

アーツ・アンド・クラフツ運動と昆虫模様

杉山真魚

1. はじめに

現代日本では昆虫模様を使用した製品が多く流通しており、日用品とりわけ子供関連用品において親しまれている。そこで愛でられる対象は限定的であり、大きく二つの傾向があると考えられる。第一に、カブトムシ、セミ、バッタなど、採集や飼育観察の対象となる昆虫を扱う場合である。これには昆虫への愛着が伴っていると言えるが、その前提に、我々が経験や学習を通して得た昆虫に関する知識がある。例えば、ゴキブリやハエなどが昆虫採集の対象とならないのは、それらが衛生害虫であることを知っているからである。無論、標本作成や研究を目的として採集することはある。また、模様化されることもあり得るが、悪趣味であるとの批判を受けるにちがいない。二つ目として、蝶、蜻蛉、蜂など、文様のモチーフとなってきた昆虫を利用する場合が挙げられる。蜂の巣柄も含んでよいだろう。これらの使用には、蝶文や蜻蛉文の有する象徴性が期待されていると考えられる。日本では正倉院御物にも蝶文が見られ、古来、変化や再生の象徴として用いられてきた。また、武士達は前進のみ行う蜻蛉を「勝ち虫」として捉え、武具に蜻蛉の模様を施した。こうした蜻蛉に縁起を見出す考え方は現代にも継承されている。

近代芸術史において、蝶文や蜻蛉文などの伝統的文様が19世紀後半のヨーロッパにおいてジャポニスムの一端として受容され、1890年代以降のアル・ヌーヴォーにおいて昆虫模様の曲線が応用されたという概括的な説明がしばしば見られる¹。近代における昆虫模様をもう少し多面的に捉えることはできないだろうか。本稿では、このような動機に基づき、昆虫に関する知識が増大しつつあった19世紀後半の英国における昆虫模様の特徵について、アーツ・アンド・クラフツ運動を中心として整理することを目的とする²。本稿は、先行研究³で明らかにした植物模様と動物模様に関する知見に昆虫模様の問題を加える試みであるとともに、近代芸術史に新たな視点を提供するものである。本論の構成は以下の通りである。

第 2 節においてアーツ・アンド・クラフツ運動の起点に位置づけられる「格子垣」というウィリアム・モリス(1834-96)のパタンデザインに昆虫が配されていることに注目し、作品の特徴を検討する。第 3 節ではモリスの後継者として知られるウォルター・クレイン(1845-1915)の晩年の著作『ウィリアム・モリスからホイッスラーへ』に着目し、日本の蝶文に感化されたことで知られる J. M. ホイッスラー(1834-1903)との関係を糸口としてクレインの昆虫模様への眼差しを追う。続く第 4 節では C. R. アシュビー(1862-1942)の銀細工における昆虫模様を取り上げ、アール・ヌーヴォーとの関わりを明らかにする。最後に第 5 節において、昆虫模様の広がりをまとめる。

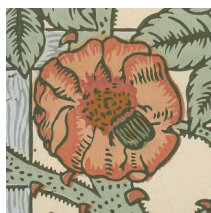


図 1 モリス壁紙作品
「格子垣」
(下に一部拡大図)

2. モリスと昆虫模様

2. 1 「格子垣」の特徴

ウィリアム・モリスが 1864 年に発表した「格子垣(trellis)」(図 1)という壁紙作品はモリス夫妻の新居の中庭に着想を得たものであり、格子垣の手前と奥を縫うように配されたバラとそこに集まる甲虫、その虫を狙う視線の異なる 3 羽の鳥、これらが織り成す生き生きした日常の風景が主題化されている⁴。また、随所に蝶(と思われる昆虫)が描かれていることも本作品に生命力を与えている。「格子垣」はモリスが初めてデザインした壁紙であり、アーツ・アンド・クラフツ運動における重要な壁紙作品に数えられるが、意外なことにモリスはこれ以降、昆虫に取材した作品を発表していない。モリスは昆虫の作品化に対して消極的になったと考えられる。本節では「格子垣」を手がかりとして、モリスが昆虫を表現しなくなった意図を探りたい。

「格子垣」のデザイン画(1862 年、図 2)を確認すると、甲虫がバラの花弁の上に載る様子が明瞭に描かれているが、壁紙作品の方では花の中央部と甲虫の

頭部が同化し、腹部のみ花弁上に出ている。遠目には、バラの要素と色味が近いこともあり、昆虫の存在に気付かないかもしれない。また、デザイン画では甲虫の羽ばたく姿の下書きを確認できるが、実際の壁紙では、同位置には甲虫は配されず、かろうじて種が分かるまで簡略化された小さな蝶が配置されている。その姿は蜻蛉と見紛うほど曖昧である。さらに、壁紙の繰り返し模様の単位に着目すると、羽ばたく甲虫を1匹確認できるが、デザイン画に比べラフに表現されており、10頭の蝶と区別がつかない程度まで様式化されている。「格子垣」のデザイン画と壁紙作品を比較することにより、昆虫をリアルに描くこととラフに描くことという二つの動機があることが分かる。なお、ここでのリアル／ラフの区別はあくまでも描画上の精緻／粗笨の問題である。以下、「格子垣」のリアルな側面とラフな側面について個別に検討する。



図2 「格子垣」デザイン画
(下に一部拡大図)

2.2 リアルな表現の射程

昆虫をリアルに描くという、いわゆる写実の方法は博物学や昆虫学に由来していると考えられる。欧州では、大航海時代以来、学術のほか、蒐集を目的として昆虫標本が流通し、18世紀には分類学が確立する中、昆虫標本にも引けを取らない正確な図譜が出版された。例えば、イギリスのエドワード・ドノヴァン(1768-1837)による『英国昆虫誌』(1792-1813)やドイツの細密画家アウグスト・ヨハン・レーゼ(1705-59)による『昆虫の楽しみ』(1740)が挙げられる。19世紀には昆虫の形態や生態が幅広く近代科学の対象となり、ウィリアム・カービー(1759-1850)とウィリアム・スペンス(1783-1860)による昆虫学百科全書『昆虫学入門』(*An Introduction to Entomology*、全4巻、1815-26)からチャールズ・ダーウィン(1809-82)の進化論まで、種々の成果を生んだ。図譜という形式は、昆虫の他にも様々な動植物に適用され、数多くの鳥類図譜や植物図譜などが出版された。これらは解剖学的に細部まで描かれるとともに、色彩や構成と

いった芸術性も備えており、とりわけエキゾチックでカラフルなものが重宝された。例えば、ジョン・ウェストウッド(1805-93)による『東洋昆虫学のキャビネット』(1848)という著作はインド周辺の昆虫専門書であり、リトグラフの上に手彩色した豪華なものであった。ヨーロッパに初めて紹介された昆虫も多く掲載されている⁵。図譜の画風はモリスの初期作品にも影を落としている⁶。「格子垣」のデザイン画について、甲虫の翅、肢、小楯板などの部位が正確に描かれていること、甲虫とバラの生物学的関係性を捉えていることは昆虫図譜を彷彿とさせる。また、姿勢の異なる小鳥を描く(「格子垣」の場合は3種類)という手法は、ジョン・グールド(1804-81)による『イギリス鳥類図譜』(1862-73)の特長と一致する。ちなみに、「格子垣」と同時期に発表された「デイズー」という壁紙作品ではデイズー(黄色)のほか、オダマキ(赤色)とナデシコ(白色)が題材となっているが、それらは18世紀のウィリアム・カーティス(1746-99)による『ロンドンの植物』(ca.1775-98)の図版から根の部分を除いたようなデザインとなっている⁷。

モリスの初期作品は、日常的な庭のリアリティを博物画のように切り取る科学的側面を持っていたと言える。「格子垣」においては、ありふれた環境を構成する動植物に焦点を当て、バラの内奥の蜜腺を吸いつつ受粉を助ける甲虫、および甲虫を狙う小鳥という生物の連鎖が具体的に描写されている。このような写実的表現について、後年モリスは自ら否定することになる。1881年の論考「パタンデザインに関する若干のヒント」において、次のように述べられている。

自然を文字通りに模倣しようとするもの以外何も壁に施さないとしたら、切り花や切り枝を数本釘で留め、あちこちにアオバエや蝶を飾るくらいしかできない。確かに、時々が良い装飾になるかもしれないが、すべての装飾がそのような形式を取らなければならないとしたら、飽きてしまい、白塗りの壁に駆り立てられると思う。いくらよく見ても、それは自然に対する見方が非常に限定的である。⁸

ここでは植物や昆虫をそのまま装飾に使用するという極端な模倣事例が検討され、自然を享受するには偏向した方法であることが示される。昆虫の光沢や色彩を得ることを目的とした装飾は自然を即物的に捉えるものであり、自然の多様性を想像させるようなものではない⁹。また、モリスは実際の自然物のみならず、装飾において自然

物を正確に模倣する態度についても、「科学的表現は、我々を再び厳然たる事実の問題や生活の心配事に巻き込み、再び我々の休息を破壊することになる」ことを指摘している¹⁰。リアルな表現が日常生活の雑事を連想させることを危惧するのである。

日常的な光景を再現したり、博物学的な正確さを目的とする装飾には限界があることが分かる。そこで求められるのがラフな表現である。

2.3 ラフな表現の射程

「格子垣」の実際の壁紙ではデザイン画よりもラフになった点を二点挙げられる。第一にバラと甲虫の一体化、第二に浮遊する昆虫の筆触、である。これらの変化には製造工程における技術的制約も関わっていると考えられるが、ここでは反復パターンという表現の問題を中心に見ていきたい。

バラと甲虫の一体化は前項で確認した科学的側面を捉えてもいるが、他の目的があると思われる。頭部が隠されることで、甲虫が必死にバラを吸っているように見える。甲虫とバラとのある種の駆け引きが物語として想像されると言ってもよいだろう。甲虫とバラの関係性にはモリス以外の芸術家も注目しており、例えば、フランスの挿絵画家 J. J. グランヴィル(1803-47)は、絵本『フルール・アニメ』(1847)において甲虫がバラに吸い取られるようなシーンを描いている。植物と昆虫の関係性を主題化して繰り返し模様にするには、写実である必要はなく、むしろ誇張することが求められるであろう。「格子垣」の繰り返し単位に注目すると、正面を向いたバラの花が4輪あるが、対角配置にある2輪に異なる方向を向いた甲虫を配することで、バラの枝の上方への方向性(モリスは「合理的成長(rational growth)」¹¹と呼ぶ)に合わせて甲虫が飛び移る感覚を得られる仕組みになっている。細密に描かれていないからこそ、繰り返されても違和感がなく、観察者の想像力が発動するのである。そのような視点からは、3羽の小鳥の表現は甲虫よりもリアリスティックであり、繰り返しには不向きである。現にモリスは「格子垣」以降のパターンデザインで鳥や他の動物を扱う時はもっと簡略化している¹²。

第二のラフな表現として、浮遊する昆虫を指摘できる。壁紙作品の繰り返し単位を格子垣の形状により4×4のグリッドに分割して捉えると、16枠のうち11枠に大雑把に描かれた浮遊する昆虫(蝶10頭、甲虫1匹)を確認できる(図3)。同一の枠内に複数の昆虫が配されていないことから、筆者が仮に設定した4×4のグリッドをモリス



図3 「格子垣」4×4 グリッド



図4 モリス壁紙作品「果実」

も基準としていたと考えられる¹³。浮遊する昆虫が存在しない5枠については、単調な反復を避けるために、版面全体の余白を考慮したのではないだろうか。蝶10頭は上を向きつつランダムに、甲虫1匹は下を向いて配置されている。甲虫の真上の小鳥が下を向いていることと合わさり、バラによる上方への方向性が強くなり過ぎない効果を生んでいる。先に見たバラと一体化した甲虫と異なり、浮遊する昆虫はバラの花と直接的関係はなく、色彩や構成の観点から壁紙全体のアクセントとして配されたと考えられる。さらに、蝶についてバラの花や枝葉と重ねずに独立してグリッドの余白に配することで、格子垣の手前にいるのか奥にいるのか、観察者の想像力を喚起する余地が生まれている。これは浮遊する位置を特定できるようなリアルな表現では不可能なことである。

また、格子垣の前後を縫うように構成されたバラの枝との相乗効果により平面に奥行感覚がもたらされている。この奥行は「格子垣」制作の時点では、モデルとなったモリス家の庭の豊かさを表現するという程度の意味合いであったかもしれない。しかし、「格子垣」の次に制作された「果実」(図4)以降、背景に手前の対象物

よりもラフに表現した植物を配置して奥行を創出するという明確な手法が取られている¹⁴。「格子垣」に萌芽的にみられる奥行感覚は何に向けられているのか。先の引用文でモリスが自然の文字通りの模倣に対して否定的であることを確認したが、彼はパタンデザインの目的を「大地の外表面、動物への純粋な愛、あるいは仕事と休息の間で日々を過ごす人間を思い出させる」とことと捉え、「装飾がそれ自体を超えた何か、目に見える象徴以上の何かを思い出させないならば、どんな装飾も無駄であり、少なくとも第一段階の劣化に陥っている」とまで述べている¹⁵。ラフな表現を用いた重層的なパタンデザインは奥行を有することで、表現された対象物を超えて「大地の外表面」

を構成する諸物を連想する契機となる。自然のつながり自体へと観察者が導かれるのである。「格子垣」以降、昆虫が登場しなくなるのは、動きの多い昆虫の模様化は安息を目的とする住まいにおいて限界があることに加えて、「果実」で囲んだ植物模様の重層化により奥行を表現できたためではないだろうか。昆虫が描写されていないくても観察者は植物模様をもとに昆虫を含めた自然のつながりを想像できるのである。

3. クレインと昆虫模様

3.1 昆虫模様の見られる2作品

ウォルター・クレインもモリスと同様、昆虫を模様化した作品をほとんど残していない。管見の限り、1876年に制作された「童謡」という壁紙作品において、鳥、蜘蛛、蛙、蝸牛などと合わせて TENTUM シと蝶とが図柄に組み込まれたもの(図5)と1911年に刊行された『ウィリアム・モリスからホイッスラーへ』(William Morris to Whistler: Papers and Addresses on Art and Craft and the Commonwealth)という彼の著作の見返しのためのパタンデザインにおける蝶模様(図6、以下「見返し」と表記する)の二つのみである。いずれも昆虫が図柄に採用されているが、昆虫自体を主たるモチーフとしているわけではない。「童謡」は、その題名の通り、英国で親しまれてきた様々な童謡(nursery rhymes)に登場する生き物を中心に図案化したものであり、TENTUM シや蝶もその一環で取り上げられていると思われる。ただ、蝶の文様については、壁紙を貼



図5 クレイン壁紙作品「童謡」



図6 『ウィリアム・モリスからホイッスラーへ』見返し

り合わせる際のガイドとしても機能している。図5のように縦に展開される図柄の壁紙を横に並べて貼る際の目印となるように、図柄の両端に蝶が半身ずつ描かれているのである。「童謡」は反復という抽象化を前提として、昆虫(この場合は蝶)の左右対称という形態がパタンデザインに応用された事例である。

「見返し」は「童謡」から35年後の作品であり、洒脱な印象を与えつつもクレインの挑戦が詰まった図案となっている。この図案を理解するためには著作の内容を把握する必要がある。本著作は1905年の論集『芸術における理想』に引き続き、アーツ・アンド・クラフツ運動の展開を説明するものであり、モリスから始め、ホイッスラーで締め括る構成となっており、ホイッスラーを当運動の活動家に数えるところに独自性がある¹⁶。クレインは当該著作の最終章「蝶の神格化」において、ホイッスラーのエッチング作品を高く評価するとともにJMWを組み合わせて蝶の形態とした作品署名(モノグラム)(図7)を「文様もしくは印の神秘的組み合わせ」として称賛した¹⁷。特にモノグラムは文字という日常的に使用する記号を芸術的に文様化したものであり、アーツ・アンド・クラフツの精神と共鳴するところが少なくない。このような背景から、「見返し」ではホイッスラーの蝶型署名およびウィリアム・モリスのイニシャルW・Mが繰り返し模様に採用されている。また、「見返し」の基調となっている上方へ伸びるバラはアーツ・アンド・クラフツ運動の原点とも言えるモリスの初期作品「格子垣」のモチーフを借りながら運動自体の歴史や成長を暗示していると考えられる。さらに、そのバラの枝に止まる横向きの蝶を確認できるが、クレインはホイッスラーを蝶に見立て、アーツ・アンド・クラフツ運動とのつかず離れずの関係性を表現したのではないだろうか。

上記2作品に共通して、動植物と人間とを重ね合わせるという比喩表現の問題を



図7 ホイッスラーのモノグラム

指摘できる。「童謡」における昆虫はあくまでも昆虫のままであるが、鳥、猫、鼠などの動物は物語に合わせて擬人化されている。「見返し」における蝶はホイッスラー自身をモデルとしていわば擬蝶化の方法により表現されたものである。以下、クレイン作品における擬人化とホイッスラーの擬蝶化についてそれぞれ検討する。

3.2 擬人化の問題

クレインは「童謡」と同じく擬人化の方法を採用して子供たちや子供心を持った人々の感性に訴えかける作品を多数残している¹⁸。初期のものとして、1859年に描かれた「蝶々の舞踏会」という蝶を擬人化した水彩画がある。これはウィリアム・ロスコー(1753-1831)によって1807年に発表された絵本『蝶々の舞踏会とバッタの宴』の場面をクレインが再構成したものである。ここでは昆虫が擬人化されているが、以後、クレインは『フローラの饗宴』など、植物の擬人化に精力的に取り組むことになる。「蝶々の舞踏会」や先述のグランヴィル作『フルール・アニメ』のように植物の擬人化に際して、昆虫を人間に見立てたり周囲に昆虫が配されたりしても良さそうであるが、クレインはモリスと同様、昆虫を積極的に作品化することはなかった。その理由として、前述のように動きの多い昆虫をパタンデザインにする芸術表現上の困難さも考えられるが、本項では19世紀英国において、昆虫の擬人化という方法が芸術以外の文脈で強い意味を持っていたことに注目したい。

19世紀には昆虫学が生物学の一領域として成立した。その立役者となったのが、先にも紹介したカービーとスペンスによる『昆虫学入門』である。カービーは伝統的な信仰心と科学的探究心を持つ人物であり、国教会牧師として同じ教区で68年を過ごしながら昆虫を研究した。また、スペンスは重農主義を唱える出版物を多く出しつつ昆虫の研究に取り組んだ。『昆虫学入門』では農業の改良という地主階級の関心事を背景として¹⁹、益虫と害虫の視点、生態、社会、動作、本能など多岐にわたって昆虫の有用性が検討されている。例えば、「昆虫の社会」という項目では完璧な社会の事例として、蟻と蜂が取り上げられ、個と集団の関係についての道徳的見解が記されている。長大な本書のエッセンスをイラスト作家ルーゼ・M・バッジエン(生没年不詳)は『昆虫生活のエピソード』(*Episodes of Insect Life*、全3巻、1849-51)として刊行した。1860年代や70年代には合本版も出版された。彼女は昆虫学の成果をより分かりやすく伝えるために、昆虫を擬人化して物語や挿絵により表現した²⁰。

昆虫の擬人化という訴求力のある表現はクレインが取り組んだような絵本等にも応用し得る。しかし彼が絵本制作に注力した時期は 1877 年をピークとするコロラドハムシ騒動と重なり、昆虫の擬人化を躊躇した可能性がある。この騒動はジャガイモに被害を及ぼすコロラドハムシがアメリカからカナダ、さらに大西洋を渡って英国にも伝播するのではないかということに対して不安が広がったものである。1877 年には害虫法が可決され、昆虫の蒐集家や商人の障害となったり、職業的な組織を持たない昆虫学者に対して無神経な蒐集家というイメージを生んだりした²¹。当時の『ファニー・フォークス』誌や『パンチ』誌の風刺画ではコロラドハムシを外敵として擬人化して表現するものも散見され、昆虫の擬人化という方法自体が消極的に捉えられていたと考えられる。クレインの作品に昆虫の擬人化が採用されないのは、一部の昆虫が社会的に忌避されていたことと無縁ではないだろう。また、クレインの絵本や子供用壁紙では動植物の擬人化を通して歴史や社会の教訓を伝えるという道徳的側面があるが、社会を風刺する類ではなく、純粹に子供が楽しみながら学べるものであった。なお、過去の出来事や教訓を芸術によって表現する方法について、『ウィリアム・モリスからホイッスラーへ』では野外劇という新しい種類の芸術の可能性が示され、あくまでも生身の人間が歴史的場面を演じることで公共的な感情や精神が形成され国民性が強化されることが論じられている²²。

3. 3 擬蝶化の意味

ホイッスラーは 1870 年代に文字による署名に代えて蝶型署名を使用するようになり、それは日本の家紋や落款に着想を得たものであることが指摘されている²³。彼は美そのものから離れて絵画が評価される風潮に対して否定的だった。同時代の画壇が道徳主義に基づいて絵画の内容を評価したり、教養と洗練を目的として美術品が一般家庭に浸透していった状況に対して、ホイッスラーは真の画家の到来を願いつつすでに完成した美としてパルテノンと葛飾北斎を例示する。パルテノンは西洋古典の代表作、「北斎の扇」と称される逆扇形をした富士山と鳥の構図は日本趣味の代名詞である²⁴。富士山を形の問題として捉えるのは、「自然は色彩と形態においてあらゆる絵画の要素を包含している」という信念に基づく²⁵。また、「最初の芸術家は周囲の自然の中に、火に照らされた人々の顔のように、興味深い様々な曲線を知覚した夢想家であった」とも述べられていることから形の中でもとりわけ「曲線」に関

心があることが分かる²⁶。「様々な曲線」の一樣態として富士山などの風景、あるいは日本の蝶文などのデザインも捉えていたと考えられる。

ホイッスラーの蝶型署名では、JMW の一部の曲線を誇張して重ね合わせ蝶が形成され、背後に三つ葉の形態が配置されている。日本趣味の産物として論じられることの多いこの署名は確かに家紋を連想させる蝶や三つ葉を用いている点や文字を組み合わせている点では日本の影響を受けていると考えられるが、蝶や三つ葉という要素は西洋の伝統的モチーフでもあることを看過してはならない。蝶は死者の魂（プシュケー）を、三つ葉は幸運を象徴するものとして使用されてきた。パルテノンと北斎とを美の完成と捉えるホイッスラーにとって、署名における西洋と日本の融合はひとつの帰結であった。このモノグラムは洋の東西を横断しながら自由に表現できるという彼のスタンスを含意していると言えよう。さらに、蝶には悪魔の尻尾が生えており、自身の画家としての異質性を自覚した態度が表明されていると考えられる。

ホイッスラーが採用した擬蝶化という方法は、昆虫や動物を擬人化して既知の物語やイデオロギーを語らせるのとは逆に、人間を蝶や鳥に変化させて言葉を無化するような表現である。そこには言葉によって作品を評価しない意思が込められていると言ってもよいだろう。文字を曲線に変えたり、日本趣味という異国の表現を応用することも、言葉や知識を疑う態度に起因していると考えられる。また、魂の象徴としての浮遊する蝶というモチーフは、ある作品から別の作品へ自由に移行し続ける、漂流する芸術家の実存を示すものである。

クレインが『ウィリアム・モリスからホイッスラーへ』の最終章を「蝶の神格化」と題しているのは、ホイッスラーが考案した蝶型署名の秀逸さを評価していることによる。蝶というモチーフは言わばホイッスラーの専売特許として認知されていたのであろう。おそらくホイッスラーに触発され、クレイン自身は 1870 年代にイニシヤルの WC(W は V 二つに分解)と鶴の形態を組み合わせたモノグラム(図 8)を考案し、以後、作品に記し続けた。その配置場所について定型はなく、作品の構図や色彩を勘案して決められている。鶴の向きも一律ではなく、絵本作家ならではの子供たちも親しめるデザインと言える。鶴文様という日本趣味を加味した可能性もあるが、自身の姓 **Crane** に因むものであり、クレイン自



図8 クレインのモノグラム

身を擬鳥化して作品に存在させる意図があったことが分かる。アーツ・アンド・クラフツ運動の実践において署名には賛否あった。署名は作家性の象徴であり、工人の伝統といった無名性と相反するからである。半ば作品に同化したモノグラムの使用はこうした事情に応えるものでもある。

4. アシュビーと昆虫模様

4.1 アール・ヌーヴォーとの関わり

アーツ・アンド・クラフツ運動の実践家の中で C. R. アシュビーはモリスやクレインとは異なる形式で昆虫模様に取り組んだ。アシュビーは蝶や蜻蛉を単体でモチーフとした銀細工(図 9)を残しており、エミール・ガレ(1846-1904)やルネ・ラリック(1860-1945)といったフランスのアール・ヌーヴォー作家と一括りにされることもある。美術史家ハーディはアシュビーの銀杯の把手を「アール・ヌーヴォー風のすばらしい曲線」と評している²⁷。アール・ヌーヴォーでは昆虫模様も多用されているが、モリスの繰り返し模様に見られたような簡略化という問題よりも、そのモチーフ自体の具象性が重要であった。実例として、ガレの花瓶「蜻蛉文鶴頸扁瓶」(1889)やラリックのコサージュブローチ「蜻蛉の精」(1897-98)を挙げられる。これらは自由な造形が可能なガラス工芸や銀細工の技術を応用して蜻蛉の形態的あるいは色彩的特性を独自に表現したものである。蜻蛉はジャポニズムによって発見されたモチーフのひとつであり、アール・ヌーヴォーの名付け親サミュエル・ビング(1838-1905)が発行した月刊誌『芸術の日本』(1888.5-1891.4)で度々取り上げられていた。蜻蛉の他に蝶の図案も多数見られる。1900 年代初頭に発表されたアシュビーの蝶や蜻蛉を用いた作品もアール・ヌー



図9 アシュビーの銀細工
上:蜻蛉文のある留金
右:蝶文のあるペンダント



ーヴォー風ではあるが、アーツ・アンド・クラフツ運動の一員であったアシュビーが自らアール・ヌーヴォーの潮流に乗ったとは考えにくい²⁸。ここで、アシュビーの昆

虫模様のある銀細工がガレやラリックほど奇抜ではなく控え目なところに注目したい。アシュビーが制作したものはベルトやマントに使用する留金とペンダントなどの宝飾品である。留金は明確な実用性があるため奇抜な意匠にはなりづらい上、シンメトリの形態となっている。また、日本の刀装具における蜻蛉文のように密やかに身に付けることに意義が見出された可能性がある。宝飾品については、銀を加工しながら透かし細工として一部にエナメル(七宝焼)や真珠などをあしらった繊細な仕上がりとなっている。これらの控え目な表現は何に由来しているのだろうか。

4.2 慎ましい表現の源泉

モチーフの選択にも垣間見られるように、アシュビーはアール・ヌーヴォーの作家たちと同様、ジャポニズムの影響下にあった。他方、1898年にルネサンス後期のイタリア人芸術家ベンヴェヌート・チェリーニ(1500-71)の金細工と彫刻に関する論説を翻訳して出版していることを踏まえると、チェリーニの影響も否めない²⁹。アシュビーは日本趣味のモチーフとチェリーニの繊細さを融合したと考えられるが、ここでは彼が英国の新しい市民のあり方を論じた『偉大な都市の建つところ』(*Where the Great City Stands: A Study in the New Civics*, 1917)という著作で「東洋の影響」を取り上げている点を指摘したい。

アシュビーは形態を模倣するのではなく、日本においては東洋の「準宗教的な性質」を理解することに努めた³⁰。「我々は生活芸術の神の化身を示すような宗教的象徴を切に望んでいる」とし、インド神話における職人の神ヴィシュヴァカルマを称えた³¹。それは東洋におけるアーツ・アンド・クラフツの主神と呼べる存在であり、仏典では毘首羯摩天と漢訳される。アシュビーは「象徴」について次のようにも説明している。

芸術家によって「解釈された」象徴と芸術家によって「発明された」象徴の決定的な違いは、後者はその芸術家のみに意味があり、前者は共同体全体に意味をもつということである。³²

「解釈された」象徴の最たる例はものづくり自体を象徴するヴィシュヴァカルマであろう。文様や紋章のように歴史的に継承されてきた象徴物も前者に該当し、共同体の人々に共有されるという前提があるため、抑制された表現となる。他方、「発明された」

象徴の代表的なものは同時代の象徴主義(サンボリズム)であり、アール・ヌーヴォーの表現もその延長線上にあると考えられる。ガレやラリックらのような奇怪な造形は、蜻蛉や蝶の歴史的意味よりも、形態や色彩が醸し出す夢幻の世界を目的としている。アシュビーはこうした西洋の芸術家に顕著な「個人の主張」に對置されるものとして、東洋のものづくりを捉えていた。例えば、岡倉覚三(天心)(1863-1913)の著書『東洋の理想:日本の芸術を中心に』(1903)や自身の経験から日本の作品や人々の振る舞いについて、「様式化」「黙考」「利得行為ではない芸術」「平静」という4つの観点が表示されている³³。これらは個人を超えて共同体の「生活芸術の神」を指定し、ものづくりを实践する東洋的な精神を捉えている。アシュビーはこのようなあり方をギルドが成立していた西洋にも見出し、「工房的構造の社会」と名付けている³⁴。この構造が機械の台頭とともに退化し、不安定になったという。それは近代化の中で人々が利潤を求めて機械を産業に適用することに躍起になり、共同体に生活芸術を提供するというものづくりの根源を忘却している状態を指すであろう。アシュビー自身はギルド・オブ・ハンディクラフトを創設し、ジュエリーなどの銀細工を共同で制作した。活動は後身のハート・シルバースミスという工房に引き継がれている。

5. おわりに

本稿では、アーツ・アンド・クラフツ運動の実践家モリス、クレイン、アシュビーを主軸として19世紀後半の英国における昆虫模様の特徴を論じた。昆虫模様というひとつの切り口を用意することにより、博物学、昆虫学、ジャポニズム、アール・ヌーヴォーなどの思潮との共通点と相違点を明らかにしながらアーツ・アンド・クラフツ運動における表現の特質について記述できたとと言えるだろう。

昆虫をめぐる芸術表現は具象性と抽象性の間の揺らぎとしてまとめることができる。モリスの「格子垣」は博物学的正確さによって自邸の庭を再現するという具体的表現と反復や奥行によって自然を象徴するという抽象的表現とを兼ね備えた作品である。クレインからは昆虫の擬人化および芸術家の署名という、いずれも現実と想像とを往来する問題を引き出すことができる。昆虫の擬人化という方法は、クレインの「蝶々の舞踏会」のように具体的な自然の物語を伝えるものから昆虫に社会的意味を付与して人間生活を象徴するものまで幅広く適用される。また、クレインの「見返し」はアー

ツ・アンド・クラフツ運動の展開を題材とし、ホイッスラーの蝶型署名と同じく作家という個人を抽象化した作品に数えられる。アシュビーからは「発明された」象徴と「解釈された」象徴という抽象性の中の差異という論点を導き出すことができる。クレインらのモノグラムは「発明された」象徴の一例である。アシュビーの銀細工における昆虫模様は「解釈された」象徴として共同体に投じられたものである。それは行き過ぎた個人主義のデザインを抑制する工房的なあり方を示している。

(本稿はJSPS科研費 22K04518 の助成による成果の一部である。)

- ¹ 海野『ヨーロッパの装飾と文様』、『蝶』の項目 (p.192) および「トンボ」の項目 (p.193) 参照。
- ² クラークの研究書『ヴィクトリア朝の昆虫学』では「自然界に対する考え方は、特定の時代と場所から生まれるものだ。そしてその背後には、道徳的、政治的、経済的、そして宗教的な要因がある」との確信に基づいて 19 世紀英国における昆虫学の背景が検討されている。しかし、芸術的な要因についての言及はない。Kacane による研究では、19 世紀中頃から 19 世紀末にかけてのラファエル前派と唯美主義という二つの芸術思潮について自然と人工という視点から昆虫の表現が検討されているが、モリスらが牽引したアーツ・アンド・クラフツ運動についてはこれらの思潮の流れに位置づけられるのみで仔細には取り上げられていない。佐々木による論考「イギリス・ロマン派詩における虫たち」は 18 世紀後半から 19 世紀前半のロマン派詩人による昆虫と蠕虫の描写の特徴を整理したものであり、本稿で対象とする時代以前の動向を把握するのに知見を得た。いずれの先行研究も昆虫模様には着目していない。
- ³ 拙稿「19 世紀末英国の植物模様」および「世紀転換期英国の動物模様」参照。
- ⁴ ダーリング他『図説ウィリアム・モリス』では、1473 年にマーティン・ショーンガウアー (1448-91) が描いた「バラ垣の聖母子像」がモリスの「格子垣」の発想源であると推論されているが、本稿ではモリス自邸の中庭にバラの絡む格子垣があったというモリスの評伝作者 J.W.マッケイル (1859-1945) の記述に依拠して、日常的な光景としての中庭をデザインの源泉と捉える。
- ⁵ 『東洋昆虫学のキャビネット』はインドがイギリス領となる直前の出版物であり、インドの人々に博物学の研究に従事することを促す側面もあった。それはひとつの文化的植民地主義のかたちであると考えられる。
- ⁶ モリスが直接ウェストウッドの専門書を手にしたかは定かではない。後述のカーティスによる『ロンドンの植物』も手彩色を施した豪華な書籍であり、そのまま一般に色付きで普及したとは考えにくい。ウェストウッドやカーティスによるもののように昆虫や植物に関する質の高い図版が一般的な出版物にも影響し、モリスの時代には百科事典や一般向けの博物学の書籍に同種の表現が浸透していたと推測される。
- ⁷ 特に第 1 巻における *BELLIS PRENNIS* (Common Daisy) はモリスによるデイジーと茎の曲線の表現や全体のプロポーションが類似している。カーティスについては石倉「ウィリアム・カーティスの『ロンドンの植物』」に詳しい。
- ⁸ Morris, “Some Hints on Pattern-Designing,” p.178.

⁹ ただ、モリスは1894年の論考「中世彩飾写本覚書」の中で「写實的に表現された(そして實に見事に描かれた)小鳥や動物がしばしば縁飾りにふんだんにあらわれる」と評価しており、写實的なものと装飾とを完全に切り離しているわけではない。例えば、昆虫が表現されたものとしてフランドルの装飾写本『グリマーニ家の聖務日課書』(1510s)の縁飾りを挙げられる。これらは18世紀以降の分類学的知識などがない中で生命のつながりが表現されたものであり、モリスの関心を引いたと考えられる。

¹⁰ Morris, “Some Hints on Pattern-Designing,” p.177.

¹¹ *Ibid.*, p.199.

¹² 「格子垣」における3羽の小鳥については共同制作者のフィリップ・ウェブ(1831-1915)が担当したことが知られている。リアリスティックな表現はウェブに由来すると考えられる。

¹³ 版面をグリッドで分割する方法は「小反復(smaller repeats)」と呼ばれ、分割数によって「3点反復」、「6点反復」など多様に展開可能である。「格子垣」は4×4グリッドに基づく「4点反復(four-spot repeat)」という手法を応用したものである。Day, *Pattern Design*, pp.81-97 参照。

¹⁴ 「格子垣」の壁紙作品としての完成は「果実」よりも遅かったが、壁紙デザインに着手したのは「格子垣」からである。

¹⁵ Morris, “Some Hints on Pattern-Designing,” pp.177-179 参照。モリスはパタンデザインが想起させる風景の例をこう説明する。「ナイル川の畔で日差しを遮る密集したブドウの格子垣、犬たちがそばで息を切らしている野生の森と小川、太陽が雲の切れ間から差し込む中、雛がいる家の軒先に向かって庭の枝の上を飛び回るツバメ、あるいは多くの花が咲くピカルディの夏の牧草地を、どんなに素朴でも連想させられるほうが良いのではないだろうか。」(*Ibid.*, p.178)当時、英国の様々な意匠に移入されていたと考えられるナイル川(エジプト)やピカルディ(仏北部)などの景観や装飾を単に形態上の模倣を超えて理解する態度が示されている。

¹⁶ 『芸術における理想』については、拙稿「ウォルター・クレインの装飾芸術論にみる『理想』への歩み」を参照されたい。ホイッスラーは1834年にアメリカのローエルで生まれ(モリスと同年生まれ)、幼少期にはサンクトペテルブルグにて絵を学び、1855年に画家としてパリで活動を始めた。1859年からは拠点をロンドンに移した。1870年代に自身の作品批評をめぐってジョン・ラスキン(1819-1900)を提訴した。その際、ラスキン側にモリスの友人かつ共同制作者であったエドワード・バーン＝ジョーンズ(1833-98)が付いたこともあり、アーツ・アンド・クラフツ運動とホイッスラーは19世紀後半の英国では結びつくことはなく、ホイッスラーは異端の芸術家とみなされた。しかし、1908年にペネル夫妻によってホイッスラーの初の伝記 *The Life of James McNeill Whistler* が出版されたこともあり、20世紀には正當に評価されるようになった。クレインはこの伝記を受けて『ウィリアム・モリスからホイッスラーへ』を上梓しており、最終章「蝶の神格化」の冒頭にてホイッスラーの複雑で屈折した性格と人生を的確に紹介している。

¹⁷ Crane, *William Morris to Whistler*, p.266.

¹⁸ クレインと子供のための書物の関わりについては拙稿「世紀転換期英国の動物模様」、pp.55-56を参照されたい。

¹⁹ 『昆虫学入門』の位置づけについてはクラーク『ヴィクトリア朝の昆虫学』第2章「昆虫の政治学」の内容を参考にした。

²⁰ 『昆虫学入門』におけるカービーの宗教観を強く反映した内容となっている。バッジンは『昆虫生活のエピソード』の「序」において「おそらく、その知性の兆候が昆虫の働きほど明らか

に印象づけられるものはない。昆虫は本能の支配下にある生物として、『彼らを導く心は神からのものである』と優れた証言をする」と昆虫の働きに神を見ている。また、昆虫および他の動物の「本能」に関する最良の定義としてカービーによる以下の言葉が引用されている。「創造主によって組織に植え付けられたものであり、指導、観察、経験とは無関係に、目的を見据えた知識などなしに、個体の幸福と種の保存に役立つ特定の行動を実行することに駆り立てられるのである。」(*Acheta Domestica, Episodes of Insect Life*, p.405)なお、バッジェンは *Acheta Domestica* (イエコオロギ)をペンネームとしていた。

²¹ 本項の内容はクラーク『ヴィクトリア朝の昆虫学』第7章「コロラドハムシ」を参照した。

²² Crane, *William Morris to Whistler*, pp.236-237.

²³ 野上『日本美術を愛した蝶』, p.97 参照。

²⁴ 増田「北斎の扇とワイルドの扇」の解釈を参考にした。なお、ホイッスラーは講演「10 時」で以下のように述べている。「美の物語はすでに完成している。バルテノンの大大理石に刻まれ、そして北斎の扇に一富士山の麓に一鳥とともに装飾されて。」(Whistler, “Ten o’clock,” p.29)

²⁵ Whistler, “Ten o’clock,” p.14.

²⁶ *Ibid.*, p.11.

²⁷ ハーディ『アール・ヌーヴォー』, p.72 参照。

²⁸ 1904 年に開催されたアール・ヌーヴォー・シンポジウムにおいて、ウォルター・クレインは「アール・ヌーヴォーとして一般的に理解されているものはすでに古い」とアール・ヌーヴォーがスタイル化され模倣されている状況を皮肉っている。(The Magazine of Art 1904, Volume2, p.211)

²⁹ アッシュビーは自身のギルド・オブ・ハンディクラフトの金工たちに読まれることを意図して、序文をつけて Cellini, *The Treatises of Benvenuto Cellini on Goldsmithing and Sculpture*. を出版した。

³⁰ アッシュビーは自分たちの時代への芸術的影響として、(1)同時代の芸術家たちからの教えや刺激、(2)20 世紀初頭の建設工事に関連した社会的熱狂、(3)東洋からの準宗教的な性質という新しい考え方、の三者を挙げている。(Ashbee, *Where the Great City Stands*, p.5)

³¹ Ashbee, *Where the Great City Stands*, p.50.

³² *Ibid.*, p.34.

³³ *Ibid.*, pp.48-54 の内容を要約した。

³⁴ *Ibid.*, pp.12-13. “the workshop structure of society”を「工房的構造の社会」と訳出した。

<図版出典>

図1 ©William Morris Gallery, Catalogue number: B31

図2 ©William Morris Gallery, Catalogue number: BLA472

図3 ©William Morris Gallery, Catalogue number: B31 をもとに一部拡大

図4 ©Victoria and Albert Museum, Accession Number: E.2744-1980

図5 Konody, *The Art of Walter Crane*

図6 Crane, *William Morris to Whistler*

図7 Digital Commonwealth Massachusetts Collections

<https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:3r076n81r>

図8 Crane, *Walter Crane's Picture Books*

図9 Crawford, C. R. Ashbee

<参考文献>

- Acheta Domestica. *Episodes of Insect Life*. London: G. Bell & Sons, 1879
- Ashbee, C. R. *Where the Great City Stands: A Study in the New Civics*. London: The Essex House Press & B. T. Batsford, 1917
- Cellini, Benvenuto. *The Treatises of Benvenuto Cellini on Goldsmithing and Sculpture*. Introd. C. R. Ashbee, London: Edward Arnold, 1898
- Crane, Walter. *Walter Crane's Picture Books*, London; New York: J. Lane, 1900
- Crane, Walter. *William Morris to Whistler: Papers and Addresses on Art and Craft and the Commonweal*. London: G. Bell & Sons, 1911
- Crawford, Alan. *C. R. Ashbee: Architect, Designer & Socialist*. New Haven; London: Yale University Press, 1985
- Day, Lewis F. *Pattern Design*. London: B. T. Batsford, 1903
- Kacane, Ilze. "Insects in the 19th century British culture: Pre-Raphaelitism and Aestheticism." *Saule, Volume IV(1)*, pp.26-41. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press, 2012
- Kirby, William & Spence, William. *An Introduction to Entomology Ed.7.* London: Longman, Brown, Green, Longmans, And Roberts, 1858
- Konody, P. G. *The Art of Walter Crane*. London: G. Bell & Sons, 1902
- Morris, William. "Some Hints on Pattern-Designing." *The Collected Works of William Morris, volume XX II*, Edited by May Morris, London: Longmans Green, 1914
- Okakura, Kakasu. *The Ideals of the East: with Special Reference to the Art of Japan*. London: John Murray, 1903
- Whistler, J. A. M. "Ten o'clock." Boston ; New York : Houghton, Mifflin & Co., 1888
- 石倉和佳「ウィリアム・カーティスの『ロンドンの植物』—自然と分類学のあいだ—」『ガーデン研究会ジャーナル』、第1号、pp.53-65、ブックウェイ、2015
- 海野弘『ヨーロッパの装飾と文様』、パイインターナショナル、2013
- ジョン・F・M・クラーク『ヴィクトリア朝の昆虫学: 古典博物学から近代科学への転回』、奥本大
三郎監訳、藤原多伽夫訳、東洋書林、2011
- 佐々木郁子「イギリス・ロマン派詩における虫たち」『龍谷紀要』、第39巻第2号、pp.47-59、2017
- 杉山真魚「19世紀末英国の植物模様」『ガーデン研究会ジャーナル』、第3号、pp.1-10、2017
- 杉山真魚「世紀転換期英国の動物模様」『カルチュラル・グリーン』、第4号、pp.49-58、2023
- 杉山真魚「ウォルター・クレインの装飾芸術論にみる『理想』への歩み」『カルチュラル・グリー
ン』、第5号、pp.3-22、2023
- ダーリング・ブルース、ダーリング・常田益代『図説ウィリアム・モリス: ヴィクトリア朝を超えた巨
人』、河出書房新社、2008
- 野上秀雄『日本美術を愛した蝶: ホイッスラーとジャポニスム』、文沢社、2017
- ウィリアム・ハーディ『アール・ヌーヴォー: 世紀末に生まれた空前の美術状況』、野中邦子訳、
美術出版社、1990
- 増田裕美子「北斎の扇とワイルドの扇」『二松学舎大学人文論叢』、第104輯、pp.46-71、2020