

自己イメージの弁証法（下）

——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
- 二、《画家の像》 || 理想の自己（以下、本号）
- 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

二、《画家の像》 || 理想の自己

本稿の前編では、《画家の像》、《立てる像》、《五人》《三人》からなる松本竣介の「三部作」の制作動機について述べた。のちに山下清の名で知られる「清少年」の貼り絵を画壇の大御所たちが称賛した、『みづゑ』一九四〇年二月号の「特異児童の作品」という座談会記事に、松本はきわめて敏感な反応を示している。彼はその二月に「アバンギャルドの尻尾」、「黒い花」という二つの文章を書いて清少年を攻撃するとともに、翌月の《茶の風景》によって、「黒い線」から「量（マッサ）」へと彼自身の絵画の方向転換に取りかかった。こうした過敏な反応の背景には、知能喪失の危機にさらされた少年時

代の病気体験に由来する、松本の内面の根深い問題があったはずである。彼は初めはその問題から目をそむけ、「特異児童の作品」座談会によって引き起こされた動揺を、清少年への投影と、自分の「無意識」と見なした「黒い線」の抑圧によって片付けようとしたのだった。しかし彼はやがて、このような葛藤の本当の原因が清少年ではなく彼自身の中にあり、それを捉えない限り根本的な解決にはならないことを悟ったであろう。そして、自分の心の問題を正面から見据え、絵画という手段によって自ら解決するために「三部作」の構想を生み出したのである。以上の考察を踏まえて、本編ではそれぞれの作品を解説する。

この三部作の主題は「自己」であり、従って、松本自身の全身像が三点の作品すべてに共通する中心モチーフとなっている。とはいえ、《画家の像》と《立てる像》に描かれているの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「理想の自己」のイメージであり、逆に《立てる像》は、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。この二点が対照的な意味を持つことは、それぞれの構想デッサンの違

いにも表れている。《画家の像》の構想デッサン（挿図1）では、松本と妻子の姿は輪郭の内側を木炭で塗り込めた面によって描かれ、妻が腰掛けている大きな木箱と同様に、人物のフォルムが確かな存在感のある「量」として捉えられている。松本の足もとには絵筆とパレットがある。彼は胸を張って

挿図1 松本竣介《画家の像》準備素描 1941年
木炭・鉛筆、紙 35×26.5cm 東京都現代美術館蔵

挿図2 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

顔をあげ、画家としての誇りと自信に満ちた表情を浮かべているようである。一方、《立てる像》のラフスケッチ（挿図2）は、上編でも述べたように「16.6」つまり一九四一年六月の年記があることから、《画家の像》の構想デッサンとほとんど同時期のものと考えられるが、こちらは人物も背景の街もペンの「黒い線」だけで表されている。人物はダブダブの服を着てのっそりと立ち、顔の表情には翳りがある。優れたデッサン家である松本としては珍しく、頭から肩と腕にかけての描線には途切れと引き直しが目立つ。特に、顔の輪郭と表情を描いた線にはかなりの混乱があり、松本がここに自分の顔を描くことをためらったかのように見える。

ところで、一九四〇年三月の《茶の風景》（上編挿図8）に始まる「線」から「量」への転換は、一挙に成し遂げられたのではなく、同年の夏までは従来の「黒い線」を主体とする「モニタージュ風」都会風景の制作と並行して、徐々に進められていった。やや本題から逸れるが、松本が一九四〇年八月の二科展に、「モニタージュ風」都会風景の最後のひとつである《都会》（上編挿図6）とともに、《お塚端》（挿図3）という作品を発表していることに触れておきたい。現在この絵は所在不明だが、《茶の風景》と同じようにモダンニズムの様式の中で「線」の排除と「量」の把握を試みたことが、図版から見て取れる。《都会》と《お塚端》が二科展に出品されたことは、「線」による都会風景の終わりと「量」による絵画の始まりを予告しているのである。そして「線」を主体とする都会風景が同年九月の作品群によってしめくくられると、それから翌年にかけて、「量」への転換はいよいよ本格的に取り組まれることになった。一九四一年四月に難波田龍起に送った葉書の「僕の仕事はまだ転々としてゐます。これまで二科に出してゐたやうな作品の技法を脱皮しやうと思つてゐるのですが、それが大変です」という言葉は、「線」

挿図 3 松本竣介《お壕端》1940年7月 油彩 所在不明
 (『松本竣介油彩』綜合工房、1978年、「作品総図録」No.56)

挿図 4 松本竣介《画家の像》1941年8月
 油彩、板 162×112.5cm 宮城県美術館蔵

を「量」に従属させることを意識的な課題としながら試行錯誤を続けていた時期の状況を物語っている。松本は自分の「無意識」である「黒い線」から西洋絵画の本質である「量」への転換によって、西洋絵画の伝統に、ひいては「理性」の世界に自己を一体化させたいと願っていたであろう。モダニズムの様式にかわって伝統的な写実技法を用いた一九四〇年二月の《顔(自画像)》(上編挿図7)には、そうした彼の願望が端的に表れている。

一九四一年八月に完成した《画家の像》(挿図4/上編図版1)は、《茶の風景》以来一年半にわたった画風転換の試みの総合的な成果である。人物、建物、その他のモチーフのそれぞれが厚みと重みを備えた「量」として捉えられ、「黒い線」は完全に「量」のフォルムに従属している。すでに指摘されているように、妻の体で半分以上顔の隠れた子どもの目がこちらを見返すという趣向は、「生きてゐる画家」が掲載された『みづゑ』一九四一年四月号のピエロ・デッラ・フランチェスカ特集の図版に拠っていると考えられ、また背景の街並みと人々の克明な描写には、「国防国家と美術」座談会を掲載した『みづゑ』一九四一年一月号のブリューゲル特集からの影響も窺われる。⁽³⁾ もっとも、この二人の画家に限らず、画集や美術雑誌を通じて得たルネッサンス絵画全般に関する松本の知識が、《画家の像》のモニュメンタルな人物像と細密な都市風景に反映されていることは間違いないであろう。しかし、そればかりではなく、松本はさらに近代絵画からの引用をも加えて、この作品にいわば西洋絵画の伝統を凝縮させることを目論んだようである。

背を向けて木箱の上に座る妻の姿勢を決定するため、松本は禎子夫人をモデルとしたデッサン(挿図5)を何枚か描いている。しかし、このポーズは松本の独創ではなく、ピカソの《球乗り》(一九〇五年、モスクワ、プーシキン美術館)から、四角い台の上に座る曲芸師の後ろ姿を反転して引用したも

挿図 5 松本竣介《夫人後姿》
（《画家の像》準備素描）
1941年 木炭、紙 55×39.5cm
東京都現代美術館蔵

挿図 7 エドゥアール・マネ《自画像》
1878年 油彩、画布 94×63cm
石橋財団ブリヂストン美術館蔵

挿図 6 パブロ・ピカソ《球乗り》図版
『アトリエ』1940年10月号
巻頭カラー口絵

のである。《球乗り》は松本の蔵書のひとつ『ピカソ』（神原泰著、アルス美術叢書、一九二五年）に白黒図版があり、また《画家の像》制作の前年、『アトリエ』一九四〇年一〇月号に《アルルカン》の題名でカラー図版（挿図6）が掲載されている。松本は一九三四年に福島コレクションの展覧会を見て以来、ピカソの絵画を現代の古典として高く評価していた。⁽⁴⁾彼は《球乗り》の曲芸師の見事な量塊的フォルムに魅了され、それを《画家の像》に取り入れたのであろう。妻が普通の椅子ではなく木箱に腰掛けているのも、ピカソの曲芸師が座る四角い台の翻案であり、作品に「量」を導入するための設定と考えられる。

また、左足をやや浮かせて右足に体重をかけた画家の誇らしげな姿は、おそらくマネの《自画像》（挿図7）から示唆を得たものと思われる。ただし、顔と上半身は同じ向きだが、両脚の関係が《画家の像》では反転している。現在石橋財団ブリヂストン美術館が所蔵するマネの《自画像》は、松方幸次郎コレクションの一点としてフランスに残されていたが、一九三八年以後日本にもたらされ、一九四〇年九月の新制作派協会第五回展で和田久左衛門コレクションからの特別陳列として初めて公開された。⁽⁵⁾公開に伴って『みづゑ』一九四〇年一〇月号にカラー図版が掲載されているが、この新制作展は東京府美術館で二科展と同時に行われたので、松本が実物を見たことはまづ間違いない。マネの自画像は、西洋絵画の歴史の中でも数少ない全身の自画像のひとつである。自己の全身像を中心モチーフとする三部作の着想を松本に与えたのは、このマネの自画像だったのではないかと考えられよう。

背景の都市の中心には、松本がこの年の風景画にたびたび描いたニコライ堂を思わせるような、尖塔を戴くドーム屋根の教会がある。その周りを堅固な公共建築が取り囲み、街の外れには工場か倉庫のような建物がある。これ

挿図 8 松本竣介《画家の像》部分

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。(中略)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」と「アバングヤルドの尻尾」に記したように、現実の人間の生活に根ざしながら普遍的な美に達することが松本の理念だったのであり、その理念がこの都市風景に込められているのである。絵の中の画家が浮かべる高揚の表情は、松本がこの絵を描いていた時の高揚感と重なっているであろう。

しかし、都市の全景をこのように俯瞰するには、画家と妻子は街外れの高台に立っていないなければならないはずだが、彼らが立っている地面から子どもたちのいる街道の入口までの間は、下り坂のようには見えない(挿図8)。ここでは前景と遠景が不連続のまま唐突に結びつけられている。前景の人物と背景の都市との関係は、むしろ、壁のように立ってかけられた大きな都市の絵の前に画家と妻子が立っているかのようでもある。こうした不自然な関係について、人物と風景の「離反」という指摘もなされているが、それは単に空間構成上の技術的な問題なのだろうか。

先に見た《画家の像》の構想デッサン(挿図1)では、画家が立つ場所と背景の都市が、間に線を引いてはつきり区別されていた。完成作では両者が唐突ながらも結びつけられる。また、デッサンでは画家の足もとに置かれていた絵筆とパレットが完成作では省かれ、代わりに木箱の上の溶き油の瓶と筆洗によって、ここに描かれた人物が画家であることを示している。構想デッサンから完成作へのこうした変更によって、《画家の像》における現実の世界と描かれた虚構の世界との関係は、いっそう複雑になったようである。松本は、この現実と虚構の錯綜を意識的に利用しながら、「理想の自己」をめぐる壮大な幻想を作りあげたのである。

挿図 9 松本竣介《画家の像》部分

は現実の日本とは関わりなく、中心から周縁へと合理的に秩序立てられたヨーロッパの都市に倣って松本が作りあげた空想の都市であり、彼にとつての理想都市であろう。もっとも、麻生三郎が「この絵の背景をみると、そこに展開する風景は生き生きして、彼はやはりこの細部を愛情をもつて描いている」と評した通り、広場に集う人々、荷車をひいて街道をゆく男、その後ろを歩く親子連れ、犬の喧嘩を囲む子どもたちなどのディテールが、この理想都市の光景に雑多な現実生活とのつながりを与えている。「僕達は自己

つまり、背景の都市はそもそも松本が描いた絵である。彼は西洋美術の伝統にのっとってこの理想都市の絵を描き、絵が完成すると、絵筆とパレットを放り出して、仕事着とサンダル履きのまま自分の絵の中に入っていった。⁽⁹⁾その時、彼が描いた都市の絵は実在の世界となった。この都市を照らす光は、教会の真上の空から放たれ、光を背にしているはずの画家の顔と胸をも明るく照らしている。というよりも、はるか彼方の空の光と前景の画家は、画面の上でほとんど一体となっている（挿図9）。教会と都市と画家を一つに結ぶこの超自然的な光は、おそらく「創造」の光であり、また「理性」の光であろう。松本は自ら創造した「理性」の世界の入口に立って、こちらを振り向いたところである。やがて彼は妻子とともに長くうねった街道を進み、都市の中心に消えてゆくだろう。このように、《画家の像》の松本は、西洋美術の伝統の精神と理性の光に満ち溢れた世界を自らの手で創造し、愛する妻子とともに永遠にその世界に生きる、「神のごとき芸術家」である。もちろんこれは途方もない幻想だが、それは松本にとって叶わぬながらも痛切な願望だったのではないだろうか。

三、《立てる像》Ⅱ否定的な自己

一九四二年の《立てる像》（挿図10／上編図版2）は、《画家の像》と対照的に、題名にも作品そのものにも、描かれている人物が画家であることを示す要素はない。見る者の視線を遮るように街路の中央に立っているこの巨大な人物像には、一見「立ちふさがる」という言葉がふさわしいような雰囲気があり、だからこそファシズムに「抵抗」する人間の姿と見なされたのだった。一方、「反ファシズムの絵画」という解釈に疑問を持つ立場からは、「この自画像は、希望を、希望に満たされた未来を指し示すのである」⁽¹⁰⁾、あるいは

は「一歩踏み込んでいえば、（中略）国家の危急存亡の時局に奮い立つ青春像とも読めるのではなからうか」⁽¹¹⁾といった意見も述べられてきた。しかし、これまでの様々な議論をいったん白紙に戻して、完成作そのものを注意深く観察し、準備デッサンから当初の意図を探り、さらに作品の構図を先行する美術作品との比較によって考察すると、この人物像が決してポジティブな意味を持っていないことが明らかになるであろう。

まず作品全体の色調について見ると、《画家の像》が褐色系の色彩で統一されているのに対して、《立てる像》では背景の三分の二ほどを占める白い空と、人物の上下揃いの服のほとんど黒に近い暗褐色、および薄暗い街の風景との間に強いコントラストがある。また、空をはじめ画面全体に散りばめるように冷たい緑色が下塗りや影の部分に用いられているため、全体として寒々しい感覚の漂う色調になっている。複製図版では往々にして褐色系の調

挿図10 松本竣介《立てる像》1942年
油彩、画布 162×130cm 神奈川県立近代美術館蔵

子が強められるが、実際の作品からはかなり違った印象を受けるはずである。その冷たい緑色でニュアンスを加えられた白い曇り空は、ポジティブに受け止めれば「光が、まるで天上からでもさしてきたかのように画面全体に満ちあふれている」という印象の拠りどころになるが、その反面、松本の他の作品に描かれた空に比べるとあまりに茫洋として、「空虚」という言葉をも思い起こさせる。この空には団子のような雲が三つ、人物の上部を取り囲むように浮かんでいる。このような、いささか間の抜けた形の雲を、松本はこれ以外には一度も描いていない。一方、地面には人物の足もとから手前へと影が伸びている（挿図11）。つまり、画面全体がいかにも「明るい」印象を与えるとしても、この人物は曇り空の下で、光を背にして立っているのである。背景の街は高田馬場近くの清掃事務所周辺の実景をもとに構成されたことが、松本の描いた風景を調べた丹治日良と洲之内徹によって明らかにされている。洲之内の記述によれば、《立てる像》の向かって左側の扉に囲まれた

挿図11 松本竣介《立てる像》部分

挿図12 松本竣介《立てる像》背景に関連する素描
鉛筆、紙（ノート） 26.7×37cm 個人蔵

木造建築（新宿清掃事務所落合分室）と、右側のコンクリート建築（現在も残る目白変電所）の位置関係は、実際の風景とは左右が逆になっているという⁽¹³⁾。この構図は東京の街の鉛筆スケッチ（そのうちの一つには昭和一七年三月一六日の日付がある）を描きためたノートの中に見開き二頁を使って描かれ（挿図12）、そこから一九四二年四月の素描作品《ごみ捨て場付近》（挿図13）が生まれているが、洲之内の記述が正しいとすれば、ノートに描かれた鉛筆スケッチがすでに現実そのままではなく、左右を入れ替えて構成されていることになる。《ごみ捨て場付近》では街の眺めがそうした解体と再構成によって作られたとは思えないほど自然な統一感を示しているが、《立てる像》ではその眺めが再び左右に大きく引き離され、広場のようになった街路の上に、背景とのプロポーションを無視した巨大な人物像が据えられている。街路の向かって右側は前景でさらに二股に分かれ、風景の左右への分裂をいっそう強調しているようである。

挿図13 松本竣介《ごみ捨て場付近》1942年4月
鉛筆・木炭・コンテ、紙 37.8×45.6cm 個人蔵

このような風景の「分裂」とともに、人物に「微妙な心理的アンバランス」⁽¹⁴⁾が仕掛けられていることは、すでに水沢勉による指摘がある。人物のディテールを下から上へと見てゆくと、ズボンの裾の紐は右足が蝶結びにされ、左足は解けている（挿図11）。力の抜けた肩からだらりと伸びた両腕の先で、左手は握りしめられ、右手は弛められている。胸ポケットには右側にだけ金ボタンがある。さらに、白いシャツの襟の間にのぞくアンダーシャツの色は、奇妙にも左右が赤と青に分かれている。上下揃いの黒い服は松本が実際にアトリエで身につけていた作業着だったことが明らかにされているが、このアンダーシャツは一般人の服装として現実にあつたとは考えにくい。⁽¹⁵⁾

また、『立てる像』を描いた時、松本は三〇歳になっていたが、この人物

挿図14 松本竣介《立てる像》準備素描（部分）1942年
鉛筆、紙 51.5×46.5cm 神奈川県立近代美術館蔵

は前年の《画家の像》よりもむしろ若く見え、少年のように幼い顔立ちをしている（図版1）。しかし、目の脇には強い影が刻まれ、不健康な印象が漂う。顔の肌の色はどす黒く、緑色の影や小さな黒い染みがある。これは手や足の肌も同様である。しかも、毅然として高揚感をたたえる《画家の像》の表情とは対照的に、『立てる像』の表情は虚ろで、目の焦点が合っていない。この人物の胸から上の部分を、完成作と同じ大きさで描いた鉛筆デッサンが残っている（挿図14）。これは松本の計画的な制作プロセスを特徴づける、デッサンで決定した形態を正確にキャンヴァスへ転写するための「カルトン」であろう。ただし、このデッサンの裏面には別の図柄が描かれているため、⁽¹⁶⁾キャンヴァスへの転写は、おそらくこのデッサンを上からトレーシングペーパー等に写し取ることによって行われたと思われる。いずれにしても、このカルトンが《立てる像》の核心部分の構想を示すことは間違いない。そこでは両目、鼻、耳、口の形が、濃く強い鉛筆の線によってひととき強調されている。口もとはへの字形に弛み、二つの目の鈍い視線は、このカルトンでは完成作よりもさらに大きく左右に引き裂かれていたことがわかる。

以上に挙げた背景と人物の特徴が、すべてこの人物の内面を反映しているとすれば、『立てる像』がファシズムへの抵抗も、未来への希望も示していないことは明らかである。これは、「理想の自己」である《画家の像》とは正反対の、松本が恐れていたもうひとりの自分の姿に他ならない。白々とした空虚な曇り空の下、ごみを漁る黒い野良犬たちがうろつく薄汚い街外れに、ただひとり呆然と立ちつくしている、愚か者の竣介。つまり、これは「知能を失った自分」である。

《立てる像》にも、西洋絵画からの引用がある。先に見た一九四一年六月のラフスケッチ（挿図2）の構図は、おそらく、松本が『世界美術全集』の

挿図15 アントワーヌ・ヴァトー《ピエロ（ジル）》
 図版『世界美術全集 第23巻』平凡社、1928年、
 図版14

図版（挿図15）を通じて知ったヴァトーの《ピエロ（ジル）》（一七一九年頃、パリ、ルーヴル美術館蔵）が源泉であろう。洲之内徹は《画家の像》や《立てる像》について「どの絵でも両脚を左右にふんばり、大見得切って仁王立ちになっている。そのとき、松本竣介は『人間と芸術家の名のもとに』立ち上り、立ちはだかっているのかもしれない」と揶揄したが、体重を片足に乗せた《画家の像》の優雅なポーズと、確かに両足を左右に踏みしめた《立てる像》のポーズは明らかに別のものである。一見何ものかに対して「立ちはだかっている」かのようであったとしても、左右対称で芸のない《立てる像》の立ち姿は、ヴァトーの道化が示すように、絵画の伝統においては「でくの坊」を意味している。

そして、《立てる像》の完成作は、アンリ・ルソーの有名な全身自画像《私自身、肖像＝風景》（挿図16）の構図を反転して利用している。空を大きく取り、手前に広げられた街路の真中に巨大な自己像を立たせる設定を踏襲したばかりでなく、背景の建物もルソーのそれを裏返した形である。つまり、

挿図16 アンリ・ルソー《私自身、肖像＝風景》
 1890年 油彩、画布 143×110cm
 ブラハ国立美術館蔵

清掃事務所の建物はルソーの絵の向かって右側の白い東屋に対応し、目白変電所の建物は《ごみ捨て場付近》に描かれた三角屋根に変形が加えられ、ルソーの絵の向かって左側のアバルトマンの形にいつそう近づけられている。松本はルソーの風景画から大きな影響を受けたが、ここでは彼の自画像を「愚か者」の自画像の先例として引用したのである。もちろん、ルソーの風変わりな人格に関する逸話はすでに日本にも広められ、松本も蔵書の『ルウツォ』（足立源一郎著、アルス美術叢書、一九二五年）によってそれを知っていた。

《立てる像》の人物の性質を何よりもよく物語るのは、カルトンに描かれた視線の大きな開きだが、それは完成作においていくらか和らげられている。一方、完成作に見られる赤青二色のアンダーシャツは、カルトンには描かれていない。このアンダーシャツをはじめとする人物の左右不均衡なディテールのいくつかは、左右に引き裂かれた視線を最終的に幾分修正したことを別の部分で補うために、完成作に取り組み過程で加えられたのではないだろう

か。そして、完成作の異様なまでに白い空と黒い服のコントラストは、「黒い花」エッセイ第六章の冒頭の言葉につながっているのである。「僕が白痴だつたならば／真白な地の上に黒い線を一日引ひてゐるだけで、僕の空虚な精神は満足する」⁽¹⁸⁾。

四、「生きてゐる画家」はなぜ書かれたか

ここまで本稿では「生きてゐる画家」の内容については触れてこなかった。本稿の目的はあくまでも《画家の像》、《立てる像》、《五人》《三人》を解説することにあるので、これまで繰り返されてきた「生きてゐる画家」をどう読むかという議論に、ここでは深く立ち入らない。しかし、上編の冒頭において「抵抗の画家」の物語を「神話」と見なしたからには、その神話が最大の拠りどころとする「生きてゐる画家」について何らかの見解を示しておくべきであろう。また、ここまで述べた《画家の像》と《立てる像》の解釈に対して、疑問が生まれることも予想される。つまり、この二点を描いた動機が松本の個人的な問題にあつたとするならば、この二点の制作に先立つて「生きてゐる画家」という社会的な発言を行ったことをどう考えるのかという疑問である。《画家の像》、《立てる像》から「生きてゐる画家」へと逆戻りすることになるが、本節ではこの想定される疑問にあらかじめ答えておくことにしたい。

「生きてゐる画家」は美術雑誌への投稿文であり、また「国防国家と美術」座談会への応答である以上、確かに「社会的」な発言には違いない。「生きてゐる画家」の主張を要約すれば、人間精神の普遍性と国家民族性は表裏の関係にあるがゆえに、芸術家が「人間精神の生成」のために制作を続ける限り、芸術家の仕事は理想国家の完成という長期的な「国策」に貢献できる、

ということに尽きる。もちろん正面切つての抗議などではない。仮にいくらかでも軍人たちの発言に抗議したい気持ちがあつたとしても、それをあからさまにした投稿が雑誌に採用される可能性はないことを、松本も承知していたはずである。むしろ、彼の主張は、部分的には見解の相違があつても、総論においては座談会の要旨と大きく隔たつていないとも受け止められよう。彼は芸術を短期的な「思想戦」の道具とすることに否定的な態度をほめかしているが、広い意味でならば「国策」のために筆を執ることは可能だと、最終的には座談会の趣旨に寄り添う形で文章を結んでいるからである。⁽²⁰⁾

だが、そこで問題になるのは、結論としてほぼ同じ考え方に達している、あるいはそのように書かざるをえない状況に置かれているのであれば、そもそも言わずもがなであるのに、なぜあえて松本は「今、沈黙する事は賢い、けれど今たゞ沈黙することが凡てに於て正しい、のではないと信じる」と言つて自説を主張しなくてはならなかつたのか、ということである。危険を冒してまで芸術家の立場を真摯に訴えたところに、松本という人間の誠実さ、あるいは使命感を見ようとするのが大方の意見かもしれない。⁽²¹⁾しかし、そのような姿勢のさらに奥にあつて、彼を「社会的」な発言へと突き動かしていたものは、やはり彼の個人的な内面の問題だつたと筆者は考えている。彼は「国防国家と美術」座談会の趣旨よりも、むしろ座談会の本質的ではない部分とその周辺の事柄に苛立ちを覚え、その苛立ちを処理するために「生きてゐる画家」を書いて投稿せずにはいられなかつたのである。

松本を苛立たせた要因のひとつと筆者が考えているものは、「国防国家と美術」座談会とは直接関係がない。それは、この座談会記事を掲載した『みづゑ』一九四一年一月号の巻頭の広告頁である（挿図17）。前の年の『みづゑ』には、八月号まで毎月『特異児童作品集』の一頁広告が左頁に掲載され

挿図17 『特異児童作品集』および戸川行男『特異児童』の広告 『みづゑ』1941年1月号 6~7頁

たが、九月号から無くなり、一二月号に再び載った時は目立たない右頁に移されていた。それが、この一九四一年一月号では、八幡学園の子どもたちの絵を最初に発見した戸川行男の新聞『特異児童』の広告と見開きで対になっている。美術雑誌を重要な情報源としていた松本は、『みづゑ』を欠かさず隅々まで目を通してはいたはずである。しばらく影を潜めていた「特異児童」の大きな広告文字が巻頭に再び現れ、しかも見開き頁に二組躍っているのを目にして、彼は衝撃を受けたに違いない。ほぼ一年前の「特異児童の作品」座談会にまつわる、振り払ったはずの忌まわしい思いが蘇ったであろう。そして、『特異児童作品集』広告推薦文の筆者であり「特異児童の作品」座談会に名を連ねていた荒城季夫が、「国防国家と美術」座談会にも再び唯一の批評家として出席している。松本にとっては、発言の内容を読むまでもなく、苛立つ理由がすでに十分にあったのである。

そのうえで座談会記事を読み始めた時、まず松本は冒頭の荒城の追従的発言に強い怒りを感じたであろう。「大体、絵描きを多勢入れる訳に行きませぬから、吾々で選択して、少し頭の良ささうな絵描きを二三名交渉して来ることになつて居つたのでありますけれども、急に差支が出来て私だけになつて大変さみしい訳であります、御勘弁を願ひたいと思います」。開口一番、画家は総じて頭の悪い連中と決めつけられたわけである。このように始まる座談会の中で、おそらく特に松本の神経を逆なでしたのは、鈴木少佐の次の発言である。「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。芸術家だけが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」。松本の蔵書の『みづゑ』を調べた朝日晃は、「本に朱で線を引くことなどを、まずしなかった」松本が「国防国家と美術」座談会の記事を「十数カ所に朱線を引き、更に数カ所は鉛筆で囲って」熟読したことを伝え、この鈴木⁽²²⁾の発言に朱線が引かれていたことを明らかにしている。朝日によれば、鈴木のもうひとつの発言にも松本の朱線がある。「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」(傍点筆者)。さらに、座談会の終盤でも、展覧会の絵を買いたくても高くても手が出せないという秋山少佐の発言に対して、「それは彼等は価値ありと見て喜んで手が出ないよ。況してや松沢病院の気狂ひが描いたやうなものには手が出ない」と鈴木は答えている。

一年前の「特異児童の作品」座談会の悪夢が蘇った上に、画家を愚か者あるいは「狂人」扱いする発言を繰り返されれば、松本としてはどうしても黙

っているわけにいかなかった。「生きてゐる画家」執筆の隠れた動機はそこにあつたと筆者は推測する。鈴木少佐の発言は抽象絵画に関するものだったとしても、松本にとってはほとんど彼個人に対する愚弄にも等しく響いたであろう。だからこそ、彼は「生きてゐる画家」を投稿することによって、自分の優れた知性を彼らに認めさせずにはいられなかったのである。

松本は「生きてゐる画家」の本論部分では、「内包量」と「外延量」といった観念的な言葉を織り交ぜながら、あくまでも理論的に論述を展開しようとして努めている。「戦士の言葉に対してはあくまでも謙恭でありたい」と、謙虚な態度を装うことも怠っていない。だがその一方で、冒頭の段落に「座談会『国防国家と美術』の諸説の中から私は知らんとする何ものも得られなかつたことを甚だ残念に思ふものである」と記し、本文の結びにも「何ら積極的示唆を与へるものでなかつた、この座談会記事」と繰り返すことによつて、座談会の意見は自分にはすべて分かりきつたことばかりだつたと、軍人たちと批評家に対する自分の知性の優越を暗に強調している。また、彼は「私達」「私達画家」という表現をたびたび使っているが、「何ら積極的示唆を与へるものでなかつた、この座談会記事を読んだ一友人は子供のやうな驚きと怖れを顔に現してゐた」という結びの言葉の唐突さには、自分一人の知性を証明したいという本心が覗いている。画家の中にはこのように幼稚な者もいるが自分は違うのだと、あえて仲間を貶めて自分の優越を示しているのである。

しかし何よりも、彼をこの文章の執筆に駆り立てた動機を物語っているのは、「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」という鈴木少佐の発言に対する応答の部分である。座談会の中で本質的な発言でもなく、これに答えることが「生きてゐる画家」の文脈にもそぐわないにもかか

わらず、松本は抽象絵画からシュルレアリスムまで持ち出して長々と説明を行つた。その途中で、彼の心に引つかかっていたものが露呈し、唐突に「清少年」が引き合いに出されている。

狂人みたいな、と言ふけれども狂人は悲痛である。人間の底を突いた痛ましい犠牲者である場合が多い。常識を失つてゐるが、生きてゐる故に時には自然のやうに常人を驚かすことをやる。特異児清少年がさうである。が彼らは常の人格を有つた生活者でないために、私達の鑑賞に耐へ、私達の心を豊かにすることができない、このことは私は他に書いてゐる。

このように、「生きてゐる画家」も、前年の「アバンギャルドの尻尾」「黒い花」と同様、執筆の背景には松本の根深い内面の問題があつたと考えられるのである。しかし、ほぼ一年前に「特異児童の作品」座談会を目にした時と同じ動揺に見舞われたことによつて、彼は問題をはつきりと認識したであろう。自分の心がつれる本場の原因は自分自身の中にあり、その繰り返しを断ち切るには、本場の原因を正面から見つめて解決するしかない。おそらく、松本に彼自身のこうした状況を認めさせ、「三部作」の構想と《画家の像》の制作に取りかかることを促したきっかけは、一九四一年五月の、舟越保武との二人展の開催に伴う盛岡への帰郷だつたのではないだろうか。

松本が少年時代を過ごした懐かしい土地を訪れたのは、ほぼ十年振りのことだつた。まとまつた作品発表を郷里で行うのはこの二人展が初めてであり、朝日晷の記述によれば松本の絵は「少なくとも十点近く売却」されて成功を収めた。²³ 舟越に加え、上京していた二人の友人も展覧会にあわせて盛岡に帰

挿図18 松本竣介 盛岡風景スケッチ 1941年5月
ペン・インク、紙 (スケッチブック) 14×44cm 岩手県立美術館蔵

挿図19 松本竣介《盛岡風景》1941年7月 油彩、画布
53.2×72.8cm 岩手県立美術館蔵

り、松本は彼らと行動を共にし、また少年時代の思い出を蘇らせる風景に再会した。松本はこの盛岡滞在中、小さなスケッチブックの数頁にわたって、山上から盛岡の町とその周辺の山並みを見渡したスケッチを描いている(挿図18)⁽²⁴⁾。これらのスケッチも、そのうちの一点をもとに帰京後の七月に描かれた《盛岡風景》(挿図19)も、十年振りの郷里で彼がどれほど解放感と幸福感に浸っていたかをありありと伝えている。松本はこの帰郷によって、「国防国家と美術」座談会から「生きてゐる画家」の執筆、掲載までの間の緊張から解放され、彼自身の内面の問題を素直に受け止めようという心境になったのではないかと考えたい。

以上のような経緯から構想が生まれた「三部作」のうち、《画家の像》、《立てる像》がどのような形で実現されたかは、すでに見た通りである。松本は《立てる像》を描きあげることによって、こうありたくないと思う「否定的な自己」の姿を白日のもとに晒した。それまで長い間恐れを抱き、目をそむけようとしていた「知能を失った自分」の具体的な姿形と、ついに正面から向き合ったのである。しかし、それはそもそも、自分自身に対する様々な否定的観念が重なり合って心の中に形成されていた、自分に似た姿を持つひとつの幻影にすぎなかった。心の奥から引き出して客観的に見つめさえすれば、その「知能を失った自分」は実在しないことが確かめられ、恐怖はすぐに消えたに違いない。松本はこうして、自分の内面の根本的な問題を捉えたのである。完成した《画家の像》と《立てる像》の前で、彼はこう確かめることができたであろう——自分の心が掻き乱される本当の理由は、「理想の自己」と「否定的な自己」が対立していたからだだった。しかし、その二つの自己は、実際にはどこにもいない。両方とも自分で作りあげていた虚像にすぎなかったのだ。ここにいる現実の自分は、そのどちらでもないのだ——と。そして彼は、今度は現実の自己をあるがままに捉えるために、三部作の最後の作品《五人》《三人》に取りかかったのである。

五、《五人》《三人》——現在の自己・新たな理想の

自己

《画家の像》、《立てる像》に比べ、《五人》(図版2)、《三人》(図版3)がこれまでほとんど注目されなかったのは、《五人》に描かれた松本が影の薄い存在であり、「抵抗の画家」のイメージにそぐわないことが大きな理由で

あろう。《三人》の人物群像にも一見捉えどころがなく、松本がこの絵によって何を表そうとしたのかは容易に察することができない。そのため、《五人》《三人》に関する解釈の多くは、戦時下の家族像という大まかな見方にとどまってきた。むしろ、制作された時代の状況と結びつけるならば、この二枚はあるべき「銃後」の家族を描いたようにも見える。⁽²⁵⁾《五人》の中央にいる男児が紙飛行機を手にしていることも、「少国民」の表現と受け止められなくもない。松本が二科展のためにそのような迎合的主題の絵を描いたとすれば「抵抗の画家」のイメージに反することになるが、かといって、「抵抗の画家」神話に沿って解釈できるような手がかりも絵の中にはない。この二枚を正面から取りあげにくい理由は、その点にあったかもしれない。しかし、これら二枚の絵に込められた意味は、《画家の像》、《立てる像》との関係を捉えることによって初めて明らかになる。つまり、《五人》《三人》は二枚組で一点の作品であり、互いに対立矛盾する《画家の像》と《立てる像》の総合なのである。

また、平板な写実技法が用いられていることも、《五人》《三人》が論じられる機会の少ない理由のひとつであろう。造形的に面白味がなく、松本の作品としてはあまり評価できないものと見られてきたのではないだろうか。⁽²⁶⁾しかし、松本は《五人》《三人》のために、この没個性的な形式をあえて用いたのだった。制作の一年前、一九四二年一〇月に『新岩手日報』に寄稿した「絵に関する雑文」から、彼の意図を窺うことができる。この文章は『人間風景』に収録されているが、『人間風景』では重要な部分の脱落があるため、長くなるがここに主要な部分を初出から引用する。

私は近頃、無性格的といふことをしきりに考へてゐる。これは個性的

自己イメージの弁証法(下)

と謂はれ、近代絵画に於て最大な条件とされてゐるものと対立するやうな意味を持つてゐる。

普遍的、或は写実的と言はれるもの、要件をなしてゐるけれども、時にはクラシズムの中に観過ごされてしまひ、或はアカデミズムと共に蔑視されてしまつてもゐるものだ。

真、自然、写実を基として語ることが芸術作品に於ては常に正しいことであると思ふが、無性格性を敢て強張することに現代的な意義を私は考へてゐる。

○
芸術作品の成生に於ける個性の位置に疑ひを挟むものは今日では先づ無いと言つてよい。むしろ個性的なものに対する過信が、徒らな誇張癖をつくり、個性といふものが天然自然の作家自らの姿であるのではなく、殊更に人目をひかんがための広告術になり下つてしまつた。それが展覧会芸術のどん詰りであつたりし俗に言ふハツタリの作品である。

○
今日の若い画家でこのやうな渦紋に巻き込まれることをまぬがれたものは恐らく一人としてなかつたらう。けれども時代は既に成熟した。十九世紀末から今世紀初頭にかけての分化時代は今日のものではないと思ふ。

如何にして総合的社会生活が達成されるか、すべてのもの、課題なのであらうが、画家としての私は、無性格的な形式を貫いて、激しい個性的な心情をた、きつけてくるやうな作品がないものかと思ふ。これが私の念願だ。

○

ヨーロッパ人はギリシヤを持つてゐる。ギリシヤはバロックに対立する意味で無性格である。極めて概念的ではあるが、ヨーロッパは常にギリシヤから再出発するといふ最後の切札を持つてゐた。

キリスト教文化に対するギリシヤ文化の相剋がヨーロッパを育くんで来たやうに、東洋と西洋の相剋が、これからの人類を育くむのであらう。そしてそれが日本人である私達に直接与へられてゐる課題でもある。

○ 私達の造型精神の根底は、「伊勢」「法隆寺」「桂」の持つ無性格から再出発することも可能だし、万葉の精神を古典として持つならば、東洋では私達がギリシヤの精神を持つ唯一の民族だとも言へるであらう。

○ 兎に角強い個性の裏には同じやうに強い無性格性を是非持ちたい。私達今日の若い作家は、个性的天才を自負する先に、隣人と同じ人間であるといふ自覚から自己を練つて行かなければなるまいと思ふのである。⁽²⁷⁾

○ おそらく松本が個性の「徒らな誇張」や「広告術」という言葉で暗示しているのは、藤田嗣治とその亜流による煽情的で凄惨な戦争画のことであらう。⁽²⁸⁾

それに対立するものを彼は「無性格」と呼んでいる。「無性格的な形式」はギリシヤ文化に通じ、また日本の伝統的な造形精神にも根底において通じる普遍性を持つと彼は主張する。その「無性格的な形式」を貫いて「激しい個性的な心情をた、きつけてくるやうな作品」が自分の念願だと語っている。彼はこの念願を、《五人》《三人》によつて実現しようとした。そして、彼があえて採用した「無性格」な描写の形式は、《五人》《三人》に込められた意味と密接に結びついている。この文章を締めくくる「个性的天才を自負する

先に、隣人と同じ人間であるといふ自覚から自己を練つて行かなければなるまい」という言葉は、《五人》《三人》の主題を予告しているのである。

百号キャンヴァス二枚組の《五人》《三人》は、松本の生涯で最大の作品である。個々の人物像のために、顔や手足に関する多数のデッサンと数点の頭部の油彩習作が描かれたことは、彼がいかにこの大作に力を注ぎ、入念に準備したかを物語っている。⁽²⁹⁾ 松本禎子夫人の記憶によると、松本はアトリエの壁に二枚の百号キャンヴァスを並べて《五人》と《三人》を同時に制作していた。より大きな横長のキャンヴァス一枚に描かれなかったのは、この年の二科展が、一人あたり百号一枚までという出品制限を行うことが事前に伝えられたためである。⁽³⁰⁾ しかし、松本は二枚とも出品できる可能性に期待しながら制作していたという。実際に二枚の裏面を調べてみると、《五人》《三人》のどちらにも、キャンヴァスの裏に白いチョークで記された「会友」という松本の字が残っている（挿図20、21）。また、《三人》の木枠には自筆で松本の住所・氏名を記したラベルが貼られているが、このラベルは《五人》の木枠にはない。これによつて確認できるように、結果的には《三人》だけが二科展に出品されたが、松本は《五人》《三人》を二枚とも出品できることを期待して、二科の審査会場に搬入したのである。⁽³¹⁾

《画家の像》と《立てる像》の総合という目論見があったからには、《五人》《三人》を百号キャンヴァス一枚に収めることは考えられなかったはずであり、これを二百号一枚に描くのではなく百号二枚に分けたことは、二科展の出品制限という現実的条件に強いられた苦肉の策であったかもしれない。しかし、松本はかえつてこの制約を活かし、「二枚組」であることに積極的な意味を持たせている。

どちらか一枚しか出品できない場合に備え、《五人》、《三人》にはそれぞ

れが独立した一点としても耐えられるような完結性が与えられた。例えば空の描き方は、《五人》の左端も《三人》の右端も、色面がそれぞれの画面の内側で閉じるように仕上げられ、二枚の繋ぎ目によって空間が切断されたような印象を与えないための配慮が見られる。また、二枚のどちらにも画面右下に署名・年記があることも、それぞれの独立・完結性を示している。しかしその一方で、二枚を同時に並べた場合の整合性に気を配ったことも見て取れる。《五人》の下端には、絵具を薄く塗っただけで描き込まれていない、高さ約二センチの帯状の部分があり、その数箇所ピンホールがある（挿図22）。おそらく、松本は一枚の絵をほぼ描きあげた段階で並べてみて、二枚の図柄の上下関係を多少調整するために《五人》のキャンヴァスを木枠から外して約二センチ上に張り直し、それによって画面の下端に露出した折り返しの部分を薄い絵具で覆ったのであろう。

従って、「二枚組」であることを利用した《五人》《三人》の空間は、やや矛盾した言い方になるが、それぞれが独立していると同時に、二つが連続して

挿図20 松本竣介《五人》裏面 1999年2月撮影

挿図21 松本竣介《三人》裏面 1999年2月撮影

いるのである。そして、作品の内容についても同じことが言える。《五人》と《三人》には異なる時間の流れがあり、それぞれに個別の意味が与えられているが、二枚のキャンヴァスを合わせると、一つの連続した空間が現れるとともに、より大きな主題が明らかになる。

《五人》に描かれているのは、松本の「現在」である。白いシャツに地味な茶色の上下服を着た彼は、妻と息子、そして二人の女の子たちに囲まれている。二人の少女のモデルは、おそらく近くに住んでいた姪（義兄・木村家の娘たち）であり、年上の少女は息子と並んで素描《子供二人》（挿図23）にも描かれている。背景は畑と工場のある、ありふれた街の眺めである。《画家の像》にも描かれたようなドーム屋根の教会が遠景に見えるが、それよりも高い工場の煙突が空に煙を吐いていることに注目すべきであろう。また、妻は《画家の像》と同様に木箱に腰掛けているが、《画家の像》では木箱の

挿図22 松本竣介《五人》左下部分

挿図23 松本竣介《子供二人》1943年頃 鉛筆、紙
90×73cm 神奈川県立近代美術館蔵

上に画家の職業を表す溶き油の瓶と筆洗が置かれていたのに対して、この《五人》の木箱には馬鈴薯と蝶番が載っている。これらは背景の畑と工場に対応して、素朴な労働を象徴する。つまり、ここにいる松本は平凡な家庭の主であり、芸術家というよりもひとりの労働者なのである。彼はおそらく、質素ながら幸福な家庭生活を送っている。

一方、《三人》に描かれているのは、松本自身の「過去」と「未来」の姿である。杖をつく初老の男が「未来」の松本であることは、《五人》《三人》の部分習作デッサンを描きためたA4判のノートによって確認できる。そのノートの一頁には、昭和一八（一九四三）年六月二五日の日付を記した松本自身の横顔のデッサン（挿図24）がある。《三人》の男の習作デッサン（挿図25）も同じノートの別の頁にあり、それは明らかに横顔の自画像デッサンを左右反転して、初老の自分を想像しながら描かれているのである。また、《三人》の他の二人も、それぞれ少年時代と思春期の松本である。初老の男の横顔と少年の正面向きの顔とを、一枚のトレーシングペーパーの両面に描

いたデッサン（挿図26）が残されているが、このデッサンでは二つの顔が目・耳・鼻・口の高さを揃えて表と裏で重ねられ、初老の男と少年が同一の人物であることを象徴的に示している。

イタリア・ルネッサンス絵画に強い関心を寄せていた松本は、おそらく『みづゑ』一九三九年八月号のジョルジョーネに関する記事の図版（挿図27）などを通じて「人間の三世代」の寓意を知り、それをこの作品に応用したのであろう。⁽³²⁾ また、《三人》の画面の左端には大きな樹木があり、三人が立つ地面には、伸び始めた草や、枯れて折れてしまった木の株がある（挿図28）。これらの植物も、誕生から成長、そして死にいたる生命のサイクルを象徴している。なお、左端の樹木は、『みづゑ』一九四一年四月号のピエロ・デッラ・フランチェスカ特集に掲載された《キリスト洗礼》（一四五〇年代、ロンドン、ナシヨナル・ギャラリー）の図版（挿図29）からの引用であることを、丹治日良が指摘している。⁽³³⁾

二枚のキャンヴァスを合わせた《五人》《三人》の空間は、松本の現在と、過去、未来をひとつに結びつける（図版4）⁽³⁴⁾。広大なパノラマ的風景の中に、彼の人生のすべての時間が集約されているのである。《五人》と《三人》に分かれていた群像は、一枚の絵を合わせた時、《五人》の妻と《三人》の「未来」の松本が向かい合う格好になり、八人がひとつの緩やかな集団を形づくる。黒い帯状の境界によって背景の街から仕切られた土地の上に、彼らはいずれもイタリア・ルネッサンス絵画の登場人物のように裸足で立っている。それは彼らが現実の時間の流れとは別の次元にいたり、あるいは社会的な肩書から解放された無垢な魂であることを象徴しているようであり、あるいはまた、彼らも草や木と同じように、やがて土に還る生命であることを暗示しているようでもある。⁽³⁵⁾

挿図26 松本竣介《三人》準備素描
1943年
鉛筆・色鉛筆、トレーシングペーパー
25.6×18cm 個人蔵

挿図25 松本竣介《三人》準備素描
1943年 鉛筆、紙（ノート）
30.5×22.7cm 個人蔵

挿図24 松本竣介《自画像》
1943年6月25日 鉛筆、紙（ノート）
30.5×22.7cm 個人蔵

挿図29 ピエロ・デッラ・フランチェスカ
《キリスト洗礼》図版 『みづゑ』1941年4月号

挿図27 ジョルジョーネ（現在はティツィアーノ
に帰属）《合奏》図版
『みづゑ』1939年8月号 179頁

挿図28 松本竣介《三人》部分

八人のうち、二人の「過去」の松本は《立てる像》と同じように両足を左右に開いて正面を向き、他の人物との感情の交流を示していない。特に、一人だけ暗い色のシャツを着た思春期の彼は、明らかに鬱屈した表情とこわばった姿勢で孤立している。しかしそれは、家庭の幸福を知った「現在」の松本が、もはや思春期の孤独で憂鬱な彼ではないことを意味するのである。う。「現在」の松本は、ごく普通の冴えない男であり、やはり両足を左右に踏みしめた立ち姿によって、《立てる像》の愚かさを引きずっている。しかし、その顔には成熟した大人の淡々とした表情が浮かんでいる（挿図30）。彼は自分の人生をごくありふれたものと見ているようである。——自分はまだ黙々と働いて家庭を支え、家族の愛情に接していらればそれでよい。若木が成長して大木になり、やがて枯れて倒れるように、自分もいずれは老いて死ぬだろう。しかし自分が死んだ後も、自分の生命は子供たちに受け継がれ

挿図30 松本竣介《五人》部分

てゆくだろう——というような素朴な人生観を、この男は持っているように見える。つまり、松本はあるがままの現実の自己を、《画家の像》の「神のごとき芸術家」でもなく、《立てる像》の「孤独な愚か者」でもない、ひとりの平凡で幸福な男としてここに描いたのである。

しかし、《五人》《三人》の物語はこれで終わりではない。松本がこの二枚を二科の会場に持ち込みながら一点しか出品が認められなかった時、「現在」の自分を描いた《五人》ではなく《三人》の方を選んだことには、理由があったはずである。その理由は、やはり準備デッサンによって明らかになる。《五人》《三人》の人物の顔や手足をスケッチした小さなノートの一頁に、《三人》の上から三分の一ほどの部分を描いた鉛筆デッサンがある（挿図31）。《五人》《三人》には多数の準備デッサンと油彩習作が残っているが、そのほとんどすべてが個々の人物像の習作であり、人物と背景によって構図の着想

挿図31 松本竣介《三人》準備素描 1943年
鉛筆、紙（ノート） 14×17.5cm 個人蔵

挿図32 松本竣介《三人》部分

を部分的にでも示したものはこの一点しかない。従って、《五人》《三人》の最も重要な意味はここに込められていると考えられよう。このデッサンには、空と丘を背にした「未来」の松本と思春期の彼のシルエットが描かれ、空の右の方に「光 明るく」と書き込みがある。

完成作でも、「光 明るく」と書き込みをした部分に対応する空には日没前の光がひととき輝き、その光はごく自然に「未来」の松本の額を照らしている（挿図32）。そして、彼の背後に光の中から浮かびあがる丘は、アクロポリスである（挿図33³⁶）。従って、「未来」の松本は、再び「光」と「理性」に結びつけられていることになる。しかし、それは《画家の像》の超自然的な神の光ではない。おそらく「未来」の彼の額を照らしているのは、平凡な人間にすぎない彼が人生の経験を重ねることによって身につける、老年の叡智の光であろう。松本は、ごく普通の人間である現実の自分にとっての、将

来のあるべき姿として、この杖をつく初老の男を描いている。これが彼の「新たな理想の自己」であり、《画家の像》、《立てる像》、《五人》《三人》の三部作は、この「老賢者」のイメージによって締めくくられるのである。

《三人》の杖をつく初老の男、すなわち「未来」の松本と、《五人》の木箱に腰掛ける妻が向かい合うことによって、《五人》《三人》の群像は一つになる。《五人》《三人》の要であるこの夫婦像を、丹治日良は《テアノ墓碑》（挿図34）というアッティカの浮彫墓碑と比較している³⁷。この墓碑が直接の着想源になった可能性は大いにあると思われるが、筆者はまだ松本がその図版をどこで目にしたかを突き止めていない。しかし、先に見た「絵に関しての雑文」にギリシャ文化への共感が示されていることから、松本が《五人》《三人》のために古代ギリシャの芸術をかなり参照したことは間違いないで

挿図33 「アクロポリス全景」図版
『世界美術全集 第2巻』平凡社、1928年、図版11

挿図34 《テアノ墓碑》前375年頃 大理石
アテネ国立考古博物館蔵
（澤柳大五郎編著『世界の美術館 6 アテネ美術館』講談社、1968年、図版77）

挿図35 《バルテノンのフリーズ》図版
『新美術』1942年2月号

あろう。木箱に座る妻が両足を煉瓦に乗せているのは、明らかに、椅子と足台を伴う浮彫墓碑の座像の翻案であり、また、『三人』の初老の男のように脚を交差して杖をつく人物像も、『新美術』（『みづゑ』改題）一九四二年二月号に図版掲載されたバルテノン・フリーズ（挿図35）をはじめ、古代ギリシヤの浮彫にしばしば見られるモテイーフである。さらに、『五人』の松本の後ろに立つ少女の姿勢は、『新美術』一九四二年七月号の《ヘニオコス（デルフォイの御者像）》（前五世紀、デルファイ博物館）の図版（挿図36）を下敷きにしているようであり、妻の後ろにいる幼い少女のポーズも、『ポリュクセナ墓碑』（挿図37）から採られたのではないかと思われる。

古代ギリシヤ文化への憧憬は、昭和一〇年代、松本よりやや年長の世代の画家たちに見られた傾向だが、特に松本は親しく交友した難波田龍起から大いに感化を受けていたであろう。³⁸「絵に關しての雜文」に記されているよう

に、松本はギリシヤ文化をキリスト教文化と対比して、より普遍的な「無性格」の文化と捉えていた。《画家の像》の都市の中心を占めるドーム屋根の教会が、絶対的な創造主の論理の象徴であるとすれば、『三人』の「新たな理想の自己」の背後に描かれたアクロポリスは、根源的で素朴な人間の睿智の象徴なのである。なお、さらに付け加えると、『五人』の背景でドーム屋根の教会が工場の煙突に凌駕される一方、『三人』の光に包まれたアクロポリスのふもとに、あの「Y市の橋」の跨線橋と工場が現れていることは、『ニコライ堂』と「Y市の橋」という、松本の戦中期の都市風景画における二大モテイーフの意味を問いただす手がかりを示しているように思われる（挿図30、32）。しかし、この問題については別の機会に論じるべきであろう。

結論

以上に述べたように、松本竣介の《画家の像》、《立てる像》、《五人》《三人》は、「自己」という主題を弁証法的に展開した、明確な構想を持つ「三部作」である。《画家の像》は「神のごとき芸術家」という「理想の自己」のイメージであり、その対極にある《立てる像》は、「孤独な愚か者」、すなわち「知能を失った自分」という「否定的な自己」のイメージを表している。両者の対立は、二枚組の《五人》《三人》によって解消される。《五人》には、平凡な労働者、一家の主としての「現在の自己」が描かれ、それを踏まえて《三人》には「老賢者」という「新たな理想の自己」のイメージが描かれている。

このように複数の自己イメージを経て、あるがままの自己の発見へとたどり着いた過程の中で、やはり決定的に重要なものは、少年時代の病気体験のために松本の内面に形成されていた「知能を失った自分」という仮想の観念を、

《立てる像》において具体的なイメージとして捉えたことであろう。松本は彼の内面をおびやかしていた「影」のイメージを初めて正面から見据えることによって、それが虚像にすぎない、従って恐れるに足りないかと確認できたはずである。⁽³⁹⁾こうして彼は自分の内面の根本的な問題を彼自身の手で解決し、さらに三部作の完成によって、あるがままの自己を肯定的に捉えることがで

挿図36 《ヘニオコス》図版
【新美術】1942年7月号

挿図37 《ポリュクセナ墓碑》前360～350年
大理石 アテネ国立考古博物館蔵
(澤柳大五郎編著『世界の美術館 6 アテネ美術館』講談社、1968年、図版80)

きたであろう。戦後の松本の作品には「僕の気質」と呼んだ「線」の自由な動きが再び表れるようになるが、その「線」の復活の兆しは、三部作完成の翌年から終戦までの間に制作された素描作品にも、すでに認められるのである。

これまで長い間、《画家の像》と《立てる像》は「抵抗の画家」という神話のフィルターを通して眺められ、しばしば作品そのものよりもフィルターをどう扱うかが取り沙汰されてきた。それに対して、本稿が目ざしたのは、作品それ自体を観察するとともに、準備デッサンから構想を探り、さらに先行する美術作品との比較を行うという、美術史研究の最も基本的な方法に立ち返って、絵画の歴史の中でも珍しい「自己の全身像」を共通のモチーフとする三点・四枚の作品の意味を明らかにすることだった。松本の制作を特徴づけるのは綿密な計画性であり、彼の作品はすべて、準備デッサンで構想を練りあげてから油彩画に取り組むという段階的なプロセスを踏まえている。また、画家として「正しい系譜の筋として生きる」⁽⁴⁰⁾、つまり普遍的な美術の伝統に連なることを信条としていた彼は、美術書や美術雑誌を読み漁り、それらの複製図版を通じて、古代ギリシャからルネッサンス、バロック、さらに近代、同時代にいたる西洋美術の形態の歴史を、彼自身の中に取り込むと努めていた。このような画家の全体像を捉えるには、上に述べた最も基本的な方法が最も有効だと筆者は考えている。

西洋の「古典芸術」を模範としながら、日本の洋画の歴史に欠けていたミニメンタルな叙事的絵画を創造することは、昭和一〇年代の画家たちに与えられた歴史的な課題だったと言える。戦争画はその課題に対する回答のひとつであり、松本竣介の三部作も、同じ課題に対する別の方向からの回答だと言えるかもしれない。その意味で、この三部作は松本が生きた時代に深

く関わっている。しかし、彼がこれを描いた目的は、社会に向けて何かを主張することではなく、ただ自分自身を見つめ、あるがままの自己を知ることだった。三年間にわたって取り組まれ、一年に一点ずつ描きあげられたこの三部作は、いわば絵画によるビルドダウンタスロマンであり、そこには松本竣介の精神的、人間的な成長の過程が記されているのである。

註

- (1) 田中淳「難波田龍起宛松本竣介書簡集をめぐって」『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。ここに引用した葉書（昭和一六年四月二二日付）は、同文献四六頁に全文が掲載されている。
- (2) 朝日冕「松本竣介」日動出版部、一九七七年、一七八頁。
- (3) 水沢勉「『立てる』」の意匠―《立てる像》―『日本の近代美術 一〇 不安と戦争の時代』大月書店、一九九二年、一二九―一四四頁。ただし、水沢が影響源として挙げているのは「みづゑ」のプリューゲル特集ではなく、一九四一年三月に銀座菊屋で開かれた「ビイター・プリューゲル複製展」である。いずれにしても、プリューゲルの複製図版が松本に示唆を与えたことは間違いない。一九四一年五月の盛岡滞在中に使ったスケッチブック（岩手県立美術館蔵）の一頁には、「プリューゲル（乾草取り）背景。遠景と中景 色彩を劇然と別にしてゐるところ、注意。」というメモがある。
- (4) 松本竣介「近頃の感激 ピカソの事など」(朝日冕編『人間風景』、中央公論美術出版、一九九〇年へ新装増補版)、二九―三四頁)、「ピカソ、マチス等の作品を見て」(同書、四四―四八頁)、「芸術の信仰」(同書、五一―六六頁)に、ピカソへの傾倒ぶりが窺われる。
- (5) 福満葉子「和田久左衛門」『西洋美術に魅せられた一五人のコレクターたち 一八九〇―一九四〇』展カタログ、石橋財団ブリヂストン美術館、一九九七年、六一―六四頁。
- (6) 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。
- (7) 松本竣介「アバンギャルドの尻尾」『人間風景』(前掲)、二二六―二二七頁。
- (8) 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。および、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、一九八八年、九―二三頁。
- (9) 柳沢秀行は松本禎子夫人の証言に基づいて、『画家の像』の服装が平素のアトリエでの作業着であったことを明らかにしている。柳沢秀行「いつまでも君がしず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。
- (10) 本江邦夫「松本竣介―透明な壁」『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、一三一―二二頁。
- (11) 浅野徹「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。
- (12) 本江(前掲)、一九頁。
- (13) 洲之内徹「松本竣介の風景(二)」『気まぐれ美術館』新潮社、一九七八年、二〇四―二二二頁。
- (14) 水沢(前掲)、一三三―一三三頁。
- (15) 柳沢(前掲)、一四九頁。
- (16) 《立てる像》カルトンの裏面に描かれたデッサンは、『松本竣介』(「所蔵品による松本竣介・麻生三郎展」カタログ) 神奈川県立近代美術館、二〇〇四年、五四頁に「五人・下絵、一九四三年頃」として図版が掲載されている。裏面のデッサンには、背景に人々のいる街の景観、左端に妻の横顔、右下に男児の正面向きの顔、下端に男の頭の一部、そして右端に数枚の大きな葉のような形が見える。《五人》の直接的な「下絵」ではないが、『画家の像』、『五人』、あるいは『小児像』(一九四二年の二科展に《立てる像》とともに出品された作品。現在は所在不明。『松本竣介油彩』総合工房、一九七八年、「作品絵図録」No. 一一〇)のいずれかに関連するデッサンと考えられる。この裏面デッサンの図柄は紙の四辺で切断されており、元はかなり大きな紙に構図全体が描かれていたと推測できる。おそらく松本は表面の《立てる像》カルトンの最も重要な部分だけを残しておくつもりで、大きな紙を現状のような形に切り抜いて保存したのである。
- (17) 洲之内徹「松本竣介の風景(四)」『気まぐれ美術館』(前掲)、一三三―一四二頁。
- (18) 松本竣介「黒い花」『人間風景』(前掲)、一三〇―一三五頁。
- (19) 「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、一九四一年一月号、一二九―一三九頁。松本竣介「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(『人間風景』(前掲)、二三六―二

四七頁)。

(20) 「生きてゐる画家」が「決して体制否定なのでもなく、体制への政策修正による貢献といった表現をとっている」という織田達朗の指摘は、それ以降の「生きてゐる画家」に関する議論に少なからぬ影響を及ぼしてきた(織田達朗「松本竣介覚え書」『窓と破片』美術出版社、一九七二年、二一七―二四三頁(初出は『三彩』二四三―二四五号、一九六九年四月六月号)。しかし、松本がこの文章で「国策」への芸術家の貢献について述べた内容は、きわめて観念的で漠然としたものであって、『画家の像』、『立てる像』、『五人』、『三人』の解釈には直接関わりがなく、また一九四一年九月の「九室会航空美術展示会」に松本が『航空兵群(試作)』という絵を出品したと結びつけて読まれるべきでもないと思ふ筆者は考えている。

(21) 原田光は、「画家としては不思議なほど、社会的性格の強い文章を書くことにはこだわった」松本の一面に、彼の「潔癖で頑固な自意識」、さらに「他者とのコミュニケーションへの必要以上の責任感」が窺われると指摘している(原田光「松本竣介の二つの側面」『現代の眼』三七八号、一九八六年五月号、東京国立近代美術館、五一―六頁)。また、柳沢秀行は松本のこうした一面に「過剰なまでの社会への参入の意志」を認めている(柳沢(前掲)、一四六頁)。これらの指摘に筆者は同意するが、その上で、さらにその奥に何があったのかを探る必要があると考える。

(22) 朝日(前掲)、一五九―一七〇頁。

(23) 同書、一七四―一七六頁。

(24) このスケッチブックと『盛岡風景』については、以下の文献に言及がある。佐々木一成「松本竣介―父・兄・師・風土」『現代の眼』三七九号、一九八六年六月号、東京国立近代美術館、二―四頁。

(25) 村上善男は「個人的印象」と断りながら、『画家の像』、『立てる像』、『五人』などが「銃後」を竣介風に描いた「作品ではないか」という感想を述べている。村上善男『松本竣介とその友人たち』新潮社、一九八七年、一二六頁。

(26) 『五人』、『三人』の作風に対する否定的な評価の典型として、例えば次のような水沢勉の意見がある。「私的な題材をあつかいながらも、それに公的な性格をあたえるために背伸びをして古典形式に訴えていることが、この絵をどこか瘦せたものにしてている」(水沢勉『褐色』の町―岐路に立つ『立てる像』)『松本竣介と三人』の画家たち展「カタログ、神奈川県立近代美術館、一九九一年、一一六―一一八頁)。また、浅野徹も『画家の像』、『立てる像』、『五人』、『三人』は、彼が意欲的に取り組んだ構想画であった。だが、『立てる像』以外はその意欲がこの画家本来の資質とどこか噛み合っていないものを私は感じる」と、同様の見解を述べている(浅野

(前掲)、八三頁)。なお、水沢は「一九三〇年代末から一九四〇年代前半にかけての、閉塞した時代にあつては、古典絵画は、むしろまったく私的な絵画の欲望のアーカイブに転じるべきだったのである」(水沢『褐色』の町(前掲)、一一八頁)と述べているが、筆者が本稿で明らかにしようとしたのは、『画家の像』、『立てる像』、『五人』、『三人』も、まさに「まったく私的な絵画」だということである。

(27) 松本俊介「絵に関する雑文」『新岩手日報』一九四二年一月十七日。「人間風景」(前掲、三三―三三三頁)では、第四節の「ギリシャ」から「キリスト教文化に対する」までの部分が脱落している。

(28) 朝日晃が紹介した、一九四四年の陸軍美術展に関する松本のメモに、藤田とその追従者たちの戦争画に対する松本の見解がよく表れている。「人間としての最も根本的なものが、世の中の大きな歯車にガリガリ喰ひつぶされてゐるやうな感じを、マザマザと受けるのだつた。岡田謙三といふやうな、良き画家で、純粋な絵描きまでも、藤田的なものに引っぱられてゐるのを見るのはつらい。(中略)戦争画を描くことは僕も考へてゐる。しかし、これは断じて、流行や、売名的なものであつてはならない筈だ」(朝日(前掲)、二〇〇頁)。

(29) 『五人』、『三人』の油彩習作と考えられる人物画は、『少年』、『松本竣介油彩』No. 一一九、『婦人像』(同書、No. 一二二)、『顔』(同書、No. 一四五)の三点である。また、『松本竣介手帖』(全六冊、綜合工房、一九八五年)の一冊「TE ASI」として複製が出版されたノートと、A4判五六頁のノートに、『五人』、『三人』に関連するデッサンが多数描かれている(いずれも個人蔵)。ただし後者は原形をとどめず、一部のデッサンは抜き取って額装されている。

(30) 筆者による松本禎子夫人聞き取り(一九九八年八月二日)。なお、筆者の前にも、丹治日良が『五人』、『三人』の制作から二科展出品にいたる経緯を松本夫人に尋ね、二枚が一つの絵として同時に制作されたこと、二枚に分割したのは二科展への出品が百号一枚までに制限されると伝えられていたためであること、松本がしかし二枚とも出品できるかもしれないと期待していたことを、松本夫人の書簡によって確認している。『五人』、『三人』に関する丹治の考察は、二つの未公開ノート『群像の謎(一―四)』(一九九六年)、『松本竣介―三人』、『五人』の謎(一九九八年)に記されている。

一九四三年の二科展の出品規定が実際にどう内容だったかは、筆者は未だ把握していない。この年、絵画部門の一般応募者の入選作品数は一八五点で、前年の三三〇点から四割以上も減少しているが、その背景には応募作品数自体の激減があるため、必ずしも審査が厳しくなったとは言えない(瀧悌三「二科七十年史」物語

編「二科七十年史 一九一四—一九四三」日本経済新聞社、一九八五年、二二二頁。むしろ、絵画部門では前年に六一名の会友推挙が行われ、会友がそれまでの二倍以上の一〇〇名まで一挙に膨れあがった(同書、二二八頁)ために、会員・会友による無鑑査出品の量を制限する措置がとられたのではないかと推測できる。しかし、いずれにしても今後の調査が必要である。

- (31) 筆者は一九九九年二月、「没後五〇年 松本竣介展」撤去作業の折に《五人》《三人》の裏面の調査を行った。《五人》《三人》が二科展出品のために「百号を二点組み合わせる大作」として計画され、しかし結果的に「壁面の関係から、『三人』の一点だけが二科展会場の第一室に飾られた」ことは、すでに朝日見によって記述されている(朝日「前掲」、一九四—一九五頁)。この記述の通り、松本が《五人》《三人》を一枚とも出品する意図があつたことが、双方の裏面に記された「会友」の文字によって確認できたのである。ただし、朝日は《五人》《三人》のために松本が「五十号を四枚つなぎ合わせた」と記しているが、調査の結果、実際には《五人》が縦長のキャンヴァス二枚を縫い合わせてあり、《三人》は一枚の百号キャンヴァスであることが判明した。

- (32) 『松本竣介手帖』(前掲)の一冊「ONZAKI」の中には、《合奏》(挿図27)の中央の男を模写したデッサンがある。従つて、松本が《合奏》の図版に注目したことは間違いない。なお、丹治日良も筆者と同様に、《三人》の中の人物をすべて松本の自己像と判断している。丹治が根拠として挙げているのは、『松本竣介手帖』(前掲)の「TE ASI」に収録された習作デッサンである(『群像の謎』(一)「前掲」、三頁)。

- (33) 丹治『群像の謎』(二)「前掲」、二頁。

- (34) 《五人》《三人》の二枚を実際に隣接させた写真(図版4)の撮影は、二枚の裏面の調査と同じく、一九九九年二月の「没後五〇年 松本竣介展」撤去作業の折に行われた。ただし、撮影の際、《三人》を《五人》よりも約二センチ高く上げた。本文に記したように、《五人》は制作の最終段階でキャンヴァスを張り直して図柄を約二センチ上にずらした形跡があるが、むしろ張り直す前の状態において見た方が、二枚の図柄はより自然につながっていると筆者は判断したのである。しかし、この筆者の判断が松本の最終的な意図に反する可能性があることは断っておかなければならない。

- (35) 八人の人物がいずれも裸足であることは、松本がこの頃深い関心を寄せていたピエロ・デッラ・フランチェスカやボッティチェリの作品に倣つたものと考えられるが、松本はそこに何らかの意味を込めたであろう。この点についての筆者の考察は、靴を脱ぐことが社会的な役割からの解放を暗示するのではないかと山梨絵美子

の指摘によって促された。

- (36) 牧野研一郎の指摘による。

- (37) 丹治『松本竣介—「三人」「五人」の謎』(前掲)、五頁。

- (38) 土方明司は、西洋の古典古代への一種ロマン主義的な憧憬が昭和一〇年代の洋画界に見られる一つの傾向であることを指摘し、昭和一〇年代の具象洋画に関する新たな視点を示した(土方明司「一九三〇年代の洋画—ひとつの視点から」『具象絵画のモダニズム 一九三〇S—一九四〇S』展カタログ、北海道立函館美術館・練馬区立美術館、一九九〇年、一六一—一九頁)。この視点は以下の論考にも引き継がれている。小林俊介『難波田龍起 「抽象」の生成』美術出版社、一九九八年。大谷省吾「地平線の夢 序論」『地平線の夢 昭和一〇年代の幻想絵画』展カタログ、東京国立近代美術館、二〇〇三年、一一—一九頁。小林俊介「昭和一〇年代の古代憧憬」『現代の眼』五四〇号、二〇〇三年六月七月号、東京国立近代美術館、二一—四頁。

古代ギリシャ芸術に対する松本の傾倒は、難波田龍起の感化によるところが大きかったと思われる。一九三六年一〇月の『雑記帳』創刊号に挿絵として掲載された、古代ギリシャの浮彫をモチーフとする難波田のデッサン(五六頁)や、翌年七月の『雑記帳』九号に難波田が寄稿した「アポロへの道」(八〇—八一頁)は、早くから松本の関心を古代ギリシャ芸術へと引きつけたであろう。難波田の「アポロへの道」は、「あの聡明無比な文化人が創造したギリシャの芸術には今もなほ私達を魅惑する壮麗な夢がある。(中略)私はギリシャ彫刻の前に悉く私の病的な思想を捨てた」という、ギリシャ芸術への熱烈な賛辞である。

- (39) 《立てる像》の自己イメージは、ユング派の心理学における「影」の概念に対応する性格を持っている。影とは「人格の否定的側面、隠したいと思う不愉快な性質すべて、人間本性に備わる劣等で無価値な原始的側面、自分の中の『他者』、自身の暗い側面など」をすべて包括したものであり、「影のイメージを意識化し、個人の生活の中で影の投影をもっとも生みやすい状況を認識することが、心理療法の目的となる。影を認めること(分析すること)は、影の強制的な支配力を断つことである」(アンドリュウ・サミュエルズ他著、山中康裕監修『ユング心理学辞典』創元社、一九九三年、三〇—三二頁)。ユング派の理論を松本の絵画にそのまま当てはめて解釈することが筆者の意図ではないが、「三部作」において松本が辿つた過程は、自分自身の正のイメージと負のイメージの対立を意識したうえで、その対立を弁証的に止揚することによって現実の自己の認識に達するというものであり、ユングの言う「個性化」のプロセスと一致するようと思われる。しかし、戦前

におけるユングの翻訳は、『変容の象徴』が『生命力の発展』（『世界大思想全集 四四』春秋社、一九三二年）という題で出版されているだけであるため、松本がユングの「個性化」の理論を知っていた可能性はない。従って、松本はおそらくヘーゲルとフロイトを読むことを通じて、ユング的な方法を独自に考案したのである。

(40) 松本竣介「生きてゐる画家」『人間風景』（前掲）、一四七頁。

付記

本稿は、練馬区立美術館・岩手県教育委員会・愛知県美術館・共同通信社・岩手日報社の共同企画により一九九八―一九九九年に開催された「没後五〇年 松本竣介展」のための調査に端を発している。筆者はこの調査に基づく論文「写す画家、松本竣介」を同展カタログに発表した後、本稿で取りあげた主題について、第五四回美術史学会全国大会（二〇〇一年五月、神戸大学）および東京文化財研究所美術部研究会（二〇〇三年七月）において口頭発表を行った。本稿はこれらの発表の内容に新たな考察を加え、大幅に書き改めたものである。なお、本稿執筆に伴う新たな調査と資料収集にあたり、鹿島美術財団から二〇〇三年度「美術に関する調査研究」の助成を受けた。

「没後五〇年 松本竣介展」に先立つ調査から本稿の執筆までの間、多くの方々にご協力、ご助言を頂いた。とりわけ、作品と資料の調査に全面的なご協力を賜ったうえ、数々の貴重な証言を聞かせて頂いた松本禎子夫人、松本莞・邦代御夫妻に、心から御礼申し上げたい。また、各々の視点から作品の解釈に示唆を与えて頂いた浅野徹氏、丹治日良氏、展覧会のための長期にわたる調査を共にした土方明司氏、石原耕太氏、松本に関する膨大な文献資料を提供して頂いた佐々木一成氏、濱淵真弓氏、研究会での発表から本稿の掲載までご支援頂いた田中淳氏、鈴木廣之氏はじめ東京文化財研究所美術部の諸氏、助成を頂いた鹿島美術財団、および同財団への助成申請に推薦頂いた、現在は筆者の上司である市川政憲、そして同僚の牧野研一郎、村田真宏に、謝意を表したい。

（愛知県美術館）

図版要項

- 一 松本竣介 立てる像（部分）
昭和一七（一九四二年）（原色刷） 村田真宏撮影
油彩 画布 縦二六・二cm 横二三・〇cm 神奈川県立近代美術館蔵
- 二 松本竣介 五人 昭和一八（一九四三年）（原色刷） 村田真宏撮影
油彩 画布 縦二六・二cm 横二三・〇cm 個人蔵
- 三 松本竣介 三人 昭和一八（一九四三年）（原色刷） 村田真宏撮影
油彩 画布 縦二六・二cm 横二二・五cm 個人蔵
- 四 同 五人（右） 三人（左）
同 同 個人蔵
一一四 村上博哉「自己イメージの弁証法（下）——松本竣介《画家の像》、《立てる像》、《五人》《三人》の解説——」参照
- 五 速水御舟 幼児像素描1 大正九（一九二〇年）（原色刷） 城野誠治撮影
鉛筆・色鉛筆 紙 縦二六・三cm 横一九・二cm 個人蔵
- 六 同 幼児像素描2（原色刷） 城野誠治撮影
鉛筆 紙 縦二五・二cm 横一八・六cm 同
五一六 塩谷純「速水御舟《幼児像素描》」参照