

クリストファー・ドレッサーの作品に

見られる日本の影響について

— 来日時に関心を中心に —

新谷式子

はじめに

クリストファー・ドレッサー（一八三四・一九〇四）は、家具や壁紙、布製品や食器などの日用品を工業的に生産するための訓練を受けた、イギリスにおける最初のインダストリアル・デザイナー⁽¹⁾である。また、植物学者でもあった彼は、植物の形態研究の成果をそのデザインに生かしたことで知られる。

デザインとは、「計画を記号に表す」という意味のラテン語 *designare* を語源とし、前もって意図的に構図を決めたり下絵を施したりすることを指すが、広義には模様を施すという意味もあり、その語法は様々である。ここでは図案化一般を指すものと定義し、インダストリアル・デザインという場合は、手仕事ではなく機械による大量生産を意図

して計画された図案を指すものとする²⁰⁾。また、同じく多義的な「裝飾 (ornament)」は、adornare に由来する「備えつけられるべき飾り」を意味し、「模様 (decoration)」は decoratus 由来の「飾られたもの」と、「飾るもの」の何れをも含む、人工的文様と自然発生の紋様を総称するものとして用いる。さらに、「モチーフ」とは、こうした裝飾に用いられる模様の主題を構成する単位とする。彼のことを語る上で避けられない、これらの用語間の関係を、筆者は図1に示したように理解している。

彼は、当時はまだ職業として確立してはいなかったインダストリアル・デザイナーとなるべく、一八四七年、サマセットハウスにあつた政府立のデザイン学校 (Government School of Design) に入學し、リチャード・レッドグレイヴ (一八〇四・八八)、オーウェン・ジョーンズ (一八〇九・七四) らに師事した。ドレッサーはそこで、既存の芸術作品や自然界の植物などを図案化する方法を学び、製造者ではなくデザイナーのみを行う専門職についた。そのため、例えば植物のような自然のモチーフを扱う場合も、そこに見出される美を抽出しようという態度は芸術家と同じであつたが、自然そのものの再現を目的とはしなかつた。植物の部分の再配置をしたり、またその部分を選択的に使用したりすることによつて、植物の図案化を行ったのである。この点で彼は、図案化における再現的自然描写の採用を批判し、図案を寓意的描写から切り離そうとした、ヘンリー・コール (一八〇八・八二) らのグループの系譜上にあるといえる。

さてドレッサーは、一八七六年のフィラデルフィア万博訪問後²¹⁾、同年十二月二六日に、サウス・ケンジントン博物館からの交換寄贈品を東京の帝国博物館に届けるために来日し、翌一八七七年四月三日までの約四ヶ月間、日本政府の要請を受けて、近代的な工業技術を指導するために日本各地へ視察旅行した。当時としては破格の、公人級の待遇を受け、天皇からは奈良、京都の皇室コレクションを調査する許可を与えられ、外国人として初めて正倉院の御物

を見学した。また国内を自由に移動する特権も得ており、自身とティファニーの日本美術コレクションの完成も目的としていた⁽⁴⁾彼の視察行程は二八〇〇キロに及び、十一の県と、七五あまりの窯元や陶磁器メーカー、そして各地の観光名所等を訪問した。これは、翌年一月に来日したジョサイア・コンドル（一八五二・一九二〇）より僅かに早く、またアーネスト・フェノロサ（一八五三・一九〇八）訪日の一年程前のことである。

彼の旅程決定の経緯を考えるなら、一八七八年に東北、北海道を旅行し「当時まだ信用できるガイドブックはなかった」と述べたイザベラ・バード（一八三一・一九〇四）の報告は重要である⁽⁵⁾。一八八一年には『中部及び北部日本旅行案内』が、アーネスト・サトウ（一八四三・一九二九）らによって刊行されることにはなるが、一八七六年当時、東京や京都においても、外国人向けの観光案内が充実していたとは思えない。その一方でヴィクター・ハーレンは、ドレッサーは学生であつた一八五四年に、講義を通じて日本美術に触れていたと指摘している⁽⁶⁾。さらにドレッサーは、一八六一年に日本の装飾芸術について講義を行っていることから、日本美術が初めて総合的に紹介された一八六二年の第二回ロンドン万国博覧会以前に、既に日本に対して並々ならぬ関心を抱いていたことが分かる。鈴木博之は、ドレッサーが「高野山に登つた外国人としては五人目、興福寺の五重塔に上つた最初の外国人」であるという理由で、「彼はほとんど白紙の状態で日本の建築に接したと考えてよい」と述べているが⁽⁷⁾、専門的知識の程度の差はあれ、都市部の名所や名物について何も知らなかつたとは言いがたいのではないだろうか。ドレッサーの日本報告書にあたる『日本・その建築、美術、工芸 (Japan, its Architecture, Art and Manufactures)』（一八八二）によれば、彼が京都を訪れた際に足を運んだ、複数の業者による手工芸品の展示販売会のくだりでは、京都の業者が海外からの買付けに慣れていたような様子も伺え、こうした場所への外国人の出入りが少なからずあつたことが読み取れる⁽⁸⁾。

ドレッサーは自らの芸術の性格 (art character) について、それが日本の芸術 (Japanese art) の影響を受けたもの

であると述べているため⁹⁾、既に多くの研究者が、彼の訪日後の作品に日本からの影響が見られることに論及している。帰国後に製作された陶器において、特に、日本のモチーフが自由に応用されていることや、釉薬による独特の表面処理に日本の影響が見られることが、二〇〇二年に郡山市立美術館を始めとする四館を巡回した企画展『クリストファー・ドレッサーと日本』でも大きく取り上げられた。本展覧会の図録には、一八七九年ドレッサーの主導によりミドルズバラ・オン・ティーズにおいて開業したリンソープ・アート・ポタリー社の製品について、「日本の磁器との比較において論じられることが多かった。形態や装飾は様々な歴史上の様式を自由に応用したものであったが、その大半はそして釉薬は明らかに日本の磁器から影響を受けたものであった¹⁰⁾と述べるハーレンの論文が掲載された。また佐藤秀彦は、ドレッサーが「日本の陶磁器に下した評価は非常に厳しい」ものであったことに触れつつも、「これらの研究の成果をリンソープの陶器に惜しみなくつぎ込んだ」結果、「来日以前のものと比較すると全く違う方向へ変化してゆく」と述べている¹¹⁾。

しかし、リンソープ製品に見られるような「過剰」な「日本趣味」は、管見の及ぶ限りでは一時的な現象であり、帰国後、彼が携わった製品を大きな視野で捉えるなら、初期よりも単純な形に還元されたかのように見える。すなわち筆者は、ドレッサーが英国におけるジャポニスムや来日経験から受けた影響を、一方では偶発性と過剰なまでに自由で大胆な自然描写に見ると同時に、他方では簡素さにつながる規則性と対称性にも求められると考えるのだが、『クリストファー・ドレッサーと日本』展の構成は前者に偏っていたように思われるのである。結局のところ、ニコラス・ペヴスナーは、ドレッサーを簡素さとモダン・デザインの先駆者と位置づけているのだが¹²⁾、その立場からすれば、リンソープ社での試みは、日本の簡素さ (simplicity¹³⁾) を自らのデザインに取り入れる過程での初期段階であつたとみなすことができるかもしれない。この仮説を論証するために、ドレッサーが本質的に志向していたデザ

インと日本のデザインは何が共鳴し、彼がそこから何を取り入れたのか、再考する必要があるように思われる。

これまで述べたように、ドレッサーの作品に日本からの強い影響を見る研究は多い。堀内美里と鼓みどりは、共著論文「ドレッサーとゴッホが捉えた日本人の自然観」の中で、ドレッサーの日本への関わりについて、彼が日本人の性質を、その宗教を積極的に理解することから知ろうとし、そこに付随した日本独自の芸術的特長や価値に注目したことから、信仰によって培われた自然観やその表現こそ、ドレッサーが日本の芸術から採用したものであると考察し、「自然」の内に見出された非対称性や不規則な配置にドレッサーが魅かれたと述べている。ドレッサーは『日本・その建築、美術、工芸』において、師であるオーウェン・ジョーンズの「日本には厳密には装飾と呼べるものはない。日本の模様は自然形態の様式化（便化）された描写でしかない」⁽¹⁴⁾という言葉を否定している。このことから、彼がそれまでに得ていた知識を覆す何かを訪日で得たことは確かであり、またドレッサーが日本のモチーフのもつ象徴性や宗教的な意味合いに大きな関心を抱いていたこと⁽¹⁵⁾も事実ではある。ジャポニスム流行の時代に生きたデザイナーの一人として、日本人の精神に踏み込んだという堀内と鼓の指摘は重要だが、そこには、ドレッサーの中で日本礼賛とは別に存在したはずの、彼独自のデザイン原理を洞察する視点が欠落しているのではないだろうか。

ドレッサーの製作活動において、日本旅行からの影響が大きかったことは否定できない。来日前に、彼が日本のモチーフを引用して制作した⁽¹⁶⁾ミントン社の製品と、帰国後に設立されたリンソープ社の製品を比較しても、その違いは歴然としている。平面的な装飾圖案への関心に基づいて描かれたと思われる、それまでの精巧で幾何学的な繰り返し模様は影を潜め、器全体がデフォルメされたオブジェのような様相を呈し、模様よりも、表面そのものの処理の面白さや歪みを表現しようとしたものに思われる。こうした製品には、奇をてらった造形モチーフが特徴的に施され、いくつかは、器の形が全体的に振れている。しかしそれらの造型は対称性が強調されており、奇妙なモチーフや「振

れ」はその対称性を乱していない。一般的にジャポニスムは、異国趣味で「グロテスク」⁽¹⁷⁾なモチーフと、自然主義的な表現とを、大小両芸術の分野導入する役割を果たしたが⁽¹⁸⁾、ドレッサーの場合には、そこにどまらぬ日本理解もあつたように思われる。この点に留意し、ここでは、ドレッサーの来日後の変化は、日本から何を得了結果であるのかを明確にするため、まず、彼自身の本来のデザイン観について再考し、次に、それが同時代のどのような流れの中で構築されたものであつたのかを整理することで、ドレッサーのデザイン理論と日本体験との関係について考えたい。

一・ドレッサーのデザイン構成

この章ではまず、ドレッサーのデザインが構成された背景を確認し、そこに使用されたモチーフがどのような意図を持って配置されたものなのかを考えたい。

ドレッサーは著書『模様のデザインの芸術 *The Art of Decorative Design* (一八六二) においてデザインの手順を「デザインの創作において、最初に考慮すべきことは、裝飾されるべき空間 (space) や形態 (form) を、一次的な区画や形状 (shape) へと適切に分割することである。一次的形態の分割にしたがって、二次的な形状や線を施すのがよいだろう。しかし一次的形態を優先させ、(二次的なものに) あまり手を入れ過ぎてはならない。この後、細部を加えてもよい。目立ち過ぎるところがないようにしながら、一次的設定を最も重視し、次に二次的形態、最後に細部に気を配るべき」⁽¹⁹⁾と説明している。すなわち、第一に基本的な空間や形態を分割し、第二に形状と線に気を配り、

三番目に細部を施すことで、デザインが生み出されるとしたのである〔図2〕。この行程で最も重視されているのは最初の、四角や丸といった基本的な形状へと分割する作業であり、これら三つの行程を経たデザインについて、彼は「形態を完璧にするには、三種の線―直線、対角線、曲線―の存在が必要」⁽²⁰⁾と述べている。一次的形態分割は規則的なもので、この分割を繰り返した後に、個々の分割部分に二次的の形状や線を施すなら、全体としてそこには、一次的分割線が生み出す格子縞とは別の格子縞ができる〔図3〕。最後に、細部として、二つの格子縞の重なりによって生まれた領域を埋めると、結果的には、格子に配置された線に、四角や丸といった基本的な幾何学形状を加えた構成となることが確認できる。

ドレッサーが提示したこの構成法は、師であるジョーンズが提示した「発展的」な⁽²¹⁾構成と非常に似ている〔図4〕。図のAにある、直線だけの格子縞は、単調な規則的リズムしか刻まない。Bのように、各交差部にポイントとなる目を惹くような要素を足せば、格子の均衡を保つたまま、単調さを補える形となる。さらにCは、「円的特質」⁽²²⁾を加えることによつて、格子縞に曲線が従属した状態を示している。DからFも同様に、格子柄よりも鋭角的な構成要素である菱形の角に、斜線やその方向性への関心を抑制するような要素を加え、それら同士をさらに円で繋ぎ合わせることによつて、基本的な幾何学的形状が整然と並んだ構成となることを示している。これらは、一八五六年に発行された『装飾の文法 *The Grammar of Ornament*』においてジョーンズが提示したものである。彼は、様々な地域や時代から多様な装飾作例を広く集めて、そこに一貫する法則性を見出そうと試みた。そして基本要素に新たな要素を付加して行くことで、形態が調和を保ちながら「発展的」に展開することを発見したのである⁽²³⁾。

ジョーンズが発見した、この発展的な法則性において、各交差部に加えられたポイントとなる要素は、最初に描かれた「見えない」格子縞の存在を暗示するものであり、それぞれの線を延長すれば、別の格子縞を形成する。これは

ドレッサーが述べた直線、対角線、曲線がある構成とほぼ同じものである。しかし、形態や空間を分割する感覚は、両者で異なっているように思われる。ジョーンズが最初から格子縞を設定したことに対し、ドレッサーは格子縞の前段階として、区画や形状への分割から始めた。つまり、ドレッサーのデザインの方が、分割された形状などの「単位」が強調されていると、筆者は考える。しかしながら、分割された単位の中心にある、第三段階で加えられた細部としての個々のモチーフは、その対角線が二次的な格子縞に沿うように互いに繋がることで、相互に関連し合うと同時に、花や鳥といった自然形態という意味でも相互に関連し合っている。ただし、分割された単位が強調されているため、モチーフ同士が相互に関連していても、全体構成を見れば、それぞれが独立している。このような、モチーフの相互性と独立性との共存こそが、彼のデザインの特徴なのではないだろうか。すなわち、ドレッサーのパターン・デザインではモチーフの独立性が一定保証されており、例えば家紋だけで器を装飾するような、少数のモチーフで小さな平面を装飾する場合においても、同じデザイン・ルールが適用されたと考えられる。

さて、次に、ドレッサーがどのようなモチーフを使ってデザインを行っていたかを考えたい。彼のデザイン・ソースが「歴史的」なモチーフであったことは確かである⁽²⁴⁾、デザインを行う際には既存のモチーフ集を参照していたことが知られている⁽²⁵⁾。一八五六年に刊行されたジョーンズの『装飾の文法』は、装飾文様集成の最も有名なものでありながら、従来のものとは異なり、西欧古典主義を最良とするのではなく、対象を一举にアジアやイスラム圏に広げている。先述のとおり、ジョーンズの発見したデザインの法則性は、時代や文化を跨いで発見されたものであったが、収集されたこれらの文様は、ジョーンズにとつては歴史的なものであったことに注意せねばならない。

鶴岡真弓は、その論文「オーウェン・ジョーンズ『装飾の文法』の世界像 大英帝国のオリエンタリズム」において、『装飾の文法』のような装飾文様集成は単なる図録に留まらず、文明史を見るための書物、つまり歴史書という

役割があつたとした²⁶。さらに、ジョーンズは、アルハンブラ宮殿の装飾を「装飾文様の文法」を実現した最高峰のものとして絶賛していることから、彼が古典古代中心主義を脱却していたように見えるが、しかし、この理解の根底には古典古代の装飾から導き出された「優れたもの」の判断基準があり、ここには「異国趣味」の装飾を、ヨーロッパの基準に適用ものであることを示す狙いがあり、この背景には同時代の言語学研究の進展があつたと述べている²⁷。しかし、この、ヨーロッパの装飾と、「異国趣味」の装飾とを同一視するような方法には限界があり、ジョーンズは、言語学的にも装飾の構成的にも、西欧とのつながりがほとんど見出せない中国については、どの文明の類型に分類すべきであるか迷つたようで、インド・ヨーロッパ語族としてヨーロッパと同一視できたインドとヒンズーを、ヨーロッパの古代文明として著述した後で、中国もその周辺の古代文明の一つに分類している。

他方ドレッサーについて、鈴木博之は、ヨーロッパから東方までの文明を地続きに解釈し、歴史的文脈ではなく地理的分類で芸術を捉えていたと論じている²⁸。ドレッサーは日光東照宮を見て「アルハンブラにも勝る」と感涙しており、これが彼の最上級の誉め言葉であろうことは、『装飾の文法』におけるアルハンブラの装飾の扱いから推察される。鈴木はこのエピソードを挙げ、ドレッサーが『装飾の文法』には入れられなかつた様式については、その素晴らしさを素直に認めると同時に、歴史的文脈にとらわれることなく純粋に類型を挙げることができていたのであろうと考察した。しかし、筆者には、ドレッサーが未知の建築物を前にした時に、ただ単に知りうる限りで比較し、直感的に感想を述べたまでのようにも思われ、ジョーンズとドレッサーの間に、鈴木が指摘するような明確な理論的パラダイム・シフトはないと考える。ドレッサーの著書『デザイン研究 Studies in Design』（一八七四・七六）では、「装飾家が最高品質の作品」を制作するために学ばべき装飾として、「少なくともエジプト、ギリシャ、ペルシャ、アラビア、インド、中国、日本そして中世の装飾を少なくとも理解せねばならない。そしてもちろん、ローマとイタリ

アの模様にも通じておくべきである」⁽²⁸⁾としている。ジョーンズの場合には、ギリシャとオリエントの間にローマを入れ、文化的つながりを確認するような構成ではあるがほぼ同じであり、結局、ドレッサーが新しい文脈で日本を分析していたのかは、判然としない。

確かにドレッサーは、同時代のジャポニスムの芸術家、装飾家やデザイナーの中では割と早くから、日本のデザインを他の東方的なものから明確に区別できていたようではある。しかし、彼のデザインを概観する限り、実際には「歴史的」模様も、同時代の他文化の模様も、等しくデザインに引用され、また時にはそれらは取り混ぜて使用されることもあった。このことから、ドレッサーによるモチーフの収集が「歴史的」であったのか「地理的」であったのかは、実際のデザインの現場においてさほど問題視されていなかったといえる。

ドレッサーは広い引用元を持ち、それを幾何学的構成にしたがって独自に配置することでデザインを行っていたが、「歴史的」モチーフをデザインに使用するに当たっては『装飾の文法』の「形態と色彩における三七の一般原理 *General Principles in the Arrangement of Form and Colour*…」の三六番目、「過去の作品の中に見出しうる原理は我々のものであるが、結果はそうではない。目的を手段とみなすことである」⁽²⁹⁾を引き、「単なる模倣者」にならないよう注意していた⁽³⁰⁾。彼は、「歴史的」様式の模様は、そのまま再現されるべきではなく、「新しい形と、形の新しい組み合わせ」⁽³¹⁾を使い、そこから新たに独自のデザインを創作すべきであると考えていた。そこに引用されたモチーフは「歴史的」であれ「地理的」であれ、等しく既存 (Past) のものとして、ドレッサーの構成の下で再配置されたものである。そして、これらのモチーフは彼の構成が持つ性質上、幾何学的枠組みを持ち、独立して使用可能なものが積極的に引用されたと考えられる。

二．コール・サークルとの関係

ドレッサーは幾何学的なデザイン構成を実践し、また、そこで使用するモチーフを既存の模様から選び出していった。彼は、「歴史的」なものから独自のデザインを創作するには、「新しい形と、形の新しい組み合わせ」が必要であると考えていたが、「歴史的」模様を自由に作り変え、新しい目的のために使用してよいという、この考え方の背景には、ジョーンズら、コール・サークルのメンバーが共有していたデザイン理論があったと思われる。第二章では、彼のデザインにおける幾何学性と、モチーフの形式的、また内容的独立性について、筆者は、彼が受けた教育の影響と、師弟関係という視点で考察したい。

十七世紀後半から、フランスには東インド会社によって中国の品々が輸入され、中国趣味が起ころ。その異国情緒溢れる、情景描写の模様と花鳥のモチーフとは、ロココ趣味の情景描写とグロテスク模様の中に取り込まれ、自然主義的な花鳥や、異国の情景といったモチーフが、壁面装飾において盛んに使用されるようになった。フランスは十八世紀末からヨーロッパの壁紙産業を牽引し、十九世紀には黄金期を迎える。この頃、フランスで造られていた壁面装飾用の紙や布は、ロココ趣味を引き継いで、陰影の表現技法を多用した写実的、自然主義的表現のものであった。イギリスが、長らくこうした「フランスもの」の影響を受けていたことは、一八五一年に開催されたロンドン万国博覧会に出品された品々から伺える〔図5〕³⁸。十九世紀中頃には、ナシヨナリズムの高まりに伴い、各国の上流階級において歴史的な様式への関心が高まり、これは大衆の間にも波及して「歴史的」模様が流行する。イギリスでは、このような流行に応えるべく、「フランスもの」のような「歴史的」趣味のデザインが一般にも広く行き渡り、既存の「歴史的」模様はあらゆる装飾品に転用された。その一方、これに対する反動で、イギリス国内では一八五〇年代か

ら、ゴシック・リヴァイヴァルの建築家オーガスタス・ピュージン（一八一二・五二）らによつて、幾何学的なパターンや平面性を絶対とする改革運動が起こつた。

ピュージンは、裝飾に使用されたイリュージョンが、室内における実際の明暗の効果と一致しないことを非論理的であるとして、そうした食い違いが起こらない平面的デザインを採用すべきであると述べた³⁴。コール・サークルは、こうした「デザインは機能に従属するものである」という考え方に従い、ピュージンの唱えた原理を工芸と産業芸術に応用しようとした³⁵。第一回ロンドン万国博覧会の二年前、一八四九年には、ヘンリー・コールまたはリチャード・レッドグレイヴが編集長を務めた『ジャーナル・オブ・デザイン・アンド・マニユファクチャー』*The Journal of Design and Manufactures*の刊行が開始された。これは庶民が求める製品のデザイン向上に取り組む³⁶「世界初のデザイン誌」³⁷で、ここにグループのメンバーがデザインの原理についての批評や論説を掲載することによつて、コールは、裝飾産業、ひいてはデザイン教育に必要なものは何なのかを業界に問おうとしていた。本誌の編集には、そうした社会的・経済的・政治的な意図があつた³⁸ことから、彼のデザイン原理についての考えは、押しなべてコール・サークル内で共有されていたと推測される。

コールは、公文書保管所の文官でありながら、芸術家と社会との新しい生産的な関係を模索していた多才な人物で³⁹、政府立のデザイン学校の運営面での改革に、業界において力を持つ雑誌の刊行という形で、外部から介入していた。また、一八四九年にパリにおける産業博覧会を視察後に国際博覧会の必要性をアルバート公に進言し、一八五一年にロンドンで開催された万国博覧会の主催者の一人として尽力、後のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館である、サウス・ケンジントン博物館の設立にも大きな影響力を持った人物である。彼は日本の美術品の収集にも積極的な態度を示し、その意向は組織全体に反映されていたといわれるが⁴⁰、この博物館に移転されていた、デザイン

学校の科学・美術部門 (the Department of Science and Art) で、一八五九年から、ジョーンズの『装飾の文法』を用いて植物学を講じていたのがドレッサーであった。この科学・美術部門とは、デザイン学校の組織と運営の改革のため、一八五二年に総監督者をコール、また美術監督者をレッドグレイヴとして商務省に新設された実用美術部門 (the Department of Practical Art) が、翌年、科学教育部門と合併し教育局に組織されたものである⁽⁴¹⁾。イギリスのデザイン学校は一八三七年、アカデミーの美術教育とは異なる、本質的に職業的な教育を行う場、装飾デザインのための学校として開校されたが⁽⁴²⁾、以後一八四八年までは教育の方針や内容が定まらず、応用芸術のための教育が、純粹芸術とどのような関係にあるべきか模索が続いた。一八四六年、純粹芸術を重視し、デザインの実践を軽視した教育が批判され、翌年、科学としてのデザインを重視し、幾何学をデザインの基礎と確信していた⁽⁴³⁾、前任の校長である画家ウイリアム・ダイス (一八〇六・六四) が装飾クラスの教員に任命された。『ジャーナル・オヴ・デザイン・アード・マニユファクチャー』誌が発行された際、コールが指針として最初に取り上げたのがダイスのデザイン論で⁽⁴⁴⁾、一八四七年から五四年まで学生として在籍したドレッサーは、正にコールに指揮下で育成されたデザイナーであった。コールの教育の基本に用いられていた『装飾の文法』の「形態と色彩における三七の一般原理」は、装飾は建築に従うこと、自然をデザイン・ソースとすべきこと等、実際のデザインを行う際に配慮すべき技術的指示であった。三七項目のうち、二一項目が色彩に関するものであることから、彼が使用すべき色の選択や、その配色に重きを置いていたことが分かる。ジョーンズの原理や作品に見られる、技術主義的な側面や、装飾は建築に従属するという考え方、また、完全に平面で装飾的なデザインは、コール・サークルのメンバーに共通するものであり、ピュージンとの明らかな類似性も指摘されている⁽⁴⁵⁾。先にも述べたように、彼らのデザイン原理は共有されていたため、どこまでが彼ら個々人の独創によるものなのか、明確な区別はつけ難い。とはいえ、ドレッサーの行った完全に平面的で幾何学

的デザイン構成は、このデザイン学校で学んだことの実践であることに間違はいなく⁽⁴⁶⁾、そこに使用される「歴史的」モチーフの取り扱いについてはジョーンズの三六番目の原理に倣ったものであり、同様に、一次的形態分割の作業を重視する態度も七番目の原理に従うものである。

幾何学的平面的デザインを行うことによつて、デザインにおけるイリュージョンの要素を否定することは、自然主義的描写に何らかの制限を設けることになり、コール・サークルにおいてそれは、自然をひたすらに模倣するデザインを批判する考えにつながった。自然をデザインの源泉とする点では、ピュージンとドレッサーは共通していたが、自然を神の被造物として捉える態度はドレッサーにはなく、彼は、最早信仰は社会の普遍的共通理解ではないと考えた。神という超越的存在からデザインを切り離すことは、同時に、モチーフに付随する歴史的宗教的な寓意性からも解放されることである。「歴史的」性質のものを「新しい形と、形の新しい組み合わせ」でデザインする、ドレッサーの創作活動は、この寓意性からの解放なしには成し得なかつたのではないだろうか。前章では、ドレッサーのデザインはその第一次形態分割を重視しているため、モチーフの相互関係と同じく、個々の独立性が強調される点に特徴があると考察したが、モチーフをその「歴史的」意義から切り離して再配置できたのも、またモチーフを模様全体の文脈から切り離し独立して使用できたのも、寓意性からの解放によるものである。これをなくして、ドレッサーは異なる様式のモチーフを組み合わせることも、既存のパターン・デザインから分割「単位」だけを取り出して使用することもできなかつただろう。『ジャーナル・オヴ・デザイン・アンド・マニユファクチャー』誌では、様式の異なる複数の装飾を、一つのデザインに施してはならないとされており⁽⁴⁷⁾、「歴史的」モチーフの再配置は、先行するデザイン原理に抵触しかねない、彼独自の方法であつたことが分かる。

最後に、模様を持つ寓意性について付言するなら、コール・サークルはデザインをモチーフの持つ寓意的な意味か

ら解放したと述べたが、ドレッサーは、モチーフの比喩的な意味合いを全く無視したわけではなかった。『日本・その建築、美術、工芸』の中で、日本人が身近な木や花から連想する事物を挙げ、こうした連関はこの国でもあることであるとしたり。日本人が桜から春を連想することも、菊が皇室の紋であることも、またバラがイギリス王室を示すことも、国民にとつては自然な連想の結果として思い浮かぶ。しかし、ドレッサーは、蓮から仏教を連想すること、蓮と仏教信仰が持つ自然への愛とを関連付けることは異なるとしたり⁴⁸。つまり、モチーフという記号は、季節や時間を直喩するものではあつても、それ以上の仄めかしを行うものではない。分割し再配置された個々のモチーフは単体で意味を持つていたとしても、集合としての全体において、別の何かの比喩となつたり、個々の持つ意味以上のものを示したりするものではない。したがつて、関連する何らかの意味を有した「歴史的」模様を、そのモチーフが持つ直接の意味だけは保持しながら、文化的な意味づけというしがらみから切り離して使用することができたのである。

三．ドレッサーが日本旅行で得たもの

ジョーンズは、「日本人は、厳密に装飾と呼べるものを持たない。彼らの模様は、もっぱら自然の形態の様式化された描写から成り立っている。一方で中国人は民族的であり優れた陳述 (statement) でもあるような装飾を持つている」⁴⁹と述べた。つまり、日本の模様は、コール・サークルが批判した、自然の直接的模倣に基づくデザインを行っているで紹介されていたのだろうか、来日して直接に触れたのではないジョーンズには、受け入れ難いもので

あつたことが分かる。この発言に対してドレッサーは、彼が日本で数多く見たような、純粹 (pure) で特徴的な (characteristic) 装飾の作例を、もしもジョーンズが見ていたなら、彼はそのようなことは言わなかっただろうと述べている⁸⁰⁾。コール・サークルのデザイン原理はドレッサーに大きな影響を与えたが、それは彼にとって、必ずしも順守すべきものではなかった。このことは前章で考察した通りである。この章では、日本旅行の報告書である『日本・その建築、美術、工藝』を手がかりとして、日本での経験から、彼が何を得たのか、そして日本の模様をどのように理解してデザインに取り入れたのかを考察する。

ドレッサーは同書の中で、日本の模様は装飾であると定義した。それを否定したジョーンズの言葉に照らすなら、彼は、日本には特徴的な装飾があり、また単なる模倣的描写に偏らない表現があると理解していたことがわかる。日本へ行ったことがないジョーンズと、現地で実際に色々なものを見た彼自身を対比させるような書き方からは、一見すると彼の日本理解が、来日を機に変化したような印象を受ける。しかし、一八六三年に行った講義『日本の装飾 Japanese ornamentation』では、全ての日本の美術品では「装飾の眞の状態を保持するという原則が、厳密に保たれている」⁽⁸¹⁾としており、来日前、しかも第二回ロンドン万国博覧会前には既に、ジョーンズが中国までとっていた装飾概念が適用され得る範囲を、日本にまで拡張していたことが分かる。よって、彼が来日で得たものは、デザイン原理の転換につながる刺激や、その契機ではなかったと考えられる。

万国博覧会において日本美術が初めて総合的に紹介されたのは、一八六二年の第二回ロンドン万国博覧会であつたが⁽⁸²⁾、この時に見た日本のセクションについて、ゴシック・リヴァイヴァルを代表する建築家ウィリアム・パージェス (一八二七・八一) は、「眞の中世 (real medieval court)」であると述べた⁽⁸³⁾。中世の職人が置かれていた状況は、ピュージンやジョン・ラスキン (一八一九・一九〇〇) を始めとするヴィクトリア朝の芸術家、美術批評家にとつ

て、復活すべき理想とされており、異国趣味の流行の中で、オリエントを始めとする異国の芸術に中世の理想像を重ねることも多々行われていた。ドレッサーも例外ではなく、その旅行記からは、日本で見た職人の丁寧な手技に深い感銘を受けた様子が伺える。ただし、彼の日本観は日本人観に踏み込むもので、その職人技は、イギリスの中世 (Middle Age) の手仕事と同じようなものであるが⁵⁴⁾、その手で創り出された芸術は、仏教信仰と神道信仰が日本人の生活において混在した結果だと理解していた。

ドレッサーは、デザインに使用するモチーフが持つかもしれない宗教的意味を、作品とは切り離しており、デザインを通して何かを暗示するようなものの制作はしなかった。これは、彼自身が生きた社会においては、普遍的に理解され得る要素は、既に信仰とは無関係であると考えていたためである。それにも関わらず、日本の作品を理解する時には、日本人の信仰を理解の手がかりにしている。彼は、日本人が自然を愛するのは、仏教の殺生を禁じる教えに基づくと考えていた⁵⁵⁾。またその愛でるべき自然を育み、支えるのは「火への崇拜、英雄崇拜、男根崇拜から成り立つ」⁵⁶⁾ 原初的な信仰である神道で、これらを崇敬する信仰上の態度から、何事にも誠実で丁寧な仕事を行う気質が生まれたと考察した。このことから、ドレッサーが、ある作品を理解しようとする場合、作品が成立した社会で普遍的に認められている具体的な要素を手がかりとしていたことが分かる。彼が、こうした作品と社会の関係を重視していたのなら、ドレッサー自身のデザインにも、同じ論議が適用できるのではないだろうか。自身のデザイン活動において彼は、誰にでも、それが何を表すのか普遍的に理解し得る要素、つまりデザイン理解への手がかりとして身近な自然の形態を採用し、また逆に、よく分からない、「身近ではない」要素として異国趣味を取り入れたと考えるなら、普遍的理解を促すモチーフの使用それ自体を否定したのではなかったと思われる。

さて、来日時のドレッサーは、日本のデザイン構成の規則性と対称性に注目していたことは確かであり、後のデザ

インに不規則性や非対称性を採用したとしても、少なくとも当初の関心はこの二点であった⁵⁷⁾。彼と同じように、日本美術を実見して、その特徴を抽出しようとする態度は同時代の芸術家にも見られ、先に挙げたバージェスもまた同様に「日本人のデザインに見られる大きな原理は、まとまった装飾や形象を、画枠や地の中心に置くこと」⁵⁸⁾であるとして、日本美術の原理に関する論文を書いた。実際、ドレッサーの旅行記からは、彼が注目していたのは、その規則性と対称性であったことが読み取れる。『日本・その建築、美術、工芸』の挿絵の内、特にFIG. 117からFIG. 147は一見、逆の不規則性や非対称性に注目して収録されたもののように見えるが、実際は異なる。FIG. 117以降の挿絵では、日本の絵画や模様に見られる詩的感情 (poetical feeling) 表現を説明するものであり⁵⁹⁾、また、FIG. 120 [図6]からFIG. 147までは、その線描 (drawing) が、常に簡素な (simplicity) を心がけて自然を写し (copy) 取ったものであることを示したものである⁶⁰⁾。デザイン教育を受けたドレッサーにとって線描とは、装飾のための基礎であった。

彼はここで、日本人の線描の簡素さに触れ、絵画の画家と違い、模様の画家は簡素で対称的形態を求めなければならないが、日本人はその簡素さと対称性の価値を良く知っていると評価した⁶¹⁾。前述の、ドレッサーが日本で見た「中世的」芸術とは、建築に施されたひし形模様であった。彼は、「日本の模様の特徴の一つは、水平な部材や「じやばら層」に施されたひし形パターンに見られる」⁶²⁾と述べ、それぞれのひし形模様が整然と並んでいる様子や、個々のひし形のもつ多彩なデザインに注目している。そして、「これ(ひし形模様)は、うまく配分された部分や適切に強調された点によって隔々まで配慮が行き届いた装飾体系である。個々の部分が適切に強調されることに十分注意されている」⁶³⁾と続けた。ここから、彼がその規則性と対称性を、日本のデザインの特徴の一つであると理解していることが伺える。ドレッサーは、この対称的構成のひし形模様に関して、十八個の挿絵「図7」を入れ、それらは純粹

な (purity) 形式や洗練された (refinement) 線という点ではギリシヤの模様に劣るが、良質な古典芸術 (classic art) であるとした。またここで付言するなら、彼が日本の装飾を「徹底した平面様式 (rigid flatness)」と捉えていたことは、既に指摘されている⁽⁶⁸⁾。このことは、ひし形模様を、水平部材のための装飾であると定義していたこととも矛盾しない。

以上のように、日本で多くの作例に触れたことを通じて、ドレッサーは、日本人の自然表現は、崇拜対象をつぶさに観取する信仰上の態度に裏打ちされたものであると同時に、装飾と呼ぶにふさわしい創造性を持つものであるとみなした。コール・サークルが批判したような自然の模倣に走ったものではなく、簡素な線でモチーフを写し取る手法に基づく、ある程度抽象化された装飾だと理解したのである。さらに、彼が日本の模様の特徴として注目していたのは、規則性と対称性であり、これは、同時代の芸術家が日本美術に見ていたものとは異なる要素である。ドレッサーが、数ある模様の中からパターン・デザインを取り上げた理由については、第一章で扱った彼自身のデザイン構成に対応する模様に符合したためであると説明できるだろう。来日の際ドレッサーが確信したのは、日本の装飾が、自身の原理に適う「歴史的」模様であり、また、「新しい形と、形の新しい組み合わせ」のための再配置に応用できる素材だということであつただろう。

四・帰国後の制作について

最後にこの第四章では、ドレッサーが日本で確信した模様の規則性と対称性を、どのように作品に反映したのか、

また、帰国後のデザインの変化において、これらの要素が果たした役割はどのようなものであったかを、作品分析を通じて考察する。

帰国後のドレッサーは、装飾芸術のあり方について論述すると共に、それと平行して陶磁器、家具等の木製品、ガラス製品、金工品、室内装飾用のテキスタイルや壁紙といった、多岐に渡る日用品のデザインを手がけており、同時に、床面装飾のためのリノリウムのデザインに取り組むなど⁽⁶⁵⁾、新しい工業製品に多大なる関心を寄せていた。

陶磁器については、一八六二年からミントン社、六七年からはウエッジウッド社、その二年後にはワットコム社などの陶磁器メーカーにデザインを提供し、そこで量産された多くの製品が残されている。これ以外に六〇社以上の会社にデザインを提供したものの⁽⁶⁶⁾、現存するテキスタイル・デザインは非常に数が少ないため⁽⁶⁷⁾、日本のデザインと比較する場合には、陶磁器デザインを中心に語られることが多い。彼は一八七七年、日本から帰国した年にヒューキン&ヒース社のための金工品デザインを手がける一方、七九年に、「彼の陶磁器製作における新境地を開いた：(中略)とりわけ日本美術に触発されたと思われる作例が多い」⁽⁶⁸⁾とされる陶磁器メーカー、リンソープ・アー・ポタリー社の設立に関わり、その美術部門長に就いた。しかし帰国後数年の内に陶磁器関係の大きな仕事からは手を引いている。ウエッジウッド社からは来日前の一八六八年までに既に退き、またミントン社とワットコム社との契約は八〇年までに切れ、翌八一年秋以降には、病を理由にリンソープ社や日本製品の輸入会社に関わる仕事からも離れた。

ところで、彼のデザインにおける経歴を概観するなら、商業デザインの初仕事は一八五七年のジャクソン&グレアム社のカーペットであったが⁽⁶⁹⁾、これは本格的なデザイン活動の始動前にあたり、五〇年代の床面装飾はジョンズとの共同制作であった。ドレッサーが最も多くのカーペット・デザインを手がけたのは第二回ロンドン万国博覧会前

後の一八六〇年代から七〇年代のことで、最初に手がけた領域だったからとはいえず、カーペットに特化したデザイン・ルールの公表は、『裝飾デザインの原理 *The principle of decorative design*』を書く一八七〇年を待たねばならなかった⁷⁰⁾。とは言え、五〇年代後半には一端論述活動に重きが置かれており、『ジャーナル・オヴ・デザイン・アンド・マニユファクチャー』誌に連載した記事を元に、王立協会で裝飾芸術に関する講演を行ったのもこの頃である。一八五九年に植物学博士号を取得、その後しばらくは植物学の専門書の出版に専念したが、デザインへの関心を失ったわけではなく、初仕事から五年後、植物学への関心は、六二年に出版された『模様のデザインの芸術』において、形態分析のための手法として、うまく裝飾論に統合されることとなった。一般に、一九五〇年代における室内裝飾用のテキスタイルは基本的に「フランスもの」の影響下にあり⁷¹⁾、六二年のロンドン万国博覧会を機にテキスタイル市場が発達した。これは丁度ドレッサーが『裝飾デザインの芸術』を出した頃に重なる。本書において、平面裝飾の秩序 (order) や反復 (repetition)、バランス等、デザインに対する基本理念が述べられているものの、彼の実際のカーペット・デザインはジョーンズとそう変わりはなく、自身のスタイルを確立するのは七〇年代になつてからとされる⁷²⁾。同じく、壁紙のデザインにおいても、市場に大きな変化があったのは六二年以降で、「フランスもの」を退けて「英国風 (English style)」のデザインが流通し始めた頃にドレッサーも業界に参入している。彼は一八七八年のパリ万国博覧会において、壁紙部門で受賞しており⁷³⁾、最初の商業デザインから、こうした本格的なデザイン活動までには、しばらく時間があり、この間に、彼自身のデザイン理論を確立したと思われる。

こうして確立されたドレッサーのデザイン理論は「歴史的」模様の引用と再配置から成るため、彼の作品を分析するにあたって、パターン・デザインの研究は重要である。三次元的表現を否定したドレッサーが陶磁器の表面に施した裝飾は、室内裝飾等のより大きな平面のためにデザインされた裝飾に共通する平面性を持つ。ドレッサーの陶磁器

と日本の作例を比較し、引用元を明らかにする研究は既に行われているが、個々の形状の源泉を辿ることは別に、どのような要素が「日本的」であるとして彼のデザインに引用されたのか、改めて考える必要がある。

さて次に、帰国後の陶磁器、特にリンソープ社製品のデザインが、それまでのものと大きく異なることについて、いくつかの作例を挙げながら確認する。ミントン社は一七八三年、スタッフォードシャーで設立され、一八五六年、イギリス王室御用達となった。ウィロー・パターンを確立させ十九世紀前半には銅版転写で染め付けた陶製品を大量に生産していた⁽⁷⁴⁾。それらは柳、楼閣、橋を描いたシノワズリーの絵皿で、装飾的な性格のものであった。ミントン社とドレッサーの最初の出会いは、同社がスポンサーとなつて行われたデザイン学校でのコンペの場においてであり、ここで彼の才能が認められ、雇用に繋がった。そもそも、学校の方針により、植物のモチーフをデザインに取り入れていたドレッサーは⁽⁷⁵⁾、一八六二年から来日を挟んで八〇年まで、継続して、腐食地文金彩 (acid gold⁽⁷⁶⁾) の技法と、東洋趣味 (oriental) を取り入れた植物模様をデザインした⁽⁷⁷⁾。このデザインは、ドレッサーがデザインから退いた後もミントンを代表する製品となった。左右対称な器に、平面なモチーフが整然と並ぶ製品からは、装飾的で非常に端整な印象を受ける「図8、9」。ミントンと共に一八六七年のパリ万国博覧会に出品されたウェッジウッドの製品には、しばしばミントンのものと同じデザインが用いられた。それは、中南米の模様や中近東風の模様を取り入れた無釉の素朴な製品で、荒削りの器の形と、乾いた土壁の様な艶のないくすんだ色彩で描かれた民族的装飾は、見るものに土着的な印象を与える⁽⁷⁸⁾。これとデザインは非常に似ているものの、釉薬による表面処理が滑らかで、器の形に無駄な張り出しがなく、明るく澄んだ色付けのミントン社の方が、より洗練された装飾性を持つ。ただし、ミントン社でのデザインは、同社の美術部門長の下で行われたがゆえに、製品デザインの東洋趣味が、どこまでドレッサー本人の意思によるものかは分からない。しかし、このような疑問はさておき、ミントンで行われてい

たような、表面に幾何学的秩序に従う平面的裝飾を持つ陶磁器デザインが、リンソープ「図10」と、それに続くオールド・ポタリー「図11」で劇的な変化を遂げたことは確かである。反復模様の使用や、模様による裝飾そのものにより、表面を流れる釉薬の面白さが重視され、また描かれた動植物は写実的で⁽⁷⁹⁾、それまでの「歴史的」模様の再配置によるデザインよりも絵画的である。また、歪みのある、どっしりとした器形も非常に大胆で、様々な「歴史的」模様の研究と、新たに日本旅行から得た閃きを形にしたものであると、研究史上は位置づけられる。斬新であると同時に、それまでのデザインとの相関関係を示すこれらの作例は、既にとりあげた二〇〇二年の『クリストファー・ドレッサーと日本』のカタログにおいては、素材もデザインも実験的であったとされた⁽⁸⁰⁾。

しかし、リンソープおよびオールドの製品は、それまでと全く異なる造形感覚でデザインされたとするには、根本的に幾何学的で端整な形態に過去のデザインとの連続性が目立ち過ぎる。表面にパターン・デザインを持たず釉薬の偶然性に任せる作例も、形態の単純性や裝飾の規則性の点で、規則性と対称性を重視した彼のデザイン・ルールと合致するといえるのである。またドレッサーは、デザインに機能美を求め、その関心が来日によってより強くなつたために、新たな表現へ向かつたのであると指摘されている⁽⁸¹⁾。これは、彼の内的な変化を説明する上で説得力のある考え方ではある。その一方で、来日前に作られた、無駄のない簡素な形のテラコッタに、若干の「歴史的」模様を施したワットコム社の作例「図12」は、地肌を生かした簡素な形の器という点で、帰国後の作例に通じている。このことは日本旅行の以前と以後の強い連続性を示すと見ても良いだろう。日本旅行で得た驚きが偶発性や大胆さとして、陶磁器の領域ではリンソープおよびオールドに、また金工品の領域ではヒューキン&ヒースに即座に反映されたが、それは、既に来日前の彼の中にあつた。彼は日本の芸術、そこに施された模様の簡素さのみ魅かれたわけではなく、その裝飾性にこそ、それまでのデザイン活動との共通点を見出したのであろう。

先にも述べた通り、被雇用者であった彼自身のデザインへの関心と、会社の製品デザインが一致していたのかどうか疑わしい。したがって、リンソープ並びにオールトの製品をミントンの製品と比較した時に際立って見える、その偶発性や形状の大胆さへの変化自体、ドレッサーの意図するところではなかったのかもしれない、あるいは、そうした手法を試してみたかたにすぎなかった可能性もある。彼の志向を知る手がかりとなるであろう、ミントン・アーカイブのドレッサー直筆のドローイングからは、日本旅行の前には既に、日本の平面的な模様に関心を持っていた様子が伺える〔図13〕。これらはミントン製品のためのもではあったが、²⁰実際にミントンで製品化されなかったものも多く、リンソープで製品化されたものもある〔図14、15〕。リンソープはドレッサー自身が美術部門長に就いていたため、ミントンとは異なり、彼の意図は作品へ明確に反映されていたと推察される。

一八八〇年にリンソープから手を引き、九二年にオールトにデザインを提供するまでの、八六年に製作されたオールド・ホールの製品は、その前後の作例とは異なり、どちらかといえば来日前のものに似ている〔図16〕。しかし白く平坦な器の表面に散らされた模様は、必ずしも対称的に配置されておらず、その中に配置されたモチーフは、情景を切り取ったかのようにその小さな枠の中だけで完結し、周りの模様とは別の世界を表している。これは、それまでのデザインにおけるモチーフの使用法とは明らかに異なる。ドレッサーが「歴史的」モチーフを再配置する際には、幾何学的枠組みを持ち、独立して使用可能なものが積極的に引用されたが、同時にそれらは、並べることによって、反復する模様としても使用できるものであった。この回帰とも、原理の無視とも考えられるデザインについて、現時点で答えを出すことは難しい。ここでは、第三章で述べたような、日本の絵画や模様に見られる詩的表現と、自然を写し取る線の簡素さを試した作例であると仮定して、その論証は今後の課題としたい。

一九七五年、フランスの陶磁器研究家ローラン・ダルビは、フランスの陶芸におけるジャポニスムの受容につい

て、三つの段階を経たとした⁽⁸³⁾。すなわち、「第一段階は浮世絵から転写した絵付けの導入、第二段階は日本美術の造形表現や日本的モチーフを採用したヨーロッパ特有のデザインの導入、第三段階は東洋的な陶磁器のマチエールから着想を得た簡素な造形表現や釉薬を用いた色調表現の導入」⁽⁸⁴⁾である。この発展的受容について、今井祐子は、フランスの陶磁器における日本趣味が、裝飾性から非裝飾性に変化したことの原因を、大量生産された日本陶磁器の質への批判と、日本陶磁器の本来の姿を知りたいという欲求の高まりであると結論付けている。この考察の中で、それらが生じた時期について、第二段階は一八七八年には終わりを迎え、八〇年からは第三段階に入ったとしているが⁽⁸⁵⁾、これはドレッサーのデザイン活動にも重ねることができると見られる。ドレッサーの「歴史的」模様の研究に基づくデザイン原理の形成は第二段階にあたり、来日を経てリンソープから手を引いた時期が第三段階にあたるとするなら、リンソープにおける彼のデザインは正に最先端の、時流に乗った傾向のものであったと評価できる。

一八七九・八九年、ドレッサーはリンソープにおいて、北斎から着想を得た花瓶をデザインした「図17」。七八年頃、フランスでも『北斎漫画』に依拠するモチーフを使用した絵皿が制作されている「図18」。この頃パリ万国博覧会に出品された陶磁器には『北斎漫画』に依拠した作例が複数存在した⁽⁸⁶⁾。この関心は同時代的なもので、ドレッサーにおいても、第三章で触れた『日本—その建築、美術、工芸』のFIG. 120以降の挿絵は、『北斎漫画』からとられている。しかしながら、両者には大きな相違がある。ドレッサーがモチーフとして採用したのが、模様であったことに対し、フランスの作例が採用したのは人物の描写や情景であった。比較すると、「フランスもの」は第一段階に近いことに加えて非対称な裝飾であることに対して⁽⁸⁷⁾、モチーフの扱いに関してはドレッサーの方がより進歩的で、取り入れたデザイン要素も逆であった。ミントン・アーカイブに残された家紋風のデザイン「図14」は一八七一年のものであり、少なくともリンソープで製作されたのが第二段階にあたる八〇年以前であると推測するならば、オール

ド・ホールの花瓶〔図16〕はやや流行遅れかもしれない。この回帰には何らかの商業的な理由があつた可能性も考えられる。

おわりに

本稿は、ドレッサー自身のデザイン理論と日本の装飾は、何が一致し、また彼がそこから何を取り入れたのかについて考察してきた。

ドレッサーが本格的にデザイン活動を開始し、多くの製品を世に送り出した六〇年代から七〇年代は、まさにイギリスが「英国風」デザインを模索していた時期と重なる。異国趣味がもてはやされる中、二度の万国博覧会を機に「フランスもの」から脱却しようとしていたイギリスにおいて、ドレッサーのデザインは時流に乗つたものであつた。一八八二年に出版された『日本・その建築、美術、工芸』は、ヨーロッパのデザイナー初の日本旅行回想録として、十九世紀のイギリスで広く参照され、中国と日本を別ものであると認識すること、またひいては、日本趣味つまりジャポネズリーから、ジャポニスムが分かれる切掛けにもなつた、とヴィダー・ハーレンは指摘する⁽⁸⁸⁾。ジャポニスムの受容について、高階秀爾は一九八八年に行われた「ジャポニスム展 十九世紀西洋美術への日本の影響」カタログ冒頭において、ジュイヌヴィエーヴ・ラカンブルのジャポニスムの定義を引用し、「つまるところ、発見、採用、同化、創造という異文化受容の古典的過程を示すもの」であり、またそれは、それぞれに違いはあるが、諸外国においても大筋では同じことがいえる、と述べた⁽⁸⁹⁾。ここで、ラカンブルの定義を引用するなら、第一段階として、折衷

主義のレパートリーのなかへの日本的モチーフの導入。これはあらゆる国、あらゆる時代の装飾モチーフに、他のものを排除することなしに新たに加わったもの、第二段階として、日本の異国的および自然主義的モチーフの選択的模倣、とくに早い時期の自然主義的モチーフの同化、第三段階として、日本の洗練された技法の模倣。第四段階として、日本美術のなかに見られる原理と方法の分析、およびその応用、ということになる⁹⁰⁾。

ドレッサーの場合には、彼自身のデザイン論の成立において、コール・サークルのメンバーから受けた学校教育という前提があつたため、第四段階までをある程度学んだ上で、本格的にデザイン活動に専念する頃には、初めから第二および第三段階を實踐でき、そして、日本旅行はこれらの段階を改めて確認する機会になつたと考えられるのではないだろうか。

第四章の作品分析では、ローラン・ダルビの、フランス陶芸における日本陶芸の発展的受容に関する考察を、便宜的にドレッサーのデザイン活動に重ね、帰国後のデザインの変化が当時の時流に乗つたものであつたと述べた。このダルビの考察もまた、ランカブルの定義に重ねることができ、仮にダルビの第三段階「東洋的な陶磁器のマチエールから着想を得た簡素な造形表現や釉薬を用いた色調表現の導入」が、ランカブルの第二および第三段階辺りに該当するのであれば、原理を分析し、それを積極的に応用しようとしたドレッサーのデザイン活動は、同時代のデザインの先を行くものであつたといえる。

またラカンブルが最終的な段階であるとする、原理の分析において、「フランスもの」とドレッサーが理解した日本の原理が逆であつたことも興味深い。先に挙げたジャポニスム展のカタログにおいて高階は、「日本の影響」と一括りにしても、その特質は非常に多様であり、しばしば逆の二つの概念が、ともにジャポニスムと解釈されると指摘している⁹¹⁾。ドレッサーは、日本のデザインの原理を規則性と対称性であると考えていたが、この抽出元は日本の模

様であり、絵皿に日本の絵画を再現しようとした「フランスもの」の陶芸と比較するには問題があるかもしれない。第三章で述べたように、イギリスにはバージェスのようにドレッサーと同じ原理に注目する芸術家が出たことは確かである。果たして、この違いが業種によるのか、それともこれが「フランスもの」と「英国風」との違いなのか、これまでの考察では結論に至らなかったもので、これは今後の課題としたい。

- (1) ニコラウス・ペヴスナー (白石博三訳) 『モダン・デザインの展開 モリスからグロピウスまで』(みすず書房、1957) p. 40.
- (2) 海野弘 『モダン・デザイْن全史』(美術出版社、2002) p. 25.
- (3) ドレッサーは塩田真が書いた『フィラデルフィア万博における日本の陶磁器目録』を参考に、陶磁器を収集した。ザイダー・ハーレン「クリストファー・ドレッサーと日本礼賛」(展覧会図録『クリストファー・ドレッサーと日本』「以下、『ドレッサー』と略」(郡山市立美術館他、2002) p. 27 参照。
- (4) ティファニーの意図が作品収集にどの程度反映されたのかは不明であり、またどの作品がティファニー向けのものであったかも分からず、その解明は今後の課題としたい。
- (5) 鈴木廣之「誰が日本美術史をつくったのか? - 明治初期における旅と収集と書き物 -」『比較日本学研究センター研究年報』第4号 (2008) p. 105.
- (6) ハーレン、前掲論文、p. 22.
- (7) 鈴木博之「クリストファー・ドレッサーと日本」(吉田光邦編『万国博覧会の研究』(思文閣出版、1986) p. 61)
- (8) Dresser, Christopher. "Japan, its Architecture, Art and Manufactures [London, 1882]." in: JAPANESE ART AND JAPONISM, Part 1: Early English Writings, vol. 3 [ed. by Mabuchi, Akiko] (UK 1999) p. 152.
- (9) 前掲展覧会図録『ドレッサー』 p. 23.
- (10) 同書、p. 30.

- (11) 同書 p. 51.
- (12) 川上範子「クリストファー・ドレッサーの再評価・忘れられた「最初の」工業デザイナー」、『科学史研究』vol. 35 (2008) p. 1.
- (13) Dresser, *op. cit.*, p. 281.
- (14) *Ibid.*, p. 262.
- (15) ハーレン、前掲論文 p. 24.
- (16) 前掲展覧会図録『ドレッサー』 p. 75.
- (17) 同書 p. 116.
- (18) 馬淵明子『ジャポニスム・幻想の日本 新装版』(ブリュッケ、1997) p. 10.
- (19) Lyons, Harry. *Christopher Dresser the people's Designer 1834-1904*, (Woodbridge; the Antique Collectors' Club Ltd., 2005) p. 292.
- (20) *Ibid.*, p. 292.
- (21) エルンスト・ロンブリッチ(白石和也訳)『装飾芸術論 美術名名著28』(岩崎美術社、1989) p. 118.
- (22) この円的特質の原語は Circular tendency である。cf. Jones, Owen. *The Grammar of Ornament*, (New York: DK Publishing, 2001) p. 190.
- (23) ロンブリッチ、前掲書 pp. 113-118.
- (24) Lyons, *op. cit.*, p. 291.
- (25) *Ibid.*, p. 292.
- (26) 鶴岡真弓「オーウェン・ジョーンズ『装飾の文法』の世界像 大英帝国 デザインのオリエンタリズム」、『比較文明』21号 (2005) p. 37.
- (27) 同論文 pp. 48-50.
- (28) 鈴木〔博〕、前掲論文 p. 62.
- (29) Lyons, *op. cit.*, p. 291.
- (30) Jones, *op. cit.*, p. 28.

- (31) Lyons, *op. cit.*, p. 291.
- (32) *Ibid.*, p. 291.
- (33) *Ibid.*, p. 235.
- (34) コンブリッチ、前掲書、p. 85.
- (35) ニコラウス・ペヴスナー（小野二郎訳）『モダン・デザインの源泉 モリス／アールヌーヴォー／20世紀』（美術出版社、1976）p. 10.
- (36) 野澤久美子／伊藤紀之「"Journal of design and manufacture" にみる英国のデザイン」『共立女子大学家政学部紀要』48号（2002）p. 42.
- (37) 同論文、p. 25.
- (38) 藪亨「初期ヴィクトリア朝におけるデザイン意識―「デザイン学校」と『ジャーナル・オブ・デザイン』誌を中心に―『デザイン理論』38号（1999）p. 65.
- (39) 同論文、p. 61.
- (40) 鈴木〔博〕、前掲論文、p. 51.
- (41) ステュアート・マクドナルド（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）pp. 207-270.
- (42) 藤田弘之「イギリスにおける中央デザイン学校の設立と発展」『滋賀県立大学教育学部紀要 人文・社会・教育科学』No. 33（1983）p. 150.
- (43) 同論文、p. 153.
- (44) 藪、前掲論文、p. 65.
- (45) ニコラウス・ペヴスナー（鈴木博之／鈴木杜幾子訳）『美術・建築・デザインの研究Ⅱ』（鹿島出版会、1980）p. 133.
- (46) Lyons, *op. cit.*, p. 274.
- (47) ペヴスナー、前掲書『美術・建築・デザインの研究Ⅱ』p. 133.
- (48) Dresser, *op. cit.*, p. 233.
- (49) *Ibid.*, p. 262.

- (50) *Ibid.*, p. 263.
- (51) Dresser, Christopher. "Japanese Ornamentation," *The Builder*, 1863, pp. 364-365. (及川美樹「イギリスにおけるデザイン」のシヤキニスム・コッ下ウインとドレッサ」『シヤキニスム学会』20号 [2000] p. 33を参照)
- (52) ハーレン、前掲論文、p. 22.
- (53) 及川、前掲論文、p. 35.
- (54) Dresser, *op. cit.*, p. 262.
- (55) *Ibid.*, p. 233.
- (56) *Ibid.*, p. 229.
- (57) 及川ならびに竹内有子は「当初、非対称性や不規則性については「懐疑的」であった」という指摘をしている。(及川、前掲論文、p. 33、並びに竹内有子「クリストファー・ドレッサの装飾デザイン論・日本趣味とも関連を中心に」(第57回美学会全国大会発表要旨)、『美学』57-3, (2006) p. 72)
- (58) Burges, W. "The Japanese Court in the International Exhibition," *The Gentleman's Magazine*, 1862, p. 245. (及川、前掲論文、p. 35を参照)
- ジョサイア・コンドルは、ドレッサと同じく規則性と対称性を日本の装飾の原則的特徴であると考えていた、ウィリアム・パージエスに師事した建築家である。
- (59) Dresser, *op. cit.*, p. 275.
- (60) *Ibid.*, p. 281.
- (61) *Ibid.*, p. 281.
- (62) *Ibid.*, p. 262.
- (63) *Ibid.*, p. 263.
- (64) 及川、前掲論文、p. 33.
- (65) Lyons, *op. cit.*, p. 127.
- (66) 佐藤秀彦「クリストファー・ドレッサ 日本を訪れた装飾の魔術師」『陶説』589号 (2002) p. 23.
- (67) 前掲展覧会図録『ドレッサ』、p. 180.

- (68) 同書 p. 96.
- (69) 同書 p. 238.
- (70) Lyons, *op. cit.*, pp. 127-128. ハリッポの指摘はコール・サークルやビュージンと同じ
- (71) *Ibid.*, p. 235.
- (72) *Ibid.*, p. 235.
- (73) *Ibid.*, pp. 273-275.
- (74) 岡泰正「モテルニテ」の視点で明治の日本を見る」(展覧会図録『モデルニテ、パリ近代の誕生・オルセー美術館』(東京都美術館他) 1996) p. 302)
- (75) Lyons, *op. cit.*, p. 100.
- (76) ドレッサーが中心となって、ミントン製品のために開発した技法。ステンシル状に文様をマスクした磁器表面を、強酸を用いて腐食させ、凹凸で文様を表してから酸を洗浄し、その上に金をのせて焼き付け磨き上げる。
- (77) Lyons, *op. cit.*, p. 101.
- (78) 同書 p. 86.
- (79) 同書 p. 96.
- (80) 同上
- (81) 同書 p. 130.
- (82) 同書 p. 87.
- (83) d'Albis, Laurens. "Le Japon un stimulant pour les ceramists," *Connaissance des Arts* (Paris, 1975) pp. 90-97. (今井祐子「1878年パリ万博と日本陶磁器・日本の茶陶への関心はどのようにして芽生えたか」『国際文化学』第6号 [2002] p. 1を参照)
- (84) 今井, 前掲論文, p. 1.
- (85) 同論文 pp. 1-11.
- (86) 同論文 p. 4.
- (87) 同上

- (88) Halén, Widar: *Christpher Dresser* (London, 1990 [paperback ed. 1993]) p. 33.
(89) 高階秀爾「シャボニスムの諸問題」(展覧会図録『シャボニスム』(国立西洋美術館他, 1988) p. 13)
(90) 同上
(91) 同上

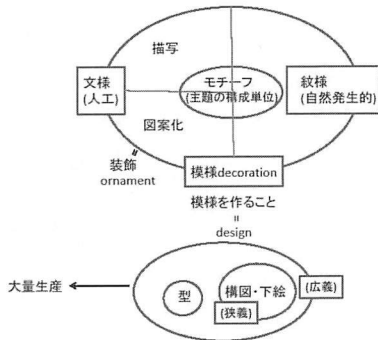


図1 本稿で使用する用語についての図示

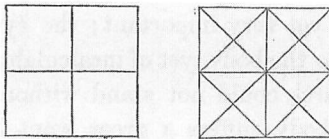


図3 ドレッサー
“The Art of Decorative Deign”
挿絵より
二次的な格子縞



図5 カーペット・パターン パードー社
1851年頃

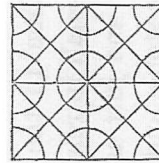


図2 ドレッサー
“The Art of Decorative Deign”
挿絵より 第3番目

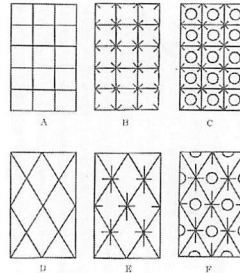


図4 ジョーンズ
“The Grammar of Ornament”
挿絵より



図6 ドレッサー
“Japan, its Architecture,
Art and Manufactures” 挿絵より
FIG. 120

クリストファー・ドレッサーの作品に見られる日本の影響について——来日時の関心を中心に—— 八四

クリストファー・ドレッサーの作品に見られる日本の影響について——来日時の関心を中心に——

八五

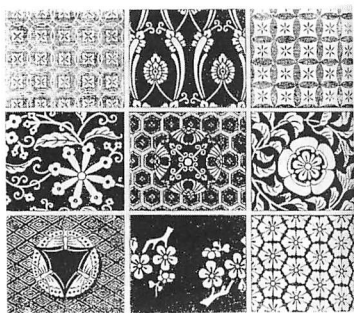


図7 ドレッサー
“Japan, its Architecture,
Art and Manufactures” 挿絵より
日本のひし形模様（うち9点）

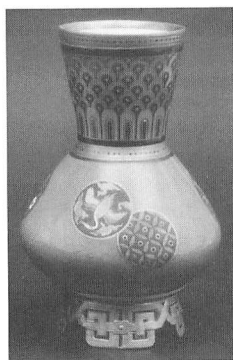


図8 花瓶
ドレッサー／ミントン
1870年

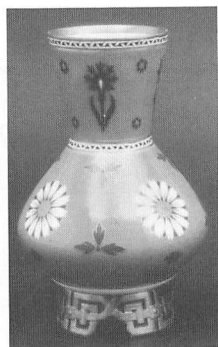


図9 花瓶
ドレッサー／ミントン
1868年頃

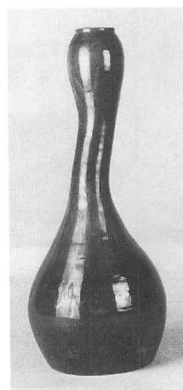


図10 花瓶
ドレッサー／リンソープ
1879-82年

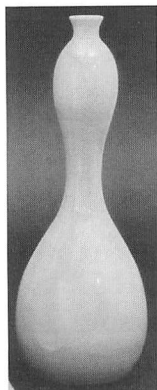


図11 花瓶「ヒョウタン」
ドレッサー／オールド
1893年頃

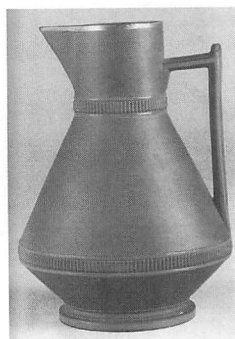


図12 水差し
ドレッサー／ワットコム
1870年代

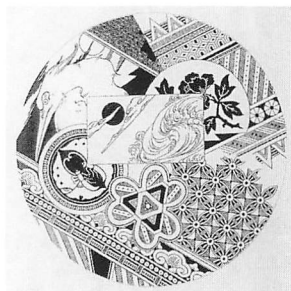


図13 皿のデザイン「日本の鶴」
ドレッサー／ミントン・アーカイヴ
1871年頃



図14 小円形紋章「夏」の一つ
ドレッサー／ミントン・アーカイヴ
1871年頃



図15 皿
ドレッサー／リンソープ
製作年不明（1879-81年頃）



図16 花瓶
ドレッサー／オールド・ホール
1886年頃

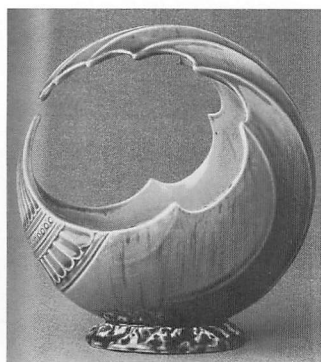


図17 花瓶「北斎モチーフ」
ドレッサー／リンソープ
1879-82年



図18 皿「赤と金のセルヴィス・ジャポネ」
ヴィエイアル社 1878年頃

クリストファー・ドレッサーの作品に見られる日本の影響について——来日時の関心を中心に——