

＜書評＞ 天野知香『装飾／藝術』（前）

稲賀 繁美

（いながしげみ／国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学）

1. 装飾再見

装飾とか工藝と聞いただけで、拒絶反応を起こす環境が、美術大学を中心に牢固として存在する。美術そして造形藝術といえ、創造の担い手の主体的な表現の手段であり、そこでは造形的な視覚的価値が、それとして自律しておらねばならず、何らかの実用的あるいは装飾的な機能は、美術作品の純粋性に対する棄損あるいは、応用藝術の従属性の証しとして否定されるのが相場だった。だがそもそもそうした価値観が形成され、ひろく市場に行き渡ったのは、概略1925年以降のことと言ってよい。本書が話題の中心とするのは、こうした通念が支配的になる以前の世界であり、それは今日に至る常識の裏面に隠されながら、否定されることでかえって今日の常識を密かに支えている歴史の様相である。それだけに、鋭敏な批評精神と卓抜な歴史感覚との持ち合わせがなければ、とても明るみには出せぬ領域だ。

と同時に、装飾藝術という領域は、既存の男性原理を言祝ぐ造形美術的な価値観が、ものの見事に蔑視し、無視してきた領域でもあった。著者も冒頭の序論で言及するタマル・ガープ、アンテア・カレンなどは、英国を地盤に美術史学を専攻しながら、こうした抑圧構造に早くから着目し、ときに偶像破壊的で刺激的な研究を着実に披露し

てきたフェミニスト学究である。またデボラ・シルヴァーマンやナンシー・トロイは、著者とほぼ同時期に、世紀末のアール・ヌーヴォーからアール・デコにいたる文脈の読み直しに着手した米国系の学者。彼女たちの——ときに荒っぽい史料操作も目立つ——著作の日本語での紹介の労を取った著者の力量は、これら先行研究者に勝るとも劣らない。さらに、装飾の復権を唱えることで安易に西欧を否定し、非西洋の覇権に用立てるような、近年のある種の国粋主義的な傾向にも、本書は毅然とした態度で抗弁する。モダニズム史観によって隠蔽された装飾の側面に知識考古学的なまなざしを注ぎ、歴史を織り成す力学と化学的変性作用の魔術を見届けること。さらに、おそらく世界でもここまで徹底的な史料精査を試みた研究者は何人となし、ほとんど超人的な努力の末に、しかし自らの成果を絶対視せず、後続する若い次世代への踏み台となることを希求する、自在な態度。そこには、複数の歴史記述に開かれた著者の、柔軟なだけに粘り強い、言葉の優れた意味で「女性的」な意思そして「装飾的」な配慮が、隅々まで行き渡っている。

2. 藝術の衰退

入れ替え可能なポリプティックをなすと著者の語る各章は、しかし相互に緊密に連

絡しい照らしかう立体的な星座を形作って、著者の問題意識を浮かびあがらせる。そのなかでも骨格をなすのは、第1部「大芸術の衰退」。もはや職人ではなく藝術家の地位を得んとする画家によって描かれた、ギリシア神話や古代ローマ史の情景が、人間精神の形象的定着として藝術の最高位を獲得する。アカデミー成立期のこうしたイデオロギーに支えられた「大芸術」（ただし、その“横行”は、優れて19世紀中葉以来の歴史認識で、モダニズムの価値観にも姿を変えて継承されており、それを即17世紀の現実とみなすのは危険だろう）。その最高峰たる「歴史画」の特権的な支持体が、木枠に布を張ったキャンヴァス絵画、すなわちタブローだが、その覇権に衰退の兆しが見えたとの認識が広がるのは、フランスでは19世紀後半の出来事といってよい。技巧に走り硬直化したサロン出品タブローへの批判と平行して、壁画の復権が日程表に上ってくる。その背景には、公共建築における壁画装飾への社会的需要の高まりが連動する。大革命の後の1930年代のロマン主義の高揚期（T. ゴーティエら）について、パリ・コミューン後の70年代後半には、度重なる万国博覧会などの機会にその機械工業化の趨勢を誇示した「産業藝術」と、美術学校の「古典的」美意識との相克、そして産業界全般の再編成という（政治とも連動する）大問題が係わってくる。

英国におけるヘンリー・コール、オーウェン・ジョーンズなどの産業デザイン振興は、競争関係にあるフランスでも産業藝術振興運動の促進を促す。サロンで成功したトマ・クチュールなどは壁紙の下絵を提供したが、こうした大芸術の産業への「応用」、油彩画の絵柄を壁紙やタペストリーに直接転写する「模倣」の危険性を指摘する意見も出始める。レオン・ド・ラボルドはロンドン万国博覧会の報告で『諸藝術と産業の統合』（1856）を説く。この延長上に成立する産業応用美術中央連合は、第三共和制政権下で美術学校の行政的既得権に抵触するような産業藝術振興政策を画策したガンベ

ッタ政権とも連動して、1882年には装飾美術館協会と合体し、名称も装飾藝術中央連合と改められる。ここで著者も指摘するとおり、産業藝術の大芸術への服従と、作者の技能や職能を優先する術語（「応用藝術」）の代わりに、消費者・愛好者の側の用途に力点を置く価値観の表明として「装飾」という用語が選択される。元来の産業振興志向（A. ブルースト）が、結局選良的な藝術愛好家の趣味（G. ラフネストル）に譲ってしまった背後には、関与した政治家たちの主導権争いや路線対立も透視したいところだが、大切なのは「装飾藝術」が同時代発明の新語であり、それが産業藝術改革派（E. シェノーなど）からも支持され、80年代に市民権を獲得していった事実だろう。

3. 「装飾藝術」の成立

著者は慧眼にも、こうしたいわば妥協の産物としての装飾藝術観の確立に、例えば装飾藝術家を自称したエミール・ガレの上昇志向（職人から藝術家への脱皮）と、街学的な文学趣味濃厚なアール・ヌーヴォーのガラス製品成立の契機を見る。その受け皿となったのが、国民美術協会のサロンにおける「オブジェ・ダール」部門の設置（1891）。この時代、有用性にも美の符丁を認める発言（フルコー）が見られるようになる一方、ガレなどは量産品ではない一品制作の作品を、あくまで美術品として展示しようとの志向も覗かせる。またルベール・カラバンに家具に刻まれた裸体女性の装飾などは、職人が大芸術へと背伸びをした結果、潜在していた女性加虐趣味が臆面もなく露呈した好（あるいは悪？）例。装飾藝術の大芸術への卑屈な擦り寄りへの批判（M. ヴェション）は、「装飾藝術会議」（1891）で、模倣からの脱却という議論を導き（V. シャンピエ）、また男性原理としての藝術とは異質な装飾に女性原理を当て嵌めながら、それゆえかえって藝術と装飾との上下階層秩序を追認し、女性の社会的地位を既存の家父長的理念の枠に押し込めるといった、いかにも当時の時代相を具現した事態も発

生した。これはプラム・ダイクストラ『倒錯の偶像』の描く世界に通ずる風景といつてよい。

これと平行して、世紀末の装飾藝術を包む環境で無視できないのが、社会主義思想の伝播とともに盛んになった、「社会藝術」の次元。美術官僚ロジェ・マルクス、美術批評家ギュスターヴ・ジェフロワといった、画家クロード・モネの擁護者でもあった人々が、この潮流に根差している。モネの晩年のジヴェルニーの睡蓮を描いた「大装飾画」も、公衆に視覚的な安逸を提供する公共的使命（マルクス）に支えられていた。さらにマラルメの友人として知られるアンリ・カザリスが、ジャン・ラオーの筆名で、『藝術』[アール・ヌーヴォー]と題する冊子を著し、ウィリアム・モリスの思想をフランスに伝え、藝術による社会改革を唱えたことも、本書は見落とさない。印象派の一員ピサロ一家もその影響圏内にあり、その周辺にいたガブリエル・ムーレイは、やがて岡倉天心の『茶の本』のフランス語訳者となる。従来の西欧大藝術の階層秩序への代替構想の揺籃も、ほかならぬ装飾藝術という場にあったことになる。

もはや明らかなとおり、装飾藝術とは、けっして19世紀後半の美術界の周辺に発生した特異現象ではなく、タブロー絵画イデオロギーからの脱却を目指す大きな潮流に与えられた流行の言葉だった。その理念は、第三共和制下で（当時はまだ）公共装飾の機会を得られなかった若い世代に受け継がれて純化され、ゴーギャンの陶磁器への関心からナビ派の壁画装飾に至る、世紀末の藝術「総合」の指針となり、民衆への志向、複製藝術（ピサロの版画やロートレックのポスター、エミール・ベルナールの中世綴

れ織りへの回帰）、建築や劇場舞台装置（セリュウジエ、ヴイヤールら）、宗教的荘厳（M.ドニ）、さらには未開世界との交渉（ゴーギャン）をも準備する。ヴイヤールの室内画を形容する「親密さ」*intimité*が、デュランティーによるマネ擁護の書物『新しい絵画』（1876）に見える表現の、遅まきの実現であり、またアルベール・オーリエがゴーギャンに捧げた『絵画における象徴主義』（1891）は、当時の美術館館員だったレオンス・ベネディットがピュヴィ・ド・シャヴァンヌの装飾画を論じたサロン評（1890）に触発されたものではないか、といった著者の卓抜な推測は、この間の事情を見事に裏書きする。だが同時に、「社会藝術」に含まれたブルジョワ階級批判の意識は、装飾に内在する豪奢好みや、有用性とは無縁の虚飾に対する批判を招かざるを得ない。ここに『装飾藝術という言葉のはらむ曖昧さ』（p.109）があり、それが20世紀には、アドルフ・ロースの『装飾と罪惡』（1913、仏訳）やル・コルビュジエの『今日の装飾藝術』（1925）に見られる装飾嫌悪、装飾批判を招き、現在に至る装飾への蔑視を蔓延させた、と著者は見る。壁面装飾にこそ大藝術の神髄を見る当時の価値観を下敷きにして、A.オーリエが世紀末象徴主義を推進する文脈で「装飾」の復権を謳った意味を、名著『モダニズムの起源』の著者、スヴェン・レーヴグレンが見事に見落としているのは、著者の指摘する通り。だが装飾とモダニズムを対比させる図式そのものも、実はモダニズム言説によって提唱された歴史観ではなかったか。この点、本書第3部の末尾は、なお舌足らず。問われるべきはそこに隠蔽された実態だ。

（続く）