

<エッセイ>

世紀転換期英国の動物模様

杉山真魚

1. はじめに

19世紀末から20世紀初頭にかけてのヨーロッパにおける装飾芸術は近代化される産業や生活環境を背景として多様な展開を見せた。例えばベルギーの建築家オルタ(Victor Horta, 1861-1947)は古代から連綿と続く葉形装飾の伝統に対して、「花や葉から離れ、茎を掴め」と言って鉄を用いた曲線表現などの新しい芸術=アール・ヌーヴォーを推進した。小論では、装飾芸術のモチーフの変遷を明らかにする研究の一端として、世紀転換期英国のアーツ・アンド・クラフツ運動において、植物模様に加えて動物模様への取組や言及があった点に着目する。動物を模様化するということはどのような意味を持っているのだろうか。植物を模様化することとの相違点も問われてよいだろう。モリス(William Morris, 1834-96)による「いちご泥棒」(Strawberry Thief, 1883)という捺染木綿の図案(図1)は小鳥と草花とを繰り返し模様にしたものであるが、このデザインは日本の100円ショップの製品にも使用されるなど現代でも親しまれている。小論を通してこのようなロングライフデザインの秘訣を探ってみたい。

2. モリスと動物模様

2.1 繰り返し模様の基本

モリスは「パタンデザインの歴史」(1879)や「テキスタイル織物」(1884)などの論考において歴史的遺物に見られる繰り返し模様の意匠や技巧に関する見識を記すとともに、社会の大部分の構成員を占めた職人や農民たちが生み出した芸術表現の意義を説いている。古来、職人たちが伝承を伴って培ってきた生活環境への眼差しを近代人が忘却し始めている状況に対して、改めて正しいデザインが継承され住まいが健康になる方途を示したのである。「パタンデザインの歴史」の冒頭、モリスは繰り返し模様について付随的芸術であるとした上で、次のように述べる。

この付随的ではあるが決して重要でないわけではない繰り返し模様の装飾芸術を使用することは、美と出来事によって活気づけることであり、もしそうでなければどんな場所であれ何であれ余白となってしまふ。この装飾芸術に絶対に必要なのは色彩の美と形態の安定である。これら以上に確かな性質はない。色彩の美はもっとも単純な組み合わせによってもたらされる。形態は単なる抽象的な線や平面から成るものであり、何か特別な意味を有する、つまり言葉によって表現できる何かの物語を伝える必要はない。他方、形態や色彩が自然の事実と関係を有するとき(大半の場合そうなのであるが)、この芸術の純粹さを得るには、その事実の暗示によるべきであって、描写的であってはならない。¹

植物模様や動物模様は単なる抽象的な幾何学模様とは異なり、「自然の事実と関係を有する」類に属する。しかし、表現される植物や動物が「描写的であってはならない」のである。「色彩の美」と「形態の安定」によって自然の事実を捉える場合、写生のような客観的表現とも、作り手の印象や思想を押し付ける主観的表現とも異なり、「暗示」という方法が求められる。その結果、受け手に「出来事」を想像する余地が与えられるのである。動物模様も多様な連想を生む繰り返し模様のひとつとして作品に適用されたと考えられるが、モリス自身はややもすると動きが目立つ動物をどのように扱ったのか、形態、色彩、題材の3側面から確認する。

2.2 形態構成の典拠としてのルッカ

モリスは1878年から1883年の間に織物作品において多くの動物模様を採用し、植物模様と混合させている²。鳥を扱ったものとして初期の壁紙作品「格子垣」(Trellis, 1864)もあるが、鳥の動きが前面に出た図案であり、鳥を左右対称に配置するなど静的構図をとる「いちご泥棒」などの図案とは趣が異なる。「格子垣」は表現が写実的なのに対し、「いちご泥棒」は様式化が顕著である。この差異は壁紙か捺染木綿かという工芸の性質の違いに拠る所もある。しかし、「格子垣」の写実性は同時期にグールド(John Gould, 1804-81)が取り組んでいた『イギリス鳥類図譜』(1862-73)にみられるような科学的写実図版の洗練が影響しているように思われる³。「格子垣」以降、モリスは動物を取り入れた壁紙を制作しておらず、織物作品において集中的に動物を扱っていることを踏まえると、織物における技術面の制約を把握する中で「格子垣」の時

点では自覚されていなかった動物の様式化という問題が見えてきたということだろう。

モリスは「産業的芸術の中で織物ほど明らかにビザンチウムの影響を受けているものはない」という確信のもと、ビザンチウムの模様を研究した⁴。例えば、四足獣、グリフィン、象、鳥が聖なる木や聖なる火の左右に配置され、「古代の象徴主義や神秘の表明において特異な役割を果たしている」ことが指摘されている⁵。また、サウス・ケンジントン博物館（現ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館）の相談役でもあったモリスは博物館所蔵のルッカの絹織物の断片（14世紀頃、図2）にみられる歴史的方法に感化された。論考「テキスタイル織物」において次のように語られている。

絹織物という芸術はパレルモからイタリアのより北の地域へと道をたどり、絹生産の一大中心地であるルッカに定着した。ルッカの製品はパレルモのものと同年代がかぶる。そのため確証をもってどの品物がどちらの都市で織られたか判別することは難しい。しかし、年月が経つにつれ、格別に優美であるが初期の模様ほど強調されない類のデザインがこの流派を特徴づけるようになる。これらの模様は多くの場合、葡萄のつるに基づいていた。鳥や動物がしばしばその中に取り入れられているが、初期の布におけるほど重要な役割を果たしていない。⁶

「初期の模様」とは先に触れたビザンチウムの象徴主義などを指している。ビザンチウムから派生したと考えられるルッカの製品について、モリスは「葡萄のつる」という模様の主構造を決定づける要素、および「強調されない類のデザイン」や「重要な役割を果たしていない」動物模様に着目している。ビザンチウムの模様においていわば主役を担っていた動物や鳥がルッカにおいて脇役に転じた点が評価されているのである。動物模様が前景化しないように、モリスはルッカに倣い、織物作品のデザインにおいて主構造を左右対称の植物模様に担わせつつ、鳥などの動物を水平反転して双紋という安定した形態にすることが多い。水平方向に展開される繰り返し模様は室内装飾に適用されることで平静な雰囲気を出すのに寄与できる。また、モリスは同じ作品に2種類の動物を登場させることで単調さを回避している⁷。この方法もルッカの織布に確認できる。

双紋形式や水平方向への展開という幾何学的操作は織物制作の技術的側面に

おける制限とも関わっている。先の引用に続けて次のように述べられている。

これらのシチリアとルッカの織布の技巧はあらゆる面で称賛に値する。とくにその単純さにおいて最高である。デザイナーは創造力に富み、その作品には新鮮さ、優雅さ、力強さが併存していた。したがって、作品を複雑化する、すなわち、織布をいじめるように、畝、縞、蜂巢状模様、矢筈模様、あるいは長くて弱い絹の浮糸を作品に盛り込むことは悪趣味の極致であったにちがいない。⁸

モリスは織布に対して無理のないように、素材の性質を見抜いて単純な模様を考案した。特に染色された縦糸と横糸とで織る平織りや綾織りに適しているのは単純な幾何学的図案である⁹。このような単純化という条件があるからこそ織物において動物が模様化されたと言ってもよいだろう。必然的に写実的表現を避けられるのである。

2.3 色彩構成における「単純さ」

上述の形態構成の他、色彩構成についてもモリスは東方から影響を受けた。1878年3月にはロンドンのヴァインセント・ロビンソン商会が扱っていたダマスカスから到来した品物の朱色、黄金色、群青色による色彩構成にモリスが魅了されたというエピソードが知られている¹⁰。モリスは「青色、赤色、黄色、茶色が染色家にとって必要不可欠な色であり、染色家はこれらから夥しい数のあらゆる色調を作る」¹¹との見解を持っており、ダマスカスの色彩構成は配色の原点に映ったにちがいない。ちなみに、モリスはこれら過去の織物同様、天然染料を用いて糸や布を染色した。ここで、モリスがダマスカス織の色彩構成に着想を得て制作したと考えられる「孔雀と竜」という毛織物作品を見てみたい。「孔雀と竜」は手動のジャカード織機を用いて制作されたウールの綾織りであり、大きさや配色にバリエーションがある。ここでは大型のカーテンやタペストリとしての使用が想定された、高さ396cm、幅353cmのものを取り上げる(図3)。群青色をベースとし、孔雀の上部に緑色、中間部に朱色、下部に橙色が使用され、竜の基調色として黄金色が採用されている。全体の形態構成において、先述の通り双紋形式により単純なデザインとなっているが、色彩構成についても単純かつ効果的な表現を確認できる。孔雀を3つの配色で水平方向に分割しつつ、上部の緑色や下部の橙色を周囲の植物にも適用することで、孔雀のみが浮き立つことを防いでい

る。同様の操作は竜についても該当し、周囲のパルメットのデザインと同色になっている。また、孔雀というエキゾチックな対象や竜という架空の動物を題材としながらも、孔雀の目玉模様を強調せず、竜をペアにして猪目型の同色のまとまりにするといった節度ある表現にモリスのオリジナリティがあるように思われる。

「孔雀と竜」にみられる色彩構成上の工夫は一連の織物作品の最後にあたる「いちご泥棒」にも適用されている。口を開けた鳥の足は下部の茎の形態に従いつつ、その色(薄橙色)は周囲のつる草の色と同化していることが分かる。また、いちごを咥える鳥の足の一部は枝や葉に乗っているものの大半は地の部分を踏んでいる。これも同化を企図したためと考えられる。鳥の足と水平線上に並ぶつる草が同系色の黄色で描かれどちらもへの字型の形態を含むため、全体が同化したように見えるのである。

2.4 「孔雀と竜」にみる題材の射程

花と鳥を図案化するいわゆる花鳥紋は歴史的に見ればササン朝ペルシアに起源を持つ。花喰鳥や咋鳥と呼ばれる形式の花鳥紋には古来、ワシ、タカ、フェニックスなどの吉兆を象徴する鳥が適用され、飛翔する動きを模様化したものがよく知られている。前述の「孔雀と竜」もこの系譜に数えられるであろうか。モリスによる花鳥紋の題材について「孔雀と竜」の射程という視点から考察する。

なぜ、孔雀と竜なのか、モリス自身による説明は見当たらない。同時期に発表された「兄弟兎」は当時モリス家で読まれていた『アンクル・リーマス、歌とお話』に由来していたとされるが、孔雀と竜を扱う物語は特にならない。ルッカの織布に鳥と竜が配されていることに鑑みれば、ルッカへのオマージュと見るのが自然であろう。孔雀という鳥が選ばれたのには1870年代後半に始まる孔雀ブームも影響しているのではないだろうか。例えば、「孔雀と竜」発表の前年である1877年にはホイッスラー (James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903) がロンドンにおいて「孔雀の間」を制作した。南壁面には紺地に金色の線によって2羽の孔雀が闘う様子が絢爛華麗に描かれていた。ド・モーガン (William De Morgan, 1839-1917) はタイル、壺、絵皿など陶磁器の意匠に孔雀の雄の羽の目玉模様を多用した。これらに比するとモリスの作品は地味である。不死、全知全能、虚栄など様々に象徴的意味を与えられてきた孔雀という伝統的題材に対してモリスは「強調されない」という脱象徴化の表現を試みたと言えよう。それはホイッスラーのような唯美主義的表現と異なり、織布が部屋の背景として機能すること

を意図したものであったと考えられる。

竜も孔雀と同様、ヨーロッパの伝統的デザインモチーフのひとつである。ケルト芸術、ビザンチン芸術、中世の紋章などにみられる他、18世紀にはロココ趣味と中国趣味が融合される中で使用された。西洋では自然の猛威や悪といった不吉なこと、東洋では守護や不死など縁起の良いことを象徴する場合が多い。竜は先史時代の動物の化石に由来するという説もある。英国では、15世紀ごろから二本足の竜の紋章をワイバーン(wyvern)と呼び、四本足の竜(dragon)と区別することが多かったようである。アーツ・アンド・クラフツのデザイナーで竜に取り組んだ者は少ない中、ド・モーガンが多くのデザインを残している。かれは四足獣として竜を捉えており、屈強な足が地面を踏みしめる姿が特徴的である。一方で、モリスの「孔雀と竜」における竜は二本足であり、凝視しないと足であることが分からないデザインとなっている¹²。尻尾の形状を見ると中国由来の鳳凰に近く、竜であるかどうかとも疑わしい¹³。東洋にヒントを得たモリスによる創作物であると解釈してもよいだろう。要は竜を特定の象徴物として扱うのではなく、なかば抽象化された形態や色彩として部屋の雰囲気創出に役立っているのである。なお、孔雀と竜の間に鑑賞者それぞれが独自の物語を連想することは自由である。ただ、竜のように空想性を伴う題材は本作品以外では模様化されておらず、他の作品における動物は現実性に重きが置かれている。例えば、「いちご泥棒」はモリスの自宅における日常的光景が図案化されたものである。

「孔雀と竜」は吉兆を象徴する花鳥紋の系譜というよりは、花鳥紋を日常化あるいは英国化し、部屋の背景に適用するという脱象徴化の流れに位置づけることができる。中世の織布に触発された「孔雀と竜」における形態と色彩の試みは「いちご泥棒」において身近な植物相(フローラ)と動物相(ファウナ)の融合という主題に到達したと言えようか。

3. アーツ・アンド・クラフツ運動における動物模様の展開

前節で取り上げたように、モリスは繰り返し模様に対して「色彩の美」と「形態の安定」を求め、「何か特別な意味を有する、つまり言葉によって表現できる何かの物語を伝える必要はない」という。このような視座からはそもそも「安定」を崩す動きを持ち、古代より寓話にも度々登場する動物という題材は繰り返し模様に向きながらも思

える。しかし、動物から導かれる固有の色彩や形態があるからこそ各種の作品が創出されたと考えられる。アーツ・アンド・クラフツ運動では、動物を模様化することをめぐって、モリスの次の世代に数えられるデイ(Lewis Foreman Day, 1845-1910)とクレイン(Walter Crane, 1845-1915)が『アート・ジャーナル』誌上(1901)で論争した。デイは動物模様に対して懐疑的立場をとり、「繰り返される動物の生命は安息を得るには動きが多過ぎる」と、日常生活において「安息を得る」という目的と動物模様に見出される「動き」が背反することを指摘している¹⁴。デイ自身は繰り返し模様のモチーフには専ら植物を採用する。「植物の成長」という考え方に重きをおき、植物の生命力を幾何学的構成によって表現している。一方、クレインは動物模様について好意的立場をとり、自身も壁紙「孔雀の庭」(1889)などの動物に取材した作品を多く残している他、壁紙「眠り姫」(1879)など植物と人物が絡むような図案も発表している。クレインは動物や人物の形態を用いる理由として3つ挙げている¹⁵。まず、「明瞭な線やまとまりを与えるから」という構成上の利点である。モリスも同様の意図をもってたと考えられる。次に、「装飾に生命と動きを与えるから」というデイが消極的に捉えた運動性である¹⁶。最後の理由としては、「象徴的な意味を表現(あるいは伏在)できるから」というモリスが避けようとした象徴性である。クレインは運動性や象徴性を程度の問題として捉えている。動物模様が適用される素材や環境も考慮しながら、様式化の度合いを決定し、場合によっては写実的なものや物語性のあるものも許容するのである。確かにモリスにも「兄弟兎」という民話から派生した作品があった。これは「いちご泥棒」や「孔雀と竜」のような鑑賞者の連想に委ねられた物語ではなく、時代を超えて受け継がれた物語である。モリスは「描写的なものであってはならない」という繰り返し模様の原則に反しない範囲で様式化したと考えられる。しかし、クレインは先述の「眠り姫」や、その他のナーサリー・ペーパーと呼ばれる壁紙作品において物語の特定の場面を明示的に図案化している。その壁紙の適用先として想定されているのは子供部屋である。クレインは伝承物語を題材とした幼児関連の仕事として、『幼児のイソップ物語』(1887)などのマザーグースの書物制作にも取り組んだ。子供のための壁紙や書物は人々の暮らしにある装飾芸術の新しいかたちであったと考えられる。クレインは子供のための書物をデザインする際の利点をこう説明する。

想像力を非常に自由に行使でき、通常の制限から解放され、独自の世界を形成できる。その世界を解釈するのは真面目な遊び心であり、時には重大な意図や堅実な推論よりも、形態や事実の最も鮮明な描写によって支えられてはるかに遠くまで到達する。若くても歳を取っていても、いわゆる無邪気という感受性の高い精神があるように思う。新鮮で率直な洞察力、すばやく刺激される想像力、詩的連想を若干伴った象徴的形態や典型的形態への愛好、はっきりとした鮮明な色彩を喜ぶこと、線の変化や形態の差異に対する感性、これらは年齢に関係なく子供の特徴の一部である。人生を通してこれらの子供心を保持している人々は幸せだ。¹⁷

クレインの眼目は物語の場面や意図を鮮明な描写によって正確に伝えることにあるのではない。子供のための書物には寓話において動物に託された教訓や童話のエピソードを通して子供たちを教育するという目的もあるが、クレインは子供たちあるいは子供心を持った人々の感性に響くような表現に注目している。幼児関連の仕事においては物語という内容面と、形態や色彩という形式面の両面において洞察力や想像力に訴えかける「真面目な遊び心」が求められる。クレインはそうした表現のひとつとして擬人化の方法を採用している。「ナーサリー・ライム」(1876)という壁紙作品では動物の擬人化、『フローラの饗宴』(1889)という書物では植物の擬人化が見られる。動物や植物への親しみを擬人化する鳥獣戯画的な表現には動植物で構成される世界を一元化する力がある。それは客観的事実から科学的に評価するようなものではないが、言語化以前の人間と自然の交感を捉え伝える方法として有効である。

4. おわりに

小論ではモリスの「いちご泥棒」や「孔雀と竜」という作品を糸口として世紀転換期英国の動物模様の特徴を素描することを試みた。動物の模様化には、デイとクレインの論争に端的に表れていた構成、運動性、象徴性という3つの論点に加えて、物語性の問題があることが分かる。純粹な幾何学模様を基準として繰り返し模様を考える立場においては、植物、動物の順に扱いやすく、とりわけ動物の「動き」は図案の形態上の「安定」を阻害する要因とみなす傾向がある。このように「動き」を消極的に捉えるのは装飾芸術の役割を背景としての機能に限定していることによる。背景としての徹

底したデザインが現代でも人気を博している理由であると考えられるが、子供部屋の壁紙のように装飾芸術が前景化する場合もあり、動物模様に運動性や物語性を付与することも可能である。クレインは日常世界を彩るデザインの新たな分野として伝承物語に登場する人物や動物の模様化に取り組んだ。そこでは例えば擬人化という方法によって自然の事実を物語展開として表現することも許容される。人間の尺度で動植物を把握するという方法は、往々にして人間中心主義に陥る可能性があるが、自然の不可知な部分を見極めるために必要な手立てでもあるのではないだろうか。

(本稿はJSPS科研費 19K04820 の助成による成果の一部である。)

¹ William Morris, “The History of Pattern-Designing”, *Hopes and Fears for Art, Lectures on Art and Industry: The Collected Works of William Morris, volume XX II*, Edited by May Morris, Longmans Green, 1914, p.209

² 織物作品の具体例についてはリンダ・パリー『ウィリアム・モリスのテキスタイル』、多田稔・藤田治彦共訳、岩崎美術社、1988を参照。同書 p.92 によれば、1877年3月にモリスは「目下鳥類の習作をしており、それらを次の諸図案に取り入れたい」と実業家ウォードル (Thomas Wardle, 1831-1909)宛の書簡に書いていたという。また、壁紙作品の具体例については三田村有純監修『ウィリアム・モリスの100デザイン』、藝祥、2008を参照。なお、モリスが小鳥をはじめ動物に取材したものは作品全体の中では意外に少なく、動物のデザインの多くはウェブ (Philip Webb, 1831-1915)が担当したことも知られている。

³ 「格子垣」には姿勢の異なる3種類の小鳥が描かれている。いずれも羽および足の動きや視線が明瞭であり、鳥類図譜の筆触と類似している。このことは同年に発表された「デイジー」がカーティス (William Curtis, 1746-99)らの植物画に似ていることと合わせて、図譜と動植物模様というテーマで考察する必要があるが、本稿では指摘に留める。

⁴ Morris, “Textile Fabrics”, *op.cit.*, p.275

⁵ *Ibid.*, p.276

⁶ *Ibid.*, pp.279-280

⁷ 例えば、「いちご泥棒」では口を開けたツグミといちごを咥えるツグミとがそれぞれ双鳥のかたちをとり阿吽像のように呼応している。

⁸ Morris, “Textile Fabrics”, *op.cit.*, p.280

⁹ 「いちご泥棒」などの捺染木綿は平織りなどに比べればデザインの自由度が高いが、版木や染料の制限を受ける。

¹⁰ リンダ・パリー『ウィリアム・モリス』、多田稔監修、河出書房新社、1998、p.271 参照。

¹¹ *Ibid.*, p.290

12 頭や胴体と同色で配色された爪の部分に気づかない限り、つる草と見紛うような華奢な足である。これは織布全体の部分としての竜のストリームラインを邪魔しないための工夫であり、竜単体が前景化することを阻止する手立てであると言える。

13 Jacqueline Herald, “On Designing Textiles with Birds”, *William Morris & Kelmscott*, The Design Council, 1981, p.120 において、中国の鳳凰との関連性が指摘されている。

14 “Animals in Pattern Design: A Friendly Dispute between Walter Crane and Lewis F. Day”, *The Art Journal*, 1901, p.212

15 *Ibid.*, p.212

16 本論では芸術作品から想像作用により見出される生物の動きを「運動性」と呼ぶ。

17 “The Work of Walter Crane with Notes by the Artist”, *Extra Number of The Art Journal*, 1898, p.5

<図版出典>

図1～図3 ©Victoria and Albert Museum



図1 捺染木綿「いちご泥棒」(1883)



図2 ルッカの絹織物(14世紀)

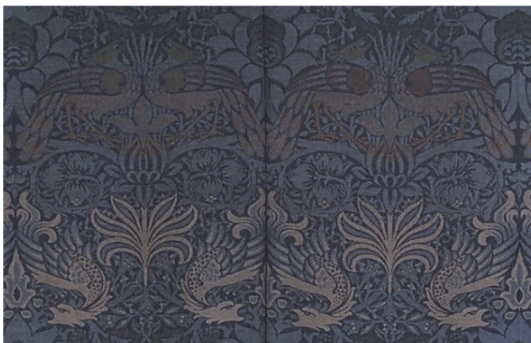


図3 毛織物「孔雀と竜」の一部(1878)