

中村研一《明治神宮》を読み解く

「シンガポール陥落の朝」に見た光景

中村ひの

はじめに

小金井市立はけの森美術館には、登録題名を《明治神宮》とする油彩の風景画が収蔵されている。本稿は、一九四二（昭和一七）年に洋画家・中村研一（一八九五―一九六七）によって制作されたこの《明治神宮》について、モチーフ選択と表現、そして書入れから、作品にまつわるコンテキストを導き出し、読み解きを試みるものである。

本作には「明治神宮／昭南島陥落朝／中村研一写」との画家の書入れによって、以下の情報が示されている。順に、まず描かれている雪景が「明治神宮」のものであること。次に、日本軍によるシンガポール陥落が本作の制作契機である――すなわち、それが起きた一九四二年に制作されたこと。そして、最後に本作が「中村研一によって写された」ものだということ。描かれたイメージに付随して書き込まれた文字情報は、一見すると簡潔に、本作の理解に必要な情報を提供しているように見える。

しかし本作を見る時、画面と書入れの間にただ等号記号を置き「作品を理解した」と言ってしまうといいのかとの躊躇を感じずにはいられない。

い。欺瞞を以て書き入れたと疑う事情も特に思い当たらないが「なぜわざわざこの風景を描いたのか、あるいは描かなければならなかったのか」よく分からないのだ。もちろん、何か自覚的な必然性が無ければ描いてはいけないという事はないだろう。しかし太平洋戦争に日本が突入し、「彩管報国」が近代洋画家達の中でより明確に意識されていく流れの中では、何か必然性が絵画にも必要とされる、少なくとも、そう画家に認識されるとすれば、中村研一はどのように捉えて、絵筆をとったのだろうか。中村が自覚していたことも、あるいは無意識のうちに行われたのかもしれないことも含めて本作を読み解き、何故このような作品を制作したのか、その理由の一端を明らかにしたい。

一、《明治神宮》と明治神宮

冒頭の通り《明治神宮》（図1）は油彩の風景画で、サイズは七三・三×九一・一cmである。画面の中ほど幅広い道がゆるいカーブを描き、奥に向かっていく。路上の積雪は踏みしめられて泥交じりになり、ぬかるんだ重みを感じさせる。

画面向かって左側、路上には揃いのカーキ色の上下と帽子の一团が日章旗を持っており、そのうちの幾人かは旗を頭上に掲げている。手前側からやって来たようだ。よく見ると一団の先にも二人、日の丸を手にして佇む人影がある。こちらはやって来た一団より小柄で、格好も異なる。

人々の背後には、頑丈そうな塀が見える。道に沿った塀には切れ目があり、そこには樹が梢を高く伸ばしている。塀の頑丈さに反し、切れ目は間隔も幅も何故か不均一だ。樹が先にあつて、伐採せずその部分を空けて、後から塀を造ったのだろうか。

伐採を避けた理由は、画面からははっきりわからない。画面の右端には道の反対側の端も覗いているが、向かいの塀は簡便で小灌木が覗き、路を挟んで植生が変化している。左側は鬱蒼とした森の様子が路の奥まで続いている。

空は白に僅かなグレーを不均一に混ぜて、雪雲の重さと冷え冷えとした空気を示す。ぬかるんだ路の様子から、雪が止み時間が経過しているのだろうが、再び降り出すかもしれない。人々の存在は冷たさの中に僅かな温もりを感じさせ、日の丸の赤色は冷たい灰色の画面に色調の変化を与えている、しかし、なぜ日章旗を手にした一団がここにやって来たのか、図像だけで解釈するには情報が少ない。

そのため情景は、書入れによって具体的な情報を付加されている。縦書きで画面の右下隅に三行「明治神宮／昭南島陥落朝／中村研一写」¹（図1ー部分）となっており、この書入れによって、雪景はただの風景から、「明治神宮の様子」という具体的な場所として解釈できるようになっている。

三行目には作者名として自身の名を示し、「中村研一写」とする。

「写」は模写ではなく、臨写を意味する慣例的なものだが、中村が自身のまなざしによってこの光景を見、画面に「写した」としていることは前の二行に關わる。中村は書入れによって具体的な情報の付加と共に、昭南島が陥落したその日の朝に自身が明治神宮におり、この光景を見た、だからこそ描いた、と表明している。

一九四二年、中村研一は当時の渋谷区代々木初台（現・渋谷区代々木四丁目付近）²に居住していた。ここは太平洋戦争末期、当人疎開中に空襲で失われるまで、長きに渡って使われた居宅である。中村は東京美術学校在学中の一九一六年、父の援助でアトリエ兼居宅をここに建てた。以降、留学中も引き払う事はなかったようで、一九二九（昭和四）年に帰国すると新婚生活をここでスタートさせている。

《室内図（居室兼茶間兼画室兼書斎図）》（一九三〇年、小金井市立はけの森美術館 図2）は、新婚の住まいを描き贈ったもので、畳敷きの和室に雑然と作品やイチゴの鉢植えなどが置かれている。中には妻を描いた肖像画もある。このスケッチは、モデルの背景としてではなく中村自身が代々木宅を説明したものとしては現在のところ唯一で、生活と創作のスペースがそのタイトルの通り混在している。

しかし、代々木宅は後にサンルーム付きのアトリエを増築し二階建てになったよう⁵で、洋風の洒落た外観になったようだ。《明治神宮》の二年前に制作された《北京官話》（一九四〇年、小金井市立はけの森美術館 図3）では代々木宅二階アトリエに続くサンルームが描かれている。⁶この頃までには、アトリエと生活スペースが明確に区分されたことになるう。

この代々木宅は、地理的には明治神宮の西側に位置していた。中村研一の甥にあたる染色家の堀友三郎（一九二四―二〇一四）は一時この伯

父宅に居候していたが、後年「明治神宮までは参宮橋を経て近いところでした」と言及している。代々木宅の辺りは現在でも参宮橋まで徒歩で一〇分程であり、西参道を通って拝殿にそう苦勞せず到着できる。⁸

実際に中村はたびたび明治神宮を訪れていた。堀は代々木宅での居候時代、伯父（中村研一）は毎年大晦日に除夜の鐘を代々木宅で聴き、年が明けるとすぐ「今から明治神宮に初詣に行こう」と、自身を連れだしたと回想している。また中村自身も「熟年」と題したイラスト付きコラムで「元旦、近くの明治神宮の手洗で若水を取って清らかな黎明の砂利を踏」む、と言及している。⁹ 寛いで年を越し、思い立ってすぐに初詣ができる位に、地理的にも認識の上でも近い場所であったことが分かる。

また、一九三二（昭和七）年に出版された『大東京百景』（日本風景版画会）¹⁰では、中村は渋谷区の景として三景を描いた中に「明治神宮」を選択し、ペン画のイラスト（図4）に次のような文章を添えている。

「（前略）私はこの区を代々木区とか神宮区とするに賛成である。明治神宮は我らの維新、自覚の中心であり給ふが故に。これはあながち筆者十八年代々木に居住しているがためではないのである。」¹¹

この文章では冒頭で明治神宮への畏敬の念を明らかにし、続いて明治神宮への個人的な心理的距離の近さの理由は長年の居住によるものではない¹²とわざわざ説明する。しかし、誇らしげな書き方は、むしろ真意は裏腹だと感じさせるだろう。なお、ペンで描かれたイラストは拝殿や鳥居を描いたものではなく、こんもりとした木立が中心に描かれていて、一見すると明治神宮とはわかりにくい。

このイラストによく似た油彩画『雪景』（一九三一、明治神宮図5）が、『大東京百景』刊行に一年先行する一九三一（昭和六）年に制作されている。¹² 『雪景』に描かれたのは、『大東京百景』と、木立と道の位置

関係が共通しほぼ同じ場所のようだ。そして『雪景』では『大東京百景』でははつきりと描かれていなかった路と木立の間の地面に、盛り上がったものが並び、不規則な隙間があることが分かる。この隙間には樹が生えており、形状からしても『明治神宮』の堀の共通性がうかがえる。一九三一年と三二三年に相次いで描かれた『雪景』、『大東京百景』に対し、十年を経て『明治神宮』が描かれているが、完全に一致とは言えなくとも三作は明治神宮の広大な社域の中ではかなり近い場所を描いていることになる。

改めて代々木宅と明治神宮の位置関係を考慮すれば、中村が明治神宮を訪れる時、理由がない限りは参宮橋のある西参道から明治神宮の社域に入り、西側参道を通って拝殿に向かったと見るべきだろう。つまり、上述の『雪景』、『大東京百景』の「明治神宮」、そして『明治神宮』の、それぞれが取材しているのは非常に近い場所であり、代々木宅から明治神宮を目指して行くと最初に目にすることになる、参宮橋周辺の西参道を描いたものではないか。いずれの作でも路を挟んだ向こう側に森の木立が広がっていることを考慮しても、参宮橋との表記はないが、ちょうど社域との境にあたる地点である。この周辺は空襲によって状況が変わっており、現在の風景から中村が制作した当時の様子を想像することは難しい。不規則な「堀」も明治神宮の周りに残っておらず、推論になってしまふものの、参宮橋側の西参道周辺と見て矛盾する点はない。¹³

『明治神宮』を含む三作と、堀そして中村自身の言から見えてくるのは、明治神宮が代々木宅に近く、折に触れ訪れることで個人的な親しみや畏敬の感情に紐づく場所となっていることである。画家人生が、上京以降ここを拠点に展開されてきたことも無縁ではないだろう。この親し

みと畏敬は明治神宮の広大な社域の参宮橋側の西側参道付近を、「中村にとつての明治神宮らしい光景」として選択させている。初詣のエピソードなどから拝殿まで行ったことが無いとは考えにくいだが、明治神宮に向かい、まず森が見えてきた時の印象が強かったのではないか。

明治神宮は、主祭神を明治天皇、昭憲皇太后として、一九一五（大正四）年に明治神宮造営局官制公布が行われ、一九二〇（大正九）年に創建・鎮座された。七〇万平方メートルに及ぶ「鎮守の杜」もこの前後、計画的な大規模植樹が行われ、出現した。全国から献上された照葉樹を中心に植樹したというが、現在の明治神宮のイメージにとつてもこの「杜」の存在は大きいものだろう。

明治神宮にとつても、計画当初から「杜」は一貫して社域を構成する要素として、拝殿に劣らず重要だった。この点は例えば日本画家・磯田長秋（一八八〇―一九四七）が一九四〇（昭和一五）年に鎮座二十年を期して制作した《明治神宮鎮座絵巻》（一九四〇、明治神宮 図6）からもうかがえる。冒頭には整備前の御料地が下草の生える杉林として描かれ、以降の場面では照葉樹の混じる木々が計画通りに育っていることが添景に添えられながら、造営された社で執り行われる神事の様子と、参拝する人々の様子が各段に展開する。「明治神宮を造る」とは儀礼と参拝の場としての社殿の築造だけでなく、植樹と整備による「杜」の創出を含むものであった。

横山大観（一八六八―一九五八）の《明治神宮之図》（一九三〇、明治神宮 図7）でも、掛幅の画面下から上に向かって、第三鳥居、南神門、拝殿と参拝の順で社頭を描き出している。この構図は社頭図や宮曼陀羅の表現様式を踏襲し、墨を用い画面に注意深く複数の樹木を描き分けている。この様子を描くために、大観は複数回、明治神宮で写生を

行ったという¹⁵。

話を中村研一に戻そう。彼が代々木に一九一〇年代半ばから住んでいるのであれば、この創建の光景、樹々が御料地に運ばれ、整備されていく様子を実際に目にしていたことだろう。そして、それが明治神宮という「新たな聖地」の一要素を成す重要なものだとして認識したはずだ。不規則な塀をわざわざ描き表したのは、参道が整備された際、樹木の維持が優先されたこと、すなわち森の重要性を認識していたが故であるように思われる。

一方、そうした「尊重されるべき聖地」との認識から森が描かれた反面、《明治神宮》には凡そ社殿と見えるものが描かれていない。《明治神宮鎮座絵巻》や《明治神宮之図》でも確かに「杜」は重要視されたが、それはあくまで社殿とセットになつてのことであり、神域は、「杜と社」から構成されるというそれぞれを描いた画家の認識を示している。中村は何故、森だけ描いて《明治神宮》に社殿を描きこまなかったのだろうか。

もちろん、参宮橋側の西参道入口からでは直接社殿を見ることはできないから、その通りに写したのだろう。「中村研一写」が「見たものを、見たままに」描くとの意識を反映しているとすれば、実際に西参道入口からは見えないから社殿を描かなかったのであり、特段の事情はないだろう。ただ、この「見たままに」描くこと自体が、中村は社頭図や社寺曼陀羅のような前近代のやまと絵の作例に連なるものとしては《明治神宮》を捉えていないことを示している。本作で中村が「写そう」＝描こうとしたのは、あくまで自身のまなざしであった。

先の日本画家二人は、近世以前より続くやまと絵の系譜の中で社寺がいかに描かれてきたかを意識し、「明治神宮をいかに描くか」を「社に

坐カミをいかに描くか」と解釈している。彼らにとって近代以降鎮座したにせよ、明治神宮はそうした表現規範の中に在る社である。例えば《明治神宮鎮座絵巻》は、創建から始まり境内の整備、社殿の築造とそこで行われる儀礼の様子を詞書と絵によって卷子に表現する、社寺縁起絵巻の体裁に倣っている。それぞれの場面は画家の個人的体験の反芻ではない。

そして《明治神宮之図》は、社頭図や宮曼陀羅のような構図をとっている。《明治神宮之図》の制作過程で複数回の写生を経たのならば、大観は中村と同じように、明治神宮の境内を自らの足で歩き回って木々の様子を観察したはずだ。そして、実際に植生の表現には、その観察の成果が反映されてもいる。しかし、最終的な画面の構図は境内を歩き回った経験——大観という個人からは切り離されている。鳥瞰の視点は、むしろ個人的経験や感覚を超越したものである。画面の最上部に配置された丘陵の様子が、宮曼茶羅の構図を明らかに意識していることから、カミの視点を以て空間を捉えることを企図していると言えよう。

磯田長明も横山大観も、近代的な価値観を持ち合わせていなかった訳ではないだろう。しかし彼らはやまと絵の伝統的な規範に則って描くこと、必要以上に自身のまなざしを画面に残さず個人的な文脈から切り離すことが、明治神宮へのあるべき態度であると判断した。対して中村研一は彼なりの敬意を、むしろ個人的な親しみによる自身の視点の投影によって森を描くことで示そうとしており、日本画と洋画それぞれの意識の違いを明らかにしている。¹⁷

二、《明治神宮》と昭南島陥落朝

前章では《明治神宮》に描かれた「場」の選択から作品のコンテクストを考察した。垣間見えるのは代々木宅と明治神宮の実際の位置関係から生まれた中村研一の個人的な親しみと崇敬の念であり、同時に洋画家としての、景観描写へ向けた意識である。

続く本章では《明治神宮》の昭南島陥落と書入れに示される制作契機、描かれた「時」に注目する。改めて《明治神宮》が制作されたのは一九四二年、太平洋戦争開始の翌年である。中村はその「時」を「昭南島陥落朝」と記した。このこと自体が、「昭南島陥落」を内包する戦争と本作との繋がり——本作の制作に至る「きっかけ」を示している。

「昭南島」は、日本占領下におけるシンガポール島の名称である。一九四一（昭和一六）年一二月、日本陸軍は先んじて勢力下に収めたマレー半島を足掛かりに、シンガポール攻略を目標に進撃を開始した。翌一九四二年の二月頭にはマレー半島とシンガポール島の間、ジョホール水道で連合国側と衝突する。連合国側は当時の宗主国だったイギリスを中心とした軍編成をしていたが、これを日本側が突破しシンガポール市街に入った。二月一日には島中央部に位置する要衝ブキツ・ティマ（ブキテマ高地）を日本側が占領する。同月一五日程、在シンガポール英軍司令パーシヴァル中将が降伏すると、日本側は「シンガポール陥落」とみなした。

その後、一九四五（昭和二〇）年に日本が降伏を受け入れるまで、シンガポールは昭南島として日本占領下に置かれる。よって、「明治神宮／昭南島陥落朝／中村研一写」がどんな時間を示しているのか考えれば「シンガポールが陥落した」＝パーシヴァル中将が降伏した二月一五

日、それも朝ということになる。中村は、シンガポールが陥落したとの即時報を受け人々が手に日章旗を持って路上に出、明治神宮に赴き祈りを捧げ湧き立つ様子を見た、そしてそれをそのまま描いたと表明しているのである。¹⁸

確かに、『明治神宮』に描かれた路上の人々は高揚しているようだ。日章旗を掲げる様子がそれを示している。また、先の方にいる小柄な二名を除いた一団は、皆一様に軍帽を被り、カーキ色の外套を身に付けている。服装の一致から、自然発生的にこの場で集結した人々ではなく、隊列を組んでここまでやって来たことが分かるが、明治神宮の場所と恰好を考慮すればこの「一団」は中村と同様、近隣の、代々木練兵場からやって来た練兵であろう。

代々木練兵場は一九〇九（明治四二）年に設けられた日本陸軍の練兵施設で、現在の代々木公園から代々木競技場、渋谷区役所付近に及ぶ広大な敷地を有していた。明治神宮の南西に隣接するので、代々木練兵場にいる練兵が明治神宮を目指せば、北に向かうことになる。西側の代々木宅からやってきた中村研一と、北上してきた代々木練兵場の練兵達が双方の目的地である明治神宮の西参道付近で遭遇したとすれば不自然ではない。そしてその時、練兵達はシンガポール陥落の報を受けて高揚していただろう。

中村にとって沸き立つ練兵を見たことは、シンガポール陥落という海を隔てた南方で、しかも朝のうちに起きた、まだ一報のみの勝利への実感を生んだと言える。明治神宮には、南方とは解離した晩冬の光景が広がっている。しかし、勝利と同じ時を過ごした——勝利に沸く人々とともに明治神宮に在り、そしてその人々を「見る」ことは、中村に視覚体験として勝利の実感をもたらしたのだろう。中村が、「中村研一写」と

本作に記したのは慣例的なものに過ぎないが、自作と示すにはサインでも事足りるはずで、「写」と書かなければいけない理由はない。写す、に透けるのは、まなざしの主体としての他ならぬ画家自身の存在である。

しかし、そうした画家の自意識を示す「中村研一写」に繋がる「昭南島陥落朝」との書込二行目は、画家がいかに自身のまなざしに忠実であろうとしたとしても、絵画が一種のフィクションとして成立してしまう構造から逃れられないことを同時に明らかにしている。「見る」こと自体が意識的な営為であり、事象をイメージとして解釈し、描いていくのは他ならぬ画家自身である以上、絵画は画家が認識し解釈した「現実」である。

シンガポールから昭南島への改名経緯を確認すると、在シンガポール英軍降伏後、二月一七日正午の大本営発表で改名が発表され、翌一八日の朝日新聞夕刊記事では新たな名称が報道されている。²⁰ 陥落は一日にブキツ・ティマが占領されて以降、遠からずと期待されていたので、陥落の事実そのものに対する報道規制は無かったようだが、一七日正午までは、「昭南島」との名称は公的に存在しなかった。そのため、報道ではこの出来事は当然ながら「シンガポール陥落」と表現されている。また新名称を発表した後でも、事前に用意された祝賀行列の垂れ幕や記念切手では、そのまま「シンガポール」という表記が使われており、旧名使用がタブー化した訳ではない。一五日の時点では「昭南島」という呼び名が「ない」のだから、「昭南島陥落」という言い方は、それ自体が矛盾してしまう。²¹

だから、細かいことを言えば、中村研一が本作に記した書入れ「明治神宮／昭南島陥落朝／中村研一写」は、立ち会うことのできない出来事

に立ち会った、矛盾した表記になってしまふ。「昭南島陥落朝」ではなく「シンガポール陥落朝」とするのがより正確だ。とは言え、中村に好意的に考えれば本作は油彩の風景画だから制作は一定期間を要したはずであるし、雪の積もる晩冬の境内はどう考えても制作向きではない。二月一五日、陥落当日に中村は明治神宮に居たかもしれないが、その場で本作が完成した訳ではないだろう。

通常、書入れは作品の完成段階で行うから、中村が代々木宅のアトリエで本作を描いているうちに新名称が報道されたのでそれに合わせて「昭南島陥落朝」と書きこんだのだろう。²² そもそも、冒頭で言及したように中村に、この昭南島の名称を巡って偽るべき事情も思い当たらない。

しかし小さなことであれ、「昭南島陥落朝」が矛盾した表記であることは確かで、画家が二月一五日の朝、明治神宮で勝利の実感を得たとしても、実際の戦闘からはあまりにも遠い。中村がその「時」を、シンガポールの激戦地から遠く海を越え、雪の積もる明治神宮にあつて共有しようとしたことは、却ってその距離と温度双方の、著しい解離を画面に強く印象づけている。

《明治神宮》制作からおそらく半月ほど後、一九四二年三月五日付の読売新聞には、「米英撃滅戦を描く 十五画伯の彩管従軍」²³として、中村研一を含む「国一流の画家」が嘱託で「共栄圏各地」に派遣されることが決定した由、報道されている。この後四月一日には中村含め第一陣の画家達がサイゴンに到着したことが報じられ、そして六月一日の朝日新聞朝刊二面に「こゝがシンガポールといった頃」²⁴という書き出しで始まる中村研一の絵付コラム「南方の女性 華僑の娘」が掲載された（図8）。このことで中村が既に昭南島に到着しており、現地の様子を見

て回っていることがうかがえるが、南方には七月末まで滞在していたとみられる。²⁵

その後、帰国した中村は陸軍省派遣南方従軍画家展に《昭南の我が宿》（現在の題名は《宿泊先（昭南のわが宿）》一九四二、小金井市立はけの森美術館、図9）など計三点を出展し、そして一九四三（昭和一八）年に入つて、陸軍美術展²⁷の為に《シンガポールへの道》（一九四三、小金井市立はけの森美術館、図10）を制作、出展した。《シンガポールへの道》の制作を報じる記事の説明に拠ればこの作品は、「クアラ・ルンプル付近、進みに進む一勇士がふと見つけた水溜りで喉をいやす凄烈な一場面」を描いたもので、代々木宅のアトリエで筆をとる中村の姿を捉えた写真が掲載されている。²⁸

二月二一日付のこの記事で、《シンガポールへの道》は「九部通り出来上がり」²⁹となっている。つまり、一九四二年二月に制作された《明治神宮》と《シンガポールへの道》は、ちょうど一年の間を空けてどちらもシンガポール（陥落、あるいは攻略）に関連する絵画として制作されたということになる。そして、この二作の間には、これもまた主題がシンガポール攻略に関わる作戦記録画《コタ・バル》（一九四二、東京国立近代美術館※無期限貸与）³⁰の制作が挟まれている。

《シンガポールへの道》では、中村は先述の報道の通り地面を這う陸軍兵士の姿を描いている。俯き、左下の水溜りに口をつけようとする兵士は縁に左手をかける。その動きで、身に付けるヘルメットや背囊、腰に下げた銃剣の鞘、そして腕時計に光が当たり、具体的に持ち物が描き出される。反面、この姿勢はヘルメットの角度を利用して巧みに顔貌を隠し、そこに生まれる個性や感情を隠している。《シンガポールへの道》に表出するのは、ドラマティックな、名もなきの一兵卒の死闘であ

る。

このシーンを描くために、陸軍からはモデルを務める一等兵が中村のもとに派遣されていた。³¹持ち物の細部に至る具体的な描写は、モデルが実際の軍装を着用してポーズをとっていたからだろう。中村はそうした「もの」を忠実に観察し詳細に描きだしている。一方、兵士の装備の「本物らしさ」に反し、背景に目を向けると、荒れた地面と草叢が大まかに描かれてはいるものの、具体的な植生は判然としない。先述の記事ではクアラルンプール付近だというが、それを示す目印になるような特徴的な地形が描かれている訳ではなく、漠然としている。

既に確認したように、中村は《明治神宮》を描いた後《シンガポールへの道》を制作するまでの間に南方に派遣され、マレー半島から昭南島を回っている。この経験は先述の《コタ・バル》など、群像によって迫真的に戦闘を描いた、中村の戦争記録画として最も知られ作品を生み出すうえで重要であった。³²他方、《シンガポールへの道》もシンガポール攻略を主題としているという点ではそれらと共通するにも関わらず、そうした取材成果が少なくとも画面にはつきり「これ」とわかる形で、示されていないことになる。

この点に明確な答えがある訳ではないが、《シンガポールへの道》は画面の中央に捉えた兵士を全身で捉える単独像である。群像表現では登場人物同士の関係性を描き出すことで迫真性とドラマ性を生むとすれば、その関係性の生まれる「場」に対しても重きを置くのはある意味で必然だろう。単独像である《シンガポールへの道》では、そうした関係性は生まれない。その分モデルの装備などを細かく描き出すことで、「もの」のディテールが画面におけるリアリティとして作用している。派遣されたモデルの観察は、確かに生かされたのだろう。しかし、それ

は一方で背景に添景以上の意味を与えないこととなったのではないか。

なお、《明治神宮》では、「明治神宮昭南島陥落朝」と「場」と「時」の双方の座標軸を示し、その特定の座標の自身のまなざしの証として、「中村研一写」と書き記した中村は、《シンガポールへの道》では、左下に「K.Nakamura.2603」³³と年記を伴うサインを入れている。《シンガポールへの道》で、ポーズをとるモデルを見ているのは《明治神宮》と同じく中村の視線であり、筆をとる手も同様である。しかし、それによって描出されるのは既に一年前となった「過去」のシンガポール攻略という、中村には目撃し得ない出来事である。

《シンガポールへの道》の主題は当然ながら、シンガポール攻略を目指して進む兵士の姿にある。風景が漠然としているのは、具体的な光景として描きこむ必要がないからだ。また、（これはモデルの存在を含めてのことだが）描かれているシンガポール攻略のさまは、演じられたもので実景ではない。もちろん中村自身のまなざしにおける「場」と「時」の記憶でもない。中村がそこにいたと示す必然性はなく、サインも年記と作者としての表明以上に意味を持たない。主題に関しては一種の関連性・連続性を有しつつも中村研一個人のまなざしの介在という観点では、《明治神宮》と《シンガポールへの道》は、大きな食い違いを見せている。

三、改めて《明治神宮》を読み解く

二章で検討したように、《明治神宮》の制作契機は、シンガポール陥落である。書込みの「昭南島陥落」という表現が矛盾し、そのことで絵画の持つ虚構としての面をむしろ露呈させてしまうとしても、中村研一

自身は描くことで、勝利の実感を得られると期待していた。

「戦争画」が定義するところの曖昧さは既に複数の先行研究が指摘しているが、河田明久氏がたびたび指摘するように「戦争に関連したり戦争を後押ししたりしている絵」³⁴にまで広げて戦争画だ、とするなら、「戦争そのものを直接描いた作品はむしろ氷山の一角であって」「そうではない作品のほうが圧倒的に多い」のが実情である。そうした戦争画それ自体の区分の曖昧さをふまえた上で、改めて『明治神宮』を見れば、本作がそうした圧倒的多数の「そうではない」しかし「戦争に関連したり戦争を後押ししたりしている」という意味での戦争画に、加わり得ることに気付く。画面には戦闘描写は影も形もないが、シンガポール陥落の勝利に沸く人々を、明治神宮という画家の個人的な思い入れ「ある風景の中に配し、画家自身も勝利の高揚感を共有してシンガポール陥落の実感を得ようとする。そして、それを作品として留める。このプロセスは戦争を前提としていて、かつ「後押し」している。

中村研一は、日中戦争期から第一回聖戦美術展（一九三九）に出展された『光華門丁字路』のような、作戦記録画、河田氏が指摘するところの実は氷山の一角である「戦闘そのもの」を描いた戦争画——を『明治神宮』に先行して制作し、まさにその戦闘描写に対する批判を経験している。³⁵これは中村研一だけ、その作品だけが批判されたのではなく、第一回聖戦美術展に出展した従軍画家達一括りの批判だった。例えば、美術史家の児島喜久雄は「戦争美術の必須の条件は写実的な描写力である。そしてその描写力が欠けている場合は写真のほうが増し（まし）であるなどといふ声を聞くのである」「大抵の作者は実体の描写力殆ど無く、空間描写も頗る粗末であった」としており、この描写力の欠如が批判の主要因だった。

さらに、同記事で児島は、従軍画家のうち中村研一と小磯良平の名前を挙げて「この種の製作にも十分な力量を示し相」、つまり描写力の欠如は技術的な不足ではなく、むしろ技術的には描きうるものを持ち合わせているにも関わらず、「現実」を描いていないことが問題なのだとしている。そしてその「現実」とは「皇軍が正義の為に血みどろになって戦っている」「血腥さい光景」だというのがだ。

とは言え、その「現実」を画家が実感——体験すれば、当然無事では済まないから絵を描くことが出来なくなるかもしれないし、軍部の方でもそのような受入れは困難だろう。中村もそう認識していて、ただ「画工的技術画家が受け持つべきが当然だ」³⁷として、画家の領分がどう戦争に関与／貢献するのかを示して見せようとした。以下が、それをうかがわせる中村の言であり、一九三八年五月の従軍³⁸に対する所感として「上海の宿」と題し同年八月の『美術』に掲載された。

「（前略）長い間の画家的生活が、或る種の戦場をながめて、空想して画面の上に戦争感を盛る——つまり写真中に想像の世界を入れるのである。南京城門は動かさないものだが、実戦はこの場所をやつた者しか知らぬ世界だ、現実であつて空想の世界だ、長い間の画家的想像力を、与へられたテーマで爆発させるのである。それにしても内地では不可能なデテールの問題がある。機銃の一個でも、実戦で火を吹かした者でないとそのポーズがつかない。そして又現地で見たことを粕抜きにするよりも、皮膚に感じながら描くということには、又別の価値を盛ることが出来ると思ふ。作の出来不出来、期待に添ふ添はぬは別にして、実に愉快な仕事だった。

見える時はもう戦争にならぬとさへ云はれる今の戦争だ。総べては音ばかりだそうだ。（後略）³⁹」

「写実中に想像の世界を入れる」「画家的想像力を、与へられたテーマで爆発させる」のは、「実戦はこの場所でやつた者しかしらぬ世界」であるからで、画家は実戦を経験していないからだ。そんな画家が戦争を描き出すには「空想」で補完してはいけな⁴⁰い。機銃の発射姿勢などは「実戦で火を吹かした者」、当事者⁴¹兵士ではないと分からない。しかしそのようなディテールを忠実に描くことが出来れば、空想を中村曰く「盛る」⁴⁰こと、「画家的想像力」の産物に過ぎない絵に、別の価値を与えられる。だから、現地に赴き「皮膚に感じ」るのが重要なのだ。

——最後の「期待に添う添わぬは別にして」は自嘲めいているものの、しかし「愉快な仕事」と中村は可能性を感じているようだ。そして「盛る」という概念を、兵士しか分からない兵装や挙動のディテールを表現することと、実際にその場所に赴いて風景を見、皮膚に感じながら描くことという具体的な二点で説明しているのは示唆的である。この文章の四年後、《明治神宮》で中村は自ら明治神宮に赴き、皮膚で感じた冬の空気と、自身が見た湧き立つ人々の様子を描いた。つまり「盛る」ことの中で言及したうちの後者を行ったことになる。中村は勝利を実感したかったし、明治神宮の光景に別の価値を加味できると期待した。「上海の宿」での文章は、批判を躲す予防線の意味もあったかもしれないが、それなりに中村の真意を明らかにしていた。⁴¹

そして《明治神宮》が現地に赴き皮膚に感じることを重んじた結果だとすれば、この時画面に入れ込めなかったもう一方の「盛る」要素——ディテールは、その一年後《シンガポールへの道》で、画面に存分に描きこまれる機会を得ることになる。

改めて、《明治神宮》と《シンガポールへの道》はたまたま一九四二年二月と一九四三年二月という一年おきのスパンで制作されたというだ

けではない、中村研一にとって意味の連続性を有しているように思われる。第二章で指摘したようなまなざしの介在の有無は、両作が無関係であることを示しているのではなく、むしろ対称性によって結びつくことを示している。《シンガポールへの道》だけでなく、《明治神宮》もまた、戦争を後押しする有効な力、戦争画としての意味合いを間違いなく有している。

おわりに

本稿では、一九四二年に制作された中村研一《明治神宮》について、そのコンテクストを主として画家個人の領域と、戦争をめぐる社会的な事象の双方に求め、読み解きを試みた。本作では一見すると、ただ路上の一团の手にする日章旗という断片化されたモチーフにのみ、「昭南島陥落」という勝利が集約されている、ように見える。そして社殿の見えない光景は郊外の雪景以上でも以下でもない、ようにも見える。

しかし社殿の見えない光景こそが、代々木宅に長く暮らした中村にとっては、明治神宮らしい風景に他ならなかったのだろう。そして、その場所で二月の冷え切った空気を感⁴²じながら勝利に沸く練兵を見たことは、遠く離れた——この段階では未だ見たことの無いシンガポールで行われた体験し得ない激戦の、「勝利」の部分だけを抜き出して中村に実感させた。画家が見ている風景は、画家が間違いなくそこに居ることを示している。

なお、最後になるが《明治神宮》は管見の限り、出展歴がない。寄贈者によれば本作は、「日本海軍主計中尉」であった親族が「船に飾られていた絵」を終戦前後に引き取ってきたものだという。この「船」は船

名が明らかになっていないが、引き取りのタイミングや状況から軍艦か、少なくとも軍属の船舶の可能性が高いだろう。

中村研一は他にも水雷敷設艦「沖島」の艦長室および士官室を飾るための絵を二点（一九三八年）、戦艦「大和」の士官室へ飾るための絵を一点（一九四一年）⁴²、制作していることが分かっている。《明治神宮》も、これらと同様、日本海軍の直接ないし間接的な依頼によって制作され、海軍の船舶のいずれかに掛けられたとすれば、冒頭に述べた「本作を制作する必然性」には、軍部からの依頼があったことがさらに加わり、明治神宮はそれに応える「風景」だったと言える。そして、本作を眺めていたのは、中村の言う「やつた者しか知らぬ」戦争を知っている人たちだったことにもなる。中村の描くこの雪景は、彼らの目にどう映ったのだろうか。

図版出典

図1、図1-1部分、中村研一《明治神宮》一九四二年 小金井市立はけの森美術館画像提供

図2 中村研一《室内図（居室兼茶間兼画室兼書斎図）》一九三〇年 小金井市立はけの森美術館画像提供

図3 中村研一《北京官話》一九四〇年 小金井市立はけの森美術館画像提供

図4 中村研一《大東京百景》所収「明治神宮」国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/pid/1212462-4-s>

図5 中村研一《雪景》一九三一年「没後五〇年 中村研一展」図録（福岡県立美術館、新居浜市美術、二〇一八年二月）より

図6 磯田長秋《明治神宮鎮座絵巻》一九四〇年『明治神宮のご宝物』（明

治神宮ミュージアム、二〇一九年一〇月）より

図7 横山大観《明治神宮之図》一九三〇年（明治神宮ミュージアム、二〇一九年一〇月）より

図8 中村研一《華僑の娘》（原画）一九四二年 小金井市立はけの森美術館画像提供

図9 中村研一《宿泊先（昭南の我が宿）》一九四二年 小金井市立はけの森美術館画像提供

図10 中村研一《シンガポールへの道》一九四三年 小金井市立はけの森美術館画像提供

註

- 1 斜線は改行を示す。赤茶の絵具を使い、縦書き三行で書かれている。
- 2 渋谷区周辺の画家の住まいがあった住所と現住所の対応は「開館三〇周年記念特別展 渋谷ユートピア 一九〇〇―一九四五」図録（渋谷区立松涛美術館、二〇一一年）を参照した。
- 3 以降、本稿ではこのアトリエ兼住宅を代々木宅とする。
- 4 画中「富子」とあるのが妻を示している。中村富子は日本海軍少将中村正奇の長女で、一九二九（昭和四）年の末に見合いを経て入籍した。以降、中村の作品でしばしばモデルをつとめている。
- 5 高光一也「中村研一先生を思う」（収録『中村研一画集』六芸書房、一九八〇年一月）に「初台には画室が二つあり、戦争画は旧の画室で、色のある美しい絵は新しい上のアトリエで描いておられる様子」とある。
- 6 《北京官話》での代々木宅の様子に関しては拙稿「中村研一《北京官話》の制作環境に関する一考察」（『実践女子大学美術史学』三四号、二〇二〇年三月）で論じた。

- 7 堀友三郎「伯父 中村研一」(収録『中村研一画集』六芸書房、一九八〇年十一月)。なお堀が代々木宅に世話になったのは中学卒業後「多摩美術図案科に進む」時としているので、一九四一(昭和一六)年から推定でき、翌年の《明治神宮》制作時も代々木宅に居候していたと推定する。
- 8 本稿執筆にあたり実際に代々木宅付近から明治神宮までを歩いてみたが、明治神宮参宮橋側入口までの所要時間は十数分だった。
- 9 中村研一「熟年」『文芸』一九三七年一月号、改造社一九三七年一月
- 10 『大東京百景』(日本風景画協会編、日本風景画協会一九三二年一〇月)。
『大東京百景』は、東京の行政区三五区(当時)を象徴する風景を画家が描き、文章を添える体裁をとっていた。中村研一は渋谷区・目黒区を担当している。渋谷区は掲載順「常磐松のあたり」「百軒店」「明治神宮」、目黒区は「目黒競馬場」「大岡山」「権之助坂より見渡せば」で、計六点の収録がある。
- 11 「明治神宮」『大東京百景』より引用。なお、中村は「十八年代々木に住居して」と言及しているが、刊行年から逆算すると一九一四(大正三)年になる。中村の記憶違いでないとすれば代々木宅を建てた一九一六年より二年先行し、上京直後からこの住所に居住していた可能性がある。
- 12 この類似は「没後五〇年 中村研一展」図録(福岡県立美術館、新居浜市美術、二〇一八年二月) 作品解説で高山百合氏が指摘し、『雪景』取材地も明治神宮であろうとしている。
- 13 《雪景》は前掲註12の刊行時点では個人蔵となっているが、その後明治神宮の所蔵となった。
- 14 本稿では「明治神宮の森」に対し、「森」と「杜」の双方の字を用いている。「鎮守の杜」は慣例上「杜」だが、本文で言及しているように、中村の意識上では「明治神宮の森」は「鎮守の杜」として意識されていない。やや煩雑であるものの、中村に関する言及では「森」を用い、日本画

- 家に関しては「杜」を使用している。
- 15 横山大観は制作にあたり一九三〇(昭和五)年九月五日に明治神宮で写生を行い、その後さらに二度の写生を重ねたという。参照…『明治神宮の御宝物』(明治神宮ミュージアム、二〇一九年一〇月)
- 16 社寺縁起とは、神社や寺院の創建や繁栄に関わって、神仏の力がさまざまな形で発揮される霊験譚のことで、社寺縁起絵巻はそれを主題とした絵巻作品を指す。
- 17 中村研一が「洋画家として」描き出そうとした明治神宮の風景は、郊外景として理解できることを以下の別稿にて言及した。中村ひの「中村研一とシンガポール」『中村研一と中国／中村研一とシンガポール』(小金井市立はけの森美術館、二〇二四年一月)
- 18 一日新聞夕刊で既に「英軍敗走」との見出しが確認できる。翌一六日の朝刊では「シンガポール陥落」との表現が使用された。
- 19 むしろ、中村研一は特段事情の無い場合「K.Nakamura」など、「中村」をフランス風の綴りにした「Nakamura」のサインを使用している。
- 20 『昭南島』と輝く日本名 新嘉坡島を改名「朝日新聞夕刊一面、一九四二年二月一八日。二月一七日の発表を受ける形で二月一八日朝刊から昭南島の名称を使用していることが確認できる。
- 21 記念切手や記念債権、祝賀行事の垂れ幕では「シンガポール陥落」を二月一七日以降も使用している例が確認できる。アサヒグラフ九五三号(一九四二年二月二五日号) 巻末マンガ「推進親爺五九 感極まる」(作…松下井知夫)では、あちこちのビルから「シンガポール陥落」という垂れ幕が下がっている様子が描かれており、「シンガポール」の名称そのものが忌避されたとは考えにくい。
- 22 昭南島の名称が使われているので、少なくとも二月一八日以降の完成と

なろう。

23 「米英撃滅戦を描く 十五画伯の彩管従軍」読売新聞朝刊二面、一九四二年三月五日。

24 中村研一「南方の女性 華僑の娘」朝日新聞夕刊二面一九四二年六月一日。なお、図8は掲載されたイラストの原画（《華僑の娘》一九四二年、はけの森美術館）。

25 この行程の詳細については、前掲註23など、新聞報道から推定した。

26 陸軍省派遣南方従軍画家展は陸軍美術科協会主催、陸軍省及び朝日新聞で八月一日～八日に日本橋高島屋で開催。中村研一は《マレーの子供》《クアランプール》《昭南のわが宿》を出品した。参照…『昭和期美術展覧会出品目録 戦前篇』（東京文化財研究所編、中央公論美術出版二〇〇六年五月）朝日新聞一九四二年八月一日

27 第一回陸軍美術展は一九四三年三月一〇日の陸軍記念日に合わせて開催された。

28 「凄絶・泥水啜る勇士」読売新聞朝刊三面、一九四三年二月二一日

29 前掲註28の記事より引用。なお、写真では《シンガポールへの道》が既に額装されていることがうかがえるので、実際は「ほぼ完成」どころか完成して額装まで済んでいたのではないか。

30 《コタ・バル》は第一回大東亜戦争美術展（一九四二年一月三日～二七日東京府美術館）出展の陸軍作戦記録画として制作された。よって、二月に《明治神宮》を制作した後、南方滞在とコタ・バルでの取材を経て、同年一二月までの時期に制作されている。参照…迫内祐司「中村研一 コタバル」『戦争と美術一九三七―一九四五』（国書刊行会二〇〇七年二月、改訂版二〇一六年十二月）

31 前掲註28参照。派遣されたのは「東部第三部隊」の「佐藤光二一等兵」。

32 前掲註30迫内による解説参照。

33 二六〇三は皇紀二六〇三年、すなわち一九四三年。

34 この文の引用はいずれも河田明久「昭和の戦争と美術―抄録―」の、「三 戦争を描かない戦争」『BankART school こかに戦争は描かれたか』（村田真編、BankART1929 二〇一七年四月）より。

35 字数の都合上、日中戦争期の従軍画家達が、なぜこのように批判を受けたのかについては、先行研究で指摘されている内容の概要のみ以下に確認する。そもそも、なし崩し的に始まった日中戦争には、共有の戦争理念と言うべきものが伴わなかった。そこで当事者たる兵士のみが知り得る戦争を体感して「戦争の意義を表すようなモニUMENT」を創出することが求められたが、それだと「本物の兵士として本物の戦場で本当に戦う」ことが必要になる。出来ない（描けない）とは言えない画家達は従軍し戦地を踏み、兵士の現実を体感しようとした。しかし、その従軍体験は兵士の現実を体験するものには当然なり得なかったし、「戦地を踏む」ことが形骸化して目的化し、出来上がったものは本文中に言及したように実態の描写力を欠くと言われてしまったのである。参照…河田明久「描く兵士―日中戦争と「美術」の分際―『昭和期美術展覧会』の研究 戦前篇」（独立行政法人国立文化財機構 東京文化財研究所編、中央公論美術出版 二〇〇九年五月）

36 児島喜久雄「聖戦美術展(1)洋画評 意義深き企て 人間的感激の写実主義」朝日新聞朝刊七面一九三九年七月一一日

37 この言葉は後述の註39「上海の宿」からの引用。

38 中村研一は一九三八年五月上海戦線記念画制作のため、小磯良平らとともに一〇名で上海軍嘱託として従軍した。参照…長嶋圭哉、中澤真野「閔連年表」『戦争と美術一九三七―一九四五』（国書刊行会二〇〇七年二月、改訂版二〇一六年十二月）

39 中村研一「上海の宿」『美術』一三卷八号（八月号）（美術発行所 一九

三八年八月)

40 画面を補完することを、前掲註39の文中で「盛る」と中村自身が表現していることに基づく。現在、例えばスマートフォンでの自撮りをより「映える」ものに加工することを「盛る」と言うが、中村の言う「盛る」が現代のそれと近い意味を持っていることは興味深い。

41 中村研一が全く心にも無いことを適当に「上海の宿」に記した訳ではないことは、同年一月、日本陸海軍協同で行われた広東攻略作戦直後、その様子を見に行き多くのスケッチを行っていることから分かる。この詳細は拙稿「一九三八年、《足柄より》から《川鼻角》へ——ある中村研一作品の名づけをめぐる小考——」『開館一〇周年記念 中村研一名作選 中村研一とその時代』(小金井市立はけの森美術館 二〇一七年三月)で言及した。

42 「沖島」に飾られた絵のうち一点(《日本海沖ノ島》一九三六年、宗像市蔵)、「大和」に飾られた一点(《みほの関》一九四一年、呉市海事歴史科学館(大和ミュージアム)蔵)は現存している。

なお軍艦に掛かっていたと判明している作例は中村研一作以外にも現存しているものがいくつかあるようである。しかし、軍艦から一時的に外されて沈没を免れた、あるいは終戦に伴って処分とされたものを気にかけて関係者が個人的に保管していたなど、現存理由はさまざまで、はつきりしないものも多い。また、中村研一に関しては、つい最近、上述の二作に加えさらに一点「戦争中、艦船に掛けられていたものかもしれない」という作品が、現存していることが判明した。

こうした絵がどのように依頼され、制作されたのか、また主題はどのように選択されたのかなどは、委嘱を以て制作され展覧会で展示された作戦記録画に比べると、圧倒的に不明な点が多い。そもそもなぜ艦船に絵を掛けることが必要だったのか。今後明らかにする必要性があろう。

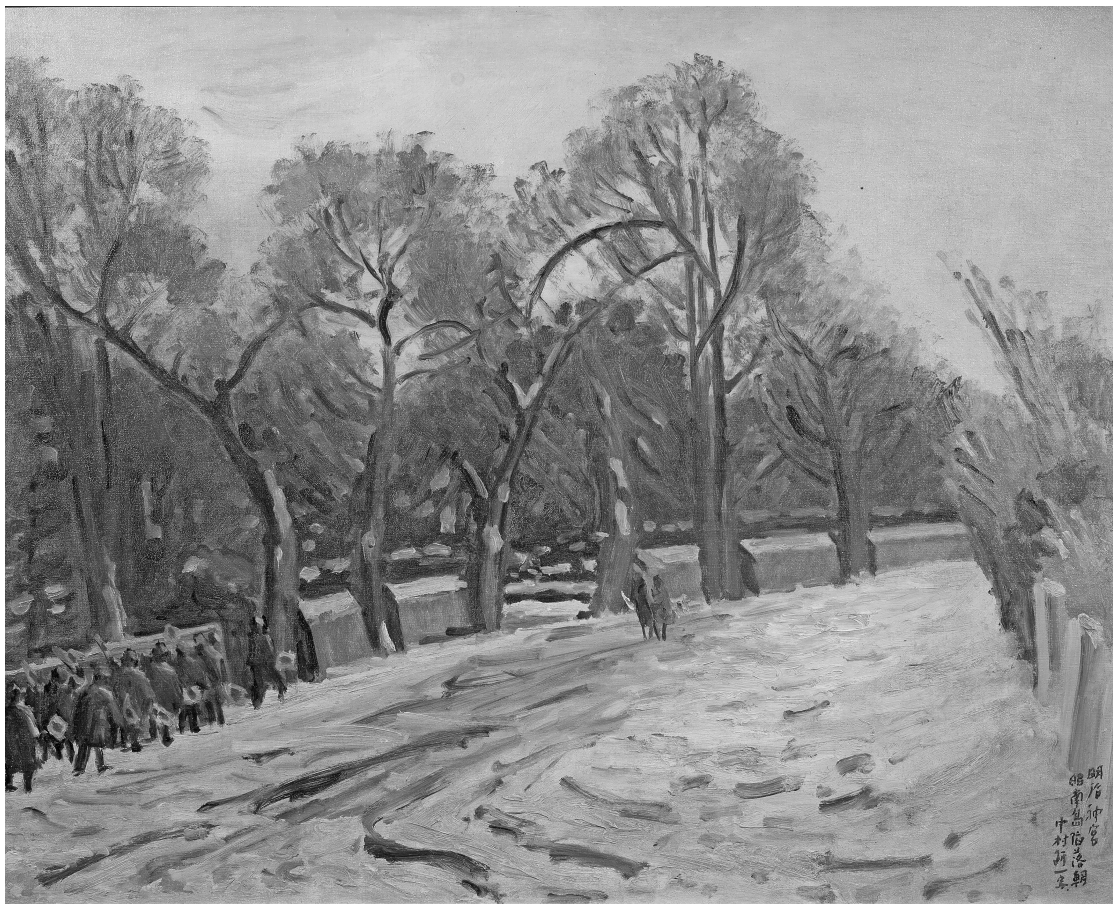


図1 中村研一《明治神宮》1942年（油彩・カンヴァス） 小金井市立はけの森美術館



図1 部分



図2 中村研一《室内図(居室兼茶間兼画室兼書斎図)》1930年（インク、墨、水彩・紙） 小金井市立はけの森美術館



図3 中村研一《北京官話》1940年（油彩・カンヴァス）
小金井市立はげの森美術館

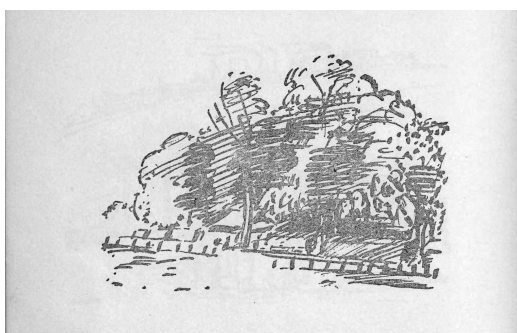


図4 中村研一『大東京百景』所収「明治神宮」

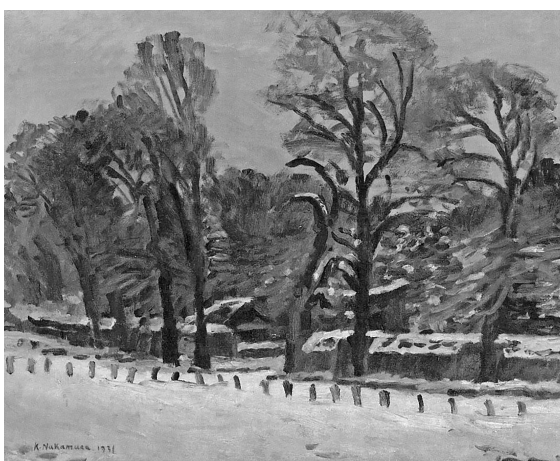


図5 中村研一《雪景》1931年（油彩・カンヴァス）
明治神宮

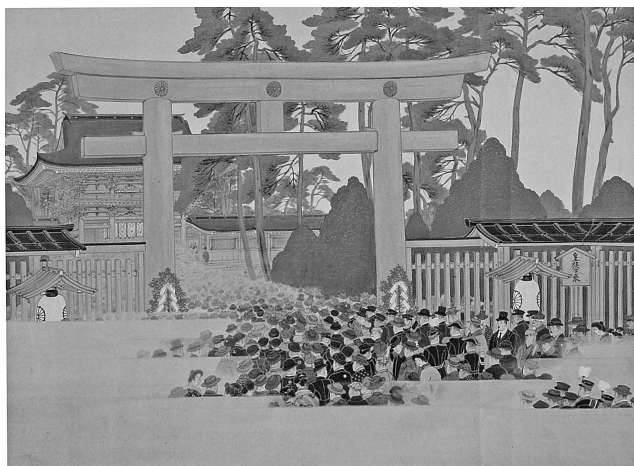


図6 礪田長秋《明治神宮鎮座絵巻》（部分）
（紙本著色）1940年明治神宮



図7 横山大観《明治神宮之図》1930年（絹本墨画） 明治神宮



図8 中村研一《華僑の娘》（原画）1942年（インク・紙）
小金井市立はけの森美術館



図9 中村研一《宿泊先（昭南の我が宿）》1942年（油彩・カンヴァス）
小金井市立はけの森美術館



図10 中村研一《シンガポールへの道》
1943年（油彩・カンヴァス）
小金井市立はけの森美術館

