

佐藤敬のマニラ従軍—《雨期来るマニラ》を中心に

はじめに

近代において、日本は朝鮮半島や台湾をはじめ、大陸や南方に領土を拡大していった。そのなかで、多くの日本人画家たちがアジアに渡った。当時の日本にとってアジアは、時に憧れの地であり、楽園であるとともに、大陸進出が本格化する中で、“導くべき対象”“おくれた異国”であり、そして「日本(外地)」でもあった。1937(昭和12)年、日中戦争がはじまって以降、従軍画家や外地の機関で働く画家、また若くして出兵した画家など、特に多くの画家が大陸や南方の国々に渡っている。近年、そのような画家たちが宗主国と植民地(それは時に、作品の中で男性性と女性性のジェンダー構造にも置き換えられることが先行研究によって指摘されている¹⁾)という不均衡な力関係の中で、そこで何に対して、どのように眼差しを向け、それをどのように描いたのかについての研究が進みつつある²⁾。しかしながら、多数の画家が様々な立場でアジアへ渡っているために、全貌を明らかにするには研究が十分とは言えず、今後もこのような試みが蓄積されていく必要があるだろう。本論では、洋画家佐藤敬(1906(明治39)—1978(昭和53)年)について、当館の所蔵する佐藤敬資料【図1】と同地で描いた《雨期来る(マニラ)》【図2】を手掛かりに、佐藤がマニラでの従軍において同地になにをみたのか、明らかにしたい。

第1節 佐藤敬の従軍

本節では、佐藤敬の2度の従軍について概要を整理する。一度目は、1941(昭和16)年5月から3か月間、中支派遣軍報道部の報道班員として中国へ、2度目は、1942(昭和17)年5月28日から8月17日まで、海軍報道班員としてクラークフィールドの海軍爆撃機の攻撃を記録画として制作することを命じられフィリピンに渡った³⁾。当時(1941(昭和16)年)、福沢一郎(1898(明治31)—1992(平成4)年)と瀧口修造(1903(明治36)—1979(昭和54))が治安維持法違反の疑いで検挙されるなど、美術界の状況は統制へと一気に暗転。軍部の要請を忖度し、自己検閲する雰囲気も強まっていった⁴⁾。その折、次に検挙されるのは、新制作派の猪熊弦一郎(1902(明



【図1】マニラ従軍時の佐藤敬の日記
大分市美術館蔵



【図2】佐藤敬《雨期来る(マニラ)》
1942年/油彩・画布/31×41cm
大分市美術館蔵

治 35) -1993 (平成 5) 年) と佐藤敬ではないかとの噂が流れた。二人は、反官展を標榜して結成された新制作派協会の設立メンバーであり、従軍の経験もなかった⁵。これを、心配した新聞記者竹田道太郎と二人の恩師藤島武二のはたらきかけで、二人は一度目の従軍をすることとなった⁶。実際には、この従軍は、軍の方から依頼されなければ従軍しないという佐藤らを従軍させるために、2人に軍からの依頼が届くよう竹田が画策したものであったが、二人は自分たちの実力が認められ呼ばれたものと捉え、現地に向かった。二人にとって軍から依頼されて従軍することが、画家として実力を認められたというひとつの指標であったことが分かる。そこには、恩師である藤島武二の従軍や新制作派協会の画家たちの従軍が、少なからず影響していると考えられる。藤島は、東京美術学校の教授であり、内地官展の審査員はもちろん、朝鮮美術展や満州美術展といった外地官展の審査も担うなど、外地における国の文化施策にも強く関与していた。加えて、藤島は、そのような外地出張の機会には、その地に取材した作品を制作し、それらを、官展のみならず自らの教え子たちの会である新制作派協会にも出品している⁷【図3】。当然、佐藤もそれらの作品を目にしているはずであり、佐藤らにとって従軍とは、(単にそれだけではないとしても、) 師と同じ仕事ができる機会であったと考えられる。さらに、新制作派協会においては、小磯良平(1903(明治36) -1988(昭和63)年)、脇田和(1908(明治41) -2005(平成17)年)がすでに従軍し、その成果を同会の展覧会に出品している。新制作派協会のメンバーの大部分は、東京美術学校藤島クラスを卒業し、渡欧経験を持つ、当時のいわばエリート画家集団であった。同協会に属する佐藤、猪熊が次は自分たちに軍から声がかかるだろう、という自負を持つのは自然なことであろう。

中国への従軍と、マニラへの従軍の違いとして、従軍日記や戦後に出版された佐藤による回顧録を読む限り、中国では激しい戦場のすぐ近くでの滞在も経験している一方で、マニラでの生活は、映画を鑑賞したり、買い物へ行ったり、現地に滞在する日本人と交流したりと、比較的穏やかなものであったようである。このマニラでの生活については、当館に所蔵される佐藤敬の日記や手紙によって、その様子を窺い知ることができる。以上の従軍の概要をもとに、次節ではさらに具体的に佐藤敬がマニラに渡るまでに滞在した



【図3】藤島武二《蕃女》
1935年/第1回新制作派協会展出品

島々とそこで、彼が抱いた印象について整理したい。

第2節 サイパン・パラオ・ダバオに見たもの

佐藤は、1942(昭和17)年の5月28日に画家の川端実(1911(明治44)―2001(平成13)年)、小説家の石川達三(1905(明治38)―1985(昭和60)年)らとともに日本をたち、まずはミクロネシアのサイパンに上陸している。29日にはパラオへ、30日にはフィリピンのダバオへ移動し、6月2日に、いよいよマニラの地を踏んでいる。サイパン上陸時の佐藤の日記を見ると、「南洋らしさ」を見出すオリエンタリスティックな眼差しと、「日本らしさ」を見出す共感の眼差しが混在していることがわかる。

「海はネムノ木の赤い花 熱帯植物の青い葉 南洋風景の感じがつよい。」⁸

「タカヤ族の拠点であるが、めずらしいコスチュームの女一人2人(ママ)」

9

「日本ともつかず何とも云へなひ やっぱり日本の街である」¹⁰

サイパンやダバオなどの南洋群島は、第一次世界大戦が勃発した1914(大正3)年に日本により占領された。1920(大正9)年、国際連盟は南洋群島に対する日本の委任統治を正式に決定。1922(大正11)年、日本は軍隊を撤退させ、新たに南洋庁を設置することで、民政に移管した。このように南洋群島は、比較的早い段階から日本の委任統治下にあり、日本語教育やインフラ整備が行われた。佐藤が、サイパンやパラオに「日本らしさ」を感じた要因として、そのような統治の歴史も影響しているだろう。また、天野一夫氏は滞欧経験のある作家にとって「外地」は、「西洋」と「日本」とのあいだで自己が引き裂かれるような場とは異なり、ある種の共感、すなわち日本と同じアジアであるということに起因する共感を抱きうる場であったと指摘¹¹しており、これは佐藤にもあてはまっているように思われる。佐藤は、この後、パラオへ移動する際にも、飛行機から見えた島々について「まるで松島である」と記述している。そして、その一方で、同じ日の日記のなかで「椰子の森より見た海がいかにも南洋を感じる」と、「南洋らしさ」を見出している¹²。

次に訪れたフィリピンのダバオでは、「街はペンキ塗りの赤や黄色が熱帯の植物の緑とよく調和していた。」「ゴウガンがタヒチに逃げたのも ころに来て見るとよく解る」と、ここでも「南洋らしさ」やある種の楽園イメージをみており、自らのまなざしを西洋人(ここではゴーギャン)のまなざしと重ね、自身を西洋人の側、観察者の側に置く姿勢もうかがえる¹³。また、ここでは、もともとフィリピンの人びとが暮らしていた土地から、彼らが立ち退き、日本人によって使用されているという占領の様子も記述される¹⁴。佐藤は、この地で、当時、陸軍写真部としてダバオに滞在していた美術文化協会の阿部芳文(展也)と出会っており、阿部の捕虜の撮影にも同行している。このように、ダバオでは「南洋らしさ」や、ゴーギャンが渡った地のような楽園のイメージをみながら、一方で戦争の現実も目にしている。そのような、楽園たる島を自国が破壊すること、そしてその破壊を記録するために自らが従軍しているという状況について、佐藤の中でどのように位置づけているのか、以下の佐藤から妻美子宛の書簡の中の記述は象徴的に示している。

「街はペンキ塗りの赤や黄色が熱帯の植物の緑とよく調和していた。然しこゝも生活のない街であった。大きい戦争が通りぬけた跡である。でも邦人達も島民達も一緒になって新しい生活を設立しなければならない。」¹⁵

南洋らしい風景と、そこで行われた生活の破壊に気が付いているものの、「でも邦人達も島民達も一緒になって新しい生活を設立しなければならない。」と、あくまでその戦争は、ある程度仕方のないもので、その上で協力して新しい生活をつくるべきだと捉えているといえる。これは、一見、現地の住民たちと仲良くやっという発言に見えるかもしれないが、破壊する側の、そして破壊を正当化するための論理でしかない。

6月2日、ダバオからマニラに移動する。マニラについて、佐藤は、以下のような記述を残している。

「国際色—ああここはどこにゐるのか—時間もすると解らなくなる国」¹⁶

「雨がふってゐてとても静かな街は巴里のシタ町を思い出すがどこかスベ

インとシナらしい所もある」¹⁷

「形式主義的な近代都市があった。海岸のブルヴァール(通り)には白亜の摩天楼がならび街中アメリカニズムがハンランする。人間は何処の国ともつかない混血の無国籍人である。」¹⁸(括弧内筆者訳註)

佐藤は、ここまでのサイパンやダバオとは異なり、マニラには、様々な文化の入り混じる無国籍的な印象を抱いている。実際、当時のマニラは、長きにわたるスペイン植民地を経て、アメリカ植民地となったことで、スペインからキリスト教を中心とする文化が、そして、アメリカからも文化や製品が入ってきた。また、加えて中国人移民や中国系メスティーソが社会の中で力を持っており、中国文化も存在感を放っていた。そのように、当時のマニラは様々な文化のまじりあう場所であり、佐藤はそこに「南洋らしさ」とは別の「マニラらしさ」を見出している。当時出版された、仲原善徳『比律賓紀行』のマニラ紹介のページにもこのような、東洋なのか西洋なのか判然としない、国際的な雰囲気マニラの特徴として紹介されている。仲原は、新聞記者として1917(大正6)―1924(大正13)年に渡り、南洋を視察し帰朝後に、南洋通信社を創立し、『南洋情報』などを刊行した人物である。

「比律賓の首府マニラはかうして形式にも内容にも玩具箱をひつくり返したやうなガチヤトした、個性の掴みどころのない町である。旅行者が東洋なのか西洋なのかに面喰ふところだ。」¹⁹

以上のように、佐藤は、サイパン、パラオ、ダバオ、マニラの順に南洋をめぐり、サイパン、パラオでは「南洋らしさ」と同時に、日本との類似性を見出した。ダバオでは、「南洋らしさ」と戦争の跡を見ながらも、この戦争をどこか仕方のないものとして正当化する様子うかがえた。そして、マニラについては、それまでの3か所とは異なり「南洋らしさ」よりも国際色豊かであるがゆえに無国籍的な、マニラのローカルカラーを見出していた。それでは、このようなイメージを作品にどのように反映しているのか、本論ではマニラでの制作に注目することとする。

第3節 マニラでの作品制作

本論の主眼である《雨期来る(マニラ)》の考察にうつる前に、本従軍に関連する佐藤の他作品について、概観しておきたい。そもそもマニラ滞在中の佐藤の主要目的は《クラークフィールド攻撃》【図4】制作に向けて、取材することであった。佐藤は、戦闘機に同乗し、上空からみたクラークフィールドを写真におさめ、実際の攻撃について兵士に取材している。日記には、上空に上っていく飛行機からの新鮮な視覚に対する驚きがいきいきと記されている。そうして制作されたのが《クラークフィールド攻撃》で、マニラ滞在中に油彩による下描きまでは、行っていたようだ²⁰。

その他、第7回新制作派協会展出品作(「南方飛行」「モロの女」「コレヒドール戦跡 B」「コレヒドール戦跡 A」「椰子と船」「イゴロットの女」「街」「戦果 B(アメリカ潜水艦)」「戦果 A(空の要塞)」「二人の女」「舊ケソン橋(マニラ)」²¹をはじめ、新制作派協会会員春季展「少年航空兵」、第8回新制作派協会展出品作(「火の玉」「沐浴」「白い衣」「焰」「蟬の羽(バリタワック)」「印度少女)が、この従軍の関連作であると考えられるが「火の玉」「沐浴」「白い衣」「焰」については、図版等詳細が不明であるため断定はできない。

この中で、《モロの女》【図5】《イゴロットの女》【図6】《印度少女》【図7】《蟬の羽(バリタワック)》【図8】は、それぞれ民族服に身をまとった女性像を描いたものである。当時の日本画壇において、民族服に身を包む女性像という主題は、数多く描かれており、そこに様々な意味が見出されてきた。中でも、佐藤の師である藤島武二は、《匂い》《東洋振り》《花籠》などの制作から、この主題の先駆者と言ってもよい存在である。藤島が描いた女性像については、コスチュームさえ民族服であれば、女性像自体は日本人女性と代替可能な存在であったと児島薫氏は以下のように指摘する。

「藤島は「日本の女を使つて東洋的な典型美をつくつてみたかつたのである」と述べているように、東アジアの女性の身体自体への関心を全くもっていなかった。「使つて」という言葉が表しているように、女性の身体は表現のための手段にすぎず、そのためには日本人の身体で十分だった。」²²



【図4】佐藤 敏《クラークフィールド攻撃》
1942年/油彩・画布/53.0×44.0 cm
/大分市美術館蔵



上【図5】佐藤 敏《イゴロットの女》
下【図6】佐藤 敏《モロの女》
共に、第7回新制作派展ポストカード

それに対し、佐藤のこの種の作品は、全般的に人物自体にも日本人とは異なる相貌上の特徴が描かれており、日本人女性と代替可能な存在としては描かれてはいない。これは、藤島の前述の作品について、同地の女性に対して「他者」としての関心さえ十分に向けられてはいなかったのではないかと指摘²³がある一方で、佐藤の作品は、南洋地域に限らず中国人女性も含めて、女性個人に「他者」としての関心を向けていたかは疑わしいにしても、「〇〇(民族)の女性」として認識していたように思われることは興味深い。また、佐藤の描く民族服の女性像の特徴として、その多くは目線が外れており、こちらを見返すことのない、見られるだけの存在(客体)として描かれている。ここには、日本人男性画家を「見る側」に、民族服の女性像を「見られる側」に置く不均衡な関係性がみてとれる。佐藤が外地で描いた女性像やそれによるローカルカラー表象については、佐藤の画業全体、あるいはそのなかでの従軍の意義、そして活動の場であった新制作派協会というグループにも関わるものであり、稿をあらためたい。今回は、先述した佐藤がマニラには多国籍的な印象を、その他の島々には南洋らしい印象を抱いたことと関係する《モロの女》と《蟬の羽(バリタワック)》の2点の作品を考察したい。

《モロの女》の主題であるモロについて、佐藤は戦後執筆した回顧文の中で、以下のように述べている。

「この中でモロ族はかつてのスペインの比島征服に、勇猛果敢に最後まで抵抗し、今でもその野生は少しもおとろえることなく、ジャングルや遠い海辺に孤立して生活していると云う事です。そうした過去を利用して日本軍はモロ族と合作し、協力関係にあるらしい。報道部の人のそうした話から私達を、一日モロ族の部落に案内し、その原始生活を見せてくれる事になりました。(中略)言葉は通じませんが、村をあげて老若男女が私達を歓迎してくれているらしい。確かにこの種族は軍によってよく懐柔されているようです。」²⁴

この記述によれば、モロは、現地に暮らす民族であっただけでなく、スペインの征服に対して最後まで抵抗し、当時の日本軍の「アジアの解放」という



【図7】佐藤敏《印度少女》

1943年/油彩・画布/72.5×53.2 cm
/大分市美術館蔵



【図8】佐藤敏《蟬の羽(バリタワック)》

1943年/油彩・画布/73×53 cm

建前上の目的に肯定的で、日本軍に対して協力的な民族であったと認識されていたようである。日本軍に対して協力的という点の真偽は不明だが、モロのスペイン支配への抵抗は、当時の書籍に散見され、またイスラム教の教えに基づく殺害行為を行う「野蛮」な民族だという紹介も多くみられるため、「野蛮」「蛮勇」は当時の日本人のモロへの印象としては一般的なものといえる²⁵。また、当時撮影されたモロの女性の写真をみると管見の限りでは、この作品のように服の前のはだけた様子はみられない。そもそも、モロの多くはムスリムであり、このように女性が肌を露出することは考えにくく佐藤が演出して描いた可能性が高い。「その野生は少しもおとろえることなく」「その原始生活」などの語にあるように、佐藤敬は、統治する側とされる側という不均衡な関係性を内面化し、観察者の視点からモロ族に野性を見出し、そのような姿を選択して、あるいは演出している。野性や、原始性は、当時の日本人の南洋に抱くステレオタイプ化されたイメージであって、佐藤はこの女性像によって「南洋らしさ」を表象していると考えられる。

一方、《蟬の羽(バリタワック)》は、バリタワックというフィリピンの民族服に身を包む女性が描かれている。当時出版されたフィリピンの風俗について紹介する本の中で、「バリタワック」は、以下のように紹介されている。

「女の服装は都會地では普通洋服であるが、フィリピン特有のものといへば、バタジオンと称するスペイン渡来前のマライ製、十九世紀のはじめから傳つてゐる優美なマリヤ・クララ型とメステイサ・ドレスと、バリタワックの二種類ある現代型の三つに大體分けられる。」²⁶

このように当時から、バリタワックがフィリピンに特有の衣装であることが紹介されており、フィリピンらしさの表象でありえたといえるだろう²⁷。一方、画面に描かれるもう一つの大きな要素であるキリスト教は、スペイン統治とともに、フィリピンにもたらされたものである。先述のとおり、佐藤はマニラについて、様々な文化の入り混じる点を、ローカルカラーとして見出していた。本作も、そのようにフィリピンらしい服装と、スペイン統治によ

ってもたらされた文化が一つの画面に描かれており、それによってマニラのローカルカラーが表象されているといえるだろう。

第4節《雨期来るマニラ》

最後に、《雨期来る(マニラ)》について考察する。

本作は、当館が購入する前、《別府湾風景》とされていたが、画面裏の記述「雨期来る(マニラ)」から、別府ではなくマニラの風景であることが明らかになった。

近代的な都市が、高い位置から俯瞰的な視点で、水彩風の軽いタッチで描かれる。大きな雨雲が浮かぶ空のもと、二つの塔を持つ教会が象徴的に描かれている。戦争の様子を伝えることが目的である《クラークフィールド攻撃》とは異なり、近代的な都市景観を描いた風景画である本作は、佐藤のマニラ滞在のなかでどのような作品と位置付けられるだろう。

まず、本作はどこの地点からどこを描いたものか。本作について、ほぼ同構図の写真が残っている【図9】。その写真にも、二つの塔を持つ教会が写っており、この教会は実在していることが分かる。1942(昭和17)年当時から存在し、特徴的な二つの塔を持つ教会として、サン・セバスティアン教会が挙げられる【図10】。同教会は、1891(明治24)年から存在するゴシックリバイバル様式の教会で、当時はアジアで唯一の鉄骨造の教会であった。1934(昭和9)年、日本で出版された旅行ガイドブックにも以下のような紹介がみられ、観光地のひとつであったことが分かる。

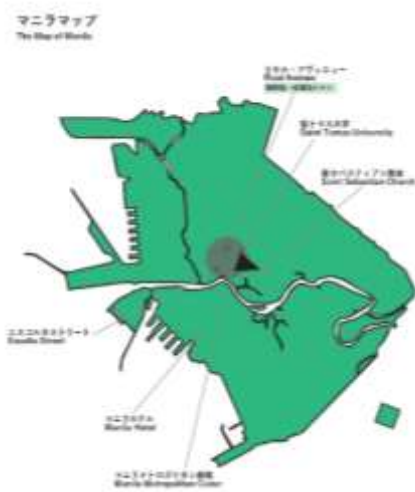
「城郭外にある「サン・セバスティアン」寺院は白耳義製の鋼鉄板で組立てられてある。初めは墨西哥の「アカプルコ」に於いて建てられ、後「フィリッピン」に移して現在の場所に建てられた。高く空に聳ゆる二つの尖塔は遠くよりも望見することが出来て豪壮な建物である。寺院の内部は白地に金を以て麗しく飾られ、美しき壁畫及彫刻がある。」²⁸



【図9】マニラにて佐藤敬撮影
大分市美術館蔵



【図10】1936年に撮影された
サン・セバスティアン教会
南カリフォルニア大学図書館所蔵(メリノール
アーカイヴ)



【地図1】マニラの地図

ほとんど毎日、お互いのホテルを行き来しており、佐藤もアベニュー・ホテルを頻繁に訪れていることが分かる。また、本作の俯瞰的な視点を考えると、高さのある建築物から見た可能性が高く、当時の写真をみるとアベニュー・ホテルはその条件に当てはまる。断定することはできないものの、以上のようなことから考えて、アベニュー・ホテルから、サン・セバスティアン教会をみた風景である可能性が高い。

以上のような点をもとに、もう一度作品に立ち帰って考えたい。本作には、鉄骨造の珍しい教会が、「雨期」という南洋ならではの気候のなかに描かれている。教会は、マニラがスペイン植民地であった過去を思い起こさせる一方で、当時から観光地として紹介されるなど、すでに「マニラらしさ」でもあった。また、それをカメラで撮影した地点は、ホテルや劇場が立ち並ぶ近代的で賑やかな都市であり、付近には中華街もある国際的な場所であった。本作は、サイズや水彩的な軽いタッチを考えると、展覧会に出品することを目的に描かれたというよりは、もう少し気軽なスケッチのようなものだと考えられる。描かれた地点、そしてそこから見える光景は、マニラ滞在時、佐藤にとって親しみ深いものとなっていたことが推測され、戦いの記録として描かれた《クラークフィールド攻撃》とは対照的に、静かに旅の思い出を記録した作品だといえよう。

サン・セバスティアン教会は、マニラのキアポに現存しており、現在も観光地としてにぎわっている【地図1】。この教会を、本作に描かれる方向から見られる地点としては、地図の●の地点が想定される。この辺りは、佐藤がたびたび訪れ、買い物をしている「エスコルタ街」や、猪熊弦一郎が滞在していたアベニュー・ホテル【図11】が位置する賑やかな場所であった。日記や手紙の記述をみると、佐藤と猪熊は、ほ



【図11】 AVENUE HOTEL (年代不明)
「Manila nostalgia」

<https://nolisoli.ph/61223/historical-structures-csanjose-20190418/avenue-theater-lou-gopal-manila-nostalgia/>

おわりに

佐藤敬は、1941(昭和16)年には中国に、1942(昭和17)年にはマニラに従軍した。佐藤の従軍には、朝日新聞の記者と恩師である藤島武二が関与し、軍から依頼される形となっていた。藤島や小磯らの従軍の成果をみてきた佐藤にとって、従軍とは、画家として一段階認められたという一つの指標であったことが想像される。佐藤はマニラにおいて、日記を記し、記録写真を撮影し、制作につなげていった。マニラ滞在の目的は、クラークフィールド攻撃という戦いの記録を描くことであったが、それ以外にも女性像や風景画を制作し、同地のローカルカラー(地方色)を表現しようとしていた。その中で、当館所蔵の《雨期来る(マニラ)》は、雨期という南洋らしい気候の中に、スペイン統治の記憶を伝える教会のたたずむ光景を描き、まさに東洋とも西洋ともつかない「マニラらしさ」を表現している。また、この光景が望める地点は、佐藤にとって友人の滞在するホテルがあり、買い物に通ったエスコルタがあり、チャップリンの映画をみた劇場がある、国際色豊かなマニラ滞在の思い出の地であった。よって本作は、佐藤が目にした「マニラらしい」景色であり、さらに私的な「マニラ」の記録として位置づけられよう。なお、本論では、佐藤敬がマニラに何をみたのかを明らかにすることに主眼を置き、マニラ滞在時の制作に絞って考察を行った。このような制作、あるいは従軍自体が、佐藤敬の画業全体のなかでどのように位置づけられるのかについては、稿を改めたい。

¹ 北原恵編著『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』(2013年、青弓社)

² 『近代の東アジアイメージ』展(豊田市美術館、2009年)、『描かれたチャイナドレス — 藤島武二から梅原龍三郎まで』(ブリヂストン美術館、2014年)『アジアのイメージ—日本美術の「東洋憧憬」』展(東京都庭園美術館、2019年)など

³ 佐藤敬『遙かなる時間の抽象』(1979年、株式会社アドバンス大分)、233頁

⁴ 特に二人との関わりの深い美術文化協会においては、展覧会の前に会員たちで展示できる作品と展示できない作品を選ぶ「自主検閲」を行うようになったことが、吉井忠の日記に記述されている。(『20世紀検証シリーズ

No.3 池袋モンパルナス展 ようこそアトリエ村へ』(図録)、板橋区立美術館、2014年)

⁵ 新制作派協会は、反官展を標榜して結成された会ではあるものの、それは官展の体制や、国の介入への批判であり、メンバーが反国家的な思想を持っていたわけではない。しかしながら、当時、福沢一郎、瀧口修造がシュルレアリスムの紹介者ということで共産主義との関わりを疑われ検挙されているように、何が検挙理由となるか不明瞭であった。

⁶ 佐藤敬『遙かなる時間の抽象』株式会社アドバンス大分、1979年、227-228頁

竹田道太郎『美術記者30年』朝日新聞、1962年、168-177頁

⁷ 1936(昭和11)年新制作派協会展に《蕃女》という台湾原住民を題材とした作品が出品されている。

⁸ 佐藤敬の日記、1942(昭和17)年5月28日

⁹ 佐藤敬の日記、1942(昭和17)年5月28日

¹⁰ 佐藤敬の日記、1942(昭和17)年5月28日

¹¹ 天野一夫「序—日本近代美術の無意識としての東アジア」『近代の東アジアイメージ』展(図録)、豊田市美術館、2009年

¹² 佐藤敬の日記、1942(昭和17)年5月29日

¹³ 佐藤美子宛書簡、1942(昭和17)年6月7日

¹⁴ 「一通街を見る。椰子の葉緑にペンキ塗りの家がよくにあふが凡ど今は我が方に使用され、郊外の民家に点々比島人の住むあり」佐藤敬の日記、1942(昭和17)年5月30日

¹⁵ 佐藤美子宛書簡、1942(昭和17)年6月7日

¹⁶ 佐藤敬の日記、1942(昭和17)年6月8日

¹⁷ 佐藤敬の日記、1942(昭和17)年7月5日

¹⁸ 佐藤美子宛書簡、1942(昭和17)年6月7日

¹⁹ 仲原善徳『比律賓紀行』河出書房、1941年、251頁

²⁰ 佐藤敬前掲書。

²¹ 第7回新制作派協会展目録によれば、第1室に「大東亞建設に捧ぐ」と展示の題名がつけられており、会員による大陸や南方、戦争を主題とした作品が集められている。佐藤は《南方飛行》という作品を出品している。また、第4室は、小磯良平の佛印従軍関係作品と、佐藤の作品で展示室が完結しており、南洋主題の作品をまとまって展示したものと考えられる。

²² 「藤島は「日本の女を使つて東洋的な典型美をつくつてみたかつたのである」と述べているように、東アジアの女性の身体自体への関心を全くもっていなかった。「使つて」という言葉が表しているように、女性の身体は表現のための手段にすぎず、そのためには日本人の身体で十分だった。」児

島薫「近代化のための女性表象—「モデル」としての身体」『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』(2013年、青弓社) 185頁

²³ 「(土田麦僊《平牀》を例に)たとえ現地に行った場合も、日本人画家たちの多くは現実の女性たちを直視することなく、日本人モデルに衣装を着せることで代替可能なものとしてしかとらえていなかったことになる。そこには「他者」としての関心さえ十分に向けられておらず、むしろアカデミズムの手法によって日本人モデルによるチマチョゴリ姿の女性像を再構築することに関心があったのではないだろうか。」児島薫「近代化のための女性表象—「モデル」としての身体」『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』(2013年、青弓社) 188頁(カッコ内は筆者による)

²⁴ 佐藤敬『遙かなる時間の抽象』(1979年、株式会社アドバンス大分)

²⁵ 「モロ族は好戦的で蕃勇であると言はれてゐる。確にそれはモロの民族性となつてゐる。殊にモロ族にはアモツク amuck とかフラメンタド juramentado とかいふ慣習がある。前者は狂人化して自分が殺されるまで人を殺すものであり、後者は基督教徒の集會を計畫的に襲撃して殺戮を試みるもので、このために死ねばイスラム教の天國へ行けると信ぜられてゐるのである。」国策研究会 編『南方諸民族事情研究』(1943年、日本評論社)

²⁶ 大本營陸軍報道部編『フィリピン共和国：報道写真』毎日新聞社、1944年、52頁

²⁷ バリントワクは、フィリピン女性の伝統衣装の一式であるバロトサヤのうちカジュアルなカクテルドレス。バロトサヤは、「ブラウスとスカート」を意味し、植民地時代以前の古来の服装儀礼に植民地時代のスペイン帝国の装いの要素も組み合わせている。つまり、厳密には、バロトサヤ(バリントワク)自体も、フィリピンの伝統、すなわちフィリピンらしさと、スペイン植民地の歴史を示すものである。当時、どの程度正確な理解がされていたかは疑問であるが、佐藤敬所蔵のフィリピン土産のポストカードにも、バリントワクを着用した女性をモチーフに「豪華な正装」という説明文が付されていることから、フィリピンの風物という認識があったと考えられる。

²⁸ 石黒大介『フィリッピン大観』新興出版社、1934年、95頁