The University of Osaka Institutional Knowledge Archive

Title	ロジャー・フライの「デザイン」 : オメガ工房における試み
Author(s)	要, 真理子
Citation	デザイン理論. 2002, 41, p. 5-18
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53040
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ロジャー・フライの「デザイン」
――オメガ工房における試み――

要　真理子
大阪大学

キーワード
ロジャー・フライ，オメガ工房，デザイン，エモーション
Roger Fry, the Omega Workshops, Design, Emotion

はじめに
ロジャー・フライの「フォーム」を中心とした批評理論
「デザイン」概念の振幅
オメガ工房の構想
工房運営と制作
デザインの可能性
おわりに

はじめに

「ポスト印象派」の命名者として名高いイギリスの美術批評家ロジャー・エリオット・フライ（Roger E. Fry, 1866－1934）は，自ら絵筆を握る画家であり，ときにデザイナーでもあった。フライの理論と実践は，自然模倣や物語絵画が主流であった当時では非常にユニークなものだった。彼の批評理論の中心には「フォーム」という考えがあり，この「フォーム」が見出せる作品は自然の対象とどんなに似ていなくても，またどんなに美しくなくても評価された。フライの批評理論は，後に第二次世界大戦後のアメリカフォーマリズム批評の原点として再発見されることとなる。

本稿が考察の中心とするフライの「デザイン」概念は，まず「フォーム」を構成する造形的側面として定義される。しかし実際には，この概念はフライの批評経歴の中で複数の含みをもって揺れ動いているように見える。このデザインという言葉は，ときにはルネサンス以来の「ディセーニョ」の意味に近づいたり，意匠や，ときに図様パターンそのものを表すこともある。また1920年代以降，フライは先の「フォーム」を，今度は「デザイン」という概念で代用するようになる。このように，フライによる「デザイン」の用語法は彼の批評理論とともに変化を続ける。本稿では，こうした変化の中で特にフライがオメガ工房を運営した時期に注目し，彼がデザインという言葉によって何を追求し，何を実現したかったのかを検討する。その際，デ

ザイン概念の含意が一般のフォーマリズム批評では度外視された応用芸術にも適用できることを確認し，フライの批評理論における純粋芸術と応用芸術の接点を明らかにしたい。

ロジャー・フライの「フォーム」を中心とした批評理論

フォーマリズム批評においては，一般に「フォーム」は形式と解釈され，作品を構成する諸々の要素を一個の作品へと統合する理念的なものを指す。絵画のフォーマリズム批評では，線や色などの視覚的な要素が形式の成分とされる。形式によって統合されるこれらの視覚的要素はその造形的な側面だけが批評の対象となるので，フォーマリズム批評は異なる時代，異なる様式の作品を同じ地平の上で論じることができる。具体的に言うと，作品に描かれた主題や個々の対象が何であるかは問題とされず，それらの対象をキャンヴァス上で描き出している視覚的要素がいかにして一個の作品を構成しているかが重視される。

フライがその先駆者として位置づけられる第二次大戦後のアメリカのフォーマリズム批評は，独自の歴史観を伴っていた。すなわち，このアメリカのフォーマリズム批評の中心人物であるクレメント・グリーンバーグ（Clement Greenberg, 1909－1994）によれば，芸術作品は自らが属する芸術ジャンルに固有の形式を反省しながら，いっそう純粋な芸術へと進化していく。例えば絵画の場合，絵画形式を純粋に押し進めた結果抽出される要素は平面性である。逆に言えば，彫刻的な三次元性や建築的な構造，さらに応用芸術に見られるような装飾性は不純な要素として取り除かれる。その場合，形式とは芸術が自らを純粋なものに進化させるための指標として設定される。まさにフライはこうした考え方の原点と目されているのだが，ここでフライが実際に形式というものをどう理解していたのかを彼の言説から探ってみよう。

1909年の評論の中で，フライはトルストイの芸術論に登場するエピソードに即してフォームに関する考えを著す。森の中で熊に追われた少年が村に逃げ帰って自らの体験を語るとき，「熊に追われて逃げてきた」と述べただけでは，この叙述は事実や概念を伝える手段でしかない。だがその際，少年が味わった驚きや恐怖の感情を語ることができれば，さらに聞き手に共感させるように語れば，「その場合，彼の話は芸術作品となる」[1]。ここで，フライが注目しているのは話の内容「何が」ではなく話の仕方「いかに」である。ただし注意せねばならないのは，一般にフォーマリズム美術批評では対象とされない「エモーション」という心理的局面を，フライがフォームに含意させていること，そして感情を伝える機能を強調していることである。フライはさらに，このエモーションを伝えるための芸術作品の要素として線のリズム，マッス，空間，明暗，色彩を挙げる。これら純粋に造形的な諸要素，フライの言葉を借りれば「エモーショナルな要素」から成る作品の組織を，フライは「デザイン」と呼ぶ。フライのフォーム概念の理解にあっては，心理的局面としてのエモーションと，この造形的局面としてのデザイン

という二つの異なる性格が複雑に関連し合う。こうした複合的な性質を備える「フォーム」とは，具体的には絵画作品のいかなる在り方を評価することで見出されるのだろうか。

フライは，同時代の美術批評家というばかりでなく，初期イタリア美術や古典主義美術を愛好する美術史家でもあった。それゆえ，ポスト印象派の作品も，過去の偉大な巨匠の作品も，先に説明したフォームが見出せる点で双方とも評価された。しかし，英国ロイヤルアカデミーの絵画や，印象派の作品はフォームを欠いているがゆえにフライの非難の対象となった。フライによれば，優れた絵画とは単なる視覚印象を再現するだけでなく，芸術家の思考の働きを介して構成される。「芸術家は視覚上の感覚作用を紙に転写しようとするのではなく，彼の概念上の傾向によって色づけられた心のイメージを表現しようとする」[2]。つまり，実際の自然の事象が，芸術家の内部で歪められたり強調されたりして芸術家固有の見え方となるという。自然の事象が芸術家の思考の働きによって変形させられたものを，フライは概念−象徴（concept-symbol）と呼ぶ。フォームとはこの概念−象徴化を通して獲得されるものであり，ゆえに視覚印象の直接的な転写を目指す印象派や，伝統的なテーマを無批判に繰り返すロイヤルアカデミーの絵画は，当然フライの非難すべき対象となったのである。

フライの時代のロイヤルアカデミーの作品は，念入りな細部描写とステロタイプな感傷趣味や異国趣味を目指していた。他方でフライの主張する「フォーム」とは，もちろん画家の恣意的な産物ではなく外界の対象を起源としつつ形成されるものの，解剖学や線遠近法などの科学的方策を頼みとした本物そっくりの絵画とは全く別の次元に属していた。フライによれば，解剖学のカノンに従えば，「サー・フレデリック・レイトンの描く人体比率が正確であり，逆にボッティチェルリやアングル，ミケランジェロは不正確となる。ゆえに，この冷徹な研究はデザイン原理を不合理なものにしてしまう」[3]。レイトンやアルマ＝タデマの写真のような再現絵画（図１）には，概念−象徴化の過程を見出せない。また，モネに代表される印象派の絵画は次のように批判される。「印象派は見かけの全体的な印象を受けとめ，その転写の仕方を示すが，こうして全てを語ることは何も語らないことに等しい——個人的な態度とエモーショナルな信念を表現する能力が見られない。表現の組織となる線・マッス・色が，あまりにも溶け込み合って見かけの流動変化へと埋没してしまうため，それらはどんな知的メッセージも伝えられない」[4]。

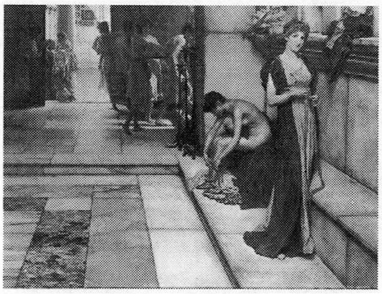
図１　Lawrence Alma-Tadema, *An Apodyterium*, 1886

続けてフライは，ポスト印象派の代表的な作家セザンヌについてモネと正反対の評価をする。「［セザンヌは］モネほど偶然に任せて自然の見かけを描いていない。あらゆる調子と色彩の関

係が意図的に選ばれ，明確な術語で表明されている。対象の配置，形体相互の関係付け，マッスを暗示するヴァルールといった造形要素において，デザインの純粋に装飾的な諸要素において，セザンヌはモネより見事で綿密な芸術的感覚を表しているように見える」[5]。先にモネに関して述べられた「表現の組織」の不明瞭さは，明らかにフォームが備えるデザインの局面からの批判と言えよう。だからこそ逆に，セザンヌについては「意図的な」構成要素の関係付けから生じる卓越したデザインが賞賛される。ここでフライが評価の指針としているのは，エモーショナルな要素の意図的な構成に関わるフォームの形成過程である。そこから，フライの考えていたフォームとは，単純に一般的なフォーマリズムが指針とする理念的な形式ではなく，芸術家が作品上に構築する実在的な関係であることが分かる。だからこそフォームは，具体的な造形的要素の関係を通して，鑑賞者に風景の転写以上のエモーションを伝達できるのだが，とはいえフライによる古典主義絵画とポスト印象派への熱烈な支持を見ると，彼の批評もまた，超俗的な純粋芸術のみを批評の対象とし，世俗的な応用芸術を度外視しているかに見える。

「デザイン」概念の振幅

先の説明では，とりあえず「フォーム」の造形的局面がデザインで，心理的局面がエモーションだという単純な二分法を採用した。だが，それではデザインとは単なる多様な物質の無機的な合成になりかねない。1910年代後半以降，フライは，この物質的な性格はむしろ「テクスチュア」という語に担わせ，「デザイン」には創造者の卓越した構想という含意を持たせようとする。それゆえ絵画に関していえば，紙の上に無秩序に色を並べただけではデザインとはなり得ない。先のポスト印象派擁護の根拠とされたように，フライにあっては，この色の配置に何らかの知的な働きの痕跡が見出されねばならないからである。

こうした含みを持たされたデザイン概念を論じるにあたって，フライは“plastic”もしくは“decorative”という形容詞を併用する。plastic なデザインでは，三次元的な空間の再構築が，decorative なデザインでは画面それ自体の構成がその目標とされる。だからといって，plastic は具象画のデザイン，decorative は抽象画のデザインと区別されるわけではない。もちろん，静物画や人物画など自然のモティーフから着想を得た作品については，それが自然の対象と似ていようといまいと，plastic な三次元性が要請される。しかし，全く抽象的な作風であっても，フライはそこに三次元性を看取しようとした。フライが好んで用いた批評言語の一つに“plasticity”という術語があるが，フライはこの言葉を用いてルネサンス絵画とキュビスム絵画の両方を評価した[6]。一方，decorative なデザインも plastic なデザイン同様，諸要素のでたらめな配置によってではなく，意図的に構成されるべきものだった。それゆえフライはこの二つの言葉を序列化してはいない。ただし，フライの趣味は明らかに plastic に寄っ

ていた。1910年代半ばにフライは，絵画空間の平面性を強調した総合的キュビスムの手法を自ら試みるが，ピカソが現実空間での諸事物の関係を壊し，伝統的な絵画空間とは全く異質な，イリュージョンを生まない空間を作り出したのに対し（図2），フライの実験は，新聞紙を画面に直接貼り付けるというピカソの手法は取り入れているものの，いまだに自然の対象のもつ明暗とマッス，すなわち対象のplasticityに固執し，諸事物の三次元構造を強調せざるを得なかった（図3）。この三次元性への嗜好は，フライが古典絵画の再現性にこだわり，純粋芸術から離れられないような印象を与える。

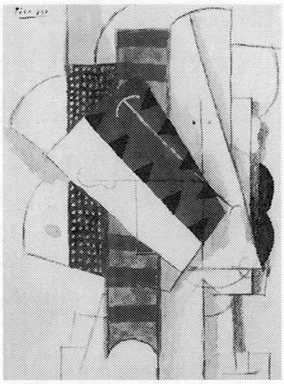

図2　Pablo Picasso, *Head of a Man*, 1913

図3　Roger Fry, *Essay in abstract design*, 1914-15

だがフライが目指した三次元性は外界の自然の複製ではなく，あくまでも新しい造形空間の構築に関わる。この新しい空間の構築に際してフライは，自然主義や印象派の画家たちが自然の外観に捕らわれ過ぎた結果，画面上のデザインを破壊したのだと主張する[7]。ゆえに自然主義や印象派の画家たちは「純粋デザイン」には無関心である，と。この純粋デザインは秩序や統一性，比率や適合性，シンメトリーやバランス等に基づく構成のことで，decorativeなデザインとplasticなデザインの双方から成り立つ。純粋デザインの原理に従えば，絵画にとって解剖学や遠近法の基準はさほど重要ではない。「造形的な関係が一つのデザインのうちに正しく築かれ，ヴォリューム同士の関係が確かめられさえすれば，たとえ芸術家が色調やヴァルールの微妙な変化を見逃しているとしても，たとえ芸術家の表す比率が再現として明らかに不正確だとしても，全ては**絵の中に**正しく置かれる」[8]。フライは，一時期顧みられなくなった純粋デザインはポスト印象派のもとで息を吹き返したとし，この復活をとりわけマティスとセザンヌの絵画に見出す。マティスの絵画では，鮮やかな色面構成によってplasticとdecorativeのデザインが使い分けられる（図4）。セザンヌの場合，この二つの要素は一個のタッチに集約され，しかも個々の小さな筆跡の連なりは，印象派のようなばらばらの色斑とならずにヴォリュームを生み出す（図5）。セザンヌは「外

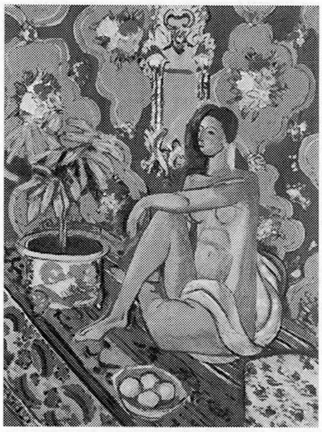

図4　Henri Matisse, *Decorative Composition*, 1925-26.

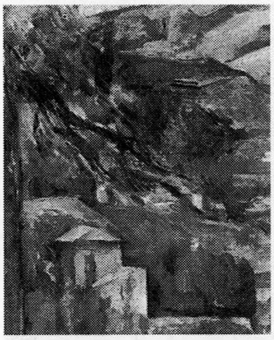

図5　Paul Cezanne, *The Montagne Sainte-Victoir* (detail), c1887.

観の純粋に視覚的なパッチワークを受け入れ……調子と色彩の特定の対置に対して彼の想像力を非常に強く収斂させ……［対象の］フォームを再創造しながら，同時に色彩と光と雰囲気を一斉に用いて表現されたフォームを再創造した』[9]。セザンヌもマティスも外界の対象を出発点としながら，しかしこれに捕らわれることなく概念－象徴化を通じて自らのフォームを導出し，見事なデザインを現出させた。

フライの理解において，plasticなデザインとdecorativeなデザインは互いに排除し合うのではなく，一つの「純粋デザイン」において調和できる。実際，アメリカのフォーマリズム批評が純粋美術のみを批評の対象とし，芸術ジャンルの個別性を前提に理論を展開したのに対し，ジャンル内の純粋化といった考えとは無縁だったフライの批評は，いわゆる応用美術をも射程に含め，絵画作品に限らず色と線を構成要素とするすべての応用芸術にもフォームを見出せると考えていた。フォームとは純粋に視覚的な要素の関係であるから，一見すると相容れない純粋美術と応用美術ではあっても，理論的にはフォームを中心とするフライの批評理論の中で矛盾なく共存できたのである。

オメガ工房の構想

フライは，新進気鋭の芸術家の展覧会を企画し，彼らの活動を誌面で奨励しただけでなく，経済的な面も含めて包括的に彼らを支援した。例えば1909年に若いイギリスの作家の作品を購入してこれを展示する組織の設立を呼びかけ，翌年この組織は現代美術協会として発足する。実際，若い芸術家たちは生活に貧窮しており，フライは物質面でのいっそう積極的な支援の必要性を痛感していた。1912年にフライはフェビアン協会で講演を行い，一部の美術作品だけが流通し，一部の芸術家だけが潤っている美術界の現状に異を唱えた。具体的には，英国ロイヤルアカデミーとナショナルギャラリーの癒着による作品の質の低下を嘆き，これを改善するためには社会全体の改革が必要だと述べた[10]。フライは，改善案を模索する中で過去のギルドや工房制度といった芸術家共同体へと言及する。そこでは，芸術作品に限らず数多くの工芸品が作られていた。この講演の最後の方で，フライは芸術家が生計の手段として応用芸術の制作へと転向していく可能性を示唆する。この考えはやがてオメガ工房の構想へと結びついていく。

オメガ工房は，歴史的には，ウィリアム・モリスの工房，モリス・マーシャル・フォークナー商会の後継と位置づけられる。確かに，両者には共通の意図が見出せる。モリス同様，フライも古きよきイギリスの装飾的な意匠と手仕事を賛美していた。事実，フライは，機械化そのものには反対しなかったにせよ，大量生産によって市場に出回りはじめた下手な図案には憤りを

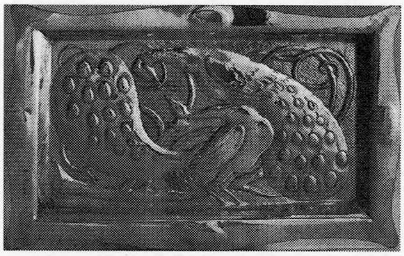

図6　Guild of Handicraft, embossed silver tray with peacock design, C. R. Ashbee, c. 1896.

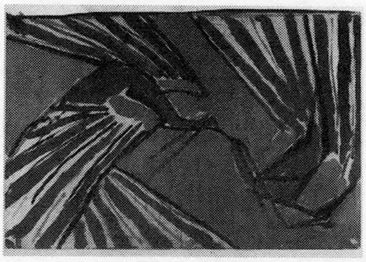

図7　Omega Workshops, design with peacock, attributed to Roger Fry, c. 1913-14

示し，手仕事を実践している。粗雑な大量生産品には，フライがフォームの特質と考えていたエモーショナルなデザインが見られなかったのである。フライは，モリスの意志を継承したアーサー・マックマードーのセンチュリー・ギルドや友人チャールズ・アッシュビー（C. R. Ashbee, 1863－1943）のギルド・オブ・ハンディクラフトにも関心を示していたようである[11]。フライのデザインの中には，アッシュビーのデザインからモティーフを借用したものもある（図6，7）。しかし，モリス商会とオメガ工房の実際の作品を比較すると，両者の作風はあまりにもかけ離れていた。モリス商会の家具や壁紙の装飾が非常に緻密で洗練されていたのに対し，オメガの装飾は粗野で素人仕事にしか見えなかった。フライが真似たのは，「ヴィクトリア時代の理念であって，ヴィクトリア時代の作風ではなかった」[12]。

一方，工房の経営に関しては，同時代のパリのデザイナー，ポール・ポワレの新しいアトリエを参考にしている。1912年の春，フライがイギリス絵画の展覧会を組織するためパリに赴いたとき，既にドレスデザイナーとして成功していたポワレは別の事業を始めていた。それは，陶磁器や家具，ラグや織物，壁紙等，インテリア装飾全般を請け負う仕事である。このアトリエをポワレは自分の娘に因んで「マルティーヌ」と名付けた。さらにこのアトリエの下に「エコール・マルティーヌ」という小規模な装飾デザイン学校を設置した。フライが企画した先の展覧会は，ちょうどポワレのアトリエと同じビルの貸し画廊で行われることになっていた。この画廊では，往々にしてマティス，ラウル・デュフィ，ソニア・ドローネーなど同時代のパリの画家の作品が展示された。彼らはポワレのアトリエにたびだび出入りし，ときに「マルティーヌ」の装飾デザインも手伝っている。このアトリエでは，エコール・マルティーヌの生徒である労働者階級の才能豊かな12，3歳の少女たちのデザインから優れたものを選び，これを製品に適用することもあった。「マルティーヌ」も中世のギルドも，デザインの作者を匿名にし，共同制作を行うという共通の経営方針をとっていたが，「オメガ」の経営はむしろ同時期の「マルティーヌ」を手本としている。フライがバーナード・ショーに宛てた手紙に次のようなくだりがある。「私の工房はポワレ・ゼコール・マルティーヌとよく似た経営方針を取るだろう。ひょっとするとアイディアと製品を交換し合って合同で制作することになるかもしれな

い」[13]。さらに，一つの工房に熟練者と見習いをおき，見習いが熟練工の手を借りながら技術とアイディアの訓練を積み，各々に賃金が分配されるという体制は，フライが後に主張する「デザイン・ラボラトリー」にも見出せる[14]。フライがイギリスの伝統的な工房運営よりも同時代のパリのデザイン工房を参考にしたのは，パリのアトリエでは職人と芸術家が明確に分けられておらず，商品のデザイン傾向が全て芸術家に委ねられている点に共感したからであった。

工房運営と制作

1913年3月，フライはアルパイン・クラブ画廊で第一回グラフトン・グループ展を開く。オメガ工房のメンバーとなるこれら出品作家の作品は全て匿名で展示されていた。ダンカン・グラント，フレデリック・エチェルズ，ウィンダム・ルイス，ヴァネッサ・ベル，スペンサー・ゴアといった人々が挙げられる。1913年7月，フィッツロイ・スクエアに工房が構えられ，実質的にオメガの運営がスタートする。「オメガ」の名称は，誰でも知っている言葉で商標にも使えるという理由でフライによって選ばれたとされる[15]。一般に「オメガ」は「私はαでありΩである，最初にして最後である」と黙示録にも出てくるように，キリスト教的な意味を色濃く反映した言葉として知られる。特に20世紀初めの当時，「オメガ」は「締めくくりの言葉(last word)」の意味でも使われていた。この意から「芸術の辞世の句」や「αとしてのセザンヌからΩまで」とフライを冷やかす人々もいた。しかし，「Ω」は言葉でもあり記号でもあるがゆえに，有益な匿名のシンボルとなったのも事実である[16]。

作業場のすぐ隣にショールームがあり，週に5日，午前10時半から午後5時半まで営業していた。客の中には，画家もいれば，詩人や音楽家，ビジネスマンもいた。並べられた商品は，装飾品を含む様々な応用芸術だったが，部屋のしきりやテーブルなどの違った製品に同じデザインが使われることもあった。デザインの多くは，ポスト印象派の作風に見られるマッスと輪郭線を備えたplasticなものだった。例えばプリントのパターンの中に“Amenophis”というシリーズがある（図8）。このデザインは第二回ポスト印象派展に出品されたフライの静物画（図9）に由来する[17]。ヴァネッサ・ベルのスクリーンの構図はセザンヌの《大水浴図》からの引用であるが，空間の構築にはセザンヌよりも一歩進んだ分析的キュビスムの手法が使われている（図10）。さらに，ダンカンの

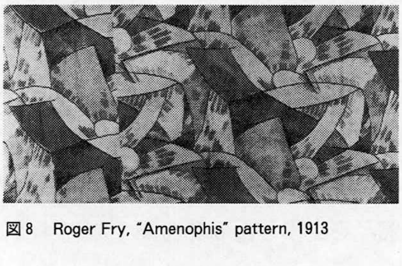

図8　Roger Fry, "Amenophis" pattern, 1913

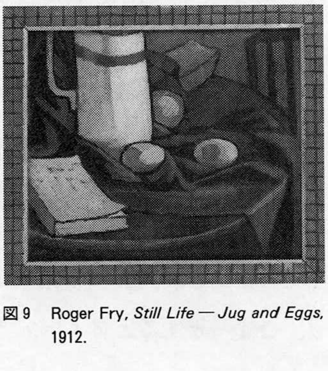

図9　Roger Fry, *Still Life — Jug and Eggs*, 1912.

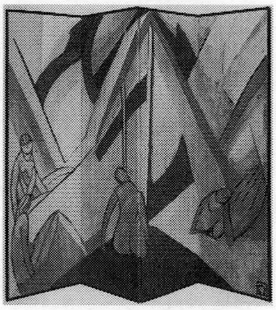

図10　Vanessa Bell, *Bathers in a Landscape Screen*, 1913

図11　Duncan Grant, *Male Dancer*, 1913-14.

人物像（図11）の源泉はマティスにあった。

オメガの作品は端的に言えばポスト印象派，特にフォーヴィスム風の鮮やかな色彩と分析的キュビスムの構成を応用したものだった。「マルティーヌ」の装飾デザインが子供の発想をそのまま図案化したのとは違い，これらはフライの理論を知的に実践したものとも言えよう。しかしオメガによるポスト印象派からのデザインの引用に関しては次のような批判もあった。「現実の対象の再現が，実践されるときは必ず，デザインの動機として用いられるというポスト印象派の原理は，我々にリアリティーが呈示されていることを気づかせなかった……優れた能力をもつ一人の芸術家だけが優れた抽象デザインと再現を結合できる。そして，ほとんどのパターンにおいて，デザインは過酷にも再現の犠牲となる。これらの芸術家はこの単純な事実を認識し，能力と技術を必要とするデザインのメソッドを思いつくが，このメソッドは彼らの能力を超えている」[18)]。確かにこの記事のとおり，オメガ工房の作品の多くは「優れた能力をもつ一人の芸術家だけ」に可能な抽象デザインと再現の結合を，強引に別の素材に移し替えただけにも見えた。フライが「エモーショナルで，表現力に富む」と賞賛した作品は明らかに不慣れな素材に対する作家の技量不足を露呈していた。オメガ工房で実際に制作も行っていたフライは，おそらくこうした経緯を踏まえて，この時期1910年代中頃，それまでのフォームを中心とした理論ではさほど重視されなかった素材の問題をも取り上げざるを得なくなる。フライが絵画平面について論じた構成要素とは，物質的な抵抗を抑制され新しいデザインへと組み合わされる色彩や線や陰影であって顔料や溶剤，布や紙ではない。しかし応用芸術においては，当然ながらデザインを活かすための素材そのものが考慮されねばならなかった。

デザインの可能性

ポワレがオートクチュールという発想を実現することで職人の裁縫仕事をデザイナーの仕事へと引き上げたように，フライはオメガ工房を営む中で，職人の仕事を芸術家の制作へと引き上げた。さらにフライは手工芸と芸術，機械工と芸術家およびデザイナーを密接に関連づけようとした。オメガ工房の制作は基本的に手作業であり，その工程を一人で行うこともあれば分業することもあった。染織では手染め，陶芸ではろくろによる製作に注目し，個性豊かなデザインを実現したと言えよう。家具の場合，組立を業者に委ねることもあったが，彩色や装飾な

どの仕上げはオメガの芸術家が行った。製作に関わるどの作業も最初の発想を活かすために不可欠である。かくしてフライの視野は，工房から工場，デザイナーから製造業者へと拡がり，デザインに関する議論は複雑になっていった。なぜならデザインと制作が分業化され，原作者のデザインが製作者の手で複数の媒体を通して量産されるようになると，そうした媒体の物質的特性をも考慮せねばならないからである。また，絵画のように鑑賞を目的とせず，日常で使われる以上，応用芸術には触覚的な要素が加わる。この触覚的な要素とは，平面上の立体構成に関わる触覚性ではなく，むしろ複数の面にまたがる手触りを統一する触覚性のことであり，これこそ先に触れた，フライが「テクスチュア」と呼んでいる特質なのである。

ところでフライは第二回ポスト印象派展のカタログで次のように述べている。「[ポスト印象派] の芸術家たちは，現実の外観の弱々しい反射でしかないものを与えようとするのではなく，新しくて決定的なリアリティーについての確信を引き起こそうと努めている。彼らはフォームを模倣しようとするのではなく，フォームを創造しようとする。生命を模倣しようとするのではなく，生命に匹敵するものを見出そうとする。論理構造の明晰さによって，テクスチュアの統一性を緊密に編んで作ることによって，芸術家はイメージを構成しようとする。彼らはイリュージョンを目指すのではなく，リアリティーを目指す」[19)]。この記述にはフライの作品観が集約されているように思われる。リアリティーとは決して見かけの迫真性のことではなく，制作者が作り出す新しい世界のリアリティーのことである。「論理構造の明晰さ」は plastic なデザインに，「テクスチュアの統一性」は decorative なデザインに関与し，絵画平面上のフォームを実現する。そして既に述べたようにフライは絵画制作では plastic な嗜好を示したが，オメガの実践を通して，応用芸術を論じる際にはむしろ decorative なデザイン強調するようになる。また，この decorative なデザインを作り出す特別な才能をイギリス人は伝統的にもっていると信じていた[20)]。イギリスの応用芸術の歴史を振り返って，フライは次のように述べる。「17世紀後半から18世紀の終わりまでイギリスの応用芸術は高い地位を獲得し，自国の文化の稀有な表現となった。……イギリスの家具，木細工，銀食器はヨーロッパでかつて生産された最良の製品に匹敵する成果を成し遂げた」[21)]。フライが伝統的な応用芸術の中で高く評価したのは，銀食器や飾り棚のような装飾品である。そして，「装飾品の存在理由は，直接材料に働きかける人間精神の生き生きとした表現力を伝えることにある」と主張した[22)]。

しかしフライの時代，イギリスの応用芸術は，純粋芸術におけるアカデミー絵画の場合と同様，国産品において生命感のない模倣を繰り返していた。そこには「エモーショナルなデザイン」など見られるはずもなかった。仮に素晴らしいデザインがあっても，ほとんどがフランスやドイツからの輸入品だった。フライはそうした状況を憂いて，1932年の講演で今後のイギリスデザインの方向性を論じた。その際，1910年代に自らが試みたオメガ工房の営みを振り

返って次のように述べている。「オメガ工房における実験によって，画家たちが応用デザインに注目すれば，彼らが発明の才能を発揮できることがわかった」[23]。フライの主張は，この芸術家の卓越した才能を工業製品の生産システムに取り入れれば，すぐれてエモーショナルなデザインをもった製品を作り出せるというものだった。この講演の後半でフライは「デザイン・ラボラトリー」という装飾デザインの実験工房を提案する[24]。そこでは複数の芸術家グループがデザインを競合して出し合い，それぞれの試作品を見てマネージャーがその中からデザインを決定するシステムになっている。一つの芸術家グループは熟練者と見習いによって形成され，熟練者の技術と見習いの新鮮なひらめきの双方が活かされるよう配慮される。ここまでは「マルティーヌ」のシステムと大差ないが，フライが最も問題視したのはデザインの発注方法だった。当時のイギリスの工場経営者は芸術家に好意的ではなかった。芸術家に向けられた奇抜な発想という偏見や工場経営者自身の倹約の精神によって芸術家のデザインは実現されにくい状況にあった。その結果，安易な模倣デザインが流通するようになったとフライは嘆く。「キュビスムのアイディアのいくつかは，第一次大戦前でさえ，小さな芸術家集団によってイギリスに移入された。ところが最近では……低級な敷物と織物のどこにでもＳ型カーヴと二，三の直角がわけもなく表面を横断する……それは流行と思われているものを獲得する目的しか果たしておらず，どんな装飾的な目的も果たしていない」[25]。

フライが言及している芸術家集団とはまさしくオメガ工房のことだが，オメガが引用したキュビスムのデザインも，彼が低級と批判する模倣品と同様，直線や矩形から構成されていた。また確かに，これら抽象化された形態はポスト印象派の絵画よりも代数の記号に近づいているように見えた。そこからフライは，図式や記号との違いを強調するため，三次元性の構築に関わる plastic という性質を重視したのだが，もちろん decorative なデザインも図式とは異なる決定的な要素を有していた。このことは先にマティスの鮮やかな色面構成に見られる decorative なデザインについて指摘したとおりである。さらに，これらが数学の図式と一線を画するのは知的な概念－象徴化を介して作られたからだけではない。形態の抽象化に欠かせない歪曲と省略の手続きは作家一人一人で異なり，そこにフライは作家個人のエモーションの表現を見出した。このエモーションという概念は，1910年代前半には「アイディア」や「信念」と結びつく知的な性質のものだった。フライは稚拙とも思われるポスト印象派やオメガの作品を擁護するために，それらが知的な過程を介していることを徹底して主張し，表面的にはでたらめに見える画面構成にも秩序が隠れていることを強調したのである。ところが，1910年代後半から，フライは知的な性質とは異なる，むしろ知的な活動とは正反対の「無意識」という要素に注目する。そして，でたらめに見える画面構成を無意識の観点から論じるようになる。この正反対の弁明は，一見すると以前のフライの主張とは全く矛盾するように思われる。

フライは「無意識的」と「意識的」ないし「知的」という対立をたびたび素描の批評に用いている。絵画において三次元性を再構築するために意識的に用いられる線が“structural”，勢いのまま無意識的に走らせた線が“calligraphic”と形容される[26]。そして構造的な線が明らかに何らかの意図を伴うのに対して，calligraphic な線はいかなる意図からも自由だとされた。1918年の論文では，これらの線はマティスの二つの素描について説明される（図12）[27]。左側の人物素描では，陰影のための線と輪郭線が三次元的な効果を作り出している。対して右側の花瓶の素描は，数本の線によって，まるでいたずら描きのように素早く自由に描かれている。こうした calligraphic な線は，アカデミックな素描の基準からすれば低く評価されるものの，確かにマティス固有の感受性と繊細さを留めている。ゆえに calligraphic な線は，明快なリズムを刻みながら機械的にはならず，無限に変化する柔軟性を有し，また同時にリズムという線本来の特質を刻みつつも，芸術家の身振りを留めることでその主観的な局面，生き生きとしたエモーションを表現する。

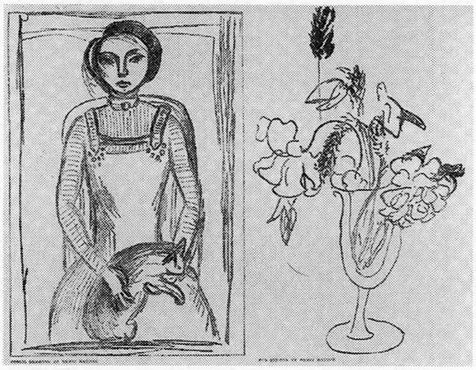

図12　left: Matisse Pencil drawing, right: Pen-and-ink.

意識的に三次元性の構築に関わる構造的な線がデザインに結び付けられる一方で，無意識的な calligraphic な線はデザインの構成要素としてではなく線それ自体に意義があるとされた。1930年代のダンカン・グラントの《西風》（図13）の場合，麻地にプリントされた人物は，タイトル通り風を受けてたなびくように見える。このデザインは，同一モティーフの反復というだけでなく滑らかな曲線の連なりと強弱によって起伏に富んだ印象を見る者に与える。これらの線は形象を浮かび上がらせながらなお，それ自体のリズムを持つ。ヴァネッサ・ベルのサテン地にプリントされた花柄（図14）は，柔らかな色調と囲いのない自由な形象からなる非常に穏やかなデザインとなっている。フライの理論の修正に従うように，彼らのデザインも変化し，以前の堅固な輪郭線や矩形，あるいは華やかな色面構成はもはや見出せない。軽やかで強弱のある線と柔らかな形態が文字のように連綿と綴られている。

図13　Duncan Grant, *West Wind,* c. 1931-32

図14　Vanessa Bell, Cotton fabric design, 1933-34.

フライの言葉を借りるなら，これらのデザインには生き生きとしたエモーションが息づいているのである。

おわりに

以上，フライの批評理論を具体的な活動を参照しながら検討した。フライの批評がその後継と見なされる一般的なフォーマリズム批評とは異なるのは，フォーマリズムの基本概念である「フォーム」以上に「デザイン」概念の理解にあると考えられる。「純粋還元」を旨とするフォーマリズムはジャンルの純粋化を突き詰めたため，支持体そのものにまで還元される危機を招いた。ついには，絵画はキャンヴァスへと，彫刻は剥き出しの真鍮あるいは単なる物体へと還元されてしまった。こうしたフォーマリズムが一元的な要素のみに執着したのに対し，フライの理論はより柔軟に諸々の要素に対応していた。フライが純粋芸術に固執したフォーマリストと誤解されるのは，トルストイのエモーション伝達論を部分的に継承する中で，芸術体験を日常生活と切り離して説明することに由来するのだが，看過されているのはこの体験の契機となる対象が純粋芸術に限定されないという点である。フライにとって，装飾品や工芸品のフォームやデザインもそうした契機となることができた。たとえ類似のデザインが自然の対象にも見出されたとしても，エモーションの伝達と知的なプロセスの観点からそれらは区別される。こうしたフライの批評は，一般的なフォーマリズムが語ることを拒絶した応用芸術と純粋芸術の垣根を越える現代の意匠にも適応できるのではないだろうか。

註（次の文献は省略記号を用いて示す）

RFR: ed. by Christopher Reed, *A Roger Fry Reader,* Chicago/London: University of Chicago Press, 1996.

AM: ed. by Craufurd D. Goodwin, *Art and the Market,* Ann Arbor: University of Michigan Press. 1998.

V&D: Roger Fry, *Vision & Design,* 1920; rpr., London/New York: Oxford University Press, 1990.

1）Fry, “An Essay in Aesthetics” in *New Quarterly,* Apr. 1909, rpr. in *V&D,* p. 20.

2）Fry, “The Art of the Bushmen” in *Burlington Magazine,* Mar. 1910, rpr. in *V&D,* p. 60.

3）Fry, “Expression and Representation in the Graphic Arts”(1908), in *RFR,* p. 63.

4）Fry, “The Last Phase of Impressionism” (1908) in *RFR,* p. 73.

5）*Ibid.,* p. 74.

6）フライは “plasticity” を扉の蝶番のように用いながら，再現描写の示す立体性と抽象表現の示す造形性とを同じレヴェルで論じようと試みている。

7) Fry, “Plastic Colour” in *The Nation,* Feb. 1926, rpr. in *Transformations,* p. 289.

8) Fry, “Plastic Design” in *The Nation,* 10 Jun. 1911, rpr. in *RFR,* p. 138.

9) Fry, “The Post-Impressionists-II” in *The Nation,* 3 Dec. 1910, rpr. in *RFR,* p. 91.

10) Fry, “Art and Socialism” (1912) in *V&D,* pp. 39–54.

11) See Judith Collins, *The Omega Workshops,* University of Chicago Press, 1984, pp. 6f.

12) Fry, quoted in M. M. B., “Post-Impressionist Furniture” in *Daily News and Leader,* 7. Aug. 1913, p. 10.

13) Fry to Bernard Shaw, 11 Dec. 1912 in *RFR,* p. 196.

14) Fry, “Art and Industry” (1932) in *AM,* pp. 209ff.

15) Winifred Gill, tape interview with Stephenn Chaplin in c. 1962.

16) この点は，ジュディス・コリンズも指摘している —— See Collins, *op. cit.,* p. 31.

17) *Ibid.,* p. 45.

18) Anon., *The Times,* 9 Jul. 1913, p. 14.

19) Fry, “The French Group” in *Catalogue of an Exhibition of the Second Post-Impressionist Exhibition,* 1912, p. 26.

20) Fry, “On the Encouragement of Design in British Manufactures” in *AM,* p. 213.

21) Fry, “Art and Industry”, p. 205.

22) Fry, “Art and Socialism”, p. 53.

23) Fry, “Art and Industry”, p. 209.

24) *Ibid.*

25) *Ibid.,* p. 207.

26) Fry, “Line as a Means of Expression in Modern Art” in *Burlington Magazine,* Dec. 1918, rpr. in *RFR,* p. 327.

27) *Ibid.,* pp. 327–335.