

ウィリアム・モリスの色彩 — インディゴ抜染のためのパターン・デザインから —

The Colors of William Morris — About his Pattern Designs for Textile Printing with Indigo —

(2011年3月31日受理)

平 光 睦 子

Chikako Hiramitsu

Key words : ウィリアム・モリス, 色彩, 染色, パターン・デザイン, 装飾芸術

要 旨

本稿では、19世紀英国の装飾芸術家、ウィリアム・モリスの色彩について、インディゴ抜染技法を用いたテキスタイルの捺染向けパターン・デザインから考察する。モリスは、とくに1880年代に集中的にインディゴ抜染を用いたデザインを制作した。このことを彼のパターン・デザインへの取り組みにおけるひとつの展開としてみると、モリスのインディゴ抜染のデザインは素材と色へと接近するための試みと捉えることができる。モリスの染色において、すべての色彩は、青、赤、黄、茶の四色の染料からえられる。なかでも、インディゴによる青はルネサンス期の染色を規範としたもので、色の堅牢性という価値観を超え、色褪せてなお残る美しさという価値観によるものだった。

1. は じ め に

ウィリアム・モリス (William Morris 1834-96) には、装飾芸術家をはじめ、詩人、思想家、社会活動家など、多くの顔がある。そして、装飾芸術家としての活動だけを取りあげてもその範囲は多岐にわたる。なかでも、壁紙やテキスタイル向けに制作されたパターン・デザインは、彼の装飾芸術家としての功績のうちの大きな部分を占めている。また、モリスの装飾芸術家としての活動の特徴は、装飾芸術を小芸術 (Lesser Art) とよびそれに大芸術 (Greater Art) に並ぶ価値をおく、という理論的背景をもっていたことにあり、講演や執筆等をとおしての啓蒙活動と併行して創作活動がすすめられたことにあるであろう。

本稿では、パターン・デザインのなかでもテキスタイルの捺染向けデザインにおける、モリスの色彩に注目する。「アーツ・アンド・クラフツ」という言葉は、モリスの活動を理論と制作の両面から一括して象徴する言葉

である。手工芸^{クラフツ}は彼の制作の根幹をなす価値観であり、19世紀英国の諸産業において急速にすすんだ機械化にたいする彼の姿勢を端的に表明している。また、周知のとおりモリスは「モダン・デザインの父」と呼ばれており¹、彼の理論とその実践は近代デザインの源流に位置づけられている。手工芸と近代、一見相反する両者はモリスの思想や制作においてどのような関係にあったのだろうか。本稿では、捺染、とくにインディゴ抜染という技法を用いたテキスタイルのパターン・デザインの展開のなかでこの問題を考察する。

モリスは、1881年から1885年までにインディゴ抜染を用いた捺染向けに17点のデザインを制作した (表1)。この時期の前後にも捺染向けのデザインを制作しているが、インディゴ抜染という技法を用いたものはこの時期に集中している。モリスは、この期間のはじまる1881年に「パターン・デザインにおけるいくつかのヒント」²という論考を、1889年にはこの期間を総括するように、エッセイ、「芸術としての染色」³を発表している。本稿

では、とくにこの二つの文章を手がかりに考察をすすめる。

2. パターン・デザインの展開とインディゴ抜染

はじめに、ウィリアム・モリスのインディゴ抜染を用いたテキスタイルのパターン・デザインを、彼の創作活動全体の展開から考察する⁴。

モリスのテキスタイル捺染向けのパターン・デザインは、パターン・デザインの一展開として捉えるべきである。1868年頃に制作された「ジャスミンと格子」と「チューリップと柳」がテキスタイルの捺染向けデザインとしてはもっとも初期のものだが、モリスはそれ以前にすでに壁紙向けのパターン・デザインを始めており、1860年代後半から70年代にかけては壁紙向けに捺染向けよりも多くのデザインを制作している。集中的に捺染向けが制作されるのは、マートン・アビィに工房を開いた1881年頃以降のことである。また、その頃には「パターン・デザインにおけるいくつかのヒント」という表題で講演を行っていることから、モリス自身が模様の繰り返しで平面を埋める多色刷りのデザインを「パターン・デザイン」という枠組みで捉えていたことがうかがえる。

さらに、ピーター・フラッド (Peter Floud 1911-1960) はモリスのパターン・デザインの展開を、1872年以前の「習作期」、1872年から76年までの「自然主義」、1876年から83年までの「形式主義」、1883年から1890年の「垂直折返しパターンから斜線パターン」、1890年以降の「自然主義と形式主義の統一」に分類している⁵。この分類はとくにパターン・デザインにおける画面構成に着目したもののだが、壁紙向けと捺染向けのデザインを一連のものとして理解することの妥当性を示している。

モリスの捺染向けのデザインを制作年からみれば、第一作を除いて1873年から76年までの第一期と、1881年から85年までの第二期に分けることができる。フラッドによるパターン・デザインの区分に照らし合わせると、それぞれ「自然主義」と、「形式主義」および「垂直折返しから斜線パターン」の時期にあたり、第一期と第二期ではパターン構成の特徴が明らかに異なっている。このうち、第一期に分類される「兄弟ウサギ (図1)」や「小鳥とアネモネ」はインディゴ抜染を用いたデザイン的な

かではもっとも初期のものだが、テキスタイルとしての完成は1881年以降のことであった⁶。技術の完成を待たずしてデザインが制作されたということになる。すなわち、インディゴ抜染は偶然の産物ではなく探究の末にえられた技法であり、その実現はマートン・アビィ工房開設の主要な目的のひとつであった⁷。

つぎに、壁紙向けから捺染向けへ、パターン・デザインにおけるこの展開について「パターン・デザインにおけるいくつかのヒント」から考えてみたい。この文章のなかでモリスは、壁紙と「布への捺染 (一般的には木綿) は類似した」ものだと述べている。しかし同時に、「その難しさは全く同じというわけではない」とも述べ、異なる点として「パターンの構造を隠す必要がない」ことやパターンを連続させた時に「偶然に線のようなものが現れることを恐れる必要がない」ことをあげている⁸。パターンの構造という点においては、テキスタイルの捺染の方が比較的問題が生じにくいというのである。

ここでモリスのパターン・デザインにたいする基本的な考え方を確認しておきたい。モリスは、パターン・デザインは基本的に直線的な構造である「骨組 (skelton)」と表面的な部分の「肉 (flesh)」からなると考えている。繰り返しパターンの構造における基本的な形態には、もっとも単純な水平方向のストライプからより複雑な多角形までがある。どの場合も、基本構造は直線的な形態による。この直線的な基本構造を隠すための手法は無限にあるが、それをモリスは「レリーフ (relief)」とよぶ。このレリーフはとくにデザインの色と関連しており、その主な手法は二つにわけられる。ひとつは、画面空間に奥行をもたせる方法で、モチーフに輪郭線をつけるために色の濃淡や明度を操作することになる。もうひとつは空間に奥行をつけない方法で、明度差にとらわれず色と色との組み合わせを操作することになる。

モリスが、捺染向けのパターン・デザインには壁紙向けと違って構造を隠す必要がない、というとき、それは直線的な構造を隠すという目的で色を操作する必要性がない、もしくは低いということを意味している。モリスは、木綿の捺染の「色に関して言えば、この素材は非常に興味深く、本物の染色からえられる鮮やかさには夢中になるだろう。その他にも、本物の染色にはそれ自体常に何らかの美しさがある。⁹」と述べている。構造を隠

すという目的をもたない場合、色には素材と一体となった「それ自体」の美しさがあるというのである。例えば、カーペットのデザインについてもモリスは、「色と素材そのものの美しさ」がとくに求められる、と述べている。そして、カーペットのデザインの場合、レリーフの手法は空間に奥行をつけない第二の手法を採るという。第二の手法、つまり、色と色の組み合わせ自体を操作する手法である¹⁰。

以上のように、モリスは、捺染向けのデザインは、壁紙向けのデザインと比べても構造を隠す必要性がないもしくは低いため、「色と素材そのもの」の美しさを追求するのに適していると考えていたことがわかる。壁紙向けからテキスタイル向けへとパターン・デザインの対象が移行したことによって、モリスは「色と素材そのもの」にさらに接近することになったのである。

意匠登録年・制作年	デザイン名	意匠登録年・制作年	デザイン名
登録：1873年	チューリップと柳 Tulip and Willow	制作：1883年頃	ウェイ Wey
制作：1881年以前	薔薇とあざみ Rose and Thistle	登録：1883年	ケネット Knenet
制作：1881年	小鳥とアネモネ Bird and Anemone	登録：1883年	ウィンドラッシュ Windrush
登録：1882年	兄弟うさぎ Brother Rabbit	登録：1883年	ここめぐさ
制作：1882年	花輪の網	登録：1883年	薔薇 Rose
制作：1883年	るりぢしゃ	制作：1884年	ロウデン Lodden
登録：1883年	いちご泥棒 Strawberry Thief	登録：1884年	ウォンドル Wandle
登録：1883年	イーヴンロウド Evenlode	登録：1885年	リー Lea
		登録：1885年	メドウェイ Medway

〔表1〕モリスが制作した、インディゴ抜染を用いたテキスタイル捺染向けパターン・デザイン

リンダ・パリー著、『ウィリアム・モリスのテキスタイル』（岩崎芸術社、1988）より執筆者が作成

3. モノトーンから多色へ

ウィリアム・モリスは、インディゴ抜染を用いた捺染向けパターン・デザインを集中的に制作した時期に前後して、手織りのラグやカーペットを数多く制作している。これらにおいても、先述の第二のレリーフ手法が用いられた。ダリン・オコナー（Deryn O'Connor）は、その際、青と赤の色組がしばしば使われたことを指摘している。青とはインディゴで染めた青であり、赤とはあかねで染めた赤である。オコナーは、この青と赤との組み合わせをモリスが創作活動のもっとも初期にとりくんだステンド・グラスのデザイン以来継続的に使っていたと述べている。最初のものは、レッド・ハウスのためにモリスの妻、ジェインが刺繍を施した深い青色のサージの掛け布であったという。そして、オコナーはこの色組は木綿の捺染においてひとつの完成に至ったとみなしている¹¹。

インディゴ抜染を用いた捺染のパターン・デザインには、モノトーンを基本とするものと、多色使いのものがある。前者は、「兄弟うさぎ」、「小鳥とアネモネ」、「薔薇とあざみ」、「花輪の網」など、そのほとんどが1881年から1882年に制作されている。後者には、「いちご泥棒（図2）」、「イーヴンロウド」、「ウェイ」、「ケネット（図3）」、「花の鉢」、「薔薇」、「メドウェイ（図4）」などがあるが、そのほとんどが1883年から1884年に制作されている。オコナーの指摘どおりに、多色使いの捺染のすべてにおいてインディゴとあかねが併用されていたかどうかは定かではないが、少なくとも単色から多色へという流れは明らかに認められる。

「芸術としての染色」において、モリスは「テキスタイルに模様やそれ以外を捺染するためには、白からはじめて青、赤、黄、茶の四色が必要である。緑、紫、黒、そしてすべての中間の色合いはこれらの色の混色によってつくることができる。¹²」と述べている。4つの基本色には、それぞれに染料の材料が示されている。青はインディゴとたいせいから、赤はあかね、ラック、コチニールから、黄はウェルドや樫の樹皮から、茶はくるみからえられるという。最後の茶は「くすみ」の効果のために用いられるので、色相という点では青、赤、黄を三原色ということもできるであろう。モリスは、基本色の4色の混色によってすべての色を染めることができるとし、

染色という分野の特色はこの混色にすなわち「溶けて (soluble)」色をつくることにあると述べている¹³。例えば、緑であればインディゴで青に染めた上からウェルドで黄に染めるといったように、特定の色を出すために染めの工程が複数回重ねられる。

インディゴ抜染の場合は、はじめに布全体をインディゴで青に染め、次に部分的に色を抜き、抜いた部分に他の色を捺染する。青を抜く工程では仕上がりの色に応じて部分ごとに抜く割合を変える必要があり、抜染を終えた時点には白から濃い青までの濃淡の異なる青のモノトーンの模様があらわれる(図5)。「兄弟うさぎ」や「小鳥とアネモネ」といった、モノトーンを基本とするデザインであっても、なかにはブロック版を7型も用いたものもあり、地染めと抜染の工程だけで完成するとはもちろん考えられない。しかしながら、モリスが4色からすべての色を染めだそうとしていたことから、多色使いがひとつの完成であって、モノトーンを基本とするデザインはそこに至るまでの一段階とみるべきであろう。

4. インディゴの青

では、なぜインディゴ抜染なのだろうか。モリスが手掛けた捺染向けパターン・デザインのなかにはあかね抜染のものもあるが、その数はインディゴ抜染に比べようもなく少ない。また、抜染を用いることによって工程はより複雑になりさらに高度な技術が要求されるはずだが、多色というだけであれば捺染の工程を色数の分だけ重ねることによってもえることができる。

モリスがインディゴ抜染という技法を用いたことには、酸化という染料の特性上の理由があった。とはいえ、「むらのないしっかりしたブルー」という目的が前提である。モリスにとってもっとも初期の捺染向けデザインのひとつ、「チューリップと柳」がトマス・クラークソン(Thomas Clarkson)によって染められたとき、モリスの意図ではダーク・ブルーの抜染で染められるはずの地色がプルシャン・ブルーの捺染で染められ、その仕上がりにモリスは驚き、あきれたという¹⁴。こうした経験が、モリスをインディゴ抜染の研究へと向かわせたと考えられている。

19世紀半ばの英国では1856年にアニリン染料が発見さ

れてはいたが、この染料からえられる主な色はモーヴ、赤、黄の鮮やかな色に過ぎず、さらに、この染料には耐光性が低く褪せやすいという問題があった。間もなくして1869年にはアリザリン染料が開発され、その結果、1870年代にはフランスやドイツのあかね染料の産業は急速に荒廃する。インディゴに関しては、1878年にアドルフ・ヴァン・バイヤー(Adolf von Baeyer)によって合成染料が開発されるが、その英国での普及はこの染料がBASF(Badische Anilin Soda Fabrik)社によって「インディゴ・ピュア」として製品化される1897年を待つことになった。インディゴ・ピュアは天然藍と同じ藍成分を多く含み、天然藍とほぼ同じ色を発し¹⁵、かつ扱いが比較的容易なため大いに広まり、あかね染料産業の合成染料化のときをはるかに凌ぐ莫大な収益をBASF社にもたらしたという¹⁶。モリスがインディゴ抜染に集中した時期には、すでにインディゴの合成染料が開発されてはいたが製品化の一手手前で、インディゴの代用として、ダーク・ブルーに染める入手可能な合成染料はプルシャン・ブルーしかなかったと考えられる。染色をはじめた当初、モリスは合成染料も試しており、天然か合成かという点においては強いこだわりをもっていた様子は見受けられないが、「むらのないしっかりしたブルー」は合成染料からはえられなかったのである。

モリスは、染色について語るとき、しばしばルネサンス期イタリアの染職人、プリニウス(Pliny)を引き合いに出す。「芸術としての染色」のなかでも、モリスは「なんらかの芸術的な価値で染めのテキスタイルを製造したいならば、プリニウスと同じ程度に古風であるために、近代的な手法や商業的な手法を完全に控えなければならない。¹⁷」と述べている。また、彼は合成染料の登場を古代から続く染色の歴史における一大革命と捉えている。その革命を経て、染色は「商業的製法と染の芸術はほぼ完全に分離した」と宣言している。芸術としての染色を追求するモリスにとって、「古風である」ことは商業的染色になることを避けるための指標であったようだ。

モリスが染料とそれによってえられる色について語るとき、主な視点として、次の二点があげられる。太陽の光に晒されながらいかに長い時間色を保つことができるか、という染色の堅牢性と、色の鮮やかさや強さなど

の発色である。「芸術としての染色」では、とりあげるほとんどの色にたいして、「永続的 (permanent)」かどうかを話題にしている。また、発色については、「強い (strong)」、「力強い (powerful)」、「明るい (bright)」といった形容を「美しい (beautiful)」と同義あるいは類義に用いている。すなわち、彩度の高い色に変色することなく長時間保持されることは、モリスにとって染色の良否をはかる確かな基準であったと考えられる。そして、このような価値観はおそらくは当時の一般的な価値観でもあったであろう。開発当初の合成染料には、鮮やかな色は実現したものの、いまだ日光や洗濯にたいする堅牢性という問題が残っていた。

「古風である」ことを指標とするモリスは、サウスケンジントン美術館に収蔵された13、14世紀の染色に500年後にも色が残っているという事実を挙げる。モリスにとって、この事例は古い染色の堅牢度の高さを証明し、さらなる高い堅牢度の追及という現代の染色の進むべき方向性を示唆するものであった。しかしその半面、染色が残っているといってもその色は当時のままというわけではない。モリスは、褪せてなお美しい色をゴシック時代の染色にみいだした。つまり「古風である」ことは、モリスにとって色の永続性を越えた、美しさの永続性を意味している。そして、その美しさは色の彩度を問うものではない。

モリスは、インディゴを「真の染 (real dye)¹⁸」と呼ぶ。そして、インディゴの青が、ろうそくの灯りのもとで見せる色を称賛する。室内装飾家として、モリスは部屋のろうそくのかすかな光に映え、褪せてなお何百年も美しい色を見せるインディゴを「真の青」と見なしていた。

5. お わ り に

「パターン・デザインにおけるいくつかのヒント」と「芸術としての染色」という二つの文章をもとに、モリスのインディゴ抜染を用いたパターン・デザインの色彩について考察した。

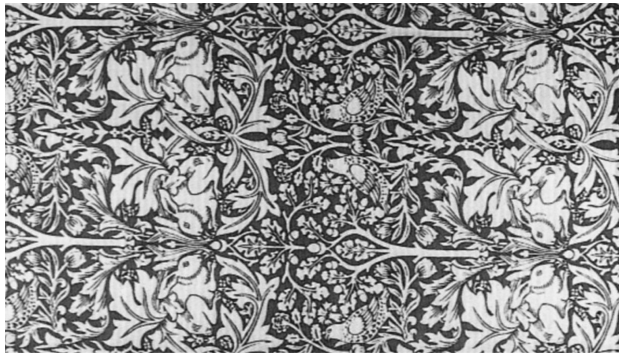
パターン・デザインの展開からみると、モリスは壁紙向けから捺染向けへと移行することによって、パターンの形態や構造から素材と色へとより接近することになった。しかし、それはたいへんな困難をとまなう作業であ

り、実験や経験によってはじめて克服されるものであった。

モリスが亡くなって間もなく、アドルフ・ロース (Adolf Loos, 1870-1933) は過度な装飾を批判した¹⁹。そしてロースにはじまるこのような態度は機能主義に象徴されるモダン・デザインの強力な後ろ盾となり、その推進に大いに貢献することとなった。本稿でとりあげたパターン・デザインは、やがては批判的となる装飾芸術にほかならない。モダン・デザインを機能主義デザインと同一視するならば、モリスのパターン・デザインは非近代的な、または前近代的なものということになるだろう。しかし、19世紀後半から20世紀の西欧においては、非西欧の民族の装飾美術や時間的に隔絶した過去の装飾美術への強い興味がさまざまな現象のなかにみられ、時にそれは潮流と呼ばれるほどの影響力をもつこともあった。機能主義への流れとそれに背くかのような装飾芸術への興味を二つながらに捉えてモダン・デザインの黎明と位置付けるとすれば、モリスのパターン・デザインはまぎれもなくモダン・デザインの源流に位置づけることができるであろう。

染色の世界では、新しい時代の幕をあけたのは合成染料であった。合成染料は多様で鮮やかな色合いが比較的簡単にえられるために急速に広まったが、この現象もまた装飾芸術への興味の一環とみなすこともできるかもしれない。モリスは必ずしも合成染料を拒絶したわけではなかったが、だからこそ、彼のインディゴ抜染へのこだわりは純粹に「むらのないしっかりした青」を追い求めた結果といえるであろう。合成染料の登場が染料の素材と色との結びつきを希薄にし、そのことによって模様は色と形による図像として扱われやすくなった。しかし、モリスがインディゴの青を求めるとき、彼の眼には青く染めあがった布が浮かんでいたはずである。彼にとって染色の色は、図像の一要素として以上に、物体として、質量をもったモノと不可分なものとして存在していたはずである。モリスが「素材と色」と言う時、言葉としては性質の異なる二つの要素を意味してはいるが、その指し示すところはある状態のひとつのモノだったはずである。またこのことは、装飾芸術のもつ「視覚的であると同時に限りなく触覚的に経験される²⁰」という特性に十分に適ったことでもある。

以上のように、モリスのインディゴ抜染への取り組みは、装飾芸術を究めようとするものであった。そしてこの探求が、モリスのデザイン理論における近代的な側面を踏まえれば、モダン・デザインの原点に位置づけるべきものであることが一層明確になるであろう。



〔図1〕 兄弟うさぎ



〔図2〕 いちご泥棒



〔図3〕 ケネット 見本



〔図4〕 メドウェイ



〔図5〕 ウォンドル 試作見本
インディゴ抜染段階で放置された試作布。

図 版 出 典

〔図2.3.5〕

リンダ・パリー『決定版 ウィリアム・モリス』多田稔監修，河出書房新社，1998年。

〔図1.4〕

リンダ・パリー『ウィリアム・モリスのテキスタイル』多田稔，藤田治彦訳，岩崎芸術社，1988年。

注

- 1) 「モダン・デザインの父」以外にも、モリスは「近代デザインの先駆者」，「近代デザインの出発点」などと呼ばれることがある。モリスにたいするこうした評価については賛否が分かれるが，それに関しては『ウィリアム・モリス「近代デザインの原点」』（藤田治彦著，鹿島出版会，1996年，6-9頁）に詳しい。
- 2) Morris, William : Some Hints on Pattern-designing, The Collected Works of William Morris (ed. by

- Morris May vol22) Tokyo (1992).
- 3) Morris, William : of Dyeing as an Art, Arts and Crafts Essays, Arts and Crafts Exhibition Society, 1903, Memphis, (2010).
 - 4) モリスのテキスタイル・デザインについては、すでにリンダー・パリー氏によって詳細な研究がなされており、なかには捺染向けデザインも含まれる。ここでのモリスのデザインに関する情報の多くをパリー氏の研究に借りていることを断わっておきたい。参照した主な文献は、リンダ・パリー：「ウィリアム・モリスのテキスタイル」, 多田稔・藤田治彦訳, 岩崎美術社 (1988).
 - 5) 小野二郎：「ウィリアム・モリス研究 小野二郎著作集1」, 晶文社 (1986), p. 194.
 - 6) 「ウィリアム・モリスとアーツ&クラフツ」, 藤田治彦監修, 株式会社ブレントラスト編, 「ウィリアム・モリスとアーツ&クラフツ」制作委員会発行, (2004), p. 29. 伊藤彩子氏による作品解説より.
 - 7) パリー, 前掲, p. 70.
 - 8) Morris, "Some Hints on Pattern-designing", p. 192.
 - 9) "Yet we don't meet quite the same difficulties here, for it is generally used so that it falls into folds or turns round furniture; so we need not be anxious about masking the structure of our patterns, or so afraid of accidental lines; and as to the colour, our material is so much more interesting that we may indulge in any brightness we can get out of genuine dyes, which for the rest have always some beauty of their own." Morris, op, cit, p. 192.
 - 10) "Now, the way to get the design flat, and at the same time to make it both refined and second kind of the relief I told you of, and surround all or most of your figure by a line of another tint, and to remember while you are doing it that is done for this end, and not to make your design look neat and trim." Morris, op, cit, p. 195.
 - 11) O'Connor, Deryn : Red and Blue, William Morris & Kelmscott, The Design Council (1981) pp. 107-108.
 - 12) "Now, in order to dye textiles in patterns or otherwise, we need four colours to start with white, to blue, red, yellow, and brown; green, purple, black, and all intermediate shades can be made from a mixture of these colours." Morris : of Dyeing as an Art, p. 49. 同様の表記は, 1884年の講演録, "Textile Fabrics" (The Collected Works of William Morris [ed. by Morris May], vol22) においてもみられる.
 - 13) Morris : of Dyeing as an Art, p. 50.
 - 14) パリー, 前掲, p. 66.
 - 15) 田中清香：「染色の技法」, 理工学社 (1974) pp. 5-23.
 - 16) Balfour-Paul, Jenny : indigo, Archetype Publication Ltd, London (2006) pp. 81-82.
 - 17) "Any one wanting to produce dyed textiles with any artistic quality in them must entirely forget the modern and commercial methods in favour of those which are at least as old as Pliny, who speaks of them as being old in his time." Morris : of Dyeing as an Art. pp. 48-49.
 - 18) Morris, William : Textile Fabrics, The Collected Works of William Morris (ed. by Morris May vol22) p. 290.
 - 19) ロースは『Ornament und Verbrechen (装飾と罪)』を1908年に発表した.
 - 20) 鶴岡真由美：『装飾』の美術文明史, NHK出版 (2004) p. 16.

