

C. R. マッキントッシュの建築的背景

— グラフィカルなもの —

横 川 善 正

アングロ・ジャパニーズ・スタイルの確立

19世紀後半から20世紀初頭にかけて、工業都市グラスゴーが呈した文化的、芸術的活況は、ロンドンそれに劣らぬだけの可能性に裏打ちされたものであった。

なぜならば、産業革命の中心都市のひとつであったグラスゴーは、当時の西欧のもっともモダンで、活気に溢れた都市に発展しており、芸術面においても、世紀の節目に澎湃として芽生えたアヴァンギャルド様式、たとえば、アール・ヌーヴォー、ジャポニスム、アール・デコの波は、自然の良港クライド河の流れにのって、世界各地から押し寄せてきたのであった。つまり、スコットランドはもはや産業とならんで芸術の分野でも辺境ではなくなっていたのである。アレクサンダー・リードといった画商は、いち早く印象派やバルビゾン派、ハグ派の絵画をコレクトし、「グラスゴー・ボーイズ」と呼ばれる若いアーティストを育てることに情熱を燃やしていた。彼らの発表と評価の場は、もはやロンドンではなく、直接ミュンヘン、ウィーン、パリそしてグラスゴーであった。

グラスゴーがいわゆる「モダニズム」の実験の舞台として脚光を浴びるようになった背景に、いうまでもなく産業革命の成功による富の蓄積がある。そして、その副産物としての芸術や文化の振興、なかでも日本の美術との交渉がもたらした影響力は、今日われわれ日本人が想像する以上のインパクトを与えていたのであった。1876年に日本を訪れ、多くの美術工芸品を収集したクリストファー・ドレッサーによる日本の紹介書、グラスゴーに

派遣された多くの日本人留学生、また日本に滞在し遊廓の生活を油絵に描いた G. ヘンリーや E. ホーネルといった画家たちによる個展など、意外と思われるほど直接日本の芸術文化との接触が行われていた。そのすべてにマッキントッシュが触れる機会を得ていたと思われる。O. チェックランド女史による近著のなかで、いかに多くの日本人がグラスゴーに留学していたかが紹介されている。たとえばスコットランドに旅行中の夏目漱石が、グラスゴー大学に留学していた福沢諭吉の三男の口頭試問の試験官を委嘱された、といったエピソードなど興味は尽きない¹⁾。また、1901年にはグラスゴー美術学校に日本人が正規の留学生として登録されている。

日本の工業の近代化の歴史上、どうしても忘れることのできない人物である山尾庸三は、1863年に渡英し、グラスゴーで造船技術を学んだあと、1868年（マッキントッシュの生まれた年）に帰国し、明治政府に工部省の設置を提言し、実現をみた。その結果、工部省のなかに工部美術学校が布設された。工科系の施設に美術学校があるのは決して不自然なことではなかった。当時はまだ、外界を客観的に把握し描写する絵画技法は、測量や模型製作の技術と対等にとらえられていたのであった。

1872年9月7日から14日まで、明治新政府が派遣した岩倉具視欧米視察団の一行は、グラスゴーの造船所や工場のみならず、日本での技術者を養成するための教育機関構想を提示し、やがて工部大学校の学長となる H. ダイヤなどの教授陣の人選をも行っていたので

あった。

1888年以降数回にわたり開催されたグラスゴー万国博覧会は、日本からの出品だけ見ても、1851年のロンドンでのそれに質、数ともに、まさるとも劣らないものであった。さながらグラスゴーが極東をも含む世界の芸術産業の中心地となりつつあったことを窺わせた。1901年の博覧会は、マッキントッシュにとって会場設計のコンペに破れたという苦い思いはあったにせよ、訪れたことは間違いない。日本館は、ドアの外からでも日の丸が丸見えになっており、なかに展示された漆器、磁器、竹細工などの日本製品は、まさに彼らにとって「キッチュなニック・ナック」(物珍しい小物)であったと思われる。

しかしながら、単なる異国趣味や物珍しさだけから、グラスゴーが工業のみならず芸術分野における「英国風、アングロ・ジャパニーズ・スタイル日本様式」の発信基地となるはずがなかった。このことはC. ドレッサーの著書『日本、芸術、工芸』(1880)や、E. S. モースの『日本の住まい—内と外』(1882)、さらには、マッキントッシュのヒル・ハウスの施主 B. B. ブラッキーも『ダイニッポン、東の英国』(1904)を出版していることからわかるように、日本の芸術文化への関心と理解があったからである。さらに、代表的な文芸雑誌『ザ・スチュディオ』の1893年の創刊号から1901年にかけて、日本の絵画、工芸、金属細工、庭園、版画といった作品の紹介と、その影響力についての記事が掲載されている。むろん、これに並んで、マッキントッシュの作品の紹介記事が載った場合も少なくない²⁾。

マッキントッシュとアングロ・ジャパニーズ・スタイルとの関係について最初の考察をおこなった木村博昭氏は、日本の「家紋」をマッキントッシュの造形のモードと位置付けた。美術学校北側正面の鍛鉄で出来た手摺りの装飾部分には、明らかに「モン」と符号するところがある*¹。このほかにも、「キモノ」

と題されたキャビネット*²、日本の神社の破風とおぼしき線り型をもつ壁面や家具、おそらく日本の和室の空間の分節からヒントを得たとおもわれる間仕切り、アルコーヴ、照明器具などがある。彼のユニークなハイラダーバックチェアは、明らかに座るといふ本来の機能を越えて、日本の「衝立て」のもつ機能、つまりパーティションと同時に「置き物」といった彫刻的な役割を付加したのであった。

マッキントッシュの代表的な作品であるティールームは、その装飾細部の造形的独創性や女性の憩いの場といった社会的な意義の重要さはいかに及ばず、そのティールームの名前のもつ、サブ・カルチャー的存在としての面白さを見逃す訳にはゆかない。「柳の小道」という名の街路「ソキーホール」に出現した「ウイロウ・ティールーム」という名前をもった喫茶店は、日本的な響きが人々に訴えるものをいかに計算し尽くしていたかは、想像に難くない。たとえ、ホイッスラーの好んだモチーフの「孔雀」や、モネの「扇子」、ホーネルの描いた花柳界の油絵などがすでに、日本にたいするエキゾチズムをかきたててきたことはあるにしても。いずれにしろ、ウィリアム・ブキャナン氏の指摘にもあるように、「グラスゴー市民は、引き手茶屋、影間茶屋、待合茶屋の差異を知っていたかどうかとすることの異論もあろうが、こられの事柄を正確に識っていた市民が、グラスゴーにいたことだけは確かである。」³⁾

日本での滞在経験をもつ画家 G. A. ホーネルとジョージ・ヘンリーの油絵「やどりぎをもたらずドルイド教徒」は、グラスゴー・スタイルの主題が、必ずしもケルトの組紐文様に限定されたものではなくて、むしろオリエンタルな祭式や、トーテムのもつシンボリズムを強く意識したものへと、大きく変化したことに注目すべきだ。彼らの作品は、日本から帰国後グラスゴーで開かれた個展で紹介された。マッキントッシュの上司、ジョン・

ケピィが彼らの友人でもあったことからして、マッキントッシュにとって少なからぬインスピレーションを与えたと思われる。(明らかに日本の侍の装束を纏った) これらの人物をさらに抽象化したものが、やがてビュカナン・ストリート・ティールームの壁面の女性像となって表れる*³。儀式を司る巫を思わせる柔^{アルカイック}和で厳かな表情は、すべて引き伸ばされた線状の肉体をとうして現れている。たしかに、このフリーズに描かれた人物像は絵と呼ぶに値する。そして、ある人は古代エジプトの線描を思わせるという。またある人は、女性の背後にしばしば描かれる円は、日本の仏像の光背とのアナロジーを見いだそうとする。とまれ、この壁面のあるティールームのインテリア空間には、線というメディアによってすべての細部が緊密に結び合わされていることに気付くであろう。椅子の背もたれ、カップの柄、水差しに至るまで、彼独自の、しかも共通のイデオムをグラフィカルに語らせることに狙いがあったことは間違いない。

芸術の「型」と「ズレ」

実際、マッキントッシュよりも早く、日本の芸術に惹かれた建築家は多い。W. E. ネスフィールド、E. W. ゴッドウイン、W. バージェスなどがそうであり、彼らの建築や室内装飾には、明らかに日本の装飾のパターンの応用が見られる。ところが、こうした建築家と比較したとき、いくつかのパターンの摂取方法において確実に異なったところが見られる。それは、マッキントッシュが決して直接具体的な対象を模倣したりしない点である。上にのべた日本の芸術のみならず、ルネッサンスの建築、スコットランドの建築、そしてゴシック様式にたいしてもそうなのだ。マッキントッシュは、これら諸様式への深い感動と共鳴を示しながらも、その応用の仕方はことごとく、ある種のズレをもたせ、それを率直に個性として打ち出している⁴⁾。芸術

史の公理と呼べるかどうかはともかく、すぐれた芸術にはかならず源泉があり、評価があり、結果としての影響力がある、と一般的に言われている。マッキントッシュの場合、この公理を踏まえながらも、つねに^{アンプレデイクタブル}予測不可能なもう一つの原理のなかで創作してゆくタイプの建築家なのである。

拙論の目的は、マッキントッシュの建築の背景、特に彼が建築家として一人立ちし、成長を遂げたさいの視覚的環境、つまり「源泉」について跡付けることにある。その手始めとして、これまで建築史の立場からは余技的なものとされてきた2次元の作品、つまり絵画、図面、装飾などに表れるグラフィック言語を拾い集めることとする。むろんこの作業は、家具や建物本体に使われる3次元の建築言語との比較につながってゆくものである。いうまでもなく、それは異質な文化構造から生まれた様式のアナロジーを提示するだけの作業であってはならないはずである。マッキントッシュの芸術家としての真のオリジナリティが、あらゆる文化の^{アニキタイプ}「祖型」を貧欲に吸収しながら、しかもそれを自らの様式として発展していったところに意味がある。だとするならば、マッキントッシュのグラフィック言語の「アルファベット」は一体何処からきているのだろうか。

筆者がはじめてマッキントッシュの水彩画展を見たときに受けた感銘は、まさに線と光の用い方からであった。線は文字どおり「グラフィック」に一生き生きと描かれ、光はその背後の不思議な透明感と無機的な静寂さをたたえる「奥行」を暗示させる。こうした印象は、これが建築家のイメージであり、建築という有機的な実体と日常的に関わった者の描いた絵画だからといってしまえばそれまでである。しかし筆者の眼には、英語の活字の美しさと同様に、彼のポスターや水彩、図面、そしてロゴタイプの世界が、いわゆる「視覚言語」と呼ぶに値する「意味」をもっ

た実体として焼き付いたのであった。水彩画展の会場を出るとき、そういえば、W. モリスが『ケルムスコット設立趣意書』の冒頭で、本は美しくなくてはならない、ページのあいだに稲妻が走るような、醜い、読みにくいものであってはならないと述べていた一節が、ふっと頭をかすめた⁵⁾。彼にとってもマッキントッシュにとっても、「意味」と「かたち」の問題は、つねに建築的有機性をもって、まず平面において一元化され、そして建ち上がってくるべきものであった。

グラスゴーの画家たちの影響力は、彼らの絵画的特性であった装飾性や色彩感覚をとうして、装飾芸術のみならず建築領域全体に広がっていった。当時のあるドイツの批評家がいったように、「彼らの絵画の様式は、装飾的調和と色彩のリズムの構成からなり、もしそこに危険性があるとすれば、絵画であることを止め、そこからペルシャ絨毯が始まるといった境界に近づいていることである。」⁶⁾

この危うさは、晩年のマッキントッシュが水彩画に没頭していった事実そのものにも表われている。南フランスの漁村、ポール・ヴァンドルの滞在中、もっともこだわった主題は「岩」であった。晩年を過ごした、ポール・ヴァンドルで綴った詩編『クロナクル』において、「岩」が単なる風景画のモチーフではなく、水彩から建築そして装飾へと連なるイデオロムであったことが告白されている。建築家としての活動の機会を失い、次第に健康に自信が持てなくなった晩年のマッキントッシュが、自らを励ましつつ、立ち返っていた2次元の世界としての「岩」であった⁷⁾。

地中から重力に争うように海岸から膨れ出した巨岩は、これまで建築の下絵として描かれたリンデスファーンの城壁、そしてグラスゴー美術学校と同じ系譜にある*4。若い頃に、グラスゴー建築家協会で発表した建築論の主題、「バロニアル建築」は、マッシュな岩山の安定感とその表面を彩る^{ピクチャレスク}絵画的なこそ、民族

的な建築様式の特徴として復活されるべきである、という主旨であった。ただし絵のなかでは、岩はマッサとしてではなく、重力を失い宇宙を浮遊する隕石を張り合わせた壁面にみえる。いまにも揺らめきそうな岩層に、みるものはめまいすら感じる。これは、今日のわれわれが「モノ」からうける喪失感を予言しているかのようでもある。

あるいは海面に映える岸辺の建物の風景は、紫外線のなかに凍結されたように、無機的で、寂然としている。彼はあたかも、海面に精緻な立面図を描いているようにさえ思える。波に踊る光のきらめきをひとつひとつ描き取ると同時に、ひかりのゆらめきは、北国特有の^{フィネストレーション}縦に長い窓割りとして大胆に^{パターン}抽象化されている。このように建築空間へのノスタルジアは断ちがたくありながら、平面構成のなかに「物質」の奥行を封じ込めるという、禁欲的で中世的な表現手段に訴えるところに、彼の絵の魅力が存在する。

「ほっそりした」、^{スレソリ}「引き伸ばされた」、^{ストレツチト}「垂直な線を基調とした」^{バーベンダイキュラー}かたちが、マッキントッシュの建築のみならず、絵画においてもよく現れる。世紀末芸術を代表するアール・ヌーヴォーも、各国、各人によって差異はあるものの、閉塞にした時代空間のなかに新たな生命の開口部を求めて、身を振りながらそのエネルギーをパセティックな線に変えている点では、同じだ。時代を変えるのはイデオロギーでなく、時代を生きる人間のパーソナリティであるならば、芸術様式はその時代の個人の^{パトス}心のダイレクトな投影なのである。バーン・ジョーンズ、A. ビアズリー、マックマードウ、W. クレーンなど、それぞれの特性を持ちながらも、共通な^{スレソリ}かたちとして、うえにのべた「細く、引き伸ばされた」かたちを基本としている。だがアール・ヌーヴォーが平面へのこだわりを放棄し、3次元に伸びていった時点でそのエネルギーを霧散させた。マッキントッシュにとってアール・

ヌーヴォーが異質なものとして退けられたのも、そうした理由からであった。彼のグラフィックな図像の力強さ、謹厳さと同居する叙情性は、ビアズリーのように線のかたちの唯美的対象化のなかから生まれたものではない。あくまでも、線が自然と人間をつなぐ臍の緒として、「生」の意味とかたちの根源的な結びつきとして、マッキントッシュのなかには在るのだ。

精神的枠組みとしてのグラフィックなもの

チャールズ・レニー・マッキントッシュの建築家としての才能が開花する直接のきっかけとなったのは、グラスゴー美術学校が毎年主催する絵画展であった。

1891年、彼は23歳の時、アレクサンダー・グリーク・トムソンの旅行奨学金を得て実現したイタリア旅行中に描いた数点の水彩画を、旅先からグラスゴー美術学校のコンペに出品した。そのとき、審査員のひとりであったジェームズ・ガスリー卿は、就任したばかりの弱冠31歳の学長、フランシス・ニューベリーに向かって叫んだ。「なにはともあれ学長、その絵を掛けて下さい。この男は必ずアーティストとなるに違いないのだから。」⁸⁾

人が世に出るチャンスとは、概して思わぬ出会いや、本人の気付かない才能の発掘の機会に恵まれることから生まれるものだ。マッキントッシュの場合、誰からも好かれ、しかも時流に乗るといった成功譚で語られる類のものではなかった。むしろその逆であった。建築家としての晩年の不遇は言うに及ばず、生まれ育ったグラスゴーでの孤立、ロンドンの芸術家たちとの断絶という不幸を思うとき、心から彼の芸術と人間性を愛する幾人かの理解者の存在なくして、彼の才能は育たなかったはずである。

北のアテネを標榜してきたエディンバラは、19世紀半ばにはもはやスコットランドの新しい産業や芸術の開口部としての役割をすでに

グラスゴーに譲り渡しつつあった。マッキントッシュの人生を決したパトロン達は、いずれもグラスゴーという新興産業都市が生み出した、進取の気性に富むブルジョワジー達であった。ティールームのデザインを委嘱したクランストン女史は、女性のための憩いの空間が、社会的に必要となる時代の到来を察知した実業家であった。出版業で財をなしたウィリアム・ブラッキーは、グラスゴーのベッドタウンとして発展していたヘレンズバラの華といわれる、住宅ヒル・ハウスの施主であった。ダーンゲイトの施主バセット・ロウクは、模型機械会社の社長であった。そしてグラスゴー美術学校の校長ニューベリーは、市当局のデザイン振興のために、ロンドンのケンジントンから鳴り物入りで就任した少壮の画家でもあった。彼は、マッキントッシュがデビューから引退するまでの約30年間、自分の家族のように彼を見守っていた。

彼らがマッキントッシュと深い絆によって結ばれたのは、決して実利一辺倒のクライアントとしてではなかった。つまり、彼らとマッキントッシュを結ぶ共通の絆とは、旧弊に捉われない、スコットランドの新たな時代の芸術様式と土地固有の民族様式をめざしたマッキントッシュが発するエネルギーとロマンティズムにあった。そして、何よりも彼が建築家であるまえに、ペインターつまりアーティストとしての才能を評価するだけの、趣味の持ち主たちであった。

少なくとも彼がデビューした19世紀後半には、画家の才能と建築家の資質といった区分がさほど明確にされなかったことだけは間違いない。ちょうど「デザイン」ということばがその周辺に、「デッサン」というコノテーションを色濃く残していたと同じように。これは、ラスキンの箴言、「第一級の建築家の必要条件は第一級画家であり彫刻家であること」⁹⁾と、合い通じるものであろう。建築科の学生であったにもかかわらず、学長をはじめ

めとする教授達からの期待と関心が向けられたのは、マッキントッシュの「描く」才能にあった。グラスゴーのみならずロンドンにおいて開催された建築コンペに出品し、数々の賞を受けたのは、建築的な内容の評価もさることながら、ドローイング全体のもつ表現性、つまり一枚の絵画としても通用する造型的な説得力によるところが大きかったといっても、過言ではない。

トレーシング・ペーパーやワットマン紙の上に、ペンや鉛筆でゆっくりと、かなりの筆圧を込めて描かれた、繊細かつ硬質な草花のスケッチ。あるいは、ところどころにグレーやグリーンの淡い陰影を付けたドローイングは、それがパースであることを忘れさせる。もはや絵と呼ぶに相応しいパースのなかで空を刻むように引かれた細い線は、表現主義者ムンクの不気味にたなびく雲を思わせる。家具や建物の立面図の一部分に、トニックとして付けられた色面は、やがて、モンドリアンのコンポジションを先取りした洗面パネルの図柄へと発展してゆく。そして、彼のすべてのドローイングの片隅に印されている、独特のロゴタイプによるイニシャルなどのタイポグラフィは、署名という機能を越えた、美しい形態として自足してものとなっている。

マッキントッシュの絵にたいする関心は、16歳の時、建築事務所ジョン・ハッチスンで徒弟として働くようになってから、1913年、長年勤めたハニーマン・アンド・ケピィ事務所を去るまで片時も薄れることはなかった。図面の余白に残された落書^{ドワードル}、ポスター、ステンシルなど、建築のなかでマイナーとされる平面上の仕事において、彼は嬉々として描くことの愉悅を味わっていた。1914年、建築の夢を捨てグラスゴーを後にしたマッキントッシュは、決して絶望してはいなかった。なぜなら、これからは絵画が趣味でも、建築の一手段でもなく、あくまでも目的として、自分のすべてを打ち込むことが出来る対象となっ

たからである¹⁰⁾。

晩年の水彩画が、単なる余技ではなかったことは言うまでもない。しかしながら、建築的な構図、主題、技法の枠組から逃れて、新たな絵画の次元の発見を見たという評価はあたらぬ。あくまでも建築へのこだわりを否定することなく、たとえそれがディレクタントであることを証明するようなものだといわれようとも、すべての建築的背景がワットマン紙のなかから、透けてみえることを潔しとしたのである。いや、むしろこうした平面への正直なこだわりと建築思考とのほさまのなかからこそ、奥行を押さえた、無機的とも感じられる線のかたち、不思議な生命性が宿り、あらたな広がりをもった次元を獲得したのである。

モダン・デザインのパイオニアとしての建築家マッキントッシュの面目は、いうまでもなく、エレヴェーションを含むすべての空間が見えてくるまで、平面図（プラン）に踏み留まることにより、機能空間の合理化を徹底していった点にあった。この平面図へのこだわりというプロセスは、実は思いがけない「奥行」の発見をもたらすこととなる。そもそも、遠近法や明暗法などによって奥行を明示することなしに、2次元のなかで空間のダイナミズムを感得させる彼の線描や構図は、それまでボザールの教育が主眼とした外観の模倣や明暗への忠誠、立体性の平面にたいする優勢に縛られた、いわゆる近代の画家の構想力とは基本的に異質なものを指向していたのだ。

ラスキンが提唱し、モリスが道を拓いたとされるモダン・デザインの歴史は、「空間から闇を放逐することに終始した」と、しばしば言われてきた。一義的には、空間を合理的に単純化し、物理的機能性を白日のもとにさらすことを指している。だが、ラスキン、モリスの提唱した「モダニズム」は、彼らが依拠していたゴシック・リヴァイヴァルの精神、

「表現とは内なる個の正直な表出」という、一種のモラリティが最優先されていたことを忘れてはならない。にもかかわらず、20世紀においてたどった「モダニズム」の歴史は、「物」と「精神」との乖離のなかで、物は意味を失った「モノ」と化し、精神は合理主義の下僕と墮したのであった。

モダン・デザインのパイオニアとしてのマッキントッシュの評価は、決してクリシェのなかの「近代化」を推進したところにあるのではない。彼にとって、空間の闇の部分、つまり見えざる部分、つまり遠近法や重力の法則が説明しきれないディテールを最後まで捨てることは出来なかった。彼が空間に向かう前に平面と対峙し、奥行を否定しようと試みるのは、「モノ」へと漂白されてゆく「物質」の意味の回復を、ひそかに期したのではなかったのか。その意味で、彼にとって「グラフィック」な表現は「物」と「精神」の一元化のために不可欠な^{モード}枠組みであった。

繰り返しになるが、「近代」が忘れ物としてやがて「闇」の意味に気付いたときに、マッキントッシュの存在が再評価されたのも、決して偶然ではなかった。もともと、見えざる空間へのイメージーションの回復は、奥行の無い画面のなかから可能であるという確信は彼にあったのである。マッキントッシュの生きた時代は、まさにこうした近代の功罪が半ばする時代であった¹⁰⁾。絵画が建築の図画を引くための、実利的な目的の一助となったことはいうまでもない。だが、幼い頃から彼にとっては、それにもましてスケッチや水彩画は、思考のプロセスの一部となっていた。ちょうど、ダ・ヴィンチにとってノートの中かのスケッチが、彼の思考経路をたどるもとも直接的な手掛りであったように。

ヴィクトリア朝にあっては、対象（自然）を描き取る能力は、芸術家に限らず、一般の人間にとって高い教養と趣味の所有を意味した。それは、「詩は絵のごとく」で知られる

古典ヨーロッパの文芸の歴史からもわかるように、たとえ文字芸術が視覚芸術にたいして優位を保ってきた英国にあっても、^{シスターアート}姉妹芸術の片方としての絵画表現は、特異な才能として希少であるのみならず、文学世界に新しいイメージと世界観を創出するための不可欠なメディアとして認知されてきた。『ザ・スタジオ』をはじめとし、『ザ・イエロウブック』、『ザ・サヴォイ』などの世紀末を彩った文芸誌は、視覚的なものと文学的な世界が急速に接近し、かつて想像もしなかった表現媒体の変化をイメージの世界にもたらしたのであった。

「建築の主要な部分は装飾である」と提唱したジョン・ラスキンは、常にマッキントッシュにとって大きな存在であった。ターナーを紹介し、印象派の自然観に道をひらいたラスキンの存在は、一般的には、絵画で描いたものの方が、文字で説明するよりはるかに説得力があり、しかも貴いと唱えるなど、当時の芸術啓蒙運動の中心を占めていた。ラスキンが言ったように、「かりに文字で何百人の人間に伝えられるものがあるとすれば、絵は何千人にも伝えることができる。」¹¹⁾ 同じ木においてまったく同一の葉っぱが決して存在しないことが見えたとき、まるで神の「秘蹟」に触れたかのように、新しい精神世界が「視覚的」に理解される、と。対象が神であれ自然であれ、描くという行為における、今日的な意味での「具象」とか「抽象」という観念的、形式的な二元論こそ、マッキントッシュがうすうすと感じとっていた近代が辿る、芸術の形骸化の兆に他ならなかった。ケルトの装飾文化の代表としてよく言及される『ケルズの書』という、最高の手本が示すように、つまり、出来るかぎり文字としての抽象化の作業に委ねることから遠いところで、自然のかたちの「祖型」を想起させるところにこそ図像の意味が保たれるのである。自然の意味とかたちの一元化こそ、ラスキンの「ドロー

ング」論の核心であり、ターナーの描いた「近代」の本質を突くものであったはずだ。

マッキントッシュにとっても同じことがあてはまる。無論、彼のなかでは、図面として引かれた線とスケッチの線のあいだの区別はなかった。つまり線として描かれた「ドローイング」(drawing)とはまさに、自然のなかから生命のかたちが「引き出されたもの」なのであった。描く者の目と手がひとつにつながり、その中を「自然」の生命力が鉛筆の先から紙面のシンボリックな線の形態のなかにゆっくりと満ちてゆく。

モダニズムのなかの試みとして

彼が絵をとらうして得たものはそれだけではなかった。1884年、16歳でジョン・ハッチソン建築事務所に徒弟奉公するようになったと同時に、当時の建築家養成の一般的なコースがそうであったように、夜は美術全般の実技および知識を学ぶためにグラスゴー美術学校に通った。約5年間の徒弟期間は、マッキントッシュの人生を決定する出会いの時期でもあった。その第一が、1885年に学長として着任したフランシス・ニューベリーとの出会いであったことはすでに述べた。

そして、夜学生として美術学校に通うマッキントッシュにとってもうひとつ心ときめく出会いが待っていた。それは、昼間の絵画クラスで学んでいたマックドナルド姉妹と、同じ建築事務所に勤めていたH. マックネアの合わせて4人が、学長ニューベリーの紹介でひとつになったからである。どうやら、この引き合わせは、教育的配慮からマッキントッシュとマックネアの二人が美術学校を卒業したあとの、1893年頃のことであつたらしい¹²⁾。

ニューベリー自身、グラスゴーに赴任するまで、ロンドンのサウス・ケンジントンで絵画を教えていたことも手伝って、本来のデザインの振興という任務とはべつに、この若い

4人の学生たちの描く世界が、極めて強烈かつ個性的なものとして目にとまっていたのであった。30歳を越えたばかりの彼は、この4人の学生達とは、子弟という立場を越えて、同世代のアーティストとして付き合うだけの、若さと情熱に燃えていた。やがて彼は、1889年、教え子のひとり、のちに刺繍デザイナーとして名を残したジェシー・ロウワットと結婚することとなる。

美術学校を卒業したマックドナルド姉妹は、1884年、グラスゴーのホープ・ストリートに工房をもち、金属細工、刺繍、石膏パネルなどの宝飾の制作と販売によって生計をたてることとなった。彼らの作品のモチーフが独自の発展を開始したのもこの頃からであった。多くの研究者が指摘してきたように、1893年4月に創刊された雑誌『ザ・スチュディオ』が彼らに与えたインパクトは測り知れないものがあつた。彼らがそれまで模索してきた新しいイメージが、創刊号の表紙をデザインしたビアズリーのイラストレーションによって、その方向が決して間違いではなかったことの確証を得たのであつた*。また同年9月には、ヤン・トーロップの『3人の花嫁』が掲載された。トーロップ、ビアズリーそしてバーン・ジョーンズの複製イラストがスコットランドにあつても一般に入手できるようになったことは、彼らにたいして自信を与えただけでなく、彼らのナショナリスティックなプライドに火を付けたことも想像に難くない。

たとえば、彼らにつけられた「幽霊派」という渾名は、当時イングランドを風靡していた「アール・ヌーヴォー」を意識したものであつたことはいうまでもない。そのいささかエキセントリックな命名が、さほど抵抗感もなく受け入れられたこと自体、むしろ彼らのスコッティッシュとしての矜持の表れと理解してよかろう。1893年制作(『ザ・イエロウ・ブック』に紹介されたのは1896年)のフランシス・マックドナルドによる水彩画『不吉

なお告げ』は、「幽霊派」の特徴をもっとも伝える作品であり、グラスゴー・スタイルのイメージを決定した作品と呼んでもよかろう。月を横切るカラスの群れと、ほっそりと引き伸ばされた人体は、上にのべたアール・ヌーヴォーを代表する英国の作家の世界とは、やや異なった雰囲気醸し出しているのである。鳥はグラスゴー・スタイルによく使われる主題であり、円と、水平線、そして垂直線からなる構図とともに、マッキントッシュのグラフィカルなモチーフのアーキタイプとして生長、展開してゆく。鳥であれ植物の蕾や茎であれ、個々のモチーフは線を造形要素として、あくまでも自然主義的な意味の範囲内において、純粋な形態と戯れている。ただし、ビズリーやマックマードウといった作家の描く線の性質は、マッキントッシュのそれと大きく異なっている。アール・ヌーヴォー独特の線の激しい動きが作り出すダイナミズムは、時として最後には放恣な形態の戯れとして失速し、デカダンスへと墮する例をしばしば見てきた。これに対し、マッキントッシュは左右対称性や明快な線構成のなかで、常にそのダイナミズムを抑制している。いや、個々のモチーフが、形態の抽象化によって行き着く意味の消失点を心得ているかのように、決して線に放恣な動きを許さない。当初、ピアズリーによって繰り広げられる線の舞踏に魅せられはするものの、次第にその単純化と同時にすすめられた線描の誇張への誘惑を拒絶したのである。

1892年のマッキントッシュによる水彩画『収穫の月』*⁵は、フランシス・マックドナルドの作品とよく似た構図をもち、既にアール・ヌーヴォーがスコットランドにおいて固有の変容を遂げたことを告げている。つまり、既にマッキントッシュの関心は、形態の審美的な価値以外にも、一方、具象的な自然の模倣のいずれにも偏らない、新たな実験に着手していたのであった。

しかしながら、1896年にロンドンで開催されたアーツ・アンド・クラフツ展に招待出品されたものは、ニューベリーはもとよりグラスゴーからの出品者の期待と自信を裏切る、まったくの不評に終わった。当時センセーショナルな作家として注目的であった A. ビズリーのそれよりも、はるかに不気味な、世紀末世界の図像を先取りしていたことは間違いない。だが、制作者の意図とはべつに、もっぱら性的な邪悪さという部分だけがスキャンダラスに扱われた。この誤解が、マッキントッシュとイングランドの同時代の建築家との決別という不幸の始まりとなったことは残念なことであった。そもそも、アーツ・アンド・クラフツ展への出品そのものが、自然や宗教的伝統にたいする考えが異なる、英国のスノビッシュな批評家達の餌食になることは明らかであったのだ¹³⁾。

これまでみてきたように、マッキントッシュを取り巻いていた時代様式として、次の3つが挙げられる。第一に、アール・ヌーヴォー、第二にアーツ・アンド・クラフツ、そして3番目が日本の芸術からの影響であった。この3つの縦糸は、彼の仕事のなかで決して一様な模様として織り上げられている訳ではない。むしろ、実際の様式はこれから論じる彼の個性という横糸が織り成すものであり、しかも、決して折衷的な触媒としてではなく、余計なもの（目的に合致しないもの）を純化するはたらきをしている点に注目すべきであろう。本当の意味での創造とは、種々の要素が限りなく本来の特性を没個性的な状態のまま、もう一つの新たな個性へと化学変化するための触媒を不可欠としているのである。

ところで、アーツ・アンド・クラフツの運動の基調であった、日常生活が本来有する美的価値の発見、歴史的な職人クラフツマンシップ性の尊重、そして形態のもつ機能性の重視、つまり「目的への合致」という考えは、グラスゴーの若い世

代のデザイナーたちにとってすでに一般的命題となっていた。ただし、アール・ヌーヴォーの様式が「ザ・フォー」のなかで変容したように、アーツ・アンド・クラフツの思想もまた、モリスが最初に主張した視点からやや異なったかたちで具体化していった。その大きな特徴は、アーツ・アンド・クラフツが体質的にもっていた「歴史主義」にとって替わるものとして、マッキントッシュが早々に発表した建築講演論文『バロニアル建築』^{グアナキョラー}のなかで主張した「土地固有なもの」が基調となったことである¹⁴⁾。スコットランドというナショナリズムの運動の強い土地において、ラフキャストといった古来の外壁工法やサンドストーンによる工法、縦長の窓割りなど、当地の職人業が重視されたのも不思議ではない。

そして忘れてはならないもうひとつの要因は、「自然」の解釈の微妙な違いからくる、かたちの差異、変化である。つまり、イングランドでは親和的で素朴な形態となるものが、スコットランドでは禁欲性のつよいものへと発展し、同時に繊細な可憐さを帯びるといったアンビバヴァランスを呈する。

装飾としてのグラフィック

やがて伴侶となるマーガレット・マックドナルドの与えた感化について、これまでとかくネガティブな評価しか下されてこなかった。その理由は、建築家マッキントッシュを高く評価しようと思う者にとって、マーガレットの刺繍を施したパネルやテクスタイルなどのグラフィックな仕事や装飾は、どうしても目障りなものにしか映らなかったからである。しかしながら、装飾などの2次元における構想力といった、ポスト・モダニズムにおいて見直されたエレメントは、もはや、彼女との出会いとそれ以降の協力関係と切り離すことのできないものとなったのである。

ラーナー氏が指摘するように、1890年代は、

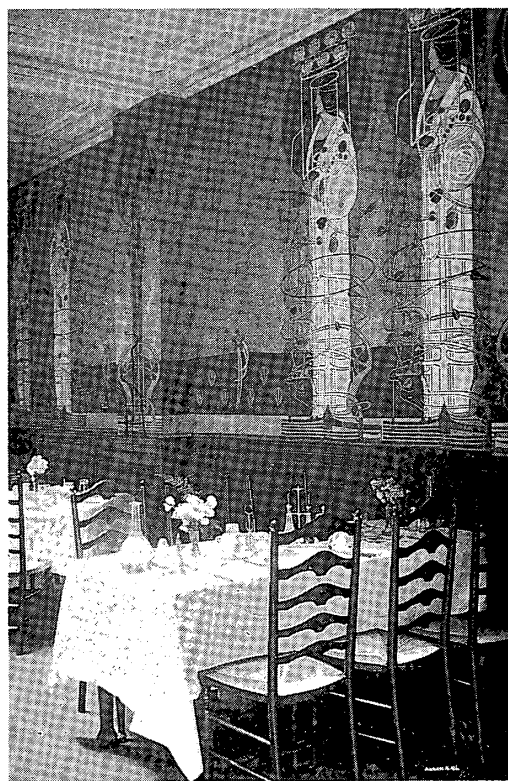
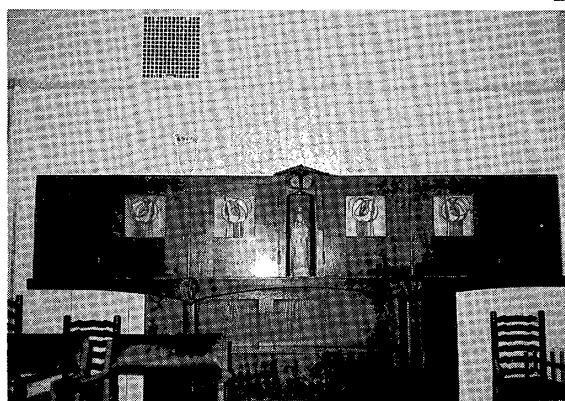
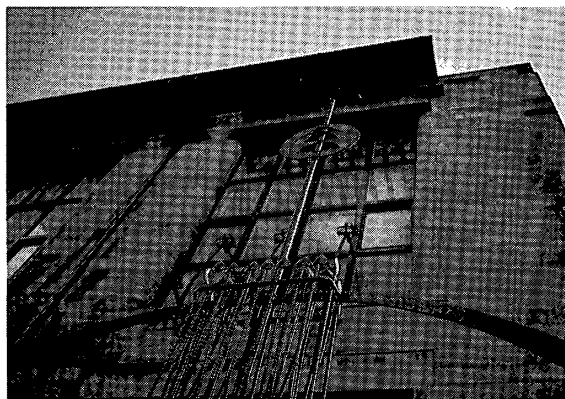
たとえマッキントッシュという天才がいなかったとしても、グラスゴーは装飾芸術の開花を促すだけの肥沃な基盤をもっていたのである¹⁵⁾。事実、グラスゴー美術学校は、特に刺繍や装飾パネルといった分野において、既に高い評価を受けていたのであり、ジェッシー・キングをはじめとする女性アーティストを他の芸術教育機関に先がけて輩出し、すでに「グラスゴー・スタイル」の中核を成していたことは特筆すべきである。クランストン女史が経営したティールームの意義は、女性の社会的地位の向上を含めたフェミニズムの問題と深くかかわるものである。同時に、マッキントッシュのインテリアに見られる行き届いた装飾感覚は、じつは彼の伴侶マーガレットの世界、つまり日常的な生活を美に浸すというモリスの信条の具現化に他ならなかった。

すでに、マッキントッシュにとって、次ぎ次ぎと刊行された『ザ・スチュディオ』をはじめとする、いわゆる挿し絵入の文芸季刊誌^{イラストレイテッド・クォーターリー・マガジン}の存在は、たんなる「表面の飾り」といった次元をこえ、彼の想像力の「中味」の形成にかかわるほどの影響力を持っていた。あたかも、グラフィックなメディアが「モダニズム」の方向性を決定するかも知れないことを、直観的に感じ取っていたかのようだ。モリスの言ったように、本が単なる活字の並びではなく、そこに言語世界が文字をとおして肉体化することがタイポグラフィーの役割であった。彼にとって、その材料となるのはインク、紙、ヴェラム、そして絵の具といったもので、今日のような多様なフィルムを含めた素材は想像できなかった。しかしながら、彼にとって活字が、ある実体をもった存在として、紙面という2次元空間において、単なるメッセージの媒体であることから脱却すべきものという考えは、マッキントッシュの建築思考の自然な反映に他ならなかった。

先に、モダニズムのなかでグラフィックな

ものが果たした役割にふれたが、単にそれは商業主義などの、いわゆるパブリシティといったレベルの社会性を「近代」と結びつけて述べたのではない。まして、素材の発明によるグラフィックな次元の広がりのことでもない。大切なのは、一冊の本の制作において、作家、編者、装丁家、そして印刷工といった人の手を経るプロセスの共同作業のことをいっているのである。この関係は、ドラフトマンと職人そして施主といった建築的次元の作業ほど複雑ではない。しかし、文字をとうして抽象的な概念世界が、かたちとして「肉化」という変容のプロセスは、近代における分業と共同作業における個の存在の在り方を、根本的に問い掛けたものであった。とまれ、モリスは本を一個の芸術作品とみなした。なぜなら、そこには意味とかたちに関するあらゆる要素がひとつの小宇宙をなして調和すべきものだからである。

ところで、『ザ・スチュディオ』の創刊号の表紙は、コンペの結果無難なものが選ばれていた。しかしながら、そのレターリングについては、1914年3月に発行された14号から、大幅な模様替えとなった*6。それまでの、アール・ヌーヴォーの図柄にあわせた、見るからにごてごてした字体から、明らかにマッキントッシュが使っていたロゴの特色をもった字体に変わっているのである。特に、類似点が著しいのはH、E、A、Mといった字において、かたちの重心は上部に移され、全体としてもすっきりと直線的に引き伸ばされた点である。無論こうした字体はマッキントッシュだけが好んで使っていたわけではなく、アール・デコと呼ばれる新たな国際的様式として序々に定着し始めていたのである。世紀の節目の時代、グラスゴーにつぎつぎと生まれたティールームの看板、メニューのなかのひとつの特徴的な字体でもあった。しかしながら、筆者にとって興味深いのは、マッキントッシュにとって一個のアルファベットのか



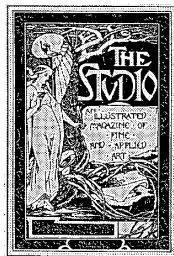
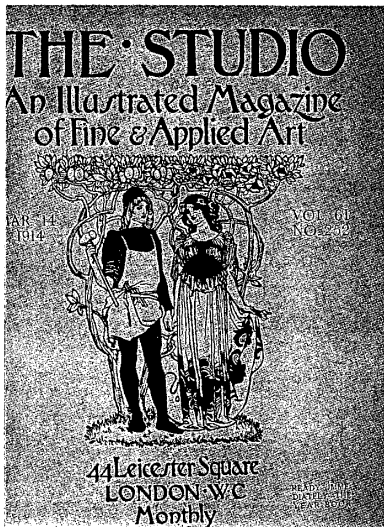
4



5



6



たちが、食器、照明具、椅子、手摺り、カーペット、窓枠、破風にいたるすべての建築的総和のなかにおいて、まさに「アルファベット」の役割をしているところに他ならない。しかも、そのディテールにおいてまぎれもない日本の美術の「型」が行き渡っているとすれば。

注：

- 1) Checkland, Olive, *Britain's Encounter with Meiji Japan, 1868-1912*, Mac Millan, 1989. p. 142.
- 2) White, Gleeson, *The Studio* vol.XI No.52, pp. 88-89.
- 3) Buchanan William, *Willows, East and West*, 「チャールズ・レニー・マッキントッシュ展」カタログに掲載された論文。p.25.
国際芸術文化協会、監修 鈴木博之、1985.
- 4) 同上カタログ、p.13.
- 5) Morris, William, *A Note by William Morris in Founding the Kelmscott Press*, London, 1895. p.1.
- 6) Larner, Gerald and Celia, *The Glasgow Style*, Paul Harris Publishing, London, 1979, pp.1-2.
- 7) *From Port Venders* ed. Lorn Macintyre, Priormuir Press, p.13.
- 8) Howarth, Thomas, *Charles Rennie Mackintosh and Modern Movement*, Routledge and Kegan Paul, London, 1977, p.11.
- 9) Ruskin, John, *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and A. Wedderburn, 39 vols. London, 1903-12, 8 : II.
- 10) ロバート・マックラウド、『チャールズ・レニー・マッキントッシュ — 建築家として芸術家として』横川善正訳、鹿島出版会 1993、pp.162-173.
- 11) Ruskin, op. cit. 5 : 333.
- 12) Larner, op. cit. p.9.
- 13) R. マックラウド、op. cit. p.67.
- 14) Robertson, Pamela, *Charles Rennie Mackintosh : The Architectural Papers*, University of Glasgow, 1990, p.49.
- 15) Larner, op. cit. p.1.

(平成5年10月18日受理)