

王秉蒼

**王 秉蒼**  
WANG, Pingsang

## ヴァレリオ・オルジャティにおける脱文脈化建築の意味

Valerio Olgiati: The Non-cotextualized Architecture



私がヴァレリオ・オルジャティを研究する理由は2つある。1つは学部の卒業論文「ルイス・バラガン〜瞑想的な装置」の延長として、作品にピンク色を用いるバラガンのあとを継ぐ名建築家であること。

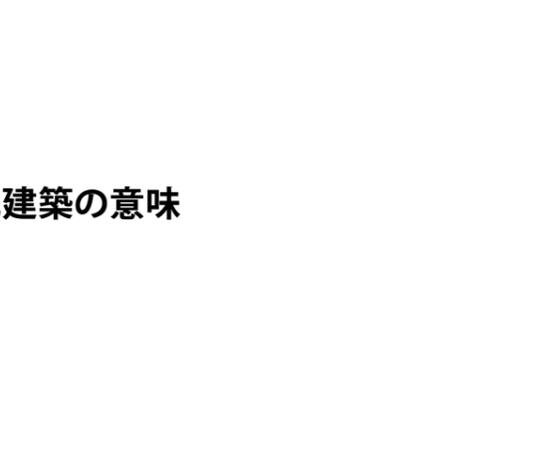
2つ目は彼が発信している「脱文脈主義建築」に感銘を受け、スイス本土だけではなく、2010年代の建築潮流とは異なる建築のあり方を提供し、かつ建築に対する深い感情性を持ちながら、建築とはなにか、という根本的な問題を問い続けている異色な建築家であるからだ。

「図像学的自伝」とは、彼が旅行や仕事などで海外を訪れた経験、また資料などで発見したさまざまなイメージの集積であり、500点以上のなかから厳選されたものである。例えば、ロシアの画家が描いた19世紀の絵画やペルーの16世紀の修道院、スコットランドの16世紀の庭園、19世紀インドの細密画など、集められたイメージは国も時代もさまざまである。

オルジャティは単にそうした図版の色や形に注目するだけでなく、そこに包含される理念や哲学が重要であると主張するため、「図像学的自伝」はオルジャティを研究するにあたって極めて重要な意味を持つと私は考えている。建築に対する意欲や思考のプロセスを表すだけでなく、この図像のコレクション自体が1つの作品になっており、図像から生み出された言葉、そして言葉と建築作品が影響し合うことで、彼の1つの建築に対する想いのデータとなっているからである。

「二重性」はスイスの伝統的な建物の根本原理である。2つの間に調和性を求めるのではなく、根本的に異なる複数の世界が隣り合って生きることが重要だと私は思う。そしてオルジャティの作品もまた、これと同じように二重性に基づいて作られたという印象がある一方、彼の作品についてさまざまな疑問も私は感じている。

たとえば、意図的な構造は塔の進化ではないか。故意の建築、偶然の建築の関係性。オルジャティの脱文脈主義は、ある種考古学的な抽象を意味するかそして戯謔としての装飾、建築は「過剰さ」を必要とされるか。オルジャティ作品における第三の意味など、である。



本論ではフィールドワークを通し、「図像学的自伝」の概念を分析しつつ、彼が影響を与えたもの、および彼が影響を受けたものを探求しながら、私が感じている現代スイス建築における新しい建築的息吹を検証したい。

今からおよそ100年前、Charles-Edouard Jeanneretという大学を卒業したばかりの一人のスイス青年が生まれ故郷を離れ、「東方の旅」を始めた。アテネのアクロポリスにドリック柱という一本の輝が入り、横に倒れた柱があるが、その前で彼の友人 Auguste Klipstein はカメラで彼の姿を捕らえている。写真の中で Jeanneret は柱の横断面に寄りかかっており、まるで自分の体の高さと同典柱のサイズと比べようようにしているように見える。Charles-Edouard Jeanneret は1911年のこの「東方の旅」の後、生まれ故郷を離れることを決意している。彼は自ら建築家となることを決め、そしてそのために名前を Le Corbusier (ル・コルビュジエ) に改名した。

1997年にル・コルビュジエは、スイス貨幣10フランの顔にもなっており、現在でもこの貨幣は使用されている。彼はもっとも偉大なスイス人の一人である。スイスの現代建築の著しい特徴の一つは、シンプルさである。ミニマリズムはスイスの建物の代名詞と言ってもおかしくない。“スイスの箱” (swiss box) あるいは“ミニマリズム的な箱” (minimalist box) は常にこの特徴を表す場合に使われる用語である。ただ、多様性もあるスイスの現代建築をこのシンプルさという特性だけで述べることには無理があることも事実で、それはあまりにも一方的で、乱暴、かつ簡単すぎる。スイス現代建築とはいわゆる「斬新的なシンプルさ」 (new simplicity) である。しかしシンプルさ一言では語りきれず、むしろ複雑な概念の濃縮や、美学的目的における必然的な結果として考える方が正しいと思われる。外見的にはシンプルであるにとらえられるかもしれないが、実は厳格な意味をもつ形式や手段を超えるシンプルさがそこにはある。形式的な簡潔は、多くの文化圏においては、あるいは貧困としての印象さえあるかもしれないが、しかしスイスでは真逆の意味としてとらえられていることは間違いない。ただ、それがシンプルさ＝機能的な形式であるとするには少し短絡的でもあるのだ。正確に言えば、スイス・ミニマリズム建築とは、

人の感情や精神面を大事にしながら視覚的効果および身体的需要とがしっかりと繋がった精化されたフォームであるともいえ、ある種の高度な策略によって生まれるのである。

スイスのミニマリズム建築のシンプルさは、今日の氾濫した形式主義に対する一種の抵抗でもある。ポストモダンのような無関係な形式を放棄し、シンプルな形に復帰する姿勢は建築論理に対する尊重を意味するのである。

また、スイスの現代建築の簡潔さ、および、鮮明ではっきりしている外形は、カール・モーザー (Karl Moser<sup>1)</sup>) などの影響からだと考えらえる。数多くの建築家は現代の芸術の中から手がかりを求め、特にミニマリズムの芸術家から靈感を吸収している。建築デザインは、さまざまな意味での[断・捨・離] に力を尽くし、建物の基本的な形体の存在、そして形体の物質性が有効に表現されることに対して、そこに隠されている豊富な暗示や、人と建物が共鳴し合う理由が存在すると信じられており、その崇高な芸術表現を建築が獲得しているからこそ、スイスの現代建築家たちは建築の錬金術士 (alchemist) として賞賛される。彼らは物事の本質を取り出して表現し、独特な美学で、普通の形式で、素朴な素材で、高貴に、しかも精緻な物体としてその本質を変換するのである。

建築評論家はこのような簡潔な形式を“力の形” (forceful form) と称しており、もちろんこのような“力の形”は1つの簡単な形だけではないし、それを簡単な方法として感知するべきでもないし、もっと複雑な内容が含まれることを前提に認識すべきであるが、これがまたスイス・ミニマリズム建築の中にある矛盾とも重なってくる。たとえば天然素材や营造技術および雰囲気や品質に大きな関心を持つ建築家もいれば、無機質で人工的な材料、それに建築皮層に強くこだわる建築家も存在しているのがその証である。

スイス人は箱型建築にとても馴染んでいると言っても過言ではない。そしてシンプルで、かつ気品のあるものを尊ぶ性質もまた、農耕民族であるカルヴィンの清教徒たちの伝統の一つなのかもしれない。なにしろ裕福な象徴というのは、とにかく慎重な品質と精神を大事にするものなのだ。シンプルなものとは通常安価な物と誤解されることが多いが、これにたいしてスイスでは正反対な価値観を持たれていることが多い。そのため、この国ではミニマリズムが持つすばらしい特徴が、他の国よりも更に容易に理解されているのかもしれない。

現代建築が長期にわたって関心を持っているものは、機能、構造、空間の移動、この三つに集約される。しかし現代スイスの建築家は、この焦点を建物自体に置く。つまり建築の表皮である。もちろん空間、構造などが重要でないというわけではなく、ただ焦点は表皮、それは材料と構成の方法に従って、どのように正しく材料を使うかに重大な関心を持ち、どのように材料の本質がそこに現れるのか、そしてそこに現われた本質と設計の論理がどのように一致するのか

ということに最大の関心が置かれているのである。

普通、日常的に使用されている材料を新しい方法を使ってその本質を表現することをスイスの建築家たちは大変好み、また実践しようとしている。異なる文脈の中の素材で、新しい活力を獲得するような創作である。たとえばコンクリートという素材は20世紀の現代建築の基礎の材料であり、スイスの建築神話の中の一つでもある。現代スイスの建築士たちはこのコンクリートという素材を常規の材料として広範に使用するだけではなくて、その上で各種の異なる骨材の組合せを試み、かつ非常に効果的な構成をそこへ持ってきて、それぞれに独特な設計の意図を反映しようとしている。そしてコンクリートと共に、強い現代性を持つ素材の一つであるガラスも愛用されているのも同じ理由である。

ほかの素材とは異なる性質をもつガラスは、時間とともにほとんど劣化する事がない。ある意味での永遠性を持つ素材でもある。スイスの建築家たちはこのガラスの潜在性をより一層高める。彼らが関心を持ったものは、もはやこれまでのガラスという素材が持つ客観的な性能だけではなく、むしろ視覚伝達効果としてガラスであり、透明と半透明、そして透明ではない豊富なグラデーションを持つこの素材の表現力に着目することで、元来の意味でのガラスとはまた違った価値観を生み出そうとしたことである。一目瞭然という言葉は、彼らの目的や方法とは相反するものなのかもしれない。科学技術の進化によって、建築の物理的機能の一つである「保温性」は電気システムに取り代わることになり、建築家たちは素材の視覚面および精神面に専念することができる時代になっている。素材の潜在性を引き出すことによって、新しい現代性が見えてくるのではないかと考えられているのだ。

スイスの建築家たちが持つ素材に対する高度な関心は驚くべきものである。素材自体の特性を最大限に表現するだけでなく、まるで芸術作品をつくるような神聖な方法によって、普段考えられない手法などが度々採用されるのだ。彼らの関心は素材の個性と性質に隠されている文脈性を求めている。そして構造自体、あるいは皮層の下に潜んでいるものが、建築という芸術のエネルギーなのである。おそらくこれはHerzog & de Meuronが語っている“隠れる自然における幾何性” (the hidden geometry of nature) あるいは Peter Zumthor が主張している“美しくき核心” (the beauty of hard core) に共通しうるものである。

スイス・ミニマリズム建築といっても作品は千差万別である。しかし、一つの大きなテーマとしては100年前のル・コルビュジエが残したモダニズムに継続的な愛着を持ちながら、アルプス地域の雄大な自然の中で「無為的」な建築活動をすることであり、構造の論理を重視し、細部の作りに関心を持ち、材料と効果を大事にすることである。しかしこのような「無為的」な建築活動は外部の世界と密接な関係を構築するもう一つの可能性でもある。

Robert Otto Walser<sup>2</sup>はスイス建築精神についてこう語っている。

私たちは国王あるいは皇帝のための広場ではございませません。私たちの大通りは君主の派手な行列のためでもありません。私たちの住宅は宮殿ではなく、しかし牛小屋でもありません。私たちの教会は豪華ではなく、しかし簡潔で尊厳があります。私たちの魂は私たちの住宅のように、簡潔であります。私たちの心は私たちが生活する場所のように、しかし明快で豊かなのです。

#### 図像学的自伝一意味の採集

建築家ヴァレリオ・オルジャティは作品を発表するたびに話題を集める。彼が現在事務所を構えているのは、スイスのグラウビュンデン地方にある山里、フリムスである。このことからわかるように、オルジャティは、時流にとらわれることなく、建築の本質と向き合い続けている。この事務所の建物の特徴は、「概念性」と「職人性」と「芸術性」とが高いレベルで融合しているところにある。時には土着的とも思える形や模様を与えていくオルジャティの建築は、過激さと懐かしさとユーモアを同時に備えることに成功しており、そこで求められているものは、新しい建築などではなくて、本当の建築であると言い換えることもできる。

彼は多作とは言いがたい建築家であるが、極めて完成度の高い建築を作りつづけている。その背後にあるのは独特の幾何学である。これは、円や正方形などのシンプルな形態が、コンクリートや木といった、これもまたシンプルな素材によって現されるものである。しかしその形はときに、不思議なズレを見せることがある。少しだけ傾いた柱、フロアごとになずれていく柱、斜めに切り取られた屋根などがその典型的なものだ。それらは自然のものに見られるような有機的な不規則さとは違い、もっと人間的な、たとえば哲学や詩的なものの存在を感じさせる形なのだ。ヴァレリオ・オルジャティの展覧会の大きな特徴とは、模型と彼の作品写真を映し出すモニター、そしてオルジャティ自身が「図像学的自伝」と呼ぶ図版が展示されている。模型はすべて33分の1の縮尺で、色は真っ白である。この大きさと色が、建物に入る光や空間の構造をもっとも的確に伝えることができるとオルジャティは言う。作品写真はモニターに現れては消えていく。そのモニターは足下の床に水平に置かれており、模型は目の高さにあるので、どうしても模型とモニターの作品写真とを同時に見ることは難しくなる。この設置方法に対して「観客の頭の中でそれらの要素を結びつけることで、観客自身に作品を再構築してほしいと考えた」とオルジャティは説明している。それは「私の建築はすべて私の頭の中で作り上げられていて、自分では模型やスケッチを作らない」という彼の方法論にも直接的に関係している。

モニターの脇には同じく、足下の床に水平に「図像学的

自伝」が展示されている。古代の建築や絵画、庭園、インドのミニアチュールと呼ばれる細密画などが並んでいる。日本の建築家、篠原一男の住宅作品や、釘を使わずに木材を組み合わせる「腰掛蟻継」と呼ばれる日本の大工仕事などの写真もある。それらはオルジャティにとって、とても重要なイメージであり、互いに関連しているものである。白い模型と、床に置かれたモニターやイメージ。その間を縫って歩いていくと、オルジャティの頭の中に存在するミュージアムを歩いているような気分にもなれる。どのようにして静謐な哲学から生まれる建築ができて上がるのかを感じさせるのである。

ヴァレリオ・オルジャティの図像学的自伝は三つの意味を持つと考えられる。

1. 言葉による建築作品の説明に対する拒否＝定義に対する拒否
2. 個人インスピレーションの集成＝思考整理および発展
3. 建築作品に対するもう一つのアートワーク（装置）

写真は、言葉に対して無防備である。写真をめがけて投げかけられる言葉はたいいてい多数に割れて落ちるため、写真の論じられ方は多様化している。なので写真分析、すなわち写真そのものを見て語ることは、相変わらず困難である。その写真の特徴こそ、言葉の単一解釈の危険性から避けることが可能になる手段であり、イデオロギーの製造から解放されることに繋がることになる。

写真の無防備さとは、われわれの視線と言葉を逸らす力である。オルジャティの図像学的自伝の一つの特徴は、採集性である。写真を論じるとは、写されたものや人物を語ることであり、被写体の意味、歴史、文脈を論じることである。または写した人物を論じること、写真家の伝記的事実、人間関係、写真史のなかの位置、写真家の書いたテキスト、インタヴューなどを論じると言ったことではなく、ただイメージの集成、あるいは作者のフィールドワークの記録、数十枚の単写真よりも一つの膨大な組写真として読みとるべきである。この建築に対する記憶の組写真は、写真という情報伝達よりも膨大な複数のイメージの組み合わせで生み出した意味が重要であり、写真を見るというよりは、オルジャティの思考のプロセスを見ていることになる。この「図像学的自伝」とは、表象システムへの安易な還元を拒み、想像力の唯心的な力と不意に遭遇してしまうことなのである。建築の本質は、まさに見る側の解釈やイマジネーションの内部に存在する。彼はこの解釈を見る側に任せ、議論を起こさせることを目的としている。

2006年、オルジャティはスペインの建築誌2Gのインタヴューをきっかけに、このような手法で建築を考え始めたのだ。

彼は今の時代で斬新な建築を作りあげること、もはや不可能であるという認識を持っていた。彼自身の建築に対する考え方は、すでに世界の中のどこかで、ある種の形で

存在しているはずであると。そのため、このような発想のなかでは、数千年前の古代遺跡のほうが今より遥かにクリエイティブであり、西洋古典主義建築の還元といったポストモダンの建築家達とは違い、オルジャティが目向けるのは、もっと原始的な地域となってくる。たとえば中近東やインドや中南米など、まるで考古学者のようにその建築を採集していくのである。

彼にとって建築と図像学的自伝は、まるで現実と夢境両者の関係である。お互いに影響し合って、どちらが先で、どちらが後なのかは判断が難しい。ちなみに図像学的自伝は単なる外境の採集だけではなく、彼にとって一種の内境の現前でもあった。

しかしオルジャティが着目するのは形の還元ではなく、そこに隠された意味をいかに現代建築に応用するのが重要であるということである。従って「図像学的自伝」を「ヴァレリオ・オルジャティ建築」の一対一の翻訳と考えるのは基本的に間違いである。

#### 東方の引用

『図像学的自伝』の中で多く登場しているインドの古代砂岩建築は、ヴァレリオ・オルジャティの作風に大きな影響を与えたと考えられる。2004年の2つのコンペ案『台湾故宮博物院南院』と『Rolex Learning Center』は、オルジャティの作品にとって分水嶺ともいえ、特徴的な赤コンクリートといった素材の確立によって作風が大きく変化している。

オルジャティ自身の言葉によると、「タージ・マハル。私にとって、至高の経験の一つで、それはほとんど啓示のようだ。大地のような赤茶色の色味をした砂岩の中で、天へと向かう美しい塔に囲まれ、ダージ・マハルの白い大理石は輝いている。それは、本当の啓示と解すべきかもしれない、純粋な思念なのだ」。

タージ・マハルはオルジャティの作品の3つの特徴に関連していると考えられる。

1. 特徴的な赤いコンクリートの使用
2. 装飾パターンの直接引用
3. 意味化された「空洞」づくり

#### スイスにおける地域主義

著名な建築史家ケネス・フランプトンは、スイス現代建築を批判的な地域主義と呼び、七つの基本戦略を表明している。第一に、ユートピア主義と関わらない周縁の実践であること。第二に、独立したオブジェではなく、境界を作る建築であること。第三に、背景画的な建築ではなく、テクトニクスの建築を実現すること。第四に、敷地の特殊要素を強調すること。第五に、メディアに抗して、触覚的なものを重視すること。第六に、ときには地方の語法を再解釈し、現代的な全体の分断を計ること。第七に、それは普遍的文明から免れる文化の隙間に現われること。したがって、批判

的地域主義は決まった形態によって規定されるのではなく、一定の建築様式をもっていないため、運動ですらないとも言える。

ヴァレリオ・オルジャティの経歴を察すれば、アカデミズム一辺倒ではなく、80代の前半にロサンゼルスで建築の実務を行なったことが、視覚的な記号や様式への懐疑を強めたと思われる。つまり、彼は建築の自律性が主に地域性にあると考え、「ファサードによる表象ではなく、詩的なものの構造におけるもの」を重視するである。そこから彼は視覚優位の建築を批判しつつ、触覚の復権を計るのである。例えば、最初の代表作Yellow Houseの白い壁作り、石や木の組み構造とコンクリートの漆喰の表現は、視覚以外に音、香り、手触り、有機物の弾力のあるたわみといった身体的な経験から着手することに成功している。同じくスイスの感性を共有するためなのか、建築家のPeter Zumthorのように、光、色彩、音の響き、素材の触感などを含む空間の経験を重視している者もいる。どちらも視覚中心の遠近法によって抑圧されてきた他の感覚をとり戻すためである。しかしオルジャティの素材使いは更にもっと沈静である。

#### 文脈的建築vs脱文脈化建築

ヴァレリオ・オルジャティは自身の建築を「脱文脈化建築」と名づけている。「文脈化（Contextualized）」とは、語彙や文章の文脈における理解を意味し、歴史的な文脈における解釈などの意味合いで使われるようになった。言語学や社会学、建築学分野では別の意味で用いられることもある。それに対して「脱文脈（Non-contextualized）」はこの反対の意味となり文脈の流れを無視し、しかし全く関係性のないものは別、むしろある種厳密な弁証法の結果である。

「脱文脈化」の語が肯定的な意味合いでも用いられることは稀である。いかなる事象を研究対象にするにせよ、学的取り組みがまずもって着手すべきは、当該事象をそれが置かれた「文脈」のうちに位置づけることだとされてきた。

「脱文脈化建築」は、この手続きを怠ったことへの非難の表現であり、調和する都市景観に対する深刻な挑戦の別名として用いられてきたのである。しかし、ヴァレリオ・オルジャティにとって「脱文脈」＝「恣意的な表現」とは全く違うものである。容易に特定可能なものとして私たちの面前に与えられている建築のあり方は、正しいと言えるだろうか。

建築の歴史を仔細に追えば、「文脈化建築はむしろごく近代的な産物といってもおかしくない。ピラミッドがむしろ最良の例かもしれない。ピラミッドはどんな文脈にも従うことなく、形も構築法もすべて想像力による結果であるが、しかし恣意的なものとは言えないだろう。要するにヴァレリオ・オルジャティの「脱文脈化建築」はそうでなければ無秩序に散乱している要素を、相互に関連付けようとする不断の試みの結果であると言える。とすれば、必然的に不安定ながらも斬新な輪郭が見えてくるはずである。

すなわち「文脈」は、当該事象に外在するというよりも、当該事象のただ中で、絶えず生成され直され続けているのだといえる。そして、「文脈」が人々の活動に支えられたものである以上、「文脈化」の過程で排除された要素の逆流や、異質な要素の突然の侵入、「文脈」を構成する要素の別の「文脈」への転移といった危機に、人々はたえず晒され続けるに違いないのである。

この意味で「脱文脈化建築」は、瑕疵の別名というよりも、それ自体に建築学的眼差しを向けられるべき対象と捉えなければならない。しかし、オルジャティにとって「脱文脈化建築」の過程は、遍在性や恒常性を持つ。そしてその表現の多様性や個性から建築の斬新なあり方が浮かび上がってくる。彼にとって「美的経験」や「趣味」的な現場から切り取られてきた記憶は「理論」や「主義」よりも現実的に重要なのである。むしろ建築の歴史は一連の「空想」であり、「脱文脈化建築」こそが古来の建築のありかたであるのだ。

### 薄型建築への抵抗

ヴァレリオ・オルジャティの方法が、ほかの建築事務所の設計プロセスと異なる所は、オルジャティは設計に際してスケッチをしないことであり、模型作りも厳禁であることは前述した。スケッチと模型を基本な道具としている建築業界にとっては、かなり異端な建築家なのである。パーソナル・コンピュータの利用可能性が拡大したことに伴うCADの普及は、それまで以上に構造の可塑性を増大させた。だがその反面、プレゼンテーション環境が標準化されたために、良くも悪くも一定の、それとわかるクオリティによって特徴づけられる意匠を生み出すことになったといえるかもしれない。構造計算の結果が、そのままディスプレイ上の画像として視覚化され、そこでさまざまなシミュレーションを行なうことができるという条件になっている。これは新たな可能性を生み出すとともに、それ自体が新たな制約条件として課せられもする。もちろんあらゆる技術体系にはこうした二重性はつきものであるが、コンピュータによるシミュレーションおよび画像技術に特有の問題として、設計のあらゆるプロセスにおいて、考慮すべき「可能性」のオーダーが膨大になったことが指摘できる。

現代の建築業界にとって、一つの設計案に対して複数の提案を行いながら、その中で「選択」することが現代の主流である。その結果選ばれたものはいわば総合評価が一番高いデザインになってしまう。すべての面で満足できるものとはなにか。これがオルジャティにとっての大きな疑問となっている。

面白い模型＝優れた建築とは大きな勘違いであると知っていたからである。そして建築と模型の間のスケールの差と、流行の時間は、建つまで誰も断言できないだろう。

オルジャティはその妥協をよしとしない。人間は無意識で流行の美学を頭に入れ、そして自分のものと勘違いすること

が度々あるから、設計のプロセスで他人の似姿の介入は許さないのである。

こうしたオルジャティの方法論が、だからこそ「言葉」へ向かう。いわゆる「右脳」的な方法をあきらめ、「左脳」的な設計法ともいえるだろう。オルジャティにとって建築設計代案は存在しないである。

彼はアイデアを図形と図形の変化、発展させていく代わりに、言葉を使う。言い替えれば、そこで議論をするのだ。どんな内容の会話か、記録には残されていないが、言葉から形へという方法論は、まさにオルジャティの斬新さを生み出した重要な根拠である。

建築とは、客観的、共有可能なものでなければならない、という信条があるとする。しかし建築芸術がまして客観的であるということが、果たしてどのくらい自明なことなのであるか。模型作りという方法が、誰しもが同じ対象に対して、同じ作業を行なえば、かならず似たような結論に達することであれば、いささかの疑いもなく先人の教えを反復することによって獲得する結果と「言葉から」の違いは、鮮明になるのである。

現代スイス建築の皮膜への関心からオルジャティの「言葉」を内化する抽象の意欲は相反するものである。皮膜＝薄型建築への対抗ともいえる。こうして明らかになるのは、皮膜の操作はスイス現代建築家が離れられない「文脈主義建築」というのも事実である。再び[スイス国立公園ヴィジター・センター]を例にあげれば、この作品では、複数の層（外的と内的）の重ね合わせが、皮膜の操作をしなくとも斬新の意味が可能になっていた。そして作品上で構築された語法が、脱文脈化の運動へと入り込んでいく。ヴァレリオ・オルジャティの「言葉から形へ」。それゆえ内化する抽象による脱文脈化の遂行は、建築が作品になるための条件である。建築芸術とは、身体的な知覚や情動を超えて、非物体的な出来事としての作品創造によって、スペースとオブジェを構成する単純なことである。このことはオルジャティにとってごく物質的なものでもあり、逆に作品が構成、完成するまでの心血は、やはり感性的なものとしか呼ばれないのである。

1. カール・モーザー (1860-1936)

Karl Moserはスイス出身建築家、代表作はチューリッヒ大学、チューリッヒ美術館など。

2. ロベルト・オットー・ヴァルサー (1878-1956)

Robert Otto Walslerは、スイスのベルン州ビールに生まれる。スイスのドイツ語作家。

海老塚万智のサイン

## 海老塚 万智

EBIZUKA, Machi

### J.M.G.ル・クルジオ論 ―子供と神話をめぐる考察―

The ‘child’ living in the myth: a study on the works of J.M.G.Le Clézio

海老塚万智のサイン

海老塚万智のサイン

海老塚万智のサイン

海老塚万智のサイン

海老塚万智のサイン

#### 序

本論文は、フランス人作家J.M.G.ル・クレジオ（ジャン＝マリ・ギュスターヴ・ル・クレジオ 1940-）の作品に底流する神話的世界の読解と、作品に登場する「子ども」の考察を目的としたものである。

ル・クレジオは1963年に発表した長編小説『調書』Le Procès-verbalによって、サルトル、カミュに続くとされる華々しいデビュー<sup>1</sup>を飾って以来、今日まで求道心を堅持して文学創造に没頭してきた。デビュー当時の1960年代フランスでは、ヌーヴォー・ロマンや構造主義といった新たな文学、思想の勃興が見られたが、ル・クレジオは――レヴィ＝ストロースに対する関心と尊敬を除いて――隆盛するそれらの活動から距離を置き、パリの文壇から離れたニースを拠点に黙々と創作活動を行ってきた。

半世紀にわたる長い創作活動のなかで、ル・クレジオ文学にある転回が見られること、そしてその変化にはインディオとの出会いという経験がとりわけ大きく影響していることは、すでに多くの研究者によって指摘されている。処女作『調書』に続き、短編集『発熱』La Fièvre（1965）、長編小説『大洪水』Le Déluge（1966）、エッセイ『物質的恍惚』L’ Extase matérielle（1967）と、生まれ故郷ニースにおける青春時代の生活と思索をこの四作品へ結晶化した後、ル・クレジオは1967年、義務兵役代替として大学で教鞭をとるためにバンコクおよびメキシコ・シティを訪れるが、この頃から彼の認識は西欧的な思考モデルから次第に離れ、未知なる世界の、忘れられた往古の認識の発見へと向かう。特に1967年以降、徐々に深まっていたメキシコとパナマでのインディオとの接触、そして古代文明の研究はル・クレジオの文学を根底から揺り動かした。その意味においてル・クレジオは、タラフマラ族部落に滞在したアントナン・アルトー、エクアドルのインディオに接触したアンリ・ミショーとも似た変貌を示した作家とすることができるが、ル・クレジオほど、断続はありながらも十数年にわたってインディオの文化、習俗に没入し、そこでの思索と研究を作品に反映させた作家はいないということもまた同時に特筆すべきことである。

本論の主眼は、ル・クレジオ文学に新たな解釈の可能性

を提示することにある。近年のル・クレジオ研究はやはりその変貌に焦点を当て論じられているが、しかしその多くは1980年以降書かれるル・クレジオの祖先の物語に関するものである。ここではインディオ体験直後から作品に登場するようになる「子ども」についての言及は少なく、また、変貌以前と以後の比較が淡白であり十全でないように感じられる。したがって、本論ではル・クレジオの半生を通事的に追い、変貌したとされるル・クレジオ文学を再度概観するよう努めた。そして、その変化のなかにも変わらず通底している神話的世界の姿をあぶり出し、そのなかで「子ども」という主体がどのような神話的意味を持つのか考察を試みている。

本論は三つの章から構成されている。第一章では、文壇デビューを果たした1960年代のル・クレジオについて論じている。変貌の契機を与えたインディオ体験以前のル・クレジオの姿をまず明らかにしなければならない。ここではル・クレジオが幼少時から抱き続けている神話への関心について言及しながら、主に処女作『調書』とエッセイ『物質的恍惚』の二冊を読み解いた。

続く第二章では、インディオ世界と出会ったル・クレジオの姿に接近している。本論では小説『逃亡の書』Le Livre des fuites（1969）、エッセイ『悪魔祓い』Hai（1971）、そしてル・クレジオが研究、翻訳した古文書『マヤ神話』Les Prophéties du Chilam Balam（1976）を取り上げた。精神の危機的状況を初期作品に克明に描いてきたル・クレジオが、インディオ世界と出会うことでその窮状した意識を解放させるに至るまでを追う。

そして第三章では、インディオ世界において自身の神話的世界を深め、新たな表現へと向かったル・クレジオについて論じている。主に『巨人たち』Les Géants（1973）、『向こう側への旅』Voyages de l’ autre côté（1975）、『海を見たことがなかった少年』Mondo, et autres histoires、それと平行して書かれたエッセイ『地上の見知らぬ少年』L’ Inconnu sur la terre（1978）、『砂漠』Désert（1980）と、主に小説群を取り上げ、そこに共通して描かれる「子ども」の実体に迫った。

#### 第一章 ル・クレジオの妄執

「インディオの文明が、私自身気付かなかった私の内部に潜む妄執を解放した<sup>2</sup>」と、後にインディオ体験を振り返ったル・クレジオが話すように、初期作品にはこの「妄執」という言葉が付きまとう。ル・クレジオがこの「妄執」に苛まれている様子は初期作品のさまざまな箇所具体的に描写されており、読者は作品を通じて作家の実体に迫ることができる。これは、作家は作品のなかで自身の内的体験しか語りえないというル・クレジオの考えに依っている<sup>3</sup>。つまり、ル・クレジオにとってものを書くことは内面的なことであり、物語の主人公は作家の姿そのものであるのだ。

インディオ世界を発見する以前のル・クレジオの内部に宿っていた「妄執」とは、自己意識という牢獄、そして社会からの疎外感と孤独という言葉に置き換えることができる。たとえば、処女作『調書』では主人公の青年アダム・ポロによって作家ル・クレジオの姿が体現されているが、そのなかにこのような描写がある。

アダムとライオン。1967年、ル・クレジオの著書『調書』の挿絵

彼 [=アダム] は若い女の眼をのぞきこもうと試みたが、無駄だった。彼女は（中略）ガラスも縁も厚ぼったい、真つ黒なサングラスをかけていた。彼は（中略）それでも彼女の眼が見られたらどんなにか安らぎを感じられるのと思った。感傷的になった彼の見たものは、眼鏡の二つのガラスの表面に映った彼自身の像が、プラスチックの枠の中で、まるで背をかかめて足をいじくっている肥満した大きな猿の像そっくりに見える、その姿だけだった。まるでその姿勢が、体を前方に曲げたことから、生きることの、そう、たった一人自分だけの片隅で、世界の死から切り離されて生きることの直感に必要な精神集中をもたらしているかのようだった<sup>4</sup>。

アダムとライオン。1967年、ル・クレジオの著書『調書』の挿絵

この場面は作品全体の特徴を端的に表している。ル・クレジオ作品において、視線は鏡や太陽とともに意識の同義語としてよく使われるが、ここではそれらと同様、アダムの視線＝意識が相手への侵入を阻止されている。相互の意思疎通は不可能であり、そうであるがゆえにアダムは安らぎを得ることができない。他者を求めるアダムの眼に映るのは反射された彼自身の姿ばかりであり、それは自己意識による世界からの疎外が表現されているとすることができる。何を見ても自分の姿しか見出すことのできないアダムは、生きることへの絶望とその先に待つ死の恐怖から狂気の果てに叫ぶに至る。

自己の外部への眼差しと内部への眼差しというように視点を二つ設けた技法は、できるだけ客観的、総体的に意識を把握しようとする作家の試みを示唆していると言えるだろう。アダムにとって現実社会からの逃避とは一方では社会からの完全な孤立、もう一方では底なし沼のような自己の想像力、つまり内的世界に陥ることであるのだ。

しかし、内的世界に陥り逃げ場を失ったかのように見えるアダムの意識は次第に外の事物との交感を見せ始める。そして、その思考は個人に、ひいては人間そのものに固有の価値を認めず、生物も無生物も、すべてが交換可能な似通った単位であるのだという認識に通じていく。

あるときは突然見かけた犬の後を無意識につけて歩き、あるときは動物園の檻のなかのライオンとその外を歩く老婦人の存在が溶け合うように交合する錯覚を覚える。また、あるときは別荘の撞球室に出てきたねずみを見て、次の瞬間には自分がねずみに変身している。作品内で描かれるこのようなアダムの意識と世界のあいだで行われる交感とはとても静かで受動的である。アダムの肉体が海岸に寄せては返す波の動きと一体になると、これまで感じることのなかった外部の世界に内在する運動やざわめきを感じられてくる。アダムの人間としての存在感や意識は次第に消え去り、自身が海岸の小石や波や光などと同じ価値の存在であるという発見に至る。

アダムがライオンや動物に異常な親近感を抱き、ついには植物や無生物とも意識を同化させていくように、ル・クレジオもまた、幼少時から動植物に強い関心を抱いていた。あるインタビューにおいて、初期作品のなかに「蟻」「蠅」「埃」「岩」などの言葉が頻出し、その度に主人公がそれらに意識を集中させ同化させていく描写があることについて指摘されたとき、ル・クレジオはこのように答える。

アダムとライオン。1967年、ル・クレジオの著書『調書』の挿絵

あなたがあげられたことばは目印です。つまり人間は個人的な神話を持っておりそれらはぼくが子供だったとき最初に興味を持ったものを表しているのです。僕は人間や社会や自動車、その他のものに興味を持つ前にまず蠅や蟻を見ました。それらのことばは言語の最初の石として残っているのです<sup>5</sup>。

アダムとライオン。1967年、ル・クレジオの著書『調書』の挿絵

内向的な性格で、あまりに言葉を発することが少なかった幼少のル・クレジオは、同年代の子どもたちのコミュニティに積極的に介入していくことはなかったが、その代わりに「蟻」や「蠅」のような小さな、しかし形のはっきりした存在の世界に没入していった。ル・クレジオの独自の世界観と文学は、こうした幼少のル・クレジオの人間から離れた極致の世界への関心が「言葉の最初の石」となることによつて築き上げられたのである。

すなわち、ある個人の思想や思惟の傾向は、たとえばその者の幼少期の経験などによって形作られていくものだが、ル・クレジオの思想も同様に、人間よりも虫や動物に対してより愛着を抱いていたという幼少時の体験が基盤となり、成長するにつれ培われていったとすることができる。その結果、ル・クレジオの「宇宙的認識」とも呼ぶべき世界の認識は人間中心につくられた道徳、規律、制度といった概念と真つ向から対立する。これによって、なげやりで無気力に見える

アダムの態度は、生物も無生物も、すべての個体を形状も属性も異なる万物の一環と見なそうとするル・クレジオの思想のために、一見社会からの挫折という消極的な態度として受け取られかねないが、実は万物の世界へ自身も参加しようという積極的な態度であると読み替えることができるだろう。

蟻や蠅などの人間社会からかけ離れた「極致の世界」への親しみは、ル・クレジオが成長していく過程で希薄になることはなく、ついには詩人ロートレアモン<sup>6</sup>に対する強い共感へと結びついていく。初期ル・クレジオ作品における動物への親近、また変身を論じる上で、ロートレアモンについての言及を避けることはできない。

『調書』によるデビュー当時から、ル・クレジオの作品とロートレアモンの詩は、ことばが結ぶイメージや文章の抑揚などにおいて密接な関係性が言及されている<sup>7</sup>。類似点として挙げられるのは、作家と物語の主人公が同一人物であるという考え方において、そして、主人公の動物への変身、動物への交合においてである。

ロートレアモンに多大な影響を受けたル・クレジオは、とりわけロートレアモンの詩に宿る神話性に強い興味を持ち、それ以降世界各国の民話や伝承、供儀、祭礼などの研究に打ち込むようになる。このようにして、古来より人間が本能的に感じ信奉していた動物への変身の欲望を、詩作を通して近代文学に蘇らせたロートレアモンのように、ル・クレジオもまた自身の創作に現代に通じる神話性を込めるようになるのである。

初期作品を読み解くことで明らかになったのは、外部と内部、二つの視点からの眼差しに絶えず曝され、その重みに押しつぶされそうになっている青年ル・クレジオの姿であった。他者や社会から完全に孤立し、極限にまで追いつめられた自己意識は、まるでそれまで受けた圧力を原動力とするかのように、外の世界へと開いていく。それは、万物が等価に存在することのできる完全無欠な世界への一歩である。また、作品における主人公の人間としての意識の希薄化、動物への変身、交合といった描写はすべてル・クレジオの神話への関心に根拠づけることができる。ル・クレジオ文学の根幹をなす「宇宙的認識」は突発的な着想を持って書かれたのではなく、幼少期から抱いてきた神話への関心によって、またそれがロートレアモンによって裏付けられることによって、生み出されたのである。

## 第二章 インディオの啓示

ル・クレジオが初めてメキシコを訪れたのは1964年、観光客としてのことであった。このとき抱いた、太陽とサボテンとインディオの国という強烈な印象が後の兵役代替の勤務地選択に影響したと考えられる。

メキシコ、特にインディオに関する記述はそれまでの作品には皆無であったが、勤務地の移動<sup>8</sup>を期にル・クレジオ

はこの世界に没入していく。1968、69年にル・クレジオは都市から離れた場所に住むインディオとの接触を試み始めている。中米パナマのチョコ族とエンペラ族の部落を訪れ、インディオとおよそ半年のあいだ生活をともにした。未だにスペイン人によってもたらされたカトリックと西欧文明を受け付けず、密林の奥深くに住み、太古の神話世界を信じているインディオとの原始の生活や、現存するマヤの预言書はル・クレジオの内的世界を根底から揺り動かした。古代文明の習俗を色濃く残すインディオに対するル・クレジオの探究心は、まずその歴史や宗教を背後に有する言語体系、そして神話へと向けられる。ここにおいて、ル・クレジオの文学は大きな飛躍を遂げることとなる。

第一章で見てきたように、幼少時代から人間社会より自然や動物の世界に親しんできたル・クレジオの内部に次第に形成された認識は、社会の規範や人間心理を超越した、言わば「宇宙的認識」と呼ぶべきものである。この認識を母体として発せられる視線は、初期作品においては生まれ育ったニースの街に象徴される物質文明に対して幻視的に、奔放なイメージを描く。処女作『調書』以来、都市のすべてのものに対して、物質中心主義に則って意識の多様性を追求したル・クレジオは、追求すればするほど限りないこの世界の重圧に喘がざるをえなかった。事物は意識に何らかの想像力を促し、その想像力によって、人間は事物の背後にある混乱した意味世界を前にただたじろぐしかない。この意識的混乱から救われるためには、眼を閉ざすか、もしくはそこから逃亡するほか方法はない。現代文明を頑に拒否して密林の奥深くに住み、大自然と一体になり、古代からの祭祀、呪術を尊ぶインディオの生き方は、事物と意識が混乱し絡み合った世界から逃れようとしていたル・クレジオにとって、現代稀に見る啓示であった。その歓喜の叫びとして、『悪魔祓い』が書かれることになるのである。

しかしながら、『悪魔祓い』はメキシコでの滞在記、あるいはインディオの風俗風習を書き留めた備忘録のような書物ではない。「タフ・サ（すべてを見る眼）」「ベカ（歌の祭り）」「カクワハイ（悪魔を祓われた身体）」と題された三つの章がそれぞれインディオの言語、音楽、絵画を主題に書かれていることから明らかのように、『悪魔祓い』は「芸術」、また「表現」をめぐる省察の書である。

『悪魔祓い』を読んでまず印象に残ることは、著者であるル・クレジオにインディオの生活や社会の全体的な姿を読者に伝えようとする意図が全くないということだろう。本書の冒頭において「人を近づけないこと、および沈黙することをもって偉大な徳としているような人々 [=インディオ] について書かれた以下の文章は、残念なことに、著者自身についてしか語り得ていない<sup>9</sup>」とあるように、ル・クレジオがこの書物を通じて執拗に描こうとするのはインディオのなかに体现された自身が抱く憧れと、新たな言葉と表現への称揚である。したがって、本書におけるル・クレジオの関心は

この二点に絞られる。「沈黙」と「呪術」だ。

「沈黙」は初期作品においても大きな重要性を占めているが、しかしそれは、たとえば『物質的恍惚』のなかで顕著に示されているように、死や虚無といった言葉と同義であり、未生以前、そして死後の永久的な自己の不在を指す言葉である。それは同時に、表現への道が閉ざされた言葉と言い換えることもできるだろう。しかし、ル・クレジオがインディオのなかに見出した「沈黙」とは人間と世界とを融合させ、動植物と等しく生きることを可能にする言葉であった。

また、ル・クレジオは言語、音楽、絵画というインディオの表現すべてのなかに一貫してある「呪術」の存在を発見する。たとえば、ある一人のインディオに病気や狂気、死の危険の徴候が現れたとき、悪魔祓いの儀式が行われる。それはその者のなかに巣食うことで共同体全体の平和を脅かしている眼には見えない悪霊を言葉によって露呈し、凶弾することである。インディオが言語を本能的に恐れているのは、それをを用いることによって言語を持たない動植物や鉱物などから切り離されてしまうということを知っているからだ。すなわち、インディオの言葉は、怪異なもの、名付けがたいもの、近付きがたいものをなくし、人間を治癒し救うためのものであるのだ。

旋律や和音はなく、三つの単調な音しか出ない葦笛と口笛で吹き鳴らされる音楽、それゆえに一握りの者だけのものではなく万人に開かれた音楽もまた、世界を再創造するため、目に見えぬものや危険と戦うためのものであり、世界に働きかけるためのものである。絵画もまた同様に、悪意を剥き出しにした世界に対して防御するため、攻撃するため、戦いを行うために描かれる。西欧の芸術がその独創性をいかに主張しようとも、それは優越をとまなう専門化でしかない。そうした世界を前にしての個人の惨めな問いかけに過ぎない自己表現は、インディオには無縁なものだ。誰もが平等に芸術家であるインディオにとって、言語や音楽、絵画は、眼に見えない悪霊がもたらす脅威を祓い、救済する「共同の表現」である。

インディオの「沈黙」がル・クレジオに与えたもの、それを事物から乖離していない、世界と融和した言葉の可能性であるとするならば、「呪術」は孤立した自我の芸術ではない芸術の可能性をル・クレジオに提示している。

『悪魔祓い』によって、これらのインディオに讃歌を捧げたル・クレジオは、征服後の彼らの悲惨な歴史や眼に余る社会的差別に次第に同情の念を持つようになる。もちろん征服された後もインディオはスペインおよびメキシコ政府に対し果敢な反乱を試みているが、いずれも弾圧され、主な反乱者は首を吊られた。メリダに滞在したル・クレジオの目的は、このインディオの反乱、特に二十世紀初頭の劇的な反乱に関する資料調査にあったが、調査のあいだにル・クレジオの関心は、反乱者の心を支えた宗教、信仰へと移っていく。

ル・クレジオは、神話と文学との関係について「神話との関係抜き文学というものは存在しない」と言っているが、さらにその考えを広め、「日々の言語にしても、思考の習慣にしても、ごくつまらない仕種にしても、この過ぎ去った想像的なものと無関係ではない」と言い切っている<sup>10</sup>。これはどのような社会においても、この「過ぎ去った想像的なもの」は、そこに住む人びとの意識の中心部の気付かぬ襞に残っているということを指しているだろう。また世代から世代へと伝えられる神話の言語も、人びとの胸襟に訴えるものを孕んでいることは否定できない。

『マヤ神話』には天地創造の物語、建国物語、天使の祈り、部族滅亡の物語、年代記など、素朴かつ厳粛な描写と、その反面幻想的でユーモラスな文章が記述されている。ル・クレジオがマヤ族に伝わるこの神話を原語からフランス語へ翻訳しようと試みたのは、その内容が奇抜で魅力的であったからだけでなく、文章の奥に見え隠れする神話の世界と彼がこれまで抱いてきた「宇宙的認識」のあいだに何か呼応するものがあったからだろう。

つまり、ル・クレジオにとって、インディオとの接触の経験とは「死と再生」の経験そのものであったとすることができる。『物質的恍惚』のなかで「ぼくにとっては言語以外の何ものもない。それは唯一の問題であり、あるいはむしろ、唯一の現実である<sup>11</sup>」と述べ、さらに「言語を破壊すること、それは生命を破壊することだ<sup>12</sup>」と、言葉と表現の終焉に向かわざるをえなかったル・クレジオは、インディオの「沈黙」を学ぶことによって、「唯一の現実」であったかつての言葉の死を受け入れ、新たな言葉の再生に直面する。また、失われた過去と現実のあいだに大きな断絶があることは否定できないまでも、しかし現代にまで確実に受け継がれてきたインディオの神話的世界に没入し調査研究することによって、従来ル・クレジオが抱いてきた神話への関心と理解が深められ、より強固なものになったと認めることができる。新たな言葉を獲得したル・クレジオは、再び表現へと向かうことが可能になったのである。

## 第三章 「子ども」の出現

『悪魔祓い』で描かれた西欧的価値観の転倒は、続く『巨人たち』『向こう側への旅』において、子ども対大人の構図を用いて執拗に描かれている<sup>13</sup>。これは、西欧の価値基準とは異なるそれを体現する「子ども」の視点で物語を書くことで、西欧社会を外部から批判するル・クレジオの態度が示されているとすることができるだろう。これによって、現代社会の基盤をなす人間中心主義といった価値観を批判し、それに代わる新たな価値観、生き方が提示されている。

『巨人たち』『向こう側への旅』における西欧文明に対する批判的な描写と比較して1980年以降書かれた「子ども」が主体の作品を読むとき、物語が内包する時間が大きく広がり、登場人物の数が増え、人物関係が複雑化するという

た大きな違いが見られるようになる。これらの作品では何よりも、原初への回帰という主題が繰り返し展開されている。ここで示される「子ども」の称賛は、印象として素朴かつ安心感を与える<sup>14</sup>。調和のとれた生を突き止めるために必要だった空間的移動の代わりに、ル・クレジオは過去に視線を向けながら、時間的移動を行うのである。

「子ども」への回帰というル・クレジオの大きな変化を明確に示しているという点において、『海を見たことがなかった少年』と『地上の見知らぬ少年』はル・クレジオ文学のなかで重要な位置を占める。「子どもたちは呪術的だ。子どもたちだけが完全に呪術的な存在なのだ<sup>15</sup>」という一文によって示されているように、「呪術」を基盤とした暮らしをおくるインディオと文明人との対比に重なるようにして、呪術的な力を持つ「子ども」は「大人」と対置される。これらの物語において、ある世界から別の世界への移行の可能性を発見するのは「子ども」であり、彼らは「大人」を自分たちの示す規範に従うように促す。しかし、「大人」は「子ども」が持っている知恵を再び持つ可能性を完全に奪われているわけではない。かつて一度は「子ども」であった「大人」の内には、そうした知恵が連綿と宿っているからだ。「大人」が盲目的に信じてやまない支配的な価値観は、そうした知恵を取り戻すことによって根底から変革されう。 「子ども」は支配的な価値観とは本質的に異なる価値観を体現していると同時に、存在することで「大人」に忘れていた価値観を思い出させ、彼らを変容させる者としての役割も担っているのである。

さらに、インディオが古来より保ち続けてきた神話的時間は、『砂漠』におけるベルベル人の世界で再現される。ベルベル人はマヤ族と異なり、農耕民族でもなければ、神を信仰しているわけでもない。四季や栽培とは無縁の、それだけに昼夜、月日、星辰の反復がより大きな意味を持つサハラ砂漠に住む遊牧民である。しかし、文明やキリスト教徒、フランス植民地軍の侵入によって、彼らの円環的時間、あるいは神話的時間は崩れ始める。侵入者を撃沈し、この時間を守るため、彼らは全部族の総力を結集してフランス植民地軍に戦いを挑むが、十数艇の機関銃の前に倒れる。円環的時間つまりは永遠の砂漠を直線的时间が支配する。

この作品はベルベル人の反抗と、それから四半世紀が経った、彼らの子孫ララという少女の遍歴の物語である。「幸福」と題された章には、モロッコ西海岸の自然のなかに残された彼女の文字通り幸福な生活が語られる。現代のモロッコであるから、かつての円環的、神話的時間は直線的、歴史的時間に冒されている。母はサハラ砂漠の南部の村で若くして死に、ララはこのスラム街にある叔母の家に引き取られている。しかし家を出、海岸に足を伸ばせば、幸福に満ちた美しい世界が広がる。砂丘、突風に舞い上がる砂塵、青い海、青い空。神話的な空間と時間が、序章のベルベル人の歴史の描写とは打って違って叙情的な筆によって展開す

る。対象を視線以上に見つめていくことがル・クレジオ文学の特徴であるが、その結果として出現する世界は、あるいは作家本人ですら予想できなかったのではないかと思われるほど独特な内面世界を獲得し、その記述は、書いているル・クレジオの個人の粋をはみ出し、より客体的、より普遍的になろうという試みの軌跡を示している。初期作品、あるいは『巨人たち』など物質文明の攻撃性を主題とした作品におけるこの独特の内面世界は苦悩、虚無感、疎外感に満たされていた。しかし十数年に及ぶメキシコの自然への接近、インディオの生活への没入は、ル・クレジオの内面を一変させたように思われる。物体によって喚起される想像力は、物体の本質をしなやかに開示しようとする。

二十世紀初頭のベルベル人の一大反抗と、それから半世紀以上経った今日のベルベル人の子孫の少女ララの遍歴が交互に語られ、互いに照応する。ララは多くの北アフリカ人がそうであるように文明に憧れ、出稼ぎ娘としてマルセーユに渡る。安ホテルの掃除婦として働いているうちにふとある写真家にその美貌を見出され、カバーガールとして有名になる。しかしアフリカの岩石の連丘から照射する聖人の霊の光に惹き付けられ、奴隷たちの街からアフリカに帰り、羊飼いの恋人ハルタニとのあいだにできた子どもを海岸で産む。

この作品におけるベルベル人とララの二つの世界を構造的に対比すると、両者には共通点と相違点が見出される。ベルベル人は神話的世界が織りなす空間、時間を守ろうとしてキリスト教徒に反抗し全滅、その空間と時間は破壊される。一方、ララはモロッコ西海岸の神話的空間、時間のなかに生きながら、都市文明に憧れてこの世界を離れるが再び元いた世界に戻る。

『砂漠』は、ル・クレジオが妻ジェミアの血脈を辿りモロッコの砂漠を訪れたことによって書かれた物語であるということは冒頭に述べた。ベルベル人、ララ、そしてその末裔であるジェミア。作品とそれを書く作家の関係という観点から見たとき、一族が生きた時空に同化したいという願望に動機づけられた物語のなかで、複数の語りが生み出す時間が重なり、多数の人物が交錯する。断続的で重層的な語りが行われる。

この創作における変化には、ル・クレジオの起源との関係の変質が密接に関係していることは言うまでもない。ル・クレジオは、幼年時代から日常空間にその反映が遍在しながら地理的にはかけ離れたままであった祖先の土地モーリシャスや、妻ジェミアの祖先の地であるモロッコの砂漠を訪れるようになる。地理的な接近とともに、祖先への理解、またその系譜がさまざまに絡み合ったところに生じる自身の位置に対する理解が深められたル・クレジオの文学は、こうして新たな次元を獲得するのである。

インディオ世界は、西欧世界とそれを取り巻く価値観の外部の視点をル・クレジオにもたらし、原初的状態への回帰の出発点となった。それによって発見された「子ども」とい

う存在によって、ル・クレジオは自身が置かれた世界に新たな価値観を導入し、新たな生を獲得したのである。したがって、ル・クレジオ文学における「子ども」とは、現実のどこかに存在する実体的な人物というよりは、ル・クレジオがそうでありたいと希求する願望や夢のなかの存在として、不在の存在として描かれていると結論づけることができるだろう。

#### 結

華々しい文壇デビューから45年が経った2008年、ノーベル文学賞を受賞したル・クレジオは、受賞スピーチのなかで二人の少年にこの賞を贈った<sup>16</sup>。一人は第二次世界大戦中、疎開先の祖母の家で、色鉛筆で紙片に黙々と物語や絵を描いている幼少のル・クレジオ自身。そしてもう一人は、青年ル・クレジオがパナマを訪れた際に出会った、ロウソクの明かりを頼りに夢中で紙に何かを書いているインディオの少年である。

「私を書くことへと向かわせたのは、言うまでもなく戦争の経験です」。ル・クレジオのスピーチはこのようにして始まる。戦争は彼からさまざまなものを奪った。食料や娯楽品はもちろん、家具や生活用具までも奪われた。さらには、外へ出て太陽の下で遊ぶことさえままならなかった。家の外では敵の兵士が列をなして歩き、地面の下にはいつ爆発するかもしれない地雷が眠っていたからである。あらゆるものが圧倒的に欠乏していたなかでの暮らしは、飢えと寒さ、そして恐怖の感覚を幼いル・クレジオに植え付けた。そのような生活から逃避するための手助けとなったのは、雄弁な語り手であった祖母が話す祖先の土地モーリシャス島の物語と、医師である父が暮らしていたアフリカという魅惑的な土地の存在だった。見知らぬ土地の物語は、幼少のル・クレジオの想像力を存分にかき立て、彼を書くことへと向かわせた。書くことは、現実の世界から乖離するための手段、より良い生を生きるための手段であったのだ。後に作品のなかに他なる土地の記憶が生き生きと描かれるようになるのは、ル・クレジオが幼少期の身体の感覚をいつまでも持ち続けていたからだと言えるだろう。

これまで見てきたように、ル・クレジオにとってインディオ世界の発見は、彼を救済する啓示的な出会いであったに違いない。過酷な幼少時代から25年が経ったとき、インディオの少年と出会うことによって、ル・クレジオのなかに眠っていた幼少の身体の感覚が再び目覚めたのだ。暗がりのなか、周囲の物音や気配を気に留めることなく一心不乱に紙に何かを書いているそのインディオの少年の姿は、物語を書くことによって目前の生活を脅かす恐怖から脱出することのできた幼少のル・クレジオの姿そのものである。ともに書くことを強く希求するこの二人の少年の像がル・クレジオのなかで重なり合ったとき、新たな文学の可能性が彼の前に開かれたのだ。

ル・クレジオにとって創作の源泉はこの世界のいたるところ、私たちのすぐそばにある。蟻の行列に、石の静寂に、波のうねりに、砂漠の砂にそれはある。それらがあり続ける時間こそ、原初の時間、神話的時間であり、それを描くル・クレジオ文学は永遠に神話的時間が流れることを可能にする物語である。そのなかで生きる「子ども」は、これからも私たちの生に希望と活力を与え続けてくれるに違いない。

ル・クレジオの物語は、「子ども」の視点を加えることで、よりその芸術性を捉えることが可能となる。「ぼくは新しい生のために書きたい<sup>17</sup>」。自らを他者と世界に繋ぐ場を与える「子ども」の物語は、ル・クレジオが新たな文学へ一歩を踏み出したことを証明するものであり、今後さらなる時空を開いてくれることだろう。

- デビュー作『調書』は、フランスで権威ある文学賞ルノードール賞を受賞している。
- J.M.G.ル・クレジオ、望月芳郎（1996）『神話と文学』『限りなき視線 ル・クレジオとの対話 フランス文学論集』駿河台出版社、63頁。
- 同上、65頁。さらにこれは、作家と作中の登場人物が同一人物であるというル・クレジオ自身の考えにも基づいている。たとえば、ロジェ・ボルドリによるインタビューのなかに以下のような発言がある。「登場人物がいらないということについてですが、記述において『私』と『彼』とは交換可能だと言えるとはくは思っています。」（『物質的恍惚』412頁。）
- J.M.G.ル・クレジオ、豊崎光一訳（2008）『調書』新潮社、29頁。
- ビエール・ロスト、望月芳郎訳（1974）『ル・クレジオは語る』二見書房、83頁。
- ロートレアモン（Lautréamont 1846–1870）は、本名イジドール・デュカスというウルグアイ出身の詩人である。1868年、22歳のときに処女作『マルドロールの歌』Les Chants de Maldoror、1870年に『ポエジー』Les Poésiesを発表し、ほとんど無名のまま同年に逝去する。この二作品は作家の死後多大に評価され、特にシュルレアリスム、続くテルケル派の文学に大きな影響を与えた。
- 豊崎光一による『調書』や『来るべきロートレアモン』の解説を参照。
- 非フランス語圏への赴任を希望したル・クレジオはバンコクのタマサート大学を選び、1967年から一年間教鞭をとった。二年目も同地での勤務を希望したが、過熱したベトナム戦争に関してアメリカを批判した言葉が過激すぎるとフランス外務省で問題となり、勤務地をメキシコ・シティのラテン・アメリカ大学へ変えざるをえなかった。
- J.M.G. Le Clézio, Hai, Editions d’ Albert Skira, 1973, p5–7.
- 『現代詩手帖：ル・クレジオ特集』思潮社、1977（6）、79頁。
- J.M.G.ル・クレジオ、豊崎光一訳（2010）『物質的恍惚』岩波書店、37頁。
- 同上、199頁。
- 『巨人たち』では、社会を統治する「支配者」と対置するように、聾啞者であるボゴ、少女トランキリテ、青年マシーヌといった少年少女が描かれている。また『向こう側への旅』では、ナジャ・ナジャという少女によって大人が非現実的な世界へと誘われる。
- 従来の小説と文体や語彙の観点から比較しても、両者のあいだには大きな違いがある。この二冊では、極端に単純かつ平易な言葉が採用されているからだ。難解で複雑な文体がかつてのル・クレジオにおける「標準」であったとすれば、平明な文章の連なりは「試作」とも言えるかもしれない。ル・クレジオはデビュー以来、言葉の問題に絶えず向き合ってきたが、これ以降ほとんど言葉の問題に向き合うことはない。すなわち、この二作品はル・クレジオが新たな言葉を獲得したことを雄弁に物語っているのである。
- J.M.G. Le Clézio, L’ Inconnu sur la terre, 1978, p.225.
- Nobelprize.org 「The Nobel Prize in Literature 2008 http://www.nobelprize.org/nobel\_prizes/literature/laureates/2008/press.html (2014/07/15)
- ibid, 1978, p.313.



ン=ジョーンズの妻ジョージアナへ贈った『詩の本』である。

モリスが手稿本制作にのめり込んでいた1870年代は、ゴシック的手稿本を手本としていた時期からイタリア・ルネサンスを手本としたものへと発展させた時期である。また、印刷での書物製作の試みで失敗した活字の問題を改善しようとした時期でもある。いわば、実験の集約とも言えるだろう。

1890年代の書物制作は、ケルムスコット・プレス の設立とともに再開された。ケルムスコット・プレス刊本の装飾頭文字や縁飾りに用いられたのは、モリスの「ブルーマー・ブック (Bloomer Book)」から選ばれたものだった。モリスがデザインしたオーナメントの校正刷りがその内容となっている。ケルムスコット・プレスでの活動は、新しい字体の発明、ギルド的労働環境の実行、モリス独自の装飾の展開が複合的に成された、いわば書物製作の集大成であった。

#### ヴィクトリア朝社会のデザインと書物

モリスのデザインが人気を博した背景には、社会情勢の不安が反映されていた。自然観察に基づいたデザイン、資本主義批判、人工材料や機械中心産業を深刻な問題として捉えていた点は、その時代の人々が少なからず求めているものでもあった。当時、装飾においてキーワードとなったのが、「自然への回帰」と「調和」であった。これらの考え方は、万国博覧会を見て危機感を覚えたデザイナーたちに共通するものであった。産業革命による分業と機械化による量産と、安易な模倣や折衷の反乱は、1851年の万国博覧会に集められた各国の歴史的美術品や新たな製造品と自国のそれを比較した際に、愕然とするような結果をもたらしたのである。

当時のデザインにおける英国の「オリジナリティ」の模索として、「オリエンタリズム」を挙げることができる。オーウェン・ジョーンズやクリストファー・ドレッサーは、デザイン「東方」に学ぶことによって、より本質的で豊かな装飾を生み出すことができるとしていた。ジョーンズ著の「装飾の文法」最終章には自然の草花からの引用が展開されており、自然観察の重要性も唱われていた。

また、国民の「趣味」やデザインに対する意識の質を向上させることが国による政策として打ち出された。産業革命によって、他の帝国主義諸国に比べて抜きん出たイギリスだったが、19世紀半ばになると近隣諸国による産業の追い上げが盛んになり、権力バランスにおける優位性が揺らぐようになっていた。製造業者は「応用美術」と総称される家具や服飾、日用品などの装飾デザインの商業的価値を認識し、出版社からはデザインの手引書や図案集が翻訳も含めて刊行されるようになった。その均質な図案から職人たちが着想を得たために想像力が制限されてしまい、結果、彼らの技術までもが墮落していった。

一方、中産階級、上流階級の人々のたしなみとして、「よい趣味」を持つことが「正しい」教養の証である風潮があっ

たため、豪華版の本を持つことは教養を示す手段の一つだった。彩飾手稿本製作も例外ではなく、中世の彩飾に対する関心は人々の間で高まっていた。また、「趣味のよい」ものを所有するだけでなく、自作することも流行していた。「大衆による生産」が広まった結果、「よい」「わるい」のデザイン正誤論のようなものが展開されるようになった。その中での「ウィリアム・モリス」の浮上は、イギリスが求めている「よき趣味」の代名詞として、「道徳」を備えた人々による消費の対象になっていったと言える。

当時の創作文学の流行により、挿絵の多様化が進んでいた。大量印刷のため、版の耐久性、製版。印刷工程の簡略化、経済性が求められた結果、ビュイック・スタイルという挿絵制作方法が生まれた。その「自然的」で繊細な印象の挿絵の画一化された流行がある中で、オーブリー・ピアズリー (1872-1898) やマックマードウ・アーサー・ヘイゲイト (1851-1942)、ウィリアム・ブレイク (1757-1827) らが、独自の表現での挿絵、書物制作を行っていた。

モリスによる変革は、デザインの領域におさまることなく、その素材にまで徹底していた。1820年代まで、インクは従来通りの原料（油煙と亜麻仁油）を用い、伝統的な書法でつくられていた。間もなく化学者たちが、古い原料にとって替わるあらゆる種類の人口材料を提供することに成功した。1890年代にモリスが初期の印刷家たちが用いていたものに似たインクを使うと主張したとき、それは革命的なことのように見えた。

#### 「文字」と「装飾」の総合表現

モリスの人生にとって重要であるとされているアイスランドへの旅は、彼自身が想像していた以上の転換を与えていた。当初、熱中していたアイスランド・サガの巡礼であり、野生に浸るための旅でもあった。それは同時に人々の生活に根付いた装飾や社会的弱者へ向けられた視点も養われた旅にもなっていたことが日記の記述から読み取ることができる。アイスランドの地を踏み、厳しい自然や、アイスランド人がほどこしたきめ細やかな装飾を目にしたモリスは、帰国するとすぐに手稿本の制作に熱中していくのである。

モリスは手稿本のなかでも、特に『詩の本』へ強く執着していた。ケルムスコット・プレス設立の年に同工房が出版した『折ふしの詩 (1891)』は、『詩の本』所載のアイスランド・サガと自作の詩と、1868年から91年までの間にモリスが制作した49篇をまとめたもので、いわば復刻版ということになる。刊本のなかでも初めての二色刷りで、工房のロゴが入っている。

この本で言えることは、彩飾だけではない。モリスが考えていた書物制作についての基本原理があらわれていて、これは、ケルムスコット・プレス刊本にも反映されている。エッセイ「印刷 (1893)」で公開された持論によると、モリスが書物制作において目指したものは、版面の「適合性」であっ

た。「適合性」を高めるためには、装飾と挿絵に合う書体を発明し用いることが必要だった。

モリスの最初の手稿本である『アイルの住人たちの物語』には、ローマン小文字書体と2種類のイタリック体が使われている。2作目の『ヴォルスング族とニーブルング族の物語』では『詩の本』の書体へとつながる進歩が見られるが、『詩の本』とは異なり、モリスによる彩飾がほとんどされていない。そのことから、『詩の本』のための予習用だったのではないかとも言われている。

1873年から1874年にかけて、モリスは自ら翻訳したアイスランド・サガを彩飾したものが10点か11点、不完全または試作ページの形で制作されている。その中で、4、5ページ以上になるもので、同じ書体で書かれたものはほとんどなく、モリスの書体は、実践を通して書いている過程で編み出されたものであることがジョン・ナッシュによって指摘されている。

このように、モリスの手稿本制作における実験とはタイポグラフィへの挑戦でもあった。ケルムスコット・プレス設立につき、モリスが最初につくった活字ゴールデン・タイプは、ローマン体を基本としたものである。主な手本は、プリニウスの『博物誌 (1476)』でニコラ・ジャンソン (1420－1481) が使った字体と、レオナルドウス・プルヌス・アレティヌスの『フィレンツェ市民の歴史 (1476)』でヤコプス・ルベウスが用いた活字書体であった。

ジャンソンの活字を美しいとしていたのには、書体以外の理由も考えることができる。それは、ジェンソンによる印刷物の版面には、特有の均一な組版濃度があり、活字の黒い部分と、印刷されていない白い部分との調和の重要性が強く意識されていたからである。中世の写本の研究から、モリスは版面における「自然な均整」を作り出すことで美しい書物ができるのだと強調した。

版を組む上で最も重要なのはスペーシングであるとしている。そして、版面の位置を考慮しなければならない。当時の版面は、片方一頁をひとつの単位として、その中心に版面を置くものであったが、モリスの理論とするならば、ほんの単位を見開き2頁として、一頁ごとの余白を上部（天）と内側（のど）、下部（地）、外側（小口）の順でより広くなることが自然な均整の間隔であると提示した。肝心な天は、装飾、挿絵、模様はすべてページの一部を形成すべきであること、本の全体的構成の一部となるべきであることを強調した。

モリスが自作の手稿本で実験したタイポグラフィと装飾との「一体性」は、1891年に設立されたケルムスコット・プレスでの書物のデザイン、さらには社会主義的思想の集約によって、矛盾を孕みながら体系化されたと言えるだろう。

#### テキスタイルと書物芸術における「装飾」と「縁飾り」の探求

モリスが思索したパターン・デザインの法則を書物装飾に

も当てはめ、手稿本制作時期を「自然主義」、ケルムスコット・プレス刊本の装飾を「自然主義」と「形式主義」の総合」と仮定する。その上で、ピーター・フラッドが論じたモリスのテキスタイルにおけるパターン・デザインの時期区分と、書物における装飾の特徴を比較しながら位置づけていく。

『詩の本』のモリスが担当したページにほどこされている植物の茎は、複数の花々を巻き込みながら渦巻き状に広がっている。モリスの植物意匠において、茎の動きが装飾の空間に動きを与えている点は、手稿本製作からケルムスコット・プレス刊本まで通じて重要な特徴のひとつである。それは大抵、下から上へ、装飾文字から周りへと波状にからまりながら、もしくは渦を巻きながら、読者の視線を引きつけていく。

フラッドが定義した第1期の特徴は、「左右非対称」「隠された構造がある」「自然に近い形態」を持っていることである。茎は細く、描かれた渦は規則的に並ぶことなく直線上から外された位置に配されており、自由奔放に動き回っているようにみえる。ほどこされている草や花は、まるで庭が広がるかのように精彩に描かれている。

「慎重に隠された反復構造」も確認することができる。例えば、『詩の本』の「愛と死」の葉の形、広がり方については、壁紙「柳」に共通点を見つけることができる。二本の茎が螺旋状に絡み上昇しながら一本の基礎を形成し、その途中から異なる茎が分かれ出ていく。また、「クリスティーマのバラッド」の渦巻きにも壁紙「ジャスミン」と共通する構造を確認することができる。

第4期のデザインの特徴については、1870年代前半の自然な形態の植物と、1870年代後半から1880年代の歴史的な様式化された形態が混在している点だとされている。「格子」や「コンプトン」に見られる様式化された大胆にうねる草花と、その背景で繊細に広がる小さな蔓や花は、『ジェフリー・チョーサー著作集』等、ケルムスコット・プレス刊本のタイトル・ページにも確認することができた。この豪華な装飾のタイトル・ページはケルムスコット・プレス刊本の特徴であり、『トロイ戦史』『狐のレナードの物語』等の作品に共通しているが、それぞれ異なる装飾が用いられている。

枠の内と外の植物は、対照的である。縁の装飾は、渦巻の構造と細かな組紐構造も取り入れられた基礎に、様式化されている植物に近い形態の装飾がほどこされている。対して、扉ページの内側に見られる蔓草文様は、繊細な細い線で自由奔放にみえるよう描かれた茎と小さな花で埋め尽くされている。この対比は、中心部には「自然主義」的構造、縁飾りには「形式主義」的構造が取り入れられていることを明らかにしている。さらにモリスは、植物の背景の色にも規則をつくっている。

明るい色と暗い色との配色は、タイトル・ページの中心部と縁にもあらわれている。『トロイ戦史』では、中心部の背景の白に対して、縁装飾の背景は黒となっている。この組み合わせが多くみられるが、『バラッドと叙事詩集』では、中

心部と縁の両方とも白い背景で、植物意匠の密度によって境界が分かれている。『チョーサー著作集』は、中心部も縁も黒の背景であるが、その緻密さによって蔓が境界を越えて浸食しているようにみえるほどである。

この浸食する感覚は、壁紙の「コンプトン」の増殖していくほどの草花に類似をみることができる。「自然主義」的な植物を背景として「形式主義」的な植物が垂直に配されている点で壁紙「薦」にもその特徴がある。中心部に配されている自由な動きを見せている植物意匠は、規則的な構造を持っているにも関わらずその構造は隠されている。その動きは、第1期の自然な形態よりも洗練されている。

1870年代のデザインは、1880年代のテキスタイルにおける歴史的「形式主義」への研究を通じて、1890年代のケルムスコット・プレス刊本のデザインへと昇華されたのであった。

## 結論

フラッドが定義した第1期を手稿本の時期、第4期をケルムスコット・プレス刊本の時期と照らし合わせてきた。基本的なパタン・デザインの構造において共通しており、双方の縁飾りには、テキスタイルと同様の傾向をみることができた。ペヴスナーは、1876年以降のモリスのデザインにおける特徴について、以下のように述べている。

モリスのデザインは、一模倣のではなくまさにデザインの言語で一 観察された自然の稠密度と濃度そのものを所有しているのである<sup>7</sup>

1876年以前のデザインにおいては、時代の流行や歴史的知識を取り入れたものではなく、自然の観察に基づいた、いわば、人類が最初に自然をモチーフ化したときと同じ経路をたどり、モリスはその独自性を平面に刻み付けているのである。その潤沢すぎる縁飾りには、批判もあるほどである。しかし、サラ・ウィルスは「その形態的潤沢さこそが、1890年代における重要な文化的な存在としてケルムスコット・プレス刊本を位置づけていることを認識する必要がある」と指摘している<sup>8</sup>。

モリスがケルムスコット・プレスで成したことは、製品の質（素材の調達も含めて）、労働条件の向上を含め、肥大化してしまった社会へのアンチテーゼであったことは言うまでもなく、彼自身がデザインの革命家であり、社会活動に活発であった。しかし、問題を解決する糸口として捉えることは難しい。

労働者であっても身の回りに美しいものを置くべきであると提言したにもかかわらず、ケルムスコット・プレスにより出版する本は、質にこだわるあまり高額になってしまい、結局は上流・中産階級の嗜好品となってしまったという矛盾がある。それは、「書物の版面は書体と組版のみで十分美しいものとなるはずだ」といいながらも、モリス自身が「装飾家」

であると明言していたことにも関連している。しかしその矛盾を追求することは、おそらくモリスに対して「なぜデザインが必要なのか」と問いを投げかけることになるだろう。

安心を得られる快適な環境をデザインする上での自然の必要性をモリスは主張しているが、本物の自然では時間や場所によって得られるものは限られてしまう。つまりモリスにとって、装飾をほどこすことは、自然を取り入れることであり、緊張状態にある空間を和らげることを目的としている。

この「弁解」はモリスが葛藤してきた証になるだろう。そして、その矛盾が強調されることによって、ヴィクトリア朝社会が抱えていた複雑な問題が明らかになる。モリスは講演の結びに以下のように語っている。

私たちがしなければならないことは、「商業の戦争」やもっと言えば「不正の戦争」のように、人に対して競争するのではなく、協力する試みをもつことだ。人間は、悪意を持っているというよりも愚かなのだ。薄弱な追従心や軽蔑すべきよき精神のそばで正義や節約の精神を置くことで、平和的な商業を勝ち取らねばならない<sup>9</sup>。

モリスは、ヴィクトリア朝的豪華を打ち破り、繊細で少なくとも人間の心に響くような装飾を導入した。なぜ、アーツ・アンド・クラフツが時代の波となり得たのか。それは、人間的サイズにあったのではないだろうか。人が人を育てるギルド制の工房における手仕事や、機能を発揮する邪魔をしない素朴なデザインが機械至上主義のマス化した時代において、人々の心を打ったのではないだろうか。それは、モリスのデザインが持つ総合性と意匠がもつ周縁性に現れているのである。

ヴィクトリア朝の上・中産階級の間でD-I-Yの流行があったという点については、大量生産への反動として、また社会に対する不安として「一点もの」への愛着を得ることによって心を満たす傾向があったのではないかと考えている。急激な経済的發展を経験した人々が社会のあり方に疑問を持ち、反動的行動として創作活動へと向かうという点は、20世紀末から現在までの日本で見られる傾向と共通しているように思える。その創作活動が今後の日本の社会において、どのような役割をしていくのか、当時のヴィクトリア朝の中で矛盾と葛藤したモリスの姿勢を見ていくことで、その手がかりを見つけることができるのかもしれない。

1. Morris William “Some Hints on Pattern Designing”, The collected works of William Morris, with introductions by his daughter May Morris, v. 22, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p.203
2. Floud Peter, Dating Morris Patterns, The Architectural Review, v.750. 1959, p.15
3. Dunlap Joseph R, Morris and the Book Art before the Kelmscott Press, Victorian Poetry, Vol. 13, No. 3/4, An Issue Devoted to the Work of William Morris (Fall - Winter, 1975), pp.150-151 (拙訳)
4. Joseph Dunlap R.. (1975). Morris and the Book Arts before the Kelmscott Press. Victorian Poetry 13, pp.150-151.
5. ドレッサー・クリストファー『クリストファー・ドレッサーのデザイン研究』高野瑠子訳、藝祥、2011、19-20頁
6. 蛭川久康「ウィリアム・モリスと彩飾手稿本『詩の本』」『武蔵大学人文学会雑誌』43(2)、3-81、2011、118頁
7. ペヴスナー・ニコラウス『英国美術の英国性 絵画と建築にみる文化の特質著者』友部直、蛭川久康訳 岩崎美術社 1981、25-27頁
8. Wills Sara, The Green Borders of William Morris, Ph.D Student, Department of History, the University of Melbourne
9. Morris William, The collected works of William Morris, with introductions by his daughter May Morris, v. 22, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p.205 (拙訳)