

脱衣と着衣の間

裸の彫刻の近代

平瀬礼太

はじめに

『りずむ』第3号で「超現実と新体制と裸」と題して後半部分に裸体表現に触れた。今回は彫刻に絞って、引き続き芸術と裸体表現の微妙な「間」のようなものを取り上げたい。

先日久しぶりである日本を代表する美術団体の展覧会を訪れ、彫刻部門を観覧した。美術団体とはその名の通り、個人ではなく、美術の集団的組織、わかりやすく言えばある一定の目的で集まった美術作家の集まりである。目的は様々で、ジャンルや主義、作風による集まりもあれば、学校の同窓生の集まり、気の合う人たちのグループ、そして以前は権威に反旗を翻すための集団もあった。日本ではそ

の美術団体が特別の進化を遂げている。国立新美術館や東京都美術館、大阪市立美術館や京都市美術館などの大都市の集客力抜群の美術館では一年を通して美術団体の所属作家たちや団体が公募した入選作家たちが妍を競っている。

展示を見ながら、予想の範囲内とはいえ、あらためて驚くのは裸体像（特に女性）の多さである。筆者が幼少の頃と比べれば、現代はインターネットや、出版メディアで女性の裸体に接することは容易である。それでも、テレビをはじめ、誰でも接することのできるメディアにおいてはそれなりの規制が働き、いきなり際どい裸体があらわれてお茶の間で気まずい空気が流れることはほとんどない。衣服を身にまとうのが通常の姿であり、夏を中心に、露出度の高い状況は生れるとしても、公衆が集う場に裸体が露出す

る状況は法的にも通念としても考えにくい。

そう考えると、美術展というのは例外的に裸体が氾濫する場でもある。写真や絵画でもヌードは当たり前前の題材であるが、ただし、これらの平面作品では、風景や静物、心象表現など他にも有力な題材・ジャンルが並列しているために裸体だけが目立つことは少ない。実際に同じ美術団体で洋画や日本画などの絵画を眺めると、裸体画が量的に際立っている様子は見られなかった。そういう意味では「風景彫刻」などというものが馴染まない彫刻部門は自ずと人物表現が多数を占めることとなるのは、必然的と理解することもできるであろう。

それでも、なぜ裸体像が多くなるのか、という疑問は残るであろう。この問いに明確に答える訳ではないが、これから、近代日本彫刻における裸体を取り巻く様子を紹介していく。

裸体論争

明治時代に黒田清輝のヌード絵画が世間を騒がせた事件については、覚えていらっしやる方も多いただろう。このの起りは1895（明治28）年、京都で開催された第4回内

国勸業博覧会において黒田が滞欧作である「朝妝」を出品し、妙技二等賞を受賞したことである。これが大きな問題となった。『都新聞』は博覧会にこの作品が出品されたことに對して、「彼の美術家と称するものを力を極めて裸美人の為に弁護す、嗚呼何ぞ醜怪なるや、裸体画果して美術の精粹を現はすものか」「公衆の前に掲示するに至りてハ醜怪も亦た甚だし、彼等美術家ハ其美術論に心酔して、社会の風俗に及ぼす影響を忘れたるものなり」（黒田記念館HPより）と、かなり批判的に論じている。博覧会では審査総長であった九鬼隆一の判断で公開を継続していたが、黒田自身は「裸体画を春画に見做す理屈が何処に有る」と裸体画と心中する心意気を示している。実際にその後も美術学校では裸体デッサンを推進し、多くの裸体画も制作して発表を続けている。黒田が進めたこの方向は先見の明があったということであろうか、以後日本においては徐々にではあるが、芸術の中における裸体の表現の重要性が増していく。

ここで注目すべきなのは、裸体画は春画ではない、という言辭である。もちろん両者は違うのであるが、この文脈では、裸体画―芸術、春画―エロ、という線引きが強調さ

れる。この図式の是非はともかく、明治中期の状況で博覧会という公衆の集まる場所における女性の裸体表現の提示が社会的にどのような意味を生じていたのか、ということが問題であろう。この意味では美術学校の裸体デッサンと博覧会の裸体画は全く異なるものである。

この事件は後年になって、脱亜入欧を目指し、懸命に西欧の技術や思想を移入する新時代に、芸術のゲの字も知らぬ、無理解で無粋な世間や官憲の時代遅れを嘲笑する文脈で語られることも多かつたように思われる。筆者自身も、さほど真剣に考えたことはなかつたにしろ、どちらかと言えば、西欧では古くから当たり前のように最も基本的な芸術として描かれ、刻まれてきた裸体像を風俗壊乱として拒むなど、ましてや見せたくない部分を腰布で隠すなど愚の骨頂の馬鹿馬鹿しいことのように捉えてきた。

ところが、である。筆者は仕事柄、明治から昭和にかけての美術を中心とした様々な文献に接することが頻繁である。何の気なしに彫刻展示の会場風景写真を見た時に、違和感に囚われたのである。展示風景であったのか、審査前の風景であったのかは覚えていないが、当たり前のように

沢山の人物像が林立している。しかもその多くが裸である。さらにその大部分は女性の裸体である(写真1『東京朝日新聞』1926年10月8日)。

「そういえば、なんでヌードばかりなんだろう」とわざわざながらの疑念を心に抱いた途端に、たとえ芸術という大義名分があつたとはいえ、公衆に開かれたスペースでの、ヌードイメージの乱立を、かなり奇妙な状況なのではないか、と思うようになっていった。

このように記すだけでは、「本当にそうなのか」とか、「芸術作品なのだから、その本質を考えれば疑問に思う方



写真1

がおかしいのではないか」などと訝る向きもあるだろう。ということ、これから明治―現代に至るまでの裸と芸術の共存?もしくは相剋?の様子を例示していきたいと思う。みなさんはこのような現象をどのように感じられるだろうか?

官展彫刻の裸比率

前述のように、なぜ裸体彫刻ばかりなのかと疑問をいだいた筆者は、とりあえず1907年の文部省美術展覧会の開設時から、1940年代に至るまでの官展、すなわち文展、帝展(帝国美術院美術展覧会)、新文展の彫刻部門の出品作品をしてみることにした。官展は当時最も権威のある展覧会であり、出品リストも揃っていること、出品作品の写真も欠けはあるにしても大部分が残っていることから、データとしては扱いやすいものと考えたからである。

第1回文展では全16点中6点が裸体で、第2回展は28点中15点、というように、あくまで筆者の判断で裸体像、もしくは半裸像とみなしうるものが全体の出品の中でどれくらい発表されていたのかを確認した。初期の頃の文展では彫刻の半分程度が裸体像もしくは半裸像であり、しかも比

較的男性像も多かったが、1917年の第11回文展になると、60点中42点が、翌年の第12回展では60点中40点と実に3分の2が裸体像という状況へと変わってきている。官展の組織が帝国美術院に変わり、帝展となっても状況は変わらず、1919年の第1回帝展では48点中36点という高率で裸体像が出展され、1922年の第4回展で97点中71点、1925年の第7回展で110点中89点、1926年、すなわち昭和になった年の第8回展でも142点中112点という割合であった。帝展での特徴は次第に女性の裸体像の割合が増加したことである。

1932年の第13回帝展では228点中154点で、引き続きこの頃も高い割合は変わらず、さらに組織が変わった1937年の第1回新文展でも157点中99点、翌年の第2回展で203点中128点であり、注目すべきは紀元2600年の祝賀ムードに沸く1940年(東京オリンピックや万博が予定され、結局中止となった)、在野も糾合した挙国一致展となつた紀元2600年奉祝美術展でも252点中165点という多数の裸体像が展示されたことであろう。日米開戦後の1942年の第5回新文展で211点中127点、1943年の第6回新文展でも250点中139点が裸体像であったが、ただしこの頃に

は相対的に男性のヌードが多くなっていたことも特徴である。

前号で触れたように戦中の彫刻は、美術評論家の森口多里が示すように、筋骨隆々型の裸男を一層感激的な現実を生かすために、生産労働や戦場に作因を求め、「勝利」「皇土ヲ護ル」「汗を拭ふ産業戦士」「皇恩に報いん」などと題名をつけて発表した、ということである。さらには、「銃後の決意」と題された全裸の女性像を典型として、女性裸体彫刻でさえも戦争貢献イメージとして発表されていたことを紹介した。

つまり、明治から昭和戦前・戦中期に至るまで、形や意味は変われども、官展において裸体彫刻が提示され続けてきたということである。

さらに詳細なデータは別稿に譲るとして、他の部門ではそれほど多くない裸体表現が、突出して彫刻部門で見られたことは理解していただけるであろうか。

特別室の設置

時代を明治に戻そう。当初は「公設展覧会」という名で呼ばれる場合も多かった文展の第2回展では、裸体彫刻が

問題となっていた。

『美術新報』（1908年10月5日）は「公設展覧会と裸体問題」と銘打って次のような記事を載せた。「同会出品すべき裸体の絵画彫刻に対する其筋の交渉如何は、近來斯界の一問題となり居れるが、曾て桂内閣の当時裸体美術品に関する取締方針甚だ峻厳なりしかば、今回の同内閣も亦前方針を再びすべしとは何人も想像せる所にして、是等の取締が比較的寛大なりと謂はれし西園寺内閣の時に於てすら、尚昨年の展覧会には警保局長及び警視總監の内見を経たる後公開せし程なれば、現内閣が今秋の展覧会には無論干渉するなるべく、或は裸体画像を特別室に陳列せしむるが如き事すら全然許されざるに至らば、斯界殊に彫刻家の恐慌は一方ならずして、又々前年の如き粉紵を生ずるに至るべしと専ら取沙汰し居る由（時事新報）」。

ここから、第1回文展において、警視總監までもの内見を経ていたことがわかる。そしてその取り締まりが強化されるのが懸念されているのである。『絵画叢誌』（1908年11月）には第2時桂内閣の松原英太郎文部大臣の談話が紹介されている。

「裸体画の類を美術展覧会場に陳列するに就ては、従來

世間に於て種々の意見あるも、抑々風俗を害するの虞ある製作物は、其陳列を許さざること規則に於て既に明文あり。若し夫れ毫も風俗を壊乱するの虞なきものに至りて

は、仮令身体を露出するものと雖も、之を陳列するに於て何等の支障あることなし」。表面的には穏当な発言であるが、これだけでは風俗壊乱とはどのレベルの作品までを指すのか、そのレベル設定がわからない。11月5日付『美術新報』の「裸体画の不幸」という題名から、即座にそれが芸術家側にとって不幸な結果に終わったことが見て取れる。それによると、文部省は裸体に關する出品に対して概ね排斥の方針をとり、洋画ではそのために落選となったものも多く、彫刻では女性全裸像の建畠大夢の『閑静』、石川確治の『花の雫』、新海竹太郎氏の『ふたり』の3点は、入口右方に別に「特別観覧室」を設けて陳列することとなったという。開会に先立つ警視庁臨検の際にその意見に基づいて裸体像の一部に布を蔽ったのであるが、第三部（彫刻）長が再び臨検して、却って観覧者に悪感を抱かれてしまふことを懸念、布で蔽う必要はないとの意見を述べたので、結局そのまま3点を特別室に陳列することとした、という。ただし、特別室に入る資格があるのは優待券所持者

及び美術学校生徒に限ったもので、優待券を所持しているも学生と女子との入場は禁止されていた。

このような事態に対して小説家、軍医であるとともに美学者でもあつた森鷗外こと森林太郎がコメントを残している。森は、社会において人は裸体を見ることはないが、裸体を見たいという感情はある、そこで絵画や彫刻による裸体を作つて穴埋めするのだ、という。しかし、社会の中である物事を許さないのが法律であり、文学芸術は社会で許さない事をやる筈のものだから、法律が社会に対する定規を持つて来て、それを文学芸術に当てはめて量るのは大間違いだ、と述べた（『光風』1908年12月）。裸を見たいがおおつびらには見られないから絵画や彫刻を作つて見るのだ、というのは頗る面白い考え方であり、社会で許さないことをやるはずの「芸術」として作つていふのだから法律で縛るのは間違ひ、というのは、よく考えると、かなり無茶な感じもする。こんな考えも『舞姫』の作家であることを思い出すと腑に落ちるといっては言いすぎであろうか。

それはそれとして、際どい裸体作品を特別観覧室で見せることが、風俗壊乱と芸術性保持の境界を埋める手段とな

っていたことに注目しなければならない。

安い裸体芸術

1910年10月22日の『東京朝日新聞』は「上野浅草記(二三)」を掲載する。この記者は「頗る安い十銭の裸体芸術」という興味深い見出しをつける。記者は第4回文展において、日本画と西洋画は後回しに、最初に第三部彫刻の第十室を観覧した。そして、例えば「愈二千三百円は、北村四海の『花の精』亭主の浮気に困る裸をなご 大理石の額面に背を向けた裸体の女が立つて、左側に十歳位の小児が立つて居る所、肉付も稍瘦せて尻から上が長いに反し、足の短いに依つて思ふに、此の『花の精』は日本の女の化身とこそ覺えたれ」、というように彫刻作品を評していく。戸張孤雁の「をなご」も「四十二三の大年増が此の寒いに眞裸体、くづした膝の左へ右手をのせて、此の月末の勘定か、良人の浮気を嫉妬か、將た又囚はれたる憂のあつて、物を思ふと云ふ風情、『をなご』と云ふ題目は余り知恵が無さ過ぎる」と次々と作品に滑稽なコメントを加えていくが、中締めの記事は「今や上野の秋深うして、盛んなり矣裸体芸術、其三分の一を見ずして、そゞろに十銭の安き

を知る」であった。

翌日の記事にもこのような紹介が延々と続くのでそれらは割愛するが、特別室の部分のみ取り上げよう。「此の第三部第十室の一劃に緞茶色の幕を廻して、『一般公衆には縦覧を許さず』と云ふ怪しの特別室なるものあり、出品目錄に就て見るに、化粧(五百円石川確治)湯あがり(三百円内藤伸)髪洗(六百円藤井浩祐)とあり(中略)一般公衆に許さずとは愈以て奇怪なり、然も看守の女頗る寛大にして、大に威張つて入りさへすれば、猫も杓子も縦覧御隨意の有難さ、即ち横行闊歩して先づ『髪洗』の前に立つ、妙齡の女が此う立膝して俯向いて、長い髪を梳いて居るまでのこと、赤裸体のお姿なれど風俗壊乱なんか氣遣ひねえ、
▲女湯を覗いた利那の芸術美『湯あがり』に至つては、頗る肉感的に肥つた廿一二、立膝の体をひねつて、頗るdekai左のお尻を、右の手でチヨイと其の虱か蚤かと云ふ風情、旧道徳の眼から見れば、成程公衆御免現代的、デカダン、デバリスト、自然主義、大久保の亀公などには、断じて見すべきものに非ず、『化粧』は立膝も大立膝、然も正面を切つての眞裸体、左の手で首の辺へ濃化粧の眞最中、何の事は無い男湯の節穴から女湯を覗いて見た利那の光

景、こゝに於てか始めて知る特別室の一構へ、芸術万能の士に問へば、当路の官人は話せないと、納まり返るか知れねども、全く以て湯屋の置物にするより他用のない三彫塑、芸術とはこんな物かと恐れ入つて引下る、斯て上野の日暮れたり」。

実作品を前にしての感想だけにリアリティたつぷりである。盛んな裸体芸術を堪能して10銭は安い、と考えるのもユーモアたつぷりの感想からは納得できる。さらには特別室の描写があるのは貴重である。「看守の女頗る寛大にして」、威張つて入りさえすれば、縦覧随意だったというのも驚きである。警視総監まで彫刻を実見して、撤去だの隠せだの特別室だのと大騒ぎし、公開を要求する芸術家との妥協の産物として作った特別室のガードもなんのことはなかった、という例証である。とはいえ、記者が芸術に感心したかといえは、そうではない。芸術家側からすれば官人は話せないとなるが、記者にとつて見れば、特別室の彫刻は「湯屋の置物」にするしかないと映っている。時代と社会の変化の只中における、記者の「芸術とはこんな物か」という意見は傾聴に値するであらう。

取締りと前掛け

大正時代に入つてからも文展などでの裸体問題は続いていた。そんな調子であったから、1917年、すなわち大正6年の正月の『東京朝日新聞』（1月8日）にはこんなシニカルな当年度美術界予想が出される（写真2）。

「大正六年漫画的予想（美術界）警視庁本年度に於ては裸体画取締方針を移して以て文展の彫刻に及ぼし苟くも肉身露呈に渉る像には悉く規定の前掛けを締めさせる。某大家出身の作『アダムとイヴ』が共に前掛けを締め乍ら禁園の木の実を喰つてる巨像なぞ大評判なり。」

こんな記事の皮肉が風化する間もなく、漫画的予想からわずか一カ月足らずの2月3日のこと、光風会展の



写真2

会場に警視庁より保安部長、同課長、出版物検閲掛長、下谷警察署長等がやってきた。この時は彫刻ではなく、ラファエル・コランの遺作陳列が行われていた。臨検の結果、コランの57点の作品のうち、裸体画37点は出版物として撮影禁止に、その中の4点は陳列禁止となった。そのほか河合清一の裸体画、梶原貫五の裸体、有馬さよえの若き女、杉浦非水の凶案乳と失題も撮影禁止となったと、報道は知らせた（『東京朝日新聞』1917年2月4日）。

黒田清輝は警察の処置に対して、コランのダフニスとクロエや「花の時」などは世界の人々に認められた作品で、日本のみが猥褻としては非常識も甚だしい、猥褻かどうかは何を基準としているのか、裸体ゆえに禁じるのは当局の美術思想が如何に幼稚であるか証明するものであり、今回の陳列禁止は日本文明の汚点であってこれを救うには行政官と美術家を融合した機関を設けること、と述べた。

裸体氾濫

毎年こんな事件ばかりで大騒ぎしながらも裸体作品が出品し続けられたことを証明するのが、次の記事である。「各室を取りひろげた文展の陳列振り日本画の呼物は六室

雪景の多い西洋画室　▽女の裸体彫刻が二十三点（中略）彫刻室は例年通り会場の中央に位し新海竹太郎氏の「金平化物退治」堀進二氏の「支柱」・・・等が並んで居るが、其九分通りまでが裸体で女の全裸体だけ勘定して見ると驚く勿れ二十二点といふ数であるそれから材料で区別すると木彫五点大理石彫三点を除けば他は悉く塑像だ」（『東京朝日新聞』1918年10月15日）。

やれ検閲だ、風俗壊乱だといひながらも裸体作品が減る様子もない。そう思うと美術家たちは懲りない人々ということができるかもしれない。そんな状況に対して伊藤庫治は著書『怒ろうか泣かうか笑はるか』（1919年 正光社）の中で「裸体画」という章を設けて、日本では風俗の取締上裸体を禁じているが、生身の裸体が風俗を乱すというなら、絵でも同様のはずとする。絵の生命は真に迫ったところにあつて、裸体画も風俗を乱すゆえに、これらを展覽に供するのが間違っている。「故に裸体画などは到底公衆の展覽に供する性質のものではない」。西洋人は口で動物虐待を唱えながら、喜んでその肉を食べる国民であり、西洋諸国人のする事が必ずしも善ではない。西洋で裸体画が流行っても真似する必要は少ない、と身も蓋もない裸

体芸術への考えを示している。

画家や彫刻家は概ね裸体芸術の必要性を強く訴え、さらに検閲を非道と見る人と、それは仕方がないと考える人に別れる。そして警視庁を始めとする検閲側は美術の眼と社会風俗の眼の違いを前提にして事にあたる。それでは、観衆の側はどうだったのか、という点は一概には判断できないが、前記の新聞記者の見解や、伊藤の例を見る限り、必ずしも芸術礼賛ばかりではなかったようである。

国際問題にまで発展した裸体像

1924年には7年前のコランのような絵画だけでなく、海外彫刻までもが難に遭う。国民美術協会主催「仏国現代美術展」において5月31日に警視庁笹井保安部長以下が検閲し、保安部長と赤池総監と打ち合わせの結果、抱擁や接吻が日本の国状からみて公然認められることを欲しない、と同会理事と了解の上、ロダン「キッス」「春」、ブーデル「セレネー女神」、コラン「まどろみ」「柔順を装ふて」「青春」の6点の撤去を命じ、特別室で美術観賞家のみ観賞させることになったという。さらに写真絵葉書は絶対に発売禁止の意向であった(『読売新聞』1924年

6月1日)。

笹井保安部長は「キッス」は有名な彫刻であるが、形の上で抱擁、接吻が公になって欲しくない、公然認められたということになると今後多数の画家や彫刻家が同様の方法をとることは明瞭で、今後の取締りに困る、若い学生や女学生が見ることも考慮しなくてはならない、と理由を説明している。この陳列差止命令に対して、国民美術協会は不体裁な特別室を設けるよりも全部撤去したほうが良いかどうかで見解が分かれ、なかなか決定しなかった。フランス大使館は5月31日午後に外務省に抗議を申し込んだ。彫塑界面々も官憲の処置に憤慨し、中にはこういう機会にどこまでも闘って美術家の真の意思表示をするべきだと叫ぶ人もあったという(『東京朝日新聞』1924年6月1日)。

結局、特別室を設けることとなり、6月3日夕方に6点を同一場所に陳列し、周囲に柵を設けることに決定している。

その後、国民美術協会は上野精養軒における総会の席上で裸体美術取締問題について決議をし、実行委員を挙げて運動を起こすこととした。決議内容は下記の通りである。

「決議 目下開催中の仏蘭西現代美術展覧会に於けるロダ

ン、ブルデルコラン等の作品数個の公開を禁じたる当局の処置は最近日本文化の程度に照して甚だ不当なるものと認む、吾人は将来斯る芸術の冒洗の繰返されざらん為めに此際何等かの方策を講じて徹底的に此問題を解決せんことを期す 国民美術協会」

このように頻繁に裸体表現が問題を起す状況の中で1924年10月には「裸体作品問題解決同盟会」が結成され、芸術家側から二科会、東台彫塑会、国民美術協会、太平洋画会、槐樹社らの代表、官憲側から太田警視總監、小栗保安部長らが上野精養軒で懇談し、岡田文部大臣主唱の官民合同の諮問機関設置案については太田総監も賛成、以後会合して裸体問題については徹底的の解決策を見出す、という事になったというが、この後の裸体問題に関する動向を見ても、諮問機関設置や問題解決が実現した形跡はない。事実上一過性の活動であった、と見なすしかないであろう。

戦争と裸体

昭和の時代になり、戦争の足音が近づき始めても、前述のように裸体彫刻はなくならなかった。1940年秋、そ

れまでは美術団体ごとにしのぎを削っていた美術界が、団体の壁を乗り越えた挙国一致の紀元2600年奉祝美術展を開催するが、当然そこにも裸体が登場する。いくつか批評を見てみよう。

大山廣光は出品された裸体像について「・・・他の人達でも、殊に単調な裸像の平列にウンザリする。奉祝展が文展か分らなくなつて了ふ。奉祝展だから裸婦像はいけないと云ふのではない。裸婦像でもい、から、其処に普通の展覧会では見られない昂揚された芸術意欲が欲しいと云ふのである」(『第三部彫刻に就いて』『美術街』1940年11月)と述べた。

松波次郎は「・・・さて、彫塑の方は洋画に比して、旧態依然たるものが多かった。何故に、かゝる制作をいつ迄も繰り返すのかと阿然たるものがあつた。みのりーと云へば葡萄を縮れつ毛の女が腰巻姿で捧げるものとするが如きは二十年前の流行ではないか、そのポーズの何処にも美の感じられない裸体像群を見るときに、私は、うんざりせざるを得ぬのだ。欧米の田舎の小公園のベンチの傍にある薄汚れたものを持つて来たような、そんな型通りの制作から、何故に抜け出て来られないかと情けなくもあつた

〔奉祝展の彫塑を観る〕『観光美術』 1940年11月〕と評する。

森大造は「・・・時代感覚の最も敏感な若い作家にそうした気分の少しも見えなかつたと云ふ事は奉祝展の目的を履き違へて居たのであるうか、奉祝展は常の展覧会とは違ふのである。二千六百年の vari ない国体を祝福し、そして肇国精神の発揚にある特別の目的を持つた展覧会なのである。十年一日の如き裸体の羅列は此会の目的に反する事甚だしい。今少し此会の目的を徹底させて置いたなら、たとへ裸体は裸体なりにも、肇国精神のもられた奉祝気分の作品もあつたであろうにと思はれる」〔奉祝展彫刻部を見て何を感じたか〕『美之国』 1940年11月〕と酷評した。

3人に共通する見解は、旧態依然とした裸体像に対する批判、奉祝展に対する意識の欠如であろうか。これらは旧態のままであろうとも、彫刻家たちが裸体像を発表し続けたことを逆証している。

そして筆者にとって非常に興味深いのが、美術史上でもよく知られた座談会「国防国家と美術」〔『みづゑ』 1941年1月〕における発言である。陸軍省情報部員秋山邦雄少佐、鈴木庫三少佐、黒田千吉郎中尉と、批評家の荒城季

夫、編集部の上郡卓が参加したものであるが、鈴木庫三による「言ふことを聴かなければ絵具とカンバスは思想戦の弾薬なりといつて配給を止めてしまふ。さうして展覧会を押へてしまへばそれつきりです」というあからさまな発言が、美術への弾圧の象徴として度々引用されてきた、悪名の高さで知られる座談会である。

この会の中で、裸体画が取り上げられている部分がある。

「上郡 一つやわらかい所で裸体画の問題をどうでせう。

鈴木 裸体画もよいと思ふ。

黒田 裸体画を描いては悪いとか、彫刻しては戦時に適せぬとか云つて居るのは出鱈目だと思ふ。時局便乗芸術家の類でせう。

鈴木 芸術家が百八十度転向してびつくりしてしまふのですね。画家でも同じことです。

秋山 直ぐ末梢神経を働かすといふのが間違です。裸体画をいかぬといふことは兵隊が言ふのではない。

鈴木 裸体なら裸体を通じて今日の国防国家的な思

想感情を生かせばよい。或る画家の描いた肺病やみのやうなものはいかない・・・」

これだけの引用では主旨を読み取れない部分もあろうが、ともかく鈴木らが弾圧一辺倒ではなかったことはわかるであろう。とはいえ、「裸体を通じて国防国家的な思想感情を生かせばよい」というのは、もし本当にこんな作品を作るとすればどのようなものであったのだろうか。頗る興味の湧くところである（※注）。

おわりに

近代日本における官展の彫刻が裸体に終始してきたことはこの短文でもご想像いただけるのではないかと思う。確かに造形の基本が裸体であるとか、風景や静物のようなジャンルの多様性に欠ける向きがあると認識される彫刻が、裸体像を中心に展開することに一応の理由はつく。しかし、現代では立体造形といえは抽象彫刻も普及し、またインスタレーションも多くなった状況で、さらには旧来の肖像彫刻（必ずしも裸体である必要もなく、また、胸像や頭部だけの表現も可能である）もある中での裸体彫刻の公開

の場における類出は、芸術性云々の話だけで説明できるよ
うなものとは考えにくい。

美術を生業とする筆者がこう記すのは憚られるのであるが、たとえ大義名分で基本的な人体のフォルムやヴォリュームが重要視され続けてきたとはいえ、現代まで綿々と裸体像が露出されてきたのは、結局彫刻家も裸体が好きで、作りたくて、観衆もそれを見たくて、というそれこそ基本的な欲求に起因すると考えたほうがよいのではないかと、つい率直に考えてしまう。そのほうが、男性の彫刻家が圧倒的に多い中で女性の裸体像の圧倒的な多さの説明には相応しく、多様な表現が可能となった現代における裸体像の位置づけを思案するにも適切なように思うのであるが、思い違いであろうか・・・。

※注 当時の出品作品については『りずむ』3号（2014年3月）の拙稿「超現実と新体制と裸と」を参照のこと。