

筑波大学博士（学術）学位請求論文

日本美術における「プリミティヴ」なものへの志向
——第二次世界大戦を分水嶺とする言説の展開

篠原 華子

2019年度

目次

目次	i
図版一覧	iv
序章	1
第1節 20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムの位置付け	3
第2節 「プリミティヴ・アート」と展示——異文化表象の力学	12
第3節 本論の視座および構成	18
第1部 戦前の日本美術におけるプリミティヴィズムへの接近——1910年代から1945年まで	22
第1章 西洋美術の受容とプリミティヴィズムの所在——雑誌『白樺』から	25
第1節 雑誌『白樺』を通じた西欧近代美術の受容と展開	25
第2節 非自然主義傾向におけるプリミティヴィズムとの距離	29
2-1 「マネとポスト印象派の画家たち」展 (1910)	29
2-2 『ポスト印象派の画家たち』 (1911)	33
2-3 『白樺』にみる「プリミティヴ・アート」への関心のその後	38
2-4 「泰西画界新運動の経過及びキュビズム—附り其批評」 (1915)	43
第3節 土方久功 (1900-1977) ——民族誌と美術のプリミティヴィズム	47
3-1 「南」への志向——変化への期待	49
3-2 「素人」と「玄人」にみる土方久功の芸術観	54
3-3 作品制作における素材、技術、「素人」	61
3-4 民族誌家としての姿勢と素朴な作風	62
3-5 土方久功とプリミティヴィズム批判	65
第2章 「プリミティヴ・アート」への眼差し——蒐集、出版、展示	70
第1節 出版物にみる「土人芸術」——洪洋社を事例に	70
第2節 『世界美術全集別巻第15巻 民族藝術篇』 (1930)	82
第3節 岸本五兵衛の蒐集と出版	85
第4節 宮武辰夫——原始芸術研究者	92
第5節 宮武コレクションと小原豊雲	97

第3章 柳宗悦と民芸——価値転換のプリミティヴィズム	106
第1節 美術と工芸の距離	114
第2節 日本民藝館——民芸の表象と鑑賞	122
第3節 工芸学の樹立——原始工芸への期待と展望	138
第2部 戦前の日本美術におけるプリミティヴィズムの展開——1945年から60年代を中心に	155
第4章 美術における比較の視点——1945年から50年代の批評、展覧会、学術を中心に	159
第1節 「プリミティヴ・アート」への言及	159
——戦後日本のモダン・アートとキュビズムの受容をめぐって	
1-1 20世紀前半の日本におけるキュビズムとピカソの受容	160
1-2 岡本太郎『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』(1948)と『アヴァンギャルド芸術』(1950)	163
1-3 瀧口修造「プリミティブ芸術——原始へのあこがれ」(1951)	168
1-4 「ピカソ展」(1951)と比較分析の視点	174
第2節 日本における「原始美術」の定義と射程——木村重信を中心に	178
第5章 イサム・ノグチ——プリミティヴとモダン	186
第1節 アメリカにおけるプリミティヴィズム	186
第2節 プリミティヴ・モダン——ブランクーシとの出会い	192
第3節 日本的なものの希求——日本での作品制作	194
3-1 戦前の訪日旅行	195
3-2 終戦後の模索	197
3-3 「土」への親しみ	200
第4節 イサム・ノグチと弥生的なもの——受容の側面から	207
第6章 岡本太郎におけるプリミティヴィズム——「四次元との対話—縄文土器論」(1952)を中心に	221
第1節 パリでの出会い——「プリミティヴ・アート」と民族学	222
第2節 二次元上の表現——デフォルメと空間	229
第3節 縄文の発見——「四次元との対話—縄文土器論」(1952)を起点として	234
第7章 1960年代のプリミティヴィズム——展覧会と美術批評を事例に	247
第1節 「現代の眼——原始美術から」展(1960)	247
1-1 国立近代美術館の開設と「現代の眼」	247

1-2 「現代の眼——原始美術から」展 (1960)	249
第2節 「原始美術」展覧会への関心——「プリミティブ・アート」の(再)評価	263
第3節 現代美術への接続——環境美術を事例に	279
3-1 山口勝弘における「原始芸術」と『不定形美術ろん』	279
3-2 日向あき子——代社会を人類学的視点	286
終章	292
図版	299
参考文献	328
初出一覧	
謝辞	

図版一覧

第1部

- 図1-1 土方久功《宿命の歩み》(1929-42) 木 46.8×33.5×3.3cm 高知県立美術館蔵 『美術家たちの南洋群島』町田市立国際版画美術館, 東京新聞編(東京新聞社, 2008) 48.
- 図1-2 アトリエでの制作風景, 宇佐美英治(文)、大辻清司(写真)「訪問・二人の作家1 土方久功」『美術手帖』82号(1954): 21.
- 図1-3 土方久功《島の伊達少年》(1954) 木 54.7×39.6×5.2cm 世田谷美術館蔵 『美術家たちの南洋群島』56.
- 図1-4 土方久功《南島閑語》(1968) 木 84.0×106.0×3.0cm 神奈川県立近代美術館蔵 *Ibid.*, 60.
- 図2-1 巻末広告, 長根助八『樺太土人の生活—アイヌ・オロッコ・ギリヤーク』(洪洋社, 1925) 頁数記載なし.
- 図2-2 「原始藝術蒐集小室(1)」岸本彩星童人『南方共栄圏の民藝』(造形芸術社, 1943) 頁数記載なし.
- 図2-3 「南洋民藝品蒐集小室(2)」*Ibid.*, 頁数記載なし.
- 図2-4 「南洋民藝品蒐集小室(3)」*Ibid.*, 頁数記載なし.
- 図2-5 「著者と原始藝術蒐集室の一部」宮武辰夫『フィリッピン原住民の土俗と藝術』(羽田書店, 1943) 口絵, 頁数記載なし.
- 図2-6 「南洋情趣插花展」(大阪・阪急百貨店) 1939年9月 小原豊雲『幻花巡歴—小原豊雲遺作集』(主婦の友社, 1996) 137.
- 図2-7 個展「南方土俗芸術をいける 小原豊雲展」(東京日本橋・高島屋) 1962年5月 小原豊雲《大洋オーシャン》(1962) *Ibid.*, 144.
- 図2-8 「南方土俗といけばな展より」中央上: 中央大作, 左下: 中央大作の一部, 中央左: ジャバの古箱を使った作品, 中央右: ニューギニアの箱による作品, 右下: ニアス神像の小品 小原豊雲『盛花と小原流』(主婦の友社, 1963) 142-143.
- 図3-1 柳宗悦「挿絵小註」『工藝』第百十号』『柳宗悦全集第16巻』(筑摩書房, 1980) 130-131.
- 図3-2 柳宗悦「挿絵小註」『工藝』第百十号』*Ibid.*, 134.
- 図3-3 中表紙『工藝』106号(1941) 頁数記載なし.
- 図3-4 展覧会告知「杉山寿栄男蒐集 アイヌ民芸品大展観」『工藝』105号(1941): 91.
- 図3-5 『工藝』105号(1941): 巻末広告.
- 図3-6 アトリエグラフィ「ピカソの画室」『アトリエ』14巻2号(1937): 頁数記載なし.
- 図3-7 (右頁) 上: 陳列室の一、中央: 陳列室の二、下: 陳列室の三 (左頁) 中表紙「日本民藝號」『アトリエ』14巻3号(1937): 頁数記載なし.
- 図3-8 (右頁) 右上: スーダン、右下: ガボン、左: コンゴ (左頁) 「黒人彫刻と近代美術」*Ibid.*, 頁数記載なし.
- 図3-9 Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art* (Museum of Modern Art, New York, 1936): 裏表紙
- 図3-10 「フィリッピン工藝展から 宮武辰夫氏蔵」『月刊民藝』1巻7号(1939): 口絵
- 図3-11 宮武達夫『世界原始民藝図集』第1号(世界原始民藝図集刊行会, 1940): 表紙

第2部

- 図4-1 「印象派よりモダンアートへ」 岡本太郎『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』（月曜書房, 1948）62.
- 図4-2 「印象派よりモダンアートへ」 岡本太郎『アヴァンギャルド芸術』（美術出版社, 1950）119.
- 図4-3 右:「トーラス海峡土人のマスク（ピカソ蔵）」, 中央:「バクノ型マスク（白領コンゴ）」, 左:「ダンのマスク」 岡本『アヴァンギャルド芸術』91.
- 図4-4 右:「ピカソ 若き裸婦 1907」, 中央:「ニューブリテン島住民 画」, 左:「ピカソ 黄衣 1907」 岡本『アヴァンギャルド芸術』92-93.
- 図4-5 左:「10. シリア或いはエジプトのコプト人による象牙彫刻の聖母子像（9世紀）」, 右:「11. ルオー キリスト像 1932年頃の作」 瀧口修造編著『別冊アトリエ第7集 プリミティブ芸術——原始への憧れ』7号（1951）:6-7.
- 図4-6 左上:「17. インディアンに用いるパナマ製の鹿の仮面」, 左下:「ピカソ アルルカンの半身像 1909年」, 右下:「フィリピン人の木彫」, 右:「ピカソ「ゲルニカ」の一部（6頁の解説参照）」 *Ibid.*, 10-11.
- 図4-7 （左頁）左上:「19. インディアンに用いるパナマ製の鹿の仮面」, 右上:「21. ピカソの彫刻（石）」, 下:「ピカソ ロシア舞踊「パレード」のためのコスチューム 1917年」, （右頁）上:「22. トロイヤの石の偶像」, 中:「23. アンジェンチンのインディアンの円盤浮彫（1500年）」, 下:「24. パウル・クレール 封筒に描いた顔」 *Ibid.*, 12-13.
- 図4-8 左:「200. 円の造型 オスカー・シュレンマー」, 右:「木彫」アフリカ, バウアン族 *Ibid.*, 80-81.
- 図4-9 左:「202. 壺をもつ男（木彫, ニューギニア）」, 右:「203. 「オルフェ」オシップ・ザツキン」 *Ibid.*, 82-83.
- 図4-10 瀧口修造「ピカソの描いた顔」『みづゑ』552号（1951）:10-11.
- 図4-11 瀧口「ピカソの描いた顔」 *Ibid.*, 314-15.
- 図4-12 岡本太郎「二つの美術映画」『美術手帖』51号（1951）:頁数記載なし.
- 図4-13 岡本「二つの美術映画」 *Ibid.*, 頁数記載なし.
- 図5-1 イサム・ノグチ《遊び山》(*Play Mountain*, 1933) ブロンズ模型 9.5×73.0×64.1cm イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵 Isamu Noguchi, *The Noguchi Garden Museum* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1988) 145. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR
- 図5-2 《死（リンチされた人体）》(*Death (Lynched Figure)*, 1934) モネル合金、木、金属、ロープ 226.7×111.8×55.9cm イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵 *Ibid.*, 237. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR
- 図5-3 《中国の娘》(*Chinese Girl, Girl Reclining on Elbow*, 1930) 歯科用石膏 25.7×48.6×28.9cm イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵 The Isamu Noguchi Archive ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR
- 図5-4 ノグチ《無》(*Mu*, 1952) 砂岩 高さ228.6cm 写真（撮影: デニス・ブラウン・ヘア）慶應義塾大学蔵 イサム・ノグチ『ノグチ』（美術出版, 1953）頁数記載なし. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR
- 図5-5 ノグチ《旅》(*Journey (Tabi)*, 1950) 瀬戸焼 70.2×17.0cm 瀬戸市蔵 Bruce Altshuler, et al, *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics: A Close Embrace of the Earth* (Arthur Ms. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2003) 22. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR
- 図5-6 ノグチ《迷宮への使者》(*Errand into the Maze*, 1947) マーサ・グラハムのための舞台装置 ロープ、木、キャンバス、絵の具、馬の毛 イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵 Noguchi, *The Isamu Noguchi Garden Museum*, 215. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR

- 図5-7 ノグチ《鐘の子》(*Bell Child*, 1950) 瀬戸焼 高さ不明 所蔵不明 写真(撮影: E. Irving Blomstrann) The Isamu Noguchi Archive ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS · JASPAR
- 図5-8 ノグチ《暑い日》(*Hot Day (Atsui hi)*, 1950) 瀬戸焼、木、繊維 高さ不明 丸亀猪熊弦一郎現代美術館蔵 The Isamu Noguchi Archive ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS · JASPAR
- 図5-9 ノグチ《巡査》(*The Policeman (Junsa)*, 1950) 瀬戸焼 35.5×22.2×14.0cm イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵 写真(撮影: ケヴィン・ノーブル) The Isamu Noguchi Archive ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS · JASPAR
- 図5-10 「会場の一部 陶器のグループ」『工芸ニュース』18巻10号(1951): 2. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS · JASPAR
- 図5-11 「イサム・ノグチの工房の一隅」ノグチ『ノグチ』頁数記載なし。挿図番号 71. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS · JASPAR
- 図5-12 「イサム・ノグチの工房の一隅」*Ibid.*, 挿図番号72. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS · JASPAR
- 図5-13 ノグチ《原爆被害者のための慰霊碑》(*Memorial to the Dead of Hiroshima*, 1952) 石膏模型写真 イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵 Noguchi, *The Noguchi Garden Museum*, 157. ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS · JASPAR
- 図5-14 ノグチ《慶應大学新萬來舎》(*Shin Banraisha at Keio University*, 1951-52) 写真(撮影: 平山忠治) The Isamu Noguchi Archive ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS · JASPAR
- 図5-15 猪熊弦一郎「最初的美・最後的美」『芸術新潮』2巻12号(1951): 72-73.
- 図6-1 《痛ましき腕》(*La Main Dououreuse*, 1936/1949) 油彩・キャンバス 111.8×162.2cm 川崎市岡本太郎美術館蔵 川崎市岡本太郎美術館編『岡本太郎の絵画』(川崎市岡本太郎美術館, 2009) 43.
- 図6-2 《赤のアイコン》(1961) 油彩・キャンバス 194.3×140.3cm 川崎市岡本太郎美術館蔵 *Ibid.*, 77.
- 図6-3 岡本太郎《風神》(1961) 油彩・キャンバス 227.0×162.0cm 川崎市岡本太郎美術館蔵 *Ibid.*, 78.
- 図6-4 岡本太郎《顔》(1952) 陶器 97.0×102.0×56.0cm 川崎市岡本太郎美術館蔵 川崎市岡本太郎美術館編『川崎市岡本太郎美術館所蔵作品集』(二玄社, 2005) 48.
- 図6-5 岡本《明日の神話》(1968) 油彩・キャンバス 177.0×1085.0cm 川崎市岡本太郎美術館蔵 川崎市岡本太郎美術館編『岡本太郎の絵画』96.
- 図7-1 (左頁) パブロ・ピカソ《踊り子》(*Dancer*, 1907-1908), (右頁) 上: 彫刻, アフリカ(バコタ族), 中央: 女性像, アフリカ(スペイン領ギニア), 下: 彫刻, アフリカ(バコタ族) *The Source of Modern Painting*, (The Institute of Contemporary Art, Boston, 1939) 54-55.
- 図7-2 (左頁) アンリ・マティス《ダンス》(*La Danse*, 1938), (右頁) 上: 運動風景(一部), アッティカ式赤像のキリックス, 紀元前5世紀, 下: 宗教儀式(一部) イオニア式黒像のディオス, 紀元前6世紀 *Ibid.*, 64-65.
- 図7-3 (右頁) カミーユ・ピサロ《モンマルトル大通り》(*Boulevard Montmartre*, 1897), (左頁) 左: 安藤広重《名所江戸百景駿河町》(制作年未記載), 安藤広重《名所江戸百景下谷広小路》(制作年未記載) *Ibid.*, 78-79.
- 図7-4 *Timeless Aspects of Modern Art: the First of a Series of Exhibitions Making the 20th Anniversary of the Museum of Modern Art* (Museum of Modern Art, New York: 1949)
- 図7-5 *Ibid.*
- 図7-6 左: ピカソ《両腕を上げた裸婦》(*Nude with Raised Arm*, 1907) 右: アフリカ、バンボレー族《男性立像》 Baltimore Museum of Art, *4000 Years of Modern Art* (Maryland: Baltimore Museum of Art, 1956) 18.
- 図7-7 「世界未開民族分布図」『現代の眼——原始美術から』(国立近代美術館, 1960) 頁数記載なし.

- 図7-8 「左からタバ(ニューギニア)、イカット族(セレペス)、同(フィリッピン)、その右はモヂリアニ、クレ、ブランクーシ、ボードマーの写真パネル」 岡本太郎「原始と現代」『現代の眼』68号(1960):3.
- 図7-9 「中央:祖霊像と木像の群(ニューギニア)、上方は盾と舞蹈用襜、右は槍、左は仮面(アフリカ)」 *Ibid.*, 2.
- 図7-10 「手前左は刀頭、右は棍棒、後方左二つは木像(ニューギニア) 右は木像(台湾)」 *Ibid.*, 3.
- 図7-11 「かもしか神 アフリカ・コンゴ バヤカ族 天理参考館所蔵 Photo 二川幸夫」 『美術手帖』180号(1960):5.
- 図7-12 「墓地標像 カナダ ベラ・クーラ地方 サリッシュ族 標高270m」 *Ibid.*, 87.
- 図7-13 左下:「アフリカ 黒人彫刻」 『美術手帖』179号(1960):143.
- 図7-14 「アフリカ, コンゴ」 『美術手帖』180号(1960):28.
- 図7-15 『アフリカ芸術展』アフリカ協会編(読売新聞社, 1961) 表紙
- 図7-16 「〈アフリカ芸術展〉(3枚) サミュエル・デュビナー「原始芸術を集める」 『芸術新潮』12巻6号(1961):97.
- 図7-17 『アフリカ黒人芸術展——失われた人間性を求めて』朝日新聞社編(朝日新聞社, 1968) 表紙
- 図7-18 「東京・小田急百貨店の展示から」 『Africa=アフリカ』8巻10号(1968) 23-24.
- 図7-19 「アフリカ黒人芸術展」 『民藝』187号(1968):54-55.
- 図7-20 「象牙海岸の彫刻——その伝統芸術」 『Africa=アフリカ』8巻6号(1968):35.
- 図7-21 『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』アフリカ協会編(アフリカ協会, 1972) 表紙
- 図7-22 上:「ラゲーン(瀉)の岸辺にそそり立つ近代的ホテル」, 下:「早朝から活気にあふれるアビジャンの青空市場」 *Ibid.*, 頁数記載なし.
- 図7-23 (左頁) 説明なし(右頁) 上:「セヌホ族織物デザイン」、下:「セヌホ族木皮衣のデザイン」 *Ibid.*, 頁数記載なし
- 図7-24 「山口勝弘・清家清 装飾空間展」(12月3日-8日 和光ギャラリー) 会場(会場構成:清家清) 写真(撮影:大辻清司) 1956年 11.2×14.0cm 山口勝弘蔵 『山口勝弘展——「実験工房」からテアトリーヌまで』神奈川県立近代美術館, 茨城県近代美術館編(美術館連絡協議会, 2006) 112.
- 図7-25 「光とガラスの作品展」(12月8-12日 和光ギャラリー) 会場(会場構成:丹下健三) 写真(撮影:大辻清司) 1958年 19.6×24.5 cm 山口勝弘蔵 *Ibid.*, 113.
- 図7-26 (左右)「山口勝弘 YAMAGUCHI Katsuhiko サハラ先史壁画展会場 1964 模写された絵を、さまざまな場所に展示して、見るのに時間をかけるような試み。曲面のトンネルでのディスプレイと床に立てかけた絵。」山口勝弘『不定形美術ろん』(学芸書林, 1967) 38-39.

序章

20世紀美術におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」

はじめに

これまで、20世紀美術におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」は、西洋的な概念として西洋美術からの視点を中心に研究が進められてきた。プリミティヴィズム研究の第一人者であるロバート・ゴールドウォーター（Robert Goldwater, 1907-1973）は、1938年に出版した『モダン絵画におけるプリミティヴィズム』¹で19世紀から20世紀はじめにかけて西洋の美術家を中心に生じたプリミティヴなものへの関心を分類し、考察している²。ゴールドウォーターがプリミティヴィズムの傾向を分類した複数のカテゴリーが示す通り、プリミティヴィズムはある一つの芸術運動に与えられた名称ではなく多様な傾向を持つことを特徴としている。プリミティヴィズムとは「プリミティヴ」なものへの反応としての「芸術を生み出す一つの態度」であり、この態度は芸術を生み出すために作用するが、その条件によって作用は変化し結果も異なる。さらには、条件そのものが異なる場合もあるため、プリミティヴィズムをある特定の枠組み（「カプセル」）に入れることはできないとゴールドウォーターは述べている³。さらに、エルンスト・ゴンブリッチ（Sir Ernst Gombrich, 1909-2001）は、プリミティヴィズムは文明との対比のなかで生じる「プリミティヴ」なものに対する反応であることから、進化思想が高まる時代には生じ得る他者観であると指摘している⁴。ゴンブリッチが異なる

¹ 1967年に *Primitivism in Modern Art* というタイトルで改訂版が出版され、この日本語版『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』（日向あき子訳）が1971年に出版された。

² ロバート・ゴールドウォーターはゴーガンからシュルレアリズムまでの西洋美術に生じたプリミティヴィズムを、「ロマンティック・プリミティヴィズム」、「情緒的プリミティヴィズム」、「知的プリミティヴィズム」、「潜在意識的プリミティヴィズム」、「現代彫刻におけるプリミティヴィズム」に分けて説明している。Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (New York: Vintage Books, 1967; Enlarged edition, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986). [初版 *Primitivism in Modern Painting*, New York and London: Harper & Brothers, 1938] 邦訳『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』日向あき子訳（岩崎美術社, 1971）参照。1938年に出版された初版のタイトルは *Primitivism in Modern Painting* であるが、日本語版の原書は1967年の *Primitivism in Modern Art* である。本論文では1986年に出版された増補版を使用する。

³ プリミティヴィズムを「はっきりした定義づけをして、常にそれ以外にないようなそれだけに付属する単一の態度を求めるのは無駄なことである。」 *Ibid.*, 10.

⁴ エルンスト・ゴンブリッチ『芸術と進歩——歩理念とその美術への影響』下村耕史、後藤新治、浦上雅司訳（中央公論美術出版, 1991）[Ernst H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt: Wirkung und Wandlung einer Idee, Köln*, 1978] 第1章「古典主義からプリミティブへ」参照。原書は1971年にニューヨークのクーパー・ユニオンで開催された二回の講演「進歩理念

時代でのプリミティヴィズムの発生可能性について論じる一方で、大久保恭子はフランス語でのプリミティヴィスムと英語でのプリミティヴィズムが内包する文化的、歴史的差異を論じ、西欧文化圏においても単純に翻訳可能な概念ではないことを明らかにした⁵。これらの先行研究が示すように、美術におけるプリミティヴィズムの先行研究では欧米の美術を考察対象の中心とし、「プリミティヴなもの」への反応であるプリミティヴィズムの多様性が示されてきた。では、先行研究が論じてきた多様性と汎用可能性は、欧米の美術に限られたものなのだろうか。本論文はこの問題意識を出発点としている。

本論文では、20世紀美術におけるプリミティヴィズムを「プリミティヴ」と称される文化や社会で作られたもの（パフォーマンスや儀式を含む）に西洋美術の視点から美的価値を見出すこと、そして「プリミティヴ」なものから受けたインスピレーションを元に作品を制作することと捉える。また、異文化の「プリミティヴ」なものに対して西洋美術の視点から美的価値を見出し、それらを「プリミティヴ・アート」と呼び、西洋美術の文脈に取り入れることもまた、プリミティヴィズムであるとする。プリミティヴィズムは極めて西洋的な概念であるという先行研究の考えを理解した上で、「プリミティヴ」なものへの反応とそれに基づく芸術態度は欧米文化圏のみに生じるものではなく、西洋的な近代化の影響を受けた文化や社会においてもプリミティヴィズムと言える美術思想が生じ得るものと捉え、時代や地域を超えて生じうる「プリミティヴ」なものへの芸術態度を日本の事例から考察する。日本の20世紀美術におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」への関心は欧米に比べると遅くに芽生え、先行研究も十分とは言い難い状況にある。西洋美術におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」がどのように受容され、日本の文脈上でどのように展開したのか（あるいはしなかったのか）という点については、いまだ明らかになっていない部分が多い。本論文ではプリミティヴィズムに相当する芸術制作や態度が、日本においては西洋のそれとは異なる文脈や視点で「プリミティヴ」なものへの関心を「美術」に取り入れていたことに注目する。日本の20世紀美術におけるプリミティヴィズムを検証することは、西洋と東洋の二項対立で語られがちな日本の20世紀美術において、第三の視点を取り入れることをも意味する。西洋と東洋、欧米と

とその美術への影響」の内容をゴンブリッチ自身が英語からドイツ語に翻訳したものである。下村耕史「訳者あとがき」169。（講演会タイトルはゴンブリッチ「緒言」参照した。）英語版はメアリー・デューク・ビドル財団から印刷されクーパー・ユニオンの関係者や後援者に配られたが、一般発売はされなかった。ゴンブリッチ「緒言」（ページ記載なし）。

⁵ 大久保は「〈プリミティヴィスム〉と〈プリミティヴィズム〉」は同語反復ではない」と論じている。大久保恭子『〈プリミティヴィスム〉と〈プリミティヴィズム〉——文化の境界をめぐるダイナミズム』（三元社, 2009）11.

日本といった二項対立では語りきれない日本の近代美術の揺れと多層性を浮き彫りにすることを旨とする。この試みは日本における「真のプリミティヴィズム」や「真のプリミティヴ・アート」概念を証明しようとするものではなく、日本の近現代美術におけるプリミティヴィズムの多様性と「プリミティヴ・アート」理解の変容を示すことを目的とする。

本章第1節では20世紀美術におけるプリミティヴィズムの位置付けを確認し、第2節では20世紀美術における「プリミティヴ・アート」概念形成と博物館や美術館での展示との関わりについて確認する。第1節と第2節で扱う先行研究の議論は欧米の事例が中心となっているが、日本の事例を補うことによって欧米と日本の差異を浮かび上がらせ、本論文の射程を定める。その後第3節では、本論文全体の構成と研究方法を示す。

第1節 20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムの位置付け

第1節ではまず、20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムの先行研究から、プリミティヴィズムがどのように捉えられてきたのかを確認する。20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムは、フランス、ドイツ、イギリス、アメリカを中心とした欧米におけるモダン・アートを事例として議論されている。日本の20世紀美術におけるプリミティヴィズムに焦点を当てた先行研究は少なく、本節で取り扱う先行研究の射程も欧米の美術史が中心となる。ゴールドウォーターによると、西洋美術における「プリミティヴ・アート」の影響力は1938年に頂点に達し、1940年代はプリミティヴィズムの収斂期間となっている⁶。一方で日本の美術におけるプリミティヴィズムへの意識は欧米と比べて遅くに生じており、プリミティヴィズムという用語が美術の中で本格的に市民権を得るのは1945年以降のことである。欧米におけるプリミティヴィズムの高まりと日本におけるプリミティヴィズムの本格的な受容と理解には時差が生じていたと言えるだろう。20世紀以降の日本においては、西洋美術の潮流をほぼ同時代に受容することが可能となっていたことから、プリミティヴィズムの展開が欧米に比べて遅れを取っていることは、地理的な差によって生じる情報の遅れによるものであると簡単に結論づけることはできない。この時差そのものが日本的なプリミティヴィズム（あるいはその不在）を示す一要素と考えられるため、時差を生じさせた社会的あるいは文化的な背景や要因も分析の対象

⁶ ゴールドウォーターは「1938年以後、原始芸術の衝激は衰えて来た」と指摘している。その理由は、モダン・アートにおける非自然主義的傾向がある種の伝統を確立して来たからだ」と述べている。そして、1940年代には「美的環境」の一部となり、「プリミティヴ・アート」に親しみを感じさせるほどに至った。Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, xvi, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』2。

とする。(具体的な考察は第1章以降での議論に譲る。)

ゴンブリッチは『芸術と進歩——進歩理念とその美術への影響』(1974)の第1章「古典主義からプリミティヴィズムへ」において、進歩思想の反動として「より初期の、よりプリミティヴな様式を好む」傾向の起源は、古典古代にまで遡ることができると述べている。そして、近代において古典主義からプリミティヴィズムへと西洋美術の様式が一転したこともまた、進歩思想とそれに対する反動の結果であることを論じている。ゴンブリッチによると、本人の意図とは別に、これを可能にしたのがヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768) の『古代美術史』(1764) であり、ヴィンケルマンによって提起された美術墮落の問題が「いわゆるプリミティヴ美術が本能的に愛されるに至るきっかけ」として重要であったと言う。進歩が模倣と同義で捉えられる文化的文脈において、ヴィンケルマンは過度な模倣はむしろ墮落した進歩であり、芸術は出発点に戻る必要があると考えていた。ラファエロの素描と古代ギリシャの壺絵の線を等しく素晴らしいものと評価し、古い様式を模倣する芸術家たちの努力が彼らの作品をエジプトの作品へと近づけると考え、アルカイックなものやプリミティヴなものへの回帰が提唱された。この議論によって、18世紀にアルカイックなものへの趣味やプリミティヴィズムが成立し得たとゴンブリッチは考察している。さらに、15世紀のイタリア美術や北方美術を評価したナザレ派へと接続することによって、続く近代美術のプリミティヴィズムが準備されたという⁷。18世紀において「プリミティヴ」は「原始」、「未開」、「未発達」、(「原始キリスト教」という使用においては)「根源」という意味で用いられており⁸、ギリシャやエジプトの古代芸術と原始キリスト教が「プリミティヴ」という形容のもとに並列されていた。これが近代における「プリミティヴ・アート」の多様性を部分的に方向付けたと考えられる。19世紀になると、「異国風のもの、キリスト教的・古典的素朴さ、及び地方色のあるものへの接近」が繰り返し起こり、ポール・ゴーガン (Paul Gauguin, 1848-1903)、アール・ヌーヴォーにおけるプリミティヴなものへの傾斜が20世紀美術における「プリミティヴィズムの準備期間」に相当したとゴールドウォーターは考察している⁹。同様に、フランシス・コネリーは、20世紀美術の前史となる18世紀から19世紀にかけては、イタリア中世、ポリネシア、古代ギリシャ、エジプト、日本、中国、ゴシック美術などが「プリミティヴ」と

⁷ ゴンブリッチ『芸術と進歩——進歩理念とその美術への影響』第1章「古典主義からプリミティヴィズムへ」参照。

⁸ *Ibid.*, 59.

⁹ Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, xxii, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』8.

称されており、歴史的に早いものあるいは未発達地域の造形物が「プリミティヴ」と形容される傾向にあったことを指摘している¹⁰。19世紀においても進化思想の影響は続き、18世紀の「プリミティヴ」に新たに出現した「プリミティヴ」なものが重ねられ、「プリミティヴ」の層が厚くなり、種類が多様化したと言えるだろう。

では、20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムはどのように展開し、どのような特徴を持っているのだろうか。その始まりには諸説あるものの、19世紀末にゴーガンがタヒチ滞在の経験を作品制作のインスピレーションとしたことが先例となり、1905年前後にフォーヴの作家たちによって「黒人美術」が「発見」され、キュビズム時代のパブロ・ピカソ (Pablo Picasso, 1881-1973) が《アヴィニヨンの娘たち》(*Les Femmes d'Alger*, 1907) の中にアフリカの仮面に類似した顔を描いたことが、20世紀美術におけるプリミティヴィズムの初期事例として広く知られているところだろう。

ゴーガンのタヒチ滞在、パリの芸術家たちを中心とするアフリカ彫刻への関心から20世紀的なプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」概念の発生過渡期には、イギリスの美術評論家ロジャー・フライ (Roger Fry, 1866-1934) によるポスト印象派とアフリカ彫刻理解が重要な役割を果たしている¹¹。フライは1910年にロンドンのグラフトンギャラリーで展覧会「マネとポスト印象派の画家たち」を開催した。ポスト印象派という言葉は初めて用いたこの展覧会を通して¹²、当時はまだ評価の定まっていなかったセザンヌ、ゴーガン、ゴッホ、マティスなどの非写実的で非自然主義的な絵画傾向を印象派に続くものとして位置づけた¹³。イギリスにおいて、まだ知名度の低かったポスト印象派の展覧会を開催し、フライがフォーマリズムの観点からポスト印象派を理解しようと試みた動機には、物語的に絵画を解釈しようとする伝統的な姿勢への反発があった¹⁴。さらに、展覧会企画意図に示されているような慣習的で伝

¹⁰ Frances S. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907* (Pennsylvania: Penn State University Press, 1994) 2.

¹¹ 大久保恭子は19世紀から20世紀への転換期パリとロンドンにおける「プリミティヴ」の用法に注目し、フライによるブッシュマン絵画の論考がどのようにして「プリミティヴ・アート」を西洋美術の土俵に乗せたのかという点を分析している。大久保恭子「プリミティヴィズム前史—ロジャー・フライを通して見る世紀転換期のロンドンとパリ」328-348, 山口恵里子編『西洋近代の都市と芸術第8巻ロンドン—アートとテクノロジー』(竹林舎, 2014) 参照。

¹² 木村荘八「ジョーンに就て二項」(1919)『後期印象派(上)』(洛陽堂, 1920) 201.

¹³ 大久保「プリミティヴィズム前史」339.

¹⁴ "I'm continuing my aesthetic theories and I have been attacking poetry to understand painting." Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography* (Oxford: Blackwell Publishers, 1995, first published 1940), 147.

統的な美術作品としての写実的な表現やナラティブな作品の在り方を乗り越えるものとして、「プリミティヴ・アート」にも関心が向けられた展覧会となっていたことも特徴である。フライは「マネとポスト印象派の画家たち」と同年にアフリカ美術に関する論文「ブッシュマンの芸術」(1910)と「ニグロ彫刻」(1910)を発表している¹⁵。「ブッシュマンの芸術」はそれまでは「プリミティヴ・アート」と呼ばれていなかったアフリカの造形物に対して、初めて「プリミティヴ・アート」という言葉を用い、そのフォームに注目することによって「非西洋の芸術も同じ俎上にのせることができるようになった」と大久保は分析している¹⁶。そしてマリアン・トーゴヴニクは、「ニグロ彫刻」は過去の文化的な偏狭や栄光に革新をもたらしカノンを拡大した論文であったと考察している¹⁷。フォームに注目し、異なる文化や時代に共通する美の普遍性を見出そうとしたフライの考えは、20世紀的プリミティヴィズムを可能にする一つの軸を提示したと言えるだろう。レイチェル・テウコルスキーはフライによって示されたフォームへ関心は、1984年にニューヨーク近代美術館（以下、MoMA）で開催された「20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものの親縁性」展（以下、「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展）まで引き継がれた視点であると指摘しており¹⁸、20世紀的プリミティヴィズムにおいて長く影響を及ぼす観点となった。

さらに、フライとともにブルームズベリー・グループやポスト印象派の展覧会で活躍していたクライヴ・ベル（Clive Bell, 1881-1964）は『アート』（1914）で、西洋美術と非西洋文化圏の造形物は同じ土俵において比較可能であることを示した。時間は前後するが、「第2回ポスト印象派の画家たち」展（1912年10月5日から12月31日）の展覧会図録でベルは、「模倣」ではなく「創造」に価値を見出すことを論じた。ポスト印象派の作家たちが試みたのは模倣ではなく創造であるという解釈は、模倣を進化と同義に捉えていた芸術的進化論とそれを内包している西洋美術の伝統やカノンに対して、オルタナティブな美的価値を提唱したと考えられる。この美術における模倣と創造の問題をさらに発展させたのがベルの『アート』である。ベルは

¹⁵ これらの論文は1920年に出版された『ヴィジョンとデザイン』にも収録されており、フライにとって重要な論考であったことがうかがえる。邦訳『ヴィジョンとデザイン』蜂巢泉、堀川麗子訳（水声社、2019）。

¹⁶ 大久保「プリミティヴィズム前史」344。

¹⁷ Marian Torgovinick, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives* (Chicago: University of Chicago Press, 1989) 86-87.

¹⁸ 加えて、Teukolskyは1910年に発表されたフライの「ブッシュマンの絵画」と「オリエンタル美術」を事例に、フライの様式主義的美学は時代や地域に限定されない美的価値を主張したと指摘している。Rachel Teukolsky, *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetic* (New York: Oxford University Press, 2009) 194-195。「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展は1984年9月27日から1985年1月15日に開催された。

芸術作品が鑑賞者の美的感情を喚起する要因は、線や色彩のある特定の組み合わせによって成る「シグニフィカント・フォーム」にあると指摘している。西洋美術の伝統やカノンから逸脱したポスト印象派やアフリカ美術に喚起される感情はどのようにして生まれるのかという問いが、シグニフィカント・フォームへと続く問題意識の根幹にある。したがって、シグニフィカント・フォームは、必ずしも西洋美術の伝統やカノンに属さないあらゆる芸術作品に応用可能な美的要素として提案されている。フライがブッシュマンの素描に注目し、ベルがシグニフィカント・フォームつまり絵画を構成する基本要素である線や色彩に注目する様は、ラファエロの素描と古代エジプトの壺絵の線の両方を評価したヴィンケルマンの『古代美術史』を思い起こさせる。いわゆる「プリミティヴ・アート」への注目と表現の根源的なものに帰ろうとする傾向のどちらが先かという問いへの回答は困難である。しかし、「模倣」から「創造」へと美術の目指す方向性が転換する時期において、美術制作において最も基本的な動作の一つである「線を描く」という行為が注目される時、「プリミティヴ・アート」の表現が重要な観点を与えたと考えられる。

以上に示した 19 世紀から 20 世紀の転換期の事例からも分かる通り、20 世紀美術におけるプリミティヴィズムの特徴は、異文化の「プリミティヴ」な社会や文化において制作された造形物とそれに対する「文明」あるいは「近代」の人々の反応である¹⁹。プリミティヴィズムは西欧文明を基準として、対象がどれくらい「プリミティヴ」であるかを時間的、空間的に測る他者観であり²⁰、作家や作品の立ち位置によって「プリミティヴ」と称される対象との距離に多様性が生じる関係性の概念である。そして、異国の「プリミティヴ」な社会で作られた民族的な造形物に対する反応だけではなく、自文化における時間/地域、ジェンダー、人種、階級も「プリミティヴ」と称すか否かの判断基準となる²¹。本論文では時間的、地理的差を基準として生

19 ゴールドウォーターは「ロマンティック・プリミティヴィズム」と「情緒的プリミティヴィズム」では特に「プリミティヴィズ・アート」との関係性を事例にゴッガン、フォーヴィズム、ブリュッケ、青騎士のプリミティヴィズムを検証している。Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, see Chapter 3 and 4, 『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム』第 3 章, 第 4 章参照。

20 大久保『〈プリミティヴィスム〉と〈プリミティヴィズム〉』9。

21 アントリフとレイトンは、西欧の歴史の中で女性が常に「第二の性」して扱われ、男性と比較して女性は「自然」に属すると捉えられてきたというシェリー・オートナーの議論を踏まえ、プリミティヴィズムに内在するジェンダーの問題についても指摘している。19 世紀から 20 世紀にかけて、「プリミティヴ」な文化が「モダン」な文化と比較される時、「プリミティヴ」な文化に女性性が重ねられた。「プリミティヴ」なものの表象が女性化される傾向は、ゴッガンが『ノア・ノア』を通して示したタヒチへのまなざしに現れている他に、オリエンタリズムや「ジプシー」やユダヤ人などヨーロッパ内部の他者表象とその女性化の問題とも結びついている。Mark Antliff and Patricia Leighten, “Fifteen Primitive,” in *Critical Terms*

じる「プリミティヴ」なものへの芸術的反動や態度を考察の対象とするが、その他の「プリミティヴ」なものへの反応も適宜考察の対象として含める。

19世紀末から20世紀最初の10年間に20世紀美術におけるプリミティヴィズムが萌芽し1938年にそのピークを迎えるまで、「プリミティヴ・アート」は欧米の美術家たちを刺激し続けていた²²。プリミティヴィズムは20世紀前半の欧米美術界において広く共有され、フォーヴィズム、キュビズム、ドイツ表現主義、シュルレアリズム、アメリカ抽象表現主義などが、各々の形でプリミティヴィズムを形成し「プリミティヴ・アート」からの影響を美術運動や作品に反映させている。1984年にMoMAで開催された「20世紀美術における「プリミティヴィズム」展は、19世紀末のゴーガンとタヒチの事例から20世紀のランドアートまで、多種多様な20世紀美術と「部族」美術の「親縁性」の関係を示した。MoMAが例示したモダン・アートの全てがプリミティヴィズムの文脈で語るができるかどうかという点については議論の余地が残るが、約700ページにも及ぶ2巻本の展覧会図録は、20世紀美術においてプリミティヴィズムが与えた影響が広範にわたっていたことを示しているのは確かだろう。

「プリミティヴ」なものへの反応がモダンや進歩との対比の中で生じる多様な事柄を含んでいることから、その反応に基づいて生じるプリミティヴィズムも多様な潮流に関係している。ゴールドウォーターは「プリミティヴ」なものへの反応としてのプリミティヴィズムを、「芸術を生み出す一つの態度」という言葉で表現した²³。この態度は芸術を生み出すために作用するが、その条件によって作用は変化し結果も異なる。さらには、条件そのものが異なる場合もあるため、プリミティヴィズムをある特定の定義（「カプセル」）に入れることはできないと述べている²⁴。プリミティヴィズムの定義が一つではないことに関して、大久保はフランス語でのプリミティヴィスムと英語でのプリミティヴィズムが内包する文化的、歴史的差異を論じ、西

for Art History, eds. Robert S. Nelson and Richard Shiff, Second Edition (Chicago and London: University of Chicago Press, 1996; 2003). 「プリミティヴ Primitive」『美術史を語る言葉——22の理論と実践』加藤哲弘、鈴木広之監訳、秋庭史典他訳（ブリュッケ、2002）参照。Victor Li, *The Neo-primitivist Turn: Cultural Reflections on Alterity, Culture, and Modernity* (Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2006) viii.

²² Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, xvi, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』2.

²³ *Ibid.*, xxiv, *Ibid.*, 10.

²⁴ プリミティヴィズムを「はっきりした定義づけをして、常にそれ以外にないようなそれだけに付属する単一な態度を求めるのは無駄なことである。」Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, xxii-xxiv, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』10.

欧文化圏においても単純に翻訳可能な概念ではないことを論証した²⁵。大久保の議論は、20世紀の同時代に生じたプリミティヴィズムが異なる地域、文化圏においては異なる様相を呈することを示しており、プリミティヴィズムの多様性を構成する条件には地域や文化圏の差異があることを示している。そして、ヴィクター・リーは「プリミティヴ」という用語は、「プレモダン」、「アルカイック」、「伝統」、「部族的」という言葉と同位的に用いられ、近代西洋的なものに対置する全てのものを含む言葉であると指摘している。リーもまた、「プリミティヴ」とは一つの定義の中におさまるものではなく、可変性と複合性をそのアイデンティティをもっており、「モダン」に対置される様々な事柄を「プリミティヴ」が担っていることから、「プリミティヴ」とは「関係性の概念」と述べている²⁶。リーが示したプリミティヴィズムにおける「関係性の概念」を引き継ぎ²⁷、時代や地域、作品によって、その色合いを変える関係性の概念であることがプリミティヴィズムの特徴であると考え、日本の20世紀美術におけるプリミティヴィズムを考察する。

本論文中における語彙の用法について述べる。「プリミティヴ」という形容詞は進化論に基づく差別的なニュアンスを含んでいるため、現在はほとんど用いられていない言葉である。リーは、プリミティヴを劣ったものとして捉える進化論的なナラティブに対抗するものとして現在は「個別の文化」や「民族集団」といった言葉が使用されているが、それでもなお非欧米圏の「他者」を劣ったものとみなすプリミティヴィズムの構図に陥ることもあると指摘している²⁸。「プリミティヴ」という用語の問題について最も早く議論を行った事例は、英国王立人類学研究所が1957年10月16日、17日に開催したシンポジウム「部族社会における芸術家」だろう。このシンポジウムは、「未開（プリミティブ）美術に対する理解を深める」ことを目的として開かれた。人類学、民族学、美術史の分野から集められた専門家によって特別委員会が組織され、シンポジウムにはフィールドワーカーや博物館関係者も参加していたという。特別委員

²⁵ 大久保『〈プリミティヴィズム〉と〈プリミティヴィズム〉』参照。

²⁶ 「primitive」という用語は「premodern」、「archaic」、「traditional」、「tribal」という言葉と関係しており、常に「modern」を必要とする「relational concept」である。Li, *The Neo-primitivist Turn*, viii.

²⁷ アントリフとレイトンも同様に、「プリミティヴ」とは「本質的カテゴリー」ではなく、「「文明化した」という言葉と二項対立をなす性格」をもつ関係性であると定義している。Antliff and Leighten, “Fifteen Primitive,” 217, 「プリミティヴ Primitive」 310.

²⁸ “Politically acceptable terms like ‘individual culture’ and ‘ethnic group’ may appear to oppose evolutionary narratives of primitive inferiority, but they still fall into the ‘savage slot’ that primitivism has always reserved for the Other of Euro-American modernity.” Li, *The Neo-primitivist Turn*, viii.

会はウィリアム・ファッグ、チャールズ・P・マウントフォード、マーガレット・ウェブスター・プラス、ハーバート・リード、マリアン・W・スミスによって構成され、ニューヨークのプリミティヴ・アート美術館からはロバート・ゴールドウオーターがシンポジウム担当として活動していた²⁹。美術界において使用されている「未開美術」^{プリミティブ}の定義が曖昧であることも含め、「プリミティヴ・アート」「未開美術」の用語に対する疑問が呈され、「プリミティヴ」の代わりに「部族」の使用が暫定的に用語として提案された。しかしながらこのシンポジウムにおいても、「部族」という用語の使用が満場一致で採用されたわけではなく、「部族社会」とは、「それは一つの現象をさすのではなく、われわれの社会といちじるしく異なっているのと同じくらい、相互に異なっている部族社会をさしている」と、シンポジウムにおける「部族社会」の使用について説明が加えられている³⁰。したがって、「未開」より適した用語として「部族」が採用されたが、それは条件付きであり、無条件に使用できる適切な用語の提示は保留にされたと言えるだろう。その後も欧米の美術界では「プリミティヴ」と「部族」の両方が使用され、いわゆる「プリミティヴ・アート」をどのように指し示すのかという点については混乱した状況が続く³¹。しかし、1984年にMoMAで開催され大きな議論を呼んだ「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展において「部族的」なるものが多様な「プリミティヴ・アート」の共通点を端的に表現する言葉として使用されていることを鑑みると、1957年の英国王立人類学研究所が開催したシンポジウムの影響の大きさと持続性が推察される。

20世紀の日本に目を転じてみると、「プリミティヴ・アート」に相当する言葉として、「蕃芸」、「サヴァーヂ・アート」、「土人芸術」、「未開芸術」、「原始芸術」など、多様な用語が用いられていたことが、本論文のための資料調査からわかってきた。(これらの用語は、「芸術」と「美術」の両方のパターンがある³²。)戦前の日本においては多様な「プリミティヴ・アート」の用

²⁹ Marian W. Smith, "Introduction" in *The Artists in Tribal Society*, ed Marian W. Smith (London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1961) xii. 邦訳『部族社会の芸術家』木村重信、岡村和子訳(鹿島研究所出版会, 1973)「序」10, 13-14. 未開美術館(Museum of Primitive Art)は1954年にネルソン・ロックフェラーによって創設され(開館は1957年)、ゴールドウオーターは初代館長を務めていた。未開美術館は1976年に閉館し、コレクションはニューヨークのメトロポリタン美術館の所蔵となっている。

³⁰ *Ibid.*, xi. *Ibid.*, 12

³¹ 近年話題になったことと言えば、1995年に計画が始まり、2006年に開館したケ・ブランリー・ジャック・シラク美術館(Musée du quai Branly – Jacques Chirac, 以下「ケ・ブランリー美術館」)の名称問題がある。

³² 柳沢はart nègre(アール・ネーグル)の訳語として「ニグロ芸術」を用いている。artを文脈に応じて訳し分ける必要があることを前提としながらも、artを「美術」ではなく「芸術」と訳した理由は、音楽や文学などと対比される広義のart nègreとして捉えるからであると説明している。柳沢史明『〈ニグロ芸術〉の思想文化史——フランス美術界からネグリチュ

語が使用されていたが、戦後になると「プリミティヴ」の訳語として大きく分けて「原始」と「未開」の二つが使用されるようになる。先に例示した英国王立人類学研究所のシンポジウムをまとめた書籍を日本語に翻訳した木村重信と岡村和子は「primitive art」を「未開美術」と訳出している³³。これは、彼らが日本語の使用における「未開美術」に疑問を持っていたことの証左だろう。1957年のイギリスでは「部族」が「プリミティヴ」の代替として提起されたが、後に木村は「未開美術」の代わりに「民族芸術」を提案し、1984年に民族芸術学会を創設した。しかしながら、1960年代の日本においては展覧会や美術雑誌で「未開美術」と「原始美術」の両方が同義的に多用されていたことから、「未開」「プリミティヴ」という用語への批判的な視点は少なかったと考えられる³⁴。これらの用語が再び整理されるのは、1984年にMoMAで開催された「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展の開催と、1995年の日本語版展覧会図録の出版まで待たなくてはならない。2011年に翻訳されたフランツ・ボアズ（Franz Boas, 1858-1942）の *Primitive Art* (1927) は、カタカナ表記で『プリミティヴアート』（大村敬一訳, 2011）と題されている³⁵。近年では「プリミティヴ・アート」に対して漢字の日本語訳をつけるのではなく、カタカナを使用する傾向があり、欧米で用いられている「primitive art」が指し示す内容に近い概念の理解が広まっていると推測される。本論文では、日本語訳による混乱を避けるため、「primitive」を「プリミティヴ」と表記する。しかしながら、日本におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」を考察するにあたって、当時の用語の使用が重要となる場合は当時の用語を使用するものとする。差別的であることから現在では使用されていない言葉は、必要に応じて当時の使用のまま用いることとする。

プリミティヴィズムにおいても類似した傾向があり、「未開主義」や「原始主義」という日本語が使用されているが、日本におけるプリミティヴィズムへの理解が高まったのが戦後であることから、「primitive」ほどの多様性は見受けられない。ゴールドウォーターの『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』の「訳者あとがき」において「プリミティヴィズム（原始主義）」と漢字表記で補足されているが、カタカナ表記の「プリミティヴィズム」が主として用いられ

ードへ』（水声社, 2018）68。「プリミティヴ・アート」の翻訳は「プリミティヴ」の訳語だけではなく、「アート」の訳語も文脈に応じて「美術」や「芸術」あるいは「アート」に訳し分けられている。

³³ スミス『部族社会の芸術家』10, 11. なお、本書の翻訳はまず岡村和子が行い、木村が訂正加筆したものである。木村重信, 岡村和子「訳者あとがき」*Ibid.*, 266.

³⁴ 1960年代の「未開美術」を巡る美術館や雑誌での表象については本論文第7章で論じる。

³⁵ レオナード・アダム（Leonhard Adam, 1891-1960）の *Primitive Art* (First published 1940; Third edition 1954) は『原始美術』石田義則訳（1976）と題して出版された。

ている³⁶。本論文では *Primitivism* の表記として「プリミティヴィズム」を使用する。「プリミティヴ」同様、各ケースで使用されている用語が重要となる議論においては、当時の用語を使用することとする。

第2節 「プリミティヴ・アート」と展示——異文化表象の力学

第1節では先行研究を中心に、西洋の20世紀美術におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の位置付けを確認した。20世紀前半に異文化のアーティファクトを「プリミティヴ」と称し、インスピレーションを受けた芸術作品や思想が広められた背景には、19世紀から始まっていた民族博物館の発達や国際博覧会（以下、万博）の開催がある。本節では、20世紀美術におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」における異文化表象の問題を、1984年にニューヨーク近代美術館で開催された「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展を中心に、博物館、美術館における異文化の表象について先行研究や関連展覧会から確認する。

20世紀前半の西洋美術においてプリミティヴィズムが広く生じた背景には、ヨーロッパにおける民族学の発展や万博の実施や民族学博物館の整備がすすめられたことや展示手法が検討されたことがあるとゴールドウォーターは指摘している³⁷。さらに、19世紀から民族学者が続けてきた「プリミティヴ・アート」に関する議論が、20世紀初頭に芸術家が「プリミティヴ・アート」を「発見」する下地を作り、民族学者たちによる「プリミティヴ・アート」の蒐集が芸術家の「発見」を引き起こしたと論じている³⁸。植民地からやって来た異文化のモノは、珍奇な造形物から民族学的資料へ、そして「プリミティヴ・アート」と呼称が変えられながら、19世紀から20世紀のヨーロッパやアメリカの博物館や美術館で展示されてきた³⁹。20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムの考察においては、異文化のアーティファクト（後に「プリミティヴ・アート」と称されるモノを含む）が芸術家に与えた影響だけでなく、植民地の造形

³⁶ なお、「プリミティヴ・アート」には「原始芸術」が用いられている。日向あき子「訳者あとがき」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』219。

³⁷ Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, see Chapter 1. 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』第1章参照。西欧で民族学博物館があいついで開設されたのは、19世紀後半のことである。竹沢尚一郎「文化を展示することは可能か——民族学博物館の展示手法の近年の変化から」『展示の政治学』川口幸也編（水声社、2009）356。

³⁸ Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, 11, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』39。

³⁹ 吉田憲司「モダン・アートとエスニック・アート——博物館と美術館のなかのプリミティヴィズム」『現代の眼：東京国立近代美術館ニュース』525号（2001）：3。

物に対する眼差しやモノそのものが博物館や美術館でどのように展示され、表象されてきたのかという観点も重要な論点となる。それまでは「プリミティヴ」であるとは表現されてこなかった対象が「プリミティヴ・アート」あるいは「原始美術」に変化することは、対象となるモノの理解に変化が生じたことを示している。

20世紀初頭の前衛的な美術にプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」が与えた影響は広範囲に及ぶものであったが、その影響はそれぞれの美術運動の第一義を成すものではないことから、プリミティヴィズムの存在はモダン・アートにおける美術運動や主義の影に隠れ続けていた。そのため、1984年にMoMAで開催された「20世紀美術におけるプリミティヴィズム展」は、20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」に焦点を絞ったほとんど初めての展覧会となっている⁴⁰。この展覧会を企画したウィリアム・ルービン(William Rubin, 1927-2006)は、多くのキュレーターや研究者と共に約5年の年月をかけて20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムを調査、研究し、展覧会を開催した。ルービンは、この展覧会の開催以前に20世紀美術におけるプリミティヴィズムを本格的に研究したのはゴルドウォーターの『モダン絵画におけるプリミティヴィズム』(1938)とジャン・ロードの『黒人アフリカの美術』(1966)のみであると指摘している。そして、欧米圏においても20世紀美術におけるプリミティヴィズムの検証が十分ではないという意識から、プリミティヴィズムに焦点を当てた研究と展覧会が待望されていたと述べている⁴¹。「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展は、20世紀美術の様式的な変革に影響を与えた「プリミティヴ・アート」との関係性をモダン・アートの視点から詳らかにしようとする展覧会であった。展覧会図録においては植民地主義や西洋文化圏の人々が非西洋文化圏に対して投げかけていた政治的な眼差しについて触れている執筆者もいるが、その記述は部分的なものであった。特に展覧会の会場では、時代背景としての社会や政治への言及が不十分であり、来場者は植民地主義者の眼差

⁴⁰ MoMAでは1935年3月に「アフリカ・ニグロ芸術」展、1938年には「人気絵画の傑作——欧米におけるモダン・プリミティヴ」、1941年から1944年にかけて「モダン・プリミティヴ——芸術家」が開かれている。1938年、1941年から44年の展覧会はナイーヴ・アートの作品が展示された。1984年の「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展以前には部分的にプリミティヴィズムの紹介がなされていたといえるだろう。

⁴¹ 「今回の企画が異例な広範な対象を取り扱うことになったのは、プリミティヴィズムの歴史的な重要性と見合うだけの学術的研究書が待望されていたという事実が反映されているのである。」ウィリアム・ルービン「序——モダニズムにおけるプリミティヴィズム」小林留美、長谷川裕子共訳、所収『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「プリミティヴ」なるものの親縁性』吉田憲司監修(淡交社, 1995) 1.

しをなぞる結果となった⁴²。展覧会によって示された西洋文化と「プリミティヴな」非西洋文化の間の不均衡な眼差しの在り方は、美学、美術史、人類学、民族学、美術館や博物館の関係者の中で大きな議論を呼び⁴³、美術史におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」が再検証され、博物館や美術館における「プリミティヴ・アート」の展示に改善が促されるきっかけとなった。

続いて、1989年にフランス・パリのポンピドゥー・センターで「大地の魔術師たち」展（1989年5月18日から8月14日）が開催された。MoMAの「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展を受けてジャン・ユベール・マルタンによって企画されたこの展覧会は、世界中から100人の作家を集め一同に展示し、全ての作品に作家名を記載するなど、「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展で浮上した論点のいくつかを改善する取り組みが試みられた。コネリーは「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展や「大地の魔術師たち」展が開催され、美術史のディシプリンの柔軟性が高まったことが、プリミティヴィズムが美術史研究者によって取り上げられるようになった要因であると考察している⁴⁴。1991年にはニューヨークのアフリカ美術館で「アフリカ・エクスプロアーズ——20世紀のアフリカン・アート」展（1991年5月11日から9月18日）が開催された。MoMAとポンピドゥー・センターで開催された展覧会とは異なり、西洋の視点を介在させるのではなく、アフリカ内部からの視点で20世紀のアフリカの美術を捉えようとする展覧会となった。2000年前後には、ドイツ、アメリカ、フランス、イギリスの美術館や博物館において、非西洋地域の展示の新設や改修などが行われている⁴⁵。このように、西洋美術を中心とする美術界の在り方に疑問を投げかけ、実際に改善を促し

⁴² 当時、展覧会図録のペーパーバックは40ドル、ハードカバーは75ドルで販売されていた。トーゴヴニクはこの点に注目し、展覧会の印象は、高額な図録よりも、会場で無料配布されるパンフレットや展示物、簡潔にまとめられたキャプションによって形作られたはずだと指摘している。パンフレットの最後に書かれた記述は、1910年代から20年代の欧米の視点を繰り返すものであったと指摘している。Marianna Torgovnick, "Making Primitive Art High Art" *Poetics Today*, (Summer, 1989): 311-312.

⁴³ 20世紀美術におけるプリミティヴィズムに関するMoMAの展示に対して表明された批判のうち、人類学者のジェームズ・クリフォードの主張は、プリミティヴィズムの一方向的な眼差しを捉え直す参考となる。James Clifford and George E. Marcus, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1986) 邦訳『文化を書く——エスノグラフィの詩学と政治学』春日直樹他訳（紀伊國屋書店, 1996）, James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* (Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press, 1988) 邦訳『文化の窮状——20世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信他訳（京都：人文書院, 2003）。

⁴⁴ Connelly, *The Sleep of Reason*, 1.

⁴⁵ 竹沢はこの現象について、民族学博物館が「他者」を展示することの問題を重く受けとめ

たという点で、「20 世紀美術におけるプリミティヴィズム」展はインパクトの大きい展覧会であった。現在においても博物館や美術館は、芸術と（資料としての）モノを位置づけ、定義し、選択、分類、展示、解説をとおして鑑賞者のモノへの眼差しを形成する重要な役割を担っている⁴⁶。しかしながら、「展示をする権利は誰にあるのか」という問いや「表象の権利や暴力性をめぐむ問題」は未解決のままであり、「プリミティヴ・アート」を含む異文化の展示は現代的な課題として残っていると吉田憲司は指摘している⁴⁷。プリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」は過去の美術運動にのみ関係するものではなく、現在の異文化理解や異文化表象にも関わる現代的な問題へ連続する事柄として捉えていく必要があるだろう。

1984 年にニューヨーク近代美術館で開催された「20 世紀美術におけるプリミティヴィズム」展の影響は、日本の博物館や美術館における異文化の展示表象にも及んだ。MoMA での展覧会に合わせて出版された展覧会図録は、20 世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムに関して最も多くの内容をまとめた研究書となっている。この日本語版として『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』（吉田憲司監修、全 2 巻、1995）が出版された。吉田憲司は、20 世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」に関する「翻訳自体が、未知の領域の開拓という性格」をもっており、「日本では研究の蓄積のない分野」であるが、20 世紀美術におけるプリミティヴィズムの研究が美学、美術史的にも民族学、人類学的にも重要であると考えたと、『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム』の日本語版出版の動機を語っている⁴⁸。

そして、MoMA で開催された「20 世紀美術におけるプリミティヴィズム」展を受けた日本からの反応として、「異文化への眼差し——大英博物館コレクションにさぐる」が国立民族学博物館（1997 年 9 月 25 日から 1998 年 1 月 27 日）と世田谷美術館（1998 年 2 月 11 日から 1998 年 4 月 12 日）で開催された⁴⁹。この展覧会では、欧米から文化的にも地理的にも最も遠い地域として捉えられて来たアフリカとオセアニアの展示に日本を加えることによって、欧米の眼差

たことのあらわれであると指摘している。竹沢尚一郎「民族学博物館の現在——民族学博物館は 21 世紀に存在しうるか」『国立民族学博物館研究報告』28 巻 2 号（2003）：175-176。

⁴⁶ 特にアフリカ美術を展示する場合に焦点を当てて言及されている。Christa Clarke and Kathleen Bickford Berzock, “Representing Africa in America Art Museums: A Historical Introduction” in *Representing Africa in American Museums*, edited by Berzock and Clarke (Seattle and London: University of Washington Press, 2011) 3.

⁴⁷ 吉田憲司『「文化」の肖像——ネットワーク型ミュージオロジーの試み』（岩波書店、2013）172-173, 204.

⁴⁸ 吉田「日本語版監修にあたって」『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム』xiv.

⁴⁹ 吉田憲司、ジョン・マック編『異文化への眼差し——大英博物館と国立民族学博物館のコレクションから』（大阪: NHK サービスセンター、1997）.

しを通して見られて来たアフリカやオセアニアのイメージを壊し、「異文化」という言葉のもとに同列に並べて照らし合わせることを目的としている⁵⁰。この展覧会は西洋（＝文明）と「プリミティヴ」の二項対立を引き継ぐプリミティヴィズムに「日本」という中間者を取り入れることで「プリミティヴ」の複層性を描き出すと同時に、欧米の視点に立ってアフリカ、オセアニア、プレ・コロンビアのアメリカなどに対する眼差しを向けてきた日本社会に気づきを促すという役割も担っていた。

2014年には国立民族学博物館創立40周年、日本文化人類学会50周年記念事業の一環として「イメージの力——国立民族学博物館にさぐる」展が国立新美術館（2014年2月19日から6月9日）と国立民族学博物館（2014年9月11日から12月9日）で開催された。展覧会の趣旨は「博物館でお馴染みの仮面や神像から、今活躍中の美術家の作品が、美術館と博物館の垣根を越えて一堂に会し、「造形物に対して私たちが持っている固定観念を問い直す試み」であると説明されている⁵¹。「プリミティヴ」と称されてきた非西欧圏の造形物が西洋的な美術の枠組みにおいて「美術」、「芸術」へと変換された過去を踏まえ、西洋美術の発展に「貢献した」美術としてかつての（あるいはこれからの）「プリミティヴ・アート」を捉えるのではなく、異文化との交流のなかで生まれた造形物や「美術」の可能性や「意味の奥深さ」の様相を問う展覧会となった。「イメージの力」展では美術史学と民族学や人類学、西洋と他者の間に存在する溝を埋める努力の一端として、「アート」の代わりに「イメージ」を用いることが提言されている⁵²。西洋中心主義的な発想から派生した20世紀的プリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の理解ではなく、同時代的で相互的な文化交流から生まれる「美術」の創造可能性にも目を向けているところに、西洋のものだけではない「美術」の在り方が展望されていると言えるだろう。

このように、「プリミティヴ・アート」の議論を巡って生じた分野間の溝を埋めようとする試みの背景には、1990年代以降に展開されたイメージ論の隆盛があると考えられる。「イメージの力」展を企画した国立民族博物館の吉田憲司は、ハンス・ベルティンクの『イメージ人類学』（2001）とジョルジュ・ディディ＝ユベルマンの『イメージの前で——美術史の目的への問い』

⁵⁰ 吉田憲司「まえがき——国立民族学博物館・大英博物館共同プロジェクトのあらまし」『異文化への眼差し』参照。

⁵¹ 「展覧会概要」国立新美術館，最終アクセス2017年5月26日，http://www.nact.jp/exhibition_special/2014/power_of_images/。

⁵² 吉田憲司「イメージの力をさぐる」『イメージの力——国立民族学博物館コレクションにさぐる』「イメージの力」実行委員会編（国立民族学博物館，2014）19。

(2002) やデイビッド・フリードバーグやヴィクトル・I・ストイキツァなどの名前をあげて、「美術史学に人類学的な視座の導入をはかろうという、「イメージ人類学」の流れについて触れている。その一方で、「イメージの力」展の企画において、これら「イメージ人類学」、特にベルティンクの『イメージ人類学』の議論は参考にしていないとも記しており⁵³、美術史と人類学の立ち位置の違いを暗示している。美術と人類学におけるイメージへのアプローチの違いは現在にも続く課題ではあるものの、「イメージの力」展における国立新美術館と国立民族博物館の共同展示は、これまで異なる場所で行われていた美術と人類学の試みが交差した貴重な展覧会となったと言えるだろう。

国立民族学博物館のこれらの取り組みには、「日本」という立場が意識されたものとなっており、日本的なプリミティヴィズムの立ち位置を示唆している。つまり、明治時代以前にもあった「ものを作る」文化を、明治時代以降に輸入された西洋由来の「美術」（あるいは「工芸」や「装飾」）の枠組みに適合させようとする努力と、「美術」に適合する（当時の日本にとっては）新しい技術や発想の導入を行うことによって、「プリミティヴ」であることと「モダン」であることが共存する文化的世界観が結果的に生じたという状況である。1984年にMoMAで開催された「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展以後の日本では、国立民族学博物館が中心となってプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の研究が進められ、国立民族学博物館の展示を通してより良い異文化展示表象の実践が試みられてきた足跡が認められる。一方で、日本の美術や美術館の文脈から捉える考察が十分になされてきたとは言い難く、20世紀の日本の美術においてプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」がどのように受容されてきたのかという点については十分に明らかにされていない。20世紀の西洋美術におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」を先行事例として扱いながら、日本の状況に即して、美術作家、美術評論家、博物館や美術館の関係者がどのように反応し、作品、執筆、展示に反映していったのかという点に着目して考察をすすめる。

⁵³ 2015年3月16日に立命館大学アート・リサーチセンターにて「シンポジウム：ノマドとしてのイメージ——ハンス・ベルティンク『イメージ人類学』再考」が開催され、このシンポジウムの特集が『立命館言語文化研究』（2016）に掲載された。吉田による「人類学からみた『イメージ人類学』」はその一つであり、ベルティンクの『イメージ人類学』を人類学の視点から位置づけることを目的として述べている。吉田憲司「人類学からみた『イメージ人類学』」『立命館言語文化研究』27巻4号（2016）：15。

第3節 本論の視座および構成

第1節と第2節では20世紀美術におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の位置づけとその展示表象について概観した。本節では本論文における射程と各章の概要を記す。

20世紀美術におけるプリミティヴィズムは西洋的な概念として捉えられ、先行研究においてはその多様性と汎用可能性が示されてきた。本論文では、「プリミティヴ」なものへの反応とそれに基づく芸術態度は欧米文化圏のみに生じるのではなく、西洋的な近代化の影響を受けた文化や社会においても類似した美術思想が生じ得るものとする。本論文では、1910年代の白樺派におけるポスト印象派を通じたフライの受容から1970年の日本万国博覧会（以下、大阪万博）の開催までを考察の対象とするが、第二次世界大戦を分水嶺として「プリミティヴ」なものをめぐる言説は大きく変化している。したがって、第1部（第1章から第3章）では1910年代から45年までを、第2部（第4章から第7章）では1945年から60年代までを射程とする。各時期における「プリミティヴ」なものをめぐる言説を検証し、戦前と戦後の傾向を示すとともに多様性と多層性を浮き彫りにすることを目指す。そして、西欧を発祥地とするプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の概念が日本美術の文脈においてどのように展開したのか、その一端を明らかにすることを目標とする。

第1部「戦前の日本美術におけるプリミティヴィズムへの接近——1910年代から1945年まで」では、プリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」がどのように受容され理解されていたのか（あるいはされていなかったのか）という点について、批評、出版物、蒐集活動を事例として考察する。戦前の日本美術におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」への点在的な関心（あるいは無関心）は、戦後に大きな流れを見せるプリミティヴィズム受容と「プリミティヴ」なものへの志向を、西洋のそれとは異なるものへと接続させる前史となっている。

第1章「西洋美術の受容とプリミティヴィズムの所在——雑誌『白樺』から」では、雑誌『白樺』におけるポスト印象派の受容とプリミティヴィズムとの距離を検証する。第1節と第2節では『白樺』における西欧美術、特にポスト印象派の受容を考察する。19世紀末から20世紀にかけて生じた非自然主義的傾向の絵画をポスト印象派と名づけ受容を促進したイギリスの事例と比較しながら、非自然主義に傾倒していった当時の日本の美術界におけるプリミティヴィズムへの関心の所在を検証する。第3節では『白樺』を通じた西欧美術受容の影響を受けた美術家の事例として土方久功（1900–1977）を取り上げる。当時帝国日本の占領下にあった「南

洋群島」へ土方が渡航を決意した背景には、『白樺』、ゴーガン、ドイツ表現主義、民族学、人類学、民族誌など「南洋」を巡る多様な要素の複合的な影響が考えられる。1929年から43年まで続いた「南洋」滞在と民族誌調査の経験を通して、土方独自の「プリミティヴ」なものへの志向と表現が作られている点を指摘する。

第2章「「プリミティヴ・アート」への眼差し——蒐集、出版、展示」では、戦前の日本国内における「プリミティヴ・アート」の蒐集、出版、展示の事例を取り上げる。同時代の欧米の状況とは異なり、当時の日本では常設的に「プリミティヴ・アート」を展示する博物館は開設されていなかった。「原始芸術」を取り上げた出版物、個人の蒐集家のコレクションとその展示、研究者による「原始社会」での滞在記録と蒐集から、大正時代から昭和初期の日本において「原始芸術」がどのように理解されていたのか検証する。民族学博物館や近代美術館がまだない当時の日本において、個々人の興味や関心に大きく依拠した体系的ではない活動が「プリミティヴ・アート」受容の一側面を担っていたことを浮き彫りにする。

第3章「柳宗悦と民芸——価値転換のプリミティヴィズム」では、民芸の概念とシステムと欧米におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」との共通点に着目して、民芸をプリミティヴィズムの観点から捉え直す試みを行う。民芸概念、日本民藝館とその展示、工芸学の構想には、戦前の日本におけるプリミティヴィズムが縮図となって現れている。この縮図は、西洋美術に「プリミティヴ・アート」を取り込んだ力学を熟知した上での戦略というよりは、既存の西洋的な「美術」に対する異議とオルタナティブな美を提唱する過程で生まれたものと指摘する。

第2部「戦後の日本美術におけるプリミティヴィズム——1945年から60年代を中心に」(第4章から第7章)では、1945年から60年代までを射程とし、戦後の日本におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の受容と変容について、美術批評、作品、展覧会を事例として考察する。戦後の民主化教育の一環として開催された大規模な西洋美術展、特に「ピカソ展」(1951)や岡本や瀧口の著作を通して、モダン・アートにおけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」が再受容された。また、ノグチや岡本の制作や論考は、日本の文脈における「プリミティヴ」なものへの志向の実践を示すものであったと考える。そして、1960年代には「原始芸術」展が相次いで開催され、同時代の現代芸術の動きと絡みながら、現代における「原始」を捉える視点が育まれていた。

第4章「美術における比較の視点——1945年から50年代の批評、展覧会、学術を中心に」では、1945年から1950年代前半にかけて日本の美術界で生じた「プリミティヴ・アート」へ

の関心に焦点を当てる。終戦直後に開催された大規模な西洋美術の展覧会のうち、ピカソの人氣が西洋美術におけるプリミティヴィズムの受容を促進したと考え、1951年に開催された「ピカソ展」や関連する美術記事などを事例に、モダン・アートを紹介する出版物に「プリミティヴ・アート」やプリミティヴィズムの説明が含まれていたことを示す。第2節では、のちに民族芸術学を提唱する木村重信（1925-2017）の初期研究から「原始芸術」の射程を考察し、戦後の日本における「原始芸術」の研究と語法の展開を検証する。これらの議論は、続く第5章、第6章で論じる岡本やノグチの活動の前史や背景となるものを含んでいる。

第5章「イサム・ノグチ——プリミティヴとモダン」では、ノグチの日本滞在中の制作と作品から、彼が日本で発展させた「プリミティヴ」なものへの志向を考察する。第1節と第2節では、ノグチが日本で「プリミティヴ」なものを探求する前史となった、アメリカの美術史におけるプリミティヴィズムの展開とブランクーシにおける素材への態度からの影響について考察する。第3節では、日本における「プリミティヴ」なものへの志向がノグチの作品においてどのように表現されているのか、ノグチが日本で制作した陶芸作品と日本的なものあるいは弥生的なものの探求から考察する。第4節では、ノグチが見出した日本的なものが日本人美術家たちに与えた影響と「伝統論」への接続について論じる。ノグチを発端に生じた弥生的なものや埴輪的なものをめぐる言説は、第6章で取り上げる岡本の「縄文土器論」や「伝統論」と同時代的に生じており、岡本の縄文との対比のなかで二項対立的な議論へと発展した。この展開はノグチが意図したものではないものの、日本美術におけるプリミティヴィズムに残した遺産となっている。

第6章「岡本太郎におけるプリミティヴィズム——「四次元との対話——縄文土器論」(1952)を中心に」では、岡本が日本人美術家として「プリミティヴ・アート」概念を日本に導入したという木下直之の指摘を踏まえ、その過程と意義を検証する⁵⁴。岡本は復員直後から執筆活動を再開し、代表的なものでいえば『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』(1948)、『アヴァンギャルド芸術』(1950)、「光琳論」(1950)、「縄文土器論」(1952)を発表している。これらの出版物は、1930年代のパリでの経験や民族学的知見とアヴァンギャルド芸術の概念を止揚させ、岡本独自の芸術概念を発表する場となっている。特に、雑誌『みづゑ』に掲載された「縄文土器論」(1952)は、パリの「アール・ネーグル」の「発見」に類似する力学を内包しており、「プリミティヴ・アート」の力学を日本の文脈で実践したものと考えられる。さらに、「縄文土器論」で

⁵⁴ 木下直之「日本美術のはじまり」『語る現在、語られる過去——日本美術史学100年』東京国立文化財研究所編（平凡社、1990）301-302.

は「美術」における作家と作品だけでなく、鑑賞者についても論じている点が特徴となっている。モノと人をめぐる繋がりやコミュニケーションに着目した芸術論へとたどり着いた点に、岡本に内面化された民族学の思考が表出している。

第7章「1960年代のプリミティヴィズム——展覧会と美術批評を事例に」では、1960年代に美術館で開催されるようになった「プリミティヴ・アート」展と現代美術との接続に焦点を当てる。日本国内で開催された「プリミティヴ・アート」の展覧会の分析をとおして、それまでは博物館で展示されていた「資料」が美術館で「作品」として展示されるという、モノに対する認識の転換について考察する。1960年代後半の日本の美術界において環境芸術やメディア論の流行が「プリミティヴ」なものへの志向の表現に影響している。第3節では、美術家の山口勝弘における「原始芸術」と環境芸術の関係性、美術批評家の日向あき子の美術批評における人類学的視点を取り上げ、科学技術の発達による社会に変化にともなって、民族学や人類学と美術史学や美学における関係性の変容について考察する。

第1部

戦前の日本美術におけるプリミティヴィズムへの接近

——1910年代から1945年まで

20世紀美術におけるプリミティヴィズムの発祥地ともいえるフランス・パリでは、植民地から持ちこまれた大量の造形物が19世紀からすでに万国博覧会や博物館などで鑑賞されていた。アートギャラリー、蚤の市、博物館に後に「プリミティヴ・アート」と呼ばれるアフリカやオセアニアの造形物が溢れるほどに蒐集されることによって、美術家たちは異国の造形芸術に触れる機会を得ている。例えば、20世紀美術におけるプリミティヴィズムを準備したポール・ゴガンとフィンセント・ファン・ゴッホ (Vincent van Gough, 1853-1890) は、1889年のパリ万国博覧会で「原始」民族の造形物を目にし、称賛したと伝えられている¹。1878年にフランス・パリに創設されたトロカデロ民族誌博物館を1906年頃に訪れたピカソは、「プリミティヴ・アート」を鑑賞し、呪術的な魅力を味わったと言われている²。ヨーロッパの中でも、パリ、ドレスデン、ロンドンなど、アフリカ、オセアニア、アジアの植民地を通して民族的な資料が多く集められた都市においてプリミティヴィズムが隆盛していることから、「プリミティヴ・アート」の流通や展示は、プリミティヴィズムの発生やその後の展開に影響を与えたと考えられる。このような状況から、ゴールドウォーターはプリミティヴィズムの形成は「プリミティヴ」なものに関する知識を前提とするため、プリミティヴィズムの考察には民族学博物館の発達についても検証する必要があると指摘している³。

日本の人類学や民族学の博物館、民族的な資料の蒐集、展示、研究に目を向けてみると、19世紀後半から20世紀にかけては、帝国日本の領土拡大ともなって学問的枠組みと博物館の両方が徐々に確立されていく途上にあった。戦前の帝国主義時代の日本の人類学の状況については、坂野徹の『帝国日本と人類学者——1884-1952年』（2005）に詳しい。本論文では、坂野の先行研究を参考にしながら戦前の人類学会の流れを確認する。東京大学理学部の学生によって始められた研究会が人類学会へと発展したのは、1884年のこと

¹ Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, xv, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』1.

² 竹沢「文化を展示することは可能か」362.

³ Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, xxii, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』7-8.

であった⁴。人類学会の立ち上げに関わった人々は、人類学というよりは考古学に近い関心を持っており、博物学的志向が共有されていたという⁵。人類学会の立ち上げから関わっていた坪井正五郎は⁶、人類学を「人類一般に関する諸事」全ての知識を包括するものとして捉え、人類学研究の材料収集を重視する姿勢を示し、分析方法も自由に選んで良いと考えていた⁷。坪井が元来持っていた好事家的な精神からの影響と西欧由来の博物学への関心が隣接し重複しながら発達していたという経緯もあり、人類学の研究や資料の蒐集は広範に渡っていたという⁸。研究会の立ち上げは比較的早かったものの、人類学や民族学が学術的専門分野として大学や研究所の中で認められるようになるまではさらに時間を要している。日本民族学会の設立が1934年⁹、東京大学で人類学科が設置されたのが1939年、国立民族学博物館の創設が1974年であることが、それを示していると言えるだろう¹⁰。19世紀末から20世紀前半にかけての日本においては、プリミティヴィズムの前提となる「プリミティヴなもの」に関する知識が広く共有されているとは言い難い状況であった。

大学や研究機関、博物館などが充実するには時間を要する一方、日本国内において「プリミティヴ・アート」に相当する「土人芸術」、「蕃藝」、「原始美術」、「未開美術」などの情報やコレクションが皆無であったわけではなく、西欧美術におけるプリミティヴィズムの情報が全く入っていなかったわけでもない。第1部では、1910年代から1945年まで、日本の美術においてプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の受容と理解につい

⁴ 2年後の1886年に学会機関誌『人類学会報告』が発行されることによって、正式に学会として活動が始まった。学会名は「人類学会」から「東京人類学会」に改名された。坂野徹『帝国日本と人類学者——1884-1952年』（勁草書房, 2005）15-16, 18. 坪井は1881年に東京大学理学部で動物学を学んだ。1886年7月に同大学を卒業後、人類学を学ぶために大学院に進学した。青木豊「坪井正五郎」『博物館学人物史 上』青木豊編（雄山閣, 2010）119.

⁵ 坂野『帝国日本と人類学者』19. 坪井の人類学は博物学であったという坂野の考察に対し、青木は「江戸時代よりの博物学を学際的にもはるかに凌駕したもの」であり、博物館学の構築までつながるものであると指摘している。青木「坪井正五郎」119.

⁶ 人類学会の初代会長は洋学者で明六社社員の神田孝平であったが、実質的な責任者は坪井正五郎であったという。坂野『帝国日本と人類学者』25.

⁷ *Ibid.*, 27-28.

⁸ 坪井は生涯にわたっていわゆる学術論文を執筆せず、講演会など大学外での活動を通して人類学の普及に努めた。坪井の元来の性質や志向の影響もあって、人類学会と人類学教室は人類学に関心のある全ての人に開かれていたという。*Ibid.*, 30.

⁹ 1934年に設立された日本民族学会は、1942年に民族研究所が開設されたことをうけて民族学協会となった。1964年に日本民族学会として独立し、2004年には日本文化人類学会へと名称を変更している。「日本文化人類学会について」日本文化人類学会, 最終アクセス2017年11月7日, <http://www.jasca.org/>.

¹⁰ 大阪府吹田市にある国立民族学博物館は1970年の日本万国博覧会（大阪万博）終了後、1974年に創設され、1977年に開館した。

て、美術批評、出版物、蒐集活動を通して考察し、日本美術におけるプリミティヴィズムのヴァリエーションを描き出すことを目標とする。

第1章 西洋美術の受容とプリミティヴィズムの所 ——雑誌『白樺』から

第1章では1910年に創刊され、日本国内の西洋美術の受容と普及に大きく貢献した雑誌『白樺』を通して、白樺派がポスト印象派とプリミティヴィズムの受容に与えた影響を考察する。ロジャー・フライらによって企画され、1910年にロンドンのグラフトンギャラリーで開催された展覧会「マネとポスト印象派の画家たち」展は、フォームに注目することによって「プリミティヴ・アート」を西洋美術の文脈に取り入れる土台を形成した¹¹。この展覧会は白樺派の人々の注目を集めたが、白樺派によるポスト印象派への関心はフライのそれとは異なり、芸術家の個性や内面、人生を重視した人格主義的理解に基づいていた。第1節と第2節の考察を通して、白樺派の人々においてフォーム、プリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」への関心が低かった背景には、白樺派の人格主義があったことを指摘する。第3節では『白樺』を通じた西欧美術受容の影響を受けた美術家の事例として土方久功（1900-1977）を取り上げる。当時帝国日本の占領下にあった「南洋群島」へ土方が渡航を決意した背景には、『白樺』、ゴーガン、ドイツ表現主義、民族学、人類学、民族誌など「南洋」をとりまく複合的な影響が考えられる。1929年から43年まで続いた「南洋」滞在と民族誌調査の経験を通して、土方独自のプリミティヴなものへの志向と表現が作られている点を指摘する。人格主義を唱え、芸術家の個性や人生を重視した白樺派の芸術傾向は、ゴールドウォーターが言うところの「ロマンティック・プリミティヴィズム」や「情緒的プリミティヴィズム」¹²と重複するような芸術的実践を生む土壌を育み、土方の「南洋」滞中に影響を与えたと考えられる。

第1節 雑誌『白樺』を通じた西欧近代美術の受容と展開

20世紀初頭に始まった西欧美術におけるプリミティヴィズムは、フォーヴィズム、キュビズム、ドイツ表現主義、ダダイズム、シュルレアリズムなど、多様な美術潮流のなかに混在している。同時代の西欧美術の動向をほぼ同時代的に入手できるようになってきてい

¹¹ 大久保「プリミティヴィズム前史」344。

¹² Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, see Chapter 3 and 4, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』第3章、第4章参照。

た明治時代末から大正時代には、雑誌、書籍、渡欧者からの話などを通して最新の西洋美術の運動、作家、作品が紹介されていた。第1節では西歐美術を積極的に紹介した雑誌『白樺』（1910-1923）の西洋美術受容の傾向について確認する。

雑誌『白樺』は文芸雑誌ながらも、白樺派の理想を体現する西洋の美術作家や作品も積極的に紹介しており、美術雑誌としての一面を合わせ持っていた¹³。創刊号ではマックス・クリンゲル、アルノルト・ベックリン、フランツ・フォン・シュトゥックら3名の作品が写真複製画で掲載された。「自分達は出来るだけ口絵に苦心する心算である」という考えが示され¹⁴、掲載した作品写真の質に対する反省が編集後記に書かれていることから、『白樺』同人たちにおける美術への熱意が伝わってくる¹⁵。同人最年少として参加していた柳宗悦（1889-1961）が『白樺』に掲載する挿絵を吟味する「デザイナー兼美術担当」だった¹⁶。毎号美術作品が紹介され、1910年から23年までに1244点の作品が掲載された。掲載作品は、有島生馬、岸田劉生、児島喜久雄、八大山人の作品と朝鮮美術、日本美術以外は、全て西洋の美術作品（古代ギリシャの壺絵と古代エジプト彫刻含む）が選ばれている¹⁷。また『白樺』で組まれた個人特集の回数をみると、ファン・ゴッホが最多の11回、ポール・セザンヌ9回、オーギュスト・ロダン7回、レンブラント・ファン・レイン6回が上位4名となっている¹⁸。掲載作品と個人特集から、『白樺』は西洋美術への関心が顕著であったことが確認できる¹⁹。これらの作家や作品は西歐美術史の流れに即したものではな

¹³ 『白樺』は「文學雑誌ではあったが、ただ他とは異なる點は、美術の領域をも同時に取扱ったことである。さうしてこの美術の面でも思ひがけず先驅的な仕事を果たすに至った。」柳宗悦「『白樺』の仲間」（1955）『柳宗悦全集第1巻』（筑摩書房、1981）469。

¹⁴ 記者「挿絵に就て」『白樺』1巻1号（1910）：52。なお、本論文で用いる雑誌『白樺』の引用は、1969年から72年にかけて臨川書店から出版された復刻版を使用する。

¹⁵ 無署名「消息」『白樺』1巻1号（1910）：53。

¹⁶ 鶴見俊輔「解説 学問の位置」『柳宗悦全集第1巻』747。

¹⁷ 『白樺』は創刊から13年経った1923年4月から、白樺社ではなく仏蘭西書院から出版されるようになった。この変化を受けて『白樺』をさらに発展させるため、柳は挿絵の選択傾向も変更すると述べている。それまでは西洋の絵画や彫刻が中心であったが、東洋や西洋の中世の作品、工芸品、建築も選んでいきたいと述べている。その最初の試みとして、7月号に八大山人の作品を掲載し、岸田劉生に論文を依頼したと記している。柳宗悦「『白樺』の編輯に就て」（1923）『柳宗悦全集第20巻』（筑摩書房、1982）48。『白樺』に加えられた非西洋、非近代の路線は、柳が率先したものであったと考えられる。しかしながら、同年9月1日の関東大震災をきっかけに『白樺』は廃刊となったため、その機会はほとんどなかった。

¹⁸ 古谷可由、水木祥子「『白樺』掲載図版および美術関連記事」『白樺派の愛した美術——『白樺』誕生100年』京都文化博物館、宇都宮美術館、ひろしま美術館、神奈川県近代美術館、読売新聞大阪本社文化事業部編（読売新聞大阪本社、2009）192-193。

¹⁹ 柳は、『白樺』の創刊から10年後に初めて東洋の美術を掲載した理由を、日本における既存の芸術や思想から脱し新しいものを得るために西洋の芸術は刺激的で有益だった

く²⁰、『白樺』の同人や読者の共感を基準として選ばれていた。同人の一人であった長與善郎は、有名だから選んでいるのではなく、自分たちが「深く愛し」「深い共鳴」を感じる作品を『白樺』で紹介していると述べている²¹。

『白樺』における美術の受容において美術家の個性や人格が重視されたことは、すでに多くの研究者から指摘されており²²、時代的な要請も影響していたと検証されている²³。1910年11月号「ロダン第七十回生誕記念号」では、武者小路実篤（1885-1976）が「ロダンと人生」の中で、ロダンを「自我」を最もよく活かした人物として称えている。同人たちは「自分達は皆ロダン好きである。ロダン崇拜者である」と宣言し、個性的なロダンの生き方と人格を称賛していた²⁴。また、柳宗悦は「革命の畫家」（1912）において、セザンヌ、ファン・ゴッホ、ゴーガン、マティスにおけるそれぞれの個性を讚美し、「自己を知り、自己の道を歩む事」において、彼らの態度や精神に学ぶべきであると主張した²⁵。この論文は作家の「個性」と「自我」への称賛と共感を重視した『白樺』の西洋美術理解の方向性を指し示す論文となった²⁶。この年に大正時代がはじまっていることを考えると、『白樺』の方向性は明治時代から大正時代への変わり目において、すでに定められていたと言えるだろう。田中淳は夏目漱石の美術批評「文展と芸術」（1912）を事例に、大正時代に「自己」の「表現」が浮上して来る背景には、明治時代に中心となっていた「写生、写実、描写にもとづく「仕上げる」という芸術観の変化があると考察している。「仕上げる」美術に代わって「未完」の「自己の表現」を評価しようとした漱石の視点は、明治時代末に

が、「新しく東洋美術を理解し始」めることによって、新しい意味を見出すことができると考えたからと述べている。柳宗悦「今度の挿繪に就て」（1919）『柳宗悦全集第1巻』586-590。

²⁰ 本多秋五は白樺派のこのような西洋美術受容に関して「跨ぎ」という言葉で指摘したが、これを受けて高階秀爾は「跨ぎ」というよりも、歴史的な認識を欠いた「平面的」な理解にあると述べている。高階秀爾『『白樺』と近代美術——続・日本近代美術史ノート・3』『季刊芸術』6巻2号（1972）：165-166。

²¹ 長與「記事の訂正、及び其他」『白樺』7巻4号（1916）：205。

²² 例えば高階秀爾は「端的に言って、彼らはセザンヌやロダン、ファン・ゴッホに対し、「芸術」よりも「芸術家」を求めたのである」と指摘している。『『白樺』と近代美術——続・日本近代美術史ノート・3』164。

²³ 富澤は、『白樺』誌上で勃発した「絵画の約束論争」を事例に、美術の発達史に則った理解よりも個性や人格を重視する美術受容が重視されたのは、大正時代に生じた教養主義が影響しているからだとして分析している。富澤成實『『白樺』の美術運動と大正という時代——絵画の約束論争を中心に』『明治大学図書館紀要』3巻（1999）：181-182。

²⁴ S、M「編輯記事」『白樺』1巻8号（1910）：233。

²⁵ 柳宗悦「革命の畫家」（1912）『柳宗悦全集第1巻』506。

²⁶ 古谷可由「西洋美術受容における「白樺」の果たした役割」『白樺派の愛した美術——『白樺』誕生100年』（読売新聞大阪本社、2009）150。

はすでに写実からの脱却がはじまっていたことを示している²⁷。「未完」の「表現」は大正時代を代表する美術傾向となっており、『白樺』において美術家の個性とその表現に重きがおかれたのも、明治時代の写実的な芸術表現から逸脱しようとする内発的な動機が、同時代の芸術家に共通する課題となっていたからと考えられる。そして、白樺の同人たちにおいても、非写実的に自己を表現することへの熱意が共有されていた。

芸術家の個性を重視した西洋美術の作品受容は、複製画を中心とした受容形態とも関係している。武者小路は「一枚の本物を見るよりも三四十枚の写真版を見る方が強い暗示を与えられるのは事実である」と述べている²⁸。さらに武者小路は、ファン・ゴッホの作品の実物は素描しか見たことがないが、ファン・ゴッホの絵画作品を「調子があってリズムがない」、「興奮があって充実がない」、「擬化している」といった批判には、ファン・ゴッホ絵画の実物作品を見たことがなくても反論することが可能であり、実際に実物の作品を見たとしてもファン・ゴッホに対する自分の考えは変わらず、「自分はゴッホを尊敬し、ゴッホに力を感じ」るだろうとも述べている²⁹。武者小路の言葉から、美術作品の受容や美術作家の語りにおいて、実物の鑑賞は必須ではないと考えられていたことがわかる。西村修子は美術作家とは異なり文学者は実物からしか享受することのできない筆致や質感に注目する必要はないため、白樺派の同人たちが求めた「文学的な志向」には作品そのものの生々しさを抑えた写真複製画の方が適していたのではないかと分析している³⁰。このような鑑賞態度に対して、柳宗悦は雑誌『白樺』の挿絵において紹介された西洋美術の絵画や彫刻の理解を振り返り、白樺時代には作品を「見る」のではなく「観念的」に理解することが多かったと述べている³¹。

雑誌『白樺』は必ずしも西欧の美術史家や美術批評家に沿ったものではなかった。写実から非写実へ、自然から非自然へという美術傾向の変化に合わせて、客観的な表現から主観的な表現へと重心が変化している様子は『白樺』においても確認できる。しかし、『白樺』では芸術家の内面や精神活動を過分に重視する傾向にあったことから、物理的な「作品」

²⁷ 田中淳「序論「おわり」と「はじまり」——夏目漱石「文展と芸術」をめぐって」東京文化財研究所編『大正期美術展覧会の研究』（中央公論美術出版、2005）参照。

²⁸ 武者小路実篤「個性についての雑感」『白樺』3巻10号（1912）：55。

²⁹ 無車「編輯室にて」『白樺』5巻8号（1914）：104。

³⁰ 西村修子「美術雑誌としての『白樺』にみる西洋美術意識」『東アジア研究』7号（2009）：147。

³¹ 柳宗悦「『白樺』と『工芸』」（1939）『柳宗悦全集著作篇第9巻 工芸文化』（筑摩書房、1980）185。

を制作することが美術家のゴールとはみなされていない。作品そのものの鑑賞よりも、芸術家の内面の探索を重視した白樺派の西欧美術理解においては、実物の作品を直に鑑賞することは必要不可欠な要素ではなかった。

第2節 非自然主義傾向におけるプリミティヴィズムとの距離

本節では、美術批評家のロジャー・フライによって企画された展覧会「マネとポスト印象派の画家たち」(1910年11月8日から1911年1月15日)³²、ジャーナリストで編集者のチャールズ・ルイス・ハインド(1862-1927)の著書「ポスト印象派の画家たち」(1911)³³、柳宗悦による論考「革命の画家」(1912)から、白樺派におけるポスト印象派を経由したプリミティヴィズムについて考察する。結論からいうと、白樺派におけるポスト印象派理解においては人格主義が貫かれ、フライやハインドのポスト印象派論にみられるプリミティヴィズム的思考からの影響は少ない。特に、時代や地域の異なる美術作品に共通するものとしてフォームを捉え、「プリミティヴ・アート」を西洋美術の文脈上に乗せたフライの視点に、白樺派の人々はほとんど関心を示していない。白樺派において「プリミティヴ・アート」への関心やプリミティヴィズムへの萌芽が生じなかった要因を、人格主義に基づく芸術理解から検証する。

2-1 「マネとポスト印象派の画家たち」展(1910)

「マネとポスト印象派の画家たち」展はフライの企画によって、1910年にロンドンのグラフトンギャラリーで開催された³⁴。フライはこの展覧会で「ポスト印象派の画家たち」という用語を初めて使用し³⁵、評価の定まっていなかった印象派以降の画家たち、セザンヌ、ゴーガン、ファン・ゴッホ、マティスなどの非写実的で非自然主義的な絵画を印象派

³² Grafton Galleries, London, *Manet and the Post-Impressionists*, (London: Ballantyne, 1910).

³³ Kikuchiによるとハインドは当時 *The Studio* の編集者であった。Yuko Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Orientalism* (London: Routledge, 2004) 11, Notes 249.

³⁴ フライの伝記 *Roger Fry: A Biography* (1940) を記したヴァージニア・ウルフ (Virginia Woolf, 1882-1941) は、「マネとポスト印象派の画家たち」展をフライにとって転機となった展覧会であると述べている。Virginia Woolf, *Roger Fry: A Biography* (Oxford: Blackwell Publishers, 1995, first published 1940) 146.

³⁵ ポスト印象派という名がつけられたのは、1910年11月のグラフトン・ギャラリーでの展覧会であった。Charles Lewis Hind, *The Post Impressionists* (London: Methuen & co. Ltd., 1911) 4. 木村荘八「ジョンに就て二項」(1919)『後期印象派(上)』(洛陽堂, 1920) 201.

に続く美術史の文脈上に位置づけた³⁶。印象派とポスト印象派は既存の美に追従するのではなく、画家自身が美しいと思うものを追求したことは共通している。しかしながら、その美の方向性は異なっており、印象派は光と影を多様な色を使って表現した。ポスト印象派は光の印象ではなく、モノから喚起される感情を描くことを重視し、自然への態度はより自立的で反抗的だった³⁷。この展覧会以前のイギリスではポスト印象派への関心が低かったことから、鑑賞者たちにとって極めて斬新な展覧会となった³⁸。伝統的で慣習的な美の在り方にこだわらない非自然主義的傾向と絵画の主観化の流れはイギリスにおいてすぐに受け入れられたわけではなく、大半の人が西欧の視覚芸術におけるカノンを破壊する試みであると捉え、専門家からの評判も低く、展覧会評も芳しくない結果となった³⁹。フライがポスト印象派を理解しようとした動機には詩的あるいは物語的に絵画を解釈しようとする伝統的な姿勢への反発があったことを考慮すると⁴⁰、市民の拒否反応はフライの狙いが伝わったことの裏返しと言えるのかもしれない。

さらに、慣習的で伝統的な美術作品としての写実的あるいは詩的な表現を乗り越えるものとして、フライはいわゆる「プリミティヴ・アート」に関心を向けていた。フライは「マネとポスト印象派の画家たち」展と同年に非西欧圏の美術に関する論文「ブッシュマンの絵画」と「ニグロ彫刻」を発表している。フライのポスト印象派への関心はアフリカの絵画や彫刻への関心と同時に進行しており⁴¹、このような関心と期待はフライだけではなく当時の美術界にも広く共有されていた。既存の美とは異なるという点においてアフリカやアジアの非西欧圏の美術とポスト印象派の美術は共通しており、非西欧圏の美術の考察がポスト印象派の理解と評価の下地を作ったと考えられる⁴²。視覚の様式には人類の美的創造性が秘められているというフライの考えは近代美術におけるプリミティヴィズムに通底

³⁶ 大久保「プリミティヴィズム前史」339.

³⁷ Hind, *The Post Impressionists*, 8.

³⁸ “England of course, until the recent exhibition at the Grafton Galleries, was indifferent to the Post impressionists.” (41), “In a word it is a novelty to England.” (1), Hind, *The Post Impressionists*.

³⁹ Rachel Teukolsky, *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetic*, (New York: Oxford University Press, 2009) 196.

⁴⁰ Woolf, *Roger Fry*, 147.

⁴¹ フライは1910年に『バーリントン・マガジン』で「ブッシュマンの絵画」と「ニグロ彫刻」を発表した。これら二つの論文は1920年に出版された『ビジョンとデザイン』にも収録されており、フライにとって重要であったと考えられる。Marian Torgovinick, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives* (Chicago: University of Chicago Press, 1989) 86-87.

⁴² Teukolsky, *The Literate Eye*, 第5章参照.

するもので、1984年にMoMAで開催された「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展まで続く視点となった⁴³。

では「マネとポスト印象派の画家たち」展は白樺派の人々にどのように受け取られていたのか、雑誌『白樺』に掲載された記事を中心に確認する。柳は「革命の畫家」で、1910年にロンドンで開催された「マネとポスト印象派の画家たち」展を通して、フライによるポスト印象派の評価とポスト印象派の作品に対する世間の反応を知ったと書いている⁴⁴。グラフトンギャラリーで「第2回ポスト印象派の画家たち」展（1912年10月5日から12月31日）が開催されていることにも触れており、白樺の同人たちが同時期のイギリスでの動向に着目していた様子がわかる⁴⁵。続いて1912年11月号の付録「ゴッホ号」では、ファン・ゴッホを知るための推薦図書として「マネとポスト印象派の画家たち」展の目録を挙げている。柳は、展覧会目録の序文は無署名ではあるものの「秀れた評論で後印象派の意義、価値、位置」を最も簡潔に説明していると評価した⁴⁶。そして、ポスト印象派を最もよく理解するイギリス人評論家としてフライを紹介し、彼のポスト印象派論「ポスト印象派の画家たちについて」（1911）をポスト印象派について簡潔に書いた論文として挙げている⁴⁷。翌年、柳が「マネとポスト印象派の画家たち」展覧会目録の序文を日本語に訳した「後印象畫家」が『白樺』（1913年1月号）に掲載された⁴⁸。柳はイギリスでのポスト

⁴³ Teukolsky, *The Literate Eye*, 194–195.

⁴⁴ 柳宗悦「革命の畫家」544.

⁴⁵ 『白樺』以外の状況を見てみると、1913年5月号の『美術新報』に、チャールズ・ジョン・ホームズの『ポスト印象派の画家たち、グラフトンギャラリー、1910–11年のための覚書』（*Notes on Post-Impressionists Painters, Grafton Galleries, 1910–11*, 「後期印象派」河野桐谷訳）が掲載された。柳はこの本について、グラフトン・ギャラリーで開催されたポスト印象派の展覧会について簡明に書いた本であると紹介している。柳宗悦「ヴァン・ゴッホに関する著書」（1912）『柳宗悦全集第1巻』578.

⁴⁶ *Ibid.*, 578. 「マネとポスト印象派の画家たち」展の展覧会目録を確認したところ、柳が述べるように、序文は無署名であった。

⁴⁷ 柳は「ヴァン・ゴッホに関する著書」の最後で、展覧会「マネとポスト印象派の画家たち」が物議をかもしもったことから、以後、ポスト印象派に関する書籍や評論の出版が増え、様々な雑誌で関連する記事が掲載されたと述べている。*Ibid.*, 530.

⁴⁸ フライの「ポスト印象派の画家たち」を柳が日本語に翻訳した「後印象畫家」は、「[翻譯] アンリ・マティスと後印象派」（1913）の一部として掲載されている。「後印象畫家」の他に、フランク・ラター（Frank Rutter, 1876–1937）の『藝術に於ける革命』の最後の一章を日本語に訳した「秋のサロン」が掲載された。ファン・ゴッホやゴーガンと比べると日本ではマティスの理解が十分でないと感じているため、「後印象畫家」と「秋のサロン」を日本語に訳したと柳は述べている。「[翻譯] アンリ・マティスと後印象派」706–716. ラターの『藝術における革命』を日本に紹介したのはバーナード・リーチだった。柳宗悦「5月19日バーナード・リーチ宛 [封筒欠、前半欠]」『柳宗悦全集第21巻上』（筑摩書房, 1989）66, 691.

印象派展の開催に前後して、1911年から1913年の間、数回にわたってこれらの展覧会について言及していることが、雑誌『白樺』の掲載記事から確認することができる。柳を含む白樺派の人々が、「マネとポスト印象派の画家たち」展がイギリスの美術界に与えたインパクトの大きさを認識していた証左だろう。しかしながら、ポスト印象派論をきっかけにフォームを中心とした評論に方向を向けたフライの動向は『白樺』誌上からは見えてこない。1913年に展覧会序文の全訳が『白樺』に掲載されたのも、日本におけるマティスの理解を促進することが目的であり、展覧会の趣旨に沿って「ポスト印象派の画家たち」を理解しようとするものではなかった。管見の限りでは、『白樺』誌上でポスト印象派論以外のフライの論考が紹介されることはなく、フォームの問題により明快に踏み込んだクライヴ・ベル（Clive Bell, 1881-1964）の「イギリスのグループ」（第2回ポスト印象派展の展覧会カタログ所収）について言及されることもなかった⁴⁹。「マネとポスト印象派の画家たち」展は、ポスト印象派を簡潔に説明し、社会的に注目を浴びた展覧会の事例として認識されるにとどまっていたと考えられる。

同時代に「マネとポスト印象派の画家たち」展に注目しながらも、柳ら白樺派の人々の関心がフォームや「プリミティヴ・アート」へと向かわなかったのは、白樺派の人々が自分たちの興味関心に合わせて欧米の情報を取捨選択し、一貫して人格主義の立場を取っていたことが大きな要因と考えられる。視覚的類比を中心とするフライの批評スタイルは、異なる時代や地域の美術作品に普遍的に共通するものがフォームであり線であると捉えることによって可能となった⁵⁰。一方、人格主義に基づく白樺派の芸術理解では作品の前に芸術家の人生と個性があり、それは唯一無二のものだった。美術鑑賞は必ずしも実物の作品を見る必要はなく、芸術家にまつわるストーリーを知ることが絵画作品の鑑賞に結びついている。美術作品へのアプローチが異なっていたことが、フォームに注目した美術批評やポスト印象派を通じた「プリミティヴ・アート」への関心が白樺派同人の間では高まら

⁴⁹ 第2回ポスト印象派展の展覧会カタログに掲載されたフライの文章（一部）を、森田亀之輔は「泰西画界新運動の経過及びキュビズム（中承前）」で紹介している。森田亀之輔は「泰西画界新運動の経過及びキュビズム（中承前）」『美術新報』（1915年5月号）日高昭二、五十殿利治監修『海外新興芸術論叢書新聞・雑誌篇第1巻』（ゆまに書房、2005）278。「イギリスのグループ」ではないが、美術におけるフォームの問題を論じたベルの『アート』（1913）は1914年の9月号と10月号の『學鐙』に、要約と解説が掲載された。無名庵主人「美學上の一新假定（クライヴ・ベル氏の『藝術』に就て）」『學鐙』9月号（1914）：1-5、「美學上の一新假定（續）（クライヴ・ベル氏の『藝術』に就て）」『學鐙』10月号（1914）：1-5。

⁵⁰ 大久保「プリミティヴィズム前史」343-344。

なかった理由と言えるだろう。

2-2 『ポスト印象派の画家たち』(1911)

ハインドの『ポスト印象派の画家たち』(1911)⁵¹は、1910年にロンドンで開催された展覧会「マネとポスト印象派の画家たち」(1910)後に執筆された一冊である。この展覧会を好意的に受け取った美術批評家の一人であるハインドは、「表現」というキーワードに基づいてポスト印象派を説明し、ポスト印象派は「表現派」と称するべきではないかと提言している⁵²。ポスト印象派の美術が「美」ではなく「表現」の問題であると説明する過程で、ハインド自身の鑑賞体験や子どもの視点に立った作品理解、聖書の一節からの比喩的説明など、鑑賞者の立場に立ったエピソードを織り交ぜている。パリに滞在していたスタイン夫妻を訪問しマティスコレクションを鑑賞した時の記述では⁵³、作品描写にイクスプラネーションマークが多用されており、マティスの実物作品を鑑賞したハインドの興奮が伝わってくる⁵⁴。ポスト印象派の画家たちの作品や人生について語るだけではなく、ハイ

⁵¹ Hind, *The Post Impressionists*, 参照。柳が「革命の畫家」(1912)を執筆した時には木村莊八による翻訳『後期印象派』(上下巻)はまだ出版されていなかったもので、「革命の畫家」(1912)の論述においては原著 *The Post Impressionists* (1911)を参照する。

1913年(初版)と1920年(第3版)にはハインドの『ポスト印象派の画家たち』(1911)とラターの『芸術における革命』(1910)の翻訳が掲載されたが、1915年(第2版)ではハインドの『ポスト印象派の画家たち』の翻訳のみが掲載された。また、初版と第3版に掲載されたハインドとラターの著書の日本語訳は、それぞれ全訳とはなっていない。ハインドからは全13節中6節、ラターからは全6節中3節を選んで翻訳したと木村は述べている。ハインドとラターの翻訳の他には、木村による美術批評が載せられている。木村莊八『後期印象派』上下(洛陽社, 1920)1-5。また、Post Impressionismの訳語として、柳は「後印象派」、木村は「後期印象派」を用いている。

⁵² “Obviously, Expressionism is a better term than Post Impressionism, that avenue of Freedom, opening out, inviting the pilgrim who is casting off the burdens of mere representation, and of tradition when it has become sapless.” Hind, *The Post Impressionists*, 5. イギリスの美術史家のベネディクト・ニコルソン(Benedict Nicolson, 1914-1978)は、ハインドは表現主義的傾向を強調することによってポスト印象派を称賛していたと指摘している。Benedict Nicolson, “Post-Impressionism and Roger Fry” *The Burlington Magazine*, (January, 1951): 14, 15.

⁵³ アメリカ・カリフォルニアの蒐集家でマティスの熱狂者として紹介されているスタイン夫妻は、「Mr. and Mrs. Michel Stein, Californians」と書かれている。ガートルード・スタイン(Gertrude Stein, 1874-1946)の兄マイケル(Michael)と妻サラ(Sarah)のことを指していると思われる。Hind, *The Post Impressionists*, 45. スタイン夫妻の名は、柳の「革命の畫家」(1912)でも登場している。スタイン夫妻はマティスの作品を多く所有するコレクターで、柳は彼らのコレクションの豊富さと徹底ぶりをマティスの芸術を凡て肯定する姿勢と記している。柳「革命の畫家」561-562.

⁵⁴ “That group of nudes in flat, house-painter’s colour, one green, one pink, one pale yellow! that abortion of the female from so grotesquely naked! those vivid streaks of paint pretending to represent a figure emerging from foliage into sunlight! that head

ンドを一人称とする臨場感あふれた個人的な鑑賞体験が描写は、作品に対する愛や共鳴、尊敬を同人や読者と雑誌を通して共有していた白樺派の人々にとって、親しみやすい文体であったことだろう。

1911年11月、白樺派の人々が心待ちにしていた『ポスト印象派の画家たち』が彼らの手元に届く。本を受け取った一人である柳宗悦は武者小路実篤や志賀直哉らとともに『ポスト印象派の画家たち』について約1週間も語りあかし⁵⁵、『白樺』同人たちにとってこの本は「騒ぎ」だったと振り返っている⁵⁶。柳は、「之は新しい本で挿畫も鮮明で記事も面白く書いてあり⁵⁷、ポスト印象派について英語で書かれた「一番大きな本」であると推薦するほど高く評価した⁵⁸。そして、「革命の畫家」(1912)執筆の土台とした⁵⁹。1912年1月号に掲載された「革命の畫家」を皮切りに、わずか1年の間にロダン、ファン・ゴッホ、ゴーガンの名が「知識のある一切の青年」たちの間に知れ渡ることになった。ポスト印象派の画家たちが広く共有されることは、日本の伝統や権威に縛られず、西欧の「西欧の発達した文化の中でも最も進歩した思想」に共鳴しえたことを意味している。このような時代に生きていることはとても「幸福」であると柳は述べている⁶⁰。また、1913年1月1日『萬朝報』の美術欄でも、1912年に『ポスト印象派の画家たち』を通してポスト印象派の作風が日本の美術界へ入ってきたことは特筆すべき現象であったと記されている⁶¹。ポスト印象派の受容は白樺派に限ったことではなく、日本国内で広く知られるところとなっていた様子がうかがえる。その後『ポスト印象派の画家たち』の一部が洋画家の木村莊八(1893-1958)によって日本語に訳され(「後期印象派に就て二項」(1914))、『後期印象派』

with the blatant smear of green shadow under the chin! that abominable bronze!" [sic] Hind, *The Post Impressionists*, 45-46.

⁵⁵ 1911年11月24日付の中島兼子宛の手紙においても柳は『ポスト印象派の画家たち』に触れている。この本を入手してからの1週間、武者小路実篤や志賀直哉らと夜遅くまで語り明かしたと記している。柳宗悦「11月24日中島兼子宛〔封筒欠〕」『柳宗悦全集第21巻上』53.

⁵⁶ 柳「革命の畫家」567.

⁵⁷ *Ibid.*, 567.

⁵⁸ 柳「ヴァン・ゴッホに関する著書」577.

⁵⁹ 柳「革命の畫家」567。「革命の畫家」と『ポスト印象派の画家たち』の間に見られる記述と構成の類似から、「革命の畫家」は「評論」というよりは「翻訳」と言っても差し支えない。田中淳「後期印象派・考——(中の一)」『美術研究』369号(1998):203.

⁶⁰ 柳「〔翻訳〕アンリ・マティスと後印象派」706.

⁶¹ 無署名「美術界」『萬朝報』1913年1月1日3面。1912年は日本画、洋画を問わず、ポスト印象派の絵画に影響を受けた作品が多く発表された年であった。田中淳「後印象派・考——1912年前後を中心に(上)」『美術研究』368号(1997):154-155.

(上下巻, 1920) の上巻に収録された⁶²。『白樺』を基点とするポスト印象派の受容は、日本におけるポスト印象は理解の一つとして次世代まで影響を与えている⁶³。

白樺派における芸術の自己完結性

白樺派の理解においては、伝統から脱却した芸術家の個性は芸術家本人の中から生じるものであり、その前後には触媒あるいは結果としての外部要素がほとんど考慮されていない⁶⁴。表現における自己完結性が高く、必然性や視覚化への関心が相対的に低いのが白樺派における美術理解の特徴だろう。柳は、アルル滞在中のファン・ゴッホが 200 枚もの絵を「畫かざるを得ずして畫き、畫く時にのみ彼の生けるを感じ」、「繪畫は實に彼そのものであった」と書いているが⁶⁵、これは人格主義的芸術の理想と言える。身体的欲求と同様に制作が生活の一部として自然にある状態は、芸術と人生や個性一致することを理想とする白樺派の芸術観を体現するものであり、その意味において制作は必要不可欠なものである。芸術家であるために作品の制作は必要だが、その芸術家を理解するために実物の作品は必ずしも必要ではないというアンビバレントなものであった。

自己完結性の高い芸術を重視する白樺派の姿勢は、『白樺』から派生した美術家集団であるフェウザン会 (1912-1913) への言及のなかにも現れている。西欧の非写実主義的、非自然主義的傾向を継承し、表現主義的な作風のフェウザン会では、『白樺』におけるポスト印象派理解と同様に、芸術家自身の制作態度が議論の中心となっていた。医者であり美術史家であった木下杢太郎 (1885-1945) はフェウザン会の岸田劉生の発言を「最近の思潮と同調」⁶⁶しているものと捉え、『美術新報』(1913年2月)に掲載された「洋画における

⁶² 木村莊八「後期印象派に就て二項」(1914)『後期印象派(上)』(洛陽堂, 1920)。

⁶³ 例えば、アーサー・ジェローム・エディの *Cubists and Post-impressionism (A. C. McClurg & Co., 1914)* の日本語版『後期印象派と立体派繪画史』(美術叢書刊行会, 1930) の翻訳者である久米正雄は、これまでに「是等謂ふ所の革命の畫家を愛慕し研究し」、翻訳にあたって『白樺』同人、高村光太郎、木村莊八から学ぶことが多かったと述べている。「革命の畫家」という言葉を用いていることから、『白樺』同人のなかでも特に柳宗悦の「革命の畫家」からの影響の大きさがうかがえる。久米正雄『後期印象派と立體派繪画史』3。

⁶⁴ 例えば、柳はファン・ゴッホへの称賛を「表現畫家中の表現畫家と云ふべき此燃ゆる人格の前に、人々は如何なる感動を受けるのであらう」と書いており、「感動を受ける」のは作品からではなく人格からであることが明記されている。また、続く文章のなかにおいても具体的な作品名は記入されていない。柳「革命の畫家」553-557。

⁶⁵ 柳「革命の畫家」555。

⁶⁶ 木下杢太郎「洋画における非自然主義的傾向(上)」(1913)『海外新興芸術論叢書新聞・雑誌篇第1巻』日高昭二、五十殿利治監修(ゆまに書房, 2005) 95。

非自然主義的傾向（上）」の中で以下のように述べている。

読者は之によりて何となく緊張したる心情の存在を推量することが出来たが、其言ふ所の内容を檢めると索然たるものがあつた。「自分の心の要求」或は「自己の内生命の向上」或は「本氣になって自然又は人生を見つめる」と云ふやうな文句は氏の常套であつたが、それが芸術の製作にどふ云ふ風に働くものであるかと云ふ、第三者の切に知らんと欲する所は終に不明のまゝに止まつたからである。氏は畫家として、敢えてそれ以上追究する必要が無いかも知れぬが、予等第三者の望むところはその「心」と自然と、而して芸術品とどのやうに關係してゐるかといふ問題の解釋であつた⁶⁷。

木下の指摘は鑑賞者としての「第三者」の立場から、繪畫を「解釈」したいという欲求に基づいて發言されたものである。1913年6月に發表された「洋画における非自然主義的傾向（下）」では、表現派の作品を鑑賞者がどのように鑑賞するのかという点にも触れ、画家、作品、鑑賞者の三者からなる動的で未完の芸術空間のあり方を述べている⁶⁸。論文全体のまとめとして、木下は、芸術は「生動」であるという定義を述べている。木下は美術作品を生きたものとして捉えることで美術をめぐるコミュニケーションの可能性を提示しており、白樺派の主観的な芸術理解とは異なる観点であつた。

木下の「洋画における非自然主義的傾向（下）」（1913）の前提になつてゐるのが、『白樺』初期時代を代表する芸術議論となつた「繪畫の約束」論争である。この論争は、木下が書いた「画界近事」（『中央公論』1911年6月）をきっかけに始まつた。1911年4月に開催された山脇信徳の個展を鑑賞した木下は、画家の内面を表現するにあつて「技術」があればより良く、「繪畫の約束」に則つて描くことによって鑑賞者に理解できるような作品を作るべきではないかと提言した⁶⁹。その後、山脇が『白樺』（1911年9月）で人格主

⁶⁷ 木下「洋画における非自然主義的傾向（上）」 95.

⁶⁸ 「即ち此際觀者は會畫を表面から、自分の前に立つてゐる對象として見るのではなく、裏から作者のする丈の心理活動を経験し直しながら、動的に此會を感じるのである。即ち會畫に完成と云ふことがない。昔の意味での纏まりと云ふことがない。此に於いて會畫は靜的から動的になり、客觀的から主觀的になり、且空間的から時間的に移るの傾向を現はし來つたのである。」木下柰太郎「洋画における非自然主義的傾向（下）」（1913）『海外新興芸術論叢書新聞・雑誌篇第1巻』10-107.

⁶⁹ 木下柰太郎「画界近事」『中央公論』（1911年6月）：144.

義をとる制作者としての意見を掲載し、それに対する木下の反論が『白樺』(1911年11月)に掲載された。同号の「六号雑記」には武者小路が山脇を擁護する趣旨の反論を記したことで議論は三者間へと拡大した。絵画における自己の表現と技術そして社会性に関するこの議論は1912年2月号まで続けられた。柳の「革命の畫家」の執筆と「絵画の約束」論争が時期的に重なることから、「革命の畫家」はポスト印象派論としてだけではなく「絵画の約束」論争に対する柳からの援護と捉えることもできる⁷⁰。柳はマティスの芸術を「新なる力の許に一切の約束を打破して、人生そのものの事実を投げ出せる芸術である」と評価しているが⁷¹、敢えて「約束」という言葉を使用することによって武者小路への支援を柳は示したのだと北澤憲昭は指摘している⁷²。「革命の畫家」では、画家の内面における活動に重点がおかれ、モチーフと画家あるいは絵画と鑑賞者の間に生じるコミュニケーションに対して関心が寄せられなかった背景には、「絵画の約束」に関する議論があることは留意すべきだろう。

五十殿利治は「絵画の約束」論争を繰り広げた山脇、武者小路、木下のうち「だれも公衆を積極的に評価していなかった」にも関わらず、議論の中で「公衆」に触れざるを得なかった事実が重要であると指摘している⁷³。美術鑑賞者としての「美術大衆」の出現は、文学における読者や政治の場における大衆とも異なった時空において生じており、江戸時代までの「美術」の鑑賞とは異なり、欧米的な「美術」の鑑賞スタイルと「美術大衆」の再編成は極めて近代的な出来事として表出する⁷⁴。明治時代以降、西洋的な美術制度が日本国内で整えられていくなかで、1889(明治22)年に開催された明治美術会の第1回展覧会あたりから「中等以上の鑑賞者層」ができてきた。そして、明治30年(1897)代に『美術評論』、『美術新報』、『みづゑ』、『光風』、『スケッチ』などが創刊されはじめ、こうした

⁷⁰ 柳宗悦の「革命の畫家」(1911)が掲載された『白樺』3巻1号にも「絵画の約束」論争の論考が掲載されていた。まず、木下杢太郎が武者小路実篤と山脇信徳それぞれに対する議論を書いた「御返事二通」(147-156)、続いて武者小路実篤が記した「杢太郎君に」(156)が掲載された。次号では山脇信徳が木下杢太郎へ「お答へ」をすると予告されている。正「編輯室にて」『白樺』3巻1号(1911):158.

⁷¹ 柳「革命の畫家」561.

⁷² 北澤憲昭『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』(岩波書店,1993)155.稲賀繁美は柳の「革命の畫家」は「絵画の約束論争」に対するプロパガンダであったとして指摘している。稲賀繁美『『白樺』と造形美術:再考——セザンヌ“理解”を中心に』『比較文学』38号(1995):89.

⁷³ 五十殿利治『観衆の成立——美術展・美術雑誌・美術史』(東京大学出版会,2008)95.

⁷⁴ *Ibid.*, 10-12.

美術雑誌が新たな観衆を生み出し、洋画の安定した受容に繋がった⁷⁵。五十殿は1907（明治40）年に始まった文部省美術展覧会（文展）が「美術が公衆に開かれた、つまり社会的な事業として把握されるようになるために大きな役割を果たしたと述べている。そして、1910年には高村光太郎が雑誌『文章世界』に「美術展覧会见物に就いての注意」を掲載し、西欧（主にパリ）における美術鑑賞を例示しながら、展覧会を通じた美術鑑賞の「極意」を紹介している。高村の記事は、美術の鑑賞が専門家だけのものではなく、大衆にも公的に開かれつつあったことを示しており、その波紋をもたらしたのが文展であった⁷⁶。新しい視覚表象としての洋画の「約束事」が十分に周知されていなかった明治時代前半には、「美術」の鑑賞者は雑多な群衆であったが、学校、展覧会、雑誌など制度やメディアが整うに従って、観衆層にも変化が生じていた。

木下が美術を享受する者としての立場から美術作品と社会の接続を問いかけ、「絵画の約束」論争が繰り広げられた1911（明治45）年から1912（大正元）年当時の日本は、美術展覧会とそれを受容する「美術大衆」を巡る社会的な変遷の只中にあった。「美術大衆」の成立の問題は本論文の趣旨を超えるためこれ以上の議論は別の機会に譲るが、「美術大衆」としての鑑賞者が社会的に形成途上であったことが、作品を巡る一連のコミュニケーションの範囲を狭め、自己完結的な芸術家の個性に焦点を当てた議論と芸術家（やその作品）を相対化する視点の欠如を『白樺』に許した背景となっている⁷⁷。そして、白樺派の理想的な芸術家を孤高の存在として捉えることで、結果的にポスト印象派の芸術と「プリミティブ・アート」を関連づけながら論じたフライやハインドの視点には関心が向けられなかったと考えられる。

2-3 『白樺』にみる「プリミティブ・アート」への関心のその後

1912年のポスト印象派受容は、人格主義的な芸術理解をサポートするものとして機能する一端があった。ポスト印象派理解に「プリミティブ・アート」を関連づけようとする

⁷⁵ 「中等以上の観衆層」ができることは、洋画の社会的地位を向上させた一方で「スノビズムの危機」にもさらされることになった。金子一夫「洋画の観衆とその周辺」『日本洋画商史』（日本洋画商協同組合、1994）136-137, 142-143.

⁷⁶ 五十殿『観衆の成立』13-17.

⁷⁷ 先に事例として取り上げたフェウザン会の展覧会が12月に開催されたこともあった事実から、「およそ観衆の存在など眼中にない会の運営は、劉生によってこそ可能であった」と、五十殿は指摘している。五十殿利治『日本のアヴァンギャルド芸術——〈マヴォ〉とその時代』（青土社、2001）11.

姿勢はほとんど見受けられなかった。しかし、1913年以降、「プリミティヴ・アート」に言及する記事が全くなかったわけではない。

古代エジプト美術の挿絵解説（1913）

1913年1月の『白樺』に柳宗悦の「〔翻譯〕アンリ・マティスと後印象派」が掲載された。「マネとポスト印象派の画家たち」展のカタログ序文「ポスト印象派の画家たち」の邦訳「後印象畫家」とフランク・ラターの『芸術における革命』の最後の一章を日本語に訳した「秋のサロン」が「アンリ・マティスと後印象派」にまとめられている。「後印象畫家」では原文にあるとおり、ゴーガンのタヒチ滞在とマティスにおける「元始藝術」との関係が日本語に訳されている⁷⁸。続く2月号にはゴーガンやマティスに関連づけられた、古代エジプト美術の挿絵6枚が掲載された。掲載した古代エジプト美術の解説を執筆した「記者」によると白樺派の人々は、ゴーガンやマティスなどを通して「古代の藝術を見る眼」が開け、純朴で子どものような心をもち、単純化によってできる限りの効果を得ようとする表現に意義を見出しているという。「記者」は、今回はエジプト美術から作品を選んだが、ギリシャ、インド、アッシリアなどの古代美術もまた「素朴な統一ある生命そのもの」であると述べている⁷⁹。続いて、オーギュスト・ロダンの「古藝術への教へ」が引用されている。ロダンによると、「古藝術は生命そのもの」であり、自然の観察に卓越していた「古代人の人々」は、その中から「主要なもの」を見極める力をもっていた。彼等は単純化することがどれほど人々に力を及ぼすのかということを知っていたため、「古藝術」の「純一」と「単純」は「非常な力」持っている⁸⁰。単純化された表現を一つにまとめる「綜合」の力が、ポスト印象派と共通する特徴であると「譯者」は補足している⁸¹。挿絵に添えられた短い説明ではあるが、単純化や抽象化に注目し、古代と近代に共通する美的要素を見出そうとする姿勢が示されている。

「古代エジプト美術の挿絵解説」は無署名の解説ではあるが、白樺派を通じたポスト印象派受容の過程で、白樺派の人々の中にも「プリミティヴ・アート」に関心を持つ人がい

⁷⁸ マティス絵画の非写実的な傾向は「元始、否恐らく野民の芸術に歸らんとする」もので、この手法はいわば「逆戻りの運動」である。柳宗悦「〔翻譯〕アンリ・マティスと後印象派」『柳宗悦全集第1巻』711。

⁷⁹ 記者「挿畫に就て」『白樺』4巻2号（1913）：119。

⁸⁰ *Ibid.*, 119-120。

⁸¹ 「挿畫に就て」の署名は「記者」のみであるが、ロダンの「古藝術への教へ」中に「譯者」の補足が記入されている。*Ibid.*, 119-120。

たことを示している。そして、近代美術の抽象化と単純化傾向の文脈から「プリミティヴ・アート」を理解しようとした一例となっている。しかしながらこのような視点は少数にとどまり、対象のエッセンスを抽象化と単純化によって視覚的に表現することや「プリミティヴ」と称される時代や地域の作品と近代美術に共通する美的要素の探求は、『白樺』における議論の中心にはなっていない。『白樺』の終刊まで、自我と個性を表現する「革命の畫家」像が繰り返し登場している⁸²。

“The Art of Bernard Leach” (1914)

バーナード・リーチ (Bernard Leach, 1887-1979) は 1909 年に日本に移住してから 1920 年にイギリスに帰国するまで、白樺派の人々と交流を深めている⁸³。『白樺』の表紙制作、文章の寄稿、個展の開催などを通して、リーチは白樺派の活動に貢献していた。リーチは 1914 年 10 月に東京で個展を開催しており、柳はリーチに関する初めての論文 “The Art of Bernard Leach” (1914) を執筆した。リーチの芸術的性質がゴシック的なものにあることを指摘したこの論文は、リーチの芸術的特徴をいち早く見抜いたものとして位置付けられている⁸⁴。

柳は、西欧の美術には「完全な美」を表現するギリシャ精神と、「蔭の力を主張」し「情熱に向かって流れる」ゴシック精神の二つの流れがあり、リーチの芸術は後者に属すると位置づける⁸⁵。そして、このゴシック精神をもつリーチの作品が近代の複雑性と仮面を捨てて、原始の単純性とむき出しな状態へと回帰しようとする試みにおいて、過度に象徴的で単純で装飾的な「プリミティヴ・アート」と類するものであると分析している。

⁸² 古谷「西洋美術受容における「白樺」の果たした役割」151.

⁸³ 柳は生涯にわたってリーチと交流を深めているが、親しくなったきっかけは「第1回の白樺主催展版畫展覽会」にリーチが何回も足を運んでいたからと回想している。柳宗悦「リーチ」(1914)『柳宗悦全集第14巻』(筑摩書房, 1982) 78.

⁸⁴ 柳宗悦の“The Art of Bernard Leach”は1914年10月の*The Far East*に掲載され、1914年11月の『白樺』に転載された。橋詰光春による日本語版は式場隆三郎編『バーナード・リーチ』(建設社, 1934)に掲載されている。水尾比呂志「解題」『柳宗悦全集第14巻』709.

⁸⁵ ゴシック精神につらなる芸術家として、ミケランジェロ (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni, 1475-1564)、ウィリアム・ブレイク (William Blake, 1757-1827)、オーギュスト・ロダン (Auguste Rodin, 1840-1917)、オーガスタス・ジョン (Augustus John, 1878-1961) がいると柳は追記している。柳宗悦 “The Art of Bernard Leach” 橋詰光春訳〔日本語譯〕バーナード・リーチの藝術』『柳宗悦全集第14巻』72.

Thus the art of Mr. Leach is not that of explanation, but of significance, ... the way it takes it not indication, but implication; what it indicates is not definite but suggestive. It is a fact that all primitive art is extremely symbolic, simple and decorative, and Mr. Leach attempts to go back to the primitive idea through the medium of his new consciousness. He is trying to throw aside the complexity and mask of this modern age and to go back to the simplicity and nakedness of the primitive, to depict the energy of life in his productions...⁸⁶

柳は「プリミティヴ・アート」とリーチの作品に共通するものがあることを説明するために、ゴシック様式の聖堂を描いたエッチング作品を例として挙げている。リーチはゴシック様式からインスピレーションとイマジネーションを得て、それをエッチングで表現した。柳は、線はモチーフの姿形を表現するだけでなく、制作者の内なる眼を視覚化するものと捉えていた⁸⁷。柳は、線と色（陰影含む）で制作者のビジョンを表現するという点において、「プリミティヴ・アート」の単純性を重ねていたと言えるだろう。

プリミティヴなものは単純で装飾的であるために非写実的な広がりを持ち、プリミティヴなものとの繋がりには東洋の工芸へと接触する。柳は、リーチにおける想像的芸術観は、理性と科学を中心とする西欧文化圏においては例外的に想像的資質をもつウィリアム・ブレイクと、想像的思考を多く含む東洋美術からの影響が強いと考えた⁸⁸。東洋滞在を通じたリーチの変化を説明するなかで、柳は「primitive」という用語と概念を肯定的かつ積極的に用いている。リーチの作風における装飾的な部分は、中国、韓国、日本の「primitive folk art」に対する愛と彼自身の芸術家としての素質が会うことによって生まれたと柳は指摘している⁸⁹。中国、韓国、日本の「folk art」を「primitive」の対象に含め、影響関係を説明する言葉として「primitive」を用いることで、世界中の美術や工芸を比較の対象として文脈上にあげている。この点を考察するにあたって、ベルの『アート』における「プリミティヴ・アート」の記述が示唆的である。ベルは「美的感情」を喚起する全ての芸術に共通する一つの資質として、線や色の組み合わせによって作られるシグニフィカント。

⁸⁶ 柳宗悦 “The Art of Bernard Leach” (1914) 『柳宗悦全集第 14 巻』 64.

⁸⁷ 柳 “The Art of Bernard Leach” 65-66.

⁸⁸ *Ibid.*, 65-66.

⁸⁹ リーチはまず静的なファンタジー “static fantasy” の状態にいたが、ダイナミックなイマジネーション “dynamic imagination” へ変化しつつある。 *Ibid.*, 66-68.

フォームがあると提示した⁹⁰。そして、「プリミティヴ・アート」にもシグニフィカント・フォームを持つものがあり、その「プリミティヴ・アート」の中には日本の工芸が含まれていた⁹¹。リーチの芸術は「not that of explanation, but of significance」であるという柳の主張を含め、“The Art of Bernard Leach”にはベルによるシグニフィカント・フォームの説明を想起させる論述が散見される。柳におけるベルの影響の強さは不確かであるが、同時代のイギリスにおける「primitive art」の使用に影響を受けた可能性は十分考えられる。リーチにおける東洋の影響をオリエンタルではなくプリミティヴと称されるものとして焦点をあてることによって、西洋と東洋を並列させることが可能となる。柳は、リーチにおける西洋と東洋の複合的な関係性を「プリミティヴ」という言葉で補っていたと考えられる。柳とリーチの交流は生涯にわたっており、1914年以降も柳はリーチに関する論考を発表している。リーチの芸術にはゴシックの流れがあり、ブレイクと東洋からの影響が強いという柳の考えは変わらないが、「primitive」という単語を用いる説明はなくなっていく。「primitive」を用いる論述が一時的なものであるとすると、“The Art of Bernard Leach” 1914年は柳において「primitive」なものへの志向が高まっていた時期であると考えられる。

柳が文学者や美術家と交流する中でポスト印象派からヨーロッパの美術を遡り、非近代的な多様なものを多く含み得るプリミティヴなものへと導かれ、東洋の美術や思想へと回帰した経緯は、濱田庄司(1949-1978)による柳の紹介文においても簡潔に示されている。

When Soetsu Yanagi was young, he immersed himself in Christian mysticism. At that stage he wrote a long book on William Blake and published a Japanese magazine called Blake and Whitman. Later, together with his literary and painter friends, he entered the world of Post-Impressionism, Impressionism, and so back over centuries of European art to the Renaissance and to the Primitives.

⁹⁰ 「美的感情」を喚起しない、説明的な視覚芸術として、未来派やイギリスのロイヤルアカデミーのスタイルが例示されている。これらの表現は「美的感情」を引き出す表現ではなく、情報や概念を伝えるものとなっている。Bell, *Art*, 6-8, 20.

⁹¹ ベルはシグニフィカント・フォームをもつ「プリミティヴ・アート」の例として、シュメールの彫刻、古代エジプト美術、古代ギリシャ美術、中国の魏と唐時代の美術、初期日本の美術（特に1910年にロンドンのシェパード・ブッシュで開催された展覧会で見た木彫の仏像）、ビザンチン美術、プレ・コロンビアの中央・南アメリカ美術を挙げている。Ibid., 22-23.

That took him gradually back to his own East, especially to Korean art and to Japanese folk art, which he may be truly said to have discovered. This was not an intellectual and systematic process with him, but one of intuition dictated by an extraordinary visual perception of truth⁹².

第2節で事例としてあげてきた1912年から1914年までの柳の動向は、濱田が説明するところのちょうど東洋への回帰へと続く過程にあると言える。1914年に記した“The Art of Bernard Leach”では、ヨーロッパの「ゴシック的精神」と中国、朝鮮、日本の工芸の間に共通する質を見出すことで、異なる時代と領域に属するモノを「primitive」という言葉で繋いでいる。また、朝鮮の小学校に教師として勤め、朝鮮工芸に詳しい浅川伯教(1884-1964)と出会うのも1914年のことである。中島兼子と結婚し、千葉・我孫子に引っ越していた柳を訪ねた浅川が、李朝染付秋草文面取壺と呼ばれている朝鮮の陶磁器をお土産として持参した。この陶磁器との出会いが柳を朝鮮へと導いたと言う⁹³。柳は1916年に初めて朝鮮を訪れ、以後、朝鮮の工芸文化に目覚め民芸へと向かうことを考えると、1914年は濱田の記述でいうところの“the Primitives”から東洋のものへと移行する過渡期であったと言えるだろう。プリミティヴなものへの関心はポスト印象派受容とイギリスにおける広義の「primitive art」の定義を踏まえることによって、「primitive」な東洋への眼差しが開かれている。しかしながら東洋を肯定的な意味で「プリミティヴ」であると称するのは部分的で、「原始」への意識は「民族」の影となっていく。(柳宗悦と民芸運動については第3章で論じる。)

2-4 「泰西画界新運動の経過及びキュビズム——附り其批評」(1915)

『白樺』以外の美術批評や論文に目を向けてみると、美術史家の森田亀之輔(1883-1966)が「泰西画界新運動の経過及びキュビズム——附り其批評」(1915)において、印象派以降の美術を「原始」という言葉を用いて論じている。森田は、『美術新報』に6回にわたって連載された「泰西画界新運動の経過及びキュビズム」において、ポスト印象派、フォーヴィズム、未来派、構成主義など、印象派以後に出現した美術運動の特徴を各運動

⁹² Shoji Hamada, “Yanagi and Leach” in *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty* (Tokyo: Kodansha International, 1972; 1978) 参照.

⁹³ 水尾比呂志『評伝 柳宗悦』(筑摩書房, 1992) 55.

の比較を通して分析している。森田はポスト印象派を論じるにあたって、セザンヌ、ファン・ゴッホ、ゴーガン、マティスを事例に挙げ、これらの画家たちの共通点は、「描寫を目的とせず、表現に重きを措いた點」や「物の形の^{シンプリフিকেーション}單純化」と新意義を有する色彩の使用とが二大特色」であり、ポスト印象派の特徴であると述べている⁹⁴。さらに森田は、イギリスにおいて開催された第2回ポスト印象派展の展覧会目録に掲載されたフライの文章の一部を翻訳して引用し、ポスト印象派の非写実的な表現を説明している。

此等の畫家は、結局實際現象の希薄な反映たり得るに過ぎぬが如きものを提供せんと努力しているのではない。一の新しき又確固たる實在の確信を惹起せんと努力してゐるのである。彼等は形を模倣しやうとはしない。形を創造せんと企てる。生を模倣するのではなく、生と同價値のものを見出さうとしてゐる。即ち私の言ふ意味は、彼等の明快なる理論的構造と、密接に連結せる質の統一とにより、我々の無關心な又瞑想的な創造に對して、實際生活の諸物象が我々の實際的活動に訴ふると同様の活氣を以て訴ふべき形象を作らんとするのが彼等の望みであるといふことなのだ⁹⁵。

フライの文章の中でも対象の形象化に関する箇所が選択されていることは、森田が表現の視覚化に関心を持っていたことを示している。フライの引用を受けて森田は、ポスト印象派で試みられているのは、事物の「肖像を描」いたり、「寫し現はすのではな」く、「樹木や人間と同等な一實在を創造する」ことであると解説している⁹⁶。「人生と藝術とが一體」となることを理想とする「革命の畫家」における柳の記述と比較すると⁹⁷、森田と柳では作品と芸術家の理想的な関係性に違いがあることがわかる。芸術家が「創造」者であるという前提は同じであるが、森田におけるポスト印象派の作品はモチーフがそのものらしくある点において非写実的で非自然主義的傾向の創造性が見出され、柳においては描かれたものが芸術家自身であるような表現に芸術的価値が見出されている。森田においてもポス

⁹⁴ 森田亀之輔「泰西画界新運動の経過及びキュビズム（中承前）」『美術新報』（1915年5月号）日高昭二、五十殿利治監修『海外新興芸術論叢書新聞・雑誌篇第1巻』（ゆまに書房, 2005）278.

⁹⁵ 第2回ポスト印象派展覧会目録に記されたロジャー・フライの記述の一部を、森田が翻訳している。*Ibid.*, 278. その他にフランク・ラターやクライヴ・ベルの著述も日本語訳した上で引用されている。

⁹⁶ 森田「泰西画界新運動の経過及びキュビズム（中承前）」278-279.

⁹⁷ 柳「革命の畫家」561.

ト印象派を代表する 4 人の画家たちの際立った個性が無視されているわけではないが⁹⁸、白樺派の人々よりも、主観や感性を視覚的に「作品」として「創造」という美術家の制作プロセスに注目していることがわかる。

美術作品を「創造」という森田の視点は、対象をどのように画面上において表象するのかという問題に続いている。ピカソやカンディンスキーも含めポスト印象派以後の非写実的な画風の作家たちを、「新運動の画家」という大枠に位置づけた上で、森田はポスト印象派を「新原始人」、フォーヴィズムと未来派を「現代人」と定義し、混乱されがちな三者を二つに分類して差異を説明している。ポスト印象派は主観的な絵画表現を試みたが、その表現においては抽象的な形体を用いていない。ポスト印象派の具体的なモチーフを通じた表象の前提には、森田によれば「自然を畫者が内部要求に適應させて描出する」⁹⁹姿勢があり、それは「モディフィケーション變態」¹⁰⁰と言える作業であると森田は定義している。したがって、自然の形体を表現の前提とするかどうかという点が、「新原始人」（ポスト印象派）と「現代人」（キュビズム、未来派）との差として提示されている。「自然を畫者が内部要求に適應させて描出する」という手法は古代からすでに始められていた手法であり、この意味においてポスト印象派の手法は「原始人」的であると言える。古代の画家が「無意識に自然の主観化」を行っていたのに対して、ポスト印象派の画家は意識的に自然の主観化を行っているところに、古代と現代の違いがある¹⁰¹。森田は、単純で素朴な先史時代の「原始人」や「原始芸術」と比較し、単なる人工物から美術における作品に変換させる地点に注目している。これは白樺派の人々には見られなかった観点である。美術作品の制作には対象を視覚的に変換する（あるいは表現する）手順が踏まれるという前提に立ち、その手法には時代や地域を超えて共通する特徴を見出すことができるという森田の視点は、広義の「プリミティヴ・アート」と非写実的な西欧芸術の比較を試みたフライのフォーマリズムと類似した問題意識を持っていると言えるのではないだろうか。

⁹⁸ 森田は、セザンヌ、ファン・ゴッホ、ゴーガン、マティスなどのポスト印象派の画家たちの独自性は常識に囚われない「美的本能」にあると考察している。したがって、芸術家になるためには、「常識や物質的な智識の爲めに、純粋な美的本能の發達を阻害されぬ様にならねばならぬ」と述べている。一方で、「馬鹿か氣狂いでなければ面白い繪が出来ぬ」というわけではなく、美的本能と同時に知も育むことが重要であるとも指摘している。森田「泰西画界新運動の経過及びキュビズム（中承前）」277, 279.

⁹⁹ *Ibid.*, 291.

¹⁰⁰ 原文に記された「モディフィケーション變態」のフリガナは印刷の粗さから判別が難しいが、「モディフィケーション Modification」という英単語を当てていると思われる。*Ibid.*, 290.

¹⁰¹ *Ibid.*, 291.

第2節では雑誌『白樺』を通じた西洋美術の受容から、イギリスを介したプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の受容について考察した。雑誌『白樺』の同人たちは「マネとポスト印象派の画家たち」展をきっかけに、ファン・ゴッホやゴーガンなどポスト印象派と呼ばれた画家たちの受容を加速させた。フライ、ハインド、ラター、グラーフエなどの美術評論家と美術史家らの論考から、イギリスやドイツにおけるポスト印象派論に触れていた¹⁰²。しかしながら方法論としての影響は大きくなく、ポスト印象派と「プリミティヴ・アート」の議論を経てフォーマリズムへと向かったフライやベルの議論とは異なり、白樺の同人たちは人格主義を土台とする観点を保持し続けた。実物の芸術作品を視覚的に鑑賞するという視点に疎く、芸術家の人格に対する観念的あるいは文学的な思索が先行する傾向は、文芸雑誌として始まった『白樺』において自然な流れであったかもしれない。これらの条件が相まって『白樺』においては、20世紀初頭の西欧の美術界を取り巻いていたプリミティヴなものへの志向や関心と隣接しながらも、「プリミティヴ・アート」への関心は脇に置かれるかたちでポスト印象派の理解と普及が進められていた。自然主義的傾向から非自然主義的傾向へという移行は西欧の美術界とも共通するが、その過程において芸術家本人の個性を白樺派の人々が重視するあまり、視覚を通して美術作品を鑑賞することが軽視され、西欧におけるプリミティヴィズムから乖離していったと考えられる。一方、多様な芸術の中に普遍的な性質を見出そうとする視点が皆無であったわけではなかった。白樺派においては柳宗悦を中心に、広義の「プリミティヴ・アート」あるいは線や色といった芸術作品を構成する基礎的な要素に注目しようとする視点も養われつつあった。この視点は柳宗悦における工芸への眼差しに引き継がれた。柳宗悦と民芸運動におけるプリミティヴィズムの力学については第3章で論じる。

¹⁰² Kikuchi は、柳の「革命の画家」はハインドの『ポスト印象派の画家たち』を土台としているが、同時にラターの『芸術における革命』（1910）やユリウス・マイヤー＝グラーフエの『モダン・アート』（1908）からの影響があることを指摘している。ラターとハインドがグラーフエの『モダン・アート』から学んでいることから、結果的に柳はドイツに影響を受けたイギリスの視点を日本に紹介することになった。そして、これらの批評家から、「ロマンティック・プリミティヴィズム」を学んだと Kikuchi は考察している。Kikuchi, *Japanese Modernisation and Mingei Theory*, 12. Kikuchi はロマンティック・プリミティヴィズムの定義を明記しているわけではないが、ゴールドウォーター『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』における「ロマンティック・プリミティヴィズム」を指していると推測される。

第3節 土方久功（1900–1977）——民族誌と美術のプリミティヴィズム

近代批判や自己批判を内包する白樺派の人格主義は、芸術家における生活への関心を高めた結果、近代の都市生活とは異なる場所での生活実践へと目を向けることになる。武者小路実篤の「新しき村」や柳宗悦の千葉県・我孫子への移住が事例としてあげられる。芸術と向き合うために都市を離れるという白樺同人たちの選択は、期せずして、近代から「遅れた」文化圏へ旅行や移住する、あるいは現地の生活を調査する芸術家を誕生させる。柳宗悦が「革命の畫家」（1912）で示した「現実に背を向けてアルカディアへ逃避した画家」という解釈はしばらくの間日本におけるゴーガン像を支配し¹⁰³、近代生活批判を土台とした「プリミティヴ」なものへの関心がゴーガンを通して『白樺』の読者と共有されていたと考えられる¹⁰⁴。第3節では白樺派における近代批判の視点に共感する美術家として土方久功（1900–1977）を取りあげ、美術、南洋群島での生活、民族学や民族誌学の融合について検証する。

「日本のゴーギャン」と呼ばれた土方久功は彫刻家、詩人、民族誌家として知られている¹⁰⁵。土方は1919年に東京美術学校彫刻科に入学し、卒業後は、合同展覧会や二科会に彫刻作品を出品するなどして彫刻家としての活動を続けていた。しかし、家庭内の混乱や彫刻家としての自立の難しさに直面していた土方は活路を見出すため、1929年に「南洋群島」のパラオ諸島へ渡った¹⁰⁶。その後、1931年にサタウル島に移住して7年間過ごし、1939年に再びパラオに戻った。太平洋戦争をきっかけに、1942年に日本に帰国したが、

¹⁰³ 廣田治子「ゴーギャン受容の様相——『白樺』から齋藤与里へ」『美術フォーラム21』23号（2011）：77。

¹⁰⁴ ゴーガンの『ノア・ノア』に刺激を受けて「原始芸術」の研究へと導かれた画家に宮武辰夫（1892–1960）がいる。宮武と彼の「原始芸術」研究及びコレクションについては第2章第4節、第5節で論じる。

¹⁰⁵ 「その経歴が世人の好奇心をひいて日本のゴーギャン扱いされたことも一再ではなく、大新聞が大きなインタビュー記事を掲載したこともある」岡谷公二「異色作家発掘南に行った男土方久功」『芸術新潮』40巻7号（1989）：108。近年の事例では、清水久夫による土方久功の評伝『土方久功正伝——日本のゴーギャンと呼ばれた男』（東宣出版、2017）のタイトルにも「日本のゴーギャン」という言葉が入っている。

¹⁰⁶ 「南洋群島」という呼称が定着したのは、第一次世界大戦後に委任統治領として日本の支配が始まってからのことである。「南洋群島」には、ミクロネシア地域の北マリアマ〔マリアナ〕、カロリン、マーシャルの島々から構成される地域や海域が含まれる。1923年に南洋協会南洋群島支部、1924年に南洋群島教育会など、「南洋群島」を冠する組織が設立され、出版においても「南洋群島」が広く使われはじめたと言う。このような状況を指して、滝沢は「南洋群島」は「日本の統治に密着した用語」と指摘している。滝沢恭司「美術家と「南洋群島」と日本近代美術と」『美術家たちの「南洋群島」』町田市立国際版画美術館、東京新聞編（東京新聞、2008）16。

同年、ボルネオ調査団に入り、日本の統治下にあった北ボルネオに 1944 年まで滞在した。土方は 10 年以上の歳月を南洋ですごした経緯を持つ稀有な美術家となった¹⁰⁷。「南洋」は土方の生涯の主題となったものの、終戦以降はミクロネシア地域を訪れることはなかった。

雑誌『白樺』を通して武者小路は「偉大な生き方をする者が、良い藝術作品をつくれる」という考えを推進し¹⁰⁸、「自己を生かす」という理想に見合う生活や生き方を提案する展開へと発展した。実際に武者小路は、1918 年に宮崎県児湯郡木城村に「新しき村」をつくることで理想的な社会や生き方の実現に向かっている。地方へ移住することによって生活に変化を与え、「自己を生かす」という理想的な生き方の実現可能性が示された。中村茂生は土方久功が夏目漱石を經由して『白樺』に出会ったことに着目し¹⁰⁹、土方において『白樺』は文学運動というよりは「自己を生かす」「ライフスタイルを提唱する運動」としての影響の方が強かったと分析している¹¹⁰。ライフスタイルを提唱する『白樺』からの影響が土方においては「南洋」渡航として現れており、土方を「孤高の白樺派」、世代的に遅れた「白樺傍系」と位置づけることができる。そして、「南洋」渡航を通して選択した「自己を生かす」方法とは、民族誌家として仕事をする事だったのではないかと中村は指摘している¹¹¹。彫刻家である土方が、「南洋群島」へ渡航してからは、島民の生活を調査する民族誌家という仕事を選んだ背景には、生きる事そのものと芸術家であることを重ねて論じた『白樺』の影響が大きいのではないかと筆者も考える。「南洋群島」に渡った土方は、民族誌家として離島民の「原始的」な生活を共にし、調査・報告することをとおして、プリミティヴなものへの志向を表出している。その一方で民族誌家としての仕事を通して得た知見や態度は、土方の作品制作の態度や技術にも影響を与えている。したがって土方のプリミテ

¹⁰⁷ 滝沢の報告によると、1920 年から 33 年（委任統治開始から国際連盟脱退まで）に 9 人、1934 年から 40 年代（日本の国際連盟脱退後から太平洋戦争開戦まで）に 38 人の美術家たちが「南洋群島」に渡っている。国際連盟脱退後に「南洋群島」への渡航が増加する理由には、船便の整備、統治体制の浸透による急速な日本化、国際情勢による「南洋群島」への一般的な関心の高さが挙げられている。しかし、多くの美術家は一時的な渡航で、土方のように長期に渡って滞在した美術家は多くなかった。 *Ibid.*, 18-19.

¹⁰⁸ 木下長宏『思想史としてのゴッホ——複製受容と想像力』（学芸書林, 1992）49.

¹⁰⁹ 1979 年『同時代』は土方久功特集号を発行しており、丸山尚一によって作成された年譜が掲載された。中村は丸山による年譜を参照し、土方久功と夏目漱石及び白樺派の接点を確認している。丸山が作成した年譜によると 1914（大正 13）年に、学習院中等科で夏目漱石が「私の個人主義」という講演を行い、これを聞いた土方は夏目の講演に感動していたという。中村茂生「土方久功素描—白樺派を後景として」『高知県立美術館研究紀要』3 号（2000）：12。丸山尚一「土方久功年譜」『同時代』34 号（1979）：188.

¹¹⁰ 中村「土方久功素描」11-13.

¹¹¹ *Ibid.*, 30.

ィヴィズムは、彫刻家と民族誌家という二つの異なる職業アイデンティティが融合することによって生成されたものである。そしてこの融合を可能にしたのが、芸術家であることを人生そのものと捉えた『白樺』の芸術観であったと考えて検証を進める。

3-1 「南」への志向——変化への期待

まず、土方久功が「南洋群島」渡航への期待を高めた要因を、土方の読書遍歴や西欧美術の受容から確認する。南方を移住先として選んだ理由は何だったのか。

「南」への志向に影響を与えたものとして最初に挙げられるのは、ポール・ゴーガンからの影響である。1891年にフランス領タヒチに向かったゴーガンは、タヒチの人々と生活を共にし、タヒチのモチーフを使って絵画作品を制作している。西欧文明から逃れるように南方へ渡り、現地のモチーフを画面上にふんだんに取り入れたゴーガンの手法は、土方と通じるところがある。ゴーガンは『白樺』でも頻繁にとりあげられ、挿絵を通して作品も紹介されていた。柳宗悦の「革命の畫家」でゴーガンは「現実に背を向けてアルカディアへ逃避した画家」として描かれ、日本におけるゴーガン像を方向付けた¹¹²。1912年の『白樺』に、ゴーガンの『ノア・ノア』が小泉鐵によって翻訳され、数回に渡って連載された。1913年には全訳版として『ノア・ノア』（洛陽堂、1913）が出版された¹¹³。ゴーガンのタヒチ滞在とその創作は日本人の美術家に広く影響を与え、小泉鐵、画家の上野山清貢、武田範芳、藤本東一良、赤松俊子らが「南洋群島」に渡った。「南洋群島」を旅行したその他の美術家においても多かれ少なかれゴーガンからの影響があったと言われている¹¹⁴。

土方の日記を確認してみると¹¹⁵、最も早くゴーガンの『ノア・ノア』が登場するのは、

¹¹² 廣田「ゴーギャン受容の様相」77.

¹¹³ 小泉鐵の翻訳はドイツ語からの重訳であり、1926年に前川堅市がフランス語から日本語へ翻訳した『ノア・ノア』（アルス社）を出版している。土方が「二度目ニ買ッタ」とさしているのは、前川が翻訳したヴァージョンであるという。岡谷公二「土方久功とポール・ゴーギャン」『パラオ——二つの人生-鬼才・中島敦と日本のゴーギャン・土方久功展』橋本善八、野田尚稔編（世田谷美術館、2009）24.

¹¹⁴ 滝沢恭司「美術家と「南洋群島」と日本近代美術と」（2008）21. 岡谷公二「土方久功とポール・ゴーギャン」24・25. 本論文ではゴーガン『ノア・ノア』の美術における影響に焦点を絞っているが、夏目漱石や芥川龍之介などにも評価され、当時の日本の文化人に対して大きな影響力を持っていたと廣田は指摘している。廣田「ゴーギャン受容の様相」77.

¹¹⁵ 須藤健一、清水久夫「序文」土方久功『土方久功日記 I』須藤健一、清水久夫編（人間文化研究機構国立民族学博物館、2010）i. 土方の日記（1922年7月から1977年1月まで122冊）と草稿やノート類は国立民族学博物館の「民族学研究アーカイブス」中「土

1922年7月29日のことである。「所在なさにゴーガンのノアノアを出してひろい読みに七十八頁読みましたが、いつ読んでも誘はれるような美しい気持ちがします」と述べている¹¹⁶。この記述からは、1922年以前にすでに『ノア・ノア』を読み親しんでいたこと、『ノア・ノア』に描かれているゴーガンのタヒチ生活に憧れを抱いていた様子が伝わってくる。1922年8月1日の日記では「自然人としての私の嘆息と憧憬とを、ゴーガンは都会をはなれた最初に、いみじくも叫んで呉れ」たものとして、『ノア・ノア』からの引用を書き記している。1926年1月15日の日記には、「自分が最初に好きになった」ゴーガンの「小さな伝記」を読んだと書いている。この時点から3年ほど前には「ゴーガンの手紙」も繰り返し読んでおり、「ゴーガンの幻想的なものは、ひどく私を引きつけ」、「全く不思議な程に親しい」と記している¹¹⁷。さらに、「南洋行き次第」と題された1929年2月28日の日記には、ゴーガンの『ノア・ノア』を購入した理由については覚えていないが、1923年の関東大震災で最初の『ノア・ノア』が焼けてしまった後に二冊目となる『ノア・ノア』を購入したその理由は、「南洋」への思いがあったためと記している¹¹⁸。土方の日記から、ゴーガンの『ノア・ノア』に「誘はれて」いた時期があり、その影響から「南洋」行きへの道筋が作られていったのは確かだろう。

土方は、生涯のモチーフとなった「南洋」と「土人」をゴーガンからの影響として認める一方で、南洋へと「引っ張った」のは「全然別のもの」であるとも述べている¹¹⁹。それは、土方における近代生活への批判的な眼差しと軌を一にしている。土方は考古学者で民族学者の鳥居龍蔵の『日本周囲の原始宗教』（1924）、『有史以前の日本』（1925）、エドワード・シルヴェスター・モースの『日本その日その日』¹²⁰（1929）を読んだことがきっか

方久功アーカイブ」として保管されている。（「土方久功アーカイブ 解説文」『大学共同利用機関法人 人間文化研究機構 国立民族学博物館 民族学研究アーカイブス』最終アクセス 2017年10月21日, <http://nmearch.minpaku.ac.jp/hijikata-archives/hijikata.html>。）清水によると、土方の日記は全123冊であるが、そのうちの第32冊が行方不明になっているという。また、日記は第1冊から第31冊第V巻まで（1922年～1942年）までを『調査報告』（SER）として国立民族学博物館から刊行されている。清水『土方久功正伝』ii, 314.

¹¹⁶ 土方『土方久功日記I』（2010）13.

¹¹⁷ 土方久功『土方久功日記II』須藤健一、清水久夫編（人間文化研究機構国立民族学博物館, 2010）92.

¹¹⁸ *Ibid.*, 396. 引用にあたって、カタカナ表記を平仮名表記に変更した。

¹¹⁹ 「ノアノアは私に「南洋」と「土人」を教えはした」*Ibid.*, 396.

¹²⁰ モースが1877、78年の日本滞在経験をまとめた2巻本 *Japan Day by Day* は1917年にリバーサイド・プレスから出版された。石川欣一によって日本語に翻訳され、『日本その日その日（上）』、『日本その日その日（下）』は1929年に科学知識普及会より出版されている。

けとなり、「懐古趣味」、「未開主義」に傾倒したと述べている。これら3冊に加えて、日本の神話や風土記、民族誌家の松岡静雄による『太平洋民族誌』(1924)や『ミクロネシア民族誌』(1927)なども影響を与えた著作として挙げている。日本の古代から南太平洋の生活まで、「北と南」を網羅するような読書遍歴を経て、最終的に「南洋」にたどり着いたと土方は回想している¹²¹。ここで述べる「北」とは日本を指し、「南」とは南太平洋地域を大まかにその対象としている。そして、「北」としての日本は古代であるのに対し、「南」の南太平洋地域は同時代に生きる人々が、プリミティヴなものとしての比較の対象となっていた。このように古代と「未開」を並列して比較する土方の視点は、特に松岡静雄からの影響が強い¹²²。遠藤央は、松岡静雄の『ミクロネシア民族誌』(1927)では「ミクロネシアの文化が、近代日本文化とではなく、上代の日本と類比される」と指摘している¹²³。松岡に見られるこのような比較の矛盾は、松岡特有のものではなく、当時の考古学や民族学に共通して見られる視点でもあった。その理由のひとつには、「南洋」との類似を日本の過去のものとの比較から表出することによって、南方への侵略を正当化する政治的目的と結びついていた¹²⁴。「南洋」の類似点を発見し、日本の文化の一端に「南」的な要素を発見することは、日本の文化や言語に「南方的要素」があるという指摘が多く発表されていた当時の日本において¹²⁵、岡谷公二は、日本人にとって「南洋へゆく」ということは「原郷へ帰る」ということとほとんど同じ印象を与えていたと考察している¹²⁶。土方においても日本的な「原始」と「未開」が重ねられ、「懐古趣味」と「未開主義」が同時に共存可能となっており、「南」への志向の基底に当時の日本における人類学研究の影響が見られる。美術の領域で言えば、自文化の歴史を遡及して肯定的に「プリミティヴ」なものを探求する態度は19

¹²¹ 土方久功「わが青春のとき」『土方久功著作集第6巻』(三一書房, 1991) 193-194.

¹²² 松岡静雄と土方久功のミクロネシアに対する視線は重なる部分があるかと指摘されている。遠藤央「表象のたたかい—ミクロネシア、パラオをめぐるオリエンタリズム」『オセアニア・オリエンタリズム』春日直樹編(世界思想社, 1999) 92.

¹²³ 遠藤「表象のたたかい」90.

¹²⁴ *Ibid.*, 90. 「原始藝術研究者」として知られていた宮武辰夫は、以前から「日本人は雑種である」と書いていたが、当時と比較して「今日では成るべく南洋民族が混入して居る事を主張せよ」という風潮に変わったと述べている。宮武辰夫「巻頭言」『世界原始民藝図集別冊第10巻』(世界原始民芸図集刊行会, 1941) 1.

¹²⁵ 1920年代、30年代に日本統治下のミクロネシアにおいて人類学的調査を牽引していた松岡静雄は、日本語の南方起源説を唱えている。人類学の研究者によって主張された「日本語とミクロネシア語の系統関係、さらには日本人とミクロネシア人の人種的關係は、日本のミクロネシア統治の根拠ともされるようになる」と坂野は指摘している。坂野『帝国日本と人類学者』367-368.

¹²⁶ 岡谷「土方久功とポール・ゴーギャン」26.

世紀のイギリスにみられたプリミティヴィズムの傾向である¹²⁷。20世紀美術におけるプリミティヴィズムでは、空間的な距離という枠組みのなかで語られる事も多い一方で、プリミティヴなものへの探究においては、空間的な距離と時間的な距離が重ねられることがある。土方においてもまた、東京から離れた南方地域への眼差しと、現代から離れた歴史の最初の時代への関心が重ねられることによって、「南」への志向が高められていた。

「南洋行き次第」では明記されていないが、「南洋」への渡航に影響を与えたもうひとつの要因として、ドイツ表現主義からの影響を考慮する必要がある。土方におけるドイツ表現主義の影響はすでにいくつかの先行研究で指摘されているため、ここでは先行研究を参照しながらその影響について確認する¹²⁸。土方の日記の中には、佐久間政一著『表現派の芸術』（1922）¹²⁹を購入し読んだこと（1922年8月27日）¹³⁰、三越で開催された「独逸表現派展覧会」でマックス・ペヒシュタイン（Max Pechstein, 1881-1955）などの作品を鑑賞したこと（1923年5月15日）¹³¹、一氏義良^{いちうじ よしなが}著『未来派立体派表現派』（1924）を読んだこと（1924年5月29日）¹³²、上野で開催されたドイツ表現主義の展覧会「独逸展覧

¹²⁷ 大久保「プリミティヴィズム前史」334。

¹²⁸ 清水久夫「土方久功の造形思考——その表現主義的性向をめぐって」再掲『土方久功日記 II』（人間文化研究機構国立民族学博物館，2010）441-468。

¹²⁹ ドイツ語学者の佐久間政一による『表現派の芸術』（日本美術学院，1922）は、文学界で広がっている新運動、表現主義や表現派の詳細を紹介することを目的としている。この新しい運動が学界では未だに注目されていないことを危惧したことを執筆の動機としたと、佐久間は述べている。内容は三部構成をとっている。第一篇は「表現主義小史」として、佐久間自身が表現主義の成立と発展についてまとめている。その際に使用した参考書として Max Osborn 著 *Geschichte der Kunst* (1920) が挙げられている。第二篇と第三篇はそれぞれ海外の研究書を翻訳し、要約したものが掲載された。第二篇は「表現主義の理論と方法」と題して Georg Marzynski 著 *Die Methode des Expressionismus* (Leipzig 1921) を使用し、第三篇は「印象主義と表現主義」と題して Franz Lansberger 著 *Impressiouismus und Expressionismus* (Leipzig, 1920) が使用されている。「佐久間政一著」として出版されているが、佐久間は序文において「編著者」であることを記している。佐久間政一『表現派の芸術』（日本美術学院，1922）日高昭二、五十殿利治監修『海外新興芸術論叢書刊行本篇第3巻』（ゆまに書房，2003）347-349, 554。

¹³⁰ 土方『土方久功日記 I』26。

¹³¹ *Ibid.*, 146。

¹³² 一氏義良の『未来派立体派表現派』（1924）は、「「藝術」はブルジョア社会の生産物である」という定義から出発し、「美のための美」や「藝術のための藝術」の発生について、「原始人」、古代ギリシャ、エジプトなどの社会と芸術の関係を事例に取り上げながら論じている。そして、18世紀と19世紀の西欧における芸術の流れから自然主義や写実主義の確立、そして印象派までの流れを説明し、「主観主義化」された芸術としてセザンヌ、ファン・ゴッホ、ゴーガン、ルソー、フォーヴィズム、キュビズム、ピカソ、未来派、表現派、ダダイズムまでを含む内容となっている。通史的な様相を呈しながらも、共産主義の視点から美術を捉え直すという背景が透けて見える記述となっている。のちにプロレタリア美術の運動に参加する一氏の政治的な方向性が西欧美術史に重ねられたと言え

会」を見に行ったこと（1926年11月8日）¹³³など、ドイツ表現主義に関心を寄せていた様子が日記中に記録されている。「独逸展覧会」（1926）については、「自分には仏蘭西美術よりも親しみがある」という感想も残されている¹³⁴。また、久功の親戚である土方与志は小山内薫とともに1924年に東京・築地で「築地小劇場」を開き、ドイツ表現派の戯曲を中心に公演活動を行っていた。久功も舞台美術として参加したり、観客として公演を鑑賞したりすることで、与志の表現主義的演劇活動を支援していた。

久功のドイツ表現主義への関心を踏まえて、久功の彫刻におけるドイツ表現主義の影響も指摘されている。例えば、「南洋」滞在中に久功によって制作された《宿命の歩み》（1929-42）（図1-1）や《原始》（1929-42）は、エルンスト・キルヒナー（Ernst Kirchner, 1880-1938）の《パリスの審判》（*Urteil des Paris*, 1913）、《街の五人の女》（*Fünf Frauen auf der Straße*, 1913）やオットー・ミュラー（Otto Müller, 1874-1930）の《水浴する二人の少女》（*Zwei badende Mädchen*, 1921）や《風景の中の三人の裸婦》（*Drei Akte in Landschaft*, 1922）等との身体表現が類似しており、影響を受けていると考えられる¹³⁵。また、立体彫刻作品においては戦後に制作された作品を含めアレキサンダー・アーキペンコ（Alexander Archipenko, 1887-1964）からの影響があり、土方の代表作のひとつでもある《狐犬》（1927）はアーキペンコの《拳闘》（*Boxing*, 1914）から単純化と幾何学的構成を学んだ様子が表現に現れていると清水久夫は述べている¹³⁶。アーキペンコはポスト印象派やドイツ表現主義の流れの中で評価されることが多く、1920年代当時の日本においてアーキペンコが表現主義の一人としてとらえられていた。そしてドイツ表現主義やアーキペンコの作風は若い作家の間で流行していたという¹³⁷。そのほか、エミール・ノルデ（Emil Nolde, 1867-1956）やペヒシュタインなど、当時の日本でも知られていたドイツ表現主義の作家たちの中にはミクロネシアを訪れた経験にインスピレーションを受けた作品を制作している作家もいた¹³⁸。土方は全てのドイツ表現主義の作家を好んでいたわけで

るだろう。土方は一氏の『未来派立体派表現派』を読んで、進化論について考えている。進化してしまったものが「原始に帰ることは無理」であるとしながらも、「進化」であろうと「退化」であろうと「変化」があれば良いと結論づけている。土方久功『土方久功日記 I』354。一氏の『未来派立体派表現派』（1924）は最もよく読まれた美術文献の一つである。足立元『前衛の遺伝子——アナキズムから戦後美術へ』（ブリュッケ, 2012）105。

¹³³ 土方『土方久功日記 II』194。

¹³⁴ *Ibid.*, 194。

¹³⁵ 清水「土方久功の造形思考」448。

¹³⁶ *Ibid.*, 449。

¹³⁷ *Ibid.*, 454。

¹³⁸ ペヒシュタインはドイツ表現主義のグループの一つであるブリュッケに1906年に入

はないがペヒシュタインは評価しており、1926年の「独逸表現派展覧会」の感想を以下のように残している。

学校のかへり、三越の独逸表現派展覧会を見る。くだらないものが多いけれど、ペヒシュタイン其他、四、五いいものもある。ウィルドと云ふ人の木彫も面白かったし、カンディンスキーの即興的のものでなく、思ひきって理智のかった美しいコンポジションの版画もあった。ココシュカはまるで好かない¹³⁹。

のちに土方が渡航する「南洋群島」が第一次世界大戦まではドイツの占領下にあったことを考慮すると、ドイツ表現派への関心は、土方の「南洋群島」という選択の要因としても十分考慮されるものだろう。

ゴーガン、民族誌、ドイツ表現主義を通して南方への志向を高めていたことを、土方久功の読書遍歴、日記、作風から確認した。戦前の土方においてはプリミティヴィズムへの直接的な言及は見受けられないが、戦後の土方の活動の中には西欧の流行的なプリミティヴィズムに対する批判的な発言がみられるようになる。(土方によるプリミティヴィズム批判については本節で後述する。)「南洋群島」へ渡航する前の土方と、帰国した土方のプリミティヴィズムに対する姿勢の差を考えると、「南洋群島」に滞在した経験が土方におけるプリミティヴィズムに対する意識を芽生えさせたと推論される。

3-2 「素人」と「玄人」にみる土方久功の芸術観

では、どのようにして土方の美術家としての姿勢はプリミティヴィズムと接点を持ち得たのか。土方の「素人」概念を中心に考察を進める。

り、1914年6月21日に当時ドイツの植民地であった「南洋群島」を訪れた。しかし、第一次世界大戦の勃発により、同年11月にペヒシュタイン夫妻は日本軍に捉えられ、長崎で1週間程勾留されていた。解放された夫妻は、アジアとアメリカを経由してドイツに帰国している。帰国後にペヒシュタインは第一次世界大戦に歩兵として従軍しており、再びパラオでの経験が作品として制作、発表されるのは1917年以降のことであった。また、ノルデは1913年にドイツ帝国植民庁がたてた「ドイツ領ニューギニアにおける医学及び人口統計学的学術調査団」に加わり、パラオに半年間滞在した。滞在中に19点の油絵や数多くの水彩画が制作された。奥野克仁「「南洋群島」以前の南洋諸島—ドイツ帝国領時代の二人の画家の南洋行」『美術家たちの「南洋群島」』町田市立美術館、東京新聞編(東京新聞、2008)141-143。

¹³⁹ 土方『土方久功日記I』146。

南洋渡航以前の「素人」概念の形成

土方は南洋群島に渡航する前から「素人」と「玄人」を対照させた考えを深めている。土方の日記で確認してみると、「素人」と「玄人」の対比に類似する記述が現れるのは1922年8月1日のことである。「自分の中には太古の粗野で純朴な人格と、病的にまで繊細で懊悩な人格」の全く異なる人格が共存していることを書き記している。「太古の粗野で純朴な人格」をもつ「自然人」はゴーガンに代表され、「病的なまでに繊細で懊悩な人格」の「近代人」はヨハン・アウグスト・ストリンドベリ (Johan August Strindberg, 1849-1912) に代弁されるという¹⁴⁰。のちの「素人」と「玄人」に例えられるような、全く異なる二つの性質をもった「自然人」と「近代人」が対照されている。この時点においては「自然人」と「近代人」の是非は問われておらず、土方にとっては両方とも共感しうる「人格」であった。

1926年の日記を確認すると、「素人」と「玄人」の対比が明快に示されている。1926年1月15日に読了したピカソの「小さな伝記」¹⁴¹から、「ラ・フォーヴ」についてのピカソの言葉を日記に引用している。

私は、私が絵画で使った様式に於て、根本的に異なった要求を用ゐたとは信じない。私が表現したいと欲した物が、異なった表現様式を暗示するならば、私はそれを採用するのに、決して遲疑する所なかった。私が云ふべき何物かを持った時には何時でも、それが云はれなければならないと自分が感じた様式で、私はそれを云った。異った動機は必然的に、異った表現様式を要求する。それは、進化や発展を意味するのではなくて、人が表現したいと欲する観念とその観念を表現する方法との適合である。過渡の芸術と云ふものは存在しない！¹⁴²

¹⁴⁰ 土方は「大好きなストリンドベルヒの地獄」を読んで、自分が「近代人」であることを自覚したと書き記している。 *Ibid.*, 14. 土方が指す「ストリンドベルヒ」はヨハン・アウグスト・ストリンドベリと考えられる。結婚生活を書いた自叙伝的小説『地獄』(江藤修訳)によって1915年に日本語版が出版された。(日本語版『地獄』の著者名がストリンドベルヒとなっている。)原典 *Inferno* は1897年にフランスで出版された。1912年に英語版が出版されている。

¹⁴¹ 「小さな伝記」については書名が明記されていない。

¹⁴² 土方『土方久功日記 II』93.

美術は「進化や発展を意味するのではなく」、表現欲求とその観念を描出することであるというピカソの考えは、土方における「玄人」批判と理想としての「素人」と同じ方向性を示している。1926年12月7日の日記に書かれた「芸術と社会と芸術の価値と」で、再びピカソが引用されている。ピカソが言うところの「過渡の芸術といふものは存在しない！」という部分を指して、土方は「これは一切を説明する言葉である」と述べており、芸術における進化や発展を目指そうとする思考を否定している¹⁴³。芸術の価値は進歩にあるのではなく「感情的範囲と技巧的範囲」を広めていくことにあるのであり、この価値は「絶対的に個人的なもの」であるから「一般的進歩」とも関係ないと主張している¹⁴⁴。さらに、1926年11月25日の日記に書き留めた「個人展覧会の為の前口上」の中で、理想とする芸術を「玄人」と「素人」という言葉を用いて説明している。帝展を代表とする日本のアカデミズムは「玄人」であり、こうしたアカデミックな芸術は高度な技術で制作された作品である¹⁴⁵。それに対して、技巧にとらわれず内容や衝動から制作する作家、「楽な気持ちと絶対的自由」を持つ作家を「素人」と定義している。古代と未開には「玄人」がいないため、「素人」の代表例は「古代人」と「未開人」であり、同時に「世間風に歩かない所の芸術の少数の無信仰者（ダダイストのような芸術破壊者乃至否定者ではなくて、芸術の絶対基準乃至価値を信じないで、只に純真にして暖かい興味を持っている所の）」も「素人」であると述べている¹⁴⁶。

「絶対的に個人的なもの」としての芸術的価値や「世間風に歩かない所の芸術の少数の無信仰者」を称賛する土方の芸術観の背景に、アンリ・ルソー（Henri Rousseau, 1844-1910）を代表とする西欧の素朴派の影響も考えられる。素朴派とは「一切のアカデミックな美術教育を受けない」、「教育そのものすらろくに受けない庶民の出身で、知的環境から遠く、伝統にも、同時代の流派や運動にわずらわされず、ただ自分の欲するものだけを心

¹⁴³ 土方『土方久功日記 II』216.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 214.

¹⁴⁵ 飯田善國は、土方が在学中の東京美術学校の傾向として、「ロダン風に肉付けすることが至上の掟」となっていたと述べている。「土方久功論—序説—」『新文明』5巻3号（1955）：40。土方は1926年10月22日の日記で、ロダンの教えは彫刻の「外形」も「芸術の立派な一分野であり得る」ということであり、ロダンを踏襲する「帝展の彫刻には（私は断言する）、精神的なる何物もない！」と批判している。土方『土方久功日記 II』188.

¹⁴⁶ 土方は芸術の「無信仰者」について「ダダイストのような芸術破壊乃至否定者ではなくて、芸術の絶対基準乃至価値を信じないで、只に純真にして暖かい興味を持って居る所」と補足している。*Ibid.*, 209-210.

をこめて描いた一群の素人画家たち」のことを指す¹⁴⁷。ナイーヴ・アート、素朴派として知られるアンリ・ルソーを日本に本格的に紹介したのは美術研究家の田中喜作(1885-1945)であり、1914年4月に雑誌『白樺』に「アンリ・ルソーの生涯及び其藝術」が掲載されたことから始まっている¹⁴⁸。田中によって翻訳されたヴィルヘルム・ウーデ (Wilhelm Uhde, 1874-1947) によるルソー伝は、以後ほとんど変化することなく戦後まで引き継がれるルソー像となった。そして、画家で美術評論家の黒田重太郎 (1887-1970) が 1919 年に雑誌『制作』に掲載したルソーの紹介を通して、ルソーの名が日本画壇に広まったという。この一連の流れを受けて、『ルソー熱』といっても過言ではないようなルソー・ブーム」が日本国内で生じ、1920年代には洋画から日本画まで幅広い領域でルソーに影響を受けた作品が制作された¹⁴⁹。久功の1924年5月19日の日記には、一氏いちうじ義良よしなが著『未来派立体派表現派』(1924)を読んだことが記されているが、この本の中ではポスト印象派の画家たちに続いてアンリ・ルソーについての一節が設けられている。一氏はセザンヌ、ファン・ゴッホ、ゴーガンなど個人主義と個性に依拠した画家たちの動向を意識的逃避として捉える一方、ルソーを西欧社会における「お客さま」とであると表現している¹⁵⁰。現代の疲れたブルジョア社会とは一線を画すものとしてポスト印象派の画家たちとアンリ・ルソーを取りあげており、ポスト印象派の画家よりもルソーにより高い評価が与えられている。ルソーは「沙漠のオアシス」、日常生活における「狂言師」と評し、ルソーのナイーヴさは「複雑紛叫で不自然な現代ブルジョア社会に對して、つよい刺戟と反省とをあたへ得るほどに高度なもの」であった¹⁵¹。このような芸術を可能にしたのは、ルソーが理智や悟性に欠け、「技巧や謀計や奇智」等を駆使してないからであると一氏は指摘している¹⁵²。南洋に渡航する直前の1929年2月28日の日記で、土方は「実際ゴーガンやルソーの幻想?と来ては、私にはほとんどもなく遠くて真似も出来ないし、しようとも思へない」と記しており¹⁵³、ゴーガンと並べて語るほどの画家としてルソーを捉えていたことがわかる。一見する

147 岡谷公二「アンリ・ルソーの位置」『「アンリ・ルソーの夜会」展——1908年ピカソのアトリエで』読売新聞社編 (読売新聞社, 1985) 13.

148 この時の紹介内容は、ヴィルヘルム・ウーデ『税官吏アンリ・ルソー』(1911)の抄訳であった。遠藤望「ルソーの1世紀——アンリ・ルソーと日本の近・現代美術」『アンリ・ルソーの見た夢、アンリ・ルソーに見る夢』世田谷美術館, 愛知県立美術館, 島根県立美術館, 東京新聞編 (東京新聞, NHKプロモーション, 2006) 16.

149 遠藤「ルソーの1世紀」14, 16-17, 22.

150 一氏義良『未来派立体派表現派』(東京:アルス, 1924) 198.

151 *Ibid.*, 200.

152 一氏『未来派立体派表現派』199-200.

153 土方『土方久功日記 II』396. 引用にあたって、カタカナ表記を平仮名表記に変更し

とゴーガンやルソーからの影響を否定するような一文にも見えるが、むしろこれらの画家たちからの自立を宣言する一文と言えるのではないだろうか。近代の都市生活からの逃避をゴーガンに学び、近代都市の中での自律をルソーに学んだ土方は、南洋渡航という大枠においてゴーガンやルソーに追従する行動をとっている。しかしながら、南洋で生活することによって得られる経験を自己の表現として作品に反映することができれば、それは土方独自の表現となる。近代都市生活から距離をとり、近代都市生活では巡り会えないモチーフを選択した結果、土方自身がゴーガンやルソーに連なる美術家となることを期待していたのではないだろうか。

土方は自分の作風を確立する過程で、ドイツ表現主義、ゴーガン、ルソーなど、反近代的でアカデミーとは異なるスタイルを特徴とする西洋美術から影響を受けていた。近代の都市生活を不健康で病的なものとして捉え、そこからの逃避や自律に憧れたことから「素人」と「玄人」の対比が鮮明になっている。土方が理想とする「素人」としての制作は南洋での生活の中で実践されるものであったが、概念は南洋に渡航する以前の 1920 年代に養われたものであった（図 1-3, 1-4）。

南洋滞在中の「素人」概念の展開

次に、南洋滞在中の「素人」概念の展開について考察する。土方の「南洋群島」滞在中の師弟関係を見てみると、文字どおりの「素人」を目指したのではないことがわかる。土方はパラオのコロールに到着して 16 日目の 1929 年 4 月 4 日に、大工の杉浦佐助（1897-1944）と出会った¹⁵⁴。美術を志したいと考えていた杉浦は通訳として土方の調査を手伝う一方で、土方から美術や彫刻を学んでいた¹⁵⁵。彫刻の師弟関係にあった杉浦に対して土方は、美術家になるには『作る』という技術が一番大事だけれどもその他に東西の美術の歴史や芸術解剖学まで習い、このような「基礎訓練をしながら自分なりの芸術、創作の態度と方法を見出していく」という「一人の人間が一生をかけてする仕事」とであると杉浦に説明している¹⁵⁶。杉浦は大工として働いていたため、土方に出会う前に正規の美術教育を

た。

¹⁵⁴ 土方久功「三河大工『杉浦佐助』の彫刻」『民藝手帖』4号（1958）：21.

¹⁵⁵ *Ibid.*, 22. 倉橋弥一『孤島の日本大工—杉浦佐助南洋綺譚』（文松堂書店, 1943）72.

¹⁵⁶ 土方「三河大工『杉浦佐助』の彫刻」21. 土方はまず解剖学の本と世界美術全集を杉浦に渡していた。倉橋『孤島の日本大工』73.

受けていない¹⁵⁷。杉浦の経歴は土方における「素人」に合致するものであるように見えるが、土方は日本の美術学校での教育内容を事例に、美術家としての基礎技術や知識の必要性を説いている。杉浦への彫刻指導に垣間見える土方の美術家観から、土方の「素人」観は知識や技術を放棄したものではなかったことがわかる。「素人」を理想としながらも、文字どおりの素人を目指すのではなく、美術の知識や技術に裏うちされた骨組みを構築した上で、その知識や技術をいったん捨て、作家独自の表現を追求することが、土方が目指す「素人」であった。土方と杉浦の師弟関係における美術教育は、土方の近代的な美術家としてのアイデンティティと現実的な側面が表れたエピソードとなっていると言えるだろう。

土方と杉浦の師弟関係は、土方から独立した後の杉浦と儀間比呂志（1923-2017）との関係にも受け継がれていた。儀間は、南洋諸島で活動していた沖縄芝居の一員としてロタ島で巡業中に杉浦と出会い、一年後に再会した時、杉浦の家に約5ヶ月同居したという。この間、アルス社出刊の文化講座や中村不折の『芸術解剖学』（1915）などを読み、杉浦の彫刻をモデルとして鉛筆デッサンの練習をした。そして、鉛筆のデッサンでは「絵かき臭い技術など、覚えた先から忘れろ」と指導されていたという¹⁵⁸。師匠としての杉浦の言葉の中には、土方から受けた美術教育の考えを読み取ることができる。土方は、「正規の」美術教育を受けた後にそれを放棄し、自由な作風で制作するという立場をとるという意味において「素人」を理想としていたことがわかる。したがって、「南洋群島」渡航前に記した「南洋行き次第」に示された反アカデミー、反技術的な姿勢としての「素人」は、美術の教育を受けることを前提とした条件付きの「素人」観であった。

土方の「素人主義」は、美術の基本的な知識や技術を学んだ後に技巧を高める道に進むのではなく、一度学んだ知識と技術を忘れ、個性を表現するように促している。このような態度は、日本におけるポスト印象派の理解と通じる点である。例えば、森田亀之輔は「泰西画界新運動の経過及びキュビズム（中承前）」（1915）において、セザンヌ、ファン・ゴッホ、ゴーガン、マティスなどのポスト印象派の画家たちの独自性は、常識に囚われない「美的本能」にあると考察している。したがって、芸術家になるためには、「常識や物質的な智識の爲めに、純粹な美的本能の發達を阻害されぬ様にしなければならぬ」と述べている。一方で、「馬鹿が氣狂いでなければ面白い繪が出来ぬ」というわけではなく、美的本能

¹⁵⁷ しかしながら彫刻家になりたいという希望は一ノ組での大工の修行中から芽生えており、繰り返し「大黒さま」を彫っていたと言う。親方や光正院の和尚に彫刻家への道を相談しても、彫刻家では生きていけないとたしなめられていたそうだ。倉橋, *Ibid.*, 7-12.

¹⁵⁸ 岡谷公二「南洋群島の彫刻家——杉浦佐輔と土方久功」『穹+』7号（2002）：23-24.

と同時に知も育むことが重要であるとも指摘している¹⁵⁹。森田が言うところの「美的本能」とは土方における「素人主義」に相当するものではないか。そして、森田と同様に土方も知識や技術の修得を否定しているわけではない。土方は、芸術家には作品を「作る」という技術が最も重要であり、芸術制作の基礎的な訓練の過程で「自分なりの芸術、創作の態と方法」を見出して行く必要があると述べている¹⁶⁰。また、土方は1955年に東京国立博物館で開催された「メキシコ大美術展」を鑑賞した感想を、1955年9月19日の日記に書き残している。その中には、「南洋」に渡った頃を思い返した記述が含まれている。土方は「南洋」の「土人」に会いに行ったのは、日本の先史時代の「縄文式の血」への「愛と憧れ」があったからだという。そして、「縄文式の血」が見えなくなるほどに積み上がった「余剰物」を「南洋」で引きはがしてきたと述べている¹⁶¹。本来備わっている「縄文式の血」があり、これに「余剰物」が付加されることを極力防ぐことが、日本人の芸術家としての土方の美的アイデンティティを保つためには重要であると捉えられていたことがわかる。生物学的あるいは本能的の発達近代社会の生活や常識によって阻害されるのを防がなければならないという考え方は、これもまた森田亀之輔にも共通する視点である。土方の芸術観と森田のポスト印象派論には、近似する考えがあることが双方の記述から確認できる。森田は「美的本能」という原始的なレベルにポスト印象派の本質を見出し、土方は「縄文の血」というこれもまた原始的なレベルに芸術の本質を求めた。土方においてはさらに、芸術の本質が生物学的なレベルで「原始的」であるだけでなく、日本人の歴史を遡った先の「原始」と、さらには「南洋」「土人」の「原始」が重ねられている。土方の芸術観の中心をなす「素人」らしさを巡って、異なるレベルの「原始的」なイメージが多層的に立ち現れて来る。「原始」イメージが多重に重ねられることによって成り立つ点は、土方のプリミティヴィズムの特徴の一つであると言えるだろう。

では、美術教育を通して知識や技術を身につけたのちにそれらを放棄することによって、土方はどのような制作方法を見出したのか。次に、土方が採用した制作手法を通して「素人」芸術家の実践について考察する。

¹⁵⁹ 森田「泰西画界新運動の経過及びキュビズム（中承前）」277, 279.

¹⁶⁰ 土方「三河大工『杉浦佐助』の彫刻」21.

¹⁶¹ 土方「1955年9月19日」『土方久功日記』.

3-3 作品制作における素材、技術、「素人」

「古代人」や「未開人」のように「素人」として生きようとする芸術家としての自負は、木彫作品の素材の選択と制作技術において現れている。土方は「南洋群島」で採れる木材と島民が使用するナイフを使用して彫刻を彫っていた。現地の素材や道具を使用することによって作り出されたぎこちない造形が、「南洋」渡航後の土方の作風となっている。土方が求めたぎこちなさや不器用な造形というのは、土方本来の木彫技術というよりは、素材と道具に頼った結果として現れている。

例えば、土方は「鉄木」と呼ばれる硬質の木材を使用していた¹⁶²。気候の違いから南洋の木は日本の木よりも成長がはやく年輪の幅が大きいため、年輪が細かく柔らかい木を使うときよりも彫りが粗くなると清水は指摘している¹⁶³。また、タマナ、黒柿、椰子といった硬い木も木彫作品に使用していたのだが、これらの木材からはどっしりとした木は石のような印象を受けたと美術評論家の宇佐見英治は述べている¹⁶⁴。また、木彫の道具に関しては、土方は「南洋群島」で地元の住民に使用されていたカイバックル¹⁶⁵という手斧を用いて木彫作品を制作している（図 1-2）。カイバックルは固い木材を彫るには適した大きなナイフであるが、叩くように彫るの必要があり、細かい作業には向かず、彫りは「不定形に砕け、荒々しいマチエールを木の表面に作り出す」と指摘されている¹⁶⁶。したがって、「南洋群島」由来の素材と道具を使用すると、日本の柔らかい木材や細かい彫りを可能にする道具を用いるよりも、全体的に削りが粗く表現も力強くなる。1954年に東京・世田谷の土方のアトリエを訪問し、石に変わるほどの重さを持つタマナという木材をカイバックルで彫る土方の制作を見学した宇佐見は、「氏は己の器用さを打ち殺し、生命をむしばむ虚無の意識を断罪する」と述べている¹⁶⁷。また、岡田謙次郎は1955年に「丸善画廊木彫」展（1955

¹⁶² 宇佐見は1953年の個展を手伝っていた。宇佐見英治「土方久功の彫刻」『同時代』第2次34巻（1979）：137。宇佐見による「土方久功の彫刻」は『土方久功著作集第8巻』（三一書房、1993）に再録されている。

¹⁶³ 清水久夫「土方久功—その人と芸術」『土方久功展—南太平洋の光と夢』世田谷美術館編（世田谷美術館、1991）19。

¹⁶⁴ 南洋から帰国したのち、日本での制作には櫟、檜、桜のように比較的堅い木を用いていたという。鍵岡正謹「土方久功の人と仕事」『土方久功—日本+南洋の表現』高知県立美術館、梶光伸編（高知県立美術館、2001）11。

¹⁶⁵ 大小4、5本の手斧を用意しており、カイバックルのほかには「パラオのHebaki、サテワヌのSile」を愛用していた。（1950年2月11日の日記より）土方久功『土方久功日記』。

¹⁶⁶ 梶光伸「土方久功の表現」『久功—日本+南洋の表現』21。

¹⁶⁷ 宇佐見英治「訪問・二人の作家1 土方久功」『美術手帖』82号（1954）：22。

年4月20日から23日)に出品された土方の作品をみて、日本の柔らかい木を用いていた
ら、「元来器用」な土方の技術がそのまま作品に現れてしまう傾向にあると指摘している¹⁶⁸。
「元来器用」と言われた土方が技巧を無視した「素人」らしい作品を制作するにあたって、
「南洋」は適した素材と技術を提供したのである。

梶光伸は土方の木彫レリーフ作品の特徴である「素人さ、素朴さ、稚拙さ」や「南洋の
雰囲気の色濃く反映した独特の自己表現」の根拠を、「南洋」の素材や道具の使用に見出し
ている¹⁶⁹。素材や道具によって表現可能となった「素人」らしさは、「南洋群島」で制作活
動を始めて初めて得られるものであり、渡航前から計画されたものではないだろう。土方
が南洋滞在中に制作した作品の制作年代は明確ではなく、広く南洋滞在期間が制作年代と
なっている。したがって、南洋群島滞在中のレリーフ作品におけるドイツ表現主義の影響
と素材や道具がどのように関係しあって作風が確立されたのか、前後関係を知ることは難
しいが、「南洋」で生活し土地の素材や道具に親しむ中で、土方独自のスタイルを確立させ
ていったと推測される。土方においては精巧な技術を放棄すると言うよりは、精巧な技術
による彫りを許さない素材と道具に「南洋」で出会えたことで、土方の目指す素人らしさ
を実現できたと言えるだろう。この意味において、土方の「南洋群島」移住は、芸術家と
しての理想を達成するという幸運な結果を生んだ。そして土方はこの制作スタイルを帰国
後も踏襲している。

3-4 民族誌家としての姿勢と素朴な作風

「南洋」で得ることができた素材と道具は、土方が日本にいた時に修得した彫刻の知識
や技術を抑えることを可能にした。その結果、素朴な「素人」らしい作風の作品の制作が
できている。土方の作品に見られる素朴な雰囲気は「素人主義」に基づくところが大きい
のであるが、その一方で、土方の作品に表れている素朴さとは、民族誌家としての経験と
姿勢の表れでもある。

土方久功は「南洋群島」に渡航した1929年からすでに民族誌の調査を始めている。す
でにパラオに13年も住んでおり現地の言葉に通じている杉浦佐助に通訳として手伝っ
てもらいながら¹⁷⁰、最初の2年間はパラオの島民と生活をともにしながら風俗や習慣などを

¹⁶⁸ 岡本謙次郎「土方久功『蕃首・男』『美術手帖』97号(1955):97.

¹⁶⁹ 梶「土方久功の表現」21.

¹⁷⁰ 土方久功はパラオのコロールに到着して間もない1929年4月4日に、杉浦佐助とで
あっている。すぐにでも「土人」の調査を始めたいと思っていた土方は、杉浦に通訳を引

調査し、スケッチも多く残している。その後、南洋庁の嘱託となり現地の学校で木彫を教える傍らで民族誌調査を続けるという忙しい生活を送っていたが、約1年間の勤務後、1930年に南洋庁を退職した。1931年9月には「南洋群島」の島々を巡り、10月にはサタワル島に到着し、生活を始めた。土方がパラオを離れサタワル島に移住したのは、「南洋群島」の都市における急速な日本化が進んでいたことが原因として挙げられる。1930年以降は「南洋群島」の日本人住民が増加傾向にあり、年間3000から1万人が「南洋群島」で新しい生活を始め¹⁷¹、「南洋群島」は急速に日本化していた¹⁷²。しかし、離島のサタワル島の人口は280人程度であり¹⁷³、日本化されていない島民の暮らしを観察することができる状況にあった。サタワル島で行った7年に渡る調査は、民族誌家として成果を得た期間となっている。1939年にはパラオ島に移り、日本へも一時帰国するものの¹⁷⁴、同年8月に再びパラオを訪れている。その後、1942年7月に南洋庁に退職願いを提出し、同年12月には陸軍専任嘱託としてボルネオ調査団の民族班としてボルネオの調査を始める。しかしボルネオ調査は長くは続かず、1943年6月に病気の治療のためシンガポールに送られ、1944年に日本へ帰国した¹⁷⁵。土方によるパラオやサタワル島での調査をまとめた著書は1940年から終戦までの間に集中して出版され始めていることから、民族誌家としての土方の社会的な認知は戦局と占領地支配の動向と関係していた¹⁷⁶。

き受けてくれれば彫刻について教えるという交換条件を提案したと振り返っている。土方「三河大工『杉浦佐助』の彫刻」20, 22.

¹⁷¹ 坂野『帝国日本と人類学者』369.

¹⁷² 滝沢恭司の調査によると、1920年から33年までに「南洋群島」に渡った美術家は9人だったのに対し、1934年から40年代にかけては38人にまで増加している。滝沢「美術家と「南洋群島」と日本近代美術と」19.

¹⁷³ サタワル島は現ヤップ州に属する島である。土方は、当時のヤップ全島の人口は300人程であったと回想している。宇佐見「訪問・二人の作家1土方久功」21. 宇佐見は「南洋」での経験を土方から聞いた時の回想をするなかで、サタワル島の人口は280人であったという土方の言葉を引用している。宇佐見「土方久功の彫刻」138.

¹⁷⁴ 1939年に日本へ一時帰国した際に、土方による約300点の蒐集品が東京帝国大学の民俗学教室に寄附されたと朝日新聞が報じている。「モクモク人形」、「椰子油採取器」と椰子油ランプの写真が掲載された。無署名「南洋土民風俗①モクモク人形と日用品」『朝日新聞』1939年7月1日（夕刊）3面.

¹⁷⁵ 無署名「土方久功年譜」『土方久功——日本+南洋の表現』105.

¹⁷⁶ 1940年から45年の間に出版された土方久功の著作は以下の通りである。『過去に於けるパラオ人の宗教と信仰』（南洋群島文化協会, 1940）, 『ヤップ島離島サテワヌ島の神と神事』（南洋群島文化協会, 1940）, 『パラオ島民の部落組織』（南洋群島文化協会, 1942）, 『パラオの神話伝説』（大和書房, 1942）, 『流木』（小山書店, 1943）が、1940年から終戦までに出版された。清水は、サテワヌ島の生活について記した「流木」には、日記に記録されているような詳細が省略されているところがあり、日記と照らし合わせながら読む必要があると指摘している。清水『土方久功正伝』146-147.

日本だけではなく欧米においても、民族学や人類学の学問的発展が植民地主義や帝国主義と関係していたことは、すでに多くの研究者によって指摘されている。日本においては、ナショナリズムと軍国主義が高まり占領地支配が本格化した 1930 年代から 1945 年までの間には、民族学や人類学の研究は植民地主義や帝国主義の政策と結びつけられて活用される傾向にあった。この傾向は、土方の調査報告の事例においても確認できることを三田牧が指摘している。1941 年に土方は「パラオ本島のコンレイ石棺に就いて」という報告を記している。土方の報告内容は「あくまでも現地の人々の生活について詳しく報告したもので、それを操作可能な形に図式化して実践に応用していく方向にはなかなか向かない」ものであり、調査内容を日本と結びつけて論じるものではなかった¹⁷⁷。しかし、発表時には、人類学者の清野謙次は土方が調査した石棺と日本の古墳にみられる石棺の形状に類似点を見出し、南洋に起源があるのではないかという仮説を、土方の報告に追加した。この仮説が付加されることによって、土方による石棺の民族誌的調査は「パラオと日本の文化的共通性を示唆し、大東亜共栄圏というアイデアを支持するような「発見」に書き換え」られたと、三田は分析している¹⁷⁸。土方の民族誌的な調査と報告の目的は現地の人々の生活を詳細に描写することであり、それらを日本の文脈に結びつけて占領地域の支配を正当化しようとする意図は、調査報告の段階ではなかったのである。戦前までの「南洋」滞在と調査を振り返って土方は、「学者にはなれないけれども 1930 年代の南洋、ミクロネシア人の、つけやきばではない、報告者にはなれるはずだと云うところに」と述べている¹⁷⁹。この発言は戦後のものであるが、「パラオ本島のコンレイ石棺に就いて」やその他の著書を見る限り、観察に基づいて報告する立場は一貫していたように思われる。その一方で、土方の調査が単著として出版されるようになった背景には、「南洋群島」の重要性の高まりがあった。1942 年には陸軍専任囑託としてボルネオ調査団の民族班に入り、陸軍のための調査を行っている。土方自身は帝国日本の軍国主義を学術的に支える態度を示さなかったが、民族誌研究の続行とその報告が可能となった背景には帝国日本の領土拡大があったと言えるだろう。また、土方の報告に清野謙次が日本の侵略を学術的にサポートする趣旨の解説を加えていたことからわかるように、当時の帝国日本の時代において、日本の政治的文脈と離れた目的をもつ研究を発表することは難しい状況にあったことが推測される。

¹⁷⁷ 三田牧「土方久功は「文化の果」に何を見たのか」『日本の人類学——植民地主義、異文化研究、学術調査の歴史』山路勝彦編著（関西学院大学出版，2011）283-284.

¹⁷⁸ 三田「土方久功は「文化の果」に何を見たのか」283-284.

¹⁷⁹ 土方「わが青春のとき」235.

土方は、美術家としては戦前と戦後を通して素朴な「南洋」を表現し続け、民族誌家としてはフィールドワークに忠実な報告を行い、過度な推論、仮説、あるいは大東亜共栄圏の思想からの解釈を試みようとはしなかった。美術家としての土方が「南洋」へ関心をもった一因には原郷回帰あるいは郷愁にも近い「原始」への関心があったことは、土方の読書歴から確認した通りであり、「南洋」に対する憧れは、戦前と戦後を通して土方の中で育まれていた。しかしながら、現地の生活を観察する民族誌家あるいは報告者としての姿勢をとったことは、「南洋」に対する過度のロマン化や借用を避け、美術の制作においては素朴な作風に繋がっていると考えられる。「南洋」に渡航する直前の1929年2月28日の日記では、「実際ゴーガンやルソーの幻想？と来ては、私にはとんでもなく遠くて真似も出来ないし、しようとも思へない」と書いていることから¹⁸⁰、幻想的でロマンチックな表現を受容しながらも、土方自身のリアリティも重視していたことがうかがえる。土方の堅実な姿勢が、民族誌家としての観察眼を育む土壌となったと考えられる。武者小路は白樺時代に、「偉大な生き方をする者が、良い藝術作品をつくれる」という考えを示していた¹⁸¹。武者小路にとっては「偉大な生き方」をすることと「良い藝術作品をつくれる」ことが重ねられ、壮大なストーリーへと転換されている。土方においても生き方そのものは芸術作品の制作と密接に結びつくものであったが、その結びつきは現実的で地に足の着いた世界観であった。そのため、島民の生活を観察する民族誌家としての視点と、島民との生活を創造的な手法で作品へと転換させる芸術家としての作業が、「報告者」と「素人」という立場を維持することによって同時に共存可能となっていたと言えるのではないだろうか。

3-5 土方久功とプリミティヴィズム批判

ここまでの考察を通して、土方久功のプリミティヴィズムは「素人」らしさを追求する芸術観の中で、多層的な「原始的」イメージが重ねられて形成されたものであるということが見えてきた。美術的实践においては、「南洋」地域で育った木材や島民が使う斧を使用することによって、日本で学んだ彫刻技術の発露を防ぐことが、「素人」らしさを含む作品制作のポイントとなっている。また、民族誌の調査を通して培った描写と観察の眼差しは、報告者としてのアイデンティティを育てた。その姿勢は、美術作品の制作においても過度

¹⁸⁰ 土方『土方久功日記 II』396. 引用にあたって、カタカナ表記を平仮名表記に変更した。

¹⁸¹ 木下『思想史としてのゴッホ』49.

な解釈や借用を控えた作風として表れている。彫刻作品に現れるデフォルメされた造形は、写実的彫りを許さない素材と道具によってなされるものであり、作者の意図性とは言い切れない。土方の作品はゴッホやドイツ表現主義からの造形的な影響を指摘される一方で、ヨーロッパの作家たちが表現した「原始的な」文化圏から自国の文明を逆照射するような批判的視座は、土方の作品からは見えてこない。

ゴッホやドイツ表現主義からの影響をうけながらも、近代文明に対する批判が作品を通して表現されなかった理由は、作品における社会性の考え方の違いとして理解することができる。土方において美術作品はより個人的なものであり、特に「南洋群島」滞在中の制作については、日常生活において食事や睡眠が自然な欲求からなされるのと同じように制作も行うことが心がけられていたと考えられる。土方はパラオのコロールにいた最初の2年間は調査を中心に生活をしてきたため、制作の時間はほとんどなかったが、1931年に離島のサタワル島に渡ってからは、杉浦佐助と共に彫刻作品を作るようになったと述べている¹⁸²。「南洋群島」滞在中の土方の作品には制作時期が記録されていないため正確なところは不明であるが、作品の多くがサタワル島で制作されたと考え、「南洋群島」滞在中の制作は鑑賞の対象となることが強く意識された作品であるとは言い難い¹⁸³。土方と杉浦が互いに作品を見せ合う以外に制作物を「作品」として認識する/される環境にはいなかったということは、作品制作時の姿勢に少なからず影響を与えているのではないだろうか。つまり、独立した美術作品ではなく、創作が生活の中で行う活動の一部として現れるものである場合、その制作行為は表現欲求によってのみ動機づけられ、作品や展覧会のためのわざわざ制作するものではない。土方は1926年11月25日の日記「個人展覧会の為の前口上」と題された記述において、素人は「内容」と「欲求」がないときには制作せず、そのかわり「寝転んで、新聞でも読んで居」ることを、「[所謂] 帝展作家のような」「女人」との違いとして指摘している¹⁸⁴。寝たり新聞を読んだりしてのんびりしたいという欲求と表現したいという欲求が同列に語られており、南洋渡航以前の土方が理想とした制作環境だと言えるだろう。そして、日本人がほとんどいないサタワル島に滞在することによって、

¹⁸² 土方「三河大工『杉浦佐助』の彫刻」22.

¹⁸³ 清水久夫は、黄永三変死事件と山田音次郎変死事件がなければ、土方と杉浦がサタワル島での生活を切り上げパラオのコロールに戻ることはなかっただろうと推測している。また、これら二つの事件がサタワル島からパラオへ渡る理由となっていたことは、岡谷公二『南海漂白——土方久功伝』（河出書房新社、1998）と倉島弥一『孤島の日本大工』でも言及されている。清水『土方久功正伝』174, 176, 178.

¹⁸⁴ 土方『土方久功日記 II』209.

土方は理想的な制作環境を手に入れているのである。そこでは不特定多数の鑑賞者を必要とするような開かれた社会性を持つ必要がないため、ゴーガンやドイツ表現主義などに見られる文明批判的な精神も現れてこなかったのではないだろうか。

1960年に国立近代美術館で開催された「現代の眼—原始美術から」展を見て、土方は西
欧美術に由来するプリミティヴィズムに対して批判的な意見を述べている。フォーヴィズ
ムや表現主義など、20世紀前半の西欧美術は「原始藝術」を参照することによって、それ
ぞれの作風を展開していった。その過程において「未開芸術」はおしなべて「原始性」と
いうイメージで捉えられ、「未開芸術」が本来もっている「生活との密接な結びつき」につ
いては理解されていなかったのではないかと指摘している。そして、「未開芸術」がもつ生
活との結びつきとは、「未開人」の習慣に則って生活することを通して「生活的に体得する
ほかない」と述べている¹⁸⁵。「未開人」による造形的な表現には、「神秘」^{デーモン}を捉えるという
精神主義的な側面があり、その「デーモン」こそが近現代美術を魅了してきた表現の多様
性を担っている。しかしながら、近代現代美術に見られる「プリミティヴ・アート」と類
似した造形表現は似て非なるものであり、自由自在な表現様式を「感覚的な効果」として
取り入れ、西欧美術の文脈において発展させているだけであり、そこには「生活との必然
的な結びつきは無」く、「未開人の精神主義が生んだ表徴、生命の永遠性が、ここではメカ
ニズムの装飾性にすりかえられている」ように見えるところに疑問を感じると提起してい
る¹⁸⁶。20世紀の西洋美術に現れたプリミティヴィズムの傾向と流行に対して、借用される
「プリミティヴ・アート」の側に立った視点から批判が可能となっているのは、土方が長
期にわたって「南洋群島」に滞在した経験があるからだろう。「プリミティヴ・アート」と
呼ばれる「未開人」の造形物の本質が美や造形的な斬新さにあるのではなく、土方が言う
ところの「神秘」あるいは「デーモン」と土方が呼ぶ精神的な存在を捉える点にあること
を、「南洋」における民族誌調査から理解していたことが根拠となっている。

彫刻家としての土方の経歴は、同時代の日本国内の美術的流行や潮流とは異なるところ
にあるため、土方の作風をプリミティヴィズムであると断定し、20世紀美術の流れに吸収
することは難しい。しかしながら、ゴーガンを初めとするポスト印象派やドイツ表現主義
などの影響や、民族誌家としての生活を通して見た「南洋」島民や風景を捉えた作風にお
いて、土方はプリミティヴィズムと接点を持ち得ている。1960年に東京国立近代美術館で

¹⁸⁵ 土方久功「プリミティブ・アート」『三彩』129号（1960）：12, 21.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 12, 23.

開催された「現代の眼—原始美術から」展に対する批判からもわかるように、土方自身の制作は欧米のプリミティヴィズムとは異なるという自負があった。土方のプリミティヴィズムは、近代的な社会から「プリミティヴ」な文化や社会を見たり知ったりするよりも、実際に「プリミティヴ」な文化や生活を体験することに重きを置いていた。土方の出発点は個性、生き方、人生、生活という近代社会における個人の在り方を模索する白樺派の人格主義に影響されたものである。しかしその探求の過程で民族誌学の研究を同時に行うことによって、「ロマンティック・プリミティヴィズム」に土方のリアリティが重ねられた、独自のプリミティヴィズム観を形成したといえるのではないだろうか。

第1章では白樺派におけるポスト印象派理解と人格主義の展開を手掛かりに、1910年代以降の日本におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」のありかを検証した。西洋美術を積極的に日本に紹介した『白樺』の活動は、同時代のイギリスで芽生えていたプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」理解と接触していた。しかしながら人格主義に基づく芸術観が徹底していたことから、プリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」への関心は相対的に低く、『白樺』誌上で主流の議論となることはなかった。流行やアカデミーと距離を置き、芸術と人生が密接した関係にあることを重視する人格主義の芸術は、近代の都市生活から離れて生活することで、既存の価値から自立しようとする考えを育んだ。年代的には次世代の白樺派とも言える土方は、近代からの逃避や既存の美的価値からの自立を実践することによって、プリミティヴィズムと白樺派を近づけた人格主義に基づく芸術理解が西洋美術におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の受容を拒む要因となった一方で、芸術のために生活そのものを変えていこうとする人格主義の展開が「ロマンティック・プリミティヴィズム」や「情緒的プリミティヴィズム」へと接近する土壌を育んだと考えられる。

戦後に土方は、20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムは、生活からの必然性から作られたものではなく、「プリミティヴ・アート」の様式を模倣しただけであると批判している¹⁸⁷。1960年前後の「原始美術ブーム」の中で他の日本人美術家が20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムを賞賛する中で、西欧型プリミティヴィズムを批判する土方の

¹⁸⁷ 土方久功「プリミティヴ・アート」参照。土方の他には、岡本太郎も西洋美術におけるプリミティヴィズムを批判的に捉えていた。岡本太郎「人間の気高さに感動」『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』（アフリカ協会、1972）頁記載なし。

意見は異彩を放つものであった。戦前からすでに土方がこの考えに至っていたのかは不明であるが、南洋群島での生活が土方独自のプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の理解を促したことは間違いないだろう。

第2章 「プリミティヴ・アート」への眼差し ——蒐集、出版、展示

本章では、戦前の日本国内における「プリミティヴ・アート」の蒐集、出版、展示などの事例を取り上げる。19世紀から20世紀前半のヨーロッパでは人類学や民族学が発展し、民族学博物館の整備が進められた。これが、20世紀前半の西洋美術におけるプリミティヴィズムの発展を促した背景となっている¹。一方、同時代の日本では国立の民族学博物館は未だ無い状況であった。しかしながら、20世紀前半の日本において人類学や民族学が全く発達しなかったわけでもなく、異文化の民族学的資料やいわゆる「原始芸術」に対する興味が皆無であったわけでもない。本章では、個人コレクターによる民族学的資料や「原始芸術」の蒐集と展示に注目し、1920年代から1945年までの日本において、体系的でない関心が「プリミティヴ・アート」受容の一側面を担っていたことを検証する。市民の「趣味的」な活動が欧米における民族学博物館や美術館の代役を果たしていたと考えられる。

第1節 出版物にみる「土人芸術」——洪洋社を事例に

1912年に創設された洪洋社（1912-1943）は、建築を専門とする出版社として知られていた。1943年に廃業するまで一貫して建築に関する出版物を刊行していたが、1920年代は刊行された叢書のうち約半数が美術に関連するテーマとなっており、洪洋社の出版史の中でも異色となっている。この期間に、田辺泰編『原始芸術集』（1925）、木村幸一郎監修『アフリカ土人芸術』（1925）、『濠州及南洋土人芸術』（1925）、『アメリカ土人芸術』（1926）、『古代メキシコ及ペルー芸術』（1927）（表2-1）など、民族的な造形物を「芸術」として捉えた書籍が出版された。特に、木村が監修した「土人芸術」の4冊は、日本で初めての「土人芸術叢書」と宣伝されていた。

¹ Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, 11, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』39. 西欧では19世紀後半に民族学博物館があいついで開設された。例えば、ベルリンの古代博物館に考古学・民俗学部門設置（1865年）、ライデン民族学博物館の開館（1862年）、ピーボディ考古学・人類学博物館（1866年）が開館した。竹沢はその他にも19世紀後半に開館した欧米の12の博物館を列記している。竹沢「文化を展示することは可能か」356. 日本の国立民族学博物館は1974年に創設され、1977年に開館した。「沿革」大学共同利用機関法人人間文化研究機構国立民族学博物館、最終アクセス2019年2月6日, <http://www.minpaku.ac.jp/aboutus/history>.

叢書の1冊、長根助八の著作には以下のように記されている。

土人種族の芸術が欧米人士の美的感応に響きを与えたことはすでに古い事だ。然るに我国には未だそれを紹介したものはない。彼等の藝術は、空想的、神秘的、描写的、女性的で、柔らかく人々の靈魂に交感する。特に本書を藝術愛好家の前に捧ぐ²。(図 2-1)

ここに、「土人芸術叢書」の出版は欧米におけるプリミティヴィズムの動向を踏まえていること、1925年当時の日本においては「土人芸術」からの美的影響が未踏の領域であったことが示されている。そこで本節では、1920年代に洪洋社から出版された「原始芸術」や「土人芸術」を日本における「プリミティヴ・アート」受容の初期事例の一つと捉え、書籍における「原始芸術」や「土人芸術」の描写を事例として、1920年代の日本における「プリミティヴ・アート」の理解と受容を考察する。

表 2-1 「土人芸術叢書」一覧

題目	出版年
アフリカ土人芸術	1925 (大正 14) 年
濠州及南洋土人芸術	1925 (大正 14) 年
アメリカ土人芸術	1926 (大正 15) 年
古代メキシコ及ペルー芸術 (上巻)	1927 (大正 16) 年
古代メキシコ及ペルー芸術 (下巻)	1927 (大正 16) 年

洪洋社 (1912-1943) における出版傾向

洪洋社は高梨由太郎(1882-1938)によって創設された建築を専門とする出版社である。事実上高梨一代で終わった出版社であり、洪洋社に関する資料はごく僅かしか残されていないことから、出版経緯の追跡は困難を究めている³。大川三雄と川島勝の調査によると、

² 引用にあたって常用漢字に修正した。長根助八『樺太土人の生活——アイヌ・オロッコ・ギリヤーク』(洪洋社, 1925) 巻末広告。

³ 洪洋社は建築専門の出版社として軽視できないが、その資料は僅かの年月のうちに散逸してしまっている。菊池重郎「出版社「洪洋社」の創立と大正初年の出版活動(上)」『明治村通信』1982, 8。また、昭和13(1938)年に高梨が亡くなってからは、新しい叢書や雑誌の企画が行われることはなかった。川島勝、大川三雄「建築専門出版社・洪洋社の出版活動について——その2」『日本建築学会学術講演梗概集 F-2 建築歴史・意匠』(1997): 96。

洪洋社の出版活動は 1912 年から 1919 年の第Ⅰ期、1920 年から 1930 年の第Ⅱ期、1931 年から 1943 年の第Ⅲ期の三つに分けることができる。『土人芸術叢書』が出版された 1925、26 年は、大川、川島の分類における第Ⅱ期に該当する。1920 年に主婦層を含む一般読者を対称とする雑誌『新住宅』を創刊し、今和次郎、蔵田周忠、森口多里、田辺泰、山本拙郎などが編集や執筆を担っていた。1924 年に『新住宅』は『建築新潮』へ改名し、住宅だけでなく建築全般を扱う一般読者向けの雑誌へと転向する⁴。第Ⅱ期は建築家や建築学者が執筆者や編集者となることによって、より専門性の高い出版物が刊行されるようになった時期でもある。その中でも早稲田大学出身の専門家が多いのは、建築を専門としない高梨が早稲田大学の教員に相談を持ちかけていたためと考えられる⁵。

矛盾するようではあるが、第Ⅱ期には建築専門の出版社としての専門性が高まると同時に、出版物の内容が多様化した時期でもある。第Ⅰ期：明治 45 (1912) 年から大正 8 (1919) 年に出版された 5 冊の叢書、雑誌は、全て建築に関するものである。第Ⅱ期：大正 9 (1920) 年から昭和 5 (1930) 年では、13 の叢書、雑誌のなかで、半数に近い 6 つの叢書が美術に関係したものとなっている。「意匠美術写真類聚」全 12 巻 (1922-24) (表 2-2)、『古鐸図録』(不明)、「美術工芸大観」全 4 期、各 12 巻 (1925-28)、「土人芸術叢書」(1925-26) (表 2-1)、『亜細亜芸術図集』(1928)、『西洋文様図譜』(1928) である。第Ⅲ期：昭和 6 (1931) 年から昭和 18 (1943) 年は、叢書と雑誌を合わせた 7 つのうち『国宝写真圖聚』のみが美術に関係している⁶。したがって、第Ⅱ期は芸術に焦点を当てた叢書が相次いで出版された、異色の期間であることがうかがえる。叢書の出版が増えた理由は、建築家や建築学者が執筆者となることで、学術的な視点から内容が整理され、より体系化されるようになったためと指摘されている⁷。芸術書の刊行が増えた経緯は明らかとはなっていないが、その一端は視覚資料を多用する洪洋社の出版傾向から推察することができるだろう。高梨は 1911 (明治 44) 年 8 月号から 1912 (明治 45) 年 1 月号までに発行兼編集人として『建築画報』に携わっていた頃から視覚資料に重きを置いた編集方針をとっていたが、洪洋社創設後にその傾向が強まっている。高梨が視覚資料を重視する方針をとった理由として、

⁴ 大川三雄、川島勝「建築専門出版社・洪洋社の出版活動について——その 1 編者と出版物の変遷」『日本建築学会学術講演梗概集 F-2 建築歴史・意匠』(1997) : 94.

⁵ 川嶋らによるインタビューで遺族が証言している。川嶋勝、大川三雄、八代眞己、田所辰之助「洪洋社の建築出版活動の概要とその特徴について」『日本建築学会計画系論文集』 81 号 721 巻 (2016) : 752.

⁶ 大川、川島「建築専門出版社・洪洋社の出版活動について——その 1」 93.

⁷ 川嶋、大川、八代、田所「洪洋社の建築出版活動の概要とその特徴について」 752.

明治末から大正初年までは建築について専門的に寄稿できる人材がいなかったためと考えられている⁸。この状況は時間とともに改善されていたが、執筆者に専門家がいなかったことから生じる内容の不足を視覚資料の充実によって補うという編集方針は、第Ⅱ期における芸術関係の出版物の増加へとつながったのではないだろうか。例えば、『古代メキシコ及ペルー芸術』（1927）を編集した木村幸一郎は、メキシコやペルーの芸術は専門外であるため、海外の研究を参考にして「解説的な説明文」を執筆したと記している。

茲に其れ等の圖集を紹介して、其鑑賞と作家への何等かの参考にしたいと本書を企てたのである。尚多少なりもとも其の藝術の理解の補助として、解説的な説明文を附することにした。しかし編者にとっては方面違ひの多くの學問を必要とするので、徹底した説明文を纏める事は困難であった。唯幾分か問題を明かにし得た點があれば幸ひの至りである⁹。

木村の記述から、専門外の内容でも執筆や編集を担当することがあり、不足は図版で補うという手段がとられていた様子がうかがえる。建築の専門家による執筆や編集が整えられつつあった第Ⅱ期においても、写りの良い視覚資料を豊富に揃えることで、専門家の不在を補うという創業当時の編集戦略は引き続き残っていたと考えられる。第Ⅱ期の洪洋社には芸術について専門的に記述できる人材がほとんどいなかったにも関わらず芸術関連の書籍が出版されたのは、創業当時の高梨の経験と戦略に拠っていたからと言えるのかもしれない。

表 2-2 「意匠美術写真類聚」 一覧

（本表における「期」の扱いは、『意匠美術写真類聚』に記されている出版時期の区分であり、洪洋社における出版活動の区分とは異なる。）

題目	期及び巻	出版年
ウィリアム・モリス図案集	第1期第1巻	1922（大正11）年
ピアズリ装画集	第1期第2巻	1922（大正11）年
ギリシヤ（漢字）瓶絵集	第1期第3巻	1925（大正14）年
北伊太利のロマネスク装飾美術集	第1期第4巻	1923（大正12）年
花を取扱へる意匠図案集	第1期第5巻	1923（大正12）年
英吉利の古家具意匠集	第1期第6巻	1923（大正12）年

⁸ 川島、大川「建築専門出版社・洪洋社の出版活動について——その2」95-96.

⁹ 木村幸一郎「序」『古代メキシコ及ペルー芸術』（洪洋社, 1927）頁数記載なし.

埃及ツタンカーメン王宝器集	第 2 期第 1 卷	1923 (大正 12) 年
近代の舞台装置意匠集、正	第 2 期第 2 卷	1923 (大正 12) 年
近代の舞台装置意匠集、続	第 2 期第 3 卷	1923 (大正 12) 年
表現主義の工芸美術集	第 2 期第 4 卷	1924 (大正 13) 年
メストロウィッチの彫刻集	第 2 期第 5 卷	1924 (大正 13) 年
埃及装飾美術意匠集	第 2 期第 6 卷	1924 (大正 13) 年

建築を専門とする洪洋社から「土人芸術叢書」が出版された経緯と理由については、資料の不足からはっきりとしていない。推測の域を出るものではないが、当時の状況と照らし合わせながら考察すると、大正時代にアフリカへの関心が高まっていたことが理由の一つとしてあげられる。明治時代から戦前までの日本におけるアフリカ研究史を研究した西野照太郎は、大正から昭和初期は、経済や貿易の拡大を目指して南アフリカや東アフリカに関する調査報告が増加した時代であると指摘している。さらに、明治時代までのアフリカに関する調査は、欧米の植民地政策に焦点が当てられていたが、大正時代になると白人以外の「アフリカ人の性格」や「アフリカ人の生活」について記述する出版物が現れてくることを特徴の一つとしてあげている。これは、南アフリカや東アフリカ諸国と貿易を始めるにあたって、相手をよく知らなければならないという考えに基づいていた。明治時代のアフリカに関する出版物は欧米の書物を翻訳したものが中心となっていたが、大正時代には日本人の調査団や派遣団による報告書が出版されるようになっていたことは、当時の日本のニーズに即したアフリカの情報が求められていたことを示していると言えるだろう¹⁰。大正 10 (1921) 年代に日本における紡績工業が盛んになると、綿の輸入先として東アフリカが注目され、東アフリカに関する出版物が増えることとなる。西野は 1926 (大正 15) 年に出版された東アフリカに関する 4 冊の本を例示し、この年を「東アフリカに関する本がまとまって出始めた年」と定めている¹¹。昭和初期には北アフリカや西アフリカも注目され、アフリカ大陸全体への関心が高められた結果、経済や貿易に関する報告書だけでは

¹⁰ 西野照太郎は 1917 (大正 6) 年に農商務省から出版された『南アフリカ貿易事情』を、大正から昭和初期の約 10 年間に出版されたアフリカに関する報告書のモデルで、「官庁の報告書類としては非常にすぐれたもの」と評価している。これは、商工省が派遣した調査団の調査に基づく報告書となっている。西野照太郎「日本人のアフリカ研究史—第二次世界大戦まで」『Africa=アフリカ』4号1巻 (1964) : 10.

¹¹ 西野は『アフリカ視察報告書』(横浜正金銀行)、『東アフリカ経済事情調査報告書』(大阪商船)、『東アフリカの現状』(日本綿花)、『東アフリカ視察談』(今藤記念講演会の記録として、「福原」の講演内容を記したもの)を事例としてあげている。これらの東アフリカに関する書物が出版された背景として、1926年に大阪商船が東アフリカとの定期航路を開設したことが指摘している。Ibid., 11.

なく、一般を対象とした書籍が民間の出版会社からも刊行されるようになる¹²。

ここまで、西野による日本におけるアフリカ研究史研究に基づいて、明治時代から昭和初期までのアフリカ調査、研究、出版の変遷を概観した。『土人芸術叢書』が出版され始めた1925年は、日本の経済と貿易が国際化する時代において、貿易相手国の文化、社会、生活に関する知識を求め始めた時代であった。同時代の経済界におけるアフリカへの関心と洪洋社の出版動機がどの程度影響しあっていたのかは不明であるが、経済界を中心にアフリカの文化への関心が高まりつつあったことが「土人芸術」に焦点を当てた本が出版された1925年から27年の社会的背景の一つとしてある。

先行研究を参照しながら、洪洋社の出版活動と「土人芸術叢書」が刊行された当時の社会背景について確認した。資料不足のためはっきりとしないところも多いが、洪洋社から日本で初めての「土人芸術」に関する本が出版されたのは、視覚資料の編集に強い社風とアフリカの社会や文化への関心が高まっていたことが影響しているのではないかと推測される。

次に、田辺泰編『原始芸術集』（1925）、木村幸一郎監修『アフリカ土人芸術』（1925）、『濠州及南洋土人芸術』（1925）、『アメリカ土人芸術』（1926）、『古代メキシコ及ペルー芸術』（1927）を事例として、日本で初めての『土人芸術叢書』が「土人芸術」をどのように紹介していたのか分析する。

『原始芸術集』『図案資料叢書』第7集（1925）にみる「原始芸術」の射程

『原始芸術集』（1925）は、1924年から出版され始めた「図案資料叢書」の第7集として刊行された。編集を担当した田辺は1924年に早稲田大学理工学部建築科を卒業して助手となり、1925年に同大学助教授となっている¹³。建築関係の書籍を出版するにあたって高梨が早稲田大学の建築学科の関係者に相談していたことから¹⁴、田辺は洪洋社で執筆や編集に携わるようになったと推察される。先述したが、大川と川嶋の研究によると、第Ⅱ期：大正9（1920）年から昭和5（1930）年に出版された叢書、雑誌のうち6つの叢書が美術に関係している。『図案資料叢書』は建築の装飾に参考となるような特集が組まれてお

¹² 日本における明治時代から昭和初期までのアフリカ研究史については、西野照太郎「日本人のアフリカ研究史——第二次世界大戦まで」（1964）に依拠している。

¹³ 「田辺泰」東京文化財研究所，最終アクセス2017年10月20日，<http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/10233.html>。

¹⁴ 川嶋，大川，八代，田所「洪洋社の建築出版活動の概要とその特徴について」752。

り(表 2-3)、大川と川嶋においては美術関連の出版物に分類されていない。しかしながら、各本の題目から確認できるとおり、『図案資料叢書』の約半数は美術に関連した内容となっている。一見すると建築の装飾の参考資料集であっても、美術様式が掲載作品の選択基準となっていることもあるのが、田辺による編集の特徴となっている。例えば『電燈装飾意匠集』では、ドイツやオーストリアの美術における新しい潮流として表現主義が紹介されている。掲載した電灯が全て表現主義的作品とは言えないかもしれないが、美術で流行しているこの新様式は建築や工芸美術にも影響を与えており、田辺も「工藝美術の新しい創造形態を示唆して居る」と述べている¹⁵。

表 2-3 「図案資料叢書」一覧

題目	集	出版年
欧米ポスター図案集	第 1 集	1924 (大正 13) 年
電燈装飾意匠集	第 2 集	1924 (大正 13) 年
不明	第 3 集	不明
表現主義版画集	第 4 集	1925 (大正 14) 年
鉄格子意匠集	第 5 集	1925 (大正 14) 年
絨毯図案集	第 6 集	1925 (大正 14) 年
原始芸術集	第 7 集	1925 (大正 14) 年
マヤ芸術集	第 8 集	1925 (大正 14) 年
中世モザイク集	第 9 集	1926 (大正 15) 年
ロシアン・バレエ意匠集	第 10 集	1927 (昭和 2) 年
ゴルドン・クレイグ版画集	第 11 集	1927 (昭和 2) 年
西洋織物図案集	第 12 集	1928 (昭和 3) 年

欧米の事例を主流とする「図案資料叢書」に組み込まれた『原始芸術集』の「原始芸術」の射程はどのようなものだったのか。『原始芸術集』では西欧で発見された石器（古石器、新石器）時代と青銅器時代の造型物の図版が掲載された。同書では、デンマークの考古学者クリスチャン・トムセン（Christian Thomsen, 1788-1865）が提唱した三時期法を採用しており¹⁶、「原始」の根拠を考古学の区分に求めていることが記されている。トムセンが提唱する三時期法とは、石器時代、青銅器時代、鉄器時代の三区分を定めた考古学におけ

¹⁵ 田辺「はしがき」『電燈装飾意匠集』頁数記載なし。美術におけるドイツ表現主義を建築に適用した例は田辺に限らない。例えば、森口多里は『表現主義建築図集』（洪洋社、1923）において、建築の新傾向を「表現主義」の観点からまとめている。

¹⁶ 田辺泰「はしがき」『原始芸術集』（洪洋社、1925）頁数記載なし。

る時代区分である。『原始芸術集』の「原始」とは考古学にその基礎を持ち、「原始芸術」の用法は必ずしも 20 世紀美術における「プリミティヴ・アート」を示しているわけではないことに留意する必要があるだろう。

「プリミティヴ・アート」の日本語訳をめぐる混乱は、2011 年にボアズの *Primitive Art* (1927) がカタカナ表記の『プリミティヴアート』(大村敬一訳, 2011) として出版されるまで、引き続き見られる。1925 年に洪洋社から出版された長根助八の『樺太土人の生活—アイヌ・オロッコ・ギリヤーク』における語法を確認すると、考古学的文脈から「原始時代」の人々について述べる場合は「原始人」、現存する「原始的な」社会や文化の人々について記述する場合には、「土人」と使い分けられている。長根はアイヌ民族の住居を調査する動機を、西洋の近代化によって変化した日本の住環境を批判的に捉え、従来の日本の環境に適した住宅を「本源にさかのぼって反省」するためとしている。今となつては日本の上代の人々の生活を知ることは困難であるが、長根は上代に関係の深いアイヌ民族の住宅を調査することで日本の住宅の「本源」に近づくことができると考えフィールドワークを行なっている¹⁷。また、本章第 4 節で取り上げる宮武辰夫 (1892–1960) は 1930 年に出版した『アラスカに原始芸術を探る』において、「原始人のことを、考古学者だけでなく、芸術家も含めて全ての方面の人びとに考察してほしい」と述べている。同時代を生きる「原始人」をアラスカでフィールドワークしてきた宮武が「原始芸術」の研究は考古学が中心となっていると考えている点に、空間的な意味での「原始」と時間的な意味での「原始」の混同がみられる。宮武は同時代の「原始人」とは、人類が始まった数千年前から 20 世紀の現在まで進化していない人々と捉えているが¹⁸、この理解は長根にも通じるものでもあるだろう。長根と宮武の理解においては、時間的な差異があることを踏まえつつも、「原始」と「土人」(のちに「未開」とも言われる) は同類であると理解されていた。戦後の事例となるが、今井清は 1956 年に発表した「原始美術の一考察」という論文の中で、「原始を主として旧石器時代までに限定し、以後の時代、及び民族学的意味に於ける未開文化と区別せんとす

¹⁷ 長根『樺太土人の生活』4–10。長根は「原始人」と「土人」を時間的差異で使い分ける傾向にあったが、木村は古代ペルー人を指して「古代の歴史的なる土人」と述べている。したがって、洪洋社のなかでも「原始人」と「土人」の区別が必ずしも明快ではなかった様子がうかがえる。K. K. 「アメリカ土人の芸術」『アメリカ土人藝術』(洪洋社, 1926) 3。

¹⁸ 「然し三千年間、年と共に成長した日本民族と、文化の歩みからとり残されたこれ等原住民との間にはあまりにも大きな隔たりが出来てしまった」宮武辰夫『フィリッピン原住民の土俗と藝術』(羽田書店, 1943) 425。

る傾向もあらわれている」と述べている¹⁹。今井の指摘を踏まえると、時間を遡った先にある「原始芸術」と同時代を生きる「土人芸術」を区別しない理解が、戦後においても引き継がれていた様子がうかがえる。さらに、「プリミティヴ・アート」に相当する「原始芸術」あるいは「原始美術」の射程と定義の錯綜について、中山公男は「原始芸術」は先史時代の造型物、民族的造型物、また両者を含める場合の3種類が主な使用となっていたと指摘している²⁰。考古学、民族学、人類学、美術といった異なる分野を跨ぐ「プリミティヴ」という用語の使用について、翻訳と結びついた射程の混乱が長年に渡って生じていた様子を垣間見ることができる。ここでは、「原始芸術」と「土人芸術」の射程に違いが生じていたことを確認するに留め、「プリミティヴ・アート」における射程の揺れは、本論文全体を通して検証していくこととする。

「土人芸術叢書」は日本で初めて「土人芸術」を紹介する本と宣伝されていた。「土人芸術」は西洋美術に影響を与えたものと説明されているため、20世紀美術における「プリミティヴ・アート」を指していると言って良いだろう。「土人芸術叢書」よりも先に出版された『原始芸術』が日本で初めて「プリミティヴ・アート」を紹介する本とならなかったのは、『原始芸術』が考古学の視点からまとめられたからだと考えられる。

「土人芸術叢書」における「土人芸術」の描写

「土人芸術」の一冊目として出版された『アフリカ土人芸術』（1925）では、白黒の写真を用いてアフリカの造形物計44点を紹介している。その取り扱いは、西欧近代美術に影響をあたえた魔術的な造形物というよりは、人類学や民族学の資料に近い印象を受ける。冒頭に寄せられたK. K.「アフリカ土人の芸術」²¹では、アフリカ人は文化の程度が低い野蛮人であるが、彼等のつくる造形物には文明人にはない不思議な力が宿っている。アフリカの「土人芸術」の代表はコンゴ地方、象牙海岸地方の造形物であり、これらの地域はアフリカでも「最も優秀なる芸術を有つ種族」であり、彼等の芸術作品は生活や宗教に即したものであると説明されている²²。続いて掲載資料の目次があり、掲載資料の資料番号、

¹⁹ 今井清「原始美術の一考察」『人文論究』7巻3号（1956）：79.

²⁰ 中山公男『原始美術』（保育社、1964）99.

²¹ 「アフリカの土人芸術」は『アフリカ土人芸術』の冒頭に寄せられた、アフリカに関する説明である。筆者の名前は明記されていないが、記事の最後に書かれたK. K.というイニシャルから、監修者である木村幸一郎が書いたのではないかと推測される。

²² K. K.「アフリカ土人の芸術」『アフリカ土人芸術』1-2.

種類や分類、サイズ、収集地、所蔵が記されている。資料目録に作者ではなく所蔵が明記され、さらにこれらの造形物は西欧において最もよく蒐集され、研究されているという説明もなされていることから、西欧の博物館やコレクターがこれらの「芸術」を所有することによって初めて、「土人芸術」はオーソライズされたと推測できる。木村幸一郎は著者ではなく監修者として本編を出版していることからもうかがい知ることができるように、『アフリカ土人芸術』（1925）は西欧の研究者による研究成果を参照しての「土人芸術」の紹介であると考えられる²³。

続いて同年 11 月に『濠洲及南洋土人芸術』（1925）が出版された。本のタイトルは『濠洲及南洋土人芸術』となっているが、オーストラリアの先住民に関する調査は殆どなされていないため、今回はオーストラリアの造形物は含めないことにしたと「濠洲及南洋土人の芸術」冒頭で説明されている²⁴。『アフリカ土人芸術』では、作者について触れられることは殆どなく、造形物が収集された場所や部族の名前が資料として掲載されているだけであった。個人作家名の記載がない点は『濠洲及南洋土人芸術』も『アフリカ土人芸術』と同様であるが、『濠洲及南洋土人芸術』では「作者として」、「ミクロネシア族」、「ポリネシア族」、「メラネシア族」、「タスマニア族」の名前が挙げられている²⁵。「作者」という言葉が寄稿文に明記されているところは『アフリカ土人芸術』と異なっている点である。さらに、「濠洲及南洋土人の芸術」では、「南洋土人」の造形物を賞賛する記述が多くみられる。特に、「自然物を文様化する能力に至っては最も卓越している」とし、「他の大陸土人」より優れていると評価している²⁶。さらに、日本でも広く読まれていると紹介されたアルフレッド・コート・ハドン（Alfred Cort Haddon, 1855-1940）の 1895 年の著作にも²⁷、ニ

²³ K. K. 「アフリカ土人の芸術」 2. 監修するにあたって木村が参照した資料などは明記されていないが、記述の内容から西欧の研究書を調査した上で本編の出版に至っていると推察される。

²⁴ K. K. 「濠洲及南洋土人の芸術」『濠洲及南洋土人の芸術』 1.

²⁵ *Ibid.*, 1.

²⁶ *Ibid.*, 2.

²⁷ Alfred C. Haddon の *Evolution in Art: Illustrated by the Life-Histories of Designs* (London: The Walters Scott Publishing, 1895) は、ダーウィニズムの影響下のもとに芸術は生物学の一分枝であるとみなしている。ハドンは他のイギリスの研究者と共に、コピーをコピーするという実験を行い、様式化と単純化のプロセスを明らかにしようとした。この実験によって得た結果から、「原始芸術の自然主義からの逸脱」の根拠を技術の欠如にあることが結論づけられた。このような解釈はハドンだけではなく、チャールス・リードやコリー・マーチなど同時代の学者に支持されていた。ゴールドウォーター『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』15-16. また、装飾芸術は人間の進化を表すという進化論的なアプローチに基づいて装飾美術やオーナメントを分析したハドンの著作は、1851年のロンドン万国博覧会の展示にも後押しされ、イギリスにおいても影響力を持っていた

ューギニアの造形物が事例として取り上げられている点を指摘する記述から²⁸、西欧の研究対象ともなるほどの質を備えているという評価を読み取ることができる。「アフリカ土人」が「文化の程度の極く低い野蛮人」と評されていた点と比較すると、「南洋土人」に対する評価はかなり高かったと言えるが、評価の基準は西欧の研究に依っていた。

1926年6月には『アメリカ土人藝術』が木村幸一郎監修のもと洪洋社から出版された。アメリカ大陸の「土人芸術」の中で賞賛に値する最たる事例は、2000年前の古代ペルーと述べられている。中南米に残る「土人芸術」の作品数が多く、『土人藝術叢書』のような小冊子では掲載しきれないため²⁹、同書に収録されている作品の多くは北アメリカの「アメリカン・インディアン」の作品であると説明が続く。「図版解説」には、作品名、部族あるいは地域名、所蔵先の情報が簡潔に記されている。先に出版された2冊との違いは、部族/地域名の後ろに「作」がつけられている点である³⁰。作者名を明らかにしようとするほどの配慮はないが、「部族美術」における「作者」の存在がより意識される表現となっている。また、「アメリカ土人の藝術」では、アメリカ先住民の研究の先陣をきった文化人類学者としてボアズについて言及している³¹。ボアズのアメリカ先住民研究の特徴と概略が簡単に述べられており、『アメリカ土人藝術』（1926）がボアズの著作を参考に行っていることが考えられる。しかしながらボアズの代表的著作である『プリミティヴアート』よりも『アメリカ土人藝術』の出版の方が先であることから、編集にあたっての参考書がボアズの『プリミティヴアート』でなかったことは確かだろう³²。具体的な先行研究は不明であるが、西欧の研究者の資料を元に本編を構成し、その正統性も西洋の研究所に求めている点では、先の2冊と同じ構成になっている。

最後に、1927年に出版された『古代メキシコ及ペルー藝術』について確認する。『アメリカ土人藝術』で、中南米の古代の「土人芸術」に素晴らしい作品が多いと紹介していた

と指摘されている。Teukolsky, *The Literate Eye*, 206.

²⁸ K. K. 「濠洲及南洋土人の芸術」『濠洲及南洋土人の藝術』2.

²⁹ K. K. 「アメリカ土人の芸術」『アメリカ土人藝術』1.

³⁰ 例えば、図版1は「木彫のマスク——北西アメリカ土人作 倫敦・大英博物館」と記されている。「図版解説」『アメリカ土人藝術』1.

³¹ K. K. 「アメリカ土人の芸術」『アメリカ土人藝術』3.

³² Franz Boas, *Primitive Art* (Oslo: H. Aschehoug and Co., 1927; Cambridge: Harvard University Press, 1928) 推測の域を出ないが、『アメリカ土人藝術』でボアズの著書が参考にされているとしたら、1911年出版の *The Mind of Primitive Man* などがその候補として挙げられる。また、ボアズの研究の中でも、「Haida 族」の研究が優れていると紹介していることから、学会誌などに掲載された論文を参照した可能性もある。K. K. 「アメリカ土人の芸術」3.

が、頁数の関係から北米の「土人芸術」を中心に紹介することが述べられていた。翌年に出版された『古代メキシコ及ペルー芸術』は、『アメリカ土人芸術』では紹介しきれなかったアメリカ大陸の「土人芸術」を補うために企画されたと推察される。『古代メキシコ及ペルー芸術』は上下2巻となっており、「土人芸術叢書」のなかで最も充実した内容となっている。木村はまず自身の専門が異なっていることを述べた上で、同書を編集するにあたって参考にした研究書15冊を紹介している。上巻は2部構成となっており、第1部となる「総説」は「Ⅰ 古代の亞米利加大陸と土着土人の文化」、「Ⅱ 土着土人の人種的起源及移動」、第2部となる「古代メキシコ芸術」では「Ⅰ 古代メキシコ人と其文化」、「Ⅱ 古代メキシコの神像」、「Ⅲ マヤ族の建築及装飾彫刻」の説明が書かれている。これらの説明に続いて図版が掲載された。下巻は「古代ペルー芸術」のテーマで、「Ⅰ 古代ペルー人及其文化」、「Ⅱ 神話と神像」、「Ⅲ 古代ペルーの都市及建築・装飾彫刻」、「Ⅳ 土器其他の工芸品」の説明があり、図版が掲載されている。『古代メキシコ及ペルー芸術』に掲載された豊富な解説文は、欧米の研究書を日本語で簡潔に要約したものという点では先に出版された「土人芸術叢書」と同じ構成となっている。しかしながら、同書において「土人」の社会、文化、宗教などの説明が加えられたのは、「土人芸術」の理解にはその社会や文化、宗教などの理解が不可欠であるという考えに基づいている³³。これまでの「土人芸術叢書」では示されなかったこの観点を鑑みると、「土人芸術叢書」の編集を通して木村の「土人芸術」の理解が深められていたと考えられる。

本節では、西洋の美術に影響を与えている「土人芸術」を日本で初めて紹介する本として出版された「土人芸術叢書」における「土人芸術」の描写について検証した。欧米の先行研究に依拠し、解説は少なく、写りの良い視覚資料を掲載するという構成は、洪洋社の出版傾向に沿ったものとなっている。しかしながら、最後に出版された『古代メキシコ及ペルー芸術』では、作品を視覚的に鑑賞するだけでなく、社会背景や文化的文脈からも作品を理解しようとする姿勢が示されており、1冊目から4冊目に至るまでの短い期間に、「土人芸術」に対する木村の理解にわずかながらも変化が生じていたことがうかがえる。木村に関する資料が不足しているため、1925年から27年の間に生じたこの変化を詳細に知ることは難しい。民家の調査を行いのちに原考学を提唱した今和次郎やアイヌ民族の住居をフィールドワークした長根助八も、木村と同時期に洪洋社の出版活動に関わっていた。

³³ 木村幸一郎編『古代メキシコ及ペルー芸術下巻』（洪洋社、1927）54。

このことを鑑みると、建築の研究において民俗学や民族学のアプローチを取っていた研究者らとの交流を通して、「土人芸術」の理解には彼らの社会、文化、宗教を理解することが必要不可欠であるという視点を得ていた可能性はある³⁴。現時点では憶測の域を出ないため、今後の課題としたい。

第2節 『世界美術全集別巻第15巻民族芸術篇』（1930）

昭和初期において「原始芸術」が美術史の観点から初めて系統的にとらえられたのは、『世界美術全集別巻第15巻』における「民族芸術」の特集である。「世界美術全集」（全36巻）は1927年11月から1930年にかけて平凡社から刊行された³⁵。『世界美術全集第1巻先史時代と埃及—希臘初期及西方亞細亞』（1928）から『世界美術全集第35巻歐米現代（下）・支那及日本現代（下）』（1930）まで、アジアとヨーロッパを中心に古代から現代までを網羅している³⁶。この全集の売れ行きが好調だったため、「世界美術全集別巻」（全18巻）が新たに出版された。「世界美術全集別巻」第15巻の表題は「民族芸術」となっているが、本文中には「蕃藝」「サヴァーチ・アート」という表記も使用されている。

同書所収の画家で美術評論家の石井柏亭（1882-1958）「原始芸術概論」と画家の木村荘八（189-1958）「アフリカ土蕃の作例」がまず、西洋美術における「原始美術」の概要を説明している。彼らによると、「蕃藝」は1907年前後のフランスにおいて近代美術の発展に大きく寄与した。「若いジェネレーションの間では時々益々この蕃藝の価値を見出す傾向にある」が、今日なおアカデミーにはその美術的価値は受け入れられておらず、「世界的芸術伝統の上に密接な関係があるとはいわない」と木村は述べている³⁷。日本の近代美術と「蕃藝」の関係については言及されてはいないことから、「蕃藝」の流行は西欧特有の影

³⁴ 今和次郎は1912年に早稲田大学理工学部建築科の助手となっており、長年、早稲田大学で教鞭をとっている。木村とは早稲田大学でも同じコミュニティに属しており、戦前の東北における雪害調査とその対策では、両名とも調査団に加わっている。黒田正夫「木村幸一郎君と雪」『建築雑誌』（特集：木村幸一郎先生を悼む）86巻1045号（1971）：21.

³⁵ 「世界美術全集」は「時間軸を優先した編集で、同じ時代の世界美術が見渡せる」ことを特徴としている。時間軸によって美術が編集されることは、日本を含む非西欧地域の美術と西欧の美術の接続を可能とする。したがって、「西洋の近代を日本の『近代』に接続する」ことにもなったと五十殿は指摘している。五十殿利治『観衆の成立—美術展・美術雑誌・美術史』（東京大学出版会、2008）24.

³⁶ 刊行年は第1巻から順等ではない。1927年に出版されたのは、第7巻『ビザンチン・印度グプタ朝・唐時代・新羅統一時代・白鳳時代』、第17巻『ルネサンスと東山時代』の2冊である。

³⁷ 木村「アフリカ土蕃の作例」13.

響関係として捉えられており、「原始芸術」に関する知識の多くは欧米の先行研究に依拠していた。例えば木村は、「アフリカ土蕃の作例」をポール・ギョーム、トマス・モンロー共著『原始ネグロ彫刻』(1926)を参考にして執筆したという。人類学と芸術の両方からアフリカの「蕃藝」を論じた研究は少ないが、『原始ネグロ彫刻』はその不足を補う良著であると紹介している。そして、「蕃藝」の代表的な研究者としてフライ、ベル、ギョーム・アポリネール、エイミル・トーディの名を挙げ、彼らの著作を一読することを勧めている³⁸。

「蕃藝」に芸術的価値を見出してはいるものの、現代の「土蕃」には「世界美術全集」で紹介するほどの作品を作れる人は減少傾向にあり³⁹、「美術商や美術家に称賛される作品の多くは古代の作品であり、その伝統はすでにほろびている」と説明されている⁴⁰。

石井は「形式の美」と「自然物の再現」に着目して「原始芸術概論」を執筆し、木村は「蕃藝」の面白さを10世紀と同じ意義の作品が今日にも見られることであると説明した⁴¹。渡欧経験のある石井柏亭や木村荘八は日本における洋画家たちのなかでも西欧のプリミティヴィズムをよく理解し得たバックグラウンドをもっており、当時の日本の美術における「プリミティヴ・アート」の理解を導いたと言えるだろう。しかしながら石井も木村も日本人美術家の制作における「蕃藝」からの影響については触れておらず、「蕃藝」の影響は日本の洋画家にはほとんど及んでいなかった様子がうかがえる。

石井と木村は美術の領域からの「蕃藝」に対する反応であったが、工芸からは田辺孝次が「民藝概論」を論じた。田辺は、民芸とは「無意識、無技巧からうまれた自然の雅致」があり、「健康の美」が宿っていることから「直ちに人の心にしみ込む」ものであると定義している。宗教的な理由から作られたものや、「表現上の判断」から民芸とは言えないものは「未開野蕃の民のつくったいわゆる蕃藝」あるいは土俗品とよび、さらに一般工芸に分類されるものもあるが、これらの区別の正確な線引きは難しいと述べている⁴²。田辺が工芸の側面からみた「民族芸術」における美は、1926年に始まった民芸運動に依拠している。民芸は無名の職人によって作られた日常生活品の中に用の美や健康の美といった、西欧を中心とする「美術」とは異なるところに美の在処を認めている。また、柳宗悦が創設した日本民藝館は「日本」とついてはいるものの、その射程は日本に限られたものではなく、

³⁸ 木村「アフリカ土蕃の作例」15.

³⁹ *Ibid.*, 14.

⁴⁰ 石井柏亭「原始芸術概論」『世界美術全集別巻第15巻 民族芸術篇』7.

⁴¹ *Ibid.*, 3-7. 木村荘八「アフリカ土蕃の作例」13-15.参照.

⁴² 田辺孝次「民藝概論」『世界美術全集別巻第15巻 民族芸術篇』8.

朝鮮の陶器やイギリスの家具などもコレクションされている。したがって、田辺が「未開野蕃の民」の制作物の中に民芸美を見出そうとする試みは、民芸の方針から大きくずれたものではない。田辺は「未開野蕃の民」の他に欧米の事例を取り上げて、海外における民芸を紹介している。欧米の中でも特にフランスは民芸発達しており、ベルギー、チェコ、スイス、ロシア、イギリスなどにも民芸品があると述べている⁴³。

田辺による「民藝概論」は「民族藝術」にみる民芸の簡単な紹介にとどまっているが、田辺の文章は民芸論と「原始芸術」の根幹における親和性が示された初期の事例として興味深い。「原始芸術」の語りの中で民芸が登場する時、「原始芸術」の工芸的な側面を理解するための指針として機能している。田辺は「未開野蕃の民」の制作物の中に発見した（おそらく思いがけない）美を表現するにあたって、民芸論を応用し、「プリミティヴ・アート」に発見される美の言語化に努めたのではないだろうか。後述するが、岸本五兵衛や宮武辰夫の言説にも民芸の影響が表れており、西洋のいわゆる「美術」とは異なるモノに対する愛着や感動、美の発見などを表現する語りや記述に民芸の美を語る語彙や視点が応用されている。しかしながら、1920年代の柳宗悦はいわゆる「原始芸術」の理解に対して民芸論を積極的に応用していたわけではない。民芸と「原始芸術」が急接近するのは、戦後、柳の晩年の活動においてである。晩年の柳は「工芸学」の樹立に向けて「原始工芸」としてのアイヌ民族や高砂族（台湾）への関心を高めていたと伝えられている⁴⁴。「工芸学」の完成には至らなかったが、「原始工芸」に関する考えの一端は『美の浄土』に記されている。同じく戦後の事例にはなるが、工芸家の芹沢銈介によるアフリカン・アートの蒐集は、民芸を通過した後の「プリミティヴ・アート」への関心と理解の広がりを示していると言えるだろう⁴⁵。（柳宗悦及び民芸と「プリミティヴ・アート」、プリミティヴィズムの関係については、第3章で論述する。）

柳が民芸と「原始工芸」や「原始美術」を結び付け始めるのは戦後になってからという時差を考慮する必要はあるものの、民芸運動を受容した市民が、民芸が示したモノに対する視点を「原始芸術」に向けることによって、「未開野蕃の民」の制作物を肯定的に受容す

⁴³ 田辺「民藝概論」 9.

⁴⁴ 岡村吉右衛門『柳宗悦と初期民藝運動』（玉川大学出版，1991）207-209.

⁴⁵ 柳や浜田庄司の蒐集は、当時の日本からアクセスできる範囲を越えて、アフリカまで手をのばすものではなかったが、のちに芹沢銈介は、アフリカの造形物、いわゆるプリミティヴ・アートを蒐集している。松井健『柳宗悦と民藝の現在』（吉川弘文館，2005）99. 現在では日本民藝館の本館で、アフリカ美術のコレクションが展示されることもある。

る姿勢を育んでいたことが、田辺の記述や後述する岸本五兵衛や宮武辰夫に見られる視点である。

第3節 岸本五兵衛の蒐集と出版

岸本五兵衛(1897-1946)は代々海運業(岸本汽船株式会社)を営む家系に生まれ、1915年に三代目社長になり家業を継いだ⁴⁶。1915年に人形作家の久保佐四郎が開催する郷土玩具頒布会に入ったことが岸本の玩具蒐集を始めるきっかけであった⁴⁷。大正時代における郷土や玩具への興味関心は珍しいものではなく、趣味や好事における流行のジャンルとして成長していた。1912年の明治天皇の崩御を機に、生前の明治天皇を偲ぶ記事が雑誌等に掲載された。その中には、思い出話とともに幼少期に使っていた玩具や生涯にわたって愛玩していた人形などを紹介するものもあった。これらを通して、「“日本的な古きもの”への郷愁」が生まれ、服飾や風俗雑誌において「江戸趣味」が流行したという。1913年には柳田国男が高木敏雄とともに研究雑誌『郷土研究』を創刊し、全国の郷土研究者に交流の場を提供した。この流れのなかで「郷土」と「玩具」に関心を持った人々が増加し、民俗学が「郷土玩具蒐集趣味の芽生え」を育てたと玩具研究家の斎藤良輔は指摘している⁴⁸。岸本が人形や玩具を蒐集し始めた背景には、郷土品や民俗品に対する社会的な関心の高まりがあった。

岸本は主に、探検家や芸術家など外国帰りの知り合いから譲り受けることでコレクションを成した⁴⁹。蒐集品は兵庫県武庫郡住吉村の岸本家の土地に建てられた「子寿里庫」という名の建物に収蔵された(図2-2, 2-3, 2-4)。子寿里庫は「小博物館建設の爲の試作の積り」として建設されており博物館を模した働きをしていたが⁵⁰、常設的な一般公開には至っていない⁵¹。土俗愛好家の知人を招いて公開したり、土俗研究者や美術家の参考資料

⁴⁶ 岸本五兵衛は、岸本汽船株式会社以外にも銀行頭取や保険会社社長などを兼任する資産家であった。中尾徳仁「天理参考館所蔵の漢族資料(7)玩具④」『Glocal Tenri』14巻11号(2013):10。「著者略歴」『南方共栄圏の民藝』参照。

⁴⁷ 岸本彩星童人「後記」『南方共栄圏の民藝』2。

⁴⁸ 斎藤良輔『おもちゃの話』(朝日新聞社, 1971)129-131。

⁴⁹ 岸本は、ジャワ、タイ方面の蒐集は久本弘一、福中又次に依頼し、ニューギニアの蒐集は鮫島三之助から譲り受けたことを記している。岸本「南方民藝叢話」『南方共栄圏の民藝』3-4。中尾「天理参考館所蔵の漢族資料(7)玩具④」10。

⁵⁰ 「南洋民藝品蒐集小室(2)」『南方共栄圏の民藝』頁数記載なし。

⁵¹ 山尾薫明「岸本彩星童人氏蒐集品を観て」『南方共栄圏の民藝』頁数記載なし。

として臨時公開したりしていたという⁵²。岸本のコレクター仲間であった中井浩水は、戦争終結後には子寿里庫を土台とした「童心美術館」の建設と公開が期待されると述べていることから⁵³、子寿里庫を発展させる計画が検討されていたことがうかがえる。しかしながら、岸本が蒐集した資料品の多くは太平洋戦争中のアメリカ軍による空襲で失われ、岸本自身も終戦直後の1946年に亡くなり、美術館構想は実現しなかった⁵⁴。残ったコレクションの一部は1955年に天理大学附属天理参考館に移管され、「岸本コレクション」として保存されている⁵⁵。空襲以前の岸本コレクションの全貌を把握する事は困難であるが、玩具のコレクションから始まった岸本の蒐集活動において、「原始芸術」や民芸が蒐集の対象に含まれていく変化を、岸本の出版活動から追う。

「原始芸術」への視点——「子寿里庫叢書」から

岸本は彩星童人というペンネームで1937年から「子寿里庫叢書」（全4篇，表2-4）を出版している。叢書には岸本のコレクションに関する解説と図版が掲載されており、博物館や美術館の収蔵品図録に相当する内容となっている。1937年に刊行された『子寿里庫叢書第1篇』（1937）は、蛸にまつわる文献、絵画、人形など民俗的な資料を紹介している。大阪を中心に栄えた「蛸々眼鏡の来歴」など、大道芸人のパフォーマンスを含む遊びの品々を掲載しており、モノだけではなく生活全般における関心が表れている。岸本の関心は民俗品や民芸品に向けられており、コレクションの内容は人々の生活における身近なモノが一つの軸となっている。

表 2-4 『子寿里庫叢書』出版年、出版社、内容

書名	出版年	出版社	内容
子寿里庫叢書第一篇	1937	兵庫：子寿里庫	天王寺の蛸蛸眼鏡
子寿里庫叢書第二篇	不明	兵庫：子寿里庫	不明
子寿里庫叢書第三編	1939	東京：吾八	ニューギニヤ其附近島嶼の土俗品
子寿里庫叢書第四篇	1940	東京：吾八	貯金箱

⁵² その他、外国人旅行者の求めに応じたり、大阪市立美術館へ出品したりしていた。岸本「後記」（1943）5。

⁵³ 中井浩水「黄瀬戸の眼」『子寿里庫叢書第三篇ニューギニヤ其附近島嶼の土俗品』（吾八，1939）頁数記載なし。

⁵⁴ また、1943年に久本は岸本のコレクションが「民藝玩具博物館」として一般公開されることを期待しているとも述べている。久本弘一「岸本民藝玩具コレクション」『南方共栄圏の民藝』頁数記載なし。

⁵⁵ 中尾「天理参考館所蔵の漢族資料（7）玩具④」10。

玩具や人形を初めとして、生活に関わるモノへの関心には、知友の仲であった山内神斧（1886-1966）の影響も考えられる。山内は、1922年11月2日から36年8月27日まで雑誌『主婦の友』（主婦之友社）の編集や事業企画に携わっていた⁵⁶。山内は『主婦の友』のターゲットを一般の主婦とすることによって、知識階級を対象としていた既存の婦人雑誌との差異化をはかり、雑誌の普及に貢献した一人である。1936年に主婦之友社を退社した山内は1937年に阪急百貨店美術部嘱託となり、同年に機関誌『阪急美術』を創刊し編集を担当した⁵⁷。山内の大衆路線は、サラリーマンでも購入可能な民芸品も取り扱っていた阪急美術部の方向性と合致していたという⁵⁸。また、『子寿里庫叢書』第3篇と第4篇の出版元が山内の経営する商店「吾八」になっていることから、岸本と山内が蒐集活動を通して交流を築いていた様子がうかがえる⁵⁹。ビジネスを通して財を成していたにも関わらず、高価な品物ではなく身近なモノを蒐集していた岸本の趣味には、大正時代の好事家による郷土品や民俗品の蒐集の流行だけではなく、山内の影響も考えられるだろう。

20世紀美術における「プリミティブ・アート」の概念が現れてくるのは、『子寿里庫叢書第3篇』からである。同書は、旧ドイツ領ニューギニアの「原始芸術」に焦点が当てられており、岸本五兵衛のコレクションに加えられた「鮫島コレクション」の特集となっている⁶⁰。「鮫島コレクション」とは、鮫島三之助がパプアニューギニアで実業家の小嶺磯吉

⁵⁶ 海野雅央「「家庭手芸品展覧会」と「阪急美術」—芹沢銈介と山内金三郎」『日本小諸通信』74巻21号（2009）：17。

⁵⁷ 機関誌『阪急美術』は「阪急美術」（1937年10月から41年6月）、「汎究美術」（1941年7月から1942年3月）、「美術・工芸」（1942年4月から1944年10月）、「日本美術工芸」（1945年1月から1997年1月）と誌名と発行所を変更しながら出版されている。海野の調査によると、山内は「阪急美術」、「汎究美術」、「美術・工芸」を編集した。*Ibid.*, 17.

⁵⁸ 山本によると阪急百貨店美術部は、「洋画・日本画の大家と茶道具という一流の美術品と、民芸に代表されるサラリーマンにも手に取れる美術品」が揃えられていたという。山本真紗子「阪急百貨店美術部と新たな美術愛好者層の開拓」『Core Ethics』6巻（2010）：468。

⁵⁹ 吾八は1911年に大阪に開店した。その後、1937年に東京・西銀座に移転し、1957年には有楽町に再移転している。「和和三味」毎日アート出版の特撰美術品「和和三味ショッピング」最終アクセス2017年8月12日、<http://www.mainichi-art.co.jp/pages/arcadelinks/UNSODO/joujou/joujou.html>。

⁶⁰ 原始芸術研究家として知られていた画家の宮武辰夫もこのコレクションを見てニューギニアの造形物に感動し、実際にニューギニアに足を運ぶきっかけとなったと記されている。岸本彩星「序文」『子寿里庫叢書第3篇』（吾八、1939）頁数記載なし。

(1866-1934)⁶¹の事業に協力していた際に蒐集したものから構成されている⁶²。1932年の春に大阪道頓堀日本橋で海外美術品を扱っていた筒井商店の店主・筒井英雄から、「鮫島氏の秘蔵品」、「ニューギニアの佳品」があると紹介してもらったことが、岸本が「鮫島コレクション」と出会うきっかけとなった。『子寿里庫叢書第3篇』では「ニューギニア其附近島嶼の土俗品」の特集が生まれ、112点が紹介された。神像、粗霊像、仮面、太古、木鉢、弓、石斧、木彫人形など、宗教的なものから日用品まで、さまざまなものが掲載されている⁶³。コレクションの来歴や使い方などの解説と親しい専門家やコレクターによる寄稿文の掲載という形式は、先に刊行された第1篇と同じである。しかし、「ニューギニア其附近島嶼の土俗品」の特集は、「原始芸術の本が非常に少なく、参考資料にも乏しい」日本において貴重な一冊となると言及されている⁶⁴。「土俗品」を「原始芸術」と認識することによって、第1篇よりも社会的意義に対する期待が高められていると言えるだろう。さらに、「土俗品」を「原始芸術」として捉えることによって、「土俗品」は元来の使用における文脈だけではなく、西洋美術における「プリミティブ・アート」として「土俗品」を捉える文脈を提供する。山内神斧は「原始人の絵畫、彫刻」(『子寿里庫叢書第3篇』所収)で、マティス、ピカソ、クレーによる「原始美術」賛美と制作への影響、ゴーガンの「原始生活へのあこがれ」、そしてフランスとドイツにおける「原始美術の研究」状況を記している。西欧では美術と学術の両方において「原始芸術」への関心が高いことを示し、『子寿里庫叢書第3篇』におけるニューギニアの「原始芸術」特集の意義を説いている。『子寿里

⁶¹ 実業家の小嶺磯吉も旧ビスマルク群島、ソロモン諸島、東北ニューギニア地方の土俗品の蒐集家であり、そのコレクションは小磯の死後1935年に南洋興発株式会社社長(当時)の松江春次が購入した。松江が戦前・戦中に南洋群島で蒐集したメラネシアの民族資料は、終戦後に慶応義塾大学三田キャンパスの所蔵となり、現在は同大の民族学考古学研究室が管理している。2015年には展覧会「文学部125年記念企画展 語り出す南洋の造形 慶応大所蔵・小嶺磯吉コレクション」(2015年1月9日から2月7日慶応義塾大学三田キャンパス図書館1F展示ギャラリー)が開催された。「慶応大所蔵・小嶺磯吉コレクション——慶應大学文学部：125年サイト」山口徹監修，山口徹，安藤広道，佐藤孝雄，渡辺丈彦編(慶應義塾大学文学部民族学考古学研究室，2015)最終アクセス2017年8月9日，

https://www.google.co.jp/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiIqpaopsnVAhUGOrwKHSSYBhoQFggsMAE&url=http%3A%2F%2F125.flet.keio.ac.jp%2Fpdf%2Frelated_event_01.pdf&usg=AFQjCNGWrpJ8DRmGSDQvijOnvcUHukYjZw.

⁶² ニューギニアの中でも主にマヌス島の「土人を研究」し、「土俗品を入手」したという。岸本彩星童人『子寿里庫叢書第3篇』(吾八，1939)頁数記載なし。

⁶³ 岸本「目録」『子寿里庫叢書第3篇』頁数記載なし。

⁶⁴ *Ibid.*，頁数記載なし。岸本「童人つれづれ草」『子寿里庫叢書第4篇』(吾八，1940)頁数記載なし。

庫叢書第4篇』(1940)ではドイツやアメリカで出版されたニューギニアの民族学研究書の紹介もされており、引き続き「原始芸術」に対する岸本の期待の高さが伝わってくる内容となっていた⁶⁵。翻って、「原始芸術」は「土俗品」を理解する文脈を複数化する力学を持ち得ていたと考えられる。

「子寿里庫叢書」は4篇のみの小さい叢書であるが、身近なものの民俗学的資料の蒐集から始まった岸本の蒐集活動が、海外の民族的な資料や美術、工芸へと広がる過程を伝えている。1940年に発行された第4篇の貯金箱の特集においては、「貯金報国」という言葉が用いられており、単純に関心のあるテーマを特集することが許されない時代背景が透けて見える。そのような時勢を背景としていながらも、アメリカ、オランダ、ジャム、ジャヴァ、ドイツ、日本、フランス、満州、メキシコ、ロシアなど、海外の貯金箱が写真付きで紹介されていたことから、時代の要請と岸本自身の関心の折り合いをつけながら蒐集と研究を続けていたと推察される。

『南方共栄圏の民藝』(1943)

『子寿里庫叢書』に続いて、岸本五兵衛(岸本彩星童人)は『南方共栄圏の民藝』(1943)を造型芸術社から出版した⁶⁶。『南方共栄圏の民藝』は『子寿里庫叢書』と同様にコレクションの紹介と解説を中心としているが、『子寿里庫叢書』よりも時局の方針が反映された一冊となっている。

岸本によると、本書で対象としている「南方共栄圏」は、外南洋仏領インドシナ(現ベトナム)、馬來半島(現マレー半島)、タイ、東印度諸島(現インドネシア)、フィリピンを指している⁶⁷。岸本の直接的な言及は無いが、東南アジアを中心とする「南方」に限定した本の出版背景には、当時の時局が影響していたことが考えられる。太平洋戦争開戦以後、東南アジアへの侵攻が進むなか、1942年に日本軍がインドネシアに侵攻し、オランダの植民地から日本へと支配が移った。現地の宗教、慣習、文化を理解した上で統治することが、円滑な植民地支配に重要であると考えられていたことから、1930年代後半から終戦までは、東南アジアなど日本の侵略地域の宗教、慣習、文化などを広めるための展覧会や書籍

⁶⁵ 岸本「童人つれづれ草」頁数記載なし。

⁶⁶ 岸本は玩具について出版する際、「岸本彩星」や「岸本彩星童人」というペンネームを用いていた。中尾「天理参考館所蔵の漢族資料(7)玩具④」10。

⁶⁷ 岸本「南方民藝叢話」7。

の出版が増加している⁶⁸。『南方共栄圏の民藝』の出版もこの流れの中にあり、宮武辰夫「序」、久本弘一「岸本民藝玩具コレクション」、山尾薫明「岸本彩星童人氏蒐集品を觀て」のいずれにおいても、岸本のコレクションが大東亜共栄圏内諸国の風俗や習慣を知る手がかりとして貴重であると言及されている⁶⁹。

岸本は、「南方の土俗品」の良さは、「ハッキリとした個性」があること、東洋的で日本の工芸品とも「一脈相通ずる所」があることであると述べている⁷⁰。また、先に出版された『子寿里庫叢書』よりも民芸を概念的抛り所とする記述が散見され、岸本自身が民芸に共感と関心を持っていたことが伝わってくる。岸本は大阪で柳宗悦の講演を聞いた際に、朝鮮に民芸品が多いこと、「茶人が他國の常用品の内から雅味を見出し」茶道に取り入れた卓見性について、柳の主張に共感したと記している。そして、外国の日常品に「雅味」を見出し、日本の生活や文化に取り入れた茶人の眼差しと、「南洋諸島」の造形物の良さを見出している自分の眼差しを重ねている⁷¹。玩具の蒐集を出発点とする岸本においては、元来、コレクションに求める資質は美しさではなかった。しかしながら、民芸の概念に触れることによって、珍しいものあるいは日常を映し出すものとしてコレクションを捉えるだけでなく、美的要素を見出す態度が加わっている。岸本の「南方民藝」の射程は、民芸的な工芸品、玩具、人形などが混在したものとなっており、明確な定義や分類はなされていない。『南方共栄圏の民藝』に掲載された写真「南洋民藝品蒐集小室（3）」で確認できるように⁷²、多様なものが蒐集の対象となっていたことが岸本における民芸の特徴となっている⁷³（図 2-2, 2-3, 2-4）。

民芸品の一つとして岸本が位置づける玩具は、岸本にとっては最も思い入れのあるコレクションでもあり、最も明快な主張のもとに玩具研究の意義が示されている。岸本は、玩具は「歴史の浅い國」や「民度の低い國」には発達せず、「立派な民藝品の一つ」であり⁷⁴、玩具には美術や工芸品にはない別の美的要素を持った「童心藝術」であるだけでなく、玩

⁶⁸ 福田睦子「日本国内における南洋展覧会」『國學院大学博物館学紀要』39号（2015）：104.

⁶⁹ 岸本『南方共栄圏の民藝』参照.

⁷⁰ 岸本「南方民藝叢話」4.

⁷¹ *Ibid.*, 4.

⁷² 岸本「南洋民藝品蒐集小室（3）」『南方共栄圏の民藝』（1943）頁数記載なし.

⁷³ 岸本「南洋民藝品蒐集小室（2）」では、「陳列は藝術で有る」と述べられており、ジャワ、タイ、インド諸国の展示品と調和するような陳列の工夫に苦心したと記されている。岸本「南洋民藝品蒐集小室（2）」頁数記載なし. 陳列へのこだわりにおいて、柳宗悦の日本民藝館からの影響がみられるのではないだろうか.

⁷⁴ 岸本「南方民藝叢話」10.

具には時代の風潮が鋭敏に反映されるため、相手国の社会や軍事を研究する手だてとしても重要であると主張している⁷⁵。玩具研究は美的にも学術的にも価値があるという岸本の主張は、岸本の玩具蒐集に対して理解を示さない「社会の指導的地位に有る立派な方々」に向けられた主張である⁷⁶。そのため、岸本における民芸理解とその応用は、「趣味的な」蒐集に美的側面を付与するという戦略的な一面が見受けられる。

一方岸本は、鮫島コレクションの Papua New Guinea 関連の蒐集品と宮武辰夫の原始芸術研究に言及する時には、「原始芸術」と記す傾向にある。岸本の「未開地域」からの玩具コレクションは民芸として語られているが、鮫島と宮武のコレクションや研究については、「原始芸術」という枠組みが与えられていることから、「原始芸術」に関しては、鮫島や宮武など、現地を訪れたことのある二人の意向を尊重する様子が見ええる。また、ドイツ領ニューギニアから運ばれてきた鮫島コレクションは、ピカソが蒐集した「暗黒アフリカ」の木彫人形と同じくらい「立派」であると説明しており⁷⁷、西欧美術における評価を引き合いとして鮫島コレクションを評価している。「原始芸術」の定義や分類が示されているわけではないが、「原始芸術」も民芸の一分類として岸本に理解されていた可能性がある。岸本は『南方共栄圏の民藝』というタイトルのもとに、民藝、玩具、「原始芸術」を集めることによって、民藝の下位分類として「原始芸術」を位置づけて理解していたと推察される。

岸本の「子寿里庫叢書」から『南方共栄圏の民藝』への推移は、もともとは国内の民俗品を対象とした趣味としての蒐集活動が、旧ヨーロッパ諸国の植民地の「原始芸術」と接触するまでを緩やかに示している。この期間は、1930年代から続いていた帝国主義、軍国主義的社会状況のなかで、ヨーロッパの植民地となっていたアジアや南太平洋の国々へ日本が侵略を進めていた時代である。1931年の満州事変に始まった十五年戦争は、1941年の太平洋戦争の開戦によって状況が激化する。この社会的な潮目を受けて人やモノの交流と移動が増え、日本国内においても占領地域のモノや情報を入手しやすくなったという経緯が考えられる。岸本が蒐集してきた玩具や人形を中心とする土俗品をおしなべて民芸と称する点において、日常的なものに美を見出そうとする柳の姿勢に共感していたと考えられる。民芸の受容は玩具や人形といった美術や工芸からこぼれ落ちた造形物だけでなく、「文明国」ではない「未開」地域の美術や工芸を掬い取る視点の一つとしても機能し、「原

⁷⁵ 岸本「南方民藝叢話」12.

⁷⁶ 岸本「後記」4.

⁷⁷ 岸本はピカソのアフリカ彫刻コレクションを図録で見たようだ。岸本「南方民藝叢話」7.

始芸術」受容との近親性を見せている。

第4節 宮武辰夫——原始芸術研究家

宮武辰夫は、戦前は原始芸術研究家、戦後は児童美術研究家として知られている⁷⁸。東京美術学校時代から「原始芸術」に関心を持っていた宮武は、アイヌ民族の芸術を研究したいという理由から、東京美術学校を1915年に卒業後、1916年から17年までの2年間、函館高等女学校に美術教師として赴任する⁷⁹。しかしながら、アイヌ民族の芸術からは宮武が期待していた「野獣的な原始美」を十分に見出すことができず、台湾に渡り「生蕃」と出会う。台湾の「生蕃」には「未だに文化の歩みを知らぬ原始郷」があり、彼らが作り出す芸術には「必然性をもった逞しさ」があった。その他に、台湾の「バイワン族、タイヤール族、ブヌン族」などに「フォーヴィズム（野獣派）、メタモルフォーゼ（変貌）、デフォルマシオン（変歪）などに通う発祥と意義」を見出したと宮武は回想している⁸⁰。台湾の民族美術を西洋美術史の用語を用いて説明していることから、宮武の「原始芸術」への関心は西洋美術、特に20世紀初頭の近代美術の知識を踏まえたものであったことがうかがえる。台湾の「生蕃」の芸術を通して「原始芸術」への関心をさらに高めた宮武は、充実したコレクションと研究施設が整っているといわれたアメリカに渡り研究を進めるうちにネイティブ・アメリカンの芸術と出会った。特にトーテムポールに魅了された宮武はア

⁷⁸ 「原始美術研究家」として知られる以前には、銀座の「ユングフラウ」というカフェのオーナーとしての知名度の方が高かったようだ。「氷原にはだかでおーロラを拜む——土人の娘の戀の祈願 宮武氏の趣味講座」『読売新聞』1928年7月10日朝刊、9面。戦後の出版物を見る限り、戦後の活動の中心は幼児教育へと移行した様子が見える。「原始芸術」に関する発言が全く無くなったわけではなく、日本トーテム協会会報の『Totem』に記事を掲載している。宮武の自宅に保管、陳列されていた「原始美術」のコレクションの様子については、自宅を訪れた人々の回想からうかがい知ることができる。『太陽を求める向日葵——私たちに影響を与えた友と師 瑛九・北川民次・久保貞二郎・周郷博・宮武辰夫』島崎清海編（文化書房博文社、1978）「宮武辰夫」参照。

⁷⁹ 宮武は東京美術学校では洋画科に在籍し、1915年には帝国美術展にも入選していたが、函館高等女学校では習字を教えていたという。これは、当時の美術学校では美術以外にも書道の教員免許を取得することができたため、あり得ることであると大谷は述べている。大谷恵子「宮武辰夫その人と美術教育——第二次世界大戦後の我国の美術教育を中心として」『頌栄短期大学研究紀要』22号（1990）：72。一方、『函館市史デジタル版』では、宮武は図画教員として赴任していたと記されている。宮武は函館赴任以前に制作した約100点の作品を集めて、1916年8月2日から4日に「個人洋画展覧会」を開催していた。佐々木馨「第2章第7節5芸術分野の興隆 3美術界の動向」『函館市史デジタル版』最終アクセス2017年11月19日、http://archives.c.fun.ac.jp/hakodateshishi/tsuusetsu_03/shishi_05-02/shishi_05-02-07-05-03-03.htm.

⁸⁰ 宮武辰夫『幼児の絵は生活している』（文化書房博文社、1978；栗山書房、1954）18。

ラスカを訪れ、一年程「エスキモー」と一緒に生活しながら「原始心理」や「芸術始源」を探求していた⁸¹。「エスキモー」と暮らす中で、「ふと、私の頭に幼児心理や幼児画発祥などのことが浮かんで来た」という宮武は、「原始民族」と幼児の「精神衛生」についても関心を抱きはじめる。1935年に再び渡米し、デトロイト、ニュージャージー、ワシントンなどで研究者の講演を聞き、幼児芸術に関するアメリカの研究を学んだ。そして、ヨーロッパにおける美術や研究の動向に触れることで、モダン・アート、「原始芸術」、幼児芸術の一連の繋がりが見えてきたと言う⁸²。

欧米での研究を学ぶ以外に、宮武はアジア、ミクロネシア、メラネシアなど当時日本の占領下にあった地域を中心に足を運び「原始芸術」の調査を続けている。その成果は日本国内で出版され、占領地域の社会や文化の情報として重宝されていた⁸³。宮武は研究だけでなく「原始芸術」の蒐集活動も行っており（図 2-5）、山内神斧が日本国内で有数の「原始芸術」コレクションといえば鮫島三之助か宮武辰夫のものであると評するほどであった⁸⁴。「宮武コレクション」の膨大な原始美術品を受け継いだ華道家の小原豊雲（1908-1995）は、宮武は「未開国地の探検をやられて帰国すると、そのつど大阪で収集品の展示会をし」ており、その展覧会で宮武を知ったと回想している⁸⁵。宮武が戦前に出版した「原始芸術」の著作は、『アラスカに原始芸術を探る』（1930）、『東印度諸島の怪奇と藝術』（1937）、『世界原始民藝図集』（1941-1943）、『東印度原住民の土俗と藝術』（1943）、『フィリピン原住民の土俗と藝術』（1943）などがある。戦後には一転して幼児保育における美術の役割について研究しており、時には「原始芸術」と幼児美術を関連付けながら論じている⁸⁶。ここ

⁸¹ 宮武『幼児の絵は生活している』18-19. 特に、1919年から21年までは原始美術の研究のため世界各地を旅した期間となっている。宮武辰夫『保育のための美術』（文化書房博文社、1979；恒星社厚生閣、1954）「著者紹介」参照。

⁸² *Ibid.*, 20-21.

⁸³ 例えば宮武は、日本の南進政策を成功させるためには「土俗習慣」を知る必要があり、「科学と土俗と一緒に研究してゐるドイツ」に学ぶべきであると述べている。宮武辰夫「南方共榮圏の風土地理と社会文化」『産業講座資料第25号 南方共榮圏の近状』神戸市産業部経済調査室編（神戸市産業部経済調査室、1941）19, 37. 宮武の『東印度原住民の土俗と藝術』（春陽堂、1943）の序文は、海軍司令官（当時）岡田文秀が記している。岡田は宮武の本を「新領地の民政」の参考とすることをすすめている。岡田文秀「序」『東印度原住民の土俗と藝術』（春陽堂、1943）1. このことから、宮武がフィールドワークで得た現地の情報や知識への政策側からの期待がうかがえる。

⁸⁴ 山内神斧「原始人の絵画、彫刻」『子寿里庫叢書第3篇』（1939）頁数記載なし。

⁸⁵ 小原豊雲「宮武さんのこと」『芸術新潮』13巻11号（1962）：146.

⁸⁶ 戦後に出版された幼児美術に関する代表的な著作には以下のものがある。宮武『幼児の絵は生活している』（1954）、『幼児画問答』（ひかりのくに昭和出版、1954）、『保育のための美術』（恒星社厚生閣、1954）、『幼児と精薄児の絵が訴えるもの』（黎明書房、

では戦前に宮武が取り組んだ「原始芸術」の研究に焦点を当てる。

宮武はトーテムポールの研究を通して「原始芸術」における宗教や呪術の重要性を発見し、これが全ての「原始芸術」に共通する根源である述べている⁸⁷。以後、宮武の原始芸術研究がフィールドワークを中心とした、「原始社会」の文化、宗教、生活の解明を中心とするものとなるのも、トーテムポールの造形に示された信仰に圧倒された経験に基づいている。宮武は『アラスカに原始芸術を探る』(1930)から『フィリピン原住民の土俗と藝術』(1943)まで一貫して、生活の必然性から生じる造形物を「原始芸術」と捉え、その必然性を主に宗教に見出している。このような理由から、宮本の著作の大半は「原始人」の宗教や呪術の仕組みと社会の成り立ちの説明に費やされている。宮武は『アラスカに原始芸術を探る』の中で、執筆内容は「画家である私」の「紀行的な断片の書」であると述べている。一見すると民族誌の報告にもみえる内容にも関わらず、あくまでも「画家」として見聞きした現地情報の報告という立場を取っている点は、彫刻家という立場を保持しながら南洋群島で民族誌研究を行った土方久功と類似する立ち位置を取っていると言えるだろう。

土方と同様に宮武もまた、ゴーガンのタヒチ滞在とその経験に基づく近代文明批判に影響を受けている。1943年に出版された『東印度原住民の土俗と藝術』に書いた「自序」では、ゴーガンの『ノア・ノア』に描かれたタヒチの人々の世界に「嘘は存在しない」という宮武の理解と、宮武自身が観察してきた「野蛮人」や「原始人」の様子や生活が重ねられている⁸⁸。宮武はゴーガンのタヒチ滞在を事例に、「南への研究は都会人の想像であってはならず、現地に赴き現地の生活から研究しなければならないと述べており、「原始芸術」の研究におけるフィールドワークの重要性を主張している。『ノア・ノア』には、ゴーガンが現地の人々と生活をともにすることで受けた影響が記されている。この経験があつてこそゴーガンはすばらしい美術作品を制作することができたと宮武は指摘している⁸⁹。そして、原始的な社会に入り込み現地の人びとと生活を共にするなかで近代社会が忘れ去ったものを発見し、「末梢的な技巧美を追って遂に行き詰まった現代文化人の芸術」⁹⁰に警鐘を

1955), 『幼年期の工作は生活している』(黎明書房, 1959)。

⁸⁷ 宮武辰夫「アラスカ極地探検記」『趣味の近代層』朝日新聞社編(朝日新聞社, 1930) 327。

⁸⁸ 宮武『東印度原住民の土俗と藝術』1。

⁸⁹ *Ibid.*, 392-395。

⁹⁰ 宮武『フィリピン原住民の土俗と藝術』363。

鳴らしている。『ノア・ノア』は民族学や人類学の研究のように研究対象となる社会全体の体系化や理論化を目指した書籍ではなく、画家としてのゴーガンがタヒチ滞在を通して経験したことや考えたことが記述の中心となっており、彼がタヒチでの生活から得たものが主観的に断片的に記述されている。土方もゴーガンの『ノア・ノア』からの影響を受け、南洋群島に渡って民族誌の研究をしながら美術作品の制作をしていた。フィールドワークの重視と周縁地域から技術偏向型の日本の美術へ疑問を投げかけるという姿勢は、ゴーガンの影響を受けた宮武と土方の共通点となっている。

芸術における生活の必然性への回帰は「原始芸術」を民芸と結びつける要因にもなっている。生活の必然性から生じる「原始芸術」は、「原始人」の生活を構成する呪術的な世界観そのものであり、呪術的な動機や機能を離れたところで制作された造形物には「芸術の因子も無」く、「原始人からそうした呪信を除くと、彼等の芸術も空虚な残骸となって消滅する事は必定である」と指摘している。そして、このような生活の必然性は、呪術的な儀式のために作られたモノだけではなく、食器や織物の模様、楯や刀剣に刻まれた彫刻、舞踊に至るまで徹底していると分析している⁹¹。また、宮武は民芸という言葉を使って「原始芸術」論を展開している。例えば、『東印度原住民の土俗と芸術』、『フィリピン原住民の土俗と芸術』では「原始人と民藝」という項目が設けられ、上記にまとめたような生活の必然性に基づく「原始芸術」論が記されている。「原始社会」には芸術や芸術家といった概念がなく、モノを「美しく」作ろうという意識も無い。制作の動機となるものは、生活の必然からであり、「用途」、「丈夫さ」、「信仰」が「原始芸術」を成立させ、「私たちがゆさぶる強い美の力」となっていると説明している⁹²。これは、民芸の美を作るのは巨匠ではなく無名の職工であること、生活において実際に用いるという目的から生じる用の美や健康の美という、民芸の考えと一致する。宮武が実際に歩いて確認した「原始芸術」が民芸の美学と一致することから、宮武の「原始芸術」観は民芸と呼応する要素を備えていると考えられる⁹³。

⁹¹ 宮武『フィリピン原住民の土俗と芸術』364。

⁹² 宮武『東印度原住民の土俗と芸術』395。

⁹³ 角南は宮武の「原始芸術」観と柳の民芸が呼応し、宮武が民芸運動から影響を受けていたと分析している。例えば、1939年に東京松坂屋で開かれた宮武コレクションを中心としたフィリピンの展覧会を訪れた柳は、宮武コレクションに感動した様子を書き残している（柳宗悦「宮武君の蒐集」『世界に原始芸術を探る3』世界原始民芸図集刊行会、1940、1）。その後、宮武は『民芸』や『阪急美術』（関西の民芸関係者が多く携わっていた）に寄稿しており、宮武の「原始芸術蒐集室」の展示にも民芸運動からの影響が強く見られると指摘している。角南「宮武辰夫の蒐集と台湾原住民族」『郷土博通信』6号

しかしながら、民芸と「原始芸術」の定義には差異がふくまれていることも事実である。例えば、「原始芸術」が信仰あるいは呪術に基づく制作であり、動機と機能には呪術的な作用が働いているという点は、民芸と「原始芸術」の違いだろう。目的達成のために作用するという呪術の基本的な機能を鑑みると、適切な作用を可能にする結果生まれる「用の美」と民芸の定義を拡大的に解釈することで民芸と「原始芸術」の共通点を見出すこともできる。その根底では、民芸の定義が西欧の近代的な美学とは異なる尺度で「美術」以外の造形物の美を理解していると捉えていたのではないだろうか。「原始芸術」の語りにおける民芸用語の使用は、田辺孝次や岸本五兵衛の著作でも確認されているもので、西欧中心主義的なファイン・アートから離れた「原始芸術」の芸術論の語りに類同するものとして使用されており、1930年代から終戦まで、「原始芸術」の鑑賞態度への民芸運動の影響が一つの筋として浮かんでくる。(1940年代前半の「原始芸術」と民芸の関係については、第3章で再び論じる。)

宮武の「原始芸術」研究は太平洋戦争中においては東南アジア地域の新領地における統治のための情報として利用され⁹⁴、宮武自身も海軍や政府との関係の中で働いていたようだ⁹⁵。例えば、「東亞十億民族の心の結合は藝能文化の交流から」という趣旨で発足した大東亜藝能文化協会の発会式で、宮武は「南方の藝能」と題した記念講演を行っている⁹⁶。また、1943年3月25日から29日まで神田・一ツ橋の東京商科大学（現一橋大学）一ツ橋講堂で開催された「大東亜講座」の一つを担当し、「南方諸民族の土俗事情と必然性」というタイトルで講義している⁹⁷。学術や文化の発信に戦時下における意義が求められていた時代であったことから、宮武が今日の芸術の問題点として意識していた芸術の近代社会における「生活の必然性」の回復に向けての本格的な取り組みは、戦後まで待たなくてはな

(鎌田共済会郷土博物館, 2015) 8.

⁹⁴ 『東印度原住民の土俗と芸術』(1943)は、「海軍省が出先現地兵に送るという下命のもとに急遽録したものである」と記されている。宮武「自序」『東印度原住民の土俗と芸術』(1943) 3. また、この本の「序」は海軍司令長官岡田文秀によって書かれている。岡田「序」1-2.

⁹⁵ 大谷恵子による喜田康仁へのインタビューによると、宮武は「軍属として現地兵士に原住民族の風俗、習慣を理解させる目的で南方戦線に参加した」という。大谷恵子「宮武辰夫 その人と美術教育-第二次世界大戦後の我国の美術教育を中心として」『頌栄短期大学研究紀要』22号(1990): 75.

⁹⁶ 「十億の結合へ——大東亜藝能文化協會発足」『朝日新聞』1942年11月22日夕刊, 2面.

⁹⁷ 「大東亜講座」の記事で宮武の肩書きは「海軍省南方政務部」と記されている。「大東亜講座——廿五日から開く」『朝日新聞』1943年3月3日朝刊, 3面。「大東亜講座」開かる」『朝日新聞』1943年3月26日朝刊, 3面.

らない⁹⁸。戦前までの研究において、宮武は「三千年間、年と共に成長した日本民族」と「文化の歩みからとり残されたこれ等原住民」との間には、「大きな隔たり」が生じているという理解を示している。つまり、宮武の理解において、「原始人」や「原住民」は人類の幼年期の状態に留まっている。「成長」とともに近代の人々が忘れてしまった生活と芸術との結びつきを「原始人」の社会における宗教や信仰の根源的な位置づけに見出したが、それをそのまま今日の日本社会に復権するのではなく、子どもの研究を通して今日の社会を生きる大人（芸術家）の芸術作品に接続させようとする方向性が戦後の幼児芸術研究へと繋がっていく。

1954年に出版された『幼児の絵は生活している』のなかで宮武は、「私を招いた世界の原始芸術、それを生み育んだ自然民族の土俗や信仰、それら民族をひっくりめた幼児芸術の必然性—それはやがてアヴァンギャルド美術でもあるモダン・アートへの示唆や結びつきを明らかにしてくれるかもしれない」という展望を述べている⁹⁹。宮武の「原始芸術」の研究は民族学や人類学の関心からではなく、モダン・アートとの関係の中から考察の動機が生じており、人がモノ（作品）を制作するという行為の探求は現代美術の問題の解明への手がかりであるとみなされている。そして「原始芸術」から幼児芸術へのフィールドの転身は、アラスカで「原始芸術」の現地調査を行っていたときにすでに芽生えていた課題に連なる文脈上にあった。しかしながら、時代が求める研究は占領地域の民族学的情報であり、宮武において「原始芸術」研究が先行して進められたのも、このような背景のもとにあると考えられる。

第5節 宮武コレクションと小原豊雲（1908-1995）

画家としてキャリアを始めた宮武であるが、原始芸術研究者あるいは幼児美術研究者としての活躍のほうが多く知られている¹⁰⁰。一方で、宮武コレクションに触発された華道家・小原豊雲は、「プリミティブ・アート」を用いた作品展示制作を行なっている。

⁹⁸ 海軍との連携のおかげで運搬の面で便宜を図ってもらっていたようだと、小原豊雲が記している。小原豊雲『盛花と小原流』（主婦の友社、1963）146。海軍との関係によって宮武の研究領域は制限されたかもしれないが、コレクションの蒐集という意味ではメリットもあったようだ。

⁹⁹ 宮武『幼児の絵は生活している』18。

¹⁰⁰ 1942年3月に発行の雑誌『工業評論』にて、宮武は「東京美術学校の洋画家であるが、原始人研究のため、中央畫壇を遠ざかり、二十餘年間世界を歩き、各地の原始民族藝術に没頭した人」と紹介されている。（紹介文執筆者不明）宮武辰夫「南方原始民族の特異性」『工業評論』28巻3号（1942）：9。

まず、豊雲の経歴について確認する。豊雲は現在も続くいけばな小原流の三世家元として、1938年に父・光雲の跡を継いだ。小原流は19世紀末に「盛花（もりばな）」というスタイルを確立させ、近代いけばなの流れの一つを形成した流派である。豊雲も盛花の様式を踏襲しながら、時代の流れに沿った新しいいけばなの開拓を目指した。多方面に向けて小原流を発展させた豊雲の活動の根幹には、幼少期から怪奇なものや幻想的なものに惹かれたことから繋がるシュルレアリスムへの関心がある。小原は24、5歳の頃（1932、33年頃）に大阪で上映された前衛映画を見たことをきっかけとして¹⁰¹、シュルレアリスム絵画に関心が向かい、サルバトーレ・ダリ、イヴ・タンギー、マックス・エルンストなどに影響を受けたと述べている¹⁰²。シュルレアリスムへの関心は豊雲の作風を近代美術へと接近させた。そして、中川幸夫（1918-2012）や勅使河原蒼風（1900-1979）とともに戦後の「前衛いけばな」を牽引し、豊雲の作品は「超現実主義的傾向を大胆に展開した」と評価されている¹⁰³。一方で、三頭谷鷹史は豊雲の作品の特徴として、シュルレアリスムよりもプリミティヴィズムの傾向を評価している¹⁰⁴。本論文でも豊雲におけるプリミティヴィズムに着目して考察するが、その動向はシュルレアリスムへの興味関心と切り離せるものではない。ここでは、豊雲作品のシュルレアリスムの傾向や民俗的要素を作品において表出するきっかけとなった宮武コレクションとの出会いに焦点をあてる。豊雲のプリミティヴィズムは戦後に展開された前衛いけばなの活動とも連動しており、プリミティヴなものへの志向は宮武コレクション以外との関連もある。豊雲において拡大したプリミティヴィズムの考察は後述する章において検証することとし、ここではまず宮武コレクションとの繋がりに焦点をあてる¹⁰⁵。

豊雲が宮武コレクションと初めて出会った年月は定かではないが、「宮武コレクションを初めて見たのは、大阪の白木屋がまだ盛業中のこと」と回想していることから、大阪の

¹⁰¹ その時に見た映画は「坊主と貝殻」（現在では「貝殻と僧侶」と訳されている）「アヒルの死」、「港町にて」であったと回想している。小原豊雲『豊雲の眼』（文化出版局、1983）16。

¹⁰² 小原豊雲『日本のいけばな第3巻』（小学館、1979）

¹⁰³ 植村鷹千代「戦後のいけばな芸術と小原豊雲」『三彩』410号（1981）：88。

¹⁰⁴ 三頭谷鷹史『複眼的美術論——前衛いけばなの時代』（美学出版、2003）62。

¹⁰⁵ 海野によると「前衛いけばな」は終戦後から1955年までの10年間のことを指し、1950年を境に前期と後期に分けられる。前期は「前衛いけばなの準備期間」、後期は「全盛期」と言えるだろうと海野は指摘している。海野弘『花に生きる——小原豊雲伝』（平凡社、2010）204。

白木屋が閉店する 1932 年までに宮武コレクションを知ったと推測される¹⁰⁶。当時宮武は、「原始芸術」の海外調査からの帰国後に、持ち帰った「原始芸術」を展示や販売する会を百貨店などで開催しており、そこに小原は足を運んでいた。「民芸的な素朴な中に生活を感じさせるものに興味をもって」小原は、宮武コレクションの公開に「強い印象をうけて感銘」し、「南方の民芸品」を少しずつ買い集めるようになったと言う¹⁰⁷。

小原豊雲が宮武コレクションと初めてコラボレーションしたのは、1939 年 9 月 17 日から 23 日に阪急百貨店で開催された第 3 回小原豊雲個展「小原流南洋情趣插花展」(図 2-6) でのことである¹⁰⁸。この展覧会は、豊雲の父・光雲が亡くなってから初めての大きな展覧会であったため、豊雲にとって重要な展覧会となっている。この展覧会は阪急百貨店美術部の山内金三郎¹⁰⁹が豊雲の宮武コレクションへの関心を知り、豊雲に展覧会の企画を提案したことをきっかけとして開催された¹¹⁰。展覧会の企画は山内が提案したものであったが、小原は近代いけばなの家元の後継者として、以前から新しいいけばなの表現を模索していた。その一つに素材と花器の探求があり、既存のいけばなでは使用されてこなかった新しい素材や花器を研究していた。宮武コレクションへの関心も、小原流という伝統を引き継ぐなかでの豊雲の独自性の探求という文脈の中に生じたものであった。

いけばなの近代化は明治時代か始まっており、外国の花器を制作に使用するのも豊雲が初めてではない¹¹¹。したがって、宮武コレクションの「原始芸術」を花器として使用する

106 「すでに二十数年前のこととなってしまったので、正確な日時は記憶してはいないが宮武コレクションをはじめて見たのは、大阪の白木屋がまだ盛業中のこと」と小原は回想している。小原『盛花と小原流』139。海野『花に生きる』183。白木屋大阪支店の営業停止は 1932 年 7 月末日、各分店は 1933 年 4 月に閉鎖したことが記録されている。白木屋『白木屋三百年史』(白木屋, 1957) 457。

107 小原『盛花と小原流』139-140。

108 海野『花に生きる』182。

109 山内神斧と同一人物である。1939 年には山内が経営する吾八から、ニューギニアの造形物を中心とする鮫島コレクションを特集した『子寿里庫叢書第 3 篇』の出版を手伝っており、山内にとっても「プリミティブ・アート」に接触する機会の多い年になっている。

110 小原『盛花と小原流』140-141。海野は父・光雲と豊雲の関係性から、光雲の生前には不可能な企画であっただろうと推測している。海野『花に生きる』185。

111 文人生の西川一草亭(1878-1938)は 1922 年に京都美術倶楽部で開催された秋季大会の花会で「欧米室附南洋」という一室を設け、イギリス、フランス、ドイツ、アメリカ、オランダ、ハンガリー、スペイン、インド、ペルシャ、ベトナムの花器を応用した作品を展示したという。「南洋」を設けたのは時代の影響であると工藤は指摘している。工藤昌伸『日本いけばな文化史 3——近代いけばなの確立』(同朋舎出版, 1992) 90。一草亭の「南洋」は豊雲の「南洋」とは異なる内訳となっているが、「時代の影響」による「南洋」への視点とは、植民地や領土拡大といった帝国主義的、軍国主義的な社会的価値観が背景にあると言えるだろう。

ことは、三世家元としての革新性や時代との調和のために用いた「新しい」素材として捉えるだけではない。豊雲が20代中頃から抱いていたシュルレアリスムと「原始芸術」への関心が表出した、家元としてではなく豊雲個人の趣向が現れたものとしても捉える必要がある。豊雲はシュルレアリスムと「原始芸術」の両方への関心とそれに基づく制作を、ゴーガンのタヒチとピカソのアフリカ芸術への関心になぞらえて説明している。

前衛映画と南洋土俗に同時に熱中したというのは、奇妙なことのように思われるかもしれないが、たとえばポール・ゴーギャンがタヒチ島の生活のなかに絵画生命を燃焼させたとか、現代絵画の代表といわれるパブロ・ピカソがつねにアフリカの原始美術のなかからバイタリティにみちた創造性をくみ上げていたという事実と同じに、私にとって宮武氏のコレクションは、前衛映画とは別の角度から若い魂をゆさぶられるものだったのである¹¹²。

豊雲はゴーガンやピカソといった近代の美術家の「プリミティヴ・アート」への関心と自身の「民芸品とか土俗品とか、そういう素朴なものにひかれる性向」¹¹³を重ね、西洋美術におけるプリミティヴィズムとの共鳴を示している。西洋美術におけるプリミティヴィズムと豊雲のそれは異なる部分もあるが、「プリミティヴ・アート」が訴えかけたモノとしての魅力（あるいは魔力）やそのモノが表現している精神性（あるいは呪術性）を西洋の美術家や豊雲が自分の作品において表現しなおそうとする点は、共通していると言えるのではないだろうか。日本の美術界に先駆けて「モダン」と「プリミティヴ」の関係性が豊雲のいけばな作品の制作において意欲的に探求されていた事例は興味深い。

豊雲は、花器に「南洋」の造形物を使用するだけでなく、モンステラやアナナスなど南方の植物を取り入れており、1930年代に行っていた素材と花器の研究成果が実を結んだ作品が制作された¹¹⁴。豊雲が書き残した作品描写によると「会場には大きなカヌーを持ち込み、これに巨大な藤蔓を巻くように使って、モンステラの株をカヌーの中に入れて気根を

¹¹² 小原『豊雲の眼』17.

¹¹³ *Ibid.*, 26.

¹¹⁴ 小原は宮武コレクションに出会う以前から南方の植物について研究をしており、それを知った小山が宮武コレクションとのコラボレーションを提案してくれたと回想している。小原『盛花と小原流』139. 小原『豊雲の眼』18.

垂らし、アナナスの色の美しい葉をあしらうという大作」が発表された¹¹⁵。花器や花材の使用において新しさを表現しており¹¹⁶、カヌーを用いた作品は大胆な試みとなっているが、展覧会全体の造形的傾向は伝統や古典を土台としていた¹¹⁷。この展覧会の展示作品を確認できる資料は少ないが、『幻花巡歴——小原豊雲遺作集』（1996）に展覧会の写真が1枚掲載されている（図2-6）。カヌーを用いた作品ではないが、この写真を確認する限り、戦後に見られるような大胆な前衛的造形性はまだ見受けられない。豊雲は「南方土俗芸術をいける小原豊雲展」（東京・日本橋 高島屋、1962年5月）で再び宮武コレクションのカヌーを使用した作品《大洋オーシャン》（1962）（図2-7）を制作している¹¹⁸。宮武コレクションのカヌーを使用した二つの作品を比較して、三頭谷は1939年の作品は1962年の作品ほど自由な造形には至っていなかったと指摘している¹¹⁹。「小原流南洋情趣挿花展」は「プリミティブ・アート」を使った初めての試みとなり、花材や花器の使用においては先代の家元たちとの差を明快に示す展覧会となった。造形面においては戦後に本格的に展開されるいけばなの造形面における前衛性や自由さの革新の準備段階となっていたと言えるだろう。

小原豊雲は戦後の前衛いけばなの活動においてはシュルレアリスムやオブジェ概念に焦点を当てた作品を制作し、縄文土器への関心も高めていた¹²⁰。戦後に宮武が幼児美術へと活動の軸を移したことにより豊雲と宮武の交流は少なくなっていたが¹²¹、豊雲は1958年

¹¹⁵ 小原豊雲「小原流略史——思い出すままに」『小原流史（上巻）』小原流史編纂実行委員会編（財団法人小原流、1996）82.

¹¹⁶ 新しい花材や花器をとり入れる試みは、いけばなの近代化の過程で見られるものである。小原光雲は西洋のフローラル・アートに対抗し、一般に流通する以外の洋花も含む11種の洋花を使って水盤に盛るという実験を行った。洋花の値段が高かったことも影響し、光雲の試みは一般に広がることは無かったが、時代や社会の流れに対応しようとする姿勢がうかがえる。工藤『日本いけばな文化史3』145.

¹¹⁷ 工藤は、伝統的で格のある生花の「形」と「出生」から逃れ、造形的ないけばなが誕生するのは1945年以降であると指摘している。*Ibid.*, 146.

¹¹⁸ カヌーを使用した1939年の作品と使用したカヌーが同一のものであるか、作品名がどう同じであるかどかは不明である。

¹¹⁹ 三頭谷『複眼的美術論』53. 本論文では1939年のカヌーを使った作品の写真を確認することができなかった。

¹²⁰ 豊雲と縄文土器の出会いは、1951年に東京国立博物館で開催された縄文土器展である。ヨーロッパの美とは全く異なる「紋様の怪奇さ」から表現の迫力を受けたことが、縄文土器への関心を高めるきっかけとなった。1960年には勝坂式縄文土器の複製品を用いた「縄文土器といけばな展」を開催した。小原豊雲「縄文土器を復元して」『日本美術工芸』308号（1964）：67.

¹²¹ 小原『盛花と小原流』145.

に再び「プリミティヴ・アート」へ目を向ける事になる。豊雲は 1958 年にブリュッセル万国博覧会に文化使節団としていけばなのデモンストレーションを行った。その際にイタリア、スペイン、フランス、イギリスにも旅行し、欧州各国の美術を見学している。このヨーロッパ旅行をふり返って、ヨーロッパの各地の美術館はいずれも勉強になったが、パリの人類博物館で見た「素朴な原始美術にはすっかりうたれてしまった」と感想を残している。蚤の市で購入したアフリカやニューギニアの仮面は、帰国後の展覧会で使用したものもあると言う¹²²。

そして、1958 年に豊雲は宮武コレクションを引き継いだ¹²³。コレクションの紹介も兼ねた「南方土俗をいける 小原豊雲展」(大阪・大丸、1961)と「南方土俗芸術をいける 小原豊雲展」展(東京日本橋・高島屋、1962)を開催し、再び宮武コレクションの「プリミティヴ・アート」を取り入れたいけばな作品が制作された。これらの展覧会は宮武コレクションの公開という趣旨もあったため、花器としてではなく「原始芸術」としての宮武コレクションの展示も行われていた(図 2-8)¹²⁴。1939 年の「南洋情趣挿花展」は新しい家元としての初めての大きな展覧会であったが、1961 年、62 年の展覧会では、よりダイナミックなコラボレーションが展開された。そして、小原の 60 年間の制作活動の集大成として開催された最後の個展「幻想庭園 小原豊雲展」(東京日本橋・高島屋、1987 年 10 月 22 日から 27 日)では、これまでに豊雲が取り組んだテーマの「総カタログの博覧会のようなもの」¹²⁵であったが、その中にはメキシコ、ポリネシア、インドで蒐集した仮面や壺も使用されていた。このことから、「原始芸術」は生涯に渡るモチーフとなっていることがわかる¹²⁶。

「原始芸術」の表現に触発されて制作する心理を、「私は現代芸術をゆり動かしている素朴な原始芸術の、あのえたいのしれないエネルギーに自分自身がひきずられてゆくのをと

¹²² 小原『盛花と小原流』174-175.

¹²³ 胃ガンを患い入院していた宮武はコレクションの散逸を懸念し、蒐集の経緯や内容を理解している豊雲に譲渡したいという申し出があり、コレクションの管理を引き受けたと言う。 *Ibid.*, 145.

¹²⁴ 「ニアスの神像」、「ニューギニアの面による作品」、「ジャバの古面をつかって」、「ワーヤン(影絵芝居)をテーマとして」、「まつり」などが「南洋土俗いけばな展」の展覧会での出品作品として紹介されている。 *Ibid.*, 142-144.

¹²⁵ 「シュールレアリズム、仮面、胎内回帰、エロティシズム、熱帯、死の荒野、アニミズム、古代世界、グロテスク」が項目として挙げられたと言う。海野『花に生きる』305.

¹²⁶ 「シュールな作風に土俗性——小原豊雲 4 年ぶり個展」『朝日新聞』1987 年 10 月 24 日朝刊, 16 面.

めることができない」と豊雲は記している¹²⁷。いけばなの近代化と革新を探究した豊雲の制作は、「原始的なもの」への共感とその表現が表現欲求の根幹にあり、生涯続いた傾向である。その始まりは豊雲自身の怪奇なものへの興味という個人的な趣向によるところも大きいかもしれないが、プリミティブなものをいけばなに取り入れようとする創作意欲を支えたものとして、宮武コレクションの「プリミティブ・アート」が果たした役割は大きい。宮武コレクションと小原豊雲の関係をみると、民族学や博物館の発展と整備がすすめられたことが 20 世紀美術においてプリミティヴィズムが西欧を中心に生じた背景にあるというゴールドウォーターの指摘が思い起こされる¹²⁸。豊雲によるプリミティブなものへの志向は大きな流れへと変化するものではなかったが、いわゆる「プリミティブ・アート」と呼ばれる異国の造形物を蒐集、鑑賞する機会の充実はプリミティヴィズムの発生や展開には必要な一条件であると考えられる。いけばなは無条件で「美術」とはいえないジャンルであるかもしれないが、既存の美を乗り越えようとする作家の創作意欲と作品に「プリミティブ・アート」が影響を与えたプリミティヴィズムの一例と言えるだろう。

以上に示した戦前の「原始芸術」を巡る出版物、コレクション、コレクター、研究の事例から、「原始芸術」に関する発言には緩やかな繋がりと変遷をみることができる。洪洋社から出版された「原始芸術」、「土人芸術」あるいは古代の芸術の多くは海外の調査や研究を下地として内容が構成されていた。掲載資料や情報は日本国内の博物館やコレクター、大学や研究者によって蒐集されたものではなかった。しかしながら、1920 年代から 30 年代にかけて、日本人の海外渡航の増加と帝国日本の領土拡大に伴って、日本国内でも海外の資料を蒐集することが可能となる経済や流通の環境が整えられていく。斎藤によると、1923 年の関東大震災後に玩具や人形の蒐集が関西を中心に流行し、その後流行の波は全国に広がったと言う¹²⁹。そして、この蒐集流行の内にいた一人が岸本五兵衛であったと川口幸也は指摘している¹³⁰。

また、1930 年代に「原始芸術」が日本国内でも入手可能となる背景には、当時の国策の

¹²⁷ 小原『盛花と小原流』174-175。

¹²⁸ Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, see Chapter 1, 『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム』第 1 章参照。西欧で民族学博物館があいついで開設されたのは、19 世紀後半のことである。竹沢「文化を展示することは可能か」356。

¹²⁹ 斎藤『おもちゃの話』166-169。

¹³⁰ 川口幸也「珍奇人形から原始美術へ——非西洋圏の造形に映った戦後日本の自己像」『国立民族博物館研究報告』36 巻 1 号 (2011) : 8。

一つであった南進論の推進によって東南アジアや南太平洋への侵略が進んだことがある。新たな占領地域の統治や経済活動の確立の基盤となる情報収集として発達した民族学や人類学の研究成果の一般に向けた出版や展示が増加し、東南アジアや南太平洋地域に対する理解が促進された。侵略地域の統治や経済活動の活性化には現地の文化や社会を知ることが重要であると考えられており、現地の統治や経済活動に役立つアドバイスを含む内容が出版されていた¹³¹。そして、博物館でも東南アジアや南太平洋地域を扱う展覧会が開催され、新領地への期待や知識を国民に広める教育活動が行われていた¹³²。こうした社会的背景から、戦局が悪化の一途を辿る 1940 年代においても、アジアや南太平洋をフィールドワークした宮武の調査や、アジア地域のコレクション解説を中心とする岸本の書物が出版可能となっていたのだろう。植民地主義や帝国主義は「プリミティヴ・アート」の美的な理解に直接影響を及ぼしたとは言い難い。しかしながら、「原始芸術」の流通においては重要な要素となっており、「プリミティヴ・アート」の研究や蒐集が脈々とつなげられた要因の一つと言える。

西洋由来の「プリミティヴ・アート」の受容と民芸は、「趣味」や「好事」に美的価値と意義を加えた。いずれも既存の美とは異なる美を見出そうとする視点が、海外の珍奇なモノを蒐集するコレクターの活動を箔づけしている。昭和初期の出版物において、「蕃藝」、「原始藝術」、「民藝」、工芸、土俗品など、様々な語彙によって民族的な資料が分類され、説明されているが、分類のための線引きは明快とは言い難く、文脈によって分類の内容にばらつきがある。「プリミティヴ・アート」を指し示す語彙や分類などの不確定は、異文化の造形物の蒐集が市民コレクターを中心に構成され、指標を示す博物館や研究所の空白を示している。その一方で、明治時代から続く『名士』としての『趣味』の延長に、帝国日本の領土拡大、西欧近代美術における「未開芸術」が与えた効果、民藝を通じた新しい

¹³¹ 例えば、安藤盛は南洋、支那、満鮮を「放浪」した「旅日記」を出版した。インドネシアにおける経済活動においては、回教（イスラム教）の伝統体系を研究し、イスラム教徒としてのインドネシア人の生活を尊重することが重要であると述べている。安藤盛『未開地』（岡倉書房、1937）20。その他、レヴィ＝ブリュル著（山田吉彦訳）『未開社会の思惟』（小山書店、1939）の訳者による序では、「支那」の統治において「民族社会学的知識」を持っている方が現地の住民との摩擦を少なくすることができるだろうと述べられている。したがって、現地住民特有の生活様式、思考、感じ方を知ることが「事変」の結果を良くするだけではなく、大局的には日本の発展を円滑にする。『未開社会の思惟』は他の民族が日本と同じ思考、感じ方を持っていないということを示し、このような見地や考え方を学ぶ書として提示されている。山田吉彦「譯者序—普及刊行版に就いて」レヴィ＝ブリュル『未開社会の思惟』（小山書店、1939）、2-3。

¹³² 福田「日本国内における南洋展覧会」104。

美的価値が交錯することで、大正時代から昭和時代初期の日本における「原始芸術」への関心は厚みを持ちつつあったことも確かである。岸本や宮武のように、個人コレクションを公開し、出版物で解説を加えるなどして、規模は小さいが博物館の代役を務めていたことから、「原始芸術」をとりまく活動が少しずつ社会化されていた様子がわかる。しかしながらコレクターが異文化の造形物に見出した価値や愛着は、「趣味」以上のものとして広く理解を得る余裕は無いまま、太平洋戦争が開戦している。太平洋戦争開戦後にはとりわけ戦争への貢献を示す必要があり、1945年の終戦まではコレクションの解説に「報国」という理由が添えられている。このような状況は現地の文化や社会を知るための資料や情報として「原始芸術」を捉える傾向を促した。結果的に、美的造形物としての「プリミティヴ・アート」の影響を狭め、美術界においては個人の「趣味」を超えた影響力を得難かったことの時代背景として考えられる。

第3章

柳宗悦と民芸

——価値転換のプリミティヴィズム的思考

第1章では雑誌『白樺』とプリミティヴィズムの関係について考察し、第2章では大正時代から昭和時代初期にかけての日本国内における出版物とコレクションを中心に「プリミティヴ・アート」の受容について検証した。第1章と第2章での考察を通して気づくのは、プリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」受容の場の近くに、柳宗悦がいることである。そこで、第3章では1926年から1945年の民芸運動における柳宗悦に着目し、民芸の概念が西洋美術におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」とどのような距離で活動が展開されていたのかを考察する。

本章では『白樺』が廃刊した後の柳の活動に焦点を当てるため、まず『白樺』から民芸運動に至るまでの流れを概観する。『白樺』は関東大震災をきっかけに1923年8月に廃刊となり、1924年に柳は京都へ移住する。朝鮮民族美術館の設立準備や木喰上人の調査研究を進めるかたわら、京都の蚕の市で売られていた日用品の美しさに感動し、^{へたもの}下手物への関心を高めている。そして、1925年に河井寛次郎と濱田庄司とともに「民芸」という言葉を作り、1926年に「日本民藝美術館設立趣意書」(1926)を発表して民芸運動は始まった¹。民芸とは「民衆的工芸」の略称であり、それまでは美的評価の対象ではなかった日常生活品を美の一形態として捉えることを提唱している。そして民芸品もまた、「民芸という言葉とともに美術作品として新たに創造された」ものと言っても過言ではない側面をもっている²。柳は民芸を定義することによって既存の美とは異なる視点での美の捉え方を作り出したと言えるだろう。設立趣意書の発表から約10年の月日を経て、1936年に東京・駒場に日本民藝館を開設した³。この日本民藝館の独自性は、美術館を単なる展示施設としてではなく、全体において一つの概念を表象する機能を持たせ、館全体の働きを「一つの創作」と捉えていた点にある⁴。河原啓子は美術館も社会や時代の動向に応じて新たな美の価値を

¹ 水尾比呂志『評伝柳宗悦』(筑摩書房, 1992) 347-349 参照。「日本民藝美術館設立趣意書」(1926)は、富本憲吉、河井寛次郎、濱田庄司、柳宗悦の連名で発表された。『柳宗悦全集第16巻』(筑摩書房, 1980) 7。

² 矢島新「「眼の革命」——日本美術の発見者たち」矢島新、山下裕二、辻惟雄著『日本美術の発見者たち』(東京大学出版会, 2003) 21。

³ 柳宗悦「日本民藝館に就て」(1938)『柳宗悦全集第16巻』(筑摩書房, 1981) 82。

⁴ 「若しここに或見方から整理された美術館があるとすれば、館それ自身が一つの創作

提示する活動をすること、美術館の基本機能となる展示、収集、研究、教育活動を通じて新たな美を提案することを「美術館の創造」であると述べており⁵、日本民藝館の構想は現在にも通じる美術館の在り方を見据えていたという点で先駆的な試みである。

先行研究——プリミティヴィズムとの関係を中心に

柳や民芸運動は、1990年以降になると「オリエンタル・オリエンタリズム」として、厳しい評価が下されるようになっていった⁶。東京で生まれ育ち、学習院、東京帝国大学で高等教育を受け、西欧の思想、哲学、宗教を研究した柳にとって、「日本はすでに西洋の一部と化した存在」であった。このような認識を出発点として、柳による朝鮮美術への態度は、「リーチやハーンが日本美術に対したのと同様の姿勢」であると小熊英二は指摘している。民芸運動は西洋化以前の日本を求めて地方へ拡大されたが、日本の地方の工芸や美術に対しても「伝統美の尊重とオリエンタリズム」の境界に「きわめて微妙」な眼差しが向けられていた⁷。1990年代までに発表された柳と民藝に対する批判を踏まえて、竹中均は柳の民藝とモノへの眼差しはむしろカルチュラル・スタディーズに近いものであると分析している⁸。2000年代以降は、柳の仕事を改めて問い直すとともに、柳の著述から改めて民芸の美学や思想を再考するような議論が進められている⁹。

本章は、柳宗悦が展開した民芸を20世紀西欧美術におけるプリミティヴィズムと「プ

となるであろう。創作的意味は品物に一つの権威を伴ふ。権威は指導の力であって見る者は之によって方向を定めることが出来る」と柳宗悦は述べている。柳宗悦「民藝館の生立」(1936)『柳宗悦全集第16巻』64。この考えは民芸の人々にも共有されていた。例えば式場隆三郎は「柳さんは美を発見する天才だ。そして人を発見する天才だ。民藝館はこの天才が生んだ稀有の藝術品だと思ふ。」式場隆三郎「柳さんと民藝館」『アトリエ』14巻3号(1937):10。

⁵ 河原啓子『「空想美術館」を超えて』(美術年鑑社, 2011) 102。

⁶ 中見真理『柳宗悦——「複合の美」の思想』(岩波書店, 2013) 9-10。

⁷ 小熊英二「第15章オリエンタリズムの屈折—柳宗悦と沖縄言語論争」『〈日本人〉の境界—単一沖縄・アイヌ・台湾・朝鮮 植民地支配から復帰運動まで』(新曜社, 1998) 参照。

⁸ 竹中均『柳宗悦・民藝・社会理論——カルチュラル・スタディーズ』(明石書店, 1999) 206。

⁹ 2000年代以降の先行研究には、中見真理『柳宗悦——時代と思想』(東京大学出版会, 2003)、松井健『柳宗悦と民芸の現在』(吉川弘文館, 2005)、韓永大『柳宗悦と朝鮮——自由と芸術への献身』(明石書店, 2008)、中見真理『「複合の美」の思想』(岩波新書, 2013)、佐藤光『柳宗悦とウィリアム・ブレイク——漂流する「肯定の思想」』(東京大学出版会, 2015)などがある。また、鞍田崇は2000年代の民芸に関する出版物の中には民芸への「共感」に着目したものが見られるようになり、「民芸の現代性」を改めて学術的に考察する動きが見受けられと指摘している。鞍田崇『民藝のインディマシー——「いとおしさ」をデザインする』(明治大学出版会, 2015) 39-41。

リミティヴ・アート」の概念から再考を試みようとするものである。柳が日本の地方や東アジアの工芸品の中に民芸の美を求め、それらの作品を「民芸品」と認め、東京で展示しようとする動機には、近代的な美とは異なるものへの憧れがある。木田拓也は、戦前の日本人にとってのアジアは、支配（日本）と被支配（アジア）という二項対立だけで捉えるものではなく、「理想と郷愁の交錯する場」として存在していたと指摘している¹⁰。柳においてもまた、日本国内の地方やアジア地域の工芸は、民芸美の理想を作品として体現する場であり、同時に近代化された日本の都市が失ったものを保持している場として郷愁を感じる対象でもあった。西欧近代化した日本の大都市と比較して前/未近代的な地方生活にある種の異国情緒と郷愁を求めた柳の視線が、オリエンタリズムと類似した暴力性を内在させる眼差しであったと捉える点に異論はない¹¹。しかし、柳の目的は異なる時代や地域にも共通する普遍的な美の探索であり、そこには時間的距離と空間的距離も合わせた視野が広がられている。この点において 20 世紀美術の多様な美術運動のなかで展開されたプリミティヴィズムと類している。第 1 章第 2 節で言及したが、民芸運動の創始から柳とともに活動してきた濱田庄司は、柳はポスト印象派によって美術に関心を持ち、印象派、ルネサンス芸術、そしてルネサンス以前の「プリミティヴ」な芸術へと時間を遡ってヨーロッパ美術を受容していたことを紹介している¹²。濱田が示した柳の関心の推移は、20 世紀初頭のイギリスにおける「プリミティヴ・アート」の射程と重複するところが多くある。ウィリアム・ブレイクやポスト印象派など 19 世紀から 20 世紀初頭のイギリスの知識人たちからの影響を考えると、濱田が「the Primitives」として捉えているのは 19 世紀中頃のイギリスで賞賛されていた「初期芸術」としての「プリミティヴ芸術」、そしてラファエル以前の芸術であると考えられる¹³。コネリーは 18 世紀から 19 世紀にかけてはイタリアの

¹⁰ 木田拓也『工芸とナショナリズムの近代——「日本的なもの」の創出』（吉川弘文館、2014）42。

¹¹ 「支配する側とされる側という圧倒的な権力不均衡の中で、西洋の他者観は〈オリエンタリズム（Orientalisme）〉、〈ジャポニスム（Japonisme）〉、〈プリミティヴィスム〉 / 〈プリミティヴィズム〉とその指示対象と意味を変えつつ、近代西洋社会の自己批判を織り交ぜた世界観となっていた。」大久保『〈プリミティヴィスム〉と〈プリミティヴィズム〉』10。

¹² “Later, together with his literary and painter friends, he entered the world of Post-Impressionism, Impressionism, and so back over the centuries of European art to the Renaissance and to the Primitives.” Shoji Hamada, “Yanagi and Leach,” 頁数記載なし。

¹³ 1840 年代のイギリスにおいて、「初期芸術」、「ルネサンス以前のプリミティヴ芸術」に対する賞賛が高まりをみせていた。山口恵里子「ラファエル前派兄弟団におけるプリミティヴィズム——19 世紀英国の「ラファエッロ以前」問題」『論叢現代語・現代文化』4

中世美術、ポリネシア、古代ギリシャ、エジプト、日本、中国、ゴシックなどが「プリミティヴ」と称されており、歴史的に早いものあるいは未発達地域の造形物が「プリミティヴ」と形容される傾向があったと指摘している¹⁴。この点は、柳宗悦と民芸をプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」概念から論じるようとする時に重要な足がかりとなる¹⁵。

また、柳宗悦が民芸の美を通じて提唱する「美の標準」は、特定の地域や時代に限定されたものではなく、普遍的なものとして捉えられていた。日本民藝館には日本、朝鮮、台湾、中国などの東アジアの造形美術だけではなく、東南アジア、欧米、アフリカなどの民芸品も収集されており、蒐集された作品の制作年代も多様である¹⁶。異なる時代や地域に共通する普遍的な美は、20世紀の前衛的な美術において様々な形で模索されたテーマの一つであり、プリミティヴィズムもそこに含まれる。プリミティヴィズムは時間的、空間的に距離のある「原始的な」対象への反応を表現する態度であるが、そのプロセスには「原始的なもの」に現代にも通じる共通点や類似点を見出し、異なる時代や地域で作られたモノをアート・ワールドの文脈に位置付け、現代の「美術」に引き上げる作業が含まれる。工芸品や日用品を民芸の美的観点から再評価することは、欧米のアート・ワールドで生じた

巻 (2010) : 103.

¹⁴ Connelly, *The Sleep of Reason*, 2. また、ゴールドウォーターは19世紀を通して繰り返して起った「異国風のもの、キリスト教的・古典的素朴さ、及び地方色のあるものへの接近」とゴガン、アール・ヌーヴォーにおけるプリミティヴな物への傾斜が20世紀美術における「プリミティヴィズムの準備期間」に相当すると述べている。Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, xxii, 『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』8.

¹⁵ 中見は柳宗悦の民芸論を社会思想との関係から考察する過程で、「primitive art」との関係について言及している。中見によると、近代化に伴って失ったものがあると気がついた柳は、ウィリアム・ブレイクを通してゴシック芸術や後期印象派の原始的な生命力を発見した。ゴシック芸術や精神、後期印象派に共通する原始的な生命力の模索が、柳が求めているものと共通していると理解するに至り、ブレイク、ゴシック芸術、後期印象派を通して「primitive art」に開眼し、朝鮮の造形物、木喰上人などを「発見」し、民芸思想として発展させてきた。柳の「primitive art」への関心とその美の主張は、近代日本や帝国日本への批判となっていたと中見は考察している。中見真理『柳宗悦——時代と思想』（東京大学出版会、2003）第六章参照。柳における「プリミティヴ・アート」への開眼を論じるなかで、中見は「primitive art」を日本語で表記せず英単語（アルファベット表記）で用いている。「primitive art」の定義や概念が明快に説明されていないため推測の域をでるものではないが、文脈から英語圏（特にイギリス）における「primitive art」概念を想定していたと考えられる。

¹⁶ 柳宗悦よりも西歐的な意味でのプリミティヴ・アートに傾倒していたのは、民芸作家の芹沢銈介である。柳や浜田庄司の蒐集は、当時の日本からアクセスできる範囲を越えて、アフリカまで手をのばすものではなかった。しかしながら芹澤は、アフリカの造形物、いわゆるプリミティヴ・アートを蒐集した点にその他の民藝運動参加者との違いが見られると松井は指摘している。松井『柳宗悦と民藝の現在』99.

「プリミティブ・アート」の形成と類似した構造を内包している。柳は民芸と「美術（ファイン・アート）」との違いを論じることによって民芸の輪郭を強調していたが、20世紀前半の「美術」に生じた既存の美への抵抗と美的概念の拡大の動向と方向性を同じくしている¹⁷。柳宗悦による工芸論の汎用性に注目して、金谷美和は「日本という場所でのみ捉えるのではなく、また直接柳の思想が影響を及ぼした欧米にも限定せず、それ以外の地域の工芸思想と比較してみることは興味深く思える」と述べている。西洋の「美術」に対峙し、民芸と類似した成立契機を持つ非西洋の「美」は民芸以外にも存在する。非西洋の「民芸的なもの」は、グローバルな視点から美的思想を比較考察する可能性を秘めていると金谷は提起している¹⁸。本章は日本と西欧以外の地域で生じた「民芸的なもの」を検証するものではないが、柳の民芸論が近代美学の中で広がりを持ち得るものだという点を念頭に考察を進める。

美術と工芸の問題

日本の美術の状況に目を向けてみると、柳が民芸運動を始めた1920年代は大正アヴァンギャルドの時代であった。既存の美とは異なる美への追究が欧米だけでなく日本でも行われ、アヴァンギャルドの作家たちは美術の拡大と変容を試みていた。19世紀から始まった視覚の変革は、遠近法に基づかない画面構成を発展させ、20世紀においてはファイン・アートやハイ・アートとしての絵画や彫刻への疑問と抵抗が現れ始めた。プリミティヴィズムは20世紀美術における変革の大きな流れのなかに生じた一つの潮流であり、そもそも西欧的な「美術」概念を共有しない文化圏の造形物（日用品、工芸品、宗教的な品物などを含む）への関心が包摂されていた。民芸から新しい美を捉えようとした柳の論考は、西洋的な価値観に基づいて築かれた美術観を対抗軸としている。柳は、民藝館の役割は因習に囚われた従来の美の見方と美学に対して「明確な一つの美の答案」を提出することであると記している¹⁹。既存の美術とは異なる美の探究や「美術」を基準とする美的概念の再編成という点において、民芸とアヴァンギャルド美術の活動は共通する目的を持ち得て

¹⁷ 濱田琢司『民芸運動と地域文化——民陶産地の文化地理学』（思文閣出版、2006）

¹⁸ 「日本という場所でのみ捉えるのではなく、また直接柳の思想が影響を及ぼした欧米にも限定せず、それ以外の地域の工芸思想と比較してみることは興味深く思える」とも述べている。金谷美和「民芸的なものの誕生——アーナンダ・K・クーマラスワミーとの比較を契機として」『柳宗悦と民藝運動』熊倉功夫、吉田憲司共編（思文閣出版、2005）159。

¹⁹ 柳宗悦「日本民藝館に就て」（1938）『柳宗悦全集第16巻』83。

いたのである。さらに、民芸論が工芸論として独立したものではなく、「美術」論となり得る背景には、「美術」を対抗軸と定める柳の視点が大きく影響しているだろう。北澤憲昭は『美術のポリティクス—「工芸」の成り立ちを焦点として』（2013）で、村山知義の工芸観と柳の民芸論の両方が「前近代と脱近代の相似性に関わる問題」として捉えられると指摘し、「発想の根本における一致」を認めている²⁰。また森仁史は、今和次郎が牽引したバラック装飾社を事例として「みずからの表現の契機と舞台とを生活に置くことによって既成の芸術との峻別を図ろうとしていた」と指摘しており²¹、バラック装飾社の活動は「美術と美術ならざるものの境界に位置するアヴァンギャルドの在り方を典型的に示す例」とする北澤の考察とも一致する。森や北澤が指摘するように、大正アヴァンギャルドの活動は、展覧会において展示され鑑賞されることによって「美術」らしさが保証される西洋的な「美術」や生活から切り離され自律した「美」の境界線を揺るがせる活動となっている。生活から切り離された「美」への反動は、日常生活のなかに「美」を投入し、日常において「美」の接点を増幅させ、工芸との接近を生じることとなる。柳の唱える民藝の美においては、それまで「美」の対象とはならなかった「日常の美」が「美」として定義づけられ、実際に生活を豊かにするような実用性を兼ねた作品が民藝の美を捉えた作品として提示されている。美術内部から噴出した「近代美術」へのアンチテーゼとしてのアヴァンギャルド美術と美術の外側にある工芸は、それぞれの立ち位置が異なるのは事実である。しかし、アヴァンギャルドと民藝が「美術」の周縁に位置するメディアを用いて、美術の自律性に対する疑問を呈し美術の生活への侵入を企てた点は、西洋から日本に輸入された「美術」の枠組みを無化しようとする点において共犯的な行為となっていたといえるのではないだろうか²²。柳の民芸論は工芸論としてのみ扱うのではなく、明治時代以降に制定された近代制度としての美術とその概念や制作手法などに対するアンチテーゼの一つの「美術」論として捉えることができる。

²⁰ 村山知義のアヴァンギャルドと柳宗悦の民芸運動を比較して、「発想の根本における一致」と「親近性」を認めているものの、アヴァンギャルドと工芸は「具体的なあらわれや発想の細部において決定的に異なっている」と述べている。北澤においては、柳の発想は「前近代へのノスタルジックな回帰志向」であり、村山の発想は「同時代的であり、かつ、未来志向」であることに、差異を指摘している。北澤憲昭『美術のポリティクス——「工芸」の成り立ちを焦点として』（ゆまに書房, 2013）140-142.

²¹ 森仁史『日本〈工芸〉の近代——美術とデザインの母胎』（吉川弘文館, 2008）136.

²² しかしながら北澤は、両者の志向は柳が「前近代へのノスタルジックな回帰志向」であり、村山は「同時代的であり、かつ、未来志向である」としている。北澤『美術のポリティクス』140.

柳宗悦は民芸作品を訪ねて日本全国を調査し、地方での調査で見つけた民芸作品を都市に搬送し、展示や販売をしている。民藝が繰り広げるモノの移動の力学は、あるモノが元の文脈から切りとられ、新しい文脈の上に置き換えられ、美的価値が「発見」されたことを示している。地方での調査、都市での蒐集、展示、販売の流れの中で、再コンテクスト化されることによって「民芸」という新しい価値が対象に与えられ、「美術界」に代わる「民芸界」が形成されている。これまで美の対象とならなかった物を、本来の文脈とは異なる場所で「美術」の枠組みから捉え直し、新たな価値を付与するという大枠は、「プリミティヴ・アート」の「発見」と「創出」のプロセスと共通する。濱田琢司は、柳をはじめとする民芸の人々によって民芸品と認められることがモノの市場価値を高めたことは、シュルレアリストが「プリミティヴ・アート」を購入、蒐集し、後にそれらの価値が上がったというエピソードと通じるものがあると述べている。「芸術」としては価値の低かったものが「目利き」や芸術家によって見出され市場価値が高まることは、モノの「価値転換」を生む力学である²³。柳宗悦は京都の朝市で下手物の美に開眼し、民芸の美の特徴の一つに安価なものであることをあげている。その後、民芸の美が知れ渡ると、それに目をつけた骨董商が「民芸品」を買い漁る状況が生じ、柳の理想と物流経済の間に衝突が起こっている²⁴。こうした現象にも、20世紀初頭の「プリミティヴ・アート」としてのアフリカ美術を巡る状況が連想される。植民地から運ばれたアフリカの美術はパリの蚤の市で安価に売られていた。しかし、ピカソをはじめとするパリの美術家たちがアフリカの造形物を蒐集し、美術商たちが画廊でそれらを取り扱うようになり、蚤の市よりも高い値段で売買されるようになった²⁵。画廊を通して「プリミティヴ・アート」が一般に流通することは、芸術家が

²³ 濱田は民芸とプリミティヴィズムの関係についての考察を課題としており、論点への言及にとどまっている。濱田『民芸運動と地域文化』91。

²⁴ 北川は1929年3月に京都で開催された「日本民藝品展」以降、骨董商が民芸品に目をつけ、「目ぼしいものは手に入らなくなった」と述べている。北川桃雄『秘仏開扉』（矢貫書店、1944）118。

²⁵ 代表的なアート・ギャラリストにチャールズ・ラットン（Charles Ratton, 1895-1986）がいる。ラットンは1920年代からアフリカ美術に関心を示し、1930年代には前衛芸術家たちとともにアフリカ美術やオセアニア美術の展覧会を開催していた。例えば、1936年にブラックとピカソの作品を「ニグロ彫刻」と並べた展示を行っている。Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998, 81. 2013年6月25日から9月22日まで、フランス・パリのケ・ブランリ美術館にて、「プリミティヴ・アート」に関わるラットンの活動に注目した展覧会 *Charles Ratton: L'invention de Arts "Primitifs"* が開かれている。 *Charles Ratton: L'invention des Arts "Primitifs"*, Musée du quai Branly-Jacques Chirac and Skira Flammarion, 2013, 最終アクセス2019年5月20日, <http://www.quaibrantly.fr/en/exhibitions-and-events/at-the->

アフリカの造形物を蒐集し制作の糧とすることと交錯しながら、「プリミティヴ・アート」を美術の文脈上に保証する役割として 20 世紀美術の地図の一部を構成している。非西欧、非近代の「作品」に対する眼差しの変化が、欧米の「美術」を通して美術界のなかに「プリミティヴ・アート」として位置付ける要因となったことは、既存の美へのアンチテーゼを示した民芸の眼差しの変革と共通する構図となっている。

第 3 章では以下の論点を中心に考察を進める。まず、民芸と「プリミティヴ・アート」に見られる「美」の認証と「美術」への昇格（あるいは「美術」に相当するものへの昇格）における力学に注目する。西洋的な美術に対して提示された民芸の美は、美の語りにおける多軸化を試みたものであるが、それは工芸論として独立したものではなく、一つの「美（術）」論であると捉える。そのなかでプリミティヴなものへの志向がどのように働いたのかという点について考察する。同時に、それまでは美的ではないと考えられてきたものを「民芸品」とすることによって、美的価値を内在化することを可能にした機能の一つとして、日本民藝館の役割を考察する。日本民藝館は、民芸の美を、モノを通してそれを証明し、民芸の美に触れることによって美的感覚を養う場となっている。モノの美的側面を引き出し、強調する展示手法を用いて、価値の定まっていなかったモノを「美術作品」として提示できる空間は、同時代に発達した近代美術館において試行された展示方法である。価値転換を確定する場としての美術館の成立は、「プリミティヴ・アート」の流通や受容、そして日本民藝館における民芸品の展示においても無縁ではない。モノを「美術作品」として展示する美術館の機能と政治が日本民藝館においてどのように働いているのか検証する。最後に、柳の集大成である民芸と宗教の議論への移行期間において、「原始工芸」あるいは「原始美術」と呼ばれたものが触媒として働いていたことを指摘する。1939 年に宮武辰夫の「原始芸術」コレクションを鑑賞し、1941 年アイヌ民族の工芸展を日本民藝館で開催することを通して、柳は「原始工芸」について考察を始めている。1948 年に発表された『美の法門』はこの延長線上にあると考えられる。民芸におけるプリミティヴなものへの志向は、民芸に部分的に現れるものであるが、それでもなお民芸美論において重要な位置を占めていると考える。日本の美術におけるプリミティヴなものへの志向の議論においても、民芸の展開は重要な事例を示している。

[museum/exhibitions/event-details/e/charles-ratton-34963/](https://www.musee-louvre.fr/en/museum/exhibitions/event-details/e/charles-ratton-34963/). また、20 世紀の欧米における「ニグロ芸術」の展開については柳沢『〈ニグロ芸術〉の思想文化史』に詳しい。

第1節 美術と工芸の距離

プリミティヴィズムが美術の領域で中心的な「美術」の美の規範を変更させていったように、プリミティヴィズムにおける重要な論点のひとつは、周縁性を用いて中央の正統性に疑問を投げかけ、新たな美の定義を提案することである。民芸とプリミティヴィズムの近接性は、まず、柳が美の語りの中心であった「美術」ではなく工芸を選んだことに始まると考え、柳がなぜ工芸を選び、それに民芸という新しい名前をつけたのかという点について検証する。

柳宗悦が雑誌『白樺』（1910-1923）の同人として雑誌編集に携わり、西洋思想や西欧美術を積極的に享受していたことは、第1章で説明した。しかし、西欧由来の「美術」とアジアの造形芸術や工芸への関心が、白樺時代とそれ以後に明確にわけられるものではない。柳における木喰上人や朝鮮陶磁器の研究と朝鮮民族美術館の設立運動は白樺時代と重なり、柳は朝鮮美術に関する記事も『白樺』誌上に掲載している²⁶。『白樺』は1923年の関東大震災を機に廃刊しており、柳の民芸運動を本格的に始動させるきっかけの一つとなった。

民芸運動は1926年の「日本民藝美術館設立趣意書」の発表に始まる。設立趣意書には美術館建設の意義と目標が以下のように宣言された。

私たちは物を介して、忘れられている美を語りたいのである。私たちはこの新しい領域で、今までに類のない仕事を為し得るのを感じた。そうしてついにはそれを果たすべき任務を自覚するに至った。美術館を立てよう。これが私たちの心に湧いた必然の要求であった²⁷。

しかし、1936年に日本民藝館が東京・駒場に開設した時には、「美術館」ではなく「民藝館」という名称に変更されていた。「日本民藝美術館」から「日本民藝館」への改称の意図は、既存の美術的な美の基準とは異なる民芸的な美の基準をもって美的であると判断されたものを蒐集、展示する施設であることを明確にするためであると、柳宗悦は説明している²⁸。「美術」から「民藝」への変更は館の英語名にも現れている。日本民藝館の英語名は

²⁶ 柳宗悦「朝鮮民族美術館に就て」『白樺』（1921年1月号）180-184.

²⁷ 柳宗悦『民藝四十年』（岩波書店、1984）174.

²⁸ 柳「日本民藝館に就て」（1938）『柳宗悦全集第16巻』82.

The Japan Folk Crafts Museum である。通常、工芸には Craft、民俗品には Folk Art が用いられる。「日本民藝美術館設立趣意書」(1926)においても柳は、「民藝 Folk Art」、「工藝 Craft」と記しており、民芸と「Folk Art」が一致するものとして捉えられていたことがわかる²⁹。その後、柳は工芸を強調するために Folk Craft という言葉をつくり、「民藝」の英語名に当てた。柳は Folk Craft の使用について、「之を英訳致します場合も ‘Folk Art’ という言葉を避け、‘Folk Craft’ という言葉を用いることに致しました。この英語の表現も実は私共の造語であります」と説明している³⁰。日本民藝美術館から日本民藝館への館名の変更が、柳ら初期民藝運動に携わった人々による「美術」から「民藝」(工芸)への転向の最も明快な意思表示となっている。1920年代後半から30年代は日本国内で「美術館」と名の付く施設が設立され始める時期であり、柳は新設される他の美術館との差異化を図ったと考えられる。

そして、西洋的な価値観である「美術」から距離を取ることは、西洋美術を積極的に受容した白樺時代の視点から離れることを意味した。柳は、『白樺』と『工芸』(1939)において、『白樺』で受容されていたような西洋美術は「思想」でも近づけるが、『工芸』で扱われる「工芸」や「民藝」は「見る力」を必要とすると述べており³¹、実物作品鑑賞の重

²⁹ 「自然から産みなされた健康な素朴な活々した美を求めるなら、民藝 Folk Art の世界に來ねばならぬ。」「必然蒐集せられる作は、主として工藝 Craft の領域に属する。」柳宗悦「日本民藝館設立趣意書」(1926)『柳宗悦全集第16巻』5。

³⁰ 柳宗悦「日本民藝館」(1954)『柳宗悦全集第16巻』182。Oxford English Dictionary (OED) Online には folkcraft は“the making of traditional objects, usually by hand or by traditional methods; objects so made.”と定義されている。もっとも古い使用は、1884年の *Folk-lore Journal* (2巻312号)で確認されている。“folkcraft”, Oxford English Dictionary Online, 最終アクセス2018年3月25日, <http://www.oed.com/view/Entry/72542?redirectedFrom=folk+crafft#eid3944166>. OED Online では *mingei* を “Japanese folk art, traditional Japanese handicraft, esp. as represented by functional everyday objects.”と定義している。“mingei”, Oxford English Dictionary Online, 最終アクセス2017年10月30日, <http://www.oed.com/view/Entry/118801?redirectedFrom=mingei#eid>. また、1978年にアメリカ・サンディエゴに創設された Mingei International Museum では、*mingei* を “art of the people”と説明している。創設者の Martha Longenecker はサンディエゴ州立大学で陶芸の歴史とデザインを専門とする教授である。大学院修了後、1952年に Longenecker は濱田庄司や島岡達三(1919–2007)のもとで研究を行った。この時に柳宗悦にも出会い、直接師事を受けている。日本滞在中に民藝運動の人々との出会いを通して “art of the people”としての民芸に開眼したという。1974年に非営利機関として始まり、1978年5月に Mingei International Museum を開館した。“About / History of Mingei”, Mingei International Museum, 最終アクセス2017年10月30日, <https://mingei.org/about/history-of-mingei/>. 英語圏における *Mingei* の使用から、柳が提唱した Folk Craft の英訳が民芸を指すものとして定着したとは言い難い。

³¹ 柳『白樺』と『工芸』190。

要性を白樺時代の西洋美術受容と対比させながら説明している。柳による著述を事例として取り上げ、柳による美術との区別を検証する。

柳は1934年3月に民芸についてのラジオ講演（1934年3月5日から10日、全6回、東京放送局）を行った³²。「美術と工藝」と題された第1講で柳は、明治時代以降に生まれた「美術」の成り立ちと「工芸」との差異を説明し、それぞれの言葉の射程を定めている。美術と工芸はどちらも芸術という大枠の中では造形芸術として同じカテゴリーに分類されるが、美術は「眺めるために作られる」のに対し工芸は「用いるために作られ」、実用性が工芸の特色であると定義している³³。「美術」という言葉は近代以前の日本語や中国語にはなく、それ自体が新しく作られた用語であったが³⁴、ArtとCraftを区別する概念は西洋においても比較的新しい概念であると柳は指摘する。柳によると、Artistは16世紀から使用され始めたが、当初は「腕のある人」の意味でCraftsmanと同じ意味であった。18世紀以前にはArtisticやArtisticallyという言葉は存在しておらず、Artistをいわゆる美術家という意味で使用するようになったのは近代の産物であるという³⁵。20世紀には、Artisticは美をたたえる褒め言葉として使われる一方で、Crafticは褒め言葉にならないだけでなく辞書にも載っていない。これほどまでにArtとCraftの差は歴然となり、美術を上位とするヒエラルキーがあった³⁶。美術が工芸を含む多くの造形物から分離する要因となったのは、近代における理性の発達と個性の確立が進み「美術」の輪郭が明確化したことが要因となっている³⁷。西欧におけるArtistとCraftsmanの使用に関する歴史的な背景を踏まえた上で柳は、将来的には美術と工芸を「結ぼうとする努力」をしていくべきであると主張している³⁸。民芸とは、「美術」と「工芸」の間にあるヒエラルキーを霧散させ、ジャンルを瓦解させる試みから生まれた概念であると考えられるだろう。

³² 1934年のラジオ講座は、1935年に「民藝の趣旨」を加えて、『美術と工藝の話』という一冊の本となって出版された。『柳宗悦全集第9巻』では、1935年に出版されたものが所収されている。水尾比呂志「解説」『柳宗悦全集第9巻』593。

³³ 柳宗悦「美術と工藝」（1935）『柳宗悦全集第9巻』9-10。

³⁴ 近代作られた言葉として、「美術」「絵画」「彫刻」「工芸」「歴史画」「戦争画」「風俗画」「風景画」「時間」「空間」「人間」「写実」がある。したがって、美術用語は「近代用語としての時代性」を内包している。佐藤道信『〈日本美術〉誕生——近代日本の「ことば」と戦略』（講談社、1996）6。

³⁵ 柳「美術と工藝」14。

³⁶ *Ibid.*, 33. また、「日本民藝館案内」では、これまでは美を語るには「美術的」という言葉がもちいられてきたが、これを「工芸的」という言葉に置きかえたいと述べている。柳宗悦「日本民藝館案内」（1947）『柳宗悦全集第16巻』91。

³⁷ 柳「美術と工藝」29-30。

³⁸ *Ibid.*, 50。

西欧の思想、文学、美術を掲載した『白樺』と東洋を中心とする工芸、民芸を載せた『工芸』を比較した論文「『白樺』と『工芸』」(1939)で³⁹、柳は再び美術と工芸の比較を展開している。柳は、美術がその地位を向上させることができたのは、美術はその時代の精神や哲学を反映しており、観念的なものであったからだとして述べている。その一方で工芸は実用性が必ず付随することから観念性という面では美術に劣っている。そのため、美術の観念性よりも、実用性に重きをおいていることが工芸の地位を貶める最大の原因となったと考察している⁴⁰。柳が活動しはじめた明治末から大正初期にかけては、「美」の語りの中心は工芸ではなく西欧的な意味での「美術」へと移行していた。美術が最も高い地位を得ているかぎり、美の基準や見方は「因襲を脱することが出来ない」⁴¹。そこで柳が提示するのが、工芸の実用的な側面が表出する複合的な価値判断の有効性である。工芸の価値は多面的であり、多面性が工芸の理解を複雑にしていた。しかしその複雑さや難解さは工芸の価値を下げるものではなく、むしろその点に工芸の真価が隠されているのではないかと柳は考えている⁴²。美術は観念的であるため、思想的に理解することができる。しかし、実用性を伴う工芸の場合は、知ることや思うことに留まるのではなく、実際にそれを見て使ってみなくてはならない⁴³。したがって、工芸を受容するためにはモノを巡る関係性を複合的に捉える必要があり、観念をわかっていたら真髄に接近できる美術とは異なっていると考えられた。

時期は前後するが「日本民藝館に就て」(1938)でも、柳は美術と工芸の問題にふれている。この記事の中心は1936年に開館した日本民藝館の特色についての説明であるが、その説明は民芸品と「美術」を対比するかたちで進められている。民藝館で展示されている多種多様な民芸品は、すべて民芸の美を内在している。これらの民芸品は「美術的」ではなく「工芸的」と形容するのが適しており、このように表現できるかどうか民芸品として美的であると判断される基準であると柳は説明している⁴⁴。「日本民藝館に就て」では「美術的」である美の判断基準について詳細は語られていないが、工芸の価値を「美

³⁹ 柳宗悦「『白樺』と『工芸』」は1939年発行の『工芸』第94号に掲載され、後に補訂版『私の念願』(不二書房, 1942)に収録された。本論文で引用に使用した『柳宗悦全集第9巻』は『私の念願』(不二書房, 1942)を底本としている。

⁴⁰ 柳「『白樺』と『工芸』」184, 188, 189.

⁴¹ *Ibid.*, 188.

⁴² *Ibid.*, 189.

⁴³ 柳宗悦「『もの』と『こと』」(1939)『柳宗悦全集第9巻』180.

⁴⁴ 柳「日本民藝館に就て」83.

術」と比べながら説明する構図は『白樺』と『工芸』（1939）と類似した論調である。

柳は民藝論を明確にするにあたって、「美術」と「工藝」を論じ、民芸の輪郭を際立たせていた。このような論理展開がとられたのは、柳が民芸の活動を始めた大正時代にはすでに美の語りの中心は「美術」となっており、既存の美が「美術」の美的価値となっていたからだろう。言い換えると、美的なあるいは美しいと言われるものは「美術」であり「工藝」ではなかったのである。明治時代以降の近代美術の変遷において日本の「美術」は工芸的な作品から始まったが、美術という概念が日本には存在せず西欧的な意味でのファイン・アートやハイ・アートに相当する作品がなかったこと、ジャポニズムの隆盛から西欧において日本の工芸品により需要があったことが、「美術」に工芸が含まれた大きな理由となる。しかしながら、時代が進むに連れて工芸は次第に美術の下位項目に分類されることとなり、柳が民芸概念を創出した時代にはすでに西洋的な「美術」が美の価値を定める基準として確立されていた。「美術」と工芸間の区別だけでなく、絵画、彫刻、工芸という美術を構成する各ジャンル間のヒエラルキーが出現した理由は、近代美術においてイメージ性の高さが重要であったからだと北澤は述べている⁴⁵。柳が美を語るにあたって美術ではなく工芸を選んだという点において、当時の美の言説を支配していた「美術」と対になるものとして「工芸」が位置しているという図式を、柳は戦略的に意識していたと考えられる。

美術と工芸の力学に関する柳の議論を踏まえると、「工芸」が、既存の美の基準である「美術」の判断に対抗するものとして有効だと考えられる理由は二つある。一つは、工芸が多面的な価値を持っている点であり、もう一つは近代以前の日本の美へ接続する可能性を秘めている点である。美術が観念的であることから価値を高め、工芸は実用的であるためにその価値が下がっていったという柳の理解は先述した通りである。しかしながら、柳は実用性があるために低くなった工芸の価値を肯定的に捉え直すことで、既存の美に代わる新しい美の在り方を提示している。工芸的な美的価値の動機には、作品と作家の関係性だけではなく、工芸の有用性を活用する使用者が含まれる。工芸がもつ関係性の多面的な側面こそ、定義と使用を限定することでその価値を高めて来た「美術」を乗り越え、包摂する可能性があることを民芸論は示している。また、日本の近代美術が工芸から始まったことにも見られるように、工芸は日本美術における近代と前近代をつなぐジャンルである。

⁴⁵ 北澤『美術のポリティクス』102.

例えば洋画や彫刻といったファイン・アートのジャンルは、明治時代以降に日本に輸入された西洋美術の概念と手法を基にしているため、原則的には明治時代以前の視覚表象とは断絶した「新しい」表象である。しかしながらこの移行が速やかに完了したわけではなく、明治初期から中期にかけては、江戸時代の視覚表象と連続性を保ちながら、西洋の美術体系に日本の視覚表現を調整し適合させるプロセスを経ている。視覚表現における「美術」と同様に、「工芸」もまた「美術」の枠組みとともに確立されていったジャンルであるため、明治時代前の「工芸」と明治時代以降の「工芸」が完全に同質のものであるとも言い切れない。北澤憲昭は日本の工芸を、「絵画や彫刻というメジャーなジャンルには編入しがたい、もろもろもジャンルの総称」、「複数性（プルーラル）」な存在であったと指摘している⁴⁶。北澤の論考を参照すると、「美術」の篩にかけられ、そこからこぼれ落ちたものを掬い取るセーフティネットとしての役割を、明治時代以降の「工芸」は担っていたと考えられるのではないだろうか。そして、「美術」からこぼれ落ちた雑多なモノの集まりとしての「工芸」は、前近代としての江戸時代までの日本文化と、西欧化と近代化を経た明治時代以降の日本文化の中間に位置する緩衝地帯となっていた。「工芸」の境界不明瞭性と周縁的性質が、近代化の過程にあった日本の「美」を前近代的なものに繋ぐ役割を果たしていたと考えられる。

柳の民芸概念における「美術」と「工芸」の関係性を考察するにあたって、最後に、民俗学に対する柳の考えを参照する。近代以前から日本に伝わる技術をもって作られた工芸品や日用品への眼差しは、民芸と同時代に出現した新しい学問の一つである民俗学（柳においては人類学、民族学も民俗学に含まれる）とも共通する関心であった。しかし、蒐集や研究の対象が重複するにも関わらず、柳は民俗学とは一線を画す態度をとっていた。

1940年の雑誌『民藝』に、柳宗悦と柳田國男の対談「民藝と民俗學の問題」が掲載された。対談の司会者は民芸運動に参加していた式場隆三郎が行っており、その他に比嘉春潮^{ひが しゅんちよう}が出席していた⁴⁷。対談を企画した目的は、柳宗悦の民藝学と柳田國男の民俗学が一般に混同されがちであるため、その違いをはっきりさせる必要を感じていたからと、対談の冒

⁴⁶ 北澤『美のポリティクス』167.

⁴⁷ 当時、比嘉は改造社で働きながら柳田に師事していた。対談の後半のテーマである「沖縄の標準語問題の批判」から沖縄県出身者として対談に参加していた比嘉春潮の発言も記録されている。柳田國男、柳宗悦「対談 民藝と民俗学の問題」『月刊民芸』2巻4号（1940）：31-33.

頭で式場が説明している⁴⁸。柳田の説明によると、一般的に民俗学は土俗学と呼ばれることもあるが、土俗という言葉は「土民」を連想させるため、民俗と言うことばを選んでいく。研究対象は「民族」であるが、民族という漢字をあてている民族学（エスノロジー）とも異なっている。民族学の研究対象は「未開人」や「半開人」であり、人類学は「體質人類学」と「文化人類学」にわかれている。しかし、民俗学は「日本の歴史を現代科学」の手法をもちいて「過去のことを正確づけやうとしてゐる運動」であると柳田は説明している⁴⁹。また、民俗学と考古学の違いは、扱う対照が無形のものか有形のものかというところであり、民俗学は「事実を報告するだけで充分」と述べている⁵⁰。柳田による民俗学の説明をうけて柳は、民俗学は経験学であり、民藝は規範学であると見解を示している。また、民俗学は過去のを記述し報告する一方、民藝は「価値論が重きをなして、美學などに關係するやうになつてくる」。民藝においては、常に将来性の問題が念頭にあり、「過去のものをどうしたら、未来に生かすことが出来るか」という問題に取り組むことが民藝の仕事であると述べている⁵¹。双方に共通するのは日常や地方の事柄を対照とする点であるという式場の見解に、柳も柳田も同意している⁵²。

さらに、柳は 1941 年にも東京帝国大学の人類学教室において民芸学と民俗学の違いについて講演をしている。講演終了後には、雑誌『工藝』(104号)に「民藝学と民俗学」(1941)という題目で講演要旨が掲載された。柳は「Anthropology, Anthropography, Archaeology, Ethnology, Ethnography, Folk-lore, 人類学、人種学、民族学、民俗学、土俗学等々々」など隣接した領域が数多くあるなかで、民俗学（Folk-lore）が民芸学に最も近い。そこで、民芸学の性質を明らかにするために、民俗学との類似と差異を明確にする必要があると考えたと述べ、民俗学を民芸学の比較対象として選んだ理由を説明している⁵³。民芸学は「かくあらねばならぬ」という「理念」を示す学問であることから、そこには「理念」に基づく思想の創造性が含まれていると考えられていた⁵⁴。したがって、柳にとっては、数ある

⁴⁸ 柳「対談 民藝と民俗学の問題」24.

⁴⁹ *Ibid.*, 24-26.

⁵⁰ *Ibid.*, 27.

⁵¹ *Ibid.*, 27, 31.

⁵² *Ibid.*, 23.

⁵³ 柳宗悦「編輯後記」『工藝』104号（1941）：81-82.

⁵⁴ 柳は、民俗学は「経験学」であり「記述学」である、民芸学を「規範学」であり「価値学」として定義している。民俗学の記述は事実を描写することに留まるが、民芸は「当為」を含んでいると述べている。柳宗悦「民藝学と民俗学」(1941)『柳宗悦全集第9巻』273-274.

造形物の中から民芸品を発見し、研究することは、すでに制作された造形芸術の保存やアーカイブというだけでなく、民芸品のなかから将来の制作に活かすことのできる要素を見出すことも重要となる。未だ作られていない、未来の民芸品の規範を、過去や現在の作品から抽出するという観念的な創造性を担う点に、民芸学の特色が見出される。柳は民芸学における未来や将来への眼差しを、「未開人」の造形物の観察を事例に説明している。「未開人」は野蛮であると見下される傾向にある。しかし、「未来に活かすべき要素を見出し、それによって、吾々の生活を一段と豊富にし健在にさす努力」をしなければならないと考える民芸学にとって、「未開人」の多くは「驚嘆と示唆」に富んでいる。そのため、単純に「未開人」と捉えて見下す対象ではないと柳は述べている⁵⁵。

美術と民芸（工芸）の対比の中に⁵⁶、第三の存在として民俗学を比較対照とすることによって、民芸の立ち位置はさらに明確になる。柳の説明によると、民俗学は生活を重視するという点では民芸と同じであるが、対象の体系化はこれから作られる造形物の方向性へも影響を与えうるという考えの有無が、柳の考える民俗学と民芸の差異として示されている。「民俗学は知るを歩む学問である」という柳の言葉にも表れている⁵⁷。民俗学は未来の造形物の在り方を方向づける思想としての意識が低く、過去の記述に比重を置く学問であるという柳の見解が見えてくる。「個人主義の発生につれて明確になった」近代の「美術」には生活との接点が見られない⁵⁸。したがって、「民藝學」は民芸と隣接する美術と民俗学の問題の昇華を試みた領域であると定めることができる。

工芸品や日用品を日本の文脈に限定するのではなく西欧との繋がりを保つことで、民芸論は門戸を広げる可能性を維持している。柳宗悦の美学者としての学びが西欧の宗教、哲学、思想、文学、美術に始まり、民芸の比較対照として西欧の美術思潮が定められたことは、議論の広がりを保つという意味において意義のある知的背景となり、比較対照として民芸の美的概念の形成に関わっている。また、西欧の美術思潮を比較の対照とするだけで

⁵⁵ 柳「民藝学と民俗学」274。「私達がそれ等の原始藝術から教わらねばならぬものが無数にあるのである。」柳宗悦「宮武君の蒐集」『世界原始民藝図集別冊第3号』（世界原始民藝図集刊行会、1940）1.

⁵⁶ 柳は民藝の問題を考えると、その対象はいわゆる工芸が内容となっている。しかし、柳が工芸ではなく民藝という新しい言葉を造語しなければならなかった理由は、「貴族的工芸」や「個人的工芸」など、「民衆の工藝（民藝）」とは異なる位相の工芸も「工芸」に含まれているからである。柳「工芸と民藝」290-292.

⁵⁷ 柳「民藝学と民俗学」281.

⁵⁸ 柳「工芸と民藝」289.

なく、「美術」自体の規範を拡大させることも民芸の目的の中に含まれることによって、「プリミティブ・アート」の創出と接点を持ちうる可能性を秘めていた。アヴァンギャルドのように美術の中心から「美術」の定義を瓦解させようとするのではなく、「美術」の周縁と接触する外側から「美術」の中心に問いかけを発する態度に、あくまでも既存の美とは異なる立ち位置から「美」を発見しようとした柳の姿勢が現れている。

第2節 日本民藝館——民芸の表象と鑑賞

第1節でみたように、民芸概念の説明においてはしばしば「美術」との差異が明快に示され、民芸の新しさが強調された。美術は観念によって理解するものであるが、観念性と実用性の両方を兼ね添えているのが民芸および工芸の特徴の一つであると柳は論じている。柳は民芸の美を理解するために、実物の作品をたくさん「見る」ことを推奨している。柳がこの考えに至った背景には、作品よりも作家の個性を重視した白樺時代の美術理解への反省と朝鮮の陶磁器、木喰上人、京都の蚤の市で売られている日用品など実物の工芸を見ることを通して民芸の美を見出した柳自身の経験があると考えられる。そして、日常的に民芸作品を見せる場として開館したのが日本民藝館であった⁵⁹。日本民藝館では、展示作品だけではなく展示室にある全てのものが民芸の美に適うよう細部に渡って工夫が凝らされている。これらの工夫は展示品が有機的に繋がることによって細部と全体の両方において民芸の美を表象し、柳にとっては作品制作に匹敵する活動となっている⁶⁰。本節では、日本民藝館における民芸概念の表象とそれを可能にした展示手法について検証する。そして民具を展示していたアチック・ミュージアムとの比較を通して、日本民藝館における再文脈化と価値づけの機能が西洋美術における「プリミティブ・アート」成立と類似した構造を持ち得ていることを指摘する。

日本民藝館における展示の工夫——民芸美の表象として

柳は日本民藝館の開設に至るまでに、白樺美術館、朝鮮民族美術館、御大礼記念国産振興東京博覧会民藝館（三國荘）、日本民藝館（静岡県浜松市）、展覧会の開催、誌上での作品掲載など、様々な形で「作品」の「展示」に携わった経験があり、日本民藝館の開設と運営にはこれらの経験が活かされている。柳が関わった最初の美術館である白樺美術館と

⁵⁹ 柳宗悦「民藝館の使命」（1936）『柳宗悦全集第16巻』70-71.

⁶⁰ 柳宗悦「民藝館の生立」（1936）『柳宗悦全集第16巻』64.

朝鮮民族美術館には、「美術」の文字が入っているので、蒐集品や展示品が「美術」として認識されていることがわかる。日本においては「博物館」という施設では収蔵品は資料として扱われ、「美術館」という施設では作品と見なされる。前者は民俗学、人類学、民族学の資料を、後者は美術の作品を射程としている。

民芸の定義は人々の生活に重きを置くことによって、民族学と美術、資料と作品の間を埋めるような立ち位置を確保するためのもので、そこではファイン・アートに代表されるような西洋的美術とは異なる美的概念が形成されていることは本章第1節で考察した。柳は日本民藝館の開設にあたって、日本民藝美術館から日本民藝館に変更したことを、民芸の作品を展示する場であることを館名からも強調したかったためと説明している⁶¹。では、美術館としての機能を果たしつつ、どのようにして民芸の独自性が日本民藝館に加えられていたのか。

「日本民藝美術館設立趣意書」(1926)で民芸作品の蒐集はまず取り組むべき仕事であると記されており、日本民藝館設立準備にあたって優先されるべき重要な案件であった⁶²。日本民藝館のための民芸作品の蒐集は、民芸の美を基準として厳選された作品から構成されている。柳は同時代の他の博物館においては、多様な人が異なる基準で集めた作品が展示されているため、統一感のある展示とは言い難いと述べている。さらに、統一感の無い博物館や美術館は市民に方向性を示すことができず、その博物館の権威も失っていると指摘している⁶³。他の博物館における統一性のなさは取捨選択の「捨」が曖昧であることから生じていると分析していることから⁶⁴、日本民藝館の蒐集における選別の厳しさに対する自負がうかがえる。民芸の美に基づく厳しい選別を通過した作品のみを購入、蒐集、展示しようとする姿勢は、有名無名に関わらず白樺派の理想とする人生を生きた西洋芸術家の作品のみを集めた白樺派の美術受容の方針と共鳴する。高階秀爾は『白樺』が同時代の多くの人々を惹きつけたのは、提示した思想や生き方が徹底していたからではないかと指摘している⁶⁵。この指摘を踏まえると、柳が民芸作品の蒐集に対して厳しい姿勢で臨み、統一性の保持に徹底した態度を示したのは、徹底した思想や行動によって市民の共感を得

⁶¹ 柳「日本民藝館に就て」82.

⁶² 「試みようとする仕事は、蒐集に始まる。」富本、河井、濱田、柳「日本民藝美術館設立趣意書」『柳宗悦全集第16巻』7.

⁶³ 柳「民藝館の生立」64.

⁶⁴ 柳「民藝館の特色」(1958)『柳宗悦全集第16巻』273.

⁶⁵ 高階秀爾「『白樺』と近代美術——続・日本近代美術史ノート・3」『季刊芸術』6巻2号(1972):164.

て来た白樺時代の経験が引き継がれているからではないだろうか。

また、民芸の美的基準に従って工芸品を厳選し蒐集することは、新しい美の体系を構築することでもあった。作品を介した民芸の美の体系化は蒐集とともになされる「発見」の作業であったため、コレクションに相応しい作品を探し、購入し、整理するという作業そのものが、民芸概念の確立と保証のプロセスに一致していた。柳は日本民藝館の蒐集のために全国を旅していた時期を振り返って、「旅は発見の旅であった。或は創作の旅であったと云へるかもしれぬ」と述べており⁶⁶、既存の価値に則った蒐集ではなく、新しい価値を体系化するような蒐集を「創る蒐集」と呼び、「創る蒐集」を担う「良き蒐集家は第二の創り主」とであると定義している⁶⁷。『白樺』が紹介し、白樺美術館が蒐集した作品は、地域、年代、様式などが多様で、美術史の観点から関連づけることは難しい。しかしながら、直接的な影響関係の乏しい作家や作品を白樺派の思想によって繋ぐことで、これらの作家や作品の間に新たな関係性を紡ぎだしていたのが白樺派同人たちの手法である。柳は『白樺』と『工藝』の共通点として「信念」の仕事であることと「開拓の仕事であること」を挙げている。ある統一された「信念」によって集められた作品に新たな価値を付与することで、モノの関係性を体系的に構築することは、『白樺』を通して受容された西洋美術の関係性において見られるクリエイティブな一面である。それまでは美的対象とならなかった品に民芸の美を「発見」し、民芸品の蒐集を通して新しい美的価値の体系を「創作」した柳の蒐集活動は、『白樺』の活動を通して学んだ思想とモノの相補的な関係性を土台として導かれた手法と考えられる。

白樺美術館の開設に向けた準備には購入作品の選定は熱心に行われていた様子が伝えられているが、作品の展示方法や会場設営についてはほとんど言及されていないことから、展示自体は白樺派の人々の関心の対象ではなかったようだ。しかしながら、『白樺』において「アート・エディター」として活躍した柳は、雑誌全体に美しさを添えるために「挿絵の選定、紙質の吟味、印刷効果」などに最もこだわりを見せた一人と言われており⁶⁸、全体に統一感を持たせるための細部への工夫は、『白樺』の雑誌編集経験を通して培った視点であると考えられる。この視点は、白樺時代以後に経験した展覧会の開催や海外の博物館視察を経て、日本民藝館においては建物を含む空間全体を使った民芸美の展示へと展開され

⁶⁶ 柳「民藝館の生立」45.

⁶⁷ 柳「蒐集に就て下編」(1933)『柳宗悦全集第16巻』554.

⁶⁸ 鶴見俊輔『鶴見俊輔集続4——柳宗悦・竹内好』(筑摩書房, 2001) 48.

ている。

柳がまず展示のために工夫を加えたのは、日本民藝館の建物の設計においてである。当時の博物館の多くは、西洋の技術やデザインを採り入れた近代的な建物が多く採用されていた。さらに、関東大震災（1923）以後は耐火耐震への意識が高まり、より強固で火に強い石造りの建物やコンクリートの設計が好まれていた⁶⁹。しかしながら、日本民藝館で展示する作品が日本の工芸品であるため、作品を最もよく見せるのは日本の生活に基づいて設計される和風の建物であるという信念に基づいて、建物の内外に和風のデザインが取り入れられ、木造で建築された（図 3-1）⁷⁰。柳は日本民藝館の建築について、近代建築においては西洋のスタイルを模倣するのではなく、和風のデザインを十分に活かすことが重要であり、日本民藝館のデザインはその問題意識に対する一つの答えであると述べている⁷¹。柳は近代化や西洋化を否定しているのではなく、変わりゆく社会や生活の用途に適した機能を併せもつことが民芸の美しさの一つであると考えられていた。日本民藝館の和風建築は、民芸の美を建築に応用したものである。

陳列棚や解説札（説明札）、壁の色や作品を置くマットなど、展示に関わるすべてに民芸に合うような工夫が加えられた。例えば作品説明は、同時代の他の博物館においては来館者の読みやすい字で見やすい位置に掲示されるよう配慮される一方で⁷²、日本民藝館においては、読みやすさへの配慮よりも民芸に適するデザイン性が優先されている⁷³。日本民

⁶⁹ 「建物の構造は勿論耐火耐震の実用本位であらねばならぬが、同時にまた設計上周囲との調和に注意し、都市の美観を添えることを閑却してはならぬ。」一記者「美術工芸の博物館に就いて」『博物館研究』1巻3号（1928）：5。

⁷⁰ 「工芸は常に家屋と結合されなければならない」という考えから、上野で開催された博覧会に出品した「民藝館」においても、「日本家屋」が展覧会会場として使用された。柳宗悦「民藝館に就て」13。田中豊太郎「陳列について」『工芸』110号（1942）：30。

⁷¹ 柳宗悦「民藝館入口」『アトリエ』14巻3号（1937）：頁数記載なし。

⁷² ワシントンの国立美術館の例を取り上げ、「普通の簡単な補充説明札の外に、今回更に陳列品に対し一層詳細な説明札を附することにした」と説明されている。一記者「美術工芸の博物館に就いて」12。また、1929年5月号の『博物館研究』では説明札に関する4つの記事、「博物館説明札に関する諸問題」（1-4）、「博物館の説明札に就て」（4-6）、「説明札及其の作り方」（6）、「美術館の説明札」（6-8）が掲載されている。これらの記事はすべて「記者」の執筆となっているが、内容を確認すると、アメリカの博物館や美術館関係者が発表した書籍、論文、コメントなどを日本語に翻訳したもの（一部抜粋や概要等）である。

⁷³ 1928年5月号の『博物館研究』に掲載された「美術館の説明札」（6-8）では、教育的な目的を強く持つ博物館と違い、美術館では必ずしも詳細な説明札（label）をつける必要はなく、作品の種類、作者、制作年代と場所の4件を記せば、作品の鑑賞に十分である。簡易なラベルに対し、解説員（docent）やガイドブックあるいはギャラリーブックを作成し、来場者にはこれらを参照してもらうことによって、作品に関するこれまでの研究内容を詳細に知ってもらうことが可能である、という内容が紹介されている。これは、

藝館の説明札では黒の板に赤い文字で作品名が書かれたのみで、作品に関する説明は提供されなかった⁷⁴。このような説明札を不十分であると感じた一部の来場者から、説明札が読み難い、不親切であるという苦情が寄せられたと報告されている。これに対して柳は、作品鑑賞の邪魔にならないので黒い板に赤文字の説明札が民芸作品の展示に最も適しているのだと反論している⁷⁵。展示物の説明を読むことによってモノを見た気分になるのではなく、「物そのものを何よりぢかに見て欲しい」という民芸における作品鑑賞のスタイルが、説明札によって示された事例である⁷⁶。日本民藝館で採用された陳列棚は、ガラスケースがなく、展示作品の大きさに合わせて4種類の高さが選択できるようになっており、織物の展示室には「特別に考案した挿入式の陳列棚」を使用していると記録されている⁷⁷。展示ケースに展示品を合わせた陳列ではなく、展示作品の大きさに合わせて柔軟に対応しようとする姿勢がみられる（図 3-2）。そして、「出来るだけ陳列品の数を減らすことこそ、最も美しい陳列になり得る」という考えから、可能なかぎり陳列品の数を減らす努力がなされた⁷⁸。これらの工夫は全て、モノの美しさを引き出すことが目的であった。細部に至

1918年に出版された Benjamin Ives Gilman 著 *Museum Ideals of Purpose and Method* (Cambridge: Riverside Press, 1918)の「大要を抄訳したもの」(6)であると補足がついている。Gilman はボストン美術館 (Museum of Fine Arts, Boston) に長年務めた職員であり、ミュージアム・アドミニストレーションに関する理論と実践について書いている。原書を確認すると、「美術館の説明札」は、第4章 “Exegesis. The Ideals of Official Companionship and The Interpretative Catalogue”の要約と翻訳であったと考えられる。ギルマンの説明札に関する論考は、美術館では博物館ほど詳細な説明札は必要ないという柳宗悦の考えと共通するところがある。柳は1929年にアメリカのハーバード大学で仏教美術について講義を行っている。アメリカ滞在中にボストン美術館を訪問し、博物館と美術館の説明札の違いを知った可能性も推測される。

⁷⁴ 民芸作品の説明や解説は雑誌『工藝』などの出版物を通して伝えられていた。また、展覧会場でも作品解説が掲載されている『工藝』を該当作品の近くに置いていたことがあったという。しかしながら来場者によって『工藝』が持ち帰られてしまうことが相次いだため、この手法は止めたと駒場は述べている。駒場八碌「民藝館の嘆き」『民藝』1巻4号(1939): 26-27.

⁷⁵ 柳は説明の内容が簡単すぎる、不親切だという来館者からの声に対して、「なるべく物を直に見て頂きたい」から簡単な解説札になっていると説明している。柳は「説明札」のことを「解説札」と呼んでいたが、本論文中では『博物館研究』で使われていた「説明札」の用語を用いる。柳宗悦「民藝館陳列品の手引き」(1961)『柳宗悦全集第16巻』316. 説明札(キャプション)に関する方針は現在でも変わっておらず、最低限の情報しか載せない説明書きは「民藝館開館以来の方針」と述べている。増田穂「直観」で見る「美」——『柳宗悦と民藝運動の作家たち』展 日本民藝館職員、月森俊文氏インタビュー(公開日2017年2月10日) SYNODOS, 最終アクセス2017年10月30日, <https://synodos.jp/culture/19080>.

⁷⁶ 柳「民藝館と説明」(1958)『柳宗悦全集第16巻』269.

⁷⁷ 柳「日本民藝館案内」90.

⁷⁸ さらに、「時として地方別や時代順や手法等によって配列もしますが、それより物の有

るまで工夫をこらした展示空間の創出について、柳は以下のように述べている。

従って列べ方も事情の許す限りの美しさを活かすように意を注いでいる。品物は置き方や、列べる棚や、背景の色合や、光線の取り方によって少なからぬ影響を受ける。陳列はそれ自身一つの技藝であり創作であって、出来得るなら民藝館全体が一つの作物となるように育てたいと思う⁷⁹。

1939年8月27日の朝日新聞（夕刊）に掲載された「美術館めぐり④」では、陳列棚、説明板、説明板に書かれた文字の書体、館員の着衣や持物を含む日本民藝館全体が「所謂民藝調一色」で整えられ、「否が應でも民藝の主張は観覧者に力強く印象付けられる」⁸⁰と報告されている。日本民藝館における建物、作品、展示工夫の一つ一つから、民芸という「新しき美の標的の具體的提示」⁸¹を目標とする日本民藝館の主張が来館者に届いていた様子を知ることができる。吉田憲司は日本民藝館の展示方針について、「20世紀の前半において、美術館における展示をこれほど重視し、統一的な理念に基づいてその実践をはかった例は、国の内外を問わず他には見られない。展示を一つの創作行為であると断言したのも、類例を見ない」と述べている⁸²。日本民藝館が行った展示工夫は、展示品に内在する民芸の美を引き出すだけでなく、他の美術館では味わうことのできない鑑賞体験や空間体験を来館者に提供していた。美術史家の北川桃雄は「上野の博物館」のガラスケースを用いた工芸品の展示と比べ、日本民藝館の鑑賞は「硝子越しに睨みつける」のではなく「寛いで味」わい、「安んじて親し」み、器のなかに脈打つ「生活感情」が「私に蘇ってくる」ような展示であったと述べている⁸³。来館者から寄せられた説明札への苦情も民芸の美しさへ

つ美しさを主眼として並べることに勉めてみます」と述べている。柳「日本民藝館案内」90, 91. 田中は作品一つよりも数個並べて展示する方が「相互の関係も有機的に保持されて、大きな調和が生まれ」るため良いと述べている。田中豊太郎「陳列について」『工藝』110巻（1942）：34. 柳と田中は、他の博物館で見られる大量の作品展示に異議を述べている点は共通している。

⁷⁹ 柳『民藝四十年』187.

⁸⁰ 無署名「美術館めぐり④」『朝日新聞』1939年8月27日夕刊, 3面.

⁸¹ 富本、河井、濱田、柳「日本民藝館設立趣意書」5.

⁸² 吉田憲司「民具と民藝・再考——展示への視座が分けたもの」『柳宗悦と民藝運動』熊倉功夫, 吉田憲司共編（思文閣出版, 2005）220.

⁸³ 北川桃雄「民藝館にて」『月刊民芸』1巻6号（1939）：14-15. 作品をガラスケースに入れない展示は来館者にも好評であった一方で、作品保護の観点からは課題となっていた。来館者が作品に触れるため、筆筒の扉や引出しに不具合が起き、漆に傷がつき、編み物はほぐれ、草藁素材のものはすりきいているものがあった。意図的に作品の向きを整えて

の気づきを促す体験であったと捉えると、民芸の美的概念に即した独自の展示工夫を凝らし、空間を含めた展示を作り上げることが、新しい美的概念の伝達に一定の効果を示した事例となっていると言える。

アチック・ミュージアムとの比較

展示物の選別とディスプレイの力を効果的に使用し工芸品や日用品に含まれる民芸の美を表現しようと試みた日本民藝館に対して、展示物を標本や資料として扱うことを徹底した博物館があった。渋沢敬三（1896-1963）によって開設されたアチック・ミュージアムである。アチック・ミュージアムの活動は渋沢が自邸につくった私設博物館として1921年に始まり、郷土玩具研究から出発している⁸⁴。その後、民俗学者で当時花祭の研究を行っていた早川孝太郎が出入りするようになってから民具研究へと転換していったと言う⁸⁵。当初、民衆の使用する道具には「土俗品」という言葉が使用されていたが、この言葉に含まれる差別的なニュアンスを忌避し、渋沢は「民俗品」や「民具」という言葉を使用しはじめた。用語としての「民具」普及をねらい、1935年には『民具蒐集調査要目』を配布するなどの努力がみられる⁸⁶。アチック・ミュージアムでは、研究者など民俗品を必要とする人に基礎資料として提供するために、蒐集した民俗品を展示することを目的としていた⁸⁷。したがって、日本民藝館のような特定の思想を展示に込めるということはなく、展示

いるのにも関わらず、閉館時には異なった向きで置かれていることが多々あったようだ。駒場「民藝館の嘆き」26-27.

⁸⁴ 「アチック・ミュージアム」という名称は、渋沢邸敷地内の「物置小屋の屋根裏を利用した」博物館であることに由来している。1933年の記述では、玩具が1500から1600種集まったと述べている渋沢敬三「アチックの成長」(1933)『渋沢敬三著作集第1巻』(平凡社, 1992) 11, 12. 「アチック・ミュージアム」という正式名称が決まったのは1925年である。1942年に「日本常民文化研究所」と改称し、1950年に財団法人日本常民文化研究所となった。1981年7月に神奈川大学日本常民文化研究所が設立され、1982年に財団法人は解散となった。現在でも神奈川大学において日本常民文化研究所の活動が続けられている。「沿革」神奈川大学日本常民文化研究所, 最終アクセス2017年10月29日, <http://jominken.kanagawa-u.ac.jp/about/04.html>. 1942年にアチック・ミュージアムから日本常民文化研究所へと名称が変更されたのは、英語が敵性言語として排斥され、アチック・ミュージアムへの郵便物が届き難くなったことを理由としている。丸山泰明『渋沢敬三と今和次郎——博物館的想像力と近代』(青弓社, 2013) 86.

⁸⁵ 渋沢敬三「アチックの成長」(1933)『渋沢敬三著作集第1巻』(平凡社, 1992) 13, 14.

⁸⁶ 近藤雅樹「渋沢敬三とアチックミュージアム」『屋根裏部屋の博物館』(国立民族学博物館, 2013) 16. 一方で、『南島見聞録』などの青年時代の著述には民族差別や被差別部落に対する差別的な言葉が考慮なく使用されていたことも指摘されている。網野善彦「解説 被差別部落・「原始民族」への言及について」『渋沢敬三著作集第1巻』(平凡社, 1992) 645-652 参照.

⁸⁷ 金山善昭『日本の博物館史』(慶友社, 2001) 181

品をどのように活用するかは来館者（主に学者や研究者を想定）に任されている。1937年から39年にかけて出版された書籍『豆州内浦漁民史料』（上巻一冊、中巻二冊、下巻一冊の計四冊）は⁸⁸、1931年に糖尿病の療養のために三津浜（静岡県）、1932年に松濤館（静岡県）に滞在した時の調査に基づいて書かれた。渋沢は静岡県で療養中に「浦の古いこと」を聞き、大川四郎左衛門翁に出会った。そして、東海駿河湾の豆州内浦六ヶ村（現静岡県沼津市内）の漁業史料を発見し、明治初期までの約400年間の記録を一冊の本にまとめたのが『豆州内浦漁民史料』であった。この本の「序」の中で渋沢は蒐集品の取り扱い態度について以下のように述べている。

論文を書くのではない、史料を学界に提供するのである。山から鉱石を掘り出し、これを選鉱して品位を高め、焼いて^{からみ}鍛を取り去って粗銅とするのが本書の目的である。これを更にコンバーターに入れ純銅を採り、また圧延して電気銅を取り、或いは棒に或は板に、或は線にすることは我々の仕事ではない。原文書を整理して他日学者の用に供し得る形にすることが自分の目的なのである。しかして学者の用たる、目的により、種類により、時代により、研究の視野・角度の変化により、今から何が一番価値があり何が全く無駄であるかは予想し得ない。一方、文書は一村としては時代的にも量的にも纏まっている。多少鉱物としての品位の点は落ちて、これは他日学者の精錬法に委すとして大部分を出版してみたい。⁸⁹

その他にも「アチックの成長」（1933）でも渋沢は自身が「素人」であることに度々言及しており、学者とは異なる自覚を明記している⁹⁰。学者、研究者、専門家ではないという渋沢の意識は、展示物を資料や情報として提供するという博物館の方針にも一貫してみられる姿勢である。

渋沢は民具を資料として扱ったが、民具の美について論じなかったわけではない。美の

⁸⁸ 山口和雄『『豆州内浦漁民史料』解題』『渋沢敬三（上）』（渋沢敬三伝記編纂刊行会、1979）渋沢敬三アーカイブ—生涯、著作、資料、最終アクセス2017年10月29日、https://shibusawakeizo.jp/writing/05_kaidai.html, 229-242.

⁸⁹ 渋沢敬三『『豆州内浦漁民史料』序——本書成立の由来』（1937）『渋沢敬三著作集第1巻』（平凡社、1992）577.

⁹⁰ 渋沢は民俗学に実証的研究法が用いられていないことを不思議に思っていたと述べているが、この指摘の直前には「素人であるからよくは解らないが」と前置きしている。渋沢「アチックの成長」14.

捉え方について、民芸や日本民藝館との違いを以下のように説明している。渋沢は、「アチックに集められた物を概観して不思議に感ずるのは、多く集まれば集まるほど、それがある統一へ向かって融合していくと同時に、そこには単一の標本の上からは見いだせない、総合上の一種の美を感ずることである」と述べている⁹¹。アチック・ミュージアムに集められた民具は作られたもののうちの一部でしかないが、一部から「民俗品の全体を総合して考えた時、そこに我々の祖先を切実に観、またその匂いを強く感じ、懐かしく思う」。そして、アチック・ミュージアムに集められた民具は「有機的な一部として、血も涙も通っているという気がしてならない」と、「祖先」への「郷愁」を述べている⁹²。渋沢が全体の総合性に美を感じる背景には、生物学への関心があると考えられる⁹³。渋沢は郷土玩具研究の時代からすでに生物学的な分類学に基づいて、玩具の系統を発見することができないだろうかと考え、蒐集と研究をすすめていた。「発生系統と変化過程を^お逡い、ひいて他の文化の伝搬移動の型式なり原理なりに一つのヒントでも得られぬものか」と思っていたと回想している⁹⁴。郷土玩具の研究では系統の発見には至らなかったが、渋沢は民俗学や民具の研究において生物学的分類を参考にした、モノの分類学の確立に再びの期待を寄せている。渋沢は民俗学に生物学のような「実証的研究方法」が応用されていないことに疑問をいだき、アチック・ミュージアムの研究では生物学の分類法の発想を応用することを提案している⁹⁵。言語を中心とする民俗学の研究では実体が伴っていないが、実際には言語とその対象の両方が相互に影響を与えながら変化を遂げているはずである。このように考えた渋沢は、民俗学には実物のモノと合わせた研究が必要であり、民具の蒐集や研究をそれを補うものとして位置付けている。民具研究への生物学の応用は動植物の研究で見られるような「自然分類は不可能」であるが、「一種の分類学」は可能ではないかと展望を示している⁹⁶。渋沢は無形の事柄を中心に扱う民俗学に対して、言葉と相互的關係にある実物のモノを合わせて研究することによって、さらに内容が充実するだろうと提起した。民俗学

⁹¹ 渋沢「アチックの成長」16.

⁹² *Ibid.*, 16-17.

⁹³ 渋沢の生物学への関心は幼少期、青年期にまで遡ることができる。中学時代にはすでに動物学への関心を高め、高校では理科を選択し、大学は理学部に進学を希望していたようだ。しかし、祖父の渋沢栄一の願いにより渋沢家の跡取りとなり、後に栄一の業である第一銀行を継いでいる。渋沢雅英『父・渋沢敬三』（実業之日本社、1966）渋沢敬三アーカイブ-生涯、著作、資料、最終アクセス 2017年10月29日、https://shibusawakeizo.jp/writing/myfather_02.html.

⁹⁴ 渋沢「アチックの成長」12.

⁹⁵ *Ibid.*, 14, 16.

⁹⁶ *Ibid.*, 16.

との比較においては実物を重視する立場をとっているのだが、「美」に関してはモノの集合が見せる「総合性」という観念が重視されている。モノの類似と微細な差異が織りなす「総合性」とは、生物の分類学における系統を想起させると言えるだろう。微細な差異の繰り返しによって系統が作られる生物学的な進化の連鎖に感動を覚える渋沢にとって、全体と個の特性がからみあった総合体に民具の美があり、その美にはモノを中心とした関係性のネットワークが内包されていた⁹⁷。

渋沢に見られるモノへの眼差しは、アチック・ミュージアムを祖型と認める国立民族学博物館にも引き継がれている⁹⁸。初代館長である梅棹忠夫は、国立民族博物館はモノを展示する博物館であるというよりは、「博情館」と述べている。なぜなら、博物館は実物のモノを集める機関であると同時に、モノにまつわる情報（時には直接関係のない情報も含む）の収集も行う機関であると考えているからだ。梅棹は「博情館」で得られる情報によって、来場する市民の知性や精神が刺激されることを望んでいた⁹⁹。アチック・ミュージアムと日本民藝館の違いを柳の言葉を用いて表現することができる。吉田の指摘通り、渋沢の民具と柳の民芸によって示された日常品に対する異なる展示と戦略は、渋沢が「経験的事実を記述する学」である民俗学の領域に立っているのに対して、柳は「ある標準に照らした価値判断と取捨選択をとまなう当為の学」である民芸学に立つことから生じているのである¹⁰⁰。渋沢による「民具」の形成と眼差しには再コンテクスト化の力が全く無かったというわけではないが、渋沢と柳を比較すると、日本民藝館の展示におけるモノの価値づけの力学がより明快に浮かび上がってくる。

日用品を取り扱うという共通点がありながらも、日本民藝館とアチック・ミュージアムで

⁹⁷ 丸山は澁澤や今と柳宗悦の視点の違いを「民家と民具が生活や風土のなかでそれをつくり使ってきた人との関係性を重視したのに対し、民藝はそれらの関係性よりもものそれ自体の美を追った」と分析している。丸山『渋沢敬三と今和次郎』130。

⁹⁸ 梅棹忠夫は国立民族学博物館の祖型はアチック・ミュージアムであり、渋沢敬三は梅棹の「ご先祖さま」と述べている。梅棹忠夫「博物学から博物館へ」(1987)『メディアとしての博物館』(平凡社, 1987) 249。また、アチック・ミュージアムの収集品の大半は、日本民族学会附属民族学博物館、文部省資料館を経て、現在は国立民族学博物館に所蔵されている。吉田憲司「民具と民藝・再考」185。

⁹⁹ 梅棹忠夫「博物館は未来をめざす」(1985)『メディアとしての博物館』(平凡社, 1987) 17-18。梅棹においては博情館としての博物館の在り方を一歩すすめて、来場者の情報の受取り方についてまで言及している。梅棹は、博物館で実物のモノを展示すること、来場者はそれを視覚、聴覚、サイズ感など「全身感覚」で受けとめるため、「総合情報」の提供であると述べている。梅棹忠夫「情報産業としての博物館」(1987)『メディアとしての博物館』181。

¹⁰⁰ 吉田「民具と民藝・再考」187。

はモノに対する考え方が異なっていたことから、展示手法にも差異が生じていたことを確認した。アチック・ミュージアムで展示されている全ての民具は情報や資料としての価値を持っており、それをどのように活用するのかは来館者に委ねられていた。一方、民芸か否かという判断を含む展示がなされていた日本民藝館においては、民芸の美を表現した展示を通して来館者にどのような反応を期待したのだろうか。次に、日本民藝館における鑑賞について検討する。

日本民藝館の近代性——モノへの眼差しと「見方の創作」¹⁰¹

柳は、民芸の美をわかるためには、思想、概念、知識などを介さずに鑑賞することが重要であり、モノに目で触れるような直接的な鑑賞スタイルが理想的であり、そのようにモノを「見る」ことで「美しさ」を理解できると考えていた¹⁰²。日本民藝館では、実物の作品を通して民芸の美を示すために細部に至るまで細やかな工夫がなされ、収集から展示までのあらゆる活動は「創作」となった。これらの工夫はモノを介して民芸の美を表現するだけでなく、来館者がモノを介して民芸の「見方」を内面化するためでもあった。民芸の美をわかるためには、工芸に対する既存の「見方」に代わって、民芸の美を見出しうる「見方」を「創作」する必要があると考えられた。特に、日常的な品を主な対象とする民芸においては、作品の見目の美しさではなく「内面」の美しさに気づく必要がある。そして、「内面」の美しさは見る人の「心の美しさ」によって捉える程度が異なるため、美しさは見る人によって様々に生み出される。したがって、民芸の美は制作者によって創られるだけでなく、鑑賞者によっても創られるものであった。柳はこのように論じている。

そういう意味からは美しさは寧ろ見る人の心の美しさに依るのです。心の内容に準じて美の内容が増減するとも言えるのです。ですから美しいものは見る人の心の美しさがうむものだとも言えるのです。ものの美しさは見方の美しさの反映なのです。かかる意味で鑑賞は常に創作なのであります。人間の深さを離れては、ものを美しく生んだり、ものの美しさを感じたり、又ものを美しく見たりすることは出来ないのであります¹⁰³。

¹⁰¹ 日本民藝館の田中は「作物の美しさは見方の創作とも言はれる」と民芸品の鑑賞について述べている。田中豊太郎「陳列について」『工藝』110号（1942）：34。

¹⁰² 柳宗悦「どうしたら美しさが分かるか」（1937）『柳宗悦全集第9巻』90, 94。

¹⁰³ 柳「どうしたら美しさが分かるか」94。

1910年代前半に白樺誌上で生じた「絵画の約束」をめぐる論争では、作品の鑑賞者である「大衆」については積極的には論じられることはなかった¹⁰⁴。白樺の同人にとって芸術家の個性を感受するのは「知識のある一切の青年」であり¹⁰⁵、想定される鑑賞者は限定的であった。白樺に比べると、民芸が想定する鑑賞者は幅と役割に広がりが見られる。

より多くの人と民芸の美を共有したいという意思是、日本民藝館の運営からもうかがうことができる。1930年代当時、常時展示を公開している美術館は少なかったが、日本民藝館は月曜日と祝祭日以外は開館していた。1週間のうち週末を含む5日を開館したのは、平日に働く労働者も来館できるようにという意図が込められていた¹⁰⁶。また、企画展の開催とそれに伴う講演等の教育普及活動も含め、活発な美術館活動が進められていたようだ¹⁰⁷。柳によると、文学者、美術史家、工芸史家、評論家、美学者などが日本民藝館に来ることはほとんどなく、洋画家、骨董商、学生が主な来館者となっていた¹⁰⁸。さらに、来館者が作品を鑑賞する様子について柳は、「今迄の民藝館の来館者を省みると、一番熱心に見てゆくのは、ごく僅かの選ばれた日本人を除いては、殆ど皆外国人である」と書き記している¹⁰⁹。ジョージ・カイジャーの『日本について』では、「Nippon Mingei-kwan」、「Japanese Folk-Crafts Museum」という名称で紹介され、日本民藝館内の各展示室の様子が5ページに渡って記述された。日本民藝館の外観とその向かいに建つ柳宗悦の自宅の門構えの写真も掲載されており、東京都内の他の博物館や美術館よりも日本民藝館に高い関心が寄せられていた様子が伝わってくる¹¹⁰。日本民藝館開館時には、『ジャパン・アドバイザー』に「目黒の美術館で農民芸術の展示」（1936年10月27日）、「日本におけるあなたの家」（1936年11月1日）、国際旅客奨励会の機関紙に「東京の新しい魅力」として紹介の記事が掲載された。1938年はベルリンとニューヨークで民芸の展覧会が開催され、以後、アジアや日本の文化を紹介する旅行雑誌やガイドに紹介記事が掲載されるようになった¹¹¹。

¹⁰⁴ 五十殿『観衆の成立』95.

¹⁰⁵ 柳「〔翻譯〕アンリ・マティスと後印象派」706.

¹⁰⁶ 柳「民藝館の使命」74.

¹⁰⁷ 「大展示室」では2ヶ月おきに企画展が開催されており、できる限り多くの作品を展示したいという意思が感じられる。柳「日本民藝館案内」89.

¹⁰⁸ 柳宗悦「民藝館の来館者」（1939）『柳宗悦全集第16巻』103-104.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 102.

¹¹⁰ Caiger, George, *Tell Me about Tokyo* (Tokyo: The Hokuseido Press, 1939) 79, 103-108.

¹¹¹ 例えば、George Caiger, *Tell Me about Tokyo* (1939)、*Official Department of Fine Arts, Pacific Cultures* (1939)、*The Travel Bulletin* (vol. 171, 1939)、*Bulletin of*

展示を通して民芸の美を伝えるために日本民藝館の展示や運営に工夫が凝らされていたが、実際には日本人の来館者には偏りが生じ、柳らの期待に応えるような反応を示した人は多くはなかったようだ。このような状況に対して柳は、欧米では美術館への関心や「教養」が普及しているため、市民が美術館を訪れる習慣が根付いているが、日本では美術館に対する理解が広まっていない。そのため、日本人来館者数が少ないのだらうと分析している¹¹²。日本民藝館が開設された 1936 年前後の日本において「美術館」として開館していた施設は全国でも 18 館しかなかった¹¹³。「美術館」という施設がまだ多くはなかった状況を鑑みると、柳が分析するように、そもそも美術鑑賞のために美術館を訪れるという考えが広く普及していなかった様子がうかがえる¹¹⁴。谷川徹三も文化施設の充実を訴えていることから、日本民藝館だけの問題ではなく当時の日本社会においては、文化施設の充実と一般市民への理解促進が課題となっていたと考えられる¹¹⁵。日本民藝館を訪れた日本人の中でも、洋画家は一定の割合を満たしているようであるが、その洋画家の多くは留学経験があり、静物画などのモチーフとして工芸にも関心があるのではないかと柳は考察している¹¹⁶。白樺時代とは異なり民藝論や日本民藝館においては鑑賞者を選別しようとする積極的な意図は見受けられないが、結果的に西洋の文化や思想に造詣の深い一部の理解者や海外からの訪問者によって支えられていたと推察される¹¹⁷。柳は、西洋的な外観の博物館

Eastern Art (June, 1940)、*Lahiai, Japan Talks* (The Hokusaido Press, 1940)に日本民藝館を紹介する記事が掲載されている。村岡景夫「民藝館小史」『工藝』110 卷 (1942) : 97-111 参照。

¹¹² 柳「民藝館の来館者」102-103.

¹¹³ 安保雅利「民藝館の基礎的研究——博物館史の一視点」『国学院大学博物館学紀要』25 卷 (2000) : 134-135. 1952 年に国立近代美術館 (当時京橋に開館)、1959 年に国立西洋美術館が開館した。1963 年に国立近代美術館の分館として始まった京都分館は、1967 年に京都国立近代美術館として独立した。

¹¹⁴ 昭和時代初期には、第一次世界大戦の影響によって科学系博物館設置への社会的要請が高まっていた。椎名仙卓『日本博物館発達史』(雄山閣, 1988) 第Ⅲ部参照。日本で最初の国立美術館となった国立近代美術館 (現在は東京国立近代美術館) の開館が 1952 年であることを考慮しても、日本国内における美術館に対する理解の普及は科学や歴史の博物館よりも時間を要したと言えるだろう。

¹¹⁵ 谷川徹三『日本人のこころ』(岩波書店, 1938) 297.

¹¹⁶ 柳「民藝館の来館者」103.

¹¹⁷ 会津龍平は「民藝協會は、物のよくわかる、しかも非常に知的な少数の人に解って貰えばよい」と思っていると述べている。会津龍平「民藝と個人作家—再び吉田、浅沼両氏について」『民藝』1 卷 3 号 (1939) 22. 民芸運動を展開するにあたって、「一般の知識人」に理解してもらうことが鍵となると考えられていたようだ。『民藝』は「一般知識人」がどのように民芸を理解しているか知るために、22 人の回答が掲載された。民芸に賛同するものから懐疑的なものまで様々な意見が寄せられている。編集部「民藝はいかに一般知識人から理解されてゐるか—はがき回答—」『民藝』2 卷 1 号 (1939) 13-16.

や美術館に対抗して日本民藝館の建物と内装が和風であることを繰り返し説明している¹¹⁸。しかしこの和風の外観に反して、日本民藝館は欧米におけるミュージアム思想を内包する西洋的な施設であったことを、柳による来館者の分析からうかがい知ることができる。

では、これまでに民芸の美を知らなかった人々がモノを見ることを通して民芸の美をわかるようになるというのは、どういう変化を意味するのだろうか。柳の唯一の書生であった陶芸家の鈴木繁男について興味深いエピソードが残されている。静岡県出身の鈴木は22歳で柳の書生となり、現在も東京・駒場にある柳の屋敷に引っ越してきた。民芸を学びにきた鈴木に対して柳がまずしたことは、鈴木が持参した本を全て確認し、預かることだった。そして、毎朝食後に柳と一対一で作品を見る時間が設けられた。鈴木によると初見の工芸品を見て30秒と経たないうちに、その作品が良いか悪いか、なぜそう思うのか言語化することが求められたという¹¹⁹。鈴木のエピソードから推察されるのは、柳が実践している「直に見る」モノの見方とは、モノと鑑賞者の間にガラスのような物理的障害が無いというだけではなく、モノに関する知識や考えが頭に浮かんでくる以前にモノから受ける印象を捉えることであったと考えられる。そして、モノを素早く捉える能力が「直観」であったと考えられる。毎朝、民芸品を見て「直観」を鍛える訓練をした鈴木が、民芸の美をわかったと柳から認められたのは書生になってから3年後のことであった。民芸を全く知らなかった状態から始め、数年かけて1000以上の作品を見てやっと柳から認められるレベルに達したことを考えると、「民芸の美がわかる」とは万人が簡単に得られる境地ではなかったと言えるだろう¹²⁰。

民芸思想では知識や教養のある有名な個人に焦点が当てられるのではなく、民芸の美は作者名がわかる工芸品と同等に無名の工人によって作られた品々も積極的に評価している。

¹¹⁸ 柳「日本民藝館案内」88-89.

¹¹⁹ 尾久は鈴木から繰り返し聞いたというこのエピソードを『観じる民藝』に記している。尾久彰久『観じる民藝』（世界文化社、2010）98-103.

¹²⁰ 松井は、柳の門下生としての鈴木の年月を、鈴木ほどの精神力の持ち主でなければ耐えることができなかつただろうと述べている。松井『柳宗悦と民藝の現在』61。尾久もまた、たくさんの古物や骨董品の中から民芸を見つける伯父の姿を見てきたことは、鈴木が柳から受けた訓練と同じことであったと振り返っている。尾久『観じる民芸』105。また、柳は民芸を全く理解しない人よりも、民芸を浅く理解する人に対して警鐘を鳴らしていた。「併し吾々にとっての敵は、實は民藝に反対する人々ではないのである。それは時間が少しかかるだけで、一般からその価値が見直される日は来るに違ひないから、そんなに心配は要らない。却つて吾々にとっての厄介な敵は、民藝の性質を浅く受取つて、それを趣味で弄んだり、溺れたりする連中で、この方が済度し難い感じを受ける。」柳宗悦「民藝の値うち」（1955）『柳宗悦全集第10巻』（筑摩書房、1975）154.

さらに、日本民藝館は平日の日中に働いている市民も来館しやすいよう平日や週末にも開館したり、雑誌や講演会で民芸について繰り返し説明したり、より多くの人に民芸の美を普及するための努力をしている。さらに、美を発見し、創造する「見方」を創作することによって、制作者以外の人々が美の創作に参加する地平を開いた。才能と個性にあふれた一部の芸術家と作品の価値を定める美術商や批評家、歴史家たちによって構成されるファイン・アートの特権的な世界とするならば、民芸は美が民主化した状態と言い換えることができる。しかしながら、民芸の思想や取り組みに反して、柳が認めるほど民芸がわかる状態に達するには数多くの鑑賞体験から形作られる「見方」を「創作」する必要があった。鑑賞体験を通してしか得られないセンスを民芸の美をわかるための必要条件とすることは、結果的に民芸をある種特権的な「美」の領域に押し上げ、「民芸界」の確立を後押ししたと考えられる。

文字によって書かれた知識ではなく、体験によって得られるセンス（「直観」）を身につけることで民芸がわかると考えられた点は、大量生産・大量消費時代のモノの価値づけと共通点を見出すことができる。本論文では川口幸也によるホワイトキューブと大量生産・大量消費時代のディスプレイに関する考察を援用する。日本民藝館が開館した1930年代は、海外の美術館や展覧会において展示に対する意識が高まりつつあった時代でもある。例えば、1929年に開館したMoMAにおいては、ホワイトキューブと称される展示空間が試みられ、「鑑賞体験の純粹性」が追求されていた¹²¹。ホワイトキューブ以前は、様々な作品が展示室に大量に並べられ、美的な側面は殆ど重視されずに陳列されることが、美術館や博物館展示の通例であった。ホワイトキューブの展示空間では、限られた数の作品が白い壁に囲まれたシンプルな空間に展示されることによって、作家自身の手によって造られる唯一の「美術作品」であるという自律的な個性以上の価値が、展示の効果によって加えられることとなる。絵画は室内装飾の一部であるというそれまでの考えを払拭し¹²²、作品の再文脈化ともいえるホワイトキューブにおける展示の文法とは、「キューブを単位として章立て」され、「時間的、空間的に文字どおり“展開されて”

¹²¹ 川口幸也「ホワイト・キューブの闇——モダニズムの語りのしかけ」『現代の眼：東京国立近代美術館ニュース』525号（2000）：5。ホワイトキューブの成立と戦略については、Brian O'Doherty 著 *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (San Francisco: The Lapis Press, 1976, 1986) に詳しい。

¹²² Staniszewski, *The Power of Display*, 62.

いくひとつの物語」を作ることである¹²³。そして、社会における物の生産量、消費量が増大した近代においては、モノにとって重要なのは量ではなくそれを取り巻く知識とセンスの誇示になるため、「物語」を提示するホワイトキューブはモノとしての作品に「物語」という付加価値を与える展示手法として活用されたと言えるだろう¹²⁴。MoMAで開発されたホワイトキューブと日本民芸館の展示手法は、具体的な対応としては異なっているものの、量ではなく質において作品を選択し展示すること、展示においてはその作品が最もよく鑑賞される場を創造すること、作品に新たな価値を付与するあるいは作品の価値を高めるためにこれらの手法がとられている点に、展示方針における共通点をみいだすことができる。民芸においては、民芸という「物語」を付与することによって、元来の目的とは異なる価値が高められ、鑑賞体験を通して受け継がれる「見方の創作」が民芸特有の「センス」として示された。本論文は日本民藝館におけるMoMAからの影響を指摘するものではないが、大量生産・大量消費の時代にモノの価値を高めるための展示手法に共通する視点を持っていたということは、見逃すことのできない偶然のように思われる。この点については引き続き調査する必要があるが、ここでは日本民藝館を国際的な博物館学の文脈で捉え直す可能性を指摘する。

松井健は「ごく普通の、当時その地域でもっとも多数派であった人びとのごく日常的な営みを想定したことは、柳の民藝美についての理論の大きな眼目であり、大きな貢献であった」と、柳宗悦の民芸論を評価している¹²⁵。松井が指摘する通り、柳の民藝論は、無名の職人によって制作されていることや日常生活において用いやすい機能性がそのモノの持つ美しさとして重要視されていること、多くの人によって共有されたデザインや形がその時代や地域の美的傾向を示していること、これらについて説得力をもつ論を展開しているだろう。才能と名声を手にした画家や彫刻家を連ねるのが美術の歴史であり、日本における文化的近代化の一側面を象徴しているとすれば、柳の唱える民芸論はそれらに対抗する一つの美の体系を示している。しかしながら実際には日本民藝館やそのコレクションなどには柳の個性が強く反映されたものとなっており、皮肉にも民芸の根幹は「有」名な一人

¹²³ 川口「ホワイト・キューブの闇」6. 展覧会全体が一つの物語になるように、章ごとに時間的、空間的に展開していくこの手法をとった初期事例の一つに、*Cubism and Abstract Art* 展（1936）が挙げられる。展覧会場は、バーが作成したチャートを線的かつ論理的に視覚化する構成となっていた。Staniszewski, *The Power of Display*, 74.

¹²⁴ 川口幸也「見せずにはいられない——展示という名の所有の誇示」『展示の政治学』川口幸也編（水声社，2009）298-300.

¹²⁵ 松井『柳宗悦と民藝の現在』117.

の美術思想家の個性が色濃く残る結果となっている¹²⁶。民芸は、対象となる日用品が元来使用されている文脈を離れたところで、美的価値を見出し、その美を鑑賞することを可能にしている。そして日用品が民芸になるのは、民芸をわかる人々がそれを民芸と認める場合のみである。元来の社会的あるいは宗教的目的や用途とは異なる文脈つまり西洋美術の文脈において「アート」と見なされ、主たる目的が用いられることから見られることへと変更された「プリミティヴ・アート」と類似した力学が透けて見える。

本節では民芸における視覚の問題を日本民藝館の展示と鑑賞に注目して考察を行った。日本民藝館においては、美術館という欧米の装置を用い、展示を通して民芸の美を表現するとともにその美を鑑賞する場を創造した。そして、そこを訪れる来館者は鑑賞体験を通して得られる「見方」を「創作」することが期待された。日常的に使用されてきたモノに民芸という「物語」を付与し、展示を通してその価値を効果的に転換させていく手法は、厳選された作品を中立的な色の壁に配置し、個々の作品の自律性を高めようとした近代美術館での展示手法に通じる観点が見受けられる。人々の生活から自律した美術とは異なり、用いることができるという機能性は民芸品の重要な要素であり続けているが、日本民藝館という西洋的な表象装置の運用の場においては元来の目的とは異なる文脈としての民芸が強調されることとなり、西洋美術の文脈で語られる「プリミティヴ・アート」に類似する力学が見受けられる。

第3節 工芸学の樹立——原始工芸への期待と展望

最後に、柳宗悦の未完の仕事となった工芸学の樹立と「原始工芸」への期待と展望について考察する¹²⁷。晩年の著作『美の浄土』（1960）の中で柳は、本来は全ての人間に「美しくものを作る力」が備わっており、才能の有無は関係ない。その証拠として、近代的な生活によってその内面が人為的になってしまった文化人や文明人よりも、「本来人」である

¹²⁶ 柳宗悦と日本民藝館に関する対談において坂田和實は、日本民藝館には柳によって蒐集されたコレクションが一番映えると言い、尾久彰三は「民藝館の建物は、柳宗悦が集めた手仕事の品々を展示してこそ生きる空間」であると述べている。坂田和實、尾久彰三、山口信博『民藝館へ行こう』（新潮社、2008）53-54, 62.

¹²⁷ 柳は「工芸学」の樹立に向けて、「原始工芸」としての北海道のアイヌ民族や台湾の高砂族に興味を示していた。岡村吉右衛門『柳宗悦と初期民藝運動』（玉川大学出版、1991）207-209.

原始人としてのアイヌや子どものほうが「大した作品」を作れていると述べている¹²⁸。「原始」と「文明」の二項を対比する柳の論調からもわかるように、本来の姿を有している原始人や子どもにならうことが必然であると柳は考えていた。『美の法門』（1949）¹²⁹や『美の浄土』（1960）など、仏教との関係が強く意識される晩年の著作は学生の頃からの宗教的関心の集大成と考えられる。また、柳の晩年の仏教美学論考に現れる原始的なものへの憧れが、1940年代におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」と「原始工芸」への関心の延長にあるとも考えられる。本節では、1940年前後に20世紀の西洋美術と再接近することで生まれた「プリミティヴ・アート」への関心が、「原始工芸」概念と「工芸学」の形成に与えた影響について検証する。

「原始工芸」——アイヌ工芸文化論を中心として

金田一京助（1882-1971）と杉山^{すえお}寿栄男（1885-1946）の共著『アイヌ藝術』全3巻（第一青年社）の出版を記念して、1941年9月1日から11月9日の間、杉山のコレクションが日本民藝館で展示された（図3-3, 3-4, 3-5）¹³⁰。杉山のコレクションの中から「特に民芸品としての品物」を芹沢銈介（1895-1984）が選択し、アイヌ語とともに展示した。1941年9月5日に開催されたアイヌ研究の金田一と杉山の講演会には100人を超える聴衆が集まり盛況に終わった¹³¹。1940年から42年まで日本民藝館管理主任をつとめた鈴木たけよ

¹²⁸ 柳宗悦「美の浄土」（1960）『柳宗悦全集第18巻』（筑摩書房、1982）252-253。『美の法門』と『無有好醜の願』に続く仏教美学論考として発表された『美の浄土』は、1960年日本民藝協会第14回全国協議会の挨拶に代えて執筆されたものである。病気のために柳の発音が不自由になっていたため、小冊子として配布された。1962年に体裁を改めて再販されたが、全集では初版本が用いられている。水尾比呂志「解題」『柳宗悦全集第18巻』725-726。

¹²⁹ 柳宗悦『美の法門』は1948年に執筆され、同年11月4日に京都相国寺における第二回日本民藝協会全国大会で講演された。その後、1949年3月21日に私家本（特装）と日本民藝協会から協会本（並装）が刊行された。*Ibid.*, 721.

¹³⁰ 杉山寿栄男は東京アイヌ学会の副会長をつとめていた。1936年から始まった東京アイヌ学会には日本のアイヌ研究の第一人者として知られる金田一京助（1884-1971）が会長、久保寺逸彦（1902-1971）や知里真志保（1909-1961）が委員をつとめており、アイヌ研究の第一線の研究者らが参加していた。しかし、この学会の詳細や展覧会以外の活動の様子は不明なところが多いと指摘されている。無署名「[公開している資料から]久保寺逸彦文庫 文書・写真資料 「北方文化展」と「東京アイヌ学会」に関する資料」北海道立アイヌ民族文化研究センター『アイヌ民族文化研究センターだより』40号

（2014）：4。主催した講演会も満席で反響を呼んだこの展覧会は、終了後も引き続き日本民藝館の一室で杉山のコレクションが展示された。柳宗悦「編輯後記『『工藝』第百六號』（1941）『柳宗悦全集第15巻』（筑摩書房、1981）525。

¹³¹ 講演の内容は『工藝』第106号に掲載されている。金田一京助「アイヌの文化」1-31、杉山寿栄男「アイヌの寶物」32-49、『工藝』106号（1941）所収。

によると、この展覧会にはドイツ、フランス、イタリアの大使館関係者なども多く来館した¹³²。

アイヌの展覧会を受けて『工藝』第106号と第107号でアイヌ文化の特集が組まれ（図3-3）¹³³、柳は「アイヌへの見方」（1941）、「挿繪小註〔『工藝』第百六號〕」（1941）、「アイヌ人に送る書」（1942）を執筆した¹³⁴。アイヌ特集号に掲載された記述のなかで、柳はたびたび「原始」という言葉をアイヌの文化や人々の形容詞として用いており、アイヌと「原始」のイメージが結び付けられている様子うかがえる¹³⁵。しかしながら柳の用いる「原始」は、アイヌの文化は遅れているという通念を改善するための、戦略的な使用でもあった。柳は「アイヌへの見方」で以下のように述べている。

其のアイヌの着物が出来る工程を見よう。ずっと幼稚な原始的な方法で作られてゐるのは言ふを俟ない。それは初期の道具時代を出てゐない。だが不思議である。出来上る結果から見ると、ずっと進んだ方法で作る吾々の着物の方が、色でも模様でも、俗で低調で、さうして不誠實なものがどんなに多いことか。吾々はアイヌの衣服をかりそめにも卑下なるものとか未開のものとか呼ぶことが出来ない。若し美の王國に凡てを持ち出したら、さうして神が審判の位置についたら、原始的だと云はれる多くの着物は、幾多の文明國のものをぬいて高い位を與へられてゐるであらう。なぜならそこには虚偽の性質がないからである。さうして創造的な本能が力強く働いてゐるからである¹³⁶。

今まで多くの批評家達は、アイヌのやうな民族を目して「未開」とか「原始的」と

¹³² 鈴木たけよ「アイヌ工藝展覧會報告」『工藝』106号（1941）：82-83。鈴木たけよは1940年2月から1942年3月まで日本民藝館の管理主任をつとめていた。「民藝館の私の仕事」『工藝』110号（1942）：95-96。展覧会には杉山のコレクション約1000点が展示された。巻末広告参照『工藝』105号（1941）。

¹³³ 柳「編輯後記〔『工藝』第百六號〕」524。

¹³⁴ 柳によるアイヌについての論文は『工藝』第106号と第107号に集中している。上野昌之「柳宗悦のアイヌ二論について—「オリエンタリズム」との関係から」『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』別冊12巻1号（2004）：2。

¹³⁵ 例えば、アイヌの衣類を説明するために書かれた「挿繪小註」（『工藝』第107号掲載）には、「原始工藝」という小見出しがつけられた。小註は「原始人の工藝には素晴らしい要素が見える」という一文から始まっている。柳宗悦「挿繪小註〔『工藝』第百六號〕」509。

¹³⁶ 柳宗悦「アイヌへの見方」（1941）『柳宗悦全集第15巻』（筑摩書房、1981）503。

か云ふ形容詞で総括して了つた。さうしてこの概念はどんなに度々、其の民族の生活や信仰や作物を、程度の低いものと考え込ませて了つたことか。併しこんな荒々しい危険な見方はない。なる程歴史的順次から見ると、初期の形態を尙残すものであるから、さう呼ばれても致し方ないかも知れぬが、後期の發展が更に正しく更に深いものだと、常に言い切ることが出来るであらうか¹³⁷。

これまでにアイヌは原始的で劣ったあるいは遅れているというネガティブなイメージで語られてきたが、この考えは改めなくてはならないという主張とともに、アイヌの文化と工芸について論じられている。論文の後半になると、「文明人」、「文化人」、「知識人」に対比して、「元素人」という言葉が使用される。「元素人」は、「禁忌」や「恐怖」など多くの「不条理」を含む土俗的な信仰をもっている。生活を規定するほどの影響力をもった信仰の有無が、「元素人」を「未開」や「原始」と称して蔑む「文明人」との差異であると柳は述べている。論文中で柳は「元素人」の定義を明記しているわけではないが、文脈から理解すると、「元素人」は「原始人」の言い換えである。ネガティブなイメージをよりポジティブなものに置き換えるために使用された言葉と考えられる。そして、ここでいう「元素人」とはアイヌの人々だけを指すのではなく、より広範囲に適用される普遍的な呼称ともなっており、アイヌ以外にも生活の細部まで浸透した信仰をもつ人々は「元素人」となる。

柳は「アイヌへの見方」において「原始人」のかわりに「元素人」を用い、ネガティブなイメージを孕んだ「原始」を否定する一方で、「挿繪小註」(1941)のなかでは「原始」という言葉を積極的に用いて「原始工芸」について説明している。「挿繪小註」の中に設けられた「原始工藝」という一節では、「アイヌへの見方」と同様に、生活に深く染み込み、人の生活や行動にまで影響を与える信仰があることが「原始工芸」の特徴であると説明している。柳の考察によると、「原始工芸」の美を説明するのに技術面だけで論じるのは不十分であり、作り手の心性や行動を規定する宗教に注目する必要がある、禁制を重んじる宗教のタブーには「魔力」があつて、「原始人」の心に恐怖を抱かせ、その状態から生じる「迫る想ひ」が本質的な美となって「原始工藝」に表現される¹³⁸。そして柳はアイヌ文化研究の今後の展望として「原始工藝」についての考察を以下のようにまとめている。すなわち宗教の「魔力」によって形作られた心性から制作するため、「原始工藝」は個人の創意工夫

¹³⁷ 柳「アイヌへの見方」504.

¹³⁸ 柳「挿繪小註」〔『工藝』第百六號〕510.

の領域を超えている。言い換えると、「原始人」は「美醜等の別れる以前の境地」でモノを制作する。この境地で作られるモノを「吾々の物差」で計ることに意味はなく、むしろこの境地の理解を進めることが美の考察を深めるために重要なのである¹³⁹。その特徴を宗教に求めることによって、「原始工藝」は時代や地域を超えて集約可能な普遍的なものとなり得ている。そして、アイヌの織物の説明を始める前に「原始工藝」という項目をつけることで、「原始工藝」はアイヌを含む「原始的」な文化における工芸を指し示す上位概念として示されたと言えるだろう。

「原始工藝」の考え方は『工藝』(第108号)の東北民芸特集においても引き継がれており、柳が東北での調査の様子を綴った「陸中雑記」に、「原始宗教」と工芸の関連に対する高い関心が示されている。「陸中雑記」で柳は、竹細工を見るために立ち寄った陸中国二戸郡浪打村で「おしら様」という「神秘的な土俗的な神様」を拝んだ時の様子を記している。遠くから訪ねてきた柳たちに家の主人が特別に見せてくれたという「おしら様」は、「何か物凄く怖く気味の悪い姿がなまなましく心に迫る」ものであり、柳はアイヌの守り神、シャーマンを連想している。そして、農村の宗教や信仰(近代社会においては迷信とも呼ばれることもある)に基づく信心が東北の工芸の質を高めていると推測している¹⁴⁰。陸中国胆沢郡衣川村の漆器を調査した際にも、工芸の質と宗教を関連づけて考察している。柳によると「一種の秘密宗派」である「かくし念仏」に裏付けられた村の人々の暮らしが土台となっている。「かくし念仏」は真言密教や原始宗教の禁制(タブー)のように、天罰や恐れを伴う固い信仰であり、「ゆるみがちな人の心を厳肅にさせ」という。このように人々の生活の振る舞いを道徳的にする信仰が、衣川の漆器を上質なものにすると柳は述べている¹⁴¹。近代以前の日本の文化を明らかにすることをアイヌ文化研究の目的の一つとしている点とアイヌの社会と文化では宗教が生活と直結していると考えている点は、金田一、杉山、柳に共通している。金田一と杉山が宗教と生活が一体となったアイヌ文化の中に既に失われてしまった日本の上代文化を見出す一方で¹⁴²、柳は「原始工藝」の特色としての「原始宗教」をより普遍的な視点から捉えようと試みた。東北での現地調査の報告では、「原始的」、「土俗的」あるいは「迷信」と呼ばれたローカル宗教とそれに対する農民の信仰心が

¹³⁹ 柳「挿繪小註〔『工藝』第百六號〕」511.

¹⁴⁰ 柳宗悦「陸中雑記」『工藝』108号(1942):26-27.

¹⁴¹ *Ibid.*, 32-33.

¹⁴² 金田一京助「アイヌ文化」9, 15, 杉山寿栄男「アイヌの寶物」38-39, 『工藝』106号(1941)所収.

生産される工芸の質に直結しているという考えが、アイヌ以外の工芸においても応用可能であることが示されていると同時に、宗教と民芸の関連に対する柳の関心の高さが示されている。「原始的」と称されるような地域の文化や工芸の中に普遍的な価値を見出そうとする姿勢は、翻って「原始工芸」という領域への期待の表れだと考えられる。

柳によるアイヌ文化の考察と「原始工芸」の提唱は、生活との関わりを重視する民芸の視点と柳の宗教への関心が融合したものであり、一見すると 20 世紀美術とは全く関係ない論考のように見える。しかし、アイヌを特集した『工藝』(第 106 号)の「編輯後記」でピカソとアフリカ彫刻の関係について言及しており、この事実がアイヌ文化理解を 20 世紀美術における「プリミティヴ・アート」理解とプリミティヴィズムへと接近させる。

柳は「編輯後記」においてアイヌの美術や工芸について補足する中で、フランスの画家にインスピレーションを与えたアフリカ美術になぞらえた発言を記している。この発言は「アイヌの見方」(1941)で示されたように、世間のアイヌに対する眼差しが「未開」や「原始」という言葉によって惑わされアイヌの工芸を適切に評価できていない、という柳自身による指摘に対する補足と考えられる。

近年ピカソとかマチス其の他の仏蘭西の美術家達の寫眞を見ると、よく其のアトリエや書齋のマントル・ピースの上に、アフリカの土人が作った彫物等が置いてある。一時非常にもてはやされ、多くの美術家の注意的となった。藝術界に最も進んだ地位を占める人達がなぜ最も原始的だと云はれる所謂未開人達の作物を悦ぶのか。たとへ形は粗野でもそこに美の本質的なものを見出してゐるからである。自分達が失つて了つた自由な鋭い美への本能力にこゝで再び會つたからである。文化人の甘さや病ひや偽りが、一つとしてこゝにないのを見つめたからである。フランスの美術家達の仕事を見ると、どんなに此の原始藝術の影響を受けることが大きかつたことか。近世に見られる興味深い現象ではないか¹⁴³。

アイヌのものだと同じである。若しアイヌの作物が正當に紹介されたら、藝術界に當然大きな衝撃を起こしていゝ筈である。それを只原始的な粗野なものとして見

¹⁴³ 柳「編輯後記〔『工藝』第百六號〕」526-527.

過ごすわけにはゆくまい。少なくとも美を追求する人々にとって大きな公案を投げ
る。此のこゝを感じる人達はアイヌの存在を冷かに見るわけにはゆかない¹⁴⁴。

柳はプリミティヴィズムという用語は用いていないが、フランスの「文化人」たちがアフリカの彫刻に本質を見出し影響を受けたという説明は、20世紀初頭のパリで生じたプリミティヴィズムを指していると考えて良いだろう。そして、フランス美術に影響を与えたアフリカの彫刻にアイヌの工芸をなぞらえている。本章第1節でも、日本における既存の美、欧米主流のファイン・アートとは異なる美的概念を、民芸を通して確立するため意識的に美術との違いを語ってきたことを確認した。また、アイヌに美を「発見」したのは、朝鮮や沖縄の文化や工芸に価値を「発見」してきたこれまでの思考を引き継いだ上でこのことを指摘した。しかし、これまでの柳の記述のなかで、既存の美とは異なる美を内包する民芸や工芸、文化などを評価する際に、西洋のファイン・アートの事例を引き合いに出して自身の論をサポートしようとするレトリックはほとんどない¹⁴⁵。西欧の美術界に生じたプリミティヴィズムの動向になぞらえて民族的な工芸を語るのは柳にとって珍しい事例となっている。

では、アイヌの文化と工芸について論じるにあたって、柳はなぜ「原始」という形容詞を用い、20世紀美術におけるアフリカ彫刻の影響について言及しているのか。1930年代の日本におけるピカソ、キュビズム、アフリカ美術の受容、そして「原始芸術」研究家の宮武辰夫からの影響を考察する。

1930年代の日本におけるピカソ、キュビズム、アフリカ美術

まず、1930年代の日本におけるピカソ、キュビズム、アフリカ美術の受容を確認し、柳と20世紀美術におけるプリミティヴィズムの接点を考察する。

柳がどの写真を見てピカソのアトリエにあるアフリカ美術のコレクションに気づいたの

¹⁴⁴ 柳「編輯後記〔『工藝』第百六號〕」527。

¹⁴⁵ キュビズムやシュルレアリスムの周辺において隆盛していた「モダン・アートとエスニック・アートの出会い」について、民芸においてはほとんど議論にならなかった。青年時代には西洋美術を積極的に受容した柳も、民芸後には現代美術に再び注目することはなかったと松井は指摘している。松井健『民芸の擁護——基点としての〈柳宗悦〉』（里文出版、2014）186-187。本論文は松井の指摘に概ね同意するものであるが、アイヌ民族の工芸の考察においては、「モダン・アートとエスニック・アートの出会い」について、柳も注目していたと考える。

かは不明であるが、1937年の『アトリエ』で興味深い偶然が生じている。1937年2月号のアトリエグラフはピカソに関連する写真が5頁に渡って掲載されている。明快に確認するのは難しいが、「ピカソの画室」の写真の右側には、「プリミティヴ・アート」のようなものが置かれている（図3-6）。民芸特集（図3-7）が組まれた『アトリエ』1937年3月号では、荒城季夫の「黒人彫刻と近代美術」（図3-8）が掲載されている¹⁴⁶。そして、1937年6月号にはアルフレッド・バー・ジュニア（Alfred H. Barr Jr., 1902-1981）による「キュビズムと抽象美術」展カタログの日本語版が掲載され、そこではピカソにおける「ニグロ彫刻」の影響がキュビズムの始まりとして説明されていた。民芸特集が組まれた1937年3月前後の雑誌『アトリエ』は、偶然にもピカソとアフリカ美術についての言及が散見され、柳がこれらの記事を通してピカソへのアフリカ彫刻の影響を知り、関心を寄せた可能性は否定できない。

次に、1930年代当時の日本におけるピカソの受容を確認する。日本におけるピカソの受容は、1920年代にピカソの初期から新古典主義時代までの作品が二科展の特別陳列やその他の展覧会で展示されることによって本格化した¹⁴⁷。塚田美香子の調査によると、1930年代初めに福島繁太郎のコレクションが公開されたことをきっかけに、日本人画家たちのピカソの新古典主義時代への関心が高まり、特に《海辺の母子》（*Mother and Child by the Sea*, 1922）が日本人画家たちから賞賛された。そして、ピカソの技法研究などが進められ、帝展系の画家たちを中心にピカソに傾倒する作家が現れた。そして1937年に発表された^{きわはじめ}佐波甫の「ピカソ論」において初めて《アヴィニヨンの娘たち》（*Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, 1907）の図版が掲載されたものの、特に言及はなされなかった¹⁴⁸。

アフリカ彫刻と20世紀美術の関係を中心に取り上げたものに、^{あらき すえお}荒城季夫の「黒人彫刻と近代美術」がある。1937年3月号の『アトリエ』に掲載されたこの論文では、1906年に遡ってアフリカ彫刻がキュビズムとフォーヴィズムに与えた影響を解説している。キュビズムとフォーヴィズムにおけるアフリカ彫刻の役割を印象主義における日本の浮世絵になぞらえ、これら二つの美術運動の「成生の素因、動機」であるとした。そして、「土人彫

¹⁴⁶ 民芸特集では、1936年に開館した日本民藝館の紹介とともに柳宗悦、式場隆三郎、谷口吉郎の寄稿文が掲載された。

¹⁴⁷ 塚田美香子「日本におけるピカソの受容と歴史的回顧——影響、批評、収集の奇跡」ブリジストン美術館『館報』55号（2006）：108-109。

¹⁴⁸ 塚田美香子「日本におけるピカソの受容と歴史的回顧——影響、批評、収集の奇跡」ブリジストン美術館編『館報』56号（2007）：103-104, 113参照。

刻」によってピカソはキュビズムを創立し、1906年から13年の「分析キュビズム」の全盛期においては、ピカソとブラックはアフリカ彫刻の強い影響下にあったと荒城は説明している¹⁴⁹。加えて、荒城はそれまで「醜い小人形」で「好奇的蒐集品」であった「黒人彫刻」が「近代美術家によってその藝術的評価を決定された」という価値転換の力学にも触れ、「黒人彫刻」の研究者として、アポリネール、フライ、キューン、ハウゼンシュタインの名を挙げている¹⁵⁰。

荒城が用いる「分析キュビズム」という用語に着目すると、バーによって企画された「キュビズムと抽象美術」展（1936年3月2日から4月19日）からの影響が推察される。同展覧会のカタログには、1890年から1935年までの西洋近代美術の流れを示すチャートが掲載された（図3-9）。バーが作ったこのチャートでは、キュビズムは分析的キュビズムと総合的キュビズムに区別され、「ニグロ彫刻」はフォーヴィズムとキュビズムの両方に影響を与えたことが示されている¹⁵¹。このチャートはモダニズムの「ゴスペル」と呼ばれるほど、欧米において繰り返されたモデルとなり、近代美術の語りを方向づけている¹⁵²。日本でも同時代的に輸入され、「キュビズムと抽象美術」展の展覧会カタログは『アトリエ』（1937年6月号）の「前衛絵画の研究と批評」特集号に掲載された¹⁵³。『アトリエ』の読者には美術批評家も多く含まれていたが、バーの近代美術チャートに対する距離の取り方は各々異なっていたようだ。なかでもバーの近代美術観に強く影響を受けた記述をしているのが、美術評論家としても知られていた美術家の長谷川三郎（1906-1957）である。長

¹⁴⁹ 荒城季夫「黒人彫刻と近代美術」『アトリエ』14巻3号（1937）：21-22。

¹⁵⁰ *Ibid.*, 22.

¹⁵¹ “Cubism and Abstract Art” MoMA, 最終アクセス 2018年3月25日, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748?locale=ja>. モダン・アートの歴史化において大きな影響をあたえたこの図は、MoMAで開催された展覧会 *Cubism and Abstract Art*（1936年3月2日から4月19日）の展覧会図録の表紙に掲載された。図録中で、ピカソの《アヴィニョンの娘たち》（1907）、《アヴィニョンの娘たちの習作》（*Study for The young ladies of Avignon*, 1907）、《踊り子》（*Dancer*, 1907-08）とガボンの彫刻が並べて掲載され、ピカソにおけるアフリカ彫刻の影響が示されている。Alfred H. Bar, Jr. *Cubism and Abstract Art*, (Museum of Modern Art, New York, 1936) 31-33. “Cubism and Abstract Art” MoMA, 最終アクセス 2018年3月2日, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748?locale=ja>.

¹⁵² Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995) 103-100.

¹⁵³ カタログは寺田竹雄によって日本語に訳された。五十殿利治「1930年代日本におけるキュビズム論——ニューヨーク近代美術館主催「キュビズムと抽象美術」展の余波」日高昭二、五十殿利治監修『海外新興芸術論叢書新聞雑誌篇第10巻』（ゆまに書房, 2005）169.

谷川は「近代美術思潮講座」第6巻『アブストラクト・アート』（1937年10月刊行）で、バーによる「キュビズムと抽象美術」展の重要性を冒頭から述べている。それ以前の長谷川は、リードの『芸術と産業—インダストリアル・デザインの基礎』（1934）に倣って抽象芸術を論じる傾向にあったことを鑑みると、バーの論考が長谷川に与えた影響力の強さがかがえる¹⁵⁴。以後、日本国内でも「近代美術史における一種のバイブル的な存在として参照され始め」¹⁵⁵、多くの日本人論者がこのパラダイムに立脚して前衛絵画を論じるようになる¹⁵⁶。したがって、荒城の「黒人彫刻と近代美術」の読者にも、分析的キュビズムと総合的キュビズムという言葉からバーによる近代美術のチャートを想起した人も少なからずいたことだろう。しかしながら展覧会「日本におけるキュビズム—ピカソ・インパクト」（2016）が明らかにしたところによると、終戦までの日本の美術界ではキュビズムへの理解は形式的なものでしかなかった。1950年代前半にキュビズムのリバイバルの流れが生じて、分析的キュビズムを中心にキュビズムの理解が深められたという¹⁵⁷。バーの近代美術のチャートや「黒人彫刻と近代美術」においてアフリカの彫刻がキュビズムの「成生の素因、動機」となっていたことが情報として提示される一方で、1930年代後半の日本においては、すでに完成した様式としてキュビズムが受け取られる傾向にあり、その成り立ちやアフリカ彫刻との関係にはほとんど関心が向けられていなかったと考えられる。

雑誌『アトリエ』による海外の美術動向の紹介や日本人美術批評家の著述を通して、日本国内でもキュビズムと抽象絵画の動向に注目が集まっていた。しかし、1930年代から終戦までの日本人美術家によるピカソ受容は新古典主義が主流であった点と「キュビズムと抽象美術」展の受容が抽象絵画への関心を通していた点を考慮すると、柳がピカソのアトリエにあったアフリカ彫刻に注目し、近代美術に与えたインパクトについて語ったことは、画壇の流行とは異なる視点に立ってプリミティヴィズムを捉えていたと言える。

¹⁵⁴ 美術作家、美術批評家におけるバーの「キュビズムと抽象美術」展の影響については、五十殿を参照した。五十殿「1930年代日本におけるキュビズム論」参照。塚田は、バーによるモダン・アートの理解を長谷川三郎、福沢一郎、伊原卯三郎などの抽象派の画家たちが引用し始めていたと指摘している。塚田「日本におけるピカソの受容と歴史的回顧」112。

¹⁵⁵ 五十殿「1930年代日本におけるキュビズム論」170。

¹⁵⁶ 大谷省吾「岡本太郎の“対局主義”の成立をめぐる」『東京国立近代美術館研究紀要』13号（2009）：24。

¹⁵⁷ 尾崎信一郎「1950年代のキュビズム」『日本におけるキュビズム——ピカソ・インパクト』鳥取県立博物館、埼玉県立近代美術館、高知県立美術館編（読売新聞社、美術館連絡協議会、2016）196-197。

既存の美的価値からは見過ごされてきたが、本来高い質があるため見方を変えなければならぬという主張は、アイヌ以前にも朝鮮や沖縄の文化論でも繰り返されてきた柳の主張である。しかし、朝鮮と沖縄の工芸を語る際に、ヨーロッパの美術家たちのアフリカ美術への熱狂は例示されてこなかった。したがって、アイヌに関する論考においてピカソとアフリカ彫刻の関係を引き合いに出したことは、柳がピカソとアフリカ彫刻の関係を通して工芸を見る新しい視点を獲得する過程にあり、民芸と「プリミティヴ・アート」の概念的近さを捉えていたと考えられるのではないだろうか。

民芸と「原始芸術」——宮武辰夫の「原始芸術」から

柳の関心を「原始美術」や「原始工芸」へ向けさせた二つ目のきっかけとして、宮武辰夫との影響関係について検証する。第2章でも取り上げたが、宮武は戦前には原始芸術研究者として知られていた。宮武は東京美術学校で洋画を学び、歪曲を伴うフォーヴィズムなどのモダン・アートをより深く理解したいという動機から「原始芸術」の研究を始めている¹⁵⁸。先行研究においては、柳と宮武との交流はほとんど言及されていない。本項では柳と宮武の影響関係から、1940年代前半に民芸を巡って現れた「原始美術」、「原始工芸」、「原始民芸」の成り立ちと取り組みについて検証する。

柳と宮武は、1939年7月に東京・上野の松坂屋開催された宮武の「原始美術」コレクションの展覧会を通して知り合っている。この展覧会には、宮武が蒐集したフィリピンの美術や工芸、そして宮武がフィリピンの調査で撮影した生活の写真が展示されていた。柳は展示されたフィリピンの「原始美術」の質とコレクターとしての宮武の眼の高さを賞賛し、展覧会には3回も訪れたという。民芸の人々も次々と展覧会を訪れ、「私達は今更南洋民族の手工藝の美しさに打たれた」と柳は展覧会の感想を述べている¹⁵⁹。

松坂屋での展覧会に感動した民芸の人々は、宮武コレクションの展覧会を日本民藝館でも開催することを計画する¹⁶⁰。そして、1940年9月1日から10月1日に特別展として「フィリピン工芸展」が開催された。豊富な宮武コレクションの中から「特に美しいも

¹⁵⁸ 宮武辰夫『幼児の絵は生活している』（文化書房博文社、1978）18。

¹⁵⁹ 柳宗悦「宮武君の蒐集」『世界原始民藝図集別冊第3巻』（世界原始民藝図集刊行会、1940）1。角南聡一郎「宮武辰夫の蒐集と台湾原住民族」『郷土博通信第6号』（2015）：8。

¹⁶⁰ 浅野長量「民藝協會たより」『月刊民藝』1巻6号（1939）：54。本論文での『月刊民藝』と『民藝』からの引用は、『月刊民藝・民藝復刻版』[全12巻・別冊1]（不二出版、2008）を使用する。

の」として選ばれた織物と木工が、フィリピンの風景や生活を撮影した数十枚の写真とともに展示された。宮武のコレクション以外にも、日本民藝館所蔵のボルネオや台湾の織物も一緒に展示されている（図 3-10）¹⁶¹。他人のコレクションにほとんど感心しない柳が宮武の「原始芸術」コレクションにこれほど感動した理由を、「宮武君の蒐集」（1940）の中で以下のように述べている。

私も蒐集することが好きな人間の一人だが、卒直に云ふと他人の蒐集に感心した場合は非常に少ない。なぜだと云ふと大部分は玉石混合で統一がなく、ものへの見方が如何に曖昧であるかを見せつけられるからである。結局よく分つて集めてある人は、非常に少ないのである。私が感心した其の稀な場合の一つは宮武氏の蒐集で、私はまだ其の全部を見る折を得ないが、兎も角選び方に筋が通つてゐて、美しさの見える人でなくば當抵出来ない蒐集である¹⁶²。

大體今迄も所謂「原始芸術」を愛する人は少なかったと思ふが、興味の持ち所が、とかく「変わったもの」とか「珍しいもの」とか、「グロテスクな味」とか云ふことに引つかゝつて、美しさの本筋の所をみてゐる人は案外少ないのだと思ふ。さう云ふ意味で「原始」と云ふやうな言葉さへ、ものに對する正當な判断を誤らせる危険さへあらう¹⁶³。

柳は、民芸の美は実物の作品を通して証明されるべきであるがゆえに、民芸においてまず取り組むべき仕事として蒐集に重要な位置を与えた¹⁶⁴。したがって、「原始芸術」に関する宮武の研究も蒐集を通してかなり高く評価していたと考えられる。

1939年7月に上野・松坂屋で開催された展覧会から1940年9月に日本民藝館で開催された「フィリピン工藝展」開催までの間に民芸の人々と宮武は交流を深めた。その結果、宮武は『世界原始民藝図集——宮武辰夫蒐集』（1940-1943）を刊行するに至っている（図

¹⁶¹ 浅野「民藝協會たより」17. 村岡景夫「民藝館小史」『工藝』110号（1942）：103. 展覧会に合わせて宮武の論文「バゴボ族の原始芸術」（1940年9月）と「南洋圏の原始芸術（II）——バゴボ族について」（1940年10月）が『月刊民藝』に掲載された。

¹⁶² 柳「宮武君の蒐集」1.

¹⁶³ *Ibid.*, 1.

¹⁶⁴ 柳「日本民藝美術館設立趣意書」7. 柳「民藝館の生立」45. 柳「蒐集に就て下編」554.

3-11)。宮武の先輩や知人からのすすめもあり、大阪に原始民藝館を開設する案が出されていたが、戦時下の状況から原始民藝館の建設は中止となった。その代わりに、宮武コレクションを紹介する図集が刊行されることになった¹⁶⁵。この図集は宮武の約 20 年の調査をまとめるもので、タイトルには「原始」と「民藝」が使われている。それまでは「原始芸術」や「原始美術」という言葉を使用していた宮武にとって、1939 年以降に始まった民芸との新しい関係が反映されるタイトルとなった。一方、『世界原始民藝図集』に掲載された作品の説明に大きな変化はなく、従来宮武の手法通り「原始芸術」にまつわる文化や社会、宗教の記述が中心となっている。

『世界原始民藝図集』を出版していた時期の宮武には、雑誌の作り方やモノの見せ方において民芸からの影響が現れている。民芸の月刊誌である『工藝』は、雑誌としての美しさを保つために紙質や表紙に適したものが吟味され、掲載する民芸品の美を最もよく提示するために写真の写りにこだわった作りとなっている¹⁶⁶。『世界原始民藝図集』にも同様の工夫が施され、宮武は図集本誌の用紙を求め自ら「丹波の山奥八田村黒谷の僻村」を訪れ、実物を見ながら吟味し、図集の部品に合わせて適したものを選択した¹⁶⁷。出版に関わる業者は、柳によって選定、紹介されている。製版は、『工藝』や『月刊民藝』の製版を担当している西鳥羽泰治が製版を担当した。写真製版は大塚工藝社が担当した。大塚工藝社の塚本慶太郎は撮影機材を宮武の自宅に持ち込み、「物の性格」を写すために十数日かけるほど作品の写りにこだわりを見せている¹⁶⁸。さらに、柳は校正も手伝っており¹⁶⁹、図集刊行に向けて柳と宮武が密に連携していた様子がうかがえる。また、図集の構成は作品写真を掲

¹⁶⁵ 約 20 年の調査で集めた約 4000 点の蒐集品をもとに大阪に「原始民藝館」を開設したらどうかというアドバイスを受けたが、時勢を鑑み中止したと宮武は述べている。宮武辰夫「編輯後記」『世界原始民藝図集別冊第 1 巻』40。『世界原始民藝図集』は、会員向けに図集と別冊のセットで発行された冊子である。毎月発行し、1 年間で 12 冊の出版が計画された。宮武辰夫「巻頭言」『世界原始民藝図集別冊第 1 巻』1。

¹⁶⁶ 『月刊工藝』創刊号の装幀には、芹沢銈介による「型染の布」が用いられ、掲載写真は柳によって選定されている。柳宗悦「編輯餘録」『月刊工藝』1 巻 1 号（1931）：57-58。

¹⁶⁷ 宮武は丹波黒谷の紹介者を「山内、佐々木両氏」と記しているのみであるが、民芸関係者ではないかと推察される。丹波黒谷では、水口勇という職人に和紙を発注した。宮武辰夫「編輯後記」（第 1 巻）40。

¹⁶⁸ ちなみに、単色のコロタイプは大塚巧藝社（東京・本郷）に依頼していた。式場隆三郎「書架からの便り」『月刊民藝』2 巻 9 号（1940）：40。宮武「編輯後記」（別冊第 1 巻）40。

¹⁶⁹ 式場「書架からの便り」40。柳と宮武の協力関係がいつまで続いていたかは不明であるが、『世界原始民藝図集別冊第 12 巻』（1941）にも柳が製版を監修したことが記されている。宮武辰夫「編輯後記」『世界原始民藝図集別冊第 12 巻』（1941）2。

載する本誌と作品について説明する別冊の二つに分けられていた。本誌には説明が一切なく、1頁ごと1点の作品写真がつけられている。本誌において説明に惑わされず作品を鑑賞できる工夫が施されている点は、日本民藝館の展示及び鑑賞スタイルに則ったものと考えられる。中止となった原始民藝館の代わりとなる図集として、紙媒体においても日本民藝館での展示手法に学ぶところがあったと推測される。式場隆三郎は『世界原始民藝図集』を「近來最も興味のある刊行物」として紹介しており¹⁷⁰、民芸の人々から大きな期待が寄せられていた。

柳と20世紀美術におけるプリミティヴィズム、「プリミティヴ・アート」の関係を考えるにあたって、『世界原始民藝図集』の創刊号に興味深い記述がある。宮武は『世界原始民藝図集』の別冊第1巻に掲載された「巻頭言」で、近代の美術、信仰、建築、音楽からスポーツにいたるまで、「原始民族のものが多分に入り混じって」いる。近代美術に焦点を当ててならば、「原始民族」からの影響は特にフォーヴィズムに顕著に見られると述べている。

現代人の間に大きい魅力となって喰ひ入つて来た原始民族の藝術を静に振返つてみた時に、私達文化人としての日常と、彼等原始人の土俗藝術とが、可なりの短い距離で安堵して居る事に氣附く事でありませう¹⁷¹。

野獸派とでも譯ませうか、フォーブと呼ぶ藝術團體が最近フランスに生まれて居りますが、これはアフリカ・ニグロの原始藝術からその因子を得たものでありますし、南フランスのドルドーニュの洞窟から出た先史時代の動物彫刻は、近代の動物學上からも易々として了解出来る程、其各々の運動筋肉の特性までが表現されても居ります¹⁷²。

もともと洋画を学んでいた宮武にとって、「原始芸術」は20世紀初頭の西洋美術を読み解く重要な鍵であり、「原始芸術」研究を始める動機となっている。東京美術学校で洋画を学んだ宮武が卒業後に北海道の函館女子高等学校で1916年から2年間教鞭をとったのは、アイヌの研究をするためであった。しかしながら、宮武が期待した「野獸的な原始美」を

¹⁷⁰ 式場「書架からの便り」40.

¹⁷¹ 宮武辰夫「巻頭言」『世界原始民藝図集別冊第1巻』（1940）1.

¹⁷² *Ibid.*, 1.

アイヌの美術や工芸から見いだすことができず、次に台湾を訪れる。台湾では「バイワン族、タイヤール族、ブヌン族」などの先住民族の美術や工芸に、「フォーヴィズム(野獣派)、メタモルフォーゼ(変貌)、デフォルマシオン(変歪)などに通う発祥と意義」を発見したと宮武は回想している¹⁷³。

角南聡一郎が指摘する通り宮武における民芸の影響は『世界原始民藝図集』や自宅に開設された「原始芸術蒐集室」での、モノの見せ方からも確認することができる(図 2-5)¹⁷⁴。しかしながら『世界原始芸術図集』を刊行するために柳が全面的に協力している様子を見ると、柳と宮武の関係性は一方的なものではなかったと推測される。1940年は『世界原始芸術図集』の刊行と「フィリッピン工芸展」の開催のために柳と宮武が協力関係にあり、1941年のアイヌの工芸文化論で「原始」という言葉が用いられ、ピカソとアフリカ彫刻の関係が例示されたことは、偶然ではないだろう。柳の工芸を見る目が近代美術に近づいたのは、近代美術における「原始性」を「原始芸術」研究の出発点とする宮武からの影響と考えられる。

西洋の哲学、宗教、文学、美術などの文化を青年時代に学んでいた柳が、プリミティヴなものへと開眼していったきっかけもまた、西洋(特にイギリス)における美術のカノンに対する価値転換からの影響だった。近代西洋的な物指しからは測ることのできない対象であるプリミティヴなものへの関心は「下手物」や日常品への関心へとつながり、民芸の美的概念を作り出す土台を形成した。柳の思考の変遷を見ると、工芸論としての民芸は単独な存在ではなく、20世紀西洋美術の流れや、同時代の日本の美術の興味関心とも接点を保ちながら形成されたものであることが見えて来る。19世紀から20世紀のイギリスにおいて展開されたプリミティヴなものへの志向は、柳におけるプリミティヴなものへの志向と非西洋的な美術の探索を促した。この意味において、柳の民芸は近代の西洋美術におけるプリミティヴィズムの傍系であると言えるのではないだろうか。プリミティヴなものからの影響は、柳においては作品制作としては現れていないが、民芸という価値体系の創出と日本民藝館の展示手法そのものが、「プリミティヴ」なものへの志向に促された制作と捉えることができる。これは、20世紀の美術家たちが熱狂したアフリカ彫刻(の

¹⁷³ 宮武『幼児の絵は生活している』18.

¹⁷⁴ 角南「宮武辰夫の蒐集と台湾原住民族」8.

ちに「プリミティヴ・アート」と呼ばれる)へと接近し、美的な物に対する眼差しの転換を導いたという点において重複している。プリミティヴィズムからの影響は民芸の一部であり全体ではないことに留意する必要があるが、民芸の後継者によっても引き継がれているところでもあり¹⁷⁵、民芸を成す重要な一部となっている。

第1部「戦前の日本の美術におけるプリミティヴィズムへの接近—1910年代から1945年まで」では、1910年代から1945年までの日本におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の受容と展開を、これらが本格化する戦後の前史と捉えて考察した。プリミティヴィズムの始まりには諸説あるが、20世紀美術におけるプリミティヴィズムの起点を1907年前後のフォーヴィズムやキュビズムや1910年の「マネとポスト印象派展」に捉え、1910年代の日本における西洋美術の受容を雑誌『白樺』を中心に考察した。芸術的価値を人格主義におく白樺派の人々にとっては、造形的性質の評価は関心の外にあった。そのため、雑誌『白樺』はプリミティヴィズムを把握しうる位置にいらながらも、その議論は他を向いていた。同時代の西洋美術を受容しながらもプリミティヴィズムに関心が向けられなかったもう一つの要因として、日本において鑑賞できる「プリミティヴ・アート」が少なかったことが挙げられる。西洋の博物館における「プリミティヴ・アート」のコレクションは帝国主義や植民地主義の展開と無関係ではなく、日本も海外に領土、経済、物流が広がるに連れて、日本国内でも鑑賞可能な「プリミティヴ・アート」のコレクションが増えていく。個人コレクターによる蒐集がほとんどであったが、中には小規模の閲覧室を設けて公開するコレクターも出始めていた。「珍奇なもの」として好奇心と蒐集の対象となった海外の造形物は、欧米の民族学や人類学における「プリミティヴ・アート」として認識されるようになる。美術以外のところで「プリミティヴ・アート」の研究や蒐集が展開される一方で、既存の美術とは異なる美を提唱した柳宗悦の美的概念が日本における「プリミティヴ・アート」概念を考える上で興味深い事例を提供している。柳はポスト印象派、ブレイク、リーチなど、イギリスの美術や文化を通してプリミティヴなものへの志向を学び、非西欧、非近代の工芸品に民芸美を見出した。「美」の世界に価値転換を提唱した民芸

¹⁷⁵ 柳宗悦よりも西欧的な意味での「プリミティヴ・アート」に傾倒していたのは、民芸作家の芹沢銈介である。柳宗悦の蒐集は、アフリカまで手をのばすものではなかった。しかしながら芹澤は、アフリカの造形物、いわゆるプリミティヴ・アートを蒐集した点にその他の民藝運動参加者との違いが見られると松井は指摘している(松井『柳宗悦と民藝の現在』99)。現在では、日本民藝館にもアフリカの造形物が展示されている。

は、20世紀西欧におけるプリミティヴィズムの展開とそれに伴って価値が高められた「プリミティヴ・アート」の社会的力学と類似した構造を持っている。工芸品の価値転換は雑誌、写真、美術館を通して発信された。晩年には近代美術の展開や「原始美術」の研究の発展と合流し、アイヌや台湾などの「原始工芸」に注目して民芸論を展開した。戦前の日本においてプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」が全くなかったわけではないが、欧米とは異なり「美術」以外の場で展開される傾向が強かった。

これまでの状況を踏まえ、第2部では1945年以降の日本における美術的必要性とプリミティヴなものへの志向がどのように関連しながら展開していったのか考察する。

第2部

戦後の日本美術におけるプリミティヴィズム

——1950年代から60年代を中心に

第2部では、戦後日本の美術作品、批評、美術館、展覧会の事例を通して、戦後日本のプリミティヴィズムの展開を「プリミティヴ・アート」概念の受容と展開から検証する。1952年に発表された岡本太郎の「四次元との対話——縄文土器論」(1952)(以下「縄文土器論」)をきっかけとして、原始的で生命感あふれる縄文土器に注目が集まった。縄文時代や弥生時代の造形物への共感に始まったこの態度は、「プリミティヴ」な時代、社会、文化の造形物が表現するように、現代を生きる美術家にとってのアクチュアルな感覚や反応を美術作品として表現することが、戦後の文化復興の時代を生きる美術家が目指すべきものとして示された。「縄文土器論」は連合軍最高司令官総司令部(以下、GHQ)の占領期間の終了する1952年に発表されており、日本の今日の美術と民族性を「原始」から見直そうとする試みが、社会的にも共有され易いタイミングであったと考えられる。そのため、岡本による「縄文土器論」やそれを引き継ぐ日本の伝統文化論は、戦後日本における文化的アイデンティティの模索と重なりながら、1950年代の日本の美術や文化における議論を刺激した。また、1945年以降の戦後日本における社会の民主化とそれに伴う西洋美術の再受容の流れのなかで、戦前よりもプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」に高い注目が寄せられていた。戦後の展覧会や美術雑誌を通じた西洋美術の再受容や「縄文土器論」を糧としながら、美術家や研究者によって日本の場合に即したプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」および「原始美術」が考察されている。そして1960年頃までには、芸術家や研究者だけでなく一般市民にも広く「プリミティヴ・アート」が知られるようになっていた¹。

1950年代に「プリミティヴ・アート」の理解が進んだ背景には、時代や地域の異なる作品に類似点や共通点を発見しようとする眼差しが、国際的にも広く共有され、1950年代から60年代にかけて「原始芸術」を展示する美術館が増加する傾向にあったことが考えら

¹ 「「原始美術」が最近多くの人たちの関心を集めている。美術家や研究者たちばかりではない。先ごろ東京で開かれた『縄文美術展』など美術ファンで会場はいっぱいだった。」「原始美術の魅力——たくましい「生命力」形式的な面白さではない」『朝日新聞』1960年6月22日朝刊, 6面.

れる²。モダン・アートの視点から時代や地域の異なる造形物に共通点や類似点を見つけて論じる視点はロジャー・フライによって示された。彼は論文の執筆や展覧会の企画を通してフォーマリズムを深め、『ビジョン・アンド・デザイン』（1920）の出版へと繋げている。そして、「プリミティヴ・アート」とモダン・アートの共通点から、両者の普遍的価値や働きを見出そうとする試みは、ハーバート・リード（Sir Herbert Read, 1893-1968）に引き継がれた。リードの試みは様式ではなく内容と意味において美術を考察することであったが、異なる時代や地域の作品を広く比較対象として分析する視点はロジャー・フライやクライヴ・ベルなどイギリスのフォーマリストたちと共通している。リードは『芸術の意味』（1931）、『今日の芸術—モダン絵画と彫刻への誘い』（1933）、『芸術と社会』（1937）、『アイコンとアイデア—人類史における芸術の発展』（1955）で、先史時代から近現代の美術まで多様な作品を用いて議論を展開している。リードの著作は1930年代から日本語訳が出版されている一方で³、フライの著作は1990年に辻井忠男訳『セザンヌ論—その発展の研究』（1927）が出版されたのみであることを鑑みると⁴、日本ではフライよりもリードの影響の方が強かったと考えられる。

リードは自身が設立に携わったイギリスの現代美術研究所（以下、ICA）において、1949年に展覧会「モダン・アートの4万年」を開催した⁵。部族美術、非西洋の美術、モダン・

² 石川公一は、ブラジル・リオデジャネイロ近代美術館「カナダのエスキモー」（1958）、アメリカ・ブルックリンで開かれた「アフリカ美術」（1955）と「太平洋諸島の未開美術」（1956-57）、バルティモア美術館の「プレコロンビア美術」（1958）、ドイツ・ミュンヘンの「メキシコ・中南米のプレコロンビア美術」（1958）など、海外で開催された原始美術展の展覧会図録が、国立近代美術館の資料室に所蔵されていたと言及している。石川公一「プリミティヴ・アートとモダン・アート」『現代の眼』67号（1960）：2。また、アメリカにおいては1950年代から60年代にかけてアフリカン・アートのプライベート・コレクションの充実が図られた。プライベート・コレクションは美術館で展示されたり寄付されるなどして、一般に公開される機会を得ている。1954年にニューヨークに未開美術館が開館した。そのコレクションがネルソン・ロックフェラーによって形成されたものであったことが、アメリカにおけるアフリカン・アートをはじめとする「プリミティヴ・アート」への関心と収集の成果を示している。Christa Clarke and Kathleen Bickford Berzock, “Representing Africa in American Art Museums: A Historical Introduction” in *Representing Africa in American Art Museums* (Seattle and London: University of Washington Press, 2011) 9.

³ リードの著作で日本語版が出版されたのは、『芸術の意味』（足立重訳、伊藤書店、1940）、『今日の絵画』（植村鷹千代訳、新潮社、1953）、『藝術と社会』（植村鷹千代訳、梁塵社、1937）、『アイコンとアイデア—人類史における芸術の発展』（宇佐美英治訳、みすず書房、1957）がある。

⁴ 2015年には辻井訳の新装版がみすず書房から出版されている。

⁵ ICAの活動は1946年から始まっていたが、正式には1947年に開設された。Andrea Phillips, *Fifty Years of the Future: A Chronicle of the Institute of Contemporary Arts* (Institute of Contemporary Arts, 1998) 4.

アートなど幅広い地域と年代の作品をまとめたこの展覧会は、リードの芸術論を視覚的に表現したものと考えられる。時代や地域を超えて共通する芸術の原理や精神の探求はリードに限られたものではなく、20世紀の美学、芸術学では多様な側面から議論された問題である。戦後間もない1948年から49年のイギリスとアメリカで、先史時代から現代まで世界中の造形物を集めた展覧会が開催されたことは、根源的で普遍的な芸術の分類が広く関心を集めていたことの証左だろう。海外の近代美術館から多くを学んでいた当時の国立近代美術館もまた類似した視点を展覧会や美術批評のなかに反映させており、国立近代美術館（当時）の企画展「現代の眼」に、時代や地域を問わず美的共通点を見出そうとする視点が反映されていたと言えるのではないだろうか。珍奇なものと呼ばれ好事家たちの蒐集対象となっていた「原始芸術」が、1945年から50年代にかけて近代美術館で展示されるようになり、「美術」へと格上げされた背景には⁶、日本国内の事情だけではなく、芸術的創造を人類の共通の営みとして捉えようとする視点が国際的にも広く共有されていたという文脈も忘れてはならないだろう。

第2部の構成は以下の通りである。第4章では1945年から1950年代前半にかけて、日本の美術界で生じていた「プリミティヴ・アート」への関心をめぐる展覧会、批評、学術の事例を取り上げる。個々の事例は独立したものであり、直接的には影響関係にないものもあるが、「プリミティヴ・アート」への関心が多層的であり、異なるアプローチによってプリミティヴなものへの志向が形成された時代性を浮き上がらせることを目指す。第5章では、戦後直後に日本へ再来日し、埴輪にインスピレーションを受けた陶作品を制作していたイサム・ノグチ（Isamu Noguchi, 1904-1988）のプリミティヴなものへの志向を手がかりに、日本の美術界に生じた「原始」への眼差しを検証する。第6章では岡本太郎（1911-1996）による縄文土器論を中心に、プリミティヴィズムの変容を探る。戦後、日本が国際社会へ復帰するとともに日本の文化や美術への眼差しも変化を求められた。「日本の文化、美術とは何か」という問いとともに「プリミティヴ・アート」概念が形成されていることを考える。第4章から第6章でとりあげる事例は同時代的に、あるいは前後しながら発生したものである。これらの議論を通して、1950年代の日本に生じた「プリミティヴ・アート」やプリミティヴィズムの変遷を有機的に示す。第7章においては、「未開美術」としての「プリミティヴ・アート」が実物の作品とともに受け入れられる様子を、日本国内で開

⁶ 川口「珍奇人形から原始美術へ」参照。

催された「未開美術」展覧会から検証する。「未開」「異文化」の造形物として鑑賞された「プリミティヴ・アート」は現代美術の動向と接触し、それを通して新しいプリミティヴィズムのあり方が検討された。環境美術やメディア論と絡みながら現代の「原始」が立ち上がり、現代社会を人類学的眼差しで考察する観点が生じていることを考察する。

第4章 美術における比較の視点

——1945年から50年代の批評、展覧会、学術を中心に

第4章では1945年から1950年代初頭の展覧会、出版物、学術研究を通して、戦後の日本における「プリミティヴ・アート」への関心を分析する。第1節では1945年以降の西洋美術の再受容、特にキュビズムとピカソに関する説明の中で「プリミティヴ・アート」が繰り返し言及されていた状況に注目する。そして、1945年代後半から50年代前半の日本におけるモダン・アートやアヴァンギャルド芸術の語りにおける⁷、プリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の位置付けについて検証する。第2節では、後に民族藝術学会を創設する木村重信の初期研究に着目する。木村は美学会の学術誌『美学』において、しばしば「原始芸術」に関する論考を発表していた。木村によって「原始芸術」にまつわる用語の射程が提起され、「原始芸術」の研究が少しずつ広がり始めていた。これらの事例を通して、「プリミティヴ・アート」への関心が高まり、多様なアプローチでプリミティヴなものへの志向が形成されていた様子を浮き彫りにする。

第1節 「プリミティヴ・アート」への言及——戦後日本のモダン・アートとキュビズムの受容をめぐって

1952年に発表された岡本太郎の「縄文土器論」が日本の美術における「原始美術」概念を一般にも広く紹介したと指摘されているが⁸、「縄文土器論」(1952)を通して「プリミテ

⁷ 岡本は、「アヴァンギャルド芸術」の名称は、シュルレアリスム映画の作品を総称して「前衛映画」と呼んだことに由来し、フランスやアメリカなど「先進国」における第一線の芸術は全て「前衛的芸術」であると述べている。「前衛映画」を通して日本にも「前衛」という名称が輸入されたが、いまだに「前衛」は異端として理解されている。しかしながら、欧米諸国では「時代の新鮮なエクスプレッション」をする「前衛」が「正常な主力」となっているので、あえて「前衛」という言葉は使われていないと解説している。岡本太郎『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』(月曜書房, 1948) 64. 岡本はモダン・アートという用語を使っていないが、アヴァンギャルド芸術はモダン・アートに相当するものと考えられる。アルフレッド・バー・ジュニアが「キュビズムと抽象美術」展で発表した系譜図を「印象派からモダン・アートへ」と題して『画文集アヴァンギャルド芸術』(1948)などに掲載しているのは、岡本が言うところのアヴァンギャルド芸術が、いわゆるモダン・アートと総称されるような19世紀末から20世紀前半にかけての美術の変革に相当するものと捉えていたことの証左と言えるだろう。

⁸ 木下直之は岡本太郎の「縄文土器——民族の生命力」(『日本の伝統』1956年)が先陣を切って「原始美術」の概念を一般に紹介したと指摘している。木下直之「日本美術のはじまり」『語る現在、語られる過去——日本美術史学100年』東京国立文化財研究所(平凡社, 1990) 301-302. 「縄文土器」は『日本の伝統』(1956)の出版にあたって、「四次

ィヴ・アート」概念が形成されたとするならば、「縄文土器論」は日本文化論としてだけでなく西洋美術の文脈における「プリミティヴ・アート」論としても広く受け入れられたことを意味するのではないだろうか。岡本の「縄文土器論」とプリミティヴィズムに関する考察は第6章に譲るとし、本章では20世紀美術における「プリミティヴ・アート」理解を促したのが、戦後の日本におけるフランスを中心とした西洋美術の再受容、特にフランスに留学経験のある美術家や美術評論家によるピカソやキュビズムの紹介にあると考える。この背景があったからこそ、「縄文土器論」が「プリミティヴ・アート」の文脈からも理解されたのではないだろうか。1945年から1950年代前半の美術雑誌や展覧会及び図録における記述を通して、日本の美術家や美術評論家が「プリミティヴ・アート」やプリミティヴィズムをどのように捉えていたのか検証する。

1-1 20世紀前半の日本におけるキュビズムとピカソの受容

まず、20世紀前半の日本におけるピカソとキュビズムの受容について概観する。戦前の日本において、キュビズム、フォーヴィズム、未来派、ドイツ表現主義、シュルレアリスムなど、プリミティヴィズムを内包する美術運動はほぼ同時代に日本に紹介された。1910年代は雑誌『白樺』を通してポスト印象派の気が高まり、「表現」というキーワードと共にフォーヴィズムや表現主義などに関心が集まった。そして、シュルレアリスムは終戦をまたいで、日本の状況に即した展開を見せている⁹。キュビズムへの関心は一時的なものとして終わったが、外光派以来、西洋の美術運動に影響を受けながら非写実的で非自然主義的な表現が日本の美術家たちによって模索された。日本国内では1920年代に、ピカソの初期から新古典主義時代までの作品が二科展の特別陳列やその他の展覧会で紹介され、当時の美術家たちからの支持が広がり、1920年代にピカソ受容が本格化した¹⁰。しかしながら、戦前のピカソ受容の中心は新古典主義にあり、1910年代から20年代の日本のキュビズム風の作品は「決定的に厚みを欠」き、作家たちには「持続的にキュビズムを深めようとした形跡」がないと尾崎信一郎は指摘している¹¹。1930年代にはシュルレアリスムの

元との対話——縄文土器論」(1952)に加筆修正を加えたものである。

⁹ 戦前から戦後にかけての日本において展開されたシュルレアリスムの日本的側面については、大谷省吾『激動のアヴァンギャルド——シュルレアリスムと日本の絵画 1928-1953』(国書刊行会, 2016)に詳しい。

¹⁰ 塚田美香子「日本におけるピカソの受容と歴史的回顧」(2006)参照。

¹¹ 尾崎信一郎「序論」『日本におけるキュビズム——ピカソ・インパクト』鳥取県立博物館、埼玉県立近代美術館、高知県立美術館編(読売新聞社、美術館連絡協議会, 2016) 24。

で有機的なピカソの絵画が日本の美術雑誌で広く紹介されるようになり、シュルレアリスムへの関心とともに注目を集めていた。1937年に制作された《ゲルニカ》は当時の日本でも話題となり、多くの日本人画家にも影響を与えたが、《ゲルニカ》が日本の美術界の動向を変えるほどの影響を与えることはなかった¹²。戦前の日本において、ピカソは西洋美術を牽引する重要な画家として理解されていたが、キュビズム時代の作品やアフリカ彫刻への興味についてはほとんど関心が向けられない状況にあったと言えるだろう。

戦後、日本では相次いで西洋美術の展覧会が開催された。これらの文化イベントは、戦中に抑圧されていた文化活動に対する精神的な飢えを満たすと同時に、社会教育の役割も担っていた。軍国主義を脱し民主化を進めようとする社会全体の動きの中で、美術界では「美術そのものに対する根本的な観念を切り換え」るような再出発が目指された¹³。しかしながら、「民主化」という言葉はある種の流行語として捉えられ、内実が形骸化した取り組みも現れるようになり、日本の美術が目指す方向性について様々な議論が交わされた¹⁴。このような状況において、ナチス・ドイツ占領下のパリにおいても抵抗を続けていたピカソは、ヒューマニストの画家として広く理解されるようになっていた。植村鷹千代は読売新聞に掲載された記事において、ピカソは他に類を見ない「政治的な画家」で、フランコ政権下やナチス・ドイツのパリ占領下においてファシズムに抵抗していたと紹介している¹⁵。1945年から1950年代前半にかけて、「泰西名画展」（1947）、「アンリ・マチス展」（1951年）、「ピカソ展」（1951）など西洋美術の展覧会が次々と開催され、大きな反響を呼んだ

¹² 佐藤敬、吉岡堅二、山本敬輔など、《ゲルニカ》から影響を受けた作家はいるが、シュルレアリスムとキュビズムが交錯したようなピカソの作風が内面化されて表現に現れるのは、鶴岡政男、小山田二郎、下村良之介らの戦後の作品を待たなくてはならない。平野到「キュビズムが痙攣するとき」『日本におけるキュビズム——ピカソ・インパクト』（2016）118-120。

¹³ 柳亮「時評」『みづゑ』495号（1946）：66。土方定一「後書小記」『現代美術—近代美術とリアリズム』（吾妻書房，1948）262。

¹⁴ 例えば、植村鷹千代は第2回日展の展覧会評に際して、民主化という曖昧な流行語に便乗するのではなく、「日展の民主化が正しいかどうか」検討する必要がある。第2回日展の無秩序な展示構成を見る限り、「民主化の意思があるものとは受けとれない」と述べている。植村鷹千代「第二回日展評」『みづゑ』496号（1946）：66。

¹⁵ 植村鷹千代「ピカソの作品」『読売新聞』1947年3月15日朝刊，2面。「泰西名画物語」は、1947年3月10日から30日まで東京都美術館で開催された「泰西名画展」に合わせて読売新聞で連載されていた。また、1947年3月18日の読売新聞朝刊は、両陛下が「泰西名画展」を訪れた様子が報じている。作品を鑑賞する天皇は「平和愛好の文化人」と描写されており、文化や芸術を愛でることそのものが平和主義で民主的な態度として受け入れられていた様子がうかがえる。無署名「両陛下きよう泰西名画展へ 古美術複製展もご覧」「文化人天皇絵画に造詣 皇后ら絵筆」『読売新聞』1947年3月18日朝刊，2面。

16.そして、美術雑誌では展覧会に合わせた特集が組まれていた。こうした状況を受けて、洋画家の川島理一郎は「戦後画壇のフランス一辺倒は、戦時中の強制された民族意識の反動であったし、同時に戦時中空白にされた先進文化への強い好奇心と探究心の現れ」であったと述べている¹⁷。特に、1945年以降の西洋美術の再受容におけるピカソの影響力は圧倒的で、1951年に開催された「ピカソ展」は全国を巡回し、多くの市民が来場した¹⁸。東京での一般公開の際には「ピカソ祭」（1951年11月16日）が開催され、講演会、舞台芸術、詩、映画を通してピカソを知る機会となった¹⁹。そして、「ピカソ展」がきっかけの一つとなり、1950年代前半に分析的キュビズムの表現手法を用いる美術家たちが現れる²⁰。キュビズムの再来とも言えるこの流れは日本の文脈に即して生まれたものであり、日本のキュビズムは西洋美術におけるキュビズムとは異なる奥行きを持つこととなる²¹。

また、日本の美術の方向性が模索される過程で、啓蒙的な役割を担う美術家や批評家が現れてくる。その一人に岡本太郎がいた²²。岡本は復員して間もない1947年に「絵画の価値轉換——新しい藝術宣言」（以下、「絵画の価値轉換」）を発表した。この論文のなかで岡本は、日本の美術におけるキュビズムの不在を課題としてあげている。1907年に始まったキュビズムは「絶対に自由である知的作品」を生み出し、キュビズムによってもたらされた自由な芸術精神は、「視覚のレアリティから知覚のレアリティ」へと絵画の価値を転換させた。しかし、フォーヴィズムが席卷する日本の美術界では、キュビズムの自由な芸術精神は継承されていない。戦後の日本は、キュビズムの不在という「40年間のギャップを一挙に飛

16 荒城は、1951年は多くの展覧会が開催され、関連書籍が出版されることにより、戦前にはみられなかった美術界の活気があったと記している。荒城季夫「世界文化展望 美術」『学苑』13巻2号（1952）114。

17 川島理一郎「表現の世界性と民族性—若い画家達に」『アトリエ』307号（1952）：28。

18 1951年8月26日から9月2日まで高島屋（東京・日本橋）で特別鑑賞会が開かれたのを皮切りに、大阪と倉敷を巡回し、11月6日から東京で一般公開が開催された。

19 「ピカソ祭」には2千数百名が集まったと報告されている。無署名「名画を踊る」『読売新聞』1951年11月17日朝刊、3面。

20 尾崎は、1950年代前半に生じたキュビズム再解釈の流れにおけるピカソの影響力の強さを「ピカソ・インパクト」と名付けている。尾崎「序論」26。

21 1950年代前半の日本におけるキュビズムの再来を検証した展覧会に「日本におけるキュビズム—ピカソ・インパクト」がある。この展覧会は、鳥取県立博物館（2016年10月1日から11月13日）、埼玉県立博物館（2016年11月13日から2017年1月29日）、高知県立美術館（2017年2月12日から3月26日）で開催された。*Ibid.*, 参照。

22 1930年代をパリで過ごした岡本太郎は1940年代後半から「もっとも信頼できる紹介者あるいは啓蒙家」としての役割が期待されており、アヴァンギャルド芸術論の発表を通してその役割を果たしていた。五十殿利治「岡本太郎登場——歴史的アヴァンギャルドの記憶とアヴァンギャルド芸術の実践」『多面体・岡本太郎——哄笑するダイナミズム』川崎市岡本太郎美術館編（川崎市岡本太郎美術館、1999）19。

躍し」で国際的な潮流に合流し、新しく出発しなければならないと述べている²³。岡本はキュビズムを 20 世紀の自由な芸術を始める鍵と捉えており、終戦後の日本の美術の出発とキュビズムの革新性を重ね、これからの日本の美術に対する期待と決意を示した²⁴。そして、この「40 年間のギャップ」を飛び越えて「知覚のリアリテ」を得るために求められたのが、19 世紀末から現代（当時）までのモダン・アートを通史的に捉え、各美術運動の思想を有機的な関係性で繋ぐことであった。1945 年から 1950 年代前半に流行したピカソの受容と日本人美術家によるキュビズムの再解釈は、結果的に、岡本が言うところの「40 年間のギャップ」を部分的にでも補完するものとなったと考えられる。1950 年代前半のキュビズムのリバイバルと岡本によるキュビズムへの期待は完全に一致するものではないが、戦後日本の美術を一新する糸口をキュビズムに求めた動機には共通するものがあつたと言えるだろう。

1-2 岡本太郎『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』（1948）と『アヴァンギャルド芸術』（1950）

「絵画の価値轉換」（1947）を発表した翌年、岡本は『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』（以下『画文集アヴァンギャルド』）を出版した。これは、1930 年代をパリで過ごし 1940 年に帰国した岡本が 1940 年から 48 年の間に日本で執筆した論文を集めた書物である。個々の論文は異なる機会に発表されたものであり連続性を持つものではないが、全体を通して一つのアヴァンギャルド芸術論となるように編集されている²⁵。2 年後の 1950 年に出版された『アヴァンギャルド芸術』は雑誌『美術手帖』に連載されたアヴァンギャルド芸術に関する記事を再掲したものである。アヴァンギャルド芸術の歴史がより詳細に説明され、より多くの作品が紹介されており、『画文集アヴァンギャルド』を発展させたものと言えるだろう。これらの 2 冊は岡本独自の芸術主義である対極主義が明快に主張された場となっているため、20 世紀前半の西洋美術（岡本においてはアヴァンギャルド芸術²⁶）の通

²³ 岡本太郎「絵画の価値轉換—新しい藝術宣言」『読売新聞』1947 年 8 月 25 日朝刊, 2 面。

²⁴ のちに出版された『アヴァンギャルド芸術』（1950）では、キュビズムを「形態における現代絵画の父」で、ダダイスムを「精神における現代藝術の母」と述べている。岡本太郎『アヴァンギャルド芸術』（美術出版社, 1950）61.

²⁵ 岡本は『画文集アヴァンギャルド』が論文集になったことに対して、「藝術論として充實したもの」を書くことができなかったが、別の機会に挑戦したいと述べている。岡本「あとがき」（1948）『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』157.

²⁶ 岡本は『アヴァンギャルド芸術』のタイトルを「現代芸術史」としなかった理由につ

史的な解説は対極主義に至るまでの前置きであり、啓蒙的役割を担っている²⁷。本項では、『画文集アヴァンギャルド』と『アヴァンギャルド芸術』における 20 世紀美術の説明の中で、「プリミティヴ・アート」からの影響がどのように記述されているのか検証する。

『画文集アヴァンギャルド』は、「I 詩とデッサン」、「II 巴里回想」、「III アヴァンギャルドの歴史」、「VI アヴァンギャルドの精神」、「V 対極主義」、「VI ROMAN」の 6 章から構成されている。5 章のうち特に「III アヴァンギャルドの歴史」と「VI アヴァンギャルドの精神」では、既存の芸術を刷新した 20 世紀的美術運動としてのキュビズムが強調されている。自然の再現を中心とした 19 世紀までの美術を 180 度回転させた美術運動としてキュビズムより重要なものは無く、19 世紀的な美術と 20 世紀的な美術は 1906、7 年（キュビズムの誕生）を境としている。しかしながら日本においてはキュビズムが十分に理解されることがないまま現在（当時）に至っているため、キュビズム以降に輸入された西洋美術もまた十分に理解されているとは言い難い状況にあるとする²⁸。そして、第 3 章と第 4 章を通してアヴァンギャルド芸術の始まりはキュビズムであるという説明が繰り返されるなかで、キュビズムの新しい美術思想を可能とした様式について説明する際、アメリカ美術が果たした役割の重要性についても以下のように言及している。

アヴァンギャルド芸術のトップを切ったのはピカソである。1907 年頃ピカソは突然ヨーロッパ美術のアンチテーゼともいふべきニグロ芸術の表現様式を画面に取り入れて、キュービズム運動の発端をつくった。爾來彼は彼の仲間と天才達とともに、寸時も休止することのない革命的な破壊と建設のアヴァンギャルド芸術運動を展開した²⁹。

いて、以下のように説明している。『アヴァンギャルド芸術』で説明した芸術が 20 世紀美術の全てであるため、この本のタイトルは「現代美術史」としても良かった。しかし、これまでに日本で現代芸術をこのように取り上げたものはなく、これからの「アヴァンギャルド芸術」の土台となる一冊となって欲しいため、「現代美術史」ではなく「アヴァンギャルド芸術」とした。「アヴァンギャルド」とは「今日の問題に対応した絵画形式」であるが、モダニズムはすでに「美術品」や「商品」として広く普及した形式である。岡本太郎『アヴァンギャルド芸術』22, 118.

²⁷ 「二十世紀の繪畫精神」は 1947 年に東京大学で開催されたフランス文化講座での公演草稿であり、「藝術思潮」はアヴァンギャルド芸術の歴史化に焦点を当てて書かれている。これらの論文は『画文集アヴァンギャルド芸術』の中でも特に「啓蒙的な意味」を持っている。岡本「あとがき」(1948)『画文集アヴァンギャルド』155-156.

²⁸ 岡本「20 世紀の繪畫」(1947) *Ibid.*, 66-69.

²⁹ 岡本「審美感の斷層」(1948)『画文集アヴァンギャルド』116.

岡本はキュビズムをアヴァンギャルド芸術の起点と捉えると同時に、20 世紀的表現を可能にした表現技術としてのデフォルマシオン（変形）を重要視していた。19 世紀から 20 世紀のアヴァンギャルド芸術におけるデフォルマシオンは、既存の美的様式に対抗する芸術を作り出すための手法であり、アフリカ彫刻だけではなく「土人の芸術、幼児及び狂人の心理、夢等」によっても引き出されるものである。岡本は、例えば、ピカソはキュビズムの成立にあたって、「南洋やアフリカ土人の民俗芸術を取り入れて、強烈なデフォルマシオン」を行なったが、ピカソがアフリカ彫刻の要素を作品に取り入れたことは、「人間の根源的なもの即ちプリミティブなもの完全な喪失」を動機とする必然的な事象であったと説明している³⁰。そして、全ての芸術表現が主観を通じたものである以上、いかなる芸術作品においてもデフォルマシオンが必須であると岡本は考えていた³¹。岡本のアヴァンギャルド芸術論はキュビズムを始点としているため、手法としてのデフォルマシオンとその生成由来としての「プリミティブ・アート」もまた、岡本のアヴァンギャルド芸術論において欠かすことのできない一部となっている。西洋美術における「プリミティブ・アート」の影響を日本で紹介したのは岡本が初めてではない。しかしながら、伝統的な美術とは異なる「新しい」美術の起点がキュビズムにあると強調する岡本の説明は、「プリミティブ・アート」が西洋の 20 世紀美術に与えた影響の大きさを際立たせている。

岡本は、「III アヴァンギャルドの歴史」の冒頭に「印象派からモダン・アートへ」と題した 19 世紀末から 1940 年までの西洋美術の流れを図解したチャートを掲載している（図 4-1）³²。このチャートのオリジナル版は MoMA で開催された「キュビズムと抽象美術」展（1936）に合わせてバーが作成したモダン・アートの系譜図である。戦前の日本におけるバーの系譜図の受容については第 1 部第 3 章で論じているため本項では詳細を割愛するが、岡本はバーのオリジナル版やそれを日本語に訳した寺田版をそのまま使用するのではなく、岡本の芸術主義である対極主義に合うよう戦略的に修正を加えている³³。まず岡本は、オリジナル版と寺田版では 1935 年であった「現在」を、1940 年まで延長している。

³⁰ キュビズムとピカソにおけるアフリカ美術の影響と 20 世紀的デフォルマシオンの契機としての「土人芸術」に関する記述は、それぞれ「デフォルマシオンについて」（1948 年 6 月 21 日夜の會報告）と「審美感の斷層」（1948 年 8 月）を下地として書かれた。Ibid., 112.

³¹ 岡本「デフォルマシオンについて」（1948）『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』107.

³² Ibid., 62.

³³ 大谷『激動のアヴァンギャルド』380.

また、オリジナル版と寺田版では現在（1935年）の美術傾向をキュビズム系統の「GEOMETRICAL ABSTRACT ART」とシュルレアリスム系統の「NON-GEOMETRICAL ABSTRACT ART」の2つに定めている。しかし、岡本版では「GEOMETRICAL ABSTRACT ART」は「アブストラクトアート」、「NON-GEOMETRICAL ABSTRACT ART」は「シュルレアリスム」と書き換えられている。モダニズムの「ゴスペル」³⁴と呼ばれるほど広く普及したバーの系譜図が「III アヴァンギャルドの歴史」の最初のページに掲載されていることは、岡本によるアヴァンギャルドの歴史や精神の説明が西洋美術の文脈上に位置しているのだという理解を読者に促したことだろう。そして「III アヴァンギャルドの歴史」と「VI アヴァンギャルドの精神」に続いて論じられている「V 対極主義」もまた、西洋美術の文脈に適っていることが示唆されていたと考えられる。この系譜図は、20世紀前半の美術の流れと背景を理解するため³⁵、岡本が作成した詳細な年譜とともに『アヴァンギャルド芸術』の巻末資料として再掲されている（図4-2）。

1950年に出版された『アヴァンギャルド芸術』は、1949年に『美術手帖』で連載していた「アヴァンギャルド芸術」を土台とした一冊である。より多くの作品と共にアヴァンギャルド芸術が論じられており、『画文集アヴァンギャルド』を発展させた内容となっている。岡本は、20世紀に生じたアヴァンギャルド芸術には合理的な抽象絵画と非合理的なシュルレアリスムの二つの流れがあり、西洋社会の必要に応じて誕生したものであるから、日本で同じものが生まれないとしてもそれは当然である。しかしながら、現代の「生活感情」に基づく現代美術を制作するには、20世紀西洋のアヴァンギャルド芸術の背景や思想を知る必要がある³⁶。「美術形式の変遷には歴史的なそして社会的な裏付けがあり」、それは単なる「浮気な流行」ではなく、「厳しい理論の追究」の上に成り立っている。理論や理屈の追求を邪道と見なすことが、日本で西洋的精神史が育たなかった理由であると指摘している³⁷。20世紀アヴァンギャルドのまとめとして岡本独自の主義である「対極主義」を提唱している点は、アヴァンギャルド芸術の大きな流れを受け継ぐことと日本人の「生活

³⁴ Carol Duncan, *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995) 103-100.

³⁵ 「いちいち細かい事実にあふれて行くと読み難いし、混乱を招くおそれがありますので、具体的な資料は巻末の年譜に取めました。」岡本「後記」『アヴァンギャルド芸術』118.

³⁶ 岡本「序」『アヴァンギャルド芸術』参照.

³⁷ 岡本『アヴァンギャルド芸術』21, 39.

感情」に基づいた制作を行うことの両立について、岡本なりの回答を示していると考えられる。

次に岡本は「アヴァンギャルドの技術」について論じている。岡本によると、アヴァンギャルド芸術に特徴的なのは「デフォルマション（変形）」と「ルコンストラクション（再構成）」である。「革命的・精神的な内容」が「様式に先行」しているため、形の問題ではなく技術の問題であり、精神の問題であるという³⁸。西洋社会における近代的なデフォルマションは、機械化に対する人間精神の主体性維持のための抵抗や 19 世紀初頭の古典主義芸術への反逆が端緒となり、科学の発達によって促進された。フランスの社会学派による原始社会研究、心理学や精神科学の発達によって未知の領域が明らかになった部分があり、「黒人藝術」や夢、子どもや精神障害者の制作活動の「真実性」が見出され、デフォルマションの「根源的な契機」になったと分析している。そして「原始的黒人藝術」、「児童画」、「夢の世界」、「精神分裂者の絵画」とアヴァンギャルド芸術の関係を、具体例をあげながら説明している（図 4-3）³⁹。例えば「原始的黒人藝術」の説明は、ピカソが 1906 年に「黒人藝術」の影響を受けて「驚くべきデフォルマションを敢行し」、フォーヴから脱却しキュビズムへ進んだことから始まっている⁴⁰。ピカソや他のアヴァンギャルド芸術家たちが「黒人藝術」の中に「単刀直入にものゝ本質にふれることの出来る、奔放な美的表現の可能性を見出した」ことにより、「生命力」や「本能的なもの」を取り戻したと岡本は分析している⁴¹。「原始的黒人藝術」の説明箇所には、アフリカやオセアニアの民族美術作品 5 点とピカソの作品 4 点が掲載された（図 4-4）⁴²。ピカソの作品はいずれも 1907 年の作品が掲載されており、1906 年の「黒人藝術」の出会いが芸術上の転機となったことを強調しているかのである。また、アフリカやオセアニアの民族美術が掲載されたのは、『画文集アヴァンギャルド』との違いとなっている。岡本が「プリミティヴ・アート」やプリミティヴィズムという用語を使用していない点に注意する必要があるが、アヴァンギャルド芸術と

³⁸ 岡本『アヴァンギャルド藝術』87.

³⁹ *Ibid.*, 89, 91.

⁴⁰ *Ibid.*, 91, 93.

⁴¹ *Ibid.*, 91, 93.

⁴² 作品は以下の順番で掲載されている。「カメルーンの黒人藝術」、「トーレーズ海峡土人のマスク（ピカソ蔵）」、「バクバ型マスク（白領コンゴ）」、「ダンのマスク」、ピカソ《若き裸婦》（1907）、「ニューブリテン島住民 面」、ピカソ《黄衣》（1907）、ピカソ《アヴィニョンの娘達》（1906-07）、ピカソ《三つの裸体》（1907）。順番は前後するが「五 アヴァンギャルドの技術 技術の本質」の冒頭においては、ピカソが所有する「ガボンの黒人彫刻」も掲載されている。*Ibid.*, 85, 90-95.

対極主義の説明を通して、西洋美術におけるプリミティヴィズム的思考が示されたと言えるだろう。そして、アフリカやオセアニアの民族美術を掲載することで、ピカソの作品の様式における類似性を視覚的に示し、西洋美術におけるプリミティヴィズムの理解を促している。

『画文集アヴァンギャルド』と『アヴァンギャルド藝術』の2冊を「プリミティヴ・アート」に注目して読み解いていくと、「プリミティヴ・アート」からの影響がアヴァンギャルド芸術の展開に重要な要素として捉えられていたことが見えてくる。岡本は、20世紀のアヴァンギャルド芸術の表現を支えたのが技術としてのデフォルマションであり、その「根源的契機」に「原始的黒人藝術」、「児童画」、「夢の世界」、「精神分裂者の絵画」があると明快に論じている。これは岡本が、一義的には「美術」ではないモノからのインスピレーションを糧として今日の「生活感情」に即した表現を獲得していくことを、20世紀美術の一傾向として捉えていたと言い換えることもできるだろう。岡本の縄文土器の「発見」は、岡本における「根源的契機」を見出した出来事であると考えられる⁴³。（岡本の「縄文土器論」とプリミティヴィズムについては第6章で論じる。）

1-3 瀧口修造「プリミティブ芸術——原始へのあこがれ」（1951）

岡本太郎はアヴァンギャルド芸術論を論じる中で「プリミティヴ・アート」をキュビズムやデフォルマションの「根源的契機」として強調していた。しかし、『画文集アヴァンギャルド』と『アヴァンギャルド藝術』の目的がアヴァンギャルド芸術の解説と対極主義の表明であると捉えると、「プリミティヴ・アート」に関する記述は二次的なものとなっている。一方で20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」を主題として扱ったものに、1951年5月に出版された『別冊アトリエ第7集』がある。瀧口修造（1903-1979）は『別冊アトリエ第7集』（1951）で特集「プリミティブ芸術——原始へのあこがれ」（以下、特集「プリミティブ芸術」）を担当し、パリで活躍した美術家の事例を中心に、西洋美術におけるプリミティヴィズムを解説した⁴⁴。西洋美術史における「プ

⁴³ 岡本が縄文土器を「発見」し縄文と現代（当時）の類似を強調した論法は、「パリのプリミティヴィズムを支えた論理的構造と同質」であると大久保は指摘している。大久保恭子「交差する美術史学と民族学——現代美術への独創的アプローチ」『民族芸術』34号（2018）：43。

⁴⁴ タイトルには「プリミティブ芸術」と表記されているが、本文中では「プリミティブ芸術」と記されている。本論文でも特集タイトルを表す時は「プリミティブ芸術」を用い、瀧口における「プリミティヴ・アート」を指す時には、瀧口が用いる通り「プリミ

リミティブ」や「プリミティブ芸術」の意味から、現代（当時）の美術家たちが憧れた「プリミティブ芸術」作品まで、豊富な図版とともに説明した一冊である（図 4-5, 4-6, 4-7, 4-8, 4-9）。

特集「プリミティブ芸術」は「I. 近代絵画と原始への回帰」、「II. 原始芸術のアルバム」、「III. 黒人彫刻と近代彫刻」から成っている。1949年に第1集が出版されてから1951年まで、『別冊アトリエ』はフランスを中心に近代の西洋美術を特集していた。非西洋の「美術」を含んだ「プリミティブ芸術」の特集は、『別冊アトリエ』の中でも異彩を放っていた（表 4-1）。

表 4-1 『別冊アトリエ』特集一覧

年	月	通版	特集名
1949	10	1	洋画の技法
1950	2	2	セザンヌ以後-現代絵画への発展
	4	3	デッサン名作集
	6	4	回想のワン・ゴッ
	7	5	セザンヌ以前-近代絵画の黎明
	11	6	フランス現代画家—マチス ピカソにつぐもの
1951	5	7	プリミティブ芸術-原始へのあこがれ
	7	8	見る美術史
	9	9	裸婦
	10	10	近代の絵画 1
	11	11	近代の絵画 2
	12	12	近代の絵画 3

この特集の一つ目の特徴は、「アフリカ、大洋州、アメリカの原始未開人の芸術」に重点を置き、「異質な造形芸術の系統を強調した」点である⁴⁵。瀧口は以下のように記している。

素朴とか原始とかを意味する「プリミティブ」という言葉は、従来の西洋美術史では、特にルネッサンス直前の画派をさして用いられている。この場合は、ルネッサンスを一つの完成期と見て、その準備時代もしくは未明時代の素朴な段階として考

ティフ芸術」と記す。瀧口は英語の「プリミティブ (プリミティブ)」ではなくフランス語の「プリミティブ」を用いているが、プリミティヴィズムにおける仏英の違いを明快に主張するものではない。

⁴⁵ 瀧口修造「はしがき」『別冊アトリエ第7集』（1951年5月）頁数記載なし。

えられたわけで、それがジオットやチマブエあたりの絵画に独立した芸術的な価値を見出すようになったことは、プリミティブという意味そのものの内容が変化したことになる。しかしプリミティブという観念は本来はやはり文明に対して未開なもの、完成に対して未熟なものといった軽侮的な意味が含められていたのである。それが 20 世紀になるとプリミティブの要素が造形芸術の中に大きな役割を占めるようになった⁴⁶。

瀧口はそれまでは西洋の中世美術を形容する言葉であった「プリミティブ」が 20 世紀になってからは「意味そのものの内容が変化した」ことを指摘している。この変化を生んだのが民芸、子どもの芸術、日曜画家（「素朴な素人画家」）、「未開人の原始芸術」などを含む「プリミティブ芸術」の多様性である。特に「未開人の原始芸術」は、「20 世紀芸術に最も大きな衝撃を与えた」と高く評価している⁴⁷。このような理由から、「I. 近代絵画と原始への回帰」では、ゴーガン、ルソー、キュビズム、フォーヴィズムなどの近代美術家たちによる「黒人芸術の発見」を代表例としてプリミティブイズムが説明されている（図 4-5）。「黒人芸術の発見」を 19 世紀までの美術から 20 世紀美術への分岐点と捉えている点は、岡本と共通する視点だろう。さらに「II. 原始芸術のアルバム」では、欧米諸国によって発見されたアフリカ、オセアニア、アメリカの旧石器時代から現代まで「未開人の原始芸術」が紹介されている。「II. 原始芸術のアルバム」が全体に占めるページ数と作品数の多さからも、「プリミティブ・アート」そのものに重点が置かれた特集であったことがわかる⁴⁸。

そして、この特集のもう一つの特徴は、モダン・アートと「プリミティブ・アート」を対照的に掲載し、読者に視覚的類似性を発見するよう以下のように促している点である。

1948 年ニューヨーク近代美術館の 20 周年記念として「近代芸術の超時代的な姿」**Timeless Aspects of Modern Art** という展覧会が催された。モダン・アートが突飛で風変わりで出たら目であるという非難に対してかくも人類の芸術史にはちゃんとした原型があるのだということを一一般の人々にも分かりよく示すために、原始・古

⁴⁶ 瀧口修造『別冊アトリエ第 7 集』（1951 年 5 月）2。

⁴⁷ *Ibid.*, 2。

⁴⁸ 全 84 ページ中 24 ページから 74 ページ、全 204 作品中 42 番から 196 番が「II. 原始芸術のアルバム」に当てられている。

代の作品と現代の作品とを対照した 21 組の展示を行ったのである⁴⁹。

MoMA で開催されたこの展覧会では、モダン・アートと「プリミティヴ・アート」の間に類似点があることが、モダン・アートの正当性を証明する根拠となっている。そして、この主張に説得力を与えているのが、モダン・アートと「プリミティヴ・アート」の並列展示であると瀧口は述べている。「モダン・アートの超時代性」展を紹介したのは瀧口が初めてではなく、1949 年 3 月に「美術批評家のホワード・ドヴレー」がニューヨークタイムズで発表した解釈に基づく展覧会評が『美術手帖』に紹介された。モダン・アートの「超時代性」を示すために、現代と古代の作品を並べた「対象展」であることが特徴の一つとして挙げられているが、「プリミティヴ・アート」や「原始芸術」といった言葉は用いられず、「古代の作品」と書かれている⁵⁰。したがって、瀧口がモダン・アートと「プリミティヴ・アート」の比較に注目したのは、新しい視点だったと言えるだろう。さらに、瀧口の解説を視覚的に説明するために、展覧会「モダン・アートの超時代性」で展示された 21 組のモダン・アートと「プリミティヴ・アート」作品のうち 3 組が『別冊アトリエ』に掲載された（図 4-5, 4-6, 4-7）⁵¹。この手法に習うかのように、この特集では全体を通して「プリミティヴ・アート」とモダン・アートの作品が対照的に並べられ、異なる時代や地域の作品の間に共通点を探る鑑賞が促されている。例えば、「III. 黒人彫刻と近代彫刻」では 20 世紀前半の近代美術に影響を与えた「黒人彫刻」に注目し、量塊、空間、オブジェの三つのキーワードを軸に分析が展開されている。アメデオ・モディリアーニ、オスカー・シュレンマー、オシップ・ザッキン、ジャン・アルプの彫刻が「黒人彫刻」と並べて掲載されており（図 4-8, 4-9）、モダン・アートと「黒人彫刻」の間にある類似を容易に見出せる構成となっている。

特集「プリミティブ芸術」の三つの目特徴は、プリミティヴィズムを歴史的に振り返るだけでなく、プリミティヴィズムの同時代的な傾向を示している点である。瀧口は「I. 近代絵画と原始への回帰」の 18 世紀のルソーから 20 世紀までのプリミティヴィズムの通史

⁴⁹ 瀧口『別冊アトリエ第 7 集』 6.

⁵⁰ 無署名「海外ニュース」『美術手帖』15 号（1949）：51.

⁵¹ 掲載された 3 組の作品とは、「10. シリア或いはエジプトのコプト人による象牙彫刻の聖母子像（9 世紀）」と「11. ルオー キリスト像 1932 年頃の作」、 「17. インディアン の儀式に用いるパナマ製の鹿の仮面」と「18. ピカソ「ゲルニカ」の一部（6 頁の解説参照）」、「23. アンジェンチンのインディアンの円盤浮彫（1500 年）」と「24. パウル・クレール 封筒に描いた顔」の 3 組である。 *Ibid.*, 6.

的な解説の最後で、現在に続くプリミティヴィズムについて言及している。1947年にパリで開催された「国際超現実主義展」では、魔術や迷信がテーマとなっている。瀧口はこの展示から、シュルレアリストたちが「新しいプリミティブの展開」を示したことを確信したという⁵²。例えば、シュルレアリストのロベルト・マッタの作品はアンドレ・ブルトンによって「全体的アニミズム」と称され、ヴィフレド・ラムは「土人」の魔術の儀式に参加した経験から絵画を制作している⁵³。実際に「土人」の中に入り、「古代人や原始人」の宇宙的世界の一部となろうとする芸術的実践を瀧口は新傾向として紹介した。加えて、ロマネスク絵画に素朴さを求めたフランスの青年画家たちも、現代のプリミティヴィズムの一傾向として言及されている。第二次世界大戦を契機として、フランスにおける伝統の問題が浮上した。フランスの中世美術であるロマネスク絵画は19世紀を通してほとんど顧みられず近代フランスの伝統と一線を画すもので、そうした素朴な様式は当時の人々の内面のドラマをよく表していると考えられた。この点が伝統問題に直面していたフランスの青年画家たちの目を引き、ロマネスク絵画の素朴な画風にリアリテを求めたと瀧口は述べている⁵⁴。シュルレアリスムにおける古代や原始への関心と同様に、ロマネスク絵画に素朴さを求めたフランスの青年画家たちを、戦後の新しいプリミティヴィズムの動向としての点に、プリミティヴィズムを過去のものとしないう姿勢が見られる。

中世ロマネスク絵画に回帰したフランスの青年画家たちについては、『別冊アトリエ』で瀧口以外にも大久保^{たい}泰と和田定夫が書いている。大久保は第2集の特集「セザンヌ以後—現代絵画への発展」に掲載された「セザンヌ以後」(1950)で、フランスを中心にセザンヌ以後の近代絵画の流れを通史的に解説している。そして、戦後のフランスに誕生した新しい世代の芸術家がプリミティブなものへの志向を重要な制作態度として捉えていると述べた。フランスの新しい世代が「原始的な生命」へと立ち戻ろうとする姿勢を、「芸術のギリギリの初歩」であり、戦争を通して被った「精神的苦悩」の深刻さの表れであると説明している⁵⁵。第6集の特集「フランス現代画家——マチス ピカソにつぐもの」(1950)に掲

⁵² 「最近のシュルレアリストたちが理論的に原始人の精神生活をどう解釈しているか詳しくはわからないが、彼らもまた古代人や原始人の直感を再発見して、宇宙的な生命に合致しようとする新しいプリミティブであることは確かであろう。」瀧口『別冊アトリエ第7集』15, 19.

⁵³ *Ibid.*, 19.

⁵⁴ *Ibid.*, 21.

⁵⁵ 大久保泰「セザンヌ以後」『別冊アトリエ第2集 セザンヌ以後——現代絵画への発展』2号(1950): 71.

載された和田定夫の「苦悶の象徴——1937-1950年・フランス絵画の発展に就いて」でも、アヴィニョンを拠点とした「フランス伝統青年画家」たちが、「人間の因襲に汚されない時代のフランス・プリミティブ絵画」を研究し、フランスの文化と伝統の再興を目指していると述べられている。そして和田は「人間の因襲に汚されない時代のフランス・プリミティブ絵画」は、様式やモチーフの問題を主題とするのではなく、ドイツ表現主義のように画家の感動や意欲を描くことによって達成されるものであるとしている⁵⁶。和田が言うところの「フランス・プリミティブ絵画」の詳細ははっきりとはしないが、時間を遡った先にある「プリミティブ」なものを追い求めることが戦後のフランス美術の傾向とする理解は、大久保と通じる観点と考えられる。大久保と和田は、戦後のフランス美術はマティス、ピカソ、フォーヴィズム、ドイツ表現主義など戦前から日本で人気のある画家や美術運動の精神を継承しながらも、「プリミティブ」なものへの志向を高めることによって、戦争経験を乗り越えて新しい時代を築こうとしているという理解を示した。そして、「原始の生命」に立ち戻り「プリミティブ」な絵画の制作を試みるという姿勢が終戦以後の一つの芸術的態度としてあることを、日本の美術家たちに対して暗示したと考えられる。

瀧口による特集「プリミティブ芸術」の記述は、それまでに日本で出版された「プリミティブ・アート」に関する出版物と比べて、量と質において最も充実した内容となっている。以後、20世紀のモダン・アートと「プリミティブ・アート」の関係が論じられる時、特集「プリミティブ芸術」から引用されることもあり⁵⁷、瀧口による「プリミティブ芸術」の紹介が参考書として一定の影響を与えていた様子がうかがえる。戦後のフランス美術におけるプリミティヴィズムの動向も合わせて紹介していることから、瀧口がプリミティヴィズムを過去の潮流としてではなく現在進行形のものとして捉えていた様子がうかがえる。岡本と同様に瀧口もまた戦後の美術界を理論的に牽引した一人であることを考えると、戦争を体験した日本人の美術家たちに対して一つの手がかりを提供する目的もあったのではないだろうか。1950年代前半において、瀧口は20世紀西洋美術の文脈における「プリミティブ芸術」に注目し、発信していた人物の一人であり、岡本とは異なるかたちで「プリミティブ・アート」概念の普及に貢献していたと言えるだろう。

⁵⁶ 和田定夫「苦悶の象徴——1937-1950年・フランス絵画の発展に就いて」『別冊アトリエ第6集 フランス現代画家——マチス ピカソにつぐもの』6号（1951）：44.

⁵⁷ 西川驍による「プリミティブ・アート」（所収『現代建築の日本的表現第1巻（外国篇）』）についての説明では、『別冊アトリエ第7集』に記された瀧口の記述が引用されている。西川驍『現代建築の日本的表現第1巻（外国篇）』（彰国社、1957）54-55.

1-4 「ピカソ展」(1951)と比較分析の視点

瀧口はモダン・アートと「プリミティヴ・アート」を比較することで、両方の作品理解が進むことを美術雑誌の特集を通して示した。異なる時代や地域の作品を比較して類似点を見出し、20世紀美術における「プリミティヴ・アート」の影響を捉え直す試みは、1951年の「ピカソ展」⁵⁸を通して広く伝えられた。「ピカソ展」(1951)で示されたキュビズムとアフリカ彫刻の関係を事例に、非西洋及び非近代の造形物と近現代美術を比較するまなざしの広がり进行を考察する。

1951年8月に読売新聞社が主催となって開催されたピカソ展は、特別鑑賞と一般公開の2回にわけて展覧会が開かれた。1951年8月26日から9月2日まで高島屋(東京・日本橋)で特別鑑賞会が開催された後に大阪と倉敷を巡回し、11月6日から東京で一般公開が始まった。東京の一般公開では先にフランスから輸送されていた102点の作品に加え、ピカソの未発表作品や日本国内にあった作品の十数点が追加され展示された⁵⁹。さらに、東京の一般公開に合わせて「ピカソ祭」(1951年11月16日)が日比谷公会堂で開催され、ピカソをテーマとした講演会、詩の朗読、バレエ、映画が企画された⁶⁰。総合芸術祭となっ

⁵⁸ 「ピカソ展」は読売新聞主催で1951年8月26日から9月2日まで、高島屋(東京・日本橋)で開催された。無署名「ピカソ作品展ひらく」美術界年史(彙報)所収、東京文化財研究所、最終アクセス2018年1月14日、<http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/2339.html>。先に開催されたマティス展よりも日本人に強い刺激を与えるだろうと期待されていた。無署名「ピカソ展への期待」『美術手帖』46号(1951):3。

⁵⁹ フランスから輸送された102点は、「ピカソ芸術の最盛期」と謳われた1937年から戦後にかけての作品が中心となっている。無署名「大ピカソ展 未発表の名作を追加出品」『読売新聞』1951年11月5日夕刊,2面。無署名「飾りつけ終る 大ピカソ蓋あけ」『読売新聞』1951年11月6日朝刊,3面。無署名「新着ハトに人気 大ピカソ展一般公開」『読売新聞』1951年11月6日夕刊,2面。「ピカソ展委員」であった倉林正蔵は1938年以降のから現在までの作品を選んだ理由について、「戦争が始まる頃から現在までの仕事がまだわかっていな」かったからであると述べている。山口蓬春、福島繁太郎、岡本太郎、倉林正蔵「〈座談会〉ピカソ展」『芸術新潮』2巻10号(1951):58。このピカソ展は日本独自のものではなく、1949年にパリ、1950年にロンドンで開催された展覧会に続くものとして企画された。無署名「大ピカソ展——一般公開に先だち特別鑑賞」『読売新聞』1951年8月25日朝刊,1面。

⁶⁰ 1946年以降ピカソが南仏滞在中に制作した明るい作風からインスピレーションを受けたバレエ作品「生きるよろこび」は、秋山邦晴(1929-1996)がバレエシナリオを執筆し、谷桃子(1921-2015)がニンフ、益田隆(1904-1996)がサントールを演じ、舞台美術や証明などは実験工房のメンバーが担当した。無署名「ピカソに捧げるバレエ 展覧会の絵から脱け出し踊るニンフや牧神」『読売新聞』1951年11月10日朝刊,2面。

た「ピカソ祭」には、2千数百名が集まったと報告されている⁶¹。規模の大きさと来場者数の多さは、当時の人々のピカソへの注目の高さを示していると言えるだろう⁶²。

美術関係者だけではなく市民からも高い関心を寄せられたこのピカソ展に合わせて、美術雑誌では「よくわからない」ピカソの作品を鑑賞するための手引きとなる特集が多数組まれた。その一部で、ピカソにおけるアフリカ彫刻への関心など「プリミティヴ・アート」からの影響が紹介されている。これらの特集や記事を事例として、「プリミティヴ・アート」とモダン・アートとを比較するまなざしが20世紀初頭から当時までの西洋美術の見方として示された。例えば、1951年4月号『美術手帖』は、ピカソ展を記念して「ピカソ50年一作品に即した全過程の解説」を付録として発行した。そこには《アヴィニヨンの娘たち》(1907)におけるイベリア彫刻やアフリカ彫刻の影響について言及されている⁶³。1951年8月号の雑誌『みづゑ』に、瀧口修造はピカソが描いた顔をモチーフにした詩「ピカソのえがいた顔」を発表した。ピカソが描いた様々な時代の「似ている」顔が並べて掲載されており、詩はこれらの顔に共通するイメージを喚起させるような内容となっている。「原始芸術」とピカソを直接比較しているわけではないが、類似を発見するという視点がモダン・アートの鑑賞において重要であることが、詩と図版の並べ方から示唆されていると言えるのではないだろうか(図4-10, 4-11)。

1951年12月号の『美術手帖』では、ポール・エゼール(Paul Haesaerts, 1901-1974)が監督した二本の映画、『ピカソ訪問』(*Bezoek aan Picasso* [Visit to Picasso], 1949)と『ルノアールからピカソまで』(*Van Renoir tot Picasso* [From Renoir to Picasso], 1948)が取り上げられている。これらの映画は1951年11月16日に開催された「ピカソ祭」や11月20日に日比谷有楽座で開かれた「現代フランス最高芸術映画鑑賞の夕」で上映された⁶⁴。岡本太郎は『ルノアールからピカソまで』(1948)を、「ギリシャ、エジプトの彫刻、

⁶¹ 映画は『ピカソ訪問』と『ルノアールからピカソまで』が上演された。無署名「名画を踊る」『読売新聞』1951年11月17日朝刊, 3面。

⁶² 本論文ではほとんど触れていないが、「アンリ・マチス展」も「ピカソ展」に劣らず、高い注目を集めていた。両展覧会は「マチス・ピカソ・ブーム」を生んだと言われており、「美術に関心のない人達」もマチスやピカソについて語っていたという。荒城「世界文化展望 美術」115。

⁶³ 植村鷹千代「ピカソ50年——作品に即した全過程の解説」(附録)『美術手帖』47号(1951): 6-8。

⁶⁴ 猪熊弦一郎は「ピカソ祭」の案内に合わせて『ピカソ訪問』と『ルノアールからピカソまで』の映画評を執筆している。『ルノアールからピカソまで』はとてもわかりやすく絵画の発達史を説明していると評価している。猪熊弦一郎「二つのピカソ映画」『読売新聞』1951年11月10日(夕刊)2面。その他にルネ・クレール(René Clair, 1898-

オセアニアの原始芸術の対比から始まり、時代を追って三系列が平行に展開され、これらの作品を対比することによって「ルノアールの市民的愉楽、スーラーの静謐な均衡、ピカソの戦慄的相貌を強調」した作品であると解説している。比較の手法を用いて様式の対比を明快に示したこの映画は「素人にも直ちに納得でき、行き届いた編集」がなされていると評価している⁶⁵。また優美、秩序、情熱は「芸術を支える永遠の基底」であり、古代から20世紀までの芸術作品に広く見られる特徴であるとして、これらの特徴が見られる作品を並列掲載し、岡本の解説を視覚的に補っている（図 4-12, 4-13）。1951年12月号『芸術新潮』では、『ルノアールからピカソまで』（1948）を、映像の写真は掲載されていないものの、ルノワール、スーラ、ピカソの3名の近代美術家の作品を「肉体的」、「頭腦的」、「熱情的」と分類し、ギリシャの彫刻、ルーベスの絵画、コンゴの「土人彫刻」などと対比して美学的な問題を論じる映画と解説し、その比較分析を、美学における新しい手法として紹介している⁶⁶。

1951年のピカソ展に合わせた動きの中で、時代や地域を超えて美の普遍的な価値を見出そうとする視点は、海外の美術作品、展覧会、映画など視覚的な情報を通して日本国内でも広く紹介されていた。1951年を通して、『アトリエ』、『美術手帖』、『みづゑ』などの美術雑誌は、モダン・アートと「プリミティヴ・アート」を比較分析する視点を、図版と共に繰り返し提示している。ピカソのスタイルの変化は、アフリカ彫刻、ビザンチン芸術、ギリシャ芸術、アメリカの古代芸術や洞窟壁画など世界中の民族美術からインスピレーションを受け、西欧文化圏やスペインの芸術的伝統と掛け合わせることで生じ、結果的に異なる国の鑑賞者にも通じる作品が生まれたと理解されていた⁶⁷。民族的でもあり国際的でもあるピカソの作品は、日本の伝統文化を正面から論じることがはばかれていた時代に

1981)の『悪魔の美しさ』(*La Beauté du diable*, 1950)が上映された。無署名「現代フランス最高芸術映画鑑賞の夕」『読売新聞』1951年11月18日(朝刊)3面。美術映画が輸入されるのは初めてのことでなく、1950年にゴッホ、ロダン、マイヨール、マティスなどの作品を対象にした文化映画が日本で上映されている。無署名「フランス美術文化映画来る」(1950年11月)美術年史(彙報),東京文化財研究所,最終アクセス2018年2月4日, <http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/2261.html>。猪熊弦一郎はこれらの美術映画を見て「感激も実に大きかった」と振り返っている。猪熊弦一郎「二つのピカソ映画」2面。

⁶⁵ 岡本太郎「二つの美術映画」『美術手帖』51号(1951):頁数記載なし。

⁶⁶ 佐藤敬「映画・ピカソ訪問」『芸術新潮』2巻12号(1951):134。

⁶⁷ 川島はピカソやマティスにおける異なる時代や地域の美術に対する関心の広さを、「古今東西にわたる美術伝統への理解の深さ、広さ」であり、「教養」であると言い換えている。川島「表現の世界性と民族性」28-29。

において⁶⁸、文化的アイデンティティを模索する日本人にとって民族性と国際性を同時に含
有するモデルであり代弁者でもあったと考えられる。戦後の日本においてピカソの影響が
圧倒的であったのは、ピカソが 20 世紀美術の巨匠であったからという理由だけではなく、
西洋美術と日本の伝統（民族性とも言い換えられる）の融合がより切実な問題であったた
めと推察される。その結果、民族性を色濃く帯びる「プリミティヴ・アート」からの影響
に、戦前よりも注目が集められる傾向が生じたのではないだろうか。

洋画家の川島理一郎は「戦後画壇のフランス一辺倒は、戦時中の強制された民族意識の
反動であったし、同時に戦時中空白にされた先進文化への強い好奇心と探究心の現れ」で
あったと述べている⁶⁹。フランス美術を中心とする西洋美術の再受容と西洋美術展覧会の
開催が美術界の動向が大きな流れとしてあるなかで、本節では「プリミティヴ・アート」
やプリミティヴィズムについて言及している出版物や展覧会を追ってきた。日本の美術を
再建させようとする美術界の試みと、一般にも広く開かれた大規模な美術展を開催するこ
うな新聞社の狙いに比べると、「プリミティヴ・アート」やプリミティヴィズムへの関心は
副次的に発生したものかもしれない。しかし、美術における「40 年のギャップ」を埋めよ
うとする試みは⁷⁰、20 世紀のモダン・アートの始まりと位置付けられたキュビズムとその
中心人物であるピカソを際立たせ、同時に、20 世紀西洋美術におけるプリミティヴィズム
と「プリミティヴ・アート」にも目を向けさせた。民族的な美術とモダン・アートの関係
性は、キュビズムやフォーヴィズムがアフリカ彫刻に熱狂した 1900 年代後半から 1910 年
代の日本ではほとんど注目されてこなかったが、戦後の西洋美術再受容の流れの中ではよ
り重要な出来事として認識されていた様子が、岡本や瀧口の記述や「ピカソ展」の盛り上
がりから見えてくる。そして、占領が終了するまでの戦後の数年間にモダン・アートにお
ける「プリミティヴ・アート」に以前より多くの注目が注がれたのは、当時の日本人美術
家たちにとって国際性と民族性が課題となっていたためと考えられる。世界中の多様な美
術からインスピレーションを受け、西欧文化圏やスペインの芸術的伝統と掛け合わせるこ

⁶⁸ ノグチは日本を訪れた時の印象を、当時の日本は、終戦までの軍国主義は終わり、社
会的には自由に芸術を制作できる状況であったが、「出来るだけ少なく日本的」であるこ
とが「義務」となっているように見えたと記している。イサム・ノグチ「私の見た日本」
『芸術新潮』2 巻 10 号（1951）：103.

⁶⁹ 川島「表現の世界性と民族性」28.

⁷⁰ 岡本「絵画の価値轉換」2 面.

とで、ピカソの作品は異なる国の鑑賞者にも通じる現代的な作品となっているという理解が生まれた⁷¹。敗戦と占領を経て、日本の伝統をどのように生かすのかという問題に直面した日本の美術家たちにとって、ピカソにおける世界芸術への関心と西欧の美術的伝統の融合は示唆的であったことだろう。日本人としての文化的アイデンティティを保ちながら美術の世界的な文脈に通用する作品をどのように制作するのかという課題の打開策として一つの光明を与えていたのではないだろうか。

第2節 日本における「原始美術」の定義と射程——木村重信を中心に

終戦までの日本では「原始美術」の研究は美学や美術史よりも考古学、人類学、民族学からのアプローチの方が多かった。しかしながら、「原始美術」を広義のアートとして捉える研究が全くなかったわけでもないことは、第1部で検証した。戦後、この状況に変化の兆しが見え始め、美学や美術史の領域でも民族的な造形物をアートとして捉える研究が少しずつ進められた。この変化をもたらしたのが、後に「民族芸術」を提唱し、「民族芸術学会」を創設した木村重信（1925-2017）の研究活動である。第2節では、木村における初期「原始美術」研究から、彼が呈示した「原始美術」の定義について考察する。「原始美術」と「未開美術」を区別した木村の論考は、雑多に用いられていた *primitive art* の日本語訳の整理に寄与した。同時に、原語である *primitive art* の射程を定める議論ともなっていると言えるだろう。本節では、「原始美術」の定義に関する木村の議論が、美術界にどのような影響を与えたのか（あるいは与えなかったのか）という点について検証する。

まず、木村の経歴を確認する。木村は1949年に京都大学文学部を卒業し⁷²、大学院に通いながら京都市立美術大学（現京都市立芸術大学）や大阪成蹊女子短期大学などで非常勤

⁷¹ ピカソは、アフリカ彫刻、ビザンチン芸術、ギリシャ芸術、アメリカの古代芸術や洞窟壁画など、「凡ゆる世界的栄養を取り入れ、益々彼の作品を強く豊かなものに肥らせていっている」。ピカソやマティスにおける異なる時代や地域の美術に対する関心の広さは、「古今東西にわたる美術伝統への理解の深さ、広さ」であり、「教養」である。川島「表現の世界性と民族性」28-29。

⁷² 木村は10代後半から20歳までを戦時中に過ごしている。名古屋高等商業学校在学時、数年で20歳の時に繰り上げ徴兵検査に合格した。特別甲種幹部候補生になるために豊橋予備士官学校に10ヶ月通い、1945年6月10日に卒業した。終戦を志摩半島で迎え、武装解除に伴う米軍への引き渡しと残務整理のために10月半ば頃まで業務を続けていたという。京都大学へ入学したのは1946年、21歳の時だった。木村重信「木村重信インタビュー1 2010年5月29日」日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ、最終アクセス2018年5月4日、http://www.oralarthistory.org/archives/kimura_shigenobu/interview_01.php。

講師として芸術学や美術史の教鞭を取っていた⁷³。木村は、戦時中に美術展覧会がほとんど開催されなかったため、戦後には美術が非常に新鮮に映ったと語っている。美術に関心を持った木村はその起源について研究を始めるが、当時は日本でも外国でも先史美術に関する文献が少なく、検索に苦労したと回想している⁷⁴。そこで木村は1956年にパリ大学の民族学研究所に留学する。先史美術研究の第一人者であるアンドレ・ルロワ＝グーラン（André Leroi-Gourhan, 1911-1986）が民族学研究所にいたことを、留学先選択の理由としてあげている⁷⁵。パリでは、研究だけでなくモンパルナスのカフェで若い美術家たちと絵画について議論を交わしたことも、木村が芸術について考える機会となった。この留学の成果は、1958年に出版された『現代絵画の変貌』にまとめられた⁷⁶。その後、木村は研究対象の幅を広げ、アフリカ、アジア、オセアニア、中南米などの世界各地でフィールドワークを行った。そして、フィールドワークの経験と民族学、芸術学の知見を合わせて民族芸術学を提唱し、1984年に民族芸術学会を設立した。考古学や民族学だけでなく美学、美術史の観点を取り入れた民族美術研究を総合的に行なったという意味において、木村は日本における「原始美術」研究の先駆者であり、「原始芸術」をめぐる混乱と問題を「民族芸術」によって乗り越えようと試みた研究者であったと言えるだろう。

木村は美術の起源への関心を研究動機としており、1950年代の研究は先史時代の「原始美術」を中心に展開されている（表4-2参照）。木村は1956年に発表した論文「原始美術における芸術観の問題」で、「原始美術」とは「特に旧石器時代的な生活様式の行われた時代及び地域の美術」とであると定義した⁷⁷。「原始美術」と「未開美術」を区別したこの定義は『原始美術論』（1959）で再び示され、以後、木村は一貫して区別している。例えば、1960年の美学会の学会誌『美学』に掲載された「〈文献紹介〉原始美術研究のために」でも、「原始美術の範囲を、旧石器時代的な生活様式及び美術様式の行われた時代及び地域の美術」と定め、「現存未開人の美術とはきわめて異質」であり旧石器時代美術と新石器時代

⁷³ 木村重信「木村重信インタビュー1」最終アクセス2018年5月4日。

⁷⁴ *Ibid.*, 最終アクセス2018年5月4日。

⁷⁵ *Ibid.*, 最終アクセス2018年5月4日。

⁷⁶ 『現代絵画の変貌』（1958）においては、絵画とオブジェを事例に、芸術の社会性が論じられている。木村は、絵画は「無限のひろがりのなかにわれわれを解放する「開かれたもの」」であるべきであると主張し、この特徴が内在する絵画は鑑賞者に「強くうったえ、社会的なひろがりをもつ」と結論づけている。木村重信「現代絵画の変貌」（1958）『木村重信著作集第6巻』（思文閣出版, 2003）139。

⁷⁷ 木村重信「原始美術における芸術観の問題」『美学』7巻1号（1956）：40。

美術の間にも明白な断絶がある」と区別している⁷⁸。「〈文献紹介〉原始美術研究のために」では、「Ⅰ理論的著作」(1~15)、「Ⅱ美術史関係」(A フランコ・カンタブリア美術：16~33、B 東スペイン・レヴァント地方の美術：34~37、C 北極美術：38~39)、「Ⅲ個別的研究所」(40~50)、「Ⅳ一般文化史関係その他」(51~62)に分類された計62冊を原始美術研究の主要参考文献として選書している⁷⁹。

ヨーロッパを中心に「原始美術」の研究が進められるようになったのは、旧石器時代の遺品が発見されるようになったことが理由の一つとしてあげられる。古代遺物の発見と「原始美術」の研究が相関関係にあったことから、「原始美術」研究の多くは考古学や民族学あるいは人類学の領域で進められており、美学的な観点からの研究は極めて少ないと木村は指摘している⁸⁰。後年には児童美術研究者として知られる鬼丸吉弘も「原始美術」研究を行っているが、「旧石器美術の芸術性について—ヴォリンガーのテーゼをめぐる」(1963)⁸¹や「美術の始源と抽象の問題」(1965)⁸²を『美学』で発表したのは1960年代に入ってからのものであり⁸³、1950年代の『美学』には木村以外に「原始美術」に焦点を当てた論文は見当たらない。一方、「原始美術」をキーワードとし、『美学』に掲載された各大学(修士課程含む)の卒業論文題目一覧を確認すると、1952年から1960年までは、ほぼ毎年「原始美術」をテーマとした卒業論文が提出されていたことがわかる(表4-3参照)。研究テーマとしての「原始美術」が、大学生の関心を引く比較的新しい主題であったと言えるのかもしれない。『美学』以外では、今井清が「原始美術の一考察」(1956)⁸⁴を『人文論究』で発表している。1950年代の日本において、美学的な視点からの「原始美術」研究は決して多くない状況にあったが、少しずつ蓄積される過程にあったと考えられる。

⁷⁸ 木村重信「〈文献紹介〉原始美術研究のために」『美学』11巻1号(1960)：65。

⁷⁹ 括弧中の数字は、各参考文献に木村が振った番号である。

⁸⁰ 木村「〈文献紹介〉原始美術研究のために」65-69。

⁸¹ 鬼丸吉弘「旧石器美術の芸術性について—ヴォリンガーのテーゼをめぐる」『美学』14巻1号(1963)：38-54。

⁸² 鬼丸吉弘「美術の始源と抽象の問題」『美学』16巻1号(1965)：21-34。

⁸³ 鬼丸吉弘は後年に児童美術の研究に領域を移しているが、1973年には「〈書評〉木村重信著『美術の始源』」を書いている。鬼丸もまた「原始美術」の研究者の一人と考えて良いだろう。鬼丸吉弘「〈書評〉木村重信著『美術の始源』」『美学』23巻4号(1973)：53-60。

⁸⁴ 今井清「原始美術の一考察」関西学院大学『人文論究』7巻3号(1956)：69-83。

表 4-2 木村重信主要論文・出版物（1951年から1960年）

出版年	タイトル	掲載誌/出版社
1951	「表現の問題」	『ぱんせ』（1951年2月）
1954	「触覚について」	『美学』（1954年10月）
1955	「原始美術の芸術性」	『京都市立美術大学研究紀要』（1955年1月）
1956	「原始美術における芸術観の問題」	『美学』（1956年5月）
1957	「原始芸術地帯をゆく」	『芸術新潮』（1957年11月）
1958	「講演要旨 原始人の生活と美術」	『美術教育』（1958年）
	『現代絵画の変貌』	三一書房
	「原始美術の呪術的性格」	『京都市立美術大学研究紀要』（1958年8月）
	書評「ゴーロワ美術」	『美学』（1958年3月）
1959	「東スペイン・レヴァントの美術——制作年代を中心に」	『京都市立美術大学研究紀要』（1959年10月）
	『原始美術論』	三一書房
1960	『洞窟の美術——美の誕生をめぐる（現代教養文庫）』	社会思想研究会出版部
	「ラスコー壁画の諸問題」	『京都市立美術大学研究紀要』（1960年7月）
	「原始美術研究のために——文献紹介」	『美学』（1960年7月）

表 4-3 『美学』に掲載された卒業論文題目（1950年度から1960年度）-「原始美術」をキーワードとして

提出年度	氏名	題目	大学
1952	滝沢健夫	「原始芸術論考」	早稲田大学文学部 美術専攻
	近藤徹	「原始芸術と近代性」	慶應義塾大学文学部 美学美術史学科
1955	滝沢健夫	「原始芸術の本質とその諸問題」	早稲田大学大学院文学研究科修士課程美術専攻
1956	斎藤正	「原始技術と造形」	千葉大学工学部 工業意匠学科
1957	坂本稔	「原始芸術」	慶應義塾大学文学部 美学美術史学科
1958	阿部雅一郎	「現代美と原始美」	慶應義塾大学文学部 哲学科美学美術学専攻
	兼松伸也	「古代中国の原始芸術と時代背景」	慶應義塾大学文学部 哲学科美学美術学専攻
	中井泰子	「原始織物の模様——インドネシ	慶應義塾大学文学部

		アのイカット・ペルーの古代裂について」	哲学科美学美術学専攻
	福武一彦	「日本原始芸術について」	慶應義塾大学文学部 哲学科美学美術学専攻
1959	金子総一郎	「原始芸術への一考察——特に現代芸術との関係について」	横浜国立大学学芸学部 美術科
1960	松下元夫	「原始美術について——縄文土器の美学的考察」	関西学院大学文学部 美学科

「原始美術」の定義に戻ると、木村が「原始美術」と「未開美術」の違いを提唱し⁸⁵、今井が先史時代の美術と「未開文化」の美術を区別してし⁸⁶、「原始美術」の射程を定め、議論を深めようとしていた様子が見られる。しかしながら、「原始」と「未開」を区別しようとする試みが一般的に広く共有されたとは言い難い状況にあった。この状況を確認するために、国立近代美術館（現東京国立近代美術館）で開催された「現代の眼——原始美術から」展（1960）（以下、「原始美術から」展）を取り上げる。「原始美術から」展では、南太平洋地域、アフリカ、南北アメリカの178点の作品が展示された⁸⁷。展覧会図録の冒頭には「原始、未開」という語は「文明をもとにしてわり出した概念である」と説明されている⁸⁸。この展覧会においては、「文明」と対比される時、「原始」と「未開」は同じくらい「文明」から離れたものと理解されていたと考えられる。展覧会に合わせて企画された美術雑誌の特集でも「原始」は「未開」という言葉と同列に使用されていた。例えば、『美術手帖』1960年10月増刊号の特集「原始芸術——未開からの挑戦」では、アフリカ、オセアニア、アメリカ大陸の多様な造形物が混在して掲載されている。異なる地域の多様な造形物が「未開から」やってきた「原始芸術」とひとくくりにとまとめられた。展覧会や雑誌では、「原始美術」と「未開美術」はいずれも「文明」に対置されるものとして捉えられ、

⁸⁵ 木村「原始美術における芸術観の問題」40。「原始美術」は「旧石器時代的な生活様式及び美術様式が行われた時代及び地域の美術」であり、「現存未開人の美術」である。「未開美術」とは異なると定義している。木村「〈文献紹介〉原始美術研究のために」65。同時代の他の論調とは異なる独自の考察が『原始美術論』（1959）で展開されたのは、木村の「多様性に満ちた民族の有り様に際する深い理解」があったためと大久保は分析している。大久保「交差する美術史学と民族学」44。

⁸⁶ 今井「原始美術の一考察」79。

⁸⁷ 東京国立近代美術館『東京国立近代美術館60年史』（東京国立近代美術館、2012）273。

⁸⁸ 無署名「現代の眼——原始美術（プリミティブ・アート）から」『現代の眼——原始美術から』（国立近代美術館、1960）1。

この意味において「原始」と「未開」は同義であった。

では、このような同一視は何を根拠としているのか。決定的な根拠となるものではないが、レオナード・アダム (Leonhard Adam, 1891-1960) の『プリミティヴ・アート』(1940) が少なからず影響していると考えられる。まず、石川公一による書評を見てみよう。石川は、海外の美術思潮の紹介としてアダムの『プリミティヴ・アート』(新改訂版, 1949) を選び、「未開藝術の問題」(1951) を学会誌『美学』に寄稿した⁸⁹。石川は「人類最古の芸術品は旧石器初期に迄遡り得るが之を作ったのは未開(原始)人である」と述べており、異なる時代の「史前人」と「未開人」を「未開」の元にまとめるのは、比較人類学の「文化発展段階」に則っていると説明している⁹⁰。石川は1952年に国立近代美術館調査渉外係長に就いており⁹¹、同美術館における「原始」や「未開」の理解や使用に影響を与えた可能性は否定できない。その後アダムの『プリミティヴ・アート』は、1960年に日本語版『原始芸術』(井関正昭訳)として美術出版社から刊行された⁹²。「未開美術」の特集を組んだ『美術手帖』1960年10月増刊号の巻末には、次の文章とともに新刊紹介の広告が掲載されていた。

原始芸術(プリミティヴ・アート)が現代芸術の中にしめる役割が、近年特に重視され始めている。20世紀に入って、“近代絵画の原始への回帰”ということがさげばれはじめています。

事実プリミティヴな要素が、近代造形芸術に大きな影響を及ぼしていることは周知のことである。

⁸⁹ アダムの *Primitive Art* の初版は1940年だが、石川が書評に用いたのは1949年に出版された拡大版だった。石川公一「未開藝術の問題」『美学』9号(1951): 64。

Primitive Art (1940) はアダムがロンドン大学で教鞭をとっていた時に出版された。Greg Denning, “Adam, Leonhard (1891-1960)” *Australian Dictionary of Biography*, 最終アクセス2018年8月16日, <http://adb.anu.edu.au/biography/adam-leonhard-9962>.

⁹⁰ 石川「未開藝術の問題」64。

⁹¹ 「石川公一」物故者記事, 東京文化財研究所, 最終アクセス2016年11月7日, <http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9237.html>.

⁹² 1960年版では著者名はレオンハルト・アダム、著書名は『原始芸術』と翻訳されている。1976年版では著者名はレオナード・アダム、著書名は『原始美術』と翻訳されている。ドイツ・ベルリン生まれのアダムの氏名をドイツ語読みではなく英語読みで記したのは、アダムがオーストラリアに帰化したことを考慮しているのではないかと考えられる。石田は帰化について「訳者あとがき」で触れている。石田義則「訳者あとがき」アダム『原始美術』(大陸書房, 1976) 323。アダムは1956年にオーストラリアに帰化し、1957年にボン大学から博士号を授与された。Denning, “Adam, Leonhard (1891-1960)” 最終アクセス2018年8月16日。

本書は、原始芸術を世界全域にわたって紹介し、オーソドックスに解明している。
原始芸術に関する最良、唯一の入門書である。

石川がアダムの *Primitive Art* の書評を記してから約 10 年経ってもなお、「最良、唯一の入門書」と宣伝していることから、地域や年代に関わらず「現存未開人の美術」を「原始」あるいは「未開」の言葉で一括りにする理解は、1950 年代から 60 年までの日本における一般的な使用として引き継がれていた様子がうかがえる。1976 年には石田義則が日本語に翻訳した『原始美術』が出版された。石田は、原書の出版から時間が経っているものの、アダムによる「原始美術」の見方は「少しも時代遅れとなっていないばかりか、今日でも、きわめて適切な高い見識を多く含んでいる」と述べている⁹³。これらの記述から、1950 年から 76 年までの日本において、アダムの『プリミティヴ・アート』は高く評価されていたことがわかる。アダムの『プリミティヴ・アート』は日本の美術界で長らく読まれていた「原始美術」の代表的な著作の一つであり、先史時代の美術と「未開」の美術を「原始」でまとめることを可能とする拠り所の一つとして参照されていたと推測される。数少ない事例ではあるが、木村が「原始美術」と「現存未開人の美術」を時代的観点から使い分けていた一方で、一般的には「原始美術」も「未開美術」も「現存未開人の美術」を指す言葉として併用されており、「原始美術」においては「原始時代」の美術にも使用されることもあったと考えられる。

木村が美学の領域から「原始美術」と「現存未開人の美術」の違いを論じたのは 1956 年であるが、美術界における一般的な使用においては、その後も依然として「原始美術」と「未開美術」の使用が混在していた。各ケースに応じて「原始美術」と「未開美術」のどちらか一方あるいは両方が使われており、語彙選択の根拠や射程、定義が統一されているわけではなかった。「原始美術」や「未開美術」が現代の美術と比較して必ずしも劣ったものとは限らないという条件をつけながらも、「原始美術」や「未開美術」を美術用語として使用し続けていたのが日本の状況であった⁹⁴。現在では「プリミティヴ・アート」というカタカナ表記を用いることで、「原始美術」と「未開美術」の差異を乗り越えようとしているかにも見える⁹⁵。いわゆる「プリミティヴ・アート」を指す日本語の多様性については、

⁹³ 石田「訳者あとがき」326.

⁹⁴ 例えば、1960 年に国立近代美術館（当時）で開催された「原始美術から」展では、オセアニアの美術を中心に展示が作られていた。

⁹⁵ 例えば、ボアズの *Primitive Art* (1927) は『プリミティヴアート』（大村敬一訳、言叢

1950年代だけの状況のみで結論づけられるものではないため、本論文でも引き続き考察していくこととする。

第4章では、1945年から1960年までの日本における美術展覧会、批評、学術の動向から、「プリミティヴ・アート」の理解について検証した。これらの動向は日本に「原始美術」を紹介したと言われている岡本太郎の「縄文土器論」の前史であり同時代的な動きである。民主化を目指す戦後の日本で西洋美術の再受容が試みられる時、特に20世紀のフランス美術を再受容する過程で、「プリミティヴ・アート」が20世紀美術の形成に与えた影響の強さが示された。西洋美術の再受容という大きな流れと比べると、「プリミティヴ・アート」やプリミティヴィズムの紹介は部分的なものにとどまっている。しかしながら、戦前と比べると「プリミティヴ・アート」へのまなざしに変化が生じていたことを確認することができる。この変化が生じたのは、戦前よりも戦後の日本の方が、西洋美術における「プリミティヴ・アート」の理解を必要としていたからと考える。「プリミティヴ・アート」から影響を受けたキュビズムが20世紀美術の始まりとして捉えられ、そして、現代美術の中に民族性をどのように取り入れるのかという問題に対する一つの解決策として参照された。このようにして「プリミティヴ・アート」が受容されたのは、戦後の日本社会が民主的な国家として新しく出発したこと、国際社会への復帰に際して民族性の表現が課題となっていたことの裏返しと考えられる。GHQの占領下でもあったことから、「プリミティヴ・アート」あるいは現代美術における民族性の直接的な議論には至っていないが、占領終了後の方向性を模索する糧となったことだろう。また、それまでは民族学や人類学からのアプローチが多かった民族的な造形物の研究に、木村重信が美学領域での研究を始め、「原始芸術」の議論に深みを持たせている。しかしながら、1945年から1950年代前半の日本で生じた各議論が互いに直接的な影響関係にあったとは言い難い。新聞、雑誌、展覧会、学術など様々な領域で進められた「プリミティヴ・アート」の考察は、緩やかなつながりのもと点在する状況であったと考えられる。

社) とカタカナで邦題がつけられている。

第5章

イサム・ノグチ

——プリミティヴとモダン

第5章では、日系アメリカ人の彫刻家であるイサム・ノグチ (Isamu Noguchi, 1904–1988) における「プリミティヴ」なものへの志向と日本との関わりについて、彼の制作に着目して考察する。ノグチが日本で「プリミティヴ」なものを探求するに至るまでに、アメリカにおけるプリミティヴィズムの展開とコンスタンティン・ブランクーシ (Constantin Brâncuși, 1876–1957) におけるプリミティヴィズムから影響を受けている。本章ではまず、ノグチのプリミティヴィズム観に影響を与えたこれらの動向から、ノグチが日本で「プリミティヴ」なものを希求することになった背景を探る。そして、ノグチの「プリミティヴ」なものへの志向と日本の美術や文化の関係を考察し、1950年代の日本におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」をとりまく状況に、ノグチが与えた影響について検証する。ノグチは戦後すぐに来日したアメリカ人芸術家で、国際社会への復帰を目指す日本の美術界に対し影響力を持ち得ていた。ノグチが意図したところではないが、岡本太郎とともに縄文対弥生を二項対立とする1950年代日本の伝統論争の骨格を作ったことは、彼の影響力の強さを示す証左と言えるだろう¹。1950年代の日本では、日本の伝統、美術、文化への関心が高まり、日本文化の「原始」を見直し、日本らしさを模索する動きが様々な分野で生じていた。弥生的なものを探求することをモダン・アートの制作と結びつけたノグチの制作が、日本の美術における「プリミティヴ」なものへの志向をどのように高めたのか検証する。

第1節 アメリカにおけるプリミティヴィズム

20世紀美術におけるアメリカの美術家たちの活躍は目覚ましいが、その多くは第二次世界大戦後に現れている。第二次世界大戦前の20世紀前半のアメリカ美術界は、ヨーロッパの美術動向を受容し、それを参照しながら発展させる美術の「後進国」であった²。「最

¹ 足立元は建築史における「伝統論争」の始まりは、「岡本太郎よりもむしろ、イサム・ノグチの影響だと言えよう」と述べている。「1950年代の前衛芸術における「伝統論争」——イサム・ノグチの影響を中心に」『東京藝術大学美術学部論叢』1号(2005): 12.

² 1940年代モダン・アートの中心がヨーロッパからアメリカ(特にニューヨーク)へと

先端」の西欧の美術動向を受容し、追従していた戦前のアメリカ美術の状況は、日本の美術界と共通するところがある。

19世紀前半から「アメリカとは何か」という命題を巡って様々な議論が交わされているが、アメリカ独自のありかたを問い、確立しようとするアメリカ美術の動きは文学に遅れて20世紀に本格化する。美術におけるアメリカらしさの追求とは、ヨーロッパ美術の遺産に対する反動として発生した思潮であり、第一次世界大戦によって喚起されたアメリカの愛国主義に根ざすものでもあった³。その一方で、アメリカ的な美術の模索においては、ネイティブ・アメリカン⁴をアメリカ文化の根源に定めようとする動きと、ネイティブ・アメリカンの美術への関心の両方があったという⁵。では、アメリカ美術におけるプリミティヴィズムにおいて、これらの関心はどのように働いていたのだろうか。

アメリカに20世紀美術におけるプリミティヴィズムを紹介したのは、画家のマックス・ウェーバーであると指摘されている。パリで美術を学ぶため、ウェーバーは1905年にニューヨークを出発した。ルソー、マティス、ピカソとの出会いを通じてプリミティヴィズムに関する見識を広めたウェーバーは、1909年にニューヨークへ戻った際に、数点のアフリカ彫刻を持ち帰った。そして、ウェーバーのパリでの経験やアメリカに持ち帰ったアフリカ彫刻が刺激を与え、ニューヨークの芸術家たちの「プリミティヴ・アート」への関心を引き出した⁶。渡欧した美術家を通して西欧の美術家におけるアフリカ彫刻への関心がア

移っていった経緯は Serge Guilbaut の *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trans. Arthur Goldhammer, (Chicago, London: University of Chicago Press, 1983) に詳しい。

³ 桑原住雄『アメリカ絵画の系譜』(美術出版, 1977) 156.

⁴ 鎌田遵は「ネイティブ・アメリカン」や「ネイティブ・インディアン」など、アメリカ大陸「先住民」に対する総称について、「ヨーロッパ人による新大陸への侵略がなければ、生まれることがなかった概念」であると指摘している。「ネイティブ・アメリカン」や「ネイティブ・インディアン」などの呼称を用いることのポリティカル・コレクトネスについては、現在も議論の余地が残る問題である。鎌田は「アメリカ合衆国に住む先住民の総称をネイティブ・アメリカン、もしくは、アメリカ先住民(略して先住民)と呼ぶ」と述べている。鎌田『ネイティブ・アメリカン——先住民社会の現在』(岩波書店, 2009) vi, 2. 鎌田の判断を参考にし、本論では「ネイティブ・アメリカン」の表記を用いる。

⁵ 1931年にニューヨークで開催された「インディアン部族美術博覧会」(*Exposition of Indian Tribal Arts*)を皮切りに、1930年代はネイティブ・アメリカンへの関心が当世風なものとしての精神的、美学的な供給源として成長した。Rushing, *Native American Art and the New York Avant-garde: a History of Cultural Primitivism* (Austin: University of Texas Press, 1995) 97.

⁶ Levin, "American Art," in "*Primitivism*" in *20th Century Art: An Affinity of the Tribal and the Modern II*, ed. William Rubin. (New York: The Modern Museum of Art, 1984) 454. 邦訳「アメリカ美術」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族

アメリカに伝えられたが、アメリカの美術家による関心はネイティブ・アメリカンの造形物にも向けられた。例えば、アメリカ的美術の探索を提唱していた写真家のアルフレッド・スティーグリッツは、291 ギャラリーでヨーロッパのモダン・アートを紹介する活動と平行して、「プリミティブ」と呼ばれる造形物の展示を行っていた。マン・レイ、ジャクソン・ポロック、マースデン・ハートレー、その他スティーグリッツ周辺の芸術家など多くの現代美術家がネイティブ・アメリカンの美術に興味をもち、作品に取り入れている。ハートレーは、早くからネイティブ・アメリカンの美術に関心をもった一人であるが、アメリカ美術とネイティブ・アメリカン美術のアイデンティティを重ね、アメリカ自らの美意識を確固たるものとするためにネイティブ・アメリカンの美学は素晴らしい刺激になると述べていた⁷。

さらに、南米のネイティブ・アメリカンとモダン・アートを融合させたメキシコ美術への関心を高めた美術家たちもいる。1930年代のアメリカ美術界は政治の緊迫化の影響を受け、閉鎖的な状況であった。そのため、アメリカ美術界から一時避難するようにニューヨークからは多くの美術家がメキシコを訪れていた。彼らはアメリカ的な美術を模索していたという点では、愛国主義的な美術家たちと目的を同じくしていたが、アメリカらしい美術の形成事例をメキシコに求めた点にヨーロッパのアヴァンギャルドたちとは異なる視点が見られる。特に、ディエゴ・リベラ、ホセ・クレメンテ・オロスコ、ダビッド・アルファロ・シケイロスなどの壁画作品は、「自らの国の古代文明にまつわる神話や形態の復活を称賛し、この文化遺産を国家統合や社会刷新の大きな推進力とした」⁸と高く評価された。ノグチもメキシコ美術を賞賛しており、「メキシコは別天地だった！ここへきたとたんに芸術家としての疎外感が消え去った」、「どんな場合でも、私は思った通りに叫び、したいようにすることができて幸福だった」と述べている⁹。メキシコにおけるモダン・アートとネイティブ・アメリカン文化の融合は、愛国主義的なアメリカ美術を継承せずに、さらに、ヨーロッパとも異なる特性を打ち出すという点において、「アメリカらしい」独自の美術を

的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』II 吉田憲司他訳（淡交社、1995）参照。

⁷ Hartley, "Red Man Ceremonials: An American Plea for American Esthetics," *Art and Archeology*, vol. 9 (1920): 14.

⁸ Varnedoe, "Abstract Expressionism," in *"Primitivism" in 20th Century Art: An Affinity of the Tribal and the Modern II*, ed. William Rubin (New York: The Modern Museum of Art, 1984). 邦訳「抽象表現主義」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』II（淡交社、1995）615-616.

⁹ Noguchi, *A Sculptor's World*, 23.

形成するための参考となる事例であったと言えるだろう。

ヨーロッパ人がアメリカ大陸に入植して以来、ネイティブ・アメリカンの文化と芸術は差別と抑圧の対象となっていたにも関わらず、1930年代を通してネイティブ・アメリカンをアメリカの歴史の一部として受け入れる視点が展示や雑誌で提示されるようになったのは、アメリカの政策がネイティブ・アメリカンを「健全なアメリカ人」として認める方向へと転換したことが影響しているだろう。1850年から1934年までのネイティブ・アメリカンに対する強制的な同化政策によって、ネイティブ・アメリカンの部族やコミュニティは疲弊し、貧困に苦しんでいた。しかし、1933年に社会学者のジョン・コリアがインディアン対策局長に就任し、1934年にホイラー＝ハワード法（インディアン再組織法）が制定されたことにより¹⁰、状況に変化が生じる。この法律は、ネイティブ・アメリカンの基本的人権を守り、教育や経済援助を受ける機会を与え、変化を強制しないという点において、それまでの政策とは異なっていた。ネイティブ・アメリカンへの支援が整うにしたがって、世論も変化する傾向にあった¹¹。人口からみてもアフリカ系アメリカ人よりもネイティブ・アメリカンの方がはるかに少なく、ヨーロッパ系白人社会が中心となって形成するアメリカのアートシーンで取り上げる題材としては、ネイティブ・アメリカンの美術の方がアフリカの美術よりは気楽に言及することができるという側面があったのも事実だろう¹²。また、当時最先端の学問の一つであった文化人類学で、1920年代後半からネイティブ・アメリカンに関する研究成果が多数発表されていた。フランツ・ボアズの『プリミティブ・アート』（1927）、ポール・ギョーム、トーマス・マンローの『原始ニグロ彫刻』（1926）、ジョン・グレアムの『芸術の体系と弁証法』（1937）などが出版された。これらの研究成果は、ネイティブ・アメリカの文化や芸術への理解を促し、芸術家たちの知的欲求を満たす情報源となっていた¹³。

¹⁰ この法律の制定は、「インディアン」の伝統の重要性とこれからの発展について考慮するきっかけとなった。“Introduction” in *Indian Art of United States* (New York: Modern Art Museum, 1941) 10.

¹¹ コリア 1933年から45年に局長を務め、ネイティブ・アメリカン政策の改善に貢献した。William T. Hagan, *American Indians* (Third Edition), Chicago: University of Chicago Press, 1993. W・T・ヘーガン『アメリカインディアン史（第3版）』西村頼男、野田研一、島川雅史訳（北海道大学図書刊行会、1983）161-210, 260.

¹² Vanedoe, “Abstract Expressionism,” 624. 1984年にMoMAで開催された展覧会評においても、アフリカ系アメリカ人の芸術における文化的な問題への言及が少ないと言う指摘があったことを、ナップは言及している。James F. Knapp, “Primitivism and the Modern,” *boundary 2*, (Autumn, 1986-Winter 1987): 373.

¹³ Levin, “American Art,” 466.

1930年代を通して見られるネイティブ・アメリカンの状況の変化を象徴的に示しているのが、1939年から40年にかけて開催されたニューヨーク万国博覧会と1941年にMoMAで開催された「アメリカ合衆国のインディアン美術」展だろう。例えば「アメリカ合衆国のインディアン美術」展では、この展覧会を開催する目的を以下のように説明している。ヨーロッパ人がアメリカ大陸を発見して以来、ネイティブ・アメリカンとの戦争や彼らに対する抑圧の歴史が長く続いたが、これらの確執はネイティブ・アメリカンの生活に対する理解が十分でなかったことが原因である。この展覧会はネイティブ・アメリカンの文化と芸術に対する理解を促すものであり、彼らはアメリカの未来を共に発展させる同志であるという考えが示された¹⁴。ネイティブ・アメリカン社会への抑圧と無理解に対する反省が示されると共に、アメリカ文化に対して彼らが文化的に貢献することを期待していることがうかがえる。1941年6月の『アート・ブルティン』には、アメリカの美術は未来へ向かうものであるが、少なくとも生まれついた土地に根を下ろす必要があり、ネイティブ・アメリカンは大陸の伝統にとって重要な役割を果たすという内容の記事が掲載された¹⁵。これらの展覧会を通して、ネイティブ・アメリカンはアメリカ合衆国の文化的土台の一部を形成しているという認識が一般に示され、普及することとなった¹⁶。ノグチにおいてもネイティブ・アメリカンの造形物は「プリミティブ」なものとして捉えられ、制作に参照されていた。例えば、《遊び山》(Play Mountain, 1933) (図5-1)には、中国の天壇、日本の庭園、そしてネイティブ・アメリカンによって作られたアイダホのピラミッドのイメージが重ねられている¹⁷。一方、アフリカ系アメリカ人に対する関心を同時代の社会問題として意識していた。ノグチは、アフリカ系アメリカ人に対する人種差別を糾弾した作品《死(リンチされた人体)》(Death (Lynched Figure), 1934) (図5-2)を制作し、アフリ

¹⁴ Eleanor Roosevelt, "Forward" 8, "Introduction" in *Indian Art of the United States*, (New York: The Museum of Modern Art, 1941) 10. この展覧会を主催したアメリカ合衆国内務省インディアン美術・工芸委員会は現在も引き続きネイティブ・アメリカンの美術・工芸を支援している。"Indian Arts and Crafts Board," 最終アクセス 2019年9月8日, U.S. Department of the Interior, <http://www.doi.gov/iacb>.

¹⁵ Vaillant, "Indian Art of the United States: An Exhibition at the Museum of Modern Art," *The Art Bulletin*, vol. 23, no.2 (June 1941): 169.

¹⁶ Rushing, "Native American Art in New York, 1931-1941" 参照.

¹⁷ ノグチは《遊び山》(1933)の前に《鋤のモニュメント》(*Monument to the Plough*, 1933)を考案している。この時にアイダホのピラミッドがデザインのインスピレーションとなり、そのイメージは《遊び山》へと引き継がれた。しかしながらいずれの案も実際に建設されることはなかった。Isamu Noguchi, *The Isamu Noguchi Garden Museum* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1988) 144.

カ系アメリカ人に対する人種差別問題への疑問を発信している¹⁸。しかしながらアメリカのプリミティヴィズムにおいてアフリカの造形物が無視されていたわけではない。1935年にMoMAで開催された「アフリカニグロ美術」展（1935年3月18日から5月19日）は、アフリカ美術の状況に大きな影響を与えている。この展覧会では、「アフリカニグロ美術」を20世紀初頭に展開されたモダン・アート の概念や普遍主義的な美学を投影したものとして捉え、近代の美術家たちを刺激したアフリカ美術の造形性や抽象性が強調された¹⁹。展覧会会場には、仮面や彫刻だけでなく、テキスタイル、宝石、家具などの日用品も展示されていた。この展覧会をきっかけにアメリカにおけるアフリカ美術への関心が高まり、個人コレクションが形成され、公立美術館においては、アフリカ美術が展示されたり研究されたりするようになった²⁰。アメリカの美術家たちは「プリミティヴ・アート」としてのアフリカの造形物に対しても関心を示していたが、古代の造形物に興味を持っていたノグチは、ネイティヴ・アメリカンの造形物により大きな関心を向けたと考えられる。

アメリカにおけるプリミティヴィズムは、各美術家が好みの民族的造形物をコレクションしたり、作品のモチーフや様式に参照したりするだけではなく、「アメリカ的な美術」の根源となる「プリミティヴ」な造形物としてネイティヴ・アメリカンの文化や美術が参照されていた点に特徴がある。「プリミティヴ」なネイティヴ・アメリカンに文化的拠り所を見出す背景には、ヨーロッパとは異なる独自のアイデンティティを構築する必要のあったアメリカの歴史的な背景が影響していた²¹。また、1930年代を通してネイティヴ・アメリカンの文化や芸術がアメリカ社会に受け入れられるような、社会的変化が生じていたこともプリミティヴィズムにおけるネイティヴ・アメリカンの存在感が増した要因となっている。アメリカの文化的アイデンティティを探る大きな流れのなかで、ノグチもまた様々なネイティヴ・アメリカンの文化や造形物に触れ、作品制作に活かしていたと考えられる。後述するが、民族的「伝統」を「プリミティヴ」なものとしてモダン・アートの中に取り

¹⁸ 内山尚子「イサム・ノグチによる彫刻のモダニズムと黒人表象—《死（リンチされた人体）》が喚起する人種差別批判へのまなざし」『美術史』68巻2号（2019）：265-281参照。

¹⁹ Clarke and Berzock, “Representing Africa in American Art Museums: A Historical Introduction” 9.

²⁰ *Ibid.*, 9.

²¹ 1940年代に入っただけで、前衛芸術家はネイティヴ・アメリカンの造形物を参照することで、1930年代までの愛国主義的で閉鎖的なアメリカ美術を継承することなく、ヨーロッパとも違う芸術を作り出したいという欲求を満足させていたと考えられる。Varnedoe, “Abstract Expressionism,” 453-474, 622.

入れる視点は、日本における弥生的なものの探求においても応用されたと考えられる。

第2節 プリミティヴ・モダン——ブランクーシとの出会い

ノグチのプリミティヴィズムに影響を与えたもう一つの出来事は、ルーマニア出身の彫刻家コンスタンティン・ブランクーシとの出会いである。1900年代のアフリカ彫刻へのパリ美術界の熱狂を目の当たりにしたブランクーシは、パリに滞在していた他の美術家同様、アフリカの彫刻から美的な影響を受け、作品に反映させている。しかしながら、ヨーロッパにおける芸術の中心地から離れたルーマニアに故郷を持つブランクーシは、独自の視点でプリミティヴィズムを追求していくこととなる。ブランクーシとの出会いとその後の交流を通して、ノグチは「プリミティヴ」なものの中にモダンを、モダンの中にプリミティヴを発見する視点を養ったのではないかと考える。本節ではその始まりとなった1927年の出会いに焦点を当てて考察する。

グッゲンハイム奨学金を獲得したノグチは、1927年にヨーロッパで彫刻を学ぶ機会を得た。まずパリへ向かったノグチは、ブランクーシを紹介してもらい、彼の助手になるという幸運を得る。4月から11月までの7ヶ月間、午前中は毎日ブランクーシのアトリエに通い助手の仕事をした²²。この期間は、ノグチの美術家人生の中では短い、その後もブランクーシとの関係が続いており、ノグチへのブランクーシの影響は長期的なものになった。

ブランクーシのアフリカ美術への関心がいつ頃始まったのかについては諸説あるが、ゴールドウォーターは1909年までにはアフリカ彫刻についてよく知っていたことは確かであると述べている²³。ゴールドウォーターの考察では、1907年頃から1910年代の木彫や石彫作品にはブランクーシを「プリミティヴィスト」と呼ぶに値する表現の単純性や抽象性と素材への忠実な態度が現れている²⁴。1907年、1908年に制作された石彫シリーズにおいて、すでに「プリミティヴ」なものへの志向を見てとることも可能であるとシドニー・

²² Dore Ashton, *Noguchi East and West*, (Berkeley: University of California Press, 1992) 22. ドウス昌代『イサム・ノグチ——宿命の越境者 (上)』(講談社, 2000) 225. 例えばノグチはこの期間に、ブランクーシの《レダ》(*Leda*)の研磨を行っていたという(《レダ》の制作年は記されていない)。作業中にノグチの集中力が低下すると、ブランクーシは心と仕事とが一体になるようにと話したと回想している。Noguchi, *A Sculptor's World*, 17.

²³ ゴールドウォーター『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』176.

²⁴ *Ibid.*, 176-178.

ガイストも指摘しており²⁵、中原佑介もブランクーシの木彫作品ほどプリミティヴィズムの影響が特にきわだっているものはないと述べている²⁶。ブランクーシがアフリカ彫刻との類似性を指摘されるのは主に木彫作品の方であるが、そのいくつかはブランクーシ自身の手で破壊されており、全てが現存しているわけではない。さらに、1930年代初頭には、ブランクーシ自身がアフリカ彫刻からの影響を否定していたことも伝えられている²⁷。これらのエピソードから屈折した関係が認められるものの、残された木彫作品で表現されているシンプルで大胆な様式がアフリカ彫刻と類似する側面を持っていることから、ブランクーシへのアフリカ美術の影響は否定できない。アフリカ彫刻からの影響と同時に、ブランクーシの関心がルーマニアやエジプトなどの彫刻に対しても向けられていたことも考慮すべきだろう²⁸。1920年代後半の非西欧圏の美術への関心はおしなべてプリミティヴなものへの関心であると理解されていたという指摘もされているように²⁹、当時の人々が使用した「プリミティヴ」という語彙が指し示す内容には幅があった。ブランクーシにおいてはアフリカ美術を含む広義の「プリミティヴ・アート」への関心だったと考えられる。

また、ブランクーシのプリミティヴィズムには非西欧圏の美術による造形的な影響だけではなく、素材との接し方にもその影響があらわれている。例えば、ブランクーシの《接吻》に見られるような直彫りがブランクーシのプリミティヴィズムを表す一例として挙げられる。ブランクーシの作風の一つにもなっている直彫りの技術は、ロダンと訣別した時に始められたと言われている。当時、直彫りと言えはそれは石彫職人の技術であり、彫刻家が用いる技術ではなかったが³⁰、ブランクーシはノグチに対しても直彫りでの作品制作を勧めている³¹。ブランクーシの作風に強く関連づけられる直彫りは、「プリミティヴなもの

²⁵ Sidney Geist, "Brancusi," in *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern*, (New York: The Modern Museum of Art, 1984) 345. 邦訳「ブランクーシ」『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』II (淡交社, 1995) 345.

²⁶ 中原佑介『ブランクーシ』(美術出版社, 1986) 201.

²⁷ ガイスト「ブランクーシ」346.

²⁸ ブランクーシの関心はアフリカ彫刻に限らず、彼の出身地であるルーマニアや、スラブ、エジプト、仏教、キュラクデスの彫刻にも関心をもち続けたようだ。Shanes, Eric. *Constantin Brancusi (Modern Masters Series)* New York: Abbeville Press, 1989. 邦訳『コンスタンチン・ブランクーシ』中原佑介、水沢勉訳 (美術出版, アベヴィルプレス, 1991) 8.

²⁹ Bert Winther-Tamaki, "The Ceramic Art of Isamu Noguchi: A Close Embrace of the Earth," in *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics: A Close Embrace of the Earth*, eds, Louise Allison Cort and Bert Winther-Tamaki (California: University of California Press, 2003) 参照.

³⁰ 中原『ブランクーシ』186.

³¹ ノグチはブランクーシと同じように道具を使い、素材に接することは「人間と物質と

のとは明らかに異なるが、感覚ではプリミティヴィストであるようなもう一つの要素」であるとゴールドウォーターは述べている³²。素材に忠実であることや素材と直に繋がっているという感覚は、自然の根源的なものを引き出すような感覚を制作者に与える。近代を象徴する彫刻機で作品制作を行っていた当時の一般的な手法と異なり、素材に直に触れることによって作家と素材の関係性をつくり上げ、素材そのものへの関心を高めることによって「プリミティヴ」なものへの感覚をより強く想起させたことだろう。機械ではなく直に触れながら作業をすることが、「プリミティヴ」な世界を感覚的に想起させ、そのような世界への接続役割を果たしているのではないだろうか。そのため、形態からの影響だけでなく、直に素材と触れあい素材に忠実になること、素材が作家へ与える感覚を重視することが「プリミティヴ」なものを志向する制作において重要な要素にもなると考えられる。素材に忠実に、直に触れるというブランクーシの制作態度はノグチにも引き継がれ、1931年と1950、51年の来日での陶芸作品の制作へと接続する。(ノグチにおける「土」と陶芸作品については、本章第3節で論じる。)

ノグチのプリミティヴィズム理解にはブランクーシの大きな影響がみられるように、ノグチ自身のモダン・アートの追求において、モダンと「プリミティヴ」なものは混在していた。モダンとプリミティヴの間に優劣を定めて作品を理解するのではなく、モダンのなかにプリミティヴを、プリミティヴのなかにモダンを探すことで、双方の共通点を発見しようとしていた。ノグチにおける「プリミティヴ」なものへの志向は、20世紀美術におけるプリミティヴィズムと完全に一致するものではない。独自の視点で「プリミティヴ」なものを探索したノグチの軌跡は、ブランクーシのプリミティヴィズムと通じるものがある。

第3節 日本のものの希求——日本での作品制作

ノグチの場合は、「プリミティヴ」なものの探究は自分の父親の出身国である日本との関わりにおいて強く表れている。そのため、「プリミティヴ」なものの追求は、新しさを追求するものではなく、自己の探究や発展とも関連づけられる側面を持っている。そしてその探求や発展は、自己の原点まで遡り振り返るという時間逆行の行為において達成されることによって、「プリミティヴ」なものへの志向が高められる。ノグチはピカソにおけるアフリカの彫刻と印象派における日本の版画の発見は、自己を発展させたいという思いに根ざ

の直接のふれあいなのだ」と述べている。Noguchi, *A Sculptor's World*, 17.

³² ゴールドウォーター『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』177.

しており、そうした必要性がプリミティヴな作品の発見へと西欧の美術家を向かわせ、結果的に制作を助けたと考えている³³。ノグチにとって「プリミティヴ」なものの探求は美術理論上だけの話ではなく、個人のアイデンティティの問題と結びつくものであった。そのため、「プリミティヴ」なものへの志向と探究が、日本滞在中に加速するのも不思議なことではない。本節ではノグチが日本滞在中に制作した陶芸作品の分析を中心に、ノグチにおける日本的なるものと「プリミティヴ」なものの重なりと乖離について検証する。

3-1 戦前の訪日旅行

日本におけるノグチの活動は戦後に本格化するが、1931年の訪日はその前史を形成している。まず1931年の来日と滞在中の経験について確認する。

ノグチは、1927年にグッゲンハイム奨学金を受給した際、ヨーロッパとアジアをめぐる研究旅行を計画した。この研究旅行の目的は、彫刻家としての見聞を広めるだけではなく、ノグチが自分のルーツとして位置づける日本を原点として確認することであった³⁴。13歳の時にアメリカに戻ってから、ノグチにとっての東洋は博物館や美術館で展示されている作品と幼い頃の記憶によって構成されるものであった。加えて、父米次郎がアメリカで出版した書籍は、日本語を忘れてしまったノグチに、日本や東洋のイメージを形成するにあたって強い影響を与えていた。1927年にパリを訪れた際にはロンドンへ足を伸ばし、図書館で東洋について勉強したというエピソードが残されている³⁵。そして、岡倉天心の『東洋の理想』（1903）の英語版を読み、この本について言及することもあったという³⁶。ノグチが彫刻家として東洋や日本に目を向け始めた1927年当時、そのイメージは西洋における知的土台の上に築かれていたと言えるだろう。ノグチはこの研究旅行で、東洋に関する書物を調査するだけではなく、実際にアジアを訪問する計画を立てていたが、経済的理由により、アジア旅行は断念している。

グッゲンハイム奨学金の研究旅行からアメリカへ帰国後、ノグチはニューヨークで肖像

³³ Noguchi, “The ‘Arts’ Called ‘Primitive,’” in *Isamu Noguchi: Essays and Conversations*, 26. 「「プリミティヴ」と呼ばれる「アート」」『イサム・ノグチ エッセイ』46.

³⁴ ノグチはグッゲンハイム奨学金に提出する願書に、日本を父の国と認める記述をしており、自分のルーツとして定めている。Noguchi, “Guggenheim Proposal,” in *Isamu Noguchi: Essays and Conversations*, 17.

³⁵ Noguchi, *A Sculptor’s World*, 18.

³⁶ 英語版 *The Ideals of the East: with Special Reference to the Art of Japan* は1921年に出版されている。Ashton, *Noguchi East and West*, 36.

彫刻を制作し旅行資金を稼ぎ、1930年にアジア旅行を実現する。1930年のアジア旅行の旅程は、最初の2ヶ月はパリに滞在し、その後ロシアを経由して中国に入国し、日本へ渡るといったものであった。中国での滞在は予定よりも長く、8ヶ月間となった。その理由は、米次郎から「野口姓を用いて日本に来るな」という内容の手紙が届いたためと言う³⁷。中国滞在中は、文人画派の齊白石（Qi Bai Shi, 1864-1957）に師事し、中国の水墨画を学んだり、陶芸作品に関心を示したりした³⁸。ノグチが中国滞在中に描いた水墨画は約100点あると言われており、精力的に学んでいた様子がうかがえる³⁹。一方で材料の入手が困難であったことから、彫刻作品はほとんど制作されていない。中国滞在中に制作された《中国の娘》（*Chinese Girl*, 1930）（図5-3）には歯科治療用の石膏が用いられているが、当時入手可能な彫刻用の素材として、これが唯一のものであったとノグチは回想している⁴⁰。ノグチは中国唐時代のテラコッタ彫刻に深く感動したが、中国にはすでに陶作家はおらず技術を学べないので、日本に行ってテラコッタ彫刻を制作する人を探すことを勧められたという⁴¹。米次郎からの手紙によって来日を躊躇したノグチであったが、中国では制作できない陶芸を学ぶという芸術家としての明快な目的を携えて、日本を訪れることになる。

1931年に日本に到着したノグチは、米次郎や親戚に会ったのちに京都に向かい、念願の陶芸作品の制作にとりかかる。京都では、京都帝室博物館（現京都国立博物館）で埴輪を見て、「単純素朴な埴輪は、ある意味で近代的で、私の心に語りかけてきたし、土に対する私により近かった」と感想を述べている。ここで、ノグチは埴輪に表現された単純性ととも、土という素材が造形に与える効果に目覚めている。埴輪の単純性は、無駄な装飾を削ぎ落としたモダンな様式ではなく、基本的な造形によって構成される最も原始的な単純さであった。「ノグチを興奮させ、彼の創造的生涯を通じてそのうちにあり続けたのは、間違いなく最良の埴輪がもつ素晴らしい豊かさであった」と評されるほど⁴²、弥生とモダ

³⁷ ドウス昌代『イサム・ノグチー宿命の越境者（上）』（講談社、2000）251.

³⁸ 中国滞在中については不明な点も多かったが、2013年にニューヨークのThe Noguchi Museumにて展覧会 *Isamu Noguchi and Qi Baishi: Beijing 1930*（2013年9月25日から2014年1月26日）が開催された。Kenneth Wayne ed., *Isamu Noguchi/ Qi Baishi/ Beijing 1930* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 2013).

³⁹ Bruce Altshuler, "Isamu Noguchi: Early Drawings from Paris and Beijing," *Drawing/ Drawing Society*. vol.16, no. 4 (1994): 76.

⁴⁰ Noguchi, *A Sculpture's World*, 20.

⁴¹ Ashton, *Noguchi East and West*, 37. 《中国の娘》は3点鋳造されており、石膏型から制作されたテラコッタのコピー（2点）もある。『イサム・ノグチ展』東京国立近代美術館編（朝日新聞社、1992）51.

⁴² Ashton, *Noguchi East and West*, 44.

ンの共通項としての単純性は、ノグチにインパクトを与えている。日本で実践したテラコッタに関して「焼いた土から芸術が最も基本的な形で形作られるアルカイックな始原」であったとアシュトンがみている⁴³。「原始的な単純性」と「土」という素材が不可分な関係にあり、この二つの要素によって豊かな単純性が成り立っていると理解されたようだ。のちにノグチは、京都での埴輪との出会いはピカソが「アフリカのもの」から学んだのと同じであり、日本人は「古いものを見て習わないのか」と疑問に思ったという趣旨の発言をしている⁴⁴。埴輪との出会いはピカソとアフリカ彫刻の出会いに匹敵するほどであったにも関わらず、1931年の滞在では作品制作にかける十分な時間がなかった。この滞在中でノグチが得たのは弥生文化がもつ単純性の豊かさへの気づきであり、弥生的なものと同様にモダン・アートを融合させる試みは戦後の来日まで保留される。

帰国後にニューヨークで制作活動を再開したノグチは、プラスチック、金属、針金など、多様な素材を用いた彫刻に挑戦し始める。しかしながらノグチにとって「土」という素材は日本に帰属するものとして認識されており、ニューヨークではテラコッタなどの陶土を用いた作品が作られることはなかった⁴⁵。ノグチにおいて素材としての土が日本と強く結びつけられていたことが、作品の素材選びからもうかがえる。

3-2 終戦後の模索

1948年を振り返って、「私の心呼び寄せる風が、この頃ふたたび東洋から力強く私に吹きつけてきた」とノグチは述べている⁴⁶。ノグチはアメリカから脱出する決心をするのだが、その理由の一つに、10年来の友人で画家のアーシル・ゴーキー (Arshile Gorky, 1904-1948) の死がある⁴⁷。ノグチとゴーキーは1925年にニューヨークのマリー・ハリマン画廊で開かれた個展で出会い、10年来の友人であった⁴⁸。1948年にゴーキーが自殺する直

⁴³ Ashton, *Noguchi East and West*, 39.

⁴⁴ イサム・ノグチ, 米倉守「イサム・ノグチ——創造の現場から」『みづゑ』949号 (1988): 37.

⁴⁵ Noguchi, *A Sculptor's World*, 31-33.

⁴⁶ *Ibid.*, 29.

⁴⁷ 「アーシル・ゴーキーの自殺は私の心を深くゆさぶった」*Ibid.*, 30.

⁴⁸ ノグチはゴーキーとの出会いは「1933年か1934年、ニューヨーク57丁目のマリー・ハリマン画廊で、私の個展があった時だと思います」と述べている。カーレン・ムラディアン『アーシル・ゴーキー——ある異邦人との対話』青木陽一訳 (パルコ出版, 1982)

125. マリー・ハリマン画廊での個展は1935年だったという記録もある。“Isamu Noguchi: Timeline,” 最終アクセス2018年4月11日, *The Noguchi Museum*. <http://www.noguchi.org/noguchi/timeline>.

前に、彼はノグチのアトリエを訪れていた。このことに触れてノグチは、ゴーキーにもう少し注意を払っていたら自殺の前兆に気がつけたかもしれないと後悔の念を示し、彼が病気になる時にニューヨークの美術界が彼を見棄てたために、ゴーキーは自殺に至ったのだと推測している⁴⁹。長年の友人の死からニューヨークの美術界に疑心を抱いたノグチは、ボリンゲン財団の奨学金を得て東洋への研究旅行を決行した。

ノグチはこの研究旅行の前には、英語で出版されていた父米次郎の本と鈴木大拙の『禅と日本文化』を愛読しており⁵⁰、1950年日本滞在中にはブルーノ・タウトが日本の建築について書いた本を読んでいたという⁵¹。そして、英語を話す長谷川三郎に京都を案内してもらったことにより、ノグチは以前よりも日本の精神的な面に関する情報を得ることができたようだ⁵²。ノグチが日本の美を「発見」することができたのは長谷川のおかげであると言う人も現れるほどであった⁵³。

ノグチは瀬戸において13点の陶芸作品を制作しているが、そのうちの一つに《私の無》(*My Mu (Watashi no Mu)*, 1950)がある。この作品における「無」も禅思想に基づいている。《無》(*Mu*, 1952) (図5-4)に比べて小さいこの作品は、音やイメージの伝達や伝搬の欠如を示しており⁵⁴、変換や翻訳が起らない状態という意味での「無」を表している。ノグチはニューヨークを脱出して東洋旅行に出発するとき、美術界の策略、批評家や画廊から無関係でありたいと願っていた。そして、自分の力で彫刻の本質、空間、社会との関わりを理解したいと決意している⁵⁵。ノグチは日本を訪れる前に世界各国の古代芸術を見て回ったのだが、そうした古代の芸術に関して以下のように述べている。

⁴⁹ Noguchi, *A Sculptor's World*, 30.

⁵⁰ 日本語版の初版は1938年、英語版 *Zen and Japanese Culture* は1940年に出版されている。

⁵¹ Ashton, *Noguchi East and West*, 96. ノグチは禅を信仰の対象としてみていたわけではないが、「日本の一番おもしろいもの、強いもの」が禅に現れており、禅の「抽象の技術」からは学ぶことが多いと考えていた。イサム・ノグチ「禅の芸術」『芸術新潮』1巻9号(1950): 68, 69.

⁵² 長谷川は英語と仏語を話すことができ、ノグチにとっては良き日本の案内者となった。 *Ibid.*, 93.

⁵³ 福田豊四郎は以下のように述べている。「長谷川さんが、日本をノグチに見せた見せ方というものは、ぼくはずっと聞いてみて非常に感心しましたね。その見せ方であの人はやはり日本の美を発見する筋道が通ったということを感じるんです。」竹山道雄、福田豊四郎、勅使河原蒼風、長谷川三郎、吉川逸治「〈座談会〉古き美より新しき美へ」『芸術新潮』5巻1号(1954): 83.

⁵⁴ Winther-Tamaki, "The Ceramic Art of Isamu Noguchi," 24.

⁵⁵ Noguchi, *A Sculptor's World*, 30.

即ちそれら古い芸術が私に示してくれたものは、人間の心はその生死を賭けて生みだした《オリジナル》なものこそ、人種や、時代をこえて普遍的なものである—という確証でした。時代とともに移り変わる芸術様式の多様性や、言語風俗の相違に
関係なく、直接私達の心に語りかける唯一の言葉といったものがあるように思われる
のでした。純化された、アブストラクト・アート（抽象芸術）の世界はその有力
な一つに違いない—という発見でした⁵⁶。

ノグチは古代の芸術は直接語りかけてくる「言葉」が存在し、その「言葉」を使う芸術の一つに抽象芸術があると述べている。ノグチの「言葉」には、芸術作品の制作と理解において他者の言葉をはさまないという意味での無媒介性と直接性への願いが込められている。ノグチは美術界や批評家などによって作られる言説や名声を抜きに彫刻の本質を理解すること、そして、ノグチ自身のもつイメージが彫刻そのものに直接遷移することを望んだ。そのために、ノグチは土という手に直接触れて形づくることのできるものを制作媒体として選んだと考えられる。

しかし、1950年に訪日した際に制作した瀬戸焼の作品は、土をどのように生かすのか模索の段階であった。《旅》(*Journey (Tabi)*, 1950) (図 5-5) と題された陶芸作品は釉薬を用いずに焼かれており、色も質も土を感じさせる。この作品の上部には、グラハムの舞台《迷宮への使者》(*Errand into the Maze*, 1947) (図 5-6) で用いられた2本の棒が立ち上がっている⁵⁷。そして、砂時計のその下部は、《夜の旅》(*Night Journey*, 1947) のために制作された椅子を模している⁵⁸。ユーモラスで可愛い埴輪を模した作品である《鐘の子》(*Bell Child*, 1950) (図 5-7) では、目と口を穴で表現する埴輪の手法が取られている。その表情はあどけなく、楽しそうであり、開かれた両手両足は子どもの喜びを全身で表している。1930年にパリで制作した《歓喜の日》(*Glad Day*, 1930) のバリエーションのひとつと言える。また、《暑い日》(*Hot Day*, 1950) (図 5-8) では、バラバラにされた身体のパーツが一本の棒によってつなげられており、インターロッキング・スカルプチャ

⁵⁶ ノグチ「モダンということ—広島問題にふれて」『アトリエ』309号(1952): 39。世界各国の古代芸術を見て回った経験は、その後のノグチの「プリミティブ」なものに対する眼差しを発展させている。

⁵⁷ グラハムは自伝『血の記憶』でも、《迷宮への使者》の二本の棒は女性の骨盤を表していると述べている。Graham, *Blood Memory*, 232.

⁵⁸ Whinther-Tamaki, "The Ceramic Art of Isamu Noguchi: A Close Embrace of the Earth," 21.

ー（連結彫刻）のようにパーツを組み合わせた身体表現を試みている。この作品には陶土以外にも、木や細い草のようなものが用いられており、1940年代に引き続き、多様な素材の組み合わせが試みられている。そして《巡查》（*The Policeman (Junsa)*, 1950）（図5-9）では、四角い空間のなかで吊るされた小さい陶のパーツが重力の不安定さを表現していることから、インターロッキング・スカルプチャーのような組み合わせの身体表現の延長にあると言えよう。

以上に見られるように、1950年の瀬戸焼作品は、1940年代までのノグチの彫刻制作の素材を土に置き換えて再び表現しなおそうとする実験的試みであった⁵⁹。そしてこれらの作品は、神奈川近代美術館で開催された「イサム・ノグチ作品展」（1951年8月18日から8月30日）で展示された（図5-10）⁶⁰。

3-3 「土」への親しみ

1950年の旅行を終えてアメリカに一時帰国した後、1951年にノグチはリーダーズ・ダイジェスト東京支社の庭園づくりのために再び日本を訪れている。1952年には李香蘭として活躍していた女優の山口淑子と結婚し、日本で披露宴を開いた。結婚後は北大路魯山人の鎌倉の家を住居兼アトリエとして借り、魯山人の窯で作品を制作していた⁶¹。1930年の来日は埴輪から土に対する共感を得て、1951年からの日本滞在においては「土」への志向をさらに深めている。

ノグチが土と「日本」を結びつけて捉えていることは、作品制作に用いる材料の選択傾向からも明らかである。日本での制作とアメリカでの制作では自ずと選択する素材が異なり⁶²、「さしあたって私は、土の最後の暖かさを求めて、乞食か泥棒のように日本へいくのだ」と述べている⁶³。この言葉は後年に日本滞在を振り返って語られたものであるが、ノ

⁵⁹ Louise Allison Cort, "Isamu Noguchi & Modern Japanese Ceramics," *Ceramics: Art and Perception*, vol. 55 (2004): 21.

⁶⁰ 白井正夫「グラフ イサム・ノグチ作品集」『工芸ニュース』18巻10号（1951）：1-16.

⁶¹ Noguchi, *A Sculptor's World*, 31-33.

⁶² 「私は日本で仕事をするのに、陶土は自然な表現媒体であることを知った。しかしアメリカではそうはいかない。私はこの事実を、今日のアメリカでは望めないことだが、私にとっては日本そのものである土と木の間柄の親密さと結びつけて考えている。」

Noguchi, *A Sculptor's World*, 34.

⁶³ *Ibid.*, 47. 一般化することはできないが、樋田豊郎は日本人が本来持つ類型的感触の一つとして、土から感じる「暖かさ」や「親しみやすさ」があると述べている。樋田豊郎「八木一夫が考えていた〈オブジェ〉」『終わりきれない近代—八木一夫とオブジェ焼』樋

グチによる日本の「土」のイメージが感覚的なものであったことを示している。そして、「土」のイメージが抽象的で、感覚的で、広がりを持っていたため、ノグチの土へのこだわりは、当時の日本人陶芸家が直面していた課題や様式を超えて⁶⁴、「日本」の起源と考えられた先史時代の陶器や土器への飛躍をもたらした。ノグチは1931年に京都帝室博物館で初めて埴輪を鑑賞したときに、埴輪は「私の心に直接語りかけてきたし、土に対する私の感情により近かった」と述べている⁶⁵。また、1931年の来日以来、「しっかりと土を抱擁することを思い続けてきたが、それは、個性とか小さな自分を超えたある根本的なものとの一体化の追求であった」と1930年を振り返っている⁶⁶。長谷川が「石器時代土偶、埴輪、備前焼……、之等、絶対に正直なもの達が、イサム・ノグチの憧れの対象である」と述べているように⁶⁷、ノグチは今日まで続く日本人や日本文化の普遍的で感覚的な特徴は「土」によって伝達されていると捉えていたと考えられる⁶⁸。日本の造形的原型を内包する「土」に直接接触して制作することは、原始的なものとダイレクトに結びつくための一つの手段であり、「日本の記憶」を喚起するものであった⁶⁹。日本の文化的記憶と「土の記憶」がノグチの中で結びついた理由の一つに、日本にいた頃の幼少期の記憶が自然や土とともにあったことが挙げられる。ノグチは1953年に出版された『ノグチ』で、「私の現在の発展について何が特性的なものであるかと聞かれたとしたら、私は、それは子供の時代以来殆ど忘れて居た、この身近な自然の再発見が、それだと思えます」と述べている⁷⁰。ノグチは、子どもの頃の自然への感情を大人が思い出すためには土が必要で、それができるのは陶工か彫刻家であるとも述べており⁷¹、自然、日本、子ども時代が結び付けられている。土を通し

田豊郎、稲賀繁美編（美学出版、2008）215.

⁶⁴ 戦後直後、勅使河原蒼風に代表される前衛生け花にうながされて、伝統的な花器とは異なる花器の制作が始まり、陶芸の前衛的な試みへと繋がった。前衛的な試みの中心的な人物として八木一夫（1918-1979）があげられる。彼は、いかにして「美」で「用」を超えるかという課題に挑戦し、「オブジェ」とみなされるような「用」をほとんど果たさない作品を陶芸で作るに至った。外館和子「近現代陶芸の一世紀」参照。

⁶⁵ Noguchi, *A Sculptor's World*, 20.

⁶⁶ *Ibid.*, 20.

⁶⁷ 長谷川三郎「簡素」『ノグチ』（美術出版社、1953）95.

⁶⁸ ノグチは、日本の伝統のなかで変わることになかった美意識は、有機的なもののなかに記憶されていると考えていた。Ashton, *Noguchi East and West*, 207.

⁶⁹ ウィンザー・タマキは、「日本の土」から受け継いでいると信じている文化や身体の本質を探索した結果に生まれたものが、ノグチの陶芸作品であると指摘している。

Winther-Tamaki, "Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics," 53.

⁷⁰ Noguchi, "During the Period of My Work in Japan," 『ノグチ』（美術出版、1953）頁数記載なし。

⁷¹ Noguchi, "During the Period of My Work in Japan," 頁数記載なし。

で日本の子ども時代を回顧しているさまは、《子供の夢》(*Child's Dream*, 1952)、《こけし》(“*Kokeshi*”, 1952)、《大きな子》(*Big Boy*, 1952)、《ちっちゃな子》(*Small Child*, 1952)など、子どもをテーマとした陶芸作品にも現れている。また、《鐘の子》やなど埴輪に似た造形で子どもを連想させるユーモラスな作品もある。ノグチの陶芸作品に埴輪や子どもをモチーフとした表現が多くあるのは、「土」を通して幼少期の記憶と日本の古代の記憶が重ねられていたためと考えられる。

さらに、「土への親しみ」は「母」と「再生」のイメージとも重ねられながら、日本におけるノグチの制作を支えていた。「母」と「再生」のイメージと重なる時、「土」は作品を制作する素材というだけでなく、洞窟のように囲まれた空間を創出するものとして登場する。その一例は、北大路に借りた鎌倉のアトリエの改装に表れている。ノグチはアトリエの改装にあたって、裏の丘を自分で掘ったこと、裸土の壁を残すアイデアを得たこと、壁を掘って暖炉を作ったことなどを書き残している⁷²。残された写真を見てみると、ノグチの記述にある通り、むき出しの土壁がそのまま残された室内の様子を確認することができる(図 5-11, 5-12)。裸土を残したアトリエの写真からは、まるで洞窟のような空間が用意されていたようにも見える。山口淑子と結婚し、鎌倉に居を構え、日本に拠点を持ったノグチが準備したアトリエが洞窟のような様子を呈していたのは、ここから日本との関係を再生しようとする願いによって生まれてものと推察される。

洞窟と再生のイメージは 1952 年に提出された《原爆被害者のための慰霊碑》(*Memorial to the Dead of Hiroshima*, 1952) (図 5-13) でも再現されている。慰霊碑は、地下部分に被爆者の名簿が納められ、追悼の場となるように計画された。追悼の場である地下空間は同時に死者の再生の場としても考えられた⁷³。当時、ノグチは《原爆被害者のための慰霊碑》を茶室と洞窟に例えて説明していた。ノグチによると、茶室のように閉ざされた空間は、その空間を創った人の心の深さを表現し、鑑賞者は作者の心の広がりに沿うように、鑑賞者自身の「魂の未知の地平線」へと導かれると述べている⁷⁴。後年においても、慰霊碑のために計画された地下空間の洞窟性は一貫して重要なものと捉えられている。地下空間は「すべての人が帰っていく」洞穴であり、「早晚死者たちにとって代わる未生の子孫たちが発生する子宮」を暗示している。そして、埴輪の屋根に由来するアーチ型のシンボルは

⁷² Noguchi, *A Sculptor's World*, 33.

⁷³ Noguchi, *The Isamu Noguchi Garden Museum*, 156.

⁷⁴ ノグチ「モダンということ」40.

幼児の保育器を連想させるものでもあり、ノグチは「誕生と死にさえ匹敵する」と説明している⁷⁵。地下室や洞窟、茶室など、閉ざされた空間は作者と鑑賞者の両方の心理的な広さと深さを探索する空間として用意された。逆説的にはなるが、この地下空間においては閉ざされた空間が作者と鑑賞者の両方の心的な未知や未開の探求を表現していると言えるのではないだろうか。

ノグチが「土」や「洞窟」のイメージを「再生」や「子宮」（転じて「母」）のイメージへと拡大させた背景には、1935年から始まったマーサ・グレアム（Martha Graham, 1894-1991）とのコラボレーションがある⁷⁶。グレアムは、1930年代は主に「アメリカらしさ」に注目して作品の制作を行うが⁷⁷、1940年代に入ると神話を題材とした作風へと移行する。特に第二次世界大戦中の作品は「思弁的で内省的な性格を帯び、彼女が宇宙のユング的な^{ビジョン}幻像に関心を持っている」ことを示していると指摘されている⁷⁸。グレアムは《暗い牧場》（*Dark Meadow*, 1946）に関して、「それは我々の遠い祖先の時代に遡り、種族の記憶から出てくる未開なもの、原始的なもの、生命のルーツそのものの中に分け入る。それは人類の心理学的背景を描いている」と述べており⁷⁹、「プリミティヴ」なものへの関心が言及されている。グレアムのモダンダンスにみる神秘的で儀式的な「プリミティヴ」な表現は⁸⁰、1940年代にニューヨークで隆盛しつつあった抽象表現主義と「プリミティヴ」なものを結びつけた。この意味において、グレアムは1940年代のアメリカにおけるプリミティヴィズムに重要な基盤を提供したとヴァネドーは考察している⁸¹。アメリカの小説家のナサニエル・ホーソーンと清教徒の詩人のエミリー・ディキンソンとともに、ネイティヴ・アメリカンの伝統にアメリカ人の文化的起源を捉えようとしていた⁸²。グレアムは1991年出版された自伝に『血の記憶』というタイトルをつけていることから推察されるよう

⁷⁵ Noguchi, *A Sculptor's World*, 156.

⁷⁶ グレアムはノグチが死去する1988年まで共同作業は続いたと述べている。Martha Graham, *Blood Memory* (New York: Doubleday, 1991) 218.

⁷⁷ 1930年代には社会的不安からアメリカでもナショナリズムが高揚し、当時の「アメリカ独自の新しい舞踏」が必要であると考えていた。モダンダンスはこのような考えの人々に支持されていた。Anderson, Jack, *Ballet and Modern Dance: A Concise History*, Second Edition (Princeton, NJ: Princeton Book Co., 1992) 145-146.

⁷⁸ Dore Ashton, *The New York School: A Cultural Reckoning* (Berkeley: University of California Press, 1973; 1992) 143.

⁷⁹ *Ibid.*, 143.

⁸⁰ Stephen Polcari, "Martha Graham and Abstract Expressionism," *Smithsonian Students in American Art* (Winter, 1990): 4.

⁸¹ Vanedoe, "Abstract Expressionism," 622-623.

⁸² Ashton, *The New York School*, 142-143.

に、グレアムにとって「血」は重要なメタファーであった。グレアムによると、「何千年もの記憶を秘めた血」⁸³があり、その記憶が本能的に呼び覚まされることによって人の体は「何かほかのものになるような境地に達し、過去のさまざまな文化の世界へ、言葉ではほとんど言い表せない志向へと到達することになる」⁸⁴。有機的なものに人類の記憶が宿り、それを通して時代や地域の異なる文化や世界に接続可能となると考えている点は、ノグチの「土」に共通していると言えるだろう。

グレアムの舞台作品や《原爆被害者のための慰霊碑》を鑑みると、ノグチのアトリエが土壁をさらした洞窟のような空間であったことは、ノグチと日本の関係を考察するにあたって示唆的である。「土」は素材としての興味を捉えるだけではなく、再生のための洞窟を形成するエレメントとして「母」や「生命」とも結びつけられていたと考えられる。

ノグチの「土」への親しみには、大きく二つの傾向がある。一つは彫刻的な視点から理解されたもので、彫刻作品の造形性や素材の関係に取り組んだものである。後年には陶土ではなく日本で取れる石を材料とした彫刻作品を制作するようになるが、そこにおいてもまた造形と素材、そして表面や偶然性の問題が制作を通して追求されている。もう一つは、「土」と「日本」が結びつくことによって生じる、日本の古代、ノグチの子ども時代の記憶、生命の始まりである「母」といったイメージで、そこでは差異と共通を同時に内包する3つの方向性をもつ「原始」が展開された。日本の古代への回帰、子ども時代の記憶の想起、生命の始まりへの志向は、実際の地図上に示すことのできない「未知」あるいは「未開」の探索である。日本に来て日本の材料を使、「土」のイメージによって作業の場が形成されることによって、ノグチ自身の心理的「未開」もしくは意識的に引き出すことのできない感覚を探ることが可能となった。ノグチは欧米での芸術的経験を引き継ぎながらも、日本においては個人的な問題の探求とより強く結び付けられることによって、独自のプリミティヴィズムが展開されたと考えられる。

1950年代前半までにノグチが日本との関係の中で制作した作品を考察すると、ノグチのイマジネーションのなかには世界中の異なる文化のイメージが蓄積されていた様子が見えがえる。その最たる例は《新萬來舎》(*Shin Banraisha*, 1951-52) (図 5-14) だろう⁸⁵。

⁸³ Graham, *Blood Memory*, 9.

⁸⁴ *Ibid.*, 13.

⁸⁵ 日本での呼称は統一されておらず、執筆者や年代によって変化してきた。慶応義塾大学による萬來舎の研究によると、萬來舎は建物全体を指し、「ノグチ・ルーム」は談話室、

《新萬來舎》は慶應義塾大学の談話室の名称であり、ノグチは建築家の谷口吉郎（1904-1979）からインテリアデザインを依頼されている。戦時中に疎遠となっていた米次郎に縁があり⁸⁶、東京滞在中に初めて依頼されたこのプロジェクトを、ノグチは「父と世間の人々への和解の行為」⁸⁷と呼び、個人的にも思い入れのある作品となっていた様子がうかがえる⁸⁸。《新萬來舎》にはアフリカ、弥生、禅、抽象、シュルレアリスムの有機形態など、多様なスタイルが混在し 1940 年代から 1950 年代初頭にかけてのノグチの関心が集められている。新見隆はアフリカ、日本、シュルレアリスムの様式が混在するこの《新萬來舎》はノグチの「モダン・プリミティヴ」の精神を表していると指摘する⁸⁹。日本における陶芸作品は、ノグチの作品の中でもプリミティヴィズムに接近させて分析される傾向にあり⁹⁰、新見の述べるところの「現代的なプリミティヴ」や 20 世紀プリミティヴィズムとの関係

庭園、彫刻作品群を指している。また、「ノグチ・ルーム」は彫刻、木工家具、照明、工芸デザイン、庭園を統合する芸術作品でもあると述べられている。成立時には「第二研究室」と呼ばれていたが、2000 年には「萬來舎」と改められ、談話室はそのまま「ノグチ・ルーム」と呼ばれるようになった。前田富士男「はじめに」『Booklet』13 号

（2005）参照。ニューヨークのノグチ美術館（The Noguchi Museum）が整理中のカタログ・レゾネでは *Faculty Room and Garden, Shin Banraisha, Keio University* と記されている。 *The Isamu Noguchi Catalogue Raisonné*, 最終アクセス 2018 年 4 月 9 日, http://catalogue.noguchi.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/462. 日本語表記はノグチ・ルームのアーカイヴで使用されている《新萬來舎》の表記を用いる。

⁸⁶ 米次郎は約 40 年間、慶應義塾大学で教鞭をとっていた。橋本梓「はじまりとしての《無》—イサム・ノグチの円環彫刻をめぐる—」『慶應義塾をめぐる芸術家たち』渡部陽子、橋本梓編（慶應義塾大学, 2009）18

⁸⁷ Noguchi, *A Sculptor's World*, 31.

⁸⁸ ノグチのデザインした《新萬來舎》（1951-1952）は 2003 年に正式に解体が決定され、2005 年に新校舎（南館）のルーフ・テラスに移築された。慶應義塾大学アート・センターが 1998 年に立ちあげた「ノグチ・ルーム・アーカイヴ・プロジェクト」によって研究と資料の保存、公開が進められており、写真や設計図によって当時のデザインを知ることができる。「ノグチ・ルーム・アーカイヴ・プロジェクト」では《新萬來舎》の室内と庭園のパノラマ・ムービーをウェブサイト上で公開している。「ノグチ・ルーム・アーカイヴ」慶應義塾大学アート・センター, 最終アクセス 2018 年 3 月 14 日, <http://www.art-c.keio.ac.jp/archives/list-of-archives/noguchi-room/>.

⁸⁹ Niimi, "The Modern Primitive: Discourse of the Visual Arts in Japan in the 1950s," in *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics: A Close Embrace of the Earth*, trans. Reiko Tomii and Bert Winther-Tamaki (Washington, D.C.: The Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2003) 94.; 新見の述べる「モダン・プリミティヴ」とは、1950 年代に国際的な潮流として現れ、洗練されたモダン様式に建築でいうところのブルータリズムのような、荒々しさや素朴さが付与されたものを指す。そのため、「モダン・プリミティヴ」の指す範囲は広く、コルビュジエの打ちっばなしのコンクリートや日本では勅使河原蒼風や岡本太郎が例に挙げられている。新見隆「万人のための芸術—新萬來舎の意味するもの」 *Booklet* 13 号（2005）: 66-67.

⁹⁰ 例えば、*Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics: A Close Embrace of the Earth* では、新見のみならずウィンザー＝タマキとアルトゥシューラーもプリミティヴィズムを引き合いにだしながらノグチの陶芸作品の分析を行っている。

に留意することで、ノグチにおけるモダンとプリミティヴの関係が見えてくるだろう。異なるものからの影響を受けて既存の美的概念や様式とは異なる「新しい」芸術を作り出す流れは近現代美術が辿ってきた過程である。ノグチもその流れにいたが、影響を与えるものと与えられるものとの一対一の関係ではなく、複合的なネットワークを構築するものであった。ノグチは以下のように語っている。

印象派やゴッホは日本の浮世絵版画から、現代の新しい建築は昔の日本建築から、ドビュッシイ等の音楽は昔の日本音楽から影響を受け、ピカソは黒人彫刻に学び、マチスやクレーは、アラビヤや近東の藝術から教えを受け……かくして、現代の新しい藝術がつくられて来て居る。これらの努力は、我々の夢である世界文化、世界藝術の形成への、尊い一歩前進である。現代の新しい藝術や藝術家達は、一つの世界藝術の創造へのプレリュード（前奏曲）を奏して居るのだ⁹¹。

ノグチにおける「世界藝術」とは西洋美術史のメインストリームとなるような芸術のことではなく、異なる文化圏の芸術が互いに影響し合いながら芸術を紡いでいくことを意味していた。異なる社会に属する文化や芸術との繋がりから生み出される「世界藝術」は、同時代の関係性だけを意味するのではなく、モノを通して繋がれている人類の歴史や記憶との関係性も含んでいた。またノグチは世界中の古代芸術を見て回った経験から、「《オリジナルなもの》」には時代や地域が異なっても鑑賞者に直接語りかける普遍性があると考えている⁹²。したがって、ノグチが日本で見出したプリミティヴィズムとは、埴輪に見られるような単純で幼く、ユーモラスなフォームの発見というだけではなく、「土」を通して連想される根源性へのイメージーションと「生」への共感であり、人、モノ、歴史や記憶との関係性から生まれる芸術であったと言える⁹³。

⁹¹ 長谷川三郎は1950年に来日したノグチを、瀧口修造と美術手帖の「N氏」と共に訪ねた。その時に聞いた話を「訪問記イサム・ノグチと会う」にまとめている。ノグチの発言は長谷川のまとめから引用する。長谷川三郎「訪問記イサム・ノグチと会う」『美術手帖』31号（1950）：7。

⁹² 「ですから、私の古典への関心は、いわゆる回帰趣味でも、文明から原始への単純な逃避でもないのです。原始のなかには時代・風俗などを超越して話しかける根元的なものがあると信じます。」ノグチ「モダンということ」39-40。

⁹³ ノグチは「モダン（近代）」とは、様式を指すのではなく、「生きる」ということと述べている。Ibid., 40。

第4節 イサム・ノグチと弥生的なもの——受容の側面から

第3節までに見たように、ノグチは日本にもルーツをもつアメリカ人彫刻家として彼自身のアイデンティティの問題と芸術的課題を探究するために来日していた。占領下の日本においてはアメリカから来た彫刻家は社会的にも注目の的となり、ノグチの作品と発言は日本人の美術家や評論家に参照され、影響を与えていた。本節では日本的なるものを美術の国際的な文脈に接続させたノグチの弥生観を通して、西洋美術における「プリミティヴ」なものへの志向と文化的アイデンティティの探究が交錯するさまを検証する。

1940年代後半には西洋美術の展覧会が相次いで開催され、多くの日本人が美術展覧会を訪れていた(第4章参照)。終戦直後の日本で開催された文化的なイベントは、戦争体験による文化的、精神的な飢えを満たすと同時に、社会教育の役割も担っていた。美術も例外ではなく、ノグチや岡本などの美術家たちが啓蒙的役割を担っていた。ノグチは親日的なアメリカ人彫刻家として受け止められ、日本の伝統文化を抽象的な表現に活かす作風は、日本が国際的な美術の文脈に参入するための有効な手法を示した。そして岡本は『画文集アヴァンギャルド』や『アヴァンギャルド芸術』において、独自の芸術論である「対極主義」を論じるだけでなく、西洋の20世美術の芸術思想を補足し「啓蒙家」としての姿を見せている⁹⁴(第4章参照)。1950年代に建築とデザインの領域で大きな議論となった「伝統論争」の引き金となったのがノグチの弥生的なものへの志向であった。アメリカの日系人彫刻家でありながら戦後の日本美術の議論に強い影響をもったことから推察されるように、ノグチの来日は大きな注目を集め、彼の作品や発言は多様な解釈で受け止められていた⁹⁵。高い関心が寄せられた結果、ノグチに対するステレオタイプの理解やノグチの弥生的なものへの志向を強調する理解も生まれていた。個人的で芸術的な探究の一つであった弥生的なものへの志向はノグチの意志とは異なるところで、縄文対弥生の構造と「日本的なもの」を探究する潮流に巻き込まれることとなる。

第4節では1940年代末から1950年代前半の日本においてノグチの作品と弥生的なもの

⁹⁴ 五十殿利治「岡本太郎登場——歴史のアヴァンギャルドの記憶とアヴァンギャルド芸術の実践」『多面体・岡本太郎——笑するダイナミズム』川崎市岡本太郎美術館編(川崎市岡本太郎美術館, 1999) 19.

⁹⁵ 「ノグチは来朝と同時に、ジャーナリズムに祀り上げられてしまった。騒がれるだけ、芸術の問題として真摯には取り上げられない。これは日本の不幸でもあり、またノグチ自身の不幸でもある。」岡本太郎「イサム・ノグチの仕事」『美術手帖』63号(1952): 44. 「イサム・ノグチの名が日本に入った時の入り方には、流行輸入の形に似たところがあった。」天地人「日本紹介がはまり役 イサム・ノグチ」『朝日新聞』1952年10月18日頁数不明.

のへの志向がどのように理解され、日本の伝統をめぐる議論の中で利用されたのか検証する。縄文対弥生の構造を内包する「伝統論」を導くことによって、日本における「プリミティヴ」なものへの志向やプリミティヴィズムの理解にノグチが与えた影響を考察する。

「啓蒙的」役割

ノグチは 1950 年に来日して以来、日本の美術が西洋一辺倒であることを危惧し、近現代美術における「日本らしさ」の見直しを促す発言をたびたび行なっている。日本の文化的状況を危惧する発言が初めてなされたのは、来日して 1 週間ほど経った 1950 年 5 月 9 日に開催された講演会「芸術と集団社会—Art and community—」であった⁹⁶。この講演会においてノグチはまず、来日のきっかけとなったボリンゲン奨学金への応募目的を説明している。「^{レクリエーション}閑暇」を探求するために世界中を旅行する計画をたて、ニューヨークを出発し、フランス、イタリア、ギリシャ、エジプト、インド、インドネシア、日本を巡った。1930 年に東洋の旅行からアメリカに帰国したのち、ノグチは自己主張の強い近現代美術が社会との接点を保っていない状況に気づいたという。芸術家と社会の関係性の希薄さに問題を感じて以来、「^{レクリエーション}閑暇」はこの問題を解決するためのノグチのテーマとなっていた。彫刻と建築の総合的な関係性を構築するために、今回の旅で見た世界各地の彫刻と建造物の関係を「^{レクリエーション}閑暇」の考察に活かしていきたいと述べている⁹⁷。ノグチによると「美術は個人によって発展してきた」ものであるが、それぞれの作家が社会から離れて「傍観者」になったら、彼らは「観衆と離れてしまった舞台の役者」と同じであると警告している。ノグチは、作家、作品、社会、コミュニティ、環境が密接に関係し合うような作品を制作する芸術家を「新しい美術家の倫理」であると述べている⁹⁸。ノグチの講演は芸術と社会を主題としていたが、日本人の聴衆に響いたのは、アメリカの占領下において自己を見失っている日本人はもう一度日本らしさを見直して現代に生かしていくべきであるという言葉であった。

私は変わって行くことには賛成である、いつも新しくなければならぬとも思っている。だがいつも外国があらゆる意味で新しさの尖端だとはいえない。ほんもの

⁹⁶ 講演会の速記要旨が日本語で『美術手帖』に掲載された。本論文での講演会の引用は、『美術手帖』に掲載された「芸術と集団社会—Art and community—」を使用する。

⁹⁷ イサム・ノグチ「芸術と集団社会」『美術手帖』31号（1950）：3-4.

⁹⁸ ノグチ「芸術と集団社会」5.

であり独創的である事が、モダンである事である。だから、日本にも、ほんものであり、独創的であれば、外国のものよりももっとモダンなものもあるのである⁹⁹。

ノグチの来日から8日後に開かれた講演会であることを考えると、ノグチはかなり早い段階で日本の社会や文化におけるアメリカの影響力の強さを危惧していたことがうかがえる¹⁰⁰。1951年10月号の『芸術新潮』に発表された「私の見た日本」(1951)でノグチは、日本における欧米の文化的影響について再び指摘している。ノグチによると当時の日本は、終戦までの軍国主義は終わり、社会的には自由に芸術を制作できる状況であったが、「出来るだけ少なく日本的」であることが「義務」となっているようだったという¹⁰¹。ノグチは、ある意味で戦前とは異なる不自由さを日本人が抱えており、その原因が日本的なものを表現してはいけないという風潮にあると考えた。そして、日本人が「日本的なもの」を避ける理由を「大部分の日本人は軍事力だけで敗れたのではなくて、より高い社会的及び文化的機能によって、敗れたのであると、考えている」と捉えていた¹⁰²。ノグチは、日本の伝統的なものに影響を受けた西洋の芸術家たちを例にあげながら、「本質的なものの基礎的な構造」を持ち得ているものは、洋の東西や時代の新旧に関わらず純粋に美を表現しているため、現代にも影響をあたえるのだと主張し¹⁰³、日本的なものを現代の美術、建築、デザインなどに生かすことを促すよう繰り返し発言している。ノグチが明治時代以降の日本の近代化の歴史を十分知った上でこれらの発言をしていたとは考えにくい¹⁰⁴、ノグチなりに当時の日本の美術界で感じた閉塞感を理解しようと試みた結果だろう。

敗戦国の日本は文化的にも精神的にも疲弊し、「日本的なもの」を忌避する傾向にあったかもしれないが、皮肉なことに、ノグチが言うところの「モダンなもの」には敗戦国だからこそ可能な領域が含まれていた。ノグチにとって「モダンなもの」とは「ほんもの

⁹⁹ ノグチ「芸術と集團社会」5.

¹⁰⁰ 「さて私は日本に来て八日にしかっていない。だが現在の日本がアメリカの非常な影響の下にあり、又日本が貧乏である事をも発見した。貧困と云うものは大して憂えるべきではない。自己を失うということは大変なことである。」ノグチ「芸術と集團社会」5.

¹⁰¹ イサム・ノグチ「私の見た日本」『芸術新潮』2巻10号(1951):103.

¹⁰² *Ibid.*, 103.

¹⁰³ ノグチ「芸術と集團社会」7.

¹⁰⁴ 後年、川端康成や谷崎潤一郎の本が英訳されてから、ノグチは初めて明治以降の日本の文化的な葛藤を知ったという。Ashton, *Noguchi East and West*, 40.

であり、独創的であること」であるが、変化や新しさも重要な要素となっている¹⁰⁵。したがって、敗戦を経て軍国主義から民主主義へと変化しようとする日本は、そのプロセスにおいてノグチがいうところの「モダン」であった。その象徴的な事例として、ノグチは広島を「何もない」、「一番モダン」な都市として挙げている¹⁰⁶。同様に、アメリカにおいては「まだ建設中」の西部の方がモダンで、ニューヨークやワシントンなどの都会はモダンではないと言い、モダンの射程を説明している¹⁰⁷。ノグチは1951年の滞在で広島を訪れていた。当時、広島平和記念公園の建設予定地には住民が生活するバラックや骨壺が並べられた墓所があったが、そこに住む住民は6月限りで立ち退かせると市役所の係員から聞き、ノグチは考え込んでしまったという¹⁰⁸。ノグチは、最終的には広島平和記念公園の仕事をする決意をしているが、開発に伴う犠牲を考えて心を痛めながらも創造の道を選択することは、政治的な問題ではなく芸術的信念に基づく判断であったと考えられる¹⁰⁹。ノグチは「モダンと言うこと—広島問題にふれて」（1952）のなかで、「モダンとは実は、「生きる」ということなのです。凡ゆる時代を通して人間の心が生きた道。心と心が直接かよう道。私はそうしたものにのみモダンを感じることができる」と述べている¹¹⁰。したがって、ノグチにおける「モダン」とは様式や時代区分としてではなく、人々の「生」を感じることでできる「今」（あるいは「^{こんにち}今日」、「現在」）を指していたと考えられる。一方で、時代や地域に関わらず人の「生」が宿るものに「モダン」を感じる時、時代や地域にとらわれず^{こんにち}今日に通じる共通点を見出そうとするモダン・アートと視点を共有しているとも言えるだろう。

ノグチは1950年の来日当初から継続的に現代の美術に「日本的なもの」を融合させ、現代の日本に合ったものを制作することを説いていた。それが日本人の美術家や批評家たちに、美術の国際的な文脈と日本的なものを交流させる糸口を示し、ノグチが「啓蒙的」役割を付与された理由となっている。しかしながらこの「啓蒙的」役割はノグチの主たる

105 ノグチ「芸術と集團社会」5.

106 船戸洪「ムッシュウ・ノグチ」『芸術新潮』2巻10号（1951）：123。のちに広島訪問を振り返って、「当時広島は全く何もなかったのです」と述べている。イサム・ノグチ「自作による自伝」『Play Mountain——イサム・ノグチ+ルイス・カーン』（マルモ出版、1996）94.

107 船戸「ムッシュウ・ノグチ」123.

108 *Ibid.*, 124-125.

109 「暇をみつけて私は広島へ旅行したが、多くのアメリカ人と同じく私も、罪の意識によってこの町に引き寄せられたのである。」Noguchi, *A Sculptor's World*, 32.

110 ノグチ「モダンということ」40.

活動であったわけではなく、ノグチ自身の芸術的探求の一部として生じたものであった。

「日本的なもの」と近現代美術——戦前からの連続性

岡本の「縄文土器論」発表以前の日本の美術においては¹¹¹、弥生時代の土器や埴輪が日本の古代美術の代表的な作品であった。例えば、1951年に国立博物館(現東京国立博物館)の美術課長となった野間清六は¹¹²、戦前から埴輪の美を提唱していた一人である。野間は『埴輪美』(1942)で、埴輪の美しさについて以下のように説明している。埴輪の美には「懐古美」、「素材美」、「構成美」、「表情美」があり、これらは表面的に現れる「直観的な美しさ」である。加えて、「単純性と卒直性と健康性」があり、これらは上代の人の心の健康さを表現したものとなっている。埴輪は「日本人の民族的に求める美の姿を表すものとしても、常に振り返らるべきもの」であり、日本芸術はこの「埴輪の真髓」を取り戻すことが必要であるとまとめている。また『埴輪美』の「序文」を執筆した彫刻家の高村光太郎は、「埴輪ほど表現に民族の直接性を持ってゐるものはない」と埴輪の芸術的表現を評価している¹¹³。研究者や学芸員によって弥生時代の土器や埴輪の特徴が論じられ、美術家によって現代にも通じる美の特性が「発見」されていた。埴輪は戦前から日本美術史の中に位置付けられていたこと、高村のようなよく知られた美術家からも賞賛されていたことを鑑みると、美術における「日本的なもの」を見直すにあたり埴輪に注目することは自然な流れだった。日本的な「古いもの」と西洋的な「新しいもの」を融合することを目指したノグチが埴輪に注目したのは、戦前までの美術史の流れを鑑みても自然なことだったと言えるだろう¹¹⁴。

1951年に東京国立博物館で開催された「日本古代文化展」は、土偶や埴輪などの先史時代の造形物が数多く展示され、これらの造形物が美的なものであると来場者に印象づける

¹¹¹ 岡本の「縄文土器論」発表前後の日本における縄文土器の評価については、春原史博の論文に詳しい。春原史博「岡本太郎「縄文土器論」の背景とその評価——戦後日本の「美術」と「縄文」をめぐる動向についての位置考察」『藝叢』25号(2008):79-102.

¹¹² 東京文化財研究所、「野間清六」(1966)物故者記事,最終アクセス2018年4月3日,<http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9245.html>.

¹¹³ 野間清六『埴輪美』(聚楽社,1942)参照。

¹¹⁴ 戦後日本における民主化の流れのなかで美術における皇国史観も改められることになるが、その試みは必ずしもスムーズには進んでいない。佐藤は「皇国の歴史遺産」は「皇国」という思想を排除した「国家の歴史遺産」となったため、戦後の日本美術史は基本的には戦前までの「日本美術史」と同じ体系を維持していたと指摘している。佐藤『〈日本美術〉の誕生』22.

展覧会となった¹¹⁵。そしてこの展覧会は、ノグチと埴輪を関連づける格好の機会ともなっている。野間は、「埴輪とその藝術性—日本美術史 2」（1951）において、埴輪のもつ「世界性」と「ユニバーサルなもの」が世界中の人々に愛される理由であり、その一例としてノグチの名をあげている¹¹⁶。画家の猪熊弦一郎は「最初的美・最後的美」（1951）で、埴輪がもつシンプルな美の中に「世界性があり、何處の國の者にも解し得る共通の答えがある」とし、「埴輪こそ我々が望んで居る近代の最高的美」であると高い評価を与えた。この文章の冒頭で、ノグチが「日本古代文化展」（1951）を訪れ「非常な感激を持って」鑑賞したことに触れ、三越で開催されたノグチの個展で「一番シンプルな日本古代の文化財」、特に埴輪からインスピレーションを受けた作品が多かったことが述べられている¹¹⁷（図 5-15）。ノグチ自身が埴輪への興味や嗜好を語るだけではなく、埴輪をテーマとした記事にもノグチが引き合いに出されていることを考慮すると、ノグチの埴輪や弥生時代への志向は美術批評やジャーナリズムによって強調された側面もあったという点は否定できない。ノグチの意図を超えて、ノグチといえば埴輪、埴輪といえばノグチという説明が散見されるようになる。

美術以外の領域に目を向けてみると、考古学者の金谷克己は 1950 年代の「考古学ブーム」、「発掘ブーム」、「埴輪ブーム」など、先史時代の造形物をめぐる様々なブームが要因となって、埴輪が広く世の中に知られることになったと回想している。考古学的「ブーム」に加えて、埴輪の造形美に注目があつまるようになったのは、ピカソやノグチなどの「一流の芸術家が、原始芸術に彼らの芸術の基礎を求めようとしたことにあるという¹¹⁸。金谷のこの発言は、ノグチの影響力が美術の領域を超えて広がっていたことを示しているだろう。一方、「考古学ブーム」が「土」に対する日本人美術家の思考に影響を与えたケース

¹¹⁵ 水沢勉「発見されるべき「日本」——埴輪を導きの糸として」『コレクションによるもうひとつの現代——葉山館開館記念展』神奈川県立美術館編（神奈川県立美術館，2003）52.

¹¹⁶ 野間清六「埴輪とその藝術性——日本美術史 2」『三彩』51号（1951）：2.

¹¹⁷ 猪熊弦一郎「最初的美・最後的美」『芸術新潮』2巻12号（1951）：72.

¹¹⁸ 「ところで、たくまぬ生命力とか、素朴な表現とか、あるいはピカソばりの彫刻などといわれて、埴輪が広く知られるようになったのは、戦後のことであった。」金谷克己『はにわ誕生—日本古代史の周辺』（講談社，1962）23. 1951年に「日本古代文化展」が国立博物館で開催されているように、考古学における「古代」は比較的早い時期に市民社会に復帰したと言えるだろう。戦後の日本における美術界の萎縮と考古学界の発展の差異には戦争責任をめぐる社会的な反応が影響している。考古学では戦争責任が問われなかった一方美術では従軍画家を中心に責任論が展開されていたという。考古学の戦争責任については福田敏一編『考古学という現代史』（雄山閣，2007）に詳しい。

もある。瀧口修造が西洋美術の受容を通してプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」に注目していたことは第4章でも触れたが、瀧口はその延長で日本の古代の造形物に眼差しを向けるようになっていた¹¹⁹。彼の「先史美術の現代的意義」（1960）では、「原始芸術」が以下のように説明されている。ヨーロッパの芸術においては純粋に文明以前に位置づけることのできる「原始芸術」としての洞窟絵画や彫像がある。日本では弥生時代や古墳時代の造形物が発掘されているが、これらはすでに高度に発達した大陸文化の影響を受けたものであり、「原始芸術の純粋性」を「単一な課題」として論じることができない。芸術史以前ではなく芸術の始源としてあげるとすれば、それは縄文時代の土器や土偶などの「土の芸術」である¹²⁰。

先史時代の遺品は幾多の考古学上の問題を秘めて、まだその多くは地下に眠っているのだろうが、それと同時にまだ耕されない美の処女地のなぞをわたくしたちに投げかけている。こうしてわたくしたちは地中にうずもれたかつての日本の芸術家たちの夢に触れることによって、日本の芸術の真のなりたちを知ると同時に、古くへさかのぼるほど普遍的な世界美術の母胎に近づくのを感じないわけには行かないのである¹²¹。

瀧口はさらに、土の中に眠っている造形物にこそ日本の造形的原型があり、それは世界芸術へもつながる普遍性を持ち得ていると述べている¹²²。西洋美術における「プリミティヴ・アート」の受容に注目していた瀧口は、「土の中に埋まっている遺物」に対する考古学的発

¹¹⁹ 瀧口は「土のなかの生命」（1959）において、「アフリカの黒人彫刻が、ついで大洋州諸島やエスキモーなどの未開人の作品が見いだされ、一方、地中海沿岸、オリエント、中国、メキシコなどの原始・古代彫刻が今日の彫刻家たちに大きな示唆」を与えていると述べている。西洋の芸術家たちがこれらの「原始彫刻」のなかに、多様な様式を超えた人類の芸術的意志を見出した。同じように、日本で「発掘されつつある原始土偶」には日本美術の様式やジャンルを超えたものが見いだされると考察している。瀧口修造「土のなかの生命」（1959）『コレクション瀧口修造 10』（1991、みすず書房）255。瀧口は西洋美術における「プリミティヴ・アート」の探求と日本における古代の土器や土偶の芸術的考察を重ねて考えていたと言えるだろう。

¹²⁰ 瀧口修造「先史美術の現代的意義」（1960）『コレクション瀧口修造 10』259-260。

¹²¹ *Ibid.*, 265.

¹²² 瀧口は以下のように述べている。「日本の土のなかからは世界で最も古い土器文化が見いだされ、そこにはまた類例のない土の芸術が営まれて」おり、「一見とるに足らぬような土中の遺物にも、こうした造形の営みがみいだされるに違いない」（261）、「これまでの、いわば「書かれた」美術史は、地下にうずもれた数万年の人間の歩みに比べれば、きわめて短い時間のできごと」である。瀧口「先史美術の現代的意義」260-261。

想や動作に刺激を受けて日本を經由して「世界美術」を見出すに至った。瀧口は戦後の日本において早くから「原始芸術」に注目していた一人であり、1951年5月の『別冊アトリエ第7集』の特集「プリミティブ芸術」で20世紀西洋美術における「原始芸術」を体系的に紹介している。瀧口は豊富な視覚資料を用いて近代美術作品とアフリカ、オセアニア、北アメリカの「原始芸術」を関連づけたが、日本の事例については触れていなかった。しかしながら、1960年の「先史美術の現代的意義」においては、当時の日本において広く共有されていた「プリミティブ」なものへの志向、つまり縄文時代の土器や土偶など先史時代の造形物への志向から「原始芸術」の語りを成立させている。1950年代の縄文や弥生の造形物をめぐる議論や考古学ブームからの瀧口への影響が推察される¹²³。

戦前から野間が埴輪を美的なものとして観ることを提唱し、日本美術史のなかでも受け入れられていたことに加えて、戦後の西洋美術の受容の際に近代美術と「プリミティブ・アート」の関係にも目が向けられていた。同時に、国際社会への復帰を目指して文化的なアイデンティティや「日本的なもの」の再考が求められていた。このような状況は、「アメリカの彫刻家」として来日したノグチが埴輪の単純性や素朴さを作品にし、抽象的な作品を制作するという流れを日本の美術界に受け入れやすくしたと考えられる。

弥生的なものへの反発

1950年以降の数年間の日本とノグチの蜜月は長くは続かず、広島原爆記念公園の慰霊碑のデザインが不採択となった出来事をきっかけにして終息している。広島原爆記念公園の建設計画は、復興事業の一つとして1949年に始まった。計画の中心人物の一人であった丹下健三（1913-2005）が、原爆被害者のための慰霊碑のデザイン考案をノグチに依頼したと言われている¹²⁴。ノグチが考案したデザインには、シンプルで丸みを帯びた有機的なフォームに埴輪の影響が投影されており、ノグチが日本で制作していた陶芸作品と共通点を持っていた¹²⁵。しかし、一部の関係者の反対によってノグチの慰霊碑は実現に至らなかった。ノグチは、不採択をノグチに伝えた建築家の岸田日出刀^{ひでと}をはじめとする委員たちが、芸術性ではなく政治的に判断したと考えた。「自分は貴方の作をいいと思うが、他の人が分からないだろう」という岸田の言葉に対して、「真面目に怒るのも張合いのない」理

¹²³ 瀧口は縄文時代の土器や土偶を現代の彫刻の目から鑑賞してみることを提唱している。瀧口「土のなかの生命」255。

¹²⁴ ノグチ「モダンということ」41. *Noguchi, A Sculptor's World*, 164.

¹²⁵ ノグチ『ノグチ』（美術出版社、1953）頁数記載なし。

由だとノグチは述べている¹²⁶。ノグチのデザイン案が却下されたのち、慰霊碑の計画は丹下が引き継いで完成させた。現在にも残っている丹下版の慰霊碑は、ノグチの案を継承しているかのように、弥生的なシンプルなフォームが採用されている。丹下はのちに、慰霊碑は埴輪を単純化したものであるとインタビューに答えている¹²⁷。ノグチと同様に埴輪にインスピレーションを受けたデザインを丹下が考案していることから、ノグチの案が不採択になったのは芸術性ではなく政治的な判断であったことが推察できる。いずれにせよ、原爆被害者のための慰霊碑をめぐるのはアメリカ人彫刻家としてのノグチに対する日本人の相反する心理が表出し、ノグチが日本のやり方に不信感を抱く出来事となった¹²⁸。

ノグチに対するアンビバレントな心理が生じた背景には、占領期間のアメリカにおけるジャポニカブームがあると考えられる。ジャポニカと呼ばれたこの流行では、扇子や浴衣などの日常品が日本趣味を代表する商品が好まれていた。ノグチの日本の伝統や文化への関心を文化的なアイデンティティを再構築する支えとする日本人美術家がいる一方で、ノグチの関心をアメリカ人による安易な日本趣味で¹²⁹、西洋モダニズムの典型として捉える人もいた¹³⁰。原爆被害者のための慰霊碑のノグチのデザインが不採択となったことは、このような評価をする人の主張を裏付けるものとなった。例えば、1952年10月18日の『朝日新聞』に記事を執筆した「天地人」は、ニューヨークのAP通信本社の装飾彫刻は「太古の漢字筆跡」から、慶応義塾大学の萬來舎に置かれた《無》は禅から、リーダーズ・ダイジェスト東京支社庭園は桂離宮と龍安寺から、広島平和記念公園慰霊碑は埴輪からイン

¹²⁶ ノグチ「モダンということ」41。丹下は不採択の理由を明確には述べていないものの、丹下の師である岸田が慰霊碑はなんとしても日本人の手で作りたく強く反対したからだと言う見解もある。藤崎圭一郎「意外と知らなかった建築家との深〜い(!?)関係。」『Casa Brutus』特集「A Century of Isamu Noguchi——アート&デザイン界に今なお輝く、イサム・ノグチ伝説」2005年7月号：107。

¹²⁷ 丹下健三，藤森照信，松葉一清「焼け野原から情報部まで駆け抜けて」『建築雑誌』101巻1242号（1986）：20。

¹²⁸ ノグチ「モダンということ」41。

¹²⁹ 第二次世界大戦終結後には抽象芸術の発展から日本文化への関心が高まり、海外に招聘される芸術家も少なからずおり、文化交流が推進されていた。その状況をみて当時明治大学助教授であった神代雄一郎は、「日本文化の多くはプリミティヴィズムや異国趣味に通ずる好奇心から賞用されて、彼等を心のそこからゆり動かしたものがどれ程あったらうか」という疑問を發している。ノグチに関してもコメントを残しており「イサム・ノグチ氏が日本に残された作品も、日本古文化の近代化に何か安直さが目立って、日本人の私たちがかえって飛びついてゆけない」と述べている。神代雄一郎「戦後の日本建築と世界—近代建築における日本的表現の可能性」『建築雑誌』69巻806号（1954）：1。

¹³⁰ 村山康男「引き裂かれた日本・私『1953年ライトアップ——新しい戦後美術像が見えてきた』」1953年ライトアップ実行委員会編集（目黒区美術館，多摩美術大学，1996）43。

スピレーションを受けたが、いずれも「お茶漬け的ヒント以上に出ていない」とノグチの作品を批判している。アメリカではこの流行のスタイルは通用するかもしれないが、「ガッシリとみがきのかかった本物のある日本」では通用しないので、ノグチは「彼自身の作品の流行的性格を反省」したらどうかと述べている¹³¹。また、岡本太郎は、ノグチの特徴である「旅人」らしさを捉えて¹³²、「定住化」することを提案していた。ノグチが日本に見る世界は、その土地に属する人々が背負う歴史や現在の責任を背負わない旅人の世界であり、「旅人」が見る美的な世界であった。岡本はこう言った。

イサム・ノグチはあらゆる形態に触れ、その美しさを一つ一つとり上げておいしそうに食べている純粹動物だ。彼は埴輪、焼きもの、岐阜の提灯など日本の伝統形式を豊かな資質によって咀嚼し、新しい美を作り上げている。ここには所謂日本美の形式他、泥臭いやったらしさは些かもみられず、総てが軽快に動いている¹³³。

実際、彼の彫刻ほど泥臭さというものと無縁な作品は珍しい。私のように芸術は不快なものでなければならないという信条の作家とは正反対である¹³⁴。

岡本はノグチの原爆被害者のための慰霊碑のデザインを褒めており、「これからでも遅くない」、「イサム・ノグチ」など互いに甘やかし合わず、野口勇でじかに日本の泥と対決しなければならない」と、ノグチの今後の行動に期待を寄せている¹³⁵。1930年代をパリで過ごした岡本は、第二次世界大戦の開戦を機に、フランスで自らが「外国人」、「日本人」であることを感じている。この経験から岡本は自分が「外国人」として扱われない土地である「日本」に帰ることを決意し、1942年から終戦まで従軍した¹³⁶。美術家としてだけでは

¹³¹ 天地人「日本紹介がはまり役」頁数不明。

¹³² ノグチ自身は「自分がどこにいても他所者であることを知った」、「私は自分自身を、急速に狭くなりつつある世界の放浪者」、「芸術家であり、アメリカ市民であり、世界市民であって、どこにでも属すが、どこにでも属していないのである」と述べている。

Noguchi, *A Sculptor's World*, 35, 39.

¹³³ 具体例として、鎌倉のアトリエで作成した《こけし》(*Kokeshi*, 1951)、《蕪村》(*Buson*, 1952)、《ワンマン》(*Mr. Oneman*, 1952)、《幻想のカーテン》(*The Curtain of Dream*, 1952)と岐阜の伝統的な提灯技法を用いた《あかり》シリーズの作品写真が掲載されていた。岡本「イサム・ノグチの仕事」43.

¹³⁴ *Ibid.*, 43.

¹³⁵ *Ibid.*, 43.

¹³⁶ 岡本太郎「あとがき」『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』(月曜社, 1948) 153.

なく「日本人」としての責任も負った岡本からすると、「外国人」として来日し日本的なものを作品化しているノグチにはかつての岡本自身を重ねるところもあったのではないだろうか¹³⁷。岡本によるノグチの「根無し草」状態への批判は、自戒と自己肯定の意味も込められた発言とも受け取れる。岡本によるノグチへの指摘は全面的な否定というわけではないものの、手放しでノグチの来日を歓迎した時期とは異なる風向きを表明した発言の一つとして捉えられる¹³⁸。

1950年から52年の間に、アメリカの占領期間が終了し日本が主権を回復するという社会的に大きな変化があった。この数年間に、ノグチに対する日本社会の「流行」も次第に落ち着きを見せるようになっていた。ノグチを発端に生じた「弥生的なもの」あるいは「埴輪的なもの」をめぐる言説は、弥生か縄文かという二項対立的な日本の文化伝統論へと発展していく。伝統論争が二項対立的な構造を持ち得たのは、岡本の「縄文土器論」が大きく影響している。「縄文土器論」では、狩猟文化で流動的な縄文土器と農耕文化で定着した弥生土器を対照し、これらを日本文化の二大源流として示している。これらの潮流のうち、現代の日本の「伝統」として良いとされてきたのは、弥生的な形式美を備えたシンプルで

¹³⁷ 美術史家の山梨俊夫は、作家における土着性とは「作家が自らの根拠を探る作業」のなかで生まれるものであり、作家自身が自らを位置付ける時の選択の一つであると指摘している。そして、国際的であるか土着的あるかの違いは、「「異邦人」としての距離のなかに自らを見出すか、出自と自己の重層のなかに自らを見出すか」の差に生じると考察している。山梨俊夫「「国際化」と「土着性」—50年代、60年代の個の模索」『もうひとつの現代』（神奈川県立近代美術館、2003）122-123。山梨の考察は、「旅人」や「根無し草」のノグチと、「異邦人」ではなく「日本人」である環境を選択した岡本の、作家としてのアイデンティティ論にも援用できるだろう。アイデンティティの置き場を「国際」か「土着」のどちらにするのかという問題は、日本が再び国際社会に復帰する時代の作家たちが共通して模索するところだったと言えるのかもしれない。

¹³⁸ 太平洋戦争の開戦と真珠湾攻撃は、アメリカ人の彫刻家ではなく、日系アメリカ人二世であるというノグチの自覚を強める出来事となった。Noguchi, *A Sculptor's World*, 25. アメリカで日系人の収容が始まると、1942年2月にノグチはポストン収容所に進んで入った。多くの日系人が強制的に収容されたのに対して、ノグチは収容所に入れるよう自ら働きかけた。Lyford, "Noguchi, Sculptural Abstraction, and the Politics of Japanese American Internment," *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 1 (2003): 44. 特別待遇を受けたノグチは、収容所の日系人の信頼を得ることができなかったため、1942年11月には出所している。Robert J. Maeda, "Isamu Noguchi: 5-7-A, Poston Arizona," *Last Witnesses: Reflection on the Wartime Internment of Japanese Americans*, ed. Erica Harth, (New York: St. Martin's Press, 2003) 参照。収容所での日系人との確執は、「日本人との確執」(Noguchi, "Trouble Among Japanese Americans", 1943) に記された。ライフオードによると、出所から1945年まで、ノグチはニューヨークでこもるよう制作を続けていたが、その生活はFBIに監視されていた。Lyford, "Noguchi, Sculptural Abstraction, and the Politics of Japanese American Internment," 148. 「私はようやく諸事紛争から自由の身となったが、人間どうしの相互依存ということに幻滅を感じた。私はそれ以後一個の芸術家であろうと決心した。」Noguchi, *A Sculptor's World*, 26.

静的な造形物である。しかし、縄文的な動的でエネルギーにあふれた造形は公衆の間で受け継がれており、むしろこちらの傾向を復活させるべきではないかという主張は、その後も引き続き岡本によって示されている¹³⁹。弥生的な洗練された静的な造形物が、ジャポニカ、アメリカの日本趣味とオーバーラップされたのに対して、縄文的なものは土着性の強くダイナミックな造形と捉えられ、アメリカに対抗する心理と重ね合わされた¹⁴⁰。

古くから日本文化には縄文的な逞しいエネルギーが内在していたというイメージは、占領期の終了から 1964 年の東京オリンピック開催までの間に建てられた建築にも反映された。縄文対弥生の構図をもった「伝統論争」は建築とデザインにおいて最も活発であったと言われている。ノグチに関する建築家の代表として丹下健三を見てみると、1949年に始まった広島平和記念公園の計画段階においては弥生的な系統にあったが、「現在日本において近代建築をいかに理解するか—伝統創造のために」（1955）では縄文に傾倒している。この時期に丹下はノグチと縄文的あるいは弥生的なものについて議論しており、弥生的なものから縄文的なものへの変化の過程にあった¹⁴¹。「無限のエネルギー：コンクリート」（1958）では、1957年までに設計された建物とコンクリートの関係を説明するなかで、丹下は現実に対する認識の変化について言及している。丹下によると、1949年からの広島平和記念公園の設立計画、1953年の都庁と清水市庁舎の設計までは、日本に存在するエネルギーを感じるができず「不安、つめたさ」しか認識できなかった¹⁴²。しかし、香川県庁（1955）や倉吉市庁舎（1955）の設計の段階では「現実のなかに逞しいエネルギーを感じる」ようになり、「より重々しいもの、より耐えうるもの、より逞しいもの」に好みが変わったという¹⁴³。丹下にとってコンクリートとは素材を超えて、感情的にも共感を示すことができる物質であった。「立ち上がり、支え、張る力に感動」し、そのような「力とエネルギーを無限に与えてくれるもの」であり、「コンクリートのその力を愛している」と述べている¹⁴⁴。その一方で、弥生的な静的なものを批判するような発言も出てくる。例えば、

¹³⁹ 「一方に形式主義的な定着した弥生の美意識があり、他方に永遠に流動して止まない縄文から始まる美意識とがあって、弥生の美意識は貴族とかインテリ社会では評価されるけれども、あの無条件に流動し旋回する縄文土器や浮世絵につながる美意識は、むしろ一般市井の庶民のなかにあるのではないかと思う」岡本太郎「縄文文化の謎を解く」『岡本太郎著作集第9巻』（講談社、1980）144。

¹⁴⁰ 磯崎新『建築における「日本的なもの」』（新潮社、2003）48。

¹⁴¹ Ashton, *Noguchi East and West*, 129.

¹⁴² 丹下「無限のエネルギー」24。

¹⁴³ *Ibid.*, 22.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 22.

「現代建築の想像と日本建築の伝統」(1956)では、日本文化の内向的で静寂を好む側面を「消極的態度」と称している。『桂——日本建築における伝統と想像』(1960)においては、弥生的なものとは「自然に妥協し、美学的に形式化を推し進める文化」であるとし、「縄文」と「弥生」を明確に対比している¹⁴⁵。さらに、戦前から抽象絵画と弥生の単純性を重ね合わせ、ノグチに日本文化を紹介した長谷川が、ニューヨークへと活動の拠点を移したことも、日本文化や美術を考える際に縄文性への志向がより高まりを見せていたことを示唆している。長谷川の晩年の活動がアメリカへと移ったのは、縄文論という時代の思潮から疎外された証左と指摘されている¹⁴⁶。

文化における日本的なものを探求する日本人の関心が弥生的なものから縄文的なものへと移動したことと、日本の伝統的なモチーフからインスピレーションを受けたノグチの彫刻への批判が生じたことは、相互に連動したものと言えるだろう。ノグチのアメリカ人現代彫刻家としての啓蒙的役割は薄れ、ノグチへの手放しでの賞賛や歓迎も収束する。しかしながら、弥生と縄文を日本文化の二大原型として現代美術と結びつけて捉える思考は、日本の美術界に残した遺産の一つである。(岡本の「縄文土器論」については第6章でより詳しく考察する。)

ノグチの「プリミティヴ」なものへの志向が日本と交差するとき、ノグチ自身の芸術的探求と当時の日本社会における日本らしさの模索が浮かび上がってくる。ノグチは抽象的でモダンな彫刻と対比するかのように「プリミティヴ」なものへの関心を常に持ち続けていた¹⁴⁷。時代や地域を超える普遍的な言語として抽象芸術を探求し、「プリミティヴ」なものに影響をうけた作品を制作することは、1940年代後半のアメリカ・ニューヨークの美術界で共有されていた視点でもあった¹⁴⁸。したがって、ノグチが日本でモダンなものと「プリミティヴ」なもの両方を模索し、制作に反映させたことは、ニューヨークで活動する美術家としての自然な流れでもあった。しかしながら、日本におけるモダンなものと「プ

¹⁴⁵ 縄文と弥生を対比させるスタイルには、岡本太郎の影響が考えられる。門脇稔、田路貴浩「丹下健三の伝統論 その2」『学術講演便概集』(2008年7月): 684.

¹⁴⁶ 村山「引き裂かれた日本・私」51.

¹⁴⁷ 「primitive」とは「modern」との関係性において生じる概念であるとして述べている。Li, *The Neo-primitivism Turn*, 2006, viii. ノグチにおける「プリミティヴ」なものもまた、モダンなものとの関係のなかで眼差しが向けられている。

¹⁴⁸ Amy Lyford, *Isamu Noguchi's Modernism: Negotiating Race, Labor, and Nation, 1930-1950*, (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2013) 参照.

「プリミティヴ」なものの追求がノグチ独自のものとなり得たのは、ノグチ自身の心理的な「未開」と普遍的で根源的なもの探索だったことが理由として考えられる。すでに遠い記憶となっていた日本での子ども時代とそれに連なる日本文化の原型に「土」を通して触れることによって、ノグチは「プリミティヴ」なものへの志向を探索し、制作へと繋げている。日本の美術の流れにおいては、ノグチによる影響は一次的で単発的なものと捉える方が適切かもしれない。しかしながら「プリミティヴ」なものへの志向を反映したノグチの制作は、日本の美術に「プリミティヴ」なものへの志向を芽生えさせたと考えられる。第4章で論じたように、戦後の日本では西洋美術の再輸入が進められ、特にピカソは日本人の観衆から高い支持を得ていた。ピカソの受容に応じて、ピカソにおけるアフリカ彫刻への関心が一般にも共有された。また、瀧口は「プリミティブ芸術」において西洋美術における「プリミティヴ・アート」の影響を体系的に紹介し、岡本は『アヴァンギャルド芸術』にバーが作成したモダン・アートの系譜図を掲載した。これらを通して異文化の要素を制作に取り入れることで、「新しい」美術を創造できるという観点が示されている。民主化の取り組みの一つともいえる西洋美術再受容が西洋の社会や文化に詳しい批評家や美術家の先導によって行われ、彼らには啓蒙的役割が期待されていた。このような状況において、アメリカから来日したノグチに対して、日本の美術家たちが何らかの道筋の提示を期待してもおかしくはない。ノグチにとっては来日前から続く芸術的探求であったが、弥生の単純性と土のユニバーサルな根源性への共感、モダンとプリミティヴという関係性において生じていたという意味で一つのプリミティヴィズムとなっている。それが、弥生的なものという日本の文化的根源と連続性を持ちうることで、日本の美術における「プリミティヴ」なものへの志向を触発した。縄文的なものや弥生的なものを中心とする日本文化論は、プリミティヴィズムの視点を借用したもの、あるいはプリミティヴィズムの視点と接点を持ちうる議論であったと言える。

第6章

岡本太郎におけるプリミティヴィズム

——「四次元との対話——縄文土器論」(1952)を中心に

第6章では美術史と民族学という異なる二つの思考が互いに影響しあいながら、岡本太郎(1911-1996)の美術観はどのように育まれたのか、1930年代のパリ時代、前衛芸術家としての戦後の活動、「縄文土器論」などの論考を通して考察する。岡本は生涯にわたって既存の美術の枠を超えた美や作品のありかたを模索したが、それは人々の生活への関心に根ざしたものだ。日常的な生活から立ち上がる文化や社会を踏まえた上で美を語る岡本の姿勢は、民族学的思考に拠って立つところが多いのではないかと考える。また、岡本は「プリミティヴ・アート」概念を日本に導入したと指摘されているものの¹、その意義は十分に議論されてきたとは言い難い。美術史学と民族学に基づく岡本の「プリミティヴ・アート」の概念が、どのように論じられているのか、岡本の著述から考察する。

岡本に関する先行研究には、芸術論におけるフランス哲学や思想、民族学からの影響を戦後の著述や作品から検討したものに、篠原敏昭「《太陽の塔》の下にあるもの——岡本太郎のパリ時代」(1999)、今福龍太『ここではない場所——イメージの回廊へ』(2001)、榎木野衣『黒い太陽赤いカニ——岡本太郎の日本』(2003)、赤坂憲雄『岡本太郎の見た日本』(2007)などがある。岡本は、アプストラクシオン・クレアシオンへの参加、ジョルジュ・バタイユとの出会い、コントル・アタックやアセファルへの参加、マルセル・モースの講義の受講²、アンドレ・ブルトンとの交流などを戦後に発表した記事に記している。また、ロジェ・カイヨワ、アレクサンドル・コジエーヴ、ゲオルク・ヘーゲルの哲学などからの影響も指摘されている³。岡本の芸術思想に関する先行研究では、1930年代のパリで

¹ 木下直之「日本美術のはじまり」『語る現在、語られる過去——日本美術史学100年』(平凡社, 1990) 301-302.

² 塚原は岡本がパリ大学で民族学を学んでいた1938年から1940年にマルセル・モースがどのような授業を行っていたのか追跡した。1937年から40年にモースがコレージュ・ド・フランスでおこなった「ある種の遊び〔=賭け〕とアルカイックな宇宙開闢説の関係に関する講義」(Leçon sur les rapports entre certains jeux et congmonies archaïques)を岡本が享受していたのは確実であるように思うと述べている。ただし、この授業に岡本が出席していたのか、民族学研究所での講義にも反映されていたかどうかは未確認であるという。塚原史「岡本太郎とマルセル・モース——1930年代パリとミュゼ・ド・ロム」『季刊東北学』第2期13号(2007): 57-58.

³ 「ヘーゲルの弁証法には私は異常な魅力をおぼえた」。毎週1回、7、8人の学生が出席していた「オート・デチュエードのコジエフ教授の講義」に参加し、バタイユ、レイモン・

の芸術家や研究者との交流を通して学んだ知見からの影響が検証される傾向にある⁴。

第6章では1930年代のパリ滞在中に培った知的基盤が、岡本が戦後に芸術論を展開するための基礎となっているという理解にたち、戦前から戦後の連続性に着目する。1930年代に学んだフランスの哲学や思想からの影響が戦後の論考に現れているように、岡本の芸術観においてもフランスを拠点とした西洋美術の文脈において理解する必要があるだろう。特に、戦後の1940年代後半における岡本の論考は、フランスから日本へと拠点を移すことによって生じた変化を整理する時期にあった。本章は1940年代後半から50年代前半にかけて岡本が発表した芸術論に焦点を当て、フランスで得た知見を日本で整理し、発展させる過程において、プリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」への眼差しが与えた影響について考察する。そして「プリミティヴ」なものを縄文土器に見いだすことによって、岡本がいかにして独自のプリミティヴなものへの志向を生じさせたのか追跡する。

第1節 パリでの出会い——「プリミティヴ・アート」と民族学

岡本のパリ滞在は1930年に始まる。太郎は、父岡本一平（1886-1948）のロンドン出張に母かの子（1889-1939）と同行し、1929年に日本を出発した⁵。入学して半年しか経っていなかったが、太郎はこの機に東京美術学校を退学した。イギリスに入国する直前に3人はパリへ立ち寄り、5日間は一家で市内を見物した。ロンドンで開催される海軍会議傍聴の仕事に向けて一平とかの子はロンドンへ向けて出発するが、太郎は一人パリに残り、生活を始めた⁶。

アロン、クロソフスキーらもいたと言う。彼らとは「社会学研究会」を行い、「尖鋭な知的交流のなかに私は激しく燃焼した」と岡本は回想している。その他にはマルセル・モースとポール・リヴェ（Paul Rivet, 1876-1958）と彼の妹2人も回想に登場している。岡本太郎「私と人類学——パリ大学民族科のころ」（1971）『岡本太郎の本5 宇宙を翔ぶ眼』（みすず書房, 2000）251, 252. 篠原敏昭「《太陽の塔》の下にあるもの——岡本太郎のパリ時代」『社会思想の窓』（特集：海越えの思想家たち）12号（1999）：11-32.

⁴ 岡本の戦後の活動の根源をフランス思想、哲学、民族学に求める先行研究に対して、佐々木秀憲は「岡本が戦後に修得した思想については全く考察されていない状況」であると指摘している。佐々木秀憲「岡本太郎におけるミルチャ・エリアーデの影響」『美学』62巻2号（2011）：85. 本論文では先行研究の流れを汲む視点から岡本のプリミティヴィズムについて検証するが、佐々木の指摘を踏まえ、同時代の芸術との影響関係も意識しながら考察を進める。

⁵ 岡本が初めて美術ジャーナリズムで話題になったのは、慶應義塾普通部に通っていた1928年に、『美術新論』10月号に詩的断章「武蔵野の夕」が掲載されたことであると五十殿は指摘している。五十殿利治「岡本太郎登場——歴史的アヴァンギャルドの記憶とアヴァンギャルド芸術の実践」『多面体・岡本太郎』（川崎市岡本太郎美術館, 1999）16.

⁶ 岡本太郎「巴里回想」（1941）『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』（月曜社, 1948）31.

岡本は 1940 年に日本に帰国する際に滞欧中に作成した作品を持ち帰ったが、東京・青山の自宅に保管されていたそれらの作品や関連資料は、1945 年 3 月の東京大空襲によって失われてしまった⁷。パリ滞在中の様子を知る手がかりとなる現存資料が少なく、岡本のパリ時代の様子は回想に頼るところが大きい。岡本は 1936 年 1 月、左右の全体主義、国家主義に反対する左翼知識人の団体コントロール・アタックの集会でバタイユを知り、1937 年から直接会うようになったと推測されている。岡本はバタイユが始めようとしていた社会学研究会に誘われ、秘密結社無頭人^{アセファル}のメンバーとなった⁸。岡本自身も「わが友——ジョルジュ・バタイユ」の中で、バタイユとの交流が自身にとって重要であったことを述べている⁹。これを受けて赤坂は『日本再発見』(1958)、『沖縄文化論——忘れられた日本』(1961)、『神秘日本』(1964) といった岡本の著作の中に、聖なるものの弁証法、サクリフェイスや生け贄といった、「いかにもバタイユ的な」主題が好んで取り上げられていることは決して偶然ではなかったと指摘している¹⁰。今福龍太も岡本におけるバタイユからの影響を指摘しているが、それはモースを経由したものであり、岡本はモースの直系であると述べている¹¹。

先行研究においては、岡本の著作を中心にその文化論や美術論が現代思想の視点から分析され、岡本の戦後の代表的な活動である呪術的なものの探求は、1930 年代のパリ滞在中で得たフランス哲学や思想の影響が根幹にあるという指摘が共通している。岡本が数多くの著述を残していることから、美術家だけではなく思想家としても捉えられる傾向にあった。美術批評家の瀧口修造は、『日本の伝統』をはじめとする岡本の著作は「思想」として捉えられ、岡本は画家よりも文明評論家の側面が注目され評価される傾向にあると指摘してい

岡本太郎「絵の前に泣く」(1941)『岡本太郎の絵画』川崎市岡本太郎美術館編(川崎市岡本太郎美術館, 2009) 142.

⁷ 岡本太郎「あとがき」(1948)『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』133.

⁸ 篠原「《太陽の塔》の下にあるもの」24-26.

⁹ 岡本太郎「わが友——ジョルジュ・バタイユ」『岡本太郎著作集第3巻』(講談社, 1980) 参照.

¹⁰ 赤坂憲雄『岡本太郎の見た日本』(岩波書店, 2007) 42.

¹¹ 「なによりもまず、岡本太郎の著作のなかにあらわれる観念的・審美的語彙が、基本的にモースのものであることはあきらかだ。爆発、沸騰、戦慄といったバタイユ系の語彙も、もともとモースの民族学に発して、そののちにバタイユを始めとする「社会学研究会」のメンバーにあまねく流れ込んだ概念である。そしてなによりも「呪術」という基本語彙が、岡本の施策における観念的な出発点がモースの直系のものであることをストレートに示している。」今福龍太『ここではない場所——イマージュの回廊へ』(岩波書店, 2001) 175.

る¹²。また、1957 年以来岡本と交流があったという美術家の荒川修作（1936-2010）は、「思想家・太郎母さん」（1996）において、岡本がただの美術家ではなく、「思想家」であったという点を一番言いたいと述べている¹³。先行研究での考察や同時代の証言から、岡本の論考は一美術家の制作姿勢の表明を超えて、思想家の文化論あるいは美術論としても読まれてきたことがわかる。本論文では、先行研究において指摘されたバタイユやモースなどのフランス現代思想からの影響を踏まえながらも、美術の制作者として既存の美をどのように捉え直したのかを、「縄文土器論」を軸に再考する。そして、既存の美的概念を乗り越えるところに、美術制作や民族学で得たモノへの眼差しがどのように活かされていたのかという点に注目して考察する。

20 世紀初頭のパリでは、植民地から運び込まれた造形物が蚤の市などで売られ、博物館には数多くの造形物が学術的な資料として陳列されていた¹⁴。世界中の植民地から集められた品々がパリの美術家に与えた影響は、造形的なものから思想的なものまで多岐にわたる。例えば、ピカソの《アヴィニョンの娘たち》（1907）には、アフリカの造形物を思わせる女性が描かれていることから、ピカソがアフリカの造形物から影響を受けていた証左として示されるほど、その様式における影響関係が指摘されている¹⁵。プリミティヴィズムの第二世代とも言えるブルトンはオセアニアの造形物や儀式を好み¹⁶、シュルレアリスムのパフォーマティブな点にオセアニアの儀式の影響を見てとることができる¹⁷。谷川渥は

¹² 瀧口修造「画家・岡本太郎の誕生」『芸術新潮』12 卷 12 号（1961）：110。

¹³ 荒川修作「思想家・太郎かあさん」『芸術新潮』47 卷 5 号（1996）：80。

¹⁴ パリでは 1855 年以降、定期的に万国博覧会が開催されている。パリ市内で植民地の造形物を鑑賞できたのは、万国博覧会とその開催によって整備された博物館の存在が大きいのだろう。岡本がパリに滞在していた 1930 年代までに、1855 年、1867 年、1878 年、1889 年、1900 年、1925 年の計 6 回の万国博覧会がパリで開催された。岡本がパリに滞在中には、1937 年にパリ万国博覧会が開催されている。また、万国博覧会ではないが、1931 年にはパリ植民地博覧会が開かれており、植民地から多くの品が運ばれ、展示されていたと言う。すべての博覧会のテーマが植民地に特化していたわけではないが、国の威信を示す博覧会において、「威信」の範疇には植民地も含まれていたことは想像に難くない。

¹⁵ しかしながら、「プリミティヴ・アート」とモダン・アートの類似性に焦点を当てた「20 世紀のプリミティヴィズム展」で、展示を企画したルービンはプリミティヴ・アートからの影響は思想面に留まっているというゴールドウォーターの視点を踏襲していると、松田は指摘している。松田正貴「政治化する原始主義（プリミティヴィズム）」『大阪電気通信大学人間科学研究』14 号（2012）：83。

¹⁶ Kyoko Okubo, “Primitivisme in Japanese Modern Art: In the Case of Taro Okamoto” *Journal of Inquiry and Research*, no. 95 (2012): 154-155.

¹⁷ 谷川晃一はシュルレアリストにおける「未開民族の芸術」への関心について、「無垢な

ブルトンが記した『シュルレアリスム宣言』（1924）には、「従来の美術史的用法とは明らかに異なる「人類学」的なニュアンス」があり、レヴィ＝ブリュルに連なる人類学者たちの研究成果が、ブルトンが提示するシュルレアリスムの人類学的なアプローチの下地となっていると考察した¹⁸。ブルトンがアフリカの彫刻による造形的な刺激よりも、パフォーマンスの要素を含むオセアニアの儀式により関心を示したことに、造形的類似にとどまっていた従前の受容との違いを確認することができるだろう¹⁹。大久保恭子によると 1931 年にパリで開催された植民地博覧会までに、「黒人芸術」への熱狂はピークに達していた。そして、シュルレアリスムの台頭によってフランスのプリミティヴィズムはシュルレアリスムの芸術家たちにオセアニアやアメリカ先住民族の造形物への熱狂的な関心を引き起こしていた²⁰。

では、1930 年年代のパリで岡本はどのような美術グループと交流し、作品を制作していたのか。画集『Okamoto』（1937）に掲載されている 16 作品（1933 年 11 月から 37 年 4 月）を確認すると²¹、この期間は主に抽象と具象を合わせたような作風で制作していたことがわかる。パリで外国人として生活する岡本は、国や民族、文化の違いを超えて、純粹に視覚的なものからのみ芸術を理解する/される場として抽象絵画の意義を見出していた²²。岡本は 1933 年から 36 年までアプストラクシオン・クレアシオンの一員として活動し

るものや、原初への憧憬というロマンティシズムから発せられたものではなく、あくまでも現実世界を逆照射するための物的証拠として考察するため」であったと分析している。谷川晃一「思考原理としてのプリミティヴィズム」『美術手帖』401号（1975）：52。

¹⁸ 谷川『アメリカのシュルレアリスム』19。

¹⁹ 谷川はブルトンがアフリカの芸術よりもオセアニアやアメリカン・ネイティブの芸術は「はるかに幅広い知的・精神的な射程を保証するものとして称えていた」背景には、「キュビズム風」の「飾り物」となっていたアフリカ芸術に対抗させる意図があったのではないかと考察している。Ibid., 34。

²⁰ 大久保はフォーヴィスムによる「アール・ネーグル」への熱狂とフォーリズムを通じた造形的理解をプリミティヴィスムの第1世代と捉えている。ブルトンをはじめとするシュルレアリストの第2世代はオセアニアやアメリカ先住民族の美術への熱狂へと移行している。これに伴い「プリミティヴ・アート」の価値づけも形態や造形的なものから機能的なものへと変化した。Kyoko Okubo, “Primitivisme in Japanese Modern Art: In the Case of Taro Okamoto,” *Journal of Inquiry and Research*, no. 95 (March 2012): 155-156. 岡本はパリに到着した当時のことを振り返って、ミスタンゲットやジョセフィン・ベーカールの歌が流行り、パリの賛歌を皆が歌っていたと回想している。岡本太郎「パリの悲劇」（1940）『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』18。「ジョセフィン・ベーカー」というようなエキゾチックな黒人の美女が、舌つたらずのフランス語で歌うのが驚異的な人気を集めた」岡本太郎「民族性と世界性」『みづゑ』624号（1957）：12。

²¹ Pierre Courthion, *Okamoto (Peintres d'Aujourd'hui I)* (Paris: G.L.M, 1937).

²² 「ところで数年間なやんだ結果、抽象絵画の問題にぶつかった。私はここでほっと息がつけた。抽象絵画では自分を少しもいつわったり、しいることなく、しかも世界共通語

ていたが、次第に抽象絵画への違和感を感じ始める。当時はそれを具体的に説明することができなかったが、その違和感とは「純粹絵画が視覚的ではあるけれど、肉体的じゃないということ」であり、「生活的なリアリティの問題」の欠如であったと振り返っている²³。その後、シュルレアリストたちと接近し、1938年にパリのボ・ザール画廊で開催された「シュルレアリスム国際展」(1938年1月17日から2月24日)に《痛ましき腕》(*La Main Douloureuse*, 1936/1949)を出品した(図6-1)²⁴。奇抜な展示スタイルでロンドンやニューヨークなど海外の評論家の注目も集めたこの展覧会について、シュルレアリスムの黄金時代を象徴するような展覧会であったと岡本は述べている。岡本によると、《痛ましき腕》はブルトンの目にとまり、「何と良い繪だろう」と評価されたという。引き続きシュルレアリストのグループ展に作品を出品していたが、「グループ等に関係せず、沈潜して独立して仕事をしていきたいと思った」という岡本の証言から²⁵、最終的にはシュルレアリストのグループとしての活動とは一線を引いていたことがうかがえる。そして、アプストラクシオン・クレアシオンとシュルレアリズムとの活動の合間となる1937年に、岡本はパリ万国博覧会(以下、パリ万博)と人類博物館でアフリカやオセアニアの造形物を鑑賞し、衝撃を受けている。

「意識的に画壇から身を引くように努力した」岡本は²⁶、1938年にパリ大学に入学した。そして、社会学者、文化人類学者のマルセル・モースに師事し、7つの領域と4つの

として誰にも語りかけることが出来る。純粹な線とカリズム、色彩には、人と人との隔てをつける地方色というものはない。フランスの丸・三角も、日本の丸・三角と少しも違わない。ローカルカラーなどで割引きされる、またその為にかぶられる余地がない。日本人としてパリの真中で、現実的に、まったく対等に参加できる芸術形式だ。この意味で抽象芸術の世界が私を打った。」岡本「民族性と世界性」13.

²³ *Ibid.*, 13.

²⁴ パリ滞在中に制作した作品を岡本は日本へ持ち帰っているが、青山の自宅兼アトリエに保管されていたこれらの作品は戦火で失われている。その後、代表的な作品は戦後に再制作されており、現存する《傷ましき腕》はその一つである。仲野泰生「《傷ましき腕》解説」『岡本太郎の絵画』川崎市立岡本太郎美術館編(川崎市立岡本太郎美術館, 2009) 43.

²⁵ 岡本「巴里画壇の黄昏」『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』50. 時代は異なるが、岡本が1953年にパリで個展を開いた際、ブルトンをはじめとするシュルレアリストたちに会っている。岡本が個展を開いていた画廊と過去に問題があったという理由から岡本の個展には行けないと、ブルトンは回答していた。ブルトンの発言と行動を岡本は「偏狭」と表現し、シュルレアリストたちの偏狭さがシュルレアリスムを衰退させた「最大の原因」と述べている。岡本太郎「ヨーロッパ紀行・2 パリに繪を賣る」『芸術新潮』4巻8号(1953): 230. 岡本がシュルレアリストたちと一定の距離を保っていたことを確認できるエピソードでもある。

²⁶ 岡本「パリの悲劇」参照。

分野に細分化されていた民族学のなかから、オセアニアを専攻した²⁷。パリ大学ではもともと哲学を専攻していた岡本が「民族学科」に移籍したきっかけは、1937年のパリ万国博覧会の開催と人類博物館の開館にあると言う²⁸。哲学的思弁にもの足りなさを感じ、「存在のなまの実態にふれたい」と思い、パトリック・ワルドベルグとともに民族学科に移った²⁹。人類博物館に集められた世界中の造形物に、人間の生の多様性を見出し、芸術で培った演繹的にイメージを広げる思考と民族学の主観を排した帰納的な思考の「精神的な方向のぶつかりあいのポイントに、自分の本当の生き方を発見すべきではないか」と考えた岡本は回想している³⁰。さらに、人類博物館に展示されていた造形物は「絵とか芸術などという分化された価値観を根底から引っくり返す、宇宙的な存在感」があり³¹、帰国後は「人類学、社会学で得た確信というものが、私の生き方、心情を強烈に支えてくれ」るものとなったと述べている³²。

パリに集められたアフリカやオセアニアの造形物の鑑賞を通して岡本が非西欧の非美術的なモノを高く評価する一方で、岡本は西洋的な「美術」を全面的に否定しているわけではない。のちに岡本は『アヴァンギャルド芸術』において、「原始黒人芸術」は厳密には芸術とは言えないが、それでもなお「原始黒人芸術」が内包するモノとしての力に可能性を見出している³³。つまり岡本は、既存の価値を逆転させる力をモノの価値を見定める基準として考えていたのではないだろうか。「絵とか芸術などという分化された価値観を根底から引っくり返す、宇宙的な存在感」が立ち現れてくるのは、ファイン・アートの枠を超えて、異なる地域のあらゆるジャンルのモノを目の当たりにする機会に恵まれたからこそ

²⁷ 篠原敏昭「〈太陽の塔〉の下にあるもの」27。岡本太郎『ピカソ [ピカソ講義]』（筑摩書房、2009；初版朝日出版社、1980）33-34。

²⁸ 岡本は1937年のパリ万博の美術に関する回想も残している。岡本によるとこのパリ万博では「フランスの美術家は総動員」され、外国館にも「優秀な藝術家」が参加させられていた。とりわけ、スペイン館に展示されたピカソの《ゲルニカ》（*Guernica*, 1937）は際立っていた。岡本「巴里画壇の黄昏」46。

²⁹ 岡本「私と人類学」251。

³⁰ *Ibid.*, 251。岡本は1938年と39年は「ソルボンヌ大学の文科に籍を置いて民族学の試験準備に没頭してしまった」と回想している。岡本「巴里画壇の黄昏」53。楠本亜紀の調査によると、岡本は1932年から33年度、1938年から40年度の在籍記録が残っている。また、在籍記録には文学部で哲学を専攻していたことが記録されていることから、「民族学科」に移籍したのではなく、「哲学を専攻しながら民族学の講義にでていた」と楠本は結論づけている。楠本亜紀「岡本太郎のパリ大学在籍簿」『研究紀要』1号（2007）：1-5。

³¹ 岡本太郎「私と人類学」251。

³² *Ibid.*, 253。

³³ 岡本『アヴァンギャルド芸術』111。

得ることのできた知見である。西洋文化圏で通用する定義に縛られた「絵画」という「美術」の一ジャンルで作品を制作していた岡本は、多様な民族の造形物から衝撃を受けて、既成の「美術」概念を乗り越えるイメージを手に入れたと言えるだろう³⁴。この経験によって、近代美術史の文脈とは関係ない位相でモノを積極的に評価しようとする岡本の根幹が基礎づけられる³⁵。そして、演繹的ではなく帰納的な思考が養われていく。岡本にとって人類博物館で多様な文化や地域の造形物を見た経験は、モノを見るということを経験の一段階として位置づけることになった。

岡本は 1940 年にパリから日本へ帰国の途につくが、民族学のフィールドワーク的アプローチと美術の作品制作が共存するまでにはさらに時間を要している。それが明快に現れたのは、1961 年前後のことである。岡本は 1961 年 11 月に東京画廊で個展を開催した。この時に展示された《赤のイコン》(図 6-2)、《風神》(図 6-3)、《アドレッサン》、《黒い生き物》、《赤》(全て 1961 年制作)などの作品は梵字のようなカリグラフィックで呪術的な様相を呈している。「縄文土器論」の発表から 1961 年までの間に行われた日本国内のフィールド調査の成果が、カリグラフィックで呪術的な作風として表現されている。瀧口は、岡本が「はじめて絵かきになったような気がして、どんどん絵が描けるんだ」と述懐していたと報告している³⁶。作品制作に悩み絵筆を置いたこともある 1930 年代の様子から「どんどん絵がかける」状態へと、岡本の心境は大きく変化したと言えるだろう³⁷。この変化を可能にしたのが、1950 年代中頃から精力的に行った日本のフィールドワークであり、数多くの地域に残る「伝統」の実物を見て回った経験である。フィールドワークについて瀧

³⁴ 岡本は人類博物館の展示物を鑑賞した経験を振り返って、「その多様さは私の頭と心だけに描いていた世界観を見事にくつがえし、新たな次元で華麗な像を結んでくれた」と述べている。岡本太郎「根源の美——縄文文化の人間発見」『日本文化の歴史 1 大地と呪術——原始時代』国分直一、岡本太郎編（学習研究社、1969）121。

³⁵ 岡本は後に「アジア・アフリカ美術展」（1957 年）を見て、「われわれには別な、西洋的基準とかかわりのない「もう一つの芸術」の可能性があると述べている。「東洋の「恐ろしい美」——アジア・アフリカ美術展をみて」『朝日新聞』1957 年 12 月 10 日朝刊, 6。

³⁶ 瀧口「画家・岡本太郎の誕生」110。

³⁷ 仲野は 1960 年に入ってから、岡本が「芸術は呪術である」と言い始めることを指摘している。1960 年代は呪術的と言えるような作風であったが、1960 年代の終わりには具象性が画面上に復活してくる。仲野泰生「継続する精神の痕跡——岡本太郎の絵画について」『多面体・岡本太郎——哄笑するダイナミズム』川崎市岡本太郎美術館編（川崎市岡本太郎美術館、1999）31。岡本の作風は、1950 年代には具象的なモチーフを含んでいたが、1960 年代は一気に抽象度を高めており、「どんどん絵がかける状態」への移行と作風の変化が相応している。

口は、岡本の絵画は思想そのものであるため、『日本の伝統』（1956）、『日本再発見——芸術風土記』（1958）、『忘れられた日本〈沖縄文化論〉』（1961）などの著作に示された評論と絵画は一緒に認められなければならない、片方だけということはない。岡本にあっては民族学と美術が一体化していることが特徴であると指摘している³⁸。実物のモノや事象を見ることから思考を膨らませ作品制作へ繋げていくという帰納的プロセスは、1930年代後半にパリ大学の民族学科と人類博物館での民族芸術の鑑賞で確信を得たのちに、長い年月をかけて岡本独自の制作スタイルとして確立されていくこととなった。

生涯を通して絵画の制作を続けた岡本であるが、戦後には様々な素材を使って絵画以外の作品も制作している。岡本が多様なジャンルで制作し続けられたのは、人類学や民族学を通して培ったモノの見方とそれに対する信頼が根底にあったからではないだろうか。「美術」のジャンルを越えてモノに共通する哲学を見出だそうとする姿勢に、民族学、人類学からの影響がうかがえる。そして、その実践は戦後の芸術活動を一貫する姿勢である。

第2節 二次元上の表現——デフォルマションと空間

第2節では、岡本の1930年代のパリ時代と戦後の日本での活動をつなぐ過渡期として、1947年以降に発表されたアヴァンギャルド芸術についての著作を検証する。前節までに見たように、絵画の表現に限界を感じた岡本はフランスの哲学、思想、民族学に助けを求めた。そして、これらの学問に触れることによって、制作を再開する活力を得て日本に帰国した。人類博物館で多くの民族芸術から衝撃を受けた岡本は、自分が「日本を捨てていた」ことに気づき、「日本を再獲得しなければならない」と考え、1940年にパリから日本に帰国した³⁹。岡本は個展を開くなどして日本での美術家としての活動を始めていたが、1942年に徴兵されている。1946年6月に派兵先の中国から帰国するまで⁴⁰、岡本の美術活動には約5年のブランクが生じている。1940年にパリを出発してから42年までの日本滞在時にも戦時下の状況において十分な美術活動ができたとは言い難く、1940年から46年まで約7年のギャップがあると言っても過言ではない状況であった⁴¹。岡本は復員直後

³⁸ 瀧口「画家・岡本太郎の誕生」115。

³⁹ 岡本「根源の美」121。

⁴⁰ 岡本の戦争体験については「わが二等兵物語」（『文芸春秋』35巻4号1957）がある。1957年に出されたこの記事は、『岡本太郎著作集第7巻』（講談社、1980）に収録されている。岡本太郎「あとがき」『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』（月曜社、1948）153。

⁴¹ 長年フランスで生活していた岡本は「自由主義的な絵を描いて来た」こと、当時の日本ではシュルレアリスムやアブストラクト・アートの画風が「軍部当局やその先棒をかつ

から精力的に活動を再開している。執筆活動に絞って言えば、美術雑誌や新聞で記事や論文を発表し⁴²、『画文集アヴァンギャルド』（1948）や『アヴァンギャルド藝術』（1950）を出版した。これらの2冊は岡本独自の芸術論である「対極主義」⁴³が発表された出版物として重要である⁴⁴。復員直後の岡本の執筆は、1930年代にパリで吸収したアヴァンギャルド芸術の概念を、日本文化を事例として岡本の視点から再構築する作業であった。そして、これらの2冊を通してまとめられたアヴァンギャルド芸術の概念を、日本の文脈に置き換えて芸術的思考を試みたのが、「光琳論」（1950）⁴⁵と「縄文土器論」（1952）であると考えられる。本論文では『画文集アヴァンギャルド』、『アヴァンギャルド藝術』、「光琳論」、「縄文土器論」には連続性があり、その背景にプリミティヴィズム的思考が横たわっていると捉え、議論を進める。

「光琳論」（1950）にみる空間の問題

岡本は1932、3年頃にパリで尾形光琳（1658-1716）の《紅白梅図屏風》の複製画を見て、「抽象画の造形性の問題と、みごとに合致している」と感じ、「抽象絵画の構成の重要性」をあらためて認識したと回想している⁴⁶。1930年代初頭にパリで見た光琳の複製画を見た経験が「光琳論」の下地となっており、日本の工芸的畫面を通して西洋絵画の空間性

ぐ反動畫壇」によって圧迫され、「消滅に瀕していた」と回想している。このような社会状況が岡本の美術活動を制限していたという。岡本「あとがき」（1948）『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』（1948）152。

⁴² 川崎市岡本太郎美術館『岡本太郎関連記事 1949 No.1』で確認できる復員後最初の記事は1946年12月に『新女苑』に掲載された「フランスのクリスマス」であるという。志賀祐紀「岡本太郎の「前衛」——『岡本太郎関連記事 1949 No. 1』から」『米沢史学』27号（2011）：107。

⁴³ 対極主義とは合理主義的な抽象絵画と非合理主義的なシュルレアリズムを対立するものとして定める。異なるこれらの要素を互いに排除するのではなく、矛盾しながらも対置させ、「引き裂かれた傷口」に「精神の昂揚」を感じ、制作へとつなげるものがある。対極主義は美術制作に限定されていたが、のちに岡本は対極主義を個人と社会への関係性へと発展させて論じている。大谷省吾「岡本太郎の“対極主義”の成立をめぐって」『東京国立近代美術館研究紀要』13号（2009）：35。

⁴⁴ 榎木野衣『黒い太陽と赤いカニ』（中央公論新社、2003）。波瀾剛「復員者の情熱——岡本太郎第一画文集『アヴァンギャルド』」筑波大学比較・理論文学会『文学研究論集』（20）：2002, 106-90。大谷「岡本太郎の“対極主義”の成立をめぐって」18-36。

⁴⁵ 岡本太郎の「光琳論」は、1950年『三彩』に3回（上、中、下）にわたって掲載され、「光琳—非情の伝統」『日本の伝統』（1956）に再録された。本論文では1950年に発表された「光琳論」（上、中、下）をまとめて指すときには「光琳論」と記す。本論文での引用においては、『岡本太郎著作集第4巻 日本の伝統』（講談社、1979）を使用する。

⁴⁶ 岡本太郎「光琳——非情の伝統」（1956）『岡本太郎著作集第4巻 日本の伝統』（講談社、1979）55。

について論じたものである。岡本は、ルネサンス以降、二次元の画面にもたらされた透視画法によって、「空気のただよっている自然空間を錯覚させる詐術」が生じたと指摘している。さらに、19世紀以来の自然主義が「空気」を画面に持ち込み、芸術の本質である「対立」をヴェールで覆ってしまったと批判している⁴⁷。また、「空間派誕生」(1957)でも「ルネサンス以来の古い美術形式の遠近法を克服して出て来た“立体派”あたりから」、「今日の抽象絵画」に至るまで、絵画における空間性の問題がヨーロッパの芸術において大きな問題となっていると解説している⁴⁸。これらの記述から、1950年代には西洋美術史における絵画の空間性が岡本の関心の一つとなっていたことがうかがえるだろう。二次元の画面上に表現される空間性の問題への応答として、「光琳論」では装飾性に着目して論が展開されている。

岡本は、光琳の《紅白梅図屏風》(18世紀)は「装飾的でありながら、しかもおそろしいほど空間的」と指摘している⁴⁹。ここで岡本が言う「空間」とは、一般的に絵画表現で用いられる遠近法による空間表現とは異なっている。岡本が定義する空間とは、「ルネサンス以来の観念的、機械的に作りだされた透視画法」によって表現される空間ではなく、「まったく空気を抜いた絶望的な真空、虚」であるか、もしくは「みじんの隙もなくつままったもの」としての空間である⁵⁰。「シンと冴えて、すべてを拒否する」光琳の画面は真空であると共に、「強靱な論理性」によって構成された内容には、妥協や情的な曖昧さを許さない「非情美」が表現されていると岡本は分析する⁵¹。千葉成夫は、《燕子花図屏風》の画面上に表れる「真空」を別の言葉で、「どこへも広がっていかない「ひろがり」」であり、光琳の極度に平面化された画面の特性が表出する「ひろがり」が「ひろがり」以外のどこへの向かわない平面の緊張度のことを、「非情」という言葉で岡本は形容していたのではないかと指摘している⁵²。岡本の言葉で言うならば、「すでに私の目にはなにももうつついていないのではないか」⁵³と思わせる画面の迫力が、千葉が指すところの表面上にとどまりながらどこへも広がっていかない「ひろがり」なのである。緊張感を高めるように計算された構図の論理、平面性を強調するように用いられた装飾によって表現される非情、さらに一

47 岡本「光琳」63.

48 岡本太郎「空間派誕生」『芸術新潮』8巻2号(1957):55.

49 岡本「光琳」62.

50 *Ibid.*, 62.

51 *Ibid.*, 61.

52 千葉成夫『未生の日本美術史』(晶文社, 2006) 204-205.

53 岡本「光琳」79.

見ると荒々しい線や色彩にもかかわらず、全体として「繊細さ、絶対感」で統一される純粋の三点が、光琳作品の本質であると岡本は述べている⁵⁴。「光琳論」で展開される光琳作品の分析から、岡本は絵画における装飾の効果や影響力を評価していたことがわかる。しかしながら岡本は、装飾を芸術の本質とみなすほど高くは評価しなかった⁵⁵。「デモーニッシュな緊迫感こそ芸術の内容であり」、装飾の目的を超えるものであると岡本が述べている⁵⁶。岡本にとっての装飾とは内容や本質を伝える触媒であり、絵画の本質である「真空」としての空間を二次元の画面上に導き出す有効な手段の一つであった。それゆえに、「真の絵画は装飾性をおびることはできますが、けっして純粋の装飾ではなく、それを越えたものでなければならない」と、岡本は述べている⁵⁷。絵画のモチーフや論理的な構成を強調するような装飾の力を借用しながらも、真空を生じさせ、デモーニッシュな緊迫感をただよわせ、非情な世界を表現することの方が、豊かな絵画表現として極めて重要であると岡本は考えたのである。

さらに岡本は、デモーニッシュな緊迫感が現れるための条件として、絵画における「物語性」やモチーフの持つ意味も否定する。岡本は「光琳論」において、《紅白梅図屏風》と《燕子花図屏風》が持ち得る物語性やモチーフの意味などには触れていない⁵⁸。むしろ、岡本は「抽象化され、装飾化された画面に向って、私の感じるのは、すでに私の目にはなにもうつついていないのではないかという思いです」、「もはやどこかに咲いている梅や燕子花についての関心ではない」⁵⁹と述べることで、光琳作品に付随する物語性やモチーフの意味や意図を考慮しない鑑賞を提起している。絵画の物語やモチーフの意味を打ち消すことを明言することで、そのような鑑賞を強調しているかのようでもある。そして、画面に描かれ

⁵⁴ 岡本「光琳」63-64.

⁵⁵ 岡本は、「装飾性と芸術の関係は大へん複雑ですが、芸術が本質においてはたんなる装飾の反対物であることは確かでしょう」と述べている。岡本「光琳」78-79.

⁵⁶ *Ibid.*, 79.

⁵⁷ *Ibid.*, 79.

⁵⁸ 1939年の『美術研究』に掲載された「燕子花圖」の解説でも《燕子花図屏風》の構図や装飾の力強さや光琳の画力について言及しており、構図や装飾性に注目する視点は岡本と共通している。一方で「燕子花圖」では、伊勢物語の東下りの有名な一節「三河國八橋といふ所に至りぬ、その澤にかきつばたいともおもしろくさきたり……」を知っている人ならば、《燕子花図屏風》がいかに「超凡」な構図であるかわかるだろうと書かれている。そして、《燕子花図屏風》は華やかな元禄時代を表現する作品となっているが、その根底には光琳の伊勢物語への深い造詣を読み取るべきであると指摘している。したがって、この解説によると、《燕子花図屏風》が伊勢物語を元にしていてこそ、この屏風が意表をつく表現として評価されていたと言えるだろう。《燕子花図屏風》の無署名「燕子花圖」『美術研究』85号（1939）：26-27.

⁵⁹ *Ibid.*, 79.

たモチーフが本来持っている物語や意味を鑑賞者に忘れさせてしまうくらい緊迫した画面を描き出すことができたとき、視覚的には描かれ得ない「強力なデーモン（魔性）の気配」が醸し出してくると岡本は主張している。岡本は、本来物語や意味を持ち得た光琳作品からそれらを排除する鑑賞を示すことで、「物語」を失った近代絵画の空虚な空間を埋める「気配」の可能性を提示しようとしていると考えられる。高度に抽象化され、装飾化された画面から湧き出るのは、「強力なデーモン（魔性）の気配」であり、この「気配」の表現こそが、「物語」を失った絵画に求められる真価であると、岡本は考えていたのではないだろうか。

西欧美術において、物語を持つ「絵画」に対して、「装飾」とは物語をもたない副次的なものを見なされていた。岡本の「光琳論」では、「物語」を持たない「装飾」という概念を逆手にとって、絵画に「物語」を持たせないために恣意的に施す「装飾」が生じている。光琳が用いた燕子花は伊勢物語を連想させる有名なモチーフで、光琳の作品以外でも用いることが可能な記号でもある。古典文学との繋がりやモチーフの持つ定型化した意味から解釈するのが一般的である燕子花に対して、岡本は光琳の絵画が高度に装飾的であるという点を強調することによって、そのモチーフが持つ物語や意味をはぎ取ろうとしている。岡本が絵画の画面上の装飾にこだわるのは、失われた「物語」を補うためというよりも、むしろ自ら「物語」を排除し、「物語」が消失した後にも存在する「空間」や、なにか「ある」ように感じられる「気配」の表現を前景化している。そのため、《紅白梅図屏風》や《燕子花図屏風》が持つとされる文学的要素は「光琳論」で語られることはなく、画面がもつ迫力や描かれ得ない「気配」を鑑賞者に想像させる内容が熱心に語られている。

「光琳論」で論じられた絵画、装飾、空間、物語の問題は、「縄文土器論」を「プリミティブ・アート」論として考察する際に登場するキーワードである。遡ってみると、絵画における空間の問題は、岡本がパリで追求していたテーマでもあり、パリ時代から連続して探求された課題とみることができる⁶⁰。また、作品の描写を通して岡本の評価基準を示し、読者に新しい作品鑑賞の視点を提供するという著述の手法は、「縄文土器論」においても用いられている。テーマやアプローチに共通点がみられることから、「光琳論」を「縄文土器論」の前史としてとらえることができる。

⁶⁰ パリで出版された画集 *Okamoto* (G.L.M., 1937)に掲載されている最初の作品は *Espace* (1934)である。1934年の4作品のうち、*Espace* というタイトルの作品は3つあり、岡本の絵画における空間に対する関心がうかがえる。

岡本の「光琳論」や「縄文土器論」は日本の作品を題材としていることから、日本文化論として読まれることも多いが、『アヴァンギャルド藝術』と「光琳論」の連続性に注目すると、パリ時代に浸った西洋美術の延長線上に議論が展開されていることがわかる。1940年代から「縄文土器論」までは、活動拠点をパリから東京に移した岡本にとっての思想的転位の期間であったと考えられる。岡本はアヴァンギャルド芸術の考察を通して1930年代に培った西洋美術の思想を整理し、対極主義を以ってそのまとめとしている。さらに、日本の伝統的な絵画である《燕子花図屏風》をアヴァンギャルド芸術の視点から分析することで、アヴァンギャルド芸術の普遍性と日本での実践可能性を示したと言えるだろう。

第3節 縄文の発見——「四次元との対話—縄文土器論」（1952）を起点として

木下によると、岡本の「四次元との対話——縄文土器論」が先陣を切り、民族学と美術史が作り上げた「原始美術（プリミティヴ・アート）」の概念を戦後の日本に紹介したという⁶¹。木下のこの指摘に異論はないが、岡本以前にも、『世界美術全集別巻第15巻 民族藝術篇』（1930）で石井が「原始美術概論」を執筆し、荒城が「黒人彫刻と近代美術」（1937）を書き、瀧口が「プリミティブ芸術」（1951）を発表し、バーの「キュビズムと抽象美術」展のカタログの日本語版が1937年の『アトリエ』に掲載され、ピカソにおける「ニグロ彫刻」の影響が知られるところとなってもいた。これらの積み重ねが、日本人読者が岡本の「縄文土器論」を「原始美術」論として理解する前史として重要な役割を果たしていたと考える。「原始美術」の概念を日本に紹介したのは岡本が初めてではないにも関わらず、岡本が「プリミティヴ・アート」概念の開拓者と捉えられる理由は、十分に議論されているとは言い難い。

第3節では雑誌『みづゑ』に掲載された岡本の「縄文土器論」をひとつの「プリミティヴ・アート」論として再読し、岡本がパリ時代に「プリミティヴ・アート」の鑑賞を通して培った異文化への眼差しが、戦後の岡本の芸術論とどのように融合し、発展しているのか考察する。

⁶¹ 「縄文土器論」は、「縄文土器——民族の生命力」として『日本の伝統』（1956）に再録されている。木下は日本に「プリミティヴ・アート」概念を導入した論考として1952年の論考を挙げているが、そのタイトルは1956年の「縄文土器」となっている。木下「日本美術のはじまり」301-302。

「四次元との対話——縄文土器論」（1952）と背景

岡本は1952年に雑誌『みづゑ』に「縄文土器論」を発表した。この論考は、美術関係者からほとんど顧みられることのなかった縄文土器を美的造形物として鑑賞することを提案した価値転換を果たした論文として際立っている。「縄文土器論」が掲載された1952年2月号の『みづゑ』では、西洋美術か日本の洋画を扱った記事しか掲載されていないことから、岡本の「縄文土器論」は異彩を放っていたらと推察される⁶²。先行研究でもすでに指摘されていることであるが、岡本の「縄文土器論」は日本の美術史や伝統を再検討するきっかけとなり、「プリミティブ・アート」や「原始芸術」の概念を議論上にあげたことがその成果としてある。まず、日本美術史の始まりを再考するきっかけとなった「縄文土器論」の提唱を、終戦までの皇国史観に基づいた日本美術史との関係から確認する。

縄文土器を美的に観察する岡本の視点は、美術史の始まりを見直す観点を提示した。戦前から当時まで、縄文土器は考古学の資料として扱われ、美的な造形物として見られることはほとんどなかった。『世界美術全集』（平凡社、1929）は、美術史のなかで最も早く縄文時代の石器、土器、土偶を取り上げたものとして指摘されている⁶³。日本美術史の始まりに縄文時代が位置付けられることはほとんどなく、縄文時代の造形物が肯定的かつ美的に捉えられることも少なかった。戦前の日本においてこのような状況が続いたのは、当時の日本美術史が皇国史観の影響下にあったことが要因として考えられる。

『稿本日本帝国美術略史』（1901）は九鬼隆一が帝室博物館総長であった時代に岡倉覚三（天心）を中心に編集された⁶⁴。1900年のパリ万国博覧会に合わせてまず『稿本日本帝国美術略史』のフランス語版が出版され、その後1901年に農商務省から日本語版が出版された⁶⁵。この略では、天照大神からの神話の時代が「國初」として説明され⁶⁶、日本帝国美

⁶² 岡本以外の掲載記事は、吉川逸治「ピカソに会う」、大徳寺公英「梅原竜三郎試論」、和田定夫「リュシアン・クートオ」、萩須高德「クートオのアトリエ訪問」、「スイスにおける萩須高德個展」、池田克己「謙倉近代美術館について」（原文ママ）、吉村順三「新日本感覚の展示会」がある。『みづゑ』568号（1952）参照。

⁶³ 木下「日本美術のはじまり」300。熊谷宣夫の「日本美術史」（1944）でも縄文に関する発言を確認することができるが、熊谷の記述は否定的な側面を示しただけであった。矢島新「岡本太郎——縄文の発見」矢島新、山下裕二、辻惟雄『日本美術の発見者たち』（東京大学出版会、2003）35。

⁶⁴ 九鬼隆一「序」『稿本日本帝国美術略史』（隆文館図書、1916）6。1901年に農商務省から出版された際には部数が限られていたが、広く流通させるために再販されたのが1916円版である。紀淑雄「凡例」『稿本日本帝国美術略史』東京帝室博物館編（隆文館図書、1916）1。本論文の引用は、1916年版を使用する。

⁶⁵ 紀「凡例」1。

⁶⁶ 京都帝室博物館編『稿本日本帝国美術略史』（1901；1916）30。

術史の最初に位置付けられている。神話の時代において「異民種」は駆逐されるか「国家公民の資格」を許されず、「外民」の侵入を防御し、「他姓の部屬」と交わることなく「一大家族」になったという⁶⁷。『稿本日本帝国美術略史』の論調からも推察されるように、戦前の日本で美術史の始まりを定める際には民族概念が問題となっており、天皇家の歴史に関係ない縄文時代あるいは先史時代は、「大和民族」「^{やまと}日本民族」以外のものとして除外されていた⁶⁸。宗左近は、縄文の存在そのものが「紀元は二千六百年」とうたわれた万世一系の皇国史観をゆるがすため、昭和初年から20年の敗戦まで、国禁の存在であったと語っている⁶⁹。金谷克己も「戦前、日本の古代史の研究が、神話や伝説のヴェールにつつまれて、近代科学のタブーとなっていた」が、太平洋戦争が終結することによって「古代史のヴェールがはがされた」と述べている⁷⁰。皇国史観に基づく歴史が一般的であった戦前の日本において、美術史学だけでなく歴史学全体においても学術的な制限が生じていたと言えるだろう。これに対し弥生時代の造形物は日本美術史の中に位置付けられ、特に埴輪は日本における初期の彫刻として考察の対象となっていた。例えば、野間清六は『埴輪美』（1942）において、埴輪の美しさは「單純性と率直性と健康性」にあり、これは上代の人々の精神の健康性が表現されていると考察している。そして、埴輪は「日本民族に求める美の姿」を表すものであり、日本の芸術は「埴輪の真髓」を取り戻すことが必要であるとまとめている⁷¹。『日本彫刻の美』（1943）では、埴輪は外来文化が日本へ輸入される前の時代の造形物であるため、日本的な様式を今日に伝えるものとして重要であるという解釈が示されていた⁷²。

戦後の状況を見てみると、戦前とは異なる理由で縄文土器の語りが難しい状況にあった。1945年から1952年のサンフランシスコ平和条約の締結まで、日本はGHQの占領下であり、軍国主義やファシズムから民主主義へと社会が変化する時代において、日本の伝統文化を見直すことは危険な思想であるとみなされていた。このような状況において、岡本の

⁶⁷ 京都帝室博物館編『稿本日本帝国美術略史』29-30。

⁶⁸ 木下は『稿本日本帝国美術史』で石器時代の石器や縄文時代の土偶が彫刻として加えられなかったのは、土偶が日本人ではなく「先住民」によるもので「大和民族とは無縁な人種」と考えられたからであると考察している。木下「日本美術の始まり」299-300。

⁶⁹ 宗左近「縄文が真似する岡本太郎」『岡本太郎と縄文』ツルモトルーム、NHKプロモーション、川崎市岡本太郎美術館編（NHKプロモーション、川崎市岡本太郎美術館、2001）12。

⁷⁰ 金谷克己『はにわ誕生——日本古代史の周辺』（講談社、1962）11, 18。

⁷¹ 野間清六『埴輪美』（郷楽社、1942）参照。

⁷² 野間清六『日本彫刻の美』（不二書房、1943）参照。

「縄文土器論」が「伝統論」へと拡大し、日本の伝統と現代美術を結びつける考えが受け入れられたのは、当時の人々が文化的アイデンティティを失い、それに憧れる気持ちを共有していたためであった⁷³。丹下健三は1940年代後半から1950年代を振り返って、「みんな後ろを向く」時代だったと述べている。戦前には中流の暮らしをしていた人々も、戦後は「たいへんひどい生活」を強いられたため、「戦争しなければよかった」、「昔はよかった」と感じる人が多かったと言う⁷⁴。第5章で論じているが、イサム・ノグチが弥生の土器や埴輪の造形に影響を受けた作品を制作し、日本の伝統と現代美術の関係について語ったことが、1950年代の「伝統論」の発端となった⁷⁵。そこに岡本が縄文文化と日本の伝統、そして現代美術の関係を論じた「縄文土器論」を発表することで、縄文と弥生の対立が鮮明化し、日本の「伝統論」における縄文対弥生の二項対立へと繋がり、建築やデザインの領域で盛んに議論されるようになった⁷⁶。逆説的ではあるが、ノグチの弥生的なものへの関心を契機としなければ日本の伝統文化について語るきっかけすら見出せないような、当時の日本の美術界の閉塞的な状況をうかがい知ることができるだろう。

続いて展覧会の状況に目を転じると、縄文土器が美術の立場から初めて展示されたのは、東京国立博物館で開催された1948年の「日本美術史総合展」であった。ジャンルではなく時代ごとに区分する展示方法が採られたことから、縄文土器が美術の概念下に収まることが可能になったと春原は考察している⁷⁷。そして、占領期間も終わりが見え始めていた1951年11月に東京国立博物館で「日本古代文化展」が開催された。この展覧会では先史時代の土偶や埴輪などの造形を一気に展示し、それらが美術的な造形物であることを美術家に意識させた⁷⁸。戦前から埴輪の美について論じていた野間は「埴輪の彫刻性」（1951）

⁷³ Ryu Niimi, “The Modern Primitive: Discourse of the Visual Arts in Japan in the 1950s,” *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics: A Close Embrace of the Earth*. (Washington, D. C.,: The Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institute, 2003) 88.

⁷⁴ 丹下健三、藤森照信、松葉一清「焼け野原から情報都市まで駆け抜けて」『建築雑誌』101巻1242号（1986）：20.

⁷⁵ 足立元「1950年代の前衛芸術における「伝統論争」——イサム・ノグチの影響を中心に」『東京藝術大学美術学部論叢』1号（2005）：12.

⁷⁶ 「縄文土器論」（1952）はまず建築とデザインで話題をよんだが、美術界からはまともに取り扱われなかった。岡本敏子「インタビュー美の時空間旅行」山下裕二（聞き手）『ユリイカ』（1999年10月号）69.

⁷⁷ 春原史博「岡本太郎「縄文土器論」の背景とその評価——戦後日本の「美術」と「縄文」をめぐる動向についての一考察」『藝叢』25号（2008）：86.

⁷⁸ 水沢勉「発見されるべき「日本」——埴輪を導きの糸口として」『もうひとつの現代』（神奈川県立近代美術館, 2003）52.

で現代彫刻と埴輪の単純性を比較し⁷⁹、「埴輪とその藝術性——日本美術史 2」（1951）ではノグチの埴輪への関心を事例にして、埴輪が海外の人からも愛される理由を「世界性」「ユニバーサルなもの」に見出している⁸⁰。また、「日本古代文化展」に合わせて猪熊弦一郎が書いた「最初的美・最後的美」では、ノグチが埴輪に影響を受けた点に触れ、埴輪には「シンプルなものの美」と「近代に共通の美」があると指摘されている⁸¹。猪熊は縄文時代中・後期の土偶についても言及しており、縄文時代の土偶は洋式化されていない自由な造形が「プリミティヴ」であり美しいと評価した。しかしながら縄文後期になると「表現過剰」で「純粋な美からは凡そ遠いもの」になる。いつの時代も「私達」は余分なものはない「純粋なもの」を求める傾向にあるため、やはり埴輪の美の方が優れていると結論づけている⁸²。「日本古代文化展」では縄文土器も展示されていたが⁸³、1950年代初頭においてもなお、縄文時代よりも弥生時代の造形物を重視する戦前からの理解が引き継がれていたと言えるだろう⁸⁴。

岡本は「縄文文化は美としては全く無視されていた」と「縄文土器論」発表当時の様子を振り返っている⁸⁵。そして、「縄文土器論」の発表から、縄文が日本の美術史に含まれるようになるまでの変化を以下のように記している。

問題をぶつけたら、だんだん共感する人がでてきて、それから4、5年してから、日本美術史のなかに、はいり始めた。そしてやがて弥生よりも華々しく、大きく扱われるようになった。だからぼくが縄文の発見者ということになった⁸⁶。

⁷⁹ 野間清六「埴輪の彫刻性」国立博物館美術誌『Museum』2号（1951）：10.

⁸⁰ 野間清六「埴輪とその藝術性——日本美術史 2」『三彩』51号（1951）：2.

⁸¹ 猪熊弦一郎は「最初的美・最後的美」『芸術新潮』2巻12号（1951）：72-73.

⁸² *Ibid.*, 75.

⁸³ この展覧会で示された縄文や弥生へのまなざしは、岡本の「縄文土器論」とは性質が異なっていたと仲野は指摘している。仲野泰生「呪術としての岡本太郎の造形」『岡本太郎と縄文』（NHK プロモーション、川崎市岡本太郎美術館、2001）100.

⁸⁴ 春原は戦後日本の美術における言説では、「埴輪や土偶の優位は圧倒的で、この傾向は以降も続く」と述べている。1952年4月の主権回復に伴い、1950年以降の日本国内ではナショナリズムが高揚し始めていた。美術と文化においては、モダニズムと日本の伝統が揺れ動く渦中に「岡本の活躍の場が準備されていた」と春原は分析している。春原「岡本太郎「縄文土器論」の背景とその評価」（2008）81, 83-87. この展覧会において、弥生時代の土偶や埴輪の美が示されたのは、1951年に東京国立博物館美術課長になった野間の視点が反映されたためと考えられる。

⁸⁵ 岡本太郎「宇宙を翔ぶ眼」（1982）『岡本太郎の本 5 宇宙を翔ぶ眼』（みすず書房、2000）7.

⁸⁶ 岡本太郎、宗左近『ピカソ [ピカソ講義]』（筑摩書房、2009；初版1980）104-105.

岡本が「縄文土器論」を発表した当時の状況を概観すると、岡本が美術論として「縄文土器論」を発表したのは、日本美術史における発想の転回を促すものであったことが伝わってくる。

3-2 縄文土器の美——装飾と「四次元との対話」

では、岡本は縄文土器のどのような点に「プリミティヴ・アート」に相当する美を見出したのか。

1940年に岡本がパリから帰国したのは日本人としての根源を確認するためであり、1951年においてもなお日本人としての根源の確認は岡本の活動の動機の一つとなっていた。人類博物館において非西欧の多様な造形物を鑑賞した経験が、岡本の目を日本へと向けさせた理由の一つだろう⁸⁷。岡本は「光琳論」において、10年間パリにいたことによって日本と「断絶」したことを、「日本の古美術の美しさを新鮮な眼で見直す喜びを得た」と述べている⁸⁸。この記述からも、岡本が「異端」であることと「異端」ゆえに生じる対象との距離を、価値転倒を生むには重要であることみなしていたことがわかる。そして、対象との距離を取りながらモノを鑑賞することで従来の価値を覆す視点を「発見」しようとする岡本の眼差しの戦略は、20世紀パリの「プリミティヴ・アート」と近代美術の関係からも培った視点である⁸⁹。東京国立博物館に縄文土器を見に行こうと思った理由も、「日本の最も古い文化」を確かめたいと思っていたからだと言った岡本は言う。縄文土器を初めて見たときのことを振り返って、「あの感動は私にとって決定的だった」と述べており⁹⁰、岡本にと

⁸⁷ その他に、鶴岡真弓は、ブルトンとバタイユにおけるガリア人（ケルト人）の評価は、「ヨーロッパにおける原始の再発見と、ブルトンとバタイユの異端な芸術と哲学」として岡本の「縄文の発見」の源となったことを指摘している。鶴岡真弓「ヨーロッパの原始と異端と「縄文の発見」」『岡本太郎と縄文』（NHKプロモーション、川崎市岡本太郎美術館、2001）97。仲野はピカソの《アヴィニョンの娘たち》（1907）におけるアフリカ彫刻の影響とバタイユが雑誌『ドキュマン』に掲載された「正当な馬」（1929）におけるガリア人（ケルト人）の議論が、彼らの同志としての岡本に与えた影響を示唆している。仲野「呪術としての岡本太郎の造形」101。

⁸⁸ 岡本太郎「前衛画の地位」『東京新聞』1948年6月28日。

⁸⁹ 岡本は、アフリカ美術、子どもや精神障害者の美術との関係にモダン・アート発展の契機の一つを見出している。岡本『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』（1948）、『アヴァンギャルド芸術』（1950）参照。プリミティヴィズムは西欧文化圏における他者観の一つであるが、岡本においては他者との距離が価値転換を生むものとして肯定的に認識されていたと考えられる。

⁹⁰ 岡本「根源の美」122。仲野は1951年11月に東京国立博物館で開催されていた「日本古代文化展」で縄文土器に出会ったはずであると述べている。仲野「呪術としての岡本太

っての民族的で原始的な「プリミティブ・アート」との出会いだった。

博物館で縄文土器に衝撃を受けた岡本は、縄文時代の社会や文化を学ぶため、慶應義塾大学の考古学教室、東京大学の人類学教室、明治大学、国分寺の文化財保存館などを訪ね、縄文土器や土偶を見て回った⁹¹。岡本は縄文土器を理解するために社会や文化についても学んでいたが、それを踏まえてもなお、岡本独自の視点が主観的に書かれており、独特な文章となっている⁹²。

縄文土器の最も大きな特徴である流線紋は、激しく、鈍く、縦横に奔放に躍動し展開する。その線をたどっていくと、もつれては解け、混沌に沈み、忽然と現れ、あらゆるアクシデントをくぐり抜けて、無限に回帰し逃れていく。弥生式の土器が穏やかな均衡の中におさまっているのに対して、明らかにこれは移動する民族のアヴァンチュールである⁹³。

岡本は装飾を仔細に観察することによって、縄文時代の人々が生きた世界観を読み解こうとしていた。「沈む」、「現れる」、「くぐり抜ける」、「回帰する」、「逃れる」などの言葉から、岡本が極めて動的な世界を縄文土器の装飾から感じ取っていたことが伝わってくる。岡本は、縄文土器の装飾から世界観を立ち上げているが、そこには岡本が学んだ縄文時代の知識が踏まえられている。縄文時代の狩猟の在り方は、すべて儀式によっており、原始宗教と関係していた。縄文時代の人々は、彼らが神とあがめる動物を食すために殺すという矛盾を抱えており、そこに悲劇と神性が生じるからこそ、縄文土器から神秘的で呪術的な雰囲気わき出ると岡本は考えた⁹⁴。「原始社会では可視の世界と不可視の世界とは、神秘的な断絶なしに、端的につながっている」状態にあり、「前論理的思考形態」にある。空間把

郎の造形」100.

⁹¹ 岡本敏子「挑みの縄文」『岡本太郎と縄文』（NHK プロモーション、川崎市岡本太郎美術館、2001）⁹⁴。岡本は縄文時代を狩猟文化と捉えた論を展開するが、縄文中期あたりから栽培や耕作がおこなわれ始めたことを知っていた。（岡本「縄文時代のなぞを解く」125.）岡本の「縄文土器論」には、縄文時代の特徴を強調した戦略的な側面もあり、岡本がとらえる抽象的な「縄文」が現れていると考えられる。

⁹² 小林は旋回する隆線紋に「次々と心を突き上げられる衝動にすっかりしびれてしま」い、よく見ればわかるS字状のモチーフや「トンボ眼鏡」などが岡本の眼には全く写っていないと指摘している。小林達夫「岡本太郎と縄文の発見」『季刊東北学』第2期13号（2007）：50.

⁹³ 岡本「縄文土器論」37-38.

⁹⁴ *Ibid.*, 50.

握の表現を重ねた装飾から醸し出される不可視な呪術的雰囲気、岡本は「四次元的性格」や「四次元との対話」と呼び、この「四次元との対話」の存在が岡本にとっての縄文土器の価値を高めている⁹⁵。岡本は縄文土器の装飾が有する空間性は縄文時代の狩猟文化なしにはありえず、現実世界で獲物の位置を察知する三次元的な空間把握の認識が、縄文土器装飾の造形に影響を与えていると解釈している。

小林達雄はあくまでも現代人にそう見えるだけのことと断ってはいるものの、弥生土器に施された装飾が他の土器への模写が可能な記号であるのに対して、縄文土器の装飾は土器と一体化しているためにその土器と不可分な形態となっていると指摘している。そして、器本来の用途を失いかねないほどに加えられた装飾は、まさに縄文時代の世界観を表現するものであったと考察している⁹⁶。当時の人々にとっては縄文土器の装飾も「意味」をなしていたと考えられるが、現代の眼からみて説明的とは捉えられない抽象的な装飾には、縄文時代に関する知識や解釈が絶対的なものになり得ない余白が生まれている⁹⁷。この余白に創造的刺激を受けたのが岡本による縄文の「発見」であり、「縄文土器論」の縄文土器装飾の描写を生んだと考えられる。後年の事例になるが、瀧口は縄文時代の土偶について、「土のなかの生命」(1959)で、紀元前数千年の長い期間続いた縄文時代の人々の日常生活の様子を現在の資料から「ありありと想像することはほとんど不可能である」、そして土偶は当時の人々の宗教あるいは日常の目的に従って作られたものであり、現在の視点から芸術として解釈することが批判されることも承知の上で、それでもなお「近づきたいという

⁹⁵ 岡本「縄文土器論」 52.

⁹⁶ 小林「岡本太郎と縄文の発見」50. 岡本の視点にたった小林の縄文土器解釈は、岡本の立体作品の理解に興味深い視点を提供している。例えば、岡本がデザインしたプロダクトに《座ることを拒否する椅子》がある。座面に顔が彫られたこの椅子は、椅子としての機能を保ちながらもその機能は装飾によって減じられている。この組み合わせは小林が描写する縄文土器そのものである。岡本はアヴァンギャルド芸術家としてあらゆることに「挑む」を実践しており、《座ることを拒否する椅子》(1963)もその一つであり「日常批判の愛の鞭」とも言われているが(村田慶乃輔「序——多面体・岡本太郎をめぐる」『多面体・岡本太郎』川崎市岡本太郎美術館, 1999, 14)、造形面においては縄文土器の用途と装飾の矛盾を本質的に捉えていた証左といえるのかもしれない。

⁹⁷ 小林はエドワード・S・モースによる大森貝塚の発見以来、日本国内で縄文土器に関する研究は着々と進められたが、造形性や造形美への着目は少なかったと指摘している。そして、岡本による縄文土器や土偶の発見を「人格を与えた」出来事と表現している。小林達雄「岡本太郎と縄文の素顔」『岡本太郎と縄文』(NHKプロモーション, 川崎市岡本太郎美術館, 2001) 7-8. モースが確立した縄文考古学は東京帝国大学の人類学教室に受け継がれた。考古学としての専門化が進められ、形式研究を中心とする基礎を徹底する研究スタイルが形成された。このスタイルは1960年まで引き継がれ、「縄文土器編年はおそらく世界一」というレベルに達していた。小林「岡本太郎と縄文の発見」43.

欲望にかられる」と述べている⁹⁸。瀧口にとっての土偶に近づく手法とは、土偶を近代的な美術の眼から見ることであった。すでに明らかにされている縄文時代の社会や文化を踏まえつつも、土偶は日本で最初の「彫刻」であり、土偶を作った人々を日本で最初の「彫刻家」と捉えて瀧口は考察している⁹⁹。岡本と瀧口の事例はそれぞれ別個のものであるが、新たに出土した古代の造形物は既存の美とは異なる「新しさ」を持って受け取られ、詳細が十分にはわからないことが芸術的解釈の余地を許したという点は共通していると言えるのではないだろうか。

実用性と美的な装飾の一体化は、西洋美術において確立された「美術」のジャンルとヒエラルキーを解体する。岡本は1952年に初めての陶作品となった《顔》(1952)(図6-4)を制作した。花器としての使用を想定したこの作品は、縄文土器と同じように焼き物であること、実用と彫刻が一体化しているという点、粗野な外見といった特徴から、縄文土器からの影響を指摘することができる¹⁰⁰。岡本は《顔》について以下のように述べている。

芸術を一つのジャンルに決めてかかり、「絵になっていない」とか、彫刻である、無い、などというグロテスクな評価は古い芸術観で、もう御破算にしなければなりません。そういう固定観念から抜け出して、限りなく自由で即物的な、オブジェの方向に発展させて行きたいものです。画でも彫刻でも「おはな」でもない、そこにある何ものかズバリであり、それが激しく純粋に根源的感動をゆり動かす、そういう作品が芸術なのです¹⁰¹。

岡本は、力強く動的な装飾は縄文人による「四次元との対話」であると結論づけている。しかし、縄文時代の世界観を表現し、「四次元との対話」を可能にした縄文土器を現代において再現することを勧めているのではなく、現代版「四次元との対話」をし、表現するべきであると主張している。現代における四次元とは、実際に生活や生命に影響を及ぼす巨大な存在のことを指している。それは、縄文時代の四次元と「同じく不可視ではありなが

⁹⁸ 瀧口修造「土のなかの生命」(1959)『コレクション瀧口修造10』(1991, みすず書房) 253-254.

⁹⁹ *Ibid.*, 255.

¹⁰⁰ 小井沼香「岡本太郎の立体造形——1950年代の作品をめぐって」『多面体・岡本太郎』(1999) 91.

¹⁰¹ 『アトリエ』「特集：岡本太郎の全貌」346号(1955): 71.

ら極めて現実的に迫って来る切実な問題」のことであり、原子爆弾、冷戦、経済恐慌などが現代の四次元の事例として挙げられている¹⁰²。岡本は「縄文土器論」で縄文土器の効用が狩りや祈りなどの縄文人の行動に密接に繋がっているとみていることを踏まえると、「四次元との対話」を通して岡本が求めているのは、社会や生活に影響を与えるような大きな出来事に対する人々の反応であると考えられる。

「縄文土器論」から15年後の作品にはなるが、岡本が現代版「四次元との対話」を行なった作品の一つとして《明日の神話》(1968) (図6-5)を例にあげる。この作品には1954年に被爆した第五福竜丸やマグロが書きこまれており、岡本が水爆実験と原爆に関心を持っている様子が明確に表現されている。岡本は「民族性と世界性」(1954)において、より「素朴な現実」としての日常を、作品を通して表現し、社会に対してどのように働きかけていくのかが「芸術の本質であり、リアリズムなのだ」と述べていた¹⁰³。対峙する対象、時代、地域など制作者と鑑賞者の具体的な状況が異なっても、自分の生活に大きな影響を与えるが不可視なものや戦う人が《明日の神話》を鑑賞することで共鳴する感覚を得たとしたら、縄文土器の精神を現代の作品に反映させることができたと言えるだろう。言い換えると、作品は作者と鑑賞者の感覚を共振するメディアとして機能することが期待されている。鑑賞すること、鑑賞されることが作品の大前提となり、鑑賞者(あるいは社会)への効果の度合いが作品の普遍的な価値と関連づけられるとき、作品を介して制作者と鑑賞者が対等になる地平が生じる。のちの記述にはなるが、岡本は「根源の美—縄文文化の人間発見」(1969)で縄文土器の鑑賞と土器から受ける影響について以下のように書いている。

縄文土器にふれて、直観的には、そこにあふれている神秘的表情と一体になる、それに触発されて、自分のうちに秘められた情熱、エネルギーを再発見するのである。その衝動によって、自分、そしてその周辺に働きかけ、変化させてゆく。もし、われわれとは一応断絶された、これらの原始の土器をきっかけとして、自分を変え、世界を変える、新しいエモーションを掴み取るならば、それは決して遠い過去の単なる遺物だけではすまない。自分にとってなまなましく現前する神秘的エネルギー

¹⁰² 岡本「四次元との対話」52.

¹⁰³ 岡本「民族性と世界性」15.

源である¹⁰⁴。

岡本はこのような鑑賞する「眼」を、判断を司る「日常の眼」に対して、「もう一つの眼」「もっと根源的な生命感をじっと凝視している眼」と呼んでいる¹⁰⁵。「もう一つの眼」を使って縄文土器を鑑賞すると、鑑賞者の変化とそれをきっかけとして生じる働きかけの複数の動きが生じることが予想されている。モノを見るという行為が、作品と鑑賞者の間に止まらず、鑑賞者を通して第三者へと流れ、社会的な広がりを見せている。そして、作品をつくる芸術家だけではなく、鑑賞者も作品から影響を受け、アクションを起こす役割が期待されており、誰もが「美術」に関わることのできる地平が広がる。岡本は美術作品の美ではなく、精神的な動きを生むエネルギーを作品の本質として重視していると考えられる。

さらに、触媒として働く作品の内容や文脈は、鑑賞者のそれと具体性をもって合致する必要はない。岡本は縄文土器とその世界観をポジティブな視点から描写し、受容してはいるが、それと全く同じ状況を現代に再現しようとしているのではない。縄文時代のように狩りをしてアニミズムの世界へと社会を変えるのではなく、現代における問題を自分の問題としてとらえて反応するべきだと主張しているのが、その証左と言えるだろう¹⁰⁶。生活に影響を及ぼす不可視なものである「四次元」は時代や地域によって異なり、「四次元との対話」は個人によって異なる過程と結果が生じるため、そこから生み出される表現は異なるものになる。しかし、それらに対峙するときの人の精神性や態度には現代の人々と共通するものがあると岡本は捉えているため、縄文土器に現代的な美や意義を見出すことが可能となった。今日の生活から生じるエネルギーや今日の社会によって形作られた精神に基づいて制作するべきだという態度は、宮武辰夫の「原始芸術」観を連想させる。宮武は「原始芸術」の怪奇さや不思議さは、「原始芸術」の制作に至る社会的、文化的必然性が異なることに起因すると述べている。そのため、鑑賞者が「原始芸術」を怪奇であるとか不思議であるといった、内面化された常識に惑わされずに、造形物そのものをみる必要があると主張している¹⁰⁷。芸術作品は生活の中から生じる反応に即して作られるものであり、その

¹⁰⁴ 岡本「根源の美」123.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 123.

¹⁰⁶ 「さまざまな条件、生活の環境、様式、したがって人間自身もすっかり変わってしまっている今日、古代人と同じ心と眼をとりもどすなどということはできるはずがないし、意味もない。」岡本「根源の美」123.

¹⁰⁷ 宮武辰夫『フィリピン原住民の土俗と藝術』（羽田書店、1943）363.

結果生じるものはそれぞれ異なるという宮武の「原始芸術」観は、岡本の縄文土器論にも通じるところがある。生活が異なればそれに即して生まれる芸術作品も異なるという芸術の多様性を肯定する岡本の態度は、パリの人類博物館で多くのアフリカやオセアニアの造形物を鑑賞した経験が活かされており、岡本にモノから立ち上がる芸術民族学的な思考を選択させたのではないだろうか。また、1947年以降のアヴァンギャルド芸術論で岡本は、芸術は「生活感情にとけ込んだ、現実に立脚したもの」であるべきだと述べている¹⁰⁸。したがって、今日性を強調した制作動機は1947年以降のアヴァンギャルド芸術論の延長に位置していると言えるだろう。「縄文土器論」で論じられる芸術作品は、芸術家がそれぞれの現実に即して「四次元との対話」を行い、表現する限りにおいて、時間や空間に対して個別性と普遍性（今日性とも言い換えられる）の両方を持ち得ると考えられる。

「縄文土器論」は、様式や主義の提唱ではなく、日常生活に影響を及ぼす不可視な存在との対話を、モノを通して表現することを考察している。芸術とは何か、芸術家とは何か、という根源的な問いはパリ滞在中に生じた疑問であり、この疑問が岡本を学術や思想の世界に導いた。そして、芸術に対する根源的な問いと思考のプロセスが、民族学と美術をつなぐ役割を果たしている。「縄文土器論」が日本に「プリミティヴ・アート」の概念を紹介する役割を果たしたと指摘される根拠には、まず、異なる時代や地域にもある普遍的なものを見出した点がある。「縄文土器論」においては、「四次元との対話」が普遍的価値として提案されている。作品は鑑賞者の文脈からの自律性を担保されると同時に、個別性と普遍性の両方が保証される。プリミティヴなものの元来の文脈を超えて現代にも引きつけて考えようとする視点は、「プリミティヴ・アート」からのインスピレーションを糧に作品を制作していった20世紀西洋美術のプリミティヴィズムと共通する考え方である。岡本の場合は、時代や地域に関わらず、「プリミティヴ」なものには人々の生活を左右するような力があるとみなし、この目に見えない力に対する反応を表出することを芸術態度としている。さらに言えば、変化を生むアクションの主体となることを、人類の普遍的な価値と捉えている。芸術家の場合はそれが芸術意欲となって作品が制作される。鑑賞者においては「見ること」をアクションの触媒とすることが促されている。変化を生むという意味において、芸術家の作品制作と鑑賞者の鑑賞（とそれに続く行動）の間にヒエラルキーは生じていない。全ての人が「(変化や行動を) 創る人」として、「芸術家」になりうる可能性が

¹⁰⁸ 岡本「序」(1950) 参照.

示されている¹⁰⁹。アクションや変化を起こすことに意義を置いた岡本の議論は、有機的な循環を保ちながら、現代社会に「原始社会」を立ち上がらせる。「原始社会」と文明や現代社会を区別しない視点は、1960年代後半から1970年代にかけて日向あき子によって論じられたプリミティヴィズム論へ繋がっていく。(日向あき子については第7章で論じる。)

第6章では、岡本のアヴァンギャルド芸術論で示されたプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の理解を前史として、「縄文土器論」を1950年代前半の日本における「プリミティヴ・アート」受容論として検証した。それまでには美的価値が見出されていなかった縄文土器を日本美術の文脈上に引き上げたことから、岡本の「縄文土器論」にはパリの「アール・ネーグル」の「発見」に匹敵するモノの価値転換があることを確認した。「縄文土器論」は縄文土器の価値転換や日本文化の問い直しを目的とする日本文化論への展開もみせたが、1930年代のパリ時代から岡本が問題としてきた絵画における空間表現の取り組みと重なりながら進められたと言えるだろう。したがって「縄文土器論」を巡る一連の議論は「プリミティヴ・アート」の受容とプリミティヴィズムの展開の両方を内包した近代美術論と行うことができる。さらに岡本の「縄文土器論」から導かれた芸術論は、制作者、作品、鑑賞者が平等となる地平を表明するに至っている。社会に対するアクションやリアクションを必然的に含む一連の流れを芸術形態として捉えること、そしてこの世界観が縄文時代の前理論的で呪術的な世界観から展開されたものであることを踏まえると、岡本の芸術論における「プリミティヴ」なものへの志向が重要な位置を占めていることがわかるだろう。この、モノと人をめぐる繋がりに着目した芸術論へとたどり着いた点に、岡本に内面化された民族学の思考が表出していると言える。

¹⁰⁹ 小金沢は1952年7月の『美術批評』に掲載された岡本の「超近代絵画はどう発展するか」という文章において示された「絵画は総ての人が観るものである、と同時に、総ての人によって創られるものでなければならない」という記述に注目して『今日の芸術』(1954)と比較している。『今日の芸術』(1954)は大衆向けに書かれた芸術論であり、ベストセラーとなった。『今日の芸術』で示された「絵画は万人によって、鑑賞されるばかりではなく、つくられなければならない」(『今日の芸術』)という考えは、「超近代絵画はどう発展するか」(1952)においても述べられている。岡本は「創造者層の底上げを目指したものではないか」と小沢は考察している。小金沢智「岡本太郎の『今日の芸術』考—本当に、今日の芸術は、うまくあつてはいけないのか?」『Bandaly』6号(2007):88-90.

第7章 1960年代のプリミティヴィズム ——展覧会と美術批評を事例に

本章では、1960年代の美術の領域における「原始美術」の理解がどのように広がったのかという点について、展覧会や美術批評などの事例から検証する。1950年代に芽生えた「原始美術」への関心と1960年代の環境美術の有機的な展開を、山口勝弘（1928-2018）の展覧会や出版物と日向あき子（1930-2002）の美術批評から検証する。

第1節 「現代の眼——原始美術から」展（1960）

「現代の眼——原始美術」展（以下、「原始美術から」展）は、「現代の眼——日本美術史から」展（1954年11月16日から1955年1月30日、以下「日本美術史から」展）と「現代の眼——アジアの美術史から」展（1955年12月1日から1956年2月12日、以下「アジアの美術史から」展）に続く「現代の眼」シリーズ展の3番目の展覧会として、1960年6月11日から7月17日まで国立近代美術館（当時）で開催された¹。「現代の眼」とは、現在でも東京国立近代美術館が発行している美術館ニュースのタイトルでもあり、東京国立近代美術館の運営方針を示す重要な視点である。よって、「現代の眼」と掲げられた3つの展覧会シリーズは、1952年に発足した国立近代美術館の方針を明らかにする重要な展示であったと推察される。そこで本節では、「原始美術から」展を事例に、近代美術館が捉えたプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の射程を確認し、同時代の美術家に与えた影響を考察する。同時代に開催された海外の展覧会や国立近代美術館の他の展覧会との比較を通じて、「原始美術から」展の展覧会方針と展示手法を検証し、岡本太郎の「縄文土器論」以降の日本における、近代美術と「原始美術」の関係性理解の変化について考察する。

1-1 国立近代美術館の開設と「現代の眼」

1952年12月に東京・京橋に開設された国立近代美術館（現東京国立近代美術館）は、戦前から創設が待ち望まれた国立の美術館である。国立近代美術館の開設以前には、国立

¹ 「原始美術の展観」『美術界年史（彙報）』東京文化財研究所，最終アクセス2015年10月13日，<http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/2903.html>.

の博物館として帝室博物館が美術の収集、保存、展示、研究の役割を担っていたものの、すでに評価が定まっていた作品がその対象となっていた。したがってこの新しい美術館には評価の定まっていない同時代の作家の作品を収集し、展示する役割を担う美術館として、現在の現代美術館に近い機能が期待されていた²。さらに、所蔵品の展示を中心とする戦前の博物館や美術館とは異なり、企画展を中心とする美術館としての国立近代美術館の創設は、戦後の美術館活動の始まりと見なされている³。

国立近代美術館の最初の展覧会として開催された「日本における近代絵画の回顧と展望」展（1952）では、明治時代以降の日本画と洋画が展示され、日本の近代美術の系譜を確認するという同美術館の目的の一つを展示を通して示した。開館 1 年目の展覧会は「概論」と位置づけられ、2 年目にはより「前衛的な」作品を中心とする「各論的な」展覧会が開催された⁴。当時の様子を知る富山秀男は、開館して間もない国立近代美術館で年間 10 本もの展覧会が開催されていた状況を振り返って、「戦後復興の中で、精神的なものに飢えていた。それでたくさんのも、いろんな角度のものを見せたいという気持ちで、施設としてあったのです」とインタビューに答えている⁵。2 年目の最後の展覧会として開催された「日本美術史から」展では、「生命力」や「時代や様式をこえて、今日の共感をよぶもの」を表現した作品が展示された⁶。日本美術史の展示において今日性が強調されている点には、新たな日本美術史の確立を担う国立近代美術館の自負が現れていると言えるだろう。

日本の伝統的な美術や工芸の中にモダン・アートに通じる要素を発見しようとする「現代の眼」展の観点は、建築家のヴァルター・グロピウスから影響を受けたものであると谷川徹三は述べている⁷。国立近代美術館で開催された「グロピウスとバウハウス」展（1954 年 6 月 12 日から 7 月 4 日）のために来日したグロピウスが、絶えず「日本の伝統な家屋

² 東京府美術館（現東京都美術館）が 1926 年に開館し、官展を中心に展覧会が催されていた。しかしながら、東京府美術館はコレクションを持たない美術館であった。椎名仙卓『図解博物館史〈改訂増補〉』（雄山閣出版, 2000）125-126.

³ 河北倫明「戦後美術の概況」『世界美術全集別巻 戦後日本美術』（角川書店, 1964）146.

⁴ 無署名「五か年の歩み——美術館活動の概要」『現代の眼』42 号（1958）：4.

⁵ 蔵屋美香「東京国立近代美術館の半世紀（9）富山秀男氏に聞く（1）」『現代の眼』530 号（2001）：789-790.

⁶ 「現代の眼——日本美術史から」『現代の眼——日本美術史から』（国立近代美術館, 1954）3.

⁷ 谷川は「日本美術史から」展の関連講演のなかで、「現代の眼」で作品を鑑賞することによって作品中に「近代性」を認めることができると述べており、このような視点の好例としてグロピウスの眼差しを挙げている。谷川徹三「現代の眼」『現代の眼』2 号（1955）：4.

の近代性を力説した」ことが「現代の眼」展の視座を方向付けたという⁸。グロピウスと学芸員の間でどのようなコミュニケーションがとられたのか詳細は不明であるが、来日中のグロピウスと日本の伝統における近代性の議論ができたことは、「現代の眼」を準備する関係者を励ましたことだろう。本間正義は、展覧会「現代の眼」は「幅広い過去の遺産の中から、時代や様式の制約をこえて、私たちの心の中に今日の共感を湧きおこし、直観的な感銘を与える美を見出そうとする展覧会」であり、「未来への可能性」を見出すことに「重大な意義」があると説明している⁹。「現代の眼」シリーズ展を通して国立近代美術館は、明治から昭和に至るまでの日本の近代美術の作品を位置づけ、次世代の美術制作を刺激するような情報や作品の提供だけではなく、「近代」あるいは「現代」に含まれない美術や工芸も含めて現代的な視点から再評価しようとしていた。この試みは、古美術の権威となっていた国立博物館に対抗し、権威に頼らず「自国の伝統を主体的にとらえる」近代美術館の姿勢を打ち出す必要があったためであると市川政憲は指摘している¹⁰。戦前までの歴史観に沿った美術の解釈ではなく現代の視点が強調されている点は、国立近代美術館が美術や文化における「民主化」の機能を担っていたことも示しているだろう。歴史的な美術作品を「現代の眼」から捉え直すことは、戦前までの美術史観を見直すことでもある。皇国史との関係の中で語られてきた日本の伝統的な美術や工芸を 20 世紀の美術や建築との比較から理解し直そうとする動きは¹¹、国際社会への復帰を始めた日本社会に求められた国際的な視野に対する美術からの応答と考えられるだろう。

1-2 「現代の眼——原始美術から」展（1960）

次に、「現代の眼」シリーズ展の第 3 回展である「原始美術から」展を事例に、日本における近代美術と「原始美術」の関係性を検証する¹²。1960 年に国立の近代美術館で「原始

⁸ 市川『『現代の眼』という展覧会があった』14.

⁹ 本間正義「ノア・ノアからアクアクへ——現代の眼—原始美術から」『現代の眼』67号（1960）：3.

¹⁰ 市川『『現代の眼』という展覧会があった』14.

¹¹ 例えば「日本美術史から」展では、縄文中期の土器とピカソの陶芸作品が比較されていた。「ピカソの芸術にも比較されているあの象徴的な縄文式土偶と共に土の芸術として、もつとも立派な工芸品の一つである。」無署名「概観」『現代の眼——日本美術史から』（国立近代美術館、1954）8-9.

¹² 「原始美術から」展には総入場者数は 14,443 人、1 日平均 361 人が来場し、南太平洋地域の作品を中心にアフリカや南北アメリカの 178 点の作品が展示された。東京国立近代美術館『東京国立近代美術館 60 年史』（東京国立近代美術館、2012）273.

美術」の展示が開催された背景には、1950年代に海外の美術館でも「原始美術」への関心が高まり、大規模な「原始美術」展が開かれていたという状況がある¹³。国立近代美術館次長（当時）であった今泉篤男は国立近代美術館設立準備委員会の一員として欧米各国の近代美術館を視察するなかで、特に MoMA について綿密に調べていたと言う¹⁴。国内初の国立近代美術館創設にあたり、国立近代美術館では海外の近代美術館で開催された展覧会情報の蒐集は積極的に行われ、企画展や運営において影響を受けていたと考えられる。

展示における比較対象としての「原始」——アメリカの展覧会から

石川公一は「プリミティヴ・アートとモダン・アート」（1960）で、1950年代は海外の美術館では「原始美術」への関心が高まり、「かなりの規模の原始、未開美術展が相次いで」開かれていたと述べている¹⁵。その火付け役となったのが、1948年に MoMA で開催された「モダン・アートの超時代性」展と1949年にイギリスの現代美術研究所（以下、ICA）

¹³ 石川公一「プリミティヴ・アートとモダン・アート」『現代の眼』67号（1960）：2。石川は1952年に国立近代美術館調査渉外係長に就き、1958年12月から1960年3月まで、ドイツ・ミュンヘン大学美術史研究室とバイエルン中央美術研究所等に留学していた。「石川公一」東京文化財研究所，最終アクセス2016年11月7日，<http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9237.html>。1960年6月に始まる「現代の眼—原始美術から」展の開催直前までヨーロッパにいたことから、石川は他の美術館職員よりも海外の情報を入手しやすい状況にあったと推察される。

¹⁴ 今泉は1951年9月26日に海外の美術施設や美術界の視察に出発した。半年の旅程でイギリス、フランス、イタリア、スペイン、アメリカを回る予定であることが報告されている。「今泉篤男渡米」美術会年史（彙報）東京文化財研究所，最終アクセス2018年2月4日，<http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/2345.htm>。富山秀男「今泉次長の時代」『東京国立近代美術館60年史』（東京国立近代美術館，2012）810。今泉は国立近代美術館開館時には副館長となった。「公職歴のある美術評論家」が選ばれたことは「画期的な出来事だった」と瀬木は述べている。瀬木慎一『日本の前衛—1945-1990』（生活の友社，2000）240-241。

¹⁵ 石川公一「プリミティヴ・アートとモダン・アート」『現代の眼』67号（1960）：2。また、石川は海外の美学思潮の一つとして「未開藝術の問題」をテーマにし、Leonard Adam 著 *Primitive Art*（初版1940年）の概要と書評を『美学』通号9号に掲載している。（書評は初版ではなく Leonard Adam, *Primitive Art*, Pelican Books, New and enlarged edition, 1949 が用いられた。）アメリカにおいては1950年代から60年代にかけてアフリカン・アートのプライベート・コレクションの充実が図られた。プライベート・コレクションは美術館で展示されたり寄付されるなどして、一般に公開される機会を得ている。1954年にニューヨークに The Museum of Primitive Art (MPA) が開館した。そのコレクションがネルソン・ロックフェラーによって形成されたものであったことが、アメリカにおけるアフリカン・アートをはじめとする「プリミティヴ・アート」への関心と収集の成果を示している。Christa Clarke and Kathleen Bickford Berzock, “Representing Africa in American Art Museums: A Historical Introduction” in *Representing Africa in American Art Museums* (Seattle and London: University of Washington Press, 2011) 9。

で開催された展覧会「モダン・アートの4万年」であると指摘している¹⁶。そして、アメリカのウォルターズ美術館¹⁷で1953年に、ボルティモア美術館で1956年に開催された「モダン・アートの4000年」展は、「モダンアートとそれ以前の美術」や「未開美術」を相関的に示した展覧会だったと石川は解説している¹⁸。瀧口は「プリミティブ芸術—原始への憧れ」(1951)で、「モダン・アートの超時代性」展の意義を、「モダン・アートが突飛で風変わりで出たらめ」なのではなく「人類の芸術史にちゃんとした原型がある」ことを明示したことであると述べている¹⁹。そして、「モダン・アートの4万年」展でピカソの《アヴィニヨンの娘たち》が「黒人のマスク」とともに展示されたことは、注目に値すると評価している²⁰。この展覧会が開催された直後に瀧口が書いた「モダン・アートの4000年」(1953)では、展覧会を通して示された比較の視点を読者が視覚的に理解できるよう、モダン・アートの作品と非モダン・アートの図版が対照的に配置され、掲載された²¹。石川や

¹⁶ 展覧会「モダン・アートの4万年」について、早くは1951年6月号『みづゑ』に掲載された小池新二の「ICAに就いて」という記事の中で触れられている。「原始芸術とモダン・アートを主題としたもの」で、「原始芸術」126点と、モダン・アート65点が展示されたと説明している。(小池新二「ICAに就いて」『みづゑ』550号(1951):52.) なお、石川公一はロンドン現代美術研究所の展覧会は1950年に開催されたと記述しているが、タイラーによるとこの展覧会は1948年12月20日から1949年1月29日に開催されていたようだ。この展覧会はハーバート・リードによって企画されたもので、展示作品にはピカソの《アヴィニヨンの娘たち》(1907)などがあり、「プリミティブなもの」と「モダンなもの」の相関関係を示す展覧会の一つとして位置づけられている。Brandon Taylor, *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public, 1747-2001*. (Manchester University Press, 1999) 196. なお、石川によるとロンドン現代美術研究所で開催されたものと同名の展覧会が1953年にパリでも開催されたようだが、パリでの展示については現在調査中である。

¹⁷ ウォルターズ美術館は1934年にWalters Art Galleryとして開館したが、現在はThe Walters Art Museumと名称を変更した。“History of the Walters Art Museum,” The Walters Art Museum, 最終アクセス2016年11月5日, <http://thewalters.org/about/history/>.

¹⁸ 石川「プリミティブ・アートとモダン・アート」2. ウォルターズ美術館とボルティモア美術館で開催された「モダン・アートの4000年」展は巡回展ではない。1953年の展覧会開催をボルティモア美術館が協力しており、1956年の展覧会では同じテーマを異なるアプローチで企画したものとなっている。展覧会図録 *4000 Years of Modern Art* (1953) の序文を執筆したボルティモア美術館のローゼンタールは作品や資料の収集等においてウォルターズ美術館をサポートしており、1953年と56年の「モダン・アートの4000年」展をつなぐ人物となっている。Gertrude Rosenthal, “Notes on the Exhibition,” *4000 Years of Modern Art*. 1956, 7.

¹⁹ 瀧口修造「プリミティブ芸術—原始への憧れ」『コレクション瀧口修造10』(みすず書房, 1991) 308.

²⁰ 瀧口修造「原始芸術と近代芸術」『コレクション瀧口修造10』(みすず書房, 1991) 391.

²¹ 「モダン・アートの超時代性」展と「モダン・アートの4万年」展以後、類似するテーマの展覧会が世界中で繰り返し企画されており、これらの試みは一つの「想像上の美術

瀧口の記述から、アメリカやイギリスの近現代美術館の展覧会が示した比較の視点が、「モダン・アート」を理解するための手引きの一つとして参照されていたことがわかる。では、石川や瀧口が注目していたこれらの展覧会はどのようなものだったのか。本論文では次に、アメリカで開催された「モダン・アートの超時代性」展、「モダン・アートの 4000 年」展と、これらの展覧会の前史となった「モダン絵画の源」展（1939）について確認する²²。

ボストン現代美術研究所²³で開催された「モダン絵画の源」展は、19 世紀から 20 世紀にかけてのモダン・アートの絵画が、時代や地域の異なる多様な作品や造形物から影響を受けていたことを示した展覧会である。この展覧会では、モダン絵画に影響を与えたものとして、18 世紀以前のヨーロッパ絵画、「原始芸術」、古代芸術、日本の版画、装飾芸術、機械時代の芸術が挙げられている。そして、モダン絵画の作品とその「源」となった作品や造形物を対照的に並べ、造詣的類似性を明快に示している。展覧会図録においても比較の視点が反映されており、見開きの左頁に「モダン絵画」、右頁には「源」となった作品や造形物が掲載された²⁴。例えば「プリミティブ・アートの影響」という項目では、ピカソの《踊り子》(*Dancer*, 1907-1908) が左頁に、ボコタ族の 2 つの彫像やスペイン領ギニア（当時）の女性像が右頁に掲載された（図 7-1）。その他にも、「古代美術からの影響」では、マティスの《ダンス》(*La Danse*, 1938) と古代ギリシャの壺絵、「日本の浮世絵からの影響」では、カミーユ・ピサロの《モンマルトル大通り》(*Boulevard Montmartre*, 1897) と安藤広重の《名所江戸百景》が、それぞれ見開きに並置された（図 7-2, 7-3）。「源」に分類されている作品や造形物は、必ずしも直接的な影響を与えたものというわけではない。しかし、影響関係を示す作品を対で示すことで、結果的に、モダン・アートとそれ以外の

館」であると指摘している。なお、瀧口は「美術の超時代性」展をもとにした『ティーチング・ポートフォリオ—モダン・アートの今昔』から図版を選んでいる。瀧口修造「モダンアートの 40000 年」『芸術新潮』4 卷 11 号（1953）：159-183。瀧口はロンドン現代美術研究所で開催された「モダン・アートの 4 万年」展を 1950 年に開催されたと記しているが、本稿では 1948 年 12 月 20 日から 1949 年 1 月 29 日に開催されたという Taylor の調査に則って記述する。

²² これは「モダン・アートの 4 万年」展が国立近代美術館に影響を与えなかったという意味ではなく、この展覧会に関する十分な資料を入手することができなかったためである。

²³ The Institute of Contemporary Art, Boston は 1936 年にニューヨーク近代美術館 (MoMA) の姉妹施設として開設された。1936 年の創設当時は The Boston Museum of Modern Art であり、1948 年に MoMA からの独立をきっかけに、現在の館名に改称した。“History,” The Institute of Contemporary Art, Boston, 最終アクセス 2016 年 12 月 6 日, <https://www.icaboston.org/about/history>.

²⁴ The Institute of Contemporary Art, Boston, *The Source of Modern Painting* (Boston: The Institute of Contemporary Art, 1939) 参照。

芸術には時代や地域を超えた共通点があることが強調されている。

「モダン・アートの超時代性」展は、MoMAの開館20周年を記念して企画されたものであり、当時のMoMAのモダン・アート観を示していると言えるだろう。この展覧会では、欧米地域の近代美術作品と他の時代や地域の作品の間に「類似」、「相似」、「親縁性」を見出すことを目的としている²⁵。展示された作品は時代や地域は多岐にわたり、ピカソやアメデオ・モディリアーニ、パウル・クレーなどの西欧地域の近代美術や、西欧の中世およびルネサンス美術、東アジア美術、前コロンビア時代のアメリカ美術、そしてオセアニアやアフリカの「プリミティヴ・アート」と紀元前約7500年に制作された彫刻のレプリーカなどが一堂に会した。展覧会に集められた作品の地域と時代の幅広さは、展覧会冊子に掲載された世界地図と年表によっても示されている(図7-4)²⁶。これらの多様な作品をつなぐものとして構図、抽象、様式化、感情、造形、量感、神秘、幻想が挙げられ、これらのキーワードごとに古代から近代までの多様な作品が各展示室に集められた²⁷。例えば、構図のセクションでは「構造における強度」という共通の特徴を持つとして、ドラゴンが描かれた中国絵画(13世紀)、ポール・セザンヌの《松と岩》(*Pines and Rocks*, c. 1897)、パブロ・ピカソの《私のかわいい人(ギターを持つ女)》(*“Ma Jolie” (Woman with Guitar)*, 1911-1912)、ジョヴァンニ・ピラネージの《監獄》(*Prison Interior*, c. 1740)が展示された²⁸。展覧会冊子裏面に印刷された会場見取り図には時代や地域の異なるこれらの作品のつながりを示す導線が記入されており(図7-5)、鑑賞者が時代や地域が異なる作品に共通点を見つけられるよう工夫が凝らされていた。19世紀末から20世紀前半の欧米で制作された近代美術作品とその他の時代や地域の作品を比較し、共通点を浮き彫りにする視座は、時代や地域の異なる作品の間に普遍的な価値や意図が存在するという考えを示している。直接的な影響関係のない作品の間に類似性を発見する視点は、時間的にも空間的にも距離があるどのような作品に対しても応用可能な、美術鑑賞の視点であると言い換えることができるだろう。

先行事例として挙げられているMoMAとボストン現代美術研究所の展覧会では19世紀

²⁵ Museum of Modern Art, *Timeless Aspects of Modern Art* (New York: Museum of Modern Art, 1948) 頁記載なし。

²⁶ *Ibid.*, 参照。

²⁷ この展覧会は、近代美術の表現手法である誇張、歪み、抽象などが近代西欧に限られたものではなく、他の時代や地域にも見られる現象であると示すことを目的としているため、キーワードは西欧美術を描写する用語から選択されている。*Ibid.*, 頁記載なし。

²⁸ *Ibid.*, 頁記載なし。

から 20 世紀前半の西洋美術を軸に他の時代や地域の作品との共通点を探求したのに対し、「モダン・アートの 4000 年」展（1956）では過去の作品を起点として、古代から現代に通じる美的価値を探る視点が採られている²⁹。よって、この展覧会における作品比較の説明は、近現代の西洋美術作品から始まるのではなく、比較対照した中で最も古い作品から述べられている。例えば、彫刻における人体表現では、古代シリアのブロンズ像における写実性と高度な様式化が融合した不均衡な人体の表象から解説が始まっている。この作品の特徴が、紀元前 6 世紀に制作されたエルトリアの彫像では霊性や成長概念の表現として用いられ、アルベルト・ジャコメッティの《指さす人》（*Man Pointing*, 1947）では感情や精神の概念を表す手法として採用されていると説明されている³⁰。様々な時代や地域に共通する表現は「国際的」であり、異なる文脈で制作された複数の作品を比較することによって、各作品の価値や理解が広がると述べられている³¹。また、「モダン・アートの 4000 年」展では、量感のデザイン、様式、リズム、パターン、色が、展覧会のキーワードとして選択され、視覚に基づく比較がより強調されている³²。バルティモア美術館のガートルード・ローゼンタール（*Gertrude Rosenthal*, 1903–1989）は、この展覧会のコンセプトを伝えるためには、視覚的な伝達が適していると考え、会場内でも説明は極力少なくすることを心がけたと述べている³³。展覧会図録の後半にまとめられた図版掲載ページでは、一つのページに近代美術作品と近代美術以外の作品が一つずつ隣合わせに掲載された。並べて掲載された二つの作品は、その作品において何らかの視覚的共通点を持っているとされる。例えば展覧会図録の 18 ページには、ピカソの《両腕を上げた裸婦》（*Nude with Raised Arm*, 1907）とアフリカのバンボレ族の木彫作品が左右に並べられて掲載されている。このページでは「単純化と様式化の使用」というテーマが示されており、単純化と様式化が時代や地域が異なる作品に共通する特徴であることがわかる（図 7-6）。続くページでも同様に、各キーワードに沿って 19 世紀後半から 20 世紀前半の西洋美術作品とそれ以外の時代や地域の作品が並べて掲載され、二つの作品を見比べることが可能となるよう構成され

²⁹ Gertrude Rosenthal, “Notes on the Exhibition,” *4000 Years of Modern Art* (Baltimore Museum of Art, 1956) 5.

³⁰ *Ibid.*, 9.

³¹ *Ibid.*, 9–10.

³² Breeskin は視覚による比較の必要性を、テレビの普及によって社会は「視覚の時代」になったからだと述べている。Adelyn D. Breeskin, “Forward,” in *4000 Years of Modern Art*, 5.

³³ Rosenthal, “Notes on the Exhibition,” 12.

ている。展覧会図録が示すように、明快な比較の視点のもと、視覚による理解が強調された展示となった³⁴。

これらの展覧会の変遷が示すように、19世紀後半から20世紀前半にかけての西洋美術とそれ以外の時代や地域の美術の間に、西洋の近代美術的価値を見出そうとする試みは、1950年代を中心に海外の美術館で注目されていたアプローチである。石川は一連の展覧会を通して、「今日の美術の好んで扱うデフォルメとか誇張または抽象などが現代の孤立した手法、特性ではなくて芸術の基本契機であることが立証された」と述べている³⁵。近代美術の特徴が過去の美術や別地域の美術にも通じる普遍的な価値を持ちえていることは、前衛的な近代美術を美術史の中に位置づける一助となる。さらに、モダン・アートとの共通点の発見は、近代以外の西洋美術あるいは西洋美術以外の作品を現代において展示、鑑賞する意義を再確認させる効力を持ちえており、近代西洋美術以外の作品を国立近代美術館で展示する根拠としても機能している。

展覧会「現代の眼——原始美術から」(1960)

1950年代の近代美術と「原始美術」を取り巻く状況を踏まえて、1960年に東京国立近代美術館で開催された「原始美術から」展を取り上げる。欧米とは異なる経緯でプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の概念が普及した日本において、日本の状況に合わせてどのように「原始美術」の解釈がなされたのか、アメリカで開催された展覧会などを参照しながら「原始美術から」展を事例に考察する。

先に事例として取りあげたアメリカの展覧会では、19世紀や20世紀に制作された近代の西洋美術とそれ以外の時代や地域で制作された作品を比較するという視点が明確に示されていた。この比較は西洋近代美術が基準となっており、20世紀前半の前衛的な西洋美術に見られるデフォルメや抽象などの特徴に基づいて、共通する特性をもつ作品が選択され

³⁴ *Timeless Aspects of Modern Art* 展 (1948) や *4000 Years of Modern Art* 展 (1953, 1956) は、1984年にMoMAで開催された展覧会「20世紀美術におけるプリミティヴィズム」展を連想させる。佐々木千恵は1984年にMoMAで開催されたプリミティヴィズム展の戦略を「モダンアートと“部族芸術”とは共に抽象的であるがゆえに、両者の間には本質的な共通性があるとして、モダンアートの普遍性を賞揚する虚構」であると述べている。異なる時代や地域の作品との「本質的な共通性」を根拠とする「モダンアートの普遍性を賞揚する虚構」は、1984年に突然表れたのではなく、1930年代からすでに広まりつつあったモダン・アート論であったと考えられる。佐々木千恵「部族のオブジェ」から芸術への変容『民族芸術』11号(1995): 170.

³⁵ 石川「プリミティヴ・アートとモダン・アート」2.

ていた。展覧会「原始美術から」では、現代の日本を軸に、「時代や様式を超えて、今日の感覚をよぶもの」が集められおり、「モダン・アートの超時代性」展や「モダン・アートの4000年」展などに通じる視点である。

近代と「原始」を比較するという視点は、展覧会趣旨にも記載されている展覧会構成の大枠である。展覧会図録の冒頭に掲載されている「現代の眼—原始美術（プリミティヴ・アート）から」では、「原始、未開」という語は「文明をもとにしてわり出した概念である」と説明されている³⁶。展覧会趣旨に記述されたこの説明から、この展覧会で扱う「原始」や「未開」は文明と対比される概念として捉えられていることがわかる。続いて、アフリカやオセアニアの美術作品は19世紀後半にヨーロッパに伝えられ、20世紀には「フォーヴや立体派の画家、彫塑家たちに創作の源泉を供給した」と説明されており、20世紀前半の西欧美術において「プリミティヴ・アート」が果たした役割が言及されている。しかしながら、展覧会図録内で前衛的な近代美術と「プリミティヴ・アート」の関係に触れている箇所はこの説明のみで、具体的な作品名や作家名は挙げられていない。展覧会「モダン絵画の源」では左のページに近代美術を、右のページにそれと対照する作品が掲載され、視覚的に比較すべきポイントがキーワードによって示されていた。「原始美術から」展の図録では、オセアニアやポリネシア、東南アジアなどの作品あるいは造形物のみが掲載され、欧米や日本で制作された近現代の作品は掲載されておらず、作品対比の構図は明快には採られていない。また、作品目録にも欧米や日本で制作された美術作品は掲載されていないため、実際の展覧会会場でも近代美術の展示はなかったことが推察される。展覧会図録には補助資料として「世界未開民族分布図」と題された世界地図が掲載された（図7-7）。地図に国名や地域名、部族名が記入されているのは、主にアフリカ、東南アジア、ミクロネシア、メラネシア、ポリネシア、オセアニア、南米アフリカ、ロシア東部である。この地図からも、「原始美術から」展では、欧米や日本の近現代美術の作品が展示から除外され、いわゆる「プリミティヴ・アート」が中心の展覧会になっていたことがわかる。

しかしながら、「原始」の対照項としての「近代」が、会場に全くなかったわけではない。「原始美術から」展に合わせて開催された岡本による講演の内容を記した「原始と現代」

³⁶ しかしながら、展覧会趣旨では「原始」や「未開」が「劣ったもの」、「否定的なもの」と考えているわけではないという説明も加えられており、文明と「原始」あるいは「未開」の対立構造の理解に注意を喚起している。無署名「現代の眼—原始美術（プリミティヴ・アート）から」1.

(1960) という記事に用いられた写真からは³⁷、「原始美術」と並んで西洋近代美術に関連する写真が展示されていたことが確認できる。織物作品の展示を中心に収めた写真の説明には「左からタバ（ニューギニア）、イカット織（セレベス）、同（フィリッピン）、その右はモチリアニ、クレー、ブランクーシ、ボードマーの写真パネル」と説明がつけられている（図 7-8）。20 世紀前半の芸術家に関連する写真パネルも展示されていたことがわかったが、「プリミティヴ・アート」との類似を端的に示すものではなく、20 世紀前半の美術との関係を示唆する程度に留まっていたと考えられる。別の会場写真からは、「原始美術」作品の合間に、グラフィックデザインのパネルが飾られていたことがわかった（図 7-9）³⁸。飾られた個々のグラフィックのデザインはそれぞれ少しずつ異なるものの、幾何学的な図形と色彩を組み合わせたデザインによって統一されている。多様な地域、年代、種類の「原始美術」が集められた展覧会において、「原始美術」の間に展示された同時代のグラフィックアートが、展覧会全体の統一感の演出に一役買っているようにも見える。また、「原始美術」が展示される台座には、ガラスのような透明な素材が採用されている（図 7-10）。ガラスという近代技術を象徴する素材と素朴な「原始美術」を同時に展示することによって、鑑賞者は近代性と「プリミティヴ」の不思議な共存を感じたことだろう³⁹。

「原始美術から」展は、展示構成を建築家の菊竹清訓とグラフィックデザイナーの田中一光が担当している⁴⁰。同時代の建築家とデザイナーによって制作された展示デザインと「プリミティヴ」な社会で制作された「原始未開美術」を会場内で混在させる展示の手法は、「原始未開美術」のなかに近現代にも通じる共通の感覚への気づきを促したようだ。1960 年 6 月 25 日付の『朝日新聞』では「原始美術から」展が大きく取り上げられており、「近代的なふんいきのなかで、原始美術がけっして古くさく見えないのは不思議なことだ」と来場者のコメントが紹介されている⁴¹。小川正隆は「原始美術から」展の展覧会評冒頭のコメントで、菊竹と田中による「スマートなディスプレイ」と「新しい感覚の演出」によって、「オセアニアを中心としたプリミティヴ・アートが非常に新鮮」で、「未開人たちの

³⁷ 岡本太郎「原始と現代」『現代の眼』68号（1960）：3。

³⁸ これらのグラフィックアートは会場風景の写真で確認できるのみで、展覧会目録には作品名等は記載されていない。

³⁹ 作品展示の土台に新しい素材を用いる手法は、「現代の眼——日本美術から」展においても採用されており、素朴さと近代性を対比させる同様の効果が発揮されている。

⁴⁰ 展覧会構成が外注された場合、担当者が明記されている。『東京国立近代美術館 60 年史』参照。

⁴¹ 無署名「現代の眼・原始美術から」『朝日新聞』1960年6月25日夕刊、4面

美術の表情が、大いに愉快だった」と、展覧会を楽しんだ様子を記している⁴²。小川のコメントからは、展示の演出によって「プリミティヴ・アート」の新たな側面が見出され、「愉快」な気分になるほど「プリミティヴ・アート」に対する心理的距離が縮まったことが伝わってくる⁴³。小川の述べる「新しい感覚」とは、「今日感覚」に通じる美的価値を「原始美術」のなかに発見したと言い換える事ができるのではないだろうか。時代や様式を超えた多様な作品のなかに現代に通じる美的感覚を見出すことは、「現代の眼」シリーズ展の趣旨に沿った理解でもある。菊竹や田中による現代的な展示手法は、鑑賞者の「現代の眼」を開かせる一助となり、「プリミティヴ・アート」を、本来の文脈とは異なる新しい文脈上で鑑賞するための装置となっていたと言えるだろう。

鑑賞の具体的な比較のポイントが示されていないことによって、美術館が与える知識や案内に配慮せず鑑賞する自由を与えられた来場者たちは、作品そのものから伝わってくるエネルギーや存在感、生命力を十分に感じ取ったようだ。美術家の山口は「原始美術から」展を見て、「それらは直接、私のこころの中へ飛び込んでき」、「生き生きとした生命力のようなものが迫ってくる」と展覧会の感想を述べている⁴⁴。彫刻家の建畠覚造は「われわれの未開芸術への共感、生の衝動に対する直接的な表現の魅力につながって発動する」と述べている⁴⁵。そして、人類学者の石田英一郎は現代の人々は「人類の幼い日への郷愁」を感じているため、「原始芸術」が内包する「失われた人間とその若い生命」が人々の心を捉えるのだと考察している⁴⁶。「原始芸術」を見た彼らの感想からは、「原始美術」あるいは「未開美術」の魅力は生の表現にあり、近代美術の技法や様式の発展につながる特定の事柄ではなかったことがわかる。また、小川は「原始美術」がクレイやシュルレアリスムなどの近代美術作品を連想させること以上に、「ほとぼしるような生活力、生命力がそのまま自然に凝固したと思われるようなかたち」に驚嘆したと述べている⁴⁷。

⁴² 小川正隆「『現代の眼——原始美術から』を見て」『現代の眼』68号（1960）：4.

⁴³ 川口幸也は1955年に開かれた「アジアアフリカ珍奇人形展」と1960年の「現代の眼—原始美術から」展における「プリミティヴ・アート」の扱いの違いに注目し、「プリミティヴ・アート」はこの5年の間に「珍奇人形から原始美術へと昇格した」と分析している。川口幸也「珍奇人形から原始美術へ——非西洋圏の造形に映った戦後日本の自己像」『国立民族学博物館研究報告』36巻1号（2011）：1-34、参照。

⁴⁴ 山口勝弘「原始時代と現代の断絶」『美術手帖』180号（1960）：124.

⁴⁵ 建畠覚造「人間不変の原則」『美術手帖』180号（1960）：112.

⁴⁶ 石田英一郎「人間の呼ぶ声——原始芸術の底にあるもの」『美術手帖』180号（1960）：121.

⁴⁷ 小川「『現代の眼——原始美術から』を見て」5.

生の表現に対する共感は、美術雑誌における「原始美術」特集においても表れている。例えば本間は、「原始美術から」展でアク・アクという精霊に出会い⁴⁸、アク・アクとの会話によって「原始美術」の理解を深めることができたこと、展覧会の感想を語っている⁴⁹。本間が展覧会会場で精霊を感じたと述べているのは、彼が「原始美術」の表現から人間の時空を超えた生命力を感じとった証しだろう。また、1960年10月に臨時増刊号として発売された『美術手帖』は「未開からの挑戦」という「原始美術」の特集を組んでいる。一冊全てが「原始美術」の特集となっていることから、「原始美術」に対する期待の高さがうかがえる。特集号の最初には、仮面や彫刻作品がとりあげられている。ポートレイト風の写真やクローズアップの写真も多く、一頁に一つの作品を大きく掲載することもあり、模様や質感を詳細に観察することができる。仮面や人形の彫刻からは人間的な感情が引き出されており、撮影者や図版構成者らが、単なる資料としてではなく、生き生きとした生命力に魅了されていたことが伝わってくる（図 7-11, 7-12）⁵⁰。「原始美術から」展に合わせた「原始美術」に関する記事からも、「原始美術」鑑賞の焦点が生命力の表現に当てられていた様子が見えてくる。

このような観点は美術史や美術批評の言説においても散見されるようになる。例えば、『美術手帖』1960年10月号に掲載されたフランスの画家ジェラルド・シュネイデルについての論考のなかで、高階秀爾はセザンヌのプリミティブなものへの志向、セザンヌが自称した「新しい芸術の原始人」、そして現代美術のテーマとしての生命力を繋げてシュネイデルの芸術を以下のように論じている。

彼がロマネスク芸術を愛し、原始芸術を好み、プリミティブ画家たちに惹かれるのは、それらに共通して見られるたくましい生命力のせいであるに違いない。彼は

⁴⁸ 土方久功によると人類学者のトール・ハイエルダールが記した『コンティキ号漂流記』（月曜書房、1951）がベストセラーになっていたと言う。そして、ハイエルダールの別の著書「アク・アク」の中に多数のアク・アクの象形が取り上げられていると記している。土方久功「プリミティブ・アート」『三彩』129号（1960）12。土方が指すハイエルダールの「アク・アク」とは『孤島イースター島の石像の秘密』（光文社、1958）、『孤島イースター島の地下の世界』（光文社、1958）の2冊だろう（共に山田晃訳）。そして、本間の「アク・アク」もハイエルダールの著書日本語版の出版を受けてのことと考えられる。

⁴⁹ 本間「アク・アクと原始美術」『みづゑ』664号（1960）：11-14。

⁵⁰ 図版の構成は池田龍雄と吉田徳高が担当した。この特集のために全ての写真が新たに撮られたわけではないようだが、写真によっては二川幸夫など撮影者の氏名が併記されている。「目次」『美術手帖』180号（1960）参照。

完成された繊細な美しさよりも、なまなましく躍動するエネルギーの強さに、よりいっそう惹かれるのだ。シュネイデルの言葉にも関わらず。ヴェズレイじゃ決して完全な美の表現ではない。むしろそれは、素朴な美、いや素朴な力強さの表現である。(中略)

しかしそれと同時に、彼がまた誰よりもセザンヌを敬愛していること忘れてはなるまい。(中略) しかもそのセザンヌも、みずから明言したとおりの「新しい芸術の原始人」であった。若々しいエネルギーに満ちた、たくましい生命力—それを通じてシュネイデルは、芸術の伝統と深く結びついているのだ⁵¹。

高階によるシュネイデル論は、「若々しいエネルギーに満ちた、たくましい生命力」を通して、伝統と現代美術をつなぐことができるという美術史観を示している。シュネイデルが惹かれる芸術は、ロマネスク芸術、「原始芸術」、「プリミティブ画家」たちなど⁵²、時代、地域、ジャンルをまたぐものである。「原始芸術」の代表例としては、「若々しいエネルギーに満ちた、たくましい生命力」がつなぐ「芸術の伝統」とは多様な時間と空間を内包している。「エネルギー」や「生命力」は、「原始美術から」展に関する文章の中に繰り返して出てくるキーワードでもある。高階によるシュネイデル論が掲載された1960年10月の『美術手帖』増刊号が「原始芸術——未開からの挑戦」を特集していたことを考慮すると、高階が「原始芸術」の話題を意識していた可能性も否定できない⁵³。これらの状況を鑑みると、高階のシュネイデル論の最後の一文は「原始美術から」展を意識した表現であると考えることができるのではないだろうか⁵⁴。この事例から「原始芸術」(広義の「プリミテ

⁵¹ 高階秀爾「現代美術の解剖 10 激しいリズムと壮大な和音——ジェラル・シュネイデルの場合」『美術手帖』179号(1960):143.

⁵² 高階は、「12世紀の芸術はすべて」、「南洋、メキシコ、アフリカなどの芸術」、「ロマネスク芸術、とくにヴェズレイ」、「若干のプリミティブ画家たち」、「グレコとセザンヌ」に惹かれるというシュネイデルの好みをロマネスク芸術、原始芸術、プリミティブ画家たちの3つに分類している。*Ibid.*, 143.

⁵³ 高階秀爾「現代美術の解剖 10」(『美術手帖』179号1960年10月号)には(p.143)(図7-13)、特集「原始芸術——未開からの挑戦」(『美術手帖』180号1960年10月号増刊)に掲載されたコンゴの彫刻作品が掲載されている(p.28)(図7-14)。このコンゴの彫刻作品は、「現代美術の解剖 10」では「アフリカ 黒人彫刻」という説明だけが書かれている。高階においてどれほど意識されていたかは不明だが、編集者においてはシュネイデルの「アフリカ 黒人彫刻」への関心と特集「原始芸術」に共通点を見出していたと推察される。

⁵⁴ 戦後の若手作家の一人としてサロン・ド・メに登場したシュネイデルは、注目作家として1951年6月号の『みづゑ』でも紹介されている。和田定夫「現代フランス画家論 3 ジェラル・シュネイデル」(原文ママ)(38-42)、萩須高德「ジェラル・シュネイデ

ィヴ・アート」含む)を「美術」として見直すという視点が、当時の美術界に与えた影響力の一端を知ることができる⁵⁵。

市川政憲が「現代の眼」シリーズ展が生まれた背景には岡本の「縄文土器論」(1952)があると指摘しているように、古い時代の作品や「未開」地域の作品に現代に通じる感覚を見出そうとする視点は岡本のプリミティヴィズム観からの影響もあったと考えられる。しかしながら岡本が「原始美術」に見出した現代に通じる感覚とは、アメリカの展覧会で示されたような「プリミティヴ・アート」とモダン・アートの様式的類似ではなく、人々の生活に対する共感であった。岡本は「原始美術から」展の講演会で以下のように述べている。

われわれは芸術というものを狭い枠で考え勝ちである。本当の芸術的な感動というものは、芸術的枠の中におさまる問題ではない。原始芸術は人間の生活の全巾をもってその中で作られた。美的効果ではなく、生活があふれて作られているのだ。だからこそ、あらゆる意味で無関係でありながら、われわれにピンとくる。そしてそこに生きている生命感を見ることができる⁵⁶。

加えて岡本は、現代の芸術家に求められるのは、既存の「芸術」の枠組みと価値判断にとられるのではなく、時代や地域を超えて共感を呼ぶ作品を制作することであると述べている⁵⁷。「縄文土器論」でも、岡本は縄文時代の人々の生活を参照しながら、縄文土器の装

ル」(43-44)の二つが同時に掲載された。いずれの記事でもシュネイデルの制作が西洋美術の伝統の上にたっていることを示している点では高階と同じであるが、その伝統は近代美術におけるより短い時間軸に限定されている。さらに和田は、シュネイデルの抽象画に表現されて動感を「詩」として考察しており、その由来をシュルレアリスムからの影響にみている。したがって、高階が示した「若々しいエネルギーに満ちた、たくましい生命力」という形容は、シュネイデルの作品を表現する常套句というわけではなかったことがうかがえるだろう。

⁵⁵ アフリカ美術から感じた生命力は日本人の鑑賞者に強い印象を与えた。しかしながら、全ての美術家や批評家たちが「原始美術」にあって現代美術にないものとして生命力に注目したわけではない。展覧会は異なるが、中原祐介は「アフリカ芸術展」(1961)とそれに対する世間の反応を受けて、「原始芸術」には生命力があり、「現代芸術」にはそれが無いというのはぼくは一般論としていえないとおもう。「現代芸術」には「原始芸術」にみられるようなそれが無いというだけである。」と指摘している。中原祐介「〈眼〉「原始芸術」と「現代芸術」『みづゑ』674号(1961):81。

⁵⁶ 岡本「原始と現代」3。

⁵⁷ 岡本は以下のように述べている。現代の芸術家は「西欧の近代思潮の枠のなか」で「非常に限定された近代主義的な時間のなかでしか」制作していない。モダニズムという

飾について詳細に描写しており、世界に対する率直な反応の表れとしての縄文土器の装飾表現を評価している。近代美術の特徴を描写する用語を用いて比較のポイントを示すのではなく、「時代や様式を超えて、今日の共感をよぶもの」と「生命力の表現」を展示することを目的とする「現代の眼」展は、岡本が捉えるプリミティヴィズム観を踏襲する考えを持ちえていると言えるだろう。欧米の美術展状況から影響を受けながらも、日本の文脈で構成した「原始美術」展であり、国立近代美術館の独自性の現れとなった。前章でも取り上げたように、戦後の「美術」の継承には戦争時代の反省も含めどのような「伝統」を継承していくのかという問題が生じており、歴史や伝統の再構築にあたっては、終戦までの皇国史観とは異なる国際的で民主的なキーワードが求められていた時代でもある。このような時代と社会状況にあって、国際的にも国内的にも普遍的な価値を持ちうる「生命」というキーワードは美術家や市民に広く受け入れられ易かったと考えられる。

「原始美術」によって喚起された生命力の表現や芸術と生活の一体性への関心は、「原始美術」の制作者が社会や生活の一部として作品を制作しているように、日本の現代美術においても社会の表現要求に応えるような作品を制作していかなければならないという、作品制作の動機となった。「原始美術が」が時代や地域を超えて「原始美術」が日本人鑑賞者の心を捉えたように、既存の枠組みにとらわれず、時代や地域を超えて鑑賞者の共感を得るような作品がこれからの美術の目指すべき方向性であると日本の美術家たちを励ました⁵⁸。「原始芸術」から受けた感動は、戦後日本美術の歴史や伝統の前向きな見直しを可能に

「枠つきの時間」と「価値判断」中だけで仕事をするのではなく、「悠久の時間をこえ」、「失われた時間の奪回」をしなければならない。*Ibid.*, 3. 芸術と生活との繋がり而言え、山口もまた「原始芸術」の鑑賞から現代芸術の方向性を見出していた。芸術はまず「人間の生活の記録」でなければならないが、現代の芸術はそのようには作られていない。生活から生まれる「原始芸術」と生活から離れた場所で生まれる現代芸術に「断絶」があることを認め、既存の芸術の枠組みとは異なる「新しい芸術空間」の創造と「人間的な表現力の回復」を目指すべきであると述べている。山口「原始と現代の断絶」132. 山口が岡本と初めて出会ったのは、1948年に文化学院で開催された「モダン・アート夏期講習会」である。岡本がこの講習会の講師として招かれていたという。当時の山口はまだ日本大学法学部の学生で、芸術への関心が芽生え始めたばかりであった。以来、岡本との交流を通して影響を受け続けている。山口勝弘「1950年代 岡本太郎と私」『ユリイカ』31巻11号（1999）参照。

⁵⁸ 瀧口は「原始芸術」に惹かれる理由をうまく説明することはできないが、「その感動はわれわれがいつとはなく作りあげてしまった「芸術」とか「美術」といった抜き難い形式観念のワク、伝統という名のワクの外のところから、われわれをつよく呼んでいることから生まれる」と述べている。そして、枠組みの中に居座り模倣や模写に終始するのではなく、創造のためにこの枠組みの外に飛び出すことを示唆している。瀧口修造「原始芸術の今日——「現代の眼 原始芸術から」をみて」（1960）『瀧口修造コレクション10』（みすず書房、1991）397。

するある種の突破口として共有され、岡本太郎の「縄文土器論」から続く議論に国際的な広がりを可能とした。

第2節 「原始美術」展覧会への関心——1960年代の日本における「プリミティヴ・アート」の（再）評価

国立近代美術館において開催された「原始美術から」展以後、美術館や百貨店での美術展覧会において、「原始美術」や「未開美術」の作品が展示されるようになる。これらの「原始美術」の展覧会は20世紀前半の近代美術や前衛美術における「原始美術」の影響力を強調し、西洋美術に影響を与えた「プリミティヴ・アート」として受容する傾向にあった。しかしながら、20世紀前半の西洋美術に対する影響を評価の根拠とする「プリミティヴ・アート」の紹介は60年代の美術状況とは乖離する部分もあり、「原始美術」や「未開美術」への関心は長くは続かなかった。本節では、「原始美術から」展を一つの基点とし、1950年代後半から1970年代までに日本国内で開催されたアジア美術やアフリカ美術の展覧会を事例とする。20世紀前半の西洋美術の展開において重要な影響を与えた造形物として理解されたこれらの非西洋圏の造形美術が、どのようなニーズに応じて展示されたものであったのか、展覧会図録や当時の社会状況などと照らし合わせながら考察する。

増加する「原始美術」とその背景——アフリカ美術を中心に

本論文では、1960年に国立近代美術館で開催された「原始美術から」展は、日本における「プリミティヴ・アート」理解を考察するにあたって一つの指標としている。この展覧会で展示された作品の多くはオセアニアのものであり、アフリカの作品がほとんど展示されていなかった。そのため、代表的な「プリミティヴ・アート」であるアフリカ美術の展覧会開催への期待も持たれることになった。瀧口は1960年の「原始美術から」展に展示された作品のほとんどはオセアニアのものであったが、「これまで原始芸術の展観が絶えてなかった日本としてはこの程度の結果でも十分に意義があろう」と述べている⁵⁹。また、小川が「原始美術といえば、まずアフリカの彫刻が思い出される」と「原始美術から」展の展覧会評にて記していることから⁶⁰、第一の「原始美術」はアフリカの作品であると

⁵⁹ また、瀧口は「原始美術から」展でアフリカよりもオセアニアの造形物が多く集められた理由として、日本ではオセアニアの造形物の方がはるかに多いことやアフリカの造形物の蒐集家の協力が得られなかったことを挙げている。瀧口「原始芸術の今日」395。

⁶⁰ 小川「『現代の眼——原始美術から』を見て」6。

いう理解があり、アフリカ美術の展覧会開催に対して高い期待が寄せられていたことがうかがえる。その理由は、20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムの代表事例がピカソに見られるアフリカ彫刻からの影響であるとみなされていたからだろう⁶¹。戦前においては未来派、ポスト印象派、フォーヴィズム、シュルレアリズムの方がキュビズムよりも日本人美術家たちの心を捉えていた。キュビズム（特に分析的キュビズム）は戦前の日本においてムーブメントとなるほどは定着しなかったが、1950年代にはキュビズムがさまざまな日本人作家たちによって取り入れられている⁶²。そのきっかけの一つとなったのは1951年に上野で開催された「ピカソ展」であり、日本の美術界に与えた影響は広範だった⁶³。ピカソに対する関心は1960年代を通しても続き、「ピカソ・ゲルニカ展」（1962年11月3日から12月23日、国立西洋美術館）や「ピカソ展—その芸術の70年」（1964年5月23日から7月5日、国立近代美術館）が大々的に開催された。1950年以降に「ピカソ・インパクト」を受けた日本において、「プリミティヴ・アート」の紹介でピカソが引き合いに出されるのは不思議なことではないだろう。

「プリミティヴ・アート」の代表とされたアフリカ美術を日本国内で鑑賞したいという美術関係者からの期待に応えるように、1961年には「アフリカ芸術展」が池袋・西武百貨店で開催された。「現代欧州の絵画や彫刻に大きな影響を与えた原始芸術について、近年は各国でも関心が高まり」⁶⁴、日本ではオセアニアの作品を中心とする「原始芸術展」が国立近代美術館で開催されたことが「アフリカ芸術展」（1961）開催の背景にあると説明されていることから⁶⁵、「アフリカ芸術展」は1960年の「原始美術から」展で示された「原始美術」を補う役割を担っていたと推察される。1950年代から70年代に日本国内では、アフリカ以外にもアジア、オセアニア、北米地域の造形芸術が「プリミティヴ・アート」とし

⁶¹ 「アフリカの美術に対するときも、私たちは、いまでも念仏のようくりかえされる、ピカソやブラックがどうしたといった西洋の評価を鑑賞の手引きにして見るのではなく、図像の解釈にせよ、様式の変化にせよ、アフリカのものは何よりもまずアフリカの文化と歴史の脈絡の中に置いて、だが私たち自身の目を見て、理解するようにしなければならぬ。川田順造「図像にこめられた歴史」『ナイジェリア・ベニン王国美術展』西武美術館、朝日新聞社編（西武美術館、1989）23。

⁶² 尾崎信一「1950年代のキュビズム」『日本におけるキュビズム——ピカソ・インパクト』鳥取県立博物館、埼玉県立近代美術館、高知県立美術館編（読売新聞社、美術館連絡協議会、2016）参照。

⁶³ 尾崎信一「1950年代のキュビズム」191。

⁶⁴ 無署名「アフリカ芸術展」美術界年史（彙報），東京文化財研究所，最終アクセス2016年9月28日，<http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/2985.html>。

⁶⁵

で展示されていた（表 6-2-1 参照）。多様な地域や民族の作品が展示されたが、10 本中 6 本の展覧会ではアフリカの造形作品に焦点が当てられていることを考慮すると、20 世紀美術とのつながりの中で「原始美術」をみる時、他の地域の「原始美術」よりも、アフリカ美術への期待が高かったことがうかがえる。

表 6-2-1 1960 年代から 70 年代までに日本国内で開催された主な民族芸術の展覧会

展覧会名	会期	会場	主催
現代の眼—原始美術から	1960 年 6 月 11 日～ 7 月 27 日	国立近代美術館 (京橋)	国立近代美術館
パキスタン古代文化展	1961 年 3 月 22 日～ 4 月 9 日	上野松坂屋	毎日新聞社
アフリカ芸術展	1961 年 4 月 8 日～ 4 月 25 日 (巡回展は 1961 年 7 月 23 日迄)	池袋西武百貨店な ど	読売新聞社
インカ帝国黄金展	1961 年 5 月 3 日～ 5 月 21 日	上野松坂屋	読売新聞社
ニューギニア芸術展 —文化人類の宝庫	1962 年 9 月 22 日～ 9 月 16 日	上野松屋	読売新聞社
インディアン美術工 芸—北アメリカ南西地 方	1964 年 1 月 16 日～ 3 月 30 日	天理ギャラリー	天理参考館民俗 部
サハラ先史壁画展 —タッシリの遺跡	1964 年 2 月 15 日～ 5 月 13 日	池袋西武百貨店な ど	読売新聞社
オーストラリア原始美 術展	1965 年 5 月 22 日～ 6 月 13 日	新宿ステーション ビルディング	読売新聞社
アフリカ黒人芸術展 —失われた人間性を求 めて	1968 年 5 月 31 日～ 6 月 11 日、7 月 18 日～7 月 23 日	小田急百貨店本館 川崎さいか屋	アフリカ協会
アフリカの仮面と彫像 展	1970 年 10 月 20 日 ～11 月 1 日	日本橋三越	日本橋三越美術 部
仮面と神像展 —アフリカ原始美術	1971 年 6 月 1 日～ 6 月 13 日	日本橋三越	日本橋三越美術 部
ブラック・アフリカ芸術 展—象牙海岸にみる民 族の美	1972 年 6 月 16 日～ 7 月 5 日 (巡回展は 1972 年 10 月 10 日迄)	新宿小田急百貨店 など	東京新聞ほか

1960 年代の日本においてアフリカへの関心が高まった背景には、アフリカ諸国の独立に伴い外交が拡大しつつあったこともある。1957 年のガーナの独立をはじめとして、1950 年代後半から 1960 年代にはアフリカの国々が相次いで植民地からの独立を果たした。特

に、1960年には17カ国が独立を果たし、「アフリカの年」と呼ばれた。アフリカ諸国の独立を背景として、日本では1959年5月「アフリカ諸国に対する民間外交の中枢機関」としてのアフリカ協会を設立する発起人が集まり、同年10月に社団法人設立が申請された。1960年1月20日に登記を完了し、社団法人アフリカ協会の活動が始められ、10月には東京・銀座に事務局が開設された⁶⁶。そして1961年には月刊誌『Africa=アフリカ』（月刊アフリカ）が刊行され、アフリカ各国の経済、政治、社会、文化に関する情報が発表されるようになった。この機関誌の目的はアフリカに関する知識と理解を向上させること、アフリカ大陸での動向と日本の活動を報告することにある⁶⁷。ジャーナリストの梶谷善久は、これまでの日本ではアフリカから地理的にも政治的にも遠かったため、アフリカの情報や理解が乏しく「多くの素朴な幻想」を持ちがちであった。しかし、これらの幻想を払拭し、「正しいアフリカの姿を示すこと」がアフリカ協会の目標であると述べている⁶⁸。その他にも、1960年にアジア・アフリカ研究所、1964年には日本アフリカ学会と、東京外国語大学にアジア・アフリカ言語文化研究所が開設された。日本国内での学術的な関心は和漢洋に偏重していると言われてきたが⁶⁹、アジアやアフリカの研究機関や団体が発足したことは、日本を含む国際関係に大きな変化が生じていた結果でもあるだろう。また、1964年の東京オリンピックや1970年の大阪万博は、アフリカ諸国だけではなくこれまでは日本と縁の遠かった国々や人々への興味関心を促す機会となった。

本節では次に、「原始美術から」展を補うように開催された「アフリカ芸術展」（1961）を事例として、「原始芸術」と20世紀美術とのつながりがどのように受け入れられたのか考察する。

「アフリカ芸術展」（1961）

「アフリカ芸術展」は1961年4月8日から25日まで東京の池袋・西武百貨店で開催された。この展覧会はアフリカ芸術を系統的に伝える国内で初めての試みであり、イスラエル出身のサミュエル・デュビナー（Samuel Dubiner, 1914-1993）のアフリカ美術コレク

⁶⁶ 無署名「協会日誌」『Africa=アフリカ』1巻1号（1961）：54-56。

⁶⁷ 無署名「編集後記」『Africa=アフリカ』1巻1号（1961）：57。

⁶⁸ 梶谷善久「アフリカ・七つの幻想」『Africa=アフリカ』1巻4号（1961）：16。

⁶⁹ 梅棹忠夫、木村重信「全人類の巨大なる芸術的遺伝子プールをめざして（対談）」（1985）44、木村重信「民族芸術学会の設立とその後」（1988）60、共に『木村重信著作集第4巻』（思文閣出版、2000）所収。

ションをもとに構成され⁷⁰、アフリカ大陸全土から集められた約 170 点の作品が展示された（図 7-15, 7-16）⁷¹。美術評論家の徳大寺公英は、マティスからシュルレアリズムに至るまでの西洋近代美術に様々な地域の「原始芸術」が影響を与えているが、アフリカの「原始芸術」が「量的にも、質的にも、きわめて強力な影響を与えたことは否定できない」と述べている。これまでの日本の近現代美術はアフリカの芸術と「ほとんど無縁」であったため、「アフリカ芸術展」は日本人が「はじめて接する多様なアフリカ芸術」となると、展覧会への期待が示されている⁷²。そして展覧会終了後には、この展覧会は「原始美術ブーム」にのって開かれた展覧会であるが、「よく組織された系統的な展観として見応えがあった」と評された⁷³。

展覧会図録から捉えることのできる「アフリカ芸術展」の特徴は、アフリカの作品を資料として扱うのではなく、20 世紀前半の西洋近代美術とアフリカ美術の関係性に注目し、アフリカ美術の鑑賞を通して西洋近代美術について学び、近づこうとする姿勢である。土方定一は、クレーの「芸術とは見えるものを見た通りに再現するのではなく、見えないものを見るようにすることである」という言葉を引用し、アフリカ美術（特に彫刻）が「世界に賞賛されている」と紹介している。そして、植民地でのアフリカ美術が「発見」され、パリの蚤の市などで西洋の芸術家たちに見出された流れを説明している⁷⁴。西洋的な美学とアフリカ美術を関連づけながらアフリカの造形物を紹介する土方の姿勢にみられるように、展覧会図録の文章でも、アフリカ美術は単独で評されるのではなく、20 世紀西洋美術

⁷⁰ デュビナーはイスラエルにおいてもアフリカ美術のコレクションを紹介している。Samuel Dubiner, *African Art: Collection Samuel Dubiner* (Tel Aviv: The Museum, 1960).

⁷¹ 展示作品数は記事によって異なっており、161 点（美術手帖）、161 点（朝日ジャーナル、Africa=アフリカ）、170 点（東京文化財研究所）と記載されている。「アフリカ芸術展」『美術手帖』191 号（1961）：105。徳大寺公英「鑑賞席 驚くべき迫力—アフリカ芸術展」『朝日ジャーナル』1961 年 4 月 23 日, 34。高橋新吉「黒人芸術その他」『Africa=アフリカ』1 巻 5 号（1961）17。「アフリカ芸術展」東京文化財研究所、最終アクセス 2016 年 9 月 28 日。

⁷² 徳大寺「鑑賞席 驚くべき迫力」34。

⁷³ 無署名「アフリカ芸術展」『美術手帖』191 号（1961）：105。美術以外の領域からは、詩人の高橋新吉（1901-1987）が感想を記している。高橋は「アフリカ芸術展」でみた作品が「現に実用に耐え、将来もまた、永く使用される」ものであり、西欧の美術作品には見られないような「新しさ」や「生命力」があったと述べている。高橋新吉「黒人芸術その他」『Africa=アフリカ』1 巻 5 号（1961）：17。

⁷⁴ 土方定一によると、「アフリカ芸術展」に展示された「アフリカ・ニグロ彫刻」は「西スーダン、ギニア湾とコンゴに住んでいるアフリカ・ニグロによって刻まれた彫刻」であるという。土方定一「アフリカの美術」『アフリカ芸術展』（読売新聞社, 1961）頁記載なし。

の文脈に位置づけられた「アフリカ美術」が展覧会図録では意識されている⁷⁵。さらに、野間は、キュビズム以後の西洋美術における美の観念がアフリカの仮面芸術から受けた影響は大きく、「疲れた文明国の美術に新しい生命を注入している」と、アフリカの仮面と 20 世紀初頭の西洋近代美術の関係について言及し、「日本は不幸にして今までこのアフリカの芸術に接する機会に恵まれなかった」と述べている⁷⁶。徳大寺も、アフリカ芸術の西洋近代美術への影響を認め、日本においては「原始芸術」の「現代芸術」への影響を「身をもって感じとる環境」になく、西欧と同じ環境で美術が変化することはなかったと記している。野間と徳大寺の理解では、日本では西洋のようにアフリカ美術を受容することができなかったことが、日本の近代美術の発展における「不幸」な出来事として捉えられている。

また、徳大寺はアフリカ美術がフォーヴィスムやシュルレアリスムにも影響を与えた点に言及しながら、その影響力の強さはパリの人類博物館や骨董屋、ロンドンの大英博物館、ブラッセルのコンゴ博物館等の西洋の博物館が所蔵するコレクションの豊富さに起因すると論じた。欧州にはアフリカ美術の豊富なコレクションが整えられており、現代美術とアフリカの美術が「完全に同居し」、「美術家は空気を吸うようにそのエネルギーを吸収できるため」⁷⁷、ヨーロッパの近代美術にはアフリカ美術の影響が強く表れている。日本人芸術家が、20 世紀西洋近代美術におけるプリミティヴィズムの力学を「身をもって感じ取る環境にない」のは、日本国内における「原始美術」の少なさに原因があると考察している⁷⁸。徳大寺が指摘する通り、当時の日本にはアフリカ美術のコレクションはほとんどなかった（戦前の日本における「原始芸術」コレクションについては、第 2 章で論じた）。当時の日本で唯一まとまったアフリカ美術コレクションを有していたのは奈良の天理参考館のみであった⁷⁹。「アフリカ芸術展」が「今度の展覧会の意義も極めて大きい」という評価を

⁷⁵ その一方で、1961 年 5 月号の『みづゑ』に掲載された「アフリカの彫刻」で土方定一は、アフリカの地理、生活、民族や言語の分布とともに、アフリカの彫刻について説明している。「アフリカの彫刻」では、パリで「発見」された「ニグロ彫刻」ではなく、アフリカの生活に即した彫刻のあり方に着目している。土方定一「アフリカの彫刻」『みづゑ』『土方定一著作集 12 近代彫刻と現代彫刻』395-403 所収。1961 年当時土方が神奈川県立近代美術館（鎌倉）の副館長であったことを考慮すると、「アフリカ芸術展」

（1961）の展覧会図録では、20 世紀前半の西洋美術との関連からアフリカ美術を説明することを選択したとしても不思議ではないだろう。

⁷⁶ 野間清六「アフリカの仮面芸術」『アフリカ芸術展』頁記載なし。

⁷⁷ 徳大寺公英「ヨーロッパでのアフリカ芸術」『アフリカ芸術展』頁記載なし。

⁷⁸ *Ibid.*, 頁記載なし。

⁷⁹ 戦前は山中商会にもコレクションがあったが、それらは戦後に離散してしまったと言

受けているのは、欧州と日本の芸術環境の違いを補うという点で有益な展覧会であると捉えられたからだろう⁸⁰。また、展覧会図録以外にも、詩人の高橋新吉による展覧会の感想や『美術手帖』の展覧会評などの短い記事においても近代美術（特に個人名があげられているのはピカソ）と「原始芸術」や「黒人芸術」の関係が言及された。近代美術の展開における「原始芸術」の影響は、「原始芸術」の意義を鑑賞の前提として定説化していた⁸¹。

「アフリカ芸術展」では、20世紀の西洋近代美術の「発展」と関連させながらアフリカ美術が紹介され、日本の近代美術の「発展」にもアフリカ美術の影響が必要であると考え、そうした点から、「アフリカ芸術展」開催の意義が強調されている。

1950年代には、「原始芸術」と言えば縄文時代や弥生時代の造形物も代表事例として扱われていた。しかしながら徳大寺は、縄文時代の土器や埴輪にも優れたものはあるが、「現代日本美術に豊富なエネルギーを供給しうるほどの量、質をもっているとはいえない」とし、「原始芸術」としての縄文土器や埴輪には高い評価を与えていない⁸²。「アフリカ芸術展」においては、日本人にとってより身近な「原始美術」である縄文や弥生時代の作品はアフリカの作品に比べると「原始美術」として劣っていると評価されていたことがうかがえる。「アフリカ芸術展」では「原始美術」としてのアフリカ美術を受容することで、日本の近現代美術を「発展」させたい、20世紀前半の西欧美術におけるプリミティヴィズムを継承したいという意図が感じられる。この意図に関しては、展覧会にアフリカ美術コレクションを貸し出したデュビナーからの影響を考慮する必要がある。

デュビナーは、アフリカの彫刻は「現代芸術の母胎」であり、「完全なコレクション」を鑑賞することによって、「アフリカ芸術と現代美術の相互関係」を自国であるイスラエルの芸術家や芸術専攻の学生たちが学ぶことができると考えていた⁸³。加えて、「まことに優れ

う。井出正昭「アフリカ彫刻のコレクション——S・デュビナー氏に聞く」『別冊みづゑ』（特集：アフリカの彫刻）29号（1961）：50.

⁸⁰ 徳大寺公英「ヨーロッパでのアフリカ芸術」『アフリカ芸術展』頁記載なし.

⁸¹ 無署名「アフリカ芸術展」『美術手帖』191号（1961）：105. 高橋新吉「黒人芸術その他」17.

⁸² 徳大寺「ヨーロッパでのアフリカ芸術」頁記載なし. 一方で、徳大寺はアフリカの「原始芸術」に見られる特徴を「非人間的な力に翻弄される人間の必死な抵抗のエネルギー」が「造形的な迫力」を生む根幹にあるとしている。日本の「原始芸術」のなかでこのような特徴を持つのは「縄文」のみであり、「縄文をのぞいてはいかにも弱い」と言及している。徳大寺「鑑賞席 驚くべき迫力」34. 徳大寺は縄文や弥生の造形物には高い評価を与えていなかったが、縄文時代の土器については、部分的には評価していたところがある。

⁸³ デュビナー「原始芸術を集める」『芸術新潮』12巻6号（1961）：98.

た今日の抽象画が、アフリカやその他の原始芸術と全く共通の生命を持っていると確信している」ため、イスラエルでアフリカ造形物のコレクションを芸術家や学生が鑑賞する機会があれば、抽象芸術がさらに豊かになると述べている⁸⁴。20世紀初頭に西欧の美術界で生じた「プリミティヴ・アート」への熱狂を同時期に共有し得なかったという点では、デュビナーの出身であるイスラエルも日本も似た状況にある。しかしながら「アフリカ芸術展」が開催された1961年の時点で「日本の美術的環境には原始美術がはなはだ少ない」状況であったことを考慮すると⁸⁵、デュビナーによるアフリカ美術コレクションを有するイスラエルの方が日本よりも欧米に近い環境にあると認識された。20世紀西欧におけるプリミティヴィズムを意識しながら蒐集されたデュビナーのアフリカ美術コレクションは、日本の20世紀近代美術の発展に不足していたものを意識的に補うために適したコレクションであった。イスラエルの現代美術の発展に「プリミティヴ・アート」、特にアフリカの芸術が必要であるとするデュビナーの考えは、イスラエル同様にプリミティヴィズムを経験しなかった日本の美術批評家や芸術家にも共有され、20世紀の西洋美術における「プリミティヴ・アート」としてのアフリカ美術への関心と期待を高めることになったのではないだろうか⁸⁶。

そのため、展覧会図録に掲載されたアフリカ美術の説明はアフリカ美術そのものの美的あるいは文化的解釈よりも、西洋美術史の文脈における位置づけが重要な要素となっている。戦前からすでに、20世紀西洋美術に対する「プリミティヴ・アート」の影響を知識や事象として知っていたという美術家、美術史家、美術批評家はいただろう。しかしながら、アフリカやオセアニアなど非西洋圏の造形芸術に対する西洋の芸術家たちの関心が、20世紀美術の展開における重要な役割を果たしていると考え、日本人芸術家にも関係するものとして注意を払っていた人は少ない。

⁸⁴ デュビナー「原始芸術を集める」『芸術新潮』12巻6号（1961）：98。

⁸⁵ 徳大寺「ヨーロッパでのアフリカ芸術」頁記載なし。

⁸⁶ デュビナーはパリ滞在中の1930年代と40年代に、チャールズ・ラットン・ギャラリーでアフリカとオセアニア美術を購入してコレクションを形成した。アフリカ美術のコレクションをイスラエスのテル・アビヴ美術館に貸し出し、1960年に展覧会「アフリカ美術—サミュエル・デュビナーコレクション」を同館にて開催している。“Samuel Dubiner,” *Africa Curio*, 最終アクセス2018年1月4日, <http://africacurio.com/dubiner.html>.

「アフリカ黒人芸術展——失われた人間性をもとめて」（1968）

20世紀前半の西洋美術、特にパリを中心とした美術界に影響を与えた造形芸術としての「プリミティブ・アート」という理解は、その後も引き継がれる視点となっている。

1968年5月31日から6月11日まで展覧会「アフリカ黒人芸術展——失われた人間性を求めて」（以下、「アフリカ黒人芸術展」）が新宿の小田急百貨店で開催され、川崎のさいか屋（7月18日から8月23日）と大阪の近鉄百貨店（8月16日から20日）に巡回した⁸⁷。展覧会にはコートジボワール共和国の国立アビジャン博物館所蔵の作品約200点が展示され、その多くが木彫作品であった（図7-17, 7-18, 7-19）⁸⁸。国立アビジャン博物館所蔵のコレクションを展示することが可能となった背景には、1960年1月に社団法人として設立されたアフリカ協会の活動がある⁸⁹。展覧会図録冒頭の「あいさつ」では、「これらの黒人の作品には素朴さの中に、あふれるような人間性が秘められています」という記述があり、「失われた人間性を求めて」いるのは展覧会に来場する日本人鑑賞者であると想定されている⁹⁰。展覧会初日には、ピカソ、マティス、ドラック、モディリアーニを代表とするフランス画壇に影響を与えた「芸術の原形」あるいは「芸術の源泉」を捉えようと期待する来場者でにぎわったと、1968年5月31日『朝日新聞』（夕刊）で伝えられている⁹¹。

展覧会図録ではまず、国立アビジャン博物館長のオラスによる「象牙海岸共和国の生活と文化」と泉靖一の「象牙海岸の自然と文化」が掲載されている。オラスは現地の博物館長として、泉はアフリカでのフィールドワーク経験者として、コートジボワール共和国の文化、社会、自然について概説している。オラスはコートジボワール共和国の生活と文化から、石器、木器、農耕具、狩猟、漁業、住居、水、家具、森、木彫、仮面、絵画、音楽を取り上げ、それぞれの特徴を記している。展覧会図録においてはコートジボワール共和

⁸⁷ この展覧会は大きな反響を呼び、小田急百貨店は4万2000人、さいか屋は2万1000人、近鉄百貨店は5万5000人が来場した。無署名「アフリカ黒人芸術展」『Africa=アフリカ』8巻10号（1968）24.

⁸⁸ 「アフリカ黒人芸術展」東京文化財研究所，最終アクセス2016年9月28日
<http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/6141.html>. 無署名「アフリカ黒人芸術展」23.

⁸⁹ 展覧会の主催はアフリカ協会と朝日新聞社だった。『アフリカ黒人芸術展——失われた人間性を求めて』朝日新聞社編（朝日新聞社，1968）参照。アフリカ協会が編集する『Africa=アフリカ』では「アフリカ黒人芸術展」の特集が組まれた。『Africa=アフリカ』8巻6号（1968）参照。

⁹⁰ 朝日新聞社「あいさつ」『アフリカ黒人芸術展——失われた人間性を求めて』朝日新聞社編（朝日新聞社，1968）3.

⁹¹ 「生活用品や彫刻ズラリ アフリカ黒人芸術展」朝日新聞1968年5月31日夕刊，10.

国の文化や社会に関して幅広く扱う一方、1968年の『Africa=アフリカ』の「アフリカ黒人芸術展特集」で、オラスは「象牙海岸の彫刻——その伝統芸術」を執筆している。23枚の作品図版を掲載し、制作民族、モチーフ、用途、目的などの解説が掲載された(図7-20)

⁹²。次号でも引き続き作品解説が書かれ、合計で41点の作品について説明がなされている

⁹³。オラスは、博物館所蔵の作品が元来の文脈から切り離されてしまっているものがあるれば、それを「社会的文脈、哲学的な枠のなかに置きなおさなければならない」と述べており、作品が本来の文脈で果たす目的や役割、社会や文化を知ることの重要性を説いている⁹⁴。

展覧会図録には続いて、美術評論家の柳亮の「アフリカの黒人芸術と近代美術」と彫刻家の本郷新の「黒人の彫刻に思う」が掲載された。柳はまず、ピカソがトロカデロ人類博物館でアフリカ美術と出会い、《アヴィニヨンの娘たち》を制作したという出来事を紹介し、それ以降「ピカソの原形という認識とともに、黒人彫刻への世間の評価は不動のものとなった」と、西洋美術史におけるアフリカ美術の「発見」を説明している。そして、欧米諸国で評価の高まった「黒人彫刻」のなかでも、仮面はアフリカ「土人」の代表的な作品であると述べている。「黒人彫刻」には、「ピカソを誘惑した」「魔力」が備わっており、「魔力の根源」はアフリカ人自身の「レアリテの表現、すなわちリズムにほかならない」とみている。さらに、「どこまでも実存する現実と信じられてきた」事柄を表現することが「レアリテの表現」であり、その表現が達成されているアフリカの仮面彫刻は「本質的な意味でのレアリゼーション」であると述べている⁹⁵。柳は「本質的な意味でのレアリゼーション」は現代美術にも継承されている思考であると考察しており⁹⁶、「黒人彫刻」における「レアリテ」の考察を通して、現代美術における「レアリゼーション」の問題が提起されている。本郷も20世紀前半の西洋近代美術におけるアフリカ美術の影響力に注目した。本郷は「黒人の彫刻に思う」においてアフリカの彫刻が近代西欧美術に強い影響を与えるほどの力をもっていたのは、「心と物が何の疑いもなく一つのものに還元統一されている」から

⁹² B・オラス「象牙海岸の彫刻——その伝統芸術」『Africa=アフリカ』8巻6号(1968):27-35.

⁹³ B・オラス「象牙海岸の彫刻——その伝統芸術②」『Africa=アフリカ』8巻7号(1968)27-33.

⁹⁴ オラス「象牙海岸の彫刻——その伝統芸術」28-29.

⁹⁵ 柳亮「アフリカの黒人芸術と近代美術」『アフリカ黒人芸術展——失われた人間性を求めて』朝日新聞社編(朝日新聞社,1968)38.

⁹⁶ *Ibid.*, 38.

だと述べている⁹⁷。同時に、近代彫刻における視覚重視の制作傾向を非難し、彫刻本来の特質である触覚の復権を訴えている⁹⁸。「触覚本能を快適にゆさぶる」彫刻を目指そうとする本郷の考えは、柳における「魔力」や「レアリテ」に通じるものがある。それは、視覚的な事柄に頼る作品を制作するのではなく、制作や鑑賞の段階において視覚以外の感覚も使用するような作品を目指している点だろう。また、柳や本郷は現代美術に対する問題意識からアフリカ美術を分析する語彙を選択し、現代美術の問題に引きつけた解釈を行っている。20世紀初頭に始まった西欧のプリミティヴィズムを追随しようとするアフリカ美術鑑賞だけではなく、当時の現代美術に対する問題意識をもってアフリカ美術を捉えようとする姿勢に、「アフリカ芸術展」との違いの一つが表れている。

「アフリカ黒人芸術展」において示された柳や本郷のアフリカ美術理解と「アフリカ芸術展」における作品解釈とを比較すると、20世紀の西洋近代美術に影響を与えたアフリカ美術としてだけではなく、「リアリズム」、視覚の優位性の批判、触覚の復権といった、当時の現代美術における問題意識も含めてアフリカ美術を捉えようとしていたことがうかがえる。20世紀前半のフォーヴィスム、キュビスムなどを初めとする西洋美術にアフリカ芸術が与えた影響から西欧近代美術を捉え直すという視点は1961年の「アフリカ芸術展」と共通しているが、日本の現代美術における問題意識からアフリカ美術が描写され始めた点に、西洋美術を追随するに留まらないアフリカ美術の理解が見受けられる。オラスや泉がコートジボワールの社会や文化から作品理解を促していることと比べると、アフリカ美術に対する人類学と美術史のアプローチの違いも同時に浮き彫りとなっている。

「ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族美術」(1972)

1960年代と70年代をつなぐ出来事に、日本で初めて開催された万国博覧会（以下、大阪万博）がある。この大阪万博では、アートプロデューサーに就任した岡本太郎が《太陽の塔》(1970) 内部に世界中の民族芸術を展示する企画を打ち立て、人類学者や民族学者の協力のもと、各地から多様な民族芸術が大阪に集められた。当時、国立民族学博物館はまだ創設されておらず⁹⁹、多種多様な民族芸術が一堂に集められるのは日本で初めての試み

⁹⁷ 本郷新「黒人の彫刻に思う」『アフリカ黒人芸術展——失われた人間性を求めて』朝日新聞社編（朝日新聞社、1968）39.

⁹⁸ *Ibid.*, 39.

⁹⁹ 大阪府に位置する国立民族学博物館が創設されるのは1974年である。「沿革」大学共同利用機関法人 人間文化研究機構 国立民族学博物館，最終アクセス2017年1月6日，<http://www.minpaku.ac.jp/aboutus/history>.

であった。本節では 1972 年に開催された展覧会「ブラック・アフリカ芸術展—象牙海岸にみる民族の美」（以下、「ブラック・アフリカ芸術展」）を大阪万博以前に開催されたアフリカ美術の展示と比較しながら分析する¹⁰⁰。

展覧会「ブラック・アフリカ芸術展」（図 7-21）は、新宿の小田急百貨店にて 1972 年 6 月 16 日から 7 月 5 日に開催された。その後、福島（8 月 1 日から 6 日）、高知（9 月 2 日から 18 日）、大阪（10 月 5 日から 10 日）を巡回した。当時の外務大臣福田赳夫が記した『ブラック・アフリカ芸術展』開催にあたって¹⁰¹では、1968 年に開催された「アフリカ黒人芸術展」が日本国内で大きな話題となったことが言及されている¹⁰¹。『美術手帖』に掲載された展覧会の案内文では、「大統領がわが国との文化交流に積極的で、その一環として編成された企画だけに充実した展観が期待される」と述べられており¹⁰²、展覧会に対する社会的な期待の高さがうかがえる。展示作品は「アフリカ黒人芸術展」と同様にコートジボワール共和国から借用され、約 1000 点の作品が出品された大規模な展覧会であった。したがって、「ブラック・アフリカ芸術展」の開催と全国巡回は、「アフリカ黒人芸術展」での好評価を受けての企画であり、「アフリカ黒人芸術展」を発展させた展覧会であること捉えることができる。

展覧会図録には、柳の「黒人彫刻の芸術性とそのレアリスム」、岡本の「人間存在の気高さに感動」、オラスの「象牙海岸の部族と彫刻」、そして文化人類学者の川田順造の「パウレの村の思い出」、東京新聞特報部次長の加藤延之の「新しく生きる象牙海岸」の、計 5 本の文章が掲載された。アフリカ協会による「あいさつ」では、「人間性豊かな感動」を与える「黒人芸術がフランス近代絵画に与えた大きな影響を今日もう一度考える必要がある」と述べられている。このように西洋の近代美術にアフリカ美術が与えた影響を踏まえた展覧会趣旨は「アフリカ芸術展」と「アフリカ黒人芸術展」から引き継がれている視点である。

柳による「黒人彫刻の芸術性とそのレアリスム」は、「アフリカ黒人芸術展」のために書かれた「アフリカの黒人芸術と近代美術」でのアフリカ芸術観を継承した内容である。柳

¹⁰⁰ 展覧会タイトルに直接影響したかどうかは不明であるが、加藤延之は「アフリカの最もアフリカらしいところ」が「ブラック・アフリカ」であると述べている。加藤延之「新しく生きる象牙海岸」『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』アフリカ協会編（アフリカ協会、1972）頁記載なし。

¹⁰¹ 福田赳夫「『ブラック・アフリカ芸術展』開催にあたって」『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』頁記載なし。

¹⁰² 無署名「ブラックアフリカ芸術展」『美術手帖』357号（1972）：340。

は「土人達の信仰を根底に踏まえた熾烈なレアリスム」が表現されているアフリカ芸術を高く評価した。「土人」や「未開人」が「底知れぬ幻想とともに、どこまでも実在する現実」として信仰している宗教とその儀式で用いられる仮面は、「黒人」の「レアリテ」が最もよく表現されていると指摘している¹⁰³。また、柳はアフリカの「黒人彫刻」がヨーロッパに流通した経緯や、資料や趣味品としての扱いから芸術品として認められるようになった変化を説明しており、《アヴィニョンの娘たち》を事例にピカソのインスピレーションの源となったアフリカの仮面はパリのトロカデロ民族誌博物館に所蔵されていること、そのアフリカ仮面コレクションを用いて「黒人芸術の秘密を研究した」ことなどが述べられている¹⁰⁴。

続いて、岡本による「人間の気高さに感動」が掲載された。岡本は、「私が初めて象牙海岸の芸術に眼をひらいたのは 1930 年、パリでカイエダールの特集号が出版された時だ。アフリカ彫刻と南太平洋のものが二冊揃って本屋に出た」と回想している¹⁰⁵。岡本の記述で興味深いのは、「ブラック・アフリカ芸術展」では展示されていないオセアニア芸術と比較して、それぞれの美術的特徴を考察している点である。アフリカとオセアニアの歴史や地理的条件を考慮し、アフリカのほうがより孤独を内包する芸術的特徴があり、オセアニアは洗練されたハーモニーがあると指摘している¹⁰⁶。岡本独自の視点からアフリカとオセアニアの美術を比較して考えを述べる態度は、アフリカやオセアニアの美術が「侮ってみられ、評価される事が少なかった」ことを鑑みた結果だろう¹⁰⁷。アフリカやオセアニアの美術そのものに焦点を当てた岡本の解釈は、ヨーロッパの美術との関連でのみ語られるアフリカ美術の受容に対して一石を投じた考察となっている。さらに岡本は、20 世紀初頭キュビズムなどはアフリカ彫刻からの影響を元にその芸術傾向を変化させたが、西欧の美術家たちはアフリカの美術を「ヨーロッパにおける芸術革命の武器に利用した」にすぎず、その本質の理解には及んでなかったのではないかと疑問を投げかけている¹⁰⁸。西欧のアフリカ美術解釈に疑問を投げかける岡本の解釈は、「黒人芸術がフランス近代絵画に与えた大

¹⁰³ 柳亮「黒人彫刻の芸術性とレアリスム」『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』（アフリカ協会、1972）頁記載なし。

¹⁰⁴ *Ibid.*, 頁記載なし。

¹⁰⁵ 岡本太郎「人間の気高さに感動」『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』（アフリカ協会、1972）頁記載なし。

¹⁰⁶ *Ibid.*, 頁記載なし。

¹⁰⁷ *Ibid.*, 頁記載なし。

¹⁰⁸ *Ibid.*, 頁記載なし。

きな影響」を根拠として「黒人芸術」の価値が認められることを示す展覧会趣旨や¹⁰⁹、「黒人芸術の真価を一般に認識させたのは、マチス、ピカソ、ドラン等の画家たちである」とする柳の評価とは異なった方向性を示している¹¹⁰。

1980年代においてもヨーロッパを通じたアフリカ理解の方が一般的であった状況を鑑みると、西欧近代の美術家たちによるアフリカ美術理解に対して疑問を投げかけた岡本の見解は、美術界の内部から発された発言として稀有なものであったとわかる¹¹¹。1983年に出版された内田園生の『ブラック・アフリカ美術』は、古代から近代までの「ブラック・アフリカ美術」を多くの写真とともに丁寧に分析しており、日本におけるアフリカ美術研究の基本図書となるだろうと評価された一冊である。しかしながら、取り上げているアフリカ美術の多くがヨーロッパの博物館所蔵となっていることや数世紀に渡るヨーロッパによる搾取の歴史には触れられていなかった¹¹²。さらに、1989年の「ナイジェリア・ベニン王国美術展」の展覧会カタログで、川田は「自己中心あるいは西洋中心の価値基準を、黒人アフリカの美術にも拡大適用したに過ぎない、皮相な賛美」が、日本人評論家によって今なお再生産されていると批判している¹¹³。「暗黒大陸」というアフリカの一般的なイメージだけでなく、アフリカ美術の理解もまた、ヨーロッパの視点に強い影響を受けていたことは確かだろう¹¹⁴。

コートジボワール共和国に関する文章にも「アフリカ黒人芸術展」以上の充実が図られている。オラスによる「象牙海岸の部族と彫刻」では、象牙海岸を4つの地域に分類し、土地の自然に根づいた部族の生活が詳細に説明されている。オラスの文章は12頁に及び、

¹⁰⁹ アフリカ協会「あいさつ」頁記載なし。

¹¹⁰ 柳「黒人彫刻の芸術性とレアリズム」頁記載なし。

¹¹¹ 西洋美術におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の理解に疑問を呈した美術家として、土方久功がいる。土方は「現代の眼—原始美術から」展（1960）を見て、「なかなかすぐれたもの、力強いもの」が展示されていたと評価する一方で、「様式的な不思議さを直接感覚的なものとして、訴える手段としているように思われる」と述べている。土方「プリミティブ・アート」11-12。「私たち日本人のアフリカ観は、今でもヨーロッパ人の目を通したものに影響されている、というより、まだ支配されている。暗黒大陸というイメージを、今なお多くの日本人が拭（ぬぐ）いきつてはいない。」無署名「書評ブラック・アフリカ美術」『朝日新聞』1983年9月19日朝刊、13。

¹¹² *Ibid.*, 13.

¹¹³ 川田順造「図像にこめられた歴史」17。

¹¹⁴ 1950年代からアフリカ大陸にて美術のフィールドワークを行っていた木村は「一般にブラックアフリカというと人食い人種がいたり、美術品といってもニグロ彫刻があるにすぎない」と思われているが、アフリカの現地調査と研究によってこれらの誤解を解きたいと語っていた。木村重信「著者と一時間 木村重信氏」『朝日新聞』1969年7月8日朝刊、21。

5本の寄稿文の中でも最も長い記事となっている。このことから、執筆者の中でコートジボワールのことを最も良く知るオラスの詳細な記述に対する、展覧会主催側の期待がうかがえる。

次に掲載された川田による「バウレの村の思い出」では、バウレ村での1ヶ月のフィールドワークから得た経験と思い出が文化人類学者の視点から語られている。フィールドワーク中に会った村長の息子の手紙から始まり、国や地域をこえた人間同士の関係性が示されているため、コートジボワール共和国に暮らす一市民の姿がより具体的に伝えられている。

そして、加藤による「新しく生きる象牙海岸」では、新聞記者として見た現在の西アフリカの風景が報告されている。例えば、「空港ビルの超モダンなものには驚かされる」、「パリ直輸入のモードで装ったアフリカ美人」、「ジャングルと猛獣のくにといった古いイメージは、おおむね通用しない」など、現代のコートジボワールの街や人々の様子が生き生きと描写されている。文章だけでなく、1969年に西アフリカを取材した際に撮影したと思われる近代的なホテルの立つ風景や青空市場の様子等も掲載され、アフリカ大陸の都市に生きる人々の様子が可視化されている点も特徴的である(図7-22)。「アフリカ黒人芸術展」でもオラスがアビジャン中心部の写真を掲載し、現在の人々の生活についても触れていた。しかしながらオラスの文章は古くから伝わる伝統的な美術や工芸に関する解説が中心であったため、市民の写真は昔ながらの生活を営み、伝統的な手法で作品を制作する職人のみであった。「ブラック・アフリカ芸術展」でもまた、人々の昔ながらの生活や伝統的な制作風景が写真で掲載されている(図7-23)。それだけではなく、現代的な生活者の姿をあらわにし、アフリカに生きる人々との同時代性を意識する点において、「ブラック・アフリカ芸術展」の展覧会図録が提供する情報は、先に開催された二つの展覧会との違いを見せている。

「ブラック・アフリカ芸術展」では、西洋美術史におけるアフリカ美術の評価だけではなく、学術的な調査やアフリカでの滞在経験など、同時代に更新された情報に基づいてアフリカ美術を見ようとする姿勢が、展覧会図録に掲載された寄稿文から読み取れる。この展覧会において同時代のアフリカの人々の様子が意識的に示されるようになった背景には、1970年に開催された大阪万博の影響がうかがえる。展覧会図録においてコートジボワール共和国の現代の都市風景を報告した加藤は、1970年の大阪万博でコートジボワール共和国のパビリオンが出展されていたことに言及し、読者の意識を大阪万博へと誘っている

115。実際に西アフリカを訪れた加藤は、少年の頃思い描いた「ロマンチック」で「冒険心をそそられる」「はるか遠い夢の世界」から¹¹⁶、同時代のアフリカへと認識を変えることができたようだ。しかし、多くの日本人にとってアフリカ訪問は難しく、大阪万博が現代のアフリカを間近で見るほぼ初めての機会となったことだろう。そのため、加藤は2年前に大阪で開催された万国博覧会のコートジボワール共和国の出展に、敢えて言及しているのではないだろうか。

戦前までの日本ではほとんど論じられることのなかったプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」であるが、岡本の「縄文土器論」を契機に、徐々に理解が広まることとなる。1970年の大阪万博までの約20年の間に、少しずつアフリカ美術の理解も変化することとなった。「原始美術から」展を補うように開催された1961年に開催された「アフリカ芸術展」では、20世紀初頭の西欧近代美術に影響を与えたことがアフリカ美術を初めとする「プリミティヴ・アート」の価値を確立したという西洋美術史に依拠した解釈が中心となっていた。そして、西洋美術に影響を与えた「原始美術」の代表格としてのアフリカ美術を鑑賞し、理解を深めることで、日本の近代美術は西洋の近代美術に追いつけると期待されていた。日本は「プリミティヴ」と称される地域よりは西欧に近い位置に存在しているという認識があったと言えるだろう¹¹⁷。1968年の「アフリカ黒人芸術展」では、20世紀前半の西洋美術に与えた影響から、アフリカやオセアニアの造形物を評価している点は「アフリカ芸術展」から引き継がれた視点である。しかしながら、柳や本郷が示したように、「リアリズム」、視覚の優位性、触覚の復権など、現代美術の問題意識からこれらの造形物を捉え直そうとしたのが新たに加えられた視点であった。そして、20世紀前半の西洋美術に影響を与えたアフリカ美術を捉える意識は、1970年に開催された大阪万博を経て変化を見せ始める。1972年に開催された「ブラック・アフリカ芸術展」では、西洋美術における「プリミティヴ・アート」の理解や利用について岡本が疑問を投げかけ、現代の日本人におけるアフリカ美術理解の在り方が問われることとなった。この問題提起は、日

¹¹⁵ 加藤延之「新しく生きる象牙海岸」『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』（アフリカ協会、1972）頁記載なし。

¹¹⁶ *Ibid.*, 頁記載なし。

¹¹⁷ 川口幸也は1964年東京オリンピックを目指して、「近代化を達成して欧米の先進国の仲間入りを果たした日本」を国内における共通認識として確立し、国外に向かってアピールするために、「原始美術」の理解が進んだのではないかと分析している。川口「珍奇人形から原始美術へ」26。

本における「プリミティヴ・アート」理解の一つの節目となる。また、「ブラック・アフリカ芸術展」の展覧会図録では、コートジボワールの街並や生活する人々の姿が掲載され、制作者や使用者の姿が可視化された。このことから、「幻想のアフリカ」としてではなく¹¹⁸、現実のアフリカに関心を向けるようになった日本社会の意識の変化がみられる。この展覧会の告知では「呪術性に幻惑されないクールな視点でながめてみよう」と呼びかけられている¹¹⁹。それまでのアフリカ観やアフリカ美術の解釈に囚われず、同時代のアクチュアルな感覚に基づく鑑賞が意識されるようになったと考えられる。しかしながら、ヨーロッパの目を通したアフリカ理解からの脱却は難しく、1980年代においてもまだ、ヨーロッパを通さないアフリカ理解の重要性が指摘される状況は続くいていた¹²⁰。

第3節 現代美術への接続——環境美術を事例に

第1節と第2節では、20世紀初頭に始まる前衛美術におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の理解が展覧会を通して促進されたことを検証した。日本国内での「原始美術」、「プリミティヴ・アート」の受容が広がるなかで、現代に即した「原始美術」の理解も生じており、その一つに環境芸術との接続がある。生活の表現として理解された「原始美術」のありかたは、人の生活やそれを取り巻く自然との関係に着目した環境芸術と視点を共有している。本節では、美術作家の山口勝弘と美術批評家の日向あき子の評論から、環境芸術へと接続するプリミティヴなものへの志向を考察する。

3-1 山口勝弘における「原始芸術」と『不定形美術ろん』

「原始美術」は、実際にどのように美術家たちの活動において活かされていたのか。本論文では、「原始美術から」展を通して撒かれた「芸術の種子」が¹²¹、当時の現代美術の状況と絡み合いながら芽生えた一例として、山口勝弘における「原始美術」の影響を考察する。

戦後の日本において「独学で造形芸術」を学んだ山口は、1948年に抽象画家としての活動を始めた¹²²。1950年代には、「実験工房」に参加し、代表作の一つとなったシリーズ作

¹¹⁸ 1961年5月号『芸術新潮』には巻頭グラビア特集として「幻想のアフリカ芸術」が掲載されている。掲載された作品は「アフリカ芸術展」の出品作品であり、国立博物館の庭園にて撮影された。

¹¹⁹ 無署名「展覧会案内」『美術手帖』375号（1972）：340。

¹²⁰ 川田順造「図像にこめられた歴史」16-23。

¹²¹ 「現代の眼——原始美術（プリミティヴ・アート）から」1。

¹²² 山口勝弘「建築から環境へ」（シンポジウム「バウハウスからサウンドスケープへ」

品《ヴィトリヌ》(Vitrines, 1952-1958)を制作した¹²³。《ヴィトリヌ》は蛍光塗料を塗った板の上に絵を描いた平面ガラスを置き、その上にモール・ガラスを2枚重ねること¹²⁴、万華鏡のような空間性のある画面を表現した作品群である。絵筆による絵画制作ではなく、ガラスを用いて奥行きのある画面を構成し、絵画、彫刻、工芸など美術を取り巻くジャンルの枠組みを超えようとする山口の関心が示された手法と言えるだろう。1956年に東京・銀座の和光ギャラリーで開催された「装飾空間展」(1956年12月3日から8日)では空間に対する関心が推し進められており、建築家の清家清と協力して《ヴィトリヌ》を「近代建築的空間に、一層専門的、的確に結びつけようとする実験」となった(図7-24)¹²⁵。1958年に開催された「光とガラスの作品展」(和光ギャラリー, 1958年12月8日から12日)では、建築家の丹下健三に展示の構成とデザインを依頼し、1956年「装飾空間展」よりもさらに構成的で立体的な作品展示を行っている(図7-25)¹²⁶。作品を展示する空間にも配慮した空間造形は、山口にとって展示空間も作品と同様に美術にとって重要なものである。絵画の画面上における空間性だけではなく、展示室における作品と空間の関係性についても変化を与えようとした山口の取り組みには、1950年代に実験工房での活動で、総合芸術としての舞台やパフォーマンスに参加した経験が反映されていると考えられる。作品展示についていえば、1940年代後半、山口が美術を独学していた時代から注目していたモホイ＝ナジ・ラースロー、エル・リシツキー、フレデリック・キースラーの3人の美術家においてもまた、作品が展示される空間や環境が重要な課題となっていたという¹²⁷。作品展示の空間性の変容を試みた初期の取り組みの一つが、《ヴィトリヌ》シリー

1994年10月5日於ドイツ文化会館)『メディア・アートの先駆者山口勝弘展——「実験工房」からテアトリヌまで』神奈川県立近代美術館, 茨城県近代美術館編(美術館連絡協議会, 2006) 32.

¹²³ ヴィトリヌとはフランス語でショーウィンドーや陳列ケースを意味し、瀧口修造によって名づけられた。80点余りが作られている。無署名「III ヴィトリヌ」『メディア・アートの先駆者山口勝弘展——「実験工房」からテアトリヌまで』97.

¹²⁴ 「ヴィトリヌの構造・特許書類」(1953) Yamaguchi Katsuhiko Archive, 最終アクセス2017年7月14日, <http://yamaguchikatsuhiko.musabi.ac.jp/archives/1317>.

¹²⁵ 植村鷹千代『美術手帖』1957年2月

¹²⁶ 山口勝弘「ヴィトリヌについて」、『アトリエ N°336』, 1955年2月(「資料アンソロジー」)、『山口勝弘 360°』(六耀社, 1981) 144. 最終アクセス2017年7月14日, <http://yamaguchikatsuhiko.musabi.ac.jp/archives/1330>.

¹²⁷ 山口「建築から環境へ」33-34. 山口は作品と展示の問題について、モホイ＝ナジとエル・リシツキーについては、1930年代に彼らの作品展示を考案したアレクサンダー・ドルナーを、キースラーについては Telemuseum の構想を例示している。山口勝弘「新しいテクノロジーによる作品と美術館」(講演会「21世紀の美術館への提言: 新しいテクノロジーと美術館」1997年9月5日於横浜美術館)『メディア・アートの先駆者山口勝弘

ズ作品を展示した「装飾空間展」や「光とガラスの作品展」であった。

この《ヴィトリヌ》シリーズ作品の制作は実験工房の活動終了と共に 1958 年に終わっている。1960 年代に入ってから額縁からの離脱とジャンルの越境をさらに推し進め、山口は異なる素材を組み合わせた立体作品の制作を始めている。山口が 1960 年代に立体的な表現へと移行したきっかけは、1961 年から 62 年にかけての欧米旅行であると指摘されている¹²⁸。しかしながら、「原始美術から」3 展に合わせて発行された『美術手帖』の特集号に掲載された山口の文章から、異なるものの組み合わせによって生じる造形的効果と立体作品の制作に対する関心がすでに芽生えていることを確認することができる¹²⁹。例えば山口は、「原始美術から」展を通して「原始芸術と現代芸術の間」に「いままでの芸術がもったかかわり方と違ったもの」があることを感じ、「現代と未開ないしは原始の間に横たわる決定的な違和感、断絶感」を感じたと述べている¹³⁰。山口が受けとめた「違和感、断絶感」とは、異なる時代、地域、社会、文化を背景として作られた「原始芸術」と「現代芸術」を同じ土俵に並べることで明らかにされたものである。そして、「直接、私のこころの中へ飛び込んできた」「原始芸術」が、「同時に無限のへだたり」をもつという「二律背反」

展——「実験工房」からテアトリヌまで』40.

¹²⁸ 太田は、1961 年から 62 年の欧米旅行が、山口にとって自身の芸術観を「理論的、自覚的に捉え直し、定義し直す深化の機会となった」と指摘している。そして 1962 年に日本へ帰国後、山口の作風は造形芸術へと向かっていった。太田泰人「山口勝弘の 1950-60 年代——実験工房から環境造形へ」『山口勝弘展——「実験工房」からテアトリヌまでメディア・アートの先駆者』神奈川県立近代美術館、茨城県立近代美術館編（東京：美術館連絡協議会、2006）198, 201.

¹²⁹ 山口は「現代の眼——原始美術から」展（1960）を見た後に、「天理参考館のコレクション」にて「原始芸術」を見たとして述べている。（山口勝弘「原始時代と現代の断絶」『美術手帖』（1960 年 10 月増刊号）：124.）天理大学附属天理参考館は、1925 年に奈良県天理市に開設された天理外国語学校内に設けられた「海外事情参考品室」を前身とする博物館である。海外への布教のためには外国語だけではなくその土地の風俗習慣を知らなければならぬという考えから海外の民俗資料が収集され、戦前は満州、朝鮮、中国の民俗資料がコレクションの中心であった。戦後は 1947 年に参考館が再開され、1948 年に天理外国語学校が天理大学となったことをきっかけに、天理大学附属参考館となった。天理図書館所蔵資料との合併、個人コレクションの受け入れなどを経てコレクションが増大し、「北はエスキモーから南はアフリカ諸民族まで全く世界中」から「民俗土俗資料」が収集されていた。（村松寛「天理参考館」『美術館散歩』河原書店、1960、114-122. 参照）山口が天理大学附属天理参考館を訪れた詳細が不明であるため、実際に見た「原始芸術」がどのような「資料」であったかは不明である。当時の天理参考館では特別展や企画展は実施しておらず、常設展のコレクションのみが展示されていた。天理大学附属参考館の第 1 回企画展は 1987 年 10 月 24 日から 12 月 10 日に開催された「漢代の黄河文明」であり、天理ギャラリー（東京都千代田区神田）の第 1 回企画展は 1962 年 5 月 17 日から 9 月 15 日に開催された「ペルシアの古代美術」である。天理大学附属天理参考館、最終アクセス 2017 年 7 月 20 日、<http://www.sankokan.jp/>.

¹³⁰ 山口「原始時代と現代の断絶」124-132. 128.

を感じさせるものであったと記述している¹³¹。実際には「原始美術から」展に展示された作品は「原始芸術」がほとんどで、「原始芸術」と「現代芸術」の作品を比較する展示構成にはなっていなかった。しかし近現代美術の動向を知る者は、近代美術館という場において「原始芸術」が展示され、「現代の眼」を通して「原始芸術」を鑑賞することを求めた展覧会では、「原始芸術」と「現代芸術」をおのずと比較して鑑賞する意識が促されるものとなったのだろう¹³²。さらに山口は、作品そのものからだけではなく、展示デザインからも異質なものの組み合わせによって表現領域を拓けることのできる可能性を感じたようだ。「コンクリートとガラスと鉄の建物の中に、突然、原始の呪物のオブジェが軽快なディスプレイによって登場する。時と空間と生活をとびこえて、物は自由な存在の場で再構成される」と、菊竹によってデザインされた展示について評価し、「原始美術から」展の会場風景写真も掲載された¹³³。山口は、異なる文脈に属するモノに同時に眼差しを向けることによって「違和」感や「断絶」感を浮かびあがらせるだけでなく、その「違和」感や「断絶」感を効果的に浮かびあがらせるための展示デザインに注目した。そして、展示物と展示空間の関係性を一つの創作として捉えられている。モノを取り巻く環境を含めて制作することを山口の言葉で言うならば、芸術は「生活の記録」であるべきであり、「生活の記録」は「芸術を超えて存在する」¹³⁴。山口は、「原始芸術」との出会いによって生活や環境を含む表現や、視覚性に偏らない表現や展示への志向を高めるに至っている。西洋でも日本でもない「原始芸術」との接触は、オブジェやインターメディア、空間的な作品制作への移行過程にあり、大きな意味を持っていた。

「サハラ先史壁画展——タッシリの遺跡」(1964)

山口が「原始美術」を通して考えた表現のあり方は、池袋・西武百貨店で開催された「サハラ先史壁画展—タッシリの遺跡」展(1964年2月5日から3月11日、以下「サハラ先生壁画展」)の会場デザインにおいて一つの表現となっている。この展覧会はフランス民族学者のアンリ・ロートが1956年から57年の16ヶ月間に行ったサハラ先史壁画の調査

¹³¹ 山口「原始時代と現代の断絶」124. 展覧会目録には近現代美術の作品名は記載されていないため、西洋や日本の近現代の美術作品は確認できていない。

¹³² 「原始美術から」展において、「原始美術」と「現代の前衛美術との近似性」が示されるように展示されていたと土方久功も指摘している。「プリミティブ・アート」23.

¹³³ 山口『不定形美術ろん』28-29.

¹³⁴ 山口「原始時代と現代の断絶」132.

とその模写に基づいている¹³⁵。これらの模写を使用した展覧会「サハラ先史壁画展」が1957年12月からパリのパヴィリオン・ドゥ・マルザンで開催された¹³⁶。1960年に国際人類学・民族学会議がパリで開かれた際には人類博物館でも展覧会が開かれ、専門家からも好評であったという¹³⁷。同展覧会はデンマーク、ノルウェー、スイス、フランス各地を巡回し¹³⁸、日本でも開催される運びとなったようだ¹³⁹。地理学者の小堀巖によると、「サハラ先史壁画展」以前にはロートの『タッシリ遺跡——サハラ砂漠の秘境』の日本語版が出版され、日本国内で好評を得ていた¹⁴⁰。当時の日本では、タッシリの先史壁画に対してほとんど馴染みはなかったようであるが、参考文献が日本語で出版されたことや欧米ですでに話題となったことが、「サハラ先史壁画展」が評価される背景にあった。

展覧会図録では「先史人の生活」が壁画が「素朴ながら驚くほどにモダンな感覚でとらえ、描かれ」ていることに着目したと書かれており¹⁴¹、考古学、民族学、人類学などの学術的視点だけではなく、美術との関係も示唆された。小堀もタッシリの先史壁画は「そ

¹³⁵ 1956年から1957年にかけての調査で発見した800点の壁画の模写を作成し、それらをつなぎ合わせると1500平方メートルになるほどの大きさだった。模写では「現地で発見された黄土質の片岩で、有史前のタッシリの芸術家たちが使っていたのと同じ鉱物」を使っていた。このような模写をロートは「本物の贋作」と呼んでいる。アンリ・ロート『タッシリ遺跡—サハラ砂漠の秘境』永戸多喜雄訳（毎日新聞社、1960）205、209-210。この調査で作成された模写は、1957年の6ヶ月間で約1500点が作られた。池田一郎「「サハラ先史美術展」と模写の問題」『みづゑ』710号（1964）：77。ロートの現地調査の目的の一つが岩絵の重なり方の研究であった。無署名「特別座談会 タッシリ遺跡発見者ロート夫妻を囲んで」『Africa=アフリカ』4巻5号（1964）：12。

¹³⁶ Jeffery Hays “Sahara Rock Art” *Facts and Details*, 最終アクセス 2017年12月7日, <http://factsanddetails.com/world/cat56/sub361/item1463.html>.

¹³⁷ 小堀巖「ロート博士夫妻とサハラ研究——「サハラ先史壁画展」をきに」『みづゑ』709号（1964）：28。

¹³⁸ 無署名「座談会 タッシリ遺跡発見者ロート夫妻を囲んで」16。

¹³⁹ 池田一郎「「サハラ先史美術展」と模写の問題」77。ロート夫妻は展覧会に合わせて来日している。小堀「ロート博士夫妻とサハラ研究」27。「タッシリ遺跡発見者ロート夫妻を囲んで」8-16参照。

¹⁴⁰ 1957年にパリで開催された「サハラ壁画展」のカタログとロートの著書を読み、「日本の数多くの人たちに知ってもらいたい」と思ったことが翻訳のきっかけとなったと永戸は経緯を説明している。1958年4月にパリを訪れた永戸は実際に展覧会を見ることはできなかったと書いている。永戸多喜雄「訳者あとがき」アンリ・ロート『タッシリ遺跡—サハラ砂漠の秘境』239。日本語版には原著名が明記されていないが、『民族学研究』に掲載された書評によると原書はロートの *À la découverte des fresques du Tassili* (Paris: Arthaud, 1958) である。阿部年春「アンリ・ロート、永戸多喜雄訳『タッシリの遺跡』」『民族学研究』25巻3号（1961）：1959。

¹⁴¹ 読売新聞「ごあいさつ」『サハラ先史壁画展——タッシリの遺跡』（読売新聞、1964）頁記載なし。西部百貨店の外に、横浜の有隣堂（1964年4月24日から5月3日）、大阪のアベノ近鉄百貨店（1964年5月8日から5月13日）でも開催された。

の芸術性をとりあげるべきであり、現代の抽象画にまさるとも劣らない」と述べている¹⁴²。壁画の芸術性に注目した小堀のコメントが展示案の段階で影響を与えていたかどうかは不明であるが¹⁴³、展覧会デザインを山口が担当し、設計を菊竹が担っていることから、壁画の美的な側面を引き出し、展示しようという意図が主催者側にあったことがうかがえる。また、雑誌『芸術新潮』では、「サハラ先史壁画展」展の案内に際し、「タッシリア原始美術展」と独自の省略名を掲載している¹⁴⁴。美術展の案内欄は文字数に制限があることから長い展覧会名は省略されたのだが、その省略には展覧会の要点が示される。したがって、『芸術新潮』の理解では、「サハラ先史壁画展」は「原始美術」の展覧会と理解されていたことがわかる。

展示と「不定形美術ろん」

展示デザインを担当した山口は、当時、雑誌『新婦人』で連載していた「不定形美術ろん」の実践の場であるとして、「サハラ先史壁画展」では「不定形陳列法の実践」をすることに決めたと述べている¹⁴⁵。「不定形陳列法」とは、「目の上や見下ろした場所」へ絵を展示したり、様々な場所に絵を立てかけたりするというものであった。一つの導線が決まっているのではなく、複数の導線を可能にすることで、「あっちへうろうろ、こっちへうろうろの状態」を維持したまま作品を展示したと山口は述べている（図 7-26）。作品が様々な場所に展示されることによって、「陳列法」だけではなく来場者の鑑賞も「不定形」となるように誘導する会場デザインになっていた。山口は「原始美術から」展で近代的なモノと「原始的な」モノという異質なモノの組み合わせからモノの関係性を再構成し、鑑賞者の思考を刺激する効果を鑑賞者として経験した¹⁴⁶。さらに、1966年に磯崎新によって開催され

¹⁴² 小堀「ロート博士夫妻とサハラ研究」39.

¹⁴³ 時期は不明であるが、ロートはタッシリ遺跡の壁画展を日本で開催することを小堀巖から提案されたことがあり、その時には具体化しなかったと回想を述べている。「タッシリ遺跡発見者ロート夫妻を囲んで」16. 1963年12月中旬に小堀はパリのロート宅を訪ねている。この時に小堀は、翌年開催の展覧会に合わせて訪日するというロートの予定を初めて知った様子が記されている。小堀巖「ロート博士夫妻とサハラ研究——「サハラ先史壁画展」をきに」(1964) 27. したがって、今回の展覧会開催に向けて、小堀は事前に情報を得られる立場にはなかったと推測される。

¹⁴⁴ 無署名「案内——みたいものききたいもの」『芸術新潮』15巻2号(1964): 152. この案内では展覧会名と会期に誤表記がみられるが、「アフリカタッシリアに発見された先史洞窟壁画の原寸大模写」という展覧会の説明と、会場（「西武デパート」）から、「サハラ先史壁画展——タッシリの遺跡」展の案内であると判断した。

¹⁴⁵ 山口勝弘『不定形美術ろん』（学芸書林, 1967）33.

¹⁴⁶ *Ibid.*, 28.

た「空間から環境」展を経て、「不定形状態化」する展示への確信を得たという。これらの鑑賞体験から山口は、これからの展示には「自由な身の動き」、「より自由に物をみる見方」、「より自由にものを考える方法」を誘導するようなディスプレイのデザインが求められると展望している¹⁴⁷。

さらに山口は「原始美術から」展の菊竹の展示デザインと「サハラ壁画展」の山口の展示デザインの他に、木村恒久《Memorandum》(1966)、ルイーズ・ニューヴェルスン《ムーンスケープ No. 11》、清水晃《ブラック・ライト》(1965)などの美術作品と、東京国際見本市のカナダ館、キースラーの「今世紀の美術」展会場風景(1943)、磯崎の「空間から環境へ」展の会場風景写真、映画「他人の顔」のセット(1966)などの、展覧会場や映画やパフォーマンスとのセットを、「新しい空間創造と不定形状態の意識的な構成」に関する議論の対象として例示している¹⁴⁸。『不定形美術ろん』(1967)の各章を通して、山口は絵画や彫刻などに作品を分類するジャンルと「美術」とそれ以外を分ける枠組みを超えるだけではなく、職業としての「美術家」を超える試みをしている。そのため、アーティスト、デザイナー、建築家、映画ディレクター、パフォーマー、ミュージシャン、さらには「芸術」に関係ない職業を含む、異なる「職業」によって制作された「作品」を境目なく語っている。「作品」のジャンルだけではなく、制作者のジャンルまでも融解させようとする山口のアイデアの根幹には、人間とは「人間のいろいろな感覚を満足させるために、いろいろなものを作る動物」であるという考えがある¹⁴⁹。「原始美術から」展で見た「原始芸術」の影響から、芸術は「生活の記録」であるべきだと考えた山口は、『不定形美術ろん』で「芸術」と「職業」の分類を超え、より根源的に「芸術」を捉え、表現しようとしている。「芸術」を制作する職業分類の融解と、その時代に生きている人であればどの人でも「芸術」を制作できる可能性があるという発想は、人間の根源的な表現欲求から見た「芸術」の定義である。

山口の「芸術」観はアンチ・フォーム、メディア・アート、環境芸術、総合的な芸術としての建築など、同時代に隆盛していた芸術観とも接続し、「原始美術」の影響だけで不定

¹⁴⁷ 山口『不定形美術ろん』36.

¹⁴⁸ 山口は1961年にニューヨークで建築家のフレデリック・キースラーと出会った。キースラーが1964年に個展で示した「彫刻の中から環境を作り出そうとする」思想が、「不定形美術ろん」の基礎の一つにあると山口は述べている。*Ibid.*, 186. キースラーについては1948年から追跡調査していたという。山口「建築から環境へ」34.

¹⁴⁹ 山口『不定形美術ろん』79.

形状態を志向する芸術概念に至っているわけではない。山口の芸術観全体から見ると「原始芸術」が与えた影響は部分的にすぎない。しかしながら、『不定形美術ろん』で示されたように、「芸術」の原子にまで遡って「芸術」のあるべき姿を捉えようとする姿勢は、元来「美術」の枠からはみ出していた「原始美術」の特徴を捉えようとする視点と同調する部分が多くある。「原始芸術」からの影響は、その他の影響と関連づけられながら芸術観の肥やしとなっていた。

3-2 日向あき子——現代社会における人類学的視点

日本の女性美術評論家のパイオニアとして知られている日向あき子は、1960年代に評論家としての活動を始め、『アトリエ』、『美術手帖』、『みづゑ』などに美術や展覧会、映画などの評論を発表している。1970年代には批評家としての活動の場を拡げ、『原始の心——共有とBe感覚』（1972）、『ポップ文化論——都市化時代における日常性へのオマージュまたは思考と感性の未来学』（1973）、『デラシネの時代——文明のなかの野生』（1978）など、多くの本を出版した¹⁵⁰。日向に関する先行研究は極めて少なく、管見の限りでは飯田豊の「マクルーハン、環境芸術、大阪万博——60年代日本の美術評論におけるマクルーハン受容」¹⁵¹があるのみである。飯田は、日向の美術評論を、文化人類学、環境芸術論、マーシャル・マクルーハンとメディア論から生まれたものだと指摘している。この考察を踏まえ、本論文では日向における「プリミティヴ」なものの考察を通して、1960年代のプリミティヴィズムの変化を検証する。

20世紀美術におけるプリミティヴィズムとの関連でいえば、日向はまず、ゴールドウォーターの『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』の翻訳者として知られている。日向がこの翻訳を担当することになった経緯は明らかではないが、1964年か65年頃にすでに「原始的なもの」への関心を持ち始め、1968年からその関心を発表していたことが影響していると推察される¹⁵²。連載「芸術と環境の新地質学」の第1回目に発表された「原始の

¹⁵⁰ その他にも、『ニュー・エロティシズム宣言』（荒地出版社、1970）、『ポップ・マニエリスムの画家たち』（パルコピクチャーブックス、1977）、『現代美術の地平』（NHKブックス、1977）を出版している。

¹⁵¹ 飯田豊「マクルーハン、環境芸術、大阪万博——60年代日本の美術評論におけるマクルーハン受容」『立命館産業社会論集』第48巻第4号（2013）：103-122.

¹⁵² 雑誌『S. D.』（1968年1月号）に掲載された「原始の心」において、「原始的なもの」への関心を初めて発表したと日向は記している。日向あき子『原始の心——共有とBe感覚』（社会思想社、1972）1.

心」で日向は、伝統的な西洋美術へのアンチテーゼを打ち立てるため、20世紀のモダン・アートにおいては「原始へのロマンティシズム」が重要な要素となっていたことを指摘している¹⁵³。そして、現代の美術においては「過去の原始性へのロマンティシズム」ではなく、「新しい〈原始性〉」の中に身を置くことで「ヨーロッパ的思考」から脱却することができるだろうと主張している。例えば、ジャン・デビュッフェは、庶民の生活の中に「原始性」を取り戻す手段として、「生の芸術」、アール・ブリュットを始めた。200年以上かけてヨーロッパにおいて築き上げられた芸術の「地層」ではなく、庶民の生活の中で「芸術」を探したデビュッフェの試みは、近代を超える「新しい地質学」の創造であったと日向は考察している¹⁵⁴。20世紀前半のプリミティヴィズムを牽引したアヴァンギャルド芸術家たちは、既存の芸術的価値とは異なる新しさや新奇性を武器にすることで、時代の「最先端」の芸術を作り出した。この取り組みは線的に紡がれてきた西洋美術史の「先端」の延長にあるもので、日向の言葉で言えば同じ「地層」での活動であった。そして、デビュッフェ以後の「地層」の創造において日向が期待を寄せていたのがマクラーハンのメディア理論に依拠した美術であり、線的な発展ではなく面的あるいは空間的な広がりをもつネットワークや生態系としてのアートであった。

日向は、日本国内の経済成長と世界的な技術革新によって社会が変容していた時代では、異質なあるいは新しい事柄とは「外部」ではなく、「内部」の変化において出会うものとして捉えていた。高度に技術が進んだ現代が、これから確立される未来社会の「原始」と捉えられている点において、「原始的」で「未開な」社会を調査、研究する人類学や民族学の試みが重ねられている。大江健三郎は「サハラ先史壁画展」を鑑賞し、「現在のわれわれの文化もまた、サハラのように荒涼とした新しい砂漠にうずもれることになるかもしれないという、恐ろしい寓意も頭をかすめて過ぎる」と感想を述べている¹⁵⁵。大江が未来への恐怖や不安とともにサハラの前史壁画に日本（あるいは漠然とした「世界」）の未来を重ねた背景には、高度経済成長や科学技術の発達による社会の変化に対する漠然とした不安や危機感があり、それは同時代の人々に広く共有されていた感情であったと言えるだろう¹⁵⁶。

¹⁵³ 日向は明言していないが、「原始へのロマンティシズム」はゴールドウォーターの『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』から借用された用語と考えられる。

¹⁵⁴ 日向あき子「原始の心——芸術と環境の新地質学 1」『SD』38号（1968）：123-124。

¹⁵⁵ 大江健三郎「鑑賞席サハラ先史壁画 現代への挨拶」『朝日ジャーナル』22号（1964）：26。

¹⁵⁶ 例えば山口勝弘は「1960年代は、大型コンピュータに情報を集中させて情報管理をし、テレビ局や新聞社のようなマスメディアが情報を握ってしまう」ことに対する危機感

この状況と不安を逆手に取るかのように、日向は現代を「原始」として位置付け、現代をフィールドワークするという発想を抱いたのではないだろうか¹⁵⁷。「未開」としての現代のネットワーク、コミュニケーション、コミュニティなどを記述していくことが、日向における広義のフィールドワークであり、執筆活動を通して現代生活の「原始性」を伝えていくことが彼女にとってのプリミティヴィズム的实践であったと考えられる。日向のプリミティヴィズムとは、数十年先を見据えた未来志向型のプリミティヴィズムである。「他者」をまなざしの対象とし、西洋の文明社会からの空間的あるいは時間的距離によって成立し得たこれまでのプリミティヴィズムや、「未開社会」へとフィールドワークに赴いた民族学や人類学の手法と異なり、自らの社会を「原始」の対象として捉える発想の転換が生じている。ここにおいて、もはや距離は問題ではなくなっている。

距離の問題はモノ（狭義に言えば作品）と人の関係の変化の現れと言うこともできるかもしれない。「プリミティヴ・アート」と呼ばれて西洋の美術界に「作品」として格上げされた非西欧圏あるいは非近代の造形物は、もともと使用を前提に作られたモノであった。用途の目的は宗教や日常生活など多岐にわたるが、西洋の美術界で「作品」として再コンテキスト化されることは、元の文脈における用途の遺棄を意味している。そして、モノから「プリミティヴ・アート」へと価値の転換が図られることで、モノは「美術」へと近づき、鑑賞者との距離が維持される。日向が述べるように現代を人類学的に対象化する視点は、すぐ近くに未知で「プリミティヴな」世界が広がっていることを意味する。これは科学技術の発展によって得られた視点の変化（前衛から未来の原始）だけではなく、20世紀美術を通して育まれてきた、民族学・人類学と美術と日常性の美学の関係が変容したことを意味しているのではないだろうか。

本章では1960年代に開催された「プリミティヴ・アート」の展覧会と環境美術の動きを通して、「プリミティヴ・アート」への眼差しとプリミティヴなものへの志向の変化を考察した。1960年に開催された「原始美術から」展で「プリミティヴ・アート」が国立の美術館において展示されたことにより、「プリミティヴ・アート」が国内の美術館で展示される土壌が整った。また、1960年代に入って、アフリカ諸国をはじめとする旧植民地の国や地域が宗主国から独立し始めたことにより、独立したアフリカ諸国との新しい外交網を築

を「みんな」が持っていたと回想している。山口勝弘「教育のアヴァンギャルド [インタビュー]」『InterCommunication』31号(1999): 18.

¹⁵⁷ 当時に、美術、デザイン、映画、建築、文学、音楽、ファッション、風俗など、ジャンルの枠組みを超えた批評スタイルの確立にも繋がっている。日向「原始の心」125

く必要に迫られていた。外交努力の一貫として取り組まれたのが文化交流であり、「原始美術から」展ではほとんど展示することのできなかつたアフリカ美術の展覧会を開催できたのは、国際関係の変化によるところが大きいだろう。また、民族学博物館がまだ開設されていない状況において、いわゆる「プリミティヴ・アート」は 20 世紀西洋美術の発展にインスピレーションを与えた「アート」として紹介される傾向にあった。しかしながら、展覧会の回数が重なるごとに、「プリミティヴ・アート」の本来の目的や文脈への言及も増えている。「プリミティヴ・アート」と呼ばれる以前の本来の文脈への注目は、1970 年の大阪万博を通して世界の多様な国や地域に対して日本人の目が開かれたことによって、民族学者だけではなく市民にも共有されつつある視点であった。

芸術と民族学の隙間は日向においてさらに埋められている。テレビの普及が目覚ましい 1960 年代を通して、社会的にも文化的にもコミュニケーションの在り方が変化する様を肌身で感じた日向にとって、その変化はこれから来る時代にとっての原始性を感じさせるものであった。メディアの発達によって、文字以前のコミュニケーションが可能となったことから、西欧が中心となって形成した文字や機械による近代が終焉しつつあった¹⁵⁸。山口は 20 世紀におけるアートとテクノロジーの重要な時代の一つに、1980 年代をあげている。それは、新しいメディアの出現によって、「活字メディアを重要視してきたリテラシーから、新しいメディア・リテラシーへの移行」が問題となったからであると述べている¹⁵⁹。これは、レヴィ＝ブリュルなどの民族学者が「原始社会」に見出してきた前理論的なコミュニケーションの場と理解される。「現代社会をフィールドワークする」という日向の言葉は、現代社会を「原始社会」と見立てた理解に基づくものであり、西欧的な進化論に基づく「原始」と「近代」の距離が揺らいでいる。「近代」と「原始」の二項対立を内包していた 19 世紀から 20 世紀前半にかけての「プリミティヴ」なものへの距離感が覆され、別の関係性が生じ得ている。

第 2 部では 1945 年から 70 年までを射程とし、戦後の日本におけるプリミティヴィズム

¹⁵⁸ 1970 年代後半にはポスト・モダニズムに関する論考が出版され始める。チャールズ・ジェンクス『ポストモダニズムの建築言語』（原著 1977, ）ジャン＝フランソワ・リオタール『ポストモダンの条件』（原著 1979,）

¹⁵⁹ そのほかには 1920 年代と 1960 年代を、20 世紀におけるアートとテクノロジーのピークとしてあげている。そして、このような状況を特に美術作品と鑑賞者の関係性を事例に、インタラクティブなリテラシーと呼んだ。山口勝弘「新しいテクノロジーによる作品と美術館」（1997, 2006）43.

と「プリミティヴ・アート」の受容と変容について、美術批評、作品、展覧会を事例として考察した。1940年代後半から50年代前半は、民主化を目指す社会教育の一環として西洋美術の大規模な展覧会が催され、西洋美術を紹介する本が出版されていた。特にピカソの人気は高く、1951年に開催された「ピカソ展」は東京、大阪、倉敷を回る大規模な巡回展となった。このピカソ人気は、ピカソをモダン・アートの先駆者とする理解を広め、プリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」にも関心を向けさせるきっかけとなった。また、日本で「原始芸術」の美術展覧会が開催されるようになった背景として、海外の美術展覧会の影響も考えられるだろう。古代の美術や「プリミティヴ・アート」とモダン・アートに様式的な共通点を見出そうとする視点は、アメリカやイギリスの展覧会で試みられていたものであり、これらの潮流を取り入れた傾向と言える。そして、ノグチの弥生的なものへの志向と岡本の「縄文土器論」は、モダン・アートにおけるプリミティヴィズムを日本の文脈に置き換える実践となった。日本的なものをモダン・アートにおいてどのように表現するのかという問いへの応答と絡み合いながら、ノグチと岡本の芸術的取り組みは「伝統論」へと発展していく。民主化と西洋美術再受容の流れは、国際社会への復帰を準備する1950年代前半の日本において、日本の文化的アイデンティティを模索する流れと結びつくことによって、美術だけではなく建築やデザインの関係者を巻き込んで展開する議論となった。

1960年代には「原始美術」の美術展覧会が相次いで開催され、それまでは日本ではほとんど見るができなかった実物の「プリミティヴ・アート」が展示された。それぞれの展覧会では20世紀美術に影響を与えた「アート」としての役割がまず説明される傾向にあったが、回数を重ねるごとに「プリミティヴ・アート」の元来の目的や文脈への言及も充実するようになる。1960年代にアフリカ美術の展覧会を数年おきに開くことができたのは、アフリカ諸国が独立を果たし、国際関係の地勢図に変化が生じたことが要因として考えられる。また、現代美術の発展により「美術」の枠組みが揺らぎ、環境芸術やメディア芸術などの多様な「美術」が認められるようになると、「プリミティヴ」なものへの距離の取り方にも変化が生まれた。科学技術の発達により現代を未来の原始時代と捉え、現代における「原始性」を人類学的視点から探求する視点が提起され、対立的ではない「プリミティヴ」なものへの態度を促すきっかけとなったのではないだろうか。そして、民族学、人類学、美学、美術史学が融合しつつある時代において、再び岡本太郎が活躍する場が生まれた。1970年に大阪で開催された万国博覧会のために岡本が制作した《太陽の塔》(1970)

は、塔そのものが岡本のプリミティヴィズムを象徴するようでありながら、内部には世界各国から集めた民族芸術が展示された。そして、《太陽の塔》に集められた民族芸術の作品が最初のコレクションとなり、1974年に国立民族学博物館が創設された。これらを分水嶺として、日本美術における「プリミティヴ」なものをめぐる言説は、再び新たな展開を示すこととなる。

終章

本論文では、「プリミティヴ」なものへの反応とそれに基づく芸術態度は西洋的な近代化の影響を受けた文化や社会においても生じ得るものと考え、1910年代から60年代の日本美術における「プリミティヴ」なものへの志向を巡る言説の展開を検証した。日本の美術史ではプリミティヴィズムについて言及されることはほとんどなかったが、それはプリミティヴィズムがなかったことを意味するのではないことが、本論文の考察からわかった。日本美術における「プリミティヴ」なものへの志向も時代や地域に応じて変容しながら展開されており、関係性の概念のもとに繋がれていると言える。

第1部では、1910年から1945年までを射程とし、日本におけるプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」の受容と展開を、美術批評、出版物、蒐集活動から考察した。第1章では、日本国内の西洋美術の受容と普及に大きく貢献した雑誌『白樺』を取り上げ、白樺派がポスト印象派とプリミティヴィズムの受容に与えた影響を考察した。フライらによって企画された「マネとポスト印象派の画家たち」展は、「プリミティヴ・アート」を西洋美術の文脈に取り入れた展覧会として知られている。白樺派の人々は同時代的に展覧会の情報を入手していたが、白樺派によるポスト印象派の理解は人格主義に立脚していた。アプローチが異なっていたことから、白樺派の同人たちがプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」に関心を示すことはほとんどなかった。第3節では、『白樺』の影響を受けて「南洋群島」に渡航し、民族誌の調査を行いながら制作活動を行なった土方久功を取り上げた。「日本のゴッホ」と称された土方の制作と活動は、ゴールドウォーターがいうところの「ロマンティック・プリミティヴィズム」や「情緒的プリミティヴィズム」に接近している。民族誌学と美術を融合させた土方の芸術観は、西洋美術におけるプリミティヴィズムを批判的に捉える思考にたどり着き、土方独自のプリミティヴィズムと作風を育んだ。

第2章では、戦前の日本国内における「プリミティヴ・アート」の蒐集、出版、展示の状況から、「プリミティヴ・アート」の受容の傾向を検証した。戦前の日本には常設的に「プリミティヴ・アート」を展示する博物館はなかったものの、個人の蒐集家や研究者による出版物や蒐集および展示が博物館の不在を補っていたことを示した。第1節では、「土人芸術」を初めて紹介する本として出版された「土人芸術叢書」における「土人芸術」の描写について考察した。第2節では、昭和初期において「原始芸術」が美術史の観点から初

めて系統的にとらえられた『世界美術全集別巻第15巻 民族芸術篇』における「民族芸術」の特集を取り上げた。石井柏亭や木村荘八が西洋美術における「原始芸術」の影響を概説し、田辺孝次は「原始芸術」と民芸概念を結びつけた工芸論を掲載した。田辺の論考は、「未開野蕃の民」と民芸の美を関連づけた初期事例となっている。第3節では、蒐集家の岸本五兵衛による「原始芸術」の蒐集に焦点を当て、「子寿里庫叢書」や『南方共栄圏の民藝』における「原始芸術」と工芸品の関係について考察した。岸本は自身が蒐集してきた玩具や人形を中心とする土俗品を民芸と称し、鮫島と宮武のコレクションは「原始芸術」と呼んでいた。民芸と「原始芸術」は並列あるいは同属に位置づけることができると捉えていたのではないだろうか。第4節と第5節では、戦前には「原始芸術」研究者として知られていた宮武辰夫の研究と蒐集に焦点を当てた。宮武は近代美術における「プリミティヴ・アート」の影響を明らかにすることを研究の動機とし、北海道、台湾、アメリカ、フィリピン、インドネシアなどでフィールド調査を行なった。宮武の「原始芸術」コレクションは、ゴーガンやピカソ、シュルレアリズムの作家に影響を受けた華道家の小原豊雲に影響を与えた。西洋美術における「プリミティヴ・アート」と民芸概念は、「趣味」や「好事」に美的価値と意義を与え、海外の珍奇なモノの蒐集活動を箔づけしていたと考えられる。

第3章では、民芸の美と「プリミティヴ・アート」の力学に焦点をあて、民芸をプリミティヴィズムの観点から捉え直した。柳の民芸論は工芸論として独立したものではなく、西洋美術の規範と対照することによってその輪郭を明快にするものであった。これは柳がポスト印象派、ブレイク、リーチなど、イギリスの美術や文化を通して「プリミティヴ」なものへの志向を学んだのちに、日常の工芸品に美を見出したことに起因している。「美術」の周縁と接触する外側（工芸）から「美術」の中心に問いかけを発する態度に、既存の美とは異なる立ち位置から美しさを発見しようとした柳の姿勢が現れており、「プリミティヴ・アート」の「発見」と類似していることを指摘した。さらに、日本民藝館における再文脈化と価値づけの機能が西洋美術における「プリミティヴ・アート」成立と類似した構造を持ち得ていたことを、民具を展示したアチック・ミュージアムとの比較を通して考察した。日用品に民芸の美を「発見」し、美術館での展示を通して民芸品の美を普及した点に、西洋美術における「プリミティヴ・アート」と類似した力学が生じている。第3節では、柳宗悦の未完の仕事となった工芸学の樹立と「原始工芸」への期待と展望について検証した。1940年前後には宮武辰夫の「原始芸術」コレクションを鑑賞し、雑誌『工藝』の

アイヌ特集号でピカソやマチスにおけるアフリカ彫刻の影響に言及している点を鑑みると、民芸と仏教の関係を論じた晩年の柳の著作には「原始芸術」の影響もあったと言えるのではないだろうか。

第2部では、1945年から60年代を中心に、戦後の日本におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の展開について、美術批評、作品、展覧会を事例として考察した。

第4章第1節では、1951年に開催された「ピカソ展」や関連する美術記事、岡本の『画文集アヴァンギャルド』と『アヴァンギャルド芸術』、そして瀧口の「プリミティブ芸術」を取り上げ、戦後の日本における西洋美術の再受容について検証した。岡本が言うところの「40年のギャップ」を埋めようとするこの試みは、キュビズムとその中心人物であるピカソを際立たせ、同時に、20世紀西洋美術におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」にも人々の目を向けさせた。ピカソにおける世界芸術への関心と西欧の美術的伝統の融合は、占領下の日本人美術家たちが抱えていた民族性と国際性の課題に対する打開策として示唆的であった。第2節では、民族芸術研究者の木村重信における「原始芸術」の定義について考察した。木村は時間を遡った先の「原始人」による「原始美術」と現在を生きる「未開人」の「未開美術」を区別した。この論考は、primitive art の日本語訳を整理するものであった。しかし木村の定義が同時代の出版物や展覧会に大きな影響を与えたとは言いがたく、1960年代も「現存未開人の美術」を「原始」あるいは「未開」で一括りにする傾向は続いた。

第5章では、ノグチにおけるモダンなものと「プリミティヴ」なものの関係性を考察した。1909年にヨーロッパにおける「プリミティヴ・アート」がアメリカに紹介されて以来、アフリカやネイティヴ・アメリカンの造形物が「プリミティヴ・アート」として注目を集めていた。1930年代から40年代のアメリカにおいては、ネイティヴ・アメリカンをアメリカの文化や美術の伝統の一部として捉える動きが高まっており、時間を遡った先にある「プリミティヴ」なものを文化的アイデンティティとして捉える思考は、アメリカの美術界にも共有されていたと考えられる。また、ノグチがモダンと「プリミティヴ」を表裏一体のものとして捉えるようになったのは、ブランクーシからの影響が大きい。素材を直に加工し抽象的で根源的な形態を創造するブランクーシの制作は、「プリミティヴ」な世界を感覚的に想起させる触覚重視の手法であったと言えるだろう。これらの影響を踏まえ第3節では、日本滞在中に制作された陶芸作品の考察を通して、ノグチにおける「土」、アイデ

ンティティの探求、時間を遡った先にある「プリミティヴ」なものへの志向について検証した。ノグチの陶芸作品に自然、日本、子どもをモチーフとしたものが多いのは、「土」を通して自分の幼少期と日本の古代の記憶が重ねられていたためと考えられる。ノグチが日本で見出したプリミティヴィズムとは、「土」を通して連想される根源性へのイマジネーションと「生」への共感であり、人、モノ、歴史や記憶との関係性から生まれる芸術であった。第4節では、日本の美術界におけるノグチの受容について検証した。日本的なものと同様にモダン・アートを融合させたノグチの作風は、現代美術において日本らしさの表現を模索していた美術家たちに刺激を与えた。

第6章では、岡本太郎が「プリミティヴ・アート」概念を日本に導入したという木下直之の指摘を踏まえ、美術史学と民族学が融合した「プリミティヴ・アート」の概念が、岡本の著述においてどのように論じられているのかを考察した。第1節では、先行研究を踏まえ、1930年代のパリ滞在中に岡本が学んだ民族学の影響について考察した。実物のモノや事象を見ることから思考を膨らませ制作へ繋げていく帰納的思考と制作手法は、1930年代後半にパリで民族芸術を鑑賞して以来、長い年月をかけて岡本独自のスタイルとして確立されていった。第2節と第3節では、モダン・アートの視点から日本の伝統を考察する岡本の手法を、「光琳論」と「縄文土器論」を事例に検証した。「光琳論」で岡本は、日本の伝統的な絵画である《燕子花図屏風》をアヴァンギャルド芸術の視点から分析し、アヴァンギャルド芸術の普遍性と日本での実践可能性を示した。縄文土器を美術の文脈から捉え直した「縄文土器論」では、西洋美術史における「プリミティヴ・アート」の「発見」に類似する発想が示された。「縄文土器論」を通じた岡本のプリミティヴィズムは、「プリミティヴ・アート」とモダン・アートの対比に終始するのではなく、制作者、作品、鑑賞者が平等となる地平を提唱している点に特徴がある。モノ、人、社会をめぐるコミュニケーションの問題として「プリミティヴ」なものへの志向を捉えたところに、岡本における民族学的志向が表出していると指摘した。

第7章では、1960年代の「プリミティヴ・アート」の展覧会と現代美術の分析を通して、「プリミティヴ・アート」の理解と「プリミティヴ」なものとの距離について考察した。第1節では「現代の眼——原始美術から」展を考察の対象とし、「縄文土器論」からの連続性と展開について検証した。「原始美術から」展で展示された「原始美術」は多くの美術家に感動を与え、芸術と生活あるいは社会が一体となるような作品、時代や地域を超えて鑑賞者の心を捉えるような作品の制作を目指す作家たちを励ます展覧会となった。第2節で

は、「原始美術から」展以後、「プリミティヴ・アート」の展覧会が相次いで開催されるようになったことを指摘した。これを「プリミティヴ・アート」を（再）評価する動きと捉え、展覧会をめぐる言説の分析を通して、日本におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の理解やニーズの変化を検証した。第3節では、1960年代後半の日本の美術界における環境芸術やメディア論の流行と「プリミティヴ」なものへの志向の関係性について考察した。まず、美術家の山口勝弘における「原始芸術」の鑑賞体験、「サハラ先史壁画」、『不定形美術ろん』から、山口における芸術観を検証した。芸術を作るのは芸術家に限らないこと、そして芸術は生活と密着した「記録」であるべきだという考えは、「原始美術から」展で見た「原始芸術」の影響を受けている。日向あき子のプリミティヴィズムにおいては、科学技術が発達した現在は未来の「原始」であると捉えられ、現代の「原始性」をフィールドワークし、人類学的視点から眼差しを向けることが提唱された。このような世界において「プリミティヴ」なものに対する距離はもはや問題ではなくなり、対立的ではないプリミティヴィズムのあり方が見出された。プリミティヴィズムは「プリミティヴ」と称する対象との間に生じる関係性によって様々に変化するが、日向の論考は「プリミティヴ」なもの共存する新しい関係性を提起したと言えるだろう。

以上の考察を総合すると、日本美術における「プリミティヴ」なものへの志向は以下の特徴があると考えられる。

戦前の日本美術では、「プリミティヴ・アート」の語りは「美術」の外側（特に工芸）で展開される傾向にあった。個人の蒐集家によって日本国内の「プリミティヴ・アート」のコレクションが増加し、小規模ながらも、出版物の発行や展示室の公開を行い、博物館の役割を果たしていた。彼らは珍しい非西洋の工芸品を評価する際に、「プリミティヴ・アート」や民芸の概念をしばしば援用していた。これらの概念が相反するものではないと理解されていたことを示しているだろう。実際、それまでは美的なものと捉えられてこなかった日用品に美しさを「発見」し、モノの価値を転換させた民芸は、西洋美術における「プリミティヴ・アート」の力学と類似した側面を持っている。断片的ではあるが、既存の美とは異なる美を探求する場において、「プリミティヴ・アート」の創出と共通点を見出すことができるのが、「プリミティヴ」なものをめぐる戦前の状況であった。戦後になると、「美術」の内側から「プリミティヴ」なものをめぐる言説が展開され始める。1945年から50年代に、戦前からプリミティヴィズムに関心を示していた岡本、ノグチ、瀧口の論考が広く普及したことがこの変化を可能にした。特に岡本とノグチの「プリミティヴ」なものへの

の志向に共通するのは、内なる他者に「プリミティヴ」なものを求め、文化あるいは個人のアイデンティティと結びつけた制作や議論を展開した点である。この二人の志向はのちに伝統論争へと発展するほど、美術、工芸、建築、デザインなど多様な領域から関心が寄せられた。アイデンティティの問題と結びついた「プリミティヴ」なものへの志向は、「プリミティヴ」なものが自らの一部であると認め、内在することを許すものである。岡本とノグチに対する高い注目は、西洋美術におけるプリミティヴィズムのように「プリミティヴ」なものに対する距離を明快に測ることができない、日本美術の中間者としてのねじれが表出したものと言えるだろう。1960年代以降、山口勝弘が芸術に日常性との関係を求め、日向あき子が「プリミティヴ」なものとの距離を融解させ、現代社会に「原始性」を見出そうとした試みは、このねじれに対する応答であったと考えられる。日本美術における「プリミティヴ」なものへの志向は、「プリミティヴ」なものとモダンなものの中に生じる揺れに対する反応であり、その間を行き来する往復可能性に特徴があると言えるだろう。

そして最後に、今後の課題を示して本論文を締めることとする。まず、戦前の美術界における言説をプリミティヴィズムの視点から再検討し直す必要があるだろう。本論文では雑誌『白樺』に焦点を当ててプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の受容を検証した。彼らの議論を美術界の地勢図に位置付け、フォーマリズムの議論と比較することで、戦前の日本美術におけるプリミティヴィズムの受容をより広く知ることができると考える。また、戦前の「プリミティヴ・アート」の事例として個人コレクターの動向に注目して「プリミティヴ・アート」のコレクションについて検証したが、彼らのコレクションを可能とした人的、経済的、流通的要因については十分に検証したとは言い難い。「プリミティヴ・アート」を巡る美術以外の要素を検証し、戦前の日本における「プリミティヴ・アート」のコレクション形成についてより立体的に理解することができるだろう。

戦後のプリミティヴィズム受容に目を向けてみると、1945年から1950年代初頭に展開された鑑賞教育がプリミティヴィズムの普及の一助となっているように見受けられる。本論文では岡本や瀧口による西洋美術の再受容と啓蒙や展覧会におけるプリミティヴィズムと「プリミティヴ・アート」の紹介に注目したが、美術教育や社会教育における受容については言及していない。美術教育の民主化の過程で美術の見方にも軌道修正が求められるなかでプリミティヴィズムや「プリミティヴ・アート」が果たした役割を検証することで、戦後の日本で「プリミティヴ・アート」概念が広く受け入れられた過程をより深く知ることができると考える。そして、具体以降の日本の現代美術の状況をプリミティヴィズムの

視点から見直し、現在まで続くプリミティヴィズムの問題を検証することも今後の課題として挙げたい。本論文では十分に検証することができなかったが、大阪万博の開催と国立民族学博物館の創設は、1970年代以降の「プリミティヴ」なものをめぐる状況に大きな影響を与えている。プリミティヴィズムや他者表象の現代的な問題を考察するにあたっては、大阪万博を分水嶺として「プリミティヴ」なものをめぐる言説の展開について研究を進めていきたい。

図版



056 土方久功《宿命の歩み》1929-42年
木、46.8×33.5×3.3cm、高知県立美術館



手に持っているのは氏が木彫に使う愛用の土人の手斧。サテワヌ土語でカイバックルという。「彫るのでなく私のは叩き出すんです」と氏はいう。机上の大学ノートは数十冊目の日記である。

図 1-1

土方久功《宿命の歩み》(1929-42)
木 46.8×33.5×3.3cm 高知県立美術館蔵
『美術家たちの南洋群島』町田市立国際版画美術館, 東京新聞編 (東京新聞社, 2008) 48.

図 1-2

「アトリエでの制作風景」文 (宇佐美英治) 写真 (大辻清司)「訪問・二人の作家 1 土方久功」『美術手帖』82号 (1954): 21.



075 土方久功《島の伊達少年》1954年
木、54.7×39.6×4.2cm、世田谷美術館

図 1-3

土方久功《島の伊達少年》(1954)
木 54.7×39.6×5.2cm 世田谷美術館蔵
『美術家たちの南洋群島』56.



083 土方久功《南島閑語》1968年
木、84.0×106.0×3.0cm、神奈川県立近代美術館

図 1-4

土方久功《南島閑語》(1968)
木 84.0×106.0×3.0cm 神奈川県立近代美術館蔵
『美術家たちの南洋群島』60.



図 2-1

長根助八『樺太土人の生活—アイヌ・オロッコ・ギリヤーク』（洪洋社, 1925）巻末広告.



図 2-2

「原始藝術蒐集小室（1）」
岸本彩星童人『南方共栄圏の民藝』（造形芸術社, 1943）頁数記載なし.



図 2-3

「南洋民藝品蒐集小室（2）」
岸本『南方共栄圏の民藝』頁数記載なし.



図 2-4
「南洋民藝品蒐集小室 (3)」
岸本『南方共栄圏の民藝』頁数記載なし.

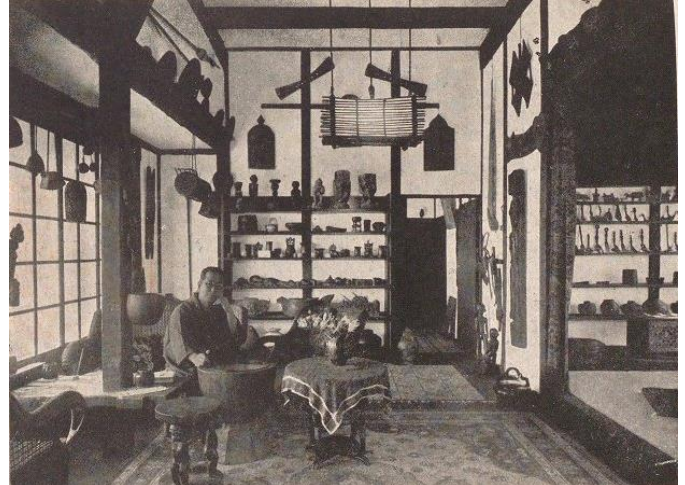


図 2-5
「著者と原始藝術蒐集室の一部」
宮武辰夫『フィリピン原住民の土俗と藝術』(羽田書店, 1943) 口絵.

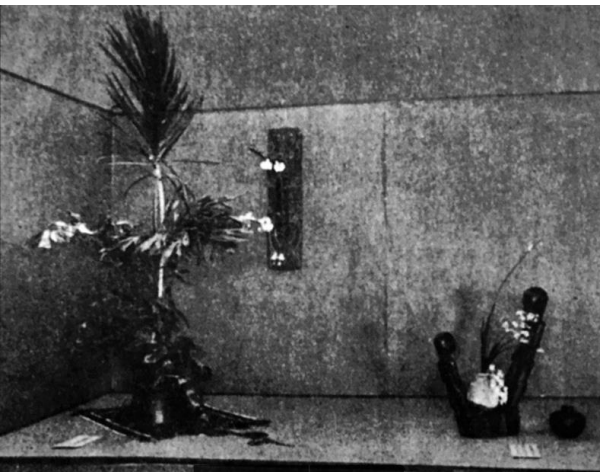


図 2-6
「南洋情趣挿花展」(大阪・阪急百貨店) 1939 年 9 月
小原豊雲『幻花巡歴—小原豊雲遺作集』(主婦の友社, 1996) 137.



図 2-7
個展「南方土俗芸術をいける 小原豊雲展」(東京日本橋・高島屋) 1962 年 5 月
小原豊雲《大洋オーシャン》(1962)『幻花巡歴』144.



図 2-8

「南方土俗といけばな展より」

中央上：中央大作，左下：中央大作の一部，中央左：ジャバの古箱を使った作品

中央右：ニューギニアの箱による作品，右下：ニアス神像の小品

小原豊雲『盛花と小原流』（主婦の友社，1963）142-143.

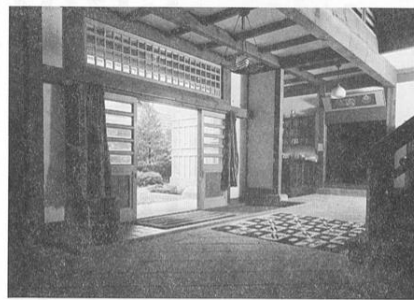
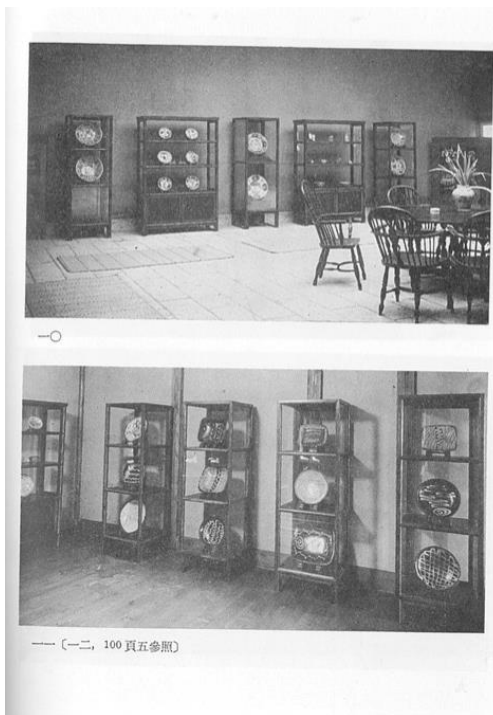


図 3-1

柳宗悦「挿絵小註〔『工藝』第百十號〕」『柳宗悦全集第16巻』（筑摩書房，1980）130-131.



一〇

一一 (一二, 100 頁五参照)

図 3-2 柳宗悦「挿絵小註『工藝』第百十號」『柳宗悦全集第 16 卷』34.



図 3-3 『工藝』アイヌ号 (108 号) : 内表紙.

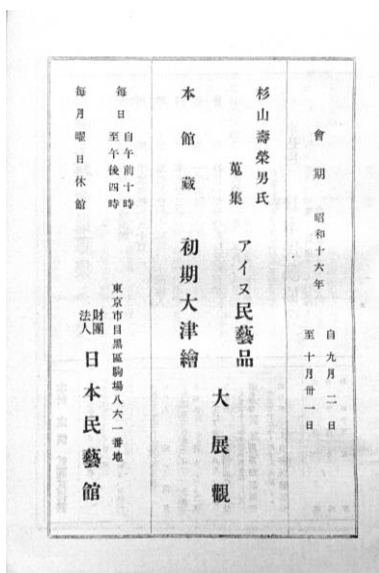


図 3-4 展覧会告知「杉山寿栄男蒐集アイヌ民芸品大展観」『工藝』105 号 (1941) : 91.



図 3-5 『工藝』105 号 (1941) : 卷末広告.

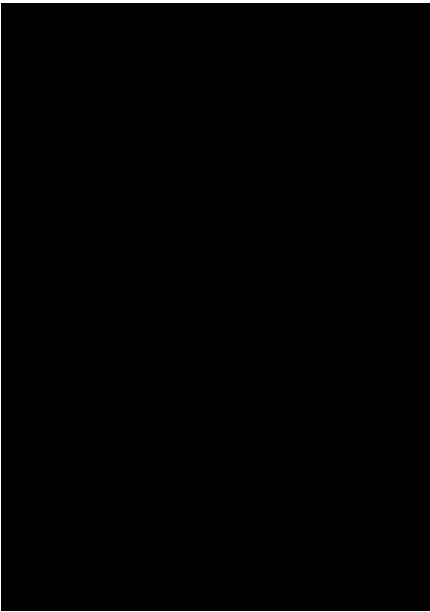


図 3-6 アトリエグラフ「ピカソの画室」
『アトリエ』14 巻 2 号 (1937) : 頁数記
載なし.



図 3-7
(右頁) 上 : 陳列室の一、中央 : 陳列室の二、下 : 陳列
室の三 (左頁) 中表紙「日本民藝號」
『アトリエ』14 巻 3 号 (1937) : 頁数記載なし.

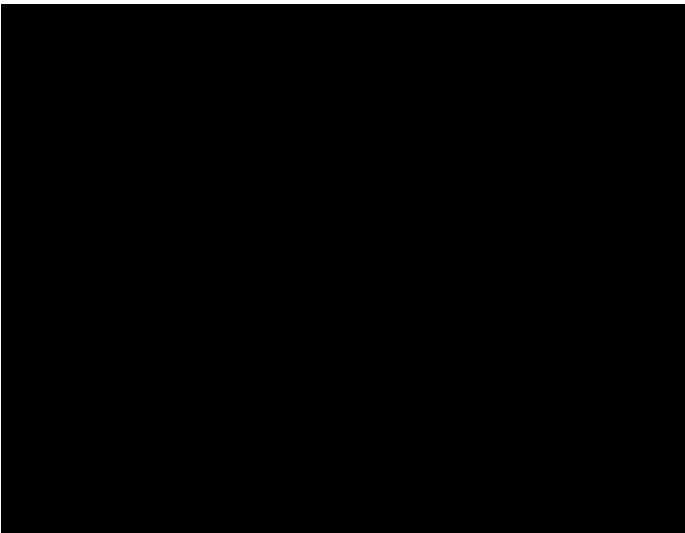


図 3-8
(右頁) 右上 : スーダン、右下 : ガボン、左 : コンゴ
(左頁) 「黒人彫刻と近代美術」
『アトリエ』14 巻 3 号 (1937) : 頁数記載なし.

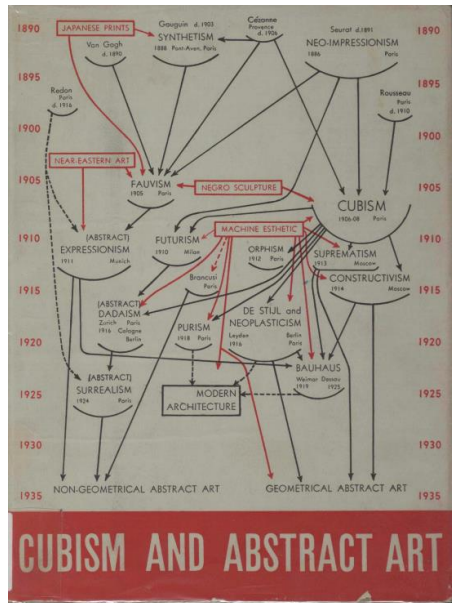
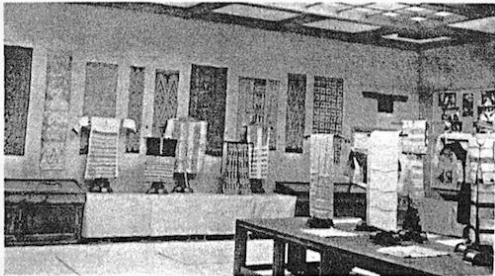
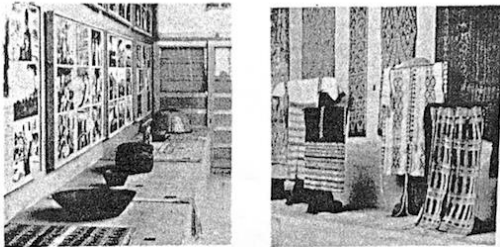
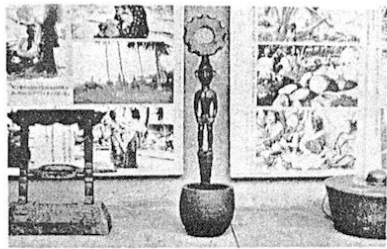


図 3-9
Alfred H. Barr Jr., *Cubism and Abstract Art* (Museum of Modern Art, New York, 1936) 裏表紙.



蔵氏夫辰武宮 らか展藝工ンピツリイフ

図 3-10
「フィリピン工芸展から 宮武辰夫氏蔵」
『月刊民藝』1巻7号(1939)：口絵。



図 3-11
宮武達夫『世界原始民藝図集』第1号(世界原始民藝図集刊
行会, 1940)：表紙。

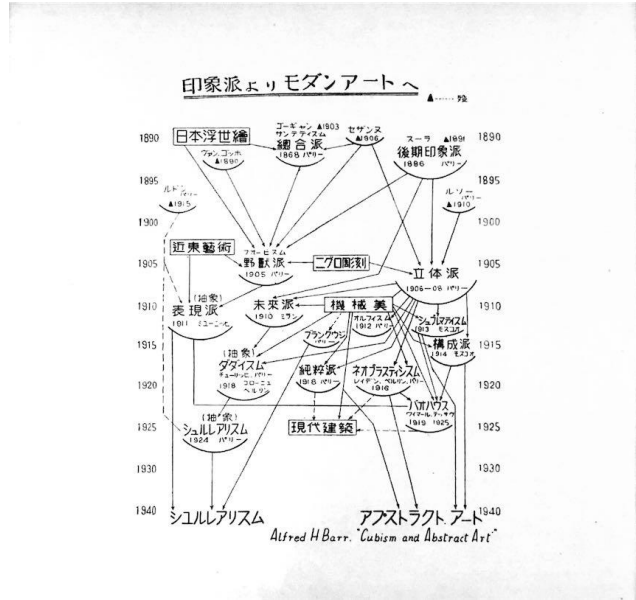
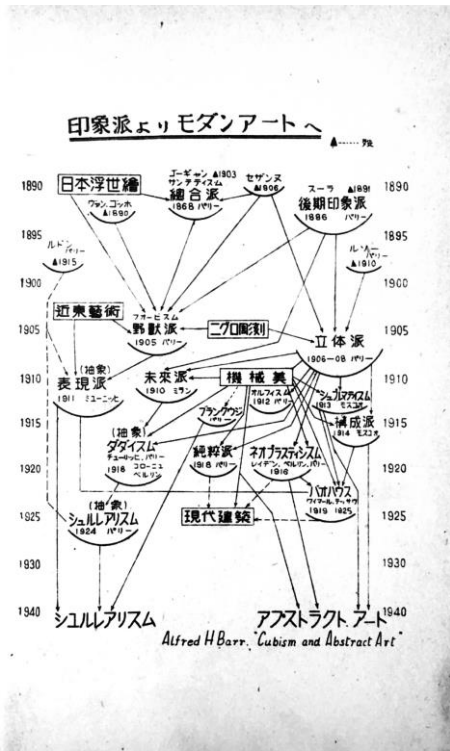


図 4-1
「印象派よりモダンアートへ」
岡本太郎『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』(月曜書房, 1948) 62.

図 4-2
「印象派よりモダンアートへ」
岡本太郎『アヴァンギャルド芸術』(美術出版社, 1950) 119.

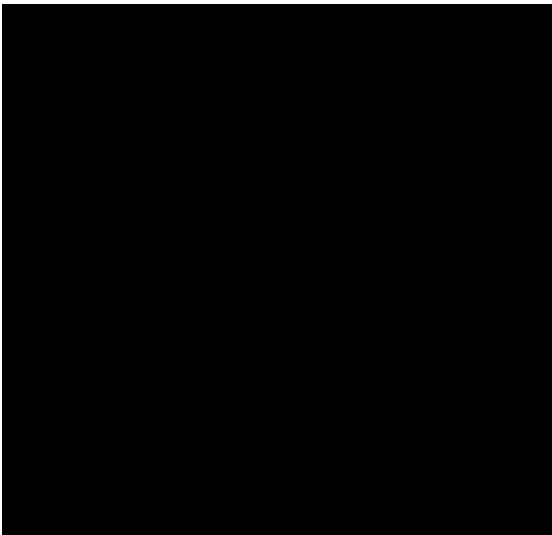


図 4-3
右:「トーラース海峡土人のマスク (ピカソ蔵)」,
中央:「バクバ型マスク (白領コンゴ)」、左:「ダンのマスク」
岡本『アヴァンギャルド芸術』91.

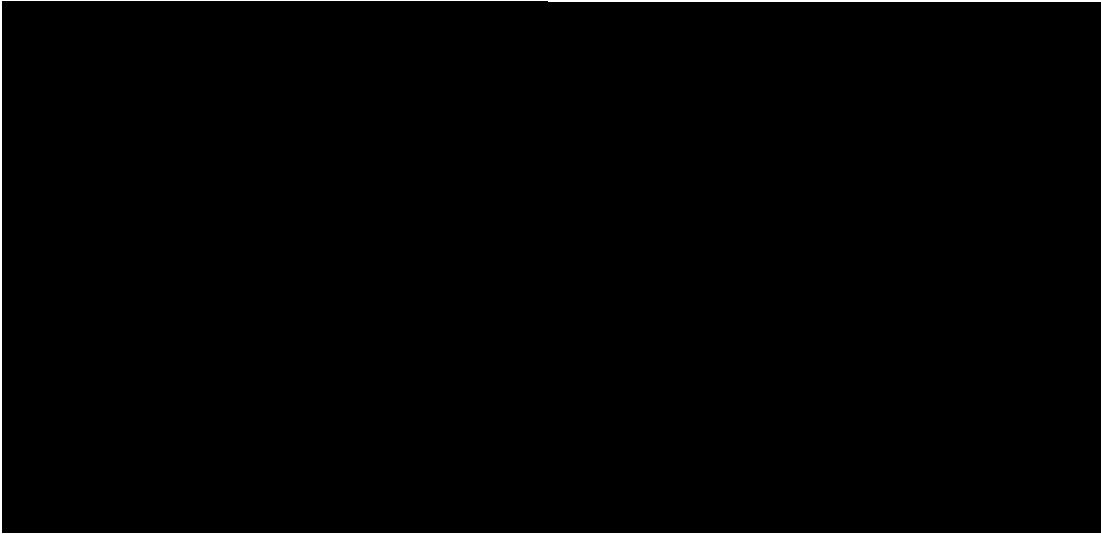


図 4-4

右：「ピカソ 若き裸婦 1907」、中央：「ニューブリテン島住民 画」、
左：「ピカソ 黄衣 1907」
岡本『アヴァンギャルド芸術』92-93.

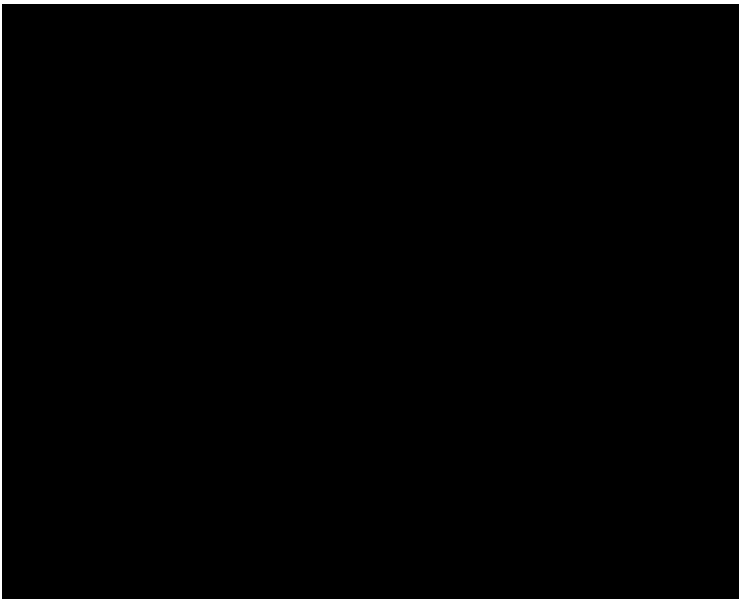


図 4-5

左：「10. シリア或いはエジプトのコプト人による象牙彫刻の聖母子像（9 世紀）」、
右：「11. ルオー キリスト像 1932 年頃の作」
瀧口修造編著『別冊アトリエ第 7 集 プリミティブ芸術——原始への憧れ』7 号
(1951) : 6-7.



図 4-6

左上：「17. インディアンの儀式に用いるパナマ製の鹿の仮面」，
左下：「ピカソ アルルカンの半身像 1909年」，右下：「フィリピン人の木彫」，
右：「ピカソ「ゲルニカ」の一部（6頁の解説参照）」
瀧口編著『別冊アトリエ第7集』10-11.

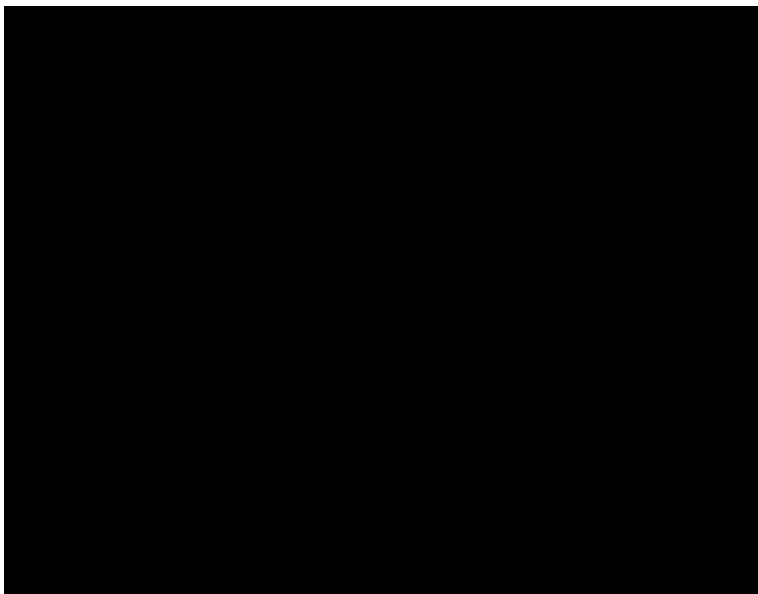


図 4-7

（左頁）左上：「19. インディアンの偶像」，右上：「21. ピカソの彫刻（石）」，
下：「ピカソ ロシア舞踊「バラード」のためのコスチューム 1917年」，
（右頁）上：「22. トロイヤの石の偶像」，中：「23. アンジェンチンのインディアンの円盤
浮彫（1500年）」，下：「24. パウル・クレー 封筒に描いた顔」
瀧口編著『別冊アトリエ第7集』12-13.



図 4-8
左：「200. 円の造型 オスカー・シュレンマー」、右：「木彫」アフリカ、バウアン族」
瀧口編著『別冊アトリエ第7集』80-81.



図 4-9
左：「202. 壺をもつ男（木彫，ニューギニア）」，右：「203. 「オルフェ」オシップ・ザツ
キン」瀧口編著『別冊アトリエ第7集』82-83.



図 4-10
瀧口修造「ピカソの描いた顔」『みづゑ』552号（1951）：10-11.

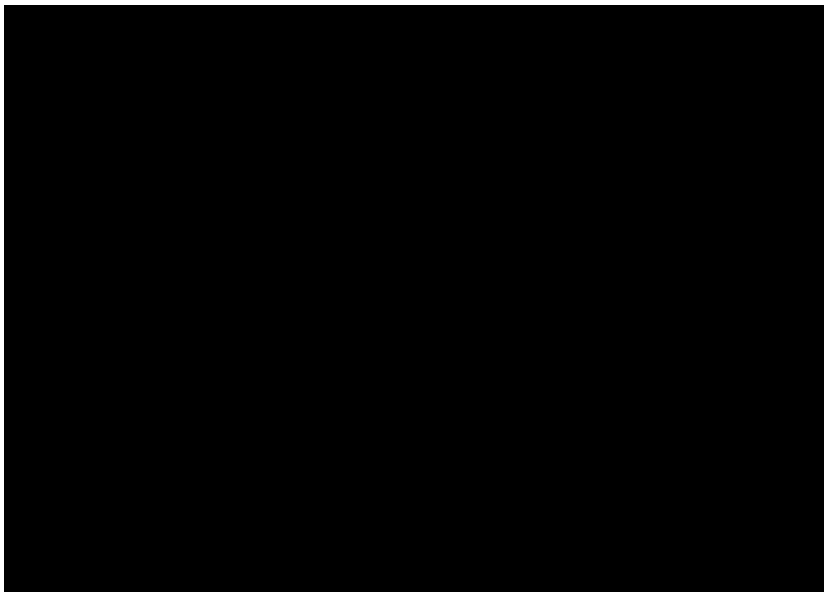


図 4-11
瀧口「ピカソの描いた顔」314-15.

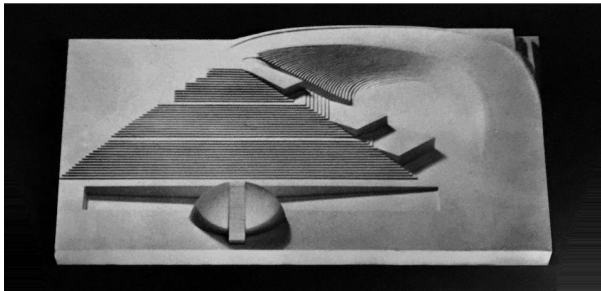


図 5-1
 イサム・ノグチ《遊び山》(*Play Mountain*, 1933)
 ブロンズ模型 9.5×73.0×64.1cm
 イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵
 Isamu Noguchi, *The Noguchi Garden Museum* (New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1988) 145.
 ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR

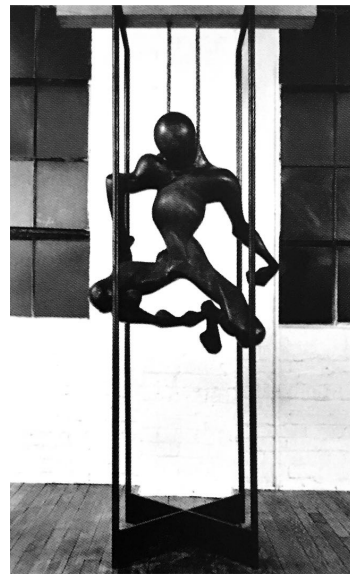


図 5-2
 《死(リンチされた人体)》(*Death (Lynched Figure)*, 1934)
 モネル合金、木、金属、ロープ 226.7×111.8×55.9cm
 イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵
 Noguchi, *The Noguchi Garden Museum*, 237.
 ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR



図 5-3
 《中国の娘》(*Chinese Girl, Girl Reclining on Elbow*, 1930) 歯科用石膏 25.7×48.6×28.9cm
 イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵
 The Isamu Noguchi Archive
 ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR



図 5-4
 ノグチ《無》(*Mu*, 1952)
 砂岩 高さ 228.6 cm (写真: デニス・ブラウン・ヘア) 慶應義塾大学蔵
 イサム・ノグチ『ノグチ』(美術出版, 1953) 頁数記載なし.
 ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR



図 5-5
ノグチ 《旅》 (*Journey (Tabi)*, 1950)
瀬戸焼 70.2×17.0cm 瀬戸市蔵

Bruce Altshuler, et al, *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics: A Close Embrace of the Earth* (Arthur Ms. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, 2003) 22.
©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR

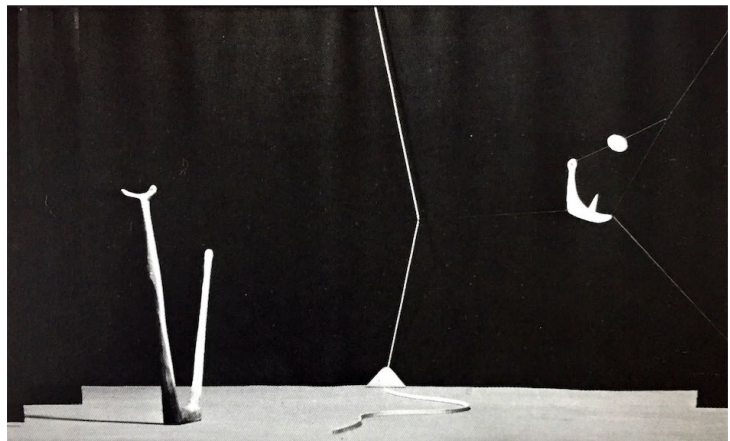


図 5-6
ノグチ 《迷宮への使者》 (*Errand into the Maze*, 1947)
マーサ・グラハムのための舞台装置
ロープ、木、キャンバス、絵の具、馬の毛
イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵
Noguchi, *The Isamu Noguchi Garden Museum*, 215.
©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR



図 5-7
ノグチ 《鐘の子》 (*Bell Child*, 1950)
瀬戸焼 高さ 14.0cm 土門拳財団蔵
The Isamu Noguchi Archive
©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR

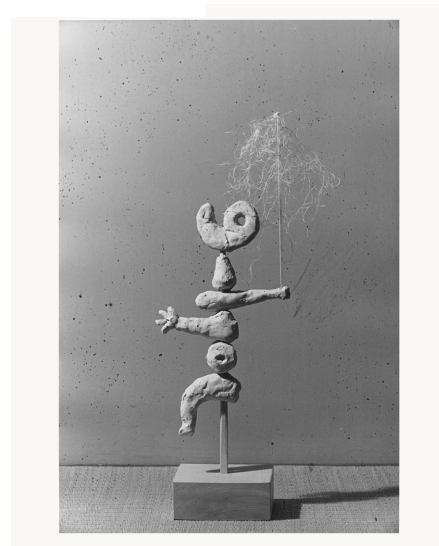


図 5-8
ノグチ 《暑い日》 (*Hot Day*, 1950)
瀬戸焼、木、繊維 高さ 41.4cm
丸亀猪熊弦一郎現代美術館蔵
The Isamu Noguchi Archive
©The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / ARS - JASPAR



図 5-9
 ノグチ《巡查》(The Policeman (Junza),
 1950) 瀬戸焼 35.5×22.2×14.0cm
 イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵
 写真(撮影:ケヴィン・ノーブル)
 The Isamu Noguchi Archive
 ©The Isamu Noguchi Foundation and
 Garden Museum, New York / ARS -
 JASPAR



図 5-10
 「会場の一部 陶器のグループ」『工芸ニュー
 ース』18巻10号(1951):2.
 ©The Isamu Noguchi Foundation and
 Garden Museum, New York / ARS -
 JASPAR

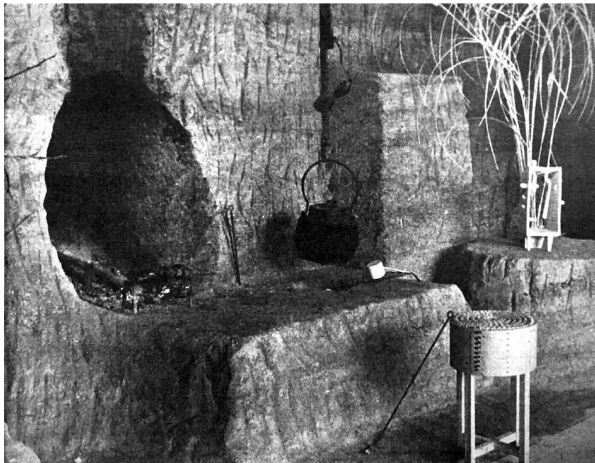


図 5-11
 「イサム・ノグチの工房の一隅」
 ノグチ『ノグチ』頁数記載なし. 挿図番号 71.
 ©The Isamu Noguchi Foundation and Garden
 Museum, New York / ARS - JASPAR



図 5-12
 「イサム・ノグチの工房の一隅」
 ノグチ『ノグチ』頁数記載なし.
 挿図番号 72.
 ©The Isamu Noguchi
 Foundation and Garden
 Museum, New York / ARS -
 JASPAR

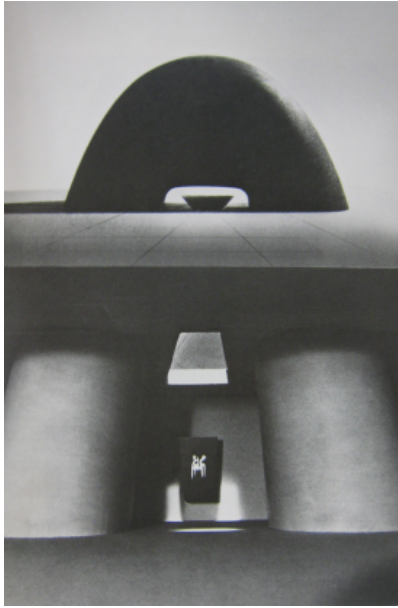


図 5-13
 ノグチ 《原爆被害者のための慰霊碑》
 (*Memorial to the Dead of Hiroshima*,
 1952) 石膏模型写真
 イサム・ノグチ財団・庭園美術館蔵
 Noguchi, *The Noguchi Garden
 Museum*, 157.
 ©The Isamu Noguchi Foundation and
 Garden Museum, New York / ARS -
 JASPAR



図 5-14
 ノグチ 《新萬來舎》 (*Shin Banraisha at Keio
 University*, 1951-52) 写真 (撮影：平山忠治)
 ©The Isamu Noguchi Foundation and
 Garden Museum, New York / ARS - JASPAR



図 5-15
 猪熊弦一郎 「最初的美・最後の美」『芸術新潮』2 卷 12 号 (1951) : 72-73.



図 6-1
 《痛ましき腕》(La Main Douleuruse,
 1936/1949)
 油彩・キャンバス 111.8×162.2cm
 川崎市岡本太郎美術館蔵
 川崎市岡本太郎美術館編『岡本太郎の絵
 画』(川崎市岡本太郎美術館, 2009) 43.



図 6-2
 《赤のイコン》(1961) 油彩・キャンバ
 ス 194.3×140.3cm 川崎市岡本太郎美
 術館蔵
 川崎市岡本太郎美術館編『岡本太郎の絵
 画』77.



図 6-3
 岡本太郎《風神》(1961)
 油彩・キャンバス 227.0×162.0cm
 川崎市岡本太郎美術館蔵
 川崎市岡本太郎美術館編『岡本太郎の絵画』78.



図 6-4
 岡本太郎《顔》(1952)
 陶器 97.0×102.0×56.0cm
 川崎市岡本太郎美術館蔵
 川崎市岡本太郎美術館編『川崎市岡本太
 郎美術館所蔵作品集』(二玄社, 2005) 48.



図 6-5
岡本《明日の神話》(1968) 油彩・キャンバス 177.0×1085.0cm
川崎市岡本太郎美術館蔵, 川崎市岡本太郎美術館編『岡本太郎の絵画』96.

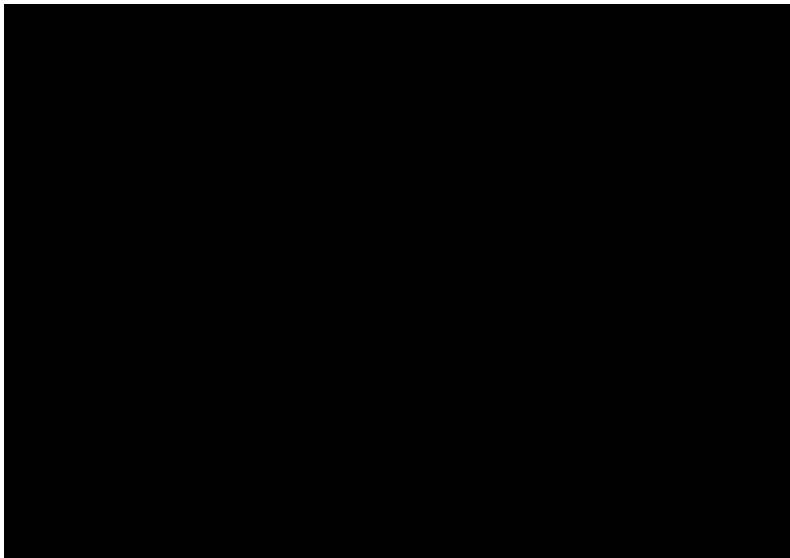


図 7-1
(左頁) パブロ・ピカソ《踊り子》(*Dancer*, 1907-1908)
(右頁) 上: 彫刻, アフリカ (バコタ族), 中央: 女性像, アフリカ (スペイン領ギニア),
下: 彫刻, アフリカ (バコタ族)
The Source of Modern Painting, (The Institute of Contemporary Art, Boston, 1939) 54-
55.

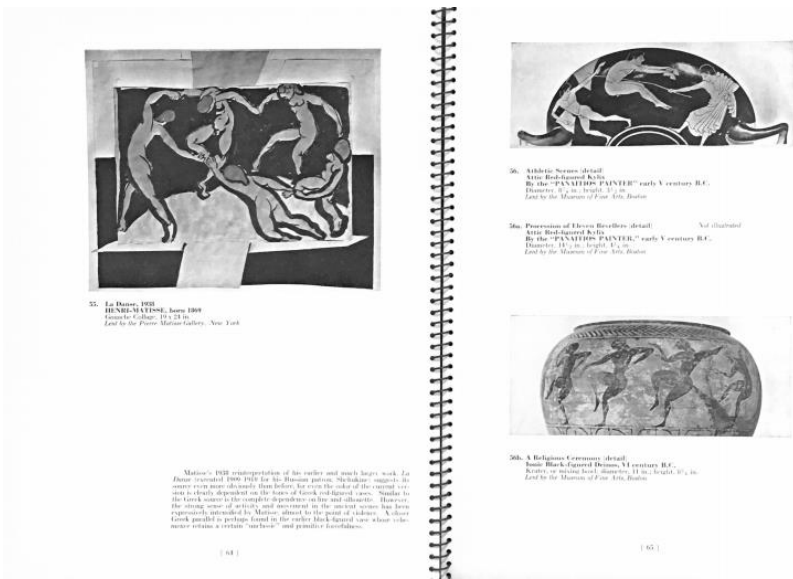


図 7-2
 (左頁) アンリ・マティス 《ダンス》 (*La Danse*, 1938)
 (右頁) 上: 運動風景 (一部), アッティカ式赤像のキリックス, 紀元前 5 世紀, 下: 宗教儀式 (一部) イオニア式黒像のディノス, 紀元前 6 世紀
The Source of Modern Painting, (The Institute of Contemporary Art, Boston, 1939) 64-65.

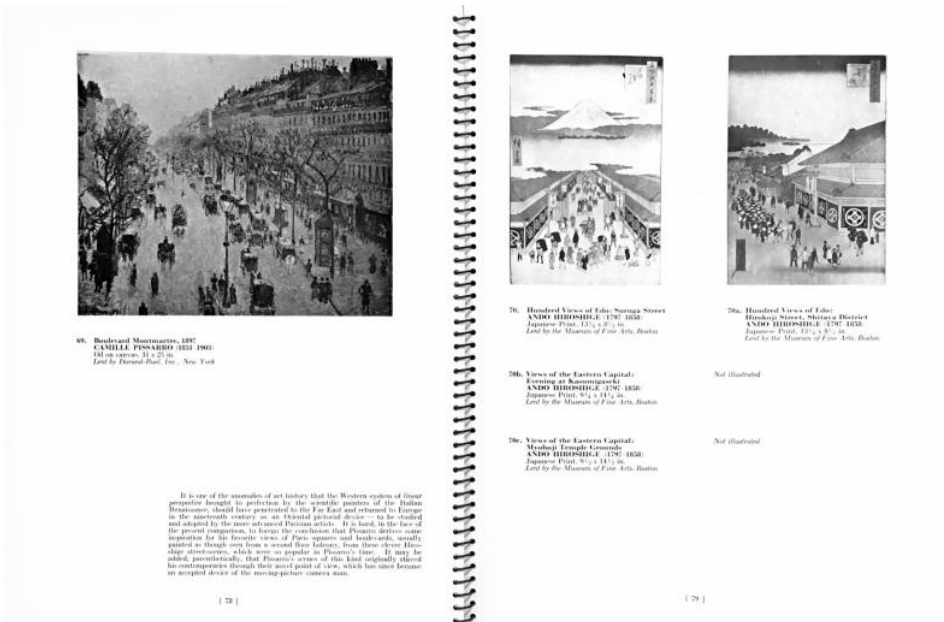
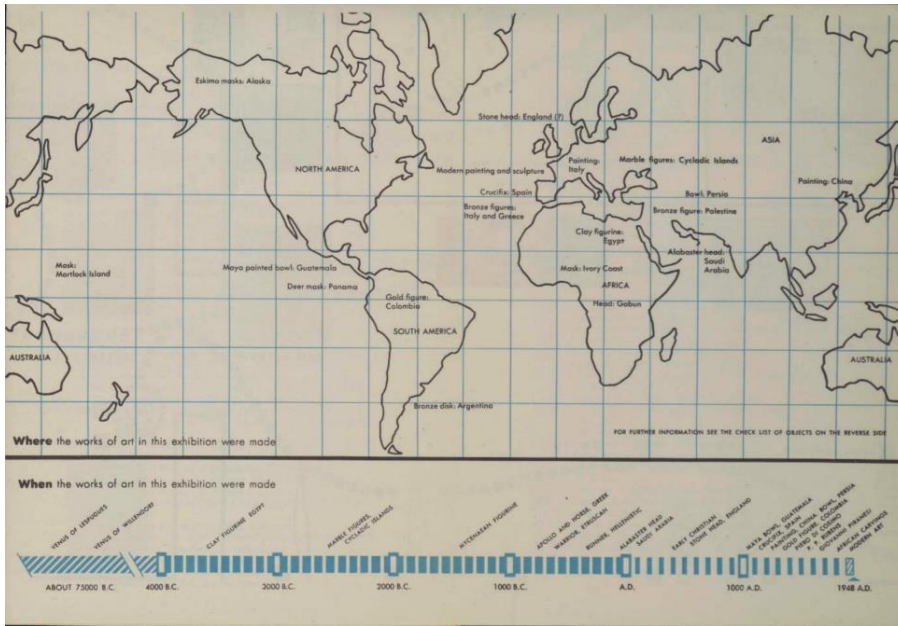
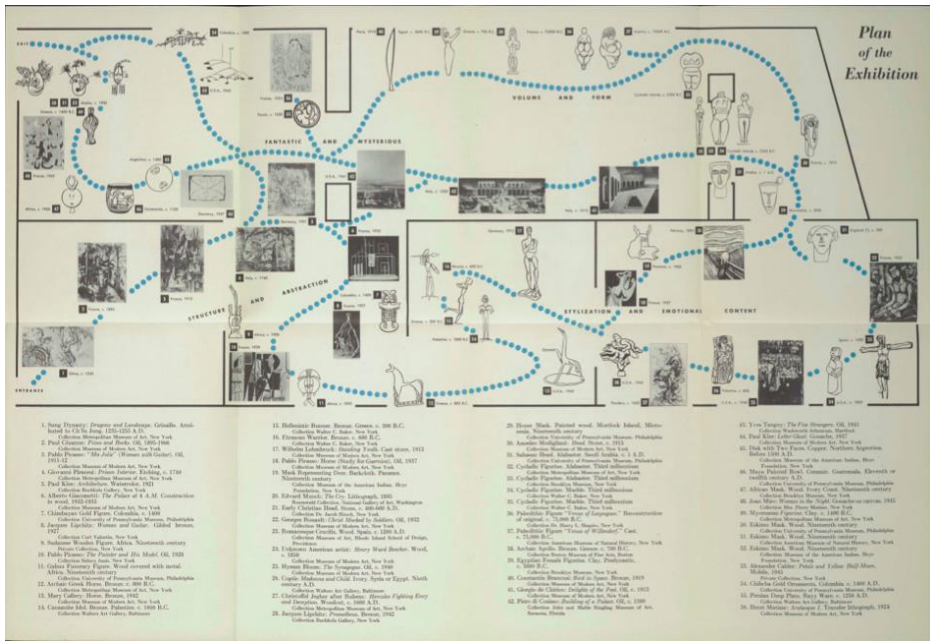


図 7-3
 (右頁) カミーユ・ピサロ 《モンマルトル大通り》 (*Boulevard Montmartre*, 1897)
 (左頁) 左: 安藤広重 《名所江戸百景駿河町》 (制作年未記載), 安藤広重 《名所江戸百景下谷広小路》 (制作年未記載)
The Source of Modern Painting, (The Institute of Contemporary Art, Boston, 1939) 78-79.



7-4
Timeless Aspects of Modern Art: the First of a Series of Exhibitions Making the 20th Anniversary of the Museum of Modern Art (Museum of Modern Art, New York: 1949).



7-5
Timeless Aspects of Modern Art: the First of a Series of Exhibitions Making the 20th Anniversary of the Museum of Modern Art (Museum of Modern Art, New York: 1949).

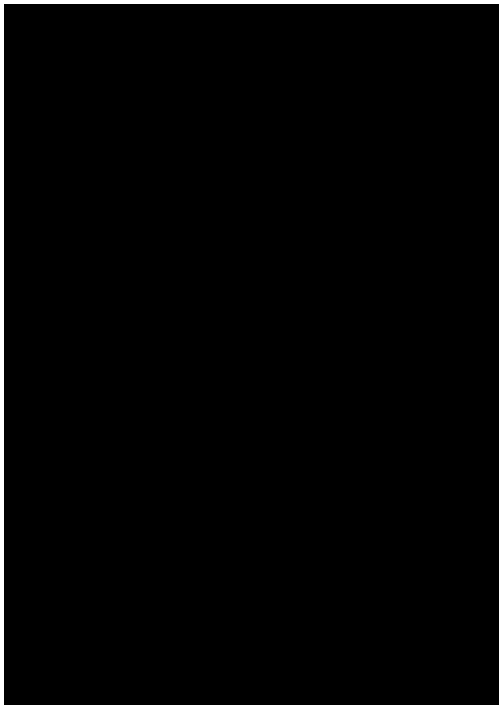


図 7-6

左：ピカソ《両腕を上げた裸婦》（*Nude with Raised Arm*,1907）

右：アフリカ、バンボレー族《男性立像》

Baltimore Museum of Art, *4000 Years of Modern Art* (Maryland: Baltimore Museum of Art, 1956) 18.

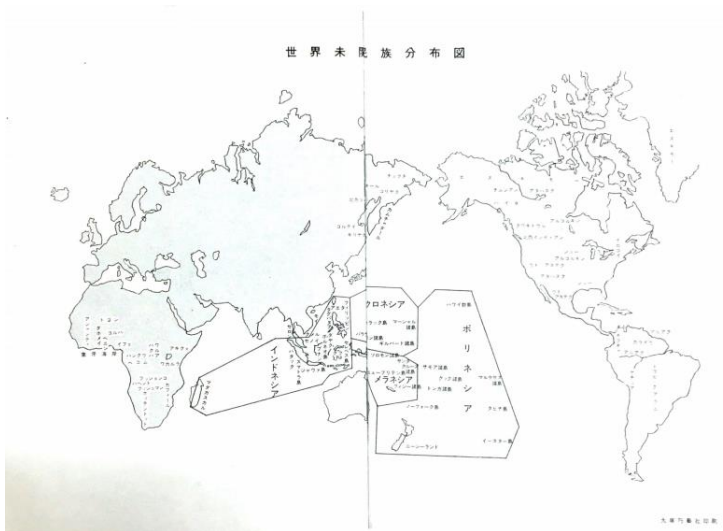


図 7-7

「世界未開民族分布図」『現代の眼——原始美術から』（国立近代美術館, 1960）
頁数記載なし.

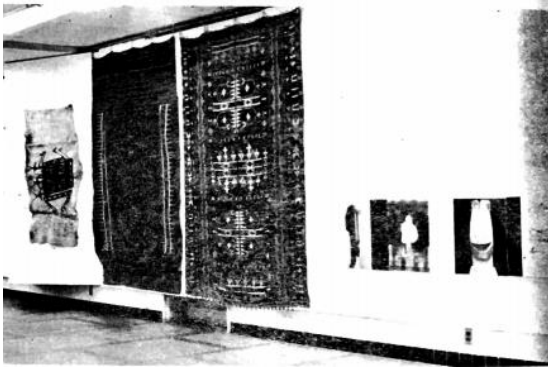


図 7-8

「左からタバ(ニューギニア)、イカット族(セレベス)、同(フィリッピン)、その右はモゼリアニ、クレ、ブランクーシ、ボードマーの写真パネル」
岡本太郎「原始と現代」『現代の眼』68号(1960): 3.

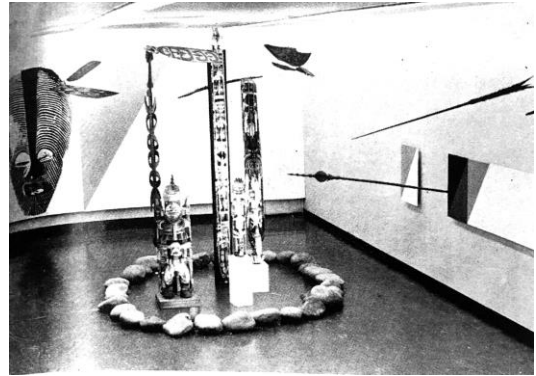


図 7-9

「中央: 祖霊像と木像の群(ニューギニア)、上方は盾と舞踏用櫛、右は槍、左は仮面(アフリカ)」
岡本太郎「原始と現代」『現代の眼』68号(1960): 2.

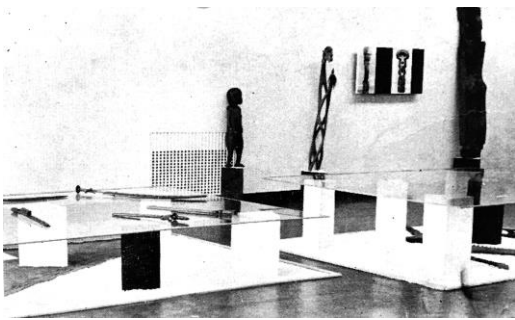


図 7-10

「手前左は刀頭、右は梶棒、後方左二つは木像(ニューギニア) 右は木像(台湾)」
岡本太郎「原始と現代」『現代の眼』68号(1960): 3.

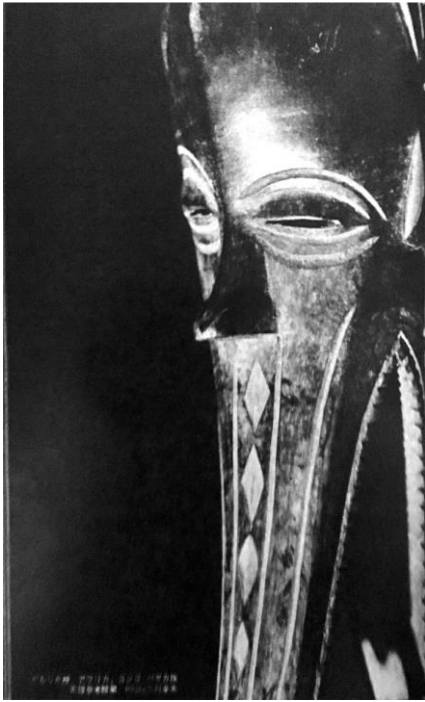


図 7-11
「かもしか神 アフリカ・コンゴ バヤカ族 天理参考館所蔵 Photo 二川幸夫」『美術手帖』180号(1960)年: 5.



図 7-12
「墓地標像 カナダ ベラ・クーラ地方 サリッシュ族 標高 270m」『美術手帖』180号(1960): 87.



図 7-13
左下:「アフリカ 黒人彫刻」
『美術手帖』179号(1960): 143.



図 7-14
「アフリカ, コンゴ」
『美術手帖』180号(1960): 28.



図 7-15
『アフリカ芸術展』アフリカ協会編（読売新聞社, 1961）表紙.

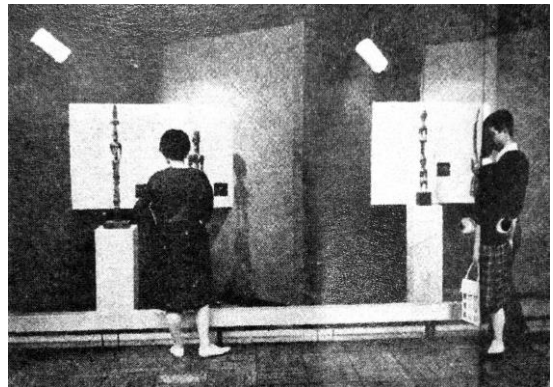


図 7-16
「〈アフリカ芸術展〉」（3枚）
サミュエル・デュビナー「原始芸術を集める」『芸術新潮』12巻6号（1961）：97.



図 7-17
『アフリカ黒人芸術展——失われた人間性を求めて』朝日新聞社編（朝日新聞社，1968）表紙。



図 7-18
「東京・小田急百貨店の展示から」『Africa=アフリカ』8巻10号（1968）23-24.

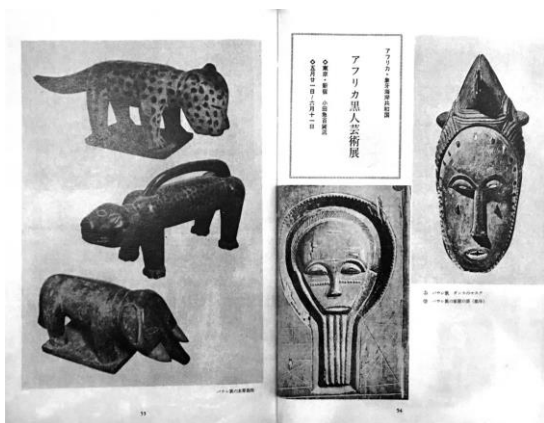


図 7-19
「アフリカ黒人芸術展」
『民藝』187号(1968):54-55.



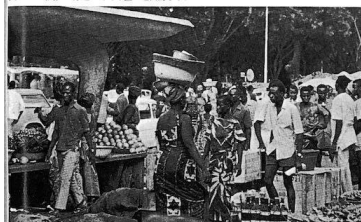
図 7-20
「象牙海岸の彫刻——その伝統芸術」
『Africa=アフリカ』8巻6号(1968):35.



図 7-21
『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』アフリカ協会編
(アフリカ協会,1972)表紙.



ラグーン(潟)の岸辺にそそり立つ近代的なホテル



早朝から活気にあふれるアビジャンの青空市場

ばれる潟がいたるところに入り江を作り、樹木の緑と水の青さが「アフリカのヴェニス」と称される美しい環境をかし出している。

朝、市の中心部のマーケットは、あふれるような人出でにぎわう。でんと据えた大きな木の台の上に、色あざやかに並んだ果物の山、金だらいに山と盛ったピーナツ。地べたに油紙をしいて魚を並べた魚屋。かたわらの大きなカゴの中には生きたニワトリの群れがきゅうくつそうにバタ、バタ——。

商人のほとんどが、マーケット・マミーと呼ばれるおばさん。たいていでっぴりふとって、ターバンを巻き、堂々たる貫禄だ。「そうかい、日本人かい。日本人はアフリカの魚をみんなとちまうつもりかい」と冗談をいったのは、魚屋の豪傑おばさんだった。そういえばアビジャンにはアフリカ沖遠征の日本漁船がよく寄港している。熱気でムンムンする市場をちよっと離れた表通りに出ると、並木のペーパメントを

図 7-22
上:「ラグーン(潟)の岸辺にそそり立つ近代的ホテル」
下:「早朝から活気にあふれるアビジャンの青空市場」
『ブラック・アフリカ芸術展』頁数記載なし.



図 7-23

(左頁) 説明なし

(右頁) 上:「セヌホ族織物デザイン」、下:「セヌホ族木皮衣のデザイン」
『ブラック・アフリカ芸術展』 頁数記載なし

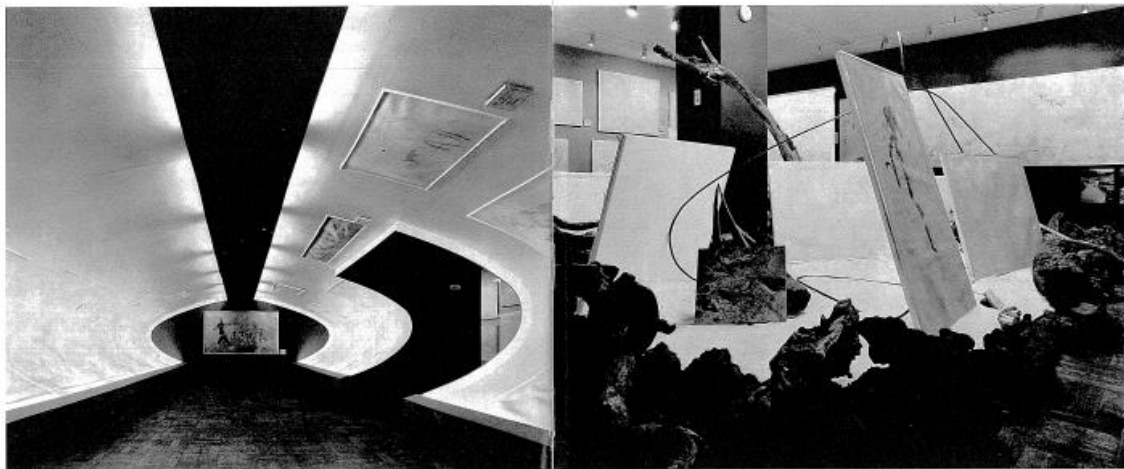


図 7-24

「山口勝弘・清家清 装飾空間展」(12月3日-8日 和光ギャラリー) 会場(会場構成: 清家清) 写真(撮影: 大辻清司) 1956年 11.2×14.0cm 山口勝弘蔵
『山口勝弘展——「実験工房」からテアトリームまで』神奈川県立近代美術館, 茨城県近代美術館編(美術館連絡協議会, 2006) 112.



図 7-25
 「光とガラスの作品展」(12月 8-12日 和光ギャラリー) 会場 (会場構成: 丹下健三) 写真 (撮影: 大辻清司) 1958年 19.6×24.5 cm 山口勝弘蔵
 『山口勝弘展—「実験工房」からテアトリーヌまで』113.



山口勝弘 YAMAGUCHI Katsuhiko
 サハラ先史壁画展会場 1964
 模写された絵を、さまざまな場所に展示して、見るのに時間をかけるような試み。曲面のトンネルでのディスプレイと床に立てかけた絵。

図 7-26
 (左右)「山口勝弘 YAMAGUCHI Katsuhiko サハラ先史壁画展会場 1964 模写された絵を、さまざまな場所に展示して、見るのに時間をかけるような試み。曲面のトンネルでのディスプレイと床に立てかけた絵。」山口勝弘『不定形美術ろん』(学芸書林, 1967) 38-39.

参考文献

- 阿部年春「アンリ・ロート、永戸多喜雄訳『タッシリの遺跡』『民族學研究』25 卷3号 (1961) : 1959.
- 足立元『前衛の遺伝——アナキズムから戦後美術へ』東京：ブリュッケ, 2012.
- .「1950年代の前衛芸術における「伝統論争」——イサム・ノグチの影響を中心に」『東京藝術大学美術学部論叢』1号 (2005) : A1-A26.
- Adam, Leonhard. *Primitive Art*. Third Edition, Penguin Books, 1954. 邦訳『原始美術』石田義則訳, 東京：大陸書房, 1976.
- Africa Curio. “Samuel Dubiner.” 最終アクセス 2018年1月4日.
<http://africacurio.com/dubiner.html>.
- アフリカ協会編『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』東京：アフリカ協会, 1972.
- 會津龍平「民藝と個人作家—再び吉田、浅沼兩氏について」『民藝』1卷3号 (1939) : 22.
- 赤坂憲雄『岡本太郎の見た日本』東京：岩波書店, 2007.
- 網野善彦「解説 被差別部落・「原始民族」への言及について」『渋沢敬三著作集第1巻』東京：平凡社, 1992.
- Anderson, Jack. *Ballet and Modern Dance: A Concise History*. Second Edition, Princeton, NJ: Princeton Book Co., 1992.
- 安藤盛『未開地』東京：岡倉書房, 1937.
- 安保雅利「民藝館の基礎的研究——博物館史の一視点」『国学院大学博物館学紀要』25 卷 (2000) : 128-145.
- Antliff, Mark and Leighten, Patricia. “Fifteen Primitive.” In *Critical Terms for Art History*, edited by Robert S. Nelson and Richard Shiff, second edition, Chicago and London: University of Chicago Press, 1996; 2003. 邦訳「プリミティヴ Primitive」『美術史を語る言葉——22の理論と実践』加藤哲弘, 鈴木広之監訳, 秋庭史典他訳, 東京：ブリュッケ, 2002.
- 青木豊「坪井正五郎」『博物館学人物史 上』青木豊編, 東京：雄山閣, 2010.
- 荒川修作「思想家・太郎かあさん」『芸術新潮』47 卷5号 (1996) : 80-82.
- 朝日新聞社編『アフリカ黒人芸術展——失われた人間性を求めて』東京：朝日新聞社, 1968.
- 荒城季夫「黒人彫刻と近代美術」『アトリエ』14 卷3号 (1937) : 21-24.
- .「世界文化展望 美術」『学苑』13 卷2号 (1952) : 114.
- 浅野長量「民藝協會たより」『月刊民藝』1 卷6号 (1939) : 54.
- Altshuler, Bruce. “Isamu Noguchi: Early Drawings from Paris and Beijing.” *Drawing/ Drawing Society*. vol.16, no. 4 (1994): 84-93.
- Ashton, Dore. *Noguchi East and West*. Berkeley: University of California Press, 1992.

- 邦訳『評伝イサム・ノグチ』笹谷純雄訳，東京：白水社，1997.
- . *The New York School: A Cultural Reckoning*. Berkley: University of California Press, 1973; 1992. 邦訳『ニューヨーク・スクールある——文化的決済の書』南條彰宏訳，東京：朝日新聞，1997.
- Baltimore Museum of Art. *4000 Years of Modern Art*. Maryland: Baltimore Museum of Art, 1956.
- Barr, Jr. Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. New York: Museum of Modern Art, 1936.
- Bell, Clive. *Art*. New York: Frederick A. Stokes, 1913.
- Boas, Franz. *Primitive Art*, 邦訳『プリミティヴアート』大村敬一訳，東京：言叢社，2011.
- Caiger, George. *Tell Me about Tokyo*. Tokyo: The Hokuseido Press, 1939.
- 千葉慶「日本美術思想の帝国主義化——1910～20年代の南画再評価をめぐる位置考察」『美学』54巻1号，通号213（2003）：56-68.
- 千葉成夫『未生の日本美術史』東京：晶文社，2006.
- Clarke, Christa and Berzock, Kathleen Bickford. “Representing Africa in American Art Museums: A Historical Introduction.” In *Representing Africa in American Art Museums*, edited by Berzock and Clarke, 3-19, Seattle and London: University of Washington Press, 2011.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press, 1988. 邦訳『文化の窮状——20世紀の民族誌、文学、芸術』太田好信他訳，京都：人文書院，2003.
- Clifford, James, and Marcus, George E. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1986. 邦訳『文化を書く——エスノグラフィーの詩学と政治学』春日直樹他訳，東京：紀伊國屋書店，1996.
- Connelly, Frances S. *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725-1907*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1999.
- Cort, Louise Allison. “Isamu Noguchi & Modern Japanese Ceramics.” In *Ceramics: Art and Perception*, vol. 55 (2004).
- Courthion, Pierre, *Okamoto (Peintres d’Aujourd’hui I)*, Paris: G.L.M, 1937.
- 大学共同利用機関法人人間文化研究機構国立民族学博物館「沿革」最終アクセス 2019年2月6日. <http://www.minpaku.ac.jp/aboutus/history>.
- 大学共同利用機関法人人間文化研究機構国立民族学博物館民俗学研究アーカイブ「土方久功アーカイブ 解説文」最終アクセス 2017年10月21日, <http://nmearch.minpaku.ac.jp/hijikata-archives/hijikata.html>.
- 團伊能「本邦博物館に関する諸問題」『博物館研究』1号3巻（1928）：3-4.

- Dening, Greg. "Adam, Leonhard (1891-1960)" *Australian Dictionary of Biography*, 最終アクセス 2018 年 8 月 16 日. <http://adb.anu.edu.au/biography/adam-leonhard-9962>.
- ドウス昌代『イサム・ノグチ——宿命の越境者』上下, 東京: 講談社, 2000.
- Dubiner, Samuel, *African Art: Collection Samuel Dubiner*, Tel Aviv: The Museum, 1960. ———. 「原始芸術を集める」『芸術新潮』12 号 6 卷 (1961): 96-98.
- Duncan, Carol. *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge, 1995.
- Eccles, Jeremy. "Lance Bennet 1938-2013," *Aboriginal Art Directory*, published March 6, 2013, 最終アクセス 2018 年 5 月 5 日. <https://news.aboriginalartdirectory.com/2013/03/lance-bennett-19382013.php>.
- 遠藤央「表象のたたかい——ミクロネシア、パラオをめぐるオリエンタリズム」『オセアニア・オリエンタリズム』春日直樹編, 京都: 世界思想社, 1999.
- 遠藤望「ルソーの 1 世紀——アンリ・ルソーと日本の近・現代美術」『アンリ・ルソーの見た夢、アンリ・ルソーに見る夢』世田谷美術館, 愛知県立美術館, 島根県立美術館, 東京新聞編, 東京: 東京新聞, NHK プロモーション, 2006.
- 藤崎圭一郎「意外と知らなかった建築家との深〜い (!?) 関係。」*Casa Brutus*. 特集「A Century of Isamu Noguchi——アート&デザイン界に今なお輝く、イサム・ノグチ伝説」(2005 年 7 月号): 106-112.
- 福田睦子「日本国内における南洋展覧会」『國學院大学博物館学紀要』39 号 (2015): 103-117.
- 福田赳夫「『ブラック・アフリカ芸術展』開催にあたって」『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』アフリカ協会編, 東京: アフリカ協会, 1972.
- 福田敏一編『考古学という現代史』東京: 雄山閣, 2007.
- Fry, Roger. *Vision and Design*. London: Chatto & Windus, 1920. 邦訳『ヴィジョンとデザイン』蜂巢泉, 堀川麗子訳, 東京: 水声社, 2019.
- 船戸洪「ムッシュウ・ノグチ」『芸術新潮』2 卷 10 号 (1951): 123-126.
- Gilman, Benjamin Ives. *Museum Ideals of Purpose and Method*. Cambridge: Riverside Press, 1918.
- Goldwater, Robert. *Primitivism in Modern Art*. New York: Vintage Books, 1965; Enlarged edition, Enlarged edition, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. [初版 *Primitivism in Modern Painting*, New York and London: Harper & Brothers, 1938] 邦訳『20 世紀美術におけるプリミティヴィズム』日向あき子訳, 東京: 岩崎美術, 1971.
- . 『芸術と進歩——進歩理念とその美術への影響』下村耕史, 後藤新治, 浦上雅司訳, 東京: 中央公論美術出版, 1991, [Ernst H. Gombrich, *Kunst und Fortschritt*:

- Wirkung und Wandlung einer Idee, Köln, 1978*].
- Gordon, Donald E. *Modern Art Exhibitions 1900-1916: Selected Catalogue Documentation*. München: Prestel, 1974.
- Grafton Galleries, London. *Manet and the Post-Impressionists*. Exhibition Catalogue, London: Ballantyne, 1910.
- Graham, Martha. *Blood Memory*. New York: Doubleday, 1991. 邦訳『血の記憶——マーサ・グレアム自伝』筒井宏一訳, 東京: 新書館, 1992.
- Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Translated by Arthur Goldhammer, Chicago, London: University of Chicago Press, 1983.
- Haddon, Alfred C. *Evolution in Art: Illustrated by the Life-Histories of Designs*. London: The Walters Scott Publishing, 1895.
- 萩須高德「ジェラルド・シュネイデル」『みづゑ』550号(1951): 43-44.
- Hamada, Shoji. “Yanagi and Leach”, *The Unknown Craftsman*. Tokyo, New York, California: Kodansha International, 1972.
- 濱田琢司『民芸運動と地域文化——民陶産地の文化地理学』京都: 思文閣出版, 2006.
- 韓永大^{ハン・ヨンデ}『柳宗悦と朝鮮——自由と芸術への献身』東京: 明石書店, 2008.
- Hartley, Marsden. “Red Man Ceremonials: An American Plea for American Esthetics.” *Art and Archeology*, vol. 9, no. 1 (1920): 6-14.
- 長谷川三郎「訪問記イサム・ノグチと会う」『美術手帖』31号(1950): 6-16.
- .「簡素」『ノグチ』東京: 美術出版社, 1953.
- 端信行「西アフリカ収集調査行雑記」『国立民族学博物館研究報告』1巻1号(1976): 187-193.
- Hays, Jeffery. “Sahara Rock Art.” *Facts and Details*. 最終アクセス 2017年12月7日. <http://factsanddetails.com/world/cat56/sub361/item1463.html>.
- 編集部「民藝はいかに一般知識人から理解されてゐるか—はがき回答—」『民藝』2巻1号(1939): 13-16.
- Herrera, Hayden. *Listening to Stone: The Art and Life of Isamu Noguchi*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2015.
- 樋田豊郎「八木一夫が考えていた〈オブジェ〉」『終わりきれない近代—八木一夫とオブジェ焼』樋田豊郎、稲賀繁美編, 東京: 美学出版, 2008.
- 土方久功『土方久功日記 I』須藤健一、清水久夫編, 大阪: 人間文化研究機構国立民族学博物館, 2010.
- .『土方久功日記 II』須藤健一、清水久夫編, 大阪: 人間文化研究機構国立民族学博物館, 2010.
- .『過去に於けるパラオ人の宗教と信仰』東京: 南洋群島文化協会, 1940.

- . 「三河大工『杉浦佐助』の彫刻」『民藝手帖』4号（1958）：19-21.
- . 『パラオの神話伝説』東京：大和書房, 1942.
- . 『パラオ島民の部落組織』東京：南洋群島文化協会, 1942.
- . 「プリミティブ・アート」『三彩』129号（1960）：11-23.
- . 『流木』東京：小山書店, 1943.
- . 「わが青春のとき」『土方久功著作集第6巻 青蜥蜴の夢・文化の果てにて』東京：三一書房, 1991.
- . 『ヤップ島離島サテワヌ島の神と神事』東京：南洋群島文化協会, 1940.
- 土方定一「アフリカの美術」『アフリカ芸術展』読売新聞社編, 東京：読売新聞社, 1961.
- . 「アフリカの彫刻」『土方定一著作集 12 近代彫刻と現代彫刻』東京：平凡社, 1977.
- . 「後書小記」『現代美術——近代美術とレアリズム』東京：吾妻書房, 1948.
- Hind, Lewis. *Post Impressionists*. London: Methuen & co. ltd., 1911.
- 平野到「キュビズムが痙攣するとき」『日本におけるキュビズム——ピカソ・インパクト』鳥取県立博物館, 埼玉県立近代美術館, 高知県立美術館編, 東京：読売新聞社, 美術館連絡協議会, 2016.
- 廣田治子「ゴッゲン受容の様相——『白樺』から斎藤与里へ」美術フォーラム 21 刊行会編『美術フォーラム 21』京都：醍醐書房, 23号（2011）：76-80.
- 久本弘一「岸本民藝玩具コレクション」岸本彩星童人『南方共栄圏の民藝』東京：造形藝術社, 1943.
- 一記者「美術館の説明札」『博物館研究』2巻5号（1929）：6-8.
- . 「美術工芸の博物館に就いて」『博物館研究』1巻3号（1928）：4-5.
- . 「博物館説明札に関する諸問題」『博物館研究』2巻5号（1929）：1-4.
- . 「博物館の説明札に就て」『博物館研究』2巻5号（1929）：4-6.
- . 「説明札及其の作り方」『博物館研究』2巻5号（1929）：6.
- 本郷新「黒人の彫刻に思う」『アフリカ黒人芸術展——失われた人間性を求めて』朝日新聞社編, 朝日新聞社, 1968. 本間久雄『近代芸術論序説』東京：文省社, 1925.
- 本間正義「アク・アクと原始美術」『みづゑ』664号（1960）：11-14.
- . 「ノア・ノアからアクアクへ——現代の眼—原始美術から」『現代の眼』67号（1960）：3.
- . 「黒い大陸の表情——ニグロの未開芸術」『別冊みづゑ』929号（1961, 夏）：71-72.
- 日向あき子『デラシネの時代——文明のなかの野生』東京：九藝出版, 1978.
- . 『現代美術の地平』東京：NHK ブックス, 1977.
- . 『原始の心——共有と Be 感覚』東京：社会思想社, 1972.
- . 『ポップ文化論——都市化時代における日常性へのオマージュまたは思考と感性の未来学』東京：ダイヤモンド社, 1973.

- . 「訳者あとがき」ロバート・ゴールドウォーター『20世紀美術におけるプリミティヴィズム』東京：岩崎美術, 1971.
- 市川政憲「「現代の眼」という展覧会があった」『現代の眼』536号(2002)：14-15.
- 一氏義良『未来派立体派表現派』東京：アルス, 1924.
- 井出正昭「アフリカ彫刻のコレクション——S・デュビナー氏に聞く」『別冊みづゑ』29号(1961)：49-50.
- 飯田善國「土方久功論—序説—」『新文明』5巻3号(1955)：40-45.
- 飯田豊「マクルーハン、環境芸術、大阪万——60年代日本の美術評論におけるマクルーハン受容」『立命館産業社会論集』第48巻第4号(2013)：103-122.
- 池田一郎「「サハラ先史美術展」と模写の問題」『みづゑ』710号(1964)：77.
- 今福龍太『ここではない場所——イマージュの回廊へ』東京：岩波書店, 2001.
- . 『野生のテクノロジー』東京：岩波書店, 1995.
- 今井清「原始美術の一考察」『人文論究』7巻3号(1956)：69-83.
- 稲賀繁美『「白樺」と造形美術：再考』『比較文学』38巻(1995)：76-91.
- 猪熊弦一郎「二つのピカソ映画」『読売新聞』1951年11月10日夕刊2面.
- . 「最初的美・最後的美」『芸術新潮』2巻12号(1951)：72-75.
- 石田修大『幻の美術館——甦る松方コレクション』東京：丸善, 1995.
- 石井柏亭「原始藝術概論」『世界美術全集別巻第15巻 民族藝術篇』東京：平凡社, 1930.
- 石川公一「未開藝術の問題」『美学』9号(1951)：64.
- . 「プリミティヴ・アートとモダン・アート」『現代の眼』67号(1960)：2-3.
- 磯崎新『建築における「日本的なもの」』東京：新潮社, 2003.
- 角南聡一郎「宮武辰夫の蒐集と台湾原住民族」鎌田共済会郷土博物館『郷土博通信』6号(2015)：8-11.
- 門脇稔、田路貴浩「丹下健三の伝統論 その2」『学術講演便概集. F-2, 建築歴史・意匠』(2008年7月) 683-684.
- 鍵岡正謹「土方久功の人と仕事」『土方久功——日本+南洋の表現』高知県立美術館, 梶光伸編, 高知：高知県立美術館, 2001.
- 梶光伸「土方久功の表現」『土方久功——日本+南洋の表現』高知県立美術館, 梶光伸編, 高知：高知県立美術館, 2001.
- 梶谷善久「アフリカ・七つの幻想」『Africa=アフリカ』1巻4号(1961)：16-19.
- 鎌田遵『ネイティブ・アメリカン——先住民社会の現在』東京：岩波書店, 2009.
- 神代雄一郎「戦後の日本建築と世界——近代建築における日本的表現の可能性」『建築雑誌』69巻806号(1954)：1.
- 嘉門安雄「最古の品々 (II)」『アトリエ』286号(1950)：16.
- 神奈川大学日本常民文化研究所「沿革」最終アクセス2017年10月29日.
<http://jominken.kanagawa-u.ac.jp/about/04.html>.

- 金谷克己『はにょ誕生——日本古代史の周辺』東京：講談社，1962.
- 金谷美和「民芸的なるものの誕生——アーナンダ・K・クーマラスワミーとの比較を契機として」『柳宗悦と民藝運動』熊倉功夫、吉田憲司共編，京都：思文閣出版，2005.
- 金山善昭『日本の博物館史』東京：慶友社，2001.
- 金子一夫「洋画の観衆とその周辺」『日本洋画商史』日本洋画商協同組合編，東京：美術出版社，1994.
- 加藤延之「新しく生きる象牙海岸」『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』アフリカ協会編，東京：アフリカ協会，1972.
- 川田順造「図像にこめられた歴史」『ナイジェリア・ベニン王国美術展』西武美術館，朝日新聞社編，東京：西武美術館，1989.
- 川田都樹子「日本とイギリスの近代美術批評と工芸運動——柳宗悦とロジャー・フライ」『民藝』18号（2002）：72-79.
- 河原啓子『「空想美術館」を超えて』東京：美術年鑑社，2011.
- 川島勝、大川三雄「建築専門出版社・洪洋社の出版活動について——その2社主・高梨由太郎の事績」『日本建築学会学術講演梗概集 F-2 建築歴史・意匠』（1997年7月）：95-96.
- 川嶋勝、大川三雄、八代眞己、田所辰之助「洪洋社の建築出版活動の概要とその特徴について」『日本建築学会計画系論文集』81号721巻（2016）：752.
- 川島理一郎「表現の世界性と民族性——若い画家達に」『アトリエ』307号（1952）：28-30.
- 川口幸也「珍奇人形から原始美術へ——非西洋圏の造形に映った戦後日本の自己像」『国立民族学博物館研究報告』36巻1号（2011）：1-34.
- . 「見せずにはいられない——展示という名の所有の誇示」『展示の政治学』川口幸也編，東京：水声社，2009.
- . 「ホワイト・キューブの闇——モダニズムの語りのしかけ」『現代の眼：東京国立近代美術館ニュース』525号（2001）：5-7.
- 河北倫明「戦後美術の概況」『世界美術全集別巻 戦後日本美術』東京：角川書店，1964.
- 慶応義塾大学アート・センター「ノグチ・ルーム・アーカイヴ」最終アクセス 2018年3月14日. <http://www.art-c.keio.ac.jp/archives/list-of-archives/noguchi-room/>.
- 木田拓也『工芸とナショナリズムの近代——「日本的なもの」の創出』東京：吉川弘文館，2014.
- 菊池重郎「出版社「洪洋社」の創立と大正初年の出版活動（上）」『明治村通信』博物館明治村編，東京：明治村東京事務所，8，1982.
- Kikuchi, Yuko. *Japanese Modernisation and Mingei Theory: Cultural nationalism and Oriental Orientalism*. London: Routledge, 2004.
- 木村幸一郎編『古代メキシコ及ペルー藝術』上下巻，東京：洪洋社，1927.
- 木村重信「〈文献紹介〉原始美術研究のために」『美学』11巻1号（1960）：65-69.

- . 「著者と一時間 木村重信氏」『朝日新聞』1969年7月8日朝刊 21面.
- . 「原始美術における芸術観の問題」『美学』7巻1号(1956): 38-44.
- . 『原始美術論』東京: 三一書房, 1959.
- . 『木村重信著作集第4巻民族芸術学』京都: 思文閣出版, 2000.
- . 『木村重信著作集第6巻現代美術』京都: 思文閣出版, 2003.
- . 「木村重信インタビュー1 2010年5月29日」日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ, 最終アクセス 2018年5月4日.
http://www.oralarthistory.org/archives/kimura_shigenobu/interview_01.php.
- . 「講演要旨 原始人の生活と美術」『美術教育』40号(1958): 17-25.
- 木村重信、岡村和子「訳者あとがき」『部族社会の芸術家』東京: 鹿島研究所出版会, 1973.
- 木村荘八「アフリカ土蕃の作例」『世界美術全集別巻第15巻民族芸術篇』東京: 平凡社, 1930.
- . 『後期印象派』(上)(下) 東京: 洛陽堂, 1920.
- 金田一京助、杉山寿栄男『アイヌ芸術』全3巻, 東京: 第一青年社, 1941.
- . 「アイヌの文化」『工藝』106号(1941): 1-31.
- 木下杢太郎「画界近事」『中央公論』6月(1911): 144.
- . 『木下杢太郎全集第8巻(評論第2)』野田宇太郎編, 東京: 岩波書店, 1951.
- . 「洋画における非自然主義的傾向」(上・中・下)(1913)『海外新興芸術論叢書新聞・雑誌篇第1巻』日高昭二、五十殿利治監修, 東京: ゆまに書房, 2005.
- 木下長宏『思想史としてのゴッホ——複製受容と想像力』東京: 学芸書林, 1992.
- 木下直之「日本美術のはじまり」『語る現在、語られる過去日本美術史学100年』東京: 平凡社, 1990, 301-302.
- 紀淑雄「凡例」『稿本日本帝国美術略史』東京: 隆文館図書, 1916.
- 記者「挿絵に就て」『白樺』1巻1号(1910): 52.
- . 「挿畫に就て」『白樺』3巻3号(1912): 119-120.
- . 「挿畫に就て」『白樺』4巻2号(1913): 119.
- 岸本彩星童人『子寿里庫叢書第3篇』東京: 吾八, 1939.
- . 『子寿里庫叢書第4篇』東京: 吾八, 1940.
- . 『南方共栄圏の民藝』東京: 造形藝術社, 1943.
- 北川桃雄『秘仏開扉』東京: 矢貫書店, 1944.
- . 「民藝館にて」『月刊民芸』1巻6号(1939): 14-15.
- 北澤憲昭『美術のポリティクス——「工芸」の成り立ちを焦点として』東京: ゆまに書房, 2013.
- . 『岸田劉生と大正アヴァンギャルド』東京: 岩波書店, 1993.
- . 『眼の神殿——「美術」の受容史ノート』東京: ブリュッケ, 1989; 2010.
- K. K. 「アフリカ土人の芸術」『アフリカ土人藝術』東京: 洪洋社, 1925.

- . 「アメリカ土人の芸術」『アメリカ土人藝術』東京：洪洋社，1926.
- . 「濠洲及南洋土人の芸術」『濠洲及南洋土人の芸術』東京：洪洋社，1925.
- Knapp, James F. “Primitivism and the Modern.” *boundary 2*, (Autumn, 1986-Winter 1987) 365-379.
- 小林達夫「岡本太郎と縄文の発見」『季刊東北学』第2期13号（2007）：40-51.
- . 「岡本太郎と縄文の素顔」『岡本太郎と縄文』ツルモトルーム, NHK プロモーション, 川崎市岡本太郎美術館編, 東京：NHK プロモーション, 神奈川：川崎市岡本太郎美術館, 2001.
- 小堀巖「ロート博士夫妻とサハラ研究—「サハラ先史壁画展」をきに」『みづゑ』709号（1964）：27-39.
- 小井沼香「岡本太郎の立体造形——1950年代の作品をめぐって」『多面体・岡本太郎—哄笑するダイナミズム』川崎市岡本太郎美術館編, 神奈川：川崎市岡本太郎美術館, 1999.
- 小金沢智「岡本太郎の『今日の芸術』考——本当に、今日の芸術は、うまくあってはいけないのか？」『Bandaly』6号（2007）：83-110.
- 小池新二「ICAに就いて」『みづゑ』550号（1951）：51-52.
- 国立近代美術館『現代の眼——日本美術史から』東京：国立近代美術館, 1954.
- . 『現代の眼——原始美術から』東京：国立近代美術館, 1960.
- 駒場八礫「民藝館の嘆き」『民藝』1巻4号（1939）：25-27.
- 近藤雅樹「渋沢敬三とアチックミュージアム」『屋根裏部屋の博物館=Attic Museum 渋沢敬三没後50年』国立民族学博物館編, 大阪：国立民族学博物館, 2013.
- 古谷可由「西洋美術受容における「白樺」の果たした役割」『白樺派の愛した美術——『白樺』誕生100年』京都文化博物館, 宇都宮美術館, ひろしま美術館, 神奈川県立近代美術館, 読売新聞大阪本社文化事業部編, 大阪：読売新聞大阪本社, 2009.
- 古谷可由、水木祥子「『白樺』掲載図版および美術関連記事」『白樺派の愛した美術——『白樺』誕生100年』京都文化博物館, 宇都宮美術館, ひろしま美術館, 神奈川県立近代美術館, 読売新聞大阪本社文化事業部編, 大阪：読売新聞大阪本社, 2009.
- 工藤昌伸『日本いけばな文化史3——近代いけばなの確立』京都：同朋舎出版, 1992.
- 九鬼隆一「序」『稿本日本帝国美術略史』東京：隆文館図書, 1916.
- 倉橋弥一『孤島の日本大工——杉浦佐助南洋綺譚』東京：文松堂書店, 1943.
- 鞍田崇『民藝のインティマシー——「いとおしさ」をデザインする』東京：明治大学出版会, 2015.
- 蔵屋美香「東京国立近代美術館の半世紀（9）富山秀男氏に聞く（1）」『現代の眼』530号（2011）：14-15.
- 黒田正夫「木村幸一郎君と雪」『建築雑誌』86巻1045号（1971）：21.
- 楠本亜紀「岡本太郎のパリ大学在籍簿」川崎市岡本太郎美術館『研究紀要』1号（2007）：

1-5.

桑原住雄『アメリカ絵画の系譜』東京：美術出版，1977.

リーチ，バーナード，「オーガスタス・ジョン（Augustus John）」柳宗悦訳『白樺』3巻
3号（1912）：117-118.

Li, Victor. *The Neo-primitivism Turn: Critical Reflections on Alterity, Culture, and Modernity*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

ロート，アンリ『タッシリ遺跡——サハラ砂漠の秘境』永戸多喜雄訳，東京：毎日新聞社，
1960.

Lyford, Amy. *Isamu Noguchi's Modernism: Negotiating Race, Labor, and Nation, 1930-1950*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2013.

———. “Noguchi, Sculptural Abstraction, and the Politics of Japanese American Internment.” *The Art Bulletin*, vol. 85, no. 1 (March 2003): 137-151.

前田富士男「はじめに」『Booklet』13号（2005）：5-8.

Maeda, Robert J. “Isamu Noguchi: 5-7-A, Poston Arizona.” *Last Witnesses: Reflection on the Wartime Internment of Japanese Americans*, edited by Erica Harth, New York: St. Martin's Press, 2003.

増田穂「「直観」で見る「美」——『柳宗悦と民藝運動の作家たち』展 日本民藝館職員、
月森俊文氏インタビュー」（公開日 2017年2月10日）SYNODOS, 最終アクセス
2017年10月30日. <https://synodos.jp/culture/19080>.

松田正貴「政治化する原始主義（プリミティヴィズム）」『大阪電気通信大学人間科学研究』
14号（2012）：79-94.

松井健『民芸の擁護——基点としての〈柳宗悦〉』東京：里文出版，2014.

———. 『柳宗悦と民芸の現在』東京：吉川弘文館，2005.

松山利夫「「オーストラリア原始美術」展とその民族学的背景」『国立民族学博物館研究報
告』32巻2号（2008）：149-236.

丸山尚一「土方久功年譜」『同時代』34号（1979）：187.

丸山泰明『渋沢敬三と今和次郎——博物館的想像力と近代』東京：青弓社，2013.

Mingei International Museum. “About / History of Mingei.” 最終アクセス 2017年10月
30日, <https://mingei.org/about/history-of-mingei/>.

三頭谷鷹史『複眼的美術論——前衛いけばなの時代』東京：美学出版，2003.

宮本陽一郎『モダンの黄昏』東京：研究社，2002.

宮武辰夫『アラスカに原始芸術を探る』東京：万里閣書房，1930.

———. 「アラスカ極地探検記」『趣味の近代層』朝日新聞社編，東京：朝日新聞社，1930.

———. 「バゴボ族の原始藝術」『月刊民藝』2巻9号（1940）：2-9.

———. 『フィリッピン原住民の土俗と藝術』東京：羽田書店，1943.

———. 『東印度原住民の土俗と藝術』東京：春陽堂，1943.

- . 『保育のための美術』 東京：恒星社厚生閣，1954；東京：文化書房博文社，1979.
- . 「南方原始民族の特異性」『工業評論』28巻3号（1942）：9.
- . 「南洋圏の原始藝術（II）——バゴボ族について」『月刊民藝』2巻10号（1940）：62-74.
- . 「南方共榮圏の風土地理と社會文化」『産業講座資料第25號 南方共榮圏の近状』神戸市産業部經濟調査室編，兵庫：神戸市産業部經濟調査室，1941，19-37.
- . 『世界原始民藝図集——宮武辰夫蒐集』大阪：世界原始民藝図集刊行会，1940-1943.
- . 『世界原始民藝図集——宮武辰夫蒐集別冊』大阪：世界原始民藝図集刊行会，1940-1943.
- . 『幼児画問答』大阪：ひかりのくに昭和出版，1954.
- . 『幼児の絵は生活している』大阪：栗山書房，1954；東京：文化書房博文社，1978.
- . 『幼年期の工作は生活している』名古屋：黎明書房，1959.
- . 『幼児と精薄児の絵が訴えるもの』名古屋：黎明書房，1955.
- 湊典子「松方幸次郎とその美術館構想について（上）」『東京国立博物館研究誌』395号（1984）：31-40.
- 三田牧「土方久功は「文化の果」に何を見たのか」『日本の人類学——植民地主義、異文化研究、學術調査の歴史』山路勝彦編著，253-297，兵庫：関西学院大学出版，2011.
- 水尾比呂志『評伝 柳宗悦』東京：筑摩書房，1992.
- . 「解説」『柳宗悦全集第9巻 工芸文化』東京：筑摩書房，1980.
- . 「解題」『柳宗悦全集第14巻 個人作家論・船筆筭』東京：筑摩書房，1982.
- . 「解題」『柳宗悦全集第18巻 美の訪問』東京：筑摩書房，1982.
- 水沢勉「発見されるべき「日本」——埴輪を導きの糸口として」『コレクションによるもうひとつの現代——葉山館開館記念展』神奈川県立近代美術館編，神奈川：神奈川県立近代美術館，2003.
- Mooradian, Karlen. *The Life of Arshile Gorky*. Chicago: Gilgamesh Press Ltd., 1982.
邦訳『アーシル・ゴーキー——ある異邦人との対話』青木洋一訳，岡田隆彦解説，東京：パルコ出版，1982.
- 森口多里『美を味ふ心』東京：目黒分店，1922.
- . 『表現主義建築図集』東京：洪洋社，1923.
- 森仁史『日本（工芸）の近代——美術とデザインの母胎』東京：吉川弘文館，2009.
- 森田亀之輔「泰西画界新運動の経過及びキュビズム（中承前）」（1915）『海外新興芸術論叢書新聞・雑誌篇第1巻』日高昭二、五十殿利治監修，ゆまに書房，2005.
- 村岡景夫「民藝館小史」『工藝』110号（1942）：97-111.
- 村松寛『美術館散歩』京都：河原書店，1960.
- 村田慶乃輔「序——多面体・岡本太郎をめぐって」『多面体・岡本太郎——哄笑するダイナミズム』川崎市岡本太郎美術館編，神奈川：川崎市岡本太郎美術館，1999.

- 村山康男「引き裂かれた日本・私」『1953年ライトアップ——新しい戦後美術像が見えてきた』1953年ライトアップ実行委員会編集，東京：目黒区美術館，多摩美術大学，1996.
- Musée du quai Branly – Jacques Chirac and Skira Flammarion, *Charles Rattou: L'invention des Arts "Primitifs"*, 2013,最終アクセス 2019年5月20日.
<http://www.quaibrantly.fr/en/exhibitions-and-events/at-the-museum/exhibitions/event-details/e/charles-rattou-34963/>.
- Museum of Modern Art. "Cubism and Abstract Art." 最終アクセス 2018年3月25日.
<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2748?locale=ja>.
- . *Indian Art of the United States*. Exhibition Catalog. New York: The Museum of Modern Art, 1941.
- . *Timeless Aspects of Modern Art*. Exhibition Catalog, New York: Museum of Modern Art, 1948.
- 武者小路実篤「個性についての雑感」『白樺』3巻10号(1912): 55.
- 無名庵主人「美學上の一新假定(クライヴ・ベル氏の『藝術』に就て)」『學鐙』(1914年9月号): 1-5.
- . 「美學上の一新假定(續)(クライヴ・ベル氏の『藝術』に就て)」『學鐙』(1914年10月号): 1-5.
- 無車「編輯室にて」『白樺』5巻8号(1914): 104.
- 無署名「アフリカ芸術展」『美術手帖』191号(1961): 105.
- . 「案内—みたいものききたいもの」『芸術新潮』15巻2号(1964): 152.
- . 「アート・コメント」『アトリエ』286号(1950): 28.
- . 「美術界」『萬朝報』1913年1月1日3面.
- . 「美術館めぐり④」『朝日新聞』1939年8月27日夕刊3面.
- . 「ブラックアフリカ芸術展」『美術手帖』357号(1972): 340.
- . 「大ピカソ展——一般公開に先だち特別鑑賞」『読売新聞』1951年8月25日朝刊1面.
- . 「大ピカソ展 未発表の名作を追加出品」『読売新聞』1951年11月5日夕刊2面.
- . 「「大東亞講座」開かる」『朝日新聞』1943年3月26日朝刊, 3面.
- . 「大東亞講座——廿五日から開く」『朝日新聞』1943年3月3日朝刊, 3面.
- . 「編集後記」『Africa=アフリカ』1巻1号(1961): 57.
- . 「現代フランス最高芸術映画鑑賞の夕」『読売新聞』1951年11月18日朝刊3面.
- . 「現代の眼・原始美術から」『朝日新聞』1960年6月25日夕刊4面.
- . 「現代の眼——原始美術(プリミティヴ・アート)から」『現代の眼——原始美術から』東京: 国立近代美術館, 1960.
- . 「原始美術の魅力——たくましい「生命力」形式的な面白さではない」『朝日新聞』

- 1960年6月22日朝刊6面.
- . 「五か年の歩み——美術館活動の概要」『現代の眼』42号(1958):4.
- . 「土方久功年譜」『土方久功——日本+南洋の表現』知県立美術館, 梶光伸編, 高知: 高知県立美術館, 2001.
- . 「氷原にはだかでオーロラを拜む——土人の娘の戀の祈願 宮武氏の趣味講座」『読売新聞』1928年7月10日朝刊9面.
- . 「十億の結合へ——大東亞藝能文化協會発足」『朝日新聞』1942年11月22日夕刊, 2面.
- . 「海外ニュース」『美術手帖』15号(1949):51.
- . 「燕子花圖」『美術研究』85号(1939):26-27.
- . 「飾りつけ終る 大ピカソ蓋あけ」『読売新聞』1951年11月6日朝刊3面.
- . 「協会日誌」『Africa=アフリカ』1巻1号(1961):54-56.
- . 「[公開している資料から] 久保寺逸彦文庫 文書・写真資料 「北方文化展」と「東京アイヌ学会」に関する資料」北海道立アイヌ民族文化研究センター『アイヌ民族文化研究センターだより』40号(2014):4.
- . 「名画を踊る」『読売新聞』1951年11月17日朝刊3面.
- . 「南洋土民風俗ū モクモク人形と日用品」『朝日新聞』1939年7月1日夕刊3面.
- . 「ピカソに捧げるバレエ 展覧会の絵から脱け出し踊るニンフや牧神」『読売新聞』1951年11月10日朝刊2面.
- . 「ピカソ展への期待」『美術手帖』46号(1951):3.
- . 「兩陛下きよう泰西名画展へ 古美術複製展もご覧」「文化人天皇絵画に造詣 皇后ら絵筆」『読売新聞』1947年3月18日朝刊2面.
- . 「生活用品や彫刻ズラリ アフリカ黒人芸術展」『朝日新聞』1968年5月31日夕刊10面.
- . 「新着ハトに人気 大ピカソ展一般公開」『読売新聞』1951年11月6日夕刊2面.
- . 「消息」『白樺』1巻1号(1910):53.
- . 「書評ブラック・アフリカ美術」『朝日新聞』1983年9月19日朝刊13面.
- . 「執筆者紹介」『アトリエ』14巻6号(1937):22.
- . 『白樺』復刻版, 京都: 臨川書店, 1969-1972.
- . 「シュールな作風に土俗性——小原豊雲4年ぶり個展」『朝日新聞』1987年10月24日朝刊16面.
- . 「展覧会案内」『美術手帖』375号(1972):331-345.
- . 「特別座談会 タッシリ遺跡発見者ロート夫妻を囲んで」『Africa=アフリカ』4巻5号(1964):8-16.
- . 「全世界注目最大のピカソ大作品展開催——マチス展に続き本社の第企画」『読売新聞』1951年7月4日朝刊3面.

- . 「III ヴィトリース」神奈川県立近代美術館，茨城県近代美術館編『メディア・アートの先駆者山口勝弘展——「実験工房」からテアトリーヌまで』東京：美術館連絡協議会，2006.
- 長根助八『樺太土人の生活——アイヌ・オロッコ・ギリヤーク』東京：洪洋社，1925.
- 永戸多喜雄「訳者あとがき」アンリ・ロート『タッシリ遺跡——サハラ砂漠の秘境』永戸多喜雄訳，毎日新聞社，1960.
- 長與善郎「記事の訂正、及び其他」『白樺』7巻4号（1916）：205.
- 中原佑介『ブランクーシ』東京：美術出版社，1986.
- . 「〈眼〉「原始芸術」と「現代芸術」」『みづゑ』674号（1961）：80-81.
- 中井浩水「黄瀬戸の眼」『子寿里庫叢書第三篇ニューギニヤ其附近島嶼の土俗品』東京：吾八，1939.
- 仲野泰生「呪術としての岡本太郎の造形」『岡本太郎と縄文』ツルモトルーム，NHK プロモーション，川崎市岡本太郎美術館編，展覧会目録，東京：NHK プロモーション，神奈川：川崎市岡本太郎美術館，2001.
- . 「継続する精神の痕跡——岡本太郎の絵画について」『多面体・岡本太郎——哄笑するダイナミズム』川崎市岡本太郎美術館編，神奈川：川崎市岡本太郎美術館，1999.
- 中見真理『柳宗悦——「複合の美」の思想』東京：岩波書店，2013.
- . 『柳宗悦——時代と思想』東京：東京大学出版会，2003.
- 中村英樹「20世紀彫刻のある文脈——ロダン、ブランクーシからイサム・ノグチへ」『名古屋造形芸術短期大学紀要』1号（1995）：145-155.
- 中村茂夫「土方久功素描——白樺派を後景として」『高知県立美術館研究紀要』3号（2000）：7-21.
- 中尾徳仁「天理参考館所蔵の漢族資料（7）玩具」『月刊 グローカル天理』4巻11号（2013）：10.
- 中山公男『原始美術』大阪：保育社，1964.
- 波瀾剛「復員者の情熱——岡本太郎第一画文集『アヴァンギャルド』」『文学研究論集』20号：（2002）：106(153)-90(169).
- Nicolson, Benedict. "Post-Impressionism and Roger Fry." *The Burlington Magazine* (January 1951): 10-15.
- 日本文化人類学会「日本文化人類学会について」最終アクセス 2017年11月7日，<http://www.jasca.org/>.
- 新見隆「万人のための芸術——新萬來舎の意味するもの」『Booklet』13号（2005）：66-67.
- . "The Modern Primitive: Discourse of the Visual Arts in Japan in the 1950s." In *Isamu Noguchi and Modern Japanese Ceramics: A Close Embrace of the Earth*, edited by Louise Allison Cort and Bert Winther-Tamaki, California:

University of California Press, 2003.

西川驍『現代建築の日本的表現第1巻（外国篇）』東京：彰国社, 1957.

西村修子「美術雑誌としての『白樺』にみる西洋美術意識」『東アジア研究』7号（2009）：
137-153.

西野照太郎「日本人のアフリカ研究史——第二次世界大戦まで」『Africa=アフリカ』4巻1
号（1964）：6-15.

Noguchi, Isamu. *A Sculptor's World*. New York: Harper & Row, 1968.

———. 「芸術と集團社会」『美術手帖』31号（1950）：3-5.

———. *Isamu Noguchi: Essays and Conversations*, eds. Apostolos-Cappadona, Diane,
and Altshuler, Bruce, New York: Harry N. Abrams, 1994. 邦訳『イサム・ノグ
チ エッセイ』北代美和子訳, みすず書房, 2018.

———. 「自作による自伝」『Play Mountain——イサム・ノグチ+ルイス・カーン』東京：
マルモ出版, 1996.

———. 「モダンということ——広島問題にふれて」『アトリエ』309号（1952）：39-41.

———. 『ノグチ』瀧口修造等解説, 東京：美術出版, 1953.

———. *The Isamu Noguchi Garden Museum*. New York: Harry N. Abrams, Inc.,
Publishers, 1988.

———. 「私の見た日本」『芸術新潮』2巻10号（1951）：100-106.

Noguchi, Isamu, 米倉守「イサム・ノグチ—創造の現場から」『みづゑ』949号（1988）：
34-41.

野間清六「アフリカの仮面芸術」『アフリカ芸術展』読売新聞社編, 東京：読売新聞社, 1961.

———. 「博物館を去る」『芸術新潮』15巻6号（1964）：118-120.

———. 『埴輪美』東京：聚楽社, 1942.

———. 「埴輪の彫刻性」国立博物館美術誌『Museum』2号（1951）：8-10.

———. 「埴輪とその藝術性——日本美術史2」『三彩』51号（1951）：2-5.

———. 『日本彫刻の美』不二書房, 1943.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, San
Francisco: The Lapis Press, 1976; 1986.

小川正隆「『現代の眼——原始美術から』を見て」『現代の眼』68号（1960）：4-6.

小熊英二『〈日本人〉の境界——単一沖縄・アイヌ・台湾・朝鮮 植民地支配から復帰運動
まで』東京：新曜社, 1998.

小原豊雲『豊雲の眼』東京：文化出版局, 1983.

———. 「縄文土器を復元して」『日本美術工芸』308号（1964）：67-69.

———. 『日本のいけばな第3巻』東京：小学館, 1979.

———. 「宮武さんのこと」『芸術新潮』13巻11号（1962）：146-149.

———. 『盛花と小原流』東京：主婦の友社, 1963.

- 。「小原流略史——思いだすままに」『小原流史（上巻）』小原流史編纂実行委員会編，東京：財団法人小原流，1996.
- 尾久彰久『観じる民藝』東京：世界文化社，2010.
- 岡田文秀「序」『東印度原住民の土俗と芸術』東京：春陽堂，1943.
- 岡田聡「「素人主義」の源流——青年期の土方久功における夏目漱石の影響力」『文学研究論集』30号（2012）：33-48.
- 岡本謙次郎「土方久功『蕃首・男』」『美術手帖』97号（1955）：97.
- 岡本太郎『アヴァンギャルド芸術』東京：美術出版社，1950.
- 。「絵の前に泣く」（1941）『岡本太郎の絵画』川崎市岡本太郎美術館編，神奈川県：川崎市岡本太郎美術館，2009.
- 。「原始と現代」『現代の眼』68号（1960）：2-3.
- 。「二つの美術映画」『美術手帖』51号（1951）：頁数記載なし.
- 。「イサム・ノグチの仕事」『美術手帖』63号（1952）：43-45.
- 。「縄文文化の謎を解く」『岡本太郎著作集第9巻』東京：講談社，1980.
- 。「絵画の価値轉換——新しい藝術宣言」『読売新聞』1947年8月25日朝刊2面.
- 。「根源の美——縄文文化の人間発見」『日本文化の歴史1 大地と呪術—原始時代』国分直一，岡本太郎編，東京：学習研究社，1969.
- 。「空間派誕生」『芸術新潮』8巻2号（1957）：55-63.
- 。「民族性と世界性」『みづゑ』624号（1957）：12-16.
- 。「人間の気高さに感動」『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』アフリカ協会編，東京：アフリカ協会，1972.
- 。『岡本太郎著作集第4巻 日本の伝統』東京：講談社，1980.
- 。『岡本太郎画文集アヴァンギャルド』月曜社，1948.
- 。「東洋の「恐ろしい美」——アジア・アフリカ美術展をみて」『朝日新聞』1957年12月10日朝刊6面.
- 。「宇宙を翔ぶ眼」（1982）『岡本太郎の本5 宇宙を翔ぶ眼』東京：みすず書房，2000.
- 。「私と人類学——パリ大学民族学科のころ」（1971）『岡本太郎の本5 宇宙を翔ぶ眼』東京：みすず書房，2000.
- 。「わが二等兵物語」（1957）『岡本太郎著作集第7巻 母の手紙』東京：講談社，1980.
- 。「わが友——ジョルジュ・バタイユ」『岡本太郎著作集第3巻 私の芸術生活』東京：講談社，1980.
- 。「四次元との対話——縄文土器論」（1952）『みづゑ』558号（1952）：3-18.
- 。「ヨーロッパ紀行・2 パリに絵を賣る」『芸術新潮』4巻8号（1953）：224-230.
- 。「前衛画の地位」『東京新聞』1948年6月28日.
- 岡本太郎，宗左近『ピカソ [ピカソ講義]』筑摩書房，2009；初版朝日出版社，1980.
- 岡本敏子「挑みの縄文」『岡本太郎と縄文』ツルモトルーム，NHKプロモーション，川崎市

- 岡本太郎美術館編，東京：NHK プロモーション，神奈川：川崎市岡本太郎美術館，2001.
- 岡本敏子「インタビュー美の時空間旅行」山下裕二（聞き手）『ユリイカ』3巻11号（1990）：62-75.
- 岡村吉右衛門『柳宗悦と初期民藝運動』東京：玉川大学出版，1991.
- 大川三雄、川島勝「建築専門出版社・洪洋社の出版活動について——その1 編者と出版物の変遷」『日本建築学会学術講演梗概集 F-2 建築歴史・意匠』（1997年7月）：93-94.
- 岡谷公二「アンリ・ルソーの位置」『「アンリ・ルソーの夜会」展——1908年ピカソのアトリエで』読売新聞社編，東京：読売新聞社，1985.
- . 「土方久功とポール・ゴーギャン」『パラオー二つの人生——鬼才・中島敦と日本のゴーギャン・土方久功展』橋本善八，野田尚稔編，東京：世田谷美術館，2009.
- . 「異色作家発掘 南に行った男土方久功」『芸術新潮』40巻7号（1989）：106-124.
- . 「南洋群島の彫刻家——杉浦佐輔と土方久功」『穹+』7号（2002）：18-24.
- . 『南海漂白——土方久功伝』東京：富山房インターナショナル，2007.
- 大江健三郎「鑑賞席サハラ先史壁画 現代への挨拶」『朝日ジャーナル』6巻12号（1964）：26.
- 大久保恭子「交差する美術史学と民族学——現代美術への独創的アプローチ」『民族芸術』34号（2018）：41-45.
- . 『〈プリミティヴィズム〉と〈プリミティヴィズム〉——文化の境界をめぐるダイナミズム』東京：三元社，2009.
- . “*Primitivism in Japanese Modern Art: In the Case of Taro Okamoto.*” 『関西外語大学研究論集』95号（2012）：149-164.
- . 「プリミティヴィズム前史——ロジャー・フライを通して見る世紀転換期のロンドンとパリ」『西洋近代の都市と芸術第8巻ロンドン——アートとテクノロジー』山口恵里子編，328-348，東京：竹林舎，2014.
- 大久保泰「セザンヌ以後」『別冊アトリエ第2集 セザンヌ以後——現代絵画への発展』2号（1950）：17-72.
- 大隅為三「ポール・ゴーギャン」『美術新報』16巻5号（1917）：11.
- 鬼丸吉弘「美術の始源と抽象の問題」『美学』16巻1号（1965）：21-34.
- . 「旧石器美術の芸術性について——ヴォリニンガーのテーゼをめぐる」『美学』14巻1号（1963）：38-54.
- . 「〈書評〉木村重信著『美術の始源』」『美学』23巻4号（1973）：53-60.
- オラス，B. 「象牙海岸の彫刻——その伝統芸術」『Africa=アフリカ』8巻6号（1968）：27-35.
- . 「象牙海岸の彫刻——その伝統芸術②」『Africa=アフリカ』8巻7号（1968）：27

- 大谷恵子「宮武辰夫その人と美術教育——第二次世界大戦後の我国の美術教育を中心として」『頌栄短期大学研究紀要』22号（1990）：70-105.
- 大谷省吾『激動のアヴァンギャルド——シュルレアリスムと日本の絵画 1928-1953』東京：国書刊行会，2016.
- .「岡本太郎の“対極主義”の成立をめぐる」『東京国立近代美術館研究紀要』13号（2009）：18-36.
- 太田泰人「山口勝弘の 1950-60 年代——実験工房から環境造形へ」『メディア・アートの先駆者山口勝弘展——「実験工房」からテアトリーヌまで』神奈川県立近代美術館，茨城県近代美術館編，東京：美術館連絡協議会，2006.
- 尾崎信一郎「序論」，「1950年代のキュビズム」『日本におけるキュビズム——ピカソ・インパクト』鳥取県立博物館，埼玉県立近代美術館，高知県立美術館編，東京：読売新聞社，美術館連絡協議会，2016.
- 奥野克仁「「南洋群島」以前の南洋諸島——ドイツ帝国領時代の二人の画家の南洋行」『美術家たちの「南洋群島」』町田市立美術館，東京新聞編，東京：東京新聞，2008.
- 五十殿利治『観衆の成立——美術展・美術雑誌・美術史』東京：東京大学出版会，2008.
- .『日本のアヴァンギャルド芸術——〈マヴォ〉とその時代』東京：青土社，2001.
- .「岡本太郎登場——歴史的アヴァンギャルドの記憶とアヴァンギャルド芸術の実践」『多面体・岡本太郎——哄笑するダイナミズム』川崎市岡本太郎美術館編，神奈川県：川崎市岡本太郎美術館，1999.
- .「1930年代日本におけるキュビズム論——ニューヨーク近代美術館主催「キュビズムと抽象美術」展の余波」『海外新興芸術論叢書新聞雑誌篇第10巻』日高昭二，五十殿利治監修，東京：ゆまに書房，2005.
- Oxford English Dictionary (OED) Online. “mingei”，最終アクセス 2017年10月30日，<http://www.oed.com/view/Entry/118801?redirectedFrom=mingei#eid>.
- .“folkcraft”，最終アクセス 2018年3月25日，<http://www.oed.com/view/Entry/72542?redirectedFrom=folk+craft#eid3944166>.
- Packard, Elizabeth and Kirby, John C. “Forward.” *4000 Years of Modern Art*, 1953.
- Phillips, Andrea. *Fifty Years of the Future: A Chronicle of the Institute of Contemporary Arts*. Institute of Contemporary Arts, 1998.
- Polcari, Stephen. “Martha Graham and Abstract Expressionism.” *Smithsonian Students in American Art*, vol. 4, no. 1 (Winter, 1990): 2-27.
- Rosenthal, Gertrude. “Introduction.” *4000 Years of Modern Art*. Walters Art Gallery, 1956. 5-9.
- Rushing, W. Jackson. *Native American Art and the New York Avant-garde: a History of*

- Cultural Primitivism*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- 斎藤良輔『おもちゃの話』東京：朝日新聞社, 1971.
- 坂野徹『帝国日本と人類学者——1884-1952年』東京：勁草書房, 2005.
- 坂田和實, 尾久彰三, 山口信博『民藝館へ行こう』東京：新潮社, 2008.
- 佐久間政一『表現派の芸術』(日本美術学院, 1922)『海外新興芸術論叢書刊行本篇第3巻』
日高昭二、五十殿利治監修, 東京：ゆまに書房, 2003.
- 佐々木千恵「“部族のオブジェ”から芸術への変容」『民族芸術』11号(1995): 165-172.
- 佐々木秀憲「岡本太郎におけるミルチャ・エリアーデの影響」『美学』62巻2号(2011):
85-96.
- 佐々木秀憲編『イサム・ノグチと岡本太郎——越境者たちの日本』神奈川：川崎市岡本太郎美術館, 2018.
- 佐々木馨「第2章第7節5 芸術分野の興隆 3 美術界の動向」『函館市史デジタル版』最終
アクセス 2017年11月19日,
http://archives.c.fun.ac.jp/hakodateshishi/tsuusetsu_03/shishi_05-02/shishi_05-02-07-05-03-01.htm.
- 佐藤道信『〈日本美術〉誕生——近代日本の「ことば」と戦略』東京：講談社, 1996.
- 佐藤光『柳宗悦とウィリアム・ブレイク——環流する「肯定の思想」』東京：東京大学出版
会, 2015.
- 佐藤敬「映画・ピカソ訪問」『芸術新潮』2巻12号(1951): 134.
- 佐浦甫「日本前衛派作家論」『アトリエ』14巻6号(1937): 67-70.
- 榎本野衣『黒い太陽と赤いカニ』東京：中央公論新社, 2003.
- 正「編輯室にて」『白樺』3巻1号(1911): 158.
- 瀬木慎一『日本の前衛——1945-1999』東京：生活の友社, 2000.
- Shanes, Eric. *Constantin Brancusi (Modern Masters Series)* New York: Abbeville Press,
1989. 邦訳『コンスタンチン・ブランクーシ』中原佑介, 水沢勉訳, 東京：美術出
版, アベヴィルプレス, 1991.
- 渋沢敬三「アチックの成長」(1933)『渋沢敬三著作集第1巻』東京：平凡社, 1992.
———. 『豆州内浦漁民史料』序——本書成立の由来(1937)『渋沢敬三著作集第1巻』
東京：平凡社, 1992.
- 白木屋『白木屋三百年史』東京：白木屋, 1957.
- 渋沢雅英『父・渋沢敬三』東京：実業之日本社, 1966. 渋沢敬三アーカイブ—生涯、著
作、資料, 最終アクセス 2017年10月29日,
https://shibusawakeizo.jp/writing/myfather_02.html.
- 志賀祐紀「岡本太郎の「前衛」——『岡本太郎関連記事 1949 No. 1』から」『米沢史学』
27号(2011): 108-97.
- 椎名仙卓『日本博物館発達史』東京：雄山閣, 1988.

- . 『大正博物館秘話』 東京：論創社, 2002.
- . 『図解 博物館史〈改訂増補〉』 東京：雄山閣出版, 2000.
- 式場隆三郎「アイヌ書誌」『工藝』107号（1942）：177.
- . 「書架からの便り」『月刊民藝』2巻9号（1940）：40-41.
- . 「蒐集家を訪ねて——第一回和時計の上口氏」『月刊民藝』2巻9号（1940）：60-61.
- . 「柳さんと民藝館」『アトリエ』14巻3号（1937）：7-11.
- 篠原敏昭「『太陽の塔』の下にあるもの——岡本太郎のパリ時代」『社会思想の窓』121号（1999）：11-32.
- 島崎晴海編『太陽を求める向日葵——私たちに影響を与えた友と師 瑛九・北川民次・久保貞治郎・周郷博・宮武辰夫』 東京：文化書房博文社, 1977.
- 清水久夫「土方久功の造形思考——その表現主義的性向をめぐって」『土方久功日記 II』須藤健一, 清水久夫編, 441-468, 大阪：人間文化研究機構国立民族学博物館, 2010
- . 『土方久功正伝——日本のゴッティンと呼ばれた男』 東京：東宣出版, 2016.
- . 「土方久功——その人と芸術」『土方久功展——南太平洋の光と夢』世田谷美術館編, 東京：世田谷美術館, 1991.
- Smith, Marian W., ed., *The Artists in Tribal Society*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1961. 邦訳『部族社会の芸術家』木村重信, 岡村和子訳, 東京：鹿島研究所出版会, 1973.
- 宗左近「縄文が真似する岡本太郎」『岡本太郎と縄文』小林達雄, 村田啓之輔監修, 東京：NHK プロモーション, 神奈川：川崎市岡本太郎美術館, 2001.
- Staniszewski, Mary Anne, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.
- S、M「編輯記事」『白樺』1巻8号（1910）：233.
- 外館和子「近現代陶芸の一世紀——日本陶芸史における〈近代性〉の意味」『日本陶芸100年の精華』6-15, 茨城：茨城県陶芸美術館, 2003.
- 須藤健一, 清水久夫「序文」土方久功著『土方久功日記 I』須藤健一, 清水久夫編, 大阪：人間文化研究機構国立民族学博物館, 2010.
- 杉山寿栄男「アイヌの寶物」『工藝』106号（1941）：32-49.
- 春原史博「岡本太郎「縄文土器論」の背景とその評価-戦後日本の「美術」と「縄文」をめぐる動向についての位置考察」『藝叢』25号（2008）：79-102.
- 鈴木たけよ「アイヌ工藝展覧會報告」『工藝』106号（1941）：82-83
- . 「民藝館の私の仕事」『工藝』110号（1942）：95-96.
- Sweeney, James Johnson, "Previous Exhibitions of African Art" *African Negro Art*, New York: The Museum of Modern Art, New York, 1935.

- 高橋新吉「黒人芸術その他」『Africa=アフリカ』 1巻5号（1961）：17.
- 高階秀爾「現代美術の解剖 10 激しいリズムと壮大な和音——ジェラル・シュネイデルの場合」『美術手帖』179号（1960）：136-144.
- . 「『白樺』と近代美術——続・日本近代美術史ノート・3」『季刊芸術』6巻2号（1972）：162-170.
- 谷口吉郎編『現代の眼——日本美術史から』国立近代美術館監修，東京：東都文化出版歌舞伎株式会社，1960.
- 谷川渥『アメリカのシュルレアリスム』東京：みすず書房，2009.
- 谷川晃一「思考原理としてのプリミティブイズム」『美術手帖』401号（1975）：46-69.
- 谷川徹三「現代の眼」『現代の眼』2号（1955）：4-5.
- . 『日本人のこころ』東京：岩波書店，1938.
- 瀧口修造『別冊アトリエ第7集 プリミティブ芸術——原始への憧れ』7号（1951）.
- . 「画家・岡本太郎の誕生」『芸術新潮』12巻12号（1961）：110.
- . 「原始芸術の今日」（1960）『コレクション瀧口修造10 プリミティブ芸術』みすず書房，1991.
- . 「原始芸術と近代芸術」（1953）『コレクション瀧口修造10』みすず書房，1991.
- . 「モダンアートの40000年」『芸術新潮』4巻11号（1953）：159-183.
- . 「ピカソのえがいた顔」『みづゑ』552号（1951）：10.
- . 「プリミティブ芸術——原始への憧れ」（1951）『コレクション瀧口修造10 プリミティブ芸術』みすず書房，1991.
- . 「先史美術の現代的意義」（1960）『コレクション瀧口修造10 プリミティブ芸術』みすず書房，1991.
- . 「土のなかの生命」（1959）『コレクション瀧口修造10 プリミティブ芸術』みすず書房，1991.
- 滝口壽「岡本太郎のフランス——『母子叙情』、そのむす子の「爆発」胚胎の場」『Quintette』24号（2004）：37-56.
- 滝沢恭司「美術家と「南洋群島」と日本近代美術と」『美術家たちの「南洋群島」』町田市立国際版画美術館，東京新聞編，東京：東京新聞，2008.
- 建畠覚造「人間不変の原則」『美術手帖』180号（1960）：111-114.
- 竹中均『柳宗悦・民藝・社会理論——カルチュラル・スタディーズ』東京：明石書店，1999.
- 竹山道雄、福田豊四郎、勅使河原蒼風、長谷川三郎、吉川逸治「〈座談会〉古き美より新しき美へ」『芸術新潮』5巻1号（1954）：80-93.
- 竹沢尚一郎「文化を展示することは可能か——民族学博物館の展示手法の近年の変化から」『展示の政治学』川口幸也編，東京：水声社，2009.
- . 「民族学博物館の現在——民族学博物館は21世紀に存在しうるか」『国立民族学博物館研究報告』28巻2号（2003）：173-222.

- 田辺孝次「民藝概論」『世界美術全集別巻第15巻 民族藝術篇』東京：平凡社，1930.
- 田辺泰「はしがき」（頁数記載なし）『原始芸術集』東京：洪洋社，1925.
- 田中淳「序論「おわり」と「はじまり」——夏目漱石「文展と芸術」をめぐって」東京文化財研究所編『大正期美術展覧会の研究』東京：中央公論美術出版，2005.
- . 「後印象派・考——1912年前後を中心に（上）」『美術研究』368号（1997）：153-172.
- . 「後期印象派・考——（中の一）」『美術研究』369号（1998）：183-220.
- 田中豊太郎「陳列について」『工芸』110号（1942）：30-35.
- 丹下健三「無限のエネルギー：コンクリート」『建築文化』13巻2号（1958）：23.
- 丹下健三，藤森照信，松葉一清「焼け野原から情報部まで駆け抜けて」『建築雑誌』101巻1242号（1986）：18-23.
- Taylor, Brandon, *Art for the Nation: Exhibitions and the London Public, 1747-2001*, Manchester University Press, 1999.
- 天地人「日本紹介がはまり役 イサム・ノグチ」『朝日新聞』1952年10月18日
天理大学附属天理参考館，<http://www.sankokan.jp/>. 最終アクセス2017年7月20日.
- Teukolsky, Rachel, *The Literate Eye: Victorian Art Writing and Modernist Aesthetic*, Oxford University Press, 2009.
- The Noguchi Museum. “Catalogue Raisonné.” 最終アクセス2018年4月9日，
http://catalogue.noguchi.org/index.php/Detail/Object/Show/object_id/462.
- . “Isamu Noguchi: Timeline.” 最終アクセス2018年4月11日，
<http://www.noguchi.org/noguchi/timeline>.
- The Walters Art Museum, “History of the Walters Art Museum,” 最終アクセス2016年11月5日. <http://thewalters.org/about/history/>.
- 徳大寺公英「鑑賞席 驚くべき迫力——アフリカ芸術展」『朝日ジャーナル』3巻17号（1961）：34.
- . 「ヨーロッパでのアフリカ芸術」『アフリカ芸術展』読売新聞社編，東京：読売新聞社，1961.
- Torgovinick, Marian, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- 東京文化財研究所「アフリカ芸術展」美術界年史（彙報）所収，最終アクセス2016年9月28日. <http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/2985.html>.
- . 「アフリカ黒人芸術展」美術界年史（彙報）所収，最終アクセス2016年9月28日. <http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/6141.html>.
- . 「フランス美術文化映画来る」（1950年11月）美術年史（彙報），最終アクセス2018年2月4日. <http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/2261.html>.
- . 「原始美術の展観」美術界年史（彙報）所収，最終アクセス2015年10月13日.

- <http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/2903.html>.
- . 「今泉篤男渡米」美術会年史（彙報），最終アクセス 2018 年 2 月 4 日。
<http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/2345.html>.
- . 「石川公一」物故者記事，最終アクセス 2016 年 11 月 7 日。
<http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/9237.html>.
- . 「ピカソ作品展ひらく」美術界年史（彙報），最終アクセス 2018 年 1 月 14 日。
<http://www.tobunken.go.jp/materials/nenshi/2339.html>.
- . 「田辺泰」物故者記事，最終アクセス 2017 年 10 月 20 日，
<http://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/10233.html>.
- 東京国立近代美術館『イサム・ノグチ展』東京：朝日新聞社，1992.
- . 『東京国立近代美術館 60 年史』東京：東京国立近代美術館，2012.
- 東京帝室博物館編『稿本日本帝国美術略史』東京：隆文館図書，1916.
- 富山秀男「今泉次長の時代」『東京国立近代美術館 60 年史』東京：東京国立近代美術館，2012.
- 富永惣一「美術に於ける近代と現代」『美学』9 号（1951）：34-40.
- 富澤成實『『白樺』の美術運動と大正という時代——絵画の約束論争を中心に』『明治大学図書館紀要』3 卷（1999）：169-182.
- Torgovinick, Marian, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- 塚田美香子「日本におけるピカソの受容と歴史的回顧」ブリジストン美術館『館報』55 号（2006）：104-123.
- . 「日本におけるピカソの受容と歴史的回顧」ブリジストン美術館『館報』56 号（2007）：103-125.
- 塚原史「岡本太郎とマルセル・モース——1930 年代パリとミュゼ・ド・ロム」『季刊東北学』第 2 期 13 号（2007）.
- 鶴見俊輔「解説 学問の位置」『柳宗悦全集第 1 卷 科学・宗教・芸術・初期論集』東京：筑摩書房，1982.
- . 『鶴見俊輔集続 4 柳宗悦・竹内好』東京：筑摩書房，2001.
- 鶴岡真弓「ヨーロッパの原始と異端と「縄文の発見」」『岡本太郎と縄文』ツルモトルーム，NHK プロモーション，川崎市岡本太郎美術館編，東京：NHK プロモーション，神奈川県：川崎市岡本太郎美術館，2001.
- 内田巖「原始藝術と近代藝術——ピカソとパウル・クレーを巡って」『アトリエ』286 号（1950）：39-45.
- 内山尚子「イサム・ノグチによる彫刻のモダニズムと黒人表象——《死（リンチされた人体）》が喚起する人種差別批判へのまなざし」『美術史』68 卷 2 号（2019）：265-281.

- 植村鷹千代「アブストラクト・アート」『アトリエ』14巻6号(1937):33.
- . 「第二回日展評」『みづゑ』496号(1946):66.
- . 「戦後のいけばな芸術と小原豊雲」『三彩』410号(1981):88.
- . 「ピカソの作品」『読売新聞』1947年3月15日朝刊2面.
- . 「ピカソ50年——作品に即した全過程の解説」(附録)『美術手帖』47号(1951).
- 上野昌之「柳宗悦のアイヌ二論について——「オリエンタリズム」との関係から」『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』別冊12巻1号(2004):1-11.
- 梅棹忠夫「博物館から博物館へ」(1987)『メディアとしての博物館』東京:平凡社,1987.
- . 「博物館は未来をめざす」(1985)『メディアとしての博物館』東京:平凡社,1987.
- . 「情報産業としての博物館」(1987)『メディアとしての博物館』東京:平凡社,1987.
- 梅棹忠夫, 木村重信「全人類の巨大なる芸術的遺伝子プールをめざして(対談)」(1985)『木村重信著作集第4巻 民族芸術学』京都:思文閣出版,2000.
- 海野弘『花に生きる——小原豊雲伝』東京:平凡社,2010.
- 海野雅央「「家庭手芸品展覧会」と「阪急美術」——芹沢銈介と山内金三郎」『日本小諸通信』74巻21号(2009):16-19.
- 宇佐見英治「土方久功の彫刻」『同時代』第2次34号(1979):136-143.
- . 「訪問・二人の作家1 土方久功」『美術手帖』82号(1954):20-25.
- Vaillant, George C. "Indian Art of the United States: An Exhibition at the Museum of Modern Art," *The Art Bulletin*, vol. 23, no.2 (June 1941) 167-169.
- 和美三味ショッピング「「和美三味」毎日アート出版の特撰美術品」最終アクセス2017年8月12日, <http://www.mainichi-art.co.jp/pages/arcadelinks/UNSODO/joujou/joujou.html>.
- 渡部陽子, 橋本梓編『慶應義塾をめぐる芸術家たち』東京:慶應義塾大学,2009.
- 和田定夫「現代フランス画家論3 ジェラルール・シュナイデル」『みづゑ』550号(1956):38-42.
- . 「イサム・ノグチのこと」『アトリエ』286号(1950):46-51.
- . 「苦悶の象徴——1937-1950年・フランス絵画の発展に就いて」『別冊アトリエ第6集 フランス現代画家—マチス ピカソにつぐもの』6号(1951):14-79.
- Wayne, Kenneth, ed., *Isamu Noguchi/ Qi Baishi/ Beijing 1930*, Exhibition Catalog, New York: Harry N. Abrams, Inc., 2013.
- William, Rubin ed. "*Primitivism*" in *20th Century Art: An Affinity of the Tribal and the Modern I and II*, New York: The Modern Museum of Art, 1984. 邦訳『20世紀美術におけるプリミティヴィズム—「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』I, II 吉田憲司他訳, 京都:淡交社,1995.
- Winther-Tamaki, Bert, "The Ceramic Art of Isamu Noguchi: A Close Embrace of the Earth" Louise Allison Cort and Bert Winther-Tamaki, *Isamu Noguchi and*

- Modern Japanese Ceramics: A Close Embrace of the Earth*, California: University of California Press, 2003.
- Woolf, Virginia, *Roger Fry: A Biography*, Oxford: Blackwell Publishers, 1995; first published 1940.
- 矢島新「「眼の革命」——日本美術の発見者たち」『日本美術の発見者たち』東京：東京大学出版会, 2003.
- .「岡本太——縄文の発見」矢島新、山下裕二、辻惟雄著『日本美術の発見者たち』東京：東京大学出版会, 2003.
- 山田吉彦「譯者序——普及刊行版に就いて」レヴィ＝ブリュル『未開社会の思惟』東京：小山書店, 1939.
- 山口恵里子「ラファエル前派兄弟団におけるプリミティヴィズム——19世紀英国の「ラファエッロ以前」問題」『論叢現代語・現代文化』4号（2010）：97-155.
- 山口勝弘「新しいテクノロジーによる作品と美術館」（講演会「21世紀の美術館への提言——新しいテクノロジーと美術館」1997年9月5日於横浜美術館『山口勝弘展——「実験工房」からテアトリーヌまで メディア・アートの先駆者』神奈川県立近代美術館, 茨城県立近代美術館編, 東京：美術館連絡協議会, 2006.
- .「原始と現代の断絶」『美術手帖』180号（1960）：124-132.
- .『不定形美術ろん』東京：学芸書林, 1967.
- .「建築から環境へ」（シンポジウム「バウハウスからサウンドスケープへ」1994年10月5日於ドイツ文化会館）神奈川県立近代美術館, 茨城県近代美術館編『メディア・アートの先駆者山口勝弘展——「実験工房」からテアトリーヌまで』東京：美術館連絡協議会, 2006.
- .「教育のアヴァンギャルド [インタビュー]」『InterCommunication』9巻1号（1999）：116-125.
- .「ヴィトリーヌについて」、『アトリエ N°336』, 1955年2月（「資料アンソロジー」）、『山口勝弘 360°』（六耀社, 1981）144. Yamaguchi Katsuhiko Archive. 最終アクセス 2017年7月14日, <http://yamaguchikatsuhiko.musabi.ac.jp/archives/1330>.
- .「ヴィトリーヌの構造・特許書類」（1953）Yamaguchi Katsuhiko Archive. 最終アクセス 2017年7月14日, <http://yamaguchikatsuhiko.musabi.ac.jp/archives/1317>.
- 山口和雄『「豆州内浦漁民史料」解題』『渋沢敬三（上）』渋沢敬三伝記編纂刊行会, 1979, 229-242. 渋沢敬三アーカイブ——生涯、著作、資料. 最終アクセス 2017年10月29日. https://shibusawakeizo.jp/writing/05_kaidai.html.
- 山口和雄『「豆州内浦漁民史料」解題』『渋沢敬三（上）』渋沢敬三伝記編纂刊行会, 1979.
- 山口蓬春、福島繁太郎、岡本太郎、倉林正蔵「〈座談会〉ピカソ展」『芸術新潮』2巻10号

(1951) : 38-51.

- 山口徹監修, 山口徹, 安藤広道, 佐藤孝雄, 渡辺丈彦編「慶應大所蔵・小嶺磯吉コレクション—慶應大学文学部: 125年サイト」慶應義塾大学文学部民族学考古学研究室, 2015, 最終アクセス 2017年8月9日,
https://www.google.co.jp/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiIqpaopsnVAhUGOrwKHSSYBhoQFggsMAE&url=http%3A%2F%2F125.flet.keio.ac.jp%2Fpdf%2Frelated_event_01.pdf&usg=AFQjCNGWrpJ8DRmGSDQvijOnvcUHukYjZw.
- 山本真紗子「阪急百貨店美術部と新たな美術愛好者層の開拓」『Core ethics : コア・エシックス』6号 (2010) : 461-471.
- 山梨俊夫「「国際化」と「土着性」——50年代、60年代の個の模索」『もうひとつの現代』神奈川県立近代美術館編, 神奈川 : 神奈川県立近代美術館, 2003.
- 山尾薫明「岸本彩星童人氏蒐集品を觀て」『南方共栄圏の民藝』東京 : 造形藝術社, 1943.
- 山内神斧「原始人の繪畫、彫刻」『子寿里庫叢書第3篇』東京 : 吾八, 1939.
- 柳田國男, 柳宗悦「対談 民藝と民俗学の問題」『月刊民芸』2卷4号 (1940) : 24-33.
- 柳亮「アフリカの黒人芸術と近代美術」『アフリカ黒人芸術展——失われた人間性を求めて』朝日新聞社編, 東京 : 朝日新聞社, 1968.
- . 「時評」『みづゑ』495号 (1946) : 66.
- . 「黒人彫刻の芸術性とレアリスム」『ブラック・アフリカ芸術展——象牙海岸にみる民族の美』アフリカ協会編, 東京 : アフリカ協会, 1972.
- 柳沢史明『〈ニグロ芸術〉の思想文化史——フランス美術界からネグリチュードへ』東京 : 水声社, 2018.
- 柳宗悦「我孫子から 通信一」『柳宗悦全集第1巻 科学・宗教・芸術・初期論集』東京 : 筑摩書房, 1981.
- . 「アイヌへの見方」(1942) 『柳宗悦全集第15巻 沖縄の伝統』東京 : 筑摩書房, 1981.
- . 「アイヌ人に送る書」(1942) 『柳宗悦全集第15巻 沖縄の伝統』東京 : 筑摩書房, 1981.
- . 「美術と工藝」(1935) 『柳宗悦全集第9巻 工芸文化』東京 : 筑摩書房, 1980.
- . 「美の法門」(1948) 『柳宗悦全集第18巻 美の法門』東京 : 筑摩書房, 1982.
- . 「美の浄土」(1960) 『柳宗悦全集第18巻 美の法門』東京 : 筑摩書房, 1982.
- . 「どうしたら美しさが分かるか」(1937) 『柳宗悦全集第9巻 工芸文化』東京 : 筑摩書房, 1980.
- . 「革命の画家」(1912) 『柳宗悦全集第1巻 科学・宗教・芸術・初期論集』東京 : 筑摩書房, 1981.
- . 「近代美術館と民藝館」(1958) 『柳宗悦全集第16巻 日本民藝館』東京 : 筑摩書

- 房, 1981.
- . 「今度の挿繪に就て」(1919)『柳宗悦全集第 1 卷 科学・宗教・芸術・初期論集』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「工芸と民藝」(1941)『柳宗悦全集第 9 卷 工芸文化』東京：筑摩書房, 1980.
- . 「編輯後記」『工藝』104 号(1941)：81-82.
- . 「編輯後記〔『工藝』第百六號〕」(1941)『柳宗悦全集第 15 卷』525.
- . 「編輯餘録」『月刊工藝』1 卷 1 号(1931)：57-58.
- . 「〔翻譯〕アンリ・マティスと後印象派」『柳宗悦全集第 1 卷 科学・宗教・芸術・初期論集』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「民藝学と民俗学」(1941)『柳宗悦全集第 9 卷 工芸文化』東京：筑摩書房, 1980.
- . 「民藝館陳列品の手引き」(1961)『柳宗悦全集第 16 卷 日本民藝館』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「民藝館入口」『アトリエ』14 卷 3 号(1937)：頁数記載なし.
- . 「民芸館に就いて」(1938)『柳宗悦全集第 16 卷 日本民藝館』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「民藝館の生立」(1936)『柳宗悦全集第 16 卷 日本民藝館』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「民藝館の来館者」(1947)『柳宗悦全集第 16 卷 日本民藝館』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「民藝館の特色」(1958)『柳宗悦全集第 16 卷 日本民藝館』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「民藝館と説明」(1958)『柳宗悦全集第 16 卷 日本民藝館』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「民藝の値うち」(1955)『柳宗悦全集第 10 卷 民藝の立場』東京：筑摩書房, 1975.
- . 『民藝四十年』東京：岩波書店, 1984.
- . 「宮武君の蒐集」『世界原始民藝図集別冊第 3 卷』大阪：世界原始民芸図集刊行会, 1940.
- . 「「もの」と「こと」」(1939)『柳宗悦全集第 9 卷 工芸文化』東京：筑摩書房, 1980.
- . 「日本民藝館」(1954)『柳宗悦全集第 16 卷 日本民藝館』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「日本民藝館案内」『柳宗悦全集第 16 卷 日本民藝館』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「日本民藝館に就て」(1938)『柳宗悦全集第 16 卷 日本民藝館』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「日本民藝館設立趣意書」(1926)『柳宗悦全集第 16 卷 日本民藝館』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「リーチ」(1914)『柳宗悦全集第 14 卷 個人作家・船簞笥』東京：筑摩書房, 1982.
- . 「陸中雜記」『工藝』108 号(1942)：2-8.
- . 「挿繪小註〔『工藝』第百十号〕」(1942)『柳宗悦全集第 16 卷 日本民藝館』東京：筑摩書房, 1981.
- . 「『白樺』の編輯に就て」(1923)『柳宗悦全集第 20 卷 編輯録』東京：筑摩書房, 1982.
- . 「『白樺』の仲間」(1955)『柳宗悦全集第 1 卷 科学・宗教・芸術・初期論集』東京：筑摩書房, 1981.

- 京：筑摩書房，1981.
- . 「『白樺』と『工芸』」(1939)『柳宗悦全集第9巻 工芸文化』東京：筑摩書房，1980.
- . 「蒐集に就て下編」(1933)『柳宗悦全集第16巻 日本民藝館』東京：筑摩書房，1981.
- . “The Art of Bernard Leach” (1914)『柳宗悦全集第14巻 個人作家・船簞笥』東京：筑摩書房，1982.
- . 「ヴァン・ゴッホに関する著書」(1912)『柳宗悦全集第1巻 科学・宗教・芸術・初期論集』東京：筑摩書房，1981.
- . 「5月19日バーナード・リーチ宛 [封筒欠、前半欠]」『柳宗悦全集第21巻上 書簡』東京：筑摩書房，1989.
- . 「11月24日中島兼子宛 [封筒欠]」『柳宗悦全集第21巻上 書簡』東京：筑摩書房，1989.
- 吉田憲司『「文化」の肖像——ネットワーク型ミュージオロジーの試み』東京：岩波書店，2013.
- . 「イメージの力をさぐる」『イメージの力——国立民族学博物館コレクションにさぐる』「イメージの力」実行委員会編，展覧会目録，大阪：国立民族学博物館，2014.
- . 「人類学からみた『イメージ人類学』」『立命館言語文化研究』27巻4号(2016)：11-20.
- . 「まえがき——国立民族学博物館・大英博物館共同プロジェクトのあらまし」『異文化への眼差し——大英博物館と国立民族学博物館のコレクションから』吉田憲司，ジョン・マック編，大阪：NHK サービスセンター，1997.
- . 「民具と民藝・再考——展示への視座が分けたもの」『柳宗悦と民藝運動』熊倉功夫，吉田憲司編，京都：思文閣出版，2005.
- . 「モダン・アートとエスニック・アート——博物館と美術館のなかのプリミティヴィズム」『現代の眼：東京国立近代美術館ニュース』525号(2001)：3-4.
- . 「日本語版監修にあたって」ウィリアム・ルービン『20世紀美術におけるプリミティヴィズム——「部族的」なるものと「モダン」なるものとの親縁性』京都：淡交社，1995.
- 吉田憲司，ジョン・マック編『異文化への眼差し——大英博物館と国立民族学博物館のコレクションから』大阪：NHK サービスセンター，1997.

初出一覧

第1章第3節

「日本のプリミティヴィズムについての一考察——土方久功の「南洋」と日本「原始」」
第7号（2012）：69-88.

第2章第1節

「プリミティヴ・アートの受容に関する一考察——1920年代の出版物を事例に」『文化交流研究』第11号（2016）：1-17.

第2章第4節

「宮武辰夫における「原始芸術」——非西洋的美術からの視点」『文化交流研究』第13号（2018）：27-45.

第3章第2節

「柳宗悦と美術館——白樺美術館と日本民藝館の比較から」『比較文化研究』第128号（2017）：127-138.

第5章

修士論文「イサム・ノグチにおけるプリミティヴなものへ志向——1930年代から50年代を中心に」筑波大学大学院（平成22年度）

第6章第2節および第3節

「岡本太郎における装飾——「光琳論」と「縄文土器論」からみる空間性」『文化交流研究』第8号（2013）：183-204.

第7章第1節

「日本における近代美術と「原始美術」の関係性——1960年「現代の眼——原始美術から」展を事例に」『論叢 現代語・現代文化』第18号（2017）：41-60.

第7章第2節

「「原始美術」の展示——戦後日本におけるアフリカ美術展から」『文化交流研究』第12号（2017）：1-15.

謝辞

本論文執筆にあたり、多くの方にお世話になりました。ここに記して感謝申し上げます。

江藤光紀先生、山口恵里子先生、清水知子先生、そして大久保恭子先生には、実に多くのご指導・ご助言をいただき、研究の奥深さと楽しさを教えていただきました。ここに記して厚く感謝申し上げます。

また、現代語・現代文化専攻の先生方、支援室の皆さま、院生の皆さまにも深くお礼申し上げます。修士課程からの長い院生生活の間に、さまざまな形でお世話になりました。皆さまとの日々の学びや会話はいつも楽しく、充実した毎日を送ることができました。

最後に、長年に渡って応援してくれた家族と友人、そしていつも見守り支えてくれた両親に深く感謝を捧げます。