

萬鉄五郎の芸術の Eccentricity

中 村 義 一

Eccentricity in the Art of Tetsugoro Yorozu

Giichi NAKAMURA

Received April 30, 1987

抄録：わが国の近代美術に与えた西洋美術の影響に関して屢々言われることは、日本が西洋の模倣と同時にまた双方の文明の共存を試みたということである。二つの文化の融合は容易ではなく、絵画の世界で日本の美術家に与えた二元的な影響は、深刻な矛盾葛藤を生じた。若い美術家たちは、新しい芸術の難題に立ち向かわざるをえなかった。第一次大戦前の若い世代の中のきわめてユニークな画家の万鉄五郎は、パリ留学の経験をもたないながら、日本で最初のフォーヴィズムとキュビズムを熱心に探究した。キュビズムの特色である空間の論理的分析や知的な造形概念は、もともと日本の美術には馴染まず、その直接の影響は弱いものがあつた。万鉄五郎が双方の異なった近代美術の革命的な傾向を、同時に消化しようと試みたのは、全く例外的である。彼の一連の自画像に我々は、外部権力や内なる自我からの脱出をはかる激しい苦闘と、^{エグゼントリック}中心外れの奇抜な笑劇を、見出すことができる。

索引語：日本近代美術史 キュビズム 万鉄五郎

Abstract: With regard to the influence of the West on modern Japanese art, it is often said that Japan tried to assimilate European civilization and, at the same time, also attempted to make the two coexist. The fusion of these two cultures, however, was not easy so that in the field of painting there is no doubt that these dual influences presented contradictions to Japanese artists; and young artists were to be plagued with problems of a different nature. Tetsugoro Yorozu was one of the most unique painters of the young generation before World War I. Although he did not study in Paris, he earnestly pursued both Cubism and Fauvism at the earliest stage of their influence in Japan. The kind of logical analysis of space or intellectual plastic concept that are characteristic of Cubism are aspects that, traditionally, the Japanese have found difficult. Thus its direct influence on Japanese artists was small. The fact that Tetsugoro Yorozu tried to digest both these revolutionary tendencies is quite extraordinary. In his pictures, especially the series of self-portraits, we can observe a supreme struggle and eccentric farce, which serve as an escape from outer authority and from his inner self.

Key Words: History of modern art in Japan: Cubism: Tetsugoro Yorozu.

〈…La nouveauté, leur nouveauté, qui est le retour
à la sauvagerie, à la barbarie primitives¹⁾〉

ピカソのキュビズム以後の絵には、しばしば、それを真面目に見ようとする純真な鑑賞者の美意識を逆撫でする奇警なものがある。「かれは、ふざけているのだろうか、それとも違うのだろうか」と訝りつつも、愚にもつかぬ子供騙しとは思ひ決めずに、それが何に由来し何を意図するの²⁾かを真面目に、純真に、ひそかに気に懸けないではいられない、理解し難い種類の何か特別の神話めいた、詐術めいた——それが以降の現代美術一般のモードともなる——類のものが、その芸術を包み込んでるように思える。

1907年に描かれた「アヴィニオンの娘達」が、洗濯船と称されていたモンマルトルのみすぼらしいアトリエで、アポリネールやジャコブやサルモン等の若い仲間を啞然とさせ、呆然とさせ、^{ただと}徒事ならぬ衝撃を与えたのはよく知られている。そこに描かれている5人の裸婦は、仮借なく変形され、歪曲され、顔は仮面のように異形化され、理不尽にも怪物よろしく損壊され、無残に解体されていた。気が狂ったのではないかと友人らを気遣わせ、その際疾^{きわど}きのせいで友人から〈哲学的淫売宿〉Le b...philosophique と名付けられた途方もない絵が、キュビズムの出発を告げる記念碑的な作品となったことは、既に美術史の常識に属する。凄まじいこの絵が示す、ヨーロッパ絵画の古典的人体様式の破壊と、ルネッサンス的な一点透視法の空間観念の放棄は、そのまま20世紀モダンアートの最初の革命的な美術運動キュビズムの、基本的主張をなすものとなる。ピカソのこの新しい思想に啓示を与えたのが、イベリヤやアフリカの彫刻であり、更にセザンヌの絵であったということも、これまた美術史の常識である。E. F. フライの詳細な資料収集(『キュビズム』1966年、八重樫訳・美術出版社・1973年)によると、1906年頃にピカソはニグロの仮面を集めるのに夢中になっていたし、彼が未開芸術を発見したのはマティスを介してであるとか、ピカソとマティスがニグロ彫刻に最初に出食わしたのはドランのアトリエであるとか、いやトロカデロ博物館であるといった諸説がある。ピカソはつねづねキュビズムの発生は黒人のフェティッシュには何ひとつ負っていないことを断言していた、というブラッサイの証言さえも、別にある。(『語るピカソ』1964年・飯島・大岡訳・みすず書房・1968年・p.33) いずれにしても、フォーヴィズムの画家達の間でアフリカ彫刻に対する熱い関心が、1900年代の最初の数年に逸早く拡まっていた。

フライが確認しようとしているのは、アフリカ彫刻のヒントが「アヴィニオンの娘達」の前であれ後であれ、それが西洋の古典的規範^{カノン}から遙かに掛け離れた人間身体のプロポーションを作り上げている局面に、ピカソの興味があったということである。そしてその〈局面〉と結びつくのが、亡くなったばかりのセザンヌ芸術の教訓である。セザンヌの絵は、印象派の残した見ることと描くこととの、自然の再現描写と芸術家のイメージの構想力との、近代造形の多義に重要な諸問題を抱え込んでいる。ピカソとブラックのキュビズムの展開が〈セザンヌ時代〉と称される様式から始まるように、キュビズムはセザンヌ芸術の課題を継承し、そうであることでセザンヌがそこで育った印象派に繋がる。印象派がそこから反抗的に生れた西欧美術のアカデミックな本流に繋がり、かくしてクロノロジカルな正統——異端ではなく——として、歴史に組み込まれる。M. メルロー＝ポンティ初め幾多の哲学者らの現象学的・存在論的論究の対象となったそのセザンヌの絵の、絵画史的課題は、キュビズムとの結びつきの局面から、「自然を円筒、円錐、球に還元してとらえる」というベルナルに説いた1904年のあの名高いテーゼ通りの近代造形にあったと、気尽に単純化されてしまうであろう。法則的であるよりは十分に直観的なことは、とくに了解済みであるにもかかわらず、セザンヌもピカソも彼らの芸術は、知的・合理主義的な生真面目に畏まったテオロジカルな衣装をすっかり纏わされる。

キュビズムは模倣の芸術ではなく、創造を志向する概念の芸術である、「キュビズムは視覚の現実からではなく、^{コンセプション}概念の現実から描く」というアポリネールの定義（『キュビズムの画家達』1913年）は余りにもよく知られている。フライはこの詩人の文章を、キュビズムの理解に重大な悪影響をもたらした曖昧なものとして批判する。そう批判しながら、セザンヌとキュビズムの関係と、哲学の歴史におけるベルグソンとフッサールの関係とを照合し、フッサールの現象学における形相的還元の方法とピカソやブラックの1913、4年のキュビズム絵画との間にある数々の類似を、それは歴史的にみれば偶然の一致なのだと釈明しつつ、詳細に解説していたのであった。こうしてキュビズムの芸術は、非ユークリッド的な近代科学の抽象的・幾何学的諸概念に丁寧に包装され、梱包される。キュビズムは現実の恒久的な空間構造を分析しようと望んだ形態主義として定義づけられ、ヨーロッパ美術が極めてソフィスティケートされた知的操作の難解な産物であることが、強調されたりする。⁴⁾

従来、わが国にキュビズムの移植が果されなかったことをもってモダンアートとしての日本近代美術の脆弱さが語られてきた場合の、キュビズムなるものは、多分に上記のような合理主義の芸術として理解されていたと言える。印象派以後の美術思潮が感性的にのみ日本化し、特に表現のロマンティックな主観性を強調するフォーヴィズム乃至表現主義が体質に合ったものとして、イズム本来の造形的意味の咀嚼抜きにモード化したのがこの国の近代洋画であり、キュビズムを受入れる程の近代的造形理念の基盤が稀薄であった、キュビズムを生むに足るような伝統的視覚的リアリズムが確立していなかった、とする基本的な見方が、成立する。そのようなキュビズム受容の最も早い珍しい実例として注目されながらも、それが十分に概念的でも合理主義的でもなく、先行するフォーヴィズムやフュチュリズムと混在しつつ、やがて南画趣味と東洋的精神主義に融合変容してしまうせいで、括弧つきでしか見られないのが、万鉄五郎のキュビズムである。

ピカソの初期キュビズム絵画は、なるほど確かに、抽象的に幾何学的であり、冷徹に分析的である。モノクロームの色感は極度に抑制されて、一見甚だ禁欲的に理知的である。しかし少なくともピカソのキュビズムの本質は、その発端の「アヴィニオンの娘達」を特徴づけている、文明や秩序を嘲弄的に扱う原始的で民俗的な、異文化的野性の解放にあったのではないか。グロテスクなまでに歪曲された女性像は、単に西洋の理想美の笑殺や、空間の統一観念の破砕を意味するに止まるものではない。この絵の解体を〈攻撃〉であり〈暴行〉に近いものとして、激烈な偶像破壊を強調するバージャーは、絵のあとでピカソは自分の誘発したもの、即ちフランスのキュビズムに捕まってしまったという。バージャーは1907年から14年のキュビズム時代を、ピカソの芸術が首尾一貫して発展した例外の時期とみる。キュビズムのシステムは合理主義的であるが、それが革命的だったのは、そのきっかけを生んだスペイン人ピカソの内なる、前近代的に非合理的・悪魔的な〈ドウエンデ〉のせいであるとみるのが、彼の論の眼目であった。⁶⁾ジャン・カスーは、悪魔的な〈スペインのキュビズム〉とデカルト主義風の〈フランスのキュビズム〉の区別は一面的であると退けるが、なおキュビズムの方法を発見したピカソの創造性が、知的であるよりは、特有の気質のものであることを説いていた。⁷⁾

彼の絵に現出する風変^{エキセントリック}りな胡散臭い笑劇^{ファース}は、文明史の過程で排除され疎外され、怖れられ忌避されてきた、安寧秩序を壊乱する混沌、調和を害ねる醜悪、高潔なる精神を恐喝する徒ならぬ奇形や不具や異相のものたちの祭典に類すると言えよう。キュビズムに先立つ時代の地方出のスペイン青年ピカソが、花の都のパリでしきりにサーカスの軽業師やアルルカン、辻音楽師や乞食

のような都市の片隅の〈^{エキセントリック}中心外れ〉のものばかりを描いていたのは、偶然ではない。世紀末から社会の表層に意識化されてきたこれらは、都市文明や歴史の中の、反都市的・反文明的・反歴史的に反中心的なるものの陰喩^{メタファー}であっただろう。キュビズムは、ダグラス・クーパーが言うように、様式でも主題でもなければ特別な技法でも、美学理論でも、体系でもない。それはヴィジョン^{コンプレクシオン}の理解と誠意と近代主義と、そして当代のリアリティを表現する意志との〈結合〉である、⁹⁾という言い方が、いかに穏当だったとしても、敢えてそれは、合理主義の芸術どころか、近代文明のパスpekティヴへの帰属を拒みそれに抗う非理性の暴力の記号論的表象であった、というべきである。ブラックが色彩の解放運動としての野獣派^{フォーヴィスト}の前身をもち、他の野獣派のフランス画家達、ドランやマティスやヴラマンク等もいずれも、形態と空間の解放運動としてのキュビズムと密接な接触をもつ、共に前衛としての双方の親戚関係は——未来派との関係はさておいて——理由のないことではない。ピカソの絵の滑稽なまでの怪異さは、西欧の高貴なる精神を裏切りその權威を脅かす、言ってみれば理性的精神にとつての賤しむべき肉体=物体の怪異であり、滑稽であったに違いない。この巨匠の長い生涯の芸術に充満する逞しくも開放的な男性的特色は、そうした〈肉体的〉として理解される。キュビズムを、間歇的に立ち表われるピカソの充満したフォルムや造形性への生来的な嗜好、厳密な彫刻的肉付けへの嗜好といった、彼の絵の中に眠る潜在的性質が編み出したものとみる、ブラッサイの見解(前掲書・p.24)も、この点から考え合わせてみることができる。

上のように考えるとき、日本の最初のフォーヴィストにしてキュビスト万鉄五郎の、初期の「裸体美人」から最晩年の「ほほ杖の人」にいたる人物画の、どう見ても滑稽と真面目の同居する、文字通りエクセントリックな絵は、いかに考えられるであろうか。

*

万鉄五郎の東京美術学校の卒業制作「裸体美人」(1912年, No.27¹⁰⁾)は、日本におけるフォーヴィズムの先駆的な絵として知られる美術史上の代表的作品である。この絵に、当時の美術学校の教官が与えた成績は72点で、席次は卒業生19名中の16番であったという。この事実は、今みても並外れて挑発的でどこか不遜なものを感じさせるこの〈記念碑的作品〉が、黒田清輝や藤島武二、岡田三郎助等の明治洋画の担い手であった洋行帰りの大家の教官達にこの時に与えたに違いない当惑や反感を、十分に推察させる。響盞を買ったのがただ分別臭い教師連からだけでもなかったことは、「余りひどい絵だと思ったから」今も記憶に残っていると語る、万の一年先輩であった小寺健吉の回想(『萬君のことなど』『絵』1976年4月号・No.146)からも窺える。

100号縦長の大きな画面の真中に、画面手前つまり観者の目の前に両足を伸ばして、裸婦が草の上に横臥しているのはよいとしても、纏っている真紅の腰巻きが、何とも不遠慮に強烈である。黒い鼻の穴二つを真正面に向けて、招き猫のような妙な右の手振りをして寝転がっている裸女と、頭上かなたの空に浮ぶ意味ありげな形状の雲らしきもの——後年に作者自らが、「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巻いて鮮緑の草原に寝ころんでヘイゲイしている図」(『私の履歴書』『中央美術』1925年11月号)と書いていた、天下を睥睨する大胆不敵な意図は理解できないことはない。フォーヴィズムの先駆的な作と目されるのが、多分この点に関してである。緑の草と赤い布の鮮烈なコントラスト、自由奔放な速度感のこもった筆触、こだわりのない輪郭線による大掴みの形態把握は、正しくフォーヴィックであろう。だがそれ以上にこの絵を特色づ

けているのが、「不思議な喜劇的情況設定」と陰里鉄郎氏が呼んで万の絵の顕著な特質の一つに加え（『万鉄五郎(2)』『美術研究』第258号・1968年、p.33）、あるいは宮川寅雄が「喜劇的な気配」とかつて呼んだ（『日本近代絵画全集』(9)・講談社・1963年、p.15）、意表をつく〈おかしみ〉の感覚であるのは、確かである。

絵が時間のかかった準備の上に作られたことは、残されたデッサンや下絵や油彩習作によって既に知られている。下図と思われる方眼の線の上に几帳面に描き込まれた木炭デッサンの「裸体美人図」（デッサンNo.3）を見ても、制作がその場の単なる思い付きではなく、鼻の穴も左右の手の曲り具合も、モデルの慎重な写生にもとづいた計画的なものであったのは、明らかである。6号程のカンバスの油絵習作（No.29）は、人体のアールヌーヴォー風の形のうねり具合が、ふと青木繁の1903年の色鉛筆と水彩による「黄泉比良坂」を連想させる。病没したばかりの先輩画家のこの絵は、万ら美校在生によるグループ・アブサント会の前年5月の小品展に展示されていた。これらの習作を作者が、モデルを緑色の蚊帳の上に横たわらせて写生したという話は、真剣であってまたどこか滑稽である。「裸体美人」はこのように作者が時間をかけて真面目に取り組んだ末の制作物であったのは疑いようがない。絵の〈おかしみ〉が含む不真面目さの印象はかくて、真面目さに中和されるであろう。おかしみは、作者の若々しい大胆率直な表現意図のオーバーな強^{した}かさ¹¹⁾がもたらす調子外れの慮外の効果として、受取られるであろう。これがフォーヴィズムの天衣無縫の画風であると了解されて、作者が実は持っていたかもしれない〈底意〉のようなものが、見過されることになるかもしれない。

卒業制作展には、12号Pの「自画像」（No.29）も同時に並べられていたが、このごく普通の半身像の印象派風の穏健さは、傍の大作の積極感を一層強めていたことだろう。この自画像を、同時期の制作と思われる3号Sの小さい「自画像習作」（No.28）や12号Pの「点描風の自画像」（No.30）と見比べるとときには、油彩の表現法の研究に真剣に勤しんでいる画学生の姿勢しか、そこには見えないであろう。美術学校にトップで入学した万が、頗る奇行に富んだ人物で、「彼の奇行たるや、如何にも乱暴で、また無頓着でも、彼なるが故に、誰もそれに対して腹を立てる様なことは出来なかつた」という同級生片多徳郎の回想がある。（『万と僕』『美術新論』1927年6月号）また「学校時代はよく級長に成られ極真面目の中に時々奇抜な茶目振りを見せていました。……宴会等に興に乗ると裸踊り、放歌等をやり又猫の啼声は最も得意の出し物でありました」という「十の字」生の思い出もある。（『学生時代』『みづゑ』1927年6月号）卒業の前年に結成されたクラス内の革新派によるアブサント会の仲間らと共に謀の上、万は卒業式をボイコットしたというが、卒業制作展の「自画像」（No.29）の着物の胸をはだけ、首を真直ぐに伸ばし、眩しげに頼りなげに眉をしかめてどこかあらぬ方を見ている、既に妻子のある27歳の青年万鉄五郎の、口髭たくわえた顔は、初心な画学生のそれというよりも、目や頬の辺りに胡散臭い笑いを含んで、いかにも意味ありげに見えてくる。この絵が、あの「裸体美人」と並んで展示されていたことを想像すると、抜け抜けと裸体美人を名乗る絵を、^{グラン・ヌードル}大師匠黒田清輝のコラン仕込みのあの優美な「花野（下絵）」（1907年）のパロディとして持ち込んだのかもしれない、絵のひそめた〈他意〉や〈害意〉が、次第に際立ってくるかに思われるのである。「黒田氏以下に依って伝えられた画風を聞いてあまり得る処はなかつた」と彼がはっきりと書いて、明治洋画の遺風との決別を告げていたのは次の年（1913年）のことである。（『友人の批評に答える手紙』『鉄人画論』1985年・中央公論美術出版、p.354）

美術アカデミズムに反抗する革新派としての万の面目は、この年（1912年）のフェウザン会展を

含む幾つかのグループ展に、あい次いで精力的に発表した作品群に、如何なく示されている。この1年の作品としてはほぼ30点の油彩画が教えられ¹²⁾、「裸体美人」の大作を初め、ゴッホ張りの児童画のような風景画「太陽の麦畑」(No.33)¹³⁾、「煙突のある風景」(日動No.8)¹⁴⁾、ゴーガン風の「赤マントの自画像」(No.33)等の目覚ましい大胆率直な作品が含まれる。これらの作品をもって10月のフェウザン会の旗上げ展に臨んだ、万鉄五郎最初制作意欲の最も昂揚した1年であったが、勿論これは彼のみの個人的な事柄でもない。ゴッホやセザンヌ、マティス等の後期印象派に熱烈に傾倒する岸田劉生や高村光太郎、斎藤与里や中川一政等、明治第3世代の若者達の、万をも巻き込んだ燃えるような新時代の機運があった。

前の年1911年(明治44年)美術学校在学中のアカデミックな油彩の裸体人物画(「裸体習作」日動No.104、「女の全身裸体」No.103、「男の全身裸体」No.102)から、あの「裸体美人」が突然に現われて、それから次々にゴッホ流の風景画や、何が描かれているのか見分けのつかぬ非形象絵画「無題」(日動No.111)に至るまで、1年間の30点に及ぶ作品群は、疾風怒濤のごとき画風の展開を示している。美術学校後半期からフェウザン会参加の時期にかけての、陰里氏が〈フォーヴィズム時代〉と呼ぶ1908年(明治41年)から1914年(大正3年)に至る4年間程に多作な時期は、万の生涯にない。そして第2回フェウザン会展の出品作「日傘の裸婦」(No.52, 1913年)のような独自の万スタイルの人物画の成立を、この時期の一つの頂点として、フォーヴィズムや表現主義や未来派やキュビズムの多様な20世紀ヨーロッパ美術の様式的感化を、それぞれの作品が敏感に反映していた。しかし〈フォーヴィズム時代〉4年とはいえ、作品の数からみると、1913年(大正2年)の油絵作品数約12点¹⁵⁾、1914年約8点の、2年間の制作数を合わせても、実は1912年1年間の数約28点に及ばない。画面に横溢する前衛的な創造意欲も、少なからず相違する。1912年の大胆で奔放な反自然主義的な画風は、翌年の作品では例の「日傘の裸婦」(No.52)等の幾つかに前年の余熱やセザンヌ・マティス風が部分的に看取されるものの、過激さや奇矯さは影を潜めてしまう。いかに1912年が、万鉄五郎の画期的な一年であったかが判るのである。

万はこの第一の時期(1912年—14年)に、9点もの多くの自画像を描いていた。その内の7点までが1912年の制作である。水彩画とデッサンの自画像を加えると、もう2点増える。万の41年の生涯の自画像20点(水彩、デッサン3点を含む)の内の実に9点が、この1年の作なのである。1年間の全油絵作品30点中の人物画12点の内7点¹⁶⁾が、自画像であった。この画期的な時期の万の内面的展開の相は、恐らく7点の自画像連作に最もよく表われているであろう。事実この時期の彼の絵の「^{エキセントリックな}奇矯」は、その連作を抜きにしては語ることはできない。

更に言えば、彼の生涯の23点の自画像の制作年には、1915年(大正4年)の郷里土沢の8点(水彩画1点を含む)というもう一つのピークがある。東京での1912年と地方でのこの1915年の、まる2年の間隔を空けた二つの年における二つの自画像のシリーズが、何を明かし、万の芸術の展開の上にそれがどのような意味を持つか、これは考えるに価する興味深い問題点である。

*

1912年(明治45年)の万鉄五郎の自画像連作9点は、図録番号No.28から34までの油彩画7点と、水彩画のNo.10及びデッサンNo.3の2点である。卒業制作展に出品した「自画像」(No.29)を含む最初の3点は、アカデミックな描写から抜け出す過渡的な非自然主義的作風を示す。特に黄と赤とブルーの鮮明な色で渦巻くような逆光の上半身を描いた「点描の自画像」(No.30)には、初期のカ

ンディンスキーを思わせる新鮮な弾みのついた感覚がある。続く4点「雲のある自画像」(No.31)「雲のある自画像」(No.32)、「赤マントの自画像」(No.33)、「赤い目の自画像」(No.34)は、一見して誰しも忘れ難い、まことに強烈奇異な印象を与えずにおかない独自の自画像である。

同じ年の作品でありながらそれぞれ内容の著しく異なる4点の絵の制作順序は、この年の作者の芸術の展開を考える上で重要である。4点中「赤い目」(No.34)が早く、「赤マント」(No.33)が後で両者の間に、相前後して描かれたと思われる「雲のある」(No.31, No.32)の二点があるであろうと想定する陰里氏の根拠は、No.33の「赤マント」が10月の第1回フェウザン会展出品作で、No.34の「赤い目」はそれ以前の5月の山中氏主催美術展に出品したものではないかという推測にもとづくようだ。(『現代日本美術全集』(18) 集英社・解説参照) 自画像の制作順を考える上で、他の作品の制作順との比較照合は有効に違いないが、遺憾ながらそちらの制作の順番も明らかではない。陰里氏によると、5月の山中氏主催美術展に「裸体美人」(No.27)「太陽の麦畑」(No.55)、「習作(女)」¹⁶⁾、「赤い目の自画像」(No.34)、「風船をもつ女」(No.37)が出品され、6月のモザイク主催第1回展には、木版画「太陽と道」(版画No.2)のような仕事が展示される。そして10月の第1回フェウザン会展出陳の7点中に、「女の顔(ボアの女)」(No.36)「風景(煙突のある風景)」(日動No.8)、「風景(春)」(日動No.9)、「赤マントの自画像」(No.33)が含まれる。

少し後に郷里に戻った万が1915年(大正4年)に地元の『岩手毎日新聞』に書いた文章(「七光会に出した絵其他」『鉄人画論』pp.355—358)によると、彼の絵の変遷は、次の5つの〈必然的な推移の過程〉に要約され総括される。第1が「発生的及び模倣的自然の再現」つまり自然模倣の写実主義。第2が「印象派的網膜と形に対する熱望と矛盾的共存」つまり白馬会流の印象主義的色彩表現とセザンヌ風の形態表現の問題意識。第3が「内生活表現の衝動」つまり後期印象派的・野獣派的な主観主義的個性主義。第4が「形態の絵画膨脹と平面化」つまり表現主義的あるいはキュビズム的構成。第5が「自己対客観の本然の姿、受入れによる情熱の覚醒(現在の立場)」つまり精神の顕現と上昇を目指したカンディンスキーの表現主義に近い方向。——彼自身の言い方によると、この要約のうちの、第2の時期が美術学校時代の前期、第3の時期が美術学校後期からフェウザン会の頃までの、問題の時代に該当し、第4がフェウザン会以後の、東京を離れて郷里に帰る1914年(大正3年)前後の時期に当る、と考えることができる。(図録No.56の解説参照) 「一步一步固く踏み締めて来ている」と先の文中に公言するこの〈変遷〉は、要するに、印象派からカンディンスキーへの、1910年代までの現代絵画の展開を、自分の仕事に当て嵌めた言わば〈正当化〉〈正統化〉とも見える。その意図は、中央を遠く離れた辺地の郷土の人達への啓蒙の意識を別にすれば、自己画業の回顧的な整理によりも、転機に立った自分の芸術の今後の方向と課題とを見究めようという〈自己確認〉にあったであろう。何にしても明らかなのは万が、自分は既に後期印象派でも未来派でも何でもなく、自分は自分であり、自分の道は自分で押し切って進むよりしようのないことを、そこで宣言していたことだ。

彼の言う〈変遷〉を、彼自身の画風の展開にそのまま具体的に適用できるかどうか、確実ではない。1913、14年の作品群を瞥見するだけでも、それらが進展か後退か、フォーヴィズムとキュビズムの以前か以後か、俄には定め難い不確かな印象である。印象派からキュビズムへの、自然主義的描写から非自然主義的・主観主義表現への図式的展開を、先の自画像の連作4点に当て嵌めるのは、困難である。また「裸体美人」(No.27)、2点の「雲のある自画像」(No.31, 32)に共通する芋形の雲や、「太陽の麦畑」(No.55)や「風船をもつ女」(No.37)、「赤い目の自画像」(No.34)に共

通する鋭角的な筆触など、画面の細部のモチーフや描法の類似点も、短期間の作品の制作順を決定する極め手には、直ちになりそうにない。図式的にも画法上からも、自画像連作の制作順の判断のしようがない程に、それぞれの作風が極端にちぐはぐに異なっているということである。仮りに「赤い目」(No.34)を最初に置くとすると、その前の「点描の自画像」(No.30)や卒業制作展の「自画像」(No.29)からこれへの展開は、その間に何カ月かの間隔を想定しない限り、唐突であり意外である。「赤い目」から2作ある「雲のある自画像」のどちらの作品への展開も、やはり唐突であり意外であることに変わりはない。その「雲のある」から4作めの「赤マント」(No.33)への展開も、これまたいかにも唐突で意外と言わざるを得ない。4つの作品をどのように並べ換え、組み合わせたとしても、前後関係は依然として唐突であり意外であるだろう。それは、それ程に画家の内的動機の振幅が激しく、情緒不安定であったか、でないとする、そう演じていたかもしれないことを示す。一つの制作が、他の制作との連続や因果関係を断ち切る程にボルテージが高く、各作品が自律的に完全に充塞していることを示す。

黒い羽織を着た和服姿の「雲のある自画像」(No.32)は、言わば普通の再現的具象作品で、黒色の太い輪郭が、やや横向きの自分の上半身を大まかに力強く描き出している。顔に塗り込まれた茶色の油絵具は、入念であって速度感があり、ゆっくりと時間をかけた制作とは思えないが、油気の多い絵具は、粘り執拗さを十分に含んでいる。バックの塗り方も無造作で、何よりも、緑色と赤色の芋形のあるいは水母のような頭上^{クラゲ}の二つの雲状のものが、非常に気になる。何かのシンボリズムというより、もっと造形上の処置のように単純明快に思え、ユーモラスな〈おどけ〉の仕掛けとも見える。「YORODU」のサインも、洒落っ気があって余裕がある。描かれている顔は、それをどのように見るにしても、真面目であり、横目に鑑賞者を見返す眼差しは目許が赤くて、臉の重たげな、疲れた眠そうな面持ちに見える。ここに宮川寅雄は漂う憂愁を見、土方定一は自己の内部世界の感傷を歌う感傷詩を見ていた。(宮川・前掲書, p. 8, 土方・前掲画集, p.151)

「雲のある自画像」(No.31)は、黒色のバックの中に、白っぽい服を着てしゃんぽり肩を落した、俯き加減で伏目の頬の削げた男、つまり〈自分〉がいる自画像である。頭上に例の赤い芋形あるいは蕨^{ムササビ}状の雲が、まるで頭光^{エンプレス}のように浮んでいる。両目の下脛が朱色の線で引かれ、眼の囲りに濃い隈がある。顔も上体もバックも、丁寧に絵具が塗り込まれ、形も色も——まるでマンガのように——端的に平易な画面である。スケッチブックに残されているこの絵の鉛筆スケッチ(スケッチブックNo.7)を見ると、極端に頬がこけ鼻梁の尖った憔悴した顔付きで、一種自虐的な視線を思わせるものが、ここにはある。だが別に、油彩の画面の人物=自分が眼を上げて真直ぐに見たときの鉛筆デッサンが残されており(『近代の美術』(29)至文堂)、眉を釣り上げて上目遣いにじろりと見上げるそこでの顔は、唇に笑いを帯び、何かの悪巧みの結果を北叟笑んで見ているかのよう、如何^{いか}わしげな奇妙な表情である。そう思えば、円光を頭上に頂き、自分をこの世ならぬものに擬すかのような、しかも、円光が奇妙な綿菓子か柔らかい蕨^{ムササビ}か毛虫みたいに頭の上にふわふわと漂っているこの自画像は、人物即ち〈自分〉がしゃんぽりと肩を窄めて心細げに佇んでいると見れば見えるだけ、一層そう仕組まれた作意的な道化に見えてくる。あるいはそれは、画家の脳髄の中の思念や妄想を暗示するものかもしれない、重しのような腫れ物のような疎ましいものなのかもしれない。聖者や天使、偉大なもの高貴なるものの真下に畏縮し恐懼する自分の、アイロニーとも見える。

「赤い目の自画像」(No.34)は同じ顔の造作が、キュビズム風の面^{フェイス}の分割と、鋭角的な素早く走

る直線や筆触によって、組み立てられる、と言うよりも無残に分解的に扱われる。バックは衝撃的な真赤な色で塗り込められている。〈赤い目〉という題名通りの血走った目付きは、上目遣いの眼球が恨めしげで、赤い目の囲りを黄や青や緑でけばけばしく隈取りした異相は、恰も怪しげな仮面である。胸をはだけた行儀の悪い酔いどれか、気のふれた小心な男のように、沈痛におどけた印象である。鋭角をつくって突っ切る未来派風の動感を持つ筆触や、キュビズム流の面的分割は、「太陽の麦畑」(No.55)や「風船をもつ女」(No.37)に近いものがある。黒いバックと赤いバックの全く対照的な二つの画面である「雲のある自画像」(No.31)とこの絵との二つの制作は、どちらが先か後かは定めようがない。ただ「赤い目」の下絵習作と思われる水彩の「自画像」(水彩 No.10)の画面右隅に、「風船をもつ女」(No.37)の画面に見られる同じランプの光が描かれているところから、双方のタブローの制作時の接近が推測される。バックと人物が切込み線によって入り混じる「赤い目」の画面の処理のダイナミックな要素に、また「風船をもつ女」の表現に、未来派のポッチョーニの絵との共通点を指摘し、未来派の影響を強調するのは浅野徹氏である。氏は、マリネッティから直送された未来派の資料多数が、1912年(明治45年)当時、木村莊八¹⁸⁾らを通してフュウザン会同人の間に知られていたらしいことを、実証的に詳しく論究していた。

連作の中で一番小さい4号大の画面の「赤マントの自画像」(No.33)は、前作とはまた全く異質の作風である。単に形式上の相違だけではなく、自らを対象化する〈自画像〉としての内面性の相違をすら思わせる程に、掛け離れた絵に見える。先ず前の作品が持っていた未来派風あるいはキュビズム風の緊張感に満ちた空間と形態の動的要素が、消失する。代りに丸みのある大まかな筆触と線が表われる。色感も単純で明るく、赤と緑の色面の処理が効果的である。俯き加減であった人物は、顔を真直ぐに上げ、額の毛髪を掻き上げた広い額を出し、散髪のしたてのような涼しい面差しで、思い入れの風よろしく平静に威儀を正し、取り澄ました焦点の定まらぬ視線を正面に向けている。朱色の線の目張りは上脛にだけ残されているが、目遣いは穏和で静かである。ピエロの仮装じみた、首の周囲が真赤で下部が緑色の、いささか珍奇な衣装は、絵を日本離れのした異国的で劇場^{エキゾチック ドラマティック}的な肖像にしている。

赤や緑や黄色のコントラストの強い色面のせいで、この絵はふとゴーガンの風変りな風采の「自画像」を連想させる。ワシントンのナショナル・ギャラリー蔵の〈戯画的自画像〉Portrait charge de Gauguin と称されているこの画面には、実は林檎や蛇が描き込まれている上に、絵の中のゴーガン自らの頭の上に、円光^{エンブス}が丁寧に描かれていたのである。ここには神話的・キリスト教的な寓意があり、自らを絵画上の救世主になぞらえるものであるという解釈がなされたりする。(『現代世界美術全集』(7)集英社・解説参照) 万鉄五郎がこの絵をヒントにして、「雲のある自画像」(No.31)を描いたとは思えないが、また〈野蛮人〉を志向する万がゴーガンに無関心であったとも思えず、誇張され戯画化された万の自画像連作は、まさしく〈戯画的自画像〉である。作者がそのように自分自身を対象化し、仮面化・道化化し亡者化していることで、ゴーガンのそれよりはずっとサディスティックに戯画的である。コミックに奇矯なものになっている。真の喜劇は笑わせるために奇形は用いないと言われる。だからこれは、笑わせるためではない真の喜劇か、笑わせるための喜劇的な別のものかである。そもそも幾多の回想によると、学生時代の彼は美少年であった。「可愛らしい顔をした制服制帽の美少年」(真田久吉)であり、「弱くはなかったが細い方の顔で奇麗でした」(十の字)、「白皙、口鬚が非常に濃く……眼は——あのつぶらな奇麗な眼は、万君一生の珠寶だつたと思ひます——……鼻頭がほつそりとして、寂し気でした」(木村莊八)、

「実にいゝ顔をしている。研ぎあげた璞のやうな顔だ」(中川紀元・以上いずれも『みづゑ』1927年6月号)といった多くの証言がある。『美術新論』の万鉄五郎追悼号(1927年6月)に掲載されている、幾分小さめの山高帽を被り、幾分大きめの礼服の正装姿で、幾分気後れ気味の目付きで写っている口髭生やした貴公子のような端麗でハイカラな肖像写真は、万鉄五郎という名前や彼の絵から思い浮べるものに全然そぐわぬ、少なくともあの自画像連作とは似ても似つかぬ印象を与え、何とはなく滑稽、とは言わぬまでも、何とはなくユーモラスである。

何にせよ安定を著しく欠いた、急傾斜した自我意識の下に、「裸体美人」(No27)から「煙突のある風景」(日動No8)の児童画じみた突拍子もない絵を経て、骨格が丈夫で真率な「ボアの女」(No36)や「女の顔」(No35)に至る30点もの作品が、1912年(明治45年)の1年間の内に猛然と描かれていたのである。時代の若々しい気運に触発されながら、その中で自分自身を仮面の道化と心得る程の、気懸りな精神がここにはあった。

*

初期の代表作の一つ「日傘の裸婦」(1913年・No52)の制作のあと、1年後の1914年(大正3年)の夏に、30歳の万鉄五郎は一家をあげて郷里の岩手県土沢へ帰郷する。少年時代をそこで過ごした東北の草深い辺地で、「目をあけている時は即ち絵をかいている時だ」(小林徳三郎『アトリエ』1927年7月号)と言われる程に、ひたすら制作に没頭し、1年余り後の1916年1月に再上京、翌年の第4回二科展に出品して話題になったのが、日本キュビズム絵画の記念的作品とされる怪物的な大作「もたれて立つ人」(No83)である。1913年の「日傘の裸婦」から1917年の「もたれて立つ人」への展開、万のキュビズム絵画の成立の事情は、孤独な制作生活に沈潜した土沢生活1年が、明かしてくれるに相違ない。生涯の自画像20点中の、先に取り上げた1912年の9点に続く8点が、実にこの土沢時代の作なのだった。

勿論、やがて再上京後の1918年の不思議な一連の風景画、「木の間から見下した町」(No89)その他の、宮川寅雄が〈大地の精〉と言ひ、陰里氏が万の〈原風景〉と呼ぶものに蘇える、この時期の何点かの山や森や農家を描いた風景画も、後に触れないわけにはいかないように、決して無視することはできない。にしても、中央画壇やそこに流入する海外新思潮に背を向け、現代都市から隔絶した辺地で、〈自己検証〉と言われ〈沈潜〉と言われるようなものが、彼の自画像連作により明瞭に窺われるだろうことは想像に難くない。尤もこの帰郷は、「生活と制作上の理由から」とは言うものの、本家の父の家族とは別に「隣接したモダンな木造西洋館にアトリエを構える一方、電灯会社の代理店も営むが、店はほとんどよ志夫人にまかせきっていた」(日動版画集「年譜」)と言ひ、暮らしにそれほどの逼迫感や切迫感があったとは思えない。翌年9月には東京と盛岡で個展と作品頒布の画会の計画を立て、その準備のために上京までしている。11月に画会を興して、155名もの多くの申込みを受け、「この時の頒布会用の絵だけでも百五十点をこえる数となり、頒布は在郷中に終らず翌年上京後も制作された」(前掲「年譜」)といった多忙な作画生活に、追われることになる。ここで万は水墨山水の掛軸を多作し、売り絵のための風景画や肖像画を、描きまくっていたようである。彼の芸術の自己検証や沈潜は、こうした前後関係において見究められる必要があるだろう。

「目のない自画像」(No65)から「自画像習作」(No70)及びデッサンNo7の「自画像」に至る7点と「土沢風景」(No71)の裏面に描かれている1点が、この1年(1915年)の連作である。翌

1916年の作とされている「自画像」(No.78)も、連作との関連において当然吟味の対象にされうる1点である。制作順序は、前の連作の場合と同様に作品自体のみからでは判定しにくい。

8号Pの「目のない自画像」(No.65)の、のっぺらぼうの目も鼻も口もない顔は、先のような状況と考え合わす時にまことに意味深長に見える。しかしこれは単に即興的に作られた、たまたま口を描き込む寸前に中断した未完の習作かもしれない、画面の下部には明白に塗り残しがある。問題は、未完成作品に見えるにもかかわらず、作者が「T. Y」の署名と1915年の年記を、画面左下に書き入れていることである。ノッペリと目も口も欠落した、怪人のような仮面のような啞然たる相貌は、だがそこに目や口の細部を描き加えれば、失ってしまうであろう何か大切なものを未だ失う以前の、それで〈既に〉完結した顔であるのか。自分の顔であることによって顔の普遍性を欠損せずにおられない、直視に堪えない地顔の存在をそこに見出すように思う。

同寸法の「自画像」(No.66)は、その絵の顔に目鼻を描き入れて現われたかのような、思いの外に変哲も無い凡庸な人相の自画像である。頬の肉の落ちた、無精髭も生えていそうな疲れた顔付きではあっても、眉を上げて正面を見返す眼は、あらぬものを見詰めているかのように大きく見開かれている。全体に丸みを持つ素早い筆触の速度感は、粗い中にフォーヴィックな律動感覚があって、むしろ快い。画面右下に「Ttetu.YORODU」の署名がある。YOROZUをYORODUとするサインは、1912年の「雲のある自画像」(No.32)がそうだが、初期作品では珍しい。

この絵の筆触をいきなり気任せにダイナミックにし、顔の造作を「目のない自画像」(No.65)の原形質のものに向かって、仮借もなく思うさま毀したのが、同じ8号Pの「自画像」(No.67)のように思われる。これはまた驚くべく怪異な人物像である。目や鼻の顔面の各部分をつくる線は太く、平たい筆触は、顔を形づくるよりは勢いよくそれからはみ出し、迸る筆勢が顔そのものを手酷く損壊し変容している。瞳孔を欠いた白眼を刺き出し、顎の外れた口で、画中の男は、狂ったように髪振り乱して怒号し喚き威嚇しているようだが、それは外ならず今その顔を描きつつある作者自らに向かってであるかのような。見る者をたじろがせ、聾聾させずにおかない容赦のない描法は、60年後のアメリカ抽象表現主義のデ・クーニングの徹底的に歪曲されたグロテスクな女性像を思い出させる。絵にはサインはなく、これこそ〈未完成〉の、なおまだ描き続けるはずの習作だったかもしれない。しかし絵に漲る爆烈的な解体感は、次の段階での総合や再構築や回復を求める性質のものでもなかろう。この絵における解体は、顔なるものの解体であると同時に形式の解体であり、絵画通念の解体であり、更にそこで対象化されている〈自我〉そのものの解体、つまり否定を媒介にした一切からの自己解放であった、と見ることもできよう。しかしそれよりもこの臆面の無さは、人間の顔の〈尤もらしさ〉のシニカルな凌辱であって、それ以外のものではないように思われる。「土沢風景」の裏に描かれた、この年のものと推定されているサムホールの板の小さい「自画像」は、その筆触の速度感や目のフォルム等から、この絵に接近した時期のものと思われる。

「自画像」(No.68, 8号P)の人物は、眉根に皺を寄せた大きな丸い目で、横目に画面の外を見据えている。顔の細部が、張りのある筆触で大掴みに要領よく、彫塑的に扱えられ、予想外の薄塗りですら丁寧に描かれている。この絵と比べる時に、前の作品のデスペレートなまでの発作的な解放感が際立ってくる。画面左上の「T. Yorozu」のサインの珍しく細字の筆記体が示すように、絵全体が案外に細心に作られていて、バックの直線的な構成も計算されている。そこに居座る他人を、陰気な横目でじっと見透かそうとする、たじろぎなく見開かれた大きな冷静な目である。

茶褐色と黒の極度にくすんだモノクロームの色調ながら、鼻や目許の黒い線に沿ってのぞく朱色がアクセントをつくって、丸みと弾みのある形態感を生むと共に、内向的な陰性の印象を柔らげている。

連作中の最も大きい倍以上の25号Mのサイズの「絵を描く自画像」(No69)は、珍しく画架に向かって制作中の自分の半身を描いた、油絵である。日動出版の画集ではこれが1911年(明治44年)の制作年になっているのは、連作にそぐわない倍以上の大きさの絵のサイズのせいで、別の年の制作と見做されたのかもしれない。絵筆に逸^{はや}った勢いのあるこの年の連作に比べて、描法が多少異なっているように見える。しかし何よりも、丸みのある弾力的な全体のフォルムの感覚や、人物の髪型自体に、連作と直接に繋がるものがあり、1915年の制作に間違いはないであろう。ここでは〈自画像〉は、作者の人間的な自我意識そのものよりは、もう少し別の、画家意識を感じさせる。威儀を正した和服姿でパレットを構えて、大きなキャンバスに向かい、目の前の自分を横目に眺める画家の表情は、眉根に皺を寄せ、目をしっかりと見開き、少し口をゆがめて、絵具の塗り方にみられる画面の慎重さと同じに、慎重な面持ちである。それは、東京を去って僻地に籠り、たった独り絵を描き続けようとしている画家の、ひそかな決意や覚悟を感じさせる。姿勢や絵の雰囲気にも多少とも滑稽^{コミカル}なものが感じられるとすれば、それは、人が自らに対して独り謹直になり、健気に誠実になろうとすればする程おのずと嵩じる場合のある、内的外的な違和や自己疎外^{さうがい}の感覚の含む嗤笑の類いのもののせいに違いない。彼の芸術には、そのような種類の敏感な反応を然り気なく画面化した、真面目と番^{つがい}になった滑稽が本来的に付き纏っているように思われてならない。この期の連作の最初の作に当るであろうこの絵と並べる時、自分の真面目の滑稽を自ら嘲弄的に活写する、画家の暴力的・発作的な先程の「自画像」(No67)のサディスティックな画面の特異さが、了解されることだろう。

上の絵の内容に近いのが、連作中の10号Pの「自画像習作」(No70)である。顔の向きは逆だが、横目の強い視線や、眉根の縦皺のつくる表情の強さが、それを思わせる。メキシコのディエゴ・リベラ——1910年代のリベラはパリでキュビストであった——の絵を連想させる粘っこく強靱な筆触や、弾力的な線、胸をはだけ頭をもたげた精悍な姿勢や面構えは、前作の装われた画面に比べて、明らかに粗野である。観者を見返すその目からは、異常ななまなましい精気が感じられる。

次の年1916年の制作とされている8号Fの「自画像」(No78)は、再上京後の作品になる。赤い目や頬の線、突き出て見える唇などが、何か不足げに呟いている人の表情を思わす。顔の向きが同じ前年の「絵を描く自画像」(No69)と比較してみるのには、興味深い。同じような和服で、眉の縦皺も、斜眼の両の眼も、鼻から頬への皺も、閉じた口許も、鼻髭も、耳も額も、殆ど同じ造作である。ただ一見して大きく違うのは、この絵の人物の首が太く短く、肩が豊かで肥えていることである。また顔の向かって右半分が、左半分に比べて恐ろしくずり上り、目が釣り上っている。そのため絵の中の視点は定位置から上へ、顔をやや見下ろす位置へ自ら移動することになる。自分が自分を写生する〈自画像〉としては奇妙な空間感を持つが、これは作爲的に違いない。筆勢に強い張りのある意欲的な画面で、初期キュビズムの立体表現の感化が見られる。同じ顔の向きの「自画像」(No68)とあい前後して描かれたものと推測され、二作のどちらかが、大正8年の太平洋画会展に「顔の研究」の題で出品された作品であるとする陰里氏の推定は、その通りであろう。「其色が随分破壊的であるが一気呵成と云ふ風なもので、彼のピカソ一味のギュグユーや

つて行く深酷さはない」という石井柏亭の展覧会評（『中央美術』1919年3月号）からすると、No.78の方がそれらしい。

上記のような自画像連作の顔の表現に、アフリカ彫刻に惹かれた〈ニグロ時代〉のピカソの様式を見出したり、またそこにドランの影が語られたりして、万のキュビズム的探究は土沢隠棲時代に始まったとされる。¹⁹⁾ 同時期の万の静物画「パイプのある静物」(No.63)に、既に美術雑誌や翻訳書に紹介されていたピカソの静物画や、ファン・レースの静物画との類似が具体的に指摘されて、万のキュビズムの様式成立の事実経過は、漸く実証的に明らかになりつつある。(図録の有川幾夫氏によるNo.83の解説参照) 土沢時代の唯一のヌード作品である12号Pの油絵「裸婦」(日動No.127)の、線による形態の構造的表現は、いかにもキュビズム的で、2年後のあの日本絵画史上に類例のないキュビズムの裸婦像「もたれて立つ人」(No.83)を、はっきりと予告するものであるが、このキュビズム的な探究は、土沢帰郷直前の作品である人体構造のデッサンの極めて堅牢な25Pの大きな油絵「男」(No.58, 1914年6月)、あるいはそれと同時期の作品に違いない8号Pの「裸婦」(No.59)のような仕事の延長であることも、また等しく認められうる。

キュビズムだけの事柄ではなく、1915年の「構図」(墨画No.16)と題された25センチ四方形の非形象の紙本墨画や「木の間風景」(同No.15)とその鉛筆素描が、当時図版で紹介されていたカンディンスキーの一群の抽象絵画によって喚起されたものに相違ないことも、詳しく論証されている。(図録の有川幾夫及び牧野研一郎氏の解説参照) こうした独自の不思議な非形象的絵画は、例えば1910年(明治43年)頃の「森の道」(No.25)あたりから始まって、「無題」(No.40, 1912年)や「木の間から見下した町」(No.89, 1918年)、「かなきり声の風景」(No.91, 1918年)等を経て、1923年(大正12年)の「桑と自転車」(No.109)に至る、土方定一が「万鉄五郎が世界的巨匠であったことを、そして万鉄五郎の孤独と物質的な貧しさを悲しむのである」(『日本の近代美術』岩波新書)と書いていたような、彼の風景画中に見出される。

万のキュビズムや表現主義がいつ始まったか、未来派の影響はそれにどの程度先立ち、それらと彼のフォーヴィズムとのかかわりはどうか、といったことを実証的に決定することは、万の芸術のキュビズム的、あるいは未来派的、表現主義的表現の自発的な真意を理解することとは、矢張り別の事柄である。土方定一は、万のキュビズムが彼の造型思考の自律的な展開から生まれたとする見解に対して、自分の思考の深まりと世界の新しい造型思想との〈血みどろな対決〉を通して築き上げられた造型意志の美わしさに注目すべきである、とする態度を示していた。(前掲書及び日動版全集の論文参照) 同じように宮川寅雄はそれを〈悲痛な身もだえ〉と呼び、それを正に歴史的な事柄と書いていた。(前掲書) ヨーロッパ近代美術の移植史・影響史として成立つわが国近代美術の自律的発展の理解の難しさが、ここにはある。青木繁や岸田劉生等と同じに西欧留学の経験²⁰⁾を欠きながら、より革新的な絵を描いた万の場合に、この問題は、一層複雑かつ典型的である。

*

——西洋に行った人にはよく西洋化したせいで、あるいは西洋化し切れないせいで、染め直した着物のような不自然な嫌なところのある人がいる、と万が書いていたのは1917年(大正7年)「斎藤君」『中央美術』4月号)だが、こうした反発と彼の東洋主義への急傾斜は、当然関係がある。もっと後の二科展評(『美之園』1926年10月号)の中で、当今流行のビッシェールやロート、アスラン、

ザッキン等の名を尾競^{ビツシエル}、漏斗^{ロート}、明日走^{アスラン}、雜帛等ともじって書く彼のユーモアは、ただ単なるユーモアではないだろう。同年の『美術新論』(12月号)でも彼は「フランス 画家アテ字展覧会」を書いて、小気味よく巫山戯^{ふざけ}ている。実はこれらの時期以降の1920年代には、第一次大戦後のヨーロッパでそれらの、浅野徹氏の言う「どちらかという立体派では二流の」(前掲論文)画家あたりに学んだ黒田重太郎や川口軌外を初め矢部友衛や仲田定之助ら、直接に公認の様式となったキュビズムやキュビズム以後の新傾向の刺激を受けた新帰朝者が、主として二科会展にあい次いで登場しだしていたし、これらのフランス画家は二科会との関係を深めて、作品を送ってきていた。このモダニズムの新興美術の風潮の中から、古賀春江や東郷青児や神原泰等の20年代の都市的大正アヴァンギャルドが育つことになるが、万の芸術は、それとは独り無縁である。

万の芸術の中には、いわゆるフォーヴィズム的なもの、未来派的なもの、キュビズム的なもの、表現主義的なもの等の別個の、しかし相互に重複したモメントが、それぞれ一貫して流れているかに見える。ゴッホやマティスの感化を蒙り、ボッチョーニやカンディンスキーに触発され、ピカソやメッツァンジェに影響されたのが紛れもない事実であったにしても、それがただ単にその都度の臨時の模倣や影響に止まらないのは、多義な持続がそこにあるためである。その持続の持つ独自性は、それが決して西洋近代絵画の一元的なモードだけを示さないばかりか、むしろそれを全面的に排除しようとする強固な自持をひそめている点にある。これは同時代の岸田劉生等にも共有の特性である。土沢時代から盛んに日本画を描き、やがて1920年代から本格的な東洋の世界に深く踏み込んで行きつつ、なおフォーヴィズム的でキュビズム的で、更に表現派的に斬新な油絵を旺盛に描き続けるこの画家の、タフに多元的な絵画観と制作態度が、それを証している。

時に前衛と言われ先駆者と呼ばれながらも、冒険や実験、変革や叛乱、異端や破滅の印象よりは、万の芸術に今の我々が何とはなく抱かされる新しそうで古く、古そうで矢張り最も新しい、ちぐはぐな、それ故に多義に真面目^{まとも}な印象は、恐らくこの国の文化全体の、担わせられた多義的性格や重層的構造からくるものであろう。それは岸田劉生のような画家よりも、梅原龍三郎や高村高太郎等よりも、一層そうである。どう見ても滑稽で道化^{どけ}ていて、時にはばかばかしい程に戯^ぎれて見えるこの画家の奇妙な絵が、当代に喝采を浴びないまでも、スキャンダルとして指弾され排斥されることも一向になく、友人達の内に「笑いが出かかって……厳肅」(鍋井克之)、「ぞつとするように厳肅で、それが横着^{どく}らしく」(小林徳三郎)、「何所か可笑気な……全く在来の画道規矩準繩には合はない面格」(木村荘八)、「こんなに人の機嫌を悪くするやうなものをかいて一体如何するのか……絵の異常さに打たれて」(小林徳三郎)、「素朴で底力のあるフォーヴの気魄相通ずる」(中川紀元)、「社会が万君を殺したとは断言しないが、万君は、社会から適当に遇されてはゐなかつた。それが万君の死期を早めた」(斎藤与里²¹⁾)——といった少くない真面目な理解者を持っていたのは、仮初^{かりも}ではない。それは、そうした笑劇²²⁾にふさわしい辛辣で皮肉な揺れ動く時代性、社会性の故でもあったように思う。

万鉄五郎の社会的出立の重要な二つの時期、1912年と15年における自画像の連作に、我々は彼の芸術の滑稽と真面目、笑いと苦渋、放胆と節度、詭計と凡庸の分離不能の表情を見、フォーヴィズムとキュビズム、未来主義と表現主義の立ち表われる混沌たる画面の抱く、警拔な喜劇的性格を見た。その喜劇性は、真面目な似顔の茶気満々たる脚色が、あるいは茶気満々たる似顔の真面目な脚色が、そこに対象化した、眼前に現存し呼吸している隣れに複雑な人間＝主人公の典型的イメージを、幻覚的な詐術抜きに、ありありと提示するところからくる。それが喜劇的なのは、

仮面のように操人形のようなはっきりとした輪郭と動作身振りが、存在を類型と化し、模写を原型化することで、^{まこと}実らしさや自然らしさを無化し、嘲弄する喜劇的観念を昇華した、心に滲みる笑いを誘うからである。フェウザン会の意気熾んな若者達の中で、万鉄五郎ほど覚めた皮肉で内気な画家はいなかったであろう。情念にかられた人の動作は狂人のそれに類し、自然のままの動作は凡て多少とも狂乱的なところがある、傍観者にとっては殊にそうである、とアランが語っていたような（『芸術論集』桑原訳・岩波書店、p.215）ことを、彼は誰よりも弁えていたに相違ない。「僕によって野蕃人が歩行を始めた」というよく知られたあのテーゼが、そう思わせる。彼はこう書いていたのだ。

「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、食えるものを食い、歩み眠り描けばいいのである。……原人は自然そのものである。吾々は自然を模倣する必要はない。自分の自然を表わせばよいのだ。円いものを描いたとすれば、それは円いものを描きたいからで、他に深い意味もなにもない。」（『鉄人独語』『鉄人画論』中央公論美術出版、p.59）

この〈独語〉を、引用の部分だけから読み取って、彼の居直った原始志向、一元的人間論、楽天的なプリミティヴィズム宣言と決め込むのは、正確ではない。文章はこう続いていた。

「……僕の希望は野蕃時代にかえる事ではなく、新しき原始時代を始めることである。……野蕃時代はけだし、内容に於て甚しく弱いものであった。僕の文章を見ると支離滅裂の様である。」——

〈原始〉や〈野蕃〉、もっと言うと〈原人〉や〈^{じねん}自然〉は、万鉄五郎の希望でありイデェに過ぎず、彼は言いたいことを「無秩序に述べるまで」なのである。彼にとって描くことは、彼自身の言い方によれば、不幸でしかも幸福なことであつたし、忍苦でなくて享楽であり、享楽であつて忍苦であつた。「悲しみと悦びとを一処にしたもの」であり、〈満〉であり〈不満〉でもあつた。「僕は所謂強者ではないであろう」と彼は言う。「弱者でもないであろう。僕の他の、どんな人間になろうとも企てないであろう」と言う。そこに居るのが束縛されている多元的人間であり、理知が試練の中にあるということ、大事なことは、自然の事柄の模写ではなくて自然の事柄の^{テオリヤ}観想——つまりアランの言い方によれば、見詰めるという行為を意味し、見る所である劇場と密接な関係を持つギリシャ語の *θεωρία* を語源とする持論^{セオリイ}——だというようなことを、彼は擲んではいなかったらうか。万の絵を「論文の如きもの」と小杉放庵が書き（『忽然たる死』『みづゑ』1927年6月号）、岸田劉生とは全く逆の「合理主義的で西欧的な絵画思考」と宮川寅雄が書いていたようなもの（前掲書）が、それに違いない。画風の変貌の強固に主体的な必然性が、それである。それは例えば次のようなことである。

1912年（明治45年）の万の絵に、輪の中の逆さの曲芸師を台の上に寝た女曲芸師が下から両足で支えている、4号Fの小さい油絵「輕業師」（№51）がある。この絵の中の、曲芸を見上げて傍らに佇んでいる一人の小さい人物の立姿は、いかにも^{メタフオリカル}隱喩的である。隱喩的に theoretical で theatrical である。絵には、一つの曲芸を演じる二つの身体の運動のバランスが生み出す空間と、それを傍から見上げる人物——恐らく固唾を呑んで突っ立って見ている少年——の視覚の空間の、二重の空間があり、〈視角〉感がある。更に言えば、画面右隅には、このステージに背を向けて椅子に腰掛けた二人の人物が、描き込まれている。これは別のもう一つの、見ることを拒み、見ることに背を向ける頑な空間の存在を暗示しているのだろうか。いずれにしても、板に描かれた

この絵が、あのゴッホ張りの強烈奔放に自己表現的な「太陽の麦畑」(No.55)の裏面に描かれていて、二つの絵が〈表裏〉の関係にあることは、極めて暗示的である。

この絵は、青の時代のピカソの1905年の油絵「サーカスのアクロバット」(プーシュキン美術館蔵)を思い出させる。画面手前の直方体の箱に後ろ向きに腰を掛けている頑丈な体軀の芸人と、彼の視線の先の球形の石の上に危うく爪先立ってバランスをとっている華奢な体つきの少女を、描いた絵である。この絵についてM. シャピロは、キュビズム以前からキュビズムへの転換点における、²³⁾ 芸人に不可欠のバランス経験になぞらえられるピカソの主観的経験の比喻を、語っていたのだった。手前のどっしりと安定した位置から見る視線下における向う側のアクロバットと、万の絵の、小さい向う側から、大きなこちら側の軽業を見上げる不安定感との、双方の空間の意味は明らかに異なる。前者の場合の、芸人の視線と作者＝観者の視線の緊密な交差に支えられるアクロバットの空間は、親密に優しく、実に美しく安定している。「アヴィニオンの娘達」はこの二年後に出現する。ところが後者の絵の場合の空間は、視線が多重に分散して、観者＝作者の視線は宙ぶらりんである。美術学校を卒業した年の万が、生活費を得るために浅草に通って徹夜で映画の看板を描いたりしていた頃に、屢々描いたのが、玉乗りや軽業の「ロートレックまがいのもの」(『私の履歴書』『鉄人画論』収)だったのである。この時期(1912年)から次の年にかけて岩手毎日新聞に40回程も掲載された万のスケッチ群の中に、繰り返し描いたと思われる江川一座の曲芸のモチーフのスケッチが含まれていることは、既に知られている。(千葉瑞夫「自作を語る」万の最初の画論『絵』1975年9月号・No.139)——このように、万鉄五郎の絵の空間には、特有の theoretical な視覚の組立てがある。それが一貫する。

*

主体的・本然的に見ることと、客観的に描くこととの、〈自然對自己〉の多元的な模索と探究の両義的性質は、土沢時代の自画像連作に、より深刻切実に見ることができた。「自分は都会人では勿論なく、純粹に田舎人でもないと思われるが、長く居ても此処の人達からは異端者扱いにされて居るけれども……」(『湘南に居て』前掲書収)と後に田舎出身の万自身が1925年(大正14年)の『中央美術』に書いている、その都会と田舎、中央と地方、自分の内部の両極的・両価値的な問題が、彼の絵の上では西洋画と東洋画、近代性と土着性、内なる文明と自然との矛盾分裂を孕んだ内向的に多少とも自虐的な意識を、急速に育てることになる。「その容子は都会人でありましたが、心は飽くまでも地方人です」(小杉放庵・前掲誌)といった見られ方に対して、都会人でも田舎人でもないことによって、田舎に対して都会的であり、都会人に対しては田舎的な、巧まざる、あるいは巧まれた、次々の所作身振りの中でしかバランスのとりようのない安定と不安定を一身に甘受した、太った軽業師めいた万のポーズは、郷里土沢の地方生活の中で急に成長したに相違ない。

近くに穴居時代の遺跡もあり、伝説に富んだ所だという草深い土沢の地は1910年(明治43年)に世に出たあの柳田国男『遠野物語』の遠野の近郷である。部落の中を流れる猿ヶ石川の名は本の中に何度か出てくる。民間伝承となって日本の地方常民の心に潜むこの禁忌の記録を読むとき、我々は、序文に著者が「願はくは平地人を戦慄せしめよ」と書いていたように、思わず戦慄させられないわけにいかない。同時に、万鉄五郎の再上京直後の「かなきり声の風景」(No.91, 1918年)その他の一連の、鬼気迫る不思議な風景画を、思い出させられる。この風景は、差別化と閉鎖的

であることによってしか共同性の保障の得難い辺地の村人の昏い遣り切れぬ〈原体験〉に、多分、根差すものである。この土沢時代に自ずと生まれた7点の自画像の連作は、偶然ではない。自画像が作者の私小説的な自我意識を、最もよく表象する主題の絵であるからではない。自画像がまさしく、〈身体〉そのものの表現であるからである。

演技者が所^{アクト}作^{アクト}を手段として一切の表現を完遂する素材とし、記号として、そこでは身体が顔であり、顔は身体そのものである。顔は自我の二重性のすはだかの投影であることにおいて、身体である。万の絵の人物の身体表現に本質の意味を指摘する水沢勉氏の論は、創見である。〔万鉄五郎の人体表現をめぐって〕図録・収氏は、身体が無目的に身体であることで予期される解放が、曲芸のようなものの中にしか残されない近代都市においての、純粹に自己目的と化した運動する身体への万の関心を読みとり、彼のキュビズム的手法の消化のための素地は、人体を身体として賦活し肯定的に捉えることの中に整っていた、と考えるのである。それは曲芸の表現というよりも、演劇的表現というべきであり、そこでは人間行為と、身体を媒介物とする象徴的動機が、空間の性質を形成する。しばしば万鉄五郎の自画像が道化のように滑稽であり、諧謔的なのは、その絵の表情が、ひとえに演劇的に身体的であり、所作する身体が空間的時間的に顕示される誇張感のせいである。後年にいたって肥満体になる彼が、近在の人らから「おゑすさま」と綽名で呼ばれていたというのも示唆的だ。身体の好き放題な物体化が誘うバーレスクな笑いは、知られている。ジャン・カスーはベルグソンを引用して、機械的なキュビズムの表現のもつファルスの本来的な笑いやコミックについて書いていた。(注8参照, pp.174f) 万の絵の中で、そのように身体が物体として存在する時、彼の絵はキュビズムの空間性を際立たすことだろう。万の絵とフランス製キュビズムの関係は、決して一方的な物真似ではなく、このような自発的なものであったと見たい。「日傘の裸婦」(No52, 1913年)、「もたれて立つ人」(No83, 1917年)、「雲と裸婦」(No103, 1921年)、「宙腰の人」(No113, 1924年)、「羅布かづく人」(No118, 1925年)、「宝珠をもつ人」(No134, 1927年)等に明瞭であるように、一連の人物画の人物が常に行為^{たしな}を演技しているのは、殊更らな行為性によって、静穏安泰に閉され固定した近代日本の装いと嗜みの空間を拒み、人間の表情が満える曖昧に因循姑息な心理性をかなぐり捨てることにあつたであろう。そうあることで、絵は演劇的なにぎにぎしい自己解放をユーモラスに狙う。物体の安定と静止に逆らつたような彼の静物画にも、不確かな動感に満ちた多くの風景画においても、同じことが言える。

人格表現の芸術としての新しい東洋主義を考える彼の、1920年代の南画信奉が、西洋的でも日本的でもなければ都市的でも地方的でもない、彼万鉄五郎の芸術の身体論的本性の必然的な成行きであつたのは、言うまでもない。南画の本質を〈気韻生動〉と説き、それは人の〈韻〉であり、つまり人間の肉体的リズム及びそれを支配する精神のリズムである、気韻生動は「人間のリズムをして、より優逸ならしめ、より強大ならしめようとする理想を言う」(『玉堂琴士の事及び余談』1922年『鉄人画論』p.237)と唱える古風な南画家万鉄五郎と、「僕にとって野蕃人が歩行を始めた」という前衛的洋画家万鉄五郎とは、勿論のこと万鉄五郎の芸術のダイナミックな本然において、全く同じなのである。万鉄五郎の芸術の全体が示すものは、日本美術の近代的発展が単に西欧化を意味するのではない、という事実の、体を張った身体論的な論証にあつたと言える。

注

- 1) 「…新しさ、彼らの新しさなるものは、野蛮への、原始的未開へのあともどりであり、自然と生命とのあらゆる美に対する無視と誹謗からなっている。」——これは、1911年4月から6月にかけて行われた第27回

- アンデパンダン展でのキュビズムの最初の大規模な示威的な展覧会に対して、4月20日付『ル・ジュルナル』紙にガブリエル・ムーレーが書いた酷評の一節である。Maurice Sérullaz, *Le Cubisme*, 〈Que sais-je?〉No. 1036, 1967, pp. 47f.
- 2) 「何年も何年もの間——それに今日でも、まだ、多くの機会に——まったく思いもかけない場所で——…大きな疑問が提起される。つまり、それは《かれは、ふざけているのだろうか、それとも違うのだろうか?》ということだった。…(そして、それが疑問のままにされていたとしたら、その人は、まだ、運が良い方なのだ。)…」エレーヌ・パルムラン『ピカソは語る』1966年・瀬木、松尾訳・造形社・1977年, pp. 181f.
 - 3) 1904年4月15日のE.バルナール宛の書簡の中で、セザンヌはこう書いていた。「自然は球体、円錐体、円筒体として取扱われねばならぬ。その諸てが透視法に従い、物体と面の前後左右が中心の一点に集注するべきである。…」(『回想のセザンヌ』有島生馬訳・岩波文庫・p.57, 1953, 1987第4刷)——文字通りにはこれはまるでピエロ・デラ・フランチェスカ時代の画論と同じに読める。
 - 4) 欧州評議会企画展「西洋美術」展図録・国立西洋美術館・1987年・収載のジョルジョ・マルキスの論文「第四次元」参照。Winthrop Judkins, *Fluctuant Representation in Synthetic Cubism*, Gauland Publishing Inc., N.Y., 1976. などもそうしたキュビズム観にもとづいた論調の別の顕著な一例である。ここでは fluctuant な再現こそ総合的キュビズムの基本的な目標であるという仮説が立てられる。それを知覚心理学的あるいは分析批評的方法によって綿密に論証しているのだが、アンチ写真的再現としてのその〈アンチ〉の芸術史的意味が不問に付されている。
 - 5) 1976年に国立東京近代美術館が開催した「キュビズム展」は、日本に殆ど馴染みのなかったキュビズム絵画の本格的な紹介と、その日本への影響関係を具体的な作品を通して比較検証する最初の機会をつくったすぐれた企画展であった。そのカタログ収載の論文「キュービズムと日本」の中で、三木多聞氏はこう書いていた。「キュービズムの日本への影響はそれほど顕著でも明確でもない。20世紀にヨーロッパでおこった新しい芸術思潮のなかでは、むしろキュービズムはもっとも縁のうすいものであった。そのことは日本人の感性が知的造形理念を重視したキュービズムを受入れ難いという事情によるものと思われるが、その背景には明治以降の日本の外来文化の摂取と消化の仕方の特殊性が存在していることはいうまでもない……」。同氏はまた、1973年同美術館の企画による「近代日本美術史におけるパリと日本」展のカタログ序文でも、キュービズムが受入れにくかったのは、『白樺』等による近代美術の紹介が人格主義的に片寄り、造形理念の展開からなされる視点に欠けていたため、キュービズムの理解の基盤が弱かった事情が考えられることを、指摘していた。
 - 6) ピカソのキュビズムの独創性の本質にある〈スペイン〉なるものを重視するガートルード・スタインのような、アフリカ彫刻の原始的野性の感化を否認する見解もある。長いアラブ文化の伝統に根差したコンヴェンショナルな芸術であるアフリカ彫刻は、フランス人のマティスにはナイーヴでエクゾチックであったとしても、スペイン人のピカソにはごく自然で直接的で且つ文化的なものであった、と言うのだ。『若きピカソのたたかい』1938年・植村訳・1955年・新潮社, pp. 35f. このことがらについて神吉敬三氏は、マラガ生まれのピカソがイベリア彫刻や黒人彫刻、古代エジプト絵画からさえ教訓を得てあの「アヴィニオンの娘達」を描いたことは「境界文化地帯が秘めている創造的可能性と、そのなかに生まれ育った人間のもつ異質な文化原理に対する免疫性及び食欲さを考慮に入れると理解しやすいのである」と書いていた。(「合理と非合理——カタルーニャ・モデルニスモの特質」『ユリイカ』1982年1月号)
 - 7) J. バージャー「ピカソ——その成功と失敗」1965年・奥村訳・雄渾社・1966年。バージャーは、すぐれた芸術を生む力としてのドウエンデについて「ゆたかなローム地層に根を張っている神秘」であり、その「出現は、常に古い機構にもとづくあらゆる形態の根本的な変化を前提としている」というロルカの定義を引いて書いていた。(pp. 62-66) スペイン語の〈duende〉は、地霊、精霊、幽霊であり、不思議ないたずら小僧の妖怪であったり、また言うに言えない美や魅力の根源を示す語でもあるらしい。
 - 8) Jean Cassou, "Philosophie du cubisme", *Panorama des arts plastiques contemporains*, Librairie Gallimard, 1960, pp. 171-177.
 - 9) Douglas Cooper, *The Cubist Epoch*, Phaidon Press, 1971, p. 263.
 - 10) カッコのNoは1985年の「生誕百年記念・万鉄五郎展」の図録の出品リストNoである。以下同じ。
 - 11) 人体の同種の曲り具合は、青木繁の1904年の油絵「享楽」や「天平時代」等にも見られる。1909年の美術学校時代の万の油絵に「天平婦人立像」(No. 5)があり、明治浪漫主義の画風の影響下にあった万の敏感さがわかる。
 - 12) 「万鉄五郎展」図録の油彩画の出品リストによると、この1年間の作品として「裸体美人習作」(No. 26)から「軽業師」(No. 51)まで26点が数えられる。内訳は人物画13、風景画8、静物画2、その他3。日動出版部『万鉄五郎画集』(1974年)の収録作品によると28点あって、内訳は人物画13、風景画13、静物画1、

その他1, と多少違っている。

- 13) 「太陽の麦畑」(No55) は、図録及び日動版の画集では「1913年(大正3年)ころ」とされているが、集英社『現代日本美術全集』(18)(1974年)では「1912年」の作とされている。また表題は図録の記載によるが、日動版画集では「風景(太陽のある風景)」, 集英社画集では「太陽のある風景」となっている。
- 14) カッコ内は日動出版部『万鉄五郎画集』の図版番号を示す。以下同じ。
- 15) 1913年(大正2年)の作品数約12点は、図録によるNo52から57までの6点(人物画2, 風景画4), 日動版画集によると11点(人物画6, 風景画5), 双方の重複していない作品を合わせると12点という数が出てくる。1914年の作品数約8点は、図録によるとNo58から63まで6点(人物画4, 風景・静物各1), 日動版画集によると4点(人物画3, 風景画1), 双方の重複していない作品を合わせると8点(人物画5, 風景画2, 静物画1)となる。本稿の万の自画像の作品数も同じ仕方による筆者の推定である。
- 16) 陰里氏は『美術研究』第262号(1969年)では、「雲のある…」の後に「赤い目…」が続き、「赤いマント…」はその前後に位置する、と推定していた。
- 17) 『美術新報』213号の展覧会評の「氏のキュービズムの作よりも、寧ろ『習作』の女に、血液の流動を見る…」という記事中の「キュービズムの作」という語から、陰里氏は「『赤い目の自画像』や『風船をもつ女』などがこれに当るものであろうか」と推測していたのである。(『美術研究』258号・1968年, p.65)
- 18) 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』(昭和51年度)1978年——大正時代美術思潮の移植過程を、特に文献資料の上から精密に跡づけたこの論文は、わが国には立体派よりもむしろ未来派の方が早く紹介され、それが、印刷物や講演による宣伝活動を行なう未来派と自然発生的に成立したキュービズムとの美術運動の相違からくるものであることや、1914年頃からこれら新思潮の理論的紹介が先行したこと、印象派から立体派・未来派へ展開と推移の余りにも急速なこうした状況を背景として逸早く新しい造形表現に踏み込んで行ったのが、万や東郷青児、恩地孝四郎いずれも未だ滞欧経験を持たなかった青年画家であったこと等を、改めて気づかせる。
- 19) 土方定一『日本の近代美術』岩波新書・1966年, p.93. 及び「万鉄五郎の世界」『日動版画集』p.152.——土方は、帰郷した万がそこで「フォーヴィスムの造型思考を放棄し、キュービズムの造型思考に対決」したことを、はっきりと指摘する。
- 20) 未だ不詳のところがあると言われる万の1906年のアメリカ体験が何であったか、日本の近代画家の多様な西洋体験の問題とのかわりにおいて、検討される必要がある。針生一郎氏は、自己の原点への〈回帰〉と切り離せぬ未知の世界への〈脱出〉, という言い方で、万の生涯に影を投じている東北の風土と、青春時代のアメリカ体験に注目していた。(『大正期の異端の振幅』『世界』1971年3月号)
- 21) 鍋井克之「閑中忙人」(陰里「万鉄五郎(五)」『美術研究』290号参照), 小林徳三郎「フウザン会頃の万君」『アトリエ』1927年7月号, 木村荘八「フウザン会前後」, 中川紀元「吁, 万鉄五郎氏」『みづゑ』1927年6月号, 斎藤与里「万君を悼む」, 小林徳三郎「鉄人の一面」『美術新論』1927年6月号。
- 22) 万についての諸家の回想には、「奇行に富んだ男であった」(片多徳郎『美術新論』), 「奇行に富む, と言った型の人ではなかった」(森田勝『アトリエ』), 「憎々しい程に, 人を憚らなく気兼ねをしない, 臂込みをしない人だ」(小林徳三郎『みづゑ』), 「内気で温となしい……それ等の性格は大きくなる迄よく残って居た」(清水七太郎『アトリエ』)といった食い違った感想がみられる。その凡てが万の絵であり人であり顔であったという小林徳三郎の文は解りやすい。以上の引用はいずれも1927年の追悼号である。
- 23) 芸術の発展を機械的な反作用や自動的反発によるとみる考え方を否認して、反発の動機が芸術家たちの経験や、変動する世界に深く根差していると考ええるM.シャピロは、キュービズムとキュービズム以前のピカソの芸術の相関関係の中に、抽象的様式が形づくられるに当たっての芸術家の制作の主体的条件がいかに重要であることを、確かめようとする。彼は、ピカソの青の時代からキュービズムに至る様式の推移の中に、伝統的技法や初期の仕事全体を克服する自己変革が、大胆に達成されたとみる。サーカスの芸人等の社会の片隅の人達のメランコリックな絵と、キュービズムとの間に、蔑視され劣等民視されてきたネグロ芸術の様式の人物像の段階があり、それが当時の社会の未開芸術に対する先進国の美的次元を越えた新しい応答であったことを、指摘しているのである。(『モダン・アート：19—20世紀美術研究』1978年・二見訳・みすず書房・1984年, pp.226—231)