

イギリスにおける産業デザインの発達

山 田 眞 實

- I パターン・ブックの出現
- II 18世紀：ポールトン社とウェッジウッド社
- III 19世紀：工業化への道と反工業化への道
- IV 結び

今回は伝統工芸から産業工芸への推移、及び、産業革命とその成熟期におけるデザイン運動についての概略を検証したい。なお、それ以降の展開については別の機会にゆずりたい。

現代において産業デザインとは、多様な機能を充足し、生産技術上の制約下であって、工業的に大量に生産されるものに美的形態を与えるものと理解されている。そして、今やデザインは生産過程において重要な位置を占め、製品の美的要素が市場競争においても、消費の世界においても大きな役割を担っていることは明白な事実である。消費者にとっては、物の有用性よりも形態の美しさがより決定的な意味をもつことすら稀ではない。

伝統的な工芸生産においては、多くの場合デザイン、即ち、物の形態を考え出す作業と、手や道具によって具体的な作品として生み出す作業とが一つの行為として営まれる。しかし、分業制をとる大量生産方式の導入と共に、製造工程は細分化され、専門化して行く。そして、その結果として、デザインの創造過程は製造工程から分離し、独立したものとなる。更に、工業化の進展が、デザインの製造工程からの乖離を決定的にしたこと

は事実である。しかし、このデザインと製造工程との分離は、中世末期以降におこったクラフト生産に基盤をおいた初期の資本制生産様式の発展の中にすでにその萌芽がみられる。即ち、中世末期における生産量の増大及び国際的商業競争が、デザインと製造工程とを分離させ始めたと考えられるのである。

I パターン・ブックの出現

急激な成長をとげていたフィレンツェ、ベネチア等の都市においては、宮廷、教会、豪商達の洗練された好みを満足させるために大規模な工房が発達していたが、そこでは、既存のモデルを、伝統的な技術を用いて模倣したクラフト方式で製品が量産されていた。製品は高度な技術と芸術性を誇っていたが、そこでは芸術家と職人の区別は明確ではなく、ただ作品の完成度の違いが彼らの身分の上下関係を決定していたにすぎない。しかし、貿易の拡大に伴い、商業上の機会が増大し工場の規模が拡大されるにつれて、競争が激化し消費者にアピールする製品の特徴づくりや技術革新が必要となってきた。

16世紀初頭にはイタリアやドイツではパターン・ブックが使われ始めた。パターン・ブックとは、装飾用の模様や型、モチーフ等を、当時の新しい機械プリント技術を用いて印刷した版画集のことであるが、このパターン・ブックの出現は産業デザイン史上、極めて重要な意味をもつものである。つまり、パターン・ブックの中のどの模様や型を用いて製品をつくるかの選択及び決定はメーカーが行い、デザイナーは直接に関与しなくなったのである。デザインと生産工程の分離はこのパターン・ブックの出

1 パターン・ブックは、元来はリボンをつくる織物業者や、家具メーカーのためのものであった。

現によって決定的なものとなっていった。17世紀に入り、ルイ14世時代のフランスに象徴される中央集権的君主国家が出現し、ヨーロッパにおける通商の中心は地中海地域から大西洋地域に移った。「太陽王」の統治下における大規模で壮麗な宮廷は多数の芸術家や熟練職人をかかえていたが、やがて国王は自らの資産で製造所の設立に着手した。特に有名なのは1667年にゴブランに設立された工場であるが、そこでは数百人の職人をかかえ、徒弟達のための学校も併設されていた。そこでは、タペストリーをはじめとして、大型四輪馬車、家具、高級貴金属品等が製作されていたが、デザインの担当は高名な芸術家が行い、それらのデザインによって、実用性からはほど遠い、宮廷生活にふさわしい豪華な装飾の施された作品が数多くうみ出された。他の国々の君主もこのフランスの絶対主義体制や華麗な宮廷生活様式を熱心に模倣した。こうして、中央集権体制が確立してゆくにつれて、重商主義的経済の拡大がみられ、君主に象徴される国家の利益のために、材料や技術、そして製品も厳しい管理統制をうけるようになった。特に陶磁器に対して宮廷は熱心な奨励、投資を行い、18世紀になるとヨーロッパ各地には大規模な官宮陶磁器工場が設立された。

17世紀に中国から輸入された磁器は、その技術においても、芸術性においても、ヨーロッパの陶器の及ばないものであった。宮廷はその魅力にとりつかれ、その生産の秘密を探るための研究を奨励した。1709年にザクセン公がマイセンに設立した製造所もその一例であった。マイセン製造所においては、当初は、そのデザインは宮廷のおかかえ芸術家や職人が担当していたが、1720年代になると、学校でデザインの専門教育をうけた彫刻家等が加わり、装飾用の小立像のモデルが造られるようになった²。しかし、このような専門教育をうけたデザイナーのデザインとともに、無名の職人達のうみ出したデザインも少くなかった。また、当時相当出まわっていた

2 この装飾用小立像のモデルが、マイセンの名を世界的なものにした。

パターン・ブックを参考にして創作された作品の数も多かった。彫像の原型、細部の装飾、モティーフ等の示されたパターン・ブックは、広範囲に大きな影響をもたらしたのである。³

高い芸術性と精巧な出来栄を誇る磁器は宮廷生活にとっては必需品であったが、宮廷が製造所に与える補助金は莫大なものであり、18世紀中頃には、宮廷の財政的負担を軽減するために新しい商業市場の開拓が必要となった。当時成長しつつあった中産階級の人々の間では紅茶、コーヒー、ココア等の嗜好品が定着しつつあり、磁器の需要が高まっていた。製造所では、これらの人々を対象とした商品を開発し、売出したが、当然デザインの的には芸術性よりも実用性が重視され、商業的にも受け入れられやすいものへと変化していった。こうして製造所は輸出にも力を注ぐようになったのである⁴。こうした市場の拡大に対しては、従来のクラフト生産方式の規模を拡大することによって対応したが、量産を余儀なくされたため、高度な芸術性や装飾性は失われていった。こうして工芸の産業化はますます促進されてゆくのである。

以上のように、ヨーロッパにおけるデザインは、主として王立製造所のためのものであったが、フランス革命により絶対主義体制が崩壊すると、王立製造所に属していたデザイナーや様々な技能をもつ職人達は、宮廷職員ではなくなり、一職人として厳しい商業競争に対応しなければならなくなった。しかし、織物や壁紙等の製造分野においては、フランスの優れたパターン・デザインが支配的であり、18世紀後半までには、デザイナーは高い報酬の得られる専門職となっていた。

3、1716年にアムステルダムで出版されたジャック・カヨのパターン・ブックは特に大きな影響力をもち、カヨのパターン・ブックを参考にした「カヨの彫像」が各地で製作された。

4 特にマイセン製造所では、把手のないコーヒーカップを開発し、大変な人気を得たが、やがてこの商品はトルコとの貿易を支配するまでになった。

18世紀イギリスにおいても、パターン・ブックが広く利用され、また一流の芸術家が様々なもののデザインを行っていた。この点においては当時のヨーロッパ諸国と変わりはなかった。しかし、イギリスにおいては、大陸におけるような絶対主義体制が確立せず、ホイッグが有力な議会在通商の自由や私的利潤の追求を至上のものとする価値観を奨励し、保護していた。

II 18世紀：ボルトン社とウェッジウッド社

18世紀の中頃、パーミンガムを中心として、バックル、ボタン、飾り鎖、指輪等の「小間物」が、小規模な工房で伝統的な生産方式によって製造されていた。1759年に父の事業を受けついでマシュー・ボルトン (1728—1809) は、「小間物」貿易の激しい競争に打ち勝つため、機械化を進め、大規模生産方式を導入した。1766年にソホー工場を完成したボルトンは、水力を利用する機械を導入し、600人以上の人を雇用していた。当初は価格競争力のあるファッションナブルな商品を製造していたが、やがて、シェフィールド・プレート⁵のような分野にも進出した。こうして、金属製の水差しや燭台、食器等の多様な製品が製造されたが、ボルトンの技術上の様々な発明や商業上の冒険は成功したものもあれば失敗したものもあった。また製品にも大量生産が可能なものと、高価な材料や高度の技術を用いた高級品とがあったが、どちらにもデザインは重要なカギとなっていた。流行に敏感なこれらの市場では、幅広い選択性が要求されたが、ボルトンは新たな装飾を造り出すのではなく、現行の最も優雅な装飾を組み合わせるといった折衷主義をとった。ソホーで編集されたパターン・ブックに

5 これは、銀を銅板に被覆する製造方法であるが、安価であり応用範囲が大きいためであった。

は、内外の様々なパターンが収録されていたが、これらのパターンを参考にし、更に工夫を加えた製品がうみ出されたのである。

ポールトンの製品が大きな成功をおさめたのは、このデザインにおける折衷主義と大量生産による低価格であったと考えられるが、同社の製品は海外にも広く輸出され、市場ごとに異なる好みやニーズに対しても巧みに対応したものであった。ポールトンの最高傑作の一つはシェフィールド・プレート⁶の枝状の燭台であるが、新古典主義様式のもつ優雅な簡素さが表現された見事なものである。新古典主義様式は、18世紀末の貴族や中産階級の人々に熱狂的に迎えられたが、その様式のもつ幾何学的な簡素さと古典的な様々なモチーフのくり返しは、大量生産方式にも利用しやすいものであった。全製品に適用できるデザインや部品、鋳型を揃えたソホー工場は、こうして工芸の大量生産を可能にしたのである。以上のように、ポールトンの製品には二つの大きな特徴がみられる。その第一は、熟練度の高い職人を多数集め、大量生産部門における品質の維持を図ることであり、第二には、彼らの才能を利用して、量産のきかない高級品をつくることであった。しかし、ポールトンの製品はあくまでも上流階級を市場としてつくられた装飾品であった。

ポールトンの親しい友人であったジョセフ・ウェッジウッド (1730—1795) が修業時代を送っていた18世紀前半は、ヨーロッパ大陸から輸入される陶磁器類は数も少なく高価であった。これらの舶来の陶磁器類に対抗するためイギリス国内の各地に製陶所がつくられたが、産業としては成り立たず、製品の品質も輸入品に太刀打ちできるものではなかった。ところがウェッジウッドは外国の製品の模倣をするのではなく、全く別のイギリスらしい製品をつくり出そうと考えたのである。

6. ロバート・アダムスとジェイムス・アダムスの兄弟によって始められた様式であるが、兄弟が直接的、間接的にポールトンに与えた影響は大きい。

ノース・スタフォード州の製陶工場では、ポールトンのソホー工場におけると同様、組織的に「装飾用」陶器部門と「実用」陶器部門に分かれていたが、この区別はポールトンの場合より明確であった。ウェッジウッドの最高級の装飾用陶器も、ポールトンの高級品と同様、当時の流行であった新古典主義様式をとり入れていたが、特に黒磁器や碧玉焼には上質の材料が使われ、一流の芸術家がデザインした。また製作にあたる職人も熟練陶工が選ばれた。⁷ こうして、ウェッジウッドの装飾用陶器はその品質、芸術性ともに最高の評価をうけ、彼は世界的な名声を得た。ウェッジウッドの華麗な製品はヨーロッパを席捲し、この製品に調和する建築や家具の新しい様式が考案される程になった。しかし、この装飾用陶器の生産を技術的にも、財政的にも支えたのは、実用陶器の大量生産であった。

ウェッジウッドの家系は数代に亘って製陶に携わっていたが、当時はまだ農業の副業部門であり、農民の手工芸の域を出ていなかった。18世紀中頃にはノース・スタフォード州の製陶工場はまだ小規模であったが、二つの改革を通して田舎工芸のレベルを脱しつつあった。その第一の改革は磁器の白さを真似るための粘土の混合の改良であり、第二の改革は、従来のろくろを使って手で型づくりをする方法にとってかわる、液体状の粘土を鋳型で型をとるという方法の開発であった。ウェッジウッドはこの二つの改革を継承し、発展させたが、やがて彼は白色磁器の模造品を造ることを放棄し、むしろイギリスの粘土のもつ特質をより生かす方向へと向った。熟練した陶工でもあった彼が徹底した研究と実験を数年に亘りくり返した結果、うみ出されたものは、1763年に生産を開始したクリーム色の肌をした「クィーンズ・ウェア」であった。「クィーンズ・ウェア」は全く新しい外観をもつ食卓用の陶器であるが、品質のよさや型取りが手早く容易にできることによって、またたく間に広くゆき渡った。この意味で「クィー

7 製品の仕上げには、旋盤などの機械も一部使用されていた。

ンズ・ウェア」は近代陶器生産の幕開けを告げる製品であり、革命的な意義をもつものでもあった。ウェッジウッドは傑出した実験科学者であったが、同時に、良質で安価な食器類には潜在的に大きな市場のあることを見抜く深い洞察力をもった実業家でもあった。彼がエトルリアに設立した工場では、完全な分業制がとられ、多様な機械設備が導入されていた。彼は工場での浪費を省き、工程を改良するといった合理化を行うと同時に、徹底したマーケット・リサーチを行い、商品販路の拡大に努めた。また宣伝にも力を注ぎ、1773年からは世界に先がけて宣伝用のカタログも印刷され、同社の実用陶器のカタログは各国語に訳された。⁸

ウェッジウッドの行った製陶革命は、従来のデザイン工程にも大きな変化をもたらした。即ち、良質の形態を創造する仕事は、職人の仕事ではなくなり、原型デザイナーの仕事となった。また模型製作者や装飾デザイナーが重要な地位を占めるようになった。⁹ 更に、実用陶器の大量生産を可能にするために、手描きによる加飾から印刷による転写を使った方法が使われた。¹⁰ また、彼は独自のふちどり模様のパターンやモチーフのデザインを取めたパターン・ブックやマニュアルを編集した。¹¹

以上のように、ウェッジウッドの実用陶器は、家庭用品が伝統的にもっている機能性や簡素さ、更に、正確に同一のものが大量に生産できる形態をもっていた。彼の真の精神の表現ともいえる実用陶器は、今なお各国の無数の陶器会社が模倣し続けている「最良の製品にとっての原型」として生き続けているのである。ハーバード・リードはウェッジウッドを評し

8 このカタログには、フランス語版、ドイツ語版、オランダ語版があった。

9 ウェッジウッドは、1775年には、こうした従業員を7名かかえていた。

10 特別注文の高級品に関しては、従来のように、手描きによる加飾が行われていた。

11 この方法は、1752年にリバプールのサドラー・アンド・グリーン社が開発したが、ウェッジウッドは、この技術を用いて自社製のパターンをつくって利用した。

て、彼は「芸術は採算がとれる¹²」と考えた「最大の産業的天才の一人¹³」であると同時に、趣味の発達、改善に指導的な役割を果たした人物であると述べているが、彼が産業史上、デザイン史上に残した大きな功績を考えると当然のことといえよう。

さて、ボールドトン社とウェッジウッド社を比較した場合、高級品は別に於いて、両社が開発した大量生産品を受け入れる購買層に違いがあった。即ち、ボールドトン社の製品が、好みが多様で変化する上流階級のためのやや装飾的な傾向をもつものであったのに対して、ウェッジウッド社の製品は、実用性や耐久性が要求される家庭用品であり、あくまでも一般むけのものであった。そして、この二つのタイプの違いは、後に工業化が進むにつれて、ますます明確なものになっていくのである。また、両者に共通する点としては、第一に、美的価値を重視しつつも、その製品が商品として成りたつかどうかを評価の最優先基準にしたことであり、第二には、両社とも、デザインが生産工程の中から生れたものではなく、独立したプロセスを形成していた。即ち、生産工程の中で職人の手によって自然発生的に生み出されたものではなく、デザイナーが考案したものであった。このデザインプロセスと生産工程の分離は、両社の規模があまり大きくなく、全体として統一感があったために決定的な乖離にまでは至らなかった。しかし、生産規模が拡大し、生産工程が複雑化し、専門化するにつれて、デザインと生産工程との断絶はますます大きなものとなってゆくのである。

III 19世紀：工業化への道と反工業化への道

19世紀になり、産業革命による工業化はますますその速度を速めていた

12 Herbert Read, *Art and Industry*, Faber and Faber Ltd., London, 1956, p. 43.

13 *Ibid.*, p. 41.

14 Cf. *Ibid.*, p. 42.

が、工業化が必ずしも製造技術の根本的な変革を意味していた訳ではない。つまり、繊維産業など、いくつかの産業ではめざましい機械化が行われ、劇的な変化が生じたが、他の多くの産業では大工場はつくられたものの、製造技術は基本的には手仕事によるものが多かった。例えば、家具産業などは、20世紀に入るまでは大規模な機械化が行われなかった。更に、刃物、金属細工、装身具のような伝統的な工芸職が引き続き支配的な産業もあった。

デザインと生産工程との乖離もますます決定的なものとなっていったが、19世紀のデザインを考える時、次のような当時の状況を忘れてはならない。家具、陶器、金属細工、装身具などの工芸生産の伝統をもつ製品に対する需要は拡大しつつあり、それらの製品を大量に生産しようという試みが広くなされたのである。即ち、装飾品的な価値をもつ工芸品は経済的価値、美的価値の高いものであるが、大規模な商業的生産方式の導入に伴い、新しい材料や技術¹⁵を使い、高価な材料を模したり、熟練職人の技術を模倣した製品の製造が可能になった。その結果、手の込んだ装飾や複雑なデザイン等で高級感を演出した製品が安価で人々の手に入るようになった。これらの製品は、特に中産階級の人々に歓迎されたが、それは、彼らがそのような装飾過剰な製品を身の回りに置くことによって、彼らが新しく手に入れた富や地位を表現したかったからである。こうして、けばけばしい俗悪な趣味が当時の流行となった。一方、製造業者も、より利潤を得るために必要以上の装飾を施し、手の込んだものに見せようとした。更に、製品の多様化をはかる為、過去の様々な様式や装飾を無秩序に模倣し、様式上の大混乱をひきおこしたのである。つまり、このような製品は、実用性、機能性を失うと同時に、デザイン史上の混乱、趣味の俗悪化をますます助長したのであるが、有能なデザイナーの不足がこの状態に一層拍車を

15 新しく開発された材料としては、鉄、混凝紙、グッタベルカ等があり、新しい技法としては、打ち抜き、メッキ、化粧張り等があった。

かけることになった。

新しい廉価な材料を用いて、手工芸による造形を模倣した、機械による大量生産品がもたらした品質の低下や趣味の墮落に対して危機感を抱いたロイヤル・ソサエティ・オブ・アーツは、アルバート公とヘンリー・コールの指導のもとで改善にむけての実践的な運動を始めた。彼らの目的は、生産品の品質の向上と消費者の趣味を高めることであった。この運動はかなりの広がりを見せたが、なかでも、美術の隆盛が産業におけるデザインの向上に役立つという考え方から、美術館や博物館の建設、美術教育の改善といった提案が多くなされた。そして、このような提案は、19世紀の中頃にはヘンリー・コール(1808—82)の行政手腕によって次々と実現されていった。彼は官吏であったが、アルバート公の芸術に対する熱烈な奨励をうけて、1851年の大博覧会を実現させ、同時に、王立芸術大学、王立裁縫学校等の教育施設や公立記録所、及び、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館の設立等をほとんど独力で成しとげたのである。コールのこれらの業績は、よいデザインとは数多くの先例を参考にすることによって創造されるという信念に基いたものであったが、更に、彼は装飾芸術における理論的原則を確立するために、1849年に『ジャーナル・オブ・デザイン・アンド・マニファクチュア』¹⁷を創刊した。この雑誌は3年間に亘り、6号まで発刊されたが、ここでは、「実用性」と「装飾」との調和を如何にしてはかるかが終始一貫して論じられている。特に創刊号には、デザインのもつ二つの関係についての論説が掲載されている。つまり、デザインは二つの関係をもっているが、その第一は、デザインされた物のもつ実用性との厳密な関係であり、第二は、その実用性を要求されるものを美化した

16 その他に、コールは1851年の大博覧会から「オープン・ユニバシティ」を分離独立させたが、その伝統は現代まで引きつがれている。

17 この雑誌に関係した人々としては、オーウェン・ジョーンズ、R. ワイアット、R. レッドグレイブ等がいた。

り、装飾したりすることとの関係である。しかし、大多数の人々にとって「デザイン」という語は、その第二の意味で捉えられ、その結果、デザインは実用性とは別のもので、しばしばそれと対立さえする装飾と同一視されていた。こうして、付加的でしかないものと本質的なものとの混同が生じ、現代のデザイナーの作品には多くの美的理念上の誤りが見られると指摘すると同時に、デザイン上の混乱の原因をデザインと生産工程との乖離に求めているが¹⁸、この考え方は正しいといえよう。なぜならば、装飾が科学的生産理論に沿って行われた時、はじめてデザインの美は達成できるからである。即ち、材料のもつ物理的条件や製造過程の経済性をデザインを創造する上での絶対的な前提としなければ、よいデザインの実現は不可能なのである。

『ジャーナル』誌における基本的な主張は、機械生産されたものの味気なさを補うためには、人間が生れつき好む装飾が絶対不可欠であるが、加飾の際には、その物をもつ実用性を殺さないようにするための適切なコントロールが必要であるというものであった。しかし、同誌に成功例として紹介されている様々な作品は、現代の我々の目からみれば装飾性が高く、実用的な形態そのものをもつ美的価値を重視しているとはいえないものである。機械による大量生産品にまで職人の手で施されたような偽りの加飾をするということは、人々の、人間の手で造られたものへの憧れや、装飾というものに対する本能的ともいえる執着が如何に強烈なものであるかの証左ともいえよう。

コールは、1845年にミントン社のティ・セットのデザイン・コンペティションで優勝したが、この時の彼の作品は実用的な簡素なデザインで適切な装飾の施された優れた作品であった。¹⁹この体験によって、一流の芸術家

18 Cf. *Journal of Design and Manufacture* No. 1, 1849.

19 この時、コールはフェリックス・サマリーという偽名で応募したが、その作品はヴィクトリア・アンド・アルバート美術館に所蔵されている。

が日用品をデザインすれば大衆の趣味の向上につながるだろうという信念を得た彼は、1847年に自ら会社を設立し、²⁰ 様々な製品の製造に着手した。しかし、コール自身のティ・セットは別にして、その製品のほとんどは、感傷的な装飾を過剰に施したものであった。そして、これらの製品は当時の中産階級の人々に熱狂的に歓迎されたのである。つまり、コール達は理論的には「実用性」や「機能」の重要性を強調したが、実際にうみ出された製品の多くは極度に「装飾」にこだわったものであった。それは、彼らが機能的な形態そのものもつ美を発見し得なかったためであり、ここに、彼らの限界があったといわざるをえないのである。

コールの他にも、²¹ アルフレッド・ステューブンスやヘンリー・ドルトン²² などが工業製品のデザインがかかえる問題に真剣にとりくんだが、なかでも、商業的価値と美的価値との両立を見事になしとげた人物として、クリストファー・ドレッサー (1834—1904) がいた。彼はロンドンのスクール・オブ・デザインで学んだ後、植物学の教師となったが、スクール・オブ・デザインでは、コールの親しい友人であったオーウェン・ジョーンズ²³ に強い影響を受けた。ドレッサーは1860年以降没するまで多種多様のデザイ

-
20. この会社は、「サマリズ・アート・マニファクチュアズ」という名で、この事業は3年間程続いた。
21. ステューブンスは彫刻家であり、シェフィールドにある鑄鉄製のオープン等を製作するフル社の依頼をうけて、いくつかのデザインをした。特に、「ベルセボテ」の暖炉 (1850) のデザイン、及び、フル社の目玉として大博覧会に出品されたストーブは注目すべきものである。両作品とも細部には抑制のきいた装飾が施されているが、熱効率を上げるための新しい技術がとり入れられ、装飾と実用性の両立をはかった作品として評価される。
22. ドルトンもデザイン・スタジオを設立し、陶器におけるデザインの研究に力を注いだ。このスタジオは200人ものデザイナーを擁するまでになり、他の会社のデザイン・スタジオのモデルとなった。
23. ジョーンズは『装飾の文法』(1856)において、自然の形態や過去の様式の研究を基礎にした彼の考え方を述べているが、彼は機能のもつ重要性を認め、過去の形態を現在のニーズに適應させるには、機能を想像的で知的な折衷主義に結びつけることが必要であると述べている。

ンを手がけたが、最も注目すべき作品としては一連の家庭用品²⁴がある。金属やガラスを素材としてつくられたぶどう酒入れやティ・ポット等の作品にみられる優雅な幾何学的な形態は、歴史上先例のないものであり、工業デザインにおけるイギリスの先進性を象徴するものであった。彼は機能を厳密に分析し、製造しやすく、使いやすい簡素なデザインを考案した。更に、コストの引き下げのために材料の無駄を排除することを主張した。つまり、ドレッサーは、工業化がもたらした環境や状況の変化を容認した上で、新しい素材を生かした優雅な幾何学的なデザインをうみ出したのであるが、彼のデザインこそは、彼の生きた時代の可能性に対する信頼感に支えられたものであり、未来の工業デザインの発展への出発点ともいえるものであった。しかし、生産と消費状況の変化に対応しながら、全く新しいデザインによって進歩を目指そうとする彼の試みは、当時大きな時代のうねりとなることはなかった。つまり、彼の新しい試みも、ピュージンやラスキン、そしてモリス達の反工業主義にみられる伝統の力の前にはあまりにも微力であったのである。

19世紀後半のイギリスのデザインに対する考え方を支配したのはラスキンであり、モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動であった。ピュージンも含めてラスキンやモリスは、コールやドレッサー達とは違い、自らの生きた工業化の時代を否定するところから出発した。特にラスキンが19世紀イギリス社会に及ぼした影響は大きなものであったが、このような偉大な理論的指導者を、19世紀工業デザイン運動がもちえなかったことは不幸なことであった。イギリスにおける工業デザイン運動が、ラスキンのような偉大な擁護者を得るには20世紀のリードを待たねばならなかったのである。

24 これらは、シェフィールドのジェームズ・ディクソン社、バーミンガムのヒューキン・アンド・ヒース社、エルキングトンス社等の依頼で制作された。

ジョン・ヘスケットは『インダストリアル・デザイン』の中で、ラスキンが工業製品の美的価値を完全に否定したところにイギリスの社会的、知的硬直が端的にあらわれており、イギリスはその硬直性の故に、自らが産み放った産業革命という偉業の意義を認めることができなかつたと述べ、更に、ラスキンはその時代の問題の何たるかは明確に、かつ情熱をもって理解していたが、イギリスの芸術界や美的視野を支配した本質的な保守性のために、工業の成果を認めることなく、その可能性を見極めることができないうまま、ただ過去のノスタルジアに引きこまれる一方であったと分析している。²⁵ 確かに、ヘスケットのいうように、工業デザイン史からみれば、ラスキンやモリスの業績はその歴史にブレーキをかけるものであった。モリスというデザイン史上の巨人をもちながら、かえってそのことのためにイギリスは大陸諸国に比べて近代の工業デザイン運動に立ち遅れるという状況に追い込まれたのである。しかしながら、20世紀に入り、モリスの影響のもとに展開されたヨーロッパ大陸諸国における様々なデザイン運動は、²⁶ ついにウォルター・グロピウスの率いるバウハウス運動に至るのである。バウハウス運動によって国際的な交流を得たこの運動は、機能主義に基く最良のデザインとは何かという問題を追求する気運を大いにもりあげた。19世紀後半にモリスがくり広げたアーツ・アンド・クラフツ運動は、これら一連のデザイン運動の原点であり、母胎ともいえるものであった。しかしながら、このモリスの運動が他のデザイン運動と異なる点は、明確な反工業化の旗印を掲げたことであった。そして、この反工業化思想は、当時のヴィクトリア朝社会に対する痛烈な批判として生れたものだということを忘れてはならない。

25 Cf. John Heskett, *Industrial Design*, Thames and Hudson, London, 1980, Chapter 1.

26 例えば、フランスのアール・ヌーヴォー、オーストリアのセセッション、ドイツの工作連盟、北欧のスレイド運動等。

18世紀における産業革命の初期は綿工業の製造過程を促進することに全力が注がれたが、複雑で大きかりな機械の発達に伴い、動力も水力から蒸気機関へと変化した。このような状況の中で、旧式な村の産業の中には絶滅したものも少くないが、冒険心があり、財力もある手工業者達の中には大規模な製造業者となった者もいた。しかし、人口の大部分を占める人々は工場へかき集められ、機械の奴隷となった。工場労働者として働くため、多くの人々が田舎から都市へと移動したが、その結果、農業にも大きな変化が生じた。つまり、土地からの生産を増やすために、より大きな農業単位やより高度に機械化した多産的な農耕法への急激な変革を余儀なくされた。こうして、都市と田舎の両方において攻撃的な気運が生まれ、非人間的な機械労働に反抗し、機械を破壊するというむなしい抵抗がくり返された。²⁷しかし、このような労働者の抵抗もマンチェスターのピータールーの大虐殺(1819)のような事件で封じ込められ、平和的な集会さえ抑圧され、「六法案」としてひとまとめにされた弾圧的な法案の可決によって阻止されたのである。エンゲルスが『イギリスにおける労働者階級の状態』(1844—45)で述べているように、産業の工業化は、人口の大部分の間に見られる非人間的な生活条件、環境の破壊、醜悪で低俗な生産品をうみ出し、他方では資本家に富を集中させていった。18世紀の末期から19世紀初頭にかけて活躍したブレイク、コールリッジ、ワーズワース、シュリー一等のロマン派の詩人達やカーライルのような思想家は、機械文明の到来を恐怖をもってながめ、このようなイギリス社会の状態に深い危機感を抱いたのである。

トーマス・カーライル(1795—1881)は『時代の表徴』(1839)の中で、

27. 1811年のラダイト運動や1830年代の地方都市における機械破壊運動等がその例である。ウィリアム・コベットの作家は、産業革命のもたらした諸悪を嫌みしい、*Rural Rides* (1830)の中で、悪政と産業革命の無秩序を糾弾し、議会改革に解決を見い出そうとした。

「我々の時代を、何が通称によって特徴づけようとするならば、それは、英雄時代でも 信仰時代でもなければ、また 哲学時代でも 道徳時代でもなく、なによりまして機械時代と呼びたくなるだろう。・・・直接、手によって行われるものは何もない。すべてがルールと計算装置によってなされる²⁸」と述べ、更に、「外面的、物質的なものだけが機械によって支配されているのではない。いまや内面的、精神的なものもまたそうなのだ。・・・人間は頭脳においても、心においても、そして同様に手においても機械的になっている²⁹」とも指摘している。カーライルは彼の時代のすべてを拒否したわけではないけれども、同時代のロマン派の詩人達と同様に、彼もまたロマン主義に培われた人物であったが故に、世界で初めて出現したインダストリアニズムの挑戦を受け、その迫りくる脅威から、有機的な人間の内面を守ろうと執拗な努力をくり返したのである。有機的生成の信念はロマン主義の核心ともいえるものであるが、この信念をカーライルは「メカニカル」と対比させて「オーガニック」と呼んだのである。この内なる生命の発見こそは、ロマン主義が後代に遺した最大の功績であったが、この「オーガニック」なものを死守しようとする努力は、やがてラスキンやモリスへと継承されてゆくのである。

こうした状況の中で、1851年、今や「世界の工場」となった大英帝国はロンドンにおいて第一回の万国博覧会を開催した。そして、他国に先駆けて絶頂に届こうとするイギリスの繁栄と自信、進歩への信仰を象徴したの

28. Thomas Carlyle, 'Signs of the Times' *Collected Works, Critical and Miscellaneous Essays*, Chapman and Hall, London, 1839, II, p. 317.

29. *Ibid.*, p. 320.

30. ロマン主義という概念を簡単に定義づけることは極めて困難であるが、ロマン派の人々にとって、生きた有機体としての自然の発見は、人間の内面の発見でもあった。即ち、自然と人間が共に、神による神秘的な造化という意味において、二つのものは同一であった。即ち、神と自然と人間は三位一体であり、これがロマン主義の核心構造である。しかし、この場合の神は厳格な定義のなされないものである。

が、博覧会のシンボルであるクリスタル・パレスであった。平板ガラスを鉄の枠で組み合わせた巨大な建造物は多くの人々の魂を奪うものであったが、このクリスタル・パレスに激しい嫌悪感を抱いた人々もいたのである。それはラスキンであり、少年モリスであった。

芸術をそれ自身超然として社会の外に存在するものと見做す考え方を否定し、芸術とは社会と有機的な関係をもつものであり、人々の生活のあり方から決定的な影響をうけるものであるという考え方を提示し、その考え方を社会に流布するに力のあった人々として、レイモンド・ウィリアムズは、まずマルクスをあげ、それに併行するもう一つの重要な系譜としてピュージン、ラスキン、モリスの名をあげている。更に、芸術即ち「文化」が、その時の「文明」や「社会」と有機的な関わりがあるという考え方が、イギリスにおいて決定的な影響力をもつに至ったのは1830年代以降のことであると述べている。³¹

A. W. N. ピュージン (1812—52) は、後のモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動に精神的にも、美的にも大きな影響を与えた人物であるが、彼は『対比』(1834)の中で、様々な図版を用いて、中世の平穏で秩序だった生活と彼自身の時代の生活とを比較することによって、鋭い社会批判を行っている。ピュージンもラスキンも建築を文化の母胎、象徴として捉え、その豊富な専門的知識を駆使し、各時代の建築物を分析し、評価する。そして、両者共、その建築様式の変遷を考えることによって、中世のゴシック建築の優位性を指摘し、それ以降の建築の墮落を説いた。ピュージンはゴシック建築を「真のキリスト教的感情」³²を表現するものとして捉え、この事実をゴシック建築評価の根拠とした。彼はこの「真のキリスト教的感情」が19世紀社会に回復されない限り、表面的なゴシック建築物の

31 Cf. Raymond Williams, *Culture and Society: 1780-1950*, Harper and Row, New York, 1966, p. 130.

32 *Ibid.*, p. 131.

修復、復興³³など何の意味もないと説いた。つまり、建築やデザインがその本来の美しさと目的性を達成する唯一の方法として中世の信仰にもどることを主張したのである。彼の建築家としての活躍はゴシック・リヴァイバル運動を当時の流行とする程の大きなものであったが、彼の思想はその過剰なカトリック主義のためにプロテスタントであるイギリスでは深く根づくことはなかった。しかし、彼がヴィクトリア朝社会へ伝えようとしたゴシック精神は、ラスキンに受けつがれ、やがてモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動のイデオロギーに絶対的な役割を果すことになるのである。

そして、功利主義的理知や合理主義的、進歩主義的な考え方に支えられた19世紀の産業主義に対して、最も大きな影響力のあった批判はジョン・ラスキン (1819—1900) やウィリアム・モリス (1834—96) の一派からなされた。ラスキンは美術史家、哲学者、経済学者、そして社会改革家であったが、彼の同時代の知識人達に対する影響力は極めて大きかった³⁴。一方、モリスは当時19世紀最大の詩人の一人として称讃されたが、同時にユートピア作家であり、高名な実践的社會主義者であり、ケルムスコット・プレスの創設者でもあった。そして、数十種類の技能に精通する美術工芸家であり、デザイナーでもあった³⁵。とりわけ彼の手工芸の革新運動の創始者としての業績は、今日その数多くの作品においても、思想においても絶えることなく注目されるものである。そして、両者共、社会的デザイン理論の創始者として大きな業績を残したのである。彼らはピュージンと同

33 ピュージンは、ビクトリアン・ゴシック教会建築の設計者としても目覚ましい活躍をしたが、彼の主唱によって、ゴシック建築を19世紀の建築様式にしようとする運動が始まった。ゴシック風の新しい建築物が多く建設され、古い建物もゴシック風に改修された。この運動は当時の大きな流行となったが、ピュージンは、ゴシック精神の欠落した小手先だけのゴシック模倣に対しては鋭い批判を行った。

34 ラスキンは、オックスフォード大学で美術史の教鞭をとっていたが、彼は「19世紀の知性」と称され、その学識や思想は当時の社会に対して大きな影響力をもっていた。

35 モリスは、多方面においてそれぞれ第一級の業績を残したが、その活躍ぶりから、彼は「万能の天才」と称された。

様、中世の社会や芸術を称讃し、ピュージンの各時代の芸術的価値とその時代の倫理的、道徳的価値を同一視するという考え方を拡大し、19世紀の商業主義や機械生産を全面的に否定した。そして、その否定の根拠は、廉価ではあるが醜悪で粗悪な製品を必要とし、それを生産する社会システムと、その社会システムがうみ出す人的犠牲や美的価値の喪失であった。

当時のイギリスにおける社会状況、即ち、搾取される工場労働者と少数者への富の集中化が、ラスキンの批判の対象であったが、同時に彼は、芸術や趣味の墮落を全般的な文化的危機と見做し、人々の美的感覚や芸術に対する理解を目覚めさせるには、彼らの生活環境の変革が必要であると判断した。そして彼は、当時の社会状況と美的醜悪さを生み出したのは産業の工業化と近代技術の発達だと考えたのである。

ラスキンは「マニファクチュア」というのは、人間の手の機械的な活動によって行われるものであり、知性は直接には影響していないと述べ、更に「技術」とは人間の手と知性が一緒になった活動であり、「美術」は一人の人間の手と知性と情緒が調和して創造されるものであるとしている³⁶。そして、これら三つのものの基盤はすべて手であり、特に美術は人間の手によって創造されるものとしては最高のものであるが、この真の美術を修得しない限り、美術と産業を結合させることは不可能だとしながらも、「美術と産業とは健全に結びつき得るもので、恐らく将来は常にそうなるであろう」と予言している³⁷。しかし、一方で彼は安易に美術と産業を結びつけるのは危険であり、産業の中に美術を溶け込ませていくことは困難なことだと指摘し、過去の美術は貴族や特定の上流階級の人々の楽しみのためのものであって大衆のものではなかったと述べている。そして彼は美術の民衆化が必要であり、大衆という顧客のための、つまり大量生産のため

36 Cf. John Ruskin, 'Two Paths' *The Works of John Ruskin*, George Allen, London, 1903-12, XVI, p. 294.

37 *Ibid.*, p. 294.

のよいデザインの創造を次のように述べている。「我々の美術はそれが万人の物であること、その高ぶらないことによって優勢になり永續し得る。
・・・産業においてもそうあるべきで、豪華な作よりも、むしろ実質的な仕事を要求する。立派なデザインよりは洗練されたデザインを求める。
・・・産業家としての職務は、市場に品物を供給するとともに、その市場を形成することで、もし目先ばかり見て、ただ金持ちになろうと考え、一時的な需要に適したものばかりつくり、俗衆の気まぐれを追いかけてばかりいると、決してよいデザインはできない」このように、ラスキンは美術やデザインの大衆化や簡素化を主張したが、この主張を裏づけるものは彼の人道主義的な平等観が考えられる。

『ヴェニス石』の中の一章「ゴシックの本質」において、ラスキンはゴシック建築から、正しい労働とは生ける者の機能の適切な遂行であるという事実を学びとったと述べている³⁸。即ち、労働に喜びが伴うならば、どんな卑近な仕事であってもそれは芸術作品を創造する仕事である。故に、芸術とは少数の人々の独占物ではなく万人の日々の労働からうみ出される、万人のためのものである。労働が常に人を高め、幸福にするものであること、つまり、日々の労働には常に創造的な喜びが伴うべきであるという真理を、ラスキンはゴシック建築を創造した中世の人々の仕事の中に見出したのである。彼らは皆、労働者であると同時に芸術家であった。彼らは互いに不完全さを補い合い、互いの立場を尊重し、明確な目的意識をもってあの大伽藍を創造した。これこそ真の芸術であり、正しい労働のあり方であるとラスキンは考えた。これが彼の中世という時代についての評価の根拠であった。ピュージンはラスキンも、中世のこのゴシック精神を19世紀社会に復興させることによって現代文明を矯正できると考えたが、

38 *Ibid.*, pp. 341-344.

39 Cf. *Ibid.*, X, pp. 180-269.

特にラスキンは、機械生産と分業を特色とする近代工場における労働の非人間化、及び、生産者の自らの手になる生産品からの疎外、こういった状況に芸術の衰退の原因があると認識した。そして、彼の工業化に対する闘いは、やがて、労働あるいは生産における理想的な形態としての手工作、家内工業、ギルドといった中世の生産形式への傾斜を強めていった。つまり、こういった中世の生産形式の復興によって、労働者には健全な生活条件をもたらし、更に、装飾過剰でインチキな工業的大量生産品を排除できるとラスキンは考えた。中世的な工房の中で手仕事によって生産された物が、それを本当に必要としている人々の手に直接的な交換形式をとって手渡されるような社会こそ、彼の考えたユートピアであった。

ラスキンの遺作である『フォーズ・クレイビゲラー大英帝国の労働者への手紙』⁴⁰は労働者にはあまり読まれなかったが、労働運動の指導者達には大きな影響を与えた。労働における倫理性の回復を強く訴え、資本主義に対する激しい嫌悪を表明したこの作品は、イギリスの社会主義運動に独自の道徳的な根拠を与えたのである。⁴¹この作品が書き始められた1871年に、ラスキンは彼の主張するユートピア実現のために資金集めを始めた。彼のユートピア「セント・ジョージス・ギルド」⁴²は、1878年に団体として認可されたが、⁴³この壮大なユートピア計画は後のラスキンの狂気を予感させる

40 この作品は、1871年から1878年の間に、1ヶ月おきに出版された87通の手紙と、精神障害を起した後の1880年から1884年までに出版された9通の手紙から成り立っている。このラテン語のタイトルは「運命、この棍棒をもつもの」という意味で、ホラティウスの詩よりとったものである。

41 ラスキンは社会主義者ではなく、その運動に対しても積極的には支援していないが、『フォーズ・クレイビゲラー』は、イギリスの労働運動に携わった社会主義者達に、マルクスの科学的力説よりも、深い道徳的根拠を与えたものとされている。

42 ラスキンは不毛の土地を開拓し、清潔な環境の中で簡素な生活を送ろうとする人々を多くまきこんで、このユートピア計画をヨーロッパ大陸全土に広げようとした。

43 ギルド設立の資金は、1871年に集め始められたが、実際に団体として認可されたのは1878年であった。

ものであった。そして、その失敗にもかかわらず、この試みを先駆として1880年代には後続のギルドが多くつくられた。⁴⁴しかし、結局、ラスキンの教義を広くヴィクトリア朝社会に知らしめたのは、彼の教えを引きついだモリスであった。モリスは、ピュージンやラスキンのユートピアを実現することに生涯をかけたが、先人達の理想はモリスの実践活動を通して、19世紀イギリス社会にしっかりと根をおろすことになったのである。

富裕な家に生まれ、聖職者になるべくオックスフォード大学に進学したモリスは、そこでバーン・ジョーンズに出会い、絵画や建築への関心を高めていった。やがて、ラスキンを指導者としたラファエロ前派の人々との交流を深めながら、ここでモリスはラスキンからの決定的な影響を受けたのである。モリスはラスキンを終生偉大な師と仰ぎ、彼の主著『ヴェニス
の石』の中の一章「ゴシックの本質」を終生、自らのバイブルとした。晩年モリス自身がこの一章をケルムスコット・プレス版として出版した際、その序文に自ら筆をとり、ラスキンの最大の教えは「芸術は人間の労働における喜びの表現」⁴⁵であると述べている。こうしてモリスはラスキンの教義を実践すべく、建築と絵画との自由な領域、つまり装飾芸術への道を歩み始めた。1860年、モリスは結婚に伴い新居をロンドン郊外に⁴⁶設けたが、それは建築家フィリップ・ウェップと共同設計され、家具調度品や壁紙はモリス自身によってデザインされた。バーン・ジョーンズやロゼッティなどの仲間達と共に⁴⁶つくりあげられたこの赤煉瓦の家は「レッド・ハウス」と呼ばれ、建築と室内装飾と造園を見事に一体化させた例として住居史上の最大傑作の一つと評されるものである。この集団的デザイン活動が契機となつて、1861年、モリスはバーン・ジョーンズ、ウェップ、ロゼッティ

44 センチュリー・ギルド (1882)、芸術労働者ギルド (1884)、家庭芸術産業協会 (1884)、手工芸ギルド学校 (1888)、美術工芸展覧協会 (1888) 等。

45 William Morris, *William Morris: Artist, Writer, Socialist*, Russell and Russell, New York, 1966, I, p. 292.

46 ケント州のベクスリー・ヒース。

等7名と共に、絵画、彫刻、家具、金属細工なども手がける新しいインテリア工芸企業「モリス・マーシャル・フォークナー商会」を設立し、ここをアーツ・アンド・クラフツ運動の拠点としたが、その設立趣意書には次のようなことが述べられている。まず、イギリスにおける装飾芸術はかなりのところまで発達しているが、この種の企ては今まで未熟であり、断片的であったと述べている。従って、有能なメンバーの協働作業によって困難をとり除くことが必要であり、更に、芸術家がすべての作業を監督することによって、全体の調和が保たれるとしている。そして、この商会が扱うものとしては次のものがあげられている。1. 住宅、教会または公共建築に用いられる絵画、模様または単なる色の配色による壁面装飾、2. 建築に用いられる彫刻一般、3. ステンド・グラス、特に壁面装飾と調和すべきもの、4. 宝石細工を含むすべての種類の金属細工、5. 家具、その美がそれ自身のデザインか、従来看過されていた材料の応用か、人物、型模様との関連に依存するもの。この項目にはあらゆる種類の刺繍、押模様、皮細工、その他これに類する材料を用いた装飾細工、その他一切の家庭用品を含む。⁴⁸

この商会のつくり出した製品は極めて質の高い美術工芸品であったが、モリスはステンド・グラス、更紗、タペストリー、壁紙、本、彩色写本などの「パターン」の製作者としての天才を発揮し、自らのもつ様々な技能を駆使して多くの製品を世に送りつづけた。特に、彼の生み出した植物の

47. この商会は、ロンドンのレッド・ライオン・スクエアに設けられたが、後に同じロンドンのブルームズベリーのクィーン・スクエアに移転(1885)した。この商会は一般的に「ファーム」と呼ばれるものであるが、1875年に解散し、新たにモリスの単独経営の「モリス商会」が発足した。1878年にモリスはロンドン、ハマスミスのケルムスコット・ハウスに移り、更にサリ州のマートン・アベイに工場を建設した。制作品は各種1000以上に及ぶが、その作品はヴィクトリア・アンド・アルバート美術館に所蔵されている。

48. Cf. J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Longmans, London, 1922, I, p. 155.

モチーフを中心とするいくつかのパターンは屈指の傑作として、今なお使われ続けているのである。モリスのこの試みは、総合的な室内装飾会社という全く新しい企画であり、この商会の創造した作品が美術工芸史上になした貢献の大きさははかり知れないものである。やがて、モリスはこの商会を解散し、同時に新しく「モリス商会」(1875)を単独で設立したが、ここで重要なことは、彼が機械織りのカーペット用のデザインをいくつも制作したことである。モリスがラスキンと同様、商業主義を憎み、分業システムによる機械製品のもつ粗悪さや醜悪さを嫌悪し、工場における労働を非人間的なものであると断罪していることはよく知られている。しかし、彼が機械織りのカーペットのデザインを数多く制作したという事実は、彼が終生機械を全面的に否定し続けたという従来の説を否定するものであろう。即ち、モリスが最も嫌悪したことは機械の奴隷になることであったが、同時に、機械の主人となつてうまく使いこなす必要性も感じていたと思われる。

しかしながら、この商会における芸術的、財政的成功はモリスに満足をもたらすものではなかった。なぜならば、万人の生活を美化するという彼の願いは叶えられなかったからである。商会がうみ出した製品は、良質な素材を用いて、熟練した職人が時間をかけてつくり上げた最高級の手工芸品であったが故に、その製品価格は極めて高価なものとなり、一部の金持連中の手にしか入らなかったのである。モリスはこの矛盾に生涯悩み続けたが、結局、この矛盾を解決するには当時の資本主義体制を革命によって打破し、社会主義を確立するしかないと考えた。40才をこえてからの、モリスの社会主義の実践活動への激しい傾斜はこうして始まったのである。彼は1883年に「社会民主同盟」に参加したが、その年の終りに同「同盟」

49 労働者を教育することの必要性を感じたモリスは、街頭に出て演説し、晩年の20年間に600回以上の講演を行い、数多くの論文や論説を書いた。

は分裂し、彼は E. B. バックスやエレン・マルクスらと共に脱退し、新しく「社会主義者連盟」を結成し、機関誌『⁵⁰コモンウィール』を創刊した。

ヴィクトリア朝社会に生活の美を回復しようとしたモリスの審美的社会主義者への発展過程は、ラスキンの美術史家から社会改革者へのそれと類似したものであるが、モリスの場合の方が問題意識が先鋭的になっているといえよう。社会が変革されなければ芸術は健全な姿とはなり得ないし、よき趣味も実現されないという強い信念が、彼に革命的社会主義者への道を選ばせたといえよう。モリスはマルクスの思想のイギリスへの紹介者である⁵¹と同時に、エンゲルスとも親しい交流があった。モリスはマルクスから、階級闘争理論を学び、それを自らの社会主義運動の原理としたが、実際に彼が社会主義を通して獲得しようとしたものは、ヴィクトリア朝社会に良き「趣味」を与え、労働者達の生活環境を美しいものにすること、即ち、公害をなくし、美しい日用品に囲まれた生活を保証することであった。同時に、労働の質を問直すこと、つまり、工場における機械的な単純作業から、喜びを伴った創造的な労働へと転換させること、これが彼のもう一つの目的であった。エンゲルスは、モリスをイギリス労働運動の主流を占める人物であると評価しているが、同時に、モリスを「根深かくも、心情的な社会主義者」⁵²であると述べている。科学的社会主義者である

50 この『コモンウィール』にはモリスの散文的代表作品である『ジョン・ボールの夢』と『ユートピア便り』が連載され、他にも多くの論文や論説が掲載された。

51 モリスは、ハイドマン、バックスと共にイギリスへのマルクスの思想の紹介者として名高い。

52 キングズリー、カーライル、ラスキンなどにも、初歩的な資本主義批判は見られるが、モリスは1880年代までに彼らを大きく越えていた。彼はマルクスの『資本論』を「ザ・グレート・ブック」と称して引用し、また講演や論文、手紙等にはマルクスの経済学や階級闘争理論への言及が無数にみられる。更に、『コモンウィール』誌にバックスとの共同執筆ではあるが、『資本論』第1巻の経済学理論の要約論文を7篇掲載している。

53 Frederick Engels, *Frederick Engels, Paul and Laura Lafargue: Correspondence*, Laurence and Wishart, London, 1959, I, p. 370.

エンゲルスにとって、モリスの詩人としての、芸術家としての「心情的」な側面は高く評価すべきものではなかったかもしれない。しかし、モリスの社会主義者としての本質が観念的な理論家としてのそれではなく、我々の多くに深い共感を与える 普遍的なものであったということが重要である。このようなモリスの試みに対してのマルクスやエンゲルスの「⁵⁴からか⁵⁴的発言」も原因の一つとなって、モリスはマルクス主義者からは正当に評価されなくなった。しかしながら、モリスの強さは、彼がヴィクトリア朝社会における擬似文化を妥協することなく鋭く告発しつづけた点にあるといえよう。

しかし、結局モリスの社会主義の実践運動は工場労働者や社会に対しての根本的な救済とはなりえなかった。更に、彼が商会の実践活動を通して到達したものは、新しい産業デザインではなく、それは極めて質の高い工芸美術であり、結果的には特権階級のための手工芸品であった。しかし、モリスが創造した美術工芸品における技術やデザインは、ヨーロッパ全土に大きな影響を及ぼし、各国においてモリスの思想やデザインをモデルとして様々な運動が展開された。このように、モリスは工芸美術の発展においては、歴史上極めて重要な人物であり、彼が近代デザイン運動の父として高く評価されることは当然であろう。しかしながら、疎外された労働と、その労働がうみ出す醜悪で粗悪な製品を、手工作という生産形式への後退によって解決しようとしたモリスの試みが大きな成功をおさめえなかったことは当然のことであり、彼のアーツ・アンド・クラフツ運動が、工業デザイン運動の発展に対して、ブレーキをかける働きをしたことも事実である。しかし、工業的な生産過程において人間はその労働の所産から疎外されているという事実を、モリスは実作者として、彼自身の手で感じと

54 『マルクス・エンゲルス全集』大月書店、第36巻、1973年、100ページ、151ページ、466ページ、568ページ参照。

り、それを克服するための努力をくり返したのである。この意味において、社会的デザイン理論はモリスをもって始まるといつてよい。モリスの試みは社会の構造を変革することはできなかつたが、彼の提示した社会主義的ユートピアこそは、デザインの社会的目標を明確にすることができたのである。

一方では、機械化を受け入れ、その中で新しいデザインを創造するための試みも多くなされていた。こういった試みは、工芸の伝統を一掃する必要性を説き、新しい科学技術に伴うデザインの進化を目指した。その具体例の一つとして、機関車のデザインがあげられる。蒸気機関は19世紀イギリスにおいて原始的な機械装置として出発し、技術革新をくり返しつつ、美的に洗練された、効率のよい機関車へと発展をとげた。また、船舶や自転車等においても同様の傾向がみられた。つまり、工業製品における美的価値と機能性を両立させるといふ試みは、それまで存在しなかつた新しい製品をうみ出す産業においては一定の成功をおさめていたのである。

IV 結 び

伝統工芸においては、デザインと生産工程とが一つの行為として営まれ、デザイナーと制作者とは多くの場合同一の人物である。しかし、16世紀初頭のパターン・ブックの出現とともに、デザインと生産工程との乖離が始まった。そして18世紀にはボルトンやウェッジウッドによって、工芸の産業化が行われた。彼らは基本的には職人の手仕事に頼りつつも、同一のデザインのもを大量に生産する方法を開発したのである。しかし、両社の場合、規模的にはあまり大きくなく、全体として統一感があり、デザインと生産工程との決定的な乖離は見られない。しかし、18世紀末より始まった産業革命によって機械化が行われ、産業の工業化が進展するにつ

れて、デザインと生産工程との乖離は決定的なものになった。そして、力を得つつあった中産階級の人々の好みに合わせた製品、即ち、新しい廉価な材料と新しい技法でうみ出された、一見高級感のある装飾過剰な製品が市場を支配した。この職人の手仕事を模倣した醜悪で粗悪な製品は、19世紀イギリスの文化を象徴するものであった。このような状況に対して危機感を抱いた人々には、大別すれば二つの流れがあった。その一つはコールを中心とするグループであり、彼らは産業の工業化を受け入れた上で、新しいデザインの革新運動に力を注いだ。しかし、コールの美術教育によって中産階級の人々の好みを改善しようとする精力的な活動も、いく人かの優れたデザイナーによる傑出した作品をその副作物としてもたらしたものの、19世紀イギリス社会によき趣味を創造するという点においては、大きな成果をあげることはできなかった。もう一つの流れは、反工業化の旗印を明確に掲げた人々のグループであった。ロマン主義に培われたピュージン、ラスキン、モリスといった人々は、19世紀の危機的状況を救済するには社会改革への道しか残されていないと認識した。ピュージンやラスキンはそのユートピアとして中世社会への回帰を目指した。そしてモリスは彼らの思想を受けつぎ、そのユートピアを実現するための手段として社会主義の実践運動に身を投じたのである。しかし、モリスが、商業主義によって支えられた機械制大量生産品に対するアンチ・テーゼとして創造した様々な美術工芸品は美術工芸史上には大きな貢献をしたが、結局それらの手工芸品は富裕な階級の人々のためのものであった。万人の生活に美をもたらし、その趣味を改善するという目的のためにくり広げられたモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動は、結果としてモリス自身の願いを裏切るものであった。そしてモリスのこの運動は、イギリスの工業デザイン運動にブレーキをかけることにもなったのである。ほとんど装飾がされず、機能的に単純なものとして、なめらかに処理された我々になじみの深いあの実

用品としての類のものはモリスの作品からはほど遠いものであった。機能性そのものが美となる、即ち、工業製品における機能美という概念はモリスの想像をこえるものであったにちがいない。

しかし、モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動に刺激され、フランスにアール・ヌーボー、ドイツにユーゲントシュティール運動等が生まれ、モリスの影響はヨーロッパ全土に及んだ。やがて、オーストリア工作連盟 (1910)、スウェーデン工芸協会 (1910)、スイス工作連盟 (1913)、ドイツ工作連盟 (1914)、イギリスのデザイン・産業協会 (1915) 等が設立され、国家的レベルで、工業時代における適切なデザインとは何か、熱心に追求された。こうして、ラスキンやモリスの説えた反工業化思想は修正され、機械化を全面的に容認した上で、美的理想や社会的理論を追求して行こうとする方向へと向かっていった。やがて、リードの出現により、機能主義による工業デザインの概念が確立されたのである。装飾よりも、構造的、機能的要素を強調し、機能性そのものがもつ美しさをひき出そうとするこの新しい考え方には、手工芸のデザインを機械で再生産することの誤りを正し、機械のもつ新しい可能性を追求しようとする願いがこめられていたのである。

以上のように、産業デザインの発達は、手仕事から機械生産へという直接的な移行とは必ずしも一致しないのである。むしろ、産業デザインは新しい要因を絶えず吸収しながら、また長い歴史を通して形成されてきた社会的、経済的構造や価値観の影響を受けながら、不断の多様化の歴史を辿ってきたといえるのである。