

◇ 特 集 ◇

特集 独仏語圏文化学会 シンポジウム
世紀転換期の装飾と「近代性」をめぐる問題

—— ヨーロッパ文化論の視座から ——

【趣意説明】

白 田 由 樹

本特集は、文学研究科教員（白田由樹、高井絹子、長谷川健一）と都市文化研究センター研究員（辻昌子）の4名で取り組んできた研究課題「世紀転換期の装飾と「近代性」をめぐる問題」（科研基盤C：16KO02541）の3年間の成果を持ち寄り¹⁾、照合する過程から、さらに次の段階へと発展させる可能性と今後の課題を探ることを目的として、2019年3月24日に開催された同題のシンポジウム（大阪市立大学フランス文学会主催、都市文化研究センター共催）の報告である。当研究では、ベルギー、フランス、オーストリア、ドイツという欧州大陸の4地域を各メンバーが分担し、19世紀末から20世紀初頭に展開された工芸・工業や建築と芸術・デザインの統合に関する運動について、国家間の影響あるいは競合関係のほか、作り手や理論家、支援者やパトロン、消費者としての大衆とメディアとの関係性から新たにとらえ直す試みを行ってきた。

これら一連の動きを、その出発点であるイギリスのアーツ・アンド・クラフツの理念と照合しながら再検討する機会として、まず建築学の分野からウィリアム・モリスの生活芸術思想やアーツ・アンド・クラフツに関する研究をされている杉山真魚氏（岐阜大学准教授）に基調講演を行っていただいた。この講演および各パネル報告の内容については、本報告と記録のため、講演者と各パネリストに改めて執筆・寄稿をお願いした。当日の討議では、例えば「新しい芸術」に関わる「民衆」（peopleやFolk）とは理想モデルなのか現実的消費者なのか、その受容者として想定されているのはブルジョワ層なのか労働者なのか、消費者として拡大してきた大衆（public）または市民層（Bürgertum）なのかは、それぞれの構想が作られた時期や社会状況によって異なってくる点などが浮彫となった。こうした対比軸や国際博覧会などの接点から、各国で選択されていったスタイルおよび理念の特性について、今後さらに研究を掘り下げるべき点が具体化してきたことがひとつの成果と言えるだろう。

また、本シンポジウムの関連企画として、世紀末フランス文学の感性的な側面からアール・ヌーヴォーの研究をされてきた中島廣子氏（本学文学研究科名誉教授）による特別講演「世紀末文学の翻訳と『室内装飾』」をあわせて開催し、当時の文学作品に現れた装飾の緻密な描写や、人工と自然の混交、異国からもたらされる富への憧憬といった様相を多くの事例とともに解説していただいた。こうしたテキストを翻訳する中で突き当たる解釈と具体化の困難な用語や概念に対し、妥協せず丁寧に裏づけをとりながら取り組んでいく中にこそ新たな発見や知見の深まりがあると示唆を受け、チーム一同も大いに励まされた。ここを新たな出発点として、この先また他の地域研究や分野との交流をはかりながら、本研究を発展・深化させていきたい。

【基調講演】

アーツ・アンド・クラフツの思想

—モリスの歴史観と近代性の関係を中心に—²⁾

杉山 真魚（岐阜大学）

19世紀末に多方面で活躍をみせたモリス（William Morris, 1834-96）は「近代デザインの先駆者」と評さ

れることもあれば、「中世主義者」としてその前近代的な思想や作品が取り上げられることもある。近代の先進性をモダニズムとして評価する立場からはモリスの過去への眼差しは懐古的であるとの批判を受けやすい。しかし、かれが過去、とりわけ中世に見出したのは民衆（people）の理想的な生活のあり方であった。1880年代、社会主義思想の高まりとともに、それまで主として中産

階級³⁾を指して用いられていた「民衆」の概念が労働者階級にも適用され、生活に関わる各種芸術の生産面が主題化されていったと考えられる。以下、モリスを基軸として世紀転換期英国における装飾芸術の状況の一端を示す。

モリスの事績を追うと様々な二面性が見えてくる⁴⁾。ここでは、①「近代／中世」という時代の問題、②「田園／都市」という空間の問題、③「中産階級／労働者階級」という主体の問題、④「アート／クラフト」という制作行為の問題の4点について取り上げる。要点は以下の通りである。①モリスの自邸であるレッド・ハウスは尖頭形アーチなどゴシックの要素を有しつつも内部の要求に従って窓の位置やサイズを自由に決定している点など近代的手法も見受けられる。モリス商会の商業活動は近代資本主義的側面をもつ。モリスは中世期の建築物、タペストリ、彩色写本などを好み、かれ自身の作品にそれらの特徴が多分に取り入れられつつも、宗教的テーマではなく日常的な森を題材にするなど新しい生活芸術に取り組み姿勢も見られる。②モリスは田園だけを賛美するのではなく、幼少期から住み続けている都市を美化する方策も考えている。都市と田園の両者を「大地の美」を構成するものという全体性において捉えている。③モリス商会発足時（1860年代）、商会がターゲットとする購買層は中産階級の人々であった。1880年代になると社会主義運動の主体である労働者階級の暮らしにも目が向けられ労働環境としての工場を美化する必要性が説かれるとともに、職人の適切な居住環境が「アーティザンのモデル住宅」として展示された⁵⁾。しかし、こうしたパッケージを生活に導入できるのは職人の中でも比較的裕福な熟練工であり、最貧層の職人が入手できるのは壁紙くらいだったのではないかと推測する。④アートとクラフトは美術と工芸という芸術のジャンルではなく、デザインと職人技術というひとつの芸術に必要な制作行為の二側面である。想像力と発明力という思惟作用が対応する。これらは本来、各制作者が持ち合わせるべき能力であり、分離できない。①から④の他にも様々な両義性（曖昧性）を指摘できるが、種々の間を取り持つという両義的態度は人間の全体性の回復を図ることに向けられていたと考えられる。

上述の全体性回復の足がかりとして、モリスは「民衆の芸術」に注目した。「装飾芸術」「応用芸術」「小芸術」「生活芸術」などとも呼ばれる。論考「パタンデザインの歴史」（1879）では「私が愛するのは生きている芸術であり、生きている歴史だ」と述べられている。パタンデザインをはじめ日々の暮らしに必要なものを作る無名の職人（芸術家）が時代を超えて意匠や技術を継承する状態が「生きている」と表現されている。①で確認した「近代／中世」という時代の区分はこのような歴史観あ

るいは芸術観のもとでは意味を成さない。「生きている芸術」に見出されるのは変化であり、改良もあれば改悪もある。ギリシアのコリント式オーダーの柱頭を起源とし、中世の彩色写本の縁飾りなどにも適用されるアカンサス文様について、モリスは「これほど遠くまで伝搬し、長く続いた装飾形態はない」とし、古代ギリシアのものは「融通性や成長力が何もない」、古代ローマのものは「立派で見事ではあるけれども（中略）本当にほとんど成長しない」と変化の無さを「成長」という言葉とともに論じる。「生きている」という表現と同様、制作の有機性が捉えられているのである。さらにアカンサスのように自然物をモチーフとしたデザインには必然的に植物の有機性も加わることを考え合わせると、モリスは人間と自然の生命力が混成する様態を説明するのに「成長」という概念を用いていると言えるだろう。

アートとクラフトは徐々に美術と工芸という芸術のジャンルを指すようになり、産業界の進展とともに、日常使用品を作り出す工芸にいかにか機械を導入するかが問われた。アシュビー（Charles Robert Ashbee, 1863-1942）は『工房の再構築と市民に関する断章』（1894）の冒頭において「美術（Art）」「工芸（Craft）」「産業（Industry）」の語についてそれぞれ「人間の喜びと使用のための最高の想像的制作」「頭脳の直接的な導きのもとにある手による技術的制作」「頭脳の直接的な導きがない機械あるいは手による制作」と定義する。そして「直ちにこれらの定義がとても表面的なものであり、互いに重なることが分かるだろう」と不可分な関係を指摘する。アシュビーにとって重要なのは誰が制作したのかということよりも、制作の現場において「創造的起源」と呼ぶデザイナーの仕事を理解する体制が確立されているか否か、であった。アシュビーは一制作物に関わる人々が調和的に協働する体制を目標としてその体制の規模や生産手段について思索をめぐらせている。そして「機械生産の問題は工房内部から徐々に解決されなければならない」という理念のもと、工房を中心にした都市論である『偉大な都市の建つところ』（1917）がまとめられることになる。アシュビーは工房やギルドという中世的な人的つながりを残して近代化に適応しようとした。

ヴォイジー（Charles Francis Annesley Voysey, 1857-1941）はモリスの道徳や倫理を重んじる考え方を継承し、1912年の論考「建築と家具における適合性」では、「適合性は神の法である。我々は適合性という言葉によって物質的適合だけではなく道徳的適合も意味する」と述べている。「道徳的適合」の一例を挙げれば、扉は「十分な幅によって良き主人、良きもてなし、自由を暗示し、垂直線を備えることで威厳、優美を表現する」。これが「自然の法則」に適合している状態だとされる。「物質的適合」は材料や構造などの実在的特性への適合

であり、ヴォイジーと同年生まれのレサビー (William Richard Lethaby, 1857-1931) が科学に依拠した建築を論じる中で強調した「機能への適合性」と同一である。レサビーは実践的な個人のもとで目的連関の中で機能するものに美を見出した。「機能」や「適合性」という概念の背景には生物学や進化論の学説があると考えられる。「適者生存」という言葉に代表される進化論的視点は、建築や都市が時間の経過の中で正しい形態を呈するようになるという理論を生んだ。ゲデス (Patrick Geddes, 1854-1932) は1915年の『進化する都市』で生物学的な必然的相互作用から都市環境を読み解いている。「とりわけ都市の精神、都市の歴史的本質や連続的生命に入り込むことを求める」と都市を生命体に見立てて研究する態度はモリスの生命論の変種と言えなくもない。

モリスが思想の核心に据えた民衆の芸術は二項対立を超えるものとして評価できる。「生きている」あるいは「成長」という感覚をもつこと、階級や貧富を度外視して人間の暮らしそのものを洞察すること、「大地の美」という公平性において人間の営為と自然の働きとを捉えること、これらは全人を育成する方法を示唆しており、現代でも十分有効である。また、「工房 (workshop)」の再構築を説くアシュビーの理論は昨今のワークショップ・ブームの先駆けであると言える。さらに、ヴォイジーの主張する「道徳的適合」は気候や風習などの土地の固有性への絶えざる応答を意味しており、そこには過度の表現を否定する自制心や他者との共通感覚が求められる。アーツ・アンド・クラフツの思想には、20世紀に我々が捨象してきた価値観を映し出す力がある。

【パネル報告】

アール・ヌーヴォーの初期理念と世紀末ベルギー —ヴァン・デ・ヴェルデとその周辺—

白田 由樹

イギリスのアーツ・アンド・クラフツに影響と刺激を受けながら、欧州大陸の側でも芸術の力を用いて工芸や建築、あるいは工業デザインの革新を果たそうとする運動が展開されていく。とりわけベルギーは、1830年の独立の後、イギリスに次ぐ工業国として発展を遂げるとともに、フランスに先んじてアール・ヌーヴォーと呼ばれる応用芸術の潮流が生まれた国として注目される。

また、その初期におけるアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry van de Velde, 1863-1957) とビング (S. Bing, 1838-1905) という二人の人物の接点があるが、この用語の変遷を決定づけている。今日、「アール・ヌーヴォー (Art nouveau)」の語は一般的に動植物の有機モチーフや曲線を多用した装飾スタイルとして認識されるが、

1880年代のベルギーでは先ず印象派などの前衛美術を指す言葉として使われ、その後、92年頃に画家から応用芸術に転向し、応用芸術運動の理論的な牽引者となるヴァン・デ・ヴェルデが、民衆の生活と結びついた諸芸術の再統合を唱えた論考「芸術の整地 (Déblaiement de l'Art)」において、生まれ変わるべき「新しき芸術」の意味で用いた。しかし、パリの美術商S.ビングがフランスの工芸産業を活性化させるため、ヴァン・デ・ヴェルデらの協力を得て、1895年にこの名称を冠した美術工芸ギャラリーをパリで開き、その後フランス国内の批判を受けてデザインの方針を伝統的路線に修正したことから、「アール・ヌーヴォー」はロココの優美で繊細な趣味を残しつつ再生された装飾スタイルを示す語となる。

当初ビングの店で展示ルームの内装や家具を手がけたヴァン・デ・ヴェルデは、フランスの「良き趣味」の権威であるゴンクールらにその「野蛮さ」を非難され、ビングが貴族的趣味へと転向したことに反発する中で、フランス式「アール・ヌーヴォー」とは距離をおく。ヴァン・デ・ヴェルデの理念は元より、フランスの保守的趣味やアカデミズムとは逆方向にある前衛美術やイギリスのアーツ・アンド・クラフツに影響を受けながら、より革新的かつ普遍的な装飾と生活の美を目指していた。彼は自らに浴びせられた「野蛮人 (barbare)」という罵倒を逆手にとる形で、その原始性を自らの方針そのものとして語り、農村地方や日本などの芸術に虚のない素朴で力強い美の理想を見出すとともに、それを新しい時代の担い手たる「民衆 (peuple)」の芸術のあるべき姿と定義する。その背景には、画家として表現を模索していた時期に彼が陥った神経衰弱の症状や、ユイスマンスの小説『さかしまに』の主人公像に示されるような洗練を極め尽くした末の衰退に対する危機感があり、彼はこうした状況を芸術家の虚栄や愛好家の独占欲がもたらした芸術の腐敗と見なしている。

このような彼の芸術史観と理念には、当時のヨーロッパで広く共有されていた世紀末の衰退観と、当時のベルギーの芸術運動や社会主義の様々な思潮が反映されたと見られる。特に、ヴァン・デ・ヴェルデが1897年頃に制作した椅子の布部分の模様とマルキーズ諸島の入れ墨の類似性から、その接点を探る中で浮上してきたのが、彼が属していた前衛芸術サークル二十人会 (Les XX)、および彼が論考を発表した雑誌『新社会』 (Société nouvelle) のコミュニティである。とりわけブリュッセル新大学を介してヴァン・デ・ヴェルデや二十人会の面々と強いつながりがあったのが、アナキズム思想家のルクリュ兄弟で、民族学者である兄エリーは『新社会』誌に掲載された記事「未開人の知性」の中でオセアニアの部族の装飾について詳細に記述し、高名な地理学者である弟エリゼは名著『新世界地理』のオセアニアの巻にお

いてマルキーズ諸島やマオリ族の部族芸術を賞賛していた。また『新社会』という雑誌自体が、諸学問の領域を横断して知を結集させるコンセプトを謳い、社会主義運動の世界的動向や、ロシアやイギリス、ドイツ、北欧の新しい文学や思想をいち早く翻訳で紹介するというコスモポリタニズム的性格を持っていた。ヴァン・デ・ヴェルデが影響を受けたモリスやニーチェの著作も、このベルギーの雑誌がフランス語圏でいち早く紹介したものである。さらに、ここに掲載されたルクリュ兄弟やクロボトキン、バクーニンなどアナキスト系民族学者や地理学者の記事は、人間の原初的な姿を留めたものとして未開社会を研究し、そこに相互扶助制度が見いだされたことからホブズの「万人に対する万人の闘い」説を否定して国家権力への批判につなげ、または資本主義による労働者の搾取の批判と同じ図式で白人による植民地原住民の搾取を批判している。こうした思潮の中から「民衆」としての農民や労働者階級と、未開民族の人々が同列に扱われる言説の傾向がつながり、ヴァン・デ・ヴェルデの民衆観や芸術の理念に流れ込んでいるというのが、現時点における見解である。

以上のように、世紀末ベルギーの応用芸術運動と文芸や学問・思想コミュニティとの関係により詳細に分け入っていく一步を踏み出したが、これから検討すべき課題は沢山ある。例えば、プリミティヴィズムに関わる二十人会のサロン評や『新社会』の批評記事を追うと、詩人エミール・ヴェルハーレンがコミュニティの中で重要な役割を果たしていた状況がうかがえるが、この方面については未消化な部分が多い。また、先行研究でデボラ・シルヴァーマンが取り上げたベルギーとコンゴとの関係や、ヴァン・デ・ヴェルデやセリュリエ＝ボヴィといった応用芸術家たちがアントワープ植民地博覧会で果たした役割についての検討も、まだ手つかずの状態である。

今後はこうして具体化されてきた課題のひとつひとつに取り組む中から、日本ではまだ十分に研究されていない「世紀末ベルギー」の研究と、基礎的文献の掘り起こしを行っていききたい。

フランスの室内装飾とコレクションの大衆化

— 蒐集マニュアルの変遷から —

辻 昌子

19世紀末のフランスは、文学における「室内」が最も取り上げられる時代であった。ジュール・ヴェルヌの『海底二万里』(1870)では、蔵書や美術品コレクションで満たされた室内に「閉じこもったままに」世界中の海を旅していくネモ船長の姿が描かれ、またユイスマンスの『さかしま』(1884)では、主人公は室内そのもので

あるかのように物語が展開する。小説の読者は洗練された文学的な室内への憧れを持つ一方で、現実のレベルにおいては、骨董品を集めて室内を飾ることに熱狂する。モーパッサンは1883年の『ゴロウ』紙に寄せた記事で、「骨董品とはただの情熱ではなく、偏執であり、不治の病」であり、「この病があらゆる社会階級に猛威をふるっている」と述べている。こうした大衆化の背景には、博物学の流布や、ジャーナリズムや写真技術の発達による情報や知識へのアクセスが容易になったこと等が挙げられる。しかしその一方で、新参のコレクターたちに向けた「指標」が欠落していたことも、後述するエルネスト・ボスクによる画期的な大衆向け蒐集マニュアル『美術骨董事典』(Ernest Bosc, *Le Dictionnaire de l'art et la curiosité et du bibelot*, 1883)の中で指摘されている。本報告では、蒐集マニュアルの変遷をたどり、コレクションの大衆化を跡づけるとともに、室内装飾全体を扱うマニュアルにおける骨董品蒐集の位置付けについても考察していく。

18世紀末から19世紀前半にかけての骨董品の競売カタログ史については、ボナフェが『骨董品取引』(Edmond Bonnaffé, *Le Commerce de la curiosité*, 1895)の中で詳述している。大革命やナポレオン時代など政治情勢の不安定な時期には骨董品のカタログ数そのものが激減するが、1850年代には愛好家がワンシーズンで目を通すべきカタログは数百を超えるまで増加したと述べられている。一方で19世紀前半における蒐集マニュアルについては、芸術一般を扱う雑誌の中に特集記事として掲載されていた。ひとつの転機は1845年創刊の雑誌『芸術、文学、芸術に関するあらゆる産業についての助言者』(*Moniteur des arts, de la littérature et de toutes les industries relatives à l'art*)である。ここでは同時代の芸術作品が紹介されるとともに、考古学と「産業芸術」の項目があらわれる。雑誌創刊の序文では「中間層に美という趣味を広め(中略)流行の格差を正すことができる」と述べられている。「産業芸術」の促進とともに、中間層に対する文化教育的な言及が認められ、骨董品が室内装飾として認識されていく過程が見られるのである。

フランスにおける骨董品蒐集マニュアルについて、ドミニク・ペティが19世紀後半におけるコレクター像の先行研究の中で最初にあげているのは、シャルル・ブランによる『骨董品の宝庫』(Charles Blanc, *Le Trésor de la curiosité*, 1857)である。ブランの描くアンシャン・レジム期のコレクター像は、美しいものに目がないエリート主義的サークルのメンバーであり、階級こそ様々であるものの、視覚的な喜びを享受するために集まった同好の士の姿である。彼らの連帯感の源は美しいものを見る「喜び」であり、ブランの書物はそうしたコレク

ターたちの楽しみのために書かれたと述べられている。また、フイエ・ドゥ・コンシュ『ある蒐集家の歓談』(Félix-Sébastien Feuillet de Conches, *Causeries d'un curieux: variétés d'histoire et d'art tirées d'un cabinet d'autographes et de dessins*, 1862-68) では、ペティは「歓談」という言葉に注目している。つまりここで描かれているのは、学識の誇示ではなく、仲間内で骨董品を語る楽しさなのである。こうした「喜び」としてのコレクションが次第に変質してくるのが、1870年代であるとペティは指摘する。コレクションが知識を蓄え、人々を「教化」することに貢献するという一種の「仕事」や「使命」という文脈の中で語られ始めるのである。ボナフェの『芸術と骨董品についての歓談』(*Causeries sur l'art et la curiosité*, 1878) では、排他的なエリート主義は批判され、貴重な遺物から情報を引き出し、大衆の教育に役立てるべきであると述べられている。ボナフェはまた『蒐集の生理学』(*Physiologie du curieux*, 1881)において、80年代のコレクターはより「公人」としての役割を持つべきだと主張している。知識の独占は奨励されず、蒐集品を展示できるよう「共有」し、大衆の教化に貢献していくことが、今後のコレクターたちの理想的な姿となっていくのである。

こうした「教化」という文脈から見たときに、大きな転換点となったのが、1883年のボスクの『美術骨董事典』であった。彼はエリート層ではなく、新参のコレクターたちのための書物が必要になったと主張する。この事典の「高尚なる目的」は「役に立つ」ことであり、素早く参照できる事典形式をとることで、学術的な記載をなるべく避け、楽しみのためではなく現実的なアドバイスを与えることで、これまでの読み物中心であったコレクター向け書物とは一線を画している。オブジェの取引額やこのオークションで売買されたか等も記載され、こうした現実的な「知識」と「経験」こそが新参のコレクターたちの武器となり、どのように集め、買えばいいのかということボスクの事典は簡潔に伝えている。

この事典が出版された80年代頃から、骨董品蒐集マニュアルは次第に室内装飾全般を扱うマニュアルの中へと組み込まれていく。そして、骨董品蒐集を含めた室内装飾マニュアルはエドモン・ド・ゴンクール『ある芸術家の家』(Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, 1881) やブラン『装飾芸術教本』(*Grammaire des arts décoratifs. Décoration intérieure de la maison*, 1882) など、80年代から90年代にかけて数多く出版され、こうした類似のマニュアル本が人気を呼び次々と出版されていく。このことから「大衆向け」のマニュアルが時代のニーズを捉えていたことは明らかである。

ウィーン工房の方針転換

—優美さの選択—

高井 絹子

1858年、ウィーンの第一次都市改造計画は、軍部の反対をよそにフランツ・ヨーゼフ I 世の鶴の一声で城壁の撤去が決定され、開始された。その跡地にリング大通りと歴史主義様式による国会議事堂や市庁舎、大学や美術館、陸軍省といった公共建築が姿を現すと、オーストリアの富裕層は、これら主要な公共建築の周囲の新たに造成された土地を購入し、その経済力を誇示するかのようになり、自邸や貸し住宅を建てはじめる。ウィーンには空前の建築ブームがおり、新しい都市の景観はいわば「ブルジョワのマニフェスト」といえるべきものになった。これは、ブルジョワ層が自らの社会的ステータスにふさわしい居住場所と住居を望んだ結果ともいえるが、彼らが用いた歴史主義様式は過去の様式の模倣に過ぎないという批判を受けると、新しい時代の担い手を自負するこの富裕な市民層は、王侯貴族の古い様式によるのではなく、新興勢力である自分たちにふさわしい「新しい」なにか「別のもの」を求め始める。

1898年、グスタフ・クリムトを中心に、海外の動向に敏感な芸術家たちが分離派を結成し、「新しい」芸術運動を展開する。彼らは造形芸術だけでなく、建築、工芸の分野においても歴史主義様式を批判するとともに、工場生産品の粗悪さにも危機感を抱いていた。その結果、1903年、分離派メンバーの建築家ヨーゼフ・ホフマン(Josef Hoffmann, 1870-1956) とデザイナーのコロマン・モーザー(Koloman Moser, 1868-1918) が、フリッツ・ヴェルンドルファー(Fritz Wärndorfer, 1868-1939) をメセナとしてウィーン工房を設立する。工房の目的は、ウィーンの富裕層の求める良い素材と優れた技術を用い、新しい様式を生み出すことにあった。ウィーンではすでに、建築家オットー・ヴァーグナー(Otto Wagner, 1841-1918) やヨーゼフ・マリア・オルブリヒ(Joseph Maria Olbrich, 1867-1908) がフランスやベルギー由来の(ドイツ語圏ではユーゲントシュティールと呼ばれる)アール・ヌーヴォー様式を試していたが、ウィーン工房が手本にしたのはイギリスの工芸運動とそこから生まれたデザインであった。

この時期のウィーン工房にみられるイギリスの影響、これは当時オーストリア帝国が、シカゴ万博(1893)で自国の工芸が時代遅れであることを痛感し、イギリスの工芸を範とする方針を打ち出したことに端を発する。しかし、オーストリア帝国美術工業博物館館長のアルトゥール・フォン・スカラ(Arthur von Scala, 1845-1909)による性急なイギリス様式導入は強い反発を引き起こした。

すなわち、国民感情からすると、伝統ある装飾豊かな自国の工芸を否定するスカラはイギリス鼻根で「英国病」にかかっているものであり、形状的には、イギリス様式の簡素さは、ウィーンにおいては「お祖父さんの時代の」ビーダーマイアー様式のそれで、わざわざ他国から持ってくる必要もないもの、さらにはその貧相な様式は今のウィーン（の富裕層）にはそぐわないということになる。この時点で、スカラのイギリス様式による工芸分野へのてこ入れの意味を理解していたのは、英米での滞在経験のある建築家アドルフ・ロース (Adolf Loos, 1870-1933) であった。彼は、雑誌掲載記事で一貫してスカラ擁護の論陣を張っている。彼にとって、実用品にそもそも装飾は不要である、安価で良質な製品を大量生産するという目的に合致した簡素な形こそが新しい時代にふさわしい実用品の姿だからである。

他方、スカラによって博物館付属工芸美術学校の教授職に抜擢されたホフマンとモーザーは、スカラのイギリス様式を摂取する方針には従いつつも、より新しいイギリス様式、すなわち、アーツ・アンド・クラフツ運動の流れを汲むスコットランドのチャールズ・レニー・マッキントッシュ (Charles Rennie Mackintosh, 1868-1928)、マーガレット・マクドナルド (Margaret MacDonald, 1864-1933) らと接触をはかる。初期ウィーン工房における矩形の仕様はグラスゴー派との接触によってもたらされたものだと考えられており、ホフマンとモーザーは、1905年、イギリス風の矩形のデザインをつきつめたイギリス様式の進化形ともいべきサナトリウムをウィーン郊外のブルカースドルフに完成させている。ウィーン工房は、スカラの影響のもと、ウィーンよりも重工業化が進み、良質の実用品を大量生産する方策を意識的に模索している隣国ドイツが、1907年にドイツ工作連盟を設立し、1914年の規格化論争を経てバウハウスで産業デザインを試みる一連の流れ、すなわち機能主義への道を進む気配は見せていたといえる。

しかしながら、ウィーン工房が矩形のデザインを捨て、工芸学校の卒業生によってバロック的な装飾模様を復活させ、またホフマン自身が建築において古典主義様式に回帰するのに時間はかからなかった。ウィーン工房はメセナや顧客であったウィーンの富裕層の嗜好を無視できない。そもそもウィーン工房が影響を受けたグラスゴー派の様式は、ロースが激しく批判する実用品と芸術の理想的融和を目指す応用美術の流れを汲んでおり、簡素なだけでなく装飾を断念しないがゆえの優美さを兼ね備えている。ウィーン工房はまず、ウィーン工房の初代メセナ、ヴェルンドルファーの趣味に合致したグラスゴー派の様式に共感し、つぎに別の顧客の趣味に沿ったサナトリウムを完成させたが、イギリス様式の影響があからさまであるので、実用に徹し矩形を強調すればそれがウィー

ンでは奇異に映ることを世論の反応から察知するがゆえに方針転換を図るのである。

ウィーン工房の新興富裕層に属する顧客の多くは、バロック都市の異名を持ち、歴史主義様式の建築が街の景観を規定するウィーンにおいて、自分たちの住居が新しさを醸し出しつつ優美な印象を与え、かつ彼らの富に裏打ちされた社会的な位置を示すことができればよかったのである。イギリス様式を経てホフマンが生み出したウィーン様式は、趣味の上ではいまだ保守的な、帝都ウィーンに同化しようとする顧客の要望に応えるものであった。

「新しい装飾」と「新しい芸術」をめぐる

—H. ムテジウスによるドイツの独自性の追求—

長谷川健一

近代工芸運動において周辺国の後塵を拝していたドイツでは、20世紀初頭に始まる工芸学校改革等のさまざまな試みを通じて、芸術と産業の融合を掲げる新たな動きが活発化した。この過程で重要な役割を担ったのが、1907年に設立されたドイツ工作連盟の中心人物の一人で、プロイセン商務省の官吏、そして建築家でもあったヘルマン・ムテジウス (Hermann Muthesius, 1861-1927) である。その後のドイツの工芸分野における躍進の理由の一つは、他国との差異化を意識した独自路線の追求にあったと考えられる。本報告では、こうした観点から、ムテジウスの初期の著作を手がかりに、彼が目指した「新しい芸術」のあり方とドイツの独自性（「ドイツ的なもの」、「ドイツらしさ」）との関係を考察した。

商務省官吏のムテジウスの言説や行動が、ヴィルヘルム帝政期の商業主義的政策（ドイツ製品の世界市場への参入、工芸分野におけるヘゲモニーの確立）と連動していた側面は否定できない。19世紀後半のドイツ製品に対する低い評価（「安価で質が悪い」「趣味が悪い」）の克服と販路の拡大は喫緊の課題であったからである。他方で看過できないのは、ムテジウスが、ドイツの芸術・文化が墮落し衰退したという危機意識を持ち、優れた国民文化の欠如を憂慮していたことである。こうした姿勢は「ドイツに独創的な文化はない」と揶揄したニーチェの言葉を髣髴とさせるが、実際に誇るべき文化や伝統が存在しないと考えていたわけではない。彼の問題意識は、現状を打破する「新しい芸術」の在り方をどのように定義し、そこへいかにドイツの伝統を接続するかにあったと考えられる。

この考察の手がかりとして、まず雑誌『装飾芸術』に掲載された論考「新しい装飾と新しい芸術」 *Neues Ornament und Neue Kunst* (1901) に注目した。このなかで彼は「新しい芸術」とは「市民の芸術」であり、

そこには貴族にかわって時代を牽引する市民の理想が投影されねばならないとした。その結果、実用性、非装飾性、衛生面への配慮などの特徴が付与されている。また「質素で」「思慮深く」「気取らない」ことが理想とされる。何よりも注目すべき点は、こうした「新しい芸術」の特徴がビーダーマイヤーと呼ばれた19世紀前半の市民文化と関連付けて語られていることである。ここに「新しい芸術」をドイツの過去の伝統に接続しようとする意識が見て取れる。

その一方で、同時代に流行したユーゲントシュティールに対しては、批判的な姿勢を打ち出している。ムテジウスはユーゲントシュティールを、一過性のモードに過ぎず、その典型的な「新しい装飾」(うねるような曲線や植物モチーフ等)は「新しい芸術」の本質とは無関係とし、脱装飾こそが「新しい芸術」の特徴であると強調する。彼の論調からは、機械で大量生産されたユーゲントシュティールの粗悪な模倣品が流通していたことへの懸念、ブルジョワ市民が装飾に象徴される貴族趣味や過去の芸術様式に流れていたことへの批判が読み取れる。加えて、ユーゲントシュティールが、もともとロマンス語圏発のアール・ヌーヴォーの影響から登場した芸術様式だった点も看過してはならない。

ドイツの独自性の付与を意識しつつ「新しい芸術」を方向づける姿勢は、理論書『様式建築と建築芸術』*Stilarchitektur und Baukunst* (1902)にも表れている。彼は19世紀を「非芸術的な世紀」と呼び、とくに19世紀後半の歴史主義建築を批判する。これは歴史的な様式自体ではなく、過去の様式をそのまま拝借しただけの、表層的で生命力の欠如した建築様式に対する批判だった。彼によれば、「新しい芸術」は今という時代と自国の文化から紡がれなければならない。それゆえ術語においても、過去の様式を彷彿させるロマンス語由来の「様式建築」ではなく、ドイツ語由来 (bauen: 建築する) の語を用いた「建築芸術」を使用する。こうした点にも「ドイツ的なもの」への志向が窺える。

「建築」と「芸術」が併記される理由は、ジョン・ラスキンと同様に建築を「諸芸術の母」とみなすからである。したがって、工芸もまた建築との密接な関係に置かれる。本報告では、こうした姿勢の中核をなす理念として「即物的芸術 (Sachliche Kunst)」に注目し、その主たる特徴として、市民 (Bürger) のための芸術であること、芸術性 (装飾性) ではなく、質・素材・環境・目的に適った実用重視の芸術であることを指摘した。興味深いのは、後者には「新しい感性」、すなわち機械で製造された工業製品 (車、軍艦、自転車等) に対する美的感覚が必要とされる点である。ここには従来の芸術観との相違が見て取れる。さらに注目すべき特徴は、民族的な特質との関連である。ムテジウスは、地中海圏の古

典主義芸術の特徴 (普遍的な形式美、調和、荘重さ等) と北方ゲルマン圏のゴシック芸術の特徴 (特殊性、個性、つまり環境に適した造形、合理性等) を対比させ、「即物的芸術」としての「新しい芸術」は後者の特徴を備えたとした。すなわち、ロマンス語圏発のユーゲントシュティールに続き、ギリシア・ローマの芸術・伝統とも差異化・差別化を図るべく、ドイツの独自性を抽出し、その正当性を理論づけようとしているのである。

こうした「即物的芸術」の理念に影響を与えた要因として、英国の存在は看過できない。ムテジウスは、同じゲルマン系ゴシック文化圏に属する英国に、ドイツとの同質性と新たな方向性の糸口を見い出していた。ロンドン大使館時代の最大の成果の一つ『英国の住宅』*Das Englische Haus* (1904/05) では、同国の近代建築 (技術的な側面) が農村の建築の伝統と融合している点を指摘し、帰国後はそうした英国の郊外型住宅に範をとった「ラントハウス (Landhaus)」を建設した。また、同建築のカタログ的な著作の刊行を通じて、ドイツの新興市民層に相応しい趣味を備え、地域の文化や環境に根差した居住文化の啓蒙活動も行っている。もっとも、彼の提唱する「新しい芸術」が単なる英国の模倣だったというわけではない。技術や素材、衛生面への配慮等の近代的な要素と地域の伝統を調和させ接続する発想を模範として学んだのである。そのうえで自国の独自性を付与する道を追求めた結果が「即物的芸術」の理念だったと考えられる。

文化面で後進国の道を行ってきたドイツが自らの独自性を追求するとき、その視線はロマンス語圏から北方ゲルマン諸国に向かい、そのうえで差異化・差別化を図ろうとする傾向がある。ムテジウスがユーゲントシュティールを批判し、ドイツの建築芸術を北方のゴシック文化圏に含めつつ英国のラントハウスに着目した点にも同様の傾向が見て取れる。建築と工芸の分野でドイツが新たな文化形成の中心になる可能性を見出し、「新しい芸術」を提唱したムテジウスの試みは、過去の世代が成し遂げられなかった果敢な挑戦であり、ポール・ヴァレリーが「ドイツ的制覇」(1897)⁶⁾のなかで言及したような、まさに新興国ドイツの勢いを象徴する動きだったと言えるだろう。

【註】

1. これらの研究成果については、以下の論文等で公表されている。(以下、本稿の【パネル報告】掲載順)
白田由樹：(論文)「S. ピングとフランス式『アール・ヌーヴォー』の創成一美的趣味を通じた統合の理念と帰化ユダヤ人の位置―『Lutèce』44号、大阪市立大学フランス文学会、2018年、49-70頁；(論文)「ヴァン・デ・ヴェルデの装飾デザインにおける原始性志向―世紀末ベルギーの文芸思潮と「未開民族」に関する言説から―」、『人文研究』70巻、大阪市立大学大学院文学研究科、

2019年, 43-69頁。

辻昌子：(論文)「アール・ヌーヴォーのメディアイメージ—アンリ・ド・レニエ『真夜中の結婚』にみる1890年代の創造と蒐集—」『Lutèce』43号, 2017年, 23-38頁；(研究展望)「19世紀末フランスにおけるコレクター像の研究と課題」, 『都市文化研究』21号, 大阪市立大学大学院文学研究科, 2019年, 91-95頁。

高井絹子：(研究発表要旨)「アドルフ・ロースの装飾批判」, 『Sminarium』40号, 大阪市立大学ドイツ文学会, 2018年, 110-112頁；(論文)「ウィーン工房と「現代的なもの」—アドルフ・ロースの装飾批判を手掛かりに—」, 『都市文化研究』21号, 2019年, 2-12頁。

長谷川健一：(研究発表要旨)「装飾と「近代」—ヘルマン・ムテジウスのユーゲントシュティール批判再考—」, 『Seminarium』38号, 2016年, 50-52頁；(研究発表要旨)「ヘルマン・ムテジウスの「即物的芸術」とラントハウス」, 『Seminarium』39号, 2017年, 84-86頁。

2. 当講演の内容に関しては、以下の記事も参照されたい。杉山真魚「連載 ウィリアム・モリスを再読する① 日常生活への眼差し」, 『近代建築』2016年6月号, 32-35頁；「(同連載)② 自然と調和する方法」, 同上, 2016年7月号, 56-59頁；「(同連載)③ 歴史を継承する方法」, 同上, 2016年8月号, 34-37頁。

3. モリスは中産階級に生まれた。父親はロンドンシティ内の証券仲買業者として頭脳労働に従事しながらデヴォン州の鉱山の株を多数保有する資本家でもあった。この株を相続したこともあり、モリスは装飾芸術家としての活動初期、裕福であった。しかし、社会主義運動に関与する中で資金を提供し、1885年頃には財政困難に陥っていたようである(フィリップ・ヘンダースン『ウィリアム・モリス伝』, 晶文社, 1990年参照)。

4. この点に関する研究成果は以下を参照。杉山真魚「ウィリアム・モリスの両義性」, 2019年度日本建築学会大会(北陸)建築歴史・意匠部門PD(1)「再生する近代：19世紀歴史主義の現在性」資料, 2019年9月, 8-15頁。

5. モリスは「職人」を表す語としてartisanの他にworkmanも多用する。artisanはartist(有名な芸術家)に対置される。workmanは「労働者」とも訳出可能であるが、labour(労苦)ではなく能動的なwork(仕事)が意識された言葉として捉える必要がある。

6. ヴァレリーはこの論考(1924年以降の表題は「方法的制覇」)において、軍事面だけでなく、工業面・商業面でも勢いを増していた新興国ドイツの脅威を分析している。「方法的制覇」, ポール・ヴァレリー『精神の危機. 他十五篇』恒川邦夫訳, 岩波書店, 2010年, 54-80頁を参照。