あいだのすみっこ不定期漫遊連載　第12回

＜書評＞ 天野知香『装飾／藝術』(後)

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)

4．キュビスムと装飾

装飾とモダニズムを対比させる図式そのものが，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。問われるべきはそこに隠蔽された実態だ。この点，本書第3部の末尾は，なお舌足らず――と前回の最後に述べた。

だが，著者は第4部「キュビスムと装飾」で，この難題にも見事に答える。その原型はフランスの専門誌にも発表された。ここで重要なのは，「純粋絵画」という表現が，装飾藝術への反定立として，1912年にモーリス・レイナルによって，それもA.オーリエの世紀末象徴主義の主張に明確に反旗を翻す意図を込めて提唱されたことだ。問題の文章は，レイナルがピュトー派を中心としたキュビスムのグループ展を援護する論陣を張ったもので，雑誌『黄金比』［セクション・ドール］に見える。これと平行して，詩人のアポリネールも，文学性や装飾性を排除した「純粋性」に，ブラックら立体派の特質を認めていた。だがさらに重要なのは，その背後には，ほとんど圧倒的といってもよい装飾絵画の隆盛があったことだ。1903年に発足したサロン・ドートンヌが1905年以降，絵画・彫刻と装飾とに区別を設けず，すべての出品作品を平等に遇する――つまり装飾藝術を従来の冷遇から脱却させる――措置を取る。19世紀アカデミー絵画復権の権化ともいうべき歴史家ピエール・ヴェッスなどは，この措置の意義に疑問を差し挟むが，1910年にはそのサロン・ドートンヌに招聘されるかたちで，ミュンヘン装飾藝術展が開催される。ドイツ文化圏の幾何学指向――ヴィーンのヨーゼフ・ホフマンを鵠矢とする――には，フランスの趣味とは折り合わぬとする反発があり，またムテジウスの剥き出しのゲルマン民族主義への対抗として，フランス精神への回帰が主張されたが，ここにプッサンからセザンヌに至る系譜を正統と見なし，その延長に「様式への回帰」に則った明日の古典を指向する姿勢が顕著となる。その代表が，ナビ派を脱して，いまや壁面装飾画家として大家の位置を占めようとしていた「新伝統主義」者，モーリス・ドニの『理論』(1910)。このあたり，膨大な史料を操作し，伝統回帰のうちに革新との競合や野合の潜む様相に周到な目配せをする著者は，時代の相貌を見事に浮き彫りにする。

同時期，装飾藝術内部でも，世紀末美学からの脱却傾向が顕著となる。例えばアール・ヌヴォー調の曲線を多用した植物文様などを自在に配置した装飾図案を提供していたウジェーヌ・グラッセが，『装飾的構成の方法』(1905)では，抽象的・幾何学的構成の重視へと方向転換。そのグラッセの影響下，モーリス・マリノが「メゾン・キュ

ビスト」(1912) に参加。さらにこの「立体派の家」の中心人物，アンドレ・マールは同年，サロン・ドートンヌの装飾家への報奨を獲得した，当時まだ無名の装飾家だった。つまり，装飾藝術の飽和状態のなかから，その殻を破るようにして，「純粋性」の幾何学指向が頭を擡げて現れた様子が，明確に立証される。その一方，一見斬新な立体主義の主張には，古典主義への指向も隠されていた。実際，同時代のピカソやブラックのパピエ・コレは，機械的に生産された壁紙を，実用という目的から隔離することで藝術に用立てる。ここには大藝術に精神性を認めるのに対して，装飾藝術は機械的な手仕事として貶める上下意識にちゃっかり便乗しつつ，同時にその無効をも宣告する策略を読み取ることができるだろう。M. デュシャンの「レディ・メイド」成立も同じ1912年。かくして著者は，大藝術至上の価値観が自壊を遂げる現場を，きわめて的確に描き出した。

5．家事と純粋抽象

この年は，アドルフ・ロースの『装飾と罪悪』がフランス語訳で出版され，またロベール・ドローネーが，パリの都市空間と三美神を分析的キュビスムの手法で分解した大作―ゾラが『作品』(1886) で主人公の画家クロードに選ばせた画題―を完成する。かくして男性画家が，モニュメント指向の大藝術の現在を顕賞したなら，その傍らで妻のソニア・ドローネが，生まれた息子のために，布切れを縫い合わせてベットカヴァーを作る。その幾何学的色彩の自然発生的な組み合わせは，藝術的意欲とは無縁な地点で，女性に期待される役割を忠実に果たしながら，男性たちに先駆けて，純粋抽象画の成立を先取りしてしまう。ここにも，藝術の自律や純粋性の獲得といった男性的理論の裏をかいた家事労働の現場で，おのずと出来上がった《女性的》布製品が，機能主義美学の先端を凌駕する逆説がある。ソニアはこうして，藝術か装飾かの不毛な議論を，軽やかに乗り越えて見せる。「ここで提出されているのは，装飾／藝術という概念を越える，同時的色彩構成という「メチエ（仕事，任務）なのである」(290頁)。著者のこの見解は，本書全体の意図を的確に要約して，颯爽たる解放感を感じさせる。

6．アール・デコ／装飾芸術

こうした議論のうえにたって，いよいよ著者は，第一次世界大戦を経て実現に漕ぎ着けた，1925年の，現代産業装飾藝術国際博覧会，通称アール・デコ展の分析に移る。焦点となるのはル・コルビュジエの新精神［レスプリ・ヌヴォー］館。同年『今日の装飾藝術』を公刊し，また直訳すれば装飾藝術展に出展しながら，モデュロール（これは基準尺度moduleと黄金率とを結び付けた語彙）を基本とし，機能主義的構成を提案して，従来の装飾を全面的に否定してみせた，モダニズム建築の旗手ル・コルビュジエは，実はかれ自身，装飾家具職人エドゥアール・ジャンヌレからの脱皮を試みていた。筆者はアール・デコ展に，19世紀以来の装飾藝術振興運動の最後の頂点にして葬送の儀式を見ることで，第4部を閉じている。だが評者としては，そのもう一歩先を著者に是非とも論じてほしかった。装飾という根っこを，いわば自らの不純な出自として否認して見せることで，自律した機能主義という幻想を世間に定着させることにまんまと成功したところに，ル・コルビュジエらの純粋主義の功罪があり，近年までのデザイン史の欠点は，ル・コルビュジエによる装飾否認を，疑いえない前提としてデザイン前史を描くことで，まんまとル・コルビュジエの術中に嵌まっていたことにある。これこそ本書が解き明かした問題の核心ではなかったか。装飾という，他者との依存関係のなかに育まれる営みこそが，社会における藝術本来の機能であり，機能主義の純粋指向，自律願望こそが，かえって藝術を自己言及性の貧血症へと追いやり，虚飾の虚空へと追放したのではなかったか（拙論「モダニズム，その図柄と装飾と」『モダニズム研究』思潮社［1994］）。

この問いかけへの著者の返答は，最後を飾る第5部「マチスと装飾」に収斂する。なぜなら著者はここで，これまでのモダニズムの価値観に囚われた言説からマティスを解放し，フォーマリズムの分析方法によって切り刻まれたマティスの営みを，装飾という観点から総合的に問い直そうとするからだ。まずひとくちに装飾といっても，個々の付加的な飾り付けにはornementという用語がふさわしく，décorationという言葉は全体の配置，取り合わせを視野に収めた言葉だったことが，19世紀末のブラックモンらの著述を頼りに摘出される。そのうえで，画家の自己表現と装飾的配慮とは背反する，というモダニズム的言説に対して，マティスにあっては「装飾と表現とはひとつ」の営みとして意識されていたことが確認される。藝術家の内面的な精神性の表出であればこそ，抽象表現が高く評価された環境にあっては，外的対象の発揮する美的効果を，作品のなかでそれと等価な色彩関係に置き換える作業に，画家としての官能を託すマティスの表現の営みは，まさに快楽主義的で装飾的というほかない。ロシアや北米の富豪の室内装飾を受注する大装飾家，そのマティスに関する批評の変遷を，著者は1992年ニュー・ヨーク近代美術館で開催された大回顧展に至る視野のなかで辿りなおす。モダニズムの時代の，純粋造形を称賛する立場と，ただの視覚的逸楽として批判する立場との対立は，ポスト・モダン後の大回顧展の段階では，「美しい花」が隠蔽した影を告発する倫理性と，政治意識なき藝術への糾弾に辟易する審美態度との対立へと置き換えられたようだ。このように，マティス評価は，画家そのひとの営みへの理解を助ける以上に，論ずる側の立場を浮き彫りにする（マティスのアメリカ抽象表現主義における受容については，この間フランスで，E.ド・シャッセーの『装飾暴力』[1998] が刊行された）。

7．マティス・抽象からの解放

こうした辛抱づよい研究史の見直しのうえに，著者のマティス観が披露される段だが，鐘愛の藝術家を論じるためであろうか，画家が社会的にいかに利用されたかの面よりも，あくまで画家そのひとの制作意図を探る態度が前面に出ており，論旨も画家擁護に傾きがち，と見るのは僻めであろうか。歪められ，誇張された女性表象をそのまま女性蔑視の証拠とし，黒人女性像を人種差別と糾弾するような，初期のフェミニズム理論には与しない著者は，1922年の植民地博覧会をまえにして国家買い上げとなった『赤いパンタロンのオダリスク』にも，それが国家事業としての植民地政策を顕揚しつつ，画家の公的認知に貢献した役割を強調する（ロジェ・ベンジャミン）よりは，むしろそこに画家の私的なセクシュアリテの表象による昇華を認め，そのいささか弛緩し，緊張を欠いた表現にも，もはや精神の形象化としての人体表象が求められるのではない時代と，穏やかな平和の回復と藝術復興を願う，第一次大戦後の環境への画家の融和の姿を見つめ，フォーマリスト的な厳格な造形性評価の価値観に対して，穏やかに異を唱える。控えめだが，論理の首尾一貫は侮りがたい。

1940年以降，マティス自身が問題にした「デッサンと色彩の葛藤」に注目することそのものは，造形的思考から藝術家の営みに迫ろうとする点でフォーマリスト的だが，執拗な描きなおしや改変，変奏の過程に，著者は「快楽に身を委ね，受け身になり，エロスを立ち上がらせる」マティス，もはや「女性の身体に意のままに形を与え」る，能動的な創造者としての規範を放擲し，受動性のうちにたゆたう画家の姿を認め，そこに「西欧近代美術の造形生産の基本的な構造を揺るがす裂け目」が露呈される，と断ずる（361-7頁）。それがついには媒体としての油彩画そのものの放棄，色彩と線との相克を越える切り紙の世界へと，画家を導く。著者は別のところで，「鋏をもった手のリズム」が作りあげた「意味をすり抜けた変幻自在のフォルムは，いわゆる抽象の理論からもまた自由であり続ける」（『マティス 朝日美術館』朝日新聞社）と述べたことがあ

る。それらの形態は，額縁からも自由になり，壁面を浮遊する。著者はそこに，ドゥルーズとガタリが平滑空間と呼んだ，自在な連結と置換を許す空間の実現を確認することで，ひとまず良しとする。そしてノーマ・ブルードの，今や古典的な論文に依拠して，マティスの仕事にみえる限界をも指摘する。自ら布を扱い糸を繰る針仕事には手を染めず，あくまで縫い子たちにその雛型を提供する，個人的天才の地位を堅持したマティスは，既存の藝術位階制度のなかで，功なり名を遂げた男性巨匠としての一生を全うした，と。だが，既存の創作観が，恣意的で歴史的にも限定された男性中心社会の価値観の反映にすぎなかったことを解明したフェミニズムは，そうした価値観の裂け目に鋏を入れたひとりの男性装飾家を，その世俗的栄達ゆえに割り引いて評価する義務を負っているのだろうか。

マティスが再晩年に携ったヴァンスの礼拝堂では，陶板のうえの白地に黒の素描が，ステンドグラスを通して差し込む色とりどりの太陽光と戯れる。まったく無関係な素描と色彩とは，ただ鑑賞者の視覚の労働によってのみ，つかの間結び付く。あたかも視覚だけが有効な接着剤であるかのようだ——と，あい前後して刊行された書物で岡崎乾二郎は語る（『ルネサンス 経験の条件』筑摩書房 2001年冒頭）。明晰に意識できる不明晰さを，視覚という柔軟な器官は，実に自在に把捉する。だがそれを語ることは別だ。我々の視覚を拘束して，マティスを語りにくくさせ，見損じさせてしまうような論理の場の在りかを，マティスの作品は露呈させる，とも岡崎は語る。この挑戦に美術史という学問はいかに応答できるのだろう。

＊＊＊

「旧フランス国立図書館閲覧室のラブルーストの円天井の下で，頼りになる羅針盤もなく手当たり次第に一時資料を渉猟するという無謀な試みとして」本書は始まったという（376頁）。この一文には著者の万感が籠もっていよう。それは心細いながらも，極東のひとりの学究には，一生涯に何年とは許されない，至福の時間でもあったろう。その頃の，黒衣に身を包んで図書館に日参していた著者の姿が，くっきりと目に浮かぶ。

本書は，欧米で出版された二次的文献や書籍に頼っての凡百の論文とは，まったくその水準を異にする。そしてその70頁に達する詳細な註は，多少でも事情を知っているほどの読者には，そのひとつひとつがいかに的確で，いかに著者が命を刻むようにして書き付けた知的労働の成果であるかも，まやかしなく納得される。それだけに，せっかくこの一次史料を発掘し，この論文を適切な文脈で注記しながら，なぜその内容にさらに一歩踏み込まないのかと，惜しい気持ちを抱かせる箇所も少なくなかった。だがそうすれば，本書はなお二倍の紙幅を要することになっただろう。これだけ徹底した文献探査のすえに，けっして先行研究を貶めず，ひたすらその美点を取り上げようと腐心する著者の人柄ゆえだろうか，批判的な言辞があればさらに起伏のある分析が得られたのでは，と時に物足りなく思うのは，評者の人品卑しき様を露呈するだけのことかもしれない。最後に同業者の端くれとして，ひとつ切実な質問がある。これだけの膨大な資料を，いったいどうやって整理しておられるのか。企業秘密とはいえ，賛嘆と羨望を込めて，一言尋ねずにはおられない。

2001年11月北京の寓居にて

＊天野知香『装飾/芸術　19-20世紀のフランスにおける「芸術」の位相』／ブリュッケ／2001年10月31日／定価5,600円（前回の記事，出版年を2003年と誤植があった。ここに訂正する）　［稲賀繁美］