

世紀末ベルギーの前衛芸術と「原始性」： 1897年ブリュッセル万博のコンゴ展示館から

白田由樹

1. はじめに

本稿は、19世紀末に始まるベルギーのアール・ヌーヴォーとその抽象的デザインに非ヨーロッパの「未開部族」の美術が関わった可能性を探る考察の一環として、この時代に国王の植民地となっていたコンゴとの関係について検討するものである。

著者によるこれまでの研究では、ベルギーのアール・ヌーヴォーを理念面で牽引した建築・工芸デザイナー、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry van de Velde, 1863-1957) の経歴と言論、作品の推移をたどり、そこにフランスの優美な装飾スタイルとは対照的な、素朴さや力強さの志向を確認してきた¹。また、彼が1895年に応用芸術の復権を主張した記事で「本能」に導かれ自然の中から装飾を生み出す「未開民族」を創作の理想モデルとして語り²、また後には「野蛮人式に (...) 形状と機能を適合させよう³」デザインを試行していたと述べたことに着目し、その背景を探った結果、こうした「原始性」への志向に当時彼が属していたブリュッセルの前衛芸術派のグループや、社会主義者らのコミュニティの思潮が関わっているという見解にいたった。1890年代からベルギーの前衛芸術派では、イギリスの影響を受けた応用芸術の動向と、北方的または中世的装飾モチーフが取り入れられる一方、フランスのゴーガン (Paul Gauguin, 1848-1903) に代表されるような「未開」世界への関心も現れてくる。そこに通底するのは、ヨーロッパの退廃した文明に汚されていない「無垢な」世界や「原初状態」の人間を理想視する傾向であり、それは社会主義やアナキズムの思想とも結びつきながら、民衆の間から生まれてくるものとしてヴァン・デ・ヴェルデが論じた「新しき芸術 (Art Nouveau)」の理念につながったと見られる。

しかし、1897年に開催されたブリュッセル万博のコンゴ独立国展示館で、アフリカの「未開民族」の工芸芸術を目の前にした際、ベルギーの前衛芸術派はその価値をどこまで真剣に評価し、あるいは創作の中に生かし得たのだろうか。ベルギーのアール・

ル・ヌーヴォーとコンゴの関係については、オーブリーやシルヴァーマンが建築家のオルタ(Victor Horta, 1861-1947)やアンカール(Paul Hankar, 1859-1901)の装飾デザインにコンゴから取られたモチーフの存在を指摘している⁴が、彼らのスタイル自体はもっと以前に確立されたものである。また、そもそも様々な源泉から取られた装飾モチーフのひとつにアフリカ由来のものがあったとしても、それを影響関係と断じるのは拙速であると思われる。本研究の問いは、自然を抽象化する「未開民族」の装飾やその創作のあり方を賛美したヴァン・デ・ヴェルデや、彼が属していた前衛芸術派のコミュニティ関係者が、コンゴの部族工芸にその「新しき芸術」の実現モデルを見出し、創作の方法論として研究や受容の対象とし得たのかどうかの点にある。この問いはまた、ベルギーの前衛芸術派の中でとりわけ革新的な理念を唱えたヴァン・デ・ヴェルデが、アナキストの民族・地理学者ルクリュ兄弟のような反人種差別派の知識人に感化を受けながら、ベルギー王室より万博のコンゴ展示の仕事を任され、植民地政策のプロパガンダを担ったことの矛盾にも向けられている。

これらの問題を検討するため、本稿ではヴァン・デ・ヴェルデが加入していた前衛芸術サークル二十人会(Les XX)や、その後身である自由美学(La Libre Esthétique)と、これらの機関誌の役割を果たした『現代芸術(Art Moderne)』のほか、この前衛芸術派のメンバーによる批評記事のテキストを元に考察を進める。まず、2 節で万博以前からこの前衛派に共有されていた「原始性」の志向について確認する。次に、1890年代から応用芸術を推進していく彼らが、王室から依頼を受けてブリュッセル万博のコンゴ展示に参加していった経緯をたどる。以上をふまえて、1897年のコンゴ独立国展示館の様子を概観し、アール・ヌーヴォーの建築家や工芸家、その他の芸術家たちが手がけた展示室の内装や作品、そこに並置されたコンゴの工芸品で構成される展示と、自由美学の関係者による批評や報道の言説を検討する。最後に、コンゴ展示への協力がベルギーの前衛芸術派においてどんな意味をもつのかを改めて考察し、彼らの社会主義的「原始性」志向の矛盾と限界を明らかにしたい。

2. 世紀末ブリュッセルの前衛芸術グループと「原始性」

まず、ベルギーのアール・ヌーヴォーを支持した前衛芸術派グループ、自由美学と、その前身である二十人会、その中心人物についての概要をまとめておく。

二十人会は、美術アカデミーの伝統主義に対抗し、商業主義から離れて自立的な創作と発表の場を求める若い画家や彫刻家たちのサークルで、1881年に解散した自由美術協会と、さなぎというサークルの一部のメンバーが合流し、1883年に結成された。旧体制的な貴族趣味や歴史様式に追従するブルジョワの保守派に反旗を翻した彼らは、1880年代にはレアリズムや印象派、後期印象派といったフランスの前衛芸術の影響を強く受けていた。年に1度のサロンでは会員たちの作品とともに、フランスからモネやスーラ、トゥールーズ＝ロートレック、ゴーガンの作品が招待され、オランダのヤン・トールップやファン・ゴッホ、アメリカのJ.M.ホイッスラーらの作品も展示された。こうして国際的な新しい美術の動向を紹介するだけでなく、マラルメやヴェルレーヌの朗読会、ワグナーやドビュッシー、フランクなどの曲を演奏するコンサート、演劇公演もサロンの会期に合わせて開催され、美術と文学、音楽、演劇などの様々な芸術ジャンルが交流する場となっていた。

この二十人会の展示や関連イベントの運営を担ったのが、芸術愛好家で弁護士のオクターヴ・モース(Octave Maus, 1856-1919)であった。モースは自らも絵を描き、ピアノを得意としたが、サークルでは幹事として会の運営と舵取り役に徹していた。彼は注目すべき潮流の芸術家や作品を国外からも招き、国際的かつ前衛的なサロンの存在感を打ち出した。また、イギリスの『ステュディオ(*The Studio*)』やフランスの芸術専門誌に寄稿してベルギーの芸術家の仕事を紹介するなど、精力的なプロモーション活動を展開し、弁護士会のメンバーや国の有力者との人脈を通じて芸術家たちと作品の買い手の仲介も行っていた。モースは優れた手腕により二十人会の知名度向上に貢献した一方、そのワンマンな姿勢はときに芸術家たちとの軋轢を生んだ。こうした事情もあり、結成後10年を迎えた1893年に二十人会は発展的に解消され、それまでの画家や彫刻家にかわって芸術愛好家と文学関係者100名余りを会員とするメセナ・グループ、自由美学に再編される。これ以降、年次サロンの展示作品や招待作家の選定はモースが一手に担うこととなる。自由美学の会員リストには、雑誌『現代芸術』の編集メンバーとともに、メーテルリンクやカミーユ・ルモニエといった象徴派、自然主義の作家たちのほか、医者や企業家、弁護士たちが名を連ね、さらに弁護士にはベルギー労働党の幹部党員が少なからず含まれていた。

二十人会や自由美学の事実上の機関誌であった『現代芸術』は、やはり弁護士で

労働党员だったエドモン・ピカール (Edmond Picard, 1836-1924) の主導で、1881 年に創刊された。この雑誌は二十人会が発足する以前から、さなぎやその他の前衛芸術サークルによる展覧会情報のほか、文学や音楽、演劇、建築や家具、服飾にいたるまで、幅広いジャンルの芸術を扱っていた。この年代にはほかにも『若きベルギー (La jeune Belgique) 』(刊行: 1881~1897) や、『フロニー (Wallonie) 』(同: 1886~1892) といった文芸雑誌が多く創刊され、芸術と文学の分野において新しい創造への気運が高まっていた。中でも『現代芸術』は文学作品の発表の場ではなく、文学や美術、その他の芸術の批評や解説、美術サロンやコンサート、演劇上演、美術品の販売に関する情報に特化し、また芸術に関する裁判や議会の議論を取り上げるという点で、独自の路線をとっていた。定期購読者は「自由美学」のメンバーとほぼ重なり合っていたが、彼らの左派的傾向にもかかわらず、この雑誌では直接政治に関わる議論や主張は除かれ、あくまで芸術を専門的に扱うものとされていた。

しかし、『現代芸術』が掲げた「社会芸術 (l'art social)」の理念や方針それ自体に、社会主義的思想と芸術との接点が反映されている。「社会芸術」とは、「大きな建造物から小さな日用品にいたるまで、あらゆるものが芸術によって改良され、人の生活をより上品で尊厳あるものに、より晴れやかで社会的なものにする」という理念である⁵。そして『現代芸術』の目的は、すべての者に繊細で美しく、純粋で高尚なものの趣味を与えること、芸術家と公衆の関係をつなぎ、社会をよりよくする芸術の発展を支援することであるとの趣意が創刊号で謳われている。すでに 1881 年の段階で示されていたこれらの構想は、1891 年からベルギーで紹介され始めたイギリスのウィリアム・モリスの思想とも共鳴し、またアーツ・アンド・クラフツの影響がまたたく間に応用芸術の創作実践として取り入れられていった理由の説明ともなるだろう⁶。

応用芸術がベルギー前衛派に広がる潮目に当たる 1891 年、創刊 10 周年を迎えた『現代芸術』の表題紙に初めて挿絵



図1 『現代芸術』10周年記念号(1891年1月4日号)に掲載された、レメンによるフロントピースの版画

が印刷される。二十人会の画家、レメン (George Lemmen, 1865-1916) によるその版画 (図 1) は、大胆なほどに荒々しく、素朴な世界を描いたものである。この号の冒頭記事では作家のカミーユ・ルモニエ (Camille Lemonnier, 1844-1913) がその絵の趣旨を説明している。

(...) 一人の農民が、裸で、髪を風になびかせながら、一心に鋤(すき)を押し、黒い大地を耕している。その間にも太陽は昇り、農民の背後にはすでに穀物が実っている。

それがこの前衛批評のイメージであり、以下にいくつかの明敏な論考が、記念として、私と同じく苦しみに耐え、本誌において栄誉を得た者たちによって書かれているが、それらは 10 年の辛苦と農耕の仕事を要約したものである。⁷

この解説の記述から、農民の背後に描かれた麦畑やなだらかな道、美しい木々は彼らが自負する前衛芸術の成果を、また前方に広がる棘だらけの蔓草が茂る荒野や切り立った岩山は、彼らが闘ってきた世間の無理解や保守派からの非難を象徴的に描いたものとわかる。また、この人物は女性の姿で描かれながら、その逞しい身体や無造作になびく髪、その表情にも、母性や慈愛、優美さや官能性といった慣例的に描かれる性質を感じさせず、豊穡や美を表す寓意像の型からも外れたものに見える。記事の中でルモニエが「我々のシンボル」と呼ぶこの絵には、イギリスの中世趣味とも異なる特性が認められる。それは、特定の地域や民族を示す特徴をもたない代わりにより荒々しく原初的な世界を想起させ、また、荒れ地を開拓して豊かな実りを生み出す農民の労働を新しい芸術創造のイメージとして示した点であり、旧来の文明社会や価値観に対抗する彼らのラディカルな姿勢を象徴している。

こうした前衛芸術派のマニフェストは当時、少なからぬ非難や嘲笑を呼び起こしていた。たとえば、『月の光 (Claire de Lune)』誌は 1891 年の二十人会展に関して次のような記事を出している。

市当局は、二十人会のサロンを閉鎖させたばかりである。3 名の観覧者が、小さな絵の前で天然痘にかかって死亡し、それ以外の者も病人となっている。ある良

家の若い令嬢は気がふれてしまった。そして、これは未確認情報だが、不用心にも興味をひかれて二十人会を觀に行つたある地方の市長夫人が、入墨の入つた子どもを産んだということだ。⁸

ここに書かれた「天然痘」は新印象派の影響を受けて二十人会の画家たちの間で広まった点描法を発疹に喩えたもの、また「入墨の入つた子ども」とは原初的世界のイメージを自分たちのシンボルとして掲げるこの芸術グループの「野蛮さ」を揶揄したものとして読めるだろう。1890年代初頭の数年間は、二十人会がもっとも戦闘的な色を強めた時期であり、サロンのポスターやカタログの表紙に用いられた版画(図2)にもそうした彼らの姿勢が反映されている。

外部の批判や攻撃のみならず、とくに国外からの招待作品の選定に関してメンバー内でも論争が起こり、時には離脱者が出ることもあったが、そうした逆境の中でも彼らはいっそう革新派としての先鋭的な態度を鮮明に打ち出していった。

新印象派がアナーキズムと強く結びついていたように、彼らはかつての支配層である貴族の文化と価値観を模倣するブルジョワ社会、また新たな支配原理となりつつある資本主義への対抗概念として、労働者や農民、そしてより原初的な世界の間人を「民衆」として位置づけ、日常の用途に結びついた素朴で虚栄のない芸術のモデルとした。1894年にアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデが応用芸術の復興論として唱えた「新しき芸術」も、このような社会主義的潮流の中から生まれている。

このように、二十人会は左翼的なコンセプトとともに、新しい時代にふさわしい芸術の「素朴さ」や「原始性」を力強く打ち出した面があり、それは、前衛芸術の支持側にも批判側にも、このサークルのひとつの特性として認知されていたことが確認できる。また、そうした前衛派のカラーが、後に彼らの中から幾人かの作家がコンゴ独立国のプロパガンダの担い手として選ばれたことにつながっているとも見られる。

1893年に二十人会から再編された自由美学は、翌年2月に年次サロンを開催し、



図2 二十人会展の目録の表紙
(ジョルジュ・レメン画 1891年)

そこに国王レオポルド 2 世も姿を見ている。時代の先端をいく芸術動向の展示場として国際的にも知名度を高めていた同会のサロンは、この頃までに一部の上流階級や知識エリートの間にも支持を広げていた。そこにモースやピカールの人脈と影響力が関わっていることはすでに述べたが、王室との関係がこの頃に始まっていることは、1897 年のブリュッセル万博において前衛芸術グループの関係者がいくつかの部門や委員会に登用されていった経緯とも関わるものだろう。

3. 1894 年アントワープから 1897 年ブリュッセルへ：万博におけるコンゴ展示と自由美学

19 世紀後半から世紀転換期にかけて列強国を中心に開催された万国博覧会は、主催国や参加国にとって産業技術や芸術などの文明の成果を国内外に示す場だった。そこではまた、非西洋の植民地の「開拓」から得た原料で生産された製品とともに、原住民たちを「文明化」以前の状態において展示することも多く行われていた。現在、批判の対象とされているこの「人間展示」は、1889 年のパリ万博で定着したともされるが、1876 年のフィラデルフィア万博でもすでにアメリカン・インディアンの 53 部族の集落が 300 人以上の先住民たちとともに展示された経緯がある⁹。いずれも欧米列強国が自国の国力と「文明」の勝利を示すものとして展示を始め、エキゾティシズムや大衆的娯楽の需要と結合しながら定着していったものである。

ベルギーでは、1894 年に開催されたアントワープ万博から、レオポルド 2 世の私領であったコンゴ独立国の展示が行われている。1890 年代は、天然ゴムの需要拡大と価格高騰により、コンゴの輸出品が多大な利益をもたらすようになった時期に当たる。1891 年には、アントワープとコンゴの河港都市マタディを結ぶ定期海運が始まる。一方、中央アフリカの現地ではアラブ勢力との戦闘に加えて、アザンデ族の反乱も起きていた。こうした統治の困難を抱えつつも、植民地コンゴはベルギー王室にとってますます経済的重要性の高い領土となっていた。そのような時期に開かれた万博では、コンゴ独立国の出展として、すでに定番となっていた現地の集落の再現や諸部族の人々、民族学的資料としての武器や日常道具が展示されたほか、とくにコンゴ産の象牙を使ったベルギーの彫刻家たちの作品が注目された。

これは、レオポルド 2 世が国内の彫刻家たちに無償で象牙を提供し、制作させた

ものである。国立アカデミーの美術史教授で、地理学者としてもコンゴのウバンギ川とウエレ川の合流関係を発見した業績をもつ A.J.ウォテール (Alphonse- Jule Wauters, 1845-1916) は、植民地開拓のビジネス情報と現地ニュースを伝える雑誌『コンゴ・イリュストレ』(図 3)で、この万博に出品された象牙彫刻を特集記事として扱い、「ベルギーがアフリカで行ってきた気高い努力が(...)我が国の画家や彫刻家たちの仕事に反映されたもの¹⁰⁾」と称えながら、白大理石よりも柔らかい色合いと半透明の質感をもつこの魅力的な素材が、国内の彫刻家たちの手で注目すべき作品となったことの意義を述べる。象牙彫刻は、中世時代からヨーロッパ各地で作られ、フランドルではとくに 16 世紀から 17 世紀、ブリューゲル父子やルーベンスが活躍した文芸の黄金期にヴァチカンやロンドンなどの美術館にも収蔵される名品が作られた。ウォテールはこのフランドルの遺産をベルギー美術の伝統ととらえ、19 世紀末の象牙彫刻の復興をその継承として語る。彼はまた「万博のコンゴ独立国部門の通俗的な展示の中にあって象牙彫刻の芸術性は、展示の価値を著しく高めるものだった¹¹⁾」とも評している。

象牙彫刻のリヴァイバルや伝統との接続は、前衛芸術を支持する自由美学の方向性とは異なりそうなものだが、この展示に対する彼らの批評は概して好意的に見える。たとえば『現代芸術』に掲載された批評では、象牙を国内の彫刻家たちに提供して制作を促し、忘れられていた芸術を甦らせる構想を立派なものとして、この素材を用いたアカデミー派の彫刻家たちの作品や、宝飾商一族の出身で彫刻家・兼・デザイナーだったヴォルフフェール (Philippe Wolfers, 1858-1929) らの仕事に一定の評価が示される。一方で同記事は、長くアカデミーに踏み固められたこの分野に新しい芸術の傾向を示す彫刻家、たとえばムーニエ (Constanrin Meunier, 1831-1905) やヴァン・デル・スタッペン (Charles van der Stappen, 1843-1910) が参入すれば、彫刻のルネサン



図 3 『コンゴ・イリュストレ』誌(1894 年 12 月 4 日号)の表紙に掲載された象牙彫刻の作品

象牙彫刻のリヴァイバルや伝統との接続は、前衛芸術を支持する自由美学の方向性とは異なりそうなものだが、この展示に対する彼らの批評は概して好意的に見える。たとえば『現代芸術』に掲載された批評では、象牙を国内の彫刻家たちに提供して制作を促し、忘れられていた芸術を甦らせる構想を立派なものとして、この素材を用いたアカデミー派の彫刻家たちの作品や、宝飾商一族の出身で彫刻家・兼・デザイナーだったヴォルフフェール (Philippe Wolfers, 1858-1929) らの仕事に一定の評価が示される。一方で同記事は、長くアカデミーに踏み固められたこの分野に新しい芸術の傾向を示す彫刻家、たとえばムーニエ (Constanrin Meunier, 1831-1905) やヴァン・デル・スタッペン (Charles van der Stappen, 1843-1910) が参入すれば、彫刻のルネサン

スはより大きく飛躍するだろうと述べ、また「芸術の動向は《応用芸術》》に向かっており、今はまだその夜明けの段階で、家具のスタイルにとどまっているが、復興はこの芸術の革新を促進する可能性がある」と締めくくっている¹²。このように前衛芸術派の側でも、コンゴからもたらされる象牙の利用を新しい芸術の潮流と結びつけ、歓迎する論調が見られる。また、この年に自由美学の中心メンバーであるピカールと有志たちが設立した芸術商会(Société d'Art)は、コンゴ独立国と提携して象牙を取り扱い、芸術家たちに供給することで、アントワープ博覧会で示された象牙彫刻の復興を後押しする役を担うこととなった¹³。それから3年後のブリュッセル万博では、先の記事が予告していたように、自由美学のメンバーが期待を寄せる新潮流の彫刻家たちが象牙を用いた作品を展示するのである。

そして、1897年のブリュッセル博におけるコンゴ独立国の展示館では、ヴァン・デ・ヴェルデやアンカール、セリュリエ=ボヴィら、ベルギーのアル・ヌーヴォーを代表する作家たちが展示室の内装の仕事を受注する。この経緯についてヴァン・デ・ヴェルデは、前年の2月にコンゴ独立国の行政官長、ヴァン・エートヴェルド(Edmond Van Eetvelde, 1852-1925)が自由美学の年次サロンを訪れ、彼の作品に関心を示したことから、この仕事を任されることになったと回想録に記している¹⁴。さらに、この年の万博における応用芸術部門の委員会メンバーには、モースやヴァン・デル・スタッペン、ヴァン・デ・ヴェルデの名前が入っている¹⁵。1880年代から芸術の革新主義を掲げ、保守派からの攻撃と闘ってきた二十人会や自由美学の一派が、国の公式事業の中でこのような役を担うのは異例のことだった。そこにはやはり、自由美学と王室の接近、とりわけモースの政治力が関係していたと見られる。

ここで、1894年のアントワープ万博の際に『現代芸術』が美術部門の審査への抗議文を掲載した出来事にも触れておきたい。これはC.X.というイニシャル署名で書かれた記事で、組織委員長宛ての公開書簡の形で発表されている。内容はこの展示に出品した2人の画家の落選に関するもので、若い世代の才能を後押しすることを公約していたはずの審査委員の選考が、結果的に「悪しき慣習、狭量な考え、不寛容と型にはまったものへの盲目的崇拜に陥って」といたと訴えている。この記者は、「あらゆる職業と階級の芸術愛好家から構成され」、才能の有無を基準とするというコンセンサスに基づいた自由美学の流儀を引き合いに

出し、万博の美術部門でも審査方法や委員会の構成を変えるよう求めている¹⁶。

こうした経緯の中から、1897 年における万博のコンゴ独立国部門で、前衛芸術派がその創造的実践を示す機会と裁量が与えられたことの説明がつかだろう。国王や王室関係者は、革新性と社会芸術を掲げるこのグループの活動に理解を示しつつ、パトロンとして彼らの組織力や創造性を植民地コンゴのプロパガンダ事業に活用したのである。もっとも、前衛芸術派が登用されたのは、純粹芸術の部門でもベルギー本国の展示でもなく、応用芸術やコンゴの展示館であった。それもブリュッセル市内のサンカントネール(独立 50 周年記念)公園のメイン会場から少し離れた郊外の町、テルヴェーレンの公園内の特設会場に設置されていたことを考えれば、保守派の反発も起こりにくく、国内世論のバランスにも配慮された起用だったと見られる。

4. ブリュッセル万博におけるコンゴ独立国展示と芸術家たちの仕事

ブリュッセルで万博が行われた 1897 年の時点ですでに、ヴァン・デ・ヴェルデは「原始性」称揚を含めた応用芸術の復興論を示し、二十人会でもそうした志向が共有されていたことは、先に述べたとおりである。それでは彼らは、コンゴ展示の機会においてその創作の理想モデルを見出し得たのだろうか。また、彼らの仕事はアフリカの植民地からもたらされた素材や部族の工芸品とどのように交差したのか。こうした点を明らかにするため、以下ではこの時の展示に関する自由美学や関係者の言説を、当展示の実行委員会が監修したガイド本の情報と照合しながら考察したい。

ここで参照する『コンゴ独立国部門ガイド』¹⁷(以下『ガイド』)は、テルヴェーレン宮殿(現・中央アフリカ博物館)に設けられた各展示室の概要と目録を順路に沿って掲載し、コンゴの地理、民族誌、自然環境や各地の生産品、行政等の情報を解説した資料である。執筆陣にはコンゴ派兵に関わった軍関係者や医者、現地調査に加わった地理学者や植物学者、また後援者名簿には鉄道や海運、製造事業者と商工会議所のメンバーが名を連ね、学術調査と開拓事業の成果を広報する内容となっている。まず、ガイドの冒頭に掲載された展示館全体の構成を確認しよう(図 4)。建物正面の左側にあるエントランスからすぐに美術品を展示する榮譽の間(Salon d'Honneur)が、続いて民族誌学展示室(Salle d'Ethnographie)があり、突き当たりには軍事や地理、動植物相の展示室、そこから右折して、両側に水槽が配された廊下を渡り、向かいの

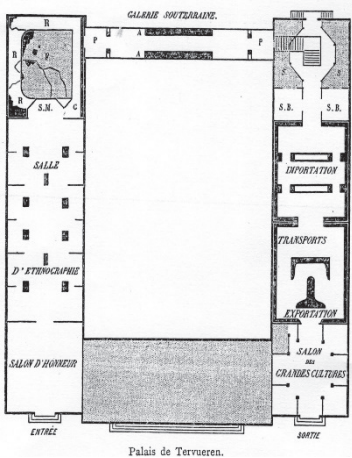


図4 『ブリュッセル-テルヴューレン博覧会コンゴ独立国部門ガイド』(1897年)に掲載された展示館(テルヴューレン宮殿)の平面図



図5 『ステュディオ』誌(1897年9月)に掲載されたブリュッセル万博コンゴ展示館の栄誉の間の写真。コンゴの象牙で制作された彫刻の展示とともに、壁面にはド・リュッデルの8作のタピスリーを囲んで、カサイ地方で作られた草ビロードの布が飾られている。

棟に移ると、温室、輸入品、輸出品、農業の展示室が続き、建物の正面右側の出口に至る。とくに芸術との関係で注目されるのは、最初の2つの展示室である。

次に栄誉の間の内部(図5)を見ていく。この部屋にはアントワープ万博で始まった象牙彫刻の展示があった。先の万博で14名だった彫刻家は、この年には39名に増え、全部で70数作品が出品されたことが『ガイド』の目録で確認できる。そこには、前節で述べたように、自由美学と関係が深い作家が加わっている。彫刻のケースや台座の多くもアール・ヌーヴォーの作家たちが手がけたが、ここで目を引く展示品ののひとつは壁面装飾である。パッチワークのように並べて飾られているのはコンゴ内奥のカサイ地方で作られた伝統的な布製品(草ビロード)で、ラフィア椰子の繊維を織った布地に赤褐色や黒、黄土色、濃茶の糸で幾何学模様の刺繍がほどこされた、現地でも貴重な工芸品である¹⁸。それらに囲まれて、エレーヌ・ド・リュッデル(Hélène de Rudder-du Ménil, 1869-1962)のタピスリー(タピストリー)が展示されている。その下絵は有名な彫刻家だった夫が描いたものである。「野蛮」「文明」「奴隷制」「解放」「一夫多妻制」「家族」「物神崇拜」「キリスト教」と題された8点の作品には、ベルギーがアフリカの「野蛮」な部族に文明とキリスト教の信仰と道徳をもたらし、アラブの奴隷商人た

ちから解放するといった、帝国主義を正当化するストーリーの場面が描かれている。アップリケと刺繍で制作されたこれらのタピスリーには、コンゴの草ビロードと同系統の色調が使われ、室内に置かれた乳白色の象牙彫刻の繊細な技術や、この素材と組み合わせた金銀細工の豪華さを引き立たせていたと見られる。この部門への出品や、コンゴ館の公式目録の挿絵に携わった元二十人会の画家クノッフ (Fernand Knopff, 1858-1921) は、イギリスの『ステュディオ』誌に寄せた記事で、榮譽の間の室内装飾について次のように紹介している。

展示室では象牙彫刻と別に、ド・リュッデル夫人の作品 (work) である大きな刺繍画のパネルが非常に巧みにカサイの織物製品 (pieces of Kasai material) に囲まれて壁に配置されている。この部屋の調度品もまた、非常に豪華である。数々の展示品の台座や支柱はすべてコンゴの木材で作られ、その種類も非常に豊富だ。¹⁹

写真で確認する限りでも、榮譽の間の展示空間は、彫刻を収めたガラスケースや台座、またそれぞれの配置や壁面装飾との組み合わせも含めて、美術ギャラリーのように洗練されたものに見える。象牙彫刻の多くはベルギーの作家たちの作品だが、コンゴの部族の手で作られた象牙のレリーフや呪物、装身具なども共に展示されていたことが『ガイド』から確認できる。そこには、バクバやアザンデなどの現地部族が作った斧やナイフなど「残酷であると同時にエレガントな²⁰」金属工芸品も展示されていた。つまり、この部屋ではベルギーの芸術家たちが植民地コンゴの象牙や木材、モチーフを使って制作した作品と、現地部族の工芸品を混成した展示が行われていたのである。その意図に関して、『ガイド』の執筆者の一人であったテオドール・マジュイ (Théodore Masui, 1867-19-?) は次のように書いている。

豊穡と豊かさの源である植民地では、我々の商業と科学の地平線が大きく広がっており、素晴らしい資源のほかにも、未開民族が自然そのものを解釈した素朴で感動的な作品 (œuvres) をもたらすことで、「美」の分野に現実的な貢献をなしている。これらのモデルは絶対的な誠実さや純粋さをもっており、思いがけないかたちで我々の近代における美的センスの発展を助けてくれるだろう。²¹

マジュイはこの翌年に王立アフリカ博物館館長に就任した人物で、中尉(lieutenant)の職位が示すように軍人であると同時に、『コンゴ・イリュストレ』誌に現地の風景を描いた挿絵を提供し、その画集を刊行した画家でもある。彼と自由美学グループの間に直接の関係は認められないが、コンゴの工芸品を「絶対的な誠実さや純粋さ」をもつ「作品」と呼び、クノップフの記事以上に積極的に評価しているように読める。しかし、先にも見たように、栄誉の間の展示はド・リュッデルのタピスリーに示されるような「文明化」の主題を基調とし、そのテーマは、コンゴ展示館の企画を指揮したヴァン・エートヴェルド男爵にヴォルフフェールが捧げた「文明と野蛮」という象牙と銀の彫刻作品にも繰り返されている。また、ここに展示されたギリシア神話やキリスト教の西洋的伝統に根ざす彫像も、前衛芸術派が支持する彫刻家たちの作品も、コンゴ現地の素朴な作品と対比を成すことはあっても、それに感化を受けたものには見えない。

この展示に関する『現代芸術』の記事を見ると²²、国が象牙の販路を拓げるために芸術家たちにこの原料を提供したという経緯とともに、17世紀以降忘れられていたこの芸術の復興と、象牙という貴重な素材を安っぽい置物に加工される運命から救うことの意義が語られている。また同記事は、展示作品の多くが商業主義的な凡庸さやアカデミックな表現の枠を出ないものの、聖ミカエルやブシケなどの制作され尽くした像にも個性的表現を発揮し、この素材の特性を使いこなして魅力ある作品を生み出した例外があるとして、何名かの彫刻家を賞賛する。そして「我々の“黒い兄弟”が作りうるものを見に詰めかけた観衆が、ひっきりなしに一しかもさほど足を止めることなく—この小さな展示室を通っていくので、人混みの中を見て回るのは大変だ」と会場の盛況ぶりを伝えつつ、芸術家たちがこの先も象牙彫刻を制作し続けることの期待で締めくくっている。この記事の焦点はもっぱらベルギーの芸術振興とその質的向上に貢献する芸術家たちの仕事に当てられ、コンゴの工芸品は大衆の興味を喚起する要因としてしか言及されていない。これは、栄誉の間の構成がベルギーを中心に、コンゴをその周辺に位置づけ、宗主国が文明の恩恵や救済をもたらす代わりに植民地の豊かな資源が文化の繁栄に貢献するという関係を表象しており、また前衛芸術派もそうしたヨーロッパ中心の視点で展示物をとらえていたことを示すものではないだろうか。そう考えれば、クノップフがド・リュッデルの刺繍によるタピスリーを

「作品」と呼ぶ一方、カサイの草ビロードを人の手仕事や創意が作りだした品というよりも、むしろ木材や象牙の素材に近いものとして語ったのも不思議なことではない。

次に民族誌学室の展示を見ていく。栄誉の間に続くこのホール(図 6)は、贅沢な芸術品を集めた先の部屋とは趣が異なり、コンゴ各地の現地調



図 6 『ステュディオ』誌(同上)に掲載されたアンカールとクレスパン、デュイクによる民族誌学展示室の内部。奥のゲート上部には象牙があしらわれ、コンゴ部族の木彫人形も装飾の一部に取り込まれている。

査で収集された資料や写真、再現された原住部族の彫像と、彼らの住居の模型や生活道具が展示された。『ガイド』には各地の自然環境や生産物、諸部族の衣食住や身体的特徴、慣習、信仰や宗教、芸術についての解説が詳細に記述され、展示もこれに対応したものだったと見られる。

この展示室の内装は、ベルギーのアール・ヌーヴォーを代表する建築家、アンカールがゲートやベンチなどの内部装飾と調度品をデザインし、その間仕切壁の上部に 2 人の画家、クレスパンとデュイクがコンゴの風景や原住部族の生活を描いた 16 枚の装飾画パネルがはめ込まれていた。縦長のホールには、パーテーションで仕切られた 6 つの区画に、海岸部、クリスタル山脈、大森林地帯、北部、東部、南部の地域が割り当てられ、各地域の町や村落、部族の陶器や槍や弓矢などの工芸品が現地の写真とともに展示された。また、本物の現地の衣服や装身具をつけた原住民の群像彫刻が、象牙彫刻の出品者とはほぼ同じ顔触れの作家たちによって制作され、配置された。この民族誌学の展示は芸術をテーマとするものではないが、建築家と装飾画家、彫刻家たちの仕事が効果的に組み合わせられ、ベルギーの応用芸術が総合的な形で示されたものとして見ることができよう。

この展示室については、モースが美術批評家スリエと連名でフランスの『芸術と装

飾(*Art et décoration*)』誌に寄せた、アンカールとクレспанに関する記事で取り上げている²³。同記事は、2人が約10年にわたって共同制作した建物や壁面装飾の仕事を図版とともに紹介し、そのスタイルの革新性を強調する。たとえばアンカールはキャリアを開始した1888年からすでに「過ぎ去った時代の様式を無意識に借用することから抜け出し、建物の用途と構造上の必要性に基づいて考案される合理的建築の原則を実践的に主張した」建築家で、彼の装飾は「非常に簡素で、ある時は自然からとったモチーフを様式化し、ある時は純粹に線にした」ものと紹介される。クレспанについても「花や葉、動物から総合を引き出し、自然から取られたモチーフを解釈し」、「モチーフの線と色彩の調和に気づきいながら、繰り返しと組み合わせにより、軽快で上品な、新しくて魅力的な装飾をうみ出す」画家と評されている。このような構想や創作のあり方は、前衛芸術派が支持した「原始性」、つまり自然から想を得た、素朴で虚のない芸術の理念と多くの部分で重なるように思われる。それでは、この展示室のアンカールとクレспанの仕事は、マジユイが述べたような「未開民族が自然そのものを解釈した素朴で感動的な作品」から「近代における美的センス」を導き出したものと言えるのだろうか。モースらの記事は、アンカールが「装飾のモチーフをコンゴの植物相や動物相、原住民の物神から見つけ出し、風変りで生き生きとした、独創的な、そして本人も認めるように少し野蛮(*barbare*)な総合性を創り出した」と記している。実際、現存する下絵や写真でも、彼がコンゴの木材を加工しただけでなく、象牙をそのままの形で用い、現地の木彫人形や、先のカサイの織物に似た幾何学模様を装飾に取り入れていた形跡が確認できる²⁴。一方のクレспанは、コンゴの土地や部族の人々の姿をパノラマ画で再現する必要に従い、パネルのサイズやその配置に適した構図を用いながら、装飾デザイナーとして用いるのとは異なる写実的な描画を組み合わせ、期待どおりの仕事を完成させた技量が評価されている。

しかし、ここで展示されていた陶器や仮面、弓矢などのコンゴの部族が作った工芸品や装飾については記事の中でほとんど言及されず、『ガイド』でマジユイが書いたように「芸術」として扱う記事は見つかっていない。また、アンカールらの仕事を見ても、コンゴの自然や工芸品を素材や装飾モチーフとしてヨーロッパ流に加工したものであり、現地部族の創作方法に影響を受けたとは言いがたい。芸術家たちのセンスと技術を結集したこの展示室は、アフリカからもたらされる豊かな資源と珍奇な

品々を美的に配置し、エキゾティックな魅力に満ちたコンゴの疑似的世界を室内に再現する演出として、きわめて洗練されたものだったと見える。ただしそれは、応用芸術運動としてアール・ヌーヴォーが目指していたような、日々の生活を美的に彩る目的の芸術とは根本的に異なるものだったことにも注意すべきであろう。

そうした点は、アンカールやクレスパンほど直接的にアフリカのモチーフを取り入れているセリュリエ＝ボヴィの輸入品展示室やヴァン・デ・ヴェルデの輸出品展示室、ホーベの大農業展示室の仕事も同様である。同年、彼らの万博の仕事はベルギーの応用芸術の新傾向として紹介したドイツの『デコラティヴ・クンスト (*Dekorative Kunst*)』誌の写真を見ても、各展示室の内装や調度デザインは、彼らが個人住宅や店舗として手がけた建築や室内装飾では用いていない、万博パヴィリオンとしての非日常的、かつ実験的な形で構想・制作されたものだったと認められる。つまり、前衛芸術派が支援するアール・ヌーヴォーの作家たちは、万博パヴィリオンという大舞台で自らの仕事を公衆の前に示す機会を得られたとしても、その新しさは彼らが提唱してきた「社会芸術」のコンセプトとは異なる形で適用されたのである。

ヴァン・デ・ヴェルデ個人においても、1895～96年の記事「芸術の伝道」の中で彼が賞賛した「未開部族」の芸術がまさにこのコンゴ展示館で陳列されたにも関わらず、そこに意識を向けた文章は見つかっていない。後年の回想録で、彼が「ベルギー領コンゴの資源と芸術作品の豊かなコレクションが展示された 1897 年の初めての植民地博覧会」²⁵に言及した箇所でも、コンゴの部族の陶器や籠、弓矢などの工芸品ではなく、もっぱら前衛派に公的事業が任されたことの画期性に焦点が当てられている。彼や自由美学の一派にとってコンゴ展示の仕事はプロモーションの機会にとどまり、彼らが掲げていた「原始的」世界像や、自然の中から創り出され、生活の中で用いられるべき応用芸術の理念と重なることはなかったように思われる。ヴァン・デ・ヴェルデの「新しき芸術」や自由美学の「社会芸術」の理念は、アフリカの工芸と親和性を持つように見え、コンゴ展示館で彼らはそれを扱う仕事にも登用された。しかし、コンゴの象牙や木材、草ビロードを「素朴な民衆の芸術」とはまるで異なる贅沢な装飾品に加工し、ベルギーの「文明性」を引き立てるように用いた榮譽の間についても、現地の素材や工芸品、部族民のイメージを、アフリカの新領地を再現する非日常空間の装飾に取り入れた民族誌学室でも、コンゴの部族がもつ芸術的創造性や労働に注意を向

けた記述は、前衛芸術派の言説にはほとんど認められない。むしろ、植民地開拓を広報する『ガイド』の方がずっと、コンゴの工芸品に芸術的価値を見出していたように思われる。ここで今一度、マジユイによる解説文を引いておきたい。

(...)黒人の芸術家たちの想像力は並外れた豊穡さをもっている。ひし形や三角形、四角形を用い、こうした幾何学模様を様々に組み合わせて、彼らは幾通りもの構成を見つけ出すことができ、その豊かさは我が国のもっとも創意に富む装飾家たちの構想をも惑わせるほどである。(...)黒人たちが曲線の装飾モチーフを知らないという、信じられがちな誤解に陥ってはいけなない。曲線装飾は、もっとも高度な芸術の水準を示すが、他ではそれほど見られないものだ。²⁶

この記述は、植民地事業の推進者から見たベルギーの「もっとも創意に富む装飾家たち」、つまり前衛派の制作者と、「黒人の芸術家たち」との近似性を示すものだろう。また、1894年アントワープ万博後、政治や産業の側が前衛芸術グループに接近し、彼らの新奇な趣向と価値観の一部を取り入れて、アフリカの「豊穡さ」とつなげることでベルギー独自の産業芸術のスタイル創成を促そうとした形跡もそこに読めるように思われる。それでは、前衛芸術派の側にとって、この事業への参加はどのようなものであったと位置づけられるだろうか。最後にこの点を考察しておきたい。

5. おわりに

本稿では、ベルギーのアール・ヌーヴォーを推進した前衛芸術派グループの「原始性」志向をふまえて、彼らが1897年に万博のコンゴ展示に参加した経緯、また具体的な展示の様子や、彼ら自身の関心について、彼らが機関誌やその他の雑誌、回想録に残した記述を、植民地事業の推進側による『ガイド』とも照合しながら検討してきた。そこで浮彫りになったのは、コンゴの部族芸術に対する関心やインパクトの跡が前衛芸術派の側にほとんど見出だせないという事実である。社会主義的思想の影響を受け、当時は過激とも見なされた前衛芸術グループにあっても、その「原始性」志向を示すシンボリック図像や理論とは別に、万博で目の当たりにした「黒い兄弟」の工芸を自分たちの創作と対等にとらえる視点は持ち得なかったように見える。そこに、

ヨーロッパ中心の芸術観を脱しきれなかった彼らの限界が明らかになるだろう。ヴァン・デ・ヴェルデの「未開部族の芸術」礼賛が 20 世紀のプリミティヴィズムを先取りするように感じられるのも、ポストコロニアル的視点で読まれてこそのことだろう。権力者や富裕層の占有により腐敗した旧来の芸術のあり方を批判し、汚れなき原初の芸術を取り戻そうとする理論や、「未開部族」を民衆として位置づける社会主義的発想から現実のコンゴの人々の手仕事を解釈した形跡はついに認められなかった。

ここで残されるのは、前衛派と結びついていた左派的思想、とくにアナーキズムの反植民地主義と、コンゴ展示における帝国主義プロパガンダとの齟齬の問題である。元々、二十人会や自由美学は特定の流派や主義をもつ団体ではなく、ブリュッセルの狭い社会の中で、反伝統の姿勢や新しい価値観の傾向を共有する者たちが緩やかに結束し、芸術のために共闘する会員組織だった。その漠然とした包括性とモースやピカールの現実主義的運営が、このグループの活動を他の文芸サークルよりも長く保たせた面もある。それゆえ、彼らは万博への参与を「新しき芸術」の公的認知や大衆への普及の機会として肯定的に語り、植民地政策と芸術の問題を切り離す一方、露骨なプロパガンダからも距離を置くという両義的な態度を保持し得たのだろう。ただし、王室との関係や植民地産業との提携には、市場原理やアカデミズムの権威からの独立を掲げた二十人会時代の先鋭性の後退が認められることも確かである。

1897 年の時点ではまだ、この矛盾も深刻なものにはならなかっただろうが、その後、1900 年代にはコンゴ独立国による原住民の過酷な労働搾取が国際問題となり、自由美学の会員でもあったベルギー労働党党首、エミール・ヴァンデルヴェルデ (Émile Vandervelde, 1866-1938) がコンゴの植民地政策を批判するに至る。その際、前衛芸術派やアール・ヌーヴォーが植民地政策の宣伝を担ったという事実は、どのように受け止められ、あるいは受け止められなかったのだろうか。この件については稿を改め、当時の批評や報道、関係者の言説を掘り下げる中から検討していきたい。

¹ 拙稿「世紀末ベルギーのアール・ヌーヴォー：ヴァン・デ・ヴェルデの「新しい芸術とコンゴ」、
「ヴァン・デ・ヴェルデの装飾デザインにおける原始性志向」参照。

² Van de Velde, « Une prédication d'art », *La Société nouvelle*, 1895, t. 2, pp. 733-744.

³ Van de Velde, *Récit de ma vie*, t. 1, p. 279.

⁴ Aubry (2005) は、モースの記事からオルタなどの装飾デザインがコンゴの動植物相から取ら

れたという記述を見出し、またコンゴ展示館におけるアール・ヌーヴォーの作家たちの仕事が当時「コンゴ・スタイル」と呼ばれて流行したことに着目している。この研究を受け、Silverman (2011-2013)は、アフリカの植民地にベルギー独自のアール・ヌーヴォーの源流を解明しようとし、オルタやヴァン・デ・ヴェルデの装飾モチーフがコンゴのゴムの木の蔓や象、部族の鉄器などから取られ、さらに現地で行われていた体罰用の鞭も表現されているとの見方を示したが、その説にはやや強引さが残る。

⁵ « Notre programme », *L'Art moderne*, 6 mars, 1881, pp. 2-3.

⁶ 1891年のイギリスのリバティ商会在ブリュッセルで開催した展示会でウォルター・クレインやヴォイジーの壁紙が紹介され、ヴァン・デ・ヴェルデらに影響を与えている。また、モリスについては同年の『新社会(*Société nouvelle*)』誌で「ユートピアだより」の書評が、翌年にかけてそのフランス語訳が掲載されたほか、この頃に二十人会でフィンチ(Willy Finch, 1854-1930)がいち早くモリスの思想を伝えたヴァン・デ・ヴェルデは述懐している。Van de Velde, *Récit de ma vie*, t. 1, pp. 177-178.

⁷ Camile Lemonier « Dix ans de critique à l'Avant-Garde », *L'Art moderne*, 4 janvier, 1891, pp. 1-2.

⁸ *Les XX / La Libre Esthétique cent ans après*, p. 58より重引。

⁹ 楠本町子「1876年フィラデルフィア万国博覧会における日本と中国の展示」参照。

¹⁰ A. -J. Wauters, « La sculpture en ivoire et les ivoiriers flamands », *Le Congo illustré*, 3^e année, n° 24, 2 décembre 1894, p. 185.

¹¹ A.-J. Wauters, *ibid.*, n° 26, 30 décembre 1894, p. 111.

¹² Eugène Démolder, « La sculpture d'ivoire », *L'Art moderne*, 3 juin, 1894, pp. 173-175.

¹³ この情報は1894年12月9日号の『現代芸術』時評欄(*petite chronique*)の中で、Ch. Lemaireの著書 *Le Congo et la Belgique* に掲載されたものと伝えられている。

¹⁴ Van de Velde, *Récit de ma vie*, t. 1, p. 293.

¹⁵ « Les industries d'art à l'Exposition internationale de Bruxelles », *L'Art moderne*, 15 août, 1897, p. 263.

¹⁶ « Aux Salon d'Anvers », *L'Art Moderne*, 6 mai 1894, pp. 143-144.

¹⁷ *Guide de la section de l'État indépendant du Congo à l'exposition de Bruxelles-Tervuren en 1897*. 以下 *Guide* と略す。

¹⁸ カサイ地方の草ビロードについては、渡辺公三・福田明男『クバ王国のアップリケと草ビロード アフリカンデザイン』を参照。

¹⁹ Fernand Khnopff, « Studio-Talk », *The Studio*, vol. 11, no. 54, 1897, pp. 200-202.

²⁰ *Guide*, p. 5.

²¹ *Ibid.*, p. 3.

²² Roland de Marès « L'art d'ivoire », *L'Art moderne*, 18 juillet, 1897, p. 233.

²³ Octave Maus et Gustave Soulier « L'Art décoratif en Belgique », *Art et décoration*, 1897, t. 2, pp. 89-96.

²⁴ François Loyer, *Dix ans d'Art Nouveau Paul Hankar architecte*, p. 93; 104-108.

²⁵ Van de Velde, *op. cit.*

²⁶ *Guide*, p. 8.

<参考文献>

- Aubry, Françoise «L'Art nouveau en Belgique. Des délices de l'Ornementation aux vertus du dépouillement », in Leblanc, Claire (dir.), *Art Nouveau & design, les arts décoratifs de 1930 à l'Expo 58*, Bruxelles: Édition Rachine, 2005, pp. 82-103.
- Démolder, Eugène « La sculpture d'ivoire », *L'Art moderne*, 3 juin 1894.
- Guisset, Jacqueline (dir.), *Congo et l'art Belgique 1880-1960*, Renaissance du livre, 2003.
- Liebrechts (dir.), *Guide de la section de l'État indépendant du Congo à l'exposition de Bruxelles-Tervuren en 1897 : ouvrage publié sous la direction de M. le commandant Liebrechts, par les soins du Lieutenant Th. Masui. Illustrations d'Amédée Lynen* Bruxelles : Monnom , 1897.
- Ollinger-Zinque et als, *Les XX / La Libre Esthétique cent ans après*, Musée royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993.
- Silverman, Debora L., « Art Nouveau of Darkness: African Lineages of Belgian Modernism », University of Chicago Press, *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*; pt. I: vol. 18, no. 2(Fall-Winter 2011); pt. II: vol. 19, no. 2 (Fall-Winter 2012): 175-195.; pt. III: vol. 20, no. 1 (Spring-Summer 2013), pp. 3-61.
- Van de Velde, Henri, *Récit de ma vie*, text établi et commenté par Anne Van Loo et Fabrice Vande Kerckhove, t. 1-2, Flammarion, 1992-1995.
- Waters, A.-J., « La sculpture en ivoire et les ivoiriers flamands », *Le Congo illustré : Voyage l'État indépendant du Congo*, n° 24, 2 déc. 1894, pp. 185-187 .
- 楠元町子「1876 年フィラデルフィア万国博覧会における日本と中国の展示」『愛知淑徳大学論集—文学部・文学研究科篇—』41 号、83-100 頁、2016.3
- 白田由樹「(エッセイ) 世紀末ベルギーのアール・ヌーヴォー：ヴァン・デ・ヴェルデの「新しい芸術とコンゴ」、『カルチュラル・グリーン』、第2号、43-48 頁、2021
- 白田由樹「ヴァン・デ・ヴェルデの装飾デザインにおける原始性志向」、『人文研究』70 巻、大阪市立大学大学院文学研究科、43-69 頁、2019
- 渡辺公三・福田明男『クバ王国のアップリケと草ビロード アフリカンデザイン』、里文出版、2000