

## クリストファー・ウォールのステンドグラス ——近代ガラス工芸史における新素材の意義に基づく考察

方波見瑠璃子

### はじめに

クリストファー・ウォール（Christopher Whitworth Whall, 1849-1924）はアーツ・アンド・クラフツ運動を代表するステンドグラス作家として知られ、イギリス各地の教会堂や大聖堂に数多くのステンドグラスを制作した。

ウォール研究者として重要なP・コーマックによれば、近代ガラス工芸史におけるウォールの重要性はアーツ・アンド・クラフツ運動の流れにおいて、作家かつ教育者としてステンドグラス作家を育成した点において評価される。一方、ステンドグラス制作においてウォールがモリスとは対照的な制作プロセスを採用したことは、従来十分に検討されてきたとは言えないが看過すべきではない。

ウォールの著作『ステンドグラス制作』（1905年）<sup>(1)</sup>をめぐっては、これまでその教育的側面が評価されてきた。しかし筆者は、本書の論点がステンドグラスの主題ではなく、その制作方法や素材選択についてである点に着目し、本研究においてはウォールの制作を造形の観点から分析する。さらに、ウォールのガラス素材への関心が、同時代のモダニズムの作家たちのそれと重なる点は注目に値する。

筆者は未刊行資料や現地調査を含む一次資料の精査に基づき、むしろ彼のガラス素材の革新的な探求に注目することで、抽象性を増していく大戦後のステンドグラス——コンテンポラリー・ステンドグラス<sup>(2)</sup>——の嚆矢として、彼の意義を再評価することを試みる。とりわけ色ガラスに着目してウォールの制作を再考すると、大戦後にフェルナン・レジェヤル・コルビュジエらによって展開された、逸話性を求めない平面的、抽象的なステンドグラスの先駆として位置付けられるだろう。

ウォールとコンテンポラリー・ステンドグラスがそれぞれ取り入れた「スラブ・ガラス（slab glass）」（1-2. 参照）には、共通して厚みがある。ガラスの厚みによってガラ

ス自体が持つ色彩と透明性が顕在化され、平面的かつ抽象的な表現に向かう。他ならぬこのスラブ・ガラスこそが20世紀のステンドグラスにおいて「色ガラスの復権」を果たしたことを、本研究での新たな考察として提示する。

## 1. 伝統的なステンドグラス制作の再発見

### 1-1. 分業制への批判

ウォールのステンドグラス作家としてのキャリア初期である19世紀後半において、イギリスのステンドグラス産業を牽引していたのはモリス・マーシャル・フォークナー商会（1861年設立、1875年にモリス商会に改組）である。そこでのステンドグラス制作においては、エドワード・バーン＝ジョーンズなどの画家を中心としたデザイナーが線描を担い、モリスが色彩選択を担う分業制が確立されている。バーン＝ジョーンズが手がけた下絵のうち、パウエル社のために描いた下絵《善き羊飼ひ》（1857年）<sup>(3)</sup>がカラーであるのに対し、《聖ヨハネの幻視》（1876年）<sup>(4)</sup>など商会のために描いた下絵はほぼモノクロであるという事実からも、商会の分業が裏付けられる<sup>(5)</sup>。

分業制ゆえに、ステンドグラスの専門知識はデザイナーにはさほど求められず、ガラス職人が下絵をステンドグラスの構造に則して「翻訳」する際に、下絵から変更が生じる事例が確認されている。ウォールはこうした変更が弊害となる場面を経験し、分業制を見直すよう以下のように訴えかける。

大規模な工房では、部門がデザイナー、下絵画家、絵付画家、裁断師、鉛職人、窯元に分かれており、彼らは原則として、自分以外の部門の仕事を知らない。本書の重要な論点の一つが、実際に行われているこのような分業を理想的な方法とする見解への反駁であることは明らかだろう。<sup>(6)</sup>

例えばモリス商会作《ユーニス》（1876年）<sup>(7)</sup>とウォール作《磔刑とエマオ》（1901年）<sup>(8)</sup>それぞれの下絵とステンドグラスを見れば、前者は下絵とステンドグラスに乖離がある一方、後者は下絵の時点からガラスのカットや鉛線を描き込んでいるため、当初の

構想を作品に実現している。

モリス・マーシャル・フォークナー商会（のちのモリス商会）のステンドグラスが絵画的な手法を用いてもなお成功を取っていた一因として、19世紀後半に円熟期を迎える、ガラス絵を取り入れた絵画的なステンドグラスの流行が考えられる。

## 1-2. ゴシック・リヴァイヴァルのガラス絵への批判

「ステンドグラス (stained glass)」とは、「色ガラス (colored glass)」を「鉛線 (came あるいは lead)」で繋いで構成された窓あるいはパネルを指す。「色ガラス」とは、ガラスそれ自体に色を焼き付けた着色ガラスを指す。また「絵付け (paint)」は、人物の顔など線的な描写に用いられる。一方、16世紀以降流行した「ガラス絵 (painted glass)」は、無色ガラスにエナメルで絵付けを施す技法である。ただしガラス絵の絵付けは伝統的な線描にとどまらず、イメージそれ自体の描画や彩色にすら応用される。よって筆者はガラス絵を、色ガラスの衰退に至る直接的な要因と考える。

16世紀頃からガラス絵が流行すると、色ガラスに代わって絵付けが色彩を担う作例が多く確認される。例えばジョシュア・レノルズがデザインした《七つの美德》(1779-1785年)<sup>(9)</sup>は、19世紀ゴシック・リヴァイヴァルのステンドグラスの典型的作例である。本作では色ガラスが接続されるのではなく、無色ガラスの表面に絵付けが施される。絵付けによってステンドグラスのモザイク的性質は失われ、ガラスの特性よりもむしろ絵画の特性が強調される。

ゴシックを理想とする19世紀のゴシック・リヴァイヴァルは、宗教改革以来衰退の一途を辿っていたステンドグラス産業に再び活気を与えた点で重要な様式として評価される。一方、例えば以下に引用する指摘を一例として、ゴシック・リヴァイヴァルはゴシックのステンドグラスの模倣的反復に過ぎないとする評価は少なくない。

近年、ステンドグラスを考古学の観点から判断する傾向がある。多かれ少なかれ、14-15世紀の模倣作品がある限りこの傾向は存在するだろう。(中略) ピュージンの情熱は技術の単なる考古学的正確性を追求する方向に向かった。古きクラフトマンである生硬な図案家が熱心に模倣されているが、しかしオリジナルの持つ精

神性や魅力は失われ、単なる模倣に陥った。芸術復興において素描を模倣する試みがある一方で、古代ガラスの質を再生産する試みは見られない。(中略) このような現代の盲目的な模倣のために、ステンドグラス産業はおそらく未だかつてなく醜悪なものとなっている。(10)

したがってゴシック・リヴァイヴァルのステンドグラスの模倣性は、イメージの表層的な正確性の重視に起因する。換言すれば、ガラス絵はあくまでも二次元平面に還元される絵画的な関心に基づいて制作されている。18世紀にはすでに絵画が「芸術」と同義語になっており、長い衰退期を経たステンドグラスが「芸術」としての正当性を示すためには、何らかの方法で絵画を示唆する必要があった(11)。

なお筆者は、先行研究で十分に議論されてこなかったガラス絵の流行における本質的な争点として、絵付けが色ガラスの代用として捉えられていた点を指摘する。ウォールはこの事実を早くも1891年に次のように指摘している。

では、ステンドグラスとは何か？ まず初めにお伝えしたいのは、それは「ガラス絵」と呼ばれるものだけではないということだ。窓に人物を描く際には間違いなく絵付けが必要だが、しかし窓の色は窓それ自体による。絵付けとは、単に茶色の絵具で人物や形態の影を描くことだ。色彩について考えるならば、正しく色彩を得る方法はたった一つしかないはずだが、いくつかの誤った方法が存在している。(中略) 私がここで言及するのは、「ステンドグラスの代替品」と偽るくだらない粗悪品のことである。これらは全て、表面を色彩の膜で覆うことでその目的を達成する。(中略) 真のステンドグラスは、ポートワインが入ったガラスのように残すところなく色づいており、その色彩はステンドグラスそれ自体の一部をなし、その色は実際の製造過程で融解状態で化学的な過程を経てガラス全体に伝わる。(12)

ウォールがキャリア初期から一貫してガラス絵を批判している事実は、以下に引用する著作においても確認できる。

「絵画のような」「ガラス絵」を獲得するために、我々は何を犠牲にしたのか。「ステンドグラス」が犠牲になってしまった。もはやその窓はステンドグラスではなく、絵を描いたガラスであった。(13)

ところで、19世紀の絵画芸術はもはや再現性を求めなかったものの、なぜ精緻なガラス絵が好まれ続けたのだろうか。19世紀のガラスは絵付けを施す前提で製造されていたため、非常に薄くて密度がなく、塗り残しがあるとまるで穴が開いたように見える(14)。すなわちガラスの粗悪な素地を隠すために、表面を絵付けで覆うことは必要不可欠であった。よって、ゴシック・リヴァイヴァルでガラス絵が支持され続けた要因の一つに、素材の問題が考慮されるべきだろう。以下に引用するように、ウォールは歴史主義に由来するガラス絵の反作用として、ガラス素材の特性を活かしたシンプルなステンドグラスを主張する。

過去60年間に行われた建築のさまざまな復興の試みのなかで、作家と建築家の両方から、古代芸術の何か「一つ」の様式を復活させ、再び国民的な建築様式とすることに賛同を得ようとする主張が頻繁になされてきた。(中略)〔ルネサンスやゴシック・リヴァイヴァルといった〕運動は学術的かつ理論的であり、芸術もそうであることには変わりはない。そうした復興運動への反作用はいつも素材への回帰である。その最初の結果はほとんど常にシンプルさの再生なのである。(15)

こうしたガラス絵への批判から始まったウォールの素材研究の成果の一つに、当時最新の厚みのあるスラブ・ガラスを導入したことが挙げられる。スラブ・ガラスは古代ガラスへの関心が高まるなかで開発された新素材の一つである。

## 2. 古代ガラスへの関心と新素材の開発

イギリスの弁護士であり古物商チャールズ・ウィンストンの著作『イングランドの

古ガラスに見られる様式の差異についての研究』(1847年)<sup>(16)</sup>は、ガラス絵が主流であった19世紀において、翻ってガラス素材それ自体を研究する動向の契機となる。本書に掲載された、12世紀から19世紀のガラス片からなる蒐集品から無作為に選ばれた11片を時系列に並べた図を見れば、時代が下るにつれガラスが徐々に薄くなることは明らかである。19世紀の薄く均質なガラスは加工や運搬が容易であり、ガラス絵に適している。ウィンストンはガラス絵の様式を時代別に分類し<sup>(17)</sup>、ガラスが最も厚い1280年以前を「アーリー・イングリッシュ(初期英国式)」と名付けた。

ウィンストンの研究を端緒とし、19世紀後半には古代ガラスの美しさが評価されるとともに科学的分析が盛んになり、ガラスメーカーは薄く均質なガラスとは対照的な、厚く不均質な中世ガラスの研究に取り掛かる。とりわけ1899年に建築家エドワード・プライアーがブリテン&ギルソン社と共同開発した「プライアーズ・アーリー・イングリッシュ・ガラス(Prior's Early English Glass)」<sup>(18)</sup>は、厚板ガラスを意味する「スラブ・ガラス(slab glass)」と称されるガラス素材の一種であり、ウォールなど、モリス没後のアーツ・アンド・クラフツ第二世代の作家たちに好意的に受容される。

20世紀初頭に、素材と色彩に対する関心が高まるなかで開発されたこの素材の最大の功績は、ステンドグラスの色彩を絵付けではなく色ガラスそれ自体の色彩により獲得した点、すなわち、色ガラスの復権およびガラスを透過する光の形を捉えることに成功した点に指摘できる。ウォールは《磔刑とエマオ》(1901年)や《天使と聖人》(1902年)<sup>(19)</sup>で、この素材をいち早くステンドグラスに取り入れる。ウォールはそれがもたらす光の効果を、著作の第16章「色彩について(OFF COLOUR)」にこう記す。

スラブ・ガラスの特別な質感と表面が、木や建築を背景とする作品で非常に役立つ素材となることがある。光を借りたならば、時にはほとんど何も絵付けをせずに済む場合もある。背後からやって来る灰色の影がガラスのなかで遊び、その色調を洗練させて絵画的な働きをし、ガラスをさらに美しくする。<sup>(20)</sup>

プライアーは、完璧かつ滑らかであることに情熱が注がれていた19世紀の建築やガラスへの批判として、「テクスチャー(texture)」という概念の必要性を主張し、プ

ライアーズ・アーリー・イングリッシュ・ガラスの不均質な表面にこの概念を体現することを試みる。

私はこの性質〔テクスチャー〕を私たちの視覚に影響を与える表面の特質として定義づけたい。しかしそれは形も色彩もはっきりとしていない。(21)

ガラスのテクスチャーは、厚みによって生まれる影の揺らぎや、そこに含まれる気泡に見出すことができるだろう。厚みのある不均質なガラスが生み出す効果は、均質なガラスに施した絵付けの美しさを強調するステンドグラスとは一線を画す。

以上に見たように、ウォールはガラス絵への批判から出発し、色彩と素材それ自体に主眼を置いた要素還元的なアプローチでステンドグラスの刷新を試みる。色彩と素材の双方にまたがる「光」という造形要素の問題は、ウォールと協働した作家たちをはじめ、20世紀初頭の芸術家たちと共有される。ウォールの娘で自身もステンドグラス作家として活躍したヴェロニカ・ウォールは、光を造形要素の一つとして捉え、次のように述べる。

ステンドグラスの制作において技術的に不可欠な三つの要素がある。それは、ガラス、鉛線、そして光だ……光は私たちのメディウムであり、私たちの色彩である。(22)

ガラスそれ自体による深い色彩を実現したプライアーズ・アーリー・イングリッシュ・ガラスは、色彩に革新をもたらした一方で、造形の観点から見れば、その厚みはステンドグラスのデザインに平面性、抽象性をもたらす。

### 3. 20世紀コンテンポラリー・ステンドグラス

二度にわたる大戦で破壊された教会建築の修復が急務となるなか、過去の模倣が蔓延っていたステンドグラス産業に対し、表現と技術の刷新を希求する声が高まる。

1950-80年代にフランスやドイツを中心に盛んになったコンテンポラリー・ステンドグラスは、聖書の内容を伝達する手段としての伝統的な役割から解き放たれ、光と色彩の美的価値に重点が置かれた新たな鑑賞体験を供する。

宗教芸術の刷新という意味で重要なのは、1950年代フランスを中心に展開された聖なる芸術運動である。マリー＝アラン・クチュリエ神父が主導した機関誌『聖なる芸術』は、現代芸術家を起用した宗教芸術プロジェクトを紹介する。ここで好意的に受容された素材が、「ダル・ド・ヴェール (Dalle de Verre)」など、総称してスラブ・ガラスと呼ばれる厚みのあるガラスである事実は、本研究において重要だ。ダル・ド・ヴェールは、1930年頃にフランスのステンドグラス作家ジャン・ゴードンが完成させたと言われる技法で、ウォールが用いた素材よりも厚みを増し、豊かな色彩を特徴とする。通常の板ガラスはカッターで細かくカットされるが、ダル・ド・ヴェールはその厚みゆえにハンマーで大胆に成形され、モザイク的性質が強調される。

厚みのあるスラブ・ガラスを取り入れたレジェやコルビュジエのステンドグラスでは、色ガラスは色面の構成として捉えられている。ここでスラブ・ガラスは色面へと還元されながらもその透明性と厚みゆえに光を造形化し、彼らが求めた空間を光で満たすことに確かに応答している。ゆえにスラブ・ガラスを用いたステンドグラスは、20世紀初頭にモダニズムの作家たちが展開した、色彩あるいは素材に自覚的な制作の文脈から解釈できる。

## おわりに

ウォールは、中世の芸術や自然に発想を得た作品制作や、自身が所属したコミュニティの観点から、これまでアーツ・アンド・クラフツ運動の文脈においてのみ評価されてきた。しかし先述したように、モリスとウォールの制作のあり方が大きく異なる事実は、これまでの先行研究では見落とされてきた点であり、ウォールの近代デザイン・ガラス工芸史的位置付けを見直す必要がある。

筆者はウォールの最大の功績を色ガラスの復権に考える。20世紀初頭に登場した新素材であるプライアーズ・アーリー・イングリッシュ・ガラスは、その厚みゆえに



ステンドグラスに深い色彩と平面性、抽象性をもたらす。こうした試みは、ガラス素材の探求、ひいては「自ら輝く壁」<sup>(23)</sup>としてのステンドグラスの本性を省みる試みとして捉えられる。主題の逸話的表現から離れたコンテンポラリー・ステンドグラスでは、厚みのあるスラブ・ガラスが光と色彩に満ちた美的空間を直接的に創出する。

ウォールの制作を「ガラス素材の革新的探求」という視点から捉え返すならば、それはアーツ・アンド・クラフツ運動においてのみならず、コンテンポラリー・ステンドグラスの嚆矢としても位置付け得るのである。

註 引用は全て拙訳である。〔 〕内は筆者による補足である。

(1) Whall, Christopher, *Stained glass work: a text-book for students and workers in glass*, London, John Hogg, New York, D. Appleton & Company, 1905. (New York, D. Appleton & Company, 1914, London and New York, Sir Issac Pitman & Sons, 1920, 1931 and 1938, Bristol, M. & J. Venables, 1999.)

(2) 現代の私たちの視点から見れば「モダン・ステンドグラス」と称されるべきかもしれない。しかし先行研究において、逸話性から離れたステンドグラスが「コンテンポラリー・ステンドグラス」としてある種の専門用語、固有名詞として確立されている事実、さらにはこの潮流が現代作家にも認められる点を留意する。

(3) Manufactured by James Powell and Sons of Whitefriars, designed by Edward Burne-Jones, *The Good Shepherd*, watercolour, V&A, 1857.

(4) Manufactured by Morris & Co, designed by Edward Burne-Jones, *The Vision of St John*, pencil, V&A, 1876.

(5) Cheshire, Jim, *The Routledge Companion to William Morris*, London, Routledge, 2020.

(6) Whall, 1905, *op. cit.*, pp. 265-266.

(7) Manufactured by Morris & Co., designed by Edward Burne-Jones, *Eunice*, North Aisle Window, Abbey Church, Paisley, 1876.

(8) Christopher Whall and Britten & Gilson, *Crucifixion and Emmaus*, Cemetery Chapel, Dorchester, 1901.

(9) Designed by Joshua Reynolds, painted by Thomas Jervais, *The Seven Cardinal Virtues*, Antechapel of New College, Oxford, 1779-1785.

- (10) Clarke, Somers, "Stained Glass," Arts and Crafts Exhibition Society, *Arts and crafts essays*, Edinburgh, R. & R. Clark, Ltd., 1893, pp. 98-99.
- (11) Raguin, Virginia Chieffo and Mary Clerkin Higgins, *The History of Stained Glass: The Art of Light Medieval to Contemporary*, London, Quintet Publishing Limited, 2003, p. 173. (邦訳『世界ステンドグラス文化図鑑』(別宮貞徳訳) 東洋書林、2005年)
- (12) Whall, Christopher, "Stained Glass," *The Builder*, vol. 60, issue 2519, May 16, 1891, p. 390.
- (13) Whall, 1905, *op. cit.*, p. 84.
- (14) Benyon, Tony, "The development of Antique and other glasses used in 19th- and 20th-century stained glass," the BSMGP's conference held 28 February "Glass Painting 1800-1900: Aesthetics, History," 1st March 2005, p. 184.
- (15) Whall, 1905, *op. cit.*, p. 239.
- (16) Winston, Charles, *An Inquiry into the difference of style observable in Ancient glass paintings especially in England; with Hints on glass painting, by an Amateur*, London, John Henry Parker, 1847.
- (17) トマス・リックマンが『ノルマン征服から宗教改革までの英国建築様式識別試論』(1817年)で設けた時代区分を、ウィンストンが参照した可能性は高い。
- (18) ヴァージニア・ラガン、メアリ・ヒギンス『世界ステンドグラス文化図鑑』別宮貞徳訳、東洋書林(2005年)では「『初期英国式(13世紀イギリス・ゴシック初期様式)風』ガラス」と訳されるが、本研究では素材名の含意をよりの確に伝えるため、日本語に訳さずそのままカタカナで表記する。加えて、「ガラス」は素材それ自体に対して、「グラス」はガラスに何らかの加工を施したものであるという日本語の慣例も考慮する。
- (19) Christopher Whall and Lowndes & Drury, *Angels and Saints*, east window, All Saints' Church, Brockhampton, 1902.
- (20) Whall, 1905, *op. cit.*, pp. 227-228.
- (21) Prior, Edward Schröder, "Texture as a Quality of Art and a Condition for Architecture," 1889; Prior, Edward Schröder and David Valinsky, *An architect speaks: the writings and buildings of Edward Schröder Prior*, Donington, Shaun Tyas Press, 2014, p. 45.
- (22) Veronica Whall, Panel, V&A, c. 1925. (<https://collections.vam.ac.uk/item/O8340/panel-whall-veronica/>) Accessed 4 Oct. 2023.
- (23) Sedlmayr, Hans, *Die Entstehung der Kathedrale*, Zürich, Atlantis Verlag, 1950. (邦訳『大聖堂の生成』(前川道郎、黒岩俊介共訳) 中央公論美術出版、1995年) Schöne, Wolfgang, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin, Mann, Gebr., 1997. (邦訳『絵画に現れた光について』(下村耕史訳) 中央公論美術出版、2009年)