

## 自然と調和する方法

杉山真魚（京都大学助教）



すぎやま・まお  
1981年生まれ。2005年 京都大学工学部建築学科卒業。2011年 同大学大学院工学研究科建築学専攻博士号（工学）取得。2011-2013年 鳥取環境大学助教。2013年 - 現在 京都大学大学院工学研究科建築学専攻建築設計学講座助教。主な著作に「建築制作論の研究」（共著、中央公論美術出版、2016）、「ウィリアム・モリスの生活芸術思想に関する建築論的研究」（博士学位論文、2011）

### 自然の美／芸術の美

ウィリアム・モリスは生涯を通じて自然と歴史を研究し続けた。少年時代に遊んだエピングの森、モールバラ校時代に見た先史の遺跡が散在するウィルトシャーの風景、オックスフォードや大学在学中に訪れた北フランスとフランドルの中世的街並、1870年代初頭に訪れたアイスランドの荒涼たる風景などがかれの原風景であると言われている。個別の自然物や歴史的遺物をもとより、自然と歴史が渾然となった風景への洞察がかれの思想形成に深く関わっていた。

モリスは「自然について学ばなければならないことは明白である」とし、人間の手によって作られたものの形態が「自然と調和すれば美しく、自然を助ける」と述べている。自然と装飾との関わり合いについて、過去の日常必要物を捉えた次の言説が注目される。

（筆者注：過去の装飾の）形態や複雑な模様は必ずしも自然を模倣したものではなく、職人の手が、自然の作用するように働かされて、その結果ついに織物やコップやナイフが、ちょうど緑の野原や川の土堤や山の石のように自然に、さらには美しく見えるようになったものである。[XX II-5]

ここからモリスが自然と装飾との調和を「自然の作用」と「職人の手」との類似性に見ていることが分かる。緑の野原—織物、川の土堤—コップ、山の石—ナイフがそれぞれ対応関係として示され、自然に倣い、装飾の形態が把握されている。モリスは自然探求において、形態の表層をなぞるのではなく、自然および人間の作用性という次元において観察する方法をとることが読み取れる。

モリスは「この大地において何を見るべきか」について、「自然の美と芸術の美（the beauties of Nature and the beauties of Art）」だとする。また「自然作品（works of Nature）」と「芸術作品（works of Art）」という対表現も用いられる。beautiesやworksという複数形による表現は看過されてはならない。かれは、「偉大な師、自然の作品（works of the great master, nature）」と表現していることから、「自然作品」は自然の作用によって形成されるもの

の個別な様相を意味すると解される。一方、「芸術作品」は広義には「人間の創造した何か」であり、「畑や牧場の整地」「都市計画」「道路計画」などを含む「生活のあらゆる外的表現」によるとされる。かれがbeautiesやworksという複数形による表現を用いるとき、自然もしくは人間が形成したものの多様性に注目していると言える。

モリスは「自然の美」と「芸術の美」をそれぞれ自立したものとして認めつつも、これら二者を「大地の美（the fairness of the earth）」や「土地の表面の美（the beauty of the face of the land）」という不可分の全体として捉える。自然と人間を頭脳や手の有無により区別しつつも大地に作用する（work）という点で同一視するのである。大地のスケールに応答する芸術の最たるものは建築であり、モリスは日常的に使用する家や仕事場の美化が必要であることを説く。

かれは日常生活を彩る芸術の中でも、パタンデザインと関わりのある工芸品を生涯作り続けた。パタンデザインとは繰り返しパタンによって複製可能なデザインの方法であり、それが適用される工芸として、捺染テキスタイル、壁紙、刺繍、織物、絨緞、タピストリ、木版画などが挙げられる。作業工程を示そう。まず、雛形となる下絵を木炭や水彩によって描く。そして捺染や壁紙であれば、平板に下絵の文様を彫って版木を作り、それを用いて布や紙に色を置き重ねる。また織物などは織機と染色された糸を用いて制作される。モリスは自然にデザインの源泉を求め、植物や鳥などをモチーフに採用する（図1）が、かれはいかに自然を作品に取り込むのであろうか。

もちろんあなたがたは自然を完全に模倣することは不可能であるとおわかりだろう。もっとも写実主義の画家による最高のリアリズムも完璧には程遠い。また、未熟で美に疎い普通の人間による作品について言えば、リアリズムに到達しようとする試みはきっと彼らの知性を不明瞭にするということになるし、あなたが心に抱いている全ての美を枯渇させるという結果に終わるであろう。美とは芸術によって表現するものであるということをあなたは学んでいないのである。[XX II-178]

この引用では、自然と芸術との峻別が示されている。自然を作品化し、美を創出するということはその外見を直写する「リアリズム」という方法に拠るのではない。「芸術の美」の根拠はあくまでも「人間の手」にあり、自然を直写する「リアリズム」という方法は芸術ではないのである。

### 自然の抽象化

自然を芸術によって表現する際に必要なものとして、モリスは「秩序（order）」と「意味（meaning）」という特性を挙げている。この二特性は「道徳的特性（moral qualities）」と呼ばれる。かれはパタンデザインについて「道徳的特性」「素材的特性」「技術的特性」という三側面から説明しているが、とりわけ「道徳的特性」はパタンデザインという範疇に限らずに自然を取扱う芸術家の方法的態度を示唆するものである。モリスは「秩序」と「意味」の関わり合いについて次のように述べている。

秩序がなければ作品はないも同然であり、意味がなければ作品はないほうがましである。（中略）意味とは全ての芸術においてその魂を為すものであり、意味を秩序との絆に合わせれば、実体を得て、眼に見える存在となる。[XX II-106-110]

作品の成立契機の二側面が示されている。ひとつは作品を「眼に見える存在」へと高める「秩序」という形式的側面、もうひとつは「魂を為すもの」として作品に伏在する「意味」という内容的側面である。また引用から「意味」の次元の優位性が読み取れる。



図1 Strawberry Thief, 1883 (苺泥棒、織物)



図2 Trellis, 1864 (格子垣、壁紙)



図3 Daisy, 1864 (雛菊、壁紙)



図4 Fruit; Pomegranate, 1866 (果実もしくは柘榴、壁紙)



William Morris (1834-96)  
19世紀末、英国で活躍した装飾芸術家・社会主義者・詩人。  
写真は、1887年に Frederick Hollyer が撮影したもの。

モリスは「秩序」を探求することは「制限（limitations）」を受けると言う。その「制限」の要因として「芸術それ自身の本質」と「素材」というふたつが提示される。前者は先の引用の「自然を完全に模倣することは不可能である」という「自然の作用」と「人間の手」の差異に起因する表現性を指し、後者は作品を現実化するために用いられる状況的な自然物、具体的には版木のための木材、染色するための糸等の素材を指すであろう。

「意味」については「その中に想像力（imagination）と発明力（invention）が含まれる」とされる。「想像力」とは作品に表現された世界としての「意味」であり、「発明力」とは作品を実現せしめる技術的な「意味」とであると解される。さらにかれは「発明力」を鑑賞者が解読できないようにしなければならないと言う。鑑賞者は制作者の「想像力」を享受すべきであり、作品の技術面を詮索するものではないというのがモリスの趣旨であろう。ただし、芸術家は「発明力」についての洞察も持ち合わせていなければならないのである。

以上は、デザイン一般に通じる「道徳的特性」であるが、パタンデザインにおいて自然を凝視し、秩序化された自然を素材へ具現化する方法は「自然のコンベンショナルライジング」と呼ばれる。「自然のコンベンショナルライジング」によって秩序を得ることとは自然の抽象化に他ならない。「コンベンショナルライジング」は通例、「様式化」や「便化」と訳出され、デザイン原理としての幾何学を利用することで万人が再現可能となる便利な手法といったニュアンスをもつが、モリスの言う「自然のコンベンショナルライジング」とは単に幾何学的なデザインを得るというものではない。かれは抽象化された形態には、「幾何学的な構成」と「自然主義





図5 Diaper, 1868-70  
(幾何学模様、壁紙)



図6 Venetians, 1868-70  
(ヴェネチアン、壁紙)



図7 Indian, 1868-70  
(インディアン、壁紙)



図8 Scroll, 1872  
(渦巻模様、壁紙)



図9 Jasmine, 1872  
(素馨、壁紙)

的な構成」があり、「パターンが果たすべき役目」によってその程度が決まると言う。実例については後ほど確認するが、モリスはパターン制作において幾何学と自然主義の間を行き来しながら、一回性の規則によって構成されたものとして「秩序」を見出ししていたと言える。かれはこう述べている。

コンベンションは他の時代や人々からの借物ではなくて、あなた自身のものでなくてはならない。つまり、今扱いつつある自然と芸術の両者を完全に理解することによってそのコンベンションを自分自身のものにしなくてはならない。[XX II - 107]

「コンベンション」は一般的には「慣習」や「因習」の意に用いられ、他の時代や人々から受け継がれる様式や形式のことを指すが、モリスは異なる意味に用いている。自分自身の「コンベンション」であることが求められるのである。このことは他の時代や人々の形式を否定するのではなく、それらを追体験する中でその形式を吟味し、自身の方法論を確立するということである。

モリスの企図する自然を「コンベンショナルライジング」することとは、単に自然を幾何学的に翻訳してデザインを得るということではなく、日常使用品の実用性から、デザインを適用する素材までを全的にラディカルに問いながら自然を抽象化することを意味している。形式化した静的な「因習」としての「コンベンション」を模倣することなく、「コンベンショナルライズ」する過程そのことに意義を見出していたのである。この「コンベンショナルライズ」する過程、換言すれば、作品において「秩序」と「意味」とを統合する過程には「人間の手」が不可欠であり、「人間の手」が自由に創意を発揮できるか否かという問題を孕んでいる。それゆえ、かれは「秩序」と「意味」とを「道徳的特性」と呼ぶのである。

## パターンデザインの力

ここまで、自然を作品化する方法に関する理論的内容を見てきたが、モリスはなぜパターンデザインを日常的に使用する壁紙や織物に適用するのであろうか。かれは日常生活に関して、「いかなる時間でも、全面的に生命と美が取り除かれることが望ましいということには賛成できない」と述べ

ている。日常生活に「生命と美」を供すること、このことが自然を作品化する根拠であると考えられる。

モリスは家庭の壁面の被覆を次の5点に要約する。(1)まずそれが我々にとって入手可能な何ものかであること、(2)美しい何ものかであること、(3)我々を不安や無感動に陥らせたりしない何ものかであること、(4)我々にそれ自体を超えた生命について想起させ、そして人間の想像力がそれに対して強く印象づけられるような何ものかであること、(5)多くの人が過剰な困難によってではなく、喜びをもって為し得る何ものかであること ([XX II - 179])。

(3)に言われる「不安」とは「大芸術」と称される絵画や彫刻が主題とするべきものとされる。また、「無感動」は装飾のない壁面をそのままにしておくことに起因すると言う。モリスは無装飾を不健康であると否定している。では、どのような装飾が求められるのか。(4)にある「それ自体を超えた生命」というものが注目される。モリスは「コンベンショナルライジング」によって獲得される「秩序」を有し、かつ「意味」を内包させた形態のことを「コンベンショナルライズド・フォーム」や「自然形態」と呼ぶ。「自然形態」について次のように言われる。

秩序は美しい自然形態を創造するのであるが、その形態は理性と想像力を備えた人間を魅了して、彼にそれらが再現している自然の部分のみを彼の心の中に想起させるばかりではなく、その部分を超えて存在する多くのものを想起させるのである。(中略)あなたがたは自分の部屋の中へ、田園全体を、あるいは野原全体を、いやそれどころかひとかたまりの茂みでさえも持ち込むことはできないのである。[XX II - 181]

この引用では想起について二様、示されている。ひとつは「自然形態」が再現している部分の想起、もうひとつは部分を超える想起である。前者は観察者の「理性」や「想像力」による、装飾から自然の部分への移行、後者は自然の部分から自然そのものへの移行であると解される。観察者は抽象化された「コンベンショナルライズド・フォーム」を見ることによって、「田園全体」「野原全体」「茂み」などの自然を想起できるのである。かれは想起されるものとして他に、「つたの絡まった格子垣」「ナイル川の原木や流れ」「吠えている



図10 Acanthus, 1875  
(葉薊、壁紙)



図11 Larkspur, 1875  
(飛燕草、壁紙)



図12 Pimpernel, 1876  
(瑠璃繁縷、壁紙)

犬」「飛んでいくツバメ」「雲間から現れる太陽」など動的性格をもったものを挙げる。モリスの言う「それ自体を超えた生命」とはこれらの動的な自然そのものを指す。パターンデザインそれ自体は静的な作品であるが、「想像力」によりそれ自体を超えた動的な事態として把握されるのである。

ここに冒頭で見た、形態が「自然と調和すれば美しい」ということの真意が読み取れる。自然に存する生命の原理を作品に抽象化することにより形態と自然とは調和し、美として成立するのである。その際、「職人の手」は「自然の作用するように働く」のである。

郊外を含む都市部において劣悪な住環境や労働環境が広がりを見せ、民衆が窒息しそうになっていた時代にあって、それらを打破する手がかりとして自然そのものに回帰することが主張された。実際の自然物を用いて庭などの環境を実現するには経済的制約などの困難を伴うため、想像力に頼る仮想的な庭として壁面装飾が主題化されたと言えよう。

## 壁紙の構成と建築空間の関係

各々の日常必要物の物理的用途に即して、どの程度パターンデザインを施してもよいかという装飾の程度の問題が存する。壁面装飾についてはどうか。モリスは家庭の壁面における無装飾を忌避するが、壁面全体を装飾する必要はないことも指摘する。「部屋が非常に高い場合は床から8フィート以上の所には眼を引くようなものは何も置かないのが最善である」とされる。人間的尺度である8フィートを装飾の範囲として規定していると言える。

また、壁紙について、一室内に二種類以上の模様を用いるべきではないし、天井にも貼って部屋一面を紙箱のようにすることは避けるべきだとしている。模様を混在させたり、広範囲に使用したりすると、過剰さが支配的になる。このことにより、自然の有機性を素朴に感得できなくなるとともに、建築空間の用途を度外視した状況を生むことになると考えられる。

1883年のボストン舶来製品展示会のためにジョージ・ウォードル (George Wardle, 1834-1910) が作成したモリス商会のパンフレット中、「壁紙」の項目にパターンデザインの構成の効果を示唆する内容が記されている。「パタン

制作 (pattern-making) と同様、パターン選択 (pattern-choosing) も建築的芸術である。ひとつのパタンは装飾計画の一部であるだけでなく、その価値は多分にその環境から引き出されるとパターン選択が壁紙を適用する建築空間と関わることを示した上で、実例 (モリス商会の作品名) が挙げられていく。以下、内容を要約しながら実例を数点確認しておこう (記号は筆者による)。

### 1) パタンの明確さによる区分

1-A: 壁を非常に静かに保つ理由があるなら、際立った線の無い、全体を満遍なく覆うパターンがよい。例: Diapers (図5), Mallows, Venetians (図6), Poppy, Scroll (図8), Jasmine (図9)。

1-B: より明確なパターンを求める場合、以下の例が挙げられる。例: Trellis (図2), Daisy (図3), Vine, Chrysanthemum, Lily, Honeysuckle, Rose, Acanthus (図10), Larkspur (図11)。

### 2) 「部屋の様子」に依拠した構成に関わる区分

「ごく簡潔に言えば、建築的効果は水平、垂直、斜めのよい釣合によっている」とされ、以下の三点が示される。

2-A: 落ち着きが必要であるならば、水平に配列されているパターンを選ぶとよい。例: (パンフレットに例示なし/上掲の Daisy (図3) はその一例であろう)。

2-B: 厳格すぎるものが欠点となる場合、柔らかく滑らかな線をもつ、大胆な円か斜めの波状のパターンがよい。例: Fruit (図4), Scroll (図8), Vine, Pimpernel (図12)。

2-C: 壁があまりに低く長い場合のように、各部分に際立った形式性がなく、水平線が優勢すぎるものが欠点となる場合、柱状のパターンを選ぶとよい。あるいは襜をつけたチンツや布を壁に掛けるとよい。例: Spray, Indian (図7), Larkspur (図11)。

Indian (図7) と Larkspur (図11) が自然の有機性を表現しながら柱状パターンという垂直性を有していることや、Acanthus (図10) と Pimpernel (図12) が重層的構成によって植物の繁茂する生命力を感じさせつつ円型パターンという秩序をもつことから推察されるように、モリスの言う「幾何学的な構成」と「自然主義的な構成」は二者択一的に決定されるものではない。これらの融合がモリスの秘技のひとつであった。(続く)

#### 参考文献

- May Morris (ed.): *Hopes and Fears For Art, Lectures on Art and Industry: The Collected Works of William Morris, volume XXII*, London, Longmans Green, 1914 (本文中 [XXII])
- 中橋一夫訳「民衆の芸術」、岩波文庫、1953
- 藤田治彦「ウィリアム・モリス：近代デザインの原点」、鹿島出版会、1996

#### 図版出典

図1～12: ©Victoria and Albert Museum, London