

修士論文

松本竣介《彫刻と女》に関する一考察

教育学研究科教科教育専攻

美術教育専修絵画分野

13GP220

館田 優

指導教員 岩井康頼

《目次》	
序章	3
(1) 研究目的と問題の所在	3
(2) 先行研究	4
(3) 研究方法	5
第一章 戦時期の日本美術と松本竣介—絵画に込められた社会批判	5
(1) 戦時期の日本美術—抑圧された画家たち	5
(2) 「都会シリーズ」に込められた社会批判意識	7
(3) 自画像連作—『生きてゐる画家』としての決意	9
(4) 《議事堂のある風景》—反体制の意識	12
(5) 古典美術への関心	13
1) 時代、麻生三郎の『イタリア紀行』	
2) 竣介、古典への意識の芽生え	
第二章 戦後の松本竣介と《彫刻と女》—「無性格」な美へ	16
(1) 戦後の表現—「純粹」への憧れ	16
1) 童画—プリミティヴ芸術への目覚め	
2) 焼跡風景	
3) カリアティード	
(2) 《彫刻と女》と《建物》	21
第三章 《彫刻と女》と《建物》の表現の源泉	22
(1) 《彫刻と女》の表現の源泉	22
1) 準備スケッチからの変化	
2) 2つの「無性格性」	
3) 女性像について—ギリシャ的「無性格性」	
4) 彫刻について—プリミティヴ的「無性格性」	
(2) 《建物》、《建物（青）》について	25
終章	26
謝辞	27
《註》	27
《参考文献》	28
《図版》	29

序章

(1) 研究の目的と問題の所在

本研究は、日本の洋画家・松本竣介（1912-1948）の《彫刻と女》（図1）についての考察を行い、晩年の竣介の制作の主題を明らかにすることを目的とする。

竣介は、1912年に佐藤俊介として東京で生まれた。1914年に父・佐藤勝身の事業参画に伴い一家で岩手県花巻市に移り、幼少期を岩手県で過ごした。1925年、岩手県盛岡中学校の入学式前日に流行性脳脊髄膜炎を発症し、入院。重体が数日間続き聴覚を失った。1927年には、油彩の制作を開始。1929年には画家を志し、上京。太平洋画会研究所に通い始める。1936年、松本禎子と結婚を機に、松本姓となった。二科展やNOVA美術協会展、自由美術家協会などに参加しながら油彩画制作を続けた。また、研究会誌『線』¹、月刊の随筆雑誌『雑記帳』²など、執筆活動も精力的に行った。1948年、気管支喘息による心臓衰弱のため自宅で死去した。

竣介の絵画表現は、時期によってさまざまな様式がみられる。1935年に二科展に出品するために制作された《建物》や、1936年に制作された《有楽町駅附近》などにみられる、ルオーを思わせるような太い輪郭線が特徴的な時期や、《街》、《都会》に代表される、都市風景や人物を画面の中で「モンタージュ」的な表現で情緒的に描いた都会シリーズ³、アカデミックで存在感のある自画像連作⁴を描いた時期などが代表として挙げられる。

《彫刻と女》は、1948年5月に制作されたF50号の油彩画であり、病床の竣介が生前、最後に発表した3点の絵画のうちの1つである。この作品は、1948年の5月から6月に行われた第2回美術団体連合展に、《建物（青）》（図2）、《建物》（図3）と共に義妹らによって出品された。この作品には、ギリシャ風の女性像、彫刻など今までに見られなかったモチーフが見られる。

そこで本稿では、竣介の制作や思想に関して記述されている文献、1930年代～1940年代の時代について記された文献、竣介の周辺の画家達についての文献などを基に、《彫刻と女》についての考察を試みる。

(2) 先行研究

竣介についての研究は様々な形で行われているが、本研究では、竣介の日記や記事、書簡などが竣介の死後にまとめられた資料である、松本竣介著『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）と、生前の竣介との交流があった美術評論家である朝日晃が、竣介についての研究をまとめたものである、朝日晃著『松本竣介』（日動出版、1977年）を主な先行研究として考察を行う。なお、《彫刻と女》に関する考察は、本江邦夫「松

本竣介——透明な壁」(東京国立近代美術館、1986年)において述べられているが、作品の印象から述べる考察にとどまっている。また、水沢勉『廃墟に立っている。——松本竣介の1940年代』(岩手県立美術館、2012年)、小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験』(青木書店、1994年)では、本江邦夫の指摘に同意を示しながら、自らの考察をわずかに述べている。

本江邦夫著『松本竣介——透明な壁』は、竣介の「時代という壁」との格闘について述べられた文献⁵である。この文章の中で、『彫刻と女』に関して、ギリシャの壺、白地レキュトス(図4)との関連性について指摘されている。

『彫刻と女』に関して、本江邦夫は、竣介は自身の夭折を予感し、絶筆として『彫刻と女』、『建物(青)』、『建物』を制作したとしている。『彫刻と女』に描かれる、くっきりと線描された、青年の頭部の首像をみつめる薄布をまとった乙女の図像は、古代ギリシャの壺絵である白地レキュトスを意識したものだ、と述べている。そして、青年の頭部の首像は、黒々と暗く、鑑賞者の視線を吸収してしまうように、こちらと向き合っていることから、「死」の象徴であるとし、白地レキュトスが死者の墓前に供されるものである、ということと重ねあわせている。つまり、『彫刻と女』は、乙女と、「死」という障害そのものである首像が共存する、死のヴィジョンだと述べている。また、『建物(青)』、『建物』もまた、障害として鑑賞者の目の前に立ちはだかり、暗黒の入り口に誘うものだと述べている。

そして、舟越保武の、「これほどに、画家の生命の終結を思わせる絵は他にない」という発言を引用し、この作品は竣介が自らの墓標として描いたものだと述べている。

本江邦夫は、白地レキュトスを連想しているが、『彫刻と女』は白地レキュトスを意識した作品だとは断定しがたい。白地レキュトスは、細い頸部、張り出した肩部、円筒形の胴部、取手1つからなる香油瓶である。黒像式、赤像式、白地式とあるが、前475年頃から白地式が多くなり、主に葬祭用に使われた。レキュトスは葬祭用に使われていたため、前5世紀半ばには、故人の死に関する壺絵が描かれる慣習が生まれた。白地レキュトスには、日常生活や儀式的場面、故人と遺族との関わりを描いているものが多い。そのため画中で、死者と遺族の2人の人物がみつめあっている構図のものがほとんどである⁶。この絵では、人物は女性一人のみであり、また彫刻もこちらを向いていて、レキュトスのように見つめ合う構図にはなっていない。また、竣介の絵画・ドローイングによる古典芸術へのオマージュは、村上博也が指摘しているように⁷、明確に判別出来るような形で行われているため、本研究では、白地レキュトスとの関係性については考察しないものとする。

また、水沢勉は、本江邦夫の文章で指摘している、「『彫刻と女』は白地レキュトスが由来である」ということを前提として、『彫刻と女』に描かれている女性像は、作業着を着ている準備スケッチが残されているため、竣介自身の自画像ではないか、と指摘している。そして、女性像に慰撫されている彫刻もまた、押し黙っている自身の自画像で

ある、と考えている。つまり、《彫刻と女》は、自身の変装した二重の自画像である、と指摘している。

しかし、自身の変装した自画像、というのは、竣介の他の作品で見られることはなく、また、この作品が自画像である、という仮定に関する根拠も、文中では述べられていなかった。本研究では、以上の2つの考察とは違う、《彫刻と女》に関する新たな視点を提示するものとして考察を行う。

(3) 研究方法

本研究では竣介の制作の主題が、「社会批判」的性格を持つものから「無性格」的なものに変化していることに注目し、考察を行う。

第1章では、竣介の戦時期の作品の特徴である社会批判的な性質の作品について、思想統一のために日本国内では前衛芸術が弾圧されていたことなどの時代背景に触れながら述べる。また、竣介が以前から西洋の古典芸術、特にギリシャの「純真性」に注目していたことを、著作の文章を参照して述べていく。

第2章では、息子の童画への関心をきっかけに、プリミティヴ芸術の制作を開始したこと、第二次世界大戦が終わったことで、作品から社会批判的な性質が失われ、「無性格」的な作品へと変化していることについて述べる。

「無性格性」とは、竣介が自著で提唱した、ギリシャを起源とした西洋の古典芸術や、アフリカ彫刻のようなプリミティヴ芸術のように、素朴かつ純粋に造形的な美しさを志向した芸術性を指す造語である。また、その過程で生まれた作品、《裸婦》が、《彫刻と女》と強い関連性を持っていることに触れる。

第3章では、《裸婦》で描かれた人物像が徐々に具象性を取り戻し、《彫刻と女》の女性像と頭像に変化したと考察する。そして、《裸婦》の表現の源泉にある、モディリアーニのカリアティードを主題とした石彫が、ギリシャのカリアティードとアフリカの人像柱の2つに由来していること、《彫刻と女》と同時に出品された作品が西洋の古典芸術をモチーフとしていること、当時竣介がアフリカの頭像彫刻を参考にスケッチをしていたことを踏まえ、《彫刻と女》に関する一考察を述べる。

第一章 戦時期の日本美術と松本竣介—絵画に込められた社会批判

(1) 戦時期の日本美術—抑圧された画家たち

第一章では、竣介の戦時期の作品に込められた「社会批判意識」を中心に表現の変遷

について追っていく。そのため、まずは1930年代、戦時期の日本という時代背景について述べていく。

1930年代以降、日本美術での軍国主義の影響は次第に高まっていった⁸。当時の日本は、太平洋戦争に向けて、国民精神の統制と画一化を目指す気運が高まっていたため、前衛的な表現は非国民的なものとして軍部から嫌悪されていた。1935年には当時の文部科学大臣が、在野の有力画家を帝展に取り込み審査員に加え、国家統制を押し進めようとする事件があった。この事件は帝展改組と呼ばれている。一部の画家達の強硬な反対はあったものの、挙国一致の体制下、文化統制は推し進められていった。しかし、それでも美術家達の新しい表現を模索する活動は続いた。洋画では二科会の里見勝蔵（1895-1981）らによって、一九三〇年協会の流れを引き継いだ独立美術協会が昭和5年に創立された。独立美術協会では一九三〇年協会からのフォーヴィスムの作風が引き継がれ、福沢一郎（1898-1992）らによるシュルレアリスムの作品が発表され、戦前日本の前衛美術を生み出す母体となった。

様々な芸術家たちがそれぞれの作風を展開していったが、大正時代から続いたこうした自由な創作活動に対する制限、弾圧はますます顕著になっていった。当時の前衛美術への制限、弾圧の象徴的な事件として、美術家の福沢一郎と滝口修造（1903-1979）は、1941年に、治安維持法違反の疑いで検挙される事例があった。この事件は後に「シュルレアリスム事件」と呼ばれている。7ヶ月の拘留の後に、「時局に際し今後慎重に行動するようにという訓戒で起訴猶予処分のまま釈放⁹」される。それは、「前衛芸術運動を止めろ」という条件付きの釈放だった。彼らの検挙拘束は、国内の美術作家、特に前衛芸術家たちに大きな衝撃を与えた。この事件をきっかけに、美術文化協会は前衛からの転向を表明し、二科会の中の前衛傾向の作家たちのグループである九室会¹⁰も、この時期には軍国主義への順応の姿勢をとりはじめていた。戦時下には多くの画家達が国民の戦争を高揚させるための戦争画を描き、戦争協力に加わっていった。

そのような社会の中、竣介は《建物》（図5）で1935年に行われた第22回二科展への初入選を果たし、新進若手画家としての躍進を続けていた。また、1936年には、松本禎子との結婚を機に自宅兼アトリエ「綜合工房」を構えた。また、雑誌『婦人之友』の編集に携わっていた妻・禎子の協力で、「エッセエ」と「デッサン」の月刊誌『雑記帳』を創刊する。『雑記帳』には、小説家や研究者、美術評論家、先輩・同輩の画家たちに文章の執筆を依頼し、竣介自身が編集を手がけていた。『雑記帳』は、盛岡時代の知人から経済的支援を受けて出版を続けていたものの、採算が取れぬまま1937年には第14号をもって廃刊となってしまうが、この活動により、竣介はさまざまな思想や表現に触れ、知見を広げていった。そのような影響からか、《建物》に代表されるようなアメデオ・モディリアーニ（Amedeo Modigliani, 1884-1920）やジョルジュ・ルオー（Georges Rouault, 1871-1958）風の太い黒線と平面的な色面の画風は徐々に変化を見せていった。

(2) 「都会シリーズ」に込められた社会批判意識

1938年、竣介は第25回二科展に《街》(図6)という作品を出品した。F100号の大作であり、それまでの竣介には見られない表現で描かれていた。

落ち着いた青を基調とした画面の中央には、都会的な服装の婦人や、スーツ姿の紳士、兵隊の隊列、労働者など様々な階級の人物が描かれている。遠景には、遠近法を無視した形で、母校盛岡中学校校舎のような風景や東京のビルのような風景など複数の街が画面の上部を取り囲むように描かれている。いずれのモチーフも細い線描と曖昧な色面で、下地の青に沈むような叙情的なタッチで描かれている。この作品は、「都会シリーズ」と呼ばれる、1937年から1940年までの同様の手法で制作された作品群の中の最初期の作品とされている。

竣介の「都会シリーズ」の表現の源泉には、ドイツ表現主義の画家・ゲオルグ・グロッス(George Grosz, 1893-1959)、グロッスに影響を受けたアメリカ在住の画家・野田英男(1908-1939)の影響があるとされている。「都会シリーズ」は総じて、細い線描と「モンタージュ」という表現技法で描かれている。この「モンタージュ」技法は、グロッスが権力階級やナチスドイツへの体制批判のための風刺画を描くために多用した技法である。野田もまた、「モンタージュ」技法を利用して、大恐慌時代のアメリカの都市の矛盾を描いていた。

当時、『雑記帳』の廃刊を決意した竣介は、昭和十三年の新しい年を迎え、編集の雑務が一段落すると精神的に制作に集中した。当時、机の上にきまって一冊の画集が置かれていたとされている。¹¹茶色の分厚いカバーが掛けられ、表紙は隠されて真新しく保存された一冊の画集とは、昭和四年に発刊され、のちに発売禁止となった『無産階級の画家 ゲオルグ・グロッス』(柳瀬正夢編著 鉄塔書院)であった。本を大切にしている竣介がカバーを掛けることは不思議ではないにしても、発禁本のせいか標題も書かず、異常なほど丈夫な紙でカバーをし、それも手垢で汚れてしまっていたという。そして当時、連日グロッスの素描からその表出する線の質を写し取っているスケッチが残されている。

また、竣介が野田から影響を受けていたことに関しても、様々な記述がある。竣介は、自身が二科展に初入選した1935年に、同じく二科展に出品されていた野田の《帰路》(図7)に大きな感銘を受けた。二科会の会場で初めて見た野田英男の《帰路》の前で、竣介は無言で立ち尽くしてもいた作品である。そして、翌々年制作の《都会》(図8)は、現存する野田の数少ない油彩作品の中の1点であり、近代アメリカの都会像の暗い影の部分を描出し尽くしていた。遠景にアメリカの林立する近代建築を描き、前景には若い労働者の妻、スラム化した雑踏、労働者達を、幾何学線を併用しながら「モンター

ジュ」風景として構成した作品だった。アメリカのソーシャルシーンを凝結した野田英男の作品は、竣介に大きな影響を与えた。竣介は野田の《都会》の前を何度も通り鑑賞していたという。¹²

以上のように、竣介はグロスや野田の作品から、「モンタージュ」技法や細い線の描写と共に、絵画による社会批判を吸収していった。様々な人物像と都市像を俯瞰しながら構成していく「モンタージュ」技法は、『雑記帳』や「生きてゐる画家」などの文筆活動にも見られる竣介自身の社会批判的な性格と馴染んだのだった。

なお、ここで述べている社会批判とは、頼木理恵子が指摘しているように、「きわめて密やかな、多くの場合優れて個人的な社会批判であり、一般的な意味での社会批判、すなわちグロスが目指していたような社会の矛盾を暴き、警告する、といったようなものではない」¹³。痛烈な社会批判は、時勢を踏まえると非常に危険であり、明確には行われていない。しかし、浅野徹が述べるように、「ゲオルグ・グロスや野田英男の作品に注目したという事実は、単に造形表現についての関心ばかりではなく、ある限度内だとしてもやはり社会主義思想の感化と彼の現実社会への関心を示すもの」¹⁴であり、「都会シリーズ」は、様々な階級や立場の人物像を1つの画面に構成することで、社会の不和を静かに描き出したものだと言えるだろう。

「都会シリーズ」は、1939年に第26回二科展に出品された《序説》(図9)、1940年に第2回九室会展に出品された《N駅近く》(図10)、《黒い花》(図11)などをはじめ、様々な展示で高い評価を受け、竣介の画家としての地位を高めていった。

しかし、竣介の都会シリーズは洗練を続けていく中で、社会批判的な性格を徐々に失っていく。1940年9月に制作された《街にて》(図12)では、青い画面の中心に都会風の女性像が大きく描かれ、その周囲には帽子を被った男性像や着物の女性像、遠景にはビルや工場のような建物が描かれている。しかし、「都会シリーズ」初期に描かれていたような、様々な階級や立場の人物像を1つの画面に構成することで、社会の不和を静かに描き出したものではなく、叙情的で、竣介自身の暖かい人間観を伺わせるような作品になっている。また、同年に制作した《郊外風景》(図13)、《茶の風景》(図14)では、「都会シリーズ」の特徴である細い線描や「モンタージュ」的な自由な構成表現は使われているものの、人物像は描かれておらず、様々な大きさの長方形や正方形に簡略化された建物をパッチワークのように配置し、調和した柔らかく美しい色彩で描いた半具象的な抽象風景となっている。これらの作品に関して、『みづゑ』1939年12月号の「美術界」欄に掲載された江川和彦の竣介が10月に行った第1回個展への評論には、以下のように記されている。

この個展はこの作者の従来のものから一步前進した跡を示したものとなつてゐる。例へば「落合風景」を初めとして「青の風景」「お濠端」等がそれで、これまでのグロス風の線描から脱したものであり、そこにこの作家の純粹さが窺はれてゐる。

この域がさらにどつしりした深さ、根強さを出すようになって呉れる処まで進めば一層よいものになるのであらう。就中「落合風景」は出来がよかった。線描を用いた従来の形式のものでも、この作者のものには臭味のない所に好感がもてるのだが、その雰囲気的なものが結局骨組の根強さから出て来れば、一層その純な雰囲気を生かし得るのであらう。

右の他には「茶の風景」「夕方」「風景 A」などがあり、いずれも雰囲気を弄ばず、ひたむきに求めてゐるものの中に雰囲気をかもし出してゐる所はこの作者の純粋さを示した作となつてゐたと思ふ。¹⁵

上述の文章で記されているように、太平洋戦争を前に政治的緊張を高めていく時勢とは裏腹に、竣介の作品は「作者の純粋さを示した作」となつていった。しかし、「都会シリーズ」の制作に関しては友人の古沢行夫が「も少しあれをつきつめて行くと袋小路に入る」¹⁶と批判しているように、この時期から竣介は徐々に行き詰まりを見せていく。また、同年、竣介は自らの制作について以下のように述べている。

……この頃の僕の絵には針金のやうな黒い線がのさばりかへっている。考えてみると線は僕の気質なのだ。子供の時からのものであった。それを永い間意識出来ず、何となく線というものに魅力を感じながら油絵を描いてゐた処に僕の仕事の甘さがあった。今にしてそれらのことがいろいろと思ひ当たるのだが。(略)線は僕のメフィストフェレスなのだが、気がつかずにゐる間僕は何も出来なかつた。この無意識を意識の上に引き上げる為には僕はどんなに混乱してゐるかもしれない。

このように、今まで無意識に行つていた線での表現について自問し、竣介は自身の制作について混乱していた。さらに、友人の画家である難波田龍起(1905-1997)へ宛てた書簡では、「僕の仕事はまだ轉々としてゐます。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。¹⁷」と述べ、「都会シリーズ」からの脱却を試みていることが伺える。

(3) 自画像連作—『生きてゐる画家』としての決意

1940年12月、竣介は《顔(自画像)》(図15)を制作した。F4号よりわずかに小さい板に描かれたこの絵は、同年10月に開かれた個展で展示された「都会シリーズ」の一連の作品とは、作風が全く違つていた。バロック調の暗闇の背景に、シャツを中に着た作業着のような格好の竣介が、こちらを向いている図が描かれている。竣介はそれまで殆ど自画像を描かなかつた。油彩の作品に関して言えば、1928年、16歳の時に盛岡

中学校で絵画倶楽部に入部して描いた自画像以来である。それから13年の間、風景や他人を描きつづけてきた竣介が、この作品をきっかけに、1945年頃まで旺盛に自画像や、画中に自分を構成させた作品を制作しつづけて行く。また、この時期から、「都会シリーズ」で描かれていたような細い線の描写と「モンタージュ」技法はしばらく表れなくなってしまう。《顔（自画像）》では、「線は僕の気質なのだ」¹⁸とまで言っていた竣介の線描は消え、輪郭は筆のタッチや明暗で表され、暗部には暗い寒色でグラッシが施され、奥行きが表現されている。これまでの絵画より再現を重視した、リアリズム絵画としてこの作品は制作された。

このような、時代に対しての逆行ともいえるべき表現の変遷の理由については、後述することとして、先に自画像連作の流れについて述べていく。《顔（自画像）》を描いた1ヶ月後、竣介含む日本の画家たちに衝撃を与えた記事があった。

『みづゑ』1941年1月号の巻頭に掲載された座談会記事、「国防国家と美術（座談会）—画家は何をなすべきか—」である。5段組みで11ページに渡るその文章は、3人の軍部の人間を中心に、「国防国家建設の一端を担当する義務は画家にもある¹⁹」という冒頭から始まるものであり、一貫して芸術を翼賛体制に組み込もうとする強圧的な姿勢が伺える。「国家の存在こそ芸術の存在を意味し、国家存亡の今、個人主義や自由主義などもってのほかで、個人の生活など忘れて国家情勢に目を転ずべきだ²⁰」とし、「芸術の普遍妥当性などあり得ず、自由主義の染み込んだ画家などは外国にでも行ってしまえ²¹」という内容が続いている。また、竣介が出品していた二科展についても次のように批判している。

……二科展に行つて見てそれを感じたのは、芸術に国境なしと言つて居る人が、自分の国を忘れて、フランスに行つてフランスの植民地になつて居る。それは単に二科ばかりではないと思ふ、さういふ所が思想が狂つて居ると思ふ。二科展の絵しか見て居ないが、亡国的な絵が非常に多い。絶望的な絵が非常に多い。力のない絵が多い。苟（いやしく）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。……

……人格の無限性といふものはやはり人が妥当と見なければいかぬ。芸術家だけが価値ありとしてもそれは駄目だ。一般の国民も国家も之を認めず唯一人で喜んで居つてはいかぬ。松沢病院の狂人が描く様な円とか三角を描いて、誰が見ても分らぬのに芸術家だけが価値ありとしても、実に馬鹿らしい遊び事である、この国家興廢の時にあゝいふ贅沢なことをして呑気に構へて居つては困る。やはり時局に相応はしい思想感情を表現して国家機能を担当しなければならぬ。吾々は素人で芸術に喙（くちばし）を容（い）れる資格がないといふが、今日国家の為に大根が必要だ、菜葉が必要だといふことは言へる。²²

そして、思想国防のために、「モチーフは一元化されなければならない²³」という発言があり、座談会の後半で、「言ふことを聴かなければ絵具とキャンバスは思想戦の弾薬なりといつて配給を止めてしまふ。さうして展覧会を押しへてしまへばそれつきりです。」というような過激な発言もされている。

竣介は当時、「いつもは本や雑誌に書きこんだりしないのに、その雑誌にだけはたくさん赤線を引き、ところどころ鉛筆でかこっていた」とされている。²⁴そして、記事について麻生と話し合った後竣介は、反論を書きたいと『みづゑ』の社長に申し入れた。社長は「あの座談会はもともと軍人に押しつけられたものではなくて社の企画だった。それで画家のかたにも参加してもらおうと思って二、三あつたのだが断られてあんな結果になってしまった。『みづゑ』としてもいろいろの意見を載せなければならない。わたしの責任で載せる²⁵」と言って、それを承諾した。竣介は『国防国家と美術（座談会）—画家は何をなすべきか—』に対しての反論を執筆し、3ヶ月後、『みづゑ』の4月号に『生きてゐる画家』というタイトルで掲載された。このタイトルは、石川達三の小説『生きてゐる兵隊』²⁶に由来している。この小説は、大陸戦線の見聞をもとに書かれ傑作と呼ばれたが、兵隊の残虐行為を描いたため発売禁止になったものだった。

『生きてゐる画家』で竣介は、鈴木少佐の、「国家があつてこそ芸術があり、民族を忘れては真の芸術はあり得ないのではないか」という主張の下での、芸術家が民族を忘れて個人的な表現を追求して生まれた作品に、「芸術自体としての価値があるか、芸術の普遍妥当性は成り立つのか」という疑問の投げかけに対して、竣介は「芸術に於ける普遍妥当性の意味を、私達は今日ヒューマニティとして理解してゐる。作品そのものに於て、ヒューマニティは、国家民族とともに表裏をつくり、その内包量となるものであるが、芸術一般に於けるヒューマニティは普遍妥当性を持った外延量となるのである。……芸術の内包量を満すものとして、先に国家民族性のヒューマニティの表裏する状態を言つた。この場合、如何に国家民族性を強いようともヒューマニティの裏づけがなかつたならば、内包量の拡大は望まれない。²⁷」と述べ、「更に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こんだ、肉体化されたもののみに関り、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。……芸術家に於ては理解したものの感触したものが、肉体化される（本能、精神、感性として生きること）までには人によつて遅速はあるにせよ、可成りの時を必要とする。²⁸」と、芸術家としてすぐに時局に対応した様な絵を描くことはできないと慎重に述べている。しかしまた、鈴木少佐が述べた「国策のためであると同時に世界的価値を表現するやうなもの」は、芸術家の永続的な試行錯誤によって「それは出来ると思う。²⁹」と明言している。

当時、竣介ほど「国防国家と美術（座談会）—画家は何をなすべきか—」に対して追従的、迎合的態度を見せず、芸術家として明確に発言をした作家はいなかった。しかし、「生きてゐる画家」を注意深く読むと、その文章では、表面的には決して軍部と御用批

評家への抗議や真っ向からの反抗といった趣旨の文章ではないことが分かる。座談会での主張をいったん受け止め、自分の意見を修正、もしくは補強するような文章となっている。

このような真摯かつ慎重に、芸術家としての自由を訴えた文章に呼応するように、同年9月の第28回二科展から《画家の像》(図16)、《立てる像》(図17)、《三人》(図18)と、自身が中央に立つ構図の100号の大作を二科展に3年続けて、出品している。

《画家の像》は、竣介自身の自画像と、2人の人物が描かれている。竣介を頂点とした三角形の構図に家族が配され、木箱の上には画家の道具、背景には市井の様々な場面が表されている。こちらに背中を向け、不安げな表情で肩をすくめているのは、妻・禎子婦人であり、婦人を視線を向け、木箱に手をかけているのは、息子・莞である。画中の婦人や息子のポーズは、『生きてゐる画家』が掲載された『みづゑ』で特集されたピエロ・デッラ・フランチェスカ(Piero della Francesca, 1412-1492)の《シバの女王を迎えるソロモン》の引用であると、朝日晃は指摘している。³⁰褐色の風景の中で、竣介はこちらに正面を向き、鑑賞者の視点と向き合うように屹立している。

翌年制作した《立てる像》は、単身の自画像である。こちらの作品もまた、画面の中央には大きく竣介が立ちはだかっているが、視線はどこか遠くを見つめている。背景には、民家や煙突のある工場のような建物が描かれている。この作品に関して、原田光は、風景と人物の「両者は互いに対立している。画面の前に、巨大な人物がせり出しているため、風景の道は拡張されて、一種の広場となり、両側の建物は、やむをえず立ち退きをせまられた、とでもいうふうである。道は方向を失い、奥行を失い、空白の時間を示すような大きな空の下で逼塞している。画面の中の時間の流れを塞ぎ止めてしまったこの自画像は、必然的に画面の外の<われわれ>と、じかに談判するような仕草をとることになる。」³¹と分析している。

《画家の像》、《立てる像》を初めとする自画像連作は、不安感の漂う時勢の中、時代に流されず毅然として立ち向かい続ける意識を表わしたものであると考えられ、《生きてゐる画家》で竣介が述べた芸術家としての矜持を、自身の作品の中でも表現したものだと言われている。

(4) 《議事堂のある風景》—反体制の意識

《立てる像》を制作した1942年、竣介が制作した作品の1つに《議事堂のある風景》(図19)がある。この作品はF30号程の大きさと、同年の第2回個展で発表された。「議事堂」とはっきりモチーフの建物の名前を題名に記すのは、竣介の建物を描いた作品としては非常に稀である。権威の象徴である帝国議会議事堂(現在の国會議事堂)を遠景に、前景の左側から弧を描くように街路が伸び、消失点の暗闇へと吸い込まれて行

くように続いている。道に沿って生えている数本の街路樹は1本残らず黒く枯れてしまっている。近景には、荷車を牽きながら背を丸めて歩く老人のような人物が黒く小さく描かれている。全体を支配する暗い緑の色調は非常に陰うつであり、奥にそびえる国会議事堂は実物のような白色ではなく、ひどく暗い色で塗り込められている。この作品の着想は、1931年第18回二科展に出品された、津田青楓の《ブルジョア議会と民衆の生活》だとされている。当時プロレタリア美術運動を続けていた津田は、翌年の第19回二科展に《疾風怒濤》を出品し、続く第20回二科展のために《犠牲者》(未発表)を制作している所を検挙されている。朝日晃が、「この作品をより公共的な上野の二科展に発表せず、個展会場の主壁面に陳列した竣介の配慮も想像されることである」³²と述べているように、作品の発表は、竣介自身の手によってかなり慎重に行われた。当時の体制を明確に批判したこの作品は、戦時期の竣介の社会批判意識を最も明確に表しているものだった。

(5) 古典美術への関心

1) 時代、麻生三郎の『イタリア紀行』

自画像連作の説明で述べたように竣介は自画像連作において、再現的でアカデミックな空間表現、線描の不在、《画家の像》で見せたような古典技法のカマイユ³³、古典絵画の引用など、「都会シリーズ」以前で描いていたものとは異なる表現を見せた。竣介のこのような様式の変化について、加藤俊明は「竣介が古典芸術の技法を採用した背景には、当時の美術雑誌が盛んにルネサンス期や古代ギリシャ美術など古典芸術の特集を組むようになったことや、友人の画家である難波田や麻生三郎(1913-2000)らが相次いで古典芸術の技法を取り入れた作品を発表していたことが挙げられる。³⁴」と指摘している。

1930～1940代の美術雑誌で取り上げられる作家について難波田は、「戦争が激しくなりますと、美術雑誌でドイツやイタリアを特集してもいいけれども、フランス美術はよくないということになった。もちろん英国は駄目だったし、アメリカのものも入ってこない。昭和十八年ごろにもレオナルド・ダ・ヴィンチの『素描集』が出ているし、ボッティチェリなんかも紹介されていました。³⁵」と後に述べている。

国外への渡航経験の無い竣介にとって、美術に関して当時目に入る情報は、美術雑誌で取り上げられるドイツやイタリア美術の記事、友人・知人から紹介される作家たちが大半であった。この時期、竣介の身近な人物で、同じくヨーロッパの古典絵画への関心を寄せていた人物として、麻生について述べていきたい。

麻生は、東京都生まれの洋画家であり、戦中戦後を通して、焦げ付いたような暗褐色に彩られた人物像や自己の内面を半具象的に表現し、闇の中から浮かび上がるように描き出す作風で知られている。明治学院中等部在学中の1928年より、小林萬吾の設立した同舟舎洋画研究所にて本格的にデッサンを学びはじめ、1930年に太平洋美術学校選科に入学したことをきっかけに、1年前から太平洋画会研究所に通っていた竣介との親交を深めていった。以来、竣介とは1948年に竣介が逝去するまで交友関係が続いていた。1931年には竣介と友人らが造った太平洋近代芸術研究会に参加し、研究会誌『線』の出版にも竣介とともに参加している。

1938年、麻生はヨーロッパを旅行し、半年ほどパリに滞在した。古い伝統の質を見届けるため、イタリア、フランス、ベルギーを駆けまわって、さまざまな古典美術を吸収していった。「チマブエ、ウッチェロ、マサッチオ、ジオットーなどの初期ルネサンス絵画や、ルーベンス、レンブラントを生み出すフランドルの古い美術に心惹かれた」³⁶という。さらに、このヨーロッパ滞在について書かれた『イタリア紀行』では、次のように述懐している。

……私は現代の芸術にはあまり興味がなく、古い作品を熱心に見て歩いた。そのときの日記をみると、ギリシアの芸術と、キリスト教の芸術の対比的な性格を、人間一人のなかでの対照的性格と関係づけて考えた。ヨーロッパに来る前の二つの性格の意識が、ここで再び頭をもたげているのだ。……ギリシアの無性という言葉が出てくるが、ギリシアの彫刻自体から強くうけるヨーロッパの古典的な美意識、審美的な無機的な美、線一本の美しさというか、実証的な眼というか、人間からはなれて一個で強く存在するという造形の内容と、その正反対のキリスト教の芸術に興味をもって見たものだ。自分のからだは反ギリシアだということもそのとき痛感した。自分が育った土地はまことにギリシアとは縁のないものだということ、科学性なぞないこと、それから人間のなかの太陽もないこと、という考えが実感として強かった。人間をうち殺しながら嘘をついて生活している封建社会に戻るのが、海を渡る度に苦痛になった。ギリシアの無性という言葉の意味はこのようなわけだ。³⁷

この文章で麻生は、ヨーロッパの古典的な美意識とされるギリシャ芸術を「無性」という言葉で語り、日本を「未解決、矛盾、混乱のかたまり」として対比的に捉えた上で、「自分のからだは反ギリシアだ³⁸」と嘆いている。

1年間のヨーロッパ旅行から帰国した後、麻生は1937年に制作した《自画像》のような、それまでのフォーヴィスム調の自画像から、《男》(図20)のような明らかに古典絵画を意識した、バロック調の絵画を制作している。

戦時期という特異な環境をはじめ、麻生のこのような時代を逆行するような表現様式の変化は、竣介の表現にも大きな影響を与えていった。

2) 竣介、古典への意識の芽生え

竣介の古典芸術への憧れについては、1934年、二科展への初入選以前、モディリアーニやルオー風の建物を描いていた時期から、文章の上では見る事が出来る。以下の文章は、雑誌『生命の藝術』³⁹第2巻第1・4号に竣介が書いたものである。

古典の芸術は、知的に複雑な迷ひを持たない素直な生命の生活から生まれた作品であつた。現代の所謂知的な仕事に携はつている人間は凡ゆる迷いの坩堝の中に投げ込まれているのである、大人がそばくになつていけないわけではない。文化は複雑な精神的に昏迷せる生活を人間に強制する事が任務であるわけではない筈だ。

東洋に於ては芸術家の最高の悟りの境地を童心に置いて居た。時代の持つ表面的な動きに動ずる事なしに純粹たる生命の姿を想像するところに東洋の精神があるのであつて、こゝに芸術の眞実性があるものと信じる。

芸術の眞実は純粹な生命の躍動にある事を古典は我々に教示してくれるのである。だが今日その純粹さを想像する事は容易な業ではない。技巧の上に於ける今日の純粹さは単に形式の上にとどまつてゐる。⁴⁰

この文章は麻生のパリ滞在以前に書かれたものだが、麻生がイタリア紀行で述べたことと重なるように、竣介もまた「古典の芸術は、知的に雑な迷ひを持たない素直な生命の生活から生まれた作品であつた」とし、そのような「純粹たる生命の姿」に「芸術の眞実性がある」と述べている。そして、この文章は次のように続く。

我々の精神の上には時代の昏迷が非常な重量でのしかゝつてゐるのである。それが我々の純粹な生命の行動を阻止する。それを精神の発揚によつて打破し眞実を創造するところに、西洋人の知らなかつた東洋人の精神的強さがあるのだ。そこに芸術家の生活面があるのであつて、単なる時代の反映であつたならそれは芸術としての価値を消滅する。

我々は純粹な生命の姿を持つ芸術の創造を追ふことによつて、我々の生命の躍進に拍車を入れようとしてゐるのである。

古典作品を前にしてロダンは永嘆する、——私自身の彫刻に崇拜者をもつてゐる此の私を。おん身の前にあつては私の彫刻はやつぱり冷い。実に私は、更らに前方を見る精神をもつて——私は芸術家としての敗北を承認する。私の貧しい才能はおん身の優美の前で消滅する——と。

ロダンの此の言葉は今日の芸術の正直な告白だ。そしてそれは現代文化の言葉な

のだ。⁴¹

この文章から、竣介が、「芸術の真実性」に憧れながらも、「時代の昏迷が非常な重量でのしかつてゐるのである」と述べ、自らの純粋な生命の行動が時代と生活に蝕まれていることに葛藤している様子を伺うことが出来る。第二次世界大戦へ向け、自由な創作活動に対する制限、弾圧はますます顕著になっていく時勢の中で、政治、社会に対する強い批判意識を持った竣介は、「純粋」に走ることも、時代の昏迷に対して必死で抗い続けることを選んだのだった。

第二章 戦後の松本竣介と《彫刻と女》—「無性格」な美へ

(1) 戦後の表現—「純粋」への憧れ

1) 童画—プリミティヴ芸術への目覚め

竣介は戦時中、1943年から1946年頃を中心に、息子・莞が4~5歳頃に描いた鉛筆絵(図21)を模倣して《象》(図22)、《牛》(図23)、《せみ》(図24)など、5点の油彩と数点のスケッチを制作している。どれもF0号からF1号ほどの小さいキャンバスに描かれている。ペインティングナイフで勢いよく塗られたような下塗りの画面に、莞の絵をそっくり模倣して描かれたこれらの作品には、知性と経験の枠に囚われた大人だけではなし得ない、自由な造形が表されている。これらの作品は「童画」と呼ばれている。

当時、妻は出版社に勤務していたため、昼間は竣介が莞の世話をしていた。竣介のアトリエは、莞の遊び場だった。莞は竣介から紙と鉛筆を与えられ、夢中になって絵を描きつづけていたという。竣介は莞が描いていた絵を大切に保管しており、竣介の没後、アトリエでは莞の絵が箱いっぱいに見つかっている。竣介は、莞の絵と一緒に保存されていた一片の紙に、「9-12⁴²は作者の息子5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の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」という文章を残している。

このような、未分化、未発達ゆえの純粋な造形を取り入れた芸術表現は、プリミティヴ芸術と呼ばれている。プリミティヴという言葉は、ヨーロッパでは19世紀後半以前まで、「未開」の社会を意味するものとして、否定的に用いられてきた。19世紀以前の

古くから、アフリカ美術は多くの探検家の手によってヨーロッパに持ち帰られていたが、当時アフリカから持ち帰られた仮面や祖霊像は、人々の好奇の対象に留まるに過ぎなかった。また、キリスト教の宣教師などは、これらの彫刻を邪教にまつわるものとして焼き払うなど、尊敬すべき新たな文化として受け入れられてはいなかった。しかし、19世紀後半、アフリカの宗教や社会に関する科学的な研究が始まるに連れて、かれらの独自の美術文化に対する関心を高まっていった。そして、パブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) やジョルジュ・ブラック Georges Braque, 1882-1963) などの前衛芸術家たちの手によって、アフリカ彫刻や部族美術に見られる独特の造形が革命的なものとして作品制作に取り入れられ、プリミティヴ芸術は生まれた。ピカソは、アフリカ彫刻や古代イベリア美術⁴³などのプリミティヴ芸術の影響による、大胆なデフォルマシオンと、セザンヌから学んだ多視点的な構成表現を統合して、キュビズムという新たな表現を開拓している。

竣介のプリミティヴィズムへの関心の背景には、このような先人の影響があると考えられている。また竣介は、マルクスの『経済学批判序説』⁴⁴を引用して、子供の純真性とギリシャ芸術の魅力について以下のように語っている。

大人は彼が馬鹿とならない限り、二度と子どもになる事は出来ない。併し子どもの素朴性は彼を喜ばせないであらうか、また彼はより高き段階に於て、再び子どもの純真性を再生産するべく努力してはならないのであらうか、子どもの性質のうちには如何なる時代に於ても、その自然的純真性を持つたその時代自身の性質が宿つてはいないだらうか。人類が最も美しく発展して〈ゐる〉ところの、その社会的幼年時代が、再び永久に帰ることのない段階として永遠の魅力を与えないわけがあらうか——

マルクスはギリシャ芸術の持つ魅力を、正当に育つた社会的幼年時代の作り出した素朴性にあると解し、過去に対する追憶より生じる魅力であると説いている。純朴な過去の社会が永遠に過ぎ去つたものと見る事にさしつかへはない。だがそれと共に古典芸術の内的生命の躍動も、既に吾々とは全く関わりなく過去のものに過ぎないのであらうか。社会的生活の不安定は人間が何を求める事によつて、それより抜け出る事が出来るのであらう。すべての自由を物的豊富と物的自由によつて握る事が出来ると信じていた人間の意思の団塊が今日のあらゆる禍根を招いたのだ。⁴⁵

この記述がされたのは、1934年だが、当時竣介は子供の純真性の魅力を概念としては意識していながらも、まだ制作に取り入れられることはなかった。作品として表れるきっかけになったのはやはり、海外の美術文化でプリミティヴ芸術への関心が高まったこと、堯が4歳になり、言語的にも発達し、モチーフをある程度象徴的に描けるようになったことなどであり、実験的にこのような制作を行っていたのだろう。「童画」は、

没年である 1948 年まで断続的に行われていたものの、いずれも小品に終わっている。この表現は竣介に取って、「都会シリーズ」や自画像連作のような、代表的な大作を生み出すものではなかったが、未分化・未発達なものに対する関心を、戦時中から没年まではっきりと持っていたことが分かる重要な作品である。そして、同年、三人展を前に岩手日報に掲載した文章には、先ほどから述べてきたギリシャ芸術の「素朴性」について、「無性格性」という竣介独自の造語を用いて述べた文章がある。

私は近頃、無性格的といふことをしきりに考へている。これは個性的と謂われ、近代絵画に於て最大な条件とされてゐるものと対立するやうな意味を持つてゐる。

普遍的、或は写實的と言はれるものゝ要件をなしてゐるけれども、時にはクラシズムの中に観過されてしまひ、或はアカデミズムと共に軽視されてしまつてゐるものだ。

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

芸術作品の成生に於ける個性の位置に疑ひを挟むものは今日では先づ無いと言つてよい。むしろ個性的なものに対する過信が、徒らな誇張癖をつくり、個性といふものが天然自然の作家自らの姿にあるのではなく、殊更に一目をひかんがための広告術になり下がつてしまつた。それが展覧会芸術のどん詰りであつたりし俗に言ふハツタリの作品である。

今日の若い作家でこのやうな渦紋に巻き込まれることをまぬがれたものは恐らく一人としていなかつたらう。けれども、時代は既に成熟した。十九世紀末から今世紀初頭にかけての分化⁴⁶時代は今日のものではないと思ふ。

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

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

以下、独断的な処がなくもないし、このやうな短文では誤解を避けることも出来ないけれど、私の今一番言ひたいことであるし、又私達の立場がこんな処に立つてゐることはたしかだと思ふので敢て記した。(三人展⁴⁷を前に十月十三日夜記す) ⁴⁸

ここで竣介は、第一章で述べたやうなギリシャ芸術を内包する古典芸術のもつ美と、プリミティヴ芸術や童画の持つやうな未分化、未発達ゆえの純粋な表現のもつ美の性質を、「無性格性」と呼び、意識するようになった。そして以後、第二次世界大戦が終わると同時に、戦時期の制作に見られた社会批判への意識は次第に薄れ、戦後はこの「無

性格性」が竣介の制作における重要なテーマになっていく。

2) 焼跡風景

1945年7月、松江に疎開している妻と子どもへ向けて書かれた手紙で竣介は、自分の絵が以前の表現から、非常に変わりつつあるということと、これからの制作に順調な兆しが現れていることを語っており、自身の新たな表現について何かを掴んだ様子だった。

1945年8月、戦争が終わった。終戦を迎え日本美術はようやく、1930年代から続いた国民精神統一のための思想・言論弾圧から解き放たれることができた。戦中に解散を余儀なくされた美術団体は敗戦後、非常に素早い立ち直りを見せていく。敗戦の2ヶ月後の10月には二科会が再結成され、翌年の3月には第1回日本美術展覧会（日展）が開かれた。その他にも多くの美術団体の展覧会が再開されていった。1945年11月には、竣介も故郷、盛岡で岩手美術連盟展に出品している。また、同月同じく盛岡で舟越保武と2人展を行っている。竣介は、「僕は、これから本当に生きるのだ。」⁴⁹と、理想に燃え、画家としての再始動を始めていた。しかし、二科会、行動美術協会、美術文化協会といった諸団体から勧誘された竣介だったが、勧誘された全ての団体には断りつづけた。そして竣介は自ら既成の団体とは異なった「全日本美術家組合」という新しい美術団体を提唱しその結成に奔走した。この計画は実現に至らなかったが、それはすべての会員に上下はなく、自由に交流し自由に発表できる場を持つ、というものであった。

「全日本美術家組合」設立のため奔走していた竣介だったが、制作でも新たな展開を見せていた。1946年から1947年頃に描いた《郊外（焼跡風景）》（図25）、《焼跡風景》（図26）、《神田付近》（図27）の3点は、1945年3月の東京大空襲で焼け野原となった東京の風景を描いている。戦後のめざましい復興により竣介がこの3点を描いた当時には、既にこの風景は失われていたが、焼跡風景は竣介にとって「生涯忘れることのできないもの」として、鮮明に脳裏に焼き付いていた。

……猛火に一掃された跡のカーツとした真赤な鉄屑と瓦礫の街。それらを美しいと言ふのには、その下で失はれた諸々の、美しい命、愛すべき命に祈ることなしには口にすべきではないだらう。だが、東京や横浜の、一切の夾雑物を焼き払ってしまった直後の街は、極限的な美しさであった。人類と人類が死闘することによつて描き出された風景である。

竣介は『残骸東京』でこのような言葉を残している。竣介は《焼跡風景》を、強い熱を帯びたような赤褐色と、「都会シリーズ」以前で描いていたような力強く太い黒の線

で描いた。戦争後の殺伐とした状況の中でも、竣介は制作する意欲を失わず、前向きに自らと真剣に向き合い直し、新たな造形を模索していった。

3) カリアティード

《焼跡風景》で生まれた赤褐色の色調と太い黒の線の表現は新たな展開を見せていった。1947年に描かれた、《パイプ》(図 28)、《人》(図 29)、《裸婦》(図 30)などの一連の抽象画群である。それらの作品は以前の作品よりも遥かに抽象性を増していた。パイプや人などのモチーフはキュビズム的な手法により大胆にデフォルメされ、直線と曲線の集合へと還元・解体されている。これらの作品のなかで特に注目したいものは、《裸婦》である。がっしりと身を固めている裸婦の姿が、量感のあるフォルムと力強い線で捉えられている。この作品は、モディリアーニの未完の石彫作品(図 31)と非常に酷似している。全体のフォルム、手の位置、片膝を立てた姿勢など、まるでモディリアーニの石彫をそのまま油彩にしたかのように思える。戦前から竣介は、モディリアーニの描く線を、量を端的に掴んである天下一品の線⁵⁰と述べ、モディリアーニに熱中していた。その熱中ぶりは、太平洋画会研究所時代、自らの所属するグループの名前を、モディリアーニの恋人であるアリコ・ルージュ(日本語で赤い豆の意)にちなんで、「赤荳会」と名付けたほどであった。また、蔵書にもモディリアーニに関する書籍がいくつも所蔵されていることから、竣介はこの石彫作品に影響を受け、《裸婦》を制作したと考えられる。

さて、この石彫作品はモディリアーニが作った唯一の全身像が彫られた作品である。カリアティードとは、ギリシャの神殿などで、頭上のエンタブラチュアを支える柱身を女性の像とした柱である。

モディリアーニの彫刻作品は、ギリシャ彫刻の他に、プリミティヴ芸術であるアフリカ彫刻にも強く影響を受けた。1909年、モンパルナスに引っ越したモディリアーニは、ルーマニアの彫刻家コンスタンティン・ブランクーシ(Constantin Brâncuși, 1876-1957)と親交を結んでいる。ブランクーシは彼に黒人芸術を紹介し、彼の石彫制作を手助けした。そして、モディリアーニは1909年から彫刻を制作する。モディリアーニの彫刻制作では、粘土や石膏は決して使われなかった。彫刻制作への衝動に襲われると、アトリエの画材を全て脇に押しやってハンマーを握り、石彫制作に没頭した。そして、以前は芸術談義をするのには極めて控えめだったモディリアーニは、石彫を制作しているこの時期から、友人や周囲の人物に、黒人芸術の素晴らしさと、近代主義者に与えるその影響力の強さについてとめどなく話すようになったという。⁵¹

当時、モディリアーニは、ギリシャのカリアティードに対して強いインスピレーションを感じていた。また、それと同じ役割を持つアフリカ彫刻の人像柱にも大きな関心を

示していた。

モディリアーニは当時、彼が優しさの柱と呼ぶ何百本もの人物像が偉大な美の神殿を取り囲むという大規模な作品の構想をしていた。そして、カリアティードのデッサンを何度も書き直し修正を加えて行く中で、ギリシャ的な様式とアフリカの人像柱的な様式が統合され、独自の造形を作り上げていった。モディリアーニは常に、カリアティードに対して、魅惑と強い共感を抱いていた。カリアティードのもつ、重圧に耐える女性という主題には、肋膜炎や結核といった病に冒されつづけた彼の若い頃の体験からきている共感があった。しかし、経済的・体力的な負担から、5年後の1914年には石彫制作を断念している。そのため、モディリアーニの彫刻の多くは頭部像であり、カリアティードを彫刻で制作したのは未完とされるこの1点のみである。

竣介は、「量を端的に掴んでゐる」モディリアーニの彫刻を参考に制作することで、自身もまた線で量感を掴もうとしたのではないだろうか。《焼跡風景》で生まれた赤褐色の色調と太い黒の線の表現とも相まって、どこか原始的なエネルギーを感じるこの作品は、本研究のテーマである《彫刻と女》にも大きな影響を与えたと考えられる。

(2) 《彫刻と女》と《建物》

《彫刻と女》は、1948年5月に発表されたF50号の油彩画である。

当時の竣介は、前年の12月に多忙と貧困から風邪をこじらせ、クルップ性肺炎にかかり、正月過ぎから病床に伏していた。『四十度近い発熱が続き、ときに、小康を得るとそれでもアトリエに入ってイーゼルに向かったが、長続きはしなかった。好物のコーヒーも、パイプをくわえる気力も喪失していた。「春になって暖かくなれば、喘息も良くなるよ。」と繰り返す言葉にも、蒼白な顔色が体力の限界を示していた。』⁵²と朝日晷は述べている。2月頃には、「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」⁵³が、それでも制作活動を続けたとされている。高熱の中、5月には東京都美術館で開かれた毎日新聞社主催第2回美術団体連合展に出品するため、《彫刻と女》、《建物（青）》、《建物》を完成させた。しかし、当時の竣介は既に限界まで衰弱していたため、自身が搬入を行うことはできなかった。「搬入は、義妹の栄子と兄の彬が受け持ち、五月二十五日の開会には間に合った。しかし、その後会場に出掛ける体力もなく、そして再起はしていない。結核、気管支喘息は、最後に心臓も弱めてしまっていたし、永い戦争中の貧しい食事は、いつそう死を早めてしまった。出品した二点の作品の不満足を話しながら、六月十六日の閉会までには再起して会場に行くことを夢みていた」⁵⁴が、「六月八日、気管支喘息による心臓衰弱のため自宅で死去」⁵⁵してしまう。第2回美術団体連合展に出品された3点は竣介の絶筆となった。

《彫刻と女》には、暗めの赤褐色を背景に、頭像と、頭像に触れながら穏やかな眼差

しで見つめる女性の全身像が中央に描かれている。女性像は、黒い線描と下地が透けるような薄塗りの肌色がかすかに描かれている。体の線が透けるような薄布をまとった女性像は、鼻が高くどことなくギリシャ風の顔立ちをしている。髪は長髪が束ねられていて、首元には布が巻かれているように見える。右手は頭像の首の奥側、左手は頭像の側頭部のあたりに優しく添えられている。頭像は地の赤褐色の上に太い黒の線で描かれている。ほお骨や鼻筋がはっきりと直線で描かれている硬質的なフォルムから、男性像のように見える。顔は正面を向いているが、影の部分が黒いベタ塗りで描かれていて表情は窺えない。頭像を載せている脚の長い台は、制作中の塑像を載せる為に使う作業台のようだ。頭像と女性像の間には光が柔らかく広がっており、全体的にどこか非現実的な雰囲気を感じる。

同時に出品された《建物（青）》、《建物》には、どちらも建物が中央に大きく描かれている。《建物（青）》は、暗いセルリアンブルーの背景に、ギリシャの神殿風のペディメントと柱がある白い建物が描かれている。3本の柱の柱頭にはどれも、イオニア式の渦巻き装飾（ヴォリュート）が描かれている。《建物》は、バーントアンバーの背景に、ゴシック建築風の聖堂を画中で再構成したような白い建物が描かれている。左上部には、バラ窓1が描かれている。建物の中央には、大きく太い柱が描かれ、尖塔アーチのような三角形の線は、画面の左右の上部、左の下部に描かれている。《彫刻と女》、《建物（青）》にはギリシャ美術への関心が、《建物》にはフランスのゴシック美術への関心が伺える。

では、この3点の作品はどのようにして生まれたのだろうか。

第三章 《彫刻と女》と《建物》の表現の源泉

（1）《彫刻と女》の表現の源泉

1) 準備スケッチからの変化

第三章では、本研究の主題である《彫刻と女》の表現の源泉について述べる。そのためにまず、《彫刻と女》の準備スケッチと考えられる2枚のスケッチを紹介する。この2枚のスケッチを便宜的にスケッチ1（図32）、スケッチ2（図33）とする。

スケッチ1は、長髪の女性が、首像に両手をかざしている。首像は、完成作品とは違い、女性像と向き合っている。女性像は、完成作品で描かれる女性像と同じように、長髪を後に束ね、表情は笑みを浮かべているように見える。首元に丸い襟を描いた線のようなものがあるのも共通している。完成作品とは違い、左手には分かりにくいですが、塑像

のための粘土ベラのようなものを持っているように見える。つまり、このスケッチは、女性がこの首像を制作している様子を描いているものである。

スケッチ 2 は、スケッチ 1 とは違い、男性像のように見える。頭に手ぬぐいのようなものを巻いた男性は、エプロンか前掛けのような服を着て、背中を丸め、真剣に彫刻制作に向き合っているように見える。首像は完成作品と同じように、こちらを向いているようだ。

この 2 枚のスケッチに共通しているのは、首像と女性像の大まかな構図は、完成作品と共通しているが、どちらも一見して「人物が彫刻を制作している」ということを説明的に表しているスケッチ、という点である。竣介は晩年、実際の彫刻制作にも強い関心を寄せていた。友人の舟越は、竣介のアトリエに、自刻像と覚しき作品と 2、3 の塑像が置いてあったことを述懐していることから、自身の彫刻制作の体験と彫刻への関心をそのまま絵にしてみた実験的なスケッチのようにも思える。

対して、完成作品では前述したように、粘土ベラや手ぬぐい、作業着のような説明的な要素は消え、神話風の非現実的な女性像が彫刻を愛でているような絵になっている。《建物（青）》のような、ギリシャなどの古典芸術へのオマージュを行ったように見える作品に変化している。スケッチから、完成作品へのこのような変化には、竣介のどのような意図が込められているのだろうか。

2) 2つの「無性格性」

《彫刻と女》の準備スケッチから、完成作品の表現の変化に関しては、第二章「童画」で紹介した、「無性格性」という言葉が大きく関わっていると考える。なぜなら、準備スケッチとは違い、完成作品には、2種類の「無性格性」が混在しているからだ。2種類の「無性格性」とは、1つ目はまず、麻生三郎も『イタリア紀行』で述べていたような、ヨーロッパ美術の基礎となっている、ギリシャ美術の純粋性である。本研究では便宜的に「無性格性」のこちらの側面をギリシャ的「無性格性」と呼ぶ。もう1つは、第2章「童画」で述べたような、竣介の作品に1943年頃から表れたものである、未分化、未発達ゆえの純粋な表現を取り入れたプリミティヴ芸術の純粋性である。こちらはプリミティヴ的「無性格性」⁵⁶と呼ぶ。この2つの「無性格性」は、《彫刻と女》において、女性像が「ギリシャ的無性格」、頭像がプリミティヴ的「無性格性」として、象徴的に表れていると考える。

3) 女性像について—ギリシャ的「無性格性」

まずは、女性像とギリシャ的「無性格性」との関係について述べる。この関係性について、前章で述べた、モディリアーニの未完の石彫作品、そしてそれを意識して作られた竣介の《裸婦》、そして、没年である 1948 年に描かれたインク画《裸婦と船》(図 34)を参照しながら述べる。前章で述べたように、モディリアーニの未完の石彫作品は、ギリシャの女性柱、カリアティードに大胆にデフォルメを加えて描かれたものである。竣介はこの作品に強く影響を受け、《裸婦》など数点の作品を制作した。竣介は、未完の石彫作品の由来であり、彫刻でありながらも、永い間関心を寄せつづけてきた「建物」でもある、ギリシャのカリアティードにも興味をもったとは考えられないだろうか。《裸婦》では、大胆にキュビスム的なデフォルメ・解体がなされていた女性像は、《裸婦と船》では再び具象的なフォルムを取り戻しつつあることが伺える。《裸婦と船》は一見、中央の裸婦と、左のやかんのようなモチーフ、下部の船が「モンタージュ」のように混在していて、《裸婦》との関連性が薄いように思われるが、中央の裸婦の人体には乳房や腕のデフォルメにキュビスム的な表現が感じられること、「裸婦」というモチーフは、絵画において竣介はこの時期以外には描いていないこと等から、《裸婦》のようにモディリアーニの未完の彫刻作品の影響下から生まれた、具象的な女性像だと判断する。つまり、一度モディリアーニの影響によって解体された女性像は、再びモディリアーニを通して、竣介にギリシャのカリアティードを発見させ、ギリシャ的「無性格性」への憧れを強めさせたのではないだろうか。

4) 彫刻について—プリミティヴ的「無性格性」

女性像の源泉である《裸婦》が、モディリアーニの未完の彫刻作品に影響を受けたものであるならば、同時にモディリアーニの首像連作にも、竣介は影響を受けたのではないだろうか。このことを証明するように、竣介のスケッチ帖『ONNA 1』には、《裸婦》で描かれたモチーフと同じようなスケッチ(図 35)と同時期に、同じような表現で描かれた首像のようなスケッチ(図 36)が存在している。また、プリミティヴィズムに対する竣介の関心は先に述べた通りであるが、モディリアーニの作品の源泉を辿って行くように、竣介もまた、アフリカ・アメリカの原始美術への関心を示し始めた。竣介の蔵書である、『アフリカやアメリカの民族的彫刻 (SCULPTURES ANCIENNES D'AFRIQUE ET AMÉRIQUE: COLLECTION G. DE MIRÈ, Paris, 1931)』には、民族彫刻の頭部の図版(図 37)がいくつか載せられており、竣介はそれらを参考に 2 点のカット原画(図 38)を制作している。その後、1948 年には雑誌へのイラストの仕事で、民族彫刻と同じ首像のような、首から上のみを描いたカットを描いている。また、油彩でも、同年に描かれた《少年》(図 39)は、少年の頭部のみが描かれたもので、人体を描いたというよりは、首像を描いたような印象を受ける。これらを踏まえて《彫刻と女》

の彫刻を見ると、竣介のプリミティヴ的「無性格性」への関心が象徴的に表れたものであると考えることが出来る。

また、叶うことはなかったが、竣介は生前舟越の大理石の作品《少女の首》と、自身の油彩を交換することも約束していたように、晩年の竣介は頭像に強い関心を抱いていたことがこの逸話からも伺うことが出来る。

(2) 《建物》、《建物（青）》について

《建物（青）》は、具体的に何の建物を描いたかは分からないが、ギリシャ風な建物を描いたものであり、《彫刻と女》のもつギリシャ的「無性格性」への関心と共通して作られたものだと考えられる。そして、《建物》はフランスの聖堂を思わせる建物が描かれている。では、このイメージはどこから生まれたものだろうか。竣介のフランスへの関心は以前からあったが、作家の末松正樹（1908-1997）と1946年に知り合ったことをきっかけに更に関心を深めていった。末松はフランスの領事館で1944年まで勤め、フランスの当時の美術状況を熟知していた。当時、戦時中はフランスの最新の美術についての情報は規制されていたため、戦後間もなかった1946年にはまだ情報は行き届いてはいなかった。このような状況で末松と知り合った竣介は、末松と積極的に交流し、フランスの最新の画壇の情報を学ぶため、何度も書簡を送っている。また、晩年の書簡では、日本がこのまま良くならなかつたらフランスに移住したい、という旨も明かしている。さて、この絵では、フランスの聖堂を描かれているのは分かるが、建物の配置にかなりデフォルメや再構成が行われているため、何の建物を描いたのかまでははっきりとは分からない。しかし、この絵の下絵ともいえるべき、墨絵《建物（茶）》（図40）と、カット原画（図41）を見るとどうだろうか。《建物（茶）》ではまだ分からないが、カット原画を見ると、フランスのランス・ノートルダム大聖堂（以下、ランス大聖堂）（図42）を西正面から見た図と酷似していることが分かる。全体のシルエットからは、パリ・ノートルダム大聖堂（図43）や、アミアン大聖堂（図44）のようにも見えるが、大聖堂の西正面の3つの扉口の内、中央の扉口上部には円形のバラ窓が嵌め込まれ、脇の扉口にも窓が描かれていることから、ランス大聖堂を参考に描いているものと判別した。このランス大聖堂は、フランス国内におけるゴシック様式の傑作の一つと称され、1991年にはユネスコ世界遺産に登録されている偉大な建築物である。この大聖堂は、竣介の蔵書である『ロダン フランスの聖堂』（日本出版配給株式会社、1946年）でも取り上げられている。このことから、《建物》は、ランス大聖堂をモチーフに、晩年のフランスへの関心を込めて描いた物であり、《彫刻と女》、《建物（青）》と共に、「無性格性」と「古典美術」への憧れを表した作品なのだろう。

終章

前述した通り、竣介は1934年頃から、マルクスの文章を引用しながら、ギリシャ芸術の持つ魅力を、「素朴性」であり、「純真性」である、と考え、ギリシャ的「無性格性」の魅力を発見した。しかし、その時点では、「素朴性」や「純真性」への関心は、ヨーロッパの古典芸術やギリシャ芸術の範疇を超えて広がることはなかった。また、その関心が自身の制作に反映されるようになるまでには、それから長い時間を必要とした。そして、1940年に「都会シリーズ」後期の作品として制作された《茶の風景》では、戦前の作品に多く見られたような社会批判意識は影を潜め、「純真性」を求めた造形表現が表れた。一時はそのまま「純真性」を求めた芸術へ向かうかとも思われた。しかし、「国防国家と美術（座談会）—画家は何をなすべきか—」など、芸術が政府によって圧迫され、自由を奪われようとしている戦時中の社会の中で、政治意識の強い竣介の絵画は再び社会批判性を強め、「純真性」を求めた制作を続けることは選ばなかった。

しかし、息子・莞が4～5歳頃まで成長し、竣介のアトリエで自由に絵を描くようになってから、竣介はギリシャ芸術よりもずっと身近な世界に「素朴性」や「純真性」が存在していることを発見した。そして、「童画」をきっかけにプリミティヴ芸術、プリミティヴ的「無性格性」への関心は次第に強まり、スケッチや挿絵のカット原画にも見られるようになった。プリミティヴ芸術でしばしば取り上げられる、アフリカ彫刻は、アフリカの民族の理想である若さと健やかさを反映した、健康で素朴な造形であった。それは、形は違えども、竣介が長年憧れてきたギリシャ芸術と似た性格を持つものであった。

戦争が終わり、政治的緊張感から解放された竣介の作品もまた、社会批判意識から解放され、いっそう作品は「無性格性」を強めて行った。そして、竣介が以前から憧れ、追いかけてきたモディリアーニもまた、ギリシャの古典芸術やプリミティヴへの関心を作品に表現していた作家であった。特にモディリアーニの石彫の作品群は、プリミティヴに強く影響を受けて制作されていたものである。それらの中で、ギリシャの女性柱カリアティードをプリミティヴ芸術的な造形表現で石彫にした作品に竣介は感化され、《裸婦》が生まれた。そこから、モディリアーニの影響を強く受けていた《裸婦》を、スケッチや制作を繰り返す中で竣介なりの形で消化していった。竣介の目指す「無性格性」は、「素朴性」や「純真性」と共に「写実性」も必要としていた。「写実性」に関して竣介は、「時にはクラシズムの中に観過されてしまひ、或はアカデミズムと共に軽視されてしまつてゐるものだ。真、自然、写実を基として語ることが芸術作品に於ては常に正しいことであると思ふが、無性格性を敢へて強調することに現代的な意義を私は考えてゐる」⁵⁷と述べている。キュビズム的に極限まで解体されていた《裸婦》が、徐々に具象性を取り戻して行くのは、一見、時代の流れと逆行しているようにも見える。し

かし、「都会シリーズ」の幻想的で軽やかな画面が空間性と具象性を取り戻し、自画像連作に繋がっていた時のように、竣介の中では自然な流れだったのだろう。ルオー、グロッセ、野田、モディリアーニ、ヨーロッパの古典芸術、プリミティヴ芸術など、竣介の作品は時代事に様々な作家や芸術に強く影響を受けた。竣介の制作はいつも、ある表現に影響を受けながら、そこから自分なりの新しい表現を生むために格闘し、そしてまた新たな表現を取り入れ変化して行くことの繰り返しであった。

そこから生まれた最後の作品が、《彫刻と女》であった。そして、《建物（青）》、《建物》は、《彫刻と女》と同時期に、同じように古典への尊敬から生まれ、第2回美術連合展で同時に出品される、《彫刻と女》の、ギリシャ的「無性格性」への関心と共通して作られた。

《彫刻と女》は、晩年の彫刻制作への関心から生まれた準備スケッチを下地に、竣介が以前から憧れてきたギリシャ的「無性格性」と、竣介の息子・莞の成長の中で生まれた「童画」をきっかけに関心が芽生えたプリミティヴ的「無性格性」の2つに対しての関心が、竣介の作品の中で初めて統合された作品である。準備スケッチの、「彫刻制作への関心」というシンプルで素直な主題も、「無性格性」が目指す、「純真性」や「素朴性」と合致している。

生前、「現代は新しい秩序を真剣に求めてゐる。僕達はそこから出発するのだ。」⁵⁸と述べていた竣介の、古典への敬意を示しながらも新たな表現を強く志向する意思の現れである。

謝辞

本研究を進めるにあたり、ご指導いただきました弘前大学美術教育講座の諸先生方、そして、指導教員である岩井康頼先生に、心から感謝申し上げます。

《註》

1 竣介と太平洋画会の研究生の友人らで作ったグループである、「太平洋近代芸術研究会」の研究会誌。芸術を階級論で語るか、人間性を重視するかというような問題を論じた。竣介は「絵画の階級制・非階級性」、「昨今の絵画と明日の絵画（一）」を寄稿している。誌名の『線』は、「僕は只の線は一切のものを現すものだ」と竣介が発案した。しかし、研究会の主要なメンバーがモディリアーニ熱に傾いたことで活動を中止した。

2 竣介が妻と協力して発行した雑誌。文章、挿絵、表紙デザインなどの全てを手掛けた。また、高村光太郎などの作家や盛岡時代の知人、友人等さまざまな人物に随筆や寄稿を依頼した。

-
- 3 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』（デアアルテ、2000年）にて、松本竣介のモンタージュ技法を使って描かれた一連の作品を指す総称。
 - 4 1940年に竣介が制作した《顔（自画像）》から、1943年の《五人》までの、画中に自画像が描かれた一連の作品群。
 - 5 展覧会図録『松本竣介展』（東京国立近代美術館、1986年）13-21頁。
 - 6 田中 咲子『「アキレウスの画家」の白地レキュトスにおける死者と生者』（西洋古典學研究、2005年）1頁。
 - 7 村上博哉「写す画家、松本竣介」『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、1988年）177-187頁。
 - 8 大下健太郎『増補新装[カラー版]日本美術史』（美術出版社、2009年）170頁。
 - 9 小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験』（青木書店、1994年）238頁。
 - 10 二科展の内部に作られた、前衛的な絵画作品の研究団体。戦前には、シュルレアリスム、抽象等の作品が主に展示された。
 - 11 朝日晃『松本竣介』（日動出版、1977年）141頁。
 - 12 朝日晃『松本竣介』（日動出版、1977年）103頁。
 - 13 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』（デアアルテ、2000年）111頁。
 - 14 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』（デアアルテ、2000年）110頁。
 - 15 朝日晃『松本竣介』（日動出版、1977年）156頁。
 - 16 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）330頁。
 - 17 田中淳『難波田龍起宛松本竣介書簡集をめぐって』（東京国立近代美術館研究紀要第3号、1991年）46頁。
 - 18 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）221頁。
 - 19 朝日晃『松本竣介』（日動出版、1977年）161頁。
 - 20 朝日晃『松本竣介』（日動出版、1977年）162頁。
 - 21 朝日晃『松本竣介』（日動出版、1977年）162頁。
 - 22 朝日晃『松本竣介』（日動出版、1977年）162頁。
 - 23 朝日晃『松本竣介』（日動出版、1977年）163頁。
 - 24 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）160頁。
 - 25 宇佐見承「求道の画家 松本竣介」（中公新書、1992年）129頁。
 - 26 1938年、『中央公論』にて発表された小説。虐殺があったと言われる南京攻略戦を描いたルポルタージュ文学。即日発売禁止となった。
 - 27 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）243頁。
 - 28 展覧会図録『「生誕 100年 松本竣介展」図録』（岩手県立美術館、2012年）332頁。
 - 29 展覧会図録『「生誕 100年 松本竣介展」図録』（岩手県立美術館、2012年）335頁。
 - 30 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）178頁。
 - 31 原田光「悪い時代をじっと見つめて」『松本竣介 線と言葉』（平凡社、2012年）

60 頁。

32 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）185頁。

33 狭義では単色の明暗のみで描かれた絵画を指すが、広義では、単色の絵の具のみを使って画面の明暗を作りだした後に、固有色を塗っていく古典技法。竣介はこの時期以来、カマイユの中でも無彩色のみを使った技法、グリザイユで画面の一層目を描くようになったと言われている。

34 加藤俊明「松本竣介の生涯と作品——素描作品を交えながら」展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』（岩手県立美術館、2012年）273頁。

35 難波田龍起,針生一郎「難波田龍起とその作品」『季刊みづえ』925号（1982年）90頁。

36 針生一郎「存在のリアリズム」『みづえ』854号（1978年）28頁。

37 麻生三郎『絵そして人、時』（中央公論美術出版、1994年）151頁。

38 麻生三郎『絵そして人、時』（中央公論美術出版、1994年）151頁。

39 宗教団体、「生長の家」が出版した機関誌。竣介の父・佐藤勝身が、生長の家に大きく傾倒したため、竣介も編集や執筆に関わった。

40 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）53頁。

41 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）54頁。

42 堯の童画を保管する際、整理するために記されていた記号だと思われる。

43 ヨーロッパの南西に位置する半島、イベリア半島に古代住んでいたとされる、イベリア人が作った新石器時代および青銅器時代の岩面画の総称。

44 1859年に出版された経済的カテゴリーを批判することを通じて、資本主義社会を批判することを目的とした書籍。6編からなる、この本の序説では、ギリシャの古典芸術を例に挙げて芸術の芸術的価値・歴史的価値について述べている。

45 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）52-53頁。

46 「文化」の誤字と思われる。

47 1942年の盛岡で、松本竣介・澤田哲郎（1919-1986）・舟越保武の3人で行われた展示。

48 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）321頁。

49 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）243頁

50 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）221頁

51 ジューン・ローズ著、宮下規玖朗・橋本啓子訳『モディリアーニ 夢を守りつづけたボヘミアン』（西村書店、1997年）87頁。

52 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）295頁。

53 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）295頁。

54 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）295頁。

55 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）295頁。

56 竣介は、プリミティヴ芸術と「無性格性」についての関連については文中で述べていないが、本稿ではこのように位置づけて考察した。

57 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）300頁。

58 松本竣介『人間風景』（中央公論美術出版、1990年）191頁。

《参考文献》

松本竣介『人間風景』中央公論美術出版、1990年
朝日晃『松本竣介』日動出版、1977年
展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年
展覧会図録『松本竣介展』東京国立近代美術館、1986年
宇佐見承「求道の画家 松本竣介」中公新書、1992年
浅野徹「松本竣介」新潮日本美術文庫、1996年
コロナブックス編集部「松本竣介 線と言葉」平凡社、2012年
小沢節子『アヴァンギャルドの戦争体験』青木書店、1994年
中野淳『青い絵具の匂い 松本竣介と私』中公文庫、1999年
「松本竣介特集」『みづえ』874号、1978年
織田達朗『「黒い黙示」への道—松本竣介の謎に寄せて』『みづえ』874号、1978年
斎藤国靖「松本竣介のデッサン—知性と感性の合一」『みづえ』874号、1978年
朝日晃「松本竣介の実像」『みづえ』874号、1978年
針生一郎「存在のリアリズム」『みづえ』854号、1978年
難波田龍起、針生一郎「難波田龍起とその作品」『季刊みづえ』925号、1982年
舟越保武「空襲下の松本竣介」『みづえ』698号、1963年
「妻禎子への手紙（抄）」『みづえ』698号、1963年
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
村上博哉「写す画家、松本竣介」『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、1988年
田中淳『難波田龍起宛松本竣介書簡集をめぐって』、東京国立近代美術館研究紀要第3
号、1991年
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
舟越保武『巨岩と花びら』ちくま文庫、1998年
三田英彬『異端・放浪・夭折の画家』ブレーン出版、1989年
窪島誠一郎『漂白 日系画家野田英男の生涯』新潮社、1990年
窪島誠一郎『デッサン集 夭折の画家たち』岩崎美術社、1989年
『朝日美術館 戦争と絵画』朝日新聞社、1996年
難波田龍起『古代から現代へ 私の絵画思考』造形社、1970年
麻生三郎『絵そして人、時』中央公論美術出版、1994年
『日本現代文学全集40 高村光太郎 宮澤賢治集』、講談社、1963年
『美術手帖 年表：現代美術の50年 上』美術出版社、1972年
田中 咲子『「アキレウスの画家」の白地レキュトスにおける死者と生者』、西洋古典學
研究、2005年

福部信敏『《フィアールレの画家》の白地レキュトス』美学・美術史学科報 21, 1-32, 1993年

ロダン『フランスの聖堂』日本出版配給株式会社、1946年

『リッツォーリ版 世界美術全集 24 モディリアーニ』座右宝刊行会、1977年

展覧会図録『モディリアーニ展』茨城県近代美術館、1992年

ジューン・ローズ著、宮下規玖朗・橋本啓子訳『モディリアーニ 夢を守りつづけたボヘミアン』西村書店、1997年

展覧会図録『アフリカ彫刻展 カルロ・モンズィーノ コレクション』美術館連絡協議会、1993年

柳町敬直『世界美術大全集 第9巻 ゴシック 1』小学館、1995年

大下健太郎『増補新装[カラー版]日本美術史』美術出版社、2009年

《図版》

図1 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図2 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図3 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図4 福部信敏『《フィアールレの画家》の白地レキュトス』(美学・美術史学科報,1993年)

図5 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図6 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図7 窪島誠一郎『漂白 日系画家野田英男の生涯』(新潮社、1990年)

図8 窪島誠一郎『漂白 日系画家野田英男の生涯』(新潮社、1990年)

図9 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図10 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図11 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図12 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図13 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図14 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図15 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図16 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図17 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図18 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図19 展覧会図録『「生誕100年 松本竣介展」図録』岩手県立美術館、2012年

図20 麻生三郎『絵そして人、時』(中央公論美術出版)

- 図 21 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 22 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 23 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 24 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 25 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 26 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 27 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 28 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 29 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 30 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 31 『リッツォーリ版 世界美術全集 24 モディリアーニ』座右宝刊行会、1977 年
- 図 32 展覧会図録『松本竣介展』(東京国立近代美術館、1986 年)
- 図 33 展覧会図録『松本竣介展』(東京国立近代美術館、1986 年)
- 図 34 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 35 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 36 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 37 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 38 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 39 展覧会図録『「生誕 100 年 松本竣介展」 図録』岩手県立美術館、2012 年
- 図 40 柳町敬直『世界美術大全集 第 9 巻 ゴシック 1』(小学館、1995 年)
- 図 41 柳町敬直『世界美術大全集 第 9 巻 ゴシック 1』(小学館、1995 年)
- 図 42 柳町敬直『世界美術大全集 第 9 巻 ゴシック 1』(小学館、1995 年)