Osaka University Knowledge Archive

Title	ウィリアム・モリスのパターン・デザイン : 秩序による制限についての考察
Author(s)	新谷, 式子
Citation	デザイン理論. 2009, 54, p. 33-45
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53359
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

ウィリアム・モリスのパターン・デザイン
── 秩序による制限についての考察 ──

新　谷　式　子
関西大学大学院博士課程後期課程

キーワード
ウィリアム・モリス，装飾芸術，想像力，秩序
William Morris, Ornamental Art, Imagination, Order

はじめに
1　講演『パターン・デザインにおけるいくつかのヒント』
2　装飾芸術に必要な要件，美・想像力・秩序
3　写実的自然表現と幾何学的平面表現
4　幾何学的構造における曲線
5　パターン・デザインの平面性と相対的奥行き
おわりに

はじめに

装飾芸術家，詩人にして思想家でもあったウィリアム・モリス（1834–96）は，日常生活の「用の物」の質の向上を唱え，良質なデザインがもたらす豊かな精神生活を希求した。芸術家と工人の仕事の枠組が渾然と一体化していた，中世の芸術制作のあり方を理想とし，手仕事における労働の喜びを回復することによって，簡素ではあるが充実した生活を「社会主義」という形で実現しようとしたのである。

装飾芸術家としての彼の活動は多岐に渡る。モリスが小芸術（lesser art）と呼んだ様々な装飾的芸術の直接的な制作に加えて，それら芸術の存在基盤となる社会を改革するための政治活動にも熱心であり，制作活動の丁度中頃からは，年間95回にも及ぶ講演を行っている[1]。これらの講演録は次女メイ・モリス（1861–38）によって編纂され，モリスの死後『ウィリアム・モリス全集 *The Collected Works of William Morris*』[2] 全24巻として1910年から1915年にかけて出版された。

全集には芸術や政治についての講演録の他，創作詩や散文ロマンスも収められているが，中でも第22巻には主として芸術に関する講演録がまとめられており，モリスが初めて行った1877年末の講演『小芸術 *The Lesser Arts*』を始め，1894年までに行われた計20本が満遍なく収録されている。この中から本稿では，モリスが装飾芸術について大芸術（higher art）と

の関係性という観点から述べ，また小芸術に課すべき要件について論じ，具体的に装飾芸術に対し彼が何を求めたのかが明確に伺える資料として，1881年の講演『パターン・デザイニングにおけるいくつかのヒント *Some Hints on Pattern-designing*』を取り上る。ここで注目すべき原理的概念は「秩序による制限」と思われるので，本稿ではこれを出発点として，モリスの小芸術理解の本質を辿り，ヴィクトリア朝のパターン・デザインにおけるモリス・デザインの独自性について考えたいと思う。

1　講演『パターン・デザインにおけるいくつかのヒント』

講演『パターン・デザイニングにおけるいくつかのヒント』は1881年11月10日にロンドンの労働者大学で行われた。これは自己資本を持たない労働者の運営による労働者のための大学で，1854年にモリス，ジョン・ラスキン（1819–00）らによって設立された学校を指しているものと思われる。つまり，ある程度の制作経験がある，小芸術に関わる者を対象とした講演であり，主に労働者の地位向上と，工人が芸術家としての自意識を持つべきであること，また後進に対する教育のあり方について論じたものである。

本講演は章立てこそなされていないが，おおよそ以下の順序で進められる。第１に，大芸術と小芸術のあり方について。第２に，小芸術が真の芸術（real art）になるために，パターン・デザインが満たすべき美（beauty）・想像力（imagination）・秩序（order），の３つの相互的な要件について。第３に，美と想像力に具体的な形を与えるための基礎構造という制限（limitation），さらには，その構造を基礎づける構成線が素材から受ける制限について。第４に，様々な技術による諸事物の表面に施された，パターン・デザインが受ける制限について。第５に，パターン・デザインのあり方，特にその合理的な成長感（rational growth）と自然の処理（dealing with nature）について。第６に労働の喜びについて，である。

この講演の冒頭において，モリスは芸術を，人間の労働の成果の全てとした上で，彫刻や絵画のようなアカデミックな大芸術，いわゆる純粋芸術と，それに対する応用芸術（applied art）である建築，工芸や日用品をも含む小芸術が区別されるとした。この一般的に対立関係にあるとされる２つの芸術のあり方について，彼は，大芸術鑑賞の有益性を認めながら，日常空間つまり部屋の壁に施すものは，小芸術の方がふさわしいと結論付けるのである。そしてこの日用の小芸術による装飾パターン・デザインが，大芸術に匹敵する装飾芸術となるには，そこで美・想像力・秩序という三要件が満たされるべきであるとした。

2　芸術に必要な要件，美・想像力・秩序

装飾パターン・デザインに満たされるべき要件を課す必要性について，モリスは次のように

述べる。「このような下級の生活の表現は，秩序の持つ様々な制限から強いられる人間の努力や，こうしたことを自ら考えるために必要な芸術品によって魂が吹き込まれることがないなら，卑しく退屈なものになるのは極めて明白なことである[3]。…（中略）…さて私は，我々が考えている芸術の倫理的質と呼んでも良いようなものについて話してきた。従ってその呼び方を短くしてみよう。そして物質的，技術的部門を扱う前に，それらについて一言だけ述べておこう。理性的な人間の軽蔑があるならそれを超えて装飾的パターン・ワークが，理性的な人々の蔑視を超えて高められるには，美・想像力・秩序の３つの質を持たなければならない。」[4]

モリスの小芸術理解について興味深い点は，もし部屋の壁の装飾に大芸術を採用したならば，そこで生活する人間は疲れてしまうだろう。よって人間を疲れさせることのない小芸術のパターン・デザインの方が装飾に適している，と考えていたことである。つまり，日用とするべきか否かの基準について，大小両芸術の価値や良し悪しではなく，あくまでその意義，人間に対する作用・効果を切り口とした点である。

２つの芸術の一方，大芸術について彼は，人間の感情，経験や記憶といった想像力が働く分野に，直接的に視覚から訴えることによって，精神的な要求を満足させるものである，と定義している。これによると，歴史や，神話の物語を主題として，劇的な場面を再現的に表現する芸術は，鑑賞対象として美しいものではあるが，美しさを感じさせると同時に描かれた悲しみなどの感情に共感させる機能を持ち，鑑賞者の心を揺り動かす作用がある。この大芸術の意義こそが，物語のある場面を，装飾的な手法や目的に従わせるのではなく，大芸術と同じ意味合いでの劇的再現性をもたせたまま部屋の壁に施すことに，彼が異を唱える理由である。目に入る度に激しく感情を高ぶらせ，想像力をかき立てる芸術は，常に身近に置くものとしては心身を共に疲労させ，仕舞いには，感情の過剰供給により何の感銘も与えるものではなくなり，人間を無感覚にするとした。また同じ理由で，あまりに写実に過ぎる表現も小芸術には不向きであり，例えばあるモチーフを模倣的（imitative）に描くことに技が偏れば，目に入ったときに，そこに学術的な関心を呼んでしまうことになるとした。描かれた花が本物と見紛うばかりの出来であれば，模様としてのある一輪の花，ではなく，それは何という名前の花なのか，いつどこに咲く花なのかということを考えさせてしまうということである。心休まる空間を演出しようと，野原や自然といった対象の視覚的な再現を突き詰めることも疲労を呼ぶ装飾である。例えば窓にしか見えない窓を描き，花にしか見えない花を描けば，虫も来るかもしれず，その虫を虫にしか見えない絵に代えようとまでするかもしれない。そうしたことは，描かれたものをじっくりと見ること，鑑賞という態度をとることが前提となり，また模倣における再現の程度への問いを日常に持ち込むことになる。

モリスは大芸術を小芸術から切り離すような対立関係ではなく，小芸術を大芸術に続く第２

の芸術（second art）としながら，領域が重なり合うものと見なして，大芸術の価値，機能を認めた上で，精神衛生の観点から，大芸術の作用が及ばない領域にこそ，小芸術の存在する意義があると考えた。先に述べた大芸術の定義との関係で言うならば，小芸術は人間の感情，経験や記憶といった想像力が働く分野に，直接的に視覚から訴える必要はなく，精神というより肉体的な要求を満足させる，付随的な芸術と定義される。しかしながらさらに，人間の心身を疲労させず心を安らかにするということに加えて，同時に大芸術を嗜好する人にも受け入れられる装飾となるべく課された要件こそが，美・想像力・秩序なのである。感情を過度に乱さない程度に想像力が働きうる秩序を備え，その美しさで心の安らぎを与えることが，装飾芸術の担うべき機能とされた。

一般に，芸術を大芸術と小芸術とに分け，それぞれに純粋芸術と応用芸術という概念を対応させる場合には，芸術の目的において両者の大きな隔たりが含意される。つまり，ある素材を意志と手の働きによって何らかの形に加工する点では同じであるが，大芸術が芸術家の内面にある主観的な美的価値を素材の形成を通して外化させようとすることであるのに対して，小芸術は外からの働きかけ，すなわち生活における道具としての必要性に，機械的に応える技術で，素材に形を与えることである。小芸術は本質的に，そこに何某かの，機械的技術のもたらす美があったとしても，それは日用品としての目的に付随して積み重なる有用美とも呼ぶべき価値であり，その価値は，純粋に美的体験だけを求めて鑑賞物として向かい合う大芸術のもつ価値と同じように量ることはできない。したがって，もし両者を同じ天秤で量らなければならないとしたら，大芸術の美と小芸術の有用美を載せることになろう。しかしモリスは，講演の中では美に触れず，聴衆に対して，制作に携わるあなた方（工人）はそれをよく知っているであろうとだけ述べ，美と有用美を天秤に掛けることはしていない。このことから，彼が大芸術，小芸術という言葉を使いながらも，美と有用美を二律背反的に区別せず，小芸術に本質的に美が備わっていることも既に認めていると考えられる。その一方で，大芸術にも外的な要求である有用性が作用していることを認め，小芸術もまた外的な必要性ばかりではなく内的な要求に従うものであると見なす態度が伺える。有用性を生み出す技術の働きに，その技術を制御する秩序が美をもたらすときに，美的価値と有用性とが流動的な関係になると考えているのである。

3　写実的自然表現と幾何学的平面表現

ここまでに述べたように，モリスが古典主義的，写実主義的な装飾を壁に施すことに異を唱えた背景には，当時流行していた壁面装飾の問題がある。18世紀末から，壁紙産業を牽引していたのは主にフランスであった。17世紀後半からフランス東インド会社が輸入した中国産品は，当時のグロテスク模様を中心としたロココ趣味に，絵画的な中国趣味を加えることと

なった。この２つの趣味はデザインの中で一体となり，平面的なアラベスク模様と，自然主義的な花鳥のモチーフや，中国風の異国の情景等が盛んに描かれた。18世紀フランスの壁紙デザインの頂点といわれるものは，当時はアラベスクとも呼ばれたグロテスク模様や絵画的なアラベスク模様のもので，ヨーロッパからアメリカまで広く流行した[5]。（図１）アラベスクとは本来，アラビア風のものという意味を持つが，そこから想像されるような平面的幾何学的な模様ではなく，ルネサンスのグロテスク模様とほぼ同義で用いられた[6]。すなわち動植物や神話のモチーフを使い，特に怪奇なイメージや異国趣味を感じさせる模様がアラベスクと呼ばれたのである（図１）。

図１　アラベスク模様　ベラン

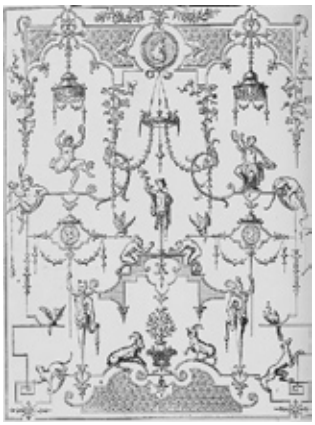

図２　グロテスク模様　ベラン

19世紀前半にはフランス壁紙は黄金期を迎えることになる。科学的な観察眼が重視されたこともあり，壁紙の図案家は，写実主義，自然主義的な表現に重きをおき，陰影の表現技法を多用した（図４）。19世紀中頃からは，各国で歴史的な様式への関心が高まったが，壁紙のデザインも，そうした関心に応えるべく，既存の様式のパターン・デザインを採り入れた製品が大量に生産されることになった。大量生産であるが故に，個々の製作に気を配ることができず，素材の低下や，粗雑な染色など質の劣化を招いた。モリスは，1862年までに自社の事業綱領に壁紙制作を加えた。この頃は業界の好景気に反比例して，イギリスの壁紙史上最も質が低下していた時期であったとされる[7]が，時流に乗って，壁紙は全ての階層

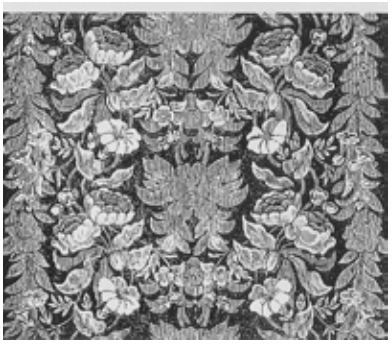

図３　シルク・パターン
ソーパー・スピッタルフィールズ
1851年頃

図４　壁紙のデザイン
ピュージン　1848年頃

において標準的な装飾品となっていった。1862年のロンドン万国博覧会には，イギリスから15の壁紙製造会社が出品し，ウィリアム・ウラム社のように，イギリスにも優れた製品を生産する会社はあった。しかし貴族や上流階級の顧客の好みを反映して，多くがフランスから輸入されていた[8]。

モリスが初めて商業的に壁紙を発表したのは1864年であるが，この頃イギリスでは，幾何学的平面的なパターンが流行していた。これは，1840年頃から，いわゆる「フランスもの」といわれた，自然主義的な花鳥や情景と，歴史主義的折衷様式のものが流行していたことに対する反動であり，1850年代から，ゴシック・リヴァイヴァルの建築家オーガスタス・ピュージン（1812–52）や，オーウェン・ジョーンズ（1809–74），クリストファー・ドレッサー（1834–04）らによる，幾何学的なパターンや平面性を絶対とする改革運動によって生じたものである[9]。（図３）他方，上流階級の顧客は「フランスもの」を好んで採用したため，「フランスもの」の生産，輸入も継続されており，1860年代当時，イギリスの壁紙産業は飽和状態にあった。この中で，自然主義的なデザインは，すでに流行遅れのものとされながらも，定番商品として，安定した需要を保っていたことを踏まえるなら，モリスが唱えた小芸術，装飾芸術のコンセプトが，いかにヴィクトリア朝の趣味とは異なるかが明確になる。

大芸術の自然描写を，そのまま小芸術に取り入れた「フランスもの」の自然主義的表現を，モリスは生命に欠けた模倣にすぎないものと退けた[10]。またその一方で，ヴィクトリア朝の「風変わりな古味のある奇怪な」[11] 趣味についても，魂のある過去の芸術作品に基づく折衷的製作として，自らの自然主義的な表現とは一線を画した。

モリスは，大芸術小芸術を問わず，真の芸術（real art）の全ては，非模倣的で魂があるべきだとした[12]。この非模倣的な表現とは，魂を持つ真の芸術作品の模倣あるいは借用ではないこと，また同時に小芸術においては，生命を持つ自然の模倣ではないことを指すと考えられる。魂や生命の模倣的再現は，先にも述べたように，一定の想像力をかき立てる目的を持つ小芸術では，制限すべきものだとモリスは考えている。彼は小芸術の存在意義を，大芸術の作用が及ばない領域に認めた。そして大芸術を嗜好する人にも受け入れられるものとなるように，「真の芸術足れ」という条件を小芸術にも課した。そのモリスによれば，壁に施すべきことは，「⑴我々が手に入れることのできるもの，⑵美しいもの，⑶我々を不安にも無感覚にも陥らせないもの，⑷我々にそれを越えて生命を想起させ，その上に人間の想像力が強く刻印されているもの，⑸多くの人々が，あまり困難なく楽しく施すことができるもの」[13] の５点である。

４　幾何学的構造における曲線

さてモリスのパターン・デザインは，1960年頃までに[14] ピーター・フラッド（1911–1960）

図５　壁紙「トレリス」 モリス
（小鳥：フィリップ・ウェッブ）
1864年登録
VAM

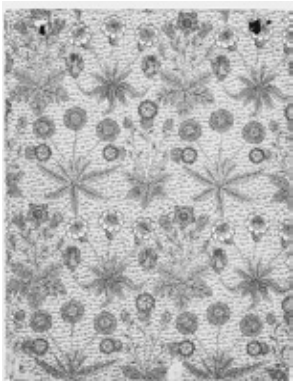

図６　壁紙見本「デイジー」 モリス
1864年登録
VAM

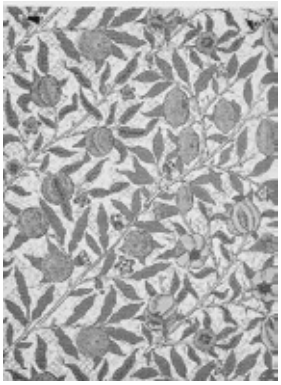

図７　壁紙見本「ザクロ」 モリス
1866年登録
VAM

によって，1872年以前の「習作期」，1872年から76年の第１期「自然主義」，1876年から1883年の第２期「形式主義」，1883年から1890年の第３期「垂直折返しパターンから斜線パターン」以降晩年にかけての第４期「自然主義と形式主義の統一」に分類された。このように，彼のデザインは発展的に変化したと捉えられているのである。「習作期」に制作された「トレリス」（図５）「デイジー」（図６）「ザクロ」（図７）の３作品は，後のもの（図８）と比べると，小花を散らした「フランスもの」に近いように見える。彼の作品は，一般に時代遅れとなった「フランスもの」の心地よさへの回帰であるとされる[15]。

図８　壁紙テキスタイル「兄弟ウサギ」
モリス　1882年登録

その一方で，講演が行われた1881年は当時流行の「フランスもの」風の自然主義に入り込んだ「形式主義」が，絶妙のバランスを示す「第２期」の後半にあたり，モリスのパターン・デザインの独自性が最も発揮された時期と捉えることができる。すなわち彼の理論化は，「フランスもの」からはっきりと一線を画しながら，形式主義の失ったものを取り戻すという実践の後付けとして行われている。その実践が発展的に変化したのなら，モリス全集22巻収録の各講演における定義には揺れがある可能性も指摘できる。しかし，「習作期」当時の感情をうかがい知ることのできるエピソードが２つある。１つは，1865年頃ある「フランスもの」の自然主義的な花模様の壁面装飾について意見を求められたダンテ・ロセッティ（1828-22）が，「焼き捨てればよい」と言い，その後修復を機にモリスの「デイジー」に代えられたという話[16]。もう１つは，1863年にモリスがウォリントン・テイラー（1837-70）に「幾何学模様のように堅苦しくした花模様は嫌い」と言った話である[17]。これらから，モリス本人とその周辺

においては，「習作期」のパターン・デザインが写実的な自然主義に偏った「フランスもの」とも，また幾何学的なものとも異なると判断されていたことが分かる。

ところで，既に述べたように当時広く人気を博した写実的自然表現に対し，機能的な観点から，逆に平面的かつ幾何学的なデザインによる装飾デザインの刷新が起こっていた。エルンスト・ゴンブリッチ（1909-2001）は，ピュージンが，少なくとも壁紙にイリュージョンのデザインが用いられた際の非論理性に気づいていたと見なしている。すなわち，明暗を駆使した写実的表現が部屋の壁一面に反復されると，窓から差し込む実際の光と壁紙デザインの陰が，どこかでくい違うことが非論理的だと言うのである。その一方で，そうした危険のない平面的デザインの原理を，壁紙だけでなく，床のカーペットにも薦めている。彼の考えによると，「高浮き彫りの葉や打ち抜きの狭間彫りを装飾した床面を歩くのはさらに悪いこと」[18] で，「模様には陰がなく，入り組んだ組み合わせによる色面の交差があるだけ」[19] のトルコ絨毯を推賞している。こうした壁面や床面の三次元的装飾に対するピュージンの抵抗は，間もなくヴィクトリア朝様式のデザイン刷新者たちの間で原理にまで発展した。

既に1851年のロンドン万国博覧会以前には，ピュージンの原理を工芸と産業芸術へ適用することが，『デザインとマニュファクチュア *Journal of Design and Manufacture*』誌上で主張された。この雑誌は，ヘンリー・コール（1808-82），ジョーンズ，マシュウ・ワイアット（1820-77），リチャード・レッドグレイヴ（1804-88）らによって発行されたもので，彼らはそのデザインの方法と目的を次のように主張した。すなわち絨毯は平坦あるいは浅い平面を保っていなければならぬこと，壁紙はいかにも「平坦であるという印象を伝えるべきであること」，さらにより一般的には，「デザイナーの最重要関心事は，意図された用途への完全な適応でなければならない」とした。そしてまた，「完全によろこびを与える」ものはすべて「その目的に適っていなければならならず，その構成において嘘があってはならない」とした[20]。

また，1856年に発行された『装飾の文法 *The Grammar of Ornament*』において，ジョーンズは，地域別，時代別に装飾の作例を広く集めることによって，そこから何らかの法則性を見出そうと試み，装飾に構成要素を次々と付加して行くことで，形態が調和を得ながら発展することを図解している（図９）。例えばＡの直線だけの格子縞には，単調な規則的リズムしかないため，各交差部にポイントとなる目を惹くような要素を足せば，Ｂのように，格子の均衡を保ったまま，単調さを補える形態となる。さらにＣは，「円的特質」[21] を加えることによって生まれた，

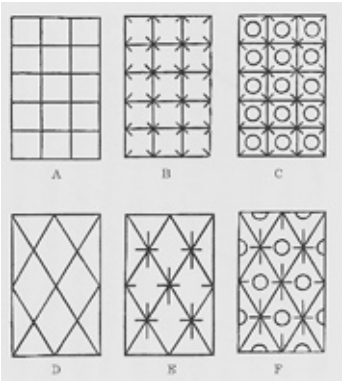

図９　ジョーンズ
“The Grammar of Ornament” 挿絵より

格子縞に曲線が従属した調和的形態を示したものである。ＤからＦも同様に，格子柄よりも鋭角的な構成要素である菱形の角に，斜線やその方向性への関心を抑制するような要素を加え，それら同士をさらに円で繋ぎ合わせることによって調和のある形態が得られている。このような発展的法則は，自然界にある様々な形態の観察から導かれたもので，装飾芸術のパターン・デザインにおいては，画面を分割する直線と曲線，あるいは曲線同士のバランスをとるための基礎として機能した。

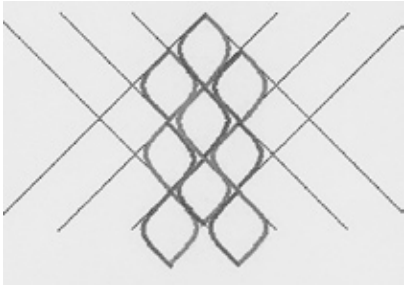

図10　第５に曲線的な菱形が連続するもの

モリスにとってはピュージンもジョーンズも，前世代の人物であるが，彼はこれら一連の流れを把握していたと推察される。というのも，モリスの講演『パターン・デザイニングにおけるいくつかのヒント』において，パターン構造の発展が，ジョーンズの場合と同じく，格子縞から始められているからである。彼は線が受ける秩序による制限についてのくだりで，装飾的パターン・デザインが，格子縞から，連続的循環（recurring）模様に発展するまでの変遷を，古典古代からゴシックまでの歴史的な作例を通して，次の５つに分類した。第１に，縞模様。第２に，直線的な格子縞（chequer）や，それを傾けた菱形模様。第３に，格子よりも，中央に加えられた装飾要素が強調され，直線的な印象を与えない菱形模様。第４に，直線に代わり装飾要素が格子を形成する，水平で直角な交差部を持つ，花模様の菱形模様。第５（図10）に，並んだ菱形同士の繋がりがより装飾的になり，反転した曲線の縞を連続的に重ねたように，曲線的な菱形が連続するもの，である。

格子縞の直線的な構造に段階的に様々な装飾要素を加え，最終的に曲線で調和を図った点で，モリスはジョーンズの基礎構造を踏まえていたと言える。しかしジョーンズが直線の間を満たす付属要素として曲線を加えたことに対して，モリスでは曲線が直線に取って代わり，基礎構造の主体が曲線となる点で異なる。

壁面装飾のパターン・デザイン，すなわち，一定のモチーフを連続して壁全体を覆うことができるパターンはどのようなものが可能であるのか，ということである。モリスはそれを，繰り返すモチーフの構造線を途切れさせず，線を連続させることでパターン化しようとしたと考えられる。ピュージンやジョーンズは，イリュージョニズムに抵抗するために，パターン・デザインの基礎構造に幾何学的なモチーフを採用した。モリスはさらに，直線的枠組みにおいて装飾要素を段階的に強調する過程で，幾何学的構造を覆う曲線の優位性を認める。これにより彼は，曲線が連続するパターン・デザインに，制限的に作用する構造上の幾何学的秩序を目に見えない形で継続させたと言える。

5　パターン・デザインの平面性と相対的奥行き

以上のように，モリスにおける基礎構造の変遷は，直線から曲線へと発展したものの様に見えるが，厳密には曲線の下に，直線による幾何学的構造体がある。モリスはパターンの構造線という骨組みに，表面的（facial）な肉が付いたものとしている。「お気づきのように，我々は，その骨格について話してきたのだが，その骨格というのは，肉を纏わなければならない。つまり触れられることができるような表面領域を持たねばならないのである。レリーフという言葉を，私はこのことを実現する方法だと理解する。」[22]

モリスの，幾何学的秩序にもたらされる，構造的秩序の機能は，レイ・ワトキンソン（1913-03）も述べるように，確かに同時代のデザインに共通するものがある。しかし彼は，その上に想像力のための肉を付けるべきだとしており，見る者が構造よりも，描かれたモチーフに想像を巡らせることを狙っていた。モリスは幾何学的なデザインを否定し，幾何学的な基礎構造を曲線の肉付けで隠す。という多層的なデザインを提唱することによって，平面的モチーフ構成から，幾何学的パターン構造を首尾よく切り離している。

先述の通り，ピュージンやジョーンズは，カーペットには平面的デザインを施すべきであるとしていたが，同様にモリスも，踏むことを前提としたデザインに立体性は不都合であるから平面的にすべきであり，多層構造ではなく，その表面的なレリーフ層だけを問題とすべきと明言している。この床面装飾への意識から，それに対して壁面装飾のためのパターン・デザインは，完全に二次元的で平面なもの，つまりイリュージョン効果を全く持たないものでは決してなかったと考えられる。ジョーンズらの主張した二次元的で平面なデザインと，モリスの床面デザインは共に，イリュージョンを排除している。

多層構造に基づくモリスの壁面デザインは，完全に二次元的なジョーンズらの壁面装飾に比べ，想像を巡らせる余地を与える程度のイリュージョンの効果を持つが，陰影の表現技法を多用する「フランスもの」と比べて平面的である。モリスの壁面装飾とジョーンズらの壁面装飾は共に，見る者に平面な印象を与えるという点では同じである。しかしモリスのデザインは，モチーフ同士の重なりを持つレリーフ層と，その下の基礎構造によって多層的に構成され，相対的奥行きを持つ点で，根本的には平面ではないという違いがある。

おわりに

ここで再び考察するのは，これら平面的でありながら立体的という一見矛盾したパターン・デザインの美と，そこに働く想像力に具体的な形を与える秩序についてである。モリスによれば，「我々の芸術の基本的特質の第３のもの，すなわち秩序に関して，私が言っておかなければならないのは，それがなければ，美も想像力も目に見えるものとなることはできない」[23] の

である。想像力をかき立てる自然描写を行い，かつ感情を過度に乱さない程度の写実的自然表現とはどのようなものであろう。それは一定の抽象化，あるいは様式化（conventionalizing）であるとモリスは言う。可視的な対象を造形的に再現しようとする場合，程度の多少はあっても，結果的には抽象化するという過程を経る。この抽象化をモリスは秩序による制限と呼ぶため，彼の抽象的自然描写を，秩序によって制限された自然の表現だと解釈すべきことが分かる。モリスの言葉を借りるなら，「秩序は一定の美や自然の諸形式を発明し，それは，理性的で，想像力に富む人物に訴えながら，少なくとも，彼の心に対して，それが描き出す自然の一部だけでなく，それを超えたところにある多くのものを思い起こさせる」[24] のである。

それでは，デザインから一体何を想像させるべきであるか。モリスの答えは身近な自然にあり，異国趣味のような，実際に観察できないものや本質が掴めないものは扱うべきではないとされる。同じように自然に宿る生気を重視していたラスキンが，神の創造物であるがゆえに最も手本とすべきものであるとして，自然の法則を尊重していたことと比べるなら，モリスの態度は科学的で合理的であると言える。

自然の生気を表現するための手順についてもモリスは，何よりも「自然の処理（dealing with nature）」あってのことであるとして，自然の形象を描くにあたり，次の４つの段階を経るべきであるとした。すなわち，始めに着想（idea）を持ち，次に自然を見る。さらに描くことで，最終的に着想を実現させるのである。この，自然を処理するという考えは，正に自然物の構造の合理性，自然の秩序のその制限に従うことを意味しており，多層構造のパターンの，その層と層の間に伸びる植物の枝葉はこの合理性に従う成長感（rational growth）を持つべきであるとされた。

本稿では，講演『パターン・デザイニングにおけるいくつかのヒント』において，モリスは，写実的な自然主義を否定し，幾何学的なデザインも批判した点で，ヴィクトリア朝において流行していたデザインとも，周辺の進歩的なデザイナーとも異なるものを目指していることを示した。また彼が装飾パターン・デザインに一定の想像力を働かせる余地を残し，その場を基礎的構成線の上のレリーフ層に置いたことについて述べてきた。初めに着想ありきという態度は，古典主義的ではあるが，同時にモリスは観察を重視し着想に自然を従えてはならないと述べており，ここには古典的な面と自然主義的な面の奇妙に同居している。彼のパターン・デザインは，自然観察に基づくパターン化を構成秩序によって制限的に準備しながら，自然界の秩序から逸脱することはない。こうしてモチーフの写実的自然表現と抽象的自然表現との両立，またパターン構造の幾何学性と平面性との切り離しという矛盾が，モリスの独特なデザインを成立させる原動となっていると考えられるのである。

註

1 リンダ・パリー編（多田稔監訳）『決定版　ウィリアム・モリス』（河出書房新社，1998）p. 9.

2 *London, Longmans, Green & CO.* より1050セット出版

3 “the representation of this lower kind of life is pretty sure to become soulless and tiresome unless it have a soul given to it by the efforts of men forced by the limits of order and the necessities of art to think of these things for themselves”
Morris, William. “Some Hints on Pattern-designing”, *The Collected Works of William Morris*〔*ed. by* Morris, May〕, vol. 22, (Tokyo, 1992〔London, 1910-15〕) p. 178.

4 “Now, I have been speaking of what may be called the moral qualities of the art we are thinking of; let us try, therefore, to shorten their names, and have one last word on them before we deal with the material or technical part. Ornamental pattern-work, to be raised above the contempt of reasonable men, must possess three qualities: beauty, imagination, and order.”
Morris, *op. cit.*, p. 179.

5 松村恵理『壁紙のジャポニズム』（思文閣出版，2002）p. 85.

6 “It derives in part from surviving examples of the grotesque in Rome”
Arabesque style in Oxford Art Online, *cf.* http://www.oxfordartonline.com/

7 小野二郎『装飾美術』（青土社，1979）p. 120.

8 パリー，前掲書，p. 199.

9 コール・サークルはデザインの平面性を求めたが，これはピュージンそのものであり（小野，前掲書，p. 168）中世主義を払拭するものではない。また，ジョーンズとラスキンとは共に，アジア的なもの，イスラム圏のデザインに強い関心を持っていた。

10 小野，前掲書，p. 132.

11 ピーター・フラッドの序文より（小野，前掲書，p. 161）

12 Morris, *op. cit.*, p. 180.

13 “Now, to sum up, what we want to clothe our walls with is (1)something that it is possible for us to get; (2)something that is beautiful; (3)something which will not drive us either into unrest or into callousness; (4)something which reminds us of life beyond itself, and which has the impress of human imagination strong on it; and (5)something which can be done by a great many people without too much difficulty and with pleasure.”
Morris, *op. cit.*, p. 179.

14 Floud, Peater. “The Wallpaper Design of William Morris”, *The Penrose Annual*, LIV, 1960.

15 小野，前掲書，p. 133.

16 パリー，前掲書，p. 200.

17 ポール・トムスン（白石和也訳）『ウィリアム・モリスの全仕事』（岩崎美術社，1994）p. 171.

18 エルンスト・ゴンブリッチ（白石和也訳）『装飾芸術論』（岩崎美術社，1989）p. 85.

19 同上

20 ニコラウス・ペヴスナー（小野二郎訳）『モダン・デザインの源泉』（美術出版社，1976）p. 10.

21 この円的特質の原語は Circular tendency である。

cf. Jones, Owen. *The Grammar of Ornament*, (New York, DK Publishing 2001) p. 190.

22 "We have, you see, been talking about the skeletons of them, and those skeletons must be clothed with flesh, that is, their members must have tangible superficial area; and by the word relief I understand the method of bringing this out."

Morris, *op. cit.*, p. 186.

23 "Now as the third of the essential qualities of our art : order. I have to say of it, that without it neither the beauty nor the imagination could be made visible; it is the bond of their life, and as good as creates them, if they are to be of anyuse to people in general."

Morris, *op. cit.*, p. 180.

24 "That is to say, order invents certain beautiful and natural forms, which, appealing to a reasonable and imaginative person, will remind him not only of the part of nature which, to his mind at least, they represent, but also of much that lies beyond that part."

Morris, *op. cit.*, p. 181.