



fig.1
松本峻介《運河風景》1943年、油彩・カンヴァス、45.5×61.0cm、石橋財団アーティゾン美術館
MATSUMOTO Shunsuke, *Canal View*, 1943, Artizon Museum, Ishibashi Foundation

松本竣介《運河風景》: 水とコンクリートの街

Matsumoto Shunsuke *Canal View: A City of Water and Concrete*

貝塚 健

KAIZUKA Tsuyoshi

36歳で早世した油彩画家・松本竣介(1912-1948)は、短い活動期間にもかかわらず、日本と西洋の古典から同時代美術までを旺盛に学習し、それらを糧として、豊かな様式の展開を人物、風景といった分野の具象絵画によって示した。なかでも1940年代の松本竣介は、現場で鉛筆によって風景を簡単に素描した後、それをもとにしてアトリエで様々な操作を施し、油彩画の下絵を練り上げていく。ときには、現実を離れた大胆な変形、画面内での題材の取捨選択、複数の実景の思いがけない接合などを、時間と手間をかけて操作していった。出来上がった最終下絵を、カンヴァスや板の上に、油彩絵具でていねいな絵肌をつくりあげながら落とし込んでいった。2017年に石橋財団が購入した《運河風景》(fig.1)は、大作とはいえないながらも、この画家が1940年代前半、第二次世界大戦末期に用いた表現と好んだ題材を端的に示す代表作と見なされている。すなわち、この時期のこの画家について考えるべき複数の論点や課題が、この油彩画に集約されている。以下、この作品に描かれた情景を地誌的に解きほぐすことを中心にして、この作品がもつ意味、また、石橋財団がこの作品を所蔵し展示室で公開する意義を考えてみたい。

1943年冬、井上長三郎(1906-1995)、鬘光(1907-1946)、鶴岡政男(1907-1979)、大野五郎(1910-2006)、糸園和三郎(1911-2001)、松本竣介(1912-1948)、寺田政明(1912-1989)、麻生三郎(1913-2000)の8人の油彩画家は、新人画会を結成する。30歳から37歳までの新進画家たちだった。抛って立つ美術団体が異なる彼らを結びつけたのは、最年長の井上によるところが大きいと伝えられている。彼らは、「池袋モンパルナス」と呼ばれた、現在の豊島区要町、千川のアトリエ村、それらに近い新宿区中井といった地域で活動していた。残された案内葉書に記される同会事務局が、竣介のアトリエ(淀橋区下落合4-2096)にあることから、グループ内では年少にもかかわらず彼が運営実務の中核を担っていたことは間違いない。これは、妻・禎子(1912-2011)と月刊の随筆雑誌『雑記帳』を1936年10月から翌年12月まで刊行していた実績や、あるいはその後の積極的な文筆活動が、他の画家たちに彼を信頼させていたからだろう。聴覚障害を背負った人物としては、異数の活躍といってよいかも知れない。

新人画会は、1943年4月21日から4月30日まで、京橋区銀

座7丁目1番地にあった日本楽器画廊で、「第1回新人画会々員油絵展覧会」を開催した。現存する目録によると、松本竣介は以下の5点を出品している。

- 1 鉄橋附近
- 2 銅像のある風景
- 3 運河風景
- 4 小供の喧嘩
- 5 小供

他の画家の作品を含めると、目録には計34点が記載されている。しかし藤崎綾によると、雑誌『日本美術』2巻6号(1943年6月号)には、40数点の出品があったことが記されており、目録掲載外の出品があったことが推定される¹。戦時下のささやかなグループ展で図録や絵葉書などの印刷物が制作されることはなく、このときの詳細を決定的に確認する同時代の画像資料は残されていない。だが、上記の松本竣介の5作品のうち、《鉄橋附近》が、現在、島根県立美術館が所蔵する作品だと認められている²。また、「銅像のある風景」とは、この時期の竣介の足取りから、広瀬武夫中佐像のあった万世橋駅前の情景だったように想像するが、まったく確証はなく、他の見方もあるようだ。「運河風景」という名称の竣介作品が公開されたのはこのときが初めてだった。

この「運河風景」が、現在、石橋財団が所蔵する《運河風景》のことだと考えられるようになったのは、実はそれほど古いことではない。その最初は、松本竣介の未亡人・禎子が主宰する総合工房から1978年7月に刊行された『松本竣介油彩』のなかの、「作品総目録」である。編んだのは、当時、東京都美術館事業課長を務める朝日晃(1928-2016)だった。おそらく禎子との十全なすり合わせを経たのちの結論だろう。他の現存するすべての油彩画を俯瞰して熟考の結果、新人画会第1回展に出品された「運河風景」こそが、当時、実業家でコレクターの大川栄二(1924-2008)が所蔵していた本作品だと、朝日は絞り込んだ。この展覧会は、《立てる像》(神奈川県立近代美術館)を出品した1942年9月の第29回二科展と、《三人》(個人蔵)を出品した1943年9月の第30回二科展のちょうど半ばにあたる。詳細な

検討はここでは控えるが、本作品の表現はまさしくその時期にふさわしい。因みに、1963年に平凡社から刊行された『松本峻介画集』では、本作品は「運河(汐留近く)」と記載され、現在、《Y市の橋》と呼ばれている東京国立近代美術館所蔵作品(当時は個人蔵)が「運河風景」とされている³。朝日の同定以降、本作品は《運河風景》という作品名が次第に定着し、新人画会第1回展出品作と広く認められるようになった。

では、画面を見てみよう。45.5×61.0cmという大きさ(12号P型と呼ばれる規格)の画面の下三分の一は水面である。後述するようにこれは川面なのだが、流れはまったく感じられず、鏡面のように静かに地上の構築物を映し出している。上三分の一は空である。雲のような濃淡があるが、ほぼ様な、青空とはかけ離れた暗鬱な灰色に覆われている。水面と空に挟まれた部分に描かれるのが人工的な都市の建築物である。左に二連アーチをもつ橋、右に、川面に大きく四角い口が開いたコンクリートの構築物、橋の向こうに家屋が四つほど見える。バランスよく数本の電柱が配置されており、それらに平行するように構築物から細い煙突状のものが垂直に2本立ち上がっている。全体が黒褐色を基調にしている、そのなかでも、橋脚の影の部分、四角い開口部、電柱、家屋の屋根、2つの開いた窓の内部、泊まる船の荷によってできる影が、漆黒といってよいほどの濃さをもっている。絵具層は、支持体のカンヴァスの凹凸が分かる程度の厚さで、ほぼ一様に塗られているが、部分的には多少の厚みの差がある。図柄を形づくる線描はためらいのない確信的なもので、カンヴァス上で絵筆と絵具によって結論を探ろうとした形跡はまったく見られない。直線を中心に幾何学的な線と図形によって精緻に考え抜かれた構図としか思えないのだが、実在の風景として不自然なところがいくつかある。画面右の四角い開口部が、水面と上辺で平行線をつくっていないこと、右の構築物と左にある橋との奥行き之差が明瞭ではないことである。構築物と橋の間には、落下防止の杭の列が描かれているので、ある程度の距離の川縁が続いていることを想像させる。だが、画面だけでは納得できる説明がつかない。人間の姿がひとりも描かれず、後述するように都心の一角なのだが、見ただけでそうと推測することは難しい。

色調の重みと深みは、同時代の画家のなかでも際立っている。心の芯まで侵入してくる暗さについて、峻介に匹敵するのは顰光くらいだろうか。1962年頃に南天子画廊から本作品を購入した大川栄二は、「絵をみた瞬間に、何か胸苦しい迫力は感じたものゝ、直ちに買う気は興らず戸惑ったのである」と後年に思い起こしている。信頼する人物の助言を得た大川は意を決してこれを入手した。その後、この作品に次第に魅入られた大川は、「街、都会、立てる像、Y市の橋、黒い花、自画像、鉄橋近く、議事堂近く、婦人像、運河風景、ニコライ堂、彫刻と女、建物、他等々峻介の代表作と云われる名品は相当数浮上するが、

その全部を知り、大部分と生活した覚えのある私が、今、強いてその一点を選定するとなれば、躊躇なくこの「運河」を挙げたい」と述べるまでになる⁴。

この《運河風景》はいったいどこを描いたものだろうか。この疑問について、決定的な仕事を残したのが、画家の丹治日良(1925-2012)である。実は、丹治による松本峻介に関する未公開ノートが、研究者の間で知られている。筆者は幸運にもこのノートの写しに眼を通すことができた。これは、1970年代から1980年代までに丹治が書きためた思索の記録で、断片的なまま書籍とするまでの体裁は整っていない。だが、画家ならではの驚くべき執着と探究心によって、実地に繰り返し足を運び、峻介が画題を得るために取材した場所を探しまわり、従来の見解を覆す数多くの発見を行っている。残されている峻介のデッサンや完成作の細部を凝視し、脳裏に刻み込み、実際の風景のなかにその痕跡を求めていく。知られているように峻介は、実景をそのままに描くようなことはしない。だが、その出発点の残滓が、完成された油彩画にまざまざと見えることが、丹治によってひとつひとつ解き明かされていった。また、実景との懸隔を推し量れるからこそ、峻介の営為を知ることができる。その成果の一部は、丹治の調査に同道した洲之内徹(1913-1987)によって公になっている⁵。峻介の取材地が、新宿、大崎、新橋、汐留、八重洲、大手町、万世橋、お茶の水というふうに住んでいた中井からつながる鉄道路線に沿って点在していることを丹治はノートの中で強調している。だが、公開された丹治の文章は、雑誌『デフォルマシオン』に3回連載の「松本峻介の足跡を辿る」のみであった。これに、本作品は以下のように短く触られている。

ゴミ処理場を描いた峻介の作品は、この外にもある。油彩画の代表作の一つである『運河風景』は新橋の汐留のゴミ処理場を描いたもので、銀座通りの新橋の上から見える所にあった(現在新橋センター3号館都営パーキング入口附近)。運河を跨いでいる眼鏡橋は、昭和通りをつなぐ蓬来橋である。⁶

これは1984年の文章である。丹治の世代や、あるいは80年代にこの文章を目にする何割かの人々には自明のことだったのかも知れないが、21世紀を生きるわれわれには読み取れない言葉が含まれている。「ゴミ処理場」とはいったい何なのか、これについては後述する。

汐留周辺の水辺の情景であることについて、1963年の画集や1970年代の展覧会で「運河(汐留近く)」という表記で提示されていることから、当時の人々にとって、峻介の取材地の概略は自明のことだったように考えられる。なにしろ、初出の展覧会が開かれた銀座7丁目の日本楽器画廊からは、汐留川は眼と鼻の先だった。間違いなく、このときの新人画会第1回展を眼の

あたりにした人々の多くは、そこから至近距離にある水辺の景色だと気づいたことだろう。

汐留川について簡単に触れておく。徳川家康の江戸入府後、現在の赤坂見附から虎ノ門にいたる地域にヒョウタン形の溜池が造られた。溜池は明治期前半に埋め立てられ、現在は地名のみが残る。江戸時代、溜池とその周辺湿地の水を逃がすために造られた桜川は東流し、江戸湾の一部である日比谷入り江に注いでいた。17世紀にこの日比谷入り江が埋め立てられるのを機に、桜川の水をさらに東に導くために掘削されてできたのが汐留川である。その中央には東海道(現・中央通り)を通す新橋があり、その西へは順に難波橋、土橋があった。新橋の東には北から三十間堀川がまっすぐ合流し、浜御殿(現・浜離宮恩賜公園)へと向かい始める部分にあったのが汐留橋、のちの蓬萊橋である。汐留川は浜離宮周囲をのぞき、1964年の東京オリンピックのための都市改造によって埋め立てられた。現在は東京高速道路KK線の高架が走り、その下には商業施設が入っている。蓬萊橋は、昭和通りと高速道路の交差点名として残る。その高速道路が中央区と港区の境であるが、かつて同様に、汐留川が京橋区と芝区の境界であった。北側の左岸が京橋区で、南側の右岸が芝区である。

第二次世界大戦後、汐留川が埋め立てられると同時に、土橋、難波橋、新橋、蓬萊橋は破却された。ただひとつ、新橋の南詰下流側の親柱と橋詰広場が保存されていて、往時の橋、川の位置を知ることができる。本作品の左半分に描かれている蓬萊橋は、江戸期、汐留橋と呼ばれていた。江戸湾の潮の干満に由来する地名だったのである。1874年、木造橋から石橋に架け替えられ、その費用を負担した蓬萊社に因んで、蓬萊橋と呼ばれるようになった。直ぐ南に、東京の玄関口のターミナル駅である新橋停車場(のちの汐留貨物駅)があった。汽車を降り立ったものが最初に対面するのが蓬萊橋であり、その北詰には第十五国立銀行(現・三井住友銀行)があって、明治期の文明開化を象徴する空間のひとつだった。因みに第十五国立銀行の跡地には現在、三井ガーデンホテル銀座プレミアが立つ。関東大震災後の復興事業の一環で昭和通りがつくられるとき、このまったく新しい街路を背負う蓬萊橋は、1ブロック分だけ下流に位置をずらしてコンクリート造で架け替えられた(fig.2)。竣介が描いたのはこの橋である。1925年2月に着工し1929年5月に竣工した新しい蓬萊橋は、長さ32.0メートル、幅44.0メートルの堂々たる大きさを誇るが、二連アーチで高欄に逆U字形の開口部が列をなすデザインは、いかにも慎ましい。挿図の写真は、竣介が描いた西側とは逆の、東側、下流からの眺めである。橋の右が木挽町(現・銀座8丁目)、左が汐留(現・東新橋1丁目)である。二連アーチの左のほうをくぐった先に、竣介が描いた「ゴミ処理場」があるはずだが、残念ながらこの写真からはよく分からない。写真の左端、つまり南詰下流側の川縁に写り込む防護柵は、《運河風景》の中央に描かれた南詰上流側のものと同じようだ。



fig.2
蓬萊橋。中央区立京橋図書館提供。
Horai-bashi Bridge. Photo: Chuo City Kyobashi Library

丹治がいう「ゴミ処理場」に移ろう。世界有数の大都市、江戸・東京が排出する塵芥とし尿の処理は、市民と行政にとって常に大きな課題だった。江戸期には、「永代浦」がその処理地として利用される。1900年、汚物掃除法が制定され、塵芥やし尿の処理は地方自治体が担うことと定められた。東京市のゴミは清掃作業員によってほぼ定期的に収集され、15区の各所に設けられた「塵芥取扱場」に集積されるようになる。1914年の記録よれば、市内に36カ所の塵芥取扱場があった⁷。すべて河岸に設置されたのは、いうまでもなく水上輸送に都合がよいからである。いかに当時の東京に水路が発達していたかを物語っている。芝区では「新橋際」「港町河岸」「将監橋際」「高輪車町河岸」の4カ所に設けられた。当時の塵芥は、今日のように分別されることなく収集され、塵芥取扱場で、肥料として再利用できる「肥料芥」、木材や金属など廃物利用できそうな有価物、どちらにも利用できない「捨芥」に分別される。肥料芥は千葉に運ばれて農家に売却された。木材は燃料として引き取られ、金属はそれぞれの取扱業者に払い下げられた。捨芥は深川区平久町(現・江東区木場)に運ばれて露天焼却ののち埋め立てに用いられた。こうした処理の中継施設が塵芥取扱場である。塵芥取扱場への輸送は、馬車や自動車も使われることがあったが、ほとんどは二輪の手車によるもので、非常な重労働だったと伝えられる。竣介が、こうした清掃作業員の姿をしばしば作品の点景に描き込んでいることはよく知られている。因みに、東京都で手車が廃止され、ゴミ収集がすべて専用自動車で行われるようになったのは、1958年のことだった。

1923年9月1日の関東大震災によって、木造だった塵芥取扱場のほとんどが焼失あるいは損壊した。翌年、帝都復興事業の一部として、新たなコンクリート造の塵芥取扱場を27カ所建設する計画が立てられる。これは、1932年5月20日に完成した新橋の塵芥取扱場をもって完了する。新しい塵芥取扱場は、おそらく焼け落ちたものと同じ場所に建て替えられただろう。こうした施設は各々立地に合わせて構造や意匠は異なっていた



fig.3
万世橋塵芥取扱場。『東京都清掃事業百年史』2000年、より。
Waste Disposal Center at Mansei-bashi Bridge

と思われるのだが、竣介が描いた新橋の塵芥取扱場は、川面に開口部がある型式だった⁸。この開口部は、分別された塵芥を千葉や深川へ移送するために積み替える塵芥船が、川から出入りするのためのものである。船は開口部の奥の空間に潜り込み、真上のプラットホームから船の中央に塵芥が落とし込まれる。挿図(fig.3)は、万世橋にあった塵芥取扱場で、この施設は神田川左岸の万世橋と上流の昌平橋の間にあり、現在は千代田清掃事務所となっている。写真の遠景には今と変わらない昌平橋と国鉄総武線の高架が見える。漕ぎ手の動きからは、積み終わって、まさに漕ぎ出す瞬間をとらえているようだ。竣介の新橋塵芥取扱場もおそらくこんな構造物だったと想像される。挿図(fig.4)は、万世橋北詰下流側にある「万世橋船着場」と通称される場所の現状である。真下を平行に走る地下鉄(現・東京メトロ銀座線)と一体工事によって、1930年に架橋された際につくられた施設で、ゴミ処理とは関わりがないと思われるのだが、橋に接するコンクリート造建築物で小さな開口部があって、失われた河岸の塵芥取扱場の姿を彷彿とさせる。塵芥取扱場はあくまでも移送のための中間施設で、焼却設備はなかったらしい。竣介が描き込んだ煙突状の管は、おそらく通気のための設備だろう。

竣介が塵芥処理の関連施設をしばしば作品の題材にしたことはよく知られている。この新橋の施設以外にも、一ツ橋の雉子橋そばの塵芥取扱場、アトリエに近い高田馬場の清掃事務所などは繰り返し描かれ、また自画像の点景にも利用された。また同じように、公衆便所へも異様な執着をもって取り組んでいる。当時のことだから強い臭いもあっただろう。一般的には汚いとされるもの、それを取り扱う専用の建築物、取り扱う人間たちへ接近しようとする姿勢は、この時期の竣介の大きな特徴のひとつである。社会を支えるために必要不可欠なものへ投げかける温かく、かつ冷静な視線には、おそらく竣介の自身の生への確認作業があったからだと思われる。

さて、この新橋塵芥取扱場と蓬萊橋の位置関係について考



fig.4
万世橋船着場。2020年9月筆者撮影
Mansei-bashi Bridge Harbor. Taken by Kaizuka in September, 2020

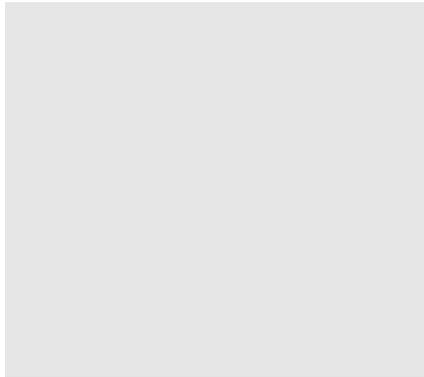


fig.5
1937年の汐留川周辺地図
Map around Shiodomegawa River, 1937



fig.6
1936年撮影の航空写真。
中央区立京橋図書館提供。
Aerial photographic map in 1936.
Photo: Chuo City Kyobashi Library

察したい。1937年の地図(fig.5)と1936年の航空写真(fig.6)を見ると、汐留川の流れは新橋を過ぎた後、北から三十間堀川(戦後まもなく、汐留川より先に埋め立てられた)が合流し、緩やかに右に屈曲する。その屈曲する右岸の頂点に、この塵芥取扱場があったと筆者は推定する。屈曲部の曲がり具合は、現在、高速道路のカーブに見てとれる。前述の丹治の文章からは、一見、本作品の風景が新橋の上から眺められたかのように印象づけられるが、丹治は、単にゴミ処理場が新橋から見えると述べているだけだ。橋上からは、おそらく蓬萊橋の姿は屈曲部によってほとんどが隠れてしまっていただろう。竣介は、塵芥取扱場の対岸、汐留川左岸に沿う御門通りから、この運河風景を眺めたに違いない。新橋北詰と三十間堀川にかかる八通八橋との中程の辺りである。試みに、竣介がスケッチ帖を開いた辺



fig.7
御門通りと東京高速道路KK線。2020年9月筆者撮影
Gomon Street and Tokyo Expressway KK Line. Taken by Kaizuka in September, 2020

りだと筆者が検討をつけた地点を写したものが挿図 (fig.7) である。あまりの変貌ぶりには、泉下の竣介も苦笑することだろうし、本稿の読み手もこの写真だけではなんのことも不明で、筆者が自己満足するための一枚かも知れない。

本作品の下絵と考えられる素描がいくつか知られている。そのうちの3点を取り上げてあらためて比較、考察してみたい。それらは東京都現代美術館が所蔵するもので、その収蔵にあたっては、おそらく朝日晷が深く関わったのだろう。以下にデータを列挙する。

- 《運河A》1942年頃、鉛筆・紙、32.1×47.0cm (fig.8)
- 《運河B》1942年頃、鉛筆・紙、26.2×37.4cm (fig.9)
- 《運河C》1942年頃、鉛筆・紙、49.7×60.7cm (fig.10)

竣介は繰り返しこの現場を訪れたらうから、残されたものだけで検討することには限界があるのだが、あえて、この3点および完成した油彩画だけで竣介の作業の経過を追ってみよう。

最初に現場で描かれた素描に最も近いものは、《運河B》だと考えられる。汐留川左岸に立った竣介は、流れに対し斜めに、南東の方向に視線を向けた。対岸の塵芥取扱場をまず画面の中心において素描をものにする。蓬萊橋は画面の左のほうに押しやられている。実は、丹治ノートに、1950年代末まで存在した塵芥取扱場の窓が4つあったことが注意深く書き残され、窓が3つの《運河風景》と異なることが強調されている。《運河B》の施設にはまさに窓が4つあって丹治の証言通りであり、それは実景に忠実であることを意味している。略画にもかかわらず、蓬萊橋と塵芥取扱場の奥行き之差ははっきり理解できる。鉛筆で開口部手前の川面に執拗に陰影がつけられているのは、竣介の関心の在処をうかがわせる。いわば説明的な概略図ともいえるのだが、構図としては塵芥取扱場を中央におくにもかかわらず、描き込み具合は画面左半分のほうが繁縛で起伏に富み、すでに竣介の心が橋と施設の組み合わせに向かっていることを

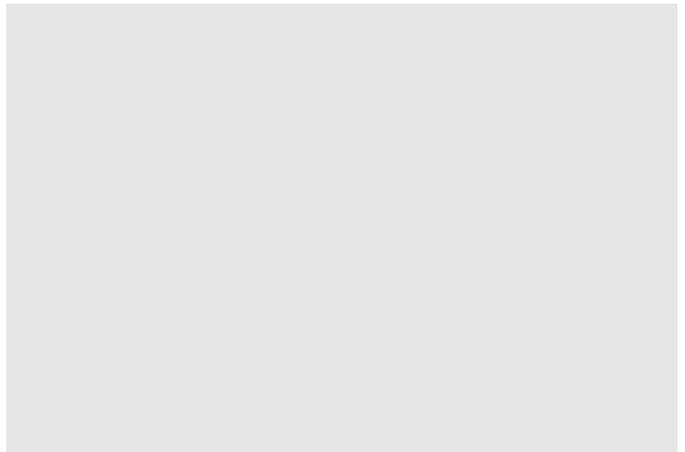


fig.8
松本竣介《運河A》1942年頃、鉛筆・紙、32.1×47.0cm、東京都現代美術館
MATSUMOTO Shunsuke, *Canal A*, c.1942, pencil on paper, The Museum of Contemporary Art, Tokyo

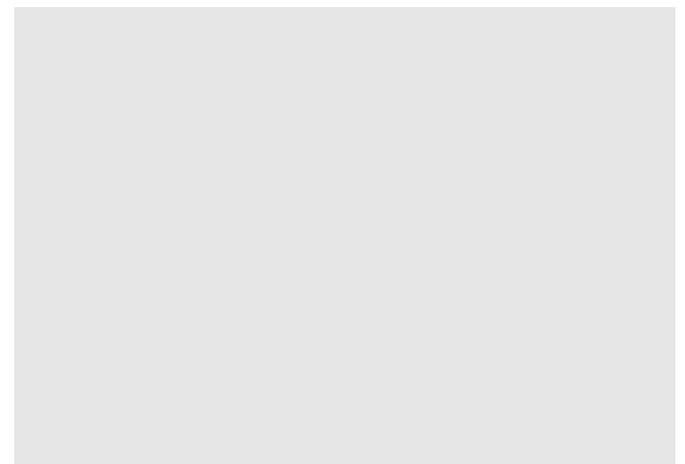


fig.9
松本竣介《運河B》1942年頃、鉛筆・紙、26.2×37.4cm、東京都現代美術館
MATSUMOTO Shunsuke, *Canal B*, c.1942, pencil on paper, The Museum of Contemporary Art, Tokyo

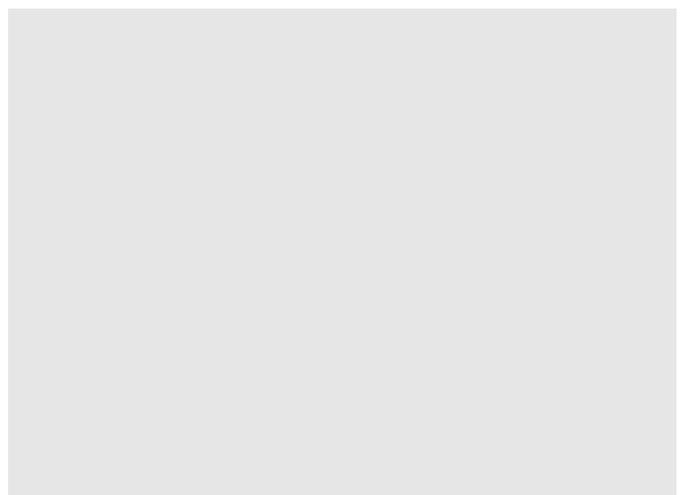


fig.10
松本竣介《運河C》1942年頃、鉛筆・紙、49.7×60.7cm、東京都現代美術館
MATSUMOTO Shunsuke, *Canal C*, c.1942, pencil on paper, The Museum of Contemporary Art, Tokyo

教えてくれる。

次に現場ではなくアトリエで描かれたと思われるのが《運河A》である。最初の素描から視点を大きく左にずらした。モチーフを施設と橋に絞り込み、あえて橋を大きく、バランスと奥行

き感を無視して新たな構図を模索している。窓は2つに減らし、それぞれ半分だけ開けてみた。そこに黒い色面を置きたかったからのものである。また橋の向こうの家屋を減らし、背後の空間を大きくとることを試している。橋脚下、開口部に陰を強く落とし込み、明暗のバランスを検討しているのが分かる。そして、最後に《運河C》に収斂していく。

《運河C》は、研究者たちが従来「カルトン」と呼んできた、決定した構図をカンヴァスに転写するための最終下絵である。油彩作品と同じ大きさを持ち、図柄もほぼ一致する。その転写には複数の方法が用いられたらしいが、詳細はまだ解明されていない。2012年に開かれた「生誕100年 松本竣介展」の準備のために素描を調査した加野恵子が、次のように報告している。

[カルトンの]紙は大半がハترون紙であるが、トレーシングペーパーや和紙も残されており、元のデッサンにこれらを重ね、輪郭を写し取ってカルトンが仕上げられたと考えられる。そしてイメージを転写するために、裏に木炭を塗り、輪郭線を硬い鉛筆や鉄筆のような尖ったものでなぞっている。しかし裏に木炭が塗られていないものも少なからずあり、画布に刻線だけをつけたか、間にカーボン紙のようなものを挟んで転写した可能性もある。

《運河C》では、透けない洋紙に描いた素描の裏に木炭が塗られて転写に使われている。そのほか同様に透けない洋紙に描かれた素描で、輪郭線がきつくなぞられているものを3点確認したが、いずれも裏に木炭などは塗られていなかった。

カルトンの描画は主に鉛筆で行なわれ、定規を使ったと思われる線も見受けられる。[…]

カルトンから描かれた作品の制作年は1941年から44年頃の間集中しており、特にその前半には、ほとんど同じ構図をもつ作品が複数制作されている場合もある。⁹

カルトン《運河C》と油彩画《運河風景》を比較すると、構図の異同はほぼない。カルトンをそのままカンヴァスに転写していると思われる。変更した箇所は、中央の電柱を高く太くしたこと、橋の向こうにある左端の電柱が短くなっていることだろう。画面全体の重心を中央に寄せ、重みのある構図に仕上げている。ここで留意したい差違はその大きさである。《運河C》は、49.7×60.7cmで、いわゆる12号F型と呼ばれる規格サイズであるのに対し、油彩の《運河風景》は、45.5×61.0cmという12号P型と同じであることだ。この点について、中野淳(1925-2017)が以下のような、第二次世界大戦後すぐの興味深いエピソードを書き残している。

某日、育英社に置いてあった自転車の荷台に、松本さんと私は二枚の油絵を毛布と紐でしっかりと括りつけていた。二点

とも松本さんの運河風景である。一点は私が新人画会で出合った「運河風景」(昭和十八年 現在の「Y市の橋」)で二〇号。もうひとつは「運河」(昭和十八年)で一二号である。行く先は渋谷駅近くの「R」という喫茶店で、二点は店内に飾る貸し絵である。[…]松本さんは出勤のとき絵を一点ずつ、自宅からぶら下げて育英社に運んできた。一二号の「運河」は、「いちど発表した絵だが、今朝アトリエで画面の下を少し切って縮めてみたら、ぐんとよくなったよ」と満足げである。¹⁰

文中の「運河」が本作品のことである。竣介が育英社に勤務していたのは、1946年2月から翌年12月である。この記述を信じるならば、最晩年の竣介自身によって下辺が約4cm切り詰められたことになる。となれば、現在の画面左下のサインがいつの段階で入れられたものか、迷うところだ。現状よりも下に4cm大きい画面ならば、このサインはやや間が抜けた位置だと言えそうだからだ。現在、カンヴァスは板に貼り込まれていて、切断の状況はにわかには判断できない。いずれにしても、下部を切り詰めたことは、画面をより緊密な構図にする効果があったことは確かだろう。完成から3年以上が経った段階でも、作品の終着点を模索する竣介の姿が垣間見える。

竣介が取り組んだ汐留川の光景は、「Y市の橋」連作、「ニコライ堂」連作、「鉄橋付近」連作などに比べると、実景からの逸脱、変容の幅が小さい。比較的、現実即した作品制作だったといえるだろう。しかしそれでもなお、緊張感のある構図をどこまでも追求し作業を重ねていく竣介の営為は、他の連作とも大きな違いはない。第二次大戦後半という非常時に、ひとりの人間として生きていくために、絵を描き続けた竣介の心身の有り様がこの作品には集約されている。

この油彩画から見えている竣介のこの時期の特徴をあらためて列挙しておこう。第一に幾何学的な構図づくりを、風景の現場、そしてアトリエで繰り返し模索するプロセスである。このためには、水という永遠に水平を形づくる物体の力が必要だった。その水平と直角に交わる重要な存在として、垂直に立つ電柱やコンクリートの構築物を組み合わせた。だからこそ人工河川の河岸の風景が、竣介にとって最もふさわしい題材だった。第二に、ひとつひとつの題材がもっている地誌的な文化を竣介は十分に理解した上で、それを選んでいたように思われることである。しばしば竣介は名もない都市の一隅をとらえた、といわれる。もちろん竣介は名所絵のような光景は描かなかった。だが、目の前の現実が含みもつ意味、歴史的、文化的な背景についても、竣介は十分な考慮をしていたと考えたい。塵芥取扱場もその時代の最も先進的な設備であったし、過重な労働が行われていることも知っていた。汐留川は江戸文化の残滓を、昭和通りは大震災の記憶を滲ませるものだった。聡明な竣介が、それらに知らぬ顔をするはずはない。様々な人間が編み込んできた

物語に、竣介もまた、ひとつの物語を上書きしていく。そうした営為が人間の歴史をつくっていくことに、極めて意識的な画家だったといえることができるだろう。

最後に、石橋財団が竣介作品を所蔵し、展示する意義について触れておきたい。竣介は、古典的な美術から同時代美術までを柔軟に消化した。1935年前後に数回にわたって東京で公開された福島繁太郎コレクション展にも、竣介は繰り返し足を運び、パブロ・ピカソやジョルジュ・ルオー、アンリ・マティスの作品に接し、その技法や様式のみならず西洋のもつ底知れぬ文化的厚みに心を揺さぶられた。現在、そのコレクションの主要部分は石橋財団が所蔵している。同様に、一時期の竣介が仲間たちと心酔したアメデオ・モディリアーニ、ゲオルグ・グロスを所蔵しているし、あるいはまた、竣介の全身自画像との関連がうかがわれるエドゥアール・マネの自画像もまた当館を代表する作品である。日本の近代画家では、竣介がその表現と題材を追体験するかのように吸収した、藤田嗣治、岡鹿之助の代表作もわれわれは展示室に並べている。竣介の代表作が、こうしたコレクションの中に交じることで、静かな水面に一石が投げられたように、様々な反響が湧き起こるのである。その意義をあらためて再考する機会が今後訪れることを期待したい。

* 本稿をまとめるにあたって、下記の方々、機関より情報提供、資料提供、そして温かい励ましをいただきました。ここにお名前を記して深く感謝の意を表します。石原耕太氏、小此木美代子氏、梯耕治氏、田中淳氏、堀宜雄氏、水田有子氏、村上博哉氏、東京都現代美術館、足立区立中央図書館、中央区立京橋図書館、東京都立中央図書館、港区立郷土歴史館。そして、画家の顕彰と研究にこれまで語り尽くせぬご尽力を果たされてきた、故松本禎子氏をはじめとする画家のご遺族、故朝日晃氏、故丹治日良氏に深甚の敬意を表します。

(公益財団法人石橋財団アーティゾン美術館 教育普及部長)

註

1. 藤崎綾「『鬚光と新人画会』『鬚光と交友の画家たち』広島県立美術館、2001年。
2. 新人画会展出品作だという記載がないものの、『画論』1943年6月号に図版掲載されていることから、その出品作だと推定されている。画面には、展覧会直前の1943年3月を示す年記が入れられている。
3. 現在、東京国立近代美術館が所蔵するこの《Y市の橋》は、1943年11月19日から11月24日まで、第1回展と同じ日本楽器画廊で開催された新人画会第2回展に出品されたと考えられている。画家・中野淳(1925–2017)は、このとき会場でこの作品の「画面を喰い入るように見つめて、感性のみずみずしさに強い共感をおぼえて」竣介のアトリエを訪ね、深い交流を始める。後年、「絵の脇の名札をみると、「運河風景・松本竣介」とあった」と記している。目録が残されていない現在、貴重な証言である。中野淳『青い絵具の匂い——松本竣介と私』中公文庫、1999年8月、14頁(初出は『美術の窓』1994年10月号)。
4. 大川栄二「松本竣介「運河(汐留近く)」」『ガス燈』(大川美術館ニュース)9号、1991年7月。
5. 洲之内徹『気まぐれ美術館』新潮社、1978年8月、204–242頁。
6. 丹治日良「松本竣介の足跡を辿る」『デフォルマシオン』28号、1984年。
7. 東京都清掃局総務部総務課編『東京都清掃事業百年史』東京都清掃局総務部総務課、2000年2月、48頁。
8. 同じように竣介が好んで描いた一ツ橋の雉子橋そばの塵芥取扱場は、塵芥を流し込むフードだけが川面に突き出す型式である。そうした違いも竣介は意識していたと思われる。
9. 加野恵子「松本竣介のカルトン」『生誕100年 松本竣介展』(図録)、NHKプラネット東北・NHKプロモーション、2012年、287頁。
10. 中野淳『青い絵具の匂い——松本竣介と私』中公文庫、1999年8月、97–99頁。