



Title	アーツ・アンド・クラフツ運動とモダニズムのはざま で : チャールズ・ロバート・アシュビーの機械文明 観
Author(s)	菅, 靖子
Citation	デザイン理論. 1999, 38, p. 1-14
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52920
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

アーツ・アンド・クラフツ運動とモダニズムのはざまで —— チャールズ・ロバート・アシュビーの機械文明観 ——

菅 靖 子

埼玉大学



図1 C・R・アシュビー

キーワード

C. R. アシュビー, 機械化, ギルド

C. R. Ashbee, mechanization, guild

1 アシュビー再評価への鍵

「イギリスほど、機械という存在が嫌われた国はあるまい」¹⁾。ウィーンの建築家アドルフ・ロース（1870–1933）がこのように発言したのは1898年、アーツ・アンド・クラフツ運動たけなわの時期であった。機械化が進む産業社会におけるデザインの在り方は19世紀前半から議論の対象となる。産業革命に伴う営利主義が、デザインの質の悪さと手工芸の停滞という二重の様相を呈した複雑な問題を引き起こしたのである。1830年代にはデザイン教育の改革案は議会に上った²⁾。その結果、ロンドンのサウス・ケンジントンにデザイン学校（現ロイヤル・コレッジ・オブ・アート）が設立された。しかし続く1840年代からのヘンリー・コール（1808–82）とその同志達による尽力も、なかなか実質的な成果を上げなかった³⁾。世紀末にかけて、ウィリアム・モリス（1834–96）に学んだアーツ・アンド・クラフツ運動の唱導者は手工芸を礼賛し、問題を機械=悪、手=善の二元論に還元する方向へと導いた。その影響は大きく、今世紀イギリスにおけるモダニズム受容が大陸より徹底しなかった一因を形成してしまったというのが、同運動に対するいわゆる紋切り型の解釈である。

本論では、アーツ・アンド・クラフツ運動に架されたこの一枚岩的な解釈を問い直してみたい。実際は、同運動内部で既にモダニズムの確かな兆候が現われていたのではなかったか。例えば同運動のメンバーを大まかにアート・ワーカーズ・ギルドを結成した1850年前後生ま

れ——W・クレイン (1845-1915), S・イメージ (1849-1930), A・H・マクマードウ (1851-1942) ら——と、それを継承した60年前後生まれ——C・R・アシュビー (1863-1945), W・レサビー (1857-1931), C・F・ヴォイジイ (1857-1941) ら——との二世代に分類してみるならば、二つのグループが異なる芸術表現上の特徴を有するのは明らかである。両者に共通する自然主義的な曲線の多用にしても、クレイン、マクマードウはしばしば木版を扱ったために肉太な線を利用したデザインが多かった。またクレインがケルムスコット・プレスによせた挿し絵からも明らかなように、騎士などの中世主義的なモチーフが頻繁に現われた (図2)。これに対し、ヴォイジイ、アシュビーらはより細く軽やかな線形を可能にした金属素材を利用したし、ヴォイジイの織物や壁紙のパターンデザインにみられるとおり、彼等の装飾は大陸アール・ヌーボーの大胆な曲線に一段と近づくと同時に、モダニズムを先取りする抽象的な形態が使われている (図3)。

デザインの分野におけるモダニズム運動の火蓋を切ったドイツ工作連盟、そしてバウハウスがモリスやアーツ・アンド・クラフツ運動の理念から出発したことは周知の事実である。ただしここで誤解が生じたようである。同運動に反駁して発足したデザイン産業協会 (Design and Industries Association) は、イギリスの手工芸復興運動が外国に影響し、ドイツ経由でモダニズム化してイギリスに帰着したのがイギリスにおけるモダニズム時代の曙をもたらしたと立論し⁴、自らにイギリスにおけるモダニズムの正当的な擁護者としての任務を課した。つまり彼等は、当初アーツ・アンド・クラフツ運動とモダニズムとを理論的に分離することで後者を推進しようとしたのである。その結果、両者の根底にあった相互関係——当時のデザイン論議において本来おさえられるべきであったはずの側面——が過小評価されてしまった。

我々はこの状況を再考する必要がある。アーツ・アンド・クラフツ運動とモダニズムの相互関連を扱った研究としては、S・K・ティリヤードの『モダニズムの影響, 1900-1920年』(1988)がある。ティリヤードは両芸術運動がその理念についての宣伝用レトリックに看取される共通性を的確に論じた。ロジャー・フライ (1866-1934) 以下ブルームズベリー・グループが後期印象派を論じる際に同運動と共に耳慣れたものとなった諸単語 (例えば「素材への誠実さ (truth to material)」, 「主張 (cause)」など)

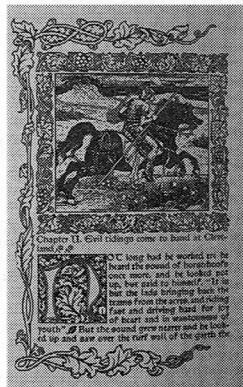


図2 W・クレイン、ウィリアム・モリス著『輝く平原の物語』(1894)のための挿し絵

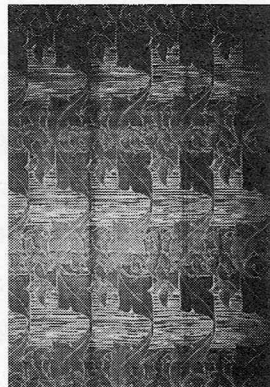


図3 C・R・A・ヴォイジイ、織物デザイン (1897)

を意識的に用いることにより、新しい芸術形態が速やかに浸透することを可能にし、モダニズムの彫刻・絵画のイギリスにおける受容の道を均した、と重要な指摘をしたのである⁵。本論では更に進んで、モダニズムとの接点を追及することによってアーツ・アンド・クラフツ運動の救済を志す同運動側からの動きにも注目してみたい。その際に第二世代、なかでもC・R・アシュビーが重要人物として浮上するのである。

アシュビーはアーツ・アンド・クラフツ運動とモダニズムの狭間に横たわる問題、つまり手工芸活動と機械化産業の共存という難問に、ひとつの視座を提供した人物として再評価されるべき存在である。アシュビーの伝記作家A・クロフォードやF・マッカーシーは彼の機械観を論じてはいるが、「手工芸学校及びギルド (School and Guild of Handicraft)」の開設、及び同ギルドのロンドン郊外へのユートピア的な移住計画といったアシュビーの諸活動は懷古主義的な印象を与えるため、彼のギルドはあくまでロマン主義的なものとして捉えられている⁶。しかし、手工芸学校及びギルドは決して手工芸生産への回帰を狙いとしていただけではなく、むしろ労働者が工業化社会へ適応するためのリハビリ空間でもあった。ならば、アーツ・アンド・クラフツ運動とモダニズムの交錯点に位置していたとみなすことも可能ではないか。そこで要となるのが、「ギルド」に対するアシュビーの現代的な解釈である。本稿は彼の機械観の形成にギルド思想がいかに重要な要素を提供したかを追求するとともに、彼の機械文明論・ギルド論を軸として20世紀初頭イギリスにおけるデザイン事情の一斑を読み解こうとするものである。

2 機械観の発展

アシュビーは幼少時代をブルームズベリーで過ごし、上流中層階級家庭の両親は学界の人々との交流が盛んであった。彼は裕福な商人の一人息子として、当時有数のパブリック・スクールで古典的な紳士教育を受けた。1882年、両親の友人である出版業者キーガン・ポールの勧めでケンブリッジ大学へ入学。当時のケンブリッジではジョン・ラスキン (1819-1900) の芸術・経済論が流行しており、彼もラスキンの「富」や「労働」の人道主義的解釈に色濃い影響を受けた⁷。同期生には今世紀前半イギリスを代表する知的エリート集団、ブルームズベリー・グループの仲間であり後にオメガ工房を開いた画家・評論家ロジャー・フライがいる。終生の友となった二人は在学中から芸術議論に耽っていた。フライが開催したイギリス初のイタリア未来派の展覧会 (1912) や2度の後期印象派展 (1910, 1912) には連れ立って鑑賞に出向いている⁸。彼等の交流は、アシュビーの日記を見る限りでは機械問題へは議論が及ばなかったようであるが、それぞれアーツ・アンド・クラフツ運動とモダニズム芸術を代表する理論家同士の接触という意味では象徴的であった。

ロジャー・フライとの関連でさらに注視すべきは、ロンドンの中でも最も生活環境が劣悪な下層労働者階級の居住地帯であったイースト・エンド地区に建てられた大学セツルメント、トインビー・ホールで、アシュビーがフライその他の有志と共に労働者を相手とした教育活動に参加したことである⁹。ラスキンの教えや社会思想家エドワード・カーペンター（1844－1929）¹⁰、ウィリアム・モリスとの出会いを通して根本的な社会改革の必要性を確信したアシュビーは、ゴシック建築復興運動の推進者、G・F・ボドレイ（1827－1907）の建築事務所に数年間弟子入りするという、オックスフォード大学卒業直後モリスが辿った経路と酷似したキャリアを選択しつつも、同時にイースト・エンドで産業革命がもたらした悲劇を直視していたわけである。ここで彼は、産業（特に非熟練）労働者の惨状と、大学における抽象的な学問が実社会でいかに無効であるかを認識する。「芸術問題は社会問題を通して解決されなければならない」¹¹と信じた彼にとって、具体的な社会問題とは工場生産システムから脱落した労働者の現実であった。貧困に喘ぐ人々に職を提供するために「手工芸ギルド」を設け、彼等の職業訓練のために「手工芸学校」を併設すれば芸術と社会にとって一石二鳥ではないか、と思案を巡らせる。アシュビーは産業社会の矛盾に芸術家としてだけでなく、労働者階級の立場から切り込もうとしていた。この時点で、労働者との究極の相互理解に絶望的であったモリスとは袂を分かっていった¹²。

1888年6月23日、「手工芸学校及びギルド」が幕開けした。その拠点は1891年にエセックス・ハウスへ移動するまでイースト・エンドに置かれた。1901年にはロンドンから二時間離れた

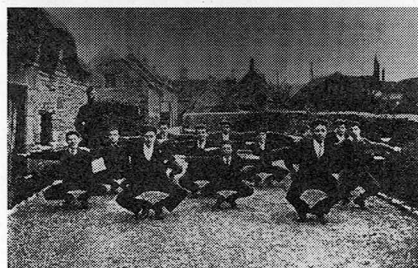


図4 カムデンのアーツ・アンド・クラフツ学校での授業風景（農作業と体育）

チッピング・カムデンへの同ギルドの総移住計画が実行に移される。「手と心、そして頭で学ぶ」ことをモットーに掲げたアシュビーは、工芸技術訓練の他に体育、音楽、野外活動も実習科目に加えることにより、人間・芸術・社会の間に存在する有機的な関係の再構築を志した（図4）。イギリス教育史上、詰め込み・むち打ち式の教育方法が緩和され、美術や音楽が必修科目に加えられたのが1905年であるから、アシュビーはかなり早くから情操教育に着手したことになる¹³。手工芸学校の方は財政困難から1899年に一度閉鎖したが¹⁴、ギルドは第一次世界大戦で活動停止を余儀なくされるまで継続し、1888年の第一回アーツ・アンド・クラフツ展覧会から作品を出

展して顧客を増していった(図5)。

当初はラスキン、モリスの工芸復興論の影響から、機械化・大量生産の結果社会に氾濫した粗悪品を駆逐するものとしての、上質なデザインによる手工芸生産を理想としたアシュビーであった。しかし、ナショナル・トラストの活動の一環として二度アメリカへ視察旅行に赴いた時点で明らかな転機がもたらされる¹⁵。どちらも約三か月間、講演活動を行い、

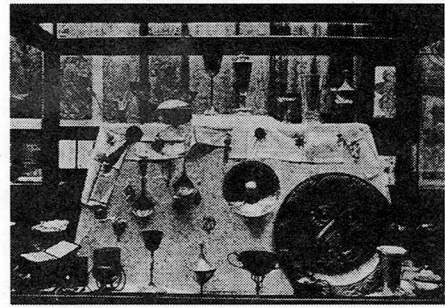


図5 1896年のアーツ・アンド・クラフツ展覧会における手工芸ギルドの陳列風景

現地の芸術学校や工芸ワークショップの見学をしながらの私費旅行であった。第一回目の1896年には、アシュビーはロード・アイランドで装身具を生産する工場を見学し、これが衝撃的な発見となる。イギリスの手工芸ギルドで制作された作品の盗作が、目の前の機械で大量生産されていたのである。

「これらは我々の新作のデザインです」と彼は言った。そのなかには、エセックス・ハウスで2、3年前にビル・ハーディマンにより作られたが、私がもう生産しないほうが良いと判断した小さなブローチの模作があった。しかしC氏は他人の作品を世に送り出しているとはつゆ知らず、アーツ・アンド・クラフツ運動の修練を彼の実習生達がこのような形で勤勉に学んでいるのに、相変わらずアーツ・アンド・クラフツに対して侮蔑的だった。

「だって、あなたが小さいポットを一つ作る間に私なら500個できますよ。」¹⁶

この会話は彼の著作や手紙に繰り返し引用されている。彼が複製技術の発達した産業社会におけるアーツ・アンド・クラフツ運動の限界を実感し、対策を検討する契機となった出来事である。以後アシュビーは、デザインの著作権保護が制度として確立されることが産業社会において同運動を先細りさせない手段であると論じ、デザイナーの権利問題に改めて目を向けている。

ウォルター・クレインならば機械の絶対批判へと導かれたであろうこの経験は¹⁷、時代感覚の鋭いアシュビーを、クレインとはおよそ逆の方向へ押し出した。当時のアメリカ産業の威力は既にイギリスを上回る勢いであり、その根底にはテイラリズム、フォーディズムが証明した機械による大量生産システムの勝利があった¹⁸。機械の利用法にこそ産業社会の救済の鍵があることを、彼は認識し始めていた。1900年の二度目の訪米では、シカゴで当代の建築家フランク・ロイド・ライト(1869-1959)と対面する。肯定的な機械観が築かれつつあったこの時期に、アシュビーは強固な後ろ楯を得るのである。アシュビーは、ロンドンのトインビー・ホールをモデルとして建てられたシカゴのセツルメント、ハル・ハウスに滞在した。そこは当時、アメリカにおけるアーツ・アンド・クラフツ運動の中心でもあった。また、ここでフラン

ク・ロイド・ライトは『機械のアーツ・アンド・クラフツ』（1901）と銘打つ機械礼賛の講演を行ったのであった。ライトがアシュビーと初見したとき、彼はこの歴史的な講演を2ヶ月後にひかえていた。

彼（ライト）はこう言った。「私の神は機械なのだ。未来の芸術は、個々の芸術家が機械の幾千もの力を通して表現するものになるだろう。機械は、一個人の労働者ができないことをしてくれるだろう。創造的な芸術家というものは、これを理解し、この状況を統御できるべきなのだ。」彼は私がこれほど同意するとは思っていなかったらしく、私に驚いていた。ただし私は、「芸術的な創造者」の個性だけでなく平凡な人々の個性も考慮しなければならぬよ、と付け加えておいた。¹⁹

ライトは、機械を建築の材料を生み出す自動式の道具であるとみなしていた。建築材の切断機や鋳造工場などに彼の師であるルイス・H・サリヴァン（1856－1924）は興味を示さなかったが²⁰、ライトは積極的にこれらを活用し、コンクリートなど当時の新素材の導入を躊躇しなかった。彼は自伝の中で、「私は材料に適するように建物をデザインするだけでなく、建物を作るべき機械によって、並外れて良く作ることができるようにデザインしなければならなかった」と述べている²¹。機械生産を基盤に敷いた創作活動だけでなく、機械導入が建築やデザインにもたらす革命的な変化を絶えず洞察し奨励する積極的な姿勢が見てとれる。

少年時代を農場で過ごし、広大な土地耕作に用いられた大型機械の恩恵を享受して育ったライトと、エリート教育の後、都市の喧騒に埋もれた工場で酷使される労働者を目のあたりにしてきたアシュビーとでは、機械と人間の関係についての原体験に大幅な相違があった。とはいえ、ライトの機械論は時代の流れを見極めようとしていたアシュビーに納得のいくものであった²²。以後ライトとは交流が絶えることはなかったし²³、彼と出会った翌年の著書では、「われわれは機械を拒絶するどころか歓迎する」と明言するに至る²⁴。また日記にも、

1. 現代の生産において機械は必要であり、また人間の個性も必要である。
2. 経済における倫理的原則の認識は、機械生産における善悪の区別を前提とする。
3. 人間の個性を破壊する限り機械は悪である、しかし助長するならば善である。²⁵

と認め、さらに1911年には、「現代文明は機械の上に成り立つ。芸術の資性とその促進、そして教育は、これを認識しない限り健全ではありえない」と定義している²⁶。アシュビーは今世紀を迎えると同時に機械信仰を自分の芸術哲学の一部に取り組み、第一次世界大戦後に決定的となる「機械時代（Machine Age）」の到来を予見したのである。保守的なアーツ・アンド・クラフツ運動の糾弾を存在理由としたデザイン産業協会の設立は、これより後の1915年である。同協会は機関誌の創刊号で、「機械生産の規模の大きさゆえに、また健全な工芸職人の精神に埋没している人々（同運動当事者のこと）によって故意におろそかにされているゆえに、

デザイン産業協会は特に機械の問題に関心を抱いている」²⁷、またその年鑑では、「機械を責めるのはばかげている、このおかげで小さな島国であるわれわれが帝国の中心となれたのだから」とやや国民主義に偏った機械肯定論を展開した²⁸。しかし事実上は、アシュビーの後塵を拝していたに過ぎなかった。

3 産業社会におけるギルドとワークショップの原理

イギリスでわれわれが被っている無駄は、どこにでも見られる「産業」の廃棄物の一形態なのである。われわれ芸術家の見地から言えば、秩序を得るためには、諸芸術と、芸術を通じての機械の統制が大切なのである。²⁹

アシュビーは、生産基盤である機械の社会における正しい利用法を理解した上で、芸術生産の在り方を追及する。「機械の統制」はいかにして可能か。小規模な共同体の需要に直接対応できる「ギルド体制」に彼はその回答を求めた。製造業者、産業に従事する労働者、そして製品の消費者が有機的な交流を営んで形成する共同体社会こそ、彼の理想であった。このような共同体の実現は、資本主義社会の過酷労働や過剰生産された質悪品の消滅への駆動力となるはずであった。また、芸術教育にも問題があった。アカデミーを中心とした芸術学校の構成は、デザイナーと製造業者の間を不活性化する。従ってこの分権化を進めれば、産業労働者としてのデザイナーが生産の場に結束でき、機械化社会により適合したデザインを創造できると説く。ここでも「ギルド」的な単位は有効である。当時の芸術学校は、産業デザインの向上を願って開校したロイヤル・コレッジ・オブ・アート（クレインが校長、レサビーはデザイン教授を勤めた）でさえ、学生のデザインが産業の場で実践応用できないという批判を社会から激しく浴びていた³⁰。これに対して、芸術学校を「脱中心化」し、小規模なギルド形式の機関に変革すること、もしくは内部にそのような仕組みを設け、産業界と密接なコンタクトをとる手段を充実させることで、デザイナーに生産過程でのニーズを学ばせ、製造業者の方にはデザイナーとの結託を通して製品の質の向上を計らせようとしたのである。

「ギルド」は、ラスキン、モリスとその追隨者が異口同音に標榜した生産形態である。バウハウスも、「手工家の新しいギルドをつくろう」として典型的な中世のギルド用語、「親方」、「職人」や「徒弟」を復活させている。モリスは無駄なく楽しく美しいものを生み出す理想化されたギルド環境に魅かれたが、教育者アシュビーにとって、手工芸ギルドの最大の意義は文字どおり教育と創造の同時平行を可能にしたことにあった。ただし、ギルド体制は当然、現代に即した形態に変革されなければならない。それが「ワークショップ（工房）」を単位とした生産活動形式である。アシュビーはワークショップを「機械規制の条件にそって修正した中世主義」と銘打っている³¹。

産業に関するより高度で専門的な教育の欠如が広く実感されている。なぜなら、かつてその需要をみたしていた徒弟制度は衰退してしまったからだ。……それはワークショップのなかで再構築されなくてはならない……³²

非熟練労働者の不安定な生活が社会問題となった今、既存の大学や芸術・技術学校では過去の徒弟制度を上回る訓練は施せない。まず、この点でギルド再興は有意義であった。

ギルドはまた、工場の非人間的な分業体制も緩和する可能性をも秘めていた。ワークショップが産業社会に適用可能な中世主義であるなら、これは当然である。ラスキンやモリスが忘れがちであった事実であるが、中世にも「分業」は存在した。親方の下で合同作業が進む中世の大聖堂建築はその最たる例である。アシュビーの理想としたワークショップでは、様々な行程を多数の人間が分担しながら一個の統一体を作り上げる経験を得ることができる。ラスキンとモリスは分業がもたらした非人間性を徹底批判したが、アシュビーによれば、ワークショップを正しく発展させることによって機械化が進む生産システムに対応した形でのデザインの分業と労働者間の交流の活発化が実現できる。手工芸学校及びギルドで実践したとおり、ワークショップは工場と異なり、労働者の身体的・精神的健康を考慮した技能教育を目標とする。そこではまた、手工芸教育から、手を使って素材の性質や限界を確認できる。銅、鉄鋼、セラミックなどの地域的な原材料は、地域産業の発展を支持するものであり、それらの素材を理解した上での産業の促進は、素材によりよい形態を与える役割を担うデザイナーの雇用を助長する結果となる。デザイナーが素材を知ることは手工芸に限らず機械工程を含む産業に関与する場合も同様に基本原理である。従って、手工芸活動が提供する教育基盤は、産業生産を統御する手段を学ぶ際の一過程として位置づけられるのである。これは、モリスが説いた「素材に忠実であれ」という教えの応用である。こうして機械による生産過程にデザイナーが最大限関与をすることにより、産業における機械の真の有効利用法は解明されていくのである。

機械生産の問題はワークショップのなかから徐々に解決されるだろう。機械で生産されるべきものと直接人間の手によるものとの分割を厳格にしなくてははいけないだろう。そして、芸術として優秀かどうかの判断は究極的にはそれが消費者でなく生産者に与える喜びに基づかなければならない。³³

芸術生産の基本的な道具や素材の制作などに機械の幅広い介入を許し、その成果が生産的であり建設的であれば喜んでこれを容認する。芸術作品の創作においても使用の方法さえ誤らなければ機械は罪悪ではない³⁴。「アーツ・アンド・クラフツ運動の父」と呼ばれるウィリアム・モリスが、「芸術作品を作ること以外なら機械は何でもできると信じる」と評したのに対し³⁵、機械とデザイナーの共同作業がもたらす生産的な効果をこのように信じたアシュビーには、モダニズムの理念が確かに窺えるのである。

ギルド／ワークショップを中心とした産業デザインの議論は、アーツ・アンド・クラフツ運動内に止まらなかった。小規模な共同体を単位とした社会の想起は、中世主義と相まって19世紀以降のイギリス社会改革思想の中で重要な位置を占めるに至るのである。草の根改革が工場へ、地域共同体へ、そして国家的なネットワークへと発展していく構図がアシュビーの理想であった

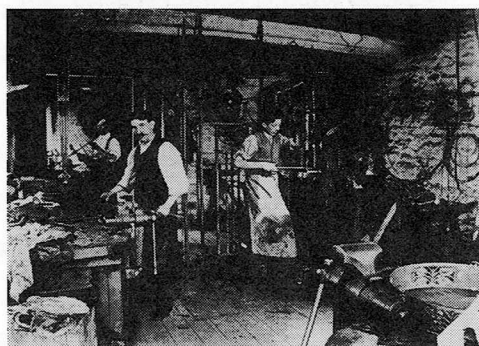


図6 手工芸ギルドの作業風景

が、因襲的なアカデミーや中央権力に反するものとしての草の根活動の拠点ともいえるワークショップは、政治イデオロギー的にも脱中心化の基本単位とみなすことが可能である。これが社会主義理論として成熟し、ギルド社会主義が誕生する。フェビアン協会の芸術会のメンバーが集まって始めたギルド社会主義は、機関誌『新時代』を発行し、小団体の利害を尊重しながら社会主義を進めることを提唱した³⁶。彼等は最終的にはフェビアン協会から離脱し、奇しくもデザイン産業協会発足と同じ1915年、「ナショナル・ギルド・リーグ」を設立している。もし同運動が展開せず、アシュビーが社会と芸術の融合のために尽力してこなかったら、ギルド社会主義はここまで具体的な形を取らなかったであろう。事実、同運動の理念の継承をギルド社会主義者当人が公認している。以下はその代表格、A・J・ペンティの論評である。

……ギルド運動はアーツ・アンド・クラフツ運動の財政上の失敗に端を発している。ギルド運動がまず同運動をふまえて広がり、初期においては手工芸復興が必然的な側面であったことを忘れてはならない。しかしギルドの理念が同運動外の領域まで及んで社会主義者達によって取り上げられたとき、ギルド運動のこの側面をナショナル・ギルドの人々は死活問題ではないとして、考慮から外したのである。³⁷

こうして手工芸の意義は矮小化したが、アーツ・アンド・クラフツ運動の哲学の中枢を成す「ギルド」の概念は社会主義的改革案の中で再生産され、継承されていった。

アシュビーがくりかえし主張した現代版中世主義と、「ギルドが中世の芸術工芸に成したことを現代の労働組合が産業にすべきである」と考えたギルド社会主義は、同根であった。アーツ・アンド・クラフツ関係者の中で彼だけは、この新しい社会主義思想との直接的な連関を把握していた。アシュビーは日記の中でギルド社会主義の推進者であるアーサー・R・オレージや前出のA・J・ペンティらに関して肯定的に言及し、以下のように述べてもいる。

ギルド——ギルド社会主義——ギルド組合運動（われわれはまだ穏当な名前を見い出していない、「ギルド精神」とでも呼べばいいのだろうか？）について考えれば考えるほど、

それが官僚政治社会の行き詰まりから逃れる実際的な方法だと思えてくる。³⁸

ここで、アシュビーのワークショップにおけるもう一つの特徴が明らかになる。引用にもあるように、「組合」との関連である。手工芸ギルドの経営困難から、一つのワークショップだけでは社会的影響力を発揮し得ないとの結論に達したアシュビーは、当時いろんな産業分野で労働運動と共に強化されていった労働組合に目を向ける³⁹。統一体としての工芸職人の社会的地位が改善されなければ、産業デザインの向上もない。労働組合の性質が手工芸ギルドの手が届かなかったところを補充できるのではないか。その利点を彼はこう説明している。

我々が再現しようとするギルド体制を労働組合運動と関連させ、品質基準を設定するという地位を与えて、諸労働組合から受け入れられるようにしなければならない…

組織労働者や労働組合員は、苦い経験から、管理が難しいのは大工場ではなく小さな工房だと分かっている。そういうところこそ、不潔な状態、過酷労働、長時間労働や低賃金の実態を調査するのが最も困難なのである。しかし、私は小規模な工房に認可状を与えることで、そこが最高の名誉と最高の水準の中心舞台となるように取り計らおう。⁴⁰

ギルドは労働の質の安定を、労働組合は条件の安定を提供しあうことで、労働者とその仕事の成果が保証されるわけである。これは人間としてのデザイナーを育成する目的を持ったアシュビーの当然の帰結ともいえる。官僚による国家主義的な統治でなく、ギルドのように小規模な共同体を独立機能させる方針を基本として、アーツ・アンド・クラフツ運動と労働組合を合体させようという彼の提案は、中世風生産概念を大切にしながら、ギルド的共同体を労働組合組織で全国的に連結させていこうとするギルド社会主義者の意見の完全な先取りとなっていた。彼はさらに、職人を不平等な商業主義的競争から保護する目的から、アート・ワーカーズ・ギルドよりも大規模でより系統的な工芸職人のみの労働組合の結成を同運動存続の対策のひとつとして掲げている。これに関しては、1930年に結成した「産業芸術家協会（Society for Industrial Artists）」によって解決への第一歩が踏み出された⁴¹。

今日現存する「ギルド」を冠した団体が主に工芸活動に従事しているとはいえ、この名詞の彷彿する保守性を盲目的に信じてはならない。アシュビーは現代の我々にも警告を発しているのである。

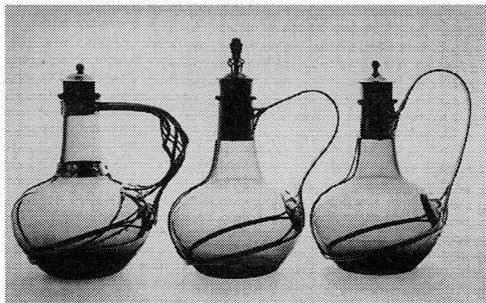


図7 アシュビー、デカンタ（1900年代）

4 産業デザインと「標準」の問題

ふたたび前出の引用に戻ろう。アシュビーが「品質基準」の設定にも言及していることに注

目しなければならないからである。彼のワークショップ構想最大の野望は、デザインの「標準」を保護管理することにあった。「標準 (standard)」という語の適用には含意がある。

デザイン史においては、「標準化 (standardization)」の方がモダニズムの特徴を代表する語として通用している。19世紀末にはフランク・ロイド・ライトが「標準化はすでに絶対的に必要となっていた」と語っているが⁴²、「規格化」もしくは「標準化」の必要が実質的に認知されたのは、特に軍服や兵器の大量需要を生み出した第一次世界大戦からである。機械化大量生産を合理的に行うための部品や測量単位の一統は、今世紀デザインの不可欠な要素を成す。バウハウスも集団、チームワークと並んで規格化、基準寸法調整を重視している。これとアシュビーが論じたデザインの質に関する「標準」とはどう関わってくるのだろうか。

標準化問題をアシュビーは知っていた。しかし、「標準化」の設定以前に「標準」の設定が不可欠であると考えた。これはアシュビー自身の、産業デザインを多く手がけた経験から出た結論でもある (図8)。彼は芸術家としての彼自身のアイデアであるデザインを機械生産過程とビジネス方針に対して適合させることが非常に困難であったと述べている⁴³。まず製造業者とデザイナーの相互理解が成立しにくい。製造業者は、デザイナーが生産過程にできるだけ口を出さないように望んでおり、経費のかかる一流デザイナーを起用するのはごく限られた場所にとどめ、普段は「従順で経費のかからないデザイナー」を雇う。まさにラスキンが『この最後の者にも』で論じた、技術と労働の不平等な雇用関係の図である。これでは産業デザインの革新は望めないから、アシュビーが提案するのは以下のようなことである。すなわち、産業芸術の質の標準規格 (standard) を設けるのである。標準規格の行使には、デザイナーの団結の場たりうる労働組合が効力を持つであろう。またもしこれが実現するならば、「標準化」の方も更に効果的かつ経済的に遂行されるであろう。ギルド及びワークショップは、デザインの

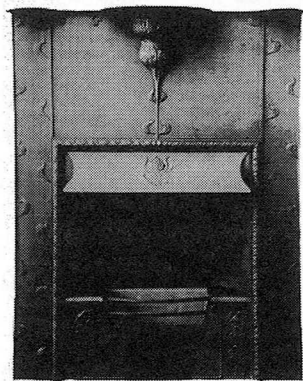


図8 アシュビー、ファルカー・アイロ
ン・カンパニーのための暖炉デザ
イン

質の標準を定め、その監視役を司る存在として機能するはずであった。従って、アシュビーの「標準」はデザインの創造の根本に関わる問題である。ライトやバウハウスよりも広義的な姿勢に立脚した「標準」を説いていたのである。

ここで付言しておきたい。遍く多分野へ広がる彼の芸術哲学の性質を表わす一例として、この「標準」観の延長線上に、政治家ジョセフ・チェンバレンが当時十年来提唱し続けていた大英帝国統合論の一環、自治領、植民地を保護関税によって結びつけるという関税改革案も位置付けられていた。アシュビーはこれに賛同し、「関税改革はそれゆえに、標準品質の保護という形を取るならば、アーツ・アン

ド・クラフツを認知し考慮した社会主義の必然的な結果なのである」と述べている⁴⁴。同運動について、「個人が搾取される産業主義に対する個人の反乱から生まれた」と定義した彼は⁴⁵、小から大へ、個から共同体へ、国内から世界へ、という一定方向を持つ改革理念を持っていた。関税をかければ品物の流通範囲が必然的に狭まる。その結果、無秩序な消費サイクルも縮小する。退廃した国内の品質水準を改良する第一歩として有意義ではないかと論理立てた。これを前提に、より広範囲でワークショップの活動を推進していけばよいのだった。

アシュビーは産業の合理化を追及した。この意味で、確かにモダニストであった。しかも、作品の出来だけでなく作家の人道主義的な義務の重大さを論じ、「平凡な人々の個性」を忘れず、人間論としてのアーツ・アンド・クラフツ運動、そしてワークショップを紹介した英国人アシュビーと、「最終の目標は製品ではなくて人間である」と言い切ったバウハウスの教師ラー・スロー・モホイーナジ（1895-1946）とは、なんと近い精神を有していたことか。「二十世紀の建築とデザインに対するバウハウスの最も重要な貢献は、人間の物質的必要と同じく精神的必要をも理解しようと試み、これを基に築いた本質的なヒューマニズムである」とジリアン・ネイラーは結論づけたが⁴⁶、まさにこのことが彼に関しても言えるだろう。アシュビーの「標準」が作品のみならず人間にもあてはまるところに、彼の「ヒューマニズム」があるのである。

アシュビーにはエッフェル塔を「骸骨」と呼んで拒絶したクレインのような機械の審美性の拒絶も見られなかった⁴⁷。彼は機械文明の方向を肯定的に見据えていたのである。

アーツ・アンド・クラフツ運動の初期、まずウィリアム・モリスに光を当てていたころ、モリスは社会革命をかなり性急に要望していた。しかし、われわれには社会革命などいらない、「機械」の混沌のなかに秩序を見出しつつあるのだから。⁴⁸

アート・ワーカーズ・ギルド、アーツ・アンド・クラフツ展覽協会に所属していた他に、ウィーン分離派の名誉会員でもあった彼は、1933年のMARS（現代建築研究団体）の創設時にも一員として名を連ねている。国際的な視野から多岐にわたる活動を行ったアシュビーが培った機械文明観は、その生成過程を含めて、我々に多くを示唆してくれる。ドイツ工作連盟のイギリス版たることを希求したデザイン産業協会は、アシュビーの機械論を頭越えにしてドイツを模範としたが、結果的にはデザイナーの問題よりも消費者と直接交渉する小売業者の問題や大衆教育を重視したために、同国・同時代人アシュビーの、労働者としてのデザイナーを考慮した上に構築された機械論を見過ぎてしまった。従って、バウハウスとかく多くの共通項を内在させ、モダン・デザイン運動の萌芽が認められるアシュビーを消化しきれなかった⁴⁹。こうした行き違いの中に、アーツ・アンド・クラフツ運動からモダニズムへの移行期におけるイギリス固有のいびつさが介間見えている気がしてならない。

注

- 1 アドルフ・ロース, 「デラックスな馬車について」, 『装飾と罪惡』, 伊藤哲夫訳, 中央公論美術出版, 1987年, p. 15
- 2 *Report from the Select Committee on the School of Design*, House of Commons, London 1849
- 3 Q. Bell, *Schools of Design*, London 1963; S. MacDonald, *The History and Philosophy of Art Education*, London 1970を参照。
- 4 デザイン産業協会については, R. Plummer, *Nothing Need Be Ugly*, London 1985; N. Carrington, *Industrial Design in Britain*, London 1976を参照。
- 5 S. K. Tillyard, *Impact of Modernism 1900-1920*, London 1988, Introduction and Chapter 2
- 6 ベヴスナーはアシュビーのデザインの合理性とモダニズムとの関係を指摘した (N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, London 1960, p. 25)。これに対しクロフォードはベヴスナーがアシュビーのロマン主義的な側面をあまり考慮しなかったと批判を加えているが (A. Crawford, C. R. Ashbee: architect, designer and romantic socialist, London 1985), アシュビーの特徴はまさにこの合理性とロマン主義が共存したところにある。鈴木博之は「作家としての彼は, 十九世紀ヴィクトリア朝の余光を伝えながら二十世紀を生きたように思われる」と述べているが (鈴木博之, 『建築家たちのヴィクトリア朝』, 平凡社, 1991, p. 238), 彼に前世紀を回顧する姿勢は見られないし (むしろ反ヴィクトリア朝的であった), 彼の機械論をふまえるとこの意見には賛成し難い。
- 7 拙著, 「チャールズ・ロバート・アシュビーとラスキン」, ラスキンの文庫便り, ラスキンの協会, 1995年9月号を参照。
- 8 C. R. Ashbee, *Memoirs*, vol. 3, p. 230 アシュビーに関しては, ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館に膨大なタイプスクリプトの自伝がある。研究書には, F. MacCarthy, *The Simple Life: C. R. Ashbee-the Cotswolds*, London 1981; S. Bury, *An Arts and Crafts Experiment: the silverwork of C. R. Ashbee*, London 1969; M. K. Boe, *C. R. Ashbee and the Essex House Press*, London 1992などがある。
- 9 トインビー・ホールは1885年にオックスフォード, ケンブリッジ両大学出身者が, 労働者に教育を施す目的で作った初の大学セツルメント。毎晩労働者に講義が行われ, アシュビーはラスキンの著作『フォルス・クレイヴィゲラ』や『野オリーブの冠』の講読を行い, 好評を博した。C. R. Ashbee, *Memoirs*, vol. 1, p. 33
- 10 カーペンターの同性愛的傾向や人道主義, 労働者との直接交流の重視, 簡素な生活志向はアシュビーに多大な影響を与えた。アシュビーを最初にモリスに引き合わせたのも彼であった。
- 11 C. R. Ashbee, *Chapters in Workshop Reconstruction and Citizenship*, London, 1894
- 12 モリスの見解については, F. Boos ed., "William Morris's Socialist Diary", *History Workshop Journal*, issue 13, 1982を参照。モリスは特に晩年は社会主義にもアーツ・アンド・クラフツ運動にも懐疑的であった。
- 13 情操教育の奨励は, ユートピア的傾向を持つ社会主義者の特徴であった。イギリスでは既にロバート・オウエンが19世紀前半にラナーク村で音楽を取り入れた労働者教育を行っている。カムデンの手工芸ギルドには, フェビアン協会のウェッブ夫妻も数回訪れている。
- 14 チッピング・カムデンにギルドを移動した後, アシュビーはカムデン・アーツ・アンド・クラフツ学校を設立して手工芸学校の試みを継続した。これは第一次世界大戦後にアシュビーの弟子によって再会され, 少なくとも1970年代まで存続した。
- 15 アシュビーは文化財保護に対する意欲が盛んで, モリスのアンチ・スクレイブ運動の他にも, 当時オクタヴィア・ヒル中心に運動が進んでいたナショナル・トラストを「現代の商業主義によって随時危険にさらされている生活の快適さのために公然と戦う, 政治利益とは関係のない唯一の機関」であると高く評価し積極的に参加した (C. R. Ashbee, *A Report to the National Trust*, Essex House Press, 1901, p. 3)。これは非営利団体で, 主要眼目は第一に大衆のためのオープン・スペース確保, 第二に歴史上由緒ある建築物の保護であった。

- 16 Ashbee, *Memoirs*, vol. 1, p. 284. ハーディマンは銀細工職人で、1893年から16年間ギルドで働いた。
- 17 クレインはアメリカの都市に見られる商業広告の氾濫を批判した。W. Crane, *An Artist's Reminiscences*, London 1907, p. 392-3
- 18 R. Batchelor, *Henry Ford: Mass Production, Modernism and Design*, Manchester University Press, 1994参照。
- 19 Ashbee, *Memoirs*, vol. 1, pp. 241-2
- 20 彼の“Form follows function”という1896年の言葉はA. W. ピュージンの影響からきていたが、彼の本来の目的とは異なる形でモダン・ムーヴメントに適用された。
- 21 フランク・ロイド・ライト、『自伝：ある芸術の形成』、樋口清訳、中央公論美術出版、1988、p. 212
- 22 アッシュビーは新技術に対しても好奇心が旺盛で、早くからカメラを愛用しており、文化財保護活動や手工芸ギルドの記録などに写真を多用している。
- 23 アッシュビーはその後1908年12月シカゴでライトに会い、日本美術についても語り合っている。また1916年4月にも再会している。
- 24 Ashbee, *An Endeavour Towards the Teaching of John Ruskin and William Morris*, Essex House Press, 1901, p. 47
- 25 Ashbee, *Memoirs*, vol. 1, p. 116 (Nov 14, 1902)
- 26 Ashbee, *Should We Stop Teaching Art*, London, 1911, p. 160
- 27 *DIA Journal*, 1916, p. 7
- 28 *DIA Year Book*, 1923-4, p. 11
- 29 Ashbee, *Socialism and Politics*, Essex House Press, 1906, p. 16
- 30 Ch. Frayling, *The Royal College of Art, London, 1987*; F. P. Brown, *South Kensington and its Art Training*, London, 1912参照。
- 31 Ashbee, *Craftsmanship in Competitive Industry*, London, 1908, p. 161
- 32 Ashbee, *Chapters in Workshop Reconstruction and Citizenship*, Essex House Press, 1894, p. 99
- 33 Ashbee, *Chapters ...*, Essex House Press, 1894, p. 16
- 34 アッシュビーは機械の誤用の例として、デザインの機械化で一步先んじたドイツを挙げている。「ドイツの戦争は、機械の誤用の極端な例に過ぎない……工場制度が戦争に転用されたのだ」Ashbee, *Memoirs*, vol. 4, p. 26
- 35 Gillian Naylor ed., *William Morris by Himself*, London 1988, p. 213
- 36 ギルド社会主義については、Niles Carpenter, *Guild Socialism*, London, 1922; G. D. H. Cole, *Guild Socialism Restated*, London 1920などを参照。
- 37 A. J. Pentty, *Post-Industrialism*, London, 1922 p. 146
- 38 Ashbee, *Memoirs.*, vol. 5, p. 120
- 39 これは特に、Ashbee, *Craftsmanship ...*に明らかである。
- 40 Ashbee, *Memoirs*, vol. 3, p. 158
- 41 James Holland, *Minerva at Fifty*, London, 1980を参照。
- 42 フランク・ロイド・ライト、『自伝：ある芸術の形成』、p. 212
- 43 Ashbee, *Should We Stop Teaching Art*, London, 1911, pp. 100-102
- 44 Ashbee, *Crafts...*, p. 116
- 45 Ashbee, *Craftsmanship...*, p. 33
- 46 Gillian Naylor, *The Bauhaus*, Studio Vista, 1968, p. 156
- 47 W. Crane, *William Morris to Whistler*, London, 1911, p. 120
- 48 Ashbee, *ibid.*, pp. 115-6
- 49 アッシュビーとロジャー・フライの重要性は、第二次世界大戦後によく、DIAの代表的メンバーであるノエル・キャリントンによって直接指摘された。