

## イギリスにおける産業デザインの発達

——モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動とそれ以後——

山 田 眞 實

- I 「美術工芸展覧協会」の設立
- II 「デザイン・産業協会」の設立
- III 結び

『同志社商学 第41巻3・4号』所収の「イギリスにおける産業デザインの発達」において、主に18世紀及び19世紀のイギリスにおける産業デザインの発達の歴史を検証したが、本稿では、ウィリアム・モリスを中心にして1888年に設立された「美術工芸展覧協会」の活動と、それを引き継ぐかたちで1915年に発足した「デザイン・産業協会」の新しい時代にむけての模索的な活動を中心に考えてみたい。なお、1930年代は、イギリスの産業デザイン史上極めて重要な時期であるが、これについては別の機会にゆずりたい。

1851年のロンドンにおける万国博覧会を契機として、新しくアメリカで生れた新しい大量生産方式による製造工業がヨーロッパでも注目され始めた。動力を用いて、単調な一連の操作をくり返すことによって互換性のある均質の部品を生産し、それを組み立てるといふこの製造方法は、大量に

---

1 1730年頃、スウェーデンのクリストファー・ポーレムは水力を用いた単純な機械的作業をくり返すことにより時計の歯車の製造に成功したが、18世紀後半には、

同一の規格品を生産することを可能にしたと同時に、生産上の組織や管理、市場における販売方法、製品のデザインにまで大きな影響を及ぼした。一方、ヨーロッパにおいては量産を行う際にも伝統的なクラフト的技術や作業工程が用いられていた。これはヨーロッパ社会において長い歴史を通して形成されてきた社会的、経済的な構造や価値観によるものといえるが、こうして生み出された製品の形態やデザインは当然過去の伝統に基いたものであった。ヨーロッパ社会がアメリカ的生産方式から影響を受けたのは、製造方法やデザインそのものよりも、生産上の組織化の方法、管理法、市場における販売方法等においてであった。しかしながら、合理化をはかり、生産性の向上を目指すアメリカ式生産方式の発展に伴い、ヨーロッパ諸国でもようやく新しい時代における製品の形態や機能について再検討しようとする気運が高まってきた。

いち早く工業化されたイギリスでは、一方には工場労働者に対する搾取、他方では少数の人々の手中に集められる富といった社会的状況があり、そこでの社会的環境の悪化、生活用品の粗悪さや醜悪さに象徴される社会や文化の衰退といった現象がラスキンやモリスの非難の対象であっ

フランスのル・ブラン（正確な名前は知られていない）が、ポーレムと似た方法を用いてマスケット銃の生産を行っていた。ポーレムやル・ブランの互換性のある部品を組み立てるという方法は、修理の必要な時には部品を交換できるという利点があった。ヨーロッパにおけるこの新しい方法が19世紀初頭にアメリカに紹介され、イーライ・ホイットニーがマスケット銃の製造に適用し、19世紀中頃にはサミュエル・コルトによる回転式連発ピストルの製造が行われるようになった。コルトの成功によりアメリカ式大量生産方式は1870年頃までには農業用機械、鉄道車両等、20以上の分野でこの方法が定着した。この成功の原因は、熟練労働者の不足や工芸の伝統の欠如等が考えられる。訓練や経験によって得られる技能を、機械のもつ正確さと迅速な操作におきかえるという、この方法の発達は、製品のデザインを大量生産にふさわしいものにするとともに生産量の増大をはかるため、作業方式の標準化と効率化をはかった。いわゆるこの「科学的管理方法」は、工芸的な技能の概念の否定であると同時に、労働者達の心理的要因による疲労の増大をもたらすものであった。しかし、この方法は、自動車製造の分野においては大きな成功をおさめ、一台あたりの単価は引き下げられ、「T型」フォード車は工業製品における一大変革をもたらした。

た。彼らは芸術や趣味の墮落を全般的な文化の危機であると捉え、大衆の生活条件を変えなければ美に対する感覚や芸術に対する理解は得られないと考えたのである。

## I 「美術工芸展覧協会」の設立

人間にとって好ましい労働とは何か、人間の生活とはどうあるべきかといったことの追求の結果として生れたモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動は、商業主義に支えられた機械制大量生産に対するアンチ・テーゼとして様々な極めて質の高い美術工芸品を数多く創造し、それらの作品は美術工芸史上に大きな貢献をした。つまり、近代デザインの父と称されるモリスが「モリス商会」を拠点にくり広げた運動は、労働者達が疎外されている労働状況とその労働が生み出す醜悪で粗悪な製品に対する怒りから生れたものであった。この高い倫理感に支えられた運動は、工業に対する反感から、工業化、商業化される以前の時代の価値観、即ち、中世的価値観を標榜するものであり、手工芸という生産方式の復活によって解決策を見い出そうとするものであった。モリスは工業生産における生産工程の単調さに対して労働者達を感じるであろう不満と、労働者とその労働の所産から疎外されているという事実を重視し、正しい労働に支えられた理想的な社会の実現を社会主義の実践活動に身を投じることにより可能にしようとした。周知の如く、モリスは社会主義的ユートピアを実現することにおいては成功をおさめることはできなかったが、その信念と彼が実作者として生み出した様々な美術工芸品やデザインは、ヨーロッパ諸国でも広く受け入れられ、その影響のもとで各国でそれぞれの特徴をもった新しい美術工芸運動が活発にくり広げられたのである。<sup>2</sup>

2 1890年代にドイツで展開されたユーゲント・シュティール運動は依然として職人

当時のイギリスの大都市では、織物や染色、陶磁器、家具の製造、本の装丁、宝石・金属細工等10種類以上の職種の工芸職人の多くがギルドや各種団体に属して活動していたが、更に、ラスキンやモリスの影響のもとに、1880年から1890年の間に職人技術の向上と美術工芸の地位の向上を目的として五つのギルドや団体が誕生した。1882年にアーサー・H・マクマドウ<sup>3</sup> (1851-1942) によって「センチュリー・ギルド」が設立されたのを初めとして、1884年には「アートワーカーズ・ギルド」及び「家庭芸術産業協会」<sup>4</sup>、更に、1888年にはC・R・アッシュビー (1863-1942) が「手工芸ギルド学校」を創設し、また同年、「美術工芸展覧協会」が設立された。これはモリスの講演や文筆活動等による労働者や職人達に対する熱心な教育活動の成果であった。これら新しく設立されたギルドや団体は、ラスキン

- の技術水準を重要視していたが、流れるような曲線と幾何学的な要素を調和させたデザインをうみ出した。一方、フランスやベルギーでくり広げられたール・ヌーボー運動は、自然形態の抽象化や力強い曲線の特徴としていた。他にも、オーストリアのセセッション運動、イタリアのステレー・リバティ、スウェーデンのスレード運動等がくり広げられたが、これら諸外国の美術工芸運動にくらべて、モリスを中心に展開されたイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動は、より素朴で機能性の高い形態を求めるものであった。それは彼の価値観そのものを示すものであると同時に、彼の倫理的な世界観に支えられたものでもあった。
- 3 マクマドウは建築家を目指していたが、やがてラスキンの影響をうけ、ラスキンとともにイタリアへ旅行した (1874)。帰国後、モリスが設立した「古建築物保護協会」に入会し、モリスと知りあった。また彼はラスキンの設立した「聖ジョージ・ギルド」で教鞭をとっていたが、1882年に自ら「センチュリー・ギルド」を創設した。彼は様々な工芸技能を身につけ、多くの分野の裝飾芸術品のデザインを行ったが、彼のデザインのいくつかはール・ヌーボー運動に大きな影響を与えた。更に彼は1884年に図版の入った雑誌『ホビイ・ホース』を発刊した。これは定期刊行物としては最も早い時期に出されたものであった。彼はモリスと共に「ケルムスコット・プレス」の設立にも大きな役割を果たした。
- 4 アッシュビーは建築家、都市計画家であると同時に、極めて独創的な思想家であり改革家であった。建築家を目指すか、やがてラスキンやモリスの影響のもとに様々な装飾品の制作やデザインを行った。1888年に「手工芸ギルド学校」を設立したが、ここでは10種類以上の職種の人々が共同方針に基づいて経営を行い成功をおさめた。1902年に150名の仲間と共にキャムデンのコッツウォール村に定住し、工芸学校をつくった。手工芸と農業の結合を成功させようという彼の努力もむなしく、移住後6年でそのギルドは破産した。このキャムデン・ギルドの実験はモリスの思想を具体化しようとした最後の試みといえよう。

やモリスの中世志向の影響をうけたものであり、中世のギルドを意識的に模倣したものであった。

1883年、建築家のR・N・ショウとJ・D・セディング<sup>5</sup>の事務所に属していた数名が、W・R・レサビィを中心にして芸術や建築について討論する目的で会合を開いた。彼らは、翌1884年にはルイス・F・デイ<sup>6</sup>の主宰する「ザ・フィフティーン」(1882年設立)と合併し、この二つのグループが中心となって「アートワーカーズ・ギルド」が結成され、最初の公式な会合が同年5月にもたれた。モリス、マクマドゥ、アッシュビー、W・R・レサビィ<sup>7</sup>(1857-1931)、G・H・M・サムナー<sup>8</sup>(1853-1940)、F・A・ヴォイジィ<sup>9</sup>(1857-1941)等を中心にして結成された「アートワーカーズ・ギルド」は、モリスの最も高名な後継者の一人であるウォルター・グ

5 セディングは建築家として、また刺繍や壁紙のデザイナーとして名高いが、ビューリントンや、特にラスキンの影響を大きく受けた彼は、後期ゴシック様式による教会の設計等を行った。彼は「アートワーカーズ・ギルド」の指導者の一人であると同時に「美術工芸展覧協会」の創設メンバーでもあった。

6 デイはステンドグラスのデザイナーであったが、彼のステンドグラスは主に家庭用のものであった。その他壁紙、家具等多くの分野のデザインを行ったが、彼は「アートワーカーズ・ギルド」及び「美術工芸展覧協会」の創設メンバーでもあった。特筆すべきは、彼の文筆活動である。彼は極めて多くの記事や論文を *Magazine of Art*, *Art Journal* 等の雑誌に掲載すると同時に、装飾やデザインに関する多くの著書を著わした。

7 レサビィは建築家であり、「アートワーカーズ・ギルド」や「美術工芸展覧協会」の創設に尽した。その他彼は家具や刺繍、金属細工等あらゆる美術工芸品のデザインを、様々な会社や商会のために行った。更に1915年には「デザイン・産業協会」の創設のために協力した。

8 サムナーはイートンからオックスフォード大学に進み法律を学んでいたが、ベンソンの影響をうけ、1880年から1883年にかけてロイヤル・アカデミーで絵画とエッチングの展覧会を開催した。「センチュリー・ギルド」の創設や「アートワーカーズ・ギルド」の設立のために尽力した。また「美術工芸展覧協会」の設立にもつづいた。彼はあらゆる美術工芸品のデザインを行ったが、特にポスターや印刷における彼の業績は大きい。

9 ヴォイジィは建築を学んだが、マクマドゥの影響で壁紙のデザインを手がけるようになった。「アートワーカーズ・ギルド」や「美術工芸展覧協会」の設立にも精力的に協力した。テキスタイルやカーペット、タイル等のパターン・デザイナーとして名高い。更に家具のデザインも行ったが、彼のデザインは A. W. N. ビューリントンの影響により、ゴシック様式の伝統をうけつづけるものが多かった。

レイン (1845-1915) を指導者として活動を開始した。

クレインはリバプールで生れたが、ロンドンの木版家W・リントンのもとで徒弟として訓練を受けた。やがて挿絵に興味をもち始め、D・G・ロセッティの作品に影響を受けた彼は、1863年にはイラストレーターとして最初の作品<sup>10</sup>を出版した。やがて書物の表紙のデザインや子供用の絵本の挿絵を手がけるようになり、特にルートレッジから出版された絵本の挿絵によって、彼の名は広く知られるようになった。やがて、1873年からはルートレッジの6ペニー本の新しいシリーズを担当し、1876年までに13冊の挿絵を担当した。こうしてイラストレーターとしての彼の存在は国内・外を問わず知られるようになったが、1871年頃、モリスやバーン・ジョーンズ、フィリップ・ウェブ等と知りあい、以後、表紙のデザインや挿絵の分野で次々と作品を発表した。更に、1867年から1871年にかけてはウェッジウッド社の陶磁器のデザインを手がけ、その他壁紙、刺繍、織物、カーペット等あらゆる分野の装飾芸術品のデザインを行うようになった。また彼は職人達の技術の向上や美術工芸品の地位の向上のために多くの講演や文筆による活動を行った。特に『ステュディオ』誌<sup>11</sup>を通して師モリスの影響を強く受けた彼の考え方は海外にも広く紹介されるようになった。1885年頃から彼はモリスの影響により社会主義運動に身を投じ、モリスの思想を敷衍することに全力を注いだ。クレインは多くの著作を著わしており<sup>12</sup>、その多くがモリスの思想を踏襲したものであるが、彼のデザイナーとして

10 書名は *The New Forest*.

11 『ステュディオ』誌は1893年にクリストファー・ドレッサー等により創刊され、現在も出版されているが、創刊当初の同誌にはピアズリー、クレイン、ヴォイジィ等に関する紹介やリバティ商会の新家具、その他様々な装飾芸術品に関する記事がみられる。1897年からはアメリカでも発行されるようになったが、一貫して建築や室内装飾に関する記事を中心に扱ってきた。1960年代からは『ステュディオ・インタナショナル』として発行されている。

12 *The Claims of Decorative Art* (1892), *The Bases of Design* (1898), *Line and Form* (1900), *Ideals in Art* (1905), *An Artist's Reminiscences* (1907), *William Morris to Whistler* (1911)

の業績や教育活動は、その時代に極めて大きな影響力をもった。

「アートワーカーズ・ギルド」はその本拠地であったクイーン・スクエアの地所を1915年に「デザイン・産業協会」にゆずり渡すまでの30年間にわたり、クレインを中心にした多くのデザイナーや理論家達の討論の場となった。メンバーの多くは1850年代、60年代に生れ、サウスケンジントンの近くで育った人々が多かったが、彼らは芸術家として、また教育者としての熱烈な使命感や希望にもえていたのである。ギルドのメンバーの多くは、自らの理念や理想ばかりでなく、作品自体がもっと広く知られる必要性を感じ、作品の宣伝のための定期的な展示会を開催するべきだという考え方が熱心に討論された。1886年、特にこの考え方を強く主張する人々が集って展覧会開催のための会合がもたれた。クレイン、レサビィ、デイ、サムナー、W・ドウ・モーガン<sup>13</sup> (1839-1917)、W・A・S・ペンスン<sup>14</sup> (1854-1924)等がそのメンバーであったが、更に画家のG・クロウセンやH・ハント等も加わっていた。彼らは絵画と装飾芸術の公共的な合同展覧会を開くことを討議した。クロウセンやハントの意見は「ロイヤル・アカデミー」を改革し展覧会に協力させることであったが、クレインは「アートワーカーズ・ギルド」が責任をもって展覧会を開催することを主張し

13 モーガンはロイヤル・アカデミー・スクールで絵画を学び、1861年以後は、「モリス商会」のためにステンドグラスやガラス製品、タイルのデザインを担当するようになった。やがて陶器に関心をよせ、ラスターの技術を復興させることに成功した。モリスやパーン・ジョーンズと終生深い親交を結んだが、彼は生涯に1248の陶器のデザインを行い、その作品はヴィクトリア & アルバート美術館におさめられている。また、彼は文筆活動も行い、*Joseph Vance* (1906年)のような小説を著した。

14 ペンスンはオックスフォード大学在学中、ラスキンの影響を受け、建築家になることを志した。やがてパーン・ジョーンズを通してモリスを知り、その影響のもとで1880年に金属細工の工房をハマスミスに設立した。彼はボンド・ストリートに店舗をかまえ、彼の商会は1920年に彼が引退するまで活動を続けた。彼は「アートワーカーズ・ギルド」と「美術工芸展覧協会」の創設メンバーであったが、1896年にモリスが没すると「モリス商会」の責任者となった。彼は商会のために家具や壁紙等のデザインをしたが、1914年には「デザイン・産業協会」の創設メンバーに加わり、その設立に尽力した。

た。こうして、1888年の秋に「美術工芸展覧協会」が正式に発足し、リージェント・ストリーートのニュー・ギャラリーで第一回の展覧会が開催されることになった。会長にはクレインがなり、彼は1912年に引退するまで会長をつとめた。その間、1893年から96年まではモリスが会長をつとめたが、モリスの死によって再びクレインが会長となった。展示品には良質のものが集められ、最初の展覧会は大成功をおさめ、ヨーロッパ諸国に先鞭をつけるものとなった。

クレインは展覧会のカタログをデザインするとともに、その中で「すべての芸術の真の根源は手工芸の中に存在する」<sup>15</sup>と述べ、美術工芸の地位の向上を訴えている。技術の向上をめざし、また工芸品の産業への適用といった問題を積極的に考えようとするこの展覧会は大きな反響をよぶとともに、一般大衆の趣味の向上にも大きな役割を果たした。展覧会はニュー・ギャラリーで1910年まで開催されたが、この展覧会に出品された作品がそっくりそのままイギリスの19世紀から20世紀にかけての美術工芸の歴史を物語るといっても過言ではない。第1回の展示会で会場を圧倒したのは、まず「モリス商会」の出品作であった。「ウッドペーカー」のタペストリー、「ハマスミス」ラグ、更にモリス自身の手による『ルバイヤート・オブ・オマール・カイヤム』の彩色版の数ページが出品された。また、陶磁器やタイルのデザイナーとして高名なモーガンのタイルはモリスも賞讃したものであったが、その他にクレイン、セディン、デイ等の壁紙、マクマドウの「センチュリー・ギルド」より出品されたイニシャル・レター、ペンソンの一連の金属細工などがあった。ペンソンの出品したティ・ポットやケトル類は、金属細工を見事な工芸品にまでその地位を高めるのに大き

15 Walter Crane, *Arts & Crafts Exhibition Society Catalogue I*, Arts & Crafts Exhibition Society, London, 1888, p. 7.

16 現在、ウォルザムストウにあるウィリアム・モリス・ギャラリーでみることができる。



な力があった。更に、工業機械を積極的に使用しながら職人としての仕事をするというペンスンの方法や彼の大胆で革新的なデザインは大きな注目を集めた。

翌1889年に開かれた第2回目の展覧会は前年よりも大きな成功をおさめた。会場にはモリスのゴシック建築の講演を聞きにくる聴衆があふれ、染色に関する彼のエッセイの掲載されたカタログを求めて人々が殺倒した。このようにモリスの絶大な影響力で展覧会は大成功をおさめ、サー・エドモンド・エルトンやマーク・V・マーシャル等の革新的な陶磁器類等、良質のものが数多く展示された。第3回目の展覧会が1890年に開催され、クリストファー・ドレッサーのデザインによるガラス器やバラム・ウェア陶器類、アーネスト・ジムソンの刺繍等が出品された。更に、リバティ・アンド・カンパニー製の椅子やマントルピースの装飾品等が展示されたが、以後リバティ社はアーツ・アンド・クラフツ運動における作品を次々に利用し、流行をつくり出していった。これはまた家具のヒール社についても同様であり、両社とも、展覧会に出品された作品のすぐれたデザインを利用することによって大きな業績をあげたのである。以上のようなすぐれた作品が出品されていたにもかかわらず、全体としてややマンネリ化しつつあった第3回の展覧会はクレインをはじめとする協会の人々に深い反省をもたらした。協会は時間をかけて良質の出品作を集めるため、以後展覧会の開催は3年おきにすべきだという決定をくださった。以後、「美術工芸展覧協会」のメンバーの多くは国際的にも大きな影響力をもち始めたが、彼らの主な仕事はイギリスの最良の美術工芸品を諸外国に紹介することと共にラスキンやモリスの教義を広く浸透させることであった。こうしてモリスやクレインを中心にしてくり広げられたアーツ・アンド・クラフツ運動はヨーロッパ諸国に大きな影響を及ぼし、各国でそれぞれの特徴をもった美術工芸運動がくり広げられることになったのである。協会はイギ

リスの美術工芸思想を広く理解させるために出版事業にも力を注いだ<sup>17</sup>。やがて、1920年頃には協会はその役目を終えるが、同協会がイギリスの展覧会活動に刺激を与え、各地のギルドの活動を活気あるものにすると同時に、後のデザイン運動に大きな影響を及ぼすような傑作を多く生み出したことは、大きな業績といえよう。

「アートワーカーズ・ギルド」も「美術工芸展覧協会」も共に、モリスを中心として、彼の影響のもとに生れたものであるが、これらは世界に先駆けてくり広げられたモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動を側面から支える重要な役割を果たしたといえる。そして、N・ペヴズナーが「モリスが自分のデザインで、装飾の正直さを復興したことは、過去の様式とつながるよりも、むしろ近代運動の歴史に重要なことなのである。芸術家モリスは、結局その時代の限界を超えられなかったかも知れない。しかし、人間として、思想家としてのモリスは、それを超えた。それが、この書物の中で彼の著作と講演が彼の芸術作品よりも先に論じられねばならなかった理由<sup>18</sup>なのだ」と述べているように、モリスの生涯600回をこえる講演や数多くの論文、エッセイ等を通しての、労働者や職人、美術工芸家達に対する教育活動は極めて重要なことといえよう。なぜならば、彼の骨身をおしまぬ教育活動の成果の一つが「アートワーカーズ・ギルド」であり、「美術工芸展覧協会」であったからである。そして、このモリスの情熱は「美術工芸展覧協会」が1920年頃にその役目を終えた後も、新たに「デザイン・産業協会」に受けつがれることになった。「アートワーカーズ・ギルド」の本拠地であるクイーン・スクエアの地所の一部をかりて結成された「デザイン・産業協会」は、モリスの信念を受けつぎながらも、新しい時代にむ

17 レサビィヤベンスンの論文が掲載されている *Handicrafts and Reconstruction* (1919), *Arts & Crafts Quarterly* (1919-20) 等が出版された。

18 Nikolous Pevsner, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, Penguin Books, London, 1989, pp. 53-54.

かつての、新しいデザインの創造に努力をかたむけることになるのである。

## II 「デザイン・産業協会」の設立

モリスは「芸術と社会主義」の中で、機械について次のように述べている。「神わざともいべきこの機械というもの、我々がもしこれを秩序ある深慮をもって扱うとすれば、今からでも退屈さやつまらない労働の一切を、すみやかに解決することになるかもしれない。その結果、我々は自由自在な立場にたつて、わが労働者達の手の熟練と精神力の水準を高めることができるかもしれない、人の手がその人の魂によって導かれる時にのみ、その手によって生み出される美の秩序を我々はあらためて生み出し得ることになるかもしれない。だが、現に、機械は我々に何をしてくれたという<sup>19</sup>のか」。1884年に示されたこの見解は、それまでの機械の全面否定といった態度からみると大きな妥協がみられる。しかし、機械とは厭わしい労働から人間を解放してくれるだけのものであるというこのモリスの見解には、明らかに機械というものに対する認識の限界が感じられる。即ち、機械の勝利は、すでに動し難いものになっており、もし我々が、速さ、正確さ、威力をもつ道具として機械を使いこなしたならば、全く新しい芸術作品を生み出すことが可能であるという認識が欠落しているといえるのである。やがて、機械を歴史上の必然として認めた上で、新しい美的理想や社会的理想を追求すべきだという姿勢が生れ、モリスの反工業思想は徐々に修正され、デザインの的にも、装飾よりは構造的、機能的要素が強調され始めるのである。しかし、イギリスは、モリスの存在があまりにも巨大であったために、機械時代に適した新しい産業デザインの追求は諸外国にくらべ

19 William Morris, *The Collected Works of William Morris*, ed. May Morris, Russell and Russell, New York, 1966, XXIII, p. 206.

て立ち遅れることになったのである。

1914年にドイツのケルンで開催されたドイツ工作連盟展覧会を見学した H. ステイブラー (1872—1945)<sup>20</sup>、サー・A・ヒール (1872—1959)<sup>21</sup>、H・ピーチ (1874—1936)<sup>22</sup> 等は、イギリスの産業デザインの分野における立ち遅れに対して深い危機感を抱いた。同展覧会では、グロピウスのデザインによるモデル工場や、機械を駆使して製造された全く新しいタイプの工業製品の数々が展示されていたが、同時に開かれたドイツ工作連盟の年次総会では、機械芸術か手工芸か、将来どちらに重点をおくべきかという極めて重大な問題が提起された。即ち、製品を規格化することによる機械生産の可能性をより一層追求すべきだとするムジテウス達と手工芸の伝統や造形的個性を重視するヴァン・デ・ヴェルデを中心とする人々の間で、激しい議論がくり返されたのである。しかし、グロピウスのモデル工場に象徴される新しい考え方が、大きな支持を集め、やがて、機械芸術を追求しようとする国際的ともいえる新様式が確立されていくのである。ドイツにお

20 ステイブラーはラスキンの影響のもとで設立されたケズヴィック産業芸術学校 (1884年設立)で木彫と金属細工を学び、1912年から26年までは、ロイヤル・カレッジ・オブ・アートで教鞭をとった。またデザイナーとしても活躍し、食器類をはじめとして、タイルやロンドンの地下鉄のポスターのデザインをしたことでも有名である。彼が1938年にデザインしたステンレス製のティ・セットは J & J ウィギン社によって1950年まで製造された。1936年には産業デザイナーとしては初めてロイヤル・アカデミーの会員に選ばれた。

21 ヒールはマーボロウ・パブリック・スクールとスレイド美術学校で教育を受けた後、家具の製造・販売を行うヒール・アンド・サンズ商會を相続した。彼は家具製造に関する技術を身につけると共に、様々な家具のデザインを行ったが、装飾にこだわらないその単純なデザインは高い評価をうけた。1930年代からは新しく開発された薄板状の木材や金属のパイプを使った新しいタイプのデザインをうみ出し、安価な家具を大量に生産することに成功した。またヒールは高名な学者でもあり、彼の著作 *London Tradesmen's Cards of the Eighteenth Century* (1926), *The English Writing Masters and their Copy Book 1670-1800* (1935), *London Furniture Makers from 1660-1840* (1953) 等が特に有名である。

22 ピーチは書籍商であり、藤家具の製造業者であったが、「デザイン・産業協会」の理論的指導者であると同時に環境保護運動の初期の指導者でもあった。

いては、この20世紀の新様式の基礎はすでに1914年までには形成されており、そして、それはグロピウスの小住宅の規格化と大量生産の企画（1909年）や「ユニット」家具の開発（1910年）等の業績の結果であった。グロピウスが1919年に、美術専門学校と美術工芸学校を併設した「国立バウハウス」の初代校長に就任して以来、「バウハウス」はその後10年以上にわたりヨーロッパの「創造の中心地」となったのである。手工芸の研究所であり、また規格化の研究所でもあった「バウハウス」は、学校と工場の二つの要素をかね備えた創造の場であった。ペヴズナーは、「グロピウスは、ラスキンとモリスの後継者であり、ヴァン・デ・ヴェルデの後を追い、ヴェルクブントの後を追う者であることを自認している。そこで我々の議論は、円を描いて一巡したことになる<sup>23</sup>」と述べているが、これは極めて重要な指摘といえよう。なぜならば、モリスに始まりグロピウスが到達したのは良質な作品の基礎の創造であり、最良のデザインとは何かという目標にむかってくり広げられた両者の運動は、歴史的には完全に一つの時代を築き上げたと考えられるからである。

以上のように、ドイツはモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動から大きな影響をうけながらも、20世紀に入ってからヨーロッパにおける産業デザインの指導的立場を確立した。イギリスの立ち遅れを痛感したステイブラー等は帰国後委員会を結成し、商務省に対して、イギリスの製造業者の認識を深めるためにドイツやオーストリアの製品を展示する展覧会の開催を訴える要望書を提出したが、この要望書には、F・ピック（1878-<sup>24</sup>1941）や小説家のH・G・ウェルズも署名していた。イギリスが科学技術、特に化学薬品や染料の分野においてもドイツに大きく遅れていることは政

23 N. Pevsner, op. cit., p. 39.

24 ピックは弁護士であったが、ロンドン地下鉄に勤務し、ロンドン地下鉄にデザイン面で特色を与えた。やがてロンドン運輸の専務取締役となったが、彼は産業デザインと都市デザインに模範を示すことができる人物として、ペヴズナーによって「20世紀の芸術の保護者」と評されている。

府や産業界でも十分に認識されており、商務省は委員会の要望をうけて、1915年3月に最良にデザインされたドイツ製品の特別展示会をゴールド・スミス・ホールで開催した。イギリスの製造業者達に良いデザインの必要性を訴えるために開かれたこの展示会において、既に2000人の会員数を有するドイツ工作連盟の活動が紹介され、イギリスの産業デザインに対するとりくみの遅れが強調された。

展示会の2ヶ月後の1915年5月に委員会のメンバーが中心となって、ドイツ工作連盟やオーストリア工作連盟を目標とした新しい団体、「デザイン・産業協会」(以下 D. I. A. と略す)が結成されたが、これはヨーロッパ諸外国に比べて一番遅いスタートであった。<sup>25</sup>

ステイブラー、ヒール、レサビィ、ピーチ、J・モートン、フレッチャー、カーウィンという7名の創設者達をはじめとして、初期の会員達は、すべてモリスと直接の親交のあった人々やモリスの影響を大きく受けた人々であった。しかし、機械に関する認識においては、次に述べるように、モリスと比べて多少の進展が感じられる。D. I. A. の最初の出版物には、「機械を、その正しい地位で受け入れ、それを排撃するのではなく、今後正しく利用され、また統御されるべき手段とみなす<sup>26</sup>」と述べられ、機械生産を容認した上で、最良のデザインを追求していこうとする活動方針が提示されている。会員は6月には78名、その年の終りには200名になり、戦時中であったにもかかわらず会員は着実にふえ、終戦をむかえる頃には400名になっていた。

D. I. A. の活動を支えた産業は「印刷」と「テキスタイル」であったが、両産業は共にモリスの影響を強く受けていた。それは、この二つの分野が、

25 ドイツ工作連盟(1907年設立)、オーストリア工作連盟(1910年設立)、スイス工作連盟(1913年設立)、スウェーデン工芸協会(1910年から1917年にかけて設立)。

26 *The Beginnings of a Journal of the D. I. A., Design and Industries Association*, London, 1916, p. 6.

彼の才能が最大限に発揮された分野であり、また他の産業にくらべて進歩的であり、広範囲の使用性をもつ重要な分野でもあったからである。

印刷、製本に関するモリスの業績は史上最高の業績と評されるものである。1880年代の中頃から印刷、製本に関心を寄せ始めたモリスは、生涯最後の仕事として、1890年に「ケルムスコット・プレス」を設立した。中世の彩色写本類等に対する彼の愛着や自らの著作の装丁に対する関心から、彼は印刷技術の研究やその習得に熱狂的に没頭したが、これは当時の印刷の質の劣悪さに対する挑戦でもあった。モリスは字体デザインの創造からとりくんだが、<sup>27</sup> 彼自身の装飾文字とバーン・ジョーンズの挿絵が取められたケルムスコット版チャーサー特製本は、書物を芸術作品にまで高めた見事な一例である。中世主義的な精妙な装飾が施されたこの豪華な特製本は、当時熱狂的にむかえられたが、ケルムスコット版のうち、よりシンプルな他の何点かが、当時の出版印刷に携わる人々に与えた影響の大きさは特筆すべきことである。小さな建物に設けられたケルムスコット・プレスから6年間に生み出された66冊(53の作品、総冊数1823冊)は、すべてモリス自身等によって個別にデザインされ、彼自身と数名の高度な技能をもった職人達によって手で組まれ、人力だけで印刷されたものであった。エマリー・ウォーカーという字体に関してのすぐれた知識をもった彫刻師の協力があつたことを考慮に入れても、その規模と人員からすると、これは驚異的な業績であつたといえよう。ケルムスコット・プレスはモリスの死(1896)とともに解散したが、その影響は多大なものであり、以後20年間はモリスに追随しようとする人々によって、次々と印刷所が設立された。この動きはヨーロッパ大陸やアメリカにまで及んだが、イギリ

27 モリスはゴールデン体(1889年)、トロイ体(1891年)、チャーサー体(1892年)の三つの字体を創造したが、ゴールデン体はローマン体の、トロイ体及びチャーサー体はゴシック体の影響をうけたものである。

スでは、1900年に創設されたダヴズ・プレス<sup>28</sup>をはじめとして、エラグニィ・プレス<sup>29</sup>、ヴェイル・プレス<sup>30</sup>、アジャンディーン・プレス<sup>31</sup>等がケルムスコット・プレスに追随して設立された。なかでもダヴズ・プレスの装飾性の少ない活字は近代的な書籍出版の基礎を確立したといわれる。

印刷・出版は「科学と芸術の結合」ともいわれるものであるが、モリスの協力者でもあったサー・エマリー・ウォーカー（ダヴズ・プレスの設立者）は、印刷技術学校の創設にも大きな役割を果たした。また、モリスの弟子ともいえるエリック・ギル（1882-1940）<sup>32</sup>やE・ジョンストンのような偉大な字体デザイナー達の業績やオリヴァー・サイモン<sup>33</sup>の印刷技術に関する業績は、イギリスばかりでなく、ドイツの活字鑄造にも大きな影響を及ぼした。こうしてイギリスにおける印刷の大改革がなされたが、1920年頃には出版業者の間ではデザインに対する関心はまだ低かった。しかし、ナンサッチ・プレス<sup>34</sup>が限定版ではあったが、シリーズものを出版し、その主題にあわせた個々のデザインは大きな人気をよび、価格も安価であったため大成功をおさめた。この成功によって、1940年頃には書籍のデザインに無関心な出版業者はほとんどいなくなり、専属のデザイナーをおく業者もふえた。

以上のように、モリスの影響のもとに出発した書籍印刷は D. I. A. の会

28 ゴブデン・サンダースンとエマリー・ウォーカーの設立。

29 リュージャン・ピサロウの設立。

30 チャールズ・リキッツの設立。

31 セント・ジョン・ホーンビィの設立。

32 ギルは、チセッター芸術学校で学び建築家になることを目指すが、同時に石にレタリングを施す技術を美術中央工芸学校で学んだ。1904年にはクラナッチ・プレスのタイトルページをデザインしたのをはじめとして、挿絵も描くようになった。1925年からは単式自動鑄造植字機のための活字のデザインにとり組み、数種類の活字を考案した。

33 サイモンは、ケルムスコット・プレス版『チャーサー』をみて印刷職人になることを決意したといわれているが、植字と印刷作業の完全さをもって、完璧な印刷を可能にした人物である。

34 フランス・メネルの設立。



員達の努力によって、その改革に見事に成功したのである。更に、新聞、雑誌、パンフレットやカタログ、電話帳といった公共性や営利性をもつ印刷物に関してのデザイン運動も同時にくり広げられた。こういった短命ではあるが、読み易さが第一条件として要求される印刷物は、書籍にくらべて、広範囲に利用されるという点において重要な分野である。セント・ジョン・ホーンビィは、新聞、雑誌や書籍及び文房具の販売を行っていたW・H・スミス社の社員であったが、1903年に同社のパリ支店の店頭を飾るためのレタリングをギルに依頼した。やがてそのデザインは同社の全支店で使用されるようになったが、この経験によって、彼は後に自ら設立したアジャンディーン・プレスにおいて、書籍と同時に商業印刷にも力を注ぐことになったのである。ホーンビィと彼の協力者であったH・モーガンは、広告文案作成に大きな才能を発揮していたデザイナー、J・P・ソープに協力を要請した。こうして、ソープはD.I.A.の創設メンバーであると同時にカーウィン・プレスの創設者でもあったハロルド・カーウィン(1885-1949)<sup>35</sup>等と共に印刷分野において、そのデザインや印刷技術の向上をめざして積極的に活動を開始した。カーウィンは極めて高度な印刷技術を身につけた印刷職人であったが、彼をはじめとして印刷改革に力を尽した人々は、モリスが求めつづけた確かな職人的技法や社会的理想といったものを受け継ぎながらも、同時に機械のもつ速さや精密さといった特性を評価し、機械を使って如何に最上のものが創造できるかを求めつづけた技術者達でもあった。

D. I. A. の基盤となった産業として、もう一つはテキスタイルをあげることができる。テキスタイルは家庭用や服飾用に広範囲な使用性をもつと

35 カーウィンは、楽譜印刷会社を相続したが、「マスター・プリンター」となり、自らレタリングを学んだ。彼の創設したカーウィン・プレスは二つの大戦の間に国際的な名声を得たが、彼はまた若いグラフィック・デザイナー達の指導者でもあった。

同時に、特にファッションと密接な関係を有するために多くのデザイナーを雇用している産業でもあった。アーツ・アンド・クラフツ運動においても、テキスタイルは最も重要なものの一つとして扱われていたが、それはモリス自身がテキスタイルデザインに関して大きな才能を発揮したからであると同時に、人々の生活に最も密着したものの一つであったからである。D. I. A. もテキスタイルを最も重要な分野として、その改革や改良に力を注いだ。ランカシャーの製造業者のうち、服飾業に従事する多くの業者は当時フランスからデザインの多くを購入していた。イギリス人自身によるデザインの創造を主張する D. I. A. の考え方はマンチェスターで多くの業者の支持を得た。こうして、D. I. A. はロンドンについてマンチェスターにも活動の拠点を設けることに成功したのである。

イギリスにおいては、1860年代頃まではテキスタイルデザインは様々な美術工芸のなかではそれ程重要なものとは考えられていなかったが、モリスの出現によってテキスタイルデザインの重要性に対する認識が急速に高まった。モリスの作品は手織りのものも、捺染のものも海外の製造業者達の注目を集め、イギリス国内でもモリスのデザインを使った商品を製造したり、モリス商会のために積極的に協力する業者達の数は少なくなかった。なかでも、モリス商会のために織物等<sup>36</sup>を製造していたアレクサンダー・モートンの後を継いだ彼の次男であるサー・ジェイムズ・モートン (1869-1943) は機械時代のデザイン史において、極めて重要な地位をしめる人物であった。

モートンはモリスの熱狂的な讃美者であったが、モリスと違って、機械生産による新しい可能性を積極的に追求しようとしていた。1890年代には彼は展示会を催したり、『ステュディオ』<sup>37</sup>雑誌を通して熱心にアーツ・ア

36 マドラス産の色付き木綿地や毛織物の手織り壁掛など。

37 註11参照。

ンド・クラフツ運動を支援していた。モートンは、当時住宅や壁紙のデザイナーとして有名だったC・A・ヴォイジ<sup>38</sup>ィに、モートン商会のためのデザインを依頼した。ヴォイジィは「アートワーカーズ・ギルド」のメンバーであり、1888年の「美術工芸展覧協会」の最初の展覧会には壁紙とプリント生地を出品し、その後、あらゆる種類のテキスタイルや絨毯、タイル、家具、金属細工のデザインを様々な会社のために行い、その名声は海外でも極めて高いものであった。彼もモートンと同様に機械生産の可能性を追求すべきだという考え方をもっており、モートン商会のために大胆なパターン・デザインを行った。そして、そのデザインを使った、機械によって製造された布地は1896年のアーツ・アンド・クラフツ展示会で展示された。この布地は、すぐれたデザイナーと産業が協力すれば極めて良質の製品が生れるということの見事な証左として高い評価を受けたのである。モートン商会は、ヴォイジィの他にも数名の有能なデザイナー<sup>39</sup>を擁し、染めや織りに次々と新しい製品を生み出したのである。

更に、モートンの成功には、リバティ商会の創始者であるサー・アーサー・リバティ<sup>40</sup> (1843-1917) との協力関係が大きな役割を果たした。リバティは生地商の息子として生れたが、東洋美にひかれ、1875年にリージェント・ストリートに日本の美術工芸品やテキスタイルを扱う店をもった。ちょうどその頃、日本の美術がフランスやイギリスで紹介され始め、時流にのったリバティの店は大成をおさめた。やがて、リバティの絹織物をはじめとするテキスタイルや個性的なリバティ・ファッションがイギリスだ

38 註9参照。また、ヴォイジィは、1893年に創刊された『ステュディオ』創刊号の表紙のデザインも行った。

39 シャンド・キッド、ハリスン・タウンセット、シドニィ・モース等。

40 リバティは日本に関しての論文や、1888年から89年にかけて日本に旅行した時の写真を中心に *Japan: A Pictorial Record* (1910) 等の著書も出版している。

41 イギリスでは、画家である J. A. M. ホイッスラー (1834-1923) などが中心となっていた。

けではなく、ヨーロッパやアメリカでも大流行したのである。リバティは新古典主義や中世主義者達の好むチューダー様式を取り入れてはいたが、その独特の雰囲気をもつ商品は全く新しいリバティ様式として注目されたといえよう。この世界的に有名なリバティの店のショウ・ウインドウに陳列されることが当時の製造業者やデザイナーにとっては成功の証であったが、モートンは、自ら開発した新しい布地や新しいデザインの商品をリバティにおさめることによって、製造業者として、また新しいデザインの開発者としての地位を不動のものにしたのである。

モートンは、モリスの作品を機械生産における技術やパターンの開発のための模範と考え、機械生産の可能性を追求したが、同時に、彼は布地の日光や洗濯による変色を防ぐための染料の開発にも力を注いだ。彼はドイツから化学者を招き、織物にも綿布にも安定した発色を示し、しかも耐光性、耐水性にすぐれた染料の開発に成功した。莫大な費用をかけて開発されたこの染料を使って染色された布地は「サンデュア」と名づけられ、諸外国でも大変な人気を得た。この成功によって、彼は1914年に同族会社であったモートン商会から独立し、新たにモートン・サンデュア社を設立<sup>42</sup>した。

以上のように、印刷及びテキスタイル産業等を中心にして D. I. A. の活動はくり広げられた。

D. I. A. は1915年5月に結成されたが、同年の終り頃には憲章や規約も整備され、第1回目の展示会が開催された。会員達の、イギリスにおける産業デザインの立ち遅れに対する危機感は深く、大戦中であったにもかかわらずその活動が開始されたのである。財政的に極めて厳しく、公開討論

42 モートン・サンデュア社は、ドイツから供給をうけていた不変性染料を大戦のために打ち切られるという危機に瀕した。政府は同社の危機がイギリスの産業界全体に与える深刻な影響を考え、対策を講じようとしたが、モートンはただちに独自の化学者チームを結成し難局に立ちむかった。彼は染色材料産業における業績に対してナイトの爵位を受けた。

会や宣伝活動は断念せざるをえず、会員達の精選された作品のみを展示する小規模な展示会の開催が決定され、準備はすべて会員達自身の手で行われた。

第1回目の展示会はホワイトチャペル・ギャラリーで開催されたが、その時はカタログや広告類の商業印刷が中心であった。カーウィン・プレスをはじめとして、ベイナード・プレス<sup>43</sup>、ウェストミンスター・プレス<sup>44</sup>等の展示物が注目を集めた。翌年(1916年)にはマンチェスターで第2回目の展示会が開かれた。この時には、フランスに遅れをとっていたがイギリスの主力産業だと考えられていた染織物に限定された。1917年には「美術工芸展覧協会」がパーリントン・ハウスでトリエンナーレ・ショウを開催する予定になっていたが、同協会はD. I. A. に対して、会場の一部を提供するという申し入れを行った。D. I. A. はこの申し入れを受け入れ、第3回目の展示会を「目的への適応」というスローガンのもとに、家庭用陶磁器類<sup>45</sup>に限定して展示することに決定した。D. I. A. は厳しい商品テストを行い、厳選された商品のみを展示したが、注目すべきことは、この時の展示会には装飾性の高い陶磁器類は除かれ、機能性の高い商品のみが展示されたことであった。これは、以後のD. I. A. の進むべき道をさし示す極めて重要な活動方針の決定であったといえよう。製陶業者達はそのほとんどがスタフォードシャーに集中しており、極めて団結力の強い産業であったが、彼らはこのD. I. A. の展示会に対して激しい怒りと反感を示した。それは、有名な陶芸家の作品やウェッジウッドをはじめとする世界的名声を誇っていた製陶会社の製品が除かれていたことに対する怒りであった。ジョサイヤ・ウェッジウッド自身や数名の陶芸家達はD. I. A. の考え方に理

43 フレッド・フィリップスの設立。

44 ジェラード・メネルの設立。

45 正確にバランスがとれ、持ちやすいように、注ぎやすいようにデザインされているか、液体のあと引きはないか、といった点が厳しくテストされた。

解を示したが、以後、多くの製陶業者達の D. I. A. に対する反感はながく消えることはなかった。この事件は、ハーバート・リードが『アート・アンド・インダストリー』(1934)の中で機能主義を理論的に確立し、機能主義に徹したすぐれたデザインの工業製品を「抽象芸術」品として明確に位置づける前の段階<sup>46</sup>における極めて意味深い事件であったといえよう。

ヴィクトリア朝時代は「装飾」の時代であった。本来、装飾とは、高度な技能をもち、素材を熟知し、物の用途を明確に理解している熟達した職人が、物をつくる際に自然に心に浮んだものを手に伝えた時に初めて生れるものといえよう。従って、このような条件は機械生産に伴って発生することはあり得ない。しかし、当時の製造業者の多くは、機械生産でうみ出された製品に、あたかも職人の手で施されたような装飾を機械によってつくり出し、それを製品に加飾することで高級感を出そうと腐心した。こうして、彼らがデザインに関心を寄せれば寄せる程装飾過剰の傾向は増長されていった。更に、大衆の「好み」がこの傾向にますます拍車をかけることになったのである。このような現象に対して、モリスは「用と美」とが絶妙のバランスでお互いを補い合うような作品を最高のものと考え、無意味な装飾は排除すべきであるとくり返し主張した。そして、その装飾の模造という蛮行に対する挑戦として、自らの手で創造した美術工芸品を提示し、「正しい装飾のあり方」を示そうとしたのである。従って、モリスの精神を受けついで D. I. A. の創設者達が、第3回目の展示会のスローガンとして「目的への適応」を掲げたことは極めて重要なことといえよう。日用的に使用され、大量に生産されるものに対しては、装飾を排除し、機能性を優先させるという考え方は、おそまきながら機械時代における最良のデザインを目指しての記念すべき一歩と評価できよう。

46 この点に関しては、拙論「William Morris から Herbert Read へ」*Asphodel* 同志社女子大学英文学会、第17号、1983、参照。

民間団体であった D. I. A. のデザインの啓蒙運動につづいて、商務省は、デザインを改良し、イギリス製品の増大をはかるため、1914年に公共機関としての「英国産業工芸研究所」(B. I. I. A.) の設立を計画したが、「イギリス産業同盟」や「ロイヤル・ソサエティ・オブ・アーツ」<sup>47</sup> もこの問題に関心を寄せ始めていた。

このようにデザインに対する関心がますます高まるなか1920年代をむかえることになるのである。1920年には「英国産業工芸研究所」が設立され、英国産業同盟も「産業工芸委員会」(I. A. C.) を結成した。更に、保守的なロイヤル・ソサエティ・オブ・アーツも、1923年から32年に至るまで「産業デザイン賞」を設立し、美術教育と産業界の結合を目指し、活動を開始した。1920年代の中頃には D. I. A. の会員は500名になっていたが、国内及び海外からすぐれたデザインのものを集めるための費用もかさみ苦しい運営を強いられていた。しかし、老舗といわれる陶器のウェッジウッドや家具のヒール商会、ガラス工芸のポウエル商会等は別にして、広告料ももたない小規模な商会にとっては、D. I. A. に見い出され展示会で展示されることは極めて重要な意味をもつことであった。ブリストル、パーミンガム<sup>48</sup>等の地方の商業都市に支部が結成され、照明の A. B. リード、旅行用品のジョン・ウォークラー、厨房設備のドロシィ・ブラッドル、合板の利用に成果をあげたジャック・ブリチャード等がデザイナーとしての地位を確立し、若い有能なデザイナー達も海外に出かけ新しいデザインを学び始めた。

しかし、D. I. A. の会員達の懸命の努力にもかかわらず、彼らの前に頑として横たわる大きな障害があった。それは当時の人々の「趣味」であった。イギリスの上・中流階級の人々の懐旧の情ともいえる、古い家や骨董

47 18世紀に創設され、アルバート公の熱心な指導のもとで活動を行った。本来は、「美術」と「産業」の結合を目的として設立されたものであった。

48 カーライル、ノーサンプトン等も含まれる。

品に対する強い愛好は、「時代物」こそ「良き趣味」であるという考え方を生み出した。新しく建設されたフラットにも「時代物」の家具を備え付け、身の回りを骨董品のな日用品で飾るというこの傾向は、「時代物」の複製品の生産を促す結果となった。この「時代物」に対する愛着は極めて根深いものであり、新しいデザインの創造に規範を示さねばならない D. I. A. の会員の中でも、特に中産階級に属する会員達の多くに、この傾向は強く、要易には払拭できないものであった。この事実を極めて深刻に受けとめたのはサー・ゴードン・ラッセル (1892-1980) であった。ラッセルは骨董商であった父親の仕事を手伝っていたが、1910年頃から自ら家具のデザインを行い、手造りの家具の製造を始めた。同時に彼は D. I. A. の会員となり、ヴォイジャーと共に新しい時代の工芸のあり方などについて講演活動を行った。1924年にウェンブリーで開催された「大英博覧会」に彼は家具を出品し、翌年の「パリ博覧会」では金賞と2個の銀賞を得た。ラッセルは「アートワーカーズ・ギルド」のメンバーになると同時に、1926年に「ゴードン・ラッセル会社」を設立したが、この頃から徐々に機械生産をとり入れ始めた。しかし、当時の人々の骨董収集に対する熱狂は、新しい建築や家具に対して激しい反感を示した。ラッセルの新しいデザインにも非難が集中した。彼は当時の「骨董趣味」に対する戦いから始めねばならなかった。古い物はよい、古くなければ美しいとはいえないという教義によって、製造業者達はヴィクトリア風の技法や装飾を用いた製品や、それ以前の時代の様式を模倣した製品を生産した。モリスは装飾過剰で醜悪な機械製造品に対して戦いを挑んだが、<sup>50</sup>レサビィやラッセル等も懐旧的な模

49 ラッセルの1930年代以降の偉大な業績に関しては別の機会にゆずりたい。

50 当時の人々の懐旧的な骨董趣味は、モリスの中世への愛着とは明確に区別して考えられなければならない。なぜならば、モリスは中世という時代の建築や美術工芸品を、当時の人々の労働のよろこびが装飾を通して見事に表現されているという点において評価したのであり、懐旧の念にかられて古い時代のものならどんなものでも価値があると考える単なる懐古趣味とは明らかに異なるものであるからである。



倣品と対決しなければならなかったのである。即ち、1920年代のデザイン史上に大混乱をもたらしたのは、当時の人々の懐旧的な骨董趣味や職人技に対する熱狂的な愛好と共に、それを支えた製造業者達の商業主義であった。本物であれば、模造品であれば、骨董品はこの頃までには大きな市場を獲得していたのである。このような状況のもとで、骨董趣味と訣別し、機械生産に適した新しいデザインの創造を唱えるレサヴィエラッセルの主張や作品は当時広く受け入れられることはなかった。

この模造品に対する熱狂は、熟達した技能をもつ工芸職人達をも模造品制作に駆りたてた。更に、新しい製品、即ち、ラジオや電気ストーブ、電気照明器具等の製品に対しても時代物らしく、また熟達した工芸職人の仕事らしくみせる工夫がなされたのである。ヴィクトリア朝時代の大きな誤りは、機械生産品をあたかも職人の手で施されたような装飾で過剰に加飾することであったが、1920年代になってもこの錯誤に気づいた人々は少数にすぎなかったのである。古い時代物の家具は所有者の社会的地位の象徴と考えられ、官公庁や銀行などの建物の内部も時代物めいた雰囲気を出す努力がなされていた。ドイツ、オーストリア、スウェーデン、オランダといったヨーロッパ諸国では、様々な分野で有能なデザイナーが活躍していたが、イギリスでは依然として、国の威光は伝統に依存していると考えられ、その伝統の象徴としての「時代物」に対する熱狂的な愛好が生れたといえよう。やがてそれがイギリスの威光を、結果的には損うことになる重大な錯誤であることにイギリスは長い間気づかなかったといえるのである。

1925年にパリで開かれた「パリ装飾芸術・産業展覧会」は、「アール・デコ」という新しい様式を生み出した。フランスの工芸職人達の技能の高さや芸術家達の豊かな創造力がうみ出した展覧会の成功は、再びパリが装飾芸術の中心であることを認識させるのに十分な成果をおさめたのである。家具、テキスタイル、金属細工、ガラス細工、更に印刷やイラスト等

のあらゆる分野において、斬新なデザインや技法上の工夫がこらされ人々の注目を集めた。また、ル・コルビジェのデザインによる「エスプリ・ヌーボー館」が展示された。この大量生産による部品でつくられたシンプルな建物は、当時、高い評価をうけることはなかったが、「モダニズム」という全く新しい時代の到来を告げる啓示的な作品であったといえよう。注目を集め始めていたドイツの機能主義を凌駕する気概をもって開催されたこの展覧会の成功が、D. I. A. の会員達をはじめイギリスの産業界に与えた衝撃は大きかった<sup>51</sup>。もはや「時代物」を複製している時ではなかった。先見性のある室内装飾家達は「時代物」との訣別を決意し、幾何学的な模様 of the じゅうたんやカーテン地、更に、間接照明の工夫等、新しい室内装飾の開発が行われるようになった。若いデザイナー達は、パリ展覧会で示された新しい様式やデザインを評価しつつも、自らの道を開発する決意をした。やがて、1928年には当時ロンドンで有名な店だった「スクールブレッズ」において、大衆の嗜好を知るために、フランス式の部屋と、イギリスの伝統的な部屋及びブラッセルの新しい家具類が展示された。更に、同年、ロンドンの有名な店の一つであった「ウェアリング・ギロウ」で極めて野心的な試みがなされた。この時には、比較しやすいように二つの部屋が設けられたが、一つは当時人気を集めていたフランス製品を用いたフランス式の部屋であり、もう一つはセルジュ・シェルマイエフのデザインによる

51 パリ展覧会に刺激され、D. I. A. は調査研究と出版に関する新しい計画を行った。その計画は、「個人生活におけるデザイン（住宅と設備）」、「集団生活におけるデザイン（都市、交通、レクリエーション）」、「製造及び商業におけるデザイン（工場、事務所、店舗）」の三部に分れていたが、それは、それまで散漫であった同協会の活動を整理し、同協会の公的なイメージを強めようとしたものであった。

52 シェルマイエフはロシア生れでフランスで育ち、イギリスで教育をうけた国際人で1924年から27年までE・ウィザムズ会社のチーフ・デザイナーをつとめ、1928年にはウェアリング・アンド・ギロウによって設立された「モダン・アート・ステュディオ」の責任者となった。シェルマイエフの家具、カーペット及び他の装飾品は1925年のパリ展覧会の影響を大きくうけたものであり、「アル・デコ」と「モダニズム」という両様式の影響がみられる。

イギリス製品で装飾された部屋であった。その部屋の家具は、アーツ・アンド・クラフツ運動の伝統とは無縁のものであり、どのような環境にも適合し、機能的にもすぐれた新しい試みのものであった。大きな反響をえたこの二つの企画は、イギリスにおける新しい家具デザインの将来への可能性を示すものであった。<sup>53</sup> こうして、ようやく「時代物」の複製の全盛期は終りを告げようとしていた。

1925年の「パリ装飾芸術・産業展覧会」は、フランスが「生活のための芸術」即ち、装飾芸術に関して再び指導的な立場を確立したことを証明するとともに、イギリスが如何にヨーロッパ大陸から孤立しているかを示し、美術工芸においても、また機械生産時代における新しいデザインにおいても如何に大きく立ち遅れているかを如実に示した。D. I. A. の会員の多くは、イギリスの美術工芸の伝統やモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動がもたらしたヨーロッパ大陸における過去の栄光にいつまでも固執していたことが大きな誤りであったと認識し、ヨーロッパ大陸とのより緊密な接触を早急に求め始めた。

ピーチは大戦の前後に定期的にドイツとオーストリアを訪れていたが、彼は1925年にドイツ工作連盟やヴァイマルのバウハウス等の活動について詳細な報告を行った。ドイツは、パリ展覧会の成功とフランスのヨーロッパにおける指導性の確立に対抗して、1927年にライプツィヒで国際的な展覧会を開催することを計画し、ピーチを通してイギリスにも参加の要請をした。その結果、D. I. A. が展覧会に出品する製品の精選にあたることになった。しかし、政府の支援が得られなかったため、製造業者達はそれ

53 D. I. A. の会員の中には、この企みに懐疑的で、イギリスの伝統にあくまでも固執する人々もいた。

54 政府は、予算上の問題もさることながら、イギリスの伝統と威光にこだわり、美術工芸や機械生産の新しい分野におけるイギリスの後進性に対する認識は浅かった。一方、商務省も、海外での展覧会への参加に対しては常に消極的であり、ライプツィヒ展覧会に対しての支援を拒否した。

を理由に出品依頼に難色を示した。当時のイギリスの製造業者達は、自社のデザイナーの名前を公表することを嫌う傾向があり、この傾向は1920年代を通してのイギリスの製造業界の特徴でもあったが、このことも、出品依頼に対して消極的であった理由の一つであったといえよう。一方、工芸職人達は展示会への出品に協力をおしなかつたため、出品作品は工業製品よりは工芸品の数が圧倒的に多いという結果となった。D. I. A. はここでも多くの矛盾と直面せざるをえなかつた。即ち、D. I. A. は新しい機械時代における産業デザインを象徴するような製品を多くライブツィヒに出品することを望んだが、結果としては、職人技の水準の高さを示す製品が主たるものになってしまったのである。テキスタイル、陶磁器類、金属細工、宝石細工、刺繍、おもちゃ等が出品されたが、この展示会におけるイギリスの参加は人々の注目をひくこともなく失敗に終わった。D. I. A. は諸外国が良質の近代的な工業製品を数点に限って展示したのに対し、雑多に工芸品の出品数をふやしたことが失敗の原因の一つであると分析したが、展示方法をはじめとして、イギリスのデザインの近代運動における後進性を示すことになったこの展示会は、D. I. A. に深い反省をもたらすと共に、その方針や目的の再検討をうながすことになった。

こうして、「美術工芸」か「機械生産」かという古くて新しい問題が再び熱心に討論された。D. I. A. の内部でもこの問題に対しては、常に消極的であり、建設的な解決策は見い出されなかつたが、その原因としては、D. I. A. の初期の会員の多くが芸術家的工芸職人であったということがあげられよう。モリスの追求した「装飾芸術の復興」あるいは「生活の美化」という点からすれば、彼らの貢献は多大なものであったが、彼らの生み出した個々の工芸作品は機械生産とはかかわりのないものであった。工芸作品においては、芸術的個性や技能の高さといったことが評価の対象となるが、このような質は機械生産の場合は無縁のものである。今日でもこの両

方の生産方法が我々の生活の中に生きているが、正確さと速さと威力をもつ機械によって大量に生産されたものと美術工芸品とは決して比較できないものである。D. I. A. の活動目的の一つは、大衆に機械生産による製品と手工芸品との本質的な差異を認識させることであり、機械生産による製品にはそれに適した全く新しいデザインが必要であり、手工芸品においても過去の模倣ではなく新しい住宅環境に即した新しいデザインや技術の開発が必要であることを示すことであった。しかし、ライプティヒ展覧会における D. I. A. の失敗は、これら二つの異った製品を明確に区別することなく雑多に展示した点にあった。このことこそは、1920年代の D. I. A. の活動の軌跡を象徴するものであったといえよう。

### III 結 び

産業革命により工業化がより一層進むとともに、家具、陶磁器、金属細工等の工芸の伝統をもつ製品の需要も拡大され、このような製品を大量に生産しようとする試みが広くおこなわれた。即ち、新しく開発された材料や技術を用い、高価な材料や職人の高度な技能を模倣した製品の製造が可能となり、複雑な装飾やデザインで高級感を演出した製品が安価で製造されるようになったのである。そして、これらの装飾過剰な製品は、富や社会的地位の象徴として中産階級の人々に歓迎されたが、同時に、それは人々の職人の「手仕事」への執着と「時代物」への愛好に象徴される過去の栄光に対する強いノスタルジアを満足させるものでもあった。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のである。

更に、「19世紀の知性」と称されたラスキンが工業製品の美的価値を否定したことやイギリスの芸術界全体の保守的な傾向が、機械時代における新しいデザインの創造への真剣な取りくみをはばんだといえよう。反工業

化、反機械化の旗印を明確に掲げたラスキンやモリスといった人々は、労働者達の悲惨な環境や趣味の墮落に象徴される19世紀イギリスの危機的な状況を救済するには社会改革の道しか残されていないと認識し、様々な試みを実践した。特に、モリスは総合的な人々の「生活環境の美化」を目指すとともに、「労働」の質を問い直すことによって、中世の社会や生産形式を最良のものと考え、自ら「手仕事」の範ともいえる新しい日用品としてのすぐれた美術工芸品を数多く創造した。つまり、「モリス商会」を中心に展開されたアーツ・アンド・クラフツ運動は、先に述べたような高級感を演出した装飾過剰な製品等も含めて当時の醜悪で粗悪な機械制大量生産品に対するアンチ・テーゼとして、様々な日用品としての美術工芸品を創造し、それを人々に提供することを目的としてくり広げられたのである。

このモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動を側面から支えたのが「アートワーカーズ・ギルド」であり「美術工芸展覧協会」であった。1884年に、モリスとその後継者の一人であるクレインを中心にして、マクマドゥウ、アッシュビー、レサビィ、サムナー、ヴォイジー、等によって「アートワーカーズ・ギルド」が結成されたが、彼らはモリスの思想や良質の美術工芸品が広く知られる必要性を痛感し、定期的に展覧会を開催することを検討した。こうして、1888年に「美術工芸展覧協会」が発足したが、これはヨーロッパ諸国に先鞭をつけるものであった。1910年まで開催され続けた展覧会に出品された作品は、そっくりそのまま19世紀末から20世紀にかけての、イギリスの最良の美術工芸の歴史といっても過言ではない。

「アートワーカーズ・ギルド」や「美術工芸展覧協会」の活動は、モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動を継承し、発展させると同時に、その運動に国際的な広がりを与える役目も果たしたのである。彼らの努力によって、モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動はヨーロッパ諸国に大きな刺激を与え、新しい時代の新しいデザインを求めて各国それぞれの特徴をも

つデザイン運動が一斉に展開されることになった。特に、「ドイツ工作連盟」の、製品を規格化することにより機械生産の可能性をより一層追求すべきだという考え方は国際的に大きな反響をよんだ。ドイツは、モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動から大きな影響をうけながらも、20世紀に入ってからヨーロッパにおいて、新しい時代の産業デザイン運動における指導的な立場を確立したのである。

再び新しい時代のデザイン運動に立ち遅れることになったイギリスでは、ステイブラー、ヒール、レサビィ、ピーチ、モートン等に深い危機感を抱かせた。彼らは、モリスの思想を継承しながらも、新しい時代におけるデザインを追求するために、1915年に「デザイン・産業協会」を設立した。その活動は印刷・出版やテキスタイルを中心にくり広げられ、新しい技法の開発や大量生産に適したデザインの創造など一定の業績をあげたが、国家レベルでの強い支援や産業界の幅広い支持を得られず、依然としてイギリスの産業デザイン運動はヨーロッパ諸国と比較すれば立ち遅れた状態にあった。その原因の一つとしては、あくまで職人の「手仕事」にこだわり、「時代物」に執着するイギリス人特有の気質が考えられる。モリスの作品や思想は、当時の流行であった模倣された「時代物」への挑戦であり、俗悪な趣味に対するアンチ・テーゼとして示されたものであった。真の日用品としての美術工芸品を創造することがモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の目標であったが、同時に、この運動は、人々の「手仕事」へのこだわりを一層深める結果ともなったのである。

即ち、モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動は、ヨーロッパ諸国には国家的レベルで工業時代における適切なデザインを熱心に追求する気運をうみ出したが、イギリスにおいては、最良の日用品としての美術工芸品の創造をより一層追求するというかたちでモリスの意思は「美術工芸展覧協会」や「デザイン・産業協会」に受けつがれたのである。「近代デザイン

の父」と称され、美術工芸史上最大の巨人と位置づけられるモリス自身やその後継者達は、イギリスに「よき趣味」をもたらすという点においては大きな功績をおさめたものの、モリスの「機械」に対する認識の限界から、機械によって大量に生産されるものの最良のデザインを考えるという問題に関してはブレーキをかける結果となったのである。そして、イギリス人特有の気質ともいえる「手仕事」に対するこだわりや「時代物」への執着が、その傾向に一層拍車をかける結果となったともいえよう。

伝統、即ち、過去の栄光への限らないノスタルジアは、今なおイギリス社会に根深く存在するものであるが、このような精神からは、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引き出そうとする考え方は生れ難いものである。工業製品における「機能美」という概念が広く受け入れられるようになるのは、1930年代に入り、リードが「芸術としての機械製品」を「抽象芸術」と規定し、その概念を確立してからのことであった。

『同志社商学 第41巻3・4号』所収の「イギリスにおける産業デザインの発達」及び本稿で参照した主な参考書及び展覧会用カタログは次の通りである。なお、ロンドンの「デザイン・カウンシル」(デザイン・センター)、「ウィリアム・モリス・ギャラリー」、「ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館」等で貴重な資料や多くの有益な助言を得たことをつけ加えたい。

Steven Adams, *The Arts & Crafts Movement*, Chartwell Books, London, 1987.

Isabelle Amscombe and Charlotte Gere, *The Arts and Crafts in Britain and America*, Academy Editions, London, 1978.

Charles Robert Ashbee, *An Endeavour towards the Teaching of John Ruskin and William Morris*, Essex House Press, London, 1901.

———, *Craftsmanship in Competitive Industry*, Essex House Press, London, 1908.

———, *The Guild of Handicraft*, Essex House Press, London, 1909.

Elizabeth Aslin, *The Aesthetic Movement; Prelude to Art Neubeau*, Elek Books, London, 1969.



- Noel Carrington, M. Harris (ed.), *Achievement in British Design*, Pilot Press, London, 1946.
- , *Industrial Design in Britain*, George Allen and Unwin, London, 1976.
- T. J. Cobden-Sanderson, *The Ideal Book*, Doves Press, Hammersmith, 1904.
- , *The Arts and Crafts Movement*, Hammersmith Publishing Society, Hammersmith, 1905.
- Stephen Coote, *William Morris Himself and Work*, Garamond Publishers Ltd., London, 1990.
- Michael Farr, *Design in British Industry; A Mid-Century Survey*, Cambridge University Press, 1955.
- Colin Franklin, *The Private Presses*, Studio Vista, London, 1969.
- Ernest Gimson, *His Life and Work*, Backwell, London, 1924.
- John Gloag, *Industrial Art Explained*, George & Unwin, London, 1946.
- Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Faber, London, 1935.
- John Heskett, *Industrial Design*, Thames and Hudson, London, 1980.
- Simon Jervis (ed.), *Victorian and Edwardian Decorative Arts*, Royal Academy, London, 1972.
- , *Dictionary of Design and Designers*, Penguin Books, London, 1984.
- Edward Johnston, *Writing, Illuminating and Lettering*, Pitman, London, 1906.
- Dan Klein & Margaret Bishop, *Decorative Art 1880-1980*, Phaidon Christie's, Oxford, 1986.
- James Laver, *The Liberty Story*, Liberty, London, 1959.
- John Lewis, *The Twentieth Century Book*, Studio Vista, London, 1967.
- A. H. Mackmurdo, *History of the Arts and Crafts Movement*, Unpublished typescript in the William Morris Gallery, Walthamstow.
- Stanley Morison, *First Principles of Typography*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969.
- Jocelyn Morton, *Three Generations in a Family Textile Firm*, Routledge, London, 1971.
- Edwin Mullins, *The Arts of Britain*, Phaidon Press Ltd., London, 1983.
- Lewis Mumford, *Technics and Civilisation*, Routledge, London, 1934.
- Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement; A Study of its Sources, Ideals, and Influence on Design Theory*, Studio Vista, London, 1971.
- , *William Morris by Himself*, Macdonald & Co. Ltd., London, 1988.
- Linda Parry, *William Morris and Arts & Crafts Movement; A Source Book*, Studio Editions, London, 1989.

- William S. Peterson, *The Kelmscott Press; A History of William Morris's typographical Adventure*, Oxford University Press, Oxford, 1991.
- Nikolaus Pevsner, *Sources of Modern Architecture and Design*, Thames and Hudson, London, 1968.
- , *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, Penguin Books, London, 1970.
- , *An Outline of European Architecture*, Penguin Books, London, 1970.
- David Pre, *The Nature and Art of Workmanship*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968.
- Gordon Russell, *Designer's Trade*, George Allen and Unwin, London, 1968.
- Herbert Spencer, *Pioneers of Modern Typography*, Lund Humphries, London, 1969.
- Isobel Spencer, *Walter Crane*, Studio Vista, London, 1975.
- D. I. A., J. Thorp (ed.), *Design in Modern Printing*, Benn, London, 1927-28.
- Aymer Vallance, *The Art of William Morris*, Dover Publications, New York, 1988.
- Ray Watkinson, *Pre-Raphaelite and the Design*, Trefoil Publications, London, 1970.
- , *William Morris as Designer*, Van Nostland Reinhold, London, 1983.
- ゲルト・ゼレ著, 阿部公正訳『デザインのイデオロギーとユートピア』(東京: 晶文社, 1980).
- ノエル・キャリントン著, 中山修一, 織田芳人訳『英国のインダストリアル・デザイン』(東京: 晶文社, 1983).
- ライオネル・ラバーン著, 小野悦子訳『ユートピアン・クラクツマン』(東京: 晶文社, 1985).
- ジョン・ヘスケット著, 柴久麿祥二, GK研究所訳『インダストリアル・デザインの歴史』(東京: 晶文社, 1985).
- ニコラス・ペヴズナー著, 白石博三訳『モダン・デザインの展開』(東京: みすず書房, 1974).
- 嶋田 厚著『デザインの哲学』(東京: 潮出版社, 1972).
- 勝見 勝監修『現代デザイン理論のエッセンス』(東京: ぺりかん社, 1975).
- 勝見 勝著『現代デザイン入門』(東京: 鹿島出版会, 1977).

展覧会用カタログ

- A Scrapbook Containing Press Cutting relating to the 1916 Arts and Crafts Exhibition at The Royal Academy, London, Victoria and Albert Museum Library.*

*Arts and Crafts Exhibition Catalogues*, 1888-1940.

*Liberty's* 1875-1975, Victoria and Albert Museum, 1975.

*Victorian and Edwardian Decorative Arts*, Victoria and Albert Museum, London, 1952.