

萬鐵五郎の雲と自画像——禪を視点とする解釈

澤田 佳三

はじめに

彼の頭の中を色々なものが流れた。そのあるものは明らかに眼に見えた。あるものは混沌として雲の如くに動いた。どこから来てどこへ行くとも分らなかった。ただ先のが消える、すぐ後から次のものが現われた。そうして仕切りなしにそれからそれへと続いた。頭の往来を通るものは、無限で無数で無尽蔵で、決して宗助の命令によって、留まる事も休む事もなかった。断ち切ろうと思えば思うほど、滾々として湧いて出た。

これは、小説『門』の主人公宗助が、鎌倉の禪寺で初めて坐禪を組んだ場面の一節である¹。「心は切ないほど、苦しいほど、堪えがたいほど」に動き、さらに身体も痛みはじめたので彼は外出しようとするが、夜のしんと静まり返った境内の空気にその勇気を失ってしまう。だが、「凝と生きながら妄想に苦しめられるのはなお恐ろしかった」と続く。

作者の夏目漱石（本名金之助、1867-1916年）は、1894(明治27)年の暮れから年明けのおよそ2週間、鎌倉の円覚寺で禪を学んでいる。そして、この時の体験が『門』などの著作に描かれているとされる。円覚寺は、臨済宗円覚寺派の大本山で、漱石は塔頭の一つ帰源院に寄居し、管長の積宗演（幼名常次郎、1859-1919年）に参禪した。この時、帰源院をあずかっていたのが積宗活（幼名入沢讓四郎、1871-1954年）で、『門』において宗助の食事の世話などをする禅僧積宜道のモデルとされる。作中では、帰源院でもう一人宜道の世話になる人物が登場する。「剽軽な羅漢のような顔をしている気楽そうな男」²と描写される居士で、こちらは鈴木大拙（本名貞太郎、1870-1966年）がモデルとされる。居士とは、出家をせずに在俗のまま仏教の修行を続ける者をいう。

帰源院で漱石と関わった積宗活と鈴木大拙は、ともに円覚寺で今北洪川（1816-1892年）、次いで積宗演に参禪した。大拙は、宗演のもとで見性（自己の本性を徹見し悟りを開くこと）し、「大拙」という居士号を授かる。その後、宗演の勧めで渡米したことを機に、英語による著作を重ねて禪を欧米に広く紹介し国際的な仏教学者となる。一方の宗活は、宗演に一か寺の住職にはならないという希望を認めてもらい出家して宗活と名を改め、宗演の法嗣となる（その後、宗演の養子となり釈姓となる）。さらに、もと洪川が設立し中断されていた居士の坐禪修行会「両忘会」の再興を宗演に命じられ、宗演は両忘庵という庵号を与える。宗活は、まず東京の根岸に仮の草庵を設けて再興に向けた準備に入り、1901(明治34)年には再興を果たし東京の日暮里に両忘庵を構える。さらに、地方を巡って布教し、岩手、福島、山形、茨城などにも両忘会を設立した。

さて、本論で取り上げる萬鐵五郎（1885-1927年）(図1)は、1903(明治36)年に故郷の岩手県土沢(現在の花巻市東和町土沢)から上京し、後を追って上京した従兄弟の萬昌一郎（1887-1934年）とともに私立神田中学校に編入学する。しかし、閉校となり同年中に私立中学校郁文館を経て私立早稲田中学校に編入学した。そして、翌年から積宗活の両忘庵に通いはじめることになる。それは、昌一郎の母親で鐵五郎の伯母にあたる萬タダ(1864-1934年)の勧めによるものだった(図2)。タダは、幼くして母親を失った鐵五郎ら3人の子どもを引き取り、我が子と同様に育てた女性で、鐵五郎は生涯にわたりタダの世話になる。なお、両忘庵で積宗活に参禪した鐵五郎は「雲樵」、昌一

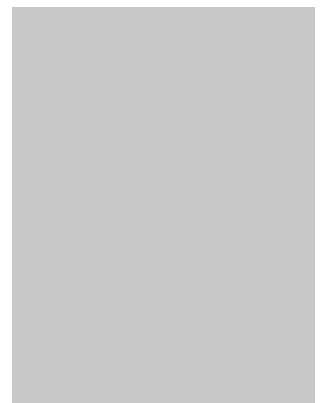


図1 早稲田中学校の頃(18歳)。1903(明治36)年。

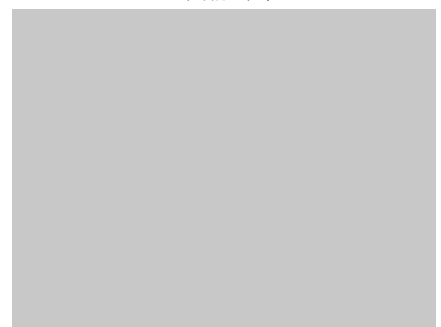


図2 両忘庵の人々。手前で横になるのが鐵五郎、その後ろが昌一郎。剃髪の男性が積宗活。右から3人目、椅子に座るのがタダ。

¹ 夏目漱石『門』。1910(明治43)年に『朝日新聞』に連載。ここでは岩波文庫版(1990年改版、206-207頁)を使用。なお、本論の引用中の漢字は原則として旧字体を新字体にあらため、仮名遣いは原文のままとした。

² 同前書、202頁。

郎は「荷舟」という居士号を授かる。この「雲樵」は、鐵五郎がその後画家となり使用する落款の一つとなった。

1906(明治39)年3月、鐵五郎は早稲田中学校を卒業する。当時、積宗活は、米国にいる積宗演の門人たちからの勧めもあり、北米での布教を計画し、両忘庵の門人たちも渡米することになった。計画では、サンフランシスコの対岸に位置するカリフォルニア州オークランドで農業で自給自足しながら布教を進めるというものであった。そして、鐵五郎と昌一郎はその一行として参加する(図3)。まず昌一郎が渡米し、その後鐵五郎は5月に横浜港を出航、到着後はオークランドに隣接する大学の街パークリーで米国人家庭にボーイとして住み込んだ。鐵五郎には、絵画を学ぶため現地の美術学校へ入る目的もあり、日本にいるタダに3年間の学費の送金を手紙で頼む。しかし、4月に発生したサンフランシスコ大地震の影響もあり、進学を断念。そして、11月に昌一郎を残して帰国の途につくのだった。

帰国後の鐵五郎は、東京美術学校への進学と心を入れかえ、12月には白馬会第二洋画研究所に通い出す。そして、翌1907(明治40)年4月には東京美術学校西洋画科予備科への入学を果たし、いよいよ画家への道を歩み出すのだった。そして、まもなく明治が終わりを迎える1912(明治45)年の3月、同校の卒業制作として提出した《裸体美人》の画面に「雲」が登場する。さらに、同年から翌年頃にかけて描いた自画像にも雲が描かれる。これらの雲は、萬鐵五郎の画業における大きな謎として未だ解釈が定まらずにいる。本論は、萬の中学時代から卒業後にかけて両忘庵をとおして体験した禪に焦点を当て、彼の描いた雲について、さらに雲と不可分な関係にある自画像について、新たな解釈を試みるものである。

雲をめぐるこれまでの解釈

萬の描いた雲については、中村義一氏と水沢勉氏による見解が代表的なものといえよう。まず、大原美術館が所蔵する《雲のある自画像》(1912年)³(図4)について、中村氏は「緑色と赤色の芋型のあるいは水母のような頭上の二つの雲状のもの」が、「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」⁴とする。水沢氏も、「ふたつの補色関係にある色彩の雲と組み合わせられることによって、ユーモラスな雰囲気醸し出す」⁵として共通する。

次に、岩手県立美術館が所蔵する《雲のある自画像》(1912-13年頃)(図5)と「スケッチブック その25」(1908/1912年頃)に含まれる類似の自画像(図6)について、中村氏は「円光を頭に頂き、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繭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)がしょんぼりと肩を窄めて心細げに佇んでいると見えれば見えるだけ、一層そう仕組みられた作意的な道化に見えてくる」と記す。続けて、「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ず、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真下に畏縮し恐懼する自分の、アイロニーとも見える」⁶



図3 北米両忘会の布教団。1906(明治39)年。前列左から鐵五郎、昌一郎。後列中央の帽子姿の男性が積宗活。

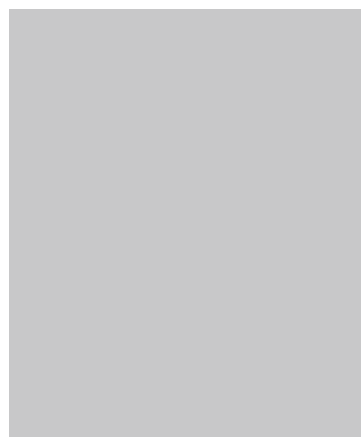


図4 萬鐵五郎《雲のある自画像》1912(明治45・大正元)年 油彩・キャンヴァス 59.5×49.0cm 大原美術館蔵

3 本論で取り上げる作品類の制作年については、「没後90年 萬鐵五郎展」図録(東京新聞、2017年)に従った。

4 中村義一「萬鐵五郎の芸術のEccentricity」『京都教育大学紀要A(人文・社会)』No.71、1987年9月、126頁。

5 水沢勉「作品解説」『アサヒグラフ別冊 美術特集 日本編67 萬鐵五郎』朝日新聞社、1991年5月、88頁。

6 前掲註4。

という。

一方の水沢氏は、「人物の頭上の心理的に負荷のたかい事物を重ねるという手法は、萬自身が意識していたかどうかは別として、エドワード・ムンクの作品に頻出する」⁷としてムンクとの類似性を指摘。その後の論考でもその姿勢は変わらず、雲は男女のエロスの世界の隠喩として、または禅体験にちなむ雅号の一つが「雲樵」であり、禅宗の寺院に見られる「雲板」^{うんばん}が「仏教的には現世を離れた天上を暗示するもので」「宇宙全体の表象」の可能性も示唆する。そして、雲は「拮抗し、緊張の極に達したかと思われる男女のまなざしの磁場を上空から見つめ、やがて描かれるべき画面全体に『人のリズム』が溢れだすように、その緊張を、ゆるめ、解くためのもうひとつの空のまなざしであったのかもしれない」⁸とする。

最後に、『裸体美人』(1912年、東京国立近代美術館蔵)(図7)については、長田謙一氏によって興味深い見解が示されている。画中の雲は太陽を宿し、太陽が「その雲を内破するかのよう燃えている」⁹というのだ。ここでは雲ではなく太陽に主眼が置かれるが、上述の『雲のある自画像』やスケッチをはじめ、太陽や光を描いた萬の他の作品・スケッチにも波及する視点だという。

比喩としての雲

仏教の論書『仏性論』に「煩惱は能く障ぎるが故に、雲を以て譬と為し」とあるように、仏教では煩惱が雲に譬えられることがある¹⁰。煩惱とは、心身を悩ませ、かき乱し、惑わせ、汚す精神作用の総称で、衆生(生きとし生けるもの)は煩惱によって業を起こし、苦しみの報を受けて迷いの世界につなぎとめられる。それゆえ煩惱を断って涅槃(悟りを完成した境地)を得るのが仏教の目的とされる。煩惱は、属性により細分されるが、まとめて百八煩惱、八万四千煩惱などと称される。

この煩惱と雲の関係については、鈴木大拙の『禅と日本文化』にも記述を見出すことができる。

第1章「禅の予備知識」において、「禅は仏陀の精神を直接に見ようと欲するのである」、「此精神

は何であるか。此仏教の真髓をなすものは何であるか。是は般若(大智)と大悲である。般若は『超越的智慧』、大悲は『愛』又は『憐情』と訳すことが出来よう。般若に依つて、人は事物の現象的表現を超えて其実在を見得ることが出来る」とある。そして、「禅は、無明と業の密雲に包まれて、吾々の裡に睡つてゐる般若を目覚めさうとするのである」¹¹と。これを『仏性論』の言葉と重ねれば、煩惱である「無明と業」が雲となり、「般若」の障害となる、といいあらわせよう。「無明」とは、サンスクリット語avidyāの訳で、無知で真理に暗いこと。物事のありのままたる真実をありのままに見ることができず、煩惱の根本とされる。また「般若」とは、サンスクリット語

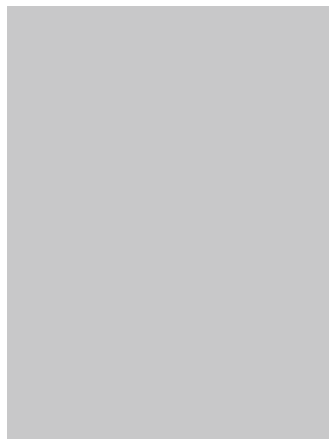


図5 萬鐵五郎《雲のある自画像》1912-13(明治45-大正2)年頃 油彩・キャンヴァス 59.5×45.5cm 岩手県立美術館蔵

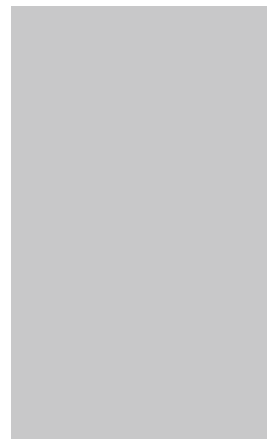


図6 萬鐵五郎[自画像]「スケッチブック その25」1908/1912(明治41/45・大正元)年頃 鉛筆・冊子 18.3×11.1cm 岩手県立美術館蔵

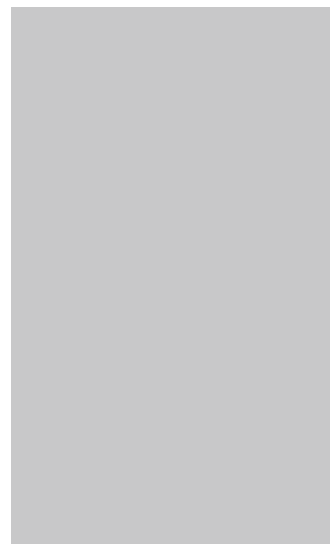


図7 萬鐵五郎《裸体美人》1912(明治45)年 油彩・キャンヴァス 162.0×97.0cm 東京国立近代美術館蔵 重要文化財

7 前掲註5。

8 水沢勉「まなざしの磁場—萬鐵五郎『裸体美人』への一視点として」『没後90年 萬鐵五郎展』図録、東京新聞、2017年、307-308頁。

9 長田謙一「『裸体美人』—「太陽」宿す雲の下に—」『萬鐵五郎を解いて、見る。—観る・読む・語る 萬鐵五郎—』展図録、萬鐵五郎記念美術館、2016年、26-27頁。これは、美術史学会第62回全国大会での研究発表「萬鐵五郎『裸体美人』(1912)と『原人』の身体—『もう一つの前衛』の起点—」の一部内容に基づく。発表要旨は『美術史』第167冊、美術史学会、2009年10月、279頁に掲載。

10 森章司編『仏教比喩例話辞典』東京堂出版、1987年、505-506頁を参照。引用の出典は、伝・世親造(陳・真諦訳)『仏性論』巻第4。ただし書き下しは、高崎直道・柏木弘雄校註『新国訳大蔵経 論集部2 仏性論・大乘起信論(旧・新二訳)』大蔵出版、2005年、259頁に従った。

11 鈴木大拙(北川桃雄訳)『禅と日本文化』1940年[『鈴木大拙全集(増補新版)』第11巻、岩波書店、1999年、10頁]。原文は英語で、「密雲」は「the thick clouds」の訳。

prajñāの音写で智慧などと訳され、すべての事物や道理を明らかに見抜く深い智慧をいう。こうした禅および仏教の思想は、萬の画論に深く関わることとして後述する。

さて、岩手県立美術館が所蔵する『禅林句集』（図8）は、萬の旧蔵品として禅との接点を示すものである¹²。その裏表紙には萬の居士号である「雲樵」の記名が残される（図9）。『禅林句集』とは、禅宗で用いられる言辞対句を經典や祖録をはじめ儒典・詩文などから幅広く集めたもので、禅僧たちには禅語の手引きとして活用されてきた。また一行物と呼ばれる茶室の床の間の掛軸は、『禅林句集』の言句を揮毫したものが好まれる。そして、この句集にも煩惱としての雲は

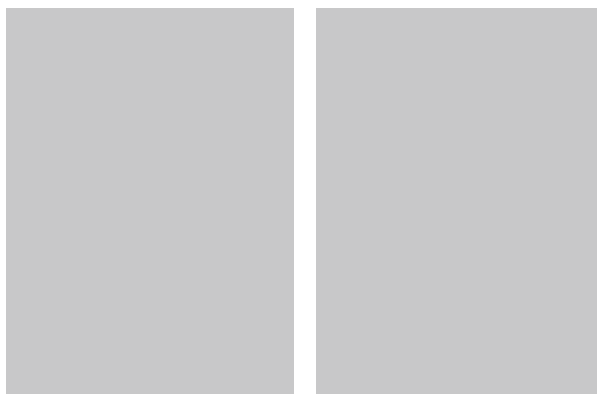


図8 『増補首書 禅林句集』（表紙）1894（明治27）年 岩手県立美術館蔵
図9 『増補首書 禅林句集』（裏紙）1894（明治27）年 岩手県立美術館蔵

登場する。例えば、「白雲尽処是青山 行人更在青山外」（白雲尽くる処は是れ青山、行人は更に青山の外に在り）という対句がある。これは、覆っていた白雲が尽きるところに青山は姿をあらわすが、行人は青山があらわれてもそうでなくても関係のない所に立っており、そこから煩惱や妄想を払拭したところに真理・仏性があらわれることを意味する¹³。ところで、本論冒頭に引いた『門』の主人公の頭の中を往来し苦しめたものは「妄想」であった。

では、「煩惱としての雲」という観点から萬の残した文章を見直してみる。そこで、注目すべきは『岩手毎日新聞』に掲載された「七光会に出した絵其他」に含まれる記述だ。

そこで画家は客観の实在性と内面の情熱との苦しい戦闘に迄生活を持ち来たす処の殺伐な光景を生むべく余義なくされて居る。それは赤と黒とのもつれ合つた複雑な巴形の渦卷的塊りが画家を押し付ける事で形容する事が出来る。塊りはあく迄意地悪く画家は光明と暗黒との烈しい交替及錯合に永久に垣つて堪へ得なければならぬ。しかも人格の完全な燃焼によつてのみ混沌を压榨して純化と統一とのエツキスが得られなければならぬ事を自分の生活から固く信じて居る¹⁴。

この「複雑な巴形の渦卷的塊り」こそが、『雲のある自画像』などの画面に登場する「雲」をあらわすのではなからうか。その「塊りはあく迄意地悪く」、画家は塊りとの「苦しい戦闘」を生活に持ち込まざるを得ず、かつ「永久に垣つて堪へ得なければならぬ」のだと萬はいう。

先述のように、煩惱は心身を悩ませ苦しめる心の働きである。その根本とされる「無明」は、「濡れた衣服が体に密着するやうにしつつ心にもまはつて離れないものである」¹⁵ともいわれるように、苦しみは絶え間なく続く。また、「無明」と訳されるように、仏教では「闇」に譬えられることがある¹⁶。それは、「光明と暗黒との烈しい交替及錯合」における「暗黒」にも通じないだろうか。

ただ、「渦卷的塊りが画家を押し付ける」とあるが、それがどの方向から押しつけるのかは明らかでない。そのことを、別誌に掲載された萬の一文が教えてくれる。

12 『増補首書 禅林句集』貝葉堂、1894年。表紙の画像を提供していただいた岩手県立美術館の根本亮子氏によれば、この句集には萬による書き込みは認められず、またあまり使用感のない状態から、萬が愛読していた可能性は低いだろうとのご教示をいただいた。

13 対句の書き下しと解釈は、右馬頼底監修『茶席の禪語大辞典』淡交社、2002年、557頁を参照。対句の出典は、義堂周信編『貞和集』で、「平蕪（へいぶ）尽くる処は是れ青山」（雑草の生い茂った野原が尽きたところに青山があらわれる）にもとづく。

14 萬鐵五郎「七光会に出した絵其他（上）」『岩手毎日新聞』1915年7月4日。

15 鈴木大拙（坂本弘訳）『禅学への道』1949年〔鈴木大拙全集〔増補新版〕第14巻、岩波書店、2000年、230頁〕。

16 前掲註10『仏教比喩例話辞典』539頁を参照。

これが一つの塊りとなつて、常に、僕を圧迫する、重力が、僕を押しつぶそうとする。けれども僕は無頓着でない、僕の円錐的努力の尖端が、此の一点に向ひ、これを打ち砕く事に力め、悩んで居る、如何に処理すべきかは、今、哲学的に説明し、断定すべきでない¹⁷

この「重力が、僕を押しつぶそうとする」からは垂直方向が、同様に「僕の円錐的努力の尖端が、此の一点に向ひ」からは円錐の頂点が「尖端」にあたるわけで、つまりは「一つの塊り」と「僕」とは上下の位置にあり、かつ近接した距離にあることがわかる。このように、萬の頭上付近には渦巻きのような塊が存在し、常に圧迫していたことになる。そして、彼はそれを打ち砕こうと絶えず苦闘していたのだ。

頭上の欲界

自らを苦しめる対象ともいうべきものを、萬はどのようにして自らの頭上にいただくようになったのだろうか。それを、彼の禅体験から想像してみたい。もっとも萬は、自身の体験を書き残していない。そこから、同じ頃に両忘庵に通っていた平塚らいてうの回想をもとに探ることにしたい。

平塚らいてう(本名明、1886-1971年)は、日本女子大学校(現在の日本女子大学)に在学中、学校の友人の案内で両忘庵に通うことになった。その時の様子は、自伝で回顧されており、萬とらいてうとの接点について論究した田中淳氏の研究でも詳しく触れられている¹⁸。自伝では、最初の訪問は女子大3年の初夏頃とあり、1905(明治38)年のことと思われる。ここでは禅堂でどのような修行が行われていたのかを知ることで、萬の禅体験を考えたい。まずは、らいてうが両忘庵で釈宗活老師と初めて対面する場面だ。

この日わたくしは、相見につづいて参禅をゆるされ、初めて最初の公案——「父母未生以前の自己本来の面目」をいただきました。老師からは公案についての説明らしいものはほとんどありません。日月星辰もなく、自分のもとより父母も生まれない前の自己本来の面目、さあ、向こうへ行つて、坐り方を教わつて、しっかり坐つてよく見てこい、と言われて、馬鈴のような小さな鈴をチリ、チリと鳴らされただけですから、なんのこともよくわからないまま、引き退るほかないのでした。(略)しかし、その日からわたくしにとって、坐禅という、自己探求の果てしない、きびしい旅がはじまりました。まさに運命の日とでもいふべきでしょう。

坐禅は大体線香一本のたつ時間を区切ってすわるのですが、そのあと、坐禅と坐禅の合間に、参禅の時間があります。(略)参禅のときは、一人ひとりが老師のところへゆき、公案についての自分の見解を呈するのですが、入室してお辞儀をしただけで、工夫しなおせという合図の鈴をふられてすぐ帰ってくるような人もたくさんおりました¹⁹。

ここでの「公案」とは、禅宗で古来の祖師の言行録などを集めたもので、禅問答で参禅者に与えられる問題をいう。それによって老師は参禅者を試し、悟りへと導く。もとは役所の公文書などを指す中国語で、仏祖の言行はそのように遵守すべき最も尊敬なものであることから公案という。この公案によって参究する禅の方法を看話禅といい、宗派では臨済宗が代表する。対して、只管打坐を説く曹洞宗は黙照禅といわれる。

らいてうに最初に課せられた公案「父母未生以前の自己本来の面目」は、人が本来具有するありのままの心の本性をいう。これは、漱石の『門』の中で、宗助が釈宗活こと宜道の案内で老師(釈宗演がモデル)に初めて相見(対面)した際に課せられた公案でもある。

17 萬鐵五郎「最近の美術」(アンケート)【創造】第55号、1915年5月。

18 田中淳「太陽と『仁丹』——一九一二年の自画像群・そしてアジアのなかの『仁丹』ブリュッケ、2012年、365-415頁。初出は、田中淳「研究ノート 試論・『新しい女』と『風船を持つ女』——萬鐵五郎『風船を持つ女』の制作背景と表現——」【美術研究】第398号、2009年8月。

19 平塚らいてう「元始、女性は太陽であった 平塚らいてう自伝」上巻、大月書店、1971年、172-173頁。

宗助は、その後らいてうと同様に線香を立て時間をはかりながら坐禅し公案に取り組むのだが、「いくら考えてもどこからも手を出す事は出来」ず、「日は懊惱と困憊の裡に傾むい」てしまう。その夜、老師に参禅するが、用意した自分の見解はただの一句で尽き、「もっと、ぎろりとした所を持って来なければ駄目だ」、「その位な事は少し学問をしたものなら誰でもいえる」と返され、「喪家の犬の如く室中を退いた」²⁰のだった。では、らいてうの自伝に戻る。

両忘庵では毎月一回、一週間の接心^{せっしん}という行事がありました。接心のときは修行者が道場でみんないっしょに坐禅し、一日何回か参禅も受けられ、またその間に老師の提唱もきくことができます。提唱というのは、禅宗の有名な語録類の講義です。(略)坐禅が身につく、心境も多少進んでからきいた「臨濟録」の提唱は、じつに感銘深いもので、六十年後の今日も、はっきり思い出されることが少なくありません。わたくしは後に幾人もの師家から、さまざまな語録の提唱をきく機会をもちましたが、宗活老師の「臨濟録」ほど、わたくしにとってすばらしかったものはなかったように思います²¹。

『臨濟録』とは、中国の禅僧で臨濟宗の開祖である臨濟義玄^{ぎげん}(?-866/867年)の言行録をいう。臨濟宗では、本書および『碧巖録』^{へきがんろく}、『無門関』^{むもんかん}を三大宗旨の書として重んじ、禅堂で提唱され、また公案として参究されている。

らいてうに感銘を与えた釈宗活による『臨濟録』の提唱は、その後『臨濟録講話』としてまとめられ、1924(大正13)年に刊行されている。それは1921(大正10)年10月から翌年7月までの講話を筆記したものとあることから、らいてうと萬が両忘庵を離れて年月が経てはいるものの、提唱の内容を推し測るに資するものには違いない。ここで見るべきは以下の提唱だ。

云如何是母師云貪愛為母你一念心入欲界中求其貪愛唯見諸法空相処々無著名為害母

『云く如何か是れ母、師云く貪愛を母となす。你が一念心欲界のうちに入つて、その貪愛を求むるに、唯諸法の空相を見て処々無著なる、名づけて母を害すとなす。』無明の父と貪愛の母とあつて、この父母が八萬四千の妄想煩惱を生み出すのである。人々只だ一念頭上に於て、直に五欲世界の中へ入り込んで、其の貪愛なるものを尋ねて見い。何処に貪愛と云ふ様な塊りがあるか、何か骨つこい貪愛らしい物が見当るであらうか。(略)²²

老師は問う。頭上において欲望の世界に入り込み、自身の貪愛(貪欲とも。煩惱の根本の一つ)の実体を探してみよ。どこにそのような塊があるか、それらしき物が見当るであろうかと。ここからは、自らの欲望の世界、煩惱を頭上にいただき、それを何か塊のような形状としてイメージするというようなことが窺えないだろうか。こうした提唱を含む両忘庵での修行が、やがて萬の頭上の塊、雲として現出することにつながっていったと考えることも可能ではないだろうか。

主観と客観をめぐる苦闘

先述の「七光会に出した絵其他」の中で、萬が「赤と黒とのもつれ合つた複雑な巴形の渦卷的塊りが画家を押し付ける」と形容した「客観の実在性と内面の情熱との苦しい戦闘」とは、一体どのようなものだったのだろうか。それは、引用箇所の前文に示されている。

20 前掲註1、204-215頁。

21 前掲註19、174頁。

22 釈宗活『臨濟録講話』光融館、1924年、474-475頁。

我々の生活は兎も角客観対自己の問題に始まらなければならない。自己プラス客観は天然そのものであり宇宙である。けれども視覚及内観上の進化は必然自己即客観の境地を見出さずにはやまない。我々が風景を見る事は我々は風景であると言ふ意と同じでなければならない。然し我々は個々に素質を持つて居るので内面に燃える情熱を放射せずには置かれない奥深い生活からの願望を持つて居る²³。

萬によるこの一連の記述に関しては、島田康寛氏によって次のように指摘される。「画家対自然、主観対客観という対立、相克の二元論を越えて主客合一の境地に至るのは『人格の完全な燃焼』によってのみ可能だと説くのであろう。これは後に萬の南画論として成熟していく考えの萌芽を示す言葉であり、明治37(1904)年の両忘庵での参禅体験なども関連しながら、萬が本来もっていた東洋的思考の一端を示すものようである」²⁴。この見解のとおり、ここで示されているものとは、主観と客観との二元的対立をめぐる画家の煩悶である。

「七光会に出した絵其他」に強く見られた主観と客観の二元論は、その約2年半前の1913(大正2)年元日に『岩手毎日新聞』に掲載された「友人の批評に答へる手紙」でもその論旨の中心をなしている。自分が絵によってあらわそうとする事柄を説明すれば、「私達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捲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」として、それを「心的印象」と表現する。そして、人はなぜ絵を描くのかという疑問は、人間がなぜ生まれたのかという問いとともに不明だとし、「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夫は本能であると云ふ人がある或はそうかも知れない」と記す。さらに、絵画において「心的印象を象徴的に具体化」することが、「私の唯一の歓喜でもあり生を味識すべく無二の方法」だという。

そして、その後の文中に登場する「私の心的印象(即ち対境)」(傍点は引用者)という言葉には着目したい。そこで、再び平塚らいてうの回想に戻る。「のちにわたくしは何人も師家から、いろいろな禅書の提唱を聞きましたが、この宗活老師の臨濟録ほど強く印象に残っているものはありません」と繰り返した後、「臨濟の四料揀——奪人不奪境、奪境不奪人、人境俱奪、人境俱不奪や、四種の無相境のこと、その他いまいろいろと思い出されます」²⁵と記される。「四料揀」とは「四料簡」とも書き、臨濟義玄が『臨濟録』の中で修行僧の指導のために示した四つの対応の立場をいう。ここでは、「人」は主観、主体者を、「境」は客体、外的な対象や条件を意味する。ある時は「奪人不奪境」(人を奪って境を奪わず)、つまり自己を否定して対象を否定しない。ある時は「奪境不奪人」(境を奪って人を奪わず)、つまり対象を否定して自己を否定しない。またある時は「人境俱奪」(人も境も俱に奪う)、つまり自己も対象もともに否定し、ある時は「人境俱不奪」(人も境も俱に奪わず)、つまり自己も対象もともに否定しないというように、いずれの立場にもとらわれず時に応じて自在に応用する姿勢をいう²⁶。そこから、萬の用いた「境」という言葉にもそうした思想を垣間見ることができよう。

このような主観と客観の二元論に終始せず、また相対性そのものを問題としない見地は、萬の通った禅道場の両忘庵という名称にも見出すことができる。「両忘」とは、善と悪、有と無、迷いと悟りなど、すべての対立する概念を忘れ去った自由平等の境地、自在の心境を指すからだ²⁷。目指すべきはこの自在の境地、悟りを得ることではあるが、萬においてその主観と客観をめぐる苦闘をこれまで見てきたのだった。鈴木大拙はこう述べる。

一体我々の精神的不満と云ふものは、この主観の内外界に対する態度が一定せぬ間は、どうしても止まないものなのである。

23 前掲註14。

24 島田康寛「萬鐵五郎における南画」『絵画の大地を揺り動かした画家 萬鐵五郎展』図録、朝日新聞社、1997年、32頁。

25 前掲註19、186頁。

26 入矢義高訳注『臨濟録』(岩波文庫、1989年、32頁)、柳田聖山『柳田聖山集 第四卷 臨濟録の研究』(法蔵館、2017年、206、330-331頁)などを参照。

27 前掲註13「茶席の禪語大辞典」659頁、および常光浩然『明治の仏教者』下(春秋社、1969年、110頁)を参照。

そして其処に我々は心の悶えを感じて安心せぬ、落着かぬ、等等の心持を感じるのである。然しながらこの主観が内外界に対して一定の態度を採るに至るまでの道筋としての精神的不満・煩悶は、人間にして初めて可能なる事柄なのである。(略)即ち我々の見る処によつては、総ての植物・動物は何れもその外境に安心して居ると感ぜられるのである。人間は神と動物との中間にブラ下つて居るからして、其処に我々の刻々痛切に感ずる処の精神的不安なるものが付き纏^{まと}つて離れないのである²⁸。

また、「客観の実在性と内面の情熱」は、同じ「七光会に出した絵其他」の後段で次のようにいわれている。「自己対客観の本然の姿即ち受入による情熱の覚醒(現在の立場)」²⁹と。ここで先の鈴木大拙の言葉を繰り返そう。「禅は、無明と業の密雲に包まれて、吾々の裡に睡つてゐる般若を目覚まさうとするのである」、「般若に依つて、人は事物の現象的表現を超えて其实在を見得することが出来る」³⁰と。つまり萬のいう「客観の実在性」、「客観の本然の姿」とは、自身の内に睡る「般若」によって見得することができるのだ。萬は、般若または智慧という言葉こそ用いてはいないものの、そうした思想を禅の体験から知識として得ていたと考えるのが妥当である。それが「雲」という比喩として絵画に表象され、また文章での形容としてその痕跡を残すことになったのだろう。

自画像と雲

萬の主観と客観をめぐる意識の高まりを強く示す二つの文章「友人の批評に答へる手紙」と「七光会に出した絵其他」。ともに『岩手毎日新聞』に掲載され、前者は1913(大正2)年1月1日の掲載だったことから、実際の執筆は1912(大正元)年末と考えられる。また、後者は文末に1915(大正4)年6月30日に土沢で執筆したとあり、7月4日と6日に渡って掲載された。ところで、これらの文章が書かれた1912年と1915年という二つの時期における萬の絵画制作を特徴づけるものが自画像の制作だ。中村義一氏は「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」³¹と指摘している。このように、萬は、1912年前後となる東京美術学校の卒業前後から自身が参加したヒュウザン(フユザン)会までの時代と、1915年前後の一家で帰郷制作に没頭した土沢時代と呼ばれる二つの時期に自画像を集中的に描いている。近代の洋画家としては比較的多くの自画像を残した萬だが、それ以降は自画像に取り組むことはなかった。だから中村氏と同じく、この二つの集中期に何か特別な理由を考えずにはいられない。なぜなら、あの二つの文章と奇しくも時期が重なるからだ。すなわち、主観と客観、そして自画像への集中とがそれぞれ関連しているのではなからうか。

一体、アトリエで一人、鏡の中の自分と向き合うとはどういうことか。ここでは見る者も見られる者ともに自分である。すなわち主体が鏡に映じた主体を客体として見ることになる。もしも客体が自分以外の存在であったならば、主体と客体との距離および境界はなかば自明のようなものなのかもしれぬが、ここでは事情が異なる。画家が描く対象は一体に客体といえようが、殊に自身を対象にした時、主体と客体の構図は揺らぎはじめる。主体は、客体との距離に迷い、その境界さえもおぼつかなくなるやもしれぬ。そして、画家の意識は、主客の間を瞬時に往き交い、思考しながら主観の在り方を探り、その落ち着きどころを見つけるまでは、心の不安、不満、そして悶えはおさまることがないだろう。自画像を描くとは、それが意識的であれまたは無意識であれ、何らかの必要性が心から発せられた行為だといえないだろうか。萬の場合、主体と客体の在り方をめぐる迷い、煩悶に対する解決を、画面上で探求するに最もふさわしい題材、それが自画像だったと解したい。では、萬の絵画をこれまでの内容をふまえて見直してみよう。

28 鈴木大拙『禅とは何ぞや』1930年〔鈴木大拙全集[増補新版]第14巻、岩波書店、2000年、12頁〕。

29 萬鐵五郎「七光会に出した絵其他(下)」『岩手毎日新聞』1915年7月6日。

30 前掲註11。

31 前掲註4、124頁。

まずは、岩手県立美術館の二つの自画像である。スケッチブックの自画像(図6)の雲は、「七光会に出した絵其他」にある「赤と黒とのもつれ合つた複雑な巴形の渦巻的塊り」のように渦を巻いているようにも見える³²。油彩画に描かれた他の複数の雲と比較すると、浮遊する雲というよりはやはり「渦巻きの塊り」といった方がふさわしく、動感が最も強い。渦巻きの回転とともに光やエネルギーのようなものを放射している。その下には、生気の抜けた男が漂うように描かれる。あきらかに勢力は雲が勝り、人物とは対照的だ。

もう一点の自画像(図5)の雲は、赤く色づき、血の気や生気を感じさせる。ただこちらは浮遊する雲といった具合だ。その下には、スケッチブックの自画像と同じく、虚脱した男がいる。ただ表情は沈鬱と疲労の度合いが強く、男はうなだれる。ここでも勢力は雲が勝る。この画面は、まさにあの「苦しい戦闘」による「殺伐な光景」なのではないか。色彩に限れば、「赤と黒とのもつれ合つた」とあるように、雲は赤く、しかし黒は雲ではなく周囲の「暗黒」として用いられているのではないか。萬が言葉で形容した塊りと画家との絶え間のない戦闘を直截的に絵画化したものが、この二つの自画像ではないかと筆者は考える。

次に、大原美術館の《雲のある自画像》(図4)を、岩手県立美術館の同題の自画像と比較してみる。主な相違点は、雲の数と色彩、そして服装と表情にある。先述の中村・水沢両氏の見解のとおり、二つの雲は、青を背景に緑と赤との補色の関係で色彩が組み合わせられ、象徴性というよりは造形上の処置のような単純な明快さを持ち、ユーモラスな雰囲気醸し出すかのようだ。男の視線は見る者に正面に向けられ、表情には全体的に余裕と穏やかさがある。伏し目がちにうなだれる先の自画像の視線と表情とは、実に対照的である。また、服装は、先の自画像が白い作業服姿(図10)で画家そのものをあらわしていたのに対し、こちらは和装にあらためられ容姿が整えられている。

このように同題の二つの自画像は対照さが際立つことから、次のように考えることはできないか。岩手県立美術館の自画像が「苦しい戦闘」による「殺伐な光景」だとすれば、大原美術館のそれは、「苦しい戦闘」に勝利した姿を描いたものではないかと。先に引いた「七光会に出した絵其他」の記述には、「かくして勝利の凱歌を奏し得る為めには絶体の熱誠と本然の欲求から流れる勤勉とが要求されて居る」³³と続く。そこから、この自画像とは、「勝利の凱歌」を奏す場面なのではなかろうか。すなわち、「赤と黒とのもつれ合つた複雑な巴形の渦巻的塊り」との闘いに勝ち、そのもつれ合いを解いた場面。あたかも煩惱を打ち消し、悟りを開いた場面なのだ。だから晴れの服装にあらため、表情には落ち着きと余裕を見せているのだと。もっともその目元には血のにじむような苦闘の跡を思わせる描写を見せる。このように二つの雲とは、渦巻きの塊りを自らの力で解いた片片をあらわしたものでなかろうか。

最後の作例は、《裸体美人》(図7)である。いうまでもなく、これまでの作例はいずれも自画像であった。雲を煩惱の比喩として捉え、萬の言葉と結びつけながらここまで解釈してきたが、本作は、この自画像と雲という組み合わせからはずれた作例となる。そこで、本作が制作された動機に焦点を当てて考えたい。周知のように、これは《自画像》(1911年頃、東京藝術大学蔵) (図11)とともに東京美術学校の卒業制作として提出された。《自画像》は規定の課題だが、本作は自由課題として萬が選択したテーマである。その一方で、女学生の群像をテーマとした制作が計画され入念に準備が進められていたことが根本亮子氏の研究で明らかとなっている³⁴。これは、萬の学んだ同校西洋画科の中心人物黒田清輝(1866-1924年)が掲げた構想画の手法にならうものだったが、最終的には単身の

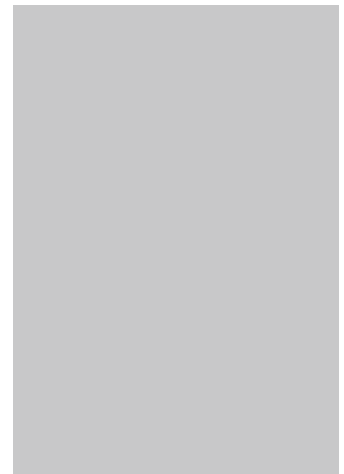


図10 1912(大正元)年に上野の池之端外国館で開催された拓殖博覧会の台湾館の大壁画をスタッフの一人として描く萬(中央)。自画像の衣服はこのようなものだったのかもしれない[『わが内なる自画像 萬鉄五郎 七変化』展図録、萬鉄五郎記念美術館、2013年)より]。

32 「赤と黒とのもつれ合つた複雑な巴形の渦巻的塊り」を別の作品と結びつける見解が示されている[牧野研一郎「萬鉄五郎と南画」『生涯百年記念 萬鉄五郎展』図録(神奈川県立近代美術館ほか、1985年)]。ここでは、この一文の書かれた同年の作品である《山》(1915年、三重県立美術館蔵)に「その混沌とした原初的形態で出現している」とする。この油彩画は、萬の故郷土沢の風景画で、山上には複数の雲が描かれている。

33 前掲註14。

34 根本亮子「構想画への挑戦と挫折—萬鉄五郎の『女学生』制作をめぐる一考察」『萬鉄五郎初期素描展—初学入門の人達に—』図録、萬鉄五郎記念美術館、2011年。

裸婦像が提出テーマとして選ばれた。

規定課題の《自画像》は、黒田の伝えた外光派的画風を穩当に示す範囲のものといつてよく、師の教えに対する恭順の意を示してはいる。しかしながら、その表情はどこかいぶかしげでもあり、教えを受けた者としての務めを果たしながらも本心はどこか別にあるような印象さえ受ける。萬の卒業制作に対する評価は西洋画科19名中16番という低いもので、その要因は《自画像》でなく《裸体美人》にあったと考えるのが妥当である。萬は同科の本科に首位の成績で進学し、その後は級長をたびたび務めた優等生だったが、最後は二人の級友とともに卒業式を欠席し、教員免許状も受け取らなかった。

その前年に西洋画科を卒業した小寺健吉(1887-1977年)の追想のとおり、萬が「ゴッホやマチスの感化のある」³⁵と語った《裸体美人》の画風は黒田ら教官たちの理解を超えたものであり、さらに最初に衆目に触れた卒業制作陳列会ではあまりにひどい絵として人々の笑いを誘ったとある³⁶。そうした反応は、同科の受験生として陳列会を見た宮芳平(1893-1971年)の回想によっても裏づけられる。

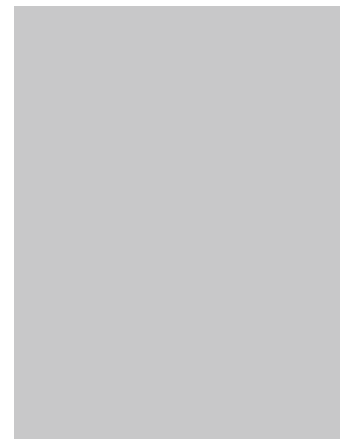


図11 萬鐵五郎《自画像》1911(明治44)年頃 油彩・キャンヴァス 59.0×44.0cm 東京藝術大学蔵

そして彼等の卒業制作の展覧は賑々しく華美であった／琅は美術学校を受験しようとした二度の機会に、二度の卒業制作発表展を見たが／幾つかの部屋にすべて成績順に並べられてあった／最初の年には部屋半ばに「ホワンチュウ」という絵があった／二度目の年には最後の部屋の最後の壁に「横たわる女」というのがあった／襖一枚の大きな絵であったが／ひとひらの雲の浮かんだ青空の／その下に／丘の斜面の草原に／横に寝そべっている女の絵であった／荒っぽい絵であった／今まで見てきた絵がいいとすれば／この絵は悪い絵であった。そのようにはっきりとこの絵は他の絵とちがっていた／人々は末席にあるこの絵を見て／笑いながら部屋の外へ出ていく／琅は立ち止まった／大きく眼を見開いている／この絵は乱暴な絵だろうか／乱暴というのは、こういうことではない——というように思われる³⁷。

《裸体美人》の提出が招いたこうした波紋を、萬はある程度は予測していたに違はなく、しかしながら自ら厳しい道を選択したことは、その後の自身の行動が何よりも示している。本作をまず目にするのは黒田を筆頭とする教官たちであり、それは制作中の萬が最も意識した存在だったに違いない。そして卒業制作の評価がなされた後、それらが陳列される場で初めて外界の目に触れること、そこでは在校生をはじめとする学校関係者が多く占めたとと思われるが、それもまた萬の強く意識した存在だったのではないかと想像される。半裸の女が「ヘイゲイしてゐる図」³⁸と自身が形容したように、本作を確実に目にする他者への意識が、「ヘイゲイ」つまり「にらみつけて威圧する」という強い言葉となってあらわれているように思われる。つまり本作の制作の動機の一部として、受容が想定される他者の視線に対する萬の自意識が強く作用していたと考えられよう。

本作には、多数のスケッチと下絵が残されていることから、その生成の推移をある程度までたどることができる。しかしながら、裸婦と草原の描写および色調、草原の後方に広がる背景の描写は、本作のキャンヴァス上で大きく変貌をとげたものと想像できる。それは、木炭による下絵(図12)や油彩による習作(図13)との比較から考えることができる。ここでは雲が描かれた背景に対象を限定するが、なぜそれまでの制作過程には見られなかった雲を、裸婦の斜め頭上に接するよう大きく配すことにしたのだろうか。

35 萬鐵五郎「私の履歴書」『中央美術』第11巻第11号、1925年11月。

36 小寺健吉「萬君のことなど」『繪』第146号、1976年4月。

37 宮芳平(堀切正人編)「宮芳平自伝 森鷗外に愛された画学生M君の生涯」求龍堂、2010年、182頁。初出は宮芳平「琅 自伝」『AYUMI』後期18号、1963年3月。なお文中における「琅」は、自伝における自称。

38 前掲註35。

雲の描写としては、岩手県立美術館の油彩の自画像の雲が類似しており、雲の中央は赤く、その周囲はピンクに色づく。ただし、《裸体美人》では画面上部の背景の空に浮かぶ自然界の雲のようだが、自画像の雲は闇に浮遊する異質な物体のようでもある。このように《裸体美人》の雲が置かれた状況には不自然さこそないが、やはり問題とすべきは裸婦との位置関係であろう。それは、頭に接するかどうかという距離に置かれ、裸婦との特別な関係を見る者に連想させるからだ。

ところで、同年頃に描かれたと思われる水墨の雲がある(図14)。山の稜線もしくは丘陵上の空一面に無数の雲がう

ごめいている。あの「複雑な巴形の渦巻的塊り」のごとく、雲は情念的なものさえ感じさせ、萬においては異質な水墨画だ。ただ自然界にこうした雲を描いたこと、しかも水墨で描いたことは示唆に富む。これらの雲と《裸体美人》の雲との間には大きな隔りがあることは承知しつつも、自然界にただならぬ雲を描いたという点では何か通底しているようにも感じられる。

画学生にピリオドを打ち、自立した画家としての出発点となった《裸体美人》とは、萬による画家としての高らかな独立宣言に他ならない。だから、自身にとって最大級の画面となる100号のキャンヴァス上に描出した雲は、自然の点景などであるはずもなく、自己を証する存在として自身と密接な関係にあったと捉えるべきだろう。こうした制作の動機から作品を捉えるならば、《裸体美人》とは裸婦という異形の姿に画家自身の肖像を重ね合わせた一種の自画像だったのではないかと思えるのだ。むろんこれまでの研究が示すように、この裸婦は多義的な意味をほらみ、その解釈をめぐってはさらに研究が続くことであろう。「ハイゲイ」する裸婦の頭上の雲は、その存在の理解に苦しむ他者を裸婦とともに高みからほくそ笑み、しかし惹きつけて止まず漂うかのようだ。だが、それは他者に向けられたものというよりは、画家自身の抜き差しならぬ苦悩の比喩だったのではなからうか。

おわりに

1912年前後と1915年前後の二つの時期における自画像の制作、および主観と客観をめぐる意識との関連性をここまで見てきた。そして、その象徴が、前期では絵画における「雲」としてあらわされ、後期では文章における「複雑な巴形の渦巻きの塊り」として形容された。このように絵画または文章という表現手段に違いはあるものの、画家の中では同じような問題意識が、変化しつつも継続していたことは明らかだ。そう考えれば、画面の余白が少ない土沢時代の自画像(図15)にも、キャンヴァスの枠外ではあるが、それらの頭上には雲が漂っていたことにならう。

自画像の制作はこれ以降途絶えてしまうが、それは主観と客観の問題が萬の中で解決を見たということにはならない。1922(大正11)年1月に発行された文芸雑誌「人間」に600名からなる「芸術家名鑑」が附録としておさめられ、萬は洋画家の一人に並んでいる。15のアンケート項目に各自

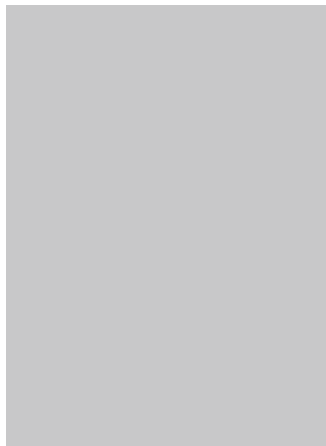


図12 萬鐵五郎《裸体美人》1911-12 (明治44-45)年頃 木炭・紙 63.0×48.0cm 岩手県立美術館蔵

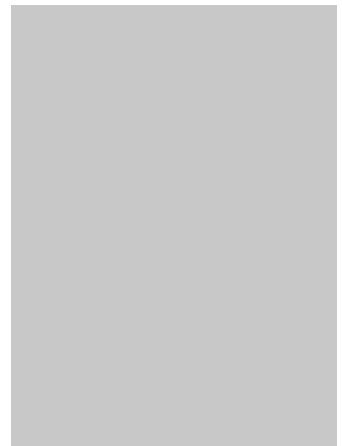


図13 萬鐵五郎《裸体美人(油彩習作)》1911-12 (明治44-45)年頃 油彩・板 33.0×23.5cm 町立久万美術館蔵



図14 萬鐵五郎《雲》1912 (明治45・大正元)年頃 紙本墨画 35.0×8.7cm 岩手県立美術館蔵

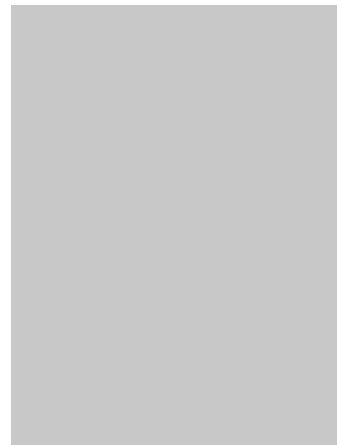


図15 萬鐵五郎《自画像》1915 (大正4)年 油彩・キャンヴァス 45.8×33.5cm 宮城県美術館蔵

が答える中、注目は「十三、人生観又は芸術観を示す簡単なる標語あらば」に対する萬の回答だ。そこには、「客観の分量も多く主観の分量も多く強く取組んだ形」³⁹とあるのだ。このように、主観と客観の問題は、萬の核心をなすものであり、常に自身の命題として意識されていたのだった。さらに、「七光会に出した絵其他」の中で「我々の生活は兎も角客観対自己の問題に始まらなければならない」とすでに書いていたのと同じく、萬は主観ではなくむしろ客観を軸として主観を捉えようとしていたことがこれらの言葉の序列から浮かび上がる。日本においていち早く抽象表現を試みた萬が、わずかな作例(図16)を残してすぐに具象の世界に舞い戻った謎も、この点から見れば得心がいく。



図16 萬鐵五郎《無題》1912-13(明治45-大正2)年頃 油彩・キャンヴァス 24.5×32.8cm 岩手県立美術館蔵

1927(昭和2)年5月1日に萬が忽然と世を去るや、美術雑誌各誌で追悼の特集が組まれた。その一つ、『美術新論』に寄せられた木村莊八(1893-1958年)⁴⁰による追悼には、文末に5月5日午前とあり、文面からはその動揺が伝わる。萬のよき理解者だった木村は、やはり萬の核心をしかと見通していた。

萬は闘将でしたが、「闘」を彼自身の中にいつも潑瀾と持つてゐた人で——病中猶本年発表の作を描いた度合——我々画界にいつも問題を提示すると同時に彼自身に未決問題を自ら投げけては、その中で隠忍、製作しつゝあつた——、之れを画人の型として見るに、最も尊敬す可き種類の一人でした⁴⁰。

木村莊八が萬の中に見た「闘」とは、自らに課した大命題を頭上の「雲」としていただき、自己格闘を続けた萬の姿そのものであったのだ。「雲」は、「物我一如」^{もつがいちによ}、すなわち物(客観)と我(主観)は本来一体、不離にあるという禪ひいては仏教の思想を画家として体現しようとした、萬鐵五郎の象徴だったのである。

(新潟県立万代島美術館 業務課課長代理)

39 萬鐵五郎「芸術家名鑑」(アンケート)「人間」第4巻1月号、1922年1月。

40 木村莊八「萬鐵五郎を悼む」『美術新論』第2巻第6号、1927年6月。