

戦時下を生き残った女性画家と“越境”

—— 長谷川春子・谷口富美枝・新井光子

北原恵
(大阪大学)

1930年代から敗戦にかけて戦時下を女性画家たちはどのように生き残ったのか？

本論文では3人の女性画家を紹介する。①戦前、フランスや日本軍が軍事拡張するアジア諸地域を訪問し、女性洋画家のネットワークの中心にいた長谷川春子（1895-1967）、②モダンな女性像で画壇の注目を集めた日本画家・谷口富美枝（仙花, 1910-2001米没）、③プロレタリア美術運動に参加しアメリカに逃れた新井光子（八島光, 1908-1988米没）である。

彼女たちは活動の現場も戦争に対する考え方も大きく異なっていたが、共通するのは、第一にダイナミックな空間移動であり、第二に女であると同時に画家であることに矛盾を抱え、葛藤しながら、自分の表現を求めていたことである。その表現は既存のジェンダーの枠組を揺るがすものだった。本稿は3人の活動や視覚表象の特徴を分析し、その共通点や違い、忘却の理由、当時のジェンダー規範や「戦争画」をめぐる既存の諸概念をジェンダーの視点から問い直す。

キーワード

女性画家、戦争、視覚表象、トランスナショナリズム、ジェンダー

I. 序：「主流の日本人男性の美術史」の補完ではなく、書き換えるために

女性アーティストの作品や足跡は、歴史に残りにくい。本稿で取り上げる三人の女性画家——長谷川春子、谷口富美枝、新井光子についても忘却の原因は様々だが、そこにはいずれもジェンダーの要因が深く関係している。

アジア・太平洋戦争期の戦争画は、日本の美術史研究では戦後長くタブーだった。昭和が終わるとようやく新しい研究が始まり、ジェンダーの視点から若桑みどりや吉良智子たちの研究者たちが、女性表象（女性がいかに描かれたか）と、女性画家による表現活動（誰が何をいかに描いたか）の両側面の分析を深化させた。私もこのよう

な先行研究に触発されながら、戦時期の女性美術家の活動を調べると同時に、「戦争画」をめぐる諸概念を再検討する作業を行ってきた。なぜなら、ジェンダーの視点に基づく美術史研究とは、既存の「日本人男性を中心とした戦争画の美術史」の補完ではなく、当然視してきた概念を再考することによって主流の美術史を書き換えることだと考えるからである。

本稿では、ジェンダーや民族、階級の視点から彼女たちの視覚表象の特徴に注意しながら三人の画家を紹介し、その共通点や違い、忘却の理由、さらに既存の戦争をめぐる概念を再検討する。最初に紹介する長谷川春子（1895-1967年）は、フランスへの遊学後、日本軍とともに満洲や中国を訪れ、戦争末期には軍部に協力する女流美術家奉公隊を結成した洋画家である。二番目に紹介する谷口富美枝（1910-2001年）は、1930年代にはファッショナブルなモダンガール像の日本画で、画壇で一躍注目されたが、後半生をアメリカで過ごした。三番目に紹介するのは新井光子（1908-1988年）である。戦前プロレタリア美術運動に参加したため徹底した警察の弾圧を受けて、日中戦争が始まるとアメリカに逃れた。

思想や戦争に対する三人の姿勢は全く異なっていたが、皆女性の自立と表現活動を大切にする「フェミニスト」であった。同時代を生きた三人を「並べ読み」（西川祐子）をすることによって、戦時下の女性画家た

ちが生きた歴史を複層的に考えてみたい。

II. 長谷川春子——フランス遊学から、アジア各地へ日本軍とともに

まず最初に取り上げる長谷川春子であるが、戦争との関わりに焦点を当てて紹介する¹。1895年、東京で生まれた長谷川春子は、女学校卒業後20代半ばから絵を習い始め、日本画を鏗木清方に、洋画を梅原龍三郎に師事した。1928年に一番上の姉、長谷川時雨が雑誌『女人芸術』（1928-1932年）を創刊すると、美術部門を担当して精力的に挿絵や文章を書いた（図1）。翌29年春、日仏語併記の自作品の画集²を携えフランスに遊学した長谷川は、藤田嗣治の紹介によりパリのザック画廊で個展を開くなど、絵画の勉強や発表、さらに当時の女性にとっては珍しい外遊の機会にも恵まれた環境にいた。

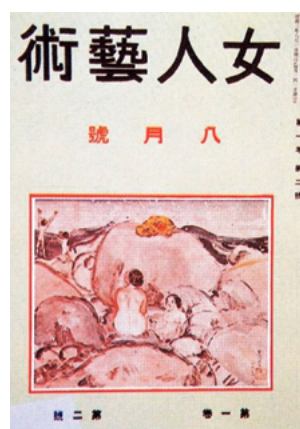


図1 長谷川春子《海辺浴泉》1928年『女人芸術』第2号、1928年8月表紙

- 1 長谷川春子の先行研究は、北原恵「戦時下における女性美術家たち——長谷川春子、ハノイ、1939」『インパクション』第175号、2010年；北原恵編『アジアの女性身体はいかに描かれたか：視覚表象と戦争の記憶』青弓社、2013年。
- 2 長谷川春子『長谷川春子小画集』女人芸術社、1929年。

フランスでの体験は、彼女に日本画に対する油彩画の優位を実感させると同時に、「古臭い町」のパリに失望させた。1931年春、長谷川はシベリア鉄道で満洲を經由して帰国した。その理由を、「猫も杓子も赤病クサクないと利口に見えないかのやうに、文弱脳弱の連中が多く患っている」のが腑に落ちず、日本社会で「赤病がマンエン」する源のソ連を自分の目で見るとのちに語っている³。それは、長谷川の渡仏後、プロレタリア文芸誌の性格を強めた『女人芸術』を意識した行動でもあったであろう⁴。

帰国するとすぐ翌32年秋、長谷川は、新聞囑託の記者として満洲を訪問する。1932年3月に誕生したばかりの満洲国では、この頃、中国の抗日勢力の抵抗が激しく続いていたが、長谷川は日本軍の援助を受けて、彼らとともに吉林、敦化、新京、ハルピン、奉天、大連、内蒙古など各地をまわった。そこにはパリで感じられなかった「新興の炎」(長谷川)があり、彼女を魅了した。

長谷川は、満洲の最前線をまわって書いた見聞記『満洲國』(1935年)のなかで次のように語っている。「腕に覚えの人は満洲へ行けである。知恵に技術に先だつ資本、日本の懐は当分この楽しみ甲斐のある幼弟國の養育にプロの母親の苦勞を味はなくてはならないのも我々までも覚悟のこと」⁵。満洲を日本の弟や子どもに、自らを母に喩

えたこの決意表明からは、彼女の満洲観が明確に見える。満洲訪問記の大半にはワンピースに身を包んだモダンな自分を描いた挿絵が付けられ、自分の居場所を見いだした喜びと自信を表すかのようなのである。たとえば黒竜江省海倫を日本軍が占領すると、長谷川は団長に続いて白馬に乗る自分の姿を描き込んだ(図2)。1932年から始まる長谷川の戦地体験や軍部との関わりは、画家として大変早かった。



図2 長谷川春子「海倫(黒竜江省)への日本軍と春子入城」挿絵 長谷川『満洲国』p.27

1920年代から30年代、日本では美術の大衆化が進み、女性美術家のグループが次々と誕生した。当時官立の最高美術機関である東京美術学校(現・東京藝術大学)は、女性の入学を認めておらず、女性美術家たちは美術教育や団体の制度と作品発表における男性優位と不平等に直面していた。そこで1918年創設の「朱葉会」をはじめ、「女紳会」(1934-1939年)など女性美術家だけ

3 長谷川春子「モスクワの雪」『東亜あちらこちら』室戸書房、1943年、pp.171-172。

4 長谷川が帰国する直前の『女人芸術』(1931年1月号)には、中條百合子の「新しきシベリヤを横切る(上)」が掲載され、ソ連関係の記事が増えていた。

5 長谷川春子「ひとり旅三年」『満洲國』三笠書房、1935年、p.34。復刻は、2004年、『満洲國』(シリーズ「帝国」戦争と文学2) ゆまに書房。

の団体が次々と結成されるようになった。長谷川も国画会で順調に画業を積み重ねながら、二科会の遠山陽子や佐伯米子、独立美術協会の三岸節子とともに「女流四人展」を開催し、1936年にはこの4人に藤川栄子、島あふひ、橋本はな子を加えて女性洋画家グループ「七彩会」^{しちさい}を結成した。

1937年、日中戦争が始まると長谷川春子は、同年10月から翌年1月まで大阪毎日新聞と雑誌『改造』の特別通信員として、内蒙古や中国北部に派遣された。当時、長谷川は、林芙美子と戦地「一番乗り」を競っていた。『サンデー毎日』（1938年2月6日号）の特集「戦線を訪れて」には、長谷川が、日本軍の援助を受けて蒙古軍を率いる李守信との会見をレポートし、林芙美子が「女性の南京一番乗り」の様子を書いた記事が大きく掲載されている（図3）。長谷川の手記には、乗馬ズボンをはき、拳銃を肩から斜めにかけて、腰に弾薬盒をつけた挿絵が付けられている。これは前線で偶然長谷川に出会った軍人が描いたイラストだが、まるで、元祖美少女戦士のようなモダンな姿である⁶。偶然巻き込まれた戦闘も恐れず檄を飛ばし、洒脱な文章と挿絵を戦地から送る彼女は、軍部にも重宝された。

日中戦争開始直後はあまり歓迎されていなかった画家の従軍であるが、1938年4月には美術家と軍部が急接近して「大日本陸軍従軍画家協会」（翌年6月、陸軍美術協会に発展解消）が結成された。結成の様子を伝えた『読売新聞』（1938年4月26日朝刊）

には、発起人11名のなかでただ一人女性だった長谷川の顔写真が、清水登之や向井潤吉らと並んで、掲載されている。同年7月に開催された「陸軍従軍画家展」に、長谷川は、中国の町で物資を運ぶ日本兵を描いた《征旅夕情》や《黄河を渉る》《伝令》など6点を出品した（図4）。



図3 長谷川春子「李守信将軍の宴」『サンデー毎日』1938年2月6日号



図4 長谷川春子《征旅夕情》1938年 第1回陸軍従軍画家展長谷川『北支蒙疆戦線』口絵

6 拳銃を携え乗馬ズボン姿の長谷川春子を描いたのは、中国戦線で彼女に出会った鎌田文也（当時工兵少尉）。前掲『アジアの女性身体はいかに描かれたか』pp. 88-90.

1939年4月、長谷川は今度は軍の囑託として中国南部に旅立った。広東に到着すると、創刊したばかりの前線兵士向けの雑誌『へいたい』の初代編集長を務める火野葦平と出会い、さっそく広東視察の原稿や雑誌の表紙絵を依頼されている。中国南部で警備する日本兵の姿を描いた《東莞警備》は、南支派遣軍報道部が出版した写真集に、折り込みのカラー図版で掲載され、このとき描いた「南支従軍スケッチ」は絵葉書や雑誌で流通した。なかば公式の絵画として軍部に認められていたということである。そして、林美美子の漢口一番乗り(1938年10月)に対抗して、長谷川春子は「女の海南島一番乗り」を果たす。

7月、日本軍から離れて海南島をあとにした長谷川は、一人でハノイに向かった。当時フランスの支配下にあった仏領インドシナは、日本人の大半が引き揚げて政治的緊張に満ちていた。従軍経験も豊富でフランス語も堪能な長谷川は、蒋介石側に監視されながらもハノイの街を「民情視察」し、「仏蘭印は、南方に横はるまだ眠りの覚めぬ処女のごときものである」⁷と感想を綴った。その滞在記『南の処女地』(1940年)は、日本国民への啓蒙として役立ったことだろう。日本軍が、蒋介石への援助ルートを断つ目的で、フランス領インドシナに進駐したのは、翌1940年だった。

現地では、長谷川は女性や子どもたちを愛情をもって描くことが多かったが、イン

ドシナを「未開の処女地」と評し、「無知な不潔が蒙古全民族を亡くしかけてゐる」⁸(長谷川 1939:151)と語る文章からは、それらの地域を発見し救う日本=長谷川自身という構図が透けて見える。このように満洲、蒙古、ハノイを訪問した時の現地の描写は、植民地主義的まなざしと、同時に異民族の女性への「共感」を併せ持っていたことに特徴がある。

ところで、長谷川はなぜ執拗に戦場に出かけたのだろうか？ それを考えると、彼女が中国前線でつぶやいた言葉が一つのヒントを与えてくれる。——「だれかが『戦争もいろんな人に逢えていいなあ』／私も本当にさう思う。まつたくあらゆる階級職業、また日本中の各地方の人々に逢へた。そしてふだんより皆がずつと互いに懐しみを持ちあつて」⁹。普段出会えない階級、職業、地域の人々に出会える場として認識された戦場は、もちろん、階級・性差・民族の違いによって厳格に序列化され構築された空間・組織だが、長谷川はあたかもそれらの境界を踏み越えたかのような解放感と自由の喜びに浸っていたかのように見える。

長谷川は、中国南部や海南島での従軍経験を1939年から始まった聖戦美術展に次々と出品した。陸軍美術協会と朝日新聞社の主催によって東京で開催された第一回聖戦美術展では、日本軍の移動を描いた油彩画《広東省東江戦線》を、展覧会の最初に位置し戦争画の画題の序列の頂点に立つ「戦線」部

7 長谷川春子『南の処女地』興亜日本社、1940年、p. 33.

8 長谷川春子『北支蒙疆戦線』文昭社、1939年、p.151.

9 長谷川春子「河南省最前線(靖郷隊長の骨)」『改造』2月号、1938年、p. 308. 同前『北支蒙疆戦線』p.119に再録。

門に出品している。しかし、軍部と美術家の結びつきが組織化・制度化されていくにつれて、長谷川は前線から後方に追いやられ、女性領域のなかに囲い込まれていく。

日本軍が日本人画家たちに主に前線の様子を描くことを命じた絵画群は「作戦記録画」と呼ばれるようになったが、女性で描くことのできた画家は一人もいなかった。さらに男性であっても、植民地出身の朝鮮人や台湾人の画家が命じられることはなかった。また、たとえ画題が「銃後」であったとしても、女性の長谷川春子ではなく、それは本土の男性日本人画家の仕事であった。空襲に備えて防空に励む人々の様子を描いた作戦記録画として有名な《皇土防衛の軍民防空陣》(1945年)の作者が、鈴木誠であったように、ジェンダーと民族による排除は厳格だった。このように戦争美術の制度は、包摂と排除、同化と差異化を同時に行うことによって、権威化されていったものであることに注意を払う必要がある¹⁰。

戦争画を並べた大型展覧会の開催や作戦記録画の制度化が進むにつれて、長谷川春子は自らの居場所を「銃後」に求めていく。1940年、姉の長谷川時雨が結成した輝ク部隊の女性たちを率いて団長格として中国南

部に慰問に出かけたのちは、国内に留まり活動した(図5)。1943年、陸軍報道部の指導のもと、自ら委員長となり女流美術家奉公隊を結成。吉良智子が明らかにしたように¹¹、戦時下で男性に代わって働く女性労働の在り方を描いた《皇国婦女皆働之図》(1944年)を共同制作したり、息子を持つ母親を啓蒙するために「戦ふ少年兵」展を開催するなど、精力的に活動した。敗戦後は美術界では表立った活動はせず、「源氏物語絵巻」を完成させて1967年に亡くなった。その忘却については、最後にもう一度考察する。



図5 長谷川春子『輝ク部隊』表紙、1940年

III. 谷口富美枝——モダンガールと働く女性 次に取り上げる画家は谷口富美枝である¹²。

-
- 10 本稿では詳しく触れないが、「空襲」を描いた絵画は、既存の「前線／銃後」のカテゴリズと序列化を問い直す契機となり得る。なぜなら、地上の攻撃される側に着目した「空襲」は大半が「銃後」に分類されるのに対して、同じ軍事攻撃であっても、空から攻撃する側に着目した「空襲」は「前線」に分類され、前線と銃後の境界を揺るがす図像だからである。それゆえ戦争画研究においても、戦時中の区分と序列をそのまま踏襲するのではなく批判的に分析する必要がある。北原恵「戦争画」概念再考——「空襲」は銃後の図像か」坪井秀人編『東アジアの中の戦後日本』（戦後日本を読みかえる5）臨川書店。
- 11 吉良智子『戦争と女性画家——もうひとつの近代「美術」』ブリュッケ、2013年；同『女性画家たちの戦争』平凡社新書、2015年。
- 12 谷口富美枝は、雅号の谷口仙花のほか、結婚後の船田富美枝、『南加文芸』でのペンネールの香月環子など複数の名前を使ったが、本稿では必要とき以外は谷口富美枝で統一した。谷口については

1910年、東京で生まれた谷口は、父は朝日新聞社の写真部に勤務し、曾祖父は南画家、母方は京都の染物屋という、新しいメディアと古い芸術の両方に親しむ恵まれた環境で育った。

1928年、女子美術学校に入学し、川端龍子に師事した谷口は、第2回青龍社展に農婦を描いた《麦秋》(1930年)を出品して、早くも20歳で初入選を果たした(図6)。このときの入選の喜びを語った文章が残されている。



図6 谷口富美枝《麦秋》1930年 第2回青龍社展, 『国際写真情報』9(10), 1930年10月

「私は現実に即した生活を描く事しか興味が持て無いのです。…(略)…せめて私の周囲に、共に生きて居る同性の種々の姿なりと

も描き度いと思つてゐます。／働く女、それは都会と田舎を問はず、新しい時代の姿を見るやうで頼もしい。働くと云ふ事が、女性を真に自覚させ、向上させるものなら、是を描いて大いに啓蒙させやうとする私の意図も、無意味では無いなどと私も生意気です。』¹³

このように谷口は、家の外で働く女性に対して強い共感を寄せていた。そして日本画の革新を目指す川端龍子の庇護のもとで、街を颯爽と歩くモダンガールや、新しい職業のバスガール、近所の原っぱで子守をする朝鮮人の少女、ドロップ工場で働く女工たちなどの絵画を次々と発表した(図7)。



図7 谷口富美枝《舗道を行く》1934年 第6回青龍社展(絵葉書個人蔵)

以下を参照(①④⑤はウェブ公開)。①北原恵「"モダン"と"伝統"を生きた日本画家・谷口富美枝(1910-2001年)」『待兼山論叢 日本学篇』(大阪大学大学院文学研究科)第48巻、2014年；②北原恵編著『科研報告書 特集：谷口富美枝研究——論文・資料集』大阪大学文学研究科・北原研究室；③呉市立美術館『会館35周年記念：呉市立美術館のあゆみ展』(図録)2018年；④Kitahara, Megumi, "Between Tradition and Modernity: Tracing the Artistic Career of Taniguchi Fumie", In *Register*, 8(5), Spencer Museum of Art, The University of Kansas, 2019.；⑤ Kitahara, Megumi, "'Transcending Borders' in the work of Fumie Taniguchi (1910-2001): Japanese women painters living in Japan/USA", In *Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas* (Special Issue on "Transpacific Minor Visions in Japanese Diasporic Art"), 6, Brill, 2020.

13 谷口富美枝「うぶ聲として」『圓光』(御形塾)第5号、1930年12月、pp.34-35.

女子美術学校を卒業して文化学院美術部に進学した谷口は、木版画やエッチングなど日本画以外のメディアにも挑戦しつつ、毎年青龍社展に出品して1930年代半ばには画壇で高い評価を得るようになった。1935年の第7回青龍社展でY氏賞を受賞した《粧ふ人々》は、舞台上立つ前に繕い物や身繕いをして準備に勤しむ女性たちを描いた六曲一隻の屏風である(図8)。これは江戸時代の松浦屏風を参照したと指摘されているが¹⁴、谷口は近所の町に突然出現したダンスホールで、髪の手入れや化粧をす



図8 谷口富美枝《粧ふ人々》1935年 第7回青龍社展 ピクトリア国立美術館所蔵 ©Estate of Taniguchi Fumie



図9 谷口富美枝《山の憩ひ》1936年 第8回青龍社展(絵葉書個人蔵)

る女性たちをスケッチし、それらをモダンに洗練させたうえで、《粧ふ人々》のなかに登場させた。女性美術家に対して社会的関心が高まったこの時代、雑誌『塔影』は「古今閨秀画家人特集」を組み、そのなかで師の川端龍子や美術評論家が谷口富美枝への期待を語るなど、彼女は一躍画壇の注目を集めていた¹⁵。

谷口は精力的に作品を作り続け、翌36年には《海の装ひ》《山の憩ひ》で再びY氏賞を受賞。そこには白樺の林を背景に、当時

は珍しく被写体ではなく眼差す主体として植物の写真をカメラで撮る活動的な女性が描かれている(図9)。37年には初夏の高原をハイキングする若い女性たちを明るく描いた六曲一双屏風《高原に拓く》を制作した。

大衆文化は、都会に出現した新しいファッションや女性のお洒落を虚栄や退廃の証として描くことが多かったが、谷口のファッション観は大きく異なっている。「私の知っている娘達は皆澁澁として男みたいで古い常識なんか蹴飛ばして新しい生き方をし様として居る」と述べ、彼女たちを「特殊の芸術人」と肯定的に高く評価した¹⁶。谷口の描く澁澁としたモダンガールは画壇で称賛されるが、一方で男性評論家たちは、画中の女性と描き手である谷口を同一視してともに性的

14 松浦屏風との関連は、佐藤美貴(三重県立美術館学芸員)の指摘による。

15 川端龍子「小島鼎子と谷口富美枝(門弟を語る)」『塔影』1938年3月号。

16 谷口富美枝「女性美に就て」『美之国』1938年3月号、pp.42-43。

対象とみなし、彼女の画題や活動も「女らしさ」の領域に閉じ込めようとした。それゆえ谷口は、画家であることと同時に女性であることの矛盾に、苦しまざるをえなかった¹⁷。

1937年7月、日中戦争が始まると、画家たちは軍や新聞・雑誌社の伝手を頼り、戦地に向かい始めた。「床の間芸術」を批判し時代を映す芸術を志向して、早くから時局に添った作品を発表していた川端龍子は、さらに積極的に戦争に関わっていく。1938年春に開催された青龍社展に谷口が出品したのは、戦争を意識した作品《ヒコーキ》と《愛国行進曲》である(図10)。赤ん坊を高く抱き上げて空を見せる図像《ヒコーキ》は、国家に息子を捧げる定型であるが、母子像をほとんど描かなかった谷口の作品には珍しい。そしてこの展覧会を最後に、彼女は青龍社を脱退して、川端龍子と袂を分かった。



図10 谷口富美枝《ヒコーキ》
1938年 第6回春の青龍社展

戦争が本格化するなかで、谷口はモダンさを作風に残しつつも、古典に画題を求めていった。川端龍子のもとを去ったのち挑戦した個展では、日本の古い伝承や物語をテーマとしたため「ネオ・クラシック」だと評されたが、強力な庇護者を失った若い女性画家に男性美術批評家たちの眼は、一転して厳しかった。

それにもかかわらず谷口は、古典に関心を深め、能と出会って仕舞の練習に夢中になっていった。能に対して「日本の藝術のほんたうの美しさがこゝに有つた」¹⁸と絶賛すると同時に、能楽も「所詮男の人の芸術」であると述べ、女が本流に入れない苦しみを吐露する。女性でなければできない芸術を追い求める谷口は、1943年、女流美術家奉公隊が結成されるとすぐに日本画部門の役員として参加した。同奉公隊が主宰する「戦ふ少年兵」展に、飛行機の爆音をラッパのような装置で聴き取る少年兵たちを描いた《防空兵》や《戦車兵》を出品し(図11)、長谷川春子と活動をともした。



図11 谷口仙花《防空兵》1943年 戦ふ少年兵展(絵葉書個人蔵)

17 谷口富美枝「女性と画人と」『美術』1937年1月号。

18 谷口仙花「観能印象」『花扇』第2巻(私家本)、1943年、p.1。谷口は能の練習や鑑賞の記録を『花扇』という自筆のノート2冊にまとめていた。

戦争末期から敗戦後にかけて呉に疎開した谷口は、日本画家の船田玉樹との結婚、出産、離婚を経験する。1955年に、心機一転やり直すために日系アメリカ人と見合い結婚して一人渡米したが、ユタ州ソルトレイクでの結婚生活はすぐに破綻した。ロサンゼルスでウェイトレスをしたり裁縫工場で働いて生活を支え、その後の半生をアメリカで暮らした。アメリカでは絵はほとんど描いていなかったようだが、その代わりに谷口は、日系アメリカ人の日本語の同人誌『南加文芸』（1965-1986年）に精力的に投稿して、アメリカでの暮らしや青龍社時代の思い出を、小説やエッセイの形で残している¹⁹。それらは戦前の日本画壇に関する生々しい回顧や、日系人女性の生活の貴重な記録である。亡くなる1年前には、B級コメディ映画にも1シーンだけ登場しており、その表現意欲は生涯続いた。しかし、アメリカでの消息は同時代のメディアで日本に伝えられることはなく、家族はその生死すら知らなかったが、2010年、個人宅で谷口の戦時中の絵画が次々と発見されたのをきっかけに研究が始まった。1930年代半ばに描いた《高原を拓く》（カンザス大学スパンサー美術館）や、《粧ふ人々》（メ

ルボルン、ビクトリア国立美術館）など、海外の美術館が所蔵する谷口の日本画が公開され、注目されつつある。

IV. 新井光子——プロレタリア美術運動から「亡命」へ

最後に紹介する新井光子は、谷口富美枝と同様、人生の後半生をアメリカ合州国で暮らした画家である。戦前、日本のプロレタリア美術運動に参加し、ファシズム政権の弾圧から逃れるために31歳でアメリカに渡り、80歳で亡くなるまでその生涯をニューヨークや西海岸で過ごした。日米をまたぐ80年の人生と画業については、これまで詳細は研究されてこなかったが、最近アメリカでもトランスナショナルイズムの視点から、彼女の人生に関心がもたれるようになってきた²⁰。

新井光子は、1908年、クリスチャン一家の二女として生まれ、父親の勤務先だった瀬戸内海の因島と神戸で何不自由なく育った。1926年神戸女学院を卒業後、東京の文化学院美術部に入学して与謝野晶子や石井柏亭らが教える自由な雰囲気学の学び舎で学び、社会問題に目覚めていった。1929年文

19 『南加文芸』に掲載された谷口の名作は、以下の通り。谷口ふみえ「グレイハウンド・パス（1）（2）（3）」『南加文芸』5号（1967年）6・7号（68年）：谷口ふみえ「随想：裁ち屑を着る」同16号、1973年：香月瓊子「創作：海の彼方の空遠く」同17号、1973年：香月瓊子「創作：お針子たち」同18号、1974年：香月瓊子「創作：桃妖記」同19号、1974年他。

20 出生時の笹子智江（ともえ）、結婚後の岩松智江、渡米後の八島光など、何度も名前を変えており、本稿では短期間だがプロレタリア美術運動時代に使っていたペンネームの新井光子を使用する。新井光子（八島光）に関する主な先行研究は、宇佐美承『さよなら日本——絵本作家八島太郎と光子の亡命』晶文社、1981年：Matsumoto, Valerie, “ALiving Artist with Open Eyes”: the Transnational Journey of Mitsu Yashima, ” *ADVA (Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas)*, (6), Brill, 2020：北原恵「新井光子（八島光）研究（1）：昭和初期、プロレタリア美術運動に参加した女性画家」『待兼山論叢（日本学篇）』（大阪大学文学研究科）第54号、2020年（ウェブ公開）。

化学院卒業後、幼稚園の教諭の仕事を得たのもつかの間、特高の介入で職を追われた彼女は日本プロレタリア美術家同盟（PP）に入会して、闘う農民や労働者の姿を精力的に描くようになった。

プロレタリア美術運動とは、1920年代から30年代前半にかけて起こった、社会主義・共産主義思想に基づく美術運動のことである。新井光子は日本プロレタリア美術家同盟の研究所で、矢部友衛の指導のもとで必要な技術や知識を吸収していくが、学ぶだけでなく、「人民の中へ！」の言葉通り、自ら農民・労働者のなかに飛び込んでいった。

新井光子が飛び込んだのは、子どもたちを共産主義者に育てるピオニール運動である。ソ連で創設されるとすぐに日本にも導入され、1930年頃急速に広まった。新井は、先鋭的な組合として知られる全国農民組合東京府連合会の書記として、葛飾区青戸地区でピオニール運動を率いることになった。画家である新井は、書き込み式の手作りの教科書『全農ピオニール夏季教程（下級用・上級用）』²¹を作るなど、独自の方法論を考え出して、子どもたちに絵画を通して日常生活のなかにある社会問題に目覚めさせ、階級意識を養おうとした（図12）²²。と

もに活動していた菅忠道（のちの児童文学者）は、新井が村人に溶け込めるよう「断髪をまげにして村にすみこ」んで活動に専念したと、のちに回想している²³。しかし全国のピオニール運動のなかでも最もラディカルかつ中心的役割を担っていた青戸に対して、警察当局は、新井光子の本名「笹子智江」を名指しして監視の目を光らせた²⁴。ピオニール運動での子どもたちの作品を中心に企画した展覧会は開場間際に当局によって禁止され、小さな試みもことごとく潰されていった²⁵。こうして1930年から31年にかけてピークを迎えたピオニール運動は、満洲事変が勃発すると弾圧が激化し、急速に衰退していった。



図12 新井光子『全農ピオニール夏季教程（上級用）』表紙1931年

21 『全農ピオニール夏季教程』1931年。復刻版は、新興教育復刻版慣行委員会『新興教育別巻』白石書店、1975年。

22 新井が児童絵画について論じた論考は、新井光子「児童絵画論」、秋田雨雀・江口渙編『総合プロレタリア芸術講座』第3巻、内外社、1931年。

23 菅忠道「記録：東大セツル児童部と労農少年団の思い出」、井野川潔・河合章編『日本教育運動史1：明治・大正期の教育運動』三一書房、1960年、p.262。

24 内務省警保局『社会運動の状況』1930年。復刻は、1971『社会運動の状況2』三一書房、p.656。（本文引用は復刻版から）

25 文部省學生部「口絵 全国農民組合主催東京府下青戸小學校に開催の児童展覧会に於ける撤回作品の一部」『思想調査資料』第9輯、1931年2月。

この頃、労働者階級の女性に向けた雑誌『婦人戦旗』（1931年）が創刊され、その後継誌『働く婦人』（1932-1933年）に新井は毎号のように挿絵や文章を書くようになる。同誌表紙に（1932年11月号）、「ロシアの様な働くものの国を作ろう」と呼びかけ、共同保育の様子を描いた（図13）。共同保育所の設立は前年に長男を出産してからも一人で家事育児を担い、厳しい活動を続けた新井にとって切実な願いであっただろう。



図13 新井光子『働く婦人』1932年11月号表紙

『美術新聞』（1931-1933年）が創刊されると、新井は「千軒長屋」という四コマ漫画の連載を始め、子どもたちの日常生活から反戦や階級意識を育てようとした²⁶（図14）。だが、彼女の「千軒長屋」は「カテイマンガ」としてジャンル分けされ、須山計一や岩松淳ら男性美術家たちの描く漫画とは明確に区別されていた。働く婦人のための雑誌と銘打っていても、その編者や執筆者の多くは男性によって占められ、雑誌の顔である表

紙も大半は男性画家が描くという状況だった。それは、同時代の長谷川時雨らの『女人芸術』が女性表現者の重要な発表の場でありネットワークを築いていたのとは大きな違いである。コミンテルンの方針のもとでは女性のみの部門を作るのは困難であり、新井は運動において「女子ども」の領域に囲い込まれながらも、生活を直視し女性同士が愚痴の言い合える空間を求め続けた²⁷。



図14 アライミツコ「千軒長屋」（カテイマンガ）『美術新聞』第2号、1931年12月25日

ところで、新井光子の絵画には、プロレタリア美術に特徴的な、男性的な力強さや規律ある集団行動、英雄的行為、ドラマチックな描写とは異なる特徴がある。プロレタリア美術において、労働者のデモや集会は重要なテーマのひとつであるが、農村の子どもたちのデモを描いた新井の油彩画《農村少年のデモ》（1931年、第4回プロレタリア美術展）では、デモの先頭に赤旗はあるものの、後ろの少年少女たちははてんでバラバラに走り回っている。一方、新井光子が学

26 新井光子「千軒長屋」『美術新聞』1931年12月15日（創刊号）。1・2・3・5号で連載

27 新井光子は『美術新聞』（1931年12月15日～33年5月5日）において婦人欄を作って女性たちを激励し、また朝鮮人も含む労働者の妻たちを集めて編み物の会を開催した。

んだ矢部友衛の油彩画《労働葬》(1929年、第2回プロレタリア美術展)では、虐殺された山本宣治の赤旗に包まれた棺をまん中にして、男性たちが画面手前に向かって一方向に力強く行進していく様子が描かれており、構図も色の使い方も全く異なっている。

新井の代表作の油彩画《胴あげ》(1930年)は、この特徴が一層明白である(図15)。第3回プロレタリア美術展覧会に出品した《胴あげ》では、大勢の女工たちが自分たちを苦しめる幹部の男性を胴上げし、さらに上からも女性たちが彼を棒で叩く場面が描かれている。空中に舞った彼の帽子を一人の女性が棒にひょいと引っ掛け、上空からは3人の女性たちが彼を容赦なく懲らしめており、上下から女たちに挟まれた彼にはもう逃げ場がない。胴上げのために高く伸ばされた女工たちのたくさんの手は、まるで勝利を祝う万歳のようにも見える。



図15 新井光子《胴あげ》1930年 第3回プロレタリア美術展覧会(絵葉書個人蔵)

プロレタリア美術では労働者を苦しめる墮落した幹部(ダラ幹)への反撃は、当時よく見られるテーマだった。例えば市村三男三の油彩画《争議を売り逃げせんとするダラ幹南喜一》(1930年、第3回プロレタリア美術展)のように、プロレタリア美術の男性画家たちは直接的な対決や暴力を描くことが多かった。それに対して、《胴あげ》は、ダイナミックな構図と躍動感がみなぎるだけでなく、女工たちの心意気がユーモラスに伝わって来る。

この新井の独自性を、岡本唐貴は「敵を描いても、味方を描いても、ともに憎めない絵全体が温かい童心のようないものがあって、いかついプロレタリア美術に独特なやさしさを加えていた」(傍点は引用者)²⁸と評した。これに対して山代巴の批評は、新井を「童心」のようだと形容したり女性化したりするのではなく、女工たちの闘争の高揚の瞬間をとらえた《胴あげ》をストレートに受け止め感動を表している。——「女工の群集の要求貫徹の祝意の胴あげが描けていた。群集の挙げているたくさんの手はまるで炎が踊っているように躍動していた」²⁹。この作品を展覧会で見て心を動かされた山代巴は、のちの作品のなかに新井光子を頻繁に登場させた。

《胴あげ》の女工たちの闘いは、決して夢想などではなく、1930年に東京の東洋モスリン亀戸工場で、大量解雇に反対して起こった実際の労働争議を描いたものだった。

28 岡本唐貴・松山文雄編『日本プロレタリア美術史』造形社、1967年、p.47.

29 山代巴『さそりの眼の下で』径書房、1983年、p.216.

た³⁰。会社側が強行した大量解雇に対して女工たちはストライキでこれと戦ったが、世界恐慌下の合理化反対闘争を代表するこの闘争は敗北した。そして新井光子の参加したプロレタリア文化運動も激しい弾圧を受けて、壊滅状態に陥っていく。

1933年2月、プロレタリア作家の小林多喜二が虐殺されたとき、新井光子は通夜に夫・岩松淳とともに駆けつけた。その数か月後、彼らも検挙される。排泄の自由もない劣悪な環境の獄中で妊娠中だった彼女は、やむなく転向の手記を書いて出獄し、信まこと(のちの俳優・マコ)を出産する。だが釈放後も特高の監視は続き、1939年春、夫とともにアメリカに逃れた。渡米後、二人は八島光・八島太郎の名前を名乗り、太郎は絵本作家として成功した。

渡米後の人生については省略するが、新井光子は、貧乏時代の生活を内職で支え、二人の子どもを育てながら夫による長年のDVを我慢していた。1968年、娘の成人を区切りに夫と別れてロサンゼルスからサンフランシスコに引越し、新たな人生を始めた彼女は、絵を教えて生計を立てつつ、ベトナム反戦運動に参加した。サンフランシスコの日系コミュニティでは1世と3世をつなぐ架け橋となり、マンザナー強制収容所を舞台にした映画「マンザナルよさらば」(1976年)にも出演した。アジア系アメリカ人たちが発行する月刊紙で、軍事主義

に反対してきた八島光の特集が組まれたことがあるが、その表紙を飾ったのは、《胴あげ》の絵だった³¹。

V. 共通点と違い——民族・階級・ジェンダーの表象と、忘却の理由

1930年代、戦争に向かう日本で画家として社会を見つめながら生きてきた長谷川春子と谷口富美枝、新井光子。この三人の画家の作品と活動から、何が見えるだろうか。共通点や違いは何であり、作品に人種・民族・ジェンダーはどのように表象されたのだろうか？

共通点としては、三人とも裕福な中上流階級に生まれ、絵を学ぶ機会に恵まれたことが挙げられる。出身階級と親の理解は当時の女性の美術家の大半に共通する特徴だった。第二の共通点は大きな空間移動である。長谷川は渡仏してソ連や満洲、朝鮮半島を経て帰国したあとは、満洲、内蒙古、ウイグル、中国、仏印などを日本帝国主義の拡張とともに訪問し、谷口と新井は渡米して後半生をアメリカで過ごした。第三は、三人とも旅先や日常生活のなかで出会う女性に関心を持ち、モダンガールであれプロレタリア階級の女性であれ、外で働く女性の姿を共感を持って描いたことである。長谷川と谷口は母子像をほとんど制作しておらず、思想は異なるものの、女流美術家奉公隊の《皇国婦女皆働図》と、プロ

30 東洋モスリン亀戸工場での労働運動については、帯刀貞代『ある遍歴の自叙伝』草土文化、1980年。『女人芸術』との関係については、中谷いずみ「コラム：洋モス争議と「女人芸術」」, 飯田祐子ほか編『女性と闘争——雑誌「女人芸術」と一九三〇年前後の文化生産』青弓社、2019年他参照。

31 *New Dawn, Asian American Newsmonthly / J-Town Collective, ADVA (Asian Diasporic Visual Cultures and the Americas)* November 1974, vol.6.

レタリア運動誌『働く婦人』が、家庭の主婦の育児ではなく、ともに共同保育の様子を理想として描いているのも共通する。

第四は、彼女たちが制度から排除される経験をもち、女性のネットワークを希求したことである。長谷川は、初期の「女人芸術」から「女流美術家奉公隊」に至るまで、戦前は女性美術家のネットワークの中心に位置しており、また、女性にしかできない芸術を求めた谷口も戦時期には長谷川に誘われて女流美術家奉公隊で活動し、敗戦後は女性の画塾を作ろうとするものの挫折し渡米した。新井は、日本人男性中心のプロレタリア文化運動のなかにあっても、女性の集まりと表現の場を作ろうとした。三人は、従軍画家や作戦記録画の制度（長谷川）、日本画や能の世界（谷口）、プロレタリア文化運動（新井）など、活動の場所はそれぞれ異なるが、制度のなかに取り込まれると同時に女性であるがゆえに排除され、さらにその排除が組織や制度の権威化に結びつく構造のなかで生きなくてはならなかった。

そして第五に、戦後の社会と美術史研究者からの忘却である。女性のアーティストが美術史において周縁化されてきたことは事実であるが、何が要因となったのか個々の事例に即して検討する必要がある。残された資料の少なさや結婚による改姓、そして居住地を日本から他国に移動したディアスポラ性が指摘できるほか、グリセルダ・ポロック（Griselda Pollock）が明らかにし

たように、美術や芸術における概念や、画題・メディアなどの序列化がジェンダーの差異化と深く関わり構築されたことを忘れてはならない。

プロレタリア美術運動において最も活躍した新井光子については、作品の不在や資料の少なさが検証を困難にし、夫であり同業者であった八島太郎の影に隠れてしまった。谷口富美枝の場合は1930年代の批評記事が多数残されているにもかかわらず、船田玉樹との離婚後、家族との関係が遠のいたこともあり人々の記憶から消えていく。現在、再評価が進む谷口であるが、「日本画家の谷口仙花」という単一のアイデンティティを付与して「日本人の女性画家」に閉じ込めるのではなく、美術における一国史的なナショナルな言説を問い直し、彼女のもつ多層性と越境性を丁寧に見ていくことがさらに必要である。

しかし、改姓をしなかった長谷川春子の忘却は、資料の少なさでは説明がつかない。なぜなら、彼女は戦前だけでも単行本を6冊も出版し、新聞・雑誌で多くの記事を執筆しており、姉・時雨については研究がさかんに行われているからである³²。

長谷川は女流美術家奉公隊で活躍したメンバーたちとともに敗戦直後から活動を再開した。1945年12月末に早くも東京・三越で「日本女流美術家協会展」を開いたが、会の活動は長くは続かなかった。1946年11月に三岸節子を中心に創立される「女流画家協会」の活動に、中谷ミュキや森田元子

32 長谷川春子の戦前の単著は、前掲の『長谷川春子小画集』『満洲国』『北支蒙疆戦線』『南の処女地』『東亜あちらこちら』のほか、『戯画漫文』昭森社、1937年。

らのかつての奉公隊の中心メンバーが合流したためである。ふたつの団体は、三岸節子の提唱する「純粹芸術の発表機関」（＝女流画家協会）と、長谷川の「一般女性への美術啓蒙運動で、芸術発表に主眼をおかぬもの」（＝日本女流美術家協会）として差異化され、参加者たち自身も「純粹芸術」（女流画家協会）を選択することによって、過去の戦争協力の記憶を自ら切断していくことになった³³。なぜなら軍の要請に応じて前線に行き、銃を携えて戦地を駆け巡った女性（長谷川）は、戦後の社会においては女が「平和の象徴」の役割を担わされるがゆえに、平和の侵犯者となり、矛盾をかかえた忌まわしい存在となるからである。女流美術家奉公隊は、戦時中は軍部のお墨付きのもとで国家や社会と接点をもつ公的な存在に「昇格」したがゆえに、その存在は真っ先に忘却されなくてはならなかった。女性画家たちは、戦争の記憶をひきずる長谷川春子や女流美術家奉公隊を自分たちと切り離し、ある者は戦後の「前衛美術」を切り拓いていった。

長谷川は、その後、公の場での活動や女性のネットワークに関わることは一切なかった。大衆メディアでは、料理やファッションに通じた毒舌家として言説化され、戦時中の従軍活動は忘却された。それは、

戦後もタブー視されながらも語られる戦争画言説において、常に中心にいた藤田嗣治と比べてみれば、違いは明らかである。これは敗戦国の日本だけに限った現象ではない。スヴェトラナ・アレクシエーヴィチ（Svetlana Alexievich）が明らかにしたように、戦勝国のソ連では第二次世界大戦に従軍した女性兵士が100万人を越えたが、故郷に帰還した女性兵士の存在は疎まれ、彼女たちの経験はほとんど語られることがなかったのである³⁴。長谷川が戦中に戦争画を描いたことは忘れ去られ、死に際しては「誰からもみとられず、ひとりさびしく」自宅で死んだと報道され、最後まで独身女性に対する社会の偏見に眼差され続けた³⁵。

さて、三人の画家が絵画や文章で描いた民族や階級、ジェンダーの表象は、一様ではない。ヨーロッパとアジア各地を旅した長谷川春子は、満洲を日本の弟や子どもと見做し、南越を「眠れる処女地」と捉えて、日本や自分自身を上位に位置づける一方、フランスやヨーロッパの文化に対しては憧れとコンプレックスの混ざる複雑な心境を抱いていた。「薄つべらの日本画」³⁶では「本場の油絵」と拮抗できないと悟った長谷川が、パリを古臭い町だと断じることによって、「東京に日本に燃え立っている新興の炎が、ほら燃える火の傍で感じる空気の動

33 三岸節子「女流画家の歴史」『BBBB』通巻4号、3月号、1950年。敗戦直後の女性美術家の動向については、吉良智子が詳細に論じている（前掲『女性画家たちの戦争』）。

34 アレクシエーヴィチ、スヴェトラナ『戦争は女の顔をしていない』群像社、2008年。

35 「画家長谷川春子さん死ぬ」『読売新聞』1967年5月8日朝刊、p.15。

36 長谷川は渡仏した1929年の7月、「トモカク本場の油絵とキツコウする丈けの確りした画でなくば薄つべらな日本画ではパリでは名を成せないしつかりやりますよ」と述べている。前掲『満洲国』p.139。

揺]」³⁷を求めて、満洲へ渡ったことは想像に難くない。それは直接、長谷川がパリで出会っていなかったとしても、同時代のフランス本国の白人女性たちがアルジェリアなど植民地に公の使命と新たな活路を求めて渡ったことと似ている³⁸。

1939年にフランスの支配下にあったハノイを訪問したとき、当地のフランス人に対する長谷川の視線は興味深い。フランス人を世界の食通だと認めつつ、ホテルでの外国人の振る舞いについて、日本人は気前がいいからもてるが、「自国内の植民地では鷗州人は土人に対しては搾取するばかりで殆ど金をやらない。フランス人は殆どノウチツプ」³⁹だと、フランス人を手厳しく批判する。無論、日本の植民地に対する搾取については全く無批判である。また、アジア諸地域では植民地出身の若い朝鮮人女性たちを目撃することもたびたびあったが、彼女たちの境遇を心配することも疑問を持つこともなく、中国石家荘では、記者である自分が朝鮮人に間違えられた経験を高みの位置から回想している。——「腕章付けた記者とは知らない将校に怒鳴られた、たぶんカフェ女か半島ムスメに間違はれたのだ」⁴⁰。

これに対して谷口富美枝は、若い頃から身近な生活圏において家の外で働く女性たちに関心を持ってきた。浦和の自宅近くで

働く農婦を描いた《農女》(1932年)や、ドロップ工場の女工たちを描いた《スカート工場》(1934年)に登場する農婦と女工たちは、いずれもモダンで明るく活動的であり、谷口自身の階級との違いは見えてこない。民族の異なる少女も描いた作品もある(図16)。《はらつば》(1933年)に描かれた赤ん坊を背負って子守をする朝鮮人の少女は谷口が初めて試みた画題ではないが、当時の男性画家たちが朝鮮半島に渡って描いた女性像のようなオリエンタリズムに満ちた情緒も性的な眼差しは感じられない。深い交流までには至らないものの異民族への好奇心は、戦後、アメリカ合州国に移住してからも継続し、ロサンゼルスの下町の裁縫工場と一緒に働くメキシコ系や黒人の女性たちを、随筆のなかで生き生きと描き出した⁴¹。



図16 谷口富美枝《はらつば》1933年、第1回春の青龍社展

37 同前、p.128.

38 味岡京子「女性彫刻家アンナ・カンコーによる植民地表象——女性・帝国・美術」天野知香編『近代の相克』(西洋近代の都市と芸術3:パリII)。本論文については天野知香教授のご教示による。

39 前掲『東亜あちらこちら』p.63.

40 前掲『北支蒙疆戦線』p.121.

41 香月瓊子「お針子たち」『南加文芸』1974年3月号。

新井光子の場合は、自分の父親が造船業の労働者たちを大量首切りする様子を見て大きな疑問を感じたことが、社会の問題に目覚め、労働者階級に寄り添って考える原点になっている。東京でマルクス主義に触れた彼女は労働運動に飛び込み、近所の朝鮮人女性も含む労働者の主婦たちを集めて編み物の会を主催した⁴²。新井の4コマ漫画に登場する貧しい長屋の子どもたちは、皆和服を着ていてモダンさとは程遠く、国際婦人デーのポスターに描かれる農婦は遅しく、歴史の主人公だ。モダンな神戸女学院と文化学院を卒業した新井自身も、断髪の上にまげをつけ、農民たちと同じ和服を着て労働者の中に溶け込もうとした。そして晩年には、今度はマイノリティとして日系アメリカ人の歴史を見つめ直し平和を求める運動に参加した。

3人のファッション観の違いも興味深い。長谷川と谷口はいずれもモダンさに価値を置いたが、和服に対する見解は異なっている。谷口が和服にもモダンさや着る女性の主体性を見いだしたのに対して、長谷川は日本の「じゃらじゃらした和服」は非活動で問題外であると切って捨てる。特に朝鮮の民族服については、「殊に朝鮮の単純な色彩美を讃へる人があるが、賛成しない。あの単純な色彩配分は、原始から退歩の方に近い。プリミティブと進歩した簡素とは、同じやうで大きな人類進歩のへだたがある」⁴³と述べるに至っている。

長谷川、谷口、新井の三人は、思想はそれぞれ大きく異なっていたが、共通する時代と空間を生きていた。谷口富美枝と新井が出会った形跡はないが、二人は1930年前後に文化学院で美術を学び、戦後同ジアメリカ西海岸で暮らしていた。また、日本軍を支持した長谷川とプロレタリア文化活動に参加した新井は真逆の思想を持っていたが、全く無縁の場所にいたわけではない。1930年末、新井光子が油彩画《胴あげ》を第3回プロレタリア美術展に出品すると、ソ連から帰国したばかりの中條百合子が訪問、新井に注目して二人は急速に親しくなった。その中條と長谷川は知己の間柄であり、30年春、「中條さんモスコへかへり、日本語でほんとの会話をする友人なし」とフランスでも付き合いのあったことを『女人芸術』の短信でつぶやいている⁴⁴。

『女人芸術』には東洋モスリン闘争の記事も多い。同誌を率いる長谷川時雨は、織本貞世の労働女塾や中本たか子を支援していた。1930年4月号には、闘争に参加していた織本貞代(=帯刀貞代)の生々しい報告「東洋モスリンの葬儀」が掲載され、口絵写真には、万歳をして気勢を上げる東洋モスリンの争議団や女工たちが写っている。同年11月には、東洋モスリンの女工の写真(口絵)や女工の手記とともに、長谷川春子のサボアからの便りが掲載された⁴⁵。『女人芸術』は、思想や階級の異なる女性たちのコンタクトゾーンだったと言えよう。その後

42 新井光子「おかみさんのサークル便り(文・挿絵)」『美術新聞』第10号、1933年1月25日。

43 前掲『東亜あちらこちら』p.278。

44 長谷川春子「ニースにて」『女人芸術』3(3)、1930年3月号、p.135。

45 長谷川春子「サボワ閑日帖」『女人芸術』3(11)、1930年11月号。

もピオニール運動の紹介や、女工の田村とめ子による回顧、中本たか子の連載「東モス第二工場」(1932年1～6月)が続いた。

田村とめ子「洋モス争議の回顧」の1930年10月×日には、闘争の一場面として次のような記載がある。——「あの意地くされのXXを胴あげしてしまふX官の帽子をとるのはなれて皆うまくなつた。後から前へ押すポロリと、あご紐がはつれ、手から手にととう支部の便所の中へ誰かゝくちやちやにしてたゝき込んでしまふ。」⁴⁶まさに、新井光子の《胴あげ》を彷彿とさせる描写である。《胴あげ》が田村の回顧した出来事の場面であるかどうかはわからない

が、少なくとも同様の状況が洋モス闘争には存在したということであろう。中本たか子は女工オルグ活動中に検挙され、新井光子が精力的に関わった『働く婦人』に獄中記を寄せている⁴⁷。その挿絵を描いたのは新井だった。

敗戦後、日本の弾圧やしがらみから逃れ美術を続けようと渡米した新井光子と谷口富美枝、逆に戦時期に、前線から銃後に自分の居場所を求めて内地に留まっていく長谷川春子。彼女たちの越境する活動と作品は、一国主義的美術史研究や専門分野で分断される研究の在り方を問い直し、再読の可能性に満ちている。

謝辞：

本研究の遂行にあたっては、日本学術振興会科研費基盤研究(c)「戦争画」概念を問い直す—アジア太平洋地域の比較調査から」(17K02359)及び、同「美術における「移動」の表現と思想」(20K00127)の助成を得た。

(掲載決定日：2022年6月10日)

46 田村とめ子「洋モス争議の回顧」『女人芸術』4(9)、1931年9月号、p.100.

47 中本たか子「飯と公判」(挿絵・新井光子)『働く婦人』1(3)、1932年3月号.

Abstract

“Wartime Women Painters Crossing Borders: Haruko Hasegawa, Fumie Taniguchi, and Mitsuko Arai”

Megumi KITAHARA

How did women painters live from the 1930s to the end of the war in Japan?

This paper will introduce three women painters. (1) Haruko Hasegawa (1895–1967) occupied the core of a network of female Western-style painters. She visited France and other Asian countries in which the Japanese military was expanding. (2) Fumie Taniguchi (Senka, 1910–2001, died in the U.S.) was a Japanese painter famous in the art world for her images of modern girls. (3) Mitsuko Arai (Mitsu Yashima, 1908–1988, died in the U.S.), participated in the proletarian art movement, and fled to the U.S.

The three women differed substantially in their activities and attitudes toward the war, however, they shared two attributes: their dynamic spatial mobility and the contradictions and conflicts they experienced by being both women and painters searching for self-expression. Their representations unsettled existing gender frameworks. This paper evaluates the characteristic activities and visual representations of the three artists and probes the similarities and differences between them. It also takes the gender perspective to investigate the reasons for their oblivion, the gender norms of their times, and the existing concepts apropos war paintings.

Keywords

woman artist, war, visual representation, transnationalism, gender

北原恵 (きたはら めぐみ)

大阪大学名誉教授。東京大学総合文化研究科博士課程修了(表象文化論・学術博士)。2001年甲南大学文学部教員を経て2008年から大阪大学教員。専門は表象文化論、美術史、ジェンダー論。著作に『アート・アクティヴィズム』『攪乱分子@境界』、インパクト出版会：『アジアの女性身体はいかに描かれたか：視覚表象と戦争の記憶』編著、青弓社、2013年。論文に、「『モダン』と『伝統』を生きた日本画家・谷口富美枝(1910-2001年)」『待兼山論叢』48号、2015年：「『戦争画』概念再考」坪井秀人編『東アジアの中の戦後日本』臨川書店、2018年：「新井光子(八島光)研究(1)」『待兼山論叢』54号、2021年。1994年から「アート・アクティヴィズム」を連載中。<http://www.genderart.jp/>