

[覚書]

芸術における「医学モデル」と  
「社会モデル」への一視点  
——ゴッホ、民藝、障がい者アート

小林 一吉

新潟市新津美術館 学芸員

## 芸術における「医学モデル」と「社会モデル」への一視点

——ゴッホ、民藝、障がい者アート

小林 一吉

1

柳宗悦 (1889~1961/明治22~昭和36) が提唱した「民藝」は、一介の名もない職人の手から生み出される民衆的な工藝品に「美」を見出したという点で、またそれが「素朴」の美に属するものであったという点で、柳の美学/民藝理論は、「素朴派」を源流の一つとする今日の「障がい者アート」に美的/社会的規範を提供し得るのではないかと考えて柳の著作を読み進める者は、大きな失望を抱くことになるであろう。なぜなら、柳が繰り返し述べているように、民藝の美とは「健康」の美であり、その「健康」の対極にあるとされるのが「病氣」や「障がい」だからである。

けれども、まずは「民藝」と「障がい者アート」〔註1〕に共通すると思われる点をいくつか挙げて見てみよう。

例えば、柳は1926 (大正15) 年、最初の民藝論である「雑器の美」(これは初め「下手ものゝ美」と題して、新潟・柏崎の『越後タイムス』9月19日付、第771号に発表された) の中で、次のように書いている。

無学ではあり貧しくはあるけれども、彼は篤信な平信徒だ。なぜ信じ、何を信じるかをさえ、十分に言い現せない。しかしその素朴な言葉の中に、驚くべき彼の体験が閃いている。〔中略〕

私は同じようなことを、今眺めている一枚の皿についてもいうことが出来る。それは貧しい「下手」<sup>(げて)</sup>と蔑まれる品物に過ぎない。奢る風情もなく、華やかな化粧もない。作る者も何を作るか、そうして出来るか、詳しくは知らないのだ。信徒が名号を口ぐせに何度も唱えるように、彼は何度も何度も同じ轆轤の上で同じ形を廻しているのだ。そうして同じ釉掛けを繰り返している。美が何であるか、窯藝とは何か。どうして彼にそんなことを知る智慧があろう。だが凡てを知らずとも、彼の手は速やかに動いている。(『民藝四十年』80頁)〔註2〕

ここには、その後の柳によって展開される民藝論や、仏教美学の萌芽が現れているように思われる。下線は、今日の障がい者アートにも一部共通すると思われる箇所、引用者による。

まず、「素朴」であるが、柳は終生この特質を大切にした。同じ「雑器の美」の文中では、「〔雑器は〕顧みられない個所で、無造作に扱われながら、なおも無心に素朴に暮している。」(『民藝四十年』84頁、〔 〕内は引用者による補足)とも、「宗教は貧の徳を求め、智に傲る者を誡めるではないか。素朴な器にこそ驚くべき美が宿る。」(同、85頁)とも言われているし、1955 (昭和30) 年の『南無阿弥陀仏』の中でも、「それら〔民藝品〕は主に無学な職人たちの手で育てられる。作られたものを見ると、多くは素朴で無造作である。」(『南無阿弥陀仏』41頁)と言われている(下線はいずれも引用者)。

西洋美術史上の「素朴派」と民藝との関連で言えば、柳は1937 (昭和12) 年、美術雑誌『アトリエ』に寄稿した「日本民藝集」の中で、民藝の一分野である泥絵について、「洋画を知る程の者は誰も此の絵〔泥絵〕を見てアンリ・ルーソーの作だと思うであろう。〔中略〕誰が描いたかは分らぬ。分る要のない画工の絵である。だがどうして蔑むことが出来よう。ルーソーの作だと云ったって通る絵である。それ程に美しさが不思議である。」(全集11、411頁)と述べている〔註3〕。

次に、上掲の引用文中で言われている「速度」について考えてみたい。柳は、他の箇所でも民藝の特性としての「速度」(『雑器の美』『民藝四十年』88頁)について語っているが、棟方志功 (1903~1975/明治36~昭和50) についても、

註1 今日「障がい者アート」を指し示す言葉として広く用いられている「アール・ブリュット」(l'art brut、生の美術)は、元々、画家デュビュッフェ Jean Dubuffet (1901~1985) による造語であるが、その英訳である「アウトサイダー・アート」(ロジャー・カーディナル Roger Cardinal, 1940~2019 による)のほかに、日本では「エイブル・アート」「ボーダレス・アート」「ソーシャル・アート」などが「障がい者アート」の呼称として用いられている。

註2 柳宗悦の著作からの引用は、岩波文庫に所収のものは、柳宗悦『民藝四十年』1984年を『民藝四十年』、同『手仕事の日本』1985年を『手仕事の日本』、同『南無阿弥陀仏』1986年を『南無阿弥陀仏』、寿岳文章・編『柳宗悦 妙好人論集』1991年を『妙好人論集』と略記し、書名と頁数を記して引用箇所を示した。全集や選集等よりも岩波文庫の方が手にしやすいと思ったからである。ただし、引用文におけるルビの有無については、柳の原文を尊重して全集の文章において振られているルビにとどめたが、引用者が必要と思う最小限のものについては〔 〕内に文字を入れてルビとした。筑摩書房版『柳宗悦全集』(『柳宗悦全集著作篇』全21巻23冊、筑摩書房 1980~89年)からの引用は、全集の巻数と頁数を記して引用箇所を示した。また、三重県立美術館・編『「平常」の美・「日常」の神秘 柳宗悦展』図録 同館協力会 1997年を適宜参照した。

註3 アンリ・ルーソー Henri Rousseau (1844~1910) はフランスの「素朴派の画家 peintres naifs」。素朴派については、世田谷美術館 (遠藤望/笠松佐和子) 編『開館10周年記念特別展 コレクション10年の歩み 芸術と素朴』図録 世田谷美術館 1996年などを参照。なお、筆者の「アール・ブリュット」(アウトサイダー・アート)との出会いは、世田谷美術館で開催された「パラレル・ヴィジョン——20世紀美術とアウトサイダー・アート」展 (1993年) に遡る。同展では日本の「アウトサイダー・アート」も紹介されていた。塩田純一/長谷川祐子/遠藤望・編『日本のアウトサイダー・アート』同館 1993年。

棟方には、板画でも絵画でも大作が多いが、大きい小さい等におかまいなく、皆同じような熱と早さとで仕上げた。 (全集14、374頁)

と1960 (昭和35) 年の「不生の文字」の中で述べている。ここでは続けて、「画家ホッホ〔ゴッホ〕も非常に早く描き上げたというが恐らく棟方の方が一段と速度が早いかなと思われる。」(同上)と述べている。私たちは、棟方が、鼻歌(確かベートーヴェンの「歓喜の歌」のメロディー)交じりで、びっくりするくらいのスピードで、縦横にはんが板画(版画)を彫り進めてゆく記録映像を見ることが出来る〔註4〕。柳の次のような文章は、棟方の仕事を実際に目の当たりにしたときの偽らざる感想であろう。1947 (昭和22) 年の『棟方志功板画集』所収の「棟方の仕事」にはこうある。

恐らく棟方という個人の力以外のものが背後に控えていて、棟方に仕事をさせているのである。棟方の仕事には「作る」という性質より、「生れる」という性質の方が濃い。(全集14、320頁)

本稿の最初に引用した「雑器の美」の中の「だが凡てを知らずとも、彼〔陶工〕の手は速やかに動いている。」という文章には、続けて、「陶工の手も既に彼の手ではなく、自然の手だといひ得るであろう。」とある。また同じ箇所では、「作る者も何を作るか、そうして出来るか、詳しくは知らないのだ。」と言われていた(『民藝四十年』80-81頁)。

このような、柳の言葉を用いれば「他力」性は、日本の障がい者アートの先駆的存在であり、日本の「素朴派」の代表的作家である山下清(1922~1971/大正11~昭和46)についても言われている。昭和30(1955)年の『山下清画集』所収の「清君の絵の性質」という文章の中で、柳は次のように述べている。

先日仕事している清君を八幡学園で見ることが出来たが、絵を横にしたり、さかさにしたりして坦々と貼っている。別に屈託も何も無い。下絵はごく荒っぽく、貼り乍ら絵が生まれてゆくのである。〔註5〕

引用文中、「絵が生まれてゆくのである」という表現に注目したい。先ほど引用した棟方志功についても、『作る』という性質より、『生れる』という性質の方が濃い』と言われていた。また、「絵を横にしたり、さかさにしたりして」という描写も、棟方志功のそれを想起させる。画集を編集した式場隆三郎(1898~1965/明治31~昭和40)も、「清は鉛筆でざっと下絵をかき、それにところどころ色の名をかき入れて、貼り始める。始めたらもうためらわない。まるで準備のとのった工芸家のやるように、ぐんぐん貼ってゆく。大い絵をさかさにしてやるようだ。」〔註6〕と述べ、これらの描写は柳のそれと符合している。

このような「他力」性を、柳は茶道で言う「井戸茶碗」にも見ていた。井戸茶碗は本来、朝鮮の雑器である。1931(昭和6)年、柳は自身で編集・発行していた雑誌『工藝』第五号に発表した『喜左衛門井戸を見る』の中で、国宝《大井戸茶碗 銘 喜左衛門》(朝鮮・朝鮮時代 16世紀 大徳寺孤篷庵蔵)を初めて見たときの印象を、次のように書いている(下線は引用者)。

〔日本の〕茶人たちの知的直観がこの茶碗〔喜左衛門井戸〕の中に見ぬいてくれた驚くべき美は、そもそも誰の手で作られたのであるか、何の力が働いてそれを可能ならしめたのであるか。あの無学な朝鮮の陶工たちに知的意識があったと考えるこ

註4 棟方は「板画」の「板」という字について、「この板画という字をつかうところから、ほんとうの板画が生まれてくるのではないかと思う」と自著『板画の話』(1954年)の中で述べている。また、同じ箇所では、「版という板の半分を表現した字をつかうよりも、その土台である板という字の力強いひびきからくる板画という字を使います。また昔は板という字を使っていたのです。版という字は、出版をつかうように、複数的な商業用語のような感じを多くもつもので、芸術を根元としてつくり出される板画は、板という字が一番ぴったりくると思う」とも述べている(『棟方志功全集 第一巻 物語の欄』講談社 1978年、145頁)。

註5 式場隆三郎・編『山下清画集』新潮社 1955年、28-29頁。

註6 式場隆三郎「山下清の人と作品」、同上書、22頁。式場隆三郎は新潟・五泉出身の精神科医で美術評論家。学生時代に雑誌『白樺』が紹介していたゴッホに傾倒し、芸術病理学の立場からゴッホ研究の大家となった。上京してからは柳宗悦に師事し、精神科医療に従事しながら民藝運動にも積極的に関わった。戦後の山下清のプロデューサー的な役割を果たしたことで有名である。これまで新潟では、①新潟市美術館(現・新潟市新潟美術館)「日本のゴッホ——山下清と新潟の白樺派」展 2003年(『新潟美術館開館10周年記念誌』同館2008年、39頁など参照)、②新潟市會津八一記念館「—新潟大学創立六十周年記念—會津八一と越の学び舎」展 2009年(同展図録 2009年)、③新潟市美術館「式場隆三郎『脳室反射鏡』」展 2020年などで紹介されている。このうち、①は筆者が企画した。『新潟日報』2003年4月2日付朝刊に掲載の拙稿を参照。なお、新潟美術館の所在地は、かつての中蒲原郡金津村であるが、式場は若い頃、1925(大正14)年から翌年にかけて、短い期間ではあるが金津村に医院を開設していた。式場俊三・編『式場隆三郎 めぐりあい(人や物や)』限定巻千部 私家版 式場聡・発行 1977年、210頁。式場はこのとき、柳の編集を自身も手伝った『木喰上人の研究』5冊(1925〔大正14〕年3月~12月発行の第一号から第五号のことと思われる)を金津村青年団に寄贈した。『金津村報』第十号 金津村役場 1926(大正15)年1月15日付、新潟市立新潟図書館蔵には同書寄贈の記事がある。「◎その後本團に於て寄贈を受けたもの左の如し、記して謝意を表す。／追て本團備付圖書借覧希望のものは本部へ申出られ度し。／木喰上人研究書五冊 式場醫院主殿(後略)」。また、式場は千葉県市川市の名誉市民(1999年)であることから、同市でも最近、次のような展覧会が開催されている。市川市文学ミュージアム「炎の人 式場隆三郎—医学と芸術のはざまで—」展 2015年。また、最近の研究としては、服部正・藤原貞朗「山下清と昭和の美術」名古屋大学出版会 2014年が最も浩瀚である。また、大内郁の「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」『人文社会科学研究』第16号 千葉大学大学院人文社会科学研究所 2008年などに見られる式場隆三郎論にも注目したい。

とは出来ない。否、かかる意識に煩わされなかったからこそ、そのような自然な器が産めたのである。それなら「井戸」に見られる諸々の「見処」は、自力の所業ではないのである。匿れた無辺の他力が彼らに美しいものを作らせたのである。「井戸」は生まれた器であって、作られた器ではない。(『民藝四十年』251頁)

ここには柳の美学の真骨頂があるとも言えるであろう。驚くべきは、それが初期(しかもその源泉は初期の「民藝」以前の『白樺』時代に遡ることが出来る)から晩年に至るまで、変わらず、深められていったということであろう。ちなみに、山下清についての引用文中、「別に屈託も何もない」とあるのも、朝鮮の陶芸を論じた文章に共通して見られる表現である。1954(昭和29)年の「朝鮮茶盃」という文章では、朝鮮の茶碗は「屈託もなく囚われることもないのである」と言っただけで、

むづかしく云えば自由で無碍で、「風の吹くまま吹かぬまま」という趣きがある。焚き方がそうなのは、心がそうだからである。別にこだわりがなく執着がなく迷がないのである。そういう心から「井戸」が焼かれ「刷毛目」が作られ、「熊川」が生まれてきたのである。(全集6、486-7頁)

と述べている。どこか、私たちが知っている「山下清」のイメージと重なるように思われる。

## 2

このように、民藝は、一部の障がい者アートと親和関係にあるように思われる。けれども、柳は、最初の民藝論である「雑器の美」の中で、次のようにも述べている。

弱きもの華やかなもの、込み入りしもの、それらの性質はここに許されていない。分厚なもの、頑丈なもの、健全なもの、それが日常の生活に即する器である。手荒き取扱いや烈しい暑さや寒さや、それらのことを悦んで忍ぶほどのものでなければならぬ。病弱ではならない。華美ではならない。(『民藝四十年』83頁)

また、翌年、1927(昭和2年)の「工藝の美」の中では、

今の器が美に病むのは、用を忘れたからである。奉仕せよとて器を作らないからである。奉仕の心は器に健全の美を添える。健全でなくば器は器たり得ないであろう。工藝の美は健康の美である。(『民藝四十年』102頁)

と書いている。これらの民藝論に見られるような柳の美学の医学的な言い回しは、柳の著作の随所に見られるものである。柳が「病弱」「不健康」と断じたのは、「用の美」の観点から「民藝」と対置されるべき工芸作品であったが、この「用の美」こそ、もし読み方を間違えれば、今日目指されている福祉社会においては容認しがたい考え方であることは言うまでもない。柳らの日本民藝館の開館が1936(昭和11)年であったことから分るように、柳の民藝理論の確立が戦前戦中だったという時代背景も、柳が「健康」や「用」に固執した原因の一つと考えられるかもしれない。1940(昭和15)年の「民藝の性質」には次のようにある。

民藝の美の著しい特色は健康性と云うことに外なりません。美に様々な姿があろうとも、健康美は結局最も多く社会の幸福を約束するものだと云わねばなりません。

幸にも様々な工芸品の中で、一番働き手である民藝品は、必要上一番健康に作られているのです。人間の場合と同じく健全な肉体や精神の所有者でなくば、十分な働きをなすことは出来ないのです。之に比べるなら用途を離れた飾り物や、神経の端で出来た繊弱なものは、一番不健康な姿を示しているのです。それ等は、労働に堪えない軟弱な存在に過ぎないのです。そう云うものに美の標準を置くことは出来ないのです。健康であることは自然の意志其のものに適うのであると云わねばなりません。(全集9、269頁)

さらに、1942(昭和17)年の『工藝文化』の中でも、「吾々の目指すところは健康な美である。それによって保障される健康な文化である。私達は美を健康な性質によって確実にせねばならぬ。」としたうえで、

あらゆる医学が努力する所は病原をつきつめて、人類の為に健康を取り戻すことにあろう。同じように凡ての美学者は何が健康の美であり、何が病的な美の原因であるかを明らかにする任務がある。(全集9、461頁)

と書いている。

このような健康／病気という医学的な言い回しの物差しとして、柳の念頭にあったのは、西洋医学的なそれであったと思われる。少なくとも東洋医学的・漢方的な言説は、柳の著作には見られない。このことは、「他力」「本有」「無碍」など、仏教用語を駆使して東洋的な美学を構築しようとした柳を考えると、たいへん不思議である。

1943(昭和18)年の『手仕事の日本』の「健康の美」という一節の中で、柳は、「健康の反対は病気であります。それ故何かの意味で病気にかかっているものは取除かれねばなりません。それは人類の幸福を保障するものではないからであります。」(『手仕事の日本』236-7頁)と述べているが、東洋医学・漢方において、健康の「反対」は「病気」ではなく、両者は「相関的」なものである(このことは、陰と陽が全体で相補的に調和している状態を示している「太極図」をイメージすると分かりやすい)。また「病気にかかっているもの」は、外科手術などによって性急に「取除かれねば」ならないものではない〔註7〕。

註7 西洋医学とくに外科手術の「侵襲性」については、上田紀行『生きる意味』(岩波新書)岩波書店 2005年、116-7頁などを参照。また、柳も、次のように述べている。「肉体への分析的な局部的な現代医学の治療は、心の病いまでは癒す力がありません。而も心の持ち方は病状に大した影響を及ぼしません。」と書いている(中村健介『静思に生きる』への序文、1958年、全集14、514頁)。なお、「太極図」は、一つの円の中に、黒い巴(陰)と白い巴(陽)と、それぞれの巴の中に一つずつ小さい円(黒い巴の中には白い小さな円、白い巴の中には黒い小さな円)が描かれていて、黒い巴(陰)が大きくなれば、それに比例して黒い巴の中の白い小さな円(陽)も大きくなり、反対に白い巴(陽)が大きくなれば、それに比例して白い巴の中にある黒い小さな円(陰)も大きくなり、全体として調和が保たれるとされている=図参照=。

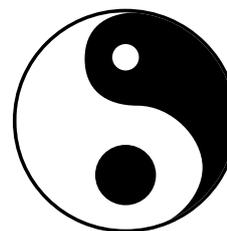


▲全体として調和している陰陽の状態。

図 太極図  
(原図は筆者による)



▲陰(黒)が強くなっている様子。  
ただし白い「目」も大きくなって、全体として調和している。



▲陽(白)が強くなっている様子。  
ただし黒い「目」も大きくなって、全体として調和している。

3

旧来の障がい観では、障がいは「個人」の問題に帰せられ、治療されるべき異常や病気として捉えられた。これを「医学（医療／治療）モデル」と言う。しかし、今日の福祉の思想においては、むしろ、障がいがある人たちを取り巻いている「社会」や「環境」の方を正常化することが目指される。これを「社会モデル」と言う。この「社会モデル」では、例えば、階段しかない建物に新しくエレベータなどが設置されることによって、車椅子の障がい者が自由に上の階に昇れるようになる。それと同時に、健常者（例えば、重い荷物を持った人など）もその恩恵を受けられるようになる〔註8〕。

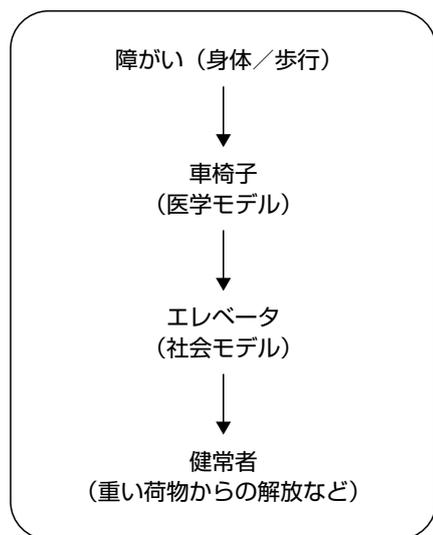


図 医学モデルと社会モデル

註8 河野哲也『〈心〉はからだの外にある「エコロジカルな私」の哲学』（NHKブックス）日本放送出版協会 2006年、171-2頁を参照。なお、「社会モデル」は「生活モデル」とも言う。秋元・大島・芝野・藤村・森本・山縣・編『現代社会福祉辞典』有斐閣 2003年、山縣文治・柏女靈峰（編集委員代表）『社会福祉用語辞典〔第9版〕』ミネルヴァ書房 2013年などを参照。

このような、障がい者の「障がい」（正確には、障がい者を「取り巻く」障がい）による健常者の「学び」は、美術の領域においても可能であるように思われる。ここでは、その一例として、ゴッホ Vincent van Gogh (1853~1890) について考えてみたい。周知のとおり、ゴッホは精神疾患と闘った画家であるが、そのゴッホから「生きる力」を学んだのは、ほかならぬ柳もその一人であった白樺派の青年たちであった。1912（明治45）年、『白樺』第三巻第一号に掲載された「革命の画家」という柳の文章には、ゴッホについて次のようにある。

げに彼が画けるものは凡て澆刺たる生命そのものであった。彼の画ける雲は躍り彼の画ける木々は燃えてゐる。彼はかくて斯るものを画く時、常に身自らその燃ゆる自然の裡に居たのである。〔中略〕彼の絵画は単なる描写ではない、物そのものの獲得である。それは既に物象の事項に非ずして、生命の力、実体そのものである。「力は美なり」と云ったニイチエの言葉はゴッホの絵画に於て最もよく用ひらる可き言葉である。（全集1、556頁）

ゴッホの「病気」について、医学的に精緻な分析も必要であろう。また、ゴッホの絵について美術史的に精緻な分析も必要であろう。しかし、ゴッホの絵（イメージ）から喚起される「力」を、むしろ医療や福祉そして教育の場で活かす方が、今日強く求められているように思われる。この点で、柳や式場ら白樺派のゴッホ受容に見られた「情熱」や「熱意」は、今日再評価されてよいように思われる。さらに進んで、例えば、ゴッホ後期の作品に見られる「渦巻き」に注目して、「渦巻き」をモチーフとした「芸術療法」（アートセラピー）的なワークショップが、美術館や福祉施設などで可

註9 ゴッホには言及していないが、アートセラピーについては、小野京子「表現アートセラピー入門——絵画・粘土・音楽・ドラマ・ダンスなどを通して」誠信書房 2005年などを参照。これは、アメリカのロジャース派の心理学を源流としている。なお、「渦巻き」をモチーフとしたゴッホ後期の絵とは、サン・レミ時代の《星月夜》1889年 油彩 JH1731 ニューヨーク近代美術館蔵、《二本の糸杉》1889年 油彩 JH1746 メトロポリタン美術館蔵、《自画像》1889年 油彩 JH1772 オルセー美術館蔵、などを指しているが、「渦巻き」が直接描かれているとは言えない《ひまわり》なども、それらの作品に含めなければならないかもしれない。棟方志功は自伝の中で、「わたくしは、何としてもゴッホになりたいと思いました。プルシャンブルーで描かれたゴッホのひまわり、グルグルして目の廻るような、輝きつづく、あんなひまわりの絵が描きたかったのです。」と書いている（『板極道』中央公論社 1972年、中公文庫 1976年、37-38頁。下線は引用者による）。なお、棟方がここで述べている《ひまわり》は、神戸の美学家・山本龍彌太が「白樺美術館」のために購入し、戦災で焼失した《ひまわり》1888年 油彩 JH1560 である。ヤン・フルスカー編／坂崎乙郎・高橋進・訳「ヴァン・ゴッホ全画集3」講談社 1978年、329頁、『平成12年度 秋の特別展「白樺—美術への扉」』調布市武者小路実篤記念館 2000年、32頁、など。

註10 アーサー・シモンズは大正時代、岩野泡鳴（1873～1920／明治6～大正9）によって最初に邦訳された『表象派の文学運動』（1913年、原著名『The Symbolist Movement in Literature』1899）の著者として有名であるが、『William Blake』1907は未邦訳である。柳はおそらく原書を取り寄せて読んだのであろう。

註11 ニーチェの著作と遺稿に1882年頃から「生理学」(Physiologie) という語が見られるようになる。『道徳の系譜学』(1887)には「美学の生理学」(Physiologie der Ästhetik) という語も見られる (KSA 5, S.356)。また、1888年春の遺稿14 [117]には「美化」とは高揚した力の結果である／力の高揚の必然的結果としての美化 (die ‚Verschönerung‘ ist eine Folge der erhöhten Kraft/Verschönerung als notwendige Folge der Kraft-Erhöhung) とも言われている (KSA 13, S.293)。なお、KSAはグロイター版批判的ニーチェ全集の廉価版 Kritische Studienausgabe の略である。

註12 「フラクタル」について筆者は、中沢新一『雪片曲線論』(中公文庫)中央公論社 1988年所収の「雪片曲線論」(1984年)に影響を受けた。また、「渦巻き」については、鶴岡真弓『ケルト／装飾的思考』(ちくま学芸文庫)筑摩書房 1993年(単行本初版1989年)の第三章「渦巻文様の神秘学」などを参照。なお、当然のことながら「渦巻き」についてはゲーテ Johann Wolfgang von Goethe (1749～1832) も言及している。解剖学者の三木成夫は『生命の形態学 (1) 生の原形』(初出1977年)の中で「ゲーテはその最晩年、植物の成長過程に見られるラセン形成の、ある根強い傾向をその説い直観の眼で捉え、そこに秘められた『生の根本原理』をものみごとに洞察した。」と書いている(三木成夫『生命形態学序説』うぶすな書院 1992年所収、5頁)。付言すれば、ゲーテもまたゴッホ同様、精神疾患を生きた芸術家であった。

能であるように思われる〔註9〕。ただしこれは、あくまでも一案であるし、ゴッホと「渦巻き」という主題はたいへん大きな研究テーマであると思われるので、本稿では詳しくは論じない。

ところで、柳は、芸術における健康／病気という二項対立について、ニーチェ Friedrich Nietzsche (1844～1900) から影響を受けていると思われる。それは上記引用文中で、柳がニーチェの言葉として「力は美なり」を挙げているとおりである。柳は若い頃、当時の知識人の一員としてニーチェを読んでいるが(全集1、512、564頁、同4、348、483頁、同21上、46頁など)、なかでもアーサー・シモンズ Arthur Symons (1865～1945) の『William Blake』1907を介しても、ニーチェの影響を受けていると思われる〔註10〕。1914(大正3)年の『白樺』第五巻第四号に寄稿した長編論文『キリアム・ブレイク』の中で、柳は「思想家としてのブレイクをニーチェに比したのはシモンズである。」と書いている(全集4、608頁)。この長編論文をもとに、柳は大著『キリアム・ブレイク』(1914年)を刊行した。なお、柳がニーチェのものとしている「力は美なり」という言葉は、ニーチェ晩期の思想、例えば「芸術としての力への意志」(Wille zur Macht als Kunst) (1888年春の遺稿14 [71]；KSA 13, S.254)などを想起させるが、柳の思想へのニーチェの影響についても、今後の研究課題としたい〔註11〕。

柳が好んだブレイク William Blake (1757～1827)の詩に、「無垢の徴 (Auguries of Innocence)」という四行詩がある(全集4、173頁)。これは1913(大正2)年に『白樺』第四巻第九号に寄稿した柳の論文「生命の問題」にも次のように引用されている。

吾々は茲(ここ)に機械論的見方が吾々の思想上に如何なる関係を齎してくるかを一瞥したい為に茲(こゝ)に自分の愛する画家にして詩人ブレイクの句を再び撰びたいと思ふ。

To see a World in a Grain of Sand,  
And a Heaven in a Wild Flower,  
Hold Infinity in the palm of your hand,  
And Eternity in an hour.

詩の意味は「一粒の砂にも世界の眞(まこと)を認め、野の花にも天の佛(おもちげ)を見る時は、汝が掌の中に無限なるものを捕へ、又其折に永遠なるものを獲得してゐる」と云ふのである。(全集1、317-8頁)

ここで注目したいのは、「一粒の砂」の中に「世界」を見る、すなわちマイクロコスモスの中にマクロコスモスを見るという、万物照応の世界観である。「渦巻き」もまた自然界に遍在していて、極微な渦から極大な渦までがフラクタル的(自己相似的)に照応している〔註12〕。ゴッホは、自然界のこの奥義を直観して、晩年の作品に見られるような「渦」を描いたのではないだろうか。また、そうした「渦巻き」をモチーフとして芸術療法が行われるのなら、渦は生命エネルギー(東洋医学で言うところの「氣」)に満ちているという点で、芸術療法の有効なモチーフとなり得るのではないであろうか(前出の「太極図」も渦である)。

ともあれ柳は、1951(昭和26)年の「凡人と救い」の中で、

どんな作り方、描き方をしてもかまわないのです。拙ければ拙いまま差支えないのです。(『妙好人論集』279頁)

と述べている。このような、全存在をあるがままに「肯定する」思想は、福祉や教育の現場でも「生きる力」を支えるための基本的な姿勢であると思われる。

(こばやし・かずよし 新潟市新津美術館 学芸員)

## 参考文献

- ・『金津村報』第十号〔新潟県中蒲原郡〕金津村役場 1926年1月15日付
- ・式場隆三郎・編『山下清画集』新潮社 1955年
- ・棟方志功『板極道』(中公文庫)中央公論社 1976年
- ・式場俊三・編『式場隆三郎 めぐりあい(人や物や)』限定壱千部 私家版、式場聡・発行 1977年
- ・『棟方志功全集 第一巻 物語の柵』講談社 1978年
- ・ヤン・フルスカー編／坂崎乙郎・高儀進・訳『ヴァン・ゴッホ全画集3』講談社 1978年
- ・『柳宗悦全集著作篇』全21巻23冊 筑摩書房 1980～89年
- ・『ニーチェ全集』第Ⅱ期全12巻 白水社 1982～89年
- ・柳宗悦『民藝四十年』(岩波文庫)岩波書店 1984年
- ・柳宗悦『手仕事の日本』(岩波文庫)岩波書店 1985年
- ・柳宗悦『南無阿弥陀仏』(岩波文庫)岩波書店 1986年
- ・中沢新一『雪片曲線論』(中公文庫)中央公論社 1988年
- ・匠秀夫『ゴッホと日本』『ゴッホ巡礼』(とんぼの本)新潮社 1990年
- ・寿岳文章・編『柳宗悦 妙好人論集』(岩波文庫)岩波書店 1991年
- ・三木成夫『生命形態学序説』うぶすな書院 1992年
- ・塩田純一・長谷川祐子・遠藤望・編『日本のアウトサイダー・アート』世田谷美術館 1993年
- ・鶴岡真弓『ケルト／装飾的思考』(ちくま学芸文庫)筑摩書房 1993年
- ・世田谷美術館(遠藤望／笠松佐和子)編『開館10周年記念特別展 コレクション10年の歩み 芸術と素朴』図録 世田谷美術館 1996年
- ・三重県立美術館・編『「平常」の美・「日常」の神秘 柳宗悦展』図録 同館協力会 1997年
- ・『平成12年度 秋の特別展「白樺—美術への扉」』調布市武者小路実篤記念館 2000年
- ・秋元・大島・芝野・藤村・森本・山縣・編『現代社会福祉辞典』有斐閣 2003年
- ・上田紀行『生きる意味』(岩波新書)岩波書店 2005年
- ・小野京子『表現アートセラピー入門——絵画・粘土・音楽・ドラマ・ダンスなどを通して』誠信書房 2005年
- ・河野哲也『〈心〉はからだの外にある 「エコロジカルな私」の哲学』(NHKブックス)日本放送出版協会 2006年
- ・大内郁『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』『人文社会科学研究』第16号 千葉大学大学院人文社会科学研究所 2008年
- ・新潟市新津美術館・編『新津美術館開館10周年記念誌』同館 2008年
- ・財団法人會津八一記念館・編『一新潟大学創立六十周年記念—會津八一と越の学び舎』展図録 新潟市會津八一記念館 2009年
- ・山縣文治・柏女靈峰(編集委員代表)『社会福祉用語辞典〔第9版〕』ミネルヴァ書房 2013年
- ・服部正・藤原貞朗『山下清と昭和の美術』名古屋大学出版会 2014年

- ・市川市文学ミュージアム・編『没後五十年記念企画展 炎の人 式場隆三郎—医学と芸術のはざままで—』図録 同ミュージアム 2015年
- ・Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Deutscher Taschenbuch Verlag/ de Gruyter 1988