

内的世界の冒険者たち（七）

——画家、松本竣介——

菅野孝彦

私は肉体の自由と、青春を剥奪される事によつて、かすかに神の息吹きに接する事を知った。

人生は決して偶然の堆積ではない⁽¹⁾。

と、自らの不遇を記した画家がいる。松本竣介である。肉体的問題をかかえていたことをうかがわせるこの一文は、松本二十一才の時に書かれる。松本にとつての「肉体の自由と、青春を剥奪される事」とは、病という避けえない事態からとはいへ聴力を失つてしまったことであつた。慚愧の念と希望の念をもつて、一九四八（昭和二三）年六月までのあらがえない三六年の年月を彼は生きたのであつた。その都度その都度の時の歩みは、錯誤の連続であつたことは否めないかもしれない。しかし、ふり返るならば、悔悟の念の連続も必然の一樣として、彼は理解するのである。

松本竣介は、一九一二（明治四五）年四月父佐藤勝身と母ハナの二男として東京府渋谷で佐藤俊介の名で出生した。妻貞子との

結婚の過程において、竣介が松本家に入籍するという事で松本の姓を用いることになった。また、生來の俊介の名を竣介と作品等で記し始めたのは三三才となつた一九四四年からであつた。以下本稿では、佐藤俊介、松本竣介の表記を松本竣介の表記に統一する⁽²⁾。

竣介が二歳の頃、佐藤家は父・勝身の林檎酒醸造の事業参画により、一家で岩手県稗貫郡花巻川口町（現在の岩手県花巻市南川原町）に転居する。勝身の事業は、事業への出資者である梅津東四郎が花巻銀行の倒産に伴い出資から手を引いたため、一年程で取りやめになつたが、その後も、鉄道の仕事や練瓦会社の設立、一九二二年に盛岡に移つてからは盛岡貯蓄銀行の設立に従事するなど、事業家、資産家として活躍した。父勝身はそれらの事業の中で、宮沢賢治の一族である宮沢家や萬鉄五郎と兄弟のように親しんでいた萬昌一郎らとの付き合いも持っていた。幼少期の竣介と宮沢賢治の間に直接的なつながりがあつたかどうかは明確

でないが、一九四〇年に竣介はメモ的に「宮沢賢治は僕の最も尊敬する人物である」「宮沢賢治はありがたい人だ」⁽³⁾と書き記しており、後に竣介が創刊する雑誌『雑記帳』の中にも、当時すでに亡くなっていた宮沢賢治の文章を賢治の友人の助力を得て掲載している。賢治に対する竣介の強い尊敬の念がうかがわれよう。

竣介は小学校三年生まで花巻で過ごし、学校では「シュンカイ」と呼ばれていた。一九二二年に盛岡貯蓄銀行の設立に参加する父にともない、佐藤家は花巻から盛岡に転居し、竣介は岩手県師範学校付属小学校（現在の岩手大学教育学部附属小学校）の四年生となった。一九二五年竣介は小学校を首席で卒業し、岩手県盛岡中学校（現在の盛岡第一高等学校）に一番の成績で入学する。入学式の前日、一緒に合格した近所の子の家でのお祝いの帰りに激しい頭痛に襲われ、その夜は一睡もできないほどだったという。翌日になっても竣介の頭痛はおさまらなかったため、両親は入学式の欠席も勧めたが、竣介はどうしても行くといい、人力車で入学式の会場に向かった。しかし、入学式の最中も頭痛はおさまらず、入学式の途中で早退することになった。すぐに病院に向かったが、医師は竣介の症状を流行性脳脊髄膜炎と診断し、竣介の命が助かる望みは少なく助かっても知能障害が残ると両親に告知していた。

生死の淵をさまよった竣介であつたが、何とか一命は取りとめることができ、半年余りの療養により症状は次第に回復していっ

た。しかし、十月の退院までの闘病の過程で聴覚は失われてしまっていた。そのため、就学困難と考え中学校は退院当初竣介の入学を取り消そうとしたが、周囲のはからいもあり一年遅れでの中学就学が認められることとなった。聴覚の喪失から体操と武道は免除されていたが、それ以外の成績は優秀であり「甲」を獲得していた。聴覚を失うことによって技師をめざしていた竣介の思いがかなわぬことを不憫に思い、父はカメラや現像道具を買いそろえ竣介の意欲を引きおこそうとした。はじめは、写真を撮り現像を行ないと興味を示していたが、次第に写真に対する関心を失ってしまった。同じ頃、盛岡中学校を卒業し東京府立第一中学校補習科に通っていた兄彬が、竣介に油絵道具一式を送ってくれていた。

竣介は、絵を描くことが好きであつた。写生に出かけ、時にはカメラも持って出かけていた。絵を描くことが主であり、写真は絵を描くための資料作成に使われた。市内の絵画展に出品したり、中学校に絵画クラブを創設するなど、竣介の絵を描くことへの情熱を見ることができ、この思いを「岩手日報」紙に投稿した一編の詩に託している。

天に続く道

絵筆をかついで

とぼとぼと

荒野の中をさまよへば

初めて知った野中に

天に続いた道がある

自分の心に独りごといひながら

私は天に続いた道を行く⁽⁴⁾

竣介は、画家になる決意を持って一九二九年盛岡を後にする。盛岡中学校三年を終え自ら退学し、東京に向かったのであった。竣介には母も同行し、また兄彬が東京外国語学校ドイツ語部入学をはたしていたので、三人住まいでの借家生活が西池袋に始まった。

竣介は本格的に絵画を学ぶために、太平洋画会の研究所として設立された上野に近い太平洋画会研究所選科に通い始めた。当時の太平洋画会には石井柏亭や小杉未醒、フランス留学から帰国した鹿子木孟郎や中村不折らがおり、アカデミックな絵画表現を主流とする団体であった。竣介が入学して間もない七月に、消しゴム用のパンの配給をめぐって学生たちがストライキを起こしたため、経営者側はストライキの先導者達（薮光、井上長三郎、鶴岡政男ら）を排除しようといったん研究所を閉鎖し、新たに学校法人太平洋美術学校を十月に創設した。竣介は、また通い始めている。

一九三一年には藺田猛、石田新一、勝本勝義、田尻稲四郎らと

太平洋近代芸術研究会を結成し、機関誌『線』を発行、竣介は機関誌の中に「絵画の階級姓、非階級姓」、「昨今の絵画と明日の絵画（一）」を掲載している。このころ、竣介はマルクス主義に傾倒しており、この論考にはその影響が見てとれよう。以下は、「昨今の絵画と明日の絵画（一）」の一部である。

人はイデオロギーを公表する為に幾多の機関を持つてゐる。しかも、芸術によつて表現する事の出来るイデオロギーは、芸術によつてのみ存在化されるのだ。又、芸術の中に於て絵画によつてのみよく表現化し得るイデオロギーがあるのだ。

マルクスは決して芸術の概念の「意味」を否定してゐない。芸術の起源、社会性、歴史性について理解してゐたのだ。「史的・一元論」的に見ても、芸術の独自性（言ふ迄もなく独立性ではない）を認める事は決してそれに反してゐないのだ。もしも、それがゆるされなかったなら、それ等（芸術）は皆、生産機関の変化につれて、唯いたづらに動くロボットに過ぎないであらう⁽⁵⁾。

マルクス主義的な芸術観をこのように考えるが、竣介の立場はそこにはない。彼は、画家を「人間性の洗濯屋」と考える。画家を唯物史観の所産としてとらえることはない。階級闘争的存在とと

らせることはない。彼は画家の使命を、汚れてしまった人間の皮相を洗い流し、皮相の奥にある本性を明らかにすることにたとえ考えるのである。

芸術それは感情の社会化であり、絵画に於けるそれは、絵画的感情の社会化である。私は人間的感情、人間性の社会化であると言はう。……美術家には美術家の仕事がある。その仕事を達成する事により、社会的存在価値を強調する事が出来るのだ。美術家は、人間性による人間性の洗濯屋である。⁽⁶⁾

「生長の家」運動への傾倒と『雑記帳』

松本竣介の画家としての歴史において、大きな転換点として一九三五年九月の第二十二回「二科展」における初入選をあげることができよう。だが、その転換点までの六年余りは、画業に専念する六年余りとはいえないであろう。けっして絵を描くことをないがしろにしていたのではないが、描画においての試行錯誤を当然としつつも、並行して「生長の家」運動への傾倒も指摘されなければならぬからである。マルクス主義から生長の家へという思想遍歴は、ともに昭和初年の不安な世相に生きながら何らかの形で状況の打開を願う人びとの心をとらえた思想への対峙といえるのであろう。

生長の家は、谷口雅春が、早稲田大学文学部英文科を中退し自

らの行き方を律するものとしての大本教に入信し専従活動家になり、教団活動において教団内でも一目おかれていたにもかかわらず一九二三年の第一次大本教事件を契機に脱退し、一九三〇年に神道、仏教、キリスト教、現代科学をもとに立教した教団である。

モダンな哲学的装いを凝らした現世利益的教義とマスメディアによる宣伝広告や聖典頒布とを結びつけた生長の家の布教活動は、大衆社会状況の開幕の時代にもかにもふさわしいものであった。⁽⁷⁾例えば、機関紙に掲載された「病氣なおし」のエピソードの大半は、東京・大阪・神戸などの大都市や盛岡・金沢などの地方都市の住民の事例であり、一九三五年五月の『主婦の友』に紹介された記事が教団発展の契機となったことも、読者層と中小経営者・サラリーマン・家庭婦人といわれる生長の家の信者との共通性を示唆している。谷口の教えを受容していったのは、これらのいわゆる新中間層の人々であり、教団成立当初に意味されていた「家」の観念も、旧家長的な「家」とは異なる彼らの新しい「家」の成立状況に見合うものだったといえよう。

生長の家運動においては、苦難（病氣）からの解放や、欲求の成就（就職や受験の成功、家庭の平安など）を願う教団の「大衆的」性格が、不安定な精神状況にある都市生活者を多分に引きつけたのである。竣介の父勝身と兄彬、さらに竣介の妻となる松本楨子の両親の慶応大学の英文学教授であった肇とその妻恒も、生

長の家のこのような教えに共鳴し、一九三〇年の教団発足早々に入信した教団初期の幹部だった。勝身は、知人の胃癌が『生長の家』を読むことによって完治したという「事実」から生長の家に入信し、盛岡に生長の家の支部を発足させるほどに教団活動に熱心であった。生長の家への傾倒は、松本家でも同様であった。夫の肇が病弱であったことも松本夫妻が生長の家運動に傾倒した理由の一端であったと思われる。肇が一九三四年に急逝し、竣介が故人の遺影をおさめる額縁を用意することで、松本家次女禎子との出会いが始まった。

一九三三年には、兄彬と竣介が編集者として生長の家の宣布機関紙『生命の芸術』創刊に参加し、翌年には父勝美も上京して、生長の家の伝道出版活動の本部となる光明思想普及会を設立するなど、外形的には一家をあげて布教出版活動に奔走するようになる。勝身には昭和恐慌下で傾き始めた銀行経営にかわる新しい事業に乗り出そうという思惑もあったかもしれない。その手腕は新会社でも大いに発揮され、一九三五年に光明思想普及協会から刊行された生長の家聖典『生命の実相』の全集普及版は、当時としては破格ともいえる八十万部のベストセラーとなった。

竣介は、編集に携わった三年余りのあいだに、『生命の芸術』誌上に挿絵や芸術論や人生論を多数書き残し、また光明思想普及会の編集部員として機関紙『生長の家』の表紙を描き、谷口雅春の肖像画制作販売も企画するなど、知人や友人にも熱心に入信

を勧めていた。竣介は、「この一文を谷口先生、父、兄及び過ぎし日にささぐ」と題し、心の不自由さや心の貧しさに苦しみ、科学や知識によっては救われないことを悟り、「生命すなわち神である」という信仰にまでたどりついた自分について語っている。

私は愚かであった。人生の袋路に追ひこまれる為に大きな代償を払はなければならなかった。地に潜りこむか、天に翔けるかしなければならなかった時、私は初めて父の言葉を兄の叱言をまともに考える様になったのである。

私は肉体の自由と、青春を剥奪される事によって、かすかに神の息吹きに接する事を知った。

人生は決して偶然的の堆積ではない⁽⁸⁾

肉体的な不自由のみならず、あるいは肉体的な不自由を克服しようとして懸命になるあまり、心までも不自由になってしまったという彼の内面的な葛藤がうかがわれる⁽⁹⁾。この生長の家運動傾倒の時代、竣介は「一人一人の人間の心は永遠の生命の流れに連なるがゆえに無限の可能性をもつ」と説く生長の家の教えとの出会いによって、自分自身にもまもらないそれまでの「不自由な心」の碎かれる体験をしたといえよう⁽¹⁰⁾。

しかし、一九三六年春の結婚後まもなく、画業に専念するという理由から、生長の家の活動から身を引くことになる。同時に、

生長の家の宗教教団化が進展するのにもない、父勝美と兄彬、妻禎子と義母恒も生長の家の活動から離脱することになる。同年十月、『生命の芸術』は時局に即応した総合雑誌への転換をはかるという教団の方針によって廃刊とされ、宗教教団化を象徴するかのように『いのち』と改称され新たに刊行されることになった。

生長の家からの離脱と随筆雑誌『雑記帳』

『生命の芸術』の編集に携わっていても、画業においても二科展初入選という成果をあげているのであるが、それは雑誌編集と画業という二足のわらじを履いていたことにかわりはなかった。松本竣介が健筆の人であるがゆえにあるが、この二足のわらじ状態は、いま少し続くことになる。『生命の芸術』が終刊となった同月、竣介は妻禎子と随筆雑誌『雑記帳』を刊行する。

随筆雑誌というかたちでの出版は、文壇的知識がなければ文学を理解出来ず、画壇的知識がなければ絵画に親しむ道がないといったような学術的気風を批判しようとする試みであった⁽¹¹⁾。いわば、専門的な仕事を背景に持つて実際に働いている人々の卒直な言動を随筆という型に求めたのである。それによって、特殊な知識がなくとも文学者・思想家、科学者と多岐にわたるそれ等執筆者の人々の本心を理解できると考えるのである。執筆者は多岐にわたり、錚々たるメンバーであることがわかる。文学では中野重治、亀井勝一郎、佐藤春夫、瀧口修造、萩原朔太郎、室生犀星、

三好達治、宮本百合子、林芙美子、窪川（佐多）稲子などがあげられる。画家では、麻生三郎ら修行時代からの仲間の他に、里見勝蔵、東郷青児、藤田嗣治、安井曾太郎などがあげられる。科学者では、航空工学の木村秀政、物理学者の武内時男、石原純、建築家の谷口吉郎、市浦健などがいた。最初期ですら部数五千部ほどの弱小雑誌としては、こうした執筆者の多彩さは異例なものであったろう。竣介は、科学と芸術という観点を柱にこれら諸学の交流を企図していたのである。

私は芸術家に於ける科学精神を重視する。それと同時に科学者に芸術的な進展の意欲—芸術行為—の烈しいことを望んでゐる。

かういろいろ考へると、寺田寅彦はあきらかに、大きな示唆を後人に与へてゐるし、宮澤賢治の名も記憶すべきものになって来る。リアルと云ひ、ロマンと主張するが、科学と芸術の烈しい交流の前に、私達は主義、主張を暫く忘れたいものだと思ふ⁽¹²⁾。

科学と芸術は対立するのではなく、相互に補完しあう存在としてとらえられている。文化的な大きな潮流を生み出すまでは至らなかったとしても、その主導的位置にあったということは驚くべきことであろうと思われる。彼にとつての主戦場である絵画につい

ての言及も見られる。

絵画の仕事は非常に自由で恵まれてゐる、それがまた最大の困難の原因になつてくる。ギリシャ芸術のもつてゐるあの完璧さは、僕達にとつてそれ程不思議なものだとは思はない。困難なのは現代人の感情があつた單純素朴な形式の中に均衡を保つことが極めて難かしいといふことである⁽¹³⁾。

こうした雑誌制作に対する竣介と禎子の意気込み、思いとは裏腹に『雑記帳』は、経済的問題から一九三七年十二月号で幕を閉じることとなつた。総計、十四冊の刊行であつた。たしかに『雑記帳』や『生命の芸術』が頓挫したことはまぎれもない事実である。

しかし、竣介にとつてそれは、けつして無に帰すものではなかつた。既成の画壇や流派と深い関係をもつこともなく、欧州に留学することもなく、いわゆる大家に教えを請うこともなかつた竣介⁽¹⁴⁾にとつて、マルクス主義の洗礼から『生命の芸術』や『雑記帳』の編集制作へという思想遍歴が、画家松本竣介の自己形成に多大な寄与をはたしたことは論をまたないであらう。

ここから竣介は、ペンを絵筆にもちかえ、いわば背水の陣で「地上にしっかりと足をつけてゐる新しい画」⁽¹⁵⁾を描くことをめざして進むのである⁽¹⁶⁾。芸術とは人間の内在的な力・生命力の発現であ

るという理解を深めていきながらも、生長の家時代の竣介はそれを画布の上に表現することはできなかつたといえよう。画家は「描く」ことによつて画家となるという、至極当たり前の姿をめざすだけである。ある意味、彼にとつては画布こそが戦場にほかならなかつた。この広義の戦場において、松本竣介は「生身の人びとの生活」から遊離した「知性の贅沢」⁽¹⁷⁾を排した、内的な世界と現実の世界とをたえず行き来する存在としての画家を目指す。画家の内的な世界は、たえず日常的な現実の世界を相対化するるのである⁽¹⁸⁾。

生涯忘れることのできないものがある。星空を、頭の上で機体を照空燈に反射させながら、几帳面に次々と旋回してゆくB 29の印象的な姿。何ら遲疑するところなく、奔流のやうに家々をなめつくしてゆく巨大な焰。猛火に一掃された跡のカーツとした真赤な鉄屑と瓦礫の街。それらを美しいと言ふのには、その下で失はれた諸々の、美しい命、愛すべき命に祈ることなしには口にすべきではないだらう。だが、東京や横浜の、一切の夾雑物を焼き払ってしまった直後の街は、極限的な美しさであつた。人類と人類が死闘することによつて描き出された風景である⁽¹⁹⁾。

戦火によつて失われた命を思うとき口にすべき美しさではな

いと現実を省みるが、画家の内的な世界においては否定し得ない美しさが、爆撃にさらされた都市に「奔流のやうに家々をなめつくしてゆく巨大な焰。猛火に一掃された跡のカーツとした真赤な鉄屑と瓦礫の街。」と形容されるのであった。この極限的な美しさは、竣介にとつて理論的にとらえられたものではあるまい、まさしく「生身の人びとの生活から遊離した知性」を排除したところであらえられたものである。

一切の芸術家としての表現行為は、その作者の腹の底まで染みこんだ、肉体化されたもののみに限り、それ以外は表現不可能といふ厳然とした事実を度外視することは出来ないのである。諸事物を理論的に演繹し、推理し、その上で現実の一つの判断を下すことは学者の仕事であつて、即座に実現出来るであらうけれど、芸術家に於ては理解したものの感触したものが、肉体化される（本能、精神、感性として生きること）までには人によつて遅速はあるにせよ、可成りの時を必要とする⁽²⁰⁾。

松本竣介の描いた唯一の戦争画とされる「航空兵群」は、一九四一年九月に九室会航空美術展示会に出品された。現在この絵そのものは所在が不明であり、写真図版を見ることが出来るだけである。搭乗服に身をつつんだ航空兵たちが椅子に座り、上長の訓

示を聞いているかという構図である。戦場におもむく航空兵たちの表情は一樣にけわしく、厳しく近寄りがたい。そうした航空兵たちの様相は、秦の始皇帝陵に配置された兵馬俑の兵士たちを彷彿とさせる。その絵は、戦意高揚の戦争画というよりも、彼言う人類と人類が死闘する地に向かう人間の内面のゆらぎが描かれていると思われる。また、彼は戦後「芸術家の良心」と題した一文を朝日新聞に投稿している。この投稿は、結果として朝日新聞には採用されなかったものである。

戦争画は非芸術的だと言ふことは勿論あり得ないのだから、体験もあり、資料も豊かであらう貴方達「藤田嗣治ら」は、続けて戦争画を描かれたらいいではないか、アメリカ人も日本人も共に感激させる位芸術的に成功した戦争絵画をつくることだ。勿論権力の後だてや、ジャーナリズムの賞讃を単純に得られることはあるまいし、時流も歓迎してはくれまい、しかし、さうした中で描き続けられた作品を完成したならば、心あるものは貴方達に脱帽するであらう⁽²¹⁾。

この一文は、一枚であれ「航空兵群」という戦争画を描いた負い目を払拭、正当化しようという試みではあるまい。現実世界においては、戦争画は非芸術的であり否定さるべきものとして揺るがない答えが出ている。しかし、竣介は臆することなく、断定する

ことなく一枚の絵として戦争画の価値を問うことを主張するのである。戦争画であろうとなかろうと、先入観をもたず一枚一枚の絵画それ自体への評価を求めるのである。

地上にしっかり足をつけてゐる新しい画

竣介が描こうとする、「地上にしっかり足をつけてゐる新しい画」についての言及をみる事ができる。「でっさん」と題された一文でふれられている。

画家の仕事は形象があつてデッサンを知り行ふのではない。デッサンがあつて形の創造される処に画家としての仕事がある。視覚的現象は画家にとっては方便にすぎない。物象を描く事は現象を切り開く事である⁽²²⁾。

視覚的現象は画家にとつては方便にすぎないと語るとき、現実世界を構成する視覚的現象は相対的なものになってしまう。そうであるとするならば、現実世界において絵画を描こうとする試みは成立するのだろうか。現実の視覚的現象を相対化する絵画の典型を、彼はセザンヌにみる。

セザンヌは現実を現実として愛してはゐなかつた（それは東洋画に於ける如く）、だが写真に徹してゐた。現実を描か

なかつたが真実を描いたのがセザンヌである。このやうな意味から無政府主義的絵画と見られたのであらう。

セザンヌは天文学者が天体の運行を見つめる如く視覚に映じるものを通して自然の真実のみを見つめてゐた。真実の前に世間的人間の感情、慾望は「無」に過ぎないのである。それは正しい感情の統一である。それは東洋の芸術家の信念「無我」と同一なものである。これを正しく心から理解する事なしにはセザンヌを解する事は出来ない⁽²³⁾。

竣介のセザンヌ理解を知るために、ここで絵画史におけるセザンヌの位置づけをみたいと思う⁽²⁴⁾。ルネサンス以来陸續する絵画の試みに、まずくさびを打ったのが、印象派の母とよばれるモネ（一八四〇—一九二六）ら印象派の画家たちである。太陽の光をスペクトル分解することによって生じる赤・橙・黄・緑・青・紫の六色を原色とし、これらの原色の混色を避けることによって、画面から暗さを追放したのであつた。それまでの絵画が、深い闇を描くことによって相対的に明るい光を描こうとしたのに対し、印象派はこうした色彩分解に基づいて、より直接的に明るい日光の再現を試みたのであつた。

とはいえ、隆盛をほこる印象派の足下が崩れるかのような問題が、印象派を牽引したモネの晩年において生じる。晩年に連作されたモネの睡蓮には、次第に睡蓮の形体が消え、あたかも睡蓮の

形体が色彩に溺れるかのような事態を迎えてしまったのであった。池に浮かび絵画の対象となる現実の睡蓮が、絵画の画面から消失してしまうという事態は、絵画世界が現実世界とイコールとはならない可能性を提起したのである。

〈色彩を魂の表現、翻訳物〉とするゴッホ（一八五三―一八九〇）にとつて、黄色い向日葵は写実的には黄色い向日葵が描かれているとしても、黄色を使おうとするがために黄色い向日葵が対象とされるのであって、向日葵の姿は黄色に託された内的なものに還元されてしまう。また、〈芸術は一つの抽象にはかならない〉と考えるゴーギャン（一八四八―一九〇三）にとつて、「樹が赤みがかっているなら真つ赤な赤を、影が青みがかっているならもつとも美しい青を置きたまえ」という言葉が物語るように、現実の樹の赤みや影の青みを描くことが絵画ではなく、もつとも美しい赤や青を描くことこそが絵画の試みとなる。ゴーギャンにおいても、絵画面における色彩と対象の現実の色彩とはイコールとはならない。絵画世界と現実世界との結びつきを考えることが、意味をなさなくなつて行くのである。この動きを加速させたのが、絵画における色彩や形体を対象の色彩や形体から解放するフォーヴィスムのマチス（一八六九―一九五四）や、現実世界の存在を絵画の対象にすることを否定することこそが真の絵画世界の実現と考えた抽象絵画のカンディンスキー（一八六六―一九四四）である。

モネの前年に生まれたセザンヌ（一八三九―一九〇六）は、まぎれもなく印象派と同時代を生きている。しかし、セザンヌの試みは、「自然を円筒、球、円錐として扱う」という言葉に示されるように、絵画の対象を単純な立体に還元しようとするものであり、形体が色彩に溺れてしまうモネの晩年とは異なつて、対象を擁護しようとするものであった。このセザンヌ的傾向をさらに進めたのが、キュビスムであった。キュビスムは、絵画の対象を幾何学的に単純な平面の組み合わせとして描くとともに、色彩の点では、印象派以来の混色しない色彩を放棄し褐色調の画面を生じさせることによって、色彩分解の流れとともに現代絵画の二大潮流となる形体分解を成立させたのである。このように十九世紀半ば以降の絵画史においては、相拮抗して展開される印象派に始まる色彩分解の流れと、セザンヌに始まる形体分解の流れのいずれにおいても、現実世界と絵画世界とが等値でないことが明らかとなるのである。キュビスムによる形体分解の原点に位置したセザンヌは、現実世界の自然な空間の喪失した絵画世界を描いたのであった。

「現実を描かなかつたが真実を描いたのがセザンヌである」というとき、視覚的現象を構図としない峻介の作品が想い起こされる。例えば、「街（油彩・板、131.0x163.0cm」、大川美術館、一九三八年）」や「序説（油彩・板、112.1x161.9cm」、岩手県立美術館、一九三九年）」や「黒い花（油彩・板、86.4x60.2cm」、

岩手県立美術館、一九四〇年」などの作品は、本来異なる複数の画像を一枚の絵の中で重ね合わせるモンタージュ技法が用いられている。モンタージュ技法においては、異なった時間をもつ複数の画像が一枚の絵として構成されるのであり、絵画史的には時間分解の絵画の試みといえよう⁽²⁵⁾。時間分解の絵画で描かれる対象は、色彩分解や形体分解において描かれようとする現実世界の視覚的現象ではなく、クレールやシャガールのような画家自身の内的世界の像となる。セザンヌは現実でなく真実を描こうとするとき、無時間的で客観的な形式、永遠なるものを描こうとした。セザンヌにとっても視覚的現象は方便であり、現実世界への限らない近似なのである。

松本竣介は、セザンヌと同様に視覚的現象としての現実を描いてはいなかったといえよう。現実の視覚的現象を真実でなく相対的と考える点で、セザンヌ的絵画に松本竣介の絵画も共振する。しかし、彼にとつて現実世界は出立すべき点にはかならない。

常の意識を持たぬ狂人や痴愚の、或種の感覚だけが異状に鋭くなつた場合と、現実を強度に意識した上に研ぎ澄された感覚の場合とは、表現形式が類似してゐても、極端な等差のあることは言ふまでもない⁽²⁶⁾。

強度に意識された現実を、竣介は「人間的汚濁の一切をたゞきこ

んだところから生れるもの」⁽²⁷⁾ととらえる。こうした絵画における彼の現実感と異質な、対極にある画家として山下清（一九二二—一九七一）の名をあげる。

清少年の作品は、怖ろしい程人間的に空虚だ。自然のやうに虚無だ。神のやうに虚無だ。現実と連繋する尻尾なしに生れたからだ。只一人で暗黒の空に無限に飛昇するこのやうな精神は僕達のものではない⁽²⁸⁾。

梅原龍三郎や安井曾太郎らに貼り絵の画家として高い評価を得た山下清に、「現実と連繋する尻尾」がないと、現実に対する対峙のあり方に自分とは異質なものを見るのであった。竣介は、「現実を強度に意識した上に研ぎ澄された感覚」を持つて「現実と連繋する」のである。

私は田園を愛するやうに都会を愛してゐる。どちらも私には今では同じだ。そしてまた両方がなくとも困らない。……原つばを歩いてゐるやうな気持で、都会の雑踏を歩く事の出来るやうになつた心に、私は何か生命の創造のある事を感じ出してゐる。麦の香りをさせる田園の少女も、化粧品でかため上げた都会の女も、同じ女だ。瞳を化粧する事は出来ない⁽²⁹⁾。

竣介において、現実世界とは田舎も都会も違わない。田舎だ都会だといった外形的な相違は、「既に存在してゐる物」⁽³⁰⁾として真実であるかぎり、何らの意味も持たない。そこに在るものとしての現実には、対峙するのみである。その対峙においては、松本竣介も、底のない深淵に立つてゐることに慄然としつつ⁽³¹⁾、「ただ眼前に与えられたものにしか生きる糧のない事を、つねに感じてゐる人」⁽³²⁾の一人にほかならないといえよう。彼においても、絵を描くという眼前に与えられたものとのあらがいは、確固とした支えもなく、底のない深淵をかいま見るものであったのだらう。

彼がめざす「地上にしっかりと足をつけてゐる新しい画」の実現は、妻楨子が「どんなに賞賛されても、竣介の生涯は所詮、挫折でした。」⁽³³⁾と語るように、けっして平坦な歩みをもたらすものではなかった。「議事堂のある風景（油彩・画布、60.8x91.3cm、岩手県立美術館、一九四二年）」には、円弧を描く並木道に沿って荷車を曳いていく一人の男が描かれている。荷車を曳いていく苦力（クーリー）として描かれるこの男の姿は、静寂の中で現実世界と冷徹に格闘する松本竣介の姿であろう。「議事堂のある風景」に描かれた松本竣介という苦力の向かう先は、白い教会のよう⁽³⁴⁾なと形容される彼の絶筆となった「建物（油彩・板、60.5x73.0cm、国立近代美術館、一九四二年）」の入り口であつたと思えてならない。暗く描かれたこの入り口は、竣介の現実とのあらがいに見る深淵にほかならない。彼の生涯の荷を積んで、

そこへと一歩一歩向かつて行つたと思えてならない。

松本竣介は、一九四〇年十月銀座・日動画廊で開かれた初めての個展の案内文に次のように書いている。

絵を描くことが好きでありながら、画家になる望みを一度も持たなかった僕が、十四歳の時に聴覚を失ひ、この道に踏迷ひ十五年の迂路を経た今日、やうやく、絵画を愛し、それに生死を託することの喜びを知り得たといふこと。それが、今、言ひ得る唯一の僕の言葉です⁽³⁵⁾。

てらいのない一文に、彼の真摯な率直な絵画への思いがある。「議事堂のある風景」から「建物」までの六年余りに、むしろその生涯にわたり、これらの言葉を内に秘め荷車を曳き続ける画家松本竣介の姿に、その画業とともにわれわれは一つの救いを見ることができよう。

注

- (1) 松本竣介『人間風景』中央公論美術出版、一九八二年、三八頁。
- (2) 松本竣介の伝記的事項については、おもに朝日見『松本竣介』日動出版部 一九七七年、宇佐見承『求道の画家 松本竣介』中公新書 一九九二年を参照した。
- (3) 松本竣介、上掲書二三五頁。

- (4) 宇佐見承『求道の画家 松本竣介』中公新書 一九九二年、二七頁。
 (5) 松本竣介、上掲書一四頁。
 (6) 同上書、一七頁。
 (7) 参照、小沢節子『アウアンギャルドの戦争体験』青木書店、一九九四年。
 (8) 松本竣介、上掲書三八頁。もちろん松本竣介自身の努力のたまものにはかならないが、聴力を失ってから相手の話は空中に字を書いてもらい理解することができた。筆談することもあったが、鉛筆の動きをだけで判断することもできたといわれている。宇佐見承『求道の画家 松本竣介』中公新書 一九九二年、七五頁。
 (9) 小沢節子、上掲書一〇八頁。
 (10) とはいえ、竣介自身の絵画世界を確立するには、まだ至っていなかったといえよう。芸術とは人間の内在的な力・生命力の発現であるという理解を深めていきながらも、生長の家時代の竣介はそれを画布の上に表現することはできなかった（小沢節子『アウアンギャルドの戦争体験』青木書店、一九九四年、一〇九頁）。
- (11) 松本竣介、上掲書一五二頁。
 (12) 同上書、一四三頁。
 (13) 同上書、一九一頁。
 (14) 小沢節子、上掲書一一一頁。
 (15) 松本竣介、上掲書一八〇頁。
 (16) しかしながら竣介は、雑誌の編集時代と同様に、同時代人として

時代への主張を放棄することはなかった。彼は、『みづゑ』一九四一年一月号の巻頭に掲載された座談会記事「国防国家と美術（座談会）——画家は何をなすべきか——」に対して画家の立場から反論する。座談会に出席していたのは、陸軍省情報部員の秋山邦雄少佐、鈴木庫三少佐、黒田千吉郎中尉と批評家の安城季夫の四名であった。陸軍省の軍人は、そこで二科展をとりあげ以下のように批判していた。

「二科展に行つて見てそれを感じたのは、芸術に国境なしと言つて居る人が、自分の国を忘れて、フランスに行つてフランスの植民地になつて居る。それは単に二科ばかりではないと思ふ、さういふ所が思想が狂つて居ると思ふ。二科展の絵しか見て居ないが、亡国的な絵が非常に多い。絶望的な絵が非常に多い。力のない絵が多い。苟も民族的な理想に輝いて天を睨んで居るやうな絵画、彫刻は一つもなかった。

……人格の無限性といふものはやはり人が妥当と見なければいかぬ。芸術家価値ありとしてもそれは駄目だ。一般の国民も国家も之を認めず唯一人で喜んで居つてはいかぬ。松沢病院の狂人が描く様な円とか三角を描いて、誰が見ても分らぬのに芸術家だけが価値ありとしても、実に馬鹿らしい遊び事である、この国家興廢の時にあゝいふ贅沢なことをして呑気に構へて居つては困る。やはり時局に相應はしい思想感情を表現して国家機能を担当しなければならぬ。吾々は素人で芸術に喩を容れる資格がないと

いふが、今日国家の為に大根が必要だ、菜葉が必要だといふことは言へる。」(朝日晷『松本竣介』日動出版、一九七七年、一六二頁。)

美術も国防国家の一翼を担うべきだとする軍人の主張に対し、竣介は「生きてゐる画家」との題で『みづゑ』同年四月号に投稿し、掲載された。単なる反戦を唱えるのではなく、芸術の普遍性はヒューマニティにあるとして反論する。

「アジアの民族が、文化を求めるに、日本に来らず、アメリカ乃至ヨーロッパに奔つたとするならば、武力的にアジアの統一ができて高度国防を本質的に形成することは不可能であらう。嘗て或一支那人が、日本に留学するのは手輕にヨーロッパを学ぶことができるからだと言つたさうであるが、この一事でも私達はヨーロッパを嚙碎き、ヨーロッパを超えなければならぬことを思ふ。国家の外延量を本質的に考へなければならぬことを思ふ。

芸術に於ける普遍妥当性の意味を、私達は今日ヒューマニティとして理解してゐる。作品そのものに於て、ヒューマニティは、国家民族性とともに表裏をつくり、その内包量となるものであるが、芸術一般に於けるヒューマニティは普遍妥当性を持った外延量となるのである。この意味で、ヒューマニズムのみを固執するとき、芸術の超国家性、超民族性が成立つのであるが、それは抽象的論理上の存在であり、民族国家に於て具体的に在り得ないことは屢々述べた通りである。」(松本竣介『人間風景』中央公論美

術出版、昭和五七年、二四三頁。)

(17) 同上書、二〇四頁。

(18) 小沢節子、上掲書一三七頁。

(19) 松本竣介、上掲書二六二頁。

(20) 同上書、二三七頁。

(21) 同上書、二五二頁。

(22) 同上書、六九頁。

(23) 同上書、六四頁。

(24) 参照、菅野孝彦『ロゴスを超えて』弘学社、二〇〇六年。

(25) 色彩分解の潮流においてカンディンスキーが自覺的に対象を消失させたように、形体分解においても、分析的キュビズムの絵画に至り対象が解体消失する。これら二大潮流のいずれにおいても、自覺的、無自覺的の違いがあるとはいへ、対象を喪失することになるのである。失われた対象は、クレール(一八七九―一九四〇)やシャガール(一八八七―一九八五)のような時間分解の絵画に再び見出される。時間分解は、内面的体験におけるすべての現れを無時間的に分解し、再構成する試みであるが、そこに見出される対象は、心的世界、内的世界の対象となる。この対象は、カンディンスキーが克服しようとし、キュビズムが擁護しようとした現実的対象とは異なる対象となる。

(26) 松本竣介、上掲書二七頁。

(27) 同上書、二三四頁。

- (28) 同上書、二二七頁。
- (29) 同上書、七〇頁。
- (30) 同上書、九五頁。
- (31) コロナ・ブックス編集部『松本竣介 線と言葉』平凡社、二〇一五年、一〇〇頁、参照。
- (32) 小林秀雄のゴッホを評した言葉である。『小林秀雄全集 第十卷』新潮社、二〇〇二年、二二三頁。
- (33) 船越保武『船越保武全随筆集 巨岩と花びらほか』求龍堂、二〇一二年、三〇三頁。
- (34) 同上書、二九九頁。
- (35) 松本竣介、上掲書二一八頁。

(かんの・たかひこ 東海大学文学部教授)