

自己イメージの弁証法（上）

——松本竣介《画家の像》、《立てる像》、《五人》《三人》の解説——

村 上 博 哉

はじめに

- 一、制作に至る経緯（以上、本号）
- 二、《画家の像》＝理想の自己
- 三、《立てる像》＝否定的な自己
- 四、「生きてゐる画家」はなぜ書かれたか
- 五、《五人》《三人》＝現在の自己・新たな理想の自己

結論

はじめに

松本竣介は一九四一年から四三年までの間に、百号の人物画を四枚描いている。そのうち、一九四一年の《画家の像》（図版1）と一九四二年の《立てる像》（図版2）については、実に多くの言葉が費やされてきた。この二枚の絵が日本の近代美術史に特別な位置を占めているのは、作品そのもののモニュメンタリティと質への評価に加え、作者の松本竣介が日中戦争から太平洋戦争までの時代にファシズムへの抵抗を示した唯一の画家とされてきたからである。周知の通り、陸軍省情報部の将校三名と美術批評家による座談会の記事「国防国家と美術」が雑誌『みづゑ』の一九四一年一月号に掲載さ

れると、松本はそれに対する応答として「生きてゐる画家」を書いた⁽¹⁾。「生きてゐる画家」は『みづゑ』の一九四一年四月号に掲載され、《画家の像》は同じ年九月の二科展に、そして《立てる像》は翌年の二科展に出品された。そのため、松本の没後、これら二枚の絵は「生きてゐる画家」と直接に結びつけられ、「生きてゐる画家」が軍部の理不尽な文化統制論に対する抗議であるように、松本自身の全身像が大きく描かれた二枚の絵にも、同じ「抵抗」の意志が込められていると見なされるようになったわけである。

松本は一九四八年に病氣のため三六歳で他界したが、その翌年に出版された『松本竣介画集』には、松本が「生きてゐる画家」によって「軍部内及び御用批評家に敢然と抗議」し、《立てる像》などの作品によって「太平洋戦争のさ中に毅然として人間的反抗を示した」という記述がすでに見られる⁽²⁾。こうして本人の死とともに生まれた「抵抗の画家・松本竣介」の物語は、以後五十年以上にわたって語り継がれ、その影響力は今日も失われていない。これは日本近代美術史におけるひとつの神話と言ふべきものであろう。神話は共同体のために作られるものであり、その主人公となる過去の人物は、語り手と聞き手の願望によって理想化された英雄に変貌する。神話において重

挿図 2 松本竣介 《三人》 1943年 油彩、画布
162×112.5cm 個人蔵

挿図 1 松本竣介 《五人》 1943年 油彩、画布 162×130cm
個人蔵

要なのは、語られる内容が歴史的事実かどうかではなく、過去の英雄のイメージを呼び起こすことが現在の共同体にとって有益かどうかである。敗戦後の再建に取り組む日本の美術界が、もし自らの過去への苦い思いをどこかに引きずっていたとすれば、「戦争のさ中に毅然として人間的反抗を示した」英雄が自分たちの仲間にあったのだという神話を語ることが、潜在的に求められていたとしても決して不思議ではない。その際、戦後まもなく早世した松本は、神話のヒーローとして打ってつけの人物だった。彼自身が《画家の像》と《立てる像》について何ひとつ証言を残さなかったことも、神話形成のためにはかえって都合が良かったに違いない。

もちろん、松本の没後五十年以上が経つ間に、《画家の像》、《立てる像》を反ファシズムの絵画とする見方に対して、疑問や異論もたびたび提出されてきた。美術界が「抵抗の画家」の神話を必要とした戦後の時代も、もはや過去のものになっている。しかし、「反ファシズムの絵画」という見方に替わるような、説得力のある解釈が提示されてこなかったことも事実である。注意しなくてはならないのは、この二枚の絵をどう解釈するかという問題が、「生きてゐる画家」をどう読むかという問題と混同されがちなことである。⁽³⁾「生きてゐる画家」の内容がこれらの作品に反映されているという前提に立った議論は、むしろ作品そのものを見ることを妨げてきたのではないかとと思われる。

一方、一九四三年の《五人》（挿図1）と《三人》（挿図2）は、それぞれ百号の大画面であり、また《五人》には《画家の像》、《立てる像》と同様に松本自身の全身像が描かれているにもかかわらず、言及されることが非常に少ない。これらは戦時下の家族像と見なされるにとどまり、絵に込められた意味も、《画家の像》、《立てる像》との関係も、従来の松本研究によって十

分に明らかにされてきたとは言いがたい⁽⁴⁾。しかし、朝日晃が評伝『松本竣介』に記している通り、《五人》と《三人》⁽⁵⁾はともに二科展での発表を意図して描かれたものである。結果的には《三人》だけが展示されることになったが、後述するように、松本は二枚とも出品できることを期待しながら、二枚の絵を二科展の会場まで運んだのだった。

松本が自分の全身像を中心モチーフとする大画面の作品を三年続けて描き、しかも彼にとって最も重要な発表の場であった二科展に三年続けて出品

挿図 4 松本竣介 《立てる像》 準備素描 1941年6月
ペン・墨、紙 37×27cm 個人蔵

挿図 3 松本竣介 《画家の像》
準備素描 1941年7月 木炭、紙
96.5×39.5cm
神奈川県立近代美術館蔵

しようとしたことに、筆者は注目したい。そもそも、全身の自画像という主題は、美術の歴史の中でも珍しいものである。西洋美術においては、全身肖像画の形式は本来高貴な人物だけに許されるものだったため、全身の自画像の作例は決して多くない。さらにその中でも、《立てる像》や《五人》のように、画家であることを示す道具立てが一切ないものは、マネ、ベックマンなど二、三の例が思い浮かぶとしても、かなり珍しいと言える。日本の近代絵画には小出楯重や佐伯祐三の全身自画像の例があるが、それらはいずれも絵筆とパレットを持ち、画家であることが明示されている。松本がこの珍しい主題に三年続けて取り組んだことには、何か特別な意図があったと考えてよいはずである。

これまでしばしば、《画家の像》と《立てる像》は同一の主題のヴァリエーションと見なされてきた。つまり、まず一九四一年に《画家の像》が描かれ、その一年後に再び同じ主題に取り組み、別の設定のもとで描き直すことによって《立てる像》が生まれた、という見方である⁽⁶⁾。しかし実際にはそうでなかったことは、二枚の絵の準備デッサンに記された日付から明らかである。《画家の像》のためのデッサンのひとつには、紀元二六〇一年（一九四一年）七月の日付がある（挿図3）。ここには中心モチーフとなる松本自身の姿が、完成作と同じポーズで描かれている。おそらく全体の構成をほぼ固めた後、完成作に取りかかる直前のものである。一方、街の風景を背景として画家自身と思われる人物を中央に大きく描いた、《立てる像》の全体的な構想を初期の段階で粗描きしたものと考えられるデッサン（挿図4）の日付は、昭和一六年（一九四一年）六月で、《画家の像》のための自画像デッサンよりひと月早い。つまり、松本は《画家の像》の完成作に着手する前から、翌年の《立てる像》の構想をすでに立て始めていたのである。このように、

一九四一年の夏に《画家の像》と《立てる像》の構想が同時に進行していたのであれば、これら二枚の絵にはそれぞれ違う意図があったと考えるのが自然であろう。そして、ここからさらに一歩進めれば、松本が自己の全身像を三年続けて描いたことには、当初から一貫した目論見があったとも考えられるのではないだろうか。

一九九八―一九九九年に「没後五〇年 松本竣介」展が練馬区立美術館、岩手県民会館、愛知県美術館で開かれた折、筆者が所属する愛知県美術館では、百号の人物画四枚のうち最後に描かれた《五人》と《三人》をあわせて壁の中央に並べ、その左右に《画家の像》と《立てる像》を置くという展示を試

挿図 5 愛知県美術館「没後50年 松本竣介展」(1999年1-2月)の展示壁面

みた(挿図5)。筆者は四枚の絵がこのような関係にあると考えており、それについて同展覧会のカタログ論文で概略を示したが、本稿では、カタログ論文で詳述しなかった制作の動機についても明らかにしたうえで、これら四枚の人物画に関する包括的な解釈をあらためて提示したい。

筆者は次のように考えている。これら四枚の絵はひとつの完結したグループを形成しており、松本の他の作品とは一線を画す。《五人》と《三人》は二枚で一点の作品であるため、四枚の絵は三点の作品として見るべきである。これらは明確な構想のもとに作られた「三部作」であり、その根底には弁証法の構造がある。つまり、《画家の像》を「正」とすれば《立てる像》は「反」であり、両者は対立するが、「合」である《五人》《三人》によって、対立は解消する。これまでほとんど言及されることのなかった《五人》《三人》が、三部作のクライマックスなのである。松本がヘーゲルやマルクスの読者だったことを思い起こすならば、これら一連の作品が弁証法的な思考によって構想されたとしても、何ら不自然ではないであろう。⁽⁸⁾

「生きてゐる画家」が社会に向けた松本の発言であるように、《画家の像》と《立てる像》は絵画による松本の社会的発言と見なされてきた。しかし、松本がこれらの絵を描いたのは、もっぱら彼自身のためだったと筆者は考えている。二科展という表舞台の出品作であるがゆえに公的な性格を持つと見る向きもあるが、二科に出す大作が公的で、個展に出す風景画が私的と一概には言えない。むしろ個展の場合には絵が売れるかどうかを無視できないが、二科展はもともと売れる見込みの少ない大作を発表すべき機会だからこそ、真に自分自身のための主題をそこで追求するという選択もありえたのではないか。そして実際に、この三部作の主題は「自己」であり、松本は自己の全身像を三年にわたって三点の作品に描くことを通じて、彼自身のごく個人的

な問題、内面の根本的な問題に取り組んだのである。その問題が何であったのかを知る鍵は、「生きてゐる画家」に比べ注目されてこなかった彼の文章にある。

なお、この三部作を読み解くためには、それぞれの作品の準備デッサンから構想を探り、完成作のディテールを観察し、さらに、古代から近代にいたる西洋美術のさまざまな作品からの引用があることにも注目しなくてはならない。松本は白いキャンヴァスを前にして一気に絵を仕上げるというタイプの画家ではなく、準備デッサンであらかじめ綿密に構想を作りあげてから完成作に向かうことを習慣としていた。彼が残した膨大な量の準備デッサンは、彼の作品の構想と制作プロセスを知るために欠くことのできない資料である。また、従来の研究において、松本が他の画家から受けた影響について語られる際、名を挙げられるのはモディリアーニ、ルオー、ゲオルゲ・グロツス、野田英夫、藤田嗣治といった近代・同時代の作家数名に限られてきたが、実際は松本の蔵書には平凡社の『世界美術全集』や、古代ギリシャからルネッサンス、バロック、そして近代、同時代まで広範な領域に及ぶ美術書があり、彼はそれらを通じて西洋美術史全般にわたる知識を蓄えたとともに、しばしば書籍や美術雑誌の図版を模写することによって西洋の巨匠たちのフォルムを吸収していた。⁽⁹⁾このように松本が西洋美術の歴史に対して幅広い関心を持っていたことは、特に《画家の像》から《五人》《三人》にいたる三部作について考察するうえで見過してはならないのである。

一、制作に至る経緯

作品そのものの考察に入る前に、《画家の像》に先立つ時期の松本の活動を振り返りながら、三部作の構想が生まれた経緯について述べることにした

い。一九四〇年から四一年にかけて、松本の画風には著しい変化が見られる。《画家の像》はその変化にひとつの区切りを記した作品だが、この画風の転換も、三部作の制作の動機と同じ問題に関わっている。

一九三八年の二科展出品作《街》から二年間にわたって制作された松本の一連の都会風景を特徴づけるのは、ひとつの色調で統一された地と、黒く細い描線である。青または茶色によるモノクロームの地の上に、黒の線で表された人物や建物が、断片的で透明なイメージとして重なり合うことにより、心理的な性格の強い空間が生み出されている。このような手法による都会風景を佐波甫は「モンタージュ風⁽¹⁰⁾」と呼んだ。しかし、その「モンタージュ風」の都会風景は、一九四〇年八月の二科展に出品された《都会》（挿図6）、そして同年一〇月の初個展のため九月に集中的に描かれた作品群が最後である。その一年後の《画家の像》と、それに続く作品群では、褐色の明暗によ

挿図 6 松本竣介 《都会》 1940年8月 油彩、板
121×154.5cm 財団法人 大原美術館蔵

って人物や建物のそれぞれが実体感と存在感を与えられ、より現実的な、ひとつの視点で統一された空間が提示されている。黒い線の自由な動きは抑えられ、量感のある形態に従属する。松本の親友だった麻生三郎が《画家の像》について「これまでの彼の線が後退しているし、面と明暗のはっきりしたフォルムが前面に出てきている⁽¹¹⁾」と述べた通り、こうした画風の変化は、「線」から「量（マッサ）」への転換と要約できるであろう。

従来の研究では、このような転換の発端は一九四〇年一二月の《顔（自画像）》（挿図7）にあるとされ、転換の背景には同年夏から秋にかけての戦時体制の進行があると推測されてきた⁽¹²⁾。しかし、「線」から「量」への転換の兆しは、すでにそれより半年以上前、一九四〇年三月の《茶の風景》（挿図8）に認められる。これは《顔（自画像）》のような伝統的写実技法によるものではないとはいえ、黒い描線を排除して、色彩の明暗によって形態を量として捉えようとした最初の試みである。量の把握への取り組みと黒い線の否定は、《茶の風景》と同系列の作品群、すなわち一九四〇年七月の《郊外風

景》、同年九月の二点の《青の風景》にも認められる。つまり、線から量へという画風の転換は、《顔（自画像）》に突然始まったのではなく、線を主体とする「モンタージュ風」都会風景の制作を一九四〇年九月まで継続する一方で、それと並行して一九四〇年三月から意識的に行われていたと見るべきであろう。さらに、一九三九年一月に書かれた「思出の石田君」という文章は、松本が《茶の風景》を描く半年ほど前から、すでに自分の絵の「黒い線」に違和感を覚えていたことを物語っている。

あれから十年たつ此頃の僕の絵には針金のやうな黒い線がのさばりかへつてゐる。考へてみると線は僕の気質なのだ。子供の時からのものだつた。それを永い間意識できず。何となく線といふものに魅力を感じながら油絵を描いてゐた処に僕の仕事の甘さがあつた。今にしてそれらのこ

挿図 7 松本竣介 《顔（自画像）》 1940年12月
油彩、板 33×23.8cm 個人蔵

挿図 8 松本竣介 《茶の風景》 1940年3月 油彩、画布
53×72.5cm 岩手県立美術館蔵

とがいろいろと思ひ当るのだが。モゼリアニが好きになつたのも理由の一つは、量を端的に握んでゐる天下一品の線の秘密にあつた。線は僕のメフィストエレスなのだが、気がつかずにゐる間僕は何も出来なかつた。この無意識を意識の上にひき上げる為に僕はどんなに混乱してゐるかしれない。⁽¹³⁾

この一節にある「線は僕の気質なのだ」という言葉は、松本の芸術の特質を要約するものとしてよく引用されるが、松本自身はこの文章において、自分の「気質」である「線」をむしろ否定的に捉えていることに注意する必要がある。自分の絵には意識しないうちに黒い線が「のさばりかへつて」しまうので、線を意識的にコントロールしなくてはいけないと自戒すると同時に、それが決して容易なことではないために「混乱してゐる」と告白しているのである。

松本に「線」から「量」への画風の転換を促した要因のひとつには、一九三〇年代末の美術界における、いわゆる「古典芸術」への関心の高まりがあった。「古典芸術」とは「近代芸術」の対概念として当時使われた言葉で、古代から近世までの西洋美術全般を指す。一九三八年頃から『みづゑ』や『アトリエ』などの美術雑誌が、フランスを中心とする海外美術の新しい動向の紹介にかわつて、イタリアやドイツのルネッサンス芸術、あるいは古代ギリシャ芸術などの本格的な特集を盛んになつたことは、松本に大きな刺激を与えていた。⁽¹⁴⁾ また、同じ頃、画家の中で松本が特に親しく交友した難波田龍起と麻生三郎は、伝統的な明暗技法による「量」の表現を追求し、松本よりも先に一種の古典回帰を行つていた。⁽¹⁵⁾ 画学生時代の仲間で一歳年下の麻生が、一九三八年に半年間のヨーロッパ留学を行い、西洋美術の伝

統にじかに接してきたことは、おそらく松本の羨望といくらかの嫉妬を誘つたであろう。麻生が松本についての回想に「私は生前、彼の線による表現を否定していた」と述べているところから推測すると、麻生が帰国後『青年像』、『女』（いずれも一九三九年）などの作品によつて、これこそ西洋絵画の正統と言わんばかりに「量」の表現に取り組み、同時に松本の「線」を批判したとすれば、それは松本にとって、自分の絵が本道を外れているという痛烈な否定と受け止められたのではないだろうか。自分の「線」という「無意識」を「意識の上にひき上げる」ために「混乱してゐる」という「思出の石田君」の一節にうかがわれる自信喪失の様子は、そうした事情に由来するのではないかと思われる。

しかし、このように美術界の動向や交友関係と絡み合つた造形上の関心が背景にあつたとしても、松本が一九四〇年三月に『茶の風景』によつて「線」から「量」への転換を始めるには、ひとつの決定的な契機があつた。それは、直前の一九四〇年二月に書かれた「アバンギャルドの尻尾」と「黒い花」という文章から推測することができる。この二つの文章は、松本の三部作の動機を知る鍵でもある。松本がこの二つの文章を書き、それと同時に自分の画風を変えてゆくことを決意したきっかけは、山下清の出現にあつた。

山下清は当時、八幡学園という千葉県市川市にある私立の養護施設に暮らす少年だつた。この学園はさまざまな障害のある子どもたちを受け入れ、教育の一環として、絵の制作指導を行つていた。早稲田大学講師を務める心理学者の戸川行男は、彼らの絵に強い関心を持ち、一九三七年と三八年に大学内で彼らの絵の展覧会を開いた。この展覧会を通じて、八幡学園の子どもたちの絵は美術関係者にも知られるようになり、一九三九年一月には『特異児童作品集』と題した彼らの作品集が『みづゑ』臨時増刊として春鳥会から

出版された（挿図9）。この作品集のために絵の選定を行ったのは安井曾太郎である。作品集の刊行に続いて、一二月に銀座の青樹社画廊で展覧会が開かれると、五日間で二万人を集める大盛況となり、新聞各紙で報道され、社会現象と言えるほどの反響を呼んだ。少年たちの中で誰よりも注目されたのが、貼り絵に抜群の才能を発揮した一七歳の「清」である（当時は姓を伏して、名前だけが公表された）。ちなみに小林秀雄もこの展覧会を訪れ、翌年二月の『文藝春秋』に「清君の貼紙絵」というエッセイを発表している⁽¹⁷⁾。

そして展覧会の翌年、『みづゑ』の一九四〇年二月号に「特異児童の作品」という座談会記事が掲載される。この座談会には、子どもたちの作品を世に出した戸川行男、作品集の監修にあたった安井曾太郎のほか、伊藤廉、伊原宇三郎、梅原龍三郎、川端龍子、藤島武二、哲学者の谷川徹三、美術評論家の荒城季夫が出席している。座談会ではもっぱら清少年が話題にのぼり、彼の貼り絵が芸術と言えるかどうかが議論された。谷川徹三、伊藤廉、伊原宇三郎らは、精神的な内容がなければ真の芸術とは言えないという趣旨の否定的な発言を行っているが、色彩や構図という絵画上の効果に関しては、出席者の誰もが清少年の卓越した感覚に驚嘆したことを認めている。なかでも安

挿図 9 『特異児童作品集』（『みづゑ』臨時増刊・420号）1939年11月

井曾太郎は清少年を「非常に立派な天分を持つてゐる」と一貫して評価し、梅原龍三郎は「僕は本当の天才と思ふね」「何も知らないであゝ、いふものが出来上るといふことは殆ど奇蹟だと思ふ」「自分がやつても實際かうは出来ぬ」等と絶賛、藤島武二も先々の進歩の可能性には疑問を呈しながら、「天才と言つていゝぢやないか」と称賛している⁽¹⁸⁾。もちろん彼らの肯定的な意見には作品集の出版社への配慮もうかがわれるとはいえ、これだけの顔ぶれが揃い、ひとりの少年の絵をめぐる芸術論を交わしたことが自体、きわめて異例な現象であることは間違いない。

松本が「アバンギャルドの尻尾」と「黒い花」を執筆したのは一九四〇年二月、つまりこの座談会記事が『みづゑ』に出た直後である。九室会の機関誌『九室』に掲載された「アバンギャルドの尻尾」では、清少年の絵を非常に強い調子で全面的に否定している。

ポリテイクなものに凡てのものを任せきつた、目、手、足は懶惰になり、感覚はにぶる。僕達はしばしば現代に於ける芸術性（とでもいふべきもの）の欠如を口にするし、きゝもする。そして、特異児清少年の、目と手を極度に絵画的な方向に集注した制作に瞠目する。が、かうした例は、しばしば学齢前後の幼児にみることであるし、現代幾人かの友人はそのやうな片鱗をもつて仕事をしてゐるのである。それをそのまゝ、常態の人間の中に成長させることを拒むのが現実だ。

常態な意識をもつた感覚は、かうした条件のもとに出發する。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。例へばゴッホ

の作品にはヒューマンな愛情が満ちてゐるのに反し、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。⁽¹⁹⁾

一方、「黒い花」は、七つの断章で構成された散文である。⁽²⁰⁾これが『三藝』に掲載されたのは一九四〇年二月だが、文末の「XXXX III」という日付から、執筆は「アバンギャルドの尻尾」と同じ一九四〇年二月であることが確かめられる。四番目の断章「美」には「アバンギャルドの尻尾」の結びと同様の言葉が語られていることから、「アバンギャルドの尻尾」と「黒い花」は執筆時期だけでなく内容においても関連があると考えられる。直接的、論争的な前者の語り口を寓意的に書き改めたものが「黒い花」である、と見ることも可能であろう。これまでこの文章については、題名の「黒い花」が登場する冒頭の章だけが注目されてきたが、この文章がなぜ書かれたかを探るには、まず「本当の話」と題した第二章を先に見た方がよい。

薄汚ない白痴の少年が、五十年、六十年とながい年月、美の女神に仕へて来た先生や、大家でも、中々見せては貰へない女神のハンドバックを持ち歩き、中身をこそつとひけらかしてみせたといふとんでもない本当の話。

*

大家の壺氏と瓶氏は、あれはどうも偽物らしい、われらの女神が自分を差置いて、あれを白痴の薄汚ない少年の自由にさせるなんて信じられないといった。

*

そこで、女神のハンドバックをちよいと盗見したところのある先生のピンとキリ氏は、かういつて窘めた。

『いや、たしかに本物ですぞ。白痴でも、薄汚なくとも、少年の純真は宝ぢや。そこを女神様はよろこばれたのぢや。』

*

堂宇に満ちてゐる大家、小家達は、白髪童顔、思倣し白痴の少年と似た倅のあるピンとキリ氏を眺めて、『ウム、さうぢや。』と、感にうたれた。

*

その時、堂宇に出入も許されない青年が、外で、『ハンドバックがなんだい。俺は女神を手に入れるためにこの国にやつて来たんだ。』と、大声でいつたので。大家、小家達は啞つとして赤面した。そして考へるやう『ウム、私達の中道がやつぱり正しいわい』と。

彼等は、この不埒な青年が堂宇に入るを一生許さぬ、といふ決議をした。

理性の人であつた松本らしからぬ言葉遣いに驚かされるが、この寓意的な物語が「特異児童の作品」座談会への皮肉であることは疑いようもない。最後に登場する「堂宇に出入も許されない青年」とは、もちろん松本自身であろう。「ハンドバックがなんだい。俺は女神を手に入れるためにこの国にやつて来たんだ」という青年の叫びは、松本が目ざしているものが「目と手を極度に絵画的な方向に集注した」清少年の作品とは根本的に違い、現実の人間生活に根ざしながら普遍的な美の世界へと飛躍する芸術なのだという「ア

バンギヤルドの尻尾」の主張と重なっている。⁽²¹⁾そこには松本の信念と強烈な自負がある。しかし同時に、「彼等は、この不埒な青年が堂宇に入るを一生許さぬ、といふ決議をした」という結末には、「中道」に安住する大家たちの「堂宇」つまり画壇には自分は決して受け入れられないのだ、という悲嘆が込められている。「黒い花」の冒頭の章は、その「認められない自分」へのネガティブな感情を、より一般的な寓意として語っているのである。

嫉妬し、争ひをするのは女、小人だけとは誰も思つてゐない。人々を幾通りもの色彩で化粧してくれたのはもろもろの神様や聖者であつた。

*

白色や、黄色や、赤色や、青色に塗つて貰つた人々は心驕つて、今、饗宴にうつゝ、をぬかしてゐる。

*

美しい花園だ、白、黄、赤、青、百華繚乱とした狂ひ咲きの園々。

*

神々の寵児、彼等は今棍棒をみがく。

挿図10 (山下) 清《野薔薇》(部分) 図版『みづゑ』1940年2月号 256頁

*

眼のあるときは、いつもせかせか忙さうに、おめかしと、おべんちやらに暇なしだ。そんなに働いてはどこかで働けなければならないのだとは神様は考へない。

*

眼の前で案外働けてゐる奴が、どこかで死にもの狂ひの働きをやつてゐるのだといふことも神様は考へない。

*

神様や聖者は正直者だ。

*

黒い花は饗宴の埒外に佇つてゐた。だから神様はこの花を好まない。

ここでも「饗宴の埒外」にいる「黒い花」は松本自身であろう。「おめかしとおべんちやら」に勤しむ者たちが世間で幅をきかせる一方で、人知れず必死の努力をしている「黒い花」は決して報われない。しかし、世間一般についての寓意に見えるこの章にも、やはり清少年の出現という出来事が影を落としているようである。松本が「花」の寓意を選び、饗宴にうつゝをぬかす人々の世界を「白、黄、赤、青、百華繚乱とした狂ひ咲きの園々」と表現したのは、おそらく、『みづゑ』の「特異児童の作品」座談会記事の口絵としてカラーで掲載された清少年の《野薔薇》(挿図10)に触発されたことであろう。その図版には、まさに白、黄、赤、青、そして緑という鮮やかな色彩を駆使した清少年の貼り絵の強烈な効果が再現されている。さらに、その「美しい花園」と対照的な「黒い花」に自分をなぞらえたことは、自分の絵に「のさばりかへつてゐる」「針金のやうな黒い線」への否定的な思いに

端を発していたに違いない。

松本は一九四〇年三月上旬の九室会にあたり、機関誌に「アバンギャルドの尻尾」を寄稿すると同時に《黒い花》（挿図11）と題した絵を展覧会に出品しているが、そこに描かれた「黒い花」は、人目を引くような花冠もない、文字通り「針金のやうな黒い線」だけで出来上がった佻しい野草である。この花の黒い描線、そしてこの絵のすべてのモチーフを描く線は、これに先立つ作品群に比べて神経質な調子が目立ち、どこか殺伐とした感覚さえ漂わせているように筆者は感じる。また、この油彩画と共通するモチーフを描いた一九四〇年三月のペン素描（挿図12）を見ると、松本の「気質」である線ののびとした動きがすっかり影をひそめ、萎縮しきった線で描かれた人物と「黒い花」が、粗雑な線による建物群の隙間に押し込められているかのようである。「アバンギャルドの尻尾」の断定的で攻撃的な語り口と、「黒い花」のペシステイックな自己否定との間には、大きな感情の落差が認められるが、さらに《黒い花》の油彩画およびペン素描にも著しく不安定な感覚が表れていることを考え合わせると、「特異児童の作品」座談会記事が出た直後の一九四〇年二月から三月にかけて、松本の内面にはかなりの動揺があったと推測せざるをえない。

清少年の作品に否定的な感想を持ったのは、松本ひとりではなかったかもしれない。しかし、養護施設に暮らす一七歳の少年の営みをあえて批判するのが、常識的な大人の判断であろう。それにもかかわらず、松本が清少年の出現にこれほど敏感に反応して、名指しで公然と批判したのはなぜだったのだろうか。⁽²²⁾松本の当時の状況を振り返れば、制作に関する自信が揺らぎ、意気消沈しかかっていたことは推測できる。彼は一九三五年から二科展に入選を続けていたが、受賞の経験はなく、作品が特に注目されることもなかった。

挿図12 松本竣介 《黒い花》に関連する素描 1940年3月
ペン・墨、紙 27.1×36.9cm 個人蔵

挿図11 松本竣介 《黒い花》 1940年2月 油彩、板
91.7×65.2cm 個人蔵

た。また、一九三九年には家族と知人の協力を得て画会を組織し、自分の絵を会員に頒布して定期的な収入を得ようとしたが、この計画も思わしい結果にはならなかったようである。制作そのものにおいても、自分の「線」に対する疑問を持ち始めたことは、すでに述べた通りである。そのような時に、彼から見れば素人にすぎない少年の絵が世間の脚光を浴び、画壇の大御所たちもこの少年を「天才」とまで言って絶賛した。それが彼にとって大きなショックであり、自分のプライドが傷つけられたように感じたことは、想像に難くない。

しかし、それだけでは清少年への容赦ない攻撃ぶりを説明できない。筆者は、松本が清少年の登場に動揺した最大の理由は、彼自身の少年時代の体験にあったと考える。松本は一二歳の時に流行性脳脊髄膜炎という病気にかかり、そのために聴覚を失ったが、この病気体験は彼にとって、もうひとつの重い意味があったであろう。彼の父は、二つの回想録の中で、竣介少年が病気に感染した際の医者への反応を次のように書いている。

主治医の中島誠一博士は脊髄へのワクチン注入の効果が顕著になつてきたので、生命は取りとめられそうだが、脳細胞がおかされ、そのために知識の発達が停止される惧れがあることを心配するのであつた。⁽²³⁾

彼は流行性脳脊髄膜炎に感染したのである。博士は内科病論の頁を示し、脳細胞を冒す病症はたとえ助かつて、普通の意識に恢復するのは稀なことを述べ、寧ろ生きることの不幸を歎くのであつた。⁽²⁴⁾

つまり松本の父は、息子の知能が失われる可能性が高いと宣告されたので

ある。

もちろん、結果的にはこの病気が松本の優れた知性に何ら影響を及ぼさなかったことは、明らかな事実である。しかし、一時的に知能喪失の危機にさらされていたことを、病後に竣介少年が家族から聞いた可能性は高いであろう。聴覚の喪失だけで済んだのは不幸中の幸いだった、なにしろ一時は知能が失われると医者に言われたのだから——と、息子を慰め励ますために両親が言ったということは十分に考えられる。だが、もしそうであつたとすれば、少年は心に深い傷を負ったに違いない。自分がかうじて知能の喪失から逃れたということを知らされれば、その危険が過ぎ去った後も、少年の心には、常に自分の足もとに深く大きな地割れが開いているような恐怖が残ったのではないだろうか。

もっとも、そのような恐怖を常に意識しているのは耐え難いことに違いない。彼はその恐怖を心の奥に押し込め、そこから目を逸らし、忘れようとしたであろう。そのために、成長した松本は、理性の人であることを自らに課していた。彼は画家の道を歩み始めてからも熱心に文章を書き、一九三六年から翌年にかけては知的なエッセイの雑誌『雑記帳』を夫人とともに編集・発行している。こうした活動を、聴覚に障害があつたがゆえのコミュニケーションへの願望の現れと推測する向きもあるが、むしろ自分の理性をたえず鍛え、確認し、周囲に訴えるための行動だったとも受け止められよう。松本にとって、言葉とは理性の道具だった。『雑記帳』の記事の中でも、彼は理性への信頼をひたむきに訴える一方、迷信、流言、その他あらゆる非合理的なものに対して、徹底的に拒否する態度を貫いている。⁽²⁶⁾そこには理性に対する信仰と言えるほどの強い執着が現れているが、それは心の奥に押し込めた恐怖と表裏一体だったのではないだろうか。そして、彼が清少年に対して過敏

な反応を示さずにいらなかったのは、少年の存在が、彼の心の奥の恐怖を呼び覚ましかねなかったからである。松本は「アバンギャルドの尻尾」「黒い花」から一年後の「生きてゐる画家」の中でさえも、唐突に清少年を引き合いに出して、再び批判している。彼がこれほど清少年への否定的発言を公然と繰り返したのは、心の奥から浮上しかかった恐怖から自分を守るためだったであろう。つまり、松本は自分自身の中にある忌まわしい観念を清少年に投影し、彼を攻撃することによって、その観念を自分から切り離そうとしていたのである。

一九四〇年三月の《茶の風景》に始まる画風の転換は、純粹な造形上の問題というよりは、おそらくこうした内面の問題と造形上の問題が絡み合うことによって進められたのである。その二つの問題の接点は、かねてから気にかかっていた「黒い線」だった。再び「黒い花」エッセイに戻ると、六番目の章には「僕が白痴だったならば」という異様な題名が付けられている。

僕が白痴だったならば

真白な地の上に黒い線を一日引いてゐるだけで、僕の空虚な精神は満足する。そして一切のものが描き尽せたと思ふだらう。

空間に孤坐できるものは空虚な精神だけに許されてゐる。空間が消滅する。勿論、白痴の精神には時間がない。

時と空気の中に生きてゐる今の僕にとつて、このやうな恐怖は他に考へられない。

だから、正気な僕は、白地に黒い線を引いても、その両側にできるだけ人間情緒を纏綿させることに努力する。今の僕は、人間的汚濁の一切をた、きこんだところから生れるものを美と言ひたいのだ。

ますます、痴愚の生活から遠のいてゆくことを一つの宿命として、或は生きてゐるものの義務として更に日を満たすための働きとして甘受するのだ。

もちろん「僕が白痴だったならば」というのは反語であつて、彼は自分が「正気」であり、「ますます、痴愚の生活から遠のいてゆくこと」が自分の「宿命」なのだと自分に言い聞かせている。清少年が現れた直後、そのようなことをあえて確認する必要があつたのはなぜかと考えるならば、上に述べた筆者の推測が荒唐無稽なものでないことは了解されるはずである。ところで、ここに再び「黒い線」が取り上げられていることに注目したい。清少年の登場によって激しく動揺した松本は、自分の絵に「のさばりかへつてゐる」黒い線、自分の「無意識」と呼んだ黒い線が、ますます非合理で忌まわしいものと思われたのであらう。実際にはそのように考えること自体が非合理なのだが、おそらくこの時すでに松本の内面において、「黒い線」は彼自身にまつわる否定的な観念連合の中の大きな要素になっていたと思われる。彼はこの文章の中では「白地に黒い線を引いても、その両側にできるだけ人間情緒を纏綿させることに努力する」と言い、「黒い線」そのものを排除するとは言っていない。しかし実際の制作では、「黒い線」による「モンタージュ風」の作品をこの年九月まで描き続ける一方で、三月の《茶の風景》において「量」による絵画へ方向転換を開始し、この系列に連なる七月の《郊外

風景》、九月の二点の《青の風景》では、「黒い線」を画面から追放している。彼は自分の絵にのさばる「黒い線」を「量」に従属させることによって、自分の中の非合理的なものを理性の力で抑えつけようとしたのだった。その時彼は親友の麻生と同様に、「量」こそ西洋絵画の本質と考えていたであろう。⁽²⁷⁾そして彼にとって、西洋とは何よりも理性の世界だった。つまり、この画風の転換は、清少年への激しい批判と同様、彼の心の奥から浮上しかかった恐怖を、再び力づくで心の奥に押し込めようとする行為でもあったと言える。

しかし松本は、このようなやり方で自分の恐れるものから目をそむけていても、決して何の解決にもならないことに、やがて気づいたはずである。清少年が現れた時の葛藤はいずれおさまったとしても、⁽²⁸⁾その葛藤の根本的な原因が清少年ではなく彼自身の心の中にあるからには、その本当の原因を捉えない限り、いつかはまた別のきっかけによって同じ葛藤が繰り返されるであろう。実際、「生きてゐる画家」を投稿した動機も、根底には同じ内面の問題があったと筆者は考えているが、その点については後述することにした。ともあれ、松本は、自分の内面にある根本的な問題から逃避しては何も解決しないということに、おそらく一九四一年の前半に気づいたであろう。《画家の像》に始まる三部作は、その問題に正面から向き合い、彼自身の力で解決するために、自分の全身像を描くことに取り組んだものである。ただし、《画家の像》と《立てる像》は、どちらも現実の松本ではない。《画家の像》は、彼がこうありたいと願っていた理想的な自己のイメージであり、《立てる像》は、逆に、こうありたくないと思う否定的な自己のイメージである。

註

(1) 「国防国家と美術（座談会）——画家は何をなすべきか——」『みづゑ』四三四号、

自己イメージの弁証法（上）

一九四一年一月号、一二九—一三九頁。松本俊介「生きてゐる画家」『みづゑ』四三七号、一九四一年四月号、四七七—四八〇頁。後者は、松本俊介『人間風景』朝日新聞、中央公論美術出版、一九九〇年（新装増補版）、二三六—二四七頁に収録。佐波甫「松本竣介の芸術」『松本竣介画集』松本竣介遺作刊行会編、美術出版社、一九四九年、一八一—二〇頁。

(3) 《画家の像》、《立てる像》に関する論考、作品解説等は夥しい数にのぼる。この二点と「抵抗の画家」神話をめぐる従来の議論の概要については、次の論文を参照されたい。柳沢秀行「いつまでも君がしづかにたたずむために——松本竣介『画家の像』、そして『立てる像』に至る活動について——」『現代芸術研究』一号、筑波大学芸術学系藤井研究室・五十殿研究室、一九九五年、一四〇—一六四頁。

「抵抗の画家」神話への疑問、異論が提示されるようになったのは一九六〇年代末以降のことだが、その後もなお、以下に挙げるような美術全集や一般書には、《立てる像》を「反ファシズムの絵画」とする解説が記されている。「画面中央に立つ自画像は、文化ファシズムの暗雲に立ちむかう自己の決意の姿である」（土方定一「原色現代日本の美術 第一〇巻 現代の洋画」小学館、一九八〇年、九頁）。『戦争遂行一辺倒になってゆく日本ファシズムの前に、一人立ちふさがろうとする自己像である。（略）松本というより、その時代を代表する、これはひとつの反ファシズム絵画である』（『昭和の美術 第二巻 一年—二〇年』毎日新聞社、一九九〇年、一〇七頁、原田光による作品解説）。「時局をおおうファシズムを立ちふさぐ」と決意する自分のせいっぱいの思いを、姿を大きく描くことで示している」（『日本二〇世紀館』小学館、一九九九年、五一—五頁）。また、近年の研究論文においても、柳沢秀行（前掲）は《立てる像》の犬のモチーフに松本の「秘めたる抵抗の姿勢の噴き出し口」を認め、小林俊介は、マティエールを重視した松本の技法自体が「政治的意味」をはらんでおり、ナショナリズムへの「抵抗」を意味すると主張している（小林俊介「近代日本洋画における技法と『抵抗』——松本竣介を中心に——」『眞保亨先生古稀記念論文集 芸術学の視座』勉誠出版、二〇〇二年、三四九—三六八頁。これらは、「抵抗の画家」神話が形を変えながらも依然として語り続けられていることの証しと言えよう。

一方、浅野徹は一九八六年の松本論において、「生きてゐる画家」が決して「国防国家と美術」座談会への真正面からの抗議ではなく、「読む側がどこに強調点を置くかによって、相手の主張を容認しているとも拒否しているとも受けとれる両義的な性格をもっている」と指摘したうえで、《画家の像》について、ファシズムに抗して立つ者の像として一面的に読まれようというよりは「この作品もまた両義性

をもつといえる」と述べた(浅野徹「松本竣介一面―『生きてゐる画家』をめぐる―」『松本竣介展』カタログ、東京国立近代美術館・岩手県民会館・下関市立美術館、東京新聞発行、一九八六年、三一―三四頁)。浅野はその後の論考において、やはり「生きてゐる画家」の論旨を踏まえたうえで、より具体的に次のように述べている。「一歩踏み込んでいえば、『画家の像』も『立てる像』も時代の抑圧に抗って立つ人間像とも、あるいは逆に銃後の家族もしくは国家の危急存亡の時局に奮いつつ青春像とも読めるのではなからうか」(松本竣介―戦時下の画家)『新潮日本美術文庫 四五 松本竣介』新潮社、一九九六年、七三―八五頁)。紋切り型の「反ファシズム絵画」論に対し、見方によっては正反対の解釈も可能ではないかという疑問が示されたと理解してよいであろう。しかし、こうした議論には、「生きてゐる画家」の主張に従って『画家の像』、『立てる像』を解釈しようとする点において、いわば「反ファシズム絵画」論の裏返しに陥る危険性があることに注意しなくてはならない。

- (4) 特筆すべきものとしては、『五人』『三人』を二枚組の作品と見なし、『画家の像』、『立てる像』とともに「人物を主とする構想画」という視点から考察した酒井哲朗の論文がある(酒井哲朗「松本竣介の『自画像』について―『画家の像』を中心に―」『宮城県美術館研究紀要』六号、一九九一年、一一―三三頁)。また、佐々木一成は『五人』と『三人』を「一体となってひとつのビジョンを表現している」と考えるよりは、対になる概念をそれぞれの作品が個別に表現していると考えることが適当」と見なし、『五人』を「形成された家族」、『三人』を「生まれつきの家族」という概念によって説明することを試みている(佐々木一成「松本竣介―永遠なるもの―」『没後五〇年 松本竣介』展カタログ、練馬区立美術館・岩手県民会館・愛知県美術館、共同通信社発行、一九九八年、九―三三頁)。

なお、丹治日良のノート『群像の謎』(一九九六年)および『松本竣介―「三人」「五人」の謎』(一九九八年)は、『五人』『三人』の構想と成立過程について多様な視点から論じたものだが、いずれも未公開である。筆者は一九九七年から九八年にかけて『五人』『三人』について考察する過程で丹治のノートの存在を知った。筆者が本稿において導き出した結論は、『媒介者』『再生の願いと祝福』といった概念を示す丹治の作品解釈とは異なるが、考察の過程において丹治の未公開ノートから大きな刺激を得たことを記しておきたい。

- (5) 朝日晃「松本竣介」日動出版部、一九七七年、一九四―一九五頁。
 (6) 例えば、朝日(前掲)、一八七頁、酒井(前掲)、六―七頁など。
 (7) 拙論「写す画家、松本竣介」『没後五〇年 松本竣介』(前掲)、一七五―一八七

頁。

- (8) 青春期にプロレタリア芸術運動の盛衰を目の当たりにした松本が、マルクスとその源流であるヘーゲルの著作に接したのは自然なことだった。一九三一年、松本が一九歳の時に執筆した「昨今の絵画と明日の絵画(一)」(『人間風景』(前掲)一二―一九頁)には、ヘーゲルの美学に言及しながら「弁証法」という言葉が繰り返し記されているうえ、マルクスの『経済学批判序説』からの引用もある。また、『人間風景』に収録された一九三八―一九三九年の日記には「客観と主観の弁証法的統一(三三七頁)」という言葉があり、彼が弁証法の思考に馴染んでいたことをうかがわせる。

- (9) 拙論「写す画家、松本竣介」(前掲)を参照されたい。
 (10) 佐波(前掲)、一九頁。
 (11) 麻生三郎「松本竣介回想」『絵そして人、時』中央公論美術出版、一九八六年、一八〇―一九〇頁(初出は『松本竣介画集』平凡社、一九六三年、一一―一九頁)。

- (12) 浅野徹「松本竣介一面」(前掲)、および同「松本竣介―戦時下の画家」(前掲)、七七―七八頁。

- (13) 「思出の石田君」『人間風景』(前掲)、二一九―二二九頁。初出は「石田新一追悼誌」綜合工房、一九四〇年、二五―三〇頁。ここでの引用は初出誌に拠る。このエッセイの発表は一九四〇年一〇月だが、文末の日付から、執筆は一九三九年一月一日に完了していたことがわかる。

- (14) 詳しくは拙論「写す画家、松本竣介」(前掲)を参照されたい。

- (15) 難波田と松本の交友については、次の文献が重要である。田中淳「難波田龍起宛 松本竣介書簡集をめぐる」『東京国立近代美術館研究紀要』三号、一九九三年、一五―四六頁。特に、難波田と松本が『西洋美術の真髓』を理解し、そこから『洋画を育てる土壌』をつくりあげなければならないという認識と意欲において共通していたのではないか」という難波田の述懐が注目される(一九頁)。一方、麻生と松本は太平洋画会研究所時代から知り合っていたが、麻生が半年間のヨーロッパ滞在から戻った一九三八年の秋以降、二人の交友は急速に深まったという(佐田勝「松本竣介一九三一年―一九四八年」、匠秀夫編『異端の画家たち』求龍堂、一九八三年、二二―二六頁)。

- (16) 麻生(前掲)、一八五頁。

- (17) 八幡学園の子どもの絵が注目されるにいたった経緯については、『特異児童作品集』(『みづゑ』臨時増刊・四二〇号、一九三九年一月)に収録された以下の

文章に述べられている。久保寺保久「園児作品集の出版に方りて」(二―三頁)、安井曾太郎「特異児童の作品を選定して」(四頁)、戸川行男「八幡学園の子供たち」(五―一六頁)、「大下正男」『編集後記』(一八頁)。また、作品集および展覧会の反響とその後の山下清については、小沢信男「裸の大將一代記 山下清の見た夢」(筑摩書房、二〇〇〇年)を参照されたい。

- (18) 『特異児童の作品』座談会『みづゑ』四二三号、一九四〇年二月号、二五七―二六四頁。

- (19) 「アバンギャルドの尻尾」『人間風景』(前掲)、二一六―二二七頁。初出は『九室』第二号、九室会、一九四〇年二月。

- (20) 「黒い花」『人間風景』(前掲)、一三〇―一三五頁。初出は『三藝』、一九四〇年二月、五八―六四頁。以下の引用は初出文献による。

- (21) 「アバンギャルドの尻尾」には、先に引用した部分に続いて次のように記されている。「僕は自己を愛してゐる。多くの人々を愛してゐる。更に人間の生活を愛してゐる。僕達の無形の尻尾はこの巨大な地帯に結ばれてゐるのだ。この縛られてゐる状態そのまゝを肯定する態度や、或は尻尾を切断し得たと信じる一人よがり、人間の感覚を欺く政治であつて芸術とは完全に対立してゐるものと僕は考へてゐる。(改行) 無限大な人間の生活態に結ばれたまゝ、飛躍できるまで芸術的機能を錬磨しなければならぬ」(『人間風景』(前掲)、二二七頁)。

- (22) 青少年の出現に対する松本の過敏な反応に着目したのは筆者が最初ではない。小沢節子は「アバンギャルドの尻尾」「黒い花」に触れ、「そこで語られる潔癖なあるいは狭量なまでの理性への信仰は、しばし読むものをたじろがせる」と述べている(小沢節子『アバンギャルドの戦争体験 松本竣介、瀧口修造 そして画学生たち』青木書店、一九九四年、一八五頁、註二八)。また、丹治日良も松本に関する『ノート』(未公開、一九九五年)において「アバンギャルドの尻尾」「黒い花」に注目し、次のように記している。「遠回しの隠喩や観念の飛躍を連ねた雄弁と独断。そこから露見する憤懣と韜晦は竣介の普通の動揺の程を表白している。言いよどむ独白の裏には竣介のいかなる心的惑乱が潜むのかと疑いたくなるのが当然だ。この二編ほど竣介内部の矛盾と闇の部分の様相を露呈している文は他にない」(一五頁)。筆者はこの丹治の指摘に大きな示唆を受けた。

- (23) 佐藤勝身「松本竣介のことども」『東北公論』二巻三号、一九四九年二月、一三―二四頁。

- (24) 佐藤勝身「信仰とその代償(二)」『雑文クラブ』二巻七号、一九五〇年一〇月、八―一二頁。

- (25) 例えば以下の文献に示唆されている。原田光「松本竣介の二つの側面」『現代の眼』三七八号、東京国立近代美術館、一九八六年五月、五一―六頁。

- (26) 『雑記帳』のために執筆した「東洋的溺惑」(一〇号、八八―八九頁、『人間風景』(前掲)、一六八―一七一頁)、「独裁」(二三号、八一―八七頁、『人間風景』(前掲)、一八五―一九四頁)、「猶太人の陰謀について」(署名は「雑記帳編集部」、一四号、七〇―七七頁)等を参照されたい。

- (27) 麻生三郎は「松本竣介回想」(前掲)において、「ヨーロッパ的知性とか、合理精神の強さのなかに自分をぶちこんで知性の肉体化を強行するという体育を、彼は自分自身にしてみわけていたことがわかる」(一八四頁)と述べ、さらに『画家の像』における画風の変化について「線の否定、つまり彼の体育がはじまりかけているのだ。絵画的には自然な一つの発展的な方向であつたと思う」(一八六―一八七頁)と述べている。麻生はまた、一九五八年の松本の回顧展を見て、「私は生前、彼の線による表現を否定していたが、かえってその線が自由にのさばっている絵に彼のよさを感じた」(一八五頁)とも述べている。『画家の像』における画風の転換について、麻生があえて「絵画的には自然な」と言うのは、松本の本来の氣質が線にあることを認め、「線の否定」が松本自身にとつては「自然」というよりむしろ「強行」であつたことを理解しているからであろう。これらの回想は、松本の「線」をめぐって、麻生と松本との間でかなりの議論があつたのではないかという推測を誘う。また、どこか持つて回つたような以下のくだりを読むと、筆者が本稿で述べている松本の内面の問題を、麻生は認識していたのではないかとも思える。「しかし、なぜあのような雑誌の発行に熱中したか、絵画によつてのみ考え、解決しなかつたのかということだが、彼の肉体的な条件のなかで彼の志向する精神のぎりぎりな行動として理解できないこともない。さかのぼってアカマメ時代とモゼリアニについて、彼は偶然か、彼の仲間との行動のなかで、実際に肉体的にぶつかったまな経験をしている。そのことは事実なのだ。竣介は彼の仲間のように直感的に、または非合理的のなかに、自分のからだをぶちこめないものが彼の性格としてあつたのだ」(一八四頁)。

- (28) 『特異児童作品集』の出版から一年後の一九四〇年十一月、青少年は八幡学園から失踪し、以後三年間消息を絶つ。彼が「山下清」として再び脚光を浴びるのは戦後、放浪中に鹿児島で発見された一九五四年からである。その経緯は小沢信男(前掲)に詳しい。

(愛知県美術館)