The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	ウィリアム・モリスにおけるデザイン思想の一考察
Author(s)	羽生, 正気
Citation	デザイン理論. 1971, 10, p. 73-98
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53625
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・モリスにおける デザイン思想の一考察

羽　生　正　気

ウィリアム・モリス（William Morris, 1834—1896）は，ヴィクトリア朝のイギリスにおいて，詩人・デザイナー・社会改革家として活躍し，広範で卓越した業績を残した。彼の作品や活動，特にその思想は，当時の人々に強い影響を与えただけでなく，その鋭い洞察，綜合性，積極的な社会参与の態度などによって，今日のわれわれにもなお語りかけ暗示を与える豊かさを秘めている。

このモリスの業積を，近代デザインの分野において論究し，その始祖として黎明期のデザイン史上に位置せしめ評価したのは，ペヴスナー（Nikolaus Pevsner, 1902—）の不朽の功績であろう。しかしながら，彼は近代デザインの生誕を論じるに当って，多くの叙述がそうであるように，すでに成立した近代デザインの特性を骨子として，これを論議した。このため，彼が比較的巨視的に弾力的に記述したにもかかわらず，モリスの全体像を，必らずしも充分に論究しつくしたとはいえない。今日のデザインは，ペヴスナーはじめ多くの歴史家がその論述の枠組とした，合理的で経済的な近代デザインの諸理念だけではとうてい語りつくせない状況に直面している。そしてここにわれわれは，現代デザインの視点からの新しいモリス研究の契機を見出すのである。

最近のイギリスのモリス研究も，このような傾向をもつものが少なくない。われわれは，この小論において，これらを参照しながら，主としてモリスの講

演記録や著作から，現代デザインの眼によって彼のデザイン思想の概要を抽出し，その意義に触れたい。

1. デザイン思想の概要

モリスは芸術を，一応大きく二つに分けて考えた。すなわち,大芸術(greater art) および小芸術(lesser art) である。[1-1] 大芸術はいわめる純粋芸術であり，絵画や彫刻を意味する。彼は，大芸術を，知的芸術(intellectual art),[1-2] 精神的芸術(spiritual art)[1-3] などと別名でも呼んだが,これらはそれぞれ大芸術の性格を物語っている。他方，小芸術は大芸術に対応して,装飾芸術(decorative art),[1-4] 物質的芸術(material art),[1-5] などと呼ばれ，また応用芸術(applied art),[1-6] 建築的芸術(architectural art),[1-7] とも称される。小芸術とは，いわゆる建築と工芸であり，「その多くは芸術として精神に訴えかけるものであるが，もともとは人間の肉体に対して奉仕するように造られたものの一部である。」[1-8] つまり，モリスにおける小芸術とは，肉体的物質的機能を満足させるための実用品に施された芸術を意味する。

ところでモリスは，大芸術を高度で純粋なものとしながらも，その社会的意義はうすいと言う。そしてその理由について，およそ次のように述べている。[1-9] 大芸術は秀れた才能や高い教養を必要とし，一般の大衆には製作することも鑑賞することも，きわめて難かしい。また，ルネサンス時代に，大芸術家が一般に無名性のうちに共同製作する機会を失なって以来，彼らはともすれば途方もない野心から，単なる個人的な努力に駆りたてられる傾向がある。そのため彼らは伝統から切り離され，大衆との基盤を欠き，その作品はいたずらに熱狂的で夢幻的なねじくれたものとなる。

ここでモリスは，理念的には大芸術の価値を認めながら，当時の芸術状況へ

の批判から生まれた独自の芸術史観によって，大衆から孤立したそれに疑問を表明している。彼は，大芸術と小芸術との関係を，さらに次のように述べている。(1-10)

芸術が健康であった中世では，この両者は密接に融合的に連合しており，それらを分ける明確な区別はなんら存在しなかった。知的で高度な大芸術も，貧弱な小芸術もすべての人々に同じ感動を惹起した。また，よく反省してみると，「われわれが絵画や彫刻を小芸術から区別するのは，単なる便宜以上のなにものでもない。」「というのは，……絵画あるいは彫刻は，もしそれらが建築の一部を形成するのでなければ，ほとんど使い道がないと言わねばならないからである。建築的な感覚をもった人ならば，実際このような観点から絵や彫刻をみている。」「彫刻の場合など，視覚的な位置の高低や光の具合を考慮し建築の部分として限定されなければ，単なる玩具か，ただの腕前の披瀝だけに終ってしまう。」「要するに，小芸術の完全な作品は，つまり芸術の真の構成単位は，ふさわしい装飾と家具とをすべて備えた建築である。」(1-11)

このようにモリスは，大芸術と小芸術とは有機的な連関性に立つべきものであり，それらが具体的に実現するには，建築という枠組を要すると言う。ペヴスナーは，モリスが以上のように当時の芸術における社会的基盤の脆弱さを批判して，「万人のための芸術」を主唱し，「建築の基本的な統一性の感覚」を回復する戦いに立ち上がったことを高く評価し，彼に「近代運動の父」の地位を与えた。(1-12)

さて，このモリスの建築を枠組とする諸芸術の有機的統合の思想は，ペヴスナーの主張にも窺えるように，それによって近代社会の諸連関に適合した，体系的な秩序をもった新しい〈生活の場〉を形成する意図を秘めていた。そしてそれは後にバウハウス(Das Bauhaus, 1919—1933）に受けつがれ，機械による生産技術を反映した合理的経済的ヴィジョンのもとに徹底化されるに至った。バウハウスのそれにくらべると，モリスの場合はきわめて融通無碍であり，ま

た，そのヴィジョンを異にしていたと言えよう。モリスは,彼の有名な金言「有用だと思うか，美しいと信じるもの以外は，家の中に置くな」[1-13] に見られるように，混乱したヴィクトリア朝の諸情況を批判して，有用性と美の二つを指標として，新しい〈生活の場〉を形成しようとした。彼はこのデザイン思想の基本概念を，装飾論において次のように考えた。

ある人が無装飾の部屋を好むとすれば，その人は，精神的にも肉体的にも健全とはいえない。[1-14] 装飾は，「理論的にはなくともよいことになるが……この場合，その品物は一種の抽象的なものとなってしまい,」「……さり気ない実用性(unnoticeable utility) はなくなり，天然痘か猩紅熱などの伝染病菌に汚染された毛布のような，毒をもった実用性が残るだけである。」そして後者のような有用性のみに依拠する「物質生活とその進歩は,人類の知的滅亡へと向かう。」[1-15] また一方，大芸術をもって部屋を装飾しようとすれば，大芸術そのものが本来超越的な性格をもつのだから，人はそれによって圧倒され，基本的に日常生活の維持が不可能となる。もともと動物と同じように休息を必要とする人間としては，終日それに直面して感動し続け得るはずがない。[1-16] したがって，室内装飾は，固有の小芸術によるべきである。そして，むしろ健康な時代の「職人は，自分の手がけているものを，まったく意識的努力なしにきわめて自然に装飾したのであり，その仕事の実用的部分がどこまでで終り，どこから装飾がはじまっているのかを見わけるのは，非常に困難であった。」[1-17]

さて，以上のように，モリスは〈生活の場〉をデザインする場合に，有用性だけで計画する立場，および大芸術だけで形成する立場をそれぞれ否定し，また製作論からは，本来有用性と装飾が切り離し得ないとして，小芸術すなわち装飾の存在根拠を主張している。モリスはこれを，装飾の機能の観点から次のように論究している。

「われわれの日々暮す住居の壁を装飾するには，戸外の大地の表情や，獣達の無邪気な愛や，自分達同様に人々が労働や休息に時を過す様子を，われわれ

に想い起させるような装飾があれば充分だと思う。装飾はこれらのものを想い出させ，いいかえればこれらの情景をたやすく心中に創り出せるように，精神と記憶を働きやすくする。」[1-18] そもそも人間の生活には,活発な気分(mood of energy)と怠惰な気分(mood of idleness)という根源的な二つの精神状態が存在し，様々な割合で混合して支配している。そして，怠惰な気分に支配されているときに，人は芸術作品と触れあうことで記憶を呼び起こし，瞑想や夢を引き起こして充満している空虚を追い払い，それらで精神を満たすことによって気分転換を果し，その結果，活発な気分に移行出来る。[1-19]

われわれは，このモリスの装飾の機能に関する説明によって，彼が装飾に求めた存在根拠をより詳しく知ることが出来る。すなわち，すでに彼は望ましい〈生活の場〉の存在表象を，さり気ない実用性として表現したが，この概念は，実用品の造形的特徴そのものがさり気ないことを意味するのではなく，その造形的特徴が，気分転換という心理的機能のための契機となることを意味している。つまり，さり気ない実用性とは，実用品とそれに関わる主体者との関係において，一見無駄ではあるが，そこに然るべき装飾を介入することによって，その関係を調整する機能構造自体を意味している。このようにモリスが生活に対する総体的な心的状態を更新し再生する機能を装飾にみたことは，きわめて興味深い。ただこれによって，モリスが装飾に，心理的有用性からの単なる視覚調整だけを望んだとは言えない。一方で彼は，その機能連関がさり気ないことを望み，他方，装飾を契機として人々が想い起こす内容について，それが生の基本的情景であることを要求している。このことは，装飾の機能プロセスが，収斂するべき一定の方向をもっていたことを意味する。この点についてモリスはさらに次のように論を展開している。

すぐれた装飾は，「模倣的(imitative)であるよりも,むしろ暗示的(suggestive)でなければならない。」[1-20] 「もし装飾が科学的表現によって正確に題材を再現すれば，人は苦労の多い現実と直面しなければならなくなり，自分の住

居でのやすらぎを破られる。」[1-21] また，装飾は一般大衆がそれと関わるものであり，その際に想像力が生き生きと展開するためには能力的な限界が予想されるからである。なお，このことは，人々が装飾を享受する場合だけでなく製作する場合にも妥当する。[1-22] そして，このような表現における限定が，装飾に独自な性格を与え，それがさらに小芸術に秩序と必然性という限界を付与する。さらに，もし装飾芸術の秩序と必然性との限界を課せられながら，そこで職人が，自力で考え工夫努力することによって，それに魂を与えなかったとしたら，大衆の日常生活は，活気なく退屈なものとなるにちがいない。[1-23]

さてここで，モリスは，すでにみた装飾を契機として人々が想起する像の内容に対する限定に加えて，日常生活の性格，およびその主体者である大衆の製作ならびに享受の能力を顧慮し，表現上の限定を与えている。そして，このような限定は，モリスによれば，製作ならびに享受の自由を束縛する障害ではなく，そのような行為およびその所産に秩序と必然性を与え，むしろ後述するように想像力を生き生きと展開させ，自発的に工夫努力することを促進する。このように，装飾の性格がそれに関わる行為の特質から論じられる点は，モリスのデザイン思想の特色の一つである。モリス自身，以上の装飾の性格を「道徳的性格」[1-24] と呼び，また，それらを整理して，秀れた装飾が「美，想像性，秩序」[1-25] の三つの性格をもつとして，次のように説明している。

第１の「美」については，すぐれた装飾が美しいのは自明のことである。第２の「想像性」に関しては，どのような装飾であれ，それが美しければ，そこにはそれを造る際の，ただ一回きりだという製作者の生命的な興奮がみてとれるはずである。そしてそれは外形の模倣によって得られるのでなく，製作者の内面から魂の中から湧き出て来るのでなければならず，それを可能にするのが想像力である。第３の「秩序」については，「これなしには，美も想像性も視覚化されない。……それは，あいまいさに対する壁であると同時に，想像力を導き入れるドアである。」[1-26] そして，これら三つの性格を，製作者が実際の装

飾行為に実現する方法が，いわゆる便化(convention) である。すなわち，便化とは「人々の精神に，自然の一部だけではなく，それを超えてあるところの多くを想い起こさせるように，ある美しい自然の形態を見出すことである。」(1-27)

ここでモリスは，装飾美を，装飾の性格に由来する秩序に従って，製作者が想像力を自由に展開させることによって，自発的な工夫努力をする際の，生命的な興奮に見出している。また，享受の立場では，このような美しい装飾が，装飾の性格から由来する限定によって享受者の想像力に契機を与え，それ自体を超えたさまざまな生の基本的情景を中心とした想念を抱かせ，気分転換させるとしたことは，きわめて興味深い。そして，われわれはここに，すでにみた〈生活の場〉にふさわしい存在表象としてのさり気ない実用性が，このような装飾の機能構造と想像内容の方向性によって，はじめて可能となることを確認出来る。

さて，以上のモリスの装飾論は，主として彼のもっとも得意としたパターン・デザインに基づくものであった。われわれは，次に，さらに一般的な小芸術論について触れ，すでに抽出した思想との関係から，彼のデザイン思想の構造を探索したい。

「あらゆる材料は，……職人がその範囲内で働かねばならない一定の特殊な限界を設ける。……このような限界は，どのような工芸においてもその美を妨げはしないし，……逆に職人を煽動し，その遂行を助ける。このような限界を面倒がる人は，職人に生まれついていない……。」(1-28) 「……日常生活用品 にどのような芸術が施されようとも，それは扱われた材料から，自然な無理のない方法で展開されるのでなければならない。この結果出来たものは，他のいかなるものからも，得ることの出来ないものになるはずである。」(1-29)

ここでモリスは，材料に存する自然必然性や，それに即した一定の加工法が，すでにみた装飾論における諸限定と同様に，製作者の想像力や自発的な工夫努力を喚起すると主張している。これによってわれわれは，モリスが一般的なデ

ザインについても，すでにみたパターン・デザインにおける装飾論ときわめて近似した構造によって把握していたことを推量出来る。また，ここで自発的な製作行為によってこそ，その所産の多様性や独創性が保証されると主張しているのは興味深い。ところでモリスは，小芸術における一般原理として，ものの目的およびそれに応じた表象について，次のように述べている。

「容器は，その目的に都合のよい形でなければならない。」[1-30] また，日常の仕事に供される，椅子，卓子，机などの，日用家具(work-a-day furniture)は，「上手に製作され，よい釣合をもつことは勿論だが，また出来る限り単純であることを要する。」[1-31] これにくらべ，飾り棚や各種収納家具などの，飾り家具(state-furniture)は，「有用性のためと同時に，美のためのものであることを要する。これらに装飾をおしむことはまったくない。」[1-32]

ここでモリスは，〈生活の場〉を構成する諸々の日常生活用品には，それぞれ個々の使用目的があり，その目的に合致するように，有用性と美について，それぞれに応じた表象をもつべきことを主張している。ただこの際に，彼がどのようにしてそれぞれのものの使用目的を判定し，どのようにしてその目的に適合した表象を与えたかという点は詳らかでない。この点について，ラスキン(John Ruskin, 1819—1900)は，主として鑑賞の立場から，秀れた装飾がその目的に合致し，その場所に適合した表象を持つとし，建築のファサードのような重要な場所には，高度な自然的な装飾を要し，より意義の低い場所には，ジグザグ模様などの抽象的な装飾を付すべきだと考えた。[1-33] モリスは，このラスキンの説に影響されたのだろうと想像される。しかし彼が一般にラスキンと異なり実践家であり，またすでに装飾論にみた行為連関からの発想，そしてモリスの思考一般に随所に窺える経験的判断などから，われわれは，この点についてモリスが次のように考えたのではないかと推量する。すなわち，モリスは，ものの目的とそれに適合した表象を考える際に，ラスキンのような審美的観点のほかに，そのものに関わる使用行為ならびに製作行為および伝統的手法

などを経験的に反省し，直観的にそれらを判定したと考えられる。このことは，ものと関わる個別的な〈行為の場〉を経験的に判定し，それに適合した表象を想起したともいい換え得るであろう。そして，もちろん，建築を枠組とした諸芸術の有機的統合を旨としたモリスとしては，この際に，〈生活の場〉全体のヴィジョンを勘案しながら，個々の〈行為の場〉を判定し構想したことが考えられる。

さて，以上のように，われわれは，モリスのデザイン思想の構造を論究して来たのだが，これらを次のように整理要約出来るであろう。

モリスは，ラファエル前派(Pre-Raphaelit Brotherhood）に影響されたと思われる芸術史観によって，ヴィクトリア朝の諸情況を批判した。そして，建築を枠組として諸芸術を統合することにより，新しい近代社会に適合した秩序ある，〈生活の場〉を樹立しょうとしたが，このような態度は近代デザインに重要な影響を与えた。彼は，新らしい秩序を，ものと人間との関係の調和に求め，特にものに関わる行為を反省し，そこに彼独自の規範を求め，それによってさり気ない関係を目指した。そして，有用性と装飾美の二概念を指標とする合目的的な形成のうちに，望ましい表象を導くことに思い至ったが，彼はこれを伝統的な手工芸において実現するべきだと考えた。つまり彼は，機能性と造形性を，分析し構成的に綜合するのでなく，きわめて有機的融合的な手工芸による個人的統括へと向かった。そして，これを現実的な基盤として，モリスは装飾論を中心とした。人間性豊かなデザイン思想を展開した。

しかし，こうした彼の成果は，近代デザインに対し，材料の自然必然性に即した加工法，機能的連関における合目的的形成，教育における手工芸の重視など，部分的に抽出徹底化された形で影響を与えたにとどまり，一般的には歓迎されなかった。そして，新しい〈生活の場〉の形成に対する彼の基本的態度への賛同とはうらはらに，彼の機械生産への疑問や装飾必然説は，むしろ近代デザインによって敵視されさえした。また，われわれがみてきた彼のデザイン思

想は，1860年頃に始まる彼の実践活動を通じて蓄積された経験を主に，1870年代後半から90年代初期にかけて，彼の理想のデザインへの仰望を併せて形成されたものであり，それだけに飛躍や矛盾も見てとられ，精密な体系的思想とはいい難い。

とはいえ，なお現代デザインにとって，彼のデザイン思想は，その全体像によって鋭い問と暗示を投げかけていると考えられる。われわれは，ひきつづき，デザイン思想の基盤となる，彼の態度，ヴィジョン，思考形式などを論究したい。

2. ヴィクトリア朝の社会とモリス，および，彼のヴィジョン

さて，前出のモリスの金言，「有用だと思うか，美しいと信じるもの以外は，家の中に置くな」は，すでに述べた意味の他に，ヴィクトリア朝の〈生活の場〉を徹底的に浄化する意図が含まれていた。つまり，彼は，実際のデザイン活動を通じて，有用性と美との二つの概念を指標として秩序ある〈生活の場〉を形成し，それによってヴィクトリア朝の現実を除々に改変することだけを目指したのではなかった。彼の，ヴィクトリア朝社会に対する改変の意志はさらに根本的なものであり，単純化はその方法でもあった。この点について，彼は次のように述べている。「生活の単純さは簡素な趣味を育て，……それこそがわれわれの待望している，新しいよりよい芸術の誕生のために必要なのである。」(2-1)

われわれはこの節で，これまで見て来た彼のデザイン思想の根底にある基本的な構造を概略的に知るために，モリスのヴィクトリア朝社会への関与と，彼の行動のゆく手に存在したと考えられるヴィジョンについて触れたい。1874年3月の書簡には，はやくもこのような基本的態度のひな型が窺える。

「月曜日には，どこかへ逃げだしたいと思わずにおれませんでした。六月の

ように蒸し暑く，それにイギリスではおきまりのあの重苦しい空気，こんな日に街はまったくお話しになりません。快よい香りどころか，すぐにあの特殊な汚物の悪臭がむっとくるのです。きっと，もし人間が70年ではなく500年も生きるのだったら，こんな胸の悪くなるようなところを避け，もっとよりよい生活の方法を発見しようとすることでしょう。だが今のところ，誰もそのようにしようとはしません。かく文句をいう私も，その組ですが……。けれども想像してごらんなさい。街からほんの5分も歩けばゆける田舎で，庭園や緑の野原にかこまれながら，人々が小さな村で生活していることを。そしてこれという必要なもの，たとえば家具や召使いなどもろくにもたずに，ただ生活を楽しむ技術(arts of enjoying life) を身につけており (実はこれが難しい)，そのためかえって彼らが真に必要なものを適確に見いだしている様子を。だから私は考えるのです。〔望ましい〕文明がすでに実際に始まっていると考えてよいのではないかと。……」(2-2)

この書簡において，モリスは彼のヴィクトリア朝の現実に対する反撥と，ヴィジョンとしての自然に即した〈生活の場〉を，単なる日常的感慨や夢想であるかのごとく淡々と述べている。しかし，形成期における彼の自然への深い関わりや，青年期のラファエル前派からの影響は，いかにこの基本的構造が彼の生涯にわたって身近かなものであったかを，充分予測させる。勿論，どの程度この基本関係が厳密に彼の行動を支配したかは，それぞれの時期によって異なるであろう。そして，おそらくこの基本構造は，70年代後半から80年代の，きわめて精力的でラディカルな社会運動との相互作用を経て，1890年の「ユートピア物語」(News from Nowhere) に結晶化したと考えられる。

さて，モリスが活躍したヴィクトリア朝イギリスは，周知のように18世紀後半以降の産業革命による大規模な変革がようやく社会的に定着し，未曽有の物質文明を出現させた時代である。新しく興起した都市産業資本は，機械生産と金融経済により，旧来の農村中心の土地経済を駆逐し，社会の主要な構造を一

新した。新しく社会の主人公となった都市工場主を中心とする中産階級は，従来の封建身分制度にかえて，彼ら，および彼らに同調する貴族僧侶ら，また彼らに経済的に従属する労働者階級より成る，新しいヒエラルキーの頂点に君臨した。彼らの態度は著しく現世主義的，物質主義的であり，その信条は自由競争による無限の自己繁栄であったが，折からの科学技術の発達や，進化論や自由主義経済などの諸学説も，彼らによって自己中心的に解釈され，かくて彼らの論理は社会の中心思潮となるに至った。

さて，このようなヴィクトリア朝社会の現実に対し，モリスは先述の基本構造のもとで，主として二様に参与した。すなわち，デザイン活動と，社会改革運動である。

急激な社会の変化は，当然のことながら文化面に影響を及ぼした。かって，手工技術は時代に適合した様式に対応して来たが，今やその社会的基盤を喪失し，利益追求主義の機械生産は，その自己目的の追究に熱中するあまり，過去様式の便宜的折衷に終始した。人々の関心は現実に集中され，人々の精神生活は危機にさらされたが，美への関心は，混乱のうちにも特異な形で繁茂していた。エリザベス・アスリンは，この現実的物質的な潮流の中にも，教養を欠き，物質や平凡さに縛られた philistine を軽蔑し，精神的芸術的価値を理解する aesthete を尊重する美意識運動（The Aesthetic Movement）が存在したとして，最近同名の著書で紹介している。[2-3] 世紀のはじめに移入されたaesthetic という言葉は，世紀中頃にはきわめて広範に多義的に使われ，少なくとも1880年までには芸術上の動向となり，大陸のアール・ヌーヴォーの先駆となった。

ジェームス・レイバーは，ヴィクトリア朝以前および初期ヴィクトリア朝の趣味と，中期あるいは高期ヴィクトリア朝の趣味を区別している。前者が現実の生活苦と混乱を反映し，著しく逃避的で感傷的であり，そこでの芸術が慰安として卑小化していたのに反し，後者は未曽有の繁栄を誇る中産階級の思潮を反映し，俗物的で悪趣味であったが，他方現実において展開したエネルギーが

独創的な芸術的所産をもたらしたとして，後者を評価している。[2-4]

モリスがはじめて家具や装飾をはじめた時，このようなヴィクトリア朝の混乱状況に挑戦する意図があったという説は，今日では彼をめぐる神話の勇み脚であるとされている。それは，彼のさし迫まった現実的な必要性や，ロマンティックな中世趣味や，素人的な自主製作などにより成り立っていたが，これらはむしろ個人的契機と考えられる。しかし，その成功は，彼および仲間達に，彼らの個人的所産の社会的意義を感知させ，そしてモリスらの商会が生まれた。初期の商会は，このようなメンバーの個性やアマチュアリズムによって特色づけられるのだが，いつまでも中世趣味に埋没し，アマチュアリズムに甘んじていたわけではなかった。彼らは次々に技術を習得し，他のゴシック復興主義の建築家達の動向を注目し，彼らに平行した路線を歩んだ。ワトキンソンはゴシック復興運動の意義を，それが初期の感傷的空想的郷愁的歴史主義を脱皮して，広く社会一般に対する批判の礎へと変様したと指摘しているが，[2-5] モリスらの商会は，この展開を着実に踏んだ。1860年代には，ゴシック風家具が流行し，高期ヴィクトリア朝様式の成立をみた。

トンプソンに従えば，モリスは高期ヴィクトリア朝の力強い潜勢力に，時代に適合した新しい様式の確立を期待していた。[2-6] そして彼は，みずから試行錯誤の中に数多くの工芸技術を体得し，時代や社会の要請に対する独自の観点のもとにそれらを駆使することによって，高期ヴィクトリア朝様式の形成に参与した。モリスの最も成熟した時期の作品には，入念で荘重な豊麗さ，[2-7] 空間性よりも平面の質を重んずる構成，[2-8] 一部屋に数多くの家具を配置する点や陶器など装飾品の羅列など，[2-9] 一般の高期ヴィクトリア朝の室内装飾と共通する要素があった。ただ両者の相違は，一般的な室内装飾が新興中産階級の無邪気な自己顕示欲から，しばしばグロテスクな表象をもつに至ったのに反し，モリスの作品には，望ましい〈生活の場〉を念頭においた独自の統括と，真摯な技術が存在し，そこに秩序ある健康さを保持した点にあった。そして，もはや一

般の様式が活力を失なった後期ヴィクトリア朝においても，彼の独自性は持続され，洗練の度を増した。

こうした中産階級とモリスの趣味における平行関係や，彼が金持にしか買えない高価な一品製作をなした事実から，彼には大衆に安価でよい品物を提供する意志と努力がなかった，とする説は，今日ではしりぞけられている。(2-10) このような誤解の原因は，彼が正しく時代の人間であり，理想のデザインの実現のために，積極的に社会に参与した結果であった。つまり，彼は，時の中産階級とその現実的な態度，精力的な行動力を分かち合っていたのであり，現実社会に直面して自己の信条を実現するためには，時には高価な一品製作をすることもやむを得なかった。(2-11) そしてまた，時には彼の質のよいものへの欲求が，このような現実的な方法論を超え高揚したこともあるだろうが，それとても彼が大衆に安価な良質の製品を提供する態度と同じ根から発したのであり，事実モリス商会の展開は，質を堅持するためにきわめてゆるやかであったが，安価で良質なものの生産に向って着実に進んだ。60年代のサセックス椅子や壁紙の生産，70年代以降のテキスタイルの生産，受注生産から多量見込み生産への移行を決定づけた1875年の商会の改組などは，この動向を雄弁に語るものといえよう。

以上の，デザイン活動におけるモリスの態度に，われわれは，彼のヴィクトリア朝社会へのきわめて積極的な参与をみたのであるが，この姿勢は，彼の社会改革運動においてさらに端的に窺える。モリスは，ヴィクトリア朝の現実に対し，様式の混乱と諸悪の根底にあってその原因となっている，根本的な理由について大略，以下のように考えた。

ヴィクトリア朝社会の制度は，たえまない戦争状態ともいうべき競争をその基盤としている。こうした競争は，つきつめれば，ある人の利益が必らず他人の損失の上に成立するものであり，さもなければ競争に敗れる，ということを意味する。(2-12) 国際競争は，武力に訴えても他国に市場を求める傾向がある。

また資本家相互の競争は，市場獲得の安価生産を導き，その結果偽りの商品が横行し，また労働者の生活が圧迫され，[2-13] 労働者相互の争いを生む。
ここここでモリスは，ヴィクトリア朝の社会が，生産手段を独占する資本家への商業主義的隷属によって支配されており，その制度そのものが労働者の生活を圧迫し，粗悪品を生むと批判した。そして，こうした自由競争と実質的な隷属関係との矛盾，そこにある不合理性と非倫理性に対する反撥から，モリスは資本主義制度そのものの変革を目指して，社会主義運動に身を投じた。[2-14]

モリスの政治的活動は，1876年の「東方問題協会」(Eastern Question Association) への参加に始まる。この年，トルコ人によるブルガリアのキリスト教徒虐殺事件が起り，協会はキリスト教的人道主義の立場から，トルコに宣戦すべしとして組織された。この事件は結局，モリスらの反対にもかかわらず，帝国主義的利益を重視した一派の，武力を背景とした外交政策の勝利に終った。われわれは，このモリスの行動に，彼の社会主義がキリスト教的人道主義を基盤にしていたこと，従ってラスキンやカーライルらと思想的に連らなっていたことを見出せる。しかし，1880年代中期に，本格的な社会主義運動に従事した際には，彼は，当時有力となりつつあったいくつかの運動団体のうち，もっともマルクス主義の濃厚であった社会民主連盟 (Social Democratic Federation) に属し，有力なリーダーとして活躍した。入会当時の彼の心境を綴った一文で，彼は自分の経済学に対する不明を卒直に認め，スミス，リカルド，マルクスなどを苦労しながら勉強したと告白している。[2-15] われわれはこの告白において，モリスの社会主義の一般的傾向と，ラスキンやカーライルのような思想家にみられなかった積極的な行動力を認めることが出来る。ワトキンソンも指摘するように，現実の必要に対して常に潔く立向い，それに邁進した。[2-16] 彼は連盟の機関誌 (Commonweal) に論文や創作を寄稿するだけでなく，しばしば会合や講演に出席し，また街頭演説に立った。1880年代の後半には，彼のエネルギーは大巾に運動に傾注され，他の活動はいくつかの翻訳と少量のデザインを生

んだにとどまる。彼は，運動の費用が欠乏すると，執着をこめて蒐集して来た古書をもあっさりと手放す程熱心に活動した。

1884年には，連盟内部の運動方針に関する対立が激化し，モリスは脱会して新しく社会主義者同盟（Socialist League）を結成した。その当時，社会主義運動が活発化した背景には，70年代後半からの深刻な社会不況があった。この不況は，イギリスが繁栄に酔い痴れている間に，電気や化学の分野で組織的な開発を続けて来たドイツやアメリカが著しい経済躍進を果し，市場競争においてイギリスがもはやその海軍力を背景にしてさえ，かっての優勢を保持出来なくなったことによっていた。こような不況は，社会主義運動の方法論を，一方では未組織労働者をやみくもに組織する組合工作へ，他方では，暴力による直接行動へと向かわせたが，モリスはこのいずれをも嫌った。1890年には同盟にも無政府主義者が増したことから脱会し，ハンマースミス社会主義者協会（Hammersmith Socialist Society）を結成した。

しかし，以上のようなきわめて精力的なモリスの社会主義運動への参与は，1890年前後になると，急に文筆活動中心に変化してゆく。この事情は明らかではないのだが，一つには，分散的に多極化していた当時の社会主義運動の弱体さが，モリスをして理想社会の実現への程遠さを感じさせたのではないかと考えられる。またすでに見たような方法論に対する疑惑や，健康を害したことも，その理由の一つであろう。さらに，社会民主連盟を脱会した時，彼は連盟の他のメンバーが詩人を理解しない，と述懐したといわれるが，このことは興味深い理由の一つといえるだろう。彼の理想の芸術，それを中核にしたヴィジョンに対する同志達の無理解は，モリスが社会主義運動に参加する基本的契機を踏みにじるものであった。

さて，こうした事情が総合されて，モリスが「ユートピアだより」（News from Nowhere, 1890）を執筆するに至らせた。この作品において，モリスはすでに見た書簡の所信を結晶させ，夢物語の形式のうちに，彼の理想世界の様

相を，きわめて端的に叙述している。

すなわち，豊かな自然，簡素で生き生きした生活，労働の歓び，そして，その結果としての調和的で多様な所産などが，随所で語られる。19世紀的なものは概ね排除されており，環境を汚染する機械工場は住居地区から遠ざけられている。議会政治や金融経済が存在しないばかりか，一切の政治経済組織は不必要となっている。そして，社会生活や日常生活を維持するために，すでに書簡にみたようなちょっとした知恵や技術が必要とされるだけである。人々は，ごく素直に内なる自然と外なる自然を関わらせ，そうした自然性に即しながら，のびのびと生命を発露させている。(2-17) 理想世界の一女性，エレンの次の言葉は，このような生活振りをよく象徴している。「大地，そこから生まれ出るもの，その営み！それらを私がどんなに愛していることか。あゝ，それが言えたら，それが示せたら！」(2-18)

ところでモリスは，このような理想世界が単なる夢想に終始するのではなく，その歴史的経過を叙述して，彼が現実の運動では果し得なかった方法論を明記している。つまり，19世紀の社会状況は，その内包する矛盾のゆえに，不断の闘争と避けがたい革命を招来し，理想の世界へと止揚されたとする経過であり，(2-19) われわれはここに，モリスにおけるマルクス主義の影響をみてとれる。そしてこのことは，最後に夢から醒めた主人公に，「……私が見たように他の人々にも〔理想世界〕が見えるのならば，これは夢というよりむしろヴィジョンといった方がよい……」(2-20) と語らせているのに符合している。

さて，以上のモリスのヴィジョンが，彼の生涯を通して常にこのように鮮明で力強く存在したとはいい難い。それはむしろ彼の積極的な行動と常に相互作用を繰り返えしつつ，前述のような状況を俟って結像したというべきであろう。しかし，モリスのすべての活動に，社会に対する積極的な参与の態度と，「自然に即した生活」といったヴィジョンが，何らかの形で働いていたことは，以上によって明らかであろう。したがって，すでに述べたモリスのデザイン思想

の根底にも，このような基本構造が存在したと考えてよい。

3. モリスの機械観，結語

さて，デザインが機械を中心とした工学技術と，きわめて緊密な協同関係にあることは，今日では，明白な事実であろう。また，近代デザインの黎明期にあって，すでに機械生産は時代の花形であった。したがって，われわれは，なぜモリスが機械によるデザインを志向せず，有用性と装飾との分ち難い有機的連関を強調し，手工芸の復興を主唱したか，はなはだ疑問に思わざるを得ない。さらに，すでに見て来た彼の思想の基本には，恐れを知らない積極的な社会的参与の態度が存したのであり，機械に対する消極的態度とは著しい対比を感じさせる。われわれは，これまでみてきた彼のデザイン思想をまとめる意味で，この問題を究明したい。

ところで，モリスが，通常よく言われるように，全面的に機械を否定した，というのは誤まりである。それどころか，実は彼は，機械の有用性を高く評価し，その発明を19世紀最大の遺産であるとさえ述べているのである。(3-1)

「私は，人間に必要な労働で，比較的機械的で厭わしい仕事から労働者を解放するためには，自由に機械を使うべきだと思う。」(3-2) ただしかしながら，ヴィクトリア朝の現実社会においては，「機械が節約するのは，労働そのものではなく，労働の価格のみを節約している。」(3-3)

ここでモリスは，本来有用であるべき機械が，現実の社会経済体制に組込まれる場合に，資本家の利益追求にのみ使用され，労働者がそれによって，苦痛から解放されるべき福利を享受しないばかりか，逆に彼らの労働の価値を低下させると主張する。彼はまず，そうした機械の使われ方に反対した。したがって機械観からいえば，彼の社会主義運動は，機械を使用する社会組織の改変に

より，機械の有用性を社会福利に実現することであった。しかし，すでにみたように，彼はこのことを現実には果し得なかったのである。そしてさらに，モリスは，かりにこのような問題が解決されたとしても，なお，機械に対する疑念を拭うことが出来なかった。いいかえれば，彼は，望ましい社会組織が実現されたとしても，機械を使用する際の，本質的な問題が残ると考えた。そして，彼はその問題点を，「機械の無情な性格」(3-4) (the passionless quality of machine) と呼び，機械に関わる労働が，そのような性格によって主体性を奮われ，巨大な生産組織の一部品，ちょうど機械の歯車のようなものへと変質させられると考えた。彼はこの点につき次のように述べ，さらにその意義に言及している。

機械は，それに従事する人間の労働の質を変化させ，その結果，労働における人間の地位を，主人の座から番人の地位に没落させる (3-5) また，機械は必然的に分業組織を要請するが，「このような仕事の制度，組織が続くかぎり，一人の男が，はじめから終りまで一貫して携わる仕事は，芸術に限られてしまう。」(3-6) 本来，仕事の際には，「手が頭を休め，頭が手を休めることが必要である」のだが，分業の場合のデザイナーを例に考えてみると，「彼は生気なく機械的な仕事に追いやられ，デザインの端的な繰り返えしから，……精神に著しい緊張を強いられる。」(3-7) そして，「デザイナーと，彼のデザインを実際に遂行し制作する者との間に，同情共感がなくなる。」(3-8)

さて，ここでモリスは，まずかっては道具 (old tool machine) であった機械 (automatic machine) がそれに従事する労働の質を変化させたと指摘している。われわれは，この指摘において，前者の場合にくらべ後者の場合に，人間の労働が量的に局部化することと理解するべきではない。むしろ，彼が質の変化としていることを顧慮すれば，前者における人間の労働が主導的であったのに反し，後者においては，人間の労働が，機能の遂行上，動力機械が果す主導性に必然的に従属せざるを得なくなった変化と解釈するべきであろう。した

がって，労働における機械と人間は，その主体的な統括という点で，主客転倒し，モリスのいう地位の逆転に至る。次に彼は，機械が原理的に分業組織を必然のものとするとし，そのような労働組織が，本来の労働にあるべき，個人によるプロセスの一貫性を欠き，機械的仕事の繰り返えしという状態を招き，また分業された労働の間に同情共感を欠くと指摘している。われわれは，今日の状況に照らしてモリスがこうした機械的な労働と不完全なその所産を通じて，機械が次第にその無情な性格を必然的に人間生活全体に浸染させ，これを非人間的な全人性を欠いたものとすることを危惧していたものと推測出来よう。そして，われわれはまた，こうした洞察の指針として，モリスが機械に携わる労働と対極的な理想の労働観を抱いていたことを知る。ここでは，それは，個人によるプロセスの一貫性として示されているが，われわれは，これによって，彼のデザイン思想が実用部分と装飾部分との，有機的融合関係を要求したこと，彼の手工芸における実践とその復興運動，「ユートピアだより」の中の技術の概念などが，きわめて密接な照応関係で結ばれ得ることを想起する。そこには，青年時代のラスキンによる影響を，長年の体験のうちに主体化した，モリス独自の労働観が脈打っていた。彼は，さらにこれを次のように述べている。

「秀れた作品は，それらが知的に造られていると同時に，歓びをもって造られていることがわかる。私が言おうとしている歓びとは，仕事をしているという歓びであり，勇気のいるよき感情，荷重を耐え抜く歓びのことである。そして，心が満ちて，主として仕事が歓びの象徴といえる程に職人に印象ずけられるようなペースが必要である。」(3-9) また，「あらゆる手工芸品を造る時に伴う歓びは，その根底に，健康な人が健康な生活に対して感じる鋭い興味といったものを持っている。そして，それは主として次の三要素，多様性，創作の希望，有用性の感覚から来る自尊心，の混合したものである。」(3-10)

われわれは，まず，このモリスの理想の労働観に，知識と感情とのよき均衡，限定に対する自発性，生そのものへの興味，プロセスにおけるそれらの程よい

配分，および調和的な有機的全体性などの特徴を見い出す。そして，それらがすでにみて来たデザイン思想に，密接に対応していることを，再び明確に認め得るであろう。さらに，なお重要なことは，彼が労働を考える際に，その基盤に生そのものの在り方を類比的に摘要し，生そのものの興味，労働体験それ自体の歓びをまず指摘している点である。このことは，彼がその要素として挙げた三つのうち，第2の要素を，創造性とせずに，創作の希望としたこと，および第3の要素を有用性とせず，有用であるに違いないと，労働体験の中にあってその主体者が予測する形式で述べていることによって一層よく理解される。このことは，モリスが労働や生の在り方を，結果的事実の地平において固定的に把えずに，それらを体験それ自体として把え，いいかえれば，主体者の内面的時間において把握しようとしたことを物語っている。そして，もちろん，行為の結果や労働の所産の妥当性が，ここで顧りみられなかったのではない。むしろ，可能態における有用性への顧慮が，いいかえれば，行為の結果の妥当性を予測的に考量することによって，より緊迫した労働行為を現出させ，また，それを通して事実的結果もその妥当性を高め得る，と解釈出来る。第1節で見た，モリスのデザイン思想の近代デザインへの寄与は，このような結果や事実への探究から生まれたものに他ならない。

このようなモリスの思考形式からは，機械に携わる労働は，あらかじめ結果を予知された，体験におけるのびやかな生の発露の否定を意味し，またプロセスを捨象された，非時間的なものとして，歓びのある労働とは程遠いものであった。しかし，ここでわれわれはモリスがこのような行為における内面的時間の方位から逸脱し，客観的な事実的地平における機械の有用性を高く評価したことを，どのように解釈すべきであろうか。モリスは，この問いに対して，次のように集約的に述べている。

「機械の導入による生産機構の変化は，静的には悪であり，動的には善である。機械生産は，生の条件としては邪悪であるが，人々のよりよい生活の条件

をもたらす力強い道具としては有能であり，いつの日にかは欠くことの出来ないものとなるだろう。」[3-11]

モリスはここで，われわれが疑問としたところを，機械の有用性とそれに関わる邪悪な労働との根本的な対立として告白している。結果的に彼は，両者を一元化出来なかったが，未来に向けて一つの態度を示しているように，特に後年は，相反する両者を統一する強い意志をもっていたといえるだろう。彼の社会改革運動は，こうした意志を実現するために，社会組織を根底から改革する他ないと考えた結果の努力であるといえるだろう。さてモリスは，「ユートピアだより」において，この一元化を提案している。彼はそこで，機械の占める場を，〈生活の場〉において制限し，すなわち機械的な労働に当て，場所を遠ざけ，人々のそれに関わる労働時間を短縮し，他の労働と組合せることなどによって，労働における人間の主導性を確保し，機械の有用性を役立てた。われわれがこのモリスの提案を約言するとすれば，機械を主導的に使用する，すなわち，機械を主体化すると表現出来るだろう。そして，この意義は，今日の状況に照らして，きわめて重要であると言わなければならない。

さて，以上によって，われわれは，モリスのデザイン思想の根底に，彼の，地上の生活への愛をみることが出来る。彼は，自身も告白しているように，現世の幸福を希求する，[3-12] 徹底した経験による一元主義者[3-13] であった。そして，このような根本的な思想的特徴は，同時代の中産階級にも共通するものであった。このことは，モリスが彼らと，現実の場における積極的な行動力や趣味の点でしばしば類比的平行関係をなした事実を説明する。しかし他方，多くの中産階級が，共通の思想的基盤から利己的で狭量な視野のもとに無限の自己繁栄を追求専心したのに反して，モリスは，その秀れた倫理と深い洞察によってそれを純化徹底させた処に，彼の思想を形成した。そしてここから両者はきわめて緊迫した対立関係に至り，その対立を通じてモリスのヴィジョンは，あ

らゆる事象に対してあくまでそのような独自のパースペクティブによってそれらを把握し，主体化しようとした処に形成された。

われわれが，彼のデザイン思想の現代的意義を論じる場合，デザインの分野におけるそれよりも，まず現代社会，現代生活が，彼のヴィジョンによって，そのネガティブな構造を照射されている点を挙げなければならない。われわれの社会の主要な構造は，20世紀前半の，合理的，経済的思潮において形成されたといえるだろう。そしてその形成の中心的な担い手であった工学技術は，特に第2次世界大戦後，初期の個別散在的な，道具的性格からは予測し難い程の発展を遂げ，高度な技術連関として自律し，社会構造を規定するに至っている。そして，この傾向は，今日人間疎外としていよいよ深刻に論議されつつある事態を意味している。このような今日の一般的状況に対して，モリスのヴィジョンは，われわれに反省をうながし，より調和的で主体化された〈生活の場〉という指針によって暗示を与えていると考えられる。

ところで，現代の状況は，モリスのそれと異なることを認識しなければならない。たとえば機械について言えば，それは，かっての個別散在的な道具的存在を超脱し，自律的連関として環境化し，もはや自然ときわめて類似する形でわれわれに与えられている。また，モリスが現実の場において，その一元的なパースペクティブでは社会全体を把握し切れなかった事実は，留意するべきであろう。したがって，われわれは，モリスのヴィジョンから，直接方法論を得るのではなく，暗示的な指針として把握するにとどめるべきであろう。

引用および参照文献出典

William Morris, The Collected Works of William Morris, with introductions by his dauter May Morris, 24 volumes, London, 1910～15.

William Morris, Selected Writings and Designs, edited by Asa Briggs, Harmondworth, 1962.

以上の文献は，煩雑さをさけるため，前

者を C.W.W.M, 後者を W.M.S.W.D と略記する。

(1-1) William Morris, The lesser arts of life, 1882, from C. W. W. M., vol. 22, p.235.

(1-2) William Morris, Art under plutocracy, 1883, from C. W. W. M., vol. 23, p. 165.

(1-3) William Morris, The lesser arts of life, 1882, from C. W. W. M., vol. 22, p. 240.

(1-4) William Morris, Art under plutocracy, 1883, from C. W. W. M., vol. 23, p. 165.

(1-5) William Morris, The lesser arts of life, 1882, from C. W. W. M., vol. 22, p. 240.

(1-6) William Morris, The arts and crafts of to-day, 1889, from C. W. W. M., vol. 22, p. 359.

(1-7) William Morris, Art and its producers, 1888, from C. W. W. M., vol. 22, p. 343.

(1-8) William Morris, Art under plutocracy, 1883, from C. W. W. M., vol. 23, p. 165～167.

(1-9) ibid., from vol. 22, p. 164.

(1-10) ibid., p. 166.

(1-11) William Morris, The arts and crafts of to-day, 1889, from C. W. W. M., vol. 22, p. 356.

(1-12) Nikolaus Pevsner, Pioneers of modern design, from William Morris to Walter Gropius, London, 1961, chapter 1.
白石博三訳, ニコラス・ペヴスナー著「モダンデザインの展開, モリスからグロピウスまで」みすず書房, 1957, 第1章。

(1-13) William Morris, The beauty of life, 1880, from C. W. W. M., vol. 22, p. 76.

(1-14) William Morris, Some hints on pattern-designing, 1881, from C. W. W. M., vol. 22, p. 175～176.

(1-15) William Morris, The arts and crafts of to-day, 1889, fromC. W. W. M., vol. 22, p. 356～357.

(1-16) William Morris, Some hints on pattern-designing, 1881, from C. W. W. M., vol. 22, p. 176～177.

(1-17) William Morris, Useful work versus useless toil, 1884, from C. W. W. M., vol. 23, p. 113.

(1-18) William Morris, Some hints on pattern-designing, 1881, from C. W. W. M., vol. 22, p. 177.

(1-19) William Morris, The aimes of art, 1886, from C. W. W. M., vol. 23, p. 81～82.

(1-20) William Morris, Some hints

on pattern-designing, 1881, vol. 22, p. 177.

(1-21) ibid.

(1-22) ibid., p. 177～178.

(1-23) ibid., p. 178～179.

(1-24) ibid., p. 179.

(1-25) ibid.

(1-26) ibid., p. 179～180.

(1-27) ibid., p. 181.

(1-28) ibid.

(1-29) William Morris, The lesser arts of life, 1882, from C. W. W. M., vol. 22, p. 240.

(1-30) ibid., p. 243.

(1-31) ibid., p. 262.

(1-32) ibid.

(1-33) John Rushin, The two paths, Everymans Lib., 1965, p. 137.

(2-1) William Morris, The Lesser Arts, 1877, from C. W. W. M., vol. 22, p. 24.

(2-2) William Morris, A letter of 26 March 1874 to Mrs Alfred Baldwin, from W. M. S. W. D, p. 79.

(2-3) Elizabeth Aslin, The Aesthetic Movement, Prelude to Art Nouveau, London, 1969.

(2-4) James Laver, Victoriana, London, 1966.

(2-5) Ray Watkinson, William Morris as designer, London, 1969, p. 28.

(2-6) Paul Thompson, The Work of William Morris, London, 1967, p. 56.

(2-7) ibid., chapter 3.

(2-8) ibid., p. 52.

(2-9) ibid., p. 74.

(2-10) Ray Watkinson, William Morris as designer, London, 1969, p. 47, 67.

(2-11) ibid. p. 46.

(2-12) William Morris, How we live and how we might live, 1885, from C. W. W. M., vol, 23, p. 5.

(2-13) ibid., p. 6～7.

(2-14) William Morris, True and faulse society, 1887, fromC. W. W. M., vol. 23, p. 223.

(2-15) William Morris, How I became Socialist, 1894, from W. M. S. W. D., p. 34.

(2-16) Ray Watkinson, William Morris as designer, London, 1969, p. 23.

(2-17) William Morris, News from Nowhere, 1890, from C. W. W. M., vol. 16, chapter 2～16.

(2-18) ibid., p. 202.

(2-19) ibid., chapter 17～18.

(2-20) ibid., p. 211.

(3-1) ibid., chapter 15.

(3-2) William Morris, How we live and how we might live, 1884, from C. W. W. M., vol. 23, p. 24.

(3-3) William Morris, Art under

platcracy, 1883, from C. W. W. M., vol. 23, p. 180.

(3-4) William Morris, The arts and crafts of to-day, 1889, from C. W. W. M., vol. 22, p. 368.

(3-5) William Morris, The revival of handi-craft, 1888, from C. W. W. M., vol. 22, p. 335.

(3-6) William Morris, Art and the beauty of the earth, 1881, from C. W. W. M., vol. 22, p. 164.

(3-7) ibid.

(3-8) ibid.

(3-9) ibid., p. 163～164.

(3-10) William Morris, Art under plutocracy, 1883, from C. W. W. M., vol. 23, p. 174.

(3-11) William Morris, The revival of handi-craft, 1888, from C. W. W. M., vol. 22, p. 335～336.

(3-12) William Morris, The aimes of art, 1886, from C. W. W. M., vol. 23, p. 81.

(3-13) ibid.

主要参照文献（以上の出典に含まれないもの）

Philip Henderson, William Morris, his life, work and friends, London, 1967.

Raymond Watkinson, Pre-Raphaelitc Art and Design, London, 1970.

白石博三「ラスキンとモリスとの建築論的研究」 1957年.

白石博三「ウィリアム・モリス」近代建築家８，彰国社，昭和29年.

河本敦夫「デザイン空間」関西意匠学会会誌「デザイン理論」1. 1962年.

河本敦夫「デザインにおける統一の原理—生産集団の場合—」京都工芸繊維大学工芸学部研究報告第16号，昭和42年.