



民藝運動と日本におけるアウトサイダー・アート草創期の関係性に関する考察： 柳宗悦と式場隆三郎を巡って

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 女子美術大学 公開日: 2024-08-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 發知, 言織 メールアドレス: 所属:
URL	https://joshibi.repo.nii.ac.jp/records/2000039

民藝運動と日本における アウトサイダー・アート草創期の 関係性に関する考察

柳宗悦と式場隆三郎を巡って

▶ 發知言織

はじめに

本研究は、柳宗悦の提唱した民藝運動と日本におけるアウトサイダー・アート草創期の動向を取り上げ、相対化することにより、当時の「美術」とは異なる歩みを見せた両者の関係性について明らかにしようとするものである。本論における考察の契機のひとつは、昨年展覧会などで使われる「アウトサイダー・アート」が、「美術教育を受けていない人々」¹⁾によるものである以上に、「障害のある創作者」によるものであることが顕著に取り上げられている場合が多く、本来それがたたえているはずの芸術性が見失われてしまうことへの懸念にある。そこで、本論では1920年代より見られる日本の草創期におけるアウトサイダー・アートに立ち返り、同時期に発足した民藝運動と比較することでその形成がどのようなものであったか検証しようとするものである。また、この民藝運動との関わりを考察するきっかけとなったのは、戦前・戦中期においてゴッホ研究者、文筆家、批評家として活躍し、民藝運動においても主導的メンバーの一人であった精神科医式場隆三郎(1898-1965)の存在にある。ドイツの精神科医ハンス・プリントホルン(1886-1933)が精神疾患患者による絵画や彫刻作品を研究し取りまとめた『精神病者はなにを創造したのか(Bildnerei der Geisteskranken)』(1922)を一般に紹介したことや²⁾、八幡学園³⁾で出会った山下清(1922-1971)の芸術活動を積極的に支援していたことから、今日では日本での早期のアウトサイダー・アート⁴⁾の発見者とされている。没後長らくその存在について詳細に言及されることはなかったとされるが、近年では展覧会や研究を通してその領域横断的な活動が詳らかなりつつある。2020年には「式場隆三郎 脳室反射鏡」展が練馬区立美術館で開催され、その医業と芸術の足跡が紹介された。また、「精神病院国府台病院」(現・式場病院)があったことで所縁のある千葉県市川市では2022年「式場隆三郎と民藝運動」展が市川市文学ミュージアムで開催され、柳と式場の書簡をはじめとした資料の展示により、式場の民藝運動との関わりについて光が当てられた。

しかしながら、民藝運動における記述では「民藝運動活動家」⁵⁾として紹介されることもあるが、1926年の「日本民藝美術館設立趣意書」に名前が上がらないことから、中心的な存在ではなく、民藝における批評を行っていた一人物として評価される場合も少なくない⁶⁾。一方で、アウトサイダー・アートにおいては、塩田純一は「精神疾患と芸術の関係を真正面から見据え、考察を加えたのは、おそらく式場隆三郎(1898-1965)が最初である」⁷⁾と指摘し、その位置付けは明確である。そして、成瀬翔・鶴子修司は「戦前・戦中は民藝運動の主導的メンバーの一人であった」⁸⁾と述べながらも、「現代において式場という存在は、彼が藝術家として評価し、世に送り出した画家・山下清との交流やアウトサイダー・アートの文脈において言及される以外は忘却されてしまったといっても過言ではないだろう」⁹⁾とし、式場の評価には依然として偏りが見られる。

よって、本研究では先行研究が式場のアウトサイダー・アートにおける活動が民藝運動とは一線を画しながら述べられてきたことを問題点として提示した上で、二笑亭という建築を中心とした式場の批評に見られる柳の影響について検証することを目的とする。また、民藝とアウトサイダー・アートが生活と共にある創造であることに着目し、両者の関係性について捉え直していきたい。

第1章 柳宗悦と民藝運動

1.1 柳宗悦について

まず、民藝について述べるにあたり、柳宗悦の思想の礎となったもの、またその足跡について筆者の観点から概観してみたい。

柳は1889年(明治22)に父^{ならよし}植悦と母勝子の三男として東京麻布にて生を受ける。植悦は、柳が2歳にも満たない1891年(明治24)にスペイン風邪によって命を落としているが、生前に海軍少尉として勤めていたことから、柳は学習院初等科に入学することになった。とりわけ親しみをもったのは、中等学科二年から担任になった服部他^{たのすけ}之助(1863-1936)であった。敬虔なキリスト教徒であり植物学者で

あった服部は、ここでは英語教師をしていたが、ジョン・ミルトン(1608-1674)やラルフ・ワルド・エマーソン(1803-1882)の読み聞かせを行なったり、夏休みには赤城や尾瀬に連れ出したりと、宗教や道徳、自然にも関心の目を向けさせていた。服部のもとでは、学年こそ違うものの、志賀直哉、有島**みぶ**生馬(1882-1974)、柳沢**やすすけ**保承(1888-1960)、三浦直介(1889-?)、内山英夫(里見**とん**淳・1888-1983)などのちに白樺の同人たちとなる人物たちが学んだ。同人誌『白樺』が出されるのは、1910年(明治43)4月のことであるが、柳はこの刊行の翌年となる1911年(明治44)には高等学科を首席で卒業した。また、学習院卒業後は東京帝国大学文科大学哲学科に入学、同年には最初の著作となる『科学と人生』を出している。この本の「新しき科学」と題された文中では「自分の思惟する處に従えば近き將來に於いて吾人が人生觀に影響す可き科學が三つある」として「人間とは何ぞや」「物質とは何ぞや」「心靈とは何ぞや」という問題に答えるものとして、順に「それは生物學に於ける人性の研究と、物理學に於ける電氣物質論と變體心理學に於ける心靈現象の攻究とである」と述べている¹⁰⁾。柳はこれを嚆矢としながら、心靈研究やキリスト教神学、西欧近代美術の紹介など積極的に活動を行なっていく。

この時期の柳の思想形成の中でもとりわけ影響の大きいのは、ロマン主義の先駆的存在であり、画家でもあったウィリアム・ブレイク(1757-1827)であった。17歳頃(明治39)に郡虎彦の勧めからブレイクの「無垢の歌」(1789)を読んだことや¹¹⁾ 明友であったバーナード・リーチ(1887-1979)から、イエーツ編集の『ブレイク詩集』を紹介されたことがきっかけであったという。ブレイクは、詩とイメージの融合をはかり、自作の詩集に挿絵を描いたり聖書や詩文から想像したりすることでイメージを具現化していたが、柳はその「想像」に惹かれ、『『想像』の世界とは神の世界である』¹²⁾と説いた。自らの「直感」を重視するブレイクの思想は柳の美の発見における礎ともなり、東洋の老荘思想や大乘仏教の教えなどの境地にまでその思想を導いていった。

1.2 民藝運動の起こりとその時代背景

柳にとって後の「民藝」を形作ることとなる蒐集の始まりとなったのは、当時朝鮮在住であった浅川伯教のりたかの影響が挙げられる。浅川は1913年に京城(現ソウル)の小学校教師として朝鮮に渡り、朝鮮の工芸を研究するかたわら、彫刻家を志していた人物である¹³⁾。1914年に千葉・我孫子に

あった柳邸を訪問する際、浅川は手土産として『染付秋草文面取壺』(18世紀前半)をはじめとする「李朝白磁」数点を持参し¹⁴⁾、これを契機として柳は日常の器物に目を向けるようになっていったという。とりわけ朝鮮美術との出会いは「かく朝鮮の器物を好きになったのは、私にとって種々生涯の方向を定める事にもなり、うたた感慨深い」¹⁵⁾と語るように、柳の芸術観を大きく変えた。1916年以降にはたびたび朝鮮半島を訪れ、1924年には浅川らとともに「朝鮮民族美術館」を京城に開設するに至っている。構想の際の1921年(大正10)の『白樺』1月号では「朝鮮民族美術館」の設立に就いて」と題した文章の中でその意義について次のように語っている。

如何なる意味に於いても、私はこの美術館に於いて、人々に朝鮮の美を傳へたい。さうしてそこに現はれる民族の人情を目前に呼び起こしたい。そのみならず、私は之が消えようとする民族藝術の、消えない持続と新たな復活との動員になることを希ふ。¹⁶⁾

柳の関心は、このように生活と共にあって器物を生み出す人々にあったが、当時の反響としては次のように語っている。

併しこの時期朝鮮側から思ひもかけぬ反対に出会った。下賤の民が作った品々で朝鮮の美など語られるのは、誠に以て迷惑だといふのである。之には全く驚かされた。なるほど、陶工でも何でも朝鮮ではその社会的地位が低く、大概は教養も何もない人達であつた。だから、それ等の職人の作に、高い美があらう筈はないとの見解なのである。私からすると、無学文盲の人々ですら、こんな素晴らしく美しい品を生めるのだといふ点をこそ強調したかったので、「ものは考えへやうもあるものだ」と不思議に感じたのを、今も忘れることができぬ。¹⁷⁾

柳の美は常に暮らしとの間に見出されていたが、そこには少なからず現地で用いる人々とは意識の持ちように隔たりが生じていたことがわかる。そして、1923年の関東大震災によって柳は京都へと住まいを移すことになるのであるが¹⁸⁾、これをきっかけとして「東洋」における美の発見は朝鮮から日本へと移り変わっていく。

1.3 柳宗悦の美の所在

そして、「民藝」という言葉が作られたのは1925年(大正14)のことであった。柳と美の認識を同じくしていた陶芸家の浜田庄司、河井寛次郎らによって提起され、「民衆的工藝」を意味する。翌年の1926年(大正15)には民藝品の美しさを展示することを目的とする「日本民藝美術館設立趣旨」を発表している。

しかしながら、「民藝」以前に目を向けてみるとするならば、その走りとなったのは「下手物」「雑器」「雑具」¹⁹と呼ばれるものであった。柳は関東大震災によって京都に拠点を移すことになるが、ここで興味を引いたのが様々な市であった。住まいは上京区吉田下大路であり、この周辺では弘法の市、天神の市、壇王の市、淡路の市、北浜の市といった市が日常で盛んに行われていた。柳は、このうち毎月二十一日の東寺で行われる弘法の市と毎月二十五日に行われた北野神社の天神の市へは足繁く通い、朝七時か八時には出かけていったという。そして、そこ売り手のお婆さんが器について使っていた言葉が「下手物」であった。柳はその言葉から以下のように考えを巡らせている。

こゝで一寸述べておきたいが、「下手」とか「下手物」とかいふ俗語は、實に是等の婆さん達の口から始めて聞いた言葉なのである。つまり私達の買ふ品物の大部分は、婆さん達に云はせると、「下手物」であった。始めて耳にしたその言葉が面白く、又「上手物」に對して用ゐると、何かはつきりした性質の區別も示されるので、之が縁となり、私達もこの言葉を用ゐることに便利を感じた。「下手」とは、ごく當り前の安ものの性質を示し、従つて民器とか雑器とかいふ言葉に當る。恐らく文字でこの俗語を書き、その性質を述べたのは私達が最初ではなかつたらうか。²⁰

後に柳は『民藝とは何か』で「民」を「官」、貴族的なものと比較するものとして位置付けているように²¹、ここでの「下手物」もまた絶対的な「上手物」に対する言葉として用いられている。しかし、今でこそ「下手物」と辞書を引けば、粗雑な工芸品のことを指すのは柳の影響であるとされるが²²、食べ物や人の嗜癖等に対して用いられる、やや猟奇的な意味も含むことから、当時の柳にとって思わしくない広がりを見せた。

しかしながら、柳は単なる趣味愛好のために下手物を蒐集していたのではなかった。朝市に並ぶような、日常にある美を発見するにあたっては、柳は合わせて「直観」について説いている。「なぜ『下手物』が、私の心を強く引くか」²³という論の中では、「人々の見方には充分な直観の基礎がない」理由として、柳は「箱書」から得た知識によって、例えばその器の作者の名やまたその技巧ばかりにとらわれているために「上手物」は必要以上に価値のあるものであるとの認識になっていると指摘する。柳にとっての蒐集は「直観」の前では「上手」「下手」の差はなく、「何の色眼鏡も通さずして、そのものを、直に観ること」²⁴であるため、その結果として「良い蒐集は直観の反映である」²⁵としている。

また、柳は直観のある人について「直観人」と呼んでいる。「直観人」とは「決して在来の知識に囚われたり、特殊な見方に縛られたり、又自分自身の立場にさえ、左右されたりはしない」²⁶人物であると述べる。柳にとって、知識や概念によって視野の狭まることほど、美の感覚が失われることはないのである。そのために「直に観る」ことを柳は繰り返し強調し、感覚の来るのを考えることなく察知することを求める。この直観と知識の関係については「直観からは知識を引き出す事は出来るが、知識からは直観は生まれて来ないのである」としている²⁷。さらにこの場合、「主観」すらも排除された状態は、柳にとって「直観人」の最も望ましい状態である。つまりは鑑賞する私自身という立場さえもなくして観ることによって、より直観は「直接的理解」へと向かうという。そしてまた、その感覚が蓄積されたとしても「ものを『うぶのまゝ』で受け取る『うぶな心』の働き」²⁸のある「直観人」は新たな感覚を持って、目の前にあるものを真摯に「観る」ことができるのであると柳は説いている。

民藝の蒐集の根底にある「直観」は柳の独自の「美」を形作っていったといえよう。柳の立場に関わらず物事を平らに見ようとする眼差しは、民藝運動に関わったと言う事実にとどまらない、次章の式場隆三郎の志とも大いに共通していると考えられる。

第2章 式場隆三郎とアウトサイダー・アート

2.1 式場隆三郎について

ここでは、式場隆三郎が日本におけるアウトサイダー・アートを紹介した先駆的な存在であったことに着目し、作品や人に対する眼差し、また柳との関わりについても触れ

ておきたい。

式場隆三郎は1898年(明治31)、新潟県の中蒲原郡五泉町(現五泉市)に小学校教師の父幸平と母タニの間に生まれる。1911年(明治44)に尋常小学校を卒業すると、同年の4月に新潟県立村松中学校(現新潟県立村松高等学校)に入学する。また、この頃から叔父に当たる式場麻青(益平、1882-1933)の影響で雑誌『ホトトギス』を知り、漱石の小説を読むなど文学に傾倒する。麻青は二松学舎に学んだ国文学者であり、新潟県立新潟中学校(現新潟県立新潟高等学校)の二年先輩であった歌人で美術史家、書家の會津八一(1881-1956)とは35年に渡って親交が続いていたという。1917年(大正6)には、新潟医学専門学校(現新潟大学医学部)に入学し、この頃から雑誌『白樺』を愛読し始めていた。そして、精神科医になった後も、式場は「私は医療を生活の根本に置く」²⁹⁾としながら、文筆は「病める人、悩める人、失意の人々を力づけ、慰め、甦生させたいとの念願は、いつもペンを執る時に私の頭に浮かぶ理想である」³⁰⁾と後に語っているように、常に「人のために」ということは式場にとって医者になることも、文学に傾倒しながら書き伝えようとすることもまた、一続きのことであったように思われる。

1919年(大正8)には、同級の吉田璋也(1898-1972)らとともに文化団体「アダム社」を結成し、同人誌『アダム』の発行に加え、校内で泰西美術複製展覧会や武者小路実篤の講演会、柳兼子の独唱会を開催するなど、『白樺』に倣いながらも様々な文化事業を手掛けていた。この活動は、新潟という地方都市においては、最新の文化芸術を発信する役割を担っていたとされる。そして、このアダム社の活動を通して、当時白樺派の中心的メンバーであった柳の知遇を得た式場は、1920年(大正9)に同級の吉田らとともに我孫子の柳邸を訪れることになる。こうした交流は、式場の意識をさらに文学へと向かわせたが、1922年(大正11)には上京、東京府大井町倉田(現品川)に神経科医院を開業するに至っている。柳との関係はさらに深まりを見せ、朝鮮民族美術館の設立への参加や柳兼子の音楽会開催の協力、その後の木喰仏の全国調査へ参加など、この当時の式場は民藝運動に大きく傾倒していたことが窺える。

しかし、関東大震災の影響並びに柳の京都への転居を受け、式場は1925年(大正14)に新潟へ帰郷するとともに、その翌年には再び新潟医科大学(1922年に新潟医学専門学校が昇格)の門を叩き中村隆治(1882-1943)の元で博士

号を目指した。式場は、『白樺』より関心のあったゴッホ研究に加え、精神病理学の観点から論文をはじめとした執筆を行なっていくこととなる。

2.2 アウトサイダー的な視点との出会い

式場にとって中村隆治は「私をして一人前の医者にして下すった上に、芸術への道も許された」³¹⁾と語るように非常に大きな存在であったことが窺える。この中村という人物は、文学士のあと医学士になったという、当時の新潟医専では一風変わった存在であった。會津八一や齊藤茂吉(1882-1953)との親交のあった文人気質の一方、再入学した東京帝国大学医科大学医学科では呉秀三(1865-1932)に師事していた。中村の献身的な姿勢もあり、新潟医科大学精神病理学教室の旧蔵書には式場による収集書が多くあるが、その中でもハンス・プリンツホルンの著した『精神病者はなにを創造したのか』(1922)は、後のジャン・デュビュッフエ(1901-1985)によるアール・ブリュットやアンドレ・ブルトン(1896-1966)のシュルレアリスムに大きな影響を及ぼした一冊として知られている³²⁾。プリンツホルンは、青年の頃よりジークムント・フロイト(1856-1939)に傾倒した初期の精神科医の一人であり、美術史家でもあった。そのため、精神患者の創作物に特異な表現方法や創造力のあることに気がつき、そこに新たな美を見出していた。収集した絵画やドローイング、彫刻を模写し、著作では187点について分析があるが、それらの描写によって患者の精神疾患は特定することはできないとの結論に至っている³³⁾。このプリンツホルン書は、同じく精神科医の野村章恒(1902-1985)もまた日本における受容に関わっていたとされるが、精神疾患と芸術の関係について考察を加えたのは、おそらく式場が最初であるとされる³⁴⁾。式場は1931年(昭和6)1月より美術雑誌『アトリエ』にてゴッホ伝を連載し、この翌年には労作となる『ファン・ホッホの生涯と精神病』(聚楽社叢書)を著すことになる。そして、この刊行以降、式場はアンリ・ド・トゥールーズ＝ロートレック(1864-1901)やバーナード・リーチ等に関する著書をはじめ、『中央公論』や『文藝春秋』などの総合誌にも数多く寄稿するなど、「芸術病理学」的な観点からさらに積極的な執筆を行なっていく。とりわけ、式場の活動を代表しているのは『二笑亭綺譚』における批評である。

式場は1939年(昭和14)に刊行した『二笑亭綺譚』において「狂人の繪」と題した文章を出しているが、ここでは「狂

畫家ファン・ホッホ研究に出発した私の藝術心理學は、『二笑亭綺譚』に到達した³⁵⁾と話している。二笑亭とは、赤木城吉(渡辺金蔵)自らが建てた家のことであるが、これについては次章で述べることにしたい。

2.3 式場隆三郎の考える芸術

式場の芸術における考えが顕著に現れているのは、1943年(昭和18)に出された『宿命の芸術』における序文の言葉である。

偉大な藝術活動から、病的といふ言葉を抹殺するために、私はこの本をまとめた。

この本の中に登場する藝術家達は、その不幸な生涯によつて、藝術活動の分野の中でも病的な作家と言はれ、人々は彼等の作品の中から、つとめて異常なものを見つけだして、その藝術の特質だと考へて来た。私はここで、それとは全く反對に、藝術病理學の立場から、異常な性格にさいなまれながら、生涯を戦つた作家達の人と作品を検討して、本当の美の表現といふものが、あくまでも健康なものであることを強調したいのである。³⁶⁾

芸術活動における取り組みの中でも、山下清(1922-1971)の喧伝にはとりわけ力を注いでいた。式場は1936年(昭和11)に千葉縣市川市に国府台病院(現式場病院)を開院するが、この同じ年から知的障害児施設の八幡学園の園長であつた久保寺保久(1891-1942)の依頼により顧問医となり、この頃山下を知つたと見られる。山下は3歳の頃に発症した重い消化不良によつて、発語障害と知的障害の後遺症を患い、その後1934年(昭和9)の12歳のときに入園している。山下に関する初めての記事は、臨床心理學者の戸川行男(1903-1992)を中心とした調査報告「一技能に優秀な精神薄弱児の臨床例」(1936)であり³⁷⁾、1938年(昭和13)には山下をはじめとした八幡学園の利用者の作品展「特異児童作品展」が早稲田大学大隈講堂で開催されている³⁸⁾。

しかしながら、山下をめぐる式場の記述を辿れば、障害者の創作における根源的な試論が多く見受けられる。八幡学園の創作活動では、貼り絵を中心とした手法が用いられ、それもまたハサミでは危険性のあることから、手で紙をちぎって制作をするものであつた。山下はそうした創作の中

でも、とりわけ才能を発揮した一人と見られる。式場が評した一例として、先述の『宿命の芸術』の「異常児の絵について」と題した章の挿絵には、伊藤若冲(1716-1800)の《群鶏図障壁画》(1790)を模写した山下の《群鶏図》³⁹⁾を掲載し、その表現力を称えている。なお、この同章では「精神病者や、異常児童の作品の面白味は、一つは材料の粗悪さからも来る。不自由な生活をしている彼等は、制限された手近な材料を活かす。これがまた作品を面白くする」⁴⁰⁾と素材の独自性について言及している。また、「指導の善悪は、彼の将来に大きな問題となるだらう」⁴¹⁾としていることや「子供はなんとかしてその美しい芽を傷つけず、発展させたいものである」⁴²⁾と話していることなどからは、無垢である作品をどのように支えていくのかといった課題を提示していたことが窺える。

しかし一方では、そうした方針の背景には服部正の言うように、「教育者」としての式場の自覚があつたことが指摘され、現代の日本におけるアウトサイダー・アートが「教育」とともに考えられているのは、この式場の活動からくるものであるとしている⁴³⁾。また、医学的な側面からの絵画の考察としては『二笑亭綺譚』(1939)に収録されている「病的繪畫の診断」がある。この中で式場は、ブレイクやゴッホの生み出す表現を例示した上で、その受容においては「臨床的診断」と「病理的理解」に基づいた解釈が必要であるとし、「要するに病的繪畫の診断は、芸術と医学の両方面から調べた上で下さなければならぬ」⁴⁴⁾と、その留意点について指摘している。だが、ここで式場が最も強調しているのは、その作者が病的か否かということではなく、表出した言葉や形といったものは、臨床的判断ではごく僅かにしか捉えることができないというのである。式場は「狂人と常人が全く別世界の住民でなく、つながつてゐるといふ主張を基礎とすれば、病的繪畫と健康な繪畫ともつながつてゐることになる」⁴⁵⁾と語り、その可能性について大いに期待していた人物であつたと言えるだろう。

第3章 二笑亭における民藝とアウトサイダー・アート

3.1 二笑亭における「民藝」

式場の民藝運動への本格的な参入となるのは、1939年(昭和14)4月に創刊された民藝運動の機関紙『月刊民藝』の総責任を引き受けたことにあるとされている。この時期、二

笑亭の批評である『二笑亭綺譚』（1939）を刊行していることは注目すべき点である。この著書には、しばしば民藝に関する項目もまた多く、藤森照信によれば「二笑亭にデザインの中の“民芸性”のような部分を中心に理解を示しているように思われる。（中略）明らかに民芸的美の世界の一冊として本を作っている」⁴⁶⁾ のであり、精神病理学にとどまらない式場の関心について指摘している。また、柳はここで「跋」として文章を寄せているが、「一番式場君の本分がよく現れているのは此の一書であると思う」⁴⁷⁾ と評している。「芸術としての二笑亭」と題した章では、式場は「柳宗悦氏の提唱される民芸美論は、ここにも検討すべき資料に逢う」⁴⁸⁾ と述べ、柳の思想を基礎として二笑亭を考察しようとしていることが分かる。民藝が「下手物」に出発していたことは既に述べたが、赤木が創案した「移動式の土の竈」については「形のよく、用途にもかない、『げても』としては美術的に価値の高い作品だった」⁴⁹⁾ として民藝的な基準を応用している。また、次章の「生活の反省」では、二笑亭の持つ「生活から遊離」した部分について、日々の暮らしとの関係性について語っている。式場はその建築の各所に十分に精神的な分析が可能であるとしながらも「あの家には人間生活を反省させる鏡が澤山ある」⁵⁰⁾ という。二笑亭の家主である赤木城吉は自分自身のために家を作り、また生活をしているのに対して、「職業的建築家」が作った場合、住居が生活を定義してしまうことに、この二笑亭は警鐘を鳴らしていると式場は言うのである。このように、式場にとっての「民藝」はとりわけ「生活」といったことが根底をなしていたと思われる。

また、二笑亭建築への追求と時期を同じくして、式場は国府台病院に隣接した自邸《榴散樓》^{りゅうさんろう}を完成させている。この基本設計には柳、実施設計と現場管理には濱田庄司、河井寛次郎、寿岳文章もまた一部の設計を担当したという。この完成と同じ1939年8月号の『月刊民藝』には「民藝を語る」と題した寿岳文章、しづ夫妻との座談会の様子が記録され、《榴散樓》における美や使い勝手、またその素材やものづくりの心得などを通して「民藝運動は人間生活の改善運動」につながると主張している⁵¹⁾。そして、榴散樓は式場にとって生活と密接した、より実践的な批判の場となっていたと考えられる。

3.2 二笑亭における「アウトサイダー・アート」

1993年（平成5）世田谷美術館で開催された「パラレル・

ヴィジョン——20世紀美術とアウトサイダー・アート」展は、日本で行なわれた初めてのアウトサイダー・アートの展覧会であると言われている。塩田純一はこの「パラレル・ヴィジョン」について『外部』を希求する『内部』の物語である⁵²⁾ と話す。この「内部」というのは「美術を巡る社会的制度」を意味し、これに対する「アウトサイダー」は『内部』から疎外され、自ら離脱し、あるいはそもそも包摂され得ない人々である⁵³⁾ としている。しかし、この「外部」においても、ロジャー・カーディナルがセイモア・ローズンへ宛てた手紙の中で示した「識別しようとするすべての創造者が、社会的、心理的カテゴリーに直ちに当てはまるとは限らない」⁵⁴⁾ という懸念のように、その「創造者」においては複雑な問題を孕んでいる。だが、「内部」に対する「外部」の構造があるとするならば、柳が「上手物」に對置するものとして「下手物」と呼称したように、民藝的とされるものにおいてもアウトサイダー・アートの片鱗を見ることができらう。

式場の著した『二笑亭綺譚』では、柳は「跋」として論を添えたが、式場の病理学的観点と美的観点の双方を備えた調査を賞するとともに「狂者」について次のように言及している。

凡人たらんよりは狂者になりたいと希う心、天才たり得えずは狂者でありたいと叫ぶ心。人間は幾度真面目に此ことを考えたであらう。人間は終わらなき想像力の人間になりたいのである。習俗に沈み勝ちな現代の文学や美術から、シュール・レアリズムの運動が力強く起ち上つたのも無理はない。是等の作者の絵画と狂人の作とを並べるならば、其の間に屢々けじめをつけ得ないのに驚くであらう。而も狂人の創作は理論に發したものではない。それだけに尚真実なものを含むやうに見える。狂者の創作を無益にしてはすまない。吾々を持つと健康にする為にそこから幾多の示唆を受けることが出来る。それこそ不幸な人々への吾々の務めではないだらうか。二笑亭綺譚を只の綺譚に終わらせてはならない。⁵⁵⁾

このように柳の思想は、科学の周縁に及ぶことや心靈現象や自動記述といった意識を超えた先への興味、またそうした変遷のあったことが見てとれる。柳に「アウトサイダー」的な側面があったことについては、初期論集の一つであ

る『科学と人生』(1911年・明治44)から考察することができるだろう。雑誌『白樺』に発表した心霊現象を中心とする論文であり、のちに柳にとって最初の単行本となっている。この著書では、柳の科学への傾倒が見られるが、特に「自動記述と生命の残存」と題した論考の中では、「パイパー夫人」の自動記述における実例をはじめ、「心霊現象の媒介者」として「ダニエル・ホーム」や「ユーザピア・パラディアノー夫人」などを紹介している。また、この章のうちの「四狂者と天才」では「吾人にとりて最も興味のあるものは蓋し此科學が供給せる実例より来る狂者と天才との比較論であらう」⁵⁶⁾と示していることから「狂者」への関心が深かったことが窺える。これらの論には柳の主張は少ないために、あくまでも紹介者としての役割が大きかったとされるが、当時の柳の「科学」における受容がどのようなものであったかが明らかにされていると言えよう。

なお、この出版の後の1913年(大正2)、東京帝国大学で心理学を専攻していた柳は「心理学は純粹たり得るや」と題した卒業論文を執筆している。この当時の論文は残されていないものの、1953年(昭和28)『東京大学学生新聞』から求められて書いたという「私の卒業論文」では、その結論を「心理学は純粹たり得ない」としたとしている⁵⁷⁾。その理由というのも、科学的探究のみでは人間の心を知るには不十分であると考えに至り、結果として柳の思想は実験心理学を中心としていた大学の方針とは大きく乖離し、評価は得られなかったという。また、卒業試験を終えた後、婚約が決まっていた中島兼子に宛てた手紙には「もう二度と大学へは足を入れたくない気がしている。Academy of Academyとは永遠の縁が切りたい」⁵⁸⁾とまで述べている。

そして、この兼子は東京音楽学校に学んだ声楽家であったが、中見真理によれば柳が芸術を積極的に取り上げた文章を発表し始めるのは兼子との出会い以降のことであり、「芸術家としての兼子を理解しようとする姿勢から、芸術への関心がいつそう掻き立てられ、芸術を重んじることが、必然的に内面から湧き出る感情や個性を重視させていった」⁵⁹⁾としてその影響について指摘する。1913年(大正2)には「哲学を出来得る限り、芸術(又は宗教)に接近させようとする事を一生の努力としたいと思つてゐる」⁶⁰⁾と述べ、そうした中の一つに柳のブレイク研究があった。先述のように柳はウィリアム・ブレイクの表現について高く評価していたが、当時としては嫌厭される存在であった。例をあげて言えば、柳の幼稚園時代からの友人であり、のちに白樺

派の同人ともなる長与善郎(1888-1961)は1911年(明治44)に東京帝国大学文科大学の英文科に所属し、卒業論文ではブレイクを扱おうとしていた。しかし、長与の教授であったジョン・ローレンス(1850-1916)に相談を持ちかけると「『あんなものは狂気の沙汰(インセーン)だ。』とはき出すような答えだった」⁶¹⁾といい、その挙げ句、長与は翌年に中退の意思を固めている。一方で、ブレイクの思想を日本で初めて紹介したとされる和辻哲郎(1889-1960)は1911年(明治44)『帝国文学』に「象徴主義の先駆者ウィリアム・ブレイク」を執筆しており、柳とは高校・大学時代より交流があったとされる。この著書の中では、ブレイクが狂人であるとの見方に対して「どう見たって狂人の徴候などは認められるものでない。……決して狂人ではない」⁶²⁾としていることから、当時の状況としては評の分かれていたことが推測できる。そうした批判の多かったブレイクであったが、柳の『科学と人生』をはじめとして1910年から1911年にかけてみられる心霊現象や死生観への探究を素地とすれば、ブレイクへの興味は柳にとって自然のことであったようにも思われる。

ここでは、先述のように主要な思想に対しての「外部」といった部分に焦点を当てたことによって「狂者」という単語が目立つかもしれないが、結果として「内部」の周縁に位置していたものが「狂者」であったという事実であることはここに示しておきたい。これもまた、アウトサイダー・アートの持つ属性が引き起こす一つの問題でもあと考えられる。

3.3 民藝とアウトサイダー・アートの接点と相反

二笑亭は、その「異様な外観」や「不思議な間取り」をはじめとして多くの特徴を持っていた。式場はこの建物自体の調査に加え、家主の赤木について『二笑亭綺譚』のうち「赤木城吉小傳」や「診断」といった章で、その家族構成から周囲の環境、性格の特徴など細かに記載している。また、医学的な観点からは、赤木について「彼は往来性に精神分裂性又は精神分裂症性の異常性格者であつた。その素質の上に、震災後に精神分裂症が発生したのである」⁶³⁾との診断をくだしている。そして、この二笑亭の持つ創造性は福澤一郎が『シュールレアリズム』(1937)の「口繪解説」で語ったように、シュールレアリズムのうちで評価を受けていたフェルディナン・シュヴァル(1836-1924)の建築と照らし合わされた。

郵便配達夫シュヴァル氏の宮殿に就ては、既に超現實主義者が指摘してゐるが、(挿繪 No.17) これに匹敵するものとして吾々は門前仲町の家を持つだらう。(中略) 此建物は精神遊離症患者たる W 氏の創作である。正面は寫眞で見る様に荒い格子の二枚戸の牢獄まがひの入口がある、その上に太い横木で出来た庇が出てゐる。更に其上にはクローバー葉形の三つの窓が大きく口をあけてゐる。そして建物正面の兩側には、極端に巨大な素材そのままの柱が立つてゐる。(中略) 狂つた人間によつて造られたところの、彼にとつては必然的な、吾々にとつては偶然的な構築物に對して、超現實的感興を寄せる事は吾々の自由である。⁶⁴⁾

このシュヴァルによる《理想宮》(1879-1912) は、ブルトンが評価したことからも、とりわけ前衛芸術家たちから注目を集めていた。二笑亭における式場の記録と精神病理学的見地を踏まえた考察が発表されたのは、1937年(昭和12)の『中央公論』「二笑亭綺譚」であつたが、これが好評を博したために1939年(昭和14)2月に柳の跋文と英文学者であり式場の盟友でもあつた寿岳文章の英文解説が付され、単行本『二笑亭綺譚』の出版に至つたのである。

二笑亭はこうした議論的となつてきたが、これらの批評については式場をはじめブルトンもまた影響を受けたとされるハンス・プリンツホルン書と照らし合わせて考える必要があるだろう。プリンツホルンは『精神病患者はなにを創造したのか』というこの本のタイトルについて序章で以下のように語っている。

「狂気の芸術」、「精神病患者の芸術」、「異常な芸術」といった言葉を、最近、世間で少し耳にするようになった。わたちはこうした表現をあまり使いたくはない。芸術という言葉は、感情が強く込められた意味が伴えば、そこには価値判断が内包されるからである。そしてそれは、造形物に對して、たとえばそれがまったく類似したものであつても「非芸術」として排除されるものと、そうでないものとの間に優劣をつけるのである。(中略) この芸術という言葉を使用せず、意味深い、だが必ずしも普及しているとは言い難い「精神病患者の造形」(Bildnerie der Geisteskranken) という表現を使用することの方が、適切であるように思われる。⁶⁵⁾

この時プリンツホルンの耳にしていた言葉の一つには、イタリアの精神科医チェザーレ・ロンブローゾ(1835-1909)の著書、またその題である『天才と狂気』(1864)があつた。この当時、精神病患者による創作が精神病学の外で語られることはなかつたとされるが、この著書をきっかけとして、その存在が知られるようになったという。プリンツホルンはロンブローゾの書き振りについて、「天才の病的側面」を証明しようとするあまりに、その創作者が「多かれ少なかれ気が狂っているのが常であるという曖昧なイメージが、一般的知識に刷り込まれてしまった」と述べ、そうした誤解を解くことも自分自身の著書の目的であるとしている。また、プリンツホルンは精神病棟で収集した作品を紹介する際、その作者の名前や経歴を明らかにせず、ペンネームを用いていたことから、上に記されたように芸術に付随する「価値判断」と距離を置こうとしていたことが分かるだろう⁶⁶⁾。

柳における「銘」の不必要性や式場の「狂人」という言葉への嫌悪感など、いわゆる外部として位置付けられる創作物や創作者の存在は極めて流動的である。そうした中では「匿名」性の担保されること、芸術との距離感といったところが、とりわけ重要な意味を持つてくるように考えられる。

おわりに

本論では主に、柳宗悦の提唱した民藝運動と式場を中心とする日本におけるアウトサイダー・アート草創期の動向を取り上げ、双方が創造に對して語つた言葉やそのもととなった背景についてたどつた。

柳の美への関心がどのようにして形成されていったのか学習院時代の「白樺」の創設から、当時の初期の論には科学や心霊への興味をはじめ、ウィリアム・ブレイクへの傾倒があつたことを確認した。また、朝鮮美術との出会いは、柳に日常にある美へと目を向けさせ、民藝運動へとつながるコレクションを形作つたが、この蒐集においては「直観」が重要であると柳は説き、この中には鑑賞における知識に囚われない見方、平等な眼差しがあつたと考えられる。そして、式場は白樺派への傾倒から民藝運動に参加するなど多くの活動を柳と共にしていたが、精神科医を主軸とした活動、またその葛藤の中で芸術と医学とを横断的に繋いでいく姿が見られた。ゴッホ研究を皮切りとして、山下清の支援や二笑亭建築の熱心な研究に加え、「狂気」という言葉に對

抗する、表現の可能性についての検証が行なわれていた。
また「狂人」については、とりわけ柳の初期の論においても言及があったが、この当時に用いられる言葉の傾向としては、結果として芸術の周縁に位置していたものが「狂者」であったという事実にはすぎないと考えられた。一方で、周縁に位置していた創作者が「民藝派」や「アウトサイダー」といった範疇と見なされた場合、創作物とその言葉との間に一定のイメージが生まれることによって、それらが本来たたえているはずの芸術性が損なわれるという脆さが含まれていた。

ここでの結論としては、柳においては、直接的なアウトサイダー・アートへの貢献があったとするには断言し難いが、当時としては芸術品としては顧みられることのなかった日常の器物や「狂人」として見られていた創作者の作品など、柳はあらゆるものを鑑賞するのに長けた人物であったと考えられる。とりわけ、立場に関わりなく、うぶな心で見ようと、鑑賞する第三者への呼びかけがあったことは、現代のアウトサイダー・アートにつながる重要な視点である。また、式場は近年のアウトサイダー・アートへの関心の高まりから、その草創期にあった人物であると位置付けられることが多いが、それは、医学に基づいた見解、またその著書が大きく影響していることが散見された。一方で、民藝運動の中で語られる式場は医業との葛藤によって活動への参加には波があったとも取れる。だが、民藝運動の思想を根底とした批評もあることから、その美的観点は式場の記述の幅を広げていたと言える。とりわけ、二笑亭や自邸である榴散楼を通して主張した生活と創造の関係性については、民藝運動への極めて直接的な批判があったと指摘することができる。

また、ここで検討した民藝とアウトサイダー・アート草創期の創作物に対する評価の歴史をたどれば、プリントホルンの語った「芸術」という言葉の持つ危うさ、またその創作者をめぐる議論などからは、多くの共通項を見出すことができた。なお、現代に至るまでのアウトサイダー・アートの発展、またそれに伴う創作者の置かれた状況については、今後の課題としていきたい。

註

- 1) 榎本野衣『アウトサイダー・アート入門』(幻冬舎新書、2015年、16頁)では「ざっくりばらんにいってしまえば、『公認』の美術教育を受けていない『素人』による美術、せんじつめれば独学による美術ということになるだろう」と

されている。

- 2) 大内都は「日本における1920～30年代のH. プリントホルン『精神病者の芸術性』の受容についての一考察」(千葉大学人文社会科学研究16号、2008年)の中で、式場を日本におけるハンス・プリントホルン書の初期の紹介者であると述べている。
- 3) 八幡学園：1928年昭和3年に創設された、市川市八幡六丁目(旧：八幡町大字八幡字衣川)の知的障害者養護施設。
- 4) アウトサイダー・アート：1972年にイギリスの美術史家ロジャー・アーディナルが、もとなる仏語「アール・ブリュット」に変わる英語として用いた著作名、言葉。本論では現代までのより多くの創作物を指すものとして「アウトサイダー・アート」を用いることとする。
- 5) 「アウト・オブ・民藝 秋田雪橇編 タウトと勝平(小冊子+タウトと勝平にまつわる関連図)」(秋田公立美術大学、NPO 法人アーツセンターあきた、2020年)より。
- 6) 成瀬翔・鶴子修司「柳宗悦と式場隆三郎——戦前・戦中における民藝運動の一断面」名古屋造形大学紀要28号、2022年、43頁参照。
- 7) 塩田純一「異界の人——日本のアウトサイダー・アート」、『日本のアウトサイダー・アート：パラレルヴィジョン——20世紀美術とアウトサイダー・アート』世田谷美術館、1993年、12頁。
- 8) 同前、43頁。
- 9) 同前、43頁。
- 10) 柳宗悦『柳宗悦全集』第一巻、筑摩書房、1981年、7頁。
- 11) 柳宗悦『柳宗悦全集』第四巻、筑摩書房、1981年、11頁。
- 12) 同前、「思想家としてのブレイク」332頁。
- 13) 柳の初めの朝鮮との関わりについては「朝鮮との縁ができたのは、私と親しかつた妹が嫁いで朝鮮に渡つたので、妹を訪ねがてら旅をしたのがもとで、その頃浅川伯教、巧君兄弟がゐた事も、朝鮮の品物に私を一層近づける縁になった」と語っている。柳宗悦「四十年の回想」『民藝』日本民藝協会、1959年、35頁。
- 14) 中見真理『柳宗悦——「複合の美」の思想』岩波新書、2013年、79頁。
- 15) 前掲「四十年の回想」、37頁。
- 16) 柳宗悦『朝鮮民族美術館』の設立に就いて『柳宗悦全集』第六巻、1981年、筑摩書房、80頁。
- 17) 前掲「四十年の回想」、36頁。
- 18) 当時の様子を震災から3ヶ月後の12月14日にリーチ夫妻に宛てた手紙で詳細に綴っている。この震災で柳は兄悦多^{よしざわ}を亡くしている。柳宗悦『柳宗悦全集』第二十一巻上、筑摩書房、1989年、262～265頁参照。
- 19) 柳宗悦『柳宗悦全集』第八巻、筑摩書房、1980年、290頁。
- 20) 柳宗悦『京都の朝市』『蒐集物語』春秋社、1956年、130頁。
- 21) 柳宗悦『民藝とは何か』講談社、2006年、24頁。
- 22) 「下手」は新村出編の『辞苑』(博文館、1935年発行)に最初に掲載されてから、ほとんどの辞典に載せられるようになったという。鶴見俊輔『柳宗悦』平凡社、1994年、219頁

参照。

- 23) 前掲『柳宗悦全集』第八巻、筑摩書房、1980年、289頁。
- 24) 柳宗悦『柳宗悦全集』第十巻、筑摩書房、1982年、614頁。
- 25) 柳宗悦「蒐集に就いて」『蒐集物語』春秋社、1956年、230頁。
- 26) 前掲『柳宗悦全集』第十巻、608頁。
- 27) 同前、615頁。
- 28) 同前、616頁。
- 29) 式場聡、式場隆三郎「私の使命」『式場隆三郎めぐりあい 人や物や』(私家版)、1977年、2頁。
- 30) 同前、3頁。
- 31) 同前、1頁。
- 32) 『[脳室反射鏡] 展図録』2021年、42-43頁。
- 33) リンギス、アルフォンソ『暴力と輝き』水声社、2019年、49頁参照。
- 34) 塩田純一、前掲書、12頁。
- 35) 式場隆三郎『二笑亭綺譚』昭森社、1939年、91頁。
- 36) 式場隆三郎『宿命の芸術』昭和書房、1943年、2頁。
- 37) 前掲『[脳室反射鏡] 展図録』2021年、60頁。
- 38) 服部正『アウトサイダー・アート 現代美術が忘れた「芸術」』光文社新書、2003年、97頁。
- 39) 前掲『宿命の芸術』、274頁。
- 40) 同前、216頁。
- 41) 同前、216頁。
- 42) 同前、217頁。
- 43) 服部正『アウトサイダー・アート 現代美術が忘れた「芸術」』光文社新書、2003年、102-104頁。
- 44) 前掲『二笑亭綺譚』、100頁。
- 45) 同前、96頁。
- 46) 式場隆三郎、藤森照信、赤瀬川原平、岸武臣、式場隆成『定本 二笑亭綺譚』ちくま文庫、1993年、243頁。
- 47) 前掲『二笑亭綺譚』、131頁。
- 48) 同前、70頁。
- 49) 同前、70頁。
- 50) 同前、75頁。
- 51) 寿岳文章、寿岳しづ、式場隆三郎「民藝を語る」『月刊民藝』、1939年8月号、13-23頁参照。
- 52) 世田谷美術館「異界の人——日本のアウトサイダー・アート」『日本のアウトサイダー・アート：パラレル・ヴィジョン——20世紀美術とアウトサイダー・アート』淡交社、1993年、7頁。
- 53) 同前、7頁。
- 54) タックマン、モーリス、キャロル・S. エリエル『パラレル・ヴィジョン：20世紀美術とアウトサイダー・アート』淡交社、1993年、11頁。
- 55) 前掲『二笑亭綺譚』、135頁。
- 56) 前掲『柳宗悦全集』第一巻、29頁。
- 57) 中見真理『柳宗悦 時代と思想』東京大学出版会、2003年、37頁。
- 58) 柳宗悦『柳宗悦全集』第二十一巻上、筑摩書房、1989年、

133頁。

- 59) 中見前掲書、36頁。
- 60) 柳宗悦『柳宗悦全集』第二十一巻上、筑摩書房、1989年、115頁。
- 61) 長与善郎『わが心の遍歴』筑摩書房、1960年、103頁。
- 62) 和辻哲郎『和辻全集』第二十巻、岩波書店、1963年、226頁。
- 63) 前掲『二笑亭綺譚』、91頁。
- 64) 福澤一郎「口繪解説」『シュールレアリスム』アトリエ社、1937年、10頁。
- 65) プリンツホルン、ハンス『精神病者はなにを創造したのか』ミネルヴァ書房、2014年、2頁。
- 66) プリンツホルンの精神病患者を中心とする作品のコレクションは、ナチスによる「退廃芸術展」を背景に、多くがこの時期に焼却処分されてしまった。なお、この退廃芸術理論の流入は式場にも大きな影響を与え、この頃から論を控えていたとの指摘もまたある。これについては、大内郁「式場隆三郎と『病的絵画』の終息についての一考察——一九三〇年代末の『前衛性』回避という問題」(『カリスタ：美学・藝術論研究』美学・藝術論研究会編、2010年、17号、52-82頁) が詳しい。

A Study on the Relationship Between the Mingei and the Early Period of Outsider Art in Japan: Concerning YANAGI Muneyoshi and SHIKIBA Ryuzaburo

HOTCHI Kotoori

This study examines the Mingei and the trend in the pioneering period of outsider art in Japan, with YANAGI Muneyoshi and SHIKIBA Ryuzaburo as the main figures. The paper tries to clarify their relationship, as the Mingei and outsider art were considered outside so-called “art” at that time. Yanagi, who advocated Mingei, had an interest in science and psychic spirits, as shown in his early essays, and had the perception of a “mad person” that was also common to outsider art. On the other hand, Shikiba, who is regarded as one of the pioneers of outsider art in Japan, also criticized the architecture called Nishoutei from a folk art perspective. It can be said that both of them saw Mingei and outsider art as somehow in contact with each other. Here, I will figure out their perceptions of their respective fields and the qualities they share.