

クリストファー・ドレッサーのデザインに関する一考察

——金属とガラス作品を中心に——

牧 野 昇*

A Study of the Designs of Christopher Dresser

——With a Focus on his Metal and Glass Works——

Noboru Makino

要 旨 19世紀ヴィクトリア朝時代の英国は世界に先駆け産業社会を確立し、経済の飛躍的な発展を成し遂げた。産業革命によって生じた新たな生産システムは社会構造を変革していった。工業都市が生まれ、鉄道が縦横無尽に国土を貫き、人々は次第に都市に集中するようになった。新たな中産階級が勃興し彼等は消費を始めるようになった。「工業製品」という従来の工芸品とは根本的に異なる生産システムを持つ製品が人々の間に浸透した。それらの多くは伝統的な装飾文法を借用してデザインされたか、まったくの剥き出しの機械であった。歴史的な装飾美術の用法・価値観は強靱であり、人々は社会的地位の向上の徴としてそれらのものを求めた。

しかし、新しい時代に適合した新しいモノ作りの理論と実践はいくつかのグループの中で生まれつつあった。近年、モリスの「アーツ・アンド・クラフツ運動」を始祖とした近代デザイン運動の流れを肯定しつつもヴィクトリア朝時代における様々な初期デザイン運動に焦点をあてた研究が行われているようだ。そのひとつに「デザイン学校」を中心として生まれつつあった理論が存在した。クリストファー・ドレッサーは初期のデザイン学校を卒業し、その後、様々な影響を受けつつも独自のデザイン理論とその実践を行った最初のインダストリアル・デザイナーであった。ドレッサーのデザインは今見ても新しさを失ってはいない。本論文では特に彼がデザインした金属とガラス製品を取りあげ、彼のデザインの源泉を探ってみた。

序

筆者がクリストファー・ドレッサーのデザインを始めて目にしたのは、彼がエルキントン社のためにデザインした「薬味入れ」だった。一見して非常に現代的に見えるそのデザインは前世紀のものではなくバウハウス以降の思想を吸収したものではないかと最初は思われた。しかし、その図版クレジットを見るとそれが19世紀にデザインされたものであることがわかり、少なからずショックを受けた。この印象は多くの

近代デザイン研究者にとっても共通のもののようにうだ。

日本においてドレッサーについて論じられたものはまだ少なく、そのデザイン上の意義を研究することは近代デザイン運動の一側面を捉える上でも重要であろう。

そこで、それが本論文ではドレッサーの多様なデザインの中でもその先進性が顕著である金属製品とガラス製品を中心に取りあげ、彼のデザインに与えた種々の影響を19世紀中後半の時代背景を交え探ってみる。

* 専門：講師・造形文化論

1. ヴィクトリア朝時代の社会背景とデザイン運動

(1) 産業革命の浸透と中産階級

クリストファー・ドレッサーは1834年、父クリストファー、母メリーの第3子としてグラスゴーに生まれた。彼が生まれ育ったヴィクトリア朝時代は英国史上最もその治世が長く、偉大な繁栄の時期であった。そして、それは人類がかつて経験したことのない大きな変革期でもあった。前世紀に起こった産業革命の達成により英国は世界で最初の、そして最大の工業国に成長した。生産制度は家内工業制から機械化された工場制へと飛躍的に変化し、急速に広がる鉄道網によって生産資源と生産物の大量輸送が可能になった。それに伴い国内人口の急速な増加と都市への人口集中が起こる。

1800年に人口10万を超える英国の都市はロンドンをのぞいて存在しなかった。ところが1891年には23の都市にのぼった。また、1851年には英国の人口の約半分が都市に居住するまでになった。

鉄道は1889年までに2万1000マイルが敷設され、そのことに対する株式の投資もかつてない規模で行われ、一大産業に成長した。

こうした経済および社会構造の変化は英国の各階級層に深刻な変化をもたらすことになる。とりわけ中産階級においては多くの新職種—商品ブローカー、金融業者、貿易商人など—が彼等のために用意されその道で成功しさえすれば、アッパークラスであるジェントリ階級と少なくとも金銭的には肩を並べることも夢ではなくなったのである。成功した者は経済的豊かさを手に入れ、それにとまなう社会的地位の獲得、それを証明する物質的証拠の獲得に奔走した。

ヴィクトリア朝時代の社会の空気に特有の風味をそえたのは、中産階級に合うよう導入され、中産階級に合うようコード化された諸価値だった。それはもっとも優れた価値を手にしえ

たはずの貴族をも含むほとんどのヴィクトリア朝人が同意する諸価値をも含んでいた。商業を中心としたそのような社会で善かれ悪しかれ新しい前向きの社会の気風を最も忠実に代表するものとして功利主義が人々の間に蔓延し始めた。

(2) 功利主義

ヴィクトリア朝の功利主義を最もよく表しているのがジェレミー・ベンサムによって提唱された「ベンサム主義」である。それは、「最大多数の最大幸福」は功利主義と分かちがたく結ばれている決まり文句であるが、…そのホップズ的な前提は、私利が人間の行為の背後にある、主要なそして實際上唯一の、動機であるということ、及び、あくまでも快楽を達成し、苦痛を避けることがその私利になる¹⁾

というようにアメリカ型資本主義の前駆とも言えるだろう。ヴィクトリア朝期に氾濫し、ウィリアム・モリス等が憎悪した機械生産による製品デザインにはそのような時代風潮が濃厚に反映されていた。この時代のデザインが社会から要請された点をジョン・ヘスケット (John Heskett) は、

「十九世紀の英国のデザインを語るとき、次の二つの傾向の間にあった緊張関係について触れないわけにはいかない。第一の傾向は、家具、陶器、金属細工品など、工芸生産の伝統をもつ製品への需要—これはそれまでもあり、また拡大しつつあった—であり、第二の傾向は、生産の商業化がすすみ、過去の製品の形態や価値を商業目的に即して修正し、いっそう多くの人に届くようにするという点である。」²⁾

と言っている。需要と供給の拡大にあわせ生産が第一で、デザインは中産階級の功利主義的趣味にあわせた安易で過去の意匠との無様な折衷主義が幅をきかせた。

1836年に出版されたA. N. W. ビュージンの『コントラスト (Contrast)』という本の扉には、「デザインを六レッスンで楽にマスターする方法—ゴシック様式、ギリシャの厳格様式、そして折衷様式に尽きる」とか、「時折デザインもできるオフィスの使い走り」といった

揶揄を込めた広告風の風刺画が載せられたという。」

当時のデザインを揶揄する典型的な例であろう。

ピュージンと同様にカーライル、ラスキン、ディケンズ、モリス等がこうした功利主義的デザインに対して明らかに反対の意を唱えた。彼等を含め当時の芸術家達はなんらかの形でこの状況を打破したいと考えていた。そして様々なデザインムーブメントが私的あるいは国家的にも勃興してくることになる。

2. 「デザイン学校」とドレッサー

(1) デザイン学校の設立と発展

ドレッサーは幼い頃からスケッチをしたり絵を描いたりすることが好きで、手近に絵の具箱がないと機嫌が悪かった。1847年、彼はサセックス (Sussex) に引っ越した。同時にロンドンの「デザイン学校 (the Government School of Design)」に進学する。当時、「デザイン学校」は設立から日が浅く、その設立の背景は英国のデザインに対する諸問題と深く関係していた。大きな問題として商業的要素が色濃く現れていた。

ヴィクトリア朝初期の英国は「世界の工場」とも呼ばれ、その商業的成功は他国に比類なきものであった。しかし、その成功とは裏腹に英国製品の美的価値およびデザインの水準においては、他国 (特にフランス) に一歩も二歩も遅れをとっていると考えられていた。

1835年、ウィリアム・ユアット (William Ewart) の動議により「美術と製造業に関する特別委員会 (the select Committee on Arts and Manufactures)」が下院に設置され、デザインと産業の関係が様々な専門家によって調査された。(専門家としては美術教育家、建築家、彫刻家、工業にかかわる商人などが含まれていた。)その結果、1837年ロンドンのサマセット・ハウスに最初の「デザイン学校 (the School of Design)」が開校した。この学校は職工の審美

眼を向上することを目的とし、純粋美術家の育成を目的とした「王立美術院 (the Royal College of Art)」とは差別化が行われた。「デザイン学校」において重点が置かれたのは様々な装飾モチーフの模写であり、美術教育の根幹と見られていた人体像研究はカリキュラムから除外された。しかし、そのことはデザイン学校に様々な批判を呼ぶことに繋がり、学校は改革を受けることになる。

そのような中、学校改革の担い手として登用されたのが実践的な教育理論で知られていたウィリアム・ダイス (William Dyce) である。彼が推進しようとした教育内容は「デザインの研究」と「デザインの製造業への応用」という2つの項目であった。彼は実習用の織機を教室に持ち込み、専門の教官をつけて、いわゆる工場の学校への導入をはかっている。過去のデザインから学ぶこと、またそれを実践的に工業に生かそうと彼は試みたのである。

そのようないくつかの曲折を経たもののデザイン学校自体は次第に発展を見せ、1843年までに6つの都市に分校ができるまでになった。また、「女子デザイン学校 (the Female School of Design)」もロンドンの本校内に設置された。(ここには入学希望者が殺到した。)

また、ダイスは装飾文法を学ばせるために『描画教本』を用意した。これは装飾の基礎から応用までを練習問題形式で作例していくというものであった。このことは、「デザイン学校のカリキュラムが単なる過去の装飾の模倣であり、学生への創造性や自立性の欠如を生む。」との批判も生じさせることにもなった。

そして、ダイスは管理側との軋轢もあり1843年に学校を離れることとなる。(なおダイスは1848年に「中央デザイン学校」の装飾部門のマスターとして復帰している)。

(2) 初期の「デザイン学校」の理論とドレッサー

こうした発展と混乱の渦中、「デザイン学校」の学生となったドレッサーはどのようなことを学んでいたのであろう。当時、ドレッサーが学

生として講義を受けていた人物およびそのカリキュラムを検証してみる。

まず、リチャード・レッドグレイヴ (Richard Redgrave) が「装飾家における植物の研究の重要性 (The Importance of the Study of Botany to the Ornamentist)」という講義を行っていた。当時、植物の科学的形態の研究と装飾に対するその応用が様々な形で行われていた。また、英国におけるデザイン批評では最も力をもっていた一人、オーギュスタス・ピュージン (Augustus N. W. Pugin) の「植物的装飾 (Floriated Ornament)」はドレッサーの植物に対する造形的興味を引き出すことになる。後にそれはドレッサーの心中で「芸術的植物学 (Artistic Botany)」という概念へと発展することになる。レッドグレイヴとピュージンの2人は西洋において支配的だった立体的で伝統的な装飾に反して、平面的でパターン化された装飾を提案した。これに対し、ドレッサーは彼等に支持の念を示した。

また、デザイン学校時代のドレッサーの師としてオーエン・ジョーンズ (Owen Jones) とジョージ・ウォリス (George Wallis) の二人がいた。彼等はヴィクトリア朝初期において、デザイン改革を唱えた人物でジョーンズはすでにアルハンブラ宮殿に関する著述³⁾で名声を得ていた。1849年までジョーンズはデザイン学校で「建築における色彩使用を支配する原理を定義する試み (An Attempt to Define the Principles which should Regulate the Employment of Colour in Architecture)」というテーマの講義を行っていた。ドレッサーはジョーンズからオリエンタリズムと新しい装飾スタイルに対する学識の深さ、真摯な取り組み方を学んだ。ウォリスは後に「スクール・オブ・バーミンガム (School of Birmingham)」の校長となり、その後、「サウスケンジントン博物館 (South Kensington Museum)」のアート・ディレクターに就任している。ウォリスはジョーンズのアルハンブラに関する研究の時間の際、ドレッサーが大きな関心と講義に対する努力を示した

ことを記録している⁴⁾。

ダイスが「デザイン学校」を辞職した後、学校に対し大きな影響力を与えることになる人物がヘンリー・コール (Henry Cole) である。彼はヴィクトリア朝期の著名人の中でも特に多彩な活動を誇った人物である。雑誌の編集者であり、歴史、建築、美術に関する著作を行い、版画や絵画を自ら制作し、またデザイナーとしてもその才能を発揮した。『おとぎ話集』 (The Traditional Fairy Tales) の編者、フェリックス・サマリー (Felix Summerly) とは彼のペンネームである。

コールの周りに集まった人々は「コール・グループ」と呼ばれ、一つの芸術政策集団とも呼ぶべき発言力を発揮していくことになる。1847年、「フェリックス・サマナー美術製品 (Felix Summerly Art-Manufactures)」という美術家と製造業者を結びつける事業を彼は始める。この先駆的な事業には、レッドグレイヴやジョン・キャルコット・ホースレイ (John Calcott Horsley)、彫刻家のジョン・タウンゼント (John H. Townsend)、ジョン・ベル (John Bell) 等が参加している。彼等のデザインした製品はウェッジウッド社やミントン社などにより製造され実際に販売された。「フェリックス・サマナー美術製品」は中世の芸術家のように日常使われる物品の装飾と形態の再統合を目指した。このことは当時の芸術家がいかに一般の人々の日常生活から隔たったところで活動していたかを裏付けてもいる。

そして、コールとレッドグレイヴは1849年に『ジャーナル・オブ・デザイン誌 (Journal of Design and Manufacture)』を創刊。このデザインに関する雑誌は英国の初期デザイン思想を形作っていく触媒としての役割をはたしていくことになる。その月刊誌の内容は染色などの装飾見本を図版入りで掲載するなどすぐに役立つ即物的なデザイン情報のほか、当時問題になっていた芸術と産業のあり方、新しい時代にふさわしい装飾に関する専門的論文等の掲載にも力が注がれた。また、デザイン学校に対する批判

や教育理論の提示などもこの雑誌を通じて行われた。ドレッサー自身、多くの論文をこの雑誌に寄稿しており、同時この雑誌から影響を受けることも少なくなかった。

『ジャーナル・オブ・デザイン』誌で最初に取りあげられたデザインに関する論文がダイスのものであった。藪亨によると、ダイスは

「思弁的な自然哲学的な見地から装飾デザインを一種の実用科学として借定すると共に、形態と色彩の配合術としてのデザインの必要性を装飾に対する人間の心理的作用に求めたのである。…デザインの歴史の深みに注目し、デザインは諸芸術の発生に先立っており時空間を超えて人々を実践に駆り立てているのであるからデザインはより高く評価されるべきであると主張する」⁶⁾

という考察を行いデザインを芸術に先立つものとして規定し、その地位的向上を主張した。

彼等のデザインにおける重要な概念が「功利性」であった。ここで言われる功利性は前述した中産階級に見られる俗物的なものとは一線を画し、今日的な言い方をすれば機能性 (Functional) により意味が近いものであり、唯美主義 (Aestheticism) とともにこの時代の英国美術およびデザインにとって重要な概念であった。この功利性についてレッドグレイヴは、

「あなたがたが購買者として見逃し、今日のデザイナーが十分に考慮に入れていないひとつの単純な原理が存在する。功利性である。だが誤解してはならない。私が言及しているのは、功利性に関する一般的な既知の意味合いではない。この既知の意味合いで私たちが承知しているのは、カーペットは床を覆い、ガラスコップは内に液体を含み、壁紙は部屋の壁紙を飾るのが、それぞれの使用目的であることだ。このことではなくて、さらに隠された意味合いに言及しているのである。これに到達するにはいくらかの細かい検討と考察が必要であるが、それでも尚これは現実的であり、選択と審美眼に関する多くの誤りから救ってくれるのである。例えば、カーペットは床を覆うのであるが、部屋の

中の家具や物品などが立ち上がってくる地でもある。したがってそれは平坦な表面として扱われるべきであり、しばしば目にするような浮き彫り状の形態や頑丈な建築装飾の模倣物を伴うべきではない。色彩は色相ならびに対比において強烈であってはならず、したがってその上に置かれた物品を目立たなくするほどに眼を過度に引き寄せてはならない」⁶⁾

と説明している。

このように彼等の「功利性」という概念は20世紀に入ってドイツやスカンジナビなど大陸を中心に急速に高まっていく「合理性」あるいは「機能性」という概念の理論的萌芽として見る事が可能だ。このような新しい概念を若いドレッサーは「デザイン学校」において独自の嗅覚で吸収していった。

ところで、デザイン学校時代のドレッサーはどのような生徒であったのだろうか。サマセット・ハウスのマスター長であったリチャード・バーチュット (Richard Burchett) はドレッサーについて次のように述べている。

「極めて頭がよく、特に花卉の形状において、彼自身この方面で有名になり、サマセット・ハウスばかりでなくキュー (Kew) においても高い評価を得た。」⁷⁾

1856年、ドレッサーの最初の名声を確定付ける本が出版された。オーエン・ジョーンズの『装飾の文法 (Grammar of Ornament)』である。この本は世界各地、歴史上の装飾をいくつかの文化区分にしたがって分類したものであるが、ドレッサーはこのジョーンズの本に計8ページにわたる詳細な植物の葉と花の形態を描いた挿絵を提供した。この本の出版によりドレッサーとジョーンズの絆は深度を増し、ジョーンズのオリエンタリズムをドレッサーは引き継いでいくことになる。

また、ドレッサーは単に人のデザインや理論を鵜呑みにすることや単純な模倣を行うことは決してなかった。彼はデザイン学校時代のダイスやレッドグレイヴ、ジョーンズの仕事に対し一定の評価をしつつも、デザイン学校の個人指

導教師 (tutor) 達に対し、彼等の理論と実践的指導の欠如を嘆いてもいる⁸⁾。

また、初期のドレッサーのデザイン理論に影響を与えた人物として、ゴットフリート・センプー (Gottfried Semper) があげられる。彼は1850年、亡命者として英国に渡り、1851年の「ロンドン万国博」の計画においてコール・グループの協力をしていた。1852年には「デザイン学校」の個人指導教師になっている。センプーは彼の原始時代における西インド諸島の小屋の研究によって新しい装飾美術の分類の枠組みをつくった。それまでの古典主義者によるギリシャ・ローマ装飾の好みに対して、新しい装飾の枠組みを提示したのだ。彼の理論は「デザイン学校」において、1852年から1855年に講義され、ドレッサーは注意深くそれを聴講した。ただし、ドレッサーによればセンプーでさえ、その講義において専門的な経験を欠いていたと述べている。

1952年、「デザイン学校」はコールの肝煎によって一部がモールバラ・ハウス (Marlborough House) に移転、同年にデザイン学校の学生による展覧会が開かれた。ドレッサーはこの展覧会においてキャンブリックのプリントにより賞を獲得している。

レッドグレイブが1854年に監督官 (superintendent) になったとき、彼はドレッサーの才能を見抜きつつ、ドレッサーに最終的な修練として一連の12の講義を受けるよう示唆する。それら「芸術的植物学 (Artistic Botany)」は装飾芸術の中で当時最も重要とされていた。彼はジョン・リンドレー (John Lindley) の講義、「植物の対称性 (The Symmetry of Vegetation)」や「植物界の色と形 (Form and Color in the Vegetable Kingdom)」から多くを学んだ。リンドレーは新しい科学、形態学を1832年の著書『植物学の紹介 (Introduction to Botany)』によって英国国内に紹介した。そして「デザイン学校」においては分類学の問題点と種の進化に関する科学的提案を提供した。

(3) デザイナーとしてのドレッサーの誕生

ドレッサーの著述を調べると1850年の後半まで彼は美術や芸術のことより、むしろ植物学に関して様々ことを著している。『アートジャーナル (Art Journal)』誌には一連の記事、「芸術と芸術的工芸に適応した植物学 (Botany as Adapted to the Arts and Art-Manufactures)」、「装飾芸術の科学的関係 (The relation of Science to Ornamental Art)」を発表。さらに彼は『植物学の基礎 (Rudiments of Botany, 1859)』、『植物界から導きだされる多様性のなかの統一 (Unity in Variety as deduced from the Vegetable Kingdom, 1859)』、『植物学の一般のマニュアル (Popular Manual of Botany, 1860)』など著し、植物学者としての名声を高めていった。1859年にはドイツのイェーナ大学から「ゲーテの理論の研究—植物の形態学と完全なる変化の研究—」によって博士号を得ている。なお、文学者、哲学者として名高いゲーテ (J. W. V on. Goethe) は多くの自然現象を研究した博物学者でもあった。ゲーテは自然哲学の立場から生物の形成と変成を取り扱う学問を形態学 (morphology) と呼んだ。

1860年、ドレッサーはロンドン大学 (University of London) の植物学の教授の座に挑戦した。これはリンドレーの退職に伴うものだった。しかし、この請願は認められなかった。このことはドレッサーにとって重要な転機となり、彼を植物学ではなく芸術とデザインの研究と実践に向かわされる大きな原因の一つとなった。

(4) ドレッサーのデザイン理論

ドレッサーがデザインを施した装飾の中に彼自身のデザインポリシーを言葉にして織り込んだものがある⁹⁾。「知識は力なり (Knowledge is Power)」という言葉や「真実、美、力 (Truth, Beauty, Power)」は彼のデザインに対する姿勢を良く表現している。科学的手法をデザイン思考に取り入れ、シンプルさこそデザインの力の源泉と捉えるというこの考え方はドレッサーのその後のデザインに共通して見ることができると言える。

1862年のロンドン万国博開催時に彼は『万国博にみる装飾美術の発展 (The Development of Ornamental Art at the International Exhibition, 1962)』を出版し美と科学の統合を説いている。またこの万国博および彼の出版物は読者に様々な装飾と様式を紹介するとともに、彼のアイデアのはげ口ともなった。彼の装飾デザインは当時のデザイナーや芸術家達に驚きをもって迎えられた。一般に彼の著作は快く迎えられたが、『アートジャーナル』誌はドレッサーのデザインにたいし、

「彼の出版した本のイラストには我々が驚嘆させられるべきものを包含している、それらは我々が装飾の美の評価として慣れていたすべてを強く覆したのだ。」¹⁰⁾

と驚きを隠してはいない。

ドレッサーは『装飾デザイン芸術 (The Art of Decorative Design, 1862)』の中で、自然科学的研究と装飾との関係の重要性に触れる。ドレッサーの装飾に対する考え方は次第に当時の形式的な装飾に対する懐疑に傾き、それは彼の独創性を深めていくことにつながっていった。

さらに彼の論理は

「モノへの装飾の適用は必ずしも必要だとは言えない」¹¹⁾

という現代に暮らす我々にとっては当たり前だが、当時としてはアバンギャルドとも言える境地に到達する。彼は歴史的な装飾モチーフに頼らず、自然の原理にしたがった独創的なデザインの表現を探求した。彼の自然を観察する態度は、

「ある現象の上に起こる、異なる現象の影響—それらは移動したり、静止したりする—はいつでも研究するに値する、様々な影響のもとに起こる現象の様相を観察すること、そして自然の中に起こる出来事と事実の心理的観念を一生懸命に調べること、そうすることによって、象徴的な形の助けを借りずに感覚や観念を表現する可能性を見つけことができるだろう。」¹²⁾

という彼自身の言葉によく表されている。

彼のデザインに対する理論は未だ歴史的装飾

の枠に囚われていたヴィクトリア朝の人々にとって革新的で常識では把握することが難しく思われた。

3. ドレッサーと万国博、そして日本の影響

(1) 2つのロンドン万国博

1851年、ロンドンのハイパークで初めての万国博覧会（正式には「万国の産業の成果の大博覧会」(The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations))が開催された。この水晶宮 (Crystal Palace) をシンボルとする万国博には各国から50万人の人々が訪れたという。興行的には大成功であった。しかし、同時にこの万国博は英国の問題点をも浮き彫りにすることとなった。それは、英国のデザインが他国に較べて劣っていることをはっきりと人々に認識させたことだった。そしてこの失敗はコール・グループ主導のもとで「デザイン学校改革」につながっていく。また、このとき展示された東洋の美術品の高い品質はコール等に大きなショックを与えた。この東洋の美術品の品々は当時、上海領事の座にあったラザフォード・オールコック (Rutherford Alcock) が第1回万国博のために用意したものだ。彼は中国の美術工芸に関心をもち、これを万国博に紹介しようとした。しかし、中国政府や貿易商の積極的な協力を得られず中途半端な形に終わった。

そこでオールコックは1862年のロンドンで再び行われる万国博のために、今度は日本の美術工芸品や天産物の収集に動いた。彼は日本の漆器に対し、

「この製品の創始者はおそらく日本人であり、アジアでもヨーロッパでもこれに迫るものはいまだかつてなかった。蘇州にも広東にもバーミンガムにも、この材料とか必要な技術はないように思う…」¹³⁾

と絶賛、また、

「日本人はかならず自然の力を利用して、自分分は時間や金や労力をなるだけ使わずに、自然

の力に自分の仕事をやらせる」¹⁴⁾

とその特徴を述べている。

1862年の万国博は西洋に日本の影響を最も与えたイベントのうちの一つだった。そこには漆器や磁器、金工細工、籠細工、織物、絵画、版画など様々な日本の美術工芸品が展示された。そして、種々の報道が熱狂的にこの展覧会を報道し、日本の美術品は他の国のものと比較され、絶賛された。

この2回の万国博を契機として様々な機関、あるいは個人が東洋の美術・工芸品の収集を行うようになった。「ロンドン装飾博物館 (The Museum of Ornamental Art in London)」は1852年から54年にかけてディーラーのウィリアム・ヒューイット (William Hewitt) からいくつかの日本の漆器と磁器を入手した。博物館ではその後も収集を続け、1860年代終わりには日本美術のコレクションとしてヨーロッパの中でも最良のものひとつとなった。

エドワード・W・ゴドウィン (Edward W. Godwin) は英国において初期の日本美術収集家の一人となった。彼は自分の家を日本の版画や美術工芸品で飾ったりした。そして、彼は英国において有力な「ジャポニスム」および「アングロ-ジャパニーズ」主唱者となった。

このような東洋ブームの中、ドレッサーと万国博はどのような関係があったのだろうか。まず、彼はこの時の万国博に関するレポートを著している。その中で彼は自らデザインした製品を

「いくつかの黒檀の家具一風変わりで面白くて独特の日本的性格を有したボーンマン&カンパニー (Bornemann & Company), そして日本と中国の装飾で豊かさを与えられたミントン社の磁器壺一が展示されている」¹⁵⁾

と評している。

後に有名な印刷業者になり、挿絵画家になるジョン・レイトン (John Leighton) は、ドレッサーがデザインの中にいくつかの日本風装飾を含めていたことを指摘している。レイトンとドレッサーは友人であるとともに、オールコッ

クの友人でもあった。彼等はオールコックから1862年の日本コレクションのいくつかをプレゼントされている。

レイトンは1963年に「王立学会 (The Royal Institution)」で「日本美術において (On Japanese Art)」という講義を行っている。一方ドレッサーも建築協会 (the Architectural Association) のために「中国そして日本の装飾の普及 (The Prevailing Ornament of China and Japan)」という講演を行い、同じ月にその要約を出版している。

ドレッサーは日本の菱形模様や格子模様、縁取り、紋章、様式化された葉、花の模様などを記事の中で取り上げた。彼は日本の装飾の厳格な平面性を観察し、自身のデザインの中にキクやハス、竹、イバラ、サクラ、スイセン、ハイビスカス、ザクロ、コウノトリ、カブト虫、竜などの様々な東洋風の意匠を取り込んでいった。日本のデザインの多くは非対称的で最初ドレッサーはそれに対し懐疑的であった。しかし、後になって彼は自らのデザインのなかにそれを取り入れている。

英国の日本に対する一般的なイメージはエキゾチズムによって歪曲され観念的で理想化された村の姿が一般に流布されていた。それは日本が1858年、日米通商条約そして日英修好通商条約を結び、その結果様々な情報がヨーロッパに伝えられたにもかかわらずだ。

ドレッサーは当時流行しつつあったそのような表面的なジャポニスムや唯美主義に対し、

「多くの場合、日本のデザインを鋳直すことで自身の注意を引こうとしたフランスの芸術家は、彼等が借用した形式の趣旨や重要性を見つけないことはなかった。彼等は、情緒的な形にそれが覆われていたことに気づいていない、それらの仕事の精神をつかむことなく類別された形式を模倣した。」¹⁶⁾

と批判を行った。

ドレッサーは初期のフランスのジャポニスムに対し、それらは模倣であり重要なものではないと考えていたようだ。それでも、彼はすぐに

ジャポニズムのメリットを理解し、芸術家が様々な日本の芸術的リソースを参照できうることを奨励した。

「フランス人がまじめに商業的な観点で利用している芸術の知識ソースが、彼等に対してと同じように、我々にも開かれていた。それ故にこの芸術の枝葉についての我々の知識は彼らのものより少なくあるべきではない。実に我々は我々自身よりも英国人に精通していないそれらの作品の情報を手に入れるための、より偉大な設備持っていた。そう、我々の知識はより偉大であるべきなのだ。」¹⁷⁾

と述べている。

ドレッサーは日本の伝統的な装飾に見られる抽象的な文様が、ヴィクトリア朝時代のデザイナーを彼等が好んだ寓話的象徴主義から開放すると信じていた。そのことについて彼は、

「それら日本の装飾に対する考慮は、本当の日本の芸術の質を検分する際、我々の助けとなるだろう、もし我々がフランス人の流行に続くとするれば、有益な特徴をもつスタイルのデザインを作り出すだろう。」¹⁸⁾

と述べている。

ドレッサーは1862年の万国博の際、オールコックから特別の許可を得て、日本のコレクションの多くをスケッチしている。このことは彼が強い関心を寄せていた日本の美術工芸品のディテールを分析することやそれらの理念を理解することに一役買った。

そのような、万国博を中心とした影響の一方、デザイン学校においても日本美術に対する様々な教育が行われるようになった。

1つの例では、ジョセフ・マリヤット (Joseph Marryat) の『陶器と磁器の歴史のためのコレクション (Collections towards a History of Pottery and Porcelain, 1850)』がデザイン学校の授業の教本として使われている。その中ではオークションで得たたくさんの有田や伊万里の断片を参照している。

また、1854年にドレッサーの個人指導教師 (tutor) であるオクタヴィアス・ハドソン

(Octavius Hudson) は日本研究の試みを彼の講義の中で行っている。1861になると日本に対する様々な研究や本が出版されるようになり、オールコックの『日本とジャワの風景 (Views of Japan and Java)』が商業出版物として売られ出された。トーマス・ウエストフィールドの『日本人、彼等の行儀と習慣 (The Japanese, their Manners and Customs, 1862)』は初めて写真によって日本のイメージと彼等の美術工芸品をヨーロッパ読者に紹介した。

1870年代に入るとヨーロッパ、特に英国とフランスの日本に美術に対する興味はますます熱を帯びてくる。日本製品は専門店や百貨店の東洋部門でも輸入・販売されるようになり、芸術家だけでなく一般の人々にも浸透し始めた。

1871年にはサミュエル・ビングの有名な店がパリに開設され、'75年にはアーサー・リバティが自らの店、「イースト・インディア・ハウス」をリージェント・ストリートに設立する。また、ゴドウィンが日本風の「黒檀テーブル」や「飾りだな」を発表した。

こうした日本ブームの中、増大する需要に合わせた輸入と大量生産は日本の伝統工芸・美術品の質の低下をもたらし、同時に明治以降急速に発展する日本に対する人々の警戒心をも呼び起こしたのだった。

ドレッサーは『装飾デザインの本質 (Principle of Decorative Design)』の中で西洋の影響の中で日本の美術品の質が悪化していることに強い警告を発している。また、パークスも日本独自の文化が消滅しつつあることを嘆いた。

ドレッサーは1873年の「ウィーン万国博」において多くの製造業者に対し—特に「ミントン社」の日本の七宝焼きに着想を得た磁器を中心とした—デザインを提供した。また、彼は新しい輸入会社で彼自身が名づけた「アレクサンドラパレス商会 (the Alexandra Palace Company)」を設立すると発表した。その目的は北ロンドンのアレクサンドラパーク (Alexandra Park) に建設される予定の「日本村 (Japanese Village)」に商品を提供することで

あった。この「日本村」は英国民に初めて実際の日本建築を紹介するものでもあった。

このような活動を通じて、ドレッサーは日本に対する理解と愛情をより強めていったのである。

4. メタル製品とガラス製品

ここまでドレッサーの植物学への造詣の深さ、日本の美術・工芸に対する傾斜を見てきたわけだが、ここでは彼が最も先進性を見せたメタル製品とガラス製品を見てみる。

(1) ドレッサーのデザインの先進性

ニコラス・ペプスナーは彼の著作においてドレッサーの金属製品に対し、

「…二つの作品を見れば驚きはさらに増す。1851年博覧会の銀器と比較すれば、ドレッサーの単純性と創造の大胆さは、共に著しい。…」¹⁹⁾

と驚きを隠していない。また、彼はドレッサーを「モダンデザインの開拓者」とも呼んでいる。

ドレッサーが金属製品の作品を始めて発表したのは1865年のエルキントン社のためのものだと言われている²⁰⁾。

彼は自らが記した1862年の万国博のレポートで日本の金工芸術（特にブロンズのティーポット）を特に賞賛している。また、1873年の「ウィーン万国博」のレビューでは、

「その国のすべての家で使われているヤカン、我々は日本に行ってそれがどのように使われるのかを学ばなければならない。」²¹⁾

としてその機能性とそれが生活に密着して使われていることを取りあげた賞賛している。また日本の金属製品が様々な素材を使って作られていること、その風変わりな形に驚きを隠していない。

その中でも意図的にリベットを露出させたポットに興味を示している。明らかにその影響を受けたティーポットをドレッサーは「ウィーン万国博」に出品している²²⁾。

同じ年、彼は「クラレット・ジャー」を発表。それはイスラム的な形態の特徴を持ちながらも、表面処理のシンプルさが目を魅き、科学的な植物学に基づいた有機的なデザインが面白い²³⁾。

彼はデザインを行う上でその製品の製造工程や素材の組み合わせについて並々ならぬ知識を持っていた。彼はまた日本の金属工芸の合金に対しとても関心を示した。

1869年のエルキントン社の深皿²⁴⁾では彼の理論にしたがったシンプルなフォルム、装飾を排除したデザインが効果的に具現化されている。彼のスケッチや作品を見ると東洋のデザインが巧みに取り入れられていることに気づく。その典型的な例は「Komai」と呼ばれるシリーズや彼の作品の中に頻繁に現れる真っ直ぐに伸びる（あるいは鋭角に折れ曲がる）3本ないしは4本の足などである。

彼はそれらに対するインスピレーションの多くを「ロンド商会」および「ドレッサー・アンド・ホルム社（Dresser & Holm）」で輸入した東洋の金属工芸から得ていたようだ。

そして、彼の日本のデザインへの傾斜を確定づけたものが、1876年から'77年にかけての日本訪問であった。彼は西洋のデザイナーとして最初に日本を訪れた人間だった。日本滞在中、彼は「正倉院」や「京都御所」の皇室コレクションを調べる特別な権利を与えられた。彼は連日伝統的な建築物や陶器・磁器の釜、工芸品の生産地などを訪れ、各地にまだ色濃く残っていた独特の風習、日本人の美術・工芸に対する繊細で力強い造形感をその鋭敏な感覚と頭脳で吸収していった。京都の社で出会った神道の水差しに彼は強いインスピレーションを感じた。それはとても控えめで、開口部が最上部にあり、平らな蓋がついた製品として結実した²⁵⁾。日本を中心とした東洋の工芸品の影響は彼の金属製品のデザインの多くに応用されている。

1877年からドレッサーはいくつかの食卓用のデザインを発表する。それらは「ヒューキン・アンド・ヒース社（Hukin & Heath）」のため

のもので、ガラスと金属でできた葉味入れやティーセット、トースト立てなどであった。笹の葉模様の装飾を刻み込んだり家紋のデザインを取り入れたりと明らかに日本の影響を感じさせるものも多かった。しかし、ドレッサーのデザインはそのような表面的な装飾にとどまらず、日本の美術・工芸品が持つ「用と美」という内面的な特徴も備えていった。ちょうど彼が植物学の表面的な要素ばかりでなくその原理をデザインの中に応用していったように。シンプルな幾何学形を組み合わせたフォルム、直線的に伸びた脚、シンプルな表面処理など当時としては画期的なデザインであり、まったく他に例が無かった。

1885年の「エルキントン社」の「葉味入れ」²⁶⁾やまるで原子模型のような「トースト立て」²⁷⁾などはそうした原理を押し進めていった優れた作品と言えよう。

そして、彼の幾何学的なフォルムをより進めたデザインは「ジェイムズ・ディクソン・アンド・サンズ社 (James Dixon & Sons)」の製品に見ることができる。逆さのカップ型をしたティーポット²⁸⁾、純粋な球体をモチーフ²⁹⁾にしたティーポット、また明らかに日本の「やかん」をモチーフに使った半球形のケトル (これはディクソン社のカタログで「English Japanese」と呼ばれている。)³⁰⁾、円筒形 (Wheel-shaped) のポット³¹⁾、そして驚くべきことに直方体の形をしたティーポット³²⁾までもドレッサーはデザインしている。

'79, '81年の「ヒューキン・アンド・ヒース社」の「デキャンタ」³³⁾はドレッサーの「用と美」の概念と時代に対する先進性が高度にバランスされ、他に追従を許さない独自の境地を切り開いている作品といえるであろう。

結 論

19世紀に現れた最も初期のインダストリアルデザイナーであるクリストファー・ドレッサー。彼のデザインを形作っていった様々な影

響をここで整理してみる。

- (1) 19世紀の英国における「デザイン学校」と『アートジャーナル』誌を中心に、工業化に対応しようとした様々な新しい理論と実践。それはいかに従来の装飾のモチーフか抜け出し新しいデザインを創出していくかという一連の道程であった。ドレッサーはこの時期に「デザイン学校」に入学し、卒業後、同学校において自身の講義を持つことによりピュージンやダイス等の理論をより高め、そして自らのデザインの中に応用していった。
- (2) ドレッサーがユニークなのは彼が最初、デザイン論ではなく「植物学」を勉強したことだ。そして彼の植物を観察する目は、表面的な形を追尾するばかりでなく、その背後に隠された厳密な幾何学性および成長に伴う形態のダイナミックな変化、そういったものを読み取ろうとしたことである。さらに、植物の科学的分析を具体的というよりも抽象的に抽出し自身のデザインの中に応用していった。
- (3) ドレッサーは日本フリークであった。但しこの点についてもユニークであった。彼は日本のデザインを表面的に装飾の模倣として捉えるのではなく、それが持っているシンプルな美しさや幾何学的な力強さ、機能的なことに注目した。そして、ヨーロッパのデザイナーとしては最も早く日本に訪問し、その見識を深めていった。また、様々な会社や人々に交渉し、ヨーロッパやアメリカに日本の美術工芸品を積極的に紹介した。彼のデザインの中には日本が力強く息づいている。

これら、大別すると3つの大きな要素をドレッサーは消化・吸収しながら、彼独特のデザインを数多く生み出していった。本論文で扱っているのは主に金属およびガラス製品だが、ドレッサーのデザインの守備範囲は実際には非常に広い。彼は家具や織物、陶器、磁器と実に多くのデザインを残している。それら多くのものが

先進性を備えており、オリジナリティに溢れている。彼はヴィクトリア朝時代の底流に脈づいていた機械文明の本質、それを彼自身のデザイン理論と実践の中に見事に具現化することができた数少ないデザイナーであった。

注

- 1) リチャード・D・オールティック, 『ヴィクトリア朝の人と思想』, 音羽書房鶴見書店, 1998, pp. 135-136.
- 2) ジョン・ヘスケット, 榮久庵祥二, GK 研究所訳, 『インダストリアル・デザインの歴史』, 晶文堂, 1985, p. 28.
- 3) J. Goury and O. Jones. *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra*. 2 vol. London, 1842-45. fol.
- 4) Victoria & Albert Museum Registry, nos. 33-34, 48-49, 50-51 and 689/1852.
- 5) 藪亮「初期ヴィクトリア朝におけるデザイン意識」, 『デザイン理論』, vol. 38, 1999, pp. 65-66.
- 6) 'Conon of Taste in Carpet, Paper-Hangings, and Glass', *The Journal of Design*, No. 19, September, 1850, vol. 4. p. 15.
- 7) Dresser, 'Ornamentation considered as High Art', *Journal of Society of Arts*, XIX, 1871, p. 222.
- 8) Dresser, *The Art of decorative Design*, London., 1862, preface.
- 9) 例えば
'Truth, Beauty, Power' design from Dresser's Pattern books, 2 vols. c. 1862-7. Prints and Drawings, Victoria & Albert Museum, London.
Londos & Co. advertisement incorporating Dresser's motto 'In the Pursuit of Beauty'. *The Furniture Gazette*, 8 July 1876. などに見られる。
- 10) *The Art Journal*, 1862, p. 179.
- 11) Dresser, *The Art of Decorative Design*, p. 1.
- 12) Dresser letter, dated 6 October 1861, Greater London Record Office (A/RSA/16 E, 1-15, nos. 116a & b, p. 14.)
- 13) 吉田光邦, 『改訂版 万国博覧会』, 日本放送出版協会, 1985, p. 3.
- 14) 前出, 吉田光邦, p. 3.
- 15) Dresser, *Development of Art in the International Exhibition*, London, 1862, pp. 90. and 146.
- 16) Dresser, 'Japanese Ornamentation', *The Builder*, 1862, (published anonymously) p. 365.
- 17) Op. cit.
- 18) Ibid., p. 424.
- 19) ニコラス・ペヴスナー, 『モダンデザインの展開』, みすず書房, p. 39.
- 20) 『The Building News』, 1865, p. 916. 参照
- 21) Dresser, 'Eastern Art and its Influence on European Manufacture', *Furniture Gazette*, 1874, p. 136.
- 22) Elkington & Co. electroplated teapots no. 16611, 16675, 17912, 1885 and c. 1888. *The Studio*. Vol. xv, 1899, p. 111.
- 23) Elkington & Co. electroplated claretjugs, no. 16594, 17558, 17556. 14 April 1885.
- 24) Elkington & Co. electroplated tureen, no. 12780, with ebony handles. Dated 1869. 8.
- 25) Elkington & Co. electroplated claretjugs no. 16594, 17558, 17556. 14 April 1885 and 'Komai' patterned tea-set in solid silver. 1884-5. and Hukin & Heath glass and electroplated decanters with drinking glasses, no. 2105 (19 October 1879), 2509 (9 May 1881).
- 26) Elkington & Co. electroplated cruetsets nos. 17286, 17282. 28 March 1885.
- 27) Hukin & Heath glass and electroplated toast-racks nos. 2556, 2566, 2655. 1881.
- 28) James Dixon & Sons electroplated teapot, shape no. 2272. 25 November 1880.
- 29) James Dixon & Sons electroplated teapot with ebony handles, nos. 2273., 2278. 25 November 1880.
- 30) James Dixon & Sons electroplated teapot with ebony handle, shape no. 2274. 25 November 1880.
- 31) James Dixon & Sons electroplated teapot with ebony handle, no 2276. 25 November 1880.
- 32) James Dixon & Sons electroplated teapot with ebony handle, no. 2280. 25. November 1880.
- 33) Hukin & Heath glass and electroplated decanters with drinking glasses, no. 2105 (19 October 1879), 2509 (9 May 1881).

主な参考文献

Widar Halen, *Christopher Dresser*, Phaidon Press

Limited, London, 1993.
Christopher Dresser, *Traditional Arts and Crafts of Japan*, Dover, 1994.
ニコラス・ペヴスナー, 小野二郎訳, 『モダン・デザインの源泉』, 美術出版社, 1978.
ジョン・ヘスケット, 榮久庵祥二訳, 『インダストリアル・デザインの歴史』, 晶文社, 1985.
吉田光邦編, 『図説万国博覧会史 1951-1942』, 思文閣出版, 1985.
吉田光邦, 『改訂版 万国博覧会』, 日本放送出版協会, 1985.
S・マクドナルド著, 中山修一, 織田芳人訳, 『美術教育の歴史と哲学』, 玉川大学出版部, 1990.
ベニー・スパーク編, 白石和也, 飯岡正麻訳, 『近代デザイン史』, ダヴィッド社, 1993.
山田眞實, 『デザインの国イギリス』, 創元社, 1997

リチャード・D・オールティック, 要田圭治, 大嶋浩, 田中孝信訳, 『ヴィクトリア朝の人と思想』, 音羽書房鶴見書店, 1998.
ジョン・ウォーカー, 榮久庵祥二訳, 『デザイン史とは何か』, 技報堂出版, 1998.
薮 亮, 「初期ヴィクトリア朝におけるデザイン意識」, 『デザイン理論』, 36号, 1999, pp. 57.-70.
山田眞實, 『リバティ・デザイン』, 創元社, 1999.
東京都庭園美術館, 社団法人国際芸術文化振興会, 『リバティ・スタイル展』カタログ, 社団法人国際芸術文化振興会, 1999.
ベニー・スパーク, 『20世紀デザイン』, デュウ出版, 1999.