



Title	クリストファー・ドレッサーのアート ボタニー： ゲーテの形態学との比較を中心に
Author(s)	竹内, 有子
Citation	デザイン理論. 2008, 52, p. 79-92
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53607
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

クリストファー・ドレッサーのアート・ボタニー — ゲーテの形態学との比較を中心に —

竹内有子

大阪大学大学院博士後期課程

キーワード

クリストファー・ドレッサー, 植物形態学, ゲーテ, 19世紀イギリス
Christopher Dresser, Plant Morphology, Goethe,
Nineteenth-Century Britain

はじめに

1. ゲーテの形態学
 1. 1. 博物学と解剖学
 1. 2. 『植物のメタモルフォーゼ』
2. ドレッサーのアート・ボタニー
 2. 1. 先学の影響
 2. 2. 形態学の解釈とアート・ボタニーの概要
3. ドレッサーとゲーテの比較
 3. 1. ドレッサーが汲み取ったもの／汲み取らなかったもの
 3. 2. デザイン理論への展開

おわりに

はじめに

クリストファー・ドレッサー (Christopher Dresser, 1834-1904) は、19世紀後半のイギリスにおいて、デザイナーとして活動する以前に植物学を研究していた。ドレッサーは当時にあって、「形態学 morphology」に真剣に取り組んだ研究者の一人であった¹。彼が植物学を学ぶに至った背景には、官立デザイン学校による教育および政府の文官ヘンリー・コール (Henry Cole, 1808-82) の関係者たちとの交流がある。

ロンドンに官立デザイン学校が設立されて以来、同校を拠点としたデザインの改良者たちは、産業と芸術の融合を図る方策を探求していた。それはデザインの教授法にも反映された。一方では機械による大量生産に資するよう、また他方では新しい装飾様式を探求するために、デザイナーは植物の形態を学び、その形態を様式化する方法を教授された。ドレッサーはコールと仲間たちが指導にあたる、この官立デザイン学校に学び、後に「アート・ボタニー Art Botany」と呼ばれるようになる植物学と関わる契機を得て、科学・芸術局の植物学講師となる。アート・ボタニーは、自然哲学や先駆的解剖学の流れを汲み、自然の法則を美の不变原理として扱う立場を基礎とする²。ドレッサーは科学的知に芸術的知を融合し、同校で採用されたアート・ボタニーをさらに深化させていった。

本稿の目的は、以後、ドレッサーがデザイン理論を展開してゆく状況に鑑みて、それに先立

つアート・ボタニーの意義を検討することである。そこで、ゲーテによる形態学の著作『植物のメタモルフォーゼ』と、それに対するドレッサーの解釈および彼がデザイン学校で教授したアート・ボタニーとの関係について考察する。これまでの先行研究において、ドレッサーにゲーテの形態学の影響が指摘されてきたが、実際に両者を比較した論考はほとんどない³。ステュアート・デュラントやヴィダー・ハーレンは、ドレッサーが成した装飾の抽象化の過程と結びつけるかたちで、ゲーテの著述に見られる「生命力」や「原型」というキーワードを断片的に挙げている⁴。しかしそれが、ドレッサーに具体的にどのような効果を与えたのかについては明らかにしていない。本稿では、ドレッサーとゲーテ論文の比較を試みる。そして、ドレッサーにおけるゲーテの影響を諸作品の形式に限ることなく、その意味するところについても考察する。

1. ゲーテの形態学

1. 1. 博物学と解剖学

「形態学」とはゲーテが初めて用いた名称であり、彼はその創始者の一人とされる。ゲーテによれば、形態学は、形態を全体的に観察し分類する博物学と、内部の構造を見る動物解剖学から成り立つ。その中には、有機体の形成と変形の学説も含まれる。『植物のメタモルフォーゼ』は1790年に刊行された後、1817年発刊の『形態学』誌に再び所収される、彼の代表的な論文である。それは、執筆当初冷ややかな反響しか得られなかつたが、数十年後にフランスやイギリスの知識人の間に広まり、注目を集めることになった。

1830年代になると、動物の形態を、機能が全てに優先すると主張する「目的論」として捉えるか、それとも部分相互の結びつきに注目して類似・相同の概念を発見する、いわゆる「形態学」の立場をとるかについて、論争が起こつた。このフランスのアカデミー論争において、目的論を唱えたのがジョルジュ・キュヴィエで、ゲーテに近い立場をとつたのが、ジョフロワ・サン＝ティレールであった。

この流れを受けて、イギリスでは自然神学を奉ずる人々や、とりわけ解剖学者リチャード・オーウェンを中心として、目的論と形態学双方の立場の折衷が図られた。自然神学においては、自然の法則・類似性・シンメトリーなどが神の英知を示すものとされるようになった。オーウェンは、動物構造の多様性を、神が自然に目的に適合させた力を見出す目的論と、ドイツに由来する、結晶が原子のように反復して一定のプランを生ぜしめる形態学的な力との融合に求めた。さらには、エドワード・フォーブスのような形態学者が活躍するに従つて、解剖学と芸術の接近が目論まれるようになつていつた。

一方、植物の細胞理論を打ち立てた、イエナ大学のマティアス・シュライデンもまた、形態

学に通じていた。彼は後年、ドレッサーの博士論文を審査した人物でもある。1830年代から40年代にゲーテやシュライデンなどの著作が英訳され、イギリスの植物学者とゲーテの形態学をつなぐ縁は深かった。このように、ドレッサーが植物学研究に携わっていた周辺では、形態学に光が当てられていたのである。

1. 2. 『植物のメタモルフォーゼ』

『植物のメタモルフォーゼ』におけるゲーテの試みは、「18章：要約」の部分に簡潔にまとめられている。

植物が生命力を表すということに限って考えると、その力は二つの方向をあわせもつとわかる。第一が、植物の成長で、茎と葉が生じるときのことである、その次が生殖作用で、これは花と果実の形成によって完成される。成長をさらに詳細に観察するならば、植物は節から節へ葉から葉へと芽を出すように、その存在を発展させているから、生殖が起こっていると知れる。このタイプの生殖は、それが継続的だという事実によって、花と果実による同時的に起こる生殖と区別される。つまり継続的であるということは、個々の展開が連続して行われることを示す。次第に現れてくるこの成長力は、一度に生殖を行う力と極めて近い関係にある⁵。

つまりゲーテによれば、植物は絶えず生成発展する過程にある。次々と芽を出す継続的な成長が段階を経て頂点に至ると、今度は別の方法で生殖が起こる。この成長と生殖における変化作用は潜在的に同一なので、その生命力は統一的である。そのうえで、彼はこう仮説を立てた。「ところで植物が芽を出し、花を咲かせ実を結ぶとき、種々の宿命と変貌自在な形を有する、いつも同じ器官が自然の命令を果たす。……我々は芽を出し、花を咲かせる植物の多様な役目をこなす器官全てを、单一の器官、常に節ごとに生ずる葉から説明しようとしてきた⁶。」すなわち、植物が芽を出す器官も、花を咲かせて実を結ぶ器官も相同である。よって、節から芽を出す「葉」という抽象的な同一器官が、側生の付属部位にあっては、収縮と拡張を交互に繰り返し様々な変形して現れていると考えられる。本論の中では具体的に述べられていないが、ゲーテは葉を一つの単位、後に言われるような「原型 Typus」の発想でもって捉えたのである。

しかしながら、指摘されるように、ゲーテが著作において明らかにしたかったことは、「葉」という原型の抽出のみにあったのではなかった。加えてその葉は、予言と変化の術に長けた「プロテウス」に喩えられるように、具体的な原初体と見なされたわけでもなかった。ゲーテ

にあって、葉は「理念的」な原器官で、常に変化のプロセスにある⁷。したがって、彼の主眼はあくまでも、統一した有機体としての植物が、動的に変化する様子を総合的に把握することにあった。それだからこそ、彼は形態学とは、動き変化するものを捨象するような「形態 Gestalt」についてのみ語ることは許されない、と注意を向けた。このように見れば、彼が形態学を不可視的なものまでを精神によって捉える「生理学の補助」としたことが理解される。ゲーテは、単に植物の形態を分析することはしなかったのである。

2. ドレッサーのアート・ボタニー

2. 1. 先学の影響

一方、当時デザイン改良に携わっていた人々は、装飾モチーフとしての自然研究に意義を見出していた。コールの仲間、リチャード・レッドグレイヴ (Richard Redgrave, 1804-88) は1849年に官立デザイン学校で、デザイン教育における植物学の重要性について講義した。彼によれば、植物は独創的なデザインを生み出す源泉となるべきものであった。そこでレッドグレイヴは、多数の葉の形・色・テクスチャをよく観察して、植物が暗示する装飾への応用性を理解するよう、生徒たちに論じた。その装飾の素材としての自然を用いるにあたっては、多様なりょうをもって存在する植物から、一定の規則性を引き出すことが必要であった。レッドグレイヴは次のように述べている。

植物の葉の真実なる形態は、多数の葉を比較することによってのみ見分けられる、すなわち葉の発生する位置、成長過程で起こる様態などが、繰り返される多様性を生み出す。……葉は一定の法則のもとで成長する、というのも芽は常に葉腋に生じるからである。第一に、あらゆる草木は規則的で均齊の取れた成長という点において、互いに似通っていると言えるが、この場合、自然の偶有性が作用をし始める⁸。

すなわちレッドグレイヴによれば、完全と言い得る成長の法則は、天候などの諸条件によって乱されるから、現実的には成立し得ない。また植物学者が主張する葉のシンメトリーは、理論上は正しくとも、全事実に適合するわけではない。そこで彼は「真実の形態 true form」と呼ぶ、理想的な葉の形態をデザインに希求した。そして、葉の並び方を幾何学的に解析することで、普遍的法則としたのである。ドレッサーはこの講義に出席したとされ、植物を現実の再現によらずに成長の法則から表象する方法について、示唆を得た可能性がある。

ドレッサーが自著に名前を挙げていることから、影響関係を想定できるのはレッドグレイヴのほか、A・W・N・ピュージン (Augustus Welby Northmore Pugin, 1812-52) とオー

ウェン・ジョーンズ (Owen Jones, 1809-74) である。1849年、ピュージンはその著書『花模様の装飾』において、自然を装飾モチーフとして「新しい形式」でもって採用し、そのような傾向の先鞭をつけた。ドレッサーは、ピュージンが「先人の知らない重要な植物の発見が、真実の芸術原理に沿って、デザインの構成に美を与える⁹」としたことに賛同の意を示した。もう一人の先達、オーウェン・ジョーンズは1849年、官立デザイン学校で「建築に用いる色彩を規定する諸原理」に関する連続講義を行った。ドレッサーはその講義に出席した7年後、ジョーンズの著書『装飾の文法』最終章の挿画アシスタントを務めた¹⁰。その「自然からの葉と花」と題する章でジョーンズは、「真実の芸術は、自然の諸形態を模倣するのではなく理念化することにある」と述べた。さらに具体的には、次のように論ずる。

生徒が自然物のもつ普遍的な適合性の法則、形態の驚嘆すべき多様性に深く感じ入ることは難しいだろうが、万物はある諸法則、諸部分が釣り合った配置、接線の湾曲、主軸からの放射、のもとに配列されているのだ。自然から借用する類型が何であれ、生徒がそれを模倣しようとする精神を捨て去るとき、いや彼に平明に示される道のみを探求するならば、必ずや直ちに美の新しい諸形式が生まれるであろう……¹¹。

ここでジョーンズは、レッドグレイヴと同様に、自然の形を統べる法則について述べながら、それを葉のみならず、植物形態の構造の観点にまで押し広げる。そして「单一の葉の形成に寄与しているのと同じ法則が、葉の集合体にもある¹²」として、各部分と全体の一致を看取した。このようにコールの仲間たちは、新しい装飾を生み出すために、理想的な自然をモチーフに採用するよう説いた。このとき彼らの言う自然とは、古典的なものと近代的なものが融合した思考のもとに、理解されていることに注意したい。自然は理想化された対象であるだけでなく、それ自体が数学的に分析しうる機械的な仕掛けをもって、人間の手により改変される対象でもあった。

1850年前後から次第に、官立デザイン学校では、芸術と科学の接近が試みられていく¹³。1852年には、ゲーテの著作を翻訳し形態学をイギリスに紹介した植物学者、ジョン・リンドリーが招かれ、「植物のシンメトリー」について講演を行った。また同じ頃、キングズ・カレッジの植物学教授、エドワード・フォーブスは「動物の形態の多様性とシンメトリー」に関する講演を行った。さらに1853年、ゴットフリート・ゼンパー (Gottfried Semper, 1803-79) が、フンボルトとキュヴィエについて講義をしたとされる¹⁴。彼が用いた「タイプ」という言葉は、フンボルトを通じながらゲーテに由来する、ドイツの伝統を引き継ぐものであった。こうしたことを考え合わせると、デザイン学校の教授陣の中において、ゲーテの形態

学が浸透していたと推測しうる。

2. 2. 形態学の解釈とアート・ボタニーの概要

ドレッサーは、官立デザイン学校などで受けた教えをもとに植物学の研究を発展させていく。1859年、彼はそれまでに刊行した2冊の植物学の著作と形態学に関する論文によって、博士号を取得した。その一つが『多様性の中の統一性』であった。ドレッサーが植物学において解説しようとしたのは、以下の点にある。目に見えない植物の生命力には一貫した法則がある。それが多様な器官を成長させて色々な様態を生じさせる一方で、様々な植物をも生み出している。その効果の生じる原因を、再び統一して示すことにあった。

彼は最初に、あらゆる植物は一つの細胞という単位に帰されるから、複雑に見えても、その構造は同一か同型であると規定する。曰く、「植物の器官は同一原理で成長し、多様なあらゆる植物および器官は同じ配列になるので、そこには作用の統一がある。このことは、生命力作用の本質を決定するのを可能にする¹⁵」。具体的に言えば、植物の器官は中央から離れようとする「遠心性」【図1】という統一原理によって成長する。そしてその配列は、「らせん」状【図2】という原理に集約される。また、多様な器官の働きは、同じ目的に拠っている。このように見れば、植物の成長を司る生命力もまた、統一的なのである。

ドレッサーは、形態学の専門知識をデザインに応用して、アート・ボタニーに具体化していく。彼はレッドグレイヴおよびジョーンズの諸見解を承継し、発展させた。曰く、「装飾の目的にあっては、正確な模倣は全く必要ない。さらに厳格で解剖学的な性質の表象が必要とされる¹⁶」。また、「建築家のみならず装飾家にとって、最も重要とされるのは構造」であり、植物学は「構築原理」を暗示する、と言う¹⁷。それゆえ、植物の器官を描くことは、建築の側面図や立面図と同じであるとした。彼は、植物の部位を装飾に用いるにあたっては、分析的な視点が重要だと考えたのである。

ドレッサーは「美術と美術製品に適用する植物

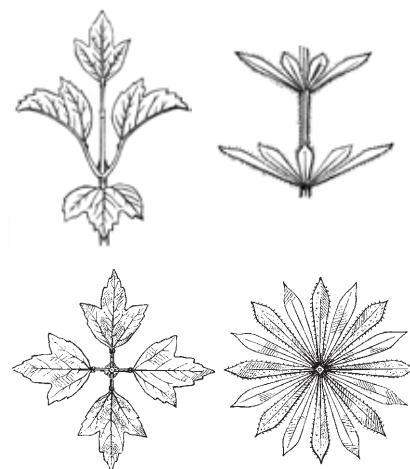


図1 「遠心性」

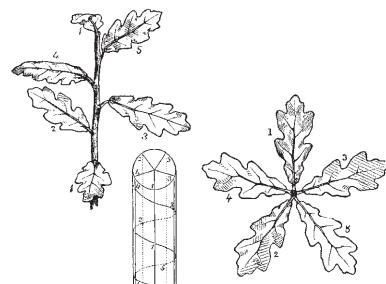


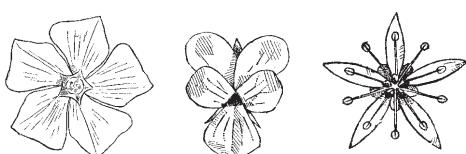
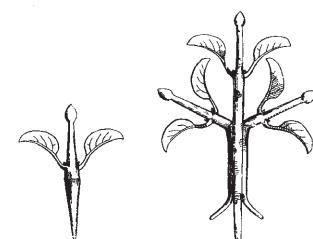
図2 「らせん」

学」と題する論文の中で、植物の形態を次の三つの原理に公式化した¹⁸。第一が、「力の集中、あるいは定点からの遠心力の活動」である。彼は植物を、主軸「茎とそれに附属する葉」と枝の二つの構成要素に還元する。基礎を成すのは主軸であり、枝はその親軸と同じ配列となる基本単位、ユニットと見られる。側生器官は主軸から放射状に伸張するから、軸は力の中心を表す。それゆえ、植物を上から見ると円環の構成になり、横から見れば軸方向に垂直である。加えて、軸上に葉が配列する状態は、輪生「輪状」・互生「交互」【図3】・らせん状というよう単純で一貫した構造をもつ。これは、枝についても同様である。葉の配置は枝が決める。枝は決まった葉腋、つまり茎とその結合によって形成される角から出る、すなわち芽の発展したものであるから、主軸と同じ配列になる。さらに花は葉の付いた軸、葉は枝の変容と仮定される。してみれば、植物の異なる器官は相同であり、それを単純な要素に還元していくと、最後には枝という単純な一単位に行き着く¹⁹【図4】。成長とは反復なのである。

第二に、「植物界に属する自然の産物において、諸部分、集合した諸部分の配置は、標準的な配置が外的影響でバランスを乱されないとすれば、シンメトリーである」。ここでドレッサーは、いわゆる奇形・変形した植物を除外し、あくまでも標準的な植物のみを想定する。そしてリンドリーの考えを引いて、あらゆる生物の構造は全体的に調和しているからシンメトリーであると言う。すると、植物の各器官自体のみならず、その配置も同じようにシンメトリーなのである。

第三に、「一つの花の輪生における部分の数が何であれ、それは別の輪生の数に等しいか、その倍数になる」【図5】。ここでも、花びら・がく・めしべといった花を構成する部分の数は単純な数列に帰される。

ドレッサーは、自らが述べるように、「秩序の原理が植物の成長に及んでいるという真実の明示だけでなく、植物は幾何学的基礎の上に成り立つという事実を新発見²⁰」した。以上を通じて明らかなのは、彼が植物の形態を各部分の一致と見なし、幾何学ベースの単純なユニットに還元しようとする意志である。このことは、彼が植物の器官を建築に類比し、そこに構築原理を示唆していることからも窺える。例えばド



レッサーは、根のほかに、葉柄や葉鞘などの部位と部位を連結する器官の形状に着目する【図6】。それらは、植物構造を支え補強する機能的役割と、もう一つは線と曲線の結合がなす形態の効果を確認するために、注目されるのである。このように植物の器官は、目的をもちながら、茎を中心として相互に連関している。

ドレッサーにとって、植物とは、その全部位が装飾の対象になるに留まらず、分解したその多様なパーツを組み合わせれば、無限の多様性が連想されたのである。

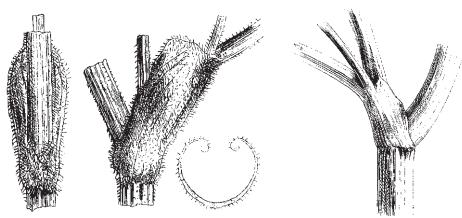


図6 葉鞘等、接合部への着目

3. ドレッサーとゲーテの比較

3. 1. ドレッサーが汲み取ったもの／汲み取らなかったもの

ドレッサーは自らのアート・ボタニーを理論付けるうえで、ゲーテの論文を参照し、デザインの文脈に読み替えた。それは、以下の三点に要約できるだろう。一つ目が、植物における生命力の表現についてである。先に述べた、ドレッサーが公式化した植物形態の原理のうち、「力の集中、また遠心力の活動」とは、ゲーテが言うところの「生命力の中心点」、別の言い方では、「様々な器官がある一定の数と型に従って一つの中心の周りに集合させる作用²¹」の翻案であったろう。ゲーテにあっては、求心力と遠心力という二つの拮抗する力が、有機的な植物の形成のしかたに寄与している。求心力を表すのは、軸である。軸は、垂直に上へ伸びて植物の基礎をつくり、そこから派生し増殖する側生部にはらせん状の傾向が見られる。この側生部は植物の中心軸から放射状に離れるから、遠心力とも表現される。一方、この軸からの放射という文言は、師であるジョーンズの提言とも重なり合ってもいる。このようにドレッサーにとって、植物の根源たる生命力をいかなる方法で、また合目的的に、装飾デザインに表現するかが課題となつたのである。

二つ目が、対象の抽象化への貢献である。コールの仲間たちは、自然の写実的な模倣を戒めて装飾の様式化を推進した。この様式化とは、植物を見たままに写すのではなく、シンメトリーや幾何学的な規則の下に取り扱う。そもそも前述したように、レッドグレイヴは植物を理想的に描くよう推奨しており、理想主義的な一面をもっていた。またジョーンズも同様の立場をとり、植物をモチーフとして用いる場合には、理念化・様式化するようにと提言していた。これらの教えを踏まえ、ドレッサーはさらに精神的な作業を強調し、抽象化の手法を具体的に教義化した。当然のことながら、ゲーテが重要視する植物の生命力は目に見えない。彼の言う「理念的統一」【図7】を見せる植物ならばなおのことである。それを形象化しようとするド

レッサーにとって、ゲーテの論文が示唆する精神の作用と質的思考は、自らが推し進める装飾の抽象化への方向性に力を与えるものであったろう。

三つ目が、原型としてのユニットの発想である。ゲーテが示した葉という理念的原器官は、ドレッサーにおいては全体を構成する単純なユニットとして解釈される。ゲーテが見た、動的な変容の力を秘めた一単位は、デザインとして可視化すれば均質なユニットへと転換する。繰り返しになるが、ドレッサーは植物を建築に類比しながらデザインの構築性を重視した。彼は、形態学理論の一なる存在から多様性へ向かうという証明に手助けを得て、デザインに適用したと言える。

それでは、ドレッサーがゲーテ論文から汲み取らなかったものは何なのだろうか。それは、ゲーテが念頭に置いた植物の有機性、有機的な連関である。ゲーテは有機体が成長するダイナミックな力の作用、つまり生成運動から生ずる躍動感に重きを置く。それゆえ、生物を物質のように見なし、機械的な原理を適用することは彼の本意ではなかった。ドレッサーは、デザイナーとしての訓練を受けながら植物学を学んだ。おそらく、それゆえ、デザインを構築するために、モチーフとしての植物を単純な要素に分解し、それをまた再び構成しなおすことにためらいはなかったのであろう。

3. 2. デザイン理論への展開

ロンドン大学の植物学教授に就任する機会を逸したドレッサーは、1860年以降、デザイナーおよび著述家としての活動を本格化させる。彼はデザインの原理をまとめ上げ、数冊の手引書を刊行した。その中で、装飾の表現がいかなる方法で為されるべきかについて、彼は次のように説明する²²。装飾は、象徴の助けを借りずに「様式化された諸形態」を用いて、思想・感情・理念を「暗示的」【図8】に示さなければならない。過去において、装飾美術が発展を遂げてきた背景には、その時代の人々の「共感」があった。しかし、象徴の前提であった宗教的感情

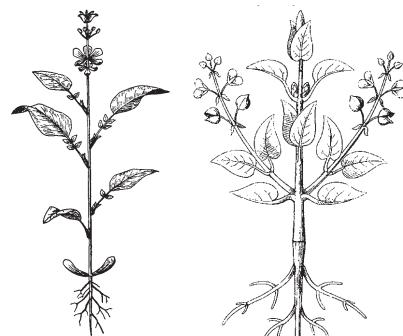


図7 (左) ゲーテの一年生植物の模式図
(右) ドレッサーの理念的植物図

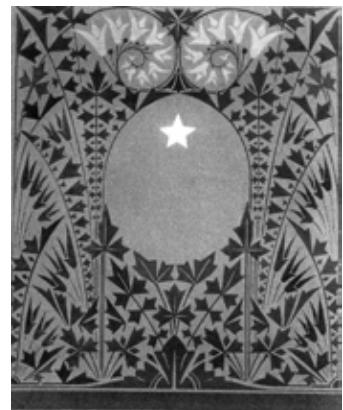


図8 「暗示的装飾」

が、もはや社会への訴えをなくした今、国民の共通理解は、世俗的な科学を通じた自然にしか求められない。自然の示す法則は特別な知識がなくとも、すべての人が理解できるからである、と。彼の言葉を聞くと、「暗示的な装飾」が様式化されるという形式の上で、近代的な抽象へと通じているだけでなく、その自然というモチーフの選択自体において普遍性があると分かる。

そのうえ、植物を用いる際においては、美の諸形式が付加されねばならない。ドレッサーは「植物は装飾家に抽象的形態を供給するのみならず、美化を行う人が使うための素材でもある²³」と言う。すなわち、デザイナーが扱う植物モチーフは、美を示すために、完全な状態で表象され、奇形などの欠点が削除される。こうした態度は、彼が「装飾の理念に關すれば、形而上学の原因と結果への探求が大変重要だ²⁴」と述べるところからもわかるように、古典的な思考の現われである。デザイナーが行うそのような探求は、常に彼の用いる造形形態が、見る者の精神に呼び起こす効果を考える行為を求める。その手順はこうである。装飾の構成を多様な要素に分離して各々が生じる効果を確認し、次に釣合の取れた多様な要素を組み合わせて、再び効果を再検討する、その繰り返しがデザイナーの感覚を磨くのだとドレッサーは主張する。

1873年、彼は『装飾デザインの原理』を出版し、「真実・美・力」をデザインのモットーとして掲げた。このモットーにある「力」とは何を意味するのだろうか。彼によれば、次のとおりである。

力——さて、重要な美術要素あるいは原理について熟考するときが来た。というのは構成が何もなければ、不十分さ、また弱さが現れてよくない結果になるのだから。植物がどんな力をもって、春に芽吹くことか！芽がどんな力をもって枝へと発展するか！……力はまた熱心さをも明示し、力は活力を意味する、力は征服者を暗示する。我々の構成は、それゆえ、力強くなければならない²⁵。

こうして植物の生命力は、デザインの構成に求められた【図9】。その力は「熱心さ」や「活力」と換言されるように、ゲーテが述べる有機体の「形成意欲」が含意されている。また彼の言う「構成の力強さ」とは、植物の仕組みに従って、装飾の全体的な形態をつくる線の骨格がしっかりとしたものであるように、ということを意味する。それは、植物の軸が本体の基礎を力強くつくり、その骨格の隙間は葉などで埋められる、という師ジョーンズの見方のもとに表現されているのであろう。そして全体と部分は、自然の法則とその理念に基づいて、それぞれ形や線および色という造形要素によって抽象的に表される。

そのうえでドレッサーは、デザイン原理を次のとおりに完成させた²⁶。まずは、適合性つまり合目的性。材料の性質を見極め適切に用いて、作品の形成に活かすこと。曲線また均齊の微

妙さを理解し、製品の性質に合うようにそれらを用いること。あらゆる構成において、秩序の原理が適用されること。構成要素の配列にあたっては、規則的な反復、交互が検討されること。植物を装飾として用いる際には、それを模倣的ではなく、様式化あるいは単純化すべきこと。この原理の中には、植物学で学んだ知識が充当されている。植物学の知見は、植物モチーフを用いる装飾パターンの制作に直結しているが、それだけではない。植物やその部位にみられる適合性、なめらかな曲線、秩序、配列の反復・交互性は、あらゆる製品のデザインに応用される。さらに敷衍して言うならば、ドレッサーが植物学を研究した意義について、こう総括できよう。彼にとって、デザインを行う過程それ自体が、自然の多様性との類比によって成立したのだと。

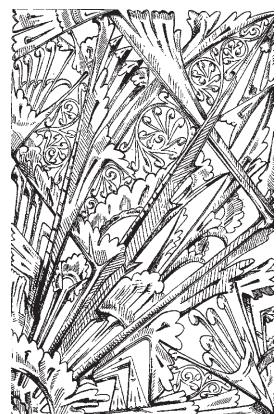


図9 「力」を例示する装飾
芽や動物の器官が表す生命力
を示す

おわりに

ドレッサーのアート・ボタニーおよびデザイン原理の構築にあたっては、先学の影響が大きい。とりわけ師ジョーンズやレッドグレイヴからは、デザインの理論と方法の多くを学んだ。その際たるもの、装飾の様式化であった。それは、シンメトリー、反復、適合性といった自然に見られる普遍的な法則を装飾に適用し、且つ意図された理念を暗示するものであった。官立デザイン学校の講師陣は、ゲーテの形態学に通じていた。ドレッサーはそこで得た知識を機に、アート・ボタニーの内容を具体化していったのである。

ドレッサーが植物学の分析に用いた方法は、演繹法であった。それはあらゆる植物は同じ構造であるという前提を認め、その統一を各器官の成長形態と機能、配置、属種の分類、色彩にまで押し広げて展開し、それらを植物の成長を治める生命力の統一へと還元し、結論付けるものであった。この手法は、ゲーテの『植物のメタモルフォーゼ』と相通じる。

こうした中で、ドレッサーがゲーテの論文から得たものとは、言ってみれば、理論の肉付けとなる思想上の証左であった。彼がゲーテから学んだ最大の点は、植物における統一を支配する生命力についてである。デザイナーとしてのドレッサーが明示したモットー、「真実・美・力」とは、彼の植物研究者としてのキャリアに即して考えれば、実在に捉われない理念的な真実に、美の形式を足しつつ、植物の生命力にみられるような力強さを表現する、ということになる。

しかしながら、両者が捉える自然観は互いに異なる。ゲーテは、統一した有機体としての生命的観点を重視したが、ドレッサーは合理的思考のもとに、植物モチーフを一度分離したうえ

で組み合わせる再統一の手法を実践した。

総合すれば、「科学主義に傾注する先駆的モダニスト²⁷」と指摘されるドレッサーのイメージは、おそらく彼の実像ではない。彼の植物学は、秩序立った理論的論証を背景としている。またその自然観には機械論的な面が見られる。しかしそれは、形而上学や自然神学を排除するものではない。同時に、彼の根底には古典的な理想主義が横たわっている。

ドレッサーの思想は、アリストテレスの伝統に連なりながら、ドイツのロマン主義者たちとの共通点を、生命力の重視という点において、一部見出せるものである。したがってドレッサーの言説には、古典的なものと近代的なものとの間の振幅がある。ドレッサーにおいて、「普遍性」を求める心と「多様性」を求める心とは矛盾するのではなく、両極として、言わば一つの磁場を形成している。

以上のように、本論は主にゲーテとの比較を中心に検討したが、ドレッサーが活動した19世紀のイギリスに目を向けるならば、ジョン・ラスキンの芸術と自然についての思想との関連は言うまでもなく重要である。その問題の検討は、また別の機会に試み、ドレッサー研究の一層の充実を図りたい。

註

- 1 S・デュラントが指摘するように、ドレッサーの形態学に関する研究は、形態学の歴史においても言及されている。20世紀の植物学者、A・アーバーは著書の中でドレッサーの『多様性の中の統一性』を挙げる (Arber, Agnes, *Natural Philosophy of Plant Form*, Cambridge, 1959, p. 74, 144.) が、彼がデザイナーとは知らないようである。(Durant, Stuart, "Dresser's Education and Writings", Whiteway, Michael, (ed.), *Christopher Dresser: a design revolution*, V&A Publications, 2004, p. 223.)
- 2 アート・ボタニーは、植物形態学と密接に関わる。後者の目的は、植物の構造を決定する成長の一般的法則を抽出することにある。前者もまた、自然のプランを美の源泉とする。そして、植物を形相から捉え、個々の実在する形態ではなく、理念的真実の表象として扱う。こうした、科学と芸術が融合した態度の形成およびその思想的背景については、Keyser, Barbara Whitney, "Ornament as Idea: Indirect Imitation of Nature in the Design Reform Movement", *Journal of Design History*, vol. 11 no. 2, 1998, pp. 127-144. が詳しい。
- 3 その他、ドレッサーとアート・ボタニーに言及が為された論考としては、以下を参照。
Brett, David, "Design Reform and The Laws of Nature", *Design Issues*, vol. 11 no. 3, 1995, pp. 37-49.
Brett, David, "The Interpretation of Ornament", *Journal of Design History*, vol. 1 no. 2, 1988, pp. 103-111.
Steadman, Philip, "The organic analogy", *The Evolution of Designs*, Cambridge University Press, 1979.
- 4 Durant, Stuart, *Christopher Dresser*, Academy Editions, 1993, p. 13. Halén, Widar, *Christopher*

- Dresser: a pioneer of modern design*, Phaidon, 1993, pp. 23–24. Whiteway, Michael, (ed.), *Christopher Dresser: a design revolution*, pp. 52–53.
- 5 Arber, Agnes, (trans.), *Goethe's Botany*, Chronica Botanica, 1946, pp. 113–114.
- Goethe, "Die Metamorphose Der Pflanzen", *Zur Morphologie. Erfahrung, Betrachtung, Flögerung, durch Lebensereignisse verbunden*, 1817. [Goethe *Sämtliche Werke* 12, Hanser, 1989, SS. 65–66.] (なお、以下、本文の翻訳は英訳からの重訳。)
- 6 Arber, *Goethe's Botany*, pp. 114–115. Goethe, *Goethe Sämtliche Werke* 12, SS. 66–67.
- 7 A・アーバーは、ゲーテにおける「葉」とは、「原子や分子」として解釈し得る思考上のツールにすぎない、としている。(Arber, *Goethe's Botany*, p. 81)
- 8 "Passages from lecture on the study of botany by the designer Delivered at the head school of design by Richard Redgrave, A.R.A.", *Journal of Design*, vol. 3, no. 16, June, 1850, p. 98.
- 9 Dresser, Christopher, "Botany, as Adapted to the Arts and Art-Manufacture", *The Art- Journal*, 1857, p. 17.
- 10 ジョーンズはドレッサーの描いた花々の平面図および立面図について、「あらゆる形態の基盤が幾何学」にあり、「シンメトリーと規則性」が見て取れるとした。(Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, The Ivy Press, 2001 (1856), p. 478.)
- 11 *Ibid.*, pp. 476–477.
- 12 *Ibid.*, p. 477.
- 13 その背景には、後に科学・芸術局長となるライアン・プレイフェア (Lyon Playfair, 1818–98) の影響があったであろう。プレイフェアとコールは、1851年の大博覧会などで協働した仲間である。プレイフェアは官立鉱業学校の化学教授であった。ドレッサーは17歳のときに同校で彼の授業を聴講し、自然科学へ目覚めたとされる。
- 14 Semper, Gottfried, Francis Mallgrave, Harry and Herrmann, Wolfgang, (trans.), *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, Cambridge University Press, 1989, pp. 30–31. またゼンパーはフランスに滞在中、キュヴィエの博物学に触れていた。実際のところ、ゼンパーの理論にはゲーテの影響が見られる。(Ibid., "Style in the Technical and Tectonic Arts of Practical Aesthetics" を参照。)
- 15 Dresser, *Unity in Variety*, Garland Pub., 1978 (1859), p. 160.
- 16 Dresser, "Botany, as Adapted to the Arts and Art-Manufacture", *The Art- Journal*, 1858, p. 362.
- 17 *Ibid.*, p. 293.
- 18 Dresser, "Botany, as Adapted to the Arts and Art-Manufacture", *The Art- Journal*, 1857, p. 17.
19. なお、本論文において、ドレッサーは自らを科学・芸術局の「Artistic Botany」講師と記している。
- (Dresser, *Popular Manual of Botany*, Adam and Charles Black, 1860, p. 223. Dresser, "On the Stem or Axis as the Fundamental Organ in the Vegetable Structure.", *Transactions of the Botanical*

Society VI, 1860, p. 432. なお前書に関しては、郡山市立美術館の佐藤秀彦氏に貴重な所蔵本の閲覧の機会を賜った。ここに記して謝意を表したい。)

- 20 Dresser, *The Art of Decorative Design*, Garland Pub., 1978 (1862), p. 82.
- 21 Arber, *Goethe's Botany*, p. 114. Goethe, *Goethe Sämtliche Werke 12*, SS. 66-67.
- 22 Dresser, "The Art of Decorative Design", *The Builder*, March 15, 1862, pp. 185-186.
- 23 Dresser, *The Art of Decorative Design*, pp. 25-26.
- 24 Dresser, *Principles of Victorian Decorative Design*, Dover pub., 1995 (1873), p. 14.
- 25 *Ibid.*, p. 17.
- 26 *Ibid.*, pp. 17, 21-24.
- 27 例えばD・ブレットは、当時、イギリスのデザイン関係者の間で用いられた言葉「自然の法則」に関する諸見解が、「モダニストの理論に大きく貢献することになった」としたうえで、アート・ボタニーの教授法に関する「プラトン的な意味合いが剥奪され、工業に仕える科学主義へと転換した」と述べる。(Brett, David, "Design Reform and The Laws of Nature", pp. 38, 41.) こうした文脈の中で、ドレッサーはしばしば言及されるが、彼の思想的立場は実証主義ではない。ゆえに、「サウス・ケンジントンの科学主義」を過度に強調する見方においては、ドレッサーの理論と実践を充分に表し得ない。実際、ドレッサーは、ブレットが特徴付けるような、サウス・ケンジントンの描画に徹する教育法を批判している。(Dresser, "Ornamentation Considered as High Art", *Journal of the Society of Arts*, Feb. 10, 1871, pp. 224-225. "Eastern Art, and Its Influence on European Manufactures and Taste", *Journal of the Society of Arts*, Feb. 6, 1874, p. 215.)

※本稿は、2007年9月8日に京都精華大学で行われた、第193回意匠学会研究例会口頭発表「クリストファー・ドレッサーとアート・ボタニー」をもとに加筆・修正したものである。ここに記して、拙論の発表に関して、ご質問やご助言を頂戴した方々に謝意を表したい。