



Title	ウィリアム・モ里斯と近代工芸
Author(s)	藪, 亨
Citation	デザイン理論. 1994, 33, p. 29-42
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53291
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ウィリアム・モ里斯と近代工芸

亨 藤

大阪芸術大学

キーワード

Morris, Design, Modern, Arts, Germany
モリス, デザイン, 近代, 芸術, ドイツ

はじめに

1. アーツ・アンド・クラフツをめぐって
2. 手本としてのイギリスの近代工芸
3. モダン・デザインへの展開をめぐって
結び

はじめに

ウィリアム・モリス (William Morris, 1834-96) は、これまでモダン・デザインの文脈においてしばしば論じられて来た。しかし、われわれがモリスのデザイン思想や実践活動に直接に触れ始めると、モリスとモダン・デザインの距離の大きさに戸惑いを感じざるを得ない。かねてよりモダン・デザインの先駆者としてのモリスという解釈を一般に広めたのは、建築と美術の歴史に対する造詣が深いドイツ出身の歴史家ニコラウス・ペヴスナー (Nikolaus Pevsner, 1902-83) であり、とりわけ彼の古典的な著書『近代運動の先覚者たち (Pioneers of the Modern Movement, 1936)』(図1, 参照) であった。当書において彼は、アーツ・アンド・クラフツ運動の先導者モリスからバウハウスの設立者ヴァルター・グロピウス (Walter

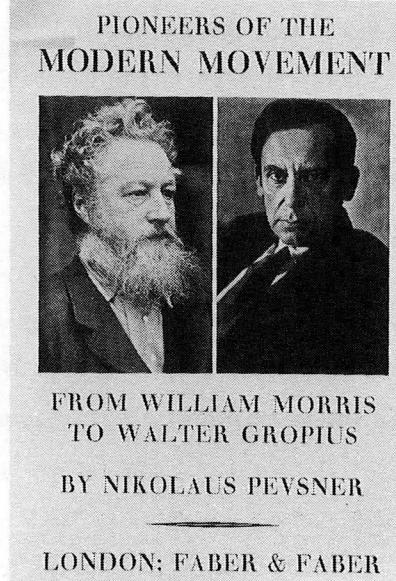


図1 ニコラウス・ペヴスナー著「近代運動の先覚者たち」の表題紙, 1936年。

Gropius, 1883-1969) にいたるまでの、モダン・デザイン成立の図式を簡潔に要約した。そして、両者の間の時代は、「ひとつの歴史的な構成単位」であり、「モ里斯が近代様式の基礎を築き、グロピウスによってその性格が最終的に決定された」と主張した¹⁾。モ里斯は、芸術家の日常生活への立ち返りを説き実践した先達として位置付けられ、近代運動やモダン・デザインの先覚者として高く評価されたのである。しかし、ペヴスナーに代表される草創期のデザイン史家たちは、彼ら自身が近代運動に属しており、もともとこれを正当化し基礎づける方向で、デザインの歴史を解釈し意味付けたのである。ところが、モダン・デザインの成立から半世紀以上がすでに経過し、デザインをとりまく文化的で社会的な諸状況に大きな変化が生じた。今やモダン・デザインの歴史的な意味や今日的な妥当性が、改めて問われている。そこで、われわれは、モ里斯と近代工芸の関係について、とくに世紀転換期ドイツにおけるアーツ・アンド・クラフトの受容を中心に再検討し、モ里斯に対するモダン・デザイン的な判断基準の生成過程を明らかにしたいと思う。

1. アーツ・アンド・クラフトをめぐって

1880年代のイギリスにおいては、一群の芸術家・デザイナーとクラフトマンが、美術職人のギルドや展覧会協会を結成した。すなわちセンチュリー・ギルド (Century Guild, 1882-1888) を先頭に、アート・ワーカーズ・ギルド (Art Workers Guild, 1884-) や手工作学校ギルド (the School and Guild of Handicraft, 1888-1908)、そしてアーツ・アンド・クラフト展覧会協会 (Arts and Crafts Exhibition Society, 1888) などが相次いで現れている。その頃、近代的な産業組織や機械生産の発達が工芸職人の役割をしだいに侵食し、伝統的な製作技術に深刻な打撃を与え、デザインの衰退を招いていた。そこで彼らは、「手仕事とデザイン」の再興に立ち上がり、いわゆるアーツ・アンド・クラフト運動の気運が高まったのである。

この運動の中核となったアーツ・アンド・クラフト展覧会協会の初代会長ウォルター・クレイン (Walter Crane, 1845-1915) は、彼らの基本的な考え方について次のように述べている。「すべての芸術の真の根源と基盤は手仕事にある。デザインとクラフトマンシップにおける真の芸術的な能力や感情を認識する余裕や機会がなければ、もし芸術がごく慎ましい事物や材料に認められず、むしろより高く報酬を与えられている絵画的な技能のように、それ自身のやり方で評価できるものと感じられているとしたら、芸術を取り巻く状況は健全であり得ない。もし芸術家が工芸の中に見いだされなくなると、芸術家が諸芸術からも消え失せ、代わりに製造業者や販売人に転じるという大きな危険がある」と²⁾。このように、彼らは、芸術本来の成立基盤を手仕事に求め、デザインとクラフトマン・シップの復権を要求した。そして、機械を駆使する近代的な産業組織が手仕事ひいては芸術の存立自体を脅かしていると考え、当代の「産

業的な進歩」に強く反発したのである。

しかし、理想と現実のジレンマが彼らを待ち受けていた。彼らは、粗悪な商品が製造され、その安価さの代償として作り手の生活が脅かされ、その使用者も堕落させられていることを憂慮し、広く大衆に訴えかけて良質な手工作製品を普及させたいと願った。ところが、安価で値段が手頃な機械製品こそ大衆の手に届くものであり、良質な手工作製品はあまりにも高価であった。クレインも認めているように、「芸術と手仕事における安価さは、多少とも機械生産の方式をとらない限り、ほとんど不可能である」というのが現実であった。しかし、人間的な生活と労働を犠牲にすることで遂行される安価さの追求は、彼らが最も反対するところであった。というのも、クレインが述べているように、彼らにとって「芸術は、その真の意味合いにおいて、結局、生活と労働の結晶であり開花であり、人間的な生活と労働が有する真の価値から以外には、あの終局を飾るものを得ることはできない」³⁾からであった。

こうしたアーツ・アンド・クラフトの信奉者たちの思想形成にとって格好の道しるべとなつたのが、モリスの民衆芸術論である。彼は、芸術本来の社会的な基盤に注目し、「民衆により民衆のために作られ、作り手にも使い手にも喜びである芸術」⁴⁾を唱えていた。そして、すでに70年代末から講演会やその講演録の刊行などを通して、日常の生活用品における装飾の用と意味を論じ、自然と歴史に導かれたデザインを説き、装飾芸術の再興を広く人々に訴えたのである。また、こうした装飾芸術再興への提言は、「多種にわたる手工芸の熟練者（Master of Many Crafts）」としての彼の多彩な実践活動によって裏打ちされていた。60年代はじめに仲間たちと始めた「モリス・マーシャル・フォークナー商会——絵画、彫刻、家具そして金工の美術職人（Morris, Marschall, Faulkner & Co., Fine Art Workmen in Painting, Carving, Furniture, and the Metals, 1861）」は、70年代中頃から彼の単独経営に切り替えられ「モリス商会（Morris Company, 1875）」となり、室内装飾業の新しい市場を開拓し、「芸術的な住まい」への人々の関心を広く呼び起こしていたのである⁵⁾。

したがって、アーツ・アンド・クラフト運動の気運の高まりとともに、装飾芸術再興の先達としてモリスはいよいよ注目された。ウォルター・クレインは、彼らに対するモリスの強い影響力について、次のように述べている。「ウィリアム・モリス氏の名は、われわれの協会が存在する前から、多くの点でデザインのアーツ・アンド・クラフトにおける美の再興と実際に関連づけて考えられてきた。また彼は、協力者たちと共に、今日のイギリスの装飾芸術再興の先達であるということができ、これを促進し不朽にするのがわれわれの真剣な願いである」⁶⁾と。そして、モリスは、1891年のアーツ・アンド・クラフト展覧会協会の年次総会でクレインに代わって会長に選出され、さらにこの翌年にはアート・ワーカーズ・ギルドの会長にも推挙されている。こうしてアーツ・アンド・クラフトの大立者として最高の栄誉が、モリスに授けられている。

THE STUDIO

THE ARTS AND CRAFTS EXHIBITION SOCIETY AT THE NEW GALLERY, 1893.

THE ARTS AND CRAFTS EXHIBITION SOCIETY AT THE NEW GALLERY, 1893.

years the Arts and Crafts Exhibitions Society has been able to gather together material for a fourth show, it may be well before discussing the present display to turn to the perfect little catalogue of its first exhibition in 1888. Therein we find a protest against the modern industrial system which has the effect of reducing the artist to a mere technician, the background of his work to the introduction of ornament, instead of giving out of organic necessities has become a marketable affair controlled by the advertiser and the manufacturer of every description, and the Society's protest is that the true men and men of all art lies in the handicrafts, and to give visible expression to such belief were the objects for which the Society was formed, and with a determination to give full prominence to the individuality of each designer and craftsman engaged in the production of its exhibits. In place of attributing them vaguely to the various firms, whether manufacturers or dealers, the Society has taken the rule a *per se* that no person, regardless of any essential feature of the works, is to be added to the catalogue description. That is to say, the Society abides by its best programme, the present catalogue is the first to do so. Through these good and evil results from the Society's efforts in this year, and are not to be exploded or obscured in advancing the severity of their programme, the Society rejects this year in the hope that they have a final and lasting triumph.

Before considering the present show, it is but a truism to say that as a whole it must needs lack the allurement of novelty which is always an important attraction to the public, quite apart from any other consideration. Even if the work of each artist who made the first year a success showed an immeasurable advance, the subsequent

glamour of the first impression cannot be recaptured. Again, it is obvious that the prima exhibition of a newly formed society, despite the drawback of immaturity, has like an author for his first novel or his first play an indefinite past behind it from which to choose the best ideas of about years, and can gather the choicest fruits of many seasons in one harvest.

Probably the difficulty of finding an annual succession of good things, led to the temporary suspension of the exhibition. This is as far as the Society can go in its present form, but it is only a temporary check to their



SCENE FOR THE STOKE HALL, BY WALTER CRANE.
MANUFACTURED BY THOMAS WEAVER.

III. No. 3—Darlaston, 1893.

図2 「ステューディオ」誌第2巻第7号の巻頭記事「1893年におけるニュー・ギャラリーでのアーツ・アンド・クラフツ展覧会」, 1893年。

たのである。

進取的な絵画総合美術誌『ステューディオ』(The Studio, 1893-)が、創刊されたのもこの頃のことであった。当誌は、イギリスの近代工芸についての情報を世界各国に向けて発信し、大きな反響を呼び起した。例えば、ドイツでも90年代始めに、その購買予約はじつに3万部にも達しており、芸術家たちは最新の工芸情報を競って当誌に求めたのである⁷⁾。折しも『ステューディオ』誌が創刊されたその年の秋には、第4回アーツ・アンド・クラフツ展覧会が開催されており、同誌第2巻第7号はこれを巻頭記事として大きく取り上げた(図2, 参照)。この巻頭記事の執筆者の一人は、モリスの業績を次のように口を極めて称賛している。「このアーツ・アンド・クラフツ協会の会長が行った装飾芸術への非常に大きな奉仕、労働の理想への変わらぬ献身、また手掛けた手仕事に対する熟達、さらにはなおざりにされていた手工作技術の再発見は、決して忘れられないであろう。そればかりか、一般の生活における美を改めて探求することに、誰よりも尽くした人物として彼の名前はいつまでも残るであろう」⁸⁾と。このようにモリスの世評いよいよ高まり、装飾芸術再興の先達として尊敬されたのである。

しかし当時のモリスの心情は、むしろ社会主義運動へと大きく傾斜していた。その事情をモリスは晩年次のように吐露している。歴史の研究と芸術への愛と実践がこの文明への嫌悪を私にもたらした。もし事態が現在のままに止まるならば、歴史は支離滅裂な無意味なものになり、芸術は過去の珍奇な物品の収集となり、今の生活と何のまじめな関わりも持たないだろう。しかしこの憎むべき現代社会のただ中で動き出している改革に気づいたことが、一方では、私が単に進歩を非難する人間になることを妨げた。また、もう一方では、根のない芸術を育てようとする中産階級的な芸術家気取りに関わって時間と精力を浪費することから、私を救った。かくして私は、「実践的な社会主義者」になったと⁹⁾。このように、モリスにとっての社会主義は、もっぱら経済の問題というよりも、むしろ極めて美的で文化的な問題であった。彼の考える社会主義とは、「そこではすべての人々が同じ条件で生活し、無駄なく彼らの仕事を営み、

ひとりの人に害を与えることが万人を害するということが十分に自覚され、《共同の福利》ということばが終に実現される」¹⁰⁾のような理想的な社会状態の具体化であったのである。

かくしてモリスは、1883年に民主連盟（The Democratic Federation）に進んで参加し、「実践的な社会主義者」として熱心に活動した。したがってモリスは、産業主義的な現体制の下での美術職人ギルドや展覧会協会を中心とした工芸運動の実効性についてはむしろ懐疑的になっていたのである。現今の文明のもとでは個々の芸術家や手工芸家はごく限られた少数の人びとの文化的な水準を向上させることしか叶わないであろうから、産業主義的な現体制が存続する限り、芸術は文明の外で死に絶えるだろうとの悲観的な結論に達していた。そして、こうした芸術の滅亡を防ぐために、社会主義に希望を求めたのである。しかし、アーツ・アンド・クラフツ展覧会が内外で大きな反響を呼び起すと、モリスの名は今やアーツ・アンド・クラフツ運動の輝かしい象徴として、国際的にも注目されていくのであった。

2. 手本としてのイギリスの近代工芸

前世紀後半のドイツでは、すでに1860年代から工芸振興政策が実施され、ベルリン工芸博物館を先頭にして各地に工芸博物館や付属工芸学校が創設されていた。しかし、その努力にもかかわらず、本来の意図から逸れて、過去の時代や遠くの文化圏すでに完成していた手本や図案意匠を取り集めて安易に適用するという傾向、すなわち「工芸におけるヒストリズムス」を結果として招いていた。しかも機械化の波が、工芸生産にも激しく押し寄せており、機械は与えられたデザインをいとも簡単に実行し、いかがわしい模造品が横行していた。当時の一般向けの工芸は、安い生産価格の物品に華美な装飾を付加して、その本質を偽る傾向を強めており、ドイツの工芸製品は「安いが粗悪である」との悪評を被っていたのである¹¹⁾。また一方では、「工芸におけるイギリスかぶれ」と呼ばれた社会現象が起り、イギリスの近代的な家具や織物や壁紙などが人気に投じ、自国の工芸産業を脅かしていた¹²⁾。

こうした情況の中でイギリスの近代工芸についての最も早い論評のひとつが、1890年代に入るとすぐに有力な工芸雑誌『クンストゲヴェルベ・プラット (Kunstgewerbeblatt, 1889-1916)』に現れた。ベルリン工芸博物館のペーター・イエセン (Peter Jessen) は、自国の低迷する工芸に活をいれるため、「住まい」、「平面図案」、「家具」の3項目に分けて「イギリスにおける趣味の傾向と精神」を論じている。この論評において彼は次のように述べた。「すべてのこれらの革新は独創的な芸術家に由来しており、今日なおイギリス工芸の最上ものは直接に芸術家たちによって指導されている。そしてこの先頭に立つのが、画家集団のラファエル前派一門である。……これらの芸術家たちは、同時にしばしば詩人であり、幅広い教養を身につけており、しだいにステンドグラス、モザイク、挿絵そして終には装飾芸術全般を

自分たちの領域にした。彼らの集団から直接に今日のイギリス工芸に最も影響力の大きい指導者たちが現れたのである。比喩的絵画の先達ダンテ・ロセッティやバーン・ジョーンズと並んで、幅広い造形活動を繰り広げるウォルター・クレイン、独創的な模様図案家ウィリアム・モリス、イギリスの装飾タイルの最も有名な図案家ド・モーガンがそうである」と¹³⁾。このように、イギリスの近代的な工芸運動はラファエル前派の画家たちに始まり、独創的な芸術家たちによって直接的に指導されてきたことが強調された。そして、この認識に立って自国の工芸の進路を再考することが強く要請されたのである。

また、この数年後にベルリンで創刊された絵入総合芸術誌『パン (Pan, 1895-1900)』も、自国の工芸を保護奨励する見地に立って、イギリスの近代工芸への人々の注意をうながした。芸術教育専門家でハンブルク美術館長のアルフレート・リヒトヴァルク (Alfred Lichtwark) は、同誌第1巻第2号 (1895年) の『展望 (Rundschau)』と題する論評において、ラファエル前派の芸術家たちなどによる自主的な工芸活動を取り上げている。そして、彼らが先導したイギリスの住宅芸術の再興について次のように述べた。「今日イギリスの住宅に立ち入ると、穏やかな魅力に満ちて入るように思われる。不格好でなく、粗野でなく、月並みでなく、仰々しくなく、虚飾を排しており、まったくその反対で控え目であり、居心地がよく、文明化された一族が必要とするものが十分に考慮されている。ドイツではまだ昔の装飾的な遺産が模倣されているが、イギリスでは古い時代にそうであったように、生きている芸術が先導者になり、イギリス住宅における近代生活がその最高の表現を得ている」と¹⁴⁾。

従来の工芸振興のより所は、ヒストリズムとこれに基づく装飾理論であったが、今やこれが退けられた。そして、イギリスの独創的な「芸術家による近代工芸」を手本にして、むやみに過去を礼賛することなく、現在に生きる芸術へと大きく転換すべきことが叫ばれたのである。また、この折りにまず関心が寄せられたのは、ラスキンやモリスよりもむしろラファエル前派の画家たちや芸術家・デザイナーのクレインの存在である。しかし、1890年代も後半に入ると、イギリスの工芸事情が次第に明らかになり、ラスキンとモリスのすぐれた影響力がドイツでも次第に注目されるようになるのであった。

1897年の『パン』誌第2巻第4号では、美術専門家で産業家のエーベルハルト・フォン・ボーデンハウゼン (Eberhard von Bodenhausen, 1868-1918) が『イギリスの住宅芸術 (Englische Kunst im Hause)』と題してこの問題に取り組んでいる (図3, 参照)。この折り、彼は、イギリスの近代運動が呼び起こした極めてイギリス的な特質として「住宅への愛着と自然への愛」を指摘し、この方向でのすぐれた先導者としてラスキンとモリスの名を挙げた。そしてラスキンはイギリス国民の偉大な教師であり、自然こそが芸術の導きであるとの信条を告げた。これに対して、モリスはラスキンの教えを受け入れた最も偉大な弟子であり多才な万

能人であったとの見解を示した。またボーデンハウゼンは、モ里斯にとっての芸術の使命は「すべての人間の生存条件を美しくすること」であり、その手初めが手仕事の再興と産業に対する戦いにあったと考えた。そして装飾芸術を中心とした諸芸術の統一という問題に力点をおいて、モ里斯の芸術観にさらに論及している。その上で彼は、モ里斯の人となりについて次のように批判的に論じている。

「モ里斯の芸術家としての体質が、人の本性に対する賢明で冷静な観察を忘れさせ、永久に達成されないほど高く目標を設定せざるを得なくさせた。産業を拒絶し、芸術的な意志と感覚を民衆のすべてに満たそうというの、一詩人の夢である。」¹⁵⁾と。ここでは、理想社会の実現のためには産業主義的な現体制を清算する必要があるという、そうしたモ里斯の急進主義は一詩人の夢として抑制され、むしろ稳健で美的・博愛主義的な思想として解釈されたのである。

そして、1890年代後半のドイツでは、イギリスの「芸術家による近代工芸」をひとつの手本として、一群の画家や彫刻家たちが競うようにして装飾芸術に転じていった。そして、芸術家・デザイナーとして彼らが手掛けた家具や陶磁器などが、「ドイツ近代様式」の装飾芸術として絵画・彫刻に伍して美術展覧会に展覧され始める。アール・ヌーヴォー (Art Nouveau) のドイツにおける変わり種、ユーゲントシュティール (Jugendstil) が台頭したのである。しかし、ユーゲントシュティールの芸術家・デザイナーたちが当面した難事は、手工作のたしかな知識の確保であり、また彼らの芸術的なデザインを具体化し人々に提供するその手立てである。この際に彼らに有力な手掛けりを提供したのも、モ里斯とアーツ・アンド・クラフツ運動というイギリスの実践的な手本であった。

モ里斯は、社会主義同盟の機関紙『コモンウェール (The Commonweal)』に1890年から『ユートピア便り (News from Nowhere)』を連載していた。このユートピア物語に出てくる道案内人ディックは、モ里斯が理想とする物作りの場所を次のように語っている。「それは今では工場とは呼ばないで、共同工房 (Bonded-workshops) と呼ばれています。ここは一緒に仕事をやりたい人々が集まる場所です。……共同が必要であったり好都合であったりす

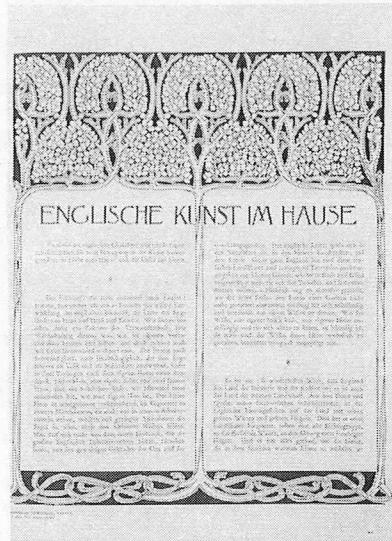


図3 エーベルハルト・フォン・ボーデンハウゼンの論文「イギリスの住宅芸術」、「パン」誌第二巻第四号、1897年。

る手仕事をやるために、人々がここに集まるのです。そうした仕事は非常に楽しいものなのです」¹⁶⁾と。必要に応じて人々が自発的に集まり、手工作技術を互いに提供できるような、そうした楽しみに満ちた共同工房の姿が示されたのである。この物語は、1892年から93年にかけてドイツの社会民主主義者たちの雑誌『新時代 (Die Neue Zeit)』に独訳で再録され、ドイツでも反響を巻き起こしたのである¹⁷⁾。

そして、イギリスのギルド団体を手本にするとともに、モリスのユートピア物語で用いられた共同工房という名を掲げた経済的な利益共同体が、ドイツに出現する。ミュンヘン手工作芸術共同工房 (Vereinigte Werkstätten für Kunst in Handwerk, 1898) がそれである。これは、工房と展示室を有する有限責任会社であり、ヘルマン・オブリスト (Hermann Obrist) などの芸術家デザイナーがメンバーとなって、F. A. オットー・クリーガー (F. A. Otto Krüger) を業務責任者として始められている¹⁸⁾。そして彼らは、美的にも技術的にも最高の品質を追求したのである。また、これとは対照的に民衆的な廉価さをも追求したドレスデン手工作芸術工房 (Dresdener Werkstätte für Handwerkskunst, 1899) が続いて現れている。またさらには、ダルムシュタットではヘッセン大公エルнст・ルートヴィヒの発意によってダルムシュタット芸術家村 (Darmstädter Künstlerkolonie, 1899-1914) が組織され、伝統産業の活性化が芸術家・デザイナーの指導のもとに始められたのである。

しかし、こうしたドイツの工房運動の眼目は、手仕事への回帰や働く喜びの回復というモリスの社会的な理想の実現ではなかった。彼らの関心事は、もっぱら「有能で装飾の天分がある芸術家、熟練した製造業者、美術がわかる公衆を仲介する」¹⁹⁾ことにあった。ここでは、イギリスのギルド組織の手本が、その社会的な理想の追求よりも、その営業的で商業的な組織化に関して注目され、芸術と商業を再結合する有望な新しい企てとして限定的に活用されていったのである²⁰⁾。

3. モダン・デザインへの展開をめぐって

ベルギーにおけるアール・ヌーヴォーの先駆者アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry van de Velde, 1863-1957) は、当代切ってのモリス信奉者のひとりであった。モリスの思想や生き方に感化された彼は、「地上の美の再現と、社会的正義と人間的尊厳の時代の始まり」²¹⁾に向けて、それまでの絵画の道に背を向けて生活芸術の世界へと方向を大きく転じた。そして、モリスの「赤い家 (The Red House, 1859-1860)」の例に倣って、ブリュッセル近郊のウックルに自邸「ブルーメンウェルフ (Bloemenwerf, 1895)」を建て、その内外の全てを簡潔に論理的にデザインした。また、先述したドイツの産業家ボーデンハウゼンなどの援助でブリュッセル近郊のイクセルに工房『ソシエテ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Société van de Velde,

1897)』を設立している。そして、自らのデザインを自らの厳しい監督のもとで工芸職人たちに製作させたのである。またボーデンハウゼンは、食料品製造会社トロポンの共同経営者のひとりであり、彼らの会社のポスター・パッケージなどの総合デザインをヴァン・デ・ヴェルデに依頼している。こうしたヴァン・デ・ヴェルデの芸術家・デザイナーとしての多方面で総合的な活動は、進歩的な一群の美術専門家や美術愛好家のたちの認めるところとなり、彼をして国際的なアール・ヌーヴォー運動の立役者の一人へと引き上げていった。そして彼は、1890年代の末から活動の拠点をドイツに移し、ユーゲントシュティールの指導的な芸術家のひとりとして活躍していたのである。

ヴァン・デ・ヴェルデとドイツとの結び付きは、かねてより『パン』誌を仲立ちとして培われていた²²⁾。当誌第3巻第4号(1897年)には、『近代家具の意匠と製造(Ein Kapitel über Entwurf und Bau Moderner Möbel)』と題する彼の論文が掲載されている(図4, 参照)。この論文の考察対象は家具デザインに絞られていたが、デザイン全般に対する彼の信条がよく示されていた。彼は述べている。「私の工芸的で装飾的な活動全体の特質は、ただひとつ源泉すなわち理性から、存在と仮象における合理性から生じる。……もちろん私は目標をより高く設定している。大切なのは、新様式をそこから創造したいと願うその基盤を見いだすことである。この新様式の発生の根源として私の念頭にいつもあるのは、理にかなった存在根拠を持たないものは何であれ生み出さないという努力である。またこれを実現していくための無限の力をもつ手段として考えられるのは、巨大な機械設備と多種多様なその成果を誇る大産業である」²³⁾と。このように、

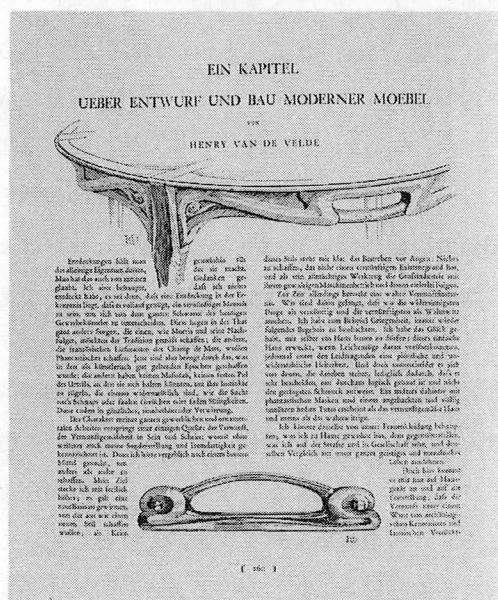


図4 アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデの論文「近代家具の意匠と製造」、「パン」誌第三巻第四号、1897年。

デザインの合理性を最優先させることによって、ヴァン・デ・ヴェルデは機能主義的ともいえるデザイン理論に先鞭をつけた。そして、モ里斯があれほどに恐れ嫌った機械と近代産業をも受け入れ、これらと協同していく可能性を模索したのである。

こうした進取の気象に富んだヴァン・デ・ヴェルデの多彩なデザイン活動について、ミュンヘンの国際的な工芸情報誌『装飾芸術(Dekorative Kunst, 1898-)』は、今世紀

を目前にして特集号（第3巻第1号、1899年）を組んでいる。当誌は、彼と親交のあった美術評論家のユーリウス・マイヤーニグレーフェ（Julius Meier-Graefe, 1867-1935）を中心にして創刊されており、この特集記事も彼の筆によるものと思われる。この中で、論者はヴァン・デ・ヴェルデの活動について次のように述べている。「彼は、イギリスの運動の熱心な宣伝者となつたが、『イギリス様式』で仕事をしたのではなく、その根本を極めたのである。モリスが過去から呼び起こした普遍的な工芸の原理、すなわち目的と材料についての原則を、徹底的に追求したのである」²⁴⁾と。ヴァン・デ・ヴェルデが、イギリスの近代工芸を直接手本にしながらも、その外面向的な形式ではなくてその内面向的な精神に学んだことが、ここでは強調されたのである。さらにこの論者は、モリスとヴァン・デ・ヴェルデの近代産業に対する態度の違いについても指摘した。「モリスにとって大企業は嫌悪感を起こさせるものであり、少しでも機械を想起させるものは、モリスはこれをすべて避けた。ところがヴァン・デ・ヴェルデはこれとは反対である。今日、機械が物品の醜悪化に奉仕しているという事実は、機械の無能力さの証明ではなくて、これに間違った仕事を与えている人間の愚かさの証明に外ならないのである」²⁵⁾と。このようにここでは、ヴァン・デ・ヴェルデがモリスの近代産業や機械への偏見に囚われず、これらの可能性に積極的に取り組む極めて近代的なデザイナーであることが強調されたのである。

また、このヴァン・デ・ヴェルデ特集号より以前に、工芸専門家で美術商のサミュエル・ビング（Samuel Bing, 1838-1905）は、この『装飾藝術』誌に『どこへとわれわれは押し流されているのか（Wohin treiben wir?）』と題する論文（図5、参照）を連載し、近代工芸の成立とその将来を分析している。創刊号の巻頭を飾った本論文の初篇は、モリス作の飾り壁掛け『きつつき（the Woodpecker）』を冒頭に掲げており、イギリスにおける装飾藝術の復興と、そこでのラスキンとモリスの果たした決定的な役割について論じていた。その際、ビングはモリスについておおむね次のように述べた。われわれの工芸意識を呼び起こしたのはモリスであり、最近歿した彼こそ、近代工芸運動を起こしたその人であった。しかし、モリスの優れたデザイン製品は、それらが由來したところの藝術のしるしをもっており、モリスを通して創造的に作用していたのは過去の世界であった。モリスの仕事の古風な様式は、われわれの時代を寄せ付けないのであると²⁶⁾。ビングは、ラスキン・モリスを先頭にしたイギリスの装飾藝術運動の先駆的な意味や、目的・材料・技術を重んじるモリスの手堅いデザインを高く評価しながらも、理想を過去の世界に求めて行くその非近代的な側面を鋭く批判したのである。

そればかりか、さらにビングは、アール・ヌーヴォーの藝術家・デザイナーたちの余りに夢想的で現実離れした活動に苦言を呈した。諸藝術と肩を並べる域にまで工芸を高めようという運動が、かえって両者の間に混乱を生じているのを憂慮し、改めて二つの領域の独自性を再確



図5 サミュエル・ビングの論文「どこへとわれわれは押し流されているのか」、「装飾芸術」誌創刊号、1897年。

認する必要があると考えた。そしてビングは、当代の芸術家・デザイナーたちが、今一度、目的、構造そして技術などのデザインの原点に立ち戻り、実用芸術に改めて取り組むべきだと主張したのである²⁷⁾。かってビングは80年代末に日本の美術や工芸の専門雑誌『芸術の日本 (Japanischer Formenschatz, 1888-1891)』を創刊して、アル・ヌーヴォーの出現に寄与していたのであるが、今やさらにモダン・デザインへの展開をもいち早く示唆したといえよう。

この近代工芸のモダン・デザインへの展開を実際に先導していった運動家のひとりが、行政建築官で工芸専門家のヘルマン・ムテジウス (Hermann Muthesius, 1861-1927) である。彼は、世紀転換期に長期にわたってドイツ大使館付き技官としてロンドンに派遣され (1896-1903)，イギリスの建築と工芸の新しい展開を調査・研究していた。今世紀に

入ってすぐに彼は、工芸の現状を国際的に展望した共著『工芸の危機 (Die Krisis im Kunstgewerbe, 1901)』において、イギリスの近代運動の特質を次のように報告している。イギリスの近代運動は、住宅改革の必要から生まれており、従って展覧会や美術品店よりも住宅にその最良の成果が見いだせるというのが、そのひとつの特質である。また、もうひとつの特質は、その近代精神 (das Moderne) が歴史的な伝統との対立においてでなく、巧まずして伝統の中から生じたことにある。大陸で「新しい芸術」というスローガンのもとに始まった運動とは、この点において大いに異なっていると²⁸⁾。このようにムテジウスは、イギリスの近代工芸運動の特質を、住宅改革を中心とした進展と伝統に根差した近代精神の発揚とに見いだし、伝統的な古い芸術の世界に反抗し「新しい芸術」を求めるユーゲントシュティールをやんわりと非難したのである。

また、ムテジウスは、この新しい住宅芸術のすぐれた創始者としてモリスとノーマン・ショー (Norman Shaw, 1831-1912) の名を挙げている²⁹⁾。そして、彼らの活動が極めて近代的であることの理由を次ぎのように指摘した。その一つは、様式を口実に追求されてきた不適切

な装飾に対して宣戦を布告し、これに代えて「理性的なザッハリヒカイト」を据えたこと。その二つは、芸術的に化粧され無感覚なまでに堕落した当代の不当なけばけばしさを除去したこと。その三つは、適切な製作方法と堅牢な材料や仕上げを指導原理として定め、色彩の重要性を認め、計画においては個別的な諸条件を優先したこと³⁰⁾。以上である。こうしたモダン・デザインの原理のいくつかを想起させるような諸点において、モ里斯たちの活動は、力に満ちた近代的な性質を持ち合わせており、伝統的な思考に基づきながらも今日的な仕事を残したと、ムテジウスは断定したのである。

かくして、イギリスの近代工芸と「新しい芸術」としてのユーゲントシュティールが比較検討され、後者を克服して行く有力な手掛かりが前者の「理性的なザッハリヒカイト」に求められていったのである。またこのデザインの新しい指標は、ムテジウスによってさらに近代の工芸技術の所産にも見いだされ、芸術と機械の和解への有効な糸口として活用されることになる。そして、これを有力な指導理念のひとつとして、芸術家と実業家との新しい統一組織「ドイツ工作連盟 (Der Deutsche Werkbund, 1907)」がやがて出現するのであった。

結び

以上のように、われわれはモ里斯と近代工芸の関係について再考した。今一度振り返ってみると、イギリスでは1880年代の後半からアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会を中心にして、「手仕事とデザイン」の復活を目指す工芸運動が大いに盛り上がった。当時モ里斯は、産業主義的な現体制下での工芸運動の実効性に疑念をいだき、むしろ社会主義に美的で文化的な理想社会実現の望みを託していた。しかし、彼自身の意向はさておき、近代工芸運動の先駆者としてのモ里斯の名声と影響力は、いよいよ高まり強まっていたのである。他方ドイツでは、1890年代のはじめからイギリスの近代工芸が、当代の有力な工芸雑誌や絵入総合芸術誌などの論評にうかがい知ることができるよう、独創的な「芸術家による近代工芸」として受容された。そして、この「芸術家による近代工芸」という考え方を格好の指針として、一群の画家や彫刻家たちが装飾芸術に転じ、ユーゲントシュティールの芸術家・デザイナーが出現した。また彼らが中心になって、モ里斯の工作観やイギリスのギルド組織を手本にして、実利主義的なドイツ特有の工房運動が生じるのであった。また一方では、手仕事への執着はもはや経済的にも社会的にも不自然であるとの認識が生じ、反体制的なモ里斯の急進主義は一詩人の夢として棚上げされ、むしろ稳健で美的・博愛主義的な思想として、芸術による産業主義の克服として一面的に解釈されたのである。そして、この傾向を助長したのが、ヴァン・デ・ヴェルデの進取的な工芸理論と実践であった。彼は、イギリスの合理的なデザイン思考を継承しながらも、モ里斯の近代産業や機械への偏見に囚われず、これらの可能性に積極的に取り組み、近代的な

芸術家・デザイナーとして高く評価されたのである。またこうした近代工芸のモダン・デザインへの展開に向けて、ビングやムテジウスはオピニオン・リーダーとして、ユーゲントシュティールの非近代的な側面を克服する新しい指導原理を追求した。その結果、イギリスの近代工芸のもうひとつの特色であった目的・材料・技術を優先した手堅いザッハリヒなデザインが再発見されるのであった。かくして、世紀転換期のドイツでは、モリスやアーツ・アンド・クラフツ運動の理念が、それ固有の倫理的・社会的な色合いを薄められて、工芸の近代化や芸術政策に関する美的指針として限定的に受け入れられた。しかし、これに伴い、モリスのデザイン原理のすぐれた指標である自然と歴史への眼差しや、人間の生活や行為とデザインとの直接的な結び付きがともすれば見失われていったのである。モリスに対するまさにモダニズム的な判断基準が生成されていったと言えよう。

註

- 1) Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design-from William Morris to Walter Gropius*, Penguin Books, 1960, p. 38. (本書の初版本は“Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Movement-from William Morris to Walter Gropius*, London 1936”である。)
- 2) Walter Crane, *Of the Revival of Design and Handicraft: With Notes on the Work of the Arts and Crafts Exhibition Society*, in; *Members of the Arts and Crafts Exhibition Society, Arts and Crafts Essays*, London 1893, pp. 4-5.
- 3) Ibid., p. 19.
- 4) William Morris, *The Beauty of Life*, 1880, in; *The Collected Works of William Morris*, Vol. 22, London 1915, p. 55.
- 5) 拙稿、『ウィリアム・モリスとアーツ・アンド・クラフツ運動』、大阪芸術大学紀要『藝術17』、1994年、参照。
- 6) Walter Crane, *Of the Revival of Design and Handicraft: With Notes on the Work of the Arts and Crafts Exhibition Society*, op. cit., pp. 20-21.
- 7) Vgl. Fritz Schmalenbach, *Jugendstil-Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst*, 1935, S. 53.
- 8) The editor (Gleeson White), *The Arts and Crafts Exhibition Society at the New Gallery*, 1893, in; *The Studio*, Vol. 2, No. 7, 1893. p. 10.
- 9) William Morris, *How I Became a Socialist*, 1894, in; *The Collected Works of William Morris*, Vol. 23, London 1915, p. 278.
- 10) Ibid., p. 277.
- 11) 拙稿、『産業美術とデザイン史——“Kunstgewerbe”の成立と展開をめぐって——』、平成元年度科研（総合A）研究成果報告書『美術史におけるデザイン史』（研究代表者 上平 貢）分担研究報告、1990年、50頁参照。
- 12) Vgl. Richard Graul, *Deutschland*, in; hg. von Richard Graul, *Die Krisis im Kunstgewerbe*, Leipzig 1901, S. 40.
- 13) Vgl. Peter Jessen, *Der Kunstgewerbliche Geschmack in England*, in; *Kunstgewerbeblatt*,

- 1892, N.F. III, SS. 95-6.
- 14) Alfred Lichtwark, *Rundschau*, in; *Pan*, 1895/96 Jg. 1, S. 99.
 - 15) Eberhard von Bodenhausen, *Englische Kunst im Hause*, in; *Pan*, Jg. 2., Berlin 1896/1897, SS. 330-1.
 - 16) William Morris, *News from Nowhere*, 1890, in; *The Collected Works of William Morris*, Vol.16, London 1915, p. 46.
 - 17) Vgl. Hanno-Walter Kruft, *Die Arts-and-Crafts-Bewegung und der Deutsche Jugendstil*, in; hg. von Gerhard Bott, *Von Morris zum Bauhaus*, Hanau 1977, S. 53.
 - 18) Vgl. Sonja Günter, *Interieurs um 1900*, München 1971, S. 24.
 - 19) Anonymität, *Korrespondenzen*, in; *Dekorative Kunst*, München Bd. 1, 1898, S. 225.
 - 20) この頃ロンドンに滞在していたヘルマン・ムテジウスは、ロンドンの手工作ギルド学校について報告し、次のように結論づけている。「このギルドの重要性は、その模範的な手工製品に負けず劣らず、なによりも営業的な商業的な組織化にある。というのは、装飾芸術に携わる芸術家にしばしば欠けているのは、彼らの製品を然るべき方式で一般の人々に提供するのにもどうしても必要な営業訓練である。関わりを持つあらゆることに関して第一級の実務家であるイギリス人は、最上の芸術意思とまさに商業的な業務管理との結び付きをギルド組織に見いだした。ここでは中間商人が回避され、そこそこの値段で芸術的に良質で手工作的にも申し分ない物品が提供されるのである。他の何よりもこうした理由からギルド団体は、とりわけドイツにおいても真剣に注目するに値するものである」と。(Hermann Muthesius, *Die "Guild and School of Handicraft" in London*, in; *Dekorative Kunst*, München Band 2 1898, S. 48.)
 - 21) Henry van de Velde, *Geschichte meines Lebens*, München 1986 (1959), S. 80.
 - 22) 拙稿、『世紀転換期の「パン」誌と近代工芸』、美学会編『美学』156 1989年春、42-44頁参照。
 - 23) Henry van de Velde, *Ein Kapitel über Entwurf und Bau Moderner Möbel*, in; *Pan*, Jg. 3, Berlin 1897/1898, S. 261.
 - 24) Redaktion, *Henry van de Velde*, in; *Dekorative Kunst*, Bd. 3. H.1, München 1899, S. 4.
 - 25) Ibid., S. 8.
 - 26) Samuel Bing, *Wohin treiben wir?*, in; *Dekorative Kunst*, Bd. 1, H.1, München 1897, S. 3.
 - 27) Ibid., Band 1 Heft 4, München 1897, S. 177.
 - 28) Hermann Muthesius, *England*, in; hg. von Richard Graul, *Die Krisis im Kunstgewerbe – Studien über die Wege und Ziele der Modernen Richtung*, Leipzig 1901, S. 1.
 - 29) ムテジウスは両者について次のように述べている。「モ里斯は本物のゴシック様式主義者であり、ノーマン・ショーは彼としてはゴシック様式を乗り越えて、前世紀の市民的なバロック様式に結び付けようとした。しかし、両者とも精力に満ちた現代的な本性を有していた。特定の伝統理解に基づきながらも、自由な今日的な仕事を手掛け、同一のライフワークに取り組むことができたのである」と。(Ibid., S. 3.)
 - 30) Ibid., SS. 2-3.

〈付 記〉

本稿は、1993年11月6日の意匠学会第35回大会での口頭発表を加筆訂正したものであり、また平成4年度～6年度文部省科学研究費補助金（一般研究B）『芸術と社会——美的ユートピアをめぐるヴィリアムス・モ里斯の研究』（研究代表者、大阪芸術大学教授 山崎英子）による分担研究の一部でもある。