

芸術と生活——ウィリアム・モリスの美的ユートピアをめぐって——

藪 亨

はじめに

ヴィクトリア朝時代に工芸家、詩人、社会運動家として名を成したウィリアム・モリス (William Morris, 1834-96) は、誰もが驚き当惑するほどの多分野で精力的に活動している。当代における熱心なモリス信奉者ウォルター・クレイン (Walter Crane) の回想によると、「〈空しい日を甲斐なく夢想する詩人〉は、熱心な芸術家・クラブツマンであり、しかも折にふれて熱烈な行動家、抜けない実業家、鋭敏な政治家、さらには自然や生活に関する物静かな観察者となることもできた」のである^①。こうした多彩で精力的な活動と、自然や生活についての真摯な観察に基づいて、モリスは「芸術とは何か、どこにその源を発しているのか」について思索を凝らしている。そして、「人間が人間生活への関心を具体的に表現したのが芸術であり、自らの生活における人間の喜びにその源を発している。いかに個々の深い悲しみや難儀によって乱されようとも人間生活のすべてをひとつに結びつけているのは芸術であるから、芸術は喜びであると言わねばならない」と主張している^②。このようにモリスは、芸術の意義を日々の人間的な生活の充実に求め、芸術概念の意識的な拡張を図った。彼にとって芸術は、「絵画、彫刻、建築のみならず、家具調度品の形状や色彩、さらには畑や牧場の区画整理、都市やあらゆる種類の交通路の制御に至るまでの生活の外観のすべてを含み」^③、いわば視覚的な全体環境の形成に関わるのである。そしてさらに彼は、芸術と生活との本源的な結び付きの回復を目

指して、社会主義的な未来社会への夢とヴィジョンを練り上げて行ったのである。

ところが今世紀に入ると、モリスの芸術思想と実践は、それ固有の倫理的で社会的な色合いを薄められて、産業美術の近代化の美的指針として限定的に受容されて行った^④。そして近代運動の文脈においては、古き良き世界を夢見た最後のロマン主義者のひとりとして一面的にモリスが解釈されたのである^⑤。したがって、自然や歴史に共鳴して過去・現在・未来を包み込むモリス特有の総合的デザイン観は、等閑視されたり過小に評価されがちであった。しかしモリスの美的ユートピアは、モダン・デザインの枠組みに収まらない遠大な含蓄に富むヴィジョンをわれわれに示しているように思われる。そしてモリスが思い描く世界の未来像において重要な位置を与えられているのは、近代運動が意識的に排除して行った装飾芸術である。装飾芸術は、モリスの見解によると、人の精神にも訴えはするが事物の一部として主に身体への奉仕に向けられており^⑥、未来社会への希望の灯火であった。そこで我々は、まずモリスの装飾芸術への道程をたどり、その上でモリスの美的ユートピアについて再検討を試みたい。

1, 装飾芸術への道程

モリスの前半生は、装飾芸術へと収斂していく一連の喜びと難儀によって織り成されていた。オックスフォードへ進学した当初、モリスは聖職者となる希望を抱いた。しかし、学業を終えた時、何らかの形で芸術に取り組む

ことを決意している。この折りに重要な指針を提供したのは、ジョン・ラスキン (John Ruskin, 1819–1900) の建築芸術論であり、ことにその代表的著作『ヴェニス の石 (The Stones of Venice, 1851–53)』であった。当書第2巻第6章の『ゴシックの本性』においては、キリスト教建築の最も優れた様式としてゴシック様式が称賛されるとともに、中世の工匠と当代の工場労働者との仕事振りの比較を通して、「如何なる種類の労働が人間にとって善であり、人間を高め、人間を幸福にするのか」が論じられ、労働分割における人間疎外が糾弾されていた。そして、この章だけが抜き出されてケルムスコット刊本として後にモリスによって刊行されている。その序文でモリスは、「本章は、私にとって、またきつと他の幾人かにとっても、著者の書いた最も重要な論説のひとつであり」、これを始めて読んだときには「世界が進むべき新しい道」を明示されたように思われたと述べている⁹⁾。そして、そこからモリスが汲み上げたのは、「芸術は人間の労働の喜びの表現であり」、「人間は再び自分の仕事に喜びを見いだすことができる」という教えであった。この「芸術を通して仕事の喜びを取り戻す」というラスキンの倫理的な教えは、彼の生涯を貫く優れた指針となったのである。

そして、モリスは建築家になろうと決意し、ゴシック復興の中心的な建築家ジョージ・エドマント・ストリート (George Edmund Street, 1824–81) の門をたたいた。生涯の方向として芸術への道を選択したとき、モリスが建築を選んだという事実は注目に値する。モリスにとって建築芸術は、生涯の主要な関心事のひとつになっていたものであり、それは諸芸術の基礎であり頂点であり、全てにとって基準となるべき必須の存在となったのである。またストリートの考えによると、どの建築家も建築物を絵画や彫刻で装飾することができなければならず、建築家たる者は鍛冶屋で織工でステンドグラスのデザイナーでもあるべきであった。こうしたストリートの建築観からの感化でモリスは、詩作に加えて塑像、木彫、石彫、彩色、刺繍といった手工芸にも手を染めている¹⁰⁾。しかし、建築家になるための基礎訓練として課せられた規則通りの単調な作業は、モリスには耐えられなかったので、建築の修練はわずか九か月の短期間で終わっている。

そこでモリスは、着想と制作が解き難くひとつに結び付いている絵画に方向を転じる。友人のエドワード・バーン＝ジョーンズ (Edward Burn-Johnes, 1833–98) によって画家のダンテ・ガブリエル・ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti, 1828–82) に紹介される。ロセッティは、すでに1848年から七人の芸術家仲間とともに、「ラファエル前派友愛団体 (Pre-Raphaelite Brotherhood)」を結成していた。彼らは、当代の絵画の凡庸さと、ラファエルの時代以来しだいに美術界を支配してきたアカデミックな慣例に反抗し、直接的な自然研究に基づく自己自身の思想の確立と表現を目指していた。ロセッティの見解によると、詩はキーツ (John Keats, 1795–1821) を境にして既に終着点に達していたが、絵画は今や新しい夜明けを迎えていた。この新しい芸術の必要性を説き聞かせることに使命感を感じていたロセッティの勧めで、モリスは画家になるための修行を始めるのであった。

そしてモリスは、ロセッティを通じてラファエル前派の画家たちから多大な感化を受け、やがて彼らの理念をさらに装飾芸術の方向へ展開させて行った。これについてモリスは次のように述べている。「私にとつていかなる絵画も、自然の再現や物語の話し手以上の何物かでなければ、それは完璧ではない。それはまた、明確で調和のとれた感知しうる美しさをもつべきである。それは装飾的 (ornamental) であるべきなのだ。絵画は部屋や教会や大広間においてその美しい全体の一部であり得るべきだ」と¹¹⁾。絵画は明確で調和のとれた感知しうる美、すなわち装飾性を備えるべきであり、その装飾性は周囲の生活空間をも律することができるべきであると、モリスは考えたのである。芸術と生活空間を結び付ける絵画の装飾性への着目は、モリスの装飾芸術の原点のひとつであったといえよう。

こうした装飾活動への取り組みは、その頃1856年晩秋にモリスとバーン＝ジョーンズがレッド・ライオン・スクウェア17番地に共同で仕事部屋を借りたとき始められている。この部屋には家具類を用意する必要があった。しかし当時イギリスの家具工芸は、沈滞の極みにあり、醜悪さと俗悪さが横行しており、美しい家具どころか慎ましい簡素な家具を注文することも難しかった。そこで

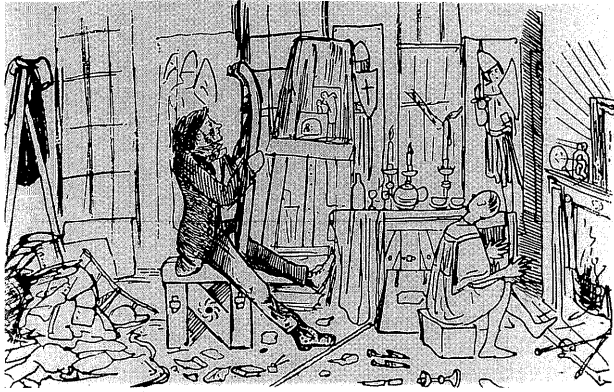


図1 レッドライオンスクウェア17番地での彼自身を描いたバーン＝ジョーンズの戯画

モリスは家具類のおおまかな図面を引き、それにもとづいて近所の家具職人に製作させたのである⁽¹⁰⁾。ロセッティが言うところの「重くて悪夢に出くるような机や椅子」⁽¹¹⁾であり、機能性を度外視した粗削りな大型の家具類である。そしてこの時に、モリスはデザイナーとしての自分の能力に気づいたのである。しかもバーン＝ジョーンズとロセッティも加わってこれらの家具に装飾画が描かれた。その頃にバーン＝ジョーンズが描いた戯画(図1、参照)では、モリスのデザインした椅子の背にロセッティが描いた絵を彼自身が眺めている。こうした試みの成果に勇気づけられて、モリスが後に「日常家具」と区別して「正式家具」⁽¹²⁾と呼んだ一連の華麗な美術家具が手掛けられ始め、彼らの冒険的な共同作業が始まるのであった。

さらに1857年夏には、オックスフォード大学会館内の討論ホール(図2、参照)に壁面を装飾する仕事がロセッティに委託されている。この建物の壁面は十面の格間に分割され、二十個の六弁円形窓があげられ、その頂きには木組の天窓が設けられていた。そこでロセッティは、この格間と天井のすべてをテンペラ画で装飾することを提唱し、受け入れられたのである。壁面の十景の絵は『アーサー王の死』からの連続場面定められ、それらの上方の天井は花模様の装飾を施すことになった。そのため集められた画家たちの中にモリスも抜擢されて入っており、彼はいつもの勢いで誰よりも早く描き始めている。しかも、自分の担当場面を仕上げるとすぐに天井装飾にも熱心に取り組み、その装飾の非凡な美しさと適切さは

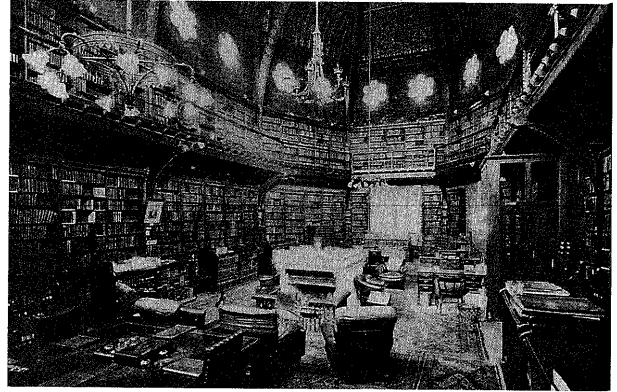


図2 オックスフォード大学会館内の討論ホール

人々を驚かせている⁽¹³⁾。この討論ホールの壁面装飾への参加を通してモリスは、仲間たちと共同制作する喜びを身をもって体験するとともに、装飾家としての第一歩を記したのである。

しかもこのオックスフォード滞在中に、モリスはやがて彼の妻となるジェイン・バーデンを見染めている。モリスが描いた『麗しのイソウド(1858)』(図3、参照)のモデルになった女性である。このアーサー王ロマンスにまつわる主題を描いた絵画では、寝室にたたずむ王妃の周辺には中世風の装飾品や工芸品が配置され、その模様



図3 ウィリアム・モリス、『麗しのイソウド』、1858年

にいたるまでが綿密に描きこまれている。この画面は、やがて展開されるモリスの装飾芸術活動のすべてを予告しているかのようなのである。そしてモリスは、この画面にその一端が描かれているような理想的な美しい住まいを将来の妻子のために用意することを決意する。久しく彼に付きまとっていた夢のひとつ「わたし自身のささやかな〈芸術の宮殿〉」⁴⁴⁾の実現である。

ところで、この「芸術の宮殿」という耽美主義的な言葉は、当代の桂冠詩人アルフレッド・テニスン (Alfred Tennyson, 1809-92) の初期詩作「芸術の宮殿 (The Palace of Art, 1832)」(図4、参照)をもじっていた。この「美とロマンス」に満ち満ちたピクチャレスクな宮殿は、プロローグで語られているように、「多くの才能に恵まれながらも…美と善と知識は3姉妹であり、人間の友であり、ひとつ屋根で住んでいることがわからないで、美のみを愛好した罪深い魂」のために建てられた大建築物であった。しかし、この魂はやがて孤独に苛まれ、美しく建てられた宮殿での独善的な孤立を悔い改めに至る。そして、人々とともに悲しみ祈願するために浮世に小さな家を建ててもらい、罪を清めて帰る日を誓いながら、「芸術の宮殿」を去っていくのである⁴⁵⁾。この詩におけ

る展開は、モリスの生涯をまるで予告しているかのようなのである。彼もまた「芸術の宮殿」に思いを馳せながらも、そこから立ち去り、人々と共にある芸術を求めて苦難の道をやがて歩み始めるのであった。

しかし、モリスが新しい人生の門出に当たって企てた「小さな〈芸術の宮殿〉」は、芸術のための芸術ともいえるテニスンの豪華絢爛たる居城とは違って、家族との喜ばしい生活のために用意された住宅であり、現世的で実践的であった。とはいえ、その構想は、当代における技術主義的なユートピア願望とも方向を異にしていた。この頃に「宮殿」という呼称が使われ、近代産業の進歩がもたらすであろう新しい満ち足りた生活への夢をかきたてたのは、1851年の万国博覧会展示館『水晶宮 (The Crystal Palace)』である。鉄とガラスからなるこの巨大な構築物は、宮殿と呼ばれたが、むしろ教会建築を連想させるデザインになっており、当代の人々はこれを既存の大聖堂と比較して誇らしく思ったのである⁴⁶⁾。翼廊と呼ばれた展示館の中心部(図5、参照)には、その丸天上の下に楡の巨木と鉄製の門が自然と工学技術のシンボルともなって向かい合い、この両者の間、すなわち展示館の翼廊と身廊が交差する聖なる場所には、ガラス製の巨



THE PALACE OF ART.
I built my soul a lordly pleasure-house,
Wherein at ease for eye to dwell.
I said, "O Soul, make merry and carouse,
Dear soul, for all is well."

図4 ダンテ・ガブリエル・ロセッティ、アルフレッド・テニスン作『芸術の宮殿』の挿絵、(モクソン版、1862年)



図5 1851年の万国博覧会展示館「水晶宮」、南側翼廊の室内光景

大な噴水が意味ありげに安置されていた。そして、この光り輝くガラスの大聖堂では、それが巨大な温室ともなっていて、にれの巨木、オリーブの木、熱帯性植物などが植えられ、この庭園のような展示空間には機械類、原材料、織物、食物類、家具、諸外国の展示品などが配置されていた⁽¹⁷⁾。

かつてモリスは17歳のときにここを訪れている。しかし彼は、この世界の驚異に「驚くべき醜さ」以上のものを見いだすことができなかったのであり、腰掛けに座り込み、それ以上見物することを断固として拒絶している⁽¹⁸⁾。モリスは、当代の楽天的で技術主義的な物質文明の権化ともいべき万国博覧会とその「水晶宮」に失望したのであり、これに背を向けて「美とロマンス」の満ち満ちた「芸術の宮殿」に思いを膨らませていくことになるのであった。

2、『赤い家』と

「モリス・マーシャル・フォークナー商会」

モリスは、若くして結婚し、自分たちの住まいを「ささやかな〈芸術の宮殿〉」に見立て、これの具体化に乗り出す。敷地は自然に恵まれたアプトンの村の近くの果樹園に定められた。友人の建築家フィリップ・ウェブ（Philip Webb, 1831-1915）に建築設計が依頼され、急傾斜の赤い瓦屋根をもつL字形の2階建住居（図6、参照）が建てられた。バラの格子垣に囲まれた庭園は、住まい

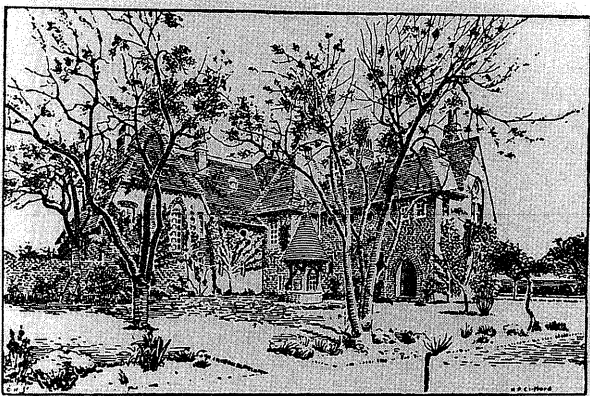


図6 フィリップ・ウェブ、『赤い家』、1859-60年

と同じような注意深さと独創性を持ってモリスによって計画され、長い草道を伴い、真夏には百合の花が、秋にはヒマワリが咲いた。そして住宅は果樹園に生えているリンゴやチェリーの木を損なわないように配慮して建てられたので、暑い秋の夜に開け放された窓にリンゴが落ちたと伝えられている⁽¹⁹⁾。『水晶宮』に見られたような、効率重視の人工の空間への自然の取り込みではなく、悠久の自然の運行に住宅建築が無理なく融合していくことが何よりも重んじられたのである。

そしてこの住宅は、むきだしの赤レンガの簡素さゆえに、『赤い家（The Red House, 1859-60）』と呼ばれた。しかし、この住まいに椅子や机や壁掛けなどの家具調度を備えようとしたとき、当世風のそれらが漂わせていた味気無い醜悪さに、モリスはやはり我慢できなかった。そこでモリスは、特製の家具調度を用意し、すべての部屋の壁面や天井に装飾画を描き、スタンドグラスや絵付けタイルや刺繍の壁掛けで装飾することを決意する。家具の多くがウェブによって特別にデザインされ、さらにはバーン＝ジョーンズやロセッティなどが赤い家の居間に集まって、丹精を込めて室内を装飾したのである。そして、この『赤い家』の室内は日増しに美しく装備され魅力をいよいよ増し、ロセッティの所感によれば「それはどの点から見ても極めて見事な作品であり、あなたが思い浮かべることのできるような住宅というよりもむしろ一編の詩であり、しかも住むためにも申し分のない場」となって行ったのである⁽²⁰⁾。

モリスが装飾芸術の道を本格的に歩み始めるのは、実はこの『赤い家』に端を発した。かねてより装飾芸術に関心を寄せていたラファエル前派とその仲間たちは、『赤い家』での喜ばしい共同制作を機縁にして、良質な家具や造作のデザインと製作を請け負う芸術家たちによる商会を始めた。「モリス・マーシャル・フォークナー商会（Morris, Marshall, Faulkner and Company, 1861-75）」の創設である。その設立趣意書によれば、彼らは、芸術家たちの共同活動と芸術家による不断の製作監督によって、自国の装飾芸術をその低迷から救いだそうと願ったのである。芸術家たちによる協同作業は個々の芸術家による作業よりもはるかに立派な出来栄を提供することができ、「優

れた装飾は、費用の豪華さよりも審美眼の豪華さを必要としている」というのが彼らの謳い文句であった²¹⁾。

しかしこの企ては、当時まったく新しい着想であったというのではなかった。これとよく似た企てが十数年前に典型的なヴィクトリア人フェリックス・サマリー (Felix Summerly) によって試みられていた。彼は、多才な官吏ヘンリー・コール (Henry Cole, 1808-82) と同一人物であったが、芸術家と製造業者を結び付ける組織「サマリー美術製作所 (Summerly's Art Manufactures, 1848-51)」を以前に設立していた²²⁾。そして、数多くの画家や彫刻家に協力を要請し、美術産業の活性化に努めたのである。とは言えモリスたちの商会は、こうした商業主義的な美術産業振興とは無縁のところ、一群の同志たちによって自発的に始められている。しかも彼らは、既成の製造業者たちにデザインを提供するというのではなく、デザインとその製品化さらには製造計画から販売までを自分たちで手掛けることを決意したのである。

そしてこの商会は、モリスを含めた七人の社員で始められている。各自が出資金を1ポンドずつ出し合い、さらに100ポンドをモリスの母から借り入れて、商会の創業資本が用意され、商会の本拠はレッド・ライオン・スクエア8番地に定められた。モリスたちの商会は事務室と陳列室としてこの建物の二階を、工房として三階および地下室の一部を借用したのである²³⁾。商会にとって好都合であったのは、ゴシック建築に関する仲間たちの知識であり、また影響力を持ちつつあったネオ・ゴシックの建築家たちとの親密な関係であった。ゴシック復興の教会建築の気運が折しも高まっていたので、これのひとつの成り行きとして、ステンド・グラス、木彫、壁画、家具その他に携わるデザイナーや装飾芸術家への注文仕事が大いに増えていた。そして、彼らの商会の業務は、マドックス・ブラウンやバーン＝ジョーンズなどを中心にしたステンド・グラスの制作を手掛かりにして順調に伸びて行ったのである。

やがて六十年代中頃には、レッド・ライオン・スクエアの建物が手狭になるまでに「モリス・マーシャル・フォークナー商会」は発展している。そしてこの頃、バーン＝ジョーンズ一家の住まいを『赤い家』の新しい翼

として増築し、その近くに「共同工房」²⁴⁾を設ける計画が練られている。しかし、彼らが待ち望んだ「芸術の宮殿」の拡充は、バーン＝ジョーンズ一家を襲った一連の不幸によって潰えた。そして、モリス自身もこの頃に体を病み、ロンドンへの通勤が不可能となった。こうした不測の事態のために彼は、まだ暮らし初めて五年間しか経っていなかった『赤い家』を1865年の晩秋に心ならずも手放している。そして商会は、この年にブルームズベリーのクイーンスクエア26番地に移転し、モリスの家族もそこに転居したのである。

この商会の移転とモリス家の転居は、商会の業務活動にモリスをいよいよ駆り立てた。レッド・ライオン・スクエアで始められたすべての仕事都在这里で継続されるとともに、織物、染め物、捺染などのやがて商会の主要製品となる分野が追加され始める。人生に関する諸事の皮肉な巡り合わせがそうであるように、『赤い家』を諦めてほどなく、これを念入りに装飾し造作するに必要な手立てをモリスは手の内にするのができたのであった。そして、商会の業務はいよいよ増加していったが、ウォリントン・テイラー (Warrington Taylor) が1865年からビジネスマネージャーに就任し、今や事務処理は有能な実務専門家の手中に託される²⁵⁾。従ってモリスは、彼の気性に合わない仕事によって占められていた時間の大部分をデザインや手仕事に当てるのができたのである。しかも、モリスは今や商会の建物の中に自分たちの居を定めていたので、通勤の時間が省け、彼の自由になる余暇も増えている。この余暇の増大は、詩作の再開へと彼を駆り立て、『赤い家』で果たせなかった理想郷への思いを詩的な想像力の世界で高めて行き、三巻本の詩作『地上の楽園 (The Earthly Paradise, 1868-70)』がやがて上梓されている。この大部の詩作は、中世の時代に北国の冒険者たちが地上の楽園を求めて西に向けて船出し、さすらいの末に遠い見知らぬ島に到着し、そこで自分たちの世界の物語を互いに話して聞かせるという筋書きであった。この詩作はたちまち評判を呼び、ひとびとによって愛読され、モリスは詩人としても広く知られるところとなったのである。

しかしこの頃モリス自身の経済的基盤が危機に陥って

いた。モリス家の主たる財源は、株式仲買人の父が遺したデヴォン州の銅山の利益配当金であり、その一部がモリスに提供されていた。ところが、この銅山の利益配当金が、60年代末から70年代始めにかけて急激に減少しており、モリスは今や自らの活動で生計を立てねばならなかったのがある⁹⁹。折しも商会の活動が方向転換期にさしかかっていた。それまでの商会の請け負い仕事は彼らをよく知っている芸術的な小集団にその多くを負っていたが、今や豊かな中産階級という大集団に新しい顧客を求める時期を迎えていた。その頃にはバーン＝ジョーンズとウェブとモリスだけがデザインの仕事に励んでおり、彼らの商会は芸術家たちが協同するための自由な社団という設立当初の性格をすでに失っていた。したがってモリスが商会の業務を広げようと願ったとき、他の共同設立者たちの存在が今や障害となったのである。

そこで、商会を解散して彼が単独で社主となることを、モリスは1874年の夏に強く要望した。これに対してブラウンを筆頭にロセッティとマーシャルは一斉に反発する。彼らは、商会のために初期に励んだ努力が報われるべきであり、商会が大いに利益をあげ始めた丁度そのときに彼らが排除されようとしていると考えたのである。しかし結局は示談が成立し、商会資産の持ち分の清算を主張したブラウン、ロセッティ、マーシャルの三者に各千ポンドをモリスは支払っている。そして、やっと1875年3月31日にモリス・マーシャル・フォークナー商会が解散され、改めてモリス商会 (Morris & Company, 1875-1940) の成立が告げられたのである¹⁰⁰。今やモリスが単独でその経営権と所有権を掌握したのであり、この際バーン＝ジョーンズとウェブはステンドグラスや家具のデザインの提供者として商会に止まっている。そして社主となったモリスは、現実の新興市民社会からの美的要請に応える方向でデザインと商会経営に励み、今日のいわゆるアート・ディレクターの役割を進んで果たして行くのであった。

この頃からモリスは、不撓不屈の努力によって染色や織物の技術の修得に精力を注いでいる。デザイナーとしてのモリスは、あらゆる方法や材料や素材や表現に関心をもったが、概して特定の時期に特定の工芸技法の習得

に励んでおり、研究と実践を通して様々な工芸技術の難しさや実情に触れるのであった。1875年からはリークのトマス・ウォードル (Thomas Wardle) のもとで伝統的な天然染料の研究やプリント技法の再生に取り組み、手を青く染めて桶に向かい染色実験に没頭している¹⁰¹。さらには手織りの壁掛けに取り組み始め、1879年の夏にはしばしば夜明け前に起きて、ケルムスコット・ハウスの寝室に設置された織機に向かっている¹⁰²。このようにモリス独自のやりかたは、まず自分の手で直接仕事に取り組み工芸技法に通暁するところにあったのである。

かくして70年代後半におけるモリス商会は、モリスによる猛烈なデザイン活動、新しい工芸技術の修得、多様な新製品の開発によって、実業的に大いに発展した。1877年には、ロンドンでも最も人気の高いオックスフォード街の一角に専用の陳列室を開設し、急成長する中産階級向けの装飾製品市場の確保に乗り出している。しかし、こうした目覚ましい成果は製品の完璧な品質にこだわるモリスの実業的な大望を十分に満足させるものではなかった。なによりも商会の活動が、生産施設の許容量をはるかに越えていたのである。そこで1881年末までにモリス商会は、サリー州のマートン・アビイに工房を移して

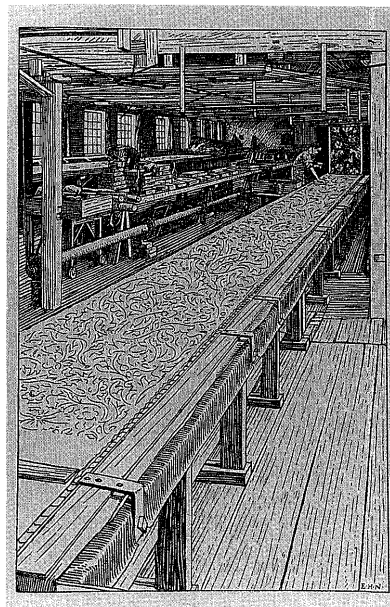


図7 サリー州のマートン・アビイのモリス商会の捺染工房

いる。当工房はウォンドル河の岸边にあり、樹木や家庭菜園に囲まれていた。タペストリーやカーペットの織機が運び込まれ、捺染やステンドグラスなどの工房（図7、参照）も設営されている。今や商会の生産の大部分をひとつ屋根のもとに集結し、さらに様々な分野に広げることが可能となったのである。そして、手間のかかるインディゴ抜染技法や、中世的な方向でのタペストリー織りがモリスによって再興されて行った。マートン・アビーに移転してからの十年間は、壁紙、捺染布地や織物、カーペットに関するモリスのデザイン活動の最も多産で実り豊かな時代となったのである⁽⁹⁰⁾。

そして、モリス商会の業績は順調に伸びて行った。資産家のための大掛かりな室内装飾の仕事のみならず、壁紙、織物そしてカーペットなど中産階級にも手の届く室内装飾品の販売が人気に投じた。また室内装飾家としてもいよいよ評判を取っており、例えばモリス商会が室内装飾をしたスタンモア・ホールは、進歩的な絵入総合美術雑誌『ステューディオ』によって取り上げられ、芸術的な住まいの優れた手本として推奨されている⁽⁹¹⁾。モリスは、彼自身の意向はさておき、意欲的で冒険的な企業心を備えた新進の実業家として、当時大いに成功し名が知られたのである。

3、芸術と生活

しかし、一方でモリスは、商会の活動が流行を追いかける豊かな資産家たちによって取り込まれて行く現実に失望し、「芸術の未来に対する不安」をしいに募らせた。そして70年代中頃には東方問題や古建築保護運動との掛かり合いをもち始める。その頃モリスは、ブルガリアをめぐる紛争でイギリスがトルコを支援してロシアと今にも開戦しそうであるとの報道に衝撃を受けている。そして、政府の戦争政策に反対する「東方問題協会（The Eastern Question Association, 1876）」を活動と資金の両面から全面的に支援した⁽⁹²⁾。またその一方では、「古建築保護協会（Society for the Protection of Ancient Buildings, 1877）」の設立に進んで参画し、修復というもっともらしい口実のもとに行われようとしていた古建築

の破壊に反対して、芸術と歴史が織り成す文化遺産の美を守るために立ち上がったのである。

しかもこうした政治運動や社会運動への彼の積極的な参加は、講演活動などによる公的な意見表明へとモリスをいよいよ駆り立てた。そして、芸術とデザインに関するモリスの講演活動の口火を切ったのは、1877年の暮れにロンドンの職人学習組合の前で『装飾芸術』と題して行われた講演である。この折りモリスは、装飾芸術の再興についておおよそ次ぎのように論じた。装飾のすぐれた役割は、使用する事物に喜びを見い出せるようにすることであり、さらには製作する事物に喜びを見い出すことである。装飾芸術なくしては、われわれの憩いは無味乾燥でつまらないものであり、われわれの労働は、耐え忍び、心身を消耗するにすぎないのである。ところが、今やこの装飾芸術は小芸術として軽蔑され衰退の一途をたどっており、この危機はすべての芸術の死滅につながっている。装飾芸術ひいては芸術の救済がわれわれの急務である。そのためには、自由、平等、同胞愛が実現し、貧困から解放され、不平等な生活が是正され、生活が再び簡素になる必要がある。もしそうなれば、人々は確かに仕事において幸せになり、その幸せから装飾的で気高い民衆芸術が生まれるであろう⁽⁹³⁾。以上である。このモリスの講演には、倫理的で美的な理由からの時代への反抗だけでなく、新たに政治的な要因が加味されており、彼独特の芸術的社会主義の精髓がすでに明らかにされていたといえよう。今やモリスは、ロマン主義的に芸術に救いを求めるのではなく、芸術それ自体の救済を決意するのである。

しかも、芸術家で雇い主で企業家でもあるというモリスの特異な立場が、労働と近代産業の厳しい状況に直面させ、既存の経済的社会的な体制への不信の念を募らせた。モリス自身の見解によると、「歴史研究および近代社会の実利主義との軋轢が、商業主義と飽くなき利益追求という現行の制度の下では真の生活を送ることも育てることも出来ない」ことを痛感させ、「一人の芸術家の眼を通して理解した社会主義」の追求に彼を駆り立てたのである⁽⁹⁴⁾。そして、1883年には自由、平等、友愛の理想を掲げる民主連盟（Democratic Federation）に参加してい

る。そして、この頃にモリスは、機械に対する生来の強い嫌悪感にもかかわらず、労働の苦しみと骨折り仕事を減じる手段として機械を容認する方向に転じた³⁵⁾。社会民主連盟の機関紙『ジャスティス』に発表された『あるべき工場』と題する論説では「未来の工場」に照明が当てられる。ここでは、機械がもたらした人間の骨折り仕事を軽減し余暇を増やすための手段として活用されており、工場建築も簡素な美しさを備えた「真の産業の殿堂 (A true Palace of Industry)」となり、美しい庭園に囲まれ、健康で快適な環境のもとに仕事が進められている。ここでは個別の想像力が解放されて生活は喜びとなり芸術の特性を備えたものとなるのである³⁶⁾。このことから推察されるように、モリスの社会主義は、経済の問題というよりも、それを補完すべき文化的で芸術的な理念の色合いが当初から強かったといえよう。

こうした芸術的な社会主義の理念を、モリスは機会ある毎に講演や論評において展開した。そのひとつに、当時イギリスでも評判を取ったエドワード・ベラミ (Edward Bellamy, 1850—1898) のユートピア小説『帰りに見れば』についての論評がある。ベラミの描くユートピアは、機械文明が大都市ボストンにおいて最高潮に達し、そこに出現する独占資本主義によって組織化された官僚主義的な国家共産主義の世界を描いていた³⁷⁾。モリスは、この小説は極めて当世風であり、人々を近代文明に甘んじさせようとするものであり、なによりも非歴史的で非芸術的であると、『コモンウィール』誌上 (1889年6月22日号)においてこれを激しく批判した³⁸⁾。そしてこの批判文が直接のきっかけとなって、『ユートピアだより (News from Nowhere)』が『コモンウィール』誌に1890年1月11日号 (図8、参照) から連載されたのである。

この『ユートピアだより』の時代設定は、社会革命から既に数世紀が過ぎた「安息の時代」である。その状況はベラミのユートピアとは全く対照的である。今や政府も政治も存在せず、完璧に自由で平等な社会が実現し、機械時代から新しい手仕事の時代へと進展している。個別の想像力を解放し日々を楽しみそのものとする芸術行為は、機械によって生み出すことができなかつたが故に、しかもますます芸術行為が人々によって必要とされたの

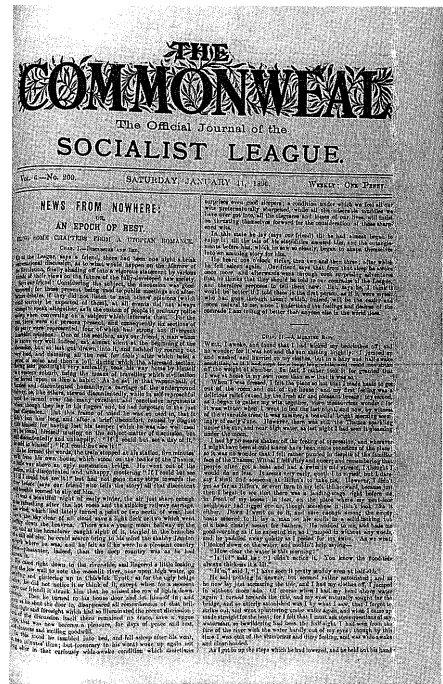


図8 ウィリアム・モリス、『ユートピアだより』(『コモンウィール』誌、1890年1月11日号)

で、機械は必然的に用いられなくなってきたのである。しかし、ここでは機械工場が全面的に廃止されたのではなく、「手でやるのがうざりする仕事は進歩した機械でなされている」。科学技術もいよいよ発達しており、煙りを出さない溶鉱炉³⁹⁾や独力で走る乗り物⁴⁰⁾さえ出現している。しかし、テクノロジーについてのさらに踏み込んだ論議は回避されており、本書では、この理想的な未来社会でいかにして人々が共同生活を送り、いかなる仕事に有意義であり、いかにして建物や装飾品の美しさは生み出されるのかが語られるのであった。

そして今や人間と自然の対立関係が解消され、自然や歴史と共にある生活が始まっている。この状況をよく映し出しているのは、物語の中の一軒の古い家である。これは、テムズ川を逆上って旅する登場人物たちの終着点であり、モリスが晩年を送ったエリザベス朝時代の石造りの農家ケルムスコット・マナーがモデルであった。当書のケルムスコット版に添えられた口絵 (図9、参照) にも描かれているように、この古い家に通じる石畳の小道の周囲には、みどり豊かな庭があり、花々が芳香を漂わせ、ツグミが空高く飛び交い、切り妻屋根の上では鳩がクークー鳴いている。こうした牧歌的な自然の美しさの

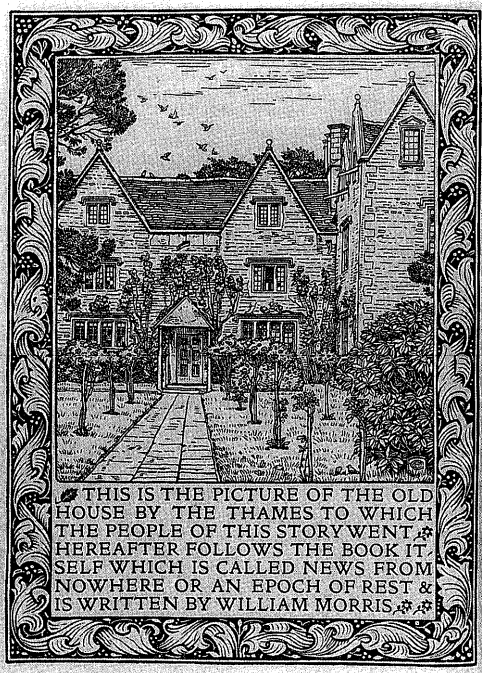


図9 ケルムスコット刊本『ユートピアだより』の口絵、1892年

格好の番人ともいえるこの古い家に入ると、家具は簡素で必要なものに限られ質素な生活振りがうかがえる。そしてこの古い家は、まさに自然の一部と化し、田園生活にとっての装飾となっているのである⁽⁴⁾。

結び

以上のように、モリスは、ラスキンの倫理的な教えに導かれて芸術を目指し、ラファエル前派の絵画の装飾性をさらに展開させて、「芸術の宮殿」の具体化に取り組み、結果として商会を起しデザイナーとしても実業家としても成功を収めた。しかし一方でモリスは、産業主義や商業主義がはびこる限り、芸術はそうした文明の外で死滅するであろうとの悲観的な見方を強める。それゆえ、芸術の救済に向けて実践的な社会主義へと自らを駆り立てた。『ユートピアだより』はその優れた成果のひとつであり、彼がそこに住みたいと願う社会に関するヴィジョンが提示されている。言うまでもなくモリスのユートピア構想には難点も少なくはない。経済やテクノロジーの位置づけが不明確であり、また機械の使用を容認しながらも手仕事にのみ芸術の可能性を求めるのはもは

や非現実的であろう。しかし、モリス自身にとってのユートピアは、時間や空間を越えた夢物語ではなくて、実在する自然や社会に根差した実現可能なヴィジョンであり、社会の改善にむけての戦いの跡を刻みこまれるべきものであった。そして、モリスのユートピア構想の核心は、「その時に我々はどのように生きるのであろうか」という問題であった。未来の理想は、労働の軽減によって人の精力を減少させることではなくて、労働の苦しみを減じ除去することであり、生活条件の平等と併せて生活の多様性が実現されることにあった。そして、このモリスの未来社会では、その最も広い正当な意味合いにおける言葉使いにおいて、芸術は自由で幸せな人々がそれなしですませることのできるような生活の単なる付随物ではなくて、人間の幸せに必要な表現であり必要不可欠な手立てとなるのである。労働の喜びを実現する原動力として芸術が解放されるのである。生の有機的な連関性や生きる喜びの本性がともすれば見失われ、ユートピアの死滅が語られる今日、芸術と生活との本源的な結び付きの回復と個別の想像力の回復を目指したモリスの美的ユートピアは、なおわれわれに有効な示唆を与えてくれるといえよう。

註

- (1) Walter Crane, *William Morris to Whistler*, London 1911.
- (2) William Morris, *The Workers's Share of Art*, in: *The Commonweal*, Vol. 1, Nr. 3, April 1885, p. 19.
- (3) William Morris, *Art under Plutocracy*, 1883, in: *The Collected Works of William Morris*, Vol. 23, London 1915, p. 164.
- (4) 今世紀が明けるとすぐにドイツ近代運動の有力な指導者の一人ヘルマン・ムテジウスは、彼の著書『英国住宅』において、19世紀後半におけるイギリスの建築や工芸の発展を初めて広く綿密に論じている。この折り彼は、有能な室内装飾業者で万能の工芸デザイナーとしてのモリスに注目し、中世的な手仕事の理想を追求する新しい芸術運動の創始者としてモリスを位置づけている (Hermann Muthesius, *Das Englische Haus*, Band. 1, Berlin 1904, S. 97.)。
- (5) 1930年代中頃に近代運動擁護の見地からニコラウス・ペヴスナーは、モダン・デザイン史の古典的な著作『近代運動の先駆者たち』を著し、モリスからバウハウスの指導者ヴァルター・グロピウス (Walter Gropius, 1883-1969) にいたるまでの近代運動成立の図式を簡潔に要約することを試みた。ここでは、モリスは芸術の社会的

な基盤の低下をいち早く認識し、その回復に努めた先駆者ではあるが、その一方では機械に反感を抱き過去の古き良き世界を夢見みた時代錯誤的な芸術家であったと限定的に評価されている (Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement—From William Morris to Walter Gropius*, London 1936.)。

(6) モリスは、芸術を絵画・彫刻などの「知的芸術 (Intellectual Art)」と諸工芸などの「装飾芸術 (Decorative Art)」に大別し、前者はもっぱら精神的な必要性に取り組み、後者は事物の一部として主に身体への奉仕に向けられると考えている (William Morris, *Art under Plutocracy*, op. cit., p. 165.)。

(7) William Morris, *Preface*, in: J. Ruskin, *The Nature of Gothic*, London 1892, p. VII.

(8) Cf. Philip Henderson, *William Morris*, London, 1967(1986), p. 36.

(9) Cf. Aymer Vallance, *William Morris—His Art his Writing and his Public Life*, London, 1897, p. 14.

(10) Cf. J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Vol. 1, London, 1899, pp. 112—3.

(11) Edit. by O. Doughty and J. R. Wahl, *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford, 1965, p. 312.

(12) モリスは、家具を2種類に分けており、簡素な椅子や机などの「日常家具 (the work-a-day furniture)」と装飾されたサイドボードやキャビネットなどの「正式家具 (the state furniture)」であり、後者は家具芸術の華として、実用のためと同じほどに美のためにあると考えている (William Morris, *The Lesser Arts of Life*, 1878, in: *The Collected Works of William Morris*, Vol. 22, London 1914, p. 262.)。

(13) Cf. J. W. Mackail, op. cit., pp. 117—21.

(14) Ibid., p. 137.

(15) Alfred Tennyson, *The Palace of Art*, in: Alfred Tennyson, *Poems*, London, 1861.

(16) Cf. Max F. Schulz, *Paradise Preserved*, 1985, p. 181.

(17) Ed. The Art Journal, *The Crystal Palace Exhibition—Illustrated Catalogue*, London, 1851.

(18) Cf. Lewis F. Day, *William Morris and his Art*, in: *The Easter Art Annual*, London, 1899, p. 1.

(19) Cf. J. W. Mackail, op. cit., pp. 143—4.

(20) Dante Gabriel Rossetti, *To William Allingham*, 1856, in: Ed. O. Doughty and J. R. Wahl, *Letters of Dante Gabriel Rossetti*, Oxford 1965, p. 312.

(21) Cf. J. W. Mackail, op. cit., pp. 150—2.

(22) Cf. C. Harvey and J. Press, *William Morris—Design and Enterprise in Victorian Britain*, Manchester, 1991, pp. 40—1.

(23) Cf. J. W. Mackail, op. cit., p. 148.

(24) この共同工房は、「ユートピアたより」で述べられているように、「人々が協同して仕事をするのが必要であったり、便利であるような手仕事をするため」の場になるはずであった (William Morris, *News from Nowhere*, 1890, in: *The Collected Works of William Morris*, Vol. 16, London 1915, p. 46.)。

(25) Cf. J. W. Mackail, op. cit., pp. 175—6.

(26) Cf. C. Harvey and J. Press, op. cit., p. 87.

(27) Cf. J. W. Mackail, op. cit., pp. 307—8.

(28) Cf. Philip Henderson, op. cit., p. 64.

(29) Cf. Ibid., p. 185, p. 190.

(30) Cf. Ibid., pp. 231—4.

(31) J. S. Gibson, *Artistic House*, in: *The Studio*, Vol. I No. 6 Sep. 1893, p. 225.

(32) Cf. J. W. Mackail, op. cit., p. 347.

(33) William Morris, *The Decorative Arts, Their Relation to Modern Life and Progress*, London, 1878.

(34) William Morris, *To Andreas Scheu*, 1883, in: Ed. Philip Henderson, *The Letters of William Morris*, London, 1950, p. 187.

(35) この頃にモリスはカール・マルクスの「資本論」を読み、資本主義社会の特質や生産方式の歴史的変革についてのマルクスの見解に接している。そして、手仕事から機械への変化は「生活条件としては全くの悪だが、より良い生活条件をわれわれに与える手段としては不可欠であるし、しばらくの間はそうである」と考えるに至っている (William Morris, *The Revival of Handicraft*, 1888, in: *The Collected Works of William Morris*, Vol. 22, London, 1915, pp. 335—6)。

(36) William Morris, *A factory as it might be*, 1884, in: *Justice*, 17 May 1884, in: Ed. Nicholas Salmon, *Political Writings, William Morris*, Bristol 1994, pp. 39—41.

(37) Edward Bellamy, *Looking Backward*, 1888 (Penguin Books, 1985).

(38) William Morris, *Looking Backward*, in: *Commonweal*, 22 June 1889, in: Nicholas Salmon, op. cit., pp. 419—25.

(39) William Morris, *News from Nowhere*, op. cit., p. 46.

(40) Ibid., p. 162.

(41) Ibid., p. 202—3.