

C. R. マッキントッシュ (2)

——建築空間から素描空間へ——

横 川 善 正

「序」

スコットランド、グラスゴー出身の「アーティスト」—ここではあえて、建築家、家具意匠家、水彩画家といったジャンル区分を避けるいみでこのように呼ぶ— チャールズ・レニィ・マッキントッシュは、1900年、オーストリアで開かれた第8回ウィーン・ゼセッション展に招待され、会場に設けられたスコッティッシュ・ルームを自らの作品で飾った。1893年にロンドンで発刊された『ザ・ステュディオ』誌においては、“The Four”で知られるグラスゴーのアーティスト達の紹介はあったものの、当時の英国人にとっては、建築家マッキントッシュは全くの無名に近い存在であった。ところが、オーストリア国内においては、装飾的な家具インテリアを中心とする彼の作品は、H. ブリュックマン主幹による『デコラティヴ・クンスト』誌(1898年)のなかで既に高い評価を獲得しており、ゼセッション展への、かつて、「ザ・フォー」のメンバーであり、現在は良き伴侶となったマーガレット同伴の招へいは、彼に大きな励みと自信を与えた。同時に、こうした英国内と大陸との間に生じた彼の作品評価のギャップは、建築家としてのマッキントッシュのなかに生れつき側わっていた素描的資質、あるいは、平面における装飾的細部への造型的関心と自信をより一層深めるという思いがけない結果をもたらすのである。そして今日、我々が「建築家」マッキントッシュを評価する最も実り豊かな方法は、総合的な芸術ジャンルとしてすでに確立されている「建築」というコンストラクションのなかでは全く包み隠されてしまいがちなある種の個別的な感性のストラクチャー、つまり一人の「ア

ーティスト」としての資質の部分に、出来得る限り接近するということにあると思われるのである。

英国人の自分達の視覚芸術に対する評価の仕方には、ヨーロッパ大陸のどこかで、一旦しかるべき評価が固まるまでは率直にその価値を認めないという慎重さとも、狭量さともつかないネガティブな態度が少なからず付きまとってきた。とくに、スコットランドという英国の一地方の芸術様式、たとえそれが民族的な様式であれ、個人的レヴェルのものであれ、それに対して英国人の一種のコンプレックスとその裏返しともいえる高慢な偏見が、マッキントッシュの場合においても全く見られなかったとは言い切れない。しかしながら、彼の場合はスコットランドという^{ロカリティー} ^{ヴァナキユラー}地方性を土地個有の特性として捉え返し、建築をはじめとするさまざまな表現媒体のなかで、純粹かつ普遍的な様式にまで到達させた数少ない英国の視覚芸術家の一例と言えよう。1913年、オーストリア、ブレスロウでの展覧会で彼の作品に接した人々が、「ゴシック以来のもっとも偉大な師、マッキントッシュ」⁽¹⁾と呼んだ光景は、スコットランド人ならずとも痛快感を覚えさせるに十分なものである。と、同時に、イングランド以上にいわゆる「英国的なもの」を世界に送り出してきたスコットランドという文化、風土と民族性のもつエキセントリックな部分を思い出さずにはおれないのである。

ここでは、マッキントッシュとウィーン・ゼセッションニストとの出会いとその後の親和関係について、その歴史的背景から詳述することは差し控えたい。ごく大雑把ではあるが、グラスゴーとウィーンというヨーロッパの全く異質ともいえる中都市において、世紀の変り目という特異な時代性を敏感に受け止め、互いの主張に

共鳴し合える芸術家の個性が存在し得たということ、さらに、世紀末から新しい世紀にかけて発酵し生成したさまざまな芸術様式が、マッキントッシュという一人の芸術家の個性的土壌においてどのように実を結んでいったかについてすこしふれてみよう。

1892年、オーストリア、ダルムシュタットの
新大公となったエルンスト・ルードヴィヒは、
ヴィクトリア女王の孫にあたり、又、彼はウィ
リアム・モリスなどを中心とする英国アーツ・
アンド・クラフツ運動にも深い理解と関心を示
したことで良く知られている。大公は、1899年、
J. M. オルブリヒやピーター・ベーレンスな
ど七名の芸術家を援助し、自らユニークな美術
工芸のための工房を備えたコロニーを設立した。
このなかから、ウィーン分離派のマニフェスト
とも言うべき「それぞれの時代にその芸術を、
芸術にその自由を」(To each age its art, to art
its freedom)がオルブリヒによって提唱され
ることとなった。ここでオルブリヒが呼びか
けたテーマ、つまり、芸術の時代的制約とそ
のなかにおける表現の自由に関するあらゆる問
題は、およそすべての芸術家にとって一種の呪
詛ともいえる命題としてあり続けるものである。
もしも仮りに、芸術がすべての社会的、歴史的
束縛から逃れて自由であろうと望むのであれば、
それがあらかじめ組み込まれた場所と時間の相
対性からどのようにして「分離」し得るとい
うのであろうか。仮りに、この時間と空間の両軸
から解放されて制作された作品が存在すると仮
定して、果して、それは何に対して自らの価
値としての普遍性を主張し得るといえるのだら
うか。むろんその答えは「否」である。すぐれた
作家の仕事は、多くの場合、時代を越えたもの
として判断、評価される。しかしながら、彼の
時代というタブローの枠組のなかでしか、自分
自身の生涯の軌跡を描くことは出来ないのだ
。この二律背反の桎梏のなかにながら、
なおかつ逃れることを目指す芸術家へのメッセ
ージがオルブリヒの「自由」に代表される言葉
なのであろう。保守的、閉鎖的な芸術家達の硬
直した集団から「分離」を志した新しい細胞と

してのゼセッショニスト達は、本能的に、自分
達が包摂された時代、自然、社会機構は決して
回避すべき障害としてではなく、むしろその中
に積極的に貫入することによって自足的個体へ
と一元化し得るということに直観的に気付いて
いたはずである。少なくとも、ウィーンにおい
ては、その理念を見事に実現しつつある芸術家
としてのマッキントッシュの影響力はかなりの
インパクトを伴って観迎されたのである。

1. マッキントッシュ評価の方向性

ラファエル前派、アーツ・アンド・クラフツ、
ジャポニズム、アール・ヌーボー、スコッティ
ッシュ・バロニアル、アール・デコといった幾
つもの芸術様式の渦のなかに身を委ねながら、
その本質的な部分において、首尾一貫スコッテ
ィッシュであり続けたマッキントッシュの個性
のなかにこそオルブリヒが掲げた「芸術」と「時
代・自由」が目指すべき理想的な形を見出すこ
とは出来まいか。1952年トマス・ハワースは、そ
の著書 *Charles Rennie Mackintosh and the
Modern Movement* のなかで、はじめて、マッ
キントッシュの発掘作業の成果を世に問うた。
彼の先駆者としての功績は、近年の改訂版の再
版が物語るように、マッキントッシュ研究の原
点として高く評価されてきたことは事実である。
しかしながら、これはニコラス・ペヴスナーに
よる研究や紹介のアプローチにもあてはまるの
であるが、オーストリア、ドイツ、イタリア諸
国におけるマッキントッシュ評価が建築的側面
からの展開を重視し過ぎた嫌いが無きにしもあ
らずということが指摘されてきた。近年活発な研
究活動を行ってきたグラスゴー美術学校を中心
とするグループからもそうした異論が提示され
ている。マッキントッシュがもっとも情熱を傾
けたはずの土地個有の様式の復活の部分が、ハ
ワースやペヴスナーによってあまりにも「ヨー
ロッパ大陸の光のなかで捉えられたため、それ
を通して彼を知る我々は、その手際のまぶしさに
目が眩み、陰の部分を理解しようとするさいに
資料としての重要な部分からすり抜ける危険性

があると」、F. A. ウォーカー氏は指摘する。⁽²⁾

次に、60年代のマッキントッシュ研究のなかでもっとも評価の高かったロバート・マックロードの *C. R. Mackintosh* について一言ふれておこう。著者は、マッキントッシュの作品の特長を、19世紀の建築理論と実践という実際のコンテキストに沿いながら、先達者ハウースの「発掘」を整理、補強した。著書の締めくくりで述べられた「ヴィクトリア朝最後の偉大なアーティスト」⁽³⁾という部分は、筆者の共感を半ば得るものの、いまひとつ曖昧なところが残されているように思われる。著者の結論としては、マッキントッシュが二十世紀という現代に向けて建築上の橋渡しの役割りを果たしたということなのか。あるいは、古き良き時代の個人主義という殻のなかで孤立し、やがて忘れ去られる運命にある、ロマンチックなヴィクトリアンであると言わんとするのであろうか。いずれにしろ、マックロードの歴史的、文化史的区分主義を優先させる立場には、ややもすると今日的視点から遠ざかってゆくきらいがある。グラスゴーを構心に残されているマッキントッシュの建築を含むすべての遺産をどのように今日的立場から受け継ぎ、解釈すべきかといった現実的問題とも直面せざるを得ない研究者や「ソサイエティ」の人々には、いささか説得力を欠くようだ。⁽³⁾もう少し今日の建築をとりまく社会的諸条件を考慮したうえで、トータルな彼の作品の再評価の方をまず優先させるべきだ、と彼等が思うのも当然であろう。

ハウース、ペヴスナー、そしてマックロードの論点に共通する偏りは、「建築家マッキントッシュ」という問題設定によって、そこからこぼれ落ちてゆく「細部」あるいは「個性」の領域が、単に、補足的に言及されるだけで、「細部」が結びついて生み出す一人のアーティストとしてのマッキントッシュの姿が明確に像を結んでこないところである。さらに、建築家としてのイメージを前面に持ち出さない限り、ヨーロッパの古典的芸術様式と対等に渡り合えないかのような先入観でマッキントッシュの作品を総括してしまう危険性が伺える。建築の細部に

施される装飾性に代表された「レッサー」(とるに足りない)ものの表現性にこそ、マッキントッシュ個有の造型思考と芸術家としての全体像を探る手掛かりがあるはずである。

これに対し、70年代後半からの代表的な研究者、ロジャー・ビルクリフによれば、家具、水彩画、ポスター・デザインなどの「建築」の周辺にまつわる作品が従来より、不当なまでの過少評価を受けてきたとは言い難い。むしろ、一人の人間が建築家であり家具デザイナー、そして画家といったふうにあたかもそれぞれの分野における全く別個の専門家であるかのような才能を發揮しえたことへの評価には熱狂的な、そして、マニアックなものさえ感じられる。問題は、そうした分裂した個性としてのマッキントッシュの捉え方そのものがもたらす弊害、すなわち作品の没個性的な流行としての商品化、をいかに喰い止め、彼本来の統合された個性に立ち帰るために我々が依拠すべき部分とは何か、というのがビルクリフの論点である。「彼は自分自身を‘artist’として考えていたように思われる。彼の青年期と晩年においては、間違いなくそうである」

2. 建築の彼方へ

小川守之氏は著書『建築家マッキントッシュ』のなかで「見る者へ知的満足感を与えるような形態の用法と比較すると、マッキントッシュの場合操作性の依り所が知的な方法よりも直感への依存度が高く、あまりにも直截に個人的であり、職人的であり、個々の対象にのめり込みすぎている」⁽⁵⁾と、述べている。これは、氏のような建築家の眼から見ても、マッキントッシュの個性には生来的に、ある決定的なハンディキャップとなる特異な要素が存在していたことの重要な指摘である。しかしながら、この持って生まれた資質ゆえに、皮肉なことに現在我々が注目する何か、彼の建築の中に生き長らえる結果となった。つまり、建築とその細部のディテールとの関係を、従来通りの主客という縦のつながりで捉えることは、マッキントッシュ

の建築的資質を理解するうえで必要条件となっても十分条件とはなり難いことを我々に教えてくれているのではないだろうか。従って、「飾られた構造」という見方に対して、「構成された装飾」⁽⁶⁾としての建築上のコンセプトをぶっつけてみることも決して無意味な企てとは思われないことを氏は指摘しているのである。

マッキントッシュの作品の一部が、アールデコやポスト・モダンといった喧しい様式名称の流行に一役買ったたり、又、現代のマモンと化した都市空間のカオスに引き込まれたりしながらも、そのあえかな、みずみずしい感性を保持し得る要素は、どこから来ると考えるべきなのであろう。ちょうど、実用品が実用という機能を超える何かを獲得することによってはじめて、人間にとって真の実用品と呼ばれるに値するものとなるように、「建築」という総合的、包括的な空間メディアには、こうした三次元的構成と相拮抗する別種の「機能性」を盛り込むことによって、建築は単なる人の住む器を越えるのである。この、もう一つの機能とは、むしろ、功利的有用性としてのそれではなく、むしろ反対に、その物理的条件によって覆い隠されているものをそこから解放する「機能」のことである。

マッキントッシュが25年間ものあいだ働いたグラスゴーにある建築事務所、「ハニーマン・アンド・ケピイ」を去り、1913年、マーガレットといっしょにロンドンに向った。その本当の理由は良く知られていない。我々にとって予想される当時の困難な問題として、設計上の行き詰まりや、それにまつわる経済的、人的関係からの支障、あるいは、彼の気むずかしい妥協を嫌う強引さ、アルコール依存症との戦いなど、芸術家たらずともいつでも見舞われる取るに足りない物理的原因は幾つも考えられる。その他にも、第一次世界大戦の勃発前夜という重要な歴史的要因も見落すべきではない。ここでは、建築家マッキントッシュの造型に関する想像力の質的变化という点に絞って、グラスゴーからの「分離」を考えてゆこう。

マッキントッシュは、平面図のなかにすべて

の細部が納得のゆくようにヴィジュアルサイズされない限り決して他の立図面には移ろうとはしない、そういうタイプの建築家であった。⁽⁷⁾図面上に集積する眼に見えない機能性とディテールが円満なヴィジョンとして像を結ばない限り、その作品は失敗と見做される。マッキントッシュだけが特別そうだという訳では決してないのであるが、建築を形態そのものとしてではなく、形態と形態との関係においてとらえる建築家は、こうした平面プランのもとにおける想像力の自由な行使のための純粹造型空間と時間が確保されていなければ、新しい建築の様式へと進むことは出来ない、考えるのが妥当であろう。

妻として選んだマーガレットが、グラスゴー美術学校で油絵を学ぶ学生の頃からマッキントッシュの絵画的センスに少なからずインスピレーションを与えたことは事実であろう。しかしながら、彼の水彩画やフラット・デザインにおける奥行きを否定し、ある種の透明感が不思議なヴォリュームを帯びてくるグラフィカルな平面は、マーガレットの、主題を文学性と装飾性のみ求めた絵画とは本質的に異なる。彼の水彩画には、建築空間を一旦体験した者のみか提示し得る、ある背後的な「力」としての緊張感が作品の素描性のなかに漲っている。

ハワースが「モダンな様式で建てられたヨーロッパ第一番目の建物であり、かつ、建築史上のランドマーク」⁽⁸⁾と呼んだグラスゴー美術学校の設計と完成に至るまでに要した14年近くの歳月は、建築家マッキントッシュの内部にある決定的な変化を引き起すには十分なモーメントであった。学校のファサード、東西の両壁のエレヴェーション、そして、図書室に適用された形態のヴァリエーションは、いわゆるインテリアとエクステリアといった建築的弁証法だけで片付けられるものではない。ヴォリュームを備えた一個の「嵩」(mass)としてのこの建物が、その三次元的な立体のもつ単調な重圧感から解放されているように感じるのは何故だろうか。ここで筆者は、マッキントッシュの建築家としてのネガティブな才能と三次空間からの逃避を混同して論じることなど思ってもみないことで

ある。まして、彼の建築的な欠陥が絵画的装飾性によってかろうじて救われているなどと言うつもりはない。重要な点は、いわゆる陳腐な建物が陥りがちな合理的な恣意性やコンセプチュアルな機能主義に対する正直な抵抗としてのこだわりが、もっとも明確に主張されるのは、限定化された空間としての平面、もしくは装飾的細部においてであるということだ。ちょうど、アリン・フォーションが『形の生命』のなかで装飾について述べているように、「人間の思考が空間と切り結ぶに及んで最初に用いるアルファベット」としての役目が装飾一般に認められる。⁽⁹⁾このアルファベットから成り立つヴォキャブラリーこそが、マッキントッシュの建築全体とその空間を占める人間との間に有意義な会話を生み出すためのヴィークルとなる。いわゆる、アール・ヌーボーの官能的曲線やアーツ・アンド・クラフツの堅牢かつ真摯な機能美が拠り所とするアルファベットとは異った配列からなるこうしたマッキントッシュの造型文法はどのようにして生成されたものであろうか。我々の興味をひくのは、少なくとも、機能の恣意性から解放された形の結びつきであり、そこに用いられる詩的言語としての「いみ」のなのである。

では、建築の物語る形としての世界が、どうして立体空間としてではなくまず素描的空間あるいは、装飾的平面として把握されていなければいけないのだろうか。なぜなら、マッキントッシュにとって、自然事象がすべて完璧な三次元として捉えられねば気がすまないことこそ、かえって、皮層な恣意性がマイナスの要因としてはたらくのだと理解されたからである。むしろ、すべての物象が絵画的空間、もしくは、装飾的平面構成の枠組を借りることによってのみ、現実のものに内在する生命的なものがより純粹に客体化されるのである。空間に浮遊する対象を遠近法のなかで捉えた結果生み出される奥行きこそ嘘の空間であり、線と面が形づくる格子縞のあいだにおいてのみ、スコットランドの自然が直接的に直観されると、彼は確信していた。^{リアー}表現における彫刻的肉体性を否定し、線的で、幾何学的抽象形態の方をより「生命的」である

として好むのは、実は、セルティックの基本的造型感覚でもあった。

先に引用したフォーションによれば、「幾何学者、力学者、彫刻家、そして画家としての建築家」が理想的な建築家となる。⁽¹⁰⁾これは建築家といえども、いや建築家であるが故に、一人の「万能の人」でなくてはならないと主張しているのであり、そして、その才能の裏付けとなるのが素描力、もしくは、構想力^{イメージーション}なのである。建築家マッキントッシュのこうした構造力の柔軟性とたくましさを物語る部分は、建築の内と外との攻めぎ合いのなかでその物理的条件が過酷になればなるほど、創意性が発揮されるという点にみられる。この意味において彼が常に心がけていた細部への関心とそこから得るインスピレーションは、実際のものそのものからではなく「もの」としての存在の仕方から得るものであり、まして、観念化された「もの」のイメージからではない、ということ再度確認しておく必要がある。

3. 芸術家マッキントッシュ

マッキントッシュがJ. ハッチソン建築事務所所で徒弟奉公するかたわらグラスゴー美術学校の夜間クラスに通いはじめた1884年(当時16才)から、毎年開催された設計競技において常になんらかの受賞を獲得し続けた20才頃までの数年間の学生時代は、建築家マッキントッシュの重要な準備期間であった。1890年、アレクサンダー・トムソン旅行奨学金コンペによってその機会を与えられたイタリア旅行は、彼に建築家として歩む自信と希望を与えた。しかも、この旅行の翌年、美術学校の学生展覧会に出品した、初めての試みに描いたイタリア建築の水彩画が一等賞に輝やくという幸運が重なった。この時、審査員の一人であったジェームス・ガスリー卿は、この作品の受賞者が建築科の学生であることを聞かされ、校長フラ・ニューベリーに向けて、「それを掛ける、この人物はアーティストになるはずだ」と叫んだ。⁽¹¹⁾このガスリー卿の予言が、やがて現実のものとなって来るのである

が、果して、当の本人がどのように受け止めたかは知るよしもない。一方、若くしてロンドンから校長として招へいされたイギリス人ニューベリーは(当時30才)、建築家としてのマッキントッシュの異才に絶大な期待と夢を託していたことは間違いない。グラスゴー美術学校の設計コンペから、途中の6年間のブランクを含む長期にわたる工事の末に完成をみた様々な経緯は、校長ニューベリーの存在を抜きに考えられないことである。余りにも細部における工夫と仕上げに完璧を期するマッキントッシュに対して、職人達はしばしばストライキに訴えた。建物全体に職人の手技を徹底的に刻み込もうとする設計者の意図が最後まで貫かれた背景には、ニューベリーからの絶対的な支持と理解があったことは言うまでもない。個人の住宅建築ウィンディ・ヒルを依頼したウィリアム・ダヴィドソン、ヒル・ハウスの施主W. W. ブラッキー、ティールームに情熱を傾けたミス・キャサリン・クランストンなどに共通して言えることは、それぞれの限られた経済的条件下において、マッキントッシュの建築家としての常識的才能からはみ出した部分、むしろ、エキセントリックな造型家の資質を互いに認め合っていたことであろう。

普通、公的な建造物の工期が6年にもわたるブランクによって中断されるということは、仮りに経済的圧迫状況あるいは、設計上の基本的なミスからそうなったと仮定しても、今日においては考えられないことである。しかしながらそのつど施主やその家族の意見や趣味を取り入れながら展開、修正を繰り返してゆくやり方は英国の建築制度の歴史的背景からして、ごく自然なものとして受けとられていた。もし、美術学校の建物のもつ今日的な魅力が単なる形態の面白さだけにとどまらない内面的なものにまで認められるのであれば、それは、こうした一見まわりくどく見えるやりとりで費した時間に依るところが大きかったとも言えよう。この時間のプロセスのなかで起ったことは、建物のパーツが機械的に加えられ膨れ上ってゆくプロセスとは逆に、細部そのものが取捨選択をしながら余分

なものを脱ぎ棄てゆく有械的な成長なのである。

1909年の美術学校の完成の時点で、マッキントッシュの年齢は41才を数えていた。この建物の最後の困難な空間として取り組んだ図書室は、45才で建築から身を引くという余りにも短いドラフトマンとしての経歴を辿るうえで重要性を持っている。このライブラリーの入口の黒いスティンのかかったドアを押し、足を中に一歩踏み入れたときに感じる、静穏さと堅実さ、そして、のどかさが入り混った雰囲気は、一体どこから発してくるのであろうか。教会の内陣を想わせるほの暗い空間の主要素は、チョコレート色をした柱、手摺、梁、格天井、そして天井から吊り下げられたランプシェードの花束である。最初、見るからに重々しく、黒く塗られた木という素材が、実さいの重さを感じさせない、ある種の軽ろやかさを帯びて浮かび上がってくる。ランプシェードから投下される灯りは、垂直に林立する列柱をスクリーン状に束ねたように静かに照らし出す。このように空間を垂直線の組み合わせによる縦断面として分節するやり方は、すでに第一期工事で完成した二階のミュージアムに通ずる階段手摺の処理に生かされている。線を面に見せることによって空間に嘘の奥行きを暗示するという試みが最も大胆に行なわれたのが図書室の例である。一本の細く引き延ばされたスレンダーな線としての柱を重ね合わせることによって図書室は天井に向けての広がりを増す。しかも、線のスクリーンによって遮られた光が、正形状の空間を一元化という「困難な統合」へと導く。¹²⁾何故「困難」なのかと言え、ストラクチャーの複雑さや空間の限界性を克服することにおいてなのではない。むしろ、読書するための目的を負わされた空間において、いかに純粋な形態感覚が機能性からの要求との間に心地よい接点を見出し得たかというところにある。美術学校の設計後もなく依頼を受けた住宅建築が、マッキントッシュの造型感覚がこれまで果し得なかった空間処理を実現する格好のキャパシティを保証したことは事実である。建築家マッキントッシュの後半のキャリアにおける、建築空間での「彫刻」

としての家具、「絵画」としてのフラットデザインへの指向は、この図書室での実験のなかで既に芽生えていたと言えよう。図書室における以上に住宅建築の中で発揮された「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⁾とは、実はマッキントッシュがスコッティッシュ・バロニアルと呼ばれる土地個有の建築様式に見出したものであった。古くから、スコットランド人にとって、「建築とは、嵩(mass)のうへの光の戯れなのであった」⁽¹²⁾ことを、彼は知っていた。

4. スコッティッシュ・バロニアルと素描感覚

1891年、奨学金によるイタリア旅行に出発する直前に、マッキントッシュはグラスゴー建築家協会において、『スコッティッシュ・バロニアル・アーキテクチャー』という題の論文を発表した。この講演論文は、現在、グラスゴー大学のアート・コレクションズに収められている。23才のマッキントッシュが建築の専門家達を前にして発表したときの心境は次のようなものであった。

「私の記憶する限り、これ(スコッティッシュ・バロニアル)は、今日までごく希に、付けたし程度に、しかも内々にしか知られてこなかったテーマです。しかし、私自身のなかで、重大な思想と情熱とが絡みあったこの問題をあえて皆様の前で発表しながら、身の震えるのを覚えます」⁽¹⁴⁾

果して、当時のマッキントッシュがどれほど正確なバロニアル様式についての知識を持っていたか定かではない。少なくとも、スコットランドの建築史をこれを機会にまとめあげようといった野心や、まして余裕などなかったと判断すべきである。当時彼の胸を駆け巡っていた期待と責任感や、この民族的建築様式において真実なものをいかにして認め、それを現在の様式の中に回復、発達させるかという意気込みがこのように彼を震えさせたのであろう。「正直な恐怖には望みがある。しかし、単なる様式主義の氷のような完璧さのなかには何もない」⁽¹⁴⁾

マッキントッシュが得たスコットランドの建築に関する知識は、主として、1887年から1897年にかけて、Macgibbon と Ross によって著された。Castellated and Domestic Architecture of Scotland (5 Vols,) からのものであったと言われている。スコットランドの城郭及び住宅建築の歴史を概観するこの書物は、すでにヴィクトリア朝の建築様式に採用されてきたギリシャ建築やゴシック・リヴァイヴァルよりももっと相応しい様式の存在の可能性を直観させるに十分なドキュメントであった。ところで、英国ロマンティズムの主な導因ともなった中世趣味が、過去の物語の主題や背景をそのまま歴史の闇から引っ張り出しただけの懐古主義へとしばしばすり変ってしまったように、バロニアル建築様式のもつ城郭構造と石という素材の処理方法が、都市の近代化という新しいコンテキストの中で未消化のまま借用されるという危険性は多分に考えられた。急勾配の切妻屋根、高く立ち上る切妻壁、階段室塔のモチーフ、帯状の束ねられた煙突の並び、細かい正方形あるいは細長い長方形に割りふられた窓と壁面のバランス、張り出し窓といったスコッティッシュ・バロニアルの伝統的な道具立てがどのような歴史の変遷を経ながらマッキントッシュの時代に流れ込んでいったのであろうか。

スコッティッシュ・バロニアルはその起源を13世紀ヨーロッパの庭園城郭にまで遡ることが出来る。15世紀には、次第に単純な塔様式、あるいは塔状家屋へと発達し、「周囲と見事に適合させながら十分な内部設備と外部からの単純化を計りつつ、経済性と安全性を備えたもの」となった。⁽¹⁵⁾スコットランドとフランス、イタリア、およびスペインなどのヨーロッパ諸国との結びつきが、対イングランドとの敵対関係とは逆に、宗教的、軍事的、文化的に良好な歴史的關係に支えられてきたことで、バロニアル様式のスコットランドへの紹介がスムーズに行なわれるに至ったと考えられる。しかも、18世紀初頭まで多くの部族が国家の構成単位であったスコットランドの政治風土において、こうした城郭建築が社会のシンボリック機能を果たしたことが、

この地においてより独自の様式上の発展と土着化を促したと言えよう。ところで、大陸のバロニアル様式がスコットランドの土壤で根付き、今日まではほぼ完全な形で残されているのが16世紀半ばから17世紀にかけて建られた城郭建築である。なかでも、ジェームスⅤ世(1513-1542)とフランス王妃の婚礼の用意が整えられたといわれるフォークランド城は、ルネッサンスの地中海様式を巧みに採り入れたものである。これ以後の領主達の建築に対する趣向は、戦場にふさわしい機能よりもむしろ、いかにして古風な塔状形をロマンチックな装飾で絵のように見せるかということへと傾いていった。1848年に英国王によって購入されたバルモラル城は、背景の山や森などの庭園環境をも考慮したバロニアル様式のなかでももっともピクチュアレスクな建造物となっていた。軍事的機能を装飾的機能に変えたことで、建物の各細部にも様々なアイディアが加えられた。たとえば、「^{バラベット}胸壁」や「張り出し胸牆」などの防御壁は「持ち出し」によって代られた。あるいは、付属小塔などは切妻屋根の一部に吸収される格好となり、特に住宅建築の場合には、煙突や、「^{ドーマー}屋根窓」とならんで、単調な屋根に絵画的なアクセントを与えることとなった。

では、マッキントッシュが注目したバロニアル様式の特徴が、こうした外観の絵画的、装飾的構成のみからの発見であったのだろうか。否むしろ、先に述べたとうり、嵩のないところには「光の戯れ」は生じ得ないのであり、むしろ嵩が内包する機能的特性、あるいは「実用的特性を美に変える特異な能力」こそ彼が復活させようと望んだところのものなのである。言い換えれば、空間性にたいして固体性を優先させることによって生じる嵩の重さを、いかにして、ファサードや壁面などの平面を透過させ、機能性から装飾美への無重力化をはかるかがポイントとなる。

グラスゴー郊外のヘレンズバラにある、ヒル・ハウスを例にとろう。グラスゴー美術学校の建設中断期間の1902年から3年がかりで建てられたこの住宅建築は、クライド川を遠くに望む、

小高い丘の中腹に、薄青味を帯びたグレーのラフキャストでその外観を控え目に包んで立っている。正面玄関の上部の壁面にどっしりと貼りついたような煙突状の凸起、その大胆さと好対照をなす、ごく矩形に分割された白い窓枠、キュビズムの画面構成を連想させる円筒状の塔、さらにその間の平面をクランク状に走る雨どいの白い直線からなるファサードの全面は、全く、一級のレリーフ彫刻のもつ優雅さを印象付ける。さらに、建物の正面と南西の入り口にしつらえられた黒いペンキを塗った鋼鉄の柵模様や、裏庭にある同じく黒いスティンのかかった木製の「格子壁」などは、建物全体のレイヤーリングをより繊細な面構成として見せるのに一役買っている。最も陽当りの良い南側は、ちょうどグラスゴー美術学校の正面を想わせるような、あたかもごく単純なエレヴェーションであるかに見せながら、玄関部分で紹介したような微妙な平面構成のバランスが隅々にまで行き渡っている。そこで観る者は石造りという素材がもつ重々しさから一旦解放され、外観の洗練された造型感覚によって生まれたある種の精神的な「強さ」と「繊細さ」をもう一つの別の「機能性」として体験するのである。

5. 素描からの展開

完徳の人格形成を目指すうえにおいて芸術的素養が少なからず重要な役割りを果たす、というカスティリオーネに代表されるルネッサンスの芸術教育論が、19世紀後半のヴィクトリア朝の英国人のあいだでも、ごく一般的に受け入れられていた。なかでも、高い教養の持ち主と言われる人物は、おしなべて自然、風景の素描技術に優れていると考えられていた。又、ゲーテ、ユーゴ、さらにはD. H. ロレンスといった時代を代表する小説家を例にとるまでもなく、幼い頃に画家を志しながら文学活動に転じ、しかもその絵画的資質が文学作品の世界と深く結び合わされている場合が少なくない。ところで、マッキントッシュの場合、素描とのかかわりは、幼い頃から晩年ロンドンに引き籠るまでの間、

一度も中断されることなく続けられてきた。それは、単に、視覚的な表現行為にとどまらず、彼の思考、否、日常の行動様式そのものとなっていたと言ってもよかろう。実さいに彼がスケッチを通して捉えた自然のかたちとその意味が、建築、家具、テキスタイルデザインの中に整然と集積され、織り込まれている。彼が、ジョン・ラスキンの『素描の要素』から「素早く、正確なスケッチ」が自然を理解するうえでいかに大切な手段となるかについて学んだことは、しばしば指摘されるところでもある。

カスティリオーネの芸術教育論のなかで述べられた素描のもつ現実的功利性とは、旅行や軍事的行動のさい地形や目印となる建物を、ちょうど今日のカメラに撮るように、正確に写し取ることにあつた。マッキントッシュが学生時代にケント州で古い建物のスケッチのメモをとったり、イタリア旅行のさいに水彩画によって風景を記録したり、又、新婚旅行先のホーリー・アイランドでのスケッチなどは、いわば「ファミリー・アルバム」といった実際的性格をもっていた。1880年代の、絵具を全く用いないで鉛筆だけによるスケッチや建築完成図は、その実際上の機能性を果すばかりでなく、次第に一枚の独立した絵としての主張を開始する。彼がそうした「作品」にサインを残すようになるのは、1900年頃からであり、この時期は、建築家マッキントッシュの転換期とも一致するのである。

カスティリオーネの説いた素描の効用のもう一つの例は、それを通して芸術や自然美のより良き理解をもたらし精神的向上が計られることであつた。19世紀英国における芸術の精神的風土は、「自然」への回帰とそこに宗教的価値を発見することによってほぼ決定されたと言ってもよかろう。『モダン・ペインターズ』においてラスキンが唱えた「直接、自然」へ、「美の中に自然のモラルティ」をという信条や、キリスト教の倫理観が正直に建築の内部空間から外観に投影されるという建築理念を忠実に実行した、A. W. ピュージンなどにとって、芸術としての表現行為はいはば神への信仰の告白に近いものであつたとさえ思われる。

それでは、マッキントッシュの作品のなかでこうした美的価値としての「モラルティ」に相等するものが存在したのであろうか。彼が設計した唯一の教会建築である「クィーンズ・クロス・チャーチ」は、ピュージンのような率直かつ熱狂的な信仰の表白としての建築物ではない。むしろスコットランドの自然を象徴的な形態に移し変え、ピューリタン独特の質素な外観とインテリアとして取り入れている。ハワースによればこの建物は「統一性を欠き、自己表現が自由に行なわれていない」ということではあるが、⁽¹⁴⁾北方の自然の生命性が単純化されたフォームにとじ込められたために生じたある種のぎこちなさによるものと思われる。むしろ、そのために自然のかたちがナイーブでほのぼのとした趣きを帯びた表現として受け取られるだけの、空間としてのテクスチャーがそこに生まれるのである。我々が空間との間に確立する精神的価値とは、何かある特定のコンセプトとして存在するのではなく、「自然の意味」を直観させる、素描的体験の総和のなかにある。こうした自然に対する我々からの働らきかけは、いわゆる建築の内と外との機能一辺到の即物的展開ではなく、G. M. ホブキンスの用いた「内観」^{インスペクシオン}、つまり、物の表面から直接「もの」の本質にまで突き抜けるヴィジョンの強じんさとして提示されねばならない。それが素描のもつ精神性なのである。クィーンズ・クロス・チャーチの内部空間において、人はスコッティッシュ、否、セルティックの生命的根源を物語るヴォキャブラリーを装飾的細部のなかに読みとるであろう。なぜなら、装飾とは素描によって捉えられた自然のかたちといみが、もっとも雄弁にかつ力強く物語られたものであるから。

6. 素描の「いみ」と「かたち」

グラスゴー美術学校建設のブランク期間にあたる1901年頃に行なわれた講演『ふさわしい美』(‘Seemliness’)の中で、「建築家はアート・ワーカーとならねばならない。アート・ワーカーこそ建築家になるべきである」とマッキン

トッシュは語っている。¹⁵⁾さらに、芸術を華に喩え、人生という緑の葉のうえに咲く華を、より美しく、貴重で永遠のものとするのが芸術家であると熱っぽく呼びかけている。この講演は、建築家が究極的に依拠すべきところは何処であるべきかを自らに言い聞かせたものと言えよう。さらに彼は続ける、「あなたは本当の生きた美しい色の華を描かねばならない。それは死んだ華ではなく、緑のうえに伸びゆく造花ではない本当の華、あなた自身のなかにある芸術の華、高貴なものすべての象徴、そして、色あせた緑の葉を思慮深いものへと変える靈感に満ちた華を提示すべきである」と。¹⁶⁾マッキントッシュはここで、単なる花のスケッチの主題としての重要性とか、まして、その技法のことを言っているのではない。建築家としての自立を決意したが故に、アート・ワーカーとしての人生の尊さを華に喩えて述べていることは間違いない。

実さいに、彼が好んで用いた形態のなかには植物、さらに花のある部分から着想を得たものが多い。バラ、チューリップが代表的なものであり、その花卉、蕾、蔓、雌薬の柱頭などを型どった装飾は、建築インテリア、家具、テキスタイル・プリントのなかに必ずといっていいほど見い出される。こうした「華」の象徴としての「パラダイム予表」をヴェジタティブ読みとるうえにおいてどうしても踏えておかねばならないのは、マッキントッシュの「素描」に対する考え方である。彼の植物モチーフのなかに、あるまとまった体系としてのイコノグラフィーが存在するかは定かではない。ただ言えることは、彼の意味論的な解釈を可能とするイコノグラフィーにおいてそれがどんなに抽象化され、植物の再現性が失なわれていても、形態のエレメントとしてのシンボル性は決して損われることはないということである。なぜなら、装飾形態のもつ精神性を常に補強するものとして「素描」から、彼は一瞬たりとも遠ざかることはなかったからである。

1890年代に描かれた代表的な水彩画である‘*The Harvest Moon*’は、タイトルが示すように豊穣という祭式の世界が透明感のある青色の空間にグラフィカルに描かれている。又、‘*The Descent*

of Night’のテーマは、女性の肉体のもつ官能性がアレゴリカルな構図のなかに神秘化されたものである。建築家として一人立ちをし始めたこの頃のマッキントッシュの水彩・素描画には、その具体的な主題の目的性が明解に語られているものが多い。これに対し、1910年頃、つまり、美術学校の完成時期あたりから、彼のスケッチのスタイルはほぼ完成したものとなり、力強い輪郭線あるいは水彩による光の表現そのものがテーマとなって、描かれたモチーフがそれを補うようなかたちになっていく。このように、写実的主题と幾何学的、抽象的表現方法とが独特の結びつきを見せるのが風景水彩であった。それは単なるモチーフの変更という次元で捉えるべきものではなく、むしろ、建築空間の絵画的解釈とでも呼ぶべき実験的な試みであった。

1920年、南英ドーセット州での滞在中に描いた風景画は、20代前半のイタリア旅行での実測的な建物中心のそれとは相当の様変りをしている。そのなかでも、ワース・マトラバースの村全体を描いた風景は、グラスゴー美術学校の図書室の空間処理を、今度は、平面において試みたものと見做せよう。なだらかに広がる丘の中腹にひっそりと点在する農家の建物、そのあいだを息苦しそうに縫うようにして山頂の教会へ流れる幾条かの小径が主な構図となっている。マッキントッシュはこの作品のなかで、岩、丘、木、小川、道などのかたちを、それが恣意的に映る一步手前のところで、自然の原理にまで抽象化し、牧歌的な農村の風景に静かなけだるさを描き出そうとしている。とくに、家々の屋根と壁、窓の配置などには、遠近法による奥行きを全く持ち込まず、風景全体が窓ガラスにでも貼り付いたような凍結感と静寂さが漂っている。かといって、風景の表面に見られる無数のディテールがただ散漫と飾り置かれているという感じはなく、観る者の目の前に突き出されたような「もの」としての存在感が伝わってくるのである。一方、全体的な構図のなかでは、凍結された大地が、あたかも膨れ、押し拡げられ今にも動き出すかのような錯覚に陥いる。それは、我々が無気味な沈黙の絵画空間において感ずる

イリュージョンとしての、遠近を失った距離感あるいは、非重力を、そのように体験するからなのである。

1923年から1927年の晩年に描かれた地中海、フランスでの風景水彩は、いわゆる近景と遠景の区別がなくなり、観る者には、岩肌にじかに触れているような直接的で触覚的な手ざわりと同時に、嵩としての大地の浮遊性が同時に伝わるのである。現実の時間と空間の軸が取り払われたような次元、つまり、平面構成の中に生起するヴィジョンのなかには、花の静物画に表わされた淡いスコットランドの自然の叙情性をもはや伺うことは出来ない。彼の晩年の風景には、人影や動物の姿、車など一切の人間の存在を臭わせるものは排除され、ただ無機質の世界があるのみである。そこに感じられる、無気味な「動き」は、日常的に我々が感じる「重力」とはおおよそ切り離されたものであることは言うまでもない。

7. 素描における光の表現

それでは、どのようにして自然の「意味」が生命的な形態から、無機的な「運動」を通して表現されるようになったのだろうか。こうした主題上の変化を、いま一度、マッキントッシュが第一次大戦の前年1913年にグラスゴーを去りロンドンに向ったいきさつに結びつけて考えてみたい。建築事務所の同僚ケピイとの意見の食い違い、グラスゴー建築界からの孤立、戦争による経済的不況から来る施主の依頼の減少など、建築にまつわる条件はどれをとっても暗いものばかりである。しかしながら、彼がグラスゴーを去ったのは、これ以上素描が出来なくなったからでないことだけは確かである。ロンドンのチェルシーに居を定める前に滞在したケント州ウォルバースウィックで制作した、精緻で透明感をたたえた植物の水彩素描は、完全に一枚の独立した作品と見做すべきであろう。そして、1916年の作品『アネモネ』は、素描と水彩による表現のもっとも実のり多い一例である。青いストライプの入った白い花瓶に生けられた、赤、白、青、ピンクのアネモネの花弁が、ちょうど

ガラス板に押し花のように貼り付いた状態で、そのみずみずしさを透かして見せる。この花卉全体の有機的な描写に対して、ページュ色の背景の中心を占める部分に、黄色の幾何学的配列による連続模様が配置されている。この部分は、マッキントッシュがロンドンに来てはじめて依頼された、テキスタイルデザインの習作の一端として理解してもよからう。興味深いのは、アネモネの描写が、無機的なパターンへの性急な抽象化からも、それが本来的につながっているはずの自然の安易な模倣からも遠く隔っていることだ。そして、アネモネの花弁に躍る光は、普通の外光ではなく、植物の細胞膜を透過する花卉の内部の光としての色彩なのである。

再び、ファッションによれば、「絵画空間は、光線が画面の外にあるか、それとも画面そのもののなかにあるかによって変わってくる。⁽¹⁷⁾言い換えると、作品が自然光に包まれた宇宙の対象と解されるのか、それとも、ある特定の法則に基づいた光源から発する光で満たされた小宇宙と見做すのか、ということになる。マッキントッシュの場合は後者である。水彩画とは、線による生命のフォームが纏う光の薄絹である。ウィリアム・ブレイク(1757-1827)の水彩版画がそうであったように、薄衣が肉体を隠すためとか、又、その衣の下に隠された肉体の存在を暗示するためには用いられなかったように、ヴェールとしての彩色は、ただ、輪郭線がやっとの思いで確保した生命力が霧散しないように、補強するためのものなのだ。従って、線がつくり出す面を単純に埋め尽す「顔料」としてではなく、その背後の躍る光を招き入れ透過するステンドグラスのような役目を、水彩は果すべきだと、マッキントッシュは考えたのではないだろうか。こうした、内部の光を一旦別のスクリーンに透かし、その光が本来の色彩へと偏光するのを待つという仕掛けは、実は、家具、ランプシェード、室内空間において様々に生かされている。つまり、水彩画という平面における光の効果がこのようにして、すでに直観的に応用されていたのである。マッキントッシュの建築物に共通して指摘される玄関の狭さと採光の控え

目な点、それに続く明るい空間とのコントラスト、さらには、外界の光がインテリアの光に馴染むまで別の被膜を通過させるというアイディアは、建築家以前のマッキントッシュが本能的に自然から学びとった素描感覚そのものなのである。

彼のこうした素描空間—つまり、独自の光源を備えた「内的小宇宙」—を建築空間へと介入させるという試みは、いくつかの点において内部機能の支障をもたらしたと考えられる。たとえば、装飾などの細部においては、こうした空間処理は素材との良好な一致を見、成功したかに見えるが、結局、美術学校の図書室をさいごに大規模な空間構造の中では締め出される運命にあった。グラスゴーを後にしたのは、建築そのものに失望したのではなく、自らの内にある芸術家としての感性がこれ以上無防備のまま異質な時代の摩耗にさらされることを潔しとしなかったからではないだろうか。少なくとも、「アート・ワーカー」であり続けることの意味と「素描」の効用とが分ち難く結びついた時代にマッキントッシュは生きていたといえよう。

註

- (1) チャールズ・レニイ・マッキントッシュ・ソサイエティ刊行 Newsletter No.35 Autumn 1983 収録の Jessie R.Newbery "A Memory of Mackintosh" より。
- (2) Newsletter No.20 1978.
- (3) チャールズ・レニイ・マッキントッシュ・ソサイエティ設立の主旨は「すべてのスコットランド人と英国人に、C.R.M. の作品と、1人の近代建築家としての重要性を知らしめることを目標として形成された。又、会としては、彼の仲間によって考案された建物と作品の保存と修復をも行なうこと」となっている。Newsletter Nos 1-8, 1973-1975.
- (4) Newsletter No.14, 1977.
- (5) 小川守之、『建築家マッキントッシュ』相模選書、昭和55年、p.10.
- (6) Robert Macloed, *Charles Rennie Mackintosh* (London, the Hamlyn Publishing Group Limited, 1968.)
- (7) 小川守之 前掲書 p.186.
- (8) Thomas Howarth, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*, (Routledge and Kegan Paul

Ltd. 1952) p.69.

- (9) アンリ・フォシーヨン『形の生命』杉本秀太郎訳 岩波書店 昭和50年、p.44.
- (10) 同前
- (11) Roger Billcliffe, *Mackintosh Watercolours*, (Carter Nash Cameron Ltd. 1978) p.7.
- (12) 小川守之、前掲書 p.15.
- (13) Newsletter No. 39. Winter 1984/85.
- (14) 同前 No. 15. Summer 1977.
- (15) 同前
- (16) 同前
- (17) フォシーヨン 前掲書 p. 65.