

## 萬鐵五郎《木の間から見下した町》よりみる南画表現

中 島 小 巻

### はじめに

萬鐵五郎（一一八五～一九二七）は、個性的な画家が多く輩出された大正期の日本美術界において、キュビズムなどの西洋の近代美術を受容した前衛的な絵画表現で一際目を引く存在であった。同時に、南画（文人画）という東洋の風土に根差した絵画表現を追求し、独自の芸術を模索した画家である。萬が最も南画表現に依拠した時期は、『日傘のひと』（一九二二）【図1】などの作品に見られるように、大正二一（一九二二）年頃であり、南画論を繰り広げるなど、造形的、理論的にも南画研究に尽力していた。萬に限らず、油彩画という西洋の技法と南画の絵画表現を融合することで、東洋的な油彩画の発展に寄与した洋画家は少なくない。しかし、このような動向は、日本近代美術史において、「東洋回帰」の一言に終着されがちである。日本美術史を大まかに展望する上では、一言の解釈で問題ないのかもしれないが、個々の画家研究にあつては、この大雑把な把握に足を引っ張られることで、画家の独自性が形骸化され、作品理解を一律化させる事態を招くこともある。

そこで本報告では、萬の南画への高揚を確認することのできる大正七（一九一八）年制作の作品《木の間から見下した町》【図2】をめぐって、萬の南画表現について言及したい。同時に、『木の間の風景』（一九一八）【図3】《木の間の風景》（一九一八）【図4】という木の間のシリーズ

の連作から、独自の芸術を確立しようと試行錯誤する萬の痕跡を追いたい。これらの作品は、郷里土沢（現在の岩手県東和町土沢）の風景を画題とし、精神的に不安定な状況のなか郷里に新たな制作展開を求め描いた作品であり、萬の画業の転換期を指し示す重要な作品群である。また最後に、西洋の前衛的な絵画表現に目を向けながらも、萬の画業に根深く存在していた南画や東洋絵画への関心について、先行研究を元にもとめ検証したい。

### 一、画業の変遷

#### 東京時代（一九〇四～一九一四）

萬は、明治十八（一八八五）年、岩手県和賀郡十二鐙村（後の土沢町）の商屋に生まれる。明治三六（一九〇三）年、上京し、早稲田中学在学中に、白馬会第二研究所で素描を学んだ。明治三九（一九〇六）年、臨濟宗円覚寺派の宗活禪師に従って、アメリカ西海岸に渡る。サンフランシスコの美術学校で本格的な制作活動に没頭することを試みるが、この年のサンフランシスコ地震により生活が困難となり、数か月で帰国する。翌年、東京美術学校西洋画科に入学する。大正元（一九一二年）年、東京美術学校の卒業制作に『裸体美人』を提出する。本作品は、萬が「ゴッホやマチスの感化のあるもの」と語っているように、後期印象派やフォーヴィスムの影響が色濃く表れている。

#### 土沢時代（一九一四～一九一九）

大正三（一九一四）年、帰郷し、茶褐色を主とした土

沢の風景を題材とする制作を行う。そして、大正五年一月には、再び上京し、郷里の題を取り上げて制作活動を続ける。大正六（一九一七）年、二科展にキュビズムを取り入れた《もたれて立つ人》を出品する。本作品は、日本近代美術におけるキュビズムの受容を示す重要な作品である。大正七年に描かれた《木の間からの見下した町》といった木の間シリーズは、主に暗い褐色で彩色され、当時、心身ともに衰弱していた萬の内面と絵画表現が同調するかのような陰鬱な雰囲気の立ち込める異質な作品である。

### 茅ヶ崎時代（一九一九〜一九二七）

神経衰弱と肺結核と診断された萬は、大正八（一九一九）年から神奈川県茅ヶ崎市に療養のため転居した。茅ヶ崎の温暖な気候は、萬の体調を回復へと向かわせるだけでなく、南面をはじめとする東洋絵画への研究心を沸き立てた。画面は、明るい色彩を取り戻し、再び始められた水彩による風景画にもそれを確認することができる。また、以前のキュビズム的な造形表現は、《ほほ杖の人》（一九二六）などの作品に引き続き見られ、萬の新たな解釈によってさらなる発展を遂げている。そうした作品は、大正一一年に結成された円鳥会に出品された。しかし、推測するところ、大正一五（一九二六）年、長女の病死をきっかけに再び体調を崩し、結核性気管支カタルから肺炎を併発、四一年という短い生涯を閉じた。

## 二、木の間シリーズ

一連の「木の間から見える風景」を題材とした作品には郷里土沢の街並みが描かれている。制作年の確定している作品は、画面に署名（Tetsu YoRodu）と年記（1918）のある《木の間から見下した町》のみであり、これを基準として、その他の木の間シリーズの制作年も大正七年に設定されている。萬は、大正七年には、既に東京に所在していることになっているが、《木の間から見下した町》の制作に関して、萬に直接師事した原精一（一九〇八〜一九八六）も、「僕も土沢のほうのモチーフだと思いますね。それで、あれをもって東京へ来られて、東京で描いているうちにだんだんあそこまでいったのだと思うのです。」と語っている<sup>①</sup>。萬が東京に居ながらも、郷里土沢へ思いを募らせ描いた可能性を想起することができる。

（1）《木の間から見下した町》 一九一八年 油彩・キャンバス 六〇・八×八〇・八cm 右下に署名、年記「Tetsu YoRodu/1918」 岩手県立博物館所蔵 【図2】

画面には、両端に下から上へうねるような樹の幹が描かれ、中空へ伸びた枝は、湾曲させられビオモルフィックな形態で描かれている。この樹木の描き方は、《かなきり声の風景》（一九一八）【図5】にみられた不気味な形態で画面を覆う表現主義的な造形と類似しており、萬の抽象化への挑戦が窺える。

樹木に見られる緩やかな筆致の一方で、下方中央には、小高いところから俯瞰的にのぞき込むように描かれたキュビズム的な家並みが見える。

キュビズム的な家並みの造形は、すでに指摘されるようにジョルジュ・ブラック (Georges Braque : 一八八二—一九六三) の《レスタックの家》(一九〇八)【図6】を想起させるところがあり、予てからの課題であるキュビズムの様式をさらに追求している。家屋の屋根には、所々朱色の鋭い線描で彩色が施され、この効果によって作品に引き締まった印象を与える。

本作品は、ほぼ茶褐色で彩色され、鬱蒼とした印象を与えるが、どこか神秘的な雰囲気を醸し出している。キャンバス上に色彩の積層構造を形成する油彩画の技法を用いず、ほとんどの景色を濃淡の異なった茶褐色でモノクロームに描き分けている。また、画面の左右でまるで生き物のように伸び広がる樹木の形態などの手法は、主として墨の濃淡を基調とする水墨画の技法に通じるものである。たとえば、池大雅《天産奇葩図巻》(二七四九)などに見られる大胆で自由な筆使いによる伸びやかな筆触などがそれにあたるであろう。また、心の闇を表出するかに思われる浦上玉堂《東雲飾雪図》(一九世紀初頭)【図7】における暗鬱な印象なども、本作品と重なる要素を保持しているように感じられる。萬は、「私の履歴書」のなかで本作品における色彩に関して、「一体自分の制作は色の点から言えば始めは非常に明るい鮮明なところから段々少しずつ暗くなり、丁度『木の間から見下した町』の時に至って極端に暗くなったのであるが、それから又少しずつ明るくなって現在ではかなり明るい処に出て居るのである。」と回想している。「始めは非常に鮮明なところから」というところから想起させるのが、《かなきり声の風景》や《木の間風景》における赤色と緑色の補色を使用した作品であることが推測で

きる。この時期の萬は、画面の色彩効果においても、題材の本質を捉え、自身の内面に映える題材にふさわしい色彩で表現しようとした。この時期における萬の色彩に対する理解からも萬の南画の氣質が窺える。なお、《木の間から見下した町》の色調に関しては、当時の日本洋画家からの影響も指摘されている。従って、モノクロームの色面と当時の萬の精神状態を重ね合わせることは、その可能性はないと言い切れないにしても、いささか早合点である。

土方定一氏は、《木の間から見下した町》を次のように評した。

この「木の間から見下した風景」は、土沢の山にさしかかったところから展望した家並、そこに繁っているく・み・の樹かなんかなんかの立木——そういった郷里、土沢の回想であることは、萬の郷里へのかなしい回想を思わせる。回想のなかで郷里のこの風景は、いつの間にか浪漫主義的に美化され造形的に純化され、萬鐵五郎の「自己の中心のなかに自然は置かれて」神秘をたたえた静謐な画面になっているのに、ぼくは拝跪するような感じを圧えることができない。<sup>⑤</sup>

土方氏が強調する「自己の中心のなかに自然は置かれて」という一文こそ、萬が同調した南画の性質であるといえる。

南画は東洋に於いてかなり古くより、条理ある画論を背景として、理論と作画と相俟って発達して来た唯一のもので東洋画の本流をな

すものと観察すべきであるが、其の著しき特色として挙ぐべきは、写実を卑しむ事甚だしい点である。……実際南画には、現実に見得るが如き自然はないが、一層深く人間の心に影響した処の自然があるのは事実である。勿論南画は、決して自然を蔑如するものではない。寧ろより深き自然を求めるので、物質としての自然ではなく詩の韻律を仲介として、精神としての自然に冥合しようとするもので、より深き自然観照と見るべきである。<sup>⑥</sup>

筆者には、この萬の捉えた南画の理解が《木の間から見下した町》の作品にびたりと当てはまる気がしてならない。ここでの南画とは、自然を題材として見たままに写生するのではなく、詩の韻律を介しながら、精神に映える自然を感得する絵画として記されている。心象風景とも呼べる本作品を、土沢より遠く離れた東京の地で描くことができたことも納得できよう。

(2) 《木の間よりの風景》 一九一八年 油彩・キャンバス 五四・三  
×四五・五cm 三重県立美術館所蔵 【図3】

先の《木の間から見下した町》の家並みが俯瞰的に捉えられていたのに対し、《木の間よりの風景》の家並みは、正面に対峙するように描かれている。《木の間から見下した町》同様、キュビズム風の家並みからは、キュビズムの様式を踏襲している。しかし、家並みの前景に描かれた朱色のもやもやとした筆致からは、キュビズムの理論や幾何学的構造を咀嚼した上で、何とか新たに深化しようとする筆跡が感じ取れる。対象の

大まかな形象と茶褐色でありながら赤色と緑色の色調を保つ色面は、《木陰の村》(一九一八)【図8】で見せた大胆な画面構成と原色の色彩を使用した作品に通じるところがある。その一方で、乱立する木々や生い茂る草木は、実風景の自然を描き留め、その静謐な自然の息吹を表現しようとした。本作品は、絵画の造形性と写生的な要素のせめぎ合いに揺れる、萬の情念を感じることでできる作品ではないだろうか。

(3) 《木の間風景》 一九一八年 油彩・キャンバス 七三・〇×九九・七cm 新潟県立近代美術館所蔵 【図4】

《木の間風景》は、本稿の作品のなかで最も抽象的な作品である。先の二点と同様に、画面両端に生い茂る樹木が描かれ、中央には朱色の強調された家並みが描かれている。下方から上方にかけて、たたみかけるように次々と突出する形態モチーフは、リズムミカルに配置され躍動感がある。色調においては、濃淡の異なる朱色と深緑色で組み合わせられ、キュビズムの様式が色濃く表れた作品である。また、本作品には、表現主義を代表する画家ワシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky: 一八六六―一九四四)《小さな喜び》(一九二三)【図9】からの影響が指摘されている。<sup>⑦</sup> 本作品と同時期、萬はカンディンスキーの作品と相似する《構図》(一九一四頃)【図10】という墨画の作品を制作した。《構図》の画面には、リズムミカルな線描と共に、墨のにじみを利用して大小の異なる円が描かれている。本作品の家並みに描かれた穴ぼこは、《構図》と共通するものであり、萬がカンディンスキーの作風を自身の作品に取り入れたといえる。萬は、本作品において、キュビズムに加えて、カンデ

インスキーらの表現主義的絵画に見られる形態モチーフを用いることで新たな造形表現の実験を試みていた。

### 三、南画研究の痕跡

萬が日本画を最初に描いたのは、明治三一（一八九九）年頃のこと、『応翠先生筆 山水画譜』という粉本を模写したものが残されている。それから大正三、四年からは、『舟行図』『雪景図』『木立と納屋図』など積極的に日本画を描いている。陰里鉄郎氏らの研究によれば、この時期の作品には「萬生」「雲樵」「苔庵」等の落款が用いられているという。また、「雲樵」の落款は、中国元代の画家倪雲林（一三〇一～一三七四）の「雲」と池大雅（一七三三～一七七六）の別号九霞山樵の「樵」を取ったものであり、萬の南画への傾倒を理解することができる。『鉄人画論』を元に、主な萬の南画論をまとめると次の通りである。

- ・「本間氏の白龍論及び南画に就いて」『中央美術』一九二二年四月号
- ・「玉堂琴士の事及び余談」『純正美術』一九二二年七月号
- ・「本間氏に申す」『純正美術』一九二二年八月号
- ・「池翁雑感」『純正美術』一九二二年一月号
- ・『谷文晁』アルス社、一九二六年九月
- ・「高陽山人論」（遺稿）一九二七年

明治末から大正にかけての日本近代美術史は南画を再び評価するようになる。日本画の革新に尽力していた当時の日本画家たちは、後期印象

派などの西洋の表現に着目する一方で、南画に目を向けた。そして、西洋絵画の非写実的傾向（＝表現主義の絵画）と画家の精神を重視するという南画の特質を重ね合わせたのである。このような南画の伝統を見直そうとする動向は、日本画界のみならず洋画界でも巻き起こった。『木の間風景』などの作品からは表現主義的な特質を見出すことができる。萬は、カンディンスキーのコンポジション二と南画の構図法に共通性を見出し、次のように記した。

南画の構図は現実の風景を取り扱わざる事は前にも言いましたが、その底には、近時カンジンスキーの主張するが如きコンポジション二ズムがあり、その裏には力学的成形心理があり、其の奥に純粹な表現衝動があると解すべきであると考えます。而して勿論表現衝動は絵画の根元なのであります。<sup>⑤</sup>

萬は、カンディンスキーの「力学的成形心理」（行動的、心理的な事象は心的機能の結果にある）「純粹な表現衝動」と内面を演出するという南画の画法には通じる思想があると位置付けた。また、著書『谷文晁』の冒頭で、「東洋畫を按ずるに、その内容は或る種類の表現主義、その手段としては構成主義である」と主張していたことも見逃せない点である。大正七年頃の作品群に、東西の様々な美術様式が混在することになったのも当然の帰結である。

先の記述からもわかるように、萬は、表現主義などの西洋の前衛的な絵画表現に目を向けると同時に、南画や東洋絵画といった東洋の伝統的



な理論、絵画表現にも強い関心を抱いていた。このような洋画家の姿勢は、梅原龍三郎（一八八八―一九八六）や安井曾太郎（一八八八―一九五五）などにも見られ、当時の日本洋画界においても珍しいことではなかった。萬は、「古典回顧」ともいえる「東洋回帰」する日本洋画界に關して、次のように記した。

東洋回顧の傾向は勿論相当に根柢あるには相違なからう。自分の考える処では、回顧の範圍に於て研究される時に於てのみ收穫があるのであつて、復歸に至る事は必ずしも価値あるものだらうとは思つて居ない。何故ならば、例えば東洋画に於て最も重要な要素である処の筆と墨の用法に於いて到底古人の域に達し又それを凌駕するといふ様な事は到底今の人に出来るものではない。それは今の人が古人に劣るからでは決してない。時代がそれを許さないのであるうと思ふのである。或は又よしそれが出来たとした処でそれ丈で今人の芸術を打立てる事が出来るだらうかといふ点に於て多大の疑いがある。

水墨というものは写実に適せず、その点が却つて超写実によく、物を写さず象徴的に表現する様に發達した処に一特色ある境地を得たものである。……近頃洋風画を捨てて日本画に歸る人は相応にある様であるが、又洋風画に逆転して来るのが順序であらう。日本画に移つてみて初めて洋風画の組織ある広き感情に相應する事が出来る事を知る様にならう。東洋回帰が唱えられる一方、又油絵が日本人の仕事の上に本当に根を下し世界共通する処の技術として尙る事

の出来ない根柢を据えるであらう事は疑いを要しないのである。要するに東洋画の研究は、洋風画家を益し此処に相應に独創ある境地に立つて仕事に従う人が出来て来るであらうといふ事が想像されるのである。<sup>⑥</sup>

萬は、「東洋回帰」をめぐつて古典的な技法が復興することについては悲觀的に捉え、あくまで洋画家として美術界に立脚すべきであると主張した。確かに、萬の画業を振り返つてみると、南画や東洋絵画への研究に集中した時期から、晩年には再び洋画作品に歸つている。また、萬が、綿密な南画論を展開しながらも、眞の意味での南画（文人画）家のような立ち振る舞いはしなかつたのはこのようなところにあるのではないであらうか。やはり、近代に生きる洋画家としての姿勢を誇示したかつてのである。加えて注視したいのが、萬鐵五郎という画家にあつては、日本人といふバックボーンを持つて、南画の画法を提示したのではなく、あくまで洋画を基盤とした自身の芸術の独自性あるいは日本洋画の革新を目指して、南画の絵画表現を自身の作品に取り入れた。その傍証に、《木の間から見下した町》をはじめとする大正七年頃の作品には、新たな絵画表現を模索し、実験する萬の姿勢が見え、南画、キュビズム、フォーヴィスム、表現主義といった様々な美術様式が作品に加味されていることがわかる。陰里氏が「大正七年あるいは八年と推定される作品には、色濃く絵画思考の苦悩の影が落とされている。西欧の科学的な理論性をもった造形表現に正面から対決を挑み、それを超克せんとする苦悩であった。」<sup>⑦</sup>と指摘するように、大正七年頃における萬の画業には、複雑な芸

術の諸相を発見することができる。

## おわりに

中谷伸生氏が「キュビズムの抵抗——一九一七年・一八年の萬鐵五郎」のなかで、『木の間から見下した町』の暗色を用いた色彩表現について、当時の日本洋画界からの受容はぬぐい切れないと記したように、萬の南画表現に関しても、日本美術界の気運を大いに受けたことには間違いないであろう。萬の画業における晩年、日本帝国は、東アジア各国の官展において、作品の題材や技法に「地方色」や「郷土色」を表出することで、個々の差異化を図った。従って、当時の日本洋画界においては、日本（東アジア）における洋画の独自性の追求が声高に叫ばれていた。つまり、「必然的に『日本らしさ』とは何かという問題を自問せざるをえない状況」<sup>①</sup>にあったといえる。そのような状況下に萬の南画制作があった。しかし、萬の南画表現は、単なる「東洋回帰」の帰結という時代背景による解釈で結論付けられるものではない。または、南画の画法と西洋の美術様式を結び付けることは、単なる西洋の追従、西洋の美術様式の日本の表現という解釈に留まるものでもない。『木の間から見下した町』をはじめとする大正七年頃の作品群には、様々な実験の成果が見て取れ、画面からは、南画やキュビズム、フォーヴィスム、表現主義といったあらゆる美術様式を確認することができる。それらの美術様式は、萬芸術のなかで、引き継がれ、成熟し深化している。本稿では、『木の間から見下した町』が、南画の内面を表出する画法の上に描かれた可能性を指摘し、また、内面の表出という点で、南画と西洋の表現主義的絵画に萬が

共通点を見出ししている、という報告のみを行った。今後、大正七年頃を境に、萬の南画表現の変遷を明らかにすることで、萬芸術の真価を検証していきたい。

## 注

- ① 原精一、小倉忠夫（対談）「萬鐵五郎 土着した表現主義の先駆」『美術手帖』第二〇九号、美術出版社、一九六二年、一一六頁。
- ② 中谷伸生「キュビズムの抵抗——一九一七年・一八年の萬鐵五郎」『研究論集』三号、三重県立美術館、一九九一年、<http://www.bunka.pref.mie.lg.jp/art-museum/study/study03/kenkyu3-kyubusumun.htm>（確認日：二〇一六年二月一日）
- ③ 萬鐵五郎「自分の出品畫雜感」『鉄人画論』、中央公論美術出版、一九八五年、七五頁。
- ④ 中谷伸生「キュビズムの抵抗——一九一七年・一八年の萬鐵五郎」前掲書②。
- ⑤ 土方定一「萬鐵五郎ノート」『三彩』五四号、日本美術出版、一九六二年、二二—二三頁。
- ⑥ 萬鐵五郎「本問氏の白龍論及び南画に就いて」前掲書③、二〇八一—二〇九頁。
- ⑦ 有川幾夫「萬鐵五郎と表現主義」『生誕百年記念 萬鐵五郎展』三重県立美術館、一九八五年。
- ⑧ 萬鐵五郎「本問氏の白龍論及び南画に就いて」前掲書③、二二四—二二五頁。

- ⑨ 萬鐵五郎「東洋復婦問題の帰趨」前掲書③、七三―七四頁。
- ⑩ 陰里鉄郎「萬鐵五郎（三）——生涯と芸術——」『美術研究』二六二号、株式会社便利堂、一九六九年、二二七頁。
- ⑪ 中谷伸生「キュビズムの抵抗——一九一七年・一八年の萬鐵五郎」前掲書②。
- ⑫ 名方陽子「萬鐵五郎による南画研究——大正一五年を中心に——」『デアルテ』第二〇号、財団法人西日本文化協会、二〇〇四年、三四二頁。

**主要参考文献**

- ・ 展覧会図録『生誕百年記念 萬鐵五郎展』三重県立美術館他、一九八五年。
- ・ 展覧会図録『第三四回企画展 萬鐵五郎・傑作への道』岩手県立博物館、一九九二年。
- ・ 展覧会図録『絵画の大地を揺り動かした画家 萬鐵五郎展』東京国立近代美術館、一九九七年。

**図版出典**

- 【図1】～【図5】 【図8】 【図10】
- ・ 展覧会図録『絵画の大地を揺り動かした画家 萬鐵五郎展』東京国立近代美術館、一九九七年。
- 【図6】
- ・ 中谷伸生「キュビズムの抵抗——一九一七年・一八年の萬鐵五郎」『研究論集』三号、三重県立美術館、一九九一年。
- 【図7】 【図9】
- ・ 展覧会図録『生誕百年記念 萬鐵五郎展』三重県立美術館他、一九八五年。





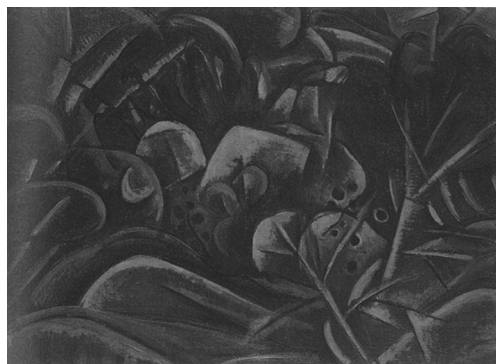
【図1】《日傘のひと》(1922年)



【図2】《木の間から見下した町》(1918年)



【図3】《木の間よりの風景》(1918年)



【図4】《木の間風景》(1918年)



【図5】《かなきり声の風景》(1918年)



【図6】 ジョルジュ・ブラック  
《レスタックの家》(1908年)



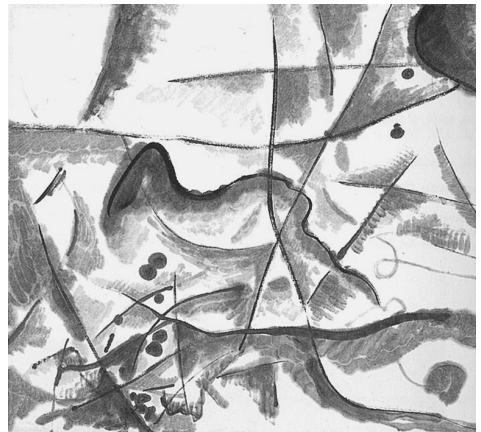
【図7】 浦上玉堂《東雲飾雪図》  
(19世紀初頭)



【図8】《木陰の村》(1918年)



【図9】 ワシリー・カンディンスキー  
《小さな喜び》(1913年)



【図10】《構図》(1914年頃)