OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	クリストファー・ドレッサーの装飾デザインにみる色彩論の展開
Author(s)	竹内, 有子
Citation	デザイン理論. 2018, 72, p. 95-108
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/70568
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

クリストファー・ドレッサーの装飾デザインにみる色彩論の展開

竹　内　有　子

キーワード
色彩論，デザイン教育，官立デザイン学校，テキスタイル産業
Colour theory, Design education, The Government School of Design, Textile industry

はじめに
1．ドレッサーの色彩論と提言
2．理想的モデルとしての東洋製品
3．ドレッサーの平面デザインにみる色彩
おわりに

はじめに

近代の西欧においては，色彩論の増加，色彩体系の組織化，色材の発展，技術革新を通じて，染織品・壁紙等の芸術産業における「色彩」の役割が重要になった。こうしたなか，19世紀後期の英国では「官立デザイン学校（Government School of Design，1863年に National Art Training School と改称，現在の Royal College of Art）」の教師陣が，化学者ジョージ・フィールド（George Field, 1777–1854）とシュヴルール（Michel Eugène Chevreul, 1786–1889）の色彩論を援用しつつ，色彩教育を実施した[1]。同校を卒業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）もまた，自著『装飾デザインの原理（*Principles of Decorative Design*）』（1873年）のなかで色彩の項を設け，「色彩調和論（colour harmony）」に多くの頁を割いている。彼は，リチャード・レッドグレイヴ（Richard Redgrave, 1804–88）が1853年に刊行した色彩の教科書『色彩の基本入門書（*An Elementary Manual of Colour with a Catechism*）』を称賛しつつ，フィールドの理論を自らの色彩論の根幹とした[2]。このように19世紀後期以降，デザインの実務に応じて色彩教育を採用する傾向は，同校のロンドン本校や産業都市の地方校のみならず，他のデザイン教育機関でも増加したとされる[3]。

しかしながらドレッサーに関する先行研究においては，彼が著した色彩論について論述したものは殆どない。さらに彼の提唱する色彩調和論が，彼自身のデザイン製品に適用されたのかそうでないのか，同理論がどのような要請のもとにデザイン活動に反映されたのかについても

本稿は第234回研究例会（2018年 5 月12日，大阪大学）での発表に基づく

未だ考察されていない。本稿の目的は，ドレッサーの著述と装飾デザインを手掛かりに，色彩論がデザインに適用された展開について検討することである。ドレッサーを事例に，官立デザイン学校のヘンリー・コール（Henry Cole, 1808–82）一派の系譜に連なる色彩論とデザイン実践の整合性について追究する。

1．ドレッサーの色彩論と提言

1－1 『装飾デザインの原理』の色彩理論

1873年，クリストファー・ドレッサーは『装飾デザインの原理』を上梓した。同書は元来，『技術教育百科（*Technical Educator*）』（1870–73年）に31回に渡って連載された「デザインの諸原理」をまとめたもので，10章の結論部のみが書き下ろされた。彼は第２章「色彩」の冒頭において，色彩を製品に適用する根拠と目的を次の通りに規定する。一つに，色彩とは形態のみでは成しえない魅力を製品に与える。曰く，「歴史からみるに，形態のみでは満足できるような豊かさを生み出し得ない，なぜなら装飾に係る国民体系は色彩なくして存在しないからである」[4]。二つめに，色彩は形態に従属する関係にあり，形態の諸部分を明確にして分節化を助ける役目を果たす。よく均斉の取れた形態には，それゆえに調和的に配された色彩がなくてはならない。これは，師でもあるオーウェン・ジョーンズ（Owen Jones, 1809–1874）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 Decorative Arts*）』（1852年）と共通する見解である。

ここでドレッサーは，色彩論を４項目「一般的考察，対比，調和，色彩の性質」に分けて，総計27命題を提出する。「一般的考察」では次の６命題が規定される。

1．芸術的見地からみるに，三色のみしかない ── 青，赤，黄である。
2．青，赤，黄は原色と名付けられる，これらは他のどんな色の混合からも作り得ない。
3．青，赤，黄の他，全ての色は原色の混合から生じる。
4．青，赤の混合からは紫が作られ，赤と黄の混合からはオレンジが作られ，黄と青の混合からは緑が作られる。
5．二つの原色の混合から生じる色は，二次色と名付けられる，すなわち紫，オレンジ，緑は二次色である。
6．二つの二次色の混合によって，三次色が作られる，つまり紫とオレンジはラセット（赤系三次色）を生み，オレンジと緑はシトリン（黄系三次色）を生み，そして緑と紫はオリーヴ（青系三次色）を，ラセット，シトリン，オリーヴは三つの三次色である。

これらの命題は，フィールドの『色彩学（*Chromatics*）』（1817年），続く『色彩論（*Chromatography*）』（1835年）で発展された調和的な混色の法則，次項の「調和」で説かれ

る「等価色彩論（Chromatic equivalents）」の基本を成す。同時に，レッドグレイヴが先行して実用美術局の名のもと教育用掛図用に作成した「色彩の調和関係の解説図」（1853年）の1-3項に対応する。

次項の「対比」ではフィールドと並んで，シュヴルールの『色彩の同時対比の法則（*De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés*）』（1839年）における諸法則が提示される。シュヴルールの発見，すなわち隣接する二色にあっては人間の知覚によって色のみえ方が変容すること，もう一つは色彩の継時対比，いわゆる補色の残像現象である[5]。ここでは，色の併置による視覚現象への影響，色を互いに侵害させないような「区分」に関わる問題が想起されている。ドレッサーは，ジョーンズの前掲論及び『装飾の文法（*The Grammar of Ornament*）』（1856年）が表明した内容を踏まえて具体化し，全ての色の原型たる「青・赤・黄の三原色」について強調した。

ドレッサーは続く「調和」の項目において，フィールドの等価色彩論を詳しく紹介する。この色彩調和論は，ニュートンが『光学（*Opticks*）』で提示した，白色光の場合と同様に，顔料においては原色を混色することで中性の灰色ができる，という実験に由来している。以下に規定された通り，混色比を表面積に置き変える。遠くから眺めるとそれらは無彩色の灰色にみえるから，その割合で各色を配色すべしという，視覚の生理的均衡の原理である。

11. 調和とは快い対比から生じる。
12. 完全に調和する色彩は互いを最大限に引き立てる。
13. 完全な調和のためには，純色か混色かいずれかにおける，三色が必要である。
14. 赤と緑が結びつくと調和を生む。赤は原色，緑は二次色で原色の二つ，青と黄色からなる。青とオレンジ，黄色と紫も調和を生み，いずれの場合にも三原色が存在する。
15. 完全な純度をもつ原色は，青８・赤５・黄３の割合において正しい調和を生むことが示された，二次色は紫13・緑11・オレンジ８，三次色はオリーヴ24・ラセット21・シトリン19の割合で調和する。

命題15にある通り，フィールドによれば，色彩調和を作るためには，純色のみであれそれと二次色・三次色のような混色との関係であれ，必ず三原色「青８・赤５・黄３」の構成比がそのなかに存在する。この原色の構成比（総数では16）が，互いに「中和（無彩色化）」して，調和をもたらすからである。命題14が示す，色彩の対比をも包みこむ調和関係を数値で定量的に示したのが，等価色彩論の特徴である。なおこの内容は，レッドグレイヴが先駆けて著した『色彩の基本入門書』の第１部16-20節，32-34節において既に取り上げられていた。ドレッサーの場合は，独自の図表「色彩の分析表」を用いて同論を詳細に解説しており，それが以降に記述される色彩論の大部を占める。

次の「色彩の性質」においても，諸命題はフィールド論に基づく。最後の項目「経験上の教訓」においては，ジョーンズの『装飾の文法』「命題29-34」に通じる教えが説かれる。ここでジョーンズは，調和を増す色彩配置を「東洋」の製品の事例にみていた。総じてドレッサーが定めた色彩論には，官立デザイン学校の教員たちの影響が色濃い。ただ同校の先達の二人に比すると，ドレッサーのそれはデザイナーの実務により配慮した内容であって，混色理論に関する図表と解説が圧倒的に多い。また調和的配色の多様性を示すべく，明暗度の色調を変えてヴァリエーションを増やす具体的な方法が示された。

ドレッサーが色彩論の最終部を通じて強調する，最もよい色彩調和の事例とは，「完璧なインドの織物」にみられる「豊かで，光輝くような（bloom）」効果である[6]。この効果は「色彩の（混合ではなく）混和によって」得られるから，「三次色のシトリンを使って一般的効果を狙う場合，離れた距離からその色にみえるような配合で，純色を別々に配置すればよい」と彼はいう。ならば，このような視覚的作用を利用する色彩論とは，特定の「製品」を念頭にして適用が企図されたのか，あるいはそうではないのか。

１－２　色彩論を適用する製品の事例

ドレッサーは，『装飾デザインの原理』の色彩論に続く３章から９章で「家具，建築装飾，絨毯，テキスタイル製品，素材ごとの器，金属製品，ステンドグラス」の製品を個別的に扱う。各章を通底する論述の要は，第一に考慮すべき実用性に，いかにして芸術美を兼備させ得るかにあった。装飾美の必須要件となる色彩についての記述は，「①絨毯，②テキスタイル製品，③建築装飾（天井・壁）」の順で多い。絨毯の章において，ドレッサーは東洋の敷物を再び激賞しつつ，絨毯の持つべき諸質を「明るい色と暖色」が生み出す「燃えるように輝く」効果という[7]。絨毯が有す「中和性（neutrality）」の効果は二つある。彼によれば，一つが「三次色ないし無彩色の大きなマッス」，二つめに「少量の原色を一色か二次色と共に，また白か黒と，併置する」ことで生まれる[8]。抑えた低い色調による前者は，中和化における一般的な効果をもたらす一方，後者のような赤や黄の強い原色にあっては，中和に加えて「光輝く」色彩調和の効果がもたらされるという。ドレッサーは，絨毯の公理を章の最後で定め，光沢を与え輝く色彩の効果を５番目の命題とした。

テキスタイル製品に関する章では，レッドグレイヴの引用が大部に渡って掲載され，再び東洋の製品が例証に引き出された。彼は1851年の大博覧会における展示品について「デザイン報告」を著し，インドのファブリックを称賛していた。インド製品は，「幾何学的且つ平面的で様式化された装飾」というデザイン原理を有すのみならず，色彩面でも優れていた。「色彩に採用された原理は，赤と緑の補色にある均衡である，その双方に表現の特質となるよう白が

用いられ，装飾の対称的配置へと目を導く[9]」とレッドグレイヴは述べ，ドレッサーもインドの織物にみえる色彩調和を支持していた。

特筆すべきは，ドレッサーが建築装飾の章で，自らの色彩理論を参照するよう促していることである。天井では，「簡素な作法により色彩は少ないマッスで用い，完全に混和することで，豊かでいて輝くような色彩効果ができる[10]」とする。また壁紙のパターンについても同様に，「強い色を小さいマッスで用いるようにして，低い色調で一般的な効果を出すように」と薦める。さらに壁の低い部位（腰羽目）には，クリーム色系統の上部とは異なる，暗めの赤色の使用を推奨する。壁の安定性が増して見えるだけでなく，家具を引き立たせるからである。なお本章中，最も具体的に着彩の定理が記されるのは，コーニスの部分である。「１．鮮やかな色彩を採用せよ」，「２．赤を陰に，後退色である青は平面かへこんだ面に，黄は丸みを帯びた前進する部位に用いよ」，「４．赤は控えめに，青は多く，淡い黄は中程度に用いよ」と[11]【図１】。これはジョーンズが大博覧会の水晶宮で行った三原色の実践と同じく，フィールドの理論に因んだ方法であった。色彩とは部位の形状と関係性を明らかにし，インテリアの統一性を達成するのである。

【図１】Dresser, *Principles of Victorian Decorative Design*, Dover pub., 1995 [1873].

各製品の章を総じて，装飾と着彩には，東洋の製品が理想的モデルとして見出されている。用途に即す様式化された装飾と調和的色彩との組み合わせを最もよく体現するのは，ドレッサーにとって，特にインドのテキスタイルであった。このモデルを鍵としつつ，個別的な製品のデザインは，室内空間の全体的な構想へと展開してゆくことになる。

１－３　『デザイン研究』における色彩の薦め

ドレッサーは，室内の装飾デザインに関する知識と技法を伝えるべく『デザイン研究（*Studies in Design*）』（1874年）を著した。同書はカラー石版術による装飾図案60枚をもって，『装飾デザインの原理』に記された理論の実際的な適用法を例示する。また前書とは異なり，内容をインテリア・デザインに特化し，建築装飾と室内の色彩計画を総合的に提案する観点から記述されている。このなかから浮上する重要なデザイン上の概念が，「安らぎ（repose）」である。ドレッサーは，以下のようにいう。曰く，

> 安らぎを達成することは，芸術において至高の目的です。安らぎは，形態が無知・粗野・下品さを明らかに示すところでは，見出し得ません。目は，形態の美・色彩調和・装飾家の本分に関わる知識を表す表面上で休息します，それは未熟さと派手さの諸質がないため

であり，つまりそこにこそ安らぎがあるのです。安らぎと調和は，芸術的質です ── ギラギラと光るものや目を引く魅力に多くを負うのは，卑しむべきことです[12]。

そうであるなら，安らぎを生み出すための色彩の用い方はあるのか。彼は続けて，「過不足のない状態から生まれる安らぎ」における最高位の感覚は，「鮮やかな色を用いるところで達せられる」という[13]。くすんだ色使いの無地の壁では不足を感じさせるが，豊かな装飾があるならば安らぎはもたらされる。彼は，壁に「中和的効果をもつ色彩」を使うよう提唱し，普通にはない「精妙な」効果を同時に提案している。

黄を二回と赤，青を一回ずつ用いる三次色，── つまりシトリン ── は，中性（neutral）です。しかしよくデザインされた小さな諸部分のパターン，赤・青・黄色それぞれの構成，── 青と赤の二つの関係に黄が一つになって ──，で覆われた壁は中性となり，それはなお洗練されて輝くような効果を出すので，単なる三次色だけの壁の価値を上回るでしょう[14]。

ドレッサーはこのようにいい，三次色の壁に各原色を用いた装飾パターンを組み合わせる，調和的な色彩計画を教示した。室内装飾のなかでも重要視されるのは，天井である。「天井に着彩し装飾する必要性及びそれらの処し方について」と題された11章で，彼は「天井に着彩することなしに安らぎは得られない」と述べる[15]。装飾の中心部をなす天井が白いままならば，「芸術家の目的である統一の効果が達成されない」。天井の装飾とは，室内で唯一，全面をみることができるからである。壁は家具に，床は絨毯に，またその絨毯もテーブルや椅子で覆われる。壁や床面は，いわば家具の背景としての役目を果たす。だからドレッサーは，天井にはプロポーションに注意を払って，中心から全方向に広がる装飾を用いるべきとした。

さらに15章「部屋の全部位間に必要な調和について」では，「色彩調和は部屋の色彩の対比から生じるべきであって，その結果から安らぎが達せられる」と論じる。前著において対角線上に導かれた調和関係の図解で指示されたように，ここで彼は補色対比を連続する部屋の色彩に用いるよう薦めている。曰く，「隣接する二つの部屋のひとつには赤をもうひとつには緑を，ないしは青とオレンジを用いれば調和が生まれる[16]」。但し次の16章において，彼は「もっとも良い芸術的効果は，色合いが中程度の濃さ」で上げられるとする。さらには，調和的な色の組み合わせでもって，部屋の用途に応じて色の濃さを変えるようにと諭した。

ドレッサーにとって，装飾される平面は科学的な意味での「白色光」に一致した。用いる色彩の総体は光自体に類比された[17]。ゆえに「光り輝く」色彩効果が重視される。「白色」の壁は光を反射するために，また「暗い色」の壁は光を吸収するために不適当であり，無彩色であ

る「灰色」そのものの使用も避けるべき，と考えられた[18]。こうしてみると，彼が色彩を科学的根拠のみならず，建築と室内の全体的な調和関係，ひいてはそれを統べる「適合性」の論理から捉えていることがわかる。部屋を構成する諸要素間の関係性と使用目的に関わる適合性は，着彩方法をも包含する。色彩調和は，芸術的インテリアを達成する必須要件であった。

２．理想的モデルとしての東洋製品

２－１　契機としての大博覧会とその背景

ドレッサーに先駆けて，「適合性」と「色彩調和」を根拠に東洋の製品を評価したのは，レッドグレイヴとジョーンズであった。前述の通り，彼らは1851年の大博覧会で東洋諸国のデザインを実見し，そのなかに自らが主張するデザイン原理の例証を見出していた。レッドグレイヴによる「デザイン報告」織物の部では，平面装飾を統べる法則とは，東洋の見本に鑑みて，背景として作用すべき装飾が有す「平面性と抑えた色合い」だと論じた[19]。同年，ジョーンズは前掲の試論で「色彩の用い方について，我々はヨーロッパの近隣国に遅れているだけでなく，東洋諸国によってはるかに凌駕されている」と述べた[20]。彼にとって，色彩調和の要とは，彼自身が水晶宮の建築装飾でフィールドの理論を具現化したように，「中和化された輝き（neutralized bloom）」にあった。ジョーンズの発見とは，その輝きを生じさせる数量的配合の採用された製品や建築空間が，観者にもたらす生理的な視覚作用・経験にあった。というのも，至近距離からクローズアップで対象を見るとき，その諸部分の形と色はより明確に看取される。一方離れてみるとき，混合された光の効果を伴って，色と形が混じり合い輝くような全体的な効果が現われる。ジョーンズは，材質と技術に優れた東洋のテキスタイルが視覚にもたらす複雑な色彩の効果，光の働きによって変化する表面の色と光沢に魅了されたのである[21]。

ところで，東洋の産品とりわけ「絨毯」の色彩がデザイン関係者に称賛されるにあたっては，カラリストのドラクロワを嚆矢とする画壇での動向も見過ごせない[22]。1832年，ドラクロワは日記の中で東洋人の着彩について称賛し，実際に画中に東洋の絨毯を描きこんだ。これと同時期に，タペストリーの色彩問題を契機に執筆されたシュヴルールの色彩論は，印象主義や新印象主義の画家たちの作品における「視覚混合」にも応用されていった。こうした趨勢のもと大博覧会では，絨毯における「色彩調和と対比」が，デザイン上の重要な議題として識者に提出された。著述家のメリフィールド夫人は，シュヴルールの理論を引用しながら「色彩の調和」を論じた。彼女は絨毯の記述に多くの頁を割き，ペルシアとトルコの絨毯にみられる色彩の調和的配合に触れ，インドの製品がもつ色彩の輝きはそれ以上だと述べた[23]。そして，英国の製造業者が大陸諸国に比べ着彩が劣る事実と，学校での色彩教育の必要性を指摘したのであった。

加えてインドの絨毯のみならず，「ショール」もまた，デザイン改良主義者たちの模範とさ

れた。大博覧会に際して「趣味の教訓としての博覧会」と題する論文を記した，ラルフ・ワーナム（Ralph Nicholson Wornum, 1812–1877）は，次のように言及している。

> インドのショールは少なくとも二つの条件をもつ（中略），すなわち全体に関わる一般的な調和の効果と，部分が全体を侵害しないディテールの選択と配置である（中略）。芸術作品としての最良の見本は間違いなく，カシミアとラホールからの大判ショールである。（中略）いくつかの色は，完全で純粋な性質が常に一定であり，その色自体が輝かしくさえもある，しかしそれが少量に分散されるととても良い効果がある，概して赤が緑のなかに埋め込まれている点は注目に値する，（中略）これらの諸問題にあって美しく趣味のよい効果を欲するならば，補色が遵守されなければならない[24]。

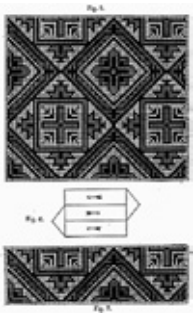
ドレッサーも同様に，『装飾デザインの原理』における色彩論で，「真のインドの織物が，強い色の赤・青・黄・緑を部分的にして，三次色の濃淡を用いて，白・黒・金と組み合わせる手法が奇跡的な輝きを生み出す」ことに注意を促し，「インドのショールのように，豊かで，美しく豪華，それでいて柔らかな，色彩配合の方法を他に知らない」と絶賛していた[25]。

大博覧会で明らかになった通り，ここには貿易と国際競争におけるデザインの諸問題が横たわっていた。インドのショールは高価だったため，フランスのリヨンやパリ，英国のペイズリーで製造されるようになり，今や普及品となっていた。また指摘されるように，1830年代に提起された産業とデザインを巡る諸問題で最も重要な背景であったのは，テキスタイル産業全体あるいは綿産業ではなくして，特定の「絹」産業であった[26]。絹製品の市場を独占していたのはフランスのデザインであったため，国内の絹産業地は衰退し，1860年代以降には技術の再興とデザイン教育の必要性が重要になっていった。織物，刺繍，捺染であれインドのテキスタイルが重視された理由は，それが美的にも技術的にも手工の高い品質を有したからである。官立デザイン学校とサウスケンジントン博物館をはじめ，絹産業地のデザイン教育機関においてもインド製品の影響が是認されていた。

2－2　ドレッサーによる東洋製品の賞賛

ドレッサーは，絨毯に関する論文を『英国の製造産業（*British Manufacturing Industry*）』（1876年）に執筆した。本論は，絨毯の歴史・製法を概説したうえで，英国における受容史と生産技術の現状について詳細に記述したものである。論考の後半では，ジャガード織機を用いた「ブラッセル絨毯」の製造技術を記し，自らが方眼紙上に描いたデザイン・パターンと共に紹介している【図2】。彼の主眼は，手工ではなくて，機械生産による最新の製

造方法を伝えることにあった。曰く，「1851年の大博覧会頃までは，殆どの絨毯は手工か手織り機で作られたが，製造の大革命が始まり，今や蒸気動力が織機に，すなわち絨毯の製造に用いられたのである」[27]。19世紀前半に国内各地で導入されたジャガード織機は，絨毯だけでなく，絹製品・ダマスク織の掛け布・テーブルリネン・レースの製造に使用されるようになった。メリフィールド夫人もまた，前述の色彩調和に関する論考において，ブラッセル絨毯が羊毛の多様な色彩と色調を用いるため，「絨毯の美は，デザインにおける色彩の調和と対比に負う」と主張していた[28]。



【図2】Bevan, G. Phillips (Eds.), *British Manufacturing Industry*, Edward Stanford, 1876.

ドレッサーは論考の最後に，上述の歴史考察に鑑みていかなるパターンが適切かについて論じる。ここで彼が言及するのは，「ペルシア・インド・モロッコ」の絨毯である。それらの産品は，抑制された色彩をもって「混和した美」を成し，「押し付けがましくない華やかさと活気ある特質」を有すために称賛される。色彩の効果を生み出す「中和性」について，彼は続けて説明する。

> しかし中和性とは外観のくすみを暗示するのではなく，反対に，最も輝くような色彩を中和的な色合いを生み出すために混ぜ合わせることといえよう，だがもし鮮やかな色彩をこの目的に用いるならば，それらの色は最小のマッスで用い，そして可能な限り混合されるべきである，一色による多数の編み目が同時に生じないように。この輝くような中和性が，背景となるに最も望ましく，ペルシア人がとても上手く生み出しているものである。インド人はペルシア人より幾らか低い色調で大抵の場合色付けするが，くすんだ効果は全くなく，インドとペルシアのパターンは時として同じで，既に指摘した通り，着彩もまた似通っている[29]。

このようにドレッサーは，フィールドの色彩理論にある三原色の中和化（無彩色化）の援用を，絨毯の役割に鑑みて推奨した。また続けて，「ペルシア人もインド人も色彩の多様な方法を採用している」といい，「幾何学性を基盤とする，細かな星か花のような文様パターンが，光の明暗の変化をもたらす」完璧な技術に注意を促した。大博覧会から1870年代にかけての期間，テキスタイル産業の製造法は大きく様変わりしようとしていた。当該期の初め，絹製品の製造業者はジョーンズらにデザインを依頼しており，英国のファブリックは彼らデザイナーの影響下に改良が重ねられていた[30]。まさしくこのころ，ドレッサーはジョーンズに倣いつつも，手仕事で作られた品質の高い東洋製品の模範をいかに産業に適用するかについて，実地で追究していたのである。

３．ドレッサーの平面デザインにみる色彩

３－１　平面装飾のデザイナーとしてのドレッサー

テキスタイル製品とドレッサーの関わりは，彼のデザイナーとしてのキャリアのうち，最初期から始まり，その後も大きな割合を占め続けた。『ビルディング・ニュース』誌は，1865年にドレッサーを「壁紙・テキスタイル・絨毯のデザイナーとして活躍し，今日の装飾芸術において最も革新的なデザイナー」と評した[31]。彼は早くも1859年にジャクソン＆グレアム社の仕事を皮切りに[32]，69年にはブリントン社へ67の，71年にはクロスリー社へ142の絨毯デザインを手がけ，数社のアート・アドバイザーを務めていた[33]。事実，彼のクライアントには商業上重要であった，高価な絹製品・ダマスク織・タペストリー等の製造会社が多かった。1869年の単年だけでも，ドレッサーは絹ダマスク織の158デザインを J. W. & C. ワード社へ提供している[34]。デザインの理論書を執筆した70年代前半の時期，彼はハリファックスのワード，クロスリー，ジョン・ルイス等の絨毯製造業者と深く関わり，独自の装飾デザインのスタイルを確立させていった。さらにハリファックスでは，1860年代半ばから70年代初頭にかけて，現地の裕福な製造業者の館《シブデン・ホール》と《アランゲート》２つの室内装飾を実際に手がけた。『デザイン研究』の内容には，この実践の経験が活かされている。

『デザイン研究』に掲載されたドレッサーの装飾図版は，建築室内の各部位の使用に企図された。とはいえ，「天井用」と記されて図柄と設置場所の関係が特定されるもの以外は，他製品の装飾として交換可能である。例えば，図版Ⅱ「親の助言」の装飾はドアパネル用に向くと記載されるが，後年に団扇の図柄に改変のうえ転用されている[35]。また図版14の腰羽目用の「グロテスク模様」のカメレオンは，色彩を変えて，ミントン・アーカイヴの陶磁器用デザイン画に残されている[36]。

同書の所収図版に，彼が色彩論で主張した内容を見出すのは難しいことではない。フィールド論に基づく①三原色・二次色・三次色の使用，②それらの明暗度の変化を駆使し，③補色対比で調和を生む法則に則って，色彩が用いられている場合が多いからである。とりわけ顕著なのが，「三次色」（シトリン・オリーヴ・ラセット）の使用である。同時に，「オレンジ－緑」系統の対導入が補色関係のなかでは極めて目立つ。また同系色のグラデーションの多用も独特である。興味深いのは，ドレッサー自ら「装飾がある地との色彩調和の研究」と記し，小パネルの中央用装飾として考案した，図版25である【図３】。肉眼で確認ができる限り，使用色は次の通りである。地色はマルーン，図の色は，輪郭線にオレンジ（外側）とオリーヴ（内側）を用いる。外側から順番にラセット，（青みの強い）紫，緑，オレンジ，シ

【図３】Dresser, *Studies in Design*, Gibbs Smith, 2002 [1874].

トリン，チョコレートブラウン，オリーヴ，黒が見える。これが正しければ，この装飾は原色を根本に，二次色・三次色を使用した色彩実験である。すなわち，両端の細部をクローズアップした場合，「輪郭線のオレンジ／内周の紫／外周のラセット」のグループは，二次色を混色してできる赤系三次色を表す。次のグループ，「外周の紫／隣り合う緑／中心部のオレンジ」は，補色対比による調和関係を示す。このほかにも，「シトリン－ラセット－オリーヴ」，「緑－オレンジ－紫」が隣り合い，調和を生み出すように色彩構成がされている。つまり強い三原色を使わずに，二次色と三次色の成り立ちを表すべく，色面がデザインされている。彼の色彩論の教えを視覚的に表現した装飾だといえよう。

３－２　テキスタイルの色彩の実践

19世紀英国のテキスタイルおよび壁紙のうち，著作権登録されたデザイン見本は，ナショナル・アーカイヴが開示している。閲覧可能なドレッサーのファブリックおよび壁紙の資料106点を実見したなかで，彼の色彩論の内容を顕著に反映していたのは，絹織物であった。量産される手頃な綿プリント製品は，国内だけでなくアフリカまでをも含む世界各地の市場に向けられたので，デザインのスタイルは非常に多様性に富む。加えて，後年の平面装飾はスタジオの製作であって，ドレッサー自身ではない可能性が指摘されている。ただ，彼の理想を直に映し出す絨毯製品が，世界で一枚だけ残存する。ハリファックスのジョン・ルイス社によるこの絨毯《赤地草花文絨毯》（1873年頃）は，ドレッサーの来日時に寄贈されたもので，東京国立博物館が収蔵している【図４】。『ステューディオ』誌は，ドレッサーの絨毯を「東洋の絨毯に見られるような，どんな家具や壁面装飾の様式にも合いそうな，有用性がある」と評した[37]。その通り，抑えた暖色に幾何学的な草花模様を配したところは，まさに東洋のモデルに従う形式である。

【図４】『クリストファー・ドレッサーと日本』展覧会カタログ，2002年。

【図５】筆者撮影

【図６】筆者撮影

これまでの文脈を踏まえ，考察の対象をワード社の絹織物製品に限る。先に触れた通り，ドレッサーと同社の関わりは1865年にまで遡り，彼がデザインの理論を練り上げていた時期と重なる。そして，同社との仕事はドレッサーにテキスタイル製品のみならず，全体的なインテリアを計画する複合的な機会を与えた。1872年に著作権登録された絹ダマスク織（番号268062）は，調和的な色彩配合を直接的に表す【図５】。黄色の図に，地は上からシトリン・青・ラセット・オリーヴ（あるいは緑）・赤に

よる均等な幅の色帯で構成される。三原色に三次色を組み合わせて，色彩の効果を試した実験的作品と考えられる。もう一つ，1873年に登録された絹毛織（272193）は，三原色を用いた興味深い例である【図６】。ドレッサー独特の抽象化された植物形態の装飾に，まるで室内の壁面を思わせるような，面が分割構成されたデザインである。最後の例，1872年に登録された絹毛織（260426）は，赤と緑の補色対比を採用している【図７】。このように，1868年から74年にかけてワード社が登録した絹織物は，図となる植物模様に黄色を用い，背景となる地には赤・黒・青・緑色を多く使用する。

【図７】筆者撮影

かつて歴史家ニコラウス・ペヴスナーは，ドレッサーの色彩の特質についてこう評した。

> 彼の初期の本，ならびに彼の『デザイン研究』，70年代の画帳においては，装飾はなおよく類似している。強調されるべき特異な性質は，ナイト・ブルーの背景に，オリーヴ・ブラウン，オリーヴ・グリーンと金，（中略）によるくすんだ色彩計画である，そしてそれは過去にはほとんど依存していない。これはまた，彼が同十年の間にデザインした陶磁器が，その頃流行した平凡な時代模倣品の中で，並はずれてみえる点なのである。疑いなく，これらの背後には強い意志と独創的な頭脳がある。その色彩は，混色をしない青・緑・赤・金を用い，粗野でやや生硬である[38]。

ペヴスナーの言説は，1870年代におけるドレッサーの色彩計画を端的に表してはいる。彼がフラットな単色の着彩を重視したことも事実である。しかしながら，その「くすんだ（sombre）」色使いが意味するところは，フィールドの色彩理論に因む構想「colour bloom」「neutrality」にあったのである。

おわりに

ドレッサーの色彩論がデザインに企図したものは何であったのか。それは，距離を置いてみたときに対象に生じる，色彩の輝く効果である。ゆえに，建築のインテリアとその空間を構成する平面装飾が，色彩論を適用する主な対象であったといえよう。そして色彩の「輝き」を示す模範となったのか，東洋のテキスタイルであった。東洋の絨毯やショールに用いられた，抑えた色調と調和的な色使い，自然模倣に依らない装飾パターンは，デザイン改良に着手したヘンリー・コールのグループ一派に示唆を与えた。

ジョーンズは，ドレッサーに先立って色彩論を措定し，水晶宮の建築装飾でフィールドの等価色彩論を具現化した。だが彼の建築・デザインの実践は限定的であり，多様なメディアを手

がけたデザイナーではなかった。実のところ，ジョーンズの論考は「装飾一般」という漠然とした対象に向けられていた。もう一人，官立デザイン学校の教育に責任者として従事したレッドグレイヴも，色彩教育をデザインの実務へいかに応用させるかという点は未発展のままに終わった。

ドレッサーは，「安らぎ」という概念を基に，芸術美の目的に色彩調和を参入させた。本論では一面的ながら，彼の活動初期の平面デザインの仕事から，ワード社の絹織物製品を取り上げて，同時代の色彩論の適用をみた。ただ，絨毯・壁紙・掛け布等に対するドレッサーのアプローチは，色彩調和論の応用か否かだけの問題に留まらない。テキスタイルの色彩を取り巻く彼のデザイン実践は，美的インテリアを形成する契機をも内包していた。ドレッサーの場合，「適合性」を基盤とする室内装飾の構想にあって，彩色は常に自覚的な位置を占めた。室内の「色彩調和」は，装飾の計画が企てる「合目的性」へと，観者の生理的な視覚経験を誘う。インテリアを構成する各部位の装飾ならびに形態と色彩の総合をもって，室内全体の統一性へと目を導くのである。ドレッサーの色彩論の展開は，この「総合性」への志向にある。

注

1 拙稿「19世紀英国のデザイン教育における色彩理論の形成過程」，意匠学会『デザイン理論』67号，31–44頁，2016年を参照。
2 拙稿「久保田米僊とデザイン」，意匠学会『デザイン理論』61号，63–76頁，2013年を参照。
3 King, Brenda M., *Silk and empire*, Manchester University Press, 2005, pp. 19–52.
4 Dresser, Christopher, *Principles of Victorian Decorative Design*, Dover pub., 1995 [1873], p. 30.
5 小林光夫「M. E. シュヴルール著　色彩の同時対比の法則とその応用」，『日本色彩学会誌』第35巻，第４号，348頁，2011年を参照。
6 Dresser, *op.cit.*, pp. 46–47. 但し，彼の場合，自然の生命力と類比する「花開くような」意味も含む。
7 *Ibid.*, p. 100.
8 *Ibid.*, p. 101.
9 *Ibid.*, p. 116.
10 *Ibid.*, p. 77.
11 *Ibid.*, p. 93.
12 Dresser, Christopher, *Studies in Design*, Gibbs Smith, 2002 [1874], p. 10.
13 *Ibid.*, p. 11.
14 *Ibid.*, p. 12. 但しドレッサーは，この例は厳密には正確ではないと付記している。
15 *Ibid.*, p. 21.
16 *Ibid.*, p. 29.

17 Dresser, *Principles of Victorian Decorative Design*, p. 48.

18 Dresser, "Ceilings, Walls and Hangings", *The Decorator and Furnisher*, Vol. 13, No. 1 (Oct., 1888), p. 27.

19 Redgrave, *Supplementary report on design, 1851, William Clowes and Sons*, 1852, pp. 46–54.

20 Jones, Owen, *An Attempt to Define the Principles which Should Regulate the Employment of Colour in Decorative Arts*, G. Barclay, 1852, p. 4.

21 Brett, David, "The Management of Colour: The Kashmir Shawl in a Nineteenth-Century Debate", *Textile History*, vol. 29, 1998.

22 ジョン・マッケンジー，平田雅博訳『大英帝国のオリエンタリズム ── 歴史・理論・諸芸術』ミネルヴァ書房，2001年を参照。

23 Mrs, Merrifield, "The Harmony of Colours", *The Crystal Palace Exhibition Illustrated Catalogue*, 1970 [1851], Dover Pub., p. vi.

24 *Ibid.*, pp. xix–xx.

25 Dresser, *Principles of Victorian Decorative Design*, p. 47.

26 Romans, Mervyn, "Living in the Past: Some Revisionist Thoughts on the Historiography of Art and Design Education", *The International Journal of Art and Design Education*, Volume 23, Issue 3, 2004, pp. 270–277を参照。

27 Bevan, G. Phillips (Eds.), Dresser, Christopher, "Carpets", *British Manufacturing Industry*, Edward Stanford, 1876, p. 125.

28 Mrs, Merrifield, "The Harmony of Colours", *op. cit.*, p. vi.

29 Dresser, "Carpets", *op. cit.*, pp. 126–127.

30 Banham, Joanna (Eds.), *Encyclopedia of Interior Design*, Routledge, 1997, p. 1370.

31 Morley, Christopher, *Dresser's Decorative Design*, Beresford. C, 2010, p. 60.

32 Whiteway, Michael (Eds.), *Chritsopher Dresser: A Design Revolution*, V&A Pub., 2004, p. 70.

33 Morley, *op.cit.*, p. 55.

34 Pevsner, Nikolaus, "Christopher Dresser, Industrial Designer", *The Architectural Review*, 1937, p. 188.

35 ヴィクトリア＆アルバート美術館所蔵，芸術家具商同盟の団扇（1880年頃）を参照（W.3–2015）。

36 *Account Book, or Mintons Art Catalogue 1871 Nov.* および彼のデザイン画（91 do. Camelion）を参照。

37 *The Studio*, Volume 15, no. 67, 1898, p. 144. 但し図版の絨毯は，クロスリー社のものである。

38 Pevsner, *op.cit.*, p. 185.

＊本研究は，平成28年度科研費（課題番号：26350007）の助成を受けたものである。