

みんなのポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

From Curious Dolls to Primitive Art : The Self image of Postwar Japan Reflected in Works from Non Western Areas

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2012-03-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 川口, 幸也 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15021/00003872

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——

川口 幸也*

From Curious Dolls to Primitive Art: The Self-image of Postwar Japan
Reflected in Works from Non-Western Areas

Yukiya Kawaguchi

本稿では、プリミティヴ・アートと総称された非西洋圏の造形が、戦後の日本でどのように紹介されたのかを、昭和30年代に行われた展覧会を通してなぞり、そこに映っていた日本人の自己像を明らかにしようとする。1955年（昭和30）、東京で「アジアアフリカ珍奇人形展」という展覧会が、バンドンで行われたアジアアフリカ会議に合わせて開かれた。その後1960年（昭和35）には、国立近代美術館で「現代の眼——原始美術から」展が開催される。わずか5年間に、アジア、アフリカの仮面や神像たちは珍奇人形から原始美術へと昇格した。この原始美術展は新聞、雑誌の大きな注目を集め、アジア、アフリカ、オセアニアなど原始美術によって語られる「彼ら」と、近代化に成功した「われわれ」との対比が強調された。さらに4年後の1964年（昭和39）、東京オリンピックの年、まず「ミロのビーナス」展が官民一体の協力によって実現した。また東京オリンピックの芸術展示として「日本古美術展」などが東京で行われた。この展示には124点もの縄文時代の造形が出品されていたにもかかわらず、「原始美術」という枠はここでは消えていた。おそらく、戦後復興を遂げ、先進国の一員となったことを世界にアピールするうえで、日本の原始美術は不都合だったのである。珍奇人形から原始美術への格上げも、原始美術とされた縄文の土器、土偶の古美術への編入も、また「ミロのビーナス」展が行われたのも、東京オリンピックを機会に、西洋先進国と肩を並べたということを国の内外に向かって誇示しようとする明確な意思の表れだったといえる。ただし一方で、土方久功のように、冷静に西洋に距離を置こうとしていた人間がいたことも忘れるべきではない。

* 国立民族学博物館民族文化研究部

Key Words : curious dolls, primitive art, 'We' and 'They', the 30s of Showa era, the Tokyo Olympic Games, Hisakatsu Hijikata

キーワード : 珍奇人形, 原始美術, 「われわれ」と「彼ら」, 昭和30年代, 東京オリンピック, 土方久功

Works from non-Western areas are often called primitive art, and were introduced to the postwar Japan through several exhibitions. This paper reviews some of the exhibitions held in Japan in the 30s of Showa era (1955–1964) to see how they represented so-called primitive art and consequently how they reflected the self-image of Japanese people of those days.

In 1955 (Showa 30), an exhibition entitled ‘Curious Dolls from Asia and Africa’ was held in Tokyo on the occasion of Asian-African Conference in Bandung, Indonesia. Five years later, in 1960 (Showa 35), another exhibition of primitive art ‘Today’s Focus: Primitive Art Seen through Eyes of the Present’ was organized by the National Museum of Modern Art, Tokyo. We can see that masks and ancestor figures were raised from ‘curious dolls’ to primitive art in only five years. This exhibition in 1960 attracted a lot of attention in newspapers and magazines. Their articles emphasized a sharp contrast between ‘They’, or the non-Western areas including Asia, Africa, Oceania, represented by primitive art and ‘We’ meaning Japan and European countries that had succeeded in modernization. In 1964 (Showa 39), four years later, the year of Tokyo Olympic Games, an exhibition of the ‘Venus of Milos’ from Musée du Louvre was organized in Tokyo as a joint project of Japanese government and a newspaper company. In the same year, another exhibition ‘Japanese Old Art Treasures’ was held as one of the official art exhibitions accompanying the Olympic Games. As many as 124 works of pottery, clay figures and others from Jomon period were displayed in this exhibition. They had been treated as primitive art in Japan previously, but here no framing as ‘primitive art’ could be seen. Probably introducing any of Japanese art as ‘primitive art’ would have contradicted the intention of showing foreign visitors that Japan was fully rehabilitated from the ruins of war to become a member of the advanced countries. Raising ‘curious dolls’ to primitive art, raising the clay works of ancient Japan from primitive art to old art treasures, and organizing the exhibition of “Venus of Milos”, all of these efforts can be said to be expressions of an intention to tell the Japanese people and foreign visitors of those days that Japan was now modernized and a member of the Western club. Still we should not forget that some Japanese, including Hisakatsu Hijikata, were trying to keep a certain distance from Europe.

- | | |
|-------------------|----------------|
| 1 はじめに | 4 原始美術と日本の位置取り |
| 2 珍奇人形の時代 | 5 土方久功のまなざし |
| 3 芸術への昇格——原始美術の時代 | 6 おわりに |

1 はじめに

アジアやアフリカ、オセアニアなど非西洋圏の美術をめぐる近年の世界的なブームの中で、伝統的とされる仮面や神像はもとより、絵画や写真、現代美術のインスタレーションにいたるまで、非西洋圏の多様な造形は各国でさまざまな機会に紹介されている。日本も例外ではなく、この十年ほどの間に大小いくつかの展覧会が各地で行われ、出版も相次いだ。だが少し前までは、非西洋圏の美術といえば主に仮面や神像を指し、人目に触れる機会もあまり多くはなかった。また、そもそもそうした造形が公的な場において美術の名前で呼ばれるようになったのは、日本ではそれほど昔のことではない。本稿ではアジア、アフリカ、オセアニアの仮面や神像といった、19世紀の末から20世紀の西欧で広くプリミティヴ・アートと総称された非西洋圏の造形が戦後の復興期の日本でどうみなされ、どのような経緯を経て紹介されたのかを、昭和30年代（1955年から1964年）の十年間に行われたいくつかの展覧会をなぞりながら具体的にたどり、その歴史的な位置づけを考察する。そして、そこに映っていた日本人の自己像を明らかにしようとする。

2 珍奇人形の時代

1955年5月、東京でアジアとアフリカに関わる展覧会が開かれた。展覧会には「アジアアフリカ珍奇人形展」というタイトルがつけられていた。会場は大手町の産経会館6階ホール、主催は産経新聞である。

1955年（昭和30）といえば、戦後日本が独立を回復してからわずか3年、その翌年には有名な「もはや戦後ではない」という言葉が経済白書を飾り、国連加盟による国際社会への本格的復帰が果たされた、そんな時代である。この時期、いささか唐突にアジアアフリカをテーマにした展覧会が行われたのには訳がある。展覧会開会に先立つ4月、後間もないインドネシアのバンドンで、アジアアフリカ会議が開催されたのである。展覧会はこの会議に呼応していた¹⁾。戦後処理に伴う講和会議を除けば、戦後の日本にとって初めての国際会議であったアジアアフリカ会議を機に、何らかの記念文化事業を行いたいと新聞社が自発的に立ち上げたのか、それとも関係当局からの働きかけがあったのかは今となってははっきりしない。

当時の新聞記事を頼りに、この展覧会の輪郭と時代の雰囲気を少しばかりたどって

みることにしよう。

まず、開会前日、1955年5月14日産経新聞朝刊の「あすの産経会館」という小さな囲み記事に告知が出る。

産経展示場（9時）アジアアフリカ珍奇人形展 大人五〇円、小人三〇円（愛読者優待二〇円）

このころ、コロッケがひとつ5円、ラーメンは場所にもよるがほぼ40円の時代である²⁾。比べるのは難しいが、大人の入場料が50円というのはラーメン一杯より高く、今なら700円から800円の見当だろうか。どちらにしても庶民にとって決して安くはなかったはずである。

開幕後1週間ほど経って、5月22日の同紙朝刊に再び小さな告知が出る。といっても、これはさきほどの「あすの産経会館」という常設の囲みではなく、わざわざ作られたものである。それによれば、5月20日からさらにアフリカ人形が100点余り追加されたという。「新たに百余点追加」という見出しがついたその記事の一部を再録してみると、

アジアアフリカ珍奇人形展は初日以来好評を博していますが、廿日からさらにアフリカ人形を百余点追加して展示しました。（以下略）

展示替えの効果があったのか、当初6月11日で終了する予定だったこの展覧会は、急遽6月末まで延ばされる。ここでも6月14日に囲み記事が出て、次のようにいう。

産経会館六階展示場で連日好評の珍奇人形展は一部陳列替えのうえ本週末日まで延期公開することに致しました。皆様の御鑑賞をお待ちします。

この告知を額面通りに受け取れば、連日大勢の観客が会場に押し寄せ、その勢いに押されてやむなく会期を延長したということになる。だが、その線は考えにくい。なにかほかに理由があったのだと考えられる。単に展覧会をそのまま延長するのではなく、「一部陳列替え」をして延長したというのがどこか不自然である。

この疑問に対する答えは、出品された「人形」の出自を知ることで明らかになる。「人形」たちはどこからやって来たのだろうか。展覧会オープン翌日の産経新聞に出ている西沢笛畝による「驚異的な民族資料——A.A. 諸国の人形玩具展」と題された解説記事が、その辺の事情を知る手がかりを与えてくれる（西沢1955）。

西沢によれば、この展覧会に出品されたコレクションは「大阪の富豪故岸本五兵衛氏が収集されたA・A地方の民族資料としての人形玩具」であり、「斯界において有

名なものであった」という。「ただ、余りにもその品数が多いため一度に陳列できず一カ月の会期を数度に分けて公開されることになった」のだという。

実際に展示されていた「人形」のうちの8点の写真が当時の美術雑誌『みづゑ』に掲載されている³⁾。そのうちいくつかを見ておくと、アフリカのものとしてはまず中央アフリカ、現コンゴ民主共和国のルバの神像があり(写真1)、西アフリカ、現ブルキナファソのモシの人物像(写真2)、同じく現コートジヴォワール、ダンの仮面もある(写真3)。一方アジアについてはインドネシア、バリ島の木彫りの女性像と鳥が蛙を呑みこむ姿を象った像などが紹介されている(写真4・5)。また、西沢の解説記事には彼自身の手書きになる展示品のスケッチが2点添えられていて、それぞれ「霊像 アイルランド」、「人像 アフリカ」という題がつけられている。このうちアイルランドの霊像とは、造形的な特徴からしてオセアニアのニューアイルランド島の祖霊像を指していると思われる⁴⁾。したがって、この展覧会におけるアジアには今日のオセアニア地域の彫像も含まれていたと推定される。いずれにせよ、現在なら人形というよりは民族美術、民族資料とされるものであり、その意味では西沢の言を裏付けている。

さて、展覧会が始まってすぐに100点以上が追加され、さらに終了間際になってからも一部の展示品が入れ替わり、しかも会期まで延長された。展覧会としてはいささか異例とっていい経過をたどった裏には、みづからの所蔵品をできるだけ数多く披露したいと願ったコレクター側のかかなり強い要請があったものと推察される。

ところで、アジアアフリカの人形玩具を収集していたという岸本五兵衛とは何者であろうか⁵⁾。

市販の人名事典にもこの名前は出ていることから、当時としてはかなりの有名人であったらしい⁶⁾。ちなみに手元の人名事典によれば、初代(1837-1927)は播磨の人で大坂の回漕業者に奉公したあと北海道で荷受け問屋を開き、また肥料商も営んで成功、二代目五兵衛(1864-1915)はその長男で、1884年に



写真1 神像(ルバ、現コンゴ民主共和国)

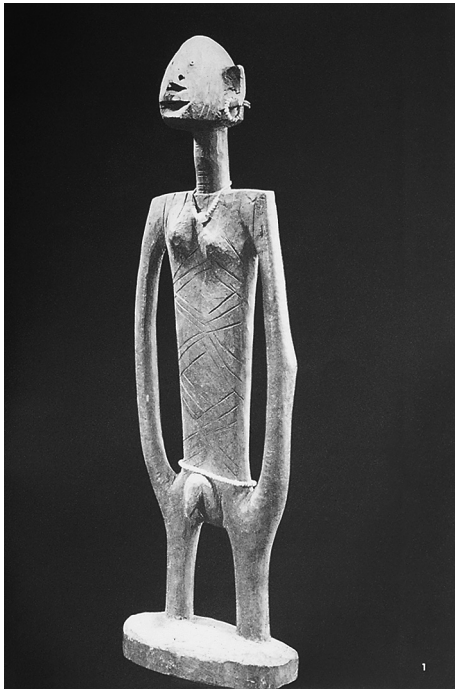


写真2 人物像（モシ、現ブルキナファソ）

家督を継ぎ、1886年には海運業に進出、日清、日露の戦役で巨富をなして1908年岸本海運を創設、社長となる、とある。岸本海運はその後第1次世界大戦でも莫大な利益を得る。社運は明治末から大正、昭和初期にかけて隆盛を極めたという。

当の岸本五兵衛は1887年生まれで、したがってこの両者ではなく三代目である。昭和17年（1942）に出た伊達俊光の『大大阪と文化』に伊達と写ったその姿を確かめることができる（伊達1942）。三代目は終戦直後の1946年に還暦を迎えることなく世を去っている。

その三代目岸本五兵衛は神戸、住吉の邸宅街に居を構え、先代から引き継いだ海運業のほかに銀行や保険会社などを

経営し、かたわら世界各地の人形、玩具を集めていた。河崎晃一は、明治末年から大正時代にかけて阪神一带に簇生した美術コレクターを論じた一文の中で、「美術の領域をこえた蒐集家もいた」として、岸本について次のように書いている。

住吉の海運業主・岸本五兵衛は、世界各国の郷土玩具を自邸に集め、子寿里庫（ねずりこ）と命名して同好の士に開放していたという。大正末からはじめられたというコレクションは、バリ島、ジャワ島、ニューギニアなど当時の南方共栄圏の木彫の神像や玩具、人形、民芸品が主で、岸本自身もそれらの研究を手がけた。その成果は岸本彩星童人の名で、昭和十二年から順次、「子寿里庫叢書」として編まれ、『異国玩具図絵』、『ニューギニア其付近の（ママ）島嶼の土俗品』、『天王寺の蛸眼鏡』、『貯金箱』が刊行されている（河崎1997: 120）。

ここには挙げられていないが、この中にアフリカの「人形」が100点以上もあったのである。先に挙げた西沢の解説によれば、岸本は、住吉の自邸に日本の人形玩具陳列館と並べて、アジア、アフリカの収集品のために特別の陳列館を建てて公開していたが、日本のコレクションは戦災で焼失したのだという⁷⁾。焼失を免れたアジア、アフリカ関係の玩具人形の一部分が、戦後10年を経た1955年に東京で展示されたということになる。

岸本コレクションについてももう少し見ておくと、コレクションの一部は戦後すぐに別のコレクターの手に渡っていた。そのコレクターとは大阪の実業家、前田久吉である（天理参考館 1992: 35）。前田は産経新聞の創業者にして社長であった。ここでアジアアフリカ珍奇人形展の主催者が産経新聞であった理由が了解される。おそらく、先の展覧会における展示品の追加および入れ替えや会期延長の裏には、コレクターであると同時に主催者でもあった前田の意向が働いていたのであろう。ただし、展覧会が前田久吉のコレクションだけで構成されていたかどうかは疑問が残る。というのは、前田は同じ昭和



写真3 仮面（ダン、現コートジヴォワール）

30年（1955）7月、展覧会の終了後に手持ちの岸本コレクション計4,167点を天理参考館に寄贈するのだが、その中には、アフリカ関係については「西部・中央部アフリカのニグロの呪術世界に関するもの」36点しか含まれていなかったからである⁸⁾（天理参考館 1992: 35）。かりに天理参考館に寄贈された4,167点が前田の所有していた岸本コレクションのすべてであったとすると、展覧会の会場に100点以上並んでいたアフリカの「人形」はどこか別の持ち主から貸し出されたということになる。昭和30年代に、神戸市東灘区にあった故岸本五兵衛宅でコレクションの一部が近隣の子どもたちに公開されていたという河崎晃一の証言を踏まえれば、遺族の手に残されていた岸本コレクションからも出品されていたと考えるのが妥当ではないだろうか⁹⁾。

それにしても、展覧会のタイトルにある「珍奇」な「人形」展というのは、今日からみればいかにも奇妙である。

まず「人形」のほうからいえば、すでに明らかなように、岸本は現在の東南アジア、中国、朝鮮、台湾、オセアニア、アフリカなどの玩具、人形、彫刻、仮面を手広く集め、このうち人形、彫刻を併せてしばしば「人形」と総称していたのである。たとえば彼の書いた文章の中に次のような記述がある——「（中略）ピカソ・コレクション、アフリカの木彫人形の性の標章を、原始藝術研究の為参考資料に、知人が一度圖録し



写真4 女性像（インドネシア パリ島）

て見られた事が有りますが（以下略）」（岸本 1943: 7）。またこんな風にも書いてある——「例へばアフリカでは出臍が多いのですが人形も出臍人形が多く」（岸本 1943: 7）ここで誤解を避けるために補足しておく、岸本は一方で、彼の言葉でいうこれら土俗品には独特の美があることを高く評価し、それらを原始藝術と呼んでいた¹⁰⁾。これは、戦前、戦中という時代、また彼が基本的には実業家であったことを考え合わせるときわめて先駆的であった。したがって岸本五兵衛は単なる好事家というのではなく、相当の見識を持った収集家であったといえることができる。いずれにせよ、展覧会を企画した新聞社側はタイトルをつけるに当たって、コレクターの呼び方をそのまま踏襲したのであろう。

ただ一言付け加えておくなら、当時、人形という言葉が持っていた意味の広がりや語感とは多少違っていた。いまでは人形といえば、日本人形やリカちゃん人形に代表されるように子ども向けのかかなり限定的なイメージしかないが、菊人形展や皿人形展があちこちで催され、「人形遣い」などという言葉もまだまだ日常的に使われていたこの時期、人形という言葉の背後にはもつとゆたかな空間が広がっていたようである。このあたりを簡単に押さえておきたい。

郷土玩具の研究家、斎藤良輔によれば、人形も含めた玩具の収集は明治期までは「『名士』の『道楽』のひとつ」に過ぎなかったが、大正期に入って「趣味」という新語が広がるとともに若い有識層を中心に収集熱が高まっていく¹¹⁾。こうした傾向は関東大震災を機にさらに高まり、震災後関西から始まった流行は全国へと広がった、とある（斎藤良輔 1971: 19-50）。震災後の流行の発端を作った関西の収集家のひとりが岸本だったのである。岸本は、収集の道に踏み込んだきっかけをみずから次のように述べている——「私が是等の品（民芸と玩具＝引用者）に興味を持ち初めたのは大正四年東都人形界の名工久保佐四郎氏の郷土玩具頒布會に入つたのが縁で、其頃より除

(ママ)々に関心を持ち初め、其後或る動機で御大典記念として前記の品々を熱心に蒐集し来ったものではありますが(以下略)」(岸本 1943: 後記 2)。岸本のいう御大典とは文章が書かれた時点から判断しておそらく昭和天皇の即位を指している。とすると昭和 3 年、1928 年であり、関東大震災後の関西発の流行という斎藤の記述と矛盾しない。

斎藤は同じ文章の中で、戦前、昭和初期に人形が芸術へと格上げされていくさまを次のように描いている。

昭和 11 年(一九三六)二月、改組後第一回の帝国美術院展覧会に、野口光彦、鹿兒島寿蔵、堀柳女らが製作した人形六点が初参加して第四部(美術工芸)に入選。つづいて同年十一月の文展招待展にも二点、翌一二年の第一回文展には野口光彦の御所人形が特選となるなど、日本の人形の芸術性が認められてくる。そして以後毎年のようにこの種の作品が官展に出陳され、「人形」そのものも歴史的な新しい一歩を踏み出す(斎藤良輔 1971: 40)。

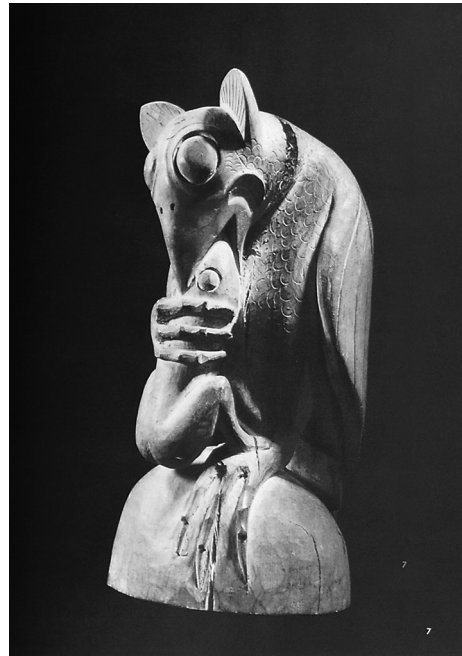


写真 5 蛙を呑みこむ怪鳥 (インドネシア、バリ島)

このような人形熱は戦後もやや姿を変えながら続いたようだ。やはり斎藤によれば、「(昭和)二四年に関西に登場した趣味の会などでは BG の新語で呼ばれる若い女性層相手のコケシ人形分売を実施して当初八〇〇〇人程度の会員は七年後の同三一年には一五〇〇〇〇人に激増という人気ぶりを示」したという(斎藤良輔 1971: 44)。趣味の会の会員が増えた理由がもっぱらこけし人形人気によるものかどうか、この説明だけではやや疑問も残るが、それにしても昭和 30 年(1955)前後に人形というものが人々の意識の中で占めていた位置は、今日に比べればはるかに高かったといっただろう。したがって、アジア、アフリカの彫像を指して使われた人形という言葉に今われわれを感じる違和感は、当時の人にはそれほどなかったのかもしれない¹²⁾。

「人形」について、もう一方の「珍奇」であるが、ここには主催者の新聞社の苦心が滲み出ている。展覧会をやるからには出来るだけ客を呼びたい、そのためにはそれ

に応じた思わせぶりなタイトルが望ましい。もちろん、といって展示内容とかけ離れていてはならない。こうした主催者側の舞台裏の苦労は今も昔も変わらない。アジア、アフリカという地域から連想されるイメージは、後述するように「未開」や「野蛮」などネガティブである。一方人形という言葉が喚起するイメージは一抹のものの悲しさを感じさせもするが、しかしどちらかといえば可憐な印象である。つまり、両者のイメージには大きな隔たりがあるのだ。双方のニュアンスをそこそこ掬い取って間を取り持ったのが、この珍奇という言葉ではなかったか。ちなみに西沢は、部外者としての気楽さもあってか、先の解説において「怪奇の人形」という表現を使っているが、新聞社も本当は展覧会のタイトルに「怪奇」と謳いたかったのかもしれない。けれども、それでは「人形」のイメージとあまりに違いすぎて客は二の足を踏む恐れがある。珍奇は、頭をひねった挙げ句に出てきた苦肉の命名であったのではないと思われる。

当時、この展覧会のタイトルについて率直な印象を述べている人物がいた。それは戦前から戦後にかけて彫刻家、民族誌家として知られた土方久功である。彼は、展覧会が行われてから5年後の1960年(昭和35)に、あるところで「もう大分前のことになりますが、『アジア・アフリカ珍奇人形展』と云う変な名前の展覧会で歴大な岸本コレクションが展観された折に(以下略)」と書いている(土方1960:13)。ただし、世間一般の人びとも土方と同じように「変」だと受け止めていたかどうかは何とも判断の分かれるところである。というのは、土方は、すでに戦前にパラオ諸島やヤップ諸島など南洋に14年も滞在していたという特別な経歴を持つ人物であったからである。

では一般の人びとにはこのタイトルはどう映ったのだろうか。これについて少し別の角度から眺めてみたい。かのバンドンでのアジアアフリカ会議の開会当日、1955年4月18日付け朝日新聞は、「バンドン会議に望む」と題した社説で次のように書いている。「われわれは、…欧米と後進国の中間にあ」る日本が、「有力な役割を果たすよう望む」。ここから察すると、欧米とアジアアフリカの中間、これがこの時期の日本人が抱いていた世界における自分たちの位置感覚であった。だとすると、珍奇人形という言葉は苦肉の策ではあったが、結果的にこの時代の平均的な日本人のアジア、アフリカに対する微妙な距離感を、ひいては日本人の位置感覚を、的確に表現していたといえるのではないか。なるほど奇妙なものではあるが、アジアアフリカ会議のメンバーである以上、怪奇といって突き放してしまうのはためらわれるし、よく見ればどこか可憐さが漂っていても、その意味では「珍奇」である。また、飾って眺めるものではあるが、欧米の彫刻や美術品というほどでもない。かといって単なる置物でも

ない。「人形」であれば彫刻と置物の間にうまく収まることになる。

次に、タイトルとは別に展覧会の内容と出品物についてはどのような評価や説明がなされたのだろうか。もう一度先の「驚異的な民族資料——A.A. 諸国の人形玩具展」と題された西沢の解説に立ち戻ってみよう。西沢は、アジアアフリカの人形の価値について次のように書いている。

これは民俗学の研究者にとっても A・A 地方の習俗を知る上にまたとない機会といえよう。殊にピカソやマチスが、画材の資料としたとさえいわれる数々の怪奇の人形は見逃すことの出来ないものである（西沢 1995）。

文中の「怪奇」はともかくとして、「人形」は展覧会のタイトルをそのまま借りたものであろう。民俗学というのは今なら民族学と書くところである。だが、アジアアフリカの人形が民族学の研究対象である点、またキュビズムやフォーヴィスムの美術家たちに影響を与えた点を西沢はきちんと踏まえている。しかも、そうではあるが、やはりそれらはタイトルにあるように美術作品ではなく民族資料なのである。

キュビズムのピカソやフォーヴィスムのマチスは、今でもアフリカやオセアニアの仮面や神像を美術史の視点から論じる際には必ず持ち出されるし、資料という言葉も収蔵品や展示品を指す専門用語として博物館、ことに民族学関係の博物館ではごく日常的に使われている。この解説文は、西沢がアジアアフリカの仮面や神像に関する情報を集め、ほぼ正確に把握していたことを示している。情報が限られていた当時の時代背景を考えると、一般向けに書かれた珍奇人形展のための解説としては質の高い、誠実な文章だというべきであろう。

この西沢笛畝という人物について少々補っておこう。西沢笛畝（1889-1965）は本名を昂一といい、日本画家で昭和9年には帝展審査員を務めている。画業の傍ら、大正時代から昭和の戦前、戦後にかけて広く玩具や人形類を収集し、同時に研究家としても知られた人物で、いわば知る人ぞ知る趣味人であった。玩具人形類に関心を持ち始めたのは大正2年、人形収集家西沢仙湖の娘婿となって以後らしい。晩年には文部省文化財保護委員専門審議員を務めており、岸本五兵衛の記述から、岸本とも直接の往来があったことが窺える（岸本 1943: 後記2）。『大東亜玩具史』（大雅堂 1943）、『日本の人形と玩具』（岩崎書店 1957）、『日本郷土玩具事典』（岩崎美術社 1965）を始め、数多くの著作を残した¹³⁾。

珍奇人形展と正面から向かい合っている例をもうひとつ出しておきたい。それは、先に言及した土方久功による解説である。戦前からの歴史を誇る美術雑誌『みづゑ』1955年8月号に、土方は「芸術とデーモン」という題でこの展覧会について一文を

寄せている。

この文章で土方は、冒頭に総論として「プリミチブ・アートのすぐれたものが持っている不思議な生々しさ、生命感」(土方 1955: 51) はデーモン、つまり「悪魔」に由来していて、「そのデーモンこそは元来未開人が日常共に生き、行動している」ものであり、「未開人の生活というものは殆んど日々、朝から晩までを、デーモンに甘えデーモンと闘うことで成り立っていると言っても過言ではない」という(土方 1955: 51)。そして芸術の始原は、「このデーモンに対する祈りと呪いと形式化であるところの儀式であり、呪術であり、それに附帯する祭文であり、呪文であり、歌であり、踊りであり、仮面であり、人形・神像であった」と書く(土方 1955: 51)。土方は、「未開人」たちの造形の力強さは、儀式や呪術、祭りなど、彼らの日々の生活におけるデーモンとの具体的な交わりから出てくるのだ、というのである。こうした彼の議論は、次の第3節で紹介する当時の日本の著名な美術批評家たちの原始美術をめぐる言説に比べると、「未開人」たちの生活との結びつきを強調するという点で際立っている。

土方はさらに続けて、すでに上で示したように、展示品の中からアジアとアフリカの彫刻、仮面など計8点を択んでモノクロの写真をつけて簡単な解説を加えている。アフリカの彫像と仮面については造形的な特徴を指摘しているだけであるが、アジアのものに関する解説は永年の南洋生活における観察で得た民族誌的知見を窺せる¹⁴⁾。

しかし、新聞や雑誌に出てくる記事はいつでも西沢の解説のように誠実で、土方の説明のように実体験に裏打ちされていないわけではない。残念なことに、今も昔もそうでない場合の方が多いのだ。たとえばこのアジアアフリカ珍奇人形展を、同じ産経新聞の小学生版は1955年5月29日付けで「おめんの話」と題して、ほぼ一面すべてを割いて次のように紹介している。

いまでも土人はかぶっておどる。…どこの国にも、むかしはこういう(おめんをつけて、かみさまにいのったりあくまをこらしめる=引用者)時代(じだい)がありました。しかし、いまでもむかしの人たちのようなきもちで、おめんをつくったり、それをつけておどったりしている人びともあります。このしゃしんにあるニューギニアやソロモンの土人などは、いまでもそういうくらしをしているのです(「サンケイ小学生」産経新聞1955年5月29日)。

この記事には中国、ニューギニア、インド、ソロモンの仮面の写真がカラーで掲載されている。したがってアジアアフリカといいながら、記事の内容はオセアニアを含むアジアにかなり偏った紹介となっている。では、アフリカは小学生にどう紹介されたのだろうか。この記事が出てしばらくして、アフリカは同じ「サンケイ小学生」に

登場する（産経新聞 1955 年 7 月 12 日）。その記事には「世界一の小人と巨人」と大きな見出しが振られ、「どっちもアフリカにいるノッポとチビ」という小見出しが後を追う。記事は冒頭、世界一の小人も巨人も住んでいるのはアフリカであるという説明で始まる。具体的にはたとえばこんな調子である——「世界一の小人部落は、アフリカのベルギー領（りょう）コンゴのコンゴ川にそってちらばっています」しかも、東京大学のとある先生にお話をきいてみた、という一文を挿入して記事の内容が学術的に正しいということをそれとなく仄めかしている。

おそらくは、5 月 29 日付けの「おめんの話」に続いてこの記事を読んだ小学生も大人も、アジアもアフリカも同じように土人が住む珍奇で奇怪な世界だと思い描いたのではないだろうか。

3 芸術への昇格——原始美術の時代

1960 年（昭和 35）6 月、まだ京橋にあったころの国立近代美術館で非西洋圏の造形を集めた展覧会が開かれる。この展覧会には「現代の眼——原始美術から」というタイトルが付けられていた。1952 年にオープンした同美術館では、開館 2 年後の 1954 年から「現代の眼」というテーマの下にシリーズの展覧会を行っていた。1 回目が 1954 年の「日本美術史から」であり、2 回目が 1955 年から 1956 年にかけて行われた「アジアの美術史から」、この「原始美術から」はシリーズ 3 回目であり¹⁵⁾、オセアニア、アフリカ、アジア、北米の仮面や神像、民具に焦点を当てていた。日本美術、アジアの美術、そして原始美術と、シリーズの流れはこの時代としては意外なほど斬新な着眼である。当時の関係者のひとり富山秀男によれば、この「現代の眼」シリーズを発案したのは近代美術館次長、つまり学芸部門の責任者を務めていた今泉篤男であったという¹⁶⁾。

こうしたシリーズ展の企画と主催が国立近代美術館というのは画期的であったといっている。なにしろ、3 回目の「原始美術から」に限っていえば、少し前には珍奇な人形と見られていたアフリカ、オセアニアの仮面や神像が、早くもその 5 年後 1960 年にはとにもかくにも美術と認定され、しかもデパートや新聞社の陳列コーナーではなくて国立の近代美術館に堂々と展示されたのである。わずかの間にアフリカやオセアニアその他の仮面や神像に対する扱いは大きな変化を見せていたのだ。

ところで、原始美術とはプリミティヴ・アートの訳語である。19 世紀後半からおもにヨーロッパにおいて民族学や美術史で使われ始めたこの言葉には、原始時代の美

術という意味のほかに、アジアやアフリカ、オセアニアなど非西洋文化圏の未開美術、もしくは部族美術、さらにはヨーロッパのルネサンス以前、中世末期のイタリアやフランドルの絵画など、文脈によっていくつかの意味がある。これらを最大公約数で括れば、要は西欧近代にとって時間的な他者（原始時代とルネサンス以前）と空間的な他者（アジア、オセアニア、アフリカなど）の造形ということであり、その共通する造形上の特質は一言でいえば科学的遠近法と解剖学に基づく写実表現の欠如であった¹⁷⁾。

この展覧会の場合には、タイトルにある原始美術は原始時代の美術ではなく、ほぼ同時代のアジアやアフリカの部族美術、あえていえば未開美術を指していた。いいかえると、当時の日本から見て空間的な他者の美術というわけである。ちなみに、戦後1950年代から1960年代にかけての日本の美術界で、この原始美術という言葉はちょっとした流行りになるが、その立役者のひとりには戦前のパリ滞在中にパリ大学のマルセル・モースの下で民族学を学んだかの岡本太郎であった（木下 2002: 333）。

さて、展覧会の内容を、当時の新聞、雑誌の記事、またカタログなどから少しなぞってみることにしよう。

毎日新聞の美術記者 船戸 洪は、同紙7月2日付け朝刊の展評欄で同展を次のように評している。

…そんなこやかましいことはぬきにしても、けっこうおもしろいショーだ。南太平洋の島々、オーストラリア、ニューギニア、インドネシア、西アフリカなどでいまなお原始生活をいとなんでいる未開民族の、生活器具や手工芸品が集められている。（中略）織物のデザインや仮面の色彩にあふれる彼らの原始信仰、呪術的なあやしいムードには、きょうこのごろのアバンギャルドたちがさかだちしても追いつけない生命力が感じられる（以下略）（毎日新聞 1960）。

まず、船戸がアバンギャルドという言葉は何気なく使っているところに、戦後この時期の芸術全般に雨後の筍のように出現したアバンギャルドの勢いを見ることができるとし、そのアバンギャルドと「原始美術」を対比的に捉えて、後者には（前者にない）生命力があるといい切っている点に注目しておこう。いずれにせよここでは、アジアやアフリカの造形はもはや珍奇ではなくポジティブに評価されているのだ。

また、出品されていたのは、今でいうオセアニア一帯、インドネシア、西アフリカの生活器具と手工芸品だと書かれているが、ここは正確に当時の図録に付された出品目録に当たって確かめておきたい。それによれば、出品総数は163点、主な物は木週、楯、舞踊用具、刀槍、仮面、食器や鉢などの生活器具、タパなど染織類、その他であっ

た。木遇とは、今日では一般的に彫像などと称されているものである。地域としては、オーストラリアを含むオセアニア諸地域、スマトラ、ボルネオ、フィリピン、台湾、タイなどアジア各域、アラスカ、ブリティッシュ・コロンビアの北米、そして西アフリカと、ほぼ全世界に及んでいる。ただ、このうち、オセアニアの造形が圧倒的多数を占め、他は数点ずつに留まり、とりわけアフリカの造形に至ってはわずか2点しか出品されていなかった¹⁸⁾。戦前戦後を通じてアバンギャルドの代表的イデオログであり続けたかの滝口修造は、この辺が気に入らなかったらしく、7月6日付けの読売の夕刊文化欄で次のように書いている。

だが、この展覧会ではオセアニア（大洋州）の原住民の芸術がほとんどを占めている。アメリカやアフリカのものはほんの数えるほどしかない。むろんそのためにこの原始芸術展のあざやかな印象に変わりはないのだが、アフリカの黒人彫刻が今世紀の初期にフォーヴや立体派にあたえた影響などを考えると、やはり残念なことである。しかし、日本にオセアニアのものがはるかに多いということと、一部の所蔵者の協力が得られなかったという理由によるもので…（以下略）（滝口1960）。

日本のシュルレアリスム運動の旗手であった滝口にしてみれば、20世紀美術の輝ける出発点となったアフリカの黒人彫刻とフォーヴィスムやキュビズムの経緯について、ぜひとももっと大きく扱ってほしかったと願うのは当然である。だが滝口は同じ文の中で、展覧会を踏まえて原始美術の魅力を次のように力説する。

原始芸術はなぜわれわれを限りなくひきつけるのだろうか？（中略）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らしい（以下略）（滝口1960）。

抜き難い形式観念のワク、伝統というワクと重ねて強調されているこのワクは、今の言葉でいえばさしずめ制度ということになるのだろう。してみると滝口の視点は鋭く、現在から見ても決して古びていない。

しかしながら、そのことに十分に敬意を払った上で、本論の基本的な方向性からあえて以下の点に着目したい。滝口はこの短い文章の中で、われわれはワクの内側にいるのに対し、彼ら、つまりオセアニアやアフリカの原住民はワクの外側にいるといっているのである。いいかえると、われわれはインサイダーであるのに対し、彼らはアウトサイダーだといっているのだ¹⁹⁾。だとすると、このワクは、滝口がいうように単に芸術や美術に関わるだけではなく、もっと大きく根源的なものであるというべきであろう。われわれは近代文明の内側に生きているのに対し、彼らはその外側にいる

——滝口は端的にこういいたかったのではないか。

先に毎日新聞の美術記者による展評がアバンギャルドと原始美術を対比的に捉えていることに注目したが、同じことを滝口の文章についても指摘することができる。ちなみに、本人によるものかどうかはわからないが、この滝口の記事には「原始芸術と現代感覚」と実に対比的なタイトルがつけられている。

この「われわれ」と「彼ら」の対比は、同じ展覧会を採りあげた朝日新聞の記事でもはっきりと見ることができる。6月22日付け同紙朝刊の6面には、「原始美術の魅力」という記事が出ている。8段抜きという破格の扱いを受け、紙面のほぼ半分を占めるこの記事は、匿名の記者が何人かの識者の声をまとめるという体裁で構成されている。発言を引用された識者は、戦後いち早く縄文美術を「発見」した岡本太郎、国立近代美術館次長で美術評論家の今泉篤男、そして滝口修造である。まずは、原始美術を論じるに必要にして十分な顔ぶれといってよい。

記事は冒頭で、展覧会初日に国立近代美術館の講堂で行われた岡本太郎の講演会「原始と現代」が「いままでにないほどの満員だった」ことに触れ、「いま東京で開かれているどの個展よりも、原始美術の方がずっとわれわれの胸を打つのはなぜか」という講演会での岡本の問いかけを紹介して問題を提起する²⁰⁾。

これに対し、今泉の答えは次のようになる。「マチスやピカソがアフリカの原始彫刻に感動したことはよく知られているが、このように原始美術には衰えきった現代美術にはみられぬたくましい生命力があり、その「原始芸術をながめることによって、あまりにも脆弱になった現代人の心に、失われた感覚を呼びおこす」からである。

また、滝口は「原始美術という、はじめから対象を軽蔑しながら見る傾向がある。(中略)しかし、そういう資格がわれわれにあるだろうか」と補足する。

一記者の匿名記事ではあるが、事前に念入りの取材がなされたと見えて、ポイントはきちんと押さえられている。全体としては、「生命力溢れた原始」と「衰えきった現代」の明確な対比を強調した内容である。ここで注目されるのは今泉の発言である。今泉は、原始美術は脆弱な（われわれ）現代人の心に「失われた感覚」を回復させるのだというのである。この記事は今泉の言葉を中心に組み立てられていて、岡本と滝口はここでは脇役、換言すると、今泉のメッセージを効果的に伝えるための引き立て役でしかないといってもいい過ぎではない。

いうまでもなく今泉は著名な美術史家、美術評論家であるが、ここではそれよりも国立近代美術館次長としての役回りを果たすことが期待されているのである。つまり、この記事を通して発せられたメッセージは、今泉個人のというよりも展覧会を企

画した国立近代美術館の公式見解とみることができる。そのことを、具体的に展覧会の図録を始めとするいくつかの資料を通して裏付けておきたい。

図録の冒頭に収められた匿名の文章は、このようにいう。

原始「美術」といっても、それは文明社会におけると同一の意味で「美術」であるわけでない。(中略)ただわれわれはここでこの概念を決して価値の上で劣ったもの、否定的なものと考えてはいないことを確言しておく(国立近代美術館 1960: 1)。

原始社会の「美術」と文明社会の「美術」は同一ではないが、われわれは原始「美術」を見下してはいない、というのだ。この後半の部分から、「彼ら」原始社会に対し、「われわれ」は文明社会に属していると考えられていることがわかる。ところで、原始社会とは具体的にはどこであるか。これに関しては、この展覧会の担当キュレーターであった本間正義が同美術館のニュースレターに書いた以下の文から推定できる。

(プリミティヴ・アートの意味は)この場合は現在猶、旧石器、新石器時代の様相を残しながら、太平洋地域、アフリカ地域、南北アメリカ地域にひろまっている未開民族の芸術が主となっている。これはヨーロッパと東洋の二大文明圏外にあるエリアであって、これまで美術館が主としてあつかつてきた洗練された伝統の上に立つ美術とは、全く違った文化の相に属しているのである(カッコ内は引用者)(本間 1960: 3)。

本間の論旨をもう一回整理しておこう。原始社会とは、太平洋、アフリカ、南北アメリカに広まる未開民族の社会であり、文明社会とはヨーロッパと東洋である。われわれは東洋に属しているから文明社会に属しているというのである。この文を敷衍すれば、したがって東洋とヨーロッパの違いはあっても、文明社会に属しているという点で「われわれ」はヨーロッパと同じであるということになる。論理の展開としては明快である。

さてふたたび、図録冒頭の文章を戻してみる。この文の終わりの方では次のように書かれている。

原始美術はいわば芸術の種子であり、われわれがふつう美術と呼んでいるところのものはその開いた花に他ならない。誰が種子と花の優劣を論ずるであろう。種子に含まれる生命の潜在力、それは常に疲れ衰えた芸術をよみがえらせる(国立近代美術館 1960: 1)。

格調の高い名文であり、種子と花の比喩はいま読んでも心に響くものがある。この文は、種子、つまり原始美術には生命の潜在力が宿っていて、疲れ衰えた花、すなわちわれわれの芸術をよみがえらせるというのである。毎日、読売、朝日と、一連の新

聞記事に繰り返し現れた「生命力に溢れた彼ら」と「やせ衰えたわれわれ」という対比の原点はここではないか。現に先に挙げた朝日新聞の匿名記事は、最後に、図録の文章のこの部分をそのまま引用して終わっている。

以上のいくつかの点を総合すると、この展覧会は、「生命力に溢れた原始美術」と「衰えきった現代美術」を、もっといえば「生命力に溢れた原始社会」と「衰えきったわれわれの社会」を、対比するために企画されたといっても過言ではない。毎日新聞の展評が「生命力」という言葉を使っているのも、三大紙が揃って原始と現代、彼らとわれわれの対比を強調しているのも、その出所はこうした展覧会の企画意図そのもののうちにあったのである。先の朝日の記事における今泉の発言要旨を、展覧会の企画・主催者たる国立近代美術館の公式見解と見るのはあながち的外れではなさそうだ。

今日残されている新聞や雑誌の記事を見る限り、展覧会はまれに見る成功を収めたといっている。というのは、この展覧会は当時かなり専門家筋の注目を集めたらしいからである。実際、原始美術の展覧会を三大紙がそろって採り上げるというのは少し前なら考えられなかったことである。特定の新聞社が主催者として展覧会に絡んでいなかったという背景があったために、どの社も特集記事を組みやすかったという事情

があったとはいえ、やはりこの事実は特筆に価する。とりわけ朝日新聞に至っては6月22日に文化欄で大きく扱ったあとに、3日後の6月25日、夕刊の4面全面を使って写真入りで特集を組んでいる。

また美術雑誌もこれら大新聞の後を追う。1960年7月発売の『三彩』は同展に関連して計14ページにもおよぶ大型特集を組んだ。そこには、土方久功の文章にくわえてモノクロの作品写真、さらには会場の展示風景までが載っている。このうち、会場の展示風景を見る限り、かなり思いきって今でいうインスタレーション風に展示されていたことが見て取れる(写真6・7)。朝日の美術記者小川正隆によれば、この展覧会の展示



写真6 「現代の眼——原始美術から」展の会場風景

デザインには当時新進の建築家菊竹清訓とこれも気鋭の若手デザイナーとして売り出し中であった田中一光が関わっていた（小川 1960）。一展覧会のためのディスプレイとしてはずいぶん力が入っているという印象が強い。博物館ではなく美術館が、しかも近代美術館が主催する展覧会であるという視点がことさらに意識されていたことを物語るエピソードといってよいだろう²¹⁾。

ほぼ同時に『芸術新潮』8月号には原始美術展をテーマにした岡本太郎の評論「芸術の『現代』を超える——真空時代への呈言」が掲載される（岡本 1960）。さらにやや遅れて10月には、戦後の美術ジャーナリズムの一方の雄であった雑誌『美術手帖』が一冊丸ごとを原始美術に奉げた特集号を刊行する。そのタイトルは「原始芸術——未開からの挑戦」となっていた²²⁾（写真8）。

こうしてみると、1960年の夏から秋にかけて日本の美術界を覆っていた事態は、さながら国を挙げて原始美術に取り組む図であったという観さえなくはない。戦後まだ日が浅いという状況を考えれば、通常では考えられないようなジャーナリズムの原始美術に対する過熱ぶりに、何かしら違和感を覚えるのは私だけだろうか。いったい、日本人はいつからこんなに原始美術を好きになったのだろうか。かりにそうではないのだとしたら、この現象をどう説明すればよいのだろうか。



写真7 「現代の眼——原始美術から」展の会場風景

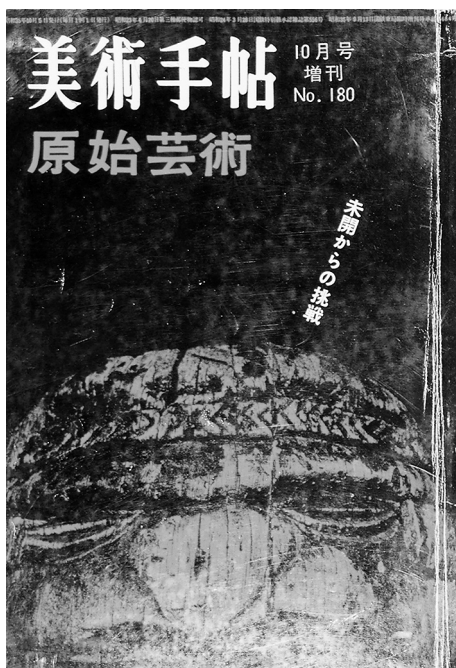


写真8 原始美術を特集した『美術手帖』の表紙（美術出版社 1960）

4 原始美術と日本の位置取り

前節の冒頭で、私は1955年（昭和30）に珍奇人形に過ぎなかったアジアやアフリカの仮面、神像などが、1960年（昭和35）に原始美術に昇格したということに触れた。ところが記録を見る限り、この種の仮面や神像、いいかえると従来は必ずしもが美術とは呼ばれてこなかった造形物が日本において公けの機関により原始美術の名で呼ばれたのは、この1960年の展覧会が初めてではない。実は珍奇人形展に先立つこと3年、国立近代美術館の「現代の眼——原始美術から」展から遡れば8年も前の1952年（昭和27）10月に、大阪市立美術館で「原始美術展」という展覧会が開かれている。ここに国内各所から集められた縄文時代の土偶や弥生式土器、古墳時代の埴輪、また中国古代の壺や陶俑、南米ペルーのプレ・インカの彩文土器、古代ギリシャの陶器、ニューギニアの仮面や楯といった多種多様な「原始美術」が総計およそ160点並んだ²³⁾。アフリカの仮面や神像こそ含まれてはいなかったものの、この展覧会は日本の公立美術館における原始美術を名乗った最初の展覧会であり、内容、点数ともに充実した企画であった。しかしながら、同展が新聞や雑誌で華々しく採りあげられたという形跡はない。

また1960年の前年、1959年（昭和34）9月から10月にかけては鎌倉の神奈川県立近代美術館で「日本の原始美術」展が行われ、「縄文土器・土偶・弥生土器などが百点以上も展示され」ていた（木下2002: 334）。神奈川県立近代美術館といえ、1951年（昭和26）に日本で最初に開館した近代美術館として大きな注目を集めていた。にもかかわらずこちらもまた、新聞や美術雑誌の反応という点では1960年の国立近代美術館の「現代の眼——原始美術から」展には遠く及ばなかった。

これら先行するふたつの原始美術を掲げた展覧会のうち、私がとくに気になるのは神奈川県立近代美術館で開催された「日本の原始美術」展である。というのは、国立近代美術館の展覧会のわずか1年前（正確にいうと約8カ月しか離れていない）に、東京からほど近い鎌倉で開かれていたからである。しかも、先にも触れたように、神奈川県立近代美術館は館長土方定一の下に意欲的な展覧会を次々に手がけ、日本の近代美術館のパイオニア的な存在として、今泉篤男率いる国立近代美術館とともに世間の耳目を集めていた。また、気鋭の建築家坂倉準三の設計になるル・コルビュジェ直伝の建築は、戦後日本におけるモダニズム様式の先駆けのひとつとして知られており、その点ではむしろ出来合いの旧日活本社ビルを改装して本拠としていた国立近代

美術館よりも社会的な注目度は高かったといえる。だとしたら、1959年の鎌倉の「日本の原始美術」展の際にも三大新聞や雑誌が積極的に採りあげてもよかったはずである。けれども、そうはならなかった。

ここで、再度5年前の1955年（昭和30）に開かれたアジアアフリカ珍奇人形展に戻ってみよう。この珍奇人形展について述べた際、私は当時の日本人の世界における位置感覚が、「欧米と後進国の中間」であったことを指摘した。つまり日本人の認識では、1955年の時点において、世界は欧米と後進国、そして「われわれ」日本人の3者で構成されていたのである。しかし、それからわずか5年後には世界は「われわれ」と「彼ら」の二分構造になっていた。「彼ら」とはいうまでもなくアジアやアフリカ、オセアニアなど後進国、あるいは当時のいわゆる未開社会の人々である。したがって「われわれ」とは、それ以外の人々、つまりは欧米、および日本の人々にほかならない。ということは、この5年間に日本人はみずからの位置をずらして、あるいは上昇させて欧米先進国と一体化させていた、いや少なくとも一体化させようとしていたのである。そうだとすれば、1959年の神奈川県立近代美術館の「日本の原始美術」展がさほど報じられなかった理由も理解できなくはない。おそらく、欧米先進国と同じ仲間になろうとしていた日本人には、「日本の原始美術」展は不都合だったのである。

もうひとつ、1960年、昭和35年という時期に注目してみたい。すでに1955年から1957年にかけて神武景気と呼ばれた高度経済成長の第一波があったが、この年は前年の1959年から始まった岩戸景気の真っ只中であった。年の前半こそ安保問題で国内が騒然としたが、7月に池田内閣が登場、所得倍增計画のかけ声の下に高度成長路線にはいっそう拍車がかかった。同時に都市化が進み、人びとの生活は気忙しさを増し、世の中全体がにわかに変わり始めていた。だから先に挙げた今泉篤男の言葉にあるように、原始美術が「脆弱になった現代人の心に、失われた感覚を呼びおこ」したというのは、それ以前のどの時期の日本においてよりも真実味があったということはあるだろう。

だが、こうした通りいっぺんの説明とは別に、1960年が持つ別の歴史的意味を明らかにするために、オリンピックという補助線を一本引いて目を国内から国外に転じてみよう。すると、この年はローマ・オリンピックが開かれた年であることがわかる。ということは東京オリンピックまでもうあと4年しかない。

いうまでもなく、東京オリンピックこそは日本が戦後の復興と繁栄を世界に示し、先進国への仲間入りを果たすための足がかりとするべく総力で取り組んだ国家的イ

ヴェントであった。1964年（昭和39）は日本が近代国家であることを世界に発信するまたとない好機であり、そのためには経済だけではなく文化面でもまた、欧米的な価値を体現した近代国家に相応しい体裁を前もって整えておく必要があるというのは国家的要請であった。1960年に国立近代美術館で開催された原始美術展とそれをめぐる新聞、雑誌の高揚ぶりをこの文脈に照らしてみる時、はたして単に偶然とか酔狂のレヴェルの話でしかなかったと安直に片づけてしまうことができるのだろうか。

日本が名実ともに近代国家として欧米の仲間入りを果たすには、原始美術展を開催して未開社会に生きる「彼ら」を特定し、そのことを通して「彼ら」とは違う自己、すなわち欧米世界と並んで文明を享受する「われわれ」という自己の位置取りを、内に向かっては国民に、外に向かっては世界に、国家としてあらかじめ明示的に宣言する必要があったのではないだろうか。もちろんその場合、原始美術展の会場は他のどこでもない、「国立」の「近代」美術館でなくてはならなかったし、新聞、雑誌の後押しも当然のこととして要請された。そうすることで、4年後の東京オリンピックの歴史的意味がいっそう明確になっていくはずである。

とはいえ、オリンピック東京大会に間に合わせるためなら、原始美術展はもう少し後の1962年か1963年であってもよかつただろう。なぜ原始美術展は1960年だったのか。この疑問はたぶん直前のオリンピック大会の位置づけを考えることで説明することができる。オリンピック開催国にとって、当の大会はもとより、その直前の大会が多く の点で重要な意味を帯びているのは今も昔も変わらない。日本にとって、1960年のローマ大会は、来るべき4年後の本大会への下準備として近代国家へと急速に変貌を遂げつつある日本をアピールする絶好の機会であったに違いない。直前1960年のオリンピックはだから、文化面の近代化を進める上で大きな節目となったはずである。かくして、原始美術展が1960年に開かれたのにはそれなりの理由があったと見ることができる。

しかしながら、以上は状況証拠の積み上げによるひとつの推論にすぎない。ただ、たしかにそうではあるが、このような筋書きを想定すれば、原始美術展があれほど「われわれ」と「彼ら」の対比にこだわった理由も、また一方この展覧会を採り上げるジャーナリズムがあれほど過熱した理由も合点がいく。ここは直接の当事者に聞いて推論の裏付けを得ることが望ましいが、残念ながら今泉篤男も本間正義もすでに亡い。そこで、この時期国立近代美術館に研究員の一人として在籍していた富山秀男にその辺を率直に尋ねてみた。

富山は「それは、わからない」とした上で、次のように語った。「展覧会に関して、

文部省、外務省からの何らかの具体的な働きかけがあったとか、それで国立近代美術館の現場が動かされたとかいうことは考えられないし、現になかった」。ただし、「現代の眼」シリーズの1回目と2回目はほぼ1年の間隔を置いて行われているのに、3回目の原始美術展は、2回目が終わってから3年半近く間が空いていることについては、「本来、シリーズ展は毎年やる方が予算はつきやすい。(なのに、3年以上間が空いたのは) 予算取りなどの実務的な理由があったのかもしれないが、(そうした) 世情との関係が皆無ではなかったかもしれない」²⁴⁾ (カッコ内は筆者)。

1960年の原始美術展が、ローマ・オリンピックを睨んで日本の近代国家としての再出発を内外に印象付けることを目論んで企画されたのかどうか、結局、ここまでのところでははっきりしない。したがって、これまでの議論も想像の域を出ない。とはいえ、原始美術展の開催時期に言及しておくことには、想像の空隙を埋める上でなにがしかの意味があるだろう。同展はこの年の6月11日から7月17日まで開かれた。一方のオリンピック・ローマ大会は8月25日から9月11日までである。原始美術展はローマ・オリンピックのほぼ直前に行われていたのである。単なる偶然だといえればそれに尽きるが、この両者の開催時期は妙に符牒が合っているように思える。

いずれにせよ、原始美術展の功があったのかどうか、日本はその後ローマ大会を経て1963年7月に先進国クラブと目されるOECD入りを認められ、翌1964年4月には正式加盟を果たすことになるのである。東京オリンピックまで、また新幹線の開通まであと半年を切っていた。

最後に、1964年、オリンピックのまさにその年に開かれたいくつかの展覧会に触れておきたい。この年4月8日から5月17日にかけて、東京の国立西洋美術館で「ミロのビーナス」展が開催され、わずか38日間に832,382人ももの観衆を集めた。同展はさらにこのあと5月21日からは京都市美術館に場所を移し、東京を上回る891,094人の観客を吸い寄せた。両会場合わせて計172万人を上回る史上空前の大観衆を動員したこの展覧会は、もはや単なる一美術展でなく一種の社会現象になっていた。

この催しを主催したのは朝日新聞であったが、フランス側当局との交渉は国を挙げて進められた。朝日新聞の社史にはビーナス借用の経過について次のように記されている。「外務省を通じて駐仏萩原徹大使から日本政府の公式申し入れがおこなわれ、フランス政府は『この要請に好意をもってこたえる決定』」(朝日新聞百年史編集委員会1994: 343)を下した。つまり「貸し出し交渉は政府間のルートに乗って日の目をみた」のだ(朝日新聞百年史編集委員会1994: 343)。こうした記録を見る限り、「ミロのビーナス」展は当時の日本にとってオリンピックと並ぶ国家的な事業であったと

いうことができる。

最も高い格式を誇る、いわば美術館の中の美術館であるルーヴルから、門外不出であった至宝を史上初めて借り出して展示する。しかも会場はモダニズム建築の総師ル・コルビュジェがみずから設計した上野の国立西洋美術館である。オリンピックを目前に控えた日本という国家とその国民にとって、自分たちが見事に近代化を成し遂げ、西洋と同じ文明社会の一員となったことを視覚的に確認するためのしかけとしては、これ以上望みようのない舞台であったはずである。

そして10月、東京オリンピック本番の会期に合わせて、オリンピック憲章に基づく公式の芸術展示として一連の展覧会が東京で行われた。まず東京国立博物館では「日本古美術展」（10月1日-11月10日）がオリンピック東京大会組織委員会との共催で開催され、国宝154点、重要文化財254点、重要美術品40点を含む計877点が展示された。「この大展示は、まったく国をあげての展覧であり」（蔵田1964:2）、まさしく美術のオリンピックにはかならなかった。それは具体的には、太古から幕末までの美術の流れを、絵画、彫刻、工芸、建築、書道の各分野にわたって概観しようという壮大な試みで、40万人を超える入場者を呑みこんだ。この展覧会において、古美術の出発点に位置付けられたのが土器や土偶をはじめとする縄文時代の造形であり、図録のリストによればそれらの総数は計124点に上った²⁵⁾。

ほとんど同時期、東京、京橋の国立近代美術館ではやはりオリンピック組織委員会との共催により「近代日本の名作展」（10月1日-11月8日）が開催された。この展覧会は、明治から現代にまで至る日本の近代美術を絵画、彫刻、工芸の3つの分野に分けて網羅的に紹介した。そこには、洋画やブロンズ彫刻はもちろん、日本画や版画、木彫、陶磁器、金工、蒔絵も含めて146人の作家による191点の作品が並んでいた。会期中、同展には37,000人を超える観客が足を運んだという。

じつはこの時、これら2つの展覧会以外にも、上野の東京都美術館で日本の現代美術の展覧会が予定されていたが、会場と参加団体の都合で開催が見送られたという経緯があった（蔵田1964:2）。

そこで「日本古美術展」と「近代日本の名作展」を基に、1964年、昭和39年における日本美術の布陣を描いてみると次のようになる。つまり、縄文時代から幕末までの造形は古美術とされ、一方、明治以降現代までの造形は近代美術という枠の中に位置づけられたのである。かつて岡本太郎が喧伝し、1959年には鎌倉の神奈川県立近代美術館でその名を謳う展覧会まで開催された日本の原始美術という枠は跡形もなく消去されていた。手元の辞書（広辞苑第6版）によれば、古美術とは「古い絵画・書・

彫刻・陶磁器・家具・調度などの美術品の総称」とあるから、縄文の土器や土偶を古美術に含めるのは不可能ではないが、やはりいささか強引というべきであろう。

とはいえ、こうした事態はあくまでも展覧会の分野に限った話である。出版界に目を移せば、同じ1964年から講談社の『日本原始美術』全6巻の出版が始まっているし、その後大阪で万国博覧会が行われた1970年には小学館から『原色日本の美術1—原始美術』が、また1977年から1978年にかけて再び講談社から『日本原始美術大系』全6巻が、さらに1979年にはやはり講談社から『日本の原始美術』全8巻が、次々に刊行されている。出版の世界では、日本の原始美術はさながら繚乱の時代を迎えようとしていたのである。この展覧会と出版の状況の違いは一考に値する。

おそらくこの背後には双方がそれぞれに想定していた顧客、利用者の違いがあった。日本語の図書を買って読むのはもっぱら日本人である。日本人がカラーで印刷された日本の原始美術に見とれるというのは、美術品を鑑賞することであると同時に、太古の時代に比べればはるかに進歩を遂げ、近代化を達成した現在の自分たちの位置を再確認する営みでもある。したがって、それは日本の内側での遠い過去と現在の対比ということになる。いいかえると、「われわれ」と「彼ら」という空間的な対比を時間軸に置き換えた行為であり、両者の間に質的な差異はない²⁶⁾。

これに対して、展覧会となると事情はおのずと変わってくる。というのは、日本人だけではなく外国人の来訪者も想定せざるを得ないからである。とりわけオリンピックを機に外国人が大挙して来日することが予想された1964年にあっては、普段にもまして外国人の目を意識せざるをえなかったはずである²⁷⁾。東京国立博物館で「日本古美術展」を担当した蔵田蔵は展覧会を間近に控え、やや上気して次のように語っている。

（展覧会を＝引用者）観終わって、外国人は何を感じ、何を感じるだろうか。おそらく、美しくすばらしい美術品とを感じるであろうが、これだけが日本人の文化所産のすべてでないことを知ってほしいものである。（中略）この劃期的な美の祭典、日本古美術展は、遠来の客人たちを瞠目させるであろう（蔵田1964: 5）。

このように見てくると、出版界における日本の原始美術の盛況をよそに、この展覧会ではなぜ、それまで原始美術とされていた縄文の土器と土偶がいささか性急に古美術に繰り入れられたのか、納得がいく。近代国家として復興を遂げ、西欧と並んで文明世界の一員となった日本の姿を大勢の外国人の目に焼き付ける上では、原始美術の存在は不都合だったのである。だとすると、このことはもう一度私を1959年に神奈川県立近代美術館で行われた「日本の原始美術」展へと連れ戻してくれる。先に私

は、この展覧会に対して国内の新聞、雑誌があまり反応を示さなかった理由として、欧米先進国と同じ仲間になろうとしていた日本には「日本の原始美術」展は不都合だったのではないか、という説明を加えた。かりに縄文時代の土器と土偶がオリンピックの芸術展示に際して原始美術から古美術に「格上げ」された理由が今ここで述べた通りだとしたら、「日本の原始美術」展へのジャーナリズムの反応をめぐる私の説明はひとつの裏付けを得たことになる。

「ミロのビーナス」展も含めて、東京オリンピックが行われた1964年に開かれたこれらの展覧会をひとつの流れとして捉えてみると、原始美術によって語られるアジア、アフリカの「彼ら」とは画然と違う、古代美術と近代美術を擁する「われわれ」日本、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、を内に向かって確認し、外に対して誇示しようという執拗にして明確な意思がこの時期の日本に存在していたとはいえないだろうか。

そしてさらに、そうした流れの先にローマ・オリンピックの年、1960年に東京の国立近代美術館で開催された「現代の眼——原始美術から」展とそれをめぐる新聞雑誌の熱狂ぶりを重ねてみるならば、かの執拗にして明確な意思はますます鮮明に浮かび上がってくる。たとえ結果的であったにせよ、1960年のこの展覧会は、来るべき4年後の一連の出来事へと連なる重要な布石の役割を果たしていたのである。

5 土方久功のまなざし

さて、本稿において私は、1960年の「現代の眼——原始美術から」展と、これを採りあげた新聞や雑誌の特集記事がおしなべて「われわれ」と「彼ら」の違いを対比して強調していたと繰り返してきた。事実そうなのだが、けれども当時の日本にあって、すべての日本人が同じように考えていたわけではない。そのことを以下に見ておきたい。

ここに、同時代にありながら、周囲の過熱ぶりからやや距離をおいた、いささか異彩を放つ文章が残されている。それは、前に挙げた、この展覧会を特集した『三彩』1960年8月号に寄せられた土方久功の一文である。

(彼らが根底に持つ) このアニミズムは、原始未開人のように素朴には割切れないが、科学が極端に発達した現代でも「素直な心」の中には厳然と存在しつづけて居るものである(カッコ内は引用者)(土方1960:12)。

土方は、アニミズムは現代の「われわれ」にも存在しているというのである。そこ

には、「生命力に溢れた原始」と「やせ衰えた現代」を安易に対比しようとする姿勢とは一線を画そうという意図がはっきりと見える。

わけでも、彼のこの文章の中で目を引くのは次のような部分である。少し長くなるが引用してみよう。

大ざっぱに言って例えば、立体派は形として、就中変化変形としてバーバリズムを受け取ったし、表現派は情熱として、エクスタシーとしてのニヒリスティックな華々しさ「無我」「夢中」のようなものを受けとったというふうで、いろいろですが、要するに未開芸術はひっくりめてその原始性として受けとめられていましたが、生活との密接な結びつきとしては必ずしも理解された訳ではなかったのぢやないかという気がするのです（土方 1960: 12-13）。

あの展示でも現代の前衛美術との近似性を見せながら並べられていたのですが、この現代美術の上に取りこまれたプリミティビティは未開人のそれとは異質なものの似て非なるものになっていると思うのです。（中略）（現代の前衛美術のプリミティビティは）先に述べたような生活との必然的な結びつきは無いのであり、未開人が生んだ表徴、生命との永遠性が、ここではメカニズムの装飾性にすりかえられているかに見えるところに、一抹の疑問疑義があるようでもあるわけです（カッコ内は引用者）（土方 1960: 23）。

いずれも断定を避けた婉曲な言い方で終わっているが、土方はここで第一に、立体派や表現派による原始芸術の受容は表面的なものでしかなく、原始芸術の本質である生活との結びつきを汲み取っていないと批判する。この場合、土方のいう立体派はいうまでもなくピカソに代表されるキュビズムであるが、表現派とはマチスやヴラマンクラのフォーヴィスム、およびノルデやベヒシュタインらのドイツ表現主義の双方を漠然と指していると思われる。周知のようにキュビズムは、現実を忠実に再現しようとするルネサンス以来の写実主義から袂を分かち、抽象的なフォルムによって対象を知的に再構成しようとした。一方、フォーヴィスムもドイツ表現主義も、同じように絵画を写実というくびきから解放し、激しく情熱的な色彩で主観的な感覚を直接的に表出したことで知られている。土方は、このようなキュビズムやフォーヴィスム、ドイツ表現主義など、20世紀のモダン・アートの地平を切り開いたと評される芸術運動に共通して見られる、過度に主知的で主観的なありかたに疑念を表明しているのである。そして、それらの流れを受けている現代美術のプリミティビティもまた単なるうわべの装飾性に終始しているというのだ。

この土方の発言を先に挙げた三大新聞の特集記事と比べてみよう。毎日新聞の展評が「きょうこのごろのアバンギャルドたちがさかだちしても追いつけない生命力が感じられる」という場合の「きょうこのごろのアヴァンギャルドたち」は、土方のいう

「現代の前衛美術」に置き換えることができる。したがって、同時代のアヴァンギャルドを批判的に見ているという点で両者は同じ視点を共有する。

では、かの滝口修造が読売に書いた「アフリカの黒人彫刻が今世紀の初期にフォーヴや立体派にあたえた影響などを考えると、やはり残念なことである」という記事と比べるとどうか。フォーヴや立体派、つまりは20世紀初頭のヨーロッパのモダン・アートに対し批判的な論調はここには感じられない。また、「マチスやピカソがアフリカの原始彫刻に感動したことはよく知られているが、このように原始美術には衰えきった現代美術にはみられぬたくましい生命力がある」という時の今泉篤男はどうだろう。この文も、衰えきっているのは現代美術だとはいつているが、とくにマチスとピカソに批判の目を向けているわけではない。念のために展覧会の図録を見ておくと、「とくにアフリカやオセアニア地方の土人の鋭敏な視覚とそれに応ずる強靱な表現はすでに19世紀後半ヨーロッパに伝えられ、美術家たちに少なからぬ刺激を与えていたが、今世紀に入ってから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」とある（国立近代美術館1960:1）。ここでも20世紀初頭のモダン・アートに批判的な姿勢は見られない。

ところが、土方久功は、立体派も表現派も同じように表面的だと批判するのである。この時、彼がたたずんでいる位置を想像してみると面白い。あきらかに彼は、西欧近代に一定の距離を取ろうとしているのである。彼の立つ場所は日本というよりむしろ南洋のパラオカサテワヌ（サタウル）に近い。ここのところを、本人の言葉を借りていい直せば「私自身、永年の間、彼らの中にのめりこんで種々のタブーもふくめて日常生活を共にしたことによって、論理とは別のところで、（中略）心の中で（原始性を）よくわかっているように感じているのです」ということになる（カッコ内は筆者）（土方1960:13）。土方は、単純に世界を「われわれ」と「彼ら」に二分して、みずからを前者に重ね合わせることを意識的に拒否しているのだ。

土方久功といえば、近代文明を否定してタヒチに渡ったゴーギャンに憧れて日本の委任統治下の南洋に渡り、14年もの年月をそこで送ったことで知られている。彼は戦後、南洋時代の追憶を基にした絵や彫刻を多数制作した。残された彼の作品、特に水彩やレリーフは見るからにゴーギャン風、というよりゴーギャンそのものである（写真9）。そうした事情から、彼はしばしば「日本のゴーギャン」と呼び習わされてきた。だが、そもそもこの呼び名は土方本人が自称したものではない。土方自身は逆に、ゴーギャンに憧れるのは「多分アマリニ自分カラ遠イカラカモシレナイ」と、ゴーギャンとの資質の違いを自覚していた（岡谷1990:69）。だからこそなおさらゴー

ギャンに憧れもしたのであろう。

土方久功は往々にして、ゴーギャンに憧れ、そのことを通して自分を西洋に重ねていた彫刻家にして民族誌家である、と片づけられてしまいがちであるが、終戦直後の欧米礼賛一辺倒の時代にあって、みずからの南洋体験に深く根差しながら西洋に距離を置き、自分



写真9 パラオ国立博物館の土方久功に関わる展示

の拠って立つ足場を冷静に見据えていた人物として、もっと違う面から再評価されてしかるべきではないだろうか。

いったい、本人も認めるように、芸術家としての資質やスケールはゴーギャンに及ぶべくもなかったが、土方とゴーギャンの違いは単にそういった資質やスケールだけではなかったはずである。西洋近代文明を拒否してみせながら、結局は西洋近代という物語に取り込まれ、主役のひとりとして西洋近代美術史の表舞台を飾ることになったゴーギャンに比べて、土方はもっと別の本質的に異なる面を持っていたように思えてならないのだ²⁸⁾。

6 おわりに

文化というと、政治や経済などとは異なる領域であり、その間にはまるでテニスコートのようにあざやかな白線が引かれているかのように思いがちである。けれども、あらためていうまでもなく、いつの時代でもこれら三者はしばしば微妙に絡み合っており、その時々視点や光の当て方で見え方が違ってくるだけである。じっさい美術や音楽、スポーツなどの交流事業は単に表向きの動機だけで行われているというよりも、政治や経済における思惑が潜んでいることが少なくない。むしろ文化の領域は、一見政治的には無色透明に見える分だけ、これを政治的に利用しようとする側にとってはかえって使い出がある、という場合の方が多い。

ふだんは見えにくいこのような構造は、ある国や何らかの組織が大きな転換期を迎

えているときにはより鮮明にあぶり出される。戦後日本における 1955 年から 1964 年までの 10 年間、すなわち昭和 30 年代はまさしくそういう時代であった。敗戦後の廃墟から立ち上がった日本人が、1964 年（昭和 39 年）の東京オリンピックという、当座の目標として設定された頂上に向けて、一歩ずつ坂を踏みしめながら上っていった時代だったのである。そこでは、美術もまた踏み台として動員された。アジア、アフリカ、オセアニアの珍奇人形がやがて原始美術に格上げされて新聞や雑誌で持てはやされたという成り行きも、原始美術として脚光を浴びた縄文時代の土器や土偶が一転して古美術に編入されたといういきさつも、そうした国家的なプロジェクトを遂行していく途上で起きた現象である。そこには、戦後の日本と日本人の姿が色濃く反映されていたということができないのではないだろうか。

注

- 1) バンドン会議と通称されたこの会議は 1955 年 4 月 18 日から 24 日まで行われた。全参加国 29 カ国のうちアフリカは、エジプト、エチオピア、リビア、リベリア、ゴールドコースト、スーダンの 6 カ国を数えた。
- 2) 戦後の物価は以下による。『値段の明治・大正・昭和風俗史上巻』（週刊朝日編 1987: 31）。
- 3) 次を参照。『みづゑ』（土方 1955）。
- 4) 岸本コレクションの一部を紹介している『ニューギニア其附近島嶼の土俗品』（藤木 1939）の作品リストには祖霊像、木鉢、仮面、土鍋、土器、槍、弓など計 112 点が掲載されているが、そのうち 9 点がニューアイルランドのもので、さらにその中の 5 点が祖霊像である。
- 5) たとえば、『日本人名大事典』（平凡社 1937、覆刻版 1979）、『新潮日本人辞典』（尾崎ほか 1991）を参照。
- 6) 伊達俊光『大大阪と文化』（金尾文淵堂 1942）伊達は元大阪毎日新聞の記者で、美術評論などもこなしていた。
- 7) 自邸の展示室の写真 3 点が岸本自身の著者に出ている（岸本 1943）。その様子は本格的であり、ちょっとした博物館を思わせる。岸本は生前、自分のコレクションを基に博物館を設立する構想を持っていた（岸本 1943: 後記 4）。
- 8) 『天理参考館四十年史』には前田久吉からの寄贈に関して次の記述がある。「昭和 30 年（1955）には（中略）まとまった大コレクションが収められたからである。すなわち、もと岸本五兵衛氏の子寿里庫（ねずりこ）コレクションで終戦後に前田久吉の所有となっていたもの：—西部・中央部アフリカのニグロの呪術世界に関するもの（36 点）；太平洋海域はメラネシア（おもに鯨島三之助氏の現地収集による北東ニューギニア）の未開社会に関わるもの（290 点）；台湾高砂諸族関係（10 点）；東南アジアの民具・民芸品（360 点）；南アジアの主として風俗人形（276 点）；中国関係（2,896 点）—大部分は東北区・華北区各地の娘嬢（ニャンニャン）信仰の縁起物であるが、漢民族の生活用具や民芸品も少なくない—そのほかを含めた計 4,167 点である」（天理参考館 1992: 35）。なお、天理参考館に寄贈された時期については同館の幡鎌真理氏にご教示いただいた。
- 9) 河崎晃一氏によれば、岸本のコレクションの一部は、戦後（昭和 30 年代）も神戸市東灘区にあった邸宅内に保存され、近くの小学校の児童には時折公開されていたという。なお、河崎氏からは岸本コレクションについて貴重なご教示を賜った。
- 10) たとえば自邸の展示室を写した写真の説明で、岸本は次のように書いている。「此所にはニューギニアを主として其外アフリカ方面等所謂原始藝術品のみ陳列して有ります」（岸本 1943）。
- 11) 斎藤良輔は元朝日新聞記者で、郷土玩具の研究家としても知られた。
- 12) 1952 年 11 月号の『芸術新潮』では、ニューギニアの木彫りの神像が「女神—ニューギ

ニア土俗人形」として写真入りで紹介されている。次を参照。『芸術新潮』芸術新潮編集部編（1952: 145）。また、現在でもたとえばイヌイットの美術として知られるカチナは、しばしば英語をそのまま訳してカチナ人形と呼ばれている。

- 13) 次を参照（斎藤良輔 1971: 259）。
- 14) たとえば、アフリカの彫像のうち、ダンの仮面については「このお面はそういう色彩的な区分を完全に「彫り」に転換して、みごとに成功しているもので、（中略）「彫り」を堂々と主張しているところを見るべきである」と述べ（土方 1955: 51）、ルバの神像については「この彫刻のプロポーシオンは写実的な常識から言えば、まるで奇形的であるにも拘わらず、一個の作品としては不思議な均整を持っており、（中略）写実とは別な、一種の創造の美であろうか」と記している（土方 1955: 52）。一方、インドネシア、バリ島の本彫りの人物像については次のように書いている。「…バリ島の人物彫刻には、踊などの瞬間的なポーズを捉えた軽妙なものがかなり見られる。（尤もバリ島はジャワと同様、古くにヒンズー教以来の文化を伝えて、未開の域を脱しているのだが）この彫刻はそういう遊戯的なポーズなのだろうが、実に思いきった不安定な、そして奇抜な効果をねらった、稀に見る作品である」（土方 1955: 51）。
- 15) 第1回目の「現代の眼——日本美術から」は1954年11月16日から12月28日まで、第2回目「現代の眼——アジア美術から」は1955年12月1日から翌56年1月31日まで開かれた。日本美術の方は、縄文、弥生の古代土器、埴輪や仏像などの彫刻、線描・絵画、水墨、書、装飾絵画、染織を含む工芸、建築、庭園などを採り上げ、一方アジア美術は、中国古代の殷周、戦国、漢、北魏、六朝、隋、唐、北齊、五代、宋、明、清までの土器、青銅器、彫刻、絵画が多数を占め、他にインド、カンボジャ、タイ、ビルマなどの仏像数体、またペルシャの陶器4点、同染織が2点、セレベス、スマトラ、ボルネオ、フローレス、小スンダ列島などの布地が含まれていた。
- 16) 『現代の眼』シリーズを始め、草創期の国立近代美術館の事情については、富山秀男氏から多くの貴重なご教示を賜った。
- 17) プリミティヴ・アートの歴史的な意味については次を参照（川口 1999）。
- 18) アフリカの出品物について、小川正隆は1点しかなかったと書いている。（小川 1960）これはおそらく図録の目録を見誤ったものと思われる。ただ、小川もアフリカの出品物が少ないことにわざわざ触れているのは面白い。小川もまた、原始美術と聞いて、アフリカの仮面や神像を期待していたことが窺われる。
- 19) 近代美術史におけるインサイダーとアウトサイダーの関係については、次を参照（川口 1999）。
- 20) この展覧会に関連する講演会は、岡本による開会初日の講演の他にも次の連続講演が行われた。
 - 6月16日 今泉篤男「旧石器時代の洞窟画について」
 - 21日 石田英一郎「原始・古代人の生活と社会」
 - 23日 三上次男「アジアにおける原始・古代の美術」
 - 28日 土方久功「南洋諸島のプリミティヴ・アート」
- 21) 富山秀男氏によれば、ディスプレイを外部の専門家に委託するというのは当時としては極めて先端的な試みで、これは、単なる美術史的な羅列ではなくて、展示を通して視覚的な直観に訴えることを重視した今泉篤男の方針によるものであったという。また、後にも引用するが、土方久功は、この展覧会に触れた文章の中で「あの展示でも現代の前衛美術との近似性を見せながら展示されているのですが」と、目ざとく意図的な展示手法に言及している（土方 1960: 23）。近代美術館の展示は中立的という神話が今よりも強かった時代にあって、この土方の鋭い指摘は、土方の知られざる一面を物語るものとして注目される。
- 22) 『美術手帖』180（美術出版社 1960）による。ここに原稿を寄せているのは、以下の面々である。長谷川龍生（詩人）、池田龍雄（画家）、大岡信（詩人）、寺山修司（詩人）、吉田穂高（版画家）、柳宗理（インダストリアル・デザイナー）、山本太郎（詩人）、建畠覚造（彫刻家）、石田英一郎（東大文化人類学部教授（ママ））、山口勝広（造形術家）。美術雑誌に、文化人類学者が名前を連ねていることに注目しておきたい。
- 23) 大阪市立美術館の「原始美術展」の詳細については同館の知念理氏にご教示いただいた。
- 24) 2002年1月29日、ブリヂストン美術館における筆者によるインタビューから（文責は筆者）。
- 25) 図録によれば124点のうち土偶3点と石斧2点は縄文様式ではあるが製作年代は弥生時代

- であった。ここでは、図録に従って縄文時代の造形としておく。なお、「日本古美術展」と「近代日本の名作」展については、両展の図録（東京国立博物館・オリンピック東京大会組織委員会 1964）のほかに、以下を参照した。柴田葵「オリンピック芸術競技／芸術展示における日本の文化戦略」『日本文化政策学会 第4回年次研究大会予稿集』（柴田 2008）。
- 26) 日本の原始美術に関する出版は、1970年代、昭和でいえば40年代半ばから50年代にかけて集中している。これについては東京オリンピックというより大阪万博、およびその両者を経たのちの時代背景の中で考えるべきであるが、遠い過去と現在の対比を通して「われわれ」の位置を確かめるといふ基本的な構造は同じであったといふことができるだろう。
 - 27) 「近代日本の名作」展では、図録の中の個々の作品解説は英語とフランス語だけで書かれていて、日本語では書かれていない。
 - 28) 「日本のゴッホ」と呼ばれた土方久功が日本の近代において担わされた役割については拙稿「土方久功 略歴」を参照（吉田・マック 1997: 222-223）。

文 献

朝日新聞百年史編修委員会

1994 『朝日新聞社史 昭和戦後編』東京：朝日新聞社。

井出則男

1953 『美術の見かた——原始美術からピカソまで』東京：生活百科刊行会。

大阪市立美術館編

1952 『原始美術展』（展覧会図録）大阪：大阪市立美術館。

岡本太郎

1960 「芸術の『現代』を超える——真空時代への呈言」『芸術新潮』11(8): 188-194, 東京：新潮社。

1979 『岡本太郎著作集』東京：講談社。

岡谷公二

1990 『南海漂流——土方久功伝』東京：河出書房新社。

小川正隆

1960 「現代の眼——原始美術からを見て」『現代の眼』68: 4-6。

尾崎秀樹ほか編

1991 『新潮日本人名辞典』東京：新潮社。

平凡社編

1937 (1979年覆刻版) 『日本人名大辞典』東京：平凡社。

川口幸也

1999 「カヴァリング・アウトサイダー——アウトサイダーの政治学」『コラージュ』2: 2-7, 女子美術大学。

2010 (共編) 『彫刻家エル・アナツイのアフリカ』（展覧会図録）東京：読売新聞社, 美術館連絡協議会。

2011 『アフリカの同時代美術——複数の「かたり」の共存は可能か』東京：明石書店。

河崎晃一

1997 「阪神間の蒐集家たち」阪神間モダニズム展実行委員会編『阪神間のモダニズム』pp. 119-122, 京都：淡交社。

岸本彩星童人

1943 『南方共栄圏の民藝』東京：造形藝術社。

木下直之

2002 『世の途中から隠されていること——近代日本の記憶』東京：晶文社。

木村重信

1959 『原始美術論』東京：三一書房。

1971 『はじめにイメージありき——原始美術の諸相』東京：岩波新書。

蔵田 蔵

1964 「オリンピック東京大会 日本古美術展について」『東京国立博物館研究誌』162: 2-5。

川口 珍奇人形から原始美術へ

芸術新潮編集部編

1952 『芸術新潮』13(11)。

甲野勇ほか編

1964 『日本原始美術 2 土偶・装身具』東京：講談社。

国立近代美術館編

1960 『現代の眼——原始美術から』（展覧会図録）東京：国立近代美術館。

国立近代美術館・オリンピック東京大会組織委員会

1964 『近代日本の名作：オリンピック東京大会芸術展示』（展覧会図録）東京：国立近代美術館。

齊藤 忠編

1965 『日本原始美術 5 古墳壁画』東京：講談社。

齊藤 忠・吉川逸治

1970 『原色日本の美術 1——原始美術』東京：小学館。

斎藤良輔編

1971 『郷土玩具辞典』東京：東京堂出版。

佐藤道信

1996 『〈日本美術〉誕生』東京：講談社。

柴田葵

2008 「オリンピック芸術競技／芸術展示における日本の文化戦略」『日本文化政策学会第4回年次研究大会予稿集』静岡：日本文化政策学会。

週刊朝日編

1987 『値段の明治・大正・昭和風俗史 上巻』p. 31, 東京：朝日新聞社。

杉原莊介ほか編

1964a 『日本原始美術 3 弥生式土器』東京：講談社。

1964b 『日本原始美術 4 青銅器』東京：講談社。

滝口修造

1960 「原始美術と現代感覚——なぜわれわれを引きつけるか」『読売新聞』7月6日，夕刊。

伊達俊光

1942 『大大阪と文化——長春庵随想録』東京：金尾文淵堂。

坪井清足（責任編集）

1977-1978 『日本原始美術大系 1-6』東京：講談社。

天理参考館

1992 『天理参考館四十年史』奈良：天理教道友社。

東京国立近代美術館

1982 『東京国立近代美術館 30 年の歩み 1952-1982』（展覧会図録）東京：東京国立近代美術館。

東京国立博物館・オリンピック東京大会組織委員会

1964 『日本古美術展図録』（展覧会図録）東京：東京国立近代美術館。

富山秀男・乾由明編

1979 『今泉篤男著作集』東京：求龍堂。

中山公男

1964 『原始美術』大阪：保育社。

西沢笛吹

1955 「驚異的な民族資料——A.A. 諸国の人形玩具展」『産経新聞』5月16日，夕刊。

土方久功

1955 「芸術とデーモン」『みづゑ』601, pp. 51-52。

1960 「プリミティブ・アート」『三彩』129, pp. 11-23。

美術出版社編

1960 『美術手帖』180。

ボアズ, フランツ

2011 『プリミティブ・アート』大村敬一訳，東京：言叢社。

藤木喜久磨編

1939 『ニウギニア其附近島嶼の土俗品』東京：吾八。

本間正義

1960 「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』68: 3。

三本文雄編

1966 『日本原始美術 6 埴輪・鏡・玉・剣』東京：講談社。

山内清男ほか編

1964 『日本原始美術 1 縄文式土器』東京：講談社。

吉田憲司・ジョン・マック編

1997 『異文化へのまなざし』（展覧会図録）東京：NHK サービスセンター。

新 聞

朝日新聞 1995年4月18日。

1960年6月22日。

1960年6月25日。

サンケイ小学生（産経新聞） 1955年5月29日。

1955年7月12日。

産経新聞 1955年5月14日。

1955年6月14日。

毎日新聞 1960年7月12日。