



Title	久保田米僕とデザイン：クリストファー・ドレッサーのデザイン論の受容をめぐって
Author(s)	竹内, 有子
Citation	デザイン理論. 2013, 61, p. 63-76
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53349
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

久保田米僕とデザイン — クリストファー・ドレッサーのデザイン論の受容をめぐって —

竹 内 有 子

キーワード

意匠, クリストファー・ドレッサー, 明治時代, 色彩論
Ishō, Christopher Dresser, Meiji era, Colour theory

はじめに

1. ドレッサー著作『装飾デザインの原理』の日本における受容
2. デザインと色彩
3. 久保田米僕のデザイン観

おわりに

はじめに

19世紀後期の英国で活躍した産業デザイナー、クリストファー・ドレッサー (Christopher Dresser, 1834-1904) の来日は、明治日本におけるデザイン振興に余波を及ぼした。彼は、植物学研究者を経て、デザイン教育者、著述家などとして精力的に活動したほか、欧米にあって最も早い段階で日本の工芸を賞賛した人物であった。デザインによって殖産興業を図ろうとする日本にとってみれば、このドレッサーの見識は大いに期待できるものであった。明治政府の高官たちは彼の訪日の機会をとらえて、助言を依頼する。結果、ドレッサーは明治天皇から公的な立場を与えられ、その視察には石田為武と通訳の坂田春雄が随行した。来日以降においても、ドレッサーと日本側の交流は一定の期間続く。そして、ドレッサーの日本の美術・工芸へ向けた評論並びにデザイン論は、明治期のデザイン振興に携わる人々の著述や雑誌に翻訳掲載されていく。

近年、ドレッサーと日本に関する先行研究においては、その訪問の概要を具体化しつつ、東京／中央の政府高官やデザイン関係者との交流を紹介する試みがなされてきた¹。しかし、その影響関係のありようについては、未だ断片的な記述にとどまっている。本研究では、ドレッサーと関西の関係性の一端を明らかにする事例として、京都の画家、久保田米僕 (1852-1906年) 【図1】をとりあげる。米僕は、日本画家でありながら工芸振興に積極的に関わった人物

であった。明治におけるデザインの黎明期の、ことに関西にあっては、稀有な存在である。彼はドレッサーの理論との出会いを通じて、美術と工芸を媒介する諸活動を行っていくこととなる。また、これまで殆ど注目されてこなかったが、米僕は著述家でもあり、美と芸術に関する著作がある²。本稿ではまず、明治期にドレッサーの諸活動が受け入れられていく展開を示したうえで、米僕の著述を手がかりに、彼がいかにドレッサーのデザイン論を受容したかについて検討する。画家・米僕がドレッサーから受けた影響の一侧面を明らかにすることが本論の目的である。



【図1】

1. ドレッサー著作『装飾デザインの原理』の日本における受容

1-1 明治期におけるドレッサーの紹介

1876年から77年にかけて、ドレッサーは関東・中部・関西地方を旅した。この経験をもとに、彼は『日本——その建築、美術、美術製品 *Japan: Its Architecture, Art, and Art Manufactures*』(1882年)を著す。一方日本では、彼が帰国した年、『石田為武筆録 英国ドクトルドレッセル同行報告書』が公刊された。内務省博物局掛を務めた石田が、ドレッサーの視察評をまとめたものである。ここには、ドレッサーによる日本工芸の現状分析、輸出版路を拡大するための進言が含まれていた。その翌年にはまた、『勧商雑報』に「日本工芸実見説」という、ドレッサーがロンドンで行った講演を基にした翻訳記事が発表される³。

ドレッサーと交流した主要な人々、例えば佐野常民・河瀬秀治・塩田真らは、美術・デザイン啓蒙団体の関係者であった。龍池会が刊行した『龍池会報告』に、塩田は「陶漆器ノ販路ヲ拡張する方策」(第10号)と題する記事を発表する。彼は、「英國の美術家ドクトルドレッセル氏」が関西を視察した折、「日本ノ製品ハ少數ノ自愛品ヲ蒐集スルニ可ナリ商品ニ適セズ」と述べたエピソードを紹介し、輸出拡大に対応する製造法の革新を訴えた⁴。並びに『大日本美術新報』には、1884年から85年にかけて、ドレッサーに関わる4つの記事が掲載される。「装飾図按要旨」(5号)の記述は、器物の製作にあたってのドレッサーの論に着目する。そして「物其用に應するを知るの後始めて装飾を加ふべし、蓋し善く實用に適し且美麗なるものに非されば、以て完全となすべからず、是れ美術工藝に從事するもの、要訣なり云々」とその概要を記す。これは『装飾デザインの原理 *Principles of Decorative Design*』(1873年)のX章「結論」部からの引用訳であるゆえ、「英人ドクトル、ドレスセル氏著撰装飾図按の要旨と題する冊子」は同書と特定できる⁵。また「英人画評」(7号)における、「英吉利国の博士ドレッ

セル氏」が、日本画の動植物の生き生きとした描写を称賛した内容は、『日本』第2部1章からの引用訳である⁶。「日本殿堂建築の評論（13号）」と「工業上の三弊害」（20号）には、『英國ドクトルドレッセル同行報告書』の第65・70章の論述がそれぞれ転載されている⁷。これらの記述はいずれも、明治初期の美術・デザイン関係者たちの間におけるドレッサー来日のインパクトを示している。

1-2 山本五郎「意匠説」

明治20年代になると、ドレッサーのデザイン論は、より具体性を帯びて紹介されることになる。西洋の「デザイン」概念の導入と咀嚼を行う営為に続き、産業界で輸出拡大が図られたこの時期、業界団体の機関誌を通じて、デザインの啓蒙が進展する⁸。1890年、『織染研究会報告』附録に、山本五郎による織物講話会の講演「意匠説」が掲載された。山本は龍池会創立メンバーの一人で、ニュルンベルク金工万国博覧会での渡航経験をもつ、農商務省の官僚であった。彼が同説で問題にするのは、織物のデザインにおける色彩論の重要性である。

「一般に美術を大別して二と為し、……成形上の美術とは建築彫刻絵画の三種を云ひ、發音上の美術とは詩歌音楽舞踏の三種を云ふものにて通計六種の美術なれとも、工業に應用することを得るものは此の成形上の美術の中なる彫刻絵画の二種に出です、併しながら織物のごときは固より彫刻に應用すると能はされは、単に絵画の一種に止まるもの也、……
諸意匠と云ふものは元と形状模様色彩の三者を包含すれども織物には形状なく模様色彩の二者あるのみなれば、今日は此二者の中に就て先づ色彩のことを説かん⁹」

山本によれば、織物の意匠とは「美術」たる絵画の「工業への応用」によってなされる。その「意匠」とは、「形状・模様・色彩」の三要素を含む。織物はそのうちの後者二つのみに関わるため、色彩について説く。続けて彼は、英國の「ニュートン」とフランスの「シウレイユ[シュヴルール]」の名、色相の各説や中国の事例を挙げつつ三原色に触れた後、色の「名称・性質・対比等」の説明にとりかかる。ここで山本が講じた内容は、その名こそ挙げられていないが、ドレッサーの『装飾デザインの原理』第二章の「色彩」論の訳出であった¹⁰。「色の名称」の部分に相当するのは、ドレッサーの「全般的考察」における1-6の提言である¹¹。次に挙げられた「色の性質」と次の「色の対比」とは、山本の説明と同書に記載された順番とは逆になっており、19-22および7-9の提言が抄訳されている¹²。次に「色の妙合」、つまり色彩調和を得る比例を示したドレッサーの表が掲載され、「色彩のことは、意匠上に於て、最も重く最も難しとする所にて、殊に織物に取りては、甚だ緊要なるものなり」と結ばれる。

そもそも山本は、1880年、龍池会の同志である山高信雄による図案集『秋琴堂鑑賞余興』の序のなかで、デザインの奥義をこう記していた。曰く、「意匠ニ三秘訣アリ、真美力はレナリ、真トハ固有ノ本色を失ハサルヲ謂ヒ、美トハ粗劣野鄙ナラサルヲ謂ヒ、力トハ壯快ノ氣象ヲ含ムヲ謂フナリ、此三秘訣ハ實ニ意匠ニ欠ク可カラサル者ニシテ、古昔工芸ヲ以テ天下ニ鳴リシ輩ハ皆之ヲ自得セサルコト無シ¹³」。この「真・美・力」とは、ドレッサーが『装飾デザインの原理』の第1章2部のなかで掲げた芸術の原理「Truth, Beauty, Power」と重なり合う¹⁴。植物形態学を学んだドレッサーは、高度な精神性を暗示的に伝え、デザイナーの主観の発露となる抽象化された装飾に「真・美・力」を見出していた¹⁵。このように「応用美術」思想が展開するなかで、ドレッサーの著述が少なからず参照されていた可能性が高い¹⁶。

1-3 手島精一「苦氏図按原則」

政府関係者のみならず公的機関の教育者の立場から、ドレッサーの著述に着目したのが、東京工業学校の校長を務める手島精一であった。おりしも明治30年代は、デザイン専門教育の拡充、指導機関の確立が図られた時期である。彼は『大日本窯業協会雑誌』に「苦氏図按原則」と題する連載記事を発表し、ドレッサーの『装飾デザインの原理』の第7章（陶器・ガラス器・銀器の部）を自ら訳出する¹⁷。

ドレッサーが器物に関する章を通じて強調するのは、実用への配慮であった。素材・形・装飾が用途との関係において具体的に論じられる。『大日本美術新報』が端的に報じたとおり、デザインとは、構築と関わる有用性と装飾による芸術美の兼備から成立すると説いたのが、本書の要説であった。「苦氏図按原則」には、容器の注ぎ口と取っ手の位置関係を示したもの等、原典から多くの図版が転載されており、読者への助けが顧慮されている。事実、この抄訳を手掛けた目的は同業者に資するためにあり、手島は冒頭でこう説明する。

「余常に思らく、方今意匠图案家たるものは、當さに務むべき所美学を修め、以て美術の真味を会得し、汎く古今東西美術の沿革を繹ね、彼我の異同を比較し長を取り短を捨て能く其精華神髓を咀嚼消化し、以て當世の嗜好に投すべき斬新奇抜なる意匠图案を案出するにありと、頃日英人クリストフェル、ドレッセル氏著、图案原則なる書を繙くに、所論明確親切、往々余の意見と符合する所あり依て、就中陶器、凹器、玻璃器及銀器に関する諸編を反譯し、大日本窯業協会雑誌に登載すること、せり、若し當業者参考の資に供せらるれば幸甚¹⁸」

先の山本の意匠説においては、ドレッサーが述べるような、装飾家の追求すべき審美的側面へ

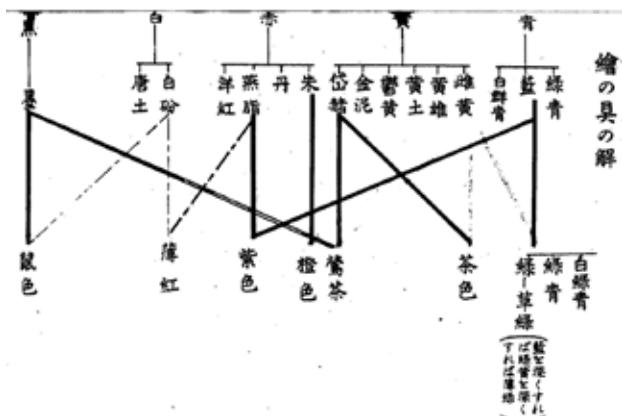
の言及が省かれていたのに対し、手島の記述にはそれが見える。また万国の芸術から一般的な法則を抽出しようとする、ドレッサーの学んだ、政府の文官ヘンリー・コール (Henry Cole, 1808-1882) らのグループに顕著な思想も手際よくまとめられている。上記の諸言と翻訳箇所からは、美術的工芸に限らず日用品の美化を念頭に置く、彼の見識が窺える。

1-4 久保田米僕『美感新論』

これまで述べてきた殖産興業に重きをなす明治政府の官僚たちとは異なって、画家の立場からドレッサーの色彩論に相対したのが、久保田米僕であった。彼はそれまでに紹介されてきたドレッサーのデザイン論を消化し、後述するように、「意匠」に関する見解を深めてゆく。1905年、米僕は『美感新論』を著し、そのなかで『装飾デザインの原理』の色彩の部を抄出した¹⁹。訳出された部分は、先行する山本と比すると分量が多く、ドレッサーによる、形に対する色の独立性や色彩を自然の美との関連から捉えた論述が加えられている。最後にはこう結ばれる。「自然色の解剖的説明は、略々、此くの如くである、もとよりこれを以て直に絵画に應用するとは出来ないが、苟も画家たる者が、筆を執つて紙幅に臨むときには、少くともこれ位の注意がなければならぬ。是れ即ち自然を人為化するを以て、美術の本義也とする所以である²⁰」と。彼は「美術の真意」とは、「自然を理想化」することだという。そして画家が描くに際して、自然の洞察から始め、これを我がものとして表現に至らしめるまでの動機から、色彩の調和・配合について論述した。章末には、当時に使用された日本の顔料による、独自の「絵具の解」の図を載せている【図2】。

米儀は同書の冒頭で、「絵画」という言葉の語源から説き起こす。曰く、「先づ絵画と云ふ文字から云はんに、絵は色絲と解し、又た色とも註することができる。画は画で、物の形と云ふことである……だから色彩即ち絵で、絵は画家其の人が色彩の中、其の宜しきを選んで、これを紙絹に書いたものだ²¹」。さらに筆を用いる書法を説明しながら、形象を描き出す輪郭の巧拙が画の技術であり、そこに自然の色の美を捉えた絵の色彩が融合することによって、絵画が完成するのだと説明する²²。米儀にとって、「實際絵画の成功、

[図2]



不成功は、輪郭の巧拙と色彩の調和如何に在る、また色の科学的研究を試みて、之れが性質と反応とを明らかにすることにある²³」ゆえに、絵画の色彩が重要視されるのであった。

2. デザインと色彩

2-1 英国と日本における色彩論の必要性

『装飾デザインの原理』における「色彩」の部は、各デザイン製品の章に先駆けて配置され、20頁を占める。本論のなかでドレッサーは、参考すべき色彩論として、英國の化学者フィールド (George Field, 1777-1854), 装飾家のヘイ (David Ramsay Hay, 1798-1866), フランスの化学者シュヴルール (Michel Eugène Chevreul, 1786-1889), レッドグレイヴ (Richard Redgrave, 1804-88) の書物を挙げている。そのとおり、19世紀英國の「官立デザイン学校 Government School of Design」の教育者たちは、主としてフィールドとシュヴルールの理論をデザインに応用した。ただしその際、双方の理論が有す化学的側面や前者の哲学的性格は捨象される。彼らがかくもその色彩論に熱中した背景には、新しく自律しようとしていた芸術ジャンルとしての「デザイン」に適した色彩を探求することにあった。同校の関係者たちに影響を与えたヘイは、再現的絵画における色使いが装飾デザインのそれに適さないと指摘した。彼によれば「装飾芸術」は、「模倣芸術たる絵画」の色使いとは独立した、「快い調和」をもつべきであった²⁴。このような見解は、シュヴルールが王立ゴブラン織製作所の染色責任者を務めた経験をもとに著した『色彩の同時対比の法則』で、既に表明していたところのものであった²⁵。彼は、タペストリーと絵画の色彩効果は異なるべきと主張していた。こうした見方が英國のデザイン改良運動の立役者たちに継承されてゆく。画家でもあったレッドグレイヴは、絵画で描かれるのと同じ立体感を機械生産による製品で実現するのは不可能であるといい、装飾デザインに応じた色彩と新たに「自然」をモチーフにした装飾自体の改革を進める²⁶。

一方、日本の事情は英國のそれと並行関係になかった。英國のフィールドが染料の開発と染色研究に従事したのは、産業革命期のことであった。彼の諸研究は、画家や顔料の供給者たちだけでなく、同国の基幹産業を為す織維業界にとって重要であった。片や当時の日本は、西洋より遅れて工業化の道を進み、製作技術を移植する段階にあった。ただ、産業の中心地であった京都府は、明治初期からいち早く倅密局・職工場・織殿を設置し、西洋の織物技術や化学染色法を指導していた。明治10年代末から20年代にかけて、輸入される人造染料の増加に伴い、絵具染料・染色術に関する著述が相次いで出版される。例えば塩田真は、『龍池会報告』に掲載された「織物染物の説」(第21号)において、織物の「美術上要用なる」講話を再録している。ここで取り扱われる紋様と配色の問題は、七宝・蒔絵・壁紙にも重要であるとされた。

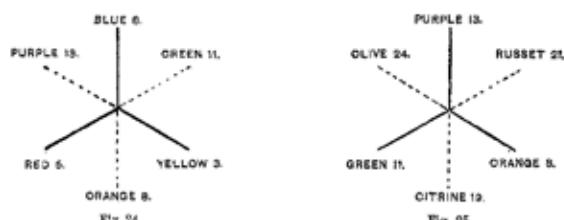
『初学染色法』（1888年）を著した農務省の技師山岡次郎は、織物の改良の必要性を説き、染料の用い方に習熟するように注意を促す。曰く、「近来輸入スル染粉の種類多シ、西洋ニテモ以前ハ染粉二三種ニ過ギズ……凡ソ織工技法中ニ、意匠ト配色トノ必要アリ、近来ノ織染ニハ往々不完全ノモノ続出シテ、此必要部ヲ忘却セシモノノ如シ……²⁷」と。近代化によって、江戸期の天然染料とは異なる豊富な色数・鮮やかな色彩が可能となったが、技術上・デザイン上の問題解決が緊要であった様相が知れる。こうした経緯により、明治20年代以降、デザイン並びに産業界の関係者らを中心に、色彩関連の書物が相次いで刊行されてゆく²⁸。山本から米憲に渡ってドレッサーの色彩論が注目された水脈は、この背景において生じている。

2-2 ドレッサーの色彩調和論

ドレッサーの色彩論は、彼が官立デザイン学校で教えを受けた、レッドグレイヴ、オーウェン・ジョーンズ（Owen Jones, 1809-1874）の影響を多分に受けている²⁹。レッドグレイヴによる『色彩の基本便覧 An Elementary Manual of Colour』（1853年）の巻頭には、色彩の調和的関係を説明した図が掲げられ、フィールドに基づく原色（一次色）・二次色・三次色の相互的な調和を導く比例と、シュヴルールに基づく対比の諸関係が示された。一方、これに先行するジョーンズの『装飾芸術における色彩の諸原理を定義する試論 An Attempt to define the Principles which should regulate the Employment of Colour in the Decorative Arts』（1852年）でも同様に、フィールド（提言5に明記）とシュヴルール（提言11-14）の理論を紹介し、後年の『装飾の文法 The Grammar of Ornament』に現れることになる、色彩の諸提言を定めた³⁰。

ドレッサーの色彩論もまた、フィールド著『クロマトグラフィー Chromatography』（第二版 1841年）における理論を根幹としている。「原色・二次色・三次色」に基づく配色（「全般的考察」の項）、「青8：赤5：黄3」の面積比に定量化した調和論、音楽における調和との類推（「調和」と「色彩の分析表」の項）の論述がそれである³¹。これを視覚的に示す図解も自ら作成している【図3】。色の感情効果・進出色と後退色（「色彩の諸質」の項）についても、同書の記述に依る。また、シュヴ

ルールの同時対比の法則（「対比」の項）にも負うている。同時に、ジョーンズの『装飾の文法』の提言30-34における、地と図となる色の諸関係（「経験上の教訓」の項）と同等の記述も見られる。



【図3】

2-3 久保田米僕にとっての色彩

『美感新論』第二章「視感の美」には、ドレッサーのほか、シュヴルールの対比の諸法則の紹介と調和に関わる自らの解釈に加えて、中国の陰陽五行説を基に考案した五感の調和関係（色・味・音）を示す図等、洋の東西を問わず幅広い解説が施された。『美術新報』の連載記事「色彩の原理」（1906年）には、後者の、色彩の感性的調和の説が敷衍されている³²。米僕は、西欧の主要な色彩調和論を紹介し、東洋的な観念に翻案させつつ、日本固有の芸術のうちにこれらを昇華させようとした。

米僕の色彩への執心は、絵画を対象に限られたわけではなく、自ずと工芸に対しても向けられていた。『米僕画談』（1902年）のなかには「色彩と織物」の項目が掲げられ、「画工のみならず織物なども色彩の事は一層研究しなければならぬ」と色の配合の重要性について述べている³³。そもそも彼が色彩への関心を記したのは、早くも1884年に遡る。『大日本美術新報』には「京都の着色」と題された記事が掲載されている³⁴。第一回内国絵画共進会で審査員を務めた際、東京の画家に「京都画家の着色はなぜ鮮明なのか」と問われたことを引き合いに、墨のみならず色彩の重要性を京都の同志に訴える内容である。さらに93年には、滯在先のシカゴから京都商工同盟会へ書簡を送り、海外の例を引きながら、彩具の改良の必要性について言及する。

「……小生ハ尚ホ我京都美術工藝ハ、形似模様等ハ着実固有ヲ守リ、益高尚タルヲ希望仕候へ共、茲ニ一ノ改良ヲ加フベキハ彩具染料カト存候、誠ニ美術原淵トモイフベキ絵画ノ彩具ノ改良最モ必要乎、近時獨逸国美術ハ非常に長足ノ進歩を為シ……殊に絵画ノ用具色彩ノ改良ニハ非常ノ苦心ヲ為シタリト、現ニ今般博覧会出品ノ彩具染料膠類ハ好良品ニシテ膠ノ如キハ赤藍等ノ自然色ノモノアリテ其精品ニハ驚入候、從来我邦ノ絵画家ノ使用スル彩具ハ、内国及支那産ノ物ノミニテ、西洋諸国ニテ製スル彩具ヲ鄙ンデ使用セス、尤モ輸入セル彩具ハ劣等ノ物ノミナリシガユエ、使用ナサルヽモ然ルベキ次第候³⁵」

彼はこう述べ、京都の美術工芸の発展のために、ドイツの彩具を見本に持ち帰る資金援助を願い出ている。米僕の色彩に関する著述は、この意味で、美術とデザインを繋ぐ文脈のなかで解しうる。

3. 久保田米僕のデザイン観

3-1 諸境界の媒介者として

久保田米僕の芸術活動は、当時にあって実に多彩かつ先進的であった。彼は、京都美術の近

代化に尽力しただけでなく、国内外の境界、諸芸術の枠組みを超える実績を残した。四条派の鈴木百年に師事した後、南画・西洋画・歴史画・時事風俗画・漫画・挿絵等、幅広い種類の画を手がけた。幸野楳嶺らとともに京都府画学校（1880年開校）、京都青年絵画研究会（1886年）、また絵画と美術工芸が一体となった展覧会の開催を目指すべく、京都美術協会（1890年）の創設に貢献した。この新古美術品展では、図案の懸賞応募等も実施され、画家のみならず工芸家の参加が目論まれた。加えて第一回内国絵画共進会（1884年）においては、京都の総代として出品を説き、二回にわたり審査員を務めた。さらに、京都日日新聞社で「絵入新聞」「我楽多珍報」の発行（1881年）に携わり、同地のジャーナリズムの発展についても企図した。このとおり、久保田は京都と東京の橋渡し役ともなって、芸術文化振興の土壤を整備すべく奔走する。東上してからは、国民新聞のジャーナリスト、岡倉天心を盟主とする日本青年絵画協会の共進会の審査員等を務めた。その岡倉から、石川県工芸学校（金沢区工業学校、現・石川県立工業高等学校）の図案絵画科教授を依頼され、「金沢は工業も盛んなる土地だから」と1897年に引き受けている³⁶。これは眼疾のため、1年余りで職を退くことを余儀なくされ、失明後は芸術評論に携わった。

彼の海外経験もまた、同時代人と比するならば、突出していた。1889年にはパリ万博に出品、「水中遊魚」の図で金賞を受賞する³⁷。これに際して私費で渡欧を果たして数か月の遊学を行い、林忠正の知遇を得ている。また93年には、シカゴ万博への参加で渡米した折には、フィラデルフィアで「建築意匠家のフワネス氏と懇意」になり、彼の地の美術界で芸術交流を成した³⁸。またアメリカの芸術家ヘンリー・ボウイ（Henry Pike Bowie, 1848-1921）は1894年より数年間、米僕のところで学び、日本画に関する著書を彼との思い出に捧げている³⁹。米僕が西洋との接触で広めた見聞は、その芸術論において充分に開陳されるに至る。

3-2 久保田米僕と「意匠」

米僕は画家として生計を立てることが可能になるまで、輸出用の扇や着物のデザインをしていたという⁴⁰。明治期の京都では、応用美術を「正真の美術」と対置する序列意識があったばかりでなく、美術工芸品を輸出市場のなかで商品化する取組みにも消極的な場合すらあった⁴¹。そのようななか、美術工芸の活性化する場を提供したのが、京都美術協会の活動であった。実際、彼は画家として名を成してからも、川島織物（二代川島甚兵衛）の原画等を手掛け、図案の仕事に携わった。1894年には、絹織物の図案集『図案服紗合』を刊行してもいる。

1902年、米僕は「本邦意匠の沿革」を『図按』に執筆し、日本古来の「意匠」が変遷してきた様子について、次のように説明する。「近頃は図按に注意するものが多くなつた様ですが、……ツマリ便利な物は用いられる當然な道理からです、然し只だ実利のみでは充分満足する訳

のものでないから、装飾を加へる、又形の上に就いても、漸次便利と装飾とを併せて、可及丈け愉快と満足とを与へる事の必要を生ずるので⁴²」と。彼は、文物が文明の進化に伴って、実用に加え装飾を併せもつようになってきたという、ドレッサーと共に解釈を提示する。そのうえで、平安時代に我が國固有の意匠で装飾が為されるに至り、「今日の意匠家」である「のりて」が現出したとする。米僊によれば、それは「蘆手・歌絵」と呼ばれ、画の意匠を創り、「歌と絵とを合併して、有性無性を一の絵として、人の感を深からしめたもの」のことをいう。実際彼は、門人に題材を出して、着想を磨き・創意工夫を凝らした意匠を学ばせるための「意匠会」を開催していた⁴³。すなわち「意匠」という語は、題材および詩歌を暗示する情景・内容を創り出すことと解されていた。

米僊は、美術における意匠の重要性を繰り返し強調する。絵画も彫刻も「意匠に依て余情を呼び起す」のであり、画家は彼のいう「意匠画」ができれば一人前なのであった。ならば、絵画と応用美術とも呼ばれたデザインとは、いかなる関係にあったのか。

3-3 久保田米僊における絵画とデザイン

米僊は『米僊画談』の冒頭において、美術という言葉について規定する。「美術」と称するのは絵画・彫刻・音楽・建築であり、「工芸」がそれらと区別される。そのうえで工芸の根源について、「百般工藝の源は凡て絵画より來たる……彫刻も其元は絵画から起ったものであるから、絵画の隆盛に連れて工業が發達する⁴⁴」と語る。つまり、絵画には「応物作用」があり、万物は絵画の意匠によって作られる。彼は西欧由来の応用美術思想に依拠しつつ、工芸における装飾や模様は、絵画が源になって成立すると論じた。絵とは、彼にとって、「屏風・軸物」のみを指すのではない。「下絵」と「絵による装飾」を通じて、全藝術を通底する礎となるべきものであった。同時に米僊は、海外市場を充分に意識して、「製作と使用」の関係、実用への配慮にも注意を促す。「工藝と云ふものも、其の製作者が作り出す物体の使用法を心得て居ると居らぬで、其用を為さぬに至る」からである。

彼の理想とする画家の姿は、先人の模倣を捨てて「造化」に学び、その「妙想」を得、新たな一機軸を開くことにあった。曰く、「其精神を絹紙上にあらはし精神を傳ふるが為に、其絵画を見るものをして感動の念を起さしむ、只々流派に束縛せられ、古人の粉本を以て作りたる絵画は、其精神は他に在るが故に其絵画を見ても感動の念はなかるべし⁴⁵」。工芸の場合も同様であった。米僊は、同時代における模様の有様を「交換的所謂換骨奪胎で、一も新規の模様を見出すに苦しむ」と糾弾する⁴⁶。装飾に対する新奇性の希求とは、『装飾デザインの原理』が夙に勧めていたところのものであった。

さらに彼は、絵画のうちに「効用性」を認める。米僊が述べるに、画というものは「人の啓

発」や「懲戒的作用」、「信仰心を生じさせる」力がある⁴⁷。自らが絵入新聞に関わったのは、このような「絵画の責任」を尽くすためであった。これらは、ドレッサーが掲げた芸術の原理「真・美・力」に見られる「装飾は作者の信仰や感情を伝える」「芸術はモラルに関わる」「装飾家はその芸術により、国家を高めも低めもする」という記述を彷彿とさせる。

「美術が社会の役に立つべき」という考えは、彼が言及したジャーナリズムへの関与のみならず、工芸についても当てはまる。「絵画をして隆盛ならしめば、知らず識らず工業が進歩し、人の気向が高尚になり立派な工業も出来る」と述べているからである⁴⁸。米僕にとって応用美術の発展は、日本画の伝統保守をもってして、国家経済に利するに限られたのではなかった。マスメディアに携わった仕事と同じく、絵画を媒体により多くの人々に芸術を普及する意義があった。それは、当時の画家にあっては、あまりに早すぎた価値観のありようを意味していた。

おわりに

久保田米僕とクリストファー・ドレッサーの職能は無論のこと異なる。前者は画家、後者はデザイナーであった。しかし、両者は「美術」と「デザイン」の媒介者という点で共通していた。米僕は画から発信される応用美術思想をもってして、美術と工芸との格差を認めなかった。一方のドレッサーは、産業化時代に対応した「デザイン」が自律化しようとしていた時期にあって、下位に置かれたその状況に異議を唱えた。彼は装飾の美術性を喚起しつつ、芸術と工学の融合としてのデザインを追究していた。二人の間に直接的交渉があった形跡はないが、米僕の工芸に対する深い理解の背景には、ドレッサーの『装飾デザインの原理』があった。それは、明治初期から中央の官僚たちの間で、時機に投じて紹介されてきたデザイン論の、さらなる受容と展開を表していた。

米僕におけるドレッサーの色彩論の受容は、他の人々に殖産興業の意味合いが強かったのに対し、芸術表象に関わる見地から発した。彼の為す「絵画」とは、「色と形」によって織りなされる、造形芸術全体に共通する概念を指示する。それゆえ色彩論への没入は、英國の場合のような美術とデザインを区別する局面ではなく、彼にあっては、両者の連環を認識させる役割を果たした。さらに米僕にとって絵画とは、それを描き表す「下絵（素描）」までの過程を示すがゆえに、諸芸術の親と見なされた。彼が述べる「意匠」とは、芸術においては根源的な「構想」の意を有する。そこでは図らずも、英語「design」の大本の意味が「絵画の意匠」のなかに捉えられていた。こうして米僕が培ってきた応用美術思想は、絵画の効用性、つまり芸術の社会的機能を重視するに至らしめる。絵画のなかに「用」を見出すという特異な態度は、ドレッサーをはじめとする西欧の著述並びにそこで見聞したデザインについての熟考があつたゆえのことだろう。

米僕の限界は、美術工芸すなわち美術品の範囲内で、その質の向上を訴えたことにあった。だが、輸出市場が低迷するなか、画家が主唱して、デザインの刷新を図ろうとした功績は看過すべからざる意義がある。文部省美術展の創設によって、美術と工芸の未分化な状態に決着がつくのは、彼の死後翌年のことである。久保田米僕は、日本に招来されようとしていた、純粹美術の概念とは異なる方向性を志向した人物であった。

謝 辞

本研究にあたり、緒方康二先生より、明治期のデザインとドレッサーとの諸関係並びに色彩論に係わる多数のご教示と、貴重な資料のご提供を賜りました。ここに記し深謝いたします。

註

- 1 以下に、近年の主要な諸研究を挙げる。Halen, Widar, "Christopher Dresser and Japan Observed", 『ジャポネズリー研究学会会報』第4号, 1984年, 11-26頁。鈴木博之「クリストファー・ドレッサーと日本」『万国博覧会の研究』思文閣出版, 1996年, 45-86頁。佐藤秀彦「クリストファー・ドレッサーの来日と英国の寄贈品」, 『郡山市立美術館研究紀要』第2号, 25-52頁, 2001年。小林彩子「明治初期におけるクリストファー・ドレッサー来日の意義」『服飾文化学会誌』, 2003年, 31-40頁。川村範子「クリストファー・ドレッサーの『装飾デザインの原理』」『愛知県立大学大学院国際文化研究科論集』, 2010年, 25-47頁。川村範子「クリストファー・ドレッサーと明治政府の高官たち」同上, 2011年, 29-54頁。なお関西に照明を当てた研究に、佐藤秀彦「クリストファー・ドレッサーと正倉院宝物」, 『郡山市立美術館研究紀要』第5号, 1-16頁, 2007年, がある。
- 2 久保田米僕に関する先行研究は、以下を参照。原田平作『幕末明治 京洛の画人たち』京都新聞社, 1985年。山口昌男「西国の人気者 久保田米僕の明治」『敗者の精神史』岩波書店, 1995年。福永知代「久保田米僕の画業に関する基礎的研究(1)『絵鳴之霞』の作品分析を中心に」, 『お茶の水女子大学人文科学紀要』55号, 2002年。福永知代「久保田米僕の画業に関する基礎的研究(2) 久保田米僕と日清戦争」, 同57号, 2004年。
- 3 励商局「東京」「日本工芸実見説」, 『勧商雑報』第9-14号, 1878年。および『米国博覧会報告書 日本工芸実見記 日本陶漆器事論』(東京国立博物館資料館蔵, 製作者・年不明)。
- 4 『龍池会報告』第1巻, ゆまに書房, 1991年〔1885年〕, 226頁。
- 5 Dresser, *Principles of Victorian Decorative Design*, Dover Publications, 1995. [1873], p. 160.
- 6 Dresser, *Traditional arts and crafts of Japan*, Dover Publications, 1994. [1882], pp. 317-318.
- 7 なお、「工業上の三弊害」の記載内容は、1885年, 「英國博士ドレッセル氏日本物産輸出論」農商務省『農商工公報』, 第一巻, 原書房, 1993年, 88-89頁, のなかにも繰返される。
- 8 明治期のデザイン啓蒙活動の大要については、緒方康二「明治のパイオニアたち」『デザイン学研究特集号』Vol. 6. No. 2, 日本デザイン学会, 1998年, を参照。

- 9 山本五郎「意匠説」『染織研究会報告』、第二号附録、染織研究会、1890年、2-3頁。同、「論説 意匠説」『日本美術協会報告』第30号、1890年、33-34頁。
- 10 この山本の著述内容が、ドレッサーに由来することを筆者にご教示くださった緒方康二先生に感謝の意を表する。先生にはその他にも本論を形作る重要な論点を多数ご伝授頂いたことを申し添える。
- 11 Dresser, *Principles of Victorian Decorative Design*, p. 32.
- 12 *Op.cit.*, pp. 32-33.
- 13 天貝義教『応用美術思想導入の歴史』思文閣出版、2010年、248頁より重引き。
- 14 Dresser, *Principles of Victorian Decorative Design*, p. 15. ドレッサーが「美術の応用」に着目するコールの見解から一步進めて、「デザイン」それ自体の解釈を深めていった過程については、拙稿“Christopher Dresser as a Mediator between Art and Design”, 『比較デザイン論研究Ⅱ』（研究代表者：大阪大学 藤田治彦教授）、2009年、46-52頁、のなかで論じた。
- 15 ドレッサーの植物学研究とデザイン思想との関係については、拙稿「クリストファー・ドレッサーとアート・ボタニー」、『デザイン理論』、意匠学会、52号、2008年、79-92頁、を参照。
- 16 実際、ドレッサーの書は後にも、高等教育機関の教育者たちに参照されていた（緒方康二「明治とデザイン」『夙川学院短期大学研究紀要』4号、1979年、53頁。日野永一「明治期のデザイン技法書」『デザイン学研究』41(3)、日本デザイン学会、1994年、27頁、他を参照）。
- 17 手島精一「苦氏図按原則」『大日本窯業協会雑誌』第82号、1899年、327-332頁。第84号、413-416頁。86号、33-35頁。第88号、109-110頁。いずれも図が別途あり。Dresser, *Principles of Victorian Decorative Design*, pp. 117-141. の抄訳がされている。
- 18 手島、前掲論文、第82号、1899年、327頁。
- 19 久保田米懶『美感新論』秀英舎、1905年、31-41頁。Dresser, *Principles of Victorian Decorative Design*, pp. 30-36. が訳出されている。
- 20 同上、40-41頁。
- 21 久保田『美感新論』21頁。
- 22 同上、27頁。
- 23 久保田、前掲書、30頁。
- 24 Keyser, Barbara Whitney, Science and Sensibility, *Color Research and Application*, Vol. 21, Number 3, June, 1996, p. 177.
- 25 彼はそこで、色に関する苦情が寄せられた根本原因を分析し、それが技術的問題ではなくて、「隣接する色」に起因すると気付いた。(M.E. Chevreul, "The Principles of Harmony and Contrast of Colours, 1903 [Third edition], George Bell and Sons, pp. viv.-xii.) シュヴルールによれば、製造過程にユニット化が必要とされる装飾芸術では、絵画のように精妙な量感表現は、材質や製法からして不適切である。彼は、製品の形や諸部分・輪郭を際立たせるような、例えば東洋のような、平板な色合いが適していると論じた。
- 26 Redgrave, Richard, *Manual of Design*, Michigan University Library, 2006, [1876], p. 22.
- 27 塩田真「織物染物ノ説」『龍池会報告』第三卷、ゆまに書房、1991年〔1885年〕、28-30頁。

- 28 緒方康二「日本近代色彩学史ノート」『夙川学院短期大学研究紀要』9号, 31-54頁, 1984年。
- 29 レッドグレイヴは、フィールドの『Chromatography』(1835年), シュヴルールの『Law of Simultaneous Contrast of Colours』(パリ1839年), ヘイの『Laws of Harmonious Colouring』(第四版 1838年), ジョーンズの論(1852年)を推举する (Redgrave, *An Elementary Manual of Colour*, Chapman and Hall, 1853, Preface.)。なおレッドグレイヴおよびジョーンズとの関係性については、前掲のKeyser論文および緒方康二「万国博覧会の色彩学」『日本色彩学会誌』vol. 21, 1997年, 76-77頁を参照。レッドグレイヴの理論については、拙稿「リチャード・レッドグレイヴの絵画とデザイン」, 『フィロカリア』, 大阪大学, 第29号, 2012年, 1-15頁を参照。
- 30 Jones, Owen, *Op.cit.*, G. Barclay, 1852. 指摘されるように、ジョーンズは1851年の大博覧会で、フィールドの「等価色彩 Chromatic equivalents」理論を援用し、水晶宮の内装に赤・青・黄の原色を採用していた (Gage, John, *Colour and culture*, Thames and Hudson, 1995, pp. 215-216. および、緒方による前掲論文を参照。)
- 31 Field, George, *Chromatography*, Till and Bogue, 1841, pp. 38-46.
- 32 久保田米懶「色彩の原理(一)～(三)」『復刻版 美術新報 2』八木書店, 1983年, 2, 11, 19頁。
- 33 久保田米懶(口述)『米懶画談』松邑三松堂, 1902年, 36頁。
- 34 久保田米懶「京都の着色」『大日本美術新報』第14号, 第一卷, ゆまに書房, 1990年, 85-87頁。
- 35 野村成之編『京都美術協会雑誌』第14号, 京都美術協会事務所, 1893年, 33-34頁。
- 36 久保田『米懶画談』, 260頁。納富介次郎から設立時に依頼されるも、実現しなかった経緯がある。
- 37 久保田米懶『米懶画談』, 223頁。永山定富編『海外博覧会本邦参同資料』第三輯, フジミ書房, 1999年, 130頁。
- 38 『米懶画談』(234頁)によれば、「ジョージ・フワネス」と記されているが、これはその記述内容から見て、フランク・ファーネス (Frank Heyling Furness, 1839-1912) のことと判断すべきであろう。
- 39 Bowie, Henry P., *On the laws of Japanese painting: an introduction to the study of the art of Japan*, University of Michigan Library, 1911 [reprint], pp. 4-5.
- 40 「米懶翁の略伝と逸話(一)」(1906年), 『復刻版 美術新報 2』, 44頁。
- 41 平光睦子「明治期の美術工芸論における「嗜好」と「流行」」『待兼山論叢・美学篇』39号, 1-25頁, 2005年, を参照。
- 42 久保田米懶「本邦意匠の沿革」, 大日本図案協会編『図按』, 第3号, フジミ書房, 2000年, 6頁。
- 43 久保田米懶『米懶画談』, 201-2頁。
- 44 同上, 107頁。
- 45 久保田米仙「絵事小言」『大日本美術新報』(第20号), 第2卷, ゆまに書房, 1990年, 208頁。
- 46 久保田『米懶画談』, 87頁。
- 47 同上, 93頁。
- 48 同上, 88頁。

* 本研究は、平成23年度科研費（課題番号：23820027）の助成を受けたものである。