博士芸術学位論文

九州産業大学大学院 芸術研究科 造形表現専攻 博士後期課程

松本竣介の心象

―1941 年以降都市風景画作品を中心に―

2014 年 3 月

11DAC04　吉井宏平

松本竣介の心象
―1941年以降都市風景画作品を中心に―

目次・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・1
凡例・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・4
序論・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・5

第１章　松本竣介の生涯

第１節　少年期
第１項　生い立ち・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・7
第２項　絵画との出会い・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・8

第２節　画家としての出発
第１項　上京―太平洋画会研究所での出会い―・・・・・・・・・・・・・・・・・・10
第２項　二科展への出品・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・12
第３項　禎子との結婚・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・13

第３節　初期作品からモンタージュ技法まで
第１項　人物像・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・15
第２項　郊外風景・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・16
第３項　モンタージュ技法を用いた都市風景画・・・・・・・・・・・・・・・・・18

第４節　画風転換期
第１項　1940年《自画像》以降に見るアカデミズム・・・・・・・・・・・・・・・21
第２項　人物画の制作・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・22
第３項　都市風景画の制作・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・24
第４項　戦中の作家活動―九室会航空美術展示会・新人画会―・・・・・・・・・・・26

第５節　戦後
第１項　焼け跡を描く・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・27
第２項　キュビズムの影響・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・28
第３項　全日本美術家に諮る・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・29
第４項　絶筆・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・31

注釈・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・33

第２章　都市風景画作品に見る松本竣介の心象―1941 年以降の作品を中心に―

第１節　松本竣介の思想
第１項　本章の目的―都市風景画を取り上げる意義―・・・・・・・・・・・・・・・・・・37
第２項　太平洋画会研究所～雑記帳までの思想、信仰について・・・・・・・・・・・・38
第３項　雑記帳の編集者として・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・41
第４項　「生きてゐる画家」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・46
第５項　作家との影響関係・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・51

第２節　１５年戦争期の日本社会の世相
第１項　表現・思想の弾圧・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・54
第２項　戦争画・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・55

第３節　「議事堂のある風景」を見る
第１項　描かれた背景・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・61
第２項　表現・技法・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・64
第３項　心象・心理・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・70
第４項　風刺的性格・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・74

第４節　都市風景画作品の画面構成に見る竣介の心象
第１項　Ｙ市の橋・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・75
第２項　ニコライ堂・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・78
第３項　鉄橋付近・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・80
第４項　松本竣介の画面構成・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・81

第５節　本章のまとめ
第１項　まとめ・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・84

注釈・・・86

第３章　研究作品

第１節　論者の制作と作家活動
第１項　命題の捉え方・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・95
第２項　現代社会についての考察・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・98
第３項　都市風景画である意味・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・101
第４項　使用画材と表現の関係・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・103
第５項　制作過程・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・105
第６項　展覧会による活動・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・110

第２節　研究作品解説
第１項　「忘却の街Ⅰ」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・114
第２項　「Lost Place Ⅰ」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・115
第３項　「忘却の街Ⅱ」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・116
第４項　「Empty Place Ⅰ」「Empty PlaceⅡ」「Empty PlaceⅢ」・・・・・・・・・117
第５項　「Lost PlaceⅡ」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・118
第６項　「Lost PlaceⅢ」・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・118

第３節　論者の今後の展望
第１項　作風の変化と展望・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・119

注釈・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・121

結論・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・123
松本竣介年譜・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・125
松本竣介作品図版・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・139
作品調査資料・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・156
参考文献・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・168
研究者略歴・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・170
謝辞・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・172

総頁数　１７２頁

総挿図数　１１８図

総図版数　２７図

作品調査資料　１０作品

凡例

- 本文中では松本竣介を竣介と表記した。
- 挿図には番号を記し各章末に挿図要項を記した。
- 註釈は本文の該当箇所に（注０）と記し、註釈に出典を記した。
- 引用文は段落を変え文字のサイズを縮小し、冒頭と末尾に「」を記した。また、その文末に（）で出典を記した。
- 引用文を本文中に用いる際は「」（注０）を記し、註釈に出典を記した。
- 引用文は原文通りの字体、仮名遣いを基本とした。
- 書籍を表記する場合は『』を用いた。
- 美術作品の作品名を表記する際は《》を用いた。
- 竣介のアトリエや住居を示す場合、当時の住所を記し（）を用い周辺から現在の住所を記した。
  （例）岩手県稗貫郡花巻川口町（現在の岩手県花巻市南川原町）
- 本文中の暦には西暦を用いた。
- 本研究において２０１３年８月２２日に岩手県立美術館にて作品調査を行い。調査内容や写真を本文中に反映した。なお、調査の際の作品画像は本文末の作品調査資料に掲載した。

序論

明治維新以降、日本は天皇を中心とした新たなる国家体制の元、西洋の科学技術を取り入れ国家の近代化を図っていく、その中で人々の生活は日々変化し、都市の様相も大きく変わってきた。芸術分野においても近代化の影響は大きく、特に西洋からの油彩画の技術導入は当時の作家たちに多大な衝撃を与えた。そのような中で、高橋由一は、まだ、油彩画の技術が浸透していない当時の日本において本格的な油彩の技術を習得し《花魁》や《鮭》など数多くの代表作を残している。由一は晩年、山形県令であった三島通庸の要請により、道路改修事業の記録画を残しており、これらの作品は非常に完成度の高い本格的な都市風景画として知られている。その後、１９世紀後半の西洋において印象派の画家たちが近代化するフランスの都市を描いてきたように、日本に於いても佐伯祐三や長谷川利行らにより都市を主題とする作品が描かれるようになった。

しかし、都市を主題に描いた作品は自然や田園を描いた風景画と比較するとその数は少ない。歴史的に見ても、中国での風景画は、水墨により山岳や湖畔などを描く山水画であり、西洋においても１７世紀オランダ絵画に代表されるロイスダールやホッベマなどによる自然景観を題材とした風景画が著名である。近代において、印象派の作家であるモネやルノアールらによって都市を題材とする風景画が一部描かれたものの、全体的に見てもその数は少ない。つまり、風景画というと一般的に連想するのは自然景観のある森や田園などの絵画であり、都市を連想する事は少ないと考察できる。

だが、高橋由一が描いた都市風景画のように都市を主題とした作品からは、当時の建築の様相やそこに生きる人々の風俗が見て取れ、また、描かれた主題によってはその時代の世相を反映する事もあるだろう。特に写真の存在しない時代に於いては当時の建築や街並みを紐解くにあたって、絵画が大きな役割を果たしてきた。また、描かれる表現が絵画である以上、その作品の中に何らかの形で描いた作者の心象が反映していると考察でき、その作家が当時の都市をいかに捉えていたかが分かる。論者は都市風景画とはその描かれた時代を象徴する芸術作品であると考察しており、論者自身も都市を題材とした絵画作品制作を行っている。

本論では、主に１５年戦争期に活躍した松本竣介の作品、特に１９４１年以降に多く制作された都市風景画を中心に取り上げる。松本竣介は１９１２年に生まれ、二科会を中心に活躍し、１９４１年には軍部の強圧的な文化統制に対し「生きてゐる画家」を書き反論を行った事が著名である。竣介は幼い頃に聴覚を失っていた事から、作品に対し「無音」「静寂」というキーワードで語られる事があった。実際に難聴であった事が竣介の作品に影響を及ぼしたかどうかは不明であるが、竣介の作品には色彩に深みがあり、「静寂」を感じる作品であ

る事は間違いない。特に、本論二章で取り上げる《議事堂のある風景》においては深みのあるブルーの色彩が印象的であり、「静寂」と呼ぶにふさわしい作品であり、議事堂が描かれているなど当時の社会に対する竣介のメッセージが感じられる。

本論は、三章構成とし、上記のような竣介の都市風景画を中心に、第一章では松本竣介の生涯について、第二章では１９４１年以降の都市風景画に論点を絞って論考を進め、描かれた背景にある当時の社会の世相が竣介の心象にどのように影響を及ぼし、また、竣介が当時の世相をいかに捉えていたかを考察する。第三章では論者の研究作品について触れ、論者が捉えた現代の世相や絵画の技法について述べる事とする。

第１章　松本竣介の生涯

第１節　少年期

第１項　　生い立ち

松本竣介は１９１２年４月１９日に佐藤勝身、ハナの次男として東京府豊多摩郡渋谷町（現在の東京都渋谷区）で生まれ、兄弟には３歳違いの兄・彬がいた。佐藤家の次男として生まれているが、今日は、「松本」という姓で知られている。これは、結婚時に妻である禎子の家である松本家に入籍した為であり、それまでは、佐藤俊介といった。また竣介の「竣」の字も元々は「俊」という文字であったが、１９４４年頃に父・勝身の勧めもあり、「竣」という文字に変更している。本論では今日、知られている「松本竣介」の文字である「竣介」として表記する。また、本章を書くに当たり、宇佐美承の『求道の画家　松本竣介　ひたむきの三十六年』（注 1）から多くを参考にした。

竣介が２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、１年程度で取りやめになったが、その後、鉄道の仕事や練瓦会社の設立、１９２１年に盛岡に移っ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。(注 2)勝身はそ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があり、特に原田光が指摘するように宮沢家とはつながりを持っていたようだ。（注 3）幼少期の竣介と宮沢賢治の間に直接的なつながりがあったかどうかは、分かっていないものの、１９４０年に竣介が残したメモの中に「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」（注 4）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と親交のあった文筆家・森荘巳池の助力を得て掲載している。（注 5）

竣介は小学校３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。成績は学年の中でも優秀で、特に図画は得意科目のひとつだった。写生の時間などは校庭のポプラの木や学校の鐘楼などを描いていたという。当時の竣介を知る砂賀光一は「わたしは、暴れん坊でしたが、シュンカイは勉強ができるおとなしい子でした。それでもときに、激しさをみせました。」と当時の事を語っている。（注 6）１９２２年には、花巻から盛岡に転居し、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４年生として通い始める。当時の担任は、佐藤瑞彦と言い、瑞彦は１９２８年に東京の自由学園に転任するも、後に東京に上京してくる竣介ら家族の家を手配するなど上京後も竣

介とも交流は続き、その後も竣介が没するまで交流は続いた。

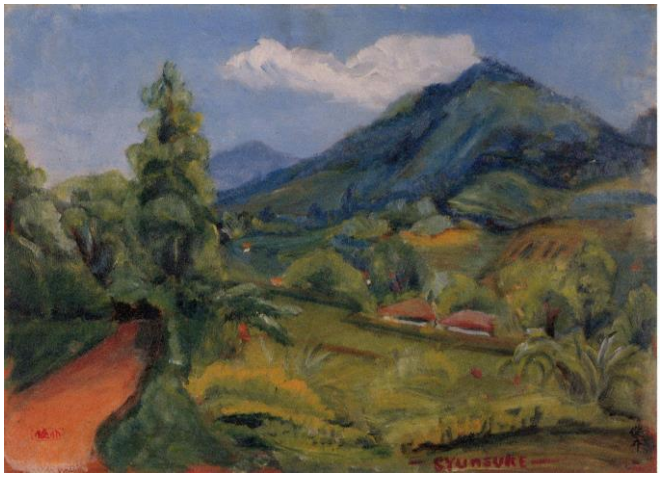
第２項　絵画との出会い

１９２５年竣介は小学校を卒業し、岩手県盛岡中学校（現在の盛岡第一高等学校）に入学する。入学式の前日、近所の子供も同中学校に合格した為、両家そろってお祝いをし、ちらし寿司を食べた。竣介はその帰り道、頭が痛いと言い出し、その夜は、一晩中激しい頭痛に見まわれて一睡もできなかったという。翌日になっても竣介の頭痛は収まらなかった為、両親は入学式の欠席を勧めたが、竣介はどうしても行くのだと言い、人力車で入学式の会場に向かった。しかし、入学式の最中も竣介の頭痛は収まらず、勝身は入学式の途中で学校から竣介を担ぎ出し早退させた。翌朝、病院の医師は竣介の症状を脳脊髄膜炎と診断し、医者は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げた。家族は狼狽し、勝身は祈祷師を呼び、家族で法華経を唱え続けた。竣介はうなされ続け、発病から３日目には耳が聞こえないと言い、重体の日々が続いた。生死の淵をさまよった竣介であったが、何とか一命は取り留める事が出来き、症状は次第に回復していく。家族は竣介の聞こえなくなった聴覚は、病気が治れば回復すると考えていたようだが、聴覚は最後まで戻る事はなかった。秋に退院し、再び学校に通学しようとした竣介だが、難聴では勉強ができないと言われ、学校側から入学を断られてしまう。しかし、小学校時代の竣介の成績が抜群だった事や就学に対しての周囲の勧めや助けなどがあり、盛岡中学の校長は翌年から竣介の就学を認めた。一年遅れで学校に通い出した竣介は、難聴で平衡感覚が失われていた事から、体操と武道は免除されていたがそれ以外の成績は皆、「甲」でその成績の優秀さに教師や家族を驚かせた。

竣介は小学校の頃から、技師になりたいという夢を持っていた。小学校の頃、母親と共に北海道に旅行をした際は「青森と函館の間にトンネルを掘ればいい」と言い、一笑されるも「モグラの働きを研究すればいい、大きな鉄管をつないでもいい」と言い「大きくなったら技師になるんだ」と言っていた。現在、青森と函館に青函トンネルができている事を考えると竣介は小学校の当時から、この構想を持っていたことになり、この発言には、幼少の頃からの竣介の賢さが見て取る事ができる。しかし、難聴の影響から竣介はこの夢を実現するのが困難であるという事を知っていた。いくら成績優秀でもこのままでは技師になれないと言う不安は竣介の心に影を落としており、不憫に思った勝身は、竣介にカメラと現像道具を一式買い与え、少しでも竣介に生きがいを見つけてほしいと願った。竣介はカメラを担ぎ、様々な写真を撮り、押入れを暗室代わりに現像を行い、その後も熱心に撮影していたものの、時間が経つにつれ次第に、興味を失ってしまう。その後、兄の彬が盛岡中学を卒業し、上京する事となり、

兄は上京先の友人に勧められ、神田神保町の画材屋で油彩道具一式を購入し、竣介に送った。元々、図画が得意だった竣介はこの贈り物を喜び、いきいきと絵を描くようになり、ある時には、細かい唐草模様の大皿を写生し、絵が出来上がると絵と大皿を写真に収め、両親にどちらが実物の写真かと尋ねた。どちらが実物か判別するのが困難なほど丁寧に描かれており、その才能に両親は驚かされた。２年生になると、自宅近くにある山王山やキャンバスに向かう自画像などを描くようになり、１０月には市内で開催されたスケッチ競技会で２等賞を獲得、その後も市内の美術展に複数回出品している。

（挿図 1）



《山王山風景》1927 年 8 月　油彩・板

（挿図 2）

《風景》1928 年 5 月　油彩・板
（水彩及び油絵スケッチ競技会　油絵の部　２等賞）

また、翌年には、中学校に絵画倶楽部を作るように呼びかけ、創部と共に参加し、市内中等学校の水彩及び油絵スケッチ競技会にて油彩の部２等を獲得した。出品したのは４号の油彩《風景》であったが、竣介は自身の作品の裏面に以下のような文章を記し、自作批判を行っている。

「此の作は一つも個性といふものが出てゐない。単なる自然の模写に過ぎぬ。芸術品として余り自慢の出来ぬものだ。　二五八八・八　俊」

（松本竣介　「「風景」裏面の自記」『人間風景　新装・増補版』　中央公論美術出版　１９９０年　１１頁）

二五八八とは、戦前に「皇紀」と言われた年紀の事であり、１９２８年に当たる。竣介はこの頃から、画家になるという決意を固めており、１２月には『岩手日報』に自身の思いを託した詩を寄稿し掲載されている。（注 7）

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
初めて知つた野中に
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

（松本竣介　「天に続く道」　前掲書『人間風景　新装・増補版』　１１頁　初出　『岩手日報』１９２８年１２月）

第２節　画家としての出発

第１項　　上京―太平洋画会研究所での出会い―

１９２９年、兄の彬が東京外国語学校ドイツ語部に入学するのを期に、竣介は盛岡中学校を自発的に退学。母親と共に東京に上京し、兄と三人で生活を行う事になった。上京時には小学校の担任であり、前年の１９２８年に岩手県師範学校附属小学校から東京の自由学園に赴任していた佐藤瑞彦が、竣介ら一家の世話を行い、東京での新居を瑞彦の隣家（現在の東京都豊島区西池袋）に手配するなど、上京後も竣介ら一家に多くの手助けを行った。当時の東京は、鉄道が普及し、省線電車の環状運転も始まっていた事から、兄は、それを利用し、竹橋の外国語学校へ、そして、竣介は本格的に絵画を学ぶために上野に近い太平洋画会研究所選科に通い始めた。太平洋画会研究所は太平洋画会の研究所として設立された私塾で、当時の太平洋画会には石井柏亭や小杉未醒がおり、当時、フランス留学から帰国した鹿子木孟郎や中村不折らによって持ち込まれたアカデミックな絵画表現が主流の団体だった。そのため、地方から上京してきた竣介は、この堅実な画風を学ぼうとこの研究所の門を叩いたと推察する。しかし、研究所の実態はそれとはかけ離れたもので、研究所で学んでいる学生たちはピカソやマティス、ドランなど、エコール・ド・パリの影響を受け、新しい画風を描く学生達で満ち溢れていた。当時、この研究所に通っていた吉井忠は当時の様子を以下のように語っている。

「当時は大正デモクラシーの影響で、全協というのがいてね、新聞なんかでは怖いという風に書かれてたんですよ。そういう全協のチラシなんかがあちこちに貼ってあった。鶴岡や靉光がやったのではないですか。そんなことが不思議でない雰囲気がありましたね。

で、最初、石膏デッサンをやる。それがよしとなると、大きいヴィーナスみたいな全身像のデッサン、それがよいとなると裸を描く。裸がいいとなると初めて油彩でモデルを描くわけです。そんななかで皆、言いたいことを言って、気の合ったグループが出来る、喧嘩する奴らも出てくる。そこに高橋新吉、長谷川利行がからんで来るわけです。地主の倅とか、家柄のいい佐藤俊介くんも混じっていろんなドラマがあるわけですね。」談：吉井忠

（松本禎子　吉井忠　朝日晃　「竣介の「風景」を語る」　『三彩』　1986 年 5 月　35 頁）

吉井氏は当時の研究所の事を「自由の森だった。」とも語っており、その為、学生と指導教官との間ではしばしば、トラブルが起きており、竣介が入学して間もない７月には、消しゴム用のパンの配給を巡って、学生たちがストライキを実施、さらに、当時、左傾していた学生が多かったことから、プロレタリア美術同盟も応援に駆け付け一大騒動に発展した。この影響もあり、経営者は研究所を閉鎖、晩秋におとなしい学生を呼び戻し、学校法人太平洋美術学校を創設した。竣介は呼び戻された者たちの中に入っており、追放されたのはストライキの首謀者やその活動に関わった者たちだった。その中には、井上長三郎や靉光、鶴岡政男がおり、彼らは後に竣介と親しくかかわっていく事となるのだがその当時はまだお互いに知り合っていなかったようだ。

落ち着いて学ぶ事ができるようになった竣介は鶴田吾郎や阿以田治修らの指導を受け、絵画制作の技術を身につけていくようになり、盛岡中学校の絵画倶楽部の展覧会や兄が盛岡で企画した展覧会などに出品する事となる。また、１９３１年には薗田猛、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。この当時、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取れる。太平洋近代芸術研究会は後に会員が２０~３０人ほどまで増え、その中には麻生三郎や寺田政明らの姿もあった。竣介のマルクス主義やプロレタリア美術運動との関わりについては竣介の思想、心理を知る上で非常に重要となるのだが、この詳細については次章で細かく触れる事とする。

この頃、メンバーの一人であった石田新一が、谷中にカフェ「りゝおむ」を

発見し、竣介はメンバーらと共にこのカフェに集い、夜を徹して絵画論をかわしていた。彼らはこの喫茶店を「穴」と呼び、店主を「穴のオヤヂ」と親しみを込めて呼んでいた。店主の中林政吉は彼ら、若い芸術家たちの活動に理解を示しており、メンバーたちの作品を店内に展示し発表の場にもなっていた。

翌年の１９３２年には、石田新一、山内為男、勝本勝義、田尻稲四郎、杉原幸、新田実らと共に「赤荳会」を結成。北豊島郡長崎町北荒井（現在の豊島区要町一丁目）付近に共同アトリエを構え、メンバーは会の結成と同時に太平洋美術学校も退学した。会名である「赤荳」はモディリアーニがモデルの小説『モンパルノ』に出てくるモディリアーニの恋人アリコ・ルージュにちなんだもので赤荳とはアリコ・ルージュの訳語であった。結成当初は薗田猛や靉光などが出入りし会自体にも活気があったものの、それぞれ個性が強い面々であった事もあり、次第に意見の違いなどで対立が起こり、その年の秋には早々に解散してしまった。

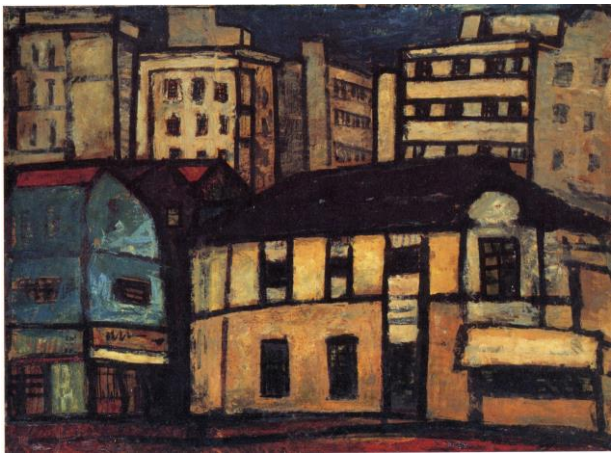
第２項　二科展への出品

竣介の本格的な画業のスタートは１９３５年の第２２回二科展に《建物》を出品し、初入選を果たした事に始まる。この作品は太い輪郭線が特徴的な都市風景画で白の絵の具でのモデリングや赤茶や茶系統による彩色、さらには後のグレーズ技法につながる薄塗の技法など、後に竣介が好んで作品に用いた色彩や技法が多く使われている。この当時の竣介の作品には、竣介が生涯モチーフにしていた都市風景画が多く見られるようになり、翌年には《建物》と似たような太い輪郭線と色彩が特徴的な《有楽町駅付近》を制作している。この太い輪郭線は、その後、竣介が好んで用いた線描の始まりであり、竣介は後に「線は僕のメフイストフエレスなのだ」（注 8）と言っている。また、当時のこの太い輪郭線にはジョルジュ・ルオー（１８７１~１９５８）の影響が指摘されており、（注 9）竣介は当時、様々な作家の影響を受け、模写などを繰り返しながら自身の表現を確立していったと言われている。これについては次章の「作家との影響関係」で詳しく触れる為、本項では割愛する。

論者は、《建物》と《有楽町駅付近》を２０１２年、島根県立美術館に巡回した「生誕１００年　松本竣介展」で初めて見ることが出来たが、この作品においては線による表現が非常に印象的であった。「黒い線」と一般的に言われている竣介の線であるがこの初期作品に見られる線はわずかに青みがかっており、通常の黒に比べ色の深みが増している。ブルーと黒を混色し藍色に近い色味にして着彩したと推測され、さらに、線をよく見るとその色味に透明性が見て取れる事から、後に竣介が好んで使用したグレーズ技法の始まりを予感させる。また、《建物》の翌年に描かれた《有楽町駅付近》でも建物やその手前に線によ

り描かれる線路の表現に同様の技法が用いられており、この作品では奥に描かれる線路と手前に描かれる線路とでは別々の色が混色されている。奥の線路や建物の輪郭線には、前述したブルーと黒による絵の具の混色が見られるものの手前に描かれた線路はわずかに赤みがかっており茶系の絵の具との混色ではないかと推測できる。初期作品における竣介の線は稚拙さが残ると評される事もあったが、注意深く作品を見ていくと、対象を縁取るこの太い線には竣介の線へのこだわりが見て取れるのである。

（挿図 3）



《建物》　1935 年　油彩・板に紙

（挿図 4）

《有楽町駅付近》　1936 年　油彩・板に紙

（挿図 5）

・青味がかった線
透明感があることからもグレーズ技法の始まりを予感させる。

・わずかに赤みがある線
茶系統の絵の具と混色した可能性がある。

第３項　禎子との結婚

竣介の父、勝身は、若き頃よりさまざまな宗教を信仰しており、その宗教遍歴は多岐にわたっている。青年時代にはキリスト教を信仰し、洗礼を受けるも、その原罪意識に耐えきれず、棄教。その後、息子、彬の病気の際には浄土真宗や禅宗、竣介の脳脊髄膜炎の時には日蓮宗を信仰し、一晩中、法華経を唱え続

けた。竣介が一命を取り留めた事に奇跡を感じた勝身は、その後、法華経の経典を読み、熱心な信者となるも、法華経の経典は難解でその事に苦しんでいた。そんな折、１９３０年に立教した谷口雅春の「生長の家」の雑誌を読んだ勝身は、その教えのひとつである「万教帰一」という他宗教の信仰にも人間救済の真理が宿るという他の宗教を否定しない考え方に共感を覚え、聖書と法華経を同時に理解する事ができ、生長の家の信者となった。勝身は盛岡に支部団体を作り、その後、団体の幹部としてその運営に携わっていく事となる。息子である彬や竣介も父親に勧められ生長の家に入信し、竣介は機関誌『生命の藝術』の発刊に尽力する事になる。（注 10）

生長の家は元々、神戸で立教された宗教であったが、１９３４年には本部を東京に移転し、その信仰は都会の一部の知識層を中心にサラリーマンや主婦層にも広まっていた。その信者の中には、慶應義塾大学予科の英語教授であった松本肇もいた。肇は主治医の勧めで谷口の著書を読んだ事をきっかけに入信し、肇も幹部として生長の家の運営に関わっていた。

佐藤家、松本家は共に家族ぐるみで、生長の家運営の仕事をしていた為、両家は様々な所で顔を合わせる機会があった。そのような折、１９３４年に肇が急逝、その通夜の席で竣介は松本家の次女、禎子と初めて出会う事になる。

「父の遺影を飾るという時に、葬儀屋さんの持ってくる額ではなんだからというので、佐藤彬という竣介の兄ですけれども、額は弟にまかせてくれということで、連れて来たのが、私の会った最初です。」談：松本禎子

（松本禎子　吉井忠　朝日晃　「竣介の「風景」を語る」　『三彩』　1986 年 5 月　36 頁）

その後、二人は教団の普及の為に創設された出版社「光明思想普及会」で再会し共に仕事を行う事となった。仕事が終わると、肩を並べて帰り、竣介は禎子に「もっと勉強しなければ・・・」と言い自身の芸術観などを熱心に語っていたと言う。次第に親しくなっていった二人は１９３６年２月に結婚。その際、禎子の母である恒は当初、反対していた事などもあり、竣介が婿養子として松本家に入籍するという形で収まり、竣介の姓は佐藤から松本となった。その後、淀橋区下落合四丁目（現在の新宿区中井）に新居を構え、自宅アトリエを「綜合工房」と名付け、「エツセエ」と「デツサン」の月刊誌『雑記帳』を創刊していく。なお、生長の家での機関誌『生命の藝術』、結婚後の『雑記帳』の詳細やそれらに見る竣介の思想・思考については次章で述べる事とする。

第３節　初期作品からモンタージュ技法まで

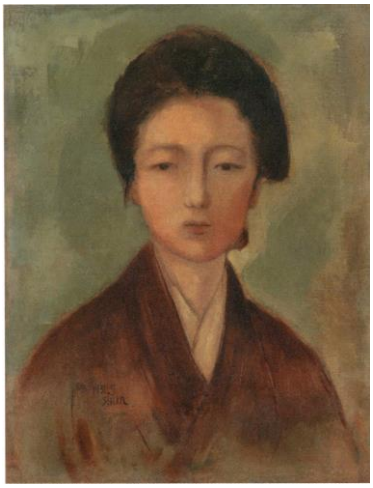
本節では１９２９年に太平洋画会研究所に通い始めてから１９４０年１２月に《顔（自画像)》を描き、画風転換を図るまでの作品に焦点を当て、初期作品からモンタージュ技法を用いた表現について考察を進めていく。

第１項　人物像

竣介は上京後、本格的に絵画を学び始め、多くの人物画を描いた。本項では、竣介がモンタージュ技法の中で群像として多く描いている人物像は論考の対象外とし、これについては、本節、第２項の「モンタージュ技法を用いた都市風景画」の中で考察していく。その為、本項で考察する人物画は１９２９年から竣介がモンタージュ技法を用い始める１９３８年までの人物画を対象とする。

まず、《婦人像（叔母・千代子)》について見ていく。１９３１年に描かれたこの作品は、太平洋美術学校で学んでいた頃に描かれた作品である。この婦人像のモデルは父方の叔母の千代子であり、千代子は１９１５年７月２３日に亡くなっている事から竣介は記憶を辿って制作を行っていたと推測される。この作品の描かれた経緯は、同年７月に竣介と兄の彬で叔母の遺稿集『かなしいいのち』を編纂し、それに寄せて描いたものとされている。この遺稿集には「小さい甥の言葉」という文章も寄せており、後に『生命の藝術』や『雑記帳』などに多くの文章や作品を掲載した竣介にとって、初めて寄稿した作品となった。この当時は、まだ線描による表現は顕れておらず、プリマ描きによる表現になっている。ここには、太平洋美術学校で指示していた阿以田治修の影響もあったと考えられ、阿以田は渡欧しセザンヌやマティスに傾倒していた事から前年に描かれた竣介の作品《少女》にもセザンヌ風の筆致や色彩が残されている事が指摘されている。（注 11）

（挿図 6）



《婦人像（叔母・千代子)》
1931 年 5 月　油彩・画布

（挿図 7）

《少女》1930 年 9 月
油彩・キャンバスボード

１９３０年代も中盤になると《少女》や《婦人像》など、ライトレッドのような茶系の色彩や藍色のような深い青の色彩が目立ち始め、この色彩は後のモンタージュ風景で使用される色彩であり、その始まりを示唆する事ができる。また、人物には太い輪郭線が表れ、前述したようなジョルジュ・ルオーやアメデオ・モディリアーニの影響が見て取れる。

（挿図 8）

《少女》1935 年 6 月　油彩・板に紙

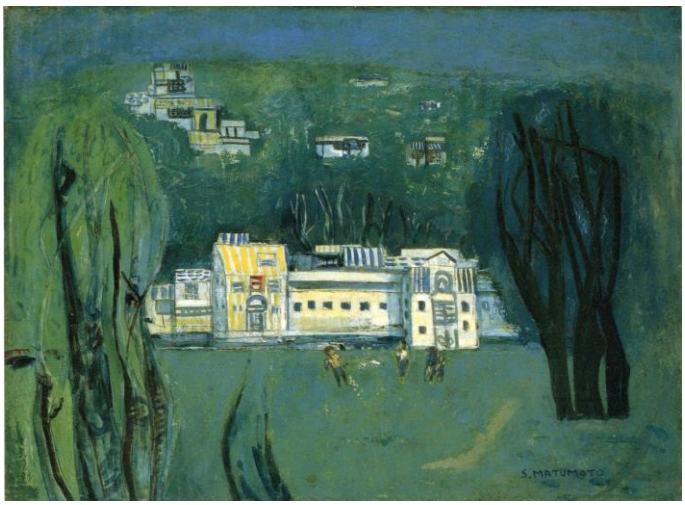
（挿図 9）

《婦人像》1936 年頃　油彩・板に紙

第２項　郊外風景

１９３７年、竣介は《郊外》という作品を制作している。この作品は、前景、左右に生い茂る大きな木々があり、開けた芝生では犬と子供たちが遊んでいる姿が描かれている。中景には白い建物がありその奥には小高い山があり、所々に建物の屋根が覗いている。画面全体の色調はグリーンで統一されており、建物の窓や輪郭には烏口で引いたような鋭くシャープな線が見て取れる。

（挿図 10）

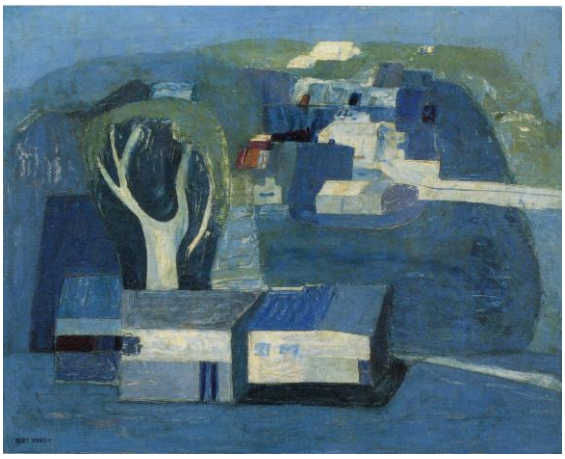


《郊外》1937 年 8 月　油彩・板

当時、竣介は中井駅に近い下落合の高台に住んでいた。当時の下落合は、山の一区画を島津製作所の社長夫人が保有しており、自然豊かな雑木林に小道を作り、周辺にアカシアの木を植え、一画ごとに趣の異なる建物を建て、自身と懇意な文化人に貸していた。竣介は禎子の姉の夫で、後に著名な航空工学者になる木村秀政の縁でアトリエ付きの２階建ての洋館を建ててもらう事ができ、竣介はこの周囲の自然豊かな景観を気に入り、《郊外》のモチーフにしていた。

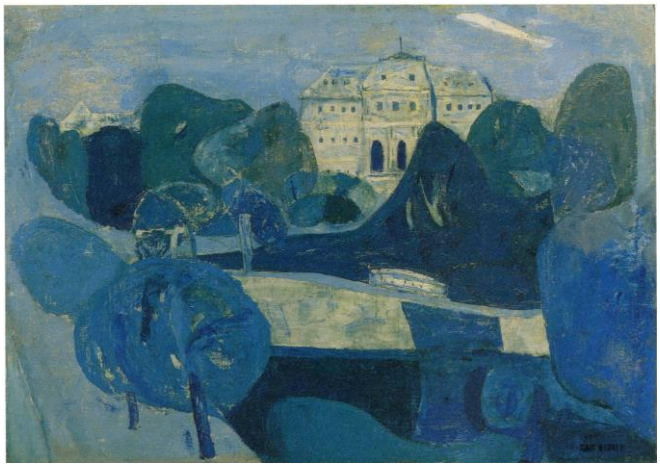
この郊外シリーズは１９３８年から描き始めるモンタージュ技法を用いた都市風景のシリーズと並行して制作され、画風転換期の１９４１年頃まで制作された。この郊外風景の特徴は竣介の特徴である線の表現が時間の経過と共に少なくなっていくと言う点である。郊外風景も描き始めは線描による表現を見る事ができたが１９４０年の《郊外風景》や《お濠端》では線が消え、代わりに白でモデリングした厚いマチエールによってモチーフの質量感が強調されるようになり、半抽象化した色面による構成になっている。

（挿図 11）



《郊外風景》1940 年 7 月　油彩・画布

（挿図 12）



《お濠端》1940 年 7 月　油彩・画布

このような竣介の線から面量への転換については、村上博哉の指摘があり、竣介自身は石田新一が死去した際に編集した『石田新一追悼誌』の中の「思出の石田君」という文章の中で自身の線について以下のように書き記している

「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。」

（松本竣介　「思出の石田君」　前掲書『人間風景　新装・増補版』２２１頁　初出「石田新一追悼誌」１９４０年１０月）

以上の竣介の文章から、村上は、竣介が自身の気質である線に対して「のさばりかへつている」「混乱してゐる」という言葉を使い否定的に捉えていると指摘している。（注 12）確かにこの文章全体を見ても、子供の頃より自分の無意識下に潜む線を意識することが困難であると、線に対して懐疑的な側面をもっていた事は十分に伺える。そういった観点から、竣介は「郊外」シリーズにおいて線から面量への表現の転換を試みていたと考えられ、村上によると１９４０年の３月に制作された《茶の風景》に面量に転換していく兆しが見て取れると指摘している。（注 13）

第３項　モンタージュ技法を用いた都市風景画

１９３７年に《郊外》を描いた翌年、竣介は第２５回の二科展に《街》を出品し、新たなる絵画表現を行っていく。

（挿図 13）

《街》1938 年 8 月　油彩・板

《街》は、画面全体を青い色調で描いた作品で、その中には当時、モダンガールと称された女性や靴磨きの労働者、スーツを着たハイカラな紳士などが登場する。その背後には都市の風景が描かれており、都市は画面上部、中央右寄り、中央左寄りのいくつかのブロックで描かれている。それぞれ正面性を持った建物は俯瞰構図で描かれており、それぞれの都市群の間には、青く彩られた背景を道のように残し､それぞれ視点が違う都市群をつなぐ役割を示している。さらに、手前に描かれる群像と都市の関係は、群像の中の靴を磨く男から、奥に行くにしたがって人物を極端に小さく描くことにより、人物の群像が背後の都市風景の中に溶け込んでいくような画面構成に成功している。人物の描写は

クロッキーのように線描で描かれた表現もあれば、ピンクや褐色で彩色され、量感を持って描かれている表現もある。この作品以降、竣介には線描を用いて人物を描く表現や街を俯瞰で見たような構図で描いた作品が多くなり、前者にはドイツの風刺画家ジョージ・グロス、後者にはアメリカのソーシャルシーンの流れを組む画家でパノラマ的な手法で都市風景を描いた野田英夫の影響が指摘されている。（注 14）また、本作ではそれぞれ、視点や遠近法が異なった人物や建物を構成して一つの画面に表現しており、竣介のこの独特の画面構成は「モンタージュ」という手法で知られている。

このモンタージュを用いた絵画表現は前項の「郊外シリーズ」と共に描かれ続け、その後の作品は１９３８年制作の《都会》や《青の風景》のように線描に特化した作品や《序説》や１９４０年制作の《都会》のように青い色彩で描かれた作品、さらには《N 駅近く》や《夕方》のように茶系の色彩で描かれた作品があり、その後、竣介が好んで用いた手法が多く見られる。

また、１９４０年には《黒い花》と言うタイトルの作品を制作し、同年の１２月には、『三藝』に同様のタイトルの「黒い花」という文章を寄稿しており、その文章からは竣介の制作への思いや姿勢が伺える。

「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。そして一切のものが描き尽せたと思ふだらう。

空間に弧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緜させることに努力する。今の僕は、人間的汚濁の一切をたゝ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日を満たすための働きとして甘受するのだ。」

（松本竣介　「黒い花　僕が白痴だつたならば」　前掲書　『人間風景　新装・増補版』　２３４―２３５頁　　初出『三藝』１９４０年１２月）

線描に特化した作品

（挿図 14）

《都会》1938 年 9 月　油彩・板

（挿図 15）

《青の風景（少年)》1940 年 9 月　油彩・板

青い色彩を用いた作品

（挿図 16）

《序説》1939 年 8 月　油彩・板

（挿図 17）

《建物と人》1939 年 11 月　油彩・板

茶系の色彩で描かれた作品

（挿図 18）

《N駅近く》1940 年　油彩・画布

（挿図 19）

《夕方》　1939 年　油彩・板

第４節　画風転換期

第１項　１９４０年《自画像》以降に見るアカデミズム

１９４０年１０月に、竣介は数寄屋橋にある日動画廊で画廊における初の個展を開催し、３号から３０号までの３０点を展示した。１９３５年に二科展に初入選し、画壇の中でも次第に頭角を現してきた竣介にとって、この個展への思いは一入であっただろう。個展の目録には東郷青児や北川民次ら画家や恩師らの挨拶文（注 15）も掲載され、周囲の期待の高さも伺える。

「松本俊介君の仕事は何時見ても純粋さに於て優れてゐる。都会的な感情の中に生へ抜いて、濁りを知らぬ人のやうに思はれる。この繊細さが、時には私の手に汗を握らせ、激浪にもまれる危険を感じさせるのであるが、君は君なりの正直さで大きな姿を築き上げるであらう。私も同君の個展を楽しみにしてゐる一人である。」

（文：東郷青児　「疑懼と期待」　〔第１回〕「松本竣介個展」目録、1940 年 10 月 1 日～3 日）

「松本君の画は、美しい文学の様だ。見給へ。そこには悦べる家も、悲しむ草木も、走る人間も、眠る家畜も、皆んな共々に美しいエツセンスの中に漬物になつてゐるではないか。私は、松本君の持つ魔術に魅せられて、暫し惶惚となつてしまふ。」

（文：北川民次　「舌代」　〔第１回〕「松本竣介個展」目録、1940 年 10 月 1 日～3 日）

この個展の展示作品の中には、《黒い花》や《街にて》《青の風景》など、その当時、竣介が多く描いたモンタージュ技法を用いた作品の代表作が数多く展示されていた。

個展の開催で自身の画法を独立したかに見えた竣介であったが、同年の１２月以降、その制作のスタイルを大幅に変えていく。そのきっかけとなった作品は《顔（自画像)》であると言われており、その作品中にはモンタージュ技法で描いていた線描による表現が失われ、代わりに明暗法が用いられた写実性の高い表現が見て取れる。

（挿図 20）

《顔（自画像)》　1940 年 12 月　油彩・板

竣介の画風の変化にはヨーロッパ、ルネッサンス期の古典絵画の影響が指摘されており、この当時、『アトリエ』や『みづゑ』でレンブラントやゴヤ、ブリューゲルなどの特集記事が多く掲載されていた事や友人の麻生三郎がフランスに留学した事が契機になったとの指摘がある。（注 16）この線から面量への変化に対し村上は「量を捉える面と明暗の方法こそヨーロッパの古典に即した油彩の正統であり、線による自分の絵は本道を外れていると感じていたのだろう。」（注 17）と指摘しており、前述したように郊外風景シリーズからその変化が徐々に見て取れる。大きく画風を転換した竣介は、その後、自身の代表作となる《画家の像》などの人物画や都市風景画を制作していく。

第２項　人物画の制作

モンタージュ風景からルネッサンス期の古典絵画に影響を受け、明暗法を用いたリアリズムへと画風を一転させた竣介は、人物画を多く描いていく。それまでも、人物画の制作がなかったわけではないのだが、モンタージュ技法を用いていた１９３０年代後半の人物像は都市の中の群像として、それも線描で描いていたので画面に人物がメインとなって描かれる作品は少なかったのである。中でも自画像は数多く描いており、油彩画だけでなく、鉛筆や墨を用いたデッサンも数多く存在する。そして、画風を転換して半年が経った１９４１年８月には竣介の代表作である《画家の像》、翌年には《立てる像》を描いている。《画家の像》には竣介の等身大の自画像が画面に大きく描かれており、その傍らには竣介の家族である禎子と息子の莞の姿がある。背景には都市が描かれ、奥の小高い丘にはニコライ堂のような西洋風の建物の屋根が描かれている。都市の中には黒塗りのシルエット調に描かれた人物像が数多く描かれており、荷車を引く者や遊んでいる子供、立ち話をする人々など、都市での人間の営みが描かれている。都市群の窓や人物の姿には、まだ、線を用いた表現も残っており、モンタージュ技法の名残も見る事ができる。しかし、《立てる像》になると線による表現は完全に失われ、竣介の自画像だけが都市の中に佇んでいる。背景の都市も、《画家の像》のような暖色を用いた暖かな表現ではなく、曇り空の下にモノトーン調で描かれている。この背景に描かれている都市は１９４２年６月に描かれた《風景》と同様の風景であり、州之内徹により、この場所は高田馬場近くの清掃事務所周辺の風景である事が特定されている。（注 18）

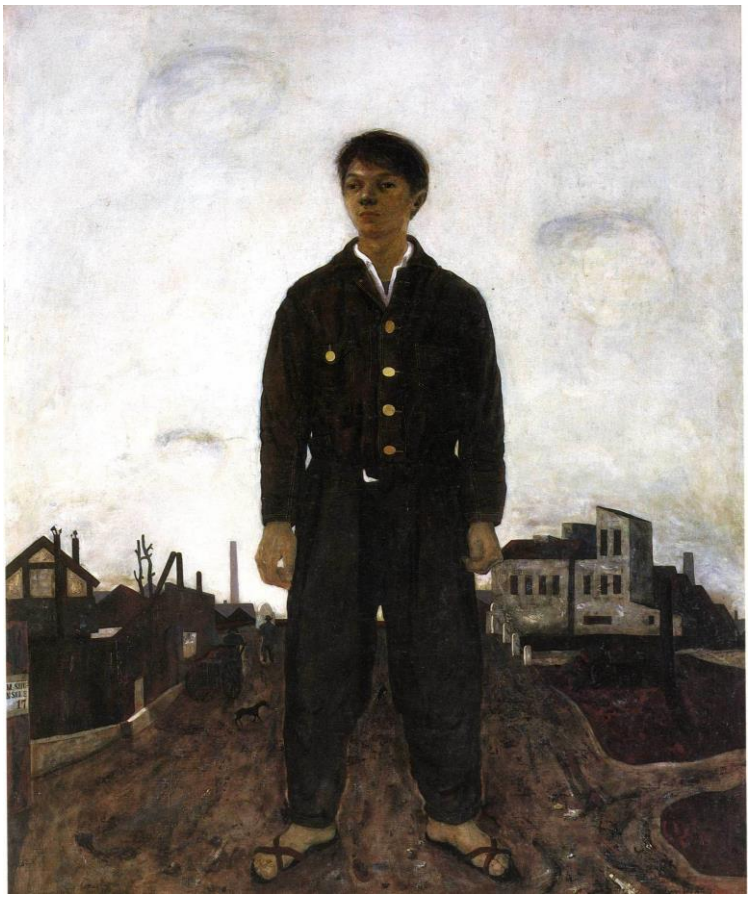
また、兼ねてより、これらの作品の構図には古典絵画からの影響も指摘されており《画家の像》にはピエロ・デラ・フランチェスカやブリューゲル、パブロ・ピカソ、エドアール・マネの影響が、《立てる像》にはアントワーヌ・ヴァトー、アンリ・ルソーの影響が指摘されている。（注 19）

《画家の像》と《立てる像》

（挿図 21）

《画家の像》1941 年 8 月　油彩・板

（挿図 22）



《立てる像》1942 年　油彩・画布

第３項　都市風景画の制作

１９４０年の画風の転換以降、竣介の描く都市風景画も以前とは違った趣を見せ始める。以前のようなモンタージュの技法を用いなくなった為、人物画と同様にリアリズムの要素が強くなり、明暗法を用いて制作を行う事となる。また、人物の描写にも変化が見られ、モンタージュ技法の際には線描で前景に大きく配置されていた人物が画風転換以降は黒塗りのシルエットで都市の中景や遠景に小さく描かれるようになった。

また、前述したルネッサンス期の古典絵画の影響もあり、竣介はこの時期より、カルトン（注 20）を用いての制作を行っている。（注 21）この時期、竣介の都市風景画は、実際の風景を着想にして制作を行っていた為、兼ねてよりスケッチが多かった竣介は、１９４０年頃から前にも増してスケッチを重ねるようになり、東京中のあらゆる各所を描くようになった。

この一連の都市風景画は戦後１９４７年頃まで続けられる事となるがその初期にあたる１９４１年頃にはそれ以前に用いられた表現の名残が見て取れる。その表現とは、竣介自身が自分の気質と言っていた「線」による表現である。画風の転換からは基本的には線を逸脱した面量による表現を用いていた竣介だが１９４１年に描かれた《横浜風景》や《街角（横浜）》《煙突のある風景》などには線による表現がまだ残っている。竣介は当時、難波田龍起に宛てた手紙のなかで「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ようと思つてゐるのですが、それが大変です。」（注 22）と面量を用いた技法の転換の苦悩を語っており、この時期の都市風景画には竣介の技法の転換の過程を見る事もできる。

（挿図 23）

《街角（横浜》　1941 年 5 月　油彩・板

（挿図 24）

《煙突のある風景》1941 年 3 月　油彩・板

また、都市風景画の中には《Y 市の橋》や《鉄橋付近》《ニコライ堂》などの連作があるのも特徴である。同様の場所をモチーフに連作を重ねた竣介であったが、それぞれの作品で構図が微妙に異なっている。《Y 市の橋》を見ると、１９４２年に制作された作品では跨線橋が大きく描かれているのに対し、翌年に制作された作品では跨線橋が小さくなり、国鉄の倉庫が大きく描かれている。《Y市の橋》のような構図の変化はこの当時の他の竣介作品にも見られ、中には２つの実景を画面上で構成して制作して描いていた作品もあった事が指摘されている。（注 23）そこには、モンタージュ技法の発展した形を見て取る事ができ、詳しくは第二章で述べる。

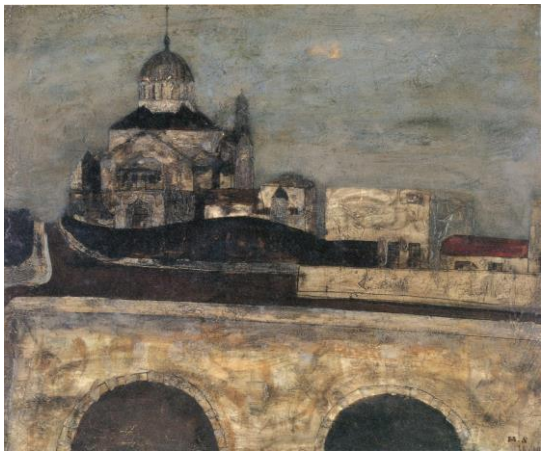
（挿図 25）

《Y 市の橋》1942 年　油彩・画布

（挿図 26）

《Y 市の橋》　1943 年　油彩・画布

（挿図 27）



《ニコライ堂と聖橋》1941 年 10 月
油彩・板

（挿図 28）

《ニコライ堂》　1941 年頃　油彩・画布

第４項　戦中の作家活動―九室会航空美術展示会・新人画会―

　竣介が画風を転換した１９４０年以降、日本国内では戦争への機運が高まりつつあり、ヒューマニストであった竣介は悪化する時局に対して憤りを感じていた。１９４１年４月には、雑誌『みずゑ』に掲載された「国防国家と美術」という強圧的な軍部の記事に対して「生きてゐる画家」という文章を寄稿し、ヒューマニズムの観点から異論を唱えた。当然、しばらくは、軍部から監視を受ける事になったが、竣介が文中で軍部の国に寄り添う形で丁寧に言葉を選び反論を行っていた事などから検挙されるまでには至らなかった。しかし、このような反論も虚しく１９４１年１２月日本軍はハワイ真珠湾を攻撃し、アメリカとの全面的な戦争を開始する。この戦争の影響は芸術界にも及んでおり、画壇では戦争画が多く描かれ、画廊や美術館では大規模な戦争画の展覧会が開催された。

　当時、竣介は二科会に出品しており、１９４０年には特待、１９４１年には会友に推挙される。また、竣介は１９３８年に結成された二科の九室会にも出品しており、九室会とは藤田嗣治や東郷青児を顧問に吉原治良、斉藤義重、伊藤久三郎、山口長男ら当時の前衛傾向の強い作家を集めた会であった。しかし、九室会にも戦争の影響は表れ始め、１９４０年には前衛的な作品は時局にふさわしくないとの事でそれらの表現は一掃されてしまう。また、１９４１年には九室会航空美術展示会と称し、戦争画の展覧会も開催している。竣介はこの展覧会に自身唯一の戦争画《航空兵群》を出品している。「生きてゐる画家」において「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。」（注 24）と記している竣介の戦争画制作には疑問を感じる部分もあるが、戦後に「芸術家の良心」という一文を書き、「戦争画は非芸術的だと言ふことは勿論あり得ない」（注 25）と記している事からも竣介自身は戦争画に対して否定的な見解は示していなかったようである。自身の中で試作と銘打って描かれた事からも戦争画制作で自身の肉体化された物が表現できるかを試したのかもしれない。しかし、竣介はその完成に満足できなかったようで、それ以降、戦争画が描いた戦争画は確認されていない。

　その後、１９４３年には靉光、麻生三郎、糸園和三郎、井上長三郎、大野五郎、鶴岡政男、寺田政明と共に新人画会を結成し、１９４３年４月と同年１１月に日本楽器画廊（銀座）で、翌年の１９４４年９月には資生堂画廊（銀座）で全３度の展覧会を行っている。新人画会は、表現の自由が抑圧される時代の中で若手の作家が集まり結成された展覧会で、竣介は《鉄橋付近》や《Ｙ市の橋》などを出品した。

第５節　戦後

第１項　焼け跡を描く

太平洋戦争は開戦から東アジアへ侵攻を開始した日本軍であったが、半年が経過した頃より、次第に、その戦局は泥沼化していく。１９４２年８月にはガダルカナル島によるアメリカ軍との大規模な戦闘が始まり、翌年２月には日本軍が撤退。同年５月にはアッツ島で日本軍が玉砕し、その後もサイパンやグアムで激しい戦闘が起き、日本軍はことごとく撤退している。１９４４年に入ると日本本土への空襲も本格化し始め、翌年の１９４５年３月１０日には東京大空襲があり、３２５機ものＢ２９が東京に飛来、深夜１２時からわずか２時間半の間で深川地区や浅草、芝地区など東京の約３分の１を焼き払い、１０万人を超える死者を出した。竣介が住んでいた下落合周辺には大きな被害はなかったものの、空襲後の３月末には妻・禎子、義母・恒そして、息子の莞を松本家の郷里である島根県松江に疎開させた。竣介は戦火の東京に残り勤務先の理研科学映画に勤めながら手元に残ったわずかな画材で絵を描き続けた。その年の８月、広島と長崎に原子爆弾が投下され、同月１５日に日本はポツダム宣言を受諾、太平洋戦争は終結する。

終戦後の東京は、竣介が上京してきた１６年前とは全く違った風景へと変貌し、竣介が好んで描いた場所も焼け跡の廃墟と化してしまった。竣介は、それらの景色を自身に刻み込むかの如くスケッチし、手元にあったわずかな絵の具で油彩に描き起こした。そしてその中には《Ｙ市の橋》を描いた作品もあり、そこには力強く佇んでいた跨線橋の鉄骨が無残にも折れ曲がり、国鉄の倉庫が戦災で廃墟となってしまった姿が描かれている。そして、この当時の作品には赤褐色の絵の具が多く使用されており、その理由としては竣介が戦中に防空壕内に黒と褐色の絵の具を埋めておりそれを戦後、掘り起し描いたからではないかと推察できる。

また、竣介は戦後、「残骸東京」と題した文章を書いておりその中で焼け跡の東京の姿を以下のように書いている。

「だが、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Ｂ２９の印象的な姿。何ら遅疑するところなく、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ッ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つてしまつた直後の街は、極限的な美しさであつた。

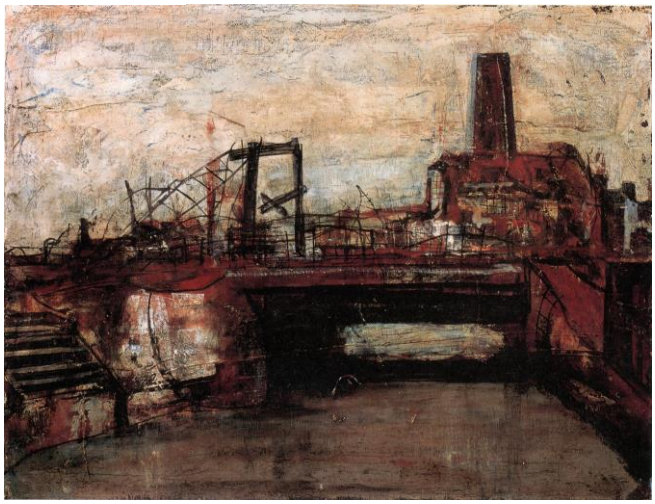
・・・（中略）・・・

東京は、極限から、人間の世界の底地に、急調子で辿りつゝあるやうだ。鉄屑や瓦

礫はとりかたづけられ、焼跡は貧しい野菜畑になつた。鉄筋建造物の残骸や、煙突や、防火壁や、風呂屋のタイル張りや、豪奢な邸宅の跡に、煖爐、車庫等が哀れな姿でとり残されてゐる。その間に点々として営まれてゐる乞食小屋の如き住居。その中で人々は明日の食物のことを考へてゐる。これが日本人の今日の生地である。」

（松本竣介　「残骸東京」前掲書　『人間風景　新装・増補版』　２６２―２６３頁　初出『東北文庫』１９４６年２月１日　）

（挿図 29）



《Ｙ市の橋》１９４６年　油彩・画布

（挿図 30）

《郊外（焼け跡風景》１９４６－４７年　油彩・画布

第２項　キュビズムの影響

終戦後、竣介の画風はまたしても一変する。１９４０年より描いていた明暗法を用いたリアリズムが影を潜め、赤褐色を用いて描かれた人物画が多く現れる。前項で述べたように、この時代の赤褐色の絵の具は戦中、防空壕に埋めていた物を掘り出して使用していたようで、この時期の竣介の作品の特徴である。１９４７年頃からはモチーフに対し極端なデフォルメと線描による再構成が見られ、そこには、かつて竣介が憧れたピカソのキュビズムの影響が見て取れるのである。竣介は１９４３年頃から、息子の莞が描いた絵を題材に作品を制作しており、子供の描く童画の中に絵画としての純粋さを感じていたようである。（注 26）確かに、童画を題材にした作品には屈託のない自由な線が描かれており、戦後のキュビズムで描かれた線描の作品にも、この童画と同様な自由さを感じる事ができる。かつて「思出の石田君」の中で「針金のやうな黒い線がのさばりかへつてゐる。」と自身の線を否定的に捉えていた竣介は戦中、明暗法

を用いた古典リアリズムの影響を受け、主に面量による表現を用いていた。しかし、同時に「線は僕の気質」とも言っており、終戦後になって自らの気質である線に回帰したとも考察できる。

（挿図 31）

《人》1947 年　油彩・画布

（挿図 32）

《ニコライ堂の裏道》1947 年　油彩・画布

第３項　全日本美術家に諮る

終戦後しばらく経つと、戦中に解散していた美術団体も徐々に再結成を始め、少しずつではあるが美術界も活気を取り戻してきた。竣介もかつて所属していた二科会の東郷青児や二科から分岐した行動美術協会の向井潤吉、美術文化協会の福沢一郎から会員にならないかと誘いを受けるも断り続けていた。(注 27) というのも、竣介は、当時の美術団体の再結成についてあまりよく思っていなかったからである。そこで、竣介は麻生三郎や船越保武に相談し、１９４６年元旦付で画家やマスコミなど各所に「全日本美術家に諮る」という文章を送付し、既存の団体に縛られず新たなる美術を開拓する目的として日本美術家組合の構想を提唱した。竣介はこの文中で既存の美術団体が主義主張ではなく師弟関係や友人関係で成り立っていた事を指摘し、そういった観点から既存の美術団体での復活に否定的な見解を示している。その上で上下関係を撤廃し画家、批評家、美術愛好者すべてを平等とし、東京を中心とした全国の主要都市に大画廊を持ち、組合での機関誌の発行や海外との美術家との連携などを提案している。終戦当初において非常に壮大な構想であったが、周囲の反応は著しくなく、結局、実現しないままとなってしまった。しかし、中には麻生三郎をはじめとする数名の賛同者もいた。

「いふ迄もなく、日本の美術界も、始めは主義方針によつて分裂し対立してゐたのであつたが、この十ヶ年位の美術界は情実によつて左右されてゐた。師弟関係や、友人同志の集りから生じる美しさを私は尊敬するし、そのやうな関りで作られた展覧会も盛んに行はれることは望ましい。が、大展覧会となり、作品を公募する場合は公器である。公然と責任を持つだけの主義方針が明確にされなければならぬ。旗幟を明らかにした団体が公然と対立し、鎬を削るときにこそ日本美術界が再建されるのだ。しかし既に十ヶ年近くも自由に制作し、自由に発表することの許されてゐなかつた今、急に種々流派的集団が発生することは考へられない。現在結成可能の集団は、個人的関係による閥に過ぎないと思はれる。さういう観点から、既成団体を根幹とした集団の復活に私は反対した。一切を白紙にすることも主張した。しかし、今は敢えて反対はしない。拠り所を失つた美術家が再起するきつかけとして有用だと考へるからである。

私は二科とは既に関りはないし、終戦時迄結成されてゐた新人画会も解散して白紙でゐるが、それはそれとして、別に次の如き提案をしたい。

いつでも自由に作品を発表することが出来、自由な討議から自然に流派の発生するやうな、更に美術家の生活も相互の力によつて支持して行くことのできるものとして、美術界の基礎組織となる日本美術家組合を結成すべきだと思ふ。試みに次の如き方針をたてゝみた。御一考を願ひたい。

一、画家、彫刻家、工芸家、建築家、批評家、美術愛好家等によつて結成されるものとする。

一、組合員は相互平等として、階級は作らぬこと。組合員になるには原則として生涯美術に挺身せんとする志を有するものとし、美術家として自律してゆく自覚を持つてゐなければならぬ。その自覚を失つた場合は自ら退くべきである。

一、東京都心に、更に全国主要都市に組合の常設大画廊を持つこと。

Ａ、画廊には組合員の作品を常時陳列し、個展、同人展を催すことに使用する。

Ｂ、画廊は組合の事務所とし、組合員のクラブとして使用する。

Ｃ、組合員の仕事を一般国民生活に滲透させる方法を画廊を中心として考案する。

一、組合の事業は全組合員によつて選出された若干名の委員によつて実行されるものとし、委員は毎年改選されること。平常の事務は雇用された事務員によつて行はれる。

一、組合員は如何なる団体とも関係することは自由とし、組合員同志によつて党派グループを作ることも自由とし、むしろ奨励する。

一、組合員による大展覧会は、輸送その他の事情が自由になつた時期をみて定期に開催する。

一、原則として組合の名による公募展はしないが、組合員の中の一党派が公募展を開催することは自由。（組合展と同時同会場で行ふことも出来るわけだ）

一、若干名の組合員の責任によつて、新組合員を推薦できるものとし、総会の承認を得ること。総会は組合員に退会を要求することができるものとする。
一、美術家志望の青年が世に出ようとすときは作品を画廊に提出することによつて、緒を自由に求めることができるわけである。この場合精進と力量によつて進出することは絶対に自由であるが、従来の如く有名な公募展に僥倖的に入選して世間の喝采を受ける如き刺戟はないかはり、一生を誤らすやうな誤謬は避けることができる。
一、海外の美術家とも連絡をとること。
一、クラブに於て、直接組合員間の交りが、常に自由に行はれる外、全国的連絡をとる方法として機関誌を発行すること。
一、材料の研究や資材を共同で購入することも考へる。
一、資料室、研究所の開設。
一、経営基金は準備委員会が開催されたときに計りたい。

（松本竣介　「全日本美術家に諮る」　前掲書　『人間風景　新装・増補版』　初出　１９４６年１月　２５４―２５７頁）

第４項　絶筆

「全日本美術家に諮る」の構想は実現しなかったものの、竣介はその後も精力的に活動を続けていく。１９４６年には同郷の友人たちと新たなる雑誌を創刊すべく計画を立てていたようであるし、（注 28）画壇との関わりでは「全日本美術家に諮る」で否定していたように歴史ある既存団体である二科には出品せず、麻生三郎、鶴岡政男、井上長三郎ら戦中の新人画会のメンバーと共に自由美術協会の再建に尽力し、会員となった。「全日本美術家に諮る」で既存団体展の再結成を否定していた竣介であったが、自由美術協会は１９３７年に結成された、当時はまだ歴史の浅い美術団体であった事や、その再建に新人画会のメンバーが大きく関与していた事から竣介は出品を決めたのだろう。

しかし、自身の経済状況はよくなかったようで「育英社」という通信教育の会社の運営や本の装幀や挿画で生計を立てており、絵画制作の為には自身の睡眠時間を削っての作業となっていた。（注 29）また、１９４７年には松江に疎開していた家族が帰京し、共に生活をしていく事となるのだが、同年の１１月、急性尿毒症により当時まだ２歳だった娘の洋子が亡くなってしまう。肉体的な疲労と精神的な心労が重なったのだろう、竣介はその後クルップ性肺炎にかかり、大きく体調を崩してしまう。１９４８年には肺結核にも感染、同年５月には症状が悪化し高熱にうなされる日々が続いた。家族は竣介に休養を勧めるも、第二回美術団体連合展への出品が決まっており、会期が迫っていた為、竣介は高熱の中で制作を進め、《建物》と《建物（青）》、《彫刻と女》の３点を完成さ

せる。作品完成後、自身で搬入する力は残っておらず、搬入は義妹・栄子が行った。そして、６月に入ると結核性肺炎と共に持病の喘息も併発する。家族は医者を呼び、懸命な看病を続けるも、６月８日に、気管支喘息による心臓衰弱で、この世を去った。３６歳だった。竣介の死はすぐに周囲に伝わり、麻生三郎や澤田哲郎、鶴岡政男、山口薫らが駆け付けた。鶴岡は竣介のデスマスクを描き、葬儀に参列した多くの仲間がその死を惜しんだ。現在、竣介の墓は松本家の郷里である島根県にあり、松江市奥谷町の真光寺に妻、禎子（２０１１年１１月逝去）と共に眠っている。

（挿図 33）

《彫刻と女》1948 年 5 月　油彩・画布

（挿図 34）

《建物》1948 年 5 月　油彩・画布

（挿図 35）

《建物（青)》1948 年 5 月　油彩・画布

第１章　注釈

注1　宇佐美承　『求道の画家　松本竣介　ひたむきの三十六年』　中央公論社
　　１９９２年
注２　原田光　「宮沢賢治は有り難い人だ」　『生誕１００年 松本竣介展図録』
　　岩手県立美術館　神奈川県立近代美術館　宮城県美術館　島根県立美術館
　　世田谷美術館　　２０１２年４月　３０５頁―３０６頁
注３　前掲書　原田光　「宮沢賢治は有り難い人だ」　３０６頁
注４　メモの内容は原田氏の論文中に引用されている文章を参考にした。
　　前掲書　原田光　「宮沢賢治は有り難い人だ」　３０７頁
　　初出　佐藤勝身　「松本竣介のことども」　『東北公論』　１９４９年２月
注５　加藤俊明　「事項解説　26　宮沢賢治」　前掲書『生誕１００年 松本竣介展図録』
　　３６２頁
注６　前掲書　宇佐美承　『求道の画家　松本竣介　ひたむきの三十六年』　１１－１２頁
注７　本項における竣介の生い立ちや幼少期のエピソードについては前出する宇佐美承の
　　著書から多くを参考とした。
　　前掲書　宇佐美承　『求道の画家　松本竣介　ひたむきの三十六年』１７－２８頁
注８　松本竣介　「思出の石田君」　『人間風景　新装・増補版』　　中央公論美術出版社
　　１９９０年　２２１頁
　　初出『石田新一追悼誌』　１９４０年１０月。
注９　佐々木一成　「松本竣介―永遠なるもの―」　『没後５０年松本竣介図録』
　　練馬区美術館　岩手県民会館　愛知県美術館　１９９８年１０月　１２頁―１５頁
注 10　竣介の父、佐藤勝身の宗教遍歴については、以下の著書に詳しく記載されている。
　　小沢節子　『新装版　アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介　龍口修造　そして
　　画学生たち』　青木書店　初版１９９４年　新装版２００４年　９９―１００頁
注 11　濱淵真弓　「Ｉ前期　Ｉ-1　初期作品」　前掲書『生誕１００年 松本竣介展図録』
　　１６頁
注 12　村上博哉　「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》の解読―」　『美術研究』　２００４年８月　３９頁―４０頁
注 13　前掲書　村上博哉　「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》の解読―」　３９頁
注 14　前掲書　佐々木一成　「松本竣介―永遠なるもの―」　１４頁
注 15　論文中に掲載した挨拶文の引用は以下から
　　「案内・目録・冊子　再録（図版掲載資料）」
　　前掲書『生誕１００年 松本竣介展図録』　３２２頁
　　「〔第１回〕「松本竣介個展」目録、１９４０年１０月１日～３日、日動画廊」より

注 16　竣介作品に見る古典絵画への影響については村上博哉の以下の研究を参照。

村上博哉　「写す画家、松本竣介」　前掲書『没後５０年松本竣介展図録』
１７５頁―１８７頁
村上博哉　「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》の解読―」　『美術研究』　２００４年８月　３４頁―５０頁
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》の解読―」　『美術研究』　２００４年１１月　１８頁―４３頁

注 17　前掲書　村上博哉「写す画家、松本竣介」　１８１頁
注 18　州之内徹　「松本竣介の風景（一）」　『芸術新潮』　１９７５年１０月　１４７頁
注 19　《立てる像》《画家の像》に対する古典絵画の影響については以下の研究を参照。
前掲書　村上博哉　「写す画家、松本竣介」
前掲書　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》の解読―」
注 20　カルトンとは原寸大の下絵の事であり、イタリア語ではカルトーネ（cartone）と言う。テンペラ画やフレスコ画の古典技法で主に用いられ、画材はインク、鉛筆、銀筆、コンテ、木炭など様々である。
注 21　竣介のカルトン制作については以下の研究を参照。
加野恵子　「松本竣介のカルトン」　前掲書『生誕１００年 松本竣介展図録』
２８５－２９１頁
注 22　「書簡・原稿　採録」　前掲書『生誕１００年 松本竣介展図録』
３１５頁
「「難波田龍起あて葉書」１９４１年４月１２日」より
注 23　竣介の２つの実景を組み合わせた表現については州之内徹と丹治日良による研究がある。
州之内徹　「松本竣介の風景（一）　」　『芸術新潮』　１９７５年９月
１４５頁
注 24　松本竣介　「生きてゐる画家」　前掲書『人間風景　新装・増補版』　２３７頁
初出『みずゑ』　１９４１年４月号
注 25　松本竣介　「芸術家の良心」　前掲書『人間風景　新装・増補版』　２５２頁
この文章は１９４５年、朝日新聞へ投稿したが採用されなかった。
注 26　竣介は息子の莞の描いた絵を大切に保管しており、その中に残された一片の紙には以下のような文章が残されていた。
「9-12 は作者の息 五才の少年の自由画を素材としたものである　この様な素朴な感覚の中に絵画的に純粋な効果を発見することは、画家としての喜びである」

「9-12」は目録か何かに記した番号であると考えられるが定かではない。おそらく１９４６年１１月の日動画廊での展覧会「松本竣介・麻生三郎・船越保武三人展」に出品された《象》、《牛》、《電気機関車》、《木炭自動車》の４点のいずれかであると考えられている。

長門佐季　「Ⅱ　後期：人物　Ⅱ-6　童画　」（図版解説文より）

前掲書『生誕１００年 松本竣介展図録』　１２２頁

注 27　前掲書　宇佐見承　『求道の画家　松本竣介　ひたむきの三十六年』　１６９頁

注 28　松本竣介　「妻禎子への手紙（抄）」　『みずゑ』　１９６３年4月　６２頁

注 29　竣介の当時の状況については、当時、竣介と交流があった中野淳の回想がある。

中野淳　『青い絵の具の匂い　松本竣介と私』　中央公論新社　１９９９年　１０１頁

「松本さんは家族を抱えていて安閑としていられない。育英社も経営者だから毎日出社して忙しく、絵の制作時間は夜しか残されていず、きびしい状況にある。

「絵を描く時間が少ないんで困っている。夜、就寝のときに水をたらふく飲んで寝るんだ。夜中に小用を足しに目が覚めるね、そのまま起きて描きはじめるのさ」

事もなげに言うその血色は、決して良いとは言えない。睡眠時間を削っての緊迫した制作なのだ。」

挿図要項

挿図 1　《山王山風景》　23.6×32.4ｃｍ　油彩・板　1927 年 8 月　神奈川県立近代美術館蔵

挿図 2　《風景》　23.8×34.1ｃｍ　油彩・板　1928 年 5 月　個人蔵

挿図 3　《建物》　97.0×130.0ｃｍ　油彩・板に紙　1935 年　神奈川県立近代美術館蔵

挿図 4　《有楽町駅付近》　72.7×90.9ｃｍ　油彩・板に紙　1936 年 1 月　岩手県立美術館蔵

挿図 5　《有楽町駅付近》細部

挿図 6　《婦人像（叔母・千代子）》　41.0×32.0ｃｍ　油彩・画布　1931 年 5 月　個人蔵

挿図 7　《少女》　33.0×24.0ｃｍ　油彩・キャンバスボード　1930 年 9 月　岩手県立美術館蔵

挿図 8　《少女》　29.4×21.0ｃｍ　油彩・板に紙　1935 年 6 月　個人蔵

挿図 9　《婦人像》　26.8×21.2ｃｍ　油彩・板に紙　1936 年頃　宮城県美術館蔵

挿図 10　《郊外》　96.6×130.0ｃｍ　油彩・板　1937 年 8 月　宮城県美術館蔵

挿図 11　《郊外風景》　73.0×91.0ｃｍ　油彩・画布　1940 年 7 月　岩手県立美術館蔵

挿図 12　《お濠端》　65.0×90.0ｃｍ　油彩・画布　1940 年 7 月　横須賀美術館蔵

挿図 13　《街》　131.0×163.0ｃｍ　油彩・板　1938 年 8 月　（公財）大川美術館蔵
挿図 14　《都会》　31.7×41.0ｃｍ　油彩・板　1938 年 9 月　個人蔵
挿図 15　《青の風景（少年)》　60.5×72.0ｃｍ　油彩・板　1940 年 9 月
岩手県立美術館蔵
挿図 16　《序説》　112.1×161.9ｃｍ　油彩・板　1939 年 8 月　岩手県立美術館蔵
挿図 17　《建物と人》　60.5×72.5ｃｍ　油彩・板　1939 年 11 月　岩手県立美術館蔵
挿図 18　《N駅近く》　97.0×131.0ｃｍ　油彩・画布　1940 年　個人蔵
挿図 19　《夕方》　53.2×72.9ｃｍ　油彩・板　1939 年 11 月　個人蔵
挿図 20　《顔（自画像)》　33.0×23.5ｃｍ　油彩・板　1940 年 12 月　個人蔵
挿図 21　《画家の像》　162.4×112.7ｃｍ　油彩・板　1941 年 8 月　宮城県美術館蔵
挿図 22　《立てる像》　162.0×130.0ｃｍ　油彩・画布　1942 年
神奈川県立近代美術館蔵
挿図 23　《街角（横浜)》　22.5×32.0ｃｍ　油彩・板　1941 年 5 月　個人蔵
挿図 24　《煙突のある風景》　37.5×45.5ｃｍ　油彩・板　1941 年 3 月
岩手県立美術館蔵
挿図 25　《Ｙ市の橋》　37.8×45.6ｃｍ　油彩・画布　1942 年　岩手県立美術館蔵
挿図 26　《Ｙ市の橋》　61.0×73.0ｃｍ　油彩・画布　1943 年　東京国立近代美術館蔵
挿図 27　《ニコライ堂と聖橋》　37.7×45.0ｃｍ　油彩・板　1941 年 10 月
東京国立近代美術館蔵
挿図 28　《ニコライ堂》　37.8×45.3ｃｍ　油彩・画布　1941 年頃　宮城県美術館蔵
挿図 29　《Ｙ市の橋》　41.0×53.0ｃｍ　油彩・画布　1946 年　京都国立近代美術館蔵
挿図 30　《郊外（焼跡風景)》　27.3×45.5ｃｍ　油彩・画布　1946－47 年
岩手県立美術館蔵
挿図 31　《人》　116.2×90.5ｃｍ　油彩・画布　1947 年　岩手県立美術館蔵
挿図 32　《ニコライ堂の裏道》　37.0×45.0ｃｍ　1947 年　個人蔵
挿図 33　《彫刻と女》　116.8×91.0ｃｍ　油彩・画布　1948 年 5 月　福岡市美術館蔵
挿図 34　《建物》　60.5×73.0ｃｍ　油彩・画布　1948 年 5 月　東京国立近代美術館蔵
挿図 35　《建物（青)》　24.0×33.0ｃｍ　油彩・画布　1948 年 5 月
（公財）大川美術館蔵

※　挿図 1、3、4、6～15、17～28、30、31、33～35 は『生誕１００年 松本竣介展図録』（2012 年 4 月）より転写
※　挿図 29 は『没後５０年松本竣介図録』（1998 年 10 月）より転写
※　挿図 2、32 は『松本竣介展図録』（1986 年 4 月）より転写
※　挿図 5、16 は 2013 年 8 月 22 日岩手県立美術館、松本竣介作品調査の際、論者撮影

第２章　都市風景画作品に見る松本竣介の心象―1941 年以降の作品を中心に―

第１節　松本竣介の思想

第１項　本章の目的―都市風景画を取り上げる意義―

前章で述べたように１９４０年１２月制作の《自画像》以降、竣介は、モンタージュ技法を用いた近代的画風から、明暗法を用いた古典リアリズムへと変化を遂げる事になり、それには同年１０月に日動画廊（銀座）で開催された個展が契機になっていると言われている。竣介自身個展に寄せた一文の中に、「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つた僕が、十四歳の時に聴覚を失ひ、この道に踏み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。」（注 1）とあり、個展を期に自身の足元を振り返り、新たな画風への転換を図ったという事は十分理解できる。

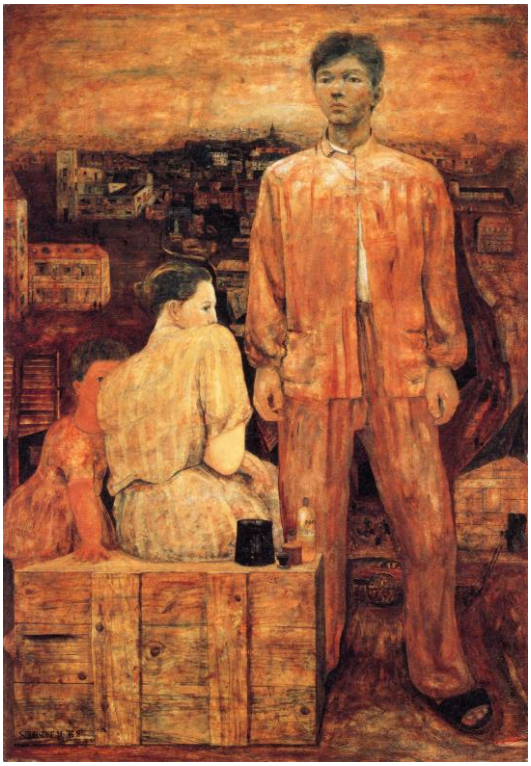
この画風転換後には《画家の像》と《立てる像》という作品を制作しており、その後に描かれた《三人》《五人》という題名の一連の人物画は、竣介を代表する作品として知られている。画面中央に描かれた家族像やその背景の都市にはピエロ・デラ・フランチェスカやピカソの影響などが指摘されており、サンダル姿で大地を踏みしめ、正面を向き遠くを見据える眼差しで描かれた自画像は、竣介の死後、大戦へと向かってゆく時代からの抑圧に対抗する姿と捉えられ、いつしか竣介は「抵抗の画家」と呼ばれるようになった。この背景には《画家の像》が描かれたのと同年の１９４１年に竣介が『みずゑ』に「生きてゐる画家」（注 2）という一文を寄稿した事が大きく影響している。この一文は同誌一月号に掲載された「国防国家と美術」（注 3）という記事に対抗して書かれた文章であり、力によって芸術を翼賛体制に引きずり込もうとする軍部に対し、ヒューマニズムの立場から否定する内容となっていた。この文章と作品を含めた「抵抗の画家」という見解については、近年、浅野徹や村上博哉をはじめとして様々な議論があるが、いずれにしてもこの一文から竣介が軍部の抑圧に対して否定的な見解を持ち、芸術は政治的イデオロギーとは無関係であると考えていたという事は間違いないだろう。

そして、論者は、竣介のこの反体制的な思想が竣介作品に現れたのは《画家の像》《立てる像》などの一連の人物シリーズだけでなく、画風転換後に描かれた都市風景画の中にも見て取れるのではないかと考える。

都市は、その描かれる場所や時代によって様相が異なり、そこには、その時代の景観や風俗を見ることが出来る。また、そのモチーフとなった風景が実際に存在する場合は、その場所を描いた画家の意図があり、時に、画家の思想や精神を垣間見る事も出来る。そこで、論者が注目したのは１９４２年に描かれ

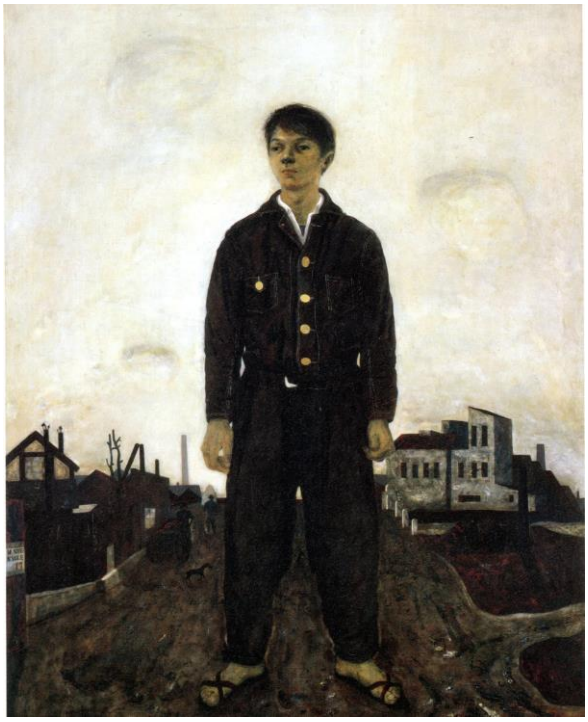
た《議事堂のある風景》である。本作はその名の通り国会議事堂が描かれた作品で、その暗調の色彩や、複雑なマチエールからは他の作品より圧倒的に手が入っている事が伺える。また、この作品は１９４１年１２月の太平洋戦争勃発の直後に描かれている事からも当時の時代性、そして竣介の思想も見る事が出来るのではないだろうか。本章ではこの《議事堂のある風景》を中心に据え、竣介の都市風景画を読み解きながら太平洋戦争下の世相、作品の造形の観点から論考を進めていきたいと考える。

（挿図 1）



《画家の像》1941 年 8 月　油彩・板

（挿図 2）



《立てる像》1942 年　油彩・画布

第２項　太平洋画会研究所～雑記帳までの思想、信仰について

竣介の思想・信仰に関してはいくつかの先行研究があり、いずれも、マルクス主義との出会いや生長の家との関わり、また、当時、竣介が発行に携わっていた『生命の藝術』『雑記帳』などについて言及されている。その中でも小沢節子の著書である『アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介　龍口修造　そして画学生たち』（注 4）や論文「思想形成期の松本竣介　マルクス主義と生長の家体験の意義」（注 5）では、竣介の思想的な経験が詳細に記述されており、いずれも、竣介の思想・信仰を研究する上では貴重な文献であり、本節を書く上で多くを参考とした。

竣介が上京し、太平洋画会研究所で学んだ１９３０年代、当時、竣介が住ん

でいた北豊島郡長崎町の一画にはプロレタリア美術研究所があり、竣介の友人であった薗田猛も熱心なプロレタリア美術運動の活動家で日本プロレタリア美術家同盟の一員でもあった。当時、竣介の兄、彬も「左傾化」しており、竣介も次第に影響を受けていく事になる。竣介は当時、薗田らと太平洋近代芸術研究会というグループを結成し、このグループ内で創刊した雑誌『線』の中に「絵画の階級性、非階級性について」「昨今の絵画と明日の絵画（一)」、という二つの文章を発表している。この二つの文章はその題名が示唆するようにマルクス主義理解を示すものであった。

「芸術作品は総じて個性的な存在である。唯物史観が芸術作品を批判し得る部分は、作品の持つてゐる、当時代共通の思想技巧に対するそれ、或は各時代を比較する場合に於てであると考へる。その場合批判し得るのは歴史的芸術の側面だけであつて、すべての時代に通ずるものは除かれてゐる。そこに芸術に於ける一定不変な（一個の作品に於て）独自価値があるのだ。芸術価値とは、歴史性と共に理解しなければならない処の芸術独自の評価である。此の場合芸術の永遠性といふものが必然的に生じて来る。」

「現在の社会を知らうとするマルクス主義者の場合は、芸術に於て、芸術的価値の問題ではなく、芸術の社会的存在を問題にする事、それがマルクス主義者にとつて今日重要な役割なのである。けれど、マルクス学は芸術価値を抹殺してゐない筈である。芸術の独自価値は、それ自体社会に対して、物質的或は何か科学的作用をなすものではない事は事実である。芸術独自の芸術性が社会に対して作用してゐる事を理解しなければならない。」

「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。人間性を神秘なものにして了つてはいけない。自分達の身辺にいつまでもころがつてゐる。これをしつかりと掴む事により芸術家としての基礎が出来るのだ。」

（松本竣介「昨今の絵画と明日の絵画（一)」『人間風景　新装・増補版』中央公論美術出版社１９９０年１２―１９頁　初出『線』１９３１年９月）

この文章について小沢は「絵画の階級姓、非階級姓について」ではまだ、読書の「おさらい」といった印象が残るものの「昨今の絵画と明日の絵画」においては芸術の人間性をめぐっての議論が展開されており、「芸術的価値の独自性」を社会的生産として展開するのではなく「人間性の洗濯」にあると考えるなど、竣介の生涯にわたっての原型が表れていると指摘している。（注 6）確かに、この文章では芸術の社会的存在や人間性についての言及が多く見られこの一文は

竣介のその後の作品制作に大きく影響したと考察する。また、この文章が書かれた１９３１年当時、竣介はまだ若干１９歳であり、この文章からは竣介が優れた文才を持っていた事も見て取れる。

機関誌『線』はグループのメンバーが思い描く内容とそぐわない一面もあり、二号で廃刊となったが、薗田らグループのメンバーとは交流が続き、１９３２年には「赤荳会」を結成し共同アトリエを構える事となった。しかし、この共同アトリエも５ヶ月ほどで解散してしまい。竣介は薗田の熱心な進めにも関わらず、最後までプロレタリア美術運動に携わる事はなかった。

その後、多様な宗教遍歴を持つ父、勝身が「生長の家」に入信したことをきっかけに兄、彬と竣介も入信することになる。「生長の家」は１９２９年に谷口雅春により神戸で創始され、他の宗教を否定せず、独自の生命観を持ち、当時の都会の一部の知識層やサラリーマン、主婦と言った中間層を中心に共感を呼び、全国的に広まっていった宗教団体である。家族ぐるみで「生長の家」と関わるようになった竣介は彬と共に『生命の藝術』という宣布機関誌を発行する事になり、竣介は兄と共に積極的に原稿を寄稿し、カットや挿絵、表紙絵などを描いた。当時、谷口の思想に共鳴を受けていた竣介は、１９３４年に「芸術に於ける「純粋」に就いて」（注 7）という文章を書き、その中で谷口雅春流の精神分析学用語を使い。芸術の真実は「純粋な生命」であると主張し、竣介独自の芸術観を深めていった。（注 8）

「生命は純粋持続「無始無終」の世界に於ける完全な念体を意味する。個性とは如何に完全―純粋―に近いかを現してゐる相であつて完全なる純粋に進む道程である。

如何な芸術家でも自我を固執する時は哀れな自家憧着に陥いる。

完全な生命の姿――本来生命は完全だ――純粋な自己の姿――を純粋と呼ぶ。芸術作品に於てはどの程度にこの純粋を包含してゐるかといふ事によつて作品の価値を決すべきなのである。」

（松本竣介「芸術に於ける純粋に就いて」前掲書『人間風景　新装・増補版』　２４―２８頁　初出『岩手日報』１９３４年１月）

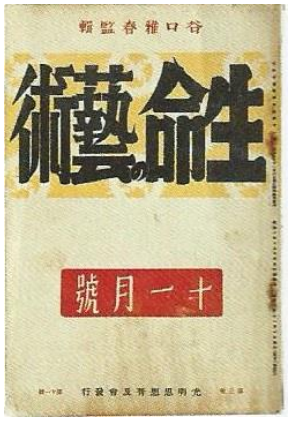
しかし、次第に、画業との両立が困難になり、教団自体にも内紛が発生。その影響を受け勝身や彬が離脱した事をきっかけに竣介も「生長の家」から離れる事となる。後に『雑記帳』で「実際教団といふものや、出版界の表裏を見てゐると我慢ならないものがあるんだ。」（注 9）とも述べており、その後、竣介が宗教と関わることはなかった。

小沢は、マルクス主義や「生長の家」といった竣介の思想遍歴は、留学する

事もなく、特定の流派に傾倒する事もなく、大家に教えを請う事もなかった竣介にとって、芸術家としての孤独な自己形成の時代であったと指摘している。（注 10）この指摘のように、「昨今の絵画と明日の絵画（一）」で「美術家は、人間性による人間性の洗濯屋である。」と述べ、「芸術に於ける「純粋」に就いて」でも「純粋な自己」を芸術作品がどの程度、包含しているかにより「作品の価値」が決まると述べるなど、竣介の文章には芸術と人間性さらには社会との関わりについての言及が多く見られる。これらへの言及は、その後の『雑記帳』や「生きてゐる画家」の中でも数多く見られ、後の竣介の思想の基礎となる思想が見て取れる。この事からも竣介の多彩な思想遍歴が竣介の思想形成、自己形成に大きく影響していたと考察できる。また、この当時、多くの文章を書いていた事も、竣介の文筆家としての才能を開花させるきっかけとなり、その後の『生命の藝術』や『雑記帳』などの仕事にも生かされていく事になる。

その後、竣介は成長の家で出会った松本禎子と結婚、その際に戸主として松本家に入籍し、松本姓となる。結婚後は下落合に新居を構えその場所を「総合工房」呼び、禎子と共に『雑記帳』を創刊する。

（挿図 3）



『生命の藝術』

第３項　雑記帳の編集者として

『雑記帳』とは、１９３６年１０月から１９３７年１２月まで発行された竣介編集の月刊誌のことである。竣介は禎子との結婚を期に「生長の家」から離れていたが、「生長の家」時代に『生命の藝術』の発刊に携わっていた事が、いつしか、自分の雑誌を作りたいという思いに繋がっていたようだ。また、竣介は難聴で、自分の声が確認できないこともあり、話す前には自身の頭の中で文章を作って話をしていた。友人知人との会話は相手の口の動きを見れば相手の伝えたい言葉は瞬時に理解できたし、更には相手の鉛筆の動きだけその描いて

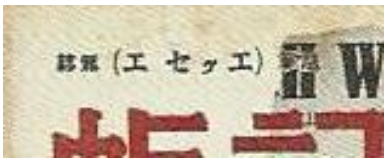
いる文章を理解することができたと言う。(注 11) しかし、込み入った話や夜になり相手の口の動きや身振り手振りが見えにくくなると、限界があり、よく筆談をしていたようである。それ故に、竣介の文章に対する思いは一入であり、自身の思いを文章に込め、発信していきたいと考えるようになったのである。妻、禎子は雑誌の仕事に好意を持っていた事もあり、共に編集に携わり竣介を支える事になった。竣介は雑誌の事を兄の彬に相談し、文学青年であった兄は竣介のこの考えに共感を示した。そして竣介と共に、同郷であった原奎一郎を訪ね、月々百円の援助を取り付けてくれた。このような周囲の助けもあり、『雑記帳』は１９３６年１０月に第一号を発行する事になる。随筆雑誌として創刊した『雑記帳』だが、表紙の「随筆」の文字の下に「エッセエ」と片仮名を添えていた。当時、外国語がまだ珍しい時代においてこの「エッセエ」は非常にモダンであり、竣介の雑誌に対する姿勢を表すものともいえる。また、竣介はその紙面で自身の「エッセエ」観についてつづっている。

「随筆雑誌といふと、随筆といふ一つの形に塡込んで了ふやうに考へる人もあると思ひ、随筆の下にエツセエの文字を入れて見た。エツセエの意味は本号に関根氏が書いて下さつたやうに、千差万別、非常に広いものだと考へる。こんなことを云ふと編輯者の無茶を暴露するやうになるけれども、野放しの文章、書きたいことを自由に、各方面の方々に書いて貰ふつもりでゐる。散文でも韻文でも、さういう文章の形の上では問題にしない考へでやつて行かうと思ふ。」

（松本竣介「編輯誤記」前掲書『人間風景　新装・増補版』１３０－１３１頁　　初出『雑記帳』１９３６年１０月）

（挿図 4）

『雑記帳』



「エッセエ」の文字

『雑記帳』の大きな特徴は美術、文学以外の自然科学や建築、演劇といった分野も積極的に取り入れていた事である。それに伴い、執筆者も多岐にわたっており、全１４号の雑誌の中で文章を寄せた執筆者は画家、文学者、科学者、建築家、舞踏家など、延べ２３０人にも及んだ。（注 12）創刊当時２４歳だった竣介にとっては執筆を依頼する人間は皆、年上であったが、その穏やかで、誠実な人柄が多様な人望を集めたようである。また、そこには、禎子の助けも大きかった。禎子は難聴であった竣介の代わりに原稿を取りに回り、毎日、様々な執筆者の家を訪問していた。禎子の利発な性格はどのどこに行っても可愛がられ、執筆者が禎子を通じて広告主を紹介してくれる事もあったという。

このように『雑記帳』は多様な執筆家により構成され、竣介は『雑記帳』の編纂を「文化の水平運動」（注 13）と述べていた。さらに竣介はその紙面で、「文壇的知識」や「画壇的知識」がある人物でなければ絵画や文学を理解できないと言った当時の風潮を批判しており、（注 14）竣介は科学や芸術、建築や演劇といった様々な文化層をとりはらってこそ文化や知識は「通俗化」「大衆化」することなく、「日常化」することになると考えていた。（注 15）「文化の水平運動」と文化の「日常化」、これは竣介が『雑記帳』を通じて体現しようとした壮大なテーマであり、前述したマルクス主義などの様々な思想遍歴で培った芸術と社会の関わりに対して、竣介が示した理想であったと考察できる。

しかし、経営面では苦しい状況が続いた。返本が相次ぎ、定期購読者も思ったようには増えず、原奎一郎の援助だけでは採算が合わなくなってきた。大衆性がないと批判されることもあったが、１９３７年の新年号である４号には次のようにつづり、雑誌の方向性を変える事はなかった。

「一九三七年は凡ゆる分野に於て、変転の烈しい年であらうと思ひます。私達はさうした事件に対して発言する自由は持つてゐませんが、護るべきことは護り、育てるべきことは育てゝ行くのが、思索する人々に与へられてゐる大きな仕事であらうと思ひます。徒らに世の騒擾の中に捲き込まれることが多くの関心を社会に持つといふ訳のものではなく、かうした時世に、ぢつくり腰を落ちつけて思索する人々こそ次の時代を築くものではないかと私は考へてゐます。」

（松本竣介「編輯後記」前掲書『人間風景　新装・増補版』　１４４―１４５頁　初出『雑記帳』１９３７年1月）

しかし、この時期から、メーデーが禁止され、右翼政党が結成されるなど社会の状況は悪化の一途を辿った。このような状況の中で２月号では、ページ数を２０ページも増やし特集記事を掲載した。紙面の充実を図ることが雑誌の理解にもつながると考えての事であろう。この２月号の特集は「日本的なものゝ

明日」という記事であり、思想の自由が奪われつつある時代において「人類的な自由意思によつて、護らなければならない「日本的なもの」もある」(注 16)と書いた。竣介は２月号以降も「ヒューマニズムの動向」「東洋的溺惑」など毎号特集記事を掲載し、時には当時の権力に対する批判とも取れる記事を掲載する事もあった。創刊当初６４ページだったは『雑記帳』は最終的には１００ページになっていた。

「何時の時代にでも意識をそのまゝ喋る自由は誰も持つてゐなかつた。権力による圧迫は言ふ迄もなく、相互の間に於ける猜疑や功利的な儀礼からも、凡ゆる者が人間的に不正直をしてゐる。」

（松本竣介「雑記帳」前掲書『人間風景　新装・増補版』　１４５頁　初出『雑記帳』１９３７年２月）

「本当に言論そのものゝ自由を欲するならば、狂人になることである。正気な人は仲々本音を吐けない。論じられぬことを喋らうとするなら、それはもう言論の問題ではなく腕力になるのだから。」

（松本竣介「雑記帳」前掲書『人間風景　新装・増補版』　１４６頁　初出『雑記帳』１９３７年２月）

「人間性を無視して、都合のいゝ囲ひの中に追ひこまうとする思想、様式、状態、それらのものが権力を持つて、吾々の頭上に覆ひかゝつて来たとき、その作者自ら囲ひを破つて飛び出さなければならぬ衝動を感じるだらう。この衝動を所謂良心といふのだと私は思ふのだ。しかし、囲ひを作る力、権力は常にそれを嫌ふ。が、どのやうに強大な権力でも人間を縛り通せたものはなかつた。吾々には表現する能力があるからだ。社会に対して自由に意識が語られなくなつたとき、圧迫者の頭を超えて新しい一層高い表現形式によつて人間性を復活させる。」

（松本竣介「雑記帳」前掲書『人間風景　新装・増補版』　１４６―１４７頁　初出『雑記帳』１９３７年２月）

「私は、今日世間に流れてゐる主義や主張程信用を裏切るものはあるまいと思ふ。特に、社会とか人類とか国家といふ正義的観念から生じたものであるとき、その美辞麗句や、感激のこもつた言葉が、如何に自他を誑す陥穽にみちてゐることであらう。」

（松本竣介「雑記帳」前掲書『人間風景　新装・増補版』　１５３頁　初出『雑記帳』１９３７年４月）

「非合理的気風が権威の位置につき、わけもなく暴力を振つてゐる今日、それに迎合しようとする気風が一般を蓋ふ。それはまた、不安に対立するだけの知性を有たない人間達の遁走であるとも云へるだらう。」

（松本竣介「東洋的溺惑」前掲書『人間風景　新装・増補版』１７０頁　初出『雑記帳』１９３７年８月）

「腹がたつても怒るまい、悲しくとも泣くまい、可笑くとも笑ふまいといふのが欺瞞のはじまりであつた。奴隷の立場にゐる多数の人間、強者に対する弱者の、これは保身の術である。腹が立つても笑ひ悲しくとも笑ひ、可笑くとも謹直な顔をしてゐなければならぬといふこと、それが賞むべき徳性の発端となつたのではないか。」

（松本竣介「真剣な喜劇」前掲書『人間風景　新装・増補版』１７２頁　初出『雑記帳』１９３７年９月）

「働くこの生活の中に、どのやうに非合理なものが強行されようとも、又驚くべき欺瞞が眼の前で演ぜられようとも、知らぬ顔をしてゐる、いや感じない修練こそ伝統的処生の秘法であつた。底の抜けた謙譲さはかうして作られたのであらう。」

（松本竣介「真剣な喜劇」前掲書『人間風景　新装・増補版』１７３頁　　初出『雑記帳』１９３７年９月）

このように、竣介は『雑記帳』の中に体制批判ともとれる内容の記事をしばしば掲載する事になった。しかし、それは、単純な権力に対する意識的反発というよりも、多様な精神と思想をもった執筆者達により『雑記帳』の理念である「文化の水平運動」が行われたことが、結果的にファシズムに反発する形となったといえよう。

しかし、こういった竣介の努力も虚しく、『雑記帳』の売り上げが伸びる事はなかった。そして１９３７年の１２月１７日、竣介は「雑記帳の廃刊」を読者に通知する事となる。「文化の水平運動」と文化の「日常化」は夢半ばに終焉を迎える事となった。しかし、戦後、竣介は禎子に宛てた手紙の中で「雑誌をやっていたということが、小さいながら社会的信用を作った。二科で僕が注目されたということの一つには、ああいう仕事をしていたからだ。」（注 17）と述べており『雑記帳』編集の経験が竣介の画業にも影響を与えていた事が見て取れる。

第４項　「生きてゐる画家」

『雑記帳』の出版中も、絵筆を離すことがなかった竣介であるが、廃刊直前には、家計を助ける為に禎子が「主婦乃友社」に勤め出したこともあり、思ったように絵が描けない日々が続いていた。その為、『雑記帳』の廃刊後には解き放たれたように描くようになった。モンタージュを用いた作品や、郊外風景などはこの頃に描かれており、竣介初期の主題と技法の確立期であったと言える。また、１９３５年に初入選した二科展でも以降入選を繰り返し、１９３９年には小学校時代からの恩師、佐藤瑞彦や『雑記帳』制作に融資していた原奎一郎、兄の彬らが中心となり松本竣介後援会を結成、１９４０年には二科の前衛画家を集めた第２回九室会に出品するなど、画家としての活動を本格化させた。文筆家としても『雑記帳』の廃刊後も執筆活動を続けていた竣介は九室会の機関誌である『九室』に「アバンギヤルドの尻尾」(注 18)や『三藝』に「黒い花」（注 19）を書くなど精力的に執筆を行っていた。そして、１９４１年、『みずゑ』の４月号に、「生きてゐる画家」を掲載することになる。この文章は同誌の１月号に掲載された「国防国家と美術」に対する反論として掲載された文章であった。「国防国家と美術」は美術雑誌『みずゑ』の企画記事として掲載された座談会形式の対話を記事にした内容で、出席者は軍部から陸軍省情報部の秋山邦雄少佐、鈴木庫三少佐、黒田千吉中尉、美術界からは批評家の荒城季夫のみだった。当初、画家の出席も依頼していたようだが、皆、出席を拒否したため、内容は軍部の過激な主張になっていた。

「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、彫刻は一つもなかつた。」

「併し人格の無限性といふものはやはり人が妥当とみなければいかぬ。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。この国家興廃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。」

「大体絵描きは現在日本が何しているかといふことを知らないのが多いと思ふ。況して外国から帰つて来た画家等は、日本はどういふ風に動いて居るのかといふことを殆ど知らないのぢやないかと思ふ。」

「それは国防国家といふものは凡ゆるものに於て担当しなければならぬ。芸術家だけが担当しないで遊んで居るといふことはいけない。そこでどういふ風にして担当して行くか、結局思想国防の形態に於て担当することになる。そこで国防国家の特色は一体何かといふことを考へなければならぬ。」

「芸術家の団体だけでも表を作つたのを見ると、数百ありますね。その数百が何をやらうとして居つたかといふと、勝手なことばかりして、展覧会をやつて勝手に喜んでで居つた。」

「我が国の新体制建設の根本精神から言ふても、過去に於てどんな絵を描いて居ようが、どんな彫刻をやつて居ようが、一遍は一つの袋の中に入れなければならぬ。お前は前に自由主義であつたからと鞭打つのではない。兎に角一君万民で国家の為に必要といふならば袋の中に入れなければならぬ。篩を一つにすればよい。漏つたのは又搗き固めて篩に掛ければよい。排他的なものを造つてはいけない。さういふやうにして先づ一元化したならば、展覧会の篩を一つにして表現する思想や感情の点で篩から漏つたものは何処にも出せぬ、資本家と結付いても、篩から残らなければ生きて行かれない、さういふ行方をせねばならぬ。実際これから作品としてどういふものを出すかといふ問題、どういふものが篩に残るかといふ問題、これは結局国防国家といふものとはつきり溶け合つて、而も芸術的な価値を発揮するものが遺る訳である。」

「言ふことを聴かないものには配給を禁止してしまふ。又展覧会を許可しなければよい。さうすれば飯の食ひ上げだから何でも彼でも蹤いて来る。」

「自己満足の絵といふものは禁止して貰はなければいかぬね。今の国家の方針で行つたら、自他共に不解な絵はやめてもらいたい。」

「極端に言へば国策の為筆を執つて呉れ、鑿を執つて呉れ、それが同時に世界的な価値を表現するやうなもの、これだけなんです。それは出来ないことはないと思ふ。」

（「国防国家と美術　　畫家は何をなすべきか」参加者　陸軍省情報部員　秋山邦雄少佐　鈴木庫三少佐　黒田仙吉郎中尉　批評家　荒城季夫　編集部　上郡卓　『美術手帖』１９７７年９月　戦争と美術--戦争画の史的土壌<特集>の再録記事より　　初出『みずゑ』１９４１年１月）

　竣介はこの記事を何度も読み返し、記事の中に朱線を引き鉛筆で囲んでいる場所もあった。強圧的な内容の記事に怒りを覚えた竣介は、すぐさま、『みずゑ』に反論記事を掲載したい旨を伝え、『みずゑ』側も「様々な意見が必要だから」と許可を下した。竣介は一ヶ月間、文章を練り、「生きてゐる画家」を書き上げた。

全文を要約すると、芸術家としての表現行為は、その作者の中に真に肉体化されたものに限るとして、芸術家の表現は政治的イデオロギーとは無関係にあるものだと述べている。また、芸術とはヒューマニティであり、ヒューマニティと国家国民性は表裏の関係で、世界に於ける理国家完成のためには芸術としての営みは人間の本源的な問題に向けられなければならないとし、国策と芸術が無関係な物ではないという見解を示した。それは、軍部の強圧的な文化統制政策に対し、痛烈な批判ではなくヒューマニズムの立場からいったん相手の立場にたって訂正を促すような内容であった。結びの文章の中に、「国策」の為に筆を執ると言う事に対して、「それは出来ると思ふ」と述べている事からも「国防国家と美術」に寄り添った形にもなっていると見ることもできる。浅野徹は「この文書は、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のである。」(注 20)と記しており、表現の自由が奪われつつあった時代の中でそのような形でしか批判する事は出来なかった竣介の姿が見て取れる。

「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。今、沈黙することは賢い、けれど今たゝ沈黙することが凡てに於て正しい、のではないと信じる。」

「画家とは限らない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込んだ、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。」

(「一体芸術自体としての価値、さういふことが成立つか成立たぬかといふことを吟味する必要があると思ふ。」への反論として・・・)
「芸術の普遍妥当性といふことに就いては、鑑賞者が「人間」であるといふことによつて、その類型性に於て成立つと思ふ。・・・(中略)・・・芸術に於ける普遍妥当性の意味を、私達は今日ヒユーマニテイとして理解してゐる。作品そのものに於て、ヒユーマニテイは、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ユーマニテイは普遍妥当性を持つた外延量となるのである。」

(「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。」への反論として・・・)
「音の律によつてあらゆる感情を振起することができるのだから、色や線や型態のニユアンスによつて人間的感情の動きを造形化することは可能である。」
「素材を型態の純粋さに於てつきつめていつた結果、抽象的な円や三角で精神の境地を表現

するに至つた。だがそこに用ひられた円や三角でも必ず個性的であり、決して超国家、超民族的なものでないことを実際の作品の比較によつて知るべきである。」

「国家百年の計をもつて、世界に於ける理想国家完成のために芸術家としての私達の営みは、先に述べたやうに人間としての本源的な問題に向けられなければならないのである。これからの芸術家の仕事は新しい倫理の展開、人間精神の生成のために直接最大の役割を果すものと信じてゐる。」

（松本竣介「生きてゐる画家」前掲書『人間風景　新装・増補版』　２３６―２４７頁　　初出『みずゑ』１９４１年４月）

竣介が寄稿したこの一文は、竣介の死後、多くの研究がなされてきた。そして、この一文は同時期に制作された《画家の像》《立てる像》と結び付けられて語られるようになり、自画像が画面に大きく配置され、地に足をつけ立ちはだかろうとするその構図から、竣介はファシズムに対する「抵抗の画家」であると言う見解が広く知られることとなった。（注 21）この見解に対しては後に異論も提出されており、村上博哉は「抵抗の画家」という解釈は日本近代美術史における神話と言うべきものであり、敗戦後の美術界が「戦争のさ中に毅然として人間的反抗を示した」という英雄の存在を潜在的に求めていた結果、竣介を「抵抗の画家」とする物語が出来上がったとし、竣介の没後５０年以上経った現在、「生きてゐる画家」の内容と《画家の像》《立てる像》を結びつけた議論はむしろ本質的な作品への理解を妨げているのではないかと指摘している。（注 22）

論者も村上の意見には同感であるが、「生きてゐる画家」というこの一文が当時の竣介が持つ芸術観であり、竣介が軍部の行う芸術への強圧的な姿勢に対し、嫌悪感を持っていたという事は間違いないだろう。村上は竣介が「生きてゐる画家」を書いた理由を「国防国家と美術」の本質的側面よりも、画家を「総じて頭の悪い連中」と決めつけた事や、鈴木少佐が抽象絵画についてアウトサイダーアートを引き合いに出し発言した事、また、「国防国家と美術」が掲載された『みずゑ』１９４１年１月号の巻頭広告に「特異児童の作品」があった事が要因であると指摘し、さらにその背景には、竣介が少年時代、流行性脳脊髄膜炎になり、病気で生死の境を彷徨い知性を失いかけたというトラウマが山下清ら障がい者の芸術に対し、苛立ちを覚えていた経緯があるとも指摘している。（注 23）

また、前述した浅野の指摘のように「生きてゐる画家」は、「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」とも言われている。しかし、論者はこの記事が反論という立場をとっている以上、

当時、その行為がどれほど自身の身の危険をさらす事になるか竣介は十分に理解していたはずであるし、また、それに対する覚悟も持っていただろう。一ヶ月間慎重に文章を練り、作り上げたこの一文には、確かに、竣介の山下清らアウトサイダーアート対して批判的な内容も見て取れ、「国策」に沿う芸術作品も制作する事はできると記している。しかし、文章全体を読んでいくとこの文章の論点は、そういった側面だけではなく、ヒューマニティや歴史や哲学を駆使した、理論的な反論であることがわかる。論者は、この文章の本質は、前述した機関誌『線』での文章や、『生命の藝術』『雑記帳』などで見る事が出来る芸術と人間性さらには社会との関わりといった竣介が首尾一貫して主張してきた思想が見て取れると考察する。村上の指摘するような障がいに対するトラウマも動機の一部ではあったにしろ、論者は「生きてゐる画家」が書かれた本質的な理由は、「国防国家と美術」の中で「兎に角一君万民で国家の為に必要といふならば袋の中に入れなければならぬ。」、「一体、芸術自体としての価値、さういふことが成立つか成立たぬかといふことを吟味する必要があると思ふ。」などと芸術自体に対して攻撃的な言葉を並べ、最終的には「国策の為に筆を執つて呉れ」と述べた事が、芸術家・松本竣介の苛立ちの原因であったと考察する。「国策」に沿う内容があったことも、表現の自由が失われつつあった当時において「国策」に沿う内容がなければ竣介自身、検挙され弾圧される可能性を危惧してのことであろうし、相手の立場に立って訂正を促すような内容になった事もヒューマニストであった竣介が相手側である軍部の人間に対して自身の度量の大きさを示した為であると考察できる。

当時、竣介にとってはこれがぎりぎりの反論であったのではなかろうか。事実、「生きてゐる画家」を寄稿後、竣介は監視され尾行される事もあった。しかし、竣介が検挙されることがなかったのは、結びに記した「国策」に対する一文や「高度国防国家」や「国家百年の計」にも触れていたことが大きかったのであろう。ここには慎重に言葉を選びながら反論を示した竣介の姿が見て取れるのである。

また、竣介の思想や精神については「生きてゐる画家」のみではなく、『生命の藝術』『雑記帳』などの竣介の記してきた文章を見ていく事が竣介の精神性や思想を読み解く上で重要ではないかと考える。そして、そこには、一貫して、当時の社会や芸術の現実を冷静に捉え、ヒューマニズムの立場で、芸術と人間性さらには社会との関わりがどのようにあるべきかを思考していた竣介の姿が見て取れるのである。論者はそこに、後の竣介の作品の基本的構造をなすものがあるのではないかと考えている。

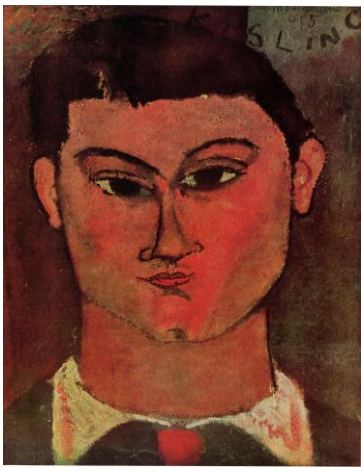
第５項　作家との影響関係

本項では竣介が影響を受けた作家について見ていきたいと思う。一章でも前述したように、竣介が本格的な絵画の指導を受けたのは東京上京後の太平洋画会研究所に入ってからである。しかし、当時の研究所には、太平洋画会の伝統的で堅実な画風の姿はなく、ピカソらエコール・ド・パリに影響を受けた若者達であふれていた為、教師と学生の間では頻繁にトラブルがあり、落ち着いて勉強できる雰囲気ではなかった。学んでいる学生のほとんどが自由にアトリエとモデルが使えるという理由で通学していたようであるし、また、デッサンで支給される消しゴム用のパンをかじり、飢えをしのいでいた者もいた。竣介が入学した後、経営者が消しゴム用のパンを配給制にしたことを巡ってストライキが勃発。経営者はいったん研究所を閉鎖し、ストライキの首謀者らを追放し、竣介達、おとなしい学生のみを集め太平洋美術学校を作った。太平洋美術学校になってからは鶴田吾郎や阿以田治修に指導を受ける事になり、特に、滞仏経験がありセザンヌに傾倒していた阿以田冶修の計画的で緻密な指導には大きく影響を受けていた。(注 24) また、当時の若手の画家がそうであったようにエコールド・パリの動向には竣介も強い関心を示していた。特にアメデオ・モディリアーニにはかなりの影響を受けていた事が早くに指摘されており（注 25)、１９３６年に描かれた《婦人像》などにはその影響が見て取れる。竣介は特に、モディリアーニの線に魅力を感じていたようであり、竣介の晩年まで続く線の表現の基礎となるべきものがあったとも考察できる。また、１９３９年に書かれた「思出の石田君」(注 26) という文章の中に以下のような文章も残している。

「モヂ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。」

（松本竣介「思出の石田君」前掲書『人間風景　新装・増補版』　２２１頁　　初出『石田新一追悼誌』１９４０年１０月）

（挿図 5）



《キスリングの頭部》
アメデオ・モディリアーニ
1915 年　油彩・画布

（挿図 6）

《婦人像》
松本竣介 1936 年 2 月
油彩・板に紙

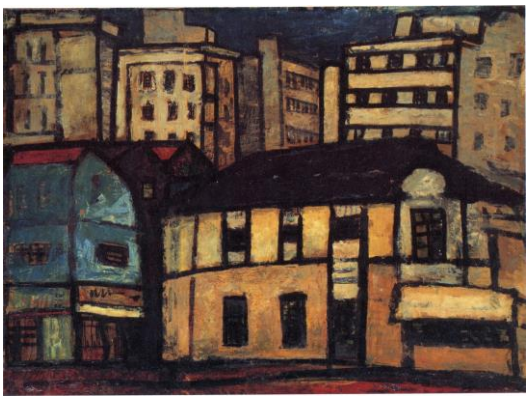
その後、竣介は、薗田猛や石田新一、田尻稲四郎らと太平洋近代芸術研究会や共同アトリエ「赤荳会」を結成し切磋琢磨していく事となり、太平洋美術学校での師や仲間との出会いは、竣介にとっては貴重な経験であった。

そして、１９３４年竣介は有楽町の日本劇場の大ホールで福島コレクション展を見て大きな衝撃を受ける事になる。これは日本人コレクター福島繁太郎のコレクションを紹介した展覧会で、ピカソやマチス、モディリアーニ、ユトリロなど西洋の様々な画家の作品が展示されていた。その中に油彩やパステルなどのルオーの作品が１０点ほど出品されており、竣介はこのルオーの作品に感激し、２度に渡り展覧会場を訪れた。そして、その影響は、翌年の１９３５年に制作し、二科展に初入選した《建物》に見る事ができる。この作品にはルオーのような太い輪郭線と、何層にも重なった重厚なマチエールを見ることが出来、同時期に制作された《有楽町駅付近》《家屋》《婦人像》などにも同様の技法が確認されている。（注 27）

（挿図 7）

《枯木のある風景》ジョルジュ・ルオー
1913 年頃　水彩・グワッシュ

（挿図 8）



《建物》松本竣介 1935 年　油彩・板に紙

（挿図 9）

《徒弟職人（自画像）》ジョルジュ・ルオー
1925 年　油彩・画布

（挿図 10）

《婦人像》松本竣介 1936 年　油彩・板に紙

この重層的なマチエールは晩年まで継続しており、竣介作品の骨格をなすものとなっていった。竣介はこの福島コレクション展を見た後の感想を以下のように述べている。

「恐ろしい程古典を消化しつくしてゐる是等の作品を前にして、自分の仕事の過程の散漫さと、有力な古典に接する機会のない事を嘆じないではゐられなかつた。原画と複製の大変な差を知つたのも今度が始めてであつた。本当の感じは美術雑誌の複製を通じてはどうしても知る事の出来ないものであつた。」

（松本竣介「近頃の感激」前掲書『人間風景　新装・増補版』２９―３０頁　初出『生命の藝術』１９３３年１０月）

「何十年といふながい間たゝきこまれた腕で率直に引かれてゐる線は驚く程強い。」

（松本竣介「ピカソ、マチス等の作品を見て」前掲書『人間風景　新装・増補版』４６頁　初出『生命の藝術』１９３４年３月）

１９３８年、竣介は第２５回の二科展に《街》を出品している。それは、モンタージュ技法を用いた最初の作品であり、グレーズを用いた青の画面に都会で生きる人々の姿を描き入れている。この頃より、ルオーの影響で描かれた線は細くなり、烏口で描かれたようなシャープでスケッチの延長のような人物が表れる。この作品以降、竣介は同様の都市を題材とした作品を描くようになり、それらの作品には、アメリカ生まれの日本人画家の野田英夫とドイツの社会風刺画家ジョージ・グロスの影響が早くに指摘されている。（注 28）野田英夫は、１９３４年に来日し、小磯良平や猪熊弦一郎らが結成した新制作派協会展に出品し話題を呼んでいた。当時の画家や評論家はフランスの動向ばかりに気を配っていた事からアメリカでソーシャル・シーン派と呼ばれていた人々と付き合いアメリカの動向を日本に紹介したこの画家は、竣介にとっても非常に魅力的に映ったのであろう。そして、ジョージ・グロスについては当時の日本で『無産階級の画家・ゲオルゲ・グロッス』という書籍で紹介されており、柳瀬正夢によって書かれたこの本は柳瀬もグロスも社会主義者であったことから発禁本となっていた。竣介はこの本を手に入れ、何度も読み返し、グロスの線による描写を写し取っていたという。また、この時期より、ルオーには見られない白色の下地層を用いていたことが確認されており、肉眼では作品の所々、マチエールを削った部分からこの白色層が見て取れる。この白色下地については藤田嗣治の影響が指摘されており、竣介が福島コレクションを見て独自の作品世界

を研究している時期と藤田がフランスから帰国し二科等で精力的に発表を行っていた時期が重なっている事からも、当時、話題を呼んでいた乳白色のマチエールを竣介が研究し下地を作っていたと考えられている。(注 29)

また、竣介は１９４０年の個展以降、表現手法を一変させ新たなる転換を図っており、その背景にはルネッサンスなど古典の影響が頻繁に指摘されている。当時、『みずゑ』には古典絵画の特集が何度か掲載されており、１９３９年８月号のジョルジョーネの記事や、１９４１年１月号のピエロ・デラ・フランチェスカの特集があり、イタリア・ルネッサンスに強い関心を寄せていた竣介はその特集から自身の作品に引用しているとも指摘されている。(注 30)

また、古典に関する画集も数多く所有していたようで竣介の書棚にはレオナルド・ダヴィンチ、ボッティチェリ、ミケランジェロ、ラファエロ、ベラスケス、エル・グレコ、ゴヤ、などがあったようだ。また、その図版を元にスケッチブックに模写をしていた事も確認されている。(注 31)

(挿図 11)

《街》1938 年 8 月　油彩・板

第２節　１５年戦争期の日本社会の世相

第１項　表現・思想の弾圧

前章で見たように、竣介は３６年の短い生涯の中でいくつかの表現手法の転換を図っている。郊外シリーズやモンタージュを用いた都市シリーズを経て、画廊での初個展を契機に、イタリアルネッサンスの画家を中心とした絵画の模写などを通じ、古典的リアリズムを取り入れた代表作、《画家の像》や《立てる像》そして、本論で取り上げる《議事堂の風景》などの都市風景画を制作していく。竣介の画家としての歩みのスタートを太平洋画会研究所へ入学した１９２９年とすると、竣介の作家活動は１９３０～４０年代に亘っていた事になる。

竣介が活躍したこの時期は、１５年戦争（注 32）の時期と同期しており軍部によるファシズムが横行した時代でもある。竣介がこのような強圧的な政治に対して『雑記帳』や「生きてゐる画家」等の文章で批判的とも取れる一文を残していたという事は前項までで述べた通りである。本節では１５年戦争期の日本の社会、また、竣介ら芸術家を取り巻く世相について論考を進めていきたい。

１９２５年、普通選挙法と共に治安維持法が制定された。この法律はソビエト連邦の解体後、共産主義思想が日本国内でも活発化してきた流れを受けて共産主義、社会主義を牽制する目的で制定された法律であるが、１９３０年代に入ると、その標的は、共産主義者だけでなく、新興宗教、民主主義者、自由主義者に広がっていった。文学界においては、プロレタリア文学者を中心に検挙者が相次ぎ、「蟹工船」の作者で知られる小林多喜二が１９３３年、特高の拷問の末、獄中で死亡した事件は著名である。美術界においては、裸婦や頽廃的なイメージを扱った作品、前衛、自由主義、芸術至上主義といった画題の作品が好まれなかったようであり、（注 33）１９２９年に、岡本唐貴や矢部友衛らが結成した日本プロレタリア美術家同盟のメンバーや当時、この運動に傾倒していた学生らを中心に検挙者が相次いだ。（注 34）

また、当時、福沢一郎や瀧口修造を中心に多くの若手画家や画学生が傾倒していたシュールリアリズムへの弾圧は顕著であり、福沢一郎を指導者に結成された美術文化協会への風当たりは厳しいものとなっていた。１９４１年に治安維持法が改正され、結社の準備行為を行った者を検挙できるようになると福沢と龍口は共産主義の思想を用いて芸術活動を行ったとして検挙された。この事件は「シュールリアリズム事件」として知られており、前衛芸術の指導的な立場にあったこの二人の検挙は美術界に大きな影響を及ぼした。（注 35）軍部にとってフロイトの精神分析学の影響を受け、無意識、夢などの主題でオートマティズムやデペイズマンといった偶然性を利用した技法を用いたシュールレアリズムは、到底理解できない不可解な物として捉えられ、軍部の目指す国民統制の理念に反するものであった。

第２項　戦争画

時局の悪化と共に作家たちの表現できる題材は限られてきた。上記で述べたシュールリアリズム事件は１５年戦争期の表現・思想弾圧の象徴的な事件であるが、これ以外にも、「時局にそぐわない」との理由で軍部に呼ばれ、検挙される事件は後を絶たなかった。時には小さな挿絵にまで検閲が及び、池袋モンパルナスに住む画家の古沢岩美は主婦之友社の挿絵を描いて軍部に呼び出しを受けるなど、画家たちは、常に軍部からの監視に気を配りつつ作品を制作しなけ

ればならなかった。（注 36）では、当時、軍部にとって「時局に則した」作品とはいったいどのような作品だったのであろうか。それは、戦意高揚、戦争賛美、に寄与するような作品、いわゆる戦争画と呼ばれるものであった。この当時、多くの画家が、日本の兵士が勇ましく戦う姿や、中国や東南アジアでの戦争の場面を描いており、戦争画の制作は、軍部から画家に依頼が来ることも少なくなかった。日中戦争が勃発後の１９３８年には大日本陸軍従軍画家協会が結成され、従軍画家として鶴田吾郎、小磯良平、藤田嗣治、宮本三郎、中村研一、山田新一ら多くの画家を戦地へ派遣し、戦争画を描くように依頼している。

戦争画は日本の敗戦後、アメリカ軍に接収され、２０年の後、日本に無期限貸与と言う形で日本に返還されたが、その多くは長い間、東京都近代美術館に保管され、展示の機会が少なく、近年やっと再評価や研究が進展してきた。その為、戦争画の内情や評価については、まだまだ曖昧な点も多く、本論にて、その詳細を述べる事は困難であり、また、本論の竣介作品の研究という主題から外れる為、本項では戦争画を描いた画家達とその周囲の状況、そして、竣介が描いた戦争画について論考を進めていきたいと考える。

戦争画制作において藤田嗣治は著名な画家の一人である。戦後アメリカから返還された１５０点の戦争画の内、１４点は藤田の作品であった。（注 37）前述したように藤田は、日中戦争の際、従軍画家として戦場に赴き、多くの戦争画を描いている。１００号や２００号の大作も多く、代表作として《アッツ島玉砕》や《サイパン島同胞臣節を全うす》などがある。

（挿図 12）

藤田嗣治　《アッツ島玉砕》　1943 年　油彩・画布

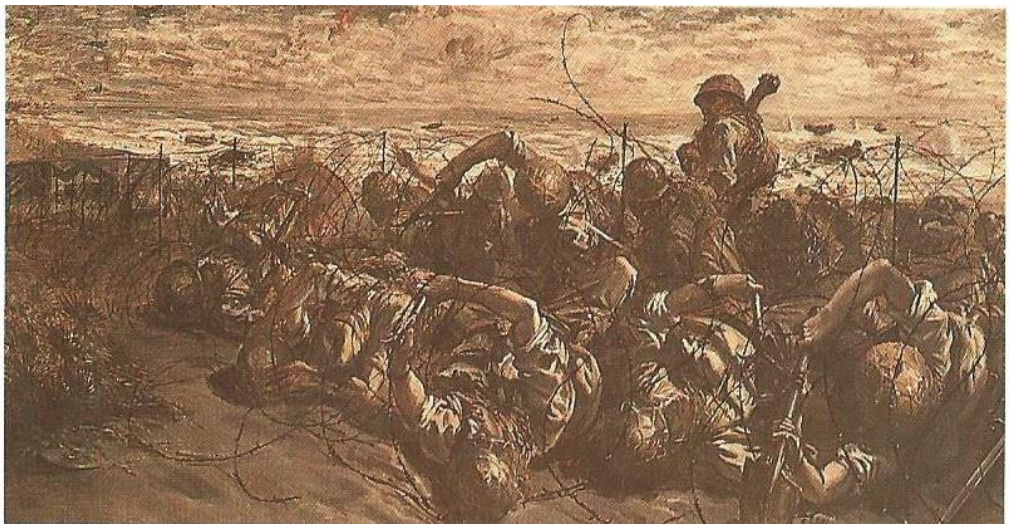
（挿図 13）

藤田嗣治　《サイパン島同胞臣節を全うす》　1945 年　油彩・画布

藤田の作品は戦場を描いた作品が多く、勇ましく戦う兵士の姿だけではなく、傷つき死んでゆく兵士や民間人の姿も描かれている。細部まで描き込まれた作品からは、単なる戦争賛美や戦意高揚だけではなく、戦場の残酷さや混乱など鬼気迫る人間たちの臨場感を見て取ることができる。竣介は二科で藤田と交流を持っており、マチエールなど、藤田からは様々な影響を受けていた。竣介は妻の禎子に「戦争画も高い芸術性をもっているものでないといけないが、そんな絵を描けるのは藤田嗣治しかいない」（注 38）とも述べており、藤田の描く戦争画の芸術性を高く評価していた事がわかる。藤田は、今日、確認できるだけでも１９点の戦争画を制作しており、戦争画の制作枚数ではトップクラスである。

藤田に次ぎ戦争画の枚数が多いのは中村研一である。確認できるだけでも１４点の戦争画制作がある。東京美術学校で学んだ中村は帝展に所属し１９３８年以降、何度も従軍し、戦争画にて画業の頂点をなしたとも言われている。代表作としては１９４１年マレー半島へ日本軍の上陸作戦を描いた《コタ・バル》や日本軍の空爆の場面を描いた《柳州爆撃》がある。

（挿図 14）



中村研一　《コタ・バル》　1942 年　油彩・画布

戦争画に意欲的に取り組み、制作を行っていたのは鶴田吾郎である。鶴田は従軍制度のなかった１９３７年から自ら志願して北支戦線に従軍し、戦争画を制作している。前述しているように鶴田は従軍の以前、太平洋美術学校で教鞭を揮っており、若き日の竣介を指導していた事もある。代表作は《神兵パレンバンに降下す》などがあり、１９４２年２月に日本軍がスマトラ島・パレンバンを攻撃し、その際の日本軍の落下傘部隊の降下の場面を描いている。

その他にも、宮本三郎の《山下、パーシバル両司令官会見図》や小早川秋聲の《国の楯》小磯良平の《会談の前》などが戦争画の代表的な作品として知られている。また、戦争画を主題とした展覧会も多く企画されるようになり、１９３８年「支那事変海軍従軍画家スケッチ展」１９３９年「第一回聖戦美術展」１９４２年「大東亜戦争美術展覧会」「大東亜共栄圏美術展」１９４４年「陸軍美術展」１９４５年「戦争記録画展」など数多くの展覧会が開催されている。ここで注目したいのは、この１５年戦争期、展覧会の回数や画廊の数は減少する事はなくむしろ増加傾向にあり、展覧会への来場者も増加していたという点である。前述したように思想・表現に対する弾圧は行われており、誰でも自由な絵を描く事はできなかったのだが、美術界はむしろ活性化していた。美術は戦争を契機に活況を呈したと言っても過言ではなく、戦後になってこれらの作品や活動を空白へと押し込めてしまったとも言える。（注 39）

また、戦争画の制作についても思想・表現の弾圧により政治的プロパガンダに個人の表現が埋没してしまったという解釈は多く、実際に戦争画を描かなければ絵の具やキャンバスの配給が受けられないと言った状況もあったようだが、すべての画家が戦争画の制作に対し、受動的であったとは言えない。むしろ、

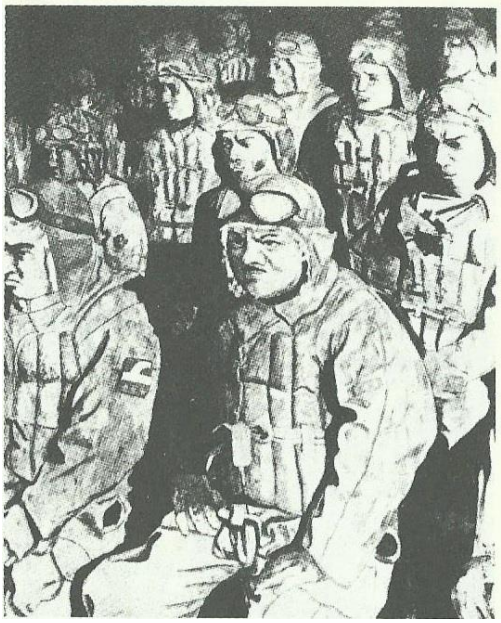
鶴田吾郎のように自ら進んで従軍し描いた画家もおり、当時の世論も戦争画を描くという事が「国の為になる」といった見解が多かったようで、能動的に戦争画制作に励むものも少なくなかった。

（挿図 15）

宮本三郎　《山下、パーシバル両司令官会見図》　油彩・画布　1942 年

そんな中、竣介も戦争画に着手していた事が確認されている。この作品は１９４１年９月の二科展九室会航空美術展に出品された作品でタイトルは《航空兵群》だった。

（挿図 16）



《航空兵群》　1941 年

竣介はこの作品に対して「試作」と断りを入れており、竣介が、戦争をモチーフとして自身の表現が可能かどうかを試した作品であったとも考えられるが、この作品は実作が現存しておらず、当時、作られた絵葉書の図版でしかこの作品を見る事ができない。しかし、竣介の妻、禎子が「はたから見ていても力を込めて描いていることが感じとれた。」（注 40）と回想しているように竣介は戦争画という新しい試みに対して真摯に向かい合っていたようである。確かに図版を見てみると戦場へ向かう兵士たちの緊張し強張った表情が一人一人描き分けられており、兵士それぞれの思いを回想することができる。この作品が当時の美術界の中でどのような評価であったかは分かっていないが、織田達朗はこの作品に描かれた群像は決して明るくなく、苦渋の表情を浮かべた兵士の姿からは何の戦意の高揚も伝えないと指摘。（注 41）さらに小沢も描かれた兵士の表情や構図、肉体表現について触れ、戦意の高揚を呼び起こす作品とはいえないと指摘している。(注 42)論者も写真図版のみを見て判断するのは難しいが、兵士の表情などから流行していたような戦意高揚を呼び起こす戦争画とは一線を画していると考察する。むしろ、兵士一人一人の表情に視線をあて兵士と言う一人の人間に迫ろうとしたようにも見え、そうした意味では竣介らしい作品とも言える。結局、竣介の中ではこの試作はうまくいかなかったようで、その後、竣介が油彩で本格的な戦争画を描くことはなかったようだ。

前項で竣介のファシズムに対する批判的な立場について触れたにも関わらず、竣介自身も戦争画を描いたと言う点について疑問を感じる点もあるが、「戦争画＝思想・精神の弾圧、政治的プロパガンダ」といった解釈は当時の竣介にはなかったようだ。むしろ、戦争画と思想・精神の弾圧を結びついて語られるようになったのは戦後の事であり、この一元的な解釈が日本の戦争画の評価にも大きな影を落としていた事は事実である。竣介は戦後、「芸術家の良心」（注 43）という一文を『朝日新聞』に投稿しており、当時、行われていた美術家の戦争責任の論争に対して一石を投じようとした。結局文章は不採用にはなったものの、文章内で戦争画について以下のようにつづっている。

「戦争画を描く画家は、ミリタリストだと言ふ程日本人の常識は低劣ではあるまい・・・（中略）・・・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。」

（松本竣介「芸術家の良心」前掲書『人間風景　新装・増補版』　２５１―２５３頁　）

戦争画に対する再評価が近年やっと進みだしてきた事を考えると、当時の竣介の言葉は非常に優れた見解であり今日的と言える。

第３節　「議事堂のある風景」を見る

第１項　描かれた背景

《議事堂のある風景》は、ニコライ堂を除けば竣介作品の中で具体的にモチーフの場所を特定できる唯一の作品ある。この作品には暗い色調で描かれた家屋や煙突、シルエット調の議事堂、荷車を引く人物が描かれている。この作品のモチーフが国会議事堂である事や、その荒々しいマチエールなどから他の竣介の作品とは一線を画す作品となっており、竣介がこの作品に特別な意味を込めていた事が伺える。本節では《議事堂のある風景》を通じて本論の主題である「松本竣介の心象」に迫っていきたいと考える。

（挿図 17）

《議事堂のある風景》　1942 年 1 月　油彩・画布

まず、この作品が描かれた背景について考察していく。本作が描かれたのはた１９４２年１月であり、太平洋戦争の開戦から約１か月の時期に当たる。竣介は本作を描くにあたり木炭や鉛筆で書かれたエスキースを残しており、エスキースの右下のサインには「Ｍ．Ｓ．１６．１２」とのサインが書かれている。

Ｍ．Ｓが竣介のサイン、１６と言う数字が昭和１６年（１９４１年）１２と言う数字が１２月を表していると考えられ、この事からエスキースは１９４１年１２月に制作されたという事がわかる。竣介は１９４０年頃以降の作品にはピエロ・デラ・フランチェスカやボッティチェリらルネッサンス期の画家を中心とした古典絵画の解釈が指摘されており、その解釈から木炭や鉛筆等でカルトンの制作を行っていたことが知られている。（注 44）このエスキースもそのカルトン制作を目的としたものであったと考察できる。加野恵子は竣介のカルトン制作の工程について「①→最初のスケッチ（風景画であれば現場スケッチ。その際、多くは鉛筆が使われたと思われる）、②→①を整理、発展させたデッサン、エスキースの作成（鉛筆の他にペンや墨などが用いられる）、③→②で決定した構図を転写するためのカルトンの作成、④→③を用いた素描作品の制作（時に油彩画のトーンを見るためのものもある）、⑤→③を用いた油彩画の制作。」と述べている。（注 45）現在、議事堂の風景のカルトンは確認されていないものの竣介がひとつの作品に対して入念な下絵を制作していた事が推察できる。

（挿図 18）

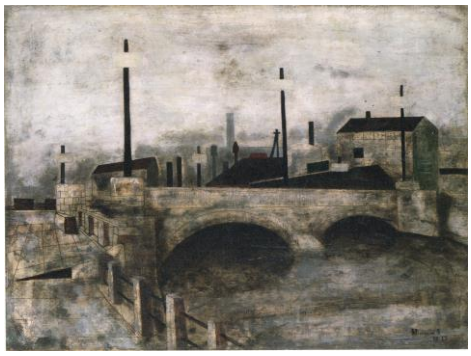
《議事堂のある風景》エスキース　1941 年 12 月　岩手県立美術館

このことから逆算すると作品自体の着想、スケッチ等の制作は１９４１年の秋頃ではないかと推察でき、時代背景を見ていくに当たっては１９４１年９月から１２月頃の世相を読み解いていく事が重要になる。この時期は太平洋戦争勃発の直前に当たり、１０月には陸軍軍人である東条英機が内閣総理大臣に就

任するなど戦争への機運が高まってきた時期である。また、１９４１年の秋と言えば前述したように竣介が戦争画《航空兵群》を発表した時期である。「生きてゐる画家」の中で「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」と書いた竣介にとって戦争画《航空兵群》を描くと言った行為は自身の新たなる表現への挑戦であった。妻、禎子が懸命に戦争画を描いている姿を見ているように、試作と断っていたものの竣介は真摯に戦争画と向き合っていた事が伺える。しかし、杉山悦子の指摘のように、竣介にとって《航空兵群》は納得がいく出来栄えではなかったようで、戦争画への試作は失敗に終わった。（注 46）最も、戦争画を描いた多くの画家が戦後のＧＨＱの戦争責任を恐れて作品を自身で処分している為、織田の指摘のように《航空兵群》も竣介の手によって処分された可能性もある。（注 47）その為、竣介の戦争画がこの一点であったか否かは、現在の所、確認できていない。

《航空兵群》の制作が竣介にとって納得いくものであったにしろ、なかったかにしろ、１９４１年の竣介の作品は画風転換期直後に当たり、この時期には《画家の像》《橋（東京駅裏）》《市内風景》《ニコライ堂と聖橋》などの多くの代表作が描かれている。竣介が新画風を確立したと見る事もできるが、その作品群の中にはモンタージュ技法の頃に描かれていた線描による表現も見る事ができ、新旧の画風が混在している作品もある。また、《航空兵群（試作）》を制作するなど竣介にとって新たなる画題への試みも見て取れ、そう言う意味では１９４１年の竣介作品は新画風への移行期とも推察でき、試行錯誤を繰り返し、竣介が自身の表現への苦悩の中で、二科初入選の頃から主題にしていた都市という主題に立ち返り、《議事堂のある風景》を制作したとも考察できる。

（挿図 19）



《橋（東京駅裏）》1941 年 12 月
油彩・画布

（挿図 20）

《煙突のある風景》1941 年 3 月
油彩・板

（挿図 21）

《市内風景》1941 年 12 月
油彩・板

また、《議事堂のある風景》のエスキースが完成した１２月は日本軍がハワイ真珠湾を攻撃し太平洋戦争が勃発した時期であり、竣介は真珠湾攻撃の成功を告げるラジオのニュースを聞き、妻、禎子に「たいへんなことになる。日本にとっていい状態のときに終わらせなければ・・・」と漏らしていたと言う。（注48）歓喜に沸く日本国民の中で竣介はその後の時局の悪化を予測していたのかもしれない。油画の制作を始めて完成させる翌年の１月までの間、日本はグアム、タラワ、マキンを占領し香港、フィリピンにも進軍し戦果を挙げていった。次々に東南アジアに進軍していく軍部に対し、ヒューマニストであった竣介は複雑な感情を抱いていたに違いない。

第２項　表現・技法

次に《議事堂のある風景》の表現・技法について論考を進めていく。なお、本節で考察する《議事堂のある風景》の構図や細部のマチエール、使用されている色彩の特徴については２０１３年８月２２日に岩手県立美術館にて行った作品調査を元にしている。竣介は１９４０年の画風転換後、ルネッサンス以降のリアリズムの系譜を解釈し作品の制作を行ってきた。この作品もその流れを受け、制作された作品と言え、作品には青みがかった静寂な空間の中に塀や煙突、竣介独特の正面性を持った建物が描かれており、画面左から右、前景から奥に向けて特徴的に大きくカーブする道とその付近の街路樹が描かれている。そして、奥に進む道の先には黒くシルエット調に描かれた議事堂の姿が描かれ、その議事堂に背を向けるように画面前景の道には黒塗りで描かれた荷車を引く人物が描かれている。エスキースでは葉の落ちた街路樹が冬の陽光に照らされて道路に影が落ち、二又に分かれた議事堂に向かう道にも荷車を引くもう一人の人物が描かれているが、油彩画になると人物の姿は消え画面の色彩は青味がかり冬の陽光は消え、夕刻から夜の帳のような暗い空間になっている。

（挿図 22）

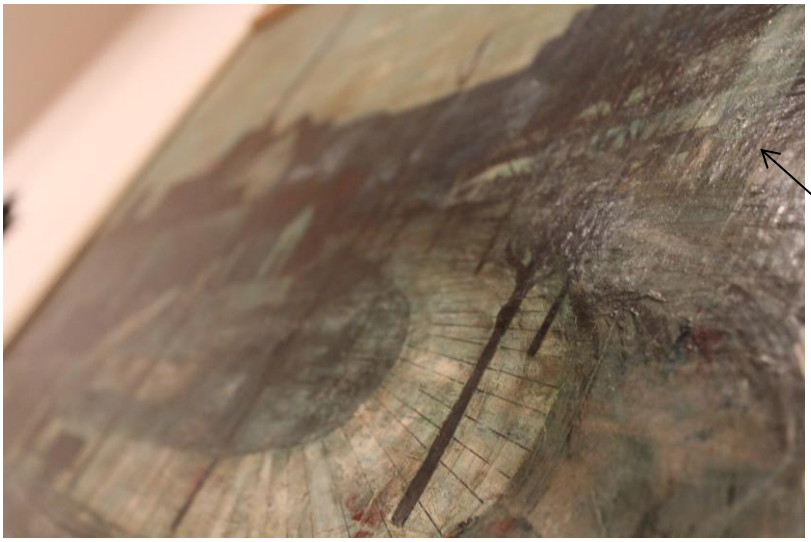
街路樹の影がある

（挿図 23）

油彩画細部

この作品には画面の最終層に青味のグレーズが行われており、その効果により画面全体に青味がかかって見えるのも特徴である。明治以降、日本では当時のヨーロッパの主流であったプリマ描きを用いて作品を制作する画家が多かったが、そんな中でグレーズを多用していた竣介は非常に珍しいと言えよう。竣介の油彩技法については小林俊介の研究があり、その中でもグレーズ技法についての指摘がある。小林によると竣介のグレーズによる重層技法は、１９３０年代の後半、とりわけ《街》に始まるモンタージュ技法を用いた都市風景画シリーズ以降から用いられ始めたようであり、竣介は画面上で描画対象によって層構造を変化させ画面に複雑さを生み出しているとも指摘している。(注 49) グレーズ技法とは、論者も作品制作にあたって頻繁に用いる技法であり、不透明な下地層に樹脂などを混合した画溶液で薄めに溶いた絵の具を塗り重ねる事により、下地層が見える程度に上塗りを施すという古典絵画において多く用いられてきた技法である。現在では、グレーズ技法を用いるにあたってスタンドリンシードオイルやダンマル樹脂・マスチック樹脂などを混合した画用液を用いる事が多い。当時の竣介がどのような画溶液を用いていたかは明らかになっていないが、竣介と交流のあった画家・中野淳の著書には竣介のアトリエでテレピン、リンシードのオイルの瓶を見たとの記述があり、パレットの二つの油壺には小さな柄杓が置かれていた為、画溶液の調合には神経を使っていたのではないかと述べている。また、中野は竣介の自画像などからグレーズ技法にはダンマル樹脂が混合されていたのではないかとも指摘している。(注 50) ダンマル樹脂は主に東南アジアの樹木から採取される軟質な樹脂で、画溶液やワニスに混合して用いられる事が多く、この樹脂を用いると画面に強い光沢がでるのも特徴である。《議事堂のある風景》を斜角から見ると画面には強い光沢が確認される為、論者はこの作品にもダンマル樹脂などの光沢が出る樹脂を混合した画溶液を用いてグレーズ技法を用いていたと考察する。

（挿図 24）



強い光沢による光の反射が見られる。

細部　斜角から撮影

（挿図 25）

強い光沢による光の反射が見られる。

細部　斜角から撮影

当時、竣介が描く風景画は静寂、静謐、また、「無音の風景」と称される事がよくあるが、このようなイメージは、グレーズ技法の効果によるところが大きいと考察できる。グレーズ技法は前述したように下層の下地層の色味が見える為、下地の色彩を生かし深みを持たせる事ができる。特に、《議事堂のある風景》では青色を用いてグレーズ技法が使用されており、青は色彩的に言えば寒色であり減退色である。これをグレーの下地層に施すことにより青の特徴である減退色の効果で画面に吸い込まれるような深みが生まれる。前述したように、竣介は最終層で画面全体的に青によるグレーズ技法を施しており、作品から少々離れても青味を感じるほど、その色味は強い。また、この作品は他の竣介作品と比較してもグレーズ技法の効果が際立っているのも特徴である。このような効果により、グレーや黒を主体として描かれた《議事堂のある風景》でも、画面に吸い込まれていくような深い色彩の効果が見て取れるのである。

また、このようなグレーズ技法の効果が表れる背景には竣介独自の下地の効果がある。竣介は本格的に油彩画を描き始めた頃から、パネルに紙を貼りその上に油彩で描くなど、下地にこだわりを見せていた。前述したように、郊外シリーズやモンタージュ技法を用いて制作していた１９３０年後半は下地に白色絵の具を用いて描くなど、藤田嗣治やルオーの影響も指摘されている。（注 51）画風転換後もホワイトやブラックを用い下地を制作していたようでグレーズ技法の下層にはうっすらと白色下地が覗いている。これらの竣介の制作過程については１９３９年から翌年にかけ使用された竣介の手帳にメチエ（技巧）に関するメモ書きが残っており、そこには以下のように記されている。

「下塗り，三度
・下絵塗り（明暗）
線描（1）中絵塗（明暗）
線描（2）ハーフトーン　明部　暗部
線描（3）仕上塗　ハイライト
線描(4)仕上　ハーフトーン　セロワニス　ワニス　セロニス　磨き　四日間」(注 52)

この資料によると、下塗りを三度と下絵塗りを一度、線描を四段階に分けて施しワニスを塗布すると書かれているが、このメモが描かれたのが１９３９年の為、竣介がモンタージュ技法を用いて制作していた時期にあたる。《議事堂のある風景》制作の時期とは異なっている為、線描の部分には多少変わってきていたと考察されるが、自身の技法の詳細について多くの資料を残していなかった竣介にとってこのメモは貴重な資料と言える。

また、竣介の下地制作については中野淳が以下のように記している。

「アトリエに入ると、私に気づかず背を向けて床に寝かせたキャンバスをパレット・ナイフで削っていた。ガリガリという高い音を立てている小品の画面を覗き込むと、
　「何だ、来ていたのか。少し待っていてくれ」
と、松本さんは顔をあげて笑った。・・・(中略)・・・松本さんは削った画面に絵具を塗りつけ、また削るという動作を何回も繰りかえした。それは激しく、スピード感を伴っていた。何かに憑かれた姿にも見えた。」

（中野淳　『青い絵の具の匂い　松本竣介と私』　中央公論新社　１９９９年　４６頁）

「松本さんは私と話しながら、数枚のキャンバスを張り終えると、下塗りをはじめた。刷毛で塗ったホワイトをナイフで掻き落としながら､絵具を粗目のキャンバスに喰い込ませてゆく。これを日を重ね乾かしながら何回か繰り返すそうだ。」

（『青い絵の具の匂い　松本竣介と私』中野淳　中央公論新社　１４４頁）

中野が竣介と交流を持ち始めたのが１９４３年からであることから、中野が見た制作過程が前述したメモの制作過程に当てはまるかは定かではないが、こちらも、竣介の下地制作を垣間見る事が出来る貴重な証言である。この証言にもあるように、竣介は下地制作の際にホワイトの絵の具をキャンバスに塗り、パレットナイフで削っていたと言う。《議事堂のある風景》をよく見ると、前景に描かれている建物や道路、塀などの画肌に絵の具を削り取ったような跡が見

られ、中野が記した技法が《議事堂のある風景》にも使用されていた事が伺える。

（挿図 26）

（挿図 27）

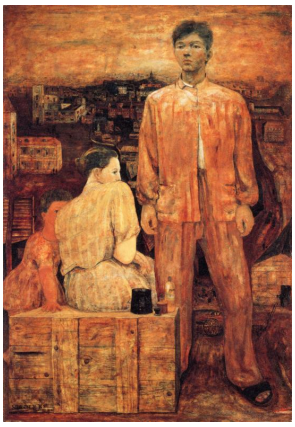
パレットナイフでの削りの痕跡

また、竣介は主に水彩画の技法であるドライブラシ（注 53）のような絵の具の擦れの表現を好んで利用している。《議事堂のある風景》では建物の壁面や道路などに多く使用されており、画面下、作品の前景に当たる道路部分にはその表現が顕著に表れている。この筆致の大きさから考察すると刷毛か大きめな平筆を用いて描かれたと思われ、擦れの度合いから、完全なドライブラシと言うよりも絵の具には少々、画溶液が用いられていたと考察できる。

（挿図 28）

ドライブラシによる擦れの表現

次は色彩について触れる。竣介は、当時、ブルー、茶、グレーといった３種類の色を好んで使用しており、当時の作品はいずれかの色味をもって描かれていた。ブルー系統は《横浜風景》《白い建物》茶系統の作品は《画家の像》《市内風景》《丸内風景》１９４３年制作の《Ｙ市の橋》、グレー系統は《立てる像》《車庫近く》《煙突のある風景》等になる。

茶系統	ブルー系統	グレー系統
（挿図 29）  《画家の像》	（挿図 30） 《Ｙ市の橋》1943 年制作	（挿図 31） 《立てる像》
（挿図 32） 《市内風景》	（挿図 33） 《白い建物》	（挿図 34） 《車庫近く》

《議事堂のある風景》は一見、グレー系統の作品のように見えるが、前述した青のグレーズ技法の効果により、ブルー系統に近い作品である。しかし、同様にブルー系統の作品である１９４３年制作の《Ｙ市の橋》と比較してみると、《Ｙ市の橋》の明度が高く、青味が強いことが分かる。《Ｙ市の橋》もグレーズの使用が見て取れ、同様の技法が使用されているにも関わらず、２つの作品に差異が生じているのはなぜだろうか。その理由は、グレーズ技法の特徴と下地層にある。前述したようにグレーズ技法は薄塗の重層技法の為、グレーズ技法後も下地がうっすらと見えるのが特徴である。この特徴を生かした古典技法の中にグリザイユ技法と言うグレーズ技法を用いた技法があるが、この技法は下地層をモノトーンで描き、その上塗りにグレーズ技法を施すため、下地のモノトーンの段階で作品の明度が決まる。つまり、グレーズ技法を用いる作品において、作品の明度は下地層において決定すると言って良い。その点に着目して《Ｙ市の橋》と《議事堂のある風景》を比較してみると、前者のグレーズの下

層には白やグレー、茶の下地が見て取れ、橋の部分から除く下地を見ても分かるように全体的に明度が高い。それに対し後者は、グレーや茶、そして一部赤に近いような色味も見て取れ、白の部分は非常に少なく明度が低い。論者は、この下地の明度差がこの２点の違いに現れていると考察する。また、《議事堂のある風景》には下地層に用いられている茶の色味が強い。その為、ブルーのグレーズ技法により複数の色が重り、色彩の混色によりグレーに近い色味に見えるのではないかと推察する。（注 54）

（挿図 35）

《Ｙ市の橋》1943 年　油彩・画布

（挿図 36）

《議事堂のある風景》1941 年１月　油彩・画布

第３項　心象・心理

前項で《議事堂のある風景》と《Ｙ市の橋》の比較を行い、グレーズ技法、下地層、そして色彩の違いについて見てきたが、論者は《Ｙ市の橋》だけではなく、同時期（１９４１年～１９４２年）に制作した《画家の像》や《ニコライ堂と聖橋》《街角（横浜）》などの作品群と比較してみても、《議事堂のある風景》の明度や彩度が低く、下地層の画肌やグレーズ技法に使用されたブルーも強い色味を持っている事がわかる。色彩で唯一類似しているのは《駅の裏》くらいであるが、《駅の裏》が制作されたのも１９４２年１月と《議事堂のある風景》と同時期である。こうして見ると《議事堂のある風景》は竣介の作品の中でも特殊な作品である事が分かる。

（挿図 37）

《議事堂のある風景》1942 年 1 月　油彩・画布

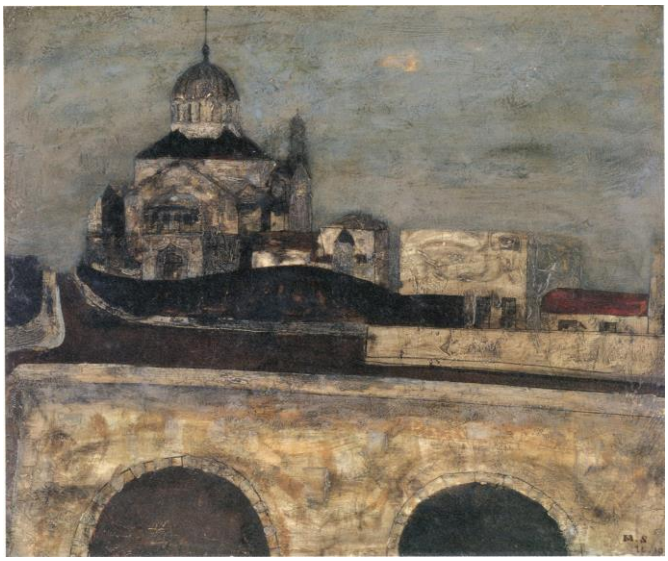
（挿図 38）

《街角（横浜）》1941 年 5 月　油彩・板

（挿図 39）

《駅の裏》1942 年 1 月　油彩・画布

（挿図 40）

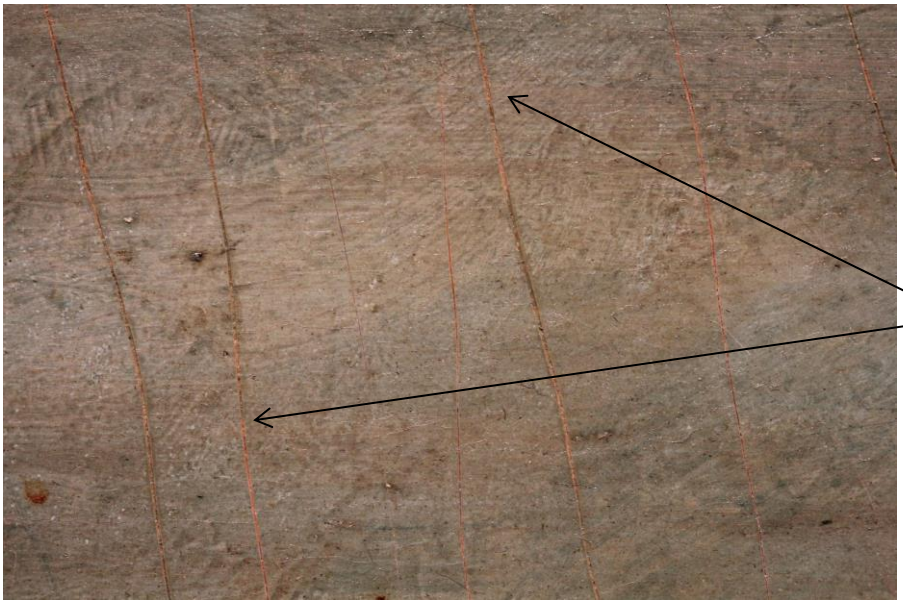


《ニコライ堂と聖橋》1941 年 10 月　油彩・板

前述したように《議事堂のある風景》のエスキースを見てみると、街路樹や人物に影が描かれ、空の明るさから、冬の陽光を感じさせる。当時の竣介は描く前に油彩画と同画面のカルトンをハトロン紙に描いており、このエスキースはその前段階であったと考えられるが、《議事堂のある風景》のカルトンが現存していないことから、油彩直前の下絵は確認できない。しかし、制作当初、このように陽光に照らされ、影が伸びる作品に仕上げようと考えていたとすれば、このような暗い色彩は用いなかったのではないだろうか。竣介は影や光を感じさせる作品にはしばしば茶色を使用している。《画家の像》や《市内風景》はその代表的な作品であり、茶系の色味によりノスタルジックな光が強調されている。そして、《議事堂のある風景》を注意深く見ていくと、油彩の剥離や画面上

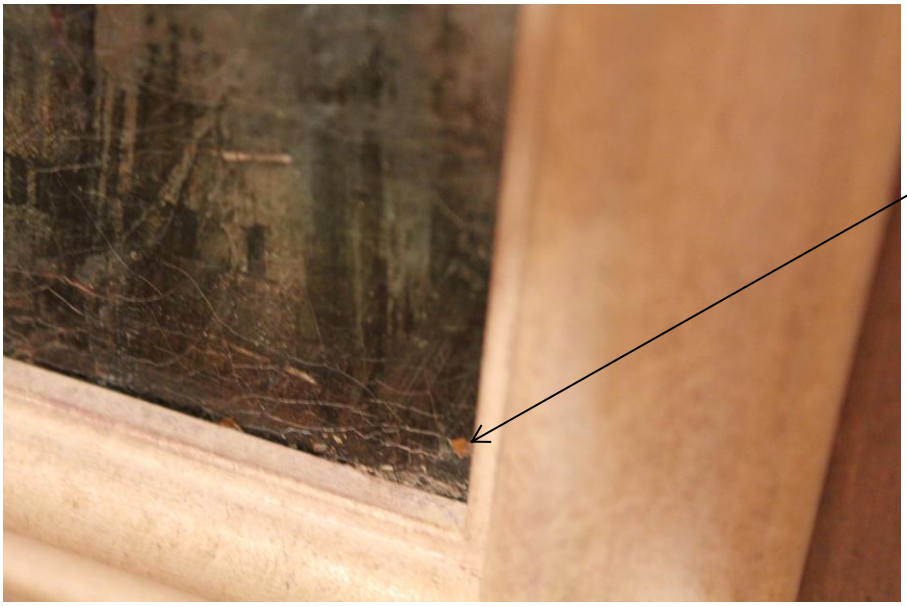
部の空のひび割れ部分からバーントシェンナやライトレッドのような色彩が覗いており、下地層には茶系の色味が使用されている事がわかる。

（挿図 41）



《議事堂のある風景》部分　　（画面上部）

（挿図 42）



《議事堂のある風景》部分　（画面右下）

また、《議事堂のある風景》は剥離やひび割れが多い作品としても知られており、他の竣介作品の中でも状態が悪い。その理由として考察できるのは、作品

の保存環境が悪かったか、もしくは、竣介が他の作品とは異なる技法を用いその技法が原因で油彩のひび割れや剥離が起こったかのどちらかである。前者に関しては、岩手県立美術館の所蔵作品目録を参照すると購入は昭和５２年（１９７７年）と記されている。岩手県立美術館の開館は２００１年１０月であった為、当時は岩手県立博物館建設の基本構想を元に近代美術部門の充実の一環として購入されていた。（注 55）目録によると竣介作品の購入は１９７５年から開始されていたようなので《議事堂のある風景》は岩手県立美術館の所蔵作品の中でも比較的早い段階で収蔵されていたことがわかる。作品購入の１９７７年以前の保存環境がどのような物であったかは不明の為、保存環境による劣化の可能性も否定できないものの収蔵以前には所蔵者がいたようなので長期にわたり劣悪な保存環境にあったとは考察しにくい。すると、作品状態が悪化した原因としては後者である竣介が剥離やひび割れが起こりやすい技法を用いたという可能性が考察できる。しかし、そうだとすればなぜ、竣介はこの作品だけ他と異なる技法を用いたのだろうか。論者は、その理由を、前述の描かれた背景で見たような社会状況が、竣介の心象に少なからず影響を及ぼした可能性があると考察する。

《議事堂のある風景》が描かれた１９４１年１２月から１９４２年１月までは前述したように日本軍がハワイの真珠湾を攻撃し、アメリカとの太平洋戦争が勃発した。『雑記帳』や「生きてゐる画家」を書き、軍部の文化統制に対して批判を表していた竣介にとってこの戦争の始まりは決して歓迎できるものではなく、真珠湾攻撃成功や近隣東アジアへの日本軍の進出に沸く国民に反して竣介は、妻、禎子に「たいへんなことなる。」と不安を漏らしていた。また、１９４１年は戦争画の制作を行い、線描による表現を用いて作品を制作するなど、竣介にとって新技法への移行期であったとも言える。前章でも述べたが、竣介は１９４１年４月に画家の先輩として慕っていた難波田龍起に手紙を送っており、その中で「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ようと思つてゐるのですが、それが大変です。」（注 56）と記しており、新たなる画風への苦悩と模索が伺える。

つまり《議事堂のある風景》は自身の新たなる画風の模索の中で制作が始まっており、議事堂というモチーフの選択も《航空兵群》の制作と同様に新たなるモチーフへの挑戦だったとも推察できる。《議事堂のある風景》のエスキースが１９４１年１２月であった事を考察すると、油彩画を描き出した時期に太平洋戦争が勃発した時期と重なり、大国との戦争の勃発に不安と混乱を覚えた竣介が制作当初、茶系の色味で描いていたにも関わらず、自身の心象の変化から《議事堂のある風景》に新たに加筆を加え、色彩や画肌を一変させた可能性もある。仮に、茶系の色味での制作段階でグレーズ技法を用いていたとすれば、

ダンマル樹脂などの画溶液の効果で画肌が滑らかなガラスのようになっており、加筆した絵の具が下層にある絵画層にうまく固着せず、ひび割れや剥離の原因になったとも考察できる。いずれにせよ、当時の竣介の心象の中には作品の着想当時にあったような明るい冬の陽光はなくなっており、泥沼の戦争に突入していく、暗い姿しか描けなかったと推察される。

第４項　風刺的性格

前述したように、《議事堂のある風景》はニコライ堂を除けば竣介の作品の中で具体的にモチーフの場所を特定できる唯一の作品ある。この作品はそのタイトル通りの議事堂、そして、前景の道を議事堂とは逆方向に荷車を引き歩いている人物の姿が特徴的である。朝日晃の指摘によれば作品の導入には、津田青楓の《ブルジョワ議会と民衆の生活》があるのではないかと言われている。(注57) 津田のこの作品は１９３１年に描かれたものであるが、《議事堂のある風景》と同様、議事堂と民衆の対比を描いた作品である。この作品はその風刺的な側面から第１８回の二科展出品時に警察当局の圧力により、作品名称の変更を余儀なくされた作品である。津田の作品に対して竣介がどのように思っていたかは現存する記述は残っていない為、《議事堂のある風景》の着想に影響したかは定かではないものの、竣介も戦前、二科展との関わりがあった為、朝日の指摘のように津田の作品を見た可能性はある。

また、《議事堂のある風景》では、荷車を引く人物の上部に描かれる街からそびえ立つ一本の煙突も特徴的であり、落葉した街路樹と弧を描く曲線の道路と呼応し、画面に緊張感をもたらしている。この煙突は工場の物なのか何なのかは定かではないものの、画面ではその煙突の高さは議事堂の高さを上回っており、この煙突の下方に荷車を引く人物が配置されている事から、シルエット調の議事堂と、前景の道を歩く人物をつなぐ役割を果たしている。この煙突は街路樹やそのほかの建物にある小さな煙突と共に、画面に縦のリズムをもたらしており、煙突がなければ本作はもっと単調な作品になってしまうだろう。また、画面前景の荷車を引く人物であるが、《議事堂のある風景》のエスキースの段階では前景だけでなく議事堂方面にカーブする道にも描かれていたが油彩画ではその姿が消えている。いや、実際には消えているというよりも竣介が描画後に塗りつぶしたと言った方が良いだろう。エスキースで労働者が描かれていた部分の油彩画を詳細に見ていくとその部分に黒い色彩が残っており、その上部の絵の具層により画面がぼかされているようにも見える。前述したように、竣介が太平洋戦争開戦の影響を受け画面に加筆し、この部分もその際に塗りつぶし

たものとするならば、開戦に伴う竣介の心象の変化により議事堂、つまり、国家・軍部に向かう人物の姿を竣介はもはや、描くことができなかったのではないだろうか。

（挿図 43）

エスキース（細部）

（挿図 44）

塗りつぶした跡

《議事堂のある風景》細部

また、この作品を着想し制作を行っていた１９４１年は竣介が軍部の強圧的な文化統制に反論した「生きてゐる画家」を書いた年でもある。前述したように、竣介は『線』『生命の藝術』『雑記帳』「生きてゐる画家」など多くの文章で芸術と人間性さらには社会との関わりについて言及をしてきた。これらの文章が竣介の思想の基本構造であり、シルエットで描いた議事堂の姿に強大な権力の姿を投影していたとするならば、この作品から風刺的な性格を見て取ることもできるだろう。しかし、この作品が単なるファシズム批判の作品であると言った解釈は竣介を「抵抗の画家」として解釈する事と同義である為、注意を要する。この作品に見る風刺的な性格は竣介が戦火の中にあって人間が如何にあるべきかを冷静な視点で考察し、そこに自身の心象を投影した結果、生まれた物であると考察している。

第４節　都市風景画作品の画面構成に見る竣介の心象

竣介は《議事堂のある風景》以外にも多くの都市風景画を残しており、本節は、１９４０年の画風転換以後の竣介の都市風景画作品を考察していく。

第１項　Ｙ市の橋

《Ｙ市の橋》は、１９４２年から１９４６年まで竣介が繰り返し描いた連作であり、描かれている橋は横浜の新田間川に架かる月見橋である。この橋は横浜

駅近辺にあり、１９２８年に架設され１９９６年に架け替え工事が行われているものの現在も当時と同じ場所に架設されている。現在では周囲にビルが立ち並び橋の上部には首都高速道路が走り、当時の風景とは大きく異なっているが、橋の奥を走る京急線の線路に架かる跨線橋は竣介の絵画と同じ位置にあり、当時の面影を見ることが出来る。竣介は当時、住んでいた下落合の自宅から横浜のこの橋まで足を延ばし、スケッチを繰り返し、油彩画４点を残した。

《Ｙ市の橋》は、画面左に、鉄骨むき出しの跨線橋、画面右には国鉄の工場、その両者の前面に月見橋が描かれており、構成物の大きさが４作品それぞれで異なっているのが特徴である。１９４２年の《Ｙ市の橋》は、茶系統の色味で描かれ、跨線橋が大きく象徴的に描かれており、その複雑に鉄骨が絡み合う様が非常に魅力的で力強く描かれている。国鉄の工場は画面奥に小さく描かれており、夕日が当たっているのだろうか壁がほのかに明るくなっている。しかし、翌年の１９４３年に描かれた作品では逆に、跨線橋が小さく描かれており、奥にあった国鉄の工場が大きく重厚感のある佇まいで描かれている。色彩も前年の作品とは異なり、ブルーのグレーズ技法が用いられており、深みのある色になっている。１９４４年に描かれた３点目は１９４２年の構図に類似し、再び跨線橋が大きく描かれているが、最初の作品よりマチエールが穏やかになっている。色彩も夕日がさしているかのような茶褐色の絵の具で描かれており、ハット帽を被った成年の姿が郷愁を誘う。最後に、１９４６年に描かれた作品では空襲で焼け跡の中の廃墟と化した橋が描かれている。前の３点とは大きく変わって、周囲の風景は瓦礫ばかりであり、跨線橋も残された太い鉄骨で面影がわかる程度である。その色彩は赤茶の下地が強く、マチエールも荒々しい事から、戦争により変わり果てた橋の姿への竣介の無念が感じられる。竣介はこのように、４点をそれぞれ異なった色彩、構図で描いていた。竣介が同様の場所で同様のモチーフを描き連作を行う事は他にもあったものの、この作品のように作品それぞれで跨線橋や工場など、主題が異なった作品は少ない。そこには、竣介のモチーフへのこだわりと構図の工夫が見て取れるのである。

なお、近年のＸ線撮影での調査により１９４７年に描かれた《建物》の絵の具層の下に《Ｙ市の橋》と同様の構図が発見されており、もう一点の《Ｙ市の橋》が存在も確認されている。（注 58）《建物》は戦後に描かれた事からもキャンバスなどの材料不足で描かれていた絵を竣介が塗りつぶし新たな絵を描いた可能性もある。また、州之内徹によれば１９４１年に描かれた《横浜風景》は最初の《Ｙ市の橋》が描かれる前の作品であるが、本作と同様の場所を描いたものであり、この絵には《Ｙ市の橋》の右面に描かれる国鉄の工場が主題として描かれている。（注 59）

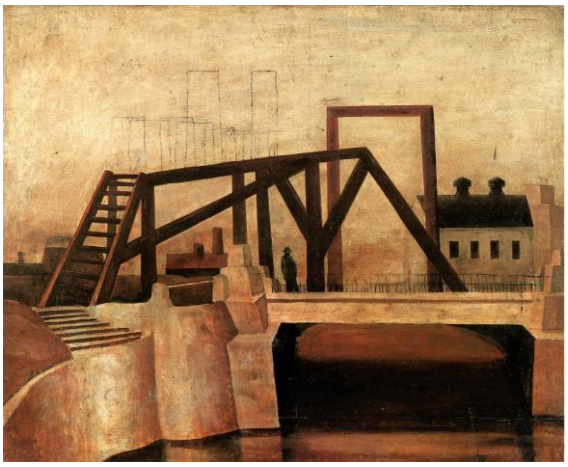
（挿図 45）

《Ｙ市の橋》　1942 年　油彩・画布

（挿図 46）

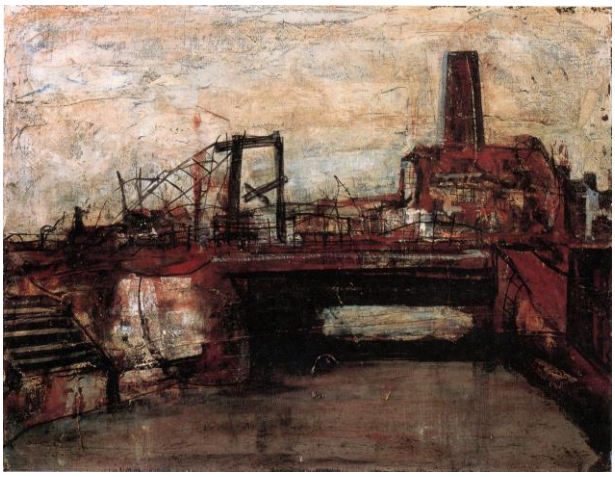
《Ｙ市の橋》　1943 年　油彩・画布

（挿図 47）



《Ｙ市の橋》　1944 年　油彩・画布

（挿図 48）

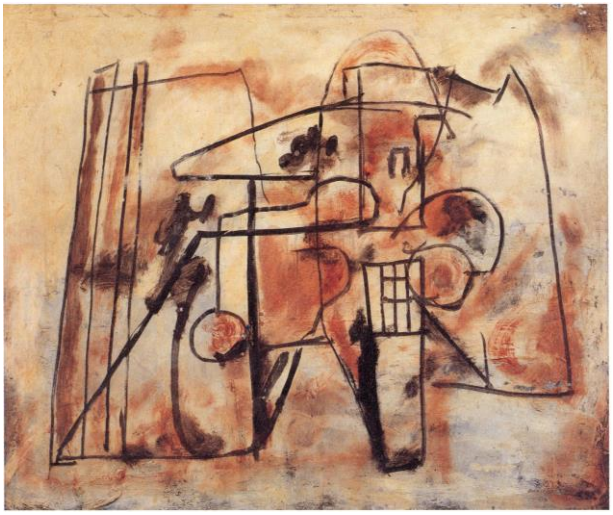


《Ｙ市の橋》　1946 年　油彩・画布

（挿図 49）

《横浜風景》　1941 年　油彩・板

（挿図 50）



《建物》　1947 年　油彩・板（Ｘ線で下絵にＹ市の橋）

第２項　ニコライ堂

ニコライ堂は竣介が好んで描いたモチーフの一つである。ニコライ堂と言う名前は通称であり日本に正教会の教えをもたらしたロシア人修道司祭聖ニコライからきている。正式名称は「東京復活大聖堂」であり、１８９１年に東京都神田に建てられ、この建造物は、関東大震災により一部改装があるものの日本最大級のビザンティン教会として現在もその姿を残している。竣介はニコライ堂を正面から捉えた姿や側道から見た姿など様々なアングルでのスケッチを残しており、油彩作品も《Y 市の橋》や《鉄橋付近》などの竣介の連作シリーズの中では最多の数を制作している。田中淳は当時では珍しかったビザンティン様式のエキゾティックな雰囲気とその姿に竣介が惹きつけられたのではないかと指摘しており（注 60）、１９４１年以降、竣介は、このモチーフを描き続けている。その為、１９４１年当初の描き方と、晩年の描き方とでは技法や色彩が大きく異なっており、竣介の表現手法の変遷を辿ることができる。１９４１年３月に描かれた最初の《ニコライ堂》は画風転換後の作品ではあるが、この作品は、線描も用いていなければ、削りを用いてマチエールもほとんど見受けられない。同年に描かれた《ニコライ堂の横の道》と比較しても両作品に描かれたニコライ堂の前の街路樹の描き方などに、最初の作品は荒々しさを感じる。技法もグレーズよりもプリマ描きに近い事から、おそらく制作の当初は習作のつもりで描いたか、もしくはこれ以後の作品のエスキースとして描かれたものと推察される。その後、茶系統やグレー系統で削りやグレーズを用いた作品を多く描いており、描く角度も様々に変化している。また、晩年に近づいてくると戦後の竣介作品の特徴の赤褐色の色彩が多く用いられており、画風転換期以後、影をひそめていた線による表現も復活している。１９４７年の《ニコライ堂裏の道》にはモチーフを他視点的に捉え画面上で再構成を行っており、当時、竣介が傾倒していたキュビズムの影響も見て取る事ができる。

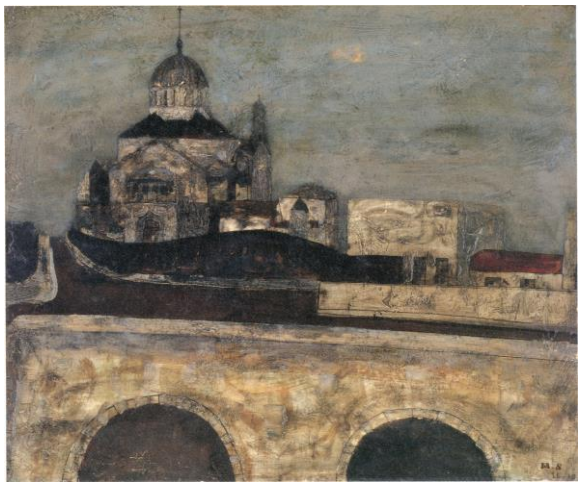
（挿図 51）

《ニコライ堂》　1941 年 3 月　油彩・板

（挿図 52）

《ニコライ堂の横の道》1941 年頃　油彩・板

（挿図 53）



《ニコライ堂と聖橋》1941 年 10 月油彩・板

（挿図 54）

《ニコライ堂》1941 年頃　油彩・画布

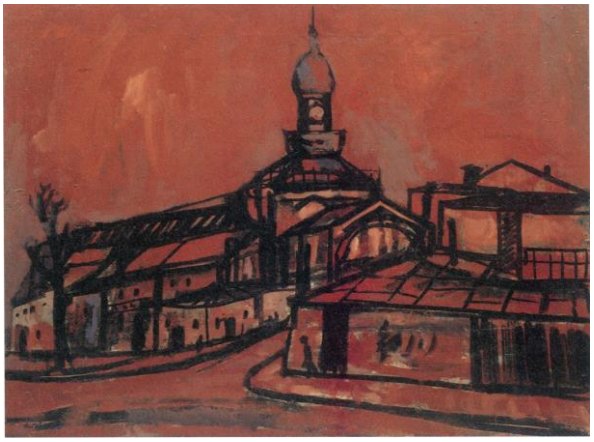
（挿図 55）

《塔のある風景》1942 年　油彩・画布

（挿図 56）

《ニコライ堂付近》1947 年頃　油彩・画布

（挿図 57）



《塔のある風景》1947 年頃　油彩・画布

（挿図 58）

《ニコライ堂の裏道》1947 年　油彩・画布

第３項　鉄橋付近

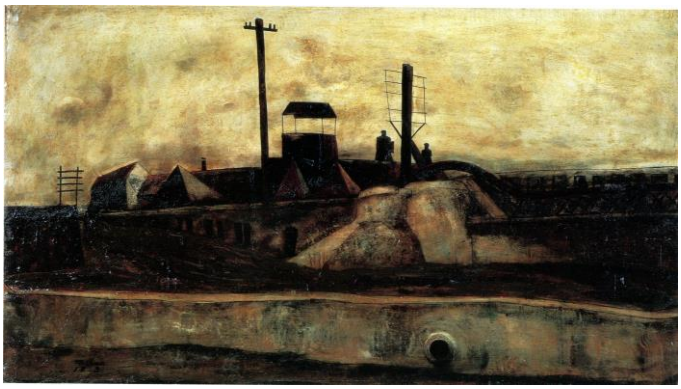
《鉄橋付近》は１９４３年と１９４４年に描かれた竣介の連作シリーズの一つである。この連作は作品数が２点と、制作された数でいえば、前述した《Y市の橋》や《ニコライ堂》よりも少ない。しかし、本作を描くために竣介は数多くのスケッチ、エスキース、カルトンを残しており、竣介の制作の過程を知る上で非常に重要な作品となっている。描かれた場所については州之内徹と丹治日良の研究があり、モチーフとなった場所は五反田駅近くの東五反田２丁目付近であるということがわかっている。（注 61）画面に描かれている橋は当時の国鉄の線路であり、現在は山手線から大崎方面へ向かう途中の目黒川に架かる橋である。画面では線路と川が平行に並んで描かれているが実際には川は線路と交差するように流れており、スケッチでは竣介も現場と同様に描いている。これは、竣介がエスキースの段階で画面を再構成していると考えられ、《鉄橋付近》の数多くのエスキースを見てみるとその過程がわかるが、詳しくは次項の松本竣介の画面構成にて検証する。

また、この作品は画面中央に人影のようなものが描かれており、長らく、「「時代の監視者である竣介」あるいは逆に「固有な国家意思の体現者」であり「迎え撃つ者」である、というふうに人格として捉える解釈」（注 62）または単なる実存風景内の工場のベンチレーターである。（注 63）といった議論が繰り返されてきた。ただ、現在、竣介の描いたとされる場所に行ってみてもマンションや雑居ビルが立ち並び、当時の工場の跡など全く残っておらず、州之内、丹治、両氏の調査でも当時の姿を記憶している者はいなかった事から、真相は謎のままである。しかし、画面を注視してみると、画面中央にこうしたシルエット調の強い色味のものが、その隣に描かれる電柱と共に目線を中央に集める役割を果たしており、また、鉄橋と川といった横の構成に対応しての縦のリズムを生み出す役割にもなっている。竣介にとっては人影であったにしろ、なかったにしろ、このようなシルエット量の色味が強いものは必要であったと考察する。

（挿図 59）

《鉄橋近く》1944 年 1 月　油彩・画布

（挿図 60）



《鉄橋付近》1943 年 3 月　油彩・画布

なお、１９４３年に制作された茶系統の作品は同年、４月に開催された新人画会に出品されていた。この会は前章で述べたように靉光、麻生三郎、糸園和三郎、井上長三郎、大野五郎、鶴岡政男、寺田政明、松本竣介の８人で結成された会であった。《鉄橋付近》は、当時、戦争画以外の発表が困難だった時代において竣介が発表できる数少ない作品だったのだろう。

第４項　松本竣介の画面構成

前項までで見たように、竣介は、多くの都市風景画を描き、同じ場所の連作も多く描いていた。連作は、以前に描いたことのあるモチーフや場所を描くため、作家としては構図やテーマに神経を使う。それでも、結局、以前と似通った作品になり、単調な連作になってしまう事は少なくない。しかし、竣介の連作にはそういった類似性は薄く、それぞれ違った作品の印象になっている。その背景には、竣介が、連作中で、色彩を変え、モチーフを描く角度を変え、時にはモチーフのサイズを変えるなど、画面上での工夫と作品へのこだわりがあったからではなかったかと考察している。

前述したように竣介は、現場でのスケッチ→アトリエでのエスキース→油彩画と同サイズのカルトン→油彩画、と言う順序で作品を描いていた。スケッチやデッサンが数多く残っている画家は竣介以外にも多く存在するものの、下絵のカルトンを制作し、ここまで段階を踏んで制作していた画家は珍しい。カルトンとは、木炭や鉛筆などで描いた本画と同サイズの下絵の事であり、多くの場合、カルトンをキャンバスなど本画に転写し描いていた。日本画で言う所の大下図に当たり、カルトンの段階で本画の構図はほぼ決まっている。その為、本項では、スケッチ、エスキースやカルトンを注視しながら竣介の画面構成について考察していく。なお、竣介のカルトン制作については加野恵子の『松本竣介のカルトン』（注 64）があり、本項を書くにあたって多くを参考とした。

前項でも取り上げたが、竣介作品においてスケッチ、エスキースの数が多く残っているのは《鉄橋付近》である。２点の連作であるが両作品ともに原寸大のエスキースが残されており、墨や鉛筆を用いて紙に描いてある。本作の構図は右に鉄橋があり、そこから左にかけて鉄道の線路が伸びている。画面下にはその線路と平行する形で川が流れており、画面右下には川に流れ込む排水溝の丸い出口が描かれている。また、画面中央には空に向けて伸びる一本の電柱と工場の煙突のような円柱が伸びており、画面縦の流れを生み出し、画面が横に向けて間延びする事を防いでいる。こうしてみると縦と横の流れを考えて構成された作品であることがわかるが、この作品のデッサンやエスキースを見てみると構図が異なる作品が何点も見られる。

１９４３年頃に描かれた《鉄橋近く》（ａ）はおそらく実景に近い作品であり

現場でのスケッチの可能性もあるが、このデッサンでは鉄橋がメインで描かれ、油彩で描かれる場所は画面左の川の対岸である事がわかる。《鉄橋近く》（ｂ）や《鉄橋近く》（ｃ）は油彩の構図に近付いているが、油彩で描かれていた高い電柱は手前には存在せず、電柱は、橋の奥にその頭がわずかに見える程度でしか描かれていない。画面中央には二本の円柱の物が描かれており、油彩で工場の煙突のように描かれているものだと思われる。しかし、このモチーフも、油彩では一本に対しエスキースでは２本描かれている。これにより、竣介がエスキースを重ねるにつれてその数を減らしていったことがわかる。その他、エスキースでは川が流れる角度も鉄道と並行ではなく、交差するように描かれており、物見やぐらのような建物や三角錐のような造形物も油彩の位置とは異なっており、また、その描かれている数にも違いがある。

《鉄橋近く》（ｄ）は、《鉄橋近く》（ａ）とは違い、対岸に渡り鉄橋の間近で描いたと思われる。この作品では、電柱の位置が油彩と近い位置に描かれているが、その位置は画面中央ではなく左端である。また、《鉄橋近く》（ｂ）や《鉄橋近く》（ｃ）で橋の奥に描かれていた電柱は消えている。これらのデッサンの制作順が定かではないので正確に竣介がどのような展開をしたかは分かっていないが、カルトン制作までに構図を多く変更している事が伺える。竣介にとってエスキース制作とは画面上での構成を考え、建物や電柱の位置を変え、時にはその場所にはなかったモチーフを付け加え、作品を自身の理想の構図に近付ける作業であった事がわかる。

また、このようなカルトンやエスキース上での画面の変化は《ニコライ堂》や《Ｙ市の橋》の連作中にも見て取れ、《ニコライ堂と聖橋》の構図は、実在風景を使ったモンタージュである事が早くに知られている。聖橋はニコライ堂付近の神田川に架かる橋で、現在もその姿を変えず残っている。作品中では聖橋が平行に描かれているが、実際はそのような角度ではニコライ堂を見る事はできず、竣介が画面を再構成したことにより生まれた構図であることがわかる。（注 65）また、１９４１年制作の鉄骨のコンビネーションが前景に描かれている《ニコライ堂》も丹治日良、州之内徹の研究により手前に描かれていた鉄骨が、《新宿のガード》というスケッチに描かれている鉄骨のコンビネーションである事が確認されている。（注 66）

《Ｙ市の橋》では、ＮＨＫの『新日曜美術館』（2012 年 8 月 5 日放送）の「沈黙の風景　～松本竣介　ひとりぼっちの闘い～」の中で、当時の風景を知る人物による１９４３年制作の《Ｙ市の橋》の検証が行われており、それによると工場の煙突の場所や建物の位置が実際とは異なっており、ここにも竣介の画面構成を見る事ができる。（注 67）

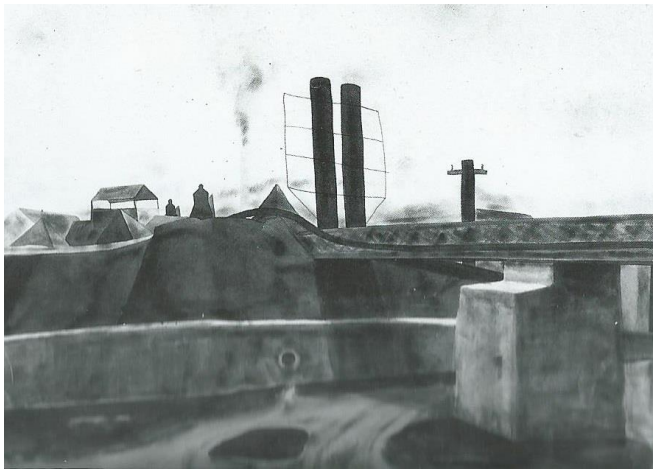
これらには竣介が自身のスケッチやデッサンを組み合わせたモンタージュ技

法が見て取れる。モンタージュ技法は１９３８年頃から１９４０年まで竣介が使用していた技法であるが、１９４０年以降の画風転換後にも、竣介は以前の自身の技法を展開させ作品制作に用いていたと考察できる。

（挿図 61）

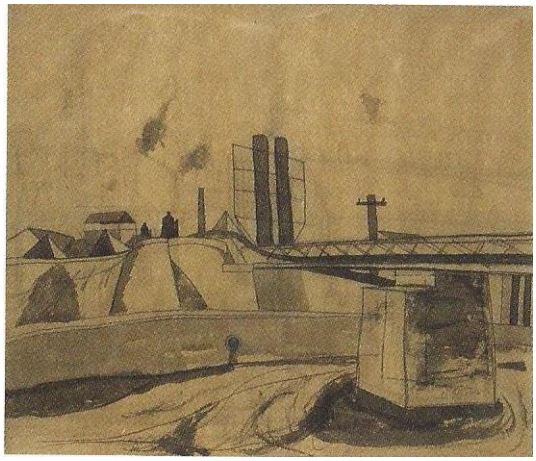
《鉄橋近く》（ａ）1943 年頃　鉛筆・クレヨン水彩・紙

（挿図 62）



《鉄橋近く》（ｂ）1943 年　墨・紙

（挿図 63）



《鉄橋近く》（ｃ）1944 年 1 月
鉛筆・墨・ハトロン紙

（挿図 64）

《鉄橋近く》（ｄ）1944 年 2 月　墨・コンテ・紙

第５節　本章のまとめ

第１項　まとめ

本章では、竣介のマルクス主義への傾倒や「生長の家」との関わり、『雑記帳』「生きてゐる画家」など、１９４０年前後までの思想、信仰を考察し、それを元にしながら画風転換後の竣介の都市風景画、特に《議事堂のある風景》を中心にしながら竣介の心象に迫っていった。

前述したように、戦後の竣介の評価は「抵抗の画家」というキーワードの下に研究され、その評価を高めていった。しかし、近年、浅野徹や村上博哉らを中心に「抵抗の画家」というキーワードが真の竣介評価の妨げになっているのではないかという指摘があり、現在では、竣介の思想や「生きてゐる画家」の再検証など竣介の再評価が進められている。本論では、竣介を「抵抗の画家」と言った一元的な見解で考察する事はしないものの、「生長の家」の宣布機関誌である『生命の藝術』や竣介が妻・禎子と共に出版した『雑記帳』の文章や「生きてゐる画家」から考察すると、竣介は当時の政府や軍部の在り方について批判精神を少なからずもっていたと考察している。しかし、これらの文章を総合的に考察すると竣介の主張の本質は単なる体制批判ではなく、ヒューマニズムの立場から、芸術と人間性さらには社会との関わりがどのようにあるべきかを問う非常に冷静な批判であった事がわかる。

また、竣介の「抵抗の画家」のイメージは１９４１年制作の《画家の像》と１９４２年の《立てる像》について研究が進むことが多かったが、本論では、竣介が上京し、制作を始めた頃からのモチーフである「都市」というテーマに絞り論考を進めていった。その中でも、１９４２年制作の《議事堂のある風景》は、激しいマチエールや暗い色彩、議事堂というニコライ堂以外で特定の場所を描いているなど、竣介作品の中でも特異な作品と言える。前年の１９４１年は、線を用いた表現と古典技法を研究した新技法の導入などで自身の表現を模索しており、９月には戦争画《航空兵群》も発表している。自身の表現の確立に苦悩しながら《議事堂のある風景》の制作に着手したが、制作時期が太平洋戦争開戦の時期と重なり、その影響からこの作品の仕上がりはエスキースとは異なる物になっていった。また、ヒューマニストであった竣介の心象は、本作の色彩やマチエールにも影響を与え、他の作品よりも手の込んだ作品になったとも考察できる。

竣介を「抵抗の画家」として捉えるか否かといった議論は本論以降も続いていくだろう。しかし、それは、竣介が作品と共に多くの文章を書き、自身の見地を残してきた結果である。当時、ここまで優れた知識を持ち制作を行っていた芸術家は稀であろう。

本章では、論者自身も作品制作を行っている為、構図やマチエールと言った

作品の造形についても多くを述べてきたが、調査を行えば行う程、竣介の作品の偉大さを感じる事ができた。竣介の作品や思想は、没後６０年以上経った現在でも非常に今日的であり、これからも多くの人々を魅了していく事だろう。

第２章　注釈

注1　個展に際しての竣介の一文は以下の資料より引用。

「案内・目録・冊子　再録（図版掲載資料）」　『生誕１００年 松本竣介展図録』

「〔第 1 回〕「松本竣介個展」目録、１９４０年１０月１日～３日、日動画廊　個展に際して　松本竣介」より

岩手県立美術館　神奈川県立近代美術館　宮城県美術館　島根県立美術館

世田谷美術館　　２０１２年４月　３２２頁

注2　松本竣介　「生きてゐる画家」　『人間風景　新装・増補版』　中央公論美術出版社

１９９０年　２３６―２４７頁　初出『みずゑ』１９４１年４月。

注３　「国防国家と美術　　畫家は何をなすべきか」

参加者　陸軍省情報部員　秋山邦雄少佐　鈴木庫三少佐　黒田仙吉郎中尉

批評家　荒城季夫　編集部　上郡卓

『美術手帖』　１９７７年９月戦争と美術--戦争画の史的土壌<特集>の再録記事より

初出『みずゑ』　１９４１年1月　１００―１１１頁

注４　小沢節子　『新装版　アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介　龍口修造　そして画学生たち』　青木書店　　初版１９９４年　新装版２００４年

注５　小沢節子　「思想形成期の松本竣介　マルクス主義と生長の家体験の意義」『三彩』

１９８６年5月　７１―７６頁

注６　前掲書　小沢節子　『新装版　アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介　龍口修造　そして画学生たち』　１０１―１０３頁

注７　松本竣介　「芸術に於ける「純粋」に就いて」　前掲書　『人間風景　新装・増補版』

２４―２８頁

初出　『岩手日報』１９３４年1月

注８　前掲書　小沢節子　「思想形成期の松本竣介　マルクス主義と生長の家体験の意義」

７４頁

注９　松本竣介　「手紙」　前掲書　『人間風景　新装・増補版』　１８１頁

初出『雑記帳』１９３７年１０月

注 10　前掲書　小沢節子　『新装版　アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介　龍口修造　そして画学生たち』　１１４―１１５頁

注 11　船越保武の回想より

「私はよく彼を訪ねて、筆談や手話（といっても、私が人差指で片仮名を空中に書き、それを竣介は向う側から裏がえしに見て、的確にそれを読み)、それに対して、竣介は声を出して答えるのだった。」

船越保武　『巨岩と花びら』　筑摩書房　１９９８年　１３０頁

注 12　雑記帳の主な執筆者

文学者・詩人・評論家・俳人など　中野重治　小熊秀雄　平林たい子　新田潤　本庄陸夫　島木健作　森山啓　村野四朗　今井達夫　佐藤彬　宮沢賢治　龍口修造　三好達冶　室生犀星　高村光太郎　神保光太郎　萩原朔太郎　佐藤春夫　浅野晃　高屋窓秋　大江賢治　尾崎一雄　上司小剣　鈴木彦次郎　秋田雨雀　佐波甫　久野豊彦　高倉テル　矢崎弾　森田たま　内田誠　原奎一郎　松方三郎　深田久弥

など

画家　猪熊弦一郎　難波田龍起　向井潤吉　靉光　三岸節子　福沢一郎　脇田和　内田巌　村井正誠　深沢紅子　北川実　桂ゆき　寺田政明　林武　東郷青児　島崎鶏二　山口長男　麻生三郎　安井曾太郎　海老原喜之助　長谷川利行　藤田嗣治　須田国太郎　など

注 13　松本竣介　「編輯後記」　前掲書『人間風景　新装・増補版』　１５６頁

初出『雑記帳』１９３７年４月

注 14　松本竣介　「編輯後記」　前掲書『人間風景　新装・増補版』　１５２頁

初出『雑記帳』１９３７年３月

注 15　松本竣介　「綜合工房通信　雑記帳編輯者言」　前掲書『人間風景　新装・増補版』　３１１―３１２頁

初出『総合工房通信』１９３７年５月

注 16　松本竣介　「編輯後記」　前掲書『人間風景　新装・増補版』　１４８頁

初出『雑記帳』１９３７年２月

注 17　松本竣介　「妻禎子への手紙（抄)」　『みずゑ』　１９６３年４月　６１頁

注 18　松本竣介　「アバンギヤルドの尻尾」　前掲書　『人間風景　新装・増補版』　２１６―２１７頁

初出　九室会機関誌『九室』１９４０年２月

注 19　松本竣介　「黒い花」　前掲書『人間風景　新装・増補版』　２３０―２３５頁

初出『三藝』１９４０年１２月

注 20　浅野徹　「松本竣介一面　―「生きてゐる画家」をめぐって―」

『松本竣介展図録』　東京国立近代美術館　岩手県民会館　下関美術館　１９８６年４月　３３頁

注 21　竣介が「生きてゐる画家」を書き「抵抗の画家」という解釈で語られるようになった変遷は、浅野の以下の文中に記載されている為ここに引用する。

前掲書　浅野徹「松本竣介一面　―「生きてゐる画家」をめぐって―」より

「松本竣介が歿後「抵抗の画家」というように見られるようになったのは、その絵画作品によってではなく、まさにこの「生きてゐる画家」の一文によってである。

竣介の歿後間もない昭和 24 年の 5 月に美術出版社から刊行された『松本竣介画集』の追悼録中で佐波甫は、「小数を除いて全画壇が戦犯画家と化し軍部に追従、人気を博していた頃、松本は『生きてる(ママ)画家』(「みずゑ」1941 年 4 月号）を書いて太平洋戦争のただ中に軍部内及び御用評論家に敢然と抗議した。いま民主主義芸術革命の嵐の中ではこの抗議も微温的であるが、当時にあってこの発言をなし得たのは松本の外に誰があろう。ヒューマニックな痛烈な抗議として昭和絵画史上に記録さるべき事柄である。」(「松本竣介の芸術」）と書いている。ここで佐波が、「太平洋戦争のただ中に」と書いているのは、日本の太平洋戦争突入が昭和 16 年 12 月 8 日の日米開戦を以ってであるから、事実と相違する。それはともかくとして、佐波甫の文章に典型的に示されている「生きてゐる画家」についての見方とそれにもとづく松本竣介の画家としてのとらえ方は、たとえば土方定一の「1941 年に松本竣介は『生きてゐる画家』を雑誌『みづゑ』に発表して、このときには権力をもった文化破壊者として威嚇しつつ立ちはだかる軍部＝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。」(「松本竣介の世界」『松本竣介画集』平凡社、昭和 38 年）という文章まで、どの論者も大体一致して踏襲しているといってよい。」

※浅野徹の文中に引用されている佐波甫と土方定一の文章の詳細は以下の通り

佐波甫　「松本竣介の芸術」　松本竣介遺作刊行会編『松本竣介画集』美術出版社　１９４９年5月（限定３５０部）　１８－２０頁

土方定一　「松本竣介の世界」　『松本竣介画集』　平凡社　１９６３年４月（限定２０００部）　１０５－１１１頁

注 22　村上博哉　「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》の解読―」　『美術研究』　２００４年８月　３４－３５頁

注 23　村上の指摘については以下の研究を参照した。

前掲書　村上博哉「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》の解読―」

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》の解読―」　『美術研究』　２００４年１１月　１８頁―４３頁

注 24　佐々木一成　「松本竣介―永遠なるもの―」　『没後５０年松本竣介展図録』　練馬区美術館　岩手県民会館　愛知県美術館　１９９８年１０月　１２頁

注 25　本江邦夫　「松本竣介―透明な壁―」　『松本竣介展図録』　東京国立近代美術館　岩手県民会館　下関美術館　１９８６年４月　１４－１５頁

注 26　松本竣介　「思出の石田君」　前掲書『人間風景　新装・増補版』
２１９―２２９頁
初出『石田新一追悼誌』１９４０年１０月
注 27　前掲書　佐々木一成　「松本竣介―永遠なるもの―」　１３－１４頁
注 28　ジョージ・グロスや野田英夫の影響については以下の研究を参照した。
なお、グロスはドイツ出身の画家であり、ゲオルゲ・グロッス（Georg Groz）と表記される場合があるが、グロスは晩年アメリカに亡命し１９３８年にアメリカに帰化し名前を英語読みのジョージ・グロス（George Grosz）に改名している事から本論ではジョージ・グロスと表記する。
田中淳　作品解説文より　前掲書『松本竣介展図録』　東京国立近代美術館
５６頁
前掲書　佐々木一成　「松本竣介―永遠なるもの―」　１４頁
注 29　前掲書　佐々木一成　「松本竣介―永遠なるもの―」　１４頁
注 30　前掲書　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》の解読―」　３４頁
注 31　村上博哉　「写す画家、松本竣介　」　前掲書『没後 50 年松本竣介展図録』
１７７―１８１頁
注 32　１５年戦争とは１９３１年の満州事変から１９４５年のポツダム宣言受諾による太平洋戦争の終結に至るまでの１４年間の期間の総称である。
注 33　平瀬礼太　「美術と戦争展・雑記」　『美術と戦争展図録』　姫路市立美術館
２００２年　７５頁
注 34　前掲書　小沢節子『新装版　アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介　龍口修造そして画学生たち』　２７―２８頁
注 35　前掲書　小沢節子『新装版　アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介　龍口修造そして画学生たち』　８０―８３頁
注 36　宇佐美承　『求道の画家　松本竣介　ひたむきの三十六年』　中央公論社
１９９２年　１３２頁
注 37　神坂次郎　福富太郎　河田明久　丹尾安典　「藤田嗣治“世界のフジタ”ならではの究極の戦争画!?」　『画家たちの「戦争」』　新潮社　２０１０年　６頁
注 38　前掲書　宇佐見承　『求道の画家　松本竣介　ひたむきの三十六年』　１３８頁
注 39　前掲書　平瀬礼太　「美術と戦争展・雑記」　７５頁
注 40　前掲書　小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介　龍口修造　そして画学生たち』　１６４頁
注 41　織田達朗　「「黒い黙示」への道　松本竣介の謎に寄せて」　『みずゑ』
１９７８年1月　３４頁

注 42　前掲書　小沢節子　『アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介　龍口修造　そして画学生たち』　１６４―１６５頁

注 43　松本竣介　「芸術家の良心」　前掲書『人間風景　新装・増補版』
２５１―２５３頁
１９４０年１０月朝日新聞に投稿したが採用されなかった。

注 44　加野恵子　「松本竣介のカルトン」　前景書『生誕１００年 松本竣介展図録』
２８５－２９１頁

注 45　前掲書　加野恵子　「松本竣介のカルトン」　２８５頁

注 46　「事項解説　32「生きてゐる画家」、戦争画（試作)」編：和田浩一・柳原一徳
解説文：杉山悦子　前掲書『生誕１００年 松本竣介展図録』　３６３頁

注 47　前掲書　織田達朗　「「黒い黙示」への道　松本竣介の謎に寄せて」　３４頁

注 48　前掲書　宇佐見承　『求道の画家　松本竣介　ひたむきの三十六年』　１３９頁

注 49　小林俊介　「難波田龍起・松本竣介・靉光の油彩技法について」　『美術史』
１９９８年　４８頁

注 50　中野淳　『青い絵の具の匂い　松本竣介と私』　中央公論新社　１９９９年
８１頁

注 51　前掲書　佐々木一成　「松本竣介―永遠なるもの―」　１４頁

注 52　作品解説文から　田中淳　前掲書『松本竣介展図録』　６６頁

注 53　ドライブラシ　固めの絵の具を筆に少量なじませキャンバスにこすり付けるように描く技法の事。水彩画で頻繁に用いられる技法。

注 54　色材の混色により明度、彩度が下がっていく事を減法混色と言い、《議事堂のある風景》の明度が低いのは減法混色の効果によるものと推測される。
色材の三原色　イエロー（Ｙｅｌｌｏｗ）・シアン（Ｃｙａｎ）・マゼンダ（Ｍａｇｅｎｔａ）を用いて色を表す方法の事、絵の具やインクを混ぜ合わせて色を作り出す方法のため、この３色を色の三原色という。光の三原色とは違い混色していくと明度、彩度が下がってゆき、三色を混ぜ合わせると黒になる。

注 55　原田光　「二人のことと岩手のこと」　『岩手県立美術館所蔵作品目録　第３巻　松本竣介・舟越保武』　２０１３年　７頁

注 56　「書簡・原稿　採録」　前掲書『生誕１００年 松本竣介展図録』
３１５頁
「難波田龍起あて葉書　１９４１年4月１２日」より

注 57　朝日晃　「《焼跡の橋》から―松本竣介、鎌倉の近代美術館と」　『三彩』
１９９１年１２月　８３頁

注 58　加藤俊明　「松本竣介の生涯と作品―素描作品を交えながら」
前掲書『生誕１００年 松本竣介展図録』　２７５頁

注 59　州之内徹　「松本竣介の風景（二)」　『芸術新潮』　１９７５年１０月号
　　１２０頁
注 60　作品解説文から　田中淳　前掲書『松本竣介展図録』　７８頁
注 61　前掲書　州之内徹「松本竣介の風景（二)」　１１６頁―１１７頁

注 62　柳原一徳　「Ⅲ　後期：風景　Ⅲ-5　鉄橋付近」(図版解説文より)
　　前掲書　『生誕１００年 松本竣介展図録』　１６６頁
注 63　前掲書　州之内徹　「松本竣介の風景（二)」　１２０頁

注 64　前掲書　加野恵子　「松本竣介のカルトン」
注 65　加野恵子　「Ⅲ　後期：風景　Ⅲ-8　ニコライ堂」(図版解説文より)
　　前掲書『生誕１００年 松本竣介展図録』　１９４頁
注 66　州之内徹　「松本竣介の風景（一)」　『芸術新潮』　１９７５年９月
　　１４５頁
注 67　「沈黙の風景　～松本竣介　ひとりぼっちの闘い～」　ＮＨＫ　日曜美術館
　　２０１２年８月５日放送
　　出演　中野淳（画家）原田光（岩手県立美術館館長）津田寛治（俳優）

挿図要項

挿図 1　《画家の像》　162.4×112.7ｃｍ　油彩・板　1941 年 8 月　宮城県美術館蔵
挿図 2　《立てる像》　162.0×130.0ｃｍ　油彩・画布　1942 年
　　神奈川県立近代美術館蔵
挿図 3　雑誌『生命の藝術』1935 年 11 月号、1936 年 6 月号
挿図 4　雑誌『雑記帳』1936 年 12 月号、1937 年 9 月号
挿図 5　アメデオ・モディリアーニ　《キスリングの頭部》　37.0×27.0ｃｍ
　　油彩・画布　1915 年　個人蔵
挿図 6　《婦人像》　33.0×24.0ｃｍ　油彩・板に紙　1936 年 2 月　個人蔵
挿図 7　ジョルジュ・ルオー　《枯木のある風景》　19.5×30.0ｃｍ
　　水彩・グワッシュ　1913 年頃　個人蔵
挿図 8　《建物》　97.0×130.0ｃｍ　油彩・板に紙　1935 年　神奈川県立近代美術館蔵
挿図 9　ジョルジュ・ルオー　《徒弟職人（自画像)》　66.0×52.0ｃｍ　1925 年
　　パリ国立近代美術館蔵
挿図 10　《婦人像》　26.8×21.2ｃｍ　油彩・板に紙　1936 年頃　宮城県美術館蔵
挿図 11　《街》　131.0×163.0ｃｍ　油彩・板　1938 年 8 月　（公財）大川美術館蔵

挿図 12　藤田嗣治　《アッツ島玉砕》　193.5×259.5ｃｍ　油彩・画布　1943 年
東京国立近代美術館蔵（無期限貸与作品）
挿図 13　藤田嗣治　《サイパン島同胞臣節を全うす》　181.0×362.0ｃｍ　油彩・画布
1945 年　東京国立近代美術館蔵（無期限貸与作品）
挿図 14　中村研一　《コタ・バル》　159.0×314.0ｃｍ　油彩・画布　1942 年
東京国立近代美術館蔵（無期限貸与作品）
挿図 15　宮本三郎　《山下、パーシバル両司令官会見図》　180.7×225.5ｃｍ
油彩・画布　1942 年　東京国立近代美術館蔵　（無期限貸与作品）
挿図 16　《航空兵群（試作）》　油彩　1941 年　詳細不明
1941 年 9 月九室会航空美術展覧会出品
挿図 17　《議事堂のある風景》　60.8×91.3ｃｍ　油彩・画布　1942 年 1 月
岩手県立美術館蔵
挿図 18　《議事堂のある風景》　28.0×34.8ｃｍ　鉛筆・木炭・墨・紙　1941 年 12 月
岩手県立美術館蔵
挿図 19　《橋（東京駅裏）》　45.5×61.0ｃｍ　油彩・画布　1941 年 12 月
神奈川県立近代美術館蔵
挿図 20　《煙突のある風景》　37.5×45.5ｃｍ　油彩・板　1941 年 3 月
岩手県立美術館蔵
挿図 21　《市内風景》　38.0×46.0ｃｍ　油彩・板　1941 年 12 月　個人蔵
挿図 22　《議事堂のある風景》エスキース　細部
挿図 23　《議事堂のある風景》　細部
挿図 24　《議事堂のある風景》　細部　斜角にて撮影
挿図 25　《議事堂のある風景》　細部　斜角にて撮影
挿図 26　《議事堂のある風景》　細部
挿図 27　《議事堂のある風景》　細部
挿図 28　《議事堂のある風景》　細部
挿図 29　《画家の像》　162.4×112.7ｃｍ　油彩・板　1941 年 8 月　宮城県美術館蔵
挿図 30　《Ｙ市の橋》　61.0×73.0ｃｍ　油彩・画布　1943 年　東京国立近代美術館蔵
挿図 31　《立てる像》　162.0×130.0ｃｍ　油彩・画布　1942 年
神奈川県立近代美術館蔵
挿図 32　《市内風景》　38.0×46.0ｃｍ　油彩・板　1941 年 12 月　個人蔵
挿図 33　《白い建物》　37.8×45.5ｃｍ　油彩・板　1941 年頃　宮城県美術館蔵
挿図 34　《車庫近く》　33.4×45.5ｃｍ　油彩・画布　1942 年 5 月　広島県立美術館蔵
挿図 35　《Ｙ市の橋》　61.0×73.0ｃｍ　油彩・画布　1943 年　東京国立近代美術館蔵
挿図 36　《議事堂のある風景》　60.8×91.3ｃｍ　油彩・画布　1942 年 1 月
岩手県立美術館蔵

挿図 37　《議事堂のある風景》　60.8×91.3ｃｍ　油彩・画布　1942 年 1 月
岩手県立美術館蔵
挿図 38　《街角（横浜)》　22.5×32.0ｃｍ　油彩・板　1941 年 5 月　個人蔵
挿図 39　《駅の裏》　50.0×60.6ｃｍ　油彩・画布　1942 年 1 月　三重県立美術館蔵
挿図 40　《ニコライ堂と聖橋》　37.7×45.0ｃｍ　油彩・板　1941 年 10 月
東京国立近代美術館蔵
挿図 41　《議事堂のある風景》　細部　接写
挿図 42　《議事堂のある風景》　細部　接写
挿図 43　《議事堂のある風景》　細部
挿図 44　《議事堂のある風景》エスキース　細部
挿図 45　《Ｙ市の橋》　37.8×45.6ｃｍ　油彩・画布　1942 年　岩手県立美術館蔵
挿図 46　《Ｙ市の橋》　61.0×73.0ｃｍ　油彩・画布　1943 年　東京国立近代美術館蔵
挿図 47　《Ｙ市の橋》　65.0×80.5ｃｍ　油彩・画布　1944 年　個人蔵
挿図 48　《Ｙ市の橋》　41.0×53.0ｃｍ　油彩・画布　1946 年　京都国立近代美術館蔵
挿図 49　《横浜風景》　37.0×45.0ｃｍ　油彩・板　1941 年 5 月　個人蔵
挿図 50　《建物》　37.9×45.5ｃｍ　油彩・板　1947 年頃　三重県立美術館蔵
※Ｘ線撮影により絵の具の下層に《Ｙ市の橋》が描かれている事が判明
挿図 51　《ニコライ堂》　32.0×41.0ｃｍ　油彩・板　1941 年 3 月　広島県立美術館蔵
挿図 52　《ニコライ堂の横の道》　38.0×45.5ｃｍ　油彩・板　1941 年頃
（公財）大川美術館蔵
挿図 53　《ニコライ堂と聖橋》　37.7×45.0ｃｍ　油彩・板　1941 年 10 月
東京国立近代美術館蔵
挿図 54　《ニコライ堂》　37.8×45.3ｃｍ　油彩・画布　1941 年頃　宮城県美術館蔵
挿図 55　《塔のある風景》　37.8×45.7ｃｍ　油彩・画布　1942 年　個人蔵
挿図 56　《ニコライ堂付近》　33.0×45.5ｃｍ　油彩・画布　1947 年頃　個人蔵
挿図 57　《塔のある風景》　45.0×59.0ｃｍ　油彩・画布　1947 年頃　岩手県立美術館蔵
挿図 58　《ニコライ堂の裏道》　37.0×45.0ｃｍ　油彩・画布　1947 年　個人蔵
挿図 59　《鉄橋近く》　45.5×53.0ｃｍ　油彩・画布　1944 年 1 月　岩手県立美術館蔵
挿図 60　《鉄橋付近》　34.3×59.8ｃｍ　油彩・画布　1943 年 3 月　島根県立美術館蔵
挿図 61　《鉄橋近く》（ａ）　27.4×36.8ｃｍ　鉛筆・クレヨン・水彩・紙　1943 年頃
岩手県立美術館蔵
挿図 62　《鉄橋近く》（ｂ）　45.0×52.0ｃｍ　墨・紙　1943 年頃　個人蔵
挿図 63　《鉄橋近く》（ｃ）　45.4×52.8ｃｍ　鉛筆・墨・ハトロン紙　1943 年
東京都美術館蔵
挿図 64　《鉄橋近く》（ｄ）　32.1×41.4ｃｍ　墨・コンテ・紙　1944 年 2 月
岩手県立美術館蔵

※　挿図 1～4、6、8、10、11、19～21、29～40、43～46、49～57、59、63 は『生誕１００年 松本竣介展図録』（2012 年 4 月）より転写
※　挿図 48 は『没後５０年松本竣介図録』（1998 年 10 月）より転写
※　挿図 47、58、60、62 は『松本竣介展図録』（1986 年 4 月）より転写
※　挿図 12～15 は『イメージのなかの戦争』（1996 年）より転写
※　挿図 5 は『モディリアニ』（1990 年）より転写
※　挿図 7、9 は『ROUAULT』（1976 年）より転写
※　挿図 16 は『新装版　アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介　龍口修造　そして画学生たち』（1990 年）
※　挿図 17、18、22～28、41、42、61、64 は 2013 年 8 月 22 日岩手県立美術館、松本竣介作品調査の際、論者撮影

第３章　研究作品

第１節　論者の制作と作家活動

第１項　命題の捉え方

論者はこれまで、シャッターの閉まってしまった商店街や廃屋、空き地、街角風景など一般的にあまり目の留まらない、人々の記憶から忘れられつつある都市の一部を描いてきた。私がこのテーマで作品を描き始めたのは、大学３年の頃からであり、このテーマに至るにあたっては講義中のある一言が契機となっている。「あなたは、この作品で何が表現したかったのか？」絵画制作をする者にとって、この言葉はどこかで一度は耳にしたことのある言葉だろう。この言葉は、油画の講評中に当時、その科目を担当されていた講師の方から投げかかられた言葉であった。論者は、大学に入学し、始めて油彩に触れた事もあり、当時、日々の課題をこなすことに四苦八苦していた。その中で問われたこの質問は当時の論者にとって考えてもいなかった質問であり、論者は質問に対して満足に解答する事が出来なかった。この時、論者は自身の作品に対するテーマやコンセプトの欠如を痛感し、そして同時に自分に対する不甲斐なさを覚えた。

「自身の表現したい物とはいったい何であるのか？」この一件以降、論者は自身のテーマやコンセプトについて考察するようになった。それまでに描いてきた作品を改めて見直し、スケッチブックに文章で自身の描きたい内容を箇条書きし、内容があいまいな単語は辞書などで調べた。当時、２０歳であった論者は、その時初めて自身の作品と向かい合ったのである。それは、それは同時に自分自身と向き合う事でもあった。そして、２００７年５月、論者にとって初のシャッターシリーズである「路地裏Ｉ」を制作する事になる。

（挿図 1）

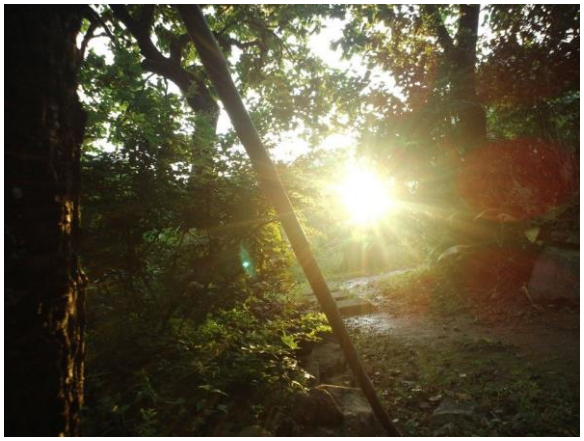
《路地裏Ｉ》２００７年５月　アクリル・画布

この作品は、夕刻のシャッター通りに杖をついた老人の影を象徴的に描いた作品であり、その影の上半身はシャッターにかかっている。かつて、このシャッターが開いており、商店街の繁栄した頃を知る老人の影とシャッターの閉まってしまった店舗を描くことにより、活気の亡くなってしまった地方商店街の実態とその虚無感を表そうとした。そして、この作品は「何が表現したかったのか？」という質問についての回答でもあったともいえる。論者は自身のテーマやコンセプトについて考察する中で「現代社会の失ったモノ」（注 1）というひとつのコンセプトにたどり着いたのである。

論者は、1987 年に福岡県福岡市に生まれ、父は福岡市内の出身で母が福岡市の隣町である前原市（現在の糸島市）の出身であった。論者が幼い頃には、母方の実家に家族で帰省し、よく親戚の従兄弟と共に遊んでいた。当時の糸島には多くの自然が残っており、昭和期のような近所間の地域コミュニティも残っていた。論者にとってこの糸島で過ごした経験は非常に貴重であり、その光景は論者の原風景として強く心に残っている。

糸島　風景

（挿図 2）



論者撮影

しかし、論者が幼少期に感じていたこの自然との関わりや人間同士の関係は、論者が高校、大学と進学していくにあたって、非常に希薄になってきていると感じるようになった。それは当然、論者が年齢を重ねていくにつれ、幼少期に知り得なかった人間関係や社会の様相を知るようになったからかもしれないが、当時の論者は、それだけではない漠然とした不安を抱いていた。

そんな折、論者は、シャッターの閉まってしまった商店街を見る機会があった。そこには、本来、そこに人々の営みがあり、繋がりがあるはずの場所に人

がいない、虚無感を伴った空間があり、そこには、社会において人間同士のあるべき関係がなくなっているのではないかと感じるようになった。そして、その何かを失った感覚は論者の幼少期から現在にかけての心象の変化と合致したのである。

（挿図 3）

２００８年　論者撮影　飯塚市内の商店街

それ以降、論者の作品はシャッター街や廃屋、街角などをモチーフに制作を行い、そこには、一貫して「現代社会の失ったモノ」というコンセプトがあった。特に、論者が前述した「路地裏Ｉ」から制作を続けているシャッターシリーズは論者のコンセプトを表現する作風のひとつであり、これまでにも多く制作を続けてきた。

そして、この当時、論者にとってもう一つ大きなきっかけとなったのは、松本竣介作品との出会いである。大学４年時に研究室の教授の勧めにより論者は、初めて竣介の画集を見る機会を得た。その当時、印象に残ったのは１９４１年に制作された《橋（東京駅裏)》や１９４３年制作の《鉄橋付近》などであり、戦時下の名もない都市の一部を描いた竣介の作品は、人々に忘れ去られつつあるシャッターの閉まってしまった商店街を描く論者と共通する点が多くあった。竣介作品からは画面構成やグレーズ技法など、技術的にも多くの影響を受けたが、一番影響を受けた点は、制作に至るまでに綿密な計画を立てエスキースを制作する姿勢や、世相に気を配り冷静な視点で時代を表現しようとする態度である。論者はよく研究室の教授や講師の先生から「エスキースの段階で作品完成度の６０%が決まる。」とエスキースの重要性を指摘されており、竣介作品との出会いは、その指摘を改めて考える契機となった。それ以降、論者は、よりエスキースに力を入れるようになり、キャンバス上で制作に至る前段階で完成に近いエスキースを制作するようになった。その為、エスキース段階で色彩や画面構成など自身の作品について考察する機会が増え、画面を湾曲させ、魚眼

レンズで見たような画風を確立する事ができた。また、竣介が当時の世相を捉え、自身の心象に反映させ表現を行っていたという姿勢は「現代社会の失ったモノ」という「現代社会」をコンセプトに掲げる論者にとって、規範となる制作態度であり、論者も自身の生きている世相についてより深く考察するようになった。現在、論者にとって「現代社会の失ったモノ」が一体何であるかをある一つの明確な答えで語ることは出来ないが、論者にとって制作を行う事はその答えを考察する事であり、答えに迫っていく行為とも言える。

（挿図 4）

《あの頃・・・Ⅰ》　２００８年　アクリル・画布

（挿図 5）

《あの頃・・・Ⅱ》　２００８年　アクリル・画布

第２項　現代社会についての考察

前項終末で述べたように、「失ったモノ」が何であるかという問いに対し、論者は一つの明確な解答を提示する事は出来ない。なぜなら、現代は絶えず変化を続けており、それに伴い、「失ったモノ」も変化を遂げているからである。１９８７年に論者が生まれ、本論を書いている２０１３年までの間、社会は大きく変化し、それに伴い、論者の中での「失ったモノ」と言う概念の捉え方も変化してきた。また、それはこれからも同様であり、論者は、時代の変化によりその捉え方を変えてゆくだろう。また、変化の激しい現代において、芸術分野にも多様性が求められており、「失ったモノ」に関しても、個人の視点や経験、また、思想によってもその定義は異なる。

つまり、論者にとって「失ったモノ」とは、明確な定義があるものではなくその時々で変化しているモノである。論者は、絵画制作を通じてこのコンセプ

トについて分析、考察を行い、制作を行うその時々の「失ったモノ」に迫って行けるのではないかと考察している。また、論者のコンセプトである「現代社会の失ったモノ」では、その言葉通り、「現代社会」に比重が置かれている。その為、論者が「失ったモノ」に迫っていくに当たっては、現在、論者が身を置いている社会の状況の考察が必要であり、その上で論者が現代の社会状況をいかに捉えるかという事が重要となる。そこで、本項では論者の生きてきた２６年間と論者が頻繁に描いているシャッター街をモチーフとした作品との関連を検証し考察していく。

論者が生きた余半世紀、日本社会は大きく転換した。９０年初頭にバブル経済が崩壊し日本は「失われた１０年」と言われる政治経済共に停滞期を迎える。有効求人倍率や新卒者の求人倍率が低下し就職氷河期と呼ばれ、地価の下落、不良債権の拡大といった様々な社会問題が表面化する事になった。２０００年代に突入すると「いざなみ景気」により「失われた１０年」が終わりを告げ、経済はある一定の持ち直しを見せるものの、一方で派遣社員、ワーキングプア、ネット難民といった非正規雇用者や格差問題が深刻化し始め、地方では公共事業の圧縮に伴い、商店街にはシャッター通り問題が表出した。２００８年にはアメリカ、サブプライムローン問題をきっかけにリーマンブラザーズが破産し世界的な金融危機である「リーマンショック」が起こる。そして２０１１年３月１１日、東日本大震災が発生し震災や津波により東北地方は大きな打撃を受け、この震災により福島第一原発ではメルトダウンが起こり、現在でも放射線を出し続けている（２０１４年1月時点)。

このような社会情勢の中、論者ら、２０代の若者世代はポストロスジェネ世代と呼ばれ、高度経済成長やバブルといった好景気の時代をほとんど過ごすことなく生きてきた。NHK 制作のＴＶ番組を完全版として発行した書籍の中で出演者の開沼博が「もう坂道しか上っていないような苦しい中で生きてきたので、苦しいというのはデフォルト設定なんですね。それ以上別に何かを望むというわけでもない。」（注 2）とも言っており、若者たちの気持ちを代弁している。

また、携帯電話やインターネット普及もこの１０数年で社会での人々のコミュニケーションに大きな変化をもたらした。特に携帯メールやＳＮＳの多用は日本の若者の特徴的な行動であり、社会学者の豊泉周二によると、２００５年時点で、日本は他の先進国と比較しても携帯電話の電子メールの利用率が８７．７%と極めて高く（注 3)、また近年利用者が増加しているＳＮＳ（ソーシャルネットワークサービス）の利用率についても２００７年段階で３０パーセントを超える大学生・大学院生が利用していると指摘している。(注 4)

このような点を踏まえ、豊泉はこのようなケータイや SNS の利用者（特に若者）は常に「見られること」を目的とし、また「見られていないかもしれない」

という不安に突き動かされるようになってきていると述べている。（注 5）たしかに論者も携帯電話を持ち電子メールやインターネットを通じウェブサイトに接続し、対面しなくとも他人と意見を交換し、情報を得ることが多々ある。その際、電子メールの返信がなく、自身から発信した情報に反応がない場合に「見られていないかもしれない」という不安感や孤独感に襲われる経験がある。このようなケータイメールやSNSの発達は新たなるコミュニケーションを生み出し、人々は対面して言葉を交わさずとも個人や不特定多数の人間と容易につながることが可能となった。それにより個人の居場所とされてきた親密さの領域「親密圏」は現代日本にとって急速に変容してきた。豊泉は、以前の日本における親密圏は家庭や学校などであったが、近年報じられてきているように、夫から妻への暴力（ドメスティック・バイオレンス）や親による子供の虐待、学校でいえば不登校、校内暴力、いじめなどの問題が深刻化し、もはや学校や家庭において「親密さとアイデンティティの欲求」が充足できず、携帯メールやインターネットにその実現を求めるようになったと述べている。（注 6）それに伴い「居場所がない」など「生きづらさ」を感じる人が増え始め、現代人は家庭や学校で家族や友人と過ごす空間にあっても孤独な感覚をもつようになってきており、富田英典、藤田正之はその感覚を「みんなぼっち」（注 7）と表現し多くの共感を得ている。

このように、豊泉が指摘するメディアの普及や社会の変化に伴った「生きづらさ」や「閉塞感」などの新たなる感覚は、現代に生きる人々、特に携帯電話やインターネットを頻繁に使用する若者には共感する部分が多いのではないだろうか。また、このような、現代における「生きづらさ」や「閉塞感」を考察する上で、社会学者の古市憲寿の著書『絶望の国の幸福な若者たち』（注 8）による指摘は、現代に生きる人々、特に論者ら２０代の若者が感じている感覚を紐解く上では重要な指摘である。

古市は、上記の著書の中で世代格差や大卒の就職内定率の低下、若者の非正規雇用の現状など日本の社会構造が若者層にとって不幸な仕組みになっているにもかかわらず、複数の世論調査において若者の生活満足度が増加傾向にあり、同時に日常生活の中に不安を抱く若者も増加傾向にあるという日本の若者の内部に潜む矛盾のある現状について触れ、その原因は、若者が将来に対して希望をもつことが困難な状況にあるからだと述べている。つまり、将来に希望がある人間にとっては現在を不幸と言っても自己を否定したことにならず「今日よりも明日がよくなる」と思考する事ができた。しかし、反対に将来に希望がない人間にとっては現在が幸福と言う他に解答できない。実際に若者よりも体力が衰えた高齢者を対象に同様の調査を行った場合にも、若者と同様に幸福度や生活満足度が高い結果が見て取れると言う。古市はこのような現状が若者の生

活満足度と生活不満度が増加している要因ではないかと指摘している。（注 9）
古市による「幸福と不満が入り交り将来に対して希望を見る事が困難な若者の現状」と豊泉による「メディアや情報機器の普及による親密圏の変化」は現代の日本を象徴する指摘であると言えよう。論者もそれらの現状の中に生きており同様に現代特有の「閉塞感」や「生きづらさ」に共感している。このような社会の現状は少なからず論者の作品制作の背景になった。前述したように、シャッターの閉まった商店街を論者がはじめて描いたのは大学３年時、２０歳であった。当時、上記のような社会的背景を現在ほど強く意識していた訳ではなかったが、現在になって２０歳の論者について考察してみると、これまで述べてきた「閉塞感」や「生きづらさ」に当てはまる部分が多数ある事に気付いた。また、そのような感覚を体現できるモチーフがシャッターの閉まった商店街であったと言えよう。シャッター街の問題が社会問題になったのは１９８０年代からであるが２０００年の大規模小売店舗法の改正以降、その問題はより一層顕著になった。シャッターの閉まった商店街には、かつて、そこに生活していた人々が存在したはずだが、現在はその姿を見る事が出来ず、そこには人々が生活していた店舗や住居のみが残っており、さらには、そこで営まれていた地域コミュニティももはや見る事ができない。１９８０年代、社会問題としてシャッター街が表出し始めた当初は、この風景は地方都市独特のものであったかもしれないが、現在は、地方都市だけではなく、都市部の中でもその様子を目にする事がある。もはや、シャッター街は都会の一部としてその存在を見る事ができ、その中で、本来の機能を停止し、忘れ去られつつある。つまり、シャッター街は、都市と言う全体の中において、居場所を亡くしており、それは、前出した「みんなぼっち」という感覚と共通する点を有している。また、シャッター街は、その地域の商店街が軒並みシャッターを下ろしている場合が多く、静まり返ったその風景からは、先行きの見えない「不安」や「閉塞感」という感覚を感じずにはいられない。さらに、商店街が有していた地域コミュニティの喪失は現代社会における「親密圏」の変化を現していると言えるだろう。つまり、シャッター街は、現代社会の変化により表出し、現代における「閉塞感」や「生きづらさ」を体現している場所と言える。論者は、現代社会のもたらすこのような感覚をシャッターの閉まった商店街というモチーフに投影し制作を行っており、その中で人間が「失ったモノ」が何であるのかに迫っていきたい。

第３項　都市風景画である意味

論者は、前述したコンセプトを表現するモチーフとしてシャッターの閉まった商店街や廃屋、空き地など都市風景画を描いてきた。都市風景画は区分するならば風景画の一部にあたると考察される。しかし、「風景画」という言葉を聞

いて都市を連想する事は少なく、そのほとんどは、森や田園など自然景観を題材とした作品を連想するのではないだろうか。その理由として、歴史的に都市を題材とした作品が少なかった事が要因として考察できる。中国において風景画と言えば、水墨により山岳や湖畔などを描く山水画であり、西洋においても１７世紀オランダ絵画に代表されるロイスダールやホッベマなどによる自然景観を題材とした風景画が著名である。近代において、印象派の作家であるモネやルノアールらによって都市を題材とする風景画が一部描かれたものの、全体的に見てもその数は少ない。しかし、論者は、都市を主題とした作品には、当時の建築やそこに生きる人々の風俗を見る事ができ、さらに、描かれた主題によってはその時代の世相を反映する事もあると考察している。本項では、論者が都市風景画を描く意味と、同時に都市風景画の特徴についても述べていきたい。

論者はシャッター街や廃屋といった都市風景画を頻繁に描いてきたが、それらのモチーフは多くが昭和に建てられた建物であり、木造やモルタルで作られている事が多い。その為、壁や柱に傷やシミなどの人間が残した痕跡があり、シャッターであれば埃や錆などの付着がその歴史を感じさせる。これは、論者がこのモチーフを選んだ大きな理由のひとつであり、建物を見るという事は、そこに生きた人間生活の営みを感じる事にもつながる。

論者の研究作品の中に、《街角》と言う都市の一部を描いた作品がある。本作は、Ｆ３号の小作品で、２０１２年、アートプロＧＡＬＡでの個展に出品した作品である。この作品では、シャッターの閉まった店舗の角にスポット的をあて、シャッターの錆や壁の汚れに着目し、また、そこに伸びてくる夕刻の影が人間不在となってしまった虚無感を表現している。《街角》には前述したような錆や、道路のひび割れなどからそこに生きた人間の姿を現そうとした作品なのだが、ここで着目するのは、《街角》を見て、連想する人間の姿は個人、つまり、一人の人間の姿ではないという事である。道路のひび割れや壁の汚れは長い年月をかけ、人間がその場を歩き、時には自動車が通り、日々の生活の積み重ねによる結果として起こり得た結果であり、そこには、個人の生活よりも地域、社会の中で生きる多くの人間の生活が見て取れるのである。

（挿図 6）

《街角》　２０１１年１０月
アクリル・木炭・樹脂ワニス・キャンバス

つまり、建物を題材とした都市風景画は、その中に一個人の人間の姿を見るよりも、もっと大きな社会の姿を表現する事に適している。前述したように論者の制作のコンセプトは「現代社会の失ったモノ」であり「現代社会」にスポットをあてている。論者が描いているのはすべて現代の都市の姿をモチーフとしており、それを論者自身が再構成して絵画にしている。論者が都市風景画を描いているのは、都市風景画の有する特性である社会の表現が論者のコンセプトである現代社会を表現する上で最も適した表現方法だからである。

第４項　使用画材と表現の関係

論者の研究作品は主にアクリル絵の具を中心としたミクストメディアでの制作となっている。アクリル絵の具はアクリル樹脂を顔料や染料等の色素の展色材として用いた絵の具の事で、１９２０～１９３０年代のメキシコの壁画運動をきっかけにしてその開発が進められてきた。(注 10) 開発当初は溶剤を用いたアクリル絵の具が使用されていた事もあったが、今日ではそのほとんどが展色材に高濃度のアクリル樹脂エマルジョンを用いた水性のアクリル絵の具である。論者が制作に使用しているのも、水性アクリル絵の具であり、水で容易に扱え、油絵の具に比べると速乾性があり、乾燥後は、耐水性になるという特徴を持っている。また、対候性にも優れ、水性の特徴から、透明水彩絵の具のような薄塗の表現も可能である。しかし、アクリル絵の具単体では、油絵の具のような重厚なマチエールの表現は不可能であり長らく難点として語られる事も少なくなかった。しかし、今日では、アクリル絵の具の各メーカーから様々なメディウムが開発されており、それらと併用して制作を行う事により、油彩画のような重厚な表現も可能となっている。さらに、メディウムは強い接着力を有している為、メディウムを展色材として他の素材をコラージュするなど、新たなるマチエールの表現の可能性を探る事も出来る。論者はメディウムの中に工業用の砂を混ぜ、時には木炭とメディウムを混合した表現を行うなど、論者独自のマチエールを研究している。

また、論者は作品完成時に、ワニスを塗布している。論者が学部に在籍していた当初は画材メーカーが開発している既存のワニスを使用していたが、その主成分がアクリル樹脂エマルジョンである為、ワニス塗布時にビニール膜を一層かけたような単調な効果になり、それ自体をあまり好ましく思っていなかった。そんな折、大学院博士前期課程の集中講義で紀井利臣にテンペラ画を学ぶ機会があり、その中でテンペラ画に用いていたスピリットワニスの存在を知った。テンペラ絵の具も水溶性で乾燥後は耐水性を有する為、アクリル絵の具も広義ではテンペラの一種と言える。その為、テンペラに使用するワニスがアクリル絵の具にも使用できるのではないかと考え、ワニスの研究を行い、現在の

作品にはエタノールに樹脂を溶解したスピリットワニスを塗布している。ワニスの主成分はホワイトシェラックであり、光沢や、堅牢さを調整する為に、サンダラック、ベンゾーエ、マスチック、ヴェネツィア・テレピン・バルサムを混合し制作している。ワニスの構成については紀井利臣の著書「黄金テンペラ技法」（注 11）に記されているテンペラのためのスピリットワニスを参照した。このワニスを用いる事により絵画面の光沢が増し、アクリル絵の具でも油彩画のような濡れ色の表現が可能となり、色彩に深みを出すことが可能となった。また、ワニスにより絵画面の保護という効果も得る事ができ、以前より画面の堅牢さを増す事にも成功した。紀井は 13～19 世紀にかけて用いられたこのワニスの基本的な目的として次のように記している。

「古くは、顔料では出せない着色ワニス独特な透明な色味を、絵画の最終仕上げとして塗布した時代もありました。つまり、ワニスを 1 つの色として使用したのです。今でもイコン画の制作において使用するワニスはオリファ（亜麻仁油とオリーブオイル）と呼ばれ、次第に褐色に変化していきますが、その色がイコンには必要なのです。当時、褐色には主にカテキュー、グアヤクなどの染料の色素や、褐色の樹脂自体の色味を利用して得、赤やオレンジはキリン血、アカロイド樹脂、黄色にはガンボージやオルレアンなどの染料の色素や、黄褐色の樹脂自体の色味、緑褐色には、アロエなどを使用しました。また、プロポリスもヴァイオリンの褐色に用いられました。

ワニスの最も基本的な目的は、絵画・工芸品を空気中の湿度や温度の変化から守ることでした。また、塗膜の厚みによる屈折率の変化によって表面に装飾的な輝きを与え、ときにはワニスで表面の凸凹を物理的に埋め、画面に平面性を与えるために塗られたこともありました。また、テンペラにおいては、ワニスを塗ることで顔料本来の濡れ色を発揮させ、画面の明度対比の調整をしたのです。」

（紀井利臣　「第３章　ワニス　ワニスの目的」『黄金テンペラ技法』誠文堂新光社　２００６年９月　103 頁）

「処方 18　テンペラのためのスピリットワニス

サンダラック樹脂	10 g
コーネラック	7 g
涙状マスチック樹脂	3～4 g
涙状ベンゾーエ樹脂	4 g
ヴェネツィア・テレピン・バルサム	4 g
酒精	150～200ml

このワニスは、Auguste　Telbeque が残したもので、ヴァイオリンから絵画用まで使用でき、私自身の経験からの改作です。クラッキング（ひび割れ）防止や刷毛の伸

びをよくするための柔軟材としてヴェネツィア・テレピン・バルサムを加え過ぎると、べとつきが残るので注意を要します。このワニスは１年以上寝かせて熟成させることにより、刷毛ムラが生じにくくなります。また、スピリット仕上げ（布に少量のアルコールを含ませ、塗膜面を磨き上げる技法）にも適しています。」

（紀井利臣　「第３章　ワニス　ワニスの目的」『黄金テンペラ技法』誠文堂新光社　２００６年９月　109 頁）

第５項　制作過程

本項では、論者の作品の制作過程について述べる。第１項でも述べたように論者はシャッターシリーズの制作を始めた当初から、研究室の教授や講師の先生方に、エスキースの重要性を指摘されてきた。「エスキースの段階で作品完成度の６０％が決まる。」これは、大学３年時に講師の先生に指摘された言葉であるが、論者のような具象絵画を制作する者にとっては至言である。つまり、この言葉には、具象絵画において、油彩やアクリル絵の具の特性上、キャンバスでの制作途中での構図の修正が困難である為、本画の制作以前にエスキースにおいて本画に近いエスキースの制作が必要となると言う意味とエスキースで画面構成を考察し、モチーフそれぞれに、作家の意図するコンセプトを内包し、本画の制作において造形性を高めると言う意味がある。前章で述べたように松本竣介も多くのスケッチ、エスキースそして、カルトンの制作を行っていた。これは、竣介が具象絵画における修正の困難さを理解していたと共に、エスキースの制作によりモンタージュを用いるなど、作品の画面構成、さらには造形性を重視していた事が伺える。論者の作品制作も上記の内容に習い制作を行っている為、アクリル絵の具で本画の制作に入る前に多くのエスキースの制作を行っている。また、シャッター街などモチーフとなる場所のスケッチや写真なども参考資料として多く使用している。

（挿図 7）

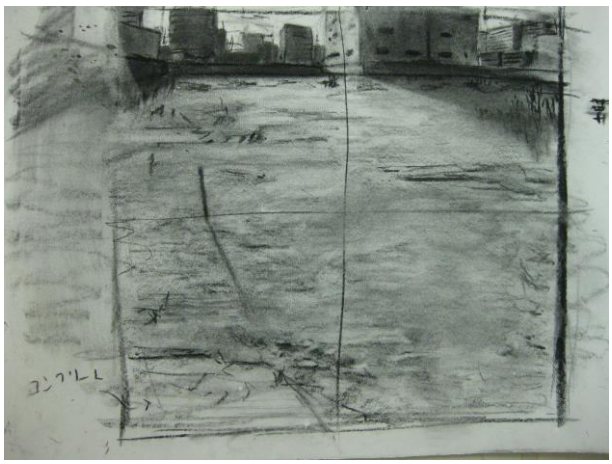
参考資料としての写真　　2012 年 11 月　糸島市　論者撮影

（挿図 8）

エスキース　　論者のスケッチブックより

エスキースは簡単な走り描きのような物も含めると10枚以上は制作している。制作には主に鉛筆を用いて行うことが多いが、大作を制作する場合には、スケッチブックでのエスキースのサイズと本画のサイズに差がある為、木炭紙と言う大き目の用紙に木炭を用いて制作する場合もある。木炭は鉛筆と違い、手や布を用いて簡単に消すことが出来る為、一つの用紙で多くの修正が可能である。修正と言う点はエスキースには重要であり、この点からも木炭はエスキースに適している画材と言えよう。また、エスキースへの木炭の使用は竣介も行っており、主に本画制作の前段階のカルトン制作などに使用される事が多かったので、この点は論者と共通している。

（挿図 9）



木炭を使用したエスキース。

エスキースにより構図が決まったら、エスキースを参照しながらキャンバス上での制作を行う。まずは、木炭により、下絵を描き本画での構図を決定する。その後、使用画材がアクリル絵の具である場合はマチエールの制作を行う。これは、前章でも触れたがアクリル絵の具の特性上、絵の具の盛り上げなどアクリル絵の具単体では油画のような重厚感のあるマチエール制作が困難な為、様々なメディウムや砂などを用いて制作するものである。マチエールの制作にはペインティングナイフや筆を用いるが、論者は筆致を残した表現を好んで使用している為、豚毛など比較的、毛先が固めの筆を使用している。マチエール完成後、重厚感が部分的に強すぎる場合は銅版などで用いられるスクレーパーや荒目のサンドペーパーなどで削り調整を行う。

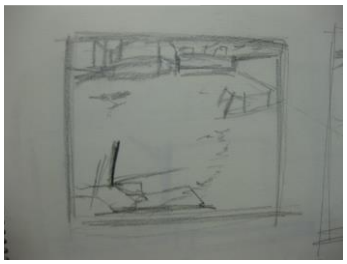
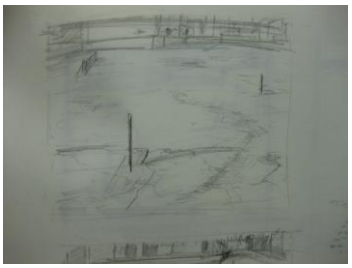
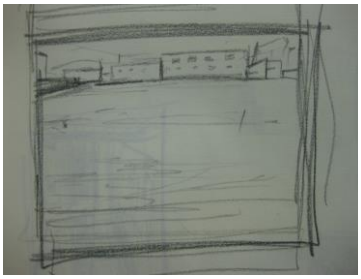
画面全体のマチエールの調整後、アクリル絵の具を用いて着彩を行う。論者の作品には絵の具の重層表現を行っている為、下層の絵の具には完成時と異なる色彩を用いて描く場合が多い。下層の絵の具は上層の下地としての効果を持ち、それにより、複雑な色味の表現が可能になる。絵の具層を重ねるにつれ、量感や質感の描き分けを行い、完成に近づけていく。ある程度の描き込みを重

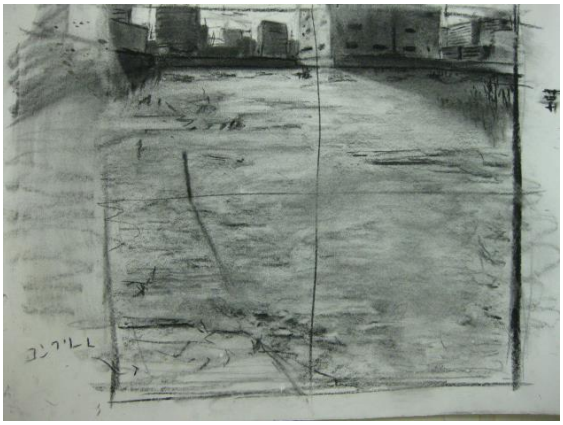
ねるとグレーズ技法による上塗りを行う。グレーズ技法は本来、油彩による表現技法の為、厳密にはアクリル絵の具を用いた論者の技法はグレーズ技法の応用と言える。論者の場合はアクリル絵の具の透明色を用いて下地を生かすように上塗りを施し、場合によっては不透明色を水で希釈し上塗りを施す場合もある。(注 12) すべての描画が終了後、１週間～２週間程度、画面を乾燥させ、画面上に水分が残っていないことを確認し、スピリットワニスの塗布を行う。スピリットワニスは水分と反応しブルーミング（白濁現象）を引き起こすことがある為、塗布時にはアトリエの温湿度にも注意を要する。(注 13) また、塗布後、ワニスの乾燥までの期間、画面上にべたつきが残る場合がある為、アトリエ内の埃にも注意を要する。

また、前章でも述べたように、本論を制作するにあたり松本竣介の制作過程の研究を行ってきたが、論者と共通する制作過程がいくつかあり、論者の制作において多くを参考とすることが出来た。

（挿図 10）

作品制作の手順表　　参考作品《空白の風景》アクリル・スピリットワニス・キャンバス 162×155ｃｍ　2013 年

制作工程	制作の詳細	使用画材
エスキース①	スケッチや写真を元に、スケッチブックにエスキースを作成。様々なパターンのエスキースを制作し、論者のコンセプトを体現できる構図を考察する。１０～２０枚ほどを制作する。 ●エスキース   	鉛筆・水彩（色彩の確認を行う場合）スケッチブック

エスキース②（大作制作時のみ）	木炭を用いたエスキース。本画制作の前段階の為構図に気を配る。 	木炭・木炭紙
描画①・マチエール制作	エスキースを元に、キャンバスに描画。 メディウムを用いてマチエールの制作。砂などを混ぜ、マチエールを制作する場合もある。 木炭によりキャンバスに描画 マチエール作成後	アクリル絵の具・メディウム・砂・筆（豚毛など毛先が固めの筆）・ペインティングナイフ

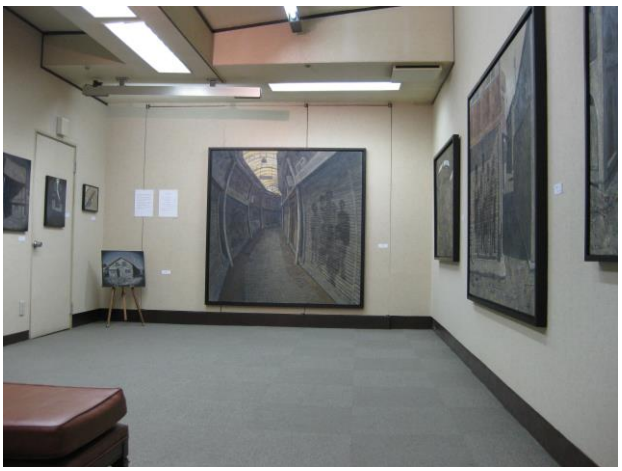
描画②	重層技法を用い絵の具を重ねていく。 量感・質感を意識した制作。 ① ② ③ ④ 	アクリル絵の具・筆・メディウム
描画③	グレーズ技法を応用した上塗り。 画面全体の仕上げ、描き込み。 	アクリル絵の具・筆・メディウム

ワニス	十分に画面を乾燥させアトリエ内の温湿度に留意しワニスの塗布を行う。 ワニスと刷毛	スピリットワニス・刷毛

第６項　展覧会による活動

本項では論者の作家活動について述べていきたいと思う。論者はこれまで、福岡で２度、東京で１度の個展を開催している。初個展は２０１０年２月２日から２月７日まで福岡のギャラリーSEL で開催し、１００号から SM まで２７点の絵画作品を展示した。当時は、まだスピリットワニスを作品には使用しておらず、アクリルメディウムによってマチエールを強調した作品が多かった。また、すべての作品は額装しており、壁面には中央揃えで展示を行い、作品の多くは夕日による影を強調した作品でシャッター街や匿名の街角を描いた作品を多く展示した。

２０１０年２月２日~７日　ギャラリーSEL　吉井宏平絵画展　（挿図 11）



この展覧会の中で、論者は来場者の女性とお話をさせて頂く機会があった。その方は、通りすがりで個展会場に足を運んで頂いた様で、休日はギャラリー巡りをされているとの事だった。その方は、展覧会会場を２周され、論者の作品に感銘を受けたと言って話しかけて頂いた。その時のお話の内容は、今でも論者の記憶の中に鮮明に残っている。

「私はこの商店街がまだ元気だった頃を知っている世代なので、現実のシャッター街を見ると目を背けたくなる。私は、風景画と言えば、パリの街並みや自然が描かれた絵しか知らなかったけれども、シャッターの閉まった街並みが絵になっているのを見て非常に感動した。しかも、若い世代の人がこのようなシャッター街にスポットを当てて、絵にしてくれたという事は、何かこの場所が救われた気がした。私は今日で自分の価値観が変わった気がする。」

論者は自身の作品を見て「価値観が変わった」とまで言って頂いたことに対して大きな喜びを感じ、今までやってきた事が報われたと感じた。その後も、恩師、友人、知人を中心に多くの方々に来場して頂き、多くの方々に様々な言葉をかけて頂いた。達成感・充実感を得る事ができた個展であったが、時間が経ち個展の事を思い返していた際に、論者にはひとつの疑問が浮かんだ。それは、前述した女性のように、論者の事をまったく知らない来場者の方がなぜ、私の作品に感動してくれたのかという事である。論者はこの個展を通じて、改めて人に見せる事の重要性に気付き、個展でお話しした女性の言葉をもう一度考えてみる事にした。「現実のシャッター街からは目を背けたくなる」と言っていた女性はなぜ、論者の作品を見て「救われた」と感じたのだろうか？

それは、論者の絵画という手法がその要因の一つではないかと考える。論者が描いている絵画は現実の世界ではなく私のイメージを通った２次元的空間である。いわゆる絵画の中に表した仮想空間ともいえる。特に論者の作品は写実的絵画表現ではあるものの、筆跡やペインティングナイフのマチエールを意図的に残している。このような筆致やマチエールなどからは論者の制作している過程や姿を連想することが出来る。来場者の女性は論者が引いた一本一本の線や絵の具のマチエールを通じて人間の手の通った表現を感じたのではないだろうか。

また、論者は、現実のシャッター街に行き、写真を撮りスケッチをし、制作の前に取材を行うが、現実にある風景をそのまま作品にする事はほとんどありえない。論者は取材を元にして様々な風景を自身のイメージの中に作り上げそれをエスキースで起こし、本画の制作に移る。この点については前章で述べた松本竣介に共通する点とも言える。つまり、論者の描いている風景は現実には

存在しないいわば、論者の心象風景なのだ。しかし、女性は現実にはない論者の心象風景を通じて、女性自身が知っているシャッター街を連想した。そして、社会に忘れられつつあるシャッター街が論者の絵画の焦点になり、作品として制作されているという事が「救われた」と感じた要因ではなかっただろうか。それは絵画を通じた、イメージの共有であり言葉や文章ではない絵画という表現手法を通した人間同士の関わりとも言える。論者はこの展覧会以降、絵画を含めた芸術とはコミュニケーションの一部であり、このような絵画、彫刻などを通じたイメージの共有こそ芸術の持つ力なのではないかと考えるようになった。

その後、論者は２度の個展を開催した。２度目の個展は、初個展から２年後の２０１２年３月２０日から４月２０日まで福岡の Art pro GALA で、そして、その約一カ月後の５月７日から５月１２日までは東京銀座のギャラリー銀座フォレストで３度目の個展を開催した。福岡の個展では１５０号の大作から SM まで２５点を展示し、東京の個展では３０号から SM まで１３点を展示した。両展示共に作品の額装は行わず、壁面への展示も中央揃えではなく、上下不規則に展示を行った。また、画題についても２０１０年の初個展と違い、新たに都会をモチーフとした作品も制作し、作品中に描かれる時間帯も前回のように夕刻の風景だけではなく、新たに夜の風景を描いた作品も展示した。この二つの展示は開催時期が近く、両個展共に同様のコンセプトの元展示を行っている。

２０１２年３月２０日~４月２０日　Art pro GALA　Kohei Yoshii Exhibition　（挿図 12）

２０１２年５月７日~１２日　Gallery 銀座フォレスト 吉井宏平 Exhibition　（挿図 13）

この個展で論者が意識したのは展示の物語性とインスタレーション展示である。アートプロ GALA の個展では画廊入口から夕刻のシャッター通りの作為品群を展示し、モチーフを描いた視線により上下不規則に作品展示を行った。そして会場を反時計回りに周回していくと次第に作品の時間帯が夜の風景に変化していき、また、モチーフもシャッター街のような地方都市をモチーフにしたものではなく都会の一部の風景に変わってゆく。そして 150 号の大作で地方都市と都会の風景の対比を表現し、再び、光が差し込む風景へと変貌していく。これは、あくまで論者の意図である為、来場者の方の中にはそのように考えずに鑑賞された方もいるだろうが、論者はそのような展示空間の中での物語の展開を目指し、展示を行っていた。この展示方法を行った背景には、前述した２０１０年の初個展以降の論者の心境の変化がある。芸術はコミュニケーションの一部であり、表現者（芸術家）が鑑賞者に作品を通じてイメージの共有を行っているという事を意識し始めた論者は、作品一点でのイメージの共有だけではなく、会場全体を通じ、鑑賞者とイメージの共有が出来るのではないかと考えるようになったのである。また、この展示を行ったもう一つの要因としては論者が大学院修士課程でインスタレーション展示について学んだという点がある。仮設的空間設置とも言われるインスタレーションはその名の通り作品展の会場内で会期中にしか展示を見る事はできないが、作品を一点集中して鑑賞するのに対し会場全体を通じて鑑賞する事ができる。前述したように、論者の展示では上下不規則に展示する事により、鑑賞者の視点の移動と壁面の余白や空間にも留意し展示を行った。その為、個展会場内の展示は会期中しか見る事のできない仮設的な空間となっており、１点１点を額装し、中央揃えでの展示と違った感覚で作品を鑑賞する事ができる。つまり、論者はこの個展により、展示作品一点ずつでコンセプトを表現しようとするのではなく、会場全体を通して一つのコンセプトを表現しようと思案し展示を行っていた。また、インスタ

レーション展示は描く作品の関連性が重要になる為、一点ずつの区切りをつけないように、額装を行わなかった。３度目の東京での個展も同様で展覧会会場が福岡の会場と比べ壁面が狭かった事から夕刻から夜の展開にとどめ、都会をモチーフとした作品は展示を行わなかった。このような展示は２０１０年の初個展の頃からの論者自身の展開であり、今後は、２次元的な壁面による展示だけではなく、３次元的な空間構成も視野に入れ展開を考えている。

第２節　研究作品解説

第１項　《忘却の街Ⅰ》(挿図 14)

《忘却の街》は２０１１年５月に制作した作品で、シャッターの閉まった商店街とその背景に高層ビル群を描き、地方都市と都会の対比を表した作品である。本作の画材にはアクリル絵の具を用いており、下地にはモデリングペーストやジェルメディウムなどのアクリルメディウムを用い、さらにコンクリートの地面手前部分には工業用の砂を混ぜ、マチエールによる効果を強調している。制作工程の最後にはスピリットワニスを塗布しており、油彩のような濡れ色を

表現している。右側面のシャッターには家族の姿を描き、色彩は用いず、モノトーンで描いている。この家族像は、描かれている商店街がシャッター街になる前までに住んでいた家族の姿をイメージして描いたものであり、シャッターに描かれていると言うよりも家族の記憶がシャッターに焼き付いているといったイメージで制作している。また、作品中心部から外側に向かうに従い、次第に画面を湾曲させ魚眼レンズで見たような効果を狙っている。これは、作品の造形的な効果を狙って行った要素ではあるが、同時に社会のあるべき姿が歪んでいると言った批判を込めている。

第２項　《Lost Place Ⅰ》（挿図 15）

《Lost Place Ⅰ》は２０１２年１０月に制作した作品で、前述した《忘却の街》と同様に、シャッター街の商店街と都会のビル群の対比を表した作品である。本作は、夜の風景として描いており、背景に描いたビル群も夜景で表現した。作品のサイズはＦ１３０号の長方形構図で使用画材は、アクリル絵の具とアクリ

ルメディウム、砂などを用い、制作の最終工程でスピリットワニスを塗布している。《Lost Place Ⅰ》では《忘却の街》で描いたようなシャッターの中の家族像を描いていない。その代わりにシャッターの店舗部分にはスポットライトが当たっており、誰もいないシャッターを強調した形式をとっている。論者の大作の作品ではそのほとんどに家族像を描いていたが本作ではスポットライトにより、シャッター自体を強調する事により、そこにいなくなった人間の姿を表現できないかと考えこのような構図をとった。

第３項　《忘却の街Ⅱ》（挿図 16）

《忘却の街Ⅱ》はシャッター通りのアーケードの商店街を描いた作品である。制作の開始は大学院修士課程２年時で、使用画材はアクリル絵の具とアクリルメディウム・砂・木炭・そして制作の最終工程でスピリットワニスを塗布している。この作品は家族像を描いたシャッターの閉まった店舗を中心に左右に道

が分かれ、鑑賞者の視点を左右に誘導する効果を狙っている。さらに、キャンバスを張る木枠の形状がＦやＰなどの企画サイズではなく変形サイズで制作しており、魚眼レンズのように歪んだ構図の歪みに合わせ、作品上部の形状も歪ませている。《忘却の街Ⅱ》は、分かれ道による左右への視線の移動と変形キャンバスによる上部への視線の移動により、画面上に上下左右のムーブマンを表現し、目線の移動に合わせ家族像や天井の破れ、看板などを配置している。

第４項　《Empty PlaceⅠ》《Empty PlaceⅡ》《Empty PlaceⅢ》（挿図 17）

《Empty Place》のⅠ、Ⅱ、Ⅲはそれぞれ Ｓ１５号の連作である。制作時期は２０１２年１月～２月であり、使用画材はアクリル絵の具、アクリルメディウム、木炭、スピリットワニスである。３点それぞれのモチーフはシャッター、階段、扉であり、時間帯は夜の風景を描いている。本作は、それまでに描いていたような地方都市のシャッター街をイメージしたものではなく、都会の夜の路地裏をイメージして描いたものであり、夜の風景になることにより、外灯やネオンなどの人工的な光を強調し、昼間とは違った都市の様相を描いた。本作ではそれぞれ正面性のある構図を用いて制作を行い、３点に関連性を持たせる事により、１点とは異なる表現を目指している。３点を関連させるという考え方は、前述したインスタレーションの意識に由来している。

第５項　《Lost PlaceⅡ》（挿図 18）

《Lost PlaceⅡ》は、２０１３年１月に制作した作品で、アクリル絵の具、アクリルメディウム、スピリットワニスを用いて制作を行っている。本作は、作品左側に廃墟になった店舗を描き、その周辺はすべて草が生い茂った空き地である。背景は曇り空で霧がかかった表現にしており、遠景の風景は霞みの効果を狙った。作品サイズは 700×400 ㎜でＦサイズやMサイズと言った既定のサイズの物ではなく、キャンバスを張る木枠から論者の手で制作している。論者は、それまで、自身イメージする構図が規定のＦ、M、Ｐ、Ｓと言ったサイズに合わず、不自由さを感じる事が多々あった。その為、本作より、木枠から制作を行うようになり、論者のイメージする構図を表現できるように工夫を行っている。

第６項　《Lost PlaceⅢ》（挿図 19）

《Lost PlaceⅢ》は、２０１３年２月に制作した作品で、アクリル絵の具、アクリルメディウム、スピリットワニスを用いて制作を行っている。本作も《Lost PlaceⅡ》と同様に木枠を自身で制作している為、規格外のサイズとなっている。本作は、夜のコンビニエンスストアをモチーフに制作しており、夜の闇の中に煌々と光るコンビニの灯りを描いている。本作ではコンビニの店舗内に人物を配置しておらず、賑わいが消えてしまった非日常の空間を表現している。

第３節　論者の今後の展望

第１項　作風の変化と展望

本章では、論者の研究作品について、「現代社会の失ったモノ」という制作のコンセプトに至るまでの経緯や作品に使用している技法や画材、そして、展覧会での作品発表、並びに展示の方法について論考を進めてきた。また、論者の描く作品は都市をモチーフとした作品である為、都市風景画の持つ性質や、論者が都市風景画を描く意味についても考察し、都市と言うモチーフから連想する社会や地域と言ったイメージが、論者にとって都市をモチーフとしている理由であると考察してきた。

また、論者のコンセプトである「現代社会の失ったモノ」とは、明確な定義のあるモノではなく、変化していく現代社会の中で「失ったモノ」の姿も変化していくと考察しており、実際に「現代社会の失ったモノ」というコンセプトの元、制作を始めてから現在まで、論者の作風は少しずつ変化してきた。このコンセプトにより、制作を始めたのは２００７年からであるが、制作を始めた当初は、シャッター街のみに着目し制作を行ってきた。実際にシャッター街になってしまった商店街に赴き、写真を撮り、スケッチをして自己のイメージを膨らませていった。そのうちに、論者の目は、シャッター街だけではなく、廃屋やマンション、そして都会のビル群などにも向くようになり、いつしか、街を歩いていると自然にモチーフを探すようになっていた。そのうちに画面中の光の意識にも変化が表れ、新たに夜の光に着目した作品を描くようになった。それまでに描いていた夕刻の光は、太陽による自然光であり、その影の美しさやノスタルジックな感覚を好み作中に用いていたが、新たに描き始めた夜の光は人工的な光であり、その光からは自然の持つ美しさとはまた違った美しさや怪しさがあり、惹かれるものがあった。こうした、作風の変化から、展示空間での時間やモチーフの移り変わりが表現できるのではないかと考察するようになり、インスタレーションや物語性を意識した展示を行うようになった。

そして、これからもインスタレーションや物語性を意識した展示、更には新たな作風である「夜シリーズ」の作品を描き、論者自身の新たなる世界観を表現していきたいと考えている。そして、その根本にあるのは「現代社会の失っ

たモノ」というコンセプトであり、これから論者が生きる社会の状況によりその作風もまた、新たに変化していくだろう。論者は、その生涯を通じて、自身の生きた時代を表す作品を描き続けていきたいと考えている。

第３章　注釈

注1　論者のテーマである「現代社会が失ったモノ」は「もの」という字を漢字の「物」ではなく「モノ」という片仮名で表している。論者は失った「モノ」は物質としての「物」ではなく、人間の感情や感覚も含まれていると考えており、あえて「モノ」という片仮名を使用している。

注2　竹内和芳　編集：ＮＨＫ　「Ｅテレ　新世代が説く！　ニッポンのジレンマ」制作班
『徹底討論！ニッポンのジレンマ - 絶望の時代の希望論 - 』
参加者：飯田泰之　猪子寿之　宇野常寛　萩上チキ　開沼博　萱野稔人　駒崎弘樹
齋藤ウィリアム浩幸　澁谷知美　城繁幸　松岡由希子　水無田気流
祥伝社　２０１２年３月　３４頁

注3　豊泉周治　『若者のための社会学―希望の足場をかける』　はるか書房
２０１０年　５８頁

注４　前掲書　豊泉周二　『若者のための社会学―希望の足場をかける』　７５頁

注５　前掲書　豊泉周二　『若者のための社会学―希望の足場をかける』　７５―７６頁

注６　前掲書　豊泉周二　『若者のための社会学―希望の足場をかける』　５１－５３頁

注７　富田英典　藤村正之
『みんなぼっちの世界　若者たちの東京・神戸９０’ｓ展開編』　恒星社厚生閣
１９９９年５月

注８　古市憲寿　『絶望の国の幸福な若者たち』　講談社　２０１１年９月

注９　古市の指摘については、前掲書『絶望の国の幸福な若者たち』の以下の文章の要約である。
「第二章　ムラムラする若者たち　5「幸せ」な日本の若者たち」９８―１０７頁より

注 10　アクリル絵の具の開発に関する詳細はリキテックスのホームページを参照。
http://liquitex.jp/liquitex/history.html

注 11　紀井利臣　『黄金テンペラ技法　イタリア古典絵画の研究と制作』　誠文堂新光社
２００６年９月

注 12　不透明色による上塗りはスカンブル技法と言う。

注 13　ワニス塗布時の注意点は論者の制作時の経験に加え下記の文献を参照している。
前掲書　紀井利臣　「ワニス塗りの注意」
『黄金テンペラ技法　イタリア古典絵画の研究と制作』　１０４－１０５頁

挿図要項

挿図１　《路地裏Ⅰ》　162.1×130.3ｃｍ　アクリル・画布　2007 年 5 月
挿図２　糸島の風景
挿図３　福岡県飯塚市菰田西付近の商店街
挿図４　《あの頃・・・Ⅰ》　162.0×162.0ｃｍ　アクリル・画布　2008 年 2 月
挿図５　《あの頃・・・Ⅱ》　150.0×162.0ｃｍ　アクリル・画布　2008 年 2 月
挿図６　《街角》　22.0×27.3ｃｍ　アクリル・木炭・樹脂ワニス・キャンバス
2011 年 10 月
挿図７　福岡県糸島市前原中央付近の商店街
挿図８　《忘却の街》制作の為のエスキース　鉛筆
挿図９　《空白の風景》制作の為のエスキース　木炭
挿図 10　《空白の風景》制作工程　エスキースから完成まで
《空白の風景》　162×155ｃｍ　アクリル・スピリットワニス・キャンバス
2013 年 7 月
挿図 11　「吉井宏平絵画展」展示風景　2010 年 2 月 2 日（火）～7 日（日）
ギャラリーＳＥＬ　（福岡）
挿図 12　「Kohei Yoshii Exhibition」展示風景　2012 年 3 月 20 日～4 月 20 日
Art pro GALA　（福岡）
挿図 13　「吉井宏平 Exhibition」展示風景　2012 年 5 月 7 日～4 月 12 日
Gallery 銀座フォレスト　(東京・銀座)
挿図 14　《忘却の街Ⅰ》　162.0×162.0ｃｍ　アクリル・砂・樹脂ワニス・画布
2011 年 5 月
挿図 15　《Lost Place Ⅰ》　194.0×162.0ｃｍ　アクリル・砂・樹脂ワニス・画布
2012 年 10 月
挿図 16　《忘却の街Ⅱ》　162.0×162.0ｃｍ（変形キャンバス）
アクリル・砂・木炭・樹脂ワニス・画布　2010 年 9 月
挿図 17　《Empty Place Ⅰ》　65.2×65.2ｃｍ　アクリル・木炭・樹脂ワニス・画布
2012 年 1 月
《Empty PlaceⅡ》　65.2×65.2ｃｍ　アクリル・木炭・樹脂ワニス・画布
2012 年 2 月
《Empty PlaceⅢ》　65.2×65.2ｃｍ　アクリル・木炭・樹脂ワニス・画布
2012 年 2 月
挿図 18　《Lost PlaceⅡ》　40.0×70.0ｃｍ　アクリル・樹脂ワニス・画布　2013 年 1 月
挿図 19　《Lost PlaceⅢ》　20.0×35.0ｃｍ　アクリル・樹脂ワニス・画布　2013 年 2 月

結論

本論では、第一章で松本竣介の生涯について論じ、第二章では、１９４１年以降の都市風景画作品に着目し、その当時の世相や竣介の思想から作品に見る竣介の心象について論考を進めてきた。第三章では、論者の研究作品について述べ、論者の制作のコンセプトや都市風景画の性質や特徴について論考してきた。

本論中で述べてきたように、松本竣介は、１９２５年に流行性脳脊髄膜炎により聴覚を失いながらも、兄や父の支えにより絵画と出会い、１９２９年に上京後は、１５年戦争の戦時下において『生命の藝術』や『雑記帳』の雑誌の創刊に関わり、自らも多くの文章を寄稿してきた。１９４１年には『みずゑ』１月号に掲載された軍部の強圧的な座談会記事「国防国家と美術」に反論した「生きてゐる画家」を同誌４月号に寄稿し、その文中で「芸術家としての表現行為は、その作者の腹の底まで染み込んだ、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。」「芸術に於ける普遍妥当性の意味を、私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もった外延量になるのである。」と述べ軍部の記事の内容を受け止めながらもヒューマニティの立場から反論を行った。この内容から松本竣介研究にでは長らく、思想や表現の自由が奪われた戦時下の中で軍部の体制を批判した「抵抗の画家」であると言う解釈の元、評価が行われてきたが、それに対し、近年、浅野徹や村上博哉により、「抵抗の画家」といった一元的解釈での解釈に対しての異論が唱えられ、没後６０年以上たった現在でも新たなる研究が展開されている事からも、松本竣介と言う画家がいかに優れた画家であったかという事を物語っている。本論では、先行研究による竣介研究を踏まえながら、竣介の戦時下の心象は「生きてゐる画家」の文章を中心に解釈する事をせず、その以前から竣介が記してきた機関誌『線』や『生命の藝術』『雑記帳』などの文章を総合的に分析し、当時の世相を踏まえながら、その心象を考察してきた。結論として、竣介の残してきた文章内には社会体制に対して体制批判な文章が随所に見られるものの、本質的には、ヒューマニズムの立場から、芸術と人間性さらには社会との関わりがどのようにあるべきかを問う非常に冷静な批判であったと考察している。論者は、そのような竣介の心象は、竣介が二科会に初出品し、画家としての歩みを始めた当初から制作を続けている都市風景画に見る事ができるのではないかと考察し、中でも太平洋戦争勃発と同時に制作された《議事堂のある風景》には当時の竣介の心象が色濃く反映されていると考察している。この作品の着想から制作に至る１９４１年から１９４２年前後には、

戦争画の試作を行い、また、モンタージュ技法を用いた頃の線による表現などを用いた作品も見て取れる事から、新技法への移行期に当たるとも考察でき、竣介は新たなる表現を求め、試行錯誤を繰り返し、戦争画に失敗した竣介が自身の苦悩の中で、二科初入選の頃から主題にしていた都市という主題に立ち返り本作を制作したと考察している。また、作品中のマチエールなどの技法的観点からも《議事堂のある風景》は他の都市風景画と比べてもかなり複雑になっている為、何度も繰り返し絵の具を塗っていたとも考察できその背景にある戦争の勃発による心象の変化が画面上に表出した結果であるとも考察している。また、本作以外の《Y 市の橋》や《鉄橋付近》《ニコライ堂》なども含め竣介の画面構成や制作のプロセスを見ていくと竣介の都市風景画は実在する風景を組み合わせて画面構成を行っていた事がわかり、竣介の都市風景画は戦時下の街並みをモチーフとした竣介の心象風景であることがわかる。

また、三章で論考したように論者は「現代社会の失ったモノ」というコンセプトの元、竣介と同様、都市風景画の制作を行っている。三章の第一節、第三項で論考したように都市というモチーフは一個人よりも地域や社会の様相が連想できる芸術表現であり、都市風景画からは描かれた当時の社会状況を読み解くことも可能であると考察した。それ故に、論者が描く都市風景画は、論者のコンセプトである「現代社会」を表すうえで最も適している画題であると考察している。松本竣介の都市風景画にも戦時下の時代を見て取ることができるように論者自身も論者が生きた時代を反映するような作品を制作していきたいと考えている。

松本俊介年譜

●西暦	●事績	●一般事項
1912 年（明治 45 年）	4 月 19 日、東京府豊多摩郡渋谷町大字青山北町七丁目 27 番地（現在の渋谷区渋谷一丁目 6 番 1 号）に佐藤勝身とハナの次男として生まれる。勝身は盛岡藩士の家系、ハナは東京の築地生まれ。3 歳違いの兄に彬と二人兄弟。当時の本籍は北海道太櫓郡太櫓村大字太櫓村 47 番地。竣介の生誕後 1,2 年で一家は海岸近くの芝田町（現在の港区三田周辺）へ転居。 10 月、松本禎子生まれる。	2 月、中国清朝滅亡 7 月、明治天皇崩御、大正と改元 10 月、岸田劉生、斉藤与里、萬鉄五郎らヒュウザン会を結成
1914 年（大正 3 年） 2 歳	勝身の林檎酒醸造の事業参画に伴い、家族と共に岩手県稗貫郡花巻川口町大字里川口第 13 地割 170 番地（現在の花巻市南川原町）に移る。後に、花巻川口町館町（現在の花巻市花城町一区）に移る。	7 月、第一次世界大戦勃発 8 月、日本、ドイツに宣戦布告 9 月、日本美術院再興 10 月、石井柏亭・梅原龍三郎・有島生馬・坂本繁二郎らにより二科会結成、第一回展開催 12 月、東京中央停車場（東京駅）開業
1915 年（大正 4 年） 3 歳		9 月『中央美術』創刊 10 月、草土社第 1 回展
1917 年（大正 6 年） 5 歳		11 月、ロシア 10 月革命、ソビエト政権樹立
1918 年（大正 7 年） 6 歳		1 月、国画創作協会結成 8 月、シベリア出兵、米騒動がおこる 10 月、第 12 回文展（最後の文展）開催 11 月、第一次世界大戦終わる
1919 年（大正 8 年） 7 歳	4 月、花巻川口町立花城尋常高等小学校（現在の花巻市立花巻小学校）に入学。 近くに住んでいた宮沢賢治が佐藤家を訪れる事もあったという。	9 月、帝国美術院発足、文部省は展覧会運営を一任 10 月、帝国美術院第 1 回展開催

1920 年（大正 9 年） 8 歳		1 月、モディリアーニ、パリで没（35 歳） 1 月、国際連盟発足 2 月、東京で数万人の普選大示威行進 9 月、第 1 回未来派美術協会展 世界恐慌が起こる
1921 年（大正 10 年） 9 歳		4 月、西村伊作、文化学院を創設 4 月、羽仁もと子、自由学園を創設 11 月、原敬首相、東京駅で刺殺される。
1922 年（大正 11 年） 10 歳	3 月、竣介の花城尋常高等小学校 3 年第 3 学期終了後、一家は勝身の郷里盛岡市に移る。住居は中津川を背にした紺屋町にあった。 4 月、岩手県師範学校附属小学校（現在の岩手大学教育学部附属小学校）に転校。佐藤瑞彦の教え子となる。後に東京の自由学園に転じた瑞彦は竣介を卒業後も見守り続けた。	1 月、春陽会結成 7 月、森鴎外没 7 月、日本共産党創立 10 月、二科会の前衛画家が集まり、アクションを結成 この年、靉光、大阪より上京し太平洋画会研究所に入る。鶴岡政男、井上長三郎らと交友が始まる。
1923 年（大正 12 年） 11 歳		7 月、村山知義を中心にマヴォ結成 9 月、関東大震災 9 月、『白樺』終刊
1924 年（大正 13 年） 12 歳		2 月、『アトリエ』創刊、新美術思潮を伝える 10 月、アンドレ・ブルトン「シュルレアリスム宣言」
1925 年（大正 14 年） 13 歳	3 月 18 日、附属小学校を卒業。その際、成績優秀者に贈られる賞状と賞品を受ける。 4 月 5 日、流行性脳脊髄膜炎の兆候が表れる。 4 月 6 日、岩手県立盛岡中学校（現在の盛岡第一高等学校）の入学式に出席するが、激しい頭痛のため、式を早退して入院。重体が数日間続き、聴覚を失う。	4 月、治安維持法公布 5 月、普通選挙法公布 7 月、国画創作協会に第 2 部（洋画部）設置 7 月、ラジオ本放送開始

1926年（大正15年） 14歳	10月2日から再登校、中学1年生を繰り返す。 この頃、大正12年に設置された測候所下の、岩手郡浅岸村大字新庄第4地割字山王33番地（現在の盛岡市山王町）に移る。	5月、前田寛治、佐伯祐三らによる一九三〇年協会結成 5月、東京府美術館開館、美術の秋・春の主要舞台になる 11月、柳瀬正夢ら日本プロレタリア芸術連盟結成 12月、大正天皇崩御、昭和と改元 この年、柳宗悦ら民藝運動を開始
1927年（昭和2年） 15歳	春、父・勝身から写真道具一式を贈られる。 盛岡中学校を卒業して東京府立第一中学校補習科に通っていた兄・彬が友人・古沢行夫（のちの漫画家・岸丈夫）のすすめにより、油絵道具一式を買い竣介に送る。 6月から8月にかけて《山王風景》や《山王山風景》を描く。この頃、盛岡中学校の弓術倶楽部に所属し、部活動に励む。 10月30日、市内中等学校生を対象としたスケッチ競技会に参加し、2等賞を獲得。この頃、行われていた七光社展で作品が展示される。 11月、男子師範学校生の美術団体白楊会を中心として開催された市内中学校絵画展に出品。	3月、金融恐慌がはじまる 5月、萬鉄五郎没（41歳） 6月、明治大正名作展開催 11月、平凡社版『世界美術全集』の創刊開始 12月、上野・浅草間に最初の地下鉄開業
1928年（昭和3年） 16歳	春、盛岡中学校に絵画倶楽部が創設され、入部。 5月20日、市内中等学生の水彩及び油彩スケッチ競技会に参加し、油彩の部2等に入賞。8月にはその入賞作品の裏面に自作批判を記す。 11月、弓道大会で個人、団体とも二等の成績を収める。 12月17日、岩手日報に投稿した詩「天に続く道」が掲載される。画業に専念することを決めた心情を述べる。	2月、最初の衆議院普通選挙実施 11月、第1回プロレタリア美術大展覧会開催

1929 年（昭和 4 年） 17 歳	3 月 20 日、中学 3 年を修了して間もなく、盛岡中学校を自発的に退学。 4 月、兄・彬の東京外国語学校ドイツ語部入学を機に、母に付き添われて上京。附属小学校の恩師で前年に上京していた佐藤瑞彦の世話によりその隣家（現在の豊島区西池袋）に住む。 太平洋画会研究所選科に通い始める。研究所は下谷区谷中真島町（現在の台東区谷中）にあり、指導陣は鶴田吾郎、阿以田治修など。 この頃、兄・彬とともに立教大学近くの栗木幸次郎宅を訪ねる。 9 月、盛岡中学校絵画倶楽部の秋季絵画展覧会に出品。	2 月、鶴岡政男、靉光ら太平洋画会研究所を退所し、洪原会結成 9 月、藤田嗣治帰国 10 月、ニューヨーク株式市場大暴落、世界恐慌へ 10 月、太平洋画会研究所が太平洋美術学校に改称
1930 年（昭和 5 年） 18 歳	4 月 7 日、兄・彬が盛岡で企画した芸術祭（未完成芸術家連盟主催）のプログラムのひとつ、絵画陳列に参加。 5 月、盛岡中学校創立 50 周年祝賀会の一環として絵画展覧会が開催され、五味清吉や深沢省三らと共に出品。	11 月、港原絵が解散し、ＮＯＶＡ美術協会結成、翌年 1 月第 1 回展開催 11 月、独立美術協会結成 この年、昭和恐慌、農村部にも大打撃
1931 年（昭和 6 年） 19 歳	6 月、石田新一、薗田猛、勝本勝義、田尻稲四郎らと太平洋近代芸術研究会を結成。麻生三郎、寺田政明も参加。 同月 27 日、太平洋近代芸術研究会の研究会誌『線』を発行することになり、石田、勝本、薗田、田尻、寺田らと編集会議を行う。誌名は竣介が命名。 7 月 10 日、『線』第 1 号を発行。巻頭言と「絵画の階級姓、非階級姓について」を寄せる。 同月、叔母・千代子（1915 年 7 月 23 日没）の遺稿集『かなしいいのち』を兄・彬と編集。「小さな甥の言葉」を寄せる。 9 月 14 日、『線』第 2 号に「昨今の絵画と明日の絵画（一）」を寄せる。『線』は同号で廃刊となる。 北豊島郡長崎町字並木 1336 番地（現在の豊島区長崎一丁目 20 番地）に転居。 この頃から谷中にある茶房リリオムに仲間たちと通い始める。 この頃、父・勝身が谷口雅春の主唱した「生長の家」の運動に傾倒し始め、彬、竣介にも影響を与える。	9 月、満州事変勃発 この年、東北地方、冷害で農村が疲弊する。

1932 年（昭和 7 年） 20 歳	4 月、太平洋近代芸術研究会からの友人である石田、田尻、勝本や山内為男らと赤荳会を結成し、北豊島郡長崎町北荒井（現在の豊島区要町一丁目）の雀ヶ丘に貸しアトリエを共同で借り研究所とする。 太平洋美術学校（旧太平洋画会研究所）で出会った新田実や杉原幸もアトリエを訪れる。 この頃、靉光との交流も始まる。 5 月 8 日、兵役免除を受ける。 9 月頃、赤荳会内で衝突があり、会が解散。解散後も、仲間はリリオムに集い、交流は続く。鶴岡政男、難波田龍起、麻生、寺田も集まる。	3 月、満州国建国宣言 5 月、5・15 事件
1933 年（昭和 8 年） 21 歳	4 月、第 5 回北斗会美術展に 5 点出品。 8 月、兄・彬が「生長の家」機関誌『生命の藝術』の創刊に携わる。竣介も 10 月から 1936 年 10 月の最終号まで「でつさん」「人間風景」等の文章や挿絵を寄稿し、編集にも携わる。 10 月 1-5 日、リリオムにおいて「油絵小品展」を開催、7 点出品。	2 月、小林多喜二、獄中死 3 月、三陸大津波発生 3 月、日本、国際連盟脱退 9 月、宮沢賢治没（37 歳） この年より、二科展第 9 室に前衛作品を陳列することが慣例となる
1934 年（昭和 9 年） 22 歳	2 月、福島コレクション展（2-10 日、有楽町・日本劇場大ホール）を 2 度にわたり観る。翌月、岩手日報と『生命の藝術』に展評を寄せる。 同月 4 日、慶応義塾大学予科英文学教授の松本肇没。肇は生前『生命の藝術』を通して彬と交流があったことから、竣介が葬儀の遺影の額選びを任され、この時肇の次女・禎子を初めて知る。 6 月、第 6 回北斗会美術展に 3 点出品。 夏、「生長の家」の出版物を発売する「光明思想普及会」設立に際して父・勝身と母・ハナが上京。それを機に佐藤家は一家で渋谷区原宿二丁目 170 番地 8 号（現在の渋谷区神宮前三丁目 14-15 番地）に移る。竣介も光明思想普及会の宣伝広告や編集の仕事を手伝う。 12 月、『ＮＯＶＡ』　第 2 号に「画室の覚え書き」を寄稿。 鶴岡政男、難波田龍起らとの交流を深める。	4 月、盛岡中学校の同窓生・舟越保武が東京美術学校彫刻科に入学 10 月、第 15 回帝展（最後の帝展）開催 この年、野田英夫帰国、翌年の第 22 回二科展に《帰路》、《夢》を出品 東北地方、凶作に見舞われる

1935 年（昭和 10 年） 23 歳	1 月、第 5 回ＮＯＶＡ美術協会展に 3 点を出品し、同人に推薦される。『ＮＯＶＡ』第 2 号に続き第 3 号にも「画室の覚え書」を寄稿。 4 月、北川実・佐藤俊介小作品展に出品 6 月、第 2 回佐藤俊介・北川実洋画小品展に 7 点出品。 9 月、第 22 回二科展に《建物》を出品し、初入選を果たす。 10 月、佐藤俊介油絵小品展を開催、7 点出品。 12 月、佐藤俊介洋画小品展を開催、10 点出品。	5 月、松田文相、帝国美術院改組を発表 6 月、難波田龍起らフォルム結成 ●帝国美術院改組の発表が美術界に大きな波紋を呼び、各団体の声明が相次ぐ ●国粋思潮の広まる中で洋画の日本化傾向が強まる ●日本画に超現実主義的手法を取り入れるものがあらわれる （美術と戦争展関連年表より）
1936 年（昭和 11 年） 24 歳	1 月、第 6 回ＮＯＶＡ美術協会展に 15 点出品。 2 月 3 日、松本禎子と結婚し、戸主として松本家に入籍、松本姓となる。淀橋区下落合四丁目（現在の新宿区中井）に新居を構え、義母・恒、義妹の泰子、栄子と同居。 この頃、自宅のアトリエを「綜合工房」と名付ける。 9 月、光明思想普及会から退く。 同月、第 23 回二科展出品 同月、靉光、北川、難波田、鶴岡と洋画小品展を開催。 10 月、『生命の藝術』が 10 月 1 日発行の号をもって終刊。 同月、以前から禎子と構想を温めていた月刊の随筆雑誌『雑記帳』を創刊。以後、第 14 号（1937 年 12 月）まで発行される。同誌には林芙美子、萩原朔太郎、高村光太郎らが文章を、藤田嗣治、福沢一郎、鶴岡らが素描を寄せ、原奎一郎は経済的にも援助する。また、自ら「雑記帳」等の文章や素描を手掛ける。	2 月、2・26 事件 3 月、寺田政明らエコル・ド・東京結成 4 月、龍口修造らアヴァンガルド芸術家クラブ組織 9 月、第 1 回芥川賞、直木賞発表 11 月、日独防共協定調印 この年、野田英夫再渡米、北川民次メキシコより帰国 ●帝国美術院改組の余波が美術界を包む （美術と戦争展関連年表より）

1937 年（昭和 12 年） 25 歳	1 月、第 7 回ＮＯＶＡ美術協会展に《有楽町駅付近》《婦人像》など 21 点出品 4 月 4 日、長男・晋が誕生するが、翌日に死亡。その為、『雑記帳』5 月号が臨時休刊となる。 5 月 1 日、『総合工房通信』Ｎｏ．1 を発行し『雑記帳』5 月号の休刊の断りと「編集者言」を掲載。 9 月、第 24 回二科展に《郊外》を出品。秋、資金難の為『雑記帳』の廃刊を決める。 この頃、妻・禎子は主婦之友社に入社し、編集部に勤務。 11 月、赤荳会の仲間石田新一が 26 日に亡くなり、葬儀に集まった赤荳会及びリリオムのメンバーと共に、追悼誌編集をきっかけに黒豆会を結成し、毎月会合を開く。 12 月 17 日、『雑記帳』を第 14 号をもって廃刊とする旨を伝える通知を出す。	2 月、長谷川三郎、村井正誠ら、自由美術家協会結成 6 月、帝国美術院が廃され、帝国芸術院官制公布 7 月、盧溝橋事件。日中戦争始まる 10 月、第 1 回文展 11 月、大本営設置 11 月、日・独・伊三国防共協定成立 ●海外超現実主義作品展が開催されるなど、引き続き前衛的活動は盛ん。 ●日中戦争勃発に呼応して献納画展等が開催される。 （美術と戦争展関連年表より）
1938 年（昭和 13 年） 26 歳	この年の前半、柳瀬正夢『無産階級の画家ゲオルゲ・グロッス』から人物像を模写し、研究 5 月、難波田龍起と手紙で、フォルム展の会場について意見を交換。 7 月 11 日、義妹・泰子病没 9 月、第 25 回二科展に《街》《落合風景》の 2 点を出品。	2 月、麻生三郎渡欧、ヨーロッパ各地をめぐり秋に帰国 3 月、靉光、第 8 回独立展に《眼のある風景》（出品時「風景」）を出品、独立美術協会賞を受ける 4 月、国家総動員法公布 4 月、支那事変海軍従軍画家スケッチ展 9 月、二科会の前衛画家たちが結集し、12 月に九室会結成 ●陸海軍に従軍志願する美術家が増加する ●代用品が次々と登場する （美術と戦争展関連年表より）

1939年（昭和14年） 27歳	第7回フォルム2月展に5点出品。 5月、佐藤瑞彦、原奎一郎、岸丈夫、兄・彬、『雑記帳』にもしばしば寄稿した八並誠一が松本俊介後援会を結成し、竣介の作品を販売する松本俊介画会を設ける計画を立てる。 ７月、赤荳会の友人・山内為男（4月14日没）の追悼誌を編集。そこに「彼の絵と彼のこと―山内為男追悼」を寄稿。 同月13日、次男・莞誕生。 9月、第26回二科展に《序説》を出品。 11月、第1回六芸会展に出品。	1月、野田英夫没（30歳） 4月、陸軍美術協会結成 5月、靉光、福沢一郎ら美術文化協会結成 7月、第1回聖戦美術展開催 7月、国民徴用令公布 9月、第二次世界大戦始まる ●需要インフレの波に乗って大小展覧会が街頭に氾濫したという。デパート展も賑わいを見せる。 ●日本画の値上がりが顕著となる。 ●陸海軍に従軍志願する美術家が大幅に増加する。 （美術と戦争展関連年表より）
1940年（昭和15年） 28歳	2月7日、『九室』第2号に「アバンギヤルトの尻尾」を寄稿。 3月、第2回九室展に2点出品。以後、会員となる。 8月、第27回二科展に《お濠端》、《都会》を出品し、特待を受ける。 10月、初個展となる[第一回]松本俊介個展を開催し、《茶の風景》《お濠端》《青の風景》《夕方》《黒い花》《街にて》など30点出品。 同月、紀元二千六百年奉祝美術展の第２部西洋画に《街にて》出品。 同月、5日『石田新一追悼誌』を発行。そこに「思出の石田君」を寄稿。 12月、『三芸』に散文詩「黒い花」を寄稿する。	4月、陸軍省、川端龍子ら12画家を大陸戦線に派遣 7月、自由美術家協会、自由という言葉が「不穏当」で美術創作家協会と改称 9月、日・独・伊三国軍事同盟条約調印 10月、紀元二千六百年奉祝美術展開催 10月、大政翼賛会発会 11月、大日本産業奉国会創立 12月、出版諸団体解散、日本出版文化協会設立 ●紀元二千六百年奉祝の意味もあり活況を呈す。作品では古典の再認識や東洋及び日本的伝統への回帰が叫ばれた。 ●裸体画や裸体彫刻は姿を消し、神代に題材を求めたものや英雄、忠臣の姿、建設的ポーズなどを描くものが増加する。 （美術と戦争展関連年表より）

1941 年（昭和 16 年） 29 歳	3 月、『みずゑ』1 月号に掲載された座談会記事「国防国家と美術」に反論し投稿した「生きてゐる画家」が同誌 4 月号（3 月 3 日発行）に掲載される。 5 月、盛岡で松本竣介・舟越保武二人展を開催し、《夕方》《街にて》《横浜風景》など 30 点出品。会期中盛岡を訪れ、9 日に県図書館で開催された美術連盟の創立総会に舟越と出席。 8 月、第 1 回岩手美術連盟東京展、盛岡展に《盛岡風景》を出品。 盛岡から帰途、竣介、舟越、畑山昇麓、砂賀光一の 4 人は「四虎会」をつくり、互いの仕事の協力を約束する。 9 月、第 28 回二科展に《顔（自画像）》《画家の像》を出品し、会友に推挙される。 同月、九室会航空美術展示会に《航空兵群（試作）》を出品。 12 月、《議事堂のある風景》のエスキースを制作。 この年の秋以降、《議事堂のある風景》の制作の着想に入ったと考えられる。	1 月、『みずゑ』 1 月号に画家の戦争協力を説く座談会記事「国防国家と美術」掲載 2 月、大日本海洋美術協会結成 4 月、福沢一郎、龍口修造が検挙される（シュールリアリズム事件） 7 月、第 1 次美術雑誌統合、全 38 誌が廃刊し『新美術』、『生活美術』など 8 誌に統合される 12 月、太平洋戦争勃発 12 月、言論・出版・集会・結社等臨時取締法公布 ●近衛新体制運動に即して美術界でも様々な対応が目立つ。 （美術と戦争展関連年表より）
1942 年（昭和 17 年） 30 歳	1 月、《議事堂のある風景》を描く。 2 月、松本俊介第 2 回個人展を開催し、《顔（自画像）》、《画家の像》、《黒いコート》、《駅の裏》、《議事堂のある風景》、《橋（東京駅裏）》など 35 点出品。 8 月、第 2 回岩手美術連盟盛岡展に 2 点出品。 9 月、第 29 回二科展に《立てる像》など 2 点出品。 10 月、盛岡で澤田哲郎・舟越保武・松本俊介三人展を開催し、10 点出品。会期中盛岡を訪れる。 この年、花巻時代の友人、砂賀光一の紹介で池袋の「レディ美容室」、蒲田の喫茶店「ブルーハワイ」、巣鴨のクラブ「世紀の翼」、五反田の「バー・ゴールドウィン」等の壁画制作の仕事をする。	1 月、全洋風美術家大会、1 人 1 点献画を決議 4 月、東京、名古屋、神戸に初の空襲 4 月、戦争記録画制作のため、陸軍省派遣の画家（藤田嗣治、中村研一、宮本三郎ら）が戦地へ出発 5 月、戦争記録画制作のため、海軍省派遣の画家が戦地へ出発 12 月、第 1 回大東亜戦争美術展開催 ●東京美術会館の物件は価格が向上する傾向にあったという。しかし、重税及び売り上げに対する国債購入、売主名義表面化の理由から入札は緩漫だった（最終的には黒字確保）。歴史画の増加、地方色の浸透が顕著となる。 ●献納、献金はますます増加する。 （美術と戦争展関連年表より）

1943 年（昭和 18 年） 31 歳	4 月、第 2 回岩手美術連盟東京展に出品。 同月、麻生、靉光、寺田、鶴岡、大野五郎、糸園和三郎、井上長三郎と新人画会を結成し、第 1 回展に《鉄橋付近》《運河風景》など 5 点出品。 8 月頃、女子美術学校在学中の義妹・栄子とその学友たちと共に志賀高原に旅行し、スケッチをする。 9 月、第 30 回二科展に《三人》出品。 10 月、岩手翼賛文化報国会主催による戦意昂揚の戦争画展への出品を要請され、「背後はガッチリと」、「感謝」などの言葉を入れた水彩画数点を制作する。 11 月、第 2 回新人画会展に《並木道》、《Y 市の橋》（発表時は運河風景）など数点出品。 この時の出品作品に感銘を受けた中野淳が竣介宅を訪ねる。以後、没年まで交流が続く。	5 月、横山大観を会長に、日本美術報国会創立 7 月、東京都制施行 10 月、第 2 次美術雑誌統合、『新美術』、『制作』2 誌のみとなる ●銅像、美術品を応召（回収して利用） ●企業整備により銀座周辺の酒場や小商店が続々と画廊に転出 ●日本美術報国会、日本美術及工芸統制協会の誕生、資材難、輸送難等の影響で美術団体の統廃合、公募展の中止なども増加する。 （美術と戦争展関連年表より）
1944 年（昭和 19 年） 32 歳	この頃、初めて「俊」から「竣」へサインの文字が変えられている。父・勝身のすすめであるという。 1 月、盛岡で開催された戦意昂揚ポスター展（盛岡、川徳画廊）に 5 点出品。同展は 3 月、岩手県内約 30 の重要工場、造船所を巡回する。 2 月 3 日、理研科学映画（豊島区西巣鴨）に第三製作部描画課員として勤務、後に動画課へ移る。 3 月、岩手美術連盟は、竣介の作品を含む 31 点を傷夷軍人岩手療養所へ献納する。 5 月 9 日、召集を受けた靉光の壮行会に出席。 9 月、第 3 回新人画会に《りんご》、《工場》など出品。	1 月、第 3 次美術雑誌統合、『美術』1 誌となる 1 月、麻生三郎、召集を受けるが、病気のため即日帰郷となる 2 月、芸術院会員による戦艦献納作品展開催 5 月、靉光、召集を受け中国へ送られる 8 月、学童疎開始まる 9 月、情報局の「美術展覧会取扱要綱」発表により、在野団体の公募展は禁止ないし解散させられる 10 月、二科会解散 ●美術家の疎開が増加し、地方の美術活動が増える。また、美術活動を停止して工場や農村で働く美術家も増える。 ●美術展覧会取扱要綱が発表され、団体の解散や展覧会の中止が相次ぐが、少なくともそれまでは美術家・団体による報国活動が盛んに行われる。 （美術と戦争展関連年表より）

1945 年（昭和 20 年） 33 歳	3 月下旬、禎子、出産のため、恒と共に主婦之友社在籍のまま松本家の郷里島根県松江市に疎開。竣介と栄子は東京に残る。 空襲により理研科学映画の勤務先が神奈川県大船に移る。 4 月 10 日、松江にて長女・洋子誕生。 9 月、前月の終戦を受けて理研科学映画が解散。同月、盛岡出身の友人・池田平吾の経営する中学通信教育の会社、育英社を手伝う。 10 月、『朝日新聞』に「芸術家の良心」を投稿するが不採用に終わる。この頃から、育英社を発展させ、新たな出版社を作ろうと計画を立て、紙の工面や資金調達などに奔走する。 11 月、盛岡で開催された岩手美術連盟展に出品。 同月、盛岡で松本竣介・舟越保武二人展を開催。会期中盛岡を訪れる。	3 月、東京大空襲 5 月 29 日、横浜空襲により、《Y 市の橋》として描いた月見橋も破壊される。 6 月、麻生三郎、再び召集を受け、海軍白子飛行隊に入隊 8 月、広島、長崎に原子爆弾投下 8 月、ポツダム宣言受諾、終戦 10 月、二科展再建される 10 月、宮田重雄が「美術家の節操」を朝日新聞へ投稿。それに対し、藤田嗣治が同紙に「画家の良心」を、同じく鶴田吾郎が「画家の立場」を投稿し反論、「節操」論争が起きる 11 月、向井潤吉ら、行動美術協会結成
1946 年（昭和 21 年） 34 歳	1 月、美術家組合を提唱する「全日本美術家に諮る」という文章を自費で印刷、画家や知識人に郵送。 2 月 1 日から育英社に毎日勤務するようになる。 3 月、『美術』第 3 巻第 3 号に「全日本美術家組合の提唱」が掲載される。 4 月上旬、家族の疎開先島根県松江を訪ね、1 週間足らずで帰京。 同月 21 日、日本美術会の結成にあたり、内田巌、本郷新、福沢一郎らと共に、竣介は発起人のひとりとなる。 7 月上旬、再び松江の家族を訪ねる。この頃、禎子、主婦之友社を依願退社。 11 月、松本竣介・麻生三郎・舟越保武三人展を開催し、20 点出品。 同展を井上長三郎とともに末松正樹が訪れる。以後、竣介と交流が始まる。 この頃、「全日本美術家に諮る」等一連の運動を、フランスの美術運動になぞらえて、自らＦ．Ｎ（Force Nouvelle）運動と略す。	1 月、靉光、上海にて戦病死（38 歳） 1 月、『改造』、『中央公論』復刊、『世界』、『展望』、『近代文学』創刊。その後、『アトリエ』、『三彩』、『みずゑ』など美術雑誌の復刊も相次ぐ 2 月、新円切り換え 3 月、文部省主催第 1 回日展開催 3 月、末松正樹、フランスより帰国 4 月、日本美術会結成 この年、各美術団体の復活、結成が相次ぐ 5 月、メーデー復活 5 月、極東国際軍事裁判始まる 6 月、ＧＨＱ、戦争記録画接収 7 月、林文雄、土方定一、永井潔、石井柏亭らによる近代日本美術をめぐる論争（「レアリズム論争」）が 4 年に渡り続けられる

1946 年（昭和 21 年）	同月下旬、家族の帰京準備を整えるため、松江の家族を訪れる。 同月から翌年にかけて、小川未明、林芙美子らの本など南北書園発行の書籍や『新岩手婦人』、『生活者』などの雑誌の装幀、挿絵を手掛ける。	9 月、末松正樹が『みずゑ』に「現代フランス絵画―戦時中の動き―」を寄稿、「新しき力（フォルス・ヌヴェル）」や「フランス伝統青年画家」の運動を紹介 11 月、日本国憲法発布 11 月、当用漢字、現代かなづかい告示
1947 年（昭和 22 年） 35 歳	1 月下旬、家族が島根県松江より帰京。 新人画会の麻生、鶴岡、井上と自由美術家協会に加入。末松も参加。 6 月、第 1 回美術団体連合展に自由美術家協会会員として 3 点出品。 7 月、第 11 回自由美術家協会展に《パイプ》など 5 点出品。 10 月、岐阜県可児郡伏見にて、麻生三郎との二人展（舟越保武も出品）を開催。《工場風景》《焼跡風景》《Y 市の橋》などを出品。 同月 11 月、急性尿毒症により長女・洋子没。 竣介は岐阜で電報を受け取り、帰京。 12 月、育英社が解散。 以後、クルップ性肺炎にかかり、体調を崩す。	1 月、ＧＨＱ、2・1 ゼネストに中止命令 3 月、東京都 22 区制へ 3 月、教育基本法、学校教育法公布 4 月、独占禁止法、地方自治法など公布 5 月、日本国憲法施行 6 月、毎日新聞社主催第 1 回美術団体連合展開催、洋画団体参加 12 月、帝国芸術院、日本美術院と改称 12 月、第 1 回日本アンデパンダン展開催
1948 年（昭和 23 年） 36 歳	元旦、床上げし、一家で正月を祝う。 この頃、『諷刺雑誌 VAN』、『花』などの雑誌の挿絵を手がける。 2 月、自由美術会員新作展に出品。 同月 26 日、次女・京子誕生。 この頃から、外出より帰ると疲労が見られ（肺結核を患っていたとされる）、周囲から休養をすすめられるが、制作活動を続ける。 5 月、高熱をおして、絶筆《彫刻と女》、《建物》、《建物》を完成。義妹・栄子らの手により第 2 回美術団体連合展会場に搬入される。 6 月 8 日、気管支喘息による心臓衰弱のため自宅で死去。法名「浄心院釈竣亮居士」。	1 月、『美術手帖』創刊 1 月、岡本太郎、花田清輝を中心に「夜の会」が発足 6 月、太宰治入水自殺
	現在、島根県松江市奥谷町の真光寺に、妻・禎子（2011 年 11 月逝去）とともに眠る。	

※本年譜の作成にあたっては『生誕１００年 松本竣介展図録』（岩手県立美術館　神奈川県立近代美術館　宮城県美術館　島根県立美術館　世田谷美術館　　２０１２年）を基礎とし、一部加筆を行った。その他参照した年譜は以下の通り

・『松本竣介展図録』（東京国立近代美術館　岩手県民会館　下関美術館　１９８６年）
・『没後５０年松本竣介図録』（練馬区美術館　岩手県民会館　愛知県美術館　１９９８年）
・松本竣介　朝日晃編　『人間風景　新装・増補版』　中央公論美術出版社　１９９０年（年譜：編　朝日晃・水谷長志）
・『松本竣介・手帖全六冊』　綜合工房　１９８５年（年譜：編　朝日晃）
・コロナブックス編『松本竣介　線と言葉』　平凡社　２０１２年
・『三彩』１９８６年５月　〈松本竣介特集　年譜含〉

※一般事項の記述については『生誕１００年 松本竣介展図録』に加え、『美術と戦争展図録』（姫路市立美術館　２００２年）の「美術と戦争展関連年表」を参照し、加筆を行った。

作品調査資料

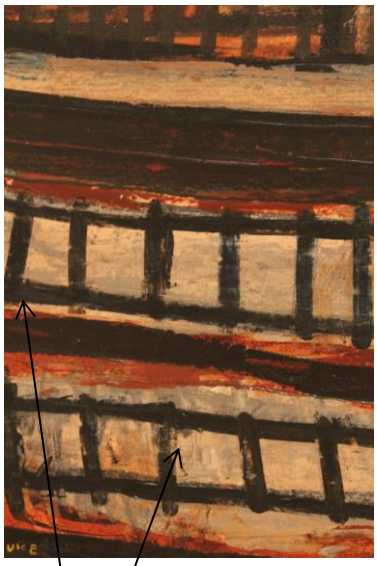
２０１３年８月２２日、岩手県立美術館により《議事堂のある風景》や《Ｙ市の橋》、《煙突のある風景》など、松本竣介を代表とする都市風景画作品の調査を目視により実施し、論文中にその内容の多くを反映した。以下は調査の結果から考察した竣介作品の技法、マチエールの詳細である。

《序説》

直線に歪みがない為、定規や紐などを用い線描を行ったと考察できる。

斜角からの撮影により強い反射による光沢を確認、グレーズ技法によるものと考察できる。

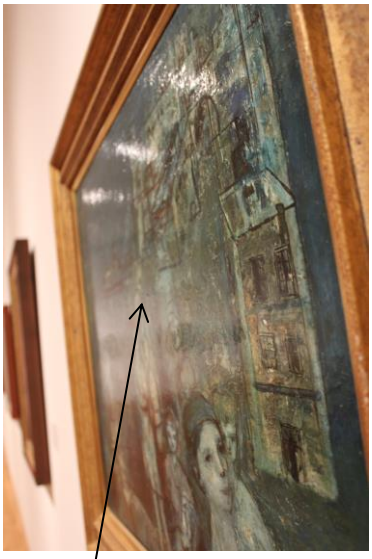
《建物》



論文中でも述べたように手前と奥の線路の色彩が異なっている。奥の線路は青味がかった色彩が用いられており、手前の線路には茶系の色彩が用いられている。

力強い線や窓枠の描き方にジョルジュ・ルオーの影響が見て取れる。

《建物と人》



削りによるマチエールを確認

斜角からの撮影により光沢を確認、作品全面からの光沢の為、ワニスの使用が考えられる。

作品中央の線描の一部が他の線描と異なっている事を確認。絵の具のはじきが見られる為、ワニスの塗布後に加湿したものと考察できる

《煙突のある風景》

画面下中央のマチエール。厚塗りの絵の具を削り取った跡が見られる。

画面左に剥離あり、下層から青い色彩の絵の具を確認。青を下地に用いたか、下層に青系統で描かれた異なる作品がある可能性もある。

画面右の煙突に梯子を描いた細かい線描を確認。シャープな線の為、筆ではなく烏口を用いた可能性がある。

《Y市の橋》

筆致によりできたマチエールの凹部分に茶系の絵の具が見られる。茶系の絵の具を薄塗し、表面を拭き取り出来たマチエールと考察できる。

画面左下に青味を確認、下層が透けて見える事からグレーズ技法と考察できる

《議事堂のある風景》

画面下の黒塗りの人物が引く荷車。台車や引手などに同系色ではあるが事なる色彩を用いている事を確認。竣介の細部へのこだわりが見て取れる。

本論中でも述べたように議事堂に向かう荷車を引く人物を加筆により消した痕跡が見られる。

斜角からの撮影によりグレーズ技法による画面の光沢が見て取れる。

空のマチエールの凹部分に青い絵の具が見られる。《Y市の橋》でも用いられていた薄塗後の表面の拭き取りが行われていたものと考察できる。

画面上の剥離や亀裂から除く下地に茶系の色味が用いられている事を確認。本論中でも述べたように太平洋戦争開始に伴う心象の変化から制作過程で使用する色彩や技法を転換した可能性がある。

《鉄橋近く》

キャンバスのマチエールが見て取れるため絵の具による盛り上げが少ない事がわかる。

赤みのある色彩を確認、下層が見える事からグレーズ技法であると考察できる。

《議事堂のある風景》エスキース

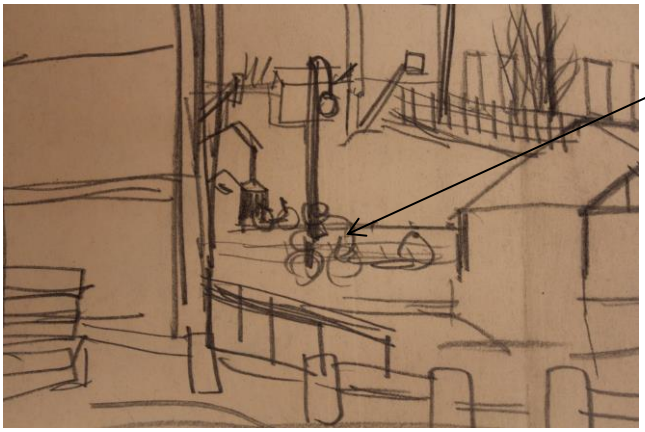
エスキースの段階からシルエット調で描かれている。

油彩では見られない人物が描かれている。

街路樹の影を確認。エスキースの段階では夕刻の情景をイメージして描かれたものと考察できる。

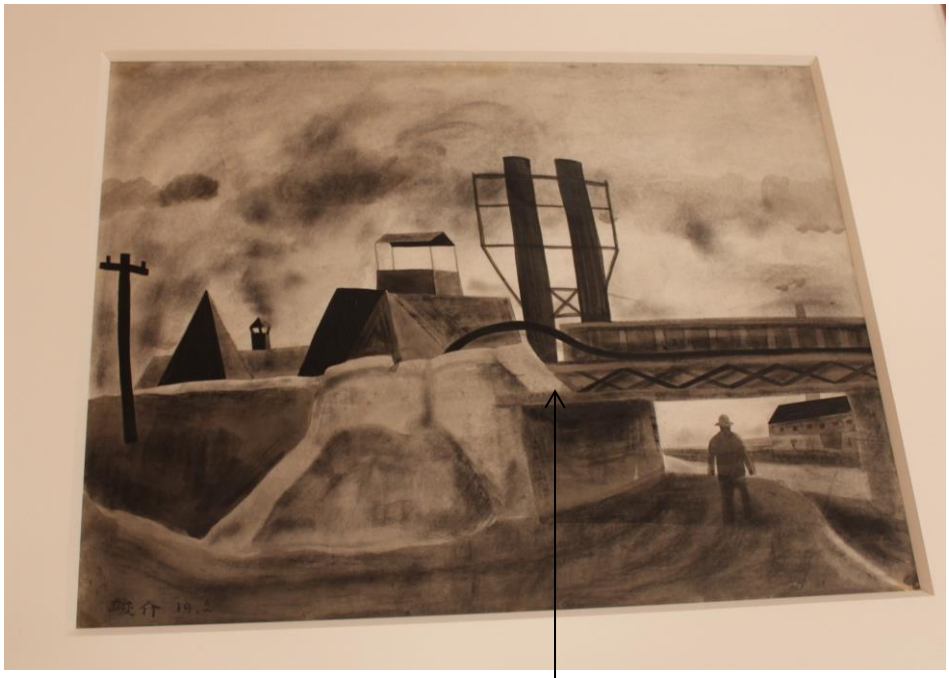
《建物》

「赤」という文字を確認。エスキースの段階から色彩をイメージし描いていた事が伺える。



エスキースに用いた線描と油彩に用いた線描に共通する部分が多くある。

《鉄橋近く》



油彩で特徴的なベンチレーターはこのエスキースでは描かれておらず、煙突のような鉄骨も２本描かれている。

細かい部分まで描写を行っている。

人物が薄塗で描かれている。

参考文献

・宇佐美承　『求道の画家　松本竣介　ひたむきの三十六年』　中央公論社　１９９２年
・小沢節子　『新装版　アヴァンギャルドの戦争体験　松本竣介　龍口修造　そして画学生たち』
青木書店　初版１９９４　新装版２００４年
・中野淳　　『青い絵の具の匂い　松本竣介と私』　中央公論新社　１９９９年
・朝日晃編　『人間風景　新装・増補版』　中央公論美術出版社　１９９０年
・船越保武　『巨岩と花びら』　筑摩書房　１９９８年
・『生誕１００年 松本竣介展図録』　岩手県立美術館　神奈川県立近代美術館　宮城県美術館
島根県立美術館　世田谷美術館　　２０１２年４月
・『没後５０年松本竣介展図録』　練馬区立美術館　岩手県民会館　愛知県美術館　１９９８年１０月
・『松本竣介展図録』　東京国立近代美術館　岩手県民会館　下関美術館　１９８６年４月
・『美術と戦争展図録』　姫路市立美術館　２００２年５月
・神坂次郎　福富太郎　河田明久　丹尾安典　『画家たちの「戦争」』　新潮社　２０１０年
・丹尾安典　河田明久　『イメージのなかの戦争』　岩波書店　１９９６年
・『岩手県立美術館所蔵作品目録　第３巻　松本竣介・舟越保武』　岩手県立美術館　２０１３年
・『岩手県立美術館所蔵作品選』　岩手県立美術館　２００１年
・コロナブックス編『松本竣介　線と言葉』　平凡社　２０１２年
・著：アルフレッド・ヴェルナー　訳：宇佐見英治　『モディリアニ』　美術出版社　１９９０年
・著：PIERRE COURTHION　訳：中山公男　『ROUAULT』　美術出版社　１９７６年
・『野田英夫展図録』　熊本県立美術館　１９７９年７月
・松本禎子　『松本竣介・手帖全六冊』　綜合工房　１９８５年
・村上博哉　「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》の解読―」
『美術研究』　２００４年８月
・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》の解読―」
『美術研究』　２００４年１１月
・舟越保武　「空襲下の松本竣介」　『みずゑ』　１９６３年４月
・松本竣介　「妻禎子への手紙（抄）」　『みずゑ』　１９６３年４月
・松本禎子　吉井忠　朝日晃　「竣介の「風景」を語る」　『三彩』　１９８６年５月
・田中淳　「人間風景への眼差し」　『三彩』　１９８６年５月
・小沢節子　「思想形成期の松本竣介　マルクス主義と生長の家体験の意義」　『三彩』　１９８６年５月
・織田達朗　「「黒い黙示」への道　松本竣介の謎に寄せて」　『みずゑ』　１９７８年１月
・斎藤國靖　「松本竣介のデッサン　知性と感性の合一」　『みずゑ』　１９７８年１月
・朝日晃　「松本竣介の実像」　『みずゑ』　１９７８年１月
・州之内徹　「松本竣介の風景（一）」　『芸術新潮』　１９７５年９月
・州之内徹　「松本竣介の風景（二）」　『芸術新潮』　１９７５年１０月
・州之内徹　「松本竣介の風景（三）」　『芸術新潮』　１９７５年１１月
・州之内徹　「松本竣介の風景（四）」　『芸術新潮』　１９７５年１２月

・山口泰二　「「生きてゐる画家」論ノート・補遺　一九四五年一〇月―松本竣介の戦後」
『三彩』　１９９２年９月
・頼木理恵子　「松本竣介「都会シリーズ」に見る社会「批判」的性格について」　『デアルテ』
２０００年
・村上善男　「俯瞰と地這う眼」　『美術手帖』　１９８６年５月
・田中淳　「「夭折の画家」評価をめぐる断章　青木繁と松本竣介の場合」　『美術フォーラム２１』
２００３年
・朝日晃　「《焼跡の橋》から―松本竣介、鎌倉の近代美術館と」　『三彩』　１９９１年１２月
・小林俊介　「難波田龍起・松本竣介・靉光の油彩技法について」　『美術史』　１９９８年
・織田達朗　「松本竣介覚え書（序）」　『三彩』　１９６９年４月
・ヨシダ・ヨシエ　「静寂なる風景の彼方に」　『美術手帖』　１９７８年１月
・水沢勉　「松本竣介　時代を意味深く証言する、都市風景のなかの青年像」　『美術手帖』
２０１２年６月
・金森昭憲　「唯一無二の画家「松本竣介」」　『了徳寺大学研究紀要』　２０１１年
・「国防国家と美術　畫家は何をなすべきか」　参加者　陸軍省情報部員　秋山邦雄少佐　鈴木庫三少佐
黒田仙吉郎中尉　批評家　荒城季夫　編集部　上郡卓　『美術手帖』　１９７７年９月
戦争と美術--戦争画の史的土壌<特集>の再録記事より　初出　『みずゑ』　１９４１年１月
・「抵抗のイメージを超えて」　読売新聞　２０１２年５月３日　１９面
・「沈黙の風景　～松本竣介　ひとりぼっちの闘い～」　ＮＨＫ　日曜美術館　２０１２年８月５日放送
出演　中野淳（画家）原田光（岩手県立美術館館長）津田寛治（俳優）
・佐々木葉　「都市景観へのアプローチと表現―脱透視画法的景観論のために―」
『景観・デザイン研究講演集』　２００８年１２月
土木学会学術論文等公開ページ　（Web サイト上のデジタルデータを参照）
http://www.jsce.or.jp/library/open/proc/maglist2/00897/2008/pdf/B74C.pdf
・金森修　「「風景画」としての都市」　『１０＋１』　２００２年
（Web サイト上のデジタルデータを参照）
『10＋1』DATABASE　http://db.10plus1.jp/backnumber/article/articleid/1037/
・紀井利臣　『黄金テンペラ技法　イタリア古典絵画の研究と制作』　誠文堂新光社　２００６年
・リキテックス　ホームページ　http://liquitex.jp/liquitex/history.html
・阿部真大　『居場所の社会学　生きづらさを超えて』　日本経済新聞出版社　２０１１年
・古市憲寿　『絶望の国の幸福な若者たち』　講談社　２０１１年
・豊泉周二　『若者のための社会学―希望の足場をかける』　はるか書房　２０１０年
・富田英典　藤村正之　『みんなぼっちの世界　若者たちの東京・神戸９０’ｓ展開編』　恒星社厚生閣
１９９９年５月
・竹内和芳　編集：ＮＨＫ　「Ｅテレ　新世代が説く！　ニッポンのジレンマ」制作班　『徹底討論！ニッポンのジレンマ - 絶望の時代の希望論 - 』
参加者：飯田泰之　猪子寿之　宇野常寛　萩上チキ　開沼博　萱野稔人　駒崎弘樹　齋藤ウィリアム浩幸　澁谷知美　城繁幸　松岡由希子　水無田気流　祥伝社　２０１２年３月

吉井宏平　　Kohei　Yoshii

略歴

1987 年　福岡県福岡市生まれ
2009 年　九州産業大学 芸術学部 美術学科　卒業
2011 年　九州産業大学 博士前期課程 芸術研究科 美術専攻　修了
2013 年　九州産業大学 博士後期課程 芸術研究科 造形表現専攻　在学中
　　中学校非常勤講師

個　展

2010 年　吉井宏平絵画展　ギャラリーSEL (福岡)
2012 年　Kohei Yoshii Exhibition　「失われゆく場所」　ArtproGALA (福岡)
　　吉井宏平 Exhibiton　Gallery 銀座フォレスト(東京・銀座)

グループ展

2008 年　第 17 回青木繁美術館大賞展　石橋美術館　（福岡・久留米）
　　アクリル美術大賞展 2008　兵庫県立美術館王子分館（兵庫・神戸）
　　ビエンナーレ KUMAMOTOⅣ　熊本県立美術館（熊本）
2009 年　九州産業大学　卒業制作展　福岡市美術館（福岡）
　　第 27 回上野の森美術館大賞展　上野の森美術館　（東京・上野）
　　（以降、28、29、30 回展出品）
　　GALA Selection 2009 Xmas 展　ArtproGALA（福岡）
2010 年　別府アジアビエンナーレ 2010 絵画　別府市美術館（大分・別府）
2011 年　九州産業大学大学院　修了制作展　九州産業大学美術館（福岡）
2012 年　第 11 回南島原市セミナリヨ版画展　ありえコレジヨホール(長崎･南島原)
　　清須市第 7 回はるひ絵画トリエンナーレ　清須市はるひ美術館 （愛知･名古屋）
　　クリスマスハート展　アートスペース羅針盤　（東京･京橋）
2013 年　第 12 回南島原市セミナリヨ版画展　ありえコレジヨホール(長崎･南島原)
　　Crossing 展　アートスペース羅針盤（東京・京橋）
　　〝明日へのメッセージ〞2013〟－作家の視点－　福岡市美術館（福岡）

受賞

2008 年	アクリル美術大賞展 2008	美術の窓賞
2009 年	九州産業大学　卒業制作展	優秀賞（作品買い上げ）
2012 年	第 11 回南島原市セミナリヨ版画展	読売新聞長崎支局賞
	清須市第 7 回はるひ絵画トリエンナーレ	優秀賞
2013 年	第 12 回南島原市セミナリヨ版画展	長崎県教育委員会賞

謝辞

本論文は、論者が九州産業大学博士後期課程芸術研究科造形表現専攻における研究成果を博士論文としてまとめたものです。論者が３年間、熱意を持って研究を行うことが出来たのは、主査である九州産業大学芸術研究科の宇田川宣人研究指導教授による論文の構成や研究方法についてのご指導、さらには、実技面における多大なご指導の賜物であると考えており、ここに深く感謝の念を捧げます。また、副査の九州産業大学教授、渡邊雄二教授には、美術史的な側面から研究テーマについて数多くの助言を頂き、執筆に際しても論文の構成など細部にわたって懇切丁寧なご指導を頂き、心から感謝申し上げます。また、副査、九州産業大学大学院芸術研究科長、松永洋子教授におきましては、本研究に於けるご指導だけでなく、学部当初から実技面における多大なるご教示を賜り、その温かいご指導に深く感謝致します。副査の福岡大学、植野健造教授に於かれましては外部審査員として論文の査読を頂き、大変貴重なご助言を賜りました事、深く感謝申し上げます。合わせて、博士２年時まで論文のご指導を頂きました下村耕史九州産業大学名誉教授、博士前期課程まで実技面でご指導を頂きました酒井忠臣九州産業大学名誉教授、並びに美術科諸先生方、大学関係者の皆様に改めて感謝申し上げます。

また、松本竣介の作品調査を快く承諾して頂き、作品の熟覧、撮影をさせて頂きました岩手県立美術館、原田光館長、濱淵真弓学芸員には心よりの感謝を申し上げます。

本論文に於いては松本竣介の都市風景画に焦点を絞り、世相、思想、造形の側面から松本竣介の心象に迫っていきましたが、研究を重ねれば重ねるほど、竣介作品の偉大さを感じる事ができました。これからも研究を重ね、より深く松本竣介の作品に迫っていきたいと考えています。

最後になりましたが、論者を見守り支援して頂いた両親に感謝の意を表し、感謝のご挨拶とさせて頂きます。

平成 26 年 3 月　吉井宏平