

# ウィリアム・モリスと アーツ・アンド・クラフツ運動

## 藪 亨

ウィリアム・モリス (William Morris, 1834-96) は、生涯を通して実に多彩な夢を描き、終始その夢の具体化に全力を尽くしている。ヴィクトリア朝時代の芸術や文化に彼が残した足跡を尋ねるとき、誰もが驚き当惑するのは、万能の芸術家ともいべき多産で精力的なその仕事振りであろう。モリスは、天成の詩人であり、魅力的なデザイナーであり、多芸なクラフツマンであり、熱心な芸術改革論者であり、ユートピア的な社会改良家であり、さらには新進の実業家でもあった。モリスの全体像を把握するには、こうした多方面に及ぶ彼の活動について、その有機的な連関性を総合的に解明して行くことが要求されよう。しかし、差し当たりわれわれの考察は、理論と実践の双方にたけたデザイナー・クラフツマン並びに新興の実業家としてのモリスの活動に限りたい。その際に問題となるのは、産業主義や商業主義の時流に逆らって、人間的な手工芸の再興と芸術による生活世界の浄化を何よりも願ったイギリスの「アーツ・アンド・クラフツ運動 (Arts and Crafts Movement)」である。この運動は、近代産業社会の美的道徳的な貧困に対する警鐘であり、その鐘の音は今日さらに強められているようにも思われる。そこでわれわれは、このアーツ・アンド・クラフツ運動とモリスの関係を直接に再検討したい。

### 1, 実業家としてのモリス

モリスとその仲間たちは、モリス夫妻の新居『赤い家 (Red House, 1859)』を思う通りに装飾し家具を取り付けた経験を生かして、六十年代初めに「モリス・マーシ

ャル・フォークナー商会 (Morris, Marshall, Faulkner and Company, 1861)」を共同で創立した。この商会の広告リーフレットによれば、その趣旨は、壁面装飾、ステンドグラス、金工、家具などを芸術家自らがデザインし、彼ら自身の力によって彼らの指揮監督の下に共同して製作することにあつた<sup>(1)</sup>。彼らは、古い昔の芸術家たちの多方面なデザイン活動を今に蘇らそうと思ひ立ったのである。そのために工房がレッド・ライオン・スクウェア八番地に用意され、モリスがその生産を取り仕切った。しかもこの折りにモリスは、彼がデザインする工芸品の製作技術を習得することに努め、多芸なクラフツマンとしての素地を固めたのである。かくして、彼らの商会は、芸術家による装飾芸術の復興を目指す有志たちの交流と共同作業の場となつたのであり、実業活動というよりも社会運動の色合いがもともと強かつた。しかし、折しも1862年に開催されたロンドン万国博覧会の中世部門への出品が成功を収め、彼らの商会は実業的にも成功への道を歩み始めたのである。そして七十年代中頃には、この商会はモリスの単独経営に切り替えられ、その名もモリス商会 (Morris Company, 1875) と改称されている。モリスが商会の経営に力を注いだのには、それなりの切実で現実的な理由があつた。モリス家に遺産として残されていたデヴォンシャー州のグレート・コンソル鉱山会社の利益配当金が、六十年代末から七十年代始めにかけて急激に減少していた。モリスは自分たちの生活水準を保持するために、彼自身が収入源を確保する必要が生じていたのである<sup>(2)</sup>。

やがて八十年代初めにモリス商会は、サリー州の片田



図1, モリス商会のマートン・アビイの工房の建物。

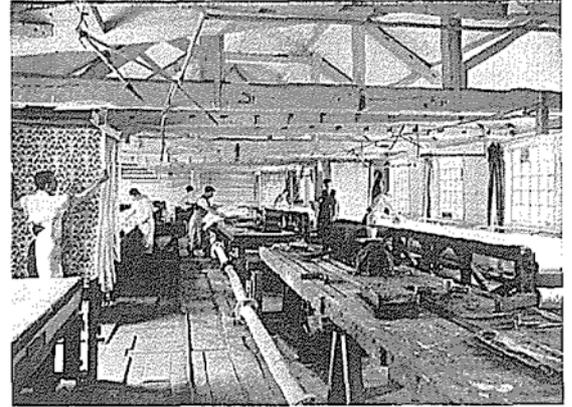


図2, モリス商会のマートン・アビイの木版捺染の工房。

舎マートン・アビイにステンド・グラスや染織の工房群（図1, 図2, 参照）を移して事業の拡大に着手した。この折りにモリスは、製作技法やデザインのインスピレーションにおいては古い理想的な中世の時代に手本を求めながらも、事業の営利的な側面では極めて現実的な対応を見せた。77年からロンドンのオックスフォード街四四九番地に専用の陳列室（図3, 参照）が設置され、スミス兄弟（Frank and Robert Smith）がビジネス・マネージャーとして雇われた。彼らは宣伝、販売、折衝、在庫調整、生産計画、陳列室の展示、海外の販売人との取引など、一切の実務を委ねられたのである<sup>③</sup>。また、この頃に配布された商会の宣伝リーフレットには、十二項目にも及ぶ多彩な取り扱い品目が記載されていた。すなわち、1. 彩色ガラス窓、2. アラス織りのタピストリー、3. カーペット、4. 刺繍、5. タイル、6. 家具、7. 一般的な室内装飾、8. プリント木綿製品、9. 壁紙、10. 模様入り織物、11. 家具調度用のピロードと布、12. 室内装飾品である<sup>④</sup>。これらの工芸品は、商会発足時の広告リーフレットで述べられていたように、「すぐれた装飾は贅沢な出費よりも贅沢な審美眼と結びつくものである」<sup>⑤</sup>との信念にもとづいて、丹精を尽くして製作され提供されたのである。

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、カーペットなど中産階級にも容易に手の届く室内装飾品の販売が人気に投じた。これに関して、当代の代表的な週刊誌『スペクテイター（Spectator）』は、

八十年代始めに次のように論評している。「身辺の物質的環境が美しくしかも家庭的な使用に適しており、〈小ざれいで、派手なけばけばしさがなく〉、趣味においてフランス的でなく、イギリス的であること、こうしたことを望んでいるすべての人がよく知る名前が、モリスである・・・店頭に並ぶ高尚な種類のデザインは、それらが良質であるかぎり、そのほとんどすべてがモリスのデザインからの無断借用である」<sup>⑥</sup>と。またさらに九十年代始めには、進歩的な新興の絵入総合芸術誌『ステューディオ（The Studio, 1893-）』は、『芸術的な住まい』と題する論評を掲載し、そのすぐれた事例のひとつとしてモリス商会がデザインを担当した『スタンモア・ホール（Stan- more Hall, 1888-1896）』の室内装飾を挙げてい



図3, ロンドンのオックスフォード街449番地のモリス商会陳列室。

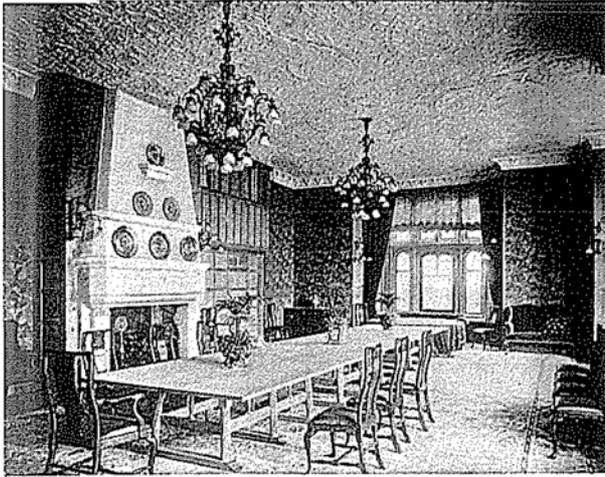


図4, モリス商会が室内装飾を担当した『スタンモア・ホール』の食堂 (The Studio, Vol. II 1893, p. 222)。

る。ことにその食堂の室内装飾(図4, 参照)は、モリスの『赤い家』に備わっていた暖炉と同じ簡潔な形状のマントルピースを伴っており、部屋全体としそ「芸術家のより大きな自由裁量の余地がより完全な美しさを生みだしている」と絶賛された<sup>7)</sup>。生活と芸術を再統一すべきであるとのモリスの信条と実践は、室内装飾業の新しい市場を開拓し、「芸術的な住まい」への人々の注意を広く呼び起こしたのである。

こうしてモリス商会は、ほとんどの他の製造業者が経済的な不況にあえいでいたとき、大いに繁盛した。ロンドンの自尊心の強い家庭では、モリス商会の製品を少なくともひとつを備えるのがどうしても必要なこととして流行したほどであった<sup>8)</sup>。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るところとなったのである。

## 2, モリスの装飾芸術論

七十年代末からモリスは、芸術と社会の本来の関係についての彼の主張を広く人々に訴え始める。その頃モリスは多忙を極めていた。染色の実験に手を染め、いくつもの大邸宅の室内装飾を手掛け、ステンドグラスの制作を監督し、さらには公的なデザイン振興の中核であったサウスケンジントン博物館の収集品選定にも協力してい

たのである。しかし、こうした多方面での彼の優れた仕事ぶりは、芸術やデザインの問題についての講演依頼をもたらし始めた。77年の暮れには、最初の講演会が、「職人学習会 (Trades' Guild of Learning)」の前で、『装飾芸術 (The Decorative Arts)』<sup>9)</sup>と題して行われている。

この講演においてモリスは、芸術本来の社会的な基盤に特に注目し、日常の生活用品に施されて来た装飾の用と意味、さらには装飾芸術の再興についておおむね次のように論じた。人間の手で作られた全てのものはひとつの形態をもち、それは美しかったり、醜かったりする。美しいときには、自然と一致しており、自然をむしろ手助けする。ところが醜いときには、自然に逆らっており、自然の邪魔をしている。装飾の主要目的のひとつは、こうした道理に鈍感になった今日の感覚を今一度研ぎ澄ますことにある。したがって、装飾のすぐれた役割は、人びとが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、さらには人びとが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と。このように彼は、生活物品の「使用」と「製作」の双方から装飾の必要と意味を熱心に説いたのである。そして、こうした装飾芸術観の生成においてモリスが師と仰いだのは、十九世紀のイギリスで最大の影響力を他に及ぼすことになる美術評論家ジョン・ラスキン (John Ruskin, 1819-1900) であった。ことにラスキンの著作『ヴェニス石 (The Stones of Venice, 1851-3)』第二巻第六章『ゴシックの

本性とそこでの職人の役割』は、当講演の中でモリスが明らかにしているように、「芸術を通して仕事の喜びを取り戻す」という考え方において、彼の芸術観に本質的な影響を与えたのである<sup>10)</sup>。

そしてモリスは、手工芸と装飾芸術の再興についてさらに語っている。手工芸の神秘と不思議がよく世間に認められ、想像と夢想が人の手で作られたすべての物品とひとつになっていた時代があり、その頃はすべての手工芸家は芸術家であった。ところが、かつて絵画、彫刻、建築といった諸芸術が大芸術として別れて行ったとき、

手工芸家は置き去りにされたのであり、今やその遅れを取り戻すべきだ。したがって、装飾芸術のただひとつの真の救済は、装飾芸術に直接携わる人びとからやってくるべきであり、装飾芸術は他から導かれてはならず、自らが導くべきだ。もし手工芸家が、優れた芸術家になることができれば、多くの人びとが手工芸製品に進んで関心を寄せるだろうと<sup>(11)</sup>。このようにモリスは、大芸術と小芸術との仕切り壁の撤廃と、手工芸の側からの自主的な改革運動を盛んに鼓舞した。

その上でさらにモリスは、より良い気高い装飾芸術の出現に向けて、「生活の不平等さの解消」と「生活の簡素さ」を説き、これに基づく願わしい理想社会に夢を馳せた。すなわち、本来の人間的な装飾芸術が都会の町並みを森のように美しくし、住まいがさっぱりとして小ざれいになり、人の気分を和らげ仕事をはかどらせる。今や人びとの製作物は自然と一致し、道理に適って美しく、しかも簡素で励ましとなるであろうと<sup>(12)</sup>。こうした装飾芸術の再興へのモリスの主張は、モリス商会における実り豊かな彼の実践活動によって裏打ちされており、極めて説得力に満ちていた。したがって、一群の若い世代の建築家やデザイナーやクラフツマンの心を強く魅了し、手工芸とデザインの復興に向けて彼らを奮い立たせたのである。

### 3、「美術職人のギルド」の形成

八十年代初めには、「美術職人のギルド (guilds of workers in art)」が、世にはびこる産業主義や商業主義に反旗を翻して、つぎつぎと出現している<sup>(13)</sup>。その先駆けは、建築家・デザイナーのアーサー・ヘイゲイト・マクマード (Arthur Heygate Mackmurdo, 1851-1942) に率いられる「センチュリー・ギルド (Century Guild, 1882-1888)」であった。マクマードは、七十年代始めにゴシック様式を信奉する真摯な建築家ジェームズ・ブルックス (James Brooks, 1825-1901) に弟子入りし、有機的で生命的な建築観を直接に学んだ。また、かのラスキンの教えに深く感銘した彼は、オックスフォードでのラスキン美術学校 (Ruskin's School of Drawing) に通

い、74年には同伴者兼助手としてラスキンとイタリアを旅行している。やがてマクマードは、建築家として実際活動を始めると共に、モリスにも似て、様々な手工芸の技術を習得し、自らの工房を設立する<sup>(14)</sup>。そして82年には、緩やかな結び付きのデザイナー集団「センチュリー・ギルド」を、建築家・デザイナーのハーバート・パーシー・ホーン (Herbert Percy Horne, 1864-1916) や芸術家・デザイナーのセルウィン・イメジ (Selwyn Image, 1849-1930) などと一緒に結成したのである。

このセンチュリー・ギルドの構成員によるデザインは、一部は彼らの工房で製作に移されたが、その大部分は商業的な製作会社に提供された。したがって彼らのギルドは、モリス商会のようにデザインから製作までの全てを統率するのではなく、むしろデザインと産業の協同作業に先鞭をつけたのである。また彼らの集団的な目標は、「芸術から分かれていた領域のすべてを、もはや商人の世界ではなくて、芸術の世界に差し出す」ことにあった。そのため、「芸術の和合 (Unity of Art)」が強調された。そして、建造物、装飾品、ステンド・グラス、陶器、木彫り、金工を絵画や彫刻と並び劣りのない位置に引き上げ、さらにはこれらと演劇や音楽や文芸との本来の関係を回復していくことに努めたのである<sup>(15)</sup>。またこの目的の実現に向けての手段として、先駆的な挿絵入り総合芸術雑誌『センチュリー・ギルド・ホビー・ホース (The Century Guild Hobby Horse, 1884, 1886-1894)』(図5, 参照)が発行されている。この雑誌は、商業主義的な出版方式の悪影響に反対して、書き手と読み手に直接結び付いた理想の本造りを目指した<sup>(16)</sup>。

また、この『ホビー・ホース』誌は、デザインに関する恰好の意見交換の場ともなった。セルウィン・イメジは、当誌1887年7月号に掲載された『デザインについて』と題する小論において、「デザインとは何か」という問いを立て、彼らの考え方をおおむね次のように論じている。一般にデザイナーと呼ばれているのは、壁紙や捺染織物や刺繍の模様を創案する人、あるいは金工やステンドグラスや陶器の形状を創案する人である。しかもデザイナーという呼び名は、建築、彫刻、絵画に携わる高

貴な作り手と区別するために、幾分か軽蔑の念を含んで

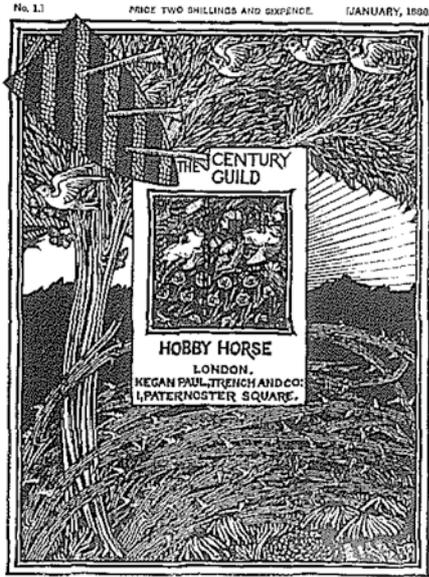


図5、セルウィン・イメジ、『センチュリー・ギルド・ホビー・ホース』誌の表紙、1886年。

用いられている。しかし、この軽蔑的な言葉遣いは断じて受け入れ難いものである。そもそもデザインとは、抽象的な線と構成部分の色調や集合体を、これらが調和のとれた全体を形成するように相互に関係づける独創的な配列である。そしてこの全体は、われわれを満足させる統一の効果をもたらすように各構成部分を組み合わせるところから生じるのである。要するにデザインとは、抽象的な線とマスを扱い、調和の取れた全体を生み出すことを目指すのであると<sup>(17)</sup>。以上である。ここでは、装飾や模様 of 意匠、あるいは器物の美的形状を創案するデザイン行為に照明が当てられると共に、これに携わるデザイナーが社会的に軽んじられているという不条理な現状に疑問が投げかけられた。そして、デザインについての正当な認識とデザイナーの社会的な地位の改善を強く要求したのである。

こうした芸術とデザインをめぐる意見交換の場は、センチュリー・ギルドに続いて他にも現れている。そのひとつは、当代屈指の建築家リチャード・ノーマン・ショー (Richard Normann Shaw, 1831-1912) の助手や弟子たちが1883年に設立した「セント・ジョージ美術協会 (St. George's Art Society)」である。彼らは新進気鋭の建築

家ウィリアム・リチャード・レサビー (William Richard Lethaby, 1857-1931) を中心にして集まり、芸術と建築の問題について話し合った。その結果、王立美術院の孤立主義的な政策ならびにイギリス建築家協会の商業主義と専門家主義が諸芸術の統一をいたずらに破壊しているとの現状認識で一致を見たのである。そこで建築、絵画、彫刻、さらにこれらの姉妹芸術におけるクラフツマンを今一度互いに結び付ける手立てを模索し始める。しかも、彼らは当問題についての会合に外部の幾人かの芸術家やクラフツマンを招いた<sup>(18)</sup>。この呼びかけに応じたのが、デザイナーと装飾美術家の小集団「十五人組 (Fifteen)」であった。当集団は、すでに八十年代当初から有力な商業デザイナーのルイス・F・デイ (Louis F. Day, 1845-1910) を先頭に、多才な芸術家・デザイナーのウォルター・クレイン (Walter Crane, 1845-1915) などがメンバーの自宅や仕事場に集まり、装飾芸術に関して理論書を読んだり論議したりしていたのである<sup>(19)</sup>。こうしたラスキンとモリスを精神的な教父と見なす建築家とデザイナーの集団が大同団結して、1884年に「アート・ワーカーズ・ギルド (Art Workers' Guild)」が結成される。そしてこの団体は、様々な美術方式に関する実地の説明会や、美術に関する時事問題を話し合い討論する相互の親睦会、さらには古今のすぐれた工芸や絵画の小展覧会などを開催し、メンバーを増やして急速に成長した<sup>(20)</sup>。

しかし、このアート・ワーカーズ・ギルドは、もともと仲間内の集まりであり、芸術的な「集會の場 (lodge)」であり、広く社会に向けて彼らの理想や地位の向上を訴える機関ではなかった。そこで幾人かのメンバーは自分たちの主張や活動を社会に広く訴える手立てが今や必要であることを痛感した<sup>(21)</sup>。また、その頃の王立美術アカデミー主催の展覧会は、多くの抗議にもかかわらず、依然としてこれへの出品を絵画や彫刻や構想建築にのみ限定し続けていた。そこで、ウォルター・クレインや、金工家・デザイナーのウィリアム・アーサー・スミス・ベンソン (William Arthur Smith Benson, 1854-1924) や装丁家・印刷家の T. J. コブデン＝サンダースン (T. J. Cobden-Sanderson, 1840-1922) などが中心になって、

当問題の論議を続けた。そして、やがて仲間たちの中で意見が煮詰まって来たのが、大芸術中心の王立美術アカデミーの排他的な態度に対抗しての、またそうした狭いアカデミックな芸術概念を打破することを目指しての、定期的な装飾美術展の開催であった<sup>(22)</sup>。

彼らの展覧会計画は、支持を求めた回状によると、デザイナーと手職人の作品を彼らの名前を添えて展示し、これまで画家や彫刻家によって独占されていた作品発表の機会を彼らに与え、「応用芸術のより純粋な芸術的側面すなわちデザインの技芸 (the crafts of design)」の現状に照明を当てることを眼目としていた<sup>(23)</sup>。またこの折りには、デザインと手仕事の再結合を示唆する「合同芸術 (the combined arts)」という呼称 (ベンソンの考案) が展覧会のタイトルとして掲げられた。しかし、どこかぎこちないこの呼称に代えて「アーツ・アンド・クラフツ」というタイトルがコブデン＝サンダースンによって1887年に提唱され、仲間たちに受け入れられた<sup>(24)</sup>。そしてこの呼称は、芸術と手仕事という従来ともすれば疎遠になりがちな二つの世界を、心理的に再結合するのに大いに寄与し、装飾芸術の再興運動に恰好のスローガンを提供した。かくしてここに「アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会 (Arts and Crafts Exhibition Society)」がクレインを初代会長として出現し、88年には最初の展覧会が開かれるに至るのであった。

またこの年には、建築家・デザイナーで情熱的な社会改良家のチャールズ・ロバート・アシュビー (Charles Robert Ashbee, 1863-1942) の熱意によって、「手工作学校ギルド (the School and Guild of Handicraft, 1888-1908)」が開設されている。これは、彼がロンドンのホワイトチャペルの大学隣保館「トインビー・ホール」で開いたラスキン学習会から発展した共同組織であった。このギルドの基本理念は、「学校というものは工房と結び付けられて運営されるべきであり、工房の手職人はそこで教えるべきであり、生徒は仕事が上達したり機会が生じたら工房へと選抜されるべきである」ということにある<sup>(25)</sup>。従ってここでは工房と手職人の養成所がひとつにされ、中世における工房の最良の特質のひとつを再生

することが企てられた。またそうすることによって、新しい生活に向けての小規模な中心地を急進的に形成することが目指されたのである<sup>(26)</sup>。

かくして、一群の芸術家・デザイナーとクラフツマンが、産業主義的で商業主義的な時流に逆らって、手仕事とデザインの復興に向けて美術職人のギルドや協会を結成した。ラスキンやモリスの感化で彼らも、新しい産業組織や機械生産の発達が工芸職人の役割をしだいに侵蝕し、伝統的な制作技術に深刻な打撃を与え、そのため芸術的効果に欠けた製品ならびにデザインの衰退を招来していることを痛感したのである。今や装飾芸術再興へのモリスの夢は、彼の周辺のひとびとに波及し、その具体化に向けて新たな展開を迎えたのである。

#### 4, モリスとアーツ・アンド・クラフツ運動

モリス自身は、この新情勢に如何に対応したのであろうか。アート・ワーカーズ・ギルドの有志たちによるアーツ・アンド・クラフツ展の開催計画については、当初モリスは、費用の調達や入場者の確保を危ぶみ、消極的であった。また彼自身には、すでにモリス商会の陳列室が用意されており、この種の発表の場をことさら必要としてはいなかった。しかしモリスは、彼を信奉する若い芸術家たちの企てに協力を惜しむことはなかった。展覧会の組織委員会の一員に加わり、連帯保証人のひとりにもなっている。

そして第一回展覧会が、1888年秋にロンドンのリージュント街のニュー・ギャラリーで開催された。会場には、精選された良質の家具、刺繍、壁掛け、陶器、壁紙、金工、書物など五百点余りが展示され、そのデザイナーとともに制作担当職人の名もかなり明らかにされていた。この時に刊行された『第一回アーツ・アンド・クラフツ展覧会カタログ』の表紙 (図6, 参照) では、その意図を物語るかのように、芸術的デザインと手仕事の技能をそれぞれ意味する二人の中世風な出で立ちの人物が、手を組んで互いの協力を誓い合っていた。そして、この展覧会にモリス商会は、豊かな自然の鳥や草木がモリス独特の方法で図案化されたタペストリー『きつつき (The

Woodpecker)』(図7, 参照) などを出品している。また



図6, ウォルター・クレイン, 『第1回アーツ・アンド・クラフツ展覧会カタログ』の表紙, 1888年。



図7, ウィリアム・モリス, 壁掛け『キツツキ』, 1885年。

さらに個人としてモリスは、自作の詩を自ら縁飾りし彩色した『詩の本 (A Book of Verses)』などの華麗な彩飾稿本を出陳したのである<sup>(27)</sup>。そして、会場では製品は一切販売されなかったが、その値段や作者の住所を知ることができた。また当展覧会では平日の入場は有料だが日曜は無料であり、会期中にはモリスの予想に反して多くの人々がここを訪れている。展覧会は大成功を収め、協会は大いに面目を保ったのである<sup>(28)</sup>。

また注目すべきことに、この展覧会場では、製作手順の実演を伴う講演が開かれている。この講演会の提案者コブデン＝サンダースンによれば、その趣旨は次の二点にあった。まず第一に、「工芸 (craft) の実践に伴う内在的で心的な手順 (processes) を明白で明晰な言葉に置き換え、そうすることでこうした手順を知りたがっている職人と鑑賞者の双方にこれを理解できるようにすること」。さらに第二に、「職人の視野を広げ、そして彼らが一緒に仕事をする他の工芸とその手順に対して、また工芸が頼りとしている自然の諸力に対して、彼らの活動を

正当に関係づけること」である<sup>(29)</sup>。第一回展覧会では、十月の木曜日の夜毎に一連の講演会が開かれており、モリスがその口火をきって壇上に立った。彼は、当時最も関心をよせていたテーマ『壁掛けと絨毯の織り』について論じ、各種織り布の装飾法に関する深い造詣を披露し、結論としてデザインの一般原則を次のように要約した。

「手掛けているその材料を忘れてはならない。素材が最高の効果を上げるようにそれを用いることに常に努めよ。手掛けている素材によって妨げられていると感じたなら、韻律や押韻にしたがって詩を書くことに不満をもらす自称詩人以上には、自分の仕事に習熟していないのである。素材特有の諸条件は、妨げではなくて楽しみになるべきである。従って、デザイナーは取り組んでいる特定の製作の手順を常に十分に心得ているべきであり、さもなければ単なる離れ業に終わるであろう。これとは逆に、装飾芸術に存在理由を付与するのは、特定の材料の能力を理解し、これを自然の美しきや出来事を模倣するのではなく示唆するために用いることの喜びである」

と<sup>(30)</sup>。このようにモリスは、素材の特性や製作の手順に習熟することが、工芸のデザインにおいては極めて肝要であると説いたのである。また当時モリスは、こうした講演会では、高い壇上に、彼の立案に従って特別に組み立てられた理想の織り機を据えて実演を行い（図8、参照）、いかにして毛糸が模様織り込まれ、彼の頭の中のかずかずの理想像が色と形によって定着されるかを明らかにしたのであった<sup>(31)</sup>。

ところで、このアーツ・アンド・クラフツ展覧会は、第一回展に続いてさらに89年と90年にそれぞれ開催された。しかし、これ以降は経済的な理由ならびに良質の展示品を集めるのが難しいという事情もあって三年毎に開催されている。また、この展覧会協会の組織自体はさほど強固なものではなかったが、90年には会員数は60人を越えている。そして、91年の年次総会でモリスは、クレインに代わって会長に選出され、さらこの翌年には数年前から参加していたアート・ワーカーズ・ギルドの会長にも推挙された。こうして「アーツ・アンド・クラフツ」の大立者として最高の栄誉を授けられ、モリスはいよいよ影響力を強めたのである<sup>(32)</sup>。93年にはモリスの編集によって、それまでのアーツ・アンド・クラフツ展覧会における一連の講演会の記録がまとめられ『アーツ・アンド・クラフツ小論集』として刊行された。この序文のな

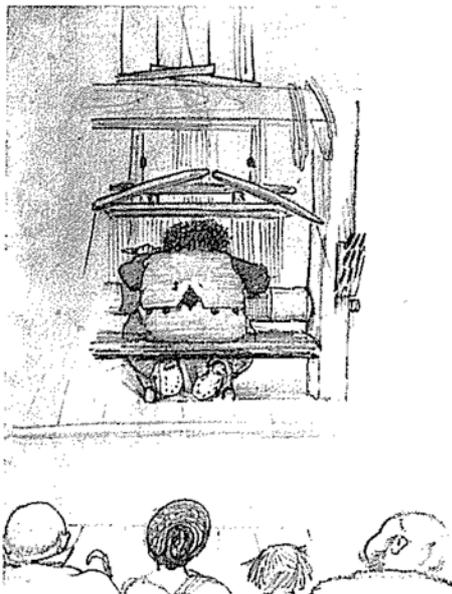


図8、エドワード・バーン＝ジョウズ、機織りを実演するウィリアム・モリス。

かでモリスは、「あの真に最も重要な芸術の側面、すなわち商業的な仕上げではなくて真に芸術的な仕上げの提供による実用品の装飾に、ひとびとの注意を引き付けること」が自分たちの課題であり、まさに当展覧会協会は装飾芸術復活のしるしであると、誇らしげに言明した<sup>(33)</sup>。こうして、今や九十年代に入ると、アーツ・アンド・クラフツ運動の気運がいよいよ高まるのであった。

このアーツ・アンド・クラフツ運動の経過は差し当たって本論の意図するところではない。しかし、この運動をめぐっては、既にわれわれが再検討してきたように、芸術的デザインと手仕事の技能をめぐるさまざまな理想や思惑が渦巻き、複雑な様相を呈していた。この運動の多義性について、当事者の一人コブデン＝サンダースンはおおよそ次のように述べている。この運動はまず何よりも、アーツ・アンド・クラフツ展覧会に代表されるように、あらゆる種類の人間の活動がそこでは最高に自己を表現する至上の形式としての芸術、この芸術の影響下に人間の活動をもたらそうとする努力である。あるいは、芸術家による手工芸（hand-craft）の再興と結び付けて考えると、機械類によって今や消滅の危機に瀕している人間の手の価値の主張、あるいは単に熟練した技巧と区別される感情表現的な精励が有する真価の主張であるとも言える。もしくはこの両方であろう。それというのも、人生は創造（creation）であり、芸術形式をもって創造的であるべきであり、この創造はすべての人間的な思想や習慣に及ぼされるべきだという、この見解を人間の精神活動のすべてに広める運動であると言えるからである。またこうした定義とは別に、一方では、自分たちの製品の出陳、広告、販売の好機としてのみこの運動を受け止めている手工芸家も存在すると<sup>(34)</sup>。このように、コブデン＝サンダースンは、彼らの運動には多くの定義や受け止め方があったことを認めている。いずれにしても、機械文明の一方的な進展に危機感を抱いた一群の芸術家と手職人が、「アーツ・アンド・クラフツ」の旗印の下に結集し、社会的に大きな反響を呼んだのである。

「アーツ・アンド・クラフツ」に関する最新情報を売り物にした絵入総合芸術誌『ステューディオ』が、創刊さ

れたのもこの頃のことであった。当誌は、第二巻第七号の巻頭に『ニュー・ギャラリーにおけるアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会、1893年』と題する記事を掲載し、第四回アーツ・アンド・クラフツ展覧会を大きく取り上げている。そこでは、モリスの初期の図案に基づいてモリス商会が制作したアラス織りの壁掛け『果樹園 (Orchard, 1890)』(図9, 参照)を初めとして、多数の出品物の写真や挿絵が添えられて、展示品が『建築と家具』および『刺繍と織物と壁紙』の項目に別けてそれぞれ論評された。また、この展覧会評に先立って当展覧会の歩みや理念を報じた際に、当誌の編集者はモリスを次のように高く評価した。「ウィリアム・モリスのデザインの適切な表現と力強さ、その創案力とその色彩を巧みに操る力がこだわりなく受け入れられると、モリスはまさに何百年前もの昔の人がたまたま生まれ代わったように思われるであろう。彼は昔のままの雰囲気と環境の中で思いに耽り仕事をしているのである。このアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の会長が行った装飾芸術への非常に大きな奉仕、労働の理想への変わらぬ献身、また手掛けた手仕事への熟達、さらには忘れられていた手仕事の技能の再発見を、決して無視することはできない。そればかりか、一般の生活における美を改めて探求することに、誰よりも尽くした人として彼の名前はいつまでも残るだろう」と(35)。

かくしてモリスは、アーツ・アンド・クラフツ運動の先鋒として、高く評価され崇敬されたのである。しかしモリスは、先述の『アーツ・アンド・クラフツ論集』の



図9、ウィリアム・モリス、アラス織りの壁掛け『果樹園』、1890年 (The Studio, Vol. II 1893, p. 2)。

序文において、現今の文化への深い失意を次のように吐露していた。「その詳細を予知することはできないが、文明が今とは違う別の生存状態に変えられるまでは、芸術を目指す広く一般的な推進力をなんら期待することはできない」と(36)。また以前にアシュビーが自らの共同体構想についてモリスの支援を求めた時にも、モリスは冷淡な素っ気ない態度を示していた(37)。その当時モリスは、現今の文明のもとでは個々の芸術家や手工芸家はごく限られた少数の人びとの文化的な水準を向上させることしか叶わないであろうから、産業主義的な現体制が存続する限り、芸術は文明の外で死に絶えるだろうとの彼独自の悲観的な結論に達していた。そして、こうした芸術の滅亡を防ぐために、理想社会の実現に向けて「実践的社会主義」の探究へと彼は駆り立てられていたのである(38)。したがってモリスは、美術職人のギルドや展覧会協会を中心とした運動の社会的な実効性についてはむしろ懐疑的になっていたのである。しかし、アーツ・アンド・クラフツ展覧会が内外で大きな反響を呼び起こすと、モリスの名は今やアーツ・アンド・クラフツ運動の輝かしい象徴となり、その存在が様々に伝説化され、やがてしばしば神話化されて行くのであった。

#### 註

- (1) Cf. Philip Henderson, *William Morris*, London 1967, pp.66-67.
- (2) Cf. Charles Harvey and Jon Press, *William Morris—Design and enterprise in Victorian Britain*, Manchester 1991, p.75.
- (3) Cf. *Ibid.*, p.195.
- (4) Cf. Philip Henderson, *op. cit.*, p.233.
- (5) Quoted in Philip Henderson, *op. cit.*, p.67.
- (6) Quoted in Peter Stansky, *William Morris*, Oxford 1983, p. 3 7 .
- (7) J. S. Gibson, *Artistic House*, in ; *The Studio*, Vol. I No.6 Sep. 1893, pp.215-226. (この論評のなかで筆者は、「絵の価値は芸術家の心の表現にあり、またこの絵の所有者の芸術的な共鳴の表示でもあるが、これにも似て美しい住まいはここに住む人の洗練された気質の現れである」と主張した。)
- (8) Cf. Linda Parry, *William Morris Textiles*, London 1983, p.130
- (9) 本論は、その数年後に出版された講演録『芸術の希望と恐れ (Hopes and Fears for Art, 1882)』の中では、『小芸術 (The Lesser Arts)』と改題されている。
- (10) William Morris, *The Lesser Arts*, 1877, in: *The Collected*

*Works of William Morris*, Vol.22, London 1915, pp.4-7.

(11)Ibid., p.9, p.13.

(12)Ibid., p.21, p.27.

(13)その先頭に立った一人であるウォルター・クレインは、当時これに関して次のように述べている。「美術職人のギルドの成立は、これと一緒に手仕事とデザインの復興への非常に決然とした連動というもうひとつの表れを伴っており、最も注目に値する動向のひとつである。……今は商業の世紀がたけなわであり、今日の労働者の専門化と機械の付属物へのしばしばの転化を伴って、機械的な工夫の素晴らしい発達とあらゆる種類の生産への蒸気力の応用をそれは見てきた。そしてそこにわれわれが見いだしきてきたのは、われわれの美的な感覚、芸術的な感情そして想像的なデザイン力の喪失であり、日々の生活においてそれへの関心とロマンスが失われつつあったり失われてしまったことである」と。(Walter Crane, *The Claims of Decorative Art*, London 1892, p.62.)

(14)Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, London 1971, pp.115-116.

(15)(Anonym), *The Century Guild Hobby Horse*, in ; *The Century Guild Hobby Horse*, London July 1887.

(16)Arthur H. Mackmurdo, *The Century Guild Hobby Horse*, in ; *The Century Guild Hobby Horse*, April 1884, p.1.

(17)Selwyn Image, *On Design*, in; *The Century Guild Hobby Horse*, London July 1887, p.118.

(18)Cf. Gillian Naylor, op. cit., p.120.

(19)Cf. Walter Crane, *An Artist' Reminiscences*, London 1907, pp. 223-224.

(20)Cf. Aimer Vallance, *William Morris—His Art his Writings and his Public Life*, London 1897, p.300.

(21)Cf. Gillian Naylor, op. cit., p.121.

(22)Cf. Gillian Naylor, op. cit., p.123.

(23)Quoted in Ray Watkinson, *William Morris as Designer*, London 1967, p.73.

(24)Cf. Gillian Naylor, op. cit., p.123.

(25)(Anonym), *The Guild of Handicraft : A Visit to Essex House*, in ; *The Studio*, 1898 Vol.12, p.27.

(26)このギルドは、1891年にマイル・エンド・ロード401番地のエセックス・ハウス(18世紀に建造された住宅建築)に移り、ウエスト・エンドに販売店を開くまでに発展した。そして1898年には、モリスの私家版印刷所『ケルムスコット・プレス』の用具を譲り受け『エセックス・ハウス・プレス』を設立した。さらにこのギルドは、生活と労働の調和という理想の実現を目指して、1902年にグロス

ターシャー州の片田舎チップング・キャムデンに、約15人のギルド組合員とその家族と共に移住した。(Cf. Gillian Naylor, *Design, Craft and Industry*, in ; *The Cambridge guide to the arts in Britain Vol.7*, Cambridge 1989, p.252)

(27)Arts and Crafts Exhibition Society, *Catalogue of the First Exhibition*, The New Gallery 121 Regent St. 1888, pp.103-4.

(28)Cf. Peter Stansky, *Redesigning the World—William Morris*, New Jersey 1985, p.208.

(29)T. J. Cobden-Sanderson, *The Arts and Crafts Movement*, London 1905, p.8.

(30)Members of the Arts and Crafts Exhibition Society, *Arts and Crafts Essays*, London 1893, pp.37-38.

(31)T. J. Cobden-Sanderson, op. cit., p.17.

(32)Cf. Peter Stansky, *Redesigning the World*, op. cit., p. 232, p. 247.

(33)Members of the Arts and Crafts Exhibition Society, op. cit., p.xiii.

(34)T. J. Cobden-Sanderson, op. cit., pp.3-4.

(35)The editor (Gleeson White), *The Arts and Crafts Exhibition Society at the New Gallery, 1893*, in ; *The Studio*, Vol.2 No. 7, 1893. p.10.

(36)Arts and Crafts Exhibition Society, op. cit., pp.x-xi.

(37)アシュビーがモリスを訪れたその日は、トラガルフアー広場でデモ隊と警官隊が衝突した「血の日曜日(1887年11月13日)」から未だ3週間と経っていなかった。アシュビーのギルド設立計画について、モリスはそれは無駄であると素気なく退けたのであり、アシュビーは頭から冷水を浴びせられる思いを味わった。アシュビーは失望したが、「手工作学校ギルド」の設立を思い止どまることはなかった。(Cf. Alan Crawford, *C. R. Ashbee*, London 1985, p.28.)

(38)William Morris, *How I Became a Socialist*, in ; *The Collected Works of William Morris*, Vol.23, London 1915, p.278.

#### 〈付記〉

本稿は、平成4年度—平成6年度文部省科学研究費補助金[一般研究(B)]『芸術と社会—美的ユートピアをめぐるウィリアム・モリスの研究』(研究代表者、大阪芸術大学教授 山崎蓼子)による分担研究の一部である。