



2025年7月10日発行  
公益財団法人 大川美術館  
〒376-0043 桐生市小曾根町3-69



リニューアルした大川美術館（撮影：木暮伸也、2025年6月）

## ことば 145

地方の小さな美術館ですが、それだからこそできる「あたたかい美の館」になればと祈っています。

（大川栄二「ごあいさつ」『大川美術館ニュース ガス燈』創刊号 1989年）

2023年度の冬に続き、大川美術館は2024年12月から4ヶ月あまりの休館期間にリニューアル工事を行いました。今回の『ガス燈』では、リニューアル記念展「エコール・ド・パリの画家たちと松本竣介」に関連して開催した講演会にご登壇いただいた三菱一号館美術館学芸グループ長・渡辺晋輔氏、リニューアル工事を手掛けられた建築家・飯山千里氏に寄稿をお願いしました。ここに改めまして謝意を表します。

## 松本竣介のモディリアーニ

田中 淳

大川美術館は、昨年12月から今年4月まで館内を中心とした改修工事を行った。そして4月26日から、リニューアル記念展「エコール・ド・パリの画家たちと松本竣介」を開催した。(会期：6月22日まで)

この展覧会は、所蔵するエコール・ド・パリの時代、すなわち1920年代から30年代にかけてのパリを中心に活動した画家たちの作品とともに、こうした画家たちの作品の影響をうけていた松本竣介の作品をご覧いただくことを趣旨としていた。

とくに同展では、画学生時代の竣介が傾倒していたアメデオ・モディリアーニ(1884-1920)については、「特別出品」としてアサヒグループ大山崎山荘美術館(京都府)が所蔵する《少女の肖像(ジャンヌ・ユゲット)》(1918年)を加えることができた。さらにこの作品の隣にはモディリアーニに傾倒していた画学生時代の竣介の《少女像》、さらに竣介にとっての昭和モダンのシンボリックな女性像である《黒いコート》(個人蔵)と一緒に展示することができ、この3点の展示によって、同展も一段と光彩を放つ内容となった。(挿図1)

さて、はじめに竣介の言葉を紹介しておきたい。「ウトリロ、モヂリアニ、スーチンは仏蘭西人ではない。そしてまた巴里に住して善良な市民ではなかった。それは酔漢であり喧嘩の名人であり、野蕃人であつた。だが私はそれ等の仕事から人間の理想に対する濁りのない感情の流露を知る。

(中略)

そのやうにして生じた作品に接する時、上手下手と



挿図1 展示風景(右からアメデオ・モディリアーニ《少女の肖像(ジャンヌ・ユゲット)》、松本竣介《婦人像》、《黒いコート》)

いふ事は問題ではない。涙が出さうになる位嬉しくなる。」(松本竣介「近頃の感激 ピカソの事など」、『岩手日報』、1934年3月16日、『人間風景』p.31)

松本竣介が憧れたモディリアーニとは、「酔漢」であり、「喧嘩の名人」、「野蕃人」でありながら、その作品から「濁りのない感情の流露」をみとめるという。では、こうしたボヘミアンとしての画家像は、どのように形づくられ、またどのようなイメージであったのか。それは、結論からいえば、画家の実像とは異なり小説(ロマン)と画集(複製図版)から形成されたといえるのではないだろうか。

竣介の没後に刊行された『松本竣介画集』(美術出版社、1949年)の「年譜」には、絵を本格的に学ぶために盛岡から上京してからの事績として、つぎのように記されている。

「昭和六年(一九三一)二〇歳

在学中、近代美術及プロレタリア美術支持者とグループを結成

同人雑誌「線」を刊行。この頃モヂリアニに傾倒す。

昭和七年(一九三二)二一歳

四月「線」の中心グループ(主にモヂリアニアン)と共に太平洋美術学校を止め、アカマメ会を結成、長崎町雀ヶ丘の共同研究所を設く。八月、アカマメ・アトリエを解散。」

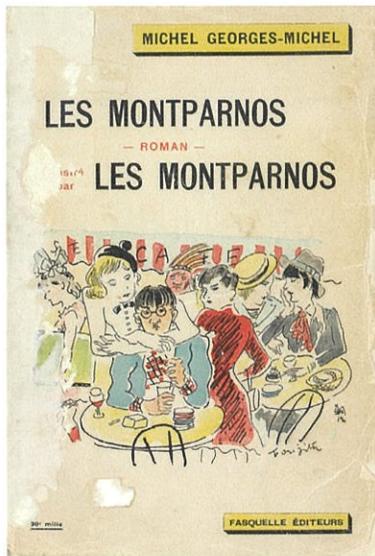
この「年譜」でいう「モヂリアニアン」とは、モディリアーニ信奉者ともいうべき、その芸術と芸術家像に憧れた青年画家といったところであろう。また「アカマメ会」とは、すでにこれまでの松本竣介研究のなかで明らかにされているよう

に、竣介の太平洋画会の研究所時代の友人であった石田新一（1907-1937）、山内為男（1913-1939）、勝本勝義（1913-1945）、田尻稲四郎（生没年不詳）、杉原幸（生没年不詳）、新田実（1909-1989）らが結成した会の名称である。<sup>(注1)</sup>

若くして病没した石田新一を追悼する『石田新一追悼誌』（1940年）の回想（田尻稲四郎「パンと私」、『石田新一追悼誌』、1940年）によれば、「アカマメ会」の名称は石田の発案だったと伝えられている。その当時、「彼の手には、そのころ皆で愛読措くことのなかつた、ミシエル・ジョルジュ・ミシエルの“モンパルノオ”があつた。」とされる。この小説「モンパルノオ」に登場する一人の少女の綽名が、アリコルージュ（Haricot rouge）、つまり「赤いマメ」だったのである。

## 1 小説「モンパルノオ」

この小説の題名である「モンパルノオ」の原著は、Michel Georges-Michel, *Les Montparnos*, Fasquell Editeurs, Paris, 1924 である。（挿図2）



挿図2 Michel Georges-Michel, *Les Montparnos*, Fasquell Editeurs, Paris, 1929 表紙

1924年の初版では、表紙がピカソの作品であったが、再版では藤田嗣治の作品が使われ、日本での翻訳版（1932年）でも、同じ藤田作品が表紙に使われた。

この小説の翻訳は、「ジョルジュ・ミシエル著、折田学訳『もんぱるの』（第三書院、1932年12月）として刊行されている。ただ、彼らが熱中して読んでいたという時期（1931年から32年）を考える

と、この翻訳本刊行に先だって雑誌に連載されていた足立源一郎による翻訳「モンパルノオ」ではなかったかとおもう。（『アトリエ』5巻3号～6巻8号、1928年3月～29年8月、断続的に9回連載、原作のおよそ前半でこの連載は終了している。）

連載の冒頭で、訳者である足立はつぎのようにことわっている。

「これは著者も云つてる様に、単なる小説ではない、新しい環境に於て、新しい努力を誘発せしめた、現代画家の生活をその儘に描出せんと試みられたもので、一行一句といへども假空の言はなく、何れも著者が親しく見聞した事実の記録である。

（中略）

『モディリアニーやユトリヨの性格の輪郭や特質を多分にとつたとしても、主人公モドルユロー（注、原著では“Modrulleau”）がモディリアニーそのものであると断定して下さらない様に』と著者はことほりしてある。（『モンパルノオ』（1）、『アトリエ』5巻3号、1928年3月、p.75）

原作者は、モディリアニーをモデルとしていても、決して画家「そのもの」と理解しないでほしいとことわっている。しかしながら読者からすれば、実像とフィクションが重なってしまい、いつしか読者にとっての画家モディリアニー像がつけられてしまいかねないような小説である。そのなかで、「モドルユロー」の恋人は、「乾物屋の娘」として登場する。彼女を見つめる「モドルユロー」は、つぎのようにその娘を語っている。

「編むで両側に下げた黒々とした髪に縁取られて、殆ど紅色に見える顔には、空色に輝く二ツの点がある。あの燃える様な肉色と、鼻の、首の、その肩のはつきりと描き出されて丸々とした線に君は気が付かなかつたかね、自由で朗らかなその視線、俺なんでは出くはすと凝視することも出き得ない様に思ふその視線に気がつかないかね、」（2）同前5巻4号 1928年4月、p.84）

そして、彼女の綽名の由来が、その無垢な健気さからであることがつづられている。

「グルーアルの娘はそうした惨ましい女達、殆ど絶食してゐる様な女を知つたときに、彼等の習慣を知り乍らも、家へ帰つてポケットに一杯の赤荳をもつて来てやつた。やがては大きなサツクの儘を持出して来て、カツエの勘定場の下へ保存して貰い、食ふに困つてゐる者には誰れ彼れの差別

なしに呉れてやつた。

赤萱をやるのが彼女のなし得た総てで、それ以外にはやるべき何物も彼女自身ももつてゐなかつたのである。それがために遂に彼女は『赤萱（アリコルージュ）』と綽名されて仕舞つた。然しそれは悪意からつけられた名ではなく、むしろ感謝の念をさへ含むでゐた。」（(3) 同前5巻5号 1928年5月、p.81）

こうして登場した「アリコルージュ」は、やがてカフェで見かける「モドルユロー」に惹かれていったというわけである。

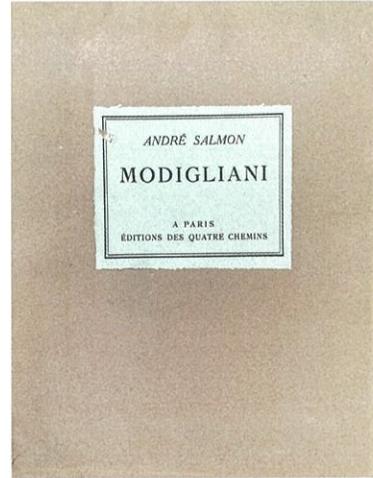
「アリコルージュも程なく斯様な連中と一緒にこのカツエの定連の一人になり切つて仕舞つた、このカツエに寄り集る美術家の中で、一番優れた素質の男としてゆるされてゐたのはモドルユローであつた、それで彼れがカツエへ入つて来るとアリコルージュは急にまごつかされたものである。彼が怒りばいこと、たゑず喧嘩すること、その毒舌、その他彼を中心としたさまざまな物語はカツエの内で誰にも話された、のみならず誰れかれの家へ入つては彼の素晴らしい作品を見ることさへしばしばであつた。その画面には絵の具が硝子の様につやつやとして居つた。」（同前）

ボヘミアンとして画家と純粋な少女との恋愛が、こうしてはじまっていくのだが、小説中にはキスリング、ユトリロ、ピカソ、スーチン、藤田嗣治等々、実在の画家も、その名前のままに登場しながら、「アリコルージュ」のような架空の人物と絡んで話がすすみ、「モドルユロー」の悲劇的な死にいたるまでの内容である。「皆で愛読措くことのなかつた」のが、この小説であり、ここからモディリアーニのイメージが彼らのなかでつくられていったといえる。

## 2 「フランス版の高価な画集」

竣介をはじめ、当時の画学生たちの憧憬の的となったモディリアーニのイメージを、このようなモデル小説とともに増幅させていたのが画集であった。竣介の言葉によれば、「山内も田尻も勝本も僕（松本）も、皆モゼリアニヤンだ。パンとタメヲはあのフランス版の高価な画集を手に入れて常に身辺から離さなかつた。」（松本竣介「思出の石田君」、『石田新一追悼誌』1940年、p.26）と記しているからである。

その画集とは、現在までのモディリアーニに関する文献一覧を見る限り、竣介たちが夢中になっていた1930年頃という時代に限定してみると、Andre Salmon, *Modigliani, sa vie, son oeuvre*, Paris, 1926 (28.5 × 21.5cm, plates 50) ではなかつたかとおもわれる。（挿図3）



挿図3 Andre Salmon  
*Modigliani, sa vie, son oeuvre, Paris, 1926* 表紙

この画集の編著者であるアンドレ・サルモン（1881-1969）は、フランスの詩人、美術評論家であり、同時代の前衛的な芸術家達と交友し、そのなかにはモディリアーニもいた。この画集の巻頭のテキストは、早くもアンドレ・サルモン「モゼリアーニの生活と作品」（『中央美術』13巻9号、1927年9月）として翻訳紹介されていたので、日本にも舶載されていたと考えられる。テキストは、画家の評伝、評論というよりも、散文化的なモディリアーニ頌歌といった内容である。油彩画、素描、彫刻の作品が単色刷りで50図も掲載され、それまで雑誌などで断片的な情報にすぎなかったものに比べれば、豊富なイメージ群だったといえる。

ところで、「フランス版の高価な画集」とは、彼らにとってどれほどの価値があったのか、竣介の別の言葉からたどってみたい。「モゼリアーニの作品は、長いこと私を翻弄した。実際困つた程だつた。それは私一人に限つたことではない、多くの若い友人達が同じやうに彼の作品に憑かれてゐた。為替相場でぐんぐん洋書の価が上りつゝあつた時にも高価なフランス版のモゼリアーニ画集が飛ぶやうに売れてゐた。

飯代をつめて高価なこの画集を手に入れた画学生もたくさんあつた筈である。私は遂に自分のものにすることが出来なかつたが、幾人かの友人は充分にそれを見せてくれた。」(松本竣介「雑記帳」、『雑記帳』第2巻3号、1937年3月、pp.58-59)

「高価な」とは、幾らぐらいだったのだろうか。当時、輸入美術書をあつかっていたのが東京日本橋に店を構えて輸入雑貨、書籍を販売していた「丸善」だったことから、同社発行の『学燈』に掲載された広告をしらべてみた。(1926年から28年まで)しかしながら、この画集の広告は見つけることができず、かわってElite Faure, Andre Derain, Paris, 1923の広告があり参考となるかもしれない。こちらは、判型がほぼ同じ(27×20cm)で図版は60図、その価格が3円50銭とされていたからだ。(『学燈』1926年9月号)したがって、モディリアーニの「フランス版の高価な画集」も、同程度の価格だったのではないかと推測している。竣介たちの回想では、「飯代をつめて」とあるが、彼らの昼食代が5銭、10銭だったというから、現在の物価に換算すれば、画集は3から4万円程度だったとおもえばいいだろうか。画学生にしてみれば、やはり「高価」であることには変わりないだろう。

さて、日本におけるモディリアーニの受容史についての研究はあるが、そのなかでもこれはひとつの場面にすぎないかもしれない。<sup>(註2)</sup>ただし、小説と画集によって増幅され、ブームとなったことは、受容史では特異だったといえるだろう。そして、竣介を含む画学生たちのモディリアーニ・ブームがおわり、様変わりするきっかけは、モディリアーニをはじめとする同時代の作品が展示された「福島繁太郎コレクション展」(主催：国画会、会場：日本劇場大ホール(東京有楽町)、会期：1934(昭和9)年2月2日～11日)であった。これを見た竣介は、ロマンチックな憧憬から造形的な理解へと深まるのだが、それはつぎの渡辺晋輔氏の示唆に富む記事を読んだければとおもう。

#### 注記

(1) 創風社編集部編『1930年代—青春の画家たち』、創風社、1994年。松本竣介以外の彼らの生没年については、同書に掲載された「新田基子編」の「略年譜」を参照。

(2) 岩崎吉一「モディリアーニの日本への紹介」、『モディリアーニ展』

カタログ、東京国立近代美術館、愛知県美術館巡回、1985年7月—11月

安来正博「モディリアーニをめぐる日本の言説」、『モディリアーニ展』カタログ、国立新美術館、国立国際美術館巡回、2008年3月—9月

小川知子「日本とモディリアーニ」、大阪中之島美術館開館記念特別展『モディリアーニ—愛と創作に捧げた35年—』カタログ、大阪中之島美術館、2022年4月—7月

本文は、大川美術館での講演「松本竣介のエコール・ド・パリ」(2025年5月10日)の内容の一部であり、補足してまとめたものである。

## 松本竣介と西洋古典美術

渡辺 晋輔

松本竣介はモディリアーニ、ピカソらほぼ同時代の画家たちに関心を持ったが、特筆すべきは彼がこれらの画家たちの作品に見られる古典的な性格にも惹かれたことである。それは1934年の福島コレクション展を見た折の彼の感想、「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」<sup>(註1)</sup>が物語っている。出品されたピカソとドランは1920年代の新古典主義時代の作品だったから、なおさら古典を意識する結果となったのだろう。

この展覧会の後、竣介が古典的な油彩技法(グレース技法)を取り入れたことが知られる。難波田龍起の証言によれば、彼らは「西洋美術の神髄」を理解し、そこから「洋画を育てる土壌」を作りあげようとしたのだった<sup>(註2)</sup>。また、1938年に西洋から帰国した友人の麻生三郎の話や、あるいはこの頃から盛んに特集がされるようになった雑誌のオールドマスター特集を通じて、古典美術に対する関心を掻き立てられたであろうことが推測されている。

こうした古典への傾倒を敷衍したところに、1940年末から翌年にかけての画風の大転換——線を主体としたモンタージュ的表現から量を意識した古典的表現への変化——がある。その理由としては戦時体制の進行との関係がしばしば指摘されるが、一方で竣介個人にかかわる問題とする向きもある。しかしこの前後の時期の竣介の言葉からは、彼が自分の生来の個性だと考える「線」を否定し、彼によれば古典的そして写実的な表現と

相通ずる「無性格性」を突き詰めることで、作品に普遍性を持たせることが可能だと考えていたことが窺い知れる<sup>(註3)</sup>。実際彼は1941年の有名な文章「生きてゐる画家」において、普遍性（ヒューマニティ）の追求こそが芸術の本来の目的であることを声高に主張したのであった。

以後の作品における古典との関係については、まず彼がこの時期から頻繁に用いたカルトン（転写用の下図）の使用法を、中世から初期ルネサンスにかけてのイタリアの制作技法に学んだであろうことが指摘されている。ほかにもモチーフの借用などが挙げられるが、ここで特に注目したいのは15世紀イタリアの画家ピエロ・デッラ・フランチェスカとの関係である。この画家は「生きてゐる画家」が掲載されたのと同じ『みづゑ』1941年4月号に特集を組まれており、そこには多くの図版が掲載されていた。1920年代の美術が古典回帰する潮流と呼応して、西洋では特に初期ルネサンス美術の研究が進んだが、その象徴的な存在がピエロ・デッラ・フランチェスカであり、この画家は以前から知られていたものの、特に1920年代に本格的に再発見されたのであった。

《画家の像》（1941年）では、顔を半分以上隠して片目でこちらを正視する子どもや、俯瞰した背景に、ピエロ作品との関連が指摘されてきた。《三人》（1943年）についても、ピエロの《キリストの洗礼》（図1）から木のモチーフを引用していることが知られる。《三人》は老年・青年・



図1 ピエロ・デッラ・フランチェスカ《キリストの洗礼》  
1437-45年頃、ロンドン・ナショナル・ギャラリー

少年の三代で描かれた竣介自身によって構成されるが、それと木の成長が類比されているわけだ。

このルネサンスの画家と竣介の関係について、これまでの研究は以上のモチーフの引用の指摘に留まっている。しかし、しばしば言われるように《三人》と《五人》が本来は一続きのものとして構想されたとするならば（図2）、《キリストの洗礼》との関連はより深まるはずだ。《三人》の三人は《五人》とつなげた時の画における位置が《洗礼》の三人の天使に対応しているし、《五人》において正面を向いて立つ竣介自身と左向きの横顔を見せる妻禎子は、画中の位置、姿勢ともに《洗礼》のキリストと洗礼者ヨハネに対応するからである。

モチーフのみならず絵の構造もピエロの《洗礼》を下敷きにしているのならば、竣介は洗礼の意味合いを《三人》《五人》に引き入れていると考えられる。洗礼とは浄化され新たな生命を与えられることだから、この絵で竣介は妻をはじめとする家族を通じ、画家として、人として生まれ変わっていると解釈されよう。そして《洗礼》において天上の神と地上のキリストが精霊（ハト）を通じて結ばれたように、竣介の観念・芸術は家族を通じて現実の社会と結ばれているのである。観念が現実から乖離するがゆえに生まれる苦悩は、竣介も愛読した島木健作の『生活の探求』にも描かれるとおり、この時代の大きなテーマだった。

禎子の目と竣介の背後にいる女兒（姪）の目が地平線と重なっていることは、見逃してはいけない細部だと思われる。つまり彼女たちの目の高さはこの絵を描いている画家（絵の外の竣介）のそれと同じなのであって、背後の風景（＝現実の社会であり未来）は彼女たちと、この絵を描いている（実際の）竣介に、まったく同じように見えていることを物語っているからだ。《画家の像》（1941年）そして《立てる像》（1942年）での竣介は背後の社会に対して対決するような様相を見せているが、この絵における竣介は、画においても、描いている画家としても家族とともにあり、家族を媒介として社会とつながっている。彼は家族によって生まれ変わり、現実との調和を見出したのである。それこそ竣介が追い求めた普遍的なありようだったのではないだろうか。

（三菱一号館美術館学芸グループ長）



図2 松本竣介《三人》(左)《五人》(右)、どちらも1943年、個人蔵

註1:「近頃の感激 ピカソの事など」『人間風景』[新装増補版]所収、中央公論美術出版社、1990年、29頁

註2: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、19頁

註3:「思出の石田君」『人間風景』、221頁、および「絵についての雑文」『人間風景』、321-323頁(脱落部分あり)

本文は、大川美術館での講演「松本竣介の西洋美術」(2025年5月24日)の内容の一部であり、補足してまとめたものである。

## リニューアル工事について

飯山 千里

大川美術館のリニューアル工事が2023年度と2024年度の2期に渡って行われた。水道山の斜面に沿って這うように降りていく展示室や諸室のうち、第1期は2023年冬、収蔵品の増加にともない、収蔵環境を整えるための改修工事を行い、第2期の2024年冬から2025年春にかけては、全館を対象として、老朽化したタイルカーペットの貼り替え、壁や天井の塗り替えなど、仕上げ工事を主として行った。

私たちは2020年より数回、「大川美術館の未来を考える会」というミーティングに参加し、田中館長さん、学芸員さん、職員の方々、関係者の方々と意見を交換してきた。リニューアルにあたっては建築設計の立場で計画に関わり、構造家や文化

庁の専門家の意見も取り入れながら美術館職員の方々と共に計画をまとめた。

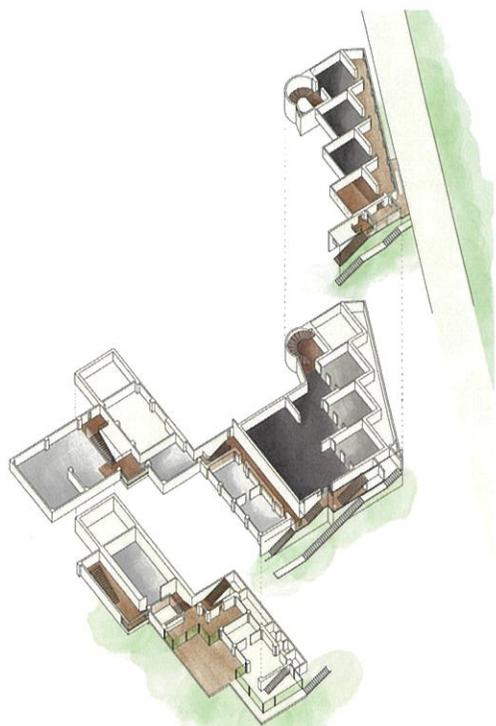
設計段階で現地調査を行い、当時の図面や資料を把握していく段階で、大川美術館の建築としての力や、大川栄二さんと原設計者である松本莞さんの情熱をあらためて目の当たりにすることになった。このおふたりが建築に織り込んだユニークな物語をもう一度読み直して整理していき、ガラッと変えるのではなく、もともとある魅力を磨きだすことを考えた。

大川美術館の建築には二つの特筆すべき特徴がある。

一つ目は壁式鉄筋コンクリート造の2棟のアパートを美術館に改修している点である。もともとの建物は社宅として利用されていたらしい。今でこそリノベーションが普及しているが、当時としては類を見ないチャレンジだっただろう。アパートの部屋を取り囲むように通路空間を新設することで美術館として成立させている。アパートという小さな空間を採用したことで、作品とそれを観る人を近づけ、語り合うようなプライベートな関係を結ぶことができる展示空間となっている。

二つ目は、斜面や屋外との関係性である。下に潜っていく迷宮のような動線は内省的でもあるが、その途中、垣間見える自然の光が開放的でもある。地下に降りていくようで、実はずっと明るい地上な

のだ。また内部の仕上げを外壁のような吹付塗装とし、ガラスブロックやガス燈を思わせる照明を用いることで、内部でありながら自然や屋外といった周辺環境とつながった雰囲気としている。



床の仕上げによるゾーン分け（アクソメ図）

私たちはこのような特徴を物語として受け取り、美術館全体を家や店のような幾つもの小さな建物が、レンガの街路や階段で結ばれた街としてとらえた。豊かな周辺環境とつながった立体的な街である。

6つの展示室とそれらをつなぐ経路とで床の仕上げによるゾーン分けを行い、展示室はモノトーン、通路や階段はレンガ色とした。床の仕上げを切り替えることで、展示室への出入りを意識したり、長い展示動線のなかで集中とリラックスが順々に切り替わったりし、街を散策するように展示室を巡れるのではと考えた。

経路空間については、既存と馴染ませ、周辺環境と連続する、ということにもこだわった。最上階ではエントランスの床と似たレンガタイルを使い、カウンターや床の仕上げに用いた。雁行した壁とガラスブロックに挟まれて、水道山と展示室が溶けあったような空間を強調している。カフェや図書室の床

もテラスの既存レンガタイルに合わせた。樹々を眺めながらテラスにいるような気分でゆったりと資料を読んだり、コーヒーを飲んだりできるだろう。

大川栄二さんが思い描いたような、友人の居間を訪ねるように、街を歩いて、同じ作品に何度も会える空間。そのたびに別の顔を見つけ、その時々思いを打ち明けることのできるユニークな美術館。これから30年先の未来にも、大川美術館が人々の日常を支え、多くの方々に親しまれ続けていくよう願っている。

（飯山千里建築設計事務所代表）



床貼替え（レンガタイル）・壁塗替え



テラスに連続したカフェ・図書室のレンガタイル床

（館内外の写真はすべて撮影：木暮伸也）

## 次回展覧会のご案内

もももこどもと大川びじゅつかん  
Mokomokodomo and Okawa Museum of Art

7がつ192025年はち20から9がつ7はち

桐生市在住のアーティスト根本剛が描くキャラクター「もももこども」をガイド役として、当館コレクションから選りすぐりの絵画や立体作品を紹介します。