

日本における1920～30年代のH.プリンツホルン『精神病者の芸術性』の受容についての一考察

A Study on the acceptance of Hans Prinzhorn's "Bildneri der Geisteskranken (The Artistry of the Mentally Ill)" by scientists in the 1920-30s in Japan

大内 郁

Oouchi Kaoru

要旨 ドイツの精神科医プリンツホルンが精神疾患患者による絵や彫刻作品を研究して著した書物『*Bildneri der Geisteskranken*』は、1920～30年代の日本で度々の紹介や同様の実践がなされて受容された。精神科医の式場隆三郎や野村章恒ら、当初積極的にこの受容に関与した少数の自然科学系学者たちの行動の背景には、当時の領域横断的な新しい思考としての「科学」への期待があり、プリンツホルンの「精神病理学的」取り組みは先進的研究として受容されている。しかし、この精神病理学的な芸術作品の解釈は、1930年代半ばより、一方でナチス・ドイツの「退廃芸術」理論に取り込まれるなど、逆説的に前衛芸術排斥の言説としても現れはじめる。それらの言説が日本の美術界に移入されることを一つの機にして、式場らのプリンツホルン受容が「沈黙」に転じていった姿が見られるだろう。

はじめに

「アウトサイダー・アート⁽¹⁾」的なものが日本で社会的にどのように位置付けてきたのかを考える上で一つの取り組みとして、プリンツホルンの研究が日本で受容された姿を捉え直すことは意味をもつだろう。本研究は、まず、議論の前提として、これまでの先行研究が、美術史の枠組でこの問題を語ろうとする中で、戦後山下清と関わりをもった式場隆三郎だけに依拠しつつ資料研究の詳細さを欠いてきたことを問題点として提示した上で、1920年代から30年代の受容の姿を改めて概観することを当面の課題としたものである。

概観ではあるものの、特に留意して臨んだ点は、戦時期の社会・政治的イデオロギーの状況と平行に動いた芸術的「価値観」の問題が、この受容の動向に大きく関わっているという側面である。日本でのプリンツホルン以後の「精神病者」と「芸術」という話題について兼ねてより指摘されてきたように⁽²⁾、精神科医の式場隆三郎らが積極的にここに関与し始めたが、第二次世界大戦直前頃の1930年代後半頃には一転してその姿を消していく。このことを牽引するものとして、本論では、当時式場らが行った「精神病理学的」な芸術への取り組みが本質的に孕んでいた問題が、戦時下の日本美術界でのナチス・ドイツ「退廃芸術」理論受容の時期に起った前衛芸術への排斥的言説において逆説的に露呈したことを挙げて捉え直してみたい。

1：研究の背景

今日の「アウトサイダー・アート」概念の発端を歴史的に眺めたとき、そこに重要な影響を与えていると考えられているのが、1922年にドイツで出版された精神病理学者ハン

ス・プリンツホルンによる『精神病者の芸術性⁽³⁾』（Hans Prinzhorn, *Bildnerei der Geisteskranken* 1922）という研究書（以下、プリンツホルン書）である。この本は、1920年代初頭、ドイツのハイデルベルク大学附属精神病院に勤務していたドイツ人精神科医ハンス・プリンツホルン（1886–1933）が、ヨーロッパ各地の精神病院を回り蒐集した精神疾患患者による創作物について紹介し、その患者の病理学的病状診断に照らし合わせ分析しているものである。この『精神病者の創造』が美術界に与えた影響は、例えば、この本の出版後すぐに、同様の関心を持っていたドイツ出身の画家マックス・エルンストを通じてフランスのアヴァンギャルド芸術家たちに渡り、シュールレアリスムの芸術家たちを中心に多大な影響を与えていることや、その後1945年頃からのフランスの画家ジャン・デュビュッフェによる「アール・ブリュット」の活動、つまり同じく精神疾患患者らの作品を評価し蒐集したことなどに、直接的に影響を与えていることで知られている⁽⁴⁾。第二次大戦の前後をつなぐ彼らの芸術行為に通底するものは、いわゆる西欧の伝統的美術や社会の内の強固な「インサイド」たるものへの批判と抵抗である。西欧近代文明社会への批判を強く含む彼らの主張の中で、「精神病者の表現」は、その合理的な「インサイド」を変革し、あるいは無化させていく程に強いエネルギーを秘めたものとして重要視されてきたのだといえる⁽⁵⁾。

しかしながら、そういった今日の「アウトサイダー・アート」概念の源流に位置する“モダン・アーティストとの共鳴”の姿の反面、1930年代半ば頃より、この精神科医による本が逆説的にナチス・ドイツによる「退廃」という排斥的な価値判断に利用されたことも思い出さなくてはならない。第一次大戦と第二次大戦の戦間期には、ヨーロッパや日本において、前衛的表現を極めたモダン・アートがファシズムや全体主義の政治権力に弾圧されたことは周知のとおりだが、中でも徹底したモダン・アートへの排斥を行ったナチス・ドイツ文化政策の一環で、1937年7月からドイツ全土を巡回して開催された『退廃芸術展』では、モダン・アートが「退廃」という烙印を押され、「病的」作品であるとして喧伝された。その場面で、プリンツホルンによる精神疾患患者の作品のコレクションは、「病的」である根拠を示すものとして提示された。1938年ベルリンでの開催時には、プリンツホルン・コレクションより数点の患者の作品が実際に会場に並べられたことが記録されている⁽⁶⁾。

そのことは芸術と医学という領域を超越し「病的」診断が断行されるという、まさにモダン・アートの「病理学化」であったとされる。M-A・フォン・リュティヒャウ氏は、1995年に神奈川県立近代美術館で開催された「芸術の危機—ヒトラーと《退廃美術》」展のカタログに掲載された論考「狂気の極み」の中で、この『退廃芸術』概念を支えるものとして、「エセ科学」としての当時の人種学、人種浄化の研究など、ナチス政権の優生思想政策に結びつく無数の差別的な言説理論が重層的に存在していたことを明らかにしている。また、次のような草稿が、プリンツホルン・コレクションを所有するハイデルベルク大学のプリンツホルン後任の教授カール・シュナイダーによって記されていたことに触れ、「精神病理学」的な芸術への関与そのものに宿る「狂気」を問うている。

—退廃美術はまさに病人の美術にほかならない。精神病患者でなければ、狂気的美術とほとんど区別のつかない『芸術産物』などを制作することはできない。それは健

常者には不可能だ（中略）退廃美術の制作者は生物学的に精神病患者に近く、異常者と内面的に類似性を示す。かれらの美術は人間の病的性状のあらわれである⁽⁷⁾—

ヨーロッパで、このような大きく二つの引き裂かれた局面を生み出して存在してきたプリンツホルン研究書に関して、同時代の日本での受容の状況は詳しく省みられてきたとはいえない。後述するとおり、この本の話題はドイツでの発刊から間もなくほぼ同時代的に日本に届いている⁽⁸⁾。しかしその機敏な知識の移入があったにも関わらず、日本の当時の芸術家たちがそこに圧倒的な関心をよせた様子はみられない。これまでに知られているものでは、1924年頃に、恐らくプリンツホルン書に直接接触したであろうとされるシュルレアリストの古賀春江が、研究書の絵を引用した作品をもつことが確認されている事例に留まるのだ⁽⁹⁾。これは、当時の日本の多くの前衛芸術家たちが、「アウトサイド」の発見という、プリンツホルン研究書を歓迎したヨーロッパの同時代モダン・アーティストたちが持っていたラディカルな価値転換の機運について、切実に受け止め得なかったことの表れとして捉えればよいのだろうか。しかし、その一方で、昭和初期から戦後にかけて精神科医で文筆家である式場隆三郎という人物が、一人、同時代のプリンツホルン紹介に関わっていたとして知られてきた。

近年に日本での「アウトサイダー・アート」議論を発端させた、1993年世田谷美術館で開催された『パラレル・ヴィジョン展⁽¹⁰⁾』の関連論集、「日本のアウトサイダー・アート」での論考において、塩田純一氏は、日本で「精神疾患と芸術との関係を真正面から見据え、考察を加えたのは、おそらく式場隆三郎（1898—1965）が最初である」と式場について指摘し、彼が昭和7年に『ファン・ホッホの生涯と精神病』を著したのを皮切りに、芸術病理学的観点からの執筆活動を展開した点や、患者の作品の蒐集や展覧会開催の記述が見られる点を挙げ、式場隆三郎を日本の最初の「アウトサイダー・アート」評価者として記している⁽¹¹⁾。

この式場隆三郎とは、昭和6年から美術雑誌『アトリエ』で後期印象派の画家ゴッホの伝記の紹介記事を連載した頃から文筆家として知られ始め、昭和7年、ゴッホの精神病理学的研究と銘打った『ファン・ホッホの生涯と精神病』（聚楽社叢書）の発表以後ロートレックやバーナード・リーチ等に関する著書ももち、精神病理学を専門として芸術・文化領域に精通するいわゆる文化人として社会的認知を得た人物である⁽¹²⁾。昭和11年以降は、私設の市川の精神科医院「国府台病院」院長という医業の傍らで、『中央公論』や『文藝春秋』などの総合誌に度々文章を載せ、プリンツホルン本に触れた「狂人の絵画」（昭和13年4月『文藝春秋』）という文章や、東京深川で渡辺金蔵という精神疾患をもつ人物が自力で建てた「二笑亭」と名づけられた家屋についてのルポルタージュ風の読み物『二笑亭綺譚』（昭和12年11、12月『中央公論』）などを書いたことが知られる。さらに戦後には、式場の姿を一層特徴づけたものとして、山下清という軽度の知的障がいをもっていたと考えられる画家のプロモーターとしての働きがある。戦前から山下が生活する市川の児童養護施設八幡学園の顧問医師として山下の「貼り絵」での有名な活躍⁽¹³⁾を知る式場は、戦後、まず山下が放浪中につけていた独特の文章での日記の出版を手がけ、それを原作とした映画『裸の大将』制作やそのテレビドラマ化などに深く関わるといったことで山下清ブームの立役者となったのである⁽¹⁴⁾。これまで日本で、「アウトサイダー・アート」という観

点から言及されてきた式場隆三郎像とは、実際の所、多分にこの戦後の山下清との関係を足がかりに捉えられてきたといえる。

塩田氏は、同論考で「式場隆三郎はまた山下清の発見者としても知られている」ことに触れ、「式場は1936（昭和11）年春に同学園の顧問医として清に出会い、その才能に高い評価を与え、清についての文章を発表するなど、積極的な紹介に努めていた」と、式場による山下清の戦前の「発見」を紹介している。同様に、山下清が日本の重要な「素朴派⁽¹⁵⁾」作家の一人として扱われた初の展覧会である1996年の世田谷美術館での『再考「芸術と素朴」展』の際の大島清次氏の論考にも、山下清を作家として見出した「モダン」の眼をもつ人物としての式場が捉えられているといえよう。大島氏は、素朴性や原始性とか呼ばれる美術における新しい活力がパリの美術界で話題になり始め、当然のこととして文明開化の欧化主義に浸っていた日本にもそれは及んできたということを述べた上で、しかしながら、『芸術と素朴』の問題に関して言えば、近代化を果たした国々の中では日本だけが特殊な状況を示しているとして、次のように述べる。

—美術界に関わる人たちが（中略）率先して、これぞと思う素朴作家をピックアップし、それが契機となって広く世界に知られていくようになる（例えば、ピカソがアンリ・ルソー、ジャン・デュビュッフェがアール・ブリュットといったように）という経過を経て、美術界にて無視できない重要作家として認められていく作家が、わが国の場合（中略）山下清などのごく希な例外を除いて、ほとんどいない⁽¹⁶⁾—

この文中に式場隆三郎は名指されていないが、アンリ・ルソーを見出したピカソや、「アール・ブリュット」を見出したジャン・デュビュッフェの役割に相当するという意味で、山下清を見出したことで周知の式場隆三郎の姿が想定されていることは間違いない。一方、この式場と山下清が戦後担ってきた姿は、決定的に欧米の美術界で語られてきた「アウトサイダー・アート」のあり方とは異なるのだという意見もある。より近年に、今日までの日本でのいわゆる「アウトサイダー・アート」に関わる問題を歴史的な視座から考察し、その中で式場について論じてきた服部正氏の論考がある。服部氏は二つの代表的論考⁽¹⁷⁾の中で、塩田氏や大島氏とは異なり、式場の中心的な関わりによって特徴付けられていった日本での「アウトサイダー・アート」のあり方に対して批判的見解を明らかにした。例えば、日本の戦後の「アウトサイダー・アート」の状況に関して、その価値を社会に訴えかける芸術家がほとんど存在しなかったため、積極的に山下清を世に送り出した式場隆三郎の活動だけが突出することになってしまったとして、次のように述べる。

式場は、山下清や落穂寮を紹介する中で、美術がもつ教育的効果を強調した。精神科の医師として作者本人と関わっている式場にとって、当然ともいえる選択だった。これは、現場主導で障害者の作品が紹介されてきた日本での、特徴的な方向性といえるだろう。この国では、作者本人にとっての癒しや教育による技量の発展が、作品を語る時の中心的な話題となる。西欧のアウトサイダー・アートの歴史との大きな相違だ⁽¹⁸⁾。

服部氏は、式場の行動が少なからず影響を与えて戦後に形成された日本の「アウトサイダー・アート」が、西欧的な「アート」になりきらず、「教育」と「福祉」の問題となっていたと指摘し批判している⁽¹⁹⁾。

しかしながら、このように批判的議論を示す服部氏をも含めて、総体的にこれらの1990年代以降の美術史的に「アウトサイダー・アート」の歴史的事例を再考しようとして行われてきた先行研究では、プリンツホルン書以降の「精神病患者」と「芸術」の問題を、①式場が1920年代にプリンツホルン書の影響を受けていること、②戦前期に『二笑亭』や山下清を発見し接点をもっていること、③戦後の山下清との密接な関わり、という3つを繋げ、簡単な定説的事実認識で論じることにはほぼ終始していることがわかる。ここでの最大の問題は、プリンツホルン書受容後の1920～40年代の解明が焦点の枠外に置かれていることである。先に触れたナチスの「退廃芸術」との本書の結びつきなどにみられる、この時期の緊迫した価値観の相克の状況を考えて時、日本でもいわゆる戦前・戦中期の社会・政治的状况の中で、この「アウトサイダー・アート」の前史的問題を論じることが避けるべきではない。むしろそのことは服部氏が批判した戦後から今日までの日本の「アウトサイダー・アート」形成を根底から考える上で決定的に必要なことだとも考えられる。実は、服部氏は当時期を考える上で非常に興味深い論点を既に提示している。それは、式場隆三郎が戦前のプリンツホルン書に因んだ「狂人の絵画」の話題について、「戦時期の昭和14年頃から関心を公にすることを手控える」という指摘である。しかし、服部氏は、この現象がなぜ生じたのかという点についてさらに探究することはなく、多少の曖昧さをみせて次のように触れている。

病院で『ホッホ研究展と併せて、狂人の絵画の一部を』展示したことがきっかけだったのではと、私は推測している。／式場の言葉を使うなら「病的絵画」とゴッホを同時に取り扱うことは、ゴッホの「狂気」を強調することになる。／自分が「病的絵画」と関われば、ゴッホの絵画も「病的」なものと誤解される。式場は、病院でゴッホとアウトサイダー・アートをあわせて展示し、そのことを思い知らされたのではないだろうか⁽²⁰⁾。

だが、このような推論以上に具体的に議論を広げることは不可能ではない。まず、この「沈黙」は、まさにナチス・ドイツ「退廃芸術」理論が日本の美術界で受容され始めた時期を境に起こっているものであり、そこで、式場らが科学者としての自らの「領域横断」つまり精神病理学的な芸術への関与が、思わぬ暴力性をもった「排斥」言説に回収される可能性を目前にしていたことは明らかなのである。

2：「科学者」によるプリンツホルンの研究の移入

式場隆三郎は、先述のとおり昭和6年から美術雑誌『アトリエ』でのゴッホを伝記的に紹介する記事を連載し、さらに昭和7年に「ゴッホ」の精神病理学的研究として『ファン・ホッホの生涯と精神病』の発表をして以後、知識文化人として広く社会的に認められるようになる。式場は、もともと文学・芸術への志向を強くもっていた人物である。後年に自ら記した年譜⁽²¹⁾によると、新潟医学専門学校時代の正8年頃には当時の一大芸術運動

である白樺派に傾倒し「アダム社」という芸術運動の結社を結成したり、武者小路実篤の新しき村建設運動の新潟支部を設立させるなどの活動に関わっている。大正10年までには、柳宗悦との直接的な出会いも果たし、白樺派を通じて関心を高めた後期印象派の画家「ゴッホ」の複製作品や資料の蒐集をはじめ。大正11年に上京し、東京・大井町で神経科と内科を開業しながら白樺派の人々との交遊を深め、この時期に式場は、医業を捨てて文学・芸術活動への専念を考えたこともあったようだ。さらに、大正13～14年頃は医業をほぼ休止させ、柳宗悦の木喰五行上人の調査旅行や、民藝運動の設立などに参加している。しかし、大正14年末に再び精神病理学教室での研究の生活に入った。式場にとっての「精神病理学」は自身の傾倒してきた文学と医業という、社会的に分断された二つの領域間で最も繋がり合うもののだとして選ばれたようだ⁽²²⁾。その後、静岡脳病院での院長時代の昭和7年に、初期の代表作となる『ファン・ホッホの生涯と精神病』を完成させる。昭和11年に千葉の市川に国府台病院を設立・開業し、この年内に同じ市川の精神薄弱児擁護施設と呼ばれていた八幡学園の顧問医となって山下清少年と出会うことになる。これらは当然「アウトサイダー・アート」という概念が出来る以前のことであり、当時の式場自身の関心事は、より広く散漫な「アブノーマル」な人間への興味にあったと考えられる⁽²³⁾。

この時期の式場の活動は、自らを「科学者」として称する傾向がある。この科学とは主に自然科学分野の専門家だということを示すものである。当時式場が設立・運営に大きく関わっていた雑誌『科学ペン』の仕事为例に挙げてみたい。昭和11年『科学ペンクラブ』という団体が設立されるが、これはその前年の昭和10年に文学者によって日本ペンクラブが創設されたことを意識した「科学者」たちの試みである。『科学ペン』創刊号には「科学者または科学出身者にして、筆を執る人々」という会員条件が書かれる。初期会員には物理学者で歌人の石原純や内科医の権威入澤達吉を筆頭に、歌人で医学者の斎藤茂吉や、精神病理学者の富士川游、他に岡邦雄、谷口吉郎、森田正馬ら多彩な顔ぶれもみられる。『科学ペン』は同クラブの会誌だが、一般総合誌としても作られていたもので、この編集を担当していた式場は、「大衆にはその生活の糧として科学的な匂ひの高い総合雑誌を贈ると共に、学徒には保存に堪へる学術的意義のあるものに」と発刊の意気込みを語っている。式場はこの雑誌編集に発刊当初から一年余り中心的に携わり、その後も昭和16年に出版統制の中で廃刊になるまで、中心メンバーとして関わっていたようだ。発刊当時の編集後記には式場の意欲的な発言が見られる。

科学随筆の流行が益々盛んになり、科学者の書くものが各方面に目立って来た、これを苦々しがつて、随筆など書く間に本業を勉強しろ、そんなものを書いてゐる科学者の研究成績を調べてやっつけるぞと嚇かしている人がある。何といふケチ臭い人間がある事か。(中略) この雑誌が集団の機関紙でありながら、一貫した主張がないと評している人がある。科学ペンクラブといふのは、各方面の科学者の集団で、思想的な傾向も雑多である。吾々はある問題について一致した意見を持つ場合もあらうが、対立することもあらう。会員はこの雑誌に自由な意見を発表出来るのだ⁽²⁴⁾

ここに表れているように、革新的で自由な議論の場として「科学」が試みられており、科学者たちの「領域横断」が、「ケチ」をつけられながらも自由度をもっていることが窺

える。

この昭和11年頃までの式場隆三郎の「アブノーマル」への取り組みを特徴付けるのは、ゴッホへの「精神病理学的」研究である。式場にとってこのゴッホ研究は、青春期に白樺派に傾倒して以来抱き続けていた画家ゴッホへの彼の執着的な「文学的興味」の展開でありながら、表面的には科学的な精神病理学の「天才研究」の流れに位置したものだ⁽²⁵⁾。この精神病理学的「天才研究」は、端的にいうと、ある分野で並み外れた「能力」をもつ人間を、平均から逸脱するある種の「異常」と判断し、病的性質で捉えるというやり方を歴史的にとったことが知られている。多くの芸術家を病的性質で診断した17世紀末のイタリアの精神病理学者で犯罪学者のロンブローゾ (Lombroso, Cesare) の有名な言葉「天才と狂人は紙一重」によってよく知られているとおりである。その意味で、式場の「領域横断」は、「精神病理学」の看板を背負う限りにおいて、絶えず「芸術」的価値判断との摩擦を引き起こす可能性を内にもっていたといえる⁽²⁶⁾。

式場が初めてプリンツホルンについて触れた論考は、昭和10年前後と見られるが、それ以前や、あるいは式場以外の関わりを含めて日本でどのようにプリンツホルンの『精神病者の創造』が受容されていったかの一端を見るために、それを紹介する雑誌記事等について管見で見つけられるものを提示してみよう。これまで指摘されてこなかったもので、まず美術雑誌では1925年2月の『アトリエ』誌上でプリンツホルンの書籍を詳細に紹介するものがある。これは、生理学専門の医学者小笠原道生という人物が寄稿しているものだ。また、精神科医が自ら病者の作品を蒐集する試みを発表したものとしては、猟奇雑誌に分類される『犯罪公論』や、先述の科学雑誌『科学ペン』で、精神科医の野村章恒という人物がいち早く発表しているものを見つかることができる。次の①から⑦のように挙げられる。

- ① 1923年（大正12）「或る独逸狂人の作—ハンスプリンツオールン博士の研究書に依る」『みづゑ』11月号巻頭の挿絵
- ② 1925年（大正14）小笠原道生「狂人の畫—プリンツオールンの著書」『アトリエ』第二巻三号
- ③ 1932年（昭和7）「狂人の作品」と題された挿絵『美術新論』3月号
- ④ 1932年（昭和7）野村章恒「精神病者の絵画に就いて」『犯罪公論』2月号
- ⑤ 1935年（昭和10）式場隆三郎「精神病者の繪画及び筆蹟」『文学的診療簿』所収
- ⑥ 1937年（昭和12）野村章恒「病的繪畫」『科学ペン』1月号
- ⑦ 1938年（昭和13）式場隆三郎「狂人の繪」『文藝春秋』4月号

これらは、個々にさらに詳細に検討する余地があるが、それを先の課題とし、ここではまず簡単に紹介したい。

①プリンツホルンの著書『精神病者の創造』がドイツで出版された翌年、1923年（大正12）に、美術雑誌『みづゑ』11月号では、巻頭のカラー版挿絵の中に「或る独逸狂人の作—ハンスプリンツオールン博士の研究書に依る」と題された一点の絵が掲載される⁽²⁷⁾。ちょうどこの年の9月1日の関東大震災を経て数ヶ月ぶりの刊行再開となった本号は、革新美術号と名づけられているものだ。巻頭の春鳥會「みづゑ」同人の署名による「私達のことば」は震災を一つの社会的変革のターニングポイントと置き、「平民の精神」や「平民藝術」を目指すという宣言がなされ、そのような意識と関連して「精神病者の絵画」が掲載されている様子が窺える。

②1925年、美術雑誌『アトリエ』第二巻三号で、12ページにわたる詳細なプリンツホルンの著作内容の紹介がなされている。小笠原道生による「狂人の畫—プリンツホルンの著書」⁽²⁸⁾である。プリンツホルンの書からの図版も7つ大きく載り、この時点で日本の美術界がドイツ人プリンツホルンの書籍の存在をほぼ知ることになっていると考えてもよいだろう。寄稿者の小笠原道生は、生理学専門の医学者である。

③1932年の『美術新論』3月号中に「狂人の作品」という図版が掲載される。⁽²⁹⁾この作品は今日「アウトサイダー・アート」作家として名前を知られるようになっていくアウグスト・ネターの作品で、フランスのシュルレアリストであるマックス・エルンストや、前述の通り日本の古賀春江がこの絵を参照した作品を残している。

この①から③までの時期に、ドイツでのプリンツホルンの研究が美術関係者の多くの者に知られるはずである。恐らく、『アトリエ』に小笠原道生の記事によって多くの日本の美術関係者や愛好者らに、プリンツホルンの研究の情報が取り入れられた可能性が高い。そのヨーロッパでの精神科医の試みに機敏に反応したのは日本での少数の精神科医だったようだ。次に④と⑤をみてみたい。1932年頃から、プリンツホルンの研究に刺激を受けた日本の精神科医が自らの蒐集の成果を発表しはじめる。

④1932年、猟奇雑誌として知られる『犯罪公論』2月号で、癲狂院探訪狂者訪問記という特集が生まれ、この特集記事中の一つに、野村章恒「精神病者の絵画に就いて」⁽³⁰⁾がある。これは日本でプリンツホルンの著書に模倣した形での「精神病者の絵画」に関わる発表がなされた最初の一例といえるだろう。この野村章恒という人物は、当時東京府立松澤病院の精神科医である。内容は、まず自身が蒐集した患者の作品の図版を10点以上載せる。内容の多くは、それらの作品を作り出した患者の紹介で、病名も記される。しかし、冒頭で「精神病者の描いた絵に就いて次に述べる様なことも、病者の心理の一斑を知つて戴き病者に戴して理解と同情を得られる一助ともなれば筆者は満足である」と記すように、いたって穏やかな語り口である。プリンツホルンに触れ、「プリンツホルンの研究は甚だ広汎に互つてゐて、手つ取り早く紹介することは困難であるが、多数の病者の絵画を科学的に整理し系統付け、病的心理の研究を目的としたものである。」と紹介する。精神病者の絵画と前衛芸術との関係にも触れて、「シュール・レアリストの絵と精神病者との比較考察を与へるに、適当な材料を酒精中毒性の精神病に罹つた某漫画家の異常意識的の絵画に於いて私は見出した」と簡単に記している。

⑤1935年に、式場隆三郎が記した「精神病者の繪画及び筆蹟」が『文学的診療簿』に所収されている⁽³¹⁾。これは、式場の著した最初期のものである。冒頭で精神病者の絵画は臨床的に意義深い資料であると述べる。「精神病者の繪画に就いては、独逸のプリンツホルンの大著その他が有名である」ことに触れ、自らも画集とその解説を刊行したい意図であると記している。まず、症例の分類で作品を「特色を見出すことが出来る」とし、病名ごとに画風を記す。6点ほどの患者の図版を載せ、実例解説として患者の病名とあわせて作品のエピソードを記している。さらに「芸術的意義」の項で、前衛芸術を引き合いに出している部分がある。

欧州戦後の疲労混乱した時代に、強烈な刺戟なしにはゐられなかつた人々に悦ばれた独逸や露西亜の表現派やダダイズムは、傾向的作品が多く、永遠の価値性を有するも

のは稀少であつた。あの絵の中には精神病者の作品と区別をつけかねるものもないではないが、多くは奇矯ながらも理解し得る範囲内のものであつた。患者の作品に至つては、珍奇といふ以外に何等の美的要素のないものが多い。だから藝術としての狂人絵画は、価値低いものと云はねばならない⁽³²⁾。

式場も野村と同じく、いわゆる前衛藝術との類似について触れている。しかしそういった内容も、同じく全体的に穏やかに語られていることがわかる。また、式場はここで患者の作品はあくまで臨床的な意義において意味があることを繰り返し述べて、あくまで「芸術的価値」と「医療」の境界線を意識し、「領域横断」の慎重さをみせている。

最後に挙げた、⑥1937年 野村章恒「病的絵画」『科学ペン』1月号⁽³³⁾、⑦1938年 式場隆三郎「狂人の絵」『文藝春秋』4月号⁽³⁴⁾の文章が書かれて以降、野村、式場とも、式場が昭和14年の自著での同じ文章の再録などを除くと、戦後に至って新たに研究を進展させて公にすることは行ってない。つまり、本論の冒頭で述べた、昭和14年頃からの「精神病者の絵画」についての沈黙とはこのことである。昭和12～13年のこの両者の⑥と⑦の文章中には、以前の昭和7～10年頃の式場・野村のものにはない「緊張感」が見られる。そのことについて、さらに、ナチス・ドイツの「退廃藝術」概念受容の状況と照らし合わせて考える必要がある。

3：「領域横断」と「病理学的」診断へのとまどい

先述のとおり、ナチス・ドイツの『退廃芸術展』がミュンヘンで封切られたのは1937年7月のことである。「退廃藝術」概念を日本でいち早く伝えているものに、昭和12年の10月の『アトリエ』掲載の記事がある。ベルリンのフランス会館駐在員E・ウェルネによる論文『第三帝国の芸術』からの抜粋文が植村鷹千代によって訳され「ナチス藝術政策の全貌」として、23ページに渡り掲載される。そこではナチスの「理想的」作品や「退廃的」作品が図版入りで載っているものだ⁽³⁵⁾。

さらには、「精神病者の絵画」との類似性を指摘してモダン・アートの「退廃」を論じるという、ナチスと全く同様の言動が、同時期の美術批評家の尾川多計の批評文にみられることを挙げたい。昭和12年の6月『アトリエ』には「超現実主義の精神鑑定 —超現実主義の現実的批判(5)」と題された、美術批評家の尾川多計による超現実主義の絵画批判を論じる論考が掲載されている。尾川は超現実派の絵画について語る文章を次のように切り出している。

「人間の一時的に閉塞された場所」に、彼等が意識的に進入しようとしたにせよ、或は無意識的に進入したにせよ、それが絵画的表現として吾々の前に示された作品は「病的絵画」のカテゴリーから一步も出ないといふこと、そしてまた、「本来ノルマルな人間」であつても、「一時的に閉塞された場所(狂気)の中に進入し得た」といふ時は、既にその人間は常態とは言ひ得ないといふ二つの立脚点から、超現実主義の精神鑑定をや、具体的に行つて見度いと思ふのである⁽³⁶⁾。

「病的絵画」の「精神鑑定」という、それまで精神科医の専売特許であつた行為が、こ

ここでは逆に、簡単に美術作品の批評に転用される事態をみることができる。「彼ら」つまりシュルレアリストが「病的カテゴリー」から一步も出ないと言及している。尾川は「精神病者の絵画」の研究について触れ、プリンツホルン本を代表的なものとして取り上げている。式場の名前が挙げられていることも確認しておきたい。

病的絵画、即ち精神異常者の絵に就いて簡単に記してみよう。／精神病者の絵画に就いて学問的な研究がなされたのは比較的新しくこの国の病的絵画蒐集は式場隆三郎博士等の努力にも拘らず甚だ貧しいものであるが、ドイツのプリンツホルンの蒐集は既に五千に達し、その画集はドイツ、オーストリーをはじめ、和蘭、スエス、イタリア等国外のものにまで及ぶ多数の作品を整理し、系統づけ、民族心理学的に芸術学的に集大成したものであるといはれる。（中略）これらの絵画は、絵画の伝統どころか、全く独創的なもので、彼等精神病者によつて表現された超絵画的な超現実的な奇妙な世界は、吾々を驚嘆させずには置かない。／しかし、それではこの奇想天外な絵画の藝術的価値如何といふことになると、問題は自づから異なつてくる。いかにモチーフは幻想的であり描写は細緻を極めてあても、それらの絵画は餘りにも主観的であるために、多くの人の共感を呼び起す力に乏しいからである。而も精神病者の絵画は珍奇であるといふ以外になんら美的要素を持つてゐない。色感の健康な美しさ、意識的に構成された形の美しさが無いのである。／若しも精神病者の絵画に所謂「美しさ」を感じずる者があるとすれば、それは恐らく極少数の好事家か、彼自身精神乖離症の徴候を持つてゐるか、どちらかであらう。正常な神経の持主は、それらの絵画から病的な印象しか受けけない筈だ⁽³⁷⁾。

このように、主観的で珍奇で美的要素を持っていない等々の点を挙げて、「精神病者の作品」の藝術的価値をまず否定し、作品の評価者も「彼自身精神乖離症」なのだと述べる。尾川がこの時点で確実にナチス・ドイツ「退廃芸術」理論を受容しているかは定かではないが、明らかにそれと通じ合うモダン・アート排斥の姿がみられよう。

このような「精神病理学」の根拠を振りかざした排斥の美術批評の登場を経て、先述の最後の、⑥、⑦の文章が野村や式場によって書かれる。⑦の、式場が中央公論に載せた「狂人の絵」では、超現実主義、抽象主義、表現主義、ダダイズムなどに属する絵画や彫刻がよく狂人の作品と比較されることに触れ、それらに対する解釈を次のように中立的見解を示して論じている。長いが引用しよう。

私は臨床的診断と、芸術的理解によつて二つに分れると思ふ。精神病理学の立場からは、精神分離症（早発性痴呆）やヒステリーの症状の具現と解釈されるものもあるが、芸術的にはその異常性が理解し得る限度内になるならば、許容してよいのである。前にも屢々述べたやうに、狂人の心理と云つても、吾々の正常心理の中に宿つてゐる萌芽の拡大と認めてよいものが多い。これらの画派の作家は、その萌芽に芸術的意義をもたせようとするものである。夢や無意識心理を分析し、表現し、狂人と同じ強さの心理にまで昂めたものである。しかし、狂人と違ふのは、その病的心理が生活を支配しない点にある。丁度メスカリンを服用した常人が、メスカリンといふ薬物の酩酊

時間内だけ狂人と同様になつても、さめて終へば常人になれると似てゐる。／芸術的興奮による病的思考が、狂人と同じ高さになつてき、それを実際の生活に移行させない自制力が残つてゐるのである。従つて、これらの作品から診断して、製作者を狂人扱ひにするのは早計である。シュウルやダダを頭から狂人扱ひにするのは狂人を天国や地獄の住民と云ひ切ることになる。それを理解しようとしぬ態度や、嫌ひなのは個人の自由であるが、臨床的判断だけできめるのは狭量である⁽³⁸⁾。

このように、「臨床的判断だけできめるのは狭量である」ことに言及し、尾川の論考に反論しているようでもある。「芸術」側と「医学」側のどちらの領域とも意図に留意し、極めて客観的中立性をもって解説をしているといえる。同じような様子は野村の文章にも認められる。⑥の1937年の野村章恒「病的絵画」では、前衛絵画との関わりについて次のように見解が書かれている。

キリコ、ピカビヤクレ、ハーブ、ミロー等の絵や、日本の東郷、古賀、阿部氏等の諸作を画集を通して見た丈では、構成の奇抜さのみ目立つて、病的絵画の疑を起させられるが、意識的に新しい美を表現せんとする努力と構想がある点が病者の夫と異なるのであらう。(中略)文化が進むにつれて斬新奇抜を喜ぶ風潮が盛んになり、之を模倣する傾向が著しく蔓延した結果超現実派の絵画も一時流行したのではなからうか。然し之等は社会の病的絵画なりとの独断は遠慮せねばならぬと思ふ⁽³⁹⁾。

モダン・アート作品は「病的絵画」に見えることもあるが、それだけで病的であると診断するということは、独断であり、遠慮すべきものとして慎重さを促している。これらのように昭和12年頃になると、かつて患者の作品蒐集と発表を思い描いていた式場らは、早くも自らの立脚する精神病理学からの「領域横断」による芸術への関与が、思わぬ展開で同時代芸術を「退廃的」と烙印する根拠を提示する可能性を察知しており、そのことへの配慮として中立的意見を強調している。

しかしながら、この美術界の「退廃芸術」的発想の受容の時期に至るところで、次の長谷川如是閑の発言にみられるように、「科学者」の「領域横断」への拒絶とでもいうような態度も明らかにされる。昭和15年7月『科学ペン』誌上で座談会「緑蔭清談」にはそのような光景がみられる。会の出席者は石原純、式場隆三郎、辻二郎、山谷太郎ら「科学者」と、文藝批評家の長谷川如是閑とで行われているものだ、その中で「芸術と科学」という話題になる部分のみをみてみたい。

- 長谷川 サイエンスといふ事は目的を持つ仕事で、つまり最高の科学は藝術に通ずるに違ひないけれ共簡単に科学が藝術に通じられては困る。天文学がいつ迄も哲学や藝術であつては困る様なものです。
- 辻 併し、科学と藝術とはそんなにはつきりと分れるものではなくて、非常に共通点が多いのぢやないか。
- 長谷川 共通点もありませうが、寧ろ分かれて貰ひたいと思ふ。感覚といふ言葉は精神病の方でも使つてゐるだらうと思ふけれ共、藝術家の使つてゐる感覚とい

ふ観念に、精神病学者がいつ迄もこびりついてゐたら、感覚のサイエンスは駄目ですよ。藝術の方はそれでよいが。

石原 感覚はさうですけれ共、科学で新しいことを研究して行くといふのは、新しい藝術を創作するのと同じですよ。

長谷川 同じ点はあるけれ共科学者として何処が違ふかといふ事を考へて貰ひたい。又、藝術家が科学的にならうとするのはよいが、その藝術が科学になつてしまつては困る。我々からいへば、科学者は藝術からどこで離れなければならないかといふ事を考へて貰ひたい。式場さんの様に一方では科学者であり、一方では藝術的な述作もやられる場合、例へば貴方の美術の方の研究ですが、あゝ、いふものを研究される時にどこまで行つても科学では説明がつかない観賞方法が出てくるでせう。その時には貴方は藝術的に観賞してゐる。一方科学者になつた時には貴方の藝術的観賞が精神病の方へ入つては困る。石原さんの様に同じだといはれては困るぢやないか。⁽⁴⁰⁾（下線筆者）

このように、長谷川は、直に式場を名指して、彼の「科学者」としての芸術への関わりが「精神病」診断となることを嫌悪している様子がわかる。ここでの長谷川の発言は決して理論的に科学者たちを納得させているものではないが、式場が暗黙のうちにとってきた芸術と科学への日和見的な態度を見事に指摘してゐる。領域の「分断」が求められるなどの、科学側への強い拒否反応を受けて、当時の式場らの領域横断はひとまず沈黙せざるを得なかつただろうことは想像に難くない。

まとめにかえて

日本で1930年代初頭を頂点として楽観的に姿を現した式場らの芸術への「領域横断」は、数年後のナチス・ドイツ「退廃芸術」理論の影響下で、むしろ「芸術」側からの「領域横断」による手痛い打撃を受けることになった。以上述べてきたとおり、日本でのプリンツホルン受容において、芸術の「病理学化」の問題が姿を顕したことは明らかである。今回それらの動向をひとまず概観するという事に留まったが、1930年代の「退廃芸術」理論受容の日本での広がりなどについて、さらに詳細に検討することでより具体的議論に繋げられるだろう。今後の課題として示しておきたい。

（おうち・かおる 社会文化科学研究科博士後期課程）

(1) 美術用語としての「アウトサイダー・アート (Outsider Art)」は、1972年、イギリスの美術史家ロジャー・カーディナル (Roger Cardinal) 創案の言葉で、プリンツホルンの『精神病者の芸術性』に影響を受けたジャン・デュビュッフエの『アール・ブリュット』の英語訳として作られたもの。今日ではより広汎に、美術の枠組みの中で美術に対して主体的に取組む人の作品に對置される形で、精神疾患をもつ人や知的障害を持つ人を中心とする、正規の美術教育を受けない、或いは制度的な意味での「美術」を自ら志向しない人の作り出した「作品」に対して使用されている。

(2) 服部正『アウトサイダー・アート』(光文社新書2003)における指摘。本文1章参照

(3) 英語訳としての定訳は“The Artistry of the Mentally Ill”。和訳では、論者により『精神病者の芸術性』や『精神病者の創造』と訳されるが、本論では、原語の意味に近い『精神病者の芸術性』を使用する。

(4) Lucienne Peiry *Art Brut The Origins Outsider Art* 2001 Flammarion p.31

- (5) ジャン・デュビュッフェ「アール・ブリュット」『アウトサイダー・アート』求龍堂2000年 pp.6-7
- (6) M-A・フォン・リュティヒャウ 河合哲夫訳「狂気の極み」《退廃芸術展》に先立つ近代美術の「病理学化」について 神奈川県立近代美術館「芸術の危機—ヒトラーと《退廃美術》」所収, 1995, p.44
- (7) M-A・フォン・リュティヒャウ前掲書
- (8) 後述のとおり、1923年(大正12)『みづゑ』11月号巻頭挿絵として「或る独逸狂人の作—ハンスプリンツオールン博士の研究書に依る」が載り、著書の内容に触れる記事も1925年(大正14)『アトリエ』第二巻三号小笠原道生「狂人の畫—プリンツオールンの著書」に見られる。
- (9) 『古賀春江 創作の原点』2001年石橋財団ブリジストン美術館や、塩田純一「異界の人—日本のアウトサイダー・アート」パラレルヴィジョン日本のアウトサイダー・アート1993世田谷美術館 pp.8-9
- (10) 1992年からロサンゼルス・バーゼル・マドリッド・東京、という世界4都市の美術館を巡回した展覧会。20世紀のモダン・アーティストの作品と、彼らが引用し価値付与した「アウトサイド」の作家の作品とを並列に並べ、歴史的芸術的行為を再考した。
- (11) 塩田純一「異界の人—日本のアウトサイダー・アート」パラレルヴィジョン日本のアウトサイダー・アート1993世田谷美術館 p.12
- (12) 昭和7年『ファン・ゴッホの生涯と精神病』でゴッホ研究の第一人者となった式場は、昭和13年9月の雑誌『美術』ヴァン・ゴッホ特集号を全編担当などの大役を担っている。
- (13) 山下清の作品は、昭和13年11月の『特異児童労作作品展』において、大きな評判となった。
- (14) 服部正 前掲書 pp.97-101
- (15) 「ナイーブ」は、1912年頃、画家のパブロ・ピカソが「素人画家」のアンリ・ルソーを発見・賞賛する時に使用した言葉として知られ、「素朴派 (naive art)」というジャンルに発展した。西洋近代美術における「プリミティブ」、「ナイーブ」などは言葉が発せられた背景や場所は異なるが、20世紀モダニズムによる逆説的価値の発見だという側面で共通しており、今日「アウトサイダー・アート」に入る作品・作家と重複する場合もある。
- (16) 大島清次「再考『芸術と素朴』」『コレクション10年の歩み 芸術と素朴』世田谷美術館1996年所収 p.13
- (17) 服部氏の代表的論考には、『アウトサイダー・アート』の結末をめぐって一式場隆三郎とジャン・デュビュッフェ(兵庫県立近代美術館研究紀要第5号平成7年)と『アウトサイダー・アート』(光文社新書2003)がある。
- (18) 服部前掲書 pp.109-110
- (19) 服部氏は、戦後の式場が社会的に仕掛けたとされるゴッホや山下清のブームの裏側に、式場隆三郎の「精神家医としての使命感ともいえる平等主義に由来する極端な通俗化」を見出し、戦前に精神病者の絵画など「アウトサイダー・アート」に興味をもつ芸術愛好家だった式場隆三郎が、「医師として、教育者としての自覚」から「社会福祉の向上を目指す啓蒙家へと方向転換」したのだとする。
- (20) 服部前掲書 pp.91-92
- (21) 式場隆三郎『式場隆三郎めぐりあい』(1977式場聡) 式場隆三郎年譜 pp.209-211
- (22) 精神病理学に関わる動機について、式場は後に次のように語っている。「僕なんかさつきもちよつと話したやうに、中学時代から医者や文学をやつたりさういふことをするとだめだといふことを非常に教へこまれたんです。それで医者や文学の学校へはいつでも、文学をやつたりなにかすると専門家になる邪魔になるといふことを非常にいはれました。だからどうせ医者になるなら文学とか思想とかさういふものにかかはりのあるものを選ぼうと思つて、一番近いのは心理学なんか応用できる精神病理学だから、それで精神病をやつたんですがね」(『科学ペン』2巻1号昭和12年1月 座談会『科学と文学を語る』p.100)
- (23) 式場が戦前に関わったさまざまな「アブノーマル」の芸術については、式場隆三郎『宿命の芸術』(昭和書房昭和18年)でまとめられている。ゴッホ、精神病者の絵画、ハンセン病文学など。
- (24) 式場 編集後記『科学ペン』1巻3号昭和11年12月 p.128
- (25) 式場の戦前の仕事について、近年、明治以降の日本でのゴッホ受容を担った人物としての側面から明らかにされた研究がある。木下長宏氏の研究『思想史としてのゴッホ』複製受容と想像力學藝書林1992である。式場の白樺派から引き継ぐ「ゴッホ」に対する特有の情熱について、「ゴッホ」という対象の設定と対象への迫り方を分析することによって逆照射的に明らかにしている。木下氏は、1926—1947年の時期における日本の「ゴッホ」受容を、「病理」の層として捉え、それ以前の武者小路に代表される白樺文士達が担った層と対立する世界観にもとづくのではなく、基本的に同じ根をもっていることを明らかにした。さらに、式場の「科学」的方法とは、「白樺派」のゴッホ観をいっそう強化するものとなっていると論じる。p.168
- (26) しかしながら、今日からみて、式場が単純に「天才」を病的性質で取り上げることに捉われていたわけではないことは明らかで、彼が昭和10年代に興味を示したゴッホやロートレック、無名の精神疾患患

者、知的障がい者としての「山下清」、ハンセン病者、などさまざまな人々の「芸術」に関わっていくことになるが、それが「アブノーマル」への興味であると同時にいわば社会的に居場所を追いやられた社会的マイノリティに対する関心としても捉えられてくる。

- (27) 「或る独逸狂人の作—ハンスプリンツオールン博士の研究書に依る」『みづゑ』11月号巻頭挿絵1923年（大正12）
- (28) 小笠原道生「狂人の畫——プリンツオールンの著書」『アトリエ』第二卷三号1925年（大正14） pp. 56—67
- (29) 「狂人の作品」挿絵『美術新論』3月号1932年（昭和7） p. 20—21
- (30) 野村章恒「精神病者の繪画に就いて」『犯罪公論』2月号1932年（昭和7） pp. 232—236 他
- (31) 式場隆三郎「精神病者の繪画及び筆蹟」『文学的診療簿』所収1935年（昭和10） pp. 249—263
- (32) 式場隆三郎 前掲書同論文 pp. 255—256
- (33) 野村章恒「病的繪畫」『科学ペン』1月号1937年（昭和12） pp. 182—187
- (34) 式場隆三郎「狂人の繪」『文藝春秋』4月号1938年（昭和13） pp. 352—362
- (35) 『アトリエ』14卷10号 昭和12年の10月「ナチス藝術政策の全貌」 pp. 1—23
- (36) 尾川多計「超現實主義の精神鑑定 —超現實主義の現實的批判（5）」『アトリエ』14卷6号昭和12年6月 p. 21
- (37) 尾川前掲書同論文 pp. 21—22
- (38) 式場隆三郎『狂人の繪』昭和13年文藝春秋4月号 p. 355
- (39) 野村章恒「病的繪画」『科学ペン』1937年（昭和12年）1月号 p. 187
- (40) 座談会「緑蔭清談」『科学ペン』5卷7号昭和15年7月 pp. 152—153