

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ればいいだろうか。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合にすぎないかもしれない。^(註2)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うるだろう。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でいただければとおもう。

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

安來正博「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あられなかつた」^(註1)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(グラッシ技法)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「洋画を育てる土壤」を作りあげようとしたのだった^(註2)。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も、古典美術に対する関心を搔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

相通する「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できると考えていたことが窺い知れる^(註3)。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。ほかにもモティ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)から木のモティーフを引用していることが知られる。『三人』は老年・青年・

少年の三世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ティ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》とつなげた時の画中における位置が《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。

モティ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児(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くが、この絵における竣介は、画中においても、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1 ピエロ・デッラ・フランチェスカ《キリストの洗礼》
1450年頃、ロンドン・ナショナル・ギャラリー



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「絵に関しての雑文」『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

府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。

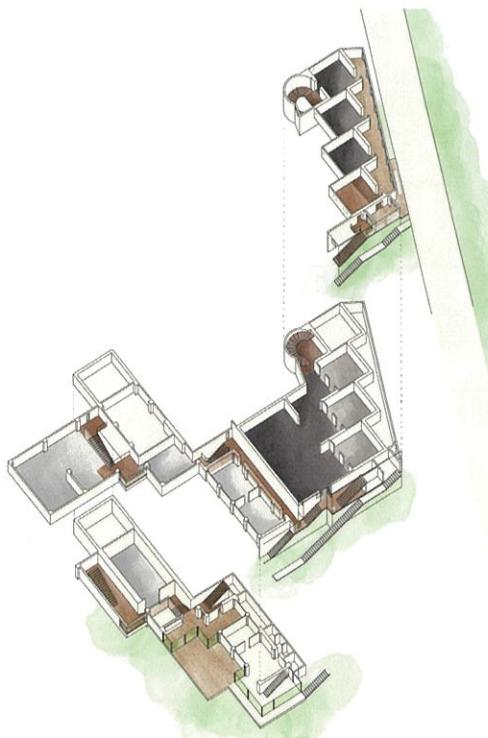
設計段階で現地調査を行い、当時の図面や資料を把握していく段階で、大川美術館の建築としての力や、大川栄二さんと原設計者である松本莞さんの情熱をあらためて目の当たりにすることになった。このおふたりが建築に織り込んだユニークな物語をもう一度読み直して整理していく、ガラッと変えるのではなく、もともとある魅力を磨きだすことを考えた。

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つ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、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みつけ、その日々の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

もこもこどもと大川びじゅつかいん
Mokomokodomo and Okawa Museum of Art

7月19日㈯から9月7日㈰

桐生市在住のアーティスト根本剛が描くキャラクター「もこもこども」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。