

# 萬鐵五郎の「混沌」——禪を視点とする解釈

澤田 佳三

はじめに

萬鐵五郎がその生涯も終りに近い時期、大正末期に使用したと思われる一冊の粗末なノートが残されている。そのなかには制作の合い間に、思いつくままに記しとどめた手記や原稿の下書き、メモが書きこまれていく。そこに「おれは暗いこんとんだ」<sup>註1</sup>という語句を見出したときの慄然とした思いをわたくしは忘れることができない。同時期の萬の風貌は、茅ヶ崎海岸(神奈川県)の農婦や漁夫たちが「オエベスサマ」と呼んだように、ふっくらと太り、悠揚としてせまらず、一見、温和そのもののようにみうけられるのであるが、その内部には、渦巻き、ひしめきあい、燃えたぎる凄絶なカオスの世界が秘められていたのだ。<sup>註1</sup>、傍点は引用者。

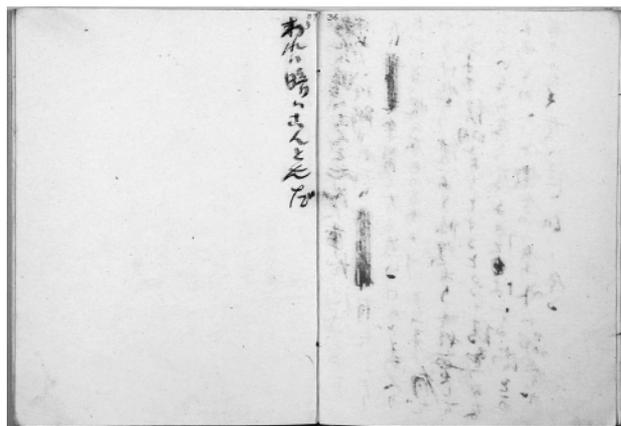


図1 「スケッチブック その35」 1915(大正4)年頃 岩手県立美術館蔵

これは、萬鐵五郎(一八八五—一九二七)をめぐる研究の礎を築いた一人、陰里鉄郎氏の言葉である。この「粗末なノート」には、画家の没後に「鉄人独語」と題された手記<sup>註2</sup>も含まれ、萬の内奥をとりわけ色濃く残すものとして知られる。筆者も「鉄人独語」の一節を、萬が中学時代から卒業後にかけて体験した「禪」を視点に、「原人」という言葉に集約させる形で解釈したことがある<sup>註3</sup>。本論では、それにつづき「おれは暗いこんとんだ」と記した萬の内奥に迫るべく、同じく禪を視点に「こんとん(混沌)」という言葉に焦点を当てて新

たな解釈を試みたい。

ところで、このノートは、現在は岩手県立美術館が「スケッチブック その三五」(以下、「スケッチブック」として所蔵する。その中には、萬が妻子を伴い岩手県土沢(現花巻市東和町土沢)に帰郷した土沢時代と呼ばれる時期に集中的に取り組んだ自画像や郷里の風景のスケッチなども残されている。さらに、一九一五(大正四)年七月に『岩手毎日新聞』に掲載された萬の「七光會に出した繪其他」の一部草稿が含まれていることから、このスケッチブックは茅ヶ崎に移住した時代ではなく土沢時代に用いられたものと考えられる意見がある。例えば、二〇一七(平成二十九)年に開催された「没後九十年 萬鐵五郎展」(岩手県立美術館/萬鐵五郎記念美術館、神奈川県立近代美術館 葉山、新潟県立近代美術館を巡回)では、それを一九一五年頃としている。そこから、本論でも同様に土沢時代のスケッチブックと位置づけ、さらに論中で取り上げるその他の作品および資料の年代についても同展の図録(東京新聞、二〇一七年)に従うことにする。

## 萬のカオスについて

冒頭で引用した陰里氏の論考「近代」と対決する凄絶なる風景 萬鐵五郎にみるカオスの世界」という題名が示すように、同氏は萬がはらむカオスの世界を風景画に見出した。

土沢時代の萬の実験、追求は苦悩に満ちたものであったに違いない。そして、そうしたなかで萬は、先に触れたような原風景、原型、そして自己特有の形をいつそう明確に把握し、かたちづくっていったようである。

「木の間より見下した町」「木の間風景」「木蔭の村」の三点は同じ場所の、おそらくは土沢の街を北側の丘の中腹あたりから見下した風景であろうかと思われ、(中略)いずれも異様な風景となっている。飛びかう弧線、芋型の形、暗い、あるいは鮮かに明るい赤、緑、紫の色調の画面は、萬の郷里につながる原風景のバリエーションであり、同時に、萬の暗いこんとんそのもののように思われる<sup>註4</sup>、傍点は引用者。

さらに、この論考をおさめる画集の図版解説では、『木の間より見下した町』[本作を所蔵する岩手県立美術館では『木の間から見下した町』(一九一八年)と



図3 萬鐵五郎《木の間の風景》 1918(大正7)年頃 油彩・キャンヴァス 73.0×100.0cm 新潟県立近代美術館・万代島美術館蔵



図2 萬鐵五郎《木の間から見下した町》 1918(大正7)年 油彩・キャンヴァス 60.8×80.8cm 岩手県立美術館蔵



図4 萬鐵五郎《木蔭の村》 1918(大正7)年 油彩・キャンヴァス 50.0×60.7cm ポーラ美術館蔵



図5 萬鐵五郎《赤い目の自画像》 1913(大正2)年頃 油彩・キャンヴァス 60.7×45.5cm 岩手県立美術館蔵

表記「[図2](#)と比較する形で《木の間の風景》(一九一八年頃、新潟県立近代美術館・万代島美術館蔵)「[図3](#)」を「幻想的な、ドロドロとした萬のカオスの世界をむきだしにした心象の風景」と表し、《木蔭の村》(一九一八年、ポーラ美術館蔵)「[図4](#)を加えたこれら三点について「明・暗二つの極端な色調、心象の対立は、萬の内面的な激しい振幅を示している」と同氏は記す(註5)。

こうした見解は、他の研究者にも影響を与えることになる。田中淳氏は、「木の間より見下した風景」からは、風景そのものを構成する事物の骨格をとらえつつ、渦巻くような空間の表現に、萬自身が内面にかかえるカオスの表出を感じとることができる」とし、「実際

土沢の地をモチーフにしたと思われる風景画では、先述した自画像や静物画などに比べ、表現の上からかなり振幅がみられる」と述べている(註6)。一九九五(平成七)年に萬鉄五郎記念美術館で開催された「わが内なるカオス 萬鉄五郎の《自画像》」展では、展覧会名に「カオス」が用いられ、その挨拶文には、「自己と向き合い自己との格闘のなかから生まれた萬の自画像群にはカオスの造形とでも呼べるような苦悩の中から生み出された独特の表現が見て取れます」(註7)として、萬のカオスを風景画ではなく自画像に見出そうとした。また、同展の図録に論考を寄せた中村義一氏は《赤い目の自画像》(一九一三年頃、岩手県立美術館蔵)「[図5](#)など萬の自画像は神楽面や伎楽面のような仮面を連想させ、自らを戯画的人物像に仕立てているかのようなようであり、自らを仮面の道化と心得るほどの気がかりな精神をそこに見るといふ。そして、その気がかりな精神が、「この上なく普遍的であつて同時に特殊な、グローバルであつて地方的な、西欧的で日本的な、ペシミスティックに観念的でオプティミスティックに物的な、(中略)そのような双方を、みずからの内部で思うさま引き裂くことで、いつそう双方の破綻をきわだたせる、凄絶なる混沌」にこそ、萬の芸術の類例のない前衛性を指摘できるように思うのだ」として、陰里氏の表現を用いている(註8)。

## 「こんとん」の語意と『日本書紀』

あらためて「こんとん」の語意を確認したい。萬の生きた明治から大正における代表的な国語辞書として、まずはわが国初の近代的な国語辞書である大槻文彦『言海』<sup>げんかい</sup>があげられる。同書は、一八八九(明治二十二年)から一八九一(明治二十四年)にかけて大型本の四分冊で刊行された後、まもなく一冊本として出版され、その後も判型を変えながら刊行されて多くの人々に愛用された。

こん・とん 【混沌・渾沌】 開闢ノ初メ、天地未ダ分カレザルトキノ状ニイフ語。「——未分」

次に、一九〇七(明治四十年)に出版された金沢庄三郎編『辞林』(三省堂書店)を見る。

こん・とん 【渾沌】 天地開闢の始めに、物事の判然せざる状態、又、物事の區別不明なる状態。(混沌)。

現代にいたり、令和に入った二〇一九(令和元)年に改版した松村明・三省堂編修所編『大辞林 第四版』(三省堂)を見る。

こんとん 【混沌・渾沌】 ①天地創造の神話で、天と地がまだ分かれず、まじり合っている状態。カオス。「——たる宇宙／社会百面相 魯庵」 ②入りまじって区別がつかず、はっきりしないさま。「勝敗の行方は——として」 「敗戦直後はすべてが——の中にあつた」

このように、明治から令和にいたるまで語意は基本的に変化していない(ただし、『言海』は一つの語意の記述にとどまる)。とはいえ、現在では二つの語意の内、後者の意味で使用されることが大半で、前者の意味で用いることはほとんどないように思われる。それゆえ前者の意味、すなわち本来の語意に目を向ける必要がある。辞書の説明に見る「天地開闢」(天地の始まり、世界の始まり)、「天地創造の神話」は、世界の諸民族に存在し、日本では『古事記』や『日本書紀』などに見ることができる。「こんとん」はその『日本書紀』に登場する。七二〇(養老

四)年に成立したわが国初の勅撰の歴史書である『日本書紀』は、神代から持統天皇までの代を三十巻にわたり漢文で編年体で記す。「こんとん」の語は、「巻第一神代上」の冒頭に用いられる。以下に、該当する原文、訓読文、注解の順に示す。

古天地未<sup>レ</sup>割、陰陽不<sup>レ</sup>分、渾沌<sup>・</sup>如<sup>レ</sup>雞子、溟滓<sup>・</sup>而<sup>レ</sup>含<sup>レ</sup>牙。及<sup>レ</sup>其清陽者、薄靡<sup>・</sup>而<sup>レ</sup>爲<sup>レ</sup>天、重濁者、淹滯<sup>・</sup>而<sup>レ</sup>爲<sup>レ</sup>地、精妙<sup>・</sup>之<sup>レ</sup>合搏易、重濁<sup>・</sup>之<sup>レ</sup>凝竭難。故天先成而地後定。然後、神聖生<sup>・</sup>三<sup>・</sup>中<sup>・</sup>一<sup>・</sup>焉。

古に天地未だ割れず、陰陽分れざりしとき、渾沌れたること鶏子の如くして、溟滓にして牙を含めり。其れ清陽なるものは、薄靡きて天と為り、重濁れるものは、淹滯りて地と為るに及びて、精妙なるが合へるは搏り易く、重濁れるが凝りたるは竭り難し。故、天先づ成りて地後に定る。然して後に、神聖、其の中に生れます。

昔、天地も未だ分れず、陰陽の対立も未だ生じなかつたとき、渾沌として形定まらず、ほの暗い中に、まず、もののきざしが現われた。その清く明るいものは高く揚つて天となり、重く濁つたものは凝つて地となった。しかし、清くこまかなものは集り易く、重く濁つたものは容易に固まらなかつた。だから天が先づ出来上つて、後れて大地が定まり、その後に至つて神がその中に誕生したと伝えている(註9、傍点は引用者)。

## 萬と禪の関わり

一九〇三(明治三十六)年に土沢から上京した萬鐵五郎は、従兄弟の萬昌一郎(一八八七—一九三四)とともに神田中学校と郁文館を経て同年中に早稲田中学校に編入学した。そして、翌年から昌一郎と臨濟宗円覚寺派の釈宗活(俗名入澤讓四郎、一八七一一—一九五四)禪師の禅道場「両忘庵」に通い始める。それは、昌一郎の母・萬タダ(一八六四—一九三四)の勧めによるものだった<sup>圖6</sup>。鐵五郎の伯母であるタダは、幼くして母親を失った鐵五郎ら兄弟を引き取り昌一郎とともに育てた人物だ。

一九〇六(明治三十九)年三月に鐵五郎は早稲田中学校を卒業するが、当時、釈宗活はアメリカでの布教を計画し、両忘庵の門人も渡米することになる<sup>圖7</sup>。



図6 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。剃髪の男性が釈宗活。右から3人目、椅子に座るのがタダ。



図7 両忘庵の布教団。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釈宗活、右端が佐々木指月。

鐵五郎と昌一郎はその一行に参加し、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む。その後、鐵五郎は東部の美術学校への進学を計画するが実現せず、同年十一月には昌一郎を残し帰国の途に着いた。帰国後の彼は、東京美術学校への進学をめざし、翌月には白馬会第二洋画研究所に通い始め、翌一九〇七(明治四十)年四月には東京美術学校西洋画科予備科への入学を果たす。

両忘庵の釈宗活禪師は、もと臨濟宗円覚寺派の大本山である円覚寺で、今北洪川(幼名真三郎、一八一六一—一八九二)、次いで釈宗演(俗名一瀬常次郎、一八六〇—一九一九)に参禅した。そして、宗演に「一か寺の住職にならない」という希望を認めてもらい出家し、宗演の法嗣(嗣法の弟子)、さらに養子となり釈宗活に名を改めた。宗演は、洪川が創始した後に中断されていた居士(在俗のまま仏教の修行をつづける者)の坐禅修行会「両忘会」の再興を宗活に命じ、「両忘庵」という庵号を与える。宗活は、一九〇一年(明治三十四)に東京の日暮里に両忘庵を構えて再興し(その後、谷中に移転)、さらに地方を布教し岩手、福島、山形、茨城などにも両忘会を設立した。

さて、釈宗活がまだ円覚寺で塔頭の帰源院を預かっていた頃、彼を訪ねた人物の一人に夏目漱石(本名金之助、一八六七—一九一六)がいる。漱石は、一八九四(明治二十七年)の暮れから翌年初めの約二週間、円覚寺で禅を学び、管長の釈宗

演に参禅しているが、この時の体験が小説『門』などの著作に描かれているとされる。『門』の中では、主人公の宗助は「窓庵(帰源院がモデルとされる)に寄寓し、禅僧の釈宜道に食事などの世話になるが、この宜道のモデルが釈宗活だとされる。

ところで、萬が両忘庵に通っていた同時期に、後の女性運動家平塚らいてう(本名明、一八八六一—一九七二)もまたこの禅道場に入りにしていた。らいてうの自伝によれば、日本女子大学校(現日本女子大学)三年の初夏頃に友人の案内で通うことになった(註10)とあり、それは一九〇五(明治三十八)年のことと思われるが、自伝における他の記述との時間的な相違もあり注意を要する。事実、自伝やその他の年譜では、それは女子大を卒業した一九〇六(明治三十九)年とされる(註11)。いずれにせよ、らいてうの参禅は布教により禅師が渡米するまでつづいたことから、短期間とはいえ萬とは参禅した時期に重なりがあることには違いない。

では、萬本人はどうであったのか。残念ながら、彼は自身の禅体験について何も語っていない。そのため、本論では漱石やらいてうら臨濟宗の禅を通してつながる他者の言葉の入口に、萬の禅体験を想像し、それがどのような影響を及ぼしたのかを考えたい。

### 『宗門無尽灯論』の提唱

両忘庵での修行は、平塚らいてうの自伝からその様子を窺うことができる。

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大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。最初にきいた「宗門無盡燈論」や「大慧禪師書」の提唱は、おそらくまだ無我夢中だったのでしょう、どんなものであったか、その内容についてなにも記憶がありませんけれど(後略)(註12)

らいてうが釈宗活老師(禅堂における指導僧である師家に対する敬称)の提唱として最初にきいた『宗門無尽灯論』は、夏目漱石の『門』にも登場する。

やがて提唱が始まった。宜道は懐から例の書物を出して頁を半は擦らして宗助の前へ置いた。それは宗門無尽燈論と云ふ書物であつた。始めて聞きに出た時、宜道は、

「難有い結構な本です」と宗助に教へて呉れた。白隠和尚の弟子の東嶺和尚とかいふ人の編輯したもので、重に禪を修行するものが、浅い所から深い所へ進んで行く径路やら、それに伴なふ心境の変化やらを秩序立て、書いたものらしかつた(註13)。

このように、宗助が老師(釈宗演がモデルとされる)の提唱として最初に書いたのが、らいてうと同様『宗門無尽燈論』であつた。これは、『門』の記述にもあるように、日本の臨済宗中興の祖とされる白隠慧鶴(一六八五—一七六八)の門下東嶺田慈(一七二一—一七九二)が著し(刊行は一八〇〇(寛政十二)年)、白隠禪を實踐する手引書として重視され、また漱石の蔵書にも含まれる(註14)。同書は、上下二巻から成り、十段に分けて教えを説くが、本論で問題とする「こんとん」は「流通第十」に見られる。ここでは、該当する二箇所の原文をあげる。

I 故ニ神人ト守リ混沌ノ之始、屏佛法之息(註15)

II 又曰ク、神道ハ則チ出テ混沌ノ之界、歸ス混沌ノ之始、三寶則破リ有無ノ之見、佛ニ實相ノ之地、此ハ是神明最上ノ極旨也、今指テ天地未生、一念不生、以テ為ニ混沌ト、然ルニ言テ混沌ノ之界而、歸混沌ノ之始ニ者、將何ノ道理、今時住往、至ル一念不生ノ處ニ者、實以テ難レ得、豈ニ有テ混沌ノ之始ニ底上哉(註16)

これらに対する釈宗活の提唱を知りたいところだが、提唱録などは知られていない。そのため、直接ないし間接的につながる人物たちによる二つの注釈書をもとに探りたい。

まずは、両忘庵の系譜につらなる大峽竹堂訓、中村唯岳註『訓註 宗門無盡燈論』(キュービックス、一九八三年)を見る。大峽竹堂は釈宗活の門下、中村唯岳は大峽竹堂の門下にあたる。同書の前書きには、大木琢堂は両忘禪協会の秘本『宗門無盡燈論』の書入れの披見を許された(一頁)とあることから、釈宗活が用いた講本の内容を部分的に推し測ることができるといえる。ここで両忘庵について補足

すれば、一九二五(大正十四)年には財団法人両忘協会に改組した後、両忘禪協会と改称するが、一九四七(昭和二十二年)年には協会を解散。釈宗活は一九五四(昭和二十九)年に遷化するが、その翌年、釈宗活を開祖総裁第一世に、大木琢堂を総裁第二世として宗教法人両忘禪協会を再興した。では、『訓註 宗門無盡燈論』から該当する二箇所の訓註を示す。

I 【訓】 故に神人混沌の始めを守り、佛法の息を屏せ(一一〇頁)。

【註】 「混沌の始め」天地未分の大昔、神人一体の混然融合の大昔。

「佛法の息を屏す」仏法などという気配すらもないこと(一四一頁)。

II 【訓】 又曰ク、神道は則ち混沌の境を出て、混沌の始めに帰す。三寶は則ち有無の見を破り、實相の地を佛」と。此は是れ神明最上の極旨なり。今天地未生、一念不生を指し以て混沌と為す。然るに混沌の境を出て混沌の始めに帰ると言ふは將た何の道理ぞ。今時住往一念不生の處に至る者すら實に以て得難し。豈混沌の始めに帰する底有らんや(一一一頁)。

【註】 「三宝」仏法僧或は体相用を三宝という。

「極旨」最極旨尊の本旨。

「一念不生の処」天地未分混沌の根元(二四一頁)。

さらに、同書の前書きには、講述は釈大眉『宗門之無盡燈』と金森文竜『宗門無盡燈論講述』を参考にしたとあるが、金森本には「流通第十」ほかの記述が含まれないと記す(一頁)。

次に、その講述を参考にしたとされる釋大眉『宗門之無盡燈 提唱録』(禪道会本部、一九五一年「至言社より一九七七年覆刻」)を見る。釈大眉(俗名柰園敬俊、一八八二—一九六四)は、釈宗活と同じく釈宗演の法嗣の一人として、富山県高岡市に位置する臨済宗国泰寺派の大本山国泰寺の管長を務めた禅僧である。以下に、該当箇所の講述を示す。

I 次に混沌という言葉があるが之は古いところでは莊子や易經などに見えらるが、我國では奈良朝の初期に出來た日本書紀に此文字が用いられてあ

る、混沌の始とは天地未分の時を云う、之を個人の上で云へば一念不生の處である。神も人も此境を守るのが神道の根源とする所であるから、佛法の息を屏くせとある。屏は蔵して用ひざる義と云はれてあるから、此時代にあつては佛法を必要としないと云う(四六六頁)

## II 前につづいて寶基本紀の言を引いた。神道は則ち混沌の堺を出で、混沌

の始めに歸す、この句につき本紀抄には斯う云ふてある。「混沌は天地未分の時を云う、堺は天地分れたる時を云う、神道は天地分れてより出で来て、未見未聞未言の時に歸り、敬守也則正直也云々と。(中略)さて又寶基本紀の次の句に、三寶は則ち有無の見を破り、實相の地を佛る、とあるが、こゝに三寶とあるは即ち佛法の意である、有無の二見を離れた境地が眞實相の佛境界即ち妙覺の境である、という。東嶺禪師は之に對して此は是れ神明最上の極旨なりと云はれ、更に其説を述べられた。今この寶基本紀に混沌と云うてあるのは、即ち天地未生一念不生を指しておる、然るにこゝに混沌の堺を出で、混沌の始に歸ると云うてあるのは如何なる道理なのか、この邊のところは大方は一寸手に入るまいとて、今時往々一念不生の處に至る者は實に以て得難い、豈混沌の始に歸する底の者があろうか、なか／＼容易ではあるまい(四六九—四七〇頁)。

「寶基本紀」とは、伊勢神道で根本經典とされる五部の書「神道五部書」の一つ、「造伊勢二所太神宮寶基本紀」を指す。「神道五部書」は、伊勢の内外宮の起源由来を、天地開闢の神々から説き起こす。釈大眉は、この提唱にあたり人を介して「寶基本紀抄」と「寶基本紀註(寫本)」を借覽し研究に役立てたという(四六三頁)。なお文中の「本紀抄」は、この「寶基本紀抄」を指している。

以上から推測するに、両忘庵において萬鐵五郎もまた平塚らいてうと同様、釈宗活による『宗門無尽灯論』の提唱をきいたであろう。そして、「混沌」が「天地未生」を意味する言葉だと知った可能性は十分に考えられる。

### 公案「父母未生以前本来の面目」

『門』の中で、宗助が宜道の案内で老師に相見(師家との面接)した際に、老師が発したのが次の言葉である。

「まあ何から入つても同じであるが」と老師は宗助に向つて云つた。「父母未生以前本来の面目は何だか、それを一つ考へて見たら善からう」

宗助には父母未生以前といふ意味がよく分らなかつたが、何しろ自分と云ふものは必竟何物だか、其本体を捕まへて見ると云ふ意味だらうと判断した(註17)。

宗助は、あてがわれた部屋に戻り、この公案(師家から參禪者に与えられる問題)に取り組むが、やがて深い眠りに落ちてしまう。翌朝も「父母未生前と云ふ希有な問題」に向き合うが、「いくら考へても何処からも手を出す事は出来ず、時は無駄に過ぎてやがて夜を迎える。ついに、老師の面前に氣力なく坐つた宗助が口にした言葉はただの一句で尽きる。老師は、「もつと、ざろりとした所を持つて来なければ駄目だ」、「其位な事は少し學問をしたものなら誰でも云へる」と返し、宗助は「喪家の犬の如く」退く他なかつた(註18)。

ところで、漱石は『門』に先立ち、「昔し鎌倉の宗演和尚に參して父母未生前本来の面目はなんだと聞かれてぐわんと參つたぎりまだ本来の面目に御目に懸つた事のない門外漢である。」(註19)と自身の体験としてこの公案について述べている。さらに、最初の長編小説『吾輩は猫である』において、「僕などは終始一貫父母未生前から只今に至る迄かつて自説を変じた事のない男だ」(註20)などと言葉を用いており、この公案は生涯にわたり漱石の念頭にあつたとされる(註21)。また、これは平塚らいてうが両忘庵で釈宗活老師から最初に与えられた公案でもあつた。

この日わたくしは、相見につづいて參禪をゆるされ、初めて最初の公案——「父母未生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、自分はずっ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、しっかりと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。なんのこともかよくわからないまま、引き退るほかないのでした。(中略)しかし、その日からわたくしにとつて、坐禪という、自己探求の果てしのない、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(註22)。

らいてうは、それから両忘庵に熱心に通うことになるが、この公案はいくたび参禅を重ねても容易なことではなかったとして、その時の体験をつづっている。

ある日、こんなこともありました。夜通し自分の部屋で坐りつづけて、窓の白むのを待つて、日暮里へ出かけましたが、いよいよ参禅の番になるとどうしてもその気になれず、そのまま帰ろうとすると、やはり朝の参禅に見えていた、切髪の小柄な老婦人から引きとめられました。「参禅していらいっしやい」と、つよくいわれるので、わたくしは、「でも、老師の前に出て、もう言うこともすることもないんですもの、今日は帰ります」というと(後略)〔註23〕

らいてうの自伝では、つづけて朝の参禅で時々出会う人物の一人として佐々木指月(幼名栄多、一八八二—一九四四)をあげている〔註24〕。東京美術学校彫刻科選科を卒業した佐々木は、萬鐵五郎と同様一九〇六年(明治三十九)に积宗活とともに渡米した門人の一人であり、その後、布教に失敗した師宗活が帰国した後も同国にとどまり、修行による帰国をはさみながらも北米での布教に生涯を捧げた。この佐々木を両忘庵に紹介したのが、後の歌人にして国文学者の窪田空穂(本名通治、一八七七—一九六七)で、彼が佐々木を回顧した文章にも、この公案が登場する。

臨济宗では、入門した者は、それと同時に、老師(師家の敬称)から一則の公案を授けられる。(中略)それを授けられた門下は、座禅を組んで精神集中をし、その内包するものを会得し、体得して、その公案と自身と一体になりうるまで工夫するのである。その到りえた程度を試験するのが老師の職で、密室の中で、威儀を正して、老師と門下と面と面と相對して行うのである。老師が可しと認めることを透過と呼んでいるが、一則が透過するのは容易ならぬ難事だという。この間の消息は秘密にすることになっていて、知る者は老師と門下のみで、口外してはならぬことになっている。

耳聞するところによると、最初に授けられる公案は、二、三、四則の中の一則で、最も普通なのは、「爾本来の面目を持つて来い」というのである。深切な老師はそれに注を添えて授ける。それは、「六祖大師これに注して曰く『天地未だ闢けず、父母未だ爾を生まざる時、爾、本来の面目いかん』面目とは面魂である」というのである〔註25〕。

このように、公案「父母未生以前本来の面目」が、老師から入門者に最初に授けられている点で一致する。窪田空穂の耳聞では、老師はその際に注を添えるという。その中で「六祖大師」とは、唐代の僧で中国禅宗の第六祖となる慧能(六三八—七一三)を指すとともに、日本の禅宗で用いられる主要な公案集の一つ、中国宋代の『無門関』の第二十三則「不思議悪」に「本来面目」の語を見ることが出来る。そこでは、六祖が明上座(唐代の禅者)に向けた言葉として用いられる。以下に原文、訓読文、現代語訳の順に示す。

不思議善、不思議悪、正與麼時、那箇是明上座本来面目。

「不思議善、不思議悪、正与麼の時、那箇は是れ明上座が本来の面目」。

「善とか悪とかを離れたとき、一体どれがあなた様の本来の姿でありますか」〔註26〕。

これについて、积宗演は、『無門關講義』において「那箇は是れ明上座が本来の面目、貴様の生れん前はドウぢやつた、父母未生前の面目を持ち来れ」と解説している〔註27〕。ここで、『無門関』との比較で分かるのは、六祖の言葉「本来面目」に「父母未生以前」がつけ加えられていることだ。小川隆氏によれば、宗演は、江戸時代に編まれた公案集『宗門葛藤集』に依拠して引いているという〔註28〕。まことに同書では、「不思議不思議、正與麼時、那箇是明上座父母未生前本来面目」〔註29〕の語句は引用者である。さらに、小川氏は、宗演がこの公案を多用しているという。

言うまでもなくこの身体は親から貰ったが、親が未だ生み付けぬ先き、押し広めて言うところ、天地間に塵一本踏れぬ前の「本来の面目」如何。こういうことを六祖禅師は「不思議善、不思議悪、正に与麼の時、如何なるか是れ汝が本来の面目」と示された〔註30〕。

さて天地未分の消息はどんなもの。天地分れて後は、学問の範囲に属する。天地未だ分れざる先はどうか。我が個体個体に引き分けて、この身体が出来た後は、心理学なり生理学なりその他のもので能く分つて居る。まだオギャーと飛び出さぬ前はどうか。其処は言わば千古の疑問、人生の大いなる謎であ

る。それを一つ根本的に解決しようとして「公案」というものを設けたのである(註31)。

二例目では「本来面目」という言葉こそ用いていないものの、趣旨は同じである。その宗演の法嗣である釈宗活は、この公案を平塚らいてうに与える際に、「日月星辰もなく、自分のもとより父母も生まれぬ前の」と言葉添えていた。「日月星辰」(太陽と月と星)も存在しない、「天地未分の消息」とはいかなるものか。この公案を与えられて「ぐわんと参つた」漱石、幾度参禅を重ねても透過せず「老師の前に出ても、もう言うこともするでもないんですもの」といいその場を去ろうとしたらいてう。萬鐵五郎もまた、最初であつたかは断定できないが、初期の段階でこの公案が与えられたに違いない。そして、彼らと同様苦悩したのである。

このように公案「父母未生以前本来の面目」について、宗演は「天地間に塵一木頭れ出ぬ前」または「天地未分の消息」など、つづく宗活は「日月星辰もなく」と言葉添えていたが、それはこれまで論じてきた「混沌」と共通していることに気づくであろう。例えば、中国宋代の『碧巖録』(『碧巖集』)も、雪竇重顕が百則の公案を選んで頌を付したものに、圓悟克勤が提唱したもの(『宗門第一の書』)といわれ特に臨済宗で尊重されるが、その第二十一則「智門蓮花荷葉」本則評唱において、「混沌」と「父母未生以前」が併記されていることにもそれは裏づけられよう。以下に、原文、訓読文、現代語訳の順に示す。

問 仏未出世時如何、牛頭未見四祖時如何、斑石内混沌未分時如何、父母未生時如何。

問う、仏未だ出世せざる時如何、牛頭未だ四祖に見えざる時如何、斑石の内混沌未分の時如何、父母未生の時如何(註32)。

「仏が世に出る前はどうか、牛頭が四祖に会う前はどうか、まだらの石の中で混沌が分かれる前はどうか、父母が生まれる前はどうかと問う」(註33)。

このように、老師から参禅者に与えられるこの公案は、「父母が生まれる前」、さらに「天地未だ分れざる先」すなわち「混沌」へと意識を廻らせ、参禅者は存在

の始源について思案を凝らすことを強いられるのだ。

### 『莊子』の「渾沌七竅に死す」と萬の自画像

釈大眉による『宗門無尽灯論』の提唱録において、「次に混沌という言葉があるが之は古いところでは莊子や易經などに見える」(註34)とあるように、「混沌」は『莊子』にも見られる。中国・戦国時代の道家を代表する思想家の莊子(名は周、生没年不詳)とその後学による思想書が『莊子』(曾子との混同を避けて「そうじ」と読む場合が多い)である。同書は、内篇・外篇・雜篇の三十三篇で構成され、多くの寓話を用いてその思想を説き、後の中国禅の形成に大きな役割を果たしたとされる。その内、莊子の自著と考えられるのが内篇で、その最後を飾る「応帝王篇 第七」の末尾が、「渾沌七竅に死す」という話であり、数多い『莊子』の寓話の中でも最も有名なものの一つとされる。以下に、原文、訓読文、現代語訳の順に示す。

南海之帝爲儻、北海之帝爲忽、中央之帝爲渾沌、儻與忽、時相與遇於渾沌之地、渾沌待之甚善、儻與忽、謀報渾沌之德、曰、人皆有七竅、以視聽食息、此獨无有、嘗試鑿之、日鑿一竅、七日而渾沌死、

南海の帝を儻と爲し、北海の帝を忽と爲し、中央の帝を渾沌と爲す。儻と忽と、時に相い与に渾沌の地に遇う。渾沌これ待つこと甚だ善し。儻と忽と、渾沌の徳に報いんことを謀りて曰わく、人みな七竅ありて、以て視聽食息す、此れ独り有ることなし。嘗試にこれを鑿たんと。日に一竅を鑿てるに、七日にして渾沌死せり。

南海の帝を儻といい、北海の帝を忽といい、中央の帝を渾沌といった。儻と忽とはときどき渾沌の土地で出あつたが、渾沌はとも手厚く彼らをもてなした。儻と忽とはその渾沌の恩に報いようと相談し、「人間にはだれにも「目と耳と鼻と口との」七つの穴があつて、それで見たり聞いたり食べたり息をしたりしているが、この渾沌だけはそれが無い。ためにその穴をあけてあげよう」ということになった。そこで一日に一つずつ穴をあけていったが、七日たつと渾沌は死んでしまった(註35)。

この「渾沌」については、別に福永光司氏と興膳宏氏による注を見たい。

「渾沌」(「渾」は「混」に同じ)は、豊韻の擬態語で、ものの形が区別しがたい未分化の状態をいう。いわゆるノッペラボウ。あらゆる矛盾と対立を一つにつつまむ荘子的実在の象徴。いま、ギリシア語のカオス(Chaos)の訳語に「混沌」をあてるが、それがコスモス(Cosmos)すなわち秩序の反対概念としての無秩序や混乱を意味するのは異なる(註36)。

このように、人間が持つ「七竅」、すなわち両目・両耳・両鼻孔と口をあわせた七つの穴を持たない中央の帝王「渾沌」は、いわゆる「ノッペラボウ」であった。ところで、ここで私が想起するのが、萬鐵五郎の自画像の一点(図8)である。それは、《目のない自画像》と題される一九一五(大正四)年の自画像で、土沢の帰郷期に描かれた。この土沢時代に、萬は自身の顔を舞台に造形の実験と探究を繰り返して、デッサンをはじめ本作を含む油彩による自画像を残しているが、その大半は年紀がなく制作年の特定には限度を伴う。とはいえ、これまでの研究が示す



図8 萬鐵五郎《目のない自画像》 1915(大正4)年 油彩・キャンヴァス 45.8×33.5cm 岩手県立美術館蔵



図11 萬鐵五郎《自画像》 1915(大正4)年頃 油彩・キャンヴァス 45.6×33.5cm 岩手県立美術館蔵



図10 萬鐵五郎《自画像》 1915(大正4)年頃 油彩・キャンヴァス 22.2×15.7cm 岩手県立美術館蔵



図9 萬鐵五郎《自画像》 1915(大正4)年頃 油彩・キャンヴァス 45.6×33.6cm 岩手県立美術館蔵

ように、画面の推移を丹念にたどれば、顔は徐々に変形と解体を進めて、異形の様相にいたること<sup>10</sup>がわかる。その際たるものが、この目、鼻、耳、口を塗りつぶしたかのような、まるで個性を自ら否定し排除したかのような異色の自画像であった。中村義一氏はこう評す。

のつべらぼうの目も鼻も口もない顔は、先のような状況と考え合わず時にまことに意味深長に見える。しかしこれは単に即興的に作られた、たまたま口を描き込む寸前に中断した未完の習作かもしれない、画面の下部には明白に塗り残しがある。問題は、未完成作品に見えるにもかかわらず、作者が「T. Y」の署名と1915年の年記を、画面左下に書き入れていることである。ノツペリと目も口も欠落した、怪人のような仮面のような啞然たる相貌は、だがそこに目や口の細部を描き加えれば、失ってしまうであろう何か大切なものを未だ失う以前の、それで(既に)完結した顔であるのか。自分の顔であることによって顔の普遍性を欠損せずにおられない、直視に堪えない地顔の存在をそこに見出すように思う<sup>註37</sup>。

見る者には未完成かと思わせる「のつべらぼう」に、完成を示す署名と年記を画面に書き入れた萬。「七竅」を持たないあの「渾沌」と奇しくも一致するかのよくな自画像を彼は描いた。果たして、萬は『莊子』の寓話を知っていたのか、または、それは単なる偶然の一致なのか。この自画像を描いた土沢時代のスケッチブックに、「おれは暗いこんとんだ」と彼は書き残していた。自己を「こんとんだ」と形容した人物が、同時期に『莊子』の「渾沌」と一致するかのよくな自画像を表象していたというこの事実関係を無視することはできない。「おれは暗いこんとんだ」と表白した萬が、自画像を突き詰めていった結果としてたどり着いた自身の姿、それが「渾沌」と同じ「ノツペラボウ」でなかったか。すなわち、『目のない自画像』は、「おれは暗いこんとんだ」と記した萬による同一の自己表象ではなかったのか。

### 「七光會に出した繪其他」に見るもう一つの「混沌」

土沢時代のスケッチブックには、先述のとおり『岩手毎日新聞』に掲載された「七光會に出した繪其他」の一部草稿が含まれる。「七光會に出した繪其他」は、未

尾に六月三〇日に土沢で記したとあり、一九一五(大正四)年七月四日と六日の上下二回に分けて紙面に掲載され、この時代の萬の絵画論を強く反映したものと見て見過ごせない。ここで何より重要なのが、「混沌」という言葉を用いていることだ。

我々の生活は兎も角客觀對自己の問題に始まらなければならぬ。自己プラズ客觀は天然そのものであり宇宙である。けれども視覺及内觀上の進化は必然自己即客觀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ぬ。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ぬ奥深い生活からの願望を持つて居る。そこで畫家は客觀の實在性と内面の情熱との苦ししい戦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。それは赤と黒ともつれ合つた複雑な巴形の渦卷的塊りが畫家を壓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畫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ぬ事。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(後略)(註38、傍線は引用者)

この「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」

を解釈するにあたり、まずはその前文を考えなければならぬ。それは、拙論の中で取り上げており、ここではその要点のみを記す。

仏教では「煩惱」が「雲」に譬えられることがある。煩惱とは、心身を悩ませ、か

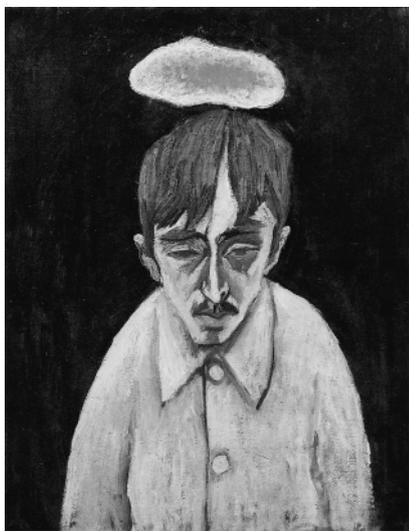


図12 萬鐵五郎《雲のある自画像》 1912-13(明治45-大正2)年頃 油彩・キャンヴァス 59.5×45.5cm 岩手県立美術館蔵

き乱し、惑わせ、汚す精神作用の総称で、これを断って涅槃（悟りを完成した境地を得るのが仏教の目的とされる。そして、『雲のある自画像』<sup>42</sup>などに萬が描いた「雲」はその譬喩であり、引用文中の「赤と黒とのもつれ合つた複雑な巴形の渦巻的塊り」が言葉による形容だと考える。また、引用文中の「客観の實在性と内面の情熱との苦しい戦闘」とは、この引用文の冒頭から示されているように、主観（主体）と客観（客体）の二元論をめぐる画家の煩悶をあらわしていた。萬が通つた兩忘庵の「兩忘」が、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つた自由平等の境地、自在の心境を指すように、萬は画家としてこの二元論と格闘していたのだ。以上から、「雲」は、「物我一如」<sup>43</sup>、すなわち「物」（客観）と「我」（主観）とは本来一体、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ではなかつたかと解釈した<sup>39</sup>。

こうした自身の命題に対して、萬は「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ッセキスが得られなければならない事」を固く信じているというのだ。すなわち、これこそが萬の画家としての創作の流儀、信条といふべきものであらう。いい換えれば、萬にとつて創作とは「混沌」から出発しなければならぬといえる。

ところで、彼が内面にかかえるカオス（混沌）を、陰里鉄郎氏は『木の間風景』に、田中淳氏は『木の間から見下した町』に象徴的に見出ししていたことは先述した。田中氏は、さらにそのカオスをこの引用一段に見る言葉と結びつけながら論じてもいた<sup>40</sup>。筆者もそれらの作品と、萬がここでいう「混沌」との結びつきを最も強く感じることに於いて一致する。「人格の完全な燃焼によつて」「混沌を壓搾し」、それによつて得られる「純化と統一とのエッセキス」を結晶化したその最たる画面が、土沢での創作と研究に沈潜した後、再上京して生み出した『木の間風景』という作品でなかつたかと。

ところで、その萬の創作信条から私が連想するのが、日本人で最初にノーベル物理学賞を受賞した湯川秀樹（一九〇七—一九八二）である。湯川は科学者でありながら東洋思想にも造詣が深く、中でも『莊子』を愛し影響を受けてきたことを随所で述べている。そして、「渾沌」の寓話をたびたび取り上げた。

私は長年の間、素粒子の研究をしているわけだが、今では三十数種にも及ぶ素粒子が発見され、それらがそれぞれ謎めいた性格をもっている。こうなると

素粒子よりも、もう一つ進んだ先のものを考えなければならなくなっている。（中略）それは一番の根本になるものであり、あるきまつた形をもっているものではなく、またわれわれが今知っている素粒子のどれというのでもない。さまざまな素粒子に分化する可能性をもつた、しかしまだ未分化の何物かであらう。今までに知っている言葉でいうならば渾沌というようなものである<sup>44</sup>、などと考えているうちに、この寓話を思い出したわけである<sup>44</sup>。

これを素粒子の話にこじつけて考えることもできるわけで、結局、自然界というものは根源になる渾沌みたいなものがありまして、それからたまたまいろんな種類の素粒子があらわれたり、なくなったりする。渾沌からあらわれて、渾沌へ戻っていくというイメージを思い浮べることもできる。もちろん、別に莊子は素粒子のことを考えておつたわけじゃありませんが、私は勝手に自分の考えていることのほうへ引きよせることによりまして、また自分なりに頭の活動を活発にする、そういうことがあつたわけでありませう<sup>44</sup>。

この湯川が、科学者とともに画家や彫刻家を例にあげた「具象以前」という小文をこう括っている。

人間は具象以前の世界を内蔵している。そしてそこから何か具象化されたものを取り出そうとする。科学も芸術もそういう努力のあらわれである。いわば混沌に目鼻をつけようとする努力である。人生の意義の少なくとも一つは、ここに見出し得るのではなからうか<sup>43</sup>。

「人間は具象以前の世界を内蔵している」という湯川の「混沌に目鼻をつけようとする努力」とは、萬のいう「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ッセキスが得られなければならない事」と、科学と芸術という分野を超えて共通するいわば創造者としての信条だといえまいか。

### 画室の混乱と自画像

萬の創作信条は、さらなる連想をもたらす。彼の創作の現場、「画室」の有り様だ。そこでよく引用されるのが、洋画家の木村莊八（一八九三—一九五八）が友

人々と萬の画室を訪れた際の回想である。木村にとってはこれが萬との最初の出会いであった。

僕は——これも初めて——萬鐵五郎の「畫室」へその頃の仲間(中略)と連れ立って行つたことがあつた。その「陋巷」陋屋とすべき傾いた小さな二階屋へ上らうとすると、玄關に乳母車があつて、炭が入れてあつた。(中略)ギシ／＼きしむ狭い階段を上つて、二階へ上るといふと、そこはすぐ障子になつて、そこから萬鐵人の「畫室」で、たゞ見る、足の踏んごみ場も無い迄こつたくさになつた畫布、畫布の氾濫の中に、椅子とテーブルを控へて、顔色の蒼く(その頃)痩せてゐた萬は、口鬚ばかり目立つて濃く、のどをぐるりと巻いた毛糸の黒ジャケツを着て、日中と云ふのに室には白熱瓦斯がともしり、そのマントルが横つちよになつて、フラフラしてゐた。——其の中で、多分百號だつたと思ふ、美校の卒業制作の爲めの、見るからに痛快淋漓とした(有名な)「裸體美人」を畫いてゐた。僕は口をきかうとしても一言も聲が出なかつた。

この「萬鐵五郎」の畫室生活は又僕に少し誇張のある字だが厭はずに云へば、霹靂のやうな刺戟を與へ、同時に深く自省させずには止まないものがあつた。——何れにしても「僕」といふものは、先輩岸田(引用者註—岸田劉生のこと)と先輩萬と、この二人を通じて、初めて「畫室」も見出し「畫生活」の本格的意氣にも觸れたのであつた(註4)。

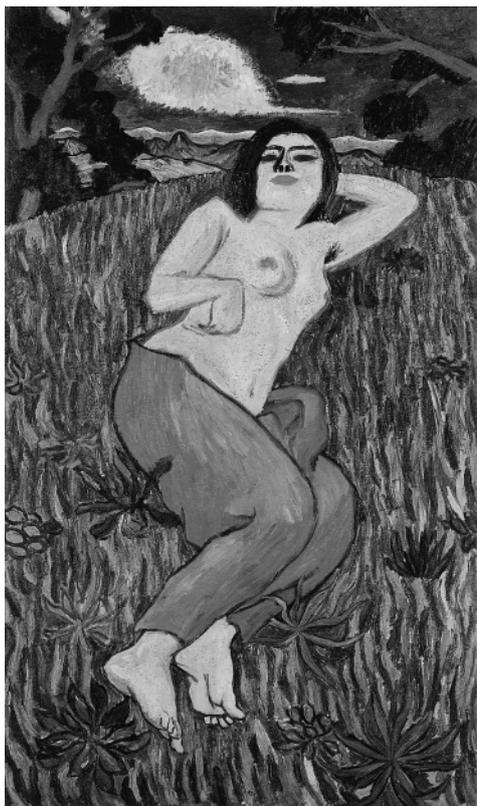


図13 萬鐵五郎《裸體美人》1912(明治45)年 油彩・キャンヴァス 1620×97.0cm 東京国立近代美術館蔵 重要文化財

この出会いは、木村の日記から一九二二(明治四十五)年一月十七日のこととされ(註45)、萬が卒業制作の《裸體美人》(註46)を制作していた画室の有り様を物語っている。萬は、東京美術学校在学中の一九〇九(明治四十二年)に結婚後、東京の小石川区宮下町(現文京区千石)に住み、翌年には長女が誕生していることから、木村は宮下町の画室を訪れたことになる。

この画室の有り様は、萬と最も近しかったと思われる画友小林徳三郎(幼名藤井嘉太郎、一八八四—一九四九)の回想とも一致する。

その頃萬君の家へ行つて見ると、彼の部屋はめん喰ふ程散らかつてゐた。あの整然たる人が繪を描いてゐると矢張り斯うなるのかと思ふと、僕はそれが大へんうれしかつた。その散らかりかたは丸で紙屑籠が引くり返つたやうだつた。チュウブが澤山疊の上に轉がつてゐた。そこら中が繪だらけな位に澤山描いてあつた。その中に彼は屈たくがなさうな顔をしてゐた(註46)。

この回想は、「フユウザン會頃の萬君」の一節で、小林と萬らが参加したヒユウザン會(後にフユウザン會に改称)の頃、つまり一九二二(大正元年)九月の結成から、翌年五月の解散前後あたりの回想と思われる。ただし、文中には小林が偶然萬の近所に転居することで互いに訪問するようになったとして、萬の住まいを「小石川西丸町」と記しているが、萬がその地名に実際に住んでいたかは不明である。転居癖のあつた萬は、土沢から再上京後の一九一六(大正五年)年から一九一八(大正七年)にかけて小石川区内を転々としており、そこから地名や時期については小林の記憶違いという可能性も否定できない。それを踏まえても、神奈川県茅ヶ崎へ移住するまでの一九一〇年代の東京における萬の画室の有り様をあらわしていることには違いない。

さらに、萬の長男博輔による母親(萬の妻よ志)を通した回想からも、同様のことがわかる。

生活の面に於ては、畫作を専らとし、家人の畫室への出入りは一切禁止、紙、筆、畫具の中に埋れて、デッサンを描き、製作をなし、疲れば筆をとつて水彩画を描くと言つた工合で、畫評、原稿の執筆も此の紙の山の中で行はれ瞬時も繪を離れることがなかつた、と母は言ふ(註47)。

ここでは、「紙、筆、畫具の中」、「紙の山の中」、「畫評、原稿の執筆」とあり、先の二人の回想に見た「畫布、畫布、畫布の氾濫の中」や「チユウブが澤山疊の上に轉がつてゐた」という様子とは異なることに気づく。木村と小林が見た萬の画室での制作は油彩画が中心だったと思われるが、萬の妻の回想からは南画と文筆が中心だったと想像できる。萬の終焉の地となる茅ヶ崎に移住した時代の大きな特徴が、南画への傾倒であった。萬は、南画の研究と制作に打ち込む中で非常に多くの作品を描き、また美術雑誌には南画論を展開して執筆も盛んであった。さらに、南画と同じ水性材料の水彩画の制作も増えていったというように、妻の回想と一致する点が多いからだ。このように、東京、そして茅ヶ崎における萬の画室の様子は、やはり混乱していたことになる。

では、小林のいう「めん喰ふ程」の画室の混乱とは、萬が極度の無精者だったことを示すのか。それは、小林の別の回想を踏まえても、考えにくいのではないかと

十五六年前は彼もほんとに若かった。その頃は若い繪かきは大てい汚ない風體をしてゐるものが多かった。金に困る困らないに拘はらず、汚れた風體をして、むしろそれを繪かきの特権のやうに思つてゐた。ところが萬君だけは、その若いときから無情な、亂れた風體を一度も見せた事がなかつた。彼の顔はいつでも落ついて、明澄で、彼の服裝はいつでもきちんとさつぱり整頓してゐた(註48)。

小林が先に「あの整然たる人」と評したように、萬の服装と態度はいつも整っていたのだろう。では、その整然さとは真逆の驚くまでの混乱が画室に展開されていたことをどう捉えるべきか。そこで、先の木村莊八の回想を引き合いに語られることの多い、萬が撮影した写真について考えたい。

二〇〇四(平成十六)年に萬鐵五郎記念美術館で開催された「蔵からでてきた萬鐵五郎展——未公開作品を中心」において、長らく遺族の元で保管されていた三十三枚のガラス乾板が初公開された。その後、二〇〇六(平成十八)年の同館での「再考・萬鐵五郎展」において、デジタルプリントされた萬の写真が再び紹介された。ここで問題とするのはその一点(註49)で、それは木村莊八の回想の情景そのものを思わせる。これは、木村が画室を訪れた前年の夏、一九二一(明治四十四)年頃の撮影と考えられる。ここでは、水沢勉氏の優れた評言を引く。



図14 萬鐵五郎《アトリエの萬鐵五郎》(宮下町下宿にて) 1911(明治44)年頃 ガラス乾板 萬鐵五郎記念美術館蔵

そこに焼き付けられていたのは、明治末年という時点では、まったく他に例をみない、奇怪な、といっても大げさではない驚くべき情景である。(中略)この自画像では、部屋は、かなり薄暗く、窓からの光が主たる光源であり、中央で、おそらく壁に向かって脚を投げかけ、脛を露出させて、ひっくり返っている主人公の顔は、ほぼ暗がりのなかに沈み、目を大きく見開いているようにもみえるが、その表情をほとんどはつきりと確認することができない。からの額や制作途中の作品や、画材や、新聞紙や、帽子や、団扇などが部屋のなかには散乱し、周囲は足の踏み場もないほどだ。窓にかかるヨシズも乱雑に外れかかっている。しかし、それらの「散乱」は、丁寧な演出されたものであることが、その乱れ方をよく観察するならば、容易に推測することができる。また、窓からわずかに覗いている外の風景から、これが二階の部屋であるようにも感じられる。

さらに同氏は、萬とドイツ表現主義の画家エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー(一八八〇—一九三八)との同時代的な共通性を多くの点で認めながら、写真によって記録されたアトリエのイメージについても符合する点が少なくないとして比較する。

萬のアトリエもまたそれに劣らず創造的な混乱ともいべき強力な磁場を生らせている。(中略)より個人的な創造のバトスの奔出ともいべき、不穏な状態が挑発的に仕掛けられていることにも注意したい。転倒した萬のすがたからは、旧弊なアカデミズムの画家像を、笑い飛ばすかのように不敵な哄笑が、切羽詰った自己告白の苦渋も滲ませながら、周囲に響いているように感じられないであろうか(註49)。

画室の混乱が「丁寧な演出されたもの」であることは、田中淳氏も同様と見る。「写真の専門家に教示をうけた。暗い室内で撮影となれば、当時の写真原板の感度を考慮すれば、数分間の露光が必要だという、だとすれば、自分でレンズのキャップをあけてから、ボーズを数分間して、また自分でキャップを閉じることが可能だという。つまり、自己演出した姿ではなかったかということである」(註50)。なお、レンズキャップの開閉については、画家自身ではなく妻の手によるものとの別の意見もあるが(註51)、いずれにせよ徹底的に混乱した画室を演出し、こ

れまた同じく混乱した自身の姿を自己演出した上で、この時まだ画学生だった萬は、人知れず(妻の協力はあったかもしれぬが)自宅の画室で写真を創作したのだった。

このように、画室の混乱は意識的かつ明確に作り出されたもの、水沢氏のいう「創造的な混乱」だったと表すべきであろう。つまり、萬の創作信条は、創作の現場、画室の有り様と直結していたと解すべきで、画家が混沌から創造するためには、その画室もまた徹底して混沌としていなければならなかったことを、この写真が如実に物語っているように思う。

#### おわりに

『莊子』の「渾沌」を想わせる自画像を描いた萬。同じく土沢時代に用いられたと考えられるスケッチブックに「おれは暗いこんとんだ」と書き残した萬。やはりその帰郷期に地元紙に発表した画論の中で、「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ッセンスが得られなければならない事」という創作の信条をあらわした萬。そして、画学生時代に遡り、まもなく本格化する卒業制作を前に、創作の現場たる画室と自身の姿を混沌たる世界として演出し、人知れず写真を創作していた萬。このように時を隔てながらも一貫する彼の精神の重心には、「混沌」が据えられていたのだろう。その「混沌」とは、これまでの論述のとおり画学生になる直前の二十歳前後の青年期に体験した禪を通じて体得したものであったのだろう。

『莊子』を愛した湯川秀樹が、科学者も画家や彫刻家と同じく創造する人間であることに変わりはなく、「人間は具象以前の世界を内蔵している」とあらわしたように、萬の内部には「渦巻き、ひしめきあい、燃えたぎる凄絶なカオスの世界が秘められていた」ことを陰里鉄郎氏は見透した。その萬は、「我々の生活は兎も角客觀對自己の問題に始まらなければならない」と記した。しかし、その生活では「畫家は客觀の實在性と内面の情熱との苦しい戦闘を余儀なくされ、「内面の情熱」いい換えれば「煩惱」との闘いに永久に堪えなければならぬ」という。そして、画家としてそれを乗り越えるには、「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ッセンスが得られなければならない事」を固く信じているというのだった。同じ頃、スケッチブックに「おれは暗いこんとんだ」と表白し、自画像を描きつづけた先にノッペラボウの自分を描き、画面にサイン

を入れたそれらの行為は、いずれも共通する。自身の存在そのものが「混沌」であると自認していたことにおいて。

最後に、福永光司氏による『莊子』の解説を引く。

『莊子』は解脱の中国的論理を明らかにした書物である。莊子における解脱の論理とは何か。それは人間の、道——実在への渾沌化であった。莊子において道——実在とは、生きたる渾沌、すなわち、あらゆる対立と矛盾をそのまま自ずからの内に包む大いなる無秩序、人間の概念的認識を超えて体験するよりほかない生々潑刺たる宇宙のはたらしきものであったが、この生きたる渾沌とそのまま一つとなり、生きたる渾沌を生きたる渾沌として愛してゆくことが莊子の解脱であった<sup>(註2)</sup>。

萬もまたこの「大いなる無秩序」を蔵し、「おれは暗いこんとんだ」すなわち己れの実体は生きたる渾沌だと認識していた。それは創造者たる画家としてのいわば解脱への道、その道を独り探究したのが、萬鐵五郎でなかったか。

(新潟県立万代島美術館 専門学芸員)

- 註1 陰里鉄郎「近代」と対決する凄絶なる風景 萬鐵五郎にみるカオスの世界『日本の名画三十四 萬鐵五郎』講談社、一九七三年四月、二一頁。
- 註2 「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)』収録の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。
- 註3 澤田佳三「萬鐵五郎の「原人」——禅を視点とする解釈」『新潟県立近代美術館研究紀要』第十八号、新潟県立万代島美術館、二〇二〇年三月。
- 註4 前掲註1、二四頁。
- 註5 前掲書註1、二六頁。
- 註6 田中淳「萬鐵五郎研究序説——一九二一—一九一七」『東京国立近代美術館研究紀要』第一号、東京国立近代美術館、一九八七年三月、一〇六頁。
- 註7 『わが内なるカオス 萬鐵五郎の《自画像》』展図録、萬鐵五郎記念美術館、一九九五年、三頁。
- 註8 中村義一「雲のある赤い眼の仮面——萬鐵五郎の自画像——」、『同前書、九一—一〇頁。

- 註9 坂本太郎・家永三郎・井上光貞・大野晋校注『日本書紀(一)』岩波文庫、一九九四年、一六一—一七、四三三頁。また「渾沌」の注解としては「渾も沌も、ぐるぐる回転して、形体さだまらぬさま。マロカレは別訓ムラカレ。まるく集まる意」とある。
- 註10 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、一七二頁。
- 註11 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』下巻(大月書店、一九七一年、六三二頁)および小林登美枝・米田佐代子編『平塚らいてう評論集』(岩波文庫、一九八七年、三四二頁)。
- 註12 前掲註10、一七四頁。
- 註13 夏目漱石『門』(初出は『東京朝日新聞』『大阪朝日新聞』一九一〇年三月—六月の連載)、『夏目金之助』定本『漱石全集』第六卷、岩波書店、二〇一七年、五九四頁。
- 註14 同前書『定本 漱石全集』第六卷、六七八頁。
- 註15 西村恵信訓註・禅文化研究所編『宗門無盡燈論』龍沢寺、一九九二年、『版本』宗門無盡燈論』の部二六七頁。
- 註16 同前書、二六八—二六九頁。
- 註17 前掲書註13、五七六頁。
- 註18 同前書、五七七—五八九頁。
- 註19 虚子著『鶏頭』序(初出は『東京朝日新聞』一九〇七年十二月二十三日)、『夏目金之助』定本『漱石全集』第十六卷、岩波書店、二〇一九年、一五九頁。
- 註20 夏目漱石『吾輩は猫である』(初出は『ホトトギス』一九〇五年一月—一九〇六年八月の連載)、『夏目金之助』定本『漱石全集』第一卷、岩波書店、二〇一六年、五三〇頁。
- 註21 前掲書註13、六七五頁。
- 註22 前掲註10、一七二—一七三頁。
- 註23 同前書、一八四頁。
- 註24 同前書、一八五頁。
- 註25 窪田空穂『思い出す人びと 窪田空穂文学選集』第一卷『春秋社、一九五八年、一五八—一五九頁。佐々木指月と窪田空穂との関わりについては、塩谷純氏のご教示により、塩谷純『秋元洒汀と明治の日本画(一)』『美術研究』第四百四号(東京文化財研究所、二〇一一年八月)を参照した。
- 註26 西村恵信訓註『無門関』岩波文庫、一九九四年、九八、一〇一頁。
- 註27 釋宗演『無門關講義』光融館、一九〇九年、一八八—一八九頁。
- 註28 小川隆『漱石の公案——釈宗演「禪海一瀾講話」と父母未生前本来の面目』『図書』第八百四十二号、岩波書店、二〇一九年二月、一八頁。同氏のご教示による。
- 註29 道前宗閑訓註『校訂本宗門葛藤集訓注 和訳』禅文化研究所、二〇一〇年、二頁。
- 註30 釈宗演『禪海一瀾講話』岩波文庫、二〇一八年、四三三五頁。
- 註31 同前書、六八一—六八二頁。
- 註32 入矢義高・溝口雄三・末木文美士・伊藤文生訳註『碧巖録(上)』、岩波文庫、一九九

二年、二八四頁。小川隆氏のご教示による。

註33 末木文美士編『碧巖録』研究会訳『現代語訳 碧巖録』上、岩波書店、二〇〇一年、三五九頁。

註34 釋大眉『宗門之無盡燈』提唱録』禪道会本部、一九五一年(至言社より一九七七年覆刻)、四六六頁。

註35 金谷治訳注『莊子』第一冊(内篇)、岩波文庫、一九七一年、二三四―二三六頁。

註36 福永光司・興膳宏訳『老子 莊子』世界古典文学全集第十七巻、筑摩書房、二〇〇四年、一七五頁。

註37 中村義一『萬鉄五郎の芸術のEccentricity』『京都教育大学紀要A(人文・社会)』第七十一号、一九八七年九月、一二九頁。

註38 萬鉄五郎『七光會に出した繪其他』(上)『岩手毎日新聞』一九一五年七月四日。なお原文は総ルビのため、ルビを省略した。

註39 澤田佳三『萬鉄五郎の雲と自画像——禪を視点とする解釈』『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。前掲註6。

註40 湯川秀樹『莊子』一九六一年四月、『湯川秀樹著作集六 読書と思索』岩波書店、一九八九年、二四―二五頁。

註41 湯川秀樹(宮地伝三郎・福永光司対談)『莊子の世界』湯川秀樹対談集 人間の発見』講談社、一九七六年、六〇―六一頁。

註42 湯川秀樹『具象以前』一九六一年二月、『湯川秀樹著作集四 科学文明と創造性』岩波書店、一九八九年、六三―六四頁。

註43 木村莊八『獨立するまで』『南縁隨筆』河出書房(市民文庫)、一九五一年、一二六―一二七頁。

註44 田中淳『太陽と仁丹』——一九二二年の自画像群・そしてアジアのなかの「仁丹」』ブリュッケ、二〇二二年、一五五―一五七頁。

註45 小林徳三郎『フェウザン會頃の萬君』アトリエ』第四巻第六号、一九二七年七月。萬博輔『父のことども』『現代日本美術全集二 萬鉄五郎集』細川書店、一九五四年、七頁。

註46 小林徳三郎『鐵人の一面』『美術新論』第二巻第六号、一九二七年六月。水沢勉『萬鉄五郎、その突破口——新出の写真資料をめぐって』『再考・萬鉄五郎展』図録、萬鉄五郎記念美術館、二〇〇六年、一〇―一一頁。

註47 田中淳『断章・萬鉄五郎が撮った写真』同前書、一三一―一四頁。

註48 水沢勉『藪から棒です、萬さん。——その「自画像」について』『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、二〇頁。

註49 前掲註36、五二四頁。

#### 〔附記〕

本論の執筆にあたり、岩手県立美術館には図版を提供していただきました。また、小川隆氏には禪宗の公案についてご教示いただきました。記して感謝の意を表します。