

シルヴァー・スタジオのジャポニスム

——日本趣味、パターン、技術——

高 木 陽 子*

The Silver Studio and Japonisme ——Style, Pattern and Technique——

Yoko Takagi

要 旨 1862年にロンドン万国博覧会で紹介された日本の造形は、歴史様式の一つのレパートリーとして、また「芸術のための芸術」をモットーとした審美主義のなかでヴィクトリア朝の凡庸さの対極にあるものとして英国で受容された。今回注目するのは、1880年代、1890年代に、中流の社会階層が営む家庭内に受け入れられたジャポニスムである。

ミドルセックス大学に付属する住宅デザイン・建築美術館は、中流階級の住宅向け室内装飾材（テキスタイルと壁紙）の図案を製造業者に提供していたシルヴァー・スタジオ関連資料を所蔵する。調査の結果、19世紀末のシルヴァー・スタジオは、日本の型染め用の型紙をデザインの参考資料として、日本のパターンと技術を文化横断的に応用していたことが明らかになった。スタジオを主宰したアーサー・シルヴァーは、1894年に、おそらく型友禪の技法をヒントに、ステンシル刷りした壁布を発表した。産業と芸術の境界にあった室内装飾材の領域で、日本では染色産業の道具であった型紙を、英国の風土に馴化させ、大衆の手の届くアーツ&クラフツに応用したのであった。

キーワード ジャポニスム (Japonisme) 型紙 (Japanese Paper Stencil) 室内装飾 (Domestic decoration)

I. 研究の背景

日本における型紙は、産業の道具として使い捨てられ、例外を除けばわずかにデザインの継承のために保存されたにすぎない。しかし、筆者がパリで監修した「型紙とジャポニスム」展（国際交流基金主催）¹⁾ 準備の過程で、西洋では19世紀後半にデザインの手本を収集する目的で大都市に設立された装飾工芸美術館において、数千、数万の単位で収集され、応用されていたことが明らかになった。

その実態を明らかにするため、科学研究費補助金基盤研究（B）「染め型紙のジャポニスム

への影響に関する研究」（平成20－22年度）調査チームが結成され。筆者は、ベルギー、オランダ、英国を担当した。

2008年8月、筆者は、ミドルセックス大学に付属する住宅デザイン・建築美術館所蔵（Middlesex University, Museum of Domestic Design and Architecture, 以下MoDA）を訪れ、アーカイブ調査をおこなった。MoDAは「JAPANTASTIC：英国の家庭にむけた日本起源のパターン」展（2009年9月15日－2010年8月15日）の構想段階にあったため、調査は同時に、日本関係資料の解説と、解釈をめぐる意見交換の場となった。²⁾ 展覧会図録中、筆者は、Curatorial Consultants（学術指導者）の一人として紹介されている。

本論文では、図録出版後に明らかになった情報を加えながら、商業デザインスタジオ「シル

*本学教授 美術史

ヴァー・スタジオ」における19世紀末の日本の型紙受容の意義を中心に簡潔に述べる。

Ⅱ. 研究対象

シルヴァー・スタジオは、1880年にアーサー・シルヴァー（Arthur Silver, 1853-1896）が設立し、43歳で夭折したのちはハリー・ナパーが、1901年には息子のレックス・シルヴァー（Rex Silver, 1873-1965）が事業を引き継ぎ、1963年まで存在した。³⁾

1890年代初め、シルヴァー・スタジオは、年間500点以上の室内装飾用テキスタイル・壁紙・テーブルクロス・カーペットの図案と室内設計を制作し、170-300点を主としてリバティー、モートン、リチャード・スタンウェイ、ライトブラウン・アスピナルなど、欧米のテキスタイル、壁紙、カーペット製造業のバイヤーに販売していた。1893年創刊の国際的な装飾美術誌『スタジオ』が、しばしば紹介記事を掲載したことから、欧米にも販路をひろげ、アール・ヌーヴォーの室内装飾の先駆となった。

シルヴァー・スタジオ関連資料は、1967年、レックスの義理の娘よりミドルセックス大学の前身ホーンジー芸術カレッジに寄贈され、現在はMoDAが「Silver Studio Design Practice Collection」として所蔵する。1880年から20世紀半ばまでの小規模な住宅装飾に関してはおそらく英国で最も充実したコレクションだと評価されている。⁴⁾

その内容を分類すると、まず、シルヴァー家の書簡・文書・写真・カードの他、ビジネス書簡・日誌・就業時間表、従業員記録・注文書・工房の財産目録、作業日誌・会計簿など、独立商業スタジオの経営実態に関する資料がある。

次に、デザインの発想源となった参考資料、書籍、雑誌、切り抜き、写真、ポストカードが挙げられる。この分類に、日本の型紙（中形、小紋他）が、2枚型、3枚型を含め、約400点含まれている。

第3に、スタジオが制作した図案約40000点と、テキスタイルと壁紙のサンプル各約5000点（シルヴァー・スタジオのデザインと参考資料を含む）がある。

第4に、プレスクリップ業者が納入したシルヴァー・スタジオに関する報道記事の切り抜きが含まれ、当時のスタジオの評価を知る資料として有用である。スタジオ構成員が市場の反応を知るために読み、制作の現場でフィードバックしていたことが推定できる。

Ⅲ. 研究方法

本研究は、日本の造形が他の文化圏の造形へいかなる影響を及ぼしたかを分析するジャポニスム研究の手法を採る。具体的には、まず、造形作家やデザイナーが、どのような日本の造形を観察したかを特定する。舶載されたオブジェの種類、制作年、来歴や、日本の造形を論じた言説や図像が掲載された出版物へのアクセスの可能性を調査する。次に、日本の造形を応用して、いかなるアウトプットがなされたか、具体的にどのようなモチーフ、パターン、素材、技法、造形原理、美学や感性を学んだかを分析する。最後に、応用作品がいかに評価され、いかなる意味を持っていたかを、言説によって検証し、分析する。

しかし、実際には、これら3点をすべて原資料で証明できるケースは稀であり、様式比較や状況証拠で補完する場合が多い。MoDAの「Silver Studio Design Practice Collection」が特別であるのは、ジャポニスム研究の3つの観点に対応する資料が揃っている点である。

シルヴァー・スタジオは、中流階級向きのテキスタイルと型紙の図案を主力商品としており、その評価は、売上高に表れる消費者の需要に左右された。

製造業者はデザイナー名を明らかにしなかったため、スタジオの名は消費者には知られていなかった。MoDA所蔵図案の一部分も、制作者が特定できない。作品である図案は商品とな

り陳列された時には、匿名となり、デザイナーの作家性もシルヴァー・スタジオのブランド性も失われ、一般消費者の需要という評価にさらされたのであった。そして顧客である製造業者からは、消費者のニーズと流行に合わせた注文がよせられた。

浮世絵版画の印象派への影響に始まったジャポニスム研究では、1988年パリのグラン・パレと東京の国立西洋美術館で開催された「ジャポニスム展」以来、装飾芸術の研究が進んでいるが、主として美術工芸を対象としてきた。しかし本研究では、シルヴァー・スタジオが、産業の要請と芸術的理想のはざまで、大衆の趣味といかにありあつてきたかを、大量消費と流行の観点から考察する必要がある。

Ⅳ. アーサー・シルヴァーと日本の造形

アーサー・シルヴァーは、英国バークシャー州の首都リーディングで、祖父、父とも室内装飾師（upholster）の家庭に生まれた。百貨店の出現以前の室内装飾師は、小規模住宅の内装・家具すべてを供給し、時には住宅の調達も引き受けていた。したがって、アーサーは、住宅装飾産業にかかわる多様な素材と専門的知識を身近に成長したことになる。

日本の造形は、1862年のロンドン万国博覧会の日本部門の展示によって、広く知られるところとなっていた。出品されたのは、駐日英国総領事ラザフォード・オールコックが選品した織物、陶磁器、漆器、金工などの工芸と日用品であった。ウィリアム・バージェス、ウィリアム・イーデン・ネスフィールドなどゴシック・リヴァイヴァリストたちは、日本の造形を、古典古代や中世ゴシックと比較し、英国が抱えていたデザインの停滞を克服する手本の一つとみなした。

このころ、アーサー・シルヴァーは、1869年から地元のリーディング美術学校で学んだ。それは後にサウスケンジントン美術館となる美術館を創設したヘンリー・コールによって各地

に設立されたデザイン学校のひとつで、完成度の高い手本の模倣能力あるいは折衷的なデザイン能力を備えた芸術にかかわる産業のデザイナーを養成していた。

1872年よりアーサーは、日本美術から影響を受けていたヘンリー・バットリーの工房で修業を積んだ。ここでは、産業構造や製造現場の現実を理解し、どのような末端の消費者をターゲットにいかなる芸術的要素を供給すれば、顧客の製品が商業的成功を収めるかを計算したうえで制作する方法を学んだことだろう。

1875年、リバティー百貨店がロンドンのリジェント・ストリートに開店し、日本から輸入した絹地や扇や陶磁器を販売した。70年代後半、リバティー百貨店は、日本美術商からテキスタイル製造販売業者に転身する。そして80年代半ばまでには壁紙とテキスタイルの図案を外部デザイナーに注文していた。その中にシルヴァー・スタジオが含まれていた。

このころ日本からの輸入品は、美と美的環境を求め中・上流の知的階層の、「芸術のための芸術」をモットーとする審美主義者たちの間で、注目すべき要素となっていた。「日本」を連想させる孔雀の羽根、向日葵、扇、日本起源のモチーフ（竹、梅、菊、鶴、龍）で室内を装飾することは、「よい趣味」であるという認識が形成されていた。そこで、テキスタイルと壁紙製造業者は、機械刷りの廉価版製品のために、日本を想起させる図案をスタジオに注文したのであった。

1885年ごろにアーサーが設計した室内デザインには、鶴のモチーフのフリーズや、団扇による装飾が使われ、日本様式が採用されている。（図1）

アーサー・シルヴァーは、日本を訪れたことがなかったが、日本の造形美を評価していたと思われる。1884年に購入した自宅（後に兼スタジオ）には、浮世絵版画とともに、型紙を白い紙の上に置き額装して鑑賞していた（図2）。

シルヴァー・スタジオでは、実際に日本の視覚資料が使われていた。1894年に『スタジオ』

誌が聞き取りのために訪れた時、ボッティチェルリや他の巨匠の作品の複製写真や生地見本とともに、日本のデッサンを掲載した本を参考にしていた。⁵⁾

また、小川一眞（1860-1929）による3冊の写真集『日本の菊』『日本の花』『日本のユリ』は、ヴィクトリア朝の大衆に人気のあった花模様には、カキツバタや紫陽花など新しいレパトリーを提供していた。⁶⁾

19世紀後半の英国では、画家教育を受けた図案家が、ルネサンス期に成立した絵画の基本原理に従って制作する弊害が指摘されていた。

そこで日本の造形の平面的、幾何学的、様式化された造形が手本と考えられた。これらすべての特質を備えていたのが、型紙であった。

シルヴァー・スタジオ・コレクション所蔵型紙は、連続的に型付けするための型紙と周囲を縁取り模様で囲んだ一枚で完結する型を併せて約400点を数える。また、これらの型紙を使ったステンシルプリントが所蔵されている。2枚型の場合、2枚の型紙が作り出す相乗効果を試している。

所蔵型紙は、サイズとパターンの傾向から19世紀後半に制作されたと推定される。来歴の記録は残されていない。

型紙は80年代にはシルヴァー・スタジオの顧客であるリバティー百貨店で購入可能であった。たとえば、1884年版のリバティー百貨店商品カタログの日本関連商品ページに「パネルなどを装飾するのに最適な染型紙。箱入り、14

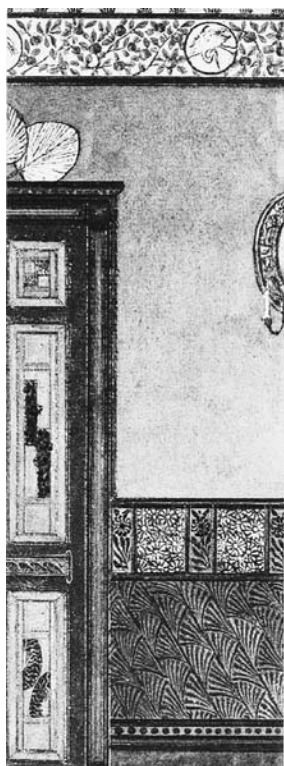


図1 アーサー・シルヴァー、ドアと壁の装飾、
1885年頃、MoDA SD.3.

© Museum of Domestic Design & Architecture,
Middlesex University



図2 アーサー・シルヴァーの自宅
(84 Brook Green, Hammersmith, London) ,
1895年頃、MoDA, BADD.4602.2.

© Museum of Domestic Design & Architecture,
Middlesex University

x 9インチ、異なった柄20枚、ブラシ入り、2.0または2.6」の告知がなされている。⁷⁾

また、シルヴァー・スタジオ所蔵の書籍・雑誌に掲載された型紙の図版も参考となったはずだ。アレクサンドル・ジュナイユの246点の型紙見本帳、アーネスト・ハートが1895年にロンドンで出版した約50点に及ぶ図版集 (*Etoff Soie du Japon*)、建築家のテオドル・ランベールが1909年に出版した120点の型紙見本帳 *Pochoirs japonais* は、すべてスタジオ所蔵であった。

それでは、アーサーは、いつどのような経緯で、型紙の起源や用法を知ることができたか？ 今回のMoDAの展覧会図録は、ヨーロッパに型紙の流行をもたらした人物として、日本美術商であり、『芸術の日本』誌の編集者であり、1895年パリで日本の造形を応用した装飾芸術ギャラリー「アール・ヌーヴォー」を開店したジークフリート・ビングだけを挙げている。⁸⁾ たしかに、『芸術の日本』誌には型紙をステンシルプリントした図像が掲載されたし、アーサー自身『芸術の日本』の定期購読者であった⁹⁾ が、この月刊誌には型紙に関するいかなる情報も掲載されていない。

一方、それ以前に、型紙についての知見を欧米に普及させたのは、アーサー・シルヴァーの同国人たちであった。¹⁰⁾

1858年より日本が欧米の国々と通商条約を締結し交易がはじまると、まず、漆器、陶器、金工、刺繍入り織物など、職人の手による贅を凝らした一級品が西洋にもたらされた。その一方で、日本の繊維産業は、アニリン染料やジャガード織機などの西洋の技術を導入し、急速に発展した。留学生や万国博覧会視察により東西の交流は盛んになったが、1880年代末になるまで、西洋にもたらされた型紙はきわめて限られていた。

1876年から1877年にかけて日本の産業を視察するため、2、3ヶ月滞在した英国人クリストファー・ドレッサーは、1枚、あるいは数枚の型紙を使って布の装飾をすることに気がつい

た。1882年にロンドンで刊行された著作『日本、その建築・美術・美術工芸』のなかで、糊を使った型紙染め、直接の絵付け、木彫りのブロックによる捺染の技法があることを指摘している。

日本に滞在した医者で、日本美術愛好家ウィリアム・アンダーソンは、1886年にロンドンで出版された『日本の絵画芸術』のなかで、型紙装飾が古くから壁紙、織物、皮革に用いられていたことを指摘し、17世紀の京都で宮崎友禅齋が、型紙を多色染めに使ったことを説明している。友禅は型染めと手描きの見分けが難しく、型染めは刺繍と組み合わせられることが多い、というのが彼の意見だった。

1891年にロンドンで創設された日本協会では、型紙についての歴史的、技術的、美的議論がなされた。アンダーソンを会長とするこの学術団体は講演会を企画し、それを報告書として出版していた。1892年6月15日、日本美術愛好家・医者アーネスト・ハートとともに日本旅行より帰国した妻のハート夫人は、自身のコレクションから例を引きながら、「日本人の産業芸術労働者たち（縮緬の絵師たち）」と題した講演を114人の聴衆を前に行った。翌年の日本協会報告書は、講演内容を掲載した。¹¹⁾ そこから、ハート夫人が東京にある工場で見学した、複数の型紙を使った多色染めの縮緬と、一枚の型紙と防染糊を使って藍染めする庶民用の綿布の染付けの工程を知ることができる。

同年1892年、美術愛好家の出版業者アンドリュー・W・チュアーが、自分のコレクションから100枚の型紙を選んでファクシミリ版で出版した。第一版には、型紙が口絵として挿入されている。英語、ドイツ語、フランス語の三ヶ国語で解説が付されていること、ロンドンのリバティー社他、ライプチヒ、パリ、横浜、ニューヨークの出版者による共同出版であることから、国際的に相当普及したと思われる。¹²⁾ チュアーは、これらは染色の道具の一部であるが、見事なデザインと、モチーフを切り抜く職人の神業的な腕前を鑑賞するために、白または

色つきの紙の上に型紙を載せてから額装して鑑賞することを勧めている。¹³⁾ アーサー自身が自宅でこの方法で鑑賞していたことを思い出そう(図2)。

以上の情報は、リバティー社を重要な顧客とし、日本協会の初期のメンバーであったアーサー・シルヴァーにとっては、アクセス可能であったと思われる。

V. シルヴァー・スタジオの染型紙の応用

①歴史主義のレパートリーとして

機械生産されるテキスタイルと壁紙の図案を制作していたシルヴァー・スタジオにとって、型紙は、まず、連続模様の手本として有用であった。

さらに、審美主義者の愛好した日本様式が、奇抜すぎて受け入れがたいヴィクトリア朝の大衆のためは、幾何学あるいは抽象模様として使う方法もあった。オーエン・ジョーンズ著『装飾の文法』(1856)を読んで育った世代のアーサーにとって、日本の型紙は、ひとつには歴史主義のレパートリーを増やす連続模様であった。

必ずしも極東の文化的背景を求めない大衆にむけての工夫は、すでに存在していた。

たとえば、シルヴァー・スタジオの参考資料のなかに、クリストファー・ドレッサーのデザインによるリバティー社の両面綿プリント「ムールタン」がある。(図3) この室内装飾用テキスタイルのデザインは、紗綾形に雪輪に松を散らした中形の型紙、あるいは型紙染めのコピーであろう。そこに、インド風の名称をつけ、装飾パターンの起源をあいまいにしている。

型紙のパターンは、英国では、それが具体的に描写したものや季節や文学との関わりなど、記号としての意味が認識されないことがあった。日本では意味をもつものが、英国では幾何学模様に見えてしまう作用を、シルヴァー・スタジオは効果的に使っていた。

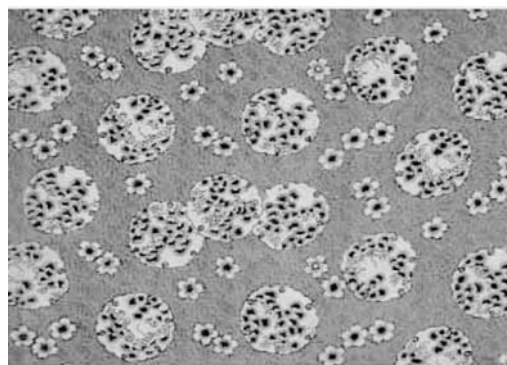


図3 クリストファー・ドレッサー、
両面綿プリント *Mooltan*, リバティー社製、
1880年頃, MoDA ST.3600.

© Museum of Domestic Design & Architecture,
Middlesex University

スタジオ所有の稲束を表す型紙が、1893年に花模様を充填する素材として使われた例を挙げよう。(図4) MoDAの展覧会では、この型紙およびそのステンシル刷りのタイトルは「抽象パターン」であった。日本のパターンに焦点をあてた展覧会で、稲束模様を読み取らない理由は、当時の英国人が稲束であることを認識しなかったからだと思われる。この型紙は、一枚の型紙で染めたあとに別の型紙で重ねて染めることによって初めて意味のある文様となる複数型の一枚である。完成後には見えなくなる、模様を支えるつながりの部分を模様的一部分と解釈すれば、たしかに抽象パターンにもみえる。

文化圏を超えたパターンからは、秋の実りが表象する豊饒という意味が失われ、ヴィクトリア朝の凡庸なカーテンまたはテーブルクロス用図案の充填材となっているのである。このハイブリッドな組み合わせは、日本人の想像を超えた応用の可能性が開かれていたことを示唆している。(図5)

②手仕事による彩色、型紙の風土馴化

アーサー・シルヴァーは、1890年代初めまでに、横浜を基点に金唐革紙を製造し英国に輸入していたロットマン社に図案を供給していた。金唐革紙は、客間用の壁紙として19世紀

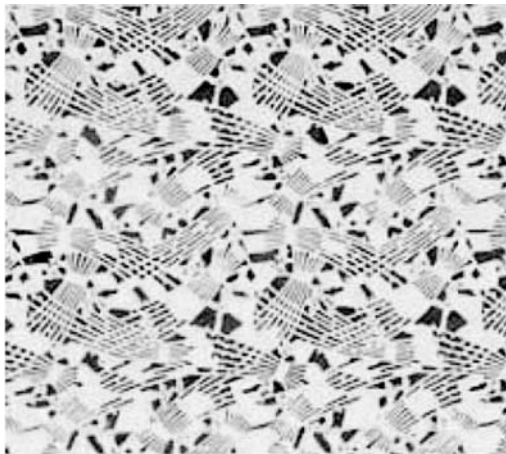


図4 型紙（ステンシル刷り），19世紀後半，
MoDA KO.1.1.

© Museum of Domestic Design & Architecture,
Middlesex University

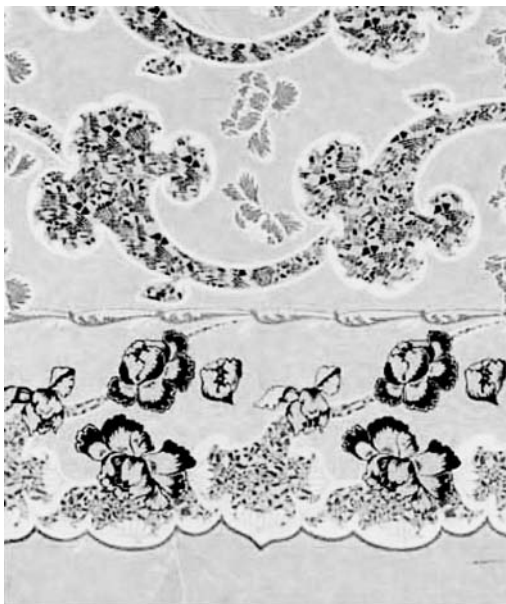


図5 シルヴァー・スタジオ，縁取りのための図案，
1893年，MoDA SD.11824.

© Museum of Domestic Design & Architecture,
Middlesex University

後半英国で人気が高かった。1893年ごろ，アーサーは，ロットマンをビジネスパートナーに，ステンシルを施した壁布を売り出した。一枚一

枚型紙で手刷りされたグラデーションのある壁紙を廉価で提供するのが売りであった。ロットマン社が草とジュートでできた布を日本から輸入し，アーサー・シルヴァーがデザインを提供していたらしい。

この「新しい」ステンシルは，1895年夏にロットマン社のショールームで展示された。展覧会図録には、『スタジオ』誌の初代編集者で，シルヴァー・スタジオを理論的に擁護していたG. ホワイトによる「ロットマン社とアーサー・シルヴァーによるフリーズやその他の壁面装飾用のステンシルファブリックの新たな出発について」と題する序文が付けられた。¹⁴⁾

ホワイトによると，機械的プロセスを使ったステンシルファブリックの試みは「英国における応用芸術のルネサンス」であった。ステンシル技法は，ゴシック・リヴァイヴァル期に，自然主義的な装飾に反するものとして始まり，様式化されたパターンで教会の壁面を直接装飾するため用いられていた。今回，アーサーが移動可能な布に应用することで，工期を短縮することができるようになった。

80年代初めの審美主義は，*Punch*が戯画化した後，すぐに消失した。向日葵や，日本の傘のモチーフは天井から消え，その時代の日本趣味は消えた。しかし，審美主義は，ゴシック・リヴァイヴァルの装飾に，日本の色のハーモニーと様式の統一を加えた。

アーサーのステンシルファブリックは，中流階級の住宅にグラデーションという経済的な芸術的価値を導入した。手作業のステンシルプリントの場合，均一に採色するよりも，グラデーションを施すほうが能率が良いからである。

この企画は，安い壁紙と極めて高価なフレスコやテンペラによる装飾の中間に位置していた。ホワイトは，アーサーが日本の型紙染めの技法を使っていることを指摘し，異国的な工芸の，英国への風土馴化の正しい方法であると結んでいる。

アーサー・シルヴァー自身，1896年2月21日にロンドンの建築協会で実物を示しながら語っ

た「近代的なステンシルと室内装飾への応用」と題する講演¹⁵⁾のなかで、この芸術性と経済性を兼ね備えた技法を日本の型紙染から学んだことを認めている。西欧に存在した均一な色彩のステンシル技法は、ブロックプリント、銅板ローラーと同じく、連続模様を量産するために生み出された方法にすぎず、あらかじめ色彩計画をたてなければならなかった。この「新しい」ステンシル技法においては、人工物である型によって導かれるが、色彩に関しては常に職人が直接コントロールできる。そこでアーサーは、色彩の多様性を特質とするこの技法を、すべての半機械的方法の筆頭に挙げた。

おそらく、アーサーは、型友禪の技法を応用したと思われる。型友禪のグラデーション技法については、チュアーが1892年の著作で、量産のための機械的方法で型染めたあと、アーティストの指などでグラデーションを施し、筆でファイナルタッチを加えると、手描きとほとんど見分けがつかないと紹介していた。¹⁶⁾

次にアーサーは、西洋風名称をつけた「ホルベイン」(図6)を聴衆に示しつつ、2枚型とマスクを使い、ステンシル独特のつなぎ線(輪郭線部分に表れるつなぎ部分)を消す技法を説明した。量産のためのステンシル技法の痕跡を消し、一点ものであることを強調する意図がうかがえる。¹⁷⁾

ロットマン社における1895年の展覧会のための図録序文最後で、ホワイトは、商業的な製品の展覧会図録に記名序文が掲載されることは通常あり得ないが、あえて絵画芸術と同じように行うと記していた。手仕事のグラデーション技法とつなぎ線を消し去る造形的特徴に加え、アーサーが個人名で商品である作品を、美術の形式(展覧会、図録)で発表することで、この「新しい」ステンシルの芸術面を強調している。

それでは、なぜ芸術であることにこだわったのか。

英国では1870年ころまで、自宅の装飾に興味を持つことは低俗であると考えられており、室内装飾師に任せるのが一般的であった。とこ



図6 アーサー・シルヴァー、ステンシル・ファブリック *Holbein*, 1894年, MoDA SW.2314.

© Museum of Domestic Design & Architecture, Middlesex University

ろが、上・中流階級の一部の人々は、60年代から70年代にかけての審美主義の最中で、身を置く環境をできるだけ芸術的にしようと夢になっていた。シルヴァー・スタジオ開設のころには、この風潮が室内装飾に対する人々の態度を変えていた。¹⁸⁾「よい趣味」で室内を装飾することは、中流階級のモラルにかかわる社会規範となり、また社会的地位や経済力を示す指標ともなっていた。

消費環境も変化していた。小間物商の店先で商品の値段も分からず店側から提示された幾つかの商品から選択するしかなかった購買の場に、数多くのアイテムを取り揃え、定価を明記した百貨店が登場した。ロンドンでは、ハロッズが1860年代に百貨店に転身し、1875年にリバティー百貨店が開店した。店先には機械生産された、比較的廉価な内装材や調度品が並んで

いた。消費者は予算を考慮しながら、百貨店の広告や、雑誌、室内装飾の手引書を参考にして装飾材を選び、自宅を装飾するようになったのである。手引書の著者に女性が散見できること、また女性誌の記事から、室内装飾が次第に女性の領域となり、芸術性や創造性を発揮できる機会となっていた。¹⁹⁾

女性の消費者が、百貨店で、日本からの輸入品やドレス用生地と同じく装飾材を購入する状況にあったことから、MoDAの図録はジャポニズムを「ファッション」や「流行」として説明する。

「1870年代までに、愛好家や審美主義者に限られていた日本美術への興味は終わりをつけ、デザインにこだわる消費者たちへのファッションへと変化した。」²⁰⁾「消費者を満足させるために、スタジオのデザイナーたちは、最新のトレンドとファッションの知識を持ち続ける必要があった。その中に日本美術にたいする消費者の熱狂も含まれていた。」²¹⁾

経済合理主義者ソースティン・ヴェブレンが『有閑階級の理論』(1899年)で展開したファッション理論を彷彿とさせる記述である。ヴェブレンは、19世紀後半に、流行を追い求め、富を誇示することに熱中する新興ブルジョア階級の行動を説明するために有閑階級の研究に取り組んだ。彼によれば、流行とは、上流社会の人々が下層の階級と区別するために、異なる社会階層の競争を可視化するシステムである。階級格差と大量生産の時代、オートクチュールや宝石など希少価値の高い商品を身につける目的は、見せびらかすためであった。

装飾美術の変遷は、美術史では、時代様式の変化によって説明されてきた。バロック様式からロココ様式への変化は、絵画・建築・装飾を合わせた視覚芸術として説明できた。しかし、19世紀、新古典主義からロマン主義、写実主義、印象主義と展開していった絵画と、過去の様式の復刻を繰り返していた装飾芸術は、統一した様式として説明できない。

本件から明らかになるのは、室内装飾の、一

方では19世紀英国に巨大な雇用と収益をもたらした産業でありながら、一方では芸術でもあるという矛盾である。

アーサーは、この企画の最中の1894年、『スタジオ』誌のインタビューで、優れた商業デザイナーとは、一般消費者の嗜好の変化に敏感で、工場における生産工程を熟知しており、そこに芸術的貢献をすることで、顧客である製造業者・百貨店に最大の利益をもたらす存在であると答えていた。また、様々な領域の専門家が集まるスタジオ制作によってこそ、製造業者が使えるデザインを生み出すことができるとも考えていた。²²⁾

百貨店や製造業者は、消費者の意向をくみ、デザイナーに注文をだす。流行と大量生産・大量消費の流れの中で、シルヴァー・スタジオは、その末端に位置していた。注文の要点は、永遠の価値を持たない芸術性である。消費者が部屋の模様替えを決心するだけの趣味の変化が、この産業の持続と発展をもたらすからである。

アーサー・シルヴァーは、消費期限付とはいえ、当たり前になれば捨てられるファッション商品ではなく、作品に芸術としての命を与えなかったのではないか。

VI. ま と め

シルヴァー・スタジオは、1880年以降に購買力を持ち始めた中流階級の住宅向けの装飾用テキスタイルと壁紙のデザインに、型紙を応用した。それは量産品のジャポニズムと捉えることができる。

個人コレクターや審美主義の域をこえて普及したジャポニズムの需要にあわせ、シルヴァー・スタジオは、まず、歴史様式のレパートリーとして型紙を応用した。そこでは日本の模様の文脈は失われ、自由な発想と組み合わせがみられる。

シルヴァー・スタジオのデザインは、『スタジオ』誌によって、上質のデザインを近代技術

で量産するアーツ&クラフツとして紹介された。市場のトレンドを熟慮する必要のある装飾芸術の難しいバランス上で誕生したのが、ロットマン社とアーサー・シルヴァーによるステンシルファブリックであった。量産と同時にグラデーションの自由な色彩表現を可能とするその技術は、おそらく型友禅の技法がヒントになったと思われる。アーサー・シルヴァーは、日本の手仕事に、産業上の要請と芸術上の理想を同時に満たす解決策を見出したのであった。

参 考 文 献

- 1) 「型紙とジャポニスム」展、パリ日本文化会館 2006年10月19日-2007年1月20日、主催：国際交流基金、監修：馬淵明子・長崎巖・高木陽子。日本の染型紙の歴史とその用法を示すとともに、西洋のアール・ヌーヴォーとアール・デコ期に実際に型紙が応用された例を展示し、フランス語図録を編集した。*Katagami, les pochoirs japonais et le japonisme*, Maison de la Culture du Japon à Paris, 2006.
- 2) Zoe Hendon, *JAPANTASTIC, Japanese-inspired Patterns for the British Home 1880-1930*, MoDA, 2009.
- 3) シルヴァー・スタジオ主要文献に以下がある。
John Brandon-Jones, Mark Turner & William Ruddick, *A London Design Studio 1880-1963: The Silver Studio Collection*, Lund Humphries, London, 1980. Mark Turner & Lesley Hoskins, *Silver Studio of Design, A Design and Source Book for Home Decoration*, Webb & Bower, Devon, 1988.
シルヴァー・スタジオのジャポニスムについての先行研究に以下がある。
松村恵理『壁紙のジャポニスム』思文閣出版, 2002, pp.121-122.
- 4) Turner, 1988, p.10.
- 5) "A Studio of design. An Interview with Mr. Arthur Silver," *The Studio*, Vol.III, June 1894,

- p.117.
- 6) Hendon, p.16.
 - 7) *Liberty & Co. Miscellaneous Catalogue*, 1884, p.9.
 - 8) Hendon, p.12.
 - 9) Turner, 1988, p.65.
 - 10) Geneviève Lacambre, "Les pochoir japonais Katagami en Occident." *Katagami, les pochoirs japonais et le japonisme*, 2006, pp.19-25.
 - 11) *Transactions and proceedings of the Japan Society*, London, vol. I, 1893, pp. 49-59.
 - 12) Andrew W. Tuer, *The Book of Delightful and Strange Designs : Being One Hundred Facsimile Illustrations of the Art of the Japanese Stencil-Cutter ...*, s.d., [1892], The Leadenhall Press Ltd., London; F. A. Brockhous, Leipzig; Liberty & Co, London, Paris, Yokohama; Simpkin, Marchall, Hamilton, Kent & Co. Ltd.; Charles Scribner's Sons, New York; Baudry et Cie., Paris.
 - 13) Ibid. pp.19-20.
 - 14) Gleeson White, "On a New Departure in Stenciling Fabrics for Friezes and Other Wall Decorations, Carried out by Rottmann and Co. and Arthur Silver," *Some Notes on Stenciling with Special Reference to its Novel Application to Fabrics, Now Being Exhibited at 26 Garlick Hill E.C. by Rottmann & Co. and Arthur Silver*, 1895.
 - 15) *The Architect & Contract Reporter* (Feb. 28, 1896) pp.141-145に掲載された。
 - 16) Tuer, p.21.
 - 17) 会場で講演を聞いていたLewis F. Dayが、つなぎ線を消すことは、ステンシルの持ち味を消すので賛成できないと発言している。(*The Architect & Contract Reporter*, p. 145) .
 - 18) Turner, 1988, p.15.
 - 19) Turner, 1988, p.41.
 - 20) Hendon, p.5.
 - 21) Hendon, p.11.
 - 22) "A Studio of Design," pp.117-122.