OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	フェルナン・レジェと装飾芸術
Author(s)	山本, 友紀
Citation	デザイン理論. 2011, 58, p. 93-106
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53610
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

フェルナン・レジェと装飾芸術

山　本　友　紀
京都嵯峨芸術大学

キーワード
フェルナン・レジェ，装飾芸術，色彩，オブジェ，抽象表現
Fernand Léger, Decorative Art, Color, Object in Art, Abstract Expression,

はじめに
1　壁画装飾における色彩
2　イーゼル絵画におけるオブジェの造形性
3　オブジェの表現の変容
4　イーゼル絵画と壁画を結ぶ「装飾的」表現
おわりに

はじめに

フェルナン・レジェ（Fernand Léger, 1881–1955）が壁画をはじめとする装飾芸術に携わったことについてはよく知られている。レジェの初期の壁画作品については，先行研究によりその造形的特徴が詳細に論じられ，デ・ステイルとピュリスムあるいはル・コルビュジエ（Le Corbusier, 1887–1965）の影響がとりわけ強調されてきた[1]。これらの研究は，1925年パリで開催された「現代産業装飾芸術国際博覧会」，いわゆる「アール・デコ」展でのレジェの抽象的な構図による壁画制作に焦点を当てた場合，非常に有効な解釈となっている。レジェはル・コルビュジエの設計による「エスプリ・ヌーヴォー」館の室内やロベール・マレ＝ステヴァンス（Robert Mallet-Stevens, 1886–1945）のフランス大使館のエントランスホールに飾るための絵画を提供し，建築との関係において絵画を考える契機を与えられたのである。

しかし，レジェの壁画制作はデ・ステイルやル・コルビュジエやピュリスムの影響関係，あるいは「アール・デコ」展での制作においてのみ捉えられるものではない。レジェは一部のエリート層ではなく大衆に向けられた芸術への志向を常に持ち合わせており，壁画を制作することは彼にとって，一般の人々に芸術を近づけることを可能にするという点でも重要な意味を持っていたのである。レジェにとっての壁画とは，建築と絵画を統合するだけでなく，芸術と民衆を結びつけるメディアでもあった。そのような視点からは，人民戦線政府のもと，芸術家

の社会的な役割を問い直す機運の高まりとともに開催された，1937年のパリ万博におけるレジェの壁画作品が取り上げられてきた。それらの壁画では，さまざまなモチーフと鮮やかな色彩が配されている。

このように，レジェの「アール・デコ」展での壁画作品とパリ万博での壁画作品の間には，その壁画自体の意義や使用された表現の面で，ある隔たりがあるように思われる。しかし，1920年以降から晩年にかけての論考に目を通した場合，レジェは壁画の捉え方を，イーゼル絵画上での数々の着想と連動させながら，時代の要請とは別に独自に発展させていたことが窺える。こうした点に着目するなら，1920年代から1930年代にかけて，一見したところ断絶しているかのように思われるレジェの壁画の異なる制作態度や表現様式のうちに，有機的な関係性を見いだすことは可能であろう。

本稿ではこうした観点から，レジェ独自の壁画の捉え方を主に1920年代に披瀝された文章を通して言説のレベルで解釈するとともに，彼の壁画制作へのアプローチをイーゼル絵画作品と比較検証することで，レジェの芸術における「装飾」の問題について論じる。まず，第１節と第２節では，建築に組み込まれるべき壁画の捉え方と色彩の関係，そしてイーゼル絵画とレジェ独自の「オブジェ」[2]の概念について検討する。第３節と第４節では，それらの概念を踏まえたうえで，1930年代にレジェがオブジェを中心に絵画の表現形式を押し広げていくなかで，独自の「装飾的」な造形言語を紡ぎだし，装飾壁画の実践の基盤を打ち立てていく過程について考察する。これらの考察によって，生涯にわたって継続された壁画をはじめとする数々の装飾芸術作品の制作の底流をなす，レジェの装飾芸術観の特質を新たな光のもとに照らし出すことができるものと考える。

1　壁面装飾における色彩

レジェによる装飾芸術に対するまとまった見解を見いだすことができるのは，機械の美学に関する論説「機械の美学 ── 幾何学的秩序と真正なるもの」（1924年）においてであろう。そこではすでに，レジェが壁画制作に関わるうえでその後何度も繰り返し強調することになる，独自の装飾芸術の捉え方が示されている。レジェは今日における「造形的な表現形態」には二つの様式，すなわち「芸術作品」と「装飾芸術」があると述べている。彼によれば，「芸術作品」はイーゼル絵画，彫刻，機械などそれ自体で造形的価値をもつもので，「装飾芸術」については次のように説明している。

> 「装飾芸術は建築物に従属し，（ほぼ伝統ともいうべき）厳密な相対的価値を備えており，場所の必要性に応じて，活気ある表面を大事にしつつ，死んだ表面を破壊するという点

においてのみ効果を発揮する（それは彩色された抽象的な表面として実現されるのである。なぜなら，ヴォリュームは建築的かつ彫刻的なマッスから得られるためである）。」[3]

レジェによれば，それ自体で造形的に価値を持たない「死んだ表面」，すなわち不活性な建築の壁面は，色彩によって活性化することで，建築との関係の中で価値を持ちうるのであり，したがって画家が建築に施す「装飾」はそれを実現する表現を提供するものでなくてはならないのである。ここではさらに，レジェが「活気ある表面」という言葉によって意味するところと，それと「彩色された抽象的な表面」の関連性を検討しておくべきであろう。

レジェは当初から，街頭に張り巡らされたポスターの観察を通じて，色彩そのものにある対象の属性に還元されない独立した造形的価値を見いだしていた。1923年以降に書かれた文章で，レジェは「多彩色の都市」[4] あるいは「多彩色の建築物」[5] という構想に何度か触れており，それは1920年から1923年にかけての《引き船》*Remorqueur* シリーズ（図１）をはじめとする，多彩色の建築の立ち並ぶ都市の姿を描いた絵画作品にも反映されている。これらの絵画では，「青い壁は後退するが，黒い壁は前進する。黄色い壁は姿を消す」といった色彩の「様々な新しい可能性」[6] の探求が行われていると考えることができる。すなわち，色彩が壁画に使用された場合，前進や後退などの動的な効果を持つという点を利用して，レジェ自身「弾力的」と呼ぶような変形可能な空間[7] をつくりだすことが試みられているのである[8]。

しかし，レジェが色彩を「水や火のように必要不可欠である」として，その重要性を晩年にいたるまで繰り返し主張する[9] のは，そうした造形上の関心のみに基づくものではない。レジェがそれほどまでに色彩の重要性を強調するのは，次の言葉に示されるような，色彩に備わる「社会的な機能」への着眼に多くを負っていた。

「色彩は装飾的な作用のみならず，心理的な作用をももたらす。光にも関連し，強さそのものとなった色彩は，社会と人間に必要とされるのである。」[10]

レジェは色彩の効果を通じた，近代工業社会における労働者の日常生活の向上や精神的な癒し[11] を念頭に置いており，その意味で色彩は，「ブルジョワ階級よりも一般大衆にとって重要」[12] であった。こうした観点に立てば，彩色を通じた空間の変形の試みの裏には，住居空間をより住みやすく矯正する，という画家の社会的な役割への意識が働いていたと考えられる。レジェが「アール・デコ」展に出品されたマレ＝ステヴァンやル・コルビュジエによる近代建築の「白い壁」が，「まったく新しい出発点」[13] の提示であると考えるのは，そこに造形的な価値を発見しただけでなく，画家が社会に貢献できるような活躍の場を見いだしていたからと言

えるだろう。レジェは近代建築において「死んだ壁を彩色装飾する可能性」を認めない限り，建築と絵画の協力体制は築けないとの見解を示している[14]。

では，レジェが壁面装飾の構想を「抽象的な表面」によらなければならないと考えていた点についてはどうであろうか。「抽象」という言葉に関しては，デ・ステイルの作品がレジェに与えた影響がとくに大きかったように思われる。

デ・ステイルの活動は，パリの前衛的な芸術活動における影響こそ限定的なものであったとは言え，第一次世界大戦後にはヨーロッパで最も重要な芸術活動の一つへと発展を遂げていた。終戦後の1919年に，モンドリアンをはじめとするデ・ステイルの作品は，レジェも契約していた画商レオンス・ロザンベール（Léonce Rosenberg, 1879–1947）のギャラリー「エフォール・モデルヌ」を通じてパリでも紹介されていた。さらに1921年５月には，レジェの作品も当ギャラリーでデ・ステイルの作品と並べられており，レジェがそれらの絵画を眼にしていたことはほぼ確実と言える。さらに，モンドリアンはその絵画の理論をなす「新造形主義」を論じた文章を『エフォール・モデルヌ』会報の第29号から第30号にかけて掲載している。

レジェは当時のフランスの画壇で新造形主義の絵画の革新性を認めた数少ない画家のひとりであり，『カイエ・ダール』誌に寄せた論説「抽象芸術について」（1931年）において，「キュビストの造形上の探求をさらに推し進め」，その「簡潔さを極めた」表現を評価している[15]。しかし，この論考が色彩の重要性を強調することから始められていることからも明らかなように，レジェが新造形主義を色彩の問題において評価している点は注意すべきであろう。レジェは新造形主義の理論に基づく抽象表現が，色彩を必要とする建築内部の装飾にうってつけであるため，壁画に活かすべきであるとの判断を下している。

図１　《引き船の甲板》1920年，油彩・カンヴァス，196.5×130cm，パリ国立近代美術館

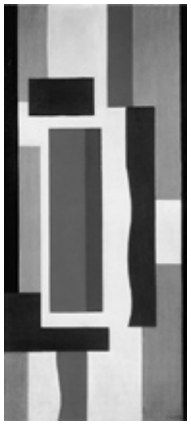

図２　《壁画》1924年，油彩・カンヴァス，108.2×80.2cm，メトロポリタン美術館

図３　《壁画》が設置されたフランス大使館の入口，写真

「モンドリアンの作品がかけられた白い壁は，はるかにすばらしい。私は1925年頃，抽象絵画を制作したことがあるが，こういった類の絵画は壁画においてのみ，理にかなった発展の道があると考えている。」[16]

壁画のコンポジションが色彩を最重要視するのであれば，それは必然的に抽象的にならざるを得ない，とレジェは考えるのである。レジェのそうした考えは，1924年から1926年にかけて制作された《壁画》*Peinture murale*（1924年，図２）と題する絵画作品において実践に移されている。ピエト・モンドリアン（Piet Mondrian, 1882–1944）の作品を模したかのような，最小限の色彩と，縦と横のグリッドで組み立てられた抽象的なそれらの作品が，壁画として用いられることを想定したものであることは，その題名にも明示されている。さらにそれと同様の表現は，「アール・デコ」展におけるフランス大使館のエントランスホールに掛けるため，マレ＝ステヴァンスからの「純粋な色彩を平塗りにした壁模様を設けるように」との指示に従って[17]制作した壁画作品にも用いられている[18]（図３）。レジェは，「白い壁面に色彩を求める」建築家の要請にこたえるため，壁画とは異なる「別の法則」があるイーゼル絵画によって，「人が通り過ぎるエントランスホールを飾るべきではない」と述べている。そこには，具象／抽象という対立しあう概念をイーゼル絵画／壁画というもう一対の対立概念へとあてはめるレジェの思考が透けてみえる。

「抽象絵画」を試みたレジェの制作活動は，当時台頭しつつあった抽象芸術を推進する運動と一定の関係を結びながら展開していたとみることは可能である[19]。しかし結局のところ，レジェはイーゼル絵画をそうした表現手法を極限まで切り詰めた構成のうえに発展させようという考えには至らなかった。新造形主義の表現における対象をもたない「純粋な抽象」によって可能となった，絵画についての懸案事項からほぼ完全に自由であるという立場は，壁画においてその表現効果を発揮するが，イーゼル絵画においてはそれ以上の発展性が見いだされないようにレジェには思われたのである[20]。レジェは，新造形主義の概念には「完全に賛同したことは一度もなく，その『境界線上』に踏みとどまった」と述べている[21]。

モンドリアンの絵画の抽象的な表現がレジェの絵画と壁画を制作にもたらした着想は決して過小評価すべきでないものの，その後のレジェの制作活動の展開を見渡すならば，それは出発点に過ぎなかったと言えよう。

２　イーゼル絵画におけるオブジェの造形性

前節では，レジェが色彩の効果を重視した壁画を心掛けており，そのために壁画とは「別の法則」があるイーゼル絵画と切り離して考えていたことをみた。では，レジェがイーゼル絵画

に必要とした壁画に備わる「別の法則」とはどういったものであろうか。それは，レジェがイーゼル絵画で色彩の問題に加えて，重要と考えていた絵画の対象すなわち「オブジェ」に関するものである。

レジェは絵画制作において，「主題／主体」（sujet）よりも，それ自体で造形的な価値を持つ自己完結した存在としての「オブジェ」（objet）の重要性を強調していた。レジェのオブジェの概念はたとえば，1919年から1924年にかけての，機械をモチーフとした一連の絵画作品《機械部品》*Elément mécanique* にみることができる（図４）。これらの作品は，レジェの眼目が，機械を写実的に描くことではなく，通常では注目されることのない機械の側面，すなわちそのオブジェとしての造形的価値を照らし出すことにおかれていることを示唆している。レジェは，統一体としての機械よりも，その構成要素となる最も単純でありながら視覚効果に富んだ幾何学的形態に焦点をあてている。そのような描写方法は，映画のクローズアップに少なからず影響を与えていたと思われる。レジェは「日常では，われわれの生活を支えるオブジェや材料の80％がただ『目にされる』のに対して，『見られる』のは20％である」ため，「目にされるのみであったあらゆるものを見させる」点でクローズアップが革新的であると評価していたのである[22]。

図４　《機械部品》1924年，油彩・カンヴァス，146×97cm，パリ国立近代美術館

また，「常にある隠された側面を持っている」一部の文学作品を，クローズアップと同様の効果をもつものとして高く評価している[23] ことからも，レジェが絵画のみならず映画や文学など同時代の芸術について，見方を変えることで新しい側面を提示することに重要な意味を見出していたことが窺えるだろう。レジェは見慣れたオブジェの新しい側面に，自分の生きる時代に相応しい，絵画の中核の理念となるべき「模倣的な性質とは全く関係がない」「レアリスム」[24] を読み取っていたのである。

図５　《手と帽子のコンポジション》1927年，油彩・カンヴァス，248×185cm，パリ国立近代美術館

1920年代後半の主流を占めるオブジェを並べたレジェの静物画は，クリストファー・グリーンが指摘するように[25]，デパートの陳列棚やブティックのショーウィンドーを想起させるものが少なくない（図５）。この点に注目するなら，レジェの文章で散見される，店先のショーウィンドーにおいてはじめて，「身辺のオブジェのみを使うことで，人々を魅了し，心に訴えかけること」が可能となったとの見解[26] はことさら重要な意味

を帯びてくる。なぜなら，レジェがオブジェを絵画構成の中心に据えるのは，「色彩」の重要性を強調していたのと同様の立場，すなわち芸術と大衆との接点を探るためとも考えられるからである。レジェはイーゼル絵画の意義を次のように定義している。

> 「永続する価値を持った作品をつくりだすためには，ポイエーシスといった行為の段階に到達しなければならない。この段階では，作品は『精神性』を養う役割に徹し，卓越した調和へと達する。つまり『主題／主体』が消失することによって，濃密な完成された理想に至らなければならない。」[27]

レジェが『フランス百科事典』で担当した「現代の美学」の項で，大量生産物や大衆の趣味に合う産業的形態へと関わることが現代の美学の骨子となると述べる[28]のも，そうした観点からである。これらのことから，レジェがなぜ壁画とイーゼル絵画を区別して考えていたかが判然とする。つまり，大衆の美的感覚に訴えるような絵画作品が，オブジェを中心に据えた「レアリスム」を描いたものであるとすれば，それはイーゼル絵画でのみ可能となるのであり，色彩を中心に構成される壁画とは「別の法則」に従わなければならないのである。

3　オブジェの表現の変容

前節で論じたように，クローズアップを通じて可能となった「見る」ことへのレジェの関心は，1920年代末，彼をさらなる新しい表現媒体の発見へと導いていた。彼のアトリエに通うバウハウス出身の芸術家たちを通じてもたらされた写真作品である。レジェは，生徒の一人であるモイ・ヴェール（Moï Ver, 1904–1995）が1931年に出版した写真集『パリ』の序文のなかで，写真の可能性を自分の表現に活用した先駆者として，モホイ＝ナジ（László Moholy-Nagy, 1895–1946）やリシツキー（El Lissitzky, 1890–1941）の名を挙げている[29]。レジェが注目したのは，ある被写体の即物的な写実性ではなく，ある対象を本来の意味から切り離して抽象化した物体として出現させるという写真の機能であった。「身辺に遍在し，無数にある」「美的価値」に「客観的性を備えさせるために」，「改めて発見し，切り離し，縁どる必要がある」のであれば，写真はレジェにとって，まさにそのための発明品にほかならなかった[30]。

1930年代後半において，レジェが絵画で取り扱う，日常的なありふれたオブジェの範囲をさらに広げていることは，このような写真の表現効果の発見も大いに影響を与えていたであろう。レジェはこの時期，パリの周辺や出身地のノルマンディー地方で散歩する度に，小石，昆虫，木の根など，絵画のモチーフとなりうる様々なものを拾い集め，写真に収めるなどして，それらをもとに一連のデッサンやグアッシュを残している。室内装飾家のシャルロット・ペリ

アン（Charlotte Perriand, 1903–1999）は自伝に，ピエール・ジャンヌレ（Pierre Jeanneret, 1896–1967）とレジェとともに「写真，自然が生み出した感動を呼び起こす風変わりなオブジェ」を集めに出かけていたことを回想している[31]。

これに関して，ル・コルビュジエもまた，貝殻や小石といった有機的形態をした自然物を「詩的反応を起こすオブジェ」と呼び，それらを外出のたびに持ち帰り，「エスプリ・ヌーヴォー」館でも展示していたことは興味深い事実であると言えよう。ル・コルビュジエはそれらの様々なオブジェを絵画に取り入れ，「ピュリスム以後」の数年間を特徴付ける新しい造形表現を生み出している。彼は「詩的反応を起こすオブジェ」について，次のように説明している。

> 「水際や，池や海の岸辺で拾われた石のかけら，化石，木の切れ端といったこれら自然の要素の断片，四大によって虐待されたこれらの物は，［……］磨耗，侵食，破裂などの物理的法則を表現しており，造形的質を持っているだけでなく，途方もない詩的潜在力を持っている。」[32]

自然の美を反映するものには人間の心に最も訴えかける力があると考えるル・コルビュジエにとって，普遍の規律 ── たとえそれらが特定困難で，完全な理解が及ぶことがないとしても ── に基づいた自然の力が様々に作用した貝殻や小石は，人間の精神と自然の創造的な力との調和を図る媒体のように思われたのである。これらのことから「詩的反応」とは，このような自然と調和した状態へと達した場合，人間の心のうちに創造精神が目覚める現象を指していると考えられる。

レジェによる「自然が生み出した」オブジェの絵画への導入に関する言及は見当たらないものの，「ポイエーシス」へと達するためにオブジェを主要な要素として絵画へ取り入れていたことを思い起こすなら，ル・コルビュジエの「詩的反応を起こすオブジェ」の思想を，レジェが共有していたと考えることは可能であろう。

しかしレジェは，オブジェそのものをそのまま作品に取り入れているわけではない。彼は造形的価値を備えた実在するオブジェを，その造形性をなす原始的な構成要素へと解析し，それらを新たに構成し直し，新しい人工的な美を提示している。

図6 《梯子・脚立・木の根・牛肉》1932年，インク・紙，32.5×39cm，ギャルリー・ルイーズ・レリス

1934年４月にパリのヴィニョン画廊で開催された「オブジェ，グワッシュ，デッサン」展で公開されたレジェの作品（図６）では，身辺のオブジェの視覚性を充実させ，純粋な詩的喚起力を有した表現を発展させている。そこには，着想を常に現実からくみ取りながらも，写実的手法に立脚しない，絵画においてのみ可能な新しい造形をつくるためのプロセスをたどることが可能である。

図７　《黄色地上の火打ち石》1932年，インク・グワッシュ・紙，68×48cm，ギィ・ルードメール・コレクション

このような過程で生み出された数々のイメージは，オブジェの写実性を強調することよりも，そのものの多様な見方が問題にされているために，具象的な印象は弱められ，抽象性を帯びていく傾向にある。《黄色地上の火打ち石》*Silex sur fond jaune*（1932年，図７）などでは，オブジェの存在感がより強調され，その結果，静物画（図５）で見られたような幾何学的に組織された画面構成からオブジェは引き離され，空中に浮かぶかたちで提示されている。その代わりに淡い色調をした背景との対比によって示されたオブジェは，モニュメンタリティを備えるに至っている。

４　イーゼル絵画と壁画を結ぶ「装飾的」表現

新しい処理の仕方によってモニュメンタリティを備えたオブジェは，イーゼル絵画と壁画を区別して捉えるレジェの当初の考えに変更をもたらしていた。改めてオブジェの重要性を強調した，『コミューヌ』誌（第21号，1935年５月）で行われたアンケート「絵画の行方」に対する回答で，レジェは次のように述べている。

> 「もしオブジェのみを利用するならば，造形的性質をもつものをつくり出す可能性は随分高くなる。絵画に対するこの装飾的な構想は，私の個人的探求や絵画の帰結であり到達点なのだ。［……］絵画はオブジェに基礎をおくことによって，社会的特質を帯びる。絵画は誰にとっても近づきやすくなり，学校や競技場や公共的なモニュメント等に使用されるのだ。」[33]

ここでレジェが「オブジェ」を中心に構成されたイーゼル絵画が「装飾的」な性質を有することに意識を向け，それらが建築物へと結びつく「装飾芸術」となりうる可能性を示唆している点はとりわけ注目されてよいであろう。

1930年代におけるレジェの装飾壁画は実際に，1920年代における幾何学的に分割された平面と原色の組み合わせからなる構成とは別の方向へと向かっている。その早い例は，アメリカ

から来たマーフィー夫妻がアンティーブに所持していた別荘の衝立（1931年，図８）に見いだすことができる。ここでは，物質性を無化されモニュメンタリティを備えた「オブジェ」が，視覚性に特化した，抽象的構図をつかさどる主体として立ち現れていることが確認できよう。換言すれば，レジェはイーゼル絵画上で考案された「オブジェ」の新しい処理の仕方を，壁画にふさわしい装飾的な造形言語として採用しているのである。抽象表現こそ壁画にふさわしいという当初の考えは保持されながらも，イーゼル絵画と壁画の間にひかれた線引きは，もはや機能していないことが理解できる。

レジェが1938年のアメリカ滞在中に制作したネルソン・Ａ・ロックフェラー・Jr. の私邸の装飾壁画では，そのような具象と抽象の間を行きかう表現が，彼の求めた「彩色された抽象的な表面」となり，建築内部に使用されている（図９）。階段の踊り場，玄関，応接間のマントルピースの周囲に設置された装飾壁画における，樹木を想起させる変化に富む有機的な形態は一瞥して明らかなように，実在するオブジェの解体と再構成という前節で論じた造形プロセスを受け継いでいる。そうしたオブジェは，新しい彩色のシステムの基盤となり，壁面全体に活気を与えるのに奏功している。

本来の意味を失い，抽象化したオブジェを壁画作品へと適用するというそうしたプロセスは，1940年から1942年にかけて，レジェが精力的に取り組んだ《ダイヴァー》*Les Plongeurs* と題する一連の絵画作品に関しても見いだすことができる。レジェが第二次世界大戦中のアメリカ滞在において制作したそれらの作品は，その直前に立ち寄ったマルセイユで実際に目にした，水泳プールでタイビングする人々の光景から着想を得たものである[34]。それらのイーゼル絵画の下敷きとなるデッサンやグアッシュのバリエーションからは，レジェがあるものをその文脈から引き離し，絵画的に価値を持つオブジェへと変換するという造形プロセスを人体にも適用

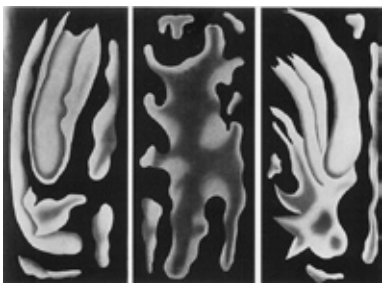

図８　《黒地上の彗星》1931年，油彩・カンヴァス，200×270cm，ギャルリー・マーグ

図９　マントルピースの装飾画下絵 1939年，鉛筆・グワッシュ・板，19.3×14.3cm，H.・F.・ジョンソン美術

図10　《ダイヴァー》1941－42年，油彩・カンヴァス，228.5×172.5cm，ニューヨーク近代芸術美術

していることが窺われる。

最終的に完成された《ダイヴァー》(1941-1942，図10）の人体は部分的に解体され，無重力状態に置かれ，その発想源となったもともとの対象とは異なる意味内容をもつ表現体へと高められている。いかにして感傷性を伴わずに人物像を絵画に取り入れるかという問題を，常に念頭に置いていたレジェは，《ダイヴァー》においても人体表現に意図的に感情表現の作用を防ぐ処理を施しているのである。レジェは人体を簡略化し，増殖させ，純粋な色彩と有機的な形態を一定のリズムに従って画面全体を構成していく。重力から解放され，上下の区別も定かでない，積み重なった人体は，固定された視点から解き放たれ，抽象的な色彩と組み合わせうる構成要素となっている。そこではある特定の物体に対する指示作用から解放された形態と色彩が絵画の主要構成要素となり，もはやダイビングする人物というテーマそのものは口実と化してしまっている。

図11　ウォラス・K.・ハリソンの住宅におけるリビングの壁画の下絵，1942年，ニューヨーク

そのように，イーゼル絵画として制作された《ダイヴァー》の表現手法は，壁画作品にも導入可能な装飾的な特質を備えており，ここではイーゼル絵画と壁画の間に設けられた違いそのものは非常に曖昧になっていると言える。実際に，この《ダイヴァー》の構図は，1942年に制作されたウォラス・K・ハリソン（Wallace Kirkman Harrison, 1895-1981）のニューヨークの住宅におけるリビングの装飾壁画（図11）をはじめ，複数の邸宅において壁面を飾るのに用いられているのである。

おわりに

本稿では，レジェの制作活動におけるイーゼル絵画と壁画との相関関係が，絵画の中心要素となるオブジェの範囲の拡張とその表現方法の変容と軌を一にしながら進展したこと，そしてその進展とともにイーゼル絵画の造形言語が装飾的な特色を帯びていき，やがて壁画を中心とするレジェの装飾芸術を主導していったことについてみてきた。

レジェはル・コルビュジエやデ・ステイルといった芸術家たちが提出した新しい生活空間の在り方に，1930年代において顕在化することになる，社会における芸術の位置づけに関する問題を見いだしていた。住居空間を改善する抽象的な絵画と，大衆の美的価値観に合致するオブジェの絵画という，別々の制作行為として出発した二つの表現形式も，もともとは絵画の社会的な役割を追求している点で，同じ問題意識に根差したものであった。したがって，画家独

自の創意工夫によって具象と抽象という容易に調和しえない二つの表現が，「装飾的」な構成のもとに統合されていくにしたがい，イーゼル絵画と壁画の境界が曖昧になっていったということは，ある意味で必然的であったと言えるだろう。

レジェのイーゼル絵画における「装飾性」は，自律的で純粋な造形という観念と強く結びついたモダニズム的なフォーマリズム批評の俎上に載せられた場合，深い精神性を負わないものとして批判される対象ともなりうる。それはクレメント・グリーンバーグのこの時期のレジェの作品に対する手厳しい批評が示すとおりである。グリーンバーグは，1941年のマリー・ハリマンのギャラリーで展示された，レジェのデッサンと水彩画に対して，レジェの絵画にみられるオブジェの強固さと表面の平坦さの間にみられる折り合いに一定の造形的価値を認める一方で，それは「安易さと装飾的な精神に陥りがちである」との判断を下し，「抽象画家が行き詰った場合，室内の装飾家となってしまう」と述べている[35]。しかし，人体における高度な精神性を伴った感情表現と，それを伴わない装飾といった，近代における教条的な区別をそのまま適用することには慎重であるべきであろう。本稿でみてきたように，レジェの造形的特徴である「装飾性」は，決して「装飾的な精神」から生み出されたものではなく，画家が自らに与えた課題を解決するべく考案した造形的工夫の成果にほかならないからである。それは，一般の人々が芸術と関わり合いを持つことを前提とした，絵画における色彩とオブジェの重要性の主張が導いた帰結でもあり，それらの有機的な関係にレジェの造形の独自性が示されているとみることもできる。

そのような社会的な意識に支えられたレジェの造形原理は，1936年に「文化会館」で開催された「レアリスム」という問題を巡る討論会「レアリスム論争」でも継承され，社会的な意義を担う目的で制作された1937年のパリ万博での壁画作品の表現をも方向づけていくことになるのである。

註

1　なかでもクリストファー・グリーンは，一つの基本単位としての壁面を建築に組み込むために，レジェが壁画にどのような造形的工夫を施しているのかを，デ・ステイルの絵画との影響関係を指摘しながら，詳細に論じている。Christopher Green, *Léger and the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven & London, 1976.

2　レジェの制作活動におけるスペクタクルとしての「オブジェ」の扱い方については，とくに次を参照。Matthew Affron, *Fernand Léger and the Spectacle of Objects*, Ph. D. diss., Yale University, 1994.

3　Fernand Léger, «L'Esthétique de la machine − L'ordre géométrique et le vrai», *Fonctions de la peinture*, Paris, Gallimard, 1997（以下，*FP* と表記）, p. 106–107.

4　Fernand Léger, «Un nouvel espace en architecture», *FP*, p. 259.

5　Fernand Léger, «L'Esthétique de la machine － l'objet fabriqué, l'artisan et l'artiste», *FP*, p. 90. および Fernand Léger, «Le Spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle», *FP*, p. 130. などを参照。

6　Fernand Léger, «L'Architecture moderne et la couleur, ou la création d'un nouvel espace vital», *FP*, p. 241–242.

7　*Ibid.*, p. 241.

8　これに関連する興味深い参照項として，デ・ステイルのグループ展「新造形建築」の開催も挙げることができよう。1923年10月から11月にかけて，画商レオンス・ロザンベールが企画したその展覧会では，テオ・ファン・ドゥースブルフを中心とするデ・ステイルの芸術家たちによる，新造形主義に則した色彩体系を建築物の内壁と外壁に適用した多彩色計画案が示された。ル・コルビュジエは自分の立場と彼らとの違いを示すために，レジェとの間に設けた仮想上の対談「相次ぐ衝撃の詳述」を『エスプリ・ヌーヴォー』誌（第19号，1923年12月）に掲載し，新造形主義の建築装飾に対して異議申し立てを行った。ル・コルビュジエはそこで，レジェに，色彩の配置のみによって得られる，その視覚的効果に大きな影響を受けていたことを示す返答をさせている。レジェが実際にそのような発言をしたかどうかは議論の余地があろう。しかしながら，この対談は少なくとも，ル・コルビュジエとレジェの壁面装飾に関する立場の違いをみるのに興味深い視点を提供している。ル・コルビュジエは色彩によって内部空間を変形することに関してレジェと同意見を持ちながら，色彩は壁全体を覆うように配置されるべきで，装飾的な壁画を否定していた。

9　Fernand Léger, «Le Spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle», *FP*, p. 131. をはじめ，この主張は晩年にいたって繰り返されている。

10　Fernand Léger, «Couleur dans le monde», *FP*, p. 205.

11　たとえばレジェは病院における「色彩による療養」について次のようにも述べている。「休憩室にはいらいらした人のために緑色や青色を配置し，ほかの部屋には鬱状態にある人や気分が沈んだ人のために黄色や赤色を配置するのだ」。Fernand Léger, «L'Architecture moderne et la couleur, ou la création d'un nouvel espace vital», *FP*, p. 243. これと同様の見解は，«Un nouvel espace en architecture», *FP*, p. 259. でも述べられている。

12　Entretien avec Louis Flouquet, «Fernand Leger nous parle de l'importance de la couleur», *Monde*, n° 53, 13 Juillet 1929, p. 7.

13　Fernand Léger, «Un nouvel espace en architecture», *FP*, p. 257.

14　Fernand Léger, «L'Esthétique de la machine － L'ordre géométrique et le vrai», *FP*, p. 105.

15　Fernand Léger, «De l'art abstrait», *FP*, p. 146–147.

16　Fernand Léger, «Nouvelles conceptions de l'espace», *FP*, p. 287.

17　Fernand Léger, «Un nouvel espace en architecture», *FP*, p. 258.

18　レジェの作品は，同じくフランス大使館に掛けられたロベール・ドローネーの作品とともに一時撤去

され，美術界の抗議により再び掛けられるなど，論争を呼び起こすことになった。

19 例えば，シュルレアリスムとは異なる次元で抽象芸術を称揚するために結成されたグループ，セルクル・エ・カレが1930年にパリで企画した展覧会に，レジェは1924年に制作した《壁画》の二作品を出品し，同年にその機関誌『セルクル・エ・カレ』の創刊号（1930年５月）に論説を寄せている。さらに，レジェの門下を出た画家のオットー・カールスンドやジャン・エリオンは，セルクル・エ・カレを受けて抽象絵画運動を展開したアール・コンクレやアブストラクション・クレアシオンの一員となっている。

20 Fernand Léger, «De l'art abstrait», *FP*, p. 147–148.

21 *Ibid*., p. 146–147.

22 Fernand Léger, «"La Roue", sa valeur plastique», *FP*, p. 58.

23 レジェはドストエフスキーやバルザックの作品を例に挙げている。«L'Esthétique de la machine – L'ordre géométrique et le vrai», *FP*, p. 108–109.

24 Fernand Léger, «Les Origines de la peinture et sa valeur représentative», *FP*, p. 25.

25 Christopher Green, "Léger and L'Esprit Nouveau", *Léger and Purist Paris*, p. 70.

26 Fernand Léger, «Le Spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle», *FP*, p. 113.

27 Louis Flouquet, «Fernand Leger nous parle de l'importance de la couleur. Interview», *Monde*, n° 53, 13 Juillet 1929, p. 7.

28 "La peinture et la cité", «Les Besoins collectifs de la peinture», Abraham éd., *Encyclopédie française*, vol. 16, 1935, p. 70–76.

29 Préface de Fernand Léger au livre de Moï Ver, *Paris, 80 photographies*. Paris, Edition Jeanne Walter, 1931.

30 *Idem*.

31 Charlotte Perriand, *Une vie de Création*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998, p. 105.

32 George Charbonnier, «Entretien avec Le Corbusier», *Le Monologue du peintre*, vol. 2, Paris, Julliard, 1960, p. 107.

33 Fernand Léger, «Où va la peinture?», Conversations recueillies par René Crevel, Jean Cassou, Louis Aragon, Champfleury, *Commune*, Paris, n° 21, mai 1935, p. 245–246.

34 George Bauquier, *Fernand Léger, Vivre dans le vrai*, Paris, Adrien Maeght, 1987, p. 226.

35 Clement Greenberg, «Review of Exposition of Joan Miró, Fernand Léger and Wassily Kandinsky», *The Nation*, 19 April 1941, p. 63–64.