

松本清張の静岡と美術・絵画：
船原温泉「青のある断層」、浦上玉堂「真贋の森」
、青木繁・岸田劉生、修善寺

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-09-09 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 南, 富鎮 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00009114

松本清張の静岡と美術・絵画

—船原温泉「青のある断層」、浦上玉堂「真贋の森」、青木繁・岸田劉生、修善寺—

南 富 鎮

1. 松本清張と絵画

松本清張の作品には美術関連のものが多い。岡倉天心、青木繁、岸田劉生などの現代作家を正面的に扱ったものや、古代の仏師、運慶、雪舟、北斎、写楽を描いたものなど、その幅は広い。さらに作品中においても画家がしばしば登場している。清張文学の中で登場するもっとも多い職業の一つが画家ともいえる。なぜ清張はこれほどまでに画家と絵画に興味を持っていたのだろうか。その答えは清張の履歴からおおむね推測できる。

清張は「小学校のときから図画が好き」で、高等小学校を卒業したのち、「絵に関係したことならできそうに思え」、印刷所の版下画工として働いていた（『半生の記』）。広告デザイン雑誌『広告界』に入選したこともある腕前で、のちに作家になった時にはみずからスケッチや挿絵などを描くなど、絵やスケッチを得意にしていたのである。こうした経歴から、登場人物に画家や絵画を多く登場させ、清張自身もそれに強く興味を持っていたと推測される。

そして、清張が絵画の中でもっとも注目したところが真贋の問題である。「青のある断層」（1955）、「真贋の森」（1958）、「美の虚像」（1966）、「雑草群落」（1965-66）、「天才画の女」（1978）などがその代表格といえる。それには贋作の制作に情熱を燃やす人物たちが登場している。さらに清張文学には美術用語の題目が多く使われ、たとえば作品集「黒い画集」に見るように、美術とは関係のない推理事件を絵画的に認識している。つまり、推理小説の事件を色、線、面、画、構図として捉えているのである。本論ではそれを静岡という地域と絡めて論ずる。

2. 伊豆船原温泉と「青のある断層」

東京銀座の画商奥野が、スランプ状態に陥っている画家姉川滝治の滞在する伊豆船原温泉を訪問する道筋は詳しく描かれている。才能の枯渇によるスランプから東京を離れて、姉川は船原温泉に二週間ほど籠っていたが、そこに無名画家である畠中良夫が描いた幼稚な風景画を携えて奥野は姉川を訪ねていく。畠中は絵を正式に勉強したことがなく、技巧的には幼稚だったが、そこには姉川が必要とした「なにか」の「エスプリ」があると思ったからである。

東海道線の三島から、伊豆半島の中央部に向かって南下する線は駿豆鉄道というのだが、画商の奥野は、その電車の中で揺られていた。東京を午前に発って、今は二時すぎである。

葎山、古奈を過ぎるころから、しだいに平野が狭まって山がせまってくる。山はよほど黄色づいていた。[中略]

川を左に見ながら、自動車が走った。山はいよいよ狭まってくる。

にぎやかな修善寺の温泉町をぬけると、寂しい下田街道を天城の方へ走った。ときどき、下田通いのバスに会う。

「船原って、どんなところだい？」

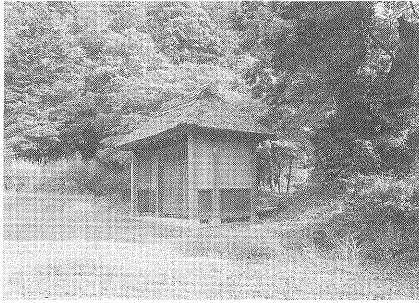
と、運転手にきくと、宿が三軒しかないという。どうしてそんな辺鄙な温泉場をえらんだのか。が、ホテルの新館は伊豆の温泉場では他所にちよつと類がないほど立派だと運転手は自慢した。これは姉川らしい好みだ。

月の瀬が近くなったころ、運転手はぐいとハンドルを右に切る。下田街道とはこれで別れた。山道であった。

風景画の遠近法のように、平野から山に接近して船原温泉に至る過程を描いているが、これは姉川と畠中が風景画を描く画家であることとこの風景描写は調和し、おそらく意図的であろう。さて「青のある断層」で描かれた下田街道は、作品のように「ぐいとハンドルを右に切る」ことをせず、そのまままっすぐに進めば、「天城越え」(1959)の舞台となる天城峠につながる。

清張は『青のある断層』の「あとがき」(『青のある断層』光文社カッパ・ノベルズ、1963)で、1953年の春、東京に出て「藤沢の従妹の婚家先に下宿した」時に一二泊の旅行をし、その時に書いたのが「青のある断層」であると述べている。船原温泉の風景描写や狩場焼きという地元料理の描写など、当地を旅行

して宿泊しなければ描けないところがある。またこの伊豆旅行の経験が後の「天城越え」においても活かされたと推測できる。当時、清張が滞在したところは、旧船原ホテルである。今は隣にほぼ同じ雰囲気を与える船原館が建っている。



旧船原ホテルの跡地



現在の船原館

ここで、ひとまず指摘しておきたいことは、「青のある断層」の無名画家畠中には清張自身の境遇が重なっていることである。畠中は山口県の萩出身で、専門的に美術を勉強したことがなく、師についたこともないとされているが、それは高等普通学科卒で文学を専門に教わったことのない清張自身の境遇を連想させる。さらに畠中は山口県萩から東京の荻窪に上京しているが、清張が芥川賞を受賞し、小倉の朝日新聞西日本社から東京本社に転勤して一時下宿するのは、荻窪にある叔母の家であった。作品での荻窪駅の風景描写は清張自身の経験によるものであろうと思われ、さらに清張の作品には中央線沿いの事件が多いが、これも荻窪での滞在経験からであると思われる。ついでに言えば、「真贋の森」の酒匂鳳岳も九州のF県I市の出身であるが、酒匂の住まいの近くにはボタ山がある。清張「わが半生の記」や幼年体験の原風景として炭鉱町のボタ山がよく描写されるが、それは九州のF県から上京した酒匂鳳岳の原風景でもある。登場人物に清張自身の境遇が重ねられているのである。そして鳳岳が上京して滞在するのが中央線沿いの国分寺駅の近くである。

さて、題目であり、また姉川が復活するきっかけになる「青のある断層」三点であるが、「青」という色からピカソの「青の時代」が容易く想起される。「アピヨンの女たち」に始まる人物像における「青」である。ピカソの「青」は、師匠であるセザンヌ「青の女」の系譜であることはよく知られている。そして二人を陰で支えた画商が名高いヴォラールである。「青のある断層」に見られる

ピカソ、セザンヌに重なる人物造形（姉川）と、それを支えた画商ヴォラールの人物造形（奥野）の関連性については、大塩竜也「対同時代画壇小説・松本清張「青のある断層」試論」（『立教大学日本文学』第九三号、平成十六年十二月）に詳しく述べられているので、ここでは省略する。たしかに読者にはピカソやセザンヌの「青」が強く想起されたであろうと思われ、清張自身もそれを暗に意識したのかも知れない。たとえば、「天才画の女」では稀有の大画家とされる葛野宏隆に「朱の王朝」と言われる時期があったとされている。

ただし、「青のある断層」は、ピカソやセザンヌのような人物画ではなく風景画である。「稚拙な線と色彩が交錯する「児童画のように技術を知らない画面」で構成された、「へた」な風景画である。そして畠中良夫が「正規の教育環境」に身を置いたことがなく、先輩からの影響もなかったので、「絵描きとしては無知な赤ん坊」であり、それによって畠中の風景画に「なにか」の「エスプリ」があったことになる。姉川に枯渇していた「エスプリ」を畠中の絵で発見した画商奥野は、それを姉川に盗作用として提供する。「エスプリ」が途切れた風景画家の大家姉川滝治の存在は奥野画廊では高く評価され、「安井曾太郎や梅原竜三郎や鈴木信太郎や木下孝則や児島善三郎や、つまり現代大家の絵が所せまし」と並んでいるなか、「陳列の中心」がいつも姉川滝治の作品であることになっている。ここまで高く評価される現代風景画家なら、そのモデルを求めるのはなかなか難しい。個人のモデルというより、複数の人物像が素材として取り込まれていると考えたほうが無難であろう。ピカソやセザンヌの「青」や画商ヴォラールもその素材の一部になった可能性はあるが、全体としては清張自身の美術論、あるいは芸術観の表出と捉えるのが妥当であろう。清張の「あとがき」（前掲）にはこう述べられている。

「青のある断層」は、実は大正期に活躍した有名作家の実話からヒントを得た。この作家は老いて才能が枯渇したが、従前の虚名のために雑誌社から依頼原稿を断ることができず、苦しまぎれに編集者が持ってきた応募原稿の中から一つを盗用し、それを自己流に書き直したという。真偽のほどはわからないが、芸術家の世界では考えられぬことではないと思い、これを画家の世界に置きかえた。

清張は、「青のある断層」は「才能」が枯渇した作家を「画家の世界に置きかえた」ものとし、「才能」（「芸術性」）を「エスプリ」の問題として解釈してい

る。清張のいう漠然とした「エスプリ」とは、それが「稚拙」かつ「即興的」で、「リアリズム」ではない抽象性から求められている。「青のある断層」の畠中の作品が典型的にそのようなもので、後に述べることになるが、抽象的な「精^デモ^ン霊」を失い「リアリズム」に入り込んで挫折したとする青木繁への清張の酷評がそうである。同様の傾向は「岸田劉生晩景」においても適用される。「リアリズム」に陥り、「精神」の獲得に失敗したことに、岸田劉生の没落の原因が求められているのである。さらに、その逆の意味で高く評価されているのが、「真贋の森」で贋作作りの対象となる浦上玉堂である。やや「荒く稚拙」と評価され、きわめて抽象的な「わび」「さび」の表出から浦上玉堂の絵が最高作品として挙げられている。清張が「青のある断層」の三年後、「真贋の森」(1958)で浦上玉堂の画作を詳しく取り上げたのは、こうした美意識、芸術観の投影を浦上玉堂から見出したからであろう。

さて、伊豆船原温泉のことだが、「青のある断層」では船原温泉の特産郷土料理である狩場焼きについての紹介がある。姉川と奥野は船原温泉で狩場焼きを食べることになるが、奥野は、

「源頼朝が伊豆にいる時、この辺まで狩りをしたときの弁当が由来だというのだがね。今ごろはウズラとヒラメと里芋を焼くのだ。飯だって割り竹の中に入れてあるんだ。」

と、地元の郷土料理について詳しく説明して用意する。そして狩場焼きは証拠品である畠中の風景画を燃やす証拠隠滅の小道具としても使われている。奥野は姉川の剽窃を暗黙のうちに助け、姉川は奥野の意図を瞬時に読み取り、畠中の作品から枯渇した「エスプリ」を剽窃し、「青のある断層」三点として発表し、ついにスランプからの復活を遂げるのである。

3. 「真贋の森」・浦上玉堂・川端康成

松本清張の川端康成に対する対抗意識については、すでに拙論（「松本清張と川端康成の静岡一天城峠、熱海、海蔵寺、雙柿舎」『文学の翻訳／翻訳の文学』静岡大学人文社会科学部翻訳文化研究会、第10号、2015年3月）でも指摘しているが、「真贋の森」にもそうした影が見られる。作品において贋作作りの標的にされるのが、他ではなく、浦上玉堂だからである。浦上玉堂の代表作で国宝

「凍雲篩雪図」は、川端康成が所蔵したことでも有名で、その荒れ果てて枯れた世界は、川端文学の本質とも深く関わっているからである。そして「真贋の森」は玉堂の贋作を大量に制作し、それを意図的に世間に流布して真贋を問うのである。以下、簡略に「真贋の森」の概要を紹介する。

「おれ」(宅田伊作)は五〇代の独身男で、古美術関係の雑文を書いて細々生計を立てているが、かつては東京帝国大学の浦上玉堂教授の下で美術史を学んでいた。が、その観念的な方法にあきたらず、浦上教授と敵対する実証的な津山孝造教授に近づいたので、浦上教授の一派が支配する小美術界から締め出され、朝鮮総督府博物館嘱託で糊口し、戦後には美術評論家として文章を書き、骨董品屋の依頼鑑定を行っている。官学に睨まれ、完全に周辺に追い出されているが、同期生でそれほど優秀でなかった岩野裕之は恩師浦上の寵愛を受けて東大教授となる。岩野の弟子にこれもまた実力のない東大講師の兼子がいる。「おれ」はこれらの人間たちに復讐するため、また「おれ」の実証的な能力を試すつもりで、九州から正統的な教育を受けていない贋作者の酒匂鳳岳を東京に呼び寄せ、郊外の農家に住まわせて、浦上玉堂を手本にした贋作制作の方法を徹底的に教え込む。「おれ」を追い出した東大の岩野教授一派を罠にかけ、一矢報いるためであった。「おれ」の教育で酒匂鳳岳の技術は精巧になり、浦上玉堂の本物として扱われる。これに自信を得た「おれ」は玉堂の贋作を大量に生産し、罠の最終準備を取り掛かるが、功名心にかられた酒匂鳳岳の行動で、計画は頓挫する。

以上の内容から、「真贋の森」は実際の事件であった春峯庵事件(1934)を想起させる。清張自身もそれを憂慮したのか、「あとがき」(『誤差』光文社カッパ・ノベルズ、1964年)で次のように補足説明している。

「真贋の森」は、ヒントを取った事件がないでもない。美術界に少し詳しい人なら、誰でもあの事件かと合点するだろう。しかし、この創作は全く私のものである。このころは「装飾評伝」といい、同じ系列のものがわりあいつづいている。この作品を書くため、博物館の近藤市太郎氏や、文化財保護委員会の鈴木進氏などから、玉堂についていろいろ教示を得た。

清張は、春峯庵事件からのヒントというより、「全く」の「創作」であると強調しながら、この作品を岸田劉生がモデルとされる「装飾評伝」と同じ系列の作品と見做し、作品を書くために「玉堂」についてかなり調査、勉強したこと

を述べている。

春峯庵事件は、春峯庵と名乗る某大名華族の蔵から写楽の肉筆二点をはじめ、多くの浮世絵が発見され、笹川臨風の鑑定により真物とされたが、のちに組織的な贋作事件とされ、五人の逮捕者を出した事件である。春峯庵事件は「雑草群落」の素材として使われ、「天才画の女」でも紹介されており、清張自身も熟知している。しかし、清張は「この創作は全く私のもの」と断言している。それには、「真贋の森」がたんに事件からヒントを得たものではなく、清張自身の文学精神を投影しているという確信があったからであろう。まず真贋の問題がそうである。

周知のように、清張が文壇にデビューする最初の作品は「西郷札」(1951)である。西郷札とは西南戦争において薩摩軍が発行した紙幣(軍票)で、明治政府側にとっては紙幣の贋物ということになる。大量に印刷された贋物(西郷札)を利用した詐欺事件を扱った「西郷札」は、処女作ということもあり、清張文学は出発から「真贋」の問題に強い興味を示していたといえる。さらに言えば、「真贋」の問題こそ、松本清張推理小説の根幹になるのである。推理とは真贋を区別する作業なのである。つまり、こうである。

「真」＝真相＝真犯人(アリバイの崩し)

「贋」＝偽装＝事件の隠蔽(アリバイの証明)

松本清張の社会派推理小説においての推理とは美術品の真贋を鑑定する行為と基本的には同じ作業なのである。

さて、「真贋の森」では「おれ」が日本美術の最高権威とされる浦上玉堂を贋作のターゲットにし、竹田、大雅、鉄斎などには全く興味を示さない。玉堂の作品が日本画の最高作として評価されたのは、ドイツ人建築家ブルノ・タウト『日本文化史観』(1936)が大きなきっかけであった。日本の「わび」「さび」に注目したブルノ・タウトは、玉堂をフランスのゴッホに例え、賞賛していた。

「浦上玉堂」—私の感ずる所では、彼こそ日本近代随一の大家である。彼は彼自身のために描かざるを得ずして描いたのだ。彼は日本の美術の空に光る彗星として、彼の独自の軌道を歩んで行った。この点で彼に比肩し得るものは、ヴァンセント・ヴァン・ゴッホである。玉堂の表現様式は、彼自らの内奥から採出してきたものであった。もちろんそれは彼の土地、彼の時代が生んだ子供としてではあったが、しかもこの土地、この時代は、遂に最後まで彼を理解せずじまった。彼の描く場合も、一種のスケッチ

形式ではあるが、雪舟とは全く違った行き方である。

ブルノ・タウトは玉堂がヴィンセント・ヴァン・ゴッホに比肩すると称賛し、雪舟をしのぐ、「日本近代随一の大家」と評価する。古典主義の形式から解放された奔放な自己表現をブルノ・タウトはゴッホに見出し、日本でそれを実践したのが玉堂という図式である。そして二人において共通するのが天真爛漫な「子供」性である。ブルノ・タウトによるこうした玉堂への評価は、「わび」「さび」への注目とともに、いわゆる日本美の再発見となり、今日に至っていることは周知のことである。それに強く反発したのが坂口安吾『日本文化私観』（1942）であることは言うまでもない。

ブルノ・タウトの評価により、以前にはそれほど注目されなかった玉堂の作品は、戦後において日本美を象徴するものとして高く評価されていく。「おれ」が、竹田、大雅、鉄斎には一切の興味を示さず、玉堂に絞って贋作作りを執念を燃やすのは、玉堂の絵画が最高傑作として評価されていたことに対する挑戦意識である。権威への挑戦であるが、それは「おれ」を滅ぼした日本美術史界の最高権威である東京帝国大学の本浦契治教授への挑戦とパラレルになっている。日本美術史の最高権威である本浦契治教授とその愛弟子である東京大学教授岩野裕之に対する挑戦を、もう一つの最高権威である玉堂を借り、しかも贋作作りを通して報復するという二重の報復構造を持っている。ここでひとまず最高権威としての真贋が問われるのは本浦契治と岩野裕之である。さらに伏線として真贋が問われるのが、玉堂の絵画である。もちろん最終的には真犯人の犯罪動機が暴かれるという犯罪の真贋となっていく。

「真贋の森」でみるような、不遇の者が執念を燃やして権威に挑戦するテーマは、清張文学に幅広く見られるものである。それが顕著に表れたものが、「断碑」（1954）「石の骨」（1955）「笛壺」（1955）「火の路」（1973-74）などの一連の考古学関連の作品である。それには官学（東京帝国大学）に対抗する在野の学者が不遇の中で辛酸をなめ、官学に対抗して執念を燃やす姿が共通に描かれている。その場合、以下のような図式となる。

官学（東京大学、帝国大学）＝中央権力＝権威主義＝虚名＝「贋物」

私学（独学、私立大学）＝在野没落＝実力主義＝無名＝「真物」

つまり、「真贋の森」には「断碑」に連なる「官学に対抗する不遇な在野学者像」（拙論「松本清張と鳥居龍蔵—官学に対抗する不遇な在野学者像」『翻訳の文化』世界思想社、2011年所収）が投影されており、その人物造形をなしている

のは、「正統」派でなく、「独学」で「師事した人」がいないとされる浦上玉堂であり（橋本関雪『浦上玉堂』アルス美術叢書、1926年）、贋作者である酒匂鳳岳である。「おれ」もその系統にはいる。「おれ」は東京帝国大学出身ではあるが、大学においては仲間外れで、権威主義ではなく、実証主義や実力主義を貫き、孤立して鬱憤を内面に蓄えつつ、最終的には権威主義への挑戦を試み、破滅していく。

さて、「真贋の森」には玉堂の絵に対する記述と描写が多い。玉堂に関する種の美術評論の形態になっている。清張は玉堂についての取材のため、「博物館の近藤市太郎、文化財保護委員会の鈴木進などから玉堂についていろいろ教示を得た」と書き記しているが、そうした調査成果が清張自身の玉堂批評として作品中に盛り込まれているのである。

まず、その一つが真贋の問題である。「おれ」は贋作者の酒匂を訓練させるため、博物館の屏風絵「玉樹深江図」と画幅3点の「欲雨欲晴図」「乍雨乍霽図」「樵翁帰路図」を酒匂に実見させ、さらに玉堂の画集を渡して真贋を判別させる。玉堂の画幅のうち、「山中陋室図」「溪間漁人図」がどのような特徴で贋作なのかを詳細に酒匂に説明する。さらに玉堂の画幅3点のうち、「樵翁帰路図」が贋作とされるが、「樵翁帰路図」は「昭和十一年に重要美術の指定を受けた」もので、それを認定したのが「国宝保存委員だった本村柴治」で、作品は「中国筋の旧大名家の所蔵品」であったと説明される。所蔵家から手放され、国宝委員会によって「重要美術」の認定を受けた玉堂の作品といえば、川端康成が愛蔵し、のちに重要文化財、国宝となった玉堂の代表作「凍雲篩雪図」が想起される。



国宝「凍雲篩雪図」

矢野橋村編の画集『浦上玉堂』（大正15年10月）の巻末紹介によると、「凍雲篩雪図」の所蔵家は「近江」の柴田派七氏蔵とされ、「凍雲篩雪図」が浦上玉堂の真作とされている。一方で、矢野自身が以前に出版を頼んだ南宋画の大家橋本関雪の画集・伝記集『浦上玉堂』（大正15年11月）には「凍雲篩雪図」が玉堂の真作として紹介されおらず、なにか複雑な事情を推測させる。清張はこの橋本著作の『浦上玉堂』に多くを依拠して「真贋の森」を構成したといえる。

さて、戦後の混乱期に所蔵家から手放された「凍雲篩

雪図」を川端康成が入手したのは1950年で、まもなくの1952年に重要文化財の指定を受け、1965年には国宝の指定を受けている。「真贋の森」が書かれたのは1958年で、時間的にはほぼ同時代ということになる。つまり清張は、川端康成が愛蔵し、重要文化財の指定を受けた「凍雲篩雪図」が贋作かもしれないという疑問を強く持っていたと思われる。引用は省くが、作品で「おれ」が説明する「溪間漁人図」の贋作的な特徴は「凍雲篩雪図」に対する諸疑問を集約したものである。つまり、「凍雲篩雪図」は真作でないという疑念が作品の背後に底流し、そこに清張の重要な意図があったように思われる。

清張の「凍雲篩雪図」への強い疑念は、同時に川端文学への強い風刺性をも持つ。川端康成に代表される純文学への挑戦意識を読み取ることもできるのである。つまり、「真贋の森」では玉堂の作品に贋作が多いことが指摘され、実際に玉堂の贋作作りに没頭する「おれ」の造形には、清張自身の文学観が投影されており、そして玉堂が選ばれたのは川端康成に代表される純文学への高度な批判が含まれているように思われる。「伊豆の踊子」に対抗する「天城越え」が書かれたのは「真贋の森」発表翌年の1959年である。

さて、清張の芸術観であるが、「真贋の森」では贋物である玉堂「溪間漁人図」が真物でない特徴が以下のように述べられている。

「これもよくできていて、君が本物と思うのは無理もない。じっさい、そう思っているのが多いのだ。宿墨の調子、構図も悪くない。だが、野放図な感じがしない。計算されすぎている。玉堂の絵は即興的に描くから、もっと直感的なのだ。この絵は整いすぎている。それはこの贋作家が、風景を客観的に頭で考えてまとめているからだ。玉堂の捉え方は、もっと感覚的で抽象的なんだ。わかるかね？」

玉堂の絵に対する清張の批評が述べられているが、それは「青のある断層」の畠山良夫が描く風景画についての評価と類似している。

畠山良夫の絵は、技術もまるで未熟な、幼稚な作品だったが、その幼稚の中に、不思議なエスプリがあった。エスプリとって当たらなければ、なにかであった。その何かを奥野は説明することができない。

つまり、「青のある断層」での畠山の描く「エスプリ」のある風景画の特徴と

いうのは、玉堂に対する「おれ」の評価と類似しているのである。玉堂を媒介にした類似性である。さらに「おれ」は朝鮮で13年もの苦勞のすえ引き揚げているが、そうした経歴は清張の朝鮮体験とも重なっており、清張自身の自己表出が作品中に濃密に入り込んでいる。九州の炭鉱町、印刷画工、朝鮮体験、独学と正統派でない画家、官学に対抗する執念の主人公、権力に立ち向かって挫折する人間像、純文学への対抗意識、最高権威への挑戦などなど、清張文学の特徴のほとんどが「真贋の森」に見られるのである。そして、すべては何が本物で何が偽物なのかという真贋の問題に終着するのである。その点、「真贋の森」は清張文学と清張の精神性をもっとも代表していると言えるかも知れない。

4. 清張と美術・岸田劉生・青木繁など

才能における真贋の問題、さらに中央権力と対立する狷介不羈の在野の学者や美術家像は「美の虚像」(1966)、長編小説「天才画の女」(1978)「岸田劉生晩景」(1965)「青木繁と坂本繁二郎」(1981)においても反覆されている。

「美の虚像」の遠屋則武はエリートコースを歩んだ帝大教授で、帝大中心の派閥を作った「西洋美術評論界のボスの存在」である。人物像としては「真贋の森」の東京帝国大学教授である本浦隼治とほぼ重なる。この遠屋を中心とした帝大閥に抵抗するのが、「私立大学」で非常勤講師として西洋美術史を教えている梅林章伍である。梅林は美術部新聞記者の都久井とともに、遠屋教授が終戦期の混乱に乗じ、ファン・ダイクの贋物を制作したこと、自己権威でそれを本物として世間に流布させたこと、またその弟子たちがその事実を知りながらも黙認していることなどを突き止める。全体的に「真贋の森」に近い内容である。

一方、「天才画の女」の降田良子は、福島県真野町出身で、「師ニツイタルコト」なく、「内外作家カラノ影響ハ特ニ受ケズ」、「美術団体ニ属サズ」、独学によって天才的な才能を発揮していると紹介される。あくまでも在野で、師についたことがないこと、あるいは体系的な教育を受けていないことなどは、清張文学に幅広く見られる人物像である。しかし、天才画の真の作者は、傷痕軍人出身で、精神障害をもつ放浪画家小山政雄であり、降田良子は小山の作品を模写していたとされる。不遇な放浪画家小山政雄の造形は青木繁の造形を彷彿させるところがある。

清張は、評伝「青木繁と坂本繁二郎」で、青木繁は「中央画壇に対する青木の憤懣と呪詛」を露わにし、「福岡県や佐賀県の田舎を旅画師として転々し、衰

退した画を寄食先に遺す」運命で終わったと酷評している。青木繁の天才性を認めながらも、青木が受賞ばかりを意識し、世に認められる精緻な作品を描こうとしたことに、青木の没落があったとする。青木の初期における奔放で、未完成で、荒々しい野獸派的な作品に天才性が見られ（「優婆尼沙土」「黄泉比良坂」「海の幸」など）、写実的で完成度の高い「大穴牟知命」になってからは青木の画から「精靈^{デーモン}が去った」と評価する。

彼は「完成品」の画を描きはじめた。半成の作品ですら評判をとったのだ。より完成した作品を提出すれば、もっと人を驚倒させるだろう。が、愚かにも彼は、「優婆尼沙土」「黄泉比良坂」「海の幸」などの線を発展することなく、画壇一般の傾向に合わせた写実主義と、その画の「丁寧な仕上げ」に専念した。もとより描写力は抜群である。だが、この自信が彼の陥穽となった。

青木繁の没落（「陥穽」）は、「青のある断層」の畠中良夫の没落と同じ理由である。畠中良夫の絵には「技術もまるで未熟な、幼稚な作品だったが、その幼稚の中に、不思議な「エスプリ」があったとし、畠中が絵を本格的に勉強し、絵の技術が上達するにしたがって、畠中の絵はその価値を失い、彼は用済みになっていく。清張は青木繁の晩年の絵を失敗作と捉え、その原因を「青のある断層」の畠中良夫と同じように、「技術性」と「写実性」を求めたことで「精靈^{デーモン}」（エスプリ）を失ったとする。二人における芸術的な人物像の類似性が見られるのである。一方で、坂本繁二郎の一生については、青木繁の天才性に嫉妬し、コンプレックスを持ちながら、追隨し、盗作に近い作品を描いたと断罪する。天才の日陰で暮らす鬱屈した心理の持ち主で、いわゆる贗物ということになる。

天才性の写実性（リアリズム）による没落は、時代は遡るが「岸田劉生晩景」においても同様に見られている。作品では劉生の「模倣」における天才性が高く評価される。しかし、劉生の「模倣」の天才性、つまり「リアリズムに徹底しようとした」ことが、「反主流の（非流行）独自の道を往くのだと依怙地になる」までになり、「テクノロジスト」に終わったと酷評する。

しかし、いくら顔輝の寒山の顔を麗子像に持ってきてグロテスクの面白さを出したところで、しょせんは形式が顔輝の模倣であり、グロテスクを深奥の美と錯覚してしまう。

劉生の悲劇はその「リアリズムの手」を持ったところにある。この「手」が、精神の獲得に終生邪魔した。すぐれたテクノロジストの悲哀である。

清張によると、劉生の芸術は、エコー・ド・パリが全盛期であった時代に「画壇主流との戦い」に、自己の天才的な「リアリズム」で対抗し、それに囚われて挫折した画家である。さらに劉生を模倣の天才性から「彼自身の「内容」が得られもせず、うち立てることもできなかつた」と厳しく評し、「自己の芸術が発見できない」憤懣と鬱憤の中で自殺に近い死を遂げたと結論づける。青木繁や岸田劉生のような天才的な才能の持ち主が世間からは認められず、中央から離れて不遇の中で一生を過ごし、挫折のなか、あたかも自殺のような最後を遂げるという筋である。岸田劉生がモデルとされる「装飾評伝」(1958)の名和薛治が能登半島で自殺するのもこれに当てはまる。

岸田劉生に対するこうした造形は、「岸田劉生晩景」発表の4年ほど前、「岸田劉生への疑問」(『芸術新潮』1961年1月号、作品集未収録)において、劉生は「画壇主流派への烈々たる嫉妬と、軽蔑と、憤懣とがあり、さらに、それらの感情が自己発見のない絶望へ切り返された」とされ、いずれ「劉生を小説に書きたい」と予告している。その予告通りの劉生論が「岸田劉生晩景」である。

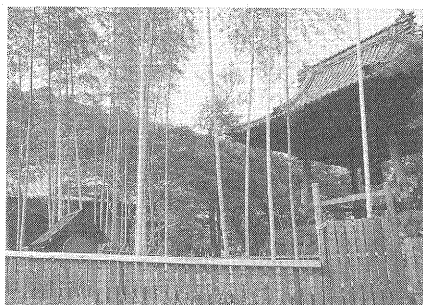
清張が岸田劉生の晩年を独自に構築したのは、清張の美術好きに加え、森鷗外の小倉時代を復元する「或る「小倉日記」伝」(1952)につながる清張文学の重要な一側面とも深く関わっているように思われる。東京生まれの岸田劉生は山口県徳山で没しているが、青木は九州の久留米で生まれて久留米で終焉し、森鷗外の九州小倉赴任は有名であり、いずれも清張自身と地理的親近感がある。一方、「岸田劉生晩景」や「青木繁と坂本繁次郎」における伝記の空白部分に対する再解釈という試みは、『昭和史発掘』などの歴史の再解釈と脈を同じくするものである。

清張が美術に強い興味を持っていたことはすでに述べたが、その知識の程度をよく示すものが「青木繁と坂本繁二郎」である。それには二人の伝記に加え、清張自身による美術評論が展開されている。図柄や絵が紹介され、東西の数多くの画家と作品が取り扱われるなど、清張の美術への知識がいかに深かったかを遺憾なく示している。しかし、作品には今まで考察した意味での、もう一つの推理的要素が存在する。それが「真贋」の問題である。二人の画家の親和性と反目性、芸術における創作と模倣の命題、しいて言えば、芸術と人間存在における根本的な「真贋」の問題が清張文学では繰り返し問われている。

5. 修善寺温泉・「ガラスの城」

だいたい表題の静岡を離れた記述になったが、再び静岡と清張との関連性に少し触れていく。修善寺のことである。

「ガラスの城」(1962-63)では東亜製鉄株式会社東京支社の慰安旅行の場所として修善寺温泉が選ばれる。初日の宴会が終わった夜遅く、課長の杉岡久一郎が謎の女性と修善寺境内の奥で密会する場面が目撃された後、行方不明になり、伊東街道の工事現場からバラバラ死体で発見される。その謎が女性社員である三上田鶴子の手記、的場郁子のノートによって明らかにされていくが、最後はハードボイルドな形で事件は解決される。清張の推理小説としてはあまり相応しくないハードボイルド的な事件解決は「黄色い風土」に近い。



修善寺の境内

「ガラスの城」のおもな特徴は、女性の心理描写と会社における差別的な位置がじつに巧みに描かれていることと、修善寺温泉を中心とした伊豆の地理的な紹介が極めて詳細なことである。伊豆を舞台にした清張の作品は多いが、これほど伊豆とその周辺全体を地理的に描いた作品は少ない。清張が伊豆全体の地理的な位置を詳細に把握していたことを窺わせる。あたかも観光地図のような正確さである。たとえば、課

長の杉岡の死体が遺棄される場所としてはこのように推測される。

どこの海だろう。修善寺を中心に、伊豆半島の西海岸、南海岸、東海岸のどこにいくにも、車ならば数時間のうちに到達する。

ことに西海岸は、石廊崎から入間、妻良、子浦あたりの漁村を過ぎると、波勝崎のけわしい断崖が松崎から堂ヶ島にまでつづいている。このへんは、わたしもかつて一度いったことがあるが、白色の凝灰洞窟ができていたりして、小船で洞窟内を見物するようになっている。

また堂ヶ島をすぎると、田子、安良里という漁村があり、土肥から北の大瀬崎までは達磨山が海にせまって、壮大な絶壁をなしていた。

さらに課長の行方不明の場所として修善寺近辺の以下のような温泉地が挙げられる。

この思案はまたたいそうやっかいなことだ。修善寺を中心にとすると、箱根一帯の温泉地もあるし、南にきては長岡、古奈、大仁がある。修善寺をこえてさらに南へゆくと湯ヶ島、船原。さらに天城を越えると湯ヶ野、根岸、河津などがある。東にいくと、伊東、熱海、伊豆山と伊豆半島はまるで温泉にかこまれている。修善寺がその中心部になっているので、課長がどこの温泉地に移ったかはちょっとけんとうがつかない。

伊豆の名所と温泉地がほぼ網羅されている。船原は「青のある断層」(1955)で、天城・湯ヶ島・河津は「天城越え」(1959)で、伊東は「濁った日」(1960)などで、下田は「東経139度線」(1973)で、伊豆西海岸は「鬼畜」(1957)で、熱海は「ある小官僚の抹殺」(1958)、「点と線」(1957-58)、「黄色い風土」(1959-1960)などの舞台となっている。修善寺から下田を結ぶ下田街道は「天城越え」で、修善寺から伊東を結ぶ伊東街道は「ガラスの城」の主要な犯行場所(死体発見場所)として使われている。

さて、作品では三鷹の深大寺の奥での場郁子と犯人の野村が直接対決していくが(深大寺は「波の塔」「喪失の儀礼」の舞台にもなる)。深大寺は中央線上にある。中央線の奥地と伊豆の温泉地をつなぐ一線が想定されているが、すでに指摘した通り、清張は上京して間もなく中央線上の荻窪に起居しており、いずれの場所も清張にとって非常に馴染みの場所であった。清張文学においてもっとも多く登場し、清張がよく描いた場所はもちろん東京であるが、なかでも中央線沿線の立川や青梅(「天才画の女」)あたりが詳細である。そして、中央線と伊豆をつなぐ「青のある断層」「ガラスの城」はこうした清張の内面風景に深く刻まれた場所だったといえる。もちろん故郷の九州小倉を除いての話である。