

## 再考 ウィリアム・モリスの壁紙

蛭川久康

### ◆はじめに

ウィリアム・モリス（一八三四—一八九六）はヴィクトリア朝を生きた美術手工芸家である。その生涯は見事なまでに「夢の実現」に貫かれた。建築を「母なる芸術」と慕いながら、その広範な領域を自在に回遊を果たした、きわめて多角的なそれでいて少しの破綻もない一個の創造する統合体として、最後まで十全な機能を果たした、まことに稀有な個性であった。

そんなモリスに、二〇世紀中葉、社会政治理論の論客・著述家として、またフアビアン協会会長としても名を成したジョージ・ダグラス・ハワード・コール（一八八九—一九五九）は編著『ウィリアム・モリス選集』（一九三四）の「序論」で、じつに精彩あるオマージュともいえる次のような一文を綴った。

ウィリアム・モリスは多忙な手の持ち主だった―決して休むことがなかったモリスの手。モリスはつねに何

かを作っていないではいられなかった。生前、さまざまな物を拵えた。なかでもモリスは、物に形を与えることに、色彩と遊ぶことに、そして形と色彩を一つに混ぜ合わせて美しい絵を仕上げることに、深い欲びを見出す手工芸職人であり、デザイナーであった。心の中で絵を作り上げたが、人々の目の前に見える形で差し出すまでは、決して満足することがなかった。タペストリの絵、ガラスの絵、壁紙もしくはクレトンの絵、木もしくは石の絵があった―しかも、こうした素材の内に絵を描いていない時には言葉の絵があった。

G・D・H・コールは、モリスの仕事の正面切つて偉大とは言わないが、人間モリスにはどこかしら偉大さが漂う、とでも言いたげである。詩人・作家・翻訳家・画家・デザイナー・建築家・染織家・印刷出版人・園芸家・カリグラファ・タイポグラファ・自然環境保護者・社会主義活動家などと、指摘されるモリスである。書斎のモリス、工房のモリス、街頭のモリス、それを貫いて国内外を精力的に旅するモリスが存在したことにあらためて思い当たる。もしモリスが一分野にもっと集中していたら、とつい考えたくなるのだが、集中の当否について誰にも確言はできない。むしろ、広い領域に関わったことによってはじめて、だれよりも先駆けて、あのヴィクトリア朝という芸術にとつて未曾有の厳冬期にあえて美を万人共通の日常的財産にするという困難な仕事に果敢に関わり、大きな成果を可能にできたのではなかったか。

ウィリアム・モリスの仕事は、イギリスが世界に誇る「小芸術」――イギリス以外のどこで手工芸美術にこんな誤解されやすい呼称を許すだろうか。モリス自身も決して「劣った芸術」という意味ではないと断っている―の領域において、およそこれ見よがしの自己主張から遠く離れて、ひたすらモリスであることに徹した存在として、時代を越え所を選ばず、多くの人々の変わらぬ愛好と賞賛の対象として今なお静かな魅力を持続する。

本稿は、そんなモリス芸術の真骨頂を「壁紙」にありと見定めながら、あわせてその周縁領域にも目配りを怠りなく、時代相のうちにモリス流壁紙デザインの革新性を明らかにする。従来の規範を刷新して、心地よい審美的感興をわれわれに約束するその魅力を解明する。この作業のためには、迂遠と思われるかもしれないが、モリス思想の事実上の実践の場となったモリス・マーシャル・フォークナー商会から始めることが求められる。

一八五一年に開催された第一回万国博覧会は時代相を象徴する一大イベントであった。新時代の到来を告げるこの催事に英国中が沸き返っている最中、モリスの平面デザイン（パタン・デザイン）は芽生えたといえるだろう。博覧会がはしなくも露呈した、とモリスには思えたとはいえない、当時主流であったイギリス・デザインのあの立体性を重視した厚手の重苦しさから、なかでも植物文様の重苦しさからデザインを解放して、平面上にいかにも軽やかな植物の生長する感覚を実現した。モリスは草花の自然とデザイン上の様式との困難な調和を達成した。

本稿は、そんなモリスの平面デザインの理論と実践を以下に掲げる四つの表題の下に跡付けるものである。（数字はページを示す）

「モリス・マーシャル・フォークナー商会」	3
「モリス・デザインの先行者たち」	21
「平面装飾の思想―パタン・デザインと『小芸術』」	33
「モリスの壁紙」	48

◆モリス・マーシャル・フォークナー商会

一八六一年四月一日、ヴィクトリア朝における最もよく知られた手工芸装飾美術全般を手広く扱うモリス・

マーシャル・フォークナー商會が誕生した。所在地はロンドンのモリスとバーン<sup>II</sup>ジョーンズのかつての下宿に近いレッド・ライオン・スクエア八番だった。

商會の設立は、「赤い家」の建築という協働の好ましい実績を踏まえて、それに、モリスをはじめ誰もが、オックスフォード壁画共同制作時のあのがむしやらな陽気さをまだ忘れることができないでいたから、ほとんど自然発生的にだれ言うともなく、もつと持続して目的的に仕事として成り立たせることができな<sup>い</sup>ものか、と再び「夢」を語って共有することができたのだった。そんな「内輪の事情」を、今度もロセッティが旗振り役を買って出たのだろうか、友人ウィリアム・アリンガムに伝えている。「目下、家具製造とあらゆる種目の装飾を行う会社を準備中です（ただし今のところまだ極秘<sup>★フ・ロイ★</sup>）。別に販売のための店舗も準備中！ 関係する面々はマドックス・ブラウン、ジョーンズ、トプシ、ウェップ（トプシの家を建てた男）、P・P・マーシャル、フォークナー、それに小生。われわれは某社の値段の高いがらくたやそれと類似の商品と張り合うつもりは毛頭なく、ただ出来る限り普通の家具の値段で真に良質な趣向品を提供できるはず<sup>↓</sup>です」。

ロセッティのいう「販売のための店舗も準備中！」、この感嘆符付きの字句は、当時としては一般市民を顧客とした家具調度の専門店が珍しかっただけに、極秘事項のはずだったのに、思わず筆が滑ったのだらう。製品の均一化をもたらす量産を味方につけながら、装飾という付加価値によって「良質な趣向品」を合理的な価格で中産階級に提供しようという発想、別な言い方をすれば、芸術と産業デザインをそれまでになく近づけようとする試みに違いないのだが、真にこの時点で全員がそこまで自覚的であったかどうか。

それでも「赤い家」の建築を通じて協働の手応えをだれよりも実感していたのはモリスであったし、その分、商會についてだれよりも意欲的だったのもモリスだったはずである。当時を回顧してモリスはA・シヨイ宛ての「自

伝的覚え書」をふくむ長文の手紙で「われわれ仲間、特にわたしと建築家の友人は、すべての小芸術が、とりわけ英国において、完全に墮落した状態にあることに気づきました。わたしは一八六一年思い切って、若者の気負いに駆られて、そうした一切の状況を改革するため、一種の商社を発足させました」と書いたが、モリスが商會になにを託そうとしていたか明らかである。零落甚だしいイギリスの「小芸術」(後述「平面装飾の思想」参照)の復権、その先に社会改良を見据えていたのだった。

商會の設立趣意書に名を連ねたのは、モリスのほかにダンテ・ガブリエル・ロセッティ(画家)、エドワード・バーン・ジョーンズ(画家)、フォード・マッドクス・ブラウン(画家)、ピーター・ポール・マーシャル(測量技師)、チャールズ・フォークナー(会計)、フィリップ・ウエップ(建築家)、アーサー・ヒューズ(画家)の八名だったが、設立間もなくヒューズが退社したので、結局七人が共同出資者として各自一ポンドを負担、不足分をモリスの母が無担保で一〇〇ポンドを拠出した。ほかにステンドグラス製作会社の二人の社員と孤児院から雇った一二人の少年がいた。

商會はレッド・ライオン・スクエアに面した建物の二階を事務所およびショー・ルームとし、四階と地下室の一部を工房とした。地下室には硝子とタイルのために小さな窯が設けられた。

趣意書に列挙されている同志は、オックスフォードでの壁画共同制作の時とさして変わらないけれども、その顔ぶれからいわば総合商社的人格が読み取れる。最年長のフォード・マドックス・ブラウン(四〇歳)はすでに代表作となる《イギリスの見納め》(一八五六)を世に問うていた。彼はロセッティ(三三歳)とは終生の友であり、三年前二人は若手新進画家の展覧会を促進する「ホガース・クラブ」(一八五八年四月)を結成したばかりだった。そして今また商會の設立に参加して、自他ともに認める、事業の信用性を裏書きする代表的メンバーとなった。こ

の二人より年下のモリス（二七歳）とバーン・ジョーンズ（二八歳）の友情はむろん健在、というよりますます絆を固めた。建築家としての初仕事を「赤い家」という形で成し遂げたフィリップ・ウェップの存在も盤石の重みとなった。幅広い領域を自家薬籠中のものとする彼の多才ぶりはまさに余人をもつて代えがたかった。彼は建築のほかに、家具・金細工品・ガラス製品・ステンドグラス・タイルなどのデザインを幅広く手掛けたのだった。

モリスは受験期に私淑した恩師ガイ先生宛に趣意書を同封した手紙を送る。それには「技術に定評ある賛同の諸氏」とともに発足にこぎつけた商会であり、既存の「得体の知れぬ奇妙な同業者」とは明確に一線を画す「真の意味での総合芸術商会である」との自負が明確に表明されていた。その上で、「目下、商会の最大の関心事は壁面裝飾」にあり、お手数ながら趣意書を送付するにふさわしい教会関係者をご教示賜りたいと思います」と応援を依頼した。あわせて「一カ月ほどでショー・ルームに絵付き戸棚、刺繍など各種製品を展示する所存です。その折りにお立ち寄りくだされば幸いです」とモリスの自信の程を述べた。

さて、その趣意書であるが、冒頭「モリス、マーシャル、フォークナー商会。絵画・彫刻・家具・金細工の美術職人集団」と大文字で明記され、続けて、やはり大文字で少しポイントを落として、すでに紹介済みの「技術に定評のある」職人八人の名がアルファベット順に列挙され、本文が以下のように続く。全文をここに引く。<sup>4)</sup>

わが国の裝飾芸術は、英国の建築家の尽力により、いまや、定評ある美術職人たちがこの分野に時間を注ぐことが望まれると思える段階にまで発展を遂げました。むろん、個々の成功例を上げることができませんが、全体としては、この種の試みは従来粗削りかつ不統一であったと感じざるをえません。室内裝飾は美術職人の目が隔々にまで行き届いてこそ、多種多様な分野相互に調和がもたらされ、成功した作品が可能となるのです

が、これが次第に崩れてきているのが現状です。ことに個々の職人から絵を描く仕事を取り上げたため、どうしても過大な経費がかかることになり、ますますこの現状に拍車がかかるありさまです。

上記連名の美術工芸職人はこの難題を協働によって解決することを望むものです。同志の中にはさまざまに資格・能力を有する者がおりますから、壁画をはじめその他、本来絵画といわれているものから芸術美を実現する最小の作品に至るまで、どのような種類の装飾も手掛ける事が可能であります。協働によって、絶えず目が行き届くことになり、真の意味で美術職人の手仕事なるものがこれまでになく大量にしかも最小の費用で保証されるでしょう。しかも、完成される作品は、従来の方式によって一人一人の職人が手掛ける場合に比べると、格段に完成度の高い作品になるにちがいありません。

わが商会の美術職人は長年、すべての時代と国々の装飾芸術の研究に深く関与し、真に美しい作品の入手もしくは製作を可能にする場所の不足をおおかたの者より痛感してきました。そこで今回自ら一商会を設立、以下の品々を自らの手と目配りによって製作することを目的としました。

- 一、壁面装飾―住宅、教会、公共建築に用いる絵画、模様、あるいは単に配色による装飾。
- 二、彫刻一般―建築装飾用として。
- 三、ステンドグラス―特に壁面装飾との調和にかかわるもの。
- 四、金属細工品―宝飾品をふくむすべての種類。
- 五、家具―独自のデザインに美を求めるもの、従来看過された材料を使用したもの、あるいはそれと併用して人物画や文様画を使用したもの。この部門にはあらゆる種類の刺繍、押し型皮細工、その他これに類

する素材による装飾品、加えて家具以外にも一般家庭用物品のすべてをふくみます。

最後に、是非申し上げておきたいことは、上記各部門のすべての仕事は見積りも製作も合理的になされるところです。良質の装飾に必要なのは、費用の贅沢よりむしろ趣向の贅沢でありますから、当社の製品は一般に考えられているよりずっと廉価であることがご理解いただけると確信しております。

趣意書から読み取れるように、装飾芸術が「粗削りかつ不統一であった」貧相な現況を打破するために、モリスが提示するのは、「協働」による効果を最大限に生かして、「多種多様な分野相互に調和」を実現するという現在の課題への挑戦である。こうした挑戦は、モリスの生涯を貫く主張であり、やがて一八八〇年代後半にモリスを信奉する多数の若手手工芸作家によって一挙に社会的芸術的運動へ盛り上ることになる、いわゆる「アーツ・アンド・クラフト運動」へとつながった（このことについてはまた別に章をあらためなければならぬ）。

商會が発足当初、教会関係のステンドグラスの需要を見込んで、ガイ先生に応援を依頼して経営を軌道に乗せようと考えたのはモリスの慧眼であった。高教会派のいわば活性化を意図したオックスフォード運動を担った人々が四〇年代に同地を離れて、地方で聖職者となり、結果的には全国各地に高教会派の祭儀に見合うネオ・ゴシック教会の新築ないし改築とそれに伴う内部装飾―壁画・ステンドグラス・タイル・祭壇布など―を中心に装飾関係の需要が高まった。しかし、このようなアングロ・カトリックの要求に既存の内装業者は十分に応えることができないでいた。こうして、草創期の商會にとって教会関係の内装、ことにステンドグラスの製作が最も重要な課題・仕

事になった。

また、モリス本人が早くから「中世の光」としてのステンドグラスに強い関心を寄せていたことも見逃せない。例えば、一八五六年『オックスフォード・アンド・ケンブリッジ・マガジン』二月号に載せた「北フランスの教会——アミアンの影」で「翼廊に進むと、大窓のステンドグラスが両側から燃えるように私たちに迫ってきた。(略)ドーム状の天井の下、帯状に連なる後陣の窓の列に甘美で豊潤なステンドグラスの光が満ちあふれていた」と書いた。同様に、中世の光は同誌三月号に発表した短編「夢」にも「窓から差し込む月の光が堂内の墓所を照らして、鮮やかな色を投げかけた」と反復された。

このような観察・探索は、北フランスの旅先で友人宛に書いた手紙からも明らかのように、早い時期から、ほとんど潜在的にモリスの内に存在した。

その蓄積がどのようなかを垣間見ることができるのが、『チェンバー百科事典』(全一〇巻、一八九〇年版)のために執筆されたモリスの「ステンドグラス」に関する一文であるが、さいわい、モリスの娘メイが編んだ『ウィリアム・モリス——美術工芸家、著述家、社会主義者』(全二巻)第一巻に収められている。メイの指摘の通り、「ステンドグラスは父の熟練がそれなりの成功をおさめた初期の職人技のひとつであるが、これ以外に詳細に語った文章がほかになく、その点、技法に関する記述だけでなく、その審美性と歴史に関する記述も興味深く、情報としても貴重である」<sup>5)</sup>。

それによると、技法はエナメル方式とモザイク方式に大別される。両者について、いささか煩瑣な解説がなされるが、要するに、前者は白いガラスにエナメルを施す技法で、透過光に乏しく、満足な効果が得られない。この技法は、モリスに言わせれば、「油彩あるいは水彩画の模倣に最も近いものである。……油彩がたやすく完璧に成し

遂げることを、わざわざ苦勞してしかも不完全に終るだけのことである。同時に不透明な絵画が真似できない効果を作り出すガラスの特性を活かすこともできない。それに絵画や壁画のこうした模倣はデザイナーに窓の装飾には不向きなデザインを行わせ、装飾という本来の目的から逸脱させる。そればかりか、絵画の巨匠の作品がステンドグラスの手法とされ、入念に盲目的に模倣されることも珍しくない。その結果、偉大な絵画のたんなる戯画を産むことになり、それが設置される建物の『装飾』とはまるで場違いな代物となる」。

それに比して、基本的には中世の技法と同じ工程で作られるモザイク方式のステンドグラスこそが美しく、興味がかきたてられる、という。ただし、その製作過程そのものは説明するだけならしごく簡単だが、実際には職人としての熟練が多分に要求されるとする。モリスはステンドグラスがたんにガラスに描かれた絵画同然であるような現況に満足できず、「中世の光」を取り戻すために、中世的な高度な職人技が達成するガラス片による窓の完成を主張した。油彩画とステンドグラスの魅力は別々のものなければならぬと信じていたからだった。

モリスが解説するエナメル・モザイク方式を大掴みに言えば、(1)画家が描く絵柄に色指定をする、(2)これを原画としてガラス断片のための分割図を作る、(3)分割図に従って、ガラス職人が指定された色板ガラスから断片を切り出して画家に戻す、(4)画家は不透明エナメルで輪郭線を描き、ガラス断片をガラス・イーゼルの上でワックスを使って仮の組み立てを行い、濃淡のぼかしを入れ、細部を描く、この過程で二度、三度と焼成をする、(5)ガラス職人が鉛枠を入れて固定、画像を仕上げる。

こうして完成されたステンドグラスも、それが建物の重要な部分である壁面の一部を占めるものである以上、母体である建物と有機的関係を本来的に有するはずのものである。これは美術工芸品全般について通用するいわば基本原理だが、モリスにおけるこの原理の実践能力はほとんど生得的なもので、彼ほどにこの原理にこだわり続けた

美術工芸家も珍しい。ステンドグラスの真価は、「それが裝飾する建物がいかに純粹であり自然であるか」<sup>(7)</sup>によって決定される。「もし建物自体が優れていなければ、せつかくのステンドグラスも、たとえ個々の窓が優れていようとも、全体的な統一感を欠いた、ただのデザインの寄せ集めと化してしまう」。逆に、建物の間取り、調和ある色彩等全体の統一性について十全の配慮がなされれば、「窓は相互に助け合い、たとえ一つ、二つの窓がデザイン的に劣るとしても、心地よい全体的効果によって欠点は目立たなくなる」<sup>(8)</sup>とさえ述べた。

本体である建築物に対して下位に位置づけられ、二流・三流と受け取られかねない関係にある裝飾美術を、モリスはあえてレッサー・アート（小芸術）として受け入れながらも、グレーター・アート（絵画、建築、彫刻）を凌駕する確固たる芸術の一分野であることを疑ったことは少しもなかった。そもそも、モリスに言わせれば、両者は本来的に優劣の関係にある別々の領域ではなかった。

モリスが辿るステンドグラスのイギリスを中心にした歴史的展望と実作例への考察も興味深い。ステンドグラスは際立って中世の芸術であることを宣言する。現代の製法は基本的には一二世紀と変わりはなく、中世の製作過程に背を向けた作例はただわれわれを困惑させるだけである。誕生の地は北ヨーロッパであり、イタリアでなかったのは、その国には絵画の充実した蓄積があつて、北ヨーロッパほどステンドグラスを必要としなかったのである。イギリスとフランスの場合、ゴシック建築が比較的長続きたため、十分な様式上の展開も可能だった、と言う。モリスは、一二世紀のステンドグラスをもつて本来の意味での誕生と捉え、「赤と青を主にした色彩の深みと豊饒」<sup>(9)</sup>を重視した。一三世紀末から一四世紀にステンドグラスが、オックスフォードのマートン・カレッジの礼拝堂やヨーク・ミンスターの身廊に見られるように、当時盛んだった大型はざま飾り窓にふさわしい、きわめて美しい様式を創出したことを、「芸術の到着しえた最高点」<sup>(10)</sup>と称賛を惜しまない。（前者はモリスが学生の頃ステンドグラス

の聖所として通い詰め、手本とした作例である)。「大量の光を堂内に取り入れることを可能にしながら、他の追従を許さぬ優雅と豊饒の効果を生みだした」それに続く垂直様式の一五世紀になると、色彩は淡調に転じ、なかでも白あるいは銀白色のガラスに黄色を交えた賦彩が目立った。人物像は着衣をはじめいつそう手の込んだ表現になったが、窓の明度は概して守られたとし、オックスフォードのニュー・カレッジの礼拝堂前室、グロスター大聖堂の東大窓、ヨーク・ミンスター聖歌隊席の多数の窓をその好例とした。

一六世紀に入ると、陰影が重々しくなり、色彩は美しさを失い、過度の絵画的効果を狙うなどして衰微し、正統なステンドグラスは一五四〇年頃をもって終ったと断じ、ゴシック建築の消滅とともに完全に姿を消したが、当世の世俗的ゴシック復活とあいまって、難題を抱えながらも息を吹き返した。ウインストン社とパウエル社の協力が優れたステンドグラスを生むことに大きな貢献をした、という。

商會に寄せられた最初の大型注文はジョージ・F・ボドリーからの依頼だった。一八六二年にグロスターシャーのセルスリーに建てられたオール・セインツ教会のための大量のステンドグラスの注文だった。ボドリーは、ゴシック復活の中心的建築家のひとりとされるジョージ・ギルバート・スコットの下で見習い期間を終えて、一八五四年から五八年までストリートの建築事務所で助手を務めていた関係から、モリス、ウエッブらと面識があった。ボドリーはすでに六〇年代初頭、ブライトンのセント・ポール教会の祭壇画をバーン・ジョーンズに依頼した実績もあった。その後、スカバラのセント・マーティンズ・オンザヒル教会、ブライトンのセント・マイケルズ教会の設計を手掛けるなど着々と実績を重ね、有能な若手建築家として注目された存在だった。そうしたボドリーからの相次ぐ注文によって商會は幸先のよいスタートを切ることができた。

それにしても、商會のステンドグラスが想像以上に多数の教会を「装飾し」、しかも今なお全国各地に存在し、

(存在しない州名を挙げるのが困難なくらいである)、しかも芸術的にも優れた出来栄えによって高い評価を維持していることを思うと、壁紙とともに、商會が果たした社会への多大な寄与をあらためて考えざるをえない。<sup>(11)</sup>

ボドリーによる初受注の、天地創造を表象する大薔薇窓をはじめとする二点は、ロセツテイ、モリスを中心に、ウェップ、ピーター・マーシャル、フォード・マドックス・ブラウンらによる共同製作となった。この初仕事について、マーティン・ハリソンは、先行するパウエル社やクレイトン・アンド・ベル社の製品に比べると、肝心の色彩効果が鈍いなど完成度が低く、経験不足から見劣りがしたという。それでも、これはすぐに克服されて、逆を上記二社のステンドグラスは一八六二年頃から、モリス・マーシャル・フォークナー商會の影響であろうか、「明らかに地味で抑えた彩色」<sup>(12)</sup>に変化したという。この「地味で抑えた彩色」こそ商會が達成した新境地であり、それはハリソンも指摘する「抑制された青、ルビーの深紅、黄色、一四世紀イギリスのステンドグラスに特有な緑色、野菜から採った染料にも比肩しうる微妙な大地の彩色」<sup>(13)</sup>であった。モリスはやがて仲間の彩色にも独自の調整を加えた。「独創的かつ独特の手法で色の再演出を達成」することに努めて、モリスは既存のパウエル社などが得意とした万華鏡的色彩の氾濫、つまり無数の高彩度のガラス小片を撒き散らしたような効果の模倣を華美に過ぎるとして遠ざけた。

商會はステンドグラスのデザインと賦彩の変革の先駆けとなった。中世に刺激を求めたが、模倣を忌避し、中世の形式よりも精神を伝えることに腐心した。アルバート・ムアやウィリアム・ド・モーガン(一八三九—一九一七)やシメオン・ソロモン(一八四〇—一九〇五)など有能な外部の手を借りながら、ステンドグラスやタイルのデザインに携わった。このことは、やがて手掛けることになる壁紙に先駆けて、平面文様に関する貴重な経験となった。

一八六二年は商会にとつて記憶さるべき年となった。サウス・ケンジントンでのロンドン国際芸術産業展の開催である。五年のクリスタル・パレスに代表される博覧会の第二弾として企画された産業展である。注目を引いたのは日本部門（イギリスにおける「ジャポニスム」の気運を高めた）と中世部門だった。後者はまだ発足したばかりの商会にとつて事実上の初舞台となった。大枚二五ポンドをはたいて、二つのブースを確保、一つはもっぱらステンドグラスを、もうひとつのブースには絵付きタイル、絵付き家具、刺繍、銅製の燭台、ウエップによる宝飾品の試作品、ソファ、洗面台等を展示した。人気があったのは《聖ジョージのキャビネット》で、フィリップ・ウエップのデザイン、モリスの絵付け、マホガニー、オーク、松材を使用、彩飾・金箔が施され、銅製の取手付きであった。モリスは板絵屏のために「聖ジョージの伝説」を題材にして三枚のパネルに五景を描いた。龍の要求に屈して、町のために犠牲になる王女はジェインがモデルだった。

二つのブースは奨励賞を獲得、一般入場者だけでなく、専門家からも称賛が寄せられた。会場で一五〇ポンドの売上げがあったばかりか、新たに重要な顧客の獲得にも成功した。審査員はステンドグラスの色彩とデザイン両面の芸術性を高く評価した。こうして商会は社会的認知を得た。ずっと後のことになるが、受注は国内にとどまらず、アメリカ、ボストンの聖三位一体教会からもあった。

こうした機運に乗じて商会が手掛けた数々のステンドグラスのなかで、ブライトンのセント・マイケル・アンド・オール・エンジェルズ教会のそれは評価が高い。西正面の薔薇窓は、円形の《聖母子》（バーンII ジョーンズ）を中心に、それをぐるりと囲む、鐘を鳴らす七態の天使を描いた七つの円形窓《鐘を鳴らす天使たち》（バーンII ジョーンズ）を特質とする独創的なステンドグラス。下部には全部で六つの窓―四つの細縦長の尖頭窓（ランセツト）とその上部に二つの葉形飾り窓―が左右対称に配された。尖頭窓は左から盾と長槍をもつ《聖ミカエル》

(フォード・マドックス・ブラウン)、《聖ラファエル》(モリス)、《聖ユリエル》(フォード・マドックス・ブラウン)、白百合をもつ《聖ゲイブリエル》(モリス)である。上部を占める葉形飾り窓は左が《聖ジョージ》(P・P・マーシャル)、右が《受胎告知》(モリス)である。

依頼主のボドレーはバーン・ジョーンズによる薔薇窓が特に気に入って、初期商会のもつとも見事な作例のひとつと称えた。濃い緑色の着衣の天使が大きな黄金の鐘を打つ七つの姿形が、星の燦めきの表象であろうか、黄色の装飾模様を施した白色ガラスを背景に描かれた。また尖頭窓の大天使について、「聖像的だが、ほのかに生氣があり、一三世紀ゴシック彫刻のポーズを思い出させる。柔らかな青、緑、赤茶色は、モリスが白地のガラスに黄色の染め付けをうまく活かし、金と銀の見事な調和の中に控え目に取り入れられている」とハリソンは解説する。<sup>14)</sup>

イングランドの北部、リヴァプールの近郊にノッティ・アッシュという町がある。その聖ジョン・ジ・エヴァンジェリスト教会の北側廊のステンドグラスが、個人的には、最も心惹かれる。祭壇から三番目の区画に設けられた大窓は上下二層に大別され、その下部に通称《アブサロムの窓》がある。バーン・ジョーンズの下絵にモリスが遺憾なく色彩感覚を発揮した、一八七二年の共同製作である。窓全体は三分割され、中央にアブサロム、左右にサミュエルとテモテを主題にした窓である。聖書上の三人物像は透明感のある紺色のアブサロムをはじめ、その両側に配された茶褐色の二人物像もさることながら、最大の特徴は窓全面の背景を埋める緑の曲線状の枝葉である。多少の濃淡を交えたその緑が人物を背後から密に支えて、全体の基調を醸成する。けっして出しゃばらない。その精彩あふれる緑の静謐は失った愛児を弔う父親の哀惜と悲嘆にふさわしい。

こうした商会の初期のステンドグラスの業績を、モリスの娘メイはその編著『ウィリアム・モリス―美術工芸家、著述家、社会主義者』第一巻に「商会の職人たちがガラス工芸の領域で見せた仕事振りは、これが新しく手掛

けた技芸だとはとても思えない出来栄で、彼らが、徒弟見習いも経ず、悠々と確実に、これだけ全国の教会を次々に、斬新かつ因習に囚われない素晴らしい仕事の達成によって、俄に、その分野における達人の地歩を固めたのはまさに驚きでした<sup>15)</sup>と総括した。

しかし、順風満帆といえれば嘘になる。当然、揶揄、やつかみ、妨害が待ち構えていた。モリス自身も例の「自伝的覚書」で、「商会はまもなくある程度の成功を収めたけれど、当然ひどい冷笑の的となった」と書く。「中世風の家具、タペストリなど、いったい、だれが、そうした展示の品々を見て、一九世紀の製品だと信じるだろうか――はめば歯車と蒸気ラムと施条銃のこのご時世に？ 展示された型のキャビネットが流行したのは六〇〇年も昔のことではないか<sup>16)</sup>」、「未熟な商会の息の根を止めようと、あの手この手が使われた<sup>17)</sup>」。趣意書を「読んだ者はその宣言が無鉄砲さに空いた口が塞がらなかった」ばかりか、「既成の専門業者は、ろくそつぽ商売のことも分らない連中に土足で玄関に踏み込まれた感じがしたのだ。できることなら結託して、市場から商會を排除したいと本気で画策したほどだった<sup>18)</sup>」、「ステンドグラスは商會が宣伝する物とは似て非なるもの<sup>19)</sup>」、「実はこの機に臨んで、昔のガラスをそれなりに急拵えした代物に過ぎない、分かりやすく言えば、まがい物だ<sup>20)</sup>と主張した。出展を阻もうとする動きさえあった。モリスには一〇年ほど前のラファエル前派の絵画に浴びせられた中傷と非難の再来と思えただろう。

博覧会の成功を機に注文が増える。来店する顧客も増えた。商會が手狭になってきた。住まいと仕事場がロンドン郊外の「赤い家」と市内のレッド・ライオン・スクエアでは離れ過ぎていて、「通勤」が苦になりはじめていた。モリスはリューマチ熱に悩まされてもいる。ジョージアーナ（バーン・ジョーンズの妻）が猩紅熱で重態になると、ストレスでモリスの相棒のバーン・ジョーンズまでが体調を崩した。モリスはロンドンからアプトンに仕事場

を移すこと、あわせて「赤い家」を建て増して、バーン・ジョーンズ夫妻とひとつ屋根の下で暮らすことを考えた。が、夫妻がロンドンを離れることを強く嫌ったため、結局モリスは「赤い家」を手放す決心をした。苦渋の選択だったろう。モリス夫妻にとって記念碑的家具の大半は備え付けであったため手放さざるをえなかった。「赤い家」の至福はわずか五年で終わった。

ジョージアーナは「赤い家」を惜しんでこんなふう書き残した。<sup>20</sup>

わたしたちの人生で最も幸福な一時期は、「赤い家」を売却したことによって幕が下ろされてしまいました。でも、仕方ないことでした。ロンドンに起居して断固事業にかまける不退転の決意でいたモリスにとって、あれほど愛した家を留守にしたまま、ただの家主でありつづけることに耐えられなかったのです。即刻、売り出すより仕方なく、もう二度と目にするつもりもなかったでしょう。実際その通り二度と目にしませんでした。子供時代を過ごした家を後からいつまでも夢に見ることがあるように、わたしたちの中には「赤い家」を夢に見たものがいたのです。

アプトンを最後に訪ねたのは一八六五年九月でした。秋晴れの午後、モリスとジェニー、エドワードとわたしの四人で、周辺にまだ残っていた人里離れた景勝の地を馬車でお別れに一巡りしました。

モリスが「赤い家」と決別したのは一八六五年一月だった。同時にモリス夫妻はロンドン、ブルームズベリ地区、クウィーン・スクエア二六番を新居とした。そこは新婚旅行を終えて帰国後、「赤い家」の完成まで仮住まいをしたグレート・オーモンド・ストリートと指呼の間にある、南北に細長いスクエアだった。二六番はモリスが

バーン・ジョーンズら商会発起人七名の連記によって商会名儀で借りた建物（現在は病院）だった。モリス一家は店舗の上階に一八七二年まで住むことになる。北側には建物がなく、ハムステッドの丘まで見渡せた。当時ブルームズベリ地区は、まだアン女王時代のロンドンの郊外住宅地としてかつての風格のいくばくかをとどめている場所だった。いまでこそ、なんといいこともない街区に零落した感があるが、それでも瀟洒なアン女王時代の住居がわずかに残り、文人・芸術家とも縁が深く、大英博物館の所在地としても、かつてはロンドンを代表する文教地区であったことを思い出させる。

メイ・モリスは父の断腸の思いを代弁するかのように、「父が妻と友人を迎えるために建てた美しい住いのこと、そして都会の喧騒にとても近いのに、まるで忘れ去られたような一隅で、花咲く果樹園に囲まれながら、若い仲間が過した仕合せな活気にあふれた日々のこと、それはいくら繰り返して語られても、その陽気で真剣そのものであった日々の魅力を想うと、決して陳腐になることはないでしょう<sup>21)</sup>」と述懐した。

商会について次に特筆すべきことは、一八六六年と六七年に二件の依頼を、教会関係ではなく、はじめて世俗建築の室内装飾を、大方の予想が及ばない方面から受注したことである。セント・ジェイムズ宮殿の「武具の間」と「綴れ織の間」の内装工事とサウス・ケンジントン博物館（現ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館）の食堂内装の工事が相前後して持ち込まれた。発足して間もない商会にとって、確実に箔付けになる注文だったが、どうしてそうしたことが可能だったのだろう。正直言って、戸惑いを覚えるのだが、P・ヘンダーソンは「ちよつとした謎である<sup>22)</sup>」と言って、この注文は「ヘンリー・コールが一八六二年の博覧会に出品した商会の作品に感銘を受けて、商会を推薦したにちがいない」と言う。またJ・リンジは「受注の経緯は不明である。しかし、サウス・ケン

ジントン博物館長コールが商会に好意的であつたに相違ない」と同じ趣旨のことを書いた。われわれとしては兩人が名を挙げているコールという人物の方に関心が向かう。たしかにこの要職にあつた人物はこの時期のモリスまたは商会にとつて無視できないのだが、そのことは次章に譲ろう。それにしても「好意」だけで実現することだろうか、博物館はまだしも、という思いが依然残る。

F・マッカーシによれば、同宮殿は二年前に「宴会の間」の内装改修工事を王室お気に入り装飾家ジョン・クレイスの手で終えたばかりだつたという。<sup>24</sup>その実績を押しつける恰好で商会が受注を獲得したのは、ロセッティの魅力と強引な押しの結果だつたとする。つまり、時のロンドン市建設局長であつたウィリアム・クーパー(パーマストン卿の継子、後のマウント・テンブル卿)に、友人だつたロセッティがタイミングよく働きかけたという訳だ。クーパー自身もたんなる能吏ではなく、芸術にも関心を寄せ、ロセッティの説く装飾美術の新しい動向にも理解を示したのだから。その間の経緯の一端を、レディ・マウント・テンブルは回想録に「年月の経つたセント・ジェイムズ宮殿の教室を改装しなければならなくなつた時に、昔と同じようにながしか名の売れている業者の手に委ねることをせず、あの芸術の偉大な改革者ウィリアム・モリスを説き伏せて仕事を引き受けてもらったのです」と書いた。

一方リнда・パリは、ロセッティが重要な働きをしたことについて、こんな風にしたがひに書いた。「前衛的なデザインへの愛情を理解できない王室と、わずか数年前に、仮住まいをしていたモールバラ・ハウスから移転してきたばかりの博物館に対して、発足間もない未経験な装飾専門の商会が、仕事の質量両面において施主の要求に十分応えることができることを納得させたのは驚くべきことである」。<sup>25</sup>

宮殿の内装工事は一八六六年九月から翌年の一月までかかつた。工事を総括したのはフィリップ・ウェブだつ

た。リンダ・パリの解説を借りれば、天井、天井蛇腹、腰羽目板、窓、扉などすべてが「様式化された花柄の反復模様で彩色され、既存の綴れ織りや武具などの展示品と競い合うのではなく、むしろ相互に補完するように工夫された。黒地に金と明るい彩色を強調するなど……王室にふさわしく壮麗な効果が求められたが、特徴に欠けて暗い印象である」<sup>(26)</sup>。自己主張ではなく、全体との調和を重んじた構想にわれわれは注目したい。過度にゴシック調で、サイケデリックでさえあると評したのはF・マッカーシである。二年前のクレイスの仕事に比べれば、一転、想像を越えた新空間の出現と言いただろう。

商会のもう一つの仕事、サウス・ケンジントン博物館「緑の食堂」<sup>(27)</sup>の内装工事は、その頃博物館が進めていた三食堂の改装計画の一環だった。漆喰壁はウェップによって、オリープの実る枝の浅浮き彫り反復模様が施され、その上部の蛇腹コニス・フリヤスの小壁には兎を追いかける獵犬と樹木と野兎とが交互に描かれた。漆喰壁の下、目の高さに、樹木と果樹の緑の小枝、果実、花を描いた縦長の小パネルを連続させながら、ところどころに一年一二月を表象する人物像が配された。これらのデザインはバーンジョーンズによる。腰羽目板は無地の緑がかつた藍色、二つの窓にはめ込まれた全部で六枚のステンドグラスには小動物や花に囲まれ花輪に飾られた女性立像が配された。

確かに全体はくすんだやや暗い印象であるが、その中で、小枝や果実や花のパネルが黄色地に描かれた小パネルの連続が全体を明るく引き立てていることは見逃せない。それに、漆喰壁のオリープ柄といい、この小パネルの樹木と果樹の柄といい、決して壁紙ではないが、商会が平面デザインにおいて高い技術を獲得していることを実証する植作文様となっている。じつは壁紙への挑戦はすでにこの二年程前にモリスによって始められていた。

次章は話題の向きを少々変えて、モリス・マーシャル・フォークナー商会設立前後のヴィクトリア朝装飾芸術を

めぐる状況を一瞥したい。それはモリスの壁紙について語ろうとするときに、その正当な理解と評価に不可欠な手続きと考えられるからである。

### ◆モリス・デザインの先行者たち

一八世紀半ばは進展する手工業生産制の急速な発展の中に早くも後のモリスが強く関心を寄せざるをえないと思われる動向が顕著となった。一七五三年の諸芸術・手工業・商業奨励のための協会の設立と翌年の王立芸術協会の設立がそれである。二つの協会は、同年創設された大英博物館とともに、デザイン産業に新たな活力を与え、社会一般の装飾美術に対する関心を格段に高めることに大きく貢献した。ロンドンをはじめイギリス各地で品評会・展示会が活気を呈し、優れたデザインに賞を与える各種コンテストが催された。一八三五年には「諸技芸の知識及びデザインの諸原理を国民（特に生産にかかわる人々）の間に普及せしめる最善の策を探ることを目的とする」特別委員会が下院に設置され、その三五〇ページに及ぶ報告書は、デザイナー養成学校や博物館・美術館の設立などを提言した。その結果、一八三六年ナショナル・ギャラリーの創設をはじめとして、一八四六年までに一〇指にあまる国立デザイン師範学校の開校が実現した。こうした気運は一八五一年の大博覧会、つまり第一回万国博覧会へと集約され、その成果は、周知のように、サウス・ケンジントン博物館（現ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館）という記念碑的遺産として総括された。

こうした文脈の中で、発足間もないモリス・マーシャル・フォークナー商会がサウス・ケンジントン博物館から「緑の食堂」の内装工事を受注した事実（一八六六）をあらためて思い起こすと、前述した風景とはまた別な事情がおのずと視野に入ってくる。そこにはすでに一言触れた同博物館の創設者にして初代館長ヘンリ・コールの姿が

同時代の群像に混じってその存在感を際立たせていることに気づく。

ヘンリ・コール（一八〇八―一八二二）とはいったい何者？ その多彩・活力には舌を巻かざるをえない。上述の博覧会の組織、国立デザイン学校の創設、ロンドンの公文書館の改組、一ペニー郵便制の導入、イギリス初の一ペニー郵便切手や糊つき郵便切手の発案者、特許法の改正、鉄道軌間の統一の実現、水彩画家、そして手工芸品のためのデザイナー、なかならず紅茶セットのデザイナー等々。それだけにコールが築いた人脈も並々ならぬものがあった。小野二郎が「一八五〇年代当初から、壁紙あるいはドメスティック・デコレイション一般にいわば革命の嵐が吹き、趣味上の大変革が起こっていた」と言う時、コールを立役者と見做していたことは間違いない。コールの一見とりとめない「多彩・活力」に一貫するのは、産業と芸術という、従来遠く隔たった二つの領域の架橋に成功した極めて優れた文化行政官の姿である。彼は手工業生産品における趣向性の向上、産業への美術の応用を旗印にマニユファクチャラーと美術工芸家たちを結び付けることに奔走した（この意味では、アーツ・アンド・クラフト運動の仕掛人のひとりといえよう）。

振り出しはごく平凡に公文書館勤務、すぐに侮りがたい人物として頭角をあらわすことになったのは、職場が不正と怠惰の温床であることを告発したことが契機だった。告発が招いた誹謗の嵐の中、コールは一時職を追われるが、主張の正当性が認められ、一八三七年に復職、公文書館の改革が日の目を見た。コールは正義感あふれる清廉の士であった。翌年、ローランド・ヒル（一七九五―一八七九）を助けて近代郵便制度の導入に力を尽くした。また一八四〇年代イギリスが鉄道狂時代にある最中、コールはだれよりも先んじて軌間統一の必要性を『レールウェイ・クロニクル』誌上に展開、一八四六年、イギリス議会は軌間を1435 mmと決定した。同年、コールは王立技芸協会主催のデザイン・コンテストにフェリックス・サマリの匿名で応募、紅茶セットが銀賞を獲得した。これを

ミントン社が大量生産して大成功を収めた。F・マッカーシは『英国デザイン史 一八三〇—一九七〇』（一九七二）においてこの受賞の意義を「工業デザインの質的向上という大運動、改革運動の端緒となった」と説いた。<sup>2)</sup> 勢いをえたコールは会社「サマリズ・アート・マニユファクチャラーズ」を設立（一八四八）、ミントンやウエッジウッドなどの製陶業者だけでなく、収納家具メーカーのホランズ、食卓用品メーカーのロジャーズなどと協同関係を拡大し、デザイナーと生産者との提携を模索し続けた。同時にコールのデザインに対する熱中は教育にも注がれ、上記デザイン学校の新設など、芸術技術教育の質的向上に敏腕をふるった。

コールは博覧会実行委員会を中心人物として準備に忙殺される。それに協力して推進役を担ったのは、以前からの協力者、N・ペヴスナーのいうコール・サークルの面々であった。<sup>3)</sup> その中に画家ウィリアム・ダイス（一八〇六—一六四）やウエールズ出身の建築家オーエン・ジョーンズ（一八〇九—七四）やデザイナーのマシュー・ディグビ・ワイヤット（一八二〇—七七）らの名前があった。それにしても、コールが水を得た魚のように活動できたに訳があった。機を見るに敏なコールは広報誌『ジャーナル・オブ・デザイン・アンド・マニユファクチャー』誌の発行を思い立ち、第一号（一八四九年三月）を王立技芸協会会長であるアルバート公に謹呈した。「この異国の地に諸芸術と産業の進展を援助されようとする、一貫したかつ多大の意義あるご尽力に恭しく謝意を表して」<sup>4)</sup> 謹呈された。「この献辞はたんなる美辞麗句ではなく、アルバート公とコール両者の当時の「同志的絆」の表現であった、とF・マッカーシは注釈する。例えば、「産業に応用可能な芸術を」というコール・グループのスローガンすらアルバート公の草案だったという。万国博覧会の成功はアルバート公の絶大な支援の賜物とはよく耳にすることだが、そして、それはその通りに違いないが、アルバート公が王立技芸協会会長職にあったということは、ただ女王の夫君という、それだけの理由から関わることになったたんなる名誉職ではなく、実はもっと実質的な積極的な

意味での「会長職」であったのだ。F・マツカーシがいう「同志的絆」にもそんな含意がある。両者のいわば二人三脚の関係なくしては、いくらアルバート公が女王の夫君であつても、あるいはまた、コールひとりがどれだけ獅子奮迅の活躍をしても、おそらく博覧会は成り立たなかつたのではないか。

博覧会は未曾有の成功を収める。その器としてジョーゼフ・パックストン（一八〇一—一六五）がハイド・パークに作り上げた鉄骨ガラス張りの水晶宮クリスタル・パレスの新奇さとトマス・クック（一八〇八—九二）の創出した、今言うパッケイジ旅行が人氣に拍車をかけ、入場者六〇〇万人という空前のブームを招来した。万国博覧会の翌一八五二年、アルバート公の肝いりで、産業界に科学と芸術とその応用の促進を目的として、博覧会の収益金一八万六千ポンドを投じてサウス・ケンジントンに八七エーカーの土地を取得、その名もエクヒビション・ロードを軸に自然史博物館、科学博物館、王立芸術大学などの諸施設を相次いで誕生させた事実や「裝飾美術博物館」（ミュージアム・オヴ・オーナメンタル・アート、前身はミュージアム・オヴ・マニユファクチャーズ、後一八九九年以降ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム）がモールバラ・ハウスに設立された事実などを考えると、博覧会がその所期の目的を十二分に果たしたことは明らかである。

コール・グループの一人は「英国国教会創設時このかた、この国で昨今ほどデザインの将来が良好であつたためしはない」と自画自賛した。またアルバート公は「労働の分業の大原則」と「競争と資本という刺激」を称賛し、「今や人類はこの現世で果たさなければならぬ、かの偉大な神聖な使命の一層完璧な達成に接近しつつある」と手放しの樂觀を表明した。ここに時代の風潮がきっかり表明されていた。

しかし、この風潮をニコラウス・ペヴスナーは時代を覆う「6こてこてした、独りよがりの樂觀主義」と断じ、「ブルジョワ的な女王と有能な夫君に統治され、以前に増して富を手にした生産者と商人の企業家魂によって富を

増大させ、世界の工場となり、成功したブルジョア階級の天国となった英国で、慈善に努め、教会での祈りを怠らず、道徳家ぶっていけば、神にも己の良心にも恥じることはない、この類例のない進歩的な実際のな時代」をもろに反映した楽観主義と断じた。時代の進歩のただ中で育った世代には、大量生産を可能にしてくれた機械に疑念をもつ余裕はなかった。「機械が工業製品から趣味を根絶したばかりでなく、一八五〇年頃までに、旧来の職人をいまさら手のつけようのないまでに毒してしまった。……純粋な形状、純粋な原料、純粋な装飾文様の美に対する職人の不感症は想像を絶する」と記して、ペヴスナーは博覧会出品の絨毯、肩掛け、各種銀器を事例に、「どのような観点から考えても誤りであり、無残きわまりない、支離滅裂だ」と酷評した。陰影を強調しようとするあまり浅彫を深くすればするほど、生氣に欠け重苦しくなるばかりの惨めさを嘆いたのだった(図1、2)。

ウォルター・クレイン(一八四五—一九一五)も同様に「擬古典様式の長椅子や腰掛けの優雅な線と脚はヴィクトリア朝の製造業者の手によって痛風まがいのぶざまな姿になりはてた。図版入り一八五一年の博覧会図録は家具と装飾における怪物顔負けの不気味さを嫌というほど明らかにしたが、それが芸術的と受け入れられた。解体はすでに行き着くところまで進行して、おそらく家具、衣服、装飾にみられる前例のない醜悪さの時代が始まっている」と手厳しい。万国博覧会が大成功を収めたといわれながら、その反面じつに皮肉なことに、それが一面において暴露したものは、イギリスのデザインの無秩序と混沌の現状と目前の利益に拘泥する製造業者の実態だった。

こうした現状を打破する試みは、ヴィクトリア朝中期、美術工芸家・手工業製造者などを中心にさまざまな方面で、ロンドンをはじめイギリス各地で自覚的に展開され、ことあるごとに美術教育の改善、美術館・博物館の開設などが喧伝された。にもかかわらず、だれも根元を掘り起こすことなしに、ただ近視眼的にデザインの改善を口にするばかりだった。

図1 1851年ロンドン大博覧会に出品された絨毯

図2 1851年ロンドン大博覧会に出品された銀器

ベヴスナーは、A・W・N・ピュージンの主導したゴシック建築をめぐるそのデザインは「たとえオーエン・ジョーンズのデザインの前触れとなり、確実にそれを凌駕し、モリスのデザインの先駆けにすらなったとしても、それはあくまで過去の忠実な模倣の域にとどまっていた」と述べた。<sup>9)</sup>

続けて、ベヴスナーは「モリスをデザインの改革者としてコール・グループとピュージンに勝る高い地位に押し上げた所以は、たんにモリスがデザイナーとして真実の天才であって、彼らがそうではなかったという事実<sup>10)</sup>に拠るだけではなく、ただモリスひとりが、一つの時代の芸術とその時代の社会組織とは一体不可分であるという、彼らには持ちえなかった認識を持つことができたからだった」と論じた。モリスの認識は時代の中でひとり際立ち、その時、この天才は否応なしに、博覧会が明示した先例のない諸問題の解決という難題をひとり抱えこんだのだった。

「モリスひとりが」、「ひとり際立ち」、「難題をひとり抱えこんだ」とするならば、モリスがヴィクトリア朝デザインの領域で転換点を画した、という理解が成り立つと考えたくなる。しかも、モリスには最初期三点の壁紙が今なお世界中で高い評価を維持しているという実績がある。しかし、である。モリスの三点は「同時代のデザイナーから完全に無視され、売れ行きも数年間振るわなかった」<sup>11)</sup>、「転換点などとはとんでもない」とする見解がある。ポール・トムソンである。

デザイン上の転換点を語って、ポール・トムソンは、万国博覧会の翌一八五二年、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館設立一〇〇周年を記念して開催された「ヴィクトリア朝及びエドワード朝装飾芸術展」こそが転換点であるとする。伝記作家P・ヘンダーソンもこれに同調するようなかたちで、同展のカタログから「ひとりモリスの仕事をもってヴィクトリア朝のデザインの復興が果たされたとする神話を最終的に打破したのが、まさにこの展

「観会だった」の文言を引いている。<sup>(12)</sup>

展覧会を企画・組織したのは、ヴィクトリア・アード・アルバート博物館の普及部長ピーター・フラッド（一九二二―六〇）だった。モリスのデザイン作品について、その帰属、製作年代の確定など手堅い実証的研究で知られ、「今日でもその仕事以上のものは出ていない」と小野にいわしめるモリス・デザイン研究の泰斗である。フラッドは、コール・グループといわれるデザイナーたちを念頭におきながら、イギリス・デザインの混乱と貧弱を改善しようとした、モリスに先駆けたデザイナーたちが看過できない仕事を残していることを、この展覧会を通じて明らかにしたのだった。

なるほどオーエン・ジョーンズらコール・グループの先行者たちは、完璧な平面上に様式化された幾何学模様を明るい淡い色調で印刷するボタン・デザインを主張し実践して、ヴィクトリア朝盛期の典型とされる従来のデザインに大きな革新をもたらした。だが小野は、そのことを承知のうえで、ピーター・フラッドの、「デザインを始めたとき、モリスはこの革新運動を継承・強化するどころか、実はそれに逆行し、ある程度、時代の歯車を逆転させたのだ」という「新説」に違和感を表明した。

フラッドの「新説」<sup>(13)</sup>は、『リスナー』誌上に「一装飾芸術家としてのウィリアム・モリス―ひとつの新説」として明らかにされた。ヴィクトリア朝中期を支配していたデザインとは、「写実に徹した細部と高浮き彫りと深い影によって完璧なまでに描かれた、キャベツにも似た薔薇の花束が這いまわる俗悪な図柄で、しかも、しばしばリボンの花綱やときには重々しい球根さながらの品のないロココ風の渦巻装飾と結び合い、大抵の場合、暗緑色とか栗色のいかにも濃厚な色彩が施されている、そんなデザインだった」。

それに異を唱えたのが、ピュージンやオーエン・ジョーンズら、モリスに先行したデザイナーたちで、彼らは、

正反対に「幾何学的ないしは高度に様式化された、通常は小幅な反復するデザイン、軽快な明るい色調の刷りと彫りと深みの感覚を排除することを特質としたデザインを主張した」。フラッドに言わせれば、この主張こそが「一八五〇年と六〇年の間に起こった真のデザイン革新であるが、にもかかわらず、……ヴィクトリア朝の趣味に関するすべての書物がこの事実を完全に無視したのである」しかもこの事態は以後改善されるどころか、およそ一〇〇年間、フラッドの指摘まで、どの伝記作家も研究者も「この件に関していまのところ格別新事実はないことを暗示する」にとどまっていたのである。フラッドは、「時代の歯車を逆転させた」モリスの位置づけを彼なりに次のように表現した。<sup>(16)</sup>

モリスは革命的先駆者・革新者としてではなく、むしろ時代の偉大な古典的デザイナーとみなさるべきである。つまり世人がデザインに関する諸問題の解答を新奇と非正統に求めていたときに、純粹にパターンの美と卓越性によって影響力を発揮することができた人物としてみなさるべきである。モリス・デザインの最良が時間を超えた驚異の存在であり、また今日使用しても古めかしさを感じさせないのは、まぎれもなくこの古典的特質のしからしめるところなのである。

じつは先刻名を挙げたポール・トムソンはこのフラッドに影響された。「フラッドとその同僚がモリスとヴィクトリア期の複雑な関係を初めて明らかにしてくれた」<sup>(17)</sup>、と言う。トムソンによれば、「先行者たち」のデザイン革新は、モリスが壁紙のデザインを始める以前に開始されていて、すでに「重要な変革」をもたらしていたとする。彼らは写実的デッサンによる、高浮彫りの、栗色と暗緑色という不快な色調の初期ヴィクトリア朝壁紙をけなし、壁

紙は完全な平面上に高度に様式化された幾何学文様で軽快な明るい色調でなければならぬと主張した。

この主張が当時の趣味をリードした。モリスは平面性に異論はなかったが、幾何学的に処理されて硬直化したその頃の花柄文様に頷くことはできなかった。だから「いくつかの実験の後、一八六四年から六六年にかけて作り出された少数のモリスの壁紙のデザインは当時流行のデザインに比べるとずっと自然主義的で、驚くほど古めかしかった」と指摘するが、たしかにそう見えたことは事実だろう。

コール・グループもそれなりにデザインの質的改善を志したとはいえ、モリスの仲間たちとは所詮異質の集団だった。両者が協調して時代のデザイン問題に取り組むことなど望むべくもなかった。モリスはコール・グループを無視するかのように、このいわば「先行者」について評言めいた言葉を発したことは一度もない。この点について、F・マッカーシは、両者にはまず様式上中世主義と古典主義という大きな隔たりがあったこと、デザインだけにとどまらず、製作の諸工程そのものに幅広く関与した集団とそうでない集団の違い、そしてモリスに言わせれば、コールは体制の内側に留まりながら改革を考えた男と見做していたとする。モリスはその逆で、既成社会の改革を思考と行動の原点に据えていたことはこれまでも述べてきた通りである。

モリスの壁紙が「古めかしい」などと聞かされると、その親しみやすい今日性を実感しているだけに意外の感がある。「先行者」の死に体ともいえる模写としての自然主義とモリスの生氣あるデザインとしての自然主義はまったく異なるものである。しかし、もっと驚いたのは、フラッドの名がF・マッカーシのモリス伝（一九九四）にもJ・リンジのモリス伝（一九七五）にも登場しないことであつた。この兩人にフラッドについて見解を質してみたものである。

その点、小野二郎は、フラッドの実証的研究を画期的業績として高く評価しながら、フラッドが、デザインに関

する限り、モリスは革命的先駆者とみなされてはならず、むしろ当代の偉大な古典的デザイナーとして考えるべきである、と主張したことに「いささか奇異な感じがする」<sup>19)</sup>と反応した。たしかに、この「古典的デザイナー」という言い方はどこか馴染まないというか、その本意が伝わりにくいことは否めない。多分にミスリーディングである。先行者との対比を際立たせて、「新説」であろうとする意図がフラッドに過剰に働き過ぎた結果であろうか。文脈にそって読み解けば、むしろ、モリス壁紙の斬新さを否定するような言い方ではないことは明白である。

ポール・トムソンに続いて、E・P・トムソンがフラッドから大きな影響を受け、フラッドの視点からヴィクトリア朝におけるデザイナー・モリスの貸借関係を試みた。『ウィリアム・モリス—ローマン主義者から革命家へ』（二九五五）がそれである。モリス総体についての評伝だが、この論考を「特にその社会主義活動にくわしく、モリスの革命的社会主義者たることを実証した画期的な書物」<sup>20)</sup>と賛辞を惜しまなかった小野は、この「画期的な書物」とP・フラッドの実証的研究を手掛かりに、装飾芸術家モリスと社会主義者モリスを別個のこととせず、一体的に捉らえて、わが国における先駆的仕事を成し遂げたのである。

E・P・トムソンはモリスのデザインについて、「モリスの反復する力強い線、重々しい渦巻く葉群、明るい色彩の臆面もない使用が、ほとんどすべての作品に一樣に活力と大胆さを与え、……活発旺盛な成長と葉群は豊潤そのもの、絵画的細部は示唆にあふれる」<sup>21)</sup>と指摘して、「モリスの手になる作品、あるいは商會がモリスの監督下で生み出したすべての作品は、材料と職人芸の優秀性を開示した」と述べた。そして、「現代はまやかしの時代だ。まやかしが闊歩している。政治家から靴職人まで、一切がまやかしだ」というモリス晩年の悲痛な叫びを紹介しつつ、こんな評言を発した。<sup>22)</sup>

モリスはデザイナーとして、その作品において、良質な材料を前提にした健全な職人氣質と装飾細部の豊かさという二つを結び合わせることを念願とした。そこで第一の目標として、素朴さと優れた品質を掲げ、今日なお最良のデザインに引き継がれているこの傾向の開拓者としてその中心を占めるデザイナーである。かりに今日、モリスが、作品のあるもの、後半の壁紙やチンツの若干に認められる複雑な装飾的線描を類いとする過剰な精細さと甘美さを根拠にして、批評家からならんかの非難を受けるとしても、じつは当の批評家が拠って立つその理論と実践はモリスその人がはじめて主張したことにほかならないのである。

E・P・トムソンは一九七六年同書の改訂版を上梓した。その際、長文の「追記一九七六」を巻末に加え、初版以来二〇余年間に深化したモリス研究のあらたな指標となるべき諸論考を概略した。併せてみずからのその後のモリス研究の概要にも触れ、「モリスの影響力について既存の見方に重要な変更」<sup>(28)</sup>を加えた故人P・フラッドについて、「彼はヴィクトリア朝中期に起こった趣味上の変革は『モリス運動』の成果であるという見解に異義を唱え、広範な伝統の内側でモリスが果たした、革新という時に特異な、時に保守的な役割を強調したのである」とあらためて記した。

一八六二年、モリスは壁紙のためのデザインに着手する。商会設立の一年後、モリス二八歳の時である。完成は一八六四年の頃まで待たなければならぬが、この最初期に制作されたのが《格子》、《雛菊》、《果物あるいは石榴》の三点である。しかし、こうした実作品を論ずる前に順序として、平面デザインにおけるウィリアム・モリスの思想をまず次章で検証する。

◆平面装飾の思想―パタン・デザインと「小芸術」

モリス・マーシャル・フォークナー商會が展開した家具調度・内装全般にまたがる広範な活動のなかで、一際異彩を放つのが、あえて異彩と言うのは、モリスの非凡な才能が集約的に發揮されたという認識と賛辞と畏敬があるからだが、モリスが達成した壁紙の分野であろう。

モリスは商會がその設立趣意書で掲げたすべての品目について、デザイナーとして、なおかつ商會の総括責任者として関与を果たした。仲間から見れば、まことに頼もしい現場職人であり、同時に経営者でもあっただろう。一〇余年後、商會の改組という危機に直面しながら、商會はモリスのデザイン活動の場であり続けた。設立から三〇年間、文字通り死の直前まで、不動・不屈の精神はモリスに遂に休息を許すことはなかった。いやモリス自身が休息を求めなかったのだ。その長期にわたる敢然たる営為は、嘆息を誘うほどに優雅さと力強さにあふれた多数の作品を創出した。モリス亡き後も商會の活動は一九四〇年まで続いた。

壁紙デザイナー、モリスの始動は一八六二年である。その活動は一八九六年死の年まで続いた。その間、モリスのデザインは壁紙からチンツ（更紗木綿）へ、さらに刺繡、タペストリ、絨毯、ラグなど多分野におよび、なかでも一八七五年から一〇年あまりの時期は、デザイナーとしての頂点と考えられ、モリスが創案したデザインは壁紙の二点をはじめ、チンツ三二点、織物生地三二点を数えることができる。しかも、そうした芸術的営為は、東奔西走する社会主義者としての活動によってこれまでになく奪われながらも、超人的に維持・継続されたのであった。F・マッカーシはこの時期を「狂乱的ですらあった」と言い、「デザインはモリスの生命を維持する血であった」と書く。

モリス・デザインの出発点には鋭敏・緻密な観察力があつた。それはウォルサムストウの生家の自然につながる優しい庭から始まつた。庭は深いエツピングの森に繋がリ、森はリー川とローディング川の川谷に挟まれた段丘を北に向かつてどこまでも広がつていた。学校へ通うようになって、モリスの教室はあくまでイングランドのなだらかな丘陵やテムズの岸辺だつた。遠いロマンスを秘め、郷土史を綴る小教会に熱い思いを掻き立てられ、樹木や花の自然の秩序へ愛を寄せた。モリスは自然界に美を感得する生得的審美眼の持ち主であつた。だから壁紙の制作に取り掛かつた時、モリスは無尽蔵ともいえるその記憶を蘇らせることによって、壁紙のデザインに小鳥や野の草花を色彩とリズムのうちに再生することができたのである。

モリスのデザイン活動は家具調度、壁紙、チンツ、絨毯、ステンドグラス、タイル等々日常生活に直結する手工芸品から始まり、晩年には書物芸術の領域でいまなお他の追随をゆるさぬ仕事を成し遂げ、建築・都市問題についても今日の環境問題に通じる現代的課題を提起し、その実践は社会そのものをデザインし直すことに限りなく接近した。モリスはあらゆる趣味の新機軸を目指す運動の創始者といえる。壁紙・チンツというパターン・デザインの側面に限つても、ヴィクトリア朝後期、その名声はイギリスの一般家庭で室内装飾といへば、「モリス・ペーパー」と「モリス・チンツ」が合言葉のように流布した。娘メイが、父の壁紙が「ロンドンの多くの客間を飾つたのです」と言つたが、あながち誇張ではなかつたのである。

本稿の冒頭で紹介すみの忘れることができない言辞をモリスに捧げたジョージ・ダグラス・ハワード・コールは、E・P・トムソンに共通して、ウィリアム・モリスを革命的社会主義者と捉らえる。コールによれば、「モリスが憎悪した悲惨と醜悪は、たんなる芸術の革新や独りよがりの博愛主義や個人が率先して範を垂れる徳行などではいかんともしがたく、それらが存続する社会的・経済的仕組みと不可分の関係にあること、芸術と生活様式の再生

は芸術上の問題というより政治的問題であることを認識したのはモリスだけであり、芸術の保存を口実に、搾取と連帯否定の上に成立している現体制を温存するくらいならば、いっそのこと芸術を完全に葬り去った新しい社会環境のうちに確実に再生させる方がまだましである、という主張に至った故に革命的なのである<sup>③</sup>。モリスは「新しい社会を実現する創造力としての労働者階級運動のすばらしさと良き連帯を信じ、たんに社会主義者であったのではなく、革命的な社会主義者になったのである」これは小野二郎にも通じるが、彼によれば、「革命的」というのは、モリスが革命運動の実践に参加したことをいうのでも、マルクス主義者であったことをいうのでもない。その革命思想のうちに、生活の質の根底的な変革への志向がふくまれているということ、社会組織の…一八〇度の転換を目標としているということ、労働の質を軸として、社会的生産を人間の本当の欲求にしたがわせるように再組織する要求を構造的にもつということ、これらのゆえに、革命的と呼んでいるのである<sup>④</sup>。

それではモリスの仕事は、なかでも本章が取り上げようとしている壁紙ないしチンツはどのような思想によってその革新性を担保したのだろうか。さいわいなことに、モリスはさまざまな機会を捉えながら、講演という形で、壁紙・チンツなど平面装飾に関する思想を発信してくれた。なかでも「装飾芸術」（一八七七年二月四日—ロンドン、オックスフォード・ストリート協同組合会館）、「バタン・デザイン歴史」（一八七九年四月八日職業組合）、「バタン・デザインについての若干の提言」（一八八一年二月一〇日—ロンドン労働者大学、以下「若干の提言」）、「バタン・デザインの歴史」（一八八二年二月二三日—ロンドン・ケンジントン・ヴェストリ・ホールにおける古建築物保存協会）などが重要であり、「装飾芸術」はモリスの超人的講演活動（巻末「補遺五」参照）の口火を切った講演で、一八八二年に「生活の小芸術」と改題、最初の講演集『芸術の希望と不安』に「民衆の芸術」、「生活の美」などとともに再録された。これはそれまでの実践と思索を踏まえながら、なおかつその後のモリ

スを示唆する点できわめて重要な講演である。

以下主として「若干の提言」と「生活の小芸術」を通して、モリスのバタン・デザインの思想を探る。

「若干の提言」は冒頭、バタン・デザインを次のように定義する。「模倣とか過去に寄りかからない仕事によって、ともかく原理的にも本質的にもそうした類の仕事によって達成される平面上の装飾模様<sup>5)</sup>。また講演の半ばで「平らな表面に反復文様を作ること」とも言う。そしてバタン・デザインとはただ壁紙デザインを指すだけではなく、たとえ文字通りの平面でなくとも、例えば陶芸・漆喰細工・織物・彫り物のデザインにも当てはまるという。ステンドグラスもこの仲間に加えることができる。

「平面上のデザインング」は、先に述べた通り、これに先鞭をつけたのはモリスに先行したいわゆるコール・グロップのデザイナーたちであった。平面上の模様が関心を集め、社会に受け入れられて、デザイン上の主流になっていくには、それまでの「重たいデザイン」に対する不満があった。例えば、部屋の全壁面を装飾するための厚手で過剰なりアリズムともいうべき立体感によって、室内に風景を大々的に持ち込もうとすることへの不満である。色彩も暗赤色、暗緑色など暗い色調が主流だった。先行者と同様に平面性を主張しながらも、達成されたモリス独自の壁紙の個々についての考察は次章に譲り、今はただ、先行者がなしえなかった身近な植物を好んでモチーフとしながら、自然と様式という困難な調和を完璧なまでに達成して、先行者を凌駕した仕事人、それがモリスだったことを指摘しておきたい。

モリスは続けて、「もし装飾がそれを越えてなにかあるものを諸君に想起させることが出来なければ、つまり装飾がなにかあるものの視覚的表象でない時、いかなる装飾も無益であり、それは墮落への第一歩を踏み出したので

ある」と指摘して、パタン・デザインにおける喚起力の重要性を説く。なにより奇抜に走ることを戒め、身辺にあつて心地よい、馴染みある薔薇、白百合、チューリップ、オーク、葡萄の木などすべての樹木、草木こそを求めべきで、それらは美しいだけでなく、心地よい連想を伴うことによつて、「奇を衒つた珍奇な上下逆さまの訳の分からぬ植物よりわれわれの目的にずっとふさわしい」という。

退屈な模倣、生気を欠く文字通りのたんなる自然の模倣を意図するならば、切り花や枝の小片で、あるいは青バエや蝶でもつてどんなに壁を覆つても、それは退屈に墮するよりほかに、模倣が喚起力を殺ぐことになる。とすれば、「いかに素朴であつても、例えばナイル川岸の太陽を遮る密な葡萄の格子垣でもよい、原生林やそこを流れる小川でもよい、幼鳥が待ちうける巣のかかる軒先目指して庭木の枝より高くすいと飛び交う燕でもよい、ピカルディ地方の花が咲き乱れる夏の牧草地でもよい、なにかそんな連想を誘つてくれるほうがましではあるまいか。くる日もくる日も壁に描かれた、本物とも偽物ともつかぬ、コヴェント・ガーデンの花市場をほめめかすことすら覚束ない枝や花を数えて暮らすよりはましではあるまいか」とモリスはきわめて具体的である。

次にモリスは平面装飾が成立するためには、美と想像と秩序の三特性が求められるとする。第一は装飾を目的とする以上不可欠の要素であり、多言を要しない。第二は「平面装飾にこめられた職人の想像力」と言い換えられるだろう。美を具えた作品はそれを創作した人間の凡俗を越えた精神の高揚が宿るから、その作品に接する人々には作り手からそれまで知ることもしることもなかつたなにかが伝達される。つまり職人には創造的想像力が具わっていないなければならぬという。第三の特性は、「それがなければ、美も想像も顕在化することは不可能だろう。秩序は前二者の生命を一体化する」。「秩序」を「調和」と言い換えてもよいだろう。「自然の様式化」こそが壁紙に百害をもたらす「曖昧さの侵入を防ぎ」、代わつて「想像が入つて来られるように扉を開く」ための手立て

となる。自然の「秩序は自然の美しい形態を創出する」が、それに接することによって人は知力と想像力を刺激され、その際、形態が表示する自然に限定されず、その背後に広がる自然をも想像することが可能となる。つまり、われわれは、田園にしても、野原にしても、いや木々の繁みひとつにしても、丸ごと自室に取り込むことはできないのだが、「特別に腕のある職人ならば」、模倣を越えて生氣ある自然そのものをわれわれに胸騒ぎとともに実感させてくれる。「自然の様式化」こそ、壁紙デザインにたずさわる職人の腕のみせどころであり、奥義なのである。

ここでモリスが力説するのは、「成長の感覚」である。「すべての文様には、理に適った成長の感覚、せめてそういう成長の気配が具わらなくてはならない。なかでも反復文様の場合、文様として至高なのは、一つのものから目に見える形で必然的にもう一つ新しいものが成長する感覚である。成長の各部は力強く清新であるように配慮されなければならない。末端が弱々しかったり、無気力であったり、根幹から離れ過ぎていて勢いよく旺盛に芽吹きができないようではいけない。末端にあつてさえさらなる成長の可能性を十分に暗示するようであればならぬ」という。

モリス・デザインの真骨頂である「成長の感覚」について、建築家 W・R・レサビーはこんな風に評した。「モリス・デザインは現代平面装飾の仕事としては至高の位置にある。そしてかならずそうあり続けるだろう。モリスと同じように偉大な人物がふたたびモリスと同じように全力でその表現法と取り組む時が来るまでは。……彼の作品はもつとも形式的なものですら、われわれに植物の健康な力強い成長を想起させる。……他の作品はさらに直接的にデザインの秩序ある言語によって、刺繍された花咲く野、大空を背景にした柳の枝、絡み合うジャスマミンやセイヨウサンザシ、イチイを背景に蔓を延ばす薔薇、枝分かれる石榴やレモンや桃、庭の薔薇をはわせた格子子垣を物語る」。

さらにデザイナーに対する若干の提言が続く。まず曖昧なデザインを試みてはならぬ。失敗を恐れて、理解不能な貧相で脆弱な線描に絡み取られてはならない。画家の速筆に少しでも傾く気配があれば、デザイナーを試みることは放棄すべきだ。職人には知識と併せて技芸に寄せる共感が求められる。それを欠いてはどんなに腕のよい職人の仕事もただの陳腐に終わるだけである。優れたデザインは望めない、などと聴衆にむかつて心得を説く。

さらに、いかにもモリスらしく、

本来、汗水たらして働く職人に憩いと喜びをもたらすことを務めとするはずの技芸が、疲労した頭脳に責め苦となっている現状はまさしく本末転倒であり、一般家庭用品向きの小ぎれいなデザインを考案することにかまけるあまり、じつは見かけ以上にずっと重大な問題をなおざりにしているのが現状であると私は考えるのである。……もしこの点にわれわれが目をつむり続ければ、世の中がどういうことになるか、予言できるなどとは申しません。それでも、ひとつだけ分かっていることがあります。つまりあらゆる技芸の死滅です。それがなんと現に進行中なのです。今、方向転換しなければ、遠からず取り返しのかかぬことになるでしょう。

と、小芸術を取り巻く現況に警告を発する。<sup>(13)</sup>

さらに、所有する品物は高品質であること、本物に代わる代用品を排除し、いつそれ無しで済ますこと、装飾をたんに流行の目当てとせず、真に美しいと考えるからこそ受容すること、そうでないものはそれ無しで済ますこと、醜悪なごみごみした場所（例えばロンドン）に、やむをえぬ職務のため以外には刺激を求めて生活しないこと、ただただ地上の自然美を神聖なものとし、なにかしらの見返りを求めて軽率な扱いをしないこと、などと美的

日常生活の心得を伝授する。現下の急務は、競争に代わる協働の実践に努めなければならない、つまり浪費と不正の限りを尽くす商戦に代わって協働の実践を今こそ、と訴える。

最後に自らの確信を次のように述べて講演を結ぶ――「あらゆる芸術の基盤である民衆の芸術が、仮にも永遠に混乱と不正と分裂の奴隷であろうとするなら、それはいずれ死滅するであろう。わたしには、秩序と善意と連合の時代が身辺に到来する兆しを感じられて、晴れ晴れとした気持ちである」<sup>(14)</sup>。

モリスの言説には、これまでもしばしば述べてきたことだが、それに上述の講演でも明らかかなように、時代に対する批判精神が旺盛で、一見、芸術と社会の乖離が一方的に叫ばれているかのような響きがあるが、じつはモリスが真に目指したのは、商会設立にもうかがわれるように、両者の乖離・対立でなく、接近・協調であった。いわば中世主義から出発して、モリスは一九世紀に中世芸術の美を取り戻すには、かつて芸術が社会と幸福な関係を構築していた社会そのものをまず取り戻さなくてはならないことを痛感していた。その先にこそ自分が住んでみたいと思う社会が、モリスのいうユートピアが出現することを確信していた。後年の社会主義への傾注はこの確信のごく自然な発露以外のなにもでもなかった。しかし、小野はこんな風な一般化の規定に不満を示して、必然の趨勢ではなく、社会主義がモリスの後についてきたのだ、と言う<sup>(15)</sup>。

次に「生活の小芸術」に耳を傾けることにしよう。一言でいえば、この講演は小芸術（＝装飾芸術）の現状分析から期待される未来の社会像を語ったもので、多数のモリスの講演・演説のなかでも、彼の思想の要諦をふくむ重要な発言となっている。

順序として、いささか耳慣れぬキー・ワード「小芸術」について。英語 Lesser Arts の訳語だが、別段「より

劣った」の意ではなくて、ここでは「小さいほうの」の意味、対になる「大芸術」を意識した表現である。「大芸術」が建築・絵画、彫刻の領域を指し示すのに対して、「小芸術」はより直接的に日常身边を美しく豊かにする（はずの）芸術の総体をいう。したがって「小芸術」は「実用芸術」とか「応用芸術」(Applied Arts)の名で呼ばれることがある。この領域の代表格は住宅建築だが、それは塗装、建具、大工、鍛冶、製陶、ガラス製造、織物、その他多様な業種が関連する広領域である。この日常と実用に直結した「小芸術」の領域にこそ、イギリス（文化）のイギリスらしさが発揮され、蓄積された、実に豊かな領域である。

「大芸術」は歴史も伝統もある。それに気をとられて、イギリスは芸術の後進国などという言い方が一人歩きしている現実があつて、それはそれなりに一つの真実に通じるとも言えて、この島国と海の向こう側の「芸術の都」パリを首都とする国とはそもそも美の尺度が異なつた。絵画にさえ第一義的に道義性を期待するのがイギリスのいかにもイギリスらしい風土である。審美的側面はその後に続く。心を魅了し目を通じて、心を矯正する意図を持つて絵筆を握つたのは一八世紀の画家ウィリアム・ホガース（一六九七—一七六四）だけではない。このことを声高に叫んだのはいうまでもなくヴィクトリア朝社会である。

だから、ほんの少しだけ慎重になれば、片手落ちとも言える、イギリス芸術への性急な断定はだれにとつても避けられることだろう。例えば、ロンドンにヴィクトリア・アンド・アルバート博物館という応用芸術の世界最大の殿堂があることをどう説明すればいいのだろうか、と自問自答をすればよい。自国にとどまらず、世界中の美術工芸品を網羅的に収集・蓄積・整理・展示する、国民の冷静な熱い持続的活力は、その国の応用芸術への姿勢を的確に映し出しているはずである、と。

地球上、イギリス（ロンドンとエディンバラ）にしか存在しない肖像画美術館の存在はどんな風に国民性とな

がっているのか、と。政治巧者の強みは芸術上の弱みに通じる、とか、理屈より現場主義を重んじる国民性とか、経験哲学の伝統とか、伝記大国を自認するイギリス文学の伝統とか、もしかすると、こんな回路を経てこそ「イギリスらしさ」に、つまり大芸術より小芸術を本来的に愛好する国民なのか、という認識にたどり着けるかもしれないのである。「小芸術」と呼ばれはするが、それを「大芸術」の下位項目などと受け取つたら、とんでもない思い違いであることに誰しも気づくことだろう。

モリスに言わせれば、「大芸術」と「小芸術」の両者を切り離すのは本意でなく、「別々であることは、諸芸術にとつてじつに由々しい事態であり、小芸術は矮小化され、無味乾燥、愚劣となる。一方、小芸術に見放された大芸術は、偉大な精神や神の手をもつ人間によって暫くの間どうか命脈を保つとしても、無意味な虚飾に従属する屈な代物と化すか、怠惰な少数の金持ちのこの上ない玩具と成り下がるだけである」<sup>(15)</sup>。日常的にわれわれは装飾に慣れっことあるあまり、つい「乾いた棒切れの先っぱの苔ほどにも気にかけないが、……人間の手になるものはすべてに形があり、それは美か醜であり、もし自然に一致していれば美となるが、不一致であれば醜となる。……装飾の眼目は自然と手を結んで一つになることであるのに、ともすればわれわれの感覚は千変万化する自然の姿形に鈍化してしまう」<sup>(16)</sup>。鋭敏な感覚が取り戻された時、まるで奇跡のように手の込んだ文様や未知の形態が創出され、そのことに真の人間的喜びがあった。「職人の手は自然をかならずしも模倣する必要はなく、ただ自然の働きに導かれて仕事を果たせばよい。その時、織物も紅茶茶碗もナイフも緑の野や川の土手と同じく自然そのもののように、美しい姿に見えるのである」<sup>(18)</sup>。モリスは小芸術は大芸術を凌駕すると言いたげである。

では、小芸術の喜びとはなにか。小芸術にたずさわる職人が労働のなかに生活の充実と幸福が享受できること、そうした労働が創造する小芸術によって庶民が生活の美化を図ることであり、そのすべての根幹が自然であり、自

然から始まって自然に帰る思想である。(同一趣旨の発言はすでに「若干の提言」でも語られた) この喜びを可能にする社会の実現がモリス畢生の課題であった。

講演なかば、モリスはラスキンを「いまなお健在の偉人、わが同志、ジョン・ラスキン教授」<sup>(19)</sup>と最大級の敬愛を表わしながら『ヴェニス石』に開陳された「ゴシックの本質について」の章句を「その真実はどれほど強調しても過ぎるものではない」と全面の支持を表明しながら、ラスキンの言辞をほとんど鸚鵡返しに説く。働く者が自由に伸び伸びと自然に倣って仕事に精励し、その幸福な果実を享受する喜びを語る。しかし、モリスにとって、それは夢の果実を語ることに等しかった。悪化の一途をたどる時代の卑俗と醜悪にだれよりも敏感だったからである。その敏感さはモリス一人のものであり、夢の果実を手にするには、もはや芸術の問題ではなく、煎じ詰めれば政治・経済の問題であり、当時の社会の仕組みの中では望むべくもないことを痛感していた。そんな不安まじりの心情を、モリスは講演会の準備に忙殺されながら、ジョージアーナに告白した。<sup>(20)</sup>

今ちょうど二時間ばかり講演の準備をしたところですが、ようやく僕の一日が終わろうとしています。……ちよつと仕事のやりすぎではないかと思っています。それやこれやで、なんだかともない恥さらしの谷間にはまりこんだ感じで、どうも落ち込んだ気分です。……仕事をしている間は、いつも大義が心から離れません。大義のためにこそ仕事をしているのですが、そのくせ、挫折の運命にあるのを承知しているのです。とにかく、そんな気分なのです。……なんの役にも立たず、独り相撲でしかないことが、当の本人には分かっているのです。そんなことがあつていいのでしょうか。で、僕のやっていることはただの独りよがりの遊びみたいなものなのでしょうか。

モリスは講演中、もちろん、そんな弱気はおくびにも出さない。枯渇状態の裝飾藝術の蘇生を訴える。高踏的言  
 い様を好まぬモリスの弁舌はつねに情理を尽くして聴衆に発せられる。「皆さん方は自然と歴史を教師としなけれ  
 ばなりません」という。今の世の中で古代芸術に学ぶことがなければ、いつの間にか身辺にあふれかえる脆弱な作  
 品の悪しき影響に染まり、知性の通った作品の達成は望むべくもない、とする。「古代芸術を研究し、教師とし、  
 そこから刺激を受けてこそ、その間に模倣や鸚鵡返しに染まらぬ決断がつくのです」という。

そしてモリスはイングランドの田園について語る。「ロンドンというあの煤で汚れた世界を抜け出せば、そこは  
 田園のただ中、われわれの祖先の営為がまだ自然そのものの中に、その一部として立派に息づいている。今そこに  
 あるのは、このご時世に世人がまさかと思うでしょうが、人間の仕事と労力が注がれた土地、その両者間の完璧な  
 までの共感です。イングランドの田園とは、そうしたかけがえのない土地なのです」<sup>(22)</sup>

さらにモリスの熱のこもった静かな弁舌が続く。

国土は狭小、あたかも狭い海の中に閉じ込められたかと思えるほどに、巨大な隆起を生み出す余地はまるで  
 ない、荒涼が支配する広漠たる不毛の地もない、森林の大きいなる孤独も、恐ろしいばかりの人跡未踏の屹立す  
 る山塊もない、あるのは、計測され、混ざり合い、変化にとむ、一つが他にこともなげに融解していく姿、整  
 然とした美しい樹木に飾られる小さな川と小さな町、変化の早い起伏する高地、牧羊地の網目状の石垣がづら  
 なる小さな丘と山、すべてがこじんまりとしている、だが愚かでも空虚でもない、むしろ生真面目で、求める  
 者には豊かな意味を秘めている、監獄でもなければ、宮殿でもない、が、慎ましやかな心なごむわが家であ  
 る。

イングランドの風景をこんな風にモリス以外のだれが表現しえただろう。モリスはコンスタブルにも負けない風景を描出した。風景の発見である。精密な観察の眼差しが捉えた寸分のピンボケもない記録である。ここには自然への共感が静かにしかも熱くあふれている。イングランドの穏やかな自然の表情、節度のある広がりの中に農家も羊も牛も石垣もすべてが調和してある風景、そんな自然に求道者にも似たモリスは確実に「豊かな意味」を発見している。倫理的意味さえ託そうとしているかのようである。モリスは度過ぎた賛美やあくどい蔑視をしたりはしない。ただ、険峻な山塊や豪壮な宮殿に代えて、祖先が歴史とともに長く親しく住みながら、自らの心の拠り所ともしてきた、「この散文的で、波乱を思わせないイングランドの国土ではあるが、われわれの心を揺さぶり、われわれの希望の芽生えにつながる国土であることもまたたしかなのである」

さらに発言は核心に迫る。<sup>(23)</sup>

国土がこうであるように、その芸術も同様で、虚飾や奇想によつて世人の感興を誘うとしたことはほとんどなかった。さりとて凡俗に墮したり、莊嚴の高みをきわめることも稀であった。そのくせ高圧的であったり、奴隷の悪夢や横柄な自惚れなどともちがった。最盛期の装飾芸術には、大様式の芸術といえども決してないが、しろにできない創意性と独自性があった。それは、自由農の住まいや片田舎の素朴な教会にも、まるで貴族の大邸宅や壮大な聖堂と同じように、惜しげもなく発揮された。それは往々にして粗削りであったが、粗悪ではなかった。優しく、自然で、飾らず、豪商や宮廷人の芸術というより、農民のそれであった。……農民の芸術は、「フランス式の豪勢な」大邸宅が続々建てられているというのに、わが国の各所に残る田舎家や自由農民の住まいにいまだに息づいている。海に向こうの愚かな虚飾が自然と自由の灯をすっかり打ち消して、芸術

が、ことにフランスでは、あの功なり名を遂げた得意顔の悪党連中の表現でしかなくなつたというのに、こわが国では依然として機織りや印刷用版木や刺繍針が作り出す優美な模様が健在だった。その歴史はある意味で皆さんの目と鼻先にあるのです。とはいえ、昨今すっかり影が薄く、それも年々歳々薄くなるばかりですが、それは、強欲な取り壊しが、以前よりたしかに少なくなつていゝとはいへ、原因であるのです。それにもた、今日「修復」と呼ばれるもう一つの敵の攻撃にさらされているからです。

「修復」の暴挙、それを阻止する民衆の英知、それを涵養するための教育のあるべき姿が指摘されるのだが、その途上、モリスは民衆工芸の素朴さを、忘れていたものを取り戻すかのように、ふと語る。生活の素朴が趣味の素朴を生み、そこに優しさと高貴への愛が生じ、希求する新しい芸術の誕生が期待できる。田舎家にも宮殿にも、素朴さの伝統を蘇らせることが急務である。拜金主義がはびこり、われわれの愛する科学までもがそれに加担することに忙しく、世のために奉仕していない。マンチェスターの煙を排除することやリーズの黒色染料を川に垂れ流しせずに除去することを科学は教えて欲しい。大都市の現状を改善することに関心がなくて、どうして諸芸術の向上を期するわれわれの努力に希望が訪れるだろうか。小芸術が、宮殿に住んで民衆の活動の場の汚穢に一顧だにしない少数者のためであつてはならない。教育や自由にしても同様である。

モリスは「諸君」と呼びかける、「芸術は自己本位と贅沢のもとでは病む、そのかわり、にこやかな自由と率直さと真実とはきわめて相性がよい。現状のように身勝手に排他的では生きていけないだろう。もっと言えば、こうした条件の下では、芸術に生きていて欲しいとは思わない。弾丸と鉄砲の戦いだけでなく、商業主義の戦いからも解放された余暇を手にした。……とくに金銭への強欲から解放された余暇を手にした。……すでに多少だが、

自由を達成しているように、いつか平等を達成する日があるだろう。それこそが、ただそのことだけが友愛に通じる唯一の道である」と力説する。<sup>(24)</sup> だれもが仕事に幸福を感じることができれば、その幸福が確実に民衆の気高い裝飾芸術をもたらしてくれる、とも。

その時「芸術がわれらの町を森のように美しくし、われらの心を山腹と同様に高揚させてくれるだろう。広々とした田園から都会に赴くことが喜びと憩いになり、けっして精神の重荷とはならないだろう。万人の住まいが美しい、節度のある、心に優しく、仕事の助けにもなる場所となるだろう。われわれの暮らしに身近なところにおいて、われわれの手に触れる一切が自然と調和して、理に適い、美となる」

これは夢を語った講演である、誰しもそう思う。講演者も夢であることをわきまえている。ただし、モリスは果てぬ夢とは考えない。これまで叶うことがなかったからこそ、いつか正夢となるだろうと、ますます大きな望みをいだく。そして、モリスは「夢ではあるが、皆さんの前にこうして披露することをお許しいただきたい。この夢はわたしの裝飾芸術の全作品の根底にあるものなのですから。夢はわたしの頭から片時も離れません。今夕、皆さんと席を同じくしたのは、この夢、この希望を実現するため皆さんの力をお願いしたかったからです」と講演を結んだ。<sup>(25)</sup>

「わたしの仕事はたくさんの方の夢をなんらかの形にすることなんだ」<sup>(26)</sup> モリスのこの希求は、親友コーネル・プライス宛ての手紙であるが、それはこの講演の二〇年も前のことである。しかし、当時二二歳だった青年モリスには、今、夢を語ったこの講演時の自信はまったくなかった。当然である。この時でも自信はなかったかもしれない。しかし今、発言には格段の力強さが響く。進化するモリス―立ち位置を一寸たりとも移動させず、深化と拡大をつづけるモリス、この講演には後半生のモリスの相貌が明白である。ひたむきな、くそまじめな社会主義者のそれが。

モリス・マーシャル・フォークナー商会の成功とともに、モリスの活動は、社会的・芸術的に重層化して、装飾芸術デザインング、古建築物保護運動、環境保護運動、美術教育運動など、時に芸術的所業として、時に社会主義的实践として、というように、モリスの創造的営為は重層的に途切れることなく展開した。その総体はいかにも多岐にわたるが、モリスには、おそらくただ一つのことへの聖戦という認識が強かったのではないか。

#### ◆モリスの壁紙

モリスが壁紙のデザインに着手したのは一八六二年の後半だった。その仕事は亡くなる一八九六年まで三〇年以上も続いた。それはモリス二八歳の時から六二歳にいたる長い期間であった。

最初期の作品として一八六四年から六六年に、《雛菊》、《果物あるいは石榴》、《格子垣》の三点がある。これらいわば習作期として、以後六年ほどの中断を経て一八七二年に壁紙が再開され、以後七六年頃までモリスの壁紙は黄金期（一〇点）を迎える。さらにその後二〇年間ペイパー・デザインは続けられる。全期間を通じて壁紙のデザイン総数はフィオナ・クラークによれば四九点を数える。壁紙としてデザインされながら、チンツやタイルに転用されたものもあり、その逆の場合もちろんあった。それにモリスの協力者もいたから、モリスの作品とされるものについて、制作年代と帰属の十全な特定は容易ではない。

その困難な課題について画期的な業績を挙げたのは、前述したピーター・フラッド（一九二一—一九六〇）である。研究成果は『リスナー』誌上（一九五四年一〇月七日号）に「芸術家としてのウィリアム・モリス—新所見」として、あるいは『建築評論』誌上（一九五九年七月号）に「モリス・パタンの制作年代の確定」として発表された。

フラッドの後者論文は、モリス壁紙の製作年代について「長いときわめて曖昧で、頼りにできる標準的資料はA・ヴァランスとM・モリスの二書ときまっていた。しかし、この二書にしても、おおまかな製作年代順に従って主要なデザインを検証するだけだったから、いずれも正確な記述は望むべくもなく、一覽表にも両者間にはくいちがいが目立ち、しかも壁紙・チンツ・織物・絨毯という風に取り上げたため、デザイナーとしてのモリスの全体的展開を包括して明らかにするに至らないままだった」と指摘した。

あわせて、モリスがサウス・ケンジントン博物館（現ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館）が所蔵するテキスタイルから多大な感化を受けたことにも注目した。「モリスは強い個性の持主だったから、強力な感化を受けているときでも、デザインはたんなる模倣パステルに墮することはなかった。モリスの鑑識眼と色彩感覚がそのデザインに同時代人と彼の信奉者たちの仕事に欠けていた際立った獨創性をはつきり付与することができた」と述べた。<sup>(2)</sup>天折したこの研究者（一九二二—一九六〇）の後をついでさらなる検証を重ねたのが、同じヴィクトリア・アンド・アルバート博物館のフィオナ・クラーク女史である。研究成果は『ウィリアム・モリス—壁紙とチンツ』（一九七三、改訂版一九七四）その他にまとめられた。労作はモリスの壁紙、チンツについて制作年代順に解説を付した、白黒図版（巻末四頁はカラー図版）によるモリス・パターン・デザイン集である（以下に記す制作年代、帰属は大筋においてこのクラーク女史の労作に拠る）。

最初期の《雛菊》など三点の壁紙は売れ行き芳しくなく制作中止になった。その穴埋めでもあるかのように、商會は《ヴェネチアン》（Venetian）、《インディアン》（Indian、図3）、《菱形模様》（Diaper）、《クウィーン・アン》（Queen Anne）を制作・販売した。それはかならずしもモリスの意に沿うことではなかったかもしれない。四作

図3 壁紙《インディアン》1871年頃

品を見るとき、だれしもこれがモリス（商会）の製品なのか、と目を疑うのではないか。モリスの壁紙として一般に受容されているものとの作風の差は歴然たるものがある。先行三作品の方がはるかに魅力的といえないか。このことを小野は「これはビジネスマネジャーのW・テイラーの強い要求によるものと見られるが、みな古い幾何学パタンのアダプテイションであって、むしろ貧しいデザインとすべきで当時流行の趣味にあわせたものである。しかしこれにはモリスは手を下すことがなかったことは今日明らかである」と言い切る。フィオナ・クラークは、壁紙の制作年の特定に、特許局デザイン登録簿、あるいは一九世紀最後の四半世紀にもっとも信頼された壁紙製造会社であるジェフリ社（ロンドン）に保存されたデザイン原簿を論拠に、この四点の制作年代を「おおよそ一八六八―七〇年」という幅のある記述をした。また帰属に関しても、当時商会のビジネスマネジャーだったW・テイラーの強い指示により、G・F・ボドリーとその仲間のジョージ・ギルバートたちが手掛けたことを暗示的に記した。

モリスが壁紙のために着想した最初のモチーフは、以前からこだわりのあった、「赤い家」の象徴的添景であった薔薇が絡む格

子垣だった。ただウェッブによる小鳥の図柄がおくれたため、《格子垣》の完成は、《雛菊》、《果物あるいは石榴》に次いで三番目となった。それでも制作年は三点とも一八六四年である。前述のフラッドはこの三点をモリス・ペイパーの系列からはずして考慮の対象外とした。それは様式上、後続の壁紙と連続性に欠けるという理由であった。

この扱いに、小野は「モリスの成熟したスタイルとしてまったく典型的でない」としても、「モリス・デザインの本質にかかわるところ深いのではないだろうか。……デザインの本質と姿勢は、モリス・デザインの最良のものを予示しているといつてよい。それにこれらはモリス・ペイパーのなかでも一般に最もながく愛されたものでもある」とこだわりを表明した。当然であるし、筆者も同感である。

フラッドは、三点を除外しながら、モリスの壁紙デザインの全体を様式上の特徴によって四つの時期に区分した。しかし、ここでは、区分毎の実証的研究の細部に立ち入るより、習作期とその後の製作を、必要に応じてチンツ（更紗木綿。カーテン・家具カバー・服地用に花柄などをプリントした平織綿布。もとはインド渡来の染色文様の綿布）を含めながら、製作年代順にモリス・ペイパーの全体を俯瞰する。

まず習作期（本当にこう呼んでいいのか）といわれる最初の三点について。

《雛菊》(Daisy, 一八六四、図4) —モリスによる壁紙第一号として、レッド・ライオン・スクエアの狭い工房で制作された。版木に代わる亜鉛板を用い、ディステンパー絵具（水性塗料）より透明度のある絵具が用いられた。野原をイメージさせる背景に一本立ちした牧草地の草花が繁茂するだけのきわめてシンプルな文様。地色の草色、花の赤、白、黄色ともに淡調な配色。横一列に二種の草花が配され、それが二層に組み立てられ反復される。描か

れた草花は雛菊（黄）とオダマキ（赤）とナデシコ（白）の三種。細い茎の先に紫の五弁花を下向きに咲かせるオダマキをモリスは赤で表現した。しかも、これだけは特に念入りに、花の正面と側面、それに種子をつけた頭状花の三様に描いた。いっそ《オダマキ》と呼んでみたくなる壁紙である。モリスは大英博物館で見た、フランス一四世紀の詩人・年代記作家ジャン・フロワサル（一三三七頃—一四〇四頃）の『年代記』に描かれた壁掛けに触発されたといわれる。モリスお気に入りのこのモチーフは、同じ頃の手描きタイルにも登場する。全体として、淡い色調が女性の手になる作品かと思わせるほど優しい静かな雰囲気の流れやかな文様である。このデザインは妻ジェインとその妹エリザベス・バーデンによって刺繍作品にも用いられた。

《果実》あるいは《石榴》(Fruit or Pomegranate, 一八六四、図5) — レモンと石榴と桃と林檎(?) を図柄にした壁紙第二号。木版刷り、水性塗料による捺染。制作年代は一八六六年とされることもあり、マッケイは、クウイン・スクエアで顧客がこの壁紙の制作を目撃したことの記録として、「一八六五年のことだったが、濃紺の作業着を着たモリス本人が模様を見せてくれたり、勘定書を作ってくれたりした。それからもう一度、その翌年のことだが、モリスが石榴のデザインをしている場面に出会わしたことがある」と書いた<sup>5)</sup>。

一八六六年、前述したが、商会はサウス・ケンジントン博物館（現ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館）の「緑の食堂」の内装工事の依頼を受けた。教会関係からではない最初の受注だった、壁の一部に《果物》に酷似した壁紙が使用されたことに今思い当たる。レスリー・ホスキンスは「おそらく一八六七年頃に書かれたとされるウォリントン・テイラーの手紙で『わが社の最新の壁紙』として言及されているのはこの《果物》であろう<sup>6)</sup>」と推測する。デザインは、これに続く《格子垣》と同じく、四つの長方形のエLEMENTの反復を基本とした構成で、この頃、タイルを手掛けたモリスにとって馴染みある構図だったと思われる。石榴の枝が左下から右上へ対角線状に

図4 壁紙《雛菊》1864年

図5 壁紙《果物あるいは石榴》1866年

図6 壁紙《格子垣》1864年

図7 壁紙《ジャスミン》1872年

伸びる、様式化された図柄のなかに、自然そのものであるような心地よい動感を生み出すことに成功した。

《格子垣》(Trellis 一八六四、図6)——木版刷り、水性絵具による捺染。デザインはこれも「赤い家」の中世風中庭に設けられた、モリスお気に入りの薔薇が絡む現実の格子垣に倣った。あるいは学生の頃北フランスの旅で出会った、僧院の格子垣に託した夢を実現したモチーフという見方もできるだろう。小鳥の三態を描いたのは建築家フィリップ・ウェップ、商会初期のステンドグラスの小鳥や小動物を担当したベテランだった。マッケイルも、「長い芝生の散策道、盛夏の百合、秋の向日葵など、たくさんの花が咲き乱れる四角い庭を囲む薔薇のからんだ格子垣のある『赤い家』の中庭<sup>(7)</sup>」と記述している。花の格子垣のモチーフはモリスの作品に繰り返される。ケルムスコット領主館のモリスの寝室はブルー地の《格子垣》で飾られた。セルスリーのオール・セイन्ツ教会のステンドグラスやバーンジョーンズによる『善女列伝』を題材にした刺繍にも取り入れられた。このモチーフは後の一層洗練された、モリス最初の織物《ジャスマイン格子垣》(一八六六―七〇)にも反復される。このシンプルな植物の細い茎の曲線と垣根の方眼の直線の構図がモリスの大のお気に入りだった。

モリスの次女メイは父親譲りの感性で上記三点をこんな風に書き留めた。<sup>(8)</sup>

《果物》の場合、手探りとか実験といった感じは微塵もない。果物と枝の質感はあたかも熟練の技が仕上げたかようである。レモンと石榴と桃の実が緑灰色の葉と花にまじって輝き、連続する熟した果物が生き生きとまるで花のように描かれた。《雛菊》についても同じで、花々は整然と配置されながら、それでいて実物にそっくりである。《格子垣》も同様で、ケントの自邸の薔薇の絡む格子垣のある庭の甘美な秩序に思いを寄せながらデザインされたに相違ない。これ以後のすばらしい数々の壁紙はそれぞれが質感を異にしなから、興味

深いデザインであるけれども、そのどれ一つを取っても、これら初期の三点のデザイン以上に、様式化された形状に生気を付与する獨創性において右に出る作品はついになかった。

また、小野二郎は最初期三点の壁紙について、じつに行き届いた評言を与えた。<sup>9)</sup>

いわば臆面もない「自然主義」はオーウェン・ジョーンズの「進んだ」追隨者たちから見ればどうしようもないオールド・ファッションだったに違いない。「格子」のとげのある野薔薇の茎と鳥、「雛菊」の明らかにこの花とわかる花柄、「果物」の恥ずかし気もなく三次元的なザクロやレモンなどは、まったく幾何学的パターンをもたず、雛菊やオダマキの群れ、リングやザクロの小枝が壁の表面いっぱいに拡がるという体のものであった。……一八五一年のロンドン大博覧会に出品された……カーベットは、生きた自然よりは死んだ自然を示しており、花や葉は冷たくこわばり、重苦しいものになる。それと対照的にモリスの作品はいかにも暖かい。自然の形に対する暖かい感情がある。新鮮な自然の生命の息づかいがある。このことはすべてのモリス・デザインの最良のものに一貫していることであろう。

一八七二年、モリスは壁紙のデザインを再開する。それは以後二〇年あまりも続く、息の長い仕事となった。しかも、パタン・デザインのもう一つの主要分野であるチンツと不可分に結びついてきた。その意味で、七〇年代後半から八〇年代前半は、パタン・デザイナー、モリスの最も多忙にして多産な時期であり、「超人」が可能にした充実の時期でもあった。

ふたたびメイ・モリスの言葉を借りれば、<sup>(10)</sup>

最初期のきわめて魅力的な素材さときっぱり決別して、今度は七〇年代以降の豊饒な平面模様の作品が始まる、時に重層的に、時に稠密な地模様をもつ単一面の作品はもはや「若々しく」はないが、林や庭を題材に熟成した独創力によって処理した手工芸の達人の仕事である。

引き続き、「達人の仕事」を製作年代順に眺めてみよう。

《ジャスマイン》(Jasmine. 一八七二、図7) — 木版刷り水性塗料による捺染。平面デザインにおけるモリスの非凡な才能を例証する代表的作品。全体に濃淡はあるものの、渋い緑灰色で地味な印象である。地模様はほとんど全面がサンザシの花と葉に覆われ、前景はジャスマインの白い繊細な花が撒き散らされた間隙に葉と細莖が広がる。それは地模様のサンザシがほどよく控え目で、前景のジャスマインを邪魔するどころか、逆にそれとなく引き立てている。二つの層が絶妙な調和を見せ、モリスの卓抜な技量が至難なバランスを成功に導いた。これを、ペヴスナーは「モリスほどに後にも先にも自然と様式とのバランスを成功させた者はいなかった」と評した<sup>(11)</sup>。刺のあるサンザシは盗人や家畜の侵入を防いでくれるから、今も昔も農家の生垣に馴染み深い。その白い小さな花が香ると季節は春から夏に移る。「赤い家」の庭にもケルムスコット領主館の垣根にもサンザシがあった。

同じ頃、モリスは初めてチンツのためにジャスマインと格子垣を組み合わせたデザインを創案した。綾織り木綿に刷られた《ジャスマイン・トレリス》(一八六八—七〇)である。壁紙ほど密な構成ではないが、黄褐色の垣根とそれに蔓を絡ませて広がるジャスマインの緑の葉と淡黄色の花の組み合わせからは芳香が匂い立つばかりの生命感が漂

う。メイ・モリスはこれをモリスによる最初のチンツ・デザインと確定している。

《飛燕草》(Larkspur, 単色一八七二、多色一八七五) — 木版刷り水性絵具による。六、七月頃麦畑などに房状に咲く白・淡紅・青紫色の美花は鳥の飛翔を連想させる。一八七二年のくすんだ灰色のモノクローム版は淡紫と淡紅が加わった多色刷り第二版に発展した。このデザインはチンツにも転用される。緩やかな曲線を描いて上方に伸びる茎から大きな葉をつけた枝が交差を繰り返しつつ左右に分かれる。葉の間隙を埋めるように、茎の左に淡紫の花が、右に淡紅の花が点描による地模様の上に配された。落ち着きある優雅さ。

《アカンサス》(Acanthus, 一八七五) — 木版刷り水性絵具による。アカンサスの葉脈を微妙な色調に描き分けるため使用された版木は一六とも三〇ともいわれる野心作。大波のようにうねる大型の緑の群葉が圧巻。メイ・モリスは「これも連続する作図。とはいえ、モリスの花木を解釈する独創性には際限がないように思われる。ここで受ける印象は大きな深裂葉群の錯綜を間近にみる思いである。……高貴な植物の柔らかな質感、巨匠に通じる素朴な処理による立体感と重層感がここにはある」と適確な解説を試みた。

《ルリハコベ》(Pimpernel, 一八七六) — 木版刷り水性絵具による。デザインは織物からの転用で、画面真ん中に鏡を立てて作図したような厳密な繰り返し文様、別に左右対称の反転構造（インヴェージョン）とも呼ばれる作風の最初の例。全体の効果は複雑な作図のうちに量感あふれる傑作の一点。ルリハコベはイングランド、アイルランドの路傍や耕地に自生して、二五センチくらいの茎の先端に小さな赤茶色の可憐な花を五月から八月に咲かせる。開花は、時計のように正確に、天気が良ければ八時頃に開き、午後三時にはもう閉じる。「羊飼いの日時計」とか「貧者の晴雨計」の別名がある。メイ・モリスは「ハマスミスのハイ・アダム様式の食堂に使用した馴染み深い緑の色調の壁紙。父がロセッティの絵と東洋の宝物を、最大限に引き立てることを念頭に作った壁紙だった」と言う<sup>(13)</sup>。

この反転構造は壁紙やチンツにたびたび取り入れられ、モリスの代表作とされる作品が多数ある。《ひまわり》(Sunflower, 一八七九—壁紙)、《どんぐり》(Acorn, 一八七九—壁紙)、《アフリカのマリゴールド》(African Marigold, 一八七六—チンツ)、《苺盗み》(Strawberry Thief, 一八八三—チンツ)など。小野は、反転構造について、「茎は表面を自然に流れる代わりに、左右対称的なS字形反曲線や長方形にぴったりはまるように仕上げられている。細部の描き方はきわめて一般化されていたので、どの草だか、どの花だか、見分けがつかない」とフランドの評言を借用した。<sup>14)</sup>

《りんご》(Apple, 一八七七) — 版木がわずか三つの簡素なデザイン。パタン・デザインの必須要件として「秩序」(=「自然の秩序」)を唱えたモリスの意図が端的に示された作例。メイ・モリスは「ほとんど一色の壁紙だが、わたしの気に入りの一点。斜線軸をもつ連続構成の図案。ケルムスコットで使用したのはブルーの模様。斑点のついた淡黄褐色の果物がすばらしい」と書いた。<sup>15)</sup> 清浄感を口にする愛好者も多い。

《スイカズラ》(Honeysuckle, 一八八三) — 壁紙としては遅い部類だが、同じスイカズラと題されたチンツ(一八七六)もある。作品は緩やかな曲線を描きながら上方に伸びる茎をいわば軸線とした、基本的には《ジャスマイン》に通じる自然主義的作図で、この常緑蔓性植物に特有な管状花の群れを葉群のなかに配したものである。全体として、色彩のバランスが上等で、静かな空気の流れる壁紙である。フィオナ・クラークはモリス・ペイパーから除外、メイ・モリスの作とした。多分、クラークに先行したレイ・ウォトキンソンの『デザイナーとしてのウィリアム・モリス』(一九六七)に拠ったと考えられる。同書はこの壁紙を解説して、「メイ・モリスが商会の刺繍部門の責任者であった時期の作品で、メイの壁紙三点の中では出色の出来栄である」と記述した。またフィオナ・マッカーシも『モリス伝』(一九九五)でこの壁紙をモリス作と断定することを避けながらも、「モリスにとってケ

図8 壁紙《ウォンドル》1884年

ルムスコット周辺の植物、果樹園、生垣は絶えることないデザイン  
の源泉となった」とキャプションを付した。一方、ヴィクトリ  
ア・アンド・アルバート博物館ウィリアム・モリス作品所蔵リス  
トは、この壁紙のデザイナーについて「ウィリアム・モリスある  
いはメイ・モリスの作」と記載して、作者の特定を避けた。

ところが、メイの編著、本論考でもすでに重ねて引用をしたが、  
『ウィリアム・モリス―芸術家・著述家・社会主義者』（全二巻）  
の第一巻第二章「デザイナーとしてのモリス」を読む時、メイ・  
モリスは壁紙とチンツについて、各デザイナーの特徴を淡々と解説  
するなかで、当事者ならではの折々の所感を披瀝した。なかでも  
《スイカスラ》と《ウォンドル》(Wandle 図8)には再三の言及  
があるが、メイ自身の制作であるとか、それらしい示唆あるいは  
暗示の字句は、娘としては当然かもしれないが、皆無である。

メイ・モリスはこんな風を書く。「もし《ウォンドル》が文字  
どおりモリス・デザインのうちで最も素晴らしいとすれば、《ス  
イカズラ》は、モリス中期のデザインのなかで、それこそ最高  
にモリス流儀の特長ある壁紙であるように思われます。これほど  
に形式主義的構造でありながら、秩序がありしかも自然そのもの

であるような、まさに咲き乱れる花の集合体と見えることは、技量と想像力の偽らざる勝利なのです<sup>(16)</sup>。あるいはまた「わたしとしては、『スイカズラ』と『ウォンドル』の二つの平面模様は、チンツのなかでも、それぞれが構造を異にしながら際立った存在です。もし『スイカズラ』が、草花が入り乱れる庭園の表象そのものとして最大に神秘的であり詩的であるとすれば、『ウォンドル』のより大胆で豊かな三層装飾の構造によるデザインは驚異であり、まさに圧巻であります。それでも、全作品のなかで、わたしのお気に入りには前者です<sup>(17)</sup>。

これほど明快な記述が存在するにもかかわらず、なぜメイ・モリスの帰属が示唆され続けるのであろうか。メイ・モリスは自分の仕事であることを隠すならんかの事由があつたのだろうか。

《莓盗み》(Strawberry Thief. 一八八三、図9)——インディゴ抜き染め、版木刷りチンツ。朱色の莓と鳥と草花を多色刷りによつて複雑な構成の困難に打ち勝つたチンツとして評価が高い。フィオナ・クラークは、このデザインを「工房マートン・アベイによつて成し遂げられた、非の打ちどころのないインディゴ抜き染技法の完璧な作例」と評した。モリスは完成前の期待と不安をにじませた手紙を娘ジェニーに送つた。「先週、マートンではいろんなことがあつた。《莓盗み》の初めての印刷ということで監督に熱が入つてね。今度はなんとかうまく行くと思つた<sup>(18)</sup>。」「盗んだ」莓をくわえる小鳥を図柄にした文様は、インディゴ抜き染めに初めてアリザリン(赤色)とウエルド(黄色)を使用したためモリスは不安だつたのである。

メイ・モリスは「早朝、庭に出た父が、庭師の『この野郎、首をひねつてやる!』という怒鳴り声を聞きつけて、果樹園でツグミが狼藉をはたらくからといって、鳥に手出しをしては絶対にいかんよ、と言っている姿が、皆さんにも想像できると思います。口に入る莓が少しくらい少なくなつてもいいじゃないか<sup>(20)</sup>。わが家の食堂の壁には、六月ともなると、かわいい庭の王様のためにこんなお触れが貼り出されるのでした」と微笑ましい初夏の風景

雑な文様が華やかに大胆に作図された。その点《ウォ  
ンドル》と双壁をなす一品である。なお《クレイ》は  
《チャーウエル》、《メドウェイ》とともに一八八九年  
のアーツ・アンド・クラフツ展に出品された。

《柳の枝》(Willow Boughs, 一八八七、図10) — 木  
版刷り水性絵具による。ケルムスコット領主館を一步  
外へ出れば、柳のあるテムズ川の風景が広がってい

図9 チンツ《莓盗み》1883年

を記録した。チンツとしてはもともと成功した商品で、  
いまなお多くの愛好者がいる。

《クレイ》(Cray, 一八八四) — 版木刷りチンツ。モリ  
スが手掛けたチンツのなかでも、リピートが36cm ×  
70.9cmと大掛かりのもので、版木は三四枚を必要とし  
た。そのため商会の製作したチンツとしては最も高価な  
商品となった。それにもかかわらず人気は高かった。  
八〇年代に珍しくない対角線を軸にしたデザインで、複

図10 壁紙《柳の枝》1887年

た。モリスがもつとも好んだモチーフの一つで、初期の自然主義的処理によって、川風にゆらぐ葉枝の描写が瑞々しい。メイ・モリスは「ある日、テムズに合流する小川のほとりを歩いている時、父が葉の細部と形態が多種多様さまざまであることを教えてくれました。それから間もなく、わたしたちになじみ深い柳を鋭い観察によって描出したこの壁紙が仕上がりました。それがロンドンの多くの客間を飾ったのです」と記した。<sup>(21)</sup>メイがこんなふう書き記した時から、この壁紙はいまなお多くの人々を引きつけて、モリス壁紙の代表作の感がある。一言断れば《柳》(一八七四)とは別作品。

《ノリッジ》(Norwich, 一八八九) — 量感では《ルリハコベ》に引けを取らないが、大柄の花が一際目立つ。それになにかしら導管を思わせる太い枝が蛇状曲線を描きながら対角線状に伸びて、八〇年代の壁紙の特徴となった斜線軸をもつデザインである。この種の作風を特徴とする作品は、他にも《野生のチューリップ》(Wild Tulip, 一八八四—壁紙)、《クレイ》(Cray, 一八八四頃—チンツ)、《ウェイ》(Wey, 一八八三—チンツ)、《ウォンドル》(Wandle, 一八八四—チンツ)などがある。また、この頃、モリスは好んでテムズの支流を作品名にした。上記の《ウェイ》、《ウォンドル》もその例だが、ほかに《リー》(Lea, 一八八三)、《ケネット》(Kennet, 一八八三)、《メドウェイ》(Medway, 一八八五)、《チャーウエル》(Cherwell, 一八八七)などがある。

ことにウォンドルはモリスの工房マートン・アベイの脇を流れる支流で、染色のための良質な水を運んでくれる「恵みの川」だった。モリスはジェニー宛の手紙に「これが成功したら《ウォンドル》と呼ぶことにしよう。あの湿りがちなウォンドルは大きくなく小さい流れだから、この連想は君にはしっくりこないかもしれないけれど、でも今度の作品はとても精巧で見事な出来であろうことは分かってもらえると思う。だからこの恵みの小川に敬意を表したいと思う」と優しい心根を娘に伝えた。メイ・モリスは《ウォンドル》を「大昔の僧院の敷地のなかにある

古い木造工房の周辺を緑の樹木に囲まれて流れるきらきら光る小川にびつたり壁紙<sup>(23)</sup>、と喜ばしげに表現した。

《フローラ》(Flora, 一八九二) — 背景を淡黄色の無地の一色地に緩やかな蛇状曲線を描きながら、垂直方向に伸びる茎を軸に多種の花を配した純朴な壁紙。この頃、モリスは彩飾写本の研究に余念がなく、理想の書物を追及していた関心が反映したと思われるカリグラフィー的表現が見て取れるのは甚だ興味深い。

《リンボク》(Birkholm, 一八九二) — 版木刷り水性絵具。左右対称型の反転構造による、きわめて完成度の高い美しい壁紙。濃緑色の下地にリンボクを中心にして、スマレ、雛菊、バイモなど五種の花を洗練された幾何学的文様に仕立てた。大小姿形を異にする生き生きとした花が整然と咲き乱れる(?)野原の春。リンボクはスコットランド北部を除いてイギリス全土に自生する小高木で、三月～五月に小さな白い花を咲かせ、八月～一〇月に濃紫色の果実をつける。別にスネイクス・ヘッド(蛇の頭)とも。

以上、モリスの壁紙を中心に若干のチンツ(更紗木綿)をまじえながら概観した。一八六一年に開始されたモリスのデザイン活動は、壁紙四九点、チンツ三七点を生み出した。それらは制作時期によって際立った特徴をみせたが、全期間を通じてモリスが腐心したのは、「時代の流行から独立しながら」、「自然と様式とのバランス」をいかに達成するか、つまり、先達者たちが陥った生命の通わぬ自然の模倣に墮することなく「自然主義」をいかに達成するか、という課題だった。

一見、淡々と続くモリス・ペーパーではあるが、少し目を凝らせば、じつに劇的な展開というか変移が行われたことにすぐ気づく。「孤立した」といわれる初期の三点ですら、その写実の純朴さは暖かみとともに幾多の変奏を見せながら、以後の全作品を予示する意味で全体につながっている。一時中断した壁紙制作だが、一八七二年に

再開したとき、モリスは地模様をいかした重層構造のなかに緩やかな伸び伸びした自然の成長感にみちみちた曲線  
を特徴とする自然主義的平面模様を達成した。

フラッドはモリスの「自然主義」をこんな風に解説した。<sup>(24)</sup>

表面全体にゆるやかな不定形の曲線をつくってうねり流れる線を基盤とし、注意深く隠された繰り返しの模様  
の構造をもつ。その必然の効果として、自発的成長の感覚がもたらされ、それは模様の主対象が左右不均整的  
に、一見したところ、でたらめであるかのように配置することによって強調されている。そして、また、蕾や  
新芽が、繰り返しのバタンの形式論理というよりむしろ、自然そのものの要求の通りに、枝から次ぎ次ぎと発生し  
ているかのように思われるという、そのやり方によってそれは強調されてもいるのである。花や葉の細部は、  
それがどの種類のものかすぐにわかるほどに、十分にそれぞれ自然主義的に画かれている。

また、ペヴスナーはモリス・デザインについて、とくに壁紙について、こんな評言をのこした。<sup>(25)</sup>

コール・サークルのデザインは乾燥していて理屈っぽい。モリスのデザインは生命に充ち溢れている。それ  
がモリスのデザインについて第一に記憶さるべきことだが、そればかりか、モリスのデザインはつねに新鮮で  
パリパリしていて、そこには、「だから、ぐずぐずした気配」が微塵もない。第二に、モリスが、自然と様  
式とのバランスを、彼の後にも先にも比を見ないほど見事に達成したことである。つまり、ピュージンやコー  
ル・サークルによって織物その他に推奨された平面性とモリスが青少年期にあれば見事に習得した花や葉の

豊潤・潤沢さとの間のバランスを見事に達成したことである。その上、モリスのデザインは――模倣によってではなく、まさにデザインの文法に則って、モリスによって観察された自然の稠密・濃度そのものを具えている。最後に、モリスのデザインは、とくに一八七六年以前のそれは、どのような点からみても過去に依存したものではなく、ある程度エリザベス朝及びジャコビアン時代の刺繍に影響されたということはあるが、本質的にはモリス自身の独創である。

モリス・ペイパーのデザインに明らかな変化が見て取れるのは一八七六年頃で、それはすでに述べたように、鏡を立てて模様を反転させた、一見してそれと判る厳格な左右対称文様の出現であった。その先頭をきったのが《ルリハコベ》だった。「垂直反転構造」<sup>ヴァーティカル・タレオヴァー</sup>と称されるが、それが一八八三年頃になるともうひとつの変容をみせる。それは七六年頃に始まった変化ほど急激ではなく、「同じ形式主義的な硬いボタンの中のあるタイプから別のタイプへの推移」<sup>26</sup>であり、具体的には《苺盗み》から《クレイ》への推移であり、つまり対角線的ボタン<sup>ダイアゴナル</sup>の登場である。この構造をもつ作品には《ウォンドル》をはじめテムズ川の支流名がついたものが多いが、緩やかに曲がる対角線に北国の陽光を映して川面に小さく光る小波を託したと考えられる。

以後一八九六年の死去の年まで続く最晩年のモリス・ペイパー・デザインは、最初期への回帰を思わせる、より自由で伸び伸びとしたデザインになる。全作品の代表としても引けを取らない《リンボク》のように、反転構造による色彩豊かな流動性すら感じられる精緻な壁紙を、まるで終盤をむかえて総決算であるかのように完成させた。

〔付記〕

本稿は既発表の「ウィリアム・モリス—ヴィクトリア朝美術工芸家の軌跡」（本誌第四十巻第一号）に大幅な換骨奪胎を図ったものであることをお断りします。

【主要文献と注】

主要文献については以下の略記を用いた。

- ・A V → Aymer Vallance, *William Morris: his art, his writings and his public life*. G. Bell & Sons, 1893.
- ・A D L → E. P. Thompson, *William Morris — Romantic to Revolutionary*. Pantheon Book, 1976.
- ・F M T → Fiona MacCarthy, *William Morris*. Knopf, 1995
- ・F M S → Fiona MacCarthy, *A History of British Design 1830-1970*. George Allen & Unwin Ltd, 1979.
- ・G B J → Georgiana Burne-Jones, (G-B-J), *Memorials of Edward Burne-Jones*. 2 vols. Macmillan, 1909.
- ・G D H C → G.D.H. Cole, *William Morris*. Random House, 1946.
- ・J L → Jack Lindsay, *William Morris*. Constable, 1975.
- ・J M → Jan Marsh, *Jane and May Morris*. Pandora Press, 1986.
- ・J W M → J.W. Mackail, *The Life of William Morris*. 2 vols. Longmans Green and Co., 1912.
- ・L P → Linda Parry (ed.), *William Morris*. Harry N. Abrams, 1996.
- ・M M T → May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris*. 24 vols. Longmans Green, 1914.
- ・M M S → May Morris (ed.), *William Morris-Artist Writer Socialist*. 2 vols. Russell & Russell, 1966.
- ・M M C → May Morris, *The Introductions to The Collected Works of William Morris*. 2 vols. Oriole Editions: New York, 1973.
- ・N K → Norman Kelvin (ed.), *The Collected Letters of William Morris*. Princeton University Press, vol.1, 1848-1880, (1984); vol.2, 1881-1888, (1987); vol.3, 1889-1892, (1996); vol.4, 1893-1896, (1996).
- ・N P T → Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*. Yale University Press, 2005.
- ・N P S → Nikolaus Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design*. Thames and Hudson, 1968.

- ・ P. 11 → Peter Floud, "William Morris as an Artist: A New View", *The Listener*, 1954-10-7.
- ・ P. 12 → Peter Floud, "Dating Morris Patterns", *Architectural Review*, 1959, July.
- ・ P. H → Philip Henderson, *William Morris — His Life, Work, and Friends*, MacGraw-Hill, 1967.
- ◆ モリス・マーシャル・フォートナー商會
- (1) ロセッティのアリンガム宛一八六一年一月二〇日付書簡。
- (2) NK, 書簡九一一。(一八三三年九月一五日付モリスのA・シヨイ宛書簡)。A・シヨイはオーストリア出身の社会主義者。
- (3) NK, 書簡二四。(一八六一年四月一九日付モリスのガイ宛書簡)。
- (4) Gillian Naylor, *William Morris by himself*, (Time Warner Books, 2004), p.43.
- (5) MM-2, vol. 1, p.7. チェンバー百科事典では「壁面装飾」の項目でモリスがJ・H・ワットソンと共同執筆した。
- (6) 同右書, p.357.
- (7) 同右書, p.364.
- (8) 同右書, p.363.
- (9) 同右書, p.360.
- (10) 同右書, p.361.
- (11) Paul Thompson, *The Work of William Morris*, (Heinemann, 1967)。巻末に付された、ステンドグラスを中心にした「モリス作品のイギリス分布案内」は重要度も併記されていて有用。
- (12) LP, p.113.
- (13) 同右書, p.107.
- (14) 同右書, p.108.
- (15) MM-2, vol.1, p.16.
- (16) FM, p.181.
- (17) JL, p.123.

- (18) AV, p.58.
  - (19) 同右書, p.60.
  - (20) GBJ, vol.1, p.294.
  - (21) MM-3, vol.1, p.8.
  - (22) PH, p.82.
  - (23) JL, p.145.
  - (24) FM, p.211.
  - (25) LP, p.139.
  - (26) 同右書, p.140
  - (27) 「緑の食堂」は長い間、モリス商会の仕事として「展示」されていたが、昨年(2012)の博物館中庭の整備完了とともに、文字通り「食堂」として一般の実用に供されることとなった。大英断である。
- ◆モリス・デザインの先行者たち
- (1) 小野二郎『ウィリアム・モリス研究』(小野二郎著作集1、晶文社、1986)、p.195.
  - (2) FM-2, p.7.
  - (3) 同右書, pp.10-11.
  - (4) 同右書, p.12.
  - (5) 同右書, p.14.
  - (6) NP-1, p.37.
  - (7) 同右書, p.38.
  - (8) W. Crane, *William Morris to Whistler*, (Kissinger Legacy Reprint, 1911), p.51.
  - (9) NP-1, p.42.
  - (10) 同右書, p.42.
  - (11) Paul Thompson, *The Work of William Morris*, (Heinemann, 1967), p.83.
  - (12) PH, p.65.
  - (13) 小野二郎, 前掲書, p.344.

- (14) *The Listener*, (1954-10-7), pp.562-564.
  - (15) Paul Thompson, 前掲書, p.83.
  - (16) *The Listener*, 前掲書, p.564.
  - (17) Paul Thompson, 前掲書, p.83.
  - (18) 同右書, p.90.
  - (19) 小野二郎, 前掲書, p.116.
  - (20) EPT, p.171.
  - (21) 同右書, p.108.
  - (22) 同右書, pp.108-109.
  - (23) 同右書, p.763.
- ◆平面装飾の思想—ハタン・デザインと「小芸術」
- (1) LP, p.40.
  - (2) MM-2, vol.1, p.36.
  - (3) GDHC, pp.xix-xx.
  - (4) 小野二郎, 前掲書, p.66.
  - (5) MM-1, vol.xii, p.175. この定義は O.E.D. が採録。
  - (6) 同右書, p.179.
  - (7) 同右書, p.200.
  - (8) 同右書, p.178.
  - (9) 同右書, p.180.
  - (10) 同右書, p.181.
  - (11) 同右書, p.199.
  - (12) EPT, pp.107-108.
  - (13) MM-1, vol.22, pp.201-202.
  - (14) 同右書, p.205.

- (15) 小野二郎、前掲書、p.196.
  - (16) GDHC, pp.494-495.
  - (17) 同右書、p.495.
  - (18) 同右書、p.496.
  - (19) 同右書、p.496.
  - (20) NK, 書簡七七〇(ジョージアナ・バーン||ジョーンズ宛モリスの一八八二年一月一九日付)。
  - (21) GDHC, p.505.
  - (22) 同右書、p.507.
  - (23) 同右書、pp.507-508.
  - (24) 同右書、p.515.
  - (25) 同右書、p.516.
  - (26) NK, 書簡一七(コーネル・ブライス宛モリスの一八五六年七月付)。
- ◆モリスの壁紙
- (1) PF-2, p.15.
  - (2) 同右誌、p.16.
  - (3) 小野二郎、前掲書、p.196.
  - (4) 同右書、p.194.
  - (5) JWM, vol.1, pp.181-182.
  - (6) LP, p.206.
  - (7) JWM, vol.1, p.148.
  - (8) MM-2, vol.1, p.35.
  - (9) 小野二郎、前掲書、pp.195-196.
  - (10) MM-2, vol.1, p.39.
  - (11) NP-2, p.27.
  - (12) MM-2, vol.1, p.40.

- (13) 同右書<sup>1)</sup> p.41.
- (14) 小野二郎<sup>2)</sup> 前掲書<sup>3)</sup> p.200.
- (15) MM-2, vol.1, p.41.
- (16) 同右書<sup>4)</sup> pp.36-37.
- (17) 同右書<sup>5)</sup> p.45.
- (18) F. Clark, *William Morris- Wallpapers and Chintzes* (Academy Edition, 1973), p.59.
- (19) NK, 書簡 872 (シエニー宛モリスの一八八三年五月一四日付)
- (20) MM-2, vol.1, p.45.
- (21) 同右書<sup>6)</sup> p.36.
- (22) NK, 書簡九〇八 (シエニー宛モリスの一八八三年九月四日付)
- (23) MM-2, vol.1, p.36.
- (24) PF-2, p.17. 引用中「たゞたゞ、くちくちした気配」の出典は JWM, vol.2, p.24.
- (25) NP-2, p.15.
- (26) 同右書<sup>7)</sup> p.16.

【図版出典】

- ・ 図 1・2 — N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, Penguin Bks, 1975.
- ・ 図 3 — E. Wilhide, *William Morris Decor and Design*, Pavilion, 1991.

