

C. R. マッキントッシュ (1)

——グラスゴー美術学校へのみち——

横川善正

「序」

19世紀全般にわたる英国建築様式の発展は、そのすべての面において、ユニークであり同時に、本質的には「島国的」であった。絵画の領域においてと同様に、世紀末のほぼ10年間のあいだ、ヨーロッパの野心的な建築家がいわゆるブリティッシュ・スタイルと競い合いそれを真似ようとしたのも、あるいは又、無名の若者達の才能と理想が結実せぬままに葬り去られたのも、そのような英国の建築風土によるものであった。しかしながら、そのなかにあつて、いくつかの矛盾と行き詰まりを繰り返しながらもその消長の「特異性」が唯一の国際的様式を獲得した例が、チャールズ・レニ・マッキントッシュ (Charles Rennie Mackintosh 1868-1928) の場合である。

建築家として世に出たあと、家具・室内デザイナー、さらに、水彩画家として多彩な造型活動を展開したマッキントッシュの「人」と「作品」の理解のために、彼と彼の同時代人が引き継いできた「建築的」遺産あるいは、その社会的背景の把握が必要となることは言うまでもない。英国の視覚・造型芸術とその「社会性」の問題は、いわゆる「上部構造」「下部構造」といった観念的イデオロギーで割り切るには、余りにも根が深くそして密接していることも事実である。建築のみならず、英国の絵画や彫刻が詩や劇に代表される文字芸術と同等の市民権をようやく認められ始めたのが18世紀以降であることから判断して、その「社会的」な背景の部分がかってイングリッシュ・アートの輪郭を曖昧にし、理解し難いものにしてきた感があることは否めない。さらに英国が大陸から海峡を隔てた島国であるという自然的地理的条件、あるいは産業革命による経済的優越性と同時にその裏

返しとも言える文化的劣等意識が植え付けてきた驚くべき民族主義的排他性など、様々な歴史的文化的要因が、逆に、彼らの芸術に「社会的」側面からの奥行きと拡がりを与え、今日の総合的視野からみた芸術活動の重要性を評価する動因となったことも、又、事実である。A. W. N. ピュージン (Pugin 1812-52), J. ラスキン (Ruskin 1819-1900), W. モリス (Morris 1834-96) など一連の英国近代芸術史に名をとどめた人々に共通する芸術と社会との問題意識は、ラスキンの「いかなる国の芸術もその社会的、政治的徳の代弁者であるべきだ」⁽¹⁾の一節に集約されているものであり、そして、なかでも「建築」がもっとも能弁な代表者であることは言を俟たない。

ヴィクトリア朝 (1837~1901) の建築について語る場合、一種の祈禱文のように引用されるのがピュージンの名前である。彼は、一口に言って、建築とそれを生み出した社会との関係に焦点を合せることによって、建築の「中世」と「近代」をつなぎとめた人物である。彼によれば、建築の特性はそれが発生した社会の特性なのであり、それは、本質的には「モラルティ」の問題としてとらえられる。敬虔なカトリック教徒としてのピュージンがしばしば用いる「真実の表現」とか「正直な構造」などの決り文句は、他ならぬ「ゴシック・リウアイヴァル」に通ずる中世主義の表われであり、基本的には「機能主義」^{フアンクショナルイズム}の立場を唱ったものである。ピュージンにもまして峻厳な福音主義者であったラスキンは、たとえピュージンの名を一度たりとも言及することが無かったにしても、次の一節は、紛れもなく彼がピュージンの後継者であったことを証明している。「ある時代の芸術もしくは全体的な創造の活力源は、まさしくその

時代の倫理的生活の代弁者である。」⁽²⁾ 彼等にとって、芸術と社会との関係は決して文明の贅肉の部分として位置付けられるのではなく、健全で有機的な人間生活の結節部として論じられるべき共通の問題であった。

それでは、こうした19世紀の建築を中心とする芸術全般の「社会性」の重視が、いったいどの箇処においてマッキントッシュの個性と普遍性の問題としてクロスしてゆくのであろうか。むろん、『ゴシックの本質』の中でラスキンが力説した「真実性」、「正直さ」、「生命性」などの精神的価値の問題なども、すでにキリスト教の倫理的規範としてと同様に、たとえ折衷的にはあれヴィクトリア朝の「こぼれた宗教」と呼ばれる社会的規範として暗黙裡に受け入れられていた。なかでも芸術的価値としての「労働」の問題は、様式や技法の問題と同様に、ヴィクトリア朝の人々に対し、いまだかつて人類が直面したことの無いアポリアとして浮上してきた。これはまずトマス・カーライル (Carlyle 1795~1881) によって原理化され、ラスキンによって喧伝され、そしてモリスによって実行に移されていった。「動く道具」となるかそれとも「考える存在」となるのか、「デザインの人」を選ぶのかそれとも「事実の人」の方を選ぶのか、あるいは、自らを「人間」とするのか、それとも「砥石」に甘んじるのか。⁽³⁾ これら深刻な二者択一を迫る「労働」の問題は、ますますその美的価値への評価を訴えてきているにもかかわらず、いまだに現実的な解決を見ぬまま今日に至っていることは言うまでもない。ここで大切なことは、「労働の喜びの表現としての芸術」といったモリスの基本的な思想が、果してキリスト教の原理を忠実に芸術の領域へと移し変えたものであったかどうかという点である。結論的な言い方が許されるならば、ものを創る人間の喜びはまず第一に、表現の対象となる素材とそれが必要とする技法と形を直接感じることに見い出されるのであり、その結果、こうした表現としての直接体験が労働、社会、自然、宗教等の諸問題の認識と直結していることによりはじめてその喜びは倍加するのである。1893年の雑

誌『ステュディオ』に載った C. F. A. ヴォイジー (Voysey) の論文の一節は、ピュージンからラスキン、モリス、そしてマッキントッシュに流れ込む英国近代芸術のマニフェストと呼べよう。「どのような満足のゆく芸術作品を生み出す場合にも、我々は素材に関して完璧な知識を獲得し、その制作の過程において用いられる技法の全き修熟者にならねばならない。そして、インスピレーションと指導を求めて自然へと直接趣かねばならない。その時、我々は様式や時代の拘束から免れ、同時に、常に新鮮な可能性を提示する法則とともに生き、働らくことが可能となる。」

I.

チャールズ・レニ・マッキントッシュは1868年6月7日、グラスゴーの町で、十一人兄弟の二番目の息子として生まれた。(図1) 両親はいずれもスコットランドの寒村の出身であり、警視の地位にあった父、ウィリアムの方は小さな庭にヒヤシンスを栽培するのが唯一の趣味といった具合で、母方の家系とも特に芸術的才能という点で特筆すべき人物は見当たらない。彼は幼い頃からの夢であった建築家になろうと、16才でジョン・ハッチスン商会に弟子入りを果たした。当時の徒弟期間は普通5年と決められており、その間給料は僅かではあったがこの町の美術学校の夜学生として建築概論や美術史等を修得するため、半ば強制的に通わされた。むろんいち早く一人立ちしようと志すマッキントッシュにとって美術学校での勉強は強いられた義務などでは毛頭なく、町の建築協会と学校が次々と企画するコンペや奨学金制度は彼にとって大きな励みであり刺激となった。ここで指摘すべき興味深いことは、当時英国にまだ存続していた建築家養成のための徒弟制度の習慣である。この前近代的習慣によって英国の建築界は、ヨーロッパの諸国、特にフランスと比較してほとんど公的な建築の教育機関を発達させてはこなかった。弟子入りした建築家の玉子達は、良くも悪くも、親方である特定の職人氣質の建築家から個人的な影響を受けることになる。1862

年に、はじめて私設の審査制度が出来、1882年によろやく、英国王立建築家協会の会員すべてに試験が課せられるようになった。美術専門学校の科目に建築が正規のカリキュラムに加えられたのは1890年代のことであった。むろん実質的な建築教育の場は現場の事務所であり、マッキントッシュが通った夜間部のクラスはそれを補った。このように、英国の建築業界の制度上の後進性と回りくどさについては誰れもが指摘するところである、が、一方においては、これによって英国の建築がアカデミズムの不毛性から、さらに中央集権的企一性に縛られることから免れていたことも事実である。依頼主の予算あるいは親方の趣味による限定はあるものの、議論、逸脱、修正、展開の繰り返しの中で進められるドラフティングは、たとえどのようにささやかな着想から出発したものであれ、創る人間としての1人の建築家の能力と個性が柔軟かつ有機的に発展したものに他ならない。このことはマッキントッシュの設計図からも理解出来るであろう。それ自体独立した一枚の水彩画の作品でもある。そこには有機的存在としての社会の一部である建築の本質が、あたかも植物あるいは自然に見るような、一種独特の成長の感覚を帯びたエスキスとして描かれている。

英国ヴィクトリア朝建築の折衷主義が陶沙され、一つの個性を帯びてゆくのは、まず『ゴシックの本質』によって目覚めたところの、「動く道具」ではなく「人間」が創る建築であるという考えに始まり、その社会的意義とは、それが生まれる土壌に根ざした固有の素材と形に表われるという認識に立った時点においてであるといってもよい。いわゆる観念的操作によってではなく、もの自体から出発し、ディテールを集積してゆくやり方である。マッキントッシュの建築の「発生」過程は、特定のコンセプトによって一般化されるたぐいのものではない。真実の表現として真正な構成の型態美が、内的態度と建築の内部及び外観において有機的に結びついた、いはば生物的機能において見い出される。あとで述べる、マッキントッシュの設計によるグラスゴー美術学校の建物としての基本理念

は、細部の形と質感へのこだわりがそのまま全体の構造に行き渡ること、すべての装飾性と機能性がある緊張状態の中で同時併存する点にあった。N・ベプスナーによれば「バロック様式とスコットランドの古い御殿造り様式パロニアル・スタイルとノーマン・ショーからヴォイジーの伝統の三つの要素を自由に、左右非対称的に組み合わせたもの」⁽⁴⁾がこの建物の折衷主義を越える何かを意味していることになるのである。なかでも、スコティッシュ・パロニアル・スタイルは、もともとフランス起源の建築様式といわれてきたが、むしろスコットランドの風土に完全に根付いたという点において、結局土着のイディオムとして吸収されなかったグレコ・ローマン様式とは根本的に異質かつ固有のものであったと結論付けられよう。

マッキントッシュとグラスゴー美術学校とのつながりは、当時31才で校長に着任した英国人フランシス・ニューベリー (Francis Newbery) との出会いによって決定的なものとなった。すべての面において保守的でありアカデミズムを重視し、「北のアテネ」を標榜してきたエディンバラの町は19世紀の末には時代の先端から滑り落ちてしまっていた。これにたいして、グラスゴーはスコットランドにおける真のヴィクトリア朝の工業都市として、新しい文化、芸術においても素晴らしい適応力と好奇心で発酵していた。この町の美術学校がスコットランドの芸術活動の象徴的基盤となった理由としては、こうした社会的背景に依ることもさることながら、ニューベリーとマッキントッシュという二つの個性の運命的な出会いを見逃すことは出来ない。1885年のニューベリーの校長着任以来、マッキントッシュの才能はあたかもそれを待ち望んでいたかのように開花する。サウス・ケンジントンで毎年開催される国内コンペでの受賞、アレクサンダー・トムスン奨学金の獲得、さらに1891年のイタリア旅行などの貴重な体験はすべて、ニューベリーの彼の才能に対する大きな期待と評価が実現に至らしめたものとされる。マッキントッシュの作品に対するある評論家の言葉に代表されるように、「とても賢明なデザイ



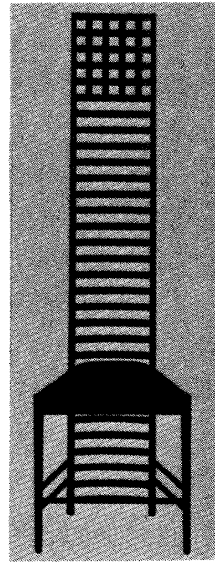
(图 1)



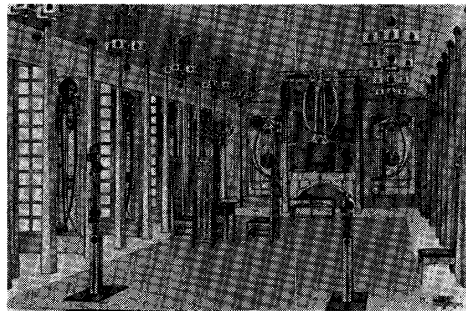
(图 2)



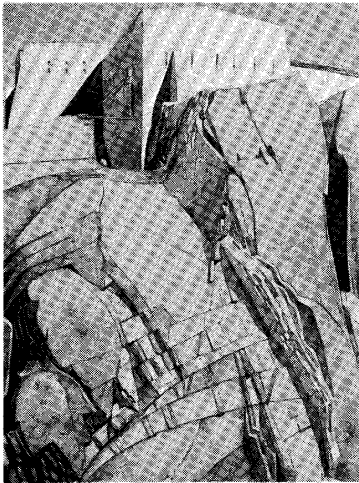
(图 3)



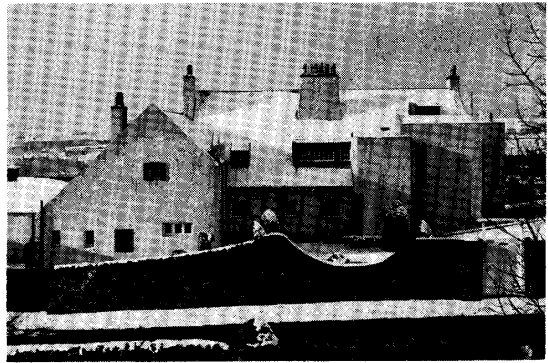
(图 5)



(图 4)



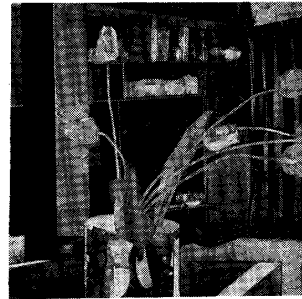
(图6)



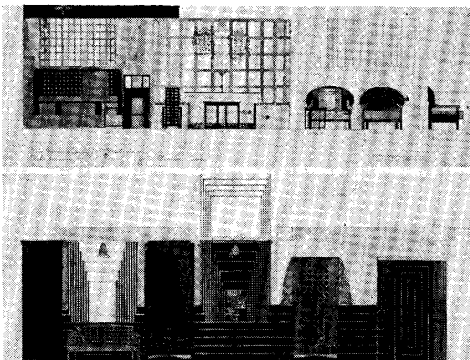
(图7)



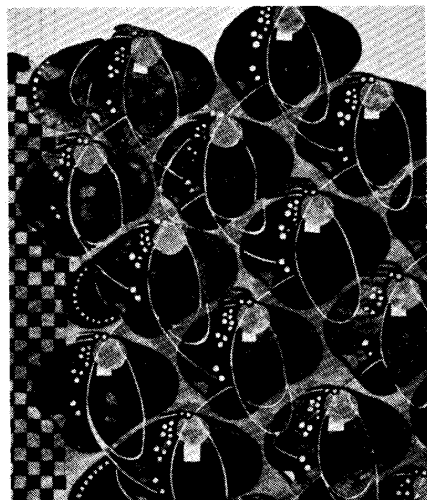
(图9)



(图8)



(图10)



(图11)

ンで、しかもプランは簡潔でよくまとまっている」という点と、「建物がピクチュアレスクにデザインされ注目に値する」⁽⁶⁾という、いわば、機能主義と装飾性の両面において高く評価されていたのである。そして1896年、すでにハニーマン・アンド・ケピィの建築事務所で頭角を現わしていたマッキントッシュに設計を任せるという意図のもとに、ニューベリー主催のグラスゴー美術学校建設のためのコンペが行なわれた。予定通り設計依頼を受けたマッキントッシュはニューベリーの意に応えるべく次のような趣旨を実際の建物のなかに生かすことを約束した。つまり、建物の細部がその全体が完成するまでその「^{インディヴィジュアル}個」(社会あるいは自然的宇宙が内在する、これ以上細かく分割されることを拒否する単位)としての主張を貫き通すことを前提とした。つまり、建物の隅々にまで、自然(社会)と機能とが結びつくような装飾感覚を行き渡らせるということであった。J.ラスキンの言葉で言い換えると、「偉大な彫刻家や画家でなくして、決して建築家にはなり得ない」⁽⁶⁾という立場が鮮明に打ち出されていたのである。(図2)

学校建設のプログラムが第一期(1897~99)と第二期(1905~09)にまたがっていることから判断して、「細部から全体」あるいは「装飾から機能」へというマッキントッシュの意図そのものに、理論的な矛盾とまではゆかないまでも構造上の不都合を引き起す可能性を見込んでの、ある程度の「遊び」を考慮していたことが伺える。特に、後半に建てられた図書室のインテリアと「^{コンストラクション}構造」は、装飾性が実用性を閉め出してしまいうぎりぎりの処まで押し進めた極めて実験的な例である。コーヒー色の天井から閲覧室に降りてくる何十本ものランプと支柱に遮られた仄暗い空間は読書のためというよりは、教会の祈禱のための空間を思わせる。(図3) そのほかに、緩やかな傾斜をもつ通りに面して立っている美術学校の建物の全体の、単純な長方形の左右対称のように見せるファサードにも、ほんの少しだけ計算されたバランスの「ずれ」が生かされている。手すりや梁、窓に応用

される植物の抽象型態から学んだ直線と曲線の意匠は、いわゆる「飾られた構造」ではなく「構成された装飾」と呼んだ方がふさわしい。⁽⁷⁾このように装飾を建築の主要な部分と見做り方は、建物が本来的に有する象徴主義としての機能の発達を促すことは十分認められるところであるが、建物全体のディテールを有機的に結びつけるまでの力とはなり難いのが常であった。しかしながら、マッキントッシュは、出来るだけ単純な構成のなかで、しかも、敷地、予算などの諸与条件の限られた枠の中で適切にプランを合致させていくタイプの建築家であった。それだけに装飾的な領域が唯一、彼の想像力の翼を拡げる空間として彼自身にとってますます魅力的なものとなっていったのも自然な成り行きであった。

II.

マッキントッシュの師であり、友人であり、そしてパトロンでもあったニューベリーとの結びつきが疎遠になった1911年ごろからは建築家としての活動もあまり見るべきものがなくなり、1913年はハニーマン・アンド・ケピィ社を退いている。このことは、マッキントッシュ自らが建築家としての才能に絶望したからというよりも、むしろ、夜学生時代からすでに芽生えていたグラフィックな表現への関心の方が強くなっていったことに依るものであろう。さらに、不幸なことには、本国における彼の作品への予想以上の不評とドイツのセツゼンからの熱狂的な支持とのギャップが、いつのまにか、彼を建築という社会的メディアから装飾空間もしくはフラット・デザインへの逃避的内向へと駆り立たせたことも事実である。マッキントッシュが20才前半に、美術学校で知りあった、ハーバート・マックネア、マーガレット・マクドナルドやフランシス・マクドナルドとともに結成した集団「ザ・フォー」(The Four)は、建築、家具デザイン、ポスター、油絵など、のちにマッキントッシュが涉猟するすべてのジャンルに関する感性を育てていった。彼らがもっとも強く影響を受けたのは、ラファエル前派、ジャポニ

スム、アーツ・アンド・クラフト、そしてアール・ヌーボーからであったが、その本質的な部分において彼らの表現様式はスコティッシュであった。おそらく、マッキントッシュの才能がのびのびとバランスよく発揮され時代は、美術学校第一期建設が完了し、彼のもう一人の重要なパトロンであった克蘭ストン婦人から一連のティー・ルーム設計の依頼を受け、さらに、「ザ・フォー」の仲間の一人であったマーガレットと結婚した1900年前後の数年間であったことは想像に難くない。大がかりな美術学校の建物とは異って、人々の憩いの場としてのティー・ルームは、彼がいかに装飾性へと放恣に流れようとも、それがどこかで合理性と折り合いのつくだけの手ごろなキャパシティを備えたメディアを提供したのである。つまり、アール・ヌーボーの幻想的官能の要素がいわゆる性急な抽象化によって弱められるというのではなく、むしろ形と色彩の抒情的優雅さによって洗練されることが可能となったのである。うす紫、淡いピンク、白、そして萌黄色は、四季を通じて変らぬスコットランドの自然の色であり、細く引き延ばされた花の茎や雌蕊の柱頭を型どった曲線は、他ならぬケルト民族の生命感覚の表出そのものなのである。こうした自然の中に見い出される装飾の象徴型態が、機能性のレベルにおいても大きな齟齬をきたすことなく、生活そのものの中に浸されることの可能性を示したのが喫茶店や住宅の設計であった。(図4)

1894年頃から開始された家具デザインは、ティー・ルームの装飾空間において機能性を満たす基本的条件とは何か、という問題を追求した結果出て来たものである。つまり、装飾が必需品としての機能を果たすためには、逆に実用品が実用という機能を超越する何かを獲得していることが前提とならねばならない。人間にとって「実用品」と呼ばれるものは、単に当面の実利的目的を果たすだけのものであってよいものなのか、それとも、政治的、宗教的象徴性のみを問題にすればよしとすべきものなのか。当然のことながら、いずれの観点からも「実用性」についての深まりもなければ、結局、装飾そのもの

まで枯渇に追いやってしまうことになる。マッキントッシュが家具デザインに惹かれたのは、人間が材料、自然ともっとも率直に膚接し、両者の結びつきの「必要」について徹底的に正直になれるのが家具と考えたからである。家具デザイナーマッキントッシュの名を一躍有名にしたあの背部の長い椅子は、決して、だらりと凭れ掛った状態で座ろうとする者には快適ではない。背部の横^{ラダー・バック}板のかすかな撓み、腰と腕が触れる板の真水平な硬さは、座る者にある種の抵抗感さえ与える。ぴんと延した背筋が背もたれから感じとるある種の「違和感」こそが制作者の狙いであり、摩耗した「実用」感覚に絶えざる覚醒を与えるための重要な機能を果たす。(図5)家具の素材として用いられる木、木綿、鋼は自然がそのまま持ち込まれるための媒体として大切なのではなく、自然の成長の感覚がまるごと伝えられる「形」となっているから美しいのである。これらの素材が作家にとって必要なのは、自然を模倣するためにではなく、自然の清新さを損わずに再創造するためであることは言を俟たない。ニスを用いずに、褐色、暗緑色のステインで仕上げを施したマッキントッシュの家具は、一見英国のアーツ・アンド・クラフト一派の作品とよく似たものに見える。しかしながら、彼の作品の特徴である「細っそりした」「線的」なものが表わす装飾型態は、本質的に英国流の機能主義ともアール・ヌーボーの装飾性とも異っており、むしろある点においてはそれらを超えているように思われる。つまり自然の外観を忠実に、リアリスティックに描きとるというやり方とも、又、抽象的に様式化された自然のイメージが幻想的な世界に紛れ込んでしまうというでもない。あくまでも、混屯とした自然の眼に見えない秩序を輪郭線で透視し、グラフィックに表現することが目的である。たとえ椅子という立体空間として存在するものの中にあっても、平面構成というピクチュアレスな要素をどこかに留めようとするところに、マッキントッシュが装飾に求めた精神的価値が認められるのである。つまり、そこに住まい、活動する人間の必要とする建物や家具空間

の、いわゆるリアリスティックな奥行きを否定することにより、彼らの意識のかくれた部分を蘇らせるのが装飾の真に「必要」な部分なのである。

1915年にロンドンに移り1928年喉頭ガンで亡くなるまでの期間、マッキントッシュは「社会的」なもの、立体的存在、奥行きのあるものから一切没交渉の立場をとり、ひたすら平面の世界に遊ぶ。果して、彼は既に装飾と機能への健全なこだわりを失いつつあったのであろうか。否、むしろ、ピュージンやラスキンが理想とした建築理論、つまりマスター・ビルダーが設定した枠組の中で職人達が自由に創意工夫をこらして進めてゆくやり方はもはや時代の要求に即応し得ないものとなっていたのである。従って、全人格的な表現行為としての建築プロセスがすべて細分化され、しかも設計者自身が没個性的な立場に置かれる運命にあることに気付いていたのである。建築家であるまえに画家であり彫刻家であり、何よりも「人間」であるべしとするピュージン以来の機能主義が不合理なもの、という一般的判断が下された時点で、彼は詩人の眼で「かたち」を視ようと決心したのである。水彩絵具によって描かれた風景にはどれも遠近法、量塊性などのリアリズムが消え、平板なしかも透明なコンポジションと力強い線描だけによってある種の「運動」が表現されている。実際には動くはずのない岩山、川、平地、空が眼の前でうねって見える。マッキントッシュは時間と空間の両軸のなかで営まれる知覚行為から生まれる「機能」と「装飾」の垂離を克服すべき一元的ヴィジョンを平面のなかに求めていたのである。(図6)

III.

1891年2月、イタリアへの「グランド・ツアー」に出発する直前に開催されたグラスゴー建築協会の席上、マッキントッシュは『スコティッシュ・バロニアル建築』と題する講演を依頼された。そのなかにおいて、彼の成熟期の作品を支配する建築的趣向がある特定の主題のもとにすでに発表されていたのである。¹⁸⁾つまり、

マッキントッシュはスコットランドのヴァナキュラー(土地固有の)建築因子としての輪郭線とピクチャレスクな構成美に注目し、それを現代の要求に合致した国民的様式として捕え返すことを主張した。そのためには、まず、古いスコットランドの建築素材をうまく利用すること、さらに、目的に対して率直かつ正直になること、そして人為的なシンメトリーを一切拒否することから出発しなければならないと述べた。20才そこそこの若者マッキントッシュの意気込みが一種のてらいともなって聞えてくるこの講演は、ゴシック建築のなかに宗教的倫理性の真正さを見い出したピュージンやその表面、材料のテクスチャーの「変化」(changefulness)の中に中世工人達の「材料の豊饒さへの共感」と彼らの自由な創造を可能とした社会の真摯さを読みとったラスキンの意図を具体的に表明したものに他ならなかった。

スコティッシュ・バロニアル様式とは、フランス起源とされる中世の城郭建築が16世紀半ばから17世紀にかけて住宅建築として発展したもので、単純なプランとラフキャスト(荒打ちしつくい)の施された石壁を特徴とする。(図7)窓は一見無造作に配されているよう見えるが、その小さく格子状に刻まれた矩形は単調な白いラフキャストに対するトニックとなって効いている。スレート葺きの急勾配の屋根とそのゲートルがつくる三角型態と、屋根の一部がそのまま突き出したように林立するマッシブな煙突と小塔が生み出す縦形状、そして格子窓とバランスよく水平線を切る軒の強調との組み合わせによって、塊りとしての建物の野暮ったさが透過され、平面的絵画的な輪郭が際立ってくる。しかしながらここにおいて、外観上のまとまりと内部における機能的な配置をどのように折り合わせるかという問題が未解決のまま残されていた。¹⁹⁾つまり、17世紀の建築職人達の「真正さ」と「使い良さ」の重視によって、すべての内部機能を左右対称のもとに設計する傾向にあったからである。マッキントッシュにとっておそらく最も興味深かった点は、スコティッシュ・バロニアルがもつこうした本質的な「ずれ」が、

建物全体を含む生活の中でトータルな機能として生かされているところにあったように思われる。グラスゴー美術学校全体の微妙なアシンメトリカル（非対称的）な構成は、機能性を審美的な観点から捕え返した典型的な例であった。

T・ハワース（Thomas Howarth）はグラスゴー美術学校を「モダンな様式」で建てられたヨーロッパで第一番目の建物であり、かつ、建築史上のランドマークである⁽⁹⁾と述べている。それでは、マッキントッシュの造型上のオリジナリティとはこのバロニアル様式とどのように関わってくるのであろうか。先の講演の内容について、ハワースは次のようにコメントを加えている。「スコットランドの建築の発展を歴史的に鳥瞰したあとで彼（マッキントッシュ）は次のように述べて締めくくった。民族的様式が再び生まれつつある。そして、建築家は単に古い建築を模倣するだけでなく我々の要求に合致させるべきである。」⁽¹⁰⁾ その場合大切となるのは、「構造を装飾し、構造や実用的特性を美の要素に変えてゆく、我々の様式のなかにある特異な能力」⁽¹¹⁾なのである。なるほどバロニアル様式には芸術家が自由に表現形態を展開させるだけの技法上の遺産が生づいていることは認めよう。そして、何よりも芸術家は新しいイメージを構成するために自然のなかに創意工夫の手掛りを求めるのであり、とくにバロニアル様式には、自然と人間との「生命」に関する根源的なつながりを我々に想起させる、何かが存在することを認めざるを得ないのである。建築は一種の有機的自然であり、そのどの部分においても有機的な形態と社会的法則が生きている、というラスキンの建築理念がマッキントッシュの場合には、よりヴァナキュラー（地方的）に個人主義的立場から、装飾的細部のレヴェルにおいて具体化されたものである。

「芸術はその形、内容、制作、用途によって社会を装飾し、美しく見せ、教化し、向上させるものでなくてはならない。芸術はモラルの高揚と、永遠生、質を表明すべきものである。そして芸術の神聖不可侵な源泉が『自然』だったのである。」⁽¹²⁾ こうした、社会における芸術の果

すべき役割といった機能性の部分が決してイデオロギーの中に露散してしまうことなく、常に具体的な「もの」のレヴェルに立ち返るところに、マッキントッシュがモリスから受け継いだ芸術の中に生かされた「自然観」のかたくななまでのしなやかさを改めて感じざるを得ないのである。その場合、彼は個々の形に「自然」の象徴的な意味を、アールヌーボーほど官能的ではないにしても、抒情的なヴォキャブラリーによって語らせている。こうした抽象的形態に抒情的要素を深く関らせようとする試みは、時代の要求に応えるべく新しい様式を生み出すために彼が選んだ基本的姿勢であった。マッキントッシュがあえて、ラスキンやモリスが避けつづけた鉄という素材に取り組んだのも、これまでの実用的なものとしての鉄に関する一般的な解釈を逆手に取って、装飾を機能に貫徹させるうえで大きな可能性をもったメディアとしての鉄を引き寄せたからに他ならない。

H・ウォルポールの言葉で「自然は直線を嫌う」というのがるように、英国人が美的対象として認めた自然が造り出す線は、ある数理的法則のもとにありながら同時に、有機的に逸脱しゆく部分を必ず持ち合わせているはずである。なるほど、人間の創った形態が自然の形にもっとも近くなることが望ましい。しかし、特殊な自然の形態にのみ固執し、孤立化させ、それを無目的に模倣することは、その美的快ばかりでなく形そのものの生命力までも奪うことになるであろう。我々がマッキントッシュの装飾的抽象形態のなかにひそむ抒情的パストを美的快として知覚するのは、自然の素型と人為的形態との間の微妙な差異によるものであろう。この自然の形態からの有機的な逸脱が醸し出すテンションこそが、形における生命的なものと呼ぶにふさわしいものなのである。

マッキントッシュが人生後半に至って手掛けた水彩絵具による静物画、風景画の特徴は、何んといってもグラフィックな輪郭線描と光と色彩の清澄さである。長く、奇妙に引き延ばされた植物の茎や根は、成長の運動もしくは時間がそのまま形へと凍結されたような緊張感を漂わ

せている。(図8)『菜園のキャベツ』(図9)は厳しいスコットランドの自然の中で成長するすべてのものの形を、植物の細胞そのものの中から細胞膜を透して描いたものであると言っても過言ではない。地中深く、同時に地上へと延びてゆく植物群の横断面は彼の着色された建物や家具の立面図と、成長という同一地平に立って構成されたものであることが理解されよう。(図10)又、ラスキンにとって彩色行為がいはいば「モラリティ」もしくはある信仰を意味したように、マッキントッシュにとって色彩とは、たとえ線と線のすき間を満すという副次的作用を果すべきものであるとしても、古代ケルト芸術の彩飾写本のイリュミネーションの現代的復活として位置付けることも不可能ではあるまい。マッキントッシュが好んで用いた紫、青、黄、緑の浅い色調は、まるで湖面に躍る光のプリズムを水中深く透過させて手に入れたもののように静謐さと優雅さをたたえている。アイリッシュ・イリュミネーションが絶対的他者としての神から我々に送られてくるまばゆいばかりの色彩によって飾られているとすれば、マッキントッシュの自然、風景、静物の描写に用いた光は、生物的存在としての人間が意識の底、つまり記憶の海の底に見出す、にぶく光を発する生命のウィジョンなのである。(図11)小野二郎氏が指摘したとうり、「忘れてしまった、あるいは無理やり忘れさせられてしまった人間の記憶、人間と大地と動物との深い関係の記憶」⁽¹³⁾をリマインドさせることが、装飾のみが成し得る、「自然の秘蹟」なのである。

グラスゴー美術学校に代表されるマッキントッシュの建築家としての才能は、彼の同時代人フランク・ロイド・ライト (Wright 1869-1959) のようにヨーロッパの建築に根本的な衝激を与えるものではなかった。その最大の理由は、彼の目指す「機能主義」(functionalism) のとらえ方は、今日的な意味での複雑な功利的なコンセプトでまとめられる機能主義よりははるかに素朴な意味においてであり、一口にいえば自然観の象徴化にたいしてある社会的倫理的合目的性を持たせたものにすぎなかった。この

意味において、彼は現代建築のパイオニアと呼ばれるよりもむしろ、ピュージン、ラスキン、モリスへと受け、つがれてきた英国の伝統的な近代建築の歴史の最ごの舞台を飾った一輪のアザミの花である。古いもの、新しいもの、普遍的なもの、地方的なものに柔軟な関心を示すと同様に、それを吸収するだけの弾力性は、それ自体マッキントッシュのかたくななまでの個人主義の追求の裏返しに違いあるまい。彼は造型の分野における最後のヴィクトリアンであり、又、最後のロマン主義者であった。

註

- (1) John Ruskin, *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and A. Wedderburn (Library Edition, 39 Vols. London. George Allen, 1903-12), V.XX.P. 39.
- (2) *Loc. cit.*
- (3) *Ibid.*, V.X, P.192.
- (4) 小野二郎「装飾芸術」(青土社 1979年 P.206)
- (5) Thomas Howarth, *Charles Rennie Mackintosh and The Modern Movement*, (Routledge and Kegan Paul Ltd. 1952) P. 5.
- (6) *The Works of John Ruskin*, VIII PP. 10-11.
- (7) Robert Macleod, *Charles Rennie Mackintosh* (London, the Hamlyn Publishing Group Limited, 1968), P. 56.
- (8) Thomas Howarth, *op. cit.* P. 12.
- (9) *Ibid.*, P. 69.
- (10) *Ibid.*, P. 12.
- (11) *Loc. cit.*
- (12) Robert Macleod, *op. cit.* P.32.
- (13) 小野二郎, *op. cit.* P.36.

(本学助教授 英文学)

[昭和59年12月20日受理]