

メリーさんはアウトサイダー・アートか

【書評】檀原照和著『白い孤影 ヨコハマメリー』(ちくま文庫)二〇一八年

服部 正



「メリーさん」の伝説

かつて横浜に「メリーさん」と呼ばれる女性がいた。真っ白なドレスを着て、ドーランで顔を

を真っ白に塗った女性だ。一九六〇年代前半から一九九〇年代

の中頃まで、彼女は横浜の街角にその姿で立ち続けていた。客待ちをする高級娼婦とも、アメリカの家族のもとに帰っていた

た将校を待ち続けているとも噂された。二〇〇六年に公開された中村高寛監督によるドキュメンタリー映画『ヨコハマメリー』

は、多くの関係者への聞き取りから「メリーさん」の実像に迫った映画として、「ドキュメント作品としては異例の大ヒット」

(四三二ページ)となった。

しかし本書は、この映画が決定版となっている現状に異議を唱える。著者は「メリーさんの物語は『ヨコハマメリー』でやり尽くされた感がある」(同)と認めながらも、「後追いである以上、似た内容にはしたくない」(四七ページ)との決意で本書を構想する。それは、映画で完成された「メリーさん」の神話の解体作業であった。そして、『ヨコハマメリー』が、当の「メリーさん」不在の中で関係者と「古き良き」横浜をめぐる人情物語としてしか成立しえなかった実情に迫っていく。その丹念で執拗な取材と文体には気迫がみなぎっている。取材の受け入れに消極的な親族に対しては、その人物の専門領域である林業の研究にまで手を染め、そのための取材であるかのようにして面会を取り付ける様など、著者の執念深い探究の姿勢や、粘り強い仮説と検証の過程、「メリーさん」の故郷へと連なるドラマチックでスリリングな展開など、特定の人物に迫る歴史研究の手際も読みどころである。

とはいえ、当時も今も横浜にこれといった縁のない私のような読者からすれば、本書の著者もまた、往年の港町横浜の幻影に絡め取られていると感ずる。廃業した飲み屋や商店、立ち去った人々に対する惜別の情は、本書のそこかしこに流れている。

後半、第三部で考察される横浜の伝説(メリケンお浜、ヨコハマワイフ)が、物語の本筋を離れて冗長に感じるのはそのためだろう。

「メリーさん」とアウトサイダー・アート

私自身は、「メリーさん」について殊更強い関心をもって調べたことはない。随分前に映画『ヨコハマメリー』を観たこと、場所も時期も記憶していないが、晩年の彼女を撮影したモノクロの写真を見たことがある程度だ。それでも多少なりとも興味をもって映画や写真を見ていたのは、私自身のアウトサイダー・アートへの関心と無関係ではないだろう。だが、その時点で私は、アウトサイダー・アーティストとして彼女を考えるという道を放棄していた。「変わり者」で「アウトサイダー」としての要素も色濃いが、「アーティスト」として理解することは難しいだろうと考えたからだ。しかし本書の著者は、メリーさんが「ある種のアウトサイダー・アーティストだったと言えるのではなからうか」（三二一ページ）と主張する。横浜の文化風俗に明るくない私が、この労作に対して語れることなどそう多くはない。それでも本書を論じられるとすれば、それは著者が「メリーさん」をアウトサイダー・アーティストと考えているという、ただその点においてのみだろう。

アウトサイダー・アートとは何か、それを本格的に論じる紙幅はないが、この概念の元になった「オール・ブリュット」を提唱したフランスの画家ジャン・デュビュッフェは、それを

「芸術的教養に毒されていない人々が制作した作品」と定義している。既存の芸術からの模倣がなく、「自分自身の衝動のみから始め」た「完全に純粹で生の芸術行為」だという⁽¹⁾。この定義が何とも厄介だ。オール・ブリュットを見分けるための具体的な作品の特徴については何ひとつ語っていないからだ。アウトサイダー・アートにせよオール・ブリュットにせよ、その名前で収集され、展示される作品を物差しとして考えていくしかない。

では、「メリーさん」は作品として何を残したのだろうか。本書を読むかぎり、残念ながら彼女の創作行為の「物的証拠」は何も残されていないようだ。結論に近い部分で、著者はやや唐突にアウトサイダー・アーティストとしてのメリーさんという解釈を提示する。その根拠のひとつとして、著者は「メリーさん」の白いドレスが既製品ではなく彼女自身の創作物だった可能性を示唆する（三二〇ページ）。しかし、アウトサイダー・アートか否かを考える際に、彼女がドレスを自分で縫っていたとしても、それは十分条件にはならない。自分で作ったものが文明社会の既存の事物とどれほどかけ離れているか、どれほど突拍子もなく独創的なものが重要なのだ。写真で見ると「メリーさん」の白いドレスそれ自体は、通常私たちがドレスという言葉から思い浮かべるものからそれほど大きく隔たっておらず、アウトサイダー・アートと呼ぶことは難しいように思

われる。

しかし、アウトサイダー・アートの代表的な作り手と「メリーさん」に共通点がないわけではない。著者の慧眼は、そのことを見抜いたうえで「メリーさん」をアウトサイダー・アーティストではないかと推論する。すなわち、「気の遠くなるほどの偏屈さを肅々と貫き通した人生。誰からも共感されぬまま自分の鳥宇宙を守り切ることに費やした生涯」(三二一ページ)という指摘だ。アウトサイダー・アーティストと呼ばれる人たちは、その多くが孤独だ。他人の目は気にせず自分の創作に没頭したり、創作のために他のすべてを犠牲にしたりする。しかも他人に無関心で、独自の宇宙に引きこもっているかのようだ。一人ひとりに独自の世界観があり、それらはまるで共通点がなくばらばらである。通常の美術の世界に属する芸術家たちがお互いに影響を与え合っているのとは対照的だ。少なくとも心情的には、「メリーさん」にはアウトサイダー・アートのなところがある。

ポラディアンと「メリーさん」

そのうえで著者は、「メリーさん」は「あの姿で立つこと自体が目的で町にいたのではないか」(二三ページ)と述べる。そのことは、あるアウトサイダーの作り手を想起させる。ヴァ

ハン・ポラディアンだ²⁾。二〇世紀初頭のアルメニアに生まれた彼は、祖国の悲惨な運命そのままに、イスタンブール、ニューヨーク、キューバ、パリと流浪の人生を送った。晩年、南フランスの小都市サン・ラファエルで同郷人が経営する下宿に居を定めた彼は、六〇歳を過ぎて突如として芸術に目覚める。拾い集めたがらくたや、市場で買った安価な日用品を用いてきらびやかな衣装を作り、模造宝石や電飾などを加工したペンダントやブローチを縫いつけた。おびただしい数のアクセサリーやハンドバッグ、刺繍や飾り物のついた帽子や杖も作った。それらは、若くして離れた祖国アルメニア教会の壮麗な典礼衣装を模したものだ。そのチープな素材と素人の執拗な手仕事のゆえに実際の衣装とは似ても似つかないものになった。彼は毎朝その衣装を身に着け、杖を手に街を行進した。衣装を作ることが芸術なのではなく、古き良きアルメニアを賛美し、苦難に満ちた自分の人生を慰めるそのパレードという行為こそが、ポラディアンの芸術だった。それは、南フランスの町に蜃気楼のようなアルメニアを立ち上がらせる行為だった。

「メリーさん」のドレスは、古いヨーロッパへの憧れ(三〇一ページ)だと著者はいう。だとすれば、奇抜な白い姿で横浜の街に立つ「メリーさん」は、そこに幻のヨーロッパの貴族社会を現前させようとしていたのだろうか。その行為は、アウトサイダー・アートの的ではある。しかし、「メリーさん」の純白

のドレスには全く似つかわしくないが、私の結論は限りなく黒に近いグレーだ。「メリーさん」は自身の内的世界を、独創的な創作物として残すことはなかった。独自の世界を築き上げ、それを独自のスタイルで表現する。そこまでを含めてアーティストと呼ぶのだとしたら、「メリーさん」のドレスや白塗りはやや弱い。現実世界にカウンターパートが多すぎるのだ。

制度としてのアウトサイダー・アート

やや興奮めな話になるが、アウトサイダー・アートは美術界の経済活動とも密接に関わっている。専門の画廊やアート・フェアもあれば、収集家もいる。それゆえ、収集・流通できないものに対しては、あまり積極的な評価を与えることがない。横浜といえば、自作の大仰な帽子と派手な衣装で街に出没する宮間英次郎氏がアウトサイダー・アーティストとして有名だ。彼の場合も、表現行為の中心は奇妙な衣装で街を歩く行動そのものにあるのだが、同時に帽子や衣装は収集可能で、実際にローザンヌのオール・ブリュット・コレクションに収蔵されているし、各地の展覧会で展示されている。ポラディアンの典礼衣装も同様だ。アウトサイダー・アートには収集家による規範概念という側面があり、表現欲が何らかの物体として表出していることを求める傾向が強い。それは、オール・ブリュットという概念

が形成された一九四〇年代はもちろんだが、アウトサイダー・アートの名称が広く普及し始めた八〇年代においてさえも、形の残らない純粹な表現行為をアウトサイダー・アートの「枠内」で考えることが困難だったからであろう。そう考えると、「メリーさん」をアウトサイダー・アートの範疇に含めることは難しい。

著者の結論は、街角に立つという行為そのものがアウトサイダー・アートのだというもので、その点は全く正しい。デュビュツフェも「話をするという芸術、歩くという芸術、優雅にあるいは無造作に煙草の煙を吐き出すという芸術、誘惑するという芸術、ワルツを踊るといふ芸術、チキンをローストするという芸術、与えるという芸術、受け取るという芸術」もあると述べており⁽³⁾、少なくとも理論的には芸術の概念を極限まで拡張しようとする意志があった。そうであれば、「メリーさん」のようによい優雅に街角に立つという芸術があっても一向に構わないと思われる。とはいえ、デュビュツフェがオール・ブリュットの名前の元に収集したのは、観ているこちらがヒリヒリするような、あるいは切なくなるような、切羽詰まった創作物だった。一九〇一年生まれのデュビュツフェは、オール・ブリュットのコレクターとしては収集の概念を拡張し切れず、絵画、立体造形と呼び得るものにこだわっていたという印象が強い。アウトサイダー・アートは、デュビュツフェを始めとするコレクター

や評論家などのインサイダーによる、アウトサイダーからの搾取ともいえる。「メリーさん」はインサイダーに一方的に収奪されることのないしたたかさを持つていたからこそ、アウトサイダー・アートと呼ばれるべき創作物を必要としなかったのかもしれない。

註

(注記) 本稿は、著者の求めに応じて著者のウェブサイトのために執筆した書評を加筆・修正したものである。

- (1) Dubuffet, Jean, “L’art brut préféré aux arts culturels”, 1949, *Prospectus et tous écrits suivants I*, Gallimard, 1967, pp. 198-202.
- (2) Peiry, Lucienne, “The Exile’s Parade: the Costumes of Vahan Poladian”, 1994, *Raw Vision* no.10, pp. 44-49.
- (3) Dubuffet Jean, “Avant-projet d’une conférence populaire sur la peinture”, 1945, *op.cit.*, pp. 36.

(はっとり ただし／美術史・芸術学)