

文人画とキュビズム

——萬鉄五郎の南画論——

中 村 義 一

Bunjinga and Cubism :

A Theory about the Nanga of Tetsugorô Yorozu

Giichi NAKAMURA

Received May, 20, 1988.

抄録：日本の最初の珍しいキュビズム画家の万鉄五郎は、少年時代に日本画を学んでいる。フォーヴィズム、キュビズム、未来主義の西洋絵画の強い感化を受けたあと、一変して東洋主義をとなえ、南画への熱烈な信奉を示した。自ら多くの日本画を描いたことも、よく知られている。彼の日本的キュビズムの発展ともいうべき後期のエキセントリックな、すぐれた代表的作品が、この東洋主義の経過を経て生まれたのである。彼はその多くの断片的な南画論の中で、西洋の表現派絵画の主観主義と南画の精神主義との類似に着目し、西洋画と東洋画とを統一した人間主義・人格表現の芸術としての普遍的絵画のイデュを、となえていた。この理論は、さらに表現主義の深い内容と東洋的構成主義の堅固なフォルムとを再生した、新しい日本の洋画創造へと向うことになる。彼は南画にキュビズムの、キュビズムに南画の本質を洞察していたのである。

索引語：日本近代美術史 文人画 南画 キュビズム 万鉄五郎 比較美術

Abstract: Tetsugorô Yorozu was the first of the few cubist painters that existed in Japan. As a boy he learned to paint in the traditional Japanese style but was later greatly influenced by Fauvist, Futurist and Cubist currents in modern European art. Then, turning from such trends in Western art he looked again to the Orient and expounded the value of Nanga. It is well known that he produced many paintings in both styles; Nanga in a Japanese style and oil paintings in a Western style. This developed into the eccentric masterpieces of his latter period, which mark an important point in the development of Cubism in Japan. Writing extensively on Nanga, he observed a similarity between the spiritualism of that form and the subjectivism of European Expressionism. This suggested to him the possibility of a global art which harmonized Eastern and Western styles and expressed a pure personality. He concludes with the idea of creating a new style of oil painting in Japan that would revive both the deep content of Expressionism and the con-

crete form of oriental Constructivism. There is little doubt that he had deep insight into the true nature of both Nanga and Cubism.

Key Words: History of modern art in Japan: Bunjinga: Nanga: Cubism: Tetsugorô Yorozu: a comparative study of art.

「狂怪なるは理を求む、四の長なり」(『芥子園画伝』)¹⁾

ここにいう文人画や南画が、日本の文人画であり、日本の南宗画であるのはいうまでもない。中国文人画や南宗画と、それとの、迂闊な混同混用を戒める厳密な差異については、既に多く説かれていたところである。しかしいかに別物ではあれ、日本の文人画といい南画といわれるものが、大陸からの移植文化として、あくまでも中国のその特有の画境を理想とし、画風を模倣し、17世紀の『八種画譜』『芥子園画伝』のような翻刻物の画譜と僅かのオリジナル作品に頼って、その画法を専ら学んで初めて成立した絵画であったのは、紛れもない事実である。²⁾ したがって当然のことながら、南画が日本産のそれであってなお中国的理想を含むものであり、中国的理念を抱きつつなお日本的なる別物であるという、両義性の認識は必要である。

両義性は、中国風を銜う江戸南画のモードの中で、最も日本人の絵を描いた池大雅や浦上玉堂らの絵の際立った特性を成す。その大雅や玉堂に惹きつけられ、自ら南画を描いた日本最初のキュビズムの洋画家万鉄五郎にとっては、そのような南画はいったい何であったのだろうか。端的にいえば、モダニストの万が自分の南画に、日本文人画を見ていたか、中国文人画を見ていたか、何を見、何を求めていたかが問題である。

南画家が等しく学んだ中国の古法である主要な水墨画法に、山石画の描法がある。南画山水画をいちばん特徴づけている山石の、あの不思議な独特の表現は、総てがこの作画法にもとづいている。北宋山水画の理論を代表する卓越した画論書『林泉高致集』の中に、「石は天地の骨なり」とあるのは、よく知られている。中国清代の『芥舟学画編』に、凡そ絵を学ぶにはまず石を作るべし、蓋し筆の用法は石より難しいものではなく、石よりも備わったものはない、石を描くことは総てを描くことの前提である、とあるのもここに由来する。山は即ち岩であり、岩は山である。石である。南画家らが習った中国古法伝来の皴法は、『芥子園画伝』では「石を描くに当っては三面を分つべし」という画法から始まる。三面とは、正面と側面と上面とで、要するに立体表現であるといまは簡単に説かれ³⁾、「三面とは即ち石の凹みたるところと凸くなりたるところを書き分け、陰陽をとりまぜ、高いところと低いところを配り合はせ、厚いところと薄いところを程善くして、礬頭(方形なる石)、菱面(尖りたる石)、負土(土をかぶりたる石)、胎泉(水にひたりたる石)を画き分けるのである。これは石の形勢であるけれども、若しこれに熟達するとき、気も亦勢いに随って生ずるのである」ということになる。

対象物の多角的・多面的な画面上の総合化と再構成がいわれているのであるが、これを描く秘法秘訣などはない。「請ふ一字の金針を以て相告げん、曰く活」——つまり石を描く三面法とはいえ、単なる技法ではない。心得であり、気構えであり、見識であり、〈一隻眼〉なのである。結局『画伝』は、この塊量表現が〈気〉の表現であるべきことを説いていたのだ。セザンヌにとっては、山塊が、つまりオブジェが外部の空間的構造の要求に服するのではなく、逆に自らの量的力のみによってこの構造を生み出すものこそがオブジェなのであった⁴⁾、という考え方を、

この骨法と気韻の問題に適合させてみれば、むしろ解り易い。

いずれにしても、「一、二を聚む、三を聚む、四を聚む、五を聚む」と『画伝』の詳解にあるような、一石二石と石を重ねて群石を描く『石濤画譜』の〈章法群石〉⁵⁾の法や、「大、小に間^{まじ}はり、小、大に間^{まじ}はるの法」にみられるような、塊量としての石の全体を構造的に捉える基本的な石法こそが、日本の南画家にとっては憧れの靈妙なる山水画の、これしかない眼前の具体的な模範であり、基本であったことだろう。いわゆる皴法は、単なる山石の質感表現ではない。ましてや感情や表情の表出ではない。それは、山石の〈穿插〉つまり樹の穿插がその枝振りにあるように、石の部分の組合せと、その奥にある山石の〈血脉〉つまり血脉を捉える、塊量的な対象表現である。存在の真実に肉迫するための、構造論的方法ともみえる。この山石の構造把握の時間的・空間的な総合的方法論は、『画伝』にある有名な「山に三遠を論ずる法」の『林泉高致集』に由来する三遠法にも明らかである。

「山に三遠有り。下よりして其顚を仰ぐを高遠と曰ふ。前よりして其後を窺ふを深遠と曰ふ。近きよりして望んで遠きに及ぶを平遠と曰ふ。高遠の勢は突兀たり。深遠の意は重疊なり。平遠の致は冲融なり。此処に、皆、通幅の大結と為す」

三遠法は、條幅山水画におけるそれ以前からの上遠下近法に合わせて、高さと広さと深さのそれぞれの視角を同一画面に同居させることによって、山水画の画面空間をさらに拡大する構図上の基本的な〈散点遠近法〉として、理解される⁶⁾。無論この場合の山は、山石と同義であり、先の石法の三面法^{りくえん}は、三遠法と完全に重なり合うであろう。これに闊遠と迷遠と幽遠を加えた12世紀の韓拙の六遠法の空気遠近法の意味は、さらに言及するまでもない。この移動する視点の流動的・複合的視角は、明らかに時間性を孕む。われわれはここで、ルネッサンスの一点透視図法による幾何学的遠近法の絵画上の強固なルーチンを大胆に破棄した、ピカソのキュビズムの視覚世界を、連想しないわけにいかない。

それはまた、W. ジュドキンズのいう“Fluctuant representation”を思い起こさせる。彼はこの自家製の概念によって、総合的キュビズムの根本的な目的を解き明かそうとしていたのである。ここに使われる〈変動的〉という語の、最も大事なところは、それが通常の意味の再^{リプレゼンテーション}現^{リクエン}に対するアンチテーゼを意味していたことである。通常の意味の再現は、〈非変動的〉として定義される。変動的ならざるその固定的・写真的再現と対照させつつ、ジュドキンズは、キュビズムに独特のさまざまな変動的技法から、その表現の実相を分析的・実証的に論じていた⁷⁾。ここで気付くのが、その空間表現の、文人画の山石法との類似性である。複合的な視角と複合的な視点距離の二つの局面をもつキュビズムの〈複合的立脚点のパースペクティヴ〉は、山水画空間と解りやすい類縁性をもつ⁸⁾。〈結合的な正射影法とパースペクティヴの投影〉も、対象間の投影の変化や逆遠近法などの諸点で、文人画空間の構造とかかわりをもつであろう⁹⁾。他に形^{シェイプ}の断片化や位置転換、省略やアウトラインの反復、形状の同時的対照などの特色も、共通項として上げられ得る。ここで范寛や郭熙の北宋画山水図の圧倒的な量感表現や、巨大な空間のイリュージョンを想起するのだが、キュビズムと山石画法の目下の比較に極めて重要な鍵と思われる〈実^{サブスタンス}体〉の問題については、ジュドキンズはこれを“Substance-appearance”という概念を使って取り扱う。ある外見を具えた事物の具象性としてのみ捉え、物^{オブジェクト}体としての存在論的な解釈をなそうとはしない。彼のキュビズム論の物足りなさが、ここにある。そ

れは、キュビズムの変動的表現を、固定的・写真的再現へのアンチテーゼと規定しながらも、その〈アンチ〉の芸術的意味を、史的にも本質的にも問おうとしていないことと、繋がっている。キュビズムの特有の表現を、いわゆる〈総合的キュビズム〉にのみ限定し、前期のセザンヌの様式や〈分析的キュビズム〉と称されるものの成立と、その展開についての、動的に fluctuant な認識を欠いていることに起因する、不満でもある。

その点では、面によって組立てられた容^{グリューム}量に対する画家の熱中を、キュビズムの成立の発端に見ている G. アバスクのような美術史上のごく普通の理解の方が、よほど都合がよい¹⁰⁾。重さと密度を塊量に回復させようとするこの運動の、一見旧い当初のプログラムは、しかし〈対象の真実〉^{★アバスク}に深く関係していた。一時の間に合わせにすぎぬ明暗法の限界を露わにすることで、それは、印象派絵画の朦朧たる束の間の表現効果への、明確なる反対の手段となった。いかなる場合にも、ある技法から他の技法への転換は、近接した試行による純粋に試験的経過を通して成し遂げられるものである。双方の間に年代的な確かな区切りはつけられない、とアバスクはその変革の必然性を慎重に書いていたのだった。ともあれ確認しておきたいことは、キュビズムの絵画空間におけるルネッサンス的な西欧合理主義空間の固定性を否定した新しい塊量表現の独自性と、先の拙稿（紀要 No. 71）に強調したキュビズムの反西欧的な原始的・野性的精神の一義的な意味、についてである。そしてそれと、非西欧的な東洋絵画の古い空間表現との思いもかけぬ類同性である。そういえば、『芥子園画伝』の石法の項の冒頭に、こういう記述があった。

「石は乃ち天地の骨にして、氣も亦寓す、故に之を謂つて雲根と曰ふ。以て氣無きの石は則ち頑石たることを見す。猶は氣無きの骨は則ち朽骨たるがごとし。」

石の別名である〈雲根〉は、山気が石に触れて雲ができるということを示す語であって、また山の別名でもある。山石が天地の構造の基礎となるというのである。ここにいう〈氣〉は、六法にいう〈気韻生動〉の氣に他ならず、〈骨〉は即ち〈骨法用筆〉に繋がる。これは制作の元になる大切な骨組みとして、筆を用いる筆力骨力を意味すると同時に、また自然対象の存在の骨組みをそのまま捉えるデッサン力を意味する。西洋古典主義風の下図としての写実的なデッサンではなく、少くともセザンヌが、それと色彩とによる自らの感^{サンサシオン}覚や知^{ベルセプシオン}覚の実^{レアリザシオン}現と考えた意味でのデッサン¹¹⁾、現象学的な対象把握の意味でのデッサンと考えてもよい。骨法は対象を構成しその形体を支持する骨格で、画面上では形体を支持する力強さとして暗示される外はない、即ち骨法は画面にあって意志的・主導的な力として作用し、気韻は感情的に作用する——とする田中豊蔵の見解は¹²⁾、この際に参考になる。

このように山石を無窮の天地にみなぎる〈気骨〉と考えるとき、吉村貞司がかつてそれを、中国絵画のバックボーンをなす〈エクセントリックな逸格〉、と称揚した画人たち、北宋の李成や范寛や郭熙や董源、巨然らを経て、清代の呉彬や龔賢、石濤らまでのアウトサイダーの画人らの山水画の、奇にして異なる山石の驚くべき個性的な表現に思い至る。吉村は、日本の文人画におけるエクセントリックな逸格の欠如を指摘して、彼らにとって中国文人画の逸格は異国の新鮮な珍しい形にすぎず、形の空しさに導かれて自らの道への芸術的苦悩を続けねばならなかった、日本南画家の宿命について書いていたのであった¹³⁾。

大雅の「山水人物図襖」（和歌山遍照光院）や「西湖春景・銭塘觀潮図屏風」「龍山勝会図屏風」等の、温和な日本の風土に全く不似合いな余りにも奇怪奇妙な山石と、そのもののあるその超現

実的空間に、われわれはこの天地自然の存在の深奥にひそむ神秘的な宇宙の真実に向き合う画人のヴィヴィッドな魂を、垣間見るように思う。また玉堂の「寒林間処図」「山澗読易図」「山中無事図」「雨後絶涼図」等の〈大根のぶった切り〉のよう¹⁴⁾と称される山頂連峰の聳える奔放自在な山水画は、剥き出しの作者の本然が、表現主義というよりはむしろシュルレアリスムといたい程に、生理的感応になまなましく響く怪しげなアウラのようなものを発散しているのを感じる。また蕪村の米芾の米法を模した有名な六曲一双の「倣米芾山水図屏風」、王蒙の牛毛皴を模した「倣王蒙山水図屏風」(1760・宝暦10年)初め、「四季山水図」(1772・明和9年)、縦長の画幅「四季山水図」(1774・安永3年)等の多くの山石表現も、同じように典型的であって瞠目させられる。しかし問題はそこにある。

＊

山石図といえば、与謝蕪村に、石だけを描いた興味深い二例がある。六曲一隻の「寿石図屏風」(1783・天明3年)の大作は、大小の群石10個だけを358×154cmの画面に描いた、紙本墨画淡彩の屏風画である。数え年68歳の春正月の作で、この年の暮れに蕪村は世を去る。吉沢忠の解説¹⁵⁾のように、大小さまざまな石を巧みに配したリズムカルな画面構成も、水墨に僅かに代赭を施し、かすれた擦筆やたっぷり墨を含んだ筆をためらいなく揮った破綻ない手腕も、みごとな画である。同じ作についてかつて同じ解説者は、「群石図屏風」の表題でこれを別に詳しく紹介解説していた¹⁶⁾。変化に富んだ筆法によって硬い石の質感がみごとに表現され、単純な主題を大画面に描いて単調に陥らぬ並々ならぬ工夫が凝らされている、「それぞれの石の結晶するように力の凝結した強さを中心に、軟質の石を配して、石の配置の奏でるリズムの美しい、スケールの大きい画である」と、賞賛していたのだった。

実見しないために軽率なことはいえないが、それにしても写真で見限りのこの図の石は、先述のような天地の〈気骨〉を満々と孕み存在論的構造を内に蔵した只者ならぬ石とは、見えない。少なくとも、同じ蕪村の出光美術館蔵の六曲一双の「山水図屏風」や明和9年の「四季山水図」中の山石図、明和3年の「蘭亭曲水図屏風」のような、『芥子園画伝』を模した中国画流の山石表現に比べても、骨組みが弱く、溢れる精気を欠く。解説では、江戸南画中に珍しい題材のこの石図が、『画伝』の石譜からヒントを得たものとしても、同じ形の石の一つもそこになくことが、指摘されていた。そして「癸卯春正月写 夜半翁」とある落款について、〈夜半翁〉は明和7年(1776)に蕪村が夜半亭二世を継いで以後の俳号であり、これが用いられる画は俳画を初め殆どすべて日本の主題がはっきりしたものに限られる、この画に、果して蕪村は日本の主題を意識していたのかどうか、という問題が提示されていたのだった。

もう一点の掛幅の「雙石図」は、やや横長の画面に、ほぼ同じ形をした大石と小石を、斜めに平行に配した図である。青墨に代赭を加え、墨をたっぷり含んだ柔らかい速度感のある筆線で、濃淡のついた雙石が無造作に描かれている。屏風の石図とは違って、「蕪村の内面の動きを速度のある筆で自由にあらわしているかのようである」という解説である。「安永癸巳春 春星写」の款記は、安永二年(1773)を示して、謝寅の落款を用いる4年前に蕪村が既に石を描くことに興味をもち、晩年までこれが続いていたことを窺わせる。上記の二点以外にもう一点の石図があることを、解説は明らかにしていた¹⁷⁾。

画集によると、さらになお四曲一双「蘇鉄図屏風」の一隻に、大きな石が一個蘇鉄に配して描

かれている例がある。香川県妙法寺のこの墨画は、明和3年（1766）に同寺の庭の蘇鉄と石の実景にもとづいて描かれたもので、「雙石図」より数年遡る時期の石図である。写真図版では、濃淡が岩の立体感を強め、斧劈の石法に米点の加わったような描法に見え、蕪村が石法を既に学んでいたことを覚らせる。いずれの場合も、これらの石図は、どう見ても存在の圧倒感には欠ける。『芥子園画伝』の版本によって只管、中国画法を学ぶ南画家に、画譜はまさに宝典であったが、中国画と江戸南画の基本的な相違は、日本で行われるようになった和刻本画譜の版木の、版を重ねるうちに自然に生じる変形に先ず以て起因する。その和刻本を真剣に臨模学習する南画家は、中国のオリジナルからいえば二重の変化を為すことになる¹⁸⁾。江戸南画の中国的表現の特色と限界が、実にここにあった、とすれば、蕪村の場合も例外ではないことになる。

蕪村にとって石は何であったのか。先の吉沢解説では「蕪村は石をよんだ句がいくつかある。屏風に夜半翁と款したのも、俳句の発想と関係があるのであろうか」とあり、「柳にちり清水かれ石ところどころ」¹⁹⁾の一句が掲げてあった。なるほどざっと調べてみて、少なくとも18首以上の石の句が忽ち拾い上げられる²⁰⁾。例えば――

つゝじ咲て石移したる嬉しさよ
 冬の梅きのふやちりぬ石の上
 蕭條として石に日の入枯野かな
 こがらしや岩に裂けゆく水の声
 石となる樟の梢や冬の月※
 寒月や鋸岩のあからさま

それが実景的であれ想像的であれ、ここでの石の詩情と思念は、いずれも親しいあるいは厳しい季節の自然情景に身を浸す、いわば俳諧的情調のモチーフであり、シンボルとしての石であって、それ以外のものでないようにみえる。小石であり小岩ではあっても、最後の一句を例外にすれば、石は巨岩怪石ではない。「冬の梅……」の句の校注（新潮社版蕪村集）にあるように、「隠逸的な愛石趣味」が江戸文人趣味として流行していたという社会背景も見落せない。当時の弄石ブームの火をつけた木内石亭の奇書『雲根志』の刊行が安永2年（1773）。文墨世界のパトロンの存在であり、その存在自体が「この期の南画家達の精神的風土を象徴」²¹⁾するとされている木村蒨葭堂は、同書の序文を書くだけでなく自らも盆石の技法を細説した『蒨葭堂盆石志』を出している。中国伝来のものとはいえ、掌大の盆の上に四季の山水風物をまるごと表現する盆石、盆山、水石の趣味世界には、日本の庭に通じる縮景の小宇宙主義がある。いうまでもなく〈立石〉が作庭の同義であるように、石が日本の庭の骨格をなすものとして古くから重視されていたのは、中国山水画の根本思想と関係があった。石組みは陰陽五行説にしたがって、「主石悉く仏薩明天等御名なり……故に山水に向つて不淨穢す事なかれと云ふは是を以て言ふなり」（『庭造秘書』）と殊の外に神秘化される。石は吉凶禍福のシンボリズムによって、呪物化され日本化されることになる。蕪村の屏風絵の「寿石図」の画題が、既にそれを示している。蕪村らに影響を与えた彭城百川の「菊太湖石図」（旧慈門院障壁画の内）の太湖石も、画法は奇巖怪石の山水画の相を帯びながら、やはり同種の趣旨と性質のものであったに相違ない。

例外的な最後の句「寒月や……」の校注は、「鋸岩、安房と上総の国境にある鋸山（329メートル）、信州浅間の牙山など幾つもの峰が鋸歯状に連なる山、或は大岩。謝寅（蕪村最晩年の画号）

の『峨嵋露頂図』参照）（前掲書、p. 230）とある。唐の李白の「峨嵋山月歌」に想を得たとされる²²⁾この紙本墨画淡彩の画卷一巻は、有名な「夜色楼台雪万家図」と並んで蕪村の代表作であり、江戸南画の傑作の一つである。240センチもある横長の画面を中央から左右に分けて、二つの山塊が描かれ、山頂が丸みをもって平たくどっしりとした量感をもった右方と、鋭角の頂と流動する山稜を示す左手の山は、横と縦、静と動のコントラストが際立つ。右から左へ流れる画趣の推移に「高揚されてゆく作家の筆の鼓動がきかれる」、蕪村最晩年の快心の一作、と解説を書いている鈴木進氏によると²³⁾、蕪村画には、このような山頂をクローズアップする大胆な構図の一連の作品がある。かなり高い視線で水平に画面を切る、画卷に効果的なカッティングの手法は、庭園の借景を土塀の屋根で横に切った効果に通じ、「蕪村の画、俳によってねりあげられた作家的な眼が捉えた、感覚的表現の、みごとな結実」だというのである。確かにこの画面空間の〈間〉の感覚や、削除の手段で解決された画面外の見えない山容の全体像を暗示し、表現をより内面化し深化する省略法は、いかにも俳諧的であり、そのように凝縮的なものといえる。新井白石がイシ（石）を「下津岩根」のような地下にあるの義であり、その根が盤り、磐根の大きいのをイハといい小さいのをイシという²⁴⁾、と定義していたような意味での不動の〈磐石〉の、大地の根としての山石の剥き出しの存在感はない。あるとすれば、それはむしろ『庭造秘書』にある〈立石陰陽〉のバツスである。尤も白石のヤマ（山）の字義には、高く「圓なる」ことは出てきても、石との関係は全くなかった。

山はここでは、『芥子園画伝』の山石作画譜の観念的パターンから脱して、日本の山であって、また山は蕪村そのものである。突兀たる山顚を繰りひろげながら、峨々たる塊量をすっぱりと包み込む夜の大気は、寒月の光に滲んでどこまでも深く濃く艶やかに潤おっている。ここには、壮大なる天地の根源的存在としてそこに在る山石の、恐ろしくも怪しげな形象や、威嚇や畏敬の感覚はない。空間の逞しさが代りに、人の呼吸があり体温があり、人と天地の親密な交感がある。〈籠居の詩人〉²⁵⁾ 蕪村のこの山水図の例に指摘できることは、中国文人画の神秘にして堅固な骨法の真髓が、それを憧憬する日本文人画＝南画においては、このように完全に情念的に日本化して、変容していたという事実である。日本の文化や文学を規定する伝統的美意識を、植物的な世界観に定着せしめる今道友信氏の論にしたがうなら²⁶⁾、山石が鉱物的存在になり得ないのは当然であっただろう。真髓を取り戻すには、日本の情念をいっそ西欧の近代主義によって封じ込めればよい。そこで問題になるのが、西洋キュビズムの思考に感化されていた万鉄五郎が、南画への傾倒の中で、南画に見失われていた中国文人画山水の、いわばキュビズム的ヴィジョンのようなものに、果して気付いていたかどうかである。

*

さて万の南画への心酔は、「私の履歴書」（『中央美術』大正14年11月号・『鉄人画論』pp. 13-15）によると大正10年（1921）頃から始まる。「十年頃からは日本画特に南画に興味を持つ様になりそれにその方の便宜もあったので色々なものを見るようになり自分の好きな人としては大雅堂の外浦上玉堂、中山高陽、彭城百川、岡野石圃、桑山玉洲などである事を知る様になった」というのである。文中の「その方の便宜」については、それは茅ヶ崎時代の彼の近所に住んでいて後に彼のパトロン的存在になった東洋画通の商人大沢久三との付き合いのことを指すという陰里鉄郎氏や牧野研一郎氏の論究がある²⁷⁾。陰里氏は、万の茅ヶ崎時代を二期に分けて、文人画の研究と制

作の頂点である大正 11 年（1922）を境とする前半期を、模索の時期、後半期を、文人画に鼓舞されながら新しい課題に向って孤独な闘いを展開させた時期、とみていた。この万の伝統絵画への接近が、前衛美術が相継いで流入した第一次大戦後の日本美術界と、その反動としての大正前半期の東洋回帰の全般的状況の中でのことであったのは、氏の説く通りである。とはいえ万の東洋画志向は、その時期に初めて突如として生じたものではない。そもそも彼の絵画的出発が、少年時代の日本画の独習にあったし、大正 4 年（1915）の盛岡市での画会では、地方のファンのために頒布用の日本画を、彼は多作していた。未精査ながらかなり多量だという万の日本画作品については、これまた陰里氏の検証がある²⁷⁾。万にとって南画は何であっただろう。その資質の中に疾うに南画的なものがあつたのではないであろうか――

大正 4 年（1915）、30 歳の万は、郷里土沢の地元の新聞に書いた「七光会に出した絵其他」（『岩手毎日新聞』大正 4 年 7 月 4、6 日・『鉄人画論』pp. 355-359）の中で、彼の主観的自然観と、人格主義的な精神主義を明言していた。これは、彼の後の南画論の根柢がこの時に出来上っていたことを、教える。〈客観対主観〉の問題がそれである。彼は「自己プラス客観は天然そのものであり、宇宙である」という。われわれが風景を見ることは、われわれは風景であるというのと同義でなければならぬ、「しかも人格の完全な燃焼によってのみ」混沌を圧搾する純化と統一のエキスが得られる、というロジックは、大正 4 年現在のこの画家の、情熱覚醒の〈現在の立場〉として自己定立されたものだった。その立場は、自然の模倣から始まり、印象派の視覚的表現や、内的表現の衝動と形態の平面化を経て、到達したものである。万はそこに、「芸術は人格の根柢より流れる響である」、芸術は最高の精神の表現である、とするカンディンスキーの表現主義との共感を、見出していたのだ。この論調が、一貫して彼の南画論の中心をなしている。尤も彼の画風はここで一変することはない。フェウザン会時代の“Cubo-Futurism”様式からの離脱を公言しながらも、依然キュビズム風の「もたれて立つ人」（No. 83, 1917）や「木の間風景」（No. 90, 1918）等の画風は、なお続く。彼はそこで表現主義を懸命に模索探索していたのである。

大正 7 年（1918）の斎藤与里論「斎藤君」（『中央美術』4 月号）の中で、万は、画家は純真な心に帰らねばならぬと力説する。フェウザン会時代の仲間斎藤への共感を、二つの点で示していた。一つは斎藤が「日本画に対しても日本画家などより却って進んだ見解をもっている」という点、第二は斎藤が「西洋臭くない」という点である。万にいわせると、西洋に遊学した者にはよく、西洋化したために、あるいは西洋化しきれないために、まるで染め直した着物のように不自然で嫌なところのある者がいる、斎藤にはそれのないのが好きだというのである。日本画に対する万の特別の関心、西洋一辺倒の欧化主義についての特別の意識が、既にここに窺われる。つまり日本画への関心は、日本の近代主義的現状についての客観的な認識を示す。同時にまた、外国生活の経験を少年時代にもつ東北の地方人万の、主観的な感応を示していたと言えそうである。

大正 10 年（1921）、36 歳の万は、「其日々々」（『中央美術』6 月号）の中で、「日本画をかいてみる……油絵をかき又日本画をかく」と記していた。洋画家の試みる日本画に深みがないのは、筆墨の用法に欠けるところがあるからだ、というのだが、それは当時、岸田劉生はじめ小杉未醒、津田青楓、中川紀元、中川一政ら多くの洋画家が好んで描きだしていた日本画を指す。「尤も今日の日本画家のもので深みがあると思った事は一度もない」と、専門の日本画家に対しても彼は容赦ない。ここで万は、〈東洋画の象徴主義〉という言葉を使って、形而の上には重きをおかず、用筆用墨の上に画家の全生命を象徴し、内なる深みを筆墨を介して現わす南画の特色を説く。彼の好きなマティスを、この頃に入手した高陽山人の山水画と比べて、高さでは南画に敵わないと

いう。〈高さ〉とは、彼によると「崇高な人格が感じられる」絵の〈深み〉のことである。こうして万は、日本画も油絵も絵画としては同じで、違うのは材料であるという一元論の考え方を、明らかにしていた。

またこの年の新興大和絵会の展覧会に関して、古土佐派の伝統絵画の中にだけ民族精神があるとする考えを、同じ文中で批判していた。民族精神なるものは、外国や世界から影響されるところに初めて存するもので、個性へのこだわりを捨てたところに、真の個性がある、という没個性主義的な普遍主義としての真の個性主義を、彼は主張するのである。同じ立場から、皮相な西洋画を模倣する日本美術院や国画創作協会の日本画の西洋かぶれを、批難する。つまり万は、もっと自由な普遍性の立脚点に立った西洋画と日本画とを、同一視するのである。彼のパトロン的存在であった野島熙正宛のこの年の11月25日付の書簡には、「近々中、日本画を御目にかけられるだろうと思います」(『鉄人画論』p.321)とあり、2カ月余り後の明るく大正11年2月3日付の同じ野島宛の手紙には、「予定より遅れましたが近いうち日本画をぜひ御目にかけます」(同書・p.322)とある。日本画に専念し始めた万が、てこずりつつかなり慎重な仕事をしていた様子が見える。

この年(1922)7月に万は初めての日本画展を小石川の野島邸で開催し、「夕立つ浜」「砂丘の冬」「桑柴行人」「早春」等の作品を発表している。翌年にかけてこの年に、日本画を最も多作し、また日本画に関する社会的発言も活発である。明治時代の南画家菅原白龍の評価をめぐって、早稲田大学の英文学者本間久雄と論争をしたのが、4月から8月にかけてである。論議の経過を忠実に辿る余裕はないが、白龍を南画の革命家とする本間の見解(『近代南画の革命家菅原白龍』『中央美術』2月号)を批判して、万は同誌4月号に「本間氏の白龍論及び南画に就いて」を書いた。写実主義を唱えて古法を否定する白龍は思想においても作品においても南画家ではなく、また南画でもない、と彼は否認する。南画の根本義を解さず、四条派か浮世絵派程度の低いところを行った画家に過ぎぬ、とこっぴどく書いていた。大切なことは、批判の論拠としての万の南画観が、明確に打ち出されていたことである。

第一は、南画の特色は反写実であるということである。没写実という方がよさそうだが、南画は詩の境地を絵画に具現する詩書画一致を唱え、無形の詩を書の筋肉運動によって有形に変ぜしめようとし、物質ではなく精神としての自然に、詩の韻律を介して深く合一しようとする。ここでは特に、書の〈筋肉運動〉という考え方が注目される。

第二に、南画における〈古人古法崇拜〉の模倣主義と、近代個性主義との調和を考えていることである。個性を強調して模倣を排する近代個人主義の芸術を拒んで、万は、個性を出すには模倣せねばならぬ、真の個性を得るには己れを空しゅうして個性主義の執着を捨てねばならぬことを説く。国民性を忘れて却って強く出るのが国民性である、個性や大和魂という概念から解放されコスモポリタンになって、初めて人間になる、というのである。

第三に、南画の気韻生動説をあくまでも人格表現として説くことである。用筆用墨が南画に大事なのは、筋肉運動の習熟によって筆触や墨痕が、その人の全生活の象徴になりきるまで高調されるからである。作者の人そのものを現わすのが南画の表現主義であり、したがって画家の人格の拡充深化の努力が要請される。単なる主観の直接表現である西欧の表現主義との相違が、ここにある。彼の気韻生動論については、後で再度取り上げる必要がある。

第四に、現代絵画としての南画の国際的認識である。万にいわせると、近年の主観的な西洋画派の表現主義は、〈再現的・亜科学的〉に発達した従来の美術が東洋画の刺激等によって、より

〈人間的なる何者か〉を求めて生れたものである。南画に新しい生命を与えられれば、世界画壇の本流となすことも可能であろう、と万はそこで、没写実の南画の構図法と、カンディンスキーの構成主義コンポジションニズムとに共通する、〈力学的形成心理〉及びその奥の〈純粋な表現衝動〉、言ってみれば造形主義と精神主義、もっと言えば形式性と内容性とを、指摘していたのであった。

南画とカンディンスキーの構図法上の共通性に関して、万がこれを実際に試みた抽象的な墨画素描を残していることは、知られている。大正4年(1915)頃の作と推定されている「木の間風景」(墨画 No. 15)及び「構図」(同 No. 16)がそれである。これらの習作に、早くも万の内部のカンディンスキーと玉堂との結びつきを想定して、万の玉堂作品との出会いの時期を最大限、大正4年まで遡らせるような突っ込んだ所見もある²⁸⁾。

4カ月後にも、万はまた「本間氏に申す(氏の白龍論に就いて)」(『純正美術』8月号)を書いている。ここでは特に謝赫の六法に触れて、南画が気韻生動でなければならぬことを力説していた。万の論の要点の第一は、精神主義である。南画の写生というものは、自らを自然の中に浸して、自然の気分を呑み込み、自然のリズムと人間のリズムを一致せしめ、自然と人間の精神を一致冥合させて、「そこに山耶人耶水耶筆耶というが如き境地を得る」ものである。山と人と水と筆が合一した、外から見る写生主義ではなく「中から真を握る」深い自然観照である。精神的に自然を手に入れることは、即ち物質としての自然を支配することである、と再現的な写実主義を越えたこの内的な精神主義に、万は南画への深い共鳴を表明する。これが第一の点。気韻生動論の第二の要点は、人格主義である²⁹⁾。気韻は、筆韻と墨韻とによる人の韻であり、人間の精神的・肉体的のリズムである、と説かれる。それは、大いなる人格が生み出す崇高の感である。このように彼は、南画が世界における唯一の完成された人格陶冶の芸術であることを強調する。ここに、南画家ではない自分が南画を研究する理由のあることを、述べていたのであった。この頃に彼がノートを作って『芥舟学画編』の研究をしていたことは、よく知られている。

*

この年(大正11年)ほど万が、東洋画の南画について盛んに発言した年はない。それほどに南画への関心が強かったことを示す。事実また先述のような日本画展を7月に行うくらい、制作してもいた。自己芸術の新しい東洋主義的志向を明らかにし、この考えが10年来のものであることを表明していたのは、2月17日付『東京朝日新聞』の「東洋主義を高唱すべく」(『鉄人画論』p. 362)である。西洋画よりも東洋画に、高い感じや大きい人格を感じさせるものが多いのは、それが再現主義ではなく、人格表現の芸術だからだ、と彼はいう。絵を描くことは自己を深めるための仕事であり、修養である、と語っていたのは7月7日付『中央新聞』紙上の「自分の日本画展に出す絵」(前掲書 p. 363)である。絵は即ち人であるという同じような人間主義・精神主義の主張は、7月7、8日付『東京朝日新聞』の同様の表題の「自分の日本画展に就て」(前掲書・p. 364)にも書いていた。油絵にも南画にも同じ高い性質を与えたい、それは自らの人間をより深く高くすることに努めるより他はない。その点で東洋画の表現主義のもつ人格主義が、最も面白く、かつ尊く思われる。日本画を自分の芸術の〈一分科〉に加える理由が、ここにある——これらの文章中に万は、好きな南画家として祇園南海や彭城百川、池大雅、中山高陽、浦上玉堂の名をあげていた。そして彼らについての次のような文章も、別にも書いている。

「玉堂琴士の事及び余談」(『純正美術』7月号・『鉄人画論』p. 231)では、万はまず玉堂の絵を見

たのはよほど昔で、その時に日本画を描くならこんな風に描いてみたいと思った、と玉堂画への心酔の深さを語る。名うての琴の名手としても知られた玉堂の絵の音楽性について、それは山水の韻、琴の韻、酒の韻、人の韻の融合世界に観者が受けとる一種の陶醉者の統一的なリズムである、と万はみる。筆のリズム、墨のリズム、人のリズムの生み出すこの恍惚の境に、近代象徴主義芸術との類縁性を指摘する。玉堂の山水画の特色である〈烘染皴擦〉の画面に、万は直覺的にカンディンスキーを連想していたのである。彼に言わせると、氣韻生動とは人間のリズムをより優逸ならしめ、強大ならしめようとする理想をいうのであって、筆韻の中に墨韻を包み込む氣韻は、要するに人間の韻に外ならず、それは腕の筋肉の運動つまり〈身体性〉に外ならない。万の論の独創性がここにある。これは言い換えれば、韻が人間の本然的な Bio-rhythm に根源をもつということになる。人間の内的な本然の生を表現する南画の精神性・人間性は、いわゆる大正ヒューマンズの教養主義や、白樺的な人格主義、トルストイ式で武者小路実篤流の個人主義的な生命主義を連想させるよりも、むしろディルタイ風の生の哲学を連想させるところがある。

万の場合とは正反対に、〈身体性〉とはいえ、氣韻生動はあくまでも画の対象のいきいきとした身体の運動や姿勢に即した現実的な生氣という意味である、と説くのは中村茂夫氏の論考である。〈氣韻生動〉すなわち「氣韻とは生動はれなり」は、謝赫当時の考えでは後代の文人画論にみるような、作者の高遠な精神表現を意味したのではない、作者に属するのではなく、描かれる対象と、これを描いた画とに属する、ということを、氏は豊富な文献解釈によって緻密に考証する³⁰⁾。

これに対してはまた、六法は経験的なもので、謝赫自身それほど思弁的な芸術家ではなく、深遠な哲理や価値基準などをここに想定解釈してみても、もともとが「論画、観画の基準、作画の訣としての有効性はあまりなかったと思われる」、という冷めた意見もある³¹⁾。氣韻や六法の解釈は、中国においても時代により人によって変化しているように、まさにその解釈自体が、時代や人を現わすといえる。中国の古法に囚われぬ天衣無縫の玉堂の山水画に、万が人間の節奏——「これはなにをゑがいた画かといへば、いちめんに白茫茫たる雲烟である。この空白はただごとではない」とかつて石川淳が書いていたような³²⁾〈ただごとではない〉精神の律動——を見、そこにカンディンスキーに通じる内的な〈響き〉をよみとるのは、当時としては独自の見解に相違ない。だがそれよりも気になるのは、玉堂画を万の絵と比べると目につくフォルムの奇怪狂怪なる造形的特色である。そのような視覚世界のデフォルマシオンに関して万は、玉堂論の中に少しも触れていない。

池大雅について書いた「池翁雜感」(『純正美術』11月号)では、西洋画法でも日本画法でも芸術は心が大事である、大雅堂はその心を「苦もなく、又然も太い線で」確実に把握することに成功している、過去の日本が産んだ巨人である、と讃美する。人間を大きくするには〈超人情の境界〉に達しなければならない、「大雅の絵が大きくて太陽のようにかがやかしいのはそうした心境がひとりりてに出ているから」である、というのだ。また破墨と潑墨法の違いを解説して、その潑墨からも破墨からも大雅が男性的な強さをもって超脱しているのが、自分の好きなところである、と書いていた。これだけの文章では、大雅の芸術を彼がどれだけ理解していたか、そもそも大雅や玉堂の絵をどの程度見ていたかも問題になるであろう。だがこれは、ここでの当面の主題ではない。万卷の書を読み無為自然の文人に自らをなぞらえ、文人の〈離俗〉や〈去俗〉の生き方に憧れるいわゆる文人画の精神や、胸中山水の深い自然観照の基礎にあるどこまでも山野に行く漂泊遊行の心の旅についての、それを文人画家の生き方に重ねる認識が、万の南画論には全然

欠けている。1920年代の日本の都市時代に生きる万鉄五郎の生き方にとって、それは多分、無縁の感覚であった。むしろ万の中では、Ideallandschaft（理想的風景）としての中国山水画のあの自然への全面的な自己投入は、回避されていたはずである。単純といえば単純素朴な彼の南画論の最大の特徴は、何としても、反写実の精神主義・人格主義の主張と、抽象的・主観的な西欧表現主義絵画との類縁性についての認識、の二点にある。

興味深いのは、この年に美術史家の瀧精一が『国華』（11月号・第390号）に「文人画と表現主義」の論文を発表していることである。ここでは、東洋画とカンディンスキーの絵の比較がなされていたのであるが、まさかこれを読んで、万が先のような文章を書いたとは考えられない。以下簡単に瀧論文の論旨を要約すると――

人格を本位とし〈心印〉の如くに気韻の現われるのを原理とする文人画と、表現を基本とするが故に芸術には作家の人格から溢れ出る誠実性がなければならぬ、とする西洋の表現主義とは、合致する。カンディンスキーの唱導する〈内面の交響〉は、郭若虚のいう〈気韻〉とすこぶる似寄ったところがある。とはいえ両者は同じものとみることはできず、それぞれに自らの特殊性をもつ。文人画の特殊の条件、あるいは原理として次の四つが認められる。第一に文人画はその性質として非職業的で、自ら楽しむの境涯を得なければならない。それ故に遊戯的である。作物には自ずから素朴性が伴い、その自然達観はまた諧謔となる。自楽の境涯にある文人画は当然、遁世的である。第二に文人画は詩的でなければならない。詩文に携わらぬものが文人画を描くということは、本意からいってあり得ない。詩画一致のものが文人画である。第三に文人画はその筆法において、書法的傾向を要する。中国唐朝以来、書画は異名同体であり、文人画に書法的筆法は大切な要義であった。書は、自然模倣にかかわりなく作者の心を筆端に伝えることを義理とする点で、〈心印〉的である。そのために、気韻即ち心印を重んじる文人画は書に近づく。そして素朴性を尚び逸筆に適する文人画の筆法は、楷書的ではなく草書的である。第四に文人画は用墨を何より尊重する。墨画の発達、用筆法の進歩と相伴って書画一致主義と関係がある。山水画の主題の選択も、自ずからこれと深くかかわる。

さてこのような文人画と、西洋の表現派の絵との差異はどこにあるのか。文人画は非職業的・自乐的である。表現派は必ずしも非職業的である必要はない。文人画は遁世的・非現実的である。表現派は現実接触的である。共に素朴性をもちながら、前者が自然模倣から離脱せず写実的要素を保つのに対して、後者は自然模倣から完全に離脱して、カンディンスキーのように絵と音楽と同じに考えようとする。文人画のその自然模倣性は、書画一致の特性に由来し、徹底した書の影響を受けながらも、同時に画は画らしいものとしての運命に従う。文人画はかく自然模倣を離れず、「左様に奇怪なるものとなり了らなかつた」。だが大事なことは、作者の内面の要求から生じる偶発的な技法としての文人画は、本来、画でなければならぬという要求の下に描かれた画ではない、ということである。詩でも画でも琴でも、要するに作者の思想の発して技法となるものなら悉く同じである。それは作者の志が、芸術を以て遊戯三昧中のものとなすところにあるからである。「遊戯三昧を旨として、芸術を綜合して以て人生の清楽となさんとするものは、技法は拙でも一様に諸芸を弄んで、単刀直入に詩書画等を一にした所のものを握ろうとする事になる。文人画の特色又此点よりして考ふべきである。」――

クローチェの引用だけによるここでの表現主義絵画の解釈が、今日の観点からみて不満足なのはいうまでもない。だがこの比較によって示された東洋の文人画なるものの特性は、解り易く整理されていて参考になる。万の南画解釈の一面的な単純さに気づかされるが、それは、南画とい

い文人画という時に先ず問題になる、日本のそれと中国の南宗画との厳格な区別が、彼の中で認識されていなかったからである。瀧精一は当代美術界における南画の復興に早くから着目して、これを欧化主義の「異国的なる風潮を脱離して、自国の精粹に復帰せんとする願望の生起」であると、先の論文の5年前に「大和絵及び南画の復興」(『国華』大正6年11月、第330号)を書いていた。特に日本美術院内のその傾向を取り上げて、〈自然的なる点〉において合致する大和絵と南画の根底が、反自然的なる現代絵画の進展上の必然的な要求として見直されつつあり、今日のような芸術の俗化による「神聖なる芸術的良心の喪失」の境涯を救うのは、南画の復興をおいてないことを説いていたのである。

また同誌上にみられる澹涼子「所謂南画の新傾向に就て」は、この〈新傾向〉が洋画界にも見られることを指摘していた。根底には、後期印象派以後の西洋近代美術の非写実的な新運動との一致が見出され、南画の新傾向は必ずしも日本画壇の一部の特殊な流行ではなく、「全世界を貫流する大潮流の一支脈」とみられることを、述べていた。南画の復興とはいえども、文化史の発達からいって南画は後期印象派よりも遥かに〈低級〉なものであるから、現代思想の表現上に種々の難点をもつ、古い形式を突破した新しい画体を創造しない限り再び江戸末期の南画に堕してしまふであろう、と戒めていたのだった。

さらに梅沢和軒はその4年後の大正10年(1921)に、この問題をもう少し突き詰めた論文「表現主義の流行と文人画の復興」(『早稲田文学』5月号・第186号)を発表している。梅沢はまず、これまでに日本に紹介された〈表現派〉なるものの定義を明らかにしてかかる。彼によると、表現派とはセザンヌやゴッホやゴッホ、マティスらの後期印象派の別名である。それは、客観的で「物象に囚れた」印象派に反し、また外面的・再現的な印象派に対して、主観や〈心霊〉を主張する内面的表現派である。必ずしも大戦後のドイツ美術の占有ではない、とシュトゥルムの運動を後期印象派・未来派・立体派の極端な混合物とみ、第一次大戦の惨禍から生まれた特殊のものとして、セザンヌ以後の新美術の潮流に一括してしまう。その上で文人画との比較を、次のように論じる。文人画は形似を離れ、自然から退却し、自然の物象の〈意〉を写そうとする点で、表現主義と共鳴するところがある。しかし静思的・隠遁的な文人画は、未来派や立体派などの及び難い「気韻之生動」を極致とする。表現派には南宗文人画のような士大夫の高風がなく、「軒冕巖穴の逸趣」もない。「ただ大戦中、成金熱に浮された日本画家は過般の大瓦落で、栄華の夢も醒め果て、物質的から精神的になりかけて、日本画壇も漸く覚醒しつつあるのは、大浪小波の別こそあれ、同じく戦後の芸苑のスツルムで、拝金宗的だった日本画壇にも、文人高士の画風が唱道させらるゝのも、一種の革新運動と言つてよい、西に表現主義の勃興あり、東に文人画の復興あり、俱に是れ戦後の芸術運動であると思ふ。」――

表現主義の定義が依然、大まかすぎるとしても、大正9年(1920)春の株式大暴落の経済恐慌を背景にした当時の美術界の実情に即した現実的な理解が、興味深い。瀧精一の上記の比較論もそこから現われたに相違ないこのような論調が、それを万がどのように読んでいたかは別問題にしても、彼の南画論の背景にあったことは、念頭においておく必要がある。なお念のために付け加えれば、この時期(大正10年)までのわが国におけるカンディンスキー紹介は、大正2年(1913)の『白樺』(第4巻9号)の小泉鉄訳の「響き」から始まり、大正10年(1921)の「表現派の形式問題」(記者不詳『現代之美術』立方派・未来派・表現派号)まで、漸く9編が数えられる³³⁾。単行本では、久米正雄訳によるエッディ『立体派と後期印象派』(大正5年・向陵社)中の「ムーニツヒの新芸術」の章に、70頁ほどカンディンスキーが紹介されている。同年の吉野作造編

『新芸術』（民友社）中にも、青騎士とカンディンスキーの画論が4頁ほど取り上げられているようだ。この程度にすぎない文献によってカンディンスキーに接近しようとしていた万の〈触覚〉は、かなり鋭敏であったというべきである。

万はこの年（大正11年）、先述のような立場から、帝展の日本画を露骨に批判する「死滅を宣せられた日本画」（『中央美術』11月号）を書いた。彼の書く美術評はシニカルで痛快である。山元春挙は悪写実の代表にされ、出発を誤る堂本印象、福田平八郎は努力してもつまらぬ所にしか行き着かぬことになり、橋本関雪は貧弱な内容を覆うためにやたらに絵具をなすりつけ、松岡映丘になってやっと、苦勞しているから一種の見応えだけはあることになる。そして川崎小虎の絵だけを、一等の掘出し物、敬服してもいい、彼を措いて来るべき黄金時代の第一線に立つべき人間は見当らぬ、と褒めたてる。珍しいのは近年話題になっている異色画家甲斐莊楠音の絵について、死んだ岩野泡鳴を思い出す、思い切って下等なものを描いたものだ、と感心していたことだ。ここで万は、今の日本画が総体に生命を失ってしまったのは、単に目に美しく気持のよい、物質としての目である〈肉眼〉にのみ訴えようとしているからだ、と難じる。原因は明らかに、西洋画の色彩と写実主義の眩惑にある、日本画と西洋画の違いは材料だけにすぎず、芸術の根本としていささかの区別もあるべきではない、と双互の自然な融和を説く。今の洋風日本画を、図案風、装飾風である、幼稚である、低すぎる、官能の享樂である、デカダンへの道である、「日本画壇」というところは何というずばぬけた低能児の多い国であることよと、只々降参するの外はない」と、思うさま痛罵していたのだった。

＊

次の年大正12年（1923）には、東洋画や南画に関する万の社会的発言は、特に見当らない。ただ、画家は第一に人間を作ることが大切である（「自分の考えを言う」『みづゑ』6月号）とか、芸術の終局の目的は人間を表現することである（「技術という事」『みづゑ』3月号）、僕は芸術に芸術よりもまず人間を求めている、より高い人間を求めるから人格主義であり、人格表現の主義である（「高間筆子氏の芸術に就いて」『高間詩画集』）、という主張を繰り返している。また西洋美術追隨を離れ、外国の影響と日本本来の、彼のいう〈潜在能力〉との、統一による広い世界性の獲得を唱え（「円鳥会に就いて」作品目録・6月）、芸術は内的必然性を純粹に生かし切るために〈装飾〉を去ることを努めねばならぬ、と書いていた。（「円鳥会展覧会に就いて」『朝日新聞』6月3、5日）この主張は、この時期の岸田劉生がさかんに説いていた〈写実〉と対概念の〈唯心的〉な領域、あるいは〈内なる美〉と同義である独特の〈装飾〉論と、まるで正反対である³⁴⁾。劉生に対する万の特別の意識は、例えば5月の文章「春陽会入選画の諸傾向」（『鐘が鳴る』第8号）等にも読みとれる。今の春陽会は劉生あつての会のような、彼は日本の大半の画家に影響を与えた点で絵画史に特筆大書されるべきである。デューラーや北画や南画に共鳴し最近浮世絵に接近しているが、浮世絵の復活や継承拡充は極めて意味深い、とことさら口調で書いていたのである。万の東洋画趣味とその主張は、勿論自発的なものではあっても、また劉生の行き方に代表されるような1920年代の日本の画壇の情勢を、常に視野に入れたものであったのは間違いない。「万は感じは悪いがどうでもいいと思っている」とある5月30日の劉生日記や、万が南画を劉生に仲介したり互いに南画の話をしたことが書かれている9月の同じ日記のことは、陰里氏が詳しく指摘済みである³⁵⁾。劉生の理論的な骨格をもつ粘っこい画論に比べると、万のそれは散発的な断片性を

如何ともしがたい。万、劉生のそれぞれの東洋画論の比較は、別の興味ある主題である。

自分の制作は二、三年以来苦しくなり、今年は極度に苦しい、が今は明るいところに出ている、と3月の第2回春陽会展の出品画について自ら書いていたのは、大正13年(1924)の「自分の出品画雑感」(『みづゑ』4月号)である。自分は内的必然を把握している、内的必然を如実に生かそうとして触目(属目)の天然に対立していると書き、「あたかも春の海のような大雅堂を限りなく尊崇します」と、大雅への変らぬ関心を明らかにしていた。この年の彼の出品作は、「魚煮る小屋」「浜の納屋」等の茅ヶ崎の海辺での風景画である。

この年の11月に京橋の村田画廊で「鉄人邦画展」を開催し、「砂丘万松図」「江村行舟図」他の水墨画と水彩画3点を含む約30点を、彼は出品している。この前後に、野嶋熙正宛に「この夏はずっと日本画をかいて通うつもりでしたが矢張り油絵をかき度くなりますから」と、カンバスと絵具の購入代の借金を申し入れ(6月25日)たり、また大雅の幅を買いたいのでと借金を申し込んだり(7月20日)、さらにその大雅画のための無心の礼と、また別の借金の懇請をして、「只今午前に油絵を外でかき、午後うちに日本画をかいて居ります」(8月29日)と報告している万の書簡(いずれも『鉄人画論』収・pp.331-334)がある。彼の南画への熱意のなお続いていることが判る。事実、10月の盛岡市商品陳列館での個人展覧会に彼は、油絵8点と共に日本画10点、水彩画10点を出品、12月の京橋丸善での第4回四十年社展にも水墨画数点を出陳している。

大正14年(1925)、あいかわらず茅ヶ崎に住む万が『中央美術』3月号に書いた文章「湘南に居て」は、短文ながら、われわれはここに関東大震災後の1920年代におけるこの画家の絵画思考上の本音のようなものを、垣間見ることができるようになる。「自分は東京の郊外がどんどん打ちこわされて、…又は市内にしても旧態のくずれて行くのを嘆き悲しむ方の人間ではない」、過去のものは消え去って新しいものが生まれてくるのが本当の状態だから、失われて行くものを愛惜する女々しい心よりも、むしろ暴風とか大地震のような巨大な力が物を打ち砕いて行くという形の中に〈身についた詩情〉を刺激される、というのである。これはどうやら、万の芸術的逸脱^{エキセントリック}的なダイナミズムや、都市的なモダニズムを思わせる。女々しさを否定するこの男性的・破壊的な感覚は、東洋画の人間的な深さや高さに憧れ南画の古法尊重を説く万の芸術観とは、また全然そぐわぬ〈身についた詩情〉である。この矛盾は、先の拙稿(紀要No.71)で論じた、都市性と地方性のような万の芸術の内なる多元性を示している。そうしてその辺りに実は、万のキュビズム的・近代的思考と、南画的・地方的思考とを繋ぐ微妙なモメントがあるように考えられる。事実としてこの年(大正14年)3月の第3回春陽会展には、「羅布かづく人」(No.118)、「男」(No.119)、「宙腰の人」(No.113)、焼失して今はない「水衣の人」等を並べていた。彼の、というよりも日本の、国産キュビズムの展開を最もよく示す最晩年の一群の代表作に含まれるこれらは、なお継続している彼の南画心酔の時代を経由して、そこから出てきていたのである。この事柄については当然早くから注目され、例えば宮川寅雄は、万の初期のキュビズムは「羅布かづく人」等の一連の作品へのよき道程となった、「この道程の中間に、万が、日本南画に興味をしめし、さかんに南画人伝や画論を書き、小石川野島邸で、日本画の個展をやるという時代が、その間に挿入される」(『日本近代絵画全集』(9)講談社・1963年・p.23)と述べていた。

上の作品の特に「男」について万は、これは大正6年(1917)の「もたれて立つ人」(No.83)の連続として早くからやりかけていたもので、勿論立体を取扱ったものだが、立体派の如きはもはや世界的常識であるから、新しい画風とは思っていない、ただ今後の仕事を予告する意味で出品した、と書いていた。(「今年の出品画に就いて」『みづゑ』4月号)「男」における人体の造形の堅

固な構造的性は、なるほど男性的に力強く、合理的であって物質破壊的な新しさが、計量されている。この造形意識が、万の中で1917年の「もたれて立つ人」から8年後の1925年の「男」まで継続したということを、この文章は明らかにしていたのである。彼の〈予告〉するものは、その延長線上に出てくる1926年の「ほほ杖の人」(No. 124)や「水着姿」(No. 123)のような、西洋的で日本的な、何とも奇妙な油絵であったはずだ。

この年の上記の絵について、「この解体法にして勝手気儘なものだ」と批判した批評家の川路柳虹³⁶⁾に対して、万は自分は現実のモデルの素描に素描を重ね「科学的正確に構造した上、最後に或る飛躍法を採用しているのである」、外見は実物に遠ざかっても確実さは倍加していると、反駁していた。(『離感』『マロニエ』1-2, 7月号, 『鉄人画論』p. 376)ここに言われている、確実さを倍加するその〈飛躍法〉は、この画家の、奇^{エキセントリック}怪な表現効果をもたらすキュビズム的であって、南画的な狂怪なるデフォルマションであったとみえる。村山知義が「ひどいのは万鉄五郎氏」(『アトリエ』大正14年4月号)と批判していたのが、それに対してである。そう批評する、当時のダダ的構成主義グループ「マヴォ」の旗手村山を、「読むと楽天的で面白くてよかった。詩人だ。兎に角この子供は面白い処はありそうだ」とする万の先の文章中の書き方は、相手の子供扱いしながらも、同じ前衛として抱いていたかもしれない好意のようなものを感じさせる。この年7月の第2回湘南美術会展に万は、「湖山舟遊図」その他の水墨画数点と油絵小品1点を出していた。

*

次の大正15年(1926)春の第4回春陽会展出品作「ほほ杖の人」(No. 124)を川路柳虹は、「昨年の裸婦同様にグロテスクな大作で……南宗の味とキュビズムの理智とはちぐはぐである」(『中央美術』大正15年4月号)と批評し、万はこれを「二科会総評」(『美之国』10月号)の中で〈与太〉と一蹴していた。川路の評言はともかく、この作品の日本髪の新婦像はたしかに誰が見ても、日本の〈髷〉と西洋の〈ヌード〉の取り合わせが奇妙だったに相違ない。万はまた同じ月の「院展の絵画を見て」(『中央美術』10月号)によって、例の日本画滅亡論を改めて打っていた。合理性を欠く日本画の道具立ては、これからの合理的な時代精神の表現に適さない、日本画家はおいおい居なくなってしまうであろう、という論である。小林古径や横山大観ら悉くを酷評し、過去の東洋画に稀にみられた力あるものの基調は〈墨〉であり、将来に残り得るものは水墨画であるが、今の人に墨を活かし使いきっている画家はいないと難じていた。

「帝展の日本画」(『美術新論』11月号)では、現代の日本画における三つの傾向を指摘して、帝展作家を例に上げつつ次のように批判する。第一に〈南画〉の傾向は、水墨の術に専念し得たかつての時代の同じ心境を現代に取り戻すことはできず、水墨画はもはや使命を果し終えた。したがって南画の今後の命脈は疑わしい。第二に〈新日本画〉の傾向は、洋風画の刺激により主に濃厚な色彩と写生風を加味して生じたもので、四条派系、土佐派系、浮世絵系等があり、いずれもいい加減なところで妥協して作られた低級な鑑賞眼には解りがよい、ほんのりした快感を与える竹内栖鳳、川合玉堂らから福田平八郎、堂本印象らまでがこれに類する。第三が〈国展風と思われる細密描写〉の傾向の、写生とはいえたゞ表面を撫でた程度の悪写生の絵。

このような日本画壇の現情把握は、この年9月にアルス美術叢書の1冊として出た万の著書『谷文晁』の中でも、明らかにされていた。彼によると、明治以降の日本画は、文明開化の空気

に影響されて、画題の自由化や形式の解放など時代と共に次第に発展し、進歩があった。それだけ自然な出発に回帰することができたが、しかしその結果、東洋画の最も大事なものが忘れられ、排斥されることになった。近化的要素を取り入れた無線描法は、本来の力を喪失した。無気力な暈染と繊細な描線とで構成された昨今の日本画は、西洋画に征服され、外観は美麗になった代りに根本の骨力が無くなった。骨法的要素が稀薄となり、強健性が弱まった。優れた作品は柔軟性と強健性が適度に組合わされて成るもので、その点、今日の日本画蘇生のための一番の薬が谷文晁の芸術であると、万は壮年期の文晁を賞揚する。文晁ほどに柔軟性と強健性とを兼ね具え、諸流派の複雑な要素を包含した画家はいないからである。万のこの文晁論の内容に立ち入って、その理解や記述の当非を論ずる余裕も資格も筆者にはない。ただ推察できるのは、南宗画を主としつつも宋元画から明清画、南蘋画、大和絵、西洋画に至る当代の多様な画風を旺盛に学び、「消極的な悪い意味での折衷主義」³⁷⁾の〈諸派合法〉であることで、初めて文晁が関東南画の開拓者となり確立者となることができたという点に、万の共感があったに違いないということである。文晁画を模写した絵も万にはあるが、大雅や玉堂に心酔した彼がそのまま文晁画に惹かれていった経緯についての疑念は、今は留保せざるを得ない。

ただ大事なことは、万が、東洋画を正當に生かすには筆墨の精練に重点をおかねばならず、写生をひとたび嚙下して〈宇宙的構成〉においてこれを表現するのが、至上の境涯である、と高唱し、東洋画法の内容は「ある種の表現主義、その手段としては構成主義である」と、漸くここで定義していたことである。このテーゼは、『谷文晁』の序文で明確に提示されていた。早くから主張していた東洋画の表現主義的精神主義に加えて、新たに構成主義が「天然を一度ひ嚙下して筆墨の骨力に還元し、宇宙的構成に於て顯示する処に醍醐味を置く」という説き方で、ここにはっきりと示されていたのである。〈薬灰描き〉などと称された渴筆・擦筆の玉堂画の構築的な独自の造形パターンと音楽的リズムがその〈毛気〉の空間に生み出す〈創られた自然〉〈構成された山水〉³⁸⁾に、万は気付いていたのだ。言ってみればこれは、万におけるキュビズムの東洋画的展開である。

この年の夏の制作で、次の年の第5回春陽会展への最後の出品作になった「水着姿」(No. 123)の制作意図に、このことは意識化されているようにみえる。この絵の海辺の岩に腰掛ける海水着の女性像は、日本近代美術史上に殆ど最初にモードとして登場した〈海水着図〉と思われ、まことに近代的・都会的である。自分の好みの色合を求めてわざわざ東京まで探しに行った水着らしい。(図録のNo. 123の解説・参照)いかにもファッショナブルで、作者のモダニズムの演出がそうとうに凝ったものであったことが判る。他方、波頭の表現には端的に南画の作画譜のパターンの意識的引用がある。前作「ほは杖の人」の日本髪の手巾着と同様に、分りやすく、作者の作画意図が、西洋的・近代主義的題材と日本的・伝統的感覚との取り合わせの融和が孕む意想外の、アンバランスで身体的で演劇的な、触発的効果にあったかのようにみえる。

最晩年の昭和2年(1927)、これまでの東洋画主義の主張を総括したような「東洋復帰問題の帰趨」(『美術新論』6月号)の中で、彼は当代のこの国の美術上の東洋主義的傾向を、客観的に次のように語っていた。西洋美術は現実の相を見究めることの行き詰りから、現実を越えた何物かへの志向が支配的となり、それがこれまで西洋の影響によって悉く啓発されてきた日本の東洋主義復活を容易ならしめようとしている。その端緒は二つある。第一にはフランスを主とするヨーロッパの実物の美術作品が日本に招来されるようになって、画家たちの直接に目にする機会が増え、それらがもう単なる憧れのお手本ではなくなってきたことである。万自身、美術評の中で二

科展に出陳のビッシェールやアスランやザッキン等のフランス作品を、思う存分にあしらっていた³⁹⁾。第二には、そこに日本人の模倣を越えた、日本人には手の届かぬヨーロッパ文化の民族的特質や、人種の嗜好の特殊性があるのに、改めて気が付いたことである。

ここで万は、現代における南画復興の意味を問い、真の意味の復帰も凌駕も不可能であること、ただ可能なのは、水墨の超写實的・象徴的な表現性の特別の効用についてのみであることを、再度説いていたのだ。西洋画を捨てて日本画に復帰して行く者の多い美術界の近年の趨勢について、やがてもういちど洋風画に戻って来るのが順序である、「日本画に移ってみて初めて洋風画がわかってくる」と、書いていたのだ。これは重要な注意点である。東洋回顧の情勢の中で、油絵が日本に真に根を下して、「世界共通する処の技術の根拠」を据えるその処に、新しい世界絵画が初めて生まれるであろうというのだ。あくまでも自分が一人の日本の洋画家であり、〈地方人の近代人〉であることの、近代的自覚が、ここにはある。

万鉄五郎にとっての南画は、ただに西洋に対する〈日本〉でもなければ、油絵に対する〈水墨画〉でもない。都市的なものに対する地方的なもの、物質的なものに対する精神的なものでもない。近代に対する伝統、海水着に対する日本髪でもない。南画は彼にとって、西洋画に南画の精神性を求めることと、日本南画に西洋の合理性を求めることの、相互の結合と統一を果たすための〈場〉のようなものであり、触媒のようなものであっただろう。言い換えるならそれは、近代であり同時に前近代でもあり、物質的存在であって同時に精神的存在である、ちょうど海水着をつけた日本髪のヌードのようなモードであり、不易のイメージである、逃れようもない自らのまるごとの身体性の象徴であっただろう。そう考えるときに、江戸南画や水墨に彼が中国の宋元画に淵源をもつような本来の文人画の精髓をどの程度に見抜いていたかは、さほど問題ではない。飄逸・奇矯と称された大雅や玉堂らの奔放自在な南画に惹かれて、表現主義的な深い内容と構成主義的な強靱なフォルムを蘇生した新しい日本の洋画創造を志向する彼が、日本産文人画＝南画の中にキュビズムの視覚の存在論的本性を、直観的に見ようとしていたのは確かである。

注

- 1) 『芥子園画伝』(アトリエ出版社刊・昭和10年・復刻版・昭和49年)「画学浅説・論画十八則」中の画を学ぶ者の心得としての「六要六長」の章に、「謂はゆる六長とは…」と説かれた文章の四つめの〈長所〉に出てくるのがこれである。「狂怪なる画は、理に合ふか否やを詮議する、若し理に合はゞ、一つの長所とすべきである」というのが、同書の註解である。
- 2) もっとも、「文人画を中国と結びつけるのに汲々として、朝鮮画をほとんどネグレクトしていたことは、移植文化史としても、片手落ちであったことは否めない」という意見もある。(鈴木進「玉堂琴士の絵画」『浦上玉堂』文人画粹編第14巻・中央公論社・昭和49年・p.120。
- 3) 『芥子園画伝』の小杉未醒の註解にはこうある。「洋画法では面なるものをやかましく云ふ。此の、石の三面と云ふことを、洋画法の面に引取つて見ると、正面、側面、上面となる。」また藤原榜山『水墨画法』第7巻・二玄社・昭和57年・p.11 参照。
- 4) リリアン・ブリヨン＝ゲリ「セザンヌと空間の表現」『エビステーメー』昭和52年1月号・朝日出版社。
- 5) 藤原・前掲書。
- 6) 同書。
- 7) Winthrop Judkins, *Fluctuant Representation in Synthetic Cubism; Picasso, Braque, Gris, 1910-1920*, Garland Publishing Inc., N. Y., 1978. Originally presented as the author's thesis, Harvard, 1954, under title: The Nature and Techniques of Fluctuant Representation in Syn-

thetic Cubism: Picasso, Braque, Gris. —ここでは〈変動的再現〉の技法が形・表面・実体・寸法・明暗・陰影・空間の七つの局面から、ピカソやブラックやグリスの作品188点に即して、細密に分析吟味されていた。

- 8) 同書・pp. 231 - 234。
- 9) 同書・pp. 222 - 229。
- 10) Guy Habasque, *Cubisme*, Edition d'Art, Albert Skira, Paris, 1959, p. 36.
- 11) エミール・ベルナール, 有島訳『回想のセザンヌ』岩波文庫・pp. 25, 33。
- 12) 田中豊蔵『中国美術の研究』二玄社・昭和39年・pp. 2, 3, 15。
- 13) 吉村貞司『中国水墨画の精髓』美術公論社・昭和53年・pp. 95 f。
- 14) 脇田秀太郎『浦上玉堂』日本美術絵画全集第20巻・集英社・昭和55年・解説参照。雪舟をセザンヌに擬し、セザンヌの影響から西洋にキュビズムが現われたような経過が、雪舟以後の日本の絵画史になかったことについて触れた氏の意見は、参考になる。(同書p. 109)
- 15) 吉沢忠『与謝蕪村』日本美術絵画全集第19巻・集英社・昭和55年・解説参照。
- 16) 吉沢忠『与謝蕪村, 群石図屏風』『国華』第931号・昭和46年3月。
- 17) 『雲州余彩』下に掲載されている木佐家所蔵の「石友図」がそれである。100×55センチの縦長の画面に大石, 小石各一個を配したもので、「安永己亥冬十一月十四日写 似月溪正 東成謝寅」の落款から、安永8年(1779)に弟子の松村月溪のために描いたもので、先の「雙石図」の6年後になる。
- 18) 佐々木丞平「蕪村の山水画」『与謝蕪村』文人画粹編第13巻・中央公論社・昭和49年・参照。
- 19) 芭蕉に匹敵する蕪村俳句の創意を弁じた正岡子規の『俳人蕪村』(明治32年)中に、この句は、絵画的〈客観的美〉や〈複雑美〉, 新しい〈句調〉の代表的な作例の一つとして取りあげられている。あるいは子規「明治29年の俳句界」の(二)(明治30年)も参照。また清水孝之校注『与謝蕪村集』(新潮日本古典集成・新潮社・昭和60年)の同句(句番484)の校注に、「柳散清水涸石処々…新しい漢詩調開眼の画期的な一句。…当時独学で模索していた文人画風の荒寥感がこの句にも認められる」とある。
- 20) 他に次のような句がある。※印は『蕪村集一茶集』(日本古典文学大系58・岩波書店・昭和34年)収載の句である。
 岩に腰我頼光のつゝじ哉
 飛石も三つ四つ蓮のうき葉哉
 茶のはなや石をめぐりて路を取
 息杖に石の火を見る枯野哉
 木枯や鏡に小石を吹あてる
 こがらしや畠の小石目に見ゆる ※
 寒月や小石のさはる沓の底 ※
 こがらしや野河の石をふみわたる ※
 石に詩を題して過る枯野哉 ※
 てらてらと石に日照枯野かな ※
 鮒をおす石上に詩を題すべく ※
- 21) 佐々木丞平「上方の南画」『日本の南画』水墨美術大系・別巻第1・講談社・昭和51年・p. 51。
- 22) 『峨嵋露頂図』の作画意図に、「峨嵋を天半の雪中に看る」と称えられた李攀龍の詩風への蕪村の尊敬を見る早川聞多氏の別の考察もあり、「蕪村画の魅力」『蕪村画譜』毎日新聞社・昭和59年・pp. 222 - 228) また主題の豊かな多義性を指摘する林進氏の興味深い研究がある。('蕪村の『峨嵋露頂図』について」『美術史』122号・昭和62年3月)
- 23) 鈴木進「与謝蕪村筆, 峨嵋露頂図巻」『国華』第841号・昭和37年4月。
- 24) 新井白石「東雅巻之二, 地輿第二」(享保2年)『新井白石全集』第4巻・明治39年・(非売品)発行
 者吉川半七。
- 25) 芳賀徹「与謝蕪村の小さな世界」『近代日本の思想と芸術I』講座比較文学3・東大出版会・昭和48

年・参照。

- 26) 今道友信『東洋の美学』TBS ブリタニカ・昭和 55 年・pp. 258 - 265。
- 27) 陰里鉄郎「万鉄五郎（四）」『美術研究』273 号・昭和 46 年。牧野研一郎「万鉄五郎と南画」『万鉄五郎展図録』昭和 60 年。
- 28) 牧野・前掲論文。
- 29) ここで万のいう〈人格〉が、例えば日本・東洋思想におけるペルソナ概念の欠如として今道友信氏の論及する persona と personalitas, 人格と人格性（人柄）のいずれの事柄となるのか、問題であろう。勿論これは、この時代の人格主義的風潮全体の問題である。ただ万個人に即して考えるとき、つねに理性と意志とによる決断や判断の主体としての自由な人格—もともと演劇用の仮面を意味するペルソナは、先の拙稿（紀要 No. 71）の万のエクセントリックな芸術精神の演劇的身体性の問題と、大いにかかわりをもつことになる。（今道・前掲書・pp. 227 - 235 参照）
- 30) 中村茂夫『中国画論の展開』中山文華堂・昭和 40 年・pp. 165 - 180。
- 31) 鈴木敬『中国絵画史（上）』吉川弘文館・昭和 56 年・pp. 2 - 6。
- 32) 石川淳「玉堂風姿」『浦上玉堂』文人画粹編第 14 巻・前掲書・p. 104。
- 33) 『カンディンスキー展図録』（1987 年・東京国立近代美術館）の文献目録・参照。
- 34) 劉生は大正 9 年刊の『劉生画集及芸術観』の中で、美術の根底は装飾にある、装飾とは人間の〈内なる美〉によって美そのものをして存在せしめることをいう、という独自の装飾論を明らかにしていた。また大正 11 年に「写実の欠如の考察」（『改造』5 月号）の中で、美術の目的は写実主義ではなく、深い意味の装飾にある、したがって本来のその目的のために写実を押えねばならぬ場合のあることを書いていた。
- 35) 陰里・前掲論文及び「洋画家の南画」『三彩』第 278 号・昭和 46 年 10 月号。
- 36) 川路柳虹はこの年（大正 14 年）発行の『現代日本美術界』（中央美術社）の中では、万についてこう書いていた。「…恰度日本にフォーヴの運動が起つた当時から既に自由な奇抜な画を描いてゐた。彼の現在に立体派の態度を肯定してゐると同時に、彼独特の趣味をもつて、一個の特徴ある画面を創造してゐる。時に南画の味も加はるが、要するに彼は事物探求の方法を立体派的に分解総合すると同時に、彼の気儘な自由な感情を横溢させようとしてゐるかに見える。夫れ故理智的であるより以上に情趣的である。…彼の野人的態度に一種爽快味のあることは彼の存在に対する一つの強味である。」（p. 230）
- 37) 河野元昭「関東南画の成立と展開」『日本の南画』水墨画大系・別巻第 1・講談社・昭和 51 年・p. 62。
- 38) 鈴木進「玉堂琴士の絵画」前掲書・p. 121。
- 39) 例えば「二科会鑑賞記」（『中央美術』大正 14 年 10 月号）、「二科会総評」（『美之国』大正 15 年 10 月号）、あるいは「フランス画家アテ字展覧会」（『美術新論』大正 15 年 12 月号）