

視覚学事始 第12章 機能主義的理論と装飾的デザインの解明 (3)

デザイン学科

白石 和也

12-1 バロックやロココ時代の 機能主義的理論

前章に引き続き、先ずバロックやロココ時代の機能主義的理論の展開を概観し、次にこの時代に視覚デザイン上とりわけ重要と思われる装飾の問題を取り上げることにする。バロック時代初期のイギリスにおける機能主義理論の代表的な人物としてフッカーのものがあげられよう。

フッカー (Hooker, Richard 1553 <4>-1600) にとっての造形は、神が自らを律した偉大な法則が、物を「それらの目的にふさわしく、それに調和し、それに対応するように造ることである」⁽¹⁾ というものであった。「不調和なものはどんな目的にも役立たないし、すべては過ぎたること、または及ばざることで死するがゆえに、正しく調和した尺度（機能への適合性または調和）はすべての物の保存力となる。」⁽²⁾ 神は、それらのことを自然を通して人間に語りかけるもので、「自然の声は、神の手段」なのである。⁽³⁾ フッカーは適合性と道徳性と美との間に、このようなアナロジーを引き出した。次に彼は、善を識別する問題の原因と徴候の研究に集中した。善の一つの徴候は普遍的な同意であるとし、彼は18世紀の社会革命に役立つ思想的原則を確立し、同じように、適合性と道徳性と美の間からアナロジーを引き出し、18世紀の美論的革命における基礎的原理を示した。彼は寺院と教会堂の形と機能について、その類似性と同時に相違点についても注意を促し、「類似した機能からは類似した形態が現れ、逆に相違した機能からは相違した形態が現れる」という考えに至った。

ベーコン (Bacon, Francis 1561-1626) は自然の

法則を、社会全体の善に応用することが重要であり、自然との適合性の概念は、相互に関係付けられていることもあり、併置されていることさえある。彼はしばしば、その一般的哲学思想を直接に芸術と建築の特別な問題に応用した。『随筆集 (The Essays or Counsels)』のなかで、彼は革新をすすめながらも、時（自然）の実例に従うべきであると主張した。⁽⁴⁾ それには建築に関する短いエッセイもある。「家は住むために建てられるものであって、眺めるためではない。(中略)美のためにだけに造られた家は、詩人たちが建てる魅惑の宮殿だけでよい」⁽⁵⁾ という。彼の住みやすい家に関する考えは、記述全体にわたって敷地の条件と建物の形態に対するその関係が強調されているところから、アルベルティやパラディオのものを思い出させるところがある。そして地形だけでなく、どんな隣人がいるか、適切な水の供給、日陰や覆いのための林も必要である。建物の周囲の土地は、庭ができるような土壌があり、眺望のために少し上がった土地や丘があった方がよいし、夏と冬の状態の変化も考慮されるべきである。家の部屋の大きさと配置については、便利さや快適さ、換気のよさがあり、不愉快な音や臭いのないことなどから規定されるべきだと主張している。庭は家の一部として設計され、近づきやすい沢山のテラスと庭があることをすすめ、庭を大きく強調している。「初めに全能の神は、庭を植え込んだ。これは実際に人間の最も純粋な楽しみである。それは、人間の精神に対する最大の栄養であり、それなくしては建物も宮殿もやっつけ仕事にすぎなくなる。」⁽⁶⁾ このようにベーコンは150年前のアルベルティと同じように、人間が自然の形を歪めず、

また「自然に対する人間の勝利を過信しない」ように警告した。⁽⁷⁾

ペロー (Perrault, Claude 1613-88) は古代の権威といわれる人々によって設定されたプロポーションには非常に差異があることを明らかにし、習慣とかしきたり、豊かな材料、精巧な建設方法、自然の模倣、原始的な建築形態との共通性が存在する点に人の心を開いた。彼にとっては、機能が確かに美の重要な成分であったが美を機能への適合性だけに帰せしめることはなかった。

彼の有機体のアナロジーには、必ずといってよいほど人間の顔のプロポーションが含まれたが、時には人間の身体または樹木の形態も含まれた。

「古代の人々は、建物の美をつくるプロポーションの法則が人の身体のプロポーションからとってこれるものであると考え、また労働に適する身体には自然が力強い構成を与え、運動と演説に適する身体にはしなやかな構成を与えたように、建物のつくり方における法則は、その構成ががちりとデザインされるか、デリケートにデザインされるかによって様々に異なる。」⁽⁸⁾

と考えた。顔はプロポーションが変えられないのに、ある感動を表わしているさいは美しく、他の場合にはそうでないし、まったく異なったプロポーションの顔も同じくらいに美しくなりうる。従って基準となるプロポーションは、一つの典型を確立するという事実によって正当性をもつと結論づけた。美しいと認められている昔の建物からプロポーションの法則は引き出せるが、その美しさはプロポーションの結果ではない。材料はいうまでもなく、大きさが壮大なこと、あるいは職人の技能その他のプロポーションとは別の要因による結果である。だから、ある物の美しさは、プロポーションの基準を厳密に守ることによるのではなく、そのプロポーションからあまり激しく離れてもよくない。つまりプロポーションの基準の快い修正に基づくものである。⁽⁹⁾ したがって彼はプ

ロポーションと音楽のハーモニーを厳密に比較しようとする人々を批判し、重視すべきはその用いられ方にあるとした。そしてその使い方は国によって様々である点をも主張した。美には、確実に確信される理由にもとづく積極的な美と、先入観や偏見にもとづく任意の美とがある。前者の重要な部分を知るのは自然現象にもとづく理性や常識で十分であるが、建築家は理性も常識も答えを与えてくれないような多くの決定もしなければならぬ。

例えば、柱の高さに対して柱頭はどのようなプロポーションがよいか。その柱頭形式はどうかなどで、これらは建築にとって最も重要な決定である。

「この時には、自然の模倣も、理性も、良い感覚も、私たちが、ある柱の部分のプロポーションとオーダーと配置のなかに見たと感ずるこれらの美の基礎にはならない。そしてそれらの適切さの原因を、習慣以外のものに帰することは不可能である。」⁽¹⁰⁾

彼によると、第一級の美はシンメトリーや普遍的なプロポーション、材料の豊かさ構造体の壮大さと素晴らしさ、職人の正確さと精巧さにもとづくものであり、第二級の美は習慣やしきたり、流行から引き出される考え方に依存する。⁽¹¹⁾ この彼の二元論の考えは、すでにプラトンに見られるが、18世紀や19世紀初めの理論家の相対的な美論でも主張され、美のありうる源泉の多様性は、後のアーチバルト・アリスンのような美論の著述、あるいは人間の認識作用が観念または表象の連合から生まれるとする心理学的認識論を提唱したホップス、ロック、ヒューム、ハートレなどの連合学派の思想家にも受け継がれることになる。一方、フランスにおける初期の代表者はコルデモアであろう。

コルデモア (Cordemoy 1620-84) はペローの散漫なオーダーのプロポーションを批判して、建築の構成原理を次の三つに分類した。I. ordonnance

(秩序づけ, 規則)。II. disposition あるいは distribution(配列ないしは分布)。III. bienséance (適合性・適切さ)である。彼は秩序の考えに基準単位方式(モデューラーシステム)を採り入れたが,それが数学的な関係であるのか,機能の法則をも含めた数学的法則なのかが曖昧であった。ブロンデル(Blondel, Francois 1617-86)については前章でも少し触れたが,彼は適合性を重視して,様式や性格も適合性をよりどころとしている。だから建物の荘厳さは,美しさ,規則性,便利さ,堅実さ,日常性などが建築家の資質によって統一されたときに成し遂げられるのであった。⁽¹²⁾ また人間には律しがたい天賦と学習される審美力がある。その適切な領域は固定的で規則的なものではなく,科学的な実験の対象になりえない芸術的問題と関わっていると考えた。⁽¹³⁾

シャフツベリ(Shaftesbury, Anthony Cooper 1671-1713)は美と道徳性は緊密に関係しているが,美の法則は物質的な物の世界においてより充実した意味深い表現が見出せるとした。

クリストファー・レン(Wren, Christopher 1632-1723)の考えにも,この美の二分論は反映している。「美に二つの原因がある。自然的なものと習慣的なものである。自然的なものは,一様性(すなわち同一性)とプロポーションとを形づくる幾何学から生じる。習慣的な美は,その他の知覚が原因で楽しませてくれるものによって得られる。親密さや特別な愛好が,それ自体では愛らしくないものにも愛情を育てるようにである。しかし,そこに過誤の大きな原因があり,建築家の判断力が試されるものがあるが,本当の試練は常に自然的幾何学的な美である」という。⁽¹⁴⁾ 彼のいう「習慣的な美」はペローが任意の美といったものにあたる。レンはプロポーションの法則の正当性,またはそれらの法則の起源についてはペローの思想に共鳴しながらも最大の強調点は,自然または幾何学から引き出される美であるという点で,ペローを批判した。レンにとって,よい設計の一義的な性質は構造的な釣り合いであった。すべての部分を釣り合わせるための平衡のデザインがなければ見

事な設計も失敗し,不成功に終わるというのである。「(この平衡のデザインの)試練を経なければ拒否される。」⁽¹⁵⁾とも述べている。

レンにとっては自然とウィトルーウィウスが思想の支えであり,最大の論理的根拠であった。彼の著述はウィトルーウィウス理論の論証と幾何学に対するデカルト派の情熱,自然の法則に対しての傾倒,あるいは美に対する進んだ考えを融合しただけで,顕著というわけにはゆかないが,機能主義の考えにとっては無視できないものがある。

ポーブ(Pope, Alexander 1688-1744)も道徳的な自然の美と秩序の原理が理性的に理解され,芸術において具現されるとし,建築にとっての自然の具現は実際のまた有用な形態を意味するという確信のもとに,華美で飾りすぎのバロック風の邸館を批判した。そしてバロックの異様さに対する彼の攻撃は18世紀の半ばまで続いた。

ハチスン(Hutcheson, Francis 1694-1746)はシャフツベリの説を,感覚についての広い理論に展開した。⁽¹⁶⁾ よい審美眼とは,よく発達した美の感覚だが,私たちが芸術から引き出すものには感覚的な喜びとは別に,理性的な喜びがある。従って連想や偏見や習慣や教育,あるいは実例のような超理性的な因子も芸術作品の鑑賞に影響する。美には二つのタイプ,絶対的または根源的な美と,相対的または比較的な美とがある。彼によると絶対的な美の基礎条件は多様性のなかの一様性の原理であり,相対的または比較的な美は,大半が必要性への適応から生じるという。そして相対的な美の形態を与えるのはプロポーションであり,絶対的な美に関係するのは審美だとした。

彼のこの機能主義的な考えは,機械も建築や他の芸術形式と同じような芸術的原理が当てはまるということにある。メカニズムから直接に生じる美は,相対的または比較的な美の形式である。⁽¹⁷⁾ この喜びは,利己的な関心を超越するので理性的な喜びの形式であるとする。「すべての人は,面白いメカニズムによってうまく造られた何らかの設計には,それが自分の利益には関係がない時さえ,喜びを感じる。機械は,それらが知恵の証拠

または試練であることからこそ、私たちが喜ぶのであり、その知恵とは最善の目的を最良の方法で追求することを意味する。」⁽¹⁸⁾ 人間は限られた力しか持っていないので、その利己心から力の経済性を好むようになり、「彼ら自身に似た他の存在が知恵を証拠づけるような操作を尊重する」ことになる。⁽¹⁹⁾ このような力の経済性は、一種の美として、喜びを感じさせる。つまり理解できるという人間の基礎的欲求に答えてくれるからである。

ハチスンにはさらに、一つの素因から流れ出る多くの働きを人が見る時に感じるこの喜びと、絶対的な美の原理との結びつきを指摘しようとした。

「一つのバネまたは錘の作用による、非常に、複合した機構によって、3個または4個のバネまたは錘によるのと同じ働きを行い。まったく同じ目的に等しい正確さで答えるような、時計と分針と秒針とさらに日月の表示盤などの三つまたは四つの動作を果たす時計は完全と認められる。それゆえに、この美の基盤は、多様な変化を貫く素因の一様性または統一性として明白に現れる。」⁽²⁰⁾

ハチスンは機械の能率性を、美の一つの原理に高めた初期の美論者だった。しかしその他のパークレー、ヒュームたちが示した機械の能率性の美しさへの関心は産業革命から結果したというよりも、その出発にあたって表明された精神の徴候であったといえる。ニューコンメンの蒸気機関車は彼らの時代の日常生活にまだ普及していたわけではなかった。しかし彼らが水力利用機械や、からくり人形、精巧な時計などの発明をよく知っていたことは確かである。産業革命の到来とともに、芸術哲学者たちは産業機械のなかに美を見、機械をその能率性、すなわち美の具現と考えたのである。秩序や調和、美に対する私たちの天性である知覚は、恣意的なものであるが、それは、宇宙を支配したすべての物の一般の一様性のなかに多様に現れる、一般的法則のシステムの一部であり、それゆえに自然物も機械も、相対的な美の他に、

絶対的な美を保有する。⁽²¹⁾ ハチスンは美の知覚の背後に、偉大なる道徳的な必要性を見た。人間の限られた心が最も理解しやすいように、神は人類に対して最も有効で実り多く、心をより広くするように、これらの観照に喜びの知覚を結びつけた⁽²²⁾。芸術をいわゆる道徳的基準によって判断するというのではなく、本質的に道徳的で理性的な神の宇宙における形態の美の位置を彼は決定しようとしたのである。従って絶対的と相対的に区分するのが目的ではなく、双方を統合しようとしたのである。この二つの美は、機械または有機体の形態においてしばしば総合され共存して現れると考えたのである。

パークレー (Berkley, George 1684-1753) はすべての美は、その物の形態をその用途に関係づけてしか理解できないと主張してシャフツベリやハチスンたちが進めた道徳的知覚の考え方に反対し、美の二分法を退けた。パークレーは、見ることは魂の機能であり、経験という感覚現象が、神によって語られた言葉に等しいとした。従って彼の見るということの解釈は基本的には中世的である。残念なことに美の機能的理論と自然および道徳性の哲学との詳しい関係、またなぜ用途にとって完全な形態がそれ自体で美しいのか、などを明白にする展開はできなかった。

ボフラン (Boffrand, Germain 1667-1754) やル・クレルク (Le Clerc, Sébastien 1684頃-1765頃) もペローの理念に賛同したり、その流れを受け継いだ。ル・クレルクはイタリアの伝統的な著作によって推奨されたプロポーションの差異を指摘し、プロポーションは、建築家の高い審美力による各部分の適合性以外の何ものでもないと定義した。それは「幾何学の比例関係ではなく、建築家の優れた鑑識眼にもとづく適合性を意味する」のであった。⁽²³⁾

ホガース (Hogarth, William 1697-1764) は著者『美の分析 (Analysis of Beauty 1753)』で適合の美に関する論究を展開した。適合性は美の創造に最大の重要性を持つ。「心が形態の適合性の価値のために美しいと評価したものは、他のすべて

の考慮がそうでないとしても、眼は美の欠陥を知覚せず、喜びさえする。特にかなりの時期それと親しんだ後にはそうである。」⁽²⁴⁾ そうして彼は機械のメカニカルな完全さを称賛し、それを美と同等のものと考えた。そうして「自然という機械」のなかで人体が最も完全にプローションづけられているとした。この適合性を強調する考えは建築家ウェア (Ware, Issac ?-1766) にも受け継がれ、ウェアは敷地の最適な利用及び材料の質への考慮という見方から建築を研究した。

ヒューム (Hume, David 1711-76) はバークレーの宗教的立場と違って単純な心理学に基づくある種の実利主義的社会哲学による美の機能的理論を展開させた。彼は美論及び道徳的判断における共通の要素を共鳴の感情とした。私たちが、ある人の利益となるようにデザインされた有用な物を眺めて美の喜びを感じる時、私たちはその人への共感のために喜ぶのである。共鳴の感情は有用な物の美の知覚である。⁽²⁵⁾ 共感の原理は同時に、私たちの道徳的知覚の強力な原理でもあるのである。こうして彼は人の感情の繊細さを強調する点で感情移入の考え方に近づいた。彼にとっては社会の有用性が芸術と道徳性の問題の判断の一義的な基準であったが、理性の時代におかれていながら芸術的判断における理性機能の役割を強調しなかった。この実用的な見方は建築家であるハーペニー (Halfpenny, William 18世紀) の作品や著述にも反映している。『有用な建築 (*Useful Architecture*)』という著書で彼は「本当の美とエレガンスは、もっとも称賛される宮殿より、よく造られた田舎屋のシンメトリーとハーモニーによって現れる。宮殿の様々な虚飾は、プローションのほんの僅かな欠点すらも救いえないであろう。」と述べた。⁽²⁶⁾

スミス (Smith, Adam 1723-90) も『道徳情操論 (*Theory of Moral Sentiments*)』の大部分で有用性の現れと美について論究している。そのなかで彼は美と有用性を同一視するだけでなく、機械的及び道徳的アナロジーにも触れている。

「ある機械の適合性は、その物に美を与える。建物は、この意味で機械に似ている。有用性は美の唯一の源泉ではないが、主な源泉の一つである。⁽²⁷⁾ 有用性は喜ばしいものであり、それを見る者は、共感をもって制作者の感情に入り込み、必ずやその物を同じように賛同できる立場から、すなわち制作者が経験した創造過程の立場から見るからである。私たちはその創造者の意図または目的を発見することによって、さらに喜びを増す。」⁽²⁸⁾

彼は適合性の特質を時にはその物が達成すべくデザインされた実際の目標より以上に価値づけられると考えた。私たちは適合性をそれ自体として楽しむというのである。彼は美徳の観念が有用性の観念から引き出せるという点ではヒュームと一致するが、有用さと社会的に望ましいこととの区別を強調した。⁽²⁹⁾ 賛同の感情は、生活の普通の行為の事象におけると同じように、美的経験に含まれているので、有用性の知覚と同じように適正さの知覚をも含んでいると主張したのである。ある物の適正さと有用性を発見するとき、私たちは「新しい美」を楽しむが、それはさらにそれに対する私たちの賛同をすすめる。「けれどもこの美は、主として思考し熟考する人々に認知されるもので、人類の大多数の生来の感情に働きかけるような性質のものではない。」⁽³⁰⁾ 彼によると適正さは行為の性質であり、一方、有用性は物の性質である。適正さはいわばその行為を裏付ける動因の問題であるとした。

ロジェ (Laugier, Marc Antoine 1713-1769) にとってプローションとは、単にオーダーを意味するだけでなく、建物のマッサ、外部と同様な内部の諸部分、建物のタイプと性格に関する秩序の選択、部分の全体に対する、また部分それ自体の間の調和などの多くの事柄と関わると考えた。ユリウス・シュロッサーも指摘しているように、彼は折衷的であり、コルデモアとかロドーリなどが以前に言明した考えによるところが大きい。

12-2 ロココ時代の機能主義的論争

批評家が厳格な合理性からそれているものを非難するさいはウィトルーウィウスの書がいかに関立てられるかについては以前にすでに触れておいたが、バロックやロココ時代の様式の非難にも彼の書がやはり頻りに手本にされた。それらはどれをとっても理性や自然法則に反するものに抵抗しているにすぎないのである。しかし18世紀には表向きは簡潔な美を唱えながらも、その実は戯れの上調子を十分に楽しめる時代があった。ポンパドゥール夫人の兄弟にあたるマリニユイ侯を例にとると、彼は若くして公共建築物の長官に任ぜられ、1751-73年の22年間にわたり有力な地位を保ったが、私生活の面では、いわゆるロココのエロティシズムのはなはだしい志向を示し、ブーシェや同類の画家たちの描いたヌードで閨房を飾りたてた。しかしこのことが古代の素朴な作品を激賞したり、王立美術院の芸術家たちに崇高な美を説く差し障りにはならなかった。これらの二重の感情は18世紀の中頃まで続いた。ロココ様式を批判攻撃した最初の評論家といわれているフランスの銅版画家

コシャン (Cochin, Charles Nicola 1715-90) を先ずとりあげてみよう。美術院書記官であった彼はウィトルーウィウス流の批評をもとに機能主義者になってゆく。彼がまず槍玉にあげたのは、わざとねじ曲げたように見えるシャンデリアであったり、いくら装飾的といえども受け皿らしきものから蠟が流れ落ちてしまいそうな燭台などであったが、彼が本格的に抗議したのは家具や建築を直線に戻すことであった。技術と美的価値がうまく均り合うというのである。直角は鈍角や尖ったものより常に美しく、装飾においても、真直ぐなものや、四角、円、楕円など規則的であるほど好ましい。それらは当時流行りのどの葉飾りその他のむさ苦しい形よりは確かにデザイナーの評判を高めるであろうと結論づけている。かれが具体的に説明しているのはルイ16世様式として美術史家に知られているものであり、トリアノン小宮殿(図12-1)あるいはきわめて簡素に見えるマリー・アントワネットの書斎(図12-2)がその典雅な簡素さを示すものだとしている。ロココの不条理に対する反動も新古典様式の動向を生み出す一因になったことは確かである。フィスク・キンボール



図12-1 トリアノン小宮殿の正面。ヴェルサイユ、1762-8年。

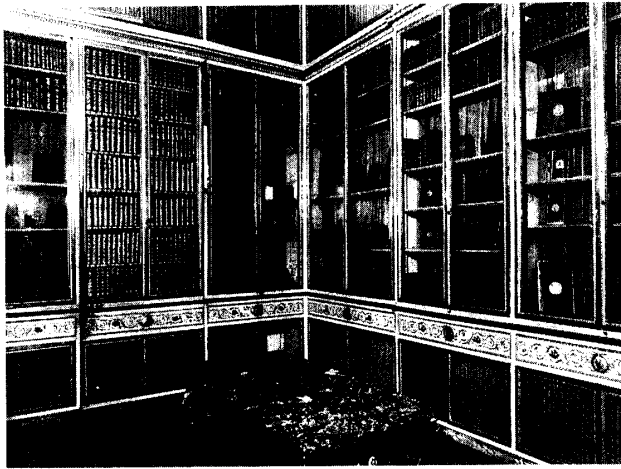


図12-2 ヴェルサイユのマリー・アントワネットの書斎, 1783年。

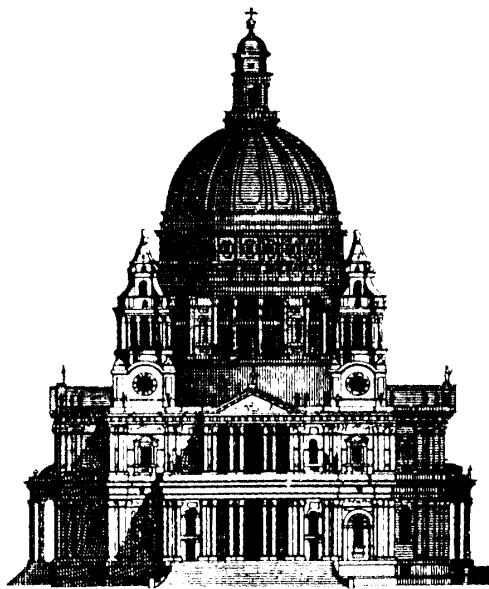


図12-3 セント・ポール大聖堂, ロンドン。クリストファー・レン著『パレントリア』1750年より。

はその傾向にイギリス文化の影響を強調している。教養ある18世紀のイギリス人の代弁をしたのがレンのセントポール大聖堂であった。(図12-3) その反動はフランスの支配やファッションに対抗してドイツの愛国的不満によってもさらに高まった。フレデリック大王が公然とフランス文化を称賛し、

ポツダムの彼のサンサーシ(無憂宮)(図12-8)が1746年から建設されたにもかかわらず、ロココ様式の過剰な贅沢さを表わしていたため、ドイツの中産層が自国の主体性を求めたのである。

ドイツでは19世紀に至るまで徹底した機能主義の理論は生まれなかったが、ヴォルフ(Wolff, Christian 1679-1754)は哲学の名のもとに芸術を含む全体系を主張し、「美学」という言葉を作り、それを哲学上の分野として明確にした。彼によると建築のプロポーションは、習慣と用途によって決定される形態である。彼の弟子のパウムガルテンの美学理論に大きな部分を占めている「完全性」という考え方は、すべての部分が矛盾とか対立しないことによって、一つの全体的性格が確認されるということである。その形態原理は、目的に対する調整された数々の手段、全体から部分への論理的な関係という意味であり、変化のなかの統一と解釈される。

ヴィンケルマン(Winckelmann, Johann 1717-68)やレッシング(Lessing, Gotthold Ephraim 1729-81)も機能主義と関わりがあったが、後に述べるゲーテ(Goethe, Johann Wolfgang 1749-1832)の方がより機能主義的な伝統の範疇にあることは確かである。彼が『ギリシア作品の模倣に関する考察』をドレスデンで出版したのは1755年であったが、「高貴な単純さや静穏な壮観さ」の旗印をあげて、彼もまたウィトルーウィウス流の議論を参考にしている。そうして装飾に意味が欠如していることが彼の非難する主な理由であった。

ケイムズ卿(Kames, Henry Home, Lord 1696-1782)は一連の連想過程の重要性を強調した。一定の共通特性をもった感動の一群に美という名を与え、美を本来的なものと相対的なものの二種のタイプに分けた。本来的な美は純粋に知覚的であると信じ、それは他のものとの関係なしに存在する。色、大きさ、形状そして動きは本来的な美の諸性質である。⁽³¹⁾ 相対的な美の感動は理解と思考の行為をとまなう。いわば「ある目標または目的への手段の美」なのである。⁽³²⁾ しかしこれらは相互に緊密に結びあっており、人間や馬の身体の

ような自然の形態はこれらの両方のタイプの美を高度に保有している。それらは、「一方ではシンメトリーによって、他方では有用性によって」楽しいのである。彼は機械や器具の単純さは、有用という相対美をもつと同時に、単純さという本来的な美を保有しているという理由で美しいとした。また芸術における調和と適切さの主張をすることに美論における彼の倫理的な傾向が示されている。「基本的には道徳的または倫理的な概念が芸術に具現されるとき、私たちはそれらに情緒的に反応する。」⁽³³⁾ 彼によると、このことが大いなる満足の源であり、装飾の適切さを決めるのは、この調和の知覚であるとする。だから音楽室や劇場などは豊かに装飾されるのが適切なのであろう。有用であることと装飾的であることの両方を意図した建物は特にむずかしい問題である。「このような建物におけるただ一つの実際的な方法は、その建物の性質にしたがって、より少なくまたはより多く、装飾を考えることだ。様々な実際的設備を包含するのに十分に広い宮殿またはそのような建物においては均整が主導権をもってよいが、様々な設備がないほどの小さな住宅では、便利さに反する限りでの均整は無視しながら実用性が先行する」と述べた。⁽³⁴⁾

ミリツィア (Milizia, Francesco 1725-98) は美術が実在的なモデルを写すのに対して建築は原始的な建築の立派な特性を模倣すべきである。古代の粗野な構造物が、その時代の最も巧なものであったことを理解すべきで「すべての芸術と科学は必要性の産物であり、向上への欲求から着実に成熟へ育ったという。それを完全の域に運ぶのは、哲学の働きである」と書き残している。⁽³⁵⁾ 彼は1768年に『建築に関する小論』を書いて、「どのようなものでも、十分に目で捉えられるだけの簡素さがあり、しかも眺めていて楽しめる変化がなければならぬ」と述べている。彼は恐らくミラノ大聖堂を考えてたに違いない。(図12-4) しかしその矛先は装飾そのものに向けられているわけではない。18世紀においては、すべての面で装飾を不要とするような批評家はいなかった。ロココへの

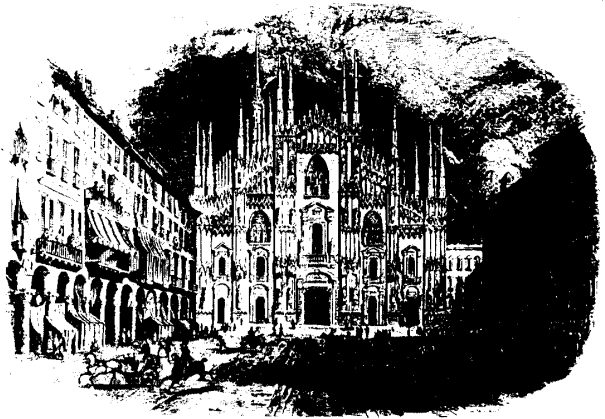


図12-4 ミラノ大聖堂, 1386年に創立。R. Töpffer 著『Vayages en Zig-Zag』4th ed. 1855より。

反論には機能主義に近いものもしばしばあるが、大同小異で曲がりくねった線を良くないとしたことで共通しているにすぎない。

ゲーテ (Goethe, Johann Wolfgang 1749-1832) は民族主義的なところもあるが、美しい建築形態は必要性への適合から生まれるという考えとともに、建築の美と有機的な美の関係についても述べている。彼はシュトラスブルク大聖堂の前でこのようにゴシックへの帰依を語っている。

「壮麗さと統一の印象が私の魂を満たした。それは、無数の調和のとれた細部からできているからであろうが、私はそれを味わい楽しむことはできても、それを理解し説明することはできなかった。(中略)無数の細部は完全な全体と塊りへとまとまり、溶解し、(中略)私の心は歓喜にあふれた。(中略)すべての形は、小さな毛彫りに至るまで生きており、全体の目的に奉仕している。(中略)すべては永遠に厳然として、何と自由で繊細であることか。」⁽³⁶⁾

彼は主として彫刻についての論文である『ラオコーンについて (Upon the Laocoon)』では美を、視覚的精神的でもある二元的な美と定義している。視覚的な美ないしは心地よさとは、芸術の感覚的法則、つまり調和、分かりやすさと、シンメトリー、コントラストにつながっている。精神的な

美とはプロポーションによって引き起こされるものであるという。

12-3 バロックやロココ時代の装飾的傾向（額縁のカルトゥーシュ）

これまでバロックの光景の要約として、一般的には「装飾の過剰」ということが議論されてきた。ルーベンスの絵画やベルニーニの彫刻、ボッロミーニの建築の過剰などが飽きず取り上げられたことは周知のとおりである。しかし装飾そのものについてまともに論じられたことは極めて少ない。装飾の自律性を認めようとしなかったためか、あるいはバロック装飾が捉えどころのない複雑怪奇な印象を与えるからであろうか。それは逆説的にいえば、バロックの装飾論を考察することによって、その時代の相貌を明らかにすることが可能なことを意味しているのではなかろうか。

多少は遠回りになるようであるが、バロックの装飾デザインの中心テーマを示唆するように思える、ラファエッロ作の「小椅子の聖母」(図12-5)の額縁の問題からまず始めてみたいと思う。パラッツォ・ピッティ宮殿のサトゥルヌスの間にあるこの絵を見た人は、その額縁の飾りを作り出す手並を見せようとする人間の強い衝動に驚かされるであろう。その額縁は無論、ラファエッロの絵と同年代のものではない。恐らくこの宮殿に掛けられた1700年代のものであろう。これまでの評論家や研究者たちがラファエッロの絵画の空間構成や主題の古典的伝統にだけ注意して、その傑作としての高尚な芸術的解釈に幾世紀も研究をそそいできたことは至極当然のことであり、一見すると聖母の襟飾りの模様を考え出した地味な職人や玉座を形どった旋盤工の仕事は確かにつまらなく思えるであろう。しかし、この額縁に見かけるような、バロックで人気のあった重厚な縁飾りが何であって、それらが独自に発展したのはどういうことなのであろうか、という問題を考察するのはこの時代がよい機会に思える。ラファエッロの絵の額縁は一見したところ、月桂樹や果実の花づな飾りで見事な腕前を示している彫刻や塗金術、ある

いは途方もなく精巧につくられた渦巻状の腕木、そしてこれらを貝状にしっかりと象どった、あまりにも並外れた一連の技巧の凝らし方を見ると、それらの意味を考えてみたい気持ちにもかられる。四隅にある仮面は、編んだお下げ髪で取り巻かれるかのように顎の所で結ばれている。花のような髪のかき出しは吹き出しつつある若芽を象徴し、中心の上下のカルトゥーシュの縁にもなっている。それにカールしたアカンサスの葉飾りがあるが、これらをうまくはめ込むには非常に正確な寸法と力が求められるはずである。このように途方もない装飾に注目する価値が一体あるのか、といぶかしく思われても驚くに値いしないともいえそうである。

だが図12-6を見ていただきたい。周囲の人物を見えないように隠して見ると、正方形の中が線遠近法によって描かれた背景が作用して、同じ大きさで描かれた人物が異なった大きさに見えるが、次に周囲の人物と一緒に見ると、その大きさの錯視に変化が起きるのが分かる。これで額縁が中の絵に働きかける様子的一面が明らかになる。私たちは、目に見える形象やそれらの部分を個々別々に知覚するのではなく、常にそれらを取り巻く他の形象や背景など、周囲の状況とのかかわりにおいて知覚するのである。画面のように限定された空間では、こうした判断による錯視の傾向はとりわけはっきりと現れる。額縁は縁どりや境界の「枠づけ」と同じで、まったく異質の枠どりによって装飾する人と見る人の双方の視覚活動の領域を限定する。もしこの絵に額縁がなければ中心はあまり明瞭でない。額縁はいわば本体の絵を環境から引き立たせる連続の破調を作り出すといってもよいであろう。このように囲まれた面に気付くと、私たちはよく見てみる価値があるように感じるのである。そして一度でもその気になると、縁どりは横目で盗み見るようなことを妨げる役を果たす。この破調を得るのはたいした問題ではない。というのも、多くの手法でそれが得られるからである。形や色彩の対比、方向の変化などや、空白のままにしておくこともできるであろう。(図12-7) 額縁



図12-5 ラファエッロ作「小椅子の聖母」(1516年頃)と額縁(1700年頃)。パラッツォ・ピッティ宮殿。

のように規則性のかなりはっきりした分裂は、見る人の注目を促すに十分なのである。そして縁の形は単純であるほど役立つが、逆にまたロココのようにリズムカルな変化や動きの表現でも私たちの目を引き止め、詮索に誘い込む。(図12-8) そうして、その額縁の要素は豊富であればあるほど、

中央部には品位が備わることが分かる。この額の外側の彫形はとりわけ基本的な反復形式になっていて、心理学でいう「力の場」の設定が額縁の反復される多様な図柄で強調されていることが分かる。さらに四隅に配された仮面を起点にして巻きつくような渦巻模様と分岐が放射状になって見える。それに別の結合によって幾つかの要素が架空の持ち送り形式でまとめられ、月桂樹の環を固定させ、補助的なモチーフがこれらを埋めている。

また絵の具象から額縁の装飾への視覚的な移推は比較的容易である。休息や運動の状態にある身体表面や特質、衣の襞や縁飾りのテクスチュア(質感)、しなやかな量塊感、あるいはかすかにしか感じられない光輪の環などがごく自然に伝えられる。一方、額縁の方へ再び注目を移すと、確実にその触覚感に取り囲まれる。月桂樹の花輪はこじんまりと引き伸ばされ、内側の円内のアカンサスの葉は溝からはみ出すことなく巻いており、対象がはっきりしない再現的な形でさえ渦巻いたり、木彫のように柔軟にねじれているように感じる。この例でも再現的要素を取り入れることが全体的な形象をどう見なすかに影響することが考えられる。装飾家が主従関係を確立する次元がここにあるのである。再現と創作物と純粹形との動揺

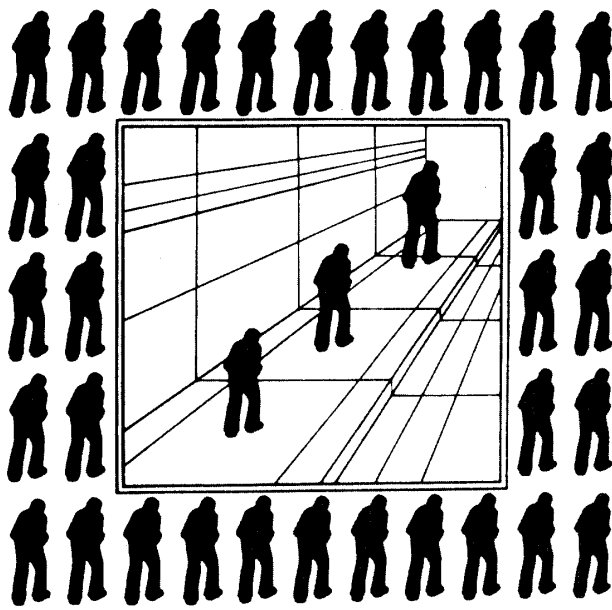


図12-6 大きさの錯視。白石和也著『錯視の造形-メノトリックス』1978より。

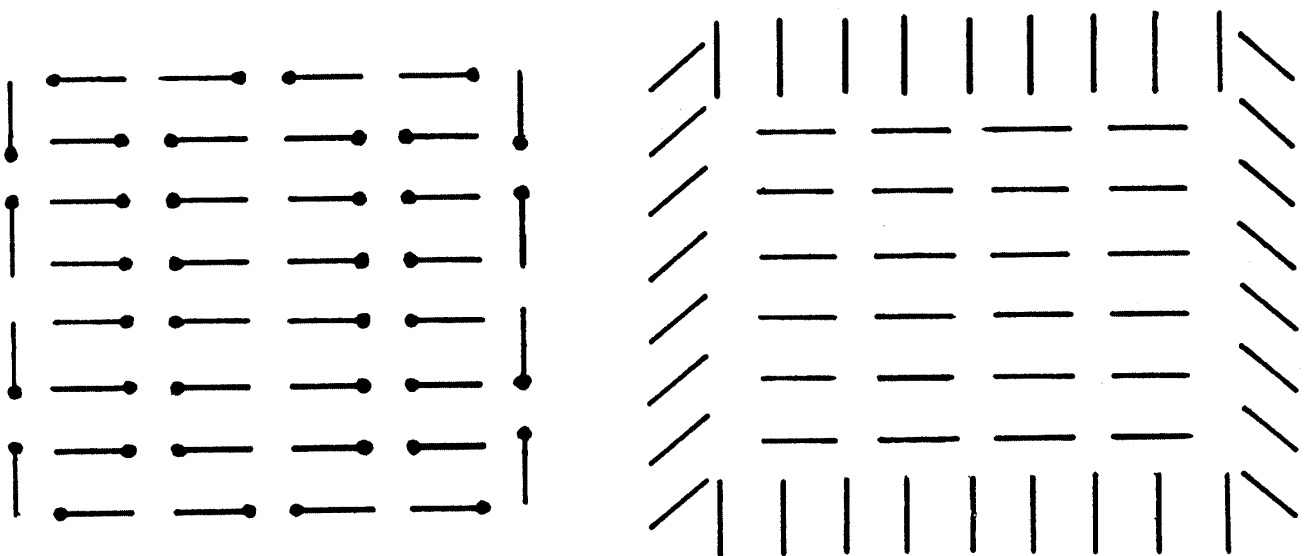


図12-7 縁どりの図形。M. ヴェンツェル画。



図12-8 音楽の間, サンスーシ(無憂宮), ポツダム 1746
年に着工。

しやすい作用と反作用である。これは後に述べる、カルトウーシュの決定版といってもよいものであり、力の場の強化へ方向づけられる四つの生動化されたモチーフも装飾機能を効果的に果たしていることが解る。それらはゴルゴンの首像につながるもの、すなわち厄払いの顔であるのに、ずいぶん非古典的で生動化された髪型を与えられ、微笑する古典的美人に変えられていて、それが鬱蒼たる茂みのさらに親しみ深い世界へ発展してゆく。それより外の方では華やかな飾りが、貝殻を乗せた持ち送りに固定され、額縁の古典的削形の内側に月桂樹の縁どりを延ばしてめぐらせたものが架空な留め具の役をしている。二つの題名のカルトウーシュの両側に並べられた、きらめくほど賑やかな形態の一部始終が、控え目なアカンサス状

の縁飾りで絵画から切り離されて、古典的権威へのさらに深い忠誠を宣言しているようである。

私たちが配列を受け入れるには、目よりどうも心の方が一番抵抗の少ないものに引きつけられて、意味性を詮索するようになりがちである。枠づけによって、いわば私たちの脳にも、まるで「磁場」があるかのように「力の場」が視覚に成立すると考えてもよいであろう。つまり視覚が中心へ向って優先的に働いて位置的向上の傾向が生まれるのと、それと反対にまた、「位置的弱化」が起きるのである。この双方に適用される装飾的配列は無数にある。造園であろうと、建築であろうと、ケーキであろうと、目をやればどこにでもある。装飾された中心部は、縁があることによってまぎれもなく、その特定の質が強められ、品位が備わるの

である。ケーキの中央にある桜んぼは、一段と桜んぼらしく見え、儀式であろうと、祭典であろうと、演説であろうと、重要人物はいつも決まって中央で、それを取り巻くような形ができる。しかし私たちは中央がどうしてこのような強い情緒的、知覚的強調を招くのかを問いただすことはほとんどない。額縁や縁どりも同じである、それらの中心に向かって内側の意味内容を増大させ、力の場をも限定する。そうしてこの秩序立てがあまりにも強いので、パタンの諸要素は共通の中心にすべて方向づけられるのを当然のこととってしまう。そして縁の外側の上下は、パタンが完結する内側と比較的に関連がなくなる。そのためか、ラファエッロの絵を取り巻く額縁のなかのアカンサスの葉や上下逆になった仮面を見ても不快に感じさせない。中央部が主体になるので、それらの仮面が間違った方向をむいていることにならないのであろう。

これまでにかなり詳しく眺めてきたことから、この額縁のデザイナーは、大切な絵画を取り囲む黄金の飾りつけで絵画をまぎらすどころか、まるで皇帝の御入場や御退場のさいの厳かなファンファーレの華麗な吹奏のように、ラファエッロの絵画を称賛し、注目を集めたかった意図を見事に視覚化していることが分かる。

この絵の額縁の下にはさらに、中央に題名や番号が入れてあるが、これは飾り書きをより具体化したもので、額縁と同じ体系に属すると見てよいのではなかろうか。飾り書きはサインをそのままにしておいて、デザインの自由な要素で取り巻き、装飾の前提となる自律性の程度と内側の象徴的意味との融和を可能にさせる。これは分かりきったことのように思えるが、このことを特に強調しておく必要があるのは、装飾の不合理性自体が見る人に象徴的根源を求める気持ちにかりたてることが非常に多いからである。飾り書きはある種の遊びの所産であったが、いわばサイン（記号）とデザインとの関連の雛型とも見なされよう。額縁と絵画の関連と同じように、強調や強化の手段としてそれらの共生関係が成立し、いずれも一般的な

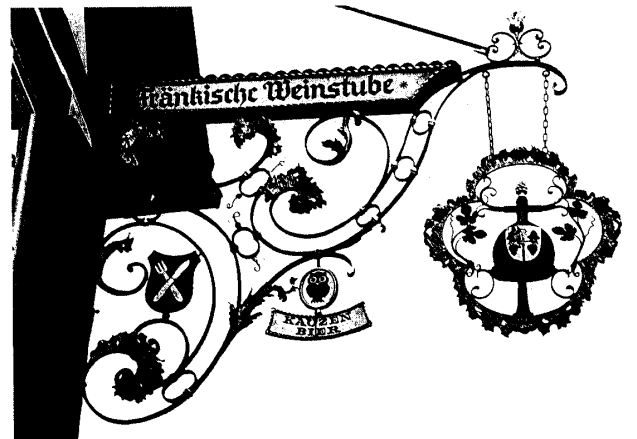


図12-9 レストランの看板。ヴェルツブルク郊外に今も見かける。向田直幹著『ヨーロッパの看板』より。

意味の制約から解放されようと働くのである。

この飾り書きの悪戯っぽい特色はさらに「具象化」や「生動化」の変態を招くこともある。生動感あふれる飾りは商標記号を表わした持ち送りや、ヨーロッパの多くの古都に残っている宿屋などの看板にみるように、サインやシンボルを引立てる働きをすることも多い。(図12-9) 自在に動きを示すモチーフとの対照を印象的につくりだすのである。シンボルとその飾りの相互的強化は表現的モチーフにはいくらかでも応用できる。ベルニーニのような完成した達人の手になると、神聖さを表わす象徴的な鳩が、渦巻く天使たちや雲、あるいはサン・ピエトロ大聖堂の司教座の頂きを飾る放射状の輝きなどによって引立てられて見える。(図12-10) ヨーロッパの至るところにある装飾芸術の図案、すなわちカルトゥーシュは、いわばルネサンス以来の具象化が行きついたところであったともいえよう。その「具象化」は抽象的な紋章の地、あるいは楯にその起源があったものが、写実的、あるいは架空上の物に変形していったのである。

カルトゥーシュ (cartouche) という語はラテン語のカルタ (charta) に由来するが、直接にはイタリア語のカルトッチョ (cartoccio) からであり、巻いたりねじった紙という意味であった。それは装飾史の脈絡では、15世紀の絵画でよく見る紙の端をめくり込ませたりして画家のサインを書

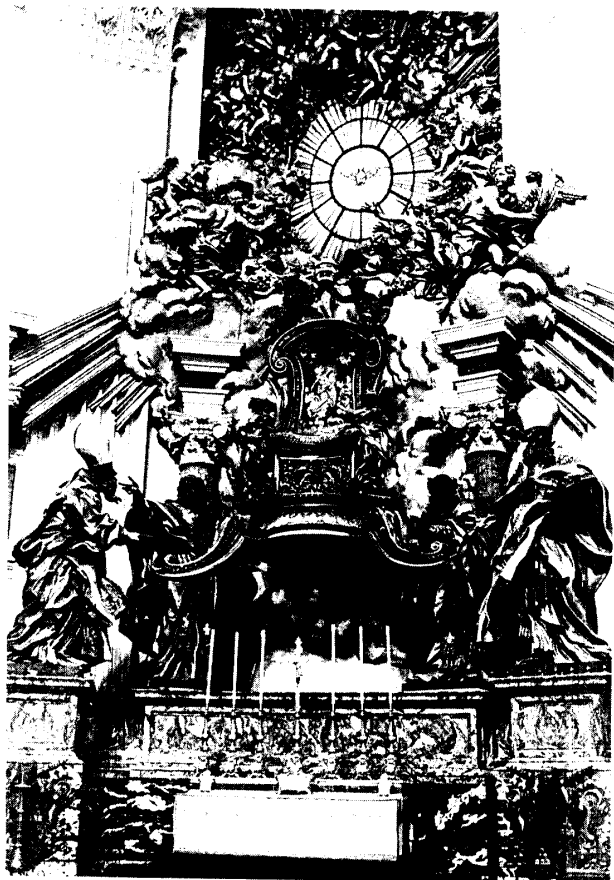


図12-10 ジャンロレンツォ・ベルニーニ、サン・ピエトロ大聖堂のバジリカ。1657-66年。

いたり、日付けや作者についての情報を書き込むところであった。画家たちが、枠面の縁をめくれているように見せたのは、渦巻装飾がしてある羊皮紙や紙板などに見せかけて絵に現実味を与えようとしたのが始まりのようであり、その当時は装飾効果というよりは、むしろ錯視効果を狙ったといえる。それが多くの場合、紋章および紋章風のタブレット（板）と結び付くことで装飾の機能を果たすようになった。紋章はもとよりそれ自体が象徴であるだけでなく、装飾の役割もしていたために、カルトゥーシュと容易に一体化したと考えられる。間もなくして、装飾全体の効果に題銘や象徴を入れる場合はいつでも巻き上がった枠を用いるカルトゥーシュの需要が一般的に広がった。

以後は、主としてデザイナーたちがこれらの端のめくれ込みから出発したカルトゥーシュの装飾的可能性を十分に生かした変化を求め、建築の割

型に用いた縁飾りのある板、あるいは中央に明瞭なスペースがあり、それを取り巻いた枠組みに名前やモットー、紋章などを入れた銘刻で飾った楕円の形式にもなった。それらが「取り囲み」や枠組みとして非常に人気が出て、簡単にいうと、カルトゥーシュが装飾の世界において本格的になってきたといえよう。

すでに他のところでも述べたように、渦巻文、雷文、動植物文様などの多くが文明の黎明期から用いられた根源的な装飾であるのに対して、カルトゥーシュは極めて人工的にして意図的な造形を本質とし、遙かに遅れて近世になって初めて登場した装飾である。だがグロテスク装飾は原始から中世時代を通じてすでに形象の領域には入り込んでいたもので、それがバロック趣味の壮大な様式へと転化され、装飾とジャンルの混交現象が一層激化したと見るができる。従ってカルトゥーシュがグロテスクな装飾と深く関連したのも当然のように思える。また中世における動植物の綺想やルネサンスでネロ帝のドムス・アウレア（黄金の家）から甦ったグロテスクな装飾などが絵の周縁を埋めつくし、それらが装飾性を主張するようなかたちで、多くの場合は絵の内容とは無関係に分厚く装飾域を広げることになったのもバロック時代であった。

枠外に押しやられた空間の図像は中心部分の図像と同じように個別とトータルとの有機的統合性、いわば寓意化を必要としないのである。そうして枠の外に構成された要素は、パタン化された全体像とも直接に関連しなくてもよくなる。内容においてもむしろこうした対立があってかえって効果を発揮した面もあろう。それらの要素は自由に浮離してもよいことになり、一部の拡大や、注釈、究極的な意味における「装飾」へと、個々に恣意的な役割りを果たしだす。いわば枠を設定することによって視点の複合化がはじまり、絵画表現が模倣したはずの自然よりもなお一層機能的で構造的な画面が創造できたといえよう。こうして人々の視覚的思考能力は飛躍的に向上していったのである。従ってルネサンスからバロックにかけて生

まれた装飾枠の成立と普及は造形史にとって大きな意義を持つこととなったといえよう。その普遍性は19世紀のロンドンにおける第一回の万国博覧会の出品作品にさえ現れた。⁽³⁷⁾ 従ってそれは王侯貴族やブルジョワ階級の生活空間として馴染まれただけでなく、近世、近代さらにアール・デコや現代のポスト・モダンの建築にまでいたる装飾の代表としてきわめて重要な位置を占たともいえよう。カルトウーシュがこうして装飾の代表となり、ヨーロッパの至る所でいまだに装飾芸術の意匠として用いられるのもきわめて当然のことのように思える。

ノイベッカー著『紋章案内』を見ると、16世紀半ばまで控え目であった縁の渦巻形は、17世紀になると異常に発達し、ダイナミックな運動を表わ

す遊戯的な湾曲のフォルムが流行しだしたことがよく分かる。そうしてバロック時代には、以前からの装飾のルールを破って、絵画の内側にも介入し、装飾を絵画空間と関連させようとする視覚のメカニズムさえうかがえるようになった。カルトウーシュが装飾の中心になったのは、バロックの「渦巻く縁」にあるこのような造形的な魅力によるものと考えられる。ルネサンスに萌芽を見たカルトウーシュのデザインはこうしてバロックで大きく成長したことは明白である。

1619年7月20日の聖ヤコブの祝日に催された船合戦のページェントを描いたカロ（Callot, Jacques 1592-1635）の版画には、河辺で間近にページェントを観る群衆、それを見守るように中景に配された第二の群衆、さらにはその祝祭空間を遠



図12-11 ジャック・カロ，扇形枠飾り。1619年。

望する最前景のカルトゥーシュに乗っている人物たちというように三重の人物配置がある(図12-11)。(38) カルトゥーシュはこうして絵画的虚構と現実との境界域に横たわる両義的な視座を作り出す。ページェントと第一と第二の群衆に視覚を集中させる働きと同時に、最前景の人物たちに影を施すことで、これらの人物がまるで絵の外にいるかのようにも見せる。それを見る私たちは、その人物の背中越しに遠景、中景を眺め、臨場感を味わうことになる。また、カルトゥーシュを単なる額縁とみなせば、描かれたものを画中に閉じ込めてしまうこともできよう。そこには17世紀の劇場に生まれた「プロセニウム・アーチ」とのアナロジーがうかがえる。セノグラフィー(背景画)の効果を高めながら舞台を現実から切り離し、舞台の虚構性を保証する堅固な額縁であると同時に、舞台と観客との両方に属し、意識的にその双方を結びつける眼の仕掛けといつてよい。(39) このような視座をもくろむことがまた装飾とバロックの視覚システムとの緊密なつながりを示唆している。

カルトゥーシュに絡む具象化、あるいは生動化された飾りの大きな利点の一つは、渦巻いた形に別のシンボルや紋章を添えても、いとも簡単に同化してしまうことである。ドイツの芸術家、ヨハン・ウルリッヒ・クラウス(1696-1700)は『歴史的絵画聖典 *Historische Bilder Bibel*』で、この可能性を存分に利用している。その部分的な復刻を最近になってみるができるようになった。

(図12-12a, b)ではノアの方舟にはいる動物たちの版画は、エノクの昇天の枠どりと、雲を枠どりとする大洪水が遠くへ退いて行く場面との二重のカルトゥーシュになっている。

17世紀には、木版や彫版あるいはエッチングなどが、最初からそれを普及させる主要な役割の一つを担うことになり、版画を制作するだけでなく、ありとあらゆる芸術家やデザイナーのための装飾形式の複製が行われた。カルトゥーシュはついに芸術家や職人の装飾的語彙の基準的構成要素の一つになり、絵画だけでなく、壁や天井、あるいは書籍の表題、家具、食器などの彫版模様として用



図12-12 a J. U. クラウス作「エノクの昇天と方舟に入る場面」1700年頃。クラウス著『*Baroque Cartouches*』1969年より。
b 同書「大洪水」より。

いられるようになった。とくにバロック様式に他の時代に類を見ないほど、想像的で豪華なものが創造されたことを指摘しておきたい。こうしてバロックやロココ時代のカルトゥーシュは新様式や流行の最も重要な媒体となっていったからである。

18世紀中葉にピラネージの眼が捉えた建築のファサードは、建築装飾としてのカルトゥーシュが際立って見えるようになり、窓枠や破風、コーニスにデザインされた多くのカルトゥーシュは異

常に肥大した生き物のように建築の軸線を覆い、揺るがす勢いを示していた。それにコペルニクスやガリレオの宇宙論に反論した異色の建築家 Guarini, Guarino 1624-83) の幻想的な想像力によって、カルトゥーシュは建築構造と響き合うまでに止場され、バロックの人々の親密な生活空間を席卷せずにはおこななかった。家具のデザインにもこれまでの建築様式の模倣を通り越してカルトゥーシュ自体を構造の発想としたようなものまで現れた。その他は読書台から鏡、時計、燭台、炉棚の持ち送り、門扉から鍵穴までがこの飾りを自らの身体とした様子がうかがえる。さらにカルトゥーシュは装飾を独立したモチーフとして扱う、メソニエ (Meissonier, Juste Aurele 1693-1750) の空想的な『装飾の書』にみる、いわゆる装飾版画集では、飾る機能から解き放たれ、ある超現実的なモニュメントとしても表わされた。⁽⁴⁰⁾

北方バロックの精華といわれるツィンメルマン (Zimmermann, Dominikus 1685-1766) の傑作、ヴィース聖堂の空間では、祭壇、壁龕、柱頭、穹窿の要、パンダンティフ、天井画の周囲から聖歌隊席、内陣衝立、窓口に至るまで、カルトゥーシュの縁が細胞となって増殖作用を繰り返す、あるいは空間の翼となって聖堂内部をキューポラに向けて舞い上がらせるかのように見せ、それらが醸し出すハレーションによって、堂内はファンタスマゴリア (変化自在) と化して行くようであった。こうなるともうバロックがカルトゥーシュを生かすのではなく、カルトゥーシュがバロックを生かしているといつてよい状態である。⁽⁴¹⁾

バロック期の視覚のルールを知るもう一つは博物学書の図版である。ヨンストン (Jonstons, Johannes 1603-75) の『鳥獣虫魚図譜』(1650-55) の銅版図説は、一空間を多数の別空間に分割する表現様式を用いている。すでに建築や美術の方面では装飾様式として枠どりや縁飾りに関心が向けられていることは指摘したが、この枠によって空間を区切るという表現方式は装飾の世界だけでなく、表現法、あるいは図像を通じた科学それ自体をも変化させることになったのである。(図12-13)

しかし、「目に見えない枠組み」によるきわめて複雑な画面を構成し、それを読み解く側に相応の解読術を要求する事情にもなった。例えばオランダの著名な版画家デ・ホーヘ (Hooghe, Romeyn de 1645-1708) はいちはやくエッチングの技法を駆使して壮麗な図版をつくりあげた。強烈な光と影の対比を生かした画面構成や動きに満ちた群衆を表わしている。画面を幾つにも分けて、装飾的な縁取りをして各小画面に連続性のある場面を描き込んでいるが、これは日本の源氏物語絵巻に見るような区分で、リボンや植物をさりげなく仕切りに使っている。彼の『新旧聖書』の挿絵は画面を区切る枠を飾りたて、全体的にグラフィックなデザインを生み出すのに成功している。彼がこのような複雑な画面展開をしたのも、そこに時間的経過を表現しようとしたからである。(図12-14) これはいわば、今日のストーリー・マンガと同じような手続きによる読み取り形式の出現といえよう。

バロック期にこうしたシークエンスを問題とする画像表現が登場したのは恐らくは活字印刷本の普及に関係するのであろう。デ・ホーヘやメリアン一家は主として出版物の挿絵を制作することで、時代の視角を表現し続けた。そうして活字本を目で読むという習慣が定着すると、思索上にも大変化が起こり人々は「目によって考えだす」ようになったのである。事実、活字本が出現する前はオラトリイ (弁説) を介することであって、その担い手は舌と耳であった。しかし、17, 18世紀になってその担い手に目が加わって、人々はむしろ見ることによって思索する方へ移行していったのである。デ・ホーヘなどの画像ではしたがって、時間の流れを表わす画像、原理を説明する画像、多元的な画像などのコミュニケーションを主体とする構成が行われた。枠を設定する行為には中心と周縁を明確化するという意味があることをすでに述べた。枠どりされた内部は中心の役割をすべき「時間管理」や「原理解説」の寓意を完成することになる。その寓意とは、管理される時間や解説される原理の統合された像であり、主として記憶に役立つ表現である。個々に述べれば百万言を費

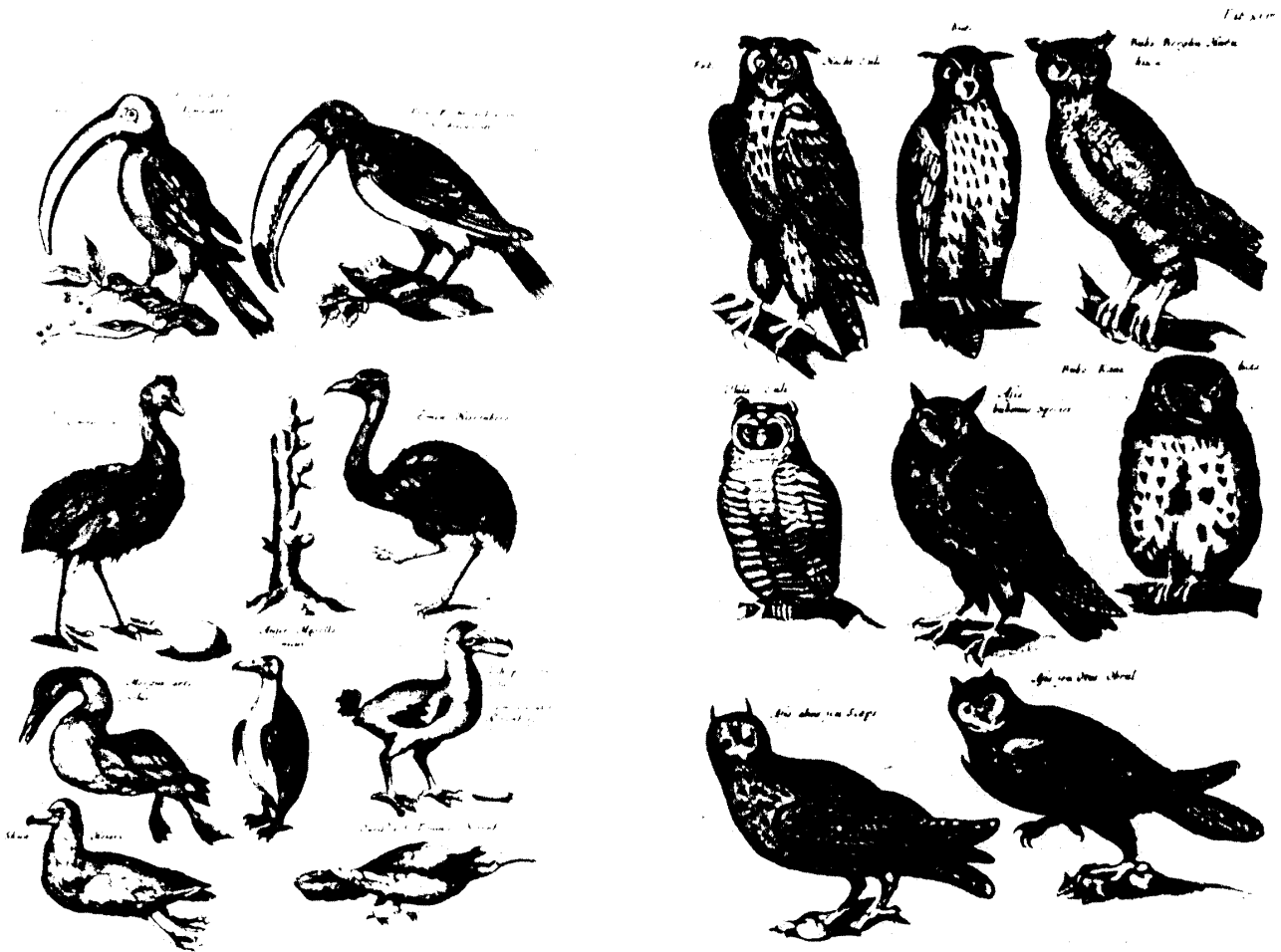


図12-13 ヨンストン著『鳥獣虫魚図譜』1650-55年より。

やさねばならないようなバラバラの細部のすべてをトータルに伝えることが可能になるのである。それは動物の集りだけのように見える絵がトータルに見ると、人の顔として見えるアルチンボルドの絵のようにも見えることから説明できる。(図12-15)

ロココ時代の特色はルイ14世の死(1715年)によって、ベルサイユ宮殿などの堅苦しく、巨大で不便な大きな部屋の生活から解放されてパリ市内に小じんまりとした清楚なシャトーやパヴィヨンを作り、外装よりも室内の装飾や設備に贅沢を尽くすようになった。そうして特に婦人を中心に少数の親しい人々が集まって社交が催されるブード

ワールやアルコーヴと呼ばれる婦人用の華美な私室がその様式を中心になった。そのためにファッションや快適さの求めに応じるサロンのムードをつくりだす方法を装飾家は発見せねばならなかった。従ってバロックの先輩たちの創意や技能、技巧に優ることはなかったが、「我が家」らしい、うにいわれぬ心地よさの雰囲気をつくりだすことがデザインの中心となった。装飾様式はバロック時代に馴染みのモチーフが多かったが軽快で自由なものが好まれた。こうしたある種の気分、あるいは洗練された時代に起こる一種の感じ方が重要であった。バロックの室内装飾の特長であった飾柱や軒蛇腹は取り除かれ、壁面から天井への移行



図12-14 ホーヘ著『新旧聖書』17世紀より。

は曲面になり、直線的なものや角ばったものはすべて姿を消した。パネルで壁を仕切るやり方に変わりはなかったが、モールディングの線に以前の堅さがなくなり、曲線や花飾りのついた手の込んだ渦形模様や貝細工で縁取りされた。

ロココの代表的な装飾はロカーユといわれている。ルネサンス、マニエリスムを通して庭園や工芸のモチーフとして用いられてきたロカーユ（人工岩・貝殻）がロココでは室内装飾に取り込まれるようになったのである。そのフォルムは極端な左右非対称に歪み、縁は萌え出る若葉と化していく、それはとくに、フランスでシャルル・コワベルの『絵画論』などをきっかけに流行するピクチャレスク美学の影響を受け、装飾家が絵画的な表現を実に巧に援用するようになったためである。⁽⁴²⁾つまりロカーユは写生されたロココ的自然のミニアチュアであり、樹木や花やシノワズリーの東洋

的な自然を移植する花壇であった。

ワトー (Watteau, Antoine 1687-1721) にはロカーユのための装飾版画をまさに一つの自然描写と思える雅宴画に仕上げたものもある。

ペッペルマン (Pepelman, Daniel 1662-1736) やキュヴィエ (Cuvillies, François 1698-1768), チッペンデール (Chippendale, Thomas 1718-79) などの工芸の大家たちが見せた腕の冴とあいまって、この様式が急に花盛となったのは18世紀中頃であった。しかし、この時代の装飾をもっぱら論じた顕著な文献は今のところあまり見当たらない。

つい最近までルネサンス盛期からバロック、ロココ時代においては、装飾デザインに関しても、ある種の危機だという考えがあったためか、装飾が工芸とともに諸芸術の領域に入れられて学問的な研究が行われたのは19世紀になってからのことであった。



図12-15 アルチンボルド『四元素』のうちの「水」。

注

- (1) "Of the Laws of Ecclesiastical Politics" in Rev. John Koble ed. The Works of that Learned Judicious Divine Mr. Richard Hooker, I, 200.
- (2) op. cit., II, 238, 299.
- (3) op. cit., I, 227.
- (4) "The Essays on Counsels" Jones ed., P. 71.
- (5) op. cit., p. 127.
- (6) op. cit., p. 131.
- (7) op. cit., p. 353.
- (8) "Treatie of Five Orders of Columns in Architecture" John James trans. pp. xi, v, xv.
- (9) op. cit., ii.
- (10) op. cit., vii.
- (11) op. cit., vi, vii.
- (12) "Cours d'architecture" Blondel, I, 373.
- (13) "Works of Berkley" Frazer ed., II, pp. 133-36, 138.
- (14) "Of Architecture" Wren, Sir Christopher, "Life and Works of Sir Christopher Wren" Parentalia Tract I, pp. 236, 237.
- (15) op. cit., 245.
- (16) "Inquiry, Preface and the Treatise" I, Hutcheson 第4版 p. 40.
- (17) op. cit., preface.
- (18) op. cit., p. 56.
- (19) op. cit., p. 60.
- (20) op. cit., p. 61.
- (21) op. cit., pp. 41.
- (22) op. cit., p. 92.
- (23) "Traite d'architecture" Le Clerc, I, 39.
- (24) "The analysis of beauty" Hogarth, p. 48.
- (25) "Philosophical Works" Hume, II, 31.
- (26) "A New and Complete-system of Architecture Delineated" Halfpenny, p. 1.
- (27) "The Theory of Moral Sentiments" Smith, Dugald Stewart ed., pp. 255.
- (28) op. cit., p. 258.
- (29) op. cit., pp. 270.
- (30) op. cit., p. 276.
- (31) "Elements of Criticism" Kames, I, 195-99, 202.
- (32) op. cit., I, 198.
- (33) op. cit., I, 333-51.
- (34) op. cit., II, 455.
- (35) "The Lives of the Celebrated Architects, Ancient and Modern" Milizia, Mrs. Edward Cresy trans. I, xv.
- (36) "Goethe's Literary Essays" J. E. Spingarn ed., p. 5.
- (37) "Crystal Palace Exhibition, Illustrated Catalogue" London, 1851, reprint, New York 1970. pp. 22, 253, 313, 316.
- (38) "Callot's Etchings" Daniel, H., New York 1974 pp. 9-24.
- (39) 『劇場』S. ティドワース, 白川宣力・石川敏男訳, 早稲田大学出版部1986. 100頁。
- (40) "Livre d'ornemens" S. O. Meissonnier, 1734 (F. Kimball; The Creation of the Rococo) New York, 1980 Figs. 208-210.
- (41) "L'Apogee du Baroque" J. Le Brun & Sutermeister, Paris Lausanne, 1966 pp. 129-133.
- (42) "Discours sur la Peinture" C. Coypel, Paris 1732 (F. Kimball, p. 153 参照)

参 考 文 献

- 1 Bacon, Francis, “*Essays, Advancement of Learning*” ed. Richard Foster Jones, New York, The Odyssey Press, 1937.
- 2 Berkely, David, “*The Works of George Berkely*” ed. Alexander Cambell Fraser, Clarendon Press, Oxford, 1901.
- 3 Blonel, François, “*Cours d’architecture enseigne dans l’ Academie royale d’architecture*” Lambert Roul-land, Paris 3vols. 1675-83.
- 4 DeZurko, Edward Robert, “*Origins of Functionalist Theory*” Great Britain and U. S. A., 1972.
- 5 Goethe, Johann, “*Goethe’s Literary Essays*” trans. and ed. J. E. Spingarn, New York, Harcourt, Brace and Company 1, 921.
- 6 Halfpenny, William, “*New and Complete System of Architecture Delineated*” John Brindley, London 1749.
- 7 Hogarth, William, “*The Analysis of Beauty*” Samuel Bagster, London n. d.
- 8 Hooker, Richard, “*The Works of that Learned and Judicious Divine Mr. Richard Hooker*” ed. Rev. Johen Keble, Clarendon Press, Oxford 1888.
- 9 Hume, David, “*The Philosophical Works of David Hume Edinburgh*” printed for Adam Black, Wil- liam Tait, and Charles Tait 1826 4vols.
- 10 Hutcheson, Francis, “*An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue*” Robert and Andrew Foulis Printers to the University 4th ed. 1772.
- 11 Krauss, Ulric Johann, “*Baroque Cartou ches for designers and artists*” Dover 1969.
- 12 Le Clerc, Sébastien “*Traité d’architecture*” P. Gif- fard, Paris 2vols. 1714.
- 13 Milizia, Francesco, “*The Lives of Celebrated Archi- tects, Ancient and Modern*” trans. Mrs. Edward Cresy, J. Taylor, London 1826.
- 14 Smith, Adam, “*The Theory of Moral Sentiments*” ed. Dugald Stewart, G. Bell and Sons, Lt., London 1911.
- 15 Wren, Sir Christopher, “*Life and Works of Sir Christopher Wren from Parentalia or Memories of his Son Christopher*” London 1903.
- 16 荒俣 宏 『図像観光』朝日新聞社 1987。
- 17 白石和也 『錯視の造形-メノトリックス』ダヴィッド社 1978。
- 18 ゴンブリッチ, E. H., 白石和也訳 『装飾芸術論』岩崎美術社 1989。
- 19 鶴岡真弓他執筆 『バロックの愉しみ』筑摩書房〈第一章〉及び〈第二章〉1987。
- 20 向田直幹 『ヨーロッパの看板』美術出版社 1979。
- 21 ランカスター, オズバート・白石和也訳 『絵で見る建 築様式史』鹿島出版会 1979。