

ウィリアム・モリスにみる「東方」の位相

テキスタイル《Cray》の構造と起源

磯部直希

はじめに¹⁾

近代デザインの原点と位置づけられるウィリアム・モリス William Morris (1834 - 96) は、その多種多様な活動領域のなかで、捺染テキスタイル²⁾・壁紙・カーペット・タペストリーなどに代表される、いわゆるパターン・デザインの分野に最も異能を発揮した人物としても知られている。本論はモリスが1884年に発表した捺染テキスタイル《Cray》(fig. 1)をサンプルとして、そのパターンを諸要素に分解し、そこに現われた「東方」³⁾の位相について、パターンの細部の検証から考察を試みる議論である。先行研究は、モリスの「中世」に対する強い憧憬の反映を、《Cray》のパターンのなかを読み取ってきたといえよう。しかし本論は、この作品のなかで、いわゆる「中世主義」⁴⁾的な要素と拮抗する大きなデザイン・ソースとして、「東方」への意識、モリスの文脈では「ペルシア」や「中国」から導かれた原理が潜在しているのではないかと考え、論証を展開していく予定である。「東方」の視点を織り込んで見たとき、このパターン・デザインは、従来の解釈以上の多様な局面を有するものとして読み直されるのではないだろうか。またその「東方」の位相が、モリスのデザインにおいて、「中世」への認識とどのような整合性を保っていたのかという問題も、この分析を通じて多くの興味深い示唆をもたらしてくれるであろう。本稿ではまず《Cray》における「中世」の問題を検証したうえで、この作品における「東方」の位相について検討をしていきたい。また本論は、この問いを、平板なオリエンタリズムとして概括する前に、その位相がパターン・デザインのどのような構造、またいかなる細部において発露しているのか、色とかたちを一つの資料として、できうるかぎり詳細に作品の解剖とその記述を行い、より深い考察を目指したいと思う。

1 内装用テキスタイル《Cray》の成立についての基礎的背景

ウィリアム・モリスを中心に1861年に創設されたモリス・マーシャル・フォークナー商会がそのデザインと施工の対象とした領域は、趣意書によれば1. 壁面装飾, 2. 装飾彫刻(建築用), 3. ステンドグラス, 4. 金工, 5. 家具(刺繍, 革細工, 一切の家庭用品を含む)であった⁵⁾。商会の活動が社会的に広く認知される契機は、翌1862年にサウス・ケンジントンで開催された第二回ロンドン万国博覧会において商会がその作品を出展し、複数の賞を獲得したことによる⁶⁾。これ以降商会は1866 - 67年のサウス・ケンジントン・ミュージアム(現ヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアム)におけるグリーン・ダイニングルームのデザインと施工などの代表的な事例を始め、室内装飾の全般にかかわる作品製作と発表を行なっていく。この商会において、モリス自身のデザイ



(Fig. 1) 《Cray》

ンの才能が最も発揮された分野の一つが、内装用テキスタイルや壁紙などの、いわゆるパターン・デザインの製作であった。モリスは1877年以降、デザインや社会問題や装飾芸術の歴史といったさまざまな分野にわたるおびただしい講演を行っているが⁷⁾、そのパターン・デザイン観が集約的に表明された講演が、1881年12月10日にロンドンの労働者学校で行われた「パターン・デザインの若干のヒント」⁸⁾であった。本論が考察の軸として参照した資料もその講演録に負っている。商会在モリス商会として単独経営の形に改組された1875年に、モリスはスタフォードシャーのリークに染色の工場を運営していたトマス・ウォードルとの交流を深め、これが契機となって捺染テキスタイルへの関心が飛躍的に高まる⁹⁾こととなる。またその背景には、モリスの化学染料に対する不満と、天然染料による染色の復活への関心があった。化学染料は1856年にイギリスのウィリアム・

パーキンによってコールタールから偶然発見された紫色の染料モーブ¹⁰⁾に始まり、数十年のうちにあらゆる色が化学染料によって実現され、ヨーロッパの染色界からは自然染料が駆逐される¹¹⁾。モリス商会が始めて世に出た1862年の第二回ロンドン万国博覧会は、人類初の化学染料の開発が世界に誇示された場でもあった¹²⁾。しかし当時の化学染料の発色と堅牢度にはなお多くの問題があり、モリスはそれを、藍(インディゴ)と茜(マダー)などを代表とする天然染料¹³⁾の復活によって克服しようと実験を重ねたのである。その天然染料による染色技術の習得の成果は、ウォードルの工房から離れ、染色に適した水を擁するウインブルドンの東、マートン・アビーにモリス自身の染色工房を得、ここでインディゴ抜染法¹⁴⁾の完成をみた1882年以降の19種のパターン・デザインによる捺染テキスタイル¹⁵⁾に結実することになる。これらの一連の作品にはテムズ川の支流の名が冠された。そのなかで本論が分析対象とする《Cray》は92cm × 45cm という大きなリピート・サイズ¹⁶⁾のうえに、34枚もの版木を使用した極めて複雑なパターンのために、商会の捺染テキスタイルのなかで最も高価なものとなった作品である。しかしこのデザインは非常に高い人気を得、長期間にわたって同様のパターンによるさまざまな素材と色味のバージョン¹⁷⁾が製作された。そのパターン・デザインは現在でもさまざまな商品にリメイクされており、いわばモリス商会の代表格ともいべきデザインの一つである。

2 形態からみた構造の分析

(1) 先行研究からの解釈

モリスのパターン・デザインの研究において、最も大きな役割を果たしたヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムのキュレーター、ピーター・フラッドが1959年に発表した論文¹⁸⁾によって、今日、1872年から1896年のモリスの死までの間の総計73点のパターン・デザインは、そのスタイルの変遷から明確に四期に区分される編年が建てられている。ゆるやかに曲がりくねる不定形のラインを多用した第一期(1872 - 76年)、厳格な垂直的の折り返し構造の第二期(1876 - 83年)、対角線構造を基調にした第三期(1883 - 90年)、上方向に伸び左右に揺れる形態を示す第四期(1890 - 96年・すでにモリス自身のデザインではなくヘンリー・ダールが主流となる)という区分である。この編年に従えば《Cray》は第三期の作例として同定される。またフラッドの研究によってこの第三期の対角線構造の起源として、モリスのパターン・デザインに最も多大な影響を与えたデザイン・ソースとなる作品が指摘され、現在一つの定説となっている。それが1883年にサウス・ケンジントン・ミュージアムが購入した、当初15世紀の作例と信じられていた(実際は17世紀)イタリア・ジェノバ製の錦織りベルベット(fig. 2)である。このベルベットの斜めに配された主茎を中心とした構造が、第三期の作品に引用されたものといわれている。またモリスは、単にその主茎のラインの方向や角度だけを参照したのではないと考えられている。主茎の両側から生えている副茎群と、そこに配された花々の反復による効果も、このベルベットから学んだものといわれる。これらの花々の反復が水平、



(Fig. 2) ベルベット

垂直の格子目を形成し、そのみでは不安定な感じを与える主茎の斜めのラインと組み合わせさせて、初めてパターンに堅牢な安定感が生じるという、副茎と花の果している構造上の役割が、このベルベットから深く影響されたものであろうと解釈¹⁹⁾されてきた。しかし重要なことは、このベルベット起源の議論が、単なる個別的なデザイン・ソースの問題というのではなく、モリスの「中世」への志向を、具体的なかたちにおいて例証しうるサンプルとなっていることであろう。19世紀中期以降の英国における、A.W.N.ピュージン、ジョン・ラスキンらの理念、つまり「中世」に装飾芸術の理想的な社会を求め、ゴシックの美術を称揚する、いわゆる「中世主義」の立場²⁰⁾をモリスが継承し、その理念を、自身の作品において具現化する足掛かりとして、このベルベットからの引用が図られたと考えられる。モリスは古代エジプトにおける建築の発展とともに、その壁面の装飾として幾何学的な形態から生じたパターン・デザインが、次いで植物の形態を使うことを発見し、「そのラインは茎の形態や、空間を満たす葉や花の形態によって形成されるようになり」²¹⁾植物を使用したパターン・デザインの発展が、その構造においてゴシックの到来とともに大きな転換点を迎えたと述べている。この歴史の画期はパターンの構造の原理の中に読み取れるとモリスは強調しているが、それによればゴシックが見出したパターン・デザインの最も重要な原理こそ、パターンが「連続的に成長していく」²²⁾感覚を発露していることであり「この成長こそ全ての最も重要なデザイ

ンにおける普遍的な規範²³⁾なのである。そしてこの「連続的な成長」の感覚をもたらす形態上の二大原理が「(1)その枝の流れが対角線構造を構築し、(2)その網状の枠組みが各個に均衡のとれたダイヤ型²⁴⁾を形成することだと分析している。これらの言説に照らしながら、ベルベットと《Cray》を比較してみると、対角線にうねりながら流れる最も太い主茎が、平行に配されてパターン²⁵⁾の基礎となり、そこから副茎が規則的に分岐して空間を満たすという、その構造上の特徴において、両者の相似を確認できよう。またそれぞれの花をラインで結べば、そこにダイヤ型の網目が構築されていることも看取できる。モリスがベルベットから導かれたパターン・デザインの「普遍的な規範」を、実作品において結実させた成果として《Cray》の存在があるともいえる。また19世紀後半の英国における共通の課題ともいえるべき、デザインの普遍原理の探求²⁵⁾というベクトルに対して、モリスが「中世」をその指針として提示しようとしたことの表れが、このベルベットからの影響による《Cray》を始めとする第三期のパターンの構造上の特徴ではないだろうか。しかし、従来の議論における、全体的な構造の問題をひとまずおいて、例えば《Cray》の、細部における表現に着目すると、ベルベットと比してその密度の高さには大きな差異がみられる。一種、空間恐ろしいともいえるべき《Cray》のパターンの充満ぶり²⁶⁾は、ベルベットのそれとは比較にならないほど高密度な平面を構成し、対角線構造というパターンの基礎的な構造は一見して看取できるにもかかわらず、その細部に目を移すと、そこにどのような構造があるのか、見て取ることは容易ではなくなってしまう。また《Cray》のパターンは遠近法的な手法を使用せずに、平面性に依拠しながら構築されたパターンであるにもかかわらず、その細密さ、パターンの面を埋め尽くす蔓の充満や絡まり合いが、あたかもそこに空間的な広がりがあるかのような印象をもたらしている。これらの細部の特徴が示唆する問題は、先行研究が言及しきれていない点ではないだろうか。本論はこの問題に対して、構造と細部という二つのトピックを掲げ、そのパターンの起源、モリスが参照した可能性があるデザイン・ソースの考究などを踏まえ、最終的には、モリスのパターン・デザインにおいてその構造と細部とが、どのような位相のもとに一つの「平面の装飾²⁷⁾」として成立しているのか、またそこで「東方」や「中世」はどのように表象されたのかを探求すべく、段階的に議論を深めていきたい。そこでまず分析の方法論として《Cray》を一つのリピート、一つの茎、一つの花、あるいはさらにそれ以下の単位に、細かく分解して、その細部の様相をできるだけ丹念に観察し、その特徴や技法、その効果や類作との比較、デザイン・ソースの問題や、モリスの言説との対照など、さまざまな角度から、その細部を描写してみたいと思う。また《Cray》には色味の異なるいくつかのバージョンがあるが、ここでは背景が濃紺地の最もよく知られた作品を一例に、論述を展開していこうと思う。

(2) 「中世」の原理

さて、このパターンの分析において最初に指摘されるべき最も重要な構造上の特徴として、いわば地と図による二重のパターンの使用を指摘できるであろう。主茎と副茎とそこに配された花と葉、これが図のパターンである。この図の構造の下側に、白抜き²⁸⁾のシルエットで表されたより細かく旋廻する蔓と花と葉が地のパターンである。一見するとこの地と図のパターンは同一平面上で交錯しているかのようであるが、実は地の部分は全て図の奥側になるように描かれ、地と図の連結部や、



(Fig. 3)「図」のみのパターン

地が図の上に出ているような部分はどこにもない。つまりこの両者は別個の存在なのである。またこの地のパターンの蔓は、その旋廻があまりに繊細で、しかも複雑に交差して描かれているために、あたかも無秩序な網目状の広がりであるかのような錯覚を覚える。この地と図の二重構造による充満の感覚が、パターンの構造や細部を読み取ろうとする試みを困難なものにする、大きな要因の一つとなっているのである。そこで最初の分解は、この地と図を切り離すことから始めようと思う。試みに地のパターンをすべて塗りつぶして図の部分だけにした図版 (fig. 3) を作成してみた。本稿では、まずこの図のパターンを分析してみようと思う。地のパターンの詳細な分析とその両者の総合的な結論づけは紙幅を鑑みて次回の課題としたい。この図の図版を反復の最小の単位まで、さらに分解してみる。すると今まで込み入って見えていたパターンが、実はつぎの図版 (fig. 4) にある一叢の植物群の幾何学的な繰返しであったことが

明らかとなる。まずはこの最小の単位となる図版を観察し、その細部をさらに分解しながら議論を進めていこう。解読をより容易にするために、それぞれの茎から分岐して展開している花と葉に一つずつ番号を配してその数を数え、整理した図版 (fig. 5) も合わせて提示しておく。最小の単位とはいいいながら、この一叢の中には、花 (蕾様のもも入れて) が15個、葉が約55枚も描かれている。図の構造の中心的な役割を担う、斜めに対角線のラインを形成するように配置された大きくうねる主茎は、淡いベージュの地に濃茶色の輪郭によって最も太く明瞭に表され、茎の真ん中から縁に向かって大きく、数も増えるように注意深く描かれた濃茶色の点によってラフな立体感を与えられている。この主茎からは二本の副茎とさらに二本のより細い副茎が分岐し、主茎同様に点によるモデリングが施されている。箇所によってはその点の数が慎重に増減され、そのうねりや肥瘦に動的な感覚がもたらされている。また三枚の特徴的な葉弁が主茎から直接葉を展開している。そのうちの(1)と(2)の葉は類作との比較から、モリスが最も多用したアカンサスの葉をモチーフとしたものであろう。また(1)と(3)の葉の先端が反り返った形式はモリスのパターンの典型であるとともに、その「中世」への志向を物語るものと解釈される。というのも、モリスに先行していわゆる「中世主義」の論陣を張ったピューズンは、その著書『花の装飾』のなかで、「裏と表の繊維を交互に見せるべく葉の先端がひっくり返ったゴシックの葉弁装飾とよばれるべきもの以上に美しい見本を



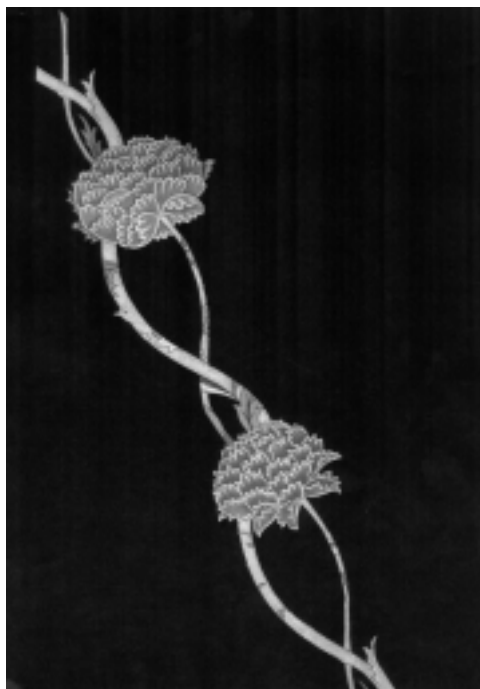
(Fig. 4)「図」の最小単位



(Fig. 5)

見たことはない²⁸⁾と述べており、モリスの表現もこの観点に合致したものと考えられるからである。先端が反り返った葉の形式は他に副茎の葉の(29)(48)(53)の三箇所²⁹⁾に施されている。またこれら副茎の葉は、同じくピュージンや、サウス・ケンジントンでデザイン改良運動を行っていたヘンリー・コウルやオーウェン・ジョーンズらによってこぞって提唱されていた、デザインの普遍原理としてのパターンの平面性という規範²⁹⁾に厳密に適應している。これに対して、(1)と(2)の葉は、葉の左右や反り返った部分で、濃茶と黄色の点を微妙に使い分け、この葉にふくらみや張りのある質感を与えている。しかしその手法は陰影や丸みを「模写的」³⁰⁾に現すのではなく、点の配置という工夫によるものであり、パターン・デザインは「自然の模倣ではなく暗示的になされるべき」³¹⁾というモリスの主張が体现された技法とも解釈できるのではないだろうか。またその効果は平面性の概念に束縛されて生硬なデザインとなってしまった

コウル・サークル³²⁾のそれなどから、モリスのパターンを分かつ一因ともなっている。さて、この主茎を軸とした反復の構造において、その最も重要な役割を担う花々は と の最大径の花であることが図版から読み取れる。この と の花の役割の重要性は、この二つが主茎に覆いかぶさるように配置され、花卉の下に副茎と主茎との分岐点を隠しているという点である。二つの副茎はその分岐箇所を花によって隠されているために、あたかも一本の連続した茎のように見えるのである。しかも、それぞれの副茎は主茎のうねりにシンクロするゆるやかなうねりでもって、一度主茎の下を潜り、それから主茎の上に花を展開しているために、あたかも二本の副茎が連結し、出発点となる場所を持たずに、主茎とともに絡まりあって無限に伸びていくかのような視覚効果がさりげなく企図されているのである。試みに、この二つの花とその茎意外の要素をすべて切り取ってみると、その二重螺旋状の構造が明瞭に現われる。ここにはその「連続的な成長」の感覚を最も強烈に感じさせる仕掛けがなされているのである。このような手の込んだ描写は、そのデザイン・ソースとされる錦織りベルベットには見られない、《Cray》の最大の美点の一つといえるのではないだろうか。その花や葉や茎におけるさまざまな工夫は、「(各部分、ラインが)力強く、精力的に生え...より一層成長していくかのような豊かな容量をもつようにすべき」³³⁾というモリスの考えを良く反映し



(Fig. 6) 《Cray》

た部分でもあろう。そのうえ の花を中心とする副茎は四本の茎に、 を中心とする副茎も四本の茎にさらに分岐し各々の茎の先端に異なった花を付けている。これらの副茎の分岐は全て正接的にゆるやかに分岐する³⁴⁾ように描かれており、すべて45度以下の範囲内で、だいたい均等な角度になっている。しかもこれらの副茎からの分岐茎は、一見まったくランダムに配されているように見えながら、 と の各花を中心に放射状にバランスよく展開するように配置がとられている。また多くの部分でその分岐箇所が葉によって覆われており、ここにも「連続的な成長」をより生き生きと演出する工夫が見られるであろう。そして の花から上に伸びている の花や、 の花の直下から伸びてその上にまで茎を伸ばして咲く の花、また の花の下から伸びて と並んで描かれている の花などの配置は、これらの分岐茎が上上にと向って伸びつつあるかのような印象を作り出し、主茎の斜めのラインとあいまって、このパ

ターン・デザインの斜め上方への強い力動感をもたらしているのである。ことに の花を支える茎は上に伸びるに従って若干太くなっており、あたかもこの花が平面から抜け出て、観る人の方に伸びつつあるかのような印象さえ見受けられる。ここでも「連続的な成長」の感覚という、モリスにとっての装飾の普遍原理が応用されていることを見て取れるだろう。以上はパターンの茎と花の配置や葉の形態など、かたちの点からみた構造の分析であったが、そこには「成長の感覚」に代表される、モリスにとっての「中世」の理想が反映されていることを指摘できた。ただし、それは「中世」の古作品の模倣なのではなく、「中世」を装飾の普遍的な規範の淵源として捉え、そこから抽出された原理をモリスなりに応用しようとする態度ではないだろうか。その抽出と応用の成果として、二重螺旋状に複雑化された主茎の描写や、分岐点を隠す花の配置、点によるモデリングの効果などの工夫が図られたのではないだろうか。



(Fig. 7) 《Wandle》

3 色彩からみた構造の分析

(1) 先行作品との比較

以上がかたち重点を置いてみた図のパターンの分析であったが、そのデザインの細部の表現を、色彩に注目してみたとき、このパターンがモリスのいうところのゴシックの原理にのみ帰属するものではない、という可能性が出てくるのである。《Cray》を同じ第三期の一連の捺染プリント、例えば最も近似した構造を持つ《Wandle》や《Wey》《Kennet》(fig.7)などと入念に比較してみると、この《Cray》だけが際立った手法による花卉等の彩色を行なっているのである。、、、の花と(3)の葉を、例えば、やの花弁と比較してみると、前者には濃茶の輪郭線の中に、さらに白い縁取り部分が見られる。この白い縁取り部分は、一枚一枚の花弁と葉の赤い彩色部の周囲に施されており、その視覚上の効果によって、花弁や葉は地色の濃紺から截然と浮かび上がり、藍と赤による鮮烈な色彩の対比がより強く印象付けられるのである。このような手法の使用は、モリスにおいては捺染プリントだけではなく、他の全作品を比較校訂してみてもどちらかといえば稀な事例といえるだろう。《Wandle》のなかの花の一つ、また《Lea》の花弁においても同様な輪郭、縁取りの手法が見られるが、捺染テキスタイルのパターンにおける、モリスの花弁の描き方は、やの花のように輪郭線に彩色部が接しているものがほとんどである。ただ他のジャンルにおいては、カーペットの幾つかの作品にこの《Cray》と共通する花弁の描き方がみられる。このことは《Cray》の色彩の持つ性格を考える上で、極めて示唆的な問題であり、次項において詳細に検討したい。、、の最も強い赤で表された花では、白い縁取り部分はところどころで赤い彩色部をぐるりと完全に取り囲んでしまっており、切り絵の紙を貼り付けたような平面性が最も強く強調されている。この白い縁取り部分が、花弁の描写的な印象以上に、その色と形の持つ抽象的なインパクト、モリスの概念によれば「暗示的」な性質を観者に対して与える、細部における重要な工夫の一つではないだろうか。さらに最も興味深い彩色が見られるのは、の花と(3)の葉である。(3)の葉の内側の部分と、の花の奥側の花弁における配色は白い縁取り部分、淡い赤、濃い赤へとくっきり区別された三重の層をなすように彩られており、このパターン全体のなかでも特にその色の階梯³⁵⁾のもたらす効果によって目を引く部分となっている。この技法もモリスの全パターンのなかでは珍しい部類に入る例であろう。《Cray》に先行する作品である《Wandle》の主茎部分に施されている淡い赤と濃い赤の彩色がこれに最も近い作例であり、その「床屋の看板柱のようなストライプのデザインは、結果的に彼が行なった幾何学的な模様の中の唯一の」³⁶⁾作例として紹介され、そのストライプの起源は漠然と「中世のモチーフを反映した」³⁷⁾ものとして推測されるに止まっている。ただし《Wandle》と《Cray》とでは、前者が色の階梯を幾何学的な平行線の連続で専らストライプとして処理するのに対して、後者のそれは、三段階の色彩の対比を色の段階的な深化として応用し、の花などで採られているような描線による表現には依らずに、花弁や葉の、ふくらみや潤沢さを感じさせるような仕組みとなっている。このような配色の技法は《Wandle》のそれよりもずっと洗練された成果を示しており、モリスの意図的な、また実験的な意識を感じさせるものである。またこのような彩色の例が、捺染テキスタイル以外の分野では、やはり白い縁取り同様にカーペットに見られることは注目すべき問題である。というのも、このような彩色の方法は中国や日本においては一般的に暈縹彩色³⁸⁾として知られてきたものであり、あるいはモリスがこ

の彩色法を「中世のモチーフ」だけではなく、中国や日本の彩色の事例をも研究して参照していたのではないかと仮定できる状況があるからである。現在までのモリス研究において、モリスと中国の数少ない接点の一つとして、モリスが中国の絨毯の彩色やモチーフを、自らの作品に引用していたことがすでに指摘されてもいる³⁹⁾。いずれにせよこの花卉の白い縁取りと色彩の階梯による彩色法という二つの特徴は《Cray》の図のパターンにおいて最も際立った技法の一つであり、その起源については、より大胆な考証が必要ではないかと思う。

(2) 配色における「ペルシア」と「中国」

ウィリアム・モリスといわゆる「東方」との関係は、モリスがカーペットのコレクションに執心していたことや⁴⁰⁾、アルデビル・カーペットのサウス・ケンジントン・ミュージアム入りを後押ししたこと⁴¹⁾、政治活動の方面からは「東方問題協会」へのコミットなど⁴²⁾、いくつかの事例と発言が知られている。しかしデザインの側面からは「古代のペルシア」⁴³⁾への憧憬という問題を通じて論考されることが多かった。モリスにとって「古代のペルシア」は「我々パターン・デザイナーの聖なる土地」⁴⁴⁾であり、同時代のインドなどの「東方」諸地域の染色も、「古代ペルシア」に源を発するものの末流と位置づけられていたようである。「多色捺染の布地においては、単純な赤と青が再び配色の基調となる。これらの色彩は淡い赤によって和らげられ、(中略)この芸術を可能な限り高めてきた、あの古代ペルシアの捺染の彩色法を再現するのである」⁴⁵⁾と自らの捺染の理念を述べ、「その(古代ペルシアの)色彩は、二つの最も重要な染料によって打ち建てられました。それは茜(マダー)と藍(インディゴ)です」⁴⁶⁾と、明言もしている。これらの発言はモリスの「古代ペルシア」への深い関心と研究を代表するものであり、「誰よりもよく利用した」⁴⁷⁾というサウス・ケンジントン・ミュージアムや自らの古作品のコレクションや関係文献の類から、そのデザインに相当の研究をつんでいたとされ、マートン・アビーの染織工房における活動はその実践の場の一つでもあったのだろう。モリスがその工房で習得に最も腐心したインディゴの藍色と、マダーの赤、つまりは「古代ペルシアの捺染の彩色法」はそのまま《Cray》の配色の基調に合致するものといえるだろう。このようにモリスと「古代ペルシア」との明確な距離感に比し、「中国」、あるいは「日本」とモリスとの関係は、従来非常に希薄なものと考えられ、あまり議論の対象となつてこなかったといえる。その大きな背景はモリス自身が講演のなかなどで「中国」や「日本」の芸術に対して否定的な見解を述べている⁴⁸⁾ことも一因であろう。しかし、作品の面から考えると、モリスがそのカーペットの何点かに「中国」の作例からの引用を行ったことは通説となっている。納入先の地名にちなんで《Redcar》と呼ばれる1881年の作品や、マーガレット・バーン・ジョーンズに贈られた1880年ころの作品などがそれである。淡い青、ピンク、キャメル色の色彩の調和やボタンのモチーフが、中国の絨毯から直接引用したものと解説⁴⁹⁾されている。しかし《Redcar》の下絵(fig. 8)に見出される特徴は、モチーフや基本的な配色だけではないようである。その花卉には輪郭線と彩色部の間に、《Cray》にも用いられていた白い縁取りが施されているのが明らかである。また花卉の彩色も、場所によっては白い縁取りから淡い色調、濃い色調へと色調の階梯を作って表現する暈縞彩色に通じる手法が使用されているのが見て取れる。また1880年頃の中国からの色彩の影響が指摘されている別のカーペットの下絵(fig. 9)でも、淡い青とピンクとキャメル色の基本色調だけでは

なく、輪郭線と白い縁取り部分の組み合わせや、色の階梯による表現が用いられていることを指摘できる。これらの技法は、モリスの論文「テキスタイル」における「綴れ織りにとって有効な淡いぼかしは、絨毯織りには不適當である。色彩の美と多様性は、吟味して選ばれた輪郭線によって囲まれた、調和の取れた併置や、毛羽描きによってなされなければならない⁵⁰⁾」というモリスの考えに依拠するならば、偶然の産物なのではなく、相応の研究と吟味の成果であったとみるべきだろう。従来モリス研究においては、カーペットにおける「中国」の影響は、初期の数点の基本色調の問題に限定され、カーペットの製作が当初のハマスミスからマートン・アビーに移り、製作の円熟にしたがって鮮やかな青と赤を基調にした「ペルシア」風の作風へと変化し、「中国」からの影響は解消されていった⁵¹⁾ものとされる。1883年の作品《Holland Park》(fig.10)は、その色調の移行が最も明確な作品であるが、その花卉に《Redcar》において見られた白い縁取り部分が使用されていることは、この技法が初期作品から受け継がれたものであることを示していると仮定できる。この《Holland Park》は全体の色調においても、花の形態においても、また地と図の二重構造のパターンという点からいっても、翌年に捺染テキスタイルとして製作された《Cray》に通じる特徴を多く持っており、《Holland Park》と《Cray》とはパターン・デザインにおいて非常に親しい関係にあるのではないだろうか。初期の「中国」に由来するというカーペットにおいて採用されていた輪郭と色の階梯の技法が、「ペルシア」風の基本色調に移行した後も生かされ、《Holland Park》を経由して捺染テキスタイル《Cray》にも応用されたという技法上の流路を一つの仮説として提示してみたい。また、1882年のモリスの書簡に見えるつぎの記述はこの仮説にも関係するものである。「シャー・アッバス時代のペルシア美術において見られるペルシアと中国との混合。当時陸路の隊商貿易によって二つの国の間には、非常に多くの交流があった⁵²⁾」との発言は、モリスが「ペルシア」と「中国」とを必ずしも分断して認識していたのではなく、そのデザインにおける両者の「交流」や「混合」に注目していたことの現われであり、この書簡は「中国」の絨毯の影響が、「ペルシア」風の登場によって駆逐されたという従来の解釈に、疑義を挟む余地を示唆しているのではないだろうか。また時系列からいっても80年代の「中国」/「ペルシア」の絨毯への関心時期と第三期の捺染テキスタイルの製作とは時期を同じくするものであり《Cray》のパターン・デザインに技法、表現上の「混合」が見られることは不自然ではないだろう。ただし、現在モリスが具体的にどのような「中国」の絨毯を参照していたのかは分明ではなく、その実証は簡単ではない。モリスはサウス・ケンジントン・ミュージアムにも深く関与し、また自身のデザインの研究のために足繁くこの施設を利用したという。その間に接した品物のなかには「中国」の絨毯もあったのかもしれない。またモリス自身が所蔵していた、世界の装飾に関する多くのテキストの中に、《Cray》のパターン・デザインに繋がるような言説が存在し、それが参考とされたことも考慮すべきであろう。モリスの蔵書の概要は、没後の売り立て目録からうかがうことができるが、そこに見える、例えばフランスのオーギュスト・ラシネが1869 - 73年にかけて刊行した『世界装飾図集成』のような装飾の図鑑⁵³⁾は注目すべきものであろう。これは『装飾の文法』をも上回る超豪華本として知られ、全四巻のうち地域分類と時代区分と、金工やテキスタイルといったジャンルによる区分を組み合わせた分類によって、原始時代から19世紀にいたる世界各地の装飾文様数千点を網羅した大著であった。ジョーンズは『装飾の文法』では、「中国」の装飾における構築的な感覚の欠落を糾弾することに終始しているが、ラシネの「アジア装飾美術」の項における「中国」の部分の解説は、もっと踏み込んで分析を試みており「中国の装飾美術に見られる極端な幻想性や、一般



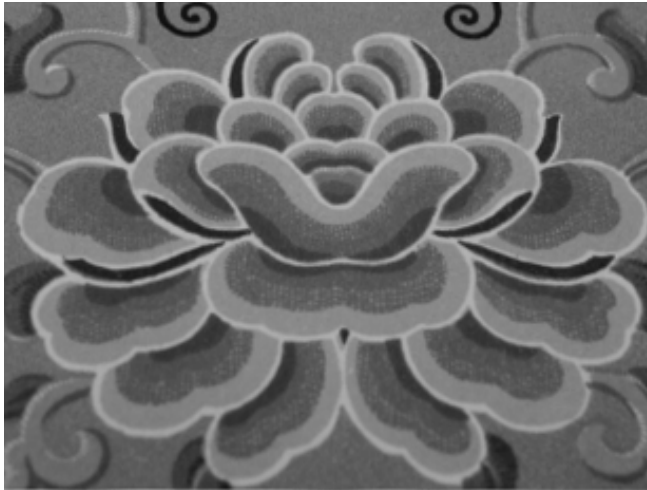
(Fig. 8) 《Redcar》下絵



(Fig. 9) カーペット下絵



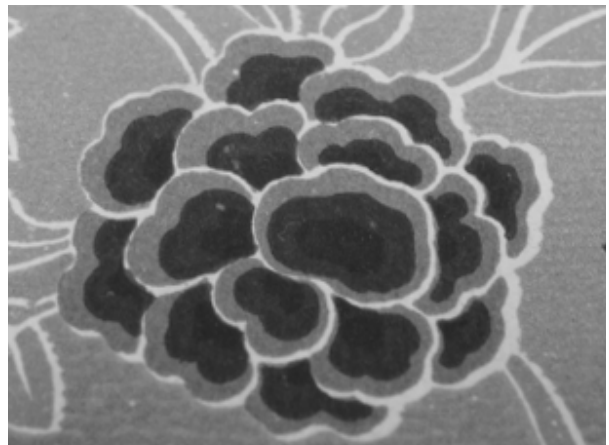
(Fig.10) 《Holland Park》



(Fig.11) L'Ornement Polychrome
PL. XIV 部分

装飾美術が追求しなければならない構図法の欠落などは、中国人たちが（中略）建築美術を持っていなかった事実によって説明が「つくだらう」⁵⁴⁾として、冒頭で「建築」の欠落を批判しながらも、その彩色法には賞賛を惜しまない記述が目立つ。他にラシネは『礼記』の色彩に関する記述を象徴主義として賞賛する⁵⁵⁾などしているが、そこで色彩効果の点から特に強調されたのが、「各色彩をそれぞれ分離したり結びつけたりする法則」⁵⁶⁾の解明であり、その核心として「中国」の彩色法における輪郭の問題に詳細な分析を重ねている

ことである。「七宝焼きの陶器に見られる白色の輪郭は、分離色（それも最も強い分離色）である。この白色なしですまされる色彩は、濃青色と濃緑色だけである」⁵⁷⁾また、図版に付けられたつぎの解説は《Cray》との関係においても興味深い。「オークル系の黄色の地の上のモチーフは、布の縁飾りの一断片で、色調の漸次的推移がより明確に書かれるとともに、より総体的に力強い筆力となっている。これはこのジャンルの真のモデルである。つまり、比類のない孤立手段である白の仕切りによって、図案が背景の圧倒的な色調を排して、望み得る限りの力強さと輝きを持ってそこに立ちのぼってゆく」(fig.11)⁵⁸⁾「この織物では、色合いをぼかすことによってではなく、各色彩を明確に対立させることによって効果が得られていること、そしてまた、図案の流れの中で、境界線としての白い輪郭のために目はいかなる優柔不断も許されないことがわかる」(fig.12)⁵⁹⁾ラシネは「中国」の彩色法の最も優れた点をその色彩間の「分離法」に見ており、白い縁取り部分と色調の階梯による表現をその最良の事例として賞賛しているのである。ここでラシネが指摘した技法は、これまで述べてきたように《Redcar》、《Holland Park》そして《Cray》の花弁等の彩色法と非常に合致するものであり、モリスがラシネの分析も参考にして、その「中国」の彩色の技法を作品に導入した可能性は、ありうるのではないだろうか。以上の分析は蓋然性の域を出ないものであるが、いずれにしてもこの白い縁取りにより細部の表現が、パターン全体のなかで特有の意義をもっていることは確かである。小野二郎はこの問題に関する重要な指摘を行っている。「(モリスが好んだ)きちっとした形は堅固な輪郭を必要とする。しかし、それはまた『成長』をとめる危険がある。そこをどのように解決したか。(中略)モリスはそのパターン・ワークの細部をつねに、けっして輪郭outlineとしてではなく形shapeとして見ていたにちがいない。ふつうは、先ず輪郭を画き、その後で線と線の間空間に色塗りをする。この場合は線と空間の二つのシステムがぶつかることになる。これに対して(略)モリスのパターン・ワークは筆で描かれた色の形態(カラー・フォーム)で成り立っており、したがって最後の仕



(Fig.12) L'Ornement Polychrome
PL. XIII 部分

上げの瞬間まで、形（シェイプ）を修正することができるのである。このようにして初めて、個々のパタンと全体のデザイン、構図との調和や生き生きとした形態の流れなどが得られるのであろう⁶⁰⁾ 《Cray》の花弁に見える白い縁取りは、その「色の形態」の問題が最も明確に現れた箇所であり、モリスのパターン・デザインにおける構造と細部の、あるいは形態と色彩の両者が、輪郭線や縁取りをいかに扱うかという問題を媒介にして、どのように関係付けられるべく考慮されたか、そのかたちと色の双方に根差す重要な示唆を与えてくれるのではないだろうか。輪郭には「outline」と「silhouette」の両方の性質があり、その両者を意識した輪郭の処理がモリスの「shape」の構築における鍵であったともいえるであろう。この輪郭の問題は、地のパターンの分析にも連なる課題として次稿に検証を繋げたい。そして「中国」の装飾に由来する技法がそこに参照されていたとするならば、その意義の重さをどのように評価・検証すべきなのか、またそれがどのような「東方」の位相を示すのか、同時代的な展開や意義、またモリス自身の意図や戦略にも考察をめぐらし、議論を展開していこうと思う。

4 まとめ

本稿はウィリアム・モリスのパターン・デザイン《Cray》を取り上げ、その構造と細部の問題を議論した。その際このパターンの基本構造として地と図の二重の構成を指摘し、その両者を分離して今回は図の部分の分析を試みた。その茎や葉や花の配置など、形態がもたらす構造がモリスにとっての「中世」に根差すものであり、そこから抽出された原理の応用であることを前半において考証した。後半ではその花の細部に施された彩色法に注目したが、その技法は必ずしも「中世」の原理にのみ還元しきれものではないと考え、一つの仮説として、モリスがその彩色法を「ペルシア」および「中国」の装飾から参照したのではないかと考証を試み、その色の扱いがもたらす効果についても言及をした。次稿の議論では、地のパターンの分析を併せて今回の問題提起をより深く捉えなおし、この作品《Cray》における構造と細部、色とかたちに現われた「中世」と「東方」とが、どのような位相のもとに同定されるのか考察についてをすすめていきたい。

注

- 1) 本論は筆者の修士論文「英国装飾美術における 東方 と 中世 建築的感覚 にみるウィリアム・モリスと 中国 」をもとに、大幅な改訂、編集を加え執筆されたものである。
- 2) 捺染とは一般的に、染料を使って何色もの色を型で布に置いていく染めかたをいう。型の種類などによって多種多様に区分されるが、主にモリスが取り組んだ捺染は、平板な木の型に文様を彫るなどして、手作業で布に色を置き重ねていく Block print の手法である。当時すでにローラー捺染による大量生産が一般化していたなかで、この手法をとること自体、産業革命以前のものづくりにこだわるモリスの理想が反映されているのである。また本論では便宜上「捺染テキスタイル」と総称したが、このようなモリスの染色作品はいわゆるチンツ chintz（更紗）に属するものでもある。チンツはヒンディー語の chint（斑の布の意）の複数形 chints に由来する（小野，1979）という説にもあるように、元来、大航海時代以降ヨーロッパに大量にもたらされたインドの木綿製の非退性染色布を指すものである。それらのチンツは主に内装用の素材として受容され、カーテン・壁掛け・家具のカヴァーなど、室内のさまざまな用途に応じて使用された。この furnishing textile or fabrics と呼ばれるジャンルは、数奇屋建築などの内装

からは想像できない比重を、ヨーロッパ、英国の室内装飾において有することに留意しておく必要がある。モリスにおける「パターン・デザイン」とは、素材に則していえば、内装用の布などに文様のデザインを施すことを総称した意である。また、インド製のチンツの需要が供給に追いつかないことから、17世紀後半以来、ヨーロッパ・英国においてインド製のチンツの模倣が図られ、それがEnglish chintzと呼ばれる英国の捺染の隆盛の源となったのであり、このジャンル自体がそもそも「東方」のイメージを負っているといもいえる。「イギリス装飾芸術の伝統にひそむらしく思える 西洋 と 東洋 の独特なからみあい」に「さらに 近代 がからみつく」(小野, 1979)という、モリスの時代的背景が本論の考察の対象でもある。

- 3) モリスはOrientと Eastの両方をしばしば取り混ぜて使用している。本論では両者ともに仮に「東方」と表記したが、そのニュアンスには微妙な差異もあることを考え、注意を払いたい。またE.W.サイードの『オリエンタリズム』における「オリエント」の議論に対して一定の距離をとる意味においても、このような表記を試みた。
- 4) 鈴木博之, 1995年, pp.26 - 27
 「中世主義 (Medievalism) という言葉は、ヴィクトリア朝の美術界ではそれほど頻繁に用いられた言葉ではなかったように思われる。むしろ ゴシック復興主義 (Gothic Revival) あるいは ゴシック主義者 (Goth) といった言葉の方が一般的であった。」と鈴木氏は指摘しているが、同書によればラスキンやモリスの立場は単に狭い意味でゴシック建築の形態を模倣しようとするのではなく、理想の社会のモデルとして「中世」を志向し、その原理を現代に反映させようとするものであり、鈴木氏はその意味づけで彼らを「中世主義」という枠組みにおいて捉えている。本論もこの見解を踏まえ「中世主義」の語を使用している。
- 5) 藤田治彦, 1996年, p.49
- 6) 同書, p.51
- 7) 1888年頃には年間100回近くにも及ぶ講演を行っていたという。本稿で引用したモリスの言葉のうち「テキスタイル」は、講演ではなく論説であるため、日本語の文末表現を他と変えてある。
- 8) William Morris, 'Some Hints on Pattern-designing', 1992, p.175
- 9) Linda Parry, 1983, p.40
- 10) Simon Garfiel, 2000, p.35
- 11) Robert Chenciner, 2000, pp.268 - 272
- 12) モリスは1873年の二作目の捺染テキスタイル《Tulip and Willow》において化学染料のけばけばしい発色に衝撃を受け、生産を中止した経緯がある。
- 13) 藍系統はインディゴ (マメ科インドアイ) とタイセイ (アブラナ科), 赤系統がアカネと臙脂, 茶系統がクルミなどである。
- 14) インディゴ抜染法 Indigo discharge method は藍色に染めた布に抜染剤を用いて文様を施す部分を脱色し、そこに他の色をプリントする手法であり、この時期の地のパターンは抜染法の効果的な応用である。ただし、《Cray》は形式としては抜染法の特性を生かしたデザインだが、抜染法で製作されてはいないようである。
- 15) 《Evenlode》《Wey》《Kennet》《Windrush》(以上が1883年)《Wandle》《Cray》(1884年)《Lea》《Medway》(1885年)などである。
- 16) このような種類のテキスタイルにおいては、反復の単位をリピート・サイズとして法量にあてる。
- 17) リンダ・パリー, 1998年, p.268
- 18) Peter Floud, 1959, pp.15-20
- 19) Ibid.p.19
- 20) 鈴木博之, 前掲書, p.22
- 21) William Morris, op.cit. p.184, l.16
 「This next becomes a floriated diaper. The lines are formed by shapes of stem, and leaves or flowers fill the spaces between the lines.」
- 22) Ibid., p.185 l.10, 14, 20

「As to the construction of patterns the change was simply this:continuous growth of curved lines took the place of mere contiguity,or of the interlacement of straight lines.」

「All the recurring patterns of the ancient and classical world were, I repeat, founded on the diaper, square or round.... there was no continuous growth,...」

「But when young Gothic took the place of old Classic, the change was marked in pattern-designing by the universal acceptance of continuous growth as a necessity of borders and friezes:...」

23) Ibid., p.185 l.24

「This growth was the general rule in all the more important design.」

24) Ibid., p.185 l.26

「Of this square continuous pattern-work there are two principal forms of construction: (1) The branch formed on a diagonal line, (2) the net framed on variously-proportioned diamonds.」

25) Owen Jones, 1856, 「General Principles」 「Moresque Ornament」

これらの項目に見られるように、ジョーンズは『装飾の文法』においてモリスとは異なった文脈から（しかし共有する部分を多く持った）、デザインの「原理」を紡ぎ出している。

26) モリスやジョーンズを始めとする関連人物のパターン・デザインに関する語彙において、「fill up the space」または「fill up」というフレーズは幾度も繰り返される特徴的な言い回しである。空間をいかに充満させるかが、パターンに「安らぎ」を与える上での課題とされていたのであるが、いささか強迫的な執拗さというべきか、空間恐ろしい印象さえ感じさせる。このことは、彼らの時代背景の問題をより普遍的に検証するうえで重要な点として留意しておきたい。

27) William Morris, op.cit. p.183, l.25

「... what is one of the most important parts of pattern-designing:the making of a recurring pattern for a flat surface.」

28) A.W.N.Pugin, 1849, 「Introduction」より。

29) ニコラウス・ペヴスナー, 1978年, p.24

30) William Morris, op.cit.p.177, l.36

「But this kind of art must be suggestive rather than imitative;...」

31) Ibid., p.177, l.36

32) ニコラウス・ペヴスナー, 前掲書, p.24

33) William Morris, op.cit.p.199, l.29

「Take heed in this growth that each member of it be strong and crisp, that the lines do not get thready or flabby or too far from their stock to sprout firmly and vigorously; even where a line ends it should look as if it had plenty of capacity for more growth if so it would.」

34) William Morris, op.cit.p.191, l.26

「Furthermore, we must, if we possibly can, avoid making accidental lines,...」

アクシデンタルなラインを避けるということについて、ジョーンズは『装飾の文法』のなかでムーア人の装飾の例を示し、線が正接的に分岐していることをそのポイントとして指摘していた。モリスの発言もジョーンズの見解と共通する点を持っているといえよう。

35) 本論では色の階梯という語を、栗田美由紀氏の定義に沿って、色彩のグラデーションにおいて各色調を明確に対比させる階段状の構造という意でもちいている。注38)を参照のこと。

36) リンダ・パリー, 前掲書, p.267

37) Linda Parry, op.cit.p.54

38) 栗田美由紀「暈網彩色の研究 色彩の歴史的変遷」, 1999年, pp.53 - 91

栗田美由紀「暈網彩色の色彩効果」, 1999年, p.136 - 109 暈網彩色の定義とその特性について, 栗田氏の「暈網彩色の色彩効果」より以下に引用する。

「暈網彩色とは、色をぼかしによってではなく、淡い青、青、濃い青というように淡い色から濃い色へと段階的に変化させて色の階梯（グラデーション）をつくり、また、青系暈網と赤系暈網など対照的な色の暈網を組み合わせる用いて、花文や唐草文、宝相華文などをあらかず装飾彩色の一技法である。（中

略) 主要な色彩効果として、立体感・リズム感・明るい多色感・躍動感・彩色面全体を緊張したものに仕上げる効果」があるとのことであり、

「中国宋代の建築技法書である『营造法式』には、疊量の法としてわが国の量綱彩色にあたる彩色装飾の技法に関する記述がある。(中略) 量綱の段数は少ないものでは二段、多いものでは八段というものがある。(中略) 三、四段とするのが最も適した段数であるといえよう。(中略) 赤系量綱は最淡色を白または淡赤とし、最濃色を濃赤または黒とする」

栗田氏によれば、日本における量綱彩色の最古の遺例は622年の製作にかかる中宮寺の天寿国繡帳の蓮華部分の配色という。この技法の起源は大陸にあり、文献的には中国宋代の元符三年(1100年)の成立になる建築技術の専門書『营造法式』に「疊量」としてその方法が詳述されている。量綱彩色は中世以降発展することはなく、形式化しながらも普遍的な配色技法として使用されつづけたものらしく、モリスなどが目にした極東のデザインのなかにも、その末裔があったのではないだろうか。モリスの初期のカーペット、例えば(fig.9)の図案の中央の花の彩色は、栗田氏のいう量綱彩色の定義と、ほぼ完全に合致しているといえよう。もしこれらのカーペットから捺染テキスタイルへのデザイン上の影響があったとするならば、『Cray』の花弁等に見られる彩色が、従来漠然と考えられてきた「中世のモチーフ」によるものではなく、「中国」に起源を持つものではないかという仮説には、相応の説得力が生じるのではないだろうか。

39) Linda Parry, op.cit.pp.74 - 99

40) Norman Kelvin, 1984, p.290

1877年3月のメイ・モリス宛ての手紙で、モリスはたくさんのペルシア絨毯を最近購入したことを報告している。また1877年4月の手紙ではアッバース1世時代のペルシア絨毯への感動と、自らそれを製作することへの意欲をつづっている。Linda Parry, op.cit.p.85によればモリスは自宅ではこれら「東方」のカーペットしか用いなかったといわれ、ケルムスコット・ハウスのダイニング・ルームを写した有名な古写真にも、天井から吊るされたアンティークのペルシア・カーペットと目される作品がみられる。

41) Jennifer Wearden, 2000, pp.96-104

42) 藤田治彦, 前掲書, p.97

東方問題とは、オスマン・トルコの混乱に乗じた欧州列強の干渉によって生じた一連の国際紛争を指しており、モリスはディズレイリのトルコ支援と対ロシア強硬策に反対して、自由党議員の提案で結成された東方問題協会(The Eastern Question Association)に財務委員として参加している。

43) 「Ancient Persia」という語をモリスはしばしば使用しているが、厳密な歴史区分として「古代」の語が使われたわけではなく、少なくともサファヴィー朝のアッバース1世(1587-1629)までがその射程に入る。

44) William Morris, 'The History of Patter-designing', 1992, p.216, l.17

「To us pattern-designers, Persia has become a holy land, ...」

45) William Morris, 'Textiles', 1977, p.32, l.14

「In the many-coloured printed cloths, frank red and blue are again the mainstays of the colour arrangement; these colours, softened by the paler shades of red, outlined with black and made more tender by the addition of yellow in small quantities, mostly forming part of brightish greens, make up the colouring of the old Persian prints, which carry the art as it can be carried.」

46) William Morris, 'Textile Fabrics', 1992, p.293, l.10

「... of which latter one may say that the peculiarities of the manufacture gave opportunities for special freedom of design and very beautiful colour, founded on the two most important dyeing drugs, madder and indigo.」

47) Linda Parry, op.cit.p.17

48) William Morris, 'The Lesser Arts of Life', 1992, p.240, l.30, p.245, l.10

William Morris, 'Textiles', op.cit.p.34

これらの箇所ではモリスは、「建築」と「装飾」と「東方」の三者がクロスする非常に重要な批判を展開しており、この問題は次稿の課題のトピックとしたい。モリスにおいては「東方」のなかでも、特に「中

国」と「日本」とは「建築的感覚」を持たない人々の代表であり、それゆえに「装飾」的感覚も持ち得ないものと述べ、ヨーロッパ人による模倣を厳しく戒めている。

49) Linda Parry, *op.cit.*p.92

50) William Morris, 'Textiles', *op.cit.*p.26,l.1

「The soft gradations of tint to which Tapestry lends itself are unfit for Carpet-weaving; beauty and variety of colour must be attained by harmonious juxtaposition of tints, bounded by judiciously chosen outlines;...」

51) Linda Parry, *op.cit.*p.92

52) Norman Kelvin, *op.cit.*p.113

1882年7月にアメリカの建築家H.H.リチャードソンに宛てられた書簡で、あるアンティークのカーペットについての所感を記し、そのなかでつぎのように述べている。

「The design is a most curious example of that mixture of Persian& Chinese that is found in the Persian art of the time of Shah Abbas the Great, when there was so much intercourse between the two countries by the overland caravan trade; and the carpet must be considered from the historical point of view as a most valuable specimen of this art;...」

ちなみにそのカーペットは、実際にはペルシアではなく、17世紀のムガル朝のインドにおいて製作されたもので、現在はボストン美術館に収蔵されている。

53) 19世紀初頭以来発展してきたクロモリソグラフィー（多色石版印刷）の手法が、最も高度かつ精緻に応用された分野が、あるいはこれら装飾の図鑑の類であったかもしれない。1851年の万国博覧会の成果を受け、オーウェン・ジョーンズが1856年に『装飾の文法』をクロモリソグラフィーによる大量の美麗図版つきで出版して大きな反響を得て以来、その構成は類書のモデルとなった。ジョーンズは歴史的な分類と地理的な分類を合わせて装飾を平面的に分類、整理し、しかも一枚の図版のなかに多様なカットを適宜バランスよく割り付けて示すなど、この本がデザイン教育の教科書となる工夫をこらしている。

54) M.A.Racinet, 1869 - 73, p.17

「L'extrême fantaisie de leurs composition ornementales, le défaut d'ordonnance et de plan qui s'y montre en général, peuvent s'expliquer, si l'on considère que les Chinois n'ont pas d'art architectural comme nous le connaissons et avons essayé de le définir,....」

55) *Ibid.*p.22

「Nous avons cité un extrait du Mémorial des rites chinois, qui ne serait qu'une curiosité archéologique si nous n'avions à faire remarquer que sous ce symbolisme se cachent les véritables règles de la plus saine chromatique.」

56) *Ibid.*p.22

「C'est dans l'étude de ces générations de couleurs différentes les unes des autres selon les milieux imposés, telles que ces maîtres en harmonie les ont comprises, que nous avons le plus à apprendre d'eux. Cette étude doit être accompagnée de l'observation des moyens employés, soit pour isoler les couleurs, soit pour les lier, moyens appliqués tantôt d'une manière absolue, tantôt selon le besoin et la nature des coloration, en usant de toutes les ressources d'isolement ou de liaison employées simultanément dans un seul ensemble.」

57) *Ibid.*p.22

「Dans la planche XIII et dans la partie inférieure de la planche XIV, le contour blanc est isolateur (c'est le plus puissant) et tout à fait indispensable; il n'ya que le bleu intense de l'une et vert foncé de l'autre qui s'en puissent passer.」

58) *Ibid.* PL.XIV

「Le motif sur champ jaune ocreux est un fragment de broderie d'étoffe où les gradations d'effet sont plus franchement écrites et où les vigueur sont plus générales; véritable modèle du genre, c'est par le cloisonnement en blanc, moyen d'isolement sans égal, que le dessin surmonte la valeur écrasante du fond et s'y enlève avec toute la fermeté et tout l'éclat désirables.」

59) Ibid. PL.XIII

「On peut voir que dans ce tissu l'effet est obtenu, non par des dégradations de teintes, mais par l'opposition franche des couleurs, et que le contour blanc séparateur ne permet à l'oeil aucune indécision dans le parcours du dessin;」

60) 小野二郎, 1979年, p.149

参考文献

- ブルース・ダーリング「オリエンタリズムとウィリアム・モリスのアーツ・アンド・クラフツ絨毯」(『文化遺産』vol.6, 財団法人島根県並河万里写真財団, 1998年)
- 羽生正気「ウィリアム・モリスの住環境観 ケルムスコット・ハウスを中心とした居住層をめぐって」(『人文』30号, 京都工芸繊維大学工芸学部, 1981年)
- マルカム・ハスラム(高野瑶子訳)『ウィリアム・モリスとアーツ&クラフツカーペット 英国・アイルランドにおける展開』(千穂館, 1995年)
- 藤田治彦『ウィリアム・モリス』(鹿島出版会, 1996年)
- 稲賀繁美『絵画の東方:オリエンタリズムからジャポニズムへ』(名古屋大学出版会, 1999年)
- 井上充夫『建築美論の歩み』(鹿島出版会, 2000年)
- 栗田美由紀「量綱彩色の研究 色彩の歴史的変遷」(『奈良大学紀要』第27号, 1999年)
- 栗田美由紀「量綱彩色の色彩効果」(『奈良大学大学院研究年報』第4号, 1999年) 136.-109.
- 松村恵理『壁紙のジャポニズム』(思文閣出版, 2002年)
- ウィリアム・モリス(内藤史朗訳)『民衆のための芸術教育』(明治図書出版, 1981年)
- ジリアン・ネイラー(ウィリアム・モリス研究会訳)『ウィリアム・モリス』(講談社, 1990年)
- 小野二郎「ウィリアム・モリスのパタン・デザイン その展開と表現」(『装飾芸術』, 青土社, 1979年)
- 小野二郎『紅茶を受け皿で イギリス民衆芸術覚書』(晶文社, 1981年)
- リンダ・パリー(多田稔監訳)『ウィリアム・モリス』(河出書房新社, 1998年)
- リンダ・パリー(多田稔/藤田治彦訳)『ウィリアム・モリスのテキスタイル』(岩崎美術社, 1984年)
- オーギュスト・ラシネ(甲田充子訳)『世界装飾図集成1』(マール社, 1982年)
- 鈴木博之『ヴィクトリアン・ゴシックの崩壊』(中央公論美術出版, 1995年)
- 田中清香/土肥悦子『染織技術事典』(理工学社, 2003年)
- ニコラウス・ペヴスナー(鈴木博之/鈴木杜幾子訳)『美術・建築・デザインの研究2』(鹿島出版会, 1980年)
- ニコラウス・ペヴスナー(白石博三訳)『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, 1984年)
- 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, 1978年)
- 渡辺芳道「ウィリアム・モリスのデザイン活動と装飾デザイン」(『研究紀要』第33輯, 岐阜女子短期大学, 1986年)
- デイヴィッド・ワトキン(桐敷真次郎訳)『建築史学の興隆』(中央公論美術出版, 1993年)
- 吉田光邦『図説万国博覧会史』(思文閣出版, 1993年)
- 京都国立近代美術館図録『William Morris』(1997年)
- Tim Barringer/Tom Flynn, *Colonialism and the Object, Empire, Material Culture and the Museum*, London, 1998
- James P. Carley, "Heaven's Colour, the Blue":Morris's Guenevere and the Choosing Cloths Reread *The journal of the Willam Morris Society vol.II, No.1*, London, 1990
- Robert Chenciner, *Madder Red*, Richmond, 2000

- Virginia Davis, 'Morris and Indigo Discharge Printing', *The journal of the Willam Morris Society vol.II, No.3*, London, 1995
- Peter Faulkner, 'A Note on Morris and Imperialism', *The journal of the Willam Morris Society vol.9, No.1*, London, 1990
- Peter Floud, 'Dating Morris Patterns', *The Architectural Review*, July, 1959
- Simon Garfield, *Mauve*, London, 2000
- Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London, 1856
- Norman Kelvin, *The Collected Letters of William Morris vol.1*, Princeton, 1984
- William Morris, 'Some Hints on Pattern-designing', *The Collected Works of William Morris, vol.22*, London, 1992
- William Morris, 'The Lesser Arts of Life', *The Collected Works of William Morris, vol.22*, London, 1992
- William Morris, 'Textile Fabrics', *The Collected Works of William Morris, vol.22*, London, 1992
- William Morris, 'Textiles', *Arts and Crafts Essays*, New York, 1977
- William Morris, 'The History of Patter-designing', *The Collected Works of William Morris, vol.22*, London, 1992
- Michael Naslas, 'Mediaevalism in Morris's aesthetic theory', *The journal of the Willam Morris Society vol.5, No.1*, London, 1982
- Linda Parry, *William Morris Textiles*, London, 1983
- A.W.N.Pugin, *Floriated Ornament*, London, 1849
- M.A.Racinet, *L'Ornament Polychrome*, Paris, 1869 - 73
- Jennifer Wearden, 'The Acquisition of Persian and Turkish Carpets by the South Kensington Museum', *Discovering Islamic Art, Scholars, Collectors and Collections*, New York, 2000
- Ray Watkinson, 'Living Dyeing: Morris, Merton & the Wardles', *The journal of the Willam Morris Society vol.12, No.3*, London, 1997

図版出典

(fig. 1, 3, 4, 5, 6)

京都国立近代美術館図録 『William Morris』(1997年) p.114, 3, 4, 5, 6 は筆者による加工

(fig. 2, 7, 8, 9, 10)

リンダ・パリー (多田稔監訳) 『ウィリアム・モリス』(河出書房新社, 1998年) pp.263 - 283

(fig.11, 12)

M.A.Racinet, *L'Ornament Polychrome*, Paris, 1869-73, PL.XIV, PL.XIII

(京都工芸繊維大学図書館所蔵)

(本学大学院博士後期課程)