

# 芸術とデザイン

上田恒夫

この数年間筆者は芸術とデザインの関係について考えてきたが、このテーマに直接的な示唆を与えてくれたのはマティスの装飾画や現代の環境彫刻だった。これにイタリア・ルネサンスの壁画やピアッツァを飾るバロックのモニュメント、さらには18世紀のティエーポロの天井画など23の事例を加えれば、本稿のテーマの重心がどこに置かれているかは、大体想像していただけたと思う。ここに挙げた事例はいずれも、時代とジャンル両面からみて、閉じた作品世界の構成の中に作家の思考を結実させようとする近代芸術の周辺に位置する。かといって、それらを今日の我々が考えるデザインと同じだとすることにも無理がある。それらに共通するのは、制作目的や作品の設置場所が最初から与えられているということであろう。これら「非芸術的」（ないし「外的」）諸条件をあらかじめ制作構想に取り入れることによって、作品は環境空間を荘厳し、創造的空間に変容させることができる、そういうタイプの作品群である。それらはもちろん一品制作でありながら、機械による大量生産を前提にした現代のデザイナー、特に工業デザイナーの仕事と似通った様相を呈している。最初に示したような作品の作者も、デザイナーも、作品が置かれあるいは利用される条件を研究し、原形や設計図を作り、制作・施工の指導にあたる。そして作られた作品は公共空間で不特定の市民の享受の対象となる。

近代芸術の周辺ともいうべき造形領域と今日のデザイン制作との間に想定される接点とは何か。これが本稿の出発点であるが、ここで忘れてならないのは芸術を構成する要素としてのデザインの問題である。すなわち、ヨーロッパ近代デザインは近代芸術から生まれたとすれば、芸術にひそむデザインの問題も明らかにせねば

ならない。これによって、デザイン本来の意味も明らかにされるであろう。従って、本稿のテーマを狭く限れば『芸術におけるデザイン』となるが、しかし以下に述べ、また例示する事項は近・現代美術を含む造形活動全般にかかわる。上の標題を選んだのはそのような理由からである。

まず最初の手がかりに、デザインと芸術の違いについてデザインの側からはどのように考えられているか、この分野の専門家の意見を聞くことから始めよう。

デザイン史と理論の第一人者である阿部公正氏は、芸術から一線を画したデザインの専門性と独自領域を検証しながら、次のように言っておられる。「デザインは労働の所産である。どのような種類のデザインであっても、デザインはだれのためのデザインか、どこに置かれるデザインかという前提なしには考えられない。そのように受けとり手の存在とか目的設定とか、さらに社会的な場とかがあらかじめ前提されているということは、デザインをつくる働きが、芸術制作とは違った労働であることを意味する。もちろん芸術の制作活動も、ひとつの労働であるとみられないわけではないが、ここでは働きはそれ自身で充足されるようなものとみななければならない。」（『デザイン思考 阿部公正評論集』、41ページ 傍点阿部氏）

ここに引用された「芸術」を近代のそれに、また「デザイン」を最初に例示した作品群に置き換えてみると、阿部氏のいわれるデザインはそのままマティスの装飾画やベルニーニの彫刻モニュメントや現代環境彫刻などにもそのままあてはまることにはならないだろうか。（デザイ

ン制作は労働の所産であるという氏の説については議論もあろうが、今それに触れる必要はない。)もしこのような置き換えが成り立つなら、それは、これら近代美術の周辺に位置する制作と現代のデザイン活動との間を結ぶ共通項があることを予想させ、事実、両者の類似を指摘する人は、美術史の側にもデザイン史の側にも少なくない。そればかりでなく、近代美術から生まれた20世紀美術にも、デザイン活動とおなじ地平で理解しうる作品が生まれている。その中から、典型的な2例を挙げてみよう。

ひとつは、1933年バーンズ財団(フィラデルフィア、メリヨン)の大広間に設置されたマティスの壁画『ダンス』である。マティスは新古典主義建築の広間の構造と採光条件(逆光)と設置場所(床から6メートルの、3つの大きなガラス戸の上)をあらかじめ確認し、すでに広間の壁に掛かっていたスーラ、セザンヌ、そしてマティス自身のタブロー画と、これから制作すべき壁画とが干渉しあわないよう配慮しながら、この制作に入った。壁画といってもそれはキャンバスに油彩で描かれている。その広大な画面は広間の窓の形に応じて上部に3つのアーチをもち、いくつかの色のストライプを背景に裸体の「女神」たちが輪舞している。彼はこの仕事を回顧して、「私の装飾画は天井と壁のさまざまな部分を全体の中で相互に結びつけ、広大な明るい総体を作り出した。」と言っている(『マティス 画家のノート』二見史郎訳 156ページ)。筆者はまだアメリカに行ったことがなく、この作品を見たことがないが、寸法違いのためにバーンズ財団に納入されなかったおなじ『ダンス』はパリ市立美術館で見た。納入された方の『ダンス』と比べて構想に相当な変化があり、また設置場所が「現場」ではなく美術館だという決定的な違いがあるものの、マティスの装飾画によく理解を示した展示方法のおかげで、この作品が周囲の空間にはたらきかける熱気を感じずにはいられなかった。この画家は以前にもダンスのテーマを何度か取り上げているが、興味深いことに、そのひとつ、モスクワのシチューキン邸の階段のための作品についてマティス自身、

「たとえばタピスリーのように場所を移すことが可能です」(マティスの前掲書171ページ)と述べていることである。これと違って、バーンズ財団の『ダンス』は、「現場」で構想が準備された建築装飾画である。筆者がパリにある『ダンス』を前にして思いをめぐらせたのもジョットやピエロ・デラ・フランチェスカの壁画装飾だった。ここには西洋の壁画伝統にこだわる筆者の個人的趣味だけに帰することのできない問題が含まれているように思われる。マティスは写実の大家であるが、写実から装飾にいたる制作経過には断絶がない。残されたデッサンとエスキースがこれを証明している。ジョットの場合もピエロの場合も同じであろう。これら古い時代の壁画を意識してか、あるいはモネの仕事から受け継いだかよくわからないが、いずれにしても、『ダンス』が油彩によりながら不透明の絵の具で色面を構成していることは、装飾画にふさわしい効果を出すためのマティスの判断によるのであろう。

装飾画『ダンス』が示すのは、写実と個性を最大限に尊重する近代美術にも、デザイン活動の定義的部分に重なる制作がありうるということである。

二番目の作品は、フランスの現代画家イヴ・クラインによる一連のモノクローム絵画である。それらは通常、板にキャンバスを貼りその上にモノクロームの絵の具を塗っただけの作品である。гент近代美術館のヤン・フート氏 Jan Hoet はそれらのうち赤く塗られた作品を取り上げ、その赤はそれ自体リァリティーをもち、世界に対する作家の判断がこの作品に示されている。作品によって世界を変えようとする意志がある、という(昭和61年10月8日、本学における講演『アートと環境』)。筆者はクラインの作品をまだ見たことがない。彼の作品はそれを見る者と環境との関係を問いなおしているとされるから、その環境がどのようなものであれ、とにかく作品をその環境との総体において見ないことには正しいクライン解釈は成り立たない。しかし、フート氏の見解は現代美術批評の定説といってよく、アルガン教授の見解もこれと同様で、ク

ラインの作品とそれを見る者との間に生まれる環境の問題をいっそう鋭利に分析している（G. C. Argan, *L'Arte Moderna*, pp. 655 ~ 656）。それによれば、クラインはその作品を見る者と環境との間の関係を変えようとしているが、それはロスコらがやったように環境と（作品の）色を調和させることによってではない。そうではなく、作品を見る者がその色によって、環境を〈感得する〉ように、また、塗られた青ないし赤ないし金とともに〈生きる〉ように、彼らをいざなうのである。アルガン教授はここでクラインの意図した作品と見る者と環境との交流関係をダイナミックにとらえている。フート氏が言ったクラインの「世界を変えようとする意志」とは、環境空間を、作品の色によって変革しようとする、作品に込められた志向性であるということが、アルガン教授の解釈によってよく理解される。クラインの絵は、剥き出しの赤の絵の具を塗った面にすぎない。それは「それ自体リァリティーをもった赤」である。言い換えれば色のオブジェである。それ自身は対象に即した世界を何ひとつ提示しようとはしない。作品は環境に向かって開かれ、環境を新たにつくりだす。環境を感得するのは作品を見る側の想像力であるが、そのように仕向けるのはクラインであり、作品に結実する彼の構想力である。

クラインは芸術家である。彼ほど個性を主張し自由に生きた芸術家も少ない。この画家の制作の質を規制するような注文主の意向や設置場所などは前提とされない。その意味ではクラインの芸術をマティスの装飾画や古い巨匠たちの壁画と同じレベルで扱うことはまだできない。彼が変革しようとするのは我々の生活環境ではなく、美術館のそれのように一種中性的・抽象的な空間であろう。しかし、彼が切り開いた制作の方向には、生活世界と切り結ぶ現代芸術のありかたが端的に示されている。

現代の建築あるいは環境彫刻を例に出すことはたやすいが、ここで強いてクラインを例に挙げたのは、彼のようなアクチュアルな画家の仕事にこそ、環境へはたらきかけようとする現代芸術の志向がはっきりと認められるからである。

かつてモンドリアンが自己の芸術の社会的使命をゆるぎない言葉で語ったように、またヴァザリリの作品が示しているように、現代絵画が公共の、また個人の生活環境全体にまでその影響範囲を拡大しつつあることは否定できない事実であろう。そして、そのような社会環境に進出して大衆の生活の中にある芸術は、デザイン——環境デザイン——と呼んでもよいのではないだろうか。

現代芸術がいかに環境に進出したにしても、芸術がひらく環境空間は現実の生活空間とは質的に異なり、両者の空間を区別すべきだという説があることは確かである。河本敦夫氏も『現代造形の哲学』の中でこの点を精緻に分析しておられる。しかしニューヨークの高層ビルの谷間に置かれた現代彫刻、あるいはパリの地下鉄壁面に設置されたヴァザリリの絵が作りだす空間は、現実の公共空間と同一のものとして感知されるのではなからうか。毎日そこを通り過ぎる人からすれば、最初、作品が観照の対象になることもあろうが、一度作品の質と成り立ちがよく了解されたならば、それをとりまく空間は現実の空間と混ざりあい溶けあうだろう。芸術的、現実的空間の識別把握は画然となされるのではなく、両者が区別なく観者に喚起されることさえあろう。これは我々の体験が示すところであるばかりでなく、20世紀美術がそのような作品のありかたを望むようになったのである。そのような作品は近くから見ても意味がない。自らの芸術を「具体芸術」Concrete Art と名づけたハンス・アルプが言った次のことばは示唆的である。「具体芸術の作品は、その創作者によって署名されるべきではない。こうした絵画、彫刻、オブジェは雲、山、海、動物、人のように、自然という偉大なスタジオの中で無名のままでいなければならない。」（*On My Way*, 1948 大坪健二訳）。大自然の中に置かれたアルプの彫刻を美術館の中で見ても意味がない、というよりもそうすれば造形の意味を失うとさえいえる。都会の現代芸術でも同じことであろう。

仮にそのような現代芸術を環境デザインと呼ぶことはできないにしても、ここで確認できる

ことは、環境に向かってはたらきかける現代芸術の機能を装飾 decoration ということができ、それを芸術とデザインを分ける指標から一応除外することができるということである。装飾とは、芸術とデザイン、言い換えればあらゆる造形美術が本来的に担うべき機能であり、制作の立場からすれば、それは構想・意図に重なる。デザインと装飾とが同語反復に等しいことは以下に見るとおりである。

とはいえ、現代芸術をただちにデザインと呼ぶことにはやはり抵抗が感じられよう。現代のデザインは確かに独立したひとつの職能領域であり、独自の課題を設定し、その製品は機械による大量生産によって生みだされる。経済性、つまり製品価格の設定もデザイン活動に欠くことのできない条件である。一方、先に引用した現代美術は芸術家の手による一品制作であり、クラインを例に引くまでもなく、制作の自由は絶対的である。では芸術とデザインを区別するこれらの要因は絶対に動かせないものだろうか。

今比較しているのは芸術とデザインの今日のありかたである。芸術家もデザイナーも、それぞれの立場から、互いに区別されるべきそれぞれの領域の独自性を主張するだろう。しかし、両者の区別は相対的なものでしかないといわざるをえない。なぜなら、制作過程に介在する機械と絵筆の違いは作品の質にとって相対的だからである。また、いかに同じデザインの製品が大量に作られたにしても、使用者はそれらにひとつのデザインの質を見る。ここには一品制作の芸術品が享受されるしかたと根本的な区別はない。経済性の問題についても同様であろう。芸術とデザインの違いは確かにある。しかしその違いは相対的なものであろう。阿部氏は「われわれが今日デザインという概念で考えているものは、手工作による一品制作とはまったく違った、技術による大量生産なのである……」と述べられ、芸術との違いを踏まえながら「現代のデザイン現象の源泉は、マス・プロダクションとマス・コミュニケーションという非芸術的な要因に見いだされる。だが、二十世紀においてデザインがはっきりした形態へと具体化されて

きた過程をみると、そこには当然、デザインと芸術の交流という動きが認められる。」と言っておられるのも、画然と境界線を引くことのできないふたつの分野の関係を前提にした発言として聞くことができる（前掲書、それぞれ45ページ、19ページ）。もっとも、阿部氏がここで言われるデザインとは、独自の課題を担った今日の（特に日本における）職能としてのデザインであるように思われ、デザイン本来の意味の広がりからすると、氏の限定からはずれる部分が多いように感じられる。それは我々が日々思い描くデザインと、欧米で理解されるデザインとの違いとして意識される部分であろう。

そこでもう一度阿部氏の文章によって、欧米におけるデザインの定義を見ておきたい。それによると、ジロ・ドルフレスはインダストリアル・デザインを、機械生産品のための「芸術家の」計画としているが、阿部氏は、デザイン活動を一元的に芸術家のそれに帰着させるこの定義にはあいまいさが残るとしておられる。他方、トマス・マルドナードは「インダストリアル・デザインとは、工業製品の形の質（formal properties）を決定することを究極の目標とするひとつの活動である。ここでの『形の質』というのは、外面的な特徴を指すのではなく……つねに、なんらかの仕方で形態形成のプロセスに関与する諸要素——機能的・文化的・技術的・経済的諸要素——の調整および統合の結果である。形の質は、内部の組織に対応する現実、つまり物とともに生まれ、物とともに生長した現実を形づくることとなるのである。」と定義しているが、これについて阿部氏は、ドルフレスのそれと比べてマルドナードの定義はニュートラルで、ここでは芸術への傾斜は極力抑えられているが、同時に「形の質」という見方が、芸術とのつながりを予想させながら、しかも芸術そのものではない分野を指示している、と論評される（マルドナードからの引用とも前掲書、14ページ）。

まず、ドルフレスはインダストリアル・デザインを「芸術家」の企画としているが、ドルフレスは「芸術家」からデザイナーを除外してい

るのだろうか。むしろ彼はデザイナーも広く芸術家に含めて考えているのではなかろうか。引用された文章だけから判断するのは危険であるが、デザインと芸術を陸続きにとらえる論調は欧米では決して少数意見ではない。むしろ現代に生きる強固な伝統といった方がよい。ドルフレスもここで、デザイン活動に最大限の幅を与えて、建築から工芸にいたる造形活動の全領域にデザインの営偽を認めようとしていると理解すべきであろう。他方、職能領域としてのデザインの専門性は、「機械生産品のための」（したがって大量生産のための）ということばによって保たれているにすぎない。

マルドナードの場合はどうだろうか。引用の最初の部分「インダストリアル・デザインとは、工業製品の形の質を決定することを究極の目標とする……」を厳密に読むと、工業製品とインダストリアル・デザインとは同語反復とっていいから、これはインダストリアル・デザインの定義というよりは自己限定であろう。これを除外すると、有効なのは「形の質」という規定である。ここですぐに思い浮かぶのは、スチールパイプに布を張った椅子であり、タイプライターであろうが、ドイツ語で造形美術 *Bildende Kunst* と呼ばれる領域の仕事がそのまま「形の質」の形成に参加することも動かしがたい事実である。「機能的・文化的・経済的諸要素の調整および統合の結果」として、「物とともに生まれ、物とともに生長した現実を形づくる」のは、まさしく建築家、彫刻家、画家の仕事だからである。彼はインダストリアル・デザインを自己限定しているだけで、それを除くと彼の規定はすべての造形芸術にあてはまるのである。とすると、インダストリアル・デザインを「機械生産品のための」と限定したドルフレスの定義とマルドナードのそれは本質的に同一と考えてよいのではなかろうか。

2人の論調には造形美術全体にわたるデザインのありかは明示されてはいないものの、阿部氏が指摘されたように、「形の質」ということばがデザインと芸術との接点を暗示している。では、デザインと芸術の接点に想定される「形の

質」とは何か。ここで観点を変えて芸術におけるデザインの問題を検討しよう。

マグローヒル版『世界美術辞典』*Encyclopedia of world art* の *design* の項目を担当した R. L. ウィッキザーの説明によると、デザインとは、「芸術作品に統一と密度を与えるために、視覚・感情体験を秩序づける方法」であり、「芸術の表現 *expression* および伝達と、あらゆるタイプの構成とがこれに含まれる。」そして、線、形、調子、色、テクスチャー、光、空間などあらゆる視覚的要素を芸術表現の意図に即して配列することがデザインと呼ばれる。画面構成や色面分割はもちろん、マチエールに工夫をこらすこともデザインである。ウィッキザーはデザインを最も広く解して、芸術制作にかかる活動のすべてをデザインに還元しているように見え、一見とらえどころがない。実際、彼の説明はマルドナードの「形の質」をより具体的に述べただけで、対象領域をインダストリアル・デザインから造形美術全体に拡大したにすぎないようにみられる。しかしここが重要である。ウィッキザーは「芸術様式の発展は本質的にデザイン理念の歴史である」とも述べている。これは芸術史をデザイン史として読みかえることの可能性の指摘である。この視点は、芸術におけるデザインを検討する我々にとって示唆に富む。芸術は表現 *expression* と表現対象からなりたつ。しかし彼が取り上げたのは芸術史における視覚的表現形式の側面であって、対象描写（ないし再現 *representation*）の側面は触れられていない。デザインが近代デザインとしてみずからの領域を自覚し確定する以前、いわば潜在的ともいえるデザインの営偽は人類誕生以来存在し続けてきた。工芸や文様装飾 *ornament* を一応別にすれば、デザインは芸術における対象描写の課題に寄り添って、長い間、その独自の存在を認められることはなかった。それゆえ、近代デザイン誕生以前のデザインを芸術の領域に認めるには、それと対象描写との関係を見ることが必要となろう。ウィッキザーのデザイン論に求めたかったのもこれである。

対象描写の問題を補って、芸術とデザインと

の関係を見るには、三次元世界の描写と表現の接点に透視遠近法を置き、絵画の幾何学構成に緻密な分析を加えたアルベルティの『絵画論』（ラテン語版1435年）がおおいに参考になろう。また対象描写と表現との共通母体にディセーニョの概念を置き、その理論化を試みたヴァザーリの芸術論も参考になる。しかし、この2人は壁画と祭壇画の時代の人である。またヴァザーリのディセーニョの概念は、建築・彫刻・絵画にまたがる広がりをもち、我々の方向とよく一致するが、観念の肥大化傾向が著しい。そのような理由から、ここでは現代の著作ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』を選ぶことにしよう。ヴェルフリンがこの著作で重点に置いたのは独立したタブロー画が誕生した17世紀バロックの芸術であり、芸術におけるデザインの問題を検討する材料としてはこの著作の方がより適当であろう。ここでヴェルフリンを引用するのは一見場違いのようにも思われるが、彼はこの著述によって現代抽象美術の理論的先覚となった美術史家であり、芸術とデザインの問題はヴェルフリンの基本的テーゼと重なっている。

『美術史の基礎概念』（1915）でヴェルフリンは、ルネサンス美術とバロック美術をそれぞれ〈線のなもの〉と〈絵画的なもの〉以下の5対の概念にとりまとめ、そのように特徴づけられたルネサンスからバロックへの発展の根拠を、心理学的に合法則的な視覚形式の発展に求めた。たとえば国と流派が違って、バロックの芸術家は一様に対象を〈絵画的に〉見る。芸術家の気質やマニエールがいかに違っていても、17世紀バロックの芸術家はこの観照形式に制約される。後にも引用する「これらの形式において人は自然を視、又これらの形式に於て芸術はその内容を表現するのである。」ということだが、ヴェルフリンの基本思想を要約している。そしてヴェルフリンは、この視覚形式の二重の意味を指摘している（緒論の三、「模倣と装飾」Imitation und Dekoration 守屋謙二訳 27～30ページ）。我々のテーマと直接関係するのはこの項である。

ヴェルフリンは次のように言っている。「我々はこの基礎的諸条件を表現形式 Darstellungs-

formen 若しくは観照形式として取扱うことが出来る。これらの形式に於て人は自然を視、又これらの形式に於て芸術はその内容を表現するのである。併し、茲で把握法を制約するものは或る『眼の状態』であると云うに過ぎないならば、それは危険なことである。蓋し、総ての芸術的把握は必ず一定の快感の視点から構成されたものである。故に、上掲の五対の概念は模倣的 imitativ 意義と同時に装飾的 dekorativ 意義を持っている。如何なる種類の自然再現でも必ず或る一定の装飾的図式の範囲内で動くものである。線の視方は、それにのみ固有な或る種の美の表象に常に結び付けられている。絵画的視方にしても同様である。進歩的な美術が線を廃棄して、これに換えるに動的な塊量を以てするなら、それは単に新しい自然の真の為めばかりでなく、尚お又、新しい美の感情の為に起るのである。」

ここでヴェルフリンは視覚形式に模倣的意義と装飾的意義があると言っている。模倣 Imitation とは自然対象に対する見方であり、これを芸術家の制作に即して対象描写と言い換えることもできる。これは自然の「真」に結びつく。これに対して、装飾 Dekoration は「一定の快感の視点から構成」され、「美」に結びつく。そしてある視覚形式は、自然に対する芸術家の見方（模倣）と美の感情（装飾）とから生ずるものである、とされる。「模倣と装飾」の項で一番重要なのはここである。同時に、装飾という概念の説明が乏しいので全体の理解がむずかしいところでもある。ここで彼が念頭に置いているのはルネサンスの美術よりもむしろバロックの美術である。模倣という以上、建築を除いた描写芸術、すなわち絵画と彫刻である。従ってレンブラントやヴェラスケスの絵画作品も当然、上の説明の対象になっているはずである。事実、これらバロックの画家の絵は本書に多数事例として取り上げられている。ヴェルフリンの文章が理解しがたいのは、レンブラントやヴェラスケスの作品の質と、装飾という概念とが融知しないのではないかと思えるからであろう。こうした疑問に答えて、ヴェルフリンは後に『美術史論考』で、「装飾的とは最広義に解して『視覚的に魅力

あるもの』das Optisch - Reizvolle という意味である」と説明し、装飾を構成する要素として具体的に、色彩感情、光線感情、形態感覚、空間感覚を挙げている。そしてこれらは「決して現実の観察（筆者注、模倣に同じ）を強化することによって表現されているのではない。」と付け加えている（いずれも中村二柄訳、15～16ページ）。最後の引用文の内容には疑問がないわけではないが、芸術における模倣と装飾をそれぞれ独自の要素、はたらきとして識別した点にヴェルフリンの独創性がある。

ヴェルフリンのいう装飾の概念は明らかであろう。デザインを、線、形、調子、色、テクスチャー、光、空間などあらゆる視覚的要素を芸術表現の意図に即して配列することとしたウィツキザーの定義と比較してみれば、ヴェルフリンのいう装飾がデザインそのものであることが理解されよう。ただしここでは、装飾、すなわちデザインは描写芸術を構成する一側面として理解されている。芸術におけるデザインを定義して対象描写について触れなかったウィツキザーとの違いがここにある。また、この著作が対象をルネサンスとバロックに限りながらも、現代抽象芸術の理論的先駆となったのは、描写内容を捨象してなお芸術を芸術たらしめるデザインの意義を解き明かしたからにはほかならない。

ではなぜ、ヴェルフリンは装飾 Dekoration ということばを選んだのか。ベルニーニやボッロミーニはともかく、ヴェラスケスやレンブラントに適用しがたいように思えるこのことばは、デザインと置き換えた方が理解されやすかったのではなかろうか。英語の design に正確に対応することばはドイツ語にはないという事情も当然考慮せねばならないが、私はむしろ、ヴェルフリンのことばの選択の背後に、長いヨーロッパの芸術伝統を感じないわけにはいかない。

ヴェルフリンは芸術における対象描写と装飾とを峻別したが、同様の区別はすでに古代ローマの修辞学者や、彼らの教えを受け継いだルネサンス期の人文主義者・芸術家の著述に認められるものである。キケロは次のように書いている。「もし、使用されたことばがその重みのゆえ

に選ばれ、またそれらが暗喩的に、誇張して、修飾的に、対句として、類語的に、しかも現実の動きと事実の模倣 imitatio との調和を計って用いられているならば、その文体は華麗で illustris ある。」（de partitione oratoria, vi, 20 ロウブ版の英訳による）もちろんこれは修辞学・詩学の世界での論議であり、造形美術上の論議ではない。しかし、模倣・再現と関連しつつも、それと区別されるべき言語独自の表現領域についての鋭い洞察がここにある。（クインティリアヌスの institutio oratoria, liber III にもほぼ同様の見解が見られる。）そしてこれより約1400年後、フィレンツェの人文主義者 L. ブルーニは明らかにキケロを意識しながら、造形美術に場を移して同じ問題を扱っている。ブルーニは、N. ダ・ウッザーノらにあてた書簡（1424）の中で、L. ギベルティの『天国の門』について次のように書いている。「思うに、あなたがたが旧約聖書を内容とすべしと決定された新しい門扉の20場面（筆者註、完成作では10場面）は、主として2つの事柄を含まねばなりません。すなわち、ひとつは illustri たることであり、もうひとつは significanti たることです。illustri とは、それによって変化に富んだディセーニョによって見る人の眼を楽しませることのできるものであり、significanti とは、記憶するに値いする意義をもつものです。」（R. Krautheimer, Lorenzo Ghiberti, 1956 / 70, vol. II, p. 372 に収録）ここでブルーニはキケロの用語 illustris を借りつつ、その造形美術における意味を説明している。「記憶に値いする意義」が描写されるべき対象主題に関わるとすれば、「変化に富んだディセーニョによって見る人の眼を楽しませる」もの quelle che possono ben pascere l'occhio con varietà di disegno とは、ヴェルフリンが模倣 Imitation と対比している装飾 Dekoration でなくて何であろうか。美術家ではないブルーニがここで門扉の浮彫りの構成の問題などにどこまで踏み込んでいるかは疑問の余地があるが、ブルーニの書簡は、模倣・再現と区別されるべき装飾すなわちデザインの問題が、ほかならぬ造形美術の領域で意識されはじめたことの確たる証しであ

る。

イタリア14世紀にすでに *decoratione* なることばがあったことは語源辞典によって確かめられるが、我々が問題にする意味をどれだけそなえていたかははっきりしない。少なくとも、造形上の意味だけに限定されていなかったことは確かである。そこでこの語の語源にさかのぼって、現代へつながる *decoration* の意味を検討してみよう。

ブルーニと同時代の人文主義者 L. ヴァラは、古典ラテンの用語を研究した人として知られるが、彼はその著作 *elegantiae linguae latinae* (1435～1444)の中で *decus*, *decor*, *dedecus* など一連の類語の意味を論じて、*decor* について次のように規定している。「*decor* とは、一種の美、言い換えれば、事物や人——それらが行為中であれ演説中であれ——が、場所と時間の双方に適合した状態 *decentia* から生ずる美 *pulchritudo* である。」(M. Baxandall, *Giotto and the orators*, 1971/86, p. 10, 172 にヴァラの引用と優れた分析がある)ヴァラの *decor* の規定は美術のみならず文芸、さらには倫理の領域にも適用される広がりを持ち、それ以上の絞り込みはできないが、彼と同時代の芸術家 L. B. アルベルティはその『絵画論』の中で、画家に対する要請として「絵画は、行為の主題にふさわしい *condecentis*、楽しく優美な動きを表さねばならない」と言っている (*de pictura*, ed. C. Grayson, liber II, 44)。老人の像は老人らしく、青年の像は青年らしく、主題の求めるところにしたがって、時間と場所にふさわしい表現をせねばならない、という主張である。アルベルティの *decor* の概念はさらに後、G. ヴァザーリやF. バルディヌッチらによってデコール論として展開される芸術理論の発端をなすものであり、そのいずれにおいても、*decor* (イタリア語 *decoro*) は依然、主題と人物の描写に関わる問題にとどまっているものの、ラテン語から生まれルネサンスを通じて次第に造形美術の用語としての意味内容を整えていくことばは、近代デザインの概念形成と無関係ではないように思われる。すなわち、「場所と時間の双方に適

合した状態から生ずる一種の美」たるルネサンス的 *decor* は対象主題に関わるが、やがてこれが対象主題から切り離されて表現そのものの用語に転じたならば、それはまさしくデザインと同一レベルで理解しうることばとなるであろう。デザインこそ、場所と時間を含めたさまざまな外的諸条件を前提とし、それらに適合した造形を求めるものだからである。

*decor* から *design* への概念の展開にはイギリスの貢献が大きいように思われ、ここでそれを論ずる十分な準備がないが、この国における興味深い例をひとつだけ挙げておきたい。藤田治彦氏の『アリスンの「趣味論」』(美学148号)によれば、18世紀イギリスの美学者アリスン A. Alison はその著作 *Essays on the nature and principles of taste* (Edinburgh, 1790)において、デザインを次のように定義しているという。「すべてのデザイン作品は、それを生み出す技術との関係において、それに求められる目的への適合性の本性との関係において、あるいは、それによって叶えられることになる目的の本性との関係において考えられねばならず、従って、そのデザイン作品の美は、そのデザインに示されている叡知または卓越性に、その適合の適切性に、そして、その目的の効用に依拠する。」(ただしこれは、アリスンから「ほぼ原文のまま」引用したギルトの著作からの引用である)ここで注目されるのは、デザイン論において適合性 *fitness* という概念が登場していることである。ここでいわれる *fitness* はラテン語の *decor*, *decorum* ないしイタリア語の *decoro* の訳語であろう。時代は下るが、メディチ・ソサエティー版のヴァザーリの英訳(1912～15)をはじめ、英語ではこれらの語を *fitness* と訳するのが通例である。とすると、「場所と時間の双方に適合した状態から生じる美」すなわち *decor* は、ここに到って美術の対象主題から分離し、デザインを構成する要素に合流することになったと言ってよさそうである。もっとも、アリスンの原文をざっと目を通しただけであるが、*design* という語は我々が考えるよりも幅広い意味領域を持ち、音楽にも文芸にも用いられていたという事情も



あり、この問題についてはさらに検討する必要がある。従って、今後の見通しとして、次のように言うことができると思う。

デザインの直接の語源は対象描写と作家の内面の構想の意味をあわせもつルネサンス期のディセーニョ *disegno* にあるとされる。これはまたデッサン *dessin* の語源でもある。したがって *disegno* の概念を母体に設定して、我々は今日における諸芸術とデザインとの交流を考えることも可能である。しかし、*decor* に発するもうひとつの経路を想定することによって、芸術と接点をもちつつ独自の世界を明確にしていって近代デザインの概念を正しく理解することができるのではないだろうか。デザインがその営偽としての内面の構想（意匠、設計）を *disegno* の概念に負うとすれば、デザインに課せられる設置・使用条件と目的設定の課題は、おそらくその起源を *decor* の概念に求めることができると思われているが、用語の歴史と制作の実状双方からの裏づけが必要であろう。しかしデザインの語が近代的な意味に定着して行くとともに、おそらく *decor*, *decoratio* を語源とする装飾 *decoration* の概念はその意味を狭め、文様 *ornament* の概念と意味領域を共有するようになり、やがて *design* の語に取って代われることになったのであろう。

ヴェルフリンが用いた装飾 *Dekoration* は近代デザインとは直接の関係をもたないとはいえ、彼は上に述べたような西欧の伝統を担いながら、あえてこのことばを選んだのではなかろうか。芸術におけるデザインの意味とはたゞきは、事実、このことばによってよく説明されるのである。

装飾 *decoration* の意味を理解する場合、装飾と装飾対象の関係は忘れ去られがちである。装飾とはそれ自身で完結した世界ではない。人体であれ、生活空間であれ、宗教典礼の空間であれ、いずれにせよ装飾対象をもってはじめて装飾は成り立つ。装飾は我々が通常考えるよりもはるかに広い意味をもつ。その中には文様 *ornament* も含まれれば、ジョットの壁画もクラインの絵も総体として装飾の範囲で論ずること

ができる。

工芸を含むインダストリアル・デザインや壁画や環境彫刻は、機械的・文化的・技術的・経済的諸要素の調整および統合の結果としての「形の質」（マルドナード）という規定からよく説明される。この「形の質」は作品環境や使用条件などを前提にした造形活動の結果であり、作品は環境空間を装飾対象とする。ベルニーニのモニュメントは、南欧の澄んだ碧空のもとで量塊としても素材のマチエールとしてもそれに対抗しうるだけの強さを示している。彼の作品を美術館の中で見るとは無意味である。ここにミケランジェロと違うベルニーニの特性がある。ベルニーニの装飾性は、その作品の中に、そして彼の構想の中にある。

では、ヴェルフリンが装飾を説明しながら念頭に置いていたバロックの画家の作品は何を装飾対象にしているのか。それは第一に表現を物質的に支えるキャンバスや板を装飾する。しかしこれは少々強引な解釈であろう。今問題としているのは描写芸術であり、絵の観照の立場からすると、キャンバスに描かれているか板に描かれているかは、二義的な問題だからである。たとえば、キャンバスの目地の凹凸を利用した彩色の技法はある。しかしこれはキャンバスを装飾する行為ではない。キャンバスは装飾の基体としてはあくまでも中性である。少なくともそれを暗黙の合意として絵画表現は成り立つ。画家は、物質的実体を欠き面の広がりだけをもつと想定される画面を装飾するのである。それは、対象描写の課題と即応した、形、色、光、マチエールによる構成の問題であり、装飾はもっぱら閉じた作品世界の表現の充実の問題に終始する。レンブラントの画面構成に賭けるおそろしいほどの意欲、鮮烈な赤の色面効果と絵の具の盛り上げの追求は、今日の我々を深く打つ。それはもはや装飾活動を超えた精神の営為という以外に適切な表現ができず、描写と装飾とを、ヴェルフリンが試みたように区別すること自体、無意味のように見える。とはいっても、これもまた、まぎれもない装飾、すなわちデザインの領分であることには間違いはない。同じバロッ

クの画家ニコラ・プッサンはレンブラント以上に装飾の問題を意識した人である。彼は、注文主のシャントルーにあてた手紙の中で、自作について次のように書いている。「あなたへの作品（筆者注、ルーブル美術館の『砂漠でマナを拾うイスラエル人』）は、もし手にされてみてお気に召すようなら、いくらかの傾斜のついた縁飾りの額縁に収めるようお勧めいたします。というのは、作品のすべての部分をまんべんなく見渡しながら、視線が抑制されて外には決して迷わず、隣からさまざまな異質のものが入ってきて、作品に描かれているものと入り混じり、光の効果を狂わせないようにするためです。この場合、縁飾りがごく普通のいぶし金だときわめて好都合でしょう。」（近藤昭『絵画の父プッサン』230～231ページに引用）。このことばもまた、画家の装飾意欲がもたら作品の表現効果の追求に注がれたことの例証である。このような意図をもって制作された絵が求める環境空間の広がり、高々、室内空間（邸宅、公共建築）程度に限られるであろう。ベルニーニのモニュメントとの大きな違いである。しかし、作品が求める環境空間の広がり、度合いは作家の制作意図と構想いかんによるという点で、ベルニーニとプッサンの装飾性を同一の地平で論ずることができるのである。

これまで見てきたように、芸術もまた、環境空間にはたらきかける。本稿の最初に例示したマチスやクラインの制作は、このはたらきかけが作者の意図にもとづくことを示していた。他方、レンブラントやプッサンの絵画では、そのような意図こそ乏しいが、しかし、今日作品を見る側が、逆に、作品の求める環境空間を想定し、創造しようとするのだ。筆者はモネの『積み藁』のある修復のアトリエで見たことがある。その絵は、画面保護のためのワニスがほとんど除去され、額縁を外された状態で、イーゼルに架かっていた。アトリエに入るとすぐ、部屋の反対側に置かれていたこの絵が目に入ったが、それが誰の絵で、何が描いてあるか一瞬の間わからなかったが、絵の全体の輝く調子が周囲の雑然とした空気を一変させていることに驚いた

ことを、今でも鮮やかに記憶している。その時筆者はモネの描写よりも装飾を、デザインを見ていたのだ。『積み藁』の時期のモネはおそらく、自分の制作にこのような見られかたを意識していたわけではないだろうが、しかしここに、ヨーロッパ近代芸術の、デザインへの志向が見えはじめている。

芸術制作においては、あらかじめ設定された環境条件は必ずしも必要とされないという点が、一般のデザイン活動と違い、ここに芸術における装飾ないしデザインの特殊なありかたが示されている。その特殊性のために、芸術作品が設置される空間の条件がその作品の質によって整えられるという、逆転した状況も生まれる。作品の傾向やサイズなどによって背後の壁面の色を選ぶことは展示の重要な仕事なのだ。

モネやセザンヌの近代芸術から現代に向かう西欧芸術の展開は、装飾性の自覚の歴史でもある。装飾とはデザインの別称である。前に引用したウィッキザーの「芸術様式の歴史は本質的にデザイン理念の歴史である」ということばは、レンブラントやモネの描写芸術にも、クラインの非対象の芸術にもあてはまる。過去の描写芸術と現代の抽象芸術、非対象の芸術との違いは、ただ、装飾性の自覚の有無ないしその度合いによる。装飾欲求は表現の欲求として作者の構想の中にある。それは対象描写の欲求とならんで、あらゆる造形活動の源初的欲求であり、芸術を社会的活動たらしめる条件のひとつである。

クマラスワミは Ornament と題した論文の中で「デザイナーに言いたいのは、優れた文様 ornament がすべてその発端に有用な意義をもっているとすれば、それはたぶん、伝達されるべき意義から来るのであって、（人に）満足を与えようとしてデザイナーが着想した意図から来るのではない、ということである。」（Art Bulletin, vol. 22, no. 4, p. 382）と述べている。クマラスワミはここで ornament ということばを使っているが、これを decoration と同じに理解しても文意はまったく変わらない。文様 ornament はしばしば、「それ自身意外に意味をもたない抽象美の世界」と理解されるが、このような言い方

は正確ではない。前に述べたことと重なるが、スキタイやケルトの抽象文様にせよ、壁画面やタブロー画を枠取る文様にせよ、文様がその基体に形を与えると同時に、それぞれのしかたで他者（環境空間）を荘厳する機能を担っていることが忘れ去られがちになるのである。クマラスワームは装飾、すなわちデザイン、さらに言えば優れた造形活動が、本来的に担うべきコミュニケーションの問題を指摘しているのである。コミュニケーションとは、作品と観者・使用者との間に結ばれる造形的メッセージの交流であり、この関係が作りだす環境の問題である。伝達されるべき意義とは造形芸術にあってはテーマ意外に考えられない。本稿で検討しようとした内容は、この美学者の簡潔な言葉に要約されている。