

王立芸術刺繍学校とコロニアリズム —19世紀末のイングランドとアイルランド—

成田 芙美*

1 はじめに

産業革命後、19世紀イギリスの人々は機械生産が可能にした便利さと豊かさを享受していた。その反面、そうした新しい生活に危惧を抱く人々もいた。思想家ジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)は、ものづくりのあり方を人間の精神に関わる重大な問題と考えた。彼は機械ではなく人間の手で作られたものに価値を認め、イングランド湖水地方の手工芸の復興にも貢献した。¹⁾ ラスキンの思想に感銘を受けたウィリアム・モリス(William Morris, 1834-96)はロンドンで室内装飾の会社を経営しつつ、デザイナーとして手仕事にこだわりながらテキスタイルなどを作った。さらに彼は理想のものづくりを実現する社会を目指して、社会運動にも取り組んだ。ラスキンとモリスの思想は次世代の多くのデザイナーや職人に影響を与え、世紀末に向けて、手工芸の芸術的価値を追求する動きが高まった。²⁾ これがアーツ・アンド・クラフツ運動(Arts and Crafts Movement)である。1887年、ロンドンにアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会(Arts and Crafts Exhibition Society)が設立され、翌年に第1回目の展覧会が開催された。³⁾

アーツ・アンド・クラフツ運動が示したのは、手仕事の芸術的価値だけではなく、手工芸の芸術性の問題は、国家のアイデンティティに結びついた。同運動を代表するデザイナーや職人たちが作り出す工芸品には、共通する堅実さが見られ、それが「イギリスらしさ」と考えられるようになったのである。⁴⁾ さらに同運動は海を越えて広がり、その先々で地域特有の手工芸を見出し、復活させた。ちょうどそのころスベ

インのカタルーニャ地方など、ヨーロッパ各地で民族意識が高まっていた。手工芸の復興は帝国主義的支配に抵抗する小国のナショナリズムとも共鳴し、ノルウェー、フィンランドやハンガリーなどでその傾向が見られた。⁵⁾

アイルランドもまた、アーツ・アンド・クラフツ運動の影響を受けた地のひとつであり、⁶⁾ 同地でのアーツ・アンド・クラフツ運動はナショナリズムとともに台頭した。アイルランドはその歴史において、イングランドと根深い対立を抱えており、1800年の合同法(Act of Union)によってイギリス連合王国の一地域とされたが、その支配にまつわる宗教的、政治的対立は後を絶たなかった。グラッドストーン政権はアイルランド問題の解決に乗り出し、1886年にはアイルランド自治法案を提出したが、否決された。この挑戦は再び成され、1893年に第2次アイルランド自治法案が提出されたが、これも否決に終わった。イングランドでアーツ・アンド・クラフツ運動が展開し始めたとき、アイルランドでは自治の可能性が高まっては消え、また高まっては消えていた。それだけに、当時、アイルランドの独自性は強く意識されるようになっていたにちがいない。

政治的事情を背景に、アイルランドではその独自性が様々なかたちで主張された。目立ったところでは、ウィリアム・バトラー・イエイツ(William Butler Yeats, 1865-1939)を筆頭に、イングランドとは異なる文学や演劇の表現が追求された。アイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動は、このアイルランド文芸復興運動と軌を一にして高まった。ケルト文様やアイルランドゆかりの聖人などをモチーフに、アイルランドを象徴する視覚的イメージがステンドグラ

* 青森公立大学講師

ス、刺繍、レース、金工、陶器などの工芸品において表現された。多用される特定のモチーフは、ひとつのスタイルを確立していると考えられ、これまでの研究では、こうしたデザインの特徴が注目されてきた。そしてそれはナショナルスティックな表象であった。

アイルランドにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動が、象徴的モチーフなどによってイングランドの同運動と異なる特徴を見せ始めたのは、1900年以降と考えられている。イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動についてまとめたクロフォードは、アイルランドで「ことが起こり始めたのは1900年の後でしかなかった」と述べている。⁷⁾ また、アイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動を中心的に取り上げているボウによると、同運動のピークは1917年であり、その後1925年には衰退した。⁸⁾ 確かに、世紀末に創刊された美術雑誌『スチューディオ』(*The Studio*)でアイルランドのアーツ・アンド・クラフツ展覧会が取り上げられたのは、1917年であった。その展覧会評はアイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動を代表するエナメル作品を作ったパーシー・オズワルド・リーヴズ(Percy Oswald Reeves, 1870-1967)によって書かれており、彼が各所で使っている「彼ら自身の表現」、「強烈な国家的性質」、「純粋なケルト的性質」という言葉は、アイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動のナショナルスティックな盛り上がりを見せている。⁹⁾

しかし、アイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動は1900年代に始まったわけではない。確かに、特徴的な作品が目立ってくるのは1900年以降だが、同運動の歴史的意味はそのデザインの特徴だけにあるのだろうか。本論文では、1900年以前の別の要素に注目する。ナショナルスティックな表現が生まれた背景には何があったのか。それを探ることで、手工芸に反映された別の価値観が見えてくるのではないのか。

アーツ・アンド・クラフツ運動において発展した手工芸が様々あるなかで、本論文では刺繍に注目したい。刺繍はアイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動を代表する手工芸である。アイルランドの工芸史上、刺繍にまつわる出来

事としてよく言及されるのは、アリス・ハート(Alice Hart)のドニゴール産業基金(Donegal Industrial Fund)に代表されるコテージ産業の復興である。それに対して、今回注目するのは商品としての刺繍ではなく、芸術作品としての刺繍である。アイルランドで刺繍の芸術的価値を高める試みはどのように展開されたのか。

刺繍を芸術として扱う動きは、まずイングランドに見られた。アイルランドの独自性にこだわらず、芸術としての刺繍をめぐるアイルランドとイングランドのつながりを見ていくと、アイルランドのナショナリズムよりもむしろ、イングランド側のコロニアリズム(植民地支配主義)が浮かび上がる。

アイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動の歴史について書かれたものは少ない上に、上述の通り、大きく取り上げられてきたのはナショナリズムとの関わりであり、コロニアリズムに触れたものはほとんどない。そのなかでも、先述のクロフォードの指摘は注目に値する。彼はイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の通史のなかでアイルランドの例に触れた際、ナショナリズムとの結びつきに言及しつつ、それだけでは説明し得ない「複雑さ」があることを示唆し、次のように述べている。

アイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動は、厳密に言えば、地元に住んでいる人たちが植民地の抑圧者に向かう姿勢ではなかった。というのは、地元のアイルランド人たちは、正確に言うと、あまりに抑圧されすぎていて、そのような運動を起こすことが考えられなかったからである。アーツ・アンド・クラフツ運動でアイルランドらしさを擁護した人たちは、ほとんどの場合、イングランド系アイルランド人の上流階級や中流階級の出身であった。¹⁰⁾

これは重要な指摘だが、具体的な例が挙げられていない。本論文で扱う内容は、刺繍という限られた分野ではあるが、この「複雑さ」を明らかにすることになるだろう。

ケルトの表象の復興について著作をまとめたシーヒもまた、興味深い指摘をしている。彼女によると、ケルト復興は「イングランドの文化の要塞、つまり総督の宮廷」を通して広められた。¹¹⁾ ただし、シーヒが例として言及しているのは、総督夫人であったレイディ・アバディーン (Lady Aberdeenとして知られる Ishbel Maria Gordon, 1857-1939)の活動のみである。本論文で他の例が示されることにより、アイルランドの文化とイングランドの支配体制との関わりが、より明らかになるだろう。

本論文ではまず、刺繍の芸術的価値がどのように見出され、広められたかを示す。19世紀後半、刺繍は女性のたしなみ、趣味として親しまれるだけでなく、展覧会で見られる芸術的な展示品として扱われるようになっていった。その動きはイングランドで始まり、刺繍も芸術のひとつであるという価値観は2つの組織、一方で王立芸術刺繍学校 (Royal School of Art Needlework)、他方でアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会を中心に広められた。次に本論文は、これらと非常によく似た名前の組織、アイルランド王立芸術刺繍学校 (Royal Irish School of Art Needlework) とアイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会 (Arts and Crafts Society of Ireland) を取り上げる。まず、イングランドの王立芸術刺繍学校とアイルランド王立芸術刺繍学校のつながりを探り、さらに、アイルランド王立芸術刺繍学校と同地でのアーツ・アンド・クラフツ運動の関わりを見る。以上のことから、アイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動の根本にアイルランド王立芸術刺繍学校があったこと、そしてこの学校がイングランドによるアイルランドの支配体制と、イングランドの王立芸術刺繍学校をめぐる貴族の女性たちの人脈を基盤にしていたということを示したい。この基盤の上で「アイルランドらしい」刺繍が追求されていたことが明らかになるだろう。

2. 芸術としての刺繍 —イングランドにおける発展

刺繍に芸術作品としての価値を認める価値観は、19世紀後半にイングランドで生まれた。¹²⁾ それ以前にも刺繍が芸術作品に近づいたことはあった。例えばメアリー・リンウッド (Mary Linwood, 1756-1845) は絵画を刺繍で再現して展示し、当時の人々の注目を集めた。この場合、評価されているのは高度な技による再現性の高さである。これに対して、刺繍の技だけでなく、刺繍独自のデザインが意識され、デザインと技の両方によって芸術性が評価されるようになったのは、19世紀後半になってからであった。

刺繍と芸術が結びついた背景には何があったのか。まず一方で、19世紀当時の流行が関わっている。19世紀を通して、刺繍は一般的に女性の趣味として盛んに行なわれていた。19世紀前半に好まれたのはベルリン毛糸刺繍 (Berlin Wool work) だったが、同時代の後半、1870年代になると、芸術刺繍 (Art NeedleworkあるいはArt Embroidery) というスタイルが登場し、80年代以降女性たちの人気を集めた。「芸術」と「刺繍」を結びつけたこの名称は、唯美主義運動 (Aesthetic Movement) の高まりを反映している。唯美主義運動とは、美という価値をあらゆる場面で優先して追求しようとする動きであり、1860年代に始まり、1880年代には社会的に目立った現象となった。人々のあいだで芸術への関心が高まり、芸術が意味するものはもはや絵画などの美術に限られなくなり、芸術家具 (Art Furniture) などあらゆるものが「芸術」的になった。芸術刺繍という概念も、そうした価値観を反映している。

他方で、芸術刺繍を流行として楽しむだけでなく、その芸術性を真剣に追求する動きもあった。刺繍を芸術として見直す動きは主に2つあった。ひとつは1872年に始まる王立芸術刺繍学校の取り組み、もうひとつは1887年のアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会設立に始まり1900年代初頭にかけて盛り上がっていくアーツ・アンド・クラフツ運動である。

王立芸術刺繍学校の事業とアーツ・アンド・クラフツ運動は別々に発生したが、接点がある。

それは、冒頭で言及したウィリアム・モリスと彼が経営したモリス商会である。モリス商会は室内装飾の会社で、1861年にモリス・マーシャル・フォークナー商会(Morris, Marshall, Faulkner & Co.)として始まり、1875年にモリスの単独経営のモリス商会(Morris & Co.)となった。この商会は設立当初から刺繍を作成しており、1862年の第2回万国博覧会にも出展し、メダルを獲得している。その後も刺繍の商品を作り続け、1888年から始まるアーツ・アンド・クラフツ展覧会にも多数出展している。刺繍が真剣に取り組むに値する、そして公の場に展示するに値する芸術であることを先駆的に示したのは、モリスだと言えよう。

モリスの活躍を背景に、1872年、芸術刺繍を校名に掲げた王立芸術刺繍学校が登場した。この学校は芸術刺繍を単なる流行のスタイルに終わらせず、刺繍を芸術として扱うために、様々な試みを行なった。その中心となったのが、刺繍のデザインを有名な画家やデザイナーに依頼し、デザインの芸術性を高めようという作戦だった。モリスも同校にデザインを提供している。さらに、王立芸術刺繍学校とモリスのつながりは世間でもよく知られていたようで、芸術刺繍を取り上げた諷刺画では、「モリス」と「芸術刺繍学校」が共存している。¹³⁾

王立芸術刺繍学校はモリスと接点があることから、一見モリスの系譜に位置づけられるように見える。しかし両者はデザインの方針において一致していない。例えば同校の副校長レイディ・アルフォード(Lady Marian Alfordとして知られたMarianne Margaret Egerton, 1817-88)は著書『芸術としての刺繍』において、モリスのデザインに対して否定的なコメントを残している。¹⁴⁾ また、同校のショールームにはルイ15世時代様式、つまりロココ様式の作品があった。¹⁵⁾ これはモリスの作品のテイストとは異なる。王立芸術刺繍学校は芸術性を狙ってモリスの名前を使いこそしたが、そこで言われていた芸術刺繍とは、モリスが追求した刺繍とは別のものだったのである。

王立芸術刺繍学校がいわゆる芸術家の協力を得ることで、刺繍の芸術性を保証しようとしていた一方、他方で別の価値観が生まれた。モリス

の影響を受けたデザイナーや職人たちによって、1887年にアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会が設立された。これは工芸にも美術と同等の価値があること、また職人にも芸術家と同等の創作活動ができることを示そうという試みだった。しかし、モリスは当初、この企画に懐疑的であった。芸術として見直され始めた手工芸への関心が高まり、アマチュアが増えたことにより、質の低い作品が増えることを危惧したのである。¹⁶⁾ イングランドのアーツ・アンド・クラフツ運動の刺繍を担ったのは、モリスの次女メイ・モリス(May Morris, 1862-1938)だった。

以上のように、刺繍を芸術とみなす価値観は、モリス、王立芸術刺繍学校、アーツ・アンド・クラフツ運動において、微妙に重なりつつも異なる方向へ発展していった。この動きはイングランドに留まらず、アイルランドにも広まった。そのことは、イングランドの組織とよく似た名前の組織がアイルランドに存在したことに明らかである。イングランドで王立芸術刺繍学校が設立された10年後、1882年にアイルランド王立芸術刺繍学校ができた。また、イングランドでアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会が作られた後、1894年にアイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会が設立された。イングランドの組織が登場した数年後に、アイルランドの同類の組織ができており、しかもどちらにおいても、王立芸術刺繍学校の登場の後に「アーツ・アンド・クラフツ」の名を掲げた団体が登場している。では、アイルランドの王立芸術刺繍学校とアイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会はどのような背景においてできたのか。それを探るために、まず、イングランドとアイルランドの王立芸術刺繍学校の関係に注目する。

3. 王立芸術刺繍学校 —イングランドからアイルランドへ

イングランドの王立芸術刺繍学校は1872年に設立された。¹⁷⁾ 校名に「王立」とあるのは、ヴィクトリア女王の娘であり、結婚後、夫の名前をとってプリンセス・クリスチャン(Princess Christian)

と呼ばれたヘレナ王女が校長であったことに由来する。設立の中心になったのはレイディ・ウェルビー (Lady Welbyとして知られた Victoria Alexandrina Maria Louisa Welby, 1837-1912)ら、上流階級の女性たちであった。

芸術刺繍の芸術性を確立するために王立芸術刺繍学校がとった戦略はいくつかあり、主なものは先に述べた通り、刺繍のデザインを芸術家 (artist)と呼ばれる名士たちに依頼することであったが、その他の重要な手段としては、展覧会があった。1873年にサウス・ケンジントン・ミュージアム (現在のVictoria and Albert Museumの前身であるSouth Kensington Museum)で芸術刺繍の展覧会「1800年以前に作られた装飾的芸術刺繍の特別貸し出し展示」(The Special Loan Exhibition of Decorative Art Needlework Made before 1800)が開催され、そのカタログでは、校長のプリンセス・クリスチャンが展覧会の趣旨を述べている。¹⁸⁾その後、王立芸術刺繍学校は1876年のフィラデルフィア博覧会、1878年のパリ国際博覧会などに出席し、芸術としての刺繍作品をイングランドの外にも示していった。

王立芸術刺繍学校は活動領域を広げ、1880年までには代理事務所がイングランドの複数の主要都市、リバプール、マンチェスター、リーズ、ノリッジ、バーミンガムに、さらにはスコットランドのグラスゴー、アメリカのボストンにもできる。グラスゴーには1879年に分校 (branch)も開校した。¹⁹⁾

では、アイルランド王立芸術刺繍学校も分校のひとつなのだろうか。アイルランドの新聞『フリーマンズ・ジャーナル』(Freemans Journal)は1877年1月に、王立芸術刺繍学校の分校がダブリンにできるという情報を伝えている。²⁰⁾しかし、イングランドの王立芸術刺繍学校には、これについての記録がなく、1880年時点で分校はグラスゴーにあるのみとされている。

分校というかたちではなかったにせよ、アイルランド王立芸術刺繍学校はイングランドの王立芸術刺繍学校と浅からぬ関わりを持っている。そのことはまず、人脈を見るとわかる。アイルランド王立芸術刺繍学校が1882年にできたとき、設立の中心となったのはやはり貴族の女性で、

カウンテス・クーパー (Countess Cowperとして知られたKatrine Cecilia Cowper, 1845-1913)であった。彼女は第7代クーパー伯爵 (7th Earl Cowper)の妻であり、夫は1880年にアイルランド総督になり、1882年までその任務にあった。また、カウンテス・クーパーはイングランドの王立芸術刺繍学校の運営委員会のメンバーであった。さらに彼女は、その副校長レイディ・アルフォードの姪である。²¹⁾アイルランド王立芸術刺繍学校はこのように、イングランドがアイルランドを支配する体制と、イングランドの王立芸術刺繍学校、そしてそこにおける貴族の女性たちの人脈と経験があっただけでこぞできたと言える。

アイルランド王立芸術刺繍学校がイングランドの同名の学校をモデルにしていたことは、同校が関わった展覧会からもわかる。アイルランド王立芸術刺繍学校が設立される以前の1877年、新聞『アイリッシュ・タイムズ』(The Irish Times)には、芸術刺繍の展覧会「古代と現代の芸術刺繍の展示」(Exhibition of Ancient and Modern Art Needlework)が開催されるという情報がある。²²⁾記事によると、この展覧会の目的はアイルランド王立芸術刺繍学校設立の資金集めだった。過去の刺繍を展示品にして芸術刺繍として改めて見直す試みは、イングランドの同名の学校が創設された翌年に開催された展覧会と共通している。また、1884年にはアイルランド王立芸術刺繍学校の監修のもと、アマチュアから作品を募る展覧会が開催され、プリンセス・クリスチャンによる賞も設けられている。²³⁾1887年にも同様の展覧会があり、同様の賞もあった。²⁴⁾このように、アイルランドの王立芸術刺繍学校はイングランドの王立芸術刺繍学校の関係者との関わりを基盤に設立され、整えられていった。

しかし、アイルランド王立芸術刺繍学校は財政的な問題を抱え、1894年に組織直された。立て直しの中心、そして新しい校長となったのはカウンテス・オブ・メイヨー (Countess of Mayoとして知られたGeraldine Sarah Mayo, 1863-1944)であった。彼女はアイルランド王立芸術刺繍学校の再建にともない、マデライン・ウィンダム (Madeline Wyndham)の助けを得ていた。²⁵⁾ウィンダムはイングランドの王立芸術刺繍学校に設

立当初から関わっていた人物であった。²⁶⁾ アイルランド王立芸術刺繍学校には、設立のときのみならず再編のときにも、王立芸術刺繍学校の人脈が活かされていたのである。

さらに、アイルランド王立芸術刺繍学校の背後には、イングランドの王立芸術刺繍学校を越える権力があつた。イギリス帝国の象徴であるヴィクトリア女王(Queen Victoria, 1819-1901)が、この学校の支援者だったのである。女王は死の直前、同校に礼拝堂の祭壇の前飾りを注文しており、彼女の死後、息子であるエドワード7世(Edward VII)がその作品を受け取った。そのエドワード7世の即位式でプリンセス・クリスチャンが着用したドレスも、アイルランド王立芸術刺繍学校が手がけたものだった。²⁷⁾ 同校の設立者がアイルランド総督の妻であることだけでなく、こうした王族との関わりからも、同校がイギリス帝国の支配構造に属していることがわかる。

アイルランド王立芸術刺繍学校の背景を確認したところで、次に、同校と同地におけるアーツ・アンド・クラフツ運動の関わりを見たい。イングランドにおいては、刺繍を芸術として扱う価値観が2つの場、王立芸術刺繍学校とアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会で別々に展開されたが、アイルランドにおいてはどうだったのか。

4. アイルランドにおける王立芸術刺繍学校とアーツ・アンド・クラフツ運動

カウンテス・オブ・メイヨーによってアイルランド王立芸術刺繍学校が再組織されたその年は、アイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動にとっても節目の年であった。この年にアイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会が創立されたのである。このとき、協会の会長は、アイルランドに広大な土地を所有していた第7代メイヨー伯爵(7th Earl of Mayo)、つまりアイルランド王立芸術刺繍学校の校長、カウンテス・オブ・メイヨーの夫であった。ここでもまた、貴族の人脈が芸術としての刺繍の発達を支えていたことがわかる。

王立芸術刺繍学校とアーツ・アンド・クラフツ協会は、その節目の年と中心人物の關係に象徴されるように、一緒に発展していった。例えば1895年にアイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会の第1回展覧会が開催されたとき、アイルランド王立芸術刺繍学校が作成した作品が出展されており、さらに校長自身も刺繍を出品している。²⁸⁾ また、このときのカタログの表紙も注目に値する。手工芸に携わる3人の人物像が描かれているが、刺繍をする女性像が中心に置かれている。(図1) また、カタログ内のイラストにも刺繍をする女性像が見られる。²⁹⁾ これはアイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動関連のイラストを多数手がけたリチャード・オーペン(Richard F. Caulfield Orpen, 1863-1938)によるもので、1896年にアイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会の機関誌が発行されたとき、これにも同じイラストが掲載された。³⁰⁾ 初期のアイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会の展覧会において、刺繍が主要な位置を占めていたことが窺える。アイルランド王立芸術刺繍学校の役割もまた、小さなものではなかったと言えよう。1896年に『ステューディオ』1月号で同地でのアーツ・アンド・クラフツ展覧会が取り上げられたとき、同地の王立芸術刺繍学校の作品が注目すべき出展作品として言及されている。³¹⁾ つまり、アイルランド王立芸術刺繍学校はアイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会の評価を左右する重要な役割を果たしたことになる。1899年には同協会の第2回展覧会が開かれ、そのときもアイルランド王立芸術刺繍学校は作品を出している。さらに、この回のカタログには同校の宣伝も掲載されており、出展作品の作品番号も明記されている。³²⁾ (図2)

このように、アイルランドにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動は同地の王立芸術刺繍学校と密接に関わっていた。後にナショナリズムの表現とみなされるようになるこの運動には、イングランドの支配構造を背景にしたイングランド発祥の王立芸術刺繍学校が欠かせなかったと言っていいだろう。

さらに言えば、アイルランド王立芸術刺繍学校はアイルランドにおけるアーツ・アンド・ク

図1 アイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会
第1回展覧会カタログ表紙

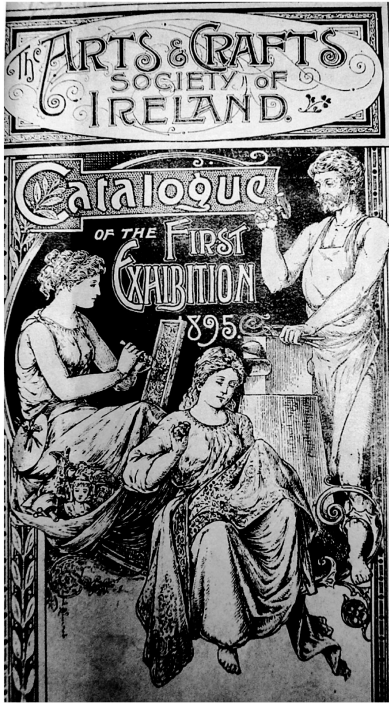
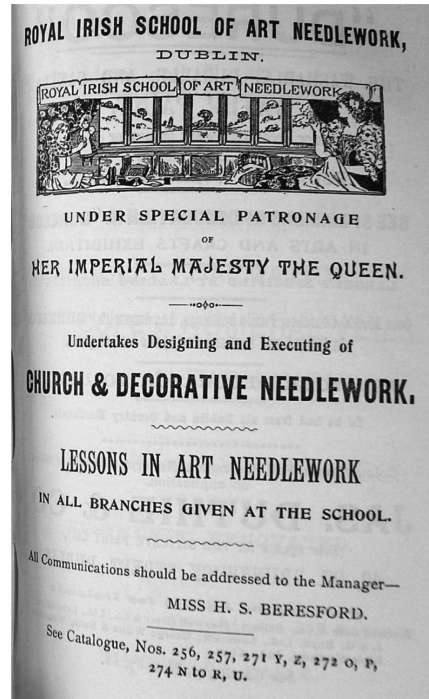


図2 アイルランド王立芸術刺繍学校の宣伝



ラフツ運動の下地となるような活動をしていた。まず、アイルランド王立芸術刺繍学校が芸術刺繍以外の手工芸品まで展示していたことは注目に値する。新聞が伝えるところによると、同校では刺繍と関わりの深いレースから、さらには木彫りの作品、ガラス、鉄細工に至るまで、糸と関係ないものまでが展示されていた。³³⁾ このように、多様な手工芸品を集めて展示するという点で、アイルランド王立芸術刺繍学校はアーツ・アンド・クラフツ運動と共通する活動をしており、しかもアイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会に先駆けてそれを行っていたのである。

また、アイルランド王立芸術刺繍学校は特定のモチーフで「アイルランドらしさ」を表現することを意識していた。この「アイルランドらしい」モチーフは、1900年以降に盛り上がっていく同地でのアーツ・アンド・クラフツ運動の特徴である。例えば先述の詩人ウィリアム・バトラー・イエイツの妹たちが関わった工房ダン・エマー・ギルド(Dun Emer Guild, 1902年設立)

では、聖コルムキル(St. Colmcille)らアイルランドゆかりの人物を刺繍で表わしたバナーが作成された。³⁴⁾ アイルランドゆかりの聖人は、同地のアーツ・アンド・クラフツ運動で好んでデザインに用いられ、アイルランド出身のヴィルヘルミナ・ゲデス(Wilhelmina Geddes, 1887-1955)も刺繍の他、スタンドグラスや版画において使っている。³⁵⁾ この種の「アイルランドらしさ」がアイルランド王立芸術刺繍学校でも意識されており、同校は1897年から1902年にかけて、アイルランドの聖人である聖パトリック(St. Patrick)とシャムロックがデザインされた祭壇の前飾りを作成している。³⁶⁾

アイルランド王立芸術刺繍学校は他のかたちでも、アイルランドを象徴することにこだわりを見せ、そのことは新聞をはじめとするメディアで伝えられた。例えば1886年の『フリーマンズ・ジャーナル』には、王立芸術刺繍学校で行なわれるガーデン・パーティーのお知らせがあり、そこではケルトのデザインが見られると書かれている。³⁷⁾ また1890年の『アイリッシュ・タ

イズ』では、同校で扱っている刺繍が「すべて厳密にアイルランドで作られた」ものであることが述べられている。³⁸⁾ この傾向はアイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会の設立後も続いていく。1897年の同紙掲載の広告によると、アイルランド王立芸術刺繍学校がある展覧会の会場を提供した際、その展示品は「アイルランドのリネン、アイルランドのレース、アイルランドのツイード、アイルランドの刺繍」というように、アイルランド一色であった。³⁹⁾

アイルランド王立芸術刺繍学校は、アイルランド・アーツ・アンド・クラフツ協会と深い関わりを持っていたばかりではなく、このように、刺繍以外の手工芸を刺繍と一緒に展示したこと、また、刺繍を「アイルランドらしさ」の表現手段にしたことにおいて、同地のアーツ・アンド・クラフツ運動に先んじていた。その意味で、アイルランド王立芸術刺繍学校が同地のアーツ・アンド・クラフツ運動の展開において果たした役割は大きいと言える。

5. おわりに

刺繍を芸術として扱う価値観はイングランドで生まれ、王立芸術刺繍学校とアーツ・アンド・クラフツ運動において実践され、広められた。イングランドでは別々に展開されたその価値観は、イギリスの支配体制を背景にアイルランドに広められたとき、ひとつの動きに統合され、アイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動はアイルランド王立芸術刺繍学校と密接に関わりながら展開していった。アイルランド王立芸術刺繍学校は、同地でのアーツ・アンド・クラフツ運動に欠かせない存在であったと言える。

アイルランド王立芸術刺繍学校の背景にイングランドの支配構造があることを考慮すれば、従来ナショナリズムに結びつけられてきたアイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動もまた、コロニアリズムの文脈において見直すことができる。同地の王立芸術刺繍学校にもアーツ・アンド・クラフツ運動にも、固有に発達した部分があるにちがいないが、同時に、イングリ

ドによる支配を体現した部分もあった。刺繍も芸術のひとつであるという、政治的意味合いのないように見える価値観にも、支配者の価値観としての一側面がある。本論文はその側面を明らかにした。アイルランド王立芸術刺繍学校の活動は慈善事業とみなされることが多いが、⁴⁰⁾ その「慈善」の意味もまた、コロニアリズムを背景に考察されるべきではないか。

もちろんこのコロニアリズムは続かなかった。歴史家キャナダインの指摘によると、イギリス帝国の支配体制の崩壊はアイルランドから始まった。⁴¹⁾ 同地の王立芸術刺繍学校とアーツ・アンド・クラフツ運動の展開に見られるコロニアリズムは、逆説的にナショナリズムの表現を育てていた。

さらに言えば、本論文で示したことは、何が、あるいは誰がアイルランドのナショナリズムを支えたのかという問題にも関わっている。ナショナリスティックな表象を支持するのは、限られた出自や所属意識だけではないようである。イングランドのコロニアリズムを土壌に「アイルランドらしい」刺繍の表現が開いた。この土壌も一枚岩ではなかっただろう。様々な要素が含まれていたことは、これまでのアイルランド研究からも推測できるが、⁴²⁾ 詳しい調査は今後の課題としたい。

(2015年11月30日受付、2016年1月29日受理)

謝 辞

本論文をまとめるにあたって、津田塾大学より2014年度特別研究費を受けた。また、査読者から有益な助言を得た。ここに感謝の意を表する。

注

- 1) ラスキンが復興に関わったリネン製品は「ラスキン・リネン」あるいは「ラスキン・レース」として知られた。荒川裕子編『ジョン・ラスキン：思索するまなざし——御木本隆三旧蔵書を中心に』(ラスキン文庫、2000)、117頁。

- 2) 手工芸の芸術的価値が注目されるようになった背景には、機械生産だけでなく、芸術のあり方を問い直す議論があった。モリスこそ、その中心にいた人物である。彼によると、彫刻や絵画といった美術 (fine art) が芸術として尊ばれていた一方、多くの人の日常生活に身近な「装飾芸術」(decorative arts)はないがしろにされてきた。モリスは後者を「より小さな芸術」(lesser arts)と呼びながら、人々がそれに関心を持ち、質を高めていくことの重要性を説いた。William Morris, "The Lesser Arts," *Hopes and Fears for Art: Lectures on Art and Industry*, vol. 22 of *The Collected Works of William Morris* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012) を参照。本論文ではモリスに従い、手工芸を美術と同様に尊重されるべき創作活動とみなし、「芸術」と呼ぶ。
- 3) アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の設立の年については、藤田治彦「ラファエル前派からアーツ・アンド・クラフツ運動へ」、藤田治彦責任編集『近代工芸運動とデザイン史』(思文閣出版、2008) を参照。
- 4) 菅靖子『イギリスの社会とデザイン——モリスとモダニズムの政治学』(彩流社、2005) 第3章。
- 5) Nicola Gordon Bowe, "A Contextual Introduction to Romantic Nationalism and Vernacular Expression in the Irish Arts and Crafts Movement c. 1886-1925," *Art and the National Dream: The Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-century Design*, ed. Nicola Gordon Bowe (Dublin: Irish Academic Press, 1993).
- 6) アイルランドのアーツ・アンド・クラフツ運動について書かれたものは少ない。デザイン史上まず注目されるのは、イングランドのアーツ・アンド・クラフツ運動である。イングランドの影響を受けた一地域としてアイルランドが取り上げられることもあるが、同じイギリスの地域のなかでも、スコットランドのグラスゴー派がモダンで都会的なスタイルで目を引くのに比べると、アイルランドは目立たない。例えば次の文献のように、イングランドとスコットランドはもちろん、さらにはアーツ・アンド・クラフツ運動史上でアイルランド以上に言及が少ないウェールズをわずかに取り上げているが、アイルランドについては全く触れていない例もある。Mary Greensted, *The Arts and Crafts Movement in Britain* (Oxford: Shire Publications, 2014).
- 7) Alan Crawford, "United Kingdom: Origins and First Flowering," Wendy Kaplan (ed), *The Arts and Crafts Movement in Europe and America* (London: Thames & Hudson, 2004), p. 47.
- 8) Bowe, "A Contextual Introduction to Romantic Nationalism and Vernacular Expression in the Irish Arts and Crafts Movement," p. 183.
- 9) *The Studio*, vol. 72 (Oct. 1917), pp. 15-22.
- 10) Crawford, "United Kingdom: Origins and First Flowering," p. 51.
- 11) Jeanne Sheehy, *The Rediscovery of Ireland's Past: The Celtic Revival 1830-1930* (London: Thames and Hudson, 1980), p. 103.
- 12) このイングランドでの試みについては、拙論「刺繍の価値を高める——ヴィクトリア時代後期の女性たちの試み」、伊藤航多・佐藤繭香・菅靖子編著『欲ばりな女たち——近現代イギリス女性史論集』(彩流社、2013) に詳しくまとめている。
- 13) *Punch*, vol. 76 (June 14, 1879), p. 274.
- 14) Lady M. Alford, *Needlework as Art* (1886; London: Sampson Low, Marston, Searle, and Rivington, 2010), p. 49.
- 15) *The Cabinet Maker and Art Furnisher*, Feb. 1897, p. 204.
- 16) 1887年12月31日付ベンソン(William Arthur Smith Benson)宛とみられる手紙を参照。Norman Kelvin (ed), *The Collected Letters of William Morris*, vol.2 (Princeton: Princeton University Press, 1987), p. 730.
- 17) 王立芸術刺繍学校の設立と活動については、Letitia Higgin, *Handbook of Embroidery (1880)*, Lady Marian Alford (ed), with an introductory essay by Lynn Hulse (1880; East Molesey: Royal School of Needlework, n.d.)を参照。
- 18) *Catalogue of the Special Loan Exhibition of Decorative Art Needlework Made before 1800*,

- (London: George E. Eyre and William Spottiswoode, 1873), p. v.
- 19) グラスゴー校は1884年に閉校する。その事情については別の機会に調査したい。
- 20) *Freemans Journal*, Jan. 16, 1877, p. 5.
- 21) Higgin, *Handbook of Embroidery* (1880), p. 50.
- 22) *The Irish Times*, Feb. 27, 1877, p. 4.
- 23) *The Times*, Jan. 10, 1884, p. 10.
- 24) *The Irish Times*, Nov. 9, 1887, p. 5.
- 25) Anthony Symondson SJ, "Art Needlework in Ireland," *Irish Arts Review*, vol. 10 (Dublin: Irish Arts Review, 1994), p. 129.
- 26) Higgin, *Handbook of Embroidery (1880)*, p. 51.
- 27) Paul Larmour, *The Arts & Crafts Movement in Ireland* (Belfast: Friar's Bush Press, 1992), p. 13.
- 28) *The Arts and Crafts Society of Ireland: Catalogue of the First Exhibition* (Dublin: Arts and Crafts Society of Ireland, 1895), p. 5.
- 29) *ibid.*, n. pag.
- 30) *Journal and Proceedings of the Arts and Crafts Society of Ireland* (Dublin: Arts and Crafts Society of Ireland, 1896), n. pag.
- 31) *The Studio*, vol. 6 (Jan. 1896), pp. 246-47.
- 32) *The Arts and Crafts Society of Ireland: Catalogue of the Second Exhibition* (Dublin: Arts and Crafts Society of Ireland, 1899), Advertisement Sheet, p. 3.
- 33) *Freemans Journal*, Jun. 15, 1888, p.6, *The Irish Times*, Dec. 23, 1890, p. 7などを参照。
- 34) Sheehy, *The Rediscovery of Ireland's Past*, pp. 157, 117.
- 35) ゲデスの作品についてはNicola Gordon Bowe and Elizabeth Cumming, *The Arts and Crafts Movements in Dublin & Edinburgh 1885-1925* (Dublin: Irish Academic Press, 1998), pp.134-39.
- 36) この祭壇覆いについては、前掲の論文Anthony Symondson SJ, "Art Needlework in Ireland"に詳しい。
- 37) *Freemans Journal*, Apr. 13, 1886, p. 4.
- 38) *The Irish Times*, Dec. 23, 1890, p. 7.
- 39) *The Irish Times*, Aug. 21, 1897, p. 2.
- 40) 例えばSheehy, *The Rediscovery of Ireland's Past*, p. 147.
- 41) D.キャナダイン『虚飾の帝国——オリエンタリズムからオーナメンタリズムへ』平田雅博・細川道久訳（日本経済評論社、2004年）、204頁。
- 42) 例えばテリー・イーグルトン『表象のアイランド』鈴木聡訳（紀伊國屋書店、1997年）を参照。

参考資料

日本語資料

- 荒川裕子編（2000）『ジョン・ラスキン：思索するまなざし——御木本隆三旧蔵書を中心に』、ラスキン文庫。
- T.イーグルトン（1997）『表象のアイランド』鈴木聡訳、紀伊國屋書店。
- D.キャナダイン（2004）『虚飾の帝国——オリエンタリズムからオーナメンタリズムへ』平田雅博・細川道久訳、日本経済評論社。
- 菅靖子（2005）『イギリスの社会とデザイン——モリスとモダニズムの政治学』、彩流社。
- 成田英美（2013）「刺繍の価値を高める——ヴィクトリア時代後期の女性たちの試み」、伊藤航多・佐藤繭香・菅靖子編著『欲ばりな女たち——近現代イギリス女性史論集』、彩流社。
- 藤田治彦（2008）「ラファエル前派からアーツ・アンド・クラフツ運動へ」、藤田治彦責任編集『近代工芸運動とデザイン史』、思文閣出版。

英語資料

著書、論文

- Alford, Lady M (1886). *Needlework as Art*.
- Bowe, Nicola Gordon (1993). "A Contextual Introduction to Romantic Nationalism and Vernacular Expression in the Irish Arts and Crafts Movement c. 1886-1925." *Art and the National Dream: The Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-century Design*. Ed. Nicola Gordon Bowe.

- Bowe, Nicola Gordon and Elizabeth Cumming (1998). *The Arts and Crafts Movements in Dublin & Edinburgh 1885-1925*.
- Crawford, Alan (2004). "United Kingdom: Origins and First Flowering." *The Arts and Crafts Movement in Europe and America*. Ed. Wendy Kaplan.
- Greensted, Mary (2014). *The Arts and Crafts Movement in Britain*.
- Higgin, Letitia (1880). *Handbook of Embroidery (1880)*. Ed. Lady Marian Alford.
- Kelvin, Norman, ed (1987). *The Collected Letters of William Morris*. Vol.2.
- Larmour, Paul (1992). *The Arts & Crafts Movement in Ireland*.
- Morris, William (2012). "The Lesser Arts." *Hopes and Fears for Art: Lectures on Art and Industry*. Vol. 22 of *The Collected Works of William Morris*.
- Sheehy, Jeanne (1980). *The Rediscovery of Ireland's Past: The Celtic Revival 1830-1930*.
- Symondson, Anthony SJ (1994). "Art Needlework in Ireland." *Irish Arts Review*. Vol. 10.
- 新聞、雑誌
Freemans Journal (1877, 1886, 1888).
Punch (1879).
The Cabinet Maker and Art Furnisher (1897)
The Irish Times (1877, 1887, 1890, 1897)
The Studio (1896, 1917)
The Times (1884)
- カタログ
Catalogue of the Special Loan Exhibition of Decorative Art Needlework Made before 1800(1873).
Journal and Proceedings of the Arts and Crafts Society of Ireland (1896).
The Arts and Crafts Society of Ireland: Catalogue of the First Exhibition (1895)
The Arts and Crafts Society of Ireland: Catalogue of the Second Exhibition (1899)

Colonialism behind Royal Schools of Art Needlework: England and Ireland at the End of the Nineteenth Century

Fumi NARITA

Abstract

At the end of the nineteenth century, Britain saw the Arts and Crafts Movement flourish in England and people encouraged to enhance artistic value of embroidery. When the influence reached Ireland, it developed its own nationalistic taste. This essay focuses on how the idea of artistic needlework prevailed from England to Ireland before the expression of Irish nationalism matured. First, it shows that the idea was nourished in England, mainly through the Royal School of Art Needlework and the Arts and Crafts Movement. Secondly, the background of the Royal Irish School of Art Needlework is explored. It was wife of the Lord Lieutenant and aristocratic ladies who were involved in the foundation, thus the British class system was projected onto the Irish craft. Finally, we see a close connection between the Irish school and the Arts and Crafts Society of Ireland. At the root of the Arts and Crafts Movement in Ireland was the Irish School of Art Needlework, and the institution was based on the counterpart in England and the colonial ruling system. A political meaning behind the artistic concern is illuminated.