

松本竣介「都会シリーズ」考察

柳 沢 秀 行

はじめに

第一章 「都会シリーズ」概観

第二章 建物

第三章 人物像「中央にたたずむ女性」について

第四章 「都会シリーズ」の批評性

第五章 『画家の像』と「都会シリーズ」

結語

はじめに

一九三八年（昭和十三年）年第二五回二科展に松本竣介は『街』（大川美術館）を発表している。この年は『雑記帳』に代表される雑誌編集への熱中も収まり（一）ようやく画家としての本格的な歩みを始めた年であり、また三年後の一九四一（昭和十六）年には『みづゑ』誌上での「生きている画家」発言、そして『画家の像』『航空兵群』の制作など、いわゆる『抵抗の画家』としての松本竣介解釈を左右する重要な出来事が短期間のうちに引き起こされる事とな

る。

この『雑記帳』編集と、そして「生きている画家」発言という松本竣介という一人の画家を巡って必ず引き合いに出される二つの事柄の間、その三年間を埋めるように、竣介は都会風景の連作（以下「都会シリーズ」と呼ぶ）を残した。この連作の最初の作品と云えるのが冒頭にあげた『街』である。「都会シリーズ」は堅牢かつ透明感を失わぬ美しいマチュールの上に、細い線描を用い、直線的な形態をもつ近代的建築や、様々な人物像をモンタージュ風に構成した作品で、都会の持つきらめきと独特な浮遊感を表す松本竣介の代表的なシリーズである。

ところで従来の松本竣介評価において「都会シリーズ」には政治的、社会的な姿勢が希薄ではあるが、ヒューマニストとしての竣介の暖かな人間像が提示されているといった見方が主流であった。一九八六（昭和六一）年東京国立近代美術館での「松本竣介」展図録中の詳細な作品解説の中で『街』について田中淳氏は「都会生活の断面をとえらる手法を野田から学んだとしても、また人物表現の線

描をグロッセから学んだとしても、この峻介の作品は、社会的、政治的では決してない。ここにあるのは、都会とそこに生活する人々に対するこのうえなく暖かい眼差しである。」と述べ、また浅野徹氏は同図録中の論文「松本峻介の一面―『生きている画家』をめぐる―」において「野田英夫のモンタージュ方法は、基本的にはモニュメンタルな壁画的構成を意図したものであり、社会の各層の生活やさまざまな事象を総合させるための方法である。一方ゲオルゲ・グロスの方法は、現実社会の不正・醜態を告発するための辛辣な、ときに露悪趣味的にさえ傾きがちな批判的手段であった。峻介は、この両者からかなりを引き出しているものの、それは野田のよような壁画的構想によって社会的事象を写すものではなかったし、またグロスのような鋭い社会批判的な眼はほとんど見当たらず、むしろ近代的な絵画詩ともいえる造形に役立てたのである。」と述べている。「都会シリーズ」に対するこうした意見は既に土方定一氏が「松本峻介がそのなかで生活し、そのなかで生活の資をかせぎ、その中で『雑記帳』の編集長として理想的な文化運動の誕生を夢想し、自らも詩を書き、アフォリズムを発表し、そのなかで結婚し、そのなかで愛児をもち、そのなかで愛児を失った都会に対する憂歎、生活を愛した松本峻介の詩、生活を愛することが人間として正しく生きることにつながる松本峻介の詩がすみずみにまで透徹した画面となっている。そういう意味で、この時期が松本峻介のいちばん幸福な時代であったと書えるだろう。」（松本峻介 ひとつの眼覚めた青春の魂について）『大正・昭和期の画家たち』一九七一年（木耳社）と述べて以来のものである。画作以上に『雑記帳』編集や「生きている画家」発言などの文筆活動によって、社会に対する姿

勢が問われることの多い『抵抗の画家』松本峻介をめぐる論議において、この「都会シリーズ」の存在は常に無視されてきたといえよう（2）。

そこで本稿では「都会シリーズ」が内包する種々雑多な要素を整理しながら本連作の持つ社会への批評性を論じ、さらには峻介の社会性を問題にする際けっして避けることのできない『画家の像』（宮城県美術館）と「都会シリーズ」の関係について述べたい。「都会シリーズ」に関しては、その造形性、建物、人物像という三つの項目について考察を加え、最後に『画家の像』との比較検討を行う。

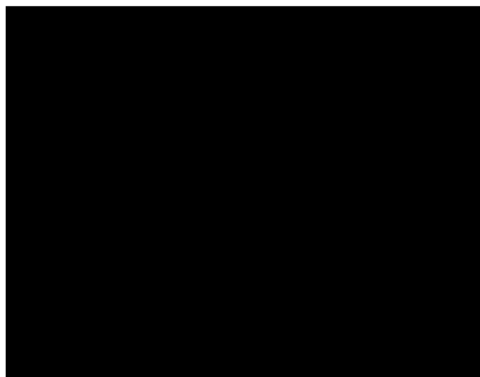
第一章 「都会シリーズ」概観

表「一」に考察の対象とする「都会シリーズ」に属す作品を掲げる。なぜこれらの作品を一群のものとして特徴づけるのかに関しては後述したい。松本峻介の作品に関しては『松本峻介素描』（一九七七年、綜合工房）『松本峻介油彩』（一九七八年、綜合工房）が基本的な資料となるが、ここでも『松本峻介油彩』巻末の作品総図録をもとに論を進めたい。特に「都会シリーズ」においては「街」「都会」といった類の題名が多く混同しやすいので、以下文中に作品名を掲げるときは『松本峻介油彩』巻末総図録の番号を明記し、その他所蔵先等により作品の特定がしやすい場合は必要に応じて併記することとする。また制作年についてはこの時期の作品の多くには年記が入っており、ほぼ『松本峻介油彩』の推定に従った。

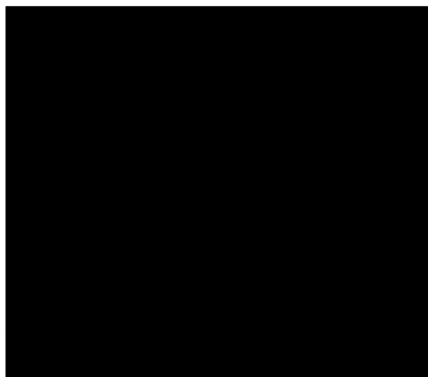
まず「都会シリーズ」が描かれた前後の事実関係を整理しておく。一九三五（昭和十）年峻介は二科展に初入選をする。このころ

表「1」「都会シリーズ」作品リスト

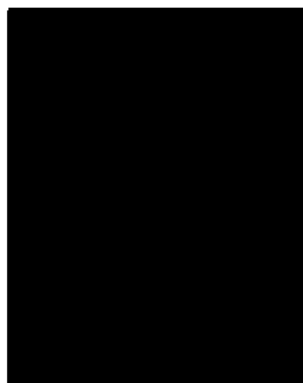
題名	制作年月日	寸法	『松本竣介油彩』 総図録番号	所蔵先	初出品
街	一九三八・八	一三二〇×一六三〇		大川美術館	第二五回二科展
エスキース	一九三八	二三〇×三二〇			第七回フォルム展
都会	一九三八・九	三一五×四一〇			
都会	一九三九・二	七二八×六〇六			
序説	一九三九・八	一〇八〇×一六二〇			第二六回二科展
建物と人	一九三九・十一	六〇五×七二五			
夕方	一九三九・十一	五三〇×七三〇			第一回六藝会展
都会	一九四〇	二九二×二三七			
N駅近く	一九四〇・三以前	九七〇×一三一〇			第二回九室会展
黒い花	一九四〇・二	九二〇×六五〇			第二回九室会展
街にて	一九四〇・六	四五五×三一〇			第一回個展
街にて	一九四〇・九	一一六〇×九一〇		下関市立美術館	紀元二六〇〇年奉祝展
都会	一九四〇・八	一一六〇×一五二〇		大原美術館	第二七回二科展
黒い花	一九四〇・九	九二〇×六〇〇		岩手県立博物館	第一回個展
青の風景(少年)	一九四〇・九	六〇五×七二〇		岩手県立博物館	第一回個展
街(自転車)	一九四〇・九	七三〇×九一〇		岩手県立博物館	第一回個展
人々	一九四〇・九	六〇〇×七二〇			
街	一九四〇・九	五三〇×七三〇			第一回個展



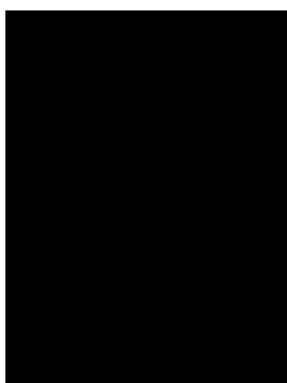
都会 [51]・1940年
116×152cm



街 [43]・1938年
131×163cm



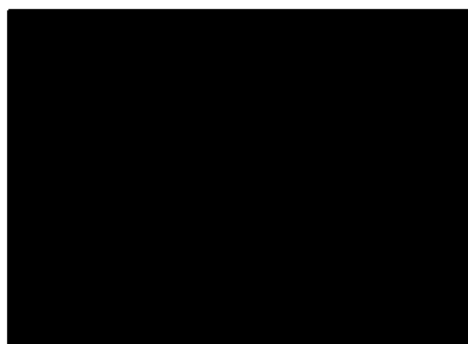
都会(部分)



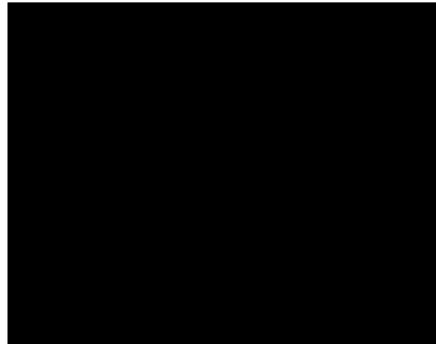
序説(部分) [48]
1939年



街(部分)



建物 [22]・1935年
97.8×130.5cm



建物(茶) [195]・1948年
60.5×73cm

から作品の主題として建物と人物像を取り上げるが、厚く塗り重ねられたマチエールと黒く太い描線が与える印象は「都会シリーズ」とはかなり異なったものである。もつともこうした画作以上に一九三六（昭和十一年）年十月からの約一年間、竣介の情熱は『雑記帳』編集に注がれる。竣介は編集者として、また寄稿者としてもこの雑誌を舞台として広く社会に向けて発言する。この『雑記帳』編集が一九三七（昭和十二年）年暮に経済的な問題から行き詰まることで、竣介は画作中心の活動へと戻ることとなるが、こうした中で彼の作品は大きな変化をみせる。

一九三五（昭和十）年米国から帰国して二科展に『掃路』等を発表し、また一九三七（昭和十二）年の再帰国に際しては『都会』等のモンタージュ構成の作品を発表した野田英夫や、細い線描で戯画的な人物像を描き、竣介も模写した事が知られるゲオルグ・グロスなどの影響により竣介はその黒く太い描線を払拭し、また壁画などの大画面を構成するモンタージュの手法を取り入れ、そして『街』に始まる「都会シリーズ」を描くのである。

ここで改めて「都会シリーズ」を特徴づける二点について述べたい。第一点はその名のとおり、このシリーズに一貫した主題として竣介が取り上げたものが、直線的、幾何学的な形態を有する都市建築物群を背景に、自転車や自動車、それに断髪洋装の婦人など一九三〇年代後半のモダンな都会を彩った様々な風景であるということだ。これらの作品では佐々木一成氏の詳細な研究で明らかにされているように(3)、ゲオルグ・グロス(4)から引用された男性像もあれば、時に和服の女性や、行進する軍隊の列など、様々なイメージが交錯している。

そして第二点として挙げられるのは、こうした都会にあふれる様々な図像を表す線描と、画面をうめる美しいマチエールによる色面との造形上の関係である。この点については既に浅野徹氏が「彼のモンタージュ方法は、基本的には、入念に整えられた下地、つまり色彩による画面の諧調作りとその上に建物や人物の形象の輪郭線をオーヴァーラップさせて、騒音と生き生きした活気に満ちた都会のイメージを定着させると同時に、画面に澄んだ透明感を生ぜしめるものであった。すなわち、画面の基底をなす色調とそれにとらわれない線の自由な活動とがそれぞれ独立し、ときに不協和音をかなでながら、ちょうどジャズのような楽しい絵画世界をつくりあげているのである。」(前出「松本竣介一面―『生きていく画家』をめぐって―」)と的確な指摘をされている。

竣介は自己の資質を「線」という概念で強くとらえている(5)。実際の画作においても一九三五（昭和十）年二科初入選を果した『建物』(「二二」)(神奈川県立近代美術館 一九三五年)の頃から強く太い輪郭線を用いており、これが一九三七（昭和十二年）年後、ゲオルグ・グロスに強く影響されることにより払拭され、代わって「都会シリーズ」に見られる細い線描が現れることになる。そして竣介がこの細い描線を獲得したことは、彼の画面により大きな変化をもたらすこととなる。

ここで初期以来の画業を振り返ると、自覚的であれ無自覚的であれ竣介の造形的資質は、たんに線にこだわる以上に、画面を美しいマチエールで覆うことにも向けられていたのではないかと思われる。竣介はジョルジュ・ルオーの影響により(6)、厚く塗り込めるようなマチエールで建物や女性像を描いたのは知られているが、

ルオーの影響ばかりではなく、彼は本来的にマチエールに深い関心を払い、画面に対象物の形態をそのまま写し取るよりも、具象形態を乗り越えて画面を幾つかの色面で構成することに向つていったのではなからうか。先述した一九三五（昭和十）年の『建物』も、実在の建物に取材したものであろうが、形態は簡略化され画面は幾つかの色彩の面で構成されている。ただこの時期は黒く太い輪郭線を用いていたため、こうした輪郭線自体が一つの色彩の面として画面の構成に干渉せざるをえず、それゆゑ画面全体が構造的な硬い印象から抜け出せなかったと言えよう。

それがこの「都会シリーズ」以降、グロス風の細い描線を獲得したことにより、色面の構成に描線が深く干渉することはなくなり、また描線は描線として自律的な運動性を獲得し、従来描き得なかつた都会のパノラマを現出させることとなるのである。さらに今までは太い輪郭線に区切られ、幾つかの硬直的な色面に分断されていた、言わば「地」の部分もまた変化を見せる。例えば『街』〔四三〕（大川美術館）を見てみると、その深海を思わせるようなブルーのマチエールの色面は、建物や人物像の群れと大まかには対応するとはあつても、描線によつて表されたそれらの図像に束縛されることはなく、この描線を取り去つてしまえば、そこには純粹な抽象絵画が現れてくるかのである。

こうした言わば「図」と「地」の自律的な関係が「都会シリーズ」を特徴づける最も主たる要因といえよう（7）。これにより「都会シリーズ」の画面は、独特な浮遊感を獲得すると同時に、後年、戦争が激化する中で竣工が描き出した『運河風景』〔二四〕（大川美術館 一九四三年）などもつ切り詰めたような緊張感とはまる

で異なる画面となつてゐる。

ともあれ主題において当時のモダンな都会風景に関するものを取り上げた事、造形的には線描によつて描き出された図像が、背後を埋める色面から自律しているがゆゑに、いわゆるモンタージュ技法により様々な都会の造形要素を画面に持ち込みえたという二点がこの「都会シリーズ」の特徴と言えよう（8）。

第二章 建物

竣工は早くから、都会の直線的な形態をもつ建築物への関心を述べ、かつ数多く描いている（9）。「都会シリーズ」の中にも近代的な建築物が現れるが、この建築物の表現に注目すると、僅か三年間ではあるが『街』〔四三〕から『都会』〔五一〕にかけて大きな変化がうかがえるのでここで触れたい。

まず『街』〔四三〕（大川美術館）を見る。この作品では画面向かって左側中央から上部にかけて、尖塔をもつたものなど比較的大きめの建物が互いの奥行きをさえぎるように五つほど並び、さらにその背後にもおぼろげに建物が並んでいる。また画面向かって右半分では、中央部と上部に各々一群の建物が描かれている。こちらはさして大きくない建物が、まさにひしめきあうように並んでいる。これらすべてを合わせれば、およそ五十近い建物がこの画面の中に描かれている。

これらの建物の表現上の特徴としては次の二点が挙げられる。一つは建物同士が接近していることによつて、それぞれがあまり奥行きをもつていないということである。これは一九三五（昭和十）年二科展初入選を果した『建物』〔二二〕等の頃から、あまり変わら

ない点である。もう一つはそれぞれの建物が直線的な形態ではあるが、ほとんどがフリーハンドによる歪みをもった有機的な描線であると言う点で、定規等を用いたであろう線もあるが、あまり強く鋭利な印象を与えない。

このような描かれた建物の数の多さと、有機的な描線が『街』の画面を雑然としたものにしており、制作時期の近い『都会』〔四六〕を見ても、やはりフリーハンドの描線、奥行きのない表現といった点は変わっていない。

ところが翌一九三九（昭和十四）年の二科展に出品された『序説』〔四八〕では、大きな変化が認められる。まず画面向かって右手中央の建物に注目したい。この建物は従来の竣工作品には見られなかったような、線遠近法に基づく明確な奥行きをもち、また定規のような用具を用いてはつきりとした無機的な線が引かれている。さらに画面全体を見ても、『街』〔四三〕に見られる有機的な線に比べ無機的な線が増えている。そして建物の数も減り、またその大きさに明確なコントラストが生まれ、画面は次第に整理されつつある。

こうして次第に線の無機化、それに伴う建物の類型化が進み、一九四〇（昭和十五）年第二七回二科展出品の『都会』〔五一〕（大原美術館）で頂点に達する。この『都会』の画面に描かれた建物には、フリーハンドによる有機的な線は一つもない（10）。また各々の建物が大きくなり、全体での数も二十程度に減っている。しかし何よりも注目すべきは描かれた建物が、幾何学的な形態に還元されてしまったという事である。線の無機化、各々の建物の自律化、そしてそのような要因による建物の類型化が進んできたが、この『都会』において建物の類型化すら乗り越えて、純粹な幾何学形態へと

至ってしまったとも言えよう。例えば画面中央の建物などはどうであろうか。手前に見える格子の窓らしきものがなければ、これを何らかの建築物と認めるのは困難である。反対方向を向いた二つの四角柱を組み合わせ、そこにもう一つの四角柱があるように見せた単純なトロンプルーであるが、この画面中には他に幾つも見受けられる。

「都会シリーズ」の特徴として線描による図像の表現が、色面から自律して存在しうることは既に述べたが、こうした特徴がこの建物の表現に急激な変化を可能にしたと言えるであろう。こうして竣工の描く建物は一層無機的に、そして各々独立して行くようになる。一九四〇（昭和十五）年二月に描かれた『黒い花』〔五二〕を見てみる。それぞれの建物が互いに干渉しあう事なく、まるで宙に浮いているかのように存在している。各建物は様式化、類型化しており、それは竣工が好んで描く塔のある建物であったり、幾何学的な形態をもったものである。これは、竣工の手が空想した「建築コレクション」といっても良いかもしれない。

以上のように「都会シリーズ」に描かれた建物に注目すると、『街』〔四三〕（大川美術館）から『都会』〔五一〕（大原美術館）に至るまでに大きな変化があり、画面が次第に整理されている。

ここで他の図像について見ると、『街』〔四三〕などは、そこに描きこまれた図像の多様さに驚かされる。自動車、路面電車、犬、騎馬した人物に率いられる兵隊の列、そして飲食店に集う人、靴みがき、その他様々な人物像が描かれている。一九三九（昭和十四）年二月に制作された『都会』〔四六〕でも、ゲオルグ・グロスからの引用が明らかで、馬や酔った人物などが描かれている。一方『都会』

「五一」では数人の人物と建物、そして小さく描かれた自転車のみ
られるだけで『街』『四三』に見られた多様な図像は陰を潜めてし
まっている。

「都会シリーズ」において、『街』『四三』などの多くの図像を配
し、それゆえにイメージが交錯して複雑な画面となっていた当初の
作品に比べ、『街』『五一』等の作品に至る中で、作品の寸法によっ
て多少の違いはあるが、描かれる図像の数が減り、画面が整理され
たものになって行くのが明らかであろう(11)。

ではこの画面の変化とはいかなるものなのであろうか。少なくとも
も線による表現の幅も広がり、整理のされた画面全体の構成はより
緊密で強靱なものとなって、造形的に見れば格段の進歩と言える。
ただこの画面の整理は、峻介のもつ都会にたいする多様なイメージ
が枯渇する中で、たんに造形的な側面が進行していったためのもの
なのか、あるいは逆にあるイメージが鍛えられ一本化する過程でそ
れにともなった必然的なものであろうか。そうした点に留意し
つつ、この「都会シリーズ」中に描かれた人物像について考察を加
えたい。

第三章 人物像―「中央にたたずむ女性」を中心として―

「都会シリーズ」には、これに影響を与えた野田英夫(12)やゲ
オルグ・グロスの持つ社会に対する批判のまなざしが欠如し、たんに
都市と人物のモンタージュのなかに華やいだ都会のイメージを描
き出しているという評がある(13)。しかし峻介の描くこの都会の
中には、彼の対社会的な姿勢は何も込められてはいないのであろう
か。ここでは「都会シリーズ」にかかわる素描と、タブローに描か

れた人物、中でも多くの作品に登場する画面の中央にたたずむ女性
を中心に考察を行い、「都会シリーズ」はたんに都会の生活を叙情
的に描き出したものではなく、峻介の対社会的な姿勢の表れがある
ことを確認しておきたい。

峻介が描いた素描のうち「都会シリーズ」に関連するものとして
約三〇点程が知られているが、その多くは『松本峻介素描』(一九
七七年 綜合工房)に掲載されている。中には訓練的に手や顔を幾
つも描いたりしたものなどもあるが、注目したいのはタブロー同様
に幾つかの図像をモンタージュ風に構成したものである。これらは
素描ということもあってタブロー以上にはっきりとした線を持ち、
またタブローには持ち込まれなかった説明的な図像も多い。

まず『松本峻介素描』の五七頁の作品では、着流しの男が子供を
つれ、下を向いて疲れたように歩いたり、五四頁では腹の突き
出た男やステッキを振り上げる男、さらにはロッキングチェアに
くつろいだり、手紙を持った人物がおり、鎌を担いだもんべ姿の農
夫も描かれている。これらの中でも最も目を引くのは画面左下隅の
家族を顧みないように机に向かって筆を走らす文筆家と、それを困
ったように食卓で待つ女房と二人の子供という明らかに風刺的な場
面である。峻介が描く図像の中でも、これほど生々しい主題ははな
かる。その他の素描を見ても、峻介はタブローとはかなり異なっ
た説明的な画面をつくりだしていることがわかる。それは現実の人
間社会に対するかなり皮肉な視線が込められた、対社会的な側面を
持ったものである。

では素描の持つこれらの要素はタブローに移し変えられる時点で
捨て去られてしまうのだろうか。いかに「都会シリーズ」では色面

と線描の分離が進むとはいえ、やはり互いの兼ね合いを考えねばならず、素描が持っている説明的な要素が切り捨てられるのは仕方ないことであろう。しかし峻介がもつ社会的な視点までもがタブローに移す際に封じ込められてしまうのであろうか。ここで「都会シリーズ」のタブローに描かれた人物像を見てみたい。

峻介は「都会シリーズ」のほぼ全作品の中に洋装短髪の女性、當時で言うモダンガールを描いている。一九四〇（昭和十五年）年近くになると女性の洋装もかなり普及してはきたが、まだまだ和服姿もおおく「都会シリーズ」にあらわれる女性達はモダンな都市の重要な構成要素であった。こうした風俗的な点も興味あることだが、それ以上に彼女達が担う、より重要な役割に注目したい。

ほぼ全作品に女性が描かれると述べたが、そのまた大半が画面の中央で、他の人物や街の騒乱をまるで静かに受け流すかのように、一人たたずむという配置を与えられている。作品をあげるなら『街』〔四三〕（大川美術館蔵）、『エスキース』〔四二〕、『都会』〔四五〕、『都会』〔四六〕、『建物と人』〔五十〕、『街にて』〔六四〕、『街にて』〔六一〕（下関市立美術館蔵）、『都会』〔五一〕（大原美術館蔵）、『黒い花』〔六〇〕（岩手県立博物館蔵）、『街（自転車）』〔六三〕の十点である。一九三九（昭和十四）年の二科展出品作である『序説』〔四八〕は、この年の次男の誕生に寄せて、峻介自身と禎子夫人を描きこんだ私的な性格の強い特殊な作品であり、他の作品も一九四〇（昭和十五年）年末の個展に向けて描かれたものが多く、このシリーズに賑らみを持たせようとしたものであることを考えれば、「都会シリーズ」の大半、特に二科展出品作などの主要作はすべて、この「中央にたたずむ女性」という構図を持っていると言ってもよいで

あろう。

ではさっそくこの女性の役割について考えてみたい。この女性たちは画面の中で確かに他の人物たちとは没交渉に存在しているようではあるが、しかし本当に無関係なのだろうか。実は「都会シリーズ」全般をつうじて、この女性たちとそれを取り巻いて配される人々の間には、ある一つの重要な関係が成立しているのである。『街にて』〔六一〕を取り上げてみる。

この作品でも中央に帽子を被った洋装の女性が画面の半分以上の大きさに描かれており、この女性を中心にその半分ほどの大きさと和服の女性や洋装の男性が、またその背後にもさらに小さく男性と女性が一人づつ描かれている。こうした周囲の人物の中でも、中央に描かれた女性の右上方に向けられた視線と重なるようにおかれた人物像に注目されたい。力なくこちらに背を向けた男性像で、ふらふらと画面の外へと出て行ってしまうかのように弱々しい。けれどもその描線ははっきりとしたもので、また人物の構成の上でも、手前の男性、画面の中央にいる女性、その背後の女性、そしてこの男性と続く人物の連なりは、各々の頭部が画面の右上から左下へと対角線上にほぼ並べられたうえ、この男性を頂点とした三角形を形成している。画面右側に並んだ三人の人物の間にも同じような関係がある。つまり我々は人物像の構成からも、その頂点にあたるこの背中を見せる人に気づかされることとなるのだ。

つまり『街にて』では、周囲の現実的な世界から超絶するかのよう中央にたたずむ女性と、都会の厳しい生活に疲れ果てたように背を向ける人という、対照的な人物像が描かれているのである。

この中央にいる女性という構図が多くの作品において変わらぬも

のならば、一方の背を向けるなどの人物像はどうであらうか。注目してみると、多少の変化がありながらも、常に中央の女性像と対照的な人々が描かれているのである。

『街』『四三』では、まさに中央の女性と背中を合わせるように靴を磨かせている男がいる。その他の人物は、椅子にかたまって座っていたり、また行進する兵隊の列など漠然とした人々の群れである。注意したいのは全体を見渡すと中央に立つ女性だけが淡いピンクの彩色が施されるのに対し、それらの人物は深いブルーの色の面の中に沈みこむようである。画面全体を通して、都会の現実的な生活に取り込まれた人々と、そこから超越するような女性という対照関係が彩色の上でも暗示されている。

一九三九（昭和十四）年二月の『都会』『四六』では中央に立つ女性と、酔っ払って思考を停止した男性という全くの対照的な人物像が描かれ、さらに一九四〇（昭和十五）年二科展出品の『都会』『五一』では、正面をむく女性と、それに背を向けてまるで画面の外へと走り去るような人の群れが描かれている。

このように「都会シリーズ」の多くの作品において、超越的に「中央にたたずむ女性」に対し、都会の喧噪や社会の疲弊に巻き込まれたような人物の姿が対比的に描きこまれている。初めは酔っ払った人や群衆だったものが整理され、『街にて』では、はっきりとこちらに背を向ける人物が現れ、さらに『都会』『五一』では中央で前を向く女性とその背後で背を向けて立ち去ろうとする人々という明白な対照関係にある人物像だけになって行くのである。

ところで、この対照的な人物像のうち中央の女性とは対をなす側の人々に注意すると、都会の生活を喜々として享受する人間は一人

もいない。グロスの引用によっていくらかのブルジョア階級的な男性像も描かれはするが、次第に淘汰され、残っていくのは画面の外にふらふらと逃げ出すように向かっていくか、また明らかに自らの思考を停止してしまったようにみえる人物ばかりである。こうした人々をとうして浮かび上がるイメージは、まさに素描に見られたような都会の現実巻き込まれた側の人間に対する竣介のイメージとよく似通ったものである。つまり素描の持っていた生々してさこそ多少は薄められてはいるが、タブローの人物像は竣介のもつ都会の現実生活へのイメージの鏡である。これらをとおして明らかになる竣介にとつての都会とは生きて行く人間の活力を奪い去る、さもなくば考えることを止めさせてしまう、まさに後ろ向きにとぼとぼと立ち去るべき場所と考えられるだろう。

このように見てくると「都会シリーズ」とはたんに都会の風景をモンタージュ風に構成することにとどまるものではなく、描かれた人物像の対照関係を通じて、素描に表れたような竣介の心象が反映されていると言えよう。ただそれが竣介の意図的な試みであるのか、または無意識の心象の反映であるのかは明言しがたい。

もっとも全ての人物がそのような明確な二項対立に整理されるわけではなく、常にそうした関係にまるでかわりがないような人物像が存在していることも注意しておかなくてはならない。人物像の対照的な関係は「都会シリーズ」の多くの作品において現れるが、かつて全作品に一貫したものでもなく、明確な社会告発がなされているというわけでもない。これはどのように受け止めればよいのであろうか。

さらにもう一つだけ考えておきたいことがある。ここに描かれた

多くの人々が暗い都会の現実に巻き込まれ、その苦の本体を見たい。そうともしないまま、思考を停止したり、限られた現実の中に埋没したり、または逃げ出そうとしているのであるならば、この中央の女性はいったいいかなる場に立っているであろうかということである。

こうした問題点を踏まえ、もう一度、渡辺の画業において「都会シリーズ」が占める位置について考えてみたい。

第四章 「都会シリーズ」の批評性

ここで改めて『街』〔四三〕（大川美術館）と『都会』〔五一〕（大原美術館）を見てみる。この二つの作品は共に二科展に出品された大作で、制作年に二年の隔たりをもつだけではあるが、まさに「都会シリーズ」の幕開けと集大成といってもよからう。『街』では小さい家並みや群衆など雑然とした都会の騒がしさも、深い海の中に横たわるように暖色系のブルーのマチエールの中に漂うようである。広い視界の中に練り広げられる都会の喧噪も、柔らかなペールをかけられたように我々には伝わってこない。上述で考察を加えてきた様々な要因が、いまだ未分化のまま混沌と一つの世界をつくりあげているのである。一九三〇年代末の洋画表現の中では都市のモダニズムを先取りした先進的な画面であったといえるだろう。一方『都会』はどうであろう。建物の形態は幾何学的で硬質なものとなり、その中に抑揚のある描線によって二つの対照的な人物像が配され、画面は洗練された強さをもつようになる。わずか二年の間ではあるが描線の幅の広がり、マチエールの緊密度、そして色調の明快さ、理知的な画面構成など、いずれにしても造形的には大きな進歩

がうかがえる。彼がこの「都会シリーズ」で成就しえた線描とマチエールの自律的で強靱な存在、そしてその調和は当時においても、注目すべきものとして評価でき、また後の『運河風景』のシリーズ、そして絶筆となった『建物』〔一九五〕にまで引き継がれる渡辺の造形面の重要な課題ともなる。

ではこうした造形性について、この「都会シリーズ」の中に込められた松本渡辺の社会に対する姿勢、言わば批評性は、いかなるものなのであろうか。ここで「都会シリーズ」の位置を考えるため一九四〇（昭和十五）年になって描かれたもう一つの風景画群について述べたい。

これらは「都会シリーズ」に対してまるで表裏をなすかのような別系列の連作で、一九四〇（昭和十五）年三月に描かれた『茶の風景』〔五四〕、七月の『郊外風景』〔五五〕、『お掘端』〔五六〕、さらに九月の『青の風景（A）』〔五八〕、『青の風景（B）』〔五九〕、またこの年の内に描かれた『青の風景（C）』〔五七〕から成る。これらの作品は「都会シリーズ」の作品が二科展等に出品されたのに比べ、この年十月の初個展にもほとんど出品されていないもので、それゆえに渡辺の個人的な自由な試みともうけとめられるが、「都会シリーズ」との何よりの違いは同連作にみられる線描の払拭である（14）。

『茶の風景』を見てみる。パッチワークのように並べられたパレットナイフによる長方形の小さな色面が特徴的だが、その下に覗く細い描線に注意すると、これらの線は立ち並ぶ小さな家々などを表し、渡辺も当初は「都会シリーズ」のような画面作りを考えていたふしがある。しかしこれらの線描がパレットナイフによる厚

い絵具で覆われたことよって、画面からは細い線が消え去り『郊外風景』『青の風景』と続くもう一つの連作への道が開かれることとなった。

この連作のなかでは、何よりも色彩が明るくなつたうえ、一つ一つの色面が広がり、大変のびやかな画面となっている。『青の風景』と題された三点の作品では、黒く細い描線は画面から消え去り、ただ青、緑、白と色調の幅が抑えられ、幾つかの色面だけで画面が構成されている。そしてそれに伴っておそらく画面に持ち込まれている人々や建物の具象的な形態は不明確なものとなり、一種の抽象作品とも言えるべきものとなっているのである。つまりこれらの作品では、具象的な形態をきっかけとして画面作りが始まったが、線描を絵具が覆ってしまったことから、いわゆる「図」と「地」が一致した色面だけによる画面の構成が進み、やがて具象的な形態をも乗り越えていったのである。

こうした画面が与える印象は、「都会シリーズ」のそれとは大きな相違を見せるが、先述のように峻介は造形のうえで常に具象的な形態を持ち込みながらも、それ以上に幾つかの色面の構成によって画面を作り上げることに関心をもっていたと推察してきた事からすれば、この『青の風景』等の作品こそがこうした峻介がもっていた造形的な資質において、最も無理のない峻介らしい作品であると言えよう。

このことについて峻介の日記の中に興味深い記述がある(15)。

一九三八(昭和十三年)十一月四日付のもので、峻介のもとをたずねた古沢行夫(岸丈夫)との会話の中で古沢がこの年の二科展に出された『街』と『落合風景』について語ったものだ。

「『街』の絵の意志は分かるけども、絵としては『風景』のほうができていて、つまり無理なく俊ちゃんが出てるとおもわれる。そして良い。(略)『街』の絵はつくりものだ。『街』の絵で一番心配なのは、ああいう絵の出来る心理状態では、多少しあれをつき詰めて行くと袋小路に入る。(略)俊ちゃんが何かをやるうとして、これは解るし良いと思うが、それが出来た結果から判断されると非常につまらぬことになる。むしろたんとやった仕事の中にそれらが含まれていることを意識したほうがよい。」

古くから峻介を弟のようにかわいがり、自身も画家として彼の画業にも注目していた古沢は(16)、『街』にたいして、峻介が何らかの作爲的な意図をもって制作し、そしてそれが作りもののようにであると述べている。造形的な問題であるのか、それとも何らかの対社会的な発言の意図があるのかは定かではないが、「ああいう絵の出来る心理状態では、多少しあれをつき詰めて行くと袋小路に入る」といったくだりを見ると、やはりたんに造形的な問題には止まらない、峻介が当時の社会状況に引張り返された先鋭的で、いささか力んだ声高の姿を見て取ったのではなからうか。古沢の言葉と、力んだ自分がふと力をぬいたような伸びやかな『青の風景』のような作品の存在は、峻介の画業において「都会シリーズ」占める位置について有益な示唆とはなるまいか。

作品に何らかの社会的な発言を込めようとするとき、様々な画像を盛り込む「図」の部分の明示が必要と考え、画面の中で多くの画像を処理しようとするために細い線描の採用は有効な手段だったであろう。そして意識のうえで「地」より「図」が優先されるべきものであったのは当然である。しかし峻介が自己の内に抱える資質

は、この『青の風景』のような、「図」よりも塗り込めるようなマチエールによって形成される「地」が優先されるべき作品に向かうものであり、「都会シリーズ」には、古沢の言うような作りもの的な印象が醸し出されるのである。こうした「都会シリーズ」の試みが『都会』『五一』においてある程度の完成、そして限界を見たとき、竣介自身の資質は発露の場を求めて『青の風景』のような作品となったのである。

『青の風景』等の作品はあくまで「都会シリーズ」の位置をあぶり出すようなものであるが、このような作品の存在に照らし合わせてもう一度「都会シリーズ」に描かれた人物像を考えてみる。

「都会シリーズ」には「近代的な絵画詩」「明るい多分に遊戯性をもったモダニズム様式」（前出 浅野徹「松本竣介一面」『生きていく画家』をめぐって）と言った見解が多い。こうした中で本江邦夫氏の「いかにも夢想的な都市風景は、その外観とは裏腹に、ある現実感、なにか圧迫されている感じを帯びざるをえない。（略）モンタージュの都市は、どこかしら甘美な、ほとんど無国籍の、とはいえはつきりと現実味を帯びた一種のヴィジョンであるとはいえないだろうか。」（前出「松本竣介―透明な壁」）といった評価は注目される。前章で考察したように竣介が描き出したものは、すでに嫌悪すべきものとなってしまった、都会の現実的な姿であり、それにまぎれもなく自分を取り巻く大都会、すなわちこれから戦争の激化を迎え、政治的、経済的そして思想的に混乱し、そして様々な人々の享楽と不安の思いがうずまく東京のイメージが強く反映されている事は確かなことであろう。ならばその時代の閉塞と享楽を作り出す要因に対して、竣介が何らかの見識を持ち合わせてい

たのは当然と言えようし、より具体的に当時の政治体制や軍部と言ったものへの追及、告発がなされることも可能ではあったらう。

しかし竣介がなしたことは、人々を疲弊させ不安に陥れる対象物を、漠然と都会という一つの風景の中に象徴させることであったのだ。そして「都会シリーズ」の中で進行していったのは、都会の生活に圧迫される人々の側のイメージの一本化に伴って、二つの人物像の対照関係を整理することだけだった。

この「都会シリーズ」を、松本竣介が何らかの社会に向けた意図をもって制作していたと考えることは、『青の風景』の連作や、それに関する古沢の言葉によっても可能なことであらう。ただ竣介の意識において、それは明らかな社会告発といった過激なものではなく、彼が無意識に、またたとえ意識していたであらうともあまりに漠然と感じていたであらう、時代の、そして彼の生きる都会の圧迫感、閉塞感を、それに取り込まれた側の人々を描くことにより表現するにとどまるものであった。ここに戦争、経済疲弊という余りに大きな現象を前にして、それを余儀なくも受け入れざるをえない大前提として受け止め、そうしたおおいかがざる悲劇のもとに歩もうとする精神の一つの形を見ることはできまいか。

最後にもう一点ふれておきたい。今まで述べてきたことは、竣介が自己を取り巻く社会状況を客体化し描き出した部分にかかわることだが、ではそうした時代、社会の中での松本竣介という一つの主体はいかなる立場にあるべきかと彼は考えていたのであろうか。いわば『雑記帳』等の多くの文筆活動において、自己の意志を明確に表明していた竣介が、自身の画作の中で広く社会を見渡そうとした時、彼自身の立つ場所をいかに考えていたのであろうかということ

だ。重要な指標として、ただ一人超越的に存在する女性の役割に注目してみたい。

全作品を通してこの画面中央の女性は同一人物をモデルとして描いているとは言えない。それぞれ異なったポーズを取っているし、その容貌も時に明確であったり、また時に被介夫人の積子を思わせるときもある。ただ画面中央という構図的な位置から、また群像の中での位置からも、この女性の性格が大きく変わるものではなく、同一の人物と言っても良からう。都市の様相という点では断髪洋装のスタイルのモダニズムの象徴でもあり、「都会シリーズ」の華やかさを醸し出しているが、他の人物像との対比においては、時代の不安を超然と受け流すかのようであり、別の見方をすれば、ある意味で時代の不安をもまるで人ごとのように意に介さず存在する女性でもある。ただ「都会シリーズ」のなかで彼女一人だけが一貫した存在であり、この女性を規範として連作中の様々なモチーフが明確化されたことは確かである。

不安の原因は追求されなかったが、不安の心理はこの女性を基軸として見事に先鋭化された。声高に叫ぶわけでもなく、また特権的な階級にあって人々を見下ろしているわけでもない。ただ静かに時代の不安や、都会の不安の中につぶれることなく存在しているのである。いわば他の多くの人物が都会や時代の中の不安の中に取り込まれ、騒乱し、あるいは考えることは止めてしまうという否定的のイメージのもとに描かれている中で、一人この女性だけがそのような負の符号をうたれることから免れているのである。しかしだからと言って彼女は決して積極的な肯定的なイメージを喚起するわけでもない。ただ彼女は正負が打ち消しあったりの地点に静かにたたず

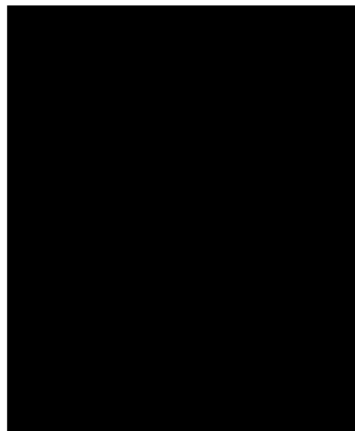
んでいるのではなからうか。

結局、被介は「都会シリーズ」において何らかの社会的発言の意図を盛り込もうとしたのであろうが、余りに消極的な社会的告発にすぎず、非難も、また積極的な提言も明確にされぬままであったといえよう。造形上の様々な手法が「都会シリーズ」の画面を華やぎ、造形的にも魅力あるものとしたことも確かだが、同時に被介が社会に対して持っていた姿勢を、彼自身に対しても、また我々に対しても不明瞭にしてしまい、それゆえに「都会シリーズ」の位置を不安定なものとしてしまったのであろう。

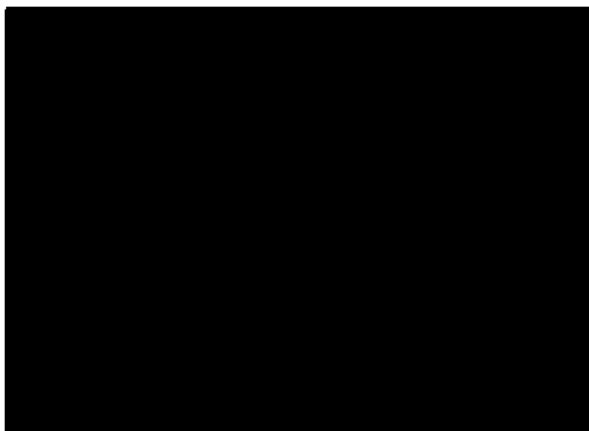
こうして「都会シリーズ」を振り返るとき、そこに被介が何らかの社会性を持たせようとする姿勢こそあれ、実際はその造形性ばかりが展開していったという状況が浮かび上がる。それは被介自身の自覚、認識の曖昧さに起因するものであろうが、この「都会シリーズ」に込められた社会的な姿勢をいかに評価すべきかについて、さらに『画家の像』を考察し改めて述べてみたい。

第五章 『画家の像』と「都会シリーズ」

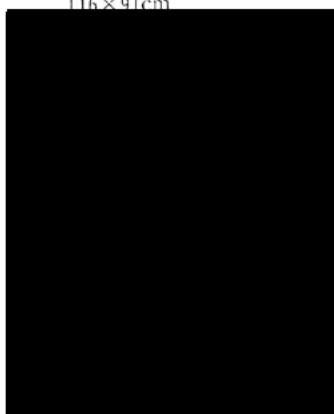
一九四一（昭和十六）年第二八回二科展に『画家の像』（宮城県美術館）が発表される。この作品は被介の画業の中心となる大作であるとともに、戦中期の日本美術を語るうえで無視しえぬものであることに間違いない。この作品についても本江邦夫氏の『みづゑ』に掲載された座談会記事『国防国家と美術』を読んで、その暴論に反撥し、『生きている画家』を同誌に寄稿する。（略）ともかく彼は立とうとしているのだ。『画家の像』はこうした被介の姿勢を、奇妙なまでに素材に表現したものである。とりあえずそのようにいえ



街にて [61]・1940年
116×91cm



松本稜介素描54頁

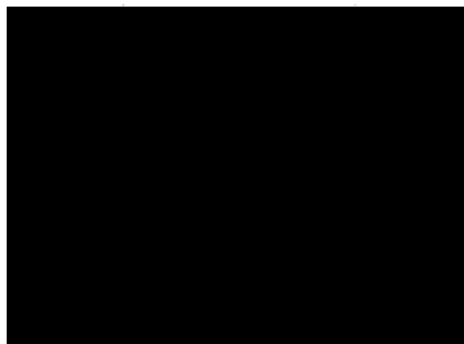


航空兵群・1941年
(作品絵葉書のみ現存)

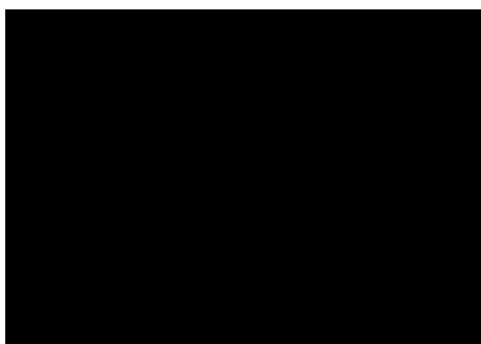


画家の像 (部分)

画家の像 [88]・1941年
162×112.5cm



郊外風景 [55]・1940年
73×91cm



運河風景 [124]・1943年
45.5×61cm

るだろう。この、なにかにおびえているような背中と眼をみせる妻と子のかたわらに立ちつくす画家、彼の背後は、しかしながら、どこかしら空虚で、暗い背景であり、それはなんの支えにもならない。時代の前にそれと拮抗して、とにかく立っていた画家の孤高性を強く感じさせる」(前出「松本竣介—透明な壁」といった言葉に代表される評価に止まり、具体的な作品についての評としてはわずかに麻生三郎氏による「この絵の背景をみると、そこに展開する風景は生き生きとし、彼はやはりこの細部を愛情をもって描いている」(『松本竣介画集』平凡社 一九六三年)と、後述する洲之内徹氏の論述が見受けられるだけである。また朝日晁氏が『松本竣介』(前出)でこの作品へのピエロ・デラ・フランチェスカの影響を指摘して以来、しばしばこの事が触れられているが、朝日氏の指摘は『画家の像』における婦人の横顔と肩越しに右目だけのぞかせる子供、そして俯瞰的な風景といった構図の問題に止まるものである。

「都会シリーズ」の中ではたんに線描によってのみ形態をもちえていた建物群が、この『画家の像』において初めて明確に線描と色面が一致し、建物らしい外観を備えることである。現実存在する建物ではなからうが、竣介のこれまでの作品を通じてこれほど写実的な建物が描かれたことはない。

さらに「都会シリーズ」に比べ、『画家の像』に描かれた街並は、驚くほど秩序だてられている。中央に立つ画家の右肩のすぐ上に描かれたニコライ堂に似た円い屋根の上に尖塔の立つ建物は、ちょうど画面の中心軸上にあり、またこの建物の上を通過して引かれる横軸は上方の空と下方の街並との境界線ともなっている。さらに画面向かって左の二つ建物の配列からも暗示されるように、描かれた建物の多くはこの塔のある建物を消失点とする線遠近法におおよそ従っており、画面全体がほぼこの塔のある建物を中心とした構成に沿っているのである。ただそれぞれの建物の軸線が微妙にずらされいたり、大きく描かれた人物像に遮られる画面の右側では、蛇行しながらも垂直に上って行く道が描かれ一つのアクセントとなっている。この道もすでに『茶の風景』[五四]に登場しているし、各建物の輪郭も幾度となく用いられたものであるなど、『画家の像』は竣介の従来作品にあつた要素が個々に数多く取り入れられているとはいえ、一転して画面全体は綿密に構成されたものとなり、印象としては、音もなく寂漠とした広がりを見せるのである。

まず人物の背後に広がる街の風景であるが、描かれた幾つかの建物はすでに「都会シリーズ」の中で幾度となく見かけた建物たちである。竣介好みの幾何学的なものや塔のある建物が、まるで竣介のもつ建物コレクションを並べたように描かれている。しかしこの『画家の像』の風景と「都会シリーズ」の風景の決定的な違いは、

中央に立つ人物は、間違いなく竣介その人である。さらに傍らにうずくまり背を向ける女性は妻の禎子である。とすればもう一人の子供はこの年二歳になったばかりの愛児、莞ということになる。この

三人の人物は画面の大半をしめるほど大きく、また写實的に描かれている。それゆゑ峻介の画作のなかで初めて意志のこもる表情をもった人物像となっており、しっかりと立つ男性と肩越しに不安な表情をのぞかせる女性とは明らかなコントラストを見せている。「都会シリーズ」においては常に画面中央にたたずんでいた女性に変わって、この『画家の像』において初めて明確な人物像が現れたのは注目すべきことであり、そしてそれは不安げな家族を傍らにして立つ峻介自身であったのである。

洲之内徹氏はこの『画家の像』について『帰りたい風景・気まぐれ美術館』（新潮社 一九八〇年）の中で「その物々しく大仰なポーズの虚しさは、彼の自負と使命感と陶酔の虚しさなのではないだろうか。」と述べている。確かに描かれた峻介の姿はヒロイックである。ただしこの洲之内氏の言葉は、その鋭い感性が読み取ったものであるけれども、「都会シリーズ」にあったような人物像の対比の中で峻介像をとらえたとき、より確かなものとなるのではない。しっかりと両足で立つ峻介にたいして、そのかたわらの木箱に腰を下ろし、肩越しにのぞく禎子の不安げな表情はいかなるものものであろうか。ここに今までのどの作品にも見られなかったほどの明らかな対照関係があることは明瞭であらう。

しかし画面にはこの中央の人物像の他にも、峻介の両足の間や、左手の建物の間、気をつけねば見落としてしまいかねないほどの、まさに蟻のような点景の人物が描かれている。この中央の男性像に比べれば、その爪の先ほどの大きさしかない人物たちは一体何をしているのであろう。立ち話をする人。天秤を担ぐ人。自転車に乗る人。皆せわしなく動き回っているが、中でも目を引くのがおそ

らく、大の喧嘩をかこんで騒ぐ人々の群れである。

中央で立つ峻介像と、その足下で相争う人々もまた紛れもなく一つの対照的な関係を作り出している。言わば『画家の像』では、「都会シリーズ」において時に不明確であった二つの人物像の対照的な存在が、明確に、そして峻介像を基軸とした二重の関係を形成し、かつ峻介と足下の点景人物の間ではその対照関係の距離が最大限に拡大されているのである。それによって描かれた峻介の姿は、洲之内氏の言うようにいっそうヒロイックなものを受け止められるし、またそれを描いた峻介自身の精神もこうした二重の負荷に耐えうるほどに昂揚したものであったのであろう。

もう一度画面を見てもよう。「都会シリーズ」では画面中央に静かにたたずみ、現実の混乱にただ超越的だけであつた女性像は、その匿名性を脱しここで鮮やかに松本峻介として地上に立つことになる。何よりも画面の中に目立たぬようにたたずむだけであつたのが、ここでは前面に大きく立ちはだかる存在にまでクローズアップされているのである。一方、前景の人物像が手前に引き寄せられた分だけ、その背後の街や人物たちは大きく後退することとなる。ここで前述した、背後に広がる街の秩序だった構成の意味が明らかとなる。整然と配列された街は、遠い距離感を感じさせるだけでなく、その冷たい構成は見事に前景の人物を引き立てることになる。

この対照関係の増幅にこそ峻介の昂揚した精神が現れているのであり、「都会シリーズ」においては、彼の社会に対する姿勢は不明確なものであったが、ここに自身の姿を描きこむことは峻介の決意の確かさを物語っている。しかし峻介はいったい何を決意したというのであろうか。その時、この作品の描かれた一九四一（昭和十六）

年を過ぎた松本竣介の複雑な姿が問題となろう。ここで一九四一年(昭和十六)年四月の「生きている画家」発言の行われた時期について考えてみたい。

この年、『みつゑ』一月号においての座談会記事「国防国家と美術—画家は何をなすべきか」は竣介の「生きている画家」発言の直接的な引金となった。「国防国家と美術」は、画家と戦争という状況とのかかわりについてあからさまに軍人の側からなされた発言であり、また同誌四月号に載せられた「生きている画家」はそれに対して画家の側から公の場においてなされたほとんど唯一の発言であろう。それゆえ当時においてはほとんど等閑視されていたにもかかわらず、この出来事は、後に戦時中の美術界を語るとき常に引き合いに出され、また竣介評価のなかで大きな位置を占めることになる(17)。

竣介の評価はこの発言の評価に左右されてきたと言ってもよいであろう。ときにその論点は「生きている画家」がもつ微温的な調子の解釈であり、またそれを暗く封じ込められた時代の中の精一杯の発言と取るのか、それとも自己の創作の理念を国防国家の理念の内に合理化しようとする姿勢の表れと読むのが議論の別れ目であったとも言える。しかしここでは「都会シリーズ」と「画家の像」の節目として「生きている画家」を考えてみたい。浅野徹氏も「先に私は『生きている画家』の公表が、彼に緊張を強いたろうと述べた。その緊張とはたんに当局の眼をおそれて行動を慎むという意味だけではない。それは『生きている画家』の発言に見合うだけの重さのある仕事を彼に義務づけたという意味でもあった。」(前出「松本竣介一面—『生きている画家』をめぐる—」)と正当に指摘して

いる。

「都会シリーズ」が既に対社会的な姿勢を持ちつつ、一九四〇(昭和十五)年二科展出品の『都会』『五一』においてある程度の完成度をもった事は見てきたとおりである。しかしそれは同時に、竣介の対社会的な姿勢の表明がある行き詰まりに達してしまったということでもある。ではこれら『都会』『五一』以降の作品を制作中、竣介の中に「都会シリーズ」の持つ対社会的な側面を引き継ぎ、発展させてゆくような作品の構想はあったのであろうか。少なくとも『都会』『五一』制作後の作品を見た場合、一九四〇(昭和十五)年九月に描かれた『黒い花』『六〇』(岩手県立博物館)などは、『都会』『五一』にあるような切り詰めた緊迫感はなく、かえって多くの図像が持ち込まれた『街』『四三』など「都会シリーズ」初期の作品へと逆戻りしてゆくようである。翌一九四一年(昭和十六)年五月の舟越保武との二人展の出品作をみても、そこに「都会シリーズ」自体に新たな展開はなく、かわってニコライ堂や横浜風景等の現実の風景に沿った新しい作品が表れているだけである。

「都会シリーズ」も行き詰まる中、彼の作品から社会に向かい合おうという姿勢が薄れかけ、そのぶんニコライ堂などのモチーフのうえでの新たな造形的探求が始まりかけていた時期に「生きている画家」発言がなされたのである。

発言の内容だけ読めば、それは軍部関係者の言葉の一つ一つ慎重に答えながら、自己の意見を述べるといふものになっている。その姿勢を、今日どのように受け止めるかはまた改めて論ずるとして、軍部関係者の座談記事にたいして、『みつゑ』という衆人が注目する場において発言したのであれば、画家として自己の発言に見合うも

のを作り上げようとする過剰な意思が作品に反映されてもおかしくはあるまい。とすれば「生きてゐる画家」発言は、「都会シリーズ」以来持ち続け、また造形的に表現するのに行き詰まりかけていたかも知れない。綾介の対社会的な意識を明確化、先鋭化し『画家の像』に結び付けるという役割を果したと考えられるであろう。

改めて『画家の像』に戻りたい。綾介と楨子、そして綾介と他の小さな人物像の対比を見ると、距離の拡大とは裏腹に、その構造は「都会シリーズ」と何等変わりはないことは明らかである。自分はどうも強風に吹こうとここに立ち続けていようという意志の強化は見られても、この『画家の像』における綾介も思想的に全く同じ地点に立っているとしか言いようがない。つまり「都会シリーズ」の中では不明確であった意識が「生きてゐる画家」発言を契機として、この『画家の像』制作によって自覚的にこそなったが、依然何の追求も提言もないままに、時代の不安の中につぶれず存在しようとする自己の姿を描き出すだけなのである。現実への不安の意識を示しはしたが、その要因について追求することはなく、また積極的な提言をなすこともなかった。つまり綾介は現実に入らせぬまま立ちすくむしかなかったのである。こうした現実には嫌悪感を感じながらもそれを乗り越えようとはせぬ一つの知性の在り方は「都会シリーズ」からそのまま「生きてゐる画家」に持ち込まれているのではないのだろうか。

こうした姿を本江氏は「時代の前に、それと拮抗して、とにかく立っていた」という画家の孤高性を強く感じさせる（前出「松本綾介―透明な壁」と評した。確かに綾介が『画家の像』に示した自己表明の強さは、戦争の時代にあつて精一杯のもので高く評価す

べきであらう。しかしその自覚的な姿に、ともすれば危険な意識が見え隠れするようである。遠くなった街の中に描かれた人物の中でも、最も象徴的なのは綾介の両足の間の人々である。これは明らかに六、七人の争乱の場である。この人物達はあまりに小さく描かれているので、大人であるのか、子供であるのかははっきりしない。もし大人であるならば、時代の不安に負けずに立ち続けようとする自分の足下に、犬の喧嘩に騒ぎあう人々を配するなど、自己の英雄的な陶醉とともに、そこまで到達できない大衆の意識の低さを嘲るような、まことに醜い画面とならう。また子供であるとしても事態は同様であらう。いずれにせよ綾介は社会の現実的な日常に密着しようとして、こうした情景を取りこんだのであるが、自身の姿を描く画家の視線と、街の現実的な日常に密着しようとした画家のもう一つの視線は見事にすれ違つてしまつてゐるのではないか。

この『画家の像』は、四月に発表された「生きてゐる画家」との密接な関連をもち、何よりも「都会シリーズ」において、いまだ曖昧で未分化であつた、造形的な探求と対社会的な発言との兼ね合いが『画家の像』において激しくその社会性へと偏つて行つた証でもある。造形的にも「都会シリーズ」以来の探求の上に、綿密な計算をもつて構成された画面が作り出す人物像の見事なコントラストは注目すべきものではあるが、この明らかな構想画としての画面は、自己の無言の主張の背後に、日常的な都会の現実への視線が交錯する二重性を秘めた画面となつていたのである。そして綾介の社会に対する自己の態度表明は「生きてゐる画家」が客観的には、けつして表立った軍部への講義ではなく、自己の存在理由を座談会当事者の発言に慎重に答えることで主張したものであつたように、『画家

の像』もそうした「生きている画家」発言を思想的に大きく乗り越えることはなかった。『画家の像』に描かれた竣介は雄弁ではなかった。

結 語

本稿では「都会シリーズ」そして『画家の像』の、主として人物像に対する検討を加えてきたが、それには「生きている画家」と『航空兵群』の解釈に伴う、短絡的な抵抗の画家の視と、それに否を唱える竣介評価に対して、別の側面からの一つの提言を行う意図もあった。

竣介には、早くからプロレタリア美術思想との出会いや(18)、過剰とも思われるほどの文筆への指向があり、そうした「画作以外の場所における画家としての自己確認」という矛盾した状況の中で、彼の青年時代は過ぎて行ったのである。その際に竣介を取り巻く環境は、生家の佐藤家では父と兄による文化活動への熱中(19)、赤荳会(アリコルジュ)では経済的にも思われた、いわゆる育ちの良い仲間たちとの交流(20)、そして松本家では養母の恒子を中心としたインテリ家庭的なムードに包まれたものであった事を忘れてはならない。自らの性情とそれを取り囲む環境は、常に画家としての自己の確認を過剰な形で竣介に強い、それゆえに彼が本格的に画作に専心し、造形的な探求に沈黙して行くまでに多くの時間を要することとなったと言えよう。そして十三歳の時に聴覚を喪失したことにより生じた社会への疎外感や、自己を置き去りにする制度への積極的な参入の意志が、常に彼をして声高な姿勢を取らせ、過剰な反応の一因となつて行ったことも見逃せないものであるし、何よ

りも戦争という時代が彼を挑発し続けたのである。

竣介のこのように自己に向き合う分だけ、また広く社会に目を向けようとする姿勢が、言うまでもなく「生きている画家」発言や『画家の像』の制作へとつながって行くのだが、これまでの竣介評価に見られるような、この一九四一(昭和十六)年の二つの出来事を単独に切り取る姿勢に対して、本稿では「都会シリーズ」をその前段としてとらえ、また極力その造形性についても論及するように努めてきた。それにより『生命の藝術』『雑記帳』といった雑誌の発行活動が休止した後、画作に専心するかのようであった竣介だが、その広く社会に向けられた姿勢は「都会シリーズ」において継続され、そこに内包された意識が「生きている画家」発言を契機として『画家の像』において鮮明になるという推論をえた。こうした考察の最後に『航空兵群』の制作に触れなくてはなるまい。

一九四一(昭和十六)年二科九室航空美術展示会という、その内容すらいまだ明らかでない展示会において発表され、今日僅かにモノクロームの図版のみによって知られるこの作品の存在が、「生きている画家」発言や『画家の像』の対極におかれ、竣介の抵抗の画家の神話に論議を巻き起こしてきた。しかしこれまで見てきたような竣介の意識の構造からすれば、『画家の像』と『航空兵群』のおかれた位置はそう遠いものではないのではあるまいか。

この二作品が描かれる一九四一年頃まで、竣介の作品はあくまで松本竣介という一つの知性が先行し、それをいかに絵画作品に結実せしめるかという段階を抜け出せてはいなかった。そのような、作品が単なる自意識の広告灯のような状態では、意識の揺れ動く様に応じて、作品も時に正反対の姿を見せることもたやすいことである

う。

戦争という時代状況の中で、画家がいかなる立場に立ち、その作品はいかなるものであるべきかという問いかけに、松本竣介も他の多くの画家同様、確かな答えをもっていなかった。「戦争記録画といえど、藤田嗣治の作品等にはある種の芸術性を認める」(21)といった彼の発言などは明らかにそれを物語っているだろう。竣介の批判の対象は常に不明確であり、また自己の向かうべき道への積極的な提言も一度としてなされていない。ただ漠然とした抵抗感と、そして強い社会参加への意志が彼に何らかの行動を強いたのである。

しかし、国家総動員が叫ばれ、ほぼ全国民が雪崩を打つように戦争協力に邁進した時代である。画家の多くも一国民としての意識の下に戦争記録画制作を行った状況で、漠然とした抵抗感はあるうともそれに対する明確な指針の定まらぬ竣介が、自ら携わる二科九室会による戦争記録画の展覧会への要請によって『航空兵群』を制作する事は充分納得できるものである。竣介はあまりに正直に時代と向き合い過ぎたのではなからうか。戦争協力のためにたびたび展覧会が開かれたが、そのような展覧会の出品作すべてが戦争記録画だというわけではない。しかし誠実な画家として時代に向き合おうとして『画家の像』を描いた竣介は、誠実な国民として『航空兵群』を描いてしまったのではなからうか。もっとも『画家の像』にある竣介が、漠然とした抵抗に止まり、どこか曖昧さを感じさせるように、『航空兵群』の制作にもどこか割り切れぬものがある。そうした竣介の意識を表すように、画面の片すみに「試作」という文字が書き入れられているのである。

『画家の像』によって竣介をへ抵抗の画家にする事も、また『航空兵群』によって、そこから引きずり下ろそうとすることも本稿の目指すものではない。問題とするならば、ただ一人竣介を祭り上げるより何故全国民の大半がいとも簡単に戦争協力に引き入れられたかという事実であり、竣介だけを取り上げるならその『画家の像』から『航空兵群』へのほんの僅かな時間に込められた彼の矛盾の深さにまず驚愕すべきではなからうか。同時代の画家たちの反応としては、積極的に戦争協力をはたす者や、また戦時下であるということすら気がつかなかったような行動をみせる者が多いなかで、竣介は戦争という時代に向き合った画家の最も良質な部分であることは確かなことである。むしろそうした竣介ですら、いままで考察を進めてきたような発言、思想表明に止まったという事実から、この時代を見渡すことをせねばならないのではないか。

ともあれ本稿は、松本竣介という一人の画家が残した仕事の短期間の内的関連について述べるに止まる。『画家の像』は、戦争とそれに向き合った画家、という意味においては一つの到達点と言えよう。そして画家はこの作品を描いた一九四一(昭和十六)年の夏を、まるで一つの転回点とするよう変貌する。これまでの社会への発言は、『画家の像』制作を一つの頂点とするかのように、竣介の作品からは急速に消えて行くのである。その過程では、一九四二(昭和十七)年一月に描かれた『議事堂のある風景』(九七)や『画家の像』の延長的に『立てる像』(一〇九)、『三人』(一一八)、『五人』(一二七)等の作品も制作されるが、いずれも『画家の像』のもつ緊迫感に及ぶものはない。多くは『都会シリーズ』の持つ独特の浮遊感をきざり取られ、竣介の眼前に存在する時空間に狭く限定さ

れてゆくのである。そして竣介自身も黒く小さな人影となってそうした空間を徘徊したのである。やがてその狭い、また最も現実的な空間において、竣介の造形的な探求は非常に密度を持って凝縮されてゆき『運河風景』『二二四』のような作品となって現れてくることとなる。「都会シリーズ」ではその魅力であるとともに、造形的な弱さの要因ともなっていた「図」と「地」の分離もなく、画面は綿密な構成と堅牢なマチエールに支えられた強靱さを獲得し、竣介の造形に対する深い沈潜をしめしている。「都会シリーズ」の浮遊感を一方におき、戦争が激化する一九四〇年代前半に描かれた、息苦しいほどの緊迫感を持ったこの都市風景をもう一方におく中間点にこそ『画家の像』が存在するのである。

こうしてみたとき『画家の像』を考察することは、「都会シリーズ」から、この作品以降描かれることとなるニコライ堂や鉄橋のある風景、また何点かの婦人像や少年像等への転回点としての『画家の像』制作を見据える検討作業を要請するはずであり、本稿で行った『画家の像』を青年期以来の対社会的な姿勢の頂点と見るとともに、その社会性と造形性の間に揺れる竣介の姿を吟味することは、その前段階に過ぎぬものである。

さらにこの『画家の像』を転回点とする松本竣介の出直しとも言える変容の様は、たんに竣介一人のものではない。例えば昭和のプロレタリア美術運動の先頭を歩いた岡本唐貴、矢部友衛などの、戦争下の弾圧の中から描き始められた余りにはつらつとした印象派風の作品への変容などの問題なども絡み、戦争遂行のための文化ファシズムによって終息させられた一九三〇年代の前衛的な美術と、それとは同時代の対極的な位置にあるともいえるリアリズムと

の関係という幅広い視野の中に、改めて松本竣介という画家の生涯をみてみなければならぬであろう。

注

(1) 一九三一(昭和六)年太平洋美術学校内での研究誌『線』を初めに、一九三三(昭和八)年からの四年間は宗教団体である「生長の家」にかかわる『生命の藝術』、そして一九三六(昭和十一)年からの『雑記帳』と雑誌編集に携わり、竣介はそのいずれも中心的な存在であった。

(2) 松本竣介研究における基本文献『松本竣介』(日動出版一九七七年)の中で、朝日晁氏は「透徹した時代の監視者の眼のように清潔な松本竣介の意識世界を横溢させていくことになる。(略)グロース的人物はしだいに竣介の人物に交替し、線の質とマチエールもまた、竣介自身の抒情世界を的確に表現し、個性化した定着をみせてきている。その養展・延長は翌年に持ち続けられて、竣介の愛した『街』『都会』『建物』『社会像』の高潮した時代を迎えている」と述べ、この「都会シリーズ」が竣介による社会像であると指摘されている。また本江邦夫氏は(『松本竣介—透明な壁』『松本竣介展』図録 一九八六年東京国立近代美術館)で「野田と松本、このふたつのモンタージュは質的にまったく異なっている。野田の風景、たとえば『箱路』の人物は考えこみながら、ともかくも歩いている。つまり画面の外に抜け出そうとしている。こうした外への意志を、野田にあつては本質的なものであり、それは自由への志といってもそれほど間違いではないだろう。これに対し松本竣介の人

人は、濃密かつ親密な空間に封じこまれている。もっとはっきりいえば、そこから抜けだしてゆく径というものがないのだ。」と論及されている。

(3) 佐々木一成『人物を主とせる構想画』の成立―松本竣介とゲオルグ・グロス―『岩手県立博物館研究報告第一号』一九八三年三月。

(4) 「GEORGE GROZ」のカタカナ標記については定まっていないので、ここでは文献を引用する際には、各文献の標記をそのまま用い、通常はゲオルグ・グロスとする。日本におけるグロスの紹介は、一九二九(昭和四)年柳瀬正夢により『無産階級の画家 ゲオルグ・グロス』(鉄塔書院)が出版されているが、それ以前にも一九二三(大正十二)年村山知義がベルリンから帰国する際にグロスの画集をもち帰っている。この日本における村山やその周辺とグロスのかかわりについては、萬木康博「継承されてきたグロス体験 村山知義―柳瀬正夢―松本竣介』(『アールヴェイヴァン』(29)、特集ゲオルグ・グロス 西武美術館発行 一九八八年)に詳しい。竣介はグロスによる風刺画集『ECCLE HOME』(BERLIN: MALIK VERLAG, 1923)の中からも、直接引用した人物像等も描いているが、この分についても佐々木一成氏のご指示によれば、既に小松崎拓男氏によって確認されているとのことである。

(5) 赤萱会時代の友人である石田新一の死去に際し編まれた『石田新一追悼誌』(一九四〇年十月)に載せられた「思出の石田君」という竣介の文章の中に次のような一文がある。「…あれから十年たつこのごろの僕の絵には針金のような黒い線がのさ

ばりかえっている。考えてみると線は僕の気質なのだ。子供のときからのものだった。それを永い間意識できず、何となく線というものに魅力を感じながら油絵を描いたところに僕の仕事の甘さがあった。

(6) 一九三四(昭和九)年二月の福島コレクション展覧会において竣介はルオーの作品を見し、その感想を「近ごろの感激ピカソの事など」(『岩手日報』一九三四年三月十六日)、「ピカソ、マチス等の作品を見て」(『生命の藝術』第二巻第三号 一九三四年三月)において述べている。

(7) この色面と線描が各々自律する画面のイメージについて、野田英夫の『都会』(大川美術館)が「都会シリーズ」の大きな影響源となったことは既に幾度となく指摘されているが、さらにこうしたイメージに長谷川利行の影響は考えられないだろうか。乱作とも言える利行の作品は、その真贋や制作年の不明確な点もあるが、一九三五(昭和十)年の『鉄橋の見える風景』など都会風景と人物像の組み合わせ方は、竣介の「都会シリーズ」に類似するものがある。一九四〇年に死去した利行の制作時期等を考えても、竣介と利行の距離はさして遠くないものではないだろうか。

(8) こうした事に照らし合わせると、既に細い描線をもって描かれた第二四回二科展出品の『郊外』(三七)等の一九三七(昭和十二)に描かれた幾つかの作品も「都会シリーズ」に含まれる可能性があるが、これらの作品ではまだ線描による図像と色面とが深いつながりをもって説明的な画面を作り出しており、ここでは「都会シリーズ」への過渡的な作品として取り扱

うこととする。やはり「都会シリーズ」の第一の特徴は、線描による「図」と、色彩の面による「地」の自律的な存在である
と筆者は考える。

- (9) 竣介の建物への関心は、実際の画作とともにつぎのような言葉によって表明された。「並んでいる建物は僕にとって余り立派なものである必要はない。安っぽい建物でも幾本かの立派な線を必ずもっているものである。…何よりも建物が立っているということが僕にとって最も大きな魅力なのだ。」(『生命の藝術』第四巻第五号、昭和十一年四月)、あるいは「街というものに価値を感じているのでもなければ、街そのものが美しいと思ったでもない。今の僕のメチエーが建物が必ずもっているその線と形体に共感を得たにすぎない」(『生命の藝術』第四巻第六号、昭和十二年五月)、「僕は人を嫌っているわけではないらしいが、建物ばかり描いている。人間は曲がありすぎではない。」(『生命の藝術』第四巻第七号、昭和十一年六月)とある。

- (10) 前出の東京国立近代美術館『松本竣介展』図録中の作品解説において田中淳氏は『都会』『五一』について以下のように指摘されている。「建物の無機的な直線と人物の抑揚のある線と
いうように線の質にも幅が生まれ、さらに自信にみちて強く描かれている」。

- (11) 都会シリーズ全般にわたり、種々の車輪のイメージが登場する。早くは一九三八(昭和十三)年の『エスキース』の自転車に始まり、一九四〇(昭和十五)年になると、二月に描かれた『黒い花』『五一』では花や魚にまじって、大小二つの荷車の車

輪と、また何とは確定できない同心円状の図形があり、『N駅近く』『五三』では、これも何とは特定しづらい車輪状の図形が六つも描かれている。また『街にて』と題されたほぼ同じ構図の二つの作品「六一」「六四」では二台の自転車が描かれ、この自転車というモチーフは『都会』『五一』、『街(自転車)』『六三』、『黒い花』『六〇』(岩手県立博物館)にも現れる。車輪のイメージはその後も引き継がれ一九四二年の『議事堂のある風景』『九七』など幾つかの作品にも姿をあらわすこととなる。何らかの象徴であるのかという問題も設定されるが、ここではふれない。

- (12) 一九三五(昭和十)年アメリカから帰国した野田英夫が第二十二回二科展に『帰路』『夢』を出品し、竣介の「都会シリーズ」に大きな影響を与えと言われる。ただ一九三八年になって「都会シリーズ」が描き始められたこと、また『帰路』『夢』の二作品がモンタージュというには、さして特徴的なものではない事を考え合わせれば、『都会』(大川美術館蔵)など六点が出品された一九三七(昭和十二)年十二月の新制作派協会展こそが、竣介の「都会シリーズ」制作の大きなきっかけとなったと言えよう。

- (13) 前出の浅野、田中両氏の評価のほかに『街』『四三』を所蔵する大川美術館の所蔵作品図録(平成元年四月)で『街』について示された以下のような典型的な見解もある。「画面中ほどの街並みの前には兵隊が並び、遠く右上には整列した兵隊の軍靴の音が生かしのびより、昭和の悪夢を予告するように哀しく響くような気がする。遠くの時計台に続く哀落た街並みは、新宿

周辺の心象風景と考えるが、いずれにせよ都会生活の衰微を深く掘り下げている。(略) この作品は後に続く竣介独特の都会風景の最初の歴史的作品だが、この原風景には先人として二人の作家野田英夫とグロスが浮かんでくる。特に当美術館が収蔵する野田の『都会』の影響は否定できず、また画面中のソフト帽の紳士などグロスから習得した線描と思われるが、あくまでこの『街』は竣介の作品でありそこには、野田の社会性もグロスの政治性も目立たず、素朴に人間を愛し続けた暖かい眼差し、そこにあるのはヒューマニズム、つまり竣介そのものなのである。」

(14) この「青の風景」の連作は発表当初から幾つかの評が寄せられている。『みづゑ』昭和十五(一九四〇)年十二月号には、同年十月の個展評の中で、江川和彦氏は「これまでのグロス風の線描から脱したものであり、そこにこの作家の純粹さがうかがわれている」と好意的であった。また土方定一氏は『青の風景』(一九四〇年)のような淡いブルーのやわらかな調子の半抽象的な作品があり、いい作品となっているが、どうした理由か、というより後ろで述べるような線に対する松本竣介の造形的な主張のために中断されてしまっている。『大正・昭和期の画家たち』(木耳社 一九七一年)と述べている。さらに本江邦夫氏はこのシリーズを一九三七年の『郊外』「三七」以来の系譜のうえに論じ「こうして一連の壁のような作品が描かれた。すでにみた『郊外』をはじめとして、『郊外風景』『青の風景』など、これらはなによりもまずそうした心理的な壁として見る者に迫ってくるのである。」(前出)「松本竣介―透明な

壁」としている。

(15) 『人間風景』(朝日冕編 中央公論美術出版社 一九八二年)
 (16) 古沢行夫は竣介の兄彬の友人として竣介と知り合う。自身も一九三〇年協会展に出品するなどの経歴を持ち、後には岸丈夫の名で風刺漫画を描いている。

(17) 「生きている画家」発表当時、これに呼応しての発言などは一切見られなかった。戦後土方定一氏が「権力をもった文化破壊者として威嚇しつづ立ちはだかる軍部ファシズムに対して、人間と芸術家の名のもとに抗議している」(『松本竣介画集』平凡社 一九六三年四月)と発言している。この「生きている画家」発言が取り上げられ、竣介評価が始まったともいえる。

(18) 竣介が通った太平洋美術学校時代からの友人に園田猛がいる。プロレタリア美術同盟員の園田は、この太平洋美術学校にオルグ活動のために来ており、『日本プロレタリア美術史』(造形社 一九七二年)巻末のアンケートにもその旨を記し、園田と竣介などは芸術観の相違ゆえに研究会をつくり、雑誌『線』を発行することになる。園田との出会いに限らず当時はプロレタリア美術の勢力は強く竣介も次のような言葉を残している。「昭和六年というと今では考えられない左翼運動が盛んだった。帝展や二科さへ左傾的テーマ絵に煽られていたころだ。マルクスの悪口をいう学生なんてまずいなかった。」(『思出の石田君』「石田新一追悼誌」一九四〇年十月五日)

しかしこうしたプロレタリア美術流行の中、竣介はその絵画の持つ政治性や主題主義的傾向に反発し、絵画の純粹性といっ

た考えへと傾くようになる。竣介とプロレタリア美術の關係については以下を参照されたい。山口泰二「松本竣介とプロレタリア美術運動」、『美術運動』一二〇号一九八九年二月。小沢節子「思想形成期の松本竣介」、『三彩』四六四号一九八六年。

(19) 竣介の生家である佐藤家においては父の勝身、兄の彬ともに積極的な文筆活動を行った。「生長の家」にかかわる『生命の藝術』の発行も一家を上げてのものであった。特に兄の彬は学生時代から「未完成芸術家連盟」なるものを組織し、郷里盛岡で講演、朗読、絵画展示など多岐にわたる芸術祭を開くなど、若き竣介にも大きな影響を与えたと考えられる。

(20) 竣介は太平洋美術学校時代に知り合った仲間たちと一九三二(昭和七)年に赤萱会を結成した。会員は石田新一、山内為男、勝本勝義、田尻稲四郎、松本竣介の五名である。妻まじい経済恐怖の最中ではあったが、当時の様子を『石田新一追悼誌』(前出 注18参照)等からうかがうと、『(石田は)仕事をしている最中シャツの袖をピリッと破き取って筆拭きに使った。そして帰りに買ったてのシャツに着替えていた。…坂下町の大きな石田君の家で…』(『思出の石田君』)等という状態であり、失恋したからといって自家用ポーターに乗り出るといったグループの一面もある。

(21) 「画家と生活―松本慎子さんに聞く(その二)」、『現代の眼』三八〇号 東京国立近代美術館 一九八六年七月)

本稿執筆にあたり多くの方々から賜りました御協力に深く感謝し、お礼を申し上げます。文献資料の入手に快く応じて下さり、ま

た有益な御教示をいただきました難波田龍起氏、佐々木一成氏、東京国立近代美術館の田中淳氏、神奈川県立近代美術館の原田光氏、大川美術館の人見伸子氏に謝意を表します。

(やなぎさわ ひでゆき)