

C. R. マッキントッシュ(3)

— J・ラスキン, W・モリスからの遺産とその応用 —

横川善正

1 「近代」の表裏

「よく機能すること」、「万人に受け入れられること」が、建築をはじめとするモダン・デザイン・ムーヴメントの標語^{マニフェスト}として、今日に至るまで一般的に認められてきた。その一方において、デザインの美的価値、つまり、装飾を施すことによって全体を美しく見せるといった芸術家個人の感性にかかわる本質的な部分について考える時、我々は「機能」から置き去りにされはしまいかと、応々にしてある種の後ろめたさを拭えずにきたことも事実である。

初期モダン・デザインの精神的な指針としての役目を果たしたジョン・ラスキン(1819-1900)は、巾広い芸術活動全体を通して素朴な機能主義^{ファンクショナリズム}の理論を展開していった。つまり、建築およびデザインにおける「機能」とその「目的」は、「装飾」を媒介として、我々を悦ばすべく神の工作に仕えるものと確信していた。「この世の最も偉大な美術はすべて、ある場所に適合させられていて、すなわちある目的に従属させられています、装飾的でない最高級の美術というものには存在しません。」つまり、「建築術の主要部をなすのは、装飾することである。」¹⁾ここでラスキンが言わんとした「ある目的」とは、いわゆる「芸術のための芸術」といった審美的目的ではない。いわば、すべての自然的物象に内在する神のもしくは倫理的価値の顕現としての行為全体のことを指している。こうした「目的」にたいする「従属」の美徳は、今日ではごく限られた社会集団の倫理的規範となり得るものであったとしても、自由な自己表現こそ芸術活動であると主張する人々のあいだでは、否定的に受けとめられる。また、日本語で‘decoration’もしくは‘ornament’の訳語として使われてきた

「装飾」という言葉が、日本人が古来、多彩かつ高度な精神的、情緒的内容を盛り込んできた「飾る」という行動様式を、そのごく皮層な解釈として、うわべだけの「アクセサリー」に矮小化してしまったことも否めない。ラスキンやモリスが夢想した中世ヨーロッパのゴシック「装飾」の美しさは、たとえそれがどんなに細やかな部分であれ、ましてそれが教会建築の一部であればなおさらのこと、社会全体にとってかけがえのない精神的価値を表す一単位として認められていたのである。しかしながら、芸術家は科学者であり、かつヒューマニストでなくてはならないと明言したレオナルド・ダ・ヴィンチの時代以降今日に至るまで、美の使徒たる職人達の「従属」の美徳は次第に返り見られなくなり、「芸術家」たるものはそうした卑しむべき「非芸術」からはひたすら身を引いて、大衆から超然と生きることを新しい美徳と呼ぶようになった。皮肉なことに、それ以後、自称芸術家達は「芸術」という「もの」にひたすら奉仕することとなった。なるほど、産業革命をいち早く成し遂げ、物理的繁栄を享受していた19世紀半ばの英国において、神の至福にあずかった美の世界、自己を空しくさせる献身的な美の使徒の住む国の到来を説いたラスキンの理論は現実と相矛盾する点があまりに多い。しかし、彼のいうすぐれた美術を生み出すには正しい社会の存在が前提条件となるといった考えは、実は、今日の美術と社会とのあり方を問う基本的な姿勢の表れなのである。そして、彼が、ゴシックをはじめとする建築の「装飾」に着目し、そのかたちに表れた「精神」を近代のデザイン論のなかに生かしていった功績については改めて詳述するまでもなかる。当時オックスフォード大学の学生であったウィリアム・モリ

ス（1834—96）が、美の道の選択を決意したのは、他ならぬラスキンの『ヴェニス石』（1853年）のなかの「ゴシックの本質」という一章との出会いであった。「人類にたいして常に助けとなり親切であって、楽しみや力強さや救いに満ちた」²⁾美術とは「装飾芸術」のことを指しており、モリスの多彩かつ情熱的な芸術活動の根底には、芸術を通して社会に役立つという献身的願望があったはずである。

ラスキンと同様モリスにとっても「装飾」それ自体が目的とされるものではなく、それが施される対象のもつ材料と場所と役割に合致させることが肝要であると考えられた。種々の芸術様式の協力から成り立っている建築が高貴であるのは、役に立つものを装飾しているという精神的悦びが芸術家としての職人一人一人に感じられるからに他ならない。ここで使われている「建築」という言葉を「社会」という言葉に置き換えて言えば、社会を美しくし、そこに住む人々を教化し向上させるものが、実は、「装飾」の「従属性」という精神的価値であるということになる。ここに、我々は、ラスキン、モリスが芸術の具体的な材料、制作、用途について述べながらいつの間にか、社会構造とそこに住む人間の生き方の啓蒙の方に関心を向けていることに気付く。しかしながら、芸術と社会との関係を一気にモリスの中世社会主義思想あるいは美的ユートピア論に横滑りさせることは、数多くの論理的矛盾を引き起しその結果、芸術活動本来の存在意義を危うくする危険性のあることについて我々は既に知っている。ところで、モダン・デザインが目指した労働と美術、機能と美、職人と芸術家といったもろもろの二元論の統合という試みにおいて、ラスキン、モリスが言ったように、一つには信仰あるいは社会的原理としての美的真理のなかに昇化される場合と、最後まで形態もしくは構造の完結性あるいは自足性にとどまることにおいてその実現をもくろむ場合があったはずである。そのなかで、「装飾」のとらえ方そのものがおのずと芸術家やデザイナーの社会意識の発達を促すことと形態や構造の新たな機能性の探求という二者択一の止

揚のための重大なモーメントを与えてきたことを見逃すべきではない。これから述べる、C. R. マッキントッシュ（1868—1928）の場合は、まさに「装飾」のなかでネガティブな要素として隠されてきた「従属性」を、フアブリック デイテール形態の問題として正面から取り組み、全体構造と細部を単一の建築環境として統合するための基本原理として徹底させた一例である。

II 表面へのこだわり

マッキントッシュがすぐれた素描感覚に恵まれていたこと、見習いとして入った建築事務所の徒弟制度的雰囲気の中で建築のみならず家具、什器、装飾全般にわたる総合的な意匠作業に携わったことは、建築家—アーティスト—デザイナーとしてのマッキントッシュを語る場合の重要な手掛かりとなる。言い換えると、先に引用したラスキンの「建築の主要な部分をなすのは、装飾することである」という箴言を、そのまま自在に実行に移すだけの才能と周囲の環境が出来ていたということになる。ところで、マッキントッシュが念頭に描いていた「装飾」の考えは、ヴィクトリア朝後半の産業・機械によって過去の洗練された趣味を失った「余分なまがいのもの」に「正直さ」と「単純さと簡朴さ」を回復することを第一としていた。同時に、当時の若い建築家・デザイナー達が信奉した「内部構造の率直な表現」で知られる、合理的機能主義一辺倒の近代建築理論から一步退いた地点において「装飾」を展望していた。モリスが主唱者となって展開したアーツ・アンド・クラフツの運動に対して示した共鳴と一種の冷ややかさは、もしかしたら、「装飾」に対するイングランド人とスコットランド人の基本的な反応の仕方の違いにあるのかも知れない。

近代建築のスローガンとして唱われてきた「内部構造を率直に外に表す」というコンセプトは、今日の建築の実情からしてあまりにも観念的であり楽観的にすぎることはしばしば指摘されてきた。いまだインテリアとイクステリアの対立関係から脱し切れぬまま建築空間をもてあましてきた感が強く残るのも、内と外との

ぎこちない主従関係がもたらした後遺症といえよう。

マッキントッシュの研究者の一人、ロバート・マックロードは、グラスゴー美術学校の北側ファサードの窓縁に取り付けられている鉄製のブラケットを例にあげ、彼の建築の本質はこの植物の抽象形態から学んだ直線と曲線の意匠における、「飾られた構造」としてではなく「形態としての装飾」のなかに在ると述べた。窓枠を支え、かつ窓拭きの際に足場ともなるといふ実用性もさることながら、とかく箱型の一平面として単調に陥入りがちなファサードの窓の配置に、建物本体の内部から成長して造られる毛深い表皮としてのアイアン・ワークを全体構造の一部として取り付けた。その他の建物にも、出窓構造、ドーマー、切妻屋根階段室塔などのスコットッシュ・バロニアル・スタイルの応用によって、建物の外壁部の一義的な機能が終わるところから別の機能が生まれる、といった壁面装飾への独自のアプローチが見られるのである。

トマス・ハワース、ロバート・マックロードに続く現在のマッキントッシュ研究の第一人者であるロジャー・ビルクリフ氏は、素材の特性や用途にこだわるよりもむしろ、出来るだけ直截性と明解さそして強さを平面構成における「フィニッシュ」を通して表現しようとした建築家、インテリア・アーティスト像をマッキントッシュに求めた³⁾。ドローイングや壁面装飾で示される二次元構成と建築空間との良好な対応関係をもたらしものとして導入された家具においても「フィニッシュ」の重要性が要求される。マッキントッシュはかつて‘Seemliness’(適切さ)と題して講演を行った。その主旨は、自然を単に模倣し描き写すのではなく、創造的な想像像によって、もの本来にふさわしい形態を創り出さねばならない。その場合の「適切さ」とは、その内的な構造の原理を生かすだけでなく外観においてもそれにふさわしく見える(‘Seemly’) ようなかたちに仕上げられるべきであると述べている⁴⁾。従って、もっとも「適切」な家具とはその外観において、周囲の環境

にふさわしいフィニッシュが隅々にまで行き届いたものなのである。

従って、彼の家具のかたちはそれ自体完結した新しい思想を盛る新しい衣装でなくてはならない。椅子の背板に施された透し彫りの装飾は、家具、インテリア、建築全体、街、社会、自然へと連鎖する森羅万象の、いわば最小限の表徴単位であり、マイクロコスムでもある。マッキントッシュと同時代の英国の建築家ベイリー・スコット(1865—1945)は雑誌『ザ・ステュディオ』(1895)のなかで次のように建築と家具について述べた。「住宅建築と家具との間に一定の線を引くことは困難である。インテリアの概念とは当然のことながら、そこで用いられる家具を含んでおらねばならず、従って、建築家は家自体のみならず、椅子、テーブルのデザインも行わねばならないという結論に至るのだ。」⁵⁾この論文をマッキントッシュが直接読む機会があったかどうかは別として、スコットの考え方は彼のデザインに基本的にあてはまるものであることは確かなようである。室内に家具と調和があふれないように、そこに住む人と調和のとれたトータルな空間環境を創り出すことがまず第一に考えられねばならない。マッキントッシュの場合、しかしながら、そこからもう一步細部に踏み込み、装飾から誤った表面指向を排除し、そこに出来るだけ明晰な表徴性を持たせたことにより、スコット以上に空間の構成におけるより有機的統一が綿密に演出されたと言ってもよからう。

ところで、我々がマッキントッシュの建築とデザインに接する時、「トータルな空間環境」とか細部まで行き届いた統一性といったものみに興味を抱くのであるのか。否、そうではないはずである。建築全体、家具什器、その取手、さらにカーペット、あるいはそこにいる人の服装の模様に至るまで、形態とスタイルが特定の企画により統一されていることを本当に喜びを持って期待しているのであろうか。それはおそらく今日の建築において困難なことであることは明らかであり、全くの非日常的な空間で実験的に試される類いのものである。我々はむしろ、

マッキントッシュのデザイン思考における簡潔さのなかの変化、調和における非対称性、立体空間への平面の貫入といったいわば「異質」な構成要素の処理の手際に、美的発見の喜びを味わうのではないだろうか。ここで再び、我々は「装飾」における「従属性」と「美的価値としての主張」との関係に代表される問題の未解決の部分に再び立ち戻るのである。マッキントッシュの面白さは、むしろ同根から生じた異質なものの積極的な取り込み方にあるとも言える。つまり構造に装飾の役割をさせるという彼の大胆な発想を引き出させたところのオール・ヌーヴォーとアーツ・アンド・クラフツ・ムーブメントの両者への共鳴と反発にあったといっても過言ではない。つまり、それは建築理論と実行において大きな自己矛盾を感じながらも、後ろ向きのまま新しい時代へと先送りした問題—新しい様式としての「装飾」を新しい時代という素材によって仕上げ^{フィニッシュ}ることによってであった。

Ⅲ 時代と様式

マッキントッシュに至る、ラスキン—モリスのデザインの系譜を単純な図式化によって跡づけることは容易ではない。その理由は、単に、マッキントッシュを取り巻く全ての背景がラスキンやモリスに較べて、はるかに地方的であり、土地固有のものであったということだけではなく、何よりも、近代デザインの先駆者としての二人には常に、「反近代的」な部分がいくつか内在し、そこをくぐり抜けてはじめて現代に生きるマッキントッシュ像が浮かび上がるからである。事実、彼らの思想の未解決の部分が、正確に言えば、彼らの思想と行動における諸矛盾こそが皮肉なことに我々の抱える芸術の今日的諸問題に提言を投げ返してくることに気付くのである。19世紀末という激しく変貌する時代であって、高邁な精神的—貫性を保持しようとするかたくなさが、不運にもしばしば現実とのあいだに引き起こされた「矛盾」と同一視されたかのかも知れない。虚偽と偽善と楽天主義を繁栄のエネルギーとし、機械主義と商業主義とマモンを崇拜したヴィクトリア朝のブルジョア階

級に対して向けられたラスキンの憤り。モリスの放った、芸術を枯渇に追いやった社会の虚偽への批判は、いきおい現実否定の懐古主義へと硬化した。その結果、クリスタル・パレス（1850年）を「胡瓜の温室」⁶⁾と酷評し、すでに幾つも建設されていた鉄橋を「もっともご念の入った、不器用者が不細工に作ろうと思っても作れない代物」⁷⁾といった調子で時代の変化に背を向けた。一つの時代の芸術はその時代もしくは社会の代弁者であるべきだと述べながら、「近代」を代表する新しい素材であったガラスと鉄による高い美は「永久に不可能」だと断言した。引き続きラスキンの美の理論を気まじめに実行に移したモリスによって、その究極の目的である「民衆」の幸福が叫ばれた。彼は、「鉄床のそば」や「檜の梁のまわり」で「楽しさで歯をむき出しにして笑いながら働くごくありふれた連中」が「労働における人間の喜びの表現」を見出すことを目標とした。⁸⁾しかし、モリスの努力にもかかわらず、その結果は、「少数者のための芸術を欲しない」という彼の願望とはうらはらに、芸術の主役は「民衆」から少数の選ばれた富裕な人々へとすり替ってしまった。又、機械にたいする恐怖、大都市にたいする嫌悪はラスキンほど病的ではないにしても、ゴシックに対する絶対的な憧憬と信頼にみられるモリスの中世主義は、彼がまずもって反発したヴィクトリア朝の折衷的古典主義以上にいわゆる歴史主義の桎梏にとらわれていたといってもよからう。さらにまた、素材を用途に即して生かすという厳密な機能主義の一方において、建物の表面に関して「自然の風触は美しく、それを消失させることは悲惨である」というピクチュアレスクな美しさへの共鳴を隠さない。こうしてみると近代デザインの源泉ともいえるラスキンとモリスがそれぞれ燃えるような雄弁と高い感受性と情熱をもって邁進した背景には、今述べてきたような「反近代」という負のベクトルが生み出す自己矛盾を、常にある種の緊張感として捉え返していたという見方が出来るように思われる。問題は、こうした「近代」という名の陰の部分こそが芸術の領域にとって大切だった

のであり、そして装飾の「従属性」の部分において代表される精神的価値が具体化されるためには、マッキントッシュという異才の出現を持たねばならなかったのである。19世紀末に向かって混沌を極めた思想と様式の底流にあったものは、敬虔なカトリック教徒であり建築家であったA.W.N.ピュージンに代表される機能主義と画家のJ. ホイッスラー、A. ビアズリー D.G. ロセッティらが中心となった審美主義に他ならない。この二通りの考えは芸術の分野のみならず、文学、思想においても合理主義と神秘主義、科学と宗教という二項定理へとかたちを変えて、芸術家の個人的反応の仕方と諸様式の形成に深く影を落としていたのである。こうした19世紀後半の英国の時代思潮の申し子とも言うべき代表的な芸術活動が、アーツ・アンド・クラフツ運動とアール・ヌーヴォー・スタイルであった。ではどのように、マッキントッシュがラスキン、モリスから受け継いだモダン・デザインの遺産を独自のスタイルへと応用、展開していったのであろうか。

IV 自然の解釈と素描

正しい芸術が生まれるところには必ず正しい自然の解釈が先行している。宇宙の諸事実を前にして、謙虚に、己を空しくしてすべてを観察すること、そして自然への愛と信仰を失わないことが正しい自然の解釈を可能にする、とラスキンは述べた。マッキントッシュがラスキンから得たヒントの一つは、上述の自然に対する謙虚さと愛はドローイングという手段を通してのみよく表現されるということであった。そして、ドローイングこそ装飾の原点となる表現手段であり、自然の生命性を、損なうことなく単純化されたフォームとして創り出し得るのだ。チューリップ、ばら、柳などを形取ったモチーフには、植物の発生形態を抽象化したようなものが多く、北方芸術を代表するセルティックの装飾模様の、W. ヴォリンガー流に言えば、「抽象化された生命力」を感じさせるのである。マッキントッシュにとって自然の解釈とは、その「生命的」なものの表現の仕方そのものであ

るとされた。そのなかでドローイングこそが、有機的な植物形態への率直な感情移入と同時に、抽象的、幾何学的なパターンにとじ込められて活性化した生命力を繋ぎとめる、最も有用かつ基本的な表現手段として重視されたのである。

ところで人類の思想史において、幾たびか「自然に帰れ」と叫ばれた時代があった。それらのいずれの時代にも共通していることは、いわゆる人為的技巧の過剰、爛熟した文化現象がそれに先行しているという事実である。ラスキン、モリスがその先駆をなした近代デザイン史においても、人間の心と手の調和を自然な芸術行動の規範として回復し、個人、社会、自然との関係における本来の姿を回復するものとしての芸術活動の位置付けからも、そのことが窺えよう。また、表面を付加的に飾る技巧にたよるのではなく、内部の機能をまず第一に考え、その率直な反映を装飾すに及ぼすことが建築とデザインの鉄則とされる。建築の内的機能の反映の仕方が科学的裏付けを持つものであり、又、宗教的、倫理的目的に照らし合わせてもなおかつ自然の理に叶ったものであれば、それだけより美しく、よりよく機能するという合理主義の流れの中からモリスのアーツ・アンド・クラフツの原理が生まれたのである。これにたいし、自然に由来するという点においては同根でありながら、アール・ヌーヴォーの感性の充溢や、大胆さに見られるスタイルの放恣さは、これまでのすべての様式を「人為性」の産物として見做し、それらを否定する反合理主義と個人主義の徹底のなかから派生したものである。言い換えれば、ちょうど自然の女神がアポロのおよびデュオニソスの資質の二面性を持つように、自然を手本にした単純化への途は、統合的単一化を目指す場合と、原初的自我に向かう場合とにおのずと分けられるはずである。ところで、マッキントッシュの場合、作品にあらわれた簡潔さ、素朴さ、厳粛さ、優雅さ、叙情性といった特徴は、先に述べた二通りの単純化へのプロセスを、極めてソフィストケイトされた選択と手順によって進められた結果生まれたものと言えよう。A. ヴォイジーの言葉を借りて言えば、

「自然へ赴くことはむしろ水源へ赴くことである。しかし、生きた植物に辿りつく前に、人は選択と分析の複雑精緻なプロセスを通り抜けなければならない。自然の形態は象徴にまで還元されねばならぬ。」⁹⁾ラスキンはこの象徴性への還元という作業を、聖書にあらわれたイメージを触媒として言葉の世界で描いて見せた。これにたいし、マッキントッシュは、仮りにそこに文学的、神話的な統一性はなくとも、装飾にそれぞれの様式イデオロギを語らせることによって空間の象徴性を具体化したのである。具体的な例を彼の家具、調度にとれば、何よりもまず、それらの形態それ自体が完結した小宇宙を成していること、そして、F. アリソンが指摘したと通り、¹⁰⁾その創作行為にあっては家具の形態が二次元の世界で考えられていることである。いわゆる自然の奥行を文字通り、リアリスティックに描き出すというのではなく、むしろ、三次元的連続性の否定を通して行ったといえよう。時間と空間の両軸のなかで行われるごく日常的な知覚行為を線模様といった平面のなかに押さえ込むことにより、これまでの空間において隠され、従属させられてきた知覚を蘇らせたのである。のみならず装飾を平たい表面の上の曲線に限定することによって、アール・ヌーヴォーの抑制の効かない表現的欲望と家具の機能との葛藤を回避することが可能となった。従って、アール・ヌーヴォーが木材やテキスタイルといった平面構成に適した材料から、次第にガラス、鉄といった立体構成へと展開してゆく過程において、マッキントッシュがこれまで注目してきた平面装飾のエッセンシャルな部分つまり、平面に留まることの意味はもはやそこには見い出されなくなった。ヴァン・デ・ヴェルデがヴォイジーの1890年頃にデザインした繁茂した草葉と「水蛇」を見た時に「まるでまったく突然春が来たような」¹⁰⁾と述べたかたちの生命力は、あくまでも平面の上にもみ表現される「力業」トール・ド・フォルスなのである。マッキントッシュにとっても、ヴォイジー同様平面構成の単位である線とは、動きを表す象徴としての言語であり、自然の隠された秩序と成長の感覚を清新さを失うことな

く、明解に表現する造型言語ヴォキャブラリーである。先にビルクリフ氏が指摘した「フィニッシュ」の強調というマッキントッシュの建築、家具デザインの特徴は、不毛なるわべのまやかしとしての装飾と真向うから対決するものであり、自然の外観をそのまま置き換えた「うわべのもの」でないことは言うまでもない。物の表面から直接「もの」の本質—建築で言えばその内部空間とその機能—にまで突き到るヴィジョンをめりはりの効いた装飾的細部の象徴性に託して提示することである。壁面を空間全体のデザイン・コンテクストに織り込むための補助的な役割を果たす家具は、その最も重要な部分に必ずドロ잉もしくはグラフィックな平面構成というピクチュアレスクな要素を留めている。何故なら装飾のヴォキャブラリーの豊かさと力強さは、まさしく「自然」のかたちと意味を輪郭線でもっと描きとるドロ잉から生まれるのだと言っても良いからである。

V 平面における奥行き

これまで述べてきたマッキントッシュのドロ잉もしくは二次元構成にもとづく表現的特徴が、建築空間においても決して全くの非現実的でコンセプチュアルな道具立てに終わらなかったことを確認しておかねばならない。構造そのものを装飾の対象とし、その創作原理の基本に平面による分節化が行われるという発想はあながち空間処理上の矛盾を引き出すことになるばかりとは限らなかった。むしろ、思いがけない合理的なインテリア空間を生み出す結果となった。ニコラス・ペヴスナーがマッキントッシュの建築空間処理について当時のヨーロッパの建築家のなかで第一番の評価に値すると述べた。その理由は、今日の現代建築ではすでにコンベンショナルな概念となっている「無重量性」と「可変性」について、既に具体的な形態の応用というかたちで実行に移していたからである¹¹⁾。たとえば階段部の手摺子はいつもオープン・スクリーンとして取り付けられることにより、インテリア空間が広がり透過性を保ちながら機能的に分節されるといった具合に。

こうした階段そのものを装飾するという発想によって、これまで体験することのなかった空間の発見がマッキントッシュによってもたらされたのである。あるいは、建物もしくは家具の外観を、格子組、張出し窓、^{トレリス}曲凸面、あるいは^{フルーティン}縦みぞ彫りによって被膜状におおうことによって、石組構造の鈍重なマッサがかかるやかなヴォリューム感を獲得する。さらに、単調な柱と壁面のパネリングがその微妙な凹凸の変化によってインテリア空間と呼応するといった具合に、平面のレイヤーリングや透過性を持たせることによって、マッサを重力から解放するという発想は、マッキントッシュ特有のすぐれた素描力による空間表現から自然発想したものに相違ない。建築構造の「可変性」をもっとも実験的に応用し成功したのは椅子の場合であり、ビルクリフ氏はこれを「^{ムーヴャブル・ファニチャー}可動的家具」と呼んでいる¹³。先に述べた階段手摺子の垂直線に対応するかのよう^{ハイ・ラダーバック}に、高い梯子状の背もたれのついた椅子の水平線は、そこに座る人にまず部屋の空間を格子状に透視させる。そして、椅子が移動するごとに、縦軸と横軸による空間の分節は微妙に変化し、家具の局部に施された「矩形」をはじめとするすべての幾何学模様との整然とした記号のシンフォニイを醸し出す。マッキントッシュの椅子の特徴は、その細部にまで行き届いた造型感覚に認められることはもちろんであるが、何よりも極端に引き延ばされた背もたれが果たす機能性にある。チェック模様であれ、卵型であれ、垂直線であれ、ゆったりとした背部の広がり^{ムーヴャブル}は、一種のスクリーンとなって空間を分節し共有する。椅子そのものが移動可能であることは言うまでもないが、「可動的」の本来の意味は、テーブルとの固定された形態関係から解き放たれた椅子がそこに座る人間に空間のダイナミズムを実感させることを指しているのではあるまいか。

椅子そのものが、誇張された異形を有するにもかかわらず空間からはみ出すことなく他のインテリアに対して独自の主張を可能にしたのは言うまでもなく、マッキントッシュのすぐれた造型感覚であった。どこに移動させても常に他

の家具や壁面と良好な形態関係を維持できるのは、ビルクリフ氏によれば、そこには必ず「彫刻的」な要素が加味されているからであり、椅子はまさに動く彫刻として機能しているからなのである。¹³ここで我々はまたしても椅子本来の機能である座るといふ目的と空間における美的対象物としての椅子の接点をどこに見い出すべきかという難問に逢着する。問題はそこに座る人間が感じる快適さと喜びの規準をどこにおくかである。ビルクリフ氏が「彫刻的」という言葉で意図した点は、先の「フィニッシュ」という鍵言葉と同様に、フォームの完結性と自律性が椅子という立体構成の場合にも重要な要素になるということである。かつてラスキンが「最高の彫刻は寺院の正面の装飾」¹⁴であると述べたように、それ自身すぐれたフォームを持つ彫刻は同時に他の環境をより美しく見せるという「従属性」を普遍的に併せ持っている。マッキントッシュが家具に求めた彫刻的な部分とは、ラスキンのいう「聖なるもの」といった倫理的目的に供されるのではない。日常的な空間を快適な、しかも美しい生活環境へと創り変えるために必要とされる形態にとって重要なエレメントとしてである。すぐれた建築家は第一級の画家であり彫刻家でなくてはならないとするラスキンの考えはここにも生かされている。ドローイングによる空間構成によって、平面から空間への実り豊かな貫入が行われたたのに対して、彫刻的なもののもつヴォリュームの完結性が家具の機能形態の「従属性」からの脱皮を可能としたのである。建築家こそ「アート・ワーカー」¹⁵であるべきだと主張したラスキンの考えが、マッキントッシュの建築自体を一つの彫刻作品に近づけるという大胆な試みへと応用、展開したのである。ここで用いた「アート・ワーカー」とは、個人の能力と感受性にすべてを任せるといふアール・ヌーヴォーの極端な個人主義にもとづく概念ではない。マッキントッシュにとって創造のインスピレーションは、素材、施主の意向、職人の技といった様々の条件とのせめぎ合いのなかで生まれる。しかも、その「困難な統合」のプロセスの跡が、決して、

^{パセティック・ファランシ-}
「感情の誤謬」に捕らわれた審美性においてではなく、日常的な生活空間のすべてのディテールを通して、率直に反映されている。マッキントッシュは装飾の社会的機能を象徴的に語るためのアルファベットとして、「ドローイング」や「彫刻性」という基本的な造形言語をどうしても必要としたのである。

VI 「モダン」の弁護と批判

アーツ・アンド・クラフツ・ムーヴメントの大きな柱である、「日常性における芸術的価値の発見」、「素材に忠実であること」、そして「^{クラフツマンシップ}職人技のレベルの向上と応用」という三つの原則のうち第一番目を除くあとの二つは、マッキントッシュの実際のデザイン活動において無条件では実行されなかった。ペヴスナーが、ラスキン、モリスの後継者として、ヴォイジー、ヴァン・デ・ヴェルデ、ライト、ロース、ベーレンス、グロピウスらとともにマッキントッシュの名をあげたのは、彼が過去に対する歴史感覚を十分に備えていながら、決して折衷的な様式の歴史主義に支配されることなくモダンな様式を指向したからに他ならない¹⁶。20才代の後半から世紀をまたぐおよそ20年間のあいだにデザインした建築、家具を含む400点あまりの作品に一貫するマッキントッシュのイメージは、常に想像力を自在に解き放つ一人のアーティストとしてのそれであった。初期の頃に何んの抵抗もなく受け入れてきていた「素材」と「職人技」の重視の態度が、1896年のマーツ・アンド・クラフツ展への出品をさかいに大きく転向していった。展覧会の主催者であったウォルター・クレインらによってその作品がアール・ヌーヴォーと類似しているという理由で酷評されたのが原因である。しかし彼らからの「みかけだおしのがらくた」とか「みすぼらしいデザインと構造」¹⁷といったマッキントッシュの作品に対する評価は、むしろマーガレット・マクドナルドをはじめとする^{ザ・スプーク・スクール}グラスゴーの「幽霊派」のアール・ヌーヴォーの手技の方に向けられてしかるべきであったのだ。マッキントッシュにとってアール・ヌーヴォーがレトリックとして

の奇抜なモチーフを多用したり、やがて商業主義的な様式に向かったことからしても、マッキントッシュが本当の意味でのオリジナリティをそこから期待していなかったことは事実である。ただし、アーツ・アンド・クラフツの素材に対する考えが純粹かつ保守的でありすぎたのにたいし、鉄やガラス、リノリュームといった新素材を大胆に用いたため、効果の強い材料を好んで用いたアール・ヌーヴォーと同一視されたのも否めない。さらに、前者が職人技を高貴で威厳のある秩序を守るために優先させたことから、とかく技術の偏重に走りがちとなり、その結果、素材の技法的な処理に頭を悩まされることのない自由な形態の実験を行うことの妨げとなっていたと考えた。アーツ・アンド・クラフツ運動がそもそもゴシック・リヴァイヴァルを中心に生まれたものだけに、中世ギルド社会の閉鎖性が形態の発想にまで波及し、その結果、ゴシック精神の純粹性が懐古趣味にすり替えられる危険性をマッキントッシュは直観していたのかも知れない。いずれにせよ、マッキントッシュの作品のユニークさとは、アーツ・アンド・クラフツ運動とアール・ヌーヴォーの両方に対してその弁護と同時に批判を加えることの出来る格好のスタンスを両者に対して持っていたことから生まれたと言える。グロピウスが『国際建築』の中で述べたように「創造の自由は、形態および表現手段の無限性にもとづくものではなく、厳密な法則にかなった有限性のなかの自由な運動にもとづくものである。」¹⁸こうした対立法の理論は装飾と形態の機能の問題に始まって、マッキントッシュのすべての創作プロセスにあてはまるのであるが、果たして、これがどのようにして止揚されていったのであろうか。

VII 記号としての装飾

マーツ・アンド・クラフツの運動の根本をなした「合目的なるものは美しい」という考えが、モダン・デザインの目指した真理の半面にすぎないことは、マッキントッシュの装飾と機能に関する再定義からも理解されよう。彼と同世代の建築・デザイナーとは異なって、新しい装飾

の自由と構造の理論を完全に止揚できると直感したのは、スコットランドの伝統的なバロニアル・スタイルとの出会いにおいてである。古い建築を模倣するだけでなく新しい時代の要求に合致する建築を生み出すのは「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（スコッティッシュ・バロニアル）のなかにある特異な能力」¹⁰であると、彼は述べた。もともと、フランス起源とされる中世の城郭建築がスコットランドにおいて住宅建築として発展したものであり、その構造上の特徴は明らかに軍事的あるいは過酷な自然環境に耐えうるだけの機能性に徹したものであったはずである。その一方において、急勾配の屋根、ドーマー、階段塔、縦長の窓割りなどのバロニアル特有の外部構造は、内部の機能性がそのまま反映されたものである反面、白いラフキャストで包まれた外壁における絵画的なコンポジションとして、逆に、建物本体のマッサと拮抗している。こうした外観からの内部構造への介入は、グラスゴー美術学校の場合のように、象徴的な自然形態からなる一種の装飾被膜を通して全体構造を内観する^{インスペクト}という例に既に見られた。のみならず、家具においても、木という素材のもつ自然な美しさと強度を、そのまま提示するのではなく、素材が造り出すかたち、あるいは、その外観に仕掛けられたフィニッシュを通して、インテリア全体の調和をもたらず結節点として、「椅子」自体の主張を引き出すのである。マッキントッシュの家具の表面は大きく分けて二通りの処理がなされている。一つは暗色のステインを、木地の感触と木目模様を失わないように表面仕上げとして用いる。これは主としてティールームあるいは学校、教会といった公共性の強い建物のファニチャーとインテリアにあてはまる。もう一つは住宅建築において、特に寝室や居間における家具その他を白いエナメルもしくはペンキで塗り込め、本体の材料の木地を隠すやり方である。前者の場合は、どちらかといえばマーツ・アンド・クラフツのがっしりとした堅牢さと禁欲的威厳を漂わせた印象を座る人に感じさせる。これに対し、白色にコーティン

グされた家具は繊細かつ叙情的な雰囲気でもって、そこに住まう人を包み込むといった具合に、どちらかといえば、アール・ヌーヴォーの感性の方に浸らせる。そして、こうした白と黒のコントラストをなす家具は、各々が単一に用いられる場合と、いずれかが他方のアクセントとして用いられる場合がある。それぞれに、マッキントッシュの部屋の特性にふさわしい効果を上げているが、共通して言えることは、家具の機能性が脅かされるぎりぎりの処まで形態としての自足的完結性を目指した点である。表面を単一のトーンによって仕上げることにより、インテリア全体との調和が保たれることは言うまでもないが、最も注目すべきは、それによって、鉛枠のガラスのパネルや金属の打出し細工、真珠貝による象嵌、透し彫りなどの装飾的細部が見事に際立つのである。つまり、装飾のなかで「副次的」とされた美徳が、形態の応用によってようやく建築構造全体のなかで市民権を獲得したのである。特に、1920頃に、バセット・ロウク氏の依頼によってデザインしたダーンゲイト78番地に用いられた白と黒の「チェック」のパターンは、マッキントッシュの装飾における記号論の完成と同時に始まりを象徴的に表すものである。置き時計の本体に施された小さな白と黒の「市松模様」は、椅子の背もたれや、カーペット、テーブル、オーリエル、トレリス、窓割り、そして建物全体のイクステリアへと、各部の機能に呼応しながら独自のアニミスティックな生長を遂げてきたものである。ここに、ラスキンが主張した個人から社会、自然神に至る、芸術を通しての連鎖の図式を、細部から全体へという形態のレヴェルでの完結として見ることが出来る。続けて言えば、『ヴェニス石』のなかで提示した、あらゆる高尚な装飾は神の工作のなかにおける人間の歓喜を表現したものであるという装飾についてのラスキンの認識を、マッキントッシュは人間の生み出した効率のよい機械としての建築をそこに住む人間にとって新たな美の発見が可能な芸術作品として創り変えることによって具現化したのである。

VIII ポスト・モダン

我々はこれまでに、マッキントッシュの色彩の用法の基本に白と黒があったことを見てきた。それは同時に、建築空間及び形態がつくり出す光と闇に関する彼のシンボリズムの表われであることに気付くはずである。彼が好んで用いた「市松模様」は、北ヨーロッパの淡い光が細かく仕切られたバロニアル様式の窓辺を通して床の上に描き出した、いわば光のイリュージョンではなかったのか。その光のあまりにもかすかなしかも淡さ故に、それらをかろうじて留め置こうとする配慮から幾何学的な枠組と最も純一な色彩、白と黒が選ばれたのであろう。マッキントッシュの名前がヨーロッパ全体に知られるきっかけとなった「ゼセッション展」(1900年)および「トリノ近代装飾芸術国際展」(1901年)あたりから採用された白い家具と白いインテリアの意匠は、疑いもなく空間から闇の部分を追出し均一な広がりを造ろうという近代建築とは一線を画した、極めて個別的、地方的な造型感覚から生まれたものであった。マッキントッシュの本当の狙いは、北国の陰うつさを空間から一掃することではなく、白もしくは淡いヴェージュ色の表面に、淡い光線が落としたほの暗い、あえかな影絵をいかにして空間の一部として楽しむかという点にあったように、さえ思われる。また、スコットランドの建物でごく一般的となっている狭い入口での採光は、あたかも客人が招じ入れられるかのようなうやうやしさをもって、幾層かの家具や階段の折りなすスクリーンを透過しながら、ようやく奥まった白い寝室へと達する。現実の自然光が尽きる地点から、我々はこの白という虚空間で本当の広がりを体験するのである。建築の予言者ル・コルビジュエが「一つの偉大な時代がはじまりつつある」と建築の未来を展望したのは、ちょうどマッキントッシュが建築を断念し水彩画の世界に引きこもった1922年のことである。コルビジュエが指摘した未来の建築の主要素である、量魂、表面、平面は、その具体的な用法はさておき既にマッキントッシュの家具および装飾

細部のなかで実施されていたのである。この意味でまさしくマッキントッシュは近代からさらに現代に生きる建築家と呼ぶにふさわしいと言えよう。しかし、今世紀も終わりに近づきつつある現在の我々が見て感じるマッキントッシュの作品の価値はむしろ、ラスキンがまさに内的矛盾として闘った反近代、あるいは反現代というネガティブな美的因子に見い出されるべきではないのか。マッキントッシュはラスキン同様にイタリア建築を賞讃してやまない。地中海芸術のもつ敷密なオーダーと量魂の明晰さはなるほど彼の造形における「現代」を予言している。しかしながら、ラスキンが愛したヴィネツィアの中世建築がそうであったように、マッキントッシュがその中で育ったスコットッシュ・バロニアル建築の、さまざまな陰影の細部に行きわたる質素で愛らしく、ひたむきな生命力こそ、「モダン」を越える美德として彼が今日の我々に提示しようとしたものではないだろうか。

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), Vol. X II, p.83.
- 2) William Morris, *The Lesser Arts* (Collected Works of William Morris, Vol. XX II), p.3.
- 3) Roger Billcliffe, *Mackintosh Furniture* (London, Cameron Books, 1984) p.92.
- 4) Robert Macleod, *Charles Rennie Mackintosh*, (The Hamlyn Publishing Group Limited 1968) p.128
- 5) R. Billcliffe 前掲書 p.18.
- 6) J. Ruskin, 前掲書 Vol. XXXV, p.47.
- 7) ニコラス・ペヴスナー 『モダン・デザインの展開』(白石博三訳) みすず書房 p. 86.
- 8) W. Morris, 前掲書 XX ii pp.40-42.
- 9) *The Studio*, I, 1893, p.236.
- 10) 現代の家具シリーズ1, 『マッキントッシュの家具』フィリップ・アリソン著(横山正訳) A.D.A. エディタ. p.13.
- 11) N. ペヴスナー, 前掲書 p.132.

- 12) R. Billcliffe, 前掲書 pp.92-3.
- 13) *Ibid.* p.144.
- 14) J. Ruskin, 前掲書 vol.X II,p.83.
- 15) チャールズ・レニー・マッキントッシュ・ソ
サイエティ刊行 *Newsletter* No.35. Autumn
1983.
- 16) N. ペヴスナー、前掲書 P. 29.
- 17) *The Studio*, 前掲書
- 18) 国際建築協会編『ワルター・グロピウス』1954年
- 19) Thomas Howarth, *Charles Rennie Mackintosh
and the Modern Movement*, (Routledge and
Kegan Paul Ltd. 1952) p.12.