# 萬鐵五郎の「一つの球体」――禅を視点とする解釈

澤田　佳三

## はじめに

一九二七(昭和二)年五月一日に神奈川県茅ケ崎の自宅で他界した萬鐵五郎(一八八五―一九二七)を追悼する特集が、ほどなく美術雑誌の各誌で組まれた。そのなかに、同郷の田子一民(一八八一―一九六三)が寄せた「禪堂の故萬君」という一文がある。

> 禪室のことを述べるのは、その罪、地獄にまつさかさまに墮されると言はれて居る。
> 親子、夫妻の間でも、これを言つてはならない。これを筆してはならない。しかし、萬鐵五郎君は今日はすでに佛様となつて居る。
> 明治三十七八年の頃から、私達同人は熱心に靜座し、參禪もして居た。
> (中略)
> 學者、實業家、男女學生なども見えた。
> 萬鐵五郎君はこの中に居つた。萬君はひとりでなく、親戚の女の方も、男の方も參じて居た。私は今、氏名を謂はない。がよいと思ふ。
> その頃の萬君は學生であつたに違ひない。萬君は多く話す人ではなかつた。勿論草庵では多くの談論などあるべき筈がないが、萬君は多く談る人ではなかつた。しかし、言葉數の少ない君は、皆んなから愛されて居た。何となく、親しみのある、超脫した青年として、皆から愛されて居た。
> その風格はあかぬけがし、俗氣のない、御世辭のない、そして親しみのある何ものかをもつて居たのであつた。何事にも凝り性に見えた君は、禪にも餘程凝つて居たと思ふ。師事して居た老師が、渡米して參禪をきかれる事になつたとき、萬君も颺然として、それに隨つた一人であつた。(中略)萬君もかゝる空氣の中に精進して居たのであつた。殊に萬君は同郷の人でもあり更殊可愛いよい人だと思つて居た(註1)。

一九〇三(明治三十六)年に岩手県の土沢(現花巻市東和町土沢)から上京した萬鐵五郎は、後を追って上京した従兄弟の萬昌一郎(一八八七―一九四三)とともに早稲田中学校に最終的に編入学し、翌年からその禅堂に通い始めた。それは、昌一郎の母萬タダ(一八六四―一九四四)の勧めによるものだった。鐵五郎の伯母であるタダは、病弱な母を持つ幼い鐵五郎ら兄弟を引きとり(その後、母親は死去)、昌一郎とともに養育して、生涯にわたり支援した人物だ。田子の回想に登場する萬の親戚の男女とは、彼らを指すものだろう。

彼らが参じた禅堂とは、臨済宗円覚寺派の釈宗活(俗名入澤譲四郎、一八七一―一九五四)が営む「両忘庵」であった。田子の回想どおり宗活が北米での布教を計画した際、両忘庵の門人たちも同行することになり、まずは中学を退学した昌一郎が、つづいて中学を卒業した鐵五郎が一行に参加し、鐵五郎はカリフォルニア州バークレーのアメリカ人家庭にボーイとして住み込んだ[図1]。彼にはアメリカ東部の美術学校へ進学する目論見もあったが、実現せずに昌一郎を残したまま帰国。東京美術学校への進学を目指した結果、一九〇七年(明治四十)四月に同校西洋画科予備科への入学を果たした。

こうした中学時代から卒業後にかけての「禅」との関わりについて、萬は一切語っていない。しかしながら、これまでの拙論では画学生になる前の萬が体験

**図1**　アメリカでの萬鐵五郎。1906(明治39)年

した禅を視点に、彼の残した言葉と絵画（または一部の写真）とを結びつけた解釈を試みてきた（註2）。本論では、引きつづき同じ手法をとりながら、萬の用いた「一つの球体」という言葉に着目し、これまでの拙論をつなぎあわせながら、さらに解釈を展開したいと思う。

## 「一つの球体」という萬の言葉

本論で問題とする「一つの球体」という言葉は、「鉄人独語」と「七光會に出した繪其他」に登場する。前者は、萬の没後にそう題された手記で、彼が妻子とともに帰郷した土沢時代と呼ばれる時期に集中的にとりくんだ自画像や郷里の風景のスケッチなどを含む一冊のスケッチブックに書き残されたものである（註3）。後者は、土沢時代の一九一五（大正四）年七月に『岩手毎日新聞』に発表された萬の絵画論で、後述するように草稿の一部が「鉄人独語」には含まれている。では、「鉄人独語」から関係箇所を抜粋する。

自然を客観として見ない自分自らに、自然を持来たす自己を自然の中心に置く事から、進んで自己の中心に自然を置かなくてはならない。

僕は生活の上から次の事を云い伝う。

一、僕から云えば自然はない。外界と自己があるばかりである。そして二個の窓から外界をのぞいて居る。（全部或は一部分が動くが、要するに最も初心な見方）

二、外界は形態と色彩である。形態と色彩は個人の人格の奥深い神秘な力を呼び醒す。（絵画的と呼び得るもの）

三、呼び醒された自己の神秘な力は、自己の中心に外界の総てを置く神秘な力の、覚醒を説明する企てを我々は絵画と呼んで居る。

四、神秘な力は分析したり、法則を立てたりすることが出来ないけれども、そっくり其の儘（向上を続けつつ）絵画に於て生活せしめようと企てて居るのが画家なのである。

＊

画家は明日を憂えてはいけない。今日、今、最も忠実でなくてはいけない。

＊

外界が、眼を通じて神秘な我々の力を呼び覚ます。此れが即ち美と云って居る事だ。我々が、斯く描こうと意志する事、それが美なのである。それで美が、個人にくっ着いて居るという事に気が付く。

＊

僕によって野蕃人が歩行を始めた。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。未来派立体派は正しく文明的産物と見ねばならぬ。文明というものに立脚する。だから浅薄なのである。原人は自然そのものである。吾々は自然を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なので、他に深い意味もなにもない。

＊

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。

＊

僕の求めるものは絵ではなく生活である。

＊

僕は悶え苦しみながら、ゴロゴロ転げ落ちつつある様に感じます。これがある幸福感を僕に与えるのです。声高く、なんたる事でしょう、なんたる不幸でしかも幸福な事でしょう。（中略）忍苦でなく享楽です。いや忍苦即ち享楽です。神経と肉体とカンバスと絵具とが、同時に燃える瞬間だけなのです。あるが儘の自然では満足し切れないのが頗る問題です。

＊

僕は常に僕の生活を考える。

それは虚無の中に一つの球体が絶えず燃焼し、絶えず発散する光景を以て考える。自己の生活は凡ての物の中心で、其の他一切の総てのものは誠に幽霊に過ぎないではないか。（中略）僕は何等の信条もなく、主義も形式もなく、唯々やろうと企てる神秘な力によって凡てをなすが企ての通りに行くものでもない。

＊

自然対自己の問題なのであって、心をひく光景の前に佇立するので全感能を通じ、より多く網膜を通じて精神は表われるのである。

即ち対客観の自己を見なければならない。絵を描くのは、自己の精神に形式(云い得べくんば)―カンバス―を与えるのである。然し僕の経験を以てすれば、此の色を用いたいという思想は、純真な美であるから、網膜の印象を排して、根本的な色彩及び形を与えるのである。僕は強い、或る烈しい筈の概念にわずらわされたくないので、唯純真ならん事を期して居る。仕事に於て吸収―発散又は受入―反射、反射即ち自己放射をするのである。

＊

唯今に於て絶対の結晶、又は燃焼にと入るのみ。其の他に対する余裕を持って居ないし、若し未来を計量し、過去を追う事があるとすれば、それは弛緩生活に於てであって、最高生活に於てではない(註4、傍線は引用者)。

「僕の文章を見ると支離滅裂の様である。だが僕は意味を徹底させ整頓を付け、哲理的の言葉で修飾しようとしない、今云いたい事を無秩序に述べるまでである」と、「鉄人独語」のなかで自身が記しているように、またメモ書きという性格上、読み解きにくい部分もある。とはいえ、拙論(2)では、「鉄人独語」に登場する「原人」という言葉に焦点を当てた解釈をしたように、この手記は萬の内奥を知る上で重要な記述を多く含むものであることには変わりない。

抜粋箇所から見えるキーワードをあげれば、「生活」「自然(客観)対自己の問題」「自己の神秘な力の覚醒(美)」「燃焼(発散・反射・自己放射・結晶・純真)」であり、それらに自己たる「画家」と「絵画」が深く関わっているものと要約できる。次に、「七光會に出した繪其他」から関係箇所を抜粋し、両者を比較する。

［上］

我々の生活は兎も角客観對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。けれども視覺及內觀上の進化は必然自己即客観の境地を見出ださずにはやまない。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內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。そこで畵家は客觀の實在性と內面の情熱との苦るしい戰闘に迄生活を持ち來たす處の殺伐な光景を生むべく餘義なくされて居る。それは赤と黒とのもつれ合つた複雜な巴形の渦巻的塊りが畵家を壓し付ける事で形容する事が出來る。塊りはあく迄意地悪るく畵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ない。しかも人格の完全な燃焼によつてのみ混沌を壓搾して純化と統一とのエツキスが得られなければならない事を自分の生活から固く信じて居る。かくして勝利の凱歌を奏し得る爲めには絶対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(中略)我々が光を見得るのは只純眞な瞬間即ち自己に徹した刹那に於てのみである事を思ふ。自分は常に虚無の中に絕えず燃燒し發散する處の或一の球体を持つて自分の生活を考へて居る。

［下］

現在迄來て居る自分の必然的な推移の過程を簡單に示せば次の様になる。

發生的及び模倣的自然の再現――印象派的網膜と形に對する熱望との矛盾的共存――內生活表現の衝動――形態の繪畵的膨脹と平面化――自己對客觀の本然の姿即ち受入による情熱の覺醒(現在の立場)――X

＊

今は自分にとつて最も大切な期間になつて居る。あらゆる周圍と戰ひ色んな關係を切り離して此處に自由に製作し得る僅かな極僅かな期間を作つたのである。(中略)此の期間(九月迄續くつもりである)を最も貴重に過し藝術的欲望を現實に生さなければならない責任を自分に感じて居る(註5、傍線は引用者)。

同様に、キーワードをあげれば、「生活」「客観對自己の問題」「自己即客観の境地」「內面に燃える情熱(奥深い生活からの願望・藝術的欲望)」「燃焼(發散・放射)」「純眞な瞬間(自己に徹した刹那)」であり、「鉄人独語」のそれとほぼ重なる。そして、本論で問題とする「一つの球体」を含む箇所はほぼ一致する。

僕は常に僕の生活を考える。(改行)それは虚無の中に一つの球体が絶えず燃焼し、絶えず発散する光景を以て考える。(鉄人独語)

自分は常に虚無の中に絕えず燃燒し發散する處の或一の球体を持つて自分の生活を考へて居る。(七光會に出した繪其他)

比較すると、言葉の重複をのぞくなど整理の跡が認められる。そうした点から

も、「鉄人独語」には「七光會に出した繪其他」の草稿の一部が含まれていることが知れる。それにしても、虚無のなかに一つの球体が絶えず燃焼し発散する光景をもって自分の生活を考えるとはどういうことなのか。その「球体」とは何を指すのだろうか。次に、禅を視点とした解釈へ進む。

## 『臨済録』の「六道の神光」

萬が学んだ禅宗は臨済宗で、中国晩唐期の禅僧臨済義玄（？―八六六／八六七）が開祖となる。その言行録『臨済録』は、『碧巌録』『無門関』とともに三代宗旨の書として重んじられ、禅堂で提唱される。重複期間は短いものの、萬と同時期に両忘庵に出入りしていた一人に後の女性解放運動家として知られる平塚らいてう（本名明、一八八六―一九七一）がおり、彼女の自伝にもそのことが記述されている。

> 両忘庵では毎月一回、一週間の接心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。（中略）坐禅が身につき、心境も多少進んでからきいた「臨済録」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「臨済録」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（註6）。

らいてうに感銘を与えた釈宗活による提唱は、後に『臨済録講話』（光融館、一九二四年。以下、同書からの引用は『講話』と表記）としてまとめられている。そこで、これまでの拙論と同じく、まずは『臨済録』を中心にしながら、宗活による提唱内容をあわせ見ることで、萬の「一つの球体」について考えたい。

くり返すが、「自分は常に虚無の中に絶えず燃焼し發散する處の或一の球体を持つて自分の生活を考へて居る」と萬はいう。それは、常に自我意識の中心に据えようとする彼の意志であり、自己の求める内なる姿、心象でもある。だから、「一つの球体」は、萬の存在そのものを指していると捉えることもできる。また、絶えず燃焼し発散していることから、それはある活発なエネルギー体であることもイメージできる。こうした点から『臨済録』を見ると、「六道の神光」が関連性を持つと考えられないだろうか。では、『臨済録』の該当箇所を原文、訓読文、現代語訳の順に示す（引用は、入矢義高訳注『臨済録』岩波文庫、一九八九年。以下、同書からの引用は『文庫』と表記し、同様の順に示す）。

> 道流、約山僧見處、與釋迦不別。今日多般用處、欠少什麼。六道神光、未曾間歇。若能如是見得、祇是一生無事人。
>
> 道流、山僧が見処に約せば、釈迦と別ならず。今日多般の用処、什麼をか欠少す。六道の神光、未だ曾つて間歇せず。若し能く是の如く見得せば、祇だ是れ一生無事の人なり。

君たち、わしの見地からすれば、この自己は釈迦と別ではない。現在のこのさまざまなはたらきに何の欠けているものがあろう。この六根から働き出る輝きは、かつてとぎれたことはないのだ。もし、このように見て取ることができれば、これこそ一生大安楽の人である（『文庫』三四―三五頁、傍点は引用者）。

次に、宗活による提唱を見る。

> 六道と云ふのは、道の字は神光と云ふから、茲では道と云うたので、六根門より、常に光を放つ意味で、眼之見、耳之聞、鼻之嗅、舌之味、身之觸、意之法、皆な是れ當體神妙であるでありませう。證道歌に、六般の神用とあるも同じことぢや。人々朝から晩まで、その働きを働かして居る上に於て未だ曾て、少しも歇けたところはありますまいが、此六根門頭に於て、融通無礙、自在なるが、釋迦の境界ぢや。釋迦も缺歇せぬが、我等も間歇せぬであらう。若能くかくの如く見得せば、一生無事底の人ぢや（『講話』一六九頁）。

このような途切れることのない「六道の神光」とは、六根（眼・耳・鼻・舌・身・意の六つの感覚器官）をとおして常にはたらく身心の感覚作用の譬喩であり、自身に具わった感覚のはたらきを光にたとえたものだとされる（註7）。なお、「道」は

光線のすじを意味する。また、臨済は「無事人」についてこういっている。

無事是貴人、但莫造作、祇是平常。你擬向外傍家求過、覓脚手。錯了也。

無事是れ貴人、但だ造作すること莫れ、祇だ是れ平常なれ。你、外に向って傍家に求過して脚手を覓めんと擬す。錯り了れり。

なにごともしない人こそが高貴の人だ。絶対に計らいをしてはならぬ。ただあるがままであればよい。君たちは、わき道の方へ探して行って手助けを得ようとする。大まちがいだ(『文庫』四六―四八頁)。

そして、臨済が別の段で説いている内容も「六道の神光」と同種の譬喩と捉えられよう。

你要與祖佛不別、但莫外求。你一念心上清淨光、是你屋裏法身佛。你一念心上無分別光、是你屋裏報身佛。你一念心上無分別光、是你屋裏化身佛。此三種身、是你卽今目前聽法底人。祇爲不向外馳求、有此功用。

你は祖仏と別ならざらんと要せば、但だ外に求むること莫れ。你が一念心上の清浄光は、是れ你が屋裏の法身仏なり。你が一念心上の無分別光は、是れ你が屋裏の報身仏なり。你が一念心上の無差別光は、是れ你が屋裏の化身仏なり。此の三種の身は、是れ你即今目前聴法底の人なり。祇だ外に向って馳求せざるが為に、此の功用有り。

君たちが祖仏と同じでありたいならば、決して外に向けて求めてはならぬ。君たちの[本来の]心に具わった清浄の光が、君たち自身の法身仏なのだ。君たちの[本来の]心に具わった、思慮分別を超えた光が、君たち自身の報身仏なのだ。また、君たちの[本来の]心に具わった、差別の世界を超えた光が、君たち自身の化身仏なのだ。この三種の化身とは、今わしの面前で説法を聴いている君たちそのものなのだ。外に探し求めないからこそ、このような[すばらしい]はたらきを具えているわけだ(『文庫』三六、三八頁)。

このように、光が心のはたらきの譬喩であることは明白で、自身に本来具わる「六道の神光」をしかと見得できた者を、臨済は「一生無事の人」といい、さらに「無依の道人」と呼ぶ。

所以古人云、平常心是道。大德、覓什麼物。現今目前聽法無依道人、歷歷地分明、未曾欠少。你若欲得與祖佛不別、但如是見、不用疑誤。

所以に古人云く、平常心是れ道、と。大德、什麼物をか覓む。現今目前聴法の無依の道人は、歴歴地に分明にして、未だ曾つて欠少せず。你若し祖仏と別ならざらんと欲得すれば、但だ是の如く見て、疑誤することを用いざれ。

さればこそ古人はそこを『平常心がそのまま道である』とも言った。

諸君は一体何を求めているのか。今「わしの」面前で説法を聴いている[君たち]無依の道人は、明々白々として自立し、何も不足なところはない。君たちが祖仏と同じでありたいと思うならば、こう見究めさえすればよい。思いまどう必要はない(『文庫』八〇、八二頁。傍点は引用者)。

この「歴歴地分明、未曾欠少」が「六道の神光」をあらわしていることは理解されよう。それを思いまどうことなく見究めた者が「無依の道人」だというのだ。この「無依の道人」は、『臨済録』でくり返し用いられ、臨済は一貫して「まさにお前たちこそがそのままで無依の道人なのだ」と直示しつづけている(入矢、『文庫』二二一頁)。これに類似した用語で「臨済禅の代名詞となっている」のが「無位の真人」(入矢、『文庫』二一頁)で、平塚らいてうの自伝では宗活による『臨済録』提唱の強烈な印象として回想される一段にあたる(註8)。

上堂。云、赤肉團上有一無位眞人、常從汝等諸人面門出入。未證據者看看。

上堂。云く、赤肉団上に一無位の真人有って、常に汝等諸人の面門より出入す。未だ証拠せざる者は看よ看よ。

上堂して言った、「この肉体には無位の真人がいて、常にお前たちの顔か

ら出たり入ったりしている。まだこれを見届けておらぬ者は、さあ見よ！さあ見よ！」（『文庫』二〇―二一頁。傍点は引用者）

小川隆氏によれば、「『赤肉団』は生身の肉体、『面門』は六根のこと（無着道忠『臨済録疏論』）。六根を通じて常に出入している『無位の真人』とは、間断なくはたらく仏性の作用――『六道の神光』――を擬人化したものに外ならない」という（註9）。「仏性」とは仏の本性で、生類に内在する仏陀となりうる本質のこと。こうして「六道の神光」は、「無位の真人」「無依の道人」と結びつくことになる。

## 「一顆の明珠」

萬の「一つの球体」を考える上で、宗活の『臨済録講話』における次のようなたとえは大きな関わりがあるものと考えられる。

> 箇の心地の法は、何等汚れると云ふことはない。一顆の明珠の如く、灼然として終始照り輝いて居る（『講話』二一一頁）。
>
> ＊
>
> 大道を坐斷する時は、一顆の明珠の如くである。故に隨處清淨にして、光十方に透つて萬法一如なりぢや（『講話』二四二頁）。
>
> ＊
>
> 實に内外玲瓏、明珠一點の瑕なきが如し、本來淸淨ぢや（『講話』三〇〇頁）。
>
> ＊
>
> 無限の空間の隅から隅まで、無限の時間のはじめから終りまで、ぎらりツと色香の變らぬ一顆の名玉である（『講話』二一六頁）。

このように宗活は、「一顆の明珠」または「一顆の名（明）玉」などの譬喩をよく用いている。「顆」とは丸いものを数える助数詞。そして、「明珠」は宝石のこと、明るいたま、輝くたまであり、摩尼珠、摩尼宝珠（摩尼は珠玉の総称）に同じ。それは、般若の智慧（真実を認識する智慧）、あるいは仏性・法性・真如・本来面目にもたとえられる（註10）。さらに、宗活は臨済を明玉にたとえる。

> 其人玉の如しと云ふ言葉を世間で云ふが、如しぢやない、此時分の臨濟は實に明玉其ものぢや。一點の、邪智邪念もない、これが卽立派な大器といふものぢや（『講話』三頁）。

また、宗活は、「一顆の名（明）玉」を「一枚の名（明）鏡」と並置してもいる。

> それを我々修行者は修行鍛錬の功によつて、一顆の名玉として用ひ、一枚の名鏡として用ゆるのである（『講話』三四五頁）。
>
> ＊
>
> 此の席に現在、男女老若僧俗、差別は様々あるが、各自心内に返照して、心を以て心を御覧じろ。男でも女でもない、僧でも俗でもない、全體一枚の阿字不生の大日輪である。阿彌陀佛である。一顆の明玉、一枚の明鏡である（『講話』二九四頁）。

このように、宗活の眼前にいる各人それぞれが、全体一枚の大日輪であり、阿弥陀仏であり、一つの明玉であり、一枚の明鏡だとたとえる。これらのたとえは、「六道の神光」からたどってきた内容をふまえれば理解されよう。両忘庵での提唱において宗活がしばしば用いた「一顆の明珠（明玉・名玉）」を、若き日の萬は耳にしたろうし、そのことを修行のなかで強く意識したはずである。それは、時をへて画家となった萬が用いた「一つの球体」が、言葉そのものと内容において近似していることが証左となる。こうして、虚無のなかに絶えず燃焼し発散する一つの球体が、内在する仏性、明るく輝く一つの珠と解することは可能なのだ。

## 太陽と雲の譬喩

中国盛唐期の禅僧神会（六八四―七五八）によって、禅宗は慧能（六三八―七一三）の法門を「南宗」、神秀（？―七〇六）らの法門を「北宗」として二派に分けられた。その神秀ら「北宗」禅の考え方について、小川隆氏は次のようにまとめている。

> （1）各人の内面には「仏」としての本質――仏性――がもとから完善な形で実在している。
>
> （2）しかし、現実には、妄念・煩悩に覆いかくされて、それが見えなくなっている。

（3）したがって、坐禅によってその妄念・煩悩を除去してゆけば、やがて仏性が顕われ出てくる。

そして、こうした考え方を太陽と雲の譬喩を用いて語っているという。「太陽のごとく輝く仏性を、雲のごとき妄念・煩悩が覆いかくしている。その雲さえ払われれば、太陽はもともとそこにまばゆく照り輝いている――この譬喩は、この時期の禅宗文献にくりかえし現われるもの」だとして、さらに同じことが塵と鏡の譬喩にいい換えられているといい、神秀と慧能の偈（詩）を紹介する。

［神秀］
身是菩提樹
心如明鏡台
時時勤払拭
莫遣惹塵埃

身は是れ菩提の樹
心は明鏡の台の如し
時時に勤めて払拭し
塵埃を惹かしむる莫れ

［慧能］
菩提本無樹
明鏡亦非台
本来無一物
何処惹塵埃

菩提本より樹無し
明鏡も亦た台に非ず
本来無一物
何れの処にか塵埃を惹かん（註11）

太陽と雲の譬喩と同じく、明るく澄んだ鏡のような仏性を、チリやホコリのような妄念・煩悩が覆い隠している。そのチリやホコリを拭き清めれば、もともとそこには澄んだ鏡があるというものだ。「名（明）玉」と「名（明）鏡」を並置した宗活のたとえも、こうしたところに由来するのだろう。また、宗活の北米での布教に参加した萬が、日本にいる伯母タダへ宛てた手紙のなかで、東部の美術学校への進学希望と、学費の補助を願い出たことについて、「あなたの明鏡にてらして実際に入りて御考え下度候」（註12）と記していたように、「明鏡」は禅を学ぶ者が共有できる言葉（譬喩）だったことが知れる。

禅宗史にもどり、「北宗」禅はその後衰退し、「南宗」の慧能の系統が禅宗の主流を形成して五つの門流に展開されることになる。その一つが臨済宗であるが、太陽と雲の譬喩は、宗活の『臨済録講話』にも登場する。

これは、胸中に妄情を生ずることぢや。丁度、澄み渡つた青天白日の下に、一點の雲翳を、生ずるやうなものぢや。それがだんだんはびこつて、慧日の光を朦ます。實智、卽ち根本の大智を隔てる（『講話』一八〇頁）。

＊

人々の一念心上に於ける疑ひ、卽ち疑惑ぢや。はじめは、ふツと、晴天に、纔か一點の雲が現はれたやうな有様、それがだんだんと胸一ぱいに廣がつて來て、何か胸へ土のかたまりでも、押し上つて來たやうな心もち、一大疑惑となつて凝り固まつて、色々な障礙をする（『講話』二六六頁）。

＊

雲霧の太陽の光を蓋ふ様な有様で、本心本性の光を昧ます（『講話』三四六頁）

＊

本心の日輪　蓋ふ所の妄想や、見障の雲がなければ、時間を盡し空間を盡して、麗かならざる處無しぢや。（中略）迷悟ともに盡した日本晴れぢや（『講話』四九九頁）。

このように、宗活がこの譬喩をたびたび用いていることは明らかだ。拙論（1）では、煩悩のたとえとしての「雲」を視点に、萬の描いた雲を自画像との関わりからすでに論じている。そのことに本論のこれまでの論述をあわせれば、彼の描いた雲の下には「太陽」が隠されていることになるのだ。油彩による《雲のある自画像》図2（註13）、素描の自画像図3、そして裸婦という異形の姿に自身の肖像を重ねあわせた《裸体美人》図4に描かれた「雲」には、いずれも萬自身に内在する仏性――まばゆく照り輝く太陽――が隠されているのだった。また、油彩によるもう一点の自画像図5では、「七光會に出した繪其他」の中で萬が形容した「赤と黒とのもつれ合つた複雑な巴形の渦巻的塊り」、すなわち「雲」を自己格闘の末に解いたその片片として、二つの雲が描かれているのだろう。

## 太陽と電灯

雲に隠された太陽のほかに、萬は太陽そのものを主役に画面に大きく描いている。《裸体美人》を卒業制作として提出した一九一二（明治四五・大正元）年の第

**図3**　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2**　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

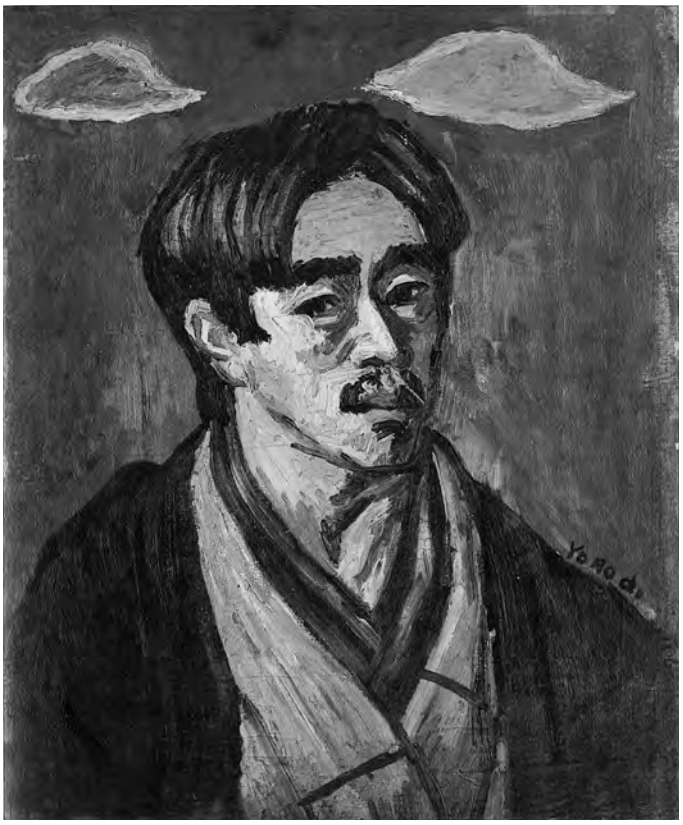

**図5**　萬鐵五郎《雲のある自画像》1912（明治45・大正元）年　油彩・キャンヴァス　59.5×49.0cm　大原美術館蔵

**図4**　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

一回ヒュウザン会展に出品した《太陽の麦畑》[図6]や《煙突のある風景》(所在不明)、また同じ頃の制作と考えられる《太陽と道》[図7]などである。また、《太陽と道》には左右を反転させた木版画[図8]もある。これら二種類の太陽は、萬によって近い時期に描かれたものではあるが、果たして同一のものとして見てよいのだろうか。

当時、輸入された洋書の図版をとおして、萬ら若き画学生や画家たちは「後期印象派」の画家たちと絵画を知り、多分に影響を受けながら創作に励んだことはよく述べられる。田中淳氏は、ゴッホの《種まく人》[図9]とともに、萬の油彩画や岸田劉生の《夕陽》(一九一二年、京都国立近代美術館蔵)を並べることで、その影響関係を指摘することは容易であるとしながらも、そうした指摘だけでは決して語れない面があるのも事実だとして《裸体美人》を例に論じている(註14)。また、河田明久氏は、萬の《太陽の麦畑》において太陽から放たれた光が放物線を描いて地上の麦畑に達しているような太陽の表現はゴッホには見られないとして、田中恭吉や柳瀬正夢、川端龍子などを例にあげて「慈雨のように降り注ぐ陽光という同時代の共通理解」が画家たちには共有されていたとして区別している(註15)。

河田氏は、同じく大正期の絵画における生命の図像を分析するなかで、譬喩としての太陽を二種類に分けている。すなわち、「肯定的な価値のシンボルとしての太陽は、そこにいたる『道』を空間のように思い描く場合には絶対的な他者となり、未来へ向う時間としてとらえる場合には来るべき理想的な自己となる」というのだ。例えば、萬の木版画などは前者に、また萬の「虚無の中に一つの球体が絶えず燃焼し、絶えず発散する」ような自己イメージは後者、つまり理想の自己をあらわすシンボルだという。しかも、萬の例からわかるように、「二種類の太陽は一個人のなかで重なり合う場合が少なくなかった」として、大正四年の岸田劉生の言葉「自分は自分の太陽である事をはつきり自分で知りたい」を引き、この間の機微を伝えていると論じている(註16)。これらの細やかな分析のとおり、萬が描いた太陽は、たとえ同時期であっても同一とは限らず、作品ごとに考えるべき問題なのだ。

さらに、萬の画面には太陽と同じく発光体としての照明がしばしばとりあげられ、画家の関心を示すものとして論じられてきた。同じく照明も発光体ではあるが、やはり太陽とは区別して論ずべきものであろう。田中氏によれば、明治から大正に移り変わる頃に屋内照明はガス灯から電灯に替わり、タングステン電球の「太陽光線に近似」した光を室内でも得たこと、つまりそうした生活の変化が萬の制作動機の一つになったのではないかという。そして、「仁丹」のイル

図6　萬鐵五郎《太陽の麦畑》1912(明治45・大正元)年頃　油彩・板　23.4×33.0cm　東京国立近代美術館蔵

図7　萬鐵五郎《太陽と道》1912(明治45・大正元)年頃　油彩・板　24.0×33.0cm　萬鉄五郎記念美術館蔵

図8　萬鐵五郎《太陽と道》1912(明治45・大正元)年頃　木版・紙　10.1×13.9cm　岩手県立美術館蔵

図9　フィンセント・ファン・ゴッホ《種まく人》1888年　油彩・キャンヴァス　64.2×80.3cm　クレラー＝ミュラー美術館蔵

ミネーション、活動写真館内のシネマの光や案内嬢、《自画像》[図10]の電灯、《風船をもつ女》[図11]の電笠と次々にモチーフは移り変わったが、いずれも「萬の強い発光という人工光線への一連の感心を示して」おり、それが新聞の挿絵やスケッチ、油彩画の習作、タブローであろうとも、「同じ画家の関心の『表現』とみるべきものである」という(註17)。

## 平塚らいてうの存在

萬と同時期に、平塚らいてうが両忘庵で宗活に参禅していたことは先述した。その後、萬が画学生時代を送るなかで、らいてうは世間をにぎわす存在となる。一九〇八(明治四一)年三月には、夏目漱石門下の森田草平(本名米松、一八八一―一九四九)との情死未遂事件がスキャンダルとして新聞に書き立てられ、翌年には草平が事件を題材とした自伝小説『煤煙』を『東京朝日新聞』に連載したため「煤煙事件(塩原事件)」と称されるようになり話題となった。そして、萬の卒業年次一九一一(明治四四)年九月には、日本初の女性文芸誌『青鞜』を発刊し、発刊の辞「元始女性は太陽であった」を発表して大きな反響を呼ぶ。しかし、相次ぐ発禁処分や、尾竹紅吉(本名一枝、一八九三―一九六六)を中心とする青鞜の一部社員の言動がゴシップ記事として扱われ、世間は青鞜に集う女性たちを「新しい女」として批判嘲笑の目で見るようになる。さらに、一九一三(大正二)年一月には、らいてう自身が『中央公論』に「新しい女」を発表して自認するなど、「新しい女」は流行語となって、らいてうはその第一人者と目されるようになった(註18)。

そうした〝時の人〟平塚らいてうを、萬の創作と結びつけて考えようとする意見がある。長田謙一氏は「元始女性は太陽であった」を中心に、田中淳氏は「新しい女」を中心にしながら、いずれも「太陽」を重要視する点で共通している(註19)。ただし、萬とらいてうの共通項である「禅」を、それぞれの考察の直接的な視点にはしていない。そこで、本論ではその共通項を視点とした考察を進めるが、結論をいえば両者の見解と多くの点で一致することになる。

晩年の平塚らいてうと二十年ほど交流した小林登美枝氏は、うち約十年間は秘書的な役目もしながら、らいてうの自伝『元始、女性は太陽であった』の出版に協同してあたったという。そして、らいてうによる『青鞜』発刊の辞は、明(らいてうの本名)の心の内部に入ってみると、「わたしには手にとるようによく分かる」という。

**図10** 萬鐵五郎《自画像》1913(大正２)年頃　水彩・紙　34.5×25.7cm　岩手県立美術館蔵

**図11** 萬鐵五郎《風船をもつ女》1913(大正２)年頃　油彩・キャンヴァス　72.4×52.9cm　岩手県立美術館蔵

これを書いた時点で、明の意識の根底にあったのは、禅の思想であり、坐禅、見性の体験であった。一定の婦人解放思想とか社会科学的な方法論といったものは、まったくなかった。「元始女性は太陽であった」ということばについても、今まで意識下にたくわえられていたものが出てきたまでであったと明は言っている。自伝によると、「ところがこの言葉にははからずも女性の歴史の客観的な事実が宿っているとも言えるのです。母系社会の崩壊と家父長制の出現にともなって、男子の専制と婦人の隷属がはじまり、次第に婦人の人間性が失われていったことが、この太陽と月という言葉に象徴されているように思われます」(『元始、女性は太陽であった』上)というふうに言っている。こうした知識は、のちに明が得たものであった。

「禅」を鍵としてこの全文を解釈してゆくと、納得できる箇所がほとんどである。(中略)

明は、この発刊の辞の中に、「禅」ということばは意識して使わないようにしていたと私に語っているが、禅の影響は色濃く反映しているのである。(中略)

この一文が、近代的な婦人解放運動の記念碑的なマニフェストといわれながら、従来の婦人解放論の影響からほとんど無縁であったこと、ならびにその独自の論旨の展開は、明の考えの基盤に「禅」の思想があったからにほかならない(註20)。

それを裏づけるように、らいてう自身が自伝のなかでまさに語っているのだった。

> わたくしは、たまたま縁あって坐禅をやり、見性といわれる心的経験をして、その境地に入りましたが、どんな道からでも極限に到達すればおなじであると信じていますから、読者から狭い意味に受けとられることを気づかって、禅という言葉を意識して使わないようにしていました(この場合だけでなく)(註21)。

では、『青鞜』発刊の辞を、小林氏のいうように禅の言葉は使わずともその影響を色濃く反映しているものと見て、一部ではあるが該当箇所をあげてみよう。

> 元始、女性は実に太陽であった。真正の人であった。
>
> ＊
>
> 熱誠！　熱誠！　私どもはただこれによるのだ。
> 熱誠とは祈禱力である。意志の力である。禅定力である、神道力である。
> いいかえれば精神集注力である。
> 神秘に通ずる唯一の門を精神集注という。
>
> ＊
>
> 私は精神集注のただ中に天才を求めようと思う。
> 天才とは神秘そのものである。真正の人である。
>
> ＊
>
> ああ、我が故郷の暗黒よ、絶対の光明よ。
> 自からの溢れる光輝と、温熱によって全世界を照覧し、万物を成育する太陽は天才なるかな。真正の人なるかな。
>
> ＊
>
> 私どもは隠されてしまった我が太陽を今や取戻さねばならぬ。
> 「隠されたる我が太陽を、潜める天才を発現せよ」
>
> ＊
>
> 無念無想とは一体何だろう。祈禱の極、精神集注の極において到達し得らるる自己忘却ではないか。無為、恍惚ではないか。虚無ではないか。真空ではないか。
> 実にここは真空である。真空なるが故に無尽蔵の智恵の宝の大倉庫である。一切の活力の源泉である。
>
> ＊
>
> ああ、潜める天才よ。我々の心の底の、奥底の情意の火焔の中なる「自然」の智恵の卵よ。全智全能性の「自然」の子供よ。
>
> ＊
>
> そもそも智識を求めるのは無智、無明の闇を脱して自己を解放せんがためにほかならぬ。
>
> ＊
>
> 一切の思想は我々の真の智恵を暗まし、自然から遠ざける。
>
> ＊

しからば私の希う真の自己解放とは何だろう、いうまでもなく潜める天才を、偉大なる潜在能力を十二分に発揮させることにほかならぬ。それには発展の妨害となるもののすべてをまず取除かねばならぬ。（中略）その主たるものはやはり我そのもの、天才の所有者、天才の宿れる宮なる我そのものである。

＊

そしてこの道の極るところ、そこに天才の玉座は高く輝く。

＊

しかしなお一言いいたい。私は『青鞜』の発刊ということを女性のなかの潜める天才を、殊に芸術に志した女性の中なる潜める天才を発現しむるによき機会を与えるものとして、またそのための機関として多くの意味を認めるものだということを、よしここしばらくの『青鞜』は天才の発現を妨害する私どもの心のなかなる塵埃や、渣滓や、籾殻を吐出すことによってわずかに存在の意義あるくらいのものであろうとも[註22]。

このように、らいてうの主張は言葉を変えながらも何度もくり返されている。私たち女性のなかに隠されている「太陽」を、潜める「天才」をとりもどすべく、発現しなければならないと。「太陽」は、「天才」「神秘」「真正の人」「無尽蔵の智恵の宝」「『自然』の智恵の卵」「全智全能性の『自然』の子供」などともいう。そのためには、心のなかの「塵埃」をはじめ潜める「天才」を妨害するすべてのものをとりのぞき、いわゆる「無我」にならねばならぬ。そのためには熱烈なる「精神集注」の道以外になく、その極まるところに「天才」の玉座が高く輝くのだと。そして、自ら溢れる「光輝」と「温熱」によって、全世界を明らかに見ることが可能になるのだと。

このように、『青鞜』発刊の辞のなかに、先述の「六道の神光」「無位の真人」「太陽と雲の譬喩」といった禅を含む仏教の思想が反映された用語と譬喩を見出すことは、比較的容易だといえる。こうして小林氏のいうように、らいてうの考えの基盤には禅の思想があったことが知れる。と同時に、萬の「鉄人独語」と「七光會に出した繪其他」に見られる用語と譬喩との類似性はもちろん、一致点さえも認めることができるのだ。すなわち、萬の「一つの球体」は、らいてうにおける「太陽」「真正の人」となり、また、らいてうの「隠されたる我が太陽」「潜める天才」は、萬の画面に登場する「雲」に隠された「太陽」となるのだから。

先に触れたらいてうと萬の創作との関連性について、田中氏は、らいてうの一文「新しい女」に記述される「新しい女」が太陽のイメージと重なっていること、青鞜の女性たちが第一回ヒュウザン会展を見ていたこと、そのなかには太陽を描いた萬の作品が出品されていたことなどから、直接言葉を交わすことがなかったにせよ、「お互いに『太陽』のイメージをかたや視覚表現として、かたや言葉として共有していた」とする。そして、萬の《風船をもつ女》の制作背景と動機の一因として、ジャーナリズムで話題の「新しい女」が写真など視覚的イメージとして形成・流布され、萬にも刺激を与えたであろうことなどをあげている[註23]。こうした「新しい女」の話題性とイメージ形成はもちろんのこと、確かに両者は「太陽」を共有していたのだが、それは両者の禅の修行時代にまでさかのぼり、その時点から共有されていたというべきであろう。

次に、長田氏は、風俗画的女学生群像の構想から女性単身像による理念的構想画へと転回して誕生した《裸体美人》の理念が『青鞜』に通底し、それが「太陽」に託されていたことが萬の作品や画帳をとおして知られ、「『裸体美人』頭上の太陽宿す雲も『元始の女性』の『隠れたる太陽』に呼応する」という[註24]。そして、《裸体美人》の油彩画習作の画面には太陽が潜んでいるが、完成作では、「その太陽は雲に宿され、その雲を内破するかのように燃えているのだ。それが元始の女性の輝きであり、さらには萌え出る才能そのものをも意味するとすれば、それは、謎に満ちた《裸体美人》の雲から、雲のある二点の油彩自画像やその素描と思しきスケッチ類、さらには太陽や光そのものをさまざまに描く幾枚もの油彩やスケッチにいたるまでを照らし出すまさしく光源となる」と述べている[註25]。こうした見解は、本論のそれと多くの点で一致することからとりわけ重要な意味を持つ。ただし、雲と太陽や光そのものを描いた絵画を同一に捉えようとする視点には、慎重さを要すべきであることは先述した。

いずれにせよ、"時の人"らいてうの『青鞜』発刊の辞を萬は読んでいたであろうし、ともに両忘庵で禅を学んだ者として、らいてうがそのなかで展開した主張は、彼にとって「手にとるようによく分かる」内容であったろう。『青鞜』が発刊された時は、まさに萬が卒業制作を構想していた時だったから、女学生の群像から単身の女性像へと構想を転回した要因の一つとして、らいてうの発刊の辞が大きな意味を持つと考えることは十分可能ではなかろうか。

## 《宝珠をもつ人》と「明珠在掌」

萬の未完の絶筆とされる大作《裸婦（宝珠をもつ人）》[図12]（以下、《宝珠をもつ人》）をめぐる解釈を最後にとりあげる。右手にのせた「宝珠」という、萬としては異例の宗教色漂う主題にして、眼鼻と口を持たぬノッペラボウの、男性と見紛うまでのたくましい肉体は裸婦であって、未完ゆえの空白と限られた描写による情報不足が相まって、謎に満ちた堂々たる巨体が見る者に正対する。

さらに厄介なのは、題名の「宝珠」が、本人による命名なのかは定かでなく、よって右手の持物が「宝珠」かどうかも定かではないのだ。他人が命名した可能性もあるなかで、宝珠と形容した最初の人物ではないかと考えられるのが、小林徳三郎（幼名藤井嘉太郎、一八八四―一九四九）だ。萬とは最も近しい画友だったと思われる小林は、萬が亡くなった翌年の第六回春陽会展において萬の遺作八十点の展示に尽力し、美術雑誌『アトリエ』に「萬鐵五郎君の遺作室記錄」を執筆した。そのなかで、小林は「宝珠」という言葉を用いた。

こゝにある三點の花と「靜物」（七十四番）（春陽會五回展發表）は秋の作である。この靜物あたりが彼の絕筆であつたろうと云ふことだが、之は萬家の人も確實には解らないそうだ。その頃別に彼は百號で裸婦の正面向きの立姿、片手に寶珠の玉をさゝげてゐるところをやりかけてゐたが、之はほんの少し描いたところで中止されてゐる。之が或はほんとうの絕筆かもわからぬ。

図12　萬鐵五郎《裸婦（宝珠をもつ人）》1926-27（大正15-昭和２）年（未完成）　油彩・キャンヴァス　162.7×95.5cm　岩手県立美術館蔵

此年の五月頃からとみ子さん（長女）が病臥して、十二月には亡くなつたが、彼はその爲めに非常に心に打撃を受けた。間もなく翌年一月から彼自身も病臥し、五月一日に沒した（註26、傍点は引用者）。

その後、小林は、木村荘八（一八九三―一九五八）、森田恒友（一八八一―一九三三）とともに萬の最初の画集『萬鐵五郎畫集』（平凡社、一九三一年）を編集し、この記録文も収録された。さらに、「萬鐵五郎全作品年表」が付されて、その末尾に「裸婦（寶珠をもてる）未成」と表記されたことにより、「宝珠」が現在まで通用することになる。

次に、本作をめぐる見解としては、まずは美術評論家の森口多里による見立てがある。

土沢の裏山続きの北西の高い丘の上に成島毘沙門堂があって、本尊の兜跋（とばつ）毘沙門天像（木造・国指定文化財・平安時代後期）[図13]は総長一丈四尺五寸の巨像で、胴体は軽くアンシュマンを見せて立ち、左手の掌に宝塔を載せている。萬の絶筆のタブローの珍しい構想は、郷里のこの仏像の印象と関係がありはしないか、という仮想が湧く。

萬の想像力と造形意欲とが鎧姿の巨大な毘沙門天を重厚な肉つきの堂々たる裸女に変え、そのアンシュマンの曲線を目立たせ、左手の宝塔を右手の

図13　《木造兜跋毘沙門天立像》　平安時代　一木造・彩色　高さ473.0cm　成島・毘沙門堂　重要文化財

宝珠に変えれば、そのまま「宝珠をもつ人」になるわけである(註27)。

さらに、田中恵氏は、これを受け継ぐ形で、本作は毘沙門天像を左右反転させたものと指摘した(註28)。

別の見解としては、平澤広氏によるものがある。

前年から病に伏せる長女登美の病状の悪化が、祈りとも願いともとれる「宝珠を持つ」という図像を手がける発端ではなかっただろうか。この作品が未完に終わったことも、長女登美の死によるものであるとすれば納得がいく。まだまだ想像の域を出ないが、萬のもとに通っていた画学生の森田勝によると、毎年一点は一〇〇号の大作をものにするつもりであった萬が、第五回春陽会展に出品されるべく始た作であったという(註29)。

では、本論の「一つの球体」に引き寄せながら本作について考えよう。まずは『臨済録』から関連箇所を引く。

如丹霞和尚、翫珠隠顕、學人來者、皆悉被罵。

丹霞和尚の如きは、翫珠隠顕し、学人の来たる者、皆な悉く罵らる。

丹霞和尚の如きは、掌に珠を翫んで隠したり顕わしたりして、やって来る修行者はみな頭から罵られた(『文庫』一一六―一一七頁)。

この「翫珠隠顕」の説明には、「丹霞に『翫珠吟』がある、『般若の霊珠妙にして測り難し、法性海中に親しく認得す。隠顕常に五蘊中に遊ぶ、内外の光明大神力…』。般若の智慧の珠を自在に隠したり顕わしたりするはたらき」とある(『文庫』、註、一一六頁)。

この段について、釈宗活は、提唱のなかでこう語っている。

丹霞和尚は翫珠の吟と云ふものを詠じた。夫れ故翫珠隠顕と云はれた。般若の靈智を珠に喩へた。手に珠を自在に翫弄する如く、或は隠して見せたり、或は顕はして見せたり、把放の兩機に比したのぢや。殺活自在ぢや。學人にして來るものあれば、皆悉く罵らるで、接得の惡辣なる、只棒喝のみと云ふ有様であつた(『講話』四三九頁)。

このように、「翫珠隠顕」は「般若の智慧」をあらわす「珠」を「掌にする」ことを意味する。

次に、「宗門第一の書」とされる『碧巌録』を見よう。同書は『碧巌集』ともいい、臨済宗を中心に禅門で最も重んじられてきた書である。中国北宋の雪竇重顕(九八〇―一〇五二)が百則の公案を選んで頌を付した公案集に、同じく北宋の圜悟克勤(一〇六三―一一三五)が垂示・著語・評唱を加えたものである。なお、宗活による同書の提唱録は知られていないが、『臨済録』の提唱のなかで「他日碧巌集を講ずる時に尚委しく論ずることに致さう(『講話』五四四頁)」とあり、両忘庵でも提唱されたことは間違いなかろう。では、関係箇所を原文、訓読文、現代語訳の順に示す。

[第九七則・頌]
明珠在掌、[上通霄漢、下徹黄泉。道什麼。四辺誵訛、八面玲瓏。]
有功者賞。[多少分明。随他去也。忽若無功時、作麼生賞。]
胡漢不来、[内外絶消息。猶較些子。]
全無伎倆。[展転没交渉。向什麼処摸索。打破漆桶来、相見。]

明珠は掌に在り、[上は霄漢に通じ、下は黄泉に徹す。什麼を道うぞ。四辺誵訛なるも、八面玲瓏なり。]
功有る者は賞す。[多少に分明なり。他に随い去らん。忽若功無き時は作麼生か賞せん。]
胡漢来たらざれば、[内外に消息を絶す。猶お些子く較えり。]
全く伎倆無し。[展転して没交渉。什麼処にか摸索せん。漆桶を打破し来たれば、相見せん。](註30)

透き通った珠が掌中にあり、[上は天の川、下は黄泉の国に達する。何をいっているのか。周りは難しげだが、八方を映し出す]
功績ある者には褒美として与える。[なんともはっきり。彼についてゆくのだ。もし功績なきときはいかに褒美を与えるか]

胡人も漢人も来なければ、[内外に手がかりがなくなっても、まだもう少しだ]
全くわざとてもない。[あちこちゆけど的外れ。何処にさがそうぞ。漆桶を撃ち割れば会ってやろう](註31)

ここでの「明珠」は、『臨済録』の「翫珠隠顕」と同じく「般若の智慧」の譬喩である。そして、『碧巌録』には、この「明珠在掌」が他則にも見られる。

[第二四則・本則評唱]および[第三四則・本則評唱]
如明鏡当台、明珠在掌。胡来胡現、漢来漢現。

明鏡の台に当り、明珠の掌に在るが如し。胡来たれば胡現り、漢来たれば漢現る(註32)。

鏡が台にあり、明珠が手の中にあるようなものだ。胡族が来れば胡族が現われ、漢族が来れば漢族が現われる(註33)。

[第八〇則・頌]
明鏡当台、明珠在掌。

明鏡台に当り、明珠掌に在り(註34)。

澄んだ鏡は鏡台に在り、輝く真珠は手のひらにある(註35)。

このように、「明珠在掌」はたびたび用いられており、「明珠」は本来自己の内にあって他に求める必要がないことを意味する。また、「明鏡当台」とともに使われる場合が多い。「明鏡当台」は、既述の神秀と慧能の偈に基づいている。さらに、「明珠」と同じく「摩尼珠」「摩尼宝珠」が他則に登場する。

[第五五則・頌評唱]
似摩尼宝珠一顆相似。

摩尼宝珠の一顆の似くに相似たり(註36)。

あたかも一個の摩尼宝珠のようだ(註37)。

[第八九則・頌評唱]
網珠者、乃天帝釈善法堂前、以摩尼珠為網。凡一珠中映現百千珠、而百千珠倶現一珠中。

「網珠」とは、乃ち天帝釈の善法堂の前に、摩尼珠を以て網を為る。凡そ一珠の中に百千珠を映現し、而も百千珠倶に一珠の中に現る(註38)。

「網珠」というのは、帝釈天の善法堂の前で、摩尼珠を網としていて、すべて一つの珠に百千の珠が映し出され、百千の珠がみな一つの珠に現われている(註39)。

このように萬が禅堂で接したであろう『臨済録』の「翫珠隠顕」および『碧巌録』の「明珠在掌」をもとに推測すれば、《宝珠をもつ人》との因果関係が見えてこないだろうか。まずは、題名の「宝珠」についてである。萬は、美術学校で習得した裸体デッサンを初めとする人体表現の研究と絵画制作の手法は一貫して守った。まずは、モデルを初めとする実物に基づくデッサンに着手するのだ。そこで、関連するデッサンの推移をたどるべく、右手の球体に着目する。初めに、イスの背に左手をそえた木炭画[図14]では、女性の眼鼻と口を描き、球体はほぼ実物の形そのままに描いていると思われる。次に、水墨主体のデッサン[図15]を見ると、全体的に筆線の太さが強調されるが、まだ眼鼻は残されており、球体は大きさこそ誇張されているが形状に変化はない。別の水墨画[図16]では背景の描き込みが進み、サインの様子を確認するところまで進んでいるように見える。しかしながら、顔面からは目鼻が消えて塗りつぶされ、さらには球体の頭がとがったような変形が認められ、画面は変化を遂げている。最後に、未完に終わった油彩画であるが、全体として前段の水墨デッサンに近いといえる。面貌表現はなく、球体の頭がとがっている点などが共通するからだ。さらに球体にほどこされた線によって動きのようなものが感じられ、またその中心は透きとおっているようにも見える。むろん、これは途中段階であるからその後変化を遂げていくべ

きものだったろうが、球体の輪郭線については基本的に維持されたのではないかと想像する。だから、右の掌の球体は、単なる円球ではなく何か特別な存在、すなわちこの形状と一致する「宝珠」として見ることが自然ではないか。

こうして題名どおり「宝珠」として見れば、ここまでたどってきた「一つの球体」という彼の禅体験に由来する象徴とが一致することになる。また「宝珠」は、意のままに宝をとり出すことのできる「如意宝珠」と同一視されることもあるから、平澤氏のいう病床にある長女の快復を祈願しての主題だったとも解せられよう。さらに、転地療養のため茅ヶ崎にやって来た萬ではあったが、その後も健康がすぐれず制作がままならない時期にも見舞われた。だから、長女の病とともに自身の病さえも、さらには彼の心のどこかにあったかもしれぬ死の気配（それを怖れてのことではないにせよ、愛娘を失うことの死への怖れはあったろう）までをも、郷里の仏像を想起させるこの堂々たる体軀と手中にした「宝珠」とで、自身をとり巻く一切の不安を調伏したい。そうした心願を発する強靭な精神を、萬はこの大作に込めて内外に顕示しようとしたのではないか。

**図14**　萬鐵五郎《宝珠を持つ女》1926（大正15）年　木炭・紙　62.3×46.7cm　宮城県美術館蔵

**図15**　萬鐵五郎《裸婦（宝珠をもつ人）》1926（大正15・昭和元）年頃　墨・コンテ・紙　31.4×19.7cm　岩手県立美術館蔵

**図16**　萬鐵五郎《宝珠を持つ人》1926（大正15・昭和元）年頃　墨・紙　33.2×24.1cm　萬鉄五郎記念美術館蔵

## おわりに

萬鐵五郎が画学生になる前の、二十歳前後の青年期に体験した「禅」。直接的な接触こそ数年間という限られた期間だったとは思われるが、それをもって若き日の一時的な体験のごとく軽視してよいことにはならない。なぜなら、こうした禅体験を背景とした思想と精神性が、画家、そして表現者としての萬の核心にあり、また最期まで存続していたことを拙論を含めて論じてきたからだ。拙論(1)では、『岩手毎日新聞』に発表した「友人の批評に答へる手紙」と「七光會に出した繪其他」を中心に、拙論(2)では、「鉄人独語」の「原人」について、拙論(3)では「鉄人独語」を含むスケッチブックに残された「混沌」という言葉と「七光會に出した繪其他」について、それぞれ萬の用いた言葉と内容を禅と結びつけながら、彼の作品を解釈してきた。既述のとおり、そのなかでは先行研究の見解を追認する結果となった場合も多い。

また、同じ禅の体験者として、平塚らいてうの自伝を有効な資料として利用してきた。それによって萬との類似性や一致点をも知ることができた。一方で、それはらいてうとの相違点を明らかにしたともいえる。本論冒頭で引いた田子一民の言葉どおり、禅堂のことは他言無用という。だが、らいてうは、自伝において禅堂を含めた自身の禅体験を記述し、それにより後世に多くのことを伝える結果となった。対照的に、一切を語らずに終わった萬は、教えを厳格に守ったものといえる。らいてうが饒舌だったとすれば、萬は誠に寡黙だったわけだ。しかしながら、その徹底さゆえに、そこにはたらく彼の意志を、いわば過去を「封印」するかのような意図を感じずにはいられない。そのことは、父観阿弥(本名清次、一三三三―一三八四)とともに能を大成した世阿弥(本名元清、一三六三／六四―一四四三?)の秘伝書『風姿花伝』の有名な一段の冒頭を連想させる。

> 一、秘する花を知る事。秘すれば花なり。秘せずは花なるべからずとなり。この分け目を知る事、肝要の花なり(註40)。

「一、秘して隠すことによって花となるという道理を知ること。花の存在を人に隠せばそれが花になり、秘密にしないことには花にはなりえないということである」(註41)というこの道理を、萬はまさに地で行ったように思えるのだ。彼にとって、「禅」は秘して隠す「花」であり、それによって「花」となることを早くから自覚していたのだろう。そして、それを自らの「画道」と心得て、自身の禅体験を封印したのであろう。その最たる象徴が、画家としての高らかなる独立宣言と位置づけられる卒業制作《裸体美人》の、裸婦の右手頭上に漂う雲に秘した「太陽」であり、それがこの道理を独行せんとする彼の決意表明だったに違いない。

本意を秘したこの出発作からおよそ十五年の画家人生を歩んだ萬鐵五郎の最期の作品が《宝珠をもつ人》だった。かつて雲に秘した「太陽」は、ついには掌の「明珠」としてむき出しに、見る者の眼前に呈出された。それでもなお画家の本意は理解されず、多くの謎の残したまま一世紀近い歳月がたとうとしている。果たして、これは彼の試みが中止された、不本意な遺作なのか。それは、「宝珠」という象徴に、内在する「一つの球体」を顕在化させようとした彼の画道の最期がいまだ「謎」としてあること、すなわちいまだ「花」としてあることが、そのことを何よりも雄弁に物語っているのではなかろうか。

(新潟県立万代島美術館　専門学芸員)

註1　田子一民「禅堂の故萬君」『アトリヱ』第四巻第六号、一九二七年七月。田子は岩手県盛岡市出身で、その頃官僚から政界入りを目指していた。その後、衆議院議員となり、衆議院議長などを歴任した。

註2　以下の拙論を指す。(1)「萬鐵五郎の雲と自画像――禅を視点とする解釈」『新潟県立近代美術館研究紀要』第十七号、新潟県立万代島美術館、二〇一九年三月。(2)「萬鐵五郎の「原人」――禅を視点とする解釈」同紀要第十八号、二〇二〇年三月。(3)「萬鐵五郎の「混沌」――禅を視点とする解釈」同紀要第十九号、二〇二一年三月。なお、本文で言及する場合、「拙論(1)(2)(3)」と表記する。

註3　「鉄人独語」は『現代日本美術全集二　萬鐵五郎集』(細川書店、一九五四年)に収録される際に題されたもので、その後、萬鐵五郎『鉄人画論』(中央公論美術出版、一九六八年)に再録された。なお、このスケッチブックは現在、岩手県立美術館が「スケッチブック　その三五」として所蔵している。

註4　萬鐵五郎「鉄人独語」『鉄人画論[増補改訂]』一九八五年、中央公論美術出版、五七―六四頁。

註5　萬鐵五郎「七光會に出した繪其他(上)(下)」『岩手毎日新聞』一九一五年七月四日、六日。

註6　平塚らいてう『平塚らいてう自伝　元始、女性は太陽であった』上巻、大月書店、一九七一年、一七四頁。

註7　『臨済録』の内容については、小川隆『『臨済録』――禅の語録のことばと思想　書物誕生――あたらしい古典入門』（岩波書店、二〇〇八年）を中心に、柳田聖山『臨済録の研究　柳田聖山集　第四巻』（法藏館、二〇一七年）をあわせて参考とした。

註8　前掲註6、一八六頁。

註9　前掲註7、小川、一八〇頁。

註10　田上太秀・石井修道編著『禅の思想辞典』（東京書籍、二〇〇八年、四五三、四五八頁）を主に参照した。

註11　小川隆『禅思想史講義』春秋社、二〇一五年、一五―一九、三一、三四―三七頁。

註12　萬鐵五郎書簡（一九〇六年九月、萬唯子宛）、前掲註4、『鉄人画論（増補改訂）』、三一八頁。

註13　本論で取り上げる作品類の題名や制作年については、『没後九〇年　萬鐵五郎展』図録（東京新聞、二〇一七年）に従った。

註14　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、二〇一二年、二五七―二五九頁。および「創作と評価――萬鉄五郎《風船を持つ女》を中心に――」『美術研究』第四〇五号、二〇一二年。

註15　河田明久「草土」の変容――大正期絵画にみる生命の図像」『大正期美術展覧会の研究』東京文化財研究所、二〇〇五年、五四四―五四五頁。

註16　同前、五三八―五四一頁。

註17　前掲註14、『太陽と「仁丹」』、三一〇―三一七、三九六頁。

註18　平塚らいてうに関しては、主に以下を参考とした。小林登美枝『平塚らいてう人と思想七一』清水書院、一九八三年。佐々木英昭『「新しい女」の到来―平塚らいてうと漱石―』名古屋大学出版会、一九九四年。

註19　長田謙一「《裸体美人》―「太陽」宿す雲の下に―」『萬鉄五郎を解いて、見る。―観る・読む・語る　萬鉄五郎―』展図録、萬鉄五郎記念美術館、二〇一六年、二六―二七頁。これは、美術史学会京都大会（二〇〇九年五月二四日）での研究発表「萬鉄五郎「裸体美人」（一九一二）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。研究発表要旨は『美術史』第一六七号、美術史學會、二〇〇九年一〇月、二七九頁に掲載。田中淳については、前掲註14。

註20　前掲註18、小林、一〇三―一〇五頁。

註21　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、一九七一年、三三六頁。

註22　平塚らいてう「元始女性は太陽であった――『青鞜』発刊に際して――」『青鞜』一巻一号（一九一一年九月）［小林登美枝・米田佐代子編『平塚らいてう評論集』岩波文庫、一九八七年、九―一四頁。］

註23　前掲註14、『太陽と「仁丹」』、三六五―四一五頁。

註24　前掲註19、研究発表要旨。

註25　前掲註19、図録。

註26　小林德三郎「萬鐵五郎君の遺作室記録（二）」『アトリヱ』第五巻第八号、一九二八年八月。

註27　森口多里「岩手と萬鉄五郎」『萬　鉄五郎＝作品集』岩手日報社、一九七三年、九頁。

註28　田中惠「萬鉄五郎の新しい絵画とその土着的性質～近世と近代の間で～」『〈開館一〇周年記念〉"萬鉄五郎と郷土の造形"　萬鉄五郎多面体　図録』萬鉄五郎記念美術館、一九九四年、九頁。

註29　『萬鉄五郎記念美術館　萬鉄五郎収蔵作品集』萬鉄五郎記念美術館、二〇一五年、一二三頁。

註30　入矢義高・溝口雄三・末木文美士・伊藤文生訳注『碧巌録』下、岩波文庫、一九九六年、二三六―二三七頁。

註31　末木文美士編・『碧巌録』研究会訳『現代語訳　碧巌録』下、岩波書店、二〇〇三年、二九二頁。

註32　［第二四則］は、入矢義高・溝口雄三・末木文美士・伊藤文生訳注『碧巌録』上、岩波文庫、一九九二年、三一六頁。［第三四則］は、同前書、中、一九九四年、四一頁。

註33　［第二四則］は、末木文美士編・『碧巌録』研究会訳『現代語訳　碧巌録』上、岩波書店、二〇〇一年、四〇一頁。［第三四則］は、同前書、中、二〇〇二年、四四頁、「くもりの無い鏡が台にあるように、透き通った珠が手の上にあるように、胡人が来れば胡人が現れ、漢族が来れば漢族が現れる」とある。

註34　前掲註30、八七頁。

註35　前掲註31、一〇三頁。

註36　前掲註32、中、二三〇頁。

註37　前掲註33、中、二九八頁。

註38　前掲註30、一六九頁。

註39　前掲註31、二〇六頁。

註40　世阿弥著・竹本幹夫訳注『風姿花伝・三道　現代語訳付き』角川ソフィア文庫、二〇〇九年、二七九頁。一子相伝の書として遺された『風姿花伝』は、一九〇九（明治四二）年に吉田東伍の校註により出版された『能楽古典　世阿弥十六部集』によって学界に紹介されたが、読者は一部の研究者に限られていた。それが一般化する契機となったのが、一九二七（昭和二）年十一月の岩波文庫の刊行であったという（世阿弥著、野上豊一郎・西尾実校訂『風姿花伝』岩波文庫、一九五八年、一一三頁）。それは萬の没年にあたることから、『風姿花伝』の存在と内容について萬は知らなかった可能性もある。

註41　同前『風姿花伝・三道　現代語訳付き』、二八一頁。

# 関連年表

| 西暦 | 和暦 | 年齢 | 萬鐵五郎関連事項 | 関連作品・資料 | その他関連事項 |
|---|---|---|---|---|---|
| 1885 | 明治18 | | 11月　岩手県東和賀郡十二ケ村（通称土沢）に、父八十次郎、母ナカの長男として生まれる。萬本家は農海産物問屋を営む大地主。萬の生家は分家にあたる。 | | |
| 1886 | 明治19 | 1 | | | 2月　平塚らいてう、東京市麹町区に生まれる。本名明。 |
| 1891 | 明治24 | 6 | 萬本家の筋向かいに転居。母が病気がちになり、2人の弟とともに本家の家族と暮らす（1893年に母が死去）。 | | |
| 1900 | 明治33 | 15 | 3月　土沢高等小学校を卒業。祖父長次郎は孫たちを手元から離すことを嫌い中学進学に反対する。 | | |
| 1902 | 明治35 | 17 | 祖父が死去。本家の長男で従兄弟の昌一郎も中学進学を断念させられていたが、以降、2人は進学志望を強める。萬本家は伯母タダ（昌一郎の母）が柱となる。 | | |
| 1903 | 明治36 | 18 | 3月　上京し、私立神田中学校3年に編入学。翌月、昌一郎も上京し同校2年に編入学。<br>10月　私立中学郁文館を経て、昌一郎とともに私立早稲田中学校に編入学。 | | |
| 1904 | 明治37 | 19 | 伯母タダの勧めで、臨済宗円覚寺派の僧侶釈宗活が営む両忘会の禅道場「両忘庵」に昌一郎とともに参禅するようになる。 | | |
| 1905 | 明治38 | 20 | この頃から白馬会第二洋画研究所（通称菊坂研究所）に通い始める。<br>9月　昌一郎が早稲田中学を退学。<br>12月　両忘会の北米布教活動が計画され、両忘庵の門人10数名が参加することになり、昌一郎が出航。 | | 平塚らいてう、日本女子大学校の寮友木村政子の紹介で、両忘庵で禅の修行に励む。 |
| 1906 | 明治39 | 21 | 3月　早稲田中学校を卒業。翌月、早稲田大学高等予科に入学手続きをとる。<br>5月　昌一郎の後を追い横浜港を出航。米国到着後、サンフランシスコ対岸バークレーの米人家庭にボーイとして住み込む。<br>7月　早稲田大学高等予科への退学届の提出を伯母タダに手紙で依頼。<br>8月　宗活禅師一行が出航。到着後、サンフランシスコ対岸オークランド近郊に土地付き家屋を求め、ここを本部として北米両忘会を創設。<br>9月　周辺に美術学校がなく絵画の勉強ができない不満から、東部の美術学校進学を計画し、3年間の学費送金を伯母タダに手紙で依頼。<br>11月　米国での進学をあきらめ、昌一郎を残して帰国の途につく。昌一郎は翌年3月に帰国。<br>12月　再び菊坂研究所に通い始める。 | | 3月　平塚らいてう、日本女子大学校卒業。 |
| 1907 | 明治40 | 22 | 4月　東京美術学校西洋画科予備科に入学。9月には本科に入学。 | | 4月　平塚らいてう、日本女子大学校入学。 |
| 1908 | 明治41 | 23 | | | |
| 1909 | 明治42 | 24 | 春　浜田よ志と結婚。 | | |
| 1910 | 明治43 | 25 | 2月　長女フミ（後に登美と改名。とみ子、登美子は通称）誕生。 | | 3月　平塚らいてう、森田草平と塩原温泉奥の尾頭峠に向かい、警察に保護される「塩原事件（後の煤煙事件）」。<br>1月　森田草平、塩原事件を素材に『煤煙』を『東京朝日新聞』に連載（5月まで）。<br>平塚らいてう、日本禅学堂で参禅し安名を授かる。年末には西宮市の海清寺で参禅し安名を授かる。 |
| 1911 | 明治44 | 26 | | | 平塚らいてう、前年に続いて禅の修行を継続。<br>4月　『白樺』創刊。<br>高村光太郎、「緑色の太陽」を『スバル』に発表。<br>9月　『青鞜』発刊。平塚らいてう、発刊の辞「元始女性は太陽であった」を発表（筆名らいてう）。<br>11月頃　ルイス・ハインド『後期印象派』が丸善の店頭に並ぶ。 |
| 1912 | 明治45・大正元 | 27 | 3月　東京美術学校西洋画科本科卒業。引き続き1年間ほど研究科に在籍。 | 卒業制作《裸体美人》【図4】<br>岸田劉生《夕陽》 | 4月　『青鞜』2巻4号が発禁処分。尾竹紅吉の言動を中心にゴシップが新聞を賑わし「新しい女」への非難高まる。 |

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1913 | 大正2 | 28 | 1月 | 『岩手毎日新聞』に初の画論「友人の批評に答へる手紙」を寄稿。 | 《太陽と道》[図8] | 1月 | 平塚らいてう、「新しい女」を『中央公論』に発表。 | |
| | | | 2月 | 短期現役志願兵として北海道旭川の第7師団へ入営のため離京。 | 《太陽の麦畑》[図6] | | | |
| | | | 3月 | 第2回フュウザン会展に出品。その後、同会は5月に解散。 | 《煙突のある風景》 | | | |
| | | | 7月 | 除隊後、約1か月間スケッチして歩いた後、帰京。 | 【1912頃】 | | | |
| | | | 9月 | 小林徳三郎に誘われて島村抱月、松井須磨子によって結成された芸術座の第1回公演、メーテルリンク作『モンナ・ヴァンナ』3幕の舞台装置や電車用ポスターなどの制作に関わる。 | 《太陽と道》[図7] | | | |
| | | | | | 《仁丹とガス灯》 | | | |
| 1914 | 大正3 | 29 | 6月 | 長男博輔誕生。 | 「友人の批評に答へる手紙」 | | | |
| | | | 9月 | 生活と制作上の理由から家族とともに土沢に帰郷。 | 【1912-13頃】 | | | |
| 1915 | 大正4 | 30 | 5月 | 盛岡で開かれた第1回七光社展に出品。 | 《雲のある自画像》[図2] | | | |
| | | | 7月 | 『岩手毎日新聞』に画論「七光會に出した繪其他」を寄稿。 | 【1913頃】 | | | |
| | | | | | 《自画像》[図10] | | | |
| | | | | | 《風船をもつ女》[図11] | | | |
| 1916 | 大正5 | 31 | 1月 | 家族とともに再び上京。 | | 平塚らいてう、『現代と婦人の生活』刊行。 | | |
| | | | 11月 | 第2回黒耀社美術工芸展に出品。 | | | | |
| 1917 | 大正6 | 32 | 5月 | 第2回日本美術家協会展に土沢で描いた作品をまとめて出品。 | 「七光會に出した繪其他」【1915頃】「鉄人独語」「スケッチブックその三五」 | 平塚らいてう、『青鞜』の発行権を伊藤野枝に譲る。 | | |
| | | | 9月 | 第4回二科展に出品。 | | 12月 平塚らいてう、長女誕生。 | | |
| | | | | 第4回院展洋画部に出品。 | | | | |
| | | | 10月 | 次女馨子誕生。 | | | | |
| 1918 | 大正7 | 33 | 夏以降 | 睡眠不足と過労が重なり体調が悪化。肺結核と判明。 | | 9月 平塚らいてう、長男誕生。 | | |
| | | | 11月 | 神経衰弱と肺結核の療養に専念するため土沢の昌一郎に資金的な援助を手紙で依頼。 | | | | |
| | | | 12月 | 治療を受け、回復に向かう。 | | | | |
| 1919 | 大正8 | 34 | 3月 | 病状を心配し父が上京。転地療養を決め、神奈川県茅ケ崎で療養中の弟のもとへ1人で赴く。 | | 平塚らいてう、与謝野晶子と母性保護論争を開始。 | | |
| | | | 9月 | 家族を呼び寄せ、茅ケ崎の借家で生活をともにする。 | | | | |
| 1923 | 大正12 | 38 | 1月 | 小林徳三郎とともに円鳥会を結成。6月の第1回展に出品。 | | 平塚らいてう、『母性の復興』『婦人と子供の権利』刊行。 | | |
| | | | 4月 | 第1回春陽会展に出品。 | | | | |
| | | | | 三女多津子誕生。 | | | | |
| 1924 | 大正13 | 39 | 8月 | 湘南洋画会第1回展に出品。同展には平塚高等女学校在学中の長女登美子も出品。 | | | | |
| 1925 | 大正14 | 40 | 7月 | 第2回湘南美術会展に登美子とともに出品。しかし、年末頃から登美子は健康を害し病床につく。 | | | | |
| 1926 | 大正15・昭和元 | 41 | 12月 | 長女登美子、膀胱結核により自宅で死去。享年16歳。非常に落胆し精神的に落ち込む。 | | | | |
| 1927 | 昭和2 | | 2月 | 前年に死去した画友の虫明柏太の遺作展開催に発起人として尽力。この頃から健康がすぐれず床につく。 | 【1926-27】《裸婦（宝珠をもつ人）》未完成[図12] | | | |
| | | | 4月 | 第5回春陽会展に出品。 | | | | |
| | | | 4月末 | 結核性気管支カタルから肺炎を併発。 | | | | |
| | | | 5月 | 自宅で死去。享年41歳。東京府品川町の日蓮宗妙光寺で葬儀、埋葬される。 | | | | |
| 1928 | 昭和3 | | 4月 | 第6回春陽会展に萬鐵五郎遺作室として80点が展示される。 | | | | |