

歴史を継承する方法

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）

弁証法的歴史観

制作者が眼を向けるべきもののひとつとして、ウィリアム・モリスは歴史を挙げる。かれは歴史を「いわゆる歴史」と「芸術史」とに分け、「いわゆる歴史」とは王や勇士による破壊の歴史だとし、「芸術史」とは民衆による創造の歴史だとする。民衆の芸術の復興を唱えるモリスが重要性を強調する歴史とは「芸術史」のことである。それは民衆（職人）が日常生活の中で作り続けてきた「小芸術」の歴史であり、英雄的芸術家の作品を時代区分とともに概観したものではない。芸術の出自はあくまでも民衆の手にあるとし、その民衆の表現の変遷史に意義を見出すのである。

モリスは「芸術史」における中世期の芸術、中でもゴシック建築に関心があった(図1~3)。かれはゴシック建築を「広く諸芸術を含む調和的建築」と規定し、「我々が建築を手に入れようと思うならば、中世にこそその伝統の糸を辿らねばならぬ」と言う。このような態度成立の契機として、かれがオックスフォード大学在学中にジョン・ラスキン（John Ruskin, 1819-1900）の著書『ヴェニス石』第2巻の「ゴシックの本質」という章を読んだことが挙げられる。モリス自身、この章の生涯にわたる影響を認めており、1892年には自らこの章のみを独立させて再版している。モリスによる「緒言」の中で、「ゴシックの本質」には「芸術に関する側面」と「倫理的および政治的側面」とが著述されており、二者のうち、より重要なのは後者だとされる。それは「芸術とは人間が労働の中に見出す喜びの表現である」と約言される。モリスが歴史観ないし芸術史観の根本に据える「喜び」とは静止的な観点を拒絶するものである。1879年の論考「パタンデザインの歴史」において次のように言われる。

私が愛するのは生きている芸術であり、生きている歴史だ。もし、我々が未来に希望をもっていないなら、我々が過去を喜びを持って振り返ることがいかにできるのか、私には分からない。[XX II -233]

モリスはここに萌芽的に見られる弁証法的歴史観を社会主義的活動を通して醸成していくことになる。過去、現在、未来のつながりを「直線ではなく螺旋という真の発展の線に沿った上方への歩み」と規定し、静止した「永遠性（the eternity）」ではなく「無常性（the transient）」や「永久の変化（perpetual change）」を洞察しようとする。1884年の論考「建築と歴史」において、古建築物について具体的に説明する前に、アカデミーの歴史家が示す術学的な歴史の世界は真実性のないものとし、歴史の捉え方が次のように示される。

もっとも最初の原初的秩序、それは様々な人種や国の中で変容するが、つねに同じ法則に支配される。その法則とは、原初的秩序が発芽してきたところのものとは正反対にみえる何ものかに向かって絶えず運動し続け、そしてそれにも関わらず、より初期の秩序は決して死なず新しいものの中で生き、そしてゆっくりそれより前のもの自体の再創造へと変化するということである。[XX II -298]

モリスは社会主義運動の中で、歴史が「原初的秩序」への遡行を孕みながらその「再創造」として螺旋的に発展するという考えを深めた。その状態が先に言及した「無常性」や「永久の変化」と呼ばれる。かれの歴史観には「原初的秩序」という人間存在の根源的な在り方への問いと、「再創造」の事態が洗練されているかという人間の行為の進歩性への問いが重ねられており、単なる懐古趣味ではない。

「原初的秩序」を端的に示す木版画がモリスのユートピアン・ロマンス『ジョン・ボールの夢』（ケルムスコット・プレス版、1892年）の見返しに挿入されている（図4）。この作品は社会主義機関紙『コモンウィール』に1886年11月から1887年1月まで連載されたものであり、1381年のワット・タイラーの乱として知られる農民一揆を背景とする夢物語である。語り手の19世紀人の「私」がケントの農民と行動を共にする。「私」が一揆の指導者の一人である司祭ジョン・ボールに、14世紀から19世紀までの歴史や19世紀以降の見通しを語りつつ、生と死をめぐる対話の中で革命を支える精神が問われている。木版画には農民たちが集会に向かう場面

に登場する革命旗が描かれている。その旗には、「原初の世界、および人間の自然との最初の闘争を象徴する絵」と「アダムが耕し、イヴが紡いだとき、ジェントルマンなどいだろうか」という文句が描かれていた。「原初の世界」とは有階級が存在しない、原始共同体を指し、19世紀人の「私」と14世紀人にとっての共通の過去であると考えられる。この絵と文句は、衣食住を成立させるための「耕す」や「紡ぐ」という人間から自然への働きかけをありありと感じさせ、日常生活の中で忘却しがちな生活の根源に立ち返らせてくれる。原初の世界からそれ以降の民衆の芸術を眺めたときに、中世までは伝統の糸が明らかに繋がっているが、ルネサンス以降、不明瞭になっているというのがモリスの見解である。

ヨーロッパの伝統

モリスは中世主義者であると言われることが少なくないが、かれが中世期の芸術や建築をヨーロッパ世界の伝統の結実として評価している点を見落としてはならない。かれが歴史に眼を向けなければならないとするのは、現在における制作も歴史の一部であるという信念によるものであり、特定の時代の構造や意匠だけを評価し現在に應用するような態度は排斥される。1889年の論考「ゴシック建築」における「建築スタイルは真の意味で歴史的とならなければならない」という言葉が簡潔にかれの考えを伝えている。style



図1・2 ルヴィエのノートルダム聖堂内部（13世紀、フランス）モリスは初期ゴシックの内部を「実に美しい」と賞賛した



図3 グレート・コクスウェルの穀物倉庫（13世紀、ケルムスコット東南）「大聖堂に劣らず美しい」とモリス絶賛



図4 「ジョン・ボールの夢」見返し（ケルムスコット版、1892）



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。

という語を「様式」と訳出すると、特徴に応じて時代ごとに区分されたものという意味に誤解される恐れがあるので、ここでは連綿と続く建築という営為にそれぞれの時代の制作者が向き合う方法という意味で「スタイル」とカタカナにより表記した。かれの企図する歴史的な制作の在り方は「生きているスタイル」とも言われる。

最初我々はゴシック芸術の精神を理解することなく、その外的な側面を模倣した。それはルネサンスの芸術家が古典芸術を扱った方法と同じだった。ゴシック期の人々が生きているスタイルを作り出すために（筆者注：その時代の精神を）吹き込んだようには、我々の時代の精神を吹き込むことをしなかったのだ。[UL-82]

モリスはいわゆるゴシック・リヴァイヴァルという運動が、その初期において中世の建築の構造と細部に関する正確な考古学的知識をもたらした反面、それに熱狂するあまり完全に中世風にすることを目的とした修復という破壊行為を生んだと言う。ゴシック建築の外貌についての嗜好を理由として中世へ遡行しようとすることは見かけ倒しの反動であるとされる。

このような見せかけのゴシック趣味やルネサンス期の古典芸術を複製しようとする精神では「生きているスタイル」を持続できないのである。また、「ルネサンス期までの芸術の目的は見ること（to see）であったが、ルネサンス期には



図5 古代ローマのアカンサス文様
モリスは「立派で見事ではあるが、神秘が何もない」と否定的に捉える



図6 The Forest (portion), 1887
(森(部分)、タペストリ)



図7 Bachelor's Button, 1892
(矢車菊、壁紙)

その目的は見られること (to be seen) だけになった」とも言われ、芸術を事物的側面の美しさや正確さのみによって捉えることはモリスにとって空疎であったと言える。人間の主体性を孕んだ「見ること」という表現には、見るべきものは、芸術作品の外的な側面を超えた制作者の思考や手業の痕跡であるということが含意されている。

モリスは時代精神の存在を肯定しており、ゴシック期には神学的な精神が人間と自然の未分化な関係を豊かに表現することにつながったと見ている。さらに、ゴシック期の形態を生み出した中世社会における芸術の在り方について、職人の立場という観点から洞察し、かれらは商品価値などの外在的要素に捕われず、個人であれ、集団であれ、「喜び」をもって自由に思考を重ね、作品を創出したと分析している。

ゴシック期の職人組織は積極的に再興すべきものであるが、この時代の神学的な世界観は19世紀人にとっては縁遠い。そこでモリスは新しい時代に求められる精神として「世界の生命への喜び」を掲げる。「世界の生命」とは、自然界の動植物から人間が受け継ぐ伝統まで、有機的なものの総称である。かれの作品に多く見られる豊穡な自然は新しい精神の現れのひとつである。

伝統の継承の具体例

ヨーロッパの芸術や建築において継承されているものとしてモリスが取り上げているものの中から、装飾芸術におけるアカンサス文様、および建築におけるアーチについて紹介する。

1) アカンサス文様について

古代ギリシア建築のコリント式オーダーの柱頭に見られる装飾形態はアカンサスの葉を模したものとして知られる。アカンサスは地中海沿岸が原産地であり、英国などのヨーロッパ北方では自生することはなかったが、装飾芸術における重要な文様のひとつとして広く伝播した。モリスはアカンサス文様について、こう述べている。

これほど遠くまで伝搬し、長く続いた装飾形態はない。それは無数に変化し続け、ほとんどすべての後の様式においてひとつかふたつの形態によって表現されている。そしてその起源的な役目に加えて多くの別の役目を果たしている。[XX II -220]

アカンサス文様は起源的には建築の柱頭に用いられるものであったが、古代ローマのモザイク画に採用されたり、中世の彩色写本の縁飾りとして配されたりするなど、モチーフを継承しながら適用される芸術の範囲が拡充されてきた。現代日本の紙幣にその意匠が施されているのも伝播の一例である。モリスは古代ギリシアや古代ローマのもの(図5)は融通性や多様性が見られないと否定的に捉え、ビザンチン芸術など中世のものを高く評価する。かれは形骸化した意匠や立派さを狙った模様を見ると、職人が強制的に制作させられている状況を想像し、嫌悪感を抱くのである。

モリス自身もアカンサス文様を採用した作品を数多く発表している(図6、7)。タペストリや壁紙にこのモチーフを取り込むことで、アカンサスという植物のもつ自然性に加えて、伝統的要素としての歴史性をも近代生活に付与することを企図したと考えられる。

2) アーチについて

古代ローマ建築がギリシアのまぐさ式から離れて、アーチを発明したことについて、モリスは「贅沢な素材など必ずしも必要ではなく、貧弱で断片的な素材からも相当に良い結果を生むようになった」と構法に関する進歩を認めている。一方、ローマ建築は「構造と装飾が互いに浸透しあっていない」とも述べている。アーチそのものを装飾的にするのではなく、アーチの表面に装飾を付加するような方法は否定される。ローマ建築は「建築というよりも土木術とでも呼ばなければならぬ」とも言われる。構法や構造の発展によって建築の物理的側面のみが充足されるだけでは不十分なのである。

このようにアーチの使用に関する歴史的経緯を説明した上で、尖頭形アーチを採用したゴシック建築を「アーチの任務をごまかすことなく、これを飾り光栄あるものにするスタイル」や「成長する要素を内包しているスタイル」とし



図8～10 「レッド・ハウス」の正面入口、中庭側出入口、2階通路
モリスの自邸であったこの住宅には、尖頭形アーチが随所に見られる

て称揚している(図8～10)。ここでは「成長する要素」は尖頭形アーチを指すが、先に見たアカンサス文様もそうした要素のひとつである。尖頭形アーチはゴシック期に突如として出現したわけではなく、その種はアーチを使用し始めた古代ローマ、あるいはそれよりも前の時代に技術的に実現できないが大スパン架構を希求した時点で生まれていたと言える。

ゴシック建築の要素について単なる恣意的な好みからではなく、構造と装飾の関係の変遷という論理的観点からモリスが説明していることは、技術や芸術の出自と展開とを常に学ぶ姿勢を我々に教えてくれる。

風景の持続性

モリスが関心を寄せる民衆の芸術は、制作された時点のまま恒久的に残るようなものではない。それは日々の暮らしの中で、人々の使用に耐えたり、風雨にさらされたりすることで、漸次変化するものである。こうした変化を受け入れ、修繕しつつ使い続けることが求められる。

近代生活における最大の民衆の芸術と言ってもよい住宅建築の場合、制作物単体の変化の問題に加えて、周辺環境を構成しているものにも注意を払う必要があることをモリスは指摘する。とくに英国の場合、あらゆる外的自然が人間生活に近いと、容易に環境を悪化させてしまう可能性がある。モリスは次のように述べている。

おそらくあなたたちは、私が今までも、単なる非融合の自然作品に触れなかったと言うだろう。なるほどその通りである。すべての古い文明国でも、一軒の家も見えない田舎でさえも、その場所の様相は人間の作用によって大いに影響を受けるのである。灌木の並び、道路とそれから分かれた小道、すべて人間の手によって植えられた木々、育ちゆく作物、飼育された家畜と羊、堤で囲い水門を設けられた河川、これらのすべてが、我々の目前にある美を構成するのに役立っているのである。しかし、英国では、それに加えて、一軒の家も

見られないことはめったにないし、ほんの少し前に見えた家を思い出せないということは全くない。つまり、我々英国人はいつでも、上述のような自然作品と芸術作品のトランジションにいるのだ。[XX II -428]

「非融合の自然作品」とはスイスの山や渓谷、アペニン山脈など人為の加わらないものであると別の箇所でも説明されている。引用では、人間生活の営まれる場所において、「自然作品」に「人間の作用」が加わったものの具体例が示される。例えば、「灌木の並び」は「灌木」という「自然作品」と「並べる」という「人間の作用」の融合によって成立する場所の様相である。モリスはこのような自然と人間の交叉する場所を時間概念である「トランジション」という言葉を用いて把握している。大地への自然と人間との遷移的な働きかけを可能にするよう、時間や変化を考慮して家づくりに始まる生活のあらゆる外的表現をせねばならぬ、というのが趣旨である。

モリスは、都市と単調な田園の双方において庭を設ける必要性を説く。都市では家だけではなく、工場などの働く場所にも庭を作るべきだと言う。この視座から都市と田園を捉え直すと、都市には自然がなく、田園には自然があるという対立的な見方は不問となる。どちらにも親和的な自然はないのである。庭を考えることは自然と人間の共生的関係を自覚することである。庭は人間の要求によって家の延長として生じ、自然が働きかけることを受容する「トランジション」であると解される。庭が遷移的变化の場として開かれることは、家と外的環境とを緩やかに融合し、家と庭が都市や田園の歴史的風景として成立する契機となると言えよう。

最後に、芸術には常に何らかのかたちで自然が関与している点を強調しておきたい。例えば、素材、モチーフ、気候、地勢、植生などである。これらを人間中心主義的に利用しようとする、うまくいかないことが多々ある。モリスが新しい時代精神と呼んだ「世界の生命への喜び」をもって、人間と自然とが紡ぐ歴史を更新できるか、21世紀に生きる我々の精神が試されている。(了)

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])
- Eugene D. LeMire (ed.): *The Unpublished Lecture of William Morris*, Detroit, Wayne State University Press, 1969(本文中[UL])
- 中橋一夫訳「民衆の芸術」、岩波文庫、1953
- 横山千晶他訳「ジョン・ボールの夢」、晶文社、2000

図版出典

- 図1～3、8～10: 筆者撮影
- 図4: William Morris, *A Dream of John Ball; and, A King's Lesson*, London, Kelmscott Press, 1892
- 図5: Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London, Bernard Quaritch, 1868, p.111
- 図6～7: ©Victoria and Albert Museum, London