共通性を見出させ、それによつて日支両民族の親善と提携、且つ又それによつて両民族の文化交流を期しつつ、以つて来るべき共栄圏民族の新文化建設に寄与せんとする意図（後略）⁴⁴。

この展覧会への満洲国の反応も、ほぼ同じであり、『満洲日日新聞』には次の記事が掲載されている。「支那に発祥した南宗画が日本に入つて独自の発達をとげ、支那に於ては清朝末期に及んで反つて其の高邁な精神を失ひ萎縮沈滞したものであるが、この大同団結は満洲画壇に大きな啓示を持つものと期待されてゐる」⁴⁵。

大東南宗院展は、日本と中国大陸の文化交流を強調していたが、中国の伝統的な南宗画というより、基本的に日本が発展させた南画の優位を前提にしていたといえる。

結局のところ、中国への美術進出は、大東亜共栄圏の文化構築を目的に、満洲を地理的な橋頭堡として、書・南画というジャンルを媒体に行われたといえる。そこでの書と南画は、明治期の殖産興業政策でいったん排除されながら、昭和の戦争期に至って、大東亜主義という新たな国策のために今度は奨励され、満洲国に適用されたのである。

融和と検閲

満洲国展の書は、制度的には保障されながら、内容には厳しい検閲が行われた。その状況を、中国東北地域の代表的書家で第2回展から出品した高澄鮮は、次のように回想している。

⁴⁴ 菊地芳一郎「大東南宗院巡回展一趣旨・結果への検討」『日本美術』第1巻第5号 美之國社1942年9月

⁴⁵ 馬場鯨「南宗画の総合展覧会」『満洲日日新聞』1942年10月6日

書は、展覧会委員たちの厳格な審査を通すようになるが、彼らは作品に「反満抗日」の内容があるのかを検閲し、その次に、作品の芸術水準・風格を検討し、最後に入選をさせるか、賞を与えるかを決めた⁴⁶。

また高澄鮮は、傀儡政権の満洲国と日本への反抗として、満洲国の年号を使わなかったり、制作年を初めから表記しないなど、消極的抵抗をしたことを述べている。

このように内容面では軋轢が存在したが、書の造形面については、第4回展の書部の審査を引き受けた栄厚は、審査評で次のように述べている。

仮名出品物は逐年質的向上を認められる、大陸的な仮名書道を普及しこれが持つて真の味を理解するやう念願して已まない、日語と関連して仮名書道普及徹底は我々の立場において特に強調したい、それにはよい仮名を見せなければならない⁴⁷。（傍線は筆者による）

この一文は、日本語普及のための仮名書道の普及を強調すると同時に、「大陸的な仮名書道」という言い回しで、日満の融和を意図している。朝鮮では、ハングルという全く異質な文字体系のため融和は難しかったが、満洲国は漢字という共通の文字を使っていたため、漢字が同化手段たりえたと考えられる。江川佳秀氏が指摘したように⁴⁸、第5回展の規則は、中国語と日本語で並記されているが、中国語表記で「法書」が「書道」に改められことは、日本の優位性を示す事例だったといえる。

⁴⁶ 高澄鮮「我参加伪满书画展的回忆」『铁岭文史资料』第七輯「经展览会“役員”的严格筛选，首先是入选作品不得有“反满抗日”内容，其次看作品的艺术水平和风格，最后才能决定是否入选或获奖」

⁴⁷ 「水準大いに上る 審査員の感想」『満洲日日新聞』1941年7月31日

⁴⁸ 江川佳秀「満洲国美術展覧会をめぐる」『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』東京文化財研究所 2009年

第2節 出品作の分析

東洋画部—国画と日本画

満洲国展は、国家による公募展だったため、出品作と受賞作には、満洲国が意図した美術の方向性がよく表れている。満洲国展で中心となったジャンルは、東洋画部と西洋画部であり、日本から審査員(審査相談役)が派遣されたのも、この二つの部門だった。

ここではまず表現や形式で、奨励あるいは排除された点に注目し、満洲国への東洋画・西洋画というジャンルの移植過程を考察する。次に主題面から出品作をみると、建国理念、すなわち「王道楽土」「五族協和」の形象化という性格を指摘することができる。特にこのような理念を表現するために、「開拓美術」「満洲独自の美術」という言説が重視された点に注目する。

満洲国展が、政策のプロパガンダとして地方色を奨励した点は、朝鮮美展・台展と同じだが、満洲国は植民地ではなく、一つの独立国家を標榜していた。その違いが、作品にどのように反映されたのかを考察したい。

満洲国展での伝統的絵画は、朝鮮美展や台展と同様「東洋画」の名称で扱われたが、そこでは、満洲国人画家と日本人画家の出品作の扱いに、著しい違いがあった。中国の書家である高澄鮮は、当時の満洲国展を次のように回想している。

国画部分では、日本人たちが、むやみに中国画を排斥し、拒否した。比較的優秀な国画作品が、往々に入選されなかったりして、結果的に国画の出品が、ますます減った。私も中国画を二度出品したことがあるが、日本人たちによって拒否された。この時期には日本画が重視され、中国人が日本画を描かなければ入選されにくかった。私は、日本画に対して興味をもつことができなかったし、日本人のそのような野蛮的な画法に対して、反感を持っていたため、東洋画部に参加しなかった⁴⁹。

ここから東洋画部では、画家の出身と画風によって、日本画と国画(中国の伝統絵画)に明確に区分されていたことがわかる。また、訪日宣詔展の図録の「美術展覧会経過」にも、「東洋画(日本画を含む)」という表記があり、この「日本画を含む」という記述

⁴⁹ 高澄鮮「我参加伪满书画展的回忆」『铁岭文史资料』第七輯 政协铁岭县学习文史委员会 1991年「至于国画、因日本人大肆排斥中国画、一些比较优秀的国画作品往往不能入选、结果国画家参展的作品越来越少。我曾寄过两次中国画、均被日本人拒之门外。那时日本画很吃香、中国人不画日本画就很难入选我对日本画不感兴趣、对日本人这种蛮横的做法也很反感、所以就退出所谓“东洋画”展了」

から、展覧会主催者が日本画を別の存在として認識していたことがわかる⁵⁰。

写意と写生

中国人画家の出品作は、伝統に基づいた作品が大多数で、画題は、山水画では事実の描写より、「写意」や精神表現を重視した作品が多かった。訪日宣詔展の関雅彬「山水」(図5)、第1回満洲国展の車成桂「江邨雨霽」(図6)は、米点などの古典的技法を用い、彩色より水墨中心の作品となっている。

一方の日本人画家の作品は、主に日常風景を写生的に表現した作品であった。満洲国国立中央博物館副館長・藤山一雄の「昭廟景観」(訪日宣詔展特別出品作)(図7)、石田吟松の「春近し」(図8)、第1回満洲国展特選受賞作の大室白耀「承德所見」(図9)などが典型例である。日本人画家の作品では、遠近法を取り入れたリアルな空間表現、明暗を用いた量感表現、そして横長画面という特徴が顕著だった。

花鳥画でも、写意重視(中国)と写生重視(日本)という違いがあった。中国人の出品作には、四君子(図10、11)を描いたものが多かった。四君子は、その気品を君子に見立てた画題である。一方の日本人の作品では、写生による精緻な描写が基本となって、クローズアップで対象の一部分だけを描いた手法もしばしば見られる。

彩色でも、例えば訪日宣詔展特選作の名越富子「秋晴れ」(図12)では、モノクロ図版のため具体的な色を確認することはできないものの、花や葉に多様な彩色が使われている様子が見てとれる。こうした傾向は、台展東洋画部でも顕著で、全期間審査員だった木下静涯は、写生重視を強調しながら、「台湾の日本画は植物園の図録だ」と述べている⁵¹(図13)。

また、中国人画家の伝統的な画風は、新たな審査基準からは、古臭いアマチュアリズムとして批判された。野田九浦も、審査評で次のように述べている。

東洋画に於ける満系作家は清朝末期の亜流にこだはり、そもそも満洲国には未だ、專業とする作家がいない。満系の人には絵画を專業とするものではなく、貴人の手遊びにするものであるかの如く決めている⁵²。

⁵⁰ 「美術展覧会経過」『訪日宣詔紀念美術展覧会図録』満洲国通信社 1937年

⁵¹ 木下静涯「台湾の日本画に就いて」『東方美術』1939年10月。「本島人側の初学者に対しては極力写生をすすめて来た。一にも二にも写生という事を以って、先づ最初の基礎とすべく強調した (中略) 台展の日本画は植物園の図録だ」。

⁵² 野田九浦「満洲国美術展」『美之国』第15巻第10号 1939年11月

大部分の日本人審査員が、こうした士大夫(貴人)の余技を専門性が足りないアマチュアリズムと評し、写生の不足を最大の欠点として挙げた。写生を基準とするこの見方は、満洲国展の初期から定着しており、訪日宣詔展東洋画部の相談役だった松林桂月は、審査評で次のように記している。

満洲国の東洋画は、古い伝統と素地があるに拘らず全然その基礎工事が
写生に対する研究心がない上に単に観て描いたと云ふに過ぎない⁵³。

実際の受賞作も、中国の伝統を固守した作品より、写生的な日本画風が優遇された。例えば、第1回満洲国展の東洋画部の特選は4点だったが、3点が日本人の作品であり、4点すべてが、洋画風を折衷した日本画の特色をみせている。大室白耀「承德所見」(図9)や近藤清治「廟」(図14)は、現実風景を写生し、山代象二郎の「春致」(図15)は、瞬間を捉えた景観の一部を、故意に省略した構図を用い、洋画の影響も感じさせる。

そうした状況の中で、中国人画家の中には、日本画を受け入れることで自分の地立を高めた者も少なくなかった。その代表例が、中国出身で、第1回満洲国展で唯一の特選を受賞した干鴛壽である。

干鴛壽は、兄の干鴛客とともに満洲国を代表する画家で、満洲国展で特選や無鑑査に数回選ばれ、第2～4回展の美術委員としても活躍した。審査相談役の高評価を受けただけでなく、大衆にも人気があり、当時満洲で齊白石の作品が80元ぐらいだったのに対して、干鴛客の作品は100～120円で取引されたという⁵⁴。「辺関春色」(図16)は、日本人画家の特選作に比べ、まだ伝統的手法が残っているが、やはり写生や遠近法を用いて、城壁や山の量感を表している。

張紫楓という中国人も、日本画を導入し、大きな画風の変化をみせた画家である。彼は1937年の訪日宣詔展には、伝統的な四君子の「墨竹」(図17)を出品したが、第1回満洲国展には、モチーフと表現が日本の障壁画を連想させる「双松孔雀」(図18)を出品し、佳作となっている。第2回展でも、精緻な画風の「旅順観潮」(図19)が特選を受賞。この作品は、審査相談役の野田九浦から「今更徒らに技法に拘泥せず、物を大きく掴んだ立派な作品」として、「満系作家の進むべき路を見つけ出した」という高評価を受けてい

⁵³ 松林桂月「美術展覧会の感想 東洋画」『第一回訪日宣詔紀念美術展覧会図録』満洲国通信社 1937年

⁵⁴ 高澄鮮「我所知道的辽宁近代書画壇人物」『铁岭文史資料』第三輯 政协铁岭县学习文史委员会 1987年

る⁵⁵。張紫楓は、第3回展でも「千山龍泉寺」が連続特選となり、第4回展では美術委員に選出されたが、高澄鮮は彼を日本人の画風に迎合し、日本の山水画を描いた画家として批判している。

西洋画—写実とデッサン

西洋画部も東洋画部と同様、奨励と排除による審査が行われた。訪日宣詔展の相談役だった安井曾太郎と藤島武二は、次のような明確な審査基準を提示した。

画材としてその地方の風景や人物が扱はれてゐるのは良いと思ひます。

矢張り画家自身が実際見たものを写実する事が最も堅実な道であります⁵⁶。

この基準は他の審査員にも共有されており、第4回展の審査を行なった石井柏亭も、「デッサンによる勉強を、写実的に見て堅実な作品が多いのは嬉しい」⁵⁷と述べている。彼らが繰り返し言及する、「画家自身が実際見たものを写実する事」「写実的に見て堅実な作品」という表現は、写実的な絵画の奨励に他ならない。当時の評論に登場する「中庸」という言葉は、西洋画部門の作品傾向を端的にあらわす言葉と言える。

この初歩的な特殊な展覧会の出品作において美点を探すとすれば、洋画においては梅原相談役のいふやうに、あまり古臭いものもなく尖端的なものもない、中庸を得た良さといふものでもあらうか⁵⁸。

第1回満洲国展で特選を受賞した温鳳桐「蘇州」(図20)は、技法的にはポスト印象派の点描法を採用した新鮮さを示しているが、全体的な形態は、なおアカデミズム的なデッサンに基づく描写となっている。同じ傾向が、セザンヌを連想させる卓上静物(図21)や人物画などにも窺われる。

現在、満洲国展の出品作は図録からしか確認できないが、劉榮楓という画家の現存作品は、当時の西洋画部の傾向を掴む手がかりになる。劉榮楓は、訪日宣詔展の地方美術

⁵⁵ 野田九浦「東洋画に就て」『満洲日日新聞』1939年8月10日

⁵⁶ 藤島武二、安井曾太郎「美術展覧会の感想 西洋画」『第一回訪日宣詔紀念美術展覧会図録』満洲国通信社 1937年

⁵⁷ 「大作揃ひ旺盛な制作慾一美の殿堂・第四回国展を覗く」『満洲日日新聞』1941年8月2日

⁵⁸ 「国展を支持せよ一全満美術家に望む」『満洲日日新聞』1939年8月5日

代表(新京)、第2回・4回満洲国展西洋画部の美術委員となり、無鑑査で数回受賞した(図22)。実は彼は、日本で生まれた中国系日本人だったと推定される。すでに1914年の文展に「朝の居留地」、1915年文展に「満洲」「うすれ月の漁村」など、満洲に取材した作品を出品している。そのため、中央官展で入選した中堅作家として、満洲国展で優遇されていたと思われる。1930年の「満洲の収穫」(図23)は、日本人の農業移民、いわゆる開拓民の姿を描いている。バルビゾン風の農村風景に、ポスト印象派の影響を窺わせる粗い筆致で土を表し、日差しで変化する雲や地面の色調、明暗が強調されている。粗い筆触の土が、労働の苦しみを暗示するようだが、空は柔らかな筆触で平面的に処理し、明るい将来を暗示するようでもある。後述するが、雲間の虹は、満洲の希望のイメージを連想させる代表的な記号であった。

以上見たように、西洋画部の画風は、技法的に印象派やポスト印象派、あるいは外光派の影響を受けた作品が多かった。実際、1933年3月には満洲文化協会が新興フランス美術展覧会を開催し、5月には満洲在住の日本人コレクターが収集したセザンヌ、ゴッホの作品が展示されたため、そうした画風は満洲美術界でもすでに広く知られていたと思われる。

それ以外の傾向としては、フォーヴィスム受容以後の日本的な洋画を連想させる作品もあった。例えば、ハルビンの松花江に遊ぶ人々を描いた緒方たへ「スングリ」(図24)は、川の水面描写に、安井曾太郎のタッチを思わせる平面化、省略化された表現が感じられる。また、第3回展の特選受賞作だった水島直士の「みのり」(図25)の植物の表現にも、安井の影響が直接に現れている。

しかし、対象の再現性以外の要素、例えば過度の装飾性や、画家の主観によるデフォルメ、特に抽象的な作品は、残された資料を見る限りあまり見出すことが出来ない。西洋画部の審査基準は、主に色彩や、形態描写に重点が置かれており、梅原龍三郎は、満洲画家の特選と佳作の二作品に対して、次のように評している。

満人の特選石揖君の「冬の哈濱爾」〔「楼頭遠矚」の誤記〕(図26)の場合、色調の浩練(ママ)と複雑な屋根の波を纏めた手ぎはを取り上げ、「豆腐漿」(図27)は対象を確実に写して、調子の破綻がなかった。その他二、三の装飾的傾向の作品も自然描写を離れずに装飾風な才能を伸ばして危ない佳作だった⁵⁹。

⁵⁹ 梅原龍三郎「西洋画に就て」『満洲日日新聞』1939年8月12日

梅原は、自然描写から離れた過度の装飾的な傾向を、「危な気」といい、受け入れられる表現の限界としている。つまり、満洲庶民の日常生活を平明に描写した「豆腐漿」などが、「自然描写を離れない」表現として高く評価されているのである。

シュルレアリスム傾向

穏健な描写が奨励された満洲国展の作品の中で、シュルレアリスム系の作品は、特殊な位置を占めている。代表例が、当時のシュルレアリスムを主導した大連のグループ・五果会出身作家の作品である。

訪日宣詔展への五果会の出品作として確認できるのは、高橋勉「平和」(図28)である。他の満洲国展の人物画が、人物の写實的再現にとどまっているのに対して、この作品では、人物の手足がやや引き伸ばされたように描かれ、奇妙に小さい周辺の建物などから、正確な描写やプロポーションはあまり考慮しなかった様子が窺われる。「平和」のタイトル通り、鳩を手にした二人の女性、髪を結う女性が、平和を象徴しているが、人物のデフォルメや中世ヨーロッパの古城を思わせる建物は、幻想的な雰囲気と同時に奇妙な不安感も漂わせる。

高橋勉は1933年から五果会に参加し、1935年同第7回展の展評では、シュルレアリスムの絵画と評されている⁶⁰。こうした五果会のシュルレアリスム傾向は、日本での独立美術家協会と美術文化協会への出品作(図29、30)に、より顕著に現れている。

しかし、訪日宣詔展後の満洲国展図録とその受賞名簿には、五果会会員の作品を見つけることが出来ない。独立美術協会の須田国太郎が審査員として招聘された第5回展では、五果会から米谷忍や高橋勉が特選・入選した記録が残っているが、アカデミックな傾向の審査が主流の満洲国展で、シュルレアリスム的な作品が受け入れられる余地はなかった様子が窺われる。つまり一般的には「中庸」を強調しつつ、シュルレアリスムや抽象などは警戒されていたのである。

満洲国の建国後、日本の在野団体の独立美術家協会、美術文化協会、自由美術家協会は、満洲へ活発に進出していた。彼らの前衛的な傾向が、満洲国展で国家主導の美術を建設しようとした満洲美術界にとって、脅威だったことは間違いない。その状況は、満洲国の文化的状況と画壇内の力関係を検証することで、より明確になると思われる。

⁶⁰ 河野想「五果会の☆鋭画を語る(下)」『満洲日日新聞』1935年11月5日、江川住秀「大連のシュルレアリスム『五果会』をめぐって」から再引用。

ここまで、満洲国展初期を中心に西洋画の傾向について分析したが、同じ状況は中期以降も続いていた。ある評者は、1943年の満洲国の洋画壇を「日系の独壇場」といい、旧帝展系、二科系、独立系、一部の超現実派に分類⁶¹した上で、将来の「油絵美術」が進むべき方向については、「写実を基調とする技法を以て建国精神に則った明朗な美術」としている(満洲国と、シュルレアリスムなどの前衛的傾向の関係については後述)。

以上、東洋画部では、新旧の画風の葛藤、すなわち既存の中国の伝統画風と、日本画の写生的画風が対立し、伝統画風が徐々に排除されたこと。しかし西洋画部では、それ自体が近代に導入された新しい美術だったため、モチーフにも造形でも、日本人画家と満洲画家の違いはあまり顕在化しなかった様子が窺われる。その結果、日本の帝展と同様、アカデミズム系の作品や、写實的描写の具象作品が中心になったといえる。こうした洋画の傾向は、朝鮮美展と台展にも共通しており、満洲国展と他の植民地展との違いは、むしろ主題面により明確に現れたといえる。

満洲国展は、国家的プロジェクトとしてプロパガンダ的な性格が強く、建国精神、つまり新国家の「王道楽土」「五族協和」の理念を宣伝する必要があった。ではその理念が主題にどのように現れたのかを、まず東洋画部の受賞作からみてみよう。

「開拓美術」と王道楽土

第2回展で一等賞の民生部大臣賞を受賞した栗山博の「作業」(1939年、図31)は、「西洋画臭いといふ非難は有らうが、日本絵具を活かして使用してその持味も忘れず、且つ大変手強く突込んだ仕事の表現が効果を上げて居る」⁶²と評された。遠近感や、文展初期の和田三造の人物像(図32)を思わせる働く男のボリューム感は、確かに西洋画の影響を窺わせるが、この作品が受賞した理由は、むしろ主題に対する評価にあったと考えられる。

この「作業」は、栗山の〈満洲建設画三部作〉の第一作だった。第二作の「訓練」について、栗山は『満洲日日新聞』に収録されたアトリエ訪問記(図33)で「ハルピン義勇訓練隊の少年義勇軍がトラクターを運転、未開の広野を開拓してゐる図」と述べている⁶³。つまり第二作の「訓練」(図34)は、「作業」の延長線上にある作品と言える。

⁶¹ 浅枝青旬「満洲美術十年史」『満洲藝文年鑑』満洲富山房 1943年

⁶² 野田九浦「東洋画に就て」『満洲日日新聞』1939年8月10日

⁶³ 「アトリエ巡り6 書夜兼行 栗山博氏」『満洲日日新聞』1940年7月17日

「訓練」は、第一作の「作業」に続いて、第3回展で民生部大臣賞を受賞。2年連続の最高賞となり、翌第4回展からは栗山の影響を受けた類似傾向の作品が、いわゆる「開拓美術」として著しく増加した⁶⁴。開拓と建設は、新天地満洲国のアイデンティティの確立にとって、重要な要素だった。第4回展出品作に見るトラクターを運転する農夫(図35)、開拓団の女性労働者(図36)は、総動員体制の満洲国を代表する一つのアイコンであった。

国家が高く評価したもう一つの図像は、開拓と建設の後に享受できる豊かな地としての満洲、すなわち「王道楽土」であった。

第2回展の山脇成志「楽土の女達」(図37)は、画面上半分を覆い尽くす向日葵を背景に、着物と中国服の女性たちを草むらに集合させ、楽土のイメージを表している。荒涼とした現実の満洲の自然とは異なるその背景は、楽土の表現のために、当時の日本人の代表的なユートピアイメージだったひまわりのモチーフを、強引に引用したと考えられる。

楽土としての満洲イメージは、朝鮮でも宣伝された。同年(1939年)の第18回朝鮮美術東洋画部で特選を受賞した江口敬四郎「楽土」(図38)では、楽土という直接的なタイトルで、中国服を着た女性がくつろぐ場面が描かれている。女性を介したユートピアイメージの表現が、東アジアにおいて一般化していた様子が窺われる。

西洋画部では、表現として「中庸」が重要視されたがゆえに、ヌードは急進的と考えられたとみられる。訪日宣詔展と第1回展の図録には、ヌードは一点ずつしか掲載されておらず(図39、40)、第3回展では、ヌードはほとんど出品されていなかった状況が記されている⁶⁵。

したがって西洋画部の主要テーマは、風景と、ヌードを除く人物であり、満洲国展でも他の植民地展と同様、満洲独特の風景と風習が頻繁にとりあげられた。風景では、広大な平野に代表される満洲の自然(図41)や、東西の文化が混在したハルビン市街(図42)などが描かれ、人物画でも多様な民族の慣習や服装などで、満洲独特の風習が表現された。それによって、植民地展の重要テーマだった満洲国の“地方色”が具現化されたのだった。満洲国展の審査員で、具体的に「地方色(ローカルカラー)」⁶⁶という言葉を使った松林桂月は、次のように述べている。

⁶⁴ 「国展に現れた開拓美術」『開拓』第5巻第11号 1941年11月

⁶⁵ 「第三回展の新趣向としては、新京・奉天の二ヶ所に開催されたことと、裸体画が殆ど見当たらないといふ注意すべき現象であつた」『満洲国現勢(庚徳八年版)』満洲国通信社 1940年

⁶⁶ 松林桂月は、宣詔展の図録では「ローカルカラー」を、『美之国』(1937年8月)に寄稿した「満洲国の美術展に列して」では、「地方的特色」という言葉を使用している。

芸術は畢竟するに民族精神の反映であるから、今少しローカルカラーに富んだ作品を描き、東洋に於ける民族性のみがもつ味はひを研究し盛り立てて行く事を心懸け、こうした試みが日本の帝展の出店の様なものに落ちぬやう心懸けて欲しい⁶⁷。

ここで松林は、地方色を、ある民族の精神と特性を反映するものと捉えているが、多くの民族を人為的に結合した満洲国では、地方色は複雑な問題だった。そのためむしろ多くの民族が共存する社会自体を、満洲特有の地方色として演出することが有効だったと考えられる。

五族協和—満洲国の地方色

この満洲国展の地方色は、まさに国家スローガンの「五族協和」に共鳴するものだった。つまり多民族の表現は、「五族協和」の理想を宣伝する効果的な手段だったのであり、前述の「開拓美術」が「王道楽土」の国家建設を表現したとするなら、満洲国展での「地方色」は、「五族協和」を表象する機能と役割を担ったといえる。

「半島の少女」(図43)という作品は、朝鮮の伝統服チマチョゴリを着た、満洲国の朝鮮人を描いたものである。その他、日本からの移民を描いた「移民の母女」(図44)、中国服の人物像、相撲をする蒙古族(図45)、ロシア人(図46)なども、頻繁に登場した主題だった。

ここでの満洲と朝鮮は、当時、「鮮満一体」によって一つの地域ブロックとして提起されたため、朝鮮美展と満洲国展の交流があったことも注目される。例えば、朝鮮出身の画家で満洲国の国籍も持ち、第2回満洲国展「小児們」(図47)で特選を受賞した李炳三⁶⁸は、朝鮮美展にも出品して話題になった。吉田千鶴子氏の研究によれば、李炳三は「満洲国昭和19年度派遣留学教官」として1944年4月、東京美術学校油画科に「聴講生として入学」した記録がある。朝鮮美展に出品した「於温突」(図48)は、朝鮮の伝統的家屋の床暖房「オンドル」に座る朝鮮服の老人を描いている⁶⁹。この作品は、朝鮮美展によく登

⁶⁷ 松林桂月「美術展覧会の感想 東洋画」『第一回訪日宣詔紀念美術展覧会図録』満洲国通信社 1937年

⁶⁸ 吉田千鶴子「東京美術学校の外国人生徒(前篇)」『東京芸術大学美術学部紀要』第33号 1998年

⁶⁹ 白衣やオンドルという朝鮮的モチーフでのこうした老人の憩いの姿を、動きのほとんどない無気力なイメージを表現していると解釈する研究もある(金恵信『韓国近代美術研究—植民地期「朝鮮美術展

場するモチーフで、朝鮮美展の受賞基準を満たすと同時に、「満鮮一体」を強調する役割も果たしたといえる。

しかし、こうした「五族協和」の奨励にもかかわらず、展覧会の出品者自体は日本人が多かった。当局は五族協和のため、とくに法書と東洋画部への日本人以外の出品を奨励したが、第2回展の審査相談役だった野田九浦は帰国後、「なるべく満系作家には寛選をとの内意でもあったので（中略）二十点ばかり入選作を追加した次第であった」⁷⁰と述べ、実情を明かしている。

実際の展覧会運営でも、民族的な差別が存在した。次の記事は、日本人画家と満洲国人画家の作品を、別陳列とすることが問題になった第3回展状況を伝えている。

満系画家の作品が大体一室に纏められたと云ふことは比較対照する為の処置と思はれ、色々陳列に苦慮した結果は同情出来るが、今年のように厳選であり、民族的差別が払はれなかつた結果に於ては、混同して陳列する方が良かったのではないかと思はれます⁷¹。

当然のことだが、「五族協和」は満洲国の現実ではなく、差別と葛藤など多様な民族問題が絶えなかった。満洲国の多民族は、原住民、開拓民、強制移住民、亡命者などからなり、様々な理由でここに集まった人々だった。したがって「五族協和」は、満洲国の理想であると同時に、現実の脆弱性を示す解決すべき課題でもあったのであり、それが、既存の植民地の朝鮮・台湾とは違った満洲国の性格を端的に示しているのである。

覧会」にみる異文化支配と文化表象』ブリュッケ 2005年)

⁷⁰ 野田九浦「満洲国美術展」『美之國』1939年11月

⁷¹ 池辺青李「第三回国展を観る」『観光東亜』第7巻10号 1940年10月、飯野正仁『〈満洲美術〉年表』から再引用。

第3節 政治的意図から見た満洲国展の性格

新思潮の排撃—シュルレアリスムと抽象

旅行画家

満洲国展の画風は、表面的には満洲美術の独自性を強調しながら、実際には日本から招聘された審査相談役を介して、日本美術の影響が顕著にあらわれた。しかし、その満洲国展での独自性の強調も、朝鮮・台湾でのそれとはやや異なっていた。朝鮮美展と台展では、「内地、外地の差異化、秩序づくり」⁷²のため、朝鮮的・台湾的なものを奨励しながら、日本批判は抑えられたのに対して、満洲国展では、主催側が“一部の”日本美術を強く批判する言説がたびたび登場している。訪日宣詔展の1937年と、第1回満洲国展開催の1938年の『満洲国現勢』には、次のような記述がある。

一方日本より進出する、所謂旅行画家の活動は実に必死的に目ざましいものがある。之は日本内地在住画家の生活的な困難さによるものであつて、之等の画家の作品が必ずしも優れてゐないことは当然である。無責任な作品を誇大な朝鮮美展によつて売却するのであつて、この影響は満洲在住画家は勿論、鑑賞家の日本依存の迷夢を醒すためにも是非反省させなければならない。⁷³

日本美術家の満洲を植民地視した出稼ぎ的進出は相変わらず踵を接してゐる。日本の美術市場を追い出された画家達の求むべき市場として満洲は最も適當してゐるかも知れない⁷⁴。

この記事は、日本からの「旅行画家」や「満洲を植民地視した出稼ぎ画家」の満洲進出と、彼らに満洲画家が追従することを批判している。彼らについて具体的な言及はないが、「旅行画家」に関する手がかりは、1940年の満洲美術界を回顧した新聞記事⁷⁵に見出すことができる。この記事は、「旅行画家」の病弊を「有名病」だとし、彼らへの満

⁷² 山梨絵美子「大正後期の洋画壇における東洋的な傾向についての一考察」『日本における美術史学の成立と展開』平成9-12年度科学研究費補助金基盤研究(A)(2)研究成果報告書 2001年 東京国立文化財研究所 333頁

⁷³ 『満洲国現勢(康德五年版)』満洲国通信社 1937年

⁷⁴ 『満洲国現勢(康德六年版)』満洲国通信社 1938年

⁷⁵ 池邊青李「旅行画家の業績—一次の時代をつくるもの」『満洲日日新聞』1940年8月1日

洲画壇の態度を、「満洲のものより日本のもの、日本のものより舶来のものと云つたような単純な有名人崇拜の気持ち」として批判している。

日本側の記事には、「出稼ぎ画家」に関する、より正確な情報が載っている。1939年1月の『美之国』は、独立美術協会の中山巍の近況を紹介し、次のように記す。

此の会〔独立美術協会-引用者〕の方が、満支方面に出張した人々の多いのは面白い現象だ。日本では前衛方面の絵は売るには無理らしいが、満支方面では、大変な好成績を収めるといふから、何処から何処までも大陸的だ⁷⁶。

ここから、満洲美術界で批判対象となった旅行画家とは、西洋の最新動向の影響を強く受けた日本の在野団体、独立美術協会、自由美術家協会、美術文化協会などの画家たちだった様子が窺われる。

では一方、審査相談役として招聘した日本の画家については、満洲国展の主催側はどのような立場をとっていたのか。1941年の第4回展開催時、一部の満洲画家たちは、審査員全員を日本から招いたことを、「日本への依存病」だと批判したが⁷⁷、満洲国展主催側は、「本質論からすれば、新芸術創造の任務を有する満洲国美術界の権威のためにも、これは過渡的な処置と考へられるべきであらう」⁷⁸として、彼らを擁護した。つまり、満洲で新芸術を創造するためには、日本美術の権威が必要だとしたのである。

満洲国展が権威としたのは、日本の官展系の穏健な様式であり、「中庸」が奨励された。それゆえに、急進的な日本の在野団体が満洲国展から排除されたのであり、そこで、満洲美術の独自性の論理が適用されたのだと考えられる。次の一文は、選択と排除の様子を示している。

満洲美術は日本の美術を経とし満洲の国情を緯として満洲独自の美術を創造したい。日本の美術を経とすると云つても、現在の日本美術の中には自由主義の時代の産物であつて新しく生れ更つた日本にでも適せないものである。こんなものまで無選択に経とされては之は又満洲の国情に

⁷⁶「作家素描 中山巍」『美之国』第15巻第1号 1939年1月

⁷⁷『満洲国現勢（庚徳九年版）』満洲国通信社 1941年

⁷⁸『満洲国現勢（庚徳九年版）』満洲国通信社 1941年

添はないから、充分取捨選択する積りである⁷⁹。

シュルレアリスム、抽象

ここでの「日本にでも適せないもの」という表現からわかるように、満洲国展が警戒した自由主義とは、シュルレアリスムと抽象、すなわち前衛グループだったと思われる。当時の日本ではファシズムが濃厚となり、前衛団体への弾圧が本格化していた。昭和戦前期の代表的な前衛団体としては、自由美術家協会と美術文化協会が挙げられるが、自由美術家協会は弾圧を避けるために1940年7月、団体名を「美術作家協会」と改名した。シュルレアリスム傾向の美術文化協会の場合は、より強い警戒対象となり、中心人物の福沢一郎や瀧口修造は1941年4月、治安維持法違反の嫌疑で検挙されている。

満洲国が、日本の前衛団体への警戒を顕わにした具体例として、1942年新京で開催された美術作家協会(旧自由美術家協会)展が挙げられる。『満洲日日新聞』は、同協会会員の村井正誠、山口薫、小松義雄らを「急進的画家」と言い、同展に次のような憂慮を表明した。

どこか独立展を思はせる進歩的なもので、都会的に洗練された神経の作品ばかりである。(中略)問題は満洲にかかる傾向の作品を取り入れ得るかである。その点では三浦長官の推薦と雖も無条件に受け取るわけには行かない。満洲に欲しいのは観念遊戯の産物ではなく、しつかりと大地に根ざした建設的な絵である、敢えて満洲だけでなく、日本内地でも同じことだといへよう⁸⁰。

このように満洲国展は、国家主義的な美術統制のため、日本の自由主義的な傾向や新思潮の動向に対抗する立場をとった。『満洲日日新聞』の記事「旅行画家の業績一次の時代をつくるもの」は、満洲の画家たちに旅行画家の影響から離れ、満洲国展に積極的に参加することを勧告し、次のように述べる。

今年の国展にどう反映してゐたかも興味があるが、画家自身の積極性は

⁷⁹ 浅枝青旬「美術」『観光東亜』第8巻第5号(1941年5月号)、飯野正仁『〈満洲美術〉年表』から再引用。

⁸⁰ 「美術作家協会展評」『満洲日日新聞』1942年10月10日

おそらく国展を度外視した所に生じるのではあるまいか⁸¹。

先述の梅原龍三郎の「青年満洲」という表現が示すように、当時、満洲国の長所として挙げられたのは、若さや新しさだった。1944年、満洲国展の審査のために来満した安井曾太郎との座談会で、関東軍総長の三浦直彦は、満洲画壇が希望に満ちた若さを持ち、画家の平均年齢も他にないほど低いことを述べている⁸²。

しかしこうした若さや新しさは、尖端の意味ではなかった。1939年5月の『満洲日日新聞』は、「満洲美術の新出発点」という評論を、異例ともいえる4回にわたって連載した⁸³。執筆者はもと『アトリエ』編集者で、満洲に渡って協和会中央部弘報課に属していた保坂富士夫である。保坂は、連載第2回「“新しさ”に就て」の中で、「アブストラクトやシュール・レアリズムでなければ新しい絵ではないやうに考へてゐるのは捉はれた人である。大体このやうな極端な二つの流れに絵画が登りつめてしまったこと、そのことの中に問題がある」⁸⁴と述べている。つまり保坂は、この思潮を人間の自己破壊、自己崩壊とし、芸術における「新しさ」とは、「生きている新しさ」だと主張した。結局のところ、彼は生命(生きていること)とは常に具象的、総合的であるとしながら、「現実^{レアリテイ}」の問題に帰結する。これは、満洲国展が意図した「写実的に見て堅実な作品」「中庸」の美学を、ある程度、理論化したとも言えるだろう。

地域間の文化的ヘゲモニーの調整—新京、奉天、大連

一方、次の記事から、満洲国展に参加しなかった画家、あるいは関心をもたなかった画家の存在も確認できる。特にこの画家たちの出身地が、展覧会が開催された新京ではなく、主に大連と奉天だったことが注目される。

国都新京を中心とした美術的前進はあつたが、奉天に於ける南満美術協会が国展への出品中止問題を起こすなど、大連画家群の無関心も加はり、質的には未だしの憾が多かつた⁸⁵。

⁸¹ 池邊青李「旅行画家の業績—次の時代をつくるもの」『満洲日日新聞』1940年8月1日

⁸² 「安井曾太郎氏を圍んで 座談会」『芸文』1944年10月（関東軍総長の三浦直彦の発言）

⁸³ 保坂富士夫「満洲美術の新出発点」『満洲日日新聞』1939年5月27、28、30、31日

⁸⁴ 保坂富士夫「満洲美術の新出発点2 “新さ”に就いて」『満洲日日新聞』1939年5月28日

⁸⁵ 『満洲年鑑(康德六年版)』満洲国通信社 1939年

ここから、満洲国展が意図したもう一つの目的がわかる。満洲国展が、地域間の軋轢を調整する役割を担い、文化統制の手段として機能したことである。

満洲国は、朝鮮や台湾とは異なる広大な地域を領有していたため、統制が容易にできないという事情が背景にあった。より効果的な中央集権的統制を行なうためには、各都市のヘゲモニーの調整が必須だったのである。

満洲国が建国され、新たな首都として新京が建設されたことにも、同様の理由があった。満洲地域の実質的な中心都市だった奉天に比べ、新京は、建国時の人口が10万をやや超える程度の地方都市に過ぎなかった。にもかかわらず、新京が首都として選ばれたのは、満洲のほぼ中央に位置しているという地理的な条件に加え、政治・経済的な問題も考慮されたためであった。つまり、奉天には旧軍閥勢力や反日意識があったのに対して、新京は政治的に安定しており、また「ローカル都市であったため、地価が安くて、用地買収、都市計画を進めるうえで障害が少なかったからだった⁸⁶。

地域間の関係を文化面でみると、新京が警戒しなければならない都市は、大連であった。大連は、南満洲鉄道株式会社(満鉄)の中心地であり、早くから自由主義的で個人主義的な文化が発達した。美術の分野では、シュルレアリスム傾向の五果会の拠点として、日本の前衛美術運動との関係が深かった地域でもあった。

五果会の作家たちは、二科展、独立展に出品したのち、1930年代後半から、本格的にエコール・ド・東京、美術文化協会など、日本の前衛絵画団体展に出品した⁸⁷。日本から大連にアバンギャルドが紹介された代表例として、「巴里新興美術展覧会」の大連巡回展(1933年)が挙げられるが、東京・名古屋で開催されたこの展覧会は、日本でシュルレアリスムや抽象などの前衛絵画が活発化する契機となったものである。

また1935年4月には、独立美術協会の会員だった福沢一郎、鈴木保徳、清水登之が満洲を旅行した際、最初は大連に立ち寄り、三人展や座談会を行なった。特に、1937年5月1日に結成された「満洲アヴァンギャルド芸術家クラブ」は、日本と満洲の前衛的画家たちの交流拠点となった。この団体には、日本側から福沢一郎、瀧口修造、井上長三郎、川上卯三郎、佐波甫、中山散行が、顧問として参加している⁸⁸。

大連の自由主義的な傾向は、美術のみならず文学にも共通し、滝口武士、北川冬彦な

⁸⁶ 小林慶二『観光コースでない満洲』高文研 2005年 95-96頁

⁸⁷ 江川住秀「大連のシュルレアリスム『五果会』をめぐる」『日本美術襍稿：佐々木剛三先生古稀記念論文集』明德出版社 1998年

⁸⁸ 波瀾剛『越境のアヴァンギャルド』NTT出版 2005年 59頁

どの前衛詩運動、詩誌『珥』の発行など、自由な雰囲気にあふれていた⁸⁹。

そのため満洲国建国時には、大連中心の自由主義的・個人主義的文芸から、新京中心の全体主義的文芸への再編成が意図された⁹⁰。次の文章は、そうした状況を示している。

大連イデオロギーは日本内地及び満洲国との間に生まれた私生児乃至庶子のやうなものであつて、早晩いつれかに従属しなければならぬが、満洲国の健全なる躍進を擁護し指導するといふ我が国大局の見地に立脚するとき、大連イデオロギーは当然新京イデオロギーに解消する必然性があるのだ⁹¹。

この文章の筆者は、イデオロギーという用語まで使用して、大連と新京の文化的な違いを指摘し、大連の文化を日本・満洲国の「私生児」「庶子」として批判している。大連の文化がこのような批判を受けた理由は、日本の前衛への依存性ゆえだったと言えるが、興味深いことに、文学界での批判とほぼ同じ内容が、満洲の美術界にもあった。

康德四年〔1937年〕以前の美術は大連中心と云つてもよかつた。依然として大連美術家の日本画壇への依存的な態度からして、一見大連中心的な空気が濃厚であつた。之は植民地的な美術家の特殊な生活から社会及び個人的な反省を持たない製作態度として当然なことであつたのである⁹²。

こうした批判は、審査制度において最も激しかった。例えば、満洲国展への支持を訴える文章は、次のように述べている。

多くの不出品者がこの陰で国展を疑視してゐるが、斯かる現象の理由として国展自体の権威特に審査における権威の弱力がある。審査を

⁸⁹ 大連の文学界のアヴァンギャルドについては、和田博文「大連のアヴァンギャルドと北川冬彦」『満洲とは何だったのか』藤原書店 2004年を参照。

⁹⁰ 岡田英樹「『満洲国』文芸の諸相 大連から新京へ」『『満洲国』の研究』（山本有造編）緑蔭書房 1995年

⁹¹ 西村真一郎「最近の満洲文学界」『満洲日日新聞』1937年4月10日、岡田英樹「『満洲国』文芸の諸相 大連から新京へ」山本有造編『『満洲国』の研究』緑蔭書房 1995年から再引用

⁹² 『満洲国現勢(康德四年版)』満洲国通信社 1937年

云々するよりも、先づ出品することをこそ美術家諸君に望みたい⁹³。

五果会のメンバーが満洲国展から排除されたのも、このような状況と関連があったと思われる。訪日宣詔展は、全満洲美術家の支持を得るために、新京、奉天、大連、ハルビンのそれぞれで美術委員会を組織した。五果会からは、山城竹次が大連の地方美術代表に選出されたため、前述の高橋勉などが出品できたのだが、しかし彼らが受賞することはなかった。

そのため大連の関係者の間では、五果会が不当に冷遇されたと噂されたのだが⁹⁴、満洲国展の開催以降は、より露骨に新京中心になっていったといえる。受賞作を出身地別で見ると、その状況がはっきり確認できる。表は、東洋画部と西洋画部に限って、都市別に出品数をまとめたものである。出品数だけでなく、最高賞である民生部大臣賞も、多くを新京出身者が占めていることがわかる。

しかし、満洲国展をめぐる新京と大連の対立について、第1・2回展以降は、ほとんど言及されなくなっていく。そうした言説の不在は、満洲国展が定着するにつれ、画壇のヘゲモニーが政府の思惑どおり、新京を中心に再編されていったことを示唆している。

<表> 出品地別出品作の点数、入選者の状況

第1回満洲国美術展覧会	出品作の点数		
	新京	大連	奉天
第1部 東洋画(計 66 点)	29 点	2 点	13 点
第2部 西洋画(計 156 点)	67 点	17 点	16 点

⁹³「国展を支持せよー全満美術家に望む」『満洲日日新聞』1939年8月5日

⁹⁴江川住秀「大連のシュルレアリスム『五果会』をめぐって」『日本美術襍稿：佐々木剛三先生古稀記念論文集』明德出版社 1998年

第2回満洲国美術展覧会	出品作の点数		
	新京	大連	奉天
第1部 東洋画(計 63 点)	11 点	8 点	14 点
第2部 西洋画(計 157 点)	60 点	16 点	22 点

第3回満洲国美術展覧会	入選者		入賞者	
	新京	大連	新京	大連
第1部 東洋画	10 名	4 名	5 名	1 名
第2部 西洋画	44 名	9 名	4 名	0 名

観念としての「満洲独自の美術」

帝政実施から10年が経過した康德10年(1943)に発行された『満洲藝文年鑑』には、満洲美術を回顧する「満洲美術十年史」という文章が載っている⁹⁵。ここには、満洲国建国当時の日本の社会相を「自由主義の爛熟期」と言いながら、その中でも「シュールレアリスムが最も目立ち、抽象美術を主張し頹廃した社会相がそのまま現れていた。『満洲にはこれだけは入れたくない』と云うのが当時心ある美術家の心配であった、と同時に美術も亦満洲建国の各界と歩調を揃へて『満洲に適した独自の美術の創造』を目標として来た」と述べている。続いてこの文章で筆者は、「独自の満洲美術」の課題として満洲国展をあげているが、結局「満洲独自の美術」が具体的な様式として現れることはなく、あくまで観念論に留まっていた。

そして満洲国展は、日本画壇への依存性が高かったにもかかわらず、一方では満洲美術の独自性を主張するという、自己矛盾に陥っていた。独自性を強調する表向きの理由は、独立国としての満洲国のアイデンティティを宣伝することにあつたが、言い換えればそれは、政治・軍事・経済面での植民地性を、文化で隠そうとしたとも言える。

⁹⁵ 浅枝青甸「満洲美術十年史」『満洲藝文年鑑』 満洲富山房 1943年

しかしその表向きの理由の裏には、二つの意図があった。第一に、シュルレアリスムのような日本美術の危険な要素を排除すること。第二に、地域間の文化的ヘゲモニーを調整し、国家主義的文化を構築することである。特に大連地域が、自由主義的、シュルレアリスムの傾向が強かったことから、この二つの意図は個別的ではなく、相互補完的なものだった。

満洲国展は、単に美術を通じて高尚な情緒を鼓吹し、その地域の審美的、文化的発展に寄与しようとしたわけではなかった。そこには、植民地ゆえの捻れたイデオロギーと、都市間の文化を操作しようとした、支配の論理と意図があったのである。

第3章 日本の画壇と満洲

—ユートピアとディストピアの狭間で

第1節 ファシズムと日本画壇

ファシズムの時代

日本の1930年代は、「ファシズムの時代」として表現される。つまり政府の強力な思想統制を通して、知性と文化も総動員体制の中に編入されていった時代だった。しかし、日中戦争が勃発した1937年頃までは、ますます強まる弾圧にもかかわらず、ある程度、左翼や自由主義者らの時局批判や文化運動が可能だった。

当時の思想界の構図は、まず一方で、国家主導の日本精神とそれに対抗する自由主義思想の混在がしばらく続き、結局、自由主義思想までもが「日本への回帰」を経験することで、社会全般に右傾化が強まった時期だったと言える¹。そこでは、ファシズムに対する「抵抗」と「転向」が、交差する状況が展開した。

他方、こうした状況下において、1920年代の民主主義運動の拡張を意味する、いわゆる「大正デモクラシー」の中で漠然と形成されはじめた「社会」や「大衆」というイメージは、ファシズムが強化される1930年代を経て、「国家」や「国民」に再編成されていった²。

この時期の日本美術界の状況も、社会全般の雰囲気と似通った性格を帯びている。しかし美術史的に見ると、1930年代半ばから後半の美術界は、特別な論争や目立った特徴がなかった時期として認識されやすい。各種の在野団体を中心に、ポスト印象派、フォーヴィスム、シュルレアリスム、ダダ、プロレタリア美術などの西洋思潮が積極的に輸入される一方で、「大正モダニズム」を形成していたそれ以前や、総動員体制による戦争画が絶頂期に達した1940年代に比べ、相対的にこの時期の特徴が目立たないからである。

ところがこの状況は、1930年代が前後の時期の過渡期として、大正期までに吸収した西欧モダニズムを、どのように内面化して行ったのかを示している。一般に、西洋の美術をモダニズムとして把握し、それを内面化して克服しようとした「新日本

¹ 「1930年代の思潮と知識人」『近代日本の統合と抵抗』4、日本評論社、1982年

² 酒井哲朗「1930年代の日本美術」『Hill Wind』第69号 三重県立美術館 2000年3月

主義」の美術は、1930年代の軍国主義的な傾向を背景に生まれたと言われる。中でも、美術界での新日本主義の台頭に直接的な影響を与えたのが、1930年代の社会状況に胚胎した、いわゆる日本精神論だった。

その日本精神論の形成過程は、大正末期から始まる社会不安と結び付いていた。1923年に発生した関東大震災は、日本社会が混乱に陥る出発点になった。大震災は、成長する民衆運動を弾圧し始めた軍部と国家主義者たちに、格好の大義名分を与えた。支配層は、自警団による朝鮮人虐殺事件、亀戸事件³、甘粕事件⁴などを起こすことで、社会不安の責任を在日朝鮮人、共産主義者、無政府主義者などに転嫁した。

これらの事件は、関東の大惨事が、第1次大戦後に生まれた自由放縦に対する天罰であるという、いわゆる天譴論が流布する代表的な事例となった。また莫大な物的被害は、日本銀行の支払い不能状態を引き起こし、以後、1929年にウォール街で始まった世界大恐慌から昭和恐慌へと続くことになる。

このような社会的・経済的危機を背景に、日本の1930年代には、ファシズムによる思想弾圧と軍国主義的な膨脹政策という右傾化が、本格的に始まった。

1931年の満洲事変に始まり、1932年の右派と軍部による政権奪取・テロの五・一五事件、同年の満洲国建国、1936年の二・二六事件、そして1937年の蘆溝橋事件を経て全面戦争となった日中戦争は、恐慌打開のための政府の動きとして見ることもできる。

アメリカの恐慌による生糸輸出縮小の打撃と、1931年の冷害による北海道・東北地域での凶作は、農村人口の都市流入と農民運動を引き起こし、都市では失業者が続出し、労働争議が増加した。このような状況から、知識人と学生層で、マルクス主義を基盤とする反体制的な動きが、活発化する。

経済危機と社会不安による体制危機を克服するために、政府は強力な思想弾圧と、国家主導の思想統制を図った。政府の思想問題への対策は、関東大震災以前からはじまり、1928年の三・一五事件、1929年の四・一六事件に代表される日本共産党の大量検挙をきっかけに、治安維持法を改悪することとなった。また1931年に文部省に設置した学生課を、〈学生思想問題調査委員会〉と変更し、その活動を強化するに至る。文芸界においても弾圧は例外ではなく、プロレタリア文芸運動の団体の検挙

³ 1923年9月1日に起こった関東大震災の混乱に乗じ、東京亀戸警察署で9名の労働運動家が虐殺された事件。

⁴ 1923年9月16日、東京憲兵隊（隊長；甘粕正彦）が、無政府主義者である大杉栄などを連行して殺害した事件。

と、それによる組織の解散が進められた。たとえば、1932年プロレタリア美術家同盟の会員が大量に検挙され、1934年3月には日本プロレタリア美術家同盟が解散声明書を発表する。

このような弾圧と並行して、政府はマルクス主義への対抗思想の必要性から、“思想善導”という名目で、いわゆる「日本精神」を普及することになったのである。

日本精神に基づく新日本主義

新日本主義に先立つ「日本主義」という言葉は、1930年代に登場したわけではない。「新」という接頭語も同様に、以前とは異なる特定の時期的な意味を持つ概念ではなかった。むしろそれは、当時、新日本主義を主張した側が、自らと既存の日本主義を区別するために付けた接頭語と思われ、実際には「日本主義」という用語と混用されてもいる。

したがって「新日本主義」という美術も、美術史的には日本的洋画の範疇に含まれ、思想的には当時の広範な日本精神論の中に位置づけられるといえる。

一般的な意味での国粋主義の系譜の中で、「日本主義」という用語が登場したのは、明治期に大日本協会(1893年)を結成した木村鷹太郎(1870—1931)と高山樗牛(1871—1902)らの主張によってであった。大正期に入って、1916年1月、詩人・小説家・評論家の岩野泡鳴(1873—1920)によって創刊された思想文芸雑誌『新日本主義』(10月に『日本主義』と改称)が、「新日本主義」という用語が登場する最初となった。

岩野泡鳴は、1930年代以前の代表的な日本主義思想のあり方を示す。岩野の意見の発表誌だったこの雑誌は、新日本主義に対する彼の思想を普及させた。まず岩野は新日本主義を、「我が民族、我が国の内部的な偉大なる個人主義的国家主義である」という曖昧な表現で定義する⁵。

「個人の偉大性を認めない国家主義を排斥する」という矛盾した論理は、個人主義と個性主義の強かった大正期にふさわしく、折衷を図りながら独特の哲学的立場を堅持する印象を与える。しかしその本質は、「皇室と国体を十分に擁護しながらも、形式だけの忠君愛国を標榜するものとは異なり」、「世界に対しては内部的帝国主義」を表明することで、日本主義の根幹である帝国主義的な発想につながって

⁵「宣言」『新日本主義』創刊号 1916年5月；『岩野泡鳴全集』第13巻

いる。

そして、大正期の日本主義が、個人的な主張によるものだったとするならば、昭和初期の日本主義は、政府によって政策的に創出・普及されたものだったと言える。昭和期に入ってから日本主義は、1931年の満洲事変以降、一般にも普及されはじめた「日本精神」という、より広い概念の中に組み込まれた。しかし当時の日本精神という表現は、なお以前から使われていた「大和魂」「大和心」「国民精神」「惟神の道」といった用語と、大きく異なる概念ではなかった。

にもかかわらず、当時の記録によれば、「日本精神」というスローガンとしての強烈な印象が、一種の新鮮な感興を呼び起こし、国民の間に急速に伝播したという⁶。そして当時、このような日本精神の高揚によって、武道、書道、茶道、庭園、日本刀など、多様な日本趣味への関心が高まったのも事実だった。

1932年に設立された国民精神文化研究所は、そうした日本精神の研究と宣伝の拠点としての役割を果たし、左派に対する対抗思想としての思想体系を構築した。また哲学、文学、芸術などの多方面から、日本精神に関する多くの著述が、文部省によって国家レベルで奨励された。文部省思想局は、1935(昭和10)年『日本精神の調査』という題目で、資料集を編纂した。この資料集の冒頭部分で、「本調査は日本精神の至醇なる発揚に資せんがために、主として昭和の初より今日に至るまでの間に現れた日本精神論の内容を調査することを目的としたものである」⁷と明記し、各分野の理論家50名を選定して、彼らが主張する各々の日本精神論を要約、紹介している。

また国民精神文化研究所は、翌1936年には、思想の涵養と学生の指導訓育のため、哲学、宗教、歴史、芸術方面の良書を紹介し、推薦する資料を刊行した。鹿子木員信(1884-1948)の『日本精神の哲学』(1931)、『新日本主義と歴史哲学』(1932)、安岡正篤(1898-1983)の『日本精神の研究』(1924)、紀平正美(1874-1949)の『日本精神』(1930)、芸術関係では鼓常良の『日本芸術様式の研究』(1934)など、この資料集に紹介された著書の題目に、日本精神、日本主義、新日本主義などの語を容易に見出すことができる。学問的に日本主義を定立した彼らの場合、自らの日本主義を「精神的日本主義」と呼び、当時日本主義の一翼を担っていた軍部の政権奪取や、テロリズムと関連する国家改造運動、昭和維新運動とは一定の距離をおいてい

⁶ 北河賢三「ファシズムと知識人」『近代日本の軌跡5 太平洋戦争』吉川弘文館 1995年 p. 92

⁷ 『文部省思想局思想調査資料集成』第11巻 誠進社 1981年

る。

「精神主義的日本主義」は、暴力的な日本主義を拒否するという意味だったが、逆にそれは、彼らの思想基盤が、国家によって「奨励」される日本主義の立場に立っていたことを示す。事例として、たとえば安岡正篤は日本主義を、「温知的日本主義」と「進取的日本主義」という二つの形態に区別している。

安岡の見解によると、「温知的日本主義」は、明治以後に模倣・追随してきた西洋の物質的機械文明に深い反感を持ち、その欠陥を認識して、伝統的な生活方式に新たな意義と価値を見出すことで、日本精神を主張するというものだった。

一方、「進取的日本主義」は、政治、経済、宗教、文芸、美術に西洋の文物が流行し、日本固有のものが衰退した状況に国家が気づくことで、日本精神を振興し、文化的な総動員を図ろうとするものだった。結局これも、国家主導の日本精神論と通ずるものだったと言える⁸。

ところが、日本精神もしくは日本主義が主張しようとした本質は、むしろその逆の立場を通して鮮やかに現れた。たとえば、唯物論の哲学者だった戸坂潤(1900－1945)による1936年の次の言及は、日本主義の性格を考える上での重要な視点を提示している。

日本精神なるものも亦、日本ファシズムのためのそうしたイデオロギー＝日本主義の根本観念なのである。日本精神主義の一つの変形はアジア主義乃至大アジア主義であり、日本精神に基く日本はアジア有色人種の代表者、指導者として、ヨーロッパの唯物思想・個人主義・資本主義等々に対抗しなければならず、つまり満州及び支那其他は日本を盟主として甦生しなければならぬ⁹。

戸坂はここで、たとえ日本精神が文化的方面での穏健なものだったとしても、それがファシズムに根本を置いた予備段階であることを把握しており、以後に展開されるアジア主義(大東亜思想)との連関性まで指摘していたのである。

ここまで見てきた日本精神の特性としては、日本優越主義、西洋思想の排撃、個人主義の否定と全体主義の強調にあると言える。次に、このような日本精神の特性

⁸ 安岡正篤「日本主義とは何ぞや」(1932)；『思想調査資料集成』誠進社 1971年 213頁

⁹ 戸坂潤「日本精神」『戸坂潤全集』別巻 勁草書房 1979年

が、新日本主義の美術論が掲げた言説に、どのように影響したのかについて具体的に見ていこう。

第2節 新日本主義美術の理論と制作

新日本主義の登場—独立美術協会

1930年に結成された独立美術協会には、進歩的な若い画家たちが集まり、多様な傾向が共存していた。その中ではフォーヴィスムが優勢であったが、彼らのフォーヴィスムは、1907年前後にマティス(1869–1954)、ヴラマンク(1876–1958)らを中心に展開した本来のフォーヴィスムとは若干異なるものであり、便宜上付けられた名称だった。

児島善三郎(1893–1962)は、「今、フォーヴィスムというものが独立の合言葉のように云われているが、最初は何もそんなつもりではなかった。これは里見君(引用者；里美勝蔵)が大いにフォーヴィスム、フォーヴィスムといって宣伝した結果である」と述べている¹⁰。

また匠秀夫氏は、その児島の傾向について「色彩は豊麗であり、筆触も奔放であるために、一見するとフォービストに見紛えられるが、彼の感性は東洋的な美意識に根底を置いており、フォービストと呼ばれるのを嫌ってもいた」と指摘する¹¹。

パリ留学で彼らが経験した当時の西洋美術は、フォーヴィスム以降のマティスの装飾的な構成と色面追求、セザンヌ(1839–1906)やキュビズムの画面構成、新古典主義期のピカソ(1881–1973)、そして戦後のシュルレアリスムや抽象絵画に至るまで、実に多様であった。

一例をあげれば、同協会の初期から中心人物として活動していた福沢一郎(1898–1992)は、1939年に同協会を脱退してシュルレアリスムを掲げた美術文化協会を結成するまで、独立美術協会内でシュルレアリスムの傾向を先導する役割を果たした(図1)。福沢一郎や川口軌外(1892–1966)を中心に、同協会でシュルレアリスム傾向が顕著となり、それを不満とした里見勝蔵、伊藤廉、林重義ら創立会員6名が1937年に脱退。その結果、一時的に前衛的傾向が強まったが、協会内部の動揺から結局、1939年に福沢も脱退したのだった。

そのような混在状況にもかかわらず、指導部が掲げた共通の旗幟は、設立趣旨にも表れた、フランス美術からの解放と日本美術の独立という、新日本主義的油絵への志向であった。

¹⁰ 児島善三郎「我が半生を語る」『アトリエ』アトリエ社 第306号、1952年5月

¹¹ 匠秀夫「佐伯祐三、前田寛治、児島善三郎」『近代日本美術史-大正 昭和』有斐閣選書 1977年 102頁

協会内で漸次増加した日本的なものへの追求に歩調をあわせ、実際に美術界に「新日本主義」という用語が登場したのは、1934年第5回独立展の頃と推定される。特に木村荘八（1893－1958）は、『東京日々新聞』の批評で、同展に出品された伊藤廉の作品「虎」（図2）を批判しつつ、新日本主義という名称を使った。それに対して伊藤廉は、自分の見解を次のように述べている。

私にとって、「新日本主義」といふ甚だアンビシヤな名稱を附されたのは、去年木村荘八氏が東京日々新聞紙上に書かれた批評文の中に於てである。クールベがレアリズムを自ら名のつた様子とはちがふ。印象派やフォーヴィスムや立体派の名前が出来た時に似てゐる。私としてはそれにこだわりを持つてはゐない¹²。

伊藤廉はこの文章で、西洋美術史で批判と揶揄の意味で名付けられたいくつかの思潮に言及しながら、しかし、新日本主義という名称に対する一種の自負心を持っている。

実際に「新日本主義」が、以後、独立美術協会が掲げるスローガンになったことを勘案すれば、木村荘八の批判的な命名が、彼らにとって実際に否定的に受け止められたわけではなかったことは明らかだ。

このような新日本主義の形成は、一般的に前節での軍国主義的な右傾化が文化に浸潤したものとして理解されている。日本精神論に見られる西洋への排撃と日本優越主義が、独立美術協会でも似た様相として表れているのである。このような社会的状況が、新日本主義の形成の背景だったことは、美術が当時の政治、社会、経済状況と無縁ではなかったことを示す。

しかし、歴史的背景以上に、美術の新日本主義を理解するために重要なのは、画家個人それぞれのアイデンティティーと造形意識であり、また新日本主義とそれ以前の美術との影響関係であろう。

そもそも独立美術協会の会員らが新日本主義という旗幟を掲げるようになった理由は、西洋美術の技術と形式をそのまま模倣することに限界を感じ、その問題を解決する新しい表現方法を模索するためだった。とはいえ西欧美術の洗礼を受けたモダニズムの寵児たちが、それまでの画業を反省し、日本的な油絵を打ち出したこと

¹² 伊藤廉「日本的なるもの」『アトリエ』アトリエ社 第12巻3号 1935年 3月

は、当時としても衝撃的な事件として報道されている。

日本の洋畫界の最も急進的な團體と見られてゐた獨立美術協會員の中堅メンバーの中から發展的な意味の「日本主義」への轉向が表明され、俄然洋畫界のセンセーションを捲き起すにいたつた。コスモポリタンを自任して來た洋畫家のこの轉向は何を意味するものであらうか¹³。

この新聞記事（図3）は、洋画で日本趣味（新日本主義）を提唱する獨立美術協會の主要人物を紹介しながら、当時の状況を説明している。

特にこの記事で登場する「轉向」という語を、新日本主義の背景を理解する手掛かりとして注目してみたい。原田光氏も、「1930年代の画家たち」¹⁴で、新日本主義を「轉向」という視点から説明し、轉向によってプロレタリア美術が消滅したのではなく、獨立美術協會の自由主義者たちにも「轉向」が押し寄せてきたのだと指摘する。

「轉向」

轉向とは、一般に「ある思想が（不道德な）権力の強制を受けて他の思想に変わっていくこと」とされ、道徳的な非難の対象になったりもする。しかし日本思想史での轉向の研究に大きな一石を投じた、鶴見俊輔（1922—）と藤田省三（1927—2003）らによる『共同研究—轉向』（1959）は、それに異なる角度からの意味を与えた。すなわち、そこでは権力だけでなく、轉向者の個人性（personality）の問題も念頭におく必要があり、その人自身の世界観や価値観も介入していた点である。言い換えれば、権力による強制と同時に、状況に対応した思想の切り替えという自発性も考慮しなければならないということである。

では、獨立美術協會の「轉向」には、そうした事情がどのように表れているのだろうか。この点では、日本人画家たちの、1920年代のパリ留学経験が重要な参考になる。彼らのパリ留学は、アジアから抜け出し（脱亜）、憧れの西欧モダニズムに参入（入欧）することを意味していた。しかし彼らはパリでの活動を通して、西洋

¹³ 「洋畫界の迷夢破り新日本主義—西洋の技に優る故國精神の美、獨立美術展の轉向」『報知新聞』1935年1月9日

¹⁴ 『日本の近代美術9』大月書店 1992年

の表現様式をそのまま踏襲、模倣することの限界を痛感し、そのような形での西洋追従が、画家として有利な地位と名声をもたらさないことを悟ったのである。

一方で、一種の停滞期とも言えるエコール・ド・パリの雰囲気は、「差異」を尊重するものでもあった。すなわち、世界各国から集まって来た画家たちが、各自の出自や民族的気質を発揮することで可能となった、自由で寛容な雰囲気は、日本人画家たちに、むしろ彼ら自身のもつ日本的特性への自信を与えてくれたのである。そのようにして独立美術協会の会員たちの眼に、西洋と日本が等価に認識されると同時に、新たな日本的表現が表れはじめるのである。『報知新聞』での里見勝蔵の発言は、そうした認識を示している。

私達は私達の先輩と違って、私達の時代から初めてパリと日本と同じ空気を吸ふやうになった。これが1930年協会の誕生だ。然るに日本に歸つて見ると日本のクラシックには外國も到底及び得ない美しさがある。これを今後一生懸命に追究したいと思ふこれを日本主義と呼んでゐる、別に新しいことではない。¹⁵

一方、新日本主義には、西洋で生まれた日本主義（ジャポニズム）への反作用の意味もあったと考えられる。もちろん、新日本主義は、大きく見れば明治期から文学、思想面で行われきた日本主義の繰り返しと言えるが、木村莊八があえて「ニッポニズム（Nipponism）」という新語を提唱したように、ジャポニズムへの理論的対抗を含むものと解釈することもできるだろう¹⁶。

特に児島善三郎は、帰国直後の1927年に、「日本人として日本の風物を自分のものにする倦なき野望を抱いている」という抱負を明らかにしている¹⁷。すなわち、日本人としての自信回復による東西両洋への意識の変化と、造形的な模索が、彼らを日本的なるものへの追求に向かわせたのである。こうした内在的要因に、その後社会に蔓延していく軍国主義的な雰囲気と、国策的な日本精神論が起爆剤となって、新日本主義が一つの理念として急成長していったのだった。

当時の雑誌記事は、新日本主義のそうした状況を的確に指摘している。

¹⁵ 『報知新聞』1935年1月9日

¹⁶ 木村莊八「ニッポニズム」『アトリエ』アトリエ社 第12巻3号1935年 3月；「再ニッポニズム」『みづゑ』第362号春鳥会 1935年4月

¹⁷ 児島善三郎「方向」『みづゑ』第284号春鳥会 1928年10月

造形文化に於ける一つの新段階とは、新興繪畫に於ける佛蘭西的影響の飽和状態が、新たなはけ口を求めて發展した事態を指すのである。そして、此新段階を形成するものは、思想的意味に於いて、東洋主義的文化への復歸であり、技術的な意味に於いては、佛蘭西的感覚から日本的感覚への移行である。（中略）佛蘭西的影響の飽和状態に發生した脆弱なる一點、その一點一點へ働きかけた民族的文化の刺戟でなければならぬ。非常時といふ社會思潮は、必然的な所産として、民族文化の意識を再認識せしめた¹⁸。

新日本主義は1934年から、ジャーナリズムの注目の中で、日本主義的洋画、東洋主義、日本趣味、美術での民族主義、日本的傾向など、多彩な語で、時代を風靡することになった。しかしながら、当初は上記の記事のように、政治思想論というより、あくまで美術論として行われていた。

日中戦争が本格化する以前は、国家主義イデオロギーはまだあまり暴力性を帯びておらず、文化政策はむしろ隠密に進められており、受容者の自発性を強調する傾向が強かった。美術界に国家権力の介入が表面化するのには、1935年の帝展改組であったが、それもまだ強制的弾圧というより、利権をめぐる改組という面が強かった。しかも当時の画家たちが、帝展改組への反対を表明することも、ここではまだ可能だった¹⁹。

しかし、いわゆる転向の原因となった「強制」には、たんなる暴力だけでなく、利権の供与、マスコミによる宣伝といった間接的な強制も含まれていた。したがって、新日本主義をめぐる画壇の全体的な傾向も、強制的ではないにしろ国家によって動かされていたと言っていいたいだろう。

このような過程を通して、新日本主義は文化的な公共性を獲得し、社会的合意を得た状況になっていた。それゆえに、新日本主義に関する議論は、その正当性の是非より、「美術における日本的なるものとは何か」「（独立美術協会の）新日本主

¹⁸ 横川毅一郎「造型文化新段階-独立美術協会指導部の創作活動に現はれたる東洋主義の検討」、『みづゑ』春鳥会第351号 1934年 5月

¹⁹ 帝展改組をめぐる紛糾から、『アトリエ』1936年3月号は「美術界に国家的指導機関は必要か。新帝院及新帝展を改組するとすれば如何なる機構と方法によるべきか」という特輯を掲載した。

義が日本的なるものを正しく具現しているか」など、方法論的な問題に集中したのだった。

新日本主義の造形的特徴：モチーフ

新日本主義が広く世に知られるようになったのは、独立会員らによる言及以上に、時代の雰囲気合致した作品そのものの傾向が大きく影響した。そうした傾向が端的に表れたのが、日本的なモチーフの使用であった。

1935年の独立美術協会第5回展は、新日本主義的な傾向が絶頂に達した展覧会だった。当時の批評は、彼らの日本的傾向に対する様式的分類を試みている。

これらの諸作の共通した態度として洋画の傳統の羈絆から離脱せんとする意途に於いて一致してゐることは充分認められるのである。もつともそこに若干の異つたスタイルがあつて、譬えば伊藤、林両君の諸作にみられる如き写実主義、青柳、森等の場合に於けるフォルマリズム（形式主義）、兒島君の折衷主義（象徴寫實主義）等、それぞれ、この會の日本主義イデオロギイに對する個人的解釋に従つて異つた表現形式がとられてゐる²⁰。

ここでの青柳、森は正会員ではなく、一般公募で出品した作家だが、具体的な作品が見つからないため除外すると、新日本主義の様式は、写実主義と折衷主義に大別されるようだ。

そのうち、写実主義とされている伊藤廉と林重義の作品は、再現性を主とする構想的な作品であるが、一般的な意味でのリアリズム絵画と言うには、やや無理がある。ここでの写実主義は、むしろ日本的モチーフの忠実な描写を指すものと解釈した方がいいだろう。モチーフによる日本の表現は、当時の画家たちが採ったもっとも簡単な選択だった。

日本的モチーフは、1931年第1回独立展の時からすでに試みられているが、毎年増加し、1933～36年頃に最高頂に達する。モチーフは多様だが、大きく区分してみると、以下の四つになる。

²⁰ 柳亮「〈独立〉の日本主義とエスプリ・モデルン」『アトリエ』第12巻4号 アトリエ社 1935年4月号

- 1) 着物など日本風の服を着た人物（図4, 5）
- 2) 花鳥翎毛の牡丹、虎、鶴などの動植物（図6, 7）
- 3) 日本の伝統家屋と建築物（図8, 9）
- 4) 山岳など、伝統絵画を連想させる筆致で表現した風景モチーフ（図10, 11）

一方、独立美術協会の会員たちは、このようなモチーフの探求に加えて、作品名を意図的に東洋画風にし、東洋画の画材を混用して油絵を描くといった戦略を駆使した。林重義が、第5回展に出品した三点の作品名を、「山嶺秋霽」「雪景山水」「溪谷秋色」と日本画風にしたのも、その一例である。

このようなモチーフの流行は、当初からシュルレアリスムの傾向を帯びていた福沢一郎の作品においても、例外ではなかった。福沢は、1937年に独立美術協会を脱退して美術文化協会を結成するが、独立美術協会の初期、つまり新日本主義が顕在化する以前には、日本的モチーフでシュルレアリスム的な作品をたびたび描いている。

福沢の独立展初期の出品作である「A家の没落を描く」（図8）や、「定めなき世に定めなき小夜衣明日は誰が身の妻ならぬか」（図12）などには、作品名にも物語的な要素が表れている。特に前者の場合、廃墟になった日本の木造家屋が描かれている。当時、木造家屋は、高層コンクリートの西洋建築と対照される東洋的文化の対比的モチーフとして、しばしば描かれたものだった。

しかし、モチーフ中心の安易な方法論は、彼らに造形意識の混乱を引き起こした。油絵具を使って、日本画の表現形式を踏襲しようとする事への矛盾、単純な回顧趣味、古い画題の繰り返しといった指摘も受けている²¹。そして、モチーフ上の傾向としての新日本主義は、繰り返し使用されたことでほどなく題材がマンネリ化し、長く続くことはなかった。

児島善三郎の新日本主義絵画

児島善三郎は、独立美術協会で活動した他の仲間とは異なり、制作の方法論において最も典型的な新日本主義を提示し、日本的洋画として独自の様式を作り出した

²¹ 柳亮「〈独立〉の日本主義とエスプリ・モデルン」『アトリエ』第12巻4号 アトリエ社 1935年4月

という高い評価を受けている²²。新日本主義の理論を、最も明快に表明した文章「新日本主義に就いて」の中で、児島は、「物質的感覚に始終する彼等(西洋；引用者)はその藝術表現として極度に立體感を重じ、我々の國では唯心的觀念に基礎を置き、その藝術表現としては常に象徴的で平面描寫を敢て異とせず今日に至つてゐる」と述べ、西洋と東洋(日本)の差異を強調している²³。西洋の立體感の表現が、日本人にとっては達成しづらいものであることを自覚していた児島のこうした見解は、以後、日本の伝統美術に基づく平面的で装飾的な造形様式への追求の根拠となっていた。

1925年にフランスに留学した児島にとって、留学の目的は西洋絵画の形態と色彩の構成を習得し、立體感と量感表現を学ぶことにあった(図13)。帰国後、児島の制作は、フランスで得たそれをより深化させる形で行われた。まず女性ヌードの作品は、留学時代の立體感から離れ、肉筆浮世絵を思わせる強い輪郭線や装飾的文様を用いて平面化、単純化、装飾化していく(図14, 15)。その後、ヌードからより直接的な日本の風土を描く「風景」に、その表現対象を変えていった。

また主題の変化と共に、児島の関心は日本の伝統絵画、とくに南画と琳派、桃山の障壁画を参照した油彩風景画へとつながっていく²⁴。「初秋」(図16)、「風景(松)」(図17)などに見られるように、松葉や岩などの描写は次第に簡略化、文様化され、全体的に平面化が進められた。留学の目的だった西洋画の立體感の表現が限界に達したことで、それを日本絵画の伝統と思われていた平面性で克服しようとしたのであろう。その転換は、次の一文にも表れている。

日本人が如何に望んでも、西洋画の與える立體感の表現は不可能に近く、
又我々には立體感のみが、最高の藝術の標識とは考えられないのである²⁵。

²² たとえば、匠秀夫氏は、児島の新日本主義が「時代の趨勢に呼応した事大主義的で皮相な試みではなく、あくまでも絵画理念から生まれた内発的なものであるという点で、一般的な独立美術協会の新日本主義とは区別されるのである」と述べている。「大久保泰宛書簡類の意義—児島芸術の確立をめぐる—」『生誕100年記念児島善三郎展』福岡市美術館 1993年

²³ 児島善三郎「新日本主義に就いて」『アトリエ』第12巻5号 アトリエ社 1935年 5月

²⁴ 「石涛、大雅、玉堂、宗達、光琳、乾山、浮世絵では懷月堂を好み、夜はよくこれらの画集を丹念に繙いていた。」児島徹郎「略伝父・児島善三郎」『児島善三郎展』福岡文化会館、1976年

²⁵ 児島善三郎「新日本主義に就いて」『アトリエ』第12巻5号 アトリエ社1935年 5月

こうした簡略化と平面化は、木の葉や岩の描写を、三角形、扇形、円などの大きな点描で表現したことにも表れている。このような植物表現は、南画、とくに池大雅(1723～1776)や浦上玉堂(1745～1820)らの米点法や点苔法に着目したものである(図18、19)。

一方、琳派に着目したような空間性の作品として、「滝壺」(図20)があげられる。この作品には、尾形光琳(1658～1716)に見られる平面性と華麗な装飾性、画面の一場面を切り取ったような特異な構図性が表れている。

こうした南画や琳派への関心は、1937年頃から彼が制作した水墨画とも関係する。それらの水墨作品は、油彩作品と緊密に対応しながら展開しているからである。材料の違いを除けば、両者の構図や表現はよく似ており、同じ場所の風景を油彩と水墨で描いたケースも見られる(図21、22)。

独立美術協会周辺の日本的油絵—安井曾太郎、梅原龍三郎

大正末期から昭和前期は、「安井・梅原の時代」と呼ばれる程、安井曾太郎と梅原龍三郎の存在と影響力が大きかった。彼ら二人がこのように呼ばれたのは、同い歳(1888年生)で同郷(京都)だったこと。同じ旧派系の浅井忠(1856—1907)と小山正太郎門下の鹿子木孟郎(1874—1941)に師事し、ほぼ同じ時期にフランスに留学したこと。さらに同じ年に(1944)東京美術学校教授となったことなど、共通点が多く、仲間であると同時にライバルでもあったからだ。また、日本的油絵の創出という点で、多大な貢献をしたという共通点もあげられる。

梅原と安井は、独立美術協会とは関わりがなく、何らかの「主義」として日本的な傾向を主張したわけでもなかったが、昭和前期の1930年頃から独自の様式を模索し、それが「日本人の油絵」の典型を生み出したという評価を受けている。彼らは二科会に基盤を置きながら、その後、春陽会・国画会(梅原)、一水会(安井)などを中心に活動した。それらの団体の性格も、やはり東洋的な情緒と、日本的な油絵を志向する傾向が強く、彼らはそこで中心的な役割を果たしたと言える。

ただ、同じような画力を持った二人だが、画風は正反対だったと評されている。梅原がフランス留学を通してルノアールに熱中し、その後、対象への主観的な感動を華麗な筆致で描出したのに対して、セザンヌの影響を受けた安井は、主観と客観

のバランスを厳密に調整した理知的な制作態度を見せた²⁶。

しかし、日本的油絵という点で見れば、彼らの様式は前節の児島善三郎とあまり変わらない。つまり安井曾太郎の特徴は、形態の変形と省略、あるいは強調という点に、また梅原龍三郎の日本性は、浮世絵・琳派・南画など伝統美術から摂取した華麗な装飾性として、一般的に理解されているからである。

1914年、フランス留学を終えて帰国した安井曾太郎は、セザンヌの影響を示す色面と堅固な線による構築的な画面構成を見せながら、二科会を中心に活動し始めた。1929年に発表した日本風の肖像画「婦人像」(図23)は、安井の自己様式への変化を窺わせる。この作品は、モチーフ以外にも、細部描写を省略した鮮明なコントラストの色彩処理で、日本人の感性を刺激した。安井の画風は「主観的写実主義」という言葉で説明されるが、これは客観的写実に立脚しながら、主観性を表現するためにデフォルメと誇張、色彩と形態の単純化を志向したからである。写実を基礎としながら、対象の美を要約して画面上で緊密に再構築する安井の様式は、昭和期の写実的絵画の一つの指針となった²⁷ (図24)。

安井に対して梅原の場合は、児島善三郎により近い様相を見せる。1928年の作品「裸婦結髪図」(図25)には、浮世絵への関心が表れている。初期浮世絵(図26)に見られるモチーフとの類似性と共に、太い輪郭線の表現もよく似ている。また当時彼が参加していた春陽会の会員との交流も、やはり東洋的な趣味をもたらしたと推定される。以後、梅原は児島と同様、風景や人物、静物などを主題に、大和絵、琳派などの伝統美術の装飾性を積極的に導入していった(図27)。

一方、梅原の日本的洋画では、材料面の工夫も注目される。日本画の顔料や染料などを、油絵具と混用して使ったり、金粉や白金の使用、またキャンバスの代わりには和紙を支持体に用いたりもしている²⁸。

画壇動向との関係では、梅原龍三郎は、帝展改組で帝国芸術院の会員となりながら、国画会の主役としても活動した。対外活動としては、1929年に上海で開催された中華民国教育部第一次全国美術展覧会に日本代表で参加し、1935～36年に台湾美術展覧会の審査員、1939年には満洲国展の審査員を務めた。また日本文化論の拡張

²⁶ 富山秀男『原色現代日本の美術』小学館 1979年；東珠樹「安井・梅原と日本人の油絵」『白樺派と近代美術』東出版 1980年

²⁷ 『東アジア絵画の近代—油画と誕生その展開』静岡県立美術館 1999年 220頁

²⁸ 神奈川県立近代美術館編『近代日本美術家列伝』美術出版社 1999年 178頁

によって、1937年7月、文壇をはじめとする日本主義に傾倒していた文化界の著名人たちが〈新日本文化の会〉を発足したが、その42名の会員名簿の中に、梅原龍三郎の名を確認することができる²⁹。

画壇動向との関係から安井曾太郎を見ると、1935年、日本精神を基調に政府が断行した帝展改組で、帝国芸術院に参加していることが注目される。これをきっかけに二科会を脱退し、一水会を設立した安井曾太郎は、さらに植民地官展の朝鮮美術展覧会（1936年）と満洲国美術展覧会（1937年、1943～44年）の審査委員となるなど、国家主導の植民地の美術政策に関与することになる。

戦争画の非制作

こうした梅原と安井の公的活動の中で、注目されるのが、彼らが戦争画を制作しなかったことである。1937年の日中戦争の勃発以降、国家総動員法が施行された戦時体制になると、美術界にも軍国主義の介入と統制が強くなった。この時期になると、エコール・ド・パリで日本の若い画家たちに自信を与えた藤田嗣治をはじめ、幾つかの団体の画家たちが戦争記録画を制作している。独立美術協会のモチーフの傾向を批判し、真の日本主義の作品制作を促した批評家の荒城季夫なども、戦争芸術論の代表的な理論家として活動するようになった。荒木季夫は、次のように言う。

文化の本質は、民族の感情、思想、生活のうちから直接発生して国家の理想と活力を象徴する高い精神活動である。（中略）今日われわれにとつて特に緊要な問題となるものは、ルネッサンス以後いつしか知識階級の通念となり来つた普遍妥当性の価値判断による世界主義的文化一般や、フランス革命以来個性の啓発と思想の自由平等に目標を置いた無国籍性の個人主義的、民主主義的文化ではなく、民族國家の自己主張としての文化創造である。従つて、今後の文化政策の理念と計畫は、すべてこの民族的、國家的全一體の基礎のうへに築かれなければならないことになる³⁰。

こうした状況にあっても、安井と梅原は、児島善三郎と同様、戦時体制に応じた戦争画を制作しなかった。このことは、のちの美術史上の評価で、彼らを近代日本

²⁹ 北河賢三「1930年代の思潮と知識人」『近代日本の統合と抵抗 4』日本評論社 1982年 155頁

³⁰ 荒木季夫「美術文化政策の基本理念」『みづゑ』第437号 春鳥会 1941年4月

洋画の代表者として押し上げるのに、重要な要因として作用した。もっとも東珠樹氏は、日本の戦争画の中で、後世に美術館を飾った作品がどれくらいあるかを問い返ししながら、安井と梅原が戦争画を制作しなかったことについて、愛国心がなかったのではなく、造形面で日本の感性を表現したのであって、その点ではむしろ愛国的行為として見るべきことを指摘している³¹。

しかし当時、安井が中心となっていた一水会の元老、石井柏亭は、総動員体制下の純粹志向の画家たちの立場を、次のように代弁している。

今は戦争画の描けないような画家は、駄目だといった評論家もあったが、不適當な性質の作家までが、無理にそういう写實的課題画に走らなければならぬことはない。他の方面において職場を通じての御奉公も可能である。時局の色のない普通の作品は、軍関係の方にも需要がある。今度の帝国芸術院会員達の献艦のための作画の如きもその一例であるが、航空潜艦の諸基地、病院療養所等でもみな絵画、しかも穏やかな風景静物画を慾しがっており、軍艦の内部にもその要求がある。戦力増強に役立つわけである。だから今日普通の絵を描いているものを一概に時局意識なきものののように言いなすのは誤りである³²。

この文章は、当時中立の立場にあった画家たちが、自分の性向と合わない戦争画に加担することを避けながら、通常制作活動でも国家に奉仕できることを、弁明した内容である。したがって、たんに戦争画制作の有無を評価基準とするのは、当時の時代状況と美術界の構造からすれば、やや皮相的でバランスを欠いた見解と言える。このような状況の中で、安井と梅原の公的活動は、戦争画制作ではなく、台展・満洲国展の審査に集中したのである(図28)。

³¹ 東珠樹「安井・梅原と日本人の油繪」『白樺派と近代美術』東出版 1980年

³² 石井柏亭「日本の美術は斯くある可し」『美術』第3号、1944年4月

第3節 満洲を訪れた日本人画家たち

「楽土」としての満洲

俺も行くから君も行け 狭い日本にや住みあいた。

海の彼方にや支那がある 支那にや四億の民が待つ。

長白山の朝風に 剣をかざして俯し見れば

北満洲の大平野 俺の住家にやまだ狭い。

「馬賊の歌」（作詞：宮島郁芳）

1932年から1945年まで、現在の中国東北地方からモンゴルの一部に存在した満洲国は、帝国支配下の主権国家という矛盾に満ちた性格から、一般に傀儡国として理解されている。この統治システムは、非公式帝国であった満洲国とその他の植民地（大日本帝国の領域内にあった朝鮮や台湾）とを分ける明白な特徴である。しかし、資源と労働力の収奪、市場の支配を主な目的とした典型的な植民地概念を、満洲国が超越したもうひとつの理由は、当時の日本人たちに、満洲国がひとつの思想や情緒として受け入れられた点にある。例えば、大正期から流行した上記の「馬賊の歌」の主人公は、息が詰まる日本を抜け出し、「四億の他者」に接近すると同時に、放浪者のロマン的情緒を展開する場として満洲を歌っている。これは満洲国が、日本社会が直面していた閉塞的状况からの、理想的な脱出口のシンボルとなっていたことを示す。

理想郷としての満洲イメージは、たんに日本政府と満洲国政府、そしてそれに同調した人々にのみ受け入れられたわけではなかった。満洲は、「日本の近代を批判するがゆえに国内で受け入れられずにいた人々にとって、新たなユートピアを構想する場所」³³として機能した。つまり、思想の立場（右翼、左翼、転向者）を問わず、満洲は理想郷としてイメージされたと言える。一例として、日本浪漫派の保田與重郎は、次のように述べている。

「満洲国」は今なほ、フランス共和国、ソヴェート連邦以降初めての、別個に新しい果敢な文明理想とその世界観の表現である。

³³ 竹中均「試金石としての「満洲」—民芸運動の社会認識の臨界点」『年報人文科学』20 大阪大学人間科学部社会学・人間学・人類学教室1999年

「満洲国」といふ思想が、新思潮として、また革命的世界観として、いくらか理解された頃に、我々日本浪漫派は萌芽状態を表現してゐたのである³⁴。

保田の文章は、思想的な価値転換をもたらす一つの新思潮、あるいは世界観の次元で満洲国を受け入れた、熱狂的な時代の雰囲気を与えている。世界観としての満洲国は、「王道楽土」「五族協和」という建国スローガンに集約することが出来る。このスローガンは、当時の満洲ブームと連動しながら、植民地支配と他者への認識、外交戦略のためのひとつの修辞学として使用された。すなわち「アジアの諸民族の連帯（＝五族協和）」によって「実現した理想国家（＝王道楽土）」こそ、超克の対象としての西洋近代に向かい立つ存在となったのである。更にもうひとつ念頭に置かなければならないのは、満洲国が、様々な制約に囲まれた狭小国としての日本から脱出する「実験空間」だった点である。では、こうした世界観、あるいは「思想」としての満洲像は、美術家達にどのように受け止められ、視覚化されたのだろうか。

日本の風景は、一体に平面に見え、描きながら色々と表現の段取りを極める様な事が多いが、ここはそんな事は無く、建築も立体であり、山も松も杉などもなく、明るくて、何処を描いても面白そうで西洋画には持って来いの風景だと思った³⁵。

洋画家の吉村芳松（1886－1965）がこう述べるように、満洲という旅行地が与える物珍しい感覚は、画家に段取りが不要な自由な制作を可能にする空間だった。吉村は、「赤い土の土穴の様な家、その陰に纏足の赤い衣の婦人」の情趣にも、強い興味を覚えている。もちろんこのような言説には、オリエンタリズムとエキゾチシズムの政治性を指摘できるが、満洲が画家たちにとって興味をかきたてる写生地だったことは間違いない。とくに湿潤な日本とは異なる乾燥した気候、鮮明な光は、画家たちを魅了し、安井曾太郎の「承德の喇嘛廟」（図29）のような、戦前期の日本洋画の代表作が生まれた空間でもあった。

³⁴ 保田與重郎「満洲国皇帝旗に捧げる曲」『コギト』コギト発行所 1940年12月

³⁵ 吉村芳松「満洲雑記」『美術新論』1928年2月

熱河省の承德離宮は、当時、画家の間でブームになったくらいの格好のテーマだったため、1937年、訪日宣詔記念美術展覧会の審査で満洲国に赴いた安井にとっても、見逃せない題材だっただろう。1934年に渡った川島理一郎（1886－1971）が、承德について、「強烈な日光の下でこれらの建築が或ひは金色を輝かせ（中略）画家の色彩感は十分以上に満足せしめられる」と言ったように（図30）、安井の作品でも、澄み渡った青空とピンク色の喇嘛廟のコントラストが特徴的である。また日本の風景を描いた同時期の油絵（図31）より、透明感があり、淡々とした味わいもある。

もちろん、これらの作品についても政治的解釈が可能だろう。稲賀繁美氏がすでに指摘したように³⁶、梅原龍三郎の「紫禁城」（図27）などの北京風景も含め、こうした作品が「極東の辺境の島国の民が、東亜大陸文化の精髓に接して抱いた高揚感」、「東洋の覇者、王者たる自負が、絵画制作を通して具現された」とする解釈である。このほか、中央官展の出品作に見る満洲表象の政治的意味を、緻密に分析した千葉慶氏の研究も注目に値する³⁷。

二つの「楽土」

その上で、本稿では、帝国と植民地の美術の双方が交差する関係性に注目するため、日本人画家が表現した満洲イメージのキーワードとして、「楽土」を設定したい。満洲の美術の場合、日本によって一方的に支配されたというより、互いに影響を及ぼしたと考えられるため、ここでは日本人画家の作品を、彼らの立場から、次の二つの傾向に分類する。

第一に、国策に乗った画家たちの作品である。例えば、岡田三郎助（1869－1939）や川端龍子（1885－1966）らは、満洲を「王道楽土」と「五族協和」の場、あるいは大陸進出の場として表現した。

第二に、福沢一郎をはじめとする、在野画家たちの作品である。彼らは、国家によって宣伝された満洲国を、そのまま表現しなかった。そのため彼らの作品には、満洲の矛盾と現実が表現されている。また在野画家たちにとって、満洲の体験は、新たな創作方法やエネルギーを得る契機となった。

前述したように満洲国の建国理念だった「王道楽土」というスローガンは、満洲

³⁶ 稲賀繁美「白頭山・承德・ハルハ河畔：偽満洲国の文化象徴とその表象」『近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』展図録 豊田市美術館 2009年

³⁷ 千葉慶「不安と幻想—官展における〈満洲〉表象の政治的意味」千葉大学大学院人文社会科学研究所プロジェクト報告書第175集『表象／帝国／ジェンダー—聖戦から冷戦へ—』2008年

国の効果的な統治と、日本の大東亜共栄圏の宣伝および正当化の手段として提起されたものである。しかし本稿の目的は、その理念が実現されたのか、あるいはそれが、日本の大陸進出を隠蔽するための虚偽に過ぎなかったのかを検証することではない。「楽土」という理想は、満洲国の政策に共鳴した画家だけではなく、満洲国で警戒の対象とされた画家たちにも、制作の動機やモチーフを提供した。こうしたユートピア（楽土）の概念は、広い意味合いを持つため、むしろ満洲美術の実態を把握する有効な手がかりになる。それを明らかにするのが、本節の目的である。

国策に沿った「楽土」と「五族協和」—①岡田三郎助

1936年、一枚の壁画が、満洲国の最高行政機関だった国務院総務庁の正面玄関2階に飾られた(図32)。壁画を担当した画家は、日本洋画壇の重鎮、岡田三郎助である。岡田は壁画制作のため、一年前の1935年に新京に着き、和田三造（1883－1967）とともに資料を収集した。すでに岡田は、1920年台湾総督府庁舎の玄関階段ホールに「北白川宮殿下之澳底登陸」「台湾神社」(図33)を、和田は、1926年朝鮮総督府庁舎の中央ホールに壁画「羽衣」(図34)「金剛山伝説」を制作していた。その経験から、満洲国の公式の壁画も、彼らが担当することになったのだった。

この壁画制作は、当時、満洲国だけでなく日本でも話題になったが(図35)³⁸、「王道楽土」というタイトルが示す通り、この作品は満洲国の二つのスローガンを総合的に図解した、典型的な宣伝美術の性格を帯びていた。画面中央には、各民族の伝統服を着た少女たちが、中国、満洲、日本、朝鮮、モンゴルの順に並んでいる。中央に日本の少女を配置し、手をとって踊る姿に表現したことで、日本を中心とする各民族の和合を強調している。岡田三郎助自身も、「未来へのび行くものを現すために、若い少女を選んだ」と述べ、少女をモチーフにした理由を明らかにしている³⁹。

また一步を踏み出す少女たちの足は、満洲国の未来の発展を象徴している。画面右手前には、図版状態が良くないため見えにくいだが、農夫と漁夫の収穫物を配している。当時の記事では、「『五穀豊穡』をかたどり、右端ニレの木の下に農夫と漁夫がリンゴ、ブドウ、松花江のケツ魚を携へ、左端にはコウリヤン、大豆が繁茂し

³⁸ 「満洲国宮廷の大壁画を描く」、『大阪毎日新聞』1935年2月29日、「満洲国務院の壁間を飾る一力作王道楽土」、『報知新聞』1936年10月3日

³⁹ 「満洲国務院の壁間を飾る一力作王道楽土」『報知新聞』1936年10月3日

てゐる」⁴⁰と解説されており、収穫物が豊かな楽土を象徴していることが分かる。

岡田の作品は、単に国務院を装飾しただけでなく、満洲国を象徴する代表的な図像として扱われた。新聞図版より状態が良好な図36では、右側上端に「民族協和」の文字が見え、新聞図版にはなかった文字が新たに加えられていることから、岡田の壁画が絵葉書の図案として使われた可能性も推測できる。満洲国建国10周年の記念として、1942年に発行された切手(図37)には、岡田が描いた二つのイメージがそのまま図案化されている。農夫と漁夫の姿を採用した3分切手(図37右)は、満洲映画協会総務部宣伝課の職員だった李平和が、岡田の作品を模写したものである。

李平和は、中国出身の洋画家として満洲国展に数回入選し、彼の作品が新聞と雑誌の記事になったこともあった。第2章で触れたように「豆腐漿」(図38)という作品で、審査を担当した梅原龍三郎から「対象を確実に写して、調子の破綻がなかった」という評価を受けた作家である。李平和は、幼少時に病気で聴力を失ったものの、満洲国展に入選した青年画家で、その作品は溥儀の仁慈を示すものとして「天覧」の榮に浴したこともあった。これは新聞報道を通じて、当時、満洲国内で広く社会的な話題になった。李は、「満洲国の政府の側からすれば、中国人に対する宣撫工作の担い手として使いやすい人物」⁴¹と認識されたのである。

ところで図36の岡田の作品では、「王道楽土」の豊かさと「五族協和」の理想の表現のために、意図的に排除された要素があった。原図の図32では、画面左の遠景に、用途のわからない建物が小さく描写されているが、これについて岡田は、次のように述べている。「労働問題などに触れたくないので、工業を現すためには工場を少し描いて見ました」⁴²。新生国家満洲の発展を宣伝する重要な手段は、じつは農業や漁業より、むしろ工業であった。『満洲グラフ』など、当時の報道写真集や宣伝雑誌では、満洲の工業の現場を重要な対象として掲載している(図39、40)。また、満洲国の正当性を世界に宣伝するために参加した1933年のシカゴ万国博覧会では、満洲写真家協会の写真が100点ほど陳列されたが、出品報告書には「満洲の機械工場の写真を見て小学生などは、ピッツバーグだ、などと云ふのが居るが、ピッツバーグは米国第一の機械工業であるから、無理からぬことである」という記録も残って

⁴⁰ 「満洲国務院の壁間を飾る—力作王道楽土」『報知新聞』1936年10月3日

⁴¹ 内藤陽介『満洲切手』角川選書 2006年

⁴² 「満洲国務院の壁間を飾る—力作王道楽土」『報知新聞』1936年10月3日

いる⁴³。

しかし当時の満洲国では、中国人の下層労働者だった苦力の処遇問題をはじめ、労働争議が社会問題として浮上していた。このように満洲国での工業は、理想と現実の二重のイメージを持っていたため、官展系の保守的作家の岡田三郎助にとっては、工場などのモチーフはプロレタリア美術を連想させたと思われる。おそらくそのために、「王道楽土」の表象として、工業より、農産物の豊かな収穫と現地人が休息する場面が選択されたのだと考えられる。このような例は、第2回満洲国展で東洋画部の相談役だった野田九浦の、同タイトルの帝展出品作「王道楽土」(図41)にもよく現れている。

ここで、岡田、和田が制作した植民地総督府(台湾、朝鮮)の壁画と、満洲国国務院の壁画を比較してみよう。まず、岡田が描いた台湾の壁画(図33)は、乙未戦争(台湾征討)に出征し、現地で没した北白川宮能久が、台湾北部の澳底に上陸する場面と、彼が奉斎された台湾神社をテーマに描いている。この壁画の制作のために、岡田は澳底に数回、写生旅行に行ったという。一方、和田の朝鮮総督府壁画(図34)では、内鮮一体の思想を表現するため、「羽衣」と「金剛山伝説」という両国に類似する天女伝説が描かれている。このように台湾と朝鮮の壁画では、歴史的な事件や伝説といった具体的な物語が描かれているのに対して、満洲国の壁画の場合は、現在あるいは未来の発展を暗示するプロパガンダとしての性格が強かったと言える。

国策に沿った「楽土」と「五族協和」—②和田三造ほか

満洲には、朝鮮総督府の壁画を描いた和田三造も深く関わっていた。和田は、1931年12月朝日新聞社の委嘱で満洲事変を取材するため中国に赴いて以来、翌1932年2月には、漫画家の提寒三と「満蒙スッケチ展」(朝日画廊)を開催。また1935年には満洲国の古美術調査、新京の皇居壁画調査を兼ね、美術教育施設一般を調査するため満洲に滞在し、1936年にも満洲風物の写生旅行に出掛けている。

和田が描いた翼賛的な作品としては、「興亜曼荼羅」が挙げられる。この作品は、1940年の紀元二千六百年奉祝美術展(以下、奉祝展)のために制作された、横幅2.4メートルの大作だった。和田は出品規定の発表以前に制作に着手したため、招待日のみの展示となったが、1日だけの展示でも話題を集めた(図42、43)。その後、こ

⁴³『進歩一世紀市俄古万国博覧会満洲出品報告書』進歩一世紀市俄古万国博覧会満洲出品参加残務整理事務所 1934年73頁

の「興亜曼荼羅」は高島屋大阪店の大食堂に掛けられ、のちに焼失したが⁴⁴、タイトル通り、日本の大東亜共栄圏建設を象徴的に描き出したことがわかる。

原作とほぼ同じ構成の下絵（図 44）をみると、画面には中国の建築、朝鮮、モンゴルの力士や駱駝をはじめ、満洲国の構成民族だけでなくインド、バリ、タイの人々や風習も描かれ、いわゆる「南方共栄圏」まで含んでいる。画面中央には、巨大な台座の上に、白馬が引く馬車の彫像が配置されており、おそらくアジア諸民族を統合する日本を象徴しているのであろう。のちに和田はこの作品について、「我々明治に生まれた人間の一つの夢ですね。倭姫を中心におきまして、アジア民族がみんな取り巻いているというものであったんです」⁴⁵と述べている。日本の記紀神話が伝える物語、つまり東征する日本武尊に天叢雲剣を渡した倭姫命を、有翼の天使として表現したのかもしれない。稲賀繁美氏は、ここでのギリシャ彫像風の描写について、「ギリシャ神話の太陽神（アポローン）と旭日の帝国とが不思議な化合」ととげており、「日本の育んだ王道楽土の夢が、西欧的寓意の焼き直し」として描かれたものと解釈している⁴⁶。

朝鮮総督府の壁画でも、本来の伝説からの改変が認められる。例えば、日本と朝鮮の共通の説話を描くにも、登場人物の衣装をインド風にしたり、伯良を白髪の老人ではなく青年姿で表わしたりしている（図 45、46）⁴⁷。

朝鮮総督府の壁画について、和田はインタビューで、「随分トボケタものに描いたつもりである。矛盾したこともあるが、このトボケ方が私の自慢で、この点は何なる非難攻撃をも甘受する」⁴⁸と述べている。白い巨大なギリシャ彫像も、この「とぼけた」表現の一環として、異質だがダイナミックな効果を演出し、戦時の人々に高揚感を伝えたのではないだろうか。

⁴⁴ 『美術日本』美術日本社1940年10月

⁴⁵ 「南蛮絵更紗と高島屋の奇縁 和田三造（談）」『高島屋美術部五十年史』1960年 高島屋本社125頁

⁴⁶ 稲賀繁美「白頭山・承德・ハルハ河畔：偽満洲国の文化象徴とその表象」『近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』展図録 豊田市美術館 2009年

⁴⁷ 『中央美術』1926年11月号の〈帝展総合合評会〉では、和田の「羽衣」下絵について次のような言及があった。

石井柏亭 あれはインドでせう。

川路柳虹 インドらしい。両側にあるのはインド人みたいですな。

木村莊八 日本の太古の服装といったような…

石井柏亭 あれは服装なんか構はずにやつたのでせう。（中略）

川路柳虹 図案がうまい人だからさういふ点から来てゐるのでせう。

⁴⁸ 「壁画になった『羽衣』」『週刊朝日』1926年10月24日号

一方、奉祝展には「興亜曼荼羅」以外にも、満洲をテーマとした作品が多数出品された。満洲の風景や人物をはじめ(図 47)、駱駝に代表される異国風物を描いたものが多かったが、吉開伊喜蔵「大陸は実る」、小早川秋声「大地は招く」(図 48)のように大陸への憧れを示したものの、大河内信敬「都市建設」(図 49)、田中忠雄「開拓地の家族」(図 50)のような開拓を描いた作品も確認できる。また、タイトル自体を「興亜の歌」(図 51)、「楽土」(図 52)とし、満洲国のスローガンを表現した作品も出品されている。

他の官展出品作で満洲関係の作品としては、1936 年の文展に出品された鶴田吾郎の「康民収徳」がある(図 53)。この作品は、より直接に満洲国の年号「康德」をタイトルとしたものである。鶴田は民族協和を示すため、各民族の姿を描いており、承徳のラマ僧、モンゴルの羊飼いの少年と老人、農作物の籠を持つ母娘、中国服の若い女性、苦力などが、標本のように描き集められている。背景には満洲国政府の庁舎、つまり首都新京の建設風景が描かれていることも、宣伝美術としての性格を明確に示している。

満洲建国十周年慶祝献納画展(1942年)

満洲国政府の要請で国務院の壁画を制作した岡田三郎助や、満洲国展審査のために渡満した野田九浦らの活動は、日満両国の国家レベルでの美術交流が、活発に展開されたことを示している。そうした日満の美術交流を代表する展覧会が、1942年に開催された〈満洲建国十周年慶祝献納画展〉(以下「献納展」)だった。この展覧会は、満日文化協会と帝国芸術院の主催で、東京帝室博物館と満洲国新京で開催された。帝国芸術院会員の洋画家、日本画家のほとんどが参加し、日本画16点、洋画13点が出品され、満洲国皇帝に献納された。現在、作品の所在は不明だが、雑誌の記事と図版から、出品リストと作品の図様を確認することができる。

献納展には、画家自身が自由に主題を設定した作品が出品された。川路柳虹(1888—1959)の洋画展評は、西洋の影響をうまく消化した日本文化の優秀性を強調する。例えば、小林萬吾(1870—1947)や南薫造(1883—1950)については、日本の印象派とアカデミズムの調和として、また安井曾太郎、梅原龍三郎については、日本的油絵として評価している⁴⁹。とくに藤田嗣治については、彼独特の女性や猫(図54)ではなく、平明な風景画を出品したことを(図55)、「巴里のフジタが自己表現を強ひられ

⁴⁹ 川路柳虹「満洲へおくる代表作品を観て」『みづゑ』1942年11月春鳥会

た環境で猫とパリジヤンを歌麿化して評判をとった技巧から離れ、もっと素な写真に還ったところ」と解して、「外国の正統技術を完全に把握した一画家としての実証」として評価している。

しかし実際には、献納画という性格にふさわしい政治性を帯びた作品も出品された。代表的な例として、松林桂月(1876—1963)の「王者香」がある(図56)。松林は、訪日宣詔記念美術展覧会の審査相談役として参加して以来、満洲美術と深い関係を結んだ。彼の作品は、彼がよく描いた溪流図だったが、献納画としてもっともふさわしい主題として、満洲国の国花だった蘭花を描き添えている。

一方、作家の意図が、大東亜共栄圏の建設という時局から、政治的に解釈される場合もあった。上村松園(1875—1949)の「愛児之図」(図57)は、「娘盛りの姉の腕に抱かれた当歳の幼児に、愛撫の手を差し伸べる十歳余りの中の妹、何とそれは、日満華三国共栄をいみじくも象徴されてゐる事か。満洲国十年を慶祝する女史満腔の誠意」⁵⁰と評され、日本、中国、満洲の親善を強調した作品として解釈された。

また橋本関雪(1883—1945)の「髪」(図58)は、朝鮮の妓生(官妓)をモチーフにした作品であるが、満洲国建国を記念する献納画に朝鮮主題を描いたことは、「満鮮一体」と「五族協和」を結び付けたといえる。この作品については、「満人児童の審美眼を培ふ素材として近く全国民学校へ複製が配布された」という記事も残っている⁵¹。

国策に沿った「楽土」と「五族協和」—③川端龍子の「大陸策」4部作

このように国策に乗った画家たちは、帝展と関連がある作家、帝国芸術院に基盤のある画家が多かった。しかし在野団体出身の画家にも、国家が意図した満洲イメージを表現した画家がいた。その代表例として、在野団体の青龍社のリーダーとして活動した川端龍子(1885—1966)がいる。

龍子は、満洲国展の審査員としては参加しておらず、献納展にも出品していない。しかし龍子は、陸軍省嘱託画家として、満洲と中国地域に取材した多くの作品を残し、満洲国の国家的な美術教育、美術研究施設として設立された〈新京美術院〉の院長として赴任するなど、日満の美術交流に重要な役割を果たした。岡田三郎助が、満

⁵⁰ 神崎生『国画』第2巻12号 塔影社1942年12月

⁵¹ 『国画』第3巻3号 塔影社1943年3月

洲国政府の依頼で、「王道楽土」「五族協和」を宣伝する役割を担ったとするなら、龍子は、日本政府が意図した満洲イメージに正確に符合する作品と言説を、みずから残したといえる。龍子の満洲観は、次の文章に端的に示されている。

満洲が我が国防第一線の「大陸策」の核心であることには依然変りはない。大陸の生命線をどうしても自分の眼で印象して来なければならないといふ考へである⁵²。

「生命線」という用語は、広く社会に流布した当時の代表的な満洲イメージだった。「生命線論」は1931年、外交官だった松岡洋右の議会発言によって公式化したものだが⁵³、ここでの「生命線」は、ソビエトの侵略から日本を守るという国防上の意味や、大陸の資源を確保し、日本を活性化するという経済上の意味を同時に含んでいた。ただ、生命線論が現実論の性格を強く持っていたのに対して、龍子の満洲イメージは、ロマンチズムに基づく象徴性をもっていた。また、岡田三郎助や野田九浦ら官展系画家の作品が、満洲の現実を美化しながら、あくまで依頼者（政府側）が理解しやすい再現的描写で描いたのに対して、龍子は、画家としての個性の表出のため、象徴的な内容と、ダイナミックな大画面構成をとっている。

その代表例が、1937年から1940年にかけて青龍展に発表した「大陸策」四部作である。この連作は、大陸策、つまり日本の大東亜共栄政策を主題としており、その政策の拠点にあった満洲は、もっとも重要なモチーフだった。

第一作の「朝陽来」（1937年、図59）は、中国の万里の長城を描いた作品だが、龍子はこの作品に、満洲国のイメージを重ねている。第9回青龍展の目録の作品解説には、王道楽土の満洲国の平和が、長城の向こうで苦難を受けている中国の民衆にも拡がることを祈る、という内容が記されている⁵⁴。第二作「源義経（ジンギスカン）」

⁵² 川端龍子「北満行を前に」『搭影』第16巻4号 塔影社1940年4月

⁵³ 松岡洋右は、1931年1月23日第59議会本会議で「この五十九議会に於いて特に私の高調せんと欲した所は、第一、経済上、国防上、満蒙は我が国の生命線（Life line）である。第二、現下の急に処する為め我が国民の要求する所は、生物としての最小限度の生存権（Right to a bare existence）である」として、「生命線」という言葉を使用した。松岡洋右伝記刊行会編『松岡洋右・その人と生涯』講談社 1974年 340頁、姜克實「『満洲』幻想の成立過程—いわゆる「特殊感情」について」『日本研究』第32集 国際日本文化研究センター紀要 角川書店 2006年 106—107頁

⁵⁴ 「第9回青龍展目録」には、「朝陽来」について次のように記されている。「元より長城は支那が築いたものであるが、然し満洲国が出現して以来、この国と境する部分の長城線は満洲国に属することと成つたのです。日満不可分の国是のうえに、王道楽土となつた満州には、等しく日本の国

(1938年、図60)と第四作「花摘雲」(1940年、図62)は、満洲を直接に主題とした作品である。「源義経(ジンギスカン)」は、源義経がモンゴルに渡ってジンギスカンになったという伝説をモチーフにしている。もちろんこれは伝説に過ぎないが、龍子は芸術の非現実性、幻想性の特性を述べ、作品の正当性を次のように主張する。

これは歴史画じゃありませんよ、幻想画ですよ、間違つちや困りますよ。
日本の歴史家は皆源義経はジンギスカンだといふ事を否認してゐる。然し私には全然根拠のない幻想ではない。ある獨人の歴史書にはそれらしく想像される記録もあるんです。然しさういふ事は今の私にとってどうでもいいです。ただ私の幻想画としていただければ結構です⁵⁵。

評論家たちも「源義経」の作品を、「日本の一芸術家が盟邦の雄々しい民族建設の姿を賛美し、これを絵画化したという美しい民族交歓の立場」「構想雄偉な一大詩篇」⁵⁶と高く評価した。この作品で龍子は、史実に対する絵画の幻想性を主張しており、その点「源義経」は、龍子のロマンチズム的な傾向をよく示す作例といえる。一般に近代のロマンチズムは、「理性に対する感性の復権、中世的なものへの憧憬、民族的な大我についての関心」⁵⁷が特徴とされるが、イズムとしては定式化しにくいものであり、龍子の大陸への浪漫的イメージにも、次のような漠然とした考えが窺われる。

「大陸策」を描かうとする目的のほかに、そこに憧れる自分の気持を解剖して見ると、不思議に子供の時から大きな川の水源地を探つてみたいと考へてゐたことが思ひ出される⁵⁸。

「源義経」に登場する駱駝は、蒙古のシンボルとして当時よく使用され、日本帝国の勢力が満洲を越えて蒙古まで拡張する様子を意図した作例もあった。例えば、橋

威の輝いてゐる訳だが、一步長城線を踏み出した北支の民衆の苦悩の姿は、それは余りにも違ひすぎる対象です」。

⁵⁵ 「アトリエ訪問」『美之国』第14巻9号 1938年9月

⁵⁶ 木村重夫『川端龍子論』投影社 1942年 169頁

⁵⁷ 廣松渉『〈近代の超克〉論：昭和思想史への一断想』朝日出版社 1980年 177頁

⁵⁸ 川端龍子「蒙古行を前に」『搭影』第14巻5号 1938年5月

本関雪の「恵日東臨」（図61）は、そのタイトルと、旭日と駱駝を組み合わせた構成からも、そうしたニュアンスを含んでいたと考えられる。

浪漫的な特性を持つもう一つの作品として、「大陸策」第四作の「花摘雲」（図62）が挙げられる。「花摘雲」は、雲を、満洲の草原を飛んで花を摘む飛天に擬した作品である。龍子は「花摘雲」について、次のように述べている。「自分はたまたま地平線を浮遊するそれ等の飛天を目睹して、この大陸が天に祝福されつゝあるの光感を得たのであつた。正に王道楽土の象徴である。たゞ上古の画人は雲象を天女と感じ得たのであつた。之は靈感である」⁵⁹。つまりこの作品は、満洲が天の祝福を受けた地、すなわち王道楽土の理想郷、東洋的・仏教的な浄土として表現したのである。そして「花摘雲」が、「大陸策」の連作を締めくくる作品だったことは、日本の大陸政策の最終目標が、王道楽土の達成にあったこと、言い換えれば満洲国のスローガンが、大陸全体に拡張されることを望んでいたことを、この作品は意味しているのではないだろうか。

龍子は、作品・言説ともに当時の時局を敏感に反映したため、「大陸策」の連作以外にも、関連する作品を描いている。1939年の「五鯉図」（図63）は、「大陸策」の第三作の「香炉峰」（図64）とともに、第11回青龍展に出品された。当時の批評は、「東亜共同体を約束する五族協和の姿」と言い、「五匹の鯉を放射線状に組み合わせたのはどういうコンタンだろう」⁶⁰と問う人もあったという。五匹の鯉が、和合を象徴するような求心的な構図として描かれ、五族協和の意味をもっていたためである。さらに不自然に、一匹だけ赤い鯉がおり、これは日本を象徴していると推測できる。

龍子も、「五鯉図」がこのような評価を受けることを予想していたようだ。龍子は青龍社展の目録で、「五鯉図」を「池の一隅に額を集ひ寄つ他一群の構成の感興が中心なしてゐる所、ただ之れが三尾でも不可、四尾でもいけない、五尾の集りに抜き差しならぬ偶然の約束がある」⁶¹と解説している。「五鯉図」の真意が何であれ、こうした状況は、時局と無関係ではありえなかった画壇状況を示す一例と言える。龍子は、直接戦争を描写したわけではないが、大陸策の連作が隠喩と暗示による戦争画であったことを、次のように認めている。

⁵⁹ 川端龍子「第十二回青龍展目録」（木村重夫『川端龍子論』投影社 1942年 176頁から再引用）

⁶⁰ 三輪鄰「青龍社第11回展」『搭影』1939年10月

⁶¹ 川端龍子編『第十一回青龍社展覧会目録』1939年

私の「大陸策」を一種の戦争画だと見た人があつたが、私としては自分の画面をさういふふうに見る人もあるのかと思っただけである。ただ今日の戦争画は昔のやうに、戦闘の場面を描いたものに限らるべきではなく、それは戦争自体が凡ゆる国力の総動員によつて為されることと軌を一にするのである。私の「大陸策」などもその意味で新しい戦争画の範疇に属すべきものであるのかも知れない⁶²。

以上で考察した画家たちは、国策に共鳴した主題を、自らの政治的な立場やスタイルに合わせて表現した。次節では、それに対して満州の矛盾を表現し、あるいは自己の作品の新たな方法論を満洲に発見した画家たちを検討してみたい。

⁶² 川端龍子「蒙古行を前に」『搭影』第15巻10号 1938年5月

第4節 理想と現実の乖離

前述のように、理想郷としての満洲イメージは、たんに日本政府と満洲国政府、それに同調した人々にのみ受け入れられたわけではなかった。満洲美術界に関する当時の記事に登場する旅行画家としては、独立美術協会をはじめ、在野団体の画家たちがあげられる。日本では彼らについて、「日本では前衛方面の絵は売るには無理らしいが、満支方面では、大変な好成績を収めるといふから、何処から何処までも大陸的だ」と言及している⁶³。つまりこの文章は、独立美術協会の傾向を「前衛方面」として規定し、その絵がよく売れた満洲を「大陸的」とし、肯定的に評価している。在野画家たちは、日本に比べて自分たちの作品を認めてくれる満洲に、寛大な大陸のイメージを抱いていた。したがって満洲は、在野画家たちの前衛性と芸術的な理想を実現できる場所だったと同時に、経済的にも魅力的な場所だったに違いない。実際、1930年代の満洲国の日本人社会には、「個展洪水」という新語が登場したという⁶⁴。

清水登之—原始の純粋性

独立美術協会会員の満洲旅行としては、1935年の清水登之（1887－1945）、鈴木保徳（1891－1974）、福沢一郎の旅行が代表的なものである。彼らは3ヶ月間にわたって、大連とハルビンで三人展を開催し、それぞれモンゴル（清水）、新京（鈴木）、ハルビン（福沢）にスケッチ旅行をした。帰国後、三人は『満蒙素描集』（1935年）を出版し⁶⁵、東京や大阪で〈満蒙を描く〉展を開催した⁶⁶。

まず、清水登之の作品「蒙古風景(高原・女・馬)」(図65)には、物質文明に毒されていない満蒙の原始性への憧れが現れている⁶⁷。清水は帰国後の独立展にも、満洲に取材した作品を出品し、次のように述べた。「実際裸体の女が高原を闊歩してるわけではないが、衣を纏うて居る人間が不思議に皆素裸体で居るやうに感じた」⁶⁸。ま

⁶³ 「作家素描 中山巍」『美之國』1939年1月

⁶⁴ 「美術」『満洲年鑑』昭和11年 満洲日日新聞社 1935年

⁶⁵ 『満蒙素描集』美術工芸会出版社 1935年10月

⁶⁶ 〈満蒙を描く〉展は、東京の銀座青樹社で1935年11月1日～5日、大阪の三角堂で1936年2月3日～7日開催された。

⁶⁷ 大谷省吾「作家・作品解説」『地平線の夢—昭和10年代の幻想絵画』東京国立近代美術館 2003年

⁶⁸ 清水登之「私の出品作 独立展」『美術』第11巻6号 1936年6月

た清水は『満蒙素描集』で、子供と女性をモチーフに、蒙古人の純粋性を強調したスケッチを残している(図66)。

鈴木保徳—暗い建設現場

鈴木保徳の満洲関連の代表作としては、首都新京をモチーフとした「国都建設」が挙げられる(図67)。前述のように建設と開発は、満洲国を宣伝する重要な主題であった。しかし鈴木作品には、明るく活気に満ちた建設現場を描くプロパガンダ的な傾向は強くない。背景の労働者たちを黒いシルエットで処理し、むしろ暗い雰囲気が目立つが、鈴木が注目したのは、満洲国の下級労働者の苦力であった。

労働者を積極的に作品のモチーフとした点、「労働問題などに触れたくないので工業を現すためには工場を少し描いた」⁶⁹とした岡田三郎助とは、対照的な姿勢と言える。鈴木は『満蒙素描集』でも、苦力の表情をいきいきと描いている(図68)。しかし鈴木に、労働者の惨めな現実を告発し、あるいは労働者をほめたたえようとする意識があったとは言えない。むしろ鈴木にとっての苦力の意味は、実験的な作業にインスピレーションを与える重要なモチーフとしてあったように見える。鈴木が満洲旅行の直後に雑誌に寄稿した「満洲土民と動物」には、苦力に対する彼の認識がよく現れている(図69)。

之等が又何れを捕へても一々実に素晴しく画興を唆らずには置かぬ。
一見単純と見へて、実は仲々に変化に富む之等苦力の服装と、風呂も知らぬ皮膚の色と、無限多種なる容貌とは如何に説明す可きであらうか。老若を問はず此の男子の労役と浮浪の人獣軍は、遂には何よりもシネマの連珠的な撮影を待つ可きであらうか。一々のスケッチではまだるこく、意味さえ失ひ易い⁷⁰。

鈴木認識には、エキゾチシズムが混じっているが、苦力のダイナミックな存在感に制作のヒントを得ている様子がわかる。特に、映画的な要素が、当時の鈴木に関心事であったことが推察される。例えば彼は、「国都建設」の自作解説で「左端

⁶⁹ 『報知新聞』1936年10月3日

⁷⁰ 鈴木保徳「満洲土民と動物」『アトリエ』第13巻第8号 アトリエ社 1936年8月

近景の人物は多少映画画面で見られる配置に共通して居ます」⁷¹と述べ、構成においても映画から影響を受けたことを記している。映画的な要素を絵画に応用しようと考えた鈴木は、苦力の動的で多彩なポーズに興味を持ったと言える。

中山巍—消された鳥籠

しかし実際の満洲は、在野画家が期待したような理想的なだけの空間ではなかった。満洲で感じた理想と現実との乖離は、やはり彼らの作品の主題となった。独立美術協会の作家である中山巍の作品は、その一例である。中山は、1938年の第8回独立展に「王道楽土」というタイトルの2点を出品した。そのうち「王道楽土B」(図70)は、初め画面下側に鳥籠が描かれていた(図71)。図71は『みづゑ』(1938年4月号)に収録された図版で、独立展の出品直前の3月1日に撮影されたものである。鳥籠について中山は、次のように述べている。

実は最初此画面の様に仕上げましたが、出品前に眺め返してみたら構図を一部分直し度くなつて手を入れました。遠くの群像中向つて左端の一人を左下方の移し、鳥籠を消しました⁷²。

これによれば鳥籠を消した理由は、構図の変化という造形上の理由からだったように見えるが、しかし、外部の圧力あるいは中山の自己検閲による可能性も推測できる。鳥籠の中の小鳥というモチーフは、清水節義の「黄色のチョゴリ」(図72)や江口敬四郎の「楽土」(図73)のように、朝鮮美展でもたびたび現れたモチーフだった。朝鮮美展での鳥籠の中の鳥は、主に女性たちの慰撫の対象として平和を象徴していた。しかし中山の作品では、満洲国人の暗鬱な雰囲気と、自由を奪われた鳥のイメージをより強く連想させる。つまり「王道楽土」というタイトルにふさわしい、豊かで明るいイメージは表れていない。代わりに、空をほとんど描かず、寂しい荒れた暗褐色の地面で画面をおおい、圧迫感を与えている。顔に陰がある人物の表現も、楽土から排除、疎外された満洲国の人々を暗示し、画面から背を向けた人は、内地の画家を拒絶しているようにも見える。結局のところ、この作品には疎外された満洲人だけでなく、画家自身が現地人から覚えた疎外感さえ無意識に表現された

⁷¹ 鈴木保徳「国都建設」『アトリエ』第13巻第6号 アトリエ社 1936年6月

⁷² 中山巍「王道楽土」『みづゑ』春鳥会 1938年4月

のではないだろうか。

描く者と描かれる者の疎外感が共存し、タイトルと相反する矛盾は、「王道楽土A」(図74)でも同じであった。この作品でも、画面右の背中の人物を黒い影だけで描き、暗鬱な雰囲気が目立つ。中山の「王道楽土」連作は、出品当時、良い評価を受けなかったが、その理由は、この作品が一般に宣伝された満洲イメージと乖離していたためと考えられる。中山が、鳥籠という危険な要素を消したにもかかわらず、作品の曖昧な意味性から、評論家たちは次のように批判している。

観者はこの作品を前にして中山巍氏らしいものに背いて通りすぎるかも知れない。が、どうもこの「王道楽土」から明確な表象をつかむことができないものを感じはしないであらうか。これが私自身の視覚のとまどひではないとすれば、反対に中山巍氏の態度のとまどひではなければならない筈だ。(中略)対象としての王道楽土(満洲)の表象を明確でなければ、その反対に作家の思索と心理も明確ではないやうに思へるといふのである⁷³。

作品としての面白さが、何か作家の中に潜んでゐものが十分に現れて来てゐない感じがする⁷⁴。

この絵の感じではあまり王道楽土と思へませんね。地の色がもつと明るい赤味の方がよささうだ⁷⁵。

福澤一郎—二頭の牛

理想と現実の乖離を、もっとも尖鋭的に表現した作家が、福澤一郎であった。福澤の傾向は、満洲を直接体験する以前から現れていた。福澤は1932年に、満洲事変を主題とした作品を制作し、第2回独立展に「慰問袋に美人画を入れよ」(図75)「知恵と勇気と」(図76)などを出品している。福澤の記録によると、これらの作品のために警察が展示場に出動したというエピソードもあった。評論家からも、「戦

⁷³ 土方定一「独立展評」『アトリエ』第15巻5号アトリエ社 1938年4月

⁷⁴ 左波甫「今年の独立展」『みづゑ』第398号 春鳥会 1938年4月

⁷⁵ 石井柏亭「独立展客観」『美術』第13巻第4号 1938年4月

場に倒れた軍馬の死によつて、戦争の惨禍を暗示」するものとして、「卑俗で、グロテスクの誇示」⁷⁶という批判を受けた。

それに対して福沢は、「私は満洲事変を一つの現象として描き、慰問袋に食傷した兵士が、むしろ一枚の美人画に憧れるといふ、陣中のユーモアを、そのまま表はして見たのである」⁷⁷と反論した。しかし続けて福沢は、「勿論戦争に対する反感ではない。また或先生達の難ずるやうな、非国民的立場からでもない表現の常套を嫌ふが故に、私は馬の肛門を露出させるやうな暴挙をも敢てした」といい、自分の立場が戦争に反対する「非国民的」態度ではない点を明らかにしている⁷⁸。つまり福沢は、直接的な批判の表現より、隠喩と暗示による滑稽、そして自由な表現を重視したと言える。

では、こうした傾向を持っていた福沢が、満洲での直接的な経験によって得たものは何だったのか。満洲旅行後に『みづゑ』に寄稿した文章を見てみよう。

満洲では人間に興味を持った。あえて人間と云ふ。そこでは時間空間と云ふ様々なものが我々の持つそれとは違つてゐる。我々とは次元を異にした世界があつた。満洲国は建設と生産の満洲国であるかもしれないが、一方驚くべき沢山の人間が道端で昼寝をしてゐた⁷⁹。

この一文で福沢は、「建設と生産」の場所として「宣伝」された満洲国と、道端で昼寝をしている満洲国の人々の姿を対比させている。しかしこれは、福沢が満洲国の人々の怠惰を批判したというより、彼が「王道楽土」の建設に熱狂した当時の時流とは異なる感情を持っていたため、満洲を「次元を異にした世界」と感じたのだろう。

福沢が満洲体験を描いた代表作として、1936年の「牛」(図77)が挙げられる。画面には、巨大な二頭の牛が、不思議な桃色の大地の上に立っている。これまでもこの牛の意味については、様々に研究されてきた。この図像は、福沢が古代ギリシアの遺跡に想を得たもので、牛は、理想の国家ギリシアを象徴し、乳牛は豊かさを象

⁷⁶ 荒城季夫「独立展を観る」『アトリエ』第9巻第4号 アトリエ社1932年4月

⁷⁷ 福沢一郎「画題に関して」『独立美術3 福沢一郎特集』建設社 1932年

⁷⁸ 福沢一郎「画題に関して」『独立美術3 福沢一郎特集』建設社 1932年

⁷⁹ 福沢一郎「満洲」『みづゑ』第368号 春鳥会 1935年10月

徴していると思われる(図78, 79)。福沢は、二頭の牛を通して、皇道と王道の理想国家を自認した「兄弟の国」として、日本と満洲国を皮肉っているのかもしれない。

先行研究でも、この牛は「太い肉付けによって重厚に描かれながらも、その体は部分的に透き通り、崩れつつあるようにさえみえる」⁸⁰と指摘されている。また、牛を前景に強調する一方で、群像は背景に小さく後退しており、この群像を「楽土」から排除された中国民族の惨めな現実として見ることもできる⁸¹。しかし同時に、上記の文章で福沢がいう建設と生産の国、結局は幻の国だった満洲国において、そもそも「異なる次元にあった人々」を表現したとも見られる。

ここで、当時の福沢の傾向として語られた「主題絵画」に注目する必要がある。この用語について瀧口修造は、福沢が「現実的な事象を、架空的な雰囲気をもつて描いて、独特な暗示を表現」したものと述べ、「主題絵画」を次のように説明する。

福沢氏の最近の方向である主題絵画は在来の意味のそれではない。

主題といふのは、この場合現実の現象を動的に対象として取入れることの可能性を純粹に説明する以外のものではない⁸²。

福沢は、満洲の現実を表現するために、牛というモチーフを積極的に引き入れ、「架空的な雰囲気」と「独特な暗示」を効果的に表わしたと言える。逆に言えば、この作品は、非現実的な主題、あるいは超現実的な状況を選択することで、むしろ満洲国の現実を逆説的に表現しているのである。

したがって満洲は、福沢にとって新たな作業を可能にする実験的な空間であった。先行研究ではこの点に注目し、福沢の満洲体験が、彼の超現実主義を主題絵画へと転換し、特に「牛」がその記念碑的な作品だったという見解が提示されている⁸³。当

⁸⁰ 大谷省吾「ギャラリーから—所蔵作品解説 福沢一郎「牛」」、『現代の眼』東京国立近代美術館ニュース 第505号 1997年

⁸¹ 山田諭「福沢一郎評伝『超現実主義絵画』から『主題絵画』へ」『日本の近代美術10 不安と戦争の時代』大月書店 1992年。山田諭は、牛が豊饒と生贄の象徴であることに着目し、「豊饒なる地下資源と交換に生贄となった中国民族の悲劇を洞察した福沢は、これらの雄牛のモチーフに託して、満洲帝国の隠蔽された現実を批判的に表現していた」と述べ、福沢の批判意識を指摘している。

⁸² 瀧口修造「福沢一郎氏の絵画」、『福沢一郎画集』、美術工芸社 1933年

⁸³ 山田諭「福沢一郎評伝『超現実主義絵画』から『主題絵画』へ」『日本の近代美術10 不安と戦争の時代』大月書店 1992年

時の評論家も、「牛」について次のように述べている。

牛が最も良い、これはすでにスワールリアリズムではない、作家自身の心理的シュレーを造型的に表現せんとする修正意図がある⁸⁴。

ヘテロトピアとしての満洲

これまで述べてきた作家たちは、旅行による短期間の経験と印象を作品として表現しながら、理想と現実の間の問題を視覚化し、新たな方法論を探求した。

日本の画家達にとって、満洲が、何よりも異国情緒や新たなモチーフに満ち溢れた絶好の写生地として捉えられたことは間違いない。しかし作品が制作、展示、受容される過程には、作品だけが存在するのではなく、権力のシステムが不可避免的に介在している。満洲国の建国理念であった「王道楽土」は、満洲国を大東亜共栄圏の理想郷として宣伝しようとする支配の修辞学であった。しかしユートピアが、そのことばの通り、どこにも存在しない理想郷を意味するのなら、楽土を夢見た満洲国もまた、実現には程遠い自己欺瞞的なナショナリズムの現場だったのかもしれない。植民地でありながら独立国であることを宣伝した矛盾、民族連帯の奨励と実質的差別の並存。「帝国の実験室」と言われる満洲国の多様な性格は、既存の植民地との共通点を持つ一方で、異なる表象を同時に構築して行ったのである。

本論で言及したように、岡田三郎助や川端龍子らが、国策に沿った明るいユートピアを表象した一方で、福沢一郎や中山巍を始めとする独立美術協会の作家の作品には、ユートピアとして単純化出来ない、ある種の心理的亀裂が表れている。しかしこれを、負の空間としてのディストピアの表現、即ち満洲国への正面切った批判として読み解くことも出来ない。

ならば、そこには、混成空間、非均質化された空間、つまりヘテロトピア（混在郷）としての満洲像を提示することはできないだろうか。ヘテロトピアとは、互いに異なる方式で重なりつつ、共通点を求めることが不可能な精神状態を意味する。単一秩序を構築しようとする帝国（中央）の文法とは異なり、ヘテロトピアとしての満洲国は、そうした秩序が混在する分裂的な場所だったと言える。

⁸⁴ 四宮潤一「独立展前衛作品」『美術』第13巻6号 1936年6月

第4章 満洲における民藝—日本民藝協会の満洲民芸調査

第1節 新体制の民藝

新体制は如何なる美を最も要求するのであるか。其の目標の第一は「健康の美」でなければならない。或いは之を「常道の美」と呼んでもいい¹。

日支事変により民藝の問題も朝鮮を超え、満洲へ、北支へ、南支へも当然拡大している²。

時局との呼応

日中戦争の勃発以後、1938年に制定された国家総動員法を筆頭に、帝国日本は、国民統制のシステムを強化し始めた。太平洋への戦線拡大が目前にあった1940年、第二次近衛内閣は「新体制」を宣言し、各政党及び労働組合などの自発的な解散を推進した。その結果、同年10月12日には、国民統合のための機関である「大政翼賛会」が発足した。

その時期、柳宗悦(1889～1961)は、冒頭に引用した「新体制と工芸美の問題」という文章を発表するなど、急速に国策へと近づいていった。この文章で柳は、新体制における物価の統制が、粗悪品の氾濫をもたらすことを心配しながら、「私達が此の際国家に向って是非提案したいのは品質の統制である」と主張した。同時に、「奢侈品等製造販売制限規則」（七七禁令）など新体制の下で発表された奢侈禁止令の政策は、民藝運動が主張した「廉価の美」の実現にとって重要な役割を果たすと考え、当時の時局を民藝運動における「絶好の機会」とも捉えていた。つまり柳は、個人主義の克服を目指し、伝統を尊重する民藝の理念が、国家が求めた新体制と通じる所があると信じていたのである。

こうした柳の姿勢に呼応するように、大政翼賛会の文化部が1941年1月に発表した「地方文化新建設の根本理念及び当面の方策」には、「民藝の保存とその健全なる発達を指導すること」という項目が含まれた³。周知のとおり、かつて柳は「軍国主義を早く放棄しよう。弱者を虐げる事は日本の名誉にはならぬ。（中略）弱者に対する優越の快感は動物に一任せよ。

¹ 柳宗悦「新体制と工芸美の問題」『月刊民藝』1940年10月

² 柳宗悦「民藝と国民性」『東京朝日新聞』1938年8月6日

³ 赤澤史郎他編『資料日本現代史 13-太平洋戦争下の国民生活』大月書店 1985年 250頁

吾々は人間らしく生きようではないか」⁴として、帝国主義による支配・被支配関係を批判した。しかし、戦時下に柳は沖縄方言論争をはじめ、皇民化や同化政策との距離も維持していたことも知られている。

こうした抵抗や協力の挟間で柳が採った姿勢をめぐって、現在も二つの相反する評価が共存している。例えば、水尾比呂志氏は、柳が「新体制運動を真正面から否定するのではなく、表向きは協力する姿勢をとりながら民藝運動によって正しい方向に導き、新体制によって文化そのものが圧迫されるような事態に陥ることを防ごう、とするような意図が窺える」と述べている⁵。これに反して伊藤徹氏は「政治状況の評価に関して非常にナイーブ」であった柳を取り上げ、彼にとって「芸術的自己完成と社会正義の実現の等置という白樺派の影響が「協団」の思想にあるとしたならば、民藝運動が新体制の一翼を担い「正しい社会」の実現に寄与することができると、本気で思っていたのではなかろうか」と評価した⁶。

民藝運動と国策が共振した代表的な活動、そして柳に対する戦後の評価において、最も批判の対象となっているのが、満洲国での民藝運動だったといえよう。なぜなら、満洲国の存在自体が、まさに巨大なひとつの国策だったためである。冒頭二番目の引用文で柳は、朝鮮から始まった民藝運動が、戦争の進行に伴い、満洲をはじめ、南北中国へ広まっている状況を述べている。かつて「各国の特色までなくして一色になるといふやうなら私は反対」⁷とした柳は、大東亜共栄圏を標榜し、天皇の下で「八紘一宇」の実現する地を自任した満洲国と、どのように向き合ったのだろうか。

ここには、矛盾、転向などの言葉で括ることは難しい、複雑な問題が絡み合っている。まず「大日本帝国」という「中央」に付属された「地方」としての植民地（あるいは占領地）が、民藝運動側が重視した「回復すべき伝統を維持している地方」と絶妙に重なっていた点を指摘できる。また単純な植民地として位置付け難い満洲国に対する特別な感情も、考慮しなければならない。満洲国は思想の左右を問わず、日本の近代を批判しようとした様々な人々が、それぞれのユートピアを企画した「機会の土地」でもあった。彼らは、「王道楽土」という支配のためのレトリックやプロパガンダには、必ずしも共鳴していなかった。とはいえ、閉塞状況にあった本土に比べて、ある程度の自由な実験や、自らの理論の適用が可能な場所として、満洲国を認識していたことは間違いない。

⁴ 柳宗悦『朝鮮とその芸術』叢文閣 1922 年

⁵ 水尾比呂志『日本民俗文化大系 第6巻 柳宗悦 民藝』講談社 1978

⁶ 伊藤徹『柳宗悦 手としての人間』平凡社、2003 年 156—158 頁

⁷ 柳宗悦「日本を愛する」『大阪毎日新聞』1933年1月28, 29, 31日

本章は、民藝運動の活動家たちが、1943年8月から9月にかけて行った〈満洲民藝調査〉を検証することを目的とする。先にも述べたように、満洲地域での活動は、柳宗悦及び民藝運動の功罪を評価する決定的な事項となった。

二分する評価

例えば民藝運動を、植民地主義的な運動として把握した長田謙一氏は、この運動が時代の逆説の中に置かれ、「大東亜共栄圏の構想を美的領域において推進する実践を支えること」になったと述べ、それを示すのが日本民藝協会の満洲への積極的関与であったと批判している⁸。これに対して、中見真理氏は、「民藝の分野に限っては、柳もアジアの「盟主」としての日本を認めながらも、戦時下の柳が大東亜共栄圏に完全に取り込まれてしまうことを免れた」という評価を行っている。つまり、柳が「複合の美」の観点を堅持しながら、中国、朝鮮、台湾それぞれの独自性を強調し、中国・満洲国における民藝運動には消極的だったこと、またその活動を奨励する文章も一切書いていなかったことを以て、消極的に擁護している⁹。これに関して実際、柳自身は満洲民藝調査に直接参加しておらず、満洲での民藝運動に関連する具体的な言及をほとんど残さなかったことは事実である。

こうした研究が、柳宗悦を中心とする戦時下の民藝運動（満洲国との関わり）への価値判断をめぐる論議となった一方、満洲で展開された民藝活動の理論的、歴史的、思想的特性に焦点を当てた先行研究も存在する。

例えば竹中均氏は、満洲民藝調査団の紀行記や本の言説を取り上げ、カルチュラル・スタディーズの方法論を導入している。特に調査団の一員だった外村吉之助の『満洲・北京民藝紀行』（1983年単行本刊行、「満洲民藝調査日記」として『民藝』昭和18年10～11月号連載）、また民藝叢書として刊行された本山桂川の『満洲の民藝』（1943年、昭和書房）を主に扱い、民藝運動の構成員が持っていた満洲への社会的なイメージを導き出した。竹中氏は、一連の民藝に関する研究では、柳宗悦の理念をひたすらモノ（陶磁器）から分析したが、満洲国での民藝運動に関するこの論文では、言説分析に集中している。

これに対して戦暁梅氏は、これまで見落とされた「駐在者」と「訪問者（満洲民藝調査団）」との繋がりに注目しながら、満洲での民藝収集活動の実態を究明した¹⁰。ここで戦氏は、竹中論文が提示した外村、本山の文章だけが、満洲国と民藝の間に交差した認識を代表

⁸ 長田謙一「〈新日本美〉の創生—戦時下日本における民藝運動」『批評空間』19号 太田出版 1998年

⁹ 中見真理『柳宗悦時代と思想』東京大学出版会 2003年

¹⁰ 戦暁梅「鹿間時夫と「満洲」における民藝蒐集」『伝統工藝再考京のうちそと：過去発掘・現状分析・将来展望』思文閣出版 2007年

するのかという疑問を提起し、新京工業大学の教授、満洲国国立中央博物館の学芸員だった鹿間時夫の活動にも注目した。

以上の先行研究の成果を踏まえつつも、本章は、柳宗悦という一個人に対する判断や評価を下すことを目指すものではない。本章は、民藝運動の植民地主義、国策との繋がりの有無を確認することに留まらず、満洲国と関わった民藝運動家たちの活動や記録を通して、彼らが満洲国をどのように解釈したかを探っていく。竹中氏が指摘したように、満洲は、成立以来ひたすら拡張し続けた民藝運動の活動範囲の限界となる辺境、すなわち地理的な臨界点であったと同時に、思想的な臨界点でもあった。したがって本稿で注目したいのは、先行研究では扱われなかった満洲民藝調査団の具体的な実践活動と、人的ネットワークである。特に、濱田庄司らの陶芸家が満洲で行った陶磁器指導や試作活動、調査団と満洲国・国立中央博物館での民俗展示との接点を通じて、柳、あるいは民藝運動が、満洲で行った自己定位の様相を探っていきたい。

このような検討を通して、民藝運動が満洲国という空間で、誰を運動の対象として設定し、自らの論理や方法をいかに適用したかを明らかにすることが出来るだろう。さらに彼らが「満洲」という「他者」を参照しながら、いかに自分のアイデンティティを構築していったかを明らかにする。そして最後に、民藝運動の始まりとなった朝鮮での民藝品収集活動と満洲民藝調査団の違いを扱い、時代的な流れのなかでの民藝運動の変化についても触れたいと思う。

第2節 満洲の工芸への関心

満洲民藝調査団派遣をめぐる問題を考察する前に、満洲の工芸についての当時の認識について簡単に述べておきたい。

まず、工芸界で見られた満洲に対する関心である。1939年には、実在工芸美術会第4回展の特別陳列として、満鉄コレクションの大陸土俗工芸品214点が展示された(図1)。実在工芸美術会は、1935年に東京美術学校の金工家を中心に結成された工芸団体であり、1926年に高村豊周によって結成されたグループ・无型を前身としていた。「无型」は、「無型」「型なし」の意味で、作家の個性や工芸におけるモダニズムを志向し、実用を離れて鑑賞本位となってしまう「工芸美術」の方向性を修正して、生活の地平に降り立つことを目指した「用即美」を旗印に揚げていたが、1933年に解散した。

この実在工芸美術会を実質的に主宰していたのが、さきの高村豊周である。高村は、1938年に満洲を訪れ、同地の日用品や民藝品を収集し、その翌年に上記の展覧会を開催した。そこには、東京美術学校日本画科出身で満鉄の広報課に勤務していたデザイナー・伊藤順三の協力もあった。

この展示について高村は、「現在では下手物が骨董扱いされるようになってその本来の生命が失われつつあるが、大陸の生活から直接にじみ出たこれらの土俗品こそ、素朴で頑丈で実用的な美しさを備えている、ここから現代の工芸もいろいろな要素を摂取し、学ばなければならない」と綴っている。また満洲地域の土俗工芸品を「正にノーマルな美しさ」をもち、「平凡で健康である」と高く評価した¹¹。木田拓也氏が既に指摘しているように、実在工芸美術会が、こうした竹製品などのような土俗の日用品に注目したことは、単に造形面からではなく、時代状況とも関連があった。当時、日中戦争の影響により、工芸家（とりわけ金工家）の間では、代用材料による作品制作が重要な課題となっていたからである。

こうした状況を反映し、1939年に開かれたこの実在工芸美術会第4回展には、満洲工芸だけではなく、新しい材料や代用材料を使用した作品の出品も、相当数見られた¹²。下手物に注目しながら、平凡で健康な美、生活との密着を意図したことは、民藝運動に内在した工芸の考え方とも互いに通じるものだったと考えられる。

¹¹ 高村豊周「大陸土俗工芸品に就いて」『美之國』1938年8月

¹² 木田拓也「実在工芸美術会 1935－1940：「用即美」の工芸」『東京国立近代美術館研究紀要』13 東京国立近代美術館 2009 年；1937 年 12 月に金使用規則、1938 年 5 月に銑鉄鋳物制限令、同年 7 月に鉛・亜鉛・錫等使用制限が次々と発令された。

その後1942年には、満洲国建国10周年にあたり、様々な満洲関係の展覧会が開催された。例えば国家レベルの展覧会としては、「満洲国国宝展」（東京帝室博物館、9月10日～25日）が挙げられる。この展覧会は、満洲国を「古来有力の国（渤海、遼、金、清などの非漢族国家）の発祥の地に誕生した国家」として位置づけ、「隣邦の名品を借り受ける」という形式をとることにより、満洲国の独立性を宣伝する手段となった。ここでは満洲地域の典籍(図2)、染織(図3)、陶磁が公開されたが、特に高い関心を集めたのは、黒田源次、山下泰蔵、杉村勇造らにより「鶏冠壺」と名づけられた、熱河省で出土した遼代の陶磁だった。

この「鶏冠壺」（図4）は、遊牧民（契丹民族）が使ったもので、一般的に黄・緑・白釉のうち、いずれかを用いて施釉する素朴な形や色彩を持つものだった。展覧会を取材した読売新聞の記事は、「革袋の縦目をそのままに残してある詩的牧歌的民藝品である」と評している(図5)¹³。

鶏冠壺については、満洲国建国以来、既に満洲を訪問した美術関係者の言及の中にも確認できる。例えば、洋画家の石井伯亭は、満洲国中央博物館訪問記で、「最も私の興味を惹いたのは、遼代の三彩や 鶏冠壺の蒐集であった。鶏冠壺の意匠は何に基づいて居るかを知らないが、実に面白いものである」と述べている¹⁴。また美術評論家の横川毅一郎も、「満洲古美術遊記」で、唐代から明清時代に至る中国陶磁を陳列した展示品の中で、「特に満洲固有の文化的な所産を高調するに足るものとして、遼代（契丹国）の鶏冠壺を挙げなければならない」と、鶏冠壺を高く評価していた¹⁵。満洲民藝調査団の記録にも、現地で彼らが重点を置いた蒐集品が、鶏冠壺だったことを窺わせるエピソードが確認できる。

ところで横川が鶏冠壺に注目したのは、そこに見られる遊牧民族の原始性ではなかった。むしろ鶏冠壺が、土着文化（漢族の文化、農耕文化）を吸収・同化し、原始的なものから発展したものとして把握できる点に注目したのである。後述するが、民藝運動の鶏冠壺への関心は、横川とはじつは反対の立場だった。

このように、当時の日本人にとって満洲美術は、特に日用雑器、民藝、民俗品のような工芸において、土俗的な性格の工芸として、つまり生活に根ざしたものとして、一般に受け入れられていたのである。

一方、同じ1942年4月、日本民藝協会も満洲移住協会と共同主催で「開拓民の民藝」展（日本橋三越）を開催した。この展覧会は、主に満洲に移住した開拓団が制作、応募した作品で構成され、受賞作品は、民藝協会の機関紙『民藝』五月号「満洲建国十周年慶祝開拓文化特

¹³ 『読売新聞』1942年 9月10日

¹⁴ 石井栢亭「満洲国立博物館」『中央美術』中央美術刊行會 1935年 8月

¹⁵ 横川毅一郎「満洲古美術遊記」『中央美術』中央美術刊行會 1936年 11月

集号」に掲載された(図6)。このようにして民藝協会の内部からも、満洲国に対する関心が高まり、次節で述べる翌年の満洲民藝調査団の派遣として結実するのである。

第3節 満洲民藝調査団の活動

1943年 7月 29日に日本民藝協会は、満洲軽工業団・若素製薬株式会社の協力のもとに、「満洲民藝協会及び民藝館設立第一期事業計画案」を発表し、満洲民藝調査団の派遣計画を明らかにした。このように事業計画案として明示した目的は、「満洲国文化運動の一環として民藝運動を展開し、国民生活用具の優れた伝統保存と創造的育成に努むると共に開拓民の衣食住用具の自給体制を確立せしむべく、之が指導を為し生活に即せる健全なる文化の建設に資せんと」したからだった¹⁶。そして、この目的に沿った具体的な活動として、1) 満洲の民藝品の調査や蒐集、2) 満洲国の生産機構や開拓民の指導、3) 展覧会や講演会の開催、などが提起された。

この調査団に参加した人物は、協会の機関紙であった『民藝』の編集を担当していた医学博士・美術評論家の式場隆三郎をはじめ、吉田璋也、外村吉之助、濱田庄司、河井武一、上田恒次、村岡景夫、上野訓治の8人である。なお柳宗悦は教えていた学校の日程から不参加となり、陶芸家の河井寛次郎は健康問題から代わりに甥の武一が合流することになった。

調査団は、8月中旬から9月末まで新京（現在の長春）、奉天（現在の瀋陽）、吉林、孫呉、黒河、承德、ハルビン、チチハルなど、満洲全域を対象とした民藝品の収集と調査、博物館見学、そして地域の文化人との交流活動を行った(図7)。このうち陶芸家であった濱田庄司、河井武一、上田恒次は、陶磁器工場や窯に滞在し、試作と指導を担当した。

9月9日には、活動の中間報告として新京で「満洲民藝調査報告展覧会」を開催した。陶磁器、竹細工、刺繍、玩具、木家具、馬具をはじめとして、ロシア人の民藝品であるイコーナ（イコン、聖像）を含む少数民族の民藝品まで、幅広い収集品が展示された。

しかし展覧会の開催をめぐるのは、団員達の中に意見の差異が若干あったようである。例えば、調査団のなかで最も早く出発した外村吉之助は、「短期間の蒐集では不用意な会を開くよりも、両三年の間は日本民藝館がその所蔵品を世に問うまで永く耐えて蒐集にのみ力を尽すべき」として、展覧会開催に対して慎重な立場を見せた¹⁷。これに対して、柳宗悦の代わりに民藝調査団を率いたリーダー格的存在であった式場隆三郎は、外村の態度について、「独りで収集旅行をするなかで生じた淋しさと弱気のせい」として、展覧会を計画通り開催させた。

外村と式場は、満洲について異なる印象を抱いていた。外村は、満洲の第一印象を「闇のなかにきこえるコオロギの声であった。この民藝草分けの旅をみちびく何者かの声のように

¹⁶ 式場隆三郎「満洲記 第一回」『民藝』1944年4月

¹⁷ 外村吉之介「満洲民藝調査日記」『民藝』1944年11月

象徴的だ」と、センチメンタルな論調で語った。一方の式場は、満洲に到着したときの感想を、「空からみた大満洲国は、本当に楽土というに相応しい（中略）。日満両国の親密な結合は、大東亜建設も大業を遂行する第一報」と言及するなど、メンバーのなかでとりわけ強く時局に共鳴し、高揚する感情を吐露している。

また式場は、満洲国建国10周年の年に満洲の友人に送った書簡で、次のようにも述べていた。「日本人の関心がいま一勢に南の方へむかっているようだ。しかし、南を本当にいかすものは、日満支三国の力である」。式場は、当時活発に提起されていた南方共栄圏の問題も、やはり日満の協力で導かなければならないことを強調した。このような点から考えると、式場は民藝運動の質的な拡張に関心を持っていたというより、むしろひとつの国策事業や誇示的行政として、満洲の民藝運動を意識していたと思われる。

満洲民藝調査団が収集し、展示した民藝品と調査報告書などは、満洲国の消滅と共に不明となり、現在その所在が把握されていない。しかし調査団員は帰国後、『民藝』に旅行記と探査記を寄稿し、収集品の写真とスケッチを掲載している。以下、それらの記録を糸口に、満洲国と民藝に対する彼らの意識を明らかにしてみたい。

第4節 収集から浮かび上がる認識と思想

鶏冠壺

調査団員が収集対象として最も多く言及したのは、一年前の1942年に開催された「満洲国国宝展」で話題になった「鶏冠壺」であった。彼らはこの鶏冠壺を満洲地域最高の文化財として位置付け、次のように賛美していた。「疲れた頭もはっきりするほど美しい。満洲の国宝では、鶏冠壺を第一におきたい。こんどの蒐集でも、何とかして逸品を一つ入手したいもの」¹⁸、「一つ一つの壺に各々言葉があり、見て見飽くことなく、立去りがたい」¹⁹といった言葉が数多く残る。

このような高い評価の背景にあったのは、彼らが、漢族の文化に対しては批判的な立場をとり、満洲地域に居住した非漢族の文化財と遺跡に注目していたことである。そして、民藝同様、非漢族の文化の内に素朴で民衆的な特色を認めていた。彼らは、漢族が成した主流の文化に比べて、北方民族の文化が決して劣っていない点を主張したのであった。

このように漢族/非漢族の文化を比較する視点は、工芸だけでなく当時広く流行していた視座でもあった。例えば建築史の分野では、関野貞が遼金時代の建築の独立性を強調し、次のように述べている。「遼の造りました建築物は木造建築でのものでも頗る特色を持ったもので、支那本部に決して退けをとらない立派なものでありますから、遼の文化と云ふものは必ずしも宋の模倣ではなかったと云ふことがわかるのであります」²⁰。こうした視点は、学問的な分析をとおして中国（中原）と満蒙（満洲と蒙古）の分離を行うものであり、時局に便乗する狙いもあったと思われる。

また、もうひとつ興味深い点として挙げられるのは、民藝運動の視座において、満洲の民藝は、朝鮮時代の白磁のような民族の古くからの特性を、多く失ったものであったという点である。満洲族が樹立した清朝の文化もまた漢族文化に同化し、満洲族の古くからの特性はかなり失われていた。外村吉之助は奉天の満洲国国立博物館を訪問した時、鶏冠壺を高く評価したのち、すぐさま清朝の工芸を比較して次のように叙述した。

鶏冠壺二十八点の前に突進した。見て見飽くことなく、立去りがたいところである。（中略）館内で数多く、面積を広く取つてゐる清朝のものは、例によつて心を硬くさせてどうしても近よらしめない。無類に巧緻な手法

¹⁸ 武場隆三郎「満洲記 第三回」『民藝』1944年6月

¹⁹ 外村吉之介「満洲民藝調査日記」『民藝』1944年11月

²⁰ 関野貞「満洲の古建築と古墳」『東亜民族協会主催第1回日満文化講座』1934年6月

を有つたために身動きならぬ硬直に押つまつた形は見るに堪へない全く乾隆の巧緻と豪華で貼りつめられていて、心を潤す何物もなく、むしろ軽侮の感をおぼえるばかりで、悲しくなる²¹。

竹中均氏の先行研究によれば、このような清朝に対する嫌悪は、特に乾隆期に集中していた。満洲国の立場から見れば、熱河離宮を造営して宗教的にモンゴル族を包摂した乾隆帝の政策は、当時、五族協和を主張した政権にとって、望ましいものだった。しかし民藝運動家たちには、むしろ否定的に捉えられ、批判を受けたのである。

その理由としては、民藝運動特有のヒューマニズム的な価値観が基盤にあったためと考えられる。すなわち、乾隆帝がチベットを弱体化させるために、ラマ教を利用してモンゴルを征服しようとした政策に対する反感が、当時彼らの間に共有されていたのである。

漢文化と満洲文化—中央と地方

遊牧民族（非漢族）に対する「共感」と、（漢族に同化された）清朝に対する「反感」のような認識は、民藝運動がとってきた特有の方法論が、満洲に再び適用されたものと見ることが出来る。1925年に柳宗悦は「民藝」という用語を造語した。それ以来、＜民藝⇔美藝＞、＜民器⇔官器＞、＜民衆的工芸⇔貴族的工芸／個人的工芸／資本的工芸＞のような対立概念を通じて、民藝の実体を具体化させていった。

そのなかでも、特に＜民衆的工芸⇔貴族的工芸＞という代表的な対立項は、満洲において、「満洲固有の工芸」⇔「漢族の工芸」として、新たに再設定されたと言える。満洲居住者の鹿間時夫による次のような言及にも、そうした二分法的対比が鮮明に表れている。

元々玩弄の品で、漢民族らしく脂ぎつてどぎつく、奇矯で繊細で技巧を弄し過ぎ、舐めたふし、煮つめ尽し一皮も二皮もむいた感じのものであるので、大体健全ではない。これは貴族工芸と云ふものに対する自分の反感に似た感情かも知れない。黄金を積んでまで求める気は尠くとも自分には起こらない²²。

鹿間は、民藝協会の一員ではなかったものの、『民藝』に満洲の民藝、民俗、生活像に関する文章を積極的に寄稿し、大きな影響を与えた。また、彼は新京工業大学の教授であり、国立中央博物館の学芸官を兼職してもいた。民藝調査団の言及によれば、彼は、満洲に行く

²¹ 鹿間時夫「満洲生活印象記」『民藝』1942年6月

²² 鹿間時夫「満洲生活印象記」『民藝』1942年6月

前から調査団が是非会いたかった心情的同志のひとりで、満洲に到着した調査団に民藝品収集に関して多くの助言と案内をしたことで知られている。特に民藝調査団員が、狩猟を中心に生活してきた少数民族であるオロチョン族の生活用品や、ハルビンに残存したロシア流民の聖像民俗品の重要性を見出した際にも、大きな役割を果たした。

一方、このような時間的アプローチ（歴史としての満洲認識）だけでなく、空間的、地域的にも満洲は、民藝の人々が自身の信条を再確認し、自身の運動を展開するのにふさわしい場所であった。民藝の人々は、外来文化の影響を受けた中央に比べ、「純日本」の性格が残っている地域を中央と対比させて重視したが、特に琉球地域に加えて岩手、秋田、宮城など、東北地方の民藝を高く評価した。彼らにとって、満洲もまた中国の東北地域に該当するという点は偶然ながら、非常に興味深い現象として受け止めたことが次の文章から窺える。

日本の東北地方の工芸が力強いように、支那の東北地方も又強いのは興味がある。それが北京ではすべて優しく、弱くなっているのは、何処の国の都も共通する姿だ²³。

陶器は満洲の方が北支より^{しつ}確りしてゐるといふ。恐らく東北地方が日本の民藝の宝庫であるのと同じく、地理的關係から北支^に対し満洲の地方文化が更に強く手厚いのであらう²⁴。

このように満洲は、豊富な民藝の資源を持つ点で、地方文化を生き返らせることが出来る空間であり、さらに民藝運動を通して、日本と中国に不足した部分を補充することが出来ると考えられた空間でもあった。次節では収集に加えて、民藝調査団の重要な活動と言える陶磁器の試作と指導について考察しながら、彼らが想定した満洲民藝運動の究極的な目標について明らかにしたい。

²³ 外村吉之助『満洲・北京民藝紀行』花曜社 1983年 235頁

²⁴ 濱田庄司「缸窯鎮と興隆山」『民藝』1944年3月

第5節 満洲民藝における陶磁器の試作

民藝運動は、単純な審美的次元に留まる美術運動ではなく、民藝品がどのように使われているかを重視し、生産と消費、流通まで視野に入れた運動であった。したがって民藝運動の使命は、人々に美の標準を提示することであった。換言すれば、消費者である都市生活者と生産者である地方工人達の生活と創作に、新たなひとつの枠組みを提示するものであったと言える。

また民藝運動は、日本民藝館と協会機関紙（『民藝』『工芸』）を通して、運動の対象と直接的・間接的な意思疎通を図った。すなわち民藝館においては、収集した民藝品とコレクションという「もの」を、雑誌のようなメディアにおいては、展覧会情報、民藝理論といった、「こと」の供給を行ったのである²⁵。一方、日本民藝協会の個人作家（工芸家）と理論家達は、生産者に技術とデザインの指導、そして制作方針に関して直接に助言し、情報を提供した。

ところで工芸品のなかでも、生産者、消費者、市場の新たな構造に呼応し、敏感に反応したジャンルが、まさに陶磁器であった。だからこそ陶磁器は、民藝運動にとって重要なジャンルであったと言えることが出来る。収集活動においても、そのことは顕著である。開拓民の民藝展を紹介した『民藝』（1942年5月）の口絵には、陶磁器がなく、主に柳条製品、木製品などの民具類だった。それに対して、満洲民藝調査の成果をまとめた同じ雑誌の別の号の表紙や口絵（1944年2月号）には、鶏冠壺をはじめ陶磁器が多数掲載されている（図8、9）。つまり1943年の調査を通じて、それまであまり手に入れることができなかった満洲地域の陶磁器を収集することになったのであろう。

また満洲で繰り広げられた民藝運動において、重要な課題となったのは、吉林近くにある興隆山と新京の缸窯鎮で行われた試作活動と、新作陶磁の指導である。吉林近郊の興隆山の窯場は、満洲陶磁会社がドイツ式に作ったもので、原土の粉碎や土練などの工程、機械轆轤の使用、窯構造などが近代的に整備された一種の工場だった。その近代的な機械工業体制のなかで製作された陶磁器の内に、調査団は民藝の可能性を発見した。濱田庄司が述べたように、「その中で不思議なことに「菜手」の絵付けだけが極立つて東洋風であり、模様としてあれ程伝統的な仕事が、全然縁のないやうな環境で描かれてゐるのが意外」²⁶だと受け止められたのである。

²⁵ 鈴木禎宏「民芸運動とバーナード・リーチ」『柳宗悦と民芸運動』思文閣出版 2005年 172頁

²⁶ 濱田庄司「缸窯鎮と興隆山」『民藝』1944年3月

速製、多量、熟練

調査団の注目を集めた菜手(図10、11)とは、染付文様として自由で速度感のある絵付けが特徴で、濱田のトレードマークだった「唐きび」文様(図12)を連想させるものである。この文様をめぐって、濱田は、自分が一番好きな朝鮮時代の染付を思わせるもので、現在できる菜手の唯一のよい茶碗と皿だと評価した。この文様は、本来中国の南部に発祥したものであるが、そこでは手描きではなく、銅版転写による文様になっていた。濱田は、「陶器は満洲の方が北支より^{しつ}確りしている」といった吉田章也の言葉を引用して、興隆山の陶磁を、中国本土に対する満洲（地方文化）の優秀性を示すもの、として位置づけた。

またここには、「日本の東北地方が、民藝の宝庫」としたのと同様に、「中国の東北である満洲も民藝が強い」という対比の観点が内在していた。柳宗悦も菜手文様を施した朝鮮の茶碗を紹介し、「元来は支那の染附から来てゐるが、朝鮮でも倣つて作り、日本でも盛に作った。併し形や釉の工合から見て、朝鮮物が一番温い。模様はくづれて尚」と述べている。

しかし、調査団員が興隆山の陶器を高く評価した理由は、単にこうした造形的な特徴による理由だけではなかった。むしろこの器が、農民や苦力（中国人の下層労働者）が使う安価なもので、熟練した速度感のある作業により作り出された、という点にその評価の理由があると言えよう。例えば外村吉之介は、『満洲・北京民藝紀行』で、興隆山の陶磁器を民藝の核心概念と関連付け、次のように述べた。

この若い人達の可憐な仕事の姿勢の中に美の法則が托されているのを打ち眺めて「工芸の道」を思った。安いから多く作る、多く作るから腕が上がる、腕が上がるから確かな美が冴える。この経済性（安価）と社会性（多）と技術性（腕）と審美性（確）の循環は重要である²⁷。

また民藝調査団の一員ではなかったが、真っ先に満洲地域の窯を踏査した陶芸家であり、中国陶磁研究家の小山富士夫も、外村と同様の理由で、満洲の地方陶磁を激賞した。『民藝』に掲載された、満洲の沙鍋窯の踏査記では、速度感あふれる作業で製作される陶磁器について、次のように述べている。

昔の手工業から近代産業に改められてゐる満洲に世にも珍しい原始的な窯がある。土地では沙鍋窯又は沙缸と呼んでゐるが、一名十五分間焼なる俗

²⁷ 外村吉之介『満洲・北京民藝紀行』花曜社 1983年

称を与えられてゐる。仕事の速いこと、乱暴なこと、洵に驚嘆すべき窯で、民藝の雄、下手物の横綱とも謂ふべき不思議な窯である²⁸。

このように満洲の陶磁器に認められた製作の早さは、作家達にとっても必須の徳目のひとつであった。例えば文様の釉掛けを十五秒で終えた濱田に対し、客がそれではあまりに簡単ではないかと聞くと、「十五秒プラス六十年と思つて頂きたい」と答えた、という逸話が残っている。このような作業速度に関連して、濱田は「慣れきった柄は半ば筆が描いてくれるような気がする」²⁹と言及したが、これは熟練した技巧によって生み出される「他力の美」の強調とも繋がる。すなわち、興隆山の陶器は、彼らが自ら考えた民藝の原理に合致するものだった。

ところで満洲の興隆山工場において適用されたのは、こうした民藝の原理だけではなかった。すなわち民藝の運動体としてのシステムもまた、満洲地域に対応可能なものとして位置付けられたのである。そして調査団の個人作家（濱田、上田、河井）が、生産者（興隆山窯の職人）に技術の指導や製作方針に関する助言を与える存在であったとすれば、製作された陶器を使う消費者は果たして誰だったのか。調査団が興隆山において繰り広げた試作と、指導活動における消費者の問題に注目してみよう。

満洲生活の向上

濱田らの試作は、菜手文様の単純化、顔料の変更、施釉方法などの技術的な側面だけでなく、新しい器形の制作にも重点を置いた。既存の制作では「満人」（註：現地の中国系の人）向けの飯碗、取皿、井といった食器、満洲国軍の軍用食器が主に作られていたが、試作を通して番茶碗、土瓶、蓋付湯呑、蓋付飯茶碗、コーヒー茶碗など、多様な食器が新たに制作された（図13、14）。

また戦時体制下の統制において、相対的に自由であった満洲国の状況を十分に活用した点も目に付く。例えば、上田恒次は、次のように語っている。「内地では、飯碗、湯呑、番茶碗などに蓋を付けることが禁止されて居るが、満洲では認められてゐる。和食器中最も重要な飯碗は現地製産の最も急用なもの」であると。また、上田は興隆山陶磁工場関係者との歓談会において、「日本における陶磁器の統制の実情を話し、満洲での今後の統制の仕事につ

²⁸ 小山富士夫「満洲の古窯址」『民藝』1942年6月

²⁹ 濱田庄司「缸窯鎮と興隆山」『民藝』1944年3月

いて意見も述べ、興隆山の茶碗などは抹殺せず、あくまで伝統的な満人の日用雑器として存続させてほしいこと、あれを工夫して日本人食器を新作することなどを主張」した³⁰。

即ち、民藝調査団は、満人の地で守られてきた伝統、技法、文様を、支援して活性化することを、時代状況に関わる一つの好機として捉えていた。それは、当時の満蒙開拓団に代表される満洲の指導的組織と結合し、共に健康な生活を守っていくことにも通じていた。このような考えは、満洲民藝運動における第三の目的だった「開拓地の指導」とも繋がるものであった。

「満洲協会並民藝館設立 第一期事業計画案」には、次のように述べられている。「国民生活用具の優れたる伝統保存と創造的育成に努むると共に開拓民の衣食住用具の自給体制を確立せしむべく、之が指導を為し生活に即せる健全なる文化の建設に資せんとす」³¹。

陶磁器の試作をこの目標と照らし合わせて見るならば、菜手文様の興隆山陶磁は、まさに「保存しなければならない地方の伝統」であり、満洲民藝調査団はこれを創造的に「育成する主体」として設定されたのである。先行研究において、戦暁梅氏は、満洲民藝展覧会とその座談会が「満洲民藝運動同人の間と満洲上層部の間でのみ盛り上がり、民藝の主役であるはずの満人が終始不在」であったと把握し、満洲で行われた民藝運動の限界を指摘した³²。しかし、このような見解は、「民衆による工芸」と言う民藝の語源に集中するあまり、満洲民藝運動の主体もまた満洲の人々でなければならないという価値判断に立脚した、性急な判断ではないだろうか。

開拓民と民芸

しかし、満洲における民藝運動の主導者は、日本民藝協会員(民藝作家)であった。ならば、受容者はあくまでも「開拓民」という名を持った移住民であったと見なければならない。調査の前年に刊行された『民藝』(1943年4月)では、「満洲開拓科学研究所より」という題で、「満洲にも民藝協会また満洲民藝館が出来ますとか、ほんとうに心より期待いたしそのよき完成を祈ってやみません。私の念願といたしましては、この人達には是非健在な民藝的雰囲気とその生活の中に加味したいと思ふ点でございます」といった文章が掲載され、満洲開拓民と民藝を結びつけようという雰囲気を作っていた。

³⁰ 式場隆三郎「満洲記 第一回」『民藝』1944年4月

³¹ 式場隆三郎「満洲記 第一回」『民藝』1944年4月

³² 戦暁梅「Awayの内実—「満洲民藝調査報告展覧会」とその周辺」『Polyphonia : FLC言語文化論集』：東京工業大学FLC言語文化研究会 2009年3月

なお「開拓民」と「民藝」の結合を図った事例は、この他にも度々発見することが出来る。満洲移住協会の機関誌『開拓』には、1941年より「開拓地民藝としての工芸美術」という記事が連載された。満洲移住協会広報部の杉岡雲外という人物が担当したこの記事は、健全な工芸美術の意義を明らかにする理論に留まらず、具体的な技法の指導まで扱っている。ここで杉岡は、陶磁器の成形、製作だけでなく、絵画に対する指導についても、陶磁器の文様をどのように写生するのかに焦点を当てた応用画技法として、詳細に紹介している。

このように雑誌に掲載された技法講義は、先述の1942年に東京三越で開催された「開拓民と民藝」展を実現する原動力ともなった。そして展覧会のための作品募集広告が掲載された『開拓』1941年1月号には、次のような趣旨が明らかにされている。「今迄の誤られたる日本殊に都会生活を健全なる文化生活に建直さなければならぬのであります。この点に於ても民藝品の優秀なる物を蒐めて参考に資し度いと考えます。それには新天地を開拓して独自の生活を建設しつつ、十周年の記念すべき歳を迎えたる開拓民の生活と、その中より生れ出たる民藝品に大なる期待をかけているのであります」。

しかし開拓地の民藝展に出品され、受賞、展示された作品は、実際のところ、木工芸品や竹細工の比率が高かったようである。すなわち柳条籠、蒲鞋、木造の便器など、いわゆるアマチュア作家の素朴な民藝品、生活用品の水準であったと推測することが出来る。こうした点から、陶磁器では大量生産が主だった当時の状況に合わせて、工場や窯を中心に、民藝調査団の直接指導の必要性が提起されたのだと考えられる。

一方、満洲と関連する民藝運動サイドの言説のなかで注目したい点は、満洲工芸を形容する言葉として、特に「健康」「健全」「健在」という用語が頻繁に使われていたことである。例えば、「満洲民藝品展覧会」の招待状では「満洲国に於ける戦時下の簡素、健康な生活の美化のために役立ち度い」と、開拓民の民藝について言及する一方で、漢族の貴族工芸については「健全ではない」とし、同時に鶏冠壺の特性を表現する際には、「健康な美」に言及している。

さらに、冒頭でも引用したが、柳宗悦は、1938年『東京朝日新聞』に寄稿した「民藝と国民性」において、「新体制」に相応しい美を「健康な美しさ」だとしていた。このことから分かるように、1940年頃から柳宗悦は美の標準として、「健康」という言説を前面に打ち出し始めていた。もちろん柳は、簡素、謙虚、素朴さなどを意味する、精神的かつ抽象的な概念として、健康な美を説明したのであるが、一方でそれは、戦争遂行のための国策に従った保健運動と、表面的には連動していたと見る事が出来る。実際、当時の民藝の満洲関連記事には、開拓民の生活と衛生、保健に関する情報が目につく。また民藝協会の座談会でも、

大陸における生活様式の問題を巡って、気候風土から満洲で発生する病気や食生活についての発言が、しばしば登場する。

しかし満洲民藝運動においてより注目すべき点は、民具、または民俗学から民藝を区別するための価値基準として、「健康」という言説が適用、強調された点である。次章では、民藝運動の当事者達がこのように健全かつ健康で、正しい美を語りながら、満洲国をどのように規定したのかについて見ていこうと思う。

第6節「健康な美」と「健康な国家」

民藝と民俗学

「民藝」と「民具」の概念は、ほぼ同時期に作られた。「民具」は1921年、澁澤敬三が自身の集めた各種標本、物品等を展示したアチックミュージアム (Attic Museum) を開いて、「庶民の生活用具」という意味で作りだした概念である。また民具は、柳田國男が集大成した日本の近代民俗学の重要な研究対象にもなった。このような民俗学と対比するように、柳は「民藝学」という言葉を使い始めたのである。

民藝学と民俗学の共通点は、民衆の生活を重要視することである。しかし、次のような大きな違いがあった。1940年に日本民藝館で開催された柳宗悦と柳田國男との対談「民藝と民俗学の問題」で、柳は民藝と民俗学を区別し、民藝の性格を明確にした。すなわち、民俗学は、経験する事実を述べる「経験学」であるが、民藝学は、それに批判が加わる「規範学」であるとした。また柳は、民俗学は「所謂民間伝承の種々なる面を調査し其の記述を試みねばならぬ」、「できるだけ客観的に忠実に事柄を募集し記載する」「記述学」であるが、民藝学は、「記述に止ることができない、価値判断に觸れねばならない」「価値学」であるとした。

展示方式に関しても、両サイドの間には、明らかな差異が見られる。量より質を重視し、収集品の美しさを俯瞰させようとする民藝館に対して、アチックミュージアムは「個別」の美より「システム」としての美を重視した。民藝は民俗品とは異なる美的価値をもっていると柳は考えたため、その価値をみせる意図が、民藝館の展示方式に反映されたと考えられる。柳は1936年にアチックミュージアムを訪れているが、この経験と共に日本民藝館の展示方式を決める重要なカギとなったのは、1929年に訪れたストックホルムの北方美術館での経験だった。これに同行した式場隆三郎は、スウェーデンの民族文化や民俗品を保存するために作られた北方美術館の姿を、次のように述べている³³。

各地から集められた民家が建てられ、部屋はその地方の家具を持ち、住む人々はその地の衣裳を身につけている。(中略) その家々は食堂を持ち、各地の珍しい料理を食はせてくれる。欧州で無数の美術館をみた私達も、そんなに徹底した、大がかりな、生きている美術館は初めてだった。

³³ 式場隆三郎「スカンセンの一夜」『工芸』70号 1936年 19-20頁

柳も北方美術館で、北方民族の工芸品の収集に感嘆していた。しかし柳は、一方でこのような展示方法を採らないようにしようとも考えていた³⁴。柳は作品の収集に関して、量より質を重視すること、その質を正しい美の標準によって統一することを目指した。これが、日本民藝館の陳列基準である、作品の数を少なく陳列すること、物を一番美しい姿で陳列することに繋がっている(図15)。

1937年頃のアチックミュージアムの内部写真(図16)を見ると、民俗品が壁に数多く掛けられている。また民俗品には、情報を記したラベルが付いており、この展示方式は、先述した柳の民俗学の定義を思い出させる。民俗品を資料として扱い、できるだけ客観的、忠実に「事柄」を収集し記載する、柳がいうところの「記述学」としての民俗学の特徴を示すからである。

柳と柳田の「民藝と民俗学の問題」という対談は、互いの差異点を確認する目的があり、民具(民俗学)側でも柳の見解をそのまま自身の特性として肯定した。そのため両サイドは、互いに似通った関心事を持っていたにも関わらず、平行線を辿り、以降も特別な交流や接点を持つことはなかった。

しかし、満洲国は民藝運動と民俗学の両サイドにとって、発見し、保護、育成しなければならない「地方」として、戦略的な注目の対象となったことは間違いない。しかし満洲の物品を見る視線において、民藝運動と民俗学の差異は克明に表れた。例えば、西洋画家でもあり民俗学者でもあった染木煦は、1939年中国と満洲を踏査した後、『北満民具探訪手記』(1941年)を出版した。染木はこの「序」で、次のように述べて、民藝を批判している。「民具の内、観賞に適する物を取捨選択して民藝品と称へ、近時、好事家の玩ぶところ、結局玩弄物となるに過ぎず。民具は然らず、其の物の美醜と新旧を問はず、又健康的なると不健康的なるとを訊ねず、凡そ生活に必需の物はすべてこれを民具とする」³⁵。

この本は、民藝運動側にも刺激を与えたと考えられるが、満洲民藝調査団のメンバーだった岡村景夫は、1941年『民藝』の書評欄で、次のように反駁している。

著者(染木煦-引用者)は、美醜、新旧、健康的な不健康的な等の価値判断を離れて、民藝の価値判断の根拠は「健康な正常な生活」であり、その正しい伝統、その生活を営むための用具と云ふ事がその規準である³⁶。

³⁴ 柳宗悦「民藝館の生立」(1936)『柳宗悦全集』16 筑摩書房 1981年 52-53頁

³⁵ 染木煦『北満民具探訪手記』座右宝刊行会 1941年

³⁶ 村岡景夫「書評」『民藝』1941年6月

こうして見れば、前述した民藝運動での陶磁器の蒐集、個人作家による製作指導・試作活動も、民具を称揚する民俗学との差異化をはかる意図から発したものだった。その始まりから対立概念を通して自己規定を更新してきた民藝運動にとって、満洲体験は、健康/不健康、美/醜、新/旧などの対立概念を通して、自身を「正常なもの」と把握し、優位な立場から自らのアイデンティティを解明することが出来る、絶好の機会だったと考えられる。したがって染木煦が言及したように、美醜の価値判断を離れて「健康な正常な生活」を営むための取捨選択こそ、民藝運動サイドの重要な方法論だったのである。

また、前述した陶磁器の蒐集と個人作家による製作指導・試作に集中したことも、民俗学とは異なる民藝運動の特徴のひとつだったと見る事が出来る。例えば、民俗学は、民衆が直接製作して使う物品、即ち自給性を重要な要素と見なした。したがって澁澤敬三の場合、職人（陶工）の熟練した技術を必要とする陶磁器を、最初から研究と蒐集の対象とはしなかったのである。

しかし「人々に美の標準を贈る」ことを自らの使命とした民藝にとっては、陶磁の試作は重要な課題であった。「都市生活者と地方の工人たちに新たな生活と創作に一つの標準を提示」³⁷しようとした民藝の目標は、満洲国において、都市生活者を「日本の開拓民」に置き換えることで、無理なく繋がっていたのである。

このように民藝は、美醜などの価値判断を越えた「健康な正常な生活」という新しい価値判断に自らの使命を置いた。その点で、満洲国で民俗学よりも民藝がより有効に機能したのは、必然だったと言える。実際のところ、民藝運動が以前から持っていた「健康と不健康、美醜、新旧」という芸術的価値概念は、「健全な新国家」「生産の建設」を標榜した満洲国において、道徳的、実用的価値判断に転用されたのである。

満洲国国立中央博物館と民藝調査団

次に、満洲に居住した民藝運動の支持者のことは見てみることにしよう。杉岡雲外は、官民共同の組織であった満洲移住協会広報部に勤務しながら、満洲移住協会の機関誌『開拓』には「開拓地民藝としての工芸美術」を書いた。杉岡もまた、染木の見解について「美醜、健、不健はその物の質の問題であり、好むと否とは観者の主観的相違」という反論を表明した。そして「質の良否は、生産者が国家の要請する使命的意識を把持して、物を愛し勤

³⁷ 吉田憲司「民具と民藝・再考—展示への視座が分けたもの—」『柳宗悦と民藝運動』思文閣出版、2005年

労を喜びとして、用に忠実なる政策態度を持するか否かによって規定付けられる」として、国家の要求と民藝運動の対応を関連付けて説明している³⁸。

ここで注目したいのが、満洲の民藝運動が、満洲国国立中央博物館の副館長であった藤山一雄と接点を持っていたことである。満洲国の博物館は、1939年に国立中央博物館が官制施行され、文化財を所蔵していた既存の奉天博物館が分館に再編され、人文、歴史、考古学系列の業務を受け持つようになった。したがって新京に設置された本館は、動物、地理、鉱物、地質、物理の5部構成から成る自然科学系博物館として出発した。

ここにおいて藤山は、中国東北に先住する諸民族の伝統的な生活文化を展示しようとした。いわゆる「民俗博物館構想」は、民俗という言葉の使用とともに、「満洲における民俗、此の国の文化に存する残存物を丹念に蒐集保存」して「体系化、科学的研究の客観的对象にすること」を明示していたのである³⁹。

しかし藤山は、単純な基準で民衆の生産物を捉える民俗学自体には懐疑的な態度を見せ、先住民の生活様式に「価値を付与」して、それを「生活の美」として展示しようとした。このような生活芸術としての民俗展示を推進した背景には、藤山が俳句や小説を書き、更に満洲国美術展覧会の前身として1937年に開催された訪日宣詔記念美術展覧会に日本画を賛助出品するなど、芸術家としての素養を持っていた点とも、ある程度関係があるだろう。そして、藤山が民俗学的展示をそのまま受け入れなかったのは、美の価値判断を優先視する民藝に共感を抱いていたことが、何より重要な理由だったと思われる。藤山の著書と言及には、民藝運動への関心と支持を示す部分が少なからず確認出来るが、特に民俗博物館での座談会において、次のような記録が残っている。

菊竹稲穂：満洲国の構成分子であるオロチョンやゴルヂなどの、少数民族は一般的にみた場合には殆ど低級な、原始人である。

遠藤隆次：樹間にオロチョンの天幕がチラホラする風景等、却ってよいものではありませんまいか、気分が出るのではあるまいか。

菊竹稲穂：蒙古包でもオロチョンの家でも、日本人や漢民族の家に比べたら見おとりがして、非常に貧相に見えます。

³⁸ 杉岡雲外 「書評」『民藝』1941年6月

³⁹ 藤山一雄 「民俗博物館について」『国立中央博物館時報』第4号、1940年

藤山一雄：柳氏等のやつて居られる民藝館では、各種のゲテ物を陳列してありますが、非常に美しいものです。ゲテ物必ずしも貧相でもないではないでせうか⁴⁰。

また藤山は、著書『新博物館態勢』（1940年）第6章の「日本民藝館」という項目で、概要、使命、沿革、展示見学の印象、展示方法を詳細に紹介している。ここで藤山は、日本民藝館の展示方法について殆ど問題になるような点はないと語り、民藝が持つ美の問題について次のように述べている。

本館（日本民藝館；引用者）はかかる美的価値ある品物だけを、選択して展示し、民衆にいかなるものが最も「正しい」であるかを理解せしめ、これにより民衆をして更に未来に於て、一層美しさ、新しい作物を創作せしめようとする⁴¹。

この言及は、「正しい」美の提示という点で、藤山が民俗学より民藝に傾倒していたことを、はっきりと裏付けるものと言える。

また満洲民藝調査団は、滞在中、国立中央博物館や藤山一雄を順々に訪問して、相互に共感を表明しあった。両者の間には、スウェーデン・スカンセンの北方博物館の見学という共通の経験があった。この訪問の後、藤山は「柳氏濱田氏等は、北方美術館の歴大な農民美術品の大コレクションを觀、北方民族のもつ工芸美から強き刺激を受け、「日本民藝館」発芽の種を蒔かせられるに至った」と述べて、民藝運動が満洲の地で展開することに期待を示した。調査団員の式場隆三郎は、藤山との対話を終えて、次のように述べた。「スカンセンをみられて、それにまけないものをつくらうといふ熱意で、この新京の民俗博物館の建設を着手されたものである。満洲のやうに多民族のある国家では、スカンセンよりも多彩なものができる筈である。この計画がいつか完成されるやうに祈つてやまない」⁴²。

特に式場隆三郎は、「満洲記」第6回の紙面のほとんどを藤山についての記述に割き、彼の「ある北満の農家」（『満洲民俗図録第一集』に所収、1940年）という一文を長々と引用している。また共に収録された「民俗展示場」の鳥瞰図と配置もまた、藤山の手で直接描かれた水彩画と図面をそのまま掲載した（図17）。『民藝』誌に満洲の民藝、民俗について寄稿しながら、調査団の旅を支援した鹿間時夫が国立中央博物館の学芸官だったことも、満洲民藝

⁴⁰ 「民俗博物館に関する座談会記録」『国立中央博物館時報』第10号 1941年3月

⁴¹ 藤山一雄『新博物館態勢』東方国民文庫23 満日文化協会 1940年

⁴² 式場隆三郎「満洲記」（6）『民藝』1944年9月

調査団と国立博物館の密接な関係を示している。

また藤山が提案した民俗展示場は、五族（日、漢、満、朝、蒙）のみならず、満洲地域の少数民族の生活様式まで視野を広げた、藤山なりの「民族協和」実現案であったと言えるだろう。

民俗展示場は、南満洲の農家、北満洲の民家、モンゴルの天幕であるユルト、ロシア流民の木造家屋、オロチョンのテントなど、自然環境に適応した生活方式をテーマパークのように野外に展示する方式であった。

このうち「北満の農家」だけが完成したが、戦時体制突入による予算不足と理解不足のため、一般公開には至らず、残りの計画もまた構想段階で終わった。しかしこの展示場が究極的に目指したのは、少数民族、原住民共同体の民俗、生活様式、環境への適応方式を、日本人開拓民に学習させるための模範の提示だった。それは、健康な伝統が生きている満洲地方の民藝を活性化させ、そこに居住する日本人に「正しい」生活方式を提示して、生活水準を向上させることを目標とした民藝運動と一脈通じる姿であった。

第7節 ふたつの「超」国家主義のあいだで

民藝運動は、満洲国の調査にさかのぼる初期の頃から、東洋の別の地域（日本の内地以外の場所）を参照して影響を受けながら、自身を具現化していった。柳宗悦が民藝運動の最初の一步を踏み出した契機が、朝鮮白磁との出会いである。1925年に「民藝」という言葉を造語する以前から、柳は朝鮮を訪問して民藝品の収集と調査を行い、1924年景福宮緝敬堂に朝鮮民族美術館（図18）を開設した。また朝鮮での民藝運動では、柳だけでなく、朝鮮に暮らしながら地方窯の調査と研究に尽力した浅川伯教・巧兄弟の助力もあった。彼らは、当時朝鮮総督府が中心となり、復興を試みていた高麗青磁のような貴族的な工芸（高級美術品としての工芸）ではなく、白磁や木家具のような庶民的生活品に焦点を当てた。特に浅川伯教は、1923年末から朝鮮の地方窯の調査に着手し、1926～27年頃からは地方窯での作陶に従事し始めた。この他にも濱田庄司、河井寛次郎などと、何度も朝鮮を訪問した柳が残した朝鮮の民藝品収集旅行記を見れば、満洲民藝調査団の活動を彷彿とさせる場面が各所に登場する。

こうした朝鮮での先行経験が、満洲民藝調査団にとってもひとつの指針になったことは間違いない。また技巧が優れた清朝の貴族工芸より、鶏冠壺のような少数民族の素朴な工芸品に価値を発見したこと、戦争により実現しなかったが満洲民藝館を設立しようとしたこと、鹿間時夫など民藝に共感した現地日本人生活者の存在といった人的ネットワークには、朝鮮での運動と似通った様相を指摘できる。

しかし朝鮮民族美術館設立以後、柳の関心は日本の「民藝」へと急速に変わっていった。したがって失われていく純粋な日本の美（民藝美）を取り戻すため、沖縄や東北などの地方に焦点を当てるようになった。また日本民藝協会は、民藝品の収集と展示活動、雑誌発行などを通して、消費者に正しい美の基準を提示し、生産者には技術とデザイン、製作方針を直接助言、指導するという、「運動」としてのシステムも持ち合わせていた。

このような民藝運動内部の変化から、朝鮮と満洲での活動もある程度説明可能ではないだろうか。すなわち、朝鮮は民藝発見における師であり、先輩のような存在であった。浅川伯教の実践活動を扱った近年の研究で鄭銀珍氏が指摘したように、浅川は朝鮮において、技術的にも遅れていると考えられていた地方の窯からも、真剣に学ぼうとしていた⁴³。満洲国に既にあった陶磁器などは、健康な地方の性格を持っており、民藝運動の使命をより純粋に適用出来た場所だったと言える。また朝鮮での活動は、親しい個人的なつながりを通じた民藝

⁴³ 鄭銀珍「朝鮮陶磁と浅川伯教」『特別展 浅川巧誕生120年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼—朝鮮時代の美』美術館連絡協議会 2011年

品収集に焦点が当てられていたのに対して⁴⁴、満洲では、政府の支援を受けていた日本民藝協会の指導的立場がより目立っている。

満洲民藝調査団は、民藝品収集を行うと同時に、満洲在住の日本人たちと積極的に交流を図っていた。それは、若素製菓、満洲軽工業団などの日本・満洲地域の企業、半官半民の団体だった満洲移住協会、満洲国民政部、満洲国国立中央博物館、満洲国通信社、満鉄など、各種の団体や組織の正式な後援を受けたものだった。したがって彼らの活動と発言には、より時局と国策に対応した公的訪問の性格が表れていると見る事が出来る。

つまり、民藝運動は、自身の理念と理想を実現するための戦略的な場所として、満洲と向き合い、収集と試作活動を繰り返したのである。

この過程で民藝運動は、民俗学や民具研究が全く関心を示さなかった「美と醜」という美的判断を通して、民藝と民具の境界をより明確にした。加えて、美醜をこえた「健康/不健康」という道徳的価値判断を提示することで、満洲国と容易に共鳴して行った。五十殿利治氏は、日本プロレタリア文芸運動が朝鮮問題を扱った方式を挙げて一国際主義路線が在日朝鮮人芸術団体の結成を非難して、民族問題を階級問題へ解消してしまった事例一、「植民地の問題はインターナショナルなものとなショナルなものの臨界に位置している」と指摘している⁴⁵。「複合の美」を唱え東洋の各民族が持つ美の特徴を認めた後に、「美の国」日本の実現を夢見た民藝運動。彼らの他者（対アジア）認識もまた、インターナショナルとナショナルの間を往復する振り子運動を繰り返したのではないだろうか。

さらに満洲国の登場により、情勢はインターナショナルからトランスナショナルへと変化して行った。五族協和という名目のもとで、東洋民族の連帯・交流を主張した満洲国は、「超国家主義（トランスナショナリズム）」の可能性を提示しながら、当時の日本人を魅惑したのであった。このような状況において柳らが主張した民族間の相互交流は、満洲国の支配のレトリックと容易に連動して行ったのである。かつて柳は著書『朝鮮とその芸術』（1932）で、次のように書いていた。「東洋は結合しなければならない。しかし結合と征服による統一を混同してはならない。個性と個性がお互いを認めることにより尊敬の心と理解の愛情が湧いてくる。お互いの愛が結合の基礎だ」。

⁴⁴ 鄭銀珍氏の論文「民藝運動の原風景—浅川伯教の工芸論と実践を中心にして」は、浅川伯教の助力により1935～37年頃に行われた、民藝派による朝鮮の民藝調査活動を扱っている。そして現地調査が谷城、高敞地方の窯を訪ね、製品に注目した「3人ほどの日本人」「東京の愛陶家の団体」が、柳らであった可能性を提示した。

⁴⁵ 五十殿利治 「序 インターナショナルとナショナルの間—1930年代日本美術の海外進出」『帝国と美術』国書刊行会 2010年

民藝運動は、このようなヒューマニズムを基盤としながら、政治面では厳正なヒューマニズムに則らなかった。それは満洲国の誕生に、自身が考えた「結合」を重ねて見たからではなかったろうか。

満洲国が打ち出した超国家主義は、天皇中心の統合を意味する「八紘一宇」の世界観、つまり極端な形の超国家主義（ウルトラナショナリズム）の顔を持っていたことも事実である。それに倣った満洲の民藝運動は、この土地の多様な民族が持つ固有の民藝を尊重しながらも、それを創造的なものとする役割の中心に、あくまで日本（指導者としての民藝運動家、受容者としての日本人開拓民）を置いたのである。こうして見ると、満洲国での民藝運動は、ナショナリズムに加え、ふたつの「超」国家主義の間を彷徨いながら、それらを結合しようとした活動だったと理解することが出来よう。

〔付記〕 満洲民藝調査団の活動事跡

『民藝』に掲載された式場隆三郎の「満洲記」、外村吉之助の「満洲民藝調査日記」、上野訓治の「満洲旅行記」などにに基づき、調査団の主要活動内容を日付順に整理したのが、下記である。

- 8月14日 外村吉之助、奉天に到着。陶器、金物、柳條製品など民藝品の収集を開始。
- 8月17日 外村、満鉄総社公報課で民藝関係資料を調査。国立博物館奉天分館を見学。
- 8月18日 奉天に到着した上野訓治が外村と合流、ともに新京へ出発。
若素製菓の常務である望月と、民藝品の調査・収集について相談。
外村、東京の日本民藝協会に、9月1日に予定されていた満洲民藝展覧会の開催が難しそうだという意見を電報で伝える。
- 8月19日 自然科学博物館である国立中央博物館を見学、オロチョンの皮製品に注目。
- 8月20日 外村ら、国立中央博物館副館長・藤山一雄を訪問。
満洲事情案内所において民藝に関する資料を調査したが、大部分が土俗的な興味から作成されたもので失望したという記録を残す。
- 8月23日 外村、ハルビンで開催された博覧会を観覧。
「躍進満洲館」で各省から出品された工芸品を鑑賞し、多様な民族の工芸品を品評。吉林省の東亜窯業、興隆山の満洲陶磁など陶磁器工場の製品のなかで、特に連京線泉頭駅前の亜細亜窯業の製品が、秋田の雑器のように強く立派であると高く評価。間島省方面の朝鮮系の工芸品について、「我々としては既に久しく親しんだものであるが、満洲国内の民藝品として今後重要な地歩を占めるであろう」と言及。
- 8月26日 上野はチチハル、外村はソ満国境の黒河へ民藝調査と収集活動のために出発。
- 8月28日 外村、黒河が、大額訓練所の青年義勇隊を訪問。
濱田庄司、河井武一が新京に到着、上野と合流。
- 8月31日 上田恒次、新京に到着。
- 9月1日 ハルビンに行った外村、濱田、河井、上田と吉林で合流。
北京に滞在中であった吉田璋也、新京に出発。
- 9月2日 吉林の缸窯鎮視察、北京にいた村岡景夫、新京へ出発。
- 9月3日 調査団員、新京に結集。

若素製菓の望月などと会合し、今後の活動について話し合う。

- 9月4日 開拓総庁の向野処長を訪問、開拓民生活要具指導所設立に関心を表明。
- 9月6日 式場隆三郎、新京到着。
- 9月7日 濱田、吉田、式場、吉林の缸窯鎮を訪問。
- 9月9日 <満洲民藝展覧会>開催（満鉄白菊厚生会館）、収集品300点を展示。
新京で開催中の<第6回満洲国美術展覧会>を観覧；満洲工人の名前と彼らの作品の方向性を知ったことを成果としたが、内地の工芸と大きな差異が無い点を残念とし、独特の材料と技法を活性化させ、内地に見られない特色を発揮しなければならないと言及。国立中央博物館のオロチョン民族の工芸品を内地のアイヌと比較しながら、国策として本格的に調査、研究する必要性を記す。
座談会開催；式場が展覧会の趣旨と経過を説明、外村は蒐集の経過、濱田は興隆山と缸窯鎮の新作問題について、吉田は北支での経験と華北の生活工芸の状況について意見を発表。
- 9月10日 収集、展示した満洲民藝館の物品全部を目録化し、若素製菓の遠峰に託す。
- 9月15日 奉天で活動していた陶芸家小倉円平を訪問。
毎年、大量であった日本からの陶磁器輸入を中断し、満洲の陶磁器業界が大きな変動期に入ったという状況を聞く。
- 9月16日 新京工業大学の鹿間時夫と会合。式場、濱田、色麻、「満洲陶磁」常務・山元義仁、興隆山に行く。
- 9月17日 若素製菓の望月、満日文化協会の杉村、厚生課長の千葉らと今後の満洲民藝運動の展開と方向性、具体案などについて会談。
民藝協会から専任の担当者を渡満させること、担当の事務所を「満洲生活文化協会」という名称で、臨時に満日文化協会内に設置することを決定。
- 9月18日 ハルビンでイコーナを始めとするロシア流民の民藝品を調査、収集。
- 9月20日 新京で民政部の関屋次長、千葉厚生課長と会見。
満洲中央博物館の藤山一雄を訪問、民俗展示場を見学。
満洲国通信社主催の座談会「満洲の民藝を語る」に参加。
河井式一、上田が一ヶ月間、興隆山で日満陶磁のために試作を行うことを決定。
- 9月21日 式場、上田、濱田は、新京を発ち、京城（朝鮮）を経て帰国

第5章 満洲国という写真の実験場

第1節 ファインダーの中の実験国家

写真は、帝国の植民地表象の最も代表的なメディアであった。「見る者(撮影者)」と「見られる者(被写体)」の間の力関係が、カメラを通して直接的に作用動するからであり、その典型例が、オリエンタリズムの視線である。植民地の女性や風俗を対象に、エキゾティシズムが投影された写真には、見る者と見られる者の不均衡な力関係が端的に現れている。

写真の記録性を通して、帝国主義の支配戦略が現れる場合もあった。人類学や民俗学、古蹟調査などで撮影された写真は、差別意識がなくても、植民地支配に必須の「知の構築」に寄与するアーカイブとして機能した。鳥居龍蔵のフィールドワーク写真(図1)、1930年代に朝鮮・満洲地域の巫俗を調査した村山智順や秋葉隆の写真(図2)などがその代表例である。一方、記録性のもうひとつの分野である報道写真も、帝国支配の正当化に積極的に活用された(図3)。

そうした国家プロパガンダの先兵の役割を果たした写真が、最も活用された場が満洲国であった。「王道楽土の理想郷」「大陸進出の生命線」といったレトリックで美化、宣伝された満洲国は、1930～40年代の報道写真のメインモチーフとなった。南満洲鉄道会社(満鉄)が発行した写真雑誌『満洲グラフ』をはじめ、海外向けの日本の写真雑誌『NIPPON』と『FRONT』もそれぞれ「満洲特集号」を刊行し、満洲国の視覚表象を大量に生産した(図4、5)。

本章で扱うのは、そうした満洲国と関連する写真活動だが、そこにはオリエンタリズムの差別的視線、アーカイブとしての記録性、宣伝工作としての報道など、様々な要素が全て関与していた。

満洲をめぐる写真には、一方向的な植民地支配戦略だけでは十分に説明できない多元的な視線が交錯していた。本章で満洲の写真に注目する理由もここにあるが、その特徴は、大きく次の二点に集約できる。

第一に、カメラを持つ主体の錯綜である。これは、満洲国の視覚イメージ生産者の立場と認識を考えるうえで、重要な視座を提供する。「居住者」と「訪問者」では、同じ満洲でも「生活空間」と「旅行地」という場の違いがあり、同じ訪問者でも、報

道写真と前衛写真ではアプローチが異なった。また同じ「居住者」でも、旧世代と新世代の写真には葛藤が存在し、それぞれに異なる満洲国が写真に写し込まれたのである。

第二に、満洲国は、日本の近代写真の主要な流れが凝縮して展開した、縮図ともいえるべき場だったことである。芸術写真、新興写真、前衛写真、報道写真などが同時代の満洲国に集結しており、その状況を考察することで、満洲国が写真の巨大な実験場となっていた実態を提示出来るだろう。

以上を踏まえ、本章では具体的に次の手順で考察を進める。まず「満洲写真」という語をつくったと言われる淵上白陽と、＜満洲写真作家協会＞の活動を検証し、その上で「地政学的前衛」としての満洲国の意義について、阿部芳文らの前衛写真から考察する。日本のシュルレアリストたちが超現実的空間として発見した満洲国の姿に共鳴したのは、多くが満洲在住の日本人の青年写真家達であり、彼らが新国家の満洲国に、アヴァンギャルドとしての自意識を重ねていった様子を検証する。

そして最後に、報道写真雑誌と報道写真家(木村伊兵衛など)の渡満活動を取り上げ、彼らもまた「祖国の第一線」という「前衛」で、総力戦下の日本を担った“アヴァンギャルド”だったことを明らかにしたい。

第2節 満洲写真の開拓者—淵上白陽と満洲写真家協会

先行研究

日本近代写真史において、淵上白陽(1889－1960)は大きく二つの局面に位置づけられる。

一つは、「マッサとラインとの有機的なはたらきに仍る抽象美」¹を表現した「構成派」の中心人物として、芸術写真と新興写真をつなぐ架橋の役目を果たしたとする位置づけ。もう一つは、「異郷のモダニズム」²ともいわれる、いわゆる「満洲写真」の中心人物としての位置づけである。

淵上白陽に関する主要な先行研究としては、名古屋市美術館で開催された二回の展覧会、〈構成派の時代：初期モダニズムの写真表現 光と影、白と黒の交響〉(1992)、〈異郷のモダニズム：淵上白陽と満洲写真作家協会〉(1994)がある。とくに本稿と関連する満洲での活動を扱った後者は、淵上と彼が主宰した〈満洲写真作家協会〉の作品を、形式・内容面から全6部で展示した。その構成は、淵上の満洲写真の全貌を把握するのに有効と思われるため、ここで簡単に整理しておく。

まず、同展覧会の第一部「「郷愁」のピクトリアリズム」のセクションに出品された作品(図6)は、異郷であり郷愁(センチメンタルリズム)の地だった満洲の牧歌的風景を、絵画的表現で捉えた写真である。第二部「「オリエンタリズム」の視線」に出品された作品(図7)は、満人・白系ロシア人などの他者をオリエンタリズムの視線で捉え、第三部「「建設」のグラフィズム」に出品された作品(図8)は、満洲国の躍進を幾何学的な美とダイナミズムで捉えた作品である。構成派時代の影響が残る第四部「光と影の構図」に出品された作品(図9)は、静物、風景、人物をモチーフに、光の軌跡を演出、表現した作品である。第五部「北満の「エミгранト」」に出品された作品(図10)は、移民のとくに白系ロシア人の生活に取材し、連作で構成したフォトストーリーである。最後の第六部「ユートピアのプロパガンダ」に出品された作品(図11)は、国策に沿った淵上の宣伝写真に潜在する、実験的要素が表れた作品である。

淵上の多様な写真について、飯沢耕太郎氏は、「リアリズムとピクトリアリズム、プロパガンダと主観的な美意識という相反する要素がせめぎあっている状況こそ」が、彼の作品に「独特な香気と生命力を与えていた」と評価する³。また多様性(混交性)と

¹ 淵上白陽「感想 静物」『白陽』白陽社 1925年2月

² 『異郷のモダニズム：淵上白陽と満洲写真作家協会』名古屋市美術館 1994年

³ 飯沢耕太郎「「芸術写真」の理想郷—淵上白陽と満洲の写真家たち」『日本の写真家 6 淵上白陽と

同時に、淵上の作品展開を端的に示す言葉として、後述する「方向転換」を挙げることができる。

本節では、まず淵上の渡満以前の活動と人的交流、それが彼の満州時代の作品に及ぼした影響を確認し、その上で満洲国での活動を検証する。

渡満以前 1－芸術写真から構成派へ

1889年熊本で生まれた淵上白陽(本名、清喜)は、はじめ画家を志望したが、1919年「白陽写真場」を開業、1922(大正11)年には月刊写真雑誌『白陽』を刊行して、本格的に写真界に登場する。同年9月には、雑誌読者を中心にく日本光画芸術協会を結成し、展覧会開催と作品公募など、活発な活動を行なった。

初期の作品は、当時の写真界を風靡した芸術写真の影響下にある。芸術写真またはピクトリアリズム(絵画主義写真)は、芸術(絵画)としての写真を志向したものであり、顔料によるpigment印画法(ゴム・プリント、ブロムオイル・プリント)を駆使して、重厚な画面を作り出した。野島康三(1889－1964)をはじめ、「光と其諧調」という写真論を主張した福原信三(1883－1948)は、く日本写真会を率いながら、ソフト・フォーカスによる柔らかな叙情的な風景写真を制作した(図12)。

淵上の初期の「夕陽に映ゆる村」(図13)にも、ロマンチックな自然観照に芸術写真の影響がよく現れている。

淵上の作風が、線と面による抽象的な画面構成に変わったのは、1923年の関東大震災以後であり、彼が主導したこの形式は「構成派」と呼ばれた。「コンストラクション」(図14)、「静物」(図15)といったタイトルも示すように、ここでは、自然から被写体を選択するそれまでの写真から、写真家自らが被写体をコントロールし、構成する方法へと変わっている。

とくに代表作「円と人体の構成」(図16)は、構成派の指針ともいえる「マッサとラインとの有機的なはたらきに仍る抽象美」を具現している。同時にこの時期には未来派への関心から、スピード感とダイナミズムを表現するため、長時間露光で画面のブレを生み出した「時間描写」(図17)も発表している。

穏やかな芸術写真から一変した契機としては、震災後の東京から関西に避難してきた岡本唐貴(1903－1986)、浅野孟府らとの交流による、大正期新興美術運動の影響があった。岡本唐貴は『白陽』に連載文「画面構成」を寄稿し、また淵上の白陽

画集社から、絵画、彫刻、舞台装置など多彩なジャンルを扱った美術運動雑誌『造型』を新たに刊行した。新興美術運動の影響は写真以外の文章の編集にも現れ、『白陽』4-3号に掲載された淵上白陽の詩には、音を視覚的に表現するため、ローマ字の大きさを変化させたり、行と連を自由に構成した、前衛的な実験が行なわれている(図18)。『白陽』の表紙デザインでも、アールヌーボーの影響が残る曲線による人物や文様(図19)から、数字やアルファベットによる幾何学的な構成へと変化する(図20)。

こうした構成派の手法は、絵画的効果をめざした芸術写真から、次世代の新興写真への過渡的段階として評価されている。しかし金子隆一氏が、「ピクトリアリズムという古い皮袋の中に、新しい酒を入れた」、「「芸術写真」が自然に対して抱いていたロマンチズムを、モダニズムの意匠をまとわせることによって拡大しようとした」⁴と指摘するように、構成派の意識は、芸術写真との決定的な断絶ではなく、ピクトリアリズムの中での変化として見ることもできる。

1928年の渡満以降、淵上の写真が再び方向転換するのは、この前提上でのことだった。当初の牧歌的な満洲平野を撮った「夕陽」(図6)から、満洲時代の代表作「列車驀進」(図21)のような大陸のロマンを表現した作品群が、彼が率いた満洲写真作家協会に再び登場する。「列車驀進」の極端な遠近法と斜めの構図は、著しい絵画的な特性を示している。

また満洲期の写真には、人物像が数多く現れるが、「円と人体の構成」(図16)のような抽象的な構成ではなく、笑顔で働く現実の人間が撮影されている(図22)。後者の写真は、対外宣伝用のポスターであり、写真自体が宣撫工作目的をもっている。満鉄広報課の嘱託として赴任した淵上は、前衛的な実験より満洲国にふさわしいリアリズムを追うようになったのは当然でもあったろう。しかし本稿で注目したいのは、渡満直前の淵上と村山知義(1901-1977)の交流である。

渡満以前2-構成から現実へ

1926年『白陽』が財政難で廃刊されると、淵上は後継誌として写真評論誌『PHOTO REVIEW』を発行した。この雑誌には、淵上の「マヴォイストの肖像」(1925年、図23)のモデルとなった村山知義も寄稿している。村山は大正期新興美術運動の中心人物とし

⁴ 金子隆一「構成派の時代 ピクトリアリズムの変容 またはモダニズムの胚胎」『構成派の時代』名古屋市美術館 1992年 7頁

て前衛芸術集団<マヴォ>を結成し、絵画、立体、建築、広告・デザイン、演劇、ダンスなどの領域を横断する美術活動を繰り広げた。淵上の構成派との関連でまず思い浮かぶのが、村山の造形論「意識的構成主義」だ。淵上の現実回帰への影響として提起したいのも、村山の写真論である。ジャンル横断的な活動を展開した村山は、写真についても文章を残しており、中でも『アサヒカメラ』1926年5月号に寄稿した「写真の新しい機能」は、当時の村山の写真論を凝縮している。

ソフト・フォーカスとかざらざらの紙とか調色とか言った手段に依って写真から現実性を奪って「芸術」を作らうとしたのだ。かういふ行き方は私から見れば邪道である。現実性は決して芸術性と相容れないものではない。

(中略) 現実性を更に更に「歴大なる現実性」にまで高めること、これが芸術写真の本道である⁵。

村山は、芸術写真の作為性を批判し、写真がもつ現実性の強調を主張している。さらに1年後に『PHOTO REVIEW』創刊号に寄稿した「芸術写真の方向転換」には、淵上の満洲写真を再考する手がかりを見出すことができる。

「如何に表現されてゐるか」よりも、「何が表現されてゐるか」が大きな問題となる。(中略) 写真はその感覚的無意識性の境を脱し、昏迷期に獲得したテクニックの翼にのって再び、実際の敏速な忠実なレポーターとなる。(中略) 私は此等の題材を取り扱った写真がもし単にジャンナリズムの新聞雑誌のタネとしてでなく、商品としてでなく、「手段のみ」としてでなく、充分な芸術的注意(形式上の完成)を以って取り扱はれたならば、「芸術写真」の最高の位置を占めるべきものであると思う⁶。

ここで村山は、表現方法より対象選択を重視し、「充分な芸術的注意、形式上の完成」を遂げた「芸術写真」を要求している。

一方、同号の「発刊の辞」で、淵上は、生活と関係を結ぼうとしないアカデミズムとの決別を、次のように宣言する。

⁵ 村山知義「写真の新しい機能」『アサヒカメラ』1926年 5月号

⁶ 村山知義「芸術写真の方向転換」『PHOTO REVIEW』創刊号 1927年

アカデミズムを葬れ！現実に触れない、無内容な、遊戯的享樂物を排斥する。吾等の生活と没交渉な、無生命なアカデミズムと吾等は絶縁する⁷。

淵上の満洲写真を象徴する「現実の齎す迫力」⁸は、まさにここにその原型があるかも知れない。そして村山の写真論への共感は、写真の現実性と、生々しい社会的現実が合致した渡満期の写真にこそ、実現したのではなかったろうか。

「発刊の辞」には、プロレタリア美術運動を連想させるような煽動的な文体が目立つが、淵上が思想面で、当時の村山が志向した共産主義思想に同調したとは思えない。淵上が満洲国で展開した活動の場は、国策宣伝のための雑誌『満洲グラフ』であるため、むしろプロレタリア美術とは反対側にあったと見られる。しかし、対極だったように見えるプロレタリア美術と国策美術は、ある意味では交差していた。共産主義と国家総動員体制が持つ全体主義という共通性は、美術においては強い意志、現実への関心、具象性（リアリズム）という共通性として、主題や表現に現れたからである。石井柏亭（1882－1958）は1942年、プロレタリア美術から転向した画家を、「真面目な写真家に出直した」と評したが、これを針生一郎氏は「プロレタリア美術と官展＝戦争画との奇妙な親近関係を物語る」⁹言及として指摘している。そうした状況に注目した展覧会＜昭和の美術 1945年まで―目的芸術の軌跡＞（新潟県立近代美術館 2005年）では、プロレタリア美術と戦争美術を「目的芸術」というキーワードで結び付け、その連続性を指摘した¹⁰。

実際、思想問題から見ると、満洲は隠れ左翼や左翼転向者が、挫折した夢を新たに試みる空間、あるいは再起と亡命の空間でもあった。例えばプロレタリア文学家の山田清三郎（1896－1987）は、転向後に満洲に渡り、満洲文学の一翼を担っている。淵上白陽にとっても、満洲は一つの新天地として、多様な写真の洗礼を受けた彼が、それらを総合する絶好の場となったのである。

⁷ 淵上白陽「発刊の辞」『PHOTO REVIEW』創刊号 1927年

⁸ 淵上白陽「写真について」『満洲写真読本』満鉄社員会 1938年

⁹ 針生一郎『戦後美術盛衰史』東京書籍 1979年

¹⁰ 澤田圭三「＜目的芸術＞としてのプロレタリア美術と戦争美術」『昭和の美術 1945年まで―目的芸術の軌跡』新潟県立近代美術館 2005年

新天地に向けて―渡満と満洲写真作家協会の結成

『PHOTO REVIEW』が発行された1927年11月、すでに淵上は、満鉄の招待で満洲と中国北部を訪問していた。翌年には大阪で〈満洲旅行作品展〉を開催し、本格的に満洲と関係を結ぶようになる。そして1928年10月には、満鉄社員会機関誌『協和』の編集長・八木沼丈夫(1895―1944)の招聘で、満鉄総裁室情報課の嘱託となり、家族とともに大連へ移住した。以後、13年間の満洲での活動は、大きく報道写真と満洲写真界のリーダーとしての活動に分けることができる。この二つの活動は、個別的にはなく補完的に成り立っていた。

報道写真の代表例が、『満洲グラフ』である。満洲国成立後の新国家のありようを、国内外に宣伝・発信する目的で作られたこのプロパガンダ雑誌で、淵上は写真だけでなく、デザインの実質的な編集も引き受けた。同時に、満鉄が発行した『満洲写真帖』1931年・1932年版の編集も担当した。

後者の活動としては1932年、〈満洲写真作家協会〉を結成し、会員には関西時代の〈日本鉱化協会〉以来一緒だった馬場八潮をはじめ、土肥雄二、一色辰夫など、満洲各地の写真家が参加した。満洲写真作家協会は、1933年シカゴ万国博覧会の満鉄館に100点程の写真を出品し、万博終了後、アメリカの23都市で巡回展示した(図24)。展示作品では、満洲国の発展をアピールした工場や製錬所など、産業施設を扱った作品が注目を浴びた。しかし、〈満洲芸術写真展〉という展覧会名、会場の上に貼られた「ART-PHOTOGRAPHS」という看板も示すように、たんなる報道写真展というより、満洲写真作家協会特有の芸術性と、満洲の浪漫性を示す写真も出品された。

そうした芸術性への淵上の志向が最も反映されたのが、月刊写真雑誌『光る丘』(1937年)の発行だった。「発刊の辞」には、「現代世界写壇の傾向は、本質的な、芸術としての価値を有してゐるか。吾人は甚だ疑問とせざるを得ない。吾人は、この疑問を解決すべく、芸術の中枢に突入し、写真芸術の就くべき、確固たる方途を求めむとする者である」¹¹と、純粋芸術への強い志向性が現れており、ゴッギャンの絵を表紙(図25)にしたことにもそれが窺われる。

『光る丘』は、アート紙にコロタイプで印刷され、各巻5～11点の写真を掲載した一種の写真集のような贅沢な雑誌だった。日本では採算性から廃刊せざるをえなかった『白陽』の後継誌として、本土ではできなかったプロジェクトを新天地満洲で試みた一例と言える。雑誌に掲載された作品も、満洲の農民の敘情性あふれる哀感、形態美

¹¹『光る丘』創刊号 1937年

を考慮した構図の工場など、つくり込んだ写真が積極的に掲載されている。静物写真では、極端なクローズアップや、光と影の強烈なコントラストなど、構成派時代の実験に再挑戦しようとする意欲が見える。

淵上白陽は1940年、〈満洲写真作家協会〉の写真観を次のように記している。

自然への洞察を深め、自然の真情に触れ、無限なる人間の魂の深さへ掘り下げてゆくことによって、正しく健康なる芸術は向上する。満洲写真作家協会は会結成以来今日まで右の如き芸術観を信条として、所謂流行に追はず、丹念に、孜々として苦難の鋤を芸術の大地に打ち下ろして来たのである。吾々の仕事は自然を愛することから始まる¹²。

この一文は、満洲居住の日本人が持つべき「郷土としての満洲」意識(第6章で後述)を示す事例でもあり、実際、当時の淵上評に「ローカルカラー」という言葉が登場したこともあった。しかし、「所謂流行に追はず」ということばは、安易に作風を変えたと言われることもある淵上の、自然と人間への真剣な眼差しと、芸術至上主義的な姿勢を示しているように思われる。

後述するが、前衛芸術運動の新動向だったシュルレアリスムとアブストラクト写真が満洲に流入した時、淵上がそれに反対する立場をとったのは、彼が国策に共鳴していたこと、そしてそれが彼には受け入れられない思潮だったからである。

しかし満洲は、淵上だけのための満洲ではなかった。次節では、満洲を訪問した前衛写真家と報道写真家、そして満洲在住の前衛写真家の活動を検討したい。それによって淵上の写真も、より多角的に捉えることができると思われる。

¹² 淵上白陽「満洲写真作家協会」『フォトタイムス』1940年2月

第3節 超現実と日常の空間—満洲写真の前衛性

「帝国の実験室」としての満洲

建築家・坂倉準三は、建築家にとっての全ての課題を、机上ではなく実際に実験し検討できる満洲国の首都・新京は、真に生きた実験室のようであると言及している¹³。満洲国が、政治的には問題をはらみながらも、前衛的建築家にとっては、戦時統制下の日本では不可能な計画を実験できる場として捉えられていたのであった。

これに関連して榎木野衣氏は、著書『戦争と万博』で、満洲国と大阪万国博覧会(1970年)を結び付ける興味深い視点を提示している¹⁴。榎木氏は、「進歩と調和」を標榜した大阪万国博覧会が、満洲国のスローガン「王道楽土」「五族協和」をそのまま踏襲したものだったとして、同万博の<電力館>を担当した建築家・坂倉による上記の文章を紹介している。さらに、当時新世代の建築家だった磯崎新も、国策のために生じうる問題点を頭では理解しながら、「実験という言葉が与える響き」の誘惑から万国博覧会に全面参加することになったという、坂倉と似た発言をしていたことを指摘している。

自由な実験が可能な満洲国というイメージは、当時、建築家のみならず文芸全般に共通した傾向だった。「バーチャル国家(都市)としての満洲国」を、思う存分計画したのが建築領域だったとするなら、「ファインダーの中の実験国家」を自在に模索したのが、写真領域だったと言える。とくに前衛写真と報道写真にとって、満洲は実験室として積極的に認識されていた。

前衛写真家と報道写真家の満洲旅行

『フォトタイムス』1940年3月号には、「大陸現地報告座談会」という記事が掲載されている。出席者は、1938年満洲に取材旅行した報道写真家の渡邊勉、前衛写真家・阿部芳文、内閣情報部・林謙一、同盟写真部・内山林之助、写真造型研究会・瀧口修造、名古屋写真文化協会・坂田稔など、「報道写真」「前衛写真」の両陣営の関係者だった。

報道写真と前衛写真は、ともに1930年頃の新興写真にルーツをもつが、前者は社会性、後者は個人の主観性を基盤とする正反対の志向を持っていた。阿部の次の発言は、満洲での両者の活動にも、関心と立場の相違があったことを示している。

¹³ 越澤明 『満洲国の首都計画』ちくま学芸文庫 2002年

¹⁴ 榎木野衣 『戦争と万博』美術出版社 2005年 248-261頁

（渡邊君が一筆者）^{ヘルピン}ハ爾濱は文化の脱殻のやうで、制作欲をおこさなかつたと言つたと同じく、私は全然新京で制作欲を失つた。新京は一つの政治的な意志はあるけれども、其処には何等吾々が取組むだけの事柄が起つて居ないといふ感じです。¹⁵

阿部にとっての首都・新京はたんなる政治的空間であり、制作意欲を掻き立てる場所ではなかったのに対して、国策宣伝が主要目的の報道写真陣営の渡邊勉は、新京を取材対象として重要視したようである。国務院弘報処に所属した報道写真家達との交流もまた、渡辺にとって特に重要な目的であった。

では、前衛を自認した阿部が、満洲という空間で写真に込めようとしたのは何だったのか。本節では前衛写真家・阿部芳文の満洲訪問を軸に、満洲国関連写真の前衛性を検討したいと思う。

波瀾剛氏は、近代日本の前衛の分析の中で、満洲国を「地政学的前衛」として位置付けたが¹⁶、これは満洲国が芸術的前衛と政治的前衛、双方にとって最前線だったことを意味する。そしてそれはそのまま、前衛写真家と報道写真家、それぞれにとっての満洲国の前衛性に通じる。本節では、まず阿部が満洲を撮影した写真と理論を、当時のシュルレアリスムの批評理論の中で捉え、彼と満洲在住の若い前衛写真家達との交流を確認する。

阿部芳文の前衛写真論

阿部芳文(展也、1913～71)は、独立美術協会や創紀美術協会など、在野団体に参加したシュルレアリスムの画家であり、瀧口修造の詩集『妖精の距離』の挿絵を担当したことで知られる。1938年、瀧口と共に前衛写真協会創立に参加して以降、作画活動と並行して写真に取り組むようになった。

当時の前衛写真は、シュルレアリスム写真とアブストラクト写真に分類され、通時的には新興写真の延長上、共時的には前衛絵画との相互関係の中にあつた¹⁷。具体的には、フォトグラムによる抽象イメージの生産、フォトモンタージュによるイメージの

¹⁵ 「大陸現地報告座談会」『フォトタイムス』フォトタイムス社 1938年11月

¹⁶ 波瀾剛『越境のアヴァンギャルド』NTT出版、2005

¹⁷ 西村智弘『日本芸術写真史：浮世絵からデジカメまで』美学出版 2008年

重りなどは、新興写真に淵源し、前衛写真はその方法論を用いて、夢と無意識、抽象的造形を全面に打ち出したのであった。

そうした傾向は、当時関西を中心に活動した浪華写真倶楽部や丹平写真倶楽部のシュルレアリスム写真によく現れている。坂田稔の「危機」(図26)、花和銀吾「複雑な想像」(図27)などは、フォトモンタージュ、コラージュ、フォトグラムに加え、多重露出、ソラリゼーションによるイメージの歪曲、着色など、多彩な技法を駆使した作品である。

ところが阿部自身は、こうしたシュルレアリスム写真に対して、「奇怪な幻想とかグロテスクなもののアンサンブル」として否定的な態度を取っていた。平井輝七の「月の夢想」(図28)が、人体の部位をコラージュし、目玉がのぞく幻想世界を構築しているのに対して、阿部の「夜の眼」(図29)の目玉は、眼鏡屋の看板に違和感なく納まっている。阿部は、平井のような極端な人為的操作をすることなく、夜の奇怪さを表している。

阿部は彼の前衛写真論あるいはシュルレアリスム写真論を、次のように解説している。

シュルレアリスムの、オブジェや夢のメカニズム、幻想などの意味を単に奇怪な幻想とかグロテスクなもののアンサンブルと云った風な方向ばかりでなしに、私達の日常的なものの中での発見にもその可能な方向を考へることが出来る¹⁸。

阿部のこの写真論に強い影響を与えたのは、瀧口修造であり、瀧口はいかなる技法や操作も加えないストレートフォト、つまり写真本来の機能である記録性に依拠した前衛写真の可能性を、一貫して主張した。

シュルレアリスム的な写真もストレート・フォトで可能であり、むしろ現実の中に把握された「超現実性」はもつとも強く吾々を打つものである。(中略)それは結局、この記録性を念頭に置いて言ったのであって、シュルレアリスム的な作品が、ただ被写体を奇妙に歪曲したり構成したりすることだけでは達せられないといふことを暗示したつも

¹⁸ 阿部芳文「前衛的な方面への一考察」『フォトタイムス』フォトタイムス社 1938年7月

りである¹⁹。

1938年に前衛写真協会(1939年造型写真研究会と改称)を組織し、東京のシュールレアリスムを主導していた瀧口のこのような意見は、関西の作家達の作為的制作への批判と対抗と見ることもできよう。

瀧口は、写真のポイントは、常に対象をどのように認識するかという問題設定にあると考え、「シュールレアリスム写真もアブストラクトの写真も、結局それぞれから対象の発見と解釈にほかならない」²⁰とした。北澤憲昭氏が指摘するように、瀧口にとってシュールレアリスムは、リアルなものに向かう通路であると同時に、リアリズムと相互に補完するものであり、決してそれに背反するものではなかったのである²¹。

阿部芳文が撮った満洲写真

『フォトタイムス』1940年2月号に掲載された阿部の写真「大陸の足」(図30)、「二つの風景」(図31)、「奇妙な調和」(図32)は、それぞれ2枚で1セットの作品である。被写体としては、特急あじあ号と馬車、北京の天主教化堂・奉天の国立博物館、京劇衣装の中国人とロシア移民など、新旧、東西を対比した二種類の被写体を並置している。

これらは前衛写真家の作品ながら、一見、たんに満洲風物を撮ったもののようにも見え、古典的形式からの飛躍を示すとは言い難い。むしろ前述の瀧口修造の理論に沿った、日常と生活を記録するように撮られたものに見える。これが同行した報道写真家と衝突しなかった理由でもあった。阿部は、自身の作品について次のように言及している。

「奇妙な調和」と書かれて頁等は土地の距離、時間的問題の点から非常に唐突な組み合わせですが、私としては、直感的な意味でですが、大陸で屢屢ぶつかって不思議に感じた、白系露人と支那人のプライドと生活が奇妙に同存してゆく有様をと心に浮かべて組んだものでした。
(中略)「大陸の足」は御覧の様にアジアの機関車の頭と、内地のタクシーとでも云へる馬車が休んであるところで、これは流線型の機関車である近代的な馬力の代表と、肉と骨とから生まれる生物の馬力と。
(中略)「二つの背景」一つは北京天主教化堂のゴシック風の礼拝堂と

¹⁹ 瀧口修造「前衛写真試論」『フォトタイムス』フォトタイムス社 1938年11月

²⁰ 瀧口修造「植物の記録」『フォトタイムス』フォトタイムス社 1939年1月

²¹ 北澤憲昭「危機のリアリズム—シュールリアリズムと抽象」『美術手帖』2005年7月 119頁

その前に有る支那人が造った獅子のスタイルの両方の不思議な位置を、いま一枚は奉天の博物館の前庭に有った獅子、此の二枚いずれもヨーロッパの窓が開いてゐる大陸の都会点描（後略）²²。

ここからも分かるように、阿部の写真はストレートフォトでありながら、現実そのものの再現ではなく、ありふれた日常にのぞく突発的なイメージを、世界から「切り取って」並置、対照させている。これはシュルレアリスム理論でしばしば言及されるロートレア蒙の「解剖台の上でのミシンとこうもりがさの不意の出会い」、つまりデペイズマンの効果を連想させる。

それが阿部の作品では、異なる場所の異質・同質のモチーフを、写真家が対比・並置させたセット構成になっているのである。阿部にとっての満洲は、「超現実」を「発見」できる空間だったと言えるのではないだろうか。

日常のなかに発見した超現実—小石清

日常のなかに超現実を発見する表現意識は、中国と満洲を旅行した他の写真家達にも現れた。その代表例が、小石清であり、浪華写真倶楽部を中心に活動した小石は、当時流行したフォトグラム、多重露出など、革新的な技法を駆使した写真集『初夏神経』（1933年、図33）で注目を集めた。また前衛写真の技法を集大成した解説書『撮影・作画の新技法』（1936年）を上梓した、前衛写真の代表者であった。

しかし小石清は1938年、海軍省嘱託として内閣情報部発行『写真週報』の写真を担当し、報道写真家に転向する。そして中国大陆で取材した作品のうち、公務以外で撮影した写真を集め、「半世界」（1940年）というシリーズに再構成した。このシリーズ作品は、小石の「時代が要請する社会性と芸術家としての自立性」の葛藤から生まれた作品であり²³、「職業人としての立場と芸術家としての立場」²⁴が交錯した作品だった。実際、このシリーズは、それまでの先端的技法と自意識が薄まり、モンタージュなど最低限度の加工を施したストレートフォトで、現実のなかに存在する中国の姿を捉えている。「抜穀の挙動」（図34）、「肥大した敗戦記念物」（図35）といった暗示的タイトルで、

²² 阿部芳文「阿部芳文の頁」『フォトタイムス』フォトタイムス社 1940年2月

²³ 中島徳博「小石清と浪華写真倶楽部」展（西武百貨店池袋店・ザ・コンテンポラリー・アートギャラリー） 1988年

²⁴ 藤村里美「夢に楽土を求めたり 前衛写真家と報道写真の挟間で」『近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』展図録 豊田市美術館 2009年

どこか超現実的で不気味さを漂わせる小石の写真には、日常の中の現実と超現実が交錯している。

阿部芳文も、ある座談会で「半世界」シリーズについて小石の話を聞き、「自身も中国や満洲、蒙疆に行った時、大体こんなコンポジションを制作し、それを見てオヤオヤと思った」と、共感している。

長谷川三郎

当時の抽象美術を代表する長谷川三郎も、1938年、満洲と中国地域を旅行しながら、写真作品を制作した。彼は大陸旅行で「写して置きたい、記録して置きたい」という欲求がなぜか強烈だったと語り、抽象画家である自分が、写真では抽象への熱情がさほど無かったことを明かしている²⁵。

『みづゑ』1939年3月号に掲載された「満洲・北支・蒙疆」(図36)というタイトルの写真連作は、農家や市場などの生活風景(図37、38)、廟などの名所風景を撮ったものである。しかし長谷川の写真では、所々に自身の影が映り込むなど(図36、39)、観光写真や報道写真のモニュメンタリティ(記念性)がない²⁶。こうした無作為なスナップショット写真は、自身が発見した日常と、大陸(満洲)というモニュメンタルな空間を、一致させた試みとして見る事が出来るのではないだろうか。

阿部芳文と満洲前衛写真家との交流

阿部芳文の満洲出張でのもうひとつの注目事項は、満洲写真界との交流活動である。阿部は滞在期間中、満洲写真作家協会を結成した満洲写真界の重鎮・淵上白陽だけでなく、満洲唯一の写真新聞『満洲カメラ時報』の発行者・青山春路、そして若い前衛写真家達と、23回もの座談会を開いたという。阿部は其中で大連写真造型研究会の存在を日本、朝鮮、満洲全地域に知らしめるため、廣松正満、平野義昌らの作品を『フォトタイムス』誌上に紹介している。

此活発な満洲写壇のヤンガーゼネレーションの選手達はどんなしてゐる
でせうか、満洲紹介と云へば、きまつた様に苦力の顔、夕陽の斜めな城

²⁵ 長谷川三郎「原始写真 その他」『みづゑ』1939年3月

²⁶ 藪前知子「抽象絵画の沈黙—長谷川三郎における「古典」と「前衛」」『クラシックモダン 1930年代日本の芸術』せいか書房 2004年

壁と云った表面的な色彩に塗りつぶされる習慣に対する抗議の意味を含めて大陸特集の機会に誌上にこれ等選手達の仕事ぶりを紹介させて頂かうと思ひます²⁷。

ここで「ヤンガーゼネレーション(新世代)」と呼ばれているのは、大連写真造型研究会だけでなくハルビン写真造型研究会の大部六蔵、村田実一らも含んでいる。彼らは主に満洲南部と北部で団体を結成した作家たちであり、『満洲カメラ時報』に自らの意見を多く発表した。

満洲国の中心と言える新京と奉天では、こうした新進写真家の活動は不振だったが、これは大連などでアヴァンギャルド芸術家の活動が目立っていた状況を反映していると思われる。

実際、三好弘光という写真家は、大連写真造型協会発足時の文章²⁸で、大連地域が新領土の門戸であることを強調し、同地で展開した文学・美術のアヴァンギャルド運動について言及している。彼はここで、北川冬彦、安西冬衛らが主導した前衛詩運動グループの雑誌『亜』『鵲』、シュルレアリスムの前衛絵画団体・五果会を挙げ、文壇・画壇に続いて満洲写壇でも、新運動が展開する十分な「薔薇的条件」が、大連に芽生えているとした。三好弘光は自分たちの作品を次のように述べている。

造型的な写真家は、作品以前に於て、極めて思索的であるが、表現形式の上では、むしろ華麗であり、ユーモアであり、恋愛などの如く原始的プリシンプルをもつてゐることもある。理屈ばつたある種の自然主義作品よりも親しみ易く、色とりどりの花に埋れた花籠のやうでもある²⁹。

フォトタイムス誌の図版で確認出来る彼らの作品を見てみると、大連で活動した廣松正満の「無題」(図40)は、コンデンサーの中に物体を入れ、フォトグラムと半透明な布地をコラージュした作品である。ハルビンの村田実一の作品(図41)は多重露出で人物の形状を重ねた、グロテスクな造形性を示している。平野義昌の日常風景(図42)のようなごく一部を除けば、彼らの作品の多くは、阿部芳文流の日常の中の「超現実」より、むしろフォトグラムなどの抽象表現を多用している(図43、44)。

²⁷ 阿部芳文「私の作家紹介」『フォトタイムス』フォトタイムス社 1940年2月

²⁸ 三好弘光「薔薇的条件—写真造型への発足」『フォトタイムス』フォトタイムス社 1940年2月

²⁹ 三好弘光「薔薇的条件—写真造型への発足」『フォトタイムス』フォトタイムス社 1940年2月

つまり満洲の「ヤンガーゼネレーション」の作品は、阿部芳文や瀧口修造などの前衛写真観、「ストレートフォトによる超現実の発見」とは異なっていることが分かる。阿部は、1940年の美術文化協会展に彼らの作品の出品を斡旋した際、次のような評を加えている。

今年集った作品であるが展覧会に発表せぬ作品では本誌発表の平野、廣松両君のフォトグラムの様な傾向が案外多く、レンズを通さぬ作品が非常に目立ってゐた。絵画の持つ平面の強さに対比してスタイルの点から一番安易な方法として考えられる。(中略)画面の持つ抽象の機能と云ふ点からも子供の絵の様に偶然な率直さで出来上る方法の単純さが取りあげられたのではあるまいか。此の方法は単純なだけにより作家のパーソナリティが考えられねばならない。これ等の作家達にレンズの中からライオンや鳩や交通事故を取り出す魔術師の様な一面を強調してみたかった³⁰。

阿部は、レンズを通さない彼らの作品に対して、実名を挙げながら「偶然な率直さで出来上る方法の単純さ」を批判し、「ライオンや鳩や交通事故を取り出す魔術師の様な一面」を期待している。

しかし、こうした阿部の思惑に反して、満洲の若い写真家達の言説には、新たな技法と造型の写真への関心がはっきりと表れている。

実際カメラのあの硝子製レンズは、時として大いなる障碍となる。然し写真することは必ずしもレンズを通してでなければならぬ理由は少しもない³¹。

満洲の若い写真家達が、職業報道写真家とも、彼らを支援する本国の著名な前衛美術家・阿部芳文とも異なる立場をとった理由は、何だったのだろうか。

³⁰ 阿部芳文「美術文化展を終へて」『フォトタイムス』フォトタイムス社 1940年6月

³¹ 大部六蔵「満洲に於ける造型写真について」『満洲カメラ時報』1940年5月1日

満洲前衛写真家における「前衛」と「造型」

内地から出張してきた前衛(シュルレアリスム)系の写真家は、満洲の日常に超現実を発見し、インスピレーションを受けた。そこに、旅行の高揚感やエキゾティシズムの影響があったことは事実だろうが、造型的探求への真摯な試みでもあったろう。

しかし彼らが熱狂した「満洲の日常」は、満洲の若者にとっては「内地」に比べて“遅れた現実”であり、そうした「日常」を乗り越える先端的な表現こそが、「若い満洲」にふさわしい方法と考えられたのではなかったろうか。ハルビンで活動した写真家・大部六蔵は、自分の使命を次のように語っている。

私は未だ若いゼネレーションにある我が満洲国は、日本のそれより、もつともつと青年の創造的精神が必要であると思ふ。ここで青年の創造的精神と云ふのは、凡有方面から、新しい形式をふんだんに採り入れて(中略)新国家に即したものとして更に新しきものを創り出すことである³²。

彼らは、表現で先端を志向しつつ、同時に、「前衛」よりさらに新しい次世代の国家意識を志向しているように見える。そうした意識は、彼らが団体名や写真論で、「前衛」より「造型」という語を積極的に使用した点からも窺われる。造型写真家たちが、自らの写真論を問答式に書いた寄稿文には、次のような興味深い言及がある。

「前衛的とはいふことかね」。

「読んで字のことさ。最も先鋭的なもの、最も新しいもののことさ。ただ誤解しちゃいけないけど、決してマルキシズム華やかなりしころの社会的闘争集団の先鋭ではないんだ」³³。

「(前衛という言葉には；引用者) 別段未練の字句ではない事が、はじめから判っているから、あつさり捨てて、現在使用の「写真造型」なる文字に替へたわけである」³⁴。

彼らは、左翼的ニュアンスを含む「前衛」という言葉を避け、意図的に「造型」を選

³² 大部六蔵「満洲に於ける造型写真について」『満洲カメラ時報』1940年5月1日

³³ 毛利風「前衛写真問答(1)」『満洲カメラ時報』1940年2月1日

³⁴ 大部六蔵「満洲に於ける造型写真の地位とその分布」『フォトタイムス』1940年2月

扱いたのであり、この傾向は、本土の日本でも同様だった。戦争の激化とともに思想統制が強化されると、1940年には抽象とシュルレアリスム傾向の団体＜自由美術家協会＞が、「自由」の語を避けて＜美術創作家協会＞と改称。1941年4月15日には、シュルレアリスムと共産主義のつながりが疑われ、瀧口修造と福澤一郎が検挙されている。

満洲国での「造型」の語の選択にも、政治的前衛の嫌疑が自らに及ぶのを回避しようとした意図もあったと思われる。満洲での造型写真を分析した大部六蔵は、「超現実だのアブストラクトだの云ふ左翼味を持つ不健全分子は満洲国へは一步も入れさせない」と語った美術界の有力者の言葉を引用し、「幸いに写真界においてそのような作画運動は、既に地下に潜り、そしてその被害は軽微であり、地上で芽生えたのは「造型」という用語である」と述べている³⁵。

満洲写壇の旧世代と新世代

一方、満洲の造型写真家が「新しさ」に執着した理由には、世代論的な意識もあった。「ヤンガーゼネレーション」は、当時盛んに使われた「青年満洲」と自身を同一視しながら、満洲写壇の開拓派と言われた淵上白陽と満洲写真家協会を旧世代と見なし、自らの新しさを主張したのである。

満洲写真界の指導者だった淵上は、「最も危険な環境」が「シュルレアリスムやアブストラクティブな傾向」であるとし、前衛的写真を「抹消神経の遊戯的支配の奴隷的作品」と強く批判しながら、それに対抗する「現実の齎す迫力」の必要性を強調した³⁶。

満洲写真界の世代性については、当時の批評に「暗い写真」と「明るい写真」という評も見える。阿部芳文がフォトタイムスに紹介した造型写真系の大部六蔵は、「黒、白の諧調を出来るだけ詰めて、光輝部を強調する為に他部をグット暗くする手法」を「暗い写真」と呼び、芸術至上主義の彼らを「満洲に於ける先輩格のメンバーを揃えて居る満洲写真作家協会が此の派の正統」と指摘している³⁷。

一方の「明るい写真」については、「今日世界の写真の主体を為して居る作風即ち尖鋭なレンズ、優秀なエマルション、明快な印画紙をして全力を発揮せしめ写真の描写性を駆使して凡有面に利用せんとするもの」とし、「作画精神は必ずしも芸術至上主義ではない」とする。つまり満洲写真家協会の作品を、過去の時代の芸術写真、自

³⁵ 大部六蔵「満洲に於ける造型写真の地位とその分布」『フォトタイムス』1940年2月

³⁶ 淵上白陽「満洲写真作家協会」『フォトタイムス』1940年2月

³⁷ 大部六蔵「作品を通じて満洲写真を打診する」『カメラグラフ』1939年10月

らを新たな写真としているのである。

しかし大部六蔵は、「明るい写真」を「趣味的であり、浅い」とも評し、短所として「満洲の特異性」への研究不足と、指導者の欠如を指摘する。前衛的で先端的な技法を駆使しながらも、満洲の独自性、特異性への要求に応えられない不足を、自覚しているのである。ここに、表現上の前衛性と、新国家建設の革新が結びつかない矛盾が露呈している。

この後輩世代の挑戦に対して、淵上白陽はどのように対応したのだろうか。彼は満洲写真作家協会の写真について、満洲の土俗的カラーが一種の哲学的重厚さを持っているとし、自身の写真を「刹那的な、軽妙な近代感覚的な魅力には乏しい」が、「暗いといふより重厚さを持ってゐる」としている³⁸。

また淵上は、芸術至上主義という批判、つまり「芸術写真」の残滓があるという批判に対しては、自らが「ルネサンス以後の写真派が自然従属性のまま伸展し、写真派の無気力から一躍芸術興奮への当然の向上を示した印象派と同一なるゴールに這入ったもの」とした。国家主義的言説に強く共鳴し、宣伝写真を担当しながら、一方では「芸術的興奮」にこだわった淵上白陽もまた、矛盾性において若い前衛写真家達と通じる部分があったのである。

しかし満洲写真界問題は、新旧の葛藤だけではなかった。芸術写真の影響を残し、しかし満鉄広報課に所属し、国家に有用な報道写真を制作した淵上白陽と満洲写真作家協会は、日本本土からやって来た報道写真家からも批判の対象となったからである。

阿部と共に満洲を訪問した報道写真家・渡邊勉は、満洲写真作家協会の曖昧さを、「報道写真としての未熟さ」として批判し、発展途上の満洲国の状況を、本国により明快に伝えるためには、プロデュースとレイアウトが重要になることを指摘している。

以上に見た通り、満洲を撮影した写真には、多様な前衛が交錯していた。満洲を取材した内地の前衛写真家と、在満日本人造型写真家は、それぞれの「新しさ」を適用、実験する場として満洲を捉えた。そうすることで彼らは、実験的、先進的な「満洲の前衛」を、日本と世界に発信しようとしたと言えるだろう。次節では、報道写真の多様な傾向が、満洲をどのように認識し、フィルムに焼きつけたのかを考察することにする。

³⁸ 淵上白陽「満洲写真作家協会」『フォトタイムス』1940年2月

第4節 報道写真家が捉えた満洲

渡邊勉の満洲体験

存在自体が巨大な国策だった満洲国は、この上ない報道写真の対象だった。満洲を撮影した報道写真は、日本国内には「大東亜共栄圏」のモデルを、海外には「独立国としての満洲国」をアピールする効果的手段だった。しかし、「見せたい満洲国」を報道するという共通目的にもかかわらず、報道写真の内容と志向には違いがあった。

ここでまず、阿部芳文とともに満洲を旅行した報道写真家・渡邊勉(1908～1978)をとり上げ、満洲国を捉えた彼の報道写真を見てみよう。渡邊は、岐阜県出身の写真評論家で、戦後に多数の理論書、技法書を書いたことで知られるが、戦前には報道写真家としても活動した³⁹。彼は9ヶ月間の満洲出張後、『フォトタイムス』に寄稿した旅行記で、満洲を撮影地として選んだ理由を次のように説明している。

大陸と云つても、なぜ支那を選ばずに満洲に旅行することを計画したかには、僕としてはそれだけの理由のあることだった。(中略) 寧ろ事変が終了し新しい王道国家をうち建て既に平和の戦争に入つてゐる、新東亜建設の樞軸としての満洲国の動きの方を遙かに興味が湧き、戦線以上に極めて重要なテーマだとも信じたからであつた⁴⁰。

「王道国家」「新東亜建設」などの言葉が示すように、渡邊の目的が、満洲国の宣伝にあったことは疑いない。しかし同文で渡邊は、中国戦線に派遣された多くの写真家が、「戦争の様な異状的雰囲気ニュースカメラマンとしてでなく、報道写真家がどれだけ作品を創り得るか」について、自信を持っていなかったことを明かしている。つまり渡邊は、刺激的な戦場を撮影し、戦勝を伝えるだけではなく、報道写真家としての独自の立場を模索していたのである。

満洲国の中で、とくに渡邊が目にしたのは、新京と、満ソ国境の開拓村だった。先述のように、同行した阿部芳文は新京で制作意欲を失い、ハルビンに関心を示したが、渡邊にとってのハルビンは「肩が凝らないで楽だったが」、新京のような「現実の功

³⁹ 戦前の渡邊勉は、東方社などに所属して報道写真を撮影し、戦後は『世界画報』の編集長、木村伊兵衛賞の最初期の選考委員も務めた。著書に『組み写真の写し方纏め方』(1941)『今日の写真 明日の写真』(1964)『新しい写真の考え方』(滝口修造、金丸重嶺と共著、1957)『現代の写真と写真家 インタビュー評論35人』(1975)などがある。

⁴⁰ 渡邊勉「大陸カメラ旅行記二題 轉戦九ヶ月を顧みて(1)」『フォトタイムス』1940年3月

利的な政治の動き」がないため、興味を感じなかった場所だった⁴¹。後に阿部と渡邊が報告者として出席した「大陸現地報告座談会」で、瀧口修造は、新京・ハルビンという二都市への彼らの見解の違いを、二人の写真家としての姿勢の相違と見なしている。

新京と開拓村は、まさに国策の現地だったが、新京は殺風景なまでの政治都市であり、開拓地も実際には楽土からは程遠かった。渡邊は、「開拓地の農の方法が間違つて居れば間違つて居るとして写真の上に表現する。衛生設備が悪いとすれば、それをどうして写真の上に表現するか」⁴²を念頭に置いたとし、単純に国策賛美のための写真を撮影したわけではなかったことがわかる。

また渡邊は撮影だけでなく、満洲国での「写真弘報活動」、つまり報道写真界の状況を視察・見学した。阿部芳文が満洲の「前衛(造型)写真家」と交流したように、渡邊も満洲国政府の弘報機関で活動していた報道写真家たちの内地への紹介、満洲の写真ジャーナリズムの批評などを行なっている。批評の対象には、新人報道写真家のほか、満洲写壇を率いた淵上白陽の『満洲グラフ』も含まれていた。中央の報道写真家として指導的位置にあった渡邊にとって、満洲の報道写真の評価はさほど高くなかったようだ。

では、渡邊が満洲で実現しようとした「正しい」報道写真とは、どのようなものだったのか。渡邊の言説と作品から、当時日本の写真界で盛んになった報道写真理論が、満洲国に適用された様子を明らかにしたい。

渡邊勉の満洲報道写真への批判1ーテーマ選択と制作態度

『フォトタイムス』1940年1月号に、渡邊の「新京報道写真の新人紹介」という記事が掲載されている。この記事は、満洲国国務院弘報処所属の佐藤一、加持正範、満洲唯一の国策ピクチャー・マガジン『開拓画報』のカメラマン・喜入隆など、若い写真家を2～3点の作品とともに紹介している。彼らの渡満以前の経歴、性格と印象、家族関係などまで記しているため、かなり深く交流していたと考えられる。しかし渡邊は、彼らの写真の技術的な熟練度、完成度を認める一方、テーマや制作態度には懐疑的な意見を述べている。

激しく流動する満洲の現状、生々しい現実の政治の動きを取らなければならな

⁴¹ 「大陸現地報告座談会」『フォトタイムス』1940年3月

⁴² 「大陸現地報告座談会」『フォトタイムス』1940年3月

い君達の作家としての態度の中に、極めて熱心な自己批判が必要とする多くの課題がある様に思ふ⁴³

渡邊は、熱河のラマ廟、北陵、東陵など、満洲の文化遺跡を主なテーマとした加持正範(図45)については、繊細で情緒的な主題と表現だが、「神経とか感覚のデリカシーでなく、性格的な繊細さ、生活の内容、環境の支配から影響され」るのではなく、「作家としてのキャラクター、報道写真家としてのアクの強さ、猛しさ」が必要だとした。しかし同時に、彼が考える報道写真の基準に沿っていなければ、たとえ「激しく流動する満洲の現状」や、国策の中心ともいえる開拓地を扱っていても、高く評価しなかった。

その俎上に上げられた一人、喜入隆の写真は、国境の開拓地の自然と開拓民の生活を取り上げている(図46、47)。喜入隆は、プロレタリア美術家同盟の画家・喜入巖の弟であり、当時は洋画家を志望していたため、写真にも風景画を思わせるロマンチズムが表れている。渡邊は、「僕のように開拓地を野暮で深刻な表現をとらずに、あくまでもロマンティスト喜入隆君」としながら、「良しと悪しは別として、彼と僕との報道写真家としての現在の立場の相違」があるとする。

渡邊が開拓地を撮った写真の解説には、「民族協和の実現に土と戦ふ拓民の現状は、今迄報道された様な牧歌的な風景だけではないのです。建設の苦闘を続ける彼等の生活の報道が、殆ど野良仕事の場景だけに始終してゐた様です」という言及があり、満洲のロマンチックな抒情表現を志向する報道写真家たちへの不満が読みとれる。

芸術写真的な主題選択、制作態度への渡邊の批判は、若手写真家に限らなかった。注目されるのは、淵上白陽が率いた満洲写真家協会による『満洲グラフ』の報道写真への批判である。

『満洲グラフ』は、満洲国政府の公式の報道雑誌ではなく、満鉄弘報課が発行したグラフ誌だった。しかし渡邊は、満鉄が単なる民間の営利会社ではなく、満洲国の経済、文化の推進力になっているとし、満洲観光の宣伝にとどまってはいけないとした⁴⁴。先述の、芸術写真志向の雑誌『光る丘』で見たように、淵上らの写真には、ロマンティズムとプロパガンダが混在していた。

⁴³ 渡邊勉「新京報道写真の新人紹介加持正範君(3)」『フォトタイムス』1940年1月

⁴⁴ 渡邊は『満洲グラフ』への批評で「これが鉄道会社としての観光宣伝の為のグラフとして考へても、僕は甚々不満に堪へない。勿論観光宣伝は国家の財源ともなる大きな使命を持つものであらうが、同時にそれは国家の文化の内容を、発展の姿を知らしむる必要もあるのではなからうか」と述べている。

渡邊は、満洲写真作家協会の曖昧な態度は、「到底同一の作家の作品だと思はれない二つの人格が、二つの個性が見られ」、「正にジキルとハイドの両面」⁴⁵だとした。淵上白陽主催の芸術写真講演会に招待された渡邊は、「これは私としても相当意見もありそれに自分一個の立場でなく内地の新しい写真界の為に反駁しなければならんこともある」と述べている。『満洲グラフ』についても、「単にスッケチ風な一人良がりのものが比較的毎月多く見られるのは編集の重点がそう云ふところにおかれてゐるのではないだろうか」⁴⁶と述べており、写真家の表現意欲が優先する満洲写真作家協会を痛烈に批判している。

「開拓地の生活」(図48)という渡邊の写真は、劇的なカメラアングルというより、開拓民の日常的な生活風景に、短い説明文を加えた淡々とした表現のものだった。

テキストと写真の結合という報道写真形式に関しては後述するが、彼が報道写真として最も重視したのは、「人間の生活や感情」の表現だったと考えられる。座談会の発言や旅行記で、「外観ではない、生活のある満洲を見て撮れた」「唯写真家としてでなく、一人の人間としても人生勉強ができた」⁴⁷「この旅行を通じて人間として新しい自己を築く」⁴⁸といった言葉が繰り返されているのは、そうした意識の反映と言えるだろう。

渡邊勉の満洲報道写真への批判 2－方法論

渡邊が考えた報道写真の方法論については、満洲写真作家協会との座談会の感想から窺うことができる。

(満洲の写真家が一筆者)「内地の某報道写真家が座談会を開いた時、その写真家が報道写真は既に一枚一枚額縁に入れて展覧する様な方法は最早展示方法として古い。報道写真は何枚かの組写真によって色々なレイアウトの技術の協力を得て展覧すべきものであると言はれたが私はかくの如き暴論を内地の写真家から聴こうとは思はなかった」云々と言つておられた。むしろ私は新京の作家協会の会員の暴論を唾然として聞いていたのだ。

(中略) 報道写真家がレイアウトの神経を必要とし、鋏の入れ方、モダン

⁴⁵ 渡邊勉「満洲の弘報機関と報道写真」『フォトタイムス』1940年1月

⁴⁶ 渡邊勉「満洲の弘報活動に現れた写真宣伝物批判」『フォトタイムス』1940年2月

⁴⁷ 「大陸現地報告座談会」『フォトタイムス』1940年3月

⁴⁸ 渡邊勉「大陸カメラ旅行記二題 轉戦九ヶ月を顧みて (1)」『フォトタイムス』1939年3月

アーチュの方法等によって、より秀れた正しい訴^マ究^マ力を加えるものである
位のことは今日において常識である⁴⁹。

上記の文章からは、報道写真の方法をめぐる、内地と満洲在住の日本人写真家の間の葛藤が読みとれる。また渡邊は、満洲報道写真に関する他の文章でも、レイアウトや編集の重要性を強調しており、ここでの「内地の某報道写真家」には渡邊自身も含まれていると考えられる。渡邊は、先述の新人報道写真家評の中でも、「一枚一枚の作品の中には仲々面白いものがあつたが、全体としては報道の意図が不鮮明に終わつてゐる」⁵⁰とし、撮影だけでなく、総合的な構成・編集能力を求めている。喜入隆の『開拓画報』の写真についても、写真そのものより編集方法の問題点を指摘し、「東京のビルディングの中で開拓地を一度ものぞいたことのない連中が、現地から送られた写真が無責任に編集」⁵¹していると批判した。

『満洲グラフ』への批判はより強烈で、「レイアウト技術は写真より数段と拙劣」であり、「時に全く写真を殺し、何枚か組にした写真から一つのテーマを語らうとしてゐるものが、何等連結と物語りの発展がない場合が極めて多い」と述べている⁵²。

ではここで、渡邊が言う「正しく新しい」報道写真の方法、つまりレイアウトや組写真の起源を、日本写真史にさかのぼって簡単に触れておきたい。

報道写真の概念—名取洋之介と伊奈信男

「報道写真」とは、ドイツで活動した名取洋之介が日本にもたらした「ルポルタージュ・フォト」を、1934年頃に伊奈信男(1898－1978)が訳した言葉である。しかしそれは単なる記録のニュース写真(あるいは新聞写真)から、もう一步進んだ概念だった。報道写真が、新たな写真美学の中に捉えられる理由は、それが新興写真運動の一つの成果、あるいはその延長線上にあるためである。新興写真は、絵画を模倣し個人の表現を重視した芸術写真と決別し、カメラとレンズという「機械の眼」が作り出す「現実写真(リアル・フォト)」を目指したものだ。

新興写真の代表例が、堀野正雄(1907－1998)の写真集『カメラ・眼×鉄・構成』(19

⁴⁹ 渡邊勉「満洲の弘報機関と報道写真」『フォトタイムス』1940年2月

⁵⁰ 渡邊勉「新京報道写真の新人紹介 佐藤一君(2)」『フォトタイムス』1940年1月

⁵¹ 渡邊勉「満洲の弘報活動に現れた写真宣伝物批判」『フォトタイムス』1940年2月

⁵² 渡邊勉「満洲の弘報活動に現れた写真宣伝物批判」『フォトタイムス』1940年2月

31)であり、理論としては伊奈信男の論文「写真に帰れ」であろう。

堀野は、鉄橋、機関車、客船といった機械的建造物を被写体に、「カメラの有する機械性」を追求し(図49)、また美術評論家・板垣鷹穂や村山知義らとともに、「グラフ・モンタージュ」の実験を行なった。グラフ・モンタージュとは、ある主題を撮影した一連の写真を、一つの文脈に沿った印刷物として構成する技法で(図50)、報道写真の組写真にも繋がるものである⁵³。のちに堀野は報道写真に転向し、日本工房が発行した雑誌『NIPPON』の写真を担当、朝鮮総督府や満鉄の依頼で朝鮮半島、中国各地を取材することになる(図51)。

伊奈の論文「写真に帰れ」⁵⁴は、「「芸術写真」と絶縁せよ。既成「芸術」のあらゆる概念を破棄せよ。偶像を破壊し去れ！そして写真の独自の「機械性」を鋭く認識せよ！」という煽動的な文章で知られ、新興写真のマニフェストとして知られる。この文章では、写真の特性として「光による造形」を挙げ、のちの前衛写真のフォトグラムやフォトモンタージュなどへの方向性を準備した。同時に、伊奈が重視したのが、「時代の記録、生活の報告としての写真芸術」だった。

伊奈の社会性と記録性の重視は、名取洋之助の報道写真論と共鳴し、1933年<日本工房>が結成される。名取がドイツから影響を受けた報道写真とは、一言で言えば「組写真」であった。これは、日常的なテーマに着目し、複数の写真を組み合わせて一つのストーリー（文脈）に再構成する方法である⁵⁵。このフォト・ストーリーのまとめ方、つまりレイアウトや編集作業が、報道写真では何より重視された。これは、渡邊勉が満洲に伝えようとしたものと、まさに一致するものだった。

<日本工房>には、名取を中心に伊奈信男、写真家・木村伊兵衛、映画プロデューサー・俳優の岡田桑三、デザイナー・原弘が参加したが、設立翌年の1934年には解散している。渡邊勉は戦後、解散の理由を「新しい写真についての理念を異にしていた」⁵⁶ためとしたが、彼らが報道写真の基本的立場を共有したことは間違いない。解散後、同1934年に、名取は第2次日本工房を、岡田・木村・原は東方社を設立し、それぞれ海外向けの報道写真雑誌『NIPPON』『FRONT』を発行することになった。既に述べたが、

⁵³ グラフ・モンタージュに関しては、金子隆一の「グラフ・モンタージュの成立 『犯罪科学』誌を中心に」『モダニズム/ナショナリズム 1930年代日本の芸術』を参照。

⁵⁴ 伊奈信男「写真に帰れ」『光画』創刊号 1932年

⁵⁵ 伊奈信男も日本工房主催の報道写真展のパンフレットで「意識的に、ある意図の下に組み合わせられた所謂「組写真」にして、始めて種々なる事象の全貌を明確に表現し、報道し得る」と述べ、名取の意見に共感していた。

⁵⁶ 渡邊勉『今日の写真 明日の写真』東京中日新聞出版局 1964年

このグラフ雑誌も満洲特集号を企画するなど、報道写真の対象として満洲国に注目した。

木村伊兵衛の写真集『王道楽土』

木村伊兵衛(1901－1974)は、小型カメラで人々の日常生活をスナップショットで捉えた写真から、「ライカの名手」と呼ばれている。彼が一躍注目を浴びたのは、1933年12月、日本工房が主催した「ライカによる文芸家肖像写真展」への出品作(図52)によってである。これは単なる肖像写真というより、時代の中に生きる人間の内面まで捉えようとした、木村の報道写真観を示すものだった。のちに木村は、「これが単なる肖像写真と違っている点は、報道写真的要素が加えていることである。人に知らせる場合には、写された人の性格や感情の動きまではっきりつかめていなければ、真実を伝えたことにはならないから」⁵⁷と述べている。人間の日常の営みを周囲のディテールとともにリアルにとらえ、「時代の息づかい、生活の息づかい」を伝えようとした⁵⁸。木村のこの志向は、満洲で撮影した写真にも現れている。

木村は1940年5月～6月の40日間、満洲鉄道総局の依頼で撮影した写真をもとに、『王道楽土』（アルス、1943年）を出版した(図53)。これはグラフ雑誌ではなく写真集の体裁だったため、組写真的な要素は薄いが、満洲の人々を彼特有の温かみのある視線で捉えている(図54、55)⁵⁹。タイトルも示すように、木村は序文で「建国7年、治国の基本原則、王道政治が限なく行き届き、文字通り民族協和、安居楽業の姿が、いたるところでカメラの対象になって展開されておりました」と述べ、国策宣伝を目的にしたことを明らかにしている。

収載写真には、平和な満洲国民のゆったりとした情景が映し出されているが、満洲国の宣伝・美化のみならず、ここには自分の報道写真理論の具現化を試みた様子も窺われる。内面、心理を捉えようとした姿勢(図56)、そして写真に付されたテキストである。見開き頁に写真とともに配された文章は、写真内容の説明だが、これは報道写真の必須要素でもある。説明文に加え、小文字で撮影方法を解説した文章もあり、白系ロシア人の顔をクローズ・アップした「ロマノフカ」(図57)という項目では、レン

⁵⁷ 木村伊兵衛「私の写真生活」『木村伊兵衛傑作写真集』朝日新聞社 1954年

⁵⁸ 井上裕子『戦時グラフ雑誌の宣伝戦 十五年戦争下の「日本」のイメージ』青弓社 2009年 31頁

⁵⁹ 名取流の組写真と木村伊兵衛の報道写真の距離について、飯沢耕太郎氏は「(木村の写真は)あらかじめ与えられたストーリーの流れに沿って組織され、思想やメッセージを伝えるということを拒否する」と述べている。

ズを選択による効果的な表現方法を、次のように述べている。

人物のクローズ・アップには、長焦点レンズが一層現実感をはっきりと描写する。軟焦点レンズ・タムバアルは右の目的にかなう上に、軟調描写の特長が、顔の丸みと、皮膚の地肌の感じを良く表現してくれる。

広い平野と山羊を背景に、中国人のプロフィールを撮った写真(図58)でも、「視野の広い風景は、眼で見たよりもフィルムにはよく感光するから撮影者の意識した露出を半分にすれば露出過度による平調な原板は出来なくなる。赤外線フィルムを使って明暗の差を弱くつけた特殊な表現方法も視野の広い風景には応用して効果がある」と、撮影技法の詳細を記している。

また巻末には、撮影に使用した撮影装備（カメラ、レンズ、フィルタ、フィルム、現像液）の情報を、正確に記載している。この本は、まさにアマチュア写真家のための技法書のような印象があるが、じつはそうした意図も、報道写真の目的の一つであった。伊奈信男は、「新体制下に於ける写真家の任務」という文章で、写真雑誌とカメラクラブの重要性を強調し、同時に報道写真家の役割として、「写真理論の樹立、写真技術の向上ともに後進の育成やアマチュア指導」を挙げている⁶⁰。

木村にとって、報道写真家としての写真普及の任務は、写真の撮影・発表以上に重要な仕事だったかもしれない。1937年にもすでに木村は、沖縄那覇の市場などの写真連作(図59)を、技法書『写真実技大講座 小型カメラの写し方、使ひ方』に収録しており、これも報道写真理論の普及の一環と見ることができる。

海外向けグラフ雑誌の満洲特集号

木村は、対外宣伝グラフ雑誌『FRONT』の写真部長としても、満洲取材した。総力戦の体制下では多くの宣伝雑誌が作られたが、中でも『FRONT』と『NIPPON』には、報道写真界の主役、即ち当時最高レベルの写真家やアートディレクター、知識人が集結し、自らの報道写真理論を実践した⁶¹。これらの雑誌は今日、完全な復刻版が出版され、写真史、デザイン史、メディア研究の各方面で盛んに研究されている。先行研究を踏

⁶⁰ 伊奈信男「新体制下に於ける写真家の任務」『カメラアート』カメラアート社 1940年3月号

⁶¹ 名取が主導した『NIPPON』は、写真と活字の組み合わせ、つまり「組写真」が重要な課題だったため、キャプションや説明文の比重が『FRONT』より大きかった。『FRONT』は、原弘らデザイナーの影響から、より写真の補整、コラージュなどの技法を多用している。

まえながら、両誌が扱った満洲写真について、ここで触れておきたい。

まず『FRONT』と『NIPPON』の特徴として、構成、編集、レイアウトを強調した、高いクオリティのデザイン、豪華さ、贅沢さが挙げられる。これは、海外向けという条件でのみ可能だったことが指摘されている⁶²。とくに『FRONT』の写真表現の特徴として、柏木博氏は次の三点、ロシア・アヴァンギャルドやバウハウスを意識した抽象表現と構成主義、モンタージュやコラージュ、アメリカのコマーシャル表現、を指摘する⁶³。飯沢耕太郎氏も、クローズ・アップ、カメラアングルの強調、繰り返しの効果を挙げている。

『NIPPON』は19号（1939年10月）で「満洲特集号」（図4）を組み、満洲国の政治、国防、歴史、文化、資源、他のグラフ雑誌は扱わなかった通貨や切手などを、写真・解説で紹介、独立国としての発展をアピールした（図60、61、62）⁶⁴。毎号特集形式をとった『FRONT』は、第5、6号（1943年3月）を『満洲国建設号』（図5）として発行した。クローズ・アップ効果（図63）やモンタージュ（図64）、また五族協和を象徴する笑顔の各民族を撮影した図65では、その二つの技法とイメージの繰り返しが、全て使われている。

こうした実験的表現は、ソ連の宣伝グラフ誌『СССР НА СТРОЙКЕ (USSR in CONSTRUCTION)』（ソ連の建設、図66）と共鳴するものでもあった。スタッフの中に左翼シンパがいたことにもよるが、「革命(左翼)の造形言語」「戦争(右翼)の造形言語」が、国家主義と共鳴したことを示す好例と言える⁶⁵。満洲国は、とくに『FRONT』が強調した、生産・建設のダイナミックな視覚効果に相応しい場所だったかもしれない。

本章をまとめてみよう。近年のアヴァンギャルド研究では、「地政学的前衛」として満洲国を位置付ける視点が提起され⁶⁶、満洲国が芸術的前衛と政治的前衛、双方にわたっての新天地だったことが明らかになってきた。本章で見た満洲写真は、それを端的に映し出した絶好の資料であり、多様な前衛の立場と視線が交差し、絡み合っていたことを確認した。

⁶² 飯沢耕太郎「写真史のなかの『FRONT』」『FRONT』（復刻版）第1巻、平凡社 1989 14頁

⁶³ 柏木博「モダンなグラフィズムの捻れと合理」『FRONT』（復刻版）第1巻、平凡社 1989 4頁

⁶⁴ 井上裕子『戦時グラフ雑誌の宣伝戦 十五年戦争下の「日本」のイメージ』青弓社 2009 178頁

⁶⁵ ロシアアヴァンギャルドと日本の翼賛体制下の近似する表現形式について、柏木博氏は、異なるイデオロギーを支えた同じ意識、つまり「最小限の力によって最大限の効果をあげようとする」合理性に、その原因を見出している。（柏木博「モダンなグラフィズムの捻れと合理」7-8頁）

⁶⁶ 波瀾剛『越境のアヴァンギャルド』NTT出版 2005年

内地の前衛写真家や在満日本人の前衛（造型）写真家たちは、自らの「新しさ」を適用、実験する場として満洲を“発見”した。そして報道写真家もまた、「祖国の第一線」となった「満洲の前衛」に立ち、その情報を「本隊」である日本に向けて発信した、いわば満州は、二重のアヴァンギャルドだったのである。

第6章 旧植民地の地方色と「擬似故郷」

第1節 地方色とは何か—高村光太郎「緑色の太陽」から

1910年、高村光太郎が『スバル』に発表した「緑色の太陽」は、芸術家の絶対的自由、個性への無限の尊重を主張し、日本におけるフォーヴィスム宣言(もしくは表現主義宣言)として知られる。同時にこの文章は、日本という「^{ローカルカラー}地方色」に絶対の価値を与えてきた日本の美術界へのアンチテーゼと言える。高村光太郎はそれを、「今日の日本の芸術家に課せられた重い通行料、作品に貼られた無益な印紙」と喩えている。

しかし、日本が植民地経営を通して、美術制度や画風を他のアジア地域に移植する過程で、「地方色」は別のコンテクストを持つようになった。

まず朝鮮、台湾、満洲国で開催された官設公募展覧会に、審査員として派遣された日本人画家の発言を引用してみよう。

朝鮮の自然と人事の郷土色を鮮明に表出した作品を基準に審査したことは勿論です。

(山本鼎「第13回展西洋画部評」『毎日申報』1934年5月16日)

東京には東京、京都には京都、大阪には大阪と夫々郷土芸術がある如く、本島にも郷土芸術なるものゝ完成が望ましい。

(松林桂月「台湾特有のカラーが欲しい」『台湾日日新報』1928年10月18日)

日本には日本の精神あるごとく、満洲には満洲の精神あり、その地方的な特色を発揮して貰ひたく思ふ。

(松林桂月「満洲国の美術展に列して」『美之国』1937年8月)

日本の中央官展をモデルとしたこれらのサトライト展覧会では、植民地美術のカノンとも言うべき作品が数多く制作されたが、そこでもっとも大きな影響力を持ったのが、審査基準で示された「地方色」だった。

先行研究

これまで、東アジア各国の旧植民地美術への研究は、日本帝国から流入した美術制度や画風を、どのように受容、あるいは拒否したのかという問題に焦点を当ててきた。それが、解放後の、失われた自国の文化的アイデンティティーを確立するための重要な課題だったからである。最も論争になったのは、地方色への評価や解釈であり、現在でもそれを植民地主義の反映と見るか、民族的芸術表現と見るかという、相反する主張が存在する。

それらを概略すれば、まず地方色が持った政治性については、次の2つの見方が挙げられる。

第一に、地方色とは、内地延長主義の文化戦略であり、植民地を、中央に従属する地方として把握する見方である。中央と同じシステムの展覧会を占領地に移植することで、制度的同一化だけでなく、画風的にも穏健で平明な中央官展のアカデミズムを「外地」に定着させ、造型言語の統一を成し遂げたという見方である。しかしモチーフの上では、各地域独特の風俗を奨励し、内地と外地の差異化、「秩序づくり」を図ったため、結局のところ地方色は、帝国を構築するための「同化と排除」という二重システムとして機能した。つまり、他者を「同化しながら差別する」、近代日本の異民族政策—対アジア政策の美術バージョンだったと言える。

第二に、地方色には、オリエンタリズムが内在していたとする見方である。つまり、「西洋=見る側(主体)」と「東洋=見られる側(客体)」の間に生じたオリエンタリズムの視線を、日本から東アジアに投射したのだとする、いわゆる「日本版オリエンタリズム」として見る見解である。このような特徴は、実際、日本人画家の作品のみならず、彼らの旅行記や様々なメディアにも頻繁に登場していた。例えば湯浅一郎は、1913年『美術新報』に寄稿した「オリエンタリズム」で、フランスのオリエンタリズムを想定しながら、日常的に見慣れた日本内地より、朝鮮・台湾あるいは満州のような所で、新たな自然を捉えることが必要だと主張した¹。また、藤島武二は「朝鮮観光所感」という文章で、アルジェリアの風景や風俗がフランス画壇に及ぼした影響を指摘し、朝鮮が日本の領土となったことによる研究と開拓の必要性を提起した²。

それは、新たな画題を求める画家としての関心とも言えるが、結果的に「植民地停滞論」を助長する役割を果たしたことも否定できない。つまり、文明化された自らに対して、植民地を未開状態と見なす視線が、無意識的に設定されたのである。そしてその眼差しは、同時

¹ 湯浅一郎「オリエンタリズム」『美術新報』畫報社 1913年8月

² 藤島武二「朝鮮観光所感」『美術新報』畫報社 1914年3月

代の植民地を「失われた日本の過去」として、郷愁の対象とすることにもなった。

一方、こうしたオリエンタリズムの視線は、植民地を受動的な女性イメージとして表象することが多かったため、「男性－帝国－主体」「女性－植民地－客体」として植民地美術を位置付ける、ジェンダー論の見解も提起された。

以上が先行研究の概略だが、植民地主義と地方色を直結させることは、議論を狭小化させる可能性もあることを、ここで指摘しておきたい。なぜなら、植民地化された地域には、それぞれ異なる歴史、文化、社会があり、帝国を維持しようとする日本にとって、各植民地が占める意味も異なっていたからである。また地方色への立場や観点も、画家によって同じではなかった。地方色を、自ら「郷土色」として内面化しなければならなかった植民地出身画家、一時的な旅行者として異国趣味の視線からそれを見た日本人画家、そして植民地に移住した日本人画家など、地方色はそれぞれの立場から定めなければならない目標だった。

近年、韓国・台湾だけでなく日本の近代美術史の研究でも、民族主義・植民地主義の各視線からではなく、多様な視点から地方色の研究が行われているが、満洲国での地方色に関する研究は、ほとんど進んでいない。公式には植民地ではなかった満洲国の場合、単なる日本の「地方」ではなかったこと、また、多民族の満洲国民にとっての「郷土」意識が、想定しづらいものだったことによるものかもしれない。

「地方色」「郷土色」という用語と主体

これまで見てきたように、地方色・郷土色を考える上で最も重要なことは、それが誰にとってのものかという主体の問題であり、その交差と錯綜が、問題を複雑にしていた。したがって、ここでまず触れておきたいのは、「地方色」「郷土色」という言葉の用法と、その主体についてである。

前述のように「地方色」は、ローカルカラー、郷土色など、多様な言葉に言い換えられたが、中でも「地方色」は、同化政策としての日本の視線が端的に反映された言葉だった。そこには、中央(日本)に対する地方(植民地)という関係が含まれており、植民地官展の主催側や、植民地に居住した日本人画家たちは、地方色という言葉を一般的に使用した。しかし、植民地の画家たち、とくに朝鮮の画家たちは、むしろ民族主義的ニュアンスを含む「郷土色」という言葉を積極的に使った。それは、日本側の「地方色」への対抗用語だったと思われる。

同様に満洲では、訪日宣詔展の審査相談役・松林桂月が、「地方色」「地方的な特色」などの語を使ったのに対し、満洲在住の日本人画家たちが、「郷土色」という語を積極的に使った。

この用語の違いは、画家たちのアイデンティティーの違いによるものであり、日本人ながら満洲国民となったアイデンティティーの混乱とそれへの希求が、彼らに満洲を新たな故郷、

祖国として認識させたのである。

本章では、満洲国における郷土色の表現を、満洲在住の日本人画家たちの特殊な立場に焦点を当てて検討したいと思う。

次節では、まず満州の特殊性を確認するため、比較論として韓国・台湾での地方色の研究史を簡単に整理し、そこから当時の朝鮮・台湾画壇での地方色、郷土色への認識の違いを確認する。

第2節 朝鮮・台湾における地方色

地方色一帝国と植民地の競合

朝鮮美展の審査員たちが好んだ地方色のテーマとは、牧歌的な田園風景、伝統的な民族衣装の人物(とくに子どもを背負う女性、壺を頭にのせた女性など)といった、地域独特の風物や風習だった(図1～3)。それは、植民地へのエキゾチックな好奇心や、遅れた朝鮮に日本の過去を見出そうとする意図の反映でもあった。

台展にもほぼ同様の傾向が確認できるが(図4、5)、ジャンルとしては東洋画を中心に、南国の原始性を強調する傾向があった。その結果、強烈な原色による南国的モチーフ(植物、風景)や、よりエキゾチックな先住民の風習などが、画題として多く採用されている(図6、7)。近年の研究では、南国性が、戦時期の南方共栄圏イメージの表象とだったとする指摘もある³。

地方色は、植民地官展が奨励し、それに呼応した植民地作家の試みだったが、同時に、当時の朝鮮の美術評論家・尹喜淳が、「真のローカルカラーは、外方人士のエキゾチックな好奇心を満足させる低俗な現象ではない」⁴と批判したように、植民地権力に回収されない「真の郷土色」を具現化しようとした植民地画家も存在した。官展不参加の一部の作家たちは、モチーフ中心の「地方色」へのアンチテーゼとして、朝鮮心、朝鮮魂などの観念や、伝統的な絵画を連想させる筆致の朝鮮的油画(図8、9)、朝鮮的な色彩(図10)などを主張した⁵。その成否は別としても、朝鮮画壇での地方色と郷土色とは、帝国側と植民地側が競合した典型だったといえる。

地方色をめぐる戦後の美術史研究での議論も、それが、帝国主義への迎合か、民族的アイデンティティの表現か、つまり「親日か反日か」という単純な構図のものだった。それを乗り越えるためには、総論としての地方色より、立場を異にする画家個人の意識、個別作品の綿密な分析が必要になる。近年の研究では、韓国の金英那氏が、朝鮮美展の代表作家・李仁星(1912-1950)をケーススタディーに、彼の郷土色を民族主義と植民地主義のグレーゾンとし、

³ 李淑珠「台湾ローカルカラーの戦時動員について」『美術史』161 2006年

⁴ 尹喜淳「第11回朝鮮美展の諸現象」『毎日申報』1932年6月1日

⁵ 金炫淑氏は、「韓国近代美術における東洋主義の研究：西洋画壇を中心に」(『韓国近代美術史学』第10集 韓国近代美術史学会2002年)で「東洋主義」という概念に着目し、一部の在野団体の画家の傾向を「朝鮮的絵画」として分析した。これは、たんなる郷土的モチーフに止まらない、表現主義の影響による主観の強調、文人精神による絵画的伝統を指し、朝鮮の文化的アイデンティティを主張しようとしたことから、消極的ながら日本に抵抗したという点で、それを肯定的に評価している。また洪善杓氏は、郷土色を「土俗的郷土色」と「原始的郷土色」に区分し、前者は、田舎の風景や生活風習などのモチーフが多く、「郷土的素材主義」へと続いたのに対して、後者は、モチーフより強烈な原色や筆致を特徴としたとする(洪善杓『韓国近代美術史 甲午改革から解放期まで』時空社 2009年)。

その混交的な特性を指摘している(図11)⁶。また台湾の廖瑾瑗氏は、台湾人画家陳進(1907-1998)の「合奏」(1934年、図12)に、帝国の視点に呼応した異国情緒を、しかし10年後の「静思」(1944年、図13)には、「挑戦のニュアンスや、ある種の反戦姿勢さえある」と指摘する。廖氏は、台湾人画家のローカルカラーの独自性を肯定する立場だが、台湾人と日本人画家の表現の隔たりから逆に、台・日の意識が入り混じったローカルカラーを分析した見解として、注目に値する⁷。

日本人画家における地方色の問題

1941年、第4回新文展第一部(日本画)に入選した「外地」出身作家の作品(図14、15)について、神崎憲一は当時、次のように述べている。

此二作の齎す興趣はその作者達が朝鮮と台湾に生れた人で、表現技法を日本的伝統に依って教養されながら、その作品に盛上げてる内容が、郷土的特異な情調を浸々乎として發揮して居る事実に在る⁸。

ここでの作品とは、朝鮮の市場を描いた鄭末朝「露店」(図14)と、台湾の伝統服の女性を描いた陳進「台湾の花」(図15)である。朝鮮の鄭末朝と台湾の陳進は、日本の官展だけでなく、それぞれ朝鮮美展と台展でも頭角を現した画家だが、現在の二人の評価は大きく分かれている。陳進は、台湾近代美術の代表作家として、2006年には生誕100周年記念展が日本にも巡回展示したのに対し⁹、鄭末朝は、韓国近代美術史で殆んど忘れられた作家になっている。鄭は、朝鮮戦争後に北朝鮮に渡ったいわゆる「越北画家」であり、現存作品がないこと、越北以後の活動も不明なことなど、同列には比較できないが、それ以上にこうした異なる評価は、植民地官展と郷土色への両国の認識のずれに起因している。植民地エリートとして、「準帝国側」とも言える陳進のような画家への評価は、韓国では一般的にかなり厳しい。しかし台湾の場合、台湾の「新美術」¹⁰が日本統治期にもたされ、台展が台湾近代美術の揺籃を

⁶ 金英那(喜多恵美子訳)「李仁星の郷土色-民族主義と植民主義」『美術研究』388 東京文化財研究所 2006年

⁷ 廖瑾瑗(李淑珠訳)「台湾近代画壇の「ローカルカラー」-台湾美術展覧会東洋画部を中心に-」『芸術/葛藤の現場』(岩城見一編『シリーズ・近代日本の知』第4巻)晃洋書房 2002年

⁸ 神崎憲一「第四回文展第一部所感」『国画』塔影社1941年12月

⁹ 「台湾の女性日本画家 陳進」展は、台北市立美術館との共同企画として渋谷区立松濤美術館、兵庫県立美術館、福岡アジア美術館で巡回した。

¹⁰ 謝里法氏が『日抛時代台湾美術運動史』(芸術家出版社 1979)で、新美術に対する用語として規定して

支える重要な機能を果たしたという解釈がある。そしてそうした違いは、戦後の両国の政治的状況とも無関係ではない。

また先の文章は、地方的な特徴(郷土色)を活かした作品が、中央官展でもかなり注目され、内地日本の画家の興味を惹くものだったことを物語る。第10回朝鮮美展の際に行なわれた朝鮮在住日本人画家の座談会では、次のような発言があった。

三木弘 : 朝鮮の着物だけ買って行って日本のモデルがそれを着て「妓生」だといふ。

全く知らぬ者が見るとさうでせうからね(笑声)。

佐藤貞一 : 内地の展覧会を見るとそんなものが多いやうでね(笑声)¹¹。

実際、第1回帝展西洋画部で特選となった熊岡美彦の「朝鮮服を着たる女」(図16)は、画家が知人から貰った贈物の朝鮮服を描いたものだった。外地の風物、風景は、帝展や新文展で異国情趣を呼び起こす効果的なテーマだったのである。外地に居住する日本人画家が、内地の画家が抱く皮相な地方色イメージを揶揄したこの発言は、同じ日本人作家の間にも、地方色をめぐる多様な立場があったことを示している。

地方色の問題を、帝国・植民地間の二元構図だけで解釈するのは、単純すぎるのが分る。同時にこれは、現地(中国)出身画家の活動が不振だった満洲国画壇では、よりいびつな問題となる。とくに日本人・満洲国人という国籍の混乱をもたらしたはずの在満日本人画家にとっては、中央と地方、離れた故郷と新たな郷土という意識の相克は、切実な問題だった。

いるのが、中国伝統の文人画、装飾用の花鳥画・人物画などである(李淑珠、注3掲論文 58頁)

¹¹「第十回を前に 作家・観賞家・当局者 鮮展を語つて半島美術界に及ぶ(3)」『京城日報』1931年5月10日

第3節 満洲国における地方色

満洲特有のモチーフ

朝鮮美展や台展ほどではなかったが、満洲国展にも地方色への要求は存在した。

多様な民族の伝統服、風習などをモチーフに、多民族が共存する様子を描き出すことは、「五族協和」のスローガンに何よりふさわしいものだった。

また、広大な満洲の自然や異国的な都市風景なども、地方色の表現にふさわしいものであり、とくに地平線が広がる広大な平野と夕陽は、満洲風景のステレオタイプともなった。日露戦争時に大ヒットした軍歌「戦友」(真下飛泉作詞)には、「ここは御国を何百里 離れて 遠き満洲の 赤い夕陽に照らされて 友は野末の石の下」という歌詞がある。この歌は明治だけでなく、大正・昭和まで歌い継がれたという。

「内地」の日本人にとって、「赤い夕日」のイメージは、満洲へのロマンチズムやノスタルジアを刺激した。第2回満洲国展西洋画部で特選を受賞した齋藤英一の「大陸の夕焼」(図17)は、そうした感情を示す典型例である。齋藤英一は、東京帝大文学部を卒業し、新京の建国大学で芸術学を講義した人物で、続く第3回満洲国展では、「歓喜嶺の二重虹」(図18)が最高賞の民生部大臣賞を受賞した。この作品は、空と平野を配した前年作とほぼ同じ構図だが、夕日の代わりに二重の虹が描かれている。

1913年、第17回文展で、辻永の「満洲」(図19)が農地にかかる虹の風景を発表して以来、虹は満洲を象徴する一つのクリシェになった。雨のあとに出る虹は、開拓の苦難ののちの繁栄、あるいは東北軍閥の暴政を克服した満洲国という、希望を暗示する有効なモチーフだったのである。

齋藤の「歓喜嶺の二重虹」(図18)も、発表当時話題になり、江川佳秀氏によれば、歓喜嶺とは、満洲国の人材育成を担った建国大学の敷地内にあった丘で、近くには満洲国の建国忠霊廟もあったという。1941年第4回新文展に矢崎千代二が出品した「建国忠霊廟」(図20)にも、建物、平野、虹を組み合わせた類似の風景が登場するが、ここでの「二重」の虹は、まさに「満洲国の前途を祝す」意味に受け取られた¹²。大自然を描いた作例としては、第1回満洲国展の池邊貞喜「風景」(図21)が、広大な平野とその遠景に建設現場を配し、新国家の活気を描き出している。

もう一つの満洲の典型的風景としては、モダンでエキゾチックな都市風景があった。「東洋のパリ」とも言われたハルビンは、西洋式の宗教建築やロシア人の姿が目立つ異国的な風

¹² 江川佳秀「満洲国美術展覧会をめぐる」『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』東京文化財研究所 2009年

情で、画家たちを惹きつけたが(図22)、同時に「綺麗過ぎ、多彩過ぎて」「感激した途端に
 智性が画面に対する統制力を失って仕舞う」¹³という意見もあった。そのほか、日中戦争の
 激化で兵站基地となった満洲国では、時局に相応しい戦争画も提起されたが、これは満洲国
 だけのテーマではなかった。

満洲在住日本人画家による地方色の追求－黄土坡美術協会

「満洲らしい」絵画の要求は、満洲国展の開催以前からあった。満洲での地方色の表現に
 は、満洲在住日本人の役割が決定的に大きかった。例えば、1935年開催の第2回満洲美術家協
 会展の合評会で、作家たちは「ローカル・カラーは大にあつて欲しい」「モチーフに於て満
 洲らしくあつて欲しい、是がローカルを取り入れ得る第一段階」と述べている。

満洲美術家協会は、1929年、大連在住の日本人洋画家を中心に結成された団体で、アカデ
 ミックな作家から前衛的作家まで幅広く参加していた。この団体の設立背景には、美術の中
 心を大連から新京へ移そうとした政府の文化政策に、対抗する意図があったことが指摘され
 ている¹⁴。しかしその彼らにとっても、地方色の表現は、同様に重要なテーマだったのであ
 る。

また、従来の満洲美術研究ではあまり知られていないが、近年、田中益三氏が紹介した、
 「黄土坡美術協会」も、地方色を志向した団体だったことが明らかとなった¹⁵。「黄土坡」
 の「黄土」は中国の黄色い風土、「坡」は堤を意味し、田中氏によれば「黄塵万丈の季節風
 が吹くため、すべてのものが黄土色をおびるという満洲の風土的特徴をとらえ、そうした景
 観に注がれた視線から名付けられた」ものだという。この団体の前身は、のちに満洲国展で
 活動する日本画家の近藤清治、山代象二郎、赤羽末吉による〈三人会〉(1933～34年頃)であ
 る。それが、「国展出品が仲介となって、1940、1941年にかけて他の美術家が結合して黄土
 坡美術協会が設立」されたといい、同会の設立は、満洲画壇における満洲国展の影響力を示
 してもいる。

第2章「満洲国美術展覧会の諸相」で述べたように、近藤清治の「大同石仏」(図23)「鬧
 裡超塵」(図24)は、現実風景を写生した明快な対象描写で、近代日本画の典型を示している。
 山代象二郎の「春致」(図25)の画風からみても、彼らの作品は、満洲国展に日本画を移植す
 る役割を果たしたといえる。

しかし、赤羽末吉の場合は、少し異なる様相を見せる。赤羽は、新聞に寄稿した「満洲と

¹³ 「安井曾太郎氏を囲んで 座談会」『藝文』藝文社 1944年10月(関東軍総長の三浦直彦の発言)

¹⁴ 江川佳秀「旧関東州における展覧会制度」『豊田市美術館紀要』No.3 2010年

¹⁵ 田中益三「「外地の郷土」を生きた 黄土坡美術協会の人びと」『あいだ』196 2012年9月

日本画家」という文章で、「真の満洲」を描けるものは「やはり我々土着の満洲画家以外には絶対ない」とし、「そのためには日本的な概念を捨て」、満洲独特の風物を生かした形式を創造すべきだと主張した¹⁶。実際、赤羽の作品では素朴な筆致が際立っており(図26)、引き揚げ後には挿絵や絵本画家として活躍する。第3回満洲国展で特選を受賞した「影戯」(図27)には、影絵芝居のような中国の民間芸能が描かれているが、こうした彼の画風やテーマに関して、次に考察したいのが、赤羽末吉がかかわった別のグループ「満洲郷土色研究会」(1936年頃)と、その中心人物・甲斐巳八郎についてである。

甲斐巳八郎の日本画―満洲郷土色研究会

1935年発行の『満洲年鑑』の文芸欄は、「郷土芸術」という項目を立て、その関係者と作風を次のように分析している。

郷土芸術に基調を置いた画家に又郷土色豊かな作家には主として満洲の下層階級を眺め其の端的な把握に浮き身をやつす甲斐巳八郎、風俗スケッチを集成する伊藤順三、満人生活に態度し其の趣味性を研究する河野久、満洲風景を集めて歩く石田吟松、中国の色彩感に興ずる稲葉亭二、風俗人形を制作し土産品を作る小倉圓平、満人のみを描く三井正登…¹⁷。

ここでまず注目されるのが、「郷土芸術」ということばである。また、1936年には、新京で満洲郷土色研究会の第1回展覧会が開催された。甲斐とともに、詩人・古川賢一郎、稲葉亭二の会員は、この研究会が発足する前から、満洲の土俗人形の蒐集、研究を進めていた¹⁸。なぜ満洲在住の日本人画家たちは、「地方」ではなく「郷土」の語を使ったのか。この問題が、満洲国の地方色を解明する重要な手がかりになると思われる。この記事の冒頭に登場し、満洲の「郷土芸術」の主導者というべき存在だった甲斐巳八郎について見てみよう。

甲斐は1903年熊本県に生まれ、有田工業学校図案絵画科を卒業後、京都市立絵画専門学校で福田平八郎、菊池契月に師事した。1930年、満洲に渡った甲斐は、翌年から満鉄社員会報道部に入社し、社員会の機関誌『協和』の編集を担当した。同時に彼は、満洲国の代表的な日本画家として、満洲国展第2回、第4回の東洋画部の美術委員に選出され、無鑑査や受賞を

¹⁶ 赤羽末吉「満洲と日本画家」『満洲新聞』1938年9月12日

¹⁷ 『満洲年鑑(康德三年版)』満洲国通信社 1935年

¹⁸ 西原和海編『古川賢一郎全詩集』泯々社 1997年

重ねた。

甲斐の日本画作品は、モチーフとして満洲国の各民族を描いた点で、満洲国展の一般的傾向から逸脱するものではなかった。訪日宣詔展出品作の「蒙古」(図28)、第2回満洲国展の「北京」(図29)などは、満洲国の民族の生活を描き、引き揚げ後の1950年再興院展に出品した「少年」(図30)も、中国あるいは蒙古の少年たちを描いている。

しかし造形面での甲斐の作品は、赤羽末吉と同様、一般的な満洲国展の画風傾向とは異なっていた。甲斐は1940年、東京銀座で個展を開いているが、その個展に対する福田豊四郎の評論は、甲斐の画風を的確に描写している。福田は「遊びがあること」が、甲斐の作品の長所でも同時に短所でもあるとし、その特徴を「日本画家よりむしろ洋画家」が好んだ、「日本画的な形式から脱却した独自性」と指摘している¹⁹。つまり甲斐の作品は、満洲国展が奨励した写生に拘泥せず、自由かつ単純に表現し、挿絵を連想させる特徴を持っていたことが窺われる。

甲斐のこのような特質は、地方色の強いモチーフ選択という点を除けば、日本のアカデミズム系の再現描写が移植された、植民地官展の主流の画風とは異なるものだった。したがって、甲斐の作品中で検討すべきものは、満洲国展出品作より、むしろ彼が雑誌に連載した満洲の風習に関する絵と文の方だろう。甲斐の日本画作品が挿絵的な性格を持っていたのも、彼が美術分野以上に、ジャーナリズムで活発に活動していたためと考えられる。

甲斐巳八郎の挿絵―「満洲郷土画譜」

甲斐巳八郎の挿絵的な作品は、緻密な考証と記録性を重視する民俗学的研究にもとづいて制作されている。その代表例が、彼が勤務していた満洲鉄道社員会の機関誌『協和』に、1933年から月2回連載した「満洲郷土画譜」である。ここで甲斐は、沿線各地の史跡、文化、民間芸術をはじめ、現地の人々の衣食住、趣味、習慣など、多彩な生活の営みを詳細に取り上げている。

箸の握り方、筆の持ち方、数字の数え方など、満洲人の手つきに着目した「手の表情」という画譜(図31)は、彼独特の発想や観察力を示している。「如何に満洲人が、意識的に手の表情に意を用ひてゐるかは、支那芝居を見てゐると解るが、日常でもその表現の大げやうな動かし方は我々と全く異なった気持である」と言うように、自分たち(日本人)との違いを「発見」しようとする意識も窺われる。

挿絵、スケッチ、写真解説による、自由な構成も興味深い。草鞋を紹介した図(図32)では、

¹⁹ 福田豊四郎「甲斐巳八郎君の個展」『満洲日日新聞』1940年2月29日

甲斐自身が撮った草鞋の写真と、それを作る職人を描いた素描を、コラージュ的に結合させている。大豆の運搬と販売を描いた図33では、素描と写真に、税票まで貼りこんでいる。

甲斐は、記事の作成とともに、モダンな表紙のデザイン(図34)も担当しており、「満洲郷土画譜」には甲斐の造形意図が端的に反映されている。これは、彼が同じ満鉄系の雑誌『満洲グラフ』(弘報課発行)に関わった経験ともおそらく関係しており、1939年8月号から1949年7月号まで、同誌に同様の「郷土色」を連載している。

第5章「満洲国という写真の実験場」でも見たように、『満洲グラフ』には写真家・淵上白陽が編集長格として関わっていた。淵上の写真の特質でもある、構成的で洗練されたデザインが、甲斐にも影響を与えたことは十分に考えられる。甲斐に関わった『協和』は、現在の評価でも「(活字中心の雑誌であるため)グラビアページは少ないが、そのレイアウトにしても『満洲グラフ』に比べて遜色がない」²⁰と評されており、デザイナーとしての甲斐の能力が、淵上にも劣らないものだったことがわかる。

郷土色あふれる素朴なスケッチ、写真、挿絵に、解説を加えて構成した甲斐流のコラムは、満鉄の両誌以外にも、『満洲日日新聞』『大連日日新聞』『毎日新聞(満洲版)』『観光東亜』『旅行満洲』『大陸』『改造』『満洲短歌』『ハルピン新聞』など、数多くのメディアに発表されており²¹、当時満洲に在住した日本人によく知られていた。

満洲郷土色作家たちの活動―「パンプタオ集団」の結成と出版

前述した1936年の満洲郷土色研究会第1回展終了後、甲斐巳八郎は会員の画家たちを糾合し、<パンプタオ集団>を結成した。メンバーは赤羽末吉、市丸久、國井眞、中島荒登、内田俊治、山超音である。団体名称となった「パンプタオ(搬不倒)」とは、中国の土俗人形のことで、赤羽は、後に満洲郷土色研究会が出版した『満洲土俗人形』(1940年、図35)で、「日本式にいうと起き上がり小法師で、上部は張り子、下部は土で、倒すとカラカラとにぶい音を立てて起きなおる人形」と解説している。

甲斐をはじめとする<満洲郷土色研究会>の作品には、民俗学的な関心が強く現れているが、この傾向は、他の植民地在住の日本人美術家たちとは大きく異なる点だった。朝鮮や台湾の日本人による郷土色では、民俗に対する関心は少なく、あったとしても絵画・彫刻のような純粋美術領域でしか、その関心が展開しなかったからである。

朝鮮在住の日本人画家たちも、朝鮮的なモチーフで作品を制作しているが、理解不足から

²⁰ 西原和海「[解説]『満洲グラフ』への視線」『複製版 満洲グラフ』第15巻 ゆまに書房 2009年 161頁

²¹ 戦暁梅「[解説]『満洲グラフ』に投影された「満洲美術」の諸相」『複製版 満洲グラフ』第15巻 ゆまに書房 2009年 125頁

描写が不正確だったケースがしばしばある。例えば、1935年第14回朝鮮美展出品の松田正雄「閑日」(図36)では、朝鮮の伝統服飾チマチョゴリを着た女性が、糸繰りを回す姿が描かれているが、画面左の屋外に履き物を描いていることや、扉の形態などは、実際の伝統的な朝鮮家屋とは違っている。

もちろん第4章で述べた、朝鮮陶磁研究に尽力した浅川伯教・巧兄弟のような例外もあった。浅川伯教は窯場・窯跡の現地調査から、実証的な研究を行ない、同時に朝鮮美展に東洋画、西洋画、彫刻を出品、特に陶磁器を描いた作品で注目を集めた(図37)。弟の巧は、民俗調査に基づく『朝鮮の膳』(1929年)『朝鮮陶磁名考』(1931年)を刊行し、民俗学的関心を生活美の発見まで拡張した(図38)。

しかし一般的には、多くの朝鮮在住日本人画家にとって、朝鮮的なモチーフは、あくまで「地方色」を表現するための手段であり、それ自体への関心は薄かったといえる。地方色研究のための活動も、朝鮮美展への入選から、中央官展に進出するための有効手段と考えられたのである。

しかし甲斐巳八郎は、民俗学的な関心そのものから、満洲の風物を正確に描写しようとした。『満洲土俗人形』で赤羽末吉が、中国人人形作家4人の性格や生活環境を紹介しながら、彼らの技法をできるだけ詳しく述べようとしたのも、そうした民俗学的関心からだったといえる。

民俗学的関心の理由—郷土への愛着

では、なぜ甲斐巳八郎を中心とする満洲在住の日本人画家の郷土色に、民俗学的な特徴が現れたのか。1936年の『協和』の学芸欄には、満洲画壇の状況が次のように記されている。

満洲の絵かきを満洲牛のうまくないのと一緒に考えてゐる人が相当にあるようだ。(中略)気が早い人は此处まで考へて、満洲の絵かきは気の毒だ、立派な絵の描けぬのは当然のことだと早飲込をしまつてゐる。(中略)日本人の天然自然のみを以て絵画の対象と心得てゐる一部絵かきの観念と何等異らないものではないか²²。

満洲在住の日本人画家の間では、満洲の殺風景で荒涼とした環境が、絵には相応しくないという意見がたびたび上がっていた。そうした意見に強い不満を抱いていた甲斐は、1938年

²² 錦織稔「満洲牛」『協和』第170号 満鉄社員会 1936年5月15日

に「郷土色をたづねて」という一文を書いている。

はじめから満洲の自然を殺風景なりとして、たうてい日本とは比較にならぬ、満洲の画家は不幸だなどと、とてつもない暴論を吐く画家さんもあるが（中略）自然に愛着も覚えるといふところまで来なければ嘘だと思ふ。

わざわざ満洲にゐて仏蘭西の風景を求めるのも卑怯だが、何十年と満洲の絵ばかりを描いてゐる郷土画家の口から、土地に恵まれてゐないから不幸だなどの言葉を聴くに至つては答へる言葉もない²³。

当時、満洲では「東洋のパリ」と呼ばれたハルビンをはじめ、西洋風の都会風景をテーマを描くことが一つの流行だった。一部の本土出身の美術家には、満洲がパリへ行くための経由地として認識されてもいた²⁴。しかし甲斐は、満洲の環境への満洲在住画家の不満を戒め、一部の画家がフランス風景を描くのも卑怯だと強く批判した。甲斐にとっての郷土とは、西洋が混在する都市ではなく、満洲固有の風習が残る田舎のイメージであり、自然に対する愛着も、民俗学的関心に繋がっていたのだと考えられる。

何と言つてもつつきやすいのは、都会風景であるが、これもただ好奇心や猟奇をあさる態の上滑りでは、ここでも社会が織りなす雰囲気をもより深く掴むことに心懸くべきであるが、ここでも他民族の世界である風俗、習慣からのみ込んで置かないことにはほんたうの姿は掴めない²⁵。

つまり、甲斐を中心とする満洲郷土色研究会での郷土色とは、自然に対する愛着と、郷土愛にもとづく民俗学的関心だったと解することができるだろう。また郷土色を説く彼らの言説と作品に、エキゾチズムや中国民族への差別意識が、露骨に現れていない点も注目される。例えば1937年、満洲郷土色研究会が出版した素描集『苦力素描』（図39）には、「苦力の生活を覗く」というタイトルで、服装、帽子（図40）、鞋、娯楽、食器に（図41）について詳細に調査、研究したスケッチがある。そして、会員が苦力の印象を書いた短文もあり、その中に次のような内容が記されている。

²³ 甲斐巳八郎「郷土色をたづねて一画家の目とカメラの目」『協和』第220号 満鉄社員会 1938年7月1日

²⁴ 江川佳秀「日本美術の背後地—日本人美術家にとっての「満洲」」『日本美術史の杜 村重寧先生 星山晋也先生古稀記念論文集』竹林舎 2008年

²⁵ 甲斐巳八郎「郷土色をたづねて一画家の目とカメラの目—」『協和』第220号満鉄社員会 1938年7月1日

日本人は一般に「苦力の如き」と一種侮蔑の意を含ませるが、支那人間には「馬車屋と巡警は人間の屑」と云ひ、決して日本人の如く「苦力」を侮蔑しない。「苦力」は単純で朗らかである。健康でユウモラスで、地上に
ごろ寝して天上の夢を楽しむ、愛すべき下層階級である。（中略）吾々在満日本人は大きな愛情の眼をそゝがねばならないと思ふ²⁶。

またこの本への感想として、「最近満系の友達にこれを見せたところ、会員の人たちの苦力を見る眼にまづ愛があると言つてゐた」²⁷とする記述もあり、彼らの作品が満洲国人にも理解された様子が窺われる。彼らは、苦力を単なる好奇心の対象としてではなく、「愛すべき」存在として認識したのであった。

反面、苦力をたんに好奇心の対象として捉えた例としては、独立美術協会の鈴木保徳が挙げられる。鈴木は満洲旅行で出会った苦力を、「異様の体臭と共に始めは実に不気味だった。正規の人民でもない、異様な怪物とさえも見える。彼等には如何うしても怪奇の持つ暗がない。其の怖ろしく見へる毛帽や毛皮の衣の下には、満洲馬等の持つ温順さを見出さねばならないからである」と述べている²⁸。

しかし、郷土意識の主体を考えるなら、満洲国の多くの民族にとっては、満洲国を如何に自らの国家として受け入れるかという問題があり、満洲在住日本人画家たちにも、遠く離れた日本への思いがあった。甲斐巳八郎は、「郷土美の探求について」という一文で、次のように述べている。

蒙古人の場合は満洲人(漢人)と異なり、満洲の土着民族であるから、満洲人の郷土観念とはちがひ、われわれが持つてゐる日本への郷土愛と同じもの或ひはそれ以上のものを持つてゐるかもしれない²⁹。

彼は、満蒙の先住民族である蒙古族を、漢族と対比し、郷土愛の強い民族として位置づけると同時に、それを、自分たちの日本への郷土愛と対比させているのである。第5回満洲国展で、最高賞の國務総理大臣賞を受賞した彼の「蒙古人」(図42)は、その共感を反映している

²⁶ 古川賢一郎「苦力閑談」『苦力素描』満洲郷土色研究会 1937年

²⁷ 青木實「満洲郷土研究会編 満洲土俗人形」『協和』第275号 満鉄社員会 1940年10月15日

²⁸ 鈴木保徳「満洲土民と動物」『アトリエ』第13巻第8号 1936年8月

²⁹ 甲斐巳八郎「郷土美の探求について」『藝文』藝文社 1944年4月

のかもしれない。

「擬似故郷」としての満洲

このように満洲在住の日本人画家は、満洲をたんなる日本の地方としては捉えていなかった。彼らが満洲への郷土愛を強調した背景には、おそらくアイデンティティーの問題があった。満洲国は、五族による独立国として建国されたため、在満日本人も満洲国の国籍を取得したが、日本人としての特権を維持するため、日本国籍もそのまま保持していた。つまり満洲在住の日本人は、二重国籍者だったのである。

そのため満洲という異郷への移住は、彼らに一種のアイデンティティーの喪失感あるいは混乱をもたらし、自らを一種のディアスポラとして認識させたのではないだろうか。そして国民としてのアイデンティティーの獲得が必須だった近代的国家観から、彼らは新たな祖国を必要とした。

彼らにとって満洲は、置き去った日本という故郷に代わる、いわば「擬似故郷」として機能したのであり、満洲の郷土色の強調は、その補強（あるいは補填）として一層強く現れたのだといえる。満洲の文学界について川崎賢子氏が、「〈植民地〉あるいは〈植民地文学〉という概念は、〈郷土〉あるいは〈郷土文学〉という概念に吸収されたかたちで、姿を消した」と指摘するように、満洲文学界でも、満洲在住の日本人のアイデンティティーは、「郷土文学」を生み出したのだった³⁰。

しかしなお、日本人画家たちの満洲への「愛」と「善意」のまなざしを、どのように解釈すべきかについては、複雑な問題が絡み合っている。先に引用した「満洲郷土画譜」で、甲斐巳八郎が自分たちと満洲人の「差異」を指摘したように、当然ながら、在満日本人が満洲人と自分を同一視することはなかった。つまり、“愛する主体”だった彼らにとって、満洲国人は郷土満洲を構成する“愛さなければならない一つの客体”として設定されている。それによって、苦力を含む満洲国の風習は、郷土色として愛をもって表現しなければならない対象として選択されたのである。

為政者にとっては、支配のレトリック、対外的なカモフラージュだった「五族協和」「王道楽土」を、たんなるスローガンとしてではなく、心から信じた数多くの日本人がいた。その意味では、満洲在住の日本人画家たちは、満洲国の国策に沿って建国理念を宣伝した画家たち以上に、民族協和の理想に忠実だった人々かもしれない。

しかし本稿は、彼らの政治的ナイーブさだけでそれを評価したり、植民地主義のまた別の

³⁰ 川崎賢子「満洲国にわたった女性たち—文芸運動を手がかりに」『女と男の時空—日本女性史再考5 闘ぎ合う女と男—近代』藤原書店 1995年

被害者として彼らを擁護したりすることを目的としてはいない。

満洲国は、国家と国家の間に起こった単なる支配の空間ではなかった。生活と意識の基盤が、「祖国日本」と「郷土満洲」に二分される過程で生じたアイデンティティーの混乱は、日本人画家の造形意識にも深い影響を与えている。このことは、植民地支配によって発生した矛盾が、帝国内部に亀裂を生んだ具体例として考えることもできるだろう。

終章 交差する満洲イメージ

満洲国がもたらしたもの

結局のところ、満洲とは何だったのか。少年期を満洲で過ごした小説家・安部公房は、戦後に自分の満洲体験について次のように述べた。

奉天にいるときは日本の夢を見、日本に帰ってきてからは奉天の夢を見る。私はときどき自分が故郷の周辺をさまよいながらついに中に入れないアジアの亡霊であるかのような気持ちになってくるのだ¹。

この文章には満洲への移住、そして引き揚げがもたらした二重(二度)の「故郷喪失」の感覚が表れている。

歴史の中でこのように何重にも喪失されたがゆえに、満洲とは何だったのかというストレートな問いに一言で答えることは難しい。だが、近年の歴史学界では、満洲国を、政治・経済・文化・外交など様々な側面から捉える試みが注目されている²。本稿もまた、「満洲美術とは何だったのか」を明らかにすることを目的に、第1章から第6章にかけて、満洲国でつくられたナショナル・シンボルと展覧会制度を中心に、満洲国と関わった作品や言説を、絵画、工芸、写真のジャンル別に、多面的な考察を行ってきた。

だが、本稿では先に挙げた安部公房のごとき生々しい体験には触れることができなかった。本稿の最後にまず加えておきたいのは、大きな歴史から取りこぼされる個人の経験であり、さらに「誰にとって」という主体の問題である。個人の経験を全て取りあげることはできないが、せめて個人を包括する大きな立場、すなわち主体の視線という問題から、満洲美術を最後に改めて問い直してみたい。

アメリカの歴史学者・ルイーザ・ヤングは、満洲国を作り上げていくプロセスそのものが、実は日本側に影響を与えた点に注目し、日本にとっての「総動員帝国」として満洲国を位置

¹ 安部公房「奉天—あの山あの川」『日本経済新聞』1955年1月6日（『安倍公房全集4』筑摩書房 1997年 484頁）

² 『満洲とは何だったのか』藤原書店 2006年；植民地文化学会編『「満洲国」とは何だったのか』小学館 2008年

づけた³。つまり満洲国は、「文化的・軍事的・政治的・経済的に本国の国民を、心からの熱中をともしつつ動員してやまないもの」だったのだ。

確かに満洲国は「帝国日本」の主導によって建国・統治されたため、本稿でも実質的な宗主国との関係を縦軸にとりあげることは避けられなかった。しかし、単なる支配戦略の反映としての美術制度や作品の考察にとどまらず、日本の作家が持っていた満洲国への認識が、日本近代美術の内部に無視できない影響をもたらした。この帝国と植民地(占領地)の関係は、互いに「外部でありながら内部」を成している一つの「関連し合う世界」として把握できる。

交差する三つの視線

本稿の序章では、満洲美術に関わった三つの視線を設定した。「統治者」「訪問者」「居住者」の三つは、それぞれの主体が持つアイデンティティーからも捉え直すことができる。

「統治者」の視線は、「矛盾の空間」の中にいるというアイデンティティーを反映するものであった。すなわち、名目上は独立しつつ実際は支配されている「傀儡国家」という存在が、独立国として国家のアイデンティティーを誇示し、国民統合を試みようとしたのである。本論の第1、2章で扱った、国民統合を試みようとした多様な国家象徴イメージと満洲国における美術の標準を提示した官設公募展の満洲国美術展覧会は、満洲美術が持っていた根深い政治性を明らかにしている。

「訪問者」の視線は、内地日本の芸術家達が、どのように満洲国を認識したかという問題でもある。旅行や出張、従軍などの経験を通して、満洲国がどのように表象されたか。官展と在野など、様々な立場の者がいたが、ほぼ共通して言えるのは、満洲国が「夢を見た新天地」であったことだ。日本から満洲国に渡って行った芸術家達の体験を、絵画、工芸、写真等のジャンル別に第3、4、5章を中心に検討した。中でも重要なのは、福沢一郎ら在野の画家たちや、阿部芳文のような写真家たちにとって、満洲国が「理想の実験場」であったことだ。

「居住者」の視線には、満洲を生活空間する人々にとって、日常と芸術がどのように出合ったのかが反映されている。これは主に第6章で扱った。「満洲国民」に編入された在満日本人画家にとって、その土地は、いわば「付与された(擬似)故郷」であった。その意識構造は、「地方色」という支配者のことばではなく、「郷土色」という被支配者の言葉を、彼らが肯定的に用いたことに現れている。

ここで念頭に置いておかなければならないのは、これら三つの主体とその視線が様々な立場で交錯していたため、一括りにすることが難しいことである。例えば、同じ統治者の視線

³ ルイーズ・ヤング(加藤陽子訳)『総動員帝国—満洲と戦時帝国主義の文化』岩波書店 2001年

であっても、その中では、日本側による支配の意図と、中国側の反応が衝突していた。また同じ訪問者であっても、国策に沿った画家たちの作品には、統治者の支配論理が強く反映されていた。

そして、訪問者と居住者の間に垣間見える、微妙な違いにも注目する必要がある。旅行、出張などの短期間の訪問で作られた作品は、新しい場所が与えてくれる高揚感に基づいている。そのため訪問者の作品は、現地についての理解不足、もしくは単なるエキゾチシズムの表現に帰結しかねないとしばしば批判された。確かに観光(旅行)の経験は、訪問者に自分のアイデンティティとは異なる他者のアイデンティティと接する機会を提供する。また旅行者は国境を越えることで「中心/周辺」の差異や区別から自由であるが、それと同時に、絶えずその区別をつくり出す存在でもある⁴。こうした両面性に注目し、訪問者が旅行から体験した「一見(glance)」の視線と、満洲の居住者が日常で経験していた「凝視(gaze)」は、優劣の関係ではなく、異なる位相として扱う必要があるだろう。

「民族」「技術」「資本」「メディア」「観念(理念)」の風景

満洲国における美術に見られる、これら三つの主体による視線は、複雑な風景をつくり出している。それを解きほぐし、もう一段高いレベルで把握するためには、文化人類学者のアルジュン・アパデュライがグローバル化の多元的な解釈のために行なったアプローチが、一つの手掛かりになるかもしれない。アパデュライは、「民族」、「技術」、「資本」、「メディア」、「観念(理念)」といった五つのフローが互いに関連・乖離しながら生み出す「風景」に注目し、グローバル化の枠組みを「エスノスケープ」、「テクノスケープ」、「ファイナンスケープ」、「メディアスケープ」、「イデオスケープ」と提示している⁵。

ここで「スケープ」とは、多様な要素の集合体として、見る者の見方やスタンスによって流動的で不規則な形状を呈する意味であり、交差する満洲イメージが作った風景の説明にも応用できると思う。特に「エスノスケープ」とは、「旅行者、移民、難民、亡命者、外国人労働者といった移動する集団や個人が、世界の本質的な特徴をなし、国家の(国家間の)政治に、これまでにない影響をおよぼしている」⁶状況を示す。これは、まさに東アジア最初の複

⁴ Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux : essai sur le triomphe de l'esthétique* (Paris, éditions Stock, 2003) ; 韓国語版『기체상태의 예술 ; 미학의 승리에 관한 에세이(気体状態の芸術 ; 美学の勝利に関するエッセイ)』(아트북스 아트ブックス、2005) 179頁

⁵ アルジュン・アパデュライ (門田 健一訳) 『さまよえる近代—グローバル化の文化研究』平凡社 2004年

⁶ アルジュン・アパデュライ 註5掲書 70頁

合民族国家を名乗った満洲国の肖像とも繋がっている。では、本稿の結論として満洲美術における民族、技術、資本、メディア、理念の次元は、どのように絡んでいたかを考えてみよう。

1) エスノスケープ（民族の風景）

周知のように、満洲国には漢族を中心とした満洲族、蒙古族などの現地人から、日本から渡った官僚、開拓移民、間島地域を主な根拠地とした朝鮮人移民、白系ロシア人に代表される亡命者や難民、中国本土からの移住労働者の「苦力」、その他の少数民族にいたるまで多様な民族が生活していた。ここに日本で起きた「満洲ブーム」によって一時的にこの土地を訪問、旅行した日本人が加わって、一層複雑な状況になった。

こうした混成的・流動的な民族構成を招来した第一の要因はもちろん満洲国の建国だったが、満洲国の統治者側が狙ったのは、今日理想とされているような、多様性と差異に基づいた文化の創造力ではなかったはずだ。統治者の視線は、五族協和のスローガンを通して一つに糾合されていった。

五族協和を視覚化する最も容易い方法は、各民族服を着た五族の構成員が手を握っている姿などのストレートな図像だった。例えば最高行政機関を飾った岡田三郎助の壁画をはじめ、ポスター、切手などには、こうした図像が頻繁に採用された。第1章で触れたナショナル・シンボルの中で、五族協和の普及と最も密接に関わったのが、国旗・新五色旗の制定である。満洲国政府は、五色と五族の関係を公式化しなかったが、辛亥革命以降から民族統合の象徴として北京国民政府が使ってきた五色旗を参照、変型して国旗を決め、五族協和のイメージをそのまま受け継いだ。

しかし、満洲国が協和の理念によって平等で共存共栄を実現した理想郷ではなかったことは、言うまでもない。先述した安部公房は、満洲国崩壊の時点の状況を「階級や、人種差別の崩壊……五族協和という偽スローガンを、私は心から信じきって、それを踏みにじっていく日本人の行動に、強い憎悪と侮蔑を感じていたものだ」⁷と回想していた。先行研究でも指摘されたように、五族協和とは本来、在満日本人が自らの生存権を確保するための論理だったとも言える⁸。つまり満洲国成立以前には、中国のナショナリズム(排日・排外主義)への対抗として、日本のナショナリズムを持ち出すのではなく、ナショナリズムの論理それ自体

⁷ 安部公房「年譜 『新鋭文学叢書』に寄せて」『新鋭文学叢書2—安部公房集』筑摩書房 1960年（『安倍公房全集12』筑摩書房 1998年、465頁）

⁸ 平野健一郎「満洲事変前における在満日本人の動向—満洲国性格形成の一要因—」『国際政治』第43号 1970年

を相対化しようとする動きがあった⁹。それが建国以後には、日本人の権利が関東軍の軍事力や満洲国政府によって保障される一方、五族協和は在満日本人の主導で達成しなければいけない課題になった。

また、民族問題をめぐる最も興味深い事例は、満洲に移住した日本人画家たちの活動である。甲斐巳八郎を含む満洲在住の日本人画家たちには、満洲への移住がもたらしたアイデンティティーの混乱とそれへの希求が生まれた。「故郷喪失」の危機意識と、近代の個人に要求された集団的アイデンティティーの確保への欲求は、彼らに満洲を新たな故郷、祖国として認識させた。

つまり美術家たちにとっても、アイデンティティー・クライシスの打開策は、「満洲国人」として自らを位置づけることだったのではなかったろうか。そのために、朝鮮や台湾に居住した日本人画家たちとは異なり、植民地の画家たちが主に使った「郷土色」という用語を積極的に使い、民俗的性格の強い作品を制作したのだと考えられる。甲斐とともに、満洲郷土色研究会、パンタオ集団で活動した赤羽末吉が、「真の満洲を描ききるものは誰か。やはり、我々土着の満洲画家以外に絶対ない」¹⁰と自負心を持って述べたのも、その新たなアイデンティティーを示している。

本稿では十分に扱うことができなかったが、満洲国の他の民族構成員の問題も考慮しなければいけない。満洲国展には、中国人のみならず、ロシア人、朝鮮人出品者の名前も確認される。特に満洲朝鮮人は、（二等国民であるが）日本人と同じく「日本帝国臣民」とされていた。例えば朝鮮美展や満洲国展に同時に出品していた李炳三の場合は（第2章図44、45）、1940年から朝鮮総督府の実施された創氏改名に応じたのか、満洲国展第3回展には平川炳三という名前で出品した。満洲国で、日本人の名字で朝鮮風習をテーマとしたこうした在満朝鮮人は、皇民化政策（朝鮮）と五族協和（満洲国）の間の流動的な存在だったことを示唆している。

2) テクノスケープ（技術の風景）

次に、技術の移動という概念を美術に適用すると、まず技法の問題がある。つまり、日本から満洲という空間に伝播された美術の技法、または満洲体験を通して新たに発見、模索された技法について論じる必要がある。例えば、第3章で扱った福沢一郎ら独立美術協会の画家たちや、第5章で扱った阿部芳文ら前衛系の写真家たちは、満洲の日常と平凡な生活を記録するように撮った「ストレートフォト」によって、「超現実」を発見した。それに対して

⁹ 駒込武『植民地帝国日本の文化統合』岩波書店 1996年 238頁

¹⁰ 赤羽末吉「満洲と日本画家（上）」『満洲日報』1939年7月21日

満洲在住の若手前衛写真家たちは、「新興満洲」という新国家に似合う方法として、「日常」を乗り越えるために、日本からもたらされたフォトグラムやコラージュのような先端的な表現を選択した。ナショナル・シンボルの制作においても、技術の問題を指摘できる。勲章の意匠を担当した畑正吉や、満洲国の紙幣発行に関わった紙幣凹版彫刻師の加藤倉吉と日本内閣印刷局は、技術的優位にあった日本側の役割を示す事例である。

また、技術の移植をやや拡大して注目したいのは、統治者側が文化的支配の「技術」として使用した美術制度の移植である。第 2 章で述べたように、満洲国展は、日本の官展をモデルに、満洲美術の独自性を主張した官設展覧会として創設された。満洲国展は、満洲国出身の審査員の選出、中国語で書かれた図録の発行、中国の伝統が強く残る書部を存続させたことなど、表面的には独立性を強調した。しかし満洲国展は、審査制度や入賞・出品の基準だった画風において、日本の美術アカデミズムに深く依存していた。こうした制度もまた、ひとつの支配の技術だったと言える。

3)メディアスケープ（メディアの風景）

メディアとは一般にさまざまなものをつなげる媒体を意味するが、アパデュライの表現を借りれば、現実がイメージや言説の形に加工され、提示・伝達されるプロセスを指す。本稿では触れなかったが、満洲を語るメディアの中で最も影響力が強かったと思われるのは、満洲国の国策映画会社だった満洲映画協会が制作した映画だった。

また満洲美術の現存作がほとんどない限界から、本稿では『満洲日日新聞』『満洲新聞』など新聞の文化面の記事をはじめ、政府の公式年鑑だった『満洲国現勢』（満洲国通信社）の美術欄、当時満洲の第一線で活躍していた知識人、文化人が執筆を担当した総合文化雑誌『藝文』などのメディアを参照し、満洲美術界の状況を検討した。これらの資料が日本語で作成、発行されたことは、満洲国の美術・文化界の言説生産や影響力が、日本側に偏在していたことを示している。大陸で作られた日本語のメディアでは、統治者側の意図をより直接反映できたに違いない。

特に満洲国展の開催にあたっては、出品作家のアトリエ訪問記の連載やインタビュー、展評、審査員の座談会など、多彩な企画記事が載せられ、国家政策としての満洲国展の強化を図った。例えば、第 2 回満洲国展の際に『満洲日日新聞』は、「人種別に見ると文字通り五族協和に相応しい日鮮満蒙露を網羅し、殊に蒙古人の入選は今回が初めて洋画二人、書道一人と一躍三人の入選者を出し、またポーランド人の入選もあり、同展の意義を遺憾なく発揮

している」¹¹と報じている。満洲国展については、こうした諸民族の参加という趣旨の記事が頻繁に掲載された。

アパデュライは、現代の国民国家が国内の差異を管理、統合するため、「多様な国際的スペクタクルを創出しては差異を懐柔し、世界的あるいはコスモポリタンの舞台の上で少数集団が自己表現できるという夢をもって彼らを骨抜きにする」¹²と述べている。メディアを通じた満洲国展の宣伝は、今日の状況を先取りしているのではないだろうか。つまりそれは、国民国家でありながら、帝國的支配を遂行する二重の非均質的な性格を持つ、いわゆる「国民帝国」の関係で縛られていた。

一方、満洲国を語る重要な視覚メディアとして、報道写真雑誌についても付言する必要がある。満洲国内では満鉄（南満洲鉄道株式会社）から発行された『満洲グラフ』があったが、日本内地では海外向けの写真雑誌『NIPPON』や『FRONT』も満洲を扱った。メディアは、その効果を極大化するため技術革新とも密接に関連している。海外向けの雑誌は、モンタージュやコラージュ、イメージの繰り返しなど、強烈で果敢な革新的技法を採用した。日本では適用しづらかった欧米（アメリカのコマーシャル表現、ソ連のアヴァンギャルド的技法）は、満洲という相対的に自由な空間の中で実験できたのである。

4) ファイナンススケープ（資本の風景）

帝国主義の植民地経営には、本質的に軍事支配や資源・資本の収奪が伴う。満洲への進出も、やはり関東軍による軍事力とともに、鉄道を通した線と点の支配という形で満鉄の影響力が強かった。満洲の視覚文化において資本のフローが作った風景では、こうした満鉄の役割を看過できないだろう。満鉄社員会の機関誌『協和』や、満鉄弘報課の報道宣伝雑誌『満洲グラフ』には、満洲国の日本人写真家や画家が、写真、デザイン、挿絵を担当していた。

また満鉄は、殖産興業政策に基盤を置いた工芸品生産にも関わった。本稿では扱うことができなかったが、陶芸家の小森忍(1889－1962)の活動がその例である。小森は、満洲国成立以前の1917年、大連にあった満鉄の中央試験所窯業科研究部に赴任し、中国古陶磁の調査研究や応用製品の制作を担当した。彼の活動は、経営主体だった満鉄の政策とは整合せず、商品化には至らなかったが、小森の満鉄時代の成果は、大連甸雅堂窯(1921年～28年)に継承された¹³。

¹¹ 『満洲日日新聞』1939年7月29日

¹² アルジュン・アパデュライ、注5掲書 80頁

¹³ 『生誕120年記念 小森忍 日本陶芸の幕開け』 江別市セラミックアートセンター 2009年

このように工芸分野は、満洲国の経済的状況と最も深い関係にあった。新興国家に必要なだった事務用の家具や、開拓民の生活のための食器、家財道具の不足を、日本からの輸入に依存していた問題を解決する必要があったからだ。

戦時体制下の物資統制において、相対的に自由であった満洲国の状況は、満洲へ渡った日本人工芸家にも興味深いものだった。第4章で触れた満洲民藝調査団が、生産者、消費者、市場の構造を意識しながら、興隆山陶磁工場の視察、制作指導に取り組んだことにも、そうした背景があったと思われる。

一方、満洲は日本の画家たちの経済的な進出にも有利な場所だった。大連商工会議所会頭を務めた首藤定のような、有力なコレクターの存在も確認される¹⁴。第3章で述べたが、「日本では前衛方面の絵は売るには無理らしいが、満支方面では、大変な好成績を収める」¹⁵という記事から分かるように、日本画壇の在野系作家の作品も本土に比べて販売しやすかった。

5) イデオスケープ（理念の風景）

以上の四つの風景を総括するものとして、満洲国が作った巨大な理念の風景を改めて考えたい。その国家イデオロギーとは、「王道楽土」「五族協和」という建国理念によって強化された、大東亜共栄圏の構想である。そして、賛同したかどうかは別として、その構想に惹きつけられた当時の東アジアの人々の様々な対応が、複雑な理念の風景を生み出した。

現在、満洲国に対する歴史的評価は、大きく二つに分かれている。一つは、日本によって樹立された傀儡政権であり、結局は植民地の一つに過ぎなかったという評価であり、もう一つは、当時の満洲国が掲げた理想の概念に注目する観点である。つまり、アジア諸民族の共存共栄を目指した場として、満洲国を位置づける立場だが、こうした見解は、満洲国への郷愁や賛美につながる可能性があるため、十分な注意が必要である。とはいえ「理想国家・満洲」を全面的に否定できない理由は、それが「実現されたか/挫折したか」といった実態としてより、統治のための「レトリック」として確かに存在したことにある。

「五族協和」という名目のもとに、東洋民族の連帯・交流を主張した満洲国は、「超国家主義（トランスナショナリズム）」の可能性を提示し、当時の日本人を魅惑した。第4章で扱った民藝運動と満洲国とのかかわりは、両者の思想（理念）が絡み合った重要なケースであろう。民藝運動はヒューマニズムを基盤としながら、東洋の各民族間の相互交流と連帯を求めた。しかし、民藝運動が望んだ「複合の美」の可能性、または、先述した満洲の郷土色を追

¹⁴ 富田章「首藤コレクションの全体像」『ロシア国立東洋美術館蔵 首藤コレクション 幻の日本画名品展』1996年

¹⁵ 「作家素描 中山巍」『美之図』第15巻第1号 1939年1月

求した在満日本人画家の活動、そして「五族協和という偽スローガンを、心から信じきった」安部公房などは、結局、極端な形の超国家主義（ウルトラナショナリズム）、つまり大東亜共栄圏の実現のための戦争イデオロギーに回収されたのだった。

残された研究課題

満洲国展の工芸部

最後に本稿を踏まえた上で、今後の課題と展望を述べたい。近年、満洲国展の研究は急速に進展している。しかし、第3部「彫刻・美術工芸」については、研究が皆無である。しかし工芸部は、満洲国のように開発途上の新興国家においては、重要な位置にあったと思われる。これからの課題として、満洲国の工芸について簡単に述べておこう。

第4章で触れた満洲民藝調査団の式場隆三郎は、「満洲記」で満洲国展の工芸部を見て、「点数も少ないしみるべきものはなかった。（中略）毛の絨氈が最もよかつた。しかし、何といつても内地の工芸展と大して違はないのは、物足りない」と述べている。

満洲民藝調査は1943年のことであり、この年の満洲国展は第6回展だったが、実際には満洲国展の彫刻・工芸部は、初期から「第1, 2, 4部に比べて揺籃期」¹⁶という評価を受けていた。出品者の数も少なく、メディアでもあまり取り上げられなかったため、現存作はもちろん、文献資料も不十分である。

第3回まで確認される満洲国展の図録によると、第1回は彫刻10点、工芸42点、第2回は彫刻16点、工芸32点、第3回は彫刻14点、工芸26点で、他の部の出品数（西洋画100点以上、東洋画60点以上、書100点前後）にはるかに及ばない。3回展までの記録によれば、ジャンルとしては、陶磁、金工、木工家具、刺繍、硝子、漆器、編物、織物など多様であり、中国人の出品も半分ぐらいを占めていた。

満洲工芸についての言説は、部門の名称が「美術工芸」だった満洲国展より、むしろ生活面により密着していたように見える。康德10年(1943)に発行された『満洲藝文年鑑』の「工芸」概観には、1941年の業界の混乱事態(日本で発令された生活必需物資統制令などの戦時下の産業統制のこと-筆者注)を打開するため、満洲工芸の活動について述べられている¹⁷。この筆者は、続いて経済界の情勢に関係なく活発に開催された、工芸展覧会を紹介している

¹⁶ 「第3回満洲国美術展座談会」『満洲日日新聞』

¹⁷ 筒井新作「工芸」『満洲藝文年鑑』 満洲富山房 1943年

¹⁸。工芸の展覧会がほぼ毎月開かれたことを考えれば、満洲国の工芸が低調だったとは言えないだろう。

また同年鑑で言及された「生産美術連盟のポスター原画展」という展覧会記事を見ると、工芸概念がデザインへと広がっていたことが分かる。戦時下には満洲国展工芸部も変化し、第5回展からは、第3部に宣伝用ポスター、意匠図案、土産玩具の類が含まれている¹⁹。

満洲工芸に関する問題は、当時の経済、産業、メディアなどにもつながる部分があるため、今後研究を進める必要があると思われる。

植民地朝鮮から見た満洲国

本稿は、主に日本と満洲国の関係に焦点を当てて論じたが、序章で扱った「横断」(across)、「超」(beyond)、「通」(through)といった視点は、当時の満洲国以外の植民地にも適用すべきものであろう。したがって、満洲美術についての論議をより深めるためには、当時の植民地から見た満洲イメージの検証も必要である。

特に朝鮮は、「満鮮一如」という論理から、満洲国と密接な関係にあった。本論でも少し触れたが、満洲国展に参加した朝鮮の作家の作品の検討とともに、朝鮮で発行された雑誌、新聞などの満洲イメージを視野にいたれた研究も期待される。

また満洲地域は、日本の支配以前から、民族の興亡が絶えず繰り返された土地であった。つまり、複合民族国家である満洲国が成立する以前から、満洲は東アジア各民族が交差した混成空間であった。したがって契丹(遼)、高句麗、渤海など、かつてこの地域に存在した国家とその遺蹟(およびそれに対する解釈)は、満洲国の正当性をアピールするうえで重要な鍵となった。なぜなら、帝国日本が満洲国を円満に経営するためには、満洲を中国から分離する必要があったためである。

しかし帝国の版図に入った朝鮮と満洲地域は、共通性が確保される必要があった。こうした背景から、満洲国建国以降に提起された満鮮一体化の一環として、いわゆる「満鮮史」の構築が提起されたのである。しかしこの「満鮮史」の叙述をめぐっては、対象となった朝鮮側(朝鮮総督府、あるいは朝鮮人学者)の認識が、満洲や日本側とは異なる形で展開した。「満鮮史」を研究するには、この認識の差も併せて考察する必要があるだろう。

¹⁸ 展覧会の名称は次のとおりである。「満洲開拓青少年義勇軍及開拓団青年の創作陶芸展覧会」「円平陶芸展覧会」「吉林工業指導所の試作品展覧会」「開拓美術展覧会」「生産美術連盟のポスター原画展」など。

¹⁹ 筒井新作「宣伝ポスター国展工芸部評(2)」『満洲新聞』1944年9月8日

展望として

トランスナショナルとしての満洲国

本稿が扱った満洲国には、まさに序章であげたトランスナショナルな状況が現れている。漢族、満洲族、日本、朝鮮、モンゴルに代表される五民族の融合をめざした「五族協和」のスローガンのもと、当時満洲国は、いわゆる「大東亜共栄圏の実験場」として宣伝された。もちろんここでの民族の混成は、本来あるべき形としてのトランスナショナル、つまり様々な民族が横断的に交差する「開かれた」空間ではなく、満洲国の中に差別や収奪を始めとする帝國的支配秩序が存在していたことは、言うまでもない。また天皇制を中心とする「八紘一宇」のイデオロギーを宣伝するために、文化多元主義（multi-culturalism）が採られたとも言えるだろう。その人為性と強制性を否定するのは難しいが、しかし少なくとも実態として様々な民族がここに共存していたことは確かであり、満洲国の人々が、ある種のトランスナショナル化した稀有な状況を経験していた、という点を見過ごすことはできない。

そのようなイデオロギーとしての民族混成を見るときに重視しなければならないのは、結果として他の民族が、植民者である日本人の側にも影響を及ぼし、彼らに変化をもたらした点、そして満洲という空間を巡って、東アジアの各民族が共有する記憶が作られたという点である。したがって、満洲国の美術をトランスナショナルな観点に立脚して考察した本論文の試みは、日本近代美術史を含めた東アジア近代美術史を、共有された記憶を通じて統合的に構築するための、一歩となるだろう。さらに、そう遠くない未来には、歴史叙述の主体を自国民に設定し「国民の創生」に寄与した一国単位の歴史学を超える、オルタナティブな美術史の構築を展望している。

謝辞

本研究を進めるにあたって佐藤道信先生には、研究の構想から論文の執筆に至るまで変わらぬ御指導、御鞭撻、そして暖かい励ましを頂きました。佐藤先生からは研究者としての姿勢や、学問を志す者の在り方について学ぶことができました。心から厚く御礼申し上げます。故・田口榮一先生、松田誠一郎先生、片山まび先生には、日本美術史研究における調査や考察の方法などを学び、この論文の土台になりました。ここに記して深謝の意を表します。論文の審査にあたり、吉田千鶴子先生、須賀みほ先生には、貴重な御教示を頂きました。特に暖かい激励と論文の細部にわたる御助言をいただいた吉田先生には、深く感謝の意を表します。多くの時間を共に過ごし、筆者を支えてくださった日本・東洋美術史、工芸史研究室の先輩後輩たちには大変お世話になりました。皆さんからの暖かいご援助、協力、アドバイスが研究を進めるための力強い支えとなりました。研究に行き詰まった時期にも、的確な御助言を下さり、また親身になって相談に乗って頂きました加藤弘子さん、足立元さん、依田徹さん、太田智己さん、谷口英理さん、角田拓郎さん、佐々木あすかさん、金智英さん、田代裕一朗さんに心より感謝いたします。特に足立さんは、日本での留学生活において常に強い心の励みとなりました。論文を作成するにあたり、貴重な資料を提供してくださったラワンチャイクン寿子さん、藤井素彦さん、片倉義夫さんに感謝の意を表します。また博士後期課程進学後の研究生活において神林留学生奨学会に多大なるご支援を頂いたことを深く感謝いたします。

参考文献一覧

一次資料(復刻版を含む)

『満洲国政府公報』満洲国国務院総務庁
『満洲国現勢』満洲国通信社
『満洲年鑑』満洲国通信社
『満洲日日新聞』満洲日日新聞社
『満鮮新聞』満洲新聞社
『満日文化協会紀要』満日文化協会
『満洲帝国勲章鑑』満洲国恩賞局 1937 年
『満洲国仮節日』満洲国国務院総務庁情報処
『満洲国の習俗』満洲事情案内所
『訪日宣詔記念美術展覧会図録』満洲国通信社
『満洲国美術展覧会図録』(第1回～第3回)満洲国通信社
『朝鮮美術展覧会図録』
『満洲藝文年鑑 康德9年度版』満洲富山房
『国立中央博物館時報』満洲国国立中央博物館
『協和』満鉄社員会
『藝文』藝文社
『民藝』日本民藝協会
『満洲カメラ時報』満洲カメラ時報社
『フォトタイムス』フォトタイムス社
『復刻版 満洲グラフ』
『復刻版 FRONT』
『アトリエ』
『みづゑ』
『美之國』
『美術新論』
『塔影』

単行本

清水登之、鈴木保徳、福沢一郎 『満蒙素描集』美術工芸会出版社 1935 年
剣聖会編 『大日本帝国勲章紀章誌』1936 年
野崎誠近 『吉祥図案解題—支那風俗の一研究』平凡社 1940 年(ゆまに書房 復刻版 2009 年)
C・E・メリアム、齋藤真・有賀弘訳 『政治権力—その構造と技術』東京大学出版会 1973年
外村吉之介 『満洲・北京民藝紀行』花曜社 1983年
北澤憲昭 『眼の神殿——「美術」受容史ノート』美術出版社 1989 年
浜下武志 『近代中国の国際的契機』東京大学出版会 1990 年
エリック・ホブズボウム、テレンス・レンジャー編、前川 啓治ほか訳 『創られた伝統』 紀伊國屋書店 1992年
愛新覚羅溥儀 『我が半生 「満洲国」皇帝の自伝 』下巻 筑摩書房 1992 年
『構成派の時代』名古屋市美術館 1992 年
T. フジタニ(米山 リサ訳) 『天皇のページェント—近代日本の歴史民族誌から』日本放送出版協会 1994 年

国立民族博物館(韓国)『韓国貨幣の変遷』1993 年
『異郷のモダニズム : 淵上白陽と満州写真作家協会』名古屋市美術館 1994 年
駒込武『植民地帝国日本の文化統合』岩波書店 1996 年
浜口裕子『日本統治と東アジア社会:植民地期朝鮮と満洲の比較研究』勁草書房 1996 年
『ロシア国立東洋美術館蔵 首藤コレクション 幻の日本画名品展』1996 年
長野重一、飯沢耕太郎、木下直之編『『日本の写真家 12 堀野正雄』岩波書店 1997 年
宮中遺物展示館(韓国)『李花 皇室生活用品』1997 年
長野重一、飯沢耕太郎、木下直之編『日本の写真家 6 淵上白陽と満洲写真作家協会』
岩波書店 1998 年
長野重一、飯沢耕太郎、木下直之編『『日本の写真家 8 木村伊兵衛』岩波書店 1998 年
飯野正仁『〈満洲美術〉年表』私刊 1998 年
韓錫政『満洲国建国の再解釈—傀儡国の国家効果 1932—1936』東亜大学校出版局 1999 年
長野重一、飯沢耕太郎、木下直之編『『日本の写真家 15 小石清と前衛写真』1999 年
佐藤道信『明治国家と近代美術 美の政治学』吉川弘文館 1999 年
若桑みどり『皇后の肖像—昭憲皇太后の表象と女性の国民化』筑摩書房 2001年
多木浩二『天皇の肖像』岩波書店 2002年
越澤明『満洲国の首都計画』ちくま学芸文庫 2002 年
李重『偽満洲国貨幣研究』吉林摄影出版社 2002 年
山本有造編『帝国の研究—原理・類型・関係』名古屋大学出版会 2003 年
韓錫政『満洲国建国の再解釈—傀儡国の国家効果 1932—1936』東亜大学出版局 2003年
倉石信乃編『失樂園 風景表現の近代1870—1945』大修館書店 2004年
山室信一『キメラ—満洲国の肖像』(増補版) 中央公論新社 2004年
アルジュン・アパデュライ (門田 健一訳)『さまよえる近代—グローバル化の文化研究』平凡社 2004 年
波瀾剛『越境のアヴァンギャルド』NTT 出版 2005 年
榎本野依『戦争と万博』美術出版社 2005 年
内藤陽介『満洲切手』角川学芸出版 2006 年
藤原書店編集部『満洲とは何だったのか』藤原書店 2006 年
植民地文化学会編『「満洲国」とは何だったのか』小学館 2008 年
西村智弘『日本芸術写真史 : 浮世絵からデジカメまで』美学出版 2008 年
井上裕子『戦時グラフ雑誌の宣伝戦 十五年戦争下の「日本」のイメージ』青弓社 2009 年
洪善杓『韓国近代美術史 甲午改革から解放期まで』時空社 2009 年
『生誕 120 年記念 小森忍 日本陶芸の幕開け』江別市セラミックアートセンター 2009 年
植村峻『日本紙幣肖像の凹版彫刻者たち』財団法人印刷朝陽会 2010 年
貴志俊彦『満洲国のビジュアル・メディア ポスター・絵はがき・切手』吉川弘文館 2010 年
『写真で見る満洲全史』河出書房新社 2010 年
『図説 満洲帝国』河出書房新社 2010 年
小野寺史郎『国旗・国歌・国慶 ナショナリズムとシンボルの中国近代史』東京大学出版会 2011 年
原武史『可視化された帝国— 近代日本の行幸啓』みすず書房(増補版) 2011年
ルイーゼ・ヤング (加藤陽子訳)『総動員帝国—満洲と戦時帝国主義の文化』岩波書店 2001 年
ミシェル・フーコー (佐藤嘉幸訳)『ユートピア的身体／ヘテロトピア』水声社 2013 年

論文

富山秀男『原色現代日本の美術』小学館 1979 年

東珠樹「安井・梅原と日本人の油絵」『白樺派と近代美術』東出版 1980 年

赤澤史郎他編『資料日本現代史 13-太平洋戦争下の国民生活』大月書店 1985 年

高澄鮮「我所知道的辽宁近代書画壇人物」『铁岭文史资料』第三輯 政协铁岭县学习文史委员会 1987 年

山田諭「福沢一郎評伝『超現実主義絵画』から『主題絵画』へ」『日本の近代美術 10 不安と戦争の時代』大月書店 1992 年

金子隆一「構成派の時代 ピクトリアリズムの変容 またはモダニズムの胚胎」『構成派の時代』名古屋市美術館 1992 年

岡田英樹「「満洲国」文芸の諸相 大連から新京へ」『「満洲国」の研究』（山本有造編）緑蔭書房 1995 年

川崎賢子「満洲国にわたった女性たち—文芸運動を手がかりに」『女と男の時空—日本女性史再考 5 闘ぎ合う女と男—近代』藤原書店 1995 年

安田敏郎「「王道楽土」と諸言語の地位—「満洲国」の言語政策・試論—」『アジア研究』1996 年 1 月

大谷省吾「ギャラリーから—所蔵作品解説 福沢一郎「牛」」『現代の眼』東京国立近代美術館ニュース 第 505 号 1997 年

江川佳秀「大連のシュルレアリスム『五果会』をめぐる」『日本美術襍稿：佐々木剛三先生古稀 記念論文集』明德出版社 1998 年

飯沢耕太郎「「芸術写真」の理想郷—淵上白陽と満洲の写真家たち」『日本の写真家 6 淵上白陽と満洲写真作家協会』岩波書店 1998 年

吉田千鶴子「東京美術学校の外国人生徒（前篇）」『東京芸術大学美術学部紀要』第 33 号 1998 年

竹中均「試金石としての「満洲」—民芸運動の社会認識の臨界点」『年報人文科学』20 大阪大学
人間科学部社会学・人間学・人類学教室 1999 年

朴桂利「意図された民族性、官展台湾郷土色研究」『美術史論壇』第 13 号 韓国美術研究所 2001 年

岡村敬二「日満文化協会にみる「満洲国」の文化活動 昭和 13 年の「転機」から昭和 16 年「文芸要綱」まで」『人間文化研究』京都学院大学人間文化学会紀要 第 7 号 2001 年 12 月

長志珠絵「ナショナル・シンボル論」『岩波講座近代日本の文化史 3 近代知の成立』岩波書店 2002 年

大谷省吾「大陸の蜃気楼」『地平線の夢 昭和 10 年代の幻想絵画』展図録 東京国立近代美術館 2003 年

長志珠絵「ナショナル・シンボル論」『岩波講座近代日本の文化史 3 近代知の成立』岩波書店 2002 年

廖瑾瑗（李淑珠訳）「台湾近代画壇の「ローカルカラー」—台湾美術展覧会東洋画部を中心に—」『芸術/葛藤の現場』（岩城見一編『シリーズ・近代日本の知』第 4 巻）晃洋書房 2002 年
金炫淑「韓国近代美術における東洋主義の研究：西洋画壇を中心に」『韓国近代美術史学』第 10 集
韓国近代美術史学会 2002 年

五十嵐公一「朝鮮美術展創設と書画」『美術史論叢』第 19 号 東京大学大学院人文社会系研究科・文学部美術史研究室編 2003 年

文貞姫「東アジア官展の審査員と地方色—台湾美術展覧会を中心に」『韓国近代美術史学』11 集
韓国近代美術史学会 2003 年

瀋燕「〈院蔵十幅日本画〉展覧大綱」『偽満皇宮博物院年鑑』吉林省内部資料出版物 2004 年 1 月

藪前知子「抽象絵画の沈黙—長谷川三郎における「古典」と「前衛」」『クラシックモダン 1930 年代日本の芸術』せいか書房 2004 年

岡村敬二「「満洲国」の美術展覧会」『文化の航跡 創造と伝播』思文閣出版 2005 年

鈴木禎宏「民芸運動とバーナード・リーチ」『柳宗悦と民芸運動』思文閣出版 2005 年

吉田憲司「民具と民藝・再考—展示への視座が分けたもの—」『柳宗悦と民藝運動』思文閣出版 2005 年

李淑珠「台湾ローカルカラーの戦時動員について」『美術史』161 2006 年

權幸佳「高宗皇帝の肖像—近代視覚媒体の流入と御真の変容過程」弘益大学博士論文 2006 年

金英那（喜多恵美子訳）「李仁星の郷土色—民族主義と植民主義」『美術研究』388 東京文化財研究所 2006 年

戦暁梅「鹿間時夫と「満州」における民藝蒐集」『伝統工藝再考京のうちそと：過去発掘・現状分析・将来展望』

思文閣出版 2007年

金容徹「満洲国美術展覧会の設置とその意義」『韓国近現代美術史学』18集 韓国近現代美術史学会 2007年

藤井素彦「畑正吉について」『叢書・近代日本のデザイン 芝浦工芸時報：学芸特輯号 / 東京高等工芸学校 [編] 創立拾年記念写真帖 / 東京高等工芸学校 [編] 図案/畑正吉』ゆまに書房 2008年

江川佳秀「日本美術の後背地—日本人美術家にとっての「満洲」」『日本美術史の杜：村重寧先生星山晋也先生古稀記念論文集』竹林舎 2008年

千葉慶「不安と幻想—官展における〈満洲〉表象の政治的意味」『千葉大学大学院人文社会科学研究研究プロジェクト報告書第』175集 2008年

戦曉梅「『満洲グラフ』に投影された「満洲美術」の諸相」『復刻版 満洲グラフ』ゆまに書房 2008年

睦秀炫「韓国近代転換期の国家視覚象徴物」ソウル大学校人文大学博士論文 2008年

土屋礼子「エフェメラとしての戦時宣伝ビラ—FEL0 資料の場合」『アジア遊学』111号 勉誠出版 2008年7月

戦曉梅「Awayの内実—「満州民藝調査報告展覧会」とその周辺」

『Polyphonia：FLC 言語文化論集』：東京工業大学 FLC 言語文化研究会 2009年3月

藤村里美「夢に楽土を求めたり 前衛写真家と報道写真の挟間で」『近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』展図録 豊田市美術館 2009年

木田拓也「実在工芸美術会 1935—1940：「用即美」の工芸」『東京国立近代美術館研究紀要』13東京国立近代美術館 2009年

江川佳秀「満洲国美術展覧会をめぐる」『昭和期美術展覧会の研究 戦前篇』東京文化財研究所 2009年

稲賀繁美「白頭山・承德・ハルハ河畔：偽満洲国の文化象徴とその表象」『近代の東アジアイメージ—日本近代美術はどうアジアを描いてきたか』展図録 豊田市美術館 2009年

西原和海「[解説]『満洲グラフ』への視線」『復刻版 満洲グラフ』第15巻 ゆまに書房 2009年

戦曉梅「[解説]『満洲グラフ』に投影された「満洲美術」の諸相」『復刻版 満洲グラフ』第15巻 ゆまに書房 2009年

樋口秀実「満洲国皇帝制度の成立と皇帝即位儀礼」『国史学』2010年4月

千葉慶「現在、日本近代美術がどうアジアを描いてきたかを問うということ—中央官展における〈朝鮮〉表象を事例に」『豊田市美術館紀要』No.3 豊田市美術館 2010年

江川佳秀「芸文指導要綱と旧満洲における美術の統制」『鹿島美術財団年報』28（別冊）2010年

江川佳秀「旧関東州における展覧会制度」『豊田市美術館紀要』No.3 2010年

文貞姫「金剛山・圓山・楽土の表象—東アジア植民地官設展覧会」『美術史論壇』30号 韓国美術研究所 2010年

洪善杓「アジア統合美術史の構想と課題—「東洋美術論」と「東洋美術史」を越えて」『美術史論壇』30号 韓国美術研究所 2010年

尹海東（裴貴得訳）「トランスナショナルヒストリーの可能性—韓国近代史を中心に」『季刊 日本思想史』76号 2010年

刘晓晨「溥仪 御用大勋位兰花章颈饰」『中国博物馆』中国博物馆协会 2010年 第04期

石宪「伪满皇帝御用餐具上の兰花」『东方收藏』福建日报报业集团 2011年 第07期

鄭銀珍「朝鮮陶磁と浅川伯教」『特別展 浅川巧誕生 120 年記念 浅川伯教・巧兄弟の心と眼—朝鮮時代の美』美術館連絡協議会 2011年

田中益三「「外地の郷土」を生きた 黄土坡美術協会の人びと」『あいだ』196 2012年9月

平成 25 年
東京芸術大学大学院美術研究科

「満洲美術」研究 ー交差する満洲イメージの検証

(図版・資料編)

東京芸術大学大学院美術研究科博士後期課程
美術専攻 芸術学研究領域(日本・東洋美術史)

1307925 崔在燮

図版一覧

	名称	年代	発表展覧会・ 初出掲載誌	所蔵・出典
序章 旧植民地美術研究の新たな視座—満洲美術研究を通した東アジア近代美術史の統合と構築				
図1	大東亜共栄圏	1942年		『日本美術』第1巻5号より
図2	偽満皇宫博物院			吉林省長春市 (2006年10月筆者撮影)
第1章 満洲国のナショナル・シンボル				
図1	大清国旗(黄龍旗)	1886年		『通商章程成案彙編』より
図2	アメリカ海軍省『Flags of Maritime Nations』	1882年		
図3	五色旗(中華民国北京政府の国旗、1912年～1928年)			
図4	新五色旗(満洲国の国旗、1932年～1945年)			
図5	青天白日旗(中国国民党の党旗、1923年)			
図6	青天白日満地紅旗(中華民国北京政府の海軍旗、1912年)、国民政府の国旗(中華民国(台湾)の国旗、1921～1945年)			
図7	十八星旗(中華民国北京政府の陸軍旗、1912年)			
図8	確定中華民国旗式(『申報』辛亥10月18日)			『国旗・国家・国慶 ナショナルリズムとシンボルの中国近代史』より
図9	易幟の風景	1928年		『写真で見る満洲全史』より
図10	満洲国建国自動車宣伝隊	1932年頃		『写真で見る満洲全史』より
図11	吉林省警備司令部「日満同心合力維持東亜平和」(日満親善ポスター)	1934年		祐生出会いの館蔵
図12	満洲帝国協和会中央本部「訪日宣詔記念五月二日」(訪日宣詔記念ポスター)	1935年		祐生出会いの館蔵
図13	満洲国協和会「五色が燦爛たる満洲国旗の下で五族が共存共栄しよう」	1932年頃		祐生出会いの館蔵
図14	満洲国交通部「建国十周年記念切手」	1942年		筆者蔵
図15	岡田三郎助「王道楽土」	1936年		『日本美術館』より
図16	「建国十周年記念切手」カバー	1942年		『旧満洲国貨幣図鑑: 附 東北三省の貨幣および珍銭珍貨』より
図17	「国運飛騰 大同二年三月一日 慶祝建国周年紀年」	1933年		祐生出会いの館蔵
図18	満洲帝国協和会「王道政治 民俗協和」(即位大典記念ポスター)	1934年		祐生出会いの館蔵
図19	郊天儀礼が行われる天壇	1934年		『図説 満洲帝国』より
図20	天壇へ向いている溥儀の姿	1934年		『図説 満洲帝国』より
図21	登極式の調度品	1934年		『満洲日報』1934年3月1日より
図22	満洲国皇帝夫婦	1934年		『満洲日報』1934年3月1日より
図23	絵はがき「溥儀登極記念」	1934年		筆者蔵
図24	絵はがき「満洲国皇帝夫婦」	年代不詳		筆者蔵
図25	純宗(大韓帝国の2代皇帝)と純貞孝皇后	1907年		ハンミ写真美術館蔵
図26	登極式の溥儀	1934年		『写真で見る満洲全史』より
図27	「建国功労章」	1933年		『満洲帝国勲章鑑』より
図28	溥儀の肖像写真	1934年頃		『偽満洲国十四年郵票集』表紙より
図29	溥儀の肖像写真	1934年頃		『満洲国現勢』より
図30	「大日本帝国勲章」	1936年		『大日本帝国勲章紀章誌』より
図31	「金尺勲章」(大韓帝国)	1900年		『李花 皇室生活用品』より
図32	「蘭花大綬章」	1934年		『満洲帝国勲章鑑』より
図33	「景雲章」	1934年		『満洲帝国勲章鑑』より

図34	「龍光大綬章」	1934年	『満洲帝国勲章鑑』より
図35	「柱国章」	1934年	『満洲帝国勲章鑑』より
図36	「大勲位蘭花章頸飾」	1934年	『満洲帝国勲章鑑』より
図37	「大勲位菊花章頸飾」	1888年	『日本の勲章』より
図38	「大勲位菊花章頸飾」の章身 (大勲位菊花大綬章の正章と紐)	1888年	『日本の勲章』より
図39	「大勲位蘭花章頸飾」の章身 (大勲位蘭花大綬章の正章と紐)	1934年	『満洲帝国勲章鑑』より
図40	「大勲位蘭花章頸飾」	1934年	『満洲帝国勲章鑑』より
図41	清代の龍袍	19世紀	淑明女大刺繍博物館蔵
図42	「大満洲帝国万歳」(即位大典記念ポスター)	1934年	祐生出会いの館蔵
図43	「帝室令第11号」	1934年	『満洲国政府公報』1934年4月25日 より
図44	蘭花紋章が刻まれた宮内部興運門	1934年頃	愛知大学国際中国学研究センター蔵
図45	皇帝旗図案	1934年	
図46	松林桂月「王者香」	1942年	『国画』1942年12月号より
図47	大韓帝国の李花紋章	1892年頃	『李花 皇室生活用品』より
図48	日韓併合記念はがき	1910年	『日帝強占期資料集 亡国の痛恨』より
図49	「白磁李花文唾具」	1900年頃	国立古宮博物館蔵(韓国)
図50	日本の鑄造貨幣「一圓」	1882年	『韓国貨幣の変遷』より
図51	朝鮮の鑄造貨幣「五両」	1892年	国立民族博物館『韓国貨幣の変遷』より
図52	満洲国の鑄造貨幣「壹角」、「十角」	1942年	『旧満洲国貨幣研究』より
図53	絵はがき「満洲小唄 国境ありなれ」	1937年頃	愛知大学国際中国学研究センター蔵
図54	蘭花紋章の食器	1930年代	偽満皇宫博物院所蔵
図55	満洲中央銀行のポスター	1932年頃	『旧満洲国貨幣図鑑: 附 東北三省の貨幣および珍銭珍貨』より
図56	「改造券 拾圓」	1932年	『旧満洲国貨幣研究』より
図57	「甲号券 拾圓券」	1932年	『旧満洲国貨幣研究』より
図58	「乙号券 百圓券」	1938年	『旧満洲国貨幣研究』より
図59	「乙号券 壹圓券」	1937年	『旧満洲国貨幣研究』より
図60	「乙号券 五圓券」	1938年	『旧満洲国貨幣研究』より
図61	「乙号券 五角券」	1935年	『旧満洲国貨幣研究』より
図62	「一円券」(大黒天図柄)	1885年	『日本貨幣図鑑』より
図63	「中国通商銀行券」(財神像図柄)	1932年	『民国中央銀行法幣図鑑』
図64	「朝鮮銀行券」(大黒天図柄)	1914年	『韓国貨幣の変遷』より
図65	「朝鮮銀行券」	1915年	『韓国貨幣の変遷』より
図66	日本銀行「改造一円券」	1889年	『日本貨幣図鑑』より
図67	「台湾銀行券」	1945年	『日本紙幣肖像の凹版彫刻者たち』より
図68	加藤倉吉「丁式百圓券」(藤原鎌足像)	1942年	『日本紙幣肖像の凹版彫刻者たち』より
図69	加藤倉吉「五圓券」(菅原道真像)	1942年	『日本紙幣肖像の凹版彫刻者たち』より
図70	加藤倉吉「軍用手票」(龍図柄)	1942年	『日本紙幣肖像の凹版彫刻者たち』より
図71	加藤倉吉「中央儲備銀行券」(孫文像)	1942年	『日本紙幣肖像の凹版彫刻者たち』より
図72	「丁号券五角」	1945年頃	『旧満洲国貨幣研究』より

第2章 満洲国美術展覧会の諸相

図1	近藤清治「大同石仏」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図2	前田青邨「大同石仏」	1938年	再興第25回院展	東京国立博物館蔵
図3	野田九浦「東洋画に就て」	1939年		『満洲日日新聞』1939年8月10日号より
図4	満日華書道親善展覧会の展示風景	1938年		『満洲国現勢』1939年版より
図5	関雅彬「山水」	1937年	訪日宣詔展	『訪日宣詔美術展覧会図録』より
図6	車成桂「江邨雨霽」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図7	藤山一雄「昭廟景観」	1937年	訪日宣詔展	『訪日宣詔美術展覧会図録』より
図8	石田吟松「春近し」	1937年	訪日宣詔展	『訪日宣詔美術展覧会図録』より
図9	大室白耀「承德所見」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図10	董萬周「墨竹」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図11	劉乃剛「墨蘭」	1937年	訪日宣詔展	『訪日宣詔美術展覧会図録』より
図12	名越富子「秋晴れ」	1937年	訪日宣詔展	『訪日宣詔美術展覧会図録』より
図13	木下静涯「南国初夏」	1930年		台北市立美術館蔵
図14	近藤清治「廟」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図15	山代象二郎「春致」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図16	干鴛壽「辺関春色」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図17	張紫楓「墨竹」	1937年	訪日宣詔展	『訪日宣詔美術展覧会図録』より
図18	張紫楓「双松孔雀」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図19	張紫楓「旅順景観」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図20	溫鳳桐「蘇州」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図21	渡邊智雄「静物」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図22	劉栄楓「夕月の移民村」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図23	劉栄楓「満洲の収穫」	1930年		星野画廊蔵
図24	緒方たへ「スングリ」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図25	水島直士「みのり」	1940年	第3回満洲国展	『第3回満洲国美術展覧会図録』より
図26	石揖「楼頭遠矚」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図27	李平和「豆腐漿」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図28	高橋勉「平和」	1937年	訪日宣詔展	『訪日宣詔美術展覧会図録』より
図29	島田幸人「風景」	1938年	第8回独立展	『日本美術襍稿:佐々木剛三先生古稀記念論文集』より
図30	高橋勉「大陸」	1940年	第1回美術文化展	『日本美術襍稿:佐々木剛三先生古稀記念論文集』より
図31	栗山博「作業」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図32	和田三造「南風」	1907年	第一回文部省美術展覧会	東京国立近代美術館蔵
図33	栗山博「訓練」の下絵	1940年	第3回満洲国展	『満洲日日新聞』1940年7月17日より
図34	栗山博「訓練」	1940年	第3回満洲国展	『第3回満洲国美術展覧会図録』より
図35	矢野忠「満洲建設勤労奉仕隊作業」	1941年	第4回満洲国展	『開拓』第5巻11号より
図36	馬場黎子「開拓村点景」	1941年	第4回満洲国展	『開拓』第5巻11号より
図37	山脇成志「楽土の女達」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図38	江口敬四郎「楽土」	1939年	第18回朝鮮美展	『第18回朝鮮美術展覧会図録』より
図39	大森義夫「裸女」	1937年	訪日宣詔展	『訪日宣詔美術展覧会図録』より
図40	林榮「ある女」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図41	斉藤英一「大陸の夕焼」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図42	大部六蔵「バザール一景」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より

図43	堺井秀雄「半島の少女」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図44	古良敏明「移民の母子」	1938年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図45	太田洋愛「蒙古角力」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図46	ローニヤツルルスキヤノヴィチ「ロシヤの少女」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図47	李炳三「小児們」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図48	李炳三「於温突」	1939年	第18回朝鮮美展	『第18回朝鮮美術展覧会図録』より

第3章 日本の画壇と満洲 ユートピアとディストピアの狭間で

図1	福沢一郎「よき料理人」	1930年	第1回独立展	神奈川県立近代美術館蔵
図2	伊藤廉「虎」	1934年	第4回独立展	『美術新論』1934年5月号より
図3	「洋画界の迷夢破り 新日本主義へ」	1935年		『報知新聞』1935年1月9日より
図4	林重義「舞妓(黒)」	1934年	第4回独立展	兵庫県立美術館蔵
図5	中山巍「笛吹き」	1930年	第1回独立展	大原美術館蔵
図6	川口軌外「牡丹花園」	1933年	第3回独立展	『みづゑ』1933年3月号より
図7	高島達四郎「鶴」	1934年	第4回独立展	『アトリエ』1934年5月号より
図8	福澤一郎「A家の没落を描く」	1933年	第3回独立展	『アトリエ』1933年4月号より
図9	須田国太郎「唐招提寺礼堂」	1934年	第4回独立展	個人蔵
図10	児島善太郎「岩山」	1933年	第3回独立展	『アトリエ』1933年4月号より
図11	伊藤廉「雪景山水」	1935年	第5回独立展	『アトリエ』1935年4月号より
図12	福沢一郎「定めなき世に定めなき小夜衣 明日は誰が身の妻ならぬかは」	1931年	第2回独立展	群馬県立近代美術館蔵
図13	児島善三郎「立てるソニア」	1927年	第15回二科展	神奈川県立近代美術館蔵
図14	児島善三郎「首飾りと女」	1932年	第2回独立展	個人蔵
図15	児島善三郎「鏡」	1932年	第3回独立展	静岡市美術館蔵
図16	児島善三郎「初秋」	1933年	第4回独立展	個人蔵
図17	児島善三郎「風景(松)」	1934年		個人蔵
図18	池大雅「浣濯更図(「十便十宜図」の内)」	1771年		川端康成記念館蔵
図19	池大雅「児島湾真景図」	18世紀後半		細見美術館蔵
図20	児島善三郎「龍壺」	1935年頃	第5回独立展	個人蔵
図21	児島善三郎「溪流」	1937年	第7回独立展	衆議院蔵
図22	児島善三郎「溪流」	1938年		個人蔵
図23	安井曾太郎「婦人像」	1930年	第17回二科展	京都国立近代美術館蔵
図24	安井曾太郎「夏の湖畔」	1932－33年		個人蔵
図25	梅原龍三郎「裸婦結髪図」	1928年	第4回国画会展	個人蔵
図26	鈴木春信「鏡台の秋月」	1766年頃		大英博物館蔵
図27	梅原龍三郎「紫禁城」	1940年		個人蔵
図28	「第2回満洲国展審査員となって、民政部の招宴で挨拶する梅原龍三郎」	1939年		『美之国』第15巻10号より
図29	安井曾太郎「承德の喇嘛廟」	1937年	第1回一水会展	永青文庫蔵
図30	川島理一郎「承德大観」	1934年	個展熱河風物展	足利市立美術館蔵
図31	安井曾太郎「秋の霞沢岳」	1938年		長野県信濃美術館蔵
図32	岡田三郎助「王道楽土」	1936年		『日本美術館』小学館より
図33	岡田三郎助「台湾神社」(左)、 「北白川宮殿下之澳底登陸」(右) 壁画下絵	1920年		『佐賀偉人伝 岡田三郎助1869－1939』より
図34	和田三造「朝鮮総督府壁画画稿」	1926年頃		金子光雄氏蔵
図35	「満洲国務院の壁間を飾る 力作王道楽土」	1936年		『報知新聞』1936年10月3日より

図36	岡田三郎助「王道楽土」	1936年		『建国七年の満洲国』より	
図37	「満洲国建国十周年記念切手」	1942年		筆者蔵	
図38	李平和「豆腐漿」	1939年	第2回満洲国展	『第2回満洲国展図録』より	
図39	淵上白陽「工場」	1938年	『フォトタイムス』 1939年5月号	『日本の写真家6 淵上白陽と 洲写真作家協会』より	満
図40	淵上白陽「クレーン苦力」	1940年		『日本の写真家6 淵上白陽と 洲写真作家協会』より	満
図41	野田九浦「王道楽土」	1939年	第1回新文展	『日展史13』より	
図42	「興亜曼荼羅」展示風景	1940年		『美術日本』1940年10月号より	
図43	「目を惹く 興亜曼荼羅」	1940年		『朝日新聞』1940年10月2日より	
図44	和田三造「興亜曼荼羅」	1940年		東京国立近代美術館蔵	
図45	和田三造「朝鮮総督府壁画画稿」	1926年	第7回帝展	兵庫県立美術館蔵	
図46	和田三造「朝鮮総督府壁画画稿」(部分)	1926年頃	第7回帝展	兵庫県立美術館蔵	
図47	田中実「ハルピンの少女」	1940年	奉祝展	『日展史14』より	
図48	小早川秋声「大地は招く」	1940年	奉祝展	『日展史14』より	
図49	大河内信敬「都市建設」	1940年	奉祝展	『日展史14』より	
図50	田中忠雄「開拓地の家族」	1940年	奉祝展	『日展史14』より	
図51	井手宣通「興亜の歌」	1940年	奉祝展	『日展史14』より	
図52	三宅鳳白「楽土」	1940年	奉祝展	『日展史14』より	
図53	鶴田吾郎「康民収徳」	1936年	文展招待展	『日展史12』より	
図54	藤田嗣治「眠れる女」	1931年	第21回二科展	平野政吉美術館	
図55	藤田嗣治「順化承天府外苑」	1942年	満洲建国10周年 慶祝献納画展	『満洲新聞』1942年9月11日より	
図56	松林桂月「王者香」	1942年	満洲建国10周年 慶祝献納画展	『国画』1942年12月号より	
図57	上村松園「愛児之図」	1942年	満洲建国10周年 慶祝献納画展	『国画』1942年12月号より	
図58	橋本関雪「髪」	1942年	満洲建国10周年 慶祝献納画展	『国画』1942年12月号より	
図59	川端龍子「朝陽来」(「大陸策」第一作)	1937年	第9回青龍展	太田区立龍子記念館蔵	
図60	川端龍子「源義経(ジンギスカン)」(「大陸策」第二作)	1938年	第10回青龍展	太田区立龍子記念館蔵	
図61	橋本関雪「恵日東臨」	1939年	橋本関雪聖戦記 念画展	宮内庁三の丸尚蔵館蔵	
図62	川端龍子「花摘雲」(「大陸策」第四作、部分)	1940年	第12回青龍展	太田区立龍子記念館蔵	
図63	川端龍子「五鯉図」	1940年	第11回青龍展	山種美術館蔵	
図64	川端龍子「香炉峰」(「大陸策」第三作)	1939年	第11回青龍展	太田区立龍子記念館蔵	
図65	清水登之「蒙古風景(高原・女・馬)」	1936年	第6回独立展	栃木県立美術館蔵	
図66	清水登之「素描」	1936年		『満蒙素描集』より	
図67	鈴木保徳「国都建設」	1936年	第6回独立展	富山市立美術博物館・福沢一郎 記念美術館蔵	
図68	鈴木保徳「素描」	1936年		『満蒙素描集』より	
図69	鈴木保徳「横たはれる満洲土人」	1936年	第6回独立展	世田谷美術館蔵	
図70	中山巍「王道楽土B」	1938年	第8回独立展	『第8回独立展覧会図録』より	
図71	中山巍「王道楽土B」	1938年	第8回独立展	『みづゑ』1938年4月号より	
図72	清水節義「黄色のチョゴリ」	1932年	第11回朝鮮美展	『第11回朝鮮美展図録』より	
図73	江口敬四郎「楽土」	1939年	第18回朝鮮美展	『第18回朝鮮美展図録』より	
図74	中山巍「王道楽土A」	1938年	第8回独立展	『美術』1938年4月より	
図75	福沢一郎「慰問袋に美人画を入れよ」	1932年	第2回独立展	『美術新論』第8巻第4号より	
図76	福沢一郎「知恵と勇気と」	1932年	第2回独立展	『美之国』第8巻第4号より	

図77	福沢一郎「牛」	1936年	第6回独立展	東京国立近代美術館蔵
図78	「黄金の杯」(部分)	BC.1500年頃		『地平線の夢』より
図79	福沢一郎「牛」	1936年		『みつゑ』1936年4月号より

第4章 満洲における民藝—日本民藝協会の満洲民芸調査

図1	実在工芸美術会第4回展の特別陳列 (満鉄コレクションの大陸土俗工芸品)	1938年		『美之國』1938年8月号より
図2	満洲国国宝展覧会絵はがき(典籍)	1942年		筆者蔵
図3	満洲国国宝展覧会絵はがき(染織)	1942年		筆者蔵
図4	「白磁刻花文鶏冠壺」	遼代(10世紀頃)		遼寧省博物館蔵
図5	「逸品ばかり四百点 偲ぶ支那の古代文化」	1942年		『読売新聞』1942年9月10日より
図6	「開拓民の民藝」展の出品作	1942年		『民藝』1942年5月号より
図7	「満洲民芸調査団」	1944年		『民藝』1944年4月号より
図8	『民藝』1944年2月号表紙	1944年		
図9	『民藝』1944年2月号口絵	1944年		
図10	菜手文様	1944年		『民藝』1944年3月号より
図11	菜手文様が施された陶磁器	1944年		『民藝』1944年2月号より
図12	濱田庄司「白磁鉄絵壺」	1930年		大原美術館蔵
図13	興隆山窯 試作スケッチ	1944年		『民藝』1944年2月号より
図14	興隆山窯 試作スケッチ	1944年		『民藝』1944年2月号より
図15	日本民芸館展示風景	1942年		日本民藝館蔵
図16	アチックミュージアムの内部	1937年頃		『柏葉拾遺』より
図17	藤山一雄「民俗展示場の鳥瞰図」	1944年		『民藝』1944年9月号より
図18	朝鮮民族美術館	1924年		日本民藝館蔵

第5章 満洲国という写真の実験場

図1	鳥居龍蔵「身体測定写真」	1914年		国立中央博物館蔵(韓国)
図2	秋葉隆・赤松智城 民俗学写真	1938年		『朝鮮巫俗の研究』より
図3	『写真報道 戦ふ朝鮮』表紙	1945年		『復刻 戦ふ朝鮮』より
図4	『NIPPON』第19号(満洲国号)表紙	1939年		
図5	『FRONT』第5—6号(満洲国建設号)表紙	1943年		
図6	淵上白陽「夕陽」	1928年	『日本光画年鑑』1929年版	『日本の写真家6 淵上白陽と満洲写真作家協会』より
図7	岡田中治「冬の陽」	1939年	『アサヒカメラ』1939年10月号	『異郷のモダニズム』より
図8	淵上白陽「クレーン苦力」	1940年	『淵上白陽遺作集』	『日本の写真家6 淵上白陽と満洲写真作家協会』より
図9	政徳信義「路上静物」	1937年	『光る丘』第1巻2号	『異郷のモダニズム』より
図10	馬場八潮「ロマノフカ」	1939年	アルバム『ロマノフカと近藤林区』	『異郷のモダニズム』より
図11	篠原實「野良に於ける」	1938年	『満洲グラフ』1939年1月号	『日本の写真家6 淵上白陽と満洲写真作家協会』より
図12	福原信三「西湖風景」	1931年		日本大学芸術学部蔵
図13	淵上白陽「夕陽に映ゆる村」	1921年		『都市の視線：日本の写真1920-30年代』より
図14	淵上白陽「コンストラクション」	1925年	『白陽』第4巻6号	『構成派の時代』より
図15	淵上白陽「静物」	1925年	『白陽』第4巻1号	『構成派の時代』より
図16	淵上白陽「円と人体の構成」	1926年	『白陽』第5巻6号	『構成派の時代』より

図17	淵上白陽「時間描写」	1925年	『白陽』第4巻7号	『構成派の時代』より	
図18	淵上白陽の詩	1925年	『白陽』第4巻3号	『白陽』第4巻3号より	
図19	『白陽』第2巻7号表紙	1923年			
図20	『白陽』第4巻8号表紙	1925年			
図21	淵上白陽「列車驀進」	1930年		『アサヒカメラ』1930年10月号	
図22	淵上白陽「満洲国国務院弘報処発行対外宣伝ポスター」	1932年		『日本の写真家6 淵上白陽と満洲写真家協会』より	満
図23	淵上白陽「マヴォイストの肖像」	1925年	『白陽』第4巻5号	『日本の写真家6 淵上白陽と満洲写真家協会』より	満
図24	シカゴ万国博覧会 満洲芸術写真展覧会展示風景	1934年		『進歩一世紀市俄古万国博覧会満洲出品報告書』	
図25	『光る丘』第2巻3号の表紙	1938年			
図26	坂田稔「危機」	1938年	『フォトタイムス』1938年9月号	『小石清と前衛写真』より	
図27	花和銀吾「複雑なる想像」	1938年		『小石清と前衛写真』より	
図28	平井輝七「月の夢想」	1938年		『小石清と前衛写真』より	
図29	阿部芳文「夜の目」	1939年		『フォトタイムス』1939年4月号より	
図30	阿部芳文「大陸の足」	1940年		『フォトタイムス』1940年2月号より	
図31	阿部芳文「二つの背景」	1940年		『フォトタイムス』1940年2月号より	
図32	阿部芳文「奇妙な調和」	1940年		『フォトタイムス』1940年2月号より	
図33	小石清「自己擬視・ひしひしといれてくるもの」	1932年	第21回浪展	『初夏神経』より	
図34	小石清「抜穀の挙動」	1940年	第29回浪展	『半世界』より	
図35	小石清「肥大した敗戦記念物」	1940年		『半世界』より	
図36	長谷川三郎「満洲・北支・蒙疆」(連作)	1940年		『みづゑ』1939年3月号より	
図37	長谷川三郎「農家」	1940年		『みづゑ』1939年3月号より	
図38	長谷川三郎「街の肉屋」	1940年		『みづゑ』1939年3月号より	
図39	長谷川三郎「コマ犬」	1940年		『みづゑ』1939年3月号より	
図40	廣松正満「無題」	1939年		『フォトタイムス』1939年9月号より	
図41	村田実一	1940年頃		『フォトタイムス』1940年2月号より	
図42	平野義昌「題名不詳」	1939年		『フォトタイムス』1939年9月号より	
図43	廣松正満「題名不詳」	1940年頃		『フォトタイムス』1940年2月号より	
図44	平野義昌「題名不詳」	1940年頃		『フォトタイムス』1940年2月号より	
図45	加持正範「大仏の掌(熱河)」、「紅湾(熱河)」	1940年頃		『フォトタイムス』1940年2月号より	
図46	喜入隆「国境の気車」	1940年頃		『フォトタイムス』1940年2月号より	
図47	喜入隆「青少年訓練所」	1940年頃		『フォトタイムス』1940年2月号より	
図48	渡邊勉「開拓地の生活」	1939年頃		『フォトタイムス』1940年1月号より	
図49	堀野正雄「優秀船に関する研究」	1930—31年	『カメラ・眼×鉄・構成』	『日本の写真家12 堀野正雄』より	
図50	堀野正雄「首都貫流—隅田川アルバム」	1931年	『犯罪科学』1931年12月号	『日本の写真家12 堀野正雄』より	
図51	堀野正雄「白系露人の集落の婦人」、「蒙古・大草原の生活—正装の貴婦人」、「蒙古・大草原の生活—娘」	1940年		個人蔵	
図52	木村伊兵衛「高田保氏」	1933年	『光画』1933年第2巻12号	『日本の写真家8 木村伊兵衛』より	
図53	木村伊兵衛『王道楽土』表紙	1943年			
図54	木村伊兵衛「渡しを待つ間(吉林)」	1940年		東京都写真美術館蔵	
図55	木村伊兵衛「千山」	1940年		『王道楽土』より	
図56	木村伊兵衛「奉天」	1940年		『王道楽土』より	
図57	木村伊兵衛「ロマノフカ」	1940年		『王道楽土』より	

図58	木村伊兵衛「平野」	1943年	『王道楽土』より
図59	木村伊兵衛「那覇の市場 本通り」	1935年	『日本の写真家8 木村伊兵衛』より
図60	「満洲の歴史」	1939年	『NIPPON』第19号より
図61	「満洲の資源」	1939年	『NIPPON』第19号より
図62	「満洲の通貨」	1939年	『NIPPON』第19号より
図63	『FRONT』第5－6号(満洲国建設号)	1943年	
図64	『FRONT』第5－6号(満洲国建設号)	1943年	
図65	『FRONT』第5－6号(満洲国建設号)	1943年	
図66	『USSR in CONSTRUCTION』1934年11月	1934年	http://www.russianartandbooks.com/ より

第6章 旧植民地の地方色と「擬似故郷」

図1	張遇聖「帰牧」	1935年	第14回朝鮮美展	国立現代美術館蔵(韓国)
図2	李英一「農村の子供」	1929年	第8回朝鮮美展	国立現代美術館蔵(韓国)
図3	金重鉉「巫女図」	1941年	第20回朝鮮美展	国立現代美術館蔵(韓国)
図4	林玉山「帰途」	1942年	台陽十周年記念展	台北市立美術館蔵
図5	陳進「悠閒」	1943年		台北市立美術館蔵
図6	郭雪湖「南街の祭り」	1944年	第4回台展	台北市立美術館蔵
図7	陳進「サンティモン社の女」	1945年		個人蔵
図8	金容俊「海」	1946年		個人蔵
図9	白南舜「樂園」	1947年		サムソン美術館蔵
図10	李快大「婦女図」	1948年		個人蔵
図11	李仁星「慶州の山谷にて」	1949年	第14回朝鮮美展	サムソン美術館蔵
図12	陳進「合奏」	1950年	第15回帝展	個人蔵
図13	陳進「静思」	1951年		個人蔵
図14	鄭末朝「露店」	1952年	第4回新文展	『日展史14』より
図15	陳進「台湾の花」	1953年	第4回新文展	『日展史14』より
図16	熊岡美彦「朝鮮服を着たる女」	1954年	第1回帝展	『日展史6』より
図17	斉藤英一「大陸の夕焼」	1955年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図18	斉藤英一「歛喜嶺の二重虹」	1956年	第3回満洲国展	『第3回満洲国美術展覧会図録』より
図19	辻永「満洲」	1957年	第7回文展	『日展史3』より
図20	矢崎千代二「建国忠霊廟」	1958年	第4回新文展	『日展史14』より
図21	池邊貞喜「風景」	1959年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図22	久保邦一「ハルビンの寺院」	1960年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図23	近藤清治「大同石仏」	1961年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図24	近藤清治「闇裡超塵」	1962年	第3回満洲国展	『第3回満洲国美術展覧会図録』より
図25	山代象二郎「春致」	1963年	第1回満洲国展	『第1回満洲国美術展覧会図録』より
図26	赤羽末吉「小孩子」	1964年	訪日宣詔展	『訪日宣詔美術展覧会図録』より
図27	赤羽末吉「影戯」	1965年	第3回満洲国展	『第3回満洲国美術展覧会図録』より
図28	甲斐巳八郎「蒙古」	1966年	訪日宣詔展	『訪日宣詔美術展覧会図録』より
図29	甲斐巳八郎「北京」	1967年	第2回満洲国展	『第2回満洲国美術展覧会図録』より
図30	甲斐巳八郎「少年」	1968年	第35回再興日本美術院展	『甲斐巳八郎展：現代に生きる新しい水墨画の世界』より
図31	甲斐巳八郎「満洲郷土画譜170－手の表情」	1969年		『協和』第270号より
図32	甲斐巳八郎「満洲郷土画譜52－草鞋」	1970年		『協和』第162号より

図33	甲斐巳八郎「満洲郷土画譜54－大豆」	1971年		『協和』第164号より
図34	甲斐巳八郎『協和』第262号表紙	1972年		
図35	満洲郷土色研究会編『満洲土俗人形』表紙	1973年		
図36	松田正雄「閑日」	1974年	第14回朝鮮美展	『第14回朝鮮美術展覧会図録』より
図37	浅川伯教「残照」	1975年	第2回朝鮮美展	『第2回朝鮮美術展覧会図録』より
図38	浅川巧『朝鮮の膳』	1976年		
図39	甲斐巳八郎『苦力素描』表紙	1977年		
図40	「苦力の生活を覗く」	1978年		『苦力素描』より
図41	「苦力の生活を覗く」	1979年		『苦力素描』より
図42	第5回満洲国展の受賞作「蒙古人」の前の 甲斐巳八郎	1980年		『甲斐巳八郎展：現代に生きる 新しい水墨画の世界』より

序章 旧植民地美術研究の新たな視座

—満洲美術研究を通した東アジア近代美術史の統合構築

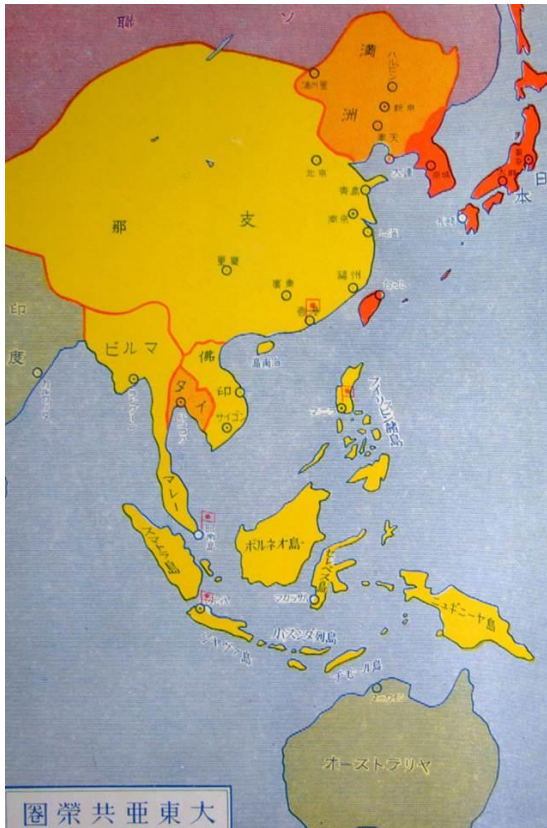


図1 大東亜共栄圏 1942年

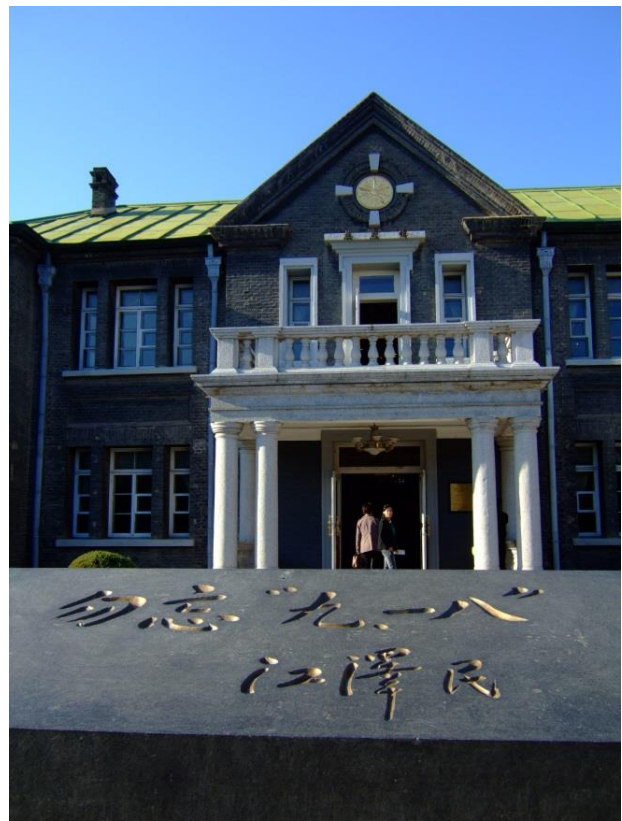


図2 偽満宮博物院 吉林省長春市
(2006年10月筆者撮影)

第1章 満洲国のナショナル・シンボル



図1 大清國旗(黄龍旗) 1886年



図2 アメリカ海軍省『Flags of Maritime Nations』 1882年



図3 新五色旗(満洲国の国旗、1932年～1945年)



図4 五色旗(中華民国北京政府の国旗、1912年～1928年)



図5 青天白日旗(中国国民党の党旗、1923年)

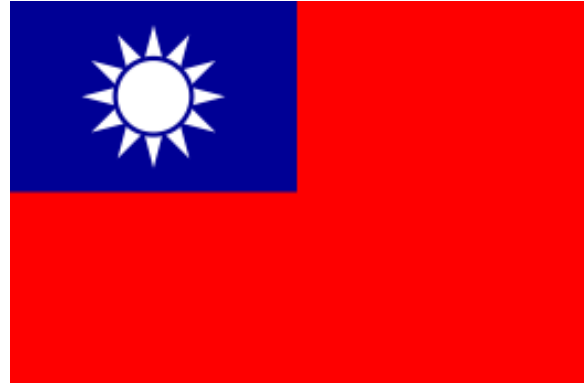


図6 青天白日滿地紅旗
(中華民国北京政府の海軍旗、1912年)
(国民政府の国旗、1921～1949年)
(中華民国(台湾)の国旗、1949年～現在)

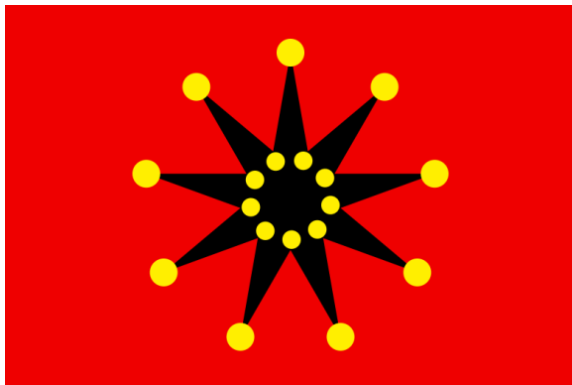


図7 十八星旗(中華民国北京政府の陸軍旗、1912年)

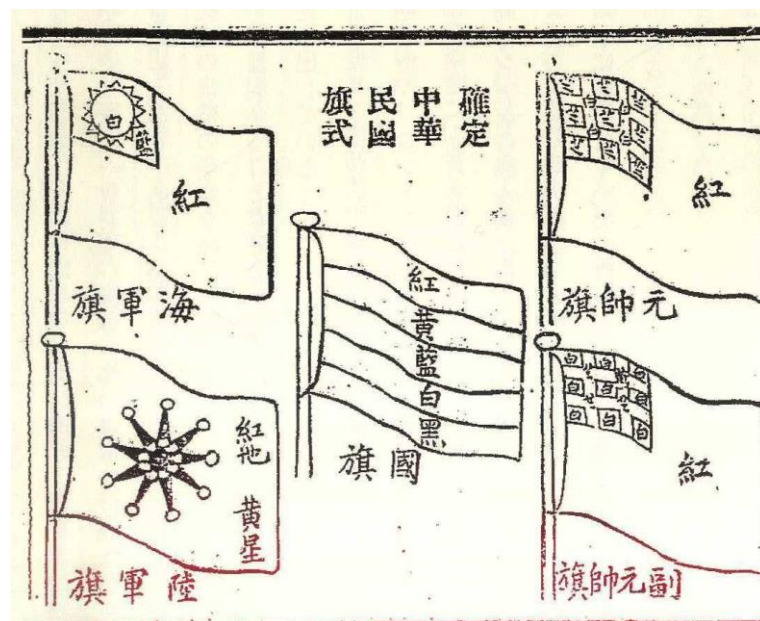


図8 確定中華民國旗式(『申報』辛亥10月18日)

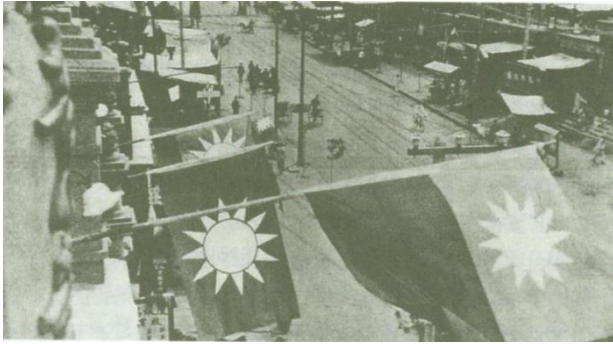


図9 易幟の風景 1928年



図10 満洲国建国自動車宣伝隊 1932年頃



図 11 吉林省警備司令部「日満同心合力維持東亜平和」
(日満親善ポスター) 1934 年



図 12 満洲帝国協和会中央本部「訪日宣詔記念五月二日」
(訪日宣詔記念ポスター) 1935 年



図13 満洲国協和会「五色が燦爛たる満洲国旗の下で五族が共存共栄しよう」1932年頃



図14 満洲国交通部「建国十周年記念切手」1942年



図15 岡田三郎助「王道楽土」1936年



図16 「建国十周年記念切手」カバー
1942年



図17 「国運飛騰 大同二年三月一日 慶祝建国周年紀念」
1933 年

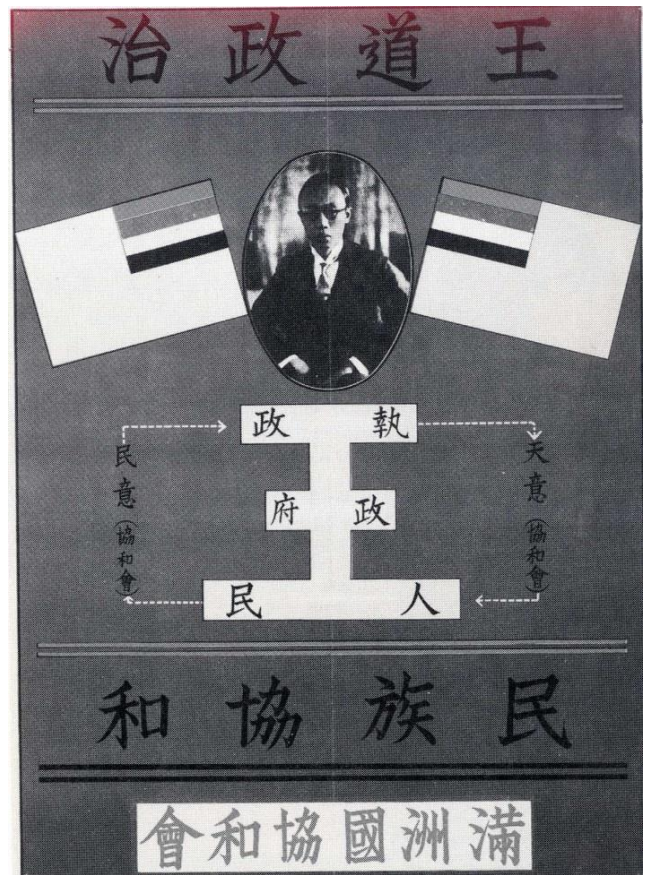


図18 「王道政治 民俗協和」(即位大典記念ポスター)
1934 年



図 19 郊天儀礼が行われる天壇 1934 年



図 20 天壇へ向いている溥儀の姿 1934 年



図 21 登極式の調度品 1934 年



図 22 満洲国皇帝夫婦 1934 年

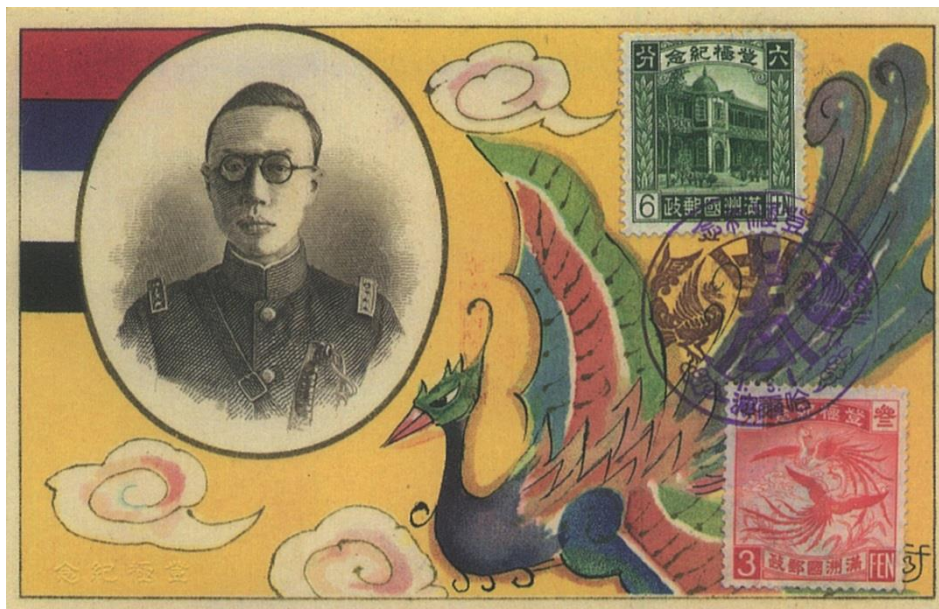


図 23 絵はがき「溥儀登極記念」絵はがき 1934 年

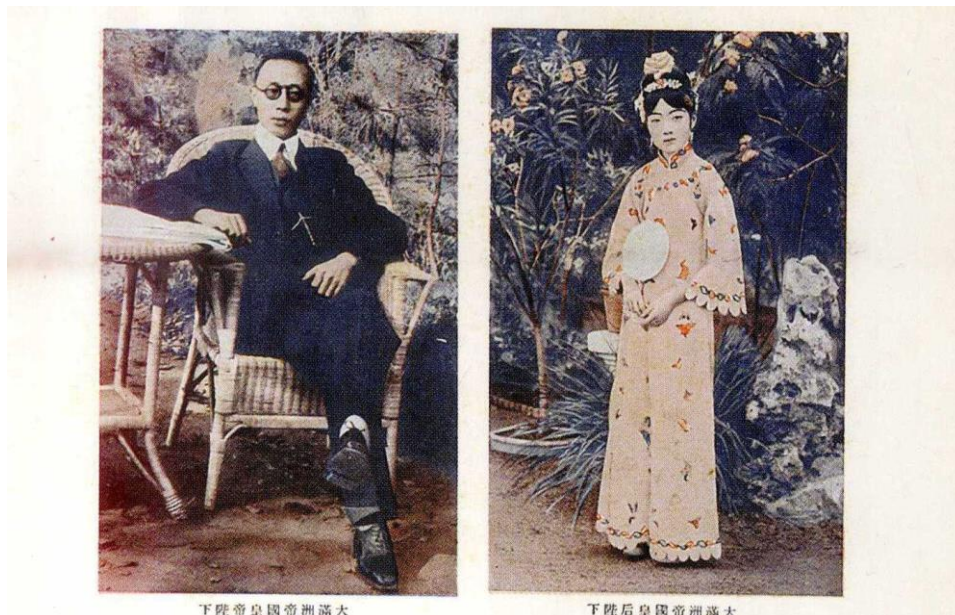


図 24 絵はがき「満洲国皇帝夫婦」絵はがき 年代不詳



図 25 純宗(大韓帝国の2代皇帝)と純貞孝皇后 1907 年



図 26 登極式の溥儀 1934 年



図 27 「建国功労章」 1933 年



図 28 溥儀の肖像写真 1934 年頃



図 29 溥儀の肖像写真 1934 年頃



図 30 「大日本帝国勲章」 1936 年



図 31 「金尺勲章」(大韓帝国) 1900 年



図 32 「蘭花大綬章」 1934 年



図 33 「景雲章」 1934 年



図 34 「龍光大綬章」 1934 年



図 35 「柱国章」 1934 年

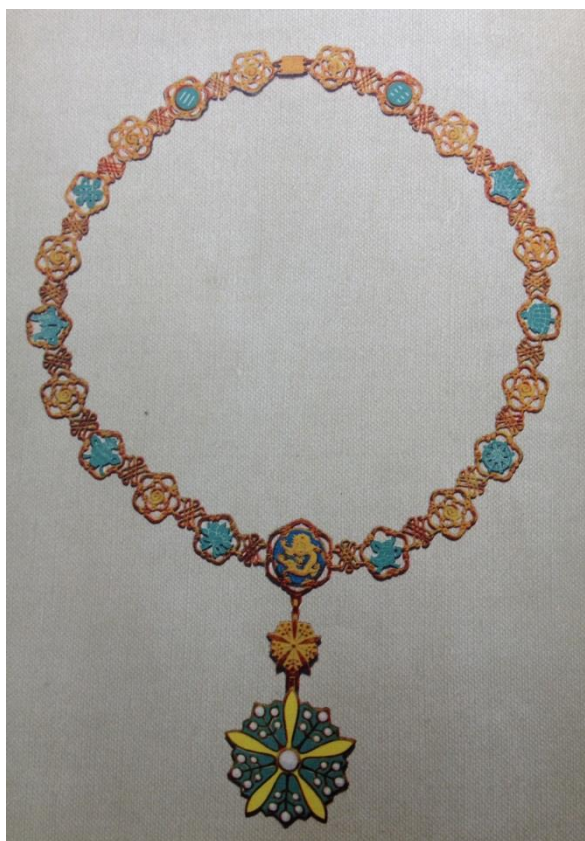


図 36 「大勲位蘭花章頸飾」 1934 年



図 37 「大勲位菊花章頸飾」 1888 年



図 38 「大勲位菊花章頸飾」の章身
(大勲位菊花大綬章の正章と紐)



図 39 「大勲位蘭花章頸飾」の章身
(大勲位蘭花大綬章の正章と紐)



図 40 「大勲位蘭花章頸飾」の八宝 1934 年



図 41 清代の龍袍 19 世紀



図 42 「大満洲帝国万歳」(即位大典記念ポスター) 1934 年

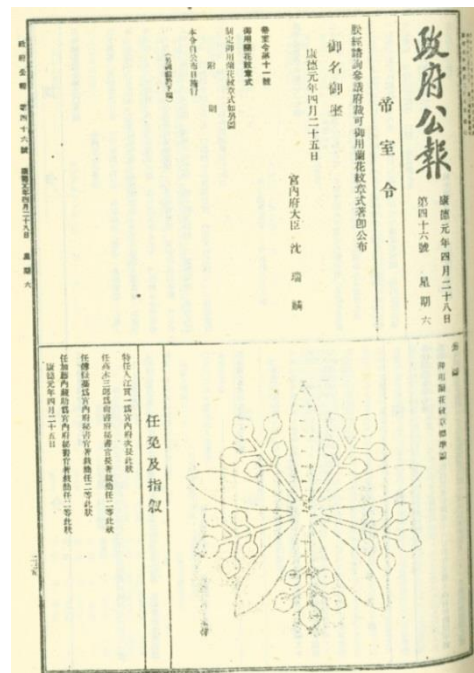


図 43 「帝室令第 11 号」 1934 年



図 44 絵はがき「蘭花紋章が刻まれた宮内部興運門」1934 年頃



図 45 皇帝旗図案 1934 年



図46 松林桂月「王者香」1942年 満洲建国10周年慶祝献納画展

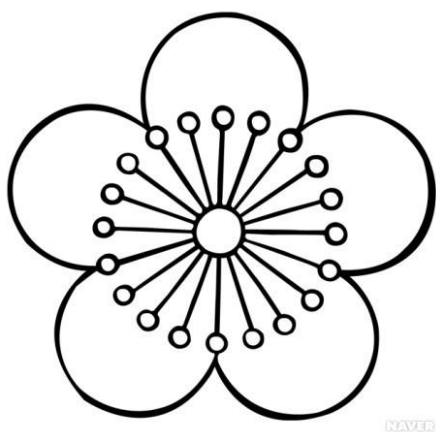


図47 大韓帝国の李花紋章 1892年頃



図48 日韓併合記念はがき 1910年



図 49 「白磁李花文唾具」 1900 年頃



図 50 日本の鑄造貨幣「一圓」 1882 年



図 51 朝鮮の鑄造貨幣「五兩」 1892 年



図 52 満洲国の鑄造貨幣「壹角(左)」「十角(右)」 1942 年



図 53 絵はがき「満洲小唄 国境ありなれ」1937 年頃



図 54 「蘭花紋章の食器」1930 年代



図 55 満洲中央銀行のポスター 1932 年頃



図 56 「改造券 拾圓」1932 年



図 57 「甲号券 拾圓券(上:表面、下:裏面)」 1932 年



図 58 「乙号券 百圓券」 1938 年



図 59 「乙号券 壹圓券(上:表面、下:裏面)」 1937 年



図 60 「乙号券 五圓券」 1938 年



図 61 「乙号券 五角券」 1935 年



図 62 「一円券」(大黒天図柄) 1885 年



図 63 「中国通商銀行券」(財神像図柄) 1932 年



図 64 「朝鮮銀行券」(大黒天図柄) 1914 年



図 65 「朝鮮銀行券 壹円券」 1915 年



図 66 日本銀行「改造一円券」 1889 年



図 67 「台湾銀行券 千圓券」 1945 年



図 68 加藤倉吉「丁貳百圓券」(藤原鎌足像) 1942 年



図 69 加藤倉吉「五圓券」(菅原道真像) 1942 年



図 70 加藤倉吉「軍用手票」(龍図柄) 1942 年



図 71 加藤倉吉「中央儲備銀行券」(孫文像) 1942 年



図 72 「丁号券 五角券」 1945 年頃

第2章 満洲国美術展覧会の諸相



図1 近藤清治「大同石仏」1939年 第2回満洲国展



図2 前田青邨「大同石仏」1938年 再興第25回院展



図3 野田九浦「東洋画に就て」1939年



図4 満日華書道親善展覽会の展示風景 1938年



図5 関雅彬「山水」1937年 訪日宣詔展



図6 車成桂「江邨雨霽」1938年 第1回満洲国展

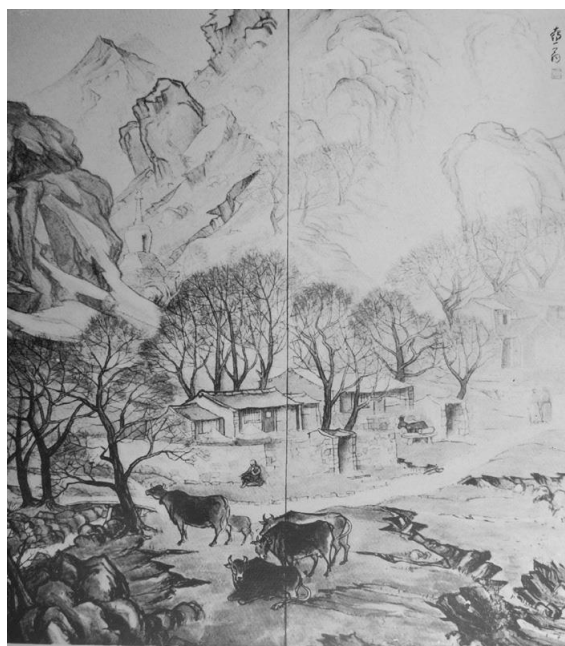


図7 藤山一雄「昭廟景観」1937年 訪日宣詔展

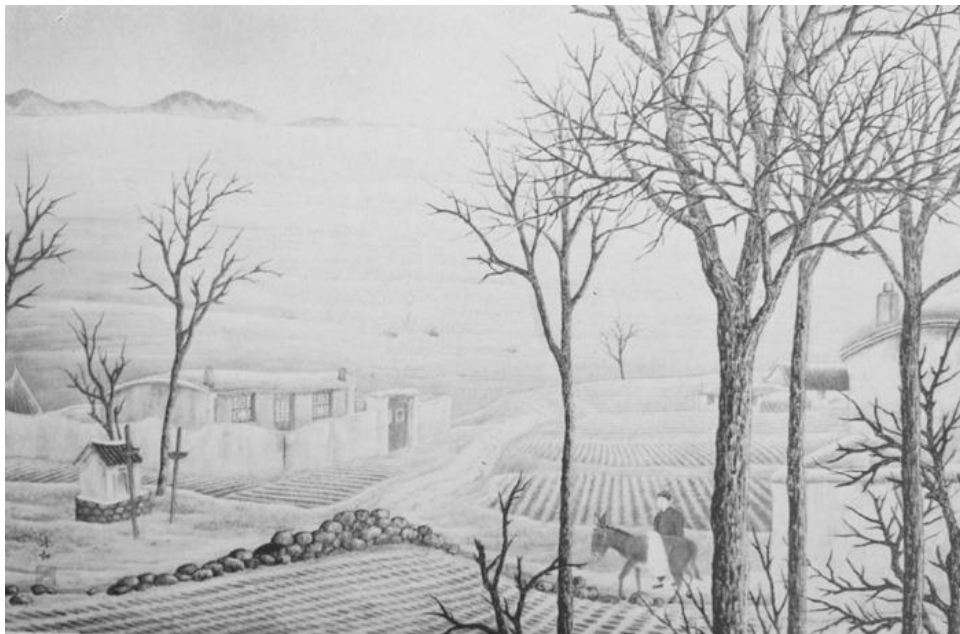


図8 石田吟松「春近し」1937年 訪日宣詔展



図9 大室白耀「承德所見」1938年 第1回満洲国展



図10 (左) 董萬周「墨竹」1938年 第1回満洲国展



図11 (右) 劉乃剛「指写蘭花」1937年 第2回満洲国展



図12 名越富子「秋晴れ」1937年 訪日宣詔展



図13 木下静涯「南国初夏」1930年

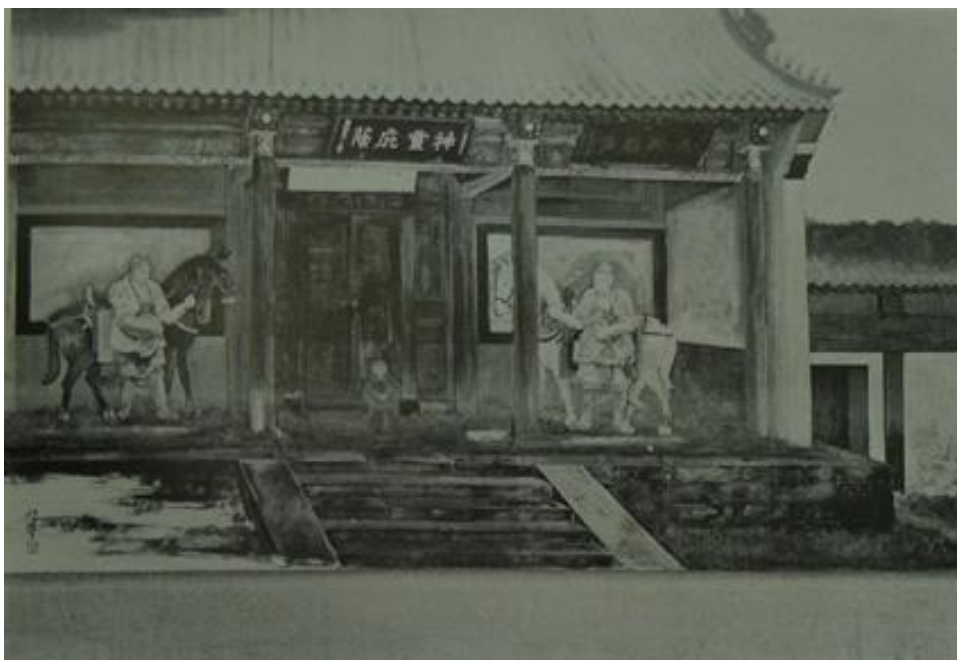


図14 近藤清治「廟」 1938年 第1回満洲国展



図15 山代象二郎「春致」 1938年 第1回満洲国展



図16 千鴛壽「邊関春色」
1938年 第1回満洲国展



図17 張紫楓「墨竹」
1937年 訪日宣詔展

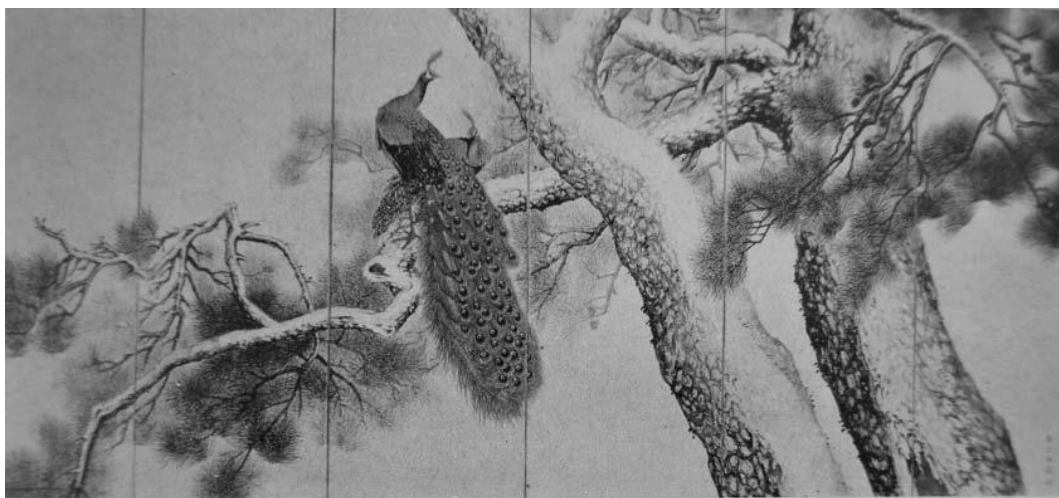


図18 張紫楓「双松孔雀」 1938年 第1回満洲国展



図19 張紫楓「旅順観潮」1939年 第2回満洲国展



図20 溫鳳桐「蘇州」1938年 第1回満洲国展



図21 渡邊智雄「静物」1938年 第1回満洲国展



図22 劉榮楓「夕月の移民村」 1939年 第2回満洲国展



図23 劉榮楓「満洲の収穫」 1930年



図24 緒方たへ「スンガリ」 1938年 第1回満洲国展

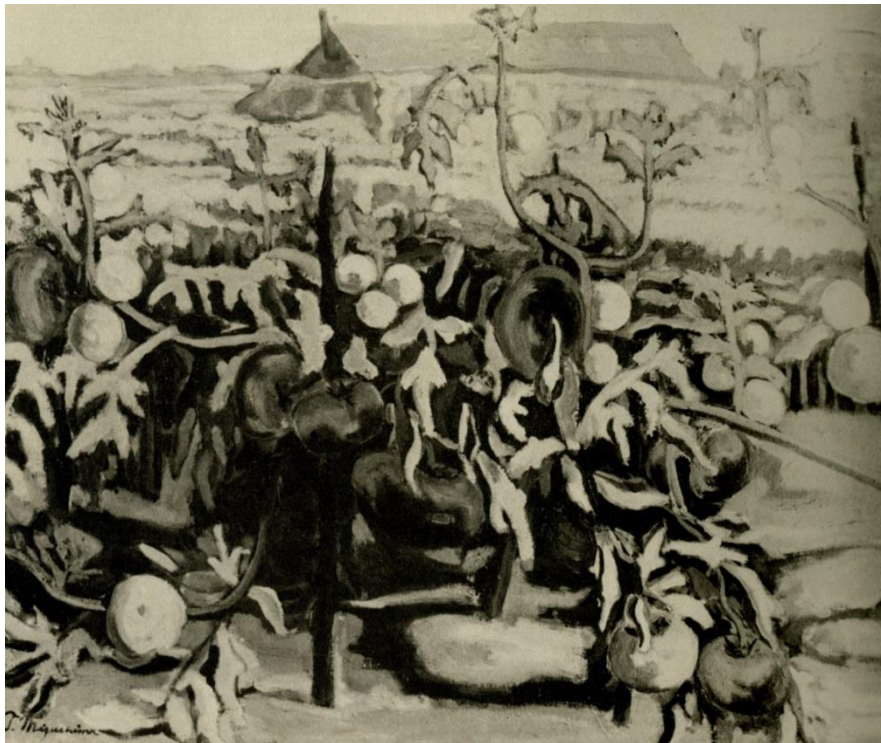


図25 水島直士「みのり」 1940年 第3回満洲国展



図26 石揖「楼頭遠矚」 1939年 第2回満洲国展

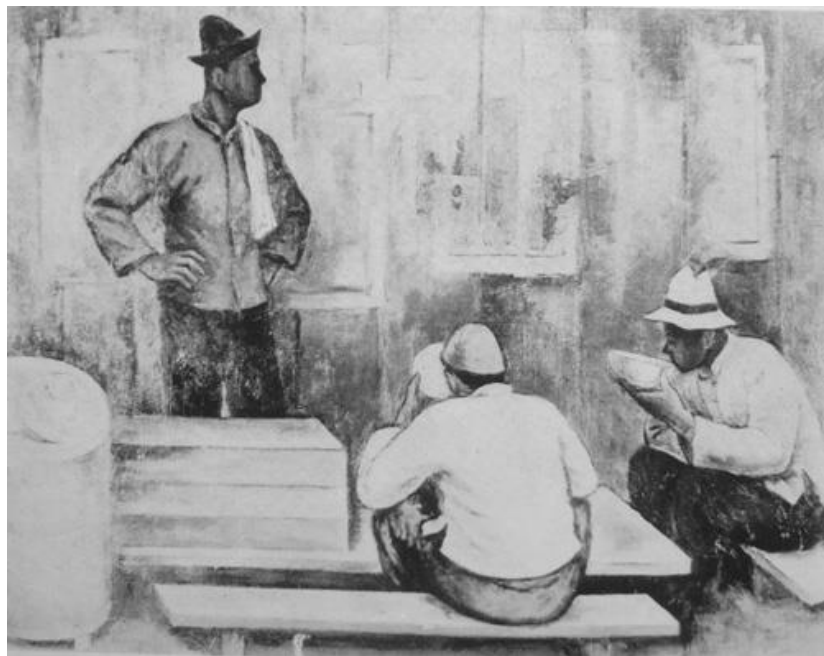


図 27 李平和「豆腐漿」 1939年 第2回満洲国展



図28 高橋勉「平和」 1937年 訪日宣詔展

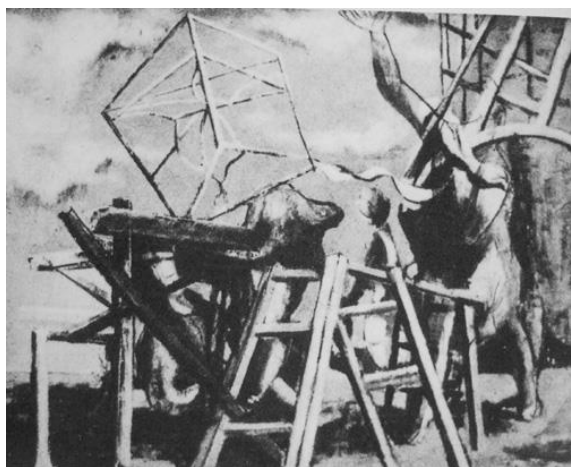


図29 島田幸人「風景」 1938年 第8回独立展



図30 高橋勉「大陸」 1940年 第1回美術文化展

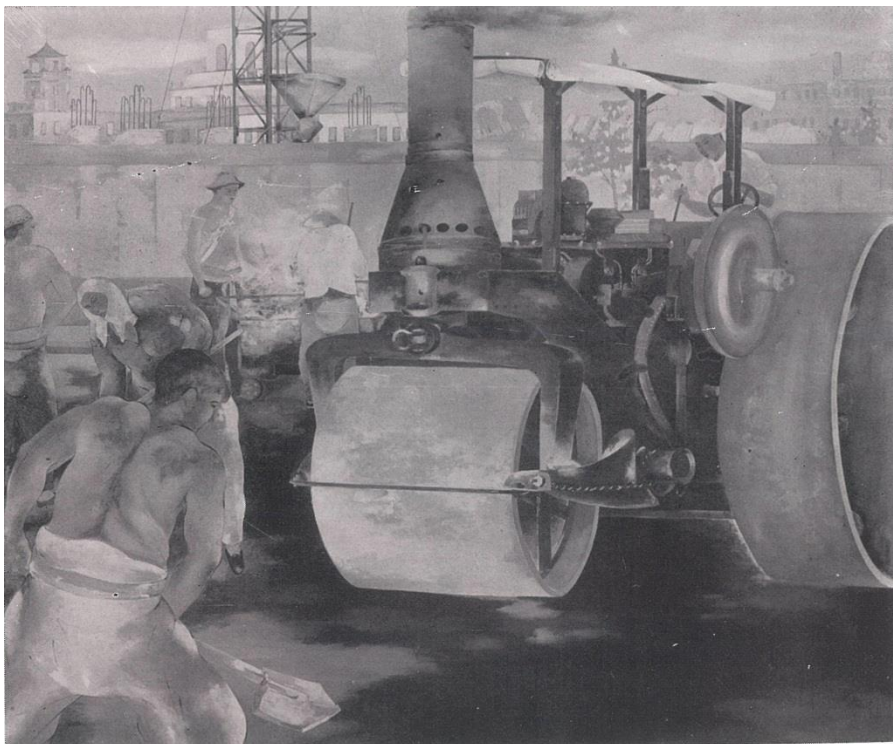


図31 栗山博「作業」 1939年 第2回満洲国展



図32 和田三造「南風」 1907年 第1回文展

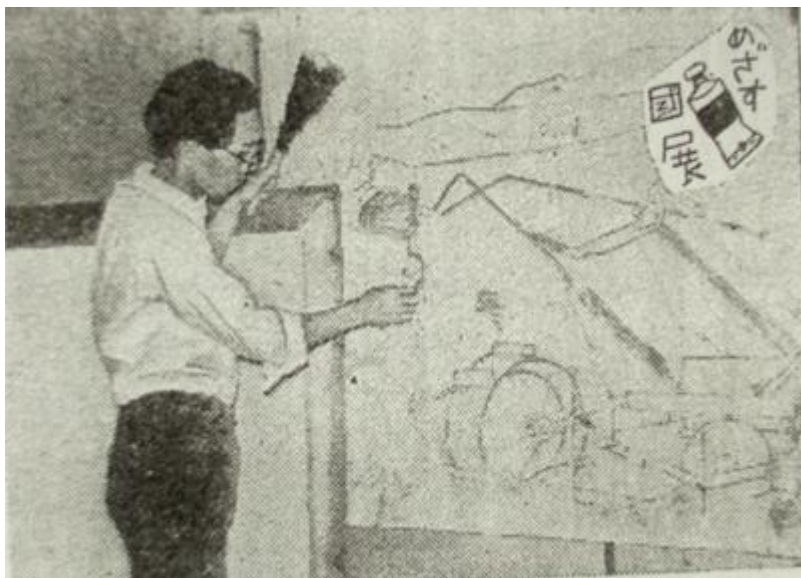


図33 栗山博「訓練」の下絵 1940年



図34 栗山博 「訓練」 1940年 第3回満洲国展

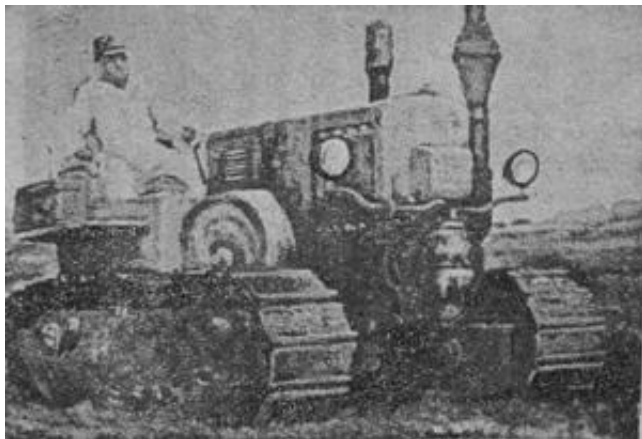


図35 矢野忠「満洲建設勤労奉仕隊作業」1941年
第4回満洲国展

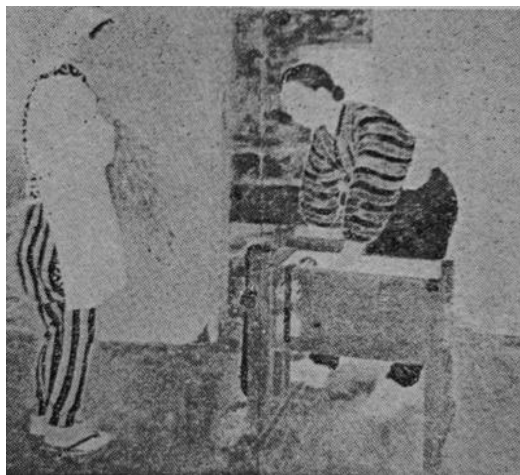


図36 馬場黎子「開拓村点景」1941年
第4回満洲国展



図37 山脇成志「楽土の女達」1939年 第2回満洲国展

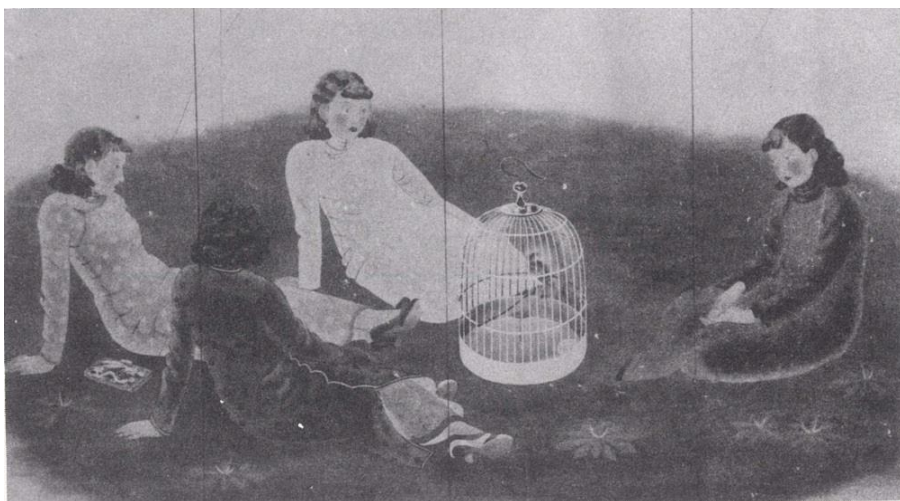


図38 江口敬四郎「楽土」1939年 第18回朝鮮美展



図39 大森義夫「裸女」 1937年 訪日宣詔展



図40 林榮「ある女」 1938年 第1回満洲国展



図 41 斉藤英一「大陸の夕焼」1939年 第2回満洲国展



図42 大部六蔵「バザール一景」1939年 第2回満洲国展



図43 堺井秀雄「半島の少女」1938年 第1回満洲国展



図44 古良敏明「移民の母子」1938年 第1回満洲国展



図 45 太田洋愛「蒙古角力」1939年 第2回満洲国展



図 46 ローニヤツルルスキヤノヴィチ「ロシヤの少女」1939年 第2回満洲国展



図47 李炳三「小児們」 1939年 第2回満洲国展



図48 李炳三「於溫突」 1939年 第18回朝鮮美展

第3章 日本の画壇と満洲 ―ユートピアとディストピアの狭間で

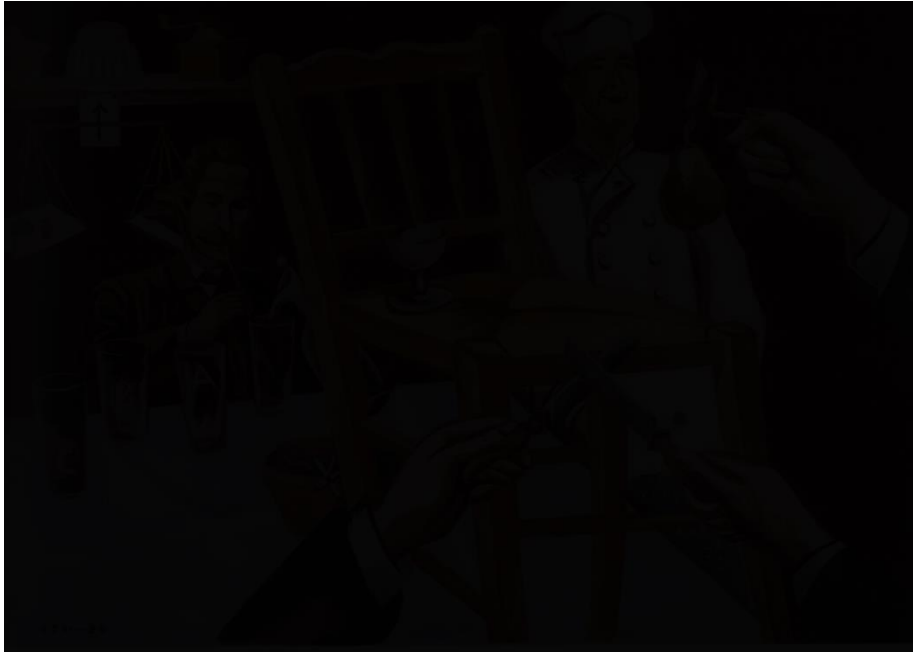


図1 福沢一郎「よき料理人」1930年 第1回独立展



図2 伊藤廉「虎」1934年 第4回独立展

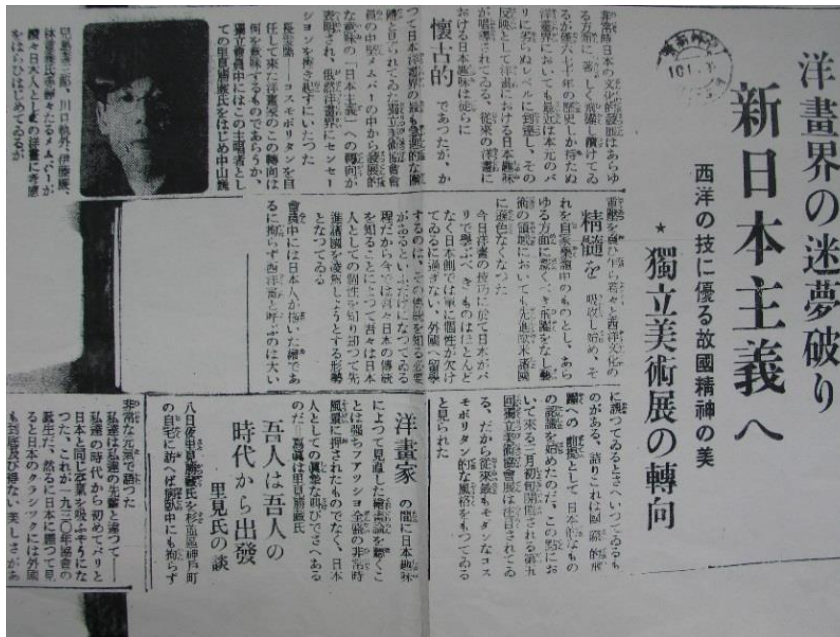


図3「洋画界の迷夢破り 新日本主義へ」1935年

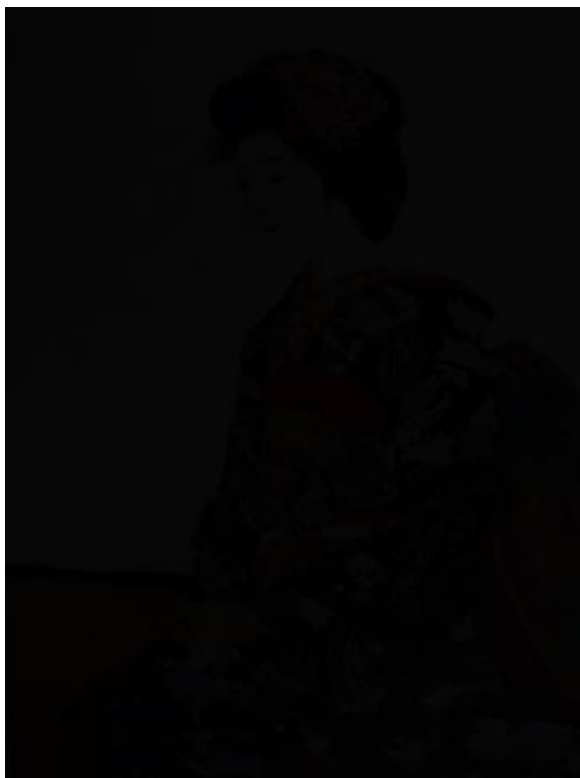


図4 林重義「舞妓(黒)」1934年 第4回独立展

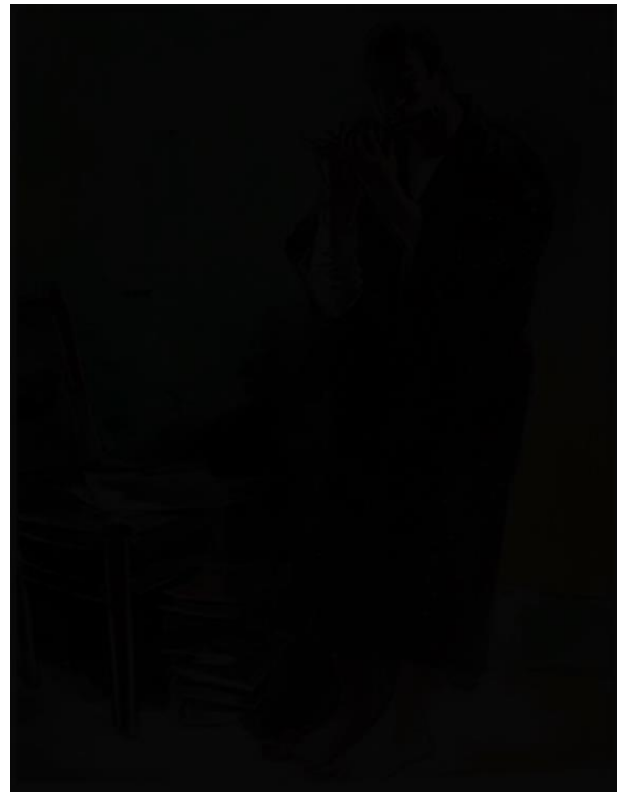


図5 中山巍「笛吹き」1930年 第1回独立展



図6 川口軌外「牡丹花園」1933年 第3回独立展



図7 高島達四郎「鶴」1934年 第4回独立展



図8 福澤一郎「A家の没落を描く」 1933年
第3回独立展

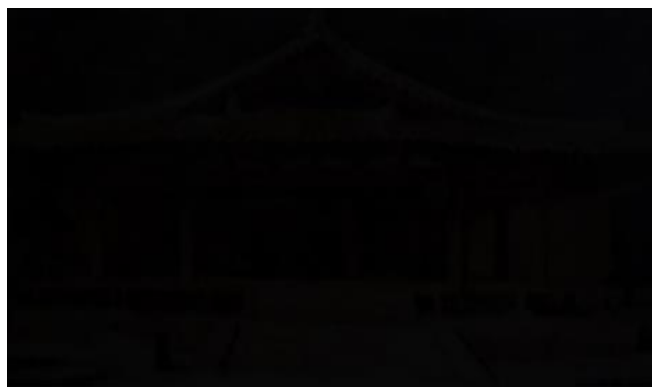


図9 須田国太郎「唐招提寺礼堂」 1934年
第4回独立展



図 10 児島善太郎「岩山」1933 年 第 3 回独立展



図 11 伊藤廉「雪景山水」1935 年 第 5 回独立展

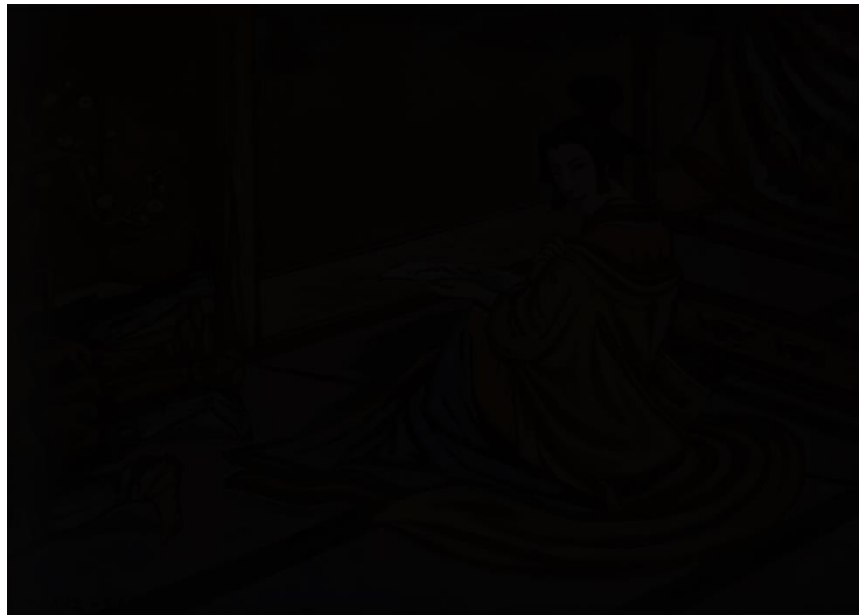


図 12 福沢一郎「定めなき世に定めなき小夜衣明日は誰が身の妻ならぬかは」
1931 年 第 2 回独立展

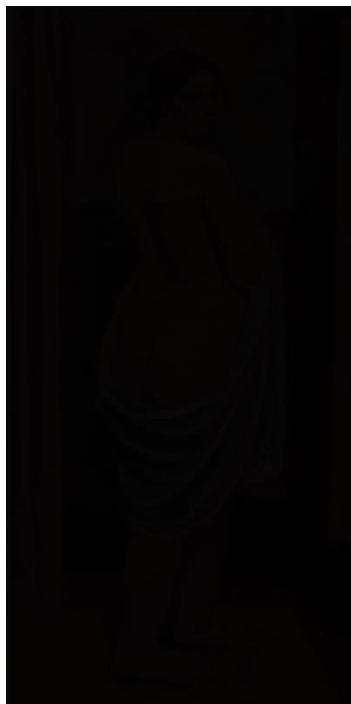


図 13 児島善三郎「立てるソニア」1927 年
第 15 回二科展

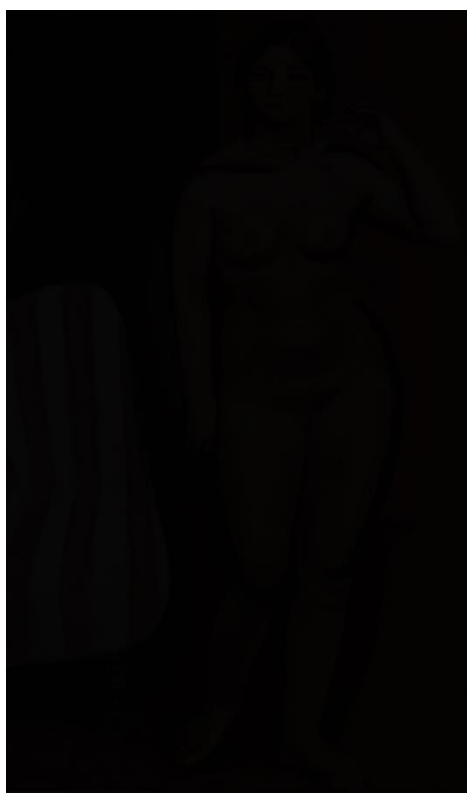


図 14 児島善三郎「首飾りと女」1932 年
第 2 回独立展

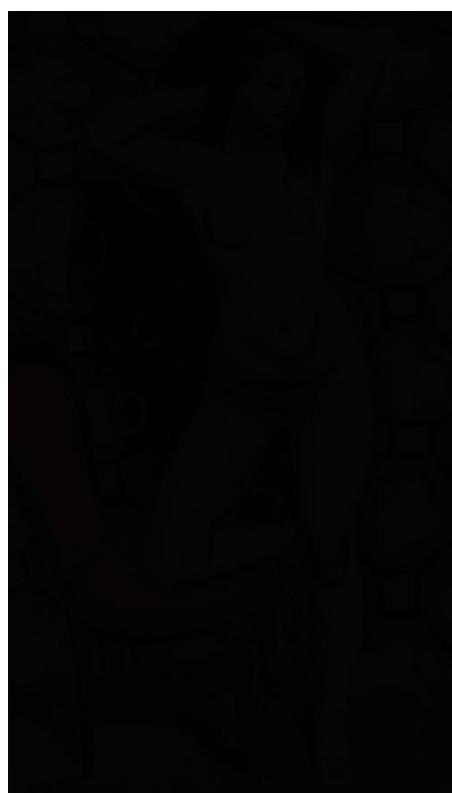


図 15 児島善三郎「鏡」1932 年
第 3 回独立展



図 16 児島善三郎「初秋」 1933 年 第 4 回独立展



図 17 児島善三郎「風景(松)」 1934 年

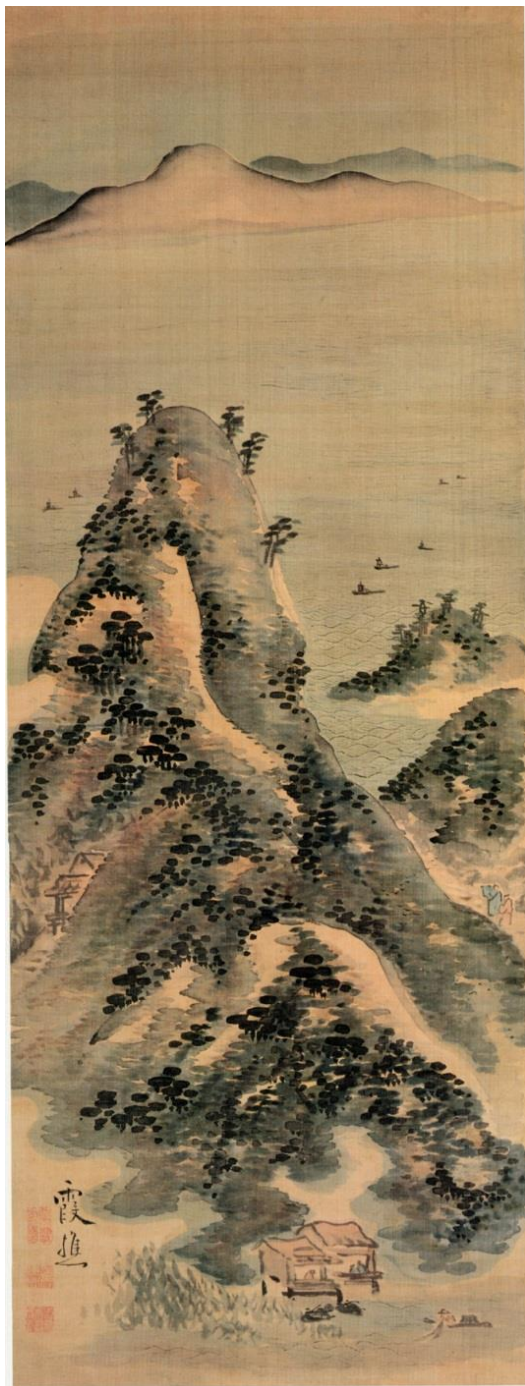


図18 池大雅「浣濯更図(「十便十宜図」の内)」
1771年



図19 池大雅「児島湾真景図」 18世紀後半

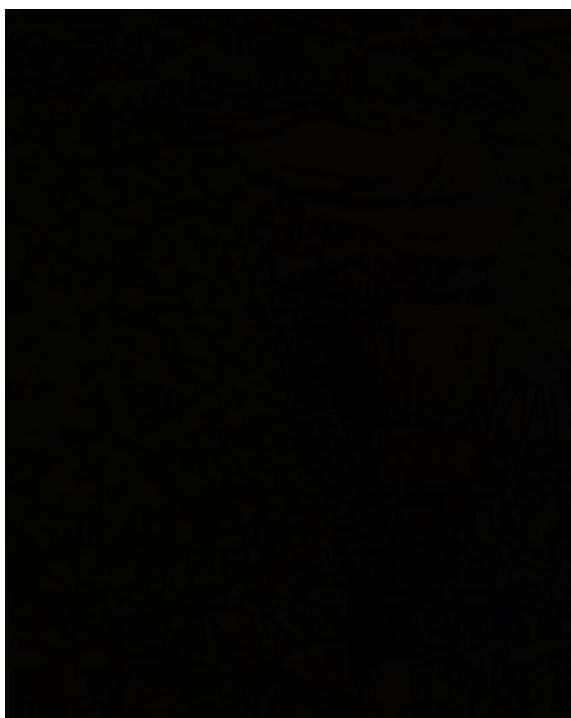


図20 児島善三郎「龍壺」1935年頃 第5回独立展

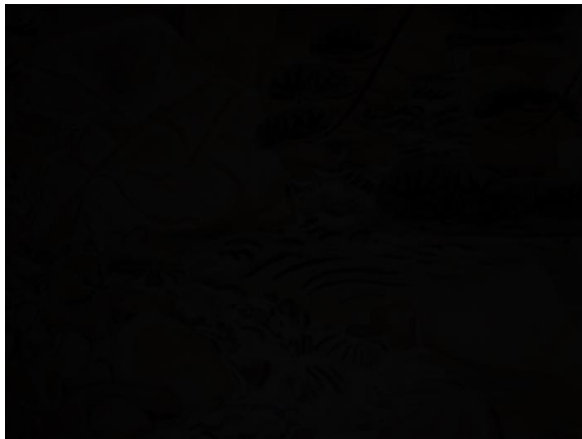


図 21 児島善三郎「溪流」1937年 第7回独立展



図 22 児島善三郎「溪流」1938年

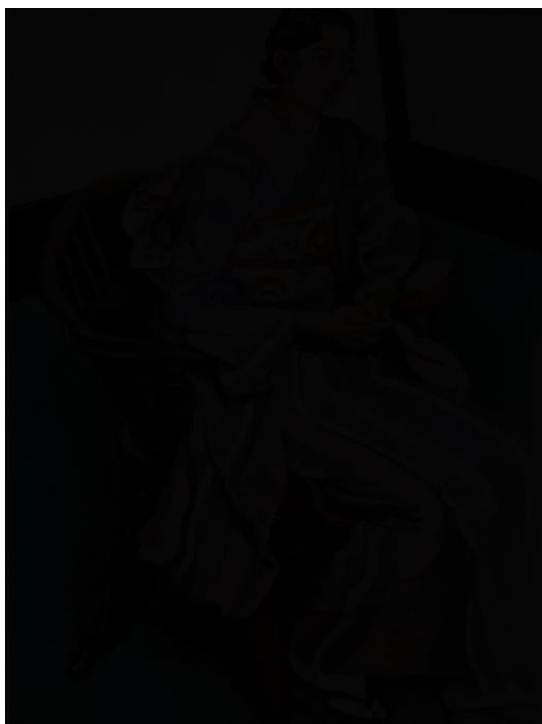


図 23 安井曾太郎「婦人像」1930年 第17回二科展



図 24 安井曾太郎「夏の湖畔」1932-33年

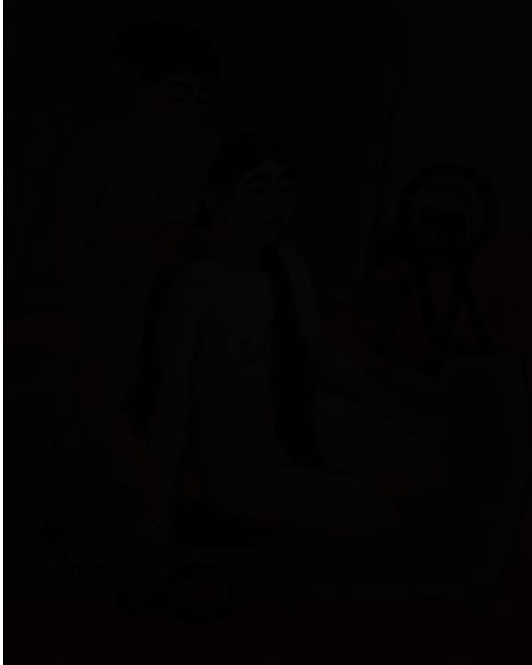


図 25 梅原龍三郎「裸婦結髪図」1928年 第4回国画会展



図 26 鈴木春信「鏡台の秋月」1766年頃



図 27 梅原龍三郎「紫禁城」1940年



図 28 「第2回満洲国展審査員となり、民政部の招宴で挨拶する梅原龍三郎」1939年



図 29 安井曾太郎「承德の喇嘛廟」 1937 年 第 1 回一水会展



図 30 川島理一郎「承德大観」1934 年
個展熱河風物展

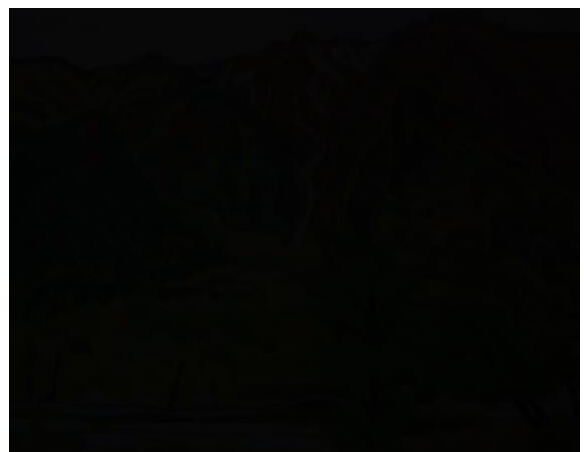


図 31 安井曾太郎「秋の霞沢岳」1938 年



図 32 岡田三郎助「王道楽土」1936 年

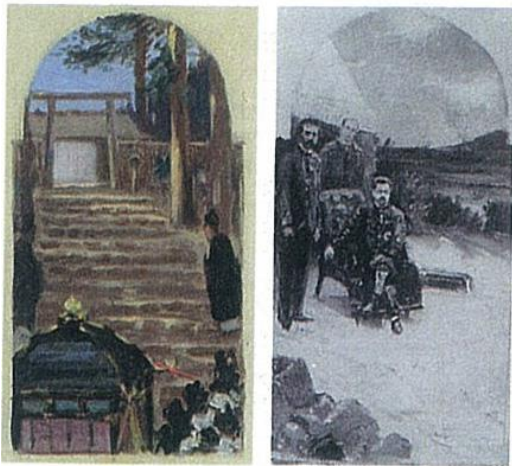


図 33 岡田三郎助「台湾神社」画稿(左)、「北白川宮殿下之澳底登陸」写真(右) 1920 年

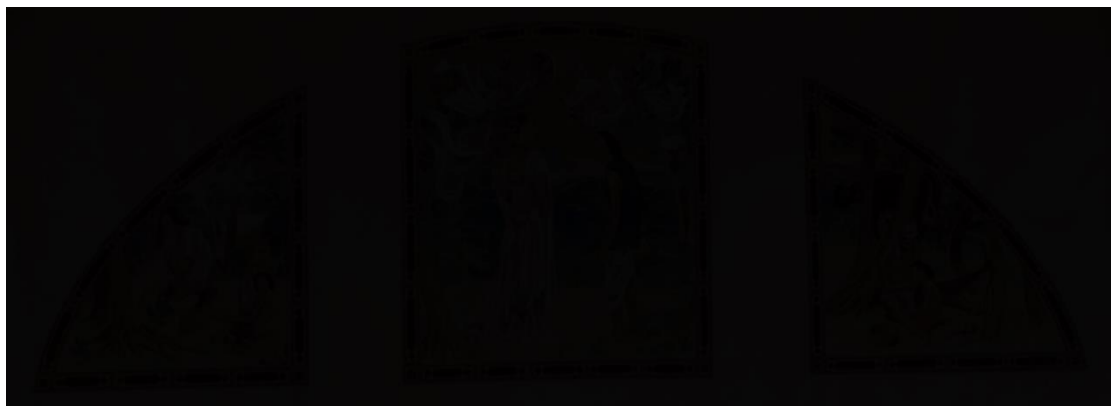


図 34 和田三造「朝鮮総督府壁画画稿」1926 年頃



図 35 「満洲国務院の壁間を飾る 王道楽土の力作」 図 36 岡田三郎助「王道楽土」1936 年
1936 年



図 37 「満洲国建国十周年記念切手」 1942 年

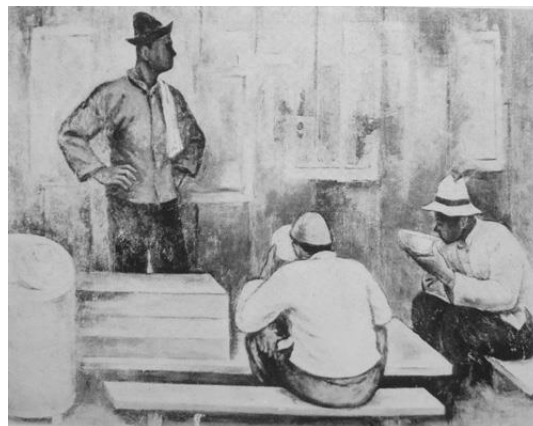


図 38 李平和「豆腐漿」1939 年 第2回満洲国展



図 39 淵上白陽「工場」1938 年

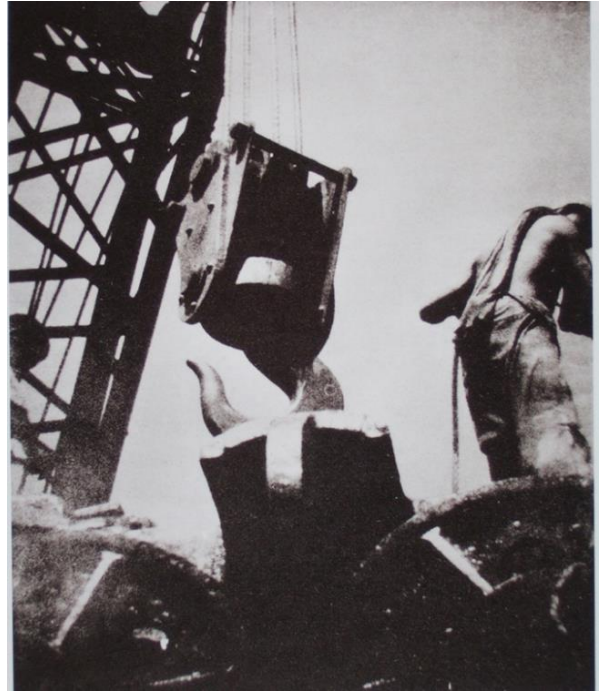


図 40 淵上白陽「クレーン苦力」1940 年

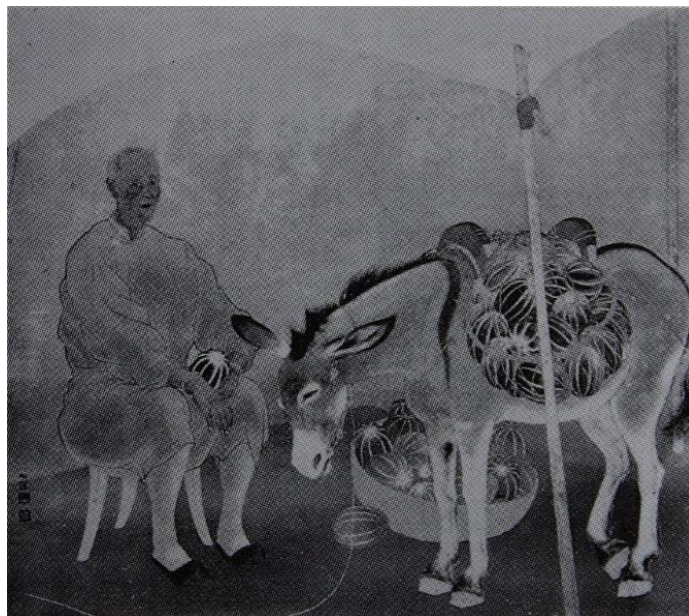


図 41 野田九浦「王道楽土」1939 年 第1回新文展



図 42 「興亜曼茶羅」展示風景 1940 年



図 43 「目を惹く 興亜曼茶羅」1940 年



図 44 和田三造「興亜曼茶羅」(下絵) 1940 年



図 45 和田三造「朝鮮総督府壁画画稿」1926年
第7回帝展



図 46 和田三造「朝鮮総督府壁画画稿」(部分)
1926年頃 第7回帝展



図 47 田中実「ハルピンの少女」
1940年 奉祝展

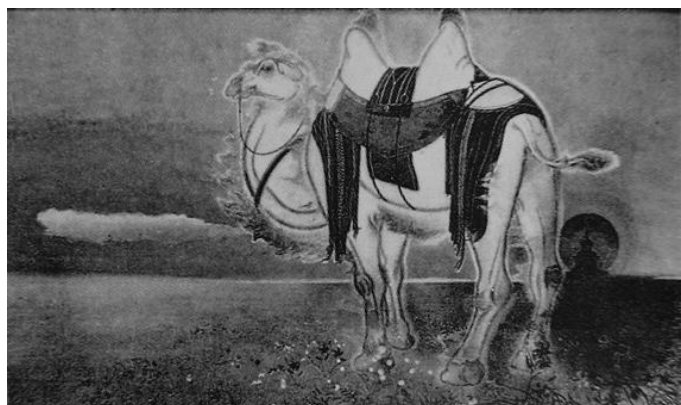


図 48 小早川秋声「大地は招く」 1940年 奉祝展



図 49 大河内信敬「都市建設」1940年 奉祝展



図 50 田中忠雄「開拓地の家族」1940年 奉祝展



図 51 井手宣通「興亜の歌」1940年 奉祝展



図 52 三宅鳳白「楽土」1940年 奉祝展



図 53 鶴田吾郎「康民収徳」 1936 年 文展招待展



図 54 藤田嗣治「眠れる女」 1931 年 第 21 回二科展



図 55 藤田嗣治「順化承天府外苑」1942 年 満洲建国 10 周年慶祝献納画展



図 56 松林桂月「王者香」1942 年
満洲建国 10 周年慶祝献納画展



図 57 上村松園「愛児之図」1942 年
満洲建国 10 周年慶祝献納画展



図 58 橋本閑雪「髪」1942 年 満洲建国 10 周年慶祝献納画展



図 59 川端龍子「朝陽来」(「大陸策」第一作) 1937年 第9回青龍展



図 60 川端龍子「源義経(ジンギスカン)」(「大陸策」第二作) 1938年 第10回青龍展



図 61 橋本関雪「恵日東臨」1939年 橋本関雪聖戦記念画展



図 62 川端龍子「花摘雲」(「大陸策」第四作、部分) 1940 年 第 12 回青龍展

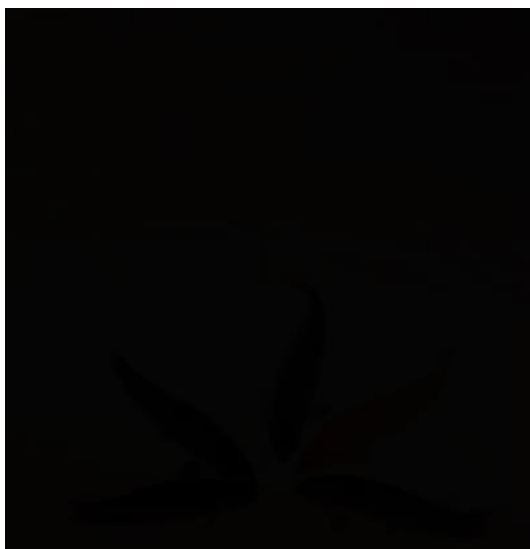


図 63 川端龍子「五鯉図」 1940 年 第 11 回青龍展



図 64 川端龍子「香炉峰」(「大陸策」第三作) 1939 年 第 11 回青龍展



図 65 清水登之「蒙古風景(高原・女・馬)」1936年 第6回独立展



図 66 清水登之「素描」1936年



図 67 鈴木保徳「国都建設」1936年 第6回独立展



図 68 鈴木保徳「素描」1936 年



図 69 鈴木保徳「横たはれる満洲土人」1936 年 第 6 回独立展



図 70 中山巍「王道楽土 B」1938 年 第 8 回独立展



図 71 中山巍「王道楽土 B」1938 年 第 8 回独立展



図 72 清水節義「黄色のチョゴリ」1932年
第11回朝鮮美展



図 73 江口敬四郎「楽土」1939年 第18回朝鮮美展



図 74 中山巍「王道楽土 A」1938年 第8回独立展



図 75 福沢一郎「慰問袋に美人画を入れよ」
1932年 第2回独立展



図 76 福沢一郎「知恵と勇気と」1932年
第2回独立展

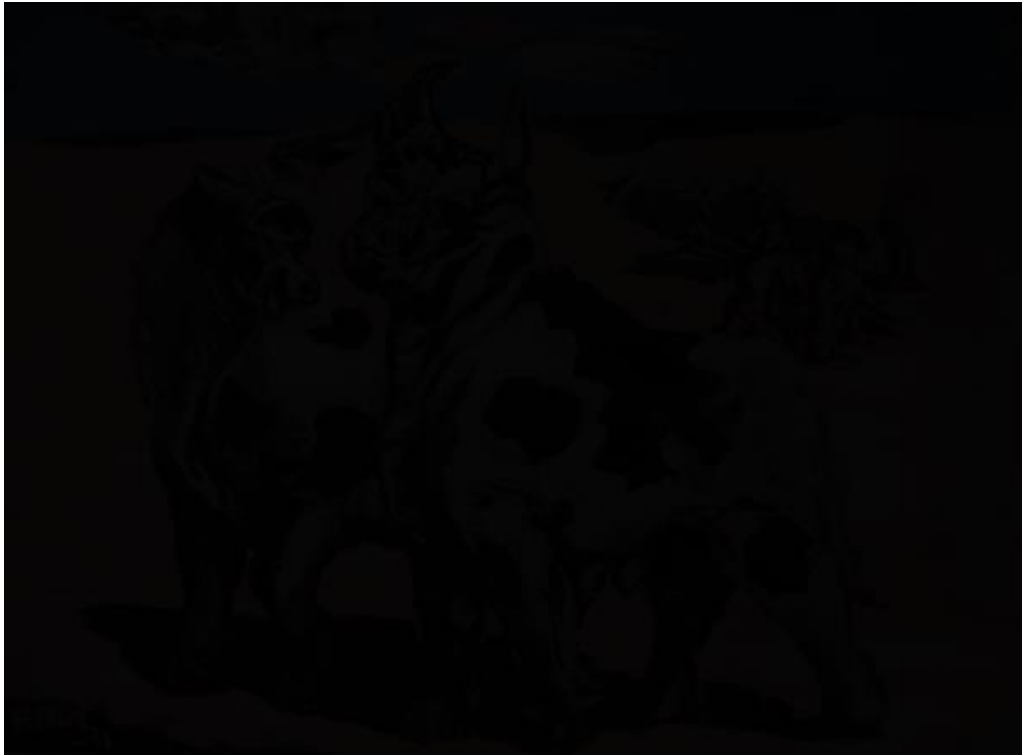


図 77 福沢一郎「牛」1936年 第6回独立展



図 78 「黄金の杯」(部分) BC.1500年頃



図 79 福沢一郎「牛」(素描) 1936年

第4章 満洲における民藝-日本民藝協会の満洲民芸調査



図1 実在工芸美術会第4回展の特別陳列(満鉄コレクションの大陸土俗工芸品) 1938年



図2 満洲国国宝展覧会絵はがき(典籍) 1942年



図3 満洲国国宝展覧会絵はがき(染織) 1942年



図4「白磁刻花文鶏冠壺」遼代(10世紀頃)



図5「逸品ばかり四百点 偲ぶ支那の古代文化」1942年

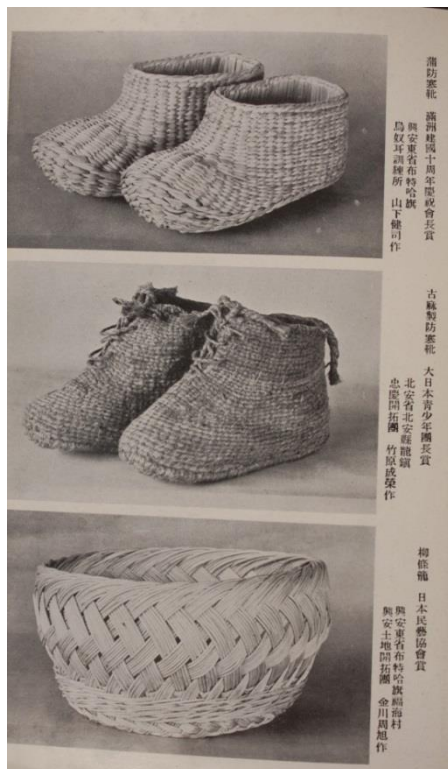


図6「開拓民の民藝」展の出品作 1942年



図7「満洲民芸調査団」 1944年

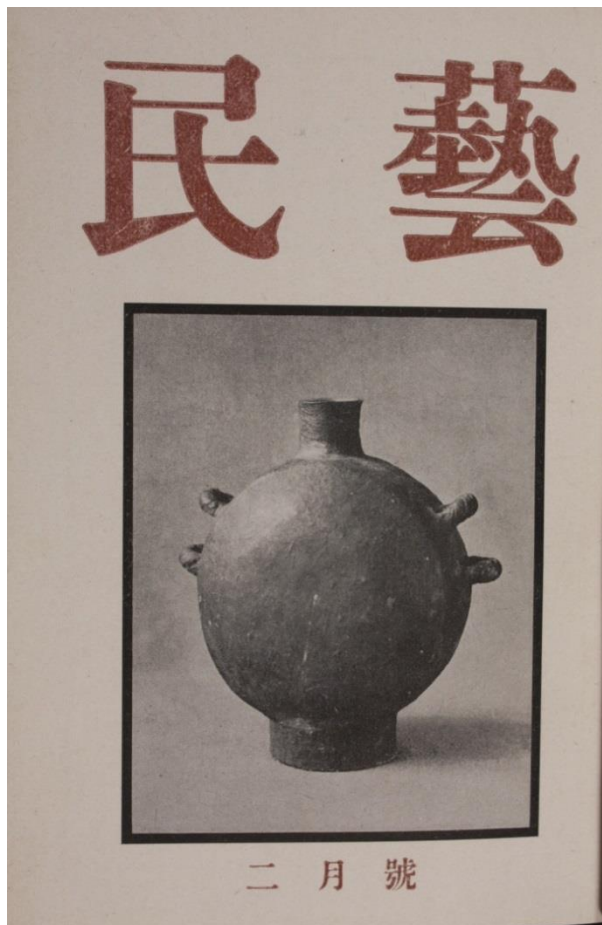


図8『民藝』1944年2月号表紙 1944年

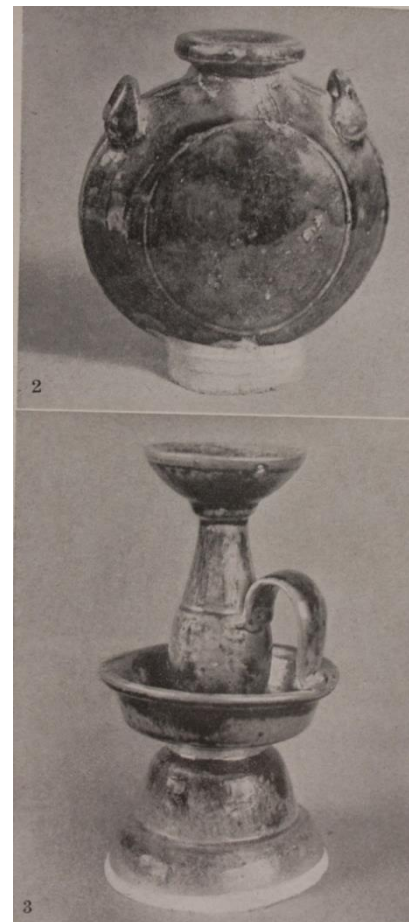


図9『民藝』1944年2月号口絵 1944年

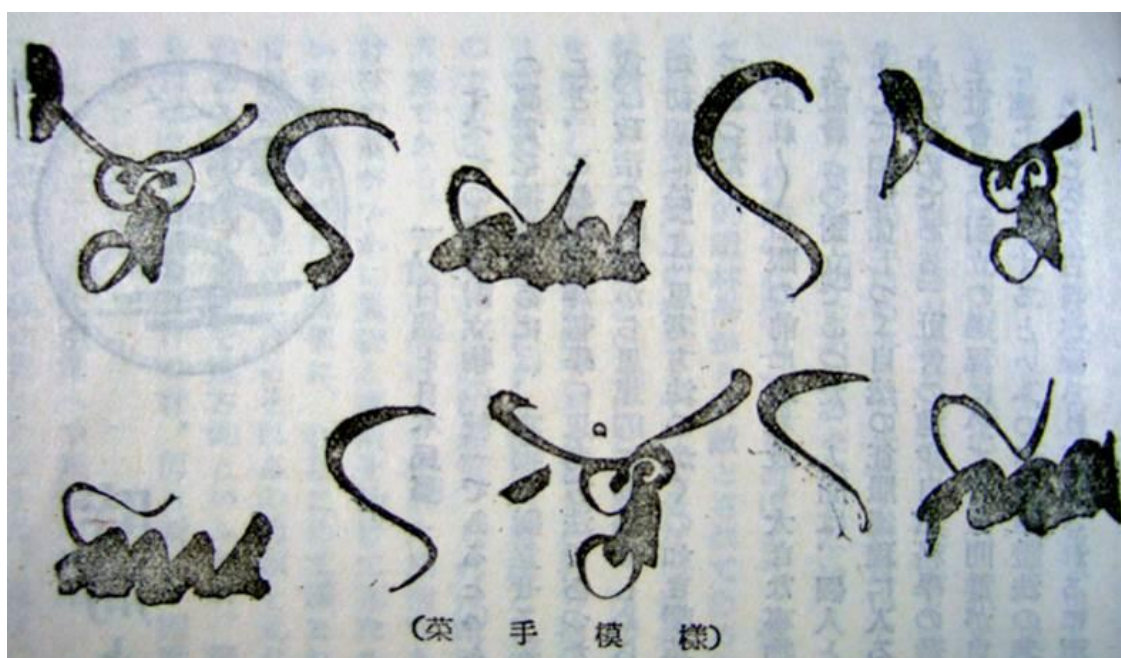


図10 菜手文様 1944年



図 11 菜手文様が施された陶磁器 1944 年

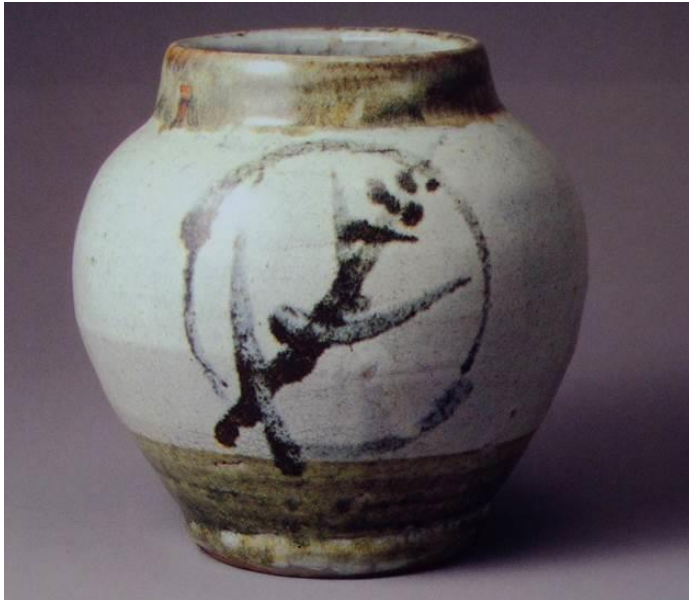


図 12 濱田庄司「白磁鉄絵壺」1930 年

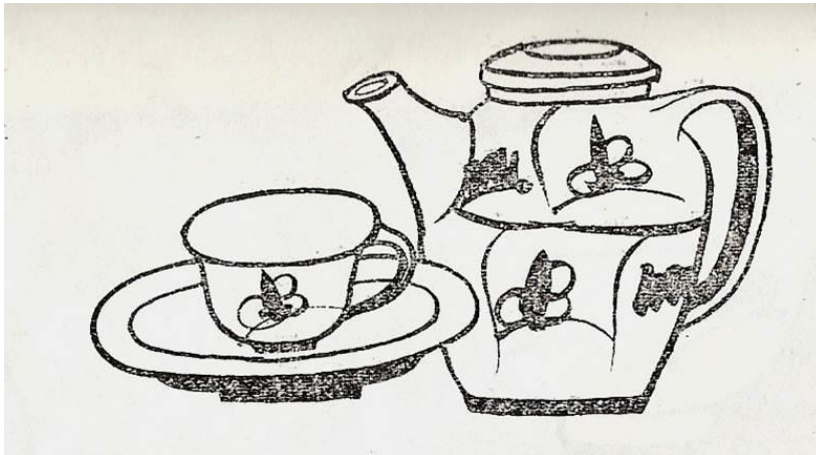


図 13 興隆山窯 試作スケッチ 1944 年



図14 興隆山窯 試作スケッチ 1944年



図15 日本民芸館展示風景 1942年



図16 アチックミュージアムの内部 1937年頃

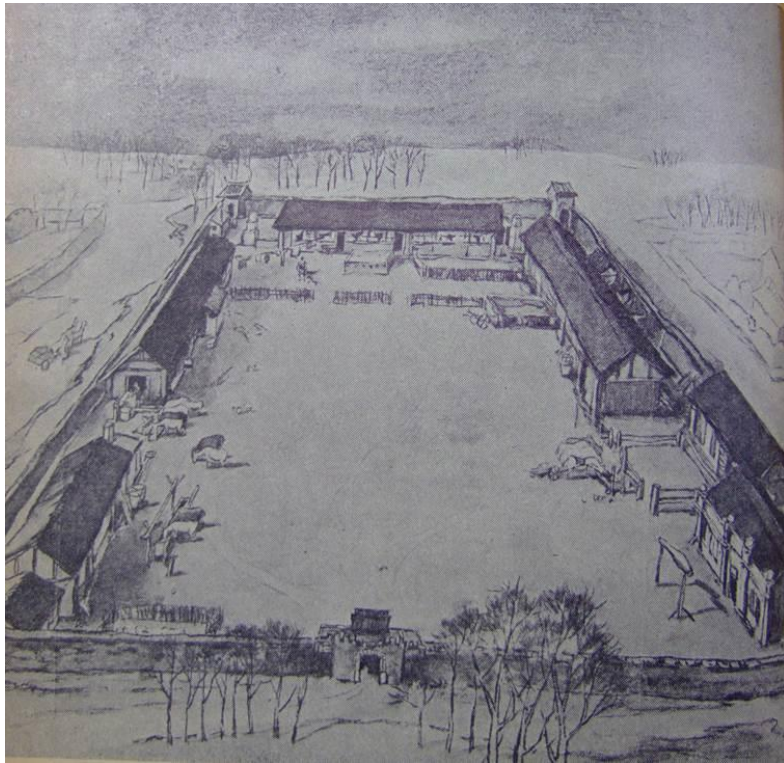


図 17 藤山一雄「民俗展示場の鳥瞰図」 1944 年



図 18 朝鮮民族美術館 1924 年

第5章 満洲国という写真の実験場

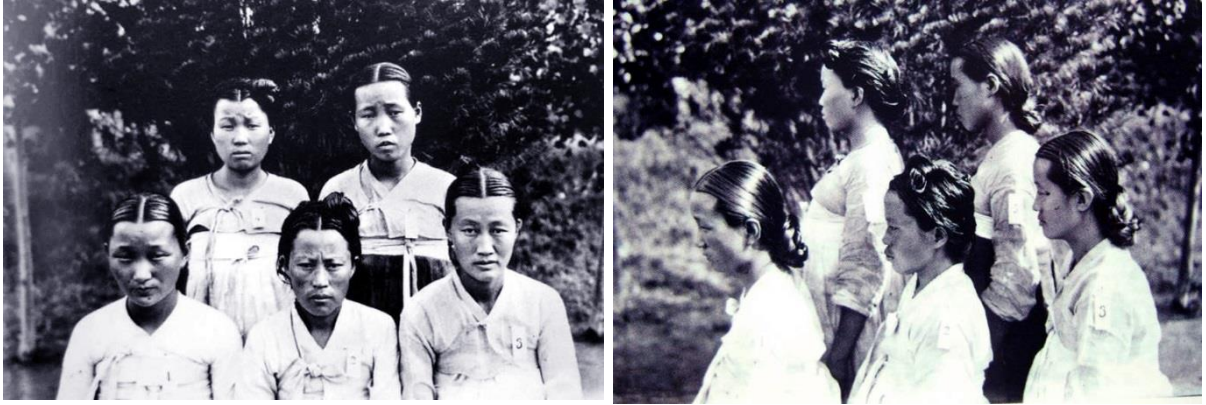


図1 鳥居龍蔵「身体測定写真」1914年



図2 秋葉隆・赤松智城 民俗学写真 1938年



図3 『写真報道 戦ふ朝鮮』1945年

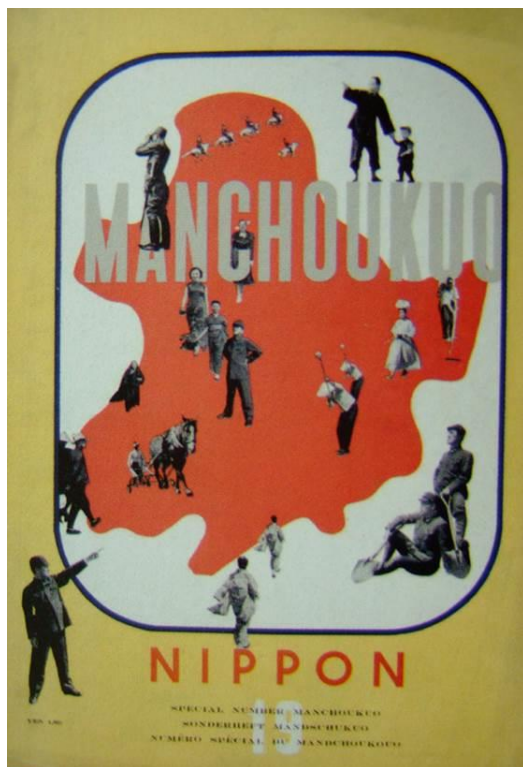
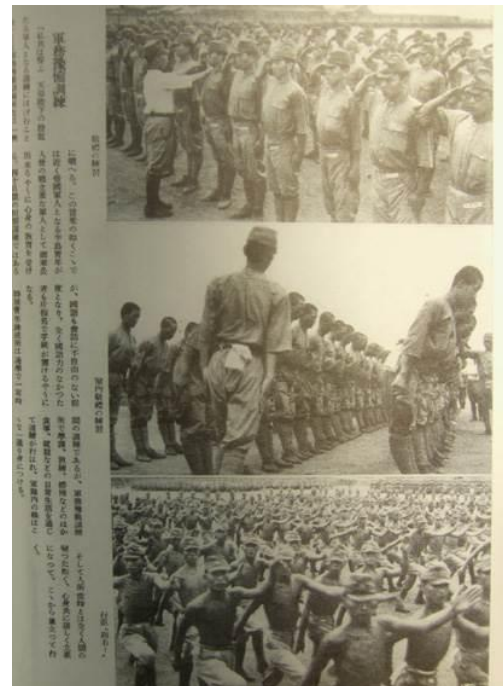


図4 『NIPPON』第19号(満洲国号)表紙 1939年

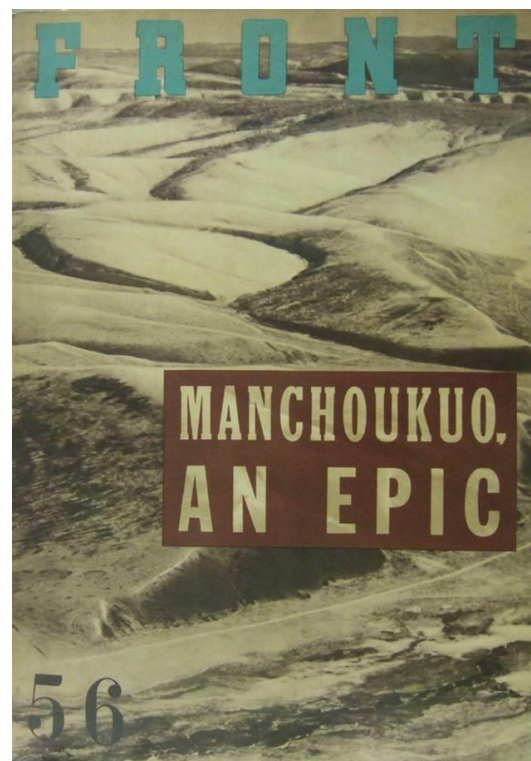


図5 『FRONT』第5-6号(満洲国建設号)表紙 1943年



図6 淵上白陽「夕陽」 1928年



図7 岡田中治「冬の陽」 1939年

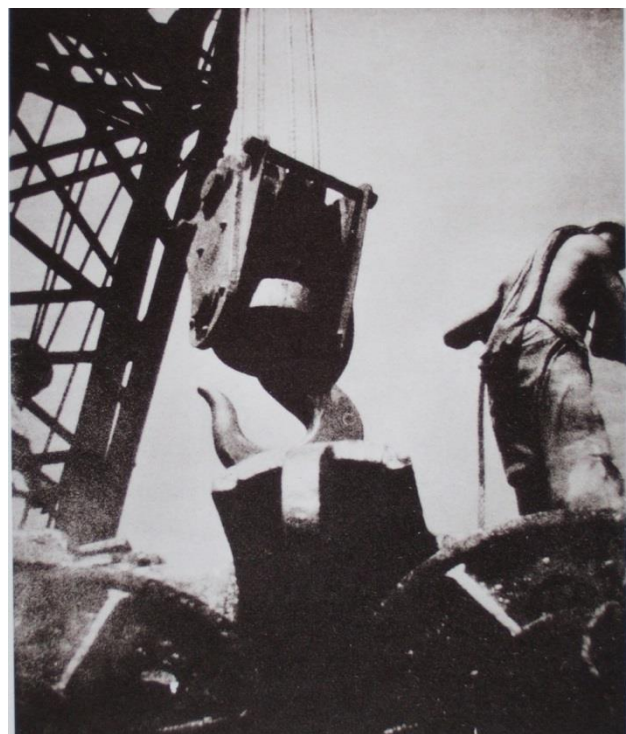


図8 淵上白陽「クレーン苦力」 1940年

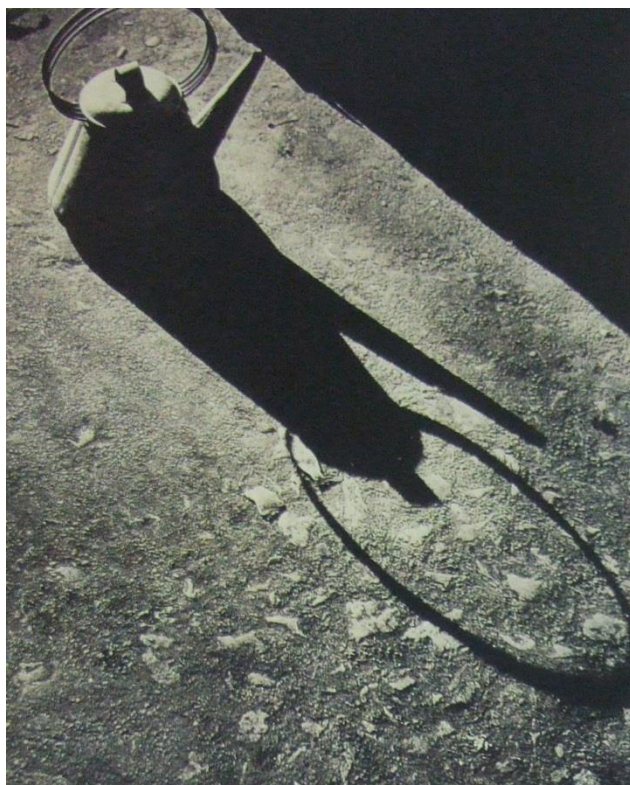


図9 政徳信義「路上静物」 1937年



図10 馬場八潮「ロマノフ」 1939年



図 11 篠原實「野良に於ける」 1938 年

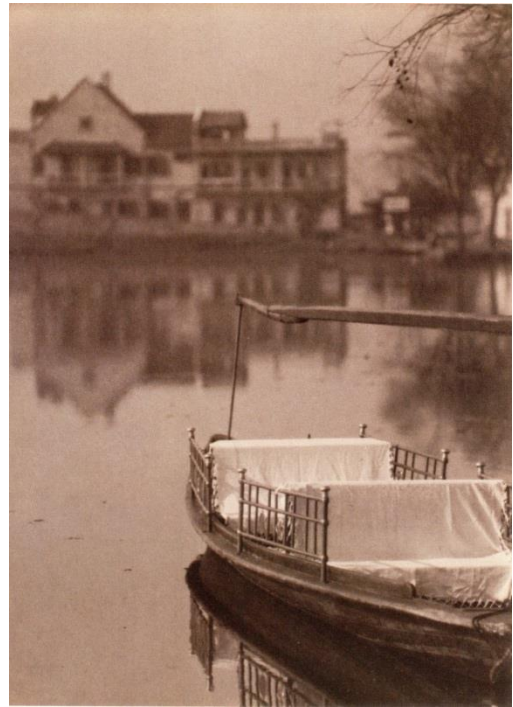


図 12 福原信三「西湖風景」 1931 年



図 13 淵上白陽「夕陽に映ゆる村」 1921 年



図 14 淵上白陽「コンストラクション」 1925 年

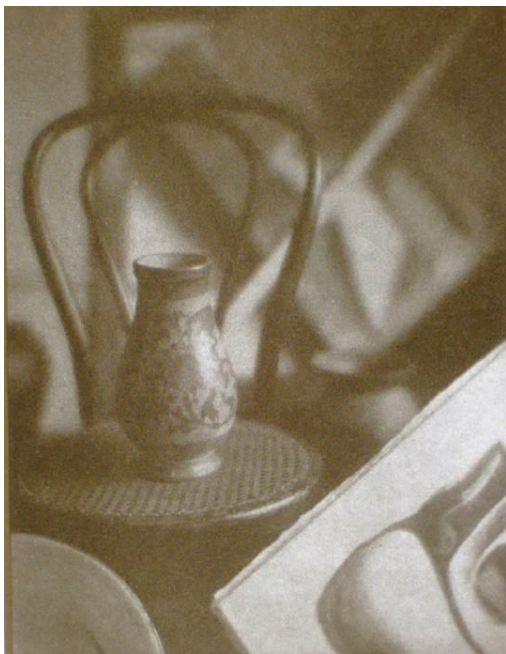


図 15 淵上白陽「静物」 1925 年



図 16 淵上白陽「円と人体の構成」 1926 年

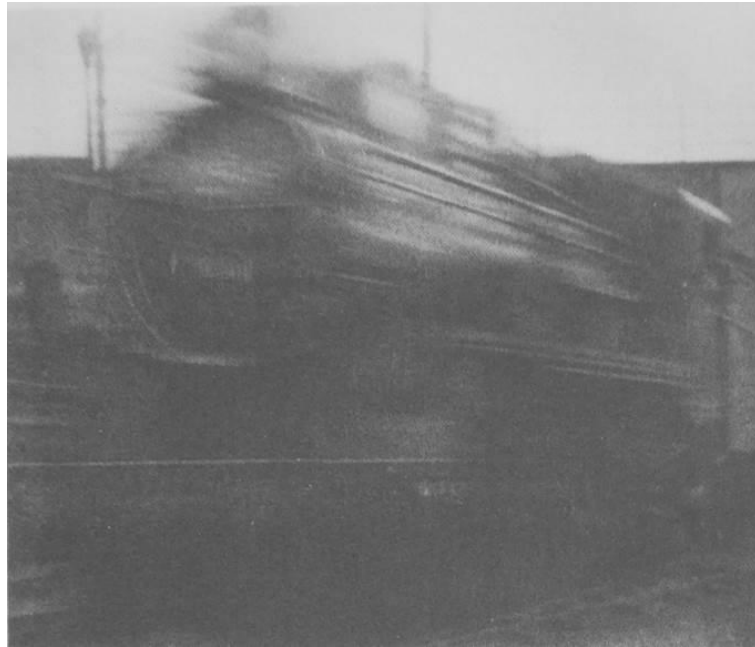


図 17 淵上白陽「時間描写」1925 年

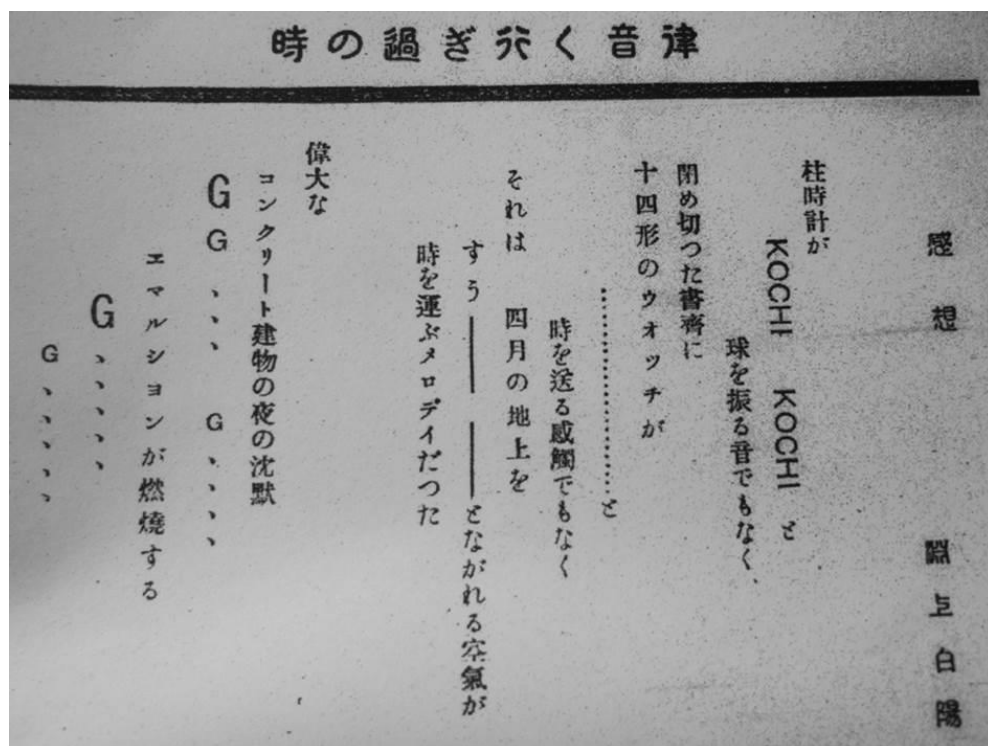


図 18 淵上白陽の詩 1925 年



図19 『白陽』第2巻7号表紙 1923年



図20 『白陽』第4巻8号表紙 1925年

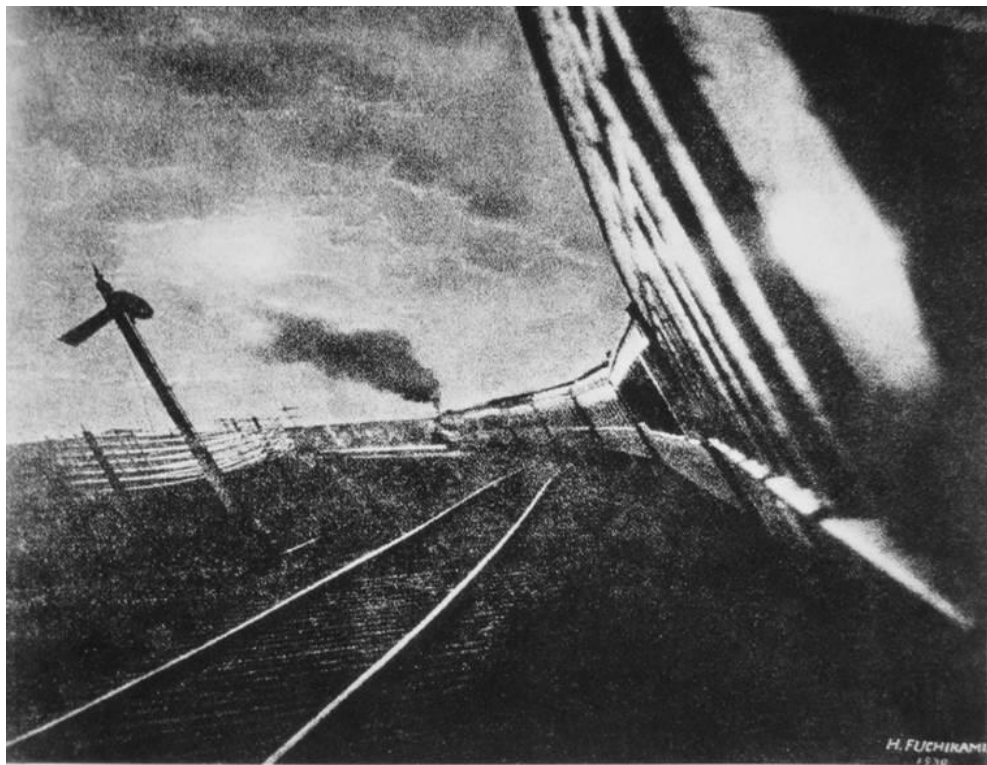


図21 淵上白陽「列車驀進」1930年



図 22 淵上白陽「満洲国国務院弘報処発行対外宣伝ポスター」1932 年



図 23 淵上白陽「マヴォイストの肖像」1925 年



図 24 シカゴ万国博覧会 満洲芸術写真展覧会展示風景
1934 年

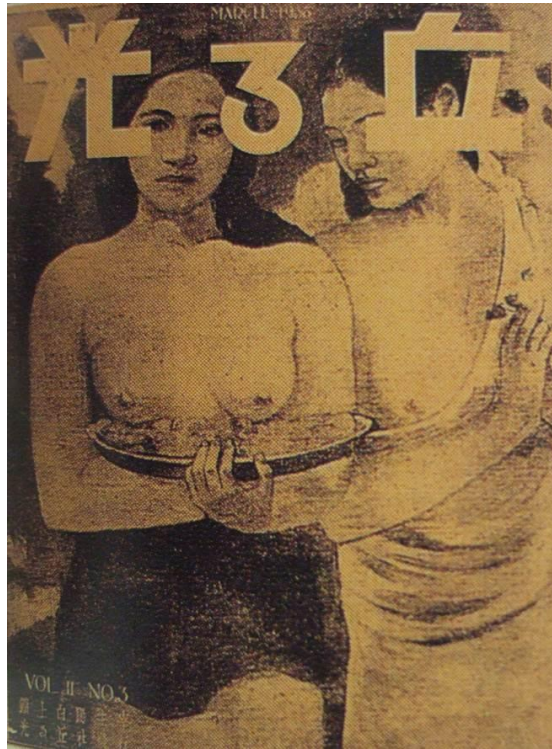


図 25 『光る丘』 第2巻3号の表紙 1938年

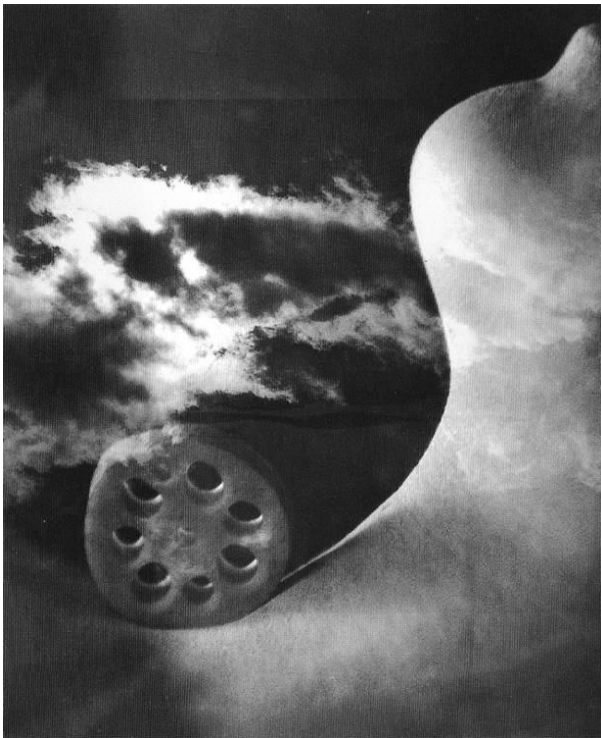


図 26 坂田稔「危機」1938年



図 27 花和銀吾「複雑なる想像」1938年



図 28 平井輝七「月の夢想」1938 年

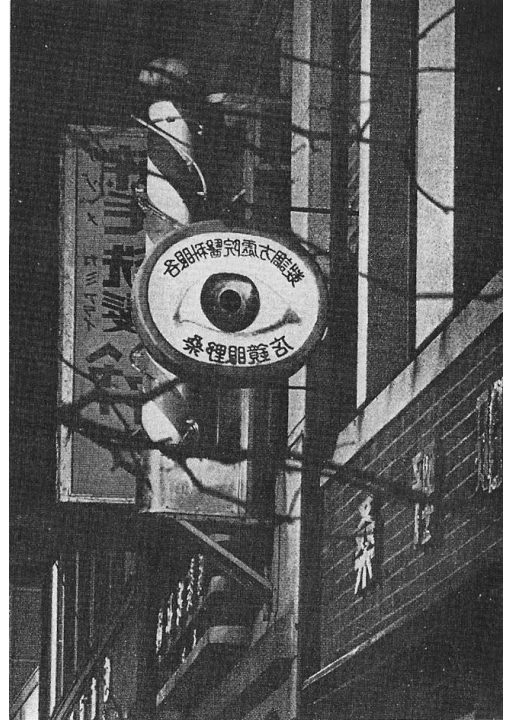
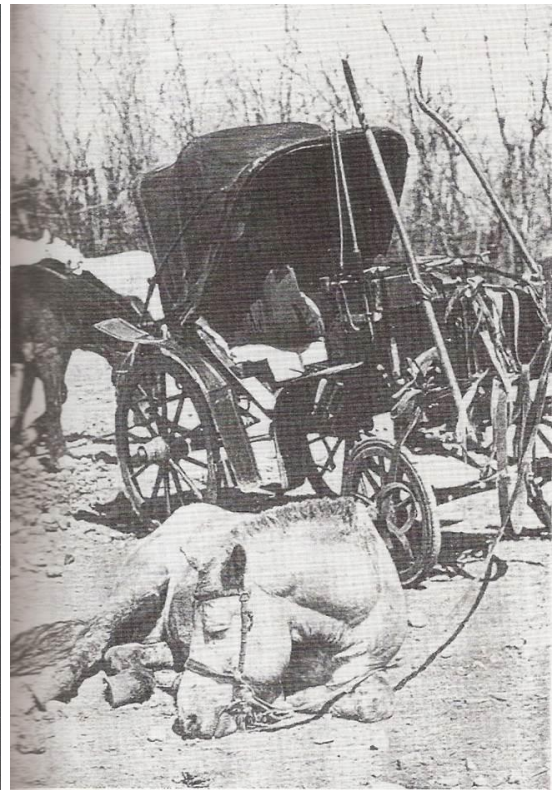


図 29 阿部芳文「夜の目」1939 年



図 30 阿部芳文「大陸の足」1940 年



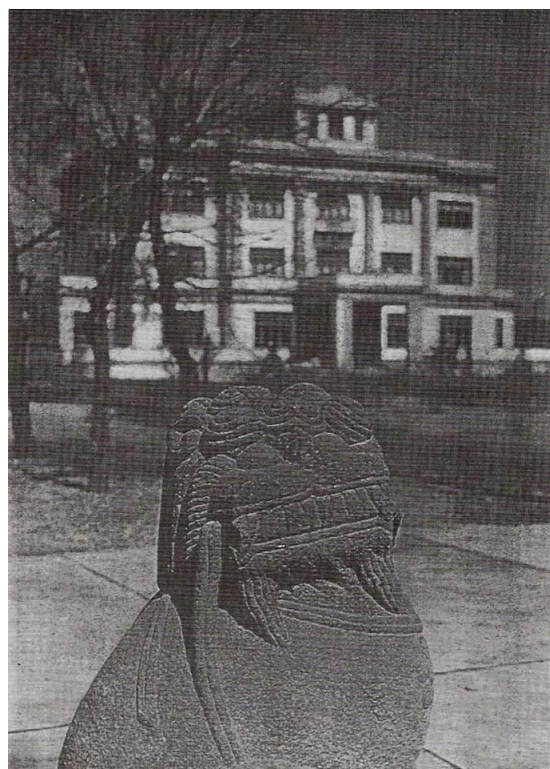
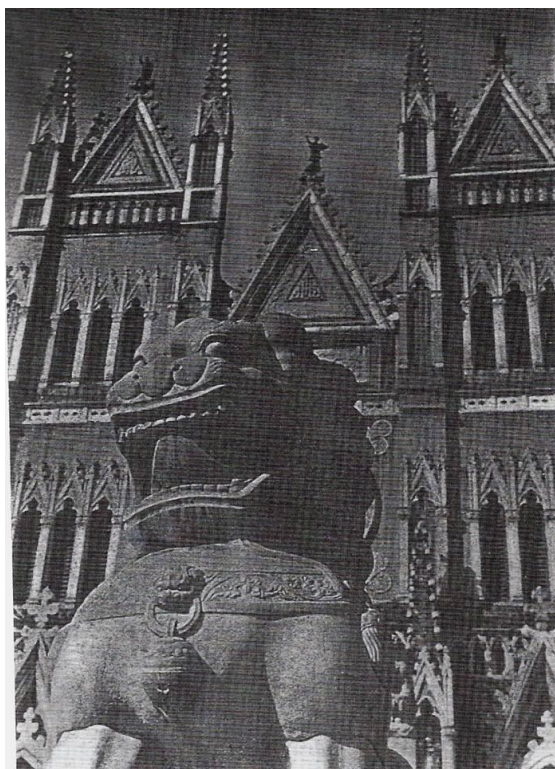


図 31 阿部芳文「二つの背景」 1940 年

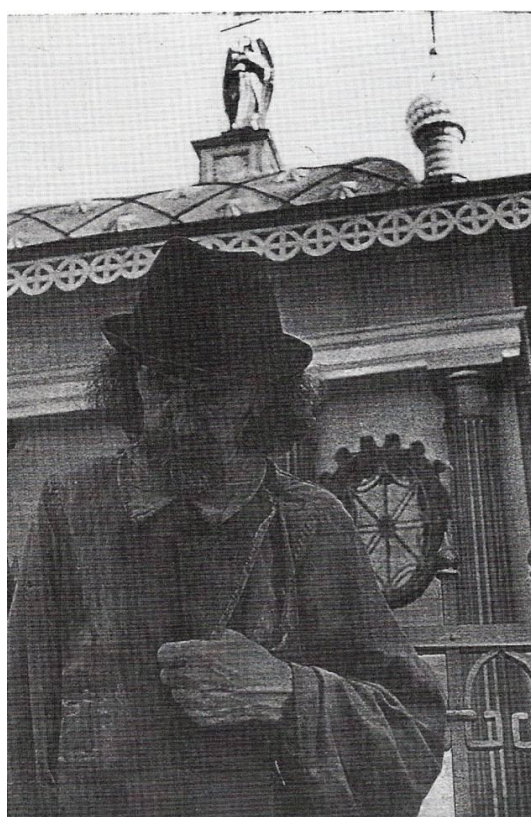


図 32 阿部芳文「奇妙な調和」 1940 年



図 33 小石清「自己擬視・ひしひしといれてくるもの」
1932年 第21回浪展

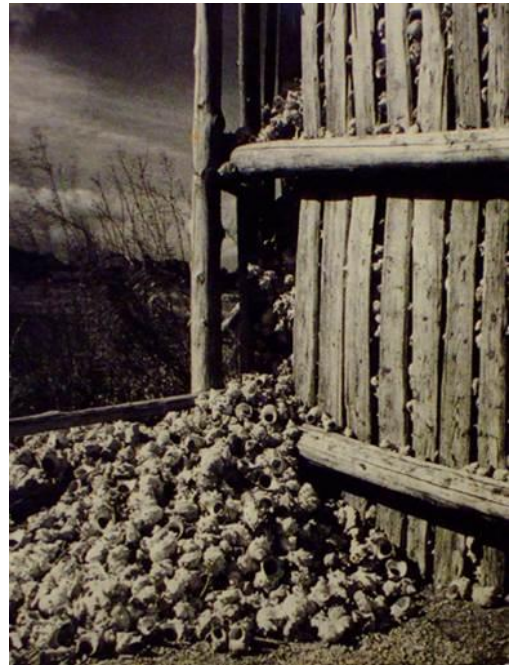


図 34 小石清「抜穀の挙動」1940年
第29回浪展

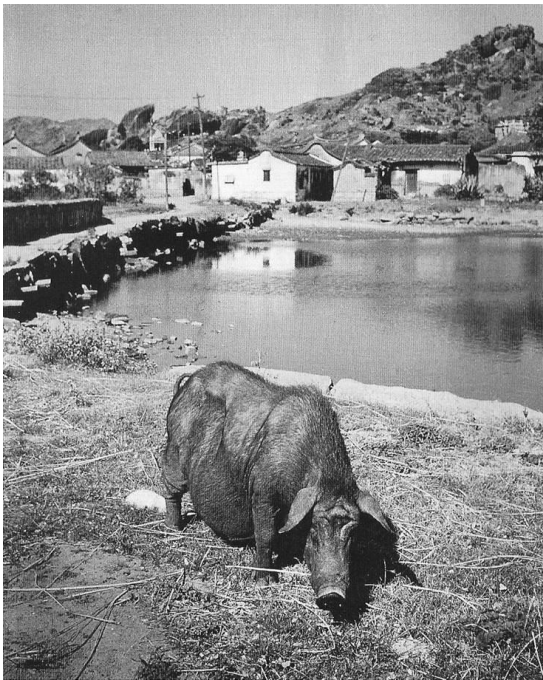


図 35 小石清「肥大した敗戦記念物」1940年

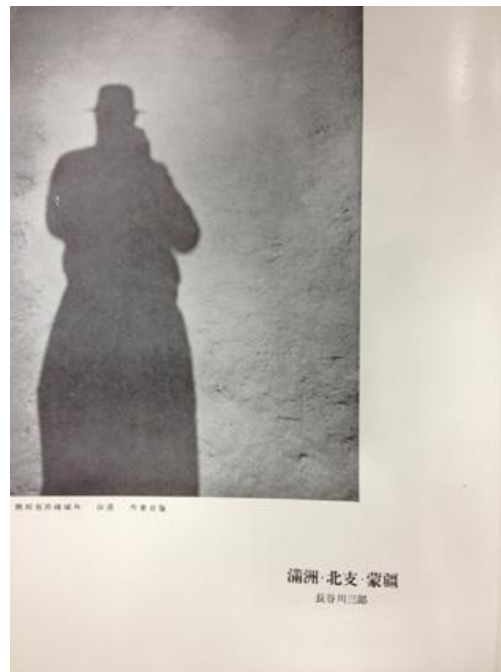


図 36 長谷川三郎「満洲・北支・蒙疆」(連作)
1940年



図 37 長谷川三郎「農家」1940 年



図 38 長谷川三郎「街の肉屋」1940 年



図 39 長谷川三郎「コマ犬」1940 年

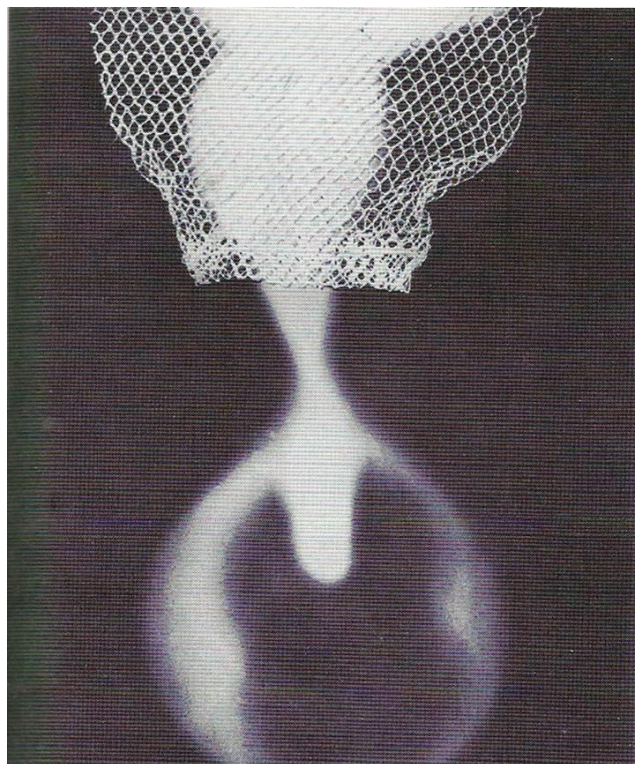


図 40 廣松正満「無題」1939 年

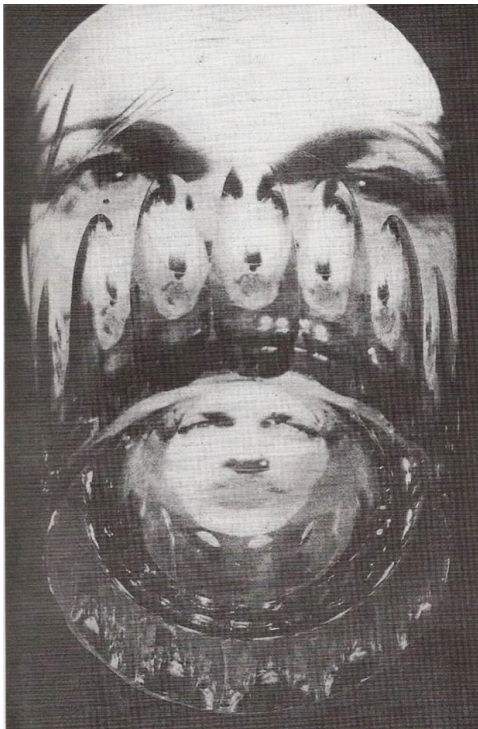


図 41 村田実一 1940 年頃

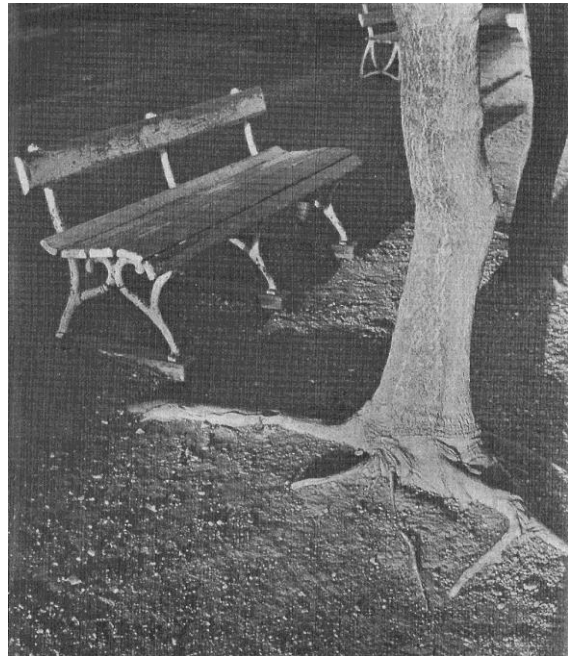


図 42 平野義昌「題名不詳」 1939 年

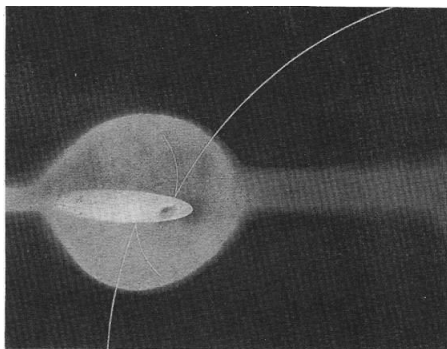


図 43 廣松正満「題名不詳」 1940 年頃

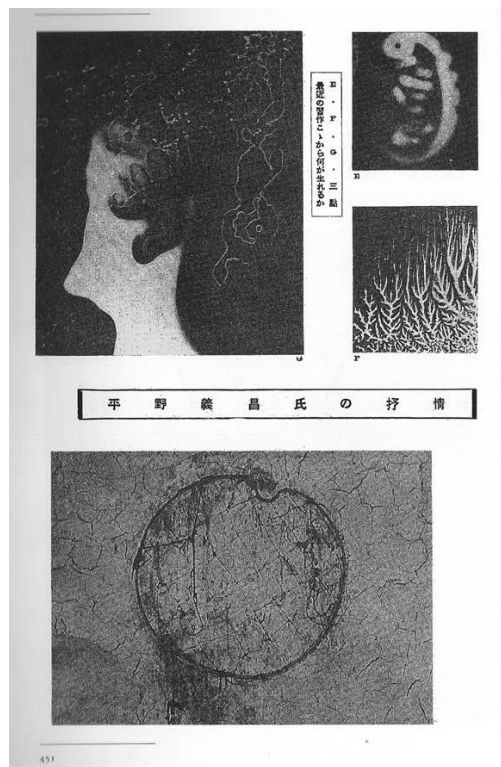


図 44 平野義昌の作品 1940 年頃

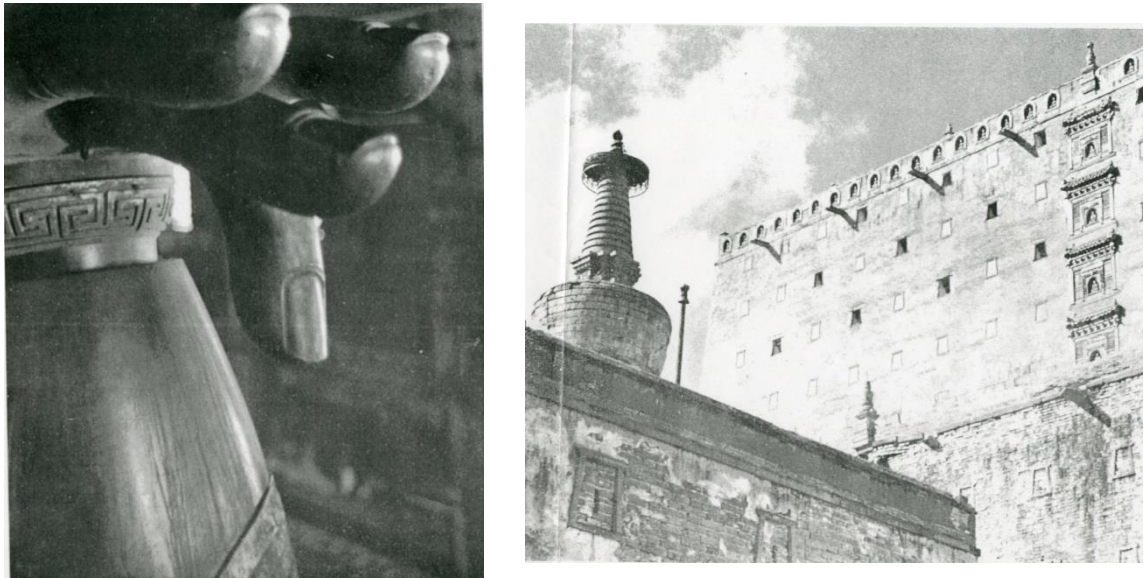


図 45 加持正範「大仏の掌(熱河)」(左)、「紅湾(熱河)」(右) 1940 年頃

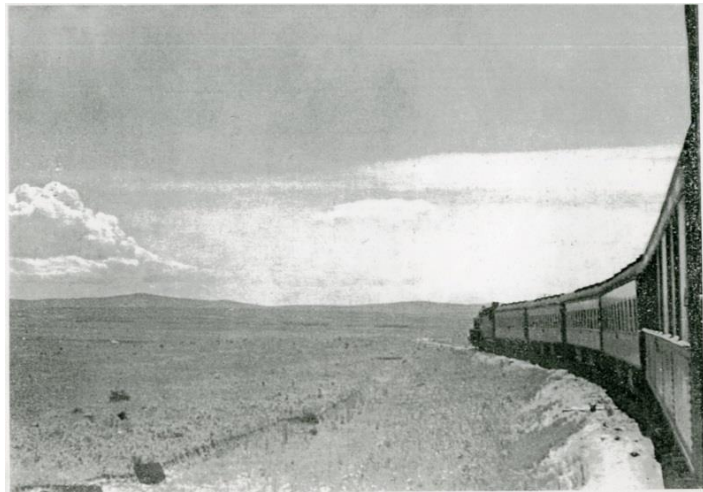


図 46 喜入隆「国境の気車」1940 年頃



図 47 喜入隆「青少年訓練所」1940 年頃



図 48 渡邊勉「開拓地の生活」1939 年頃



図 49 堀野正雄「優秀船に関する研究」1930-31 年



図 50 堀野正雄「首都貫流一隅田川アルバム」
1931 年



図 51 堀野正雄「白系露人の集落の婦人」(左)、「蒙古・大草原の生活—正装の貴婦人」(中)、
「蒙古・大草原の生活—娘」(右) 1940 年



図 52 木村伊兵衛「高田保氏」1933 年



図 53 木村伊兵衛『王道楽土』表紙 1943 年



図 54 木村伊兵衛「渡しを待つ間(吉林)」1940 年



図 55 木村伊兵衛「千山」1940 年

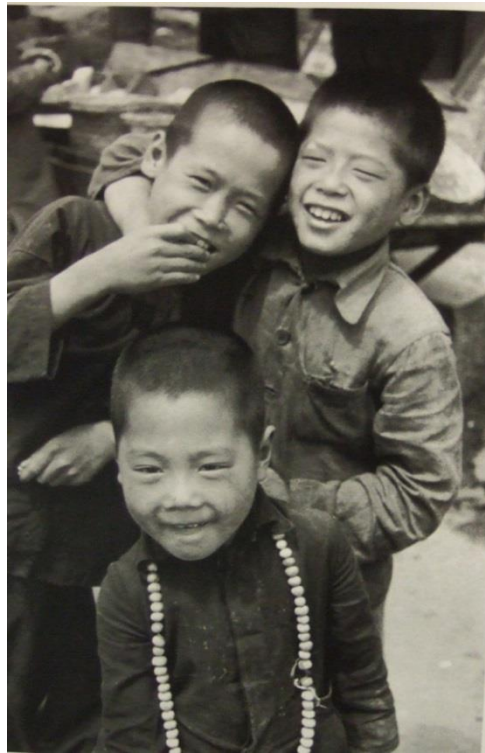


図 56 木村伊兵衛「奉天」 1940 年

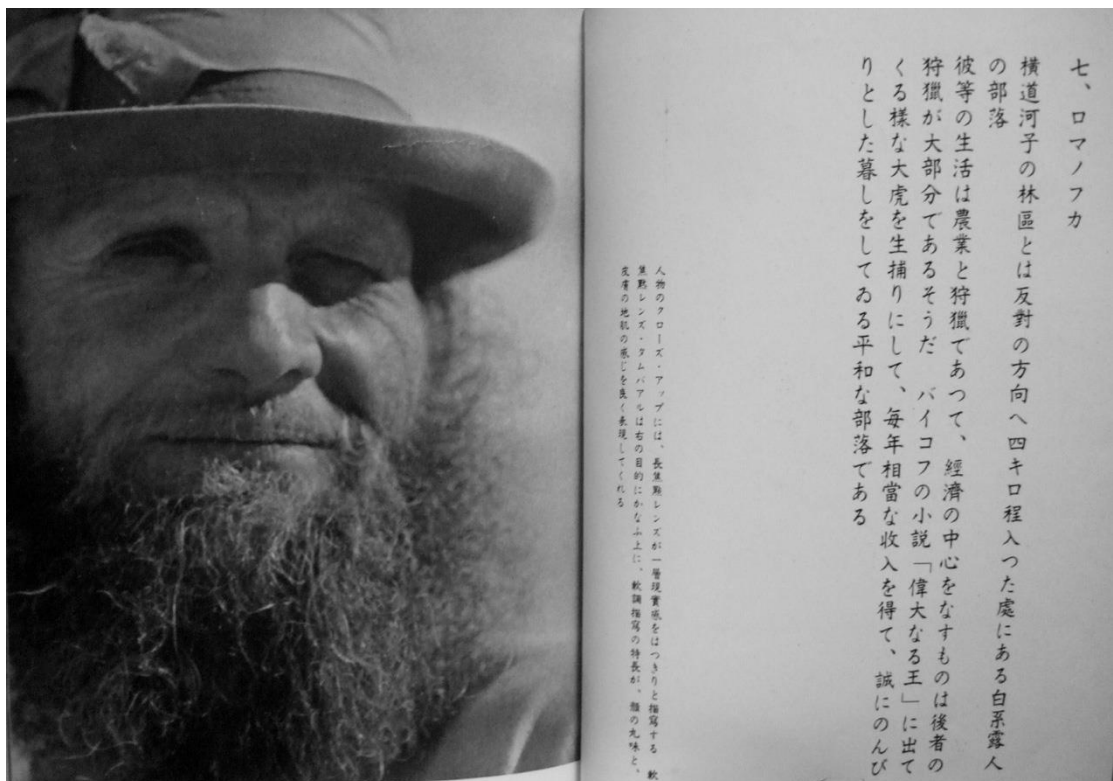


図 57 木村伊兵衛「ロマノフカ」 1940 年

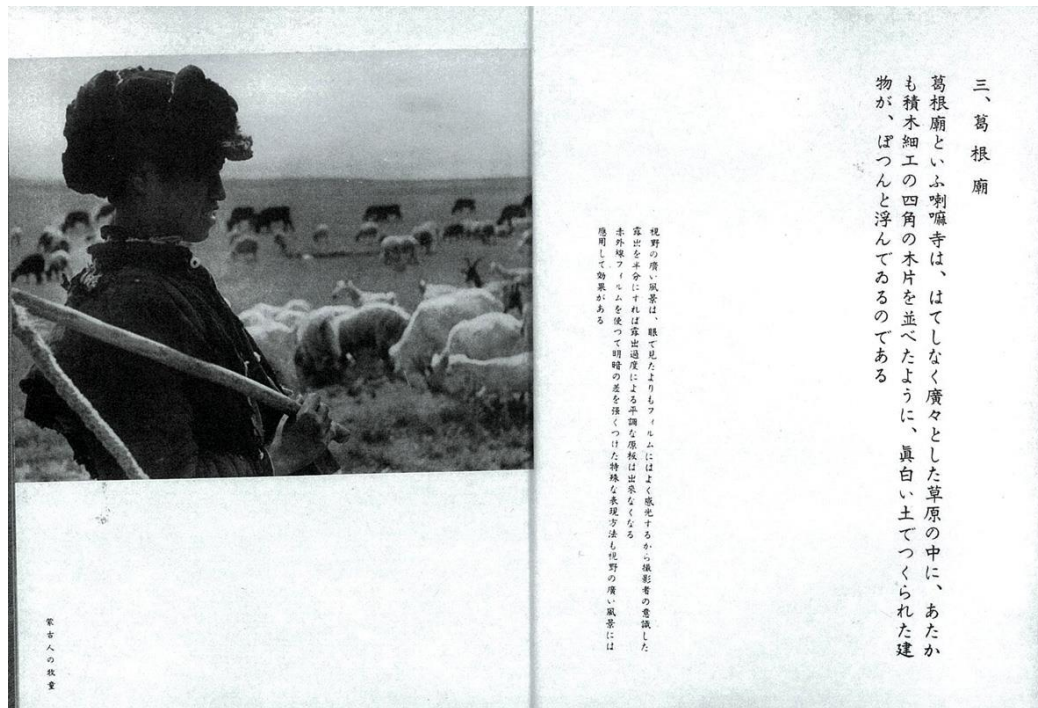


図 58 木村伊兵衛「葛根廟」 1940 年



図 59 木村伊兵衛「那覇の市場 本通り」 1935 年



図 60 「満洲の歴史」 1939 年『NIPPON』第 19 号



図 61 「満洲の資源」 1939 年『NIPPON』第 19 号

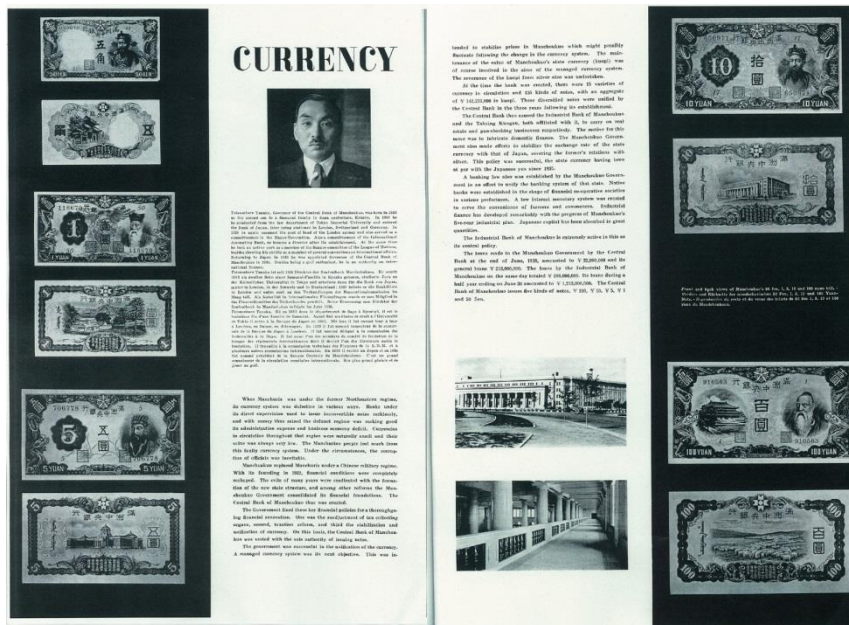


図 62 「満洲の通貨」 1939 年『NIPPON』第 19 号



図 63 『FRONT』 第 5、6 号(満洲国建設号) 1943 年

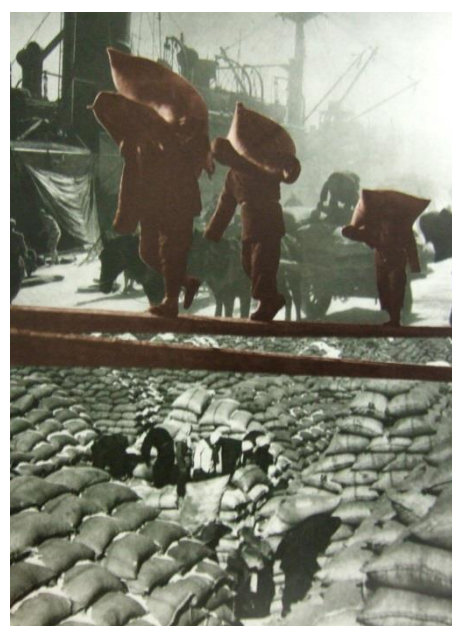


図 64 『FRONT』 第 5、6 号(満洲国建設号) 1943 年



図 65 『FRONT』 第 5、6 号(満洲国建設号) 1943 年



図 66 『USSR in CONSTRUCTION』 1934 年 11 月

第6章 旧植民地の地方色と「擬似故郷」



図1 張遇聖「帰牧」 1935年 第14回朝鮮美展



図2 李英一「農村の子供」1929年 第8回朝鮮美展



図3 金重鉉「巫女図」 1941年 第20回朝鮮美展



図4 林玉山「帰途」 1944年 台陽十周年記念展



図5 陳進「悠閒」 1935年



図6 郭雪湖「南街の祭り」1930年 第4回台展



図7 陳進「サンティモン社の女」1936年



図8 金容俊「海」1935年



図9 白南舜「樂園」1937年



図10 李快大「婦女図」 1941年



図11 李仁星「慶州の山谷にて」1935年 第14回朝鮮美展



図12 陳進「合奏」1934年 第15回帝展



図13 陳進「静思」1944年



図 14 鄭末朝「露店」 1941 年 第 4 回新文展

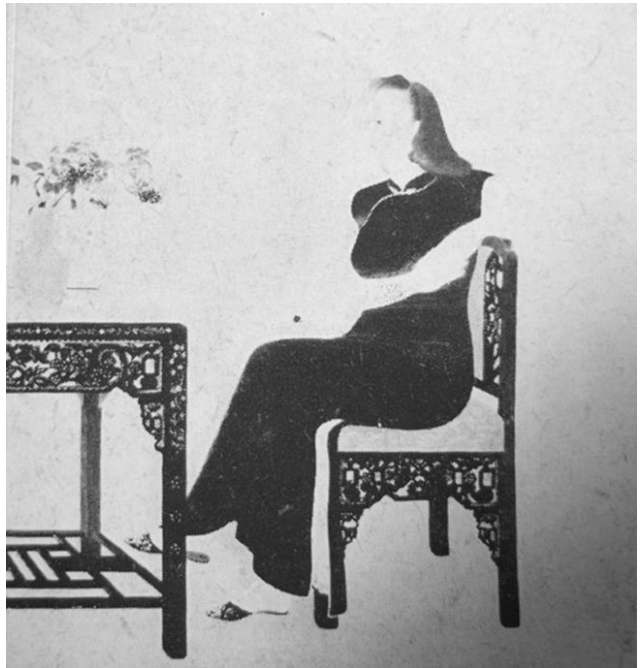


図 15 陳進「台湾の花」1941 年 第 4 回新文展



図 16 熊岡美彦「朝鮮服を着たる女」1919 年 第 1 回帝展



図 17 斉藤英一「大陸の夕焼」 1939年 第2回満洲国展

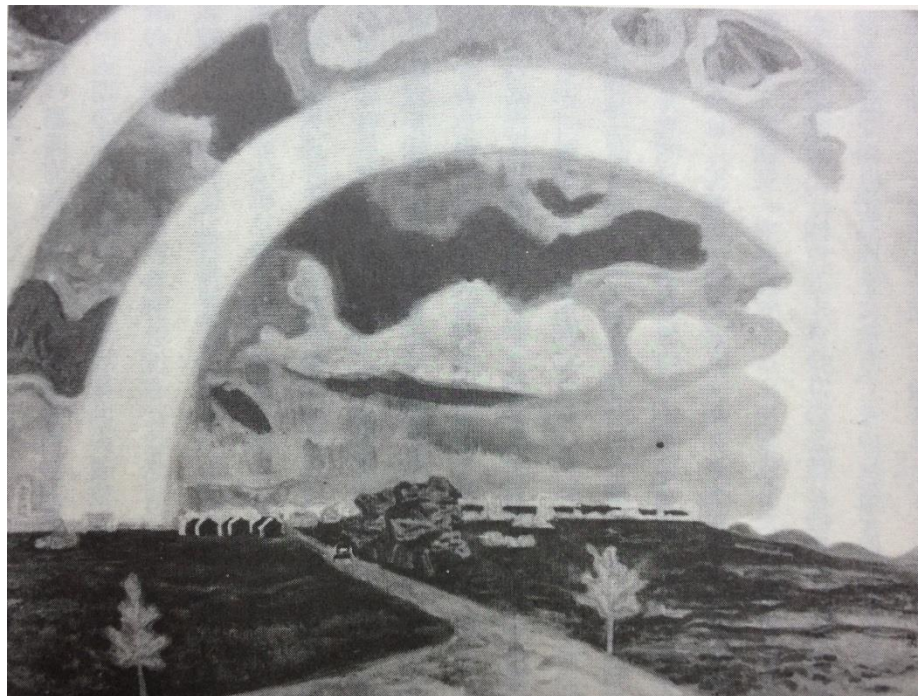


図 18 斉藤英一「歓喜嶺の二重虹」 1940年 第3回満洲国展



図19 辻永「満洲」 1913年 第7回文展



図20 矢崎千代二「建国忠霊廟」1941年 第4回新文展

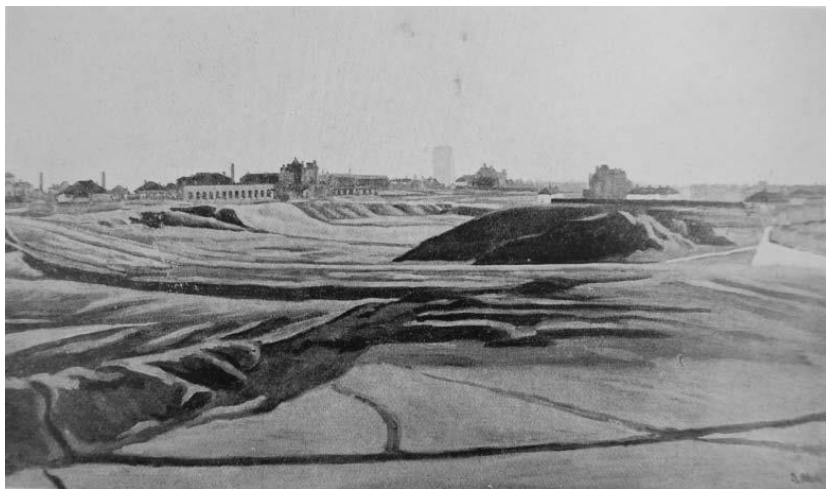


図21 池邊貞喜「風景」 1938年 第1回満洲国展



図 22 久保邦一「ハルビンの寺院」1938 年
第 1 回満洲国展



図 23 近藤清治「大同石仏」1939 年
第 2 回満洲国展

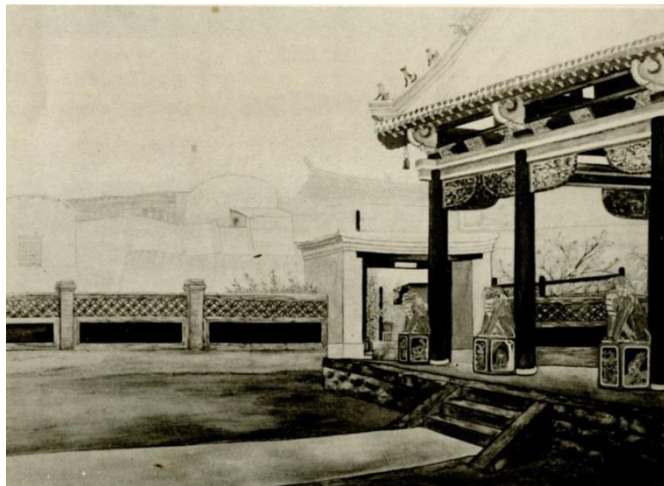


図 24 近藤清治「閨裡超塵」1940 年 第 3 回満洲国展



図 25 山代象二郎「春致」1938 年
第 1 回満洲国展



図 26 赤羽末吉「小孩子」 1937 年 訪日宣詔展

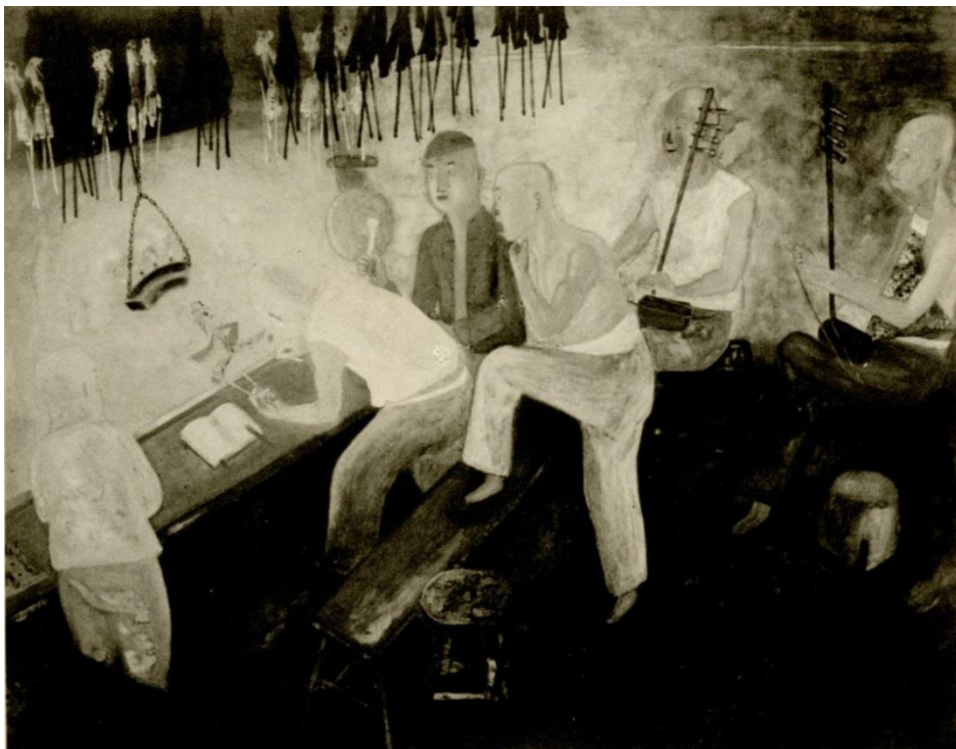


図 27 赤羽末吉「影戯」 1940 年 第3回満洲国展



図 28 甲斐巳八郎「蒙古」1937年 訪日宣詔展

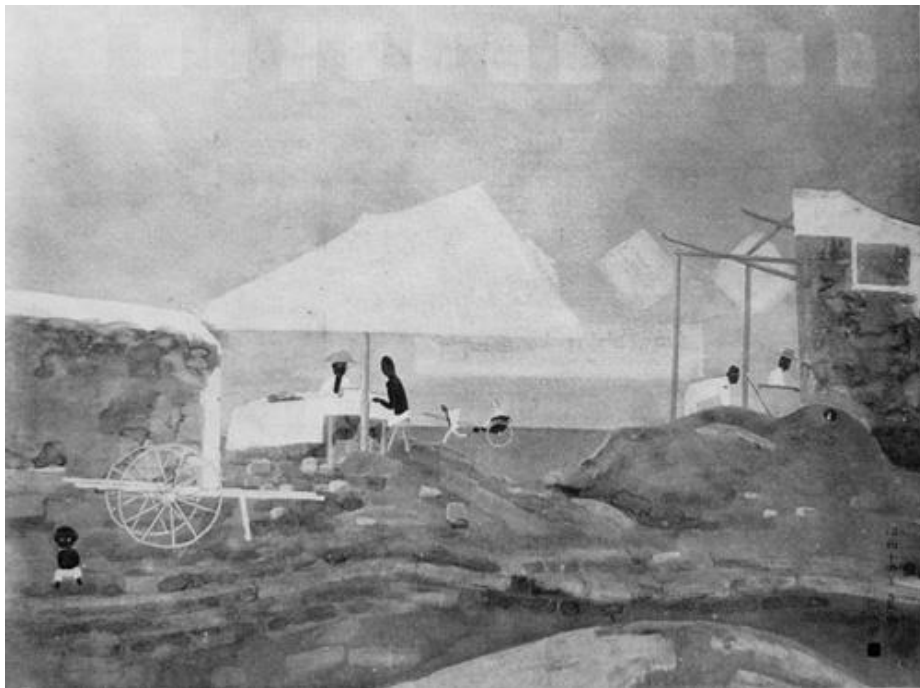


図 29 甲斐巳八郎「北京」 1939年 第2回満洲国展



図 30 甲斐巳八郎「少年」 1950年 第35回再興日本美術院展



図 31 甲斐巳八郎「満洲郷土画譜 170-手の表情」1940年



図 32 甲斐巳八郎「満洲郷土画譜 52—草鞋」1936 年



図 33 甲斐巳八郎「満洲郷土画譜 54—大豆」1936 年



図 34 甲斐巳八郎『協和』第 262 号表紙 1940 年



図 35 満洲郷土色研究会編『満洲土俗人形』表紙 1940 年



図 36 松田正雄「閑日」 1935年 第14回朝鮮美展



図 37 浅川伯教「残照」 1923年
第2回朝鮮美展



図 38 浅川巧『朝鮮の膳』 1929年



図 39 甲斐巳八郎『苦力素描』表紙 1937 年

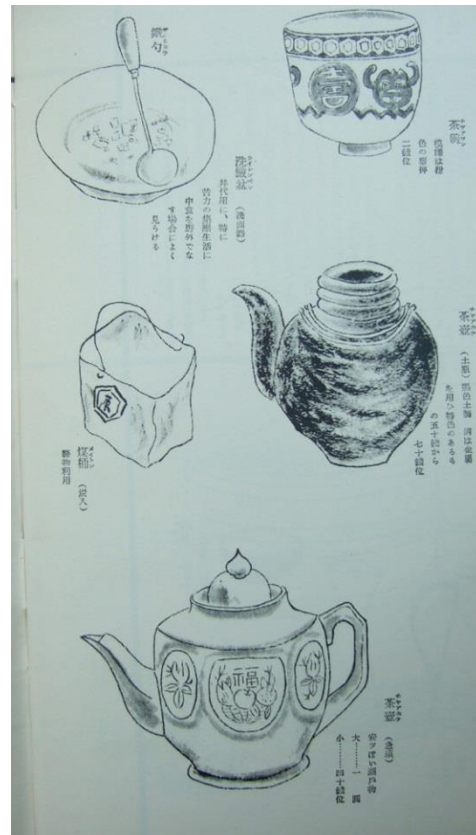


図 40 「苦力の生活を覗く」1937 年

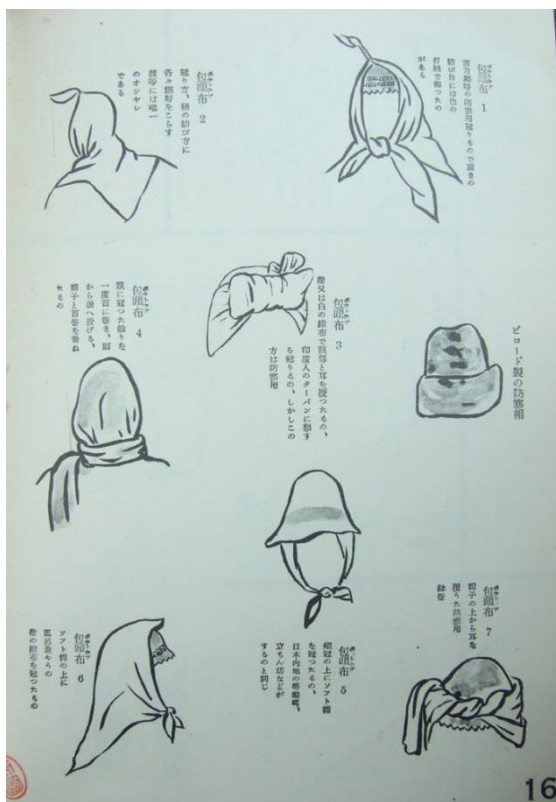


図 41 「苦力の生活を覗く」1937 年

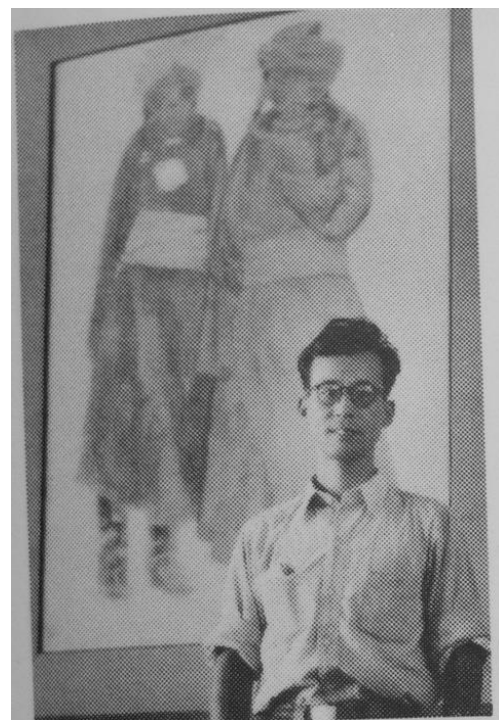


図 42 第5回満洲国展の最高賞受賞作「蒙古人」
の前の 甲斐巳八郎 1942 年

資料

満洲国美術展覧会(1回～3回) 受賞作及び主要出品作

<第1回 満洲国美術展覧会>

1)会期

1938年5月2日～11日

2)会場

新京記念公会堂、大経路国民学校

3)役員

会長 孫基昌(民生部大臣)
副会長 宮澤惟重(民生部次長)
顧問 東條英機(関東軍参謀長) 外 17人

4)審査員

審査員長	羅振玉
審査員	
1部(東洋画) 2部(西洋画)	荣厚
3部(彫刻美術工芸)	沈瑞麟
4部(法書)	宝熙
審査相談役	前田青邨、藤島武二

5)出品作及び受賞作

第1部 東洋画

入選数 68点 特選 4点 佳作 10点

第2部 西洋画

入選数 161点 特選 5点 佳作 13点

第3部 彫刻・美術工芸

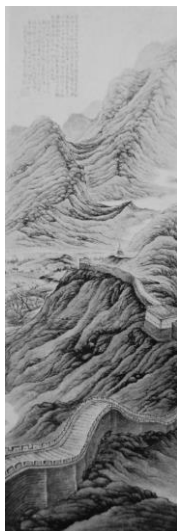
入選数 52点 特選 2点 佳作 7点 (彫刻は入賞者なし)

第4部 法書

入選数 73点 特選 3点 佳作 8

【東洋画部】

特選



于鴛壽*「辺関春色」 大室白耀「承德所見」



山代象二郎*「春致」



近藤清治*「廟」

*于鴛壽；第2回特選、第3回美術委員

*山代象二郎；第2回展特選、第3回展佳作、
三人会、黄土坡美術協会(第6章参照) 会員

*近藤清治；第3回展特選、第3回展佳作、第4回無鑑査
三人会、黄土坡美術協会(第6章参照) 会員

佳作



唐叔平「倣戴醇士山水」



王家鼎「山居秋霽」



于蓮客「長白佳氣図」 劉乃剛「欄花中堂」



周德與「白海青」



張紫楓*「双松孔雀」



名越富子「鸕」



森川壽美子「静なる思ひ」



馬場黎子*「婦人二態」



日高健三「春光」

*張紫楓；第2回展、第3回展特選、第4回美術委員、日本画を積極的に導入した中国人画家(第2章参照)

*馬場黎子；第3回佳作、第4回特選(第2章 図36)

【西洋画部】

特選



福田義之助「古城」



温鳳桐「蘇州」



池辺貞喜「風景」



福士友吉「魚」



山本芳智「早春市街」

佳作



白崎海紀*「松花江畔スケッチ」



橋本勝「森と教会」

*白崎海紀:第2回展民生部大臣賞、第5回特選



緒方タへ「スングアリー」



津田治七「早春」



関口須磨「風景」



倉澤ツタエ「キタイスカヤ風景」



石揖*「静物」



大部六蔵*「ハルビン風景」

*石揖;第2回特選、

*大部六蔵;第2回美術委員、ハルビン写真造型研究会の会員として満洲造型写真界で活動(第5章参照)



二瓶等観「秋」

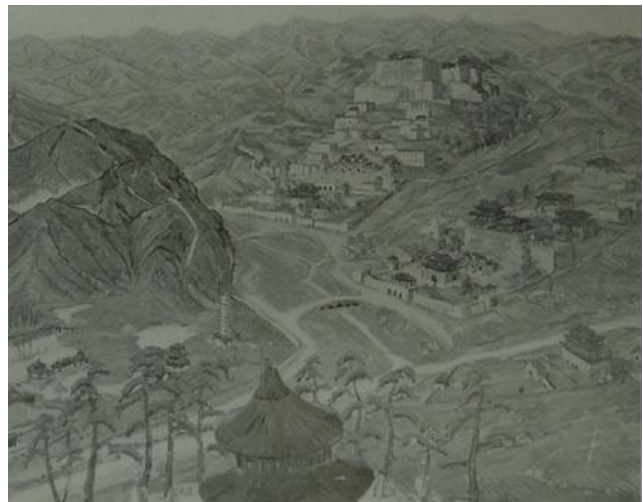


呉継貞「福陵」

その他



李平和*「春耕至ル」



藤山一雄*「印象の熱河」

*李平和;第2回展佳作、第4回展特選

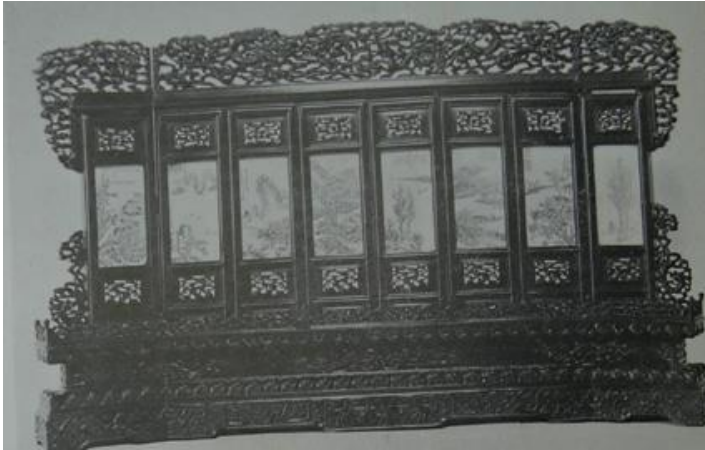
岡田三郎助の国务院壁画の原作を模写した記念切手を
デザイン(第3章参照)

*藤山一雄; 訪日宣詔記念美術展覧会東洋画部特別出品、第2回東洋画部佳作

満洲国恩賞局長、満洲国国立中央博物館副館長(第4章参照)

【美術工芸】

特選



陳古甸「挿屏一架」

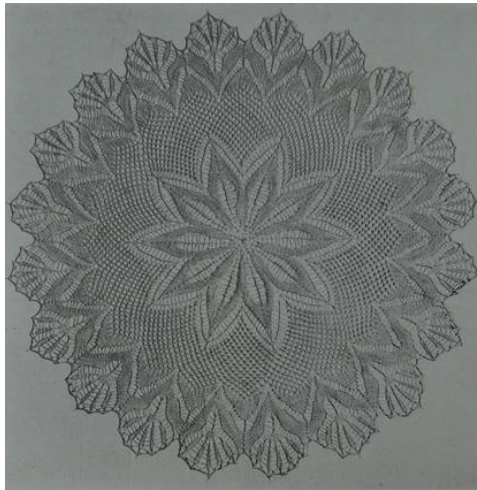


椎名義雄「絨氈」

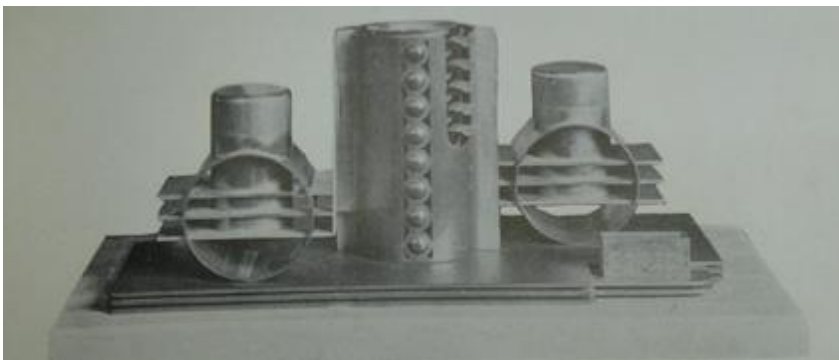
佳作



斉藤錕「晨光」



戴玉珍「テーブル掛」



山田甲子雄「立体的構成の喫煙具」



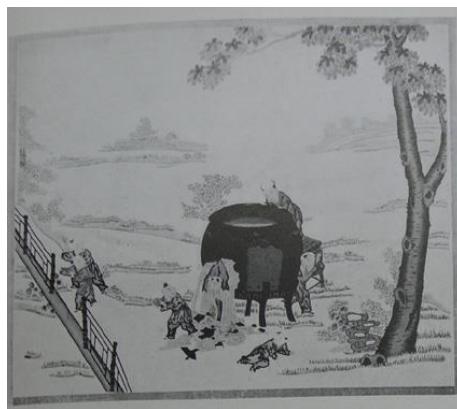
小平秀子「釈迦牟尼佛」



コルシーフ「絨氈」



福島静枝「刺繍」



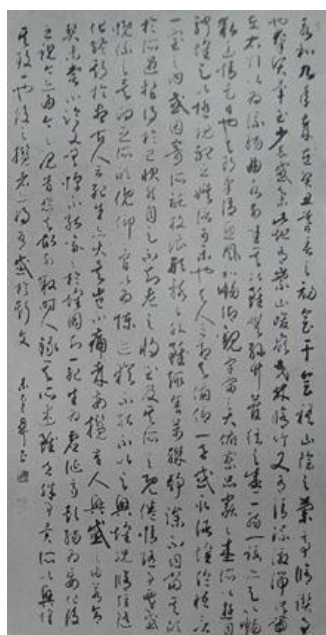
手光六郎「刺繍」

【法書】

特選



王光烈「節録白樂天醉吟先生傳

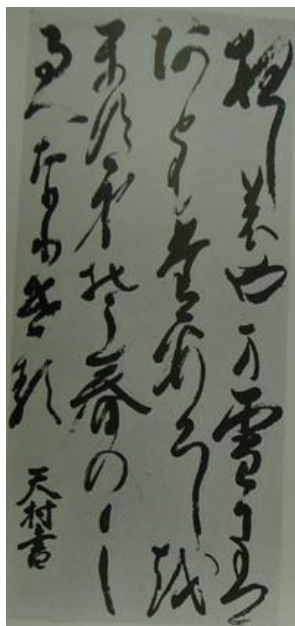


王田素堂「楷書魏墓碑銘節臨」

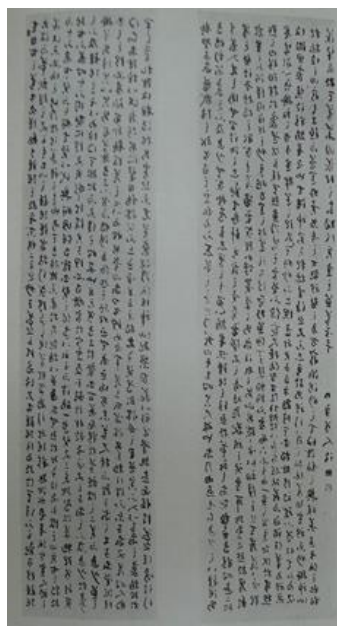


山本瑞阜「書譜」

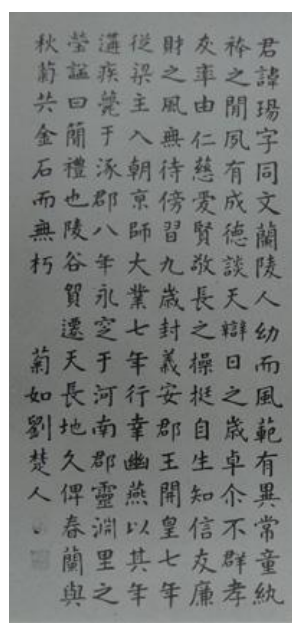
佳作



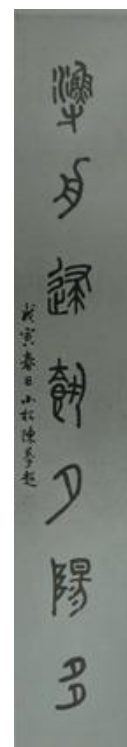
今井治吉「和歌」



北村七朗「書譜」



劉楚人「臨蕭場墓誌」



陳学超「楹聯」

<第2回 満州国美術展覧会>

1)会期

1939年8月1日～10日

2)会場

新京西広場小学校、八島小学校

3)役員

会長 孫基昌

副会長 神吉正一

4)審査員

審査員長 羅振玉

審査員 宝熙 沈瑞麟 荣厚

審査相談役 野田九浦 梅原龍三郎

5)出品作及び受賞作

第1部 東洋画

入選数 63点

民生部大臣賞 1点 特選 4点 佳作 9点 無監査(美術委員) 4点

第2部 西洋画

入選数 161点

民生部大臣賞 1点 特選 4点 佳作 12点 無監査(美術委員) 9点

第3部 彫刻・美術工芸

入選数 52点

民生部大臣賞 1点 特選 4点 佳作 5点 無監査(美術委員) 1点

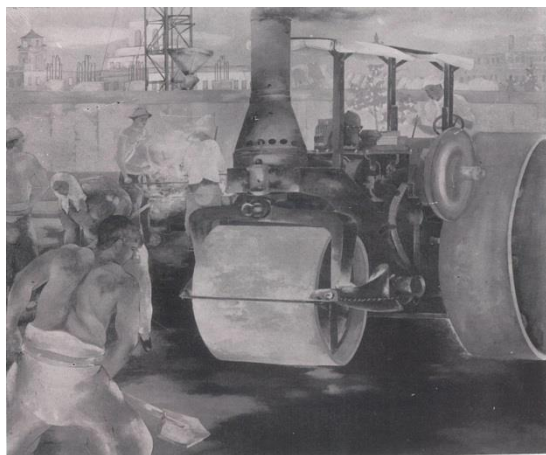
第4部 法書

入選数 110点

民生部大臣賞 1点 特選 4点 佳作 9点 無監査(美術委員) 3点

【東洋画部】

民生部大臣賞



栗山博*「作業」

*栗山博; 第3回展民生部大臣賞

特選



近藤清治「大同石佛」



山代象二郎「千手千眼佛」



張紫楓「旅順観潮」



干駕壽「長城飲馬図」

佳作



劉福祥「菊花」



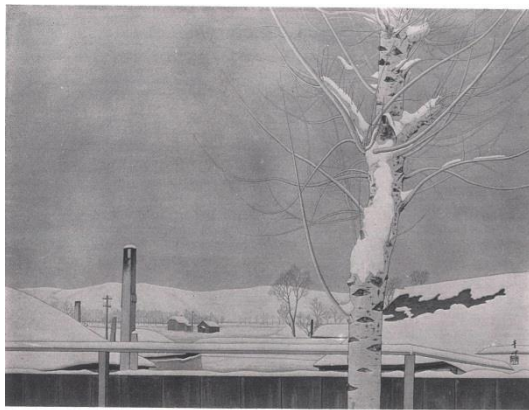
車成桂「山居図」



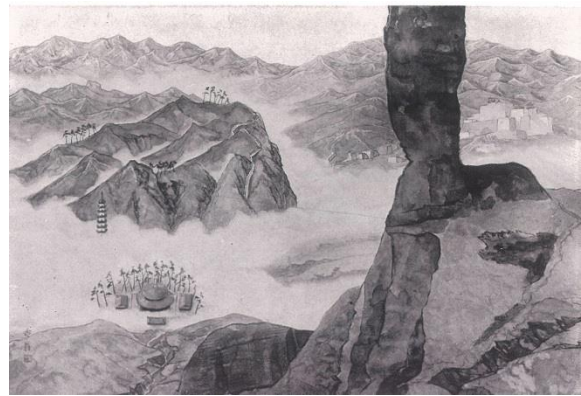
張儒「山居図」



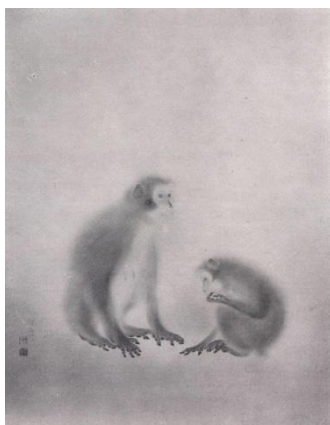
吳英奇「鄉環福地」



日高健三「雪の郊外」



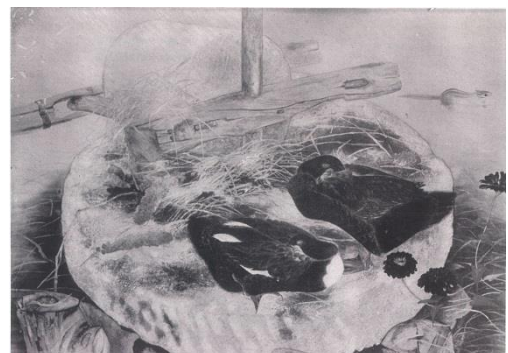
藤山一雄「鍾峰曉霞」



岡田鍊石「猿」



滑川喜美「ダリア」



名越福子「秋閑」

美術委員(無鑑査)



渡部星陵「内金剛明鏡臺」

千蓮客「千華結秀図」

益田豊年「福貴」

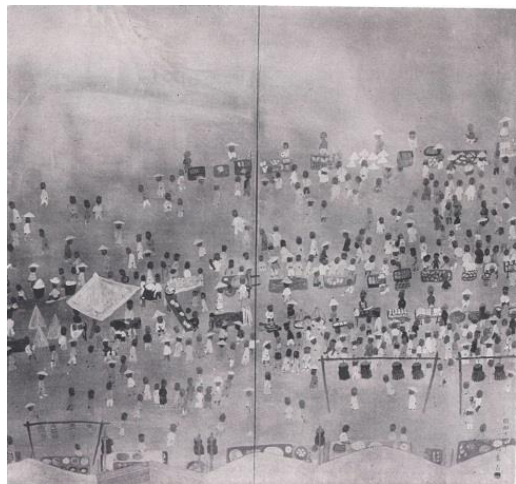


甲斐巳八郎*「北京」

*甲斐巳八郎; 第5回総理大臣賞

満鉄社員会機関誌『協和』編集、満洲郷土色研究会、パプタオ集団などで郷土色の表現に主力

その他



赤羽末吉*「庙会」

*赤羽末吉; 第3回展特選、第4回特選、第5回展特選
三人会、黄土坡美術協会(第6章参照) 会員
甲斐巳八郎とともに、満洲郷土色の代表的な画家

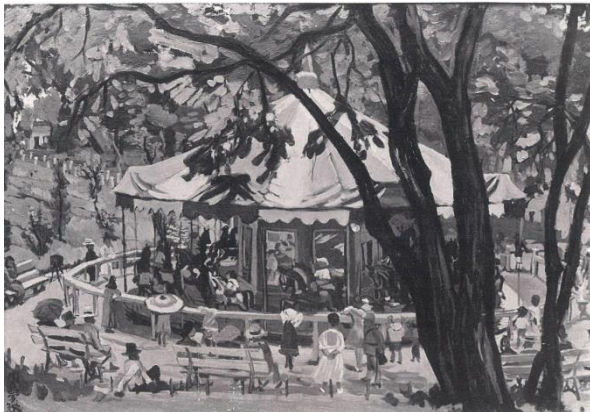
【西洋画部】

民生部大臣賞



白崎海紀「祭の女」

特選



藏井図夢 「廻転木馬」



石揖「楼頭遠矚」



斉藤英一「大陸の夕焼」



李炳三*「小児們」

*李炳三
第3回展の
平川炳三参照

佳作



井澤良雄「平康里」



緒方タへ「北満の夏」



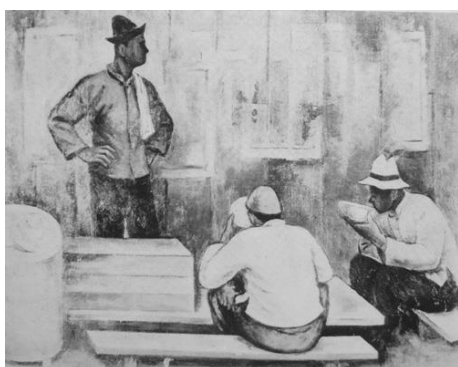
久保邦一「冬のハルビン」



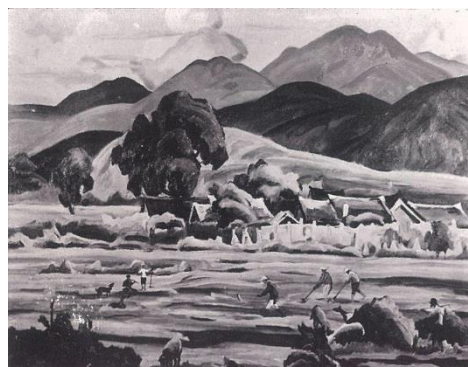
北田一男「Y婦人象」



田中俊秀「習作」



李平和「豆腐漿」



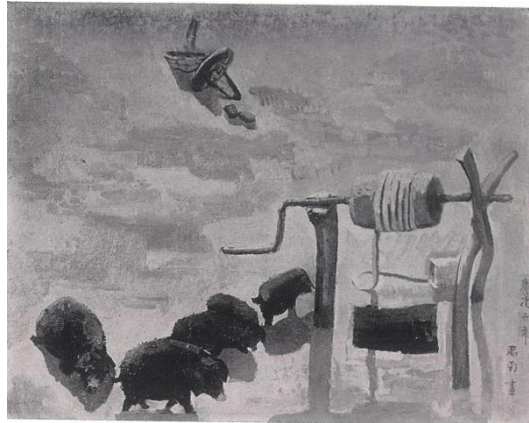
于克己「雨過天晴」



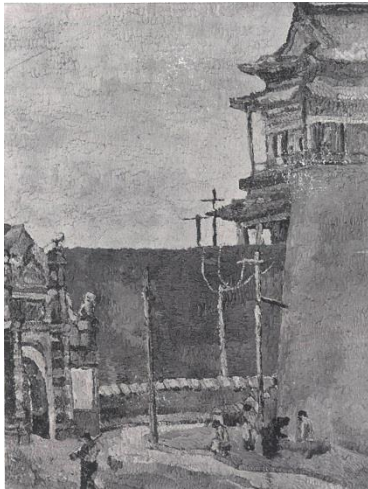
松永茂「緑陰説法」



野田武子「支那服を着た姉」



佐竹禹男「午熱」



温鳳桐「北京朝陽門外」



倉林正藏「雑草」

美術委員（無鑑査）



池辺貞喜「社」



池田季藏「市場の一隅」



横山繁行「熱河喇嘛廟」



鈴木道太「奉天冬の郊外」



二瓶等観「ニュースを聞く娘」



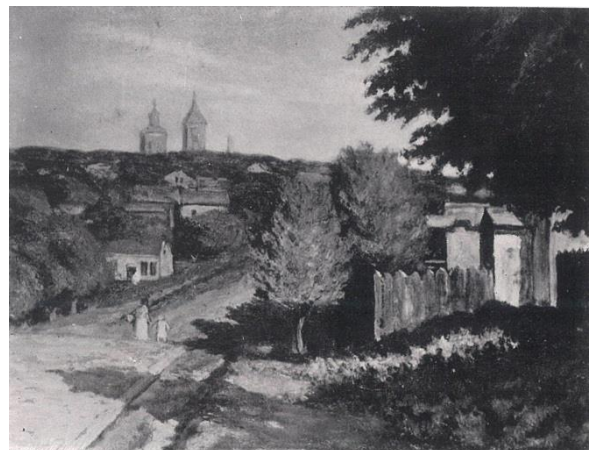
劉樂楓「夕月の移民村」



大部六蔵「バザール一景」



浅枝次朗「蒙古草原」



平島信「馬家溝を望みて」

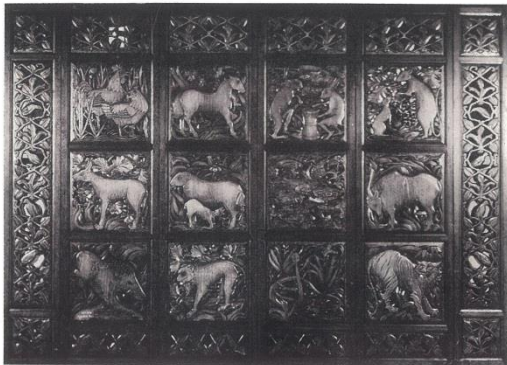
【彫刻・美術工芸】

民生部大臣賞



山田甲子雄「香炉」

特選



武石壯美 「木彫屏風(十二支)」



陳古匋「刻扇骨(一千三百字)」



島崎一三「十二支壁時計文字板」



蔡萬榮「釋迦說法」(彫刻)

佳作



張紹崎「解体衣櫃」



勢満雄「白釉雙魚彫文果物盛」



崔鳳翥「龍風皇翔」⑤



荒木敬藏「習作(幼)」

【法書】

特選

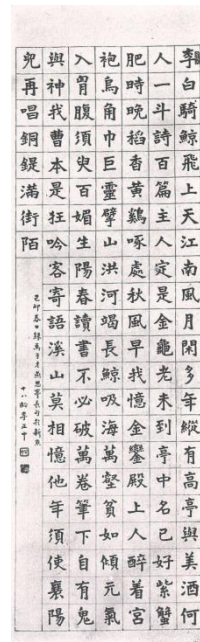


依良藩「夏小正經文」

佳作

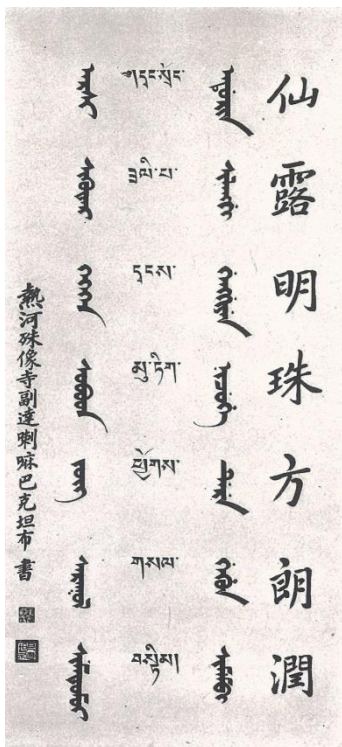


彭宗堯「聖教序記」

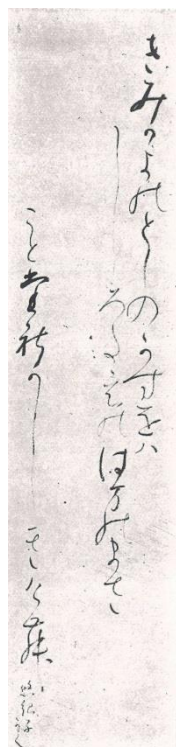


李正中「楷書中堂」

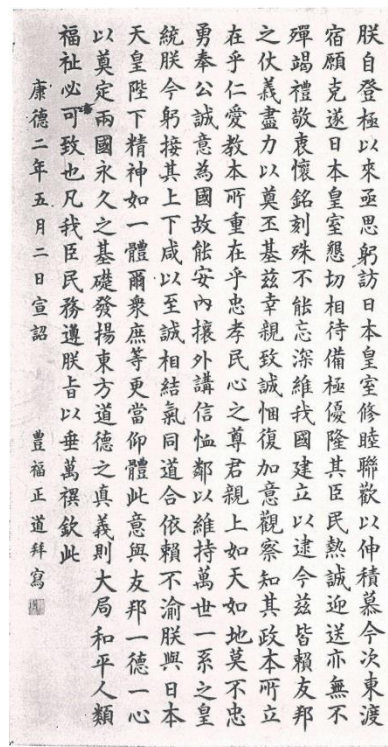
その他



巴克坦布「蒙古文字」



吉岡悠紀子「和歌一首」



豊福正道「回鑾訓民詔書」

<第3回 満州国美術展覧会>

1)会期

1940年8月1日～8日

2)会場

新京 敷島高等女学校体育館

3)役員

会長 呂榮寰

副会長 土肥顥

4)審査員

審査員長 宝熙

審査員 沈瑞麟 荣厚

審査相談役 青山義雄、案本一洋

5)出品作及び受賞作

第1部 東洋画

入選数 62点

民生部大臣賞 1点 特選 3点 佳作 10点 無監査(美術委員) 4点

第2部 西洋画

入選数 116点

民生部大臣賞 1点 特選 4点 佳作 9点 無監査(美術委員) 7点

第3部 彫刻・美術工芸

入選数 40点

民生部大臣賞 1点 特選 1点 佳作 4点 無監査(美術委員) 3点

第4部 法書

入選数 94点

民生部大臣賞 1点 特選 3点 佳作 11点 無監査(美術委員) 3点

【東洋画部】

民生部大臣賞

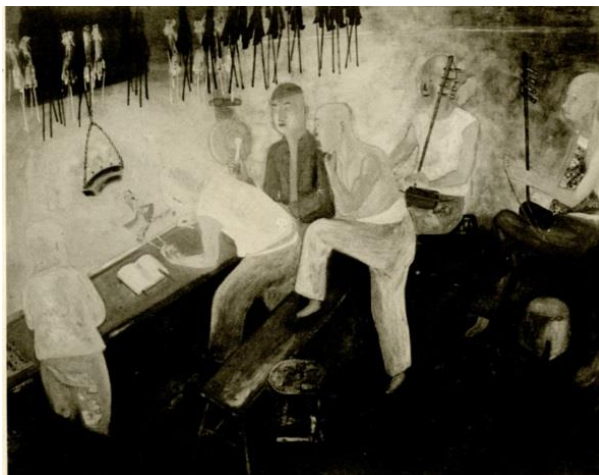


栗山博 「訓練」

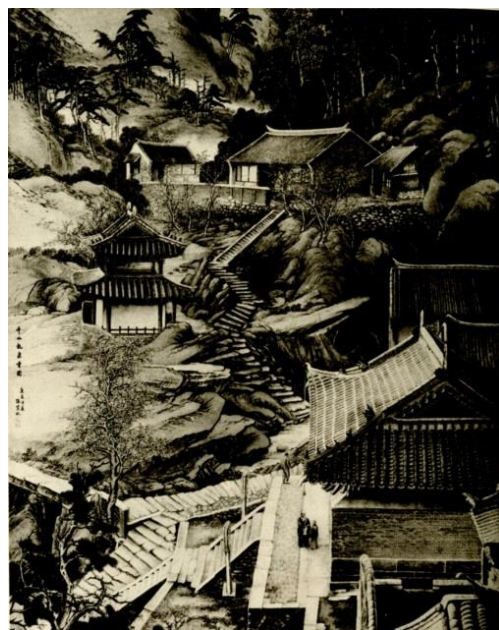
特選



浅枝青句 「茲」

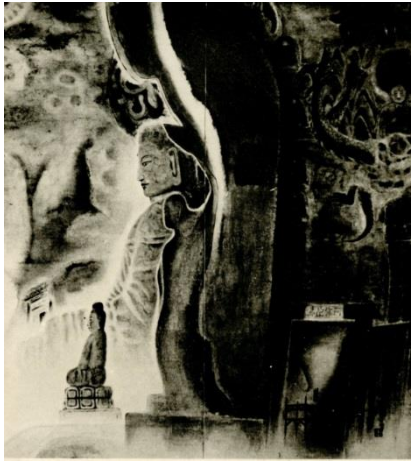


赤羽末吉 「影戯」



張紫楓 「千山龍泉寺図」

佳作



山代象二郎「萬佛洞」



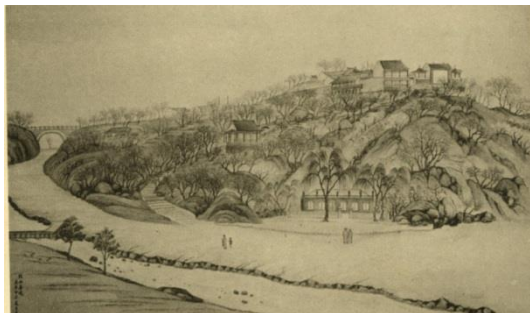
馬場黎子「少憩」



滑川君子「初秋」



伊藤素谷「昆明湖」



謝友生「北山春曉」



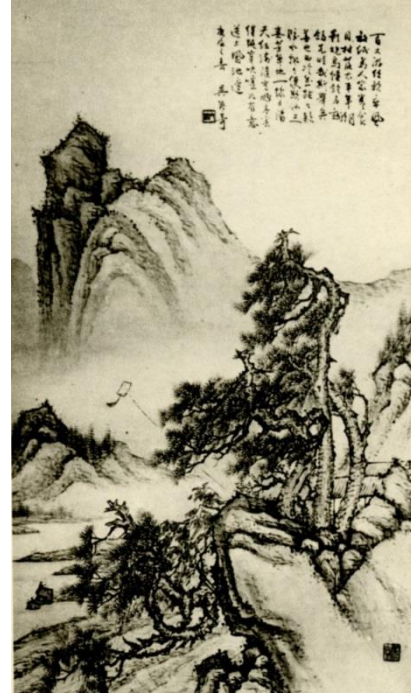
近藤清治「鬧裡超塵」



車成桂「千山雲湧」

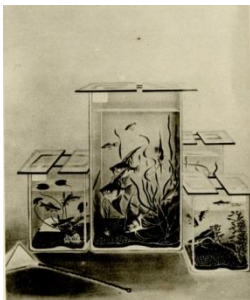


于蓮客「靈峰濟勝圖」



吳英奇「風鳶圖」

美術委員(無鑑査)



岡田鍊石「熱帯魚」



根本楓香「憩」



馬場射地「市場」



干鴛壽「朔風」

【西洋画部】

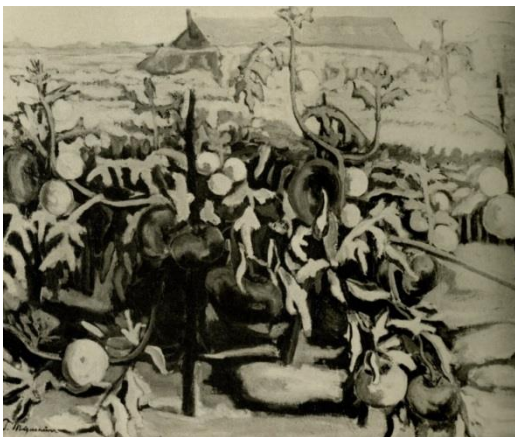
民生部大臣賞



斉藤英一*「歡喜嶺の二重虹」

*斉藤英一；第2回展特選(第6章参照)

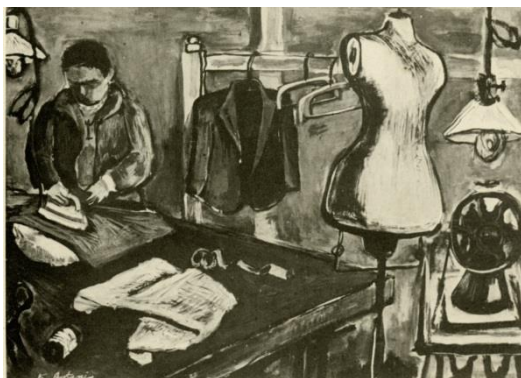
特選



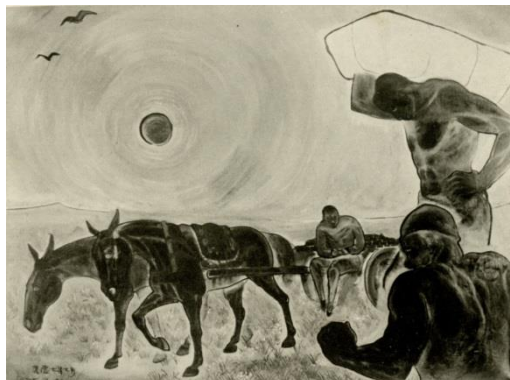
水島直士「みのり」



王桂春「鉄兜を被る子供」



青谷魁「仕立屋」



河辺弘「建設」

佳作



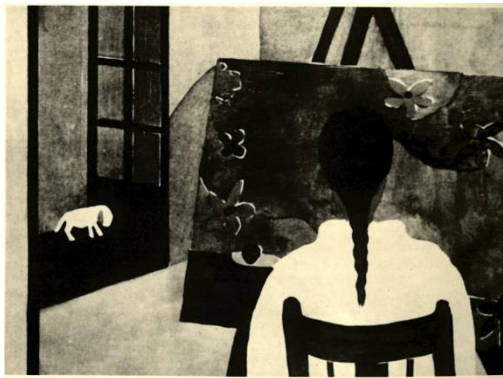
北田一雄「喫茶店の一隅」



孫鳳山「街角」



和田武治朗「ウクレレをひく子供」



大久保一「室内」



伊藤精章「部落點描」



西村嚇「椅子と花瓶」



津田治七「志村氏像」



王家仁「靴」



高見清一「早春の公園」

美術委員(無鑑査)



今井一郎「工人帰路」



山本芳智「盛夏」



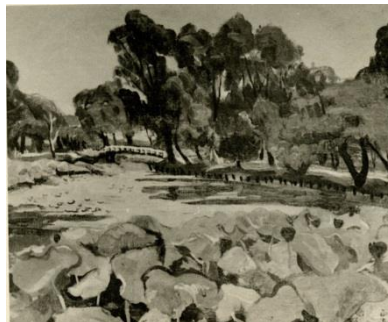
榎原健三「黄色い日傘」



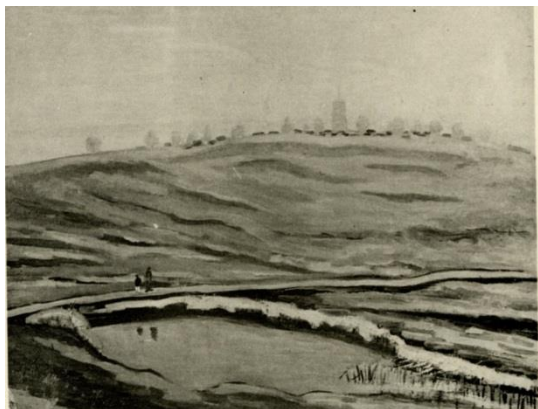
村上邨一「暮れる松花江」



宇野千里「熱河風景」



三好正直「連池」



野田武太郎「満州の早春」



福田義之助「炭抗作業」

その他



平川炳三*「前庭小景」

*平川炳三(李炳三)；第2回展特選
朝鮮人画家
満洲国展と朝鮮美展に出品
1944年4月東京美術学校油画科聴講生
(第2章、終章)

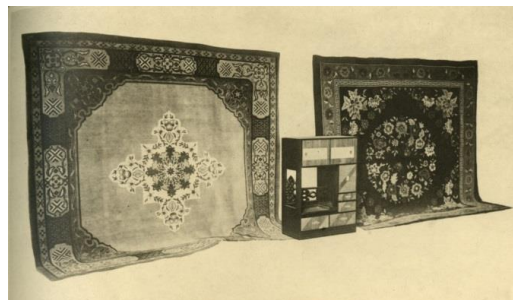
【彫刻・美術工芸】

民生部大臣賞



崔鳳翥「絨氈」

特選



推名義雄「絨氈」

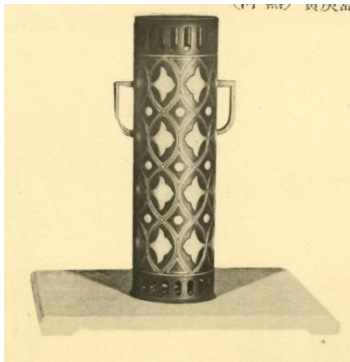
佳作



佐藤高助「張先生」



三田博「女の首」



松尾忠次「布目象箆鐵花瓶」



田中稔「線紋様花瓶」

美術委員(無監査)



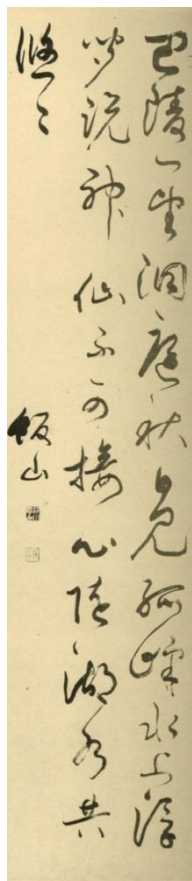
加藤正實「草花紋黒画鉢」



今村清宏「夏の少年」

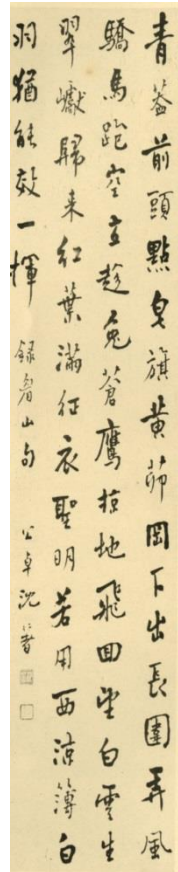
【法書】

民生部大臣賞



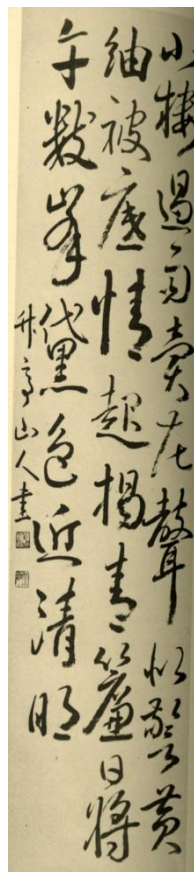
村川仙太郎「唐張說詩」

特選



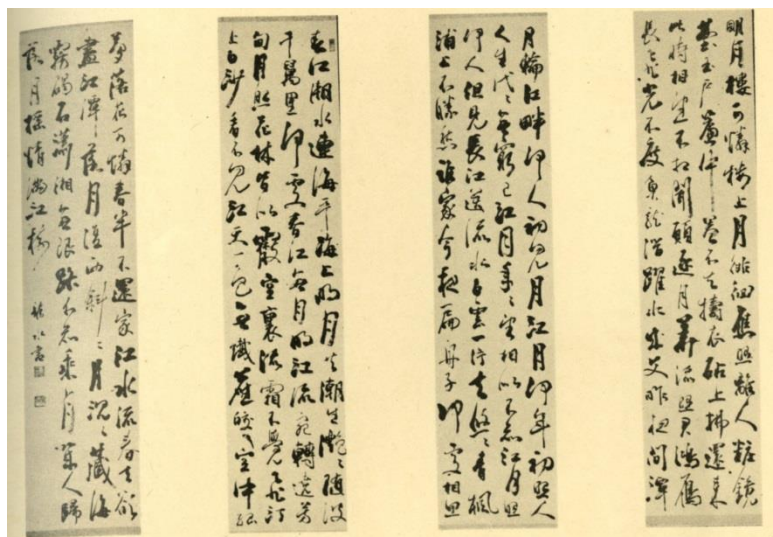
沈公卓「楷書條幅」

佳作



後藤貢「草書七絶」

美術委員(無鑑査)



瀧口龍水「春江花月夜」