

寝る人・立つ人・もたれる人 ― 萬鉄五郎の人体表現

蔵屋美香

はじめに

萬鉄五郎(1885-1927)は謎の多い画家だ。20年ほどのキャリアの中でさまざまな画風を展開したが、それら多様な画風を通していったい何を表現しようとしていたのか、モチーフの出所や意味の面からも、目指された視覚的効果の面からも、読み解くことはむずかしい。また残された自筆の文章にも遠回しなところがあり、画面に託された意図をはっきりと説明してはくれない。この論は、人物、風景、静物と数ある萬の作品のうち、人物の全身像に的を絞り、これまで萬作品の記述に用いられてきた「後期印象派」「キュビズム」といった枠組みをなるべく用いず、萬の作品そのものから、萬が繰り返し取り組んだある課題を掘り起こすものだ。中心的に取り上げる作品は《裸体美人》(1912年、東京国立近代美術館)、《もたれて立つ人》(1917年、同)そして《裸婦(ほお杖の人)》(1926年、同)である⁽¹⁾。

1. 裸体美人 ― 寝る人・立つ人

(1)

現在重要文化財に指定されている《裸体美人》(口絵)は、東京美術学校の卒業制作として描かれた。本科の卒業生19名中16番、評点72点というかんばしくない評価を得たことは、今日よく知られている。戸外の腰巻姿の裸婦という、当時教員だった黒田清輝や白馬会の画家たち好みのモチーフを、わざわざ黒田が嫌った黒をはじめ、赤、緑といったきつい原色の絵具を厚く塗って描いたことには、前の世代への反抗の身振りを示す意図もあったのだろう。しかし、こうした世代交代劇の主役としての意味以上に、この作品で注目すべきなのは、ここに萬が以後取り組むことになるひとつの課題が、すでに明確に表れている点である。

《裸体美人》にはいくつかのスケッチや下図が残されている。まずはそのうちの何枚かを取り上げて、現在見る《裸体美人》に至るまでの過程をたどってみよう。

《裸体美人》は、ななめに立て掛けた戸板の上に、妻よ志を横たわらせて描かれたものと言われている。図1はその状況を伝えるもので、裸婦の後ろには実際に戸板が見える。裸婦は足裏から上半身方向を急角度で見上げるように捉えられており、せりあがった腰のラインが視角の急さを強調している。

図2は図1に次ぐ段階のものだろうか。戸板が消えた他、視点が足裏からへそのあたりに移動したようで、全体に見上げる感じが薄らいでいる。腰、肩の角度がやや水平方向に訂正され、また、図1では手前にあるため大きかった下半身のボリュームが、やはり視点の移動のため減少している。折り曲げた膝の位置は下に下がり、しかし同時に足先を画面左下の角に収めようとしたため、下半身全体がぐっと縮こまった感じとなった。

図3は、本画に描き移すためのグリッドが引かれていることから、完成作に近い段階の下図と考えられる。背景には、室内で描かれた裸婦に合成された草原もすでに姿を現している。ここで図2から図3へのもっとも重要な変更点は、裸婦のからだの軸線が、フレームの右上と左下を結ぶ対角線上から、フレームの縦の中心線に沿うかたちへと訂正されたことである。つまり裸婦は、斜めから縦に置き直されたのだ（ここで裸婦のへそが画面の縦の中心線上に来たことに注意しておこう）。この変更によって、裸婦の「寝ている」感じは減少し、裸婦は「寝ている」と、犬がちんちんをするようなぎこちないポーズで「立っている」との、ふたつのあいだに位置するような、奇妙な見かけを持つこととなった。

続く図4の《裸体美人（油彩習作）》は、萬が完成作の色彩とタッチの計画を練ったあとを示すものだ。画面左端が切られているのは、萬がここで縦長のフォーマットを選択したためだろう。丘の向こう側や裸婦の顔立ちなどの詳細は未定だが、裸婦のポーズを含め、完成作に見る全体の感じは整っている。

そして完成作の《裸体美人》（図5）である。萬はこの段階でもまだ裸婦の形態に変更を加えている。最後に近いあたりで施されたらしい塗り直しのあとは、今日でも目で容易に確認することができる。



図1：《裸体美人》1912年頃 木炭・紙
岩手県立美術館



図2：《裸体美人》1912年頃 鉛筆・紙
岩手県立美術館



図3：《裸体美人》1912年頃 木炭・紙
岩手県立美術館

変更点の第一は、両ひじの角度である。右ひじはわきの下を締めるようにウェストに引き寄せられ、逆に左ひじは上へと跳ねあげられている。もうひとつの変更点は髪である。図1、2、3から図4の油彩習作まで、髪のボリュームは一貫して顔の向かって右側に偏っていた。しかし完成作では、かなり乱暴な塗りの黒い絵具によって、左側に大きく髪の束が描き足されている。これらの変更はいずれも、画面の中心線、そしてそれと一致する身体を中心軸を横に拡散させる要素を、なるべく中心軸寄りに集めるために加えられたと考えられる。つまり萬は完成間近になって、左右に広がるひじの突き出しを抑え、右に寄っている頭部のバランスを髪の束によって左に戻すことで、裸婦の形態をより縦軸沿いにまとめようとしたのである。油彩習作の段階で画面のフォーマットに縦長型が選ばれたのも、この縦軸を強調するためだったのだろう。

ちなみに、いくぶん取って付けたような強い黒色は、画面中髪のに他に、眉、鼻梁、鼻の穴、そして左わきの下の毛だけに見られるものだ。もしかしたら下絵にはないわき毛などに類を見ない表現は、左側の髪の加筆とともに、最終段階で付け加えられたものかもしれない。

(2)

次に裸婦の背景をなす緑の草原に注目しよう。この草原は、一定の長さ・太さを持つうねる線状のタッチを並べ、面を埋めることによって作られている。手前と奥でタッチの大小の差はあるものの、色の強弱の差がないこと、そして何よりタッチひとつひとつが裸婦と同様縦方向に置かれていること、などから、この草原には消失点に向かって奥へと遠く感じがほとんどない。また、円弧によって唐突に断ち切られた丘の稜線に目を留めるなら、



図4：《裸体美人（油彩習作）》1912年
油彩・板 町立久万美術館



図5：《裸体美人》1912年 油彩・キャンバス
東京国立近代美術館 重要文化財

この草原が、線状のパターンを持つ緑の厚紙かなにかを切り取って画面に貼り付けたもののように見えてくる。つまりこの草原は、隆起しながらゆるやかに奥へと広がる丘の中腹なのではなく、むしろ当初裸婦の背後にあった戸板のような一枚の平面が、壁に掛けられた絵画の面上に貼り付けられ、垂直に立ち上がったものと考えべきなのである。

そもそも裸婦自体、はっきりした太い輪郭線と陰影を持たない平坦な色面によって、これまた別の紙から切り取ってきたカットアウトであるかのような平らな質を与えられている。この平らな裸婦は、草原という土台に載せられると、ひとつには垂直に切り立つ草原に安定して寝そべる余地などないため、もうひとつには、草原の緑と腰巻の赤という反発しあう補色の取り合わせのため、次第に地である草原を離れ、やがて絵画面より手前へ飛び出してくる。さきほどこの裸婦が「寝ている」と「立っている」のあいだにあるような見かけを与えられている、と指摘した。しかし正確に言うなら、この「立っている」は、水平な地面の上に人間が垂直に立つという、三次元の世界における「立っている」とは異なる意味を持つといえるだろう。ここでは、カットアウトのような平らな裸婦が、丸みを持つ人体というよりはぎしゃくと折れ曲がるひとつの平らかなかたちとして、壁に掛けられた絵画面とともに観る者の目に対して垂直に立てられる、このことを指して「立っている」と言うべきである。このとき裸婦は、立つ、平面化する、手前に飛び出す、という一連の異化の手続きにより、人間というより、むしろ中心軸をはさんで左右に三角形が連なり行く、という身体の運動の軌跡だけを抽出し、図示したのに見えてくる(図6)。

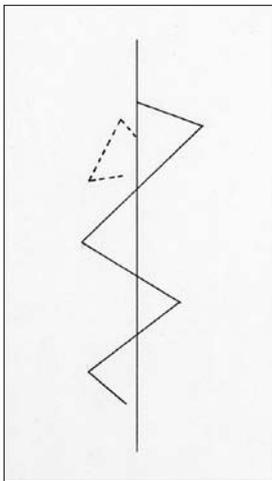


図6：《裸体美人》の中心軸をはさんだ運動

(3)

萬は後々まで、《裸体美人》の草原に当たる、人体を載せて前方へと押し出す垂直の台のようなものを、とりわけ全身像において好んで用いている。

たとえば《裸婦(ほお杖の人)》(図7)では、柄入りの白い布地が裸婦を包み、これが台となって、やはり太い輪郭線と平坦な色面を持つ裸婦を画面の前方へと押し出している。裸婦の両腿は、遠近法に基づき極端に短縮されているのに、ほとんど陰影がないため奥行きが感じられず、これがちょうど《裸体美人》が立体感を欠いたカットアウトのように見えたと同じ平面化の効果をもたらしている。ただしここで裸婦の足先が、画面のフレームから少し切れていることには注意しておこう。このことの持つ意味については後に触れることにする。

また絶作となった《宝珠をもつ人》(1927年、岩手県立美術館、図8)では、四角い緑の面を作る窗外風景が台として裸婦を囲み、腰の左右の茶の波型の色面とともに、裸婦のからだを強く前へと押し出している。

この二作品は、ともにテーブルや皿、花や野菜、窓やふすまや障子など、過剰に立て込んだ背景を持っており、台はこれらから裸婦を一旦切り離すことで、前へ押し出すという役目を持っている。ここでは加えて、ふたつの人体が、いずれも同じ緑の敷物の上に置かれていることを指摘したい。この敷物は、やはり一点透視法に従って奥まるのではなく、逆に画面と平行に立ち上がっている。つまりふたつの人体は、やはり強制的に絵画面から前へと投げ出されざるを得ないような、立つ(座る)余地のない垂直な地面の上に位置させられているのである。



図7：《裸婦(ほお杖の人)》1926年 油彩・キャンバス
東京国立近代美術館



図8：《宝珠をもつ人》1927年 油彩・キャンバス
岩手県立美術館

2. もたれて立つ人 — 立つ人・もたれる人

(1)

しかし、同じ前方への投げ出しといっても、裸婦が完全に画面より手前に浮き出す《裸体美人》とは異なり、他のいくつかの作品の場合、一種の画面上への引き留めの効果のようなものが、さまざまなかたちで投げ出しの力と拮抗しつつ働いているように思える。その点について考えよう。

たとえば《ねて居る人》(1923年、北九州市立美術館、図9)はどうだろうか。この作品では《ほお杖の人》と同様、裸婦を包む白い布地が、裸婦を載せるひとつ目の台として用意されている。そしてその布全体がさらに、遠近法に逆らって奥から手前へと起き上がる黒く四角い色面=ベッドという第二の台に載せられている。しかし、このとき裸婦は、たとえば《裸体美人》のように画面の前にまで浮き出す感じを与えることはない。「寝ている」にもかかわらず縦軸方向に置かれていた《裸体美人》とは異なり、《ねて居る人》の裸婦は横軸方向に置かれているので、たとえどんなに台が立ち上がっていても、いちおうきちんと寝て見える。つまり、裸婦が前に浮き出さざるを得ないような《裸体美人》の不安定さ、水平方向にあるはずのものが垂直方向に置かれているという形態の両義性は、ここでは減少しているのだ。むしろ《ねて居る人》の裸婦は、画面下辺に近い左側面を起点とし、画面上辺側の右側面からゆっくり回転を始め、観るものの側に転げ出すという、《裸体美人》とはまた別の運動を生じつつあるように見える。しかしここで重要なのは、裸婦が決して完全に画面のこちら側に落ちてはこないということである。画面下辺という擬似的な地面に一致する水平方向の軸を持つ裸婦は、布・ベッド上に置かれた左側面の回転軸の起点を離れ



図9：《ねて居る人》1923年 油彩・キャンバス
北九州市立美術館



図10：《羅布かづく人》1925年 油彩・キャンバス
岩手県立美術館

ることはなく、この起点がつねに裸婦を絵画面上につなぎ止めている。

このつなぎ止めの効果を、さらに萬が好む造形の手法から検証しよう。

萬にはしばしば、人体の頭部を大きく膨張させる傾向がある。たとえば《羅布かづく人》(1925年、岩手県立美術館、図10)では、青灰色の布地がもともと大きな裸婦の頭部のボリュームをいっそう風船のようにふくらませている。また《日傘の裸婦》(1913年、神奈川県立近代美術館)では、大きな頭部に大きな日本髪が乗り、次いで大きな日傘がそのまわりを覆っているし、この日傘は《水着姿》(1926年、岩手県立美術館、図11)でも同様の使われ方をしている。こうした頭部の肥大化は、描かれた人体に、その重みに耐えかね、頭を先にして画面の前方へと転げてくるような運動を与えることになる。

しかしもうひとつ、萬は人体の末端を画面のフレーム外に切る構図を好む傾向がある。先ほどの《羅布かづく人》では、まず青灰色の布地が裸婦を背景から切り離す台となり、裸婦は自らその布を引っ張って、頭部を画面より前に引き出すようなしぐさをしている。加えて、この裸婦もまた《ほお杖の人》や《宝珠をもつ人》と同じ垂直に立つ緑の敷物の上におり、また、いったい何に腰掛けているのか椅子の描写があいまいであるなど、裸婦のからだは幾重にも不安定な要素を持たされている。しかし、にもかかわらず足先がフレームによって切られているため、裸婦は前に倒れようとして敷居に引っ掛かって止まってしまった人のような、宙ぶらりんの苦しい姿勢を強いられている。つまりこの裸婦は、前に倒れる力と画面上に留まる力との、ふたつの強い力のせめぎあいのうちに置かれているのである。同じく大きな頭を持つ《水着姿》や《ほお杖の人》も、やはりその足先は画面の外にある。

さらに、萬の人体の脚部は、大きな頭部に反比例するように、しばしば小さく縮こまり、



図11：《水着姿》1926年 油彩・キャンバス
岩手県立美術館



図12：《裸婦》1915年 油彩・キャンバス
福富太郎コレクション

折り曲げられたかたちで描かれる。これにはおそらく作画上一定の理由がある。

萬の全身像を見ると、ほとんどの場合へそが画面のほぼ中央部にあることに気が付く。それは《裸婦》(1909年、岩手県立美術館)のような東京美術学校時代の習作と考えられる初期作に始まり、《裸体美人》《日傘の裸婦》《裸婦》(1914年、個人蔵)、《裸婦》(1915年、福富太郎コレクション、図12)、《羅布かづく人》《水着姿》《ほお杖の人》《宝珠をもつ人》と、生涯にわたってみられる構図である。左右にあまり余白を作らないよう人体を大きく画面に納めるとして、今仮にへそを中央に持つてくることを決めるとする。比較的余裕のある上半分では、余白をなくすためなるべく頭部が大きく描かれ、逆にせまくなった下半分に脚部を取めるためには(あるいは足先が少し切れる程度に取めるためには)、これを小さくした上に折りたたまなければならない。こうして萬の脚部は、大きな頭部を支え切れない小ささでありながら、しかも敷居に引っ掛かって人体を引き留める役目を担うという、相反する力が集中的に発生する特徴的な部位となるのである。

(2)

さて、ここに述べた、大きな頭部、一部フレームアウトした身体の末端、画面中央に位置するへそ、小さく折られた脚部といった諸特徴を備えるのが、1917年制作の《もたれて立つ人》(図13)だ。

この作品において裸婦は、右膝下をのぞいてほぼ黒く太い輪郭線で囲まれ、暗い背景から赤く浮き出しており、たとえばインスピレーションを与えた可能性があると言われるアルベール・グレーズの《バルコニーの男》(1912年、フィラデルフィア美術館)ように、人物と



図13 :《もたれて立つ人》1917年 油彩・キャンバス
東京国立近代美術館



図14 :《男》1925年 油彩・キャンバス
岩手県立美術館

背後の空間とが混じり合うことはない。頭部はもとのスケッチに見られる日本髪の片鱗である緑色の髪を乗せて膨張し、かつ重みに耐えかねて手前に倒れるかのようにうつむいている。しかし、ちょうど足先がフレームに引っ掛かって前傾を止められたいくつかの作品のように、ここではこの大きな頭部自体の上部がフレームによって切られている。そのため裸婦は、今度は敷居ではなく鴨居に頭をぶつけた人のように、手前に倒れる運動をはばまれ、絵画面上に引き留められることになる。また脚部は小さくたたまれているが、しかし頭部の代わりとでも言うようにこちらはきっちりと、あるいはきっちり過ぎるほど、ぴたりとフレーム内に収められている。

ここで改めて人体の組み立ての詳細を見てみよう。まず目に留まるのは、左端にある裸婦の右腕が垂直に下方へ下がろうとし、この力を、画面向かって右半分に配された左肩、腰のふたつの三角形が右上方向に引き上げようとする、相争う二方向の力である。さらに、左肩と腰がこの右上への運動を成就しようとするやいなや、今度は同じ突き出した腰の先端から左腿を通して画面左下に向かう棒状のかたちが認識され、これが右上への運動を左下へと引き下げる。しかもこの左下への動きは、右腿から左の膝下へとつながる右下方向への斜線に食い止められ（この斜線を作るため、右膝下は背景に溶け込み消えかかっているのだろう）、運動は結局画面右隅へと導かれる。こうした運動の連鎖によって生じるのは、何かパチンコ台の上で釘にぶつかりながら玉があちこちに走るような、ひとつの平面上に多様な方向性を持つ力が次々と衝突しつづべて行くとも言うべき印象である。この作品の人体は、頭部のフレームアウトによって前に出られず、絵画面上に引き留められており、その平面上をすべるようにして、さまざまな方向への運動が生起する。どの作品よりも正確に画面の中央にへそが位置し、右肘はかろうじて見える台座のようなものというより、むしろ向かって左側のフレームにもたれていて⁽²⁾、両足のかかとはといえればぴたりと下辺を踏んでフレームの上に立っている、というように見えるのは、すべて身体が画面という平面上に正確に重なるためであり、そしてその平面を、運動がなされるためのなめらかな土台となすためなのではないだろうか。

こうした効果は、同じく前傾しようとしてフレームにさえぎられる大きな頭部を持つ、《もたれて立つ人》の対をなすとも言える作品、《男》(1925年、岩手県立美術館、図14)にも見ることができる。この作品では、人体を背景から切り離す輪郭は消え、さらに人体全体が、《もたれて立つ人》に見られた三角や円、長方形などの幾何学形態によるのではなく、背景とも混じり合う線の組み合わせによって作られている。それはまるで、《もたれて立つ人》の身体の各部に働いていたさまざまな運動だけを抜き出し、一枚の平面上に複雑に入り組むベクトルとして描き付けたもののように見えるのだ。

(3)

さて、ここまでの話をまとめよう。《裸体美人》は、草原という垂直の台に載って画面より手前に浮き出すジグザグのかたち、という特徴を持っていた。同様の台は複数の作品に使われている。そのうちいくつかの人体は、大きな頭部と縮こまった脚部を持ち、頭から手前に倒れ出そうとする運動を示す。さらに《羅布かづく人》ははじめ何点かの作品では、身体の末端がフレームに引っ掛かってその運動を押し戻し、身体を絵画面上に留める力と前傾の力とがせめぎあっている。そして《もたれて立つ人》と《男》では、その拮抗が身体を絵画面に一致させることになり、したがって絵画面は、その上で身体各部位の運動がさまざまに展開されるための土台のようなものとなった。

これら奥、絵画面、手前をめぐる造形の実験は、各時期を通じて同時並行的に進められていて、台、カットアウト風のかたちの浮き出し、大きな頭部と小さな脚部、末端のフレームアウトといった各要素も、いく通りもの組み合わせが試されているようだ。それでは萬は、なぜ絵画という平面上において起こる、押したり引いたりの関係性をめぐるこうした造形的実験を、これほど繰り返したのだろうか。

1920年代に入って、萬はさかんに南画を論じている。その中でしばしば主張されるのが、画面に「人間的リズム」を刻む、ということである。「人間的リズム」とは、身体による運動とこれを支配する精神という、分かつことのできないふたつの要素によって生じるもので、このリズムをゆがみなく画面にもたらすためには、訓練された筋肉と精神とが正確に運動を行い、画面上にタッチや色、線やかたちを組み立てなければならない⁽³⁾。今仮に、こうしたリズム、流動、運動を画面上に生じさせるため、萬が行ったのが、人体にある負荷を与えるというやり方だったと考えたらどうだろうか。

たとえば《裸体美人》や、直立する緑の敷物の上に置かれた《羅布かづく人》《ほお杖の人》《宝珠をもつ人》には、そんな余地などないはずのところは何とかして寝る・座る・立つ、という負荷が課せられている。また《寝て居る人》はベッドから転がり落ちそうになりながら、そして《羅布かづく人》は自らの腕の動きによって前傾しながら、それぞれ何とか踏み留まる、というかたちで負荷を負っている。そうした負荷は、もともとおかしいポーズをとらされている人体たちに、さらに絵画面の不安定化による緊張を強い、その結果人体は、頭部や脚部、ひじやひざに強い力を集中させ、もとのポーズが再現する運動以上に視覚的な運動を作動させる。《もたれて立つ人》はそうした負荷の効果をもっともよく表すもので、画面手前への運動とそれを押し留めようとする運動という、絵画面と直交する前後方向の揺さぶりが、踏ん張る人体の緊張を要請し、それが絵画面上に生起する三角、円、長方形といったさまざまなかたちの運動に大きなはずみを与えている。

萬の死の前年に制作された《ほお杖の人》もまた、《もたれて立つ人》とは異なる要素の組み合わせによって、しかし同じ課題に取り組もうとした作品と考えられる。この作品をもう一度詳しく見ることで、この文章のしめくりとしよう。

《ほお杖の人》では、前述したように、まず裸婦は柄入りの白い布地という台に載せられて、画面の前面へと押し出されている。この不定形の布地が椅子を覆い隠しているため、やはり裸婦と座面の関係はあいまいになり、さらに足元の垂直に立つ緑の敷物が、裸婦の不安定さをますます強めている。この柄入りの白布と背後の赤い布、後ろにのぞく金屏風、テーブルとその上の皿や野菜、足元の敷物といったモチーフは、実はほとんど《羅布かづく人》と共通するので、もしかしたら同じサイズのこの2枚は、何らかの関係付けを持って構想されたものかもしれない⁽⁴⁾。しかし、《もたれて立つ人》や《男》を思わせる鋭角的なかたちと線で構成された《羅布かづく人》とは異なり、《ほお杖の人》のからだは、くっきりとした輪郭線と、同じくくっきりとして平面的なオレンジ味のある色面によって作られている。これはどちらかといえば14年前の制作である《裸体美人》に類似する表現である。大きな頭部と前傾、という負荷を負わず、むしろ座ることのできない垂直な面に対して座ることで、ジグザグと折れ曲がるカットアウト風のかたちとして画面より前へと飛び出そうとするあたりも、《裸体美人》の感じに近い。しかしまた、左ひじについて体重を支える、という「もたれる」ポーズ（しかしその過重を支えるテーブルの面も、画面の他の部分との奥行きを整合性がないため、やはり机面とひじの関係があいまい化されている）や、フレームから切れて敷居に引っ掛かっている足先、という要素は、《もたれて立つ人》や《羅布かづく人》の系譜に属しているともいえる。要するに《ほお杖の人》は、《裸体美人》や《もたれて立つ人》《羅布かづく人》のそれぞれが持つ諸要素をシャッフルし、別のかたちで組み合わせつつ、その効果の現れ方を探った作品と考えられるのだ。

さて、こうして平らかなかたちの飛び出しと引っ掛かる足先という、相反する要素を持たされた裸婦は、やはり双方の力のバランスがからくも保たれている地点、すなわち絵画面上に貼り付けられることになる。このとき、たとえば画面右上の花に目をやるとする。すると4つのテラコッタ色の円形は、裸婦のからだに置かれたいくつかのポイント、すなわち類似するテラコッタ色のかたち——かんざし、うつろなふたつの目、くちびる、乳首、へそ、ふたつのひざ——をたどって飛び跳ねながら、左下へと観るものの視線を導いて行く。4つの花は、前に出ようとする裸婦を形態の類似によって背景と同じレベルに引き戻すとともに、ぎくしゃくと折れ曲がる裸婦のからだの要諦となる各ポイントをつなぎ合わせ、そこに観るものの視線による運動とリズムとを導き入れるのである。

《裸体美人》では、立てる、平面化する、飛び出すといった手続きにより、最終的に裸婦が人体というよりも、運動だけを抜き出したもののように見えてくることを指摘した。ここでも《ほお杖の人》は、絵画という平面上に生起する純粋な運動の図示へと近付けられているように見える。人体を色やかたちや構図の操作によって異化することで、ぎりぎり人間として見えながら、かつ人間として見えづらくなる地点まで持っていき、そこに生じる運動だけを抽出すること、そしておそらく、モデルのポーズの再現ではないこの視覚的な運動によってこそ、観るものの身体に同じ運動の緊張を感じさせること、これが、萬が全身像と

いう主題によって試みようとしたことだったのではないだろうか。このように考えるとき、萬の南画による山水図が、やはり《裸体美人》や《羅布かづく人》と同じジグザグの構図を持っていること、つまり風景という人間ではないものが、やはり「人間的リズム」の現われとしてのジグザクの運動を示していることの意味もわかってくる。たとえモチーフが人間ではないものでも、「人間的リズム」を刻むことによって、そこに視覚的・身体的な運動を生じさせることは可能なのだ(図15)。

おわりに

以上、萬の全身像に的を絞り、主要な作品を見ながら、そこにひとつの課題が、さまざまな要素の組み合わせによって、長い時間をかけて追及されたさまを見た。その課題とは、人体を絵画という平面上につなぎ留め、そこに生じる運動そのものを描き出す、ということだった。

絵画が自己のメディウムに独自のものを突き詰め、平面性という問題に向かうこと、これはもちろん近代以降の西洋美術におけるもっとも重要なテーマのひとつである。しかし、一点透視の遠近法や、彫刻に類似する陰影の効果といった、ヨーロッパの画家たちが乗り越えるべきものとして直面していた課題に、日本を活動の場とし、現在のようにより豊富な情報も持たなかった萬が、同じような深刻さをもって直面していたとは考えにくい。それでもそこに絵画面をめぐる手前・平面・奥という問題が繰り返し扱われているとしたら、そこには何か独自の理由があったのではないか。本論の目的は、最初に述べたように、それを、従来萬作品の記述に用いられてきた「後期印象派」「キュビズム」などのことばをいったん保留にした上で、萬の作品そのものから考察することにある。



図15：《海浜》1922年 紙本彩色・軸
岩手県立美術館

註

- (1) 萬と身体というテーマについては、水沢勉「萬鉄五郎の人体表現をめぐって」(『生誕百年記念 萬鉄五郎展』カタログ、神奈川県立近代美術館／三重県立美術館／宮城県美術館、1985年、頁表記なし)、沼辺信一「生の躍動と『リズム』——大正2年のパレエ・リュス」(『ダンス！ 20世紀初頭の実験表現と舞踏』展カタログ、栃木県立美術館、2003年、79-84頁)などの優れた先行研究がある。また筆者も「萬鉄五郎の身体」(『現代の眼』503号／4-5月号、1997年、2-4頁)において、自画像を中心に、近いテーマを取り上げた。沼辺氏は、萬がパレエ・リュスの挿図を模写した事実を手がかりに、その身体への関心を、大正生命主義の身体イメージとの関係のうちに位置付けた。当該展覧会自体が、大正から昭和戦前期の身体イメージをさまざまな作品や資料によってたどる、すぐれた試みである。しかし、そこで展開された大正期の「躍動する人体」(沼辺氏)は、本論で扱った萬の作品とはかなり異なるように見える。そこでは多く

の身体が、ゴムのように曲線を描いて伸びるひとつながりの長い手、足、胴によって表現されている。これに対し、萬の身体はしばしば、分解された身体の各部分を少しずつずらして配置し、次々と視線を導くことで、運動の感覚を引き起こす。前者をのびのびと運動する身体を描くものとすれば、萬の身体は、むしろ静止するモデルのポーズと、そこに視覚誘導によって生じさせられた運動との、対立と均衡を表すものと言えるだろう。その意味で水沢氏が、構造体としての身体（「文明のなかに出口を失った肉体の忍苦」を示す、「純粹に自己目的化した[……]運動する身体」と、『飛び込み』（1915年頃、岩手県立美術館）に見られるようなのびのびとした身体（「肉体の内なる自然をおおらかに肯定する」身体）の、ふたつの身体像の系譜を萬のうちに指摘したことは、興味深い。本論で扱った作品は明らかに前者に属する。沼辺氏の指摘する「躍動する人体」の系譜を萬のうちにより詳細にたどることは、今後の課題である。

- (2) 三輪健仁氏の指摘による。
- (3) 萬鉄五郎「玉堂琴士の事及び余談」、『鉄人画論』増補改訂版、中央公論美術出版、1985年、pp.231-240。以下断わりのない限り、引用文はすべて『鉄人画論』からのものである。なお、萬の「人間的リズム」は、次の文章に見るように、しばしば「筆触」に特権的に託される。「其の人の個人的リズムは色よりもより多く筆触によって表現せられます。自分の筆触的価値は以前に比較すれば益々素純となり益々自分の生き方の本体、換言すれば生き方の流動と一致して来て居ると感じます」（「自分の出品画雑感」p.75）。しかし20年代以降の萬の作品のすべてが《男》《地震の印象》（1924年、岩手県立美術館）のように踊るようなタッチの積み重ねでできているわけではないため、「人間的リズム」を筆触の問題だけに限定すると、萬の作品の意図が読みづらくなる。ここでは「玉堂琴士」の中で萬が「セザンヌやゴッホの如きは筆のリズム、色のリズム、又構図の上にもリズムがあるが、南画の筆韻、墨韻と共通なるもので南画の第一条件を備えて居ると言つてよい」（p.239）と述べているところから、「人間的リズム」をより広く、タッチ、色、かたち、線などの諸要素の構成の問題として捉えたい。また、萬の南画論は、今述べたとおり、1920年代に入ってから書かれたものである。したがって《裸体美人》や《もたれて立つ人》の時点で、「人間的リズム」の問題ははっきりと述べられていなかったことになる。しかし、ひとつには1914年からの土沢帰郷時代に、萬がすでに南画を描いていたらしいこと、そして何より、作品を詳細に見るならこの問題がもっと早くから意識されており、むしろ南画論はそれに後から輪郭を与えたものであったこと、が考えられるため、ここでは「人間的リズム」の問題を先立つ時期の作例にまで敷衍して考察した。
- (4) あるいは、左右に《羅布かづく人》と《ほお杖の人》を配し、中央に、同じ緑の敷物と類似するテーブルという要素を持ち、縦長で大型の《宝珠をもつ人》を置く、という三尊形式を想定することはできないだろうか。

Lying, Standing and Leaning: Figure Image of Yorozu Tetsugoro

Kuraya Mika

Of the works of the oil painter Yorozu Tetsugoro (1885–1927), the focus here is on his portrayals of the human body as a whole. An attempt has been made to shed light upon the characteristics of Yorozu's depiction of the human body and his aim in expressing this image, by analyzing the work itself, while as much as possible avoiding the use of the frameworks of Post Impressionism and Cubism, which had been applied in studies of Yorozu to date.

Nude Beauty (1912) is the first work studied. From rough sketch to completion, the nude woman portrayed here has been transformed in stages into zigzags connecting from left to right, but staying true to a central axis. Through doing this, rather than a human body, the nude becomes a flat form devoid of a sense of solidity. Cut off from the background, the visual effect is of the body floating off the canvas in the foreground.

Next, studying works including *Leaning Woman* (1917) and *Nude, Resting Her Chin on Her Hand* (1926) one sees the following distinguishing features in Yorozu's images of figures.

- 1) Proportion lacking balance to induce a forward leaning movement, with the head being large and legs small.
- 2) The edges of the body have been cut off by the frame. In such a case the frame fulfills the role of keeping the leaning the body within the painting.

These two points show that Yorozu's human forms materialize through the battle between movement to come out of the painting and the force that keeps the form within the painting. These strong forces on his figures produce a unique impression of movement, with each part of the body positioned on the canvas fighting to move against a constraining force.