

高村智恵子の表現 〈芸術〉の境界線

木股 知史

甲南大学文学部教授。専攻日本近代文学。著書に、『画文共鳴』『みだれ髪』から『月に吠える』へ（岩波書店、二〇〇八）、『イメーヂの図像学——反転する視線』（白地社、一九九二）、共著に『和歌文学大系77 一握の砂／黄昏に／収獲』（明治書院、二〇〇四）、『一握の砂』注釈担当、岩手日報文学賞啄木賞受賞、『近代日本の象徴主義』（おうふう、二〇〇四）、共訳書にジェイ・ルービン著『風俗壊乱 明治国家と文芸の検閲』（世織書房、二〇一〇）など。

智恵子についての本はたくさんありますが、たとえば、『詩人の妻 高村智恵子ノート』（郷原宏著、一九八三年、未来社）という題の本があります。もちろん詩人は高村光太郎を指しています。よくできた智恵子の評伝ですが、〈詩人の妻〉という言い方はあくまで智恵子自身が脇役であることを暗示しています。智恵子自身の表現といえ、ほんの少しの文章と絵画、装飾デザイン、それから心を病んでから作ったたくさん紙絵ということになるわけですが、今日はその智恵子の表現に中心を

置いて考えていきたいと思っております。

智恵子は明治一九年五月、福島県油井村（現在の二本松市）の酒造家、長沼家の長女として生まれました。福島高等女学校を卒業した後、東京の日本女子大学に入学します。明治四〇年に家政学科を卒業しますが、東京に残って太平洋画会研究所などに通って、絵画の勉強を続けていくことになります。セザンヌが好きで、当時新しい画風を示していた斎与里であるとか、津田青楓であるとか、中村彝を訪ねています。

装飾デザインの才能もありました。当時、創刊された雑誌『青鞥』の創刊号の表紙をデザインしています。その他雑誌のカットなども、今見てもこういう方面でも活躍できたのではないかと思います。

明治四四年に先輩の柳八重という女性の紹介で光太郎に出会い、交流が続いて、大正三年一二月に結婚します。芸術家婚とわたしは呼んでいるのですが、生活の現実をあまり考慮しない芸術家同士の結婚でした。光太郎は伝統的彫刻を家業としていた家の出であり、高村光雲という父親を持っていましたが、その跡を継がないで、しかもインデペンデントとかたちで、つまり文部省美術展覧会（文展）と呼ばれるアカデミーに對抗して自分の表現を追究していこうと考えていました。ですから、二人は大変貧困に苦しんだと言われています。

ただし、近親者の証言（高村規インタビュ）「高村家、芸術

の系譜」、二〇一二年二月、『花美術館』一八号、蒼海出版）では、父・光雲はずっと援助を続けていて、駒込林町のアトリエも光雲のおかげで建てられました。光太郎自身の作品を販売するギャラー「琅玕洞」も光雲が援助しています。しかも、光雲が自分の彫刻を販売するときに「息子がこんなものを作っています」と抱き合わせて販売するような形での援助もしていた。ですから、貧困という言い方も、本当に大変だったのは昭和九年に父光雲が亡くなってから後のことではないかとも考えられると思います。

智恵子の詩「無題録」（一九一四年九月、『家庭週報』二八四号、日本女子大学校同窓会桜楓会機関誌）のうちの一篇は、「いとほしい髪の一すぢより／感情のはげしい瞬刻の閃光まで／私にとつては宝玉だ／抜きさしならない玉条だ／よろこびは朗らかに魂身に燃え／日輪は大なるひまはり草に祝福す／いのちは一切の生にとゞまる／抹殺と添削との卑穢な人間の想像こそは痛ましけれ／そのアツピアランスの魂こそは痛ましけれ」というものですが、想像力による概念的な操作や、言葉というものに対して不信感があつて、直接的な表現を目指したいという気持ちがよく現れていると思います。

彼女の性格については、精神科医の分析（松村幸司「高村光太郎「智恵子抄」の精神病理学的研究——智恵子の病蹟と光太郎のinteraction」一九六七年三月、『野村草恒教授定年退職記

念論集』東京慈恵会医科大学精神経過教室）があり、「彼女の性格傾向をまとめてみると、非社会的で孤独、自閉的であり、繊細な感受性を持ち、無口で堅苦しく、純粹で偏屈な所があり、「自然と書物の友」といふべき生活を好み、僅かな刺激にも敏感で、傷つきやすい性格であつたと言えよう。このように表現された性格傾向は、Kreismierの「分裂気質」に他ならないと思われる」と指摘しています。智恵子、光太郎の生活というのは、制度に組み込まれないで自由な芸術家として生きていこうとすれば、ボヘミア的な根のない生活に追い込まれるし、職業的芸術家として制度の中で妥協して生きていこうとすれば、展覧会に当選するなどの努力をしなければならないという矛盾の中に置かれていました。

ナタリー・エニック『芸術家の誕生 仏蘭西古典主義時代の画家と社会』（佐藤泰雄訳、二〇一〇年一〇月、岩波書店、原著一九九三年）が、近代の芸術家のあり方について、「芸術家（アルティスト）は「従前以上の何か」。つまりは、ヒーローであると同時にアンチ・ヒーロー、聖人であると同時にへば絵描き、殉教者であると同時にボエーム（その日暮らしの自由人）」に昇格していくだろう」と指摘しているように、智恵子、光太郎の二人は、そうした矛盾した役割を身をもって忠実に演じているとも受け取れるわけです。

光太郎はそれなりに表現を深めています。油絵を選んだ

智恵子のほうは停滞が続いていきます。青春の時代は、絵画の創造の悩みが、智恵子の主要な苦悩の要素であったと思われませんが、二〇代、三〇代を越えて四〇代半ばぐらいからは、「人生の午後の悲劇」というべき事態が智恵子をおそいます。これはわたしたちにも起こりうるものです。自分の健康を回復する根拠地であった二本松の実家が破産してなくなってしまうました。それから、高村光太郎の創造を生活の中心とするうちに、智恵子のほうが家事的な要素を引き受けざるを得ないようになります。そういうことがあって、苦悩の質が変わっていきます。

昭和七年には自分のアトリエで、アダリンという薬品を服用して自殺を図ります。そのときは一命を取り留めますが、既に幻覚が始まっていて、症状の悪化は、例えば高村光太郎の中原綾子宛て書簡（昭和九年一月二十八日付）、それから入院を決定した後の光太郎の真壁仁宛ての書簡（昭和一〇年三月二〇日付）などに如実に表現されています。ついに昭和一〇年二月に、斎藤玉男という医師が創立したゼームス坂病院に入院することになりました。この医師は今回の調査で非常に面白い人物であるということがわかってきたので、後の三脇先生の報告で詳しく取り上げられると思います。

智恵子の写真を見てください（図1）。『青鞥』の新年会の時のものですが、中央が智恵子です。右から二人目が平塚らいてうです。ちょっと見ていただくと面白いのですが、手を出し

ているのは智恵子です。当時、新しい女たちでも写真に写るときは手を隠しています。平塚らいてうは、当時の普通の束髪で、髪形もそれほど特徴はありません。ファッションも一つの表現だと考えますと、智恵子の被布（コート）の着こなしというのはちょっと面白い。半襟のところもどういう工夫をしているのかわかりませんが、コートの引つ掛け方、それから着物の裾のぶつ違いになるような着方は、お引きずりという着こなしであり上品なものではありません。これは、偶然ではなく、異風であることを自覚した意図的な着こなしだと思います。



図1 明治45年1月21日 東京大森森ヶ崎で開かれた『青鞥』新年会（『青鞥』明治45年2月号掲載）

アトリエが太平洋戦争の空襲で消失したので、絵画が三点しか残っていないのですが、そのうちの一つです（図2）。そんなに大きくない作品ですが、ヒヤシンスではないかと言われています。鉢の線のあり方にセザンヌの影響が感じられます。この方向で努力して、大作を描けば、文展に入賞することも必ずしも不可

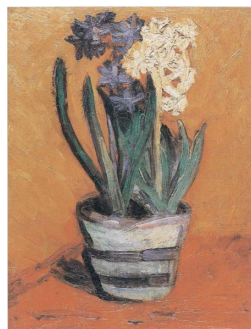


図2 高村智恵子《無題》油彩・キャンヴァス

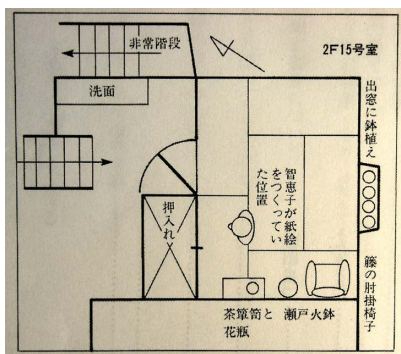


図3 セームス坂病院病室図『品川歴史館特別展 高村智恵子—紙絵とその生涯—』図録1995年10月

能であったとは言えないと思います。

これがゼームス坂病院です(図3)。

後で報告があると思いますが、この六畳の一室でちようど押し入れの向かい側に座って、日課のごとくマニキュア用の小型のはさみを使って紙絵を作ったということが、介護にあっていた姪の宮崎春子の証言(「紙絵のおもいで」、草野心平編『高村光太郎と智恵子』昭和三四年四

師や春子にはその作品は見せずに、光太郎だけに披露したといえます。紙絵は千数百点が残されていると言われてい

ます。智恵子の紙絵は、心の病に苦しむ者の自発的表現と見て、制作の過程に癒しが含まれていたとすれば、アートセラピーの問題にも関わります。また、精神の病の治療という観点からは作業療法という問題につながっています。光太郎は、「智恵子の切抜絵」(昭和二年二月『新風土』)で、精神病者に簡単な手工を勧めるのはいいと聞いていた、と書いていますし、紙絵のことを「仕事」と呼んでいました。ですから、自発的な智恵子の制作だったとしても、周辺に作業療法的な考え方が全くなかったとは言えないだろうと考えられます。

紙絵は当初は、「切り絵」とか「紙切り絵」とか「切り抜き絵」とか言われたわけですが、昭和二六年の資生堂で行なわれた紙絵の展覧会で光太郎が、油絵と同じようなジャンルがあってもいいというので、紙絵と呼ぼうと提案をして、それ以降、紙絵と言われてい

ます。資料に、展覧会や『智恵子抄』がどのように普及していったかを示してあります。

『智恵子抄』については、今日は深く触れられませんが、愛の神話を意図的に表現したものです。一つの特徴は、性的な愛もてらうことなくはっきりと表現しているところ

月、筑摩書房)からわかっています。

紙絵は先ほども川田先生から紹介されましたけれども、昭和一年の終わり頃から簡単なものが作られて、翌一二年、結核が悪化していった一三年にも制作が続けられてい

た手の届かない存在ととらえていることです。現実界の向こうへ行ってしまった存在というふうに『智恵子抄』の智恵子とはえられています。

智恵子の紙絵は、『智恵子抄』とセットで受容されていったので、『智恵子抄』の愛の神話というフィルターをとおして考えられることが多いのですが、それを外して眺めてみると非常に面白いことが出てきます。まず、一般的な美術に対して、ある批評性を紙絵が持っているのではないかとということが考えられます。

よく「個体発生は系統発生を繰り返す」と言いますが、智恵子の紙絵の展開過程を見ると、それは美術史の問題を含んでいるようにも思われます。

これは、わたしを買ってきたはさみです。眉の手入れ用というので先が反っている。おそらく七センチぐらいのもので、推定ですが、こういうはさみを使っていた。初期に、洋書の切れ端に凹凸のある紙が貼ってあるもの(図5)がありました。これは展示にもありますね。これは、例えばプリンツホルン・コレクションに含まれている作品(図4)に似たものを見つけることができます。梱包そのもののような作品も初期ではないでしょうか。ソーセージとかハムとか書いてあります。素材そのままという感じです。例えば一九六〇年代にネオ・ダダという動きがあつて、赤瀬川原平という人の作品に梱包をモチーフと

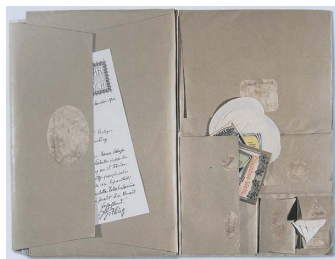


図4 Jhon Heinrich Grebing 《Writhing Materials》(出典は、Beyond Reason Art and Psychosis Works from the Prinzhorn Collection. University of California Press. 1996)

のか、ちよつと判断しにくいものがあります(図6)。

それからシンメトリーの作品(図7)も、初期と後期のものがあるようです。それから即物的なもの。これは、銀座千疋屋の包装紙がそのまま使われています。

本当の魚のように切られているたいへん写実的なもの(図8)



図5 高村智恵子 カラー
ジュしたものの

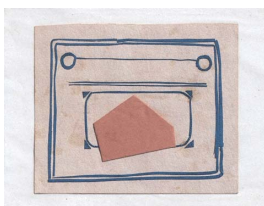


図6 薬の包み紙を利用している。
二本松歴史資料館蔵161
16.7×12.3 cm

したものがありません。ですから、何気なく作っているものが前衛的なものと通い合うということも言えます。

これも展示がありましたが、葉箱を書いているのか、抽象的なものを描いている



図9 智恵子記念館43

これも封筒の上に貼つてあるところが意図的なものなのかどうか、わかりませんが、写実に、装飾性という要素が加味されています。これは素材をそのまま使っています。段ボール的な紙を使っています。これも展示がありました。

もあります。

月とウサギのモチツキを表したもの(図9)は一番人気があるようですが、メルヘン的な、だれにでもわかるものです。これは少し見にくいですが、花瓶の切り込みが下の白い紙に入っています。これは写真でありながら、構成や装飾の要素というものを内に含んでいます(図10)。

これも封筒の上に貼つてあるところが意図的なものなのかどうか、わかりませんが、写実に、装飾性という要素が加味されています。これは素材をそのまま使っています。段ボール的な紙を使っています。これも展示がありました。



図7 智恵子記念館10



図8 智恵子記念館42



図10 智恵子記念館28



図11 歴史資料館148

右側の絵を作っている制作過程の表現(図11)かもしれないので、制作の過程そのものを表現するというは、かなり斬新だと思います。プリミティブなものが前衛性に通じていたり、写実の追求が装飾性に転換したり、美術史のはらむ問題を、智恵子の紙絵の多様性は内包しているようにも見えるのです。

これが最初に出た『智恵子紙絵』(一九五七年九月、筑摩書房)という本で、制作に協力した庫田發という人が紙絵を三つに分類しています(「智恵子紙絵」、草野心平編『高村光太郎と智恵子』昭和三四年四月、筑摩書房)。「第一の系列に属する分は初期のもので、折鶴から発展したといふ極めてナイーブな少女趣味的なもの、思ひ出、身辺の小物といった作品群、第二の系列は高村さんの見舞の品とその包紙がそのまま、作品となつてゐる相聞歌的な作品群、第三は、もはや心理的交錯を絶ち切つ

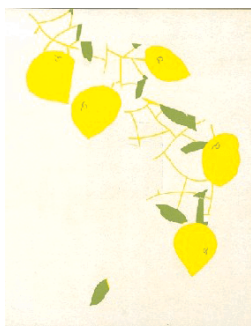


図12 Cタイプのもの。高村智恵子《檸檬の木》

て画面自体が独歩する純造型的な作品群である」といいます。そして「この第三の系列」をさらに、「Aは写実的なもの、Bはデコラチーフなもの、Cはアブストラクトな造型要素を持つ極めてモダンな様式のもの」の三つに分類しています。倉田は、C群の作品が「高村家に於て発見した殆ど未発表だった作品群である」と言っています。いくつか見てみましょう。これは檸檬の花だと思えます。それから、これなんかはちよつといいですね。これはまた違う感じですね。この素材さというのとは作爲でないのかとちよつと迷わせてくれます。檸檬の木(図12)ですが、枝の表現をデザイン的に処理しています。写実から裝飾への移行が融合しています。こういうCタイプのものについて、庫田は、「このやうなモダンな様式が昭和十年に製作されてある事は驚くべき事ではないか」と指摘しています。

これまで見てきてわかってきたことは、智恵子は芸術史、美術史の中に組み入れられていないとしても、智恵子の紙絵の中にはそれなりに表現の展開過程があるということです。だんだんと高みに向かっていって、それが熟成したということは間違いなく言えます。

そこで、光太郎は、

「智恵子の切抜絵」(前出)で、紙絵を「立派な芸術品」だと呼んでいます。それはどういう意味で言ったのでしょうか。本当はそう言えないかもしれないが、あえてそう呼んでみたというのか、掛け値なしにそうだと考えていたのか、その辺の問題がいろいろ残っていると思います。

医師斎藤玉男の「智恵子さんの病誌」(草野心平編『高村光太郎と智恵子』昭和三四年四月、筑摩書房)という文章に非常に印象的なところがあります。「他者に拒む」ことは「開くに値する高い世界を予想するから」のことであつたのかも知れません。これを一概に分裂病者の拒絶症状と片付けるのは理解の至らないものでせう」と斎藤は記しており、智恵子は紙絵を見せるに値しないものだという気持ちがあつたのか、光太郎以外には見せなかつたのではないかと、という解釈が可能な言い方をしています。そうすると、光太郎の芸術に対する批判も、智恵子の紙絵の中には含まれていたのではないのでしょうか。智恵子の紙絵は個人的であることにとどまることによって、芸術を取り巻く環境についての問題を、いわば可視化してくれているわけです。智恵子から光太郎への、「あなたの表現はアカデミーへの反逆が根拠でした。けれども、反逆は制度的芸術と共犯関係にあつて、あなたは結局その中にいるのではないですか」という無言の問いかけを聞き取ることも可能ではないでしょうか。

しかも、この小さなユートピア、紙絵を制作する空間が空中に浮いていたわけではありません。いくらかはわからないですが、かなり高い治療費を光太郎は一日ごとに病院に支払っていました。しかも、光太郎によって、智恵子の悲劇の物語とともに紙絵は、わたしや、それから皆さんに知られるようになっていった。これも制度の枠内の出来事です。こうした問題については、三つ目の服部さんの報告でお話があると思います。智恵子の紙絵は、表現と社会の錯綜する関係についていろいろな問いかけを私たちにしてくれています。というところで、次の講演者にバトンを渡したいと思います。「拍手」

川田 木股先生、ありがとうございます。次のご講演に移ります前に、いま木股先生がお話くださった中から、後半の討論で展開できそうな話題を抽出したいと思います。

まず、「芸術という制度」、そして「前衛芸術との関係」です。芸術は制度的な価値付けと不可分であって、芸術家は前衛を目指すために制度から出ようとされるけれども、いつもその制度の中に取り込まれていくという不毛に悩まされるという指摘がありました。

それから、「精神病者は無垢である」という神話がある」という話題も出てきたかと思えます。

それから、「精神病者による造形物を芸術作品と呼ぶときの

根拠はいったい何か」。智恵子の紙絵を、斎藤玉男は、日常的な機織りの延長程度のものとしか捉えていませんでしたが、一方、高村光太郎は「芸術作品である」として、智恵子の死後にこれを芸術制度の中に取り込んでしまったのでした。

また、「作品と芸術市場の関係」も問題になるでしょう。あるいは芸術の市場でなくても、智恵子自身の入院に大変なお金がかかっていたことを考えますと、「芸術制作と経済的な問題」と言えるかもしれません。こういったことも後半で展開できるテーマではないかと思えます。

続きまして、三脇先生からお話をいただきます。