

視覚学事始 第13章

機能主義的理論と装飾的デザインの解明 (4)

デザイン学科

白石和也

13-1 19世紀の機能主義的理論

19世紀の芸術は人間生活の全体に結びついているとあってよい。イギリスにおける産業革命は社会構造をかえ、産業を支える科学技術の意味が増大して、ついには科学的客観性が社会の価値観の尺度となるように変えた。そのために人々は自分の解釈を客観的に証明してみせる必要を感じ、単なるリヴァイヴァリストを越えようとする建築家が現れたことは確かである。しかし近代における機能主義の歴史的に主要な様相はゴシックの復興に関連していた。そのさきがけとなったのがピュージンである。

ピュージン (Pugin, Augustus Welby Northmore 1812-59) は、フランスから亡命してきた建築家の父親、オーガスタス・チャールズに製図工として協力し、はやくから父の建築教育を受けた。また彼は中世建築と家具の詳細な図版を特色とする父の著書によってゴシック形態の体系的な研究をすることもできた。1836年には自分も『対比 Contrasts: or a parallel between the noble edifices of the Middle Ages and similar buildings of the present day, etc. etc. etc.』という書物を刊行したが、そのなかで彼は中世のゴシック建築をルネサンス以後の「復活された異教主義」に基づく建築と対比させている。どちらかというとな彼の評価はゴシック建築の方にむけられた。18世紀末におけるロマン派の芸術の高揚は単にウォルター・スコットなどの中世的歴史小説を生み出しただけでなく、そのロマン派の波が建築その他の世界にも及んだと容易に考えられる。ロマン派はルネサンスをよりどころにしたが、そのルネサンスはゴ

シックの創造性を礎としていたことは周知の通りである。『キリスト教建築の実情 On the Christian Architecture』という彼の著書で確かに彼はゴシック復興初期のお城まがいの邸宅や、教会建築のうすっぺらな木摺漆喰のゴシックを古典のばかばかしさと同様に嘲笑している⁽¹⁾。しかしロマン派の古典であるギリシア神殿に壁をつけ、窓を穿つことはその建築の否定になり、教会に不可欠な鐘塔も受入れないばかりか、北方で必要な急傾斜の屋根を架けることもできないというのが彼の持論であった。しかし彼のこの批評の根底には建築が思想から生み出されるものである以上、キリスト教徒が「異教」の文明の生みだしたギリシア建築の「形」を利用するのは誤りであるという考えがあった。彼は建築設計の基本的な規則には「便利さ、構法、妥当性に不必要なものがあるべきでない」として⁽²⁾、建築のもつ「形」をむしろ「原理」として論証しようとした。ゴシック様式の線形がどれほど石の目地を雨水から守り、英国教会のセント・ポール教会堂がどれほどその構造を率直に外部に見せているか、中世の天井がどれほど構造を表現しているかなどを評価して彼が行き着いたのがゴシック様式の完璧さであったのである⁽³⁾。

様式の唯一の基盤は、目的に対応している原理による。そのために異なる国々で夫々の気候、習慣、信仰に適した様々な様式が生まれたとピュージンは断言している。建物の内的と同時に外的な様相も、それが定められた目的を表し調和してささいにその妥当性が得られるもので、特質は目的に対する適合性にかかわっているというのである。従ってどのような細部にも「意味 meaning」があるか、「役割 purpose」を果すかのいずれかでなけ

ればならないが、ゴシック様式がどれほど有効にそうした役割を果たしているかをピュージンは詳細に例を引きながら論証したのである。

ここでいう彼の「意味」というのは、建築に用いられる形や印が長い文化的伝統のなかで身についた意味であり、ゴシックの聖堂はそれ自体が壮大な絵解きであり、その細部にはそれぞれ意味が込められていた。聖堂の扉には多くの使徒たちが彫刻され、そこに十字架（ペテロ）、剣（パウロ）、聖杯（ヨハネ）、斧（マタイ）などが加えられることによって各使徒が識別された。鳩は謙虚の象徴であり、牛は忍耐の、落馬して壕に落ちる騎士は傲慢の象徴である。それらは構造的な機能の意味ではない。彼は細部の「役割」よりはむしろ、こうした意味を重視していたようで、それだけに異教の構造的な意味のある様式細部をあらゆる手段で否定したのである。この点から彼はいわゆる合理主義者ではないことが分る。「建物はその種類らしく見えるようでなくてはならない」⁽⁴⁾という。こうして彼は有機的な概念の発展に寄与する一方、それらの評価に倫理、宗教、道徳の規準を非常に強調したのである。

彼はピクチュアレスクについても似たような言葉で定義している。「それは、昔の工匠たちが地域性や構法の困難を克服した巧妙な手法のもたらした結果である。（中略）古代の建築におけるすべての非常に美しい不規則は、決して意図的にデザインされたものではない、と私は確信している。なぜなら、不規則を得るために建築を不便なものにすることは、新しい廃虚の実施設計図をつくるくらいばかりしていることだ」と述べている⁽⁵⁾。従ってピュージンによると、様式、物質、妥当性、ピクチュアレスクといったあらゆる性質は、機能に対する形態の適合性を通して達成されるべきであるということになる。

ピュージンの優れた点はゴシックをキリスト教の伝統と不可分なものとして捉え、それによって建築に思想的根拠を与えたことである。彼はゴシックを復興させたというよりはむしろ、ルネサンス以後に復興された古典主義からゴシック様式

をよみがえらせたのである。彼のいう建築の思想はヨーロッパの社会と歴史的に密接に絡みあったものであり、宗教こそは社会の基盤であるという考えにあった。それはいわば彼自身の実感に基づく論理であり、同時にそのような具体性を要求する当時の社会的風潮から、建築家も自己の専門領域である「様式」の可否をできるだけ具体的な形の論理で展開する必要を彼が痛感していたことを表わす。彼は従って真の意味での伝統主義者であり、歴史主義者であったといえよう。1843年にピュージンはこう述べている。「建築の歴史は世界の歴史である」⁽⁶⁾。これと同じ態度がラスキンの芸術把握にもうかがわれるが、それはさらにウィリアム・モリスにも受継がれる。このように芸術を人生全体に関連させて捉える態度は道徳的なものであるが、これは19世紀の芸術がすでに貴族社会のものではなく、完全に市民社会のなかで捉えられるようになっていたことを示している。

ゴシック建築の再興はいわばピュージンにとっては理想社会を再興することであったのである。このように彼が建築を単なる美的論議や観念的理論だけで把握しただけではなく、社会の人々との感情、とりわけ宗教的感情との関連によって解釈したことには、無力化しつつあった当時のキリスト教会に対する批判と革新につとめたオックスフォード運動やケンブリッジ・カムデン協会の運動が強く影響していることは確かである。彼は社会の墮落と建築の墮落とを時代的に平行する現象として捉えたという。ゴシック建築を中世時代の精神と関連づける彼の考え方は、そうした精神風土のなかで大学生活をしたジョン・ラスキンの思想形成にも大いに影響したのである。様式上の理想の混迷と宗教的不安や、変動しつつある社会階層と台頭しだした新しい技術に取り巻かれた生活状況は19世紀前半の特徴でもあった。またピュージンがゴシック建築の枠内で建築論を構築したのはキリスト教信仰の必然的結果であったかも知れないが、そのことが彼の建築論の限界にもなったことは否めないであろう。同じことがラスキンにもいえる。

ラスキン (Ruskin, John 1819-1900) はピュージンの『対比』の12年後に『建築の七灯』を出版している。そのなかにはピュージンの影響と思われる部分があるように思えるが、ラスキンは謝辞でもピュージンのことは少しも触れていない。この本は、後に三巻本として出版される彼の『ヴェニス石』の序と言えるものだが、ラスキンのとりわけ整然とした著書ともいえ、建築は神への捧げもの(犠牲の灯)であり、そしてそれは誠実な職人精神を具現し、材料の質が重んじられるべきだという意味で建築自体も誠実でなければならない。だからスタッコ(化粧漆喰)は大理石を真似るべきではなく、セメントは石であるふりをしてはならない(真実の灯)。建物は土地をよく選び、そのマッサ(質量感)を明確にするために太陽の光線を利用して、なによりも先ず形として考えられなければならない(力の灯)。それはありきたりの形で飾られるのではなく、自然から引出された文様で飾られるべきである(美の灯)。あらゆる種類の装飾や細工は死んだような機械的統一を求めるのではなく、人間の手の性質を持つべきである(生命の灯)。建築はそれが置かれた状況の純粋に形式的な性質ばかりでなく、歴史的な連想を持ち、感情に訴える性質をも重んじなければならない(記憶の灯)。最後に建築は、それが置かれた社会的脈絡と関係を持たなくてはならず、それはある程度までは国家の政治形態、生活、歴史宗教上の信仰を体現すべきである(服従の灯)。このような主張がどういう方向へ向うかは明らかである。

中世の建築はこれらのどの原則に照らしても、吟味に耐えるが、パラディオ様式は世俗的、人工的、幾何学的で、異教的であるという点でまったく異質であった。それらには「力の灯」や「記憶の灯」によってしか照らされないし、「すべての生命、美德、高貴、あるいは善を行なう力を欠き、卑俗で、不自然で、不毛で、おもしろ味もなく、敬虔さをも欠いている。」という⁽⁷⁾。ラスキンの場合もゴシックの擁護は、その時代の意見を要約して体系的に述べたにすぎない。言換えると、尖塔やとがったアーチを古風な壮麗さとロマンティッ

クな崇高さの効果を生み出す単なる属性と見るのではなく、健全な構造原理に基づく一つの様式とみる世代の人々の意見として見るのである。そうしてそのような構造原理は過去300年の浮薄な不信心とは対照的な、高度に宗教的真摯さや社会的に統一された状態や、厳しい敬虔さを表し、君主や権力の建築とは対照的なキリスト教徒の連帯感を表すというのである。

ラスキンは正しい社会を作るために芸術が必要と考へた。従って「(前略)宇宙の諸事実をはっきりと現し、記録することに謙虚であり、自己を無にするように献身する芸術は、人類に対して常に助けとなり、楽しみや力強さや救いに充ちたものである。もしこのことに確信があるなら、さらにもう一つ別のことが論理的に推論できる。つまり芸術が役立つという機能に従事するときには、それによって芸術を強化できる」⁽⁸⁾。そうして「芸術の全生命は、それが真実に満ちているか、完全に役立つかにかかわっており、そのどちらかが活性化の原理である」と断言する⁽⁹⁾。ただし彼のいう正しい芸術とは、自然をよく理解し観察することによって生れるものでなくてはならない。人間が頭のなかだけででっち上げたものではいけなかった。そして彼のいう自然とは単に自然の模倣を意味するのではなく、自然を解釈し、自然にある美を表現するものであった。それで「よい芸術は常に二つのものから成り立っている。すなわち、一つは事実の観察であり、もう一つは、その事実を語ることで表明される人間の考へと権威である。偉大な芸術やよい芸術ではこの二つが統一されなければならない」という⁽¹⁰⁾。

芸術の高い機能は(1)人間の宗教的感情を強化し、(2)倫理性を完全にし、(3)即物的役割を果すことにある。ラスキンは芸術の即物的役割はすべての芸術の根本機能の一つであるとしながらも、その機能の意味を信仰や道徳、あるいは倫理上の要素を含める点ではむしろピュージンよりも強硬であった。

産業と美術との結びつきについてラスキンは次のように述べている。「産業の語をその正しい使

い方に従うなら、手でなにかを作ることであって、それは直接に手で作ることもあれば、間接に作ることもある。つまり器具機械の助けで作られることも、そうでない場合もある。とにかく人間の手から何かが始まっているのが産業である。しかし産業というのは、機械的に活動してる人間の手で行なわれているもので、この手の活動には知性が直接に影響していない。美術とは呼ばれない、機械や船や車などを作るアートは一人の人間の手と頭が一緒になって同時に働いている仕事である。次に美術というのは、一人の人間の手と頭と心が一緒に調和しているものである。(中略)手がすべてのものの基盤になっていて(中略)美術は常にあらゆる機械のなかでも最も微妙な機械、すなわち人間の手で使わねばならない。(中略)産業は人間に有用なものを作るのに、人間の手働きだけだから人間の情緒から本質的に離れるということが起きている。(中略)美術はその組み立てを支配している情緒を常にもっているべきである(以下略)」という⁽¹¹⁾。

ラスキンは種々の技術の協力から成り立ってる建築を総合芸術として高く評価した。その建築が高貴なものになるには、これに協力する諸技術も高貴でなければならないので、すべての工人が芸術家であることを望んだ。この考え方はウィリアム・モリスもまったく同じであった。

ラスキンはまた、簡明さと有用さと真実という三つの特質を偉大な芸術をつくるものとしてまとめている。彼の簡明な建築に対する賞賛は、次のような言い方にはっきりと現れている。「すべての視覚芸術は私たちの愛好した影の輪郭を保つことに始まり、それに生命の諸側面を与えることに終る。建築芸術のすべては、カップや皿を形作ることに始まり、栄光ある屋根に終る」⁽¹²⁾。すべての美は自然形態の法則に基礎をもつのであり、建築材料についても、とりわけ容易に手に入る自然の材料を用いるべきである。その利用の仕方は、それらの自然の持ち味、法則、長所、それにそれらの限界を尊重すべきであるとラスキンは主張する。建築も広い意味では少なくとも自然に触発された

ときに最も美しいというのである。自然の結晶は建築家のインスピレーションの源であるとも考えた⁽¹³⁾。

彼の自然美に関する考えは『近代画家論』のとくに第二巻にうかがえる。この本のなかでラスキンは典型的 (typical) と生命的 (vital) という二つの美を定義している。典型的な美は、自然と人工のものにあてはまるとりわけ普遍的な美であり、事物の外形に属するもので、石であれ、花であれ、すべての事物が備えている性質である。彼はすべての事物が神的な属性をもつと考えていた。それを彼はほとんど道徳的という意味で述べている。芸術はある種の精神を形態化する行為であるがゆえに、その行為の性格は当事者に依存する。だから崇高な芸術は崇高な人のみからしか生れないという。つまり真の芸術とは、内在する美德の放射なのである。偉大な芸術家は善人に違いなく、彼の仕事には善の要素があるというのである。

「いかなる善であれ、それが人間にとって望ましく、とくにそれが人間の道徳的性質に属する善である限り一任意の連想によるのと典型的な類似とを問わず一外部の対象のなかには、それに対応した共感が成立するであろう」と述べている⁽¹⁴⁾。生命的な美は有機体に限定される限られた美の形態であり、それを「生き物の機能を適切に実行する表れ」と考えた。生けるものがその役割を果たしている姿、とりわけ人間の、喜びに満ちた完全な生活に具現する美しさである。そうした美を間違いなく識別するために要求される条件は「優しさと非利己的な心」である。こうした考えは、すでに古典主義的な美の規範を越えた、ダイナミックな美の現象を捉えているといえよう。理想的な美の原型や絶対的な美の形式を想定しようとする態度ではなく、美を一つの動態として捉える態度がうかがわれるのである。従って芸術の目標も、絶対的な美を想定し、そこに向かって完成を目指す模倣芸術ではなくなる。絶対的な美ではなく、生活との関わりの中に現れてくる生き生きした美となるのである。いわば美が人間と物との営みから生まれるという考えに至ったのである。「美の感覚

は、事物との親密感のうちに生じる」⁽¹⁵⁾ というのが彼の理想とした芸術であり社会であった。それは有機的な存在と呼べるであろう。ラスキンの思想では、有機的という概念は機械的なものとの対概念をなしていた。メカニカルというのは文字どおりに機械を用いる機械的生産であり、それは古典主義にも当ることであった。素材を超越して、すべての形態を緻密な秩序の体系で律しようとする古典主義は確かにこの親密感を消し去ろうとする芸術意志に裏打ちされており、人間と事物の間に親密感がないことを意味していた。彼は生命的美が存在する有機的な時代を過去に見たのである。それがゴシックであった。

生命的な美についての道徳的見解を、このような態度と「適切な実行」という表現で導入するのである。いわば「怠惰な動物には高い美しさはない」。ラスキンが芸術と社会を同等に論じるのは、市民階級にとって社会が絶対の前提条件であったからである。

モリス (Morris, William 1834-96) は講演で生活の簡素化を繰り返し主張し、贅沢を芸術の最大の敵としている。それはつまり資本主義社会は役に立たないガラクタをあまりにも多く作りすぎることを意味していたようである。「室内には役にも立たないもの、美しくないものはいっさい置かない。美しい建築はなんの装飾も必要としないし、若干の家具があれば足りるとして、イギリスの古い民家の美しさを取りあげた。それで彼がケルムスコットの地主屋敷を理想としたことがよく分る。そうして彼はデザインにおいては何よりも素材を生かすことを主張し、「素材の節約はデザインにとって障害ではなく、むしろ喜びである」と述べたという⁽¹⁶⁾。

モリスは思想家であると共に実際にデザインもする作家であった。そうした作家的経験に立って工芸を論じたものが『美術工芸講話 Lectures on Art and Industry』の「生活における工芸 The Lesser Arts of Life」である。この論述においては、手による工芸の美をあくまで主張し、機械生産の弱点と近代の安易な製造手段の矛盾を厳しく

指摘している。例えば焼物の製造については、「1. 使う容器は目的に対して具合のよい形をしていなければならない。2. その粘土という可塑性の細工しやすい性質をよく現しているべきである。3. 陶工の手の跡が表面に示されていなければならない。卑しい道具で表面を仕上げるべきではない」⁽¹⁷⁾ と述べていることは、その形と機能との結びつき、あるいは素材の性格と形との基本的関係、さらには技術の過程がそのものの美しさを造り上げるようにするという主張であり、それには近代デザインの基本的理論に通じるものがある。この三つの規準は彼が美しい焼物の歴史から発見したものであるが、この規準による焼物の制作をさらに具体的にこのように説明している。1. 轆轤で曳き上げたり手で作った型の中でプレスして、容器の形を造形してはいけない。2. 今日やってるように機械旋盤で回転して仕上げるのではなく、轆轤で容器の形を仕上げるべきである。3. 過度の手際よさを陶器に求めるべきではない。ことに安物にはなおさらである。工人の手仕事らしい仕上がを求めることが必要だとしている。従ってモリスが主張した機能性はあくまでも手作りにおける機能性であったのである。陶器の上に描かれ得るもの以外は、陶器に描くべきでない⁽¹⁸⁾。つまり素材と材料との特性を生かして、その目的によく合致したものを作れというのである。これらも近代デザインが求めた基本条件であったことは周知の事実である。このようにして作られたものは高価にならざるをえないことは彼も認めているが、良いものを可能なかぎり少なく使えばよいと彼は考え、それによって生活の簡素化の必要性を説いたのである。

「止むを得ず機械製品のデザインをするときは思いきってメカニカルにすると同時にできるだけ単純にする」。プリントの絵皿を手描きのように見せることは最も愚劣であるともいった。こうして彼の審美性は次第に簡素なものに明らかに近づいていったのである。ペヴスナーも指摘している通り、モリスが目的に相応しなければ、いかなる国、時代のものでよいから研究して参考にすべきだと考えていたことは確かだ、彼はそのことを

むしろ薦めている。このような点で彼の創作態度は折衷主義に通じるころがあった。ペヴスナーは、モリスが最後まで手工業に固執し機械に背を向けたといっているが、モリスは単純な手技の信仰に終始したわけではない。彼は手工業というよりは、人間の手技が置かれてる社会的条件を問題にしたのである。モリスのものには中世の美を宗教的熱意や騎士道精神で説明しようとしたものがあるが、そういった理論は今日ではすでに破滅しているとも述べている⁽¹⁹⁾。こうしたことでモリスはラスキンの考え方とかなり異なっている。物の美しさ、生産物の美的形成が、社会的なものであること、いわば生産関係によって規定されることを明らかにし、機能主義を理解するきっかけを察知していたことがうかがえるのである。

「機械が悪いわけではない。人間の労苦を軽減するといいいながら、その実、資本家のために労働の費用を節約するにすぎず、ますます労働者を従属的地位に陥れている。自分は中世の状態に帰れなどといってるのではない。ただ労働者が機械その他あらゆる生産手段を共有し、労働を自分の利益のために制限することが必要である。機械は私たちの召使いであって、私たちの主人であってはならない」と述べている⁽²⁰⁾。

ガーベット (Garbett, Edward Lacy 生歿不明) はイギリスのピクチュアレスク期の建築家でラスキンの自然的道徳性の考えを受継いだ。芸術と自然との関係についての見方は多少異なっている。ラスキンは自然とは芸術家が批判し訂正することができるという考えをきっぱりと拒否したが、ガーベットの本には自然を訂正するものという考えがうかがえる。しかし全体的にはラスキンよりは機能主義者的な見解を明らかにした点が多い。ガーベットが具体的な適合性と同様に外観も追究し、この適合性の概念を高く尊重したことから当時の表面的な模倣主義を拒否する結果を生んだのである。「とりわけ高い美は適合性である」⁽²¹⁾。功利主義的建築物が醜いのは、それらの表現のなかの非道徳性にあると考え、人は心で見るのであるから、粗野、利己、未熟さは洗練によって和らげ

られるものであり、「この洗練を建築と名付ける」、「有用性とか強さ以上のなにかを目指す建物は、まず第一に洗練されねばならない。これは、建造物から建築を区別する最低の特質である」⁽²²⁾。しかしそうした特質は必ずしも装飾から得られるものではないとしている。「芸術の目的は真実である。それが他の名前を口にした瞬間から(中略)それは芸術でなくなる。そして芸術でないものは建築でもない」⁽²³⁾と述べている。「構造的眞実」と「構造的統一」が建築史における「二つの最も重要な原理として銘記されるべきもの」⁽²⁴⁾だと考えた。彼のいう構造と装飾の眞実と構造と装飾の統一とを備えている純粋な様式というのはアーチ構造と梁構造の可能性を示していた。この眞実と一貫性に関しての強い調子は建築芸術という彼の知性的な姿勢を反映してるもので、建築が人の心に訴える力を広げるに従ってより崇高な状態になり、「さらにそれを越えて、その作品の性質と一般的な目的に相応しく、そしてそれを表してさえいる、また明確でもある感情を、人の心に伝えることができる時」、建築はもう一段高い状態を達成できる。最後に、人の心を喜ばせるだけではなく、「高め、改善する」ようになったさいに建築は偉大な状態になる。洗練と美と表現と詩こそ建築の四重の効用であると考えた⁽²⁵⁾。そうして「審美的」または「感覚的」な美というものを色彩の美に限るという強い傾向を打出したファーガソンとはその点で異なっていた。ガーベットはプラトンの考えに従って、形態の美は色彩の単なる感覚的な美より上位のものであるがゆえに人の心に常に訴えるものであると主張したのである。彼の道徳的で機能的な理論では、色彩と抽象的な美はとるに足りない役しか果さないものとされた。建築とは従って自然のある特別な形態を模写するのではなく、自然が行なう行動という意味で自然を模倣すべきであり、建築家は自然の根本的眞実を観察し、それを建築に適用すべきである。そうして自然が一般化される例証として彼はギリシアのドーリス式オーダーを用いた⁽²⁶⁾。

ファーガソン (Fergusson, James 1808-86) は

「良い色彩 euchromatics」と「良い形態 eumorphics」という言葉を色彩の美とプロポーションの美という考えを示すために用いた。彼は機能的、技法的概念を持ちながらも、プロポーションの美を機能への適合性に帰着させることはなかった。

「適合性の美は、対象におけるプロポーションの美と同一視されてることが多いが、形態またはプロポーションの美は、適合性の美とは別のものであり」⁽²⁷⁾、「今までとは別な問題として研究される必要」を指摘したが、彼の審美的芸術に関する論議の大半は、音楽に中心がおかれていた。建築は色彩によって審美的になり、彫刻と絵画によって音楽的表現を持ち得る。彼にとっての真の音声は絵画と彫刻のなかにあったのである⁽²⁸⁾。そうして彼は、建築における連想によって同時代人が技法的美と審美的美をそこなうほど強調することを批判したのである⁽²⁹⁾。連想が機械的な完全性の敵であるとする彼の見解はリチャード・ペイン・ナイトの考えとは反対である。

ジェファソン (Jefferson, Thomas 1743-1826) は、アメリカ合衆国の初期の建築論者が美論的な考えをあまり展開しなかったのに対して、芸術の広範な問題をかかなり考慮している。その芸術に対する考えの大部分がケイムズやホガース、バークなどをよりどころとしていることが分る。優れた建築技術者としてはラトロブ (Latrobe, Benjamin Henry 1764-1820) があげられる。彼の弟子であるミルズ (Mills, Robert 1781-1855) やストリックランド (Strickland, William 1788-1854) たちが建築家＝技術者という伝統をアメリカで維持した。

ダウニング (Downing, Andrew Jackson 1815-52) もデザインにおける機能適合と目的表現の重要性を強調した。彼は道徳と美とのつながりを理解して美の理論に連想を含ませた。そうして様式の原理を考えるにあたって、適合性と目的の表現が人間の理性に訴える性質があるのに対して、様式の感情への訴えが連想の問題と想像であることを指摘している⁽³⁰⁾。「どのような様式を模倣のために用いるにせよ、その様式固有の美しさだけで

なく、用途に対する適切さによって導かれるべきである」と彼は書いている⁽³¹⁾。ダウニングは洗練された簡潔さが、単に善良さの表現ということだけで美しいだけではなく、そこに住む人々に道徳的な効果を及ぼすと考えた点ではラスキンが『建築の七灯』や『ヴェニス石』で述べたことより進んでいる。「すべての美は内的な善の外への表出であり、美と真実は密接に関連している。田舎の家や生活を成立させて優雅さ、調和、愛らしさに対する心からの愛好家になれば、単なる印より以上に深く、高い、ある影響力に静かに自分の心を開いてゆくのが分るようになる」という⁽³²⁾。

グリノウ (Greenough, Horatio 1805-52) は機能主義を生んだユニークなアメリカ人と考える向きもあるようだが、彼以前に著作を出したピュージンなどの19世紀の著述家に較べると徹底した機能主義者でも、厳しい理性主義者でもなかった。彼の考え方は古典復興の範疇にあるといってもよいであろう。グリノウはとりわけギリシア芸術の原理を賞賛したのである。ギリシア建築の底にある原理がすべての偉大な建築の底にあるものと同じだと考えていたのである⁽³³⁾。彼の美論は神学と道徳の基盤の上に成り立っており、彼の機能主義の核心には、美が神によって与えられた本能によって感覚的な喜びとなる機能の証しであり、道徳的機能しか美は吹込めず、彼にとってすべての美は相対的であり、独立的あるいは絶対的な美の理論は邪悪であった。性質と表現は用途と位置を確固として適用することに依存するという⁽³⁴⁾。

「材料の、部分の、そして形の、色彩の、諸関係の法則で唯一絶対といえるのは、生命の自由の尺度、すなわち神への服従である」⁽³⁵⁾。そのような前提にたてば、機能的な事柄に注意を払うことにより、優雅さ、壮大さ、威厳、その他の賞賛すべきものが達成されるという主張を、彼が著述した多くの文章ではっきりと読みとれる。グリノウの機能主義の本質には、有機的と記念的の二つの種類がある。

「これらの諸原理が展開される様々な建物に

は、その居住者の要望に応じて形成される有機的なものと、人々の共感や信仰、すなわち人々の好みに応える記念的なものがある。これらの建築の二つの偉大な分類は、ほとんどすべての形の構造体を包含し、時として同一の施設のなかに結合されたり、混合されることはあっても、それらは固別の抽象的性質を有しているがゆえに別々な法則を持っている。前者においては決定的な要求に応じて結合と分解の法則が、明確な指示に従うのである。それらは各々の属する種の一般的な型にしたがって形成されるに違いない機械的なもの、と呼ばれるであろう。後者は、それらを鼓舞する情緒の法則と、それらが訴える共感の法則以外に縛られることがなく、その母体となる感情を現出するためにもっとも考え抜かれた位置を占め、形態をとる。その多様性には制限がない。すなわち、その規模と立派さは、常にそれを建立した人々の能力に比例してきたからである」⁽³⁶⁾。

記念的な建築は、それが持つ思考と感情の表現によって私たちに印象づけるのである。レイノルズが人体のプロポーションにおける適合の効果をとりあげ、美と自然を同等に考えようと試みたことをグリノウが手厳しくやっつけたにもかかわらず、これらの著述家たちの恩恵をグリノウ自身が受けている可能性は十分に考えられる。これら二者の間にはいくつかの類似点がうかがえるのである。

13-2 19世紀の装飾的デザイン

ピュージンは有用性、構造、適切さという観点に合致するものを建築の本質と考えたが、その理論のなかでは、装飾が「本質的形態」を飾るものとして位置付けられている。「すべての装飾は、建物の基本的構造をはっきりさせるためのものであるべきである」⁽³⁷⁾。また「建築物の外観や室内は、その建物の目的に合致すべきであり、それをはっきり表しているべきである」⁽³⁸⁾。その機能である

構造体を豊かにするという役割を越えて装飾を「構築する」ことは間違いであるという考えによって、ピュージンは機能主義建築論の先駆者と思われているが、彼は装飾を決して不必要なものとは考えていない。装飾を誤った形で用いることが、当時の悪しき建築、たとえば後期ゴシック様式のものなどのすべてを生み出しているというのである。それらはキリスト教建築の原則から離れていることを示しており、たとえルネサンスにとって代えられなくても新奇を追い求めて自ら崩壊したであろうと感じていたようである。

だからピュージンの説く装飾は、空白を埋めるための数学的ともいえる「純粹形式」の装飾ではない。かといってこの装飾は、それが施される器物や建築を眺める人々の美的な感情を起こさせるためではなく、それらの各部分の構造的対応関係を視覚的に説明するのに使われるということである。この場合、装飾はシンボルよりはむしろサインであり、付加的な飾り物に陥ることを彼は極度に敬遠する。彼にとって装飾は貼りつけられるものではなく、構造体に刻印されるべきものであった。このピュージンの態度は現代に直接につながるデザイナー的思考といてよく、その限りにおいてはカトリック的宗教的解釈に限定されないといってもよい。

ラスキンには装飾についてさらに様々な考察をしている。ラスキンにとっては、自然を知ることは価値あるものを作るすべての場合に欠かせないことであった。1859年のマンチェスターの講演で、コンヴェンショナル装飾の例として、古代ギリシア彫刻の付属装飾とゴシック装飾とイタリアのアラベスクをあげた後にこう述べている。「(前略)高貴な何物かを作り出そうとするなら、高い知識を第一に持たねばならない。そしてそれから、いかに低い奉仕にでもその知識を応用できるものである」といって、産業を正しいものにするためには、正しい美術を知る必要があると力説しているのである⁽³⁹⁾。

彼がいう正しい美術とは、自然をよく理解し観察することによって生れると考えていたことはす

で述べた。

「(前略) 第一の要素はいわゆる自然を愛することで、自然の真実を観察して報告しようとするに通じる。(中略) こういう流派はグロテスクなものをデザインしても、平凡なものをデザインしても、とりわけ単純な家を建てても、実用的な道具を使っても、そのすべてが立派にデザインされ立派に作られることになる。(中略) 自然の真理の追究を止めるならば、すなわちこの生きた言葉を語る以外の他の目的を企て、自分の技術や自分の空想を表すことを第一に考えると、その時からこの流派は墮落の奈落に真逆さまである」⁽⁴⁰⁾。

ラスキンにとっては、美の唯一の水準やよりどころが大自然、すなわち神の創造物であるのが当然だと考えていたので、「自然を手本にしてない形態は醜いに違いなかった」。彼が仕事の「盲目的」精度を激しく非難したのは当時の機械的製造を見て、手仕事を抹消してしまうように感じたからである。また機械による当時の造形が直線的なものが多かったことから、ギリシアの雷文模様に対しても、直線は自然に見出せないの「線の醜い連続」だと非難している。また彼は『ヴェニス石』の初巻(10章, 1853)で「ゴシックの本質」について述べるさいに個性の直感的イメージを過去の様式を判断する試金石とした。そうしてギリシアの装飾を、古代アッシリアのニネベやエジプト人のと少しも変らず「独創性」がないとしている。

しかしこうした自然を手本にしてない形態に対する彼の非難も具体的な点ではかなり緩和されている。彼の著書『建築の七灯』の「力の灯」では正方形の配列のような連続形態が作り出す印象について手心を加えて述べており、色彩の言及になると、彼の自然主義の規準からさらに離れている。見る人が色彩を施した夫々の面を楽しめるために、単純な形の方がよいとして、「色彩の曲線の輪郭は、とくにそれが精巧な仕上がりになっていると、色彩の力は減殺され、人の心を混乱させてしまう

ものである」⁽⁴¹⁾。これは機械製に対する非難の態度とプラトンの時代から審美の規準であった純粹形態の味わいがラスキンの価値体系では大変に低い位置しか占めていなかったことを現している。

「(機械製は) 私たちの理解を一層浅薄にし、心情をより冷酷にし、精神をより薄弱にするだけである。はっきりいって、私たちは心情を打込めないことをするために、この世に生れてきたのではないのである」⁽⁴²⁾。生命の横溢と無感覚な完璧性との対立を指摘し、彼は「魂のない」機械の完璧性を退け、常に職人の特徴を賞め讃えた。そうして伸びやかな手仕事の「筆跡学」的な表現を重視したのである。

こうしてラスキンは機械でつくられた装飾を、詐欺であり、労働を墮落させ、そしてそれ自体が悪であると非難した⁽⁴³⁾。概してラスキンは機械というものを認めていなかったし、とりわけ造形における機械の使用は認められなかった。しかし彼は機械的な精巧さには敬意を払っていたようである。たとえばパクストンの水晶宮については、人々が賞賛するに値する機械的精巧さを示すものとして認めたが、その特質があくまでもその建物を芸術にはしていないと考えていた⁽⁴⁴⁾。その上に生物の骨とか腱のような仕組が見えるのは、その生物の美しさを壊すものであり、ラスキンにとっての生物の美しさは、あくまでそれらが生きていて動いている視覚にあったのである。

ラスキンの自然主義は装飾の概念にもうかがえる。「装飾には(中略) 快適さを与えるまったく異なる二つの出発点がある。一つは形態の抽象的美しさで、さしあたっては手作りか、機械製かは問わない、としておこう。もう一つはこれに要した人間の労力と意識である。この後者の影響がいかに大きいかは、恐らくこのようなことを考えて見れば判断できよう。すなわち、廃虚のひび割れに生えてる一群の雑草にさえ、あらゆる点で、石に施されたとりわけ精巧な彫刻とほぼ同じくらいの美しさがあると考え。彫刻作品への私たちの興味、あるいは豊かさの感覚は、どれも傍らに生えてる一部の雑草の十分の一ほどにも当らないし、

その精巧さの点では、何千分の一ほどしかないのに（中略）、人間の仕事となると貧弱でぎこちなく、辛勞の多いことだという意識が私たちに働くのである⁽⁴⁵⁾。

このようなラスキンの論述はひどく感傷的で、彼が機械製の装飾に対して「まったくもって許し難い嘘だ」と憤慨していることが、主として安っぽい模造に投げかけるありふれた警告のように思える。「生命の灯」という見出しでは「人は機械のようになって、機械的水準にまで労力を省くことができるが、自分のやることに心を打ち込んで人間らしく仕事をし、最善を尽くせば、その仕上りがいかに悪くとも、いかなる代価でも購えない貴いものがある」とも述べている⁽⁴⁶⁾。それは生命体の痕跡や出現を意味していると考えられる。生命の実体がつくりだす秩序は、機械的な反復が通常に生み出すものより遙かに柔軟性に富み、多様かつしなやかである。それはいわばリズムある運動と、熟練した動作に見受ける連鎖に関連するものであり、彼が自然として問題にしたのはこの生命の形跡であった。こうして彼にとっては機械の存在が「対立的な問題」になったのである。それは以前の高価対安価の対立よりさらに根本的なものとなった。

そのために機械の単調さを死と同一視し、機械的な精密さから逸脱するのをすべて生命の発露と見做すようになってしまったのである。そうしてこの機械が象徴する死と、人の手仕事象徴する生命との対照が、やがては訓練と自発性、模倣と表現の対立概念に発展してゆくことになる。芸術の世界で確立しつつあったこれらの新しい対極性は、その後の芸術的な発展にも多大な影響を及ぼすことになる。その証拠に数学的な完全さによってこそ与え得る機能的な製品を楽しみ、機械をもはや憎まなくなった現在の私たちでさえも、ラスキンが持込んだ対極の災をまだ完全に払い除けられないでおり、彼が生命の印と賞め讃えた自由奔放な楽しさを味わいたいと思っているのではなからうか。

結局ラスキンは古い建物の復興が美しさを失い、

どこにも建てられだしたネオ・ゴシックの教会に、かって好ましく思った創造物の活力や生命美がどうして無くなったのかを自問し、それが近代工業社会の産物だからであり、人間が機械にされてしまったことが原因だと思ったのである。中世の建築職人組合のイメージをもとにラスキンが心に描いた理想の建物とは、平等のチームワークから生れる自由闊達で柔軟な仕事によって達成されるものであった。彼は、美しく感じたイタリアの教会をいくつか慎重に測量して引合に出し、生きてる建物と呼び、それらが実は同一の規格単位ではなく、微妙に変る要素で構成されていることを具体的に示したのである。「これらは結局のところ感じで建てられたものであり、だからこそ、素晴らしい生命感や多様な変化、絶妙さがどの配列にもゆきわたっていると信じる。つまりその美しい建物は、樹木が自らの美しさを意識しないで大地に素直に育つてると同じだと推論できよう」⁽⁴⁷⁾。

彼にはすべての真の美が大自然の創造者としての神しか見出せないのであれば、人間の手仕事を見て正当な理由付けをしても、各個人の魂を感じさせるにすぎないのであるから、機械はまがいものを製造するにすぎないという考えもあった。そうして彼は作る人にしか伝わらない制作そのものの楽しみを信じざるを得なかった。筆跡学者が練習帳を写した人の文字に見られる書き手の個性の直感的イメージのように、作られたものを通じてゴシックの石工との触合いを求めれば、工人の雰囲気把握できると感じたのである。だからラスキンが『建築の七灯』の建築評論の基礎をこのような自明の理に置いたのもきわめて当然である。「多くの装飾を見た上で、あっさりとうこう問い正せば間違いはない。楽しんでつくれたか？彫ってる最中に幸福だったか、である」⁽⁴⁸⁾。

さらに仕事の質や工人の工法や力が劣るのは、デザインを求める依頼主に工人が盲従しているからだと考えた。ラスキンによると、この侮辱はルネサンスで頂点に達したという。それに比べ中世のキリスト教芸術の装飾方式では「この盲従がまったくなく、大小を問わずキリスト教は個人の

魂の価値を認めただけでなく、価値のないことを承知で尊厳を与え、そこで初めて不完全さを告白した。(中略)ゴシック派の主な功績は恐らく(中略),このようにして卑しい身分の人の骨折りの結果を受入れ(中略),どのような工法にも不完全さをそれとなく表しながらも、非難し難い立派な全体を寛大に造り上げたことにある⁽⁴⁹⁾。そうして彼は芸術研究に科学が入り込むのを忌み嫌った。「力の灯」の章で彼は、ロマネスクと呼ぶものも含めてビザンチン装飾の明りの効果に関する見事な探究を熱烈に賞めている。これは古代ギリシア芸術とは異質なものであり、ギリシアの工匠は、「抑

揚が解釈しやすく明瞭であるというただそれだけの目的に注意を集中した。(中略)にもかかわらず、相次ぐ装飾の練り上げや付け加えて明りの効果は減じられ、さらにローマ人の作品を通じてなおも減少を続けた」。ラスキンはその技術的転換がドームの採用にあると考えた。「このようにして装飾の仕事はビザンチン建築家の間で生み出されたが、もっぱら曲線からなる量塊の表面に限られていた。その面に当る光は、ドームや円柱のさいと同じで徐々にぼかされ、しかも照らされた面の細部は極めて精巧かつ入り組んで彫られている。あまり器用でない工人にも無論、一かどのことは



a



b

図13-1ab ラスキンの『建築の七灯』の図版より 1849年。

許された。(中略)ビザンチンの工匠たちは、量塊的形態への好みが決して強制できなかつたほどの、余裕ある技巧で葉飾りの柱頭を施工したのである。それが無分別とはとても思えない。それどころか、線の配列はギリシアの柱頭の方が遙かに巧妙ではあるが、ビザンチンの明りと陰は無比の壮大さと逞しさを示している。(以下略)⁽⁵⁰⁾ (図13-1ab)。

ラスキンはこのようにして、彼には墮落としか思えない完璧性への理念に反駁を開始する。ところがラスキンは偶像化しすぎた人間の状態にこだわりすぎて、精密さを非人間性と同一視してしまった。恐らくはそのために彼は『リンディスファーン福音書』や『ケルズの書』(図9-18参照)のようなキリスト教の作品に本来的に現れてる手作業の非凡な精巧さを取上げていない。それに彼はアルハンブラの装飾の見事さも忌まわしいものとして、大変に嫌っている。そればかりか彼はゴシック様式の装飾を、憤慨させられる画一化や墜落のアンチテーゼと見做して、樋嘴の怪物や芝居のおどけた人形のグロテスクな彫り物にはっきりと表れてるような、工人たちの個性的自由と思えるものにも同感して楽しんだきらいがある。そうした怪物の非常な不合理性は、すでに第七章でとり上げたウィトルウィウスの気にさわることであったかもしれないが、ラスキンにとっては、それが健康的な創造性と、「荒々しさ」の現れであるように見えたのである。従って彼は、ゴシックの石工が作りあげた奇怪な怪物を賞めちぎり、ルネサンスの装飾家が描いた植物の連続模様を徹底的に軽べつしたのである。そうしてこのゴシックの職人魂は「豊饒が過ぎたり過飾になって」内側からでも衰えない限り、ルネサンス美学の誇りと完全主義では静めることができないとも述べている⁽⁵¹⁾。

装飾に対する一般的道徳的非難は、華美にすぎるということであるが、ラスキンは別の理由でも装飾を拒んだ。彼のその批判の規準は筆跡学的なものであった。いわば線や形態に表されている精神状態の診断にあったとあってよい。「私が装飾を華美というのは装飾の量のことでない。世界

最良のゴシック様式では、石という石が隙間なく彫り込まれている。だが装飾自体の華美な性質は、乱暴で粗野に曲げたものや深く彫りすぎたもの、線の配列が濃厚すぎるものなど、疲弊しきった能力を指している。それが品格ある形態と節制ある力との真実の美を感じることに無能さから生じたことは明白である。(中略)私たちは、大雑把に漫然と〈過剰〉な装飾について語るが(中略)、心を害する性質が何かを、明確に見届けられないままでいる(以下省略)⁽⁵²⁾。ラスキンはこの善し悪しの対比を「曲線の節制と不節制」で表した。(図13-2)私たちは「才覚を蓄えておく」のをよいこととするはずである。「曲線を明瞭にし、葉形をさらに豊かにするのはいとも簡単であったに違いない。また腕前の冴えは大変に厳しく節制され、余分な動作はみな控えてある」。それに対して、もう一方のは逆に、「彼方此方にまったく雑然と無抑制に巻いてある有様である」⁽⁵³⁾。

ラスキンの装飾芸術の本質について、これまでのところでは次のような表現で概括できるであろう。「この世のとりわけ優れた美術は、すべてある場所に適合させられていて、すなわちある目的に従属させられている。装飾的でない最高級の美術というものはない。これまでの最高の彫刻は教会堂の正面の装飾であり、また最上の絵画は部屋の装飾なのである。(中略)ティツィアーノとヴェロネーゼは彼らの最高の思考を、室内ばかりでなくヴェニス普通の煉瓦壁や漆喰壁のような屋外にも投入した」⁽⁵⁴⁾。いわば装飾的であることは良い芸術になる一つの条件であるが、場所に相応しく、目的をよく果すものでなければならぬというのは、いわゆる適正論とも受け取れる。「(前略)置かれる場所と役割が低ければ低くだけ、自然の形とか完全な形をその中に少なくしたらよい。すなわちジグザグ模様や格子模様はこういう意味でよいのであって、それらは風景画や肖像画よりも、コップや鉢の模様として調和する装飾である。(中略)コンヴェンショナルな装飾の真の様式を一般的に定義すると、装飾をつける対象物の材料と場所と役割が一致するように、できるだけ美しくそ



図13-2 「曲線の節制と不節制」。ラスキンの『ヴェニス
の石』より 1853年。

の対象物の上に処置するということである」とし、さらに続けて具体例をあげ⁽⁵⁵⁾、その結論として、自然の趣を少なく含んでるほどそのものの品位が下がり、それにつれて低い用途に適するようになる。しかし優れた工匠は、そのような場合にも、自然のものの中にある種々の美しい線を映し出す努力をするのだと教えている。彼は建築と装飾についてはこう述べている。

「建築とは、外力に抗するための形に、別の何ものかが加えられてできている—すなわち現実に建築は、さまざまな材料を巧に使い分けて行なわれる思念として、常に在るものであり、そしてこの思念は材料の巧みな使い方についてであれ、それは常に付加された装飾を私たちが

賞賛することに結びついている。つまり素晴らしい装飾はすべてこうした有用な構造の名誉づけなのである。とはいえ、装飾自体の美しさは構造とは別個のものであり、非常に異なった心の働きによって、必要の産物に建築特有の技倆を与えるに至るものなのである」⁽⁵⁶⁾。

これは建物に装飾を付け加えるという見解に解釈されがちだが、ラスキンだけでなく、当時の人々にとって装飾はきわめて重要な役割を果すものだった。装飾は単に構造を強調するだけでなく、それ自体が生命的美を持ち、意味を持つものであったのである。だからラスキンが問題にする装飾には、「純粹形式」として存在するもの以外に、制作者や使い手たちの記憶の表象、あるいは意味の媒体として存在するものがあるように思える。

ゴシック建築について彼は「その細密にして饒多な彫刻装飾は民族的ないし業績の知られる必要のすべてを、象徴的にも文字的にも表現する手段を供給する」⁽⁵⁷⁾。そして、「意味もないとりわけ豊富な細工よりは、むしろ何かを物語り、何かの事柄を記憶してるとりわけ粗い細工の方がましである。大なる民族的建築には何らかの知的意味なくしてはただの一個の装飾も施されるべきでない（以下略）」⁽⁵⁸⁾。その装飾はいわば社会の記憶が刻み込まれたある種の寓意であり象徴なのである。こうした考え方は美学的装飾概念からは除外されるかも知れないが、現実的な装飾機能としては非常に大きな部分を占めるものである。そうした装飾の記憶は社会に理解され、生き生きとしたものとして読みとられなければならないし、そのような社会的了解が成立してこそ装飾が成立するための不可欠な条件なのである。つまり装飾の格式が理解され、その意味が読取られるのでなければ装飾の意味は半減してしまうというのである。ラスキンにとって装飾は無価値な飾りではなく、一つの文化が獲得してきた記憶の集積を伝える意味の媒体であり、そのように正當に理解されていた。装飾こそ、物と人間との間に親密感が存在する証であったのである。

結局のところ彼は、装飾が特別の機能を果たすことを要求したのである。彼のいう「装飾の機能」は基本的には人々を幸せにすることであったが、彼にとっては人々を幸せにする正しい方法と間違った方法があった。人々は正しく幸福にされねばならない。「それは人間自身の掟、自由そして発明の喜びではなく、神の掟であり、常に変らぬ日常的な共通の掟における喜びである。それはコンポジット式でもなく、ドリス式でもなく、つまりプラトンの著書にある五つのオーダーでもない、十戒のである」⁽⁵⁹⁾。

しかしラスキンが装飾によって正しく幸福にされるというさいは、装飾が神の支配下にある人間の喜びの表現でなければならなかった。彼は神の支配下にある人間の喜びの表現の適切な方法について、このように定めている。「神が創造されたものなら、何であれ装飾の適切な材料となりうるであろう。そしてその適切な取扱とは神の掟に従うか、神の掟を象徴するかであると思われる。その材料に対して私たちは先ず第一に、自然の中に最もよく見られる抽象的な形態をもつ。そして次には、下位から上位にいたるまでの非有機的形態と有機的形態の体系的な全領域をもつ」⁽⁶⁰⁾。しかし装飾は自然の形態の模倣である必要はなく、また単に自然の形態に従うこと自体が装飾を良くするのではない⁽⁶¹⁾。こうしてラスキンは装飾の用途について多くの制約を設けた。いかなる状況においても「美しい形態」が、「ことがら本来の状況と用途を隠したり、覆うように」使われてはならない⁽⁶²⁾。建築家は、人目をひかない飾りとか手法、内部の軒蛇腹、木目の模倣、カーテンのふち飾り等の無用な出費をするべきではない⁽⁶³⁾。また生命的な実生活の目的に属する諸物は装飾すべきではないと考えた。

「人が安息できる場所は、どこであれ装飾がある。安息が許されないところには美もまた許されない。人は遊びと装飾を混同しても、さほど仕事と装飾を混同しない。(中略)今日、店舗の正面によくギリシア風のくり型を見かける。

私たちの都市のすべての街路の商標や看板、棚やカウンターなどで、聖堂を飾り、王宮を美しくするために発明された装飾をみな付けているが、そのようなものは何の益もない。まったくの無価値—まったく喜びを与える力がなく、ただただ目を飽き飽きさせ、それ自体の形を卑俗化するにすぎないものである」⁽⁶⁴⁾。

インドに暴動が起きたことによって、ラスキンは『ヴェニス石』の出版後まもなくして装飾への彼の方法は厳しい動揺に見舞われる。彼がまったくの道徳的頹廃と理解していたことと、装飾芸術に認められる才覚をいかにして調和させるかということである。彼の方法によると、真の芸術的傑作ならその装飾的形態を「天から」授かると考え、それは自然をよく観察し、得られた知識を装飾に応用することを意味していた。すでに述べたように、それが彼の正しい道なのであった。その正しい道を、彼がひどく嫌った「自然主義の芸術をどれも拒み、でっちあげた考えで捉えようとする」国々の大方の人々の道と対照したのである。そうして「色彩や線の関連だけを求める」アラブ人やインド人のものをそれらに加えた。ラスキンによるとインド芸術は「自然の写実を表さない(中略)人間でない八本の手のある怪物を描き、花とはいえない螺旋やジグザグでしかない線を用いる」⁽⁶⁵⁾。「従ってそれを造る者は、健全な知識や自然にあふれている喜びのあらゆる可能性から断ち

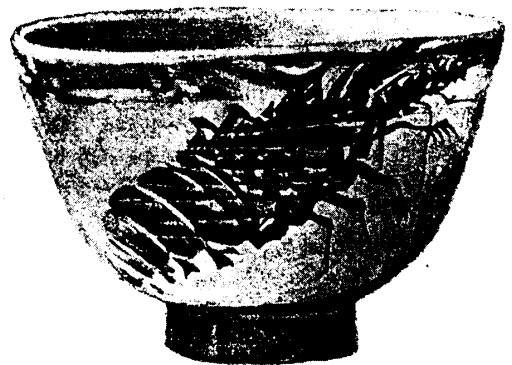


図13-3a 日本製の茶碗 1885年



図13-3b アジャンタ石窟の花の装飾 インド6世紀。

切られていることがはっきりしている。だからわざと、この自然界をまったく閉ざしてしまって避けているのである。解釈をしたり、深く立ち入ることはない。〈どう見ても善とは思えない〉でちあげの想念にしかすぎない。(中略)それらは陰鬱な影や怪しい空虚に包まれた墮落の府の牢につながれてるものである」⁽⁶⁶⁾。インド芸術のどのような研究からラスキンがこうした考えを引出したのかは分らないが、これらはもっぱら内面に向けられた精神を表し、まるで夢の中のように現実とのあらゆる接触を拒んでいるとしているのである。それと同じようなことは中国や日本の芸術にもいえることであった。しかしこれらの芸術が自然の形態への注意を欠いているとはとても思えない(図3ab)。

彼は結局のところ、中世のゴシック職人の「荒々しさ」を賞めて苦渋の末、「でっち上げ」と呼んだ装飾の才が無茶なことと切り離せないものであり、だからこの芸術的な才能の形式には、文明が不幸な影響を及ぼすもので、攻撃性や抑圧を控え目にすれば、自然さや感覚的楽しみを犠牲にする報いを受けねばならないとしている。

「線の織混ぜや配色にみる視覚の空想や繊細

さ—自然主義的な形がない、単なる線や色彩は一どうみても無知や無茶を受け継いでるように思える。(中略)この点を解説できると名言するつもりはない。(中略)私は事実を述べてるに過ぎない。人間生活を尊重し、善を望んで、もっぱら善良で文明人たることを心がけていれば、昔のような美しい肩掛が作れないことが分るであろう。(中略)自分が親切で善良になればなるほど、その類の装飾には不器用なことに気付く。だから13世紀や14世紀の日々に立ち戻らねばならないであろう。(中略)すなわち、痲癩を起したウェールズのブラック・プリンスが朝食前に男女、子供たち二千人を殺害した時代である」⁽⁶⁷⁾。

ラスキンはゴシックの未開性を賛美するために、文明のない未開人の道徳の低さを徹底的に忌み嫌いながらも、デザインの問題ではそれらの人々の優位を認めることになるのである。

モリスの業績は、産業革命以後の工業社会における装飾芸術の意味と役割を見直したことにあろう。ラスキンと違って彼は理論と実践の両面においてそれを実行した。装飾芸術を絵画や彫刻のような高級芸術と区別していた当時の一般的な応用

芸術に対する概念そのものを批判し、装飾芸術を諸芸術の母体と考え、そのような視点から芸術全体を見直そうとしたのである。これらは近代文化の本質的な批判にも通じるといえよう。彼は1877年の講演で「建築という大芸術や、いわゆる彫刻、絵画という大芸術には触れないつもりである。小芸術といわれてる装飾芸術と、それらの大芸術とを区別するのは困難である。それらが分れたのはずっと後のことで、人間生活が非常にこみ入ってからのことであり、そのように分裂しているのは、芸術全体のためには良くないことだと思う。というのも小芸術がそのためにつまらない、機械的で、無知なものとなり、流行とか不正直から強いられる改革に抵抗する力がなくなってしまうのである。一方、大芸術は、偉大な心と素晴らしい仕事をする手を持った人により一時的に遂行されていても、小芸術の助けがなく、互に助け合うことがないから、大衆的な芸術としての真価がなくなることは確かで、単に無意味な虚飾への退屈な付属物とか、わずかな金持やなまけ者のための器用な玩具になってしまう」⁽⁶⁸⁾。小芸術というのは、装飾芸術を意味しており、「日常生活の身のまわりのものを美しくする」芸術の総体である。美しい形にするのが装飾であるが、それは日常生活の実用性、あるいは有用性に何か付け加えるものではない。人の手によって作られたものにはすべて形があり、その美しい形をもっているのは人間と正しい関係をもったもので、人間にとって本当のものである。大芸術もこういう小芸術に支えられず分離すれば、墮落し、無意味な虚飾、愚劣な付属物になってしまう。正しいものを生み出すのが小芸術であるなら、この芸術こそ人間の生活に欠かせないものであるはずだ、と述べている。産業革命を経て技術革新が進行する状況のなかで、モリスにとっては、芸術家と職人とが一つになったヨーロッパ中世のギルド（組合）で行なわれたような手仕事によって、人が喜びをもって作り出すものでなければならなかった。いわば芸術は、社会のあらゆる日常生活と直結されるものであって、そのなかで装飾芸術の占める意味は大きかったのである。そこで

一般大衆が芸術作品に関心を持つようにするには、先ず工人すべてが芸術家にならねばならないと考えた。そうしてモリスは自然と相入れないような芸術を認めず、自然と調和し、自然美を助けるものが美しいとした。このようにして芸術を大衆の日常生活に取込んでゆくことを、人間生活の向上のために求めたことから、彼はさらに労働についての独自の見解に至る。つまり喜びのないような労働は不幸であり、喜びのないような仕事はするに値しないものだという。これらの点はすべてラスキンと共通している。

モリスは「真実」をラスキンから受継いだが、それは「工人の真実」であり、いわば制作の真実であった。ピュージンにとっては、中世のカトリック的統一世界の再興が造型を真実なものにする前提であり、同時に目的でもあった。モリスにとってもやはり、「真実」とはデザインをそれが生み出した歴史性において正しく使用することであり、制作することであった。ラスキンには宗教的統一の観念があったことをすでに述べたが、しかしモリスの主張のなかにはそうした観念はすでにない。彼はデザインが生れる基盤、生活と技術がデザインに対してもつ関係性に着目したのであり、そこに「真実」を求めたといえる。彼が同時代のデザインに批判的だったのは、極言するなら、それらのデザインが不用であったというよりは、それらが生活との対応関係を欠いていたり、張り子のような借り着だったからである。そうしたことをふまえた芸術観は彼の「赤い家」のデザインにとりわけよく現れているように思える。この家は彼がJ. E. ストリートという独創的な建築家の門下生になったさいに知合ったフィリップ・ウエップの設計で建てられたのであるが、モリス自身も参画して内装や調度品などを友人たちと一緒に新しくデザインしたという。町にはそれらの装飾や調度品に適切なものがなかったからである。彼らによると、その「赤い家」は世界で最も美しい家にする試みだったという。そうしたことが機縁でよりよい家具調度をデザインし、制作しようとする芸術家の組織を考えついたといってもよい。

N. ペヴスナーは「その家 (Red House) は、全体としては驚くべき独自の性格をもつ建物であり、堅固で広々とした外観をもち、しかもわざとらしいところがない。これが多分、この建物のもっとも重要な特徴であろう。(中略)内側から外に向けてプランニングして、建物のファサードは二の次にし、内部構造を見せてる点で思いきったものだった」と述べている⁽⁶⁹⁾。それはこのように当時の建築としては革新的であったわけだが、それほど注目されなかったようである⁽⁷⁰⁾。しかし彼が、House beautiful という言葉で表される、ある種の生活美化、環境美化に取り組んでいたことは確かである。つまり彼は装飾家であると同時にきわめて優れた目利きでもあったといえよう。

1881年の「パタン・デザインについてのヒント」と題した講演のなかで、モリスは装飾に関する考えをかなり具体的にこう述べている。「装飾は、なにかただ目に見えるものだけで、それ以上のものを思い出させないなら、いかなる装飾でも無駄なものであり、少なくとも墮落の初期である。要するに、壁を埋めつくすのは、1. 入手可能であるもの。2. 美しいもの。3. 落ち着かないか、あるいは無感覚にさせないもの。4. 装飾自体が生命感を想起させ、人間の想像力が強く印象づけられているもの。5. 非常に多くの人々が喜びをもって容易に行なえるもの。これらの条件は、芸術が健康であれば何時の時代でもパタン・デザイナーが満たしていたものだが、芸術が不健康で非現実的なさいは多少とも満たさなくなつたに違いないのである」⁽⁷¹⁾。これらは芸術の道徳的性質についての信条と彼が呼んだものである。さらに装飾的なパタン・ワークには三つの性質、すなわち美と想像と秩序が備ってなければならない。美については説明の必要はないが、想像については、「美を有するすべての人間の仕事を考えるようになれば、多分そこになんらかの意味もなければならぬと認めるであろう。手工芸の作品に美があるさいは、それを作った人の心がそのさいに多少は踊っていて、日常よりは高揚されていたこと、そして作者には、それまでに知らなかったり、感じたことのない、

いわば彼がそこに意図して表さない限り、永遠に知り、感じることはない何かを伝えたかったのをそれとなく意味しているのである」⁽⁷²⁾。なお秩序については、「それなくしては美もイメージも感じられるように表すことはできない。それらが一般的な人々にとって何か役立つことであれば、それらは生命の絆であり、それを創造するものだといつてもよいくらいなものである。(中略)曖昧さを防いでだてをし、想像に扉を開くにはどうしたらよいであろうか。これはいわゆる技術的と呼んでもよい自然の様式化による処理方法で可能である。いわば秩序は、理性的で想像力に富む人に訴える、ある美しく、自然な形態を創見させ、少なくとも彼の心に表れる自然の一部だけでなく、その部分を越えたところに伏在して多くのものを想起させるであろう」⁽⁷³⁾。つまり、自然はそのままは持ち込めないし、そのような自然を模倣しようとする興奮でつい見逃してしまうものには、腕の冴えた工芸家の特殊な技術によって初めて対応できるのである。こうした制限は小芸術のすべてに共通するものである。それに家庭用品を形づくる材料のすべてがまた、工芸家の仕事に特別な制限を強いる。多くの工芸においてこれらの制限は美の妨害からは出来る限り遠いものであることを最初から理解してなければならない。妨害どころか、これらの制限は刺激となって、秩序の獲得に役立つものなのである。それらを煩わしいと思う者は工芸家には向いてないのであり、それを葬ってしまう時代の芸術は頹廢に向っているのである、と続けている。

陶器の表面装飾については、装飾を印刷でやるべきではないとし、またガラス器の製造については、精巧なクリスタルのカットグラスに彼は関心を示していない。容易に作れる大衆的なガラス器の本質を認めようとし、染織についても科学染料を否定し、そのデザインがあまり絵画的なものも不当だとしたのである。染色技術の複雑な植物染料を使って手染することに染色美の独特なよさがあると考えたからである。腕の冴えた工芸家が丹念に、高貴な材料を使って作った一品制作の工芸を

貴族的として否定する一方で、大量生産による安物にも反対した。さらに高そうに見える商品に取り巻かれた生活でなく、モリスは静かで誠実、かつ永遠性のある熟練工の手製品の愛用を薦めた。

彼のステンドグラスは完全に中世の古法にのっとったものであり、ヴィクトリア時代の「ゴシック復興」の成果のなかでもとりわけ輝かしいものであった。しかしこの分野での質量ともに圧倒的なのはバン＝ジョーンズのものであり、モリスは主に背景、とくに葉飾りのデザインをし、全体の配置や色彩の選択をしたにすぎないのである。

モリスの優れたデザインはなんといっても平面デザインであろう。なかでも重要なのが壁紙とチンツである。その理由はこれらの二つの領域だけが高価なものと違って、一般家庭のなかまで浸透したからである。チンツ、すなわち木綿（時として麻）のプリント地は、壁掛け用、カーテン用の毛や絹の織物の代用として、椅子などのカバー地として使用され、壁紙とともに室内装飾の基本となった。また彼はそれらの自然主義的原理と抽象的形式主義との対立を結合へと重点の移動をさせ、いわば自然と様式のバランスを恐らくは装飾史に類例をみないほど、素晴らしく見事に達成している。壁紙のデザインには、溢れんばかりの自然の生命感と完全な平面性との素晴らしいバランスがうかがえるのである。単純な幾何学的配置になりやすい「繰り返しパタン」を全体の構成で補い、左右対称の配置も、蕾みや新芽で肉付けされ、自然そのものが要求する通りに、次々に発生して行くかのように、表面全体に緩やかな不定形をなしてうねり、流れる曲線が基盤となっている。こうして自然の生長感が彼のデザインで見事に安定した形で捉えられているのである。「ジャスミン」

(1872) (図13-4)からは芳香が立上る感じを、「葡萄樹」(1873) (図13-5)を見ると、その豊潤濃色の葉を背景にして、きらめくような葡萄の房が感じられる。その後は垂直的折返しパタンの時期と斜線パタンの時期がつづき、最後に初期の自然主義とこうした形式主義の統一を行なっている。

壁紙やチンツのデザインは、当時に流行してい



図13-4 モリスのデザイン「ジャスミン」 1872年。

たものより自然形態に対して暖かな感情を表しながらも、構成によって想像的な生命をなおかつ生かせるのを彼が理解していたことがはっきりと伝わってくる。モリスはパタン・デザインの歴史の研究を深くしたが、過去の作品を模倣するのではなく、「生きている自然に接する喜びと親しみ深い植物をいつも使うことによって、それらはたえずチェックされ、抑制されていた」⁽⁷⁴⁾。さらにチンツの場合は、カーテンやタペストリーとして平面的に用いられるだけでなく、遊びの要素も取入れることも考えたようである。「デザインは庭園における寛いだ喜びのようなものをわれわれに与えるべきだということを意味するのである」⁽⁷⁵⁾。だからそれらが単にパタンだけを考えるのではなく、その使い方までも考えたデザインであったといえる。そうしてリピートがパタン・デザインの視覚刺激を得るのに重要な要素であることが見出される。実際の布は流れるようでも、とぎれとぎれの繰り返



図13-5 モリスのデザイン「葡萄樹」 1873年。

返しパタンが読取れるようにしたデザインを通して主張するような形になっている。だからといって私たちの目を「それぞれのユニットの上に留めておくのでもなく、形式的なグリッドに過度にこだわることはないようにリピートからリピートへとわれわれの目をさまよわせるように仕向ける」⁽⁷⁶⁾。チンツや絹やウールの壁掛の場合は、単に表面的にだけ作用するのではなく、その素材が吊り下げられることによって生れる自然な波状や、現実のテクスチャにも対応しなければならなかった。しかしそうしたことにも彼は、「もっとも単純で、もっとも微妙な方法によって目に起伏を与えるように対応している」⁽⁷⁷⁾。それはモチーフの形態に関するものではなく、相対的な奥行に関するのイリュージョンによっている。「構成上の基本的なグリッド、広く渦巻く葉や繁茂する枝として発展する大きく流れるような曲線、葉と花の

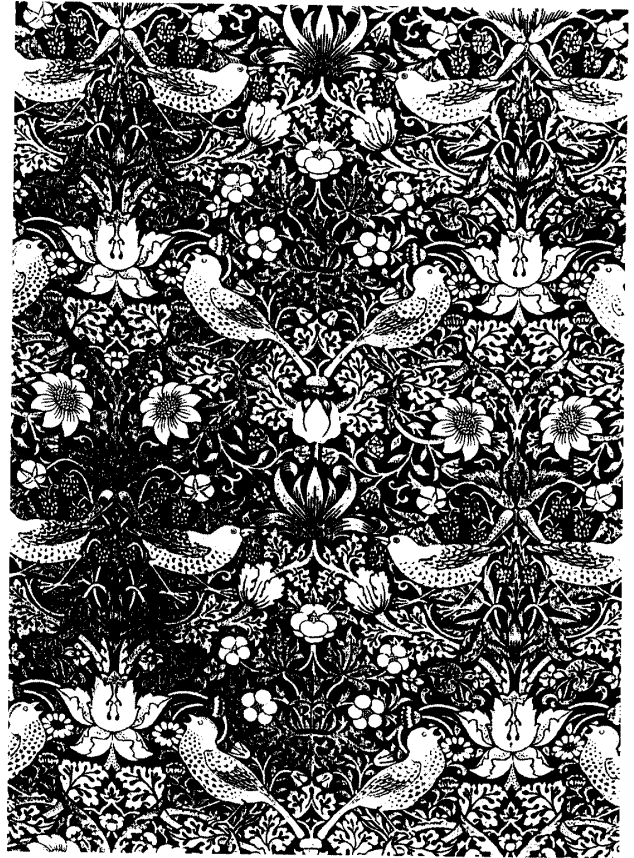


図13-6 モリスのデザイン「莓どろぼう」 1883年。

形態を対比させて、大小の区別をつけること、多分、力強い一羽の小鳥、主要なテーマを補う葉や花の形態からなる第二次的な網⁽⁷⁸⁾を見ると、彼のパターンは一貫した一つの要素が発展してゆき、各部分の大きさや強さの差異をとまって、他のものの上に網のように広がっているのが分る。

モリスのパタン・ワークにおいては色彩もきわめて重要な意味がある。染料について徹底した研究と実験を重ねて、伝統的な植物・昆虫染料の復活に成功した。とくに藍染めインディゴ法という技法を復活させ、身につけたのである。「莓どろぼう」(1883)(図13-6)という名の鳥が莓をついばむ複雑な図柄のチンツは、この技術の完成した様子を表している。

また彼のデザインは「素材の機能や技術の要因と無関係であるようなセンスによって自由に、生みだされたようなものではない。あるものは技術

に由来し、またあるものは商業上の必要に由来したのだが、これらの要因は創造のための刺激の一部でしかなかった」⁽⁷⁹⁾。モリスは壁紙でもチンツでも伝統的なウッド・ブロック（木の版型）の手押し刷りという工程を守り、科学染料に合うローラー・プリンティングをあくまで拒否したという。

1890年にモリスはケルムスコット・プレス印刷所を創設したが、そこで彼はロマネスクやゴシックの書字法の勉強と実験をして近代書字法の先駆となった。しかし表紙デザインを主眼とする装丁は二の次にして活字を重視し、15世紀のニコラ・ジャンソンなどのロマン字体を手本にしたゴールデン・タイプや読みやすいゴシック活字としてトロイ・タイプ、その半分の大きさのチョーサ・タイプなどを鑄造した。そうして活字の黒と白とのバランス、字間、行間や版面のレイアウトが書物を美しくする条件であり、ありふれた活字でもこれらを正しく配慮すればよいというのである。紙についてもつるつるしたまがい物の高級紙よりは粗い新聞紙をよしとしたのである。

要するにモリスにとっての装飾とは、材料と用途に徹底的に正直でなければならず、そうすることによって装飾が生命の機能を強化し、彼の造形を活性化できたのである。装飾と機能、装飾と構造の好ましい合致を求め、たゆみない実験をくり返すことがいわばモリスのデザインの実体であったといえよう。

注

- (1) “*Architecture Through the Ages*” Hamilton, Putnam’s Sons, 1940, p. 582.
- (2) “*The True Principles of Pointed or Christian Architecture*” Pugin, A. W. N., Henry G. Bohn, 1853, p. 1.
- (3) *ibid.*, pp. 14, 15.
- (4) *ibid.*, p. 36.
- (5) *ibid.*, p. 52.
- (6) “*An Apology for the Revival of Christian Architecture*” Pugin, London, 1843. reprinted 1969.
- (7) “*The Stones of Venice*” vol. 3. Ruskin, J., XI, p. 227.
- (8) “*The Two Paths*” Lecture I, Ruskin, J. p. 95.
- (9) “*Lectures on Art*” Ruskin, J. pp. 95, 96.
- (10) “*The Two Paths*” Lecture III, Ruskin, J. p. 137.
- (11) *ibid.*, Lecture V, pp. 118, 119.
- (12) “*Lectures on Art*” pp. 94, 95.
- (13) “*The Stones of Venice*” I, p. 106.
- (14) “*Modern Painters*” I, p. 76.
- (15) *ibid.*, II, p. 67
- (16) 『ウィリアム・モリスのこと』山本正三, 相模選書, 1980, 191-192頁。
- (17) “*The Lesser Arts of Life*” Morris, W. p. 243.
- (18) *ibid.*, p. 246, 247.
- (19) 山本, 前掲書, 194頁。
- (20) 同上。
- (21) “*Rudimentary Treatises on the Principles of Design in Architecture*” Garbett, p. 214.
- (22) *ibid.*, pp. 7, 8.
- (23) *ibid.*, p. 213.
- (24) *ibid.*, p. 130.
- (25) *ibid.*, p. 32.
- (26) *loc. cit.*
- (27) “*An Historical Inquiry*” Fergusson, pp. 138, 139.
- (28) *ibid.*, p. 121.
- (29) *ibid.*, p. 145.
- (30) “*Cottage Residences, or a Series of Designs for Rural Cottages and Cottage-Villas*” Downing, pp. 25, 33.
- (31) *ibid.*, p. 25.
- (32) *ibid.*, pp. ii, iii.
- (33) “*Form and Function*” Greenough, pp. 22, 65, 68.
- (34) *ibid.*, p. 62.
- (35) *ibid.*, p. 85.
- (36) *ibid.*, p. 64, 65.
- (37) “*The True Principles of Pointed or Christian Architecture*” Pugin,
- (38) *loc. cit.*
- (39) “*The Two Paths*” Lecture II, p. 131.
- (40) *ibid.*, I, pp. 96, 97, 99.
- (41) “*The Seven Lamps of Architecture*” Ruskin, J. London, 1849, p. 141.
- (42) *ibid.*, p. 219.
- (43) *ibid.*, pp. 60, 81.
- (44) “*The Openings of the Crystal Palace*” in Works XII, pp. 409, 410.

- (45) “*The Seven Lamps of Architecture*” pp. 81, 82.
 (46) *ibid.*, p. 214.
 (47) *ibid.*, p. 209.
 (48) *ibid.*, p. 218.
 (49) *ibid.*, X, pp. 189, 190.
 (50) *ibid.*, p. 224.
 (51) *ibid.*, p. 286.
 (52) *loc. cit.*
 (53) *ibid.*, p. 289.
 (54) “*The Two Paths*” Lecture III, p. 137.
 (55) *ibid.*, pp. 138, 139.
 (56) “Val d’ Arno” 1874, ch. VI, ss 141.
 (57) 『建築の七灯』1849, 岩波文庫, 高橋訳, 263頁。
 (58) 同頁。
 (59) “*The Stones of Venice*” I, p. 265.
 (60) *loc. cit.*
 (61) *loc. cit.*
 (62) “*The Seven Lamps of Architecture*” p. 161.
 (63) *loc. cit.*
 (64) *ibid.*, p. 157.
 (65) *ibid.*, XVI, p. 265.
 (66) “*The Stones of Venice*” XVI, p. 348.
 (67) *ibid.*, XVI, p. 307.
 (68) “*The Lesser Arts*” *Collected Works of William Morris*, vol. I, *Hopes and Fears for Art and Industry*, (ed.) May Morris, XXII, Longmans Green and Co., 1914, pp. 3, 4.
 (69) 『モダン・デザインの展開』ペヴスナー, N. 白石博三訳, みすず書房, 43頁。
 (70) 同上。
 (71) “*The Lesser Arts*” p. 179.
 (72) *ibid.*, p. 180.
 (73) *loc. cit.*
 (74) *ibid.*, p. 67.
 (75) 『装飾芸術』ウィリアム・モリスとその周辺, 小野二郎, 青土社, 1979, 93頁。
 (76) 同書90-91頁。
 (77) 『デザイナーとしてのウィリアム・モリス』ワトキンス, レイ, 羽生正気, 清沢, 岩崎美術社, 1985, 93頁。
 (78) 同書, 94頁。
 (79) 同書, 93頁。

参考文献

- 1 De Zirko, Edward Robert “*Origins of Functionalist Theory*” Great Britain and U. S. A., 1972.
- 2 Dowing, Andrew Jackson “*Cottage Residences, or a Series of Designs for Rural Cottages and Cottage-Villas*”, New York and London, Wiley and Putnam, 1842.
- 3 Fergusson, James “*An Historical Inquiry into the True Principles of Beauty in Art*” London, Longmans, 1849.
- 4 Garbett, Edward Lacy “*Rudimentary Treatises on the Principles of Design in Architecture as Deducible from Nature and Exemplified in the Works of Greek and Gothic Architectures* (No. 18 in Weale’s Rudimentary Series), London, John Weale, 1850.
- 5 Greenough, Horatio “*Form and Function*” University of California Press, 1957.
- 6 Pugin, Augustus Welby Northmore “*An Apology for the Revival of Christian Architecture in England*” London, J. Weale, 1843.
- 7 ——— “*The True Principles of Pointed or Christian Architecture*” London, Henry G. Bohn, 1853.
- 8 ——— “*Contrasts, or Parallel Between the Noble Edifices of the Fourteenth Centuries and Similar Buildings of the Present Decay of Taste*” London, 1836.
- 9 Morris, May(ed) “*The Collected Works of William Morris*” Library Edition, E. T. Cook and Alexander Wedderburn, 39 vols, London, Longmans, George Allen, 1903-12. に以下の論文はすべて集録されている。‘Hopes and fears for Art Lectures on Art and Industry’ ‘The Two Paths’ ‘The Stones of Venice’ ‘The Seven Lamps of Architecture’ ‘Lectures on Art’.
- 10 五島茂編 『ラスキン・モリス』世界の名著52, 中央公論社, 1980。
- 11 岡田隆彦 『ウィリアム・モリスとその仲間たち』岩崎美術社, 1978。
- 12 小野二郎 『ウィリアム・モリス』ラディカル・デザインの思想, 中公新書, 1973。
- 13 ——— 『装飾芸術』ウィリアム・モリスとその周辺, 青土社, 1979。
- 14 勝見勝編 『現代デザイン理論のエッセンス』歴史的展

- 望と今日の課題，ペリかん社，1966。
- 15 ゴンブリッチ，E. H. 白石和也訳『**装飾芸術論**』岩崎美術社，1989。
- 16 鈴木博之『**建築の世紀末**』晶文社，1977。
- 17 ベル，クエンティン，出淵敬子訳『**ラスキン**』晶文社，1989。
- 18 ラスキンの，高橋栄川訳『**建築の七灯**』岩波文庫，1930。
- 19 山本正三『**ウィリアム・モリスのこと**』相模書房，1980。