

戦後の肉体

——彫刻、マネキン、額縁シヨウ——

平 瀬 礼 太

近くの図書館で借りたDVDで見た映像にちよつと驚かされた。昭和初期のビルの屋上で棍棒を持って踊る女性たち。練習の賜物か、みな息を合わせて一糸乱れぬ群舞となつたその後ろには空の下にビルが列なる都会の景色が見渡せる。新体操に棍棒を持つものがあつたと思うが、そういうえびいつから「新」体操なのだろう。その奔りともいうべきB式棍棒体操と名付けられたその運動は、舞踊家として名を馳せた自称「おどるばか」の石井漠が考案したものである。そもそも「肉体の時代」というタイトルが付けられていた1936年から37年のニュース映画を集めたDVDであつたが、1936年のベルリンオリンピックをはじめ、スポーツの話題が多い内容の中で、この体操はひととき

近頃の眼を引いた。戦争期の美術を扱うことの多い自分にとって、人物、群像の体が存在感を示す戦中の造形は、戦争の性格を顕著に表すものという認識は自明のものでありはするが、強き肉体を愛でる美意識は、飛行機と大量破壊兵器の近代戦といいながらも結局どれだけ多くの肉体を葬ることができかを競う戦時下において、美術であろうとスポーツであろうと変わりはしない。B式棍棒体操の映像に伴う懐かしい声の男性のナレーションは「上半身の発達の悪い日本のご婦人にはうってつけの美容体操」と話す。「美容」は美しい容貌のことだとすると、ここでは瘦身や美白はお呼びではないのは明らかであり、強い子を産む強き体は美しかった、ということである。いや、これは少し先走ってしまったが、「産めよ殖やせよ」はもう少し後の事である。それでも、肉体の時代が到来していたこと

は間違いない。

戦争の特質は肉体の行使であり、肉体の摩擦と破壊でもある。強迫観念さながらに健康に過度なアクセントを置く健民健兵運動が声高に謳われ、産めよ殖やせよと圧力をかけられて「からだ」を強く意識せざるを得ないのが戦争であり、総力戦に銃後の労働力が多量に費やされ、そして夥しい遺体があたりまえのように行き交うのが戦争であり、身体が行使されることに美しさを見るのが戦争である。

戦争が終わったとて、肉体の重みが消えゆくわけではない。それどころか、新たな肉体の時代を迎えると言ってよいのか、もしくは戦中と何らかわることなく肉体を行使する連続性を見出すべきなのかはともかくとして、肉体の時代が続くのは、田村泰次郎『肉体の門』を持ち出すまでもない。とはいえ、この小説の最後、ボルネオマヤが裸で宙吊りにされる光景は、「肉体の時代」を象徴して余りある衝撃的なものである。戦争が終わっても新たな連合国の占領の時代が続くだけであり、確かに戦死者は消えたとしても、文字通りの肉体が売り物の労働者と売色業が溢れ、復員兵、引き揚げ者、傷痍軍人がごったがえす世間、直接的

な体の移動、体の交わりが露骨に表面化する状況を露骨に、身に染みて感じざるを得ない時代であったといえよう。このような時に際して、肉体を立体としてそのまま表現する彫刻や、そのようなものの周辺ではどのようなことが起きていたのか、それが今回のささやかなテーマである。

戦争中の彫刻について、実は『りずむ』第四号で「脱衣と着衣の間―裸の彫刻の近代―」と題した文章の最後に「戦争と裸体」という章を設けて紹介している。1940年の新体制時代となって挙国一致の紀元2600年奉祝の美術展の彫刻部門を見た批評家たちはこそぞ裸体の羅列に「うんざり」を隠せず、翌年の、陸軍の関係将校が集まって少々乱暴な発言も辞さない言辞が交わされた悪名高き「国防国家と美術」の座談会でも、「裸体を通じて国防国家的な思想感情を生かせばよい」と言わせてしまうほど、彫刻では裸の人間が戦中であつても表象され続けた事実がある。同じように裸体が対象とされ続けていた洋画は裸体画が消えたのにも関わらず、である。ここには、抽象化度合の強い2次元の絵画に対して、立体であることが課せられ

ている彫刻と、肉体との分ち難い結びつきがあらわれている。

終戦からの彫刻

戦後直後に東京で大体的に開かれた稀有な展覧会は「美術家の節操」論争で有名な1945年10月5日から始まった、戦災都民を慰安し進駐軍将兵を慰問する『油絵と彫刻』展（毎日新聞社主催、日本橋三越）である。この論争とは、洋画家の宮田重雄が提示した「美術家の節操」と題する投稿を発端としたものである。陸軍美術協会を牛耳って戦争ファシズムに便乗し、戦争画を描かなかった画家を非国民呼ばわりした茶坊主画家が進駐軍に日本美術を紹介する展覧会を開催することは美術家全体の面汚しとみなし（『朝日新聞』1945年10月14日）、戦争画を描かずとも他に国民的義務を果たす道はあった（『美術』1945年12月）と糾弾したのである。これに対して、戦中は戦争美術で活躍した鶴田吾郎、藤田嗣治は「戦中は国に尽したままで」と返す。美術家の社会・政治的意識の薄さを露呈したともいえようが、このやや不毛に終わった論争が、実際は解決策を見出しづらい難問を美術界全体に突きつけたとい

うことは、今に至ってもこの問題の本質的解決に至っていないことが証明している。

この展覧会は新日本美術会という戦後の新しいグループが実施していたが、展覧会名通り彫刻も展示されている。新日本美術会には彫刻家として横江嘉純、中村直人、大須賀力、藤野舜正、北村西望、宮本重良が参加しているが、いずれも彫刻の戦時体制確立において力を尽くした作家である。藤田や鶴田ばかりでなく、彫刻家も今度は対進駐軍を意識した行動を起こしたわけで、対象を日本の軍隊から連合国へ変えただけの、戦争からの連続性を示す事態がわずか敗戦から2か月足らずでこのような形で現れたのである。彫刻の作品がどのような内容であったのかは詳らかではないが、急速に材料や表現が変わるわけではなく、推して知るべしというところであろう。

1946年に戦中の官展を引き継ぐ形で日展が発足する。とはいえ、民主化に邁進する世の中で、官立とするわけにはいかず、民営化された形で展覧会が復活する。彫刻の研究者である中村伝三郎は、『日本美術年鑑（1947—51）』において、戦後の彫刻は、作家の生活環境の悪



齋藤素巖《甦生（戦争・飢餓・甦生のうち）》1946年 第1回日展『日展史』より

条件や材料需給の不円滑、社会の需要範囲の狭小に災いされて美術他部門に比して復活の度は緩慢であった」としている。その上で、余力のあるものは1946年3月に実施された日展に唯一の発表場所を見出して戦後初の出品をしたが、僅か115点の閑散ぶりで量質ともにみるべきものはなかった、という。

それはそれとして、実際の作品を見てみると、例えば齋藤素巖は「戦争、飢餓、甦生」を第1回日展に出品するが、図版で見える限り、戦中に制作された東亜解放を謳う群像と表面的に変わるものは見られない。同年10月の第2回日展の遠藤松吉「再建」はスコップを持つ男性の像であ

り、分かりやすい作品ではあるが、これも戦中に「敢闘」であるとか、「労働者」などというようなタイトルをつければそのまま通ってしまいうようなものである。同じ展覧会に先述の齋藤は「武器を棄つ」、翌年の第3回日展では北村西望「平和への出発」、川村吾蔵「アイケルバーガー將軍」、堀進「米軍R氏像」など、直接的に時代を示す作品が続出する。彫刻に於ける日本人の肉体は、(造型性や表現を含めた)内実を戦中と全く変えぬままに、再建と平和を目指すものへと転用され、戦中の將軍の像はそのまま進駐軍将校像へと移行したまでであった。

より大衆に近いものとして作られていた銅像はどうであるうか。戦中に寺の鐘などとともに金属回収の対象となつて、多数の銅像が撤去されたことはよく知られる話であるが、連合国による占領下では、今度は軍国主義、超国家主義を助長するものとして更に撤去の対象候補となつていった。東京都では「忠霊塔、忠魂碑等の撤去審査委員会」を設置し、14名の学識経験者と官庁職員が委員となった。16回の審査会によつて25件の審査決定がなされたが、決定の根拠は政治的とも芸術的とも言い難いあいまいなものであった。それはともかく、前掲の『日本美術年鑑(1947



菊地一雄《平和の群像》1950年 電通 HP より

―51―の中で中村伝三郎は、「1949年頃より新時代に相応しい記念像が建ち始め、今度は戦前の個人的な顕彰を意味する作品でなく、愛とか自由平和を謳い、人類普遍の福祉を象徴化した裸体像が作られるようになった」と記している。具体的には「青年像」（1949年菊池一雄慶応大学4号館前庭）、「愛の女神像」（1949年長沼孝

三 上野駅前）、「自由の女神像」（1950年乗松巖 日比谷公園花壇）、「なぎさのヴィナス」（1950年本郷新上野駅RTO前）、「白鳥と少年像」（1950年早川巍一郎 昭和通三原橋交差点）があげられる。戦中は崇敬の対象であった偉人や功績者、軍神、二宮金次郎や楠木正成が、女神たちの裸体に取って代わられる状況は確かにある意味で平和である。とはいっても、將軍像が撤去された台座に裸婦群像が据えられ、二宮金次郎像が撤去された台座に裸の少女像が設置される平和裸女と言わんばかりの状況を想起すると、気恥ずかしい思いを禁じ得ないの思い過ごしであろうか。

彫刻家はマネキン作家

そして戦後の彫刻家はマネキンを作る。戦前よりマネキンの国内生産は始まっていた。島津マネキンを嚆矢として、戦後の京都では島津マネキン出身者らがそれぞれ独立して七彩工芸、吉忠マネキン、大和製作所を立ち上げたが、このマネキン制作に重要な役割を果たしたのが彫刻家であった。

戦前は日本の衣生活の中心を占めていたのはまだ「きも

の」であったが、戦中に国民服やもんぺを着慣れた人々にとっては、占領下の新時代に「きもの」に戻らずに洋装に移る抵抗感は少なかったようだ。1946年に授業を再開したドレスメーカー女学院には1000人も生徒が集まり、文化服装学院にも3000人が集まったという。1948年の洋裁学校の数は1500校、生徒数20万人を超えたとい、著しい洋装ブームを物語っている（増田美子『日本衣服史』2010年 吉川弘文館）。同時にファッション関係の雑誌も数多く発行され始める。1948年にはクリスチャン・ディオールのニュー・ルックがアメリカ経由で移入されるなど、アメリカを通して世界の流行が紹介されるようになっていた。彫刻家のマネキン業界参入にはこのような急激なファッション産業の拡張という背景があった。マネキンには戦前より洋装マネキン、和装マネキンの区別があったが、ここで紹介する彫刻家たちは洋装マネキン制作に従事したようだ。

七彩工芸は島津良蔵、村井次郎、彫刻家の向井良吉によって終戦から1年足らずの1946年7月に創業している。ここでは多くの若い彫刻家や工芸家をむかえ、下積み時代を支えることとなった。第一号マネキンを向井が、第

二号を村井が制作し、以後もマネキンの生産を続ける。向井は社会との関係で芸術を捉える必要性を考え、芸術的立場でマネキンを捉えて芸術家が社会と関わる手段としていたという。

非常に面白いのが、「七彩マネキン供養祭」である。1949年から京阪神の百貨店や問屋、美術家、マスコミ関係者などを集めて、人間と近い関係にあるマネキンに感謝の意を表すために供養祭を始めた。供養は本社広場中央に丸太井桁を組んで行われ、向井良吉の兄である、画家の向井潤吉筆によるマネキン諸嬢の位牌を祭壇中央に置いた。開会にあたって取締役社長の良吉は紋付の正装、潤吉は神官の扮装、その他雲水、ザビエル司祭、小坊主などなど、と従業員が様々な扮装で参加し、祝詞、読経、点火と続いて良吉を先頭に参列者による花火線香の焼香と、頗る奇抜なものであった。

良吉は彫刻家として活躍するかたわら、創業より1997年まで社長業を続け、マネキン業界を牽引した。

吉忠マネキンでも1947年頃から3年間ほど顧問に画家の東郷青児を迎えてマネキン制作に当たらせている。彫刻家の笠置季男も1940年代からマネキン制作に関わつ

ていたことが笠置の残した資料からわかる。そのほか、岡本太郎、堀内正和、流政之、八木一夫、鈴木治、末松正樹、他、彫刻家をはじめとする多くの美術家がマネキン企業に協力して、いろいろな造形を試みている。マネキン会社の原型作家たちも二科会や新制作協会、行動美術などで彫刻を発表している人たちでもあった。

さて、ずっと後のこと、1976年3月26日付『朝日ジャーナル』は戦後のマネキンについて言及する。七彩工芸のオリジナル・マネキン制作に向井良吉、毛利武士郎、村井浩といった著名彫刻家や、門井嘉衛ら走泥社に属する陶芸家がかかわり、マネキン目を開いたまま顔の型を取る技法（FCR技法）を駆使したスーパーリアルな「PAL」マネキンと全く同じ技法で作られた彫像が、1975年の毎日現代展等に出品されていたことに触れながら、戦後美術に画期的な業績を残した彫刻家がマネキンを真剣に作ったという事実は、美術の近代が自律的な自立を追って純化していく方向とは別の、もう一つの近代化の方向を表している、すなわち「美術史の恥部を反証する」と指摘するのである。ここでは美術の自律性が正方向の前提とされており、この観点に立つ限りは正論であろう。つまり、純粹に

美術を芸術として追及すべき彫刻家たちが、商業美術に手を汚した悪例としてのマネキンという立場である。確かに戦後の混乱期に糊口をしのぐ手立てとしてマネキン業界は、基礎技術を備えた彫刻家には格好の就職先でもあった。とはいえ、筆者は、そこそ彫刻家が「真剣に」作ったマネキンを、ただのめしのタネと見なすのは、あまりに芸術至上主義的に過ぎると考えてしまう。戦後の民主化に伴った（特に女性の）衣装や服飾の解放・自由化の具体的表象としてマネキンは存在するとともに、作り手としての男性彫刻家たちによる欲望の視線の肉体化がマネキンという形をとって現われたとも思われるのである。この点は詳細な検討が必要な事であるが、アメリカ文化の強力な影響下に生まれた戦後の新しいファッションと、芸術的意識の下に作られる彫刻とが交錯する一地点にマネキンという独特の肉体の表象が位置する状況は非常に興味深いのである。

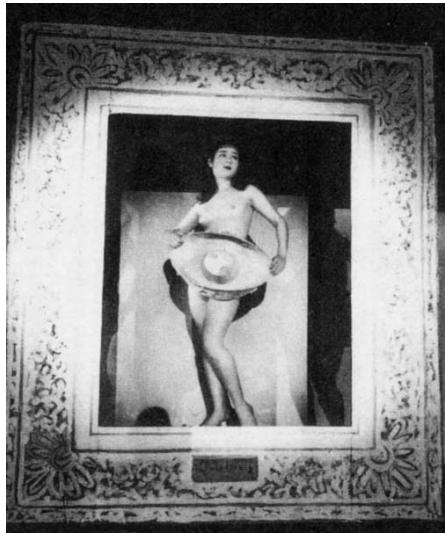
額縁シヨウの臨界

最後に戦後直後の風俗を象徴する事象の一つである「額縁シヨウ」に触れたいと思う。額縁といえば、絵の外側に

付けられる枠であり、絵を守り、絵を運ぶ時に手をかける場所でもあるが、それ以上に重要な役目は、絵を引き立てるということであろう。実際に美術館で絵を運ぶ際には額縁を壊したり汚したりしないように細心の注意を払い、床に額縁を直に触れさせたりせず、クッション材を使用する。絵を守る、運ぶための便益性という意味からは本末転倒の事態であるが、それだけ額が文化的財として重要視されていること、その絵の美術的価値保持に不可欠なものとなっていることを証明している。そのような額縁を使ったシヨウが戦後直後のほんの一時期にはあるが、世の男性たちの目をくぎ付けにしたのである。

その風変わりなシヨウが上演されたのは1947年のことである。当時はモデルが動くことが規制にかかる、とまことしやかに言われていた。そこで秦豊吉により考案されたのが、活人画のように静止した裸女を額縁の中に配置し、幕を開けて観衆に一定時間見せるシヨウ形式であった。

戦前では人が静止した状態で絵画を演じる活人画が学芸会や各種催しなどで度々演じられていた。そして例えば新聞『日本』は1906年5月19日に神田橋外の和強楽堂で



額縁シヨウ (甲斐美春)

開催された東洋演説音楽会の最後に行われた「裸体活人画」について記している。舞台をおおっていた紅白の幔幕が中央から引き上げられたときにそこで見えたのは、両手に樹枝をかざして立つ一人の裸体美人。満堂の視線が之に集まった刹那、幔幕は引き下ろされ、いわゆる裸体活人画はこうして終わった、という。記者は「この瞬間、感想は何も起こらなかった。しかし来会者はほとんど年若い男女学生で、蓄音機の卑猥な俗語は、心有る者をひんしゆくさ

せた。沉んやたとえ瞬間とはいえ、裸体の婦人を衆人の前に顕出するにおいておやである」とこの催しを批判的に記している。

絵画における黒田清輝の裸体画論争に言及するまでもなく、明治以降様々なところで裸体の露出に関して取り沙汰されていた。昭和に入り、戦争の時代になっても程度の差はあれ同様であったが、戦中はさすがに芸術や娯楽の面においても裸体がおおっぴらに呈示されることは極端に減り、絵画でも裸体画が出品されることはほとんどなくなつた。それが戦後の民主化、自由主義化への転換にもなつて、戦中の規制は無効化されて風俗的な規制が大幅に緩和される。

実際に「法に穴 犯罪は逃げる 取締れぬ男女混浴 風俗法規失効 臨検も出来ず」(『読売新聞』1948年5月30日)という記事は、仮定として東京のまん中で男女混浴の浴場営業をやつたらどうなるか、と風俗取り締りの困難な状況を報告している。記者は、「ハダカ礼賛のご時世なれば絶対もうかること請合ひ」としながら、これを取り締る法規が存在しないことに言及する。例えば警察官が不審尋問の根拠としていた行政警察規則や内務省、各府県庁令

で定められた各種の行警法規が新憲法の主旨から自然失効したのが最大の原因といわれ、これに代る法律は未だ施行されていないという。風俗営業の取締りでも、料理屋、特殊飲食店、ダンスホール、遊技場なども府県令で取り締られていたが失効している。そのためエロサービスのうわさを聞いただけで不意に臨検したり、営業を停止することはできなかった。男女混浴も明治31年の内務省令で銭湯の混浴は禁じられてきたが、失効となつた現在では男、女湯間の仕切りを取り払つても処断されないし、混浴者も刑法の公然ワイセツ罪の対象とならず、従来からも温泉場の混浴は旅館が本業で、入浴は付属したものと解釈から法令にはふれず、この事実からも同じ混浴である以上刑法のワイセツ罪には問われないというのである。ちなみに、銅像などを取り締まっていた形像取締規則も無効化されて、公園や広場で風俗を害するような裸体像が建てられても取り締りできない状況であつた。

額縁シヨウに戻ろう。舞台となつた新宿の帝都座5階は定員420人の小劇場であつたが、毎回2000人の客が押し寄せたという。ポッティチエリの《ヴィーナスの誕

《生》を再現する趣向で、大きな額ぶちの中で乳房をあらわにして、泰西名画のポーズを決めて動かない踊り子を、すきつ腹をかかえながら人々はひたすら息を殺して見つめた。1947年9月には二科会の東郷青児が描く「牧歌」「南風」「月光」などをモチーフとして、出演者がやはり絵と同じポーズをとる「東郷青児アルバム」が上演されるなど、額縁シヨウは数年間続くこととなる。

美術評論家の橋本与志夫は、額縁シヨウについて「今から思うと、他愛ない半裸シーンです。でもつい、二、三年前まではジャングルや満州の荒野で、鉄砲をかついで、生死の境目を歩いてきた人たちが見たんですから、頭に血がのぼったのも、無理はありません。今まで罪悪視されていたものを、美しい姿として見せたから驚いた。まるで、この世のものとは思えぬほど美しかった」（『朝日新聞』1986年2月8日）と語る。

ニューヨーク・ポスト紙特派員ダレル・ペリガンは『読売新聞』（1948年4月13日）に「裸レビユーを載せる外人記者」と題された手記を載せる。東京の代表的エロ・シヨウを一巡した上で、東京のシヨウは欧米のものに比べれば静かにおとなしいことに言及しながら、日本人、こと

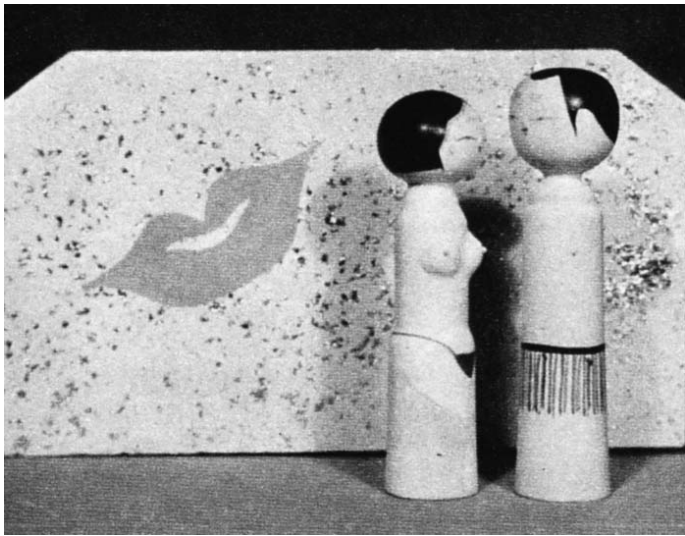
に青年にとつて女の「体」は伝統的に非開放的な服装のためまだまだ珍しい、だからちよつと着物を脱いで微かに体を動かしただけでも強いエロを感じる、帝都座の演出家は「高尚な藝術」と称して女の体をわずか半分または4分の3も見せれば観客は十分惹きつけられると考えているらしいが、自分が行った時もほとんど満員であったので、この狙いはどうやら正しいらしい、と記す。さらに「“藝術”という幻想を保つためこゝでは額縁の中に裸の女性をポーズさせ古今の名画を再現してみせている、客の大半は学生で、少数の婦人もまじつている、浅草へいくと観衆は矢張り若い学生服は数がへり多少荒ツぱい手合になつて来る、従つて経営者側もこうしたお客には、“藝術性”をうすめてやつてゐる」として、芸術という建前とエロの本音の関係を見抜いている。

さて、戦後いち早く復活した二科会は展覧会開催を前に派手なパフォーマンスで前夜祭を行った。ヌードモデルを神輿に見立てて、会員たちが担いで銀座を練り歩いたのである。エロ・シヨウさながらのこのイヴェントは今でも語り継がれるが、1949年は「美術の秋もたけなわというのに各展覧会は不入り続きの赤字に四苦八苦 さきに二科

会は、「開会祝いカーニバル」と銘打ち「額縁シヨウ（男性編）」をやつてやつとトントンの入りを見た」（『読売新聞』1949年10月11日）と、額縁シヨウのパロディとしての男性版（『山パンのなげき』）で集客を図つたようだ。さらにこれを聞いた第二紀会も、会場で本職のダンサー三十余名を招いて入場者サービスのパーティを行い、四周の壁を飾る額縁内の裸女美人像を鑑賞しながら美人ダンサーと踊つて芸術的恍惚境を現実的に味わわせるといふ、客寄せのための苦肉の策をとつている。

展覧会とこのようなイベントのどちらがメインなのか、本末転倒のきらいはあるが、不入りの展覧会と比べて、話題を振りまき人気を呼ぶ肉体露出のリアリティが美術表現を凌駕していたことを示しているともいえよう。逆に「額縁シヨウ」は、取り締まりに対する建前として「芸術」であることを必要とした。これは単に裸体が美しいということではなく、これは「芸術である」という枠組みが必要だったということであり、その役割を果たしたのが文字通りの「額縁」であった。

しかし、以後はより過激な性的表現も可能となる中で、「額縁シヨウ」は消えていく。戦時には隠されていた女性



《ストリップこけし》1951年の新作ビナ 東京ひな人形展 『1億人の昭和史 日本占領3』より

の身体が徐々に露わにされる過程での、戦中から戦後へと移り変わる臨界点に「芸術」という意匠Ⅱ衣装をまとい

額縁の中で半裸のまま静止した女性の肉体があったということである。

終わりに

演劇評論家の尾崎宏次は「国破れてハダカあり」と、まことに敗戦後の空気を的確に表すタイトルで額縁シヨウについて記す（『文藝春秋』にみる昭和史 第二巻）1988年 文藝春秋 より）。帝都座はエレベーターがなく、幅の狭い曲がりくねった階段を上るので夏は5階までたどりつくど汗をかいたが、歩いて上った観客の大部分はインテリゲンチヤで野次も飛ばなかったという。「額ぶちヌードというのは活人画ですね」と秦豊吉に言うと、「そうです。胴長の日本の女を踊らせることはありません」と、それがじぶんの信念であるかのように、狭い楽屋で、鼻のあたみに汗をかいた秦が断言したものであった、と尾崎は回顧した。

胴長の日本の女というところに注意してほしい。彫刻家の朝倉文夫は、日本人の「坐る」という行為は何度も屈伸運動をして脚の関節を発達させ、欧米人に比して堅牢で外形はやや太く、少し短く曲がっているが、曲線美の点では

優美であるとともに重量を支えるのに好都合で彫刻にすると安定がとれる、と戦中の1942年に発刊された著書で述べた。さらに朝倉は、女性の脚は強力で、貞節の精神美の習慣から形が残り、撫で肩も永い間家庭に於ける女性の夫に対する内助者としての生活の結果の美点であると語る。つまり日本人本来の体格があり、欧米のすべてを手本にした体育は、日本に欧米の植民地政策をなす愚を行うもの、というのである。秦の「額縁シヨウ」における観点はこれとは全く逆であり、戦後の早い段階においては秦の見解の方が一般的であったようである。

はじめに紹介したB式棍棒体操は、上半身の発達の悪い日本婦人を丈夫にする美容体操であった。これは朝倉の見方と通じるものがあるといえよう。また、例えば1938年4月には日劇ダンス・チームが朝日新聞家庭面連載記事「鍛へる集団」に取材した「健康美シヨウ」を上演しているが、これらのように戦中の肉体は、強く逞しいものが望まれていたことは明らかである。それが戦後の民主主義的解放の時代になって欧米型の足長瘦身の肉体を理想としながら、すぐにそうは問屋が卸すわけがない状況でうぶな日本男性の目を釘付けにさせるためには、少し欧米型に近い

肉体をもつモデルを探し、及ばない点は何らかの手段で隠すことで対応した。「額縁」は検閲へのカモフラージュでありながら、出演者の動きを封じて肉体のあら探しも封じ込める役割をもった。加えて「芸術」の香りを漂わせることが、単なるエロではない崇高な美への意識を、固唾をのんで見守る男たちにはばしの間であれ、醸成したかもしれない。まるで静粛の中のクラシック・コンサートに佇むかのように。

戦争の終結を挟んで、欧米型と日本型の肉体の相克があり、軍国的イメージから平和を象徴する愛と優しさに溢れるイメージへの変換があり、ファッションと芸術もしくは社会と芸術との交錯があり、価値観が急変する中で、変容を余儀なくされるもの、修正が必要なもの、戦中から連続するもの、それぞれが交じり合って複雑で濃厚な空間を形成していたのが、終戦から1940年代末の時期のことである。それは人間臭さが充満した、肉感的なイメージの豊富な時期であり、ここで題材とした彫刻的なもの（額縁・ヨウも立体表現ととらえればの話ではあるが）もみな、ちよつと前の時代に展開された芸術至上主義とは何のことか

忘れさせてしまうような内容である。未成熟な時代と捉えることもできようが、激変期、過渡期に必然としてあらわれる変容の姿は、平時には見られない複雑さ、多様性？を見せ、興味深い現象と思われるのであるが、いかがであろうか。