

造形のフィットネス

上 田 恒 夫

1. はじめに—フィットネスの意味

「フィットネス」と「コンビニ（コンビニエンス・ストア）」は私たちの生活を象徴するような言葉だ。車社会になって運動不足の人々がスポーツクラブで汗を流す。そこには「フィットネス」の文字がどこかに見つかるだろう。ちょっとした買い物は商店街に出かけずに近くのコンビニで用を足す…そしてこの2つの言葉に、意味の共通点がある。まずそこから始めよう。

スポーツクラブの「フィットネス」は、この言葉のもとの意味である「適合」「適切さ」から「調和のとれた健康状態」「ベストコンディション」へと意味を転じた結果である。

もう一方の「コンビニエンス」は今でこそ「便利」「利益」の意味で使われているが、類義語 *convenance* は今でも「適当」「適正」という古い意味をそのまま保っている (*convenance* はフランス語、イタリア語などロマンス語系の言語に、そしてさらに古典ラテン語にまでさかのぼる)。今日の意味はおたがいに違うけれども、「フィットネス」と「コンビニエンス」の意味の基層には「適合」「適切さ」というふしぎに符合するものがあつたのである。

事実、英語の *fitness* も *convenience* も、その類義語 *propriety* (適切さ) 等とともに、ラテン語ないしロマンス語系の言語でいう *decoro*, *decentia*, *proprietas*, *convenienza*, etc. と、そしてラテン人が規範とあおいだギリシャ文化のなかの類義語 *kosmos*, *kathekon*, *prepon* (いずれも「適切(な)」の意を含む) などと対応する言葉である。

これらの言葉はどれも、優れた適切な論題を選び、場所柄、時節、聴衆の層 (ステイタス) などに対する表現の「適切さ」を問い、テーマの訴えを強め輝

かせようとつとめた古代ギリシャ・ローマの哲学者、弁論家、修辞学者らの智恵のたまものといったらよいだろう。アリストテレスの『詩学 (創作論)』と『弁論術』、ホラツィウスの『詩論』、キケロの『弁論家について』、クインティリアヌスの『雄弁家の教育』、伝ロンギノス『崇高について』などにこの問題が実践的に取り上げられている。

なお、以下本稿で「弁論術」と「修辞学」の語を使い分ける場合があるが、両方とも同じ *retoric* である。

2. 適合論

文芸におけるそうした適切さの議論は造形の世界では古来、「適合論 *decorum*」の名で知られ、建築では古代ローマのウィトルゥイウス、ルネサンス期のアルベルティ、フィラレーテ、パラディオらが建築家に対して繰り返し、施主のステイタス、立地条件と衛生、採光条件、関連の法律などの諸条件を考慮した上でそれらに適合した建築設計に入るよう求めている。

初期ルネサンスの人文主義者ロレンツォ・ヴァーラ、レオナルド・ブルーニや16世紀のヴァザーリをはじめとする芸術論者らもこの問題をよく論じていた。

その後適合論は *fitness*, *das Schickliche* などと各国語の呼称に代わったものの、18世紀イギリスのアーチボールド・アリスン、ドイツのカール・フィリップ・モーリッツらの機能主義の先駆者たちになり受け継がれていた。

古色蒼然とした「適合論」の名はふさわしくないようにみえるが、バウハウスの指導者ヴァルター・グロピウスの建築構想にも、それはもちろん生きている。グロピウスは、鉄、ガラス、コンクリートな

どの新しい素材、新しい工法、低廉な建築コストといった要因が近代建築を規定する要因であると言明し、それを誰よりも早く的確に把握していた（グロピウス [貞包訳]『国際建築』）。

歴史主義建築の形式主義を破るグロピウスの近代建築は新しい時代と都市社会にふさわしい空間造形なのだ。

このように、表現の適合の問題は古くて新しい問題であり、その議論に終りはない。なぜなら、フィットネスは造形を媒介とする表現（者）と他者との関係の問題であるからだ。

フィットネスは本来、例えば「色価（ヴァール）」と同じように関係の概念であるから、特定の意味の傾向性はずらず（ただし最初にみたスポーツクラブの「フィットネス」や、decorumの派生語である形容詞decent, decorativeなどは別である）、したがってその議論の内実は時代や地域やジャンルによっていかようにも変わりうる可塑性をもつ。

本稿のテーマを「造形のフィットネス」としたのは、このような「適合論」の普遍的な側面をわかりやすく言いかえたものである。

3. 新旧のフィットネス

表現とは、それが何であれともかく何らかの事柄や物（クライアントの希望、主題テーマないし図像・儀軌、絵の画材、音楽の音素材、舞踏の身体等々）に即して表現することである。

そこにまず最初、それら広義の素材と表現との間にフィットネスの営為がはたらく。表現はまた他者に対するコミュニケーションのためにある。そこで次に、他者に対する表現のフィットネスが作者の問題になる。

だから造形のフィットネスは表現活動の根幹にあり、その一部であり普遍的な問題なのだ。古代の弁論家・修辞学者が演説と文体について語るとき、彼らは必ずこの点を見逃すことはなかった。

私はあたりまえのことを言った。だが、20世紀にはこれをあたりまえと言い切れない事情が生じた。

シャルル・ボードレーが1859年のサロン評で「風景はそれ自体によってではなく、私ゆえに美しい」と言った頃からはじまって、表現者としての近代芸術家像が極大化したと、とりあえず理解するならば、世界に対峙する自己の表現をこととする近代の芸術家が創造の足かせと感じてきらったのは、施主おしきせの主題テーマ、表現対象の時代考証、場所柄の制約など古くから適合論でしきりに論じられてきたものだと言える。

確かにルネサンス以降の絵画論のジャンルで説かれた適合論は、往々にして表現の本筋からはずれた些末な形式主義に陥る危険性をはらんでいた。アルベルティ（三輪訳）の『絵画論』は優れた芸術論の書だが、物語画に表現すべき時と場所柄の適切さを説くその適合論に見るべきものは乏しい。

対抗宗教改革の時期のトレント公会議の決定は、カソリック教会に描かれる絵に裸体はふさわしくないとしてこれを禁じるという項目を含んでいた。ミケランジェロの《最後の審判》のキリストに腰布が描き加えられたのはこのときのことであった。教会当局からするこの適合の要請は画家にとって理不尽な強制に転化してしまったのだ。またパオロ・ヴェロネーゼはヴェネツィアの異端審問庁に呼び出され、画中にドイツ人らを入れた《最後の晩餐》の表現が「不適切であるsconveniente」と指摘され、画題を《レビ家での晩餐》（ヴェネツィア・アカデミア美術館蔵）に変更せざるをえなかった（É.Mâle, *L'Art religieux de la fin du XVIIe siècle*, 1972）。

芸術家にとってのこの種の外在的要因を、私は「与件given condition」と呼びたいが、これが一概に言って近代の芸術家が疎ましく思ったものであり、逆にデザインの領域で今でもあたりまえのこととしてデザインプロセスに生き続けているものはこれである。

ただしこのような適合論の悪しき面のみを見てはその普遍的な側面は見えてこない。近代芸術において、歴史画・物語画にしばしば求められてきた古い適合の要請こそ作者のコンセプトから排除されたも

の、これに代わって芸術家は自らが選び取った対象テーマなりモチーフにフィットした画材や色調やマチエールを大胆に試みるようになる。

つまりフィットネスの問題は彼らの間では表現のフィールドに沈潜し、もっぱら表現に結集する問題として内在化した。

4. 内外二重にはたらくフィットネス

近代美術の事例に進む前にここで、以後の論旨をわかりやくするために整理しておきたい。

フィットネスとその対象である与件は、それらが制作にとって内外二重のはたらきをしているので、これを以下のように区別しよう。ただし、二重のフィットネスのはたらきが表現に結実するからには、両者は内外相呼応するものとして表現上はひとつのものであることは言うまでもない。

さて、外部・他者から作家に要請されるフィットネスは「外的フィットネスextrinsic fitness」と呼ぼう。そしてその対象は「外的与件extrinsic given condition」である。

他方、近代の芸術家の場合のようにもっぱら自己の表現テーマに向かうフィットネスは「内的フィットネスintrinsic fitness」と呼ぼう。そしてその対象であるマチエールやヴァールールは「内的与件intrinsic given condition」である。たとえばある絵について「ヴァールールが狂っている」という場合、それは内的フィットネスについての批評である（近代絵画でも内外二重のフィットネスについて指摘できるが、これについては後の7節でふれる）。

このような区分は私が立てたのではなく、古代このかた、適合論では、内的フィットネスにはornato, ornatusの語を、外的フィットネスにはdecoro, decorumの語を使用する傾向にあった（久保編著『芸術分類の様態と原理』所収の拙稿「初期ルネサンスの美術批評におけるornatoの意味」参照）。

以上を要約すると、次のようになる。

*外的フィットネスdecoro, decorum

↓

∥

↓ 外的与件 extrinsic given condition

↓ (主題、時節、聴衆の別、施主の要請等)

↓

*内的フィットネスornato, ornatus

∥

内的与件 intrinsic given condition

(作品の構成、ヴァールール、マチエール等)

5. エドワール・マネのキャンバスの切り取り

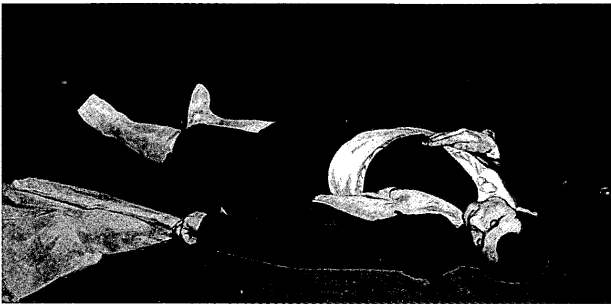
さて以上のように内外二重のフィットネスを整理した上で、新旧2つのフィットネスが入れ替わる歴史的転換とも言える場合を1860年代のエドワール・マネの画業に見よう。

マネは一旦完成したキャンバス画を自らの手で切り取り、それを修正し加筆して別個の作品に仕立てるといふ異例の方法を何度も試みている。そのなかでもサロンに出品して手ひどい批判と嘲笑を浴びせられた《闘牛のエピソード》は、やがてマネが《笛吹きの少年》に至る新しい自己表現確立のきっかけとなった重要な作品である。

一旦完成された《闘牛のエピソード》は切り取られ、主なピースは《死せる男》(ワシントン国立美術館、図①)として再生したが、X線写真である程度復元された原画の構成を見ても、確かに透視遠近法が異様に狂っている(「シャリヴァリ」掲載の図②参照)。

他方、切り取られ再生した《死せる男》は、わずらわしい透視遠近法にも(この絵でも透視遠近法は少々狂っている)、当代の歴史画たる主題テーマにも拘泥する必要のなくなったマネの新しい自己表現なのだ。このとき、主題にふさわしい表現が求められてきた歴史画の伝統が閉じられた(『芸術学学報』第3号所収の拙稿「キャンバスの切り取りをめぐる1860年代のエドワール・マネ」参照)。

公衆が批判し、揶揄したのはマネの透視遠近法とデッサンの狂いであり、これはかつて適合論が画家に注意を促していたものだった。そしてそれがきっかけでマネが文字通りキャンバスを切り取り、新しい対象テーマ《死せる男》を発見したとき、それにふさわしい表現手段を試みた。画面サイズ、コンポジション、ライティング、マチエールと筆のタッチ、ヴァールール（色値）といった要素がそれであり、私はこれらを「内的与件」と呼び、表現テーマに向かうフィットネスの問題としてとらえる。



図①エドワール・マネ《死せる男》
(1863年、ワシントン国立美術館)

《闘牛のエピソード》の前景に横たわる闘牛士の部分をマネ自身が切り取り、加筆したもの。マネが歴史画と決別するきっかけのひとつにキャンバスの切り取りがあった。高75cm。(Ex. cat., Manet 1832-1883, New York, Metropolitan Museum, 1983より)



図②マネの《闘牛のエピソード》を揶揄したシャムの戯画(1864年5月22日「シャリヴァリ」)
切り取られる前の《闘牛のエピソード》を揶揄したものだが、横たわる闘牛士と牛の大きさの関係はマネの原作の場合よりも自然に近く、マネの透視遠近法に問題があった。(前掲書より)

6. 印象派時代のクロード・モネの マチエール

このような内的与件について、次に、様式論ではなかなかすくい取られないマチエール(絵肌)の場合をクロード・モネの《アルジャントゥーユのヨットレース》に見よう(図③)。

様式問題について過不足なく説明されたマイヤー・シャピロ(細井・板倉訳)の「様式」(同題の訳書所収)は様式形成にはたらく技法・材料の役割を重視しないかあるいは特殊なケースに認めるにとどまるが、はたしてそうであろうか。

モネがウジェーヌ・ブーダンに学んで風景をマットな調子で見、表現したとき、グラッシのマチエールの伝統が破られた。

その延長線上にオブジェとしての絵画が誕生したとすれば、モネの自然認識とその表現にフィットするマットな絵肌の選択は、近代絵画様式の誕生を告げる重要な契機である。これは特殊なケースだろうか。マチエールは物質と作家の表現、精神とが接する場所である。



図③クロード・モネ《アルジャントゥーユのヨットレース》(1873年、オルセ美術館)
透明な空気を感じさせる空間をモネはマットな色調で見、表現した。キアロスкуроも廃棄され、代わって空間表現におけるヴァールール(色価)と筆のタッチ、絵具のパート(pâte)が強く意識される。高48cm。(G.C.Argan, L'Arte moderna, 1970より)

モネがこのように風景を見たとき、変わったのはマチエールばかりではない。それと連動して、キアロスクーロの廃棄、補色の使用、戸外制作に適したカンバスのサイズなど、画材と技法にかかる一切のもの、つまり内的与件の一切が変わったのである(S.Z.Levine, *Decor/Decorative/Decoration in Claude Monet's Art*, 1977はこれについて示唆を与える異例の論文である)。

そのような予兆がすでにクールベ、コロラの制作に、またボードレールのサロン評にあったにしても、ファン・エイク兄弟以来5世紀続いた油彩画のひとつの伝統に最後の幕をおろしたのは、やはりモネであった。

若い印象派の画家たちがカフェ・ゲルボワで、①サロンの公式アカデミーに対する嫌悪、②リアリズムへの志向、③主題(歴史・物語主題)に対する全くの無関心とアトリエ制作の拒否、④外光描写と色彩の研究、という4つの基本的姿勢を確認したとき、古い適合論にしばられた歴史画にも、それを愛好する公衆の期待にもとらわれない新しい絵画の方向性が示された。

印象派が公式に世に現れる前年の1873年に描かれたモネの《ヨットレース》にはそうした印象派の基本姿勢がすでに実現している。モネの新しい絵画技法と組成はたしかに、その様式を決定づける要因なのだ。だからさらに進んで、カンバスの目地の粗密、絵具の組成なども表現のフィールドにはたらくフィットネスの対象、つまり内的与件として取り上げるべき興味深いテーマなのだ。

7. モネに見る内外二重の与件

しかしここでひとつ疑問が残る。先に、制作にはたらく内外二重のフィットネスについて分けて整理し説明したが、フランス近代絵画の外的フィットネスはどうなったのか。次節に見るようにマチスの《ダンス》のような例外はあるものの、フランス近代絵画では総じて外的与件は疎んぜられ排除されたものではなかったのか。

これについて今ここで答えを出すよりは、11節の「作者・演者のなかの『観客』」での議論にゆだねた方がよいが、先回りして言えば、フランス近代画家の場合、外的フィットネスは、内的フィットネスに融合しており、その内実を2つに分けることはできないということである。あえて言えば、自己批評する他者としての画家の眼が表現テーマに向けて自らに要請するもの、これがマネとモネにとっての外的与件であると同時に内的与件でもあるのだ。特にモネの絵がそうである。

モネの《積み藁》(図④)シリーズの場合を見ると、画家が選び取った対象自然もまた、画家にとって今ひとつ別の外的与件ではあるものの、対象自然の描写(representation)と表現(expression)はモネの眼のなかで融合している(適合している)から、その風景画について《主客の合一したヴィジョン》と言われたりする。言いかえれば、それほどまでにモネ自身とそれを見つめる他者としてのモネは緊張をはらんで融合していた。そして晩年にはその緊張のバランスは破れ、主観の側に大きく傾くことになる。



図④クロード・モネ《正午の積み藁》
(1890年、個人コレクション)

ジベルニー時代に描かれた《積み藁》シリーズの一点。外的与件(自然対象と、自己批評する他者としてのモネの眼が表現に求めるもの)と表現は区別できない。高65.4cm。(展覧会 *Monet's Years at Giverny*, MoMA 1978スライドより)

バルザックの『知られざる傑作』の主人公フレンホーフェルと違って、マネもモネも程度の差はあれ「観客」の眼を内にもっていた。当然のことである。とは言え、以上のような二重の与件の説明は込み入っていてわかりにくくなったおそれがある。私の筆不足のせいでないとしたら、その第一の原因は近代絵画の特殊な成り立ちの方にあると私は言いたい。

内外二重の与件が合一して、画家自ら選び取った外的与件が観客に意識されにくいばかりか、このように詳細に分析してもなお両者の別を十分了解できないほどであるという事実。これこそ、自律性と純粋性を特徴とすると言われる近代西欧絵画の特殊な成り立ちをよく説明するものではないか。

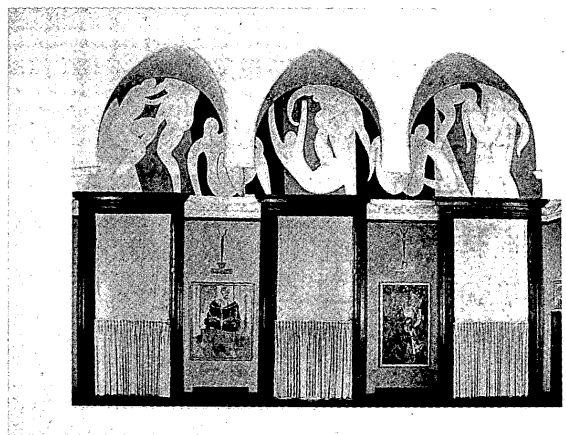
8. アンリ・マチスの建築装飾画《ダンス》

その一方で、もっと率直に外部からの与件を表現に転化させた作例がある。アンリ・マチスのバーンズ財団のための《ダンス》がそれである（図⑤⑥⑦）。

設置現場の状況（フランス近代のタブロー画を展示した部屋の床面から6メートルの高さにある三連アーチ）、採光（フランス窓から入る逆光線）など、つまり作家にとって困難な外的与件を考慮し、これ

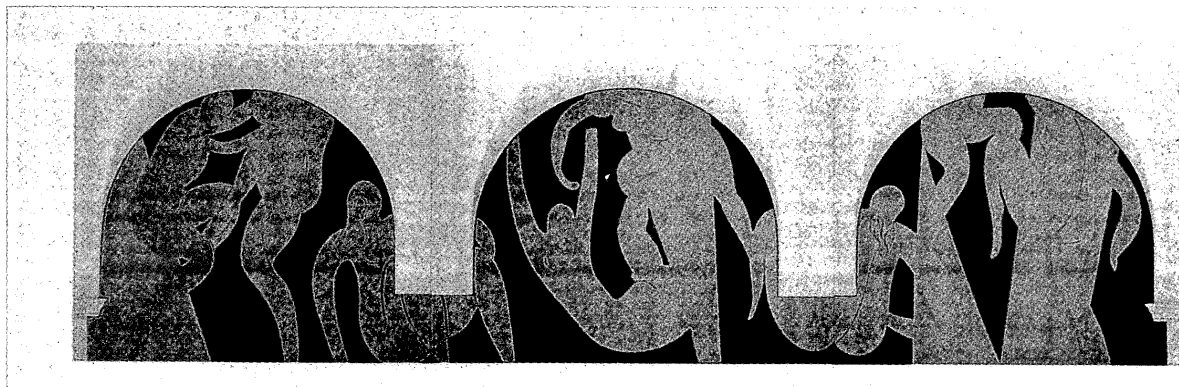
を表現に転化させたのがこの《ダンス》である。

私たちがこの絵に認めるのは、3つの連続する半円形画面の内と外とがあい呼応して激しく乱舞する裸婦＝女神のムーヴメントである。そして逆光という条件を考慮した《ダンス》の裸婦たちは、マチスのデクパーージュ（切り紙絵）のようにくっきりとしたアウトラインを観客に見せる。



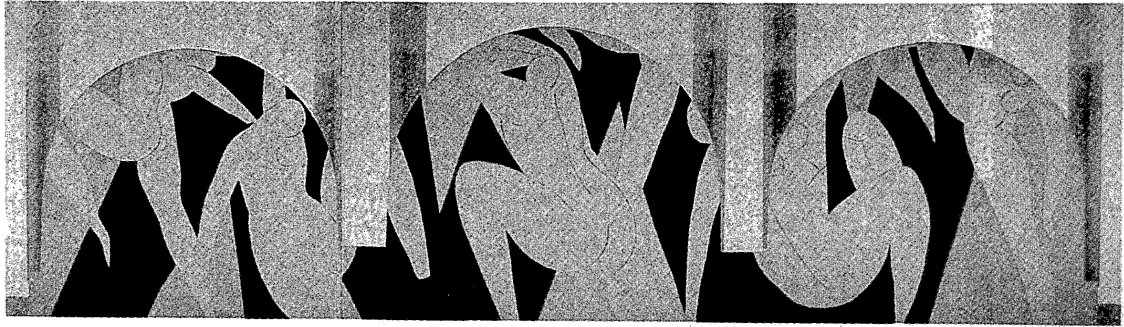
図⑤ アンリ・マチス《ダンス》

（1932-33年、メリヨン・バーンズ財団）の現場状況とえられた建築空間の垂直性と半円形の枠組みを相当意識している。最大高339.7 cm。（ex. cat., *Autour d'un chef-d'œuvre de Matisse*, 1993より）



図⑥ アンリ・マチス《ダンス》

前図⑤と同じバーンズ財団の展示場に設置された作品。背景に塗られた黒く垂直のストライプは、画面の下のフランス窓の枠の垂直性と呼応し（図⑤参照）、屋根の重量が集中するアーチの基部には地面に腰をおろした裸婦が配されて、建築の力線を視覚的に緩和している。（J.Flam, *Matisse The Dance*, 1993より）



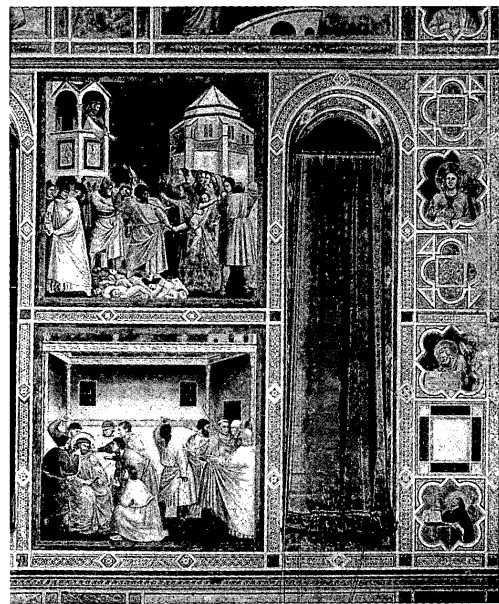
図⑦アンリ・マチス《ダンス》(1931-33年、パリ市近代美術館)

バーンズ財団のために描かれたが、寸法違いのために現場に設置されず、それ以後マチス自身によって改作されたとされる。マチス本来のデッサンと色面構成はむしろこちらの方に率直にあらわれているように思われる。この2作はフィットネスの観点から興味深い比較ができる作品である。最大高355 cm。(前掲書より)

この制作の前後2度にわたってジョットのスクロヴェニ礼拝堂壁画を研究していたマチスは、建築の統制と逆光という現場の状況の把握がいかに大切であるかを制作で示してくれた。その表現はフィットネスの営為の結実でもあるのだ。ジャック・フラムはそうしたマチスの制作のプロセスを詳細に報告している (J.Flam, Matisse The Dance, 1993. 二見訳『マティス画家のノート』の当該箇所も重要である)。しかしフラムの報告を待つまでもなく、フィットネスのはたらきを意識的に見るよう心がけていれば、《ダンス》の画面そのものが制作のプロセスを語りかけてくれるはずである。

9. 古典的絵画を抽象画と見る

マチスの《ダンス》、またマチスが賞嘆したジョットの壁画 (図⑧) のような建築装飾画の場合、特に制作の前提 (外的与件) としての現場の状況の把握が表現そのものの理解に大切である。壁画では「外的与件の表現への転化」のプロセスは比較的容易に観察できるので、フィットネスの問題を扱うには適したジャンルである。



図⑧ジョットのスクロヴェニ礼拝堂壁画より (1306年頃、パドヴァ)

聖母とキリストの物語より、上は《嬰兒虐殺》、下は《キリストのむち打ち》。この右壁にのみ窓があり、その反対側の左壁にはない。画面サイズに対する人物の大きさは適正か。新しい図像か伝統の図像か。これらはすべてフィットネスにかかる問題であり、画面の様式分析の前提である。(Scala社スライド"Giotta"より)

しかし真鍋淳朗 (本学油画助教授) は「古典的な絵画をも抽象画と見る」と語る。画家や美術史家は

そのように言葉にしないものの、たいていは真鍋の言うように作品を見るものである。確かに、ピエロ・デラ・フランチェスカやヤン・フェルメールら20世紀初頭をまって再評価された画家たちのみならず、ジョットの壁画をもそのように見、味わうことができる。

繰り返しになるが、古典の画家は、施主の求める画題や場所の状況と制約、表現の時代考証といった幾重もの外部からの与件を画家独自の内的与件（コンポジション、ライティング、色の配列、筆使いなど）に転化させるという困難な課題を負っていた。ならば、古典的絵画の主題内容を捨象し表現形式のみを見るかのように言う真鍋の発言は片手落ちではないかという疑問がでるのも自然だろう。そのように語る時の真鍋はフォーマリズム批評家である。しかしそれを認めた上で、なお真鍋の発言には検討に値するものがある。

確かに、絵の題名を知らないでも私たちにはその絵の美質はすぐに見てわかる。題名を知らない観客は表現形式のみを見ているということになるが、観客が見ているのは実は、外的与件（主題、場所の条件等）が表現に転化された結果としての表現形式なのだ。

これについて、スクロヴェニ礼拝堂壁画に一例を見よう。

この礼拝堂には右壁にのみ窓があり左壁にはない。描画のフィールドのこの不均衡をジョットは装飾帯の加除によって補正し、両壁ともに正方形の画面を確保した。《キリストの死の悲しみ》（図⑨）では、ほぼ対角線に一致して下降する丘の稜線がコンポジションを決めている。観客はこの下降する稜線を悲しみの下降線と了解し、左下の死せる男キリストに観客の目を導くのもこの下降線である。対角線をもちいたコンポジションは、縦長の画面（ジョット作とされるアッシジの聖フランチェスコ絵伝）や、横長の画面（ピエトロ・カヴァリーニによるローマ、サンタ・マリア・イン・トラステーヴェレ教会の聖母伝モザイク）ではこれほどの効果は期待できないだろう。

主題解釈と表現にはたらきかけるこのような正方形画面は、礼拝堂の建築的条件を克服してジョットが選び取ったフォーマットにほかならならない。



図⑨ジョット《キリストの死の悲しみ》（パドヴァ、スクロヴェニ礼拝堂壁画、1306年頃）

礼拝堂建築の制約を考えてジョットが選び取った正方形の画面。それゆえに生きる対角線的コンポジション。ゴルゴダの丘に始まる悲しみの下降線は観客の視線を死せるキリストに導けばその役割を終え、鋭利に切断される。画面の外の装飾帯と相呼応する浅い画面空間。（scala社スライド"Giotto"より）

外的与件が表現に転化された結果としての表現形式を認めるか否か。これがフォーマリズム批評をうわべだけのものにとどめるか否かの分かれ目である。マチスの《ダンス》やジョットの壁画の制作プロセスを追体験する観客を想起すれば理解はたやすい。マチスがスクロヴェニ礼拝堂壁画について、題名を知らないでも壁画から発散される画家の感情を理解できると言っているのはそういうことであろう（前掲『マティス画家のノート』）。

私は真鍋の発言をこのような意味で聞いた。フォーマリズム批評は作品の表現形式のみを見、内容を捨象する立場であると考えられがちで、最近の評価は芳しくないが、古代からあるフォーマリズム批評は、本来そのようなものではなかったはずだ。作品の表現形式から入ってフィットネスの問題へと進み、再び表現形式の深い理解に至るプロセスをしっかり見極めるのがフォーマリズムの本義ではないだ

ろうか。

そして、フォーマリズム批評とは様式論の別称であるとしたら、今フォーマリズム批評について指摘したことはそのまま、後に見る20世紀の様式論のありかたについても言えるはずである。

さて真鍋の発言にはもうひとつ大切な問題が控えている。デザインの定義に触れて「芸術様式の発展は、本質的にデザイン理念の歴史である」と言うR.L. ウィキザーの言葉 (McGRAWHILL Encyclopedia of World Art, entry "design") と、ジャンルを違えて並行するものが彼の発言にはあるからだが、これについては本稿の最後で後でもう一度ふれる。

10. 観客の側のフィットネス

フォーマリズム批評を別の見方からすると、逆方向のフィットネス、つまり観客の側からするフィットネスの問題としてとらえることができる。

本学のデザイン専攻の学生がかつて「芸術作品も一旦作家の手を離ればデザインになる」と言ったことがある。買い求めた絵をどんな広さの部屋に、どの高さで、どんな照明で鑑賞するかは買った人の楽しみでありその人の裁量次第である。買った人がその絵を引き立たせる状況を用意し、それで絵の方も部屋を引き立てるとしたら、これは、一般に美術館における展示や修復のありかたにつながる面をもっている。

外からの与件を（主観的には）考慮せずにつくられた「純粹芸術」や時代と地域から切り離されて運ばれてきた作品が作者の表現意図にふさわしくしつらえられること、これは学芸員の腕の見せ所だろう。大阪の東洋陶磁美術館のよく工夫された採光や静岡県立美術館のロダン展示など、好例は少なくない。

古くは古代ローマのマルクス・アウレリウス騎馬像をカンピドリオの広場の縦軸に適切に設置したミケランジェロの仕事も類例として挙げてよい。

さらにいくつか体験的事例を挙げてみよう。

本学の画学生がはるか以前にローマのムゼオ・ロマーノをたずねて、そこは最高の美術館だと言った。

古代の浴場跡を古代ローマ美術の美術館に転用していたそこは、本当にすばらしい展示環境にあった。それが閉じられ、移転したのはとても残念なことだ。

また、15年ほど前になるが、ルーブルの修復のアトリエで、額縁をはずしてイーゼルにかけられていたモネの《積み藁》を見たことがある。ドアを入ると、アトリエの隅で《積み藁》はオブジェとして輝いていた。近づいて見ると、マットな絵具で調子をつくり調子で光と大気を表現するモネの絵に、仕上げニス（保護ニス）はかけられていなかった。これについてルーブルの修復家にたずねたところ、「つや」をきらうモネのような画家の作品の場合、できるだけニスを薄くかけるようにつとめていると言い、これからニスがかける作業に入るところであった。特殊なケースのように見えるが、表現の核心にふれる問題である。

これらのケースとは反対に、観客は作品と場との不適合も指摘する。

ルーブル美術館も他施設を転用した点ではもとのムゼオ・ロマーノと同じだが、ルーブルのグランド・ギャラリーは本来絵画の展示にはふさわしくない。これではイタリア派の大絵画の美質が全然生かされないのも当然だろう。

ヴィジュアル・デザイナー服部光彦（本学教授）は、アルベルティのパラッツォ・ルチェライの偉観を前にして、いくら名建築であっても引きが十分なくては建築の全体を一望のもとに見渡すことができずに、狭い小路の日照をもさまたげていると指摘した。これは都市計画上の建築物の不適合の指摘である。この意外な指摘に対して私は、古代ローマの町割りに準じていかんともしがたい小路の幅員の制限がある一方で、パラッツォのプランの中央には十分な採光を保障する広い中庭があると直ちに反論したが、今では服部の指摘は正鵠を射ていると思う。建築史家はどのように判断するだろうか。

このように、芸術作品には制作にはたらくフィットネスのほかに、見る側が問題とする逆方向のフィットネスがあり、これを意識的に検討することから、作品についての適切な理解への道が開かれる。

11. 作者・演者のなかの「観客」

では、作者と観客の双方からするフィットネスは作者の側から見るとどうということになるだろうか。これについて、マネとモネの場合に見たようにすでにある程度答えは出ているものの、問題の所在が見えにくかったので、もっとわかりやすい例を日本の古典芸能から2つの事例を拾ってみよう。

鑑客は決して受け身ではなく能動的であるといわれるが、それは観客が表現形式（様式）の形成に参加しているからである。もっとも、例えば谷崎潤一郎の『陰翳礼讃』は作品享受の側からするフィットネスを取り上げた著作として興味深く読める名著であるが、その耽美的姿勢にはつくり手のなかの「観客」についての意識は乏しい。ここではそのような問題の立て方はせず、作者ないし演者の内にひそむ「観客」の存在が問題となる。

そしてこの問題を正面から取り上げた人として、能楽の大成者世阿弥を挙げたい。世阿弥は『花鏡』のなかで、「離見の見」（演者が「我見」を離れて観客から見た自己を見つめる）、あるいは「目前心後」（目を前につけて心を後ろに置く）といった含蓄のある言葉で、理想的な演技のありかたを実践的に論じている。あまりにも的確な説明なのでこの引用だけで問題の所在の理解には十分だろう。

次に、雅楽の演奏に先立って演じられる音取（ねとり）について。およそ西洋音楽の序曲ないし前奏曲、あるいは能楽の番組の構成における序破急の序、日本建築の玄関の間、西洋料理のオードブル（hors-d'œuvre）といった、どのジャンルにもあるいわば導入の役目をもつ部分には、享受する側を次に来る表現の主要部分にいざなうためのさまざまな工夫が見られるが、そこにはしばしば表現の本体以上に作者・演者と享受する側の間にはたらくフィットネスの問題がはっきりと認められる。音取はそのような導入のはたらきを検討するのに格好の素材である。

音取にはごく短いものから《朝倉の音取》のようにひとつの曲目になったものまであり、どちらのタ

イプの音取も、もとは調律（チューニング）の目的であったものが様式化したものであるという。私は何枚かのコンパクトディスクでいくつか聞いてみたが（『雅楽の世界』COCF-6194ほか）、短い音取の場合、聴衆の気持ちをなごませるかのようにかにもどかに、そしてそれに続く曲目と同じ調子（律）で演奏されるから、聴衆を本演奏に導く効果は音取には確かにある。そしてそのものとして様式化する過程で音取は、調律のためのみならず、それによって演奏者は楽器の調子をうかがい、相互の和を確かめあい、さらに序曲の役割もはたすようになったという（増本伎共子『雅楽—伝統音楽へのアプローチ』ほか）。雅楽の音取は演奏者相互の、また演奏者と聴衆との間のフィットネスがはたらいた結果に様式化したものなのだ（ついながらイタリアとドイツで17世紀の器楽曲にも文字通り調音を意味する「イントナツィオーネ」と呼ぶ即興的演奏とその様式化があったというから、音取を日本固有の現象と断定することはできない）。

能の演技や音取から明らかになったことを敷衍して言えば、表現のジャンルを問わず作者・演者と鑑賞者の間の表現をめぐるフィットネスのはたらきは二重であり循環的だということであり、伝統の尺度で見るとき、これは中世の宗教美術に見られる型としての様式の成立を考える糸口になる。

12. 造形と宗教のフィットネス

作者と観客の関係をこのようにとらえると、両者の間に特別の区別を立てるのはむづかしくなる。

たとえば、平等院の阿弥陀像は、その像の眼の高さで見ると眠たげだが（専門書にそのように撮影された写真がある）、床面に立って仰ぎ見ればその眼は文字通り慈悲の眼となり、そのとき周囲の壁の菩薩たちも見る者に意味あるものとしてあらわれて私たちの心に触れる。仏師定朝はそのように見られるように表現を意図したのであり、それが私たちの仏像を見る視点に重なるのだ。

西洋中世の聖人像表現にも同じような造形的工夫

が見られる (図⑩)。

聖人の肉身を表現するのに、まず緑褐色系の下色を塗り、その上から突出部に明るい肌色を置き、最後にハイライトや唇などの赤を加えるという中世独自の技法は、聖人の前向する正面描写や、儀軌にかなった象徴表現とあいまって、聖像と正面から向き合い願をかける信者との間の対話を促す表現上の工夫である。それは、聖像崇拜の対象は聖像そのものではなくその原型であるとする教義の要請でもある。聖像論争の試練を経た末に聖像表現の型がこのように定まった。同じような聖像表現は西欧中世にも認められるものである (教会という信仰の現場ではじめて明らかになる聖像表現のなりたちについて20世紀初頭のフロレンスキイ [桑野他訳]『逆遠近法の詩学』所収のいくつかの論文やO.Demus, *Byzantine mural Decorations*, 1948が説明しており、チェンニーノ・チェンニーニ [辻他訳]『絵画術の書』、ディオニシオス (上田・寺田他訳)『ディオニシオスのエルミニア』がこの論点を技法の面から補強する)。



図⑩現代の聖像画
中世ギリシャ正教会で確立された聖像表現は今日まで傳承されている。テサロニキのツルカナーキス氏の描く先駆者 (洗礼者) ヨハネ像。ヨハネの両頬の端に褐色調の下色 (プロプラズマ) が塗り残され、明部に彩色しているところ。
(筆者撮影)

もし定朝や聖像画家たちが伝統の上に立ってそのような場所柄と教義とを重ねてひとつの像のタイプ

をつくったとするなら、ひとつの図figureないし図像iconographyというものは決して表現の質と切り離すことはできないし、一口に図像の伝統・傳承と簡単にいうけれども、作家の表現力はいつの時代にも自然模倣と名作の研究によって養われるという事実を忘れてはならないだろう。図像が傳承されるとき、傳承 (写し) の度ごとに作家たちの新たな表現意欲が、したがって新たなフィットネスの問題が付け加わることを認めるならば、宗教芸術に典型的に見られる型としての様式にこそ、解明されるべき内外両様のフィットネスの大切な問題が豊かに潜んでいるように思われる。

13. 修辞学に疎遠な近代の様式論

さて、モダニズムの芸術が幕を閉じたとされる今日でも、造形のフィットネスはなかなか議論されにくい状況がある。このテーマについて示唆に富む古典芸能に親しむ機会の少なくない私たちの間でも、それは幅広い議論の対象になっていない。伝統の国イギリスでも事情は同じようで、この種の概念は理解されにくくなっているという (ゴンブリッチ)。

私たちはまだモダニズムの芸術の圧倒的な影響力から抜け切っていないのだろうか。

しかし、古代の修辞学の書ほどフィットネスをめぐる造形のありかたを見直すのに示唆に富んだ著述はほかにないだろう。古代修辞学はルネサンス以降の適合論よりもはるかに私たちに重要な問題を提起している。内外二重のフィットネス、聴衆・観客の側からするフィットネスを前提にして、テーマの発見と論の組立てから、比喩、対句、音韻の工夫にいたるまでの言語表現にかかるあらゆる問題が包括的に、オーガニックに論じられている。これまで私が造形のジャンルで検討してきたのと同じ基本問題がすべてそこにはある。

近代様式論の再検討の目的でジャンルの違う古代修辞学を持ち出すのは場違いではないかという疑問があつて当然である。しかし決してそうではない。

まず、芸術作品の自律性autonomyを前提にした

ヴェルフリン（守屋訳）の『美術史の基礎概念』（1915年）に代表される今世紀の様式論と20世紀の文芸学の文体論は、総じて古代修辞学に好意的ではなかったという事実から見てみよう。

ヴェルフリンの友人で20世紀の文体論研究を確立したカール・フォスラーや、フォスラーと立場上あい通じ合うものをもって我が国の文体論の第一人者小林英夫も、古代修辞学は類型をつくると言い、これを旧修辞学と呼んで一再ならずしりぞけている（『小林英夫著作集』5, 6, 7巻）。なお私は「旧修辞学」という不適切な呼称は「古代修辞学」に戻すのがよいと考える。「旧」の一文字のせいで否定的な価値判断を読者に植えつけ、修辞学に対する公正な読み方を閉ざすおそれすらあるからである。

それはともかく、修辞学が類型をつくるというのは当たらないのではないか。確かにアリストテレスも『弁論術』のなかで議会、法廷、顕彰の演説の弁論をしかるべく分けて論じているが、それは聴衆を見極めた上での当然の類別である。中世の修辞学のごとく古代修辞学の本義を生かせなくなった時代についてなら形式化した類型を指摘できるだろうが、私は弁論術と修辞学の書を弁論と文体についての創作論として読んできた。

そして創作論としてそれらが今日もその生命力を保っているのは、自由な言論と民主主義に鍛えられた古代人の英知がそこに結実しているからである。なぜなら、弁論術・修辞学は、ときに命を賭してまで他者を説き伏せようとするほどの技であり、そのためには認識と表現とコミュニケーションの問題をひとつとして欠くことができないからである。同じ創作論でも、我が国現代の文芸の大家が書いた文章読本の類と修辞学の書を比較すれば、このような修辞学者の意とするところがはっきりと理解されるはずである。

ではどうして今世紀の人々は古代修辞学をきらったのだろうか。

これについてゲールは、近代の人々が修辞学から疎遠になるきざしは、ornato（したがってまたフィットネス）は文体にとって任意に加除でき、認識に

は関係のない契機であると考えたデカルト、カントらの近代哲学に見られると指摘する（H.-B.Gerl, *Die philosophische Bedeutung des Ornatus bei Leonardo Bruni*, 1977）。

私はこれに加えて、20世紀の文体論と様式論がともにベネデット・クローチェや新カント派の美学との親近性を示していることにも注目したい。20世紀の文体論と様式論において、作者と作品の個性ないし自律性が尊重され、様式形成にはたらく外在的要因（外的与件）が疎んじられてきたのはこのことと無関係ではないだろう。その意味で、今世紀の文体論と様式論は、修辞学の伝統に逆規定された面をもつと言える。

14. 様式の二元論

ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』（1915）を読んでその様式分析の見事さに目を奪われた人は少なくない。昭和21年（1946年）生まれの私より一世代前の美術史家に同書が与えた影響は相当なものだったという。建築・絵画・彫刻を横断的に見て、16世紀の「閉じた様式」から17世紀の「開かれた様式」への展開を必然のプロセスであると説くヴェルフリンは偉大な美術史の教師のようであった。

それほど見事なヴェルフリンの様式論について、若いパノフスキーは早くもこの本が出版された1915年に、なぜひとつの作品の中に「表現形式 Darstellungsform」（「視覚形式 Sehform」とも）にもとづく無表出の様式と、表出（Ausdruck）としての様式とをわけるのかという根本的な疑義を提出していた（パノフスキー [細井訳] 『芸術学の根本問題』）。しかしその批判もヴェルフリンの様式論の輝きの前にかき消されたかのように見えた。いわんや、ヴェルフリンが主題と図像を捨象し、作品の価値を没却し、マチエールや色彩や作品のサイズに無頓着なことに疑問を抱いた人ははたしてどれだけいたのだろうか。

今、古代修辞学とヴェルフリンの様式論を比較してみると、問題の全体がはっきりと見えて来る。

色彩、ヴァール、マチエール、サイズなど（本稿でいう内的与件のうち）が、修辞学ではornatusの名のもとで比喩、対句、音韻、弁論の長短といった言語上の表現の工夫として取り上げられていたものに相当するとしたら、20世紀の様式論なるものは一体、対象作品の何を見ていたのだろうか。これは私たち自身の問題として真摯に検討すべき問題でもあろう。

はるか昔にキケロは『弁論家について』のなかで、登場人物のひとりクラッスに語らせて、哲学（認識）と弁論術（表現）は本質上一体のものであるが、ソクラテスが両者を分離してしまった、このときからいわば舌と心の乖離がはじまったと書いた。事実プラトンの『ゴルギアス』に登場する哲学者ソクラテスは、弁論術は「おべっか」の技であるとしてこれを明快にしりぞけている。古代の弁論家・修辞学者らの願いは、ソフィストらの詭弁とうわべの文飾をしりぞけ、認識と表現の乖離を克服してそれらを適切な論題と表現に統一することにあった。

そのような言説を含む古代修辞学を西欧の近代人は疎んじてきたのである。

ソクラテス批判の是非、キケロ自身の弁論の大言壮語、また弁論術をローマ帝国の体制に奉仕させようとするキケロの意図は別にして、キケロの言葉は今世紀の様式論の問題点をえぐり出すかのように聞こえる。事実またそうではなからうか。

『美術史の基礎概念』の一節「模倣と装飾 Imitation und Dekoration」では、作品の「模倣」（対象描写）と「装飾」（表現）の両契機が峻別されるが、これは「装飾」（表現）を第一に見よという主張にほかならない。

また、同書冒頭の有名な「様式の二重根源」では、作品の表出の契機と、無表出の「表現形式」（「視覚形式」）とがはっきりと区別され、「表現形式」を様式の第一の根源とするよう求められる。ヴェルフリンは後年、前者を「外的形式 die äußere Form」、後者を「内的様式 die innere Form」と呼び、両者は男と女のように一対になるべく定められていると言う（ヴェルフリン [中村訳] 『美術史論考』、原著1940

年）。そうであるならパノフスキーが早くから批判したように、両者を無理に分ける必然性はどこにあるかと問わざるをえない。そしてなぜ80年以上も前に書かれた一冊の著述を今問題にするかと言えば、それが今なお私たちの作品を見る目を多かれ少なかれ規制しているからである。

ヴェルフリンの『美術史の基礎概念』は、制作における認識（対象描写）と表出の契機の捨象を前提にして構想された様式論であり、フィットネスの契機が介在する余地はそこにはない。

ヴェルフリンの様式論が色彩やマチエールのほか作品のサイズも問わないのはここに理由があるように思われる。色彩とマチエールは表出の契機であり、サイズもそれらにかかわるからであるが、表出の契機は『美術史の基礎概念』では排除されたものであった。

ただしそのように言えるのは同書に関する限りであって、ヴェルフリンが別の観点をもっており、それが今日の新しい様式論につながっていることについては16節で取り上げよう。

15. 自律の様式論から根源的一者へ

ともかく、このようなフィットネスの観点に欠いた様式論が長く私たちの世代にまで強い影響力を保ってきたのである。

制作にはたらきかける他者（外的与件）を排除した「表現形式」（「視覚形式」）にもとづく様式概念はその後、その根源を求めてヨーゼフ・ガントナーの「プレ・フィグラツィオン」を経て、中村二柄氏の「ウル・フィグラツィオン」へと発展し、「絶対無の現成」としての現代の墨象が称揚されることになる（中村二柄『東西美術史』ほか）。このような様式の根源に想定される「絶対無」、いわば根源的一者は相対するものを持たない。相対するものを持たないということは規定できないということである。規定できないものは作家の構想のなかにしか存在しないだろう。ところが創作の構想は最初のラフスケッチであれエスキスであれ、何らかの知覚可能

な媒体によってはじめて表現の形式をとる。そのとき作家は、客観化され対象化された自己の構想をば我が内なる他者の眼で検討しはじめる。したがって表現の形式はフィットネスの契機を必ず含む。この循環する矛盾はどのように解消できるのか。

古代修辞学の観点からフィットネスの契機を欠く自律的様式論から発展した表現論はこのような時点で立ち至っている。

このような状況のなかで、ロラン・バルト（沢崎訳）『旧修辞学・便覧』が刊行され、古代修辞学に再び光があてられたのはずっと遅れて1970年のことであった。

16. フィットネスに着目した様式論の新しい方向

先に修辞学とフィットネスに否定的な20世紀の様式論にふれたが、ヴェルフリンはもうひとつ別の見方をもっていた。それは『美術史の基礎概念』では「表現形式」（「視覚形式」）を根源とする様式に優位を譲った今ひとつの様式、つまり、表出の契機をふくむ様式（後年のヴェルフリンがいう「外的形式」に同じ）についてであり、それは同書出版（1915年）の直前と前世紀末に書かれた「彫刻の撮影法」と題した2編の論文に結実している（Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, 1896, 1914）。そのなかでヴェルフリンは彫刻作品が、したがって作者が求める正しいアングルから写真撮影する必要を説いている（前出『美術史論考』所収の「図版と解説について」も参照）。これは「観客のフィットネス」を問題にしている点で非常に重要だと私は考えている。ヴェルフリンは正当にも、作品がつけられた当時の状況を考慮し、作者の意図を理解せよと言う。このように要求するときのヴェルフリンに、作品をめぐる観照体験と抽象的思弁の間の分裂はない。そこが『美術史の基礎概念』の様式論と根本的に違う点である。

そしてそれよりおよそ半世紀後にヴェルフリンのこの観点に着目したのがオットー・ペヒトであった。

オットー・ペヒトはドナテロの《ユディットとホロフェルネス》に即して、このような分析のプロセスを模範的に示した。従来、正面性を破る異例の本像がよく理解されなかったのは、それが噴水の一部としてつくられた像であり、噴水の頂という「形式の機会 Formgelegenheit」、つまり本稿でいう外的与件に研究者が気づかなかつたからであり、そうした外的与件が表現に転化された結果、異例の造形を生んだと言う（O.Pächt, *Methodisches zur kunsthistorischen Praxis*, 1977ペヒト [前川・越訳]『美術への洞察』中の「形式の機会」の役割）。ウィーン大学1971-72年冬期講義録）。

ペヒトの講義が、先に挙げたバルトの『旧修辞学』の刊行（1970年）とほとんど年を違えず行われているのは、果たして偶然のことだろうか。芸術と芸術作品に対する私たちの構えが確実に変わってきているようである。

近年、日本の美術史界でも、方法論的反省には乏しいものの、「荘厳」「仏像の場」「芸術とデザイン」「美術史におけるデザイン史」「かざり」「装飾性」「図像と様式」といった本稿のテーマと重なるキーワードを含むタイトルの研究や報告が散見されるようになった。

欧米では適合論を扱う個別研究は以前から少なく、なかでもクーマラスワミの論文「オーナメント」(A.K.Coomaraswamy, *Ornament*, 1938) はすばらしい。そうした例外を別にすれば、適合論と古代修辞学が西欧で再度日の目を見るのは1970年代前後のことだろう。事実、問題のジャンルを対象とした研究がだいたいこの時期に集中している。ゴンブリッチの（白石訳）『装飾芸術論』(E.H.Gombrich, *The Sense of Order*, 1979)、同じくゴンブリッチ（高階訳）の『手段と目的—フレスコ画の歴史』(E.H.Gombrich, *Means and Ends. Reflections on the History of Fresco Painting*, 1976) をはじめとする1970年代前後の一連の著述及び、レヴァイン、バルト、ゲール、ペヒトらのすでに引用した研究以外に、筆者の目にふれた限りでも次のような重要な研究の出版がこの時期に相次いでいる。

—R.W.Lee, *Ut Pictura Poesis, The humanistic Theory of Painting*, 1967 (中森編『絵画と文学』所収、レンサレアー・リー [森田・篠訳]「詩は絵のごとく」)

—A.Horn-Oncken, *Über das Schickliche*, 1967

—M.Baxandall, *Giotto and the Orators*, 1971

—R.DiLorenzo, *The Critique of Socrates in Cicero's De Oratore*, 1978

西欧では1970年代に芸術と芸術作品に対する構え、いわば芸術作品をめぐる「知の枠組み」が大きく変わり始めたと言えそうである。一世代前に西欧で起こったこうした変化は、上に見たように我が国でも並行して生じている。フィットネスの契機に着目した新しい様式論—自律的様式論でもなく、類型学的様式論でもない、とりあえずは創作論的様式論とも呼ぶべき方向性はすでに私たちに示されているのだ。

個人の様式であれ時代や民族の様式であれ、およそ表現(様式)の成立を語り、様式を生成の現場でとらえるには、フィットネスの問題を検討しないわけにはいかない。それがむづかしいのは、制作の時点でフィットネスの対象となっていた無数の、そして様々なレベルの与件が、作品を見る側に見えなくなっている場合が多いからにほかならない。

確かにこのように言うは易く、実証に耐える研究はむづかしい。ひとつの作品の様式を取り上げ、重層的にはたらくフィットネスを伝統の尺度で検討するとしたらどれだけの作業が必要になるだろうか。伝統と地理的交通が網の目のように交錯するなかで成立したひとつの作品の様式をどのように把握し切れるのか。

もちろんすべてが可能ではない。しかし制作の発端から作動しているはずのフィットネスの問題を意識し、外的与件の表現形式への転化の様相を作品そのものに見出そうとする試みはもっとなされてよいのではないだろうか。

17. 表現の根源にあるフィットネス

造形のフィットネスは、古代人の智慧に学ぶとともに、現代の造形のありかたを照らすテーマであるはずだ。いや、マネ、モネ、マチス、そして伝統的宗教造形の場合に即して検討したところからすれば、およそ表現は、そして様式は、その半分をフィットネスに規定されていると言える。様式を規定する残りの半分は、もちろん作家の構想力である。

もっともこのような二分法は歴史と伝統の契機を度外視しており、機械的にどちらが半分という問題ではないが、《考えるとは彼の言葉で考えることである》と言われるのと同じで、構想力なるものも何らかの素材に即してはじめて明らかになる以上、表現行為の発端に、いや、さらにさかのぼって表現対象をそれとして認識した時点ですでにフィットネスの発動があることをしっかりと認めなければならない。

画家がイーゼルを担いで「絵になる場所」を探するとき。あるいはエミール・ゾラにあてて「夕陽を浴びて丘の高みに登ると、マルセーユや湾上の島々の美しいパノラマが見え、夕陽のなかですべてがとても装飾的な(décoratif)な効果を挙げている」と書き送ったセザンヌの体験(リヴォルド編 [池上訳]『セザンヌの手紙』)が問題の所在を明らかにしてくれる。

そして画家が対象世界をそれとして見、認識する作用にも、そこに至る視覚(vision)の伝統がある。視覚の形式は歴史と社会から孤立してはありえない。モネやマチスらが折りにふれて幼児の眼、青年の眼をもつように自他に勧めるのは、逆に、画家たちの視覚が社会と歴史に制約されていることを認めているからである。また制約があるからこそ、視覚の更新がある。

フィットネスの問題はどこまでも、対象認識と表現と歴史に即して具体的である。しかしこうした対象認識にまでさかのぼって、こと造形のフィットネスについて包括的に論じた研究を管見ながら私は知らない。これは、新カント派のコンラート・フィードラー(金田訳)『芸術論』所収の「芸術活動の起源」、アドルフ・フォン・ヒルデブラント(加藤訳)の『造形芸術における形の問題』や、エルンスト・

カッシーラー、スーザン・ランガーらのシンボルの哲学が扱う問題に似ていながらも、これらの学者の視野に入らない問題である。

もっとも、フィットネスの観点だけで造形表現の起源が説明できるわけではない。これについて永井潔氏は『芸術論ノート』のなかで「形象活動は労働から分離してやがて形象的認識になり、そのことによって美的感情を生み出す」と言う。最初、狩猟・採集のための道具をつくっていた人間が、やがて道具をばひとつの形象と認識し、それが美的対象として独立したということである。作る側からすれば、対象は道具でなく祭祀のためのトーテムなどであっても事情は同じであろう。そして、このように形象的認識をヒトがかちえたときが、同時にまたフィットネスの問題が意識されたときであると認める以外にないだろう。カッシーラーとランガーの「シンボル」は永井がいう「形象」に対応する言葉として理解できるが、造形のフィットネスを論じる本稿では、formとfigureの両義をあわせもつ「形象」がふさわしい。

さて、以上のように考えるなら、旧石器時代の洞窟画（図⑪）から今日に至るまでの造形の歴史はフィットネスの歴史と言って何らさしつかえなからう。



図⑪ 《ビゾン》（旧石器時代、アルタミラ）

ビズンを洞窟天井の突起部に描く。この突起がビゾンに見えたからか、あるいはビズンのイメージが先行して突起部をビゾンに見立てて描いたか。それ以前の長い表現の伝統をおもわせるほどに充実した表現だ。（美術出版社スライド「西洋絵画・先史・古代1」より）

18. デザインのフィットネス

最後にデザインの場合を見よう。

デザイン活動では、造形的・美的要素の決定の前に、まずクライアントからの要請、機能性、価格など消費者のニーズと市場原理から来る外的与件が必須の検討課題になる。それらを見無視しては市場でのデザインの成功はむづかしい。

外的与件と造形表現のフィットネスは、デザイン活動ではあたりまえのことなのだ。だから、改めてデザインとは何かと聞いても、デザインとはこれだと定義してくれる人は私のまわりにもなかなかいない。

しかし近年事情は変化した。ものの機能性よりもデザインを優先させる傾向や大量消費型のデザインの流行に対する消費者の側の批判がある。

デザイン論の権威トマス・マルドナドは、そのような状況をいち早く受け止めてデザインの再定義にせまられた数少ない論者である。マルドナドは1960年代までの工業デザインにおける唯美主義的傾向を批判しつつ、工業デザインについておおよ次のように定義している（Thomás Maldonado, *Disegno industriale*, 1976）。

工業デザインにおけるかたちは、その形成に参与する諸要素、すなわち使い勝手、機能性、社会性、象徴性、経済性、製造技術、流通など、つまり個人、文化、社会、製造にかかる諸要素を総合し分節することによって決定される。したがって、製品デザインのコンセプトは美的造形の決定以前に始まる。すなわちそれは外部から来る。

これまで美術におけるフィットネスについて検討してきた私たちにとってもわかりやすい定義だ。今後この定義が大きく揺らぐことはないだろう。

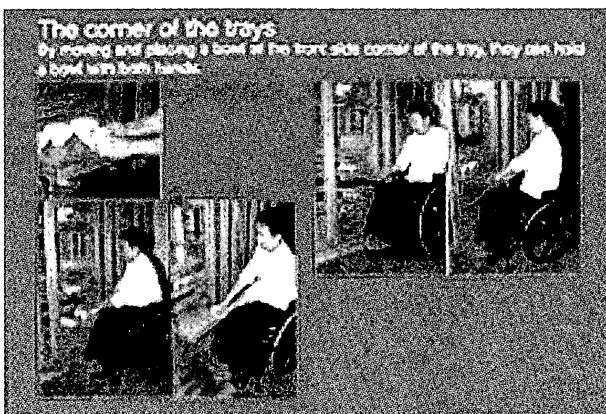
もっとも、この定義では外的与件を強調するあまりに、美的造形の契機が見えにくくなったようである。私は芸術とデザインに通底するフィットネスの営為を見てきたが、ここでは、芸術の全史をデザイン理念の歴史として大胆に読み替えた、先にも引い

たウィキザーの言葉を思い出したい。デザイナーの造形力も自然模倣と芸術の名作によってこそ鍛えられる点で、芸術家とデザイナーは「造形」という言葉で結ばれているのだから。

ともかく、近年に至ってようやくマルドナドのようなデザイン論の権威が上のような定義に行き着いたという事実は注目してよい。外的要因の造形への転化の問題がデザイン界ではあまりにも自明であったことがそれによって示され、近代美術と様式論における幅広いフィットネスの議論の希薄さを、逆に強く印象づけているからである。

しかしマルドナドはここにとどまっていない。最近のマルドナドは、地球的規模の環境問題を取り上げ、その解決が市場原理の克服と国際政治のレベルの努力を抜きにしてはありえないとさえ言う。そこでは、デザインにおけるフィットネスの対象つまりデザインの与件は、私たちの現代社会を覆う全体的問題にまで拡大され意識されているのだ。

マルドナドのような先鋭な論点と並行して、今日のデザイン運動で注目したいのは、ユニバーサル・デザインである (図⑫)。



図⑫ユニバーサル・デザインの一例

この《どこにも収納システム》の場合、ユーザー（脊髄損傷の車椅子生活者）の能力把握から出発し、新しいデザインが提案された。(Designing for the 21st Century II An International Conference on Universal Design, Providence, U.S.A., 2000での荒井の発表より)

ユニバーサル・デザインは、アメリカが主導するグローバル・スタンダードとは無縁である。ユニバーサル・デザインは個人社会を前提とする現代都市生活のデザインの究極のかたちをめざす。

バリア・フリー・デザインを専門とする荒井利春（本学教授）は身障者や高齢者の限られた能力の把握から出発してデザインを求めた結果、それが誰にも使いやすいデザインであることを示した。

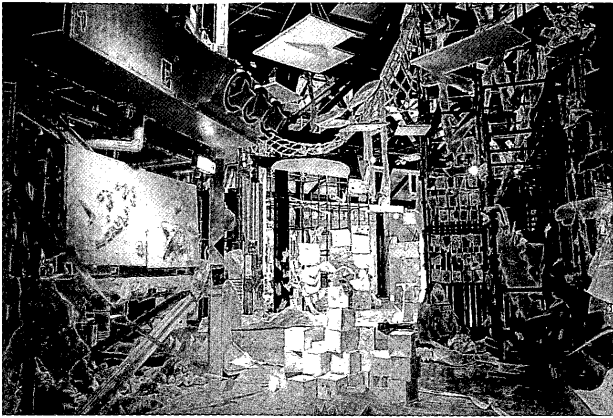
民族的・文化的差異を越えてユニバーサル・デザインがどこまで広がるか、またそのノーマライゼーションが市場原理の強くはたらく社会のもとでそれが変質し腐食させられることはないか、注意深く見守っていきたい。

19. さいごに

デザイナーが自らをデザイナーではなく「解決者」である（テオ・フローハウセン、『Esquire』誌、1999, vol.12, no.5）と言うまでに成熟した現代のデザイン活動は、さらに現代社会が直面する困難な課題を克服していこう。そのときには、芸術家とデザイナーの仕事はどこで、どう線引きできるのか。

これについて、昨年（1999）金沢市民芸術村で開催された芸術家真鍋淳朗（本学助教授）の企画展覧会「境界域・コラボレーションによる展開」を挙げておきたい (図⑬)。

地球の循環系と現場での制作への市民参加を企画に取り入れたこの展覧会に、私は上に触れたトマス・マルドナドの先鋭的な発言と重なりあうコンセプトを感じたことのみを言い添えておきたい。



図⑬真鍋淳朗「境界域・コラボレーションによる展開」(1999年、金沢市民芸術村)より

真鍋が基本的コンセプトを公開し、おおよその枠組みを本学学生らとともに準備した上で、市民が思い思いの素材で表現に参加した。期間中次第に展示風景が変化していく様子はビデオに収録された。(真鍋淳朗撮影)

[付記] 本稿は拙稿「近代様式論の祖型と創作論的様式論」(平成9-10年度科学研究費による報告書『美術史における「アルケオロジー」の諸相』所収)をベースにしていますが、今回の研究で新たに得られた知見を多く取り入れて全面的に書き改めてあります。

(うえだ・つねお 西洋美術史)