

## モダニズム

—その図柄と装飾と—

稲賀繁美

### 問題設定

美術におけるモダニズムの歴史とは、また同時にモダン・アートの系譜を回顧的に十九世紀後半に見定める歴史認識の構築過程でもあった。写真主義から、マネさらには印象派、いわゆる後期印象派から世紀末芸術における象徴主義、新印象派へといった系譜は今日では常識となっている。だがそうした系譜が確立されたのはすぐれてモダニズムの時代の出来事である。またそこには、前衛の中心を自負するフランス、芸術現象の美学的体系化をめざすドイツ、純粹造形の系譜に倅さそうとするアングロ・サクソン系の目論みなどが複雑に交錯している。こうした歴史的脈絡を無視した整理はモダニズムの生誕そのものに目をつぶることとなりかねない。本稿は、モダニズムによって選り取られた「図柄」がどのような「地」のうえに描かれたかを再検討する作業の一環——ないし下準備——をなす。その際の切り口として、さしあたり以下の四点を考慮に入れたい。

1 消し去られた過去という「地」…アカデミーによる社会的、政治的、教育的かつ経済的な美術支配が、芸術の本道から逸した運動であったとする歴史観は二十世紀前半の批評、研究および美術市場との連動において確立される。いわば十九世紀アカデミズムはモダニズム運動の裏面として、弾劾され排斥されるべき「地」をなす。だがそれははたしてほんとうに理論上の断絶でもあったのか。

2 地理的外部という「地」…一方、従来は芸術・美術の範疇に入るとは見なされなかった造形的要素が積極的に関与するようになる。東方趣味、日本趣味、さらにはアフリカ、オセアニアの造形への関心が、ついには芸術の定義そのものを塗り替える。非ヨーロッパ世界がヨーロッパの前衛という「図」のいわば「地」として駆り出される。他者をひきこんで自らの延命をはかる、というヨーロッパの弁証法。

3 廃棄物のなす「地」…同時に、工業生産の飛躍的な発展にともない、時代の進歩から取り残され、忘却の淵に沈んでいった、大量の未来なき遺物たち。実用的用途から置いてきぼりを食い、置き忘れられたままにさ迷える廃物たちの巢くう薄暗いパッサージュの魅惑が、モダニズムの路地裏に潜み、装飾芸術をとりまく問題系をなす。機能的には役立たずな装飾が、いわば時代の物語の背景や雰囲気なす「地」として密かに復活する、という転倒が介入してくる。

4 語り得ぬ不純物のなす「地」…純粹造形言語としての前衛神話は、いわばこうした「地」のうえに浮かぶ虚構としての「図」であろう。主題たる前衛と、それを陰でもり立てながら主題たりえない装飾的要素との関係は、本来恣意的かつ反転可能なものであって、とりわけ両者が相互に浸透しあう境界線のうえには複雑な襞が織り成される。それは建築と絵画との境界線上で額縁の演ずる曖昧な機能でもあるのだが、ここにはまた、語られるものと語られぬものの臨界も二重写しで露呈する。その臨界にこそ、モダニズムに内在していた幾重もの捩れを発見することができるだろう。

## I 近代とモダニズムと、ある錯綜ないし紛糾を例に

西欧における「近代美術」概念の成立過程を文献学的に跡づけるだけの余裕も能力も持ち合わせぬ以上、むしろとかく図式的整理によって切り落とされてしまう夾雑物を病的に肥大させ、その摘出・解剖を近視眼的に試みる。そもそも歴史的言説と造形的達成とが絡み合って、それが並行というよりはむしろ捩れあつたずれをきたす事態（への意識）こそが、「近代」の証し（アレゴリー）ではないか。だが、その捩れの闕のうえにためらっているうちに取り残された証拠物件（に拘泥する態度）など、もとよりこれはあまりに粗雑な月並みにすぎない。この文献学的執着の織り成す錯綜したパッサージュを以下の作業でとりあえず部分的にでも破綻させることができれば、本稿の仮初の意図を一応達成できたものになりたい。目標とすべき整合性の裏をかき、本来意図するところを否定する、という自滅行為が、近代に対するモダニズムの媚態のそのまた擬態となるからである。

1—1 一九〇三年

一八六三年の（パリのサロンからの）「落選者展覧会」をもって（西欧）「近代美術」の生誕の年とする態の美術観がそも

そもいつ頃から社会的通念としてまかり通りはじめたのかは、なお検証を要するところであろう。<sup>＊1</sup>これはひとつの媒介変数にすぎないが、その落選者展の立役者と目されるにいたる画家エドゥアル・マネ（一八三二—一八八三）の伝記兼作品カタログの最初の試みが出版されたのが、一九〇二年。その著者テオドール・デュレ（一八三八—一九二七）が最初の『印象派画家列伝』を刊行するのが一九〇六年。となれば、この頃、「マネから印象派へ」という流れを、公式の「物語り」として流通させることが絵画市場によって要請され、これらの画家たちの列神式と商品の価値形成とが相乗効果を発揮しうるような歴史的状況が生まれていた、と想定される。以降美術市場で「無鑑査」の榮譽を担う、これらいわゆる「印象派の画家たち」は、当時すでに齢六十を越えようとしていた。<sup>＊2</sup>

同時期の美術批評界を見る。一九〇三年にポール・ゴーギャン（一八四八—一九〇三）がタヒチにて死去。もっぱらその遺稿改竄者としてのみに名を残す、有能な批評家シャルル・モリス（一八六〇—一九一九）は「ポール・ゴーギャンについての幾つかの意見」と題するアンケートを『メルキュール・ド・フランス』誌に企画し、自分の周囲のゴーギャン崇拜者の賛辞を取りまとめる。ゴーギャンはひとつの花の「種」の典型をなし、そこからさまざまな「異種」が派生するようないわば原基（プロトタイプ）としての「洗練された野人」であった、とするオディロン・ルドン（一八四〇—一九一六）の発言が重きをなす。ナビ派から「我らのマラルメ」との尊崇を受けていた長老による、いささかマラルメ的なこの言辭は、それ自体ひとつのプロトタイプというべく、爾後に同系列（セリー）のゴーギャン観を派生させて、教祖ゴーギャン死後の栄光に貢献することとなる。

一九〇五年春のサロン・デ・ザンデパンダンにはヴァン・ゴッホ（一八五三—一九〇）とスーラ（一八五九—一九二）の回顧展が設けられ、（かつてのナビ派の画家）モリス・ドニ（一八七〇—一九四三）は前者の主観性と後者の理論性にと、印象派の延長が達した両極端をみてとった。一方、同年秋のサロン・ドートンヌは、批評家ルイ・ヴォークセル（一八七〇—一九〇）がマティス派を「フォーヴ」と評して、「野獣派」概念成立のきっかけとなるサロンだが、この機会にはマネとアングル（二七八〇—一八六七）の回顧展が催されていた。これに接した批評家カミーユ・モークレール（一八七二—一九四五）はマネの「古典主義」がアングルの「写実主義」に結び付けられたことを評価する一方で、マティス（一八六九—一九五四）らの試みを「独創を極端と取り違えている」と批評し、「ブーグロー（一八二五—一九〇五）最後の弟子どもの最期のアカデミー同様に無意味なけばけしき（バリオラージュ）だ、と決め付ける『装飾芸術』誌、一九〇五。

この「けばけばしさ」という語彙は、一八六三年以来一八八四年の遺作展に至るまで、有力な体制側批評家ポール・マンツ（一八二二—一九五）がほかでもないマネを批判するのに何度か用いた、お得意の語彙であった。それを逆手にとったモークレールの逆説癖には、はたして（マネこそ古典なりとする）当時の美学的価値観の転倒に貢献しているのか、それとも（マティスらを官展派末流と同一視すること）逆にこれを中和してしまっているのか、にわかに判別しがたい、天邪鬼な錯乱がある。

一九〇五年にはシャルル・モリスが『メルキュール・ド・フランス』誌に「一九〇五年における絵画、造形芸術の現下の傾向に関するアンケート」を実施する。五項目にわたる質問には「二、印象主義はすでに終わったか、それとも更新できるか」「三、ホウィスラー（一八三四—一九〇三）、ゴーギャン（一八四八—一九〇三）、ファンタン・ラトゥール（一八三六—一九〇四）、これらの死者たちは何をもたらすか。彼らは何を我々に残すか」などとともに、「四、セザンヌをどう評価するか」と見える。印象派の世代（ホウィスラー、ファンタン）が鬼籍に入ろうとする時期に、すでにそのひとつ下の（ゴーギャンの）世代も消滅しはじめていた。くわえて、新印象主義は世紀末にその創始者スーラを失い、その理論も短命に完全燃焼してしまい、すでにいち早くその歴史的位付けを決定されて、情性のうちに生き延びるばかりだった。二十世紀初頭にふさわしい新たなイズムはいまだ出現しない。その空位と折衷の時代の雰囲気モリスの設問は今に伝えている。

## 1-2 セザンヌの位置

このアンケートに答えた画家シャルル・カモワン（一八七九—一九六五）は、つとにセザンヌが「自然を前にしてブッサンを生き生きとさせねばならない」と語っていることを紹介しているが、この老巨匠は翌年南仏エックスに没し（一八三九—一九〇六）、一九〇七年のサロン・ドートノンヌにて大回顧展が開催される。これに並行して若い画家たちの関心はゴーギャンからセザンヌへと決定的に移行し、それがフォーヴィスムの急速な退潮と、キュビスムの勃興に連鎖する、というのが通説である。そして例の「印象派を美術館の芸術のように堅固にする」といったセザンヌの（ものとされる）言葉は、フォーヴィスムの混沌から再び秩序を模索せねばならぬとするモリス・ドニのような中堅の「伝統主義」画家によって明日の指針と目されたばかりか、若い「前衛」たるキュビスムの画家たちの実験の根拠をも提供する。

「伝統」と「前衛」とのちぐはぐな競合がまかり通った次第だが、セザンヌのこうした「古典主義」とキュビスムの「幾

何学的」実験とが世代をまたぎ越して理論的に癒着し、接ぎ木できたからこそ、これ以降の歴史記述のなかでセザンヌは二十世紀初頭の近代絵画の転回点として特筆大書された。ここにはある「振れ」が見えるが、かえってこの「振れ」ゆえに——はなはだ逆説的だが——、「知られざる巨匠」であったセザンヌは、これ以降のフランス美術の連続的な発展を保証する「国粹的」根拠ともなったわけである。

だがこの二重の「振れ」にもまして注目すべきは、「印象派を美術館の芸術のように堅固にする」などの言葉をひとつの根拠として、この先、いわゆる Post-Impressionism という呼称が、「印象派以降」の時代を指す呼称として、歴史記述の言説に導入され、十九世紀後半のフランス絵画史を二分することとなる、という事実である。

\*

敢えて周知の常識を復習したのは、ほかでもない、これが「常識」としてまかり通っている裏には、もうひとつの「振れ」が隠されているからだ。そもそも例の「セザンヌの言葉」（らしきもの）をモリス・ドニが公表したのは、画家の死後、一九〇七年九月のことである。老画家が（少なくとも言説のうえで）これに類した画境に達したのはおそらく二十世紀に入ってからのものであるうし、ましてやこの文句がひろく世間に喧伝されるには、印象派そのものが無鑑査・公認となるこの時期を待たねばならなかった（未公認のものをわざわざ否定しても、それはその時代の常識に逆戻りするにすぎないから、なにもあらたな時代をひらく指導理念とはなりえない）。

二十世紀初頭にならなければ無意味に等しかったはずのこの「脱・印象派」の悟達は、ところがひとたび「時代区分」に援用されるや、ざっと二十年ほど逆戻りする。ヴェントゥーリ（一八八五—一九六一）をはじめとするセザンヌ学者は——細部の異動はともかく——おおよそ一八八〇年頃以後に制作されたセザンヌの作品を「古典主義的」と呼ぶことに躊躇しない。「古典主義回帰」宣言とも見えるセザンヌ最晩年の（言説上の）絵画観を、はたしてそのまま一八八〇年代の画業にまで遡及して当てはめるべきかどうか、その当否はひとまず問うまい。むしろ大切なのは、なぜこのような操作が要請されたかであって、実際そうした調整なくしては、一八八六年に印象派展覧会が第八回をもって終焉するという事実とクロノロジーの上で辻褄が合わなくなかなかねなかったわけである。

時間軸のこうした転倒と圧縮があればこそ、Post-Impressionism なるものが十九世紀最後の約二十年間の絵画状況を指す名称として通用することとなったわけである。換言すれば、セザンヌの画業と言動とのあいだに存在する伝記的時間軸上

の断絶が、十九世紀美術史記述概念のうえからは抹消され、逆に二十世紀初頭の歴史編年上には存在しない虚構の「空白」が、イズム間の連結・転轍概念として導入されているが、両者辻褃を合わせてその矛盾を包み込んで隠しているわけである。この二重隠蔽の「振れ」がセザンヌ神話と呼ばれるものの一斑ではなかったか。

\* セザンヌからキュビズムへという系統樹は、以上のように三重の「振れ」を内蔵していたわけだが、この系統樹によって語られる言説にあつては、いきおいゴーギャンの陰は薄くなり、かれは主たる幹からは外れた枝となる。南海の未開の孤島へと逃避したまま没した画家は、未開の世界から新たな造形的要素を齎して、フランスの伝統への植民地的貢献をなさない限り、もはや回収不可能な呪われた画家でしかない。そして回収されたときにも、その貢献は異邦人のそれとなろう。「プリミティヴィズム」がそこに語られる名前である。アフリカ、オセアニアの民俗がパリのアトリエの壁を飾り、無国籍の放浪者たちが「洗濯船」や「蜂の巣」に住みついて活躍し始めるのも、もうすぐのことだ。そして思えばヴァン・ゴッホはそうした二十世紀のバリ放浪外国人の先駆のひとりであった。パリ中心の近代絵画の系統樹は、一本の幹から幾つもの枝へと分かれる樹状構造を失い、以降、逆に複数の根がよりあつて一本の幹を作る、というタコノキ状に変貌する。「モダニズム」と相関した一位相だろう。

### 1-3 ポスト・インプレッショニズム

以上の復習はいわゆる「モダニズム」の前史に属する。だがいわゆる「後期印象派」という概念の成立そのものは優れてモダニズムの問題意識の内部に属する。ここに第二の「振れ」を摘出したい。

\* ゴッホ、ゴーギャン、セザンヌという三人の作る三角形の星座に注目したのは、フランスの批評界ではなく、むしろドイツの批評家兼美術史家ユリウス・マイヤー・グレーフェ（一八六七—一九三五）である。この批評家の名著『現代芸術発展史』（ドイツ語一九〇四、『現代芸術』として英語訳一九〇八）によれば、これら三人の「偉大なる近代人」に共通の「父は」エドゥアール・マネであつて、そのドクトリンは、「絵画を平面的な装飾であると認識したこと」と、「眼のイリュージョンに訴えかけるような慣習的な技法を容赦なく削除し」、かわつて「純粹に絵画的な要素に意図的にこだわったこと」とに求め

られる。マイヤー・グレーフェはこのマネに続く章で（いわゆる「印象派」はものかは）すぐさまセザンヌを扱い、その本質は「革命の画家」でもなければ「印象派に形態を復活させた画家」でもなく、あくまで「マネの取り組んだ造形的探求をおしすすめる」ことで、「純粹に感性的なたちの芸術」を生んだのがセザンヌである、とする。セザンヌにおいて、知覚された自然は「タピスリー」かモザイクを想起させる単純化された色斑」による「自然な調和ある絵画的 (malerische) 世界」へと織り上げられるが、「このタピスリーのような効果こそヴァン・ゴッホが『セザンヌから』学んだものであり」、またゴーギャンについては、「ピサロやマネの桎梏を脱してセザンヌやマネに倣うことで、芸術の領域全般を著しく広げた」ところにその意義を認める。

マイヤー・グレーフェは、画家が受け身となつて自然を模写するのではなく、逆に、造形意志をもつて自然と関係を結ぶことの重要さを強調し、そこに芸術家の感受性 (Sensibilität) の発現を認める。それゆえに彼はセザンヌ、ヴァン・ゴッホ、ゴーギャンの三人に「表現主義者」(Expressionisten) の名を授けていた。一方、一九一〇年、ロンドンではグラフトン・ギャラリーで、(ブルムズベリー・グループの一員を構成する) 批評家ロジャー・フライ（一八八六—一九三四）は、フランスの新傾向絵画を紹介する展覧会の企画に参画していた。フライは当初、「表現主義」という題名を冠しようとしながら、結局は「印象派以降」だからというので Post-Impressionism という新語を鑄造した。フライにおける「表現主義」の発生源にマイヤー・グレーフェがあつたとするベネディクト・ニコルス以来の仮説も、いくつか議論はあるものの、今日ひろく認められているようである。ともかく、「マネとポスト・インプレッショニストたち」展は、一九一〇年十一月八日に開催された。

ここでとりあえず以下の経緯を確認しよう。つまりマネを頂点として世紀末フランスの代表的画家三人を規定する体系的歴史認識を明確にしたのはフランスの（時事的な）批評家ではなく、（系統的歴史著述を目指した）ドイツの美術史家（兼批評家）であり、その「表現主義」的着想に「ポストインプレッショニズム」という名称が与えられたのは、印象派受容に「遅れ」ていた英国において、それもようやく一九一〇年になつてであつたこと。その翌年には評論家チャールズ・ルイス・ハインドは『後期印象派の画家たち』を刊行するが、ここで著者はセザンヌ、ヴァン・ゴッホおよびゴーギャンの三人を expressionists として取り扱い、その正当性の根拠としてマイヤー・グレーフェを引き合いにだしている。大略、仏↓独↓英という「振れ」のうえに「表現主義」と「ポストインプレッショニズム」とのふたつの用語が「振れ合い」ながら定

着して行くさまが確認される。これを第三の「振れ」としよう。

#### 1-4 表現と理解

このハインドの本をたよりに柳宗悦(一八八九—一九六一)は、「革命の画家」を執筆し(『白樺』一九二二年一月号に掲載)、expressionistを「表現画家」と訳している。すでにここにはヴァン・ゴッホの「シブレス」と「燃ゆる焰」とを結び付ける一節が見え、斎藤茂吉(一八八二—一九五三)の「かぜとほろ櫓の大樹うづだちて青の火立ちとなりけるかも」(一九二七年)や宮沢賢治(一八九六—一九三三)の「サイプレス／怒りは燃えて／天雲のうづ巻をさへ灼かんとすなり」(一九二一年以前)をはじめとする、日本近代の「表現主義的」詩への影響は、これをあらためて指摘するまでもない。そもそも高村光太郎(一八八三—一九五六)の「緑色の太陽」の発表が一九一〇年のことであり、萬籟五郎(一八八五—一九二七)のゴッホばりの風景や自画像が早くも一九二二年には制作されている。まさに西欧と同時並行的に日本においてもゴッホが受容され、それが表現主義的な思潮のただ中に拡がっていったことも如実に納得される。

だが高村光太郎のこの宣言は日本では長らく「印象派宣言」と混同されてきた。Post-Impressionismが結局「後期印象派」と誤訳されてこの国に定着したのも、その間の事情を示唆しているのかもしれないが、この四つ目の「振れ」こそ、詩人木下杢太郎(一八八五—一九四五)と白樺の画家山脇信教との間の「絵画の約束」論争の背景でもあった。柳が「革命の画家」を捧げた武者小路実篤(一八八五—一九七六)は、『白樺』に山脇擁護の論陣を張っていた。

杢太郎は主張する。近代性の具現であるゴッホやセザンヌよりも「伝習の調停者」(Vermittler der Überlieferung)たるマネの立場をまず理解すべきであって、そうして画家の「心を伝達する」言語たる「絵画の約束」をまず習得しなくては、意余って言葉足らず、啞が怒りに狂っているがごとく印象しか観者に与えまい。この木下杢太郎の依拠したのがマイヤー・グレーフェであったのに対して、同じマイヤー・グレーフェを根拠としたルイス・ハインドに後盾を得たでもあろう山脇はこう主張する。「伝習の調停者」マネを理解することよりも、とにかく自分の人生を表現(expression)することこそ画家たる自分には大切なのであって、そもそも受け取った「官能」と欲した「表現」との間に、出来合いの「約束」などというものが入り込む余裕はないはずだ。そして、画家の天才は、これを客観的に「理解」することよりもむしろこれを主観的に「同感」すべきである……。

同一の現象にたいして同一の理論家を出発点にしながら、ここには画家と歴史家、歴史を主体的に生きる者とこれに客観的な相貌を与える者との対立があり、その両者の「振れ」が、批評という作業を舞台に妥協不可能な紛糾を呈している。だがこの紛糾は、実はそもそも英国におけるPost-Impressionism概念成立の際に、セザンヌ解釈の曖昧さをめぐって胚胎していた「振れ」ではなかったか。日本における「近代主義」論争を手掛かりとすることで次は、逆にアングロ・サクソンのモダニズムのひとつの起点に潜む「振れ」を解きあかす段だ。「フォーマリズム」に秘むこの五つ目の「振れ」は抽象絵画理論形成史と絡まりあっている。

#### \* 1註

- 1) 詳しくは、拙稿「失われた大作、クールベの《法話の帰り道》」(日仏美術学会会報「第九号、一九八九年」)「クールベの変貌1862-1918」〔東京大学教養学部外国語科研究紀要〕vol.33(一九八九)に見取り図の一部を呈示したが、印象派受容史、「近代美術」概念成立史研究は、「モダニズム」の歴史意識を知るためには欠かせないが、なお今後の課題かと思われる。
- 2) ジャン・クレイ『印象派』(高階秀爾監訳、筑摩書房)巻末には、フランソワ・デュレ＝ロベールによる、印象派絵画の市場価格変遷についての報告がある。H.C. & C.A. White, *Canvases and Careers*, 1964も参照(以下)。
- 3) Philippe Dagenによる復刻と解説を収めた註〔Charles Morice〕, *La Peinture en 1905*, Letter Moderne, Minard, Paris, 1986。
- 4) 「セザンヌ」(『西洋』誌一九〇七年九月)。同年同月号の『メルキュール・ド・フランス』誌にエミール・ベルナールが発表した「ポール・ゴーギャンの思い出」の最後の一文にこれと似た文言が見られる。モリス・ドニが上記の論文で参照したと明記する「セザンヌの手紙」は、ベルナールが『西洋』誌一九〇四年に発表していたもの。ここにはルーヴル是我々の習うべき書物だが、そこからきれいな方式を仕込むだけではだめで、外出して美しき自然をみよ、云々とセザンヌの文章は見えるが、上記の引用との間の距離は否定できない。詳しくは、拙稿「L'Histoire saisie par l'artiste...」, *Des Mots et des couleurs 2*, Presses universitaires de Lille, 1986を参照。本稿の見解に対して、基本的にはTheodore Reff, Philippe Junod, Richard Shift, Dario Gamboniなどの専門家から同意を得ていることを付言する。
- 5) セザンヌも同時「ブリッテマウ」を評されているが、その意義については別稿にゆずる。とりあえず、William Rubin (ed.) *Primitivism in 20th Century Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1984, Cézanne *The Late Work*, MOMA 1977, など参照。
- 6) 詳細な文獻一覧は長大なものとなるため、最近のものとしてBeverly H. Twitchell, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, UMI Research Press, 1987のみを挙げる。この重要な論点が深く研究されるかわりに同工異曲の情報複製ばかりにこだわっているのは、Richard Shiftの名著*Cézanne and the End of Impressionism*, Chicago U.P. 1984も指摘するところであって、以下の検討は本書に譲る。
- 7) 論争のその他の側面を含め、中村義一『日本美術論争史』(求龍堂)を見よ。
- 8) 「せぬがよき」暗示と、断絶・飛躍の想像力とを事とする俳諧・禅日本美術観が確立されるこの時代に、ドイツではゴッホとフォーヴの延

長上に「ブリュッケ」、「青騎士」等、表現主義運動が起こり、他方ロジャー・フライの理論は、フォーマリズムの名で造形芸術におけるアングロ・サクソン系のモダニズム思潮を代表し、ニューヨーク近代美術館のアルフレッド・バーに引き継がれて行くこととなる。また、フランス本国に「瞥をくれば、ドニの理論を読み替えたフランカステルのセザンヌ解釈が、やがてメルロー・ポンティエーの現象学的セザンヌ論の母胎となる、という脈絡も推定できるがその詳細は別稿に譲りたい。

## II アングロ・サクソン圏における芸術のモダニズム理論

絵画の約束論争の背後には、約束／自己表出、他律／自律、人為的技術／自然発生、既存のパターン／生成のプロセスといった対立がある。それは位相をずらせば、マイヤー・グレーフェにおける「表現主義者」セザンヌが、アングロ・サクソン批評界ではハインドの反論にもかかわらず結局「印象派を美術館の芸術のように堅牢にする」揺れ戻し運動の代表として解釈された、という振幅をなぞっている。ここではアングロ・サクソン圏における美術のモダニズム論形成の系譜を簡略に復習し、そこにキュビズムが回収される過程でそれがいかに改修ないし改宗されたかを俯瞰したい。

### II-1 フォーマリズム

そもそも表現と技巧との葛藤はフランス世紀末象徴主義に胚胎していた問題ではなかったか。「感知された外界の印象の表象」から「画家の主観の表出」への移行は一八九〇年代に論じられたが、フォーヴに至って「表出」がアナキー的に暴走するや、それへの反動が起きる。もはや「表象か主観か」、の二者択一ではなく、また「表象かつ主観」が実現不可能な以上、要請されたのは「表象でも主観でもない」絵画である。これに答えたのが、「意識せざる古典主義者」セザンヌであり、その「primitive ゆえの無垢さ」なる曖昧な特質を隠れ蓑として、矛盾は画家の創作上の葛藤へと捻りこまれて解消される。これこそモリス・ドニが「セザンヌ」と題する文章『西洋』誌、一九〇七年九月で意図した操作（「振れ」）であった。

実は件の展覧会で post-Impressionism という造語をする直前に、フライはこのドニの論文を『バーリントン・マガジン』（一九一〇年二月）に翻訳している。フライ自身のセザンヌ論などと比較してみると、どうやらマイヤー・グレーフェの「表現主義」を抹消した理由も、モリス・ドニの古典主義者としての解釈のほうがフライの趣味に合ったためらしい。Post-

Impressionism という語彙の裏には、印象主義と象徴主義との対立をセザンヌによって止揚したいドニの理論的合理化の要請が潜んでいて、フライはこれによってマイヤー・グレーフェの枠組みを換骨奪胎しようとしたのだが、実際には両者が癒着したままハインドらによって流布され、極東の島国に葛藤を齎したわけである。

ロジャー・フライのセザンヌ観が、古典主義者モリス・ドニの決定的な影響下の産物であったことはあらためて詳述を要しまい。有名な「変形」(déformation)の考えにしても、「主観的変形と客観的変形との調和」といったドニの世紀末象徴主義時代以来の論点は、ブッサンの「アスペクト」と「プロスペクト」の対比に重ね合わされて、セザンヌを体よくフランス古典主義へと接ぎ木させるために援用されたが、フライもその文脈の延長で「フランス・ポスト・インプレッション」展序文（一九一〇）を構想し、（かれが印象主義以降と呼ぶ）キュビズムの画家たちの古典性を強調している。だがリチャード・シーフも指摘するとおり、その論考「セザンヌ」（一九〇八）においてドニがセザンヌの特徴として抽出した、（創作の結果としての）「変形」（「形態の探求、というかより正確にはさまざまな変形、が我々を驚かせる」）はフライの英訳（一九一〇）にあつては画家の意図的な「変形の探求」（「形態ないしより正確には変形——の探求」）へと解釈がずれる。無自覚で無償な制作過程が自覚的な技術の位相へと変貌している。ドニにおいて保証されていた、画家の情動と表出行為との無媒介的な結び付きは、フライのこうした誤読ないしは再解釈によって分断され、それとともに、はたしてセザンヌの技量は天賦の才かそれとも取得された技量か、画家の達成は無垢ゆえかそれとも学のあるゆえの計算ずくか、というやっかいな問題群が浮上してくる。

ハーバート・リード（一八九三—一九六八）はここにフライの「フォーマリズム」に骨がらみの限界を見てとることにしているが、実のところそれは既にマイヤー・グレーフェの「表現主義」における「感受性」の定義の曖昧さに胚胎していた問題である。マイヤー・グレーフェのいう「感受性」はエミール・ゾラ（一八四〇—一九〇二）のいう気質 (temperament) 以上には詳しく定義されず、受動性とも能動性ともつかぬままで放置されていた。その「感受性」のあやふやな内実が、ここでフライ自身のセザンヌ論の自己矛盾として噴出した訳である。

古典性という言葉でフライの意味していたのは、「衛学的、伝統的といったことでも、ギリシア・ローマの神話的題材を利用することでもなく（……）、また——ロマン主義や写実主義は常かわらずそうするものだとは私は信じるが——その効果を得るために、それに結び付く「文学的、言語的な」アイディア (associated ideas) に依存する、ということもない」姿

勢 ("French Post-Impressionists", in *Art and Design*, p. 169) であった。それは言い換えれば「根本的な原理へと向かい、芸術からあらゆる附加的な偶発的関与的なものを取り去って純化する」姿勢ともいえようが、フライはこれこそ「現代の努力」であると解釈する ("An Essay in Aesthetics" [1909], in *Art and Design*, p. 29)。ここで「現代」の証しが「古典」と読み替えられたのにドニの影響を認めるのはたやすいが、フライはそれを後にはこう定式化する。

「創造的なヴィジョンはもののうわべのいかなる意味やその含むところからもっとも完全に超然することを要求する(……)。自然の万華鏡をちょっと動かせば、たいいていこの超然として熱を帯びたヴィジョンが芸術家のうちに立ち上がり(……)、(審美的には)混沌としていて偶然のなすがままの変動のうちにあったもろもろの形態や色彩は、いまや結晶をなして調和してゆく。そしてこの調和が画家にとって明らかとなると、かれの内部に立ち上げられたばかりの律動の強調するところにしたがって、かれの現実のヴィジョンは歪曲され (distorted) はじめる」 ("The Artist's Vision" 1919, in *Art and Design*, pp. 51-52)。

セザンヌにおいて顕著なこの視覚感覚は、しかしフライにとってそれ以上言語でもって明確には定義づけられぬものである以上、あえて言葉にするまでもなかったし、また言葉にならねばこそセザンヌ絵画の独創性も保証されうるといふ循環が、フライの議論そのものの自己限定として認められよう (*Cézanne, A Study of his Development*, 『セザンヌ論』一九二七、辻井忠男訳、みすず書房) 末尾を見よ)。

一方、フライの僚友のクライヴ・ベル (一八八一—一九六四) は「美」の代わりに「意味のある形態」 (significant form) なる結局実体不明の概念をかつぎ出し、「ある種の線と色彩との結合」に「意味ある関係」を見て取るのが審美的な感興であるとして、描写や表象はかならずしもこの意味ある関係に關与せず、むしろ芸術的な弱点である場合の多いことを指摘しつつ ("The Aesthetic Hypothesis", 1914初出: *Art*, 1931に再録)、そうした感興を表現するような「意味ある形態」の追求こそ芸術の使命があるとする。そのことを発見した画家として一八八〇年代以降のセザンヌの意義があり、またベルはそこに現代芸術のセザンヌに対する「負債」を認めた。ベルによれば、ロマン主義と写実主義との対立のかなた、ないしはその手前で、物体と我々とを結び付けるさまざまな関係についての知識を排除して、(カント哲学いうところの) 物自体、ないしは物体の純粹な形態のみに由来する「本質的現実」の追求に没頭したのが画家セザンヌであった ("The Debt to Cézanne",

1914 初出: *Art*, 1931に再録)。

これらブルムズベリー派、とりわけフライに対しては敵愾心を剥き出しにすることもあったハーバート・リードは、画面が建築のように均衡と均整をもって構築されたのはセザンヌ以降ではなく、むしろセザンヌ以前である、と断る (「芸術における現代」、『モダン・アートの哲学』一九五二、宇佐見英治、増野正衡訳、みすず書房所収)。セザンヌは建築のように先験的な構図にそって、あらかじめ考えられた型 (パターン) を画面にあてはめたのではなく、むしろ知的先入観を排して自然に対峙し、暗中模索で画面を練り上げていったのだ、と主張するリードが、しかしその論拠としてコフカのゲシュタルト心理学にいう「良いかたち (Gestalt)」を引き合いに持ち出しているのは、いささかならず皮肉な事態である。

## II-2 新大陸の動向

形態の自律と結晶化、つまりかれらが「フォーマリスト」と定義することになるこうした観点の延長上に位置するのがアメリカ合衆国における抽象表現主義の擁護者クレメント・グリーンバーグ (一九〇九—) の定式である、とするのは常識以前だろう。ロジャー・フライの理論志向は結局いまひとつ輪郭がはっきりしないその折衷主義に長所があったし、クライヴ・ベルの影響力はそのいくつもお決まりの物言いが教条的なればこそであったし、また近代芸術擁護において強力だったハーバート・リードのプロバガンダも細部には矛盾が多かったのに対して、グリーンバーグこそが、モダン・アートとモダニズム批評とに体系的な関連を打ち立てた、とするのはチャールズ・ハリソンの見解だが、その裏付けに好都合なのは例えば次のような一節だろう。

「諸芸術はいまやおのおのその『正統』な境界のなかで安らぎっており、かつての自由交易はいまや自律経済 (オートラルシム) に取って代わられた。芸術の純粹さは、芸術がそれ固有の媒体の限界を受け入れ、受け入れようとする意志に存する(……) この媒体ゆえにおのおのの芸術はユニークであり厳密にその芸術そのものなのだ。あるひとつの芸術のアイデンティティーを回復するには、その媒体特有の不透明さが強調される必要がある」 (『新たなラオコオンに向けて』一九四〇)。「そうした画家たちは」自分たちが取り組む媒体そのものから主要なインスピレーションをもらい受けている。もっぱら空間、表面、形態、色彩といったものの発明とアレンジメントにのみ純粹にかまけて、それらの要素に必ずしも含まれないものはなんであれ除外することに、おそらくかれらの芸術の興奮もある」 (『前衛とキッシュ』一九三九)。



図②・ピカソ《サーカスのアクロバット》1905

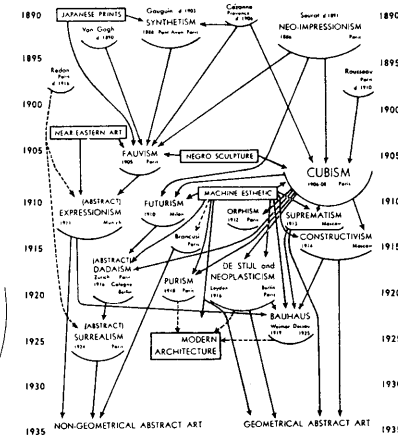
こうした証言に立脚したシャビロは、「それら芸術家たちの認めるところからわかるように、抽象へのステップはおおきな緊張と情動的な興奮を伴っていた」(同、p.202)とし、抽象への過程と主観性の発露とのあいだにいわば予定調和的な短絡を許し、それによって、いわばあらかじめ抽象と装飾との混同の危険を回避し、と同時にみずからの近代主義者としての性格のみならず、後のいわゆる抽象表現主義に(すくなくともその理論的表明においては)加担する態度を、明白に表明している。

シャビロのこうした「党派性」は、そのプリミティヴィズムにたいする態

を芸術家の感覚(sensations)へと還元したのたいていして、その後継者たちはさらに感覚そのものを、かれらの感情(feelings)や心の様態(modes)の投射(projections)ないしは構築へ、ないしは緊張した直観において把握された「本質」へと還元した(シャビロ前掲書p.193)が、そもそも芸術が極端な主観主義と抽象とに向かう傾向は、すでに印象派に明らかであった(同p.194)というシャビロの認識——というよりそうした一般的認識がある、とシャビロは指摘しているわけである、それはまたしてもモリス・ドニあたりを震源とする図式なのだが——は、そもそもその延長上の運動が主観主義と造形的抽象とに分解してゆく危険性を孕んでいたことを、明確に意識している。

ところがそのうえでシャビロは、いくつかの画家の証言を持ち出して、両者の分解を否定する。もっぱら証言に頼るところからも、この選択が必ずしも理論的必然ではなかったことが推測されるが、マレーヴィチ(一八七八—一九三五)の証言として、「シュプレマティズムにおいてわたしは純粹な感情ないし感覚が絵画芸術にあって至高であること(supremacy)を意味する」と語らせ、またカンディンスキー(一八六六—一九四四)にあっては、その抽象があくまで「内的な緊張」、「内的な必然」の結果であったことを強調する。バーの言うような自律した造形上の必然性から抽象が結果したのではなく、それはあくまで芸術家の内面的必然の発露として解釈されている。ピカソ(一八八—一九七三)の場合にはもっとトリッキーで、「抽象様式の形成にあって芸術家の作品の subjective conditions が重要であったことは」うんぬんと始めるのだが、これは一読して主観性のことのようで、その実シャビロは巧みに問題をすり替えては、キュビズム以前のピカソ絵画に取られた主題(subject)の選択とキュビズムにおける造形とのあいだに必然的な連関のあったことを主張するのだ。

こうした証言に立脚したシャビロは、「それら芸術家たちの認めるところからわかるように、抽象へのステップはおおきな緊張と情動的な興奮を伴っていた」(同、p.202)とし、抽象への過程と主観性の発露とのあいだにいわ



図①・ダイアグラム：アルフレッド・バー《キュビズムと抽象芸術》1936

モダニズムにおいて各芸術はその自己規定と手段の純粹さへと向かうことで内的なダイナミクを獲得する。絵画にあっては、外部表象が排除され、三次元の虚構が除去されて、線と色彩からなる平面構成へと自律する。この自己運動を「芸術の向かう論理的かつ必然の結論」として回顧を試みたのがニューヨーク近代美術館初代館長アルフレッド・バー(一九〇二—一九八六)企画による「キュビズムと抽象絵画」展(一九三六)であり、それに対して芸術の展開を「自律」呼ばわりするのは、非機械的と標榜しながらもっぱら作用と反作用にたよった説明で一種の様式の自然史を描くという矛盾を犯すばかりか、そこにいかなるエネルギーが働き、その場にいかなる条件があったかの歴史的考察も欠けていると批判したのがメイヤー・シャビロ(一九〇四—)「抽象芸術の本性」(一九三七、Modern Art, 1987に採録)であった。表

象は受動的な写し鏡だが、それとは違って抽象芸術こそは純粹に芸術的行為であるとするバーの「プラトニズム」に対して、シャビロは一方では意志なき表象はなく、他方では「純粹さ」そのものも社会的条件に立脚すると反論する。こうしたシャビロの単純反映論への周到な批判が、一方で芸術の孤立と自律という幻影を叩きながら、他方で抽象芸術に対する教条マルクス主義の批判をも躲す両面作戦であったことはセルジュ・ギルボーも指摘するとおりである。グリーンバーグの定式が提出された背景には、こうした論争があった。

## II-3 内面性の表現と抽象作用と

シャビロの論のなかで、いささか奇異の感を抱かせるのは、とりわけその必然性を説明することもなく、いわば当たり前といった口調で、抽象と主観化の傾向が両者必然的に密接な連関をもつものとして記述されていることだ。「印象派が物体



度においてより鮮明となる。バーへの反論にあつては「純化された芸術の自律」というテーゼを拒絶しながら、こと裝飾的抽象に関しては、それを実用性や手工芸への服従と見なして、近代芸術の領域から放逐してしまうからである。「はつきりそれとわかるモチーフ、紋章のようなシエーマ、はつきりとした秩序あるパターン、じかに手工芸や実用性へと服従するさま、それらは近代芸術には無縁である」。シュールレアリズム（という言葉をシャビロはあえて避けているが）の場合にも、その魔術的でフェティッシュな言語は、「実用的な製造に結び付けられた、裝飾という秩序づけの道具とは違つて」（同、p.200）いる、とされる。シャビロにおいて「近代美術」を語ることが、裝飾芸術から近代デザインに至る問題系からの離脱を暗黙の前提としていたことは、すでに明白であろう。

#### \*II註

- 1) 拙稿（I）註4、p.234, note 61)
- 2) 前掲書（I）註6、第十章）
- 3) Herbert Read, "Farwell to Formalism", *Art News, Summer, 1952*, p. 37.
- 4) この件については笹山隆「コンブリッチかアルンハイムか」（『カラーと観客』研究社出版、一九八二）一五章の要領よいまとめが参考になる。
- 5) Francis Francina (ed.), *Pollock and After—The Critical Debate*, New York, Haper & Row, 1985, p. 218.
- 6) *Ibid.*, p. 154. 上の引用も同書に採録されたテキストより。この点の分析の不充分なことは重々自覚しているが、機会を改めたい。
- 7) グリーンバーグについてもこの点を検討すべきだが、またの機会に譲る。

#### \* 図版

- ① ダイアグラム・アルフレッド・バー、「キュービズムと抽象芸術」（一九三六年、ニューヨーク近代美術館）。ここでは一九八六年再版より。ここにすでに四〇年代の抽象表現主義の収まるべき場所が空欄で示されていることは、岡崎乾二郎氏（追記を見よ）が指摘している。なお上田高弘氏によれば非西欧芸術（四角の中）とそこからの派生関係は初出では赤字、また松浦寿夫氏によれば初出には一九四〇年の軸があった。なお W. J. T. Mitchell, "The Picture Theoria", *Critical Inquiry*, 1989, p. 367 によれば青線の派生関係が正統嫡出関係、黒線が抽象芸術とは異端な「内なる他者」（例えば「機械美学」）を示していた。
- ② 《サーカスのアクロバット》、ピカソ（一九〇五年、モスクワ、プーシキン美術館）。この作品を例に、シャビロはアクロバットという主題と、同様のバランス感覚によって営まれた当時のピカソの生活ぶり、さらには、その延長としての作品の線やマスの調整という三つの次元に内的な一貫性を見いだそうとする。

### III 純粹主義と裝飾

絵画に特有な手段のみに頼った抽象による絵画の純化を目指す思想の裏には、表現の純粹化が結果として抽象による裝飾化に接近しかねない脅威が潜んでいた。シャビロの議論はこの危険を回避するための戦術であつたろうが、ヴォーリンガー（二八八—一九六五）の『抽象と感情移入』（一九〇八）にもこの点で混乱ないし強引な議論がみられる。だがそもそも、表現と裝飾が抽象において混在する危機を秘めていた、というだけではなく、むしろ二十世紀初頭において表現と裝飾とはそれじたい複合した問題であつたことをもつともあつて示しているのは、既に話題となつたひとりの批評家の活動そのものである。抽象芸術にいたる「表現主義」的な近代絵画の系譜を先駆的に描き出したユリウス・マイヤー・グレーフエだが、そのかれがサミュエル・ビングとともにアル・ヌヴォーから今世紀初頭の裝飾芸術運動の主要な提唱者のひとりでもあつたことは、とかく忘れられている（図③）。近代主義絵画が裝飾を排除したとする通説への反論としても考察すべき話題だが、いまマイヤー・グレーフエ論を展開する余裕はない。ただキュービズムと裝飾との密接な係わりあいも、その過程で中和ないし検閲されて、議論から脱落してゆく点を確認したい。

#### III-1 裝飾の位置

そもそも裝飾／表現という対立は、すぐれて近代主義の落とし子といつてよい。図式的に言えばそこには三つのファクターが働いていよう。まず——これは近代そのものに係わるが——アカデミーの成立において手工業とは区分された知的労働として絵画、彫刻が自立しようとした際に、そうしたアカデミシャンたちが自分たちの優秀性を誇示するために、人体とその感情表現とを表象する芸術と、それをしない裝飾との区別を教条的に導入したこと。つまり裝飾芸術を二次的、副次的芸術とする議論はじつは自分たちの恥ずべき出自を一掃するためにとられたそれ自体イデオロギー的な議論であつた（くわしくはアカデミーの階層秩序における例えばヴァトーやシャルダンの事例、風俗画の自己正当化ゆえの没落、ブーシェの下絵による手工芸品タビスリーの特権的位置などを



図③「裝飾美術」誌事務室のユリウス・マイヤー・グレーフエの書斎：ヴァン・ド・ヴェルド（1889、パリ）

個別に研究する必要がある。<sup>★</sup>

二つ目に、言うまでもなく、この高級芸術と技術との区別は、百科全書派の活動さらには、とりわけ産業革命を通じてより複雑な様相を取ることとなる。応用芸術とも呼ばれた装飾芸術は、定義上では高級芸術の実用的応用でありながら、しかし技術革新の成果を直接に反映する場でもあったからである。装飾芸術こそ芸術の正道であるとするラスキン（一八一九—一九〇〇）やウィリアム・モリス（一八三四—一八九六）、アーヴィング・ラフツ・ムーヴメントの主張が、高級美術と工業化との板挟みにおかれていた当時の工芸の状況を打開するための宣言でもあったことは明白であろう。手作業への復古主義に見えながら、そこには「復古」の姿勢こそが時代の要請に折り合うという状況への適確な判断が隠されている。そうしたイデオロギーの発現しえた「地」はしかし、かえってそうしたイデオロギーそのものによって隠される。というのも後世の回顧の視線はこれらのイデオロギーを常識と取り違える環境によって準備されたものだからである。

ざっと以上のような歴史的状況の複合に対する一種短絡した反応として、最後に浮上してくるのが、前衛芸術による装飾的 (decorative) なものへの嫌悪ではないか。アカデミーの支配が確立していた十九世紀末、否二十世紀初頭に至るまで、画家たるものの野心とはローマ賞に優勝したりサロンに「大機械」(grande machine) を出品して注目を浴び、公の注文を得、公共建築の天井画や壁画、さらには大富豪の邸宅に「大装飾画」(grande decoration) を施すにあった (パリであれば、ルーヴル、ブルボン宮、市庁舎、パンテオン、プティ・パレなど)。ところが、ブルジョワ層の拡大とともに、個人住宅の内装に適した小さな絵、イーゼル絵画の需要が高まる。こうした絵画の自己限定と矮小化にたいする反作用として世紀末の装飾芸術の「総合」(synthèse) への欲求も理解される。装飾から絵画を保護するのでも、絵画から装飾を排除するのでもなく、絵画を装飾の主題、主要構成要素へと「解放」するという転倒である。

だがこれらの画家たちの多く——ナビ派をはじめとする世紀末の画家たちの一九〇〇年パリ万国博覧会以降の経歴が典型的——は世間的に出世して大家となると、旧来の範疇に属する壁画制作の注文を受けることに自足していった。世間でいわれるこうしたアカデミーの伝統に根差す装飾画家たちへの反発が、前衛の装飾嫌い<sup>★</sup>と短絡した部分がある。表現への欲求がそのままアカデミーへの反発を意味していた世代にとっては、装飾こそ表現の否定として、まず槍玉にあげべき攻撃目標となったのである。個性の主張を阻害されたという欲求不満は、世間に容れられぬ天才という前衛の神話を、非個性的な復手作業への反発へと癒着させるに好都合だった。

その背景には、これとはほぼ同時に進行していた、装飾からデザインへの脱皮がある。一九〇八年のアドルフ・ロース（一八七〇—一九三三）の「装飾と罪悪」、さらには建築家ル・コルビュジエの一九二五年の『今日の装飾美術』における宣言などが、通俗的解釈、また近代主義のイデオロギー側からの解釈に援用されることが多い。だがこれはモダニズムの視点に立つて事後的に歴史的過程を還元したときにしか妥当しない解釈ではなかったか。ここにもまた機械主義即非人間的とする前提かそれとも機械礼讃に傾くかの賛否両論に捕らわれた価値観が顔を覗かせているからだ。一九二五年のアル・デコ展覧会（図④）<sup>★</sup>を屈曲点とする、装飾からデザインへの移行状況を、いま一度近視眼的に検討しなおして見る必要がある。★

### III—2 純粹主義

抽象芸術への出発点としてはモリス・ドニの一九九〇年の新古典主義宣言がよく引用される。発言の年代は不明であるが、ドガ（一八三四—一九一七）の言葉として「絵画とはおのれ自身で価値をなすような線と色調との独創的な結合である」という端的な表現も知られている。二十世紀初頭の画家たちがそこにどのような内実を与え、いかなる思索を重ねいかなる跳躍に情熱を燃やしたか——カンディンスキー、マティス、モンドリアン、クプカ、マレーヴィチ、クレーはじめ、純粹造形としての絵画を志向した画家たちの理論的考察をいっぺんに取り上げて比較考察する余裕はない。論旨の都合上、「純粹主義 (ピュリスム)」を唱えたオザンファン（一八八六—一九六六）とジャンヌレ（一八八七—一九六五）だけを取り上げて検討する。

『近代絵画』（一九二五）に纏められたかれらの主張を要約しよう。一方で「偉大なる芸術家とは、自分特有の表現手段に、正確に限定された技術を完全に使いこなした偉大なる魂」と定義され、他方、絵画とはもはやひとつの情景に向かってひらかれた窓ではなく、「自然からなにももらってこない。作品はむろん様々の形態と色彩を使用するが、それらは専ら形態や色彩がもっている造形的な価値を発揮するように用いられるのであって、形態や色彩が何か他のものを模倣したり、描写したりする能力があるから使うのではない」、と規定される。思想と表現手段、この両者が完全に一致した地点に純粹芸術の創造が可能となる。「芸術作品とは、一個の思想と表現手段とが協力一致している状態にはかならず。思想が第一であり、思想がその諸表現手段を決定する」（吉坂隆正訳）。

こうした純粹芸術の成立を告げるのが立体主義（キュビズム）と見なされる。一九一六年、すでに画家オザンファンは『跳躍（エラン）』誌の最終号（一九一六年十二月）に掲載した「立体主義（キュビズム）についての覚書」の注で「立体主義（キュビズム）はすでに部分的には造形言語からそこに寄生するチームを洗い落とすという目標を実現したが、これはマラルメが音声言語について試みたことである。立体主義（キュビズム）は純粹主義（ピュリスム）の一運動なのである」と規定していた。かれが裝飾芸術製図職人であったジャンヌレと共同で一九一八年に刊行した『立体主義（キュビズム）以降』では、論調はいわば先の主張の裏返しとなる。曰く、キュビズムにおいてその実現が不十分なままであった、絵画の純粹化を、工業化時代の趨勢——これとキュビズムは折り合わなかった——に典型的な工業的、機械的かつ科学的な精神に則ってさらに進めるのが純粹主義（ピュリスム）の立場である、と説明されていた。

かれらの主張が最も体系的に展開されているのは「純粹主義」と題された論文であろう。そこでかれらは人類に共通の造形感覚を一次的感觉と呼び、文化的な背景によってことなる二次的感觉と区別する。一次的感觉のみに依存した芸術は真実で幾何学的だが人間の共鳴に欠けた裝飾芸術となるし、逆に二次的感觉つまり文化的隠喩にのみ根拠をおく芸術は、文学的知識に偏重し、造形的根拠を失う、という。求められるのは二次的共鳴を伴った一次的感觉を組織する芸術である。そして、自然淘汰の頂点に立つ人類と、その人類が発明した工業技術の合理的淘汰との両者の調和こそ、達成すべき純化の鍵を握るものとする。慣習に頼る事なく、造形的な常数を用いることで、感覚と心との普遍な特性に働きかけるのがピュリスムの探求である、とされる（「Purisme», *L'Esprit Nouveau*, 1920, pp. 369-86）。

では、人間の内的情動と外的な物理的条件との結合はいかにして保証されるのか。構図を論ずるくだりでふたりは黄金分割（section d'or）と基準尺度（module）を引き合いにだす。気まぐれで落ち着きのない想像力の彼方で、黄金分割は鑑賞者の眼が画面のどこに焦点を据えるかを幾何学的に割り出す。また基準尺度（モデュール）については、セザンヌが自分は肉付け（module）の変わりに変調（module）させる、と語ったのを、人々が色彩の変調と解釈したのは誤解であって、セザンヌの言ったのは音楽の変調（モデュレ）という比喻ではなく、純粹に構図上での形態的な尺度設置（モデュレ）——つまり建築的な配慮のことであった、とする注が書き込まれている。いうまでもないが、ジャンヌレつまりのちの建築家ル・コルビュジエが提唱するモデュールとは、このふたつの言葉を合成した新語である。

古典主義から脱皮したはずの近代主義の中核をなす「モデュール」が、実はこうしたピタゴラス主義という、古典主義と同根の前提に支えられていたのを見るのはたやすい。だがさらに注意すべきは、このいささか強引な解釈にだめ押しをするように、つづく段で、セザンヌの色彩処理が心理学からすれば混乱と誤謬に満ちていた旨、執拗に指摘されていることだ。この色彩心理学はまず一次的感觉にかかわるものとして、線描と区画に適した白、黒、黄色など、情動に訴える緑、赤など、そしてそれらの中間をなすくすんだ色彩の三種を区別する。ついで二次的感觉にかかわるものとしては、青が後退し、緑や黄が浮き上がるのは、空が遠く地上の樹木と大地とは近いという経験に由来するのだと説明される。いわば色彩の役割をもつばら壁面塗装における心理的效果に限定して論じている。線が思想を伝える中心的造形的要素であるのに対し、色彩は情動に訴える副次的裝飾的要素であるとする古典的常識が、ここにもまた露呈している。

### III-3 裝飾と幾何学

すでにここまででル・コルビュジエの裝飾にたいする見解の曖昧さが垣間見られよう。アポリネール（一八八〇—一九一八）から借用したとされる「新精神」の体現者ル・コルビュジエは、しかし「今後、絵画は文学にたいする音楽のようなものとなる」というアポリネールの予言には対抗して、あえて建築的な純粹絵画を構想した。色彩の音楽的な裝飾性を排し



図④「新精神館」、ル・コルビュジエとピエール・ジャンヌレ（1925、パリ、現代裝飾・工業芸術展覧会）

て、描線の幾何学精神に絵画の基本を据えた、とも言えよう。実際、通説によれば、建築から裝飾を一切追放し、純粹に機能的な構造体、住む機械としての建築を目指したとされるル・コルビュジエである。だがその彼は、一方で純粹に幾何学的な手法に依存した制作を「裝飾的」と規定しながら、モデュールをはじめとする基準の信頼すべき根拠をも、結局そうした幾何学の原理にもとめている。裝飾は、忌避すべき不純物でありながら、同時に建築家の思想にとつての超越的な立脚点とも根を同じくしている。俗説とは違って、ル・コルビュジエにおける最後の立脚点が機能ではなく実は美的判断であったという逆説が、ここにもまたそれとなく露呈しているようである。

ル・コルビュジエを近代主義を具現した建築家として把握すること

歪められる事態、見落とされる側面は多々あるが、そもそも装飾芸術家として出発した彼が、一九二五年のアル・デコ展覧会におよその他の展示館とは不調和な非装飾的な提案をしたことの意味を内在的に理解する努力も最近まで欠けていたようである。アドルフ・ロース「装飾と罪悪」(一九〇八)が、近代主義の宣言というよりはむしろ「保守的な美学の擁護」であったのと同様、ジャンヌ・レからル・コルビュジエへの脱皮にも本封還りの逆説が潜んでいる。デザインの世界ではアル・デコからモダニズムへ、との図式が支配的であるけれども、この整理は「デザイン」成立後に、「デザイン」の内部から回顧的に事態を合理化するのでないかぎり妥当すまい(今日なお多くのデザイナーはこうした歴史観によって教育されこのイデオロギーの内部に止まっている)。だが逆に時間軸に沿って、「装飾」がその内的発展の結果として自己解消を遂げたという観点から見なおせば、この解消と前後して「装飾」観が空中分解を起こしたともいえる。すなわち一方で機能主義へと発展的に解消した「良質」の部分には「デザイン」の名が与えられ、かつこの「デザイン」の領域がもはや絵画や建築などの高級芸術の応用・補助芸術にはとどまらない自律した地位を獲得するためにも、時代の共通の標語である機能主義の名によって、不純物をあらためて放逐する必要がある(モダニズム絵画が絵画に固有の要素の自己実現を目指すかぎりでは、優れて機能主義の産物だったことは明白である)。このとき反機能的虚飾という「罪」をなすり付けられ悪役に仕立てられて見捨てられたのが、みずからの恥ずべき出自たる「装飾」にはかならない。実際この断絶は、フランスにあっては装飾芸術家協会から一九二九年に現代芸術家連合が分離するという制度上の変更によって記録される。

デザインが装飾を拒絶したのではなく、装飾という根っこを切り捨てる身振りによって自律したのがデザインであり建築のモダニズムなのではない。こうしてモダニズムという物語が「図」となるうえで必要とした、否定の対象たる「地」があらためて「装飾」と蔑称されることとなった。だがアンリ・マティスは言うまでもなく、否定されたはずの「装飾」はル・コルビュジエの美的判断のうちにも、その姿を変え、いわば「変容」して生き延びていた。その transfiguration の軌跡「奇蹟に仄かに見えるのは、歴史の遠近法と逆遠近法とのほさまに装飾と機能とが襞をなして二重映しとなって浮かびあがる、一種掴みどころのない闇である。最後にこの闇のうえで割り切れない峻巡ぶりを呈していたひとりの工芸家の足跡を簡単に振り返ることで、とりあえずの見取り図を示し、この未完成でまだあまりにも欠落の多い試論の、将来への展望に代える。

#### \* 註

- 1) 天野知香、「キュビズムと装飾―試論」(『地中海学会紀要』一九九〇)八一―一一五頁。
- 2) René Demoris, "Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Didrot", *Des Mots et des couleurs II*, Presses universitaires de Lille, 1986, pp. 39-68
- 3) Pierre Vaisse, *La Troisième République et la Peinture*, 1980 [Thèse d'Etat; non publiée]
- 4) この論点は「ノール・テロ論」として場所を改めて論じた。Nancy Troy, *Modernism and the Decorative Arts in France*, Yale University Press, New Haven and London, 1991 はこの視点に立った研究書であるが、残念ながら、目配りが悪く近視眼的で本稿執筆の助けとはならなかった。Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'art déco*, Skira, 1988はこの作業に重要な視点を提供してくれる著作だが、一般書のため、レフ・エランに欠けるのが残念である。
- 5) Françoise Will-Levallant, "Norme et forme à travers l'Esprit Nouveau", *Le Retour à l'ordre*, C. I. E. R. E. C. 1986, pp. 247-8
- 6) レイナー・バン・ハム「第」機械時代の理論とデザイン(石原達二・増成隆士訳、鹿島出版会) 三三三頁。
- 7) 拙稿、「越境するジャポニスム―装飾と服飾とのあわせ」(『ドレス・スタディー』京都服飾文化研究財団紀要 1994 Spring, vol. 25 [近刊])。マティスとその公衆については場を改めて論じたい。

### エピソード：凍てついた二〇年代パリの結晶―ルネ・ラリックの世界

ヨーロッパ世紀末芸術の源のひとつには日本芸術の発見があった。左右の均衡を崩し、対称の代わりに奇数を取り合わせ、自然の造化の妙を模範としてそこから典型を洗い出す日本美学。その感化は装飾芸術産業の革新に關与したビュルティ、シエノーといった批評家に端を発し、ヴァン・ゴッホにいたる一連の系譜をなしている。ひと茎の草の研究に一生をついやす単純素朴な哲学者としての日本人を理想視したゴッホ。かれの発想源となった雑誌『芸術の日本』を発刊した美術商ビングそのひとがアル・ヌヴォーの立役者だったのも偶然ではない。装飾家たちは、北齋を見習い、植物や昆虫を新奇な意匠として活用した。そうした芸術家の代表格として、ふたりの装飾芸術家を比較しよう。ひとりは農林技師高島北海とも親交を結んだナンシーのエミール・ガレ。もうひとりとは日本美術収集家として有名なヴェヴエールやアヴィランとも仲間内であつたルネ・ラリック。

同じガラスを素材としながら、フランスのこのふたりの芸術家は、しかし何と隔たった印象を後世のわれわれに与えるこ

とだろう。深海魚や磷光のただよう冥暗の閉じられた世界へと我々を招くガレ。一方、おなじ世紀末の薄明の中に生まれた妖しく輝くガラス製の「紛い物」装身具を、一九〇〇年パリ万国博覧会に惜しげもなく撒き散らしたラリックは、この成功の後、燦々たる光に包まれた理知的な世界へと飛翔してゆく。四年後に五十八歳で死去したガレが、世紀末の老いた欧州とその新たな黎明を予感させたなら、今世紀前半の自由で新鮮な生命感を演出したラリックは、ガレ生誕百年に一年早い一九四五年に八十五歳で世を去る。

ふたりを隔てる十五歳の年齢が物語るのは、時代の急速な変貌だ。ガス灯の炎への郷愁揺れる妖艶と銜学趣味の世紀末芸術は、ほどなくベル・エポックの華美なイリュミネーションの下に霞み、世界大戦後にはアール・デコのネオン光が直線的な輝きを世界に広めることだろう。頽廃と爛熟の象徴主義的風土から、明快な秩序感覚への回帰。ディオニソスの混沌からアポロンの光明への移行。そんな図式的対比で要約するにはあまりに微妙なえもいわれぬ当時の雰囲気すら、このふたりの作品は、今日のわれわれに伝えてくれる。そのクリスタルな材質のなかに、時代の感性の髪を永遠に氷漬けにして。

### 装飾、虚飾、そしてデザインのあわい

このわずか半世紀の間に、装飾芸術はいわば内部から脱皮して不思議な変態を遂げた。原理も、定義も、社会的な意味においても。

原理における脱皮、それは乱暴に言えば、機能を覆い隠す装飾から、機能の発現としての装飾へ、という転倒に現れる。超越的なカノンやヴィトルヴィウスのシムメトリの権威が霞んだ時代にあつては、建築も出来合いの甲殻を脱ぎ捨ててあるべき様式を欠いた空虚で裸な表面に、その空虚を埋めるべく内部から滲み出るように析出した分泌物が装飾として結晶する。アール・ヌヴォーの装飾生命体からこうして葉脈のように浮かびあがった隠微な有機的曲線は、寄生した余剰物よろしく、構造体の表面で無制限に自己増殖した。

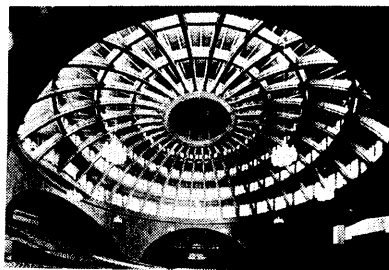
だがこの「余剰の虚飾」は、それ自体機能的に自律するものとして再解釈されることになる——ゴシック教会建築の形態は不合理ではなく、内的合理性の外在化なのだ、と主張した建築理論家ヴィオレ・ル・デュック（一八一四—七九）のロマン主義的夢想の響に倣って。実際、鉄骨などの素材によって構造的な裏付けを得るや、こうした「余剰」は逆に機械的ダイナミズムを根拠づける機能的原理へと変貌し、躍動感ある奔放な形態を、幾何学的な造形秩序の内に包摂し直すこととなる。

主に建築の世界で発生したこの逆転は、ヴィヨンの彫刻「馬」やキュビスム絵画を司る原理とも言えようが、それはまたオットー・ヴァグナー（一八四一—一九一七）やヴァン・ド・ヴェルド（一八六三—一九五七）を介して、装飾からデザインへの橋渡しを支える造形原理ともなった。「無用の造形」から、「用としての造形」へ。もはや高級有閑芸術の二次的応用としての装飾ではなく、材質の内在的な欲求が「美」に結実する。それは古典主義的な「美」の階梯を転倒することではなく、その階梯秩序そのものの無効を宣言することだ。装飾の社会的機能の変革は、産業革命がもたらした「社会革命」でもあった。機能の自己完遂という理念は、ル・コルビュジエ、バウハウスのムテジウス、シュレンマーらの実験において、ひとつの教条となるだろう。

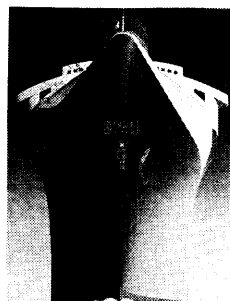
### 「狂気の年月」を閉じ込めた化粧瓶

だがラリックの芸術は、いまだ装飾の自己洗練と純粹機能主義とのあわいに危うい均衡を保ったまま、歴史のなかで凍てついている。香水王フランソワ・コティの依頼を受けて化粧瓶を手掛けたかれは、量産を可能にする技術革新によって美と用とを調停し、ブルジョワ趣味の大衆化に貢献する。また、カッサンドルのポスターがその記念碑的な量感を抱え大西洋航路の豪華客船ノルマンディー号の内装に、ラリックの巨大な照明器具は一種軽やかな光と香を振り撒いた。こうして世紀末の宝飾細工師から新時代のガラス工業家へと変貌したラリックのデザインは、同時代のエルテ、ルバール、ボワレ、デュフィらの創作の傍らで、両大戦間の脆くもあえかな世相へのやるせない郷愁を紡ぎながら、ひたすら軽ろくすずやかに耽美する。

（一九九二年八月）



ノルマンディー号の内装、大サロン、1935



上：カッサンドル《ノルマンディー》ポスター、1935  
左：百周年記念堂：マックス・ベルク（1913、プラスラウ）



内的合理化の外在化としての鉄筋コンクリートが同時に機能主義的な次元で装飾を消化＝昇華した典型例。

- 1) 東京近代美術館「ルネ・ラリック展」カタログ、一九九二年。
- 2) 一九八七年十一月二十一日、パリ、オルセー美術館における、リリアン・ブリオン・ゲリの講演に負うところが多いことを付言する。
- 3) 小野二郎「装飾芸術」(青土社、一九七九)六二頁。

付記 本稿執筆のため、三重県立美術館学芸員石崎勝基氏から貴重な資料を借覧させていただいた。記して感謝する。なお「I」は「現代詩手帖」(思潮社、一九九一年四月号)、「エビローグ」は「新美術新聞」(一九九二年五月二一日号)掲載の旧稿に加筆したものであることをお断りする。

追記 関連する問題について発表された研究・書評で、本稿を一九九二年八月に入稿した以降に管見したものを以下に列挙する。本来これらの批判的検討に立脚して改稿すべきところだが、いったん入稿後のこととて遺憾ながら果たせなかった点、ここに記してお詫び申し上げる。

「世界の賭金・歴史の配当」岡崎乾二郎、田崎英明、榎本野衣、*Frame*, No.2, 1991, p.5 sp.

上田高弘「グリーン・バーター・グリーン・バーター」同右、p.78 sq.

関府寺司「近代美術史における『周縁』『精神性』『信仰』」(西洋の美術〈芸術学フォーラム3〉)池上忠治、神林恒道、潮江宏三編、勁草書房、1992、p.309 sq.)

David Morgan, "The Idea of Abstraction in German Theories of the Ornament from Kant to Kandinsky," *The Journal of Aesthetics and Criticism*, vol. 50, No. 3, Summer 1992, p. 231 sq.

Tag Gronberg, "Décoration: Modernism's 'Other'," *Art History*, vol. 15, Nr. 40.4, 1992, pp. 547-52. [註4の書註「文献案内」]

Roger Benjamin, "The Decorative Landscape, Fauvism, and the Arabesque of Observation," *The Art Bulletin*, vol. LXXV, No. 2, June 1993, p. 319 sq.

上田高弘「モダニズムとその公衆」(『批評空間』No.12, 1994, p.175 sq.)

松浦寿夫「美術館のなかのひとりの場所」(同右、p.186 sq.)

## ピエール・ルヴェルディとキュビズム詩言語

大平具彦

### 緒言

二十世紀もそろそろ終わりを迎えようとする一九九二年という時期に、今世紀初頭にヨーロッパを中心に展開されたいわゆる「モダニズム」について考察してみようとする時、その前にやはり触れておかざるを得ないのは、例えば五、六年程前までの場合と比べて、議論の基本的な枠組に、いまだ定かではないがある大きな変容がここ二、三年で生じたのではないかと思われる点である。それは何かと言えば、八九年の東欧変革から九一年のソ連崩壊へと至る一連の政治的社会的事件によって起きた世界の構造的変化に基づくものであるが、確かに、詩や絵画の流れにおいて、政治的社会的現象は本質的には外的なものたらざるを得ないながらも、しかし、それぞれの時代には各領域に通底的に働く固有の「知の文法」というものがあり、その後の二十世紀の歴史の太い動脈となった一九一七年のロシア革命とモダニズム諸潮流がほぼ同時代であることや、また、シュルレアリスムの盟主ブルトンの、「マルクスは『世界を変革せよ』と言い、ランボーは『生を変えよ』と言った。この二つのスローガンはわれわれにとっては一つのものにはかならない」という言葉に代表されるように、二十世紀の詩と芸術の前衛の多くがマルキシズムに基づく社会革命と知的、精神的連帯のもとにあったこと等をも考えあわせると、その革命の「ひとつの」結果たるここ三年ほどの出来事は——勿論スターリニズムの問題があるがより大きな文脈でとらえて——、今世紀の詩・絵画の見方に対しても何らかの態度変更を迫るものであるだろう。

そればかりではない。いま、「今世紀」と言ったが、ある世紀とは形式上の数え方は別として実体的には何も百の倍数年できつちりと移り変わるわけではないとすれば、二十世紀が実質的に始まったのは——ちょうど十九世紀が一八四一五年のウィーン会議をもって始まったように——一九一四年の第一次世界大戦の開始からであると言えようし(詩や絵画は多少とも時代に先行するゆえにそれ以前からのモダニズム諸運動は当然二十世紀に入るとして)、そしてここ二、三年の地殻

## モダニズム研究

著者

モダニズム研究会（代表・濱田明）

発行者

小田久郎

発行所

株式会社思潮社

〒一六二 東京都新宿区市谷砂土原町三―十五

電話（三三六七）八一五三（営業） 八一四一（編集）

FAX（三六二七）八一四二 振替東京八一八二二

印刷

文唱堂印刷株式会社

製本

小高製本

発行日

一九九四年三月三十一日