

池袋モンパルナスの時代

——街が美術を育んだ——

尾崎真人

一九三〇年代の池袋は新進芸術家が集う熱気のある街だった。画家、彫刻家、音楽家が住む「アトリ工村」があり、夜の街にも芸術家が集まることで、パリになぞらえて「池袋モンパルナス」と呼ばれていた。アーティストックでありながら猥雑な雰囲気の中で、どのような作品が生み出されていたのか。三十年にわたり池袋ゆかりの画家たちを紹介し続ける尾崎真人氏が、当時の池袋を振り返る。

■はじめに

外が明るい時間に池袋へ来ますと、どうも気恥ずかしくなりま
すね。と言いますのも、だいたい夜にならないと出没しなかった
もので（笑）。ですが、そういう、どこか健康的なものゝ猥雑さ
があつてこそ、文化が豊かになるのではないでしょうか——と言
い訳を最初にいたしまして、今日は、なぜ池袋モンパルナスは必

要だったのか、あるいは、池袋モンパルナスにはどのような意味
があるのかというお話をさせていただきます。

■二度生まれた街

池袋モンパルナスに夜が来た
学生、無頼漢、芸術家が
街にでてる
彼女のために
神経をつかへ
あまり、太くもなく
細くもない
在り合せの神経を——

これは、詩人の小熊秀雄（一九〇一〜四〇）の「池袋風景」とい

う詩の一節です。歌にもなっています。私は音痴なので歌いませんが、ご興味のある方は『池袋モンパルナスそぞろ歩き 池袋モンパルナスの作家たち〈洋画篇〉』（池袋モンパルナスの会、二〇〇四年）に楽譜が載っていますので、参考にしていただければと思います。

「池袋モンパルナス」という言葉が生まれるのが、一九三六年（昭和十二）九月十日です。アトリエの形成はもう少し早いんですが、この頃に「桜ヶ丘バルテノン」が誕生し、小熊秀雄が「池袋モンパルナス」という言葉を命名したと考えていただければいいと思います。当時は「気違い部落」や「芸術家村」など様々な名称で呼ばれながら、戦前・戦中・戦後を経てきました。

その中で「池袋モンパルナス」がどのように展開していったのか。意識的に、明確に「池袋モンパルナス」が前面に出てくるのが、一九八七年（昭和六十二）です。立教大学文学部史学科の林英夫先生を中心に、豊島区立郷土資料館が、アトリエ村の悉皆調査をしました。その報告書として『長崎アトリエ村史料（調査報告書第3集）』（一九八七年三月）が刊行され、ある程度の実態が活字化されました。また同年には、板橋区立美術館が、越境的ではありませんでしたが、池袋モンパルナスの作家の作品も収集しようということとで収集方針を変えました。まあ、私を変えた張本人なのですが（笑）。

一九七九年（昭和五十四）に開館した板橋区立美術館は「区内作家シリーズ」と「江戸文化シリーズ」という二つのシリーズを展開していましたが、区内作家は六人ほど取り上げてしまうと、その後、なかなか見つからなかったんですね。そこで関連の作家な

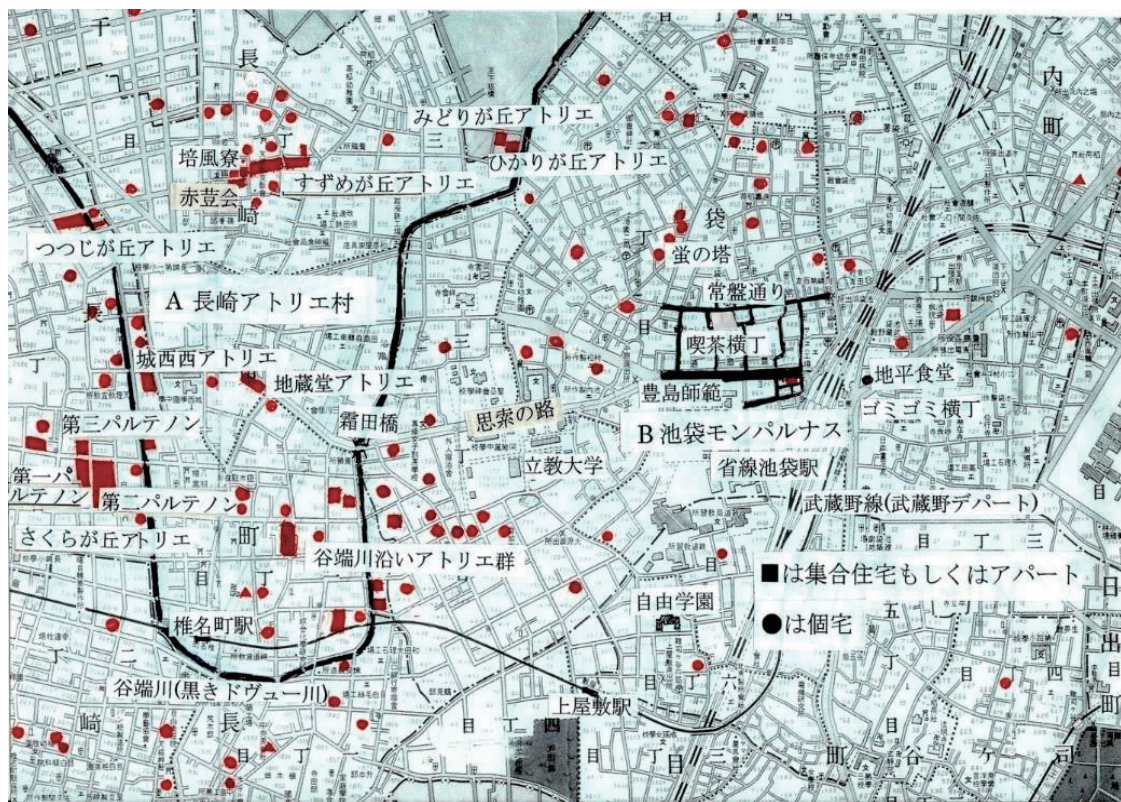
どを考えていったところ、池袋出身の作家が非常に多いことに気づきました。それは板橋区に限らず、練馬区、豊島区に点在しているわけです。

戦後、アトリエ村のオーナーたちが、そこに住んでいる先生方にアトリエを買い取ってほしいと申し出たのですが、折り合いがつかず、先生方は池袋からさらに西へ、自分のアトリエ兼住居を求めて散らばっていきました。ですので、板橋や練馬といった地区に、池袋のアトリエ村出身の作家がたくさん住むようになったわけです。

そういう作家たちのことも含めて一緒に作品群をまとめてみようと、従来の「区内作家シリーズ」を拡大解釈し、前衛美術、あるいは、池袋モンパルナスゆかりの作家へシフトしたのが、一九八七年です。この年に「東京モンパルナスとシュールレアリスム」という展覧会を開催しました。この時期に「池袋モンパルナス」が、時代の中で浮上してきたといえると思います。

■池袋のアトリエ村

池袋のアトリエ村が成立する背景として、美術の世界では、新宿の中村家や学習院を中心とする白樺派などが先行する文化として存在していました。さらに新宿から落合にかけては、プロレタリアートたちが住んでいた「落合赤色村」や文化住宅という二面性を持っていました。田端には文士村があり、田端から上野にかけての起伏がある地域が別名「モンマルトル」と当時言われていました。この「モンマルトル」を受けて小熊秀雄が池袋を「モンパルナス」という名称で切り返していったのかもしれない。



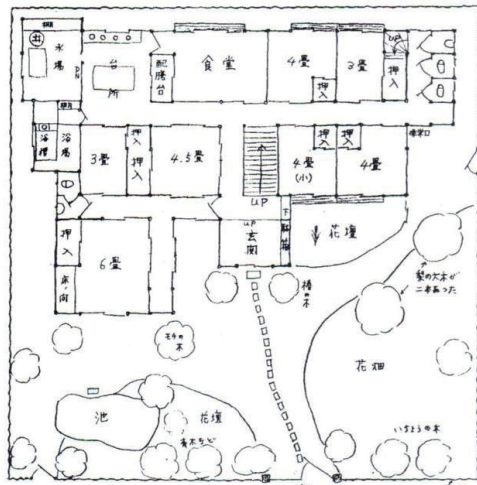
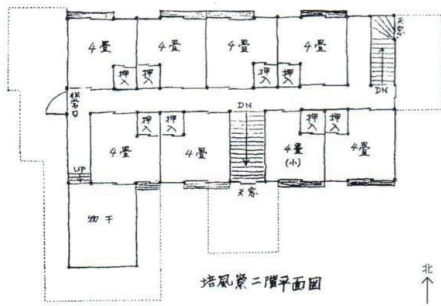
山手線の上半分の部分で、こうした文化の流れがありました。その中で、最後に残った場所として、大正期、関東大震災以降に、池袋へ人が流れ込んできます。そうした人材の中には、地方出身の絵描きが非常に多かった。そこで、そういう画家たちのためにアトリエをつくろうという動きが起りました。

最初のアトリエの場合は、二科・独立といった若き絵描きや彫刻家を対象とするものが多くありました。それが、後に東京藝術大学の学生といった人たちのためのアトリエへと転じていくわけです。つまり二科・独立の若い出品者たちは、家賃の滞納も非常に多かったです。それに対抗する処置として、藝大の学生なら親の仕送りがあって、家賃が定期的に入ってくるだろうという思惑の下に、後に、たとえば桜ヶ丘パルテノンの第一、第二、第三という部分には、学生が中心に入ってくるようになります。当時の家賃表といえますか、家賃を入れると判子を押してもらって帳面をみますと、半年に一回、同じ日付で捺してあるとか、二、三カ月向こう同じ日付で捺してあるんですね。コンスタントにお金が入ってくる職業ではありませんから。そういうことも、アトリエ村の構成員の変遷に影響している気がします。

当時の地図に、アトリエが点在していた状況を示してみました(上図)。四角になっているのは集合住宅あるいはアパートで、丸いのが二階をアトリエにしたところや個宅です。U字の黒い線が谷端川で、板橋区、北区、文京区、最後は後樂園付近で神田川に合流していく。今では暗渠になっている部分です。そこに、長崎アトリエ村がすっぽり入る。そういう暗渠の中で、アトリエが成り立っていました。

たとえば、椎名町のあたりに桜ヶ丘パルテノンがある。北へ向かって、城西西のアトリエ、これは四軒ほどです。後にオリンピック道路でなくなってしまったところもありますが、谷端川沿いの暗渠の上にも、いくつかアトリエがありました。あるいはその先に地藏堂のアトリエ。さらにパルテノンから北に行き、今は熊谷守一美術館がある場所の北側に、つつじヶ丘。峯孝先生（一九三〇—二〇一三）のアトリエを開放して、展示館になっていると思います。それを東に行きますと、すずめが丘アトリエ村ということになります。

たとえば、左の図は、すずめが丘の中にある焙風寮の見取り図です。二階と一階で、元は立教の学生寮として考えていた趣がありました。実際に入ってくる人たちは、新聞記者や詩人——といっても詩人かどうかかわからない、とにかく一日そういうもの



焙風寮全景(一階平面図)

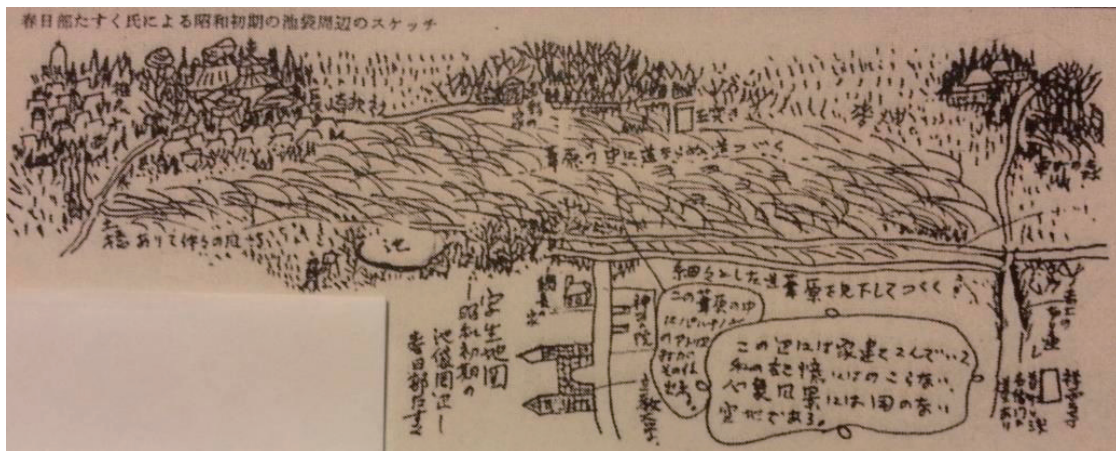
携わっているんだろうと考えられる人。あるいは美術の世界でいえば、洋画家の鬘光（一九〇七〜四六）などが焙風寮に住んでいた。最初から家賃がかからないアパート……というのはいびい話ですが、そんなふうにいわれていたアパートも、すずめが丘にありました。

■浮上する「池袋モンパルナス」

一九七一年（昭和四十六）に「ネボの会」というグループが池袋の西武百貨店の七階のホール、いわゆる催事場を借りて展覧会を開きました。池袋東口の武蔵野デパート（現・西武百貨店）の斜め前くらいにあった「ネボ」というバーに集まった人たち——そのあたりがまだわかっていないのですが、主催がネボということですので、そこに関わりのあった人だと思えます——が、毎日新聞の共催で開いた展覧会です。物故作家十四名も含めて、六十名以上出てきますが、日展系もいますし、反日展系の作家たちもいます。そういう意味では、超党派的、同窓会的に、池袋という土地に住んだ作家たちが中心になって行ったものでした。それを受けて、一九七七年（昭和五十二）に西武美術館の美術画廊で池袋モンパルナスの作家たちの展覧会が開催されました。ですから、少なくとも一九七七年には、池袋モンパルナスが商売の材料、人を呼べるテーマになっていたのかもしれない。

池袋モンパルナスに関する調査をはじめた当初、絵描きの先生——たとえば、寺田政明先生（一九二二〜八九）、井上長三郎先生（一九〇六〜九五）といった方々がご存命の時に、当時のお話を聞きしましたが、正直なところ、その実像、実態を完全には

春日部たすく氏による昭和初期の池袋周辺のスケッチ

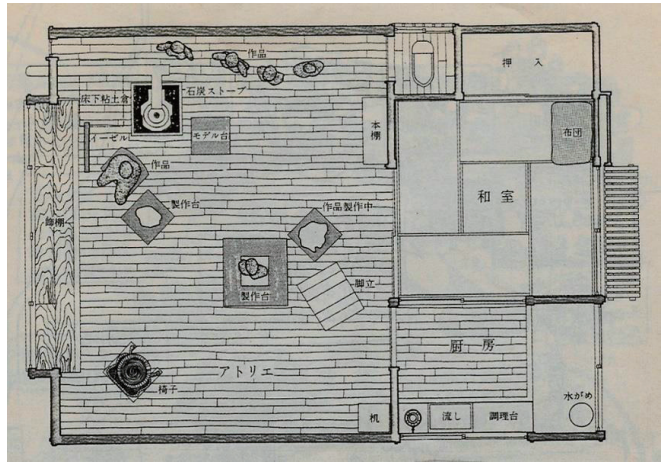


把握できませんでした。やはり先生たちも思い出の中で語られている。そういうものを、ひとつひとつ文章で確認し、地図に落とししていく作業が次の段階として出てきました。そういう時期に先ほどの『長崎アトリエ村史料』も出ましたし、宇佐美承さんが『池袋モンパルナス』（一九九〇年）を書かれるために聞き書きを始めたのもこの頃です。時代が池袋モンパルナスやその周辺に向かって動きだし、少しずつ作業がはじまったのが、一九八〇年代後半ということになるかと思いません。

これは、春日部たすく先生（一九〇三〜八五）が、俯瞰的に描いたものです（上図）。一九三五年（昭和十）頃でしょうか。池袋駅のほうから見て立教大学を通り越して、長崎村に至る道。椎名町のほうから神社を通り越して、桜ヶ丘、そういうふうには北へ流れていくのが見えると思います。ですから立教大学を越して交差するあたりが霜田橋、そこを脇に左へ行くと「池」という字が見えるように、まだ湿地帯が残っていた。二又の交差点を抜けて、要町のほうに直接行く大通りへ出ますと、途中でなかなか山になっています。向こう側はかなりの落ち込んだ湿地帯、そういう湿地帯の上に石炭殻を敷いて簡便な建物としてのアトリエを建てた。そういう安上がりな建築方法が行われたわけです。

このように、作家たちの環境がどうだったか、池袋の街がどうだったかということ、多くの先生が当時を偲んで、自らの口で語るようになっていきます。奈良慶さん、和泉美雄さん、大塚睦さん、鳥居敏文先生（一九〇八〜二〇〇六）、白井謙二郎さん、吉井忠さんのご令嬢である吉井爽子さん……色々な方に聞き取りをしました。その際には皆さんに記憶を掘り起こして周辺の地図などを描いていただき、それらの図と戦前からある美術年鑑の住所録などを照合する作業を進めてきました。こうした作業は、主だった作家しか対象にできませんが、いつどこに、誰が住んでいた、誰の後にどうという作家がそこに入ったのか……そういうことを調べていき、また地図を制作していくわけです。

そうすると、彫刻家の後には彫刻家が住むとか、色々なことがわかってきます。やはり彫刻家は、塑像とか、粘土を使ったりしますから、彫刻家特有のアトリエの使い方、アトリエの中の装置——床を開けると粘土を貯めておく場所があったり、中央に回転させる台を置きやすくしていたり、梁が強くて彫刻を動かしやすい



丁という言い方をしていたようです。通りにひしめいていた店の配置や街の様子など、今後の調査でわかっていくことが、まだまだたくさんあります。

最初に「池袋モンパルナスに夜が来た」という小熊秀雄の詩を紹介しましたが、夜が来ると、自分たちの住んでいるアトリエの電気を消して、街に出る。制作したり寝泊まりしている居住空間と制作空間、他の芸術家との交流の場、街全体としてのサロンという二つが合うことで、全体として「池袋モンパルナス」を形成しているということが、小熊秀雄の詩から分析できるのではないのでしょうか。

ります。店内の壁に絵が並んでいて、小熊の水彩画やデッサンも飾ってありました。当時、喫茶店が展覧会の様相を呈していたことがわかります。こういうところが、ひとつのサロニックな文化を吸収するところだったわけです。林先生たちの回顧によれば、師範学校の大きな道路を挟んで、北側の南のラインから東に行くのが第二喫茶横丁、そして、いちばん南端が第三喫茶横



■アトリエの居住空間

さて、アトリエが、どういう居住空間だったか。上段の図は、資料集の中に出てきますが、彫刻家のアトリエです。モデル台と製作台があって、上のほうに粘土を入れておくための床下粘土層があります。飾り棚の向こうは外側に開けられるようになっています。大きい作品は玄関から出せませんから、そういうところから作品を出し入れするこ

とになる。たとえば藝大の学生などは、池袋から上野の美術館まで、大八車に載せてみんな上野の美術館まで運んだわけです。場所によって多少は異なりますが、基本的にはこうした間取りですね。アトリエを中心に、寝泊まりする部屋とお勝手、トイレがついています。たとえば、大塚睦先生は学校の先生をいたしましたから、夜しか作品を描く時間がなかった。ですので、お子さんは、夜、お父さんが作品を描いている時には、トイレに行くにも、なかなかアトリエを通れなかったというお話を伺ったことがあります。

右の写真は、樽松正利さんが特選をとった時のお祝いの会場です。前に彫刻がありますが、樽松さんは彫刻家ではありません。

お隣の方のものだと思います。当時、日展系は三回特選をとると自動的に日展の会員として迎えられる制度でした。ですから、特選をとることが非常に難しかった。地方ですと、特選をとった人は必ず地元の新報に独占インタビューが出ます。それほど特選をとることは意味があつたわけです。

こういう宴会では裸踊りをするようになっていきます(左写真)。じつは、藝大には「よかちん」というすばらしい裸踊りがあるんですが……(会場笑)。

三坂歌一郎さん(一九〇八〜九五)という彫刻家は一九三七年の彫塑部の塑像の首席卒業者ですが、彼が戦時中のことをこのように語っています。戦中、出征する藝大の後輩のために、前日の夜



にみんなで酒を飲み明かして、翌朝、上野の駅で「よかちん」を踊って、みんなで見送ったと。そういう意味では、藝大の人たちにとつて「よかちん」というのは、今見ると滑稽ではありますが、なかなか哀愁のあるものだと思います。

「よかちん」は日本全国各地にあります。京都の芸大は、東京の藝大と、ちよつと言葉が違ふんです。篠原有司男さん(一九三二〜)は「よかちん、

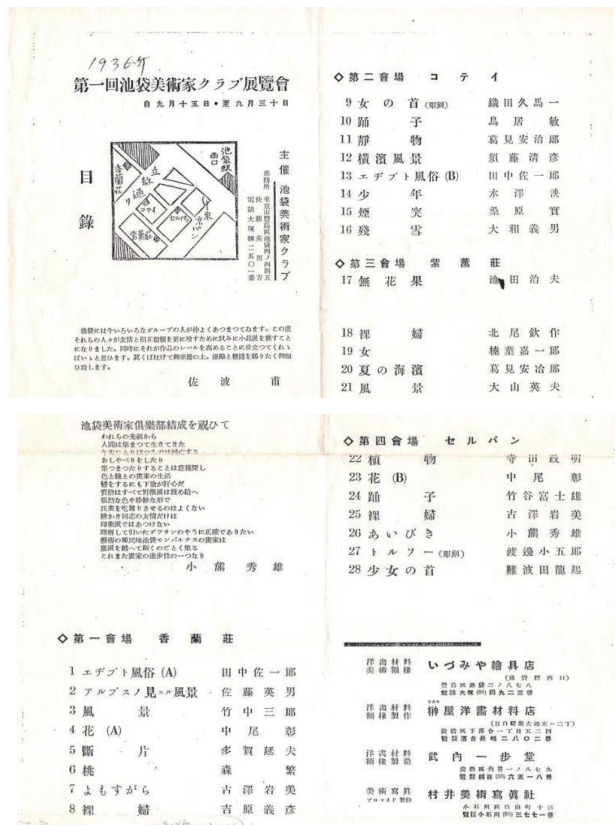
これこそ美校五十年、今に伝えられる本当の校歌、校舞なのだ。「中略」一升ビンを足にはさみ込まされ、それを抱えながら、一から十までの数え歌に合わせて踊らされた」(『前衛の道』)と回想しています。数え歌の変形だと考えてもらえばいいと思います。

なぜ、こんなことをわざわざさせるかというと、アーティストは頭で考えるなどということだと思えます。つまり、とことん飲ませて、体で覚えさせる。僕ら学芸員もそうですが、あまり頭で考えてしまうことは必要ないようです。足で稼ぐ。それから向こう見ずに、どこまでも追いかけていく。もうひとつ、頭で考えるということよりも、ちよつと哲学があつたほうがいいかな。たぶんアーティストも、そういうところを求められる部分があると思います。

■「池袋モンパルナス」名称考

次の頁に載せたのは、第一回池袋美術家クラブ展覧会(一九三六年)のチラシ兼出品目録です。香蘭荘、コテイ、紫薫荘、セルパンという喫茶店を中心とする四会場の中で、作品を並べてみんなに見てもらったんですね。

おもしろいのは、たとえば第四会場のセルパンに難波田龍起さん(一九〇五〜九五)が「少女の首」という作品を出しています。難波田さんが池袋に住んでいた記録はないのですが、よく出入りをしていたわけです。つまり、ここに書かれている人たちがすべて池袋モンパルナスや長崎アトリエ村の住民だったと一概には言えないけれども、少なくとも友人関係など横のつながりで池袋界隈に来ていた。そういう人たちも仲間に入れて、展覧会を行って



いた、と考えてもらえればいいのではないのでしょうか。

それを受けて、小熊秀雄さんが『サンデー毎日』（一九三八年八月三十日）に「池袋モンパルナス」という題名でエッセイを書いています。ここに書かれているのは「東京は誰のものであるか」ということです。小熊さんは複雑な生まれ方——ほぼ私生児に近いような状態で生まれたために、部外者意識のようなものを非常に強く持っている方でした。だからこそ、あれだけ批評精神に満ちた言語で、評論行為ができたのだらうと思います。小熊秀雄という作家にとって、やはり東京は誰のものであるかということ——つまり東京は誰のものでもない。東京はいわゆる民衆の植民地である、という問題意識がある。そういう意味では、一つの浪漫的な

考え方ですね。その東京という民衆の植民地、そこにいる私たちは、植民地に住まうモンパルナスの住民である。それが文章の趣旨です。この『サンデー毎日』に掲載されることで「池袋モンパルナス」という言葉が対外的に認知されつつ、広められていきます。ですから、第一回池袋美術家俱樂部展覧会のとくに小熊が使った言葉は、まだ内部といえますか、池袋の中のだけの言葉と考えたほうがいいと思います。

小熊が目録に書いた「池袋美術家俱樂部結成を祝ひて」という宣言文は「芸術の植民地池袋モンパルナスの画家は／党派を越へて斯くのごとく集る／これもまた画家の進歩性の一つなり」という一文で締め括られています。これが「池袋モンパルナス」という言語としての初出ではないかと思えます。ここにいう「党派を越へて」ということが、池袋モンパルナスの大きな意味になっていくわけです。

当時は、日展系——当時の言い方では「帝展系」、一九四〇年には「新文展」となり、一九四四年には「戦時文展」と、時代によつて特殊な言い方をする——の人たち、つまり画材の配給を受けた、ある一定の等級を持ったアーティストしか出品できないわけです。一般の人が公募として応募できない。内容も大東亜戦争を鼓舞するものや内地の銃後を支えるもの、その他として日本固有の動植物、風景を描くものに限られていました。そうすると、油彩の作家は戦闘場面も描くけれども、日本画の場合、画材としてもモチーフとしても戦闘場面を描くことが難しいんです。その代わり、日本画の人たちは何を描いたかというと、ヒバなど日本固有の、東アジア固有の神格化されていく動植物、宮中のために



塩をくみ上げて塩田をつくる神社、あるいは「金剛」とか軍艦の名前につけられた山や海……。そういう風景を描くことで、とくに京都の画家は戦時文展にも対応する巧みな逃れ方をしますが、東京の画家はやりにくい。ですから、この時期には作品を出品するのは困難だったと思います。

一九四三年後半からは普通の展覧会は開催できません。一九四四年になると、国が行う戦時文展や従軍画家が描いた聖戦美術展といった展覧会の他は開けなくなります。そういうものが目前に迫っている中で、党派に関係なく表現者として一堂に並べて、みんながそこで描いていく。池袋モンパルナスの作家が「解放区」と言われるのは、そういう意味があるからです。

小熊さんは一九三八年に結核が悪化して一九四〇年に亡くなります。長谷川利行が亡くなったのも同じ年です。街のネオンが禁止され、ダンスホールが閉鎖され、パーマメントが禁止され……。そういう時代の中で小熊さんは「池袋モンパルナス」という言葉を残すことによって池袋の解放区と言いますが、そういうものを信じて、次の世に残した人ではないだろうかと思えます。

■池袋モンパルナスの生態

続いて、池袋モンパルナスの作家たちの生態について、見てみたいと思います。

十頁の地図を見ていただければわかるように、池袋モンパルナスと長崎アトリエ村という二つの空間があつて、その間を、まさに〈聖〉と〈俗〉の橋渡しをするかのように霜田橋がある。池袋モンパルナス界隈が一つの文化サロンで、長崎アトリエ村は悶々とした制作空間となっていました。寺田政明さんや麻生三郎さん（一九一三〜二〇〇〇）、柿手春三さん（一九〇九〜九三）にお目にかかるのと、飲んだ帰りに霜田橋のあたりで他の街の人たちと一悶着が起きたとか、色々なお話が出てきます。まさに二つの空間があつたということが、池袋モンパルナスの性格を特徴づけているんじゃないかという気がします。

池袋の人口の変遷をたどってみましょう。たとえば、一九〇九年には、長崎村の人口が二四七八人です。一九一六年は二七四三人、そんなに変わりませぬね。一九二一年に、やっと三六九三人になります。それが一九二六年には、中央からの人の流れが増えはじめて、長崎町になっていきますが、人口が一万五七二〇人。さらに一九三〇年は二万九三〇四人。こういう形で人口がだんだん増えて、一九三二年には三万三八六五人、一九三五年には四万二二七二人という具合に、長崎村が町となり、その人口が増えるたびに多少の番地変更なども起きてきます。

そうした人口の推移を横目に、池袋モンパルナスの状況を見えますと、すずめが丘のアトリエが形成される最初が一九三一年です。地藏堂あたりのアトリエに頻繁に人が入りやすくなるのが

一九三三年。練馬のほうのアトリエが建ち始めるのが、一九三四年となつています。地域によってアトリエの建つ順番は多少異なりますが、一九三一〜三五年が、アトリエ村前期と考えていた方がいいと思います。

こういうところに、独立美術、あるいは二科会に出品していた若き作家たちが住んでいました。寺田政明さんもそうですし、井上長三郎さん（一九〇六〜九五）とか、京都から後に移ってくる田中佐一郎さん（一九〇〇〜六七）もいました。

それに対して、初見六蔵さんによる桜ヶ丘のバルテノンが一九三六年に桜ヶ丘バルテノンが誕生します。それまでのアトリエは独立美術、あるいは二科会の出品者に貸していましたが、家賃の取り立てがスムーズにいかない。そこで初見さんは、藝大やその近所の電柱などにチラシを貼って居住者の募集を始めます。これ以降、アトリエ村の形態学的には、既存の——といっても在野の展覧会ですけれども——展覧会出品者から、学生中心に移ってきます。野見山暁治さん（一九二〇〜）とか、藝大の学生だった人たちがアトリエ村に憧れて入ってくる。そういうことが、この時期に展開されていきます。

一部、空襲を受けてなくなるアトリエもありますが、多くは残っています。一九四五年の敗戦を以てアトリエ村がなくなつたという書き方をすることもありませんが、戦後もまだまだアトリエ村は続いています。一九五一〜五三年くらいまで、そこをそのまま買い取って住まわれたアーティストもたくさんいますし、その時期に大家さんの買取り運動に対して、アトリエを出て行った作家たちもいる。そういう人たちが、板橋あるいは練馬など、居住空間

を西に移動していったため、一九五二〜五三年に、アトリエ村という一つの集団の実質的な崩壊が始まると言えます。ただ、戦後になって、アトリエ村に入ってくる人たちも多くなります。桜ヶ丘の第三バルテノンなどは、石川さんとか、北海道から一九五二年に来た八木さんも、戦後入ってくる居住者であります。

このように、アトリエ村も、時代の中でいくつの変遷がありました。武蔵野線の上り屋敷の駅が設置されたり、ビツクリガードができたということも一つの時代背景ですし、ある程度の人が集まってくるということにおいて、池袋や長崎の場所も含め、造形美術研究所（後にプロレタリア美術研究所）などのグループ、あるいは独立美術の研究所が、新宿からこちらにも独立して誕生します。一九三六年にはクロツキー研究所が開室され、池袋美術家倶楽部が結成され、展覧会を開いていました。そこに学生たちが入ってくることで、官展系・在野系・学生の三者が、花を競わせるような形で、アトリエの中で展開していったのです。

■池袋モンパルナスの超党派性

一九四一年には、シュールレアリスム関係が弾圧されます。自的なもの謳うということで、逆に「赤」というレッテルを貼られ、運動停止が行われます。たとえば、福沢一郎さん、瀧口修造さんが杉並署に捕まる。当時、福沢さんや瀧口さんは、美術文化の理論的な支えだった人たちです。吉井忠さんの日記を見ていると「福沢さんがもっていかれた」などと書かれています。

そういう状況も受けて、田中佐一郎さんを中心に美術家常会城西部が結成されます。時局に対して自分たちは「国のために」と

いう意識の下に働いているということを前面に出すようなグループです。ただし「城西部」と言っても他にはない、ここだけなんです。画家集団として大きな意識をもっており、党派をこえて大きな集団性をつくっていた。画家の横の連帯ができたのが、池袋モンパルナスを中心とする人たちだった。そういう人たちが一つの組織をつくり、何かできないかと、いろいろなところを訪問したりしています。

そういうことを受けて、松本竣介（一九二七—四八）が美術雑誌『みづゑ』の一九四一年（昭和十六）四月号に「生きてゐる画家」という論文を発表し、社会の部分からの峻別を謳い出します。また、ほとんど展覧会が開けなくなる一九四三年——第一次学徒出陣がある時期ですけれども——に、池袋モンパルナスの第三パルテノンを中心に、新人画会という時局に左右されない新しい絵を描く団体も現れる。内容的に反戦思想の絵はありませんが、自由な、作家が描きたい絵を描くことが許されなかった時代の中でそういうものを描き貫いていました。

新人画会に賛同した人がすべて戦争に携わらなかったかというところではなく、戦争画も描いています。描いてはいますが、精神的には、そうではないものも描くというバランスをとっていたわけです。たとえば、松本竣介は少年飛行兵などを描いていますし、寺田政明さんも従軍という部分の絵を担っている。うまくバランスをとらないとやっていけなかった、ということもあるかと思いますが、新人画会が戦後、反権力、反戦争と言われてしまったために、新人画会の位置づけが難しくなっていることも事実です。作風としては自由ではあったけれど、ごく一般的な内容のモ

チーフだったと考えたほうがいいのではないかと思います。

戦時中には鬚光が亡くなりますし、池袋モンパルナスを飾った作家たちも少しずつ抜けていく、そういう状況になります。

■池袋モンパルナスにみる「もっつ」の近代

池袋モンパルナスが、なぜ重要なのか。じつは、池袋モンパルナスというのは、池袋に文化があった、というだけではなく、美術の世界において重要な意味を持っています。

一九五一年、神奈川県立近代美術館が、日本で最初に「近代美術」というものを掲げた美術館として鎌倉につくられました。この時の「近代美術」は「日本の近代は高橋由一からはじまる」というスローガンの下に意味づけられていました。それまで「近代美術」を掲げた美術館は文字の上では存在しません。

「文字の上では」というのは、どういうことか。たとえば、東京都美術館（当時・東京府美術館）の開館は、一九一六年（大正十五）です。次いで一九三三年（昭和八）に現在の京都市美術館が大札記念京都美術館として、一九三六年（昭和十一）に大阪市立美術館が開館します。公立の大きな美術館が三つあるんですが、京都市美術館だけが、当初からものを収蔵して常設展を行っていました。東京や大阪の美術館は展示会場、貸会場として潤っていた。作品をコレクションする必要がなかったんです。戦前、東京都美術館に入った作品が八点程ありますが、作者不詳で、収蔵しようという意識の下で集めたかどうかはわかりません。一方、京都市美術館は、日本画だけで一九四五年（昭和二十）八月までの収蔵品が二

百五十点あって、それで常設展示を行っていました。玉音放送の最中にも常設展示を行なっていました。そのときのタイトルは「京都市美術館八月現代美術常設展」です。ですから「現代美術」というのは、その当時の、同時代の、という意味だったと思います。

そうした状況において、なぜ一九五一年に神奈川県立近代美術館が「近代美術」という名前を付けたのか。美術の世界において「近代」と「現代」の境目は一九四五年なのです。たとえば、パリのポンピドゥー・センターで常設展示されているのは、一九四五年以降のフランス美術です。日本の美術館も、一九四五年以降をもって「現代美術」と暗黙の考え方をしています。ただ、日本の美術館の場合、「現代美術」という項目はありません。

つまり「近代美術」は一九四五年までである。それが原則的に通っている共通項になっています。中には一九二〇年のシュールレアリスムから、あるいは表現主義からというように流派で捉える方もいますが、多くの方が便宜上、一九四五年までを「近代美術」と言い、それ以降を「現代美術」と言っている。しかし、一九四四年十二月に作品を描いていた作家が、一九四五年八月にまったく同じものを描いていて、そこが近代と現代に分かれる理由などないですね。そうすると、近代の現代の境は何か、という話になります。それで、ずっと「便宜上」という使い方をしてきました。ですから、一九五一年に「近代美術館」ができた時は、すでにそれが「現代美術」の領域の中だからこそ、その前の「近代美術」が総括できるということで「近代美術館」という名称を付けたわけです。

ところが、京都の美術館は、戦前から物を集めている。そういう意味では、近代の最後の部分から収集していますが、逆にいえば、その近代の最後において、自分のことを自ら規定できませんから「近代美術」という言葉は使っていません。

それでは「現代美術」という言葉はいつから使われているかというと、一九六四年（昭和三十九）に、国内で初めて現代と銘打った長岡現代美術館が開館します（一九七九年閉館）。

「近代」と「現代」はどこが本場に違うのか。一九七〇年（昭和四十五）の大阪万博で岡本太郎が制作した「太陽の塔」は、みなさんご記憶があると思いますけれども、岡本太郎自身はつくっていません。設計図は書いていますが、アーティストが自らつくらなくても、頭で設計図を描いて渡せばできあがってくる。そういう「発注芸術」というものも出てきます。

それから一九六八年（昭和四十三）に、東京を中心として「モノ派」というグループが出てきます。ガラスは割れる、石は硬いといった、物質が持っている性質を「属性」といいます。で、ガラスを置いて、上から石を落とすとガラスは割れますよね。これがガラスの属性ですよ、これが石ですよ、これは間違いないでしょう？ というのが、モノの属性をリアルに見せつけた作品だったわけです。

それと、大阪では「具体」——「私たちは具体的に物質を見せましょう」ということを出してきました。絵具というものは、絵を描く時に使いますが、絵具をチューブから出してそのままキャンバスにとぐろを巻いておいて「これが絵具ですよ」というふう

に、物質を具体的に、見せるのが、端的には「具体」であると思っ
ていただければいいかと思えます。

「モノ派」にしても「具体」にしても、そこで見せているのは
物質が持っているリアリティです。それまでは、人間の心や（真
善美）を絵のテーマやモチーフにしていたけれども、そうではな
いものが、一九六八年から七〇年くらいにかけて出てきてしまっ
た。つまり、作品の素材が、人間中心から物質中心になったとい
うことです。これを狭い意味での「現代美術」という言い方をし
ています。ただ、現代美術って難しいですね。日展の人体彫刻だっ
て、現代において作られている現代美術です。みなさんが知って
いる現代美術——たとえば、奈良美智さんのような作品と日展は
全然違いますよね。

つまり「現代美術」というのは、五十年後に、それに対して名
前が付けられたら、それが従来にない新しいジャンルとして明記
されるわけで、いま名前が付けようがないものを、辛うじて「現
代美術」と言っているわけです。（現代の美術）ということであ
れば、いま行われているすべてのものは「現代美術」ということ
になります。狭い意味で使うと、今は名前が付けられていない、
たとえば奈良美智の作品に見られる具体的な事例でしか出せない、
総括的なことがいえない作家たち。今例に挙げた奈良美智さ
んなどは、現在「ネオテニー（幼形成熟）」といった言い方で、多
少総括されつつありますが、まだまだ答えが出ない問題だと思っ
う。だから、一九六八年から「現代美術」——モノとしての現代美
術が出てくるというとき、その一九四五年から一九六八年までの

間は何というのか。そのとき、現代美術ではなくて「戦後美術」
という言葉が必要だろうと思う。その戦後美術が出てくる中にお
いて、なぜ池袋モンパルナスが必要になってくるのかというと、
戦後美術の（解体する人体）とか、そういうものを描いていたの
は、池袋前衛美術会の人たちなんです。それが大きな意味を持っ
てくる。そうした前衛美術の担い手を考えると、たとえば、板橋
区立美術館ができて（区内作家シリーズ）として区内の先生方の
作品をとりあげて、その次に誰をとりあげようかというときに、
山下菊二さん（一九一九〜八六）など、前衛美術の先生たちの作品
というふうになったとき、練馬、世田谷、板橋に区立美術館がで
きることで、国の美術ではとりあげなかった——逆に言えば、後
に区立美術館がとりあげた作家たちを国がとりあげていくという
過程になるのですが——作家たちが出てくる。

かつて、神奈川県立近代美術館が「近代」とは何かと考えたど
きに、近代の作家は高橋由一以降であるという視点で語られる作
家たちはここでは出てきません。そういう人たちだけでは捉えき
れない近代の、各地方、各エリアに密着している作家がたくさん
いる。そういうものの発見が、区立美術館が出てきて、そういう
ものを発掘していく。それが大きな意味になっていく。

美術というものが、東北や九州などの（地方）から東京に来た
作家が、様々な地方文化を混ぜ合わせながら、切磋琢磨して、東
京の中で花開く、ひとつの文化があるんだと。けっしてそれは東
京から生まれた文化ではありません。近代という純粹な、伝統的
なものを受け継いだ文化ではありません。むしろその後の、自分
たちがどのように新しいものを築き上げるか、そこに創意工夫を

した人たちが、東京の中に集まってくる。そういう「もう一つの近代」とでもいうべきものを発見し、解体していく。そうした近代の終焉の中心が、池袋モンパルナスだったと考えてもらえればいいと思います。これによって、今日各都道府県で、その掘り起しがなされています。

「近代」は一つではないということを感じさせてくれたのが池袋モンパルナスで、そこで一生懸命、切磋琢磨して活動した先生たちがいた。そういうものが池袋にはまだまだあつて、これからそれを発掘していかなければいけません。それが、池袋モンパルナスのおもしろさであり、まだ修正すべきことが山積していますので、見る人がたくさん出てくることで、今後、池袋モンパルナスというものが、より重要な、新たな意味をもつのではないかと 생각합니다。

先ほど、鎌倉の神奈川県立近代美術館が一九五一年にできたと言いました。二〇一〇年の、神奈川県立近代美術館の学芸員採用試験で「池袋モンパルナスとは何か、記せ」という問題が出たそうです。このことを非常に嬉しく思います。

(おざきまさと 京都市美術館学芸課長)