

Symbolically painting mental impressions into paintings —Tetsugoro Yorozu before and after graduation from Tokyo Fine Arts School

MATSUMOTO, Katsuya

Abstract

In this paper, I examine Yorozu's activities leading up to and following his graduation from Tokyo Bijutsu Gakko (Tokyo Fine Arts School). Although previous studies have classified Yorozu's career into three periods, I focus on the first period (1908–1914). This study is based on Yorozu's essay, "My personal history," in which he reflects on his artistic career.

In Chapter 2, I explore and analyze critiques of the exhibitions Tetsugoro Yorozu participated in when he was a student at Tokyo Fine Arts School, as well as his graduation project. In particular, his graduation work, "RATAIBIJIN (Nude Beauty)" (1912), which was designated an Important Cultural Property in 2000, was controversial and seen as unconventional at a time when Tetsugoro Yorozu was unknown.

In Chapter 3, I examine contemporary critiques of Tetsugoro Yorozu's works, particularly during the period when he was influenced by Van Gogh and Henri Matisse and joined the HYUZANKAI (Fusain Association), a Japanese avant-garde art movement.

Finally, in Chapter 4, I summarize this paper by reviewing the painting theory written by Tetsugoro Yorozu in later years.

「心的印象」を「象徴的」に描くこと

—東京美術学校卒業前後の萬鐵五郎

松本和也

I 萬鐵五郎評価の形成

近代日本の洋画史上、大きな展開期の一つは明治末年だった。この時、印象派をはじめとする西洋美術の新傾向が、一挙に日本に紹介、移入されていった。⁽¹⁾その実作としての端緒が、当時「日本のモネ」と称された山脇信徳による『停車場の朝』（一九〇九）だとすれば、フォーヴィスムにまで到達した萬鐵五郎『裸体美人』（一九一二）はその掉尾を飾る作品といえるだろう。東京美術学校で黒田清輝に教わった萬が、後に「わが国フォーヴィスムの記念的作品⁽³⁾」と位置づけられる『裸体美人』を描くに至った軌跡は、明治洋画史の帰結を象徴しているようでもある。

ここで、二〇〇〇年に『裸体美人』が重要文化財に指定された際の、萬鐵五郎紹介の一節を引いておく。

萬鐵五郎（一八八五—一九二七）は岸田劉生や中村彝らと並び大正期の日本洋画を代表する画家である。

明治末年、雑誌『白樺』や高村光太郎らにより自我の解放を謳う新思潮とともにフランス後期印象派の絵画が紹介されたが、美術学校時代にその感化を受けた萬は、四一年の生涯の間にフォーヴィスムの影響を受けた「裸体美人」やキュビズムを取り入れた「もたれて立つ人」（大正六年）などを制作し、西洋の新様式に触発されながらも一貫して独自の表現を追求した。その画業は、西洋から移入した「近代的」芸術理念を日本化する先駆的な業績として評価されている。⁽⁴⁾

萬を「西洋の新様式」との関係から捉える見方は、『裸体美人』に論及した先行研究においても、次のように示されている。

明治の三〇年代にはおよそ考えられなかつたような『裸体美人』の強烈な自己主張をもたらした歴史的背景として、われわれは、この時代に特に目立つ二つの現象を指摘することができる。一つは、当時一般に『後期印象派』の名で一括して呼ばれていた印象派以後の新しい絵画表現の影響をたっぷりと受けて帰つて来た新進帰朝美術家たちの活躍であり、もう一つは、それら西欧の新しい傾向を情熱的に紹介した雑誌ジャーナリズムの隆盛である。⁽⁵⁾

また、西洋美術の新傾向の影響を受けて、それらを血肉化した創作を進め、美術史上に名を残した画家として

は、岸田劉生と萬鐵五郎があげられることが多い。「萬鐵五郎展」（小田急百貨店、一九七二）の紹介記事において、萬は次のように位置づけられている。

近年大正期の日本洋画の再評価がさかんになるにつれ、岸田劉生と並んでクローズアップされてきたのが萬鐵五郎である。岸田劉生が日本の近代洋画——油絵を確立した画家であるとするならば、萬鐵五郎は昭和の洋画界にさまざまな可能性を示唆した画家であつたといえるだろう。⁽⁶⁾

右にいう、萬が担つた「さまざまの可能性」とは、近代日本に移入された西洋美術の新傾向（印象派、ポスト印象派、フォーヴィズム、エキスプレッショニズム、キュビズムなど）を指すのだろう。もとよりそれは、同時期を生きた洋画家に等しく課せられた条件であつたはずだが、萬が積極的にアンテナを張り、関心を寄せていたことは間違いない。こうした萬の軌跡を、田中淳は次のように整理している。

美術学校の卒業制作である〈裸体美人〉（一九一二）をかわきりに、〈もたれ立つ人〉（一九一七）までは、後期印象派、フォーヴィズム、そして未來派、抽象絵画、キュビズムというように、ほぼ同時代にうまれたヨーロッパ絵画からの受容の軌跡であった。その間の萬にとって、新しさを求めて止むことなく、そして加速度的に追しよせる「外發的な開化」、あるいは「近代」なるものを、単なる模倣ではなく、いかに「内發的」な問題として、自己の表現のうちにとり込むかが課題であつたはずである。

さらに田中は、「様々な絵画の受容の背後にある萬の精神的な歩みこそ、萬の芸術の本質、もしくは彼にとつての「近代」を解きあかすことになる⁽⁷⁾」と論じて、西洋美術の新傾向／萬鐵五郎の作品／萬の精神——それぞれの関係を一举に捉える必要性を説いている。

そこで本稿では、萬鐵五郎の初期キャリアを同時代の視座から再検証していく。

なお、本稿では、萬の「芸術的展開」を「三つの時期」にわけた陰里鐵郎の議論に即して、「美術学校後半期からヒュウザン会参加の時期（一九〇八～一九一四）、フォーヴィスム時代」である「第一期」⁽⁸⁾を扱う。

II アブサンント会、卒業制作など

本節では、第一回ヒュウザン会展覧会までの萬を検証する。それに先立ち、年表的に萬のキャリアを振り返つておこう。⁽⁹⁾

一九〇七年、四月に東京美術学校（現・東京藝術大学）西洋画科予備科に入学した萬は、同年九月、東京美術学校西洋画科本科に入学する。一九一一年五月、「アブサンント同人小品展」、一九一二年一月、「巢鴨洋画展覧会」にそれぞれ参加した後、同年三月には、東京美術学校西洋画科本科を卒業する。なお、卒業制作は《裸体美人》と《自画像》であった。その後、研究科に籍を置き、同年五月「山中恕亮主催美術展」、「第一回雑草会展」に參加した。

この間のことを、萬は「私の履歴書」（『中央美術』一九二五・一二）において次のように振り返っている。

僕達は明治四十年に入学して四十五年に出た訳である。今から考へると此の年位僕にとつて多事な年はなかつた。正月に其頃住んでゐた処からも近く又原町の研究所の人達も多かつたので巣鴨で開いた展覧会に出品したがその絵を斎藤與里が新聞にほめて書いたので其新聞を持つて来て見せて呉れた人があつたのを覚えてゐる。それから四月にかなり長くかゝつて書いた百号の卒業制作……これはゴッホやマチスの感化のあるもので半裸の女が赤い布を卷いて鮮緑の草原に寝ころんでヘイゲイしてゐる図……を学校で展覧された。

（一九七頁）

以下、当時の展覧会評などから、萬や萬が関わった展覧会の同時代評価を探つていきたい。

「アブサント同人小品展」（本郷・パラダイス、一九一一年五月二十日～二二）については、展覧会評がある。正宗得三郎は「アブサント同人画会」（『読売新聞』一九一一年五月二八）において、「藝術は自己の藝術、自己の憧てるる藝術熱位、尊い、恋い、心持のよいものはない」と前提した上で、会全体を次のように評している。

今このアブサント会は、画のい、悪いではない、この会の主意書にも書いてある通り、若いもの、夢みてゐる、心と、新らしい藝術に生んとする願望なのである。日本の繪具を碎いてゐた人達も、油繪具や、ゴアシで、セザンヌやルノアルを夢みてゐる。

セザンヌ、ルノアールの固有名が見られるように、この会が西洋美術の新傾向を意識していたことは明らかである。しかも、それは出品者ばかりでなく、鑑賞者にも共有されていたようである。

僕の行つた時は、狭い二階は殆んど学生で一杯であつた、新らしい芸術は、新らしい人の集合を得、若い人は若い人の集合を得るのは自然の原則である。（七面）

こうした機運は、「第二期に入りつゝある油絵界」（『新日本』一九一二・一）の齋藤與里によつて、「其の内容は兎も角之「アブサンント会」も亦第二期に入りつゝある絵画の係脈に漏れない会合と見て差支ない」（一五二頁）と位置づけられてもいた。また、青木繁作品が展観された縁で、同展が福岡で開催された際には、無署名「洋画界の印象（上）」（『福岡日日新聞』一九一二・二・一三）が発表され、次のような論評が出た。

▲アブサンント洋画会は明治末期から毅然頭角を現し斯界の高踏派を以て目せられ、旧芸術打破と新運動の先駆者となつて或意味に於て斯界の革命児を以て任じて居る「」新進洋画家の会合で斯の伊太利のヒューチリストに類似して居る（七面）

ここでは、「新運動」、「革命児」といった表現にくわえ「ヒューチリスト」「未来派」といった流派名までが示

され、注目される。

「巢鴨洋画展覽会」（巢鴨・仰高尋常小学校、一九一二・一・一～五）に、萬は『女』ほかを出品した。同展は、雪堂「芸苑雜記」（『美術新報』一九一二・二）において次のように評された。

△新年早々巢鴨付近に住する青年洋画家の展覽会が開かれた。青年作家の傾向を見ようと思つて出掛けで見た。〔略〕記者は第一諸氏の熱心を看取する、そして自重を祈る。作品に就ては、皆若々しい元気に充ちて居るのを覚える、そして又一種の新しい形式を追ひつゝある痕が見える。（二〇頁）

この展覽会に、評者は「青年作家の傾向」を求め、実際に作品を見ては「一種の新しい形式」を看取している。してみれば、少なくとも評者にとつて、同会への期待を満たす展示だったといえよう。

こうしたグループ展への参加を経て、萬は時間をかけた卒業制作として、『裸体美人』を制作、発表する。現在でも「胸をはだけた女性が大胆に横臥するポーズに、目に痛い原色の赤と緑という色彩対比、さらに空には幻想的な雲が浮かぶといった衝撃的な画面構成⁽¹⁰⁾』と紹介される『裸体美人』は、美術史上においても「日本におけるフォーヴィズムの最初の作品として後年高い評価を受けた」と紹介される作品でありながら、「萬が受けた卒業制作の」評点は七二点であり、席次は西洋画家本科卒業生一九名中の一六番であった⁽¹¹⁾』という。同作の美術史的意義は、時間がたつにつれて高まつていくようで、今日では次のように紹介される。

本図は日本フォーヴィスムの記念碑的作品として評価が高いが、萬の絵画の特徴を端的に示す代表作である。本人も認めるようにゴッホやマチスといった画家たちの感化が指摘される正面觀の強い構図や輪郭線を多用する画面構築、背景の山なみや雲にみる造形感覺と色感、さらにどこか諧謔的ともいえるモチーフなどは萬独自のものである。ここで萬は単なる新様の模倣ではなく、自己の内的な必然に即した表現をすでに追求しているといつて良い。

黒田清輝を中心とする外光派が主流であつた時代にあつて、本図は極めて斬新で前衛的であり、個性的な芸術家たちを輩出した大正時代の劈頭を飾る作品として、日本の近代洋画史上重要な位置を占めている。⁽¹²⁾

ここでは、フォーヴィスムという流派、ゴッホ、マティスといった画家名とともに、「萬独自」の表現が、高く評価されている。

卒業制作当時の『裸体美人』評価については、小寺健吉の回想がある。「西洋画科は三十人位の卒業生だつたが、今考へても誰の作品も記憶にない」という小林は、「只一人萬君の『草上美人』という作品だけが判然と思ひ浮かべることが出来る」、「それ程印象が強かつた」という。ただし、小寺は「感心したのでは決してない」、「余りひどい絵だと思ったからだつた」⁽¹³⁾ のだとして、次のようにつづける。

というのは、その前に立つた時、誰であったか忘れたが、私の先輩で学校の先生ではなく助手か何かが私に近よつて、この絵は余りひどい絵だから、どこか目立たない壁に並べようと思つて苦心したよ……というの

だ。私も一緒に笑った。〔略〕当時の藤島先生でもまだフォーブに理解があつたとは考えられない。まして当時の黒田、岡田、和田等の諸先生が「草上美人」を理解するとは到底考えられない。⁽¹⁴⁾

この小林の回想も、六〇年を経たもので、いわゆる「フォーブ理解」が、実作だけでなく、美術史的にも整序された時点からのものではある。「萬鐵五郎の仕事は、当時の画壇の動きからいえば、驚くべき先を行つたものであつた」⁽¹⁵⁾と評されるゆえんである。針生一郎は、『裸体美人』には「美術觀の断層」⁽¹⁶⁾が示されているとみて、「はじめて同時代の生きた『西洋美術の』動向と対決するにいたつたことを意味している」と指摘している。つまり、西洋美術の新傾向の移入に、日本でもいよいよ時差がなくなってきたというのだ。

ならば、『裸体美人』からは、具体的にどのような西洋美術の影響が見出されてきたのか。萬自身は、ゴッホとマティスをあげていたが、小林徳三郎は「明治の末年に日本で出来た空前の後期印象派の傑作」⁽¹⁷⁾だと捉える一方、田中穰は次のように論じている。

「裸体美人」の陰影によらぬ描写法には、美術史的に見れば、ゴーギヤンからマチスに受けつがれた新式の色面構成があり、徹底すれば当然セザンヌからピカソのキュビズムに移行する、造形上の方向が示されているのである。

実際、それは、ゴーギヤンも、セザンヌも団版でしか知らず、本場のパリへは一度も行ったことのない一美校生が描いたものだつたにもかかわらず、本場を見てきたプロのだれよりも早く、大胆に、しかも正しく、

本場の最先端をとりこんでいた作品であった。⁽¹⁸⁾

ここに、田中淳による『裸体美人』評も並置してみよう。

画面からは、原色の鮮やかな対比、大胆に単純化されたフォルム、そしてうねるような激しい筆致に、ゴッホやマチスから学んだことをうかがわせる。さらに、荒々しい自然と裸婦の組み合わせからは、プリミティヴなイメージを感じさせ、ゴーギャンのタヒチ時代の絵画をも想起させる。萬にとつて、インデpendentの画家としての出発を明示する作品であったこの『裸体美人』は、果たして、今日では日本における後期印象派の受容を示す、もっとも早い作例として位置づけられている。⁽¹⁹⁾

いすれも画面の特徴を記述しながら、小林と田中淳は「後期印象派」からの、田中穰は「キュビズム」からの影響を指摘している。また、盈虚を指摘する画家の固有名（ゴッホ、マティス、ゴーギャン、セザンヌ、ピカソ）、流派（フォーヴィスム、後期印象派、キュビズム）にもかなりのばらつき一幅がある。もとより、最終的には萬鐵五郎独自の作品であるには違いないが、このように西洋美術の新傾向に関わる流派、画家名を次々と喚起していくこと自体が、美術言説史上における『裸体美人』の最大の特徴である。もとより、それは西洋美術の新傾向と併走するかのようだ、萬の主体形成の軌跡ゆえでもある。

さらには、ここに萬が学んだ東京美術学校のカリキュラム、教員も関わる。『裸体美人』について有川幾夫は、

「強烈な色彩や大胆なタッチといった後期印象派やフォーヴィスムの表現手法をキャンバスに叩きつけただけでなく、卒業制作という学習の総括にあたって、それまでの訓練教程を意識的に絵画化するという意図も滑り込ませていた」⁽²⁰⁾と指摘する。また、これを具体化したような藏屋美香による次の論評もある。

戸外の腰巻姿の裸婦という、当時教員だった黒田清輝や白馬会の画家たち好みのモチーフを、わざわざ黒田が嫌つた黒をはじめ、赤、緑といったきつい原色の絵具を厚く塗つて描いたことには、前の世代への反抗の身振りを示す意図もあつたのだろう。

つまり、『裸体美人』とは、「訓練教程」の学習成果をふまえた「反抗の身振り」を備えつつ、文字情報や複製図版から理解した西洋美術の新傾向を積極的にとりいれ、それらを血肉化した萬が、その集大成として一つの画面に凝縮した成果、なのだ。そうであるならば、これほど、近代日本における洋画史－西洋美術の新傾向受容／超克を端的に示した作品はまたない、ということになろう。

再び「私の履歴書」（前掲）によれば、萬は「松村巽や川上涼花などと芝の統一教会で雑草会と言ふのをやつた」、「原町研究所の人達と葵橋の三会堂で原人会展覧会と言ふのをやり学校で描いた絵を大半出した」（一九七頁）という。

「山中恕亮主催美術展」（赤坂・三会堂、一九一二・五・一～七）には『裸体美人』ほかが出品され、「葵橋のほどり 山中氏主催美術展覧会」（『万朝報』一九一二・五・二）で論及された。同記事には、『裸体美人』につ

いて「萬鐵五郎氏の強い画がある、西欧の最新流をそのまゝに行かうといふので、夕日の丘に寝そべつた女は今年美術学校の卒業製作の中に見たものだ」（一面）とあり、西洋美術の新傾向への理解ある評者による同時代評価と思われる。また、浦仙生「晩春の諸展覧会」（『美術新報』一九一二・六）には、同人の紹介にくわえ、会全体について次の論評がみられた。

同人諸氏は、旧白馬会派の異端者と目しても宜い、過去のアカデミックが生んだ、急進者と呼んでもよいだらう。或は、団体、流派から超脱し、邁進した自覚者の集合とも云へよう。全く、同人諸氏は個性を尊重して山嶽を発掘して、自己の鉱脈に打つかつた自覚者と、山上山腹に、点々としてる、岩の中に、自己を発見したと称して、之を総合した自覚者との間には、多少の距離がなくつてはなるまい——洞察と摸倣、吾人は同人諸氏の真摯なる洞察から來た、個性の發見を切望してゐる。（二六面）

ここでは、具体的な絵画表現についての言及はなく、むしろ画面から自覺的な「自己—個性」が読みとられ、それが「急進者」としての同人への高評価へとつながっている。

「第一回雑草会展」（芝・統一キリスト教会、一九一二・五・一五）に萬は、『風景』ほか二点を出品した。同展については、齋藤與里「雑草会の絵（上）」（『読売新聞』一九一二・六・七）に次の具体的な作品評が読まる。

萬鐵五郎氏の『風景』は眼の鏡に映つたパノラマを其の儘カンバスに復写したと云ふよりも氏の芸術的良心に解釈された全く氏の風景を現したものと云ふ様な絵で氏の心底に風景を感じする働きがあつて同時にそれを解釈する芸術の力から生れた様な処が、他の二枚の画よりも活々してゐた。

凡て或る景色に臨んだ時、自分の感得した其己の心持を絵画として表現する時は色彩も形も全く己の心のものでなければならぬ。〔略〕私が『風景』を心持ちよく感じたのも、萬氏の感得心が私——私は私の事ばかり云ふ——を感じさせる丈の力を持つて働いてゐるからでなければならない。一口に云へば新しい萬氏の風景を見せて呉れたのが嬉しかつたのである。(五面)

ここで齋藤與里は、帰国以来繰り返し述べてきた、自然を真摯にみつめ、そこに見出した自己を「絵画として表現する」という理想が実現された作品として、『風景』をきわめて高く評価している。

さらに、「雑誌『モザイク』主催第一回展覧会」(本郷・第一俱楽部、一九一二・六・一～三)にも、萬は『太陽』(木版)、『子守』(銅版)を出品している。同展については、短評ながら無署名「モザイク展覧会」(『読売新聞』一九一二・六・四)において、「萬鐵五郎君の木版とエツチングもこの会中で価値あるもの」(五面)と評された。

こうして在学中から、萬は同世代の洋画家とともに、西洋美術の新傾向に触発されながら、何かしら新傾向の作品を制作していく前衛的なグループの一人として位置づけられていた。

III ヒュウザン会

すでに、『裸体美人』、『風景』などで、西洋美術の新傾向に关心のある向きには一定以上の評価を得ていた萬鐵五郎は、ヒュウザン会に参加する。^{三度}、「私の履歴書」（前掲）によれば、この時期のことは次のように回想されている。

秋頃になつてフューザン会の話が持ち上がり高村、斎藤、木村、岸田、眞田、小林（徳）、僕其の他十数人集まり読売新聞社の樓上で、第一回を開き日本に於ける新芸術運動の先鞭を付けた。（一九七頁）

引用末尾「新芸術運動の先鞭を付けた」には、萬の自負が読みとれる。「第一回ヒュウザン会展覽会」（銀座・読売新聞社三階、一九一二・一〇・一五（一一・三）に萬は、『静物』、『女の顔（ボアの女）』、『風景（煙突のある風景）』、『風景（春）』、『自画像』、『習作』、『風景』の七点を出品した。

同展は、齋藤與里、岸田劉生、高村光太郎といった西洋美術の新傾向を喧伝し実践してきたメンバーとのグループ展ということで、これまでなく世間の注目を集めた。⁽²²⁾ そうしたなか、萬の出品作品については「表現主義的ともいべき形態の単純化とアイロニーがめだち、万のもつとも本質的な部分が一挙に露出されてくる」と評されている。

この時期の萬鐵五郎については、小林徳三郎の回想に詳しい。まず小林は、「当時はまだ印象派万能の時代であつたが、そこへ後期印象派風のものがこんなに並んで展覧等をやつたのはフュウザン会が一番初めであつたらう」と、その先駆性を強調する。その上で、萬の出品作品について、次のように紹介している。

その時萬君の作品は第一回に八号から十号位のもの七点あつて、非常に後期印象派風であった。「略」僕にはその絵がよく分らないやうでもあり、よく見てみると又非常にいゝものらしくも見えた。（その時まだ萬君とは懇意でなかつた）そしてほかの人達とは丸で違つた味があつた。その会場でときどき見かけた萬君の様子も一寸類のない毛色の違つたものだつた。⁽²⁴⁾

ここで小林は、萬の画風、風貌に、ほかの参加メンバーとは一線を画す特異性を感じとつてゐる。さらに、美術に向かう萬の確信に満ちた「精神」について、次のように感心している。

僕は萬君をよく知つてくれれば来る程、彼の絵がよく分り出した。そして大へん好きになつた。僕などはまだ、その時新しい傾向のものについて半信半疑のあいまいなものだつたが、萬君は之れ我事なりと云ふやうな、確信をもつて新しいものをやつてゐた。「略」何しろ僕はそのとき萬君を知つたお蔭で、彼のやつてゐることがよく分り、それから本場の後期印象以後の新しい精神をやつと了解しかけたやうなわけだつた。萬君のものが僕には初めての新しい絵のいゝ実例であつたのだ。⁽²⁵⁾

さらに、小林は、萬と「後期印象派以後の新しい精神」との関係についても、次のように評価、感嘆している。

今見たつて、フュウザン会のときの萬君の絵は誰れだつて驚くに違ひない。本場のものゝかけらも見るとが出来なかつた時代に、あんなにも先覚者の仕方の精神を伝へ得たのは（今見ての話しだ）不思議なやうだ。そして彼のそう云ふ絵が新しいものを追つたに止まらず、自分自身のものにも充分なつてゐる。⁽²⁶⁾

とはいゝ、当時こうした理想的な理解はごく限定的なものだつたと考えた方がよい。萬の出身地である岩手の『岩手毎日新聞』には、地縁から萬やヒュウザン会に関する記事が掲載されるが、ここでそれをいくつか参照しておきたい。

まず、佐藤孤葉「味はしむる絵（下）」（『岩手毎日新聞』一九一二・一一・八）では、ヒュウザン会が次のよう総評される。

日本現代の社会はこの種の生命ある画を充分十分に味ふことが出来るかどうか。是非理解をしうる者にならねばならぬ。因襲的の苦しい鉄鎖をはなれて勃興する氣分生きた画の國に達せねばならぬ。（一面）

「絵画の約束」論争を彷彿させるこうした指摘は、画家達の先鋭的な試みと、国民一般との西洋美術（の新傾

向)に対する興味・理解の径庭を示して余りある。

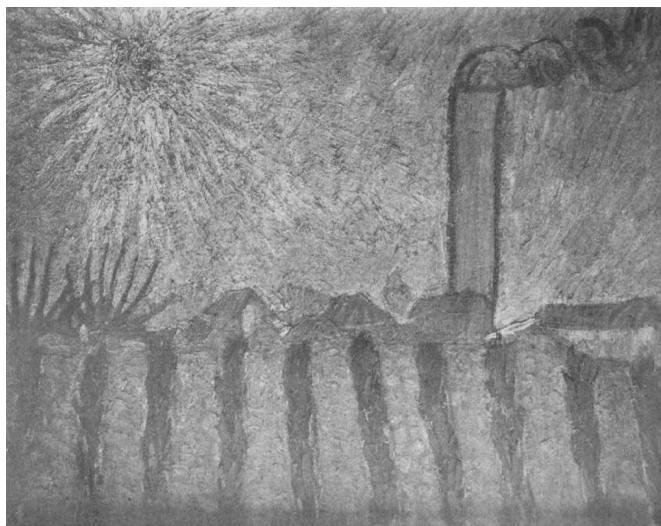
また、白揚書屋主人「新しい画家萬君(一)」(『岩手毎日新聞』一九一二・一一・一二)では、萬鐵五郎『風景』が紙面に掲載された(一九一二・一一・一三)〔『第一回ヒューザン会展覧会目録』出品目録(八七)〕ことをうけて、戸惑った読者からの反応が次のように紹介されている。

第一番は『これは画だらうか』と云ふ問であつた。第二番は『なんだか、薪ざツぼうのやうなものぢやないか』と云ふ声であつた。第三番は『こんなのが画であるなら、子供にでも描けさうなものだ』と云ふのであつた。

その上で、白揚書屋主人は次のようにその前衛性を説いていく。

フューザン会の人々の画は、第三者から見て、まだ一般の承認する処とはなつてゐないとと思ふ。否、一般どころではない、黒人仲間にすらも先づ一寸頸を捻られる模様である。(一面)

こうした理解の幅を示した上で、白揚書屋主人はつづく「新しい画家萬君(四)」(『岩手毎日新聞』一九一・一一・二七)において、(後期印象派の模倣という、萬への批判も加味して)次のように積極的な萬(『風景』)評価を示している。



[図] 萬鐵五郎《風景（煙突のある風景）》(1912)
『萬鐵五郎画集』(平凡社、1931)：国立国会図書館所蔵

若しごオホやマチスの真似をした処があるとすれば、其の自分に忠実にすると云ふことだけである。然しこれは其主張に聞いたと云ふものであつて、他の芸術を真似したと云ふべきものではない。

萬君は立派に後期印象派の画家である。（一面）

このような手続きを経てようやく肯定的に評価される萬が描いた作品は、ヒュウザン会出品作品らしくというべきか、贊否両論を招いた。そのなかから、批判に対する萬の応答が残されている、『風景（煙突のある風景）』(図 参照)をめぐる画家と鑑賞者の立場、見解を検討してみたい。

萬鐵五郎「友人の批評に答へる手紙」(『岩手毎日新聞』一九一三・一・二)によれば、『美術新報』(一九一二・一一)にも掲載された『風景（煙突のある風景）』について、岩手毎日新聞社宛に「抗議の御書柬」、「是非

の批評」があつたのだという。それに対する「御答」として、自らの絵画観を述べたのが同文である。

萬は議論の前提として、「私が絵に依つて表はそうとする事柄」から、次のように説いていく。

私達は自然に対して居る事からして常に周囲と云ふものが我々を取り置いて居る〔、〕そこで我々の心を過ぎる何物かある心に烙印を捺して行くものがあるのである。茲に私が心と云つたが單に所謂精神と云ふ意味ではない〔。〕精神肉体官能の全部を含んだ全き自我を意味するのである〔。〕

「私達」が「自然－周囲」の中に「居る」ことによつて、「心－全き自我」に「烙印」が捺される。「今此の自我的全的存在を仮に生きた鏡に譬へる事が出来るならば自然の姿乃至人事の状態を明かに写す事」と「瞬間の連續を記憶する事」が「可能」だとする萬は、「此の働き」を「心的印像」と呼ぶ。しかもそれは、次のようにきわめて主觀的なものであることを、その必須の条件とする。

客觀的の自然は必ず嚴然として存在するかも知れないが我々が認めて自然があると云ふ以上此の自然なる言葉の内容は正しく其の人の認めた^(た)ものでなくてはならない〔、〕又其人の認識する力の強弱によつても深さ乃至広さに於ても多少の差が生ずる訳である。要するに我々の認識する事に依て自然乃至周囲が存在すると言つても差支ない事になる。

次いで、「何故に我々が絵を画く事を敢てしなくてはならないのであらうか」と問う萬は、それが「私が屢々 逢着する疑問」だとしながらも、「唯私は受入れた印象を再現せんとして逆らう事の出来ぬ猛然たる衝動に襲れる事は屢々である」と、「衝動」を肯定する。

その上で、萬は具体的にどのようにして「心的印象」を描いていくかについて、言語化していく。それを萬は、「私はカンバスを携へて心的印象を象徴的に具体化すべく絵画の方面に趣く」と表現する。しかも、それは「私の唯一の歡喜でもあり生を味識すべく無二の方法であると信ずる」とまでいう。具体的なプロセスは、次のように書かれる。

私は先づ最も強き印象を受けたものを形に従つて色を着けて更に亞ぐものを第二に着ける順々に画で行く
〔〕画かうと企てたものが凡てカンバスの上に各位置を占める。

そこで一寸面白い画面が成立つかも知れない〔〕色は均整を得形は権衡が取れたものになるかも知れない。
然し私はそれで満足して筆を擱く訳には行かない〔〕私の心的印象（即ち対境）とカンバスとの間に一点
の隙もないかどうかを確かめる為めに私の心と対照しながら一々検査する。〔略〕即ち画面の効果が鈍つて
居る〔〕私はどうしても書き直さずには居られない。最初のものを必要な程度に迄強める方法を考へる。

これは、萬にとって理念的な方針にとどまるものではない。實際、「心的印象」を強く描きだすために、萬は
次のようにするのだという。

私は先づ「煙突の」形を大きくし強い色に変へる。斯くして画面が汚れ canvas は混乱の状態に陥つて行く。疲労の極度に達しながらあらゆる精力を集中してどこ迄も書き続ける canvas と私の心との間に一点の隙も見出せない画面を得る迄は筆を擱く事をしない。

萬にとつて「canvas と私の心との間に一点の隙も見出せない画面」こそが、到達目標なのだ。そのせいでは「自然の外形には遠かるかも知れない」としても、萬はこのことによつて「心の記念即ち心的印象纏て眞の自然」が「むき出して表れて来るものと思つて居る」と断じて憚らない。「そんなものは絵でも芸術でもないといふ人があるかも知れない」ことを知らない萬ではないが「そんな事には案外無頓着である」という。というのも、萬は「絵」や「芸術」であることを求めていないからだ。萬にとつては、右に述べてきた自身の「行為」だけが「生を味ふべく唯一」の方法であり、「求めるもの」は「眞の生活」なのだ。

ここまでが、積極的に語られた萬の絵画観——絵画に向かう姿勢である。その上で、「アカデミックの行き方と私のやり方とを比較して見る事」によつて、両者の差異——特徴を明らかにしようとしていく。とはいへ、当初から萬は、「彼等〔アカデミック〕の物の見方は網膜に止まるものと見て差支ない」、「網膜を通じて直接精神に交渉する事は誠に貧しいもの」と全面的に否定する姿勢を隠さず、「我々が印象に絵画の形式を一致させようとすると間に彼等は人間の造つた遠近法の約束によつて一丈の柱が十間の距離で何尺に見えるかを測量する」と、具体的な作業を対比した上で、「其結果所謂眞面目な絵で本物の様な絵で公衆を喜ばすには充分であるかも知れな

い」、それが自分の目指すものとは異なると示す。そればかりか、「そんな考察なき自然の複写を造る位ならば絵画にする迄もなく何処にでも見付るといつてやりたい」と、わざわざ「絵画にする」意義すらそこにはないと述べて、貶めていく。逆にいえば、萬のように「印象に絵画の形式を一致させようとする」と、「公衆」が喜ぶものはできないかもしねないが、「絵画」としての意義を備えた作品へと至り得る、ということになるだろう。

最後に、萬は批判への反批判も展開しているので確認しておく。

第一に、「あなたは又後期印象派にかぶれたのではないか」という疑義に対し、萬はそれが個人的な問題ではなく、また、時間の問題であつたことを、次のような表現で述べている。

前述の如き思想を懷く私は黒田〔清輝〕氏以下に依つて伝へられた画風に聞いてあまり得る処はなかつた。そして苦悶の状態にあつたのは私のみではなかつた事は無論である。後期印象派の報道は唯熟し切つた腫物（でよきもの）に対する最後の一針の役目を勤めたに過ぎない。

つまり、旧来の絵画觀・絵画教育のなかで「苦悶の状態」に置かれた新世代の洋画家達は、それを突き破る何かを求める、すでに準備を進めてきたというのだ。それを確かな理念として構え、かたちにする最後の契機としてのみ、「後期印象派の報道」は役立つたというのが、萬の状況認識である。なお、萬は「我々は同じく人類として地球の上に棲息する以上東西両洋を左程区別して論じたくない」とも述べており、西洋美術という意識より、世界的な共時性のなかで美術を考えたいという志向性もうかがえる。

第二に、書簡で指摘された「老大家に対する反抗」についても、萬は「最早や誰にも反抗する必要がなくなつた」と断じる。「強烈豊富なる眞の生活を求める以外政治運動に類する行為に興味を持つ余裕はない」という萬にしてみれば、「老大家」であろうが他の何かであろうとも、自分の目指す道に関わらないものは「邪魔にはならない」（一一面）のだ。

こうして、アカデミックを対置しながら、実作に即して書かれた萬による「友人の批評に答える手紙」は、絵画觀や制作方法を述べたという意味で、さしあたり絵画論ではあるが、それよりもひろくて深い、芸術論・人生論といつてよいものであった。

IV 「新しき原始時代」へ

最後に、本稿のまとめをかねて、後に萬鐵五郎が書いた画論を検討しておきたい。

第一に、萬鐵五郎「自分の考を言ふ」がある。

「絵を作る態度」を、「求心的性質－内向的」と「遠心的性質－外向的」とに峻別する萬は、重視する前者について、「自分の人間を奥の方へと究めて行く働き」だと定義する。「絵画が芸術となり得るにはどうしても内面的にならなくてはなりませんから、従つて求心的でなければならぬ」、それゆえ「斯くの如き問題も要するに作家の人間に帰つて來なければ解決されない筈」であり、「先づ第一に人間を作ることが大切」だということになる。そこで浮かぶ問いは、「画家が人間を作るにどうしたらよいか」というものだが、萬の解は、「一筆々々の間

に練る外にない」というものである。

筆は人です。海の水は一滴でも味がわかる様に一つの筆触は即ち全人であることを知らなければなりません。「略」筆触々々の間に内的必然性を証明する事が出来ればそれで人間を進める事が出来る筈です。いつでも内的必然性が本体ですから、その内的必然を表現しようとして外的物件としての自然が要求されて来るのです。⁽²⁸⁾

ここには、画家の全てを集約するものとして「筆触」が位置づけられながら、「内的必然性」と「自然」との先後関係まで明示されている。

こうした考え方を体系化したものが、第二としてとりあげる、萬鐵五郎「鉄人独語」である。同論で萬は、物の見方、美の捉え方について、次のように述べていく。

目を開いて、正直に見るだけにしなくてはいけない。さうでないと、色々な概念が飛込んでくる。樹木、室、人間、犬、土、自然等と云ふ概念がそれだ。僕は此等の概念を極力排斥する。外界が、眼を通じて神秘な我々の力を呼び覚ます。これが即ち美と云つて居る事だ。

我々が、斯く描かうと意志する事、それが美なのである。それで美が、個人にくつ着いて居ると云ふ事に気が付く。⁽²⁹⁾

ここで萬が警戒しているのは、主観的な認識が「概念」に侵されることだ。いわば、手垢のついた認識の仕方に囚われることなく「見る丈」にすること。そのことによつて、「外界」と「眼」との化学反応によつて「美」が生じるのだといふ。しかもそれは、どこか外部に存在しているのではなく、そのように物を見る「個人」の意志によるもので、それゆえ「美」は特定の主体－主観に宿るのだ。

こうしたことを実践するがゆえに、萬は「僕によつて野蕃人が歩行を始めた」と揚言するのだ。その内実は、次のように語られる。

吾々は全く無智でいい。見えるものを見、きこえるものを聞き、食へるものを見、歩み眠り描けばいいのである。未来派立体派は正しく文明的産物と見ねばならぬ。文明と云ふものに立脚する、だから浅薄なのである。原人は自然そのものである。吾々は自然を摸倣する必要はない。自分の自然を現はせばいいのだ。

こうして萬は、「僕は全く誰の感化もうけない」、「かくして僕は偉大に達する事が出来る」と嘯く——「僕の希望は野蕃時代にかへる事ではなく、新しき原始時代を始めること」⁽³⁰⁾ だといふことになる。同論のエッセンスは、次の二節に集約される。

自然対自己の問題なのであつて、心をひく光景の前に佇立するので全感能を通じ、より多く網膜を通じて

精神は表れるのである。

即ち対客觀の自己を見なければならぬ。絵を描くのは、自己の精神に形式（云ひ得べくんば）——カンバス——を与へるのである。然し僕の經驗を以てすれば、此の色を用ひたいと云ふ思想は、純真な美であるから、網膜の印象を排して、根本的な色彩及び形を与へるのである。僕は強い、或る烈しい筈の概念にわづらはされたくないので、唯純真ならん事を期して居る。

こうして萬の悲願とも称すべきものは「純真」の一語に集約されていく。そして、それは萬に自覺されているよう、「科学の思想から甚だ遠い事を思はないわけには行かない」⁽³¹⁾ものだ。

してみれば、すでに光／色彩の科学を謳つた印象派からの懸隔も明らかである。ここにポスト印象派を通過し、キュビズム、未来派を横目で見ながら、独自の絵画を追求してきた萬の達成は明らかである。⁽³²⁾もつといえ、それは、明治末年以来、展開されてきた西洋美術の新傾向が、大正時代に入つて到達した批評的臨界^(リミット)だといえる。

《注》

(1) 拙論「明治末年ににおける西洋美術受容・再考——言説上の印象派^{（イマージョンズ・ペイント）}・後期印象派^{（ポスト・イマージョンズ・ペイント）}」（『大衆文化』二〇二一・九）ほか参照。

(2) 同作の歴史的位置については、拙論「生の芸術」論争・再考——山脇信徳『停車場の朝』をめぐる言説」（『人文学研究所報』二〇二一・三）参照。

(3) 土方定一「萬鐵五郎ノート」（『三彩』一九六一・九）、二〇〇頁。

- (4) 文化庁文化財部「新指定の文化財（美術工芸品）」（『月刊文化財』二〇〇一・六）、一二～三三頁。
- (5) 河北倫明・高階秀爾「耽美派と表現派」（『近代日本絵画史』中央公論社、一九七八）、一七〇～一七一頁。
- (6) 村木明「独自の表現でえぐる内面世界」（『萬鐵五郎展』（『読売新聞』一九七二・一・二一夕）、五面。
- (7) 田中淳「萬鐵五郎研究序説——1911-1917」（『東京国立近代美術館研究紀要』一九八七・三）、八三頁。
- (8) 陰里鐵郎「萬鐵五郎（一）——生涯と藝術——」（『芸術研究』一九六九・三）、二五～二六頁。同論において「第二期は、郷里に沈潜した時から再度上京して湘南茅ヶ崎へ移るまでの時期（一九一四～一九一九）、キュービズム時代」、「第三期は、茅ヶ崎居住から死まで（一九二〇～一九二七）、東洋回帰、円熟の時代」（二六頁）とされている。なお、浅野徹「立体派、未来派と大正期の絵画」（『東京国立近代美術館年報』一九七八・三）には、「萬鐵五郎はフェュウサン会に結集したこの時期の前衛的な画家のうちでも最も大胆にヨーロッパからおし寄せる新しい造型思潮の波に応じた画家であった」（九六頁）という指摘がある。
- (9) 田中淳編「萬鐵五郎年譜」（『萬鐵五郎 鉄人画論（増補改訂）』中央公論美術出版、一九八五）参照。
- (10) 平澤広「萬鐵五郎 新たな全體像へのアプローチ」（『没後九〇年 萬鐵五郎展』東京新聞、二〇一七）、一八一頁。
- (11) 注（8）と同じ、三五頁。
- (12) 注（4）と同じ、一三頁。
- (13) 小寺健吉「萬君のことなど」（『絵』一九七六・四）、一三頁。
- (14) 注（13）と同じ、一三～一四頁。なお、萬博輔は「父のことども」（『現代日本美術全集二 萬鐵五郎集』細川書店、一九五四）において、「裸体美人」の発表を、「終始一貫、世に媚びることなく、世評を怖れず、生活にも敗けず、正々堂々、極めて勇敢に信ずるがままに描き通した、父の画業の有り方を宣言したもの」と位置づけた上で、「基礎過程においては、級中隨一と言はれる出来栄えで終始して居り、どの様な作品を以つてすればよいかと云ふことは百も承知の上で、當時アカデミックの他は顧みられもしなかつた世の中に、此の大作を爆弾的に発表したのであるから大変なことに違ひなかつた」、「その結果議論百出、喧々囂々たる中に、辛くも卒業を許された」（七頁）と述べている。
- (15) 今泉篤男「萬鐵五郎」（『現代日本美術全集 第六卷』角川書店、一九五五）、四一頁。なお、今泉は『裸体美人』を「日本におけるフォー

ザ的な解釈を持った最初の作品」（四一頁）と評している。

- (16) 針生一郎「大正期の「異端」の振幅——万鉄五郎ノート——」（『世界』一九七一・三）、一一四六頁。
- (17) 小林徳三郎「萬鐵五郎君の遺作記録（製作とその時代）」（萬淑子編『萬鐵五郎画集』平凡社、一九三二）、二頁。なお、同文で小林は、「萬君がその頃後期印象派について知り得た事も此の本〔ハイинд〕『後期印象派』の範囲を出まいと思ふが、彼の怖ろしい頭脳は後期印象派の精髓を洞察してこの大作となつた。彼の二十八歳のときだ。鋭敏な彼がまだ本物を一つも見ないで欧洲の先覚者のやつた仕事と呼応してゐたやうだ。」（二二頁）と述べている。
- (18) 田中穰「萬鐵五郎——大正の異才」（『中央公論』一九七九・五）、二九二—二九三頁。
- (19) 注（7）と同じ、八九頁。
- (20) 有川幾夫「萬鐵五郎の裸体表現について」（『宮城県美術館研究紀要』一九九七・七）、五頁。
- (21) 蔵屋美香「寝る人・立つ人・もたれる人——萬鐵五郎の人体表現」（『東京国立近代美術館研究紀要』二〇〇九・三）、五頁。あわせて、藏屋美香・三輪健仁編『ぬぐ絵画 日本のヌード一八八〇—一九四五』（東京国立近代美術館、一〇一）参照。
- (22) 拙論「ヒュウザン会（フュウザン会）展覧会の同時代評価」（『人文学研究所報』一〇一四・三）参照。
- (23) 注（16）と同じ、一四八頁。
- (24) 小林徳三郎「フュウザン会頃の萬君」（『アトリエ』一九二七・七）、五六頁。
- (25) 注（24）と同じ、五七頁。
- (26) 注（24）と同じ、五七頁。
- (27) 拙論「明治末年における洋画の新潮流——山脇信徳と「絵画の約束」論争の再検討から」（中林広一編『アジア圏における文化の生成・受容・変容』御茶の水書房、一〇一二）ほか参照。
- (28) 萬鐵五郎「自分の考を言ふ」（『みづゑ』一九二三・六）、二頁。
- (29) 萬鐵五郎「鉄人独語」（『現代日本美術全集二 萬鐵五郎画集』細川書店、一九五四）、二頁。

(30) 注(29) と同じ、二頁。

(31) 注(29) と同じ、三頁。

(32) 萬鐵五郎は「七光会に出した絵其他(下)」(『岩手毎日新聞』一九一五・七・六)において、「現在迄来て居る自分の必然的な推移の過程」を、「発生的及び模倣的自然の再現——印象派的網膜と形に対する熱望との矛盾的共存——内生活表現の衝動——形態の絵画的膨脹と平面化——自己対客観の本然の姿即ち受人による情熱の覺醒(現在の立場)——X(一面)として表現していた。