

空間性の均質化への、遠近法とデザインの寄与 —東洋の空間性に関する造形言語の、西洋における受容—

池 上 英 洋

はじめに

本稿は、空間性とそこに内包される意味内容との関連性をさぐる一連の研究の一部をなす。それと同時に、比較デザイン論を扱うグループ研究の一部としての性格も有している。

前者に関しては、筆者はこれまで、絵画平面内に構築される空間に関して、その技術的な面と意味内容との関係性を一貫して扱ってきた。主として採り上げてきた対象は、イタリアの中世から近世にかけての絵画作品である。そこでは、技法の進展が絵画空間を決定するだけでなく、主題選択の変遷が逆に絵画空間を規定し、そのために技法が開発されるケースもあることが明らかとなった。つまり、技法が空間を決定すると同時に、主題も空間を規定し、さらには主題が技法を選択するのだ。

こうした関係性をより明瞭にするためにも、ここで、主題と技法の側から決定された空間性を創出するうえで、空間を構成する各平面上の諸要素が、いかなる役割を果たしたかを見なければならぬ。いうまでもなく、空間は主としてそこを囲む平面群によって構成されているからである。そして平面上に展開される要素には、主題を説明する主要モチーフなどのほかに、そこに加えられる装飾的要素がある。今後見ていくように、こうした装飾性は、平面の切断効果や、均質性あるいはそれに反する濃淡のリズムの創出など、さまざまな視覚印象を与える機能を持つ。冒頭の研究目的の後者として、装飾性、なかでも内的意味を包含しないデザイン性の、空間性への寄与を見る

ことを挙げているのはこうした理由による。

そのためにも本稿では、比較対照をおこないやすい作品群を考察対象とする。つまりは、東西の異なる空間性が突如出会い、相互に強い影響を及ぼし激しい変化を見せた、比較的短い期間における作品群である。

「空間」の定義の三区分の確認

芸術作品の「空間」と呼ぶ場合、そこには建築や庭園といった物理的空間を含むものと、絵画作品のように二次元平面内においてのみ展開されるもの、そしてさらにはイリュージョニズム天井画のように、物理的空間と絵画空間の両者を融合しようとしたものとの三種類がある。

第一の区分においては、当然ながら空間には、単体としての芸術作品と、そのまわりを囲む環境としての空間性も含まれている。いっぽう第二の区分では、それは絵画に描かれている設定上の内部空間のみを指す、基本的には絵画平面においてのみ完結するものである。しかし、両者の区分は実際にはこれほど明確なものではない。というのも、絵画であれ工芸品であれ、鑑賞に際しては、その作品が置かれる空間も不可欠な構成要素のひとつだからだ。そのため、厳密には第二の区分においても、作品の内部だけで空間性が完結することは起こりえない。作品と、それを美的享受する鑑賞者の間には、厳然とした物理的空間が存在する。とりわけ、描かれる前から設置空間が規定されているような作品の場合には、定義はむしろ第三の区分の空間性に近い。たとえば祭壇画には、制作時にあらかじめ設置場所が決められていたようなケースも散見される。

いっぽう第三の区分は、狭義には、厳密に設定視点を一箇所に固定している場合を指している。しかし祭壇画にとどまらず、天井画や壁画、日本の障壁画のような場合にも、作者は多かれ少なかれ、作品が置かれる建築空間や視点位置のある程度想定しているものである。

西洋近世の空間性の特徴

近世の西洋絵画は、中央一点消失遠近法、いわゆるルネサンス遠近法（線

遠近法)をその空間構築の基本とする。しかしこのルネサンス遠近法の導入によって、中央消失点に正対する唯一の視点位置へと、観察者を固定する強制性が生じる。

鑑賞空間がある程度限定されるタブローの場合には、この制約はほとんど気にならない。タブロー作品の鑑賞に際しては、誰もがおのずと作品手前の数メートルの範囲に自らを置こうとするものだ。誰も、モネの油絵を1キロ先から眺めようとは思わない。

しかし、室内装飾や天井画などのように、建築空間に従属する作品の場合には、こうした「任意の一点への視点位置固定」は避けるべき制約となる。もちろん、マンテーニャによるマントヴァの結婚の間やポッツォのサンティニャーツィオ天井画のように、むしろこの制約を逆に利用して描かれるイリュージョニズム天井画の場合などは例外である。それらは前述した第三の区分にあたり、あらかじめ視点位置が任意の一点に固定されていることを前提としているからである。しかしこうした例外を除けば、自由に動き回ることができるはずの建築空間内で、立ち位置が限定されるのはやはり不自然で窮屈なことだ。

こうした問題の解消のため、西洋絵画においては画面の分割化が導入された。広大な天井面を一点からのみ見上げさせ、しかも天井面に唐突に、あるはずのない地面といった上下感覚を持ち込むことの不自然は、この分割法である程度解消される。例えばラファエロによるヴァチカンのロτζジャ天井画

(図1)では、四方の壁沿いに画面内の地平を置く、異なる四つの遠近法空間が設定されている。この方法のひとつの成果は、天井面に出現する「地面」という存在の不自然さを、四方方向にある壁面の延長として処理することにある。こうした方法によれば、「空中にある地面」の



図1



図 2

チなどはタブローをいくつも嵌め込んだような解決法を提案している（図 2）。もともと絵画空間を内包するタブローの中にある「地面」であれば、壁面上に何枚掲げられていようが、地面の複数存在自体になんら不自然さはない。

こうした画面分割であれば、各場面内ではルネサンス遠近法を用いることができる。あとは各場面同士をいかに繋げるかだ。こうした平面の切断の工夫のために、額縁のようにもともと“画面の辺縁”としての機能をもつモチーフを描きこんだり、建築空間からの切り離しに用いても違和感の無い、従来から建築に多用される要素を用いることになる。こうして、ラファエロの例であれば定型デザインが、そしてカラッチの例では擬似額縁と擬似ストゥッコ彫刻が採用されている。実際、建築構造と絵画面とを繋ぐものとして、



図 3

違和感のある程度解消することができるのだ。

しかし、当然ながらこの方法では、鑑賞者は四つの観賞場所ですべてそれぞれ上方を見上げねばならず、視点位置には依然としてかなりの制約がある。こうした不自然な鑑賞形態からなるべく違和感を取り除くべく、カラッチ

は、手軽に立体性を獲得できるストゥッコ装飾と、それによく似た色彩を得られるグリザイユ技法による“だまし絵”モチーフが多用された。その典型例を、ピエトロ・ダ・コルトーナによる名高いバルベリーニ宮天井画や、ボローニャ近郊のゲストヴィッラーニ宮の装飾（図

3) (注1)などに見ることができる。こうした西洋の絵画空間と画面分割の関係性については、場面ごとの視点位置の制約なども含めて、いまだ説明しつくされたというレベルにはなく、今後も更なる分析が期待されるテーマとなっている。

なお本稿で用いる「デザイン」の用語であるが、デザインとは意味内容をほとんど含まないかわりにニュートラルな機能性を多く内包した装飾性としての「ディセーニョ／デザイン」のことであって、素描や線的造形要素を指す「ディセーニョ／デッサン」のことを当然ながら意味しない。

東洋（日本と中国）の空間性の特質

多様性に富みすぎる東洋の空間性を、ここでは日本と中国のそれで代表させて論じることとする。

日本絵画の空間性は、どこまでも平行遠近法を適用することにその特質がある。平行遠近法には、消失点が無い(図4)。ということは、等しいサイズのものであれば、画面手前であろうと奥にであろうと、同じ大きさで描かれる。こうした原則を大画面においても厳密に適用した例を、狩野派の〈洛中洛外図屏風〉などに見ることができる(図5) (注2)。

一方、中国絵画の空間では、遠近法は基本的に一部の建築モチーフを描くためだけに用いられた。これは中国絵画が伝統的に、その画面のほとんどを風景



図 4



図 5



図 6



図 7

に占められ、建築モチーフは画面内のごく一部に点在しているにすぎなかったからだ。17世紀初頭の董其昌の作品でも、建築モチーフは近景にただひとつ描かれるだけである（図6）^{（注3）}。そこに平行遠近法を用いさえすれば良く、残る自然の風景場面では、大気遠近法的な描写によって、感覚的に遠近感を与えることが選択されている。

建築モチーフが複数描かれる場合には、近景と中景でひとつの、そして遠景で別のひとつの平行遠近法をそれぞれ適用することが多い。それら二つの区域の中では、等しいサイズのモ

チーフは当然ながら同じ大きさで描かれるが、区域間同士のモチーフ単位のサイズは異なるものとなる。楊晋らによる長大な〈康熙帝南巡図〉（図7）などを見ても、近景と中景では建築モチーフのサイズはすべて同じだが、屋根だけが連なる遠景の建築物だけは極端に小さなものとなる^{（注4）}。

もちろん、すべての日本絵画や中国絵画がこの規則にならうわけではないが、全般的な傾向同士を比較するために、本稿では支配的な主流の傾向のみを取りあげている。

重要なことは、近中景と遠景で異なる遠近法空間を展開するに際し、いかに違和感を抑えながら場面を分断するかという点にある。〈康熙帝南巡図〉では、近中景と遠景の間にある“霧”が、両景を分断する機能を果たしている。ほかにも川や道路や橋など、画面上を横断するものであれば同じ機能を

果たすことができる。たとえば清時代の蘇州版画（図8）などに、近中景と遠景の間を道路で分断し、両景で異なるスケールの平行遠近法を用いた例を見ることができる。

中国絵画において、こうした空間構成と遠近法の関係が、特に異なるスケールで適用された

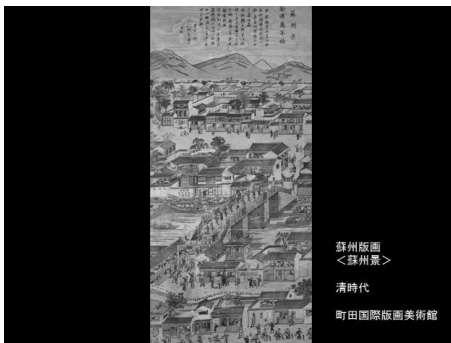


図8

区域間があることと、それらを分断する要素があることについては、これまでにほとんど説明されたことが無かった。

東西間の造形言語の交流をみること

さて本稿と今後の研究において、空間と意味内容の関係を、そして空間性と装飾性の関係を考察するためには、東西の造形文化の影響関係を見ることが有益な手段となる。なぜなら東西いずれも、ある時期、それまで知られていなかった異質な空間性と装飾性を知り、主題や機能に応じた選択肢が拡がったからだ。その結果、主題や機能によっては、より相応しい空間や装飾があらたに選択された。

この段階で、東西文化がそれぞれ、新たな空間性と装飾性をどのように取り込み、いかに消化していったのかを注視しなければならない。というのも、東西文化においてこの段階で変化を見た領域が限られているからこそ、そこに特有の必要性があったはずと考えられるからだ。こうした変化を見ることは、造形性と意味内容との関係性を知るための、最良のサンプルとなる可能性を秘めている。もちろん、潜在的なサンプル量は膨大であり、本論で扱うものだけで一般化できるものではない。本論は、こうした考察の有効性と可能性を問うための試論ともなっている。

東西の影響関係の方向性

古来、東西文化圏の間で、なんらかの造形言語のやりとりがなされたことは多々ある。なかでも近世以降・現代以前の美術史上で目立って交流がおこなわれたものといえば、まず主として18世紀ロココの時代に、中国の平面処理が欧州へもたらされた、いわゆる「シノワズリー（中国趣味）」と総称される現象がある。また、19世紀後半の印象派の形成期に、日本の絵画が与えた影響がある。さらに、17世紀バロック期にカトリック教会がおこなった全世界布教活動とともに、東方へ西洋美術が一気に流入した現象が挙げられるだろう。

これら三者のうち最初のふたつは、東方から西方への影響であり、最後のひとつがその逆の方向のものである。これらのうち、これまで最も研究がなされてきたのは二番目の、いわゆる「ジャポニスム」と呼ばれる現象についてである。しかし、実際の影響関係の量的問題にひとたび目を向ければ、東方から西方への影響よりも、西方から東方への影響が圧倒的に大きかったことは明白である。しかしながら、これまで西方から東方への方向での造形言語の影響に関しては、とても十分に考察されたとは言えない状況にある。

そのため、本論を含む一連研究でも、今後の継続研究においてこの点に主たる比重を置く必要があるだろう。しかし本稿でも、まずは東方から西方への影響関係を中心的に見ていくことになる。最初に、ジャポニスムから見て

みよう。

ジャポニスムにおける、受容の各段階1 —モネの画面構成

ジャポニスムには、いくつかの段階がある。まず、画面中にそのままモチーフとして借用する段階である。このカテゴリーの典型例が、モネの有名な

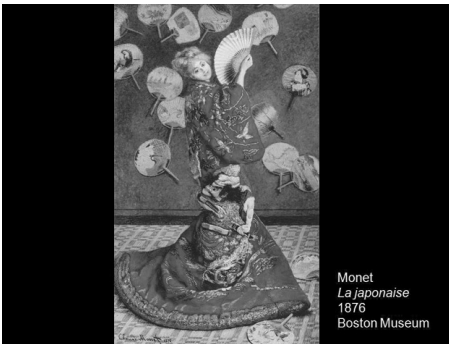


図9

〈ラ・ジャポネーズ〉である(図9)。そこでは、モデルが着物を身にまとい、扇子を手にしており、また背景の壁やござを敷いた床には団扇が散乱している。ここにあるのは、明らかに異国趣味としてのエキゾチズムでしかない。まったく同じ文脈のものに、ホイッスラーの〈ばら色と銀色〉といった先行例がある(註5)。

いっぽう、同じ画家にあっても、〈睡蓮の池、ばら色の調和〉では、すでにその消化の度合いは異なる段階へと進んでいる(図10)。借用もとの歌川

広重に見られる、下半分を水面が覆い、中央やや上部の画面を横断する橋のモチーフは、それぞれ個別にみればまったく日本的な要素でさえない。ここにあるのは、構図の借用であり、画面構成の影響なのである(註6)。

モネの同様の傾向は、〈ポール・コトンのピラミッド、荒海〉など多くの例の中に確認することができる(図11)。単にモチーフとして日本的なる物を描きこむことに比して、この段階は一歩進んで画面構成自体を消化するものであり、これと区別して、シノワズリーにならって前者をとくに「ジャポネズリー」と限定することも多い(註7)。



図10



図11

ジャポニスムにおける、受容の各段階2 —ゴッホの変遷と奥行き排除

ファン・ゴッホにも、ジャポネズリーの各段階があった(註8)。1887年の〈雨中の橋〉は、歌川広重の「名所江戸百景」の〈大はしあたけの夕立〉を、彼



図12



図13

なりに忠実に模写したように見えるし（図12）^{（注9）}，日本的なモチーフをちりばめた他のいくつかの作品もよく知られている。彼のマットな色彩とその面的配置に，ジャポニズムが大きく寄与していることもよく論じられる。

しかしゴッホによる受容に関して，ここで重要なのは「立体性の排除」あるいは「奥行きの喪失」といった要素である。興味深いことに，それまでと同じような彼独自の筆致を用いながら，1888年から1889年にかけて，彼は西洋的な空間性を一気に変化させていった。〈夜のカフェ〉と〈ファン・ゴッホの寝室〉

では，一見空間性はよく似たような印象を与えるが，1888年の〈夜のカフェ〉では消失点は画面左側にあり，すべての線はその一点へ向けて収束している。一方，1889年の〈ファン・ゴッホの寝室〉では，やはり中央やや左側に消失点があるにもかかわらず，左のテーブルの遠近法は明らかに画面全体の遠近法に則ってはいない（図13）。それは平行遠近法の部分的導入を思わせ，他にも明暗差をおさえ，陰を排除していることなどによって，明らかに〈夜のカフェ〉と比較して画面から奥行きが著しく減退していることがわかる。

人物画においても1888年から1889年にかけて，立体性の排除が訪れる。1888年の〈郵便配達人ジョゼフ・ルーラン〉と1889年の〈ルーラン夫人〉とを比較してみれば，夫人の上半身の衣服の描写などに，立体感の明らかな喪

失を認めることができる（図14）。立体感の減退の直接の工夫は、陰影の排除であり、色彩と筆致の均質化にほかならない。

人がただひとりいるだけの田園風景でも、この二年間の同様の変化が認められる。1888年の〈田舎の農家〉と1889年の〈収穫する人〉を比較すれば（図15）、同様に奥行きのあるはずの風景描写においても、〈収穫する人〉における奥行きの高小化は明らかだ。ここでも、荒々しい筆致の連なりは画面全体ではほぼ変化無く、同一色彩領域内では明暗の差がない。つまりところゴッホにおける東洋的空間性の受容とは、画面の均質化による平面性の獲得として表出したとすることができるだろう。

西洋の壁面処理へのジャポニスムの応用と装飾性 一 クリムトによる、肉体からの立体性の追放

尾形光琳による〈紅白梅図〉と、クリムトの〈アデーレ・ブロッホ＝バウアーの肖像1〉とは、ウィーン分離派運動におけるジャポニスム傾向をよく示す

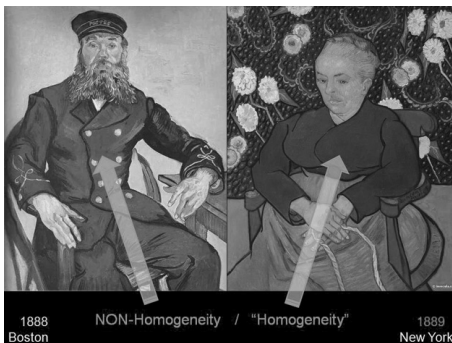


図14

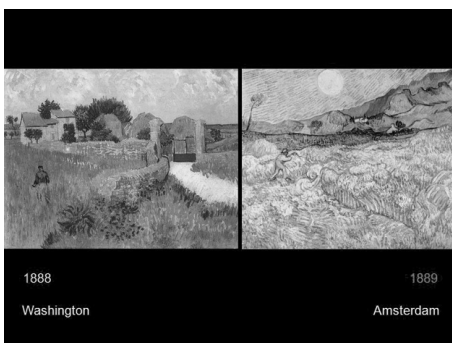


図15



図16

ものとしてよく例に挙げられる（図16）^{（注10）}。クリムトの眩いばかりの金地背景は、金箔で埋めつくされた黄金障壁画の画面処理を採用したものであり、モデルのスカートのように下半身部分の背景に描かれた、うねるような波状形態は、尾形光琳によって極端に簡素化されてS字カーブを描く、河川のデザイン状態とよく似ている。

さらにここで注目したいのは、尾形光琳の河川の水面を覆い尽くす波状紋様である。それは川上も川下も区別無く、同一スケールによって描かれている。当然、西洋の遠近感の概念をもってすれば、川下の波は川上の波よりも

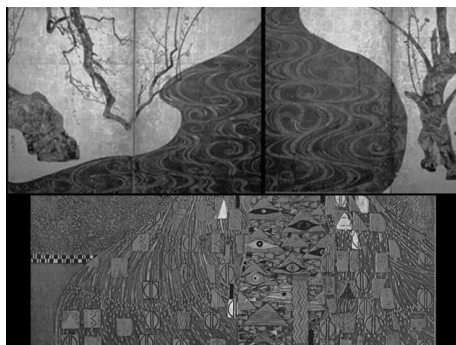


図17

大きく描かれてしかるべきだが、尾形光琳による処理はそうした西洋的通念からはほど遠いところにある。遠近法的要素の一切無い金地背景とともに、水面の波状デザインの均等配置は、奥行きや立体感を減退させる機能を果たしている（図17）。

クリムトの作品でも、その画面に平面性の印象を与えている要素は、単に金地背景の採用だけではない。プロッホ＝バウアーの体で陰影と色彩によって立体感を与える処理がなされているのは、わずかに胸から上と両肘から先の、わずかに肌が見えている部分にかぎられている。一方、それ以外の部分、人体の大部分を覆うドレスの部分にあたる区域は、すべて幾何学的あるいは有機的なデザインによる装飾で埋め尽くされている。そこに遠近法的要素は一切無い。こうしたデザイン要素の均等配置によってこそ、本来は立体感があるはずの人体部分は、奥行きや立体感といったものを有していないのだ。

クリムトが女性モデルの衣服の部分で試みているのは、ゴッホの〈ルーラン夫人〉で女性モデルの上半身に描かれていた、あの立体感の無い深い緑の平面と同じものなのだ。

クリムトが、肉体から立体性を排除していったことは、同一主題の連作などでも明らかだ。1903年の〈Hope 1〉では、裸体の女性モデルの肉体は陰影と色彩によって明確な立体性を持っているが、1907年から08年にかけて描かれた〈Hope 2〉

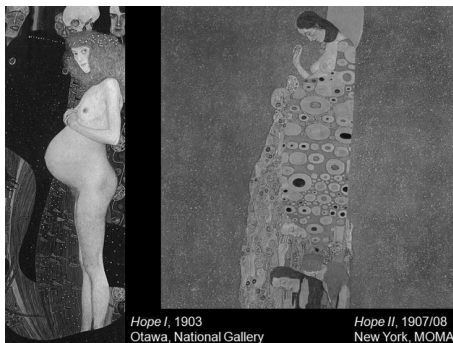


図18

では、女性モデルの衣服の部分にあるのは平面性のみだ(図18)^(注11)。先述したブロッホ＝バウアーの肖像と〈Hope 2〉の年代を見れば、クリムトが画面に支配的な平面的処理を導入したのは1907年に至る数年間のことだと考えられる。その際、平面的処理の要素として採用されたのは、金地背景とならんで、同一スケールによる同一モチーフの繰り返しデザインによる均質化だったことを、ここで再度強調しておくべきだろう。

西洋の壁面処理へのジャポニズムの応用と装飾性 2 ユーレン工房

1903年にウィーン工房を設立したメンバーの一人であるコロマン・モーザーは、1906年に描いた〈三人の女性の屏風〉で、やはり明確なジャポニズム受容を試みている(図19)。日本の障壁画と同じように、画面のほとんどを正方形の金箔が覆い、残された限定的な区間において、主題が展開されている。この作品におけるジャポニズム受容の重要性は、しかしただ単に金箔が多く用いられている点にあるわけではない。むしろ、小画面内に描かれた三人の女性像の描写にも、ほとんど遠近法的要素がみ

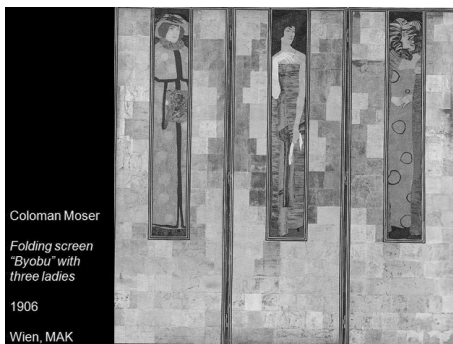


図19

あたらない点こそが重要だ。女性モデルは三人とも長いドレスを着ており、そのドレスが縦長の小画面のほとんどを占めているが、それら衣裳の部分から、クリムト同様、立体感が放逐されているのだ。

モーザーもクリムトも、計ったようにほぼ同時に同様の平面処理を導入していることは興味深い。ここにはやはり、19世紀のおわりに日本を訪れた画家フランツ・ホーヘンベルガーが、1900年にウィーンで開かれた第六回分離派展に、700点もの日本美術品を展示したことが大きく作用しているのだろう。分離派のクリムトと、ウィーン工房のモーザーの間にも当然のように交流があり、工房の設立者の一人ヨーゼフ・ホフマンが設計したストックレー邸（1905～11年）でも、屋内装飾をモーザーら工房のメンバーが手がける一方（モーザー自身は1907年に工房を脱退）、食堂のモザイク画をクリムトが制作している。

アール・ヌーヴォー様式とは一線をおいていたウィーン工房の様式は、単純化された紋様の繰り返しパターンなどが主流を占めていた^(註12)。そこに日本から持ち込まれた服飾パターンの型紙や、壁紙デザインのサンプルが果たした役割は大きい。同じように平面的処理を試みたアルフォンス・ミュシャが、あくまでも衣裳や人体の形態には立体性を想起させる余地を残していたのと良い対照を見せている。ミュシャの人体や衣裳にも陰影はほとんどないが、人体の輪郭や衣紋の襞などはむしろ写實的に描かれているため、陰影表現によらずとも観察者に肉体の立体性を、人体の肌の柔らかさを想像させる

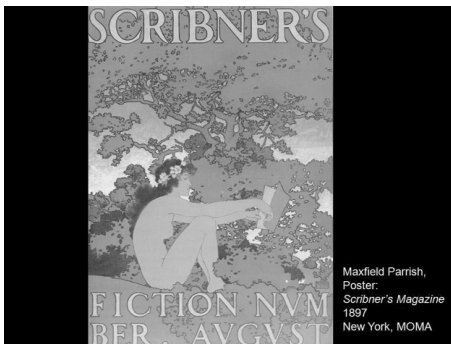


図20

のだ。一方、モーザーやクリムトの人体においては、顔や手などの限られた部分を除けば、写實的な輪郭は失われている。そのため、平面処理された平面区域は、人体や衣裳としての三次元形態との繋がりを意識させること無く、そのまま平面性のみをもって観察者に美的享受され

るのではなかろうか。

世紀末アメリカの、マックスフォード・パリッシュによるグラフィック・デザイン（図20）^{（注13）}などは、両者の中間にある。ミュシャほどの装飾性をもたず、画面上の均質的な処理はモーザーらに近い。しかし、木々の葉や人体の輪郭には写実性が忠実に残されているため、陰影や色彩変化による立体表現によらずとも、観る者にそれらは立体感をともなって知覚されるのだ。

西洋の空間とシノワズリー 1 ーモチーフの借用から壁面分割へ

18世紀ヨーロッパのロココ美術においても、19世紀ジャポニスムと同様に、シノワズリーはいくつかの異なるレベルにおいて受容された。これまでそのことが、特に空間性との関連において分析されたことは無かった。本稿は、この点についてもあらたな知見を提案する試論となる。

まず、モネのジャポネズリーの項で見たような、単なる中国絵画モチーフの借用にとどまっているレベルがある。例えばフランソワ・ブーシェによる〈中国庭園〉（図21）では、傘や衣服、陶磁器の壺や髪型などの中国風モチーフを、若干の誤解を含みつつもそのまま借用して



図21

いる^{（注14）}。しかし、それらが配置されている空間自体は完全にルネサンス遠近法の支配下にある。西洋的空間の中に、中国風モチーフを並べただけのこのレベルが、実際にはシノワズリー受容で生み出されたタブロー絵画のかんりの割合を占めている。

しかし、陶磁器に描かれていたような中国絵画を、そのまま導入しようとした芸術家ももちろんいた。それは富裕層のエキゾチズムの欲求を満たすために、おもに邸宅や宮殿において、室内装飾の形となってあらわれた。その



図22

際、壁面の処理は、西洋絵画が辿って来た道とほとんど変わらぬ経過を見せることになる。こうして、本稿の最初で見たような、カラッチ的解決法が適用された。つまり、壁面をいくつかの区域に分割し、それぞれの小場面の中において、中国絵画が展開されたのだ。その典型例を、ボローニャのエルコラーニ宮に見ることができる（図22）^(注15)。装飾を担当したザノッティとアルマーニはここで、室内のすべての壁面を小画面に分割し、異なるタイプの中国風絵画をそのそれぞれに嵌め込んでいった。それらは、中国から輸入された障壁画そのものであったり、あるいは中国風に仕上げられた西洋画であるものもあった。カラッチ同様、分割画面同士は建築モチーフや単純なパターンデザインによって縁取られ、相互に干渉しあわないよう工夫がなされている。

しかし、中国的そのままの絵画空間は、いくつかの中国製品を嵌め込んだ小画面内に限られており、その他の小画面は、主題はたとえ中国風に味付けされたものであっても、空間性に中国的要素はほとんど見られない。特に、天井に描かれた右上端の画面にみられるように、中国化された主題であっても、鑑賞者の姿勢は、ラファエロ同様、壁沿いに立って真上の一点を見上げなければならない、従来どおりの制約を持つものとなっている。

西洋の空間とシノワズリー 2 —モチーフ点在による均質化

19世紀初頭になされたパツラヴィチーニ宮のシノワズリー壁面装飾（図23）では、エルコラーニ宮同様、小画面分割の手法が採用されているものの、その処理には大きな違いがある。小画面の内部に西洋的空間特有の奥行きはほとんど無く、あっても実に浅く限定的なものとなっている^(注16)。小画面内に展開されている中国的要素は、人物が中国風の帽子をかぶっているこ

とに気がついてようやく認識される程度のものであり、壁面全体を大きく占めているのはむしろ植物紋様であり、無地の余白などである。それらは本来、小画面を分断するための従属的機能しか持たされていないが、ここではそうした役割は小さいものでしかなく、むしろ壁面構成



Gabinetto cinese, inizio dell'19C, Bologna, Villa Gnudi Pallavicini

図23

の主たる要素として用いられている。こうした余白の多用による装飾の簡素化と、意味内容を持たないニュートラルなモチーフの繰り返しパターン使用によって、壁面は均質化され、フラットな印象を与えるものとなっている。

モチーフの小型化と点在化、余白の多用、ならびにニュートラルな紋様の繰り返しパターンによる壁面デザインという点では、同作品はむしろグロテスク様式による壁面構成に多くの共通点を持っている。カプラローラのファルネーゼ宮の装飾（図24）に見られるとおり、グロテ



one of the
"grotesque" style
decoration

aiutanti di
Taddeo Zuccari

Sala di Giove

seconda metà del
16C.

Caprarola,
Palazzo Farnese

図24

スク様式の系譜に連なる壁面デザインは、パツラヴィチーニ宮のシノワズリー装飾が持っている特質をすべて有している^(注17)。たとえ個別の単体モチーフそれぞれには西洋遠近法が用いられていても、無地の背景やその他のニュートラルなパターンデザインの多用によって、ここで画家が画面全体から奥行きを放逐しようとしていることは明白だ。

ここで思い出すべきは、クリムトやモーザーらが、ジャポニズムの受容において、金地背景やパターンデザインの使用、陰影の放逐などによって、画面に西洋の造形言語の伝統からは大きく外れるような均質性を得て、それに

より観る者に平面的な印象を与えていたことだ。西洋の伝統においては、無地背景やパターンデザインの多用、さらに陰影の極小化などの共通点によって、グロテスク装飾こそがほぼ同じ平面処理の志向性を有していたことが理解されよう。

壁紙としてのジャポニスムとシノワズリー — 今後のデザイン論的考察のために

結局、西洋には壁面処理に二つの志向性があったということだ。

ひとつは、壁面内にルネサンス的空間を創出しようとする志向性だった。しかし、ルネサンス特有の視点位置固定の制約によって、建築空間に従属する天井画や室内装飾には、不都合な場合も多かった。

もうひとつは、壁面になるべく奥行きや立体感を持ち込ませないというものだ。グロテスク装飾に代表されるように、その具体的な方策は、個別モチーフの極小化やニュートラルな無地空間の多用に加え、意味内容を内包しない純粹なるモチーフによって編まれるパターンデザインの使用だった。これらによって、壁面は全体として深遠や濃淡の無い、均質なものとなる。視点位置などを固定しないこの方法であれば、室内装飾としてより相応しいケースも多かっただろうことは容易に想像できる。だからこそ、ルネサンス空間を有していながら、同時に均質な空間をも模索する必要があったと言えるのではなかろうか。



図25

日本の紋様デザインが、そのまま西洋でも衣服の型紙や室内装飾の壁紙にすぐ利用されたことはよく知られている^(注18)。日本的な草花や鳥や魚といったモチーフが、繰り返しパターンに用いられて、西洋の壁紙として転用された(図25)。その理由は、単なるエキゾチズムではな

く、壁面の均質化に高い効果を有するからに違いない。

西洋で壁紙とはほぼ同じ機能を有していたのはタペストリーだが、やはり鳥や花で埋め尽くされた例は多い（図26）。そこでは西洋的遠近法の使用は極小化され、むしろ製作者の意図は画面から「遠近」や「大小」、「濃淡」



図26

といった、「均質性」に抗うあらゆる要素を排除することにある。ウィリアム・モリスとその一派が手がけた大量の壁紙・型紙デザインはこの系譜の上であり、日本的モチーフで埋め尽くされた壁紙もまた同じ需要に応えるためのものである。

日本的モチーフを導入した壁紙デザインには、タペストリーと同じ動機によって、空間恐怖のようにモチーフパターンで壁面を埋め尽くすものがたしかに多いが、しかしそれに劣らず、グロテスク装飾と同じ動機によって、余白を多くとるタイプの壁紙デザインもまた多い（図27）^{（注19）}。いずれにせよ、その目的は画面の均質化にあり、ジャポニスム受容によってゴッホやクリムト、モーザーらが獲得したものと、本質的に同じものを壁紙で追求したものだと言える。壁紙は特に、最初から建築空間に従属する制約下であり、そのために画面の均質化が一層求められ、こうした需要に日本的空間処理がうまく合致したと見ることができるだろう。

一方、壁紙などの工業的大量生産の時代以前にヨーロッパに紹介されたシノワズリーでは、先に見たような壁面加工を経て、室内装飾に転用された。そ

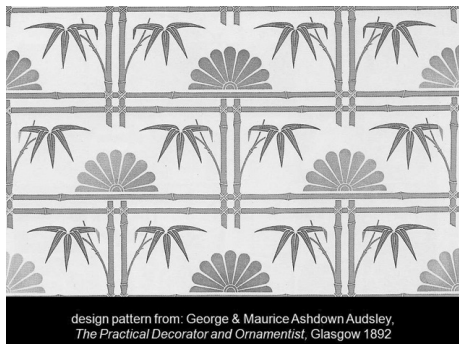


図27



図28

これは画面の分割であり、あるいはグロテスク風の加工だった。そして、そうした採用方法に加えて、大画面の中国絵画をそのまま壁面に転移させることもおこなわれた。その好例をラッコニージ城の室内装飾に見ることができる（図28）。中国から持ち込まれた大画面の絵画は紙に

描かれており、同城内で〈中国の間〉と呼ばれている室内の装飾にそのまま転用された^(注20)。

中国絵画の遠近法の項で見たとおり、風景主題の中国絵画では、画面のほとんどを占める近中景と、その上方にある遠景とで、異なるスケールの平行遠近法が用いられてきた。ということは、画面の大部分において、建築モチーフも人物モチーフも、同じサイズを保ったままで点在していることを意味する。それならば、遠景以外の部分においては、室内の壁面処理に適した「均質性」が最初から備わっているということになる。ラッコニージ城におけるシノワズリーは、まさにこの要件を満たすものだ。つまり中国絵画の空間性は、その画面上の大部分において、壁紙デザインとして流用できる均質性を特徴として持っていたと結論づけることができるのだ。

おわりに

絵画空間から奥行きを排除する必要性は、建築空間に従属する室内装飾にとって大きなものとなる。こうした平面性は、画面の均質性によってこそ得られるものだ。その点、もとより平面的処理を特徴のひとつとし、その特徴によってこそヨーロッパで空間性に至るジャポニスムの受容を生んだ日本美術は、最初から壁紙デザインなどに適した均質性を有すると言ってよい。一方、工業デザインが開始される前にヨーロッパに到達していた中国美術は、室内装飾への転用に際し、西洋絵画における二種類の工夫をそのまま適用さ

れた。ひとつは画面分割であり、もうひとつはグロテスク風の均質化だった。そしてさらには、大画面であっても、遠近法の性質上、画面のほとんどに同じサイズのモチーフが点在する中国絵画は、もともと室内装飾に要求される均質なデザイン性を有していたとすることができるだろう。

本稿では、東西の空間性の特質をもとに、東洋の空間性の西洋における受容のあり方を見た。もとより、この限られた紙面上で十分な検討がなされたものとは思っていない。今後は、以上の直感をふまえて、個別の事項をより一層詳細に分析していく必要があるだろう。また本稿内でも言及したとおり、東西の造形言語の影響関係においては、西洋から東洋への方向性のほうが、はるかに量的問題において重きをなす。しかし、この方向性に関しては、これまで十分な考察がなされたとはとても言えない状況にある。よって今後は、西洋の空間性に関する造形言語の、東洋における受容についての調査と考察とが、より必要となってくるだろう。

注

- 1) グェスタヴィッラーニ宮は、教皇グレゴリウス13世の甥によって1575年に建てられた。同宮と内部装飾については：AA.VV., *La villa del cardinale Filippo Guastavillani*, cura da Anna Maria Mattucci e Davide Righini, Bologna 2000.
- 2) 洛中洛外図にも数多くあるが、少数の例外を除いてそのほとんどが、広大な全画面にすべて同一スケールの平行遠近法を適用したものである。洛中洛外図の流れについては：狩野博幸、「洛中洛外図の流れ」、『都の形象』カタログ、京都国立博物館、一九九四年、七～一六頁。
- 3) ここでは明時代の山水画に、中国の縦長画面の風景画を代表させている。明代絵画と董其昌については：前田耕作監修、『東洋美術史』、美術出版社、二〇〇〇年、一六八～一六九頁などを参照されたい。
- 4) 図はギメ美術館所蔵の同作品の、横長画面の一部である。全図と詳細については：AA.VV., *Les Tres Riches Heures de la Cour de Chine: Chefs-d'oeuvre de la peinture imperiale des Qing 1662-1796*, ed.

Marie-Catherine Rey, Musée Guimet, Paris 2006, pp.50-51.

- 5) モネの〈ラ・ジャポネーズ〉とその先行例については：馬淵明子、『ジャポニスム 幻想の日本』, ブリュッケ, 一九九七年, 六一～七一頁。
- 6) モネの睡蓮と広重の比較については：島田紀夫、『モネ 西洋絵画の巨匠1』, 小学館, 二〇〇六年, 一一八頁。
- 7) ジャポニスムとジャポネズリーの区分については：高階秀爾, 「ジャポニスムとは何か」, 『ジャポニスム入門』, 思文閣出版, 二〇〇〇年, 三～六頁。
- 8) ゴッホのジャポネズリーについては：国府寺司, 『ゴッホ 西洋絵画の巨匠2』, 小学館, 二〇〇六年, 九二～九五頁。
- 9) 広重の「名所江戸百景」には西洋絵画の典拠となったものが多い。それと同時に, 西洋遠近法の受容を示す興味深い作例も多い。同連作については：新関公子ほか, 『歌川広重〈名所江戸百景〉のすべて』カタログ, 東京藝術大学, 二〇〇七年。
- 10) 両者の比較については, 以下のものなどを参照されたい：平山郁夫・高階秀爾, 『世界の中の日本絵画』, 美術年鑑社, 一九九四年, 一七四～一七五頁。
- 11) 両作をつなぐヌードモデルのデッサンを含めた, 両作の関係性については：Gilles Nèret, *Gustav Klimt 1862-1918*, english ed. London 1993, pp. 43-44.
- 12) ウィーン工房のデザインの特徴はじめ, オーストリアのジャポニスム全般に関しては：馬淵明子, 「オーストリアー総合的ジャポニスムの一例」, 前掲『ジャポニスム入門』, 一三八～一五三頁。
- 13) 世紀末のアメリカのグラフィック・デザインの概略については：阿部公正監修, 『世界デザイン史』, 美術出版社, 一九九五年, 六四～六八頁。
- 14) 同作品に描かれた中国モチーフの個別特定については：Daniela Tarabara, *Il Settecento*, Milano 2006, p. 27.
- 15) エルコラーニ宮の建築と装飾については：Anna Maria Matteucci, *I*

decoratori di formazione bolognese tra Settecento e Ottocento Da Mauro Tesi ad Antonio Basoli, Milano 2002, pp. 162–164, 187–193.

- 16) パツラヴィチーニ宮の内部装飾も、やはりザノッティヤアルマーニらに対して委嘱された：*Ibid.*, pp. 448–456.
 - 17) ツツカリ兄弟主導で着手されたカプラローラのファルネーゼ宮は、兄弟お得意のビザールなマニエリスム様式とグロテスク装飾で埋め尽くされている：*Arcangelo Gentilucci, Il Gran Palazzo Farnese di Caprarola*, Ronciglione 2003.
 - 18) ヨーロッパで流行した日本風壁紙の概要については：松村恵理、『壁紙のジャポニスム』、思文閣出版、二〇〇二年。
 - 19) 建築家ジョージ・アシュダウン・オーズリーは、日本の意匠を導入したデザイン集を多く発表した：スチュアート・デュラント、『近代装飾事典』、藤田治彦訳、岩崎美術社、一九九一年、一七〇頁。
 - 20) この巨大な紙絵が購入されたのは1756年のことである：*Roberto Perez Martinez, Guida al Castello di Racconigi*, Cavallermaggiore 1988, pp. 49–51.
- 付記) 本稿は、2007年9月のシンポジウム、「Creativity, Technology and Design」(会場：ポローニャ大学、イタリア)における口頭発表を日本語に訳し、加筆修正したものである。また本研究は、平成19年度科学研究費補助金(基盤研究B)による「比較デザイン論研究—意匠・構想・計画・創造論の射程」(研究代表者：藤田治彦大阪大学教授)における研究活動の成果の一部である。

**Contribution of the Perspective and the
Design for the “Homogeneity” of the Space:
A Brief Survey on the Transition of the Western Space, at the
Period of Introduction of the Eastern Figurative Languages**

Hidehiro Ikegami

The western modern pictorial space is based on the linear perspective with one single center vanishing point. This method restricts observers' standing positions to only one “setting point”. It is hardly noticed when we appreciate tableau works, but in the case of works subordinate to the architectural space, as the interior decoration, or the ceiling paintings, this restriction must be avoided.

This article considers how “Japonism” and “Chinoiserie” movements faced this problem in the Western Art. Japanese pictorial space has its characteristics on the thorough application of the parallel perspective. There is no vanishing point in the parallel perspective. Therefore, same sized objects are painted in the same scale, if they are in the closed view or in the far distance in the background. With this characteristic, and especially the “equal allocation” of motifs, the Japonism contributed to eliminate the depth and solidity, as we can see in the works of Klimt or Moser.

In the meanwhile, in the Chinese pictorial space, the perspective was applied only for some partial architectural motifs, or, it was usually applied two different perspective scales in the same pictorial plane: bigger scale for the fore–middle ground and smaller one for the background. When the “Chinoiserie” was introduced in the Western art, as the inte-

rior decoration, it was utilized the “Carracci-like division of the pictorial surface” or “grotesque-style wall decoration method”. At the same time, the very nature of the Chinese “double-scale” perspective has intrinsically the adequate characteristics for the interior decoration. Even if the pictorial surface is quite vast, the major part of the surface is dominated by only one scale perspective. So, all the “same-sized dotting motifs” are disposed in the huge wall surface. As the result, it was good enough to give the “homogeneity” to the picture plane.