

芹沢銈介講演記録「図案界の新傾向」について

今野 咲

A study of “*New Trend of Design*” by Keisuke Serizawa

KONNO Saki

キーワード：芹沢銈介 図案 大阪府立商品陳列所 デザイン

要旨

芹沢銈介（1895-1984）は、1921～1922年にかけて約1年間、大阪府立商品陳列所で図案指導の仕事に従事していた。「図案界の新傾向」は、1922年6月に大阪広告協会の招きで行なった講演会の記録である。西洋の文化や絵画、デザインの新しい動向とそれらが日本の図案界に与えている影響について、芹沢の見識が垣間見える貴重な資料といえる。本稿では、当時の日本美術界や図案界の動向を踏まえて内容を考察しながら、その真意に迫りたい。

Abstract

This paper focuses on trends in Japanese art and design identified in “New Trends in Design,” the archival volume from Keisuke Serizawa’s 1922 lectures for the Osaka Advertising Association. While serving as a design instructor at the Osaka Commercial Museum from 1921 to 1922, Serizawa was invited in June 1922 to lecture for the Osaka Advertising Association on the current state of Japanese arts and design. The archive of his lectures provides an important window on Serizawa’s insight into Japanese design and the influence of contemporary trends in Western culture, painting and design.

はじめに

芹沢銈介は、産業技師として大阪府立商品陳列所に勤務していた1922年（昭和11）6月に、大阪広告協会主催の第20回例会で「図案界の新傾向」と題した講演を行なった。本論の目的は、その内容を関連の深い諸動向と共に検討することで、芹沢銈介を取り巻く環境や言説の意味を考察することにある。

1. 大阪府立商品陳列所と大阪広告協会

大阪府商品陳列所は、1890年（明治23）、北区堂島に開所した。当時欧州では産業振興や貿易促進を目的とする商業博物館が流行していたが、同所はブリュッセル・コマーシャル・ミュージアムを手本として、「主に我物産の輸出を増進し又外国品を輸入するの便利を図り兼て内地商業の発達を助け府下の工業を拡張改良すること」¹を事業の中核に据えていた。参考品として貿易振興に役立ち得る製品を公開展示することで、事業者への啓蒙や商品改良を促す意図

があったようである²。陳列物には、輸出品見本としての他国製品や輸入品見本としての他国原料のみならず国内製品も含まれ、このほか製品広告を掲示する広告室、製品や鉱物の分析をおこなう分析試験室が設けられた。当時は、官営工場の払い下げや内国勸業博覧会の開催など、国主導の近代工業移植が進められた時代である。大阪では1882年（明治15）全国に先駆けて近代的機械設備を有する大阪紡績会社（現・東洋紡）が創立されており、民間レベルの工業資本発展が急務とされた時代背景がうかがい知れる。1909年（明治42）7月の大火で所内の大部分が焼失し、中央区本町橋に再建（1917年）されてからも、工業奨励は同所の中心課題だった。新機械や器具を展示する機械館（1919年に発明館へ改称）の設置や、優良品展覧会（1919年）といった展覧会の開催、商工業関連資料の収集とその公開といった事業展開は、貿易振興および地域産業育成という方針を明瞭に示しているといえるだろう。

この一方で、図案や広告といったデザイン調査や指導も

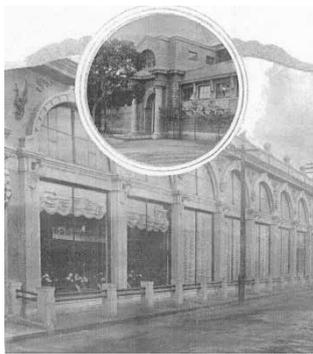


図1 広告館飾窓

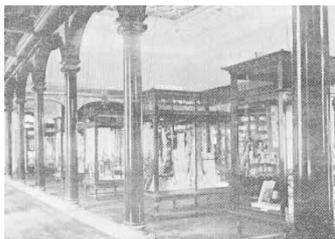


図2 図案館内部



図3 麦藁帽子の陳列（大阪 松坂屋いとう呉服店）

また、創立当初からの重要課題のひとつだった。再建後の注力はとりわけ顕著で、1918年（大正7）には広告館と図案館（図1、2）が竣工している。間口30余間のショーウィンドウを有する広告館では、店頭装飾の実践とその公開が試みられた。当時の大阪では、現在の大丸や松坂屋、高島屋などが進出して先進的なウィンドウ装飾（図3）を試みしており、その需要も高まりつつあったとみられる³。

図案館では図案課管轄のもと、意匠図案に関する調査研究、収集・展示、指導に至る一貫したデザイン活動が展開された。資料や工芸品の展示、講演会が催され、事業者に対する一種の社会教育の場と化していた。職員の多くは東京高等工業学校（以下、高等工業）工業図案科の卒業生で占められていたが、これは同校の教育目的が工業従事者およびその指導者の輩出にあったためだと考えられる。そもそも東京職工学校（1881年創立）を前身とする高等工業は、「職工学校ノ師範若シクハ職工長タル者ニ必須ナル諸般ノ工芸等ヲ教授スル」⁴ことを目的に、徒弟制度による技術継承

からの脱却や、近代的な機械生産制に対応し得る人材の育成を掲げて創立した教育機関である。これに工業図案科が新設されるのは、輸出工芸品の不振が顕在化し、さらに法整備によって実業教育の拡充が図られる1890年代だった。すでに一部工業化が導入されていた染織や窯業を含む地方伝統産業の再興を図るべく、「普通工業品ニ於ケル図案者ヲ養成」⁵することが実業教育の領域から試みられたのである。したがって卒業生は地方の実業教育に携わる者が多く、さらに国井喜太郎（明治40年卒）や宮下孝雄（明治43年卒）といった近代の産業デザインにおいて先駆的役割を果たした人材も含まれている。本所には、芹沢銈介在籍時の所長である山口貴雄をはじめ、井岡大輔（1904年卒）、湯川左右（1912年卒）といった卒業生が在籍し、その一端を担った。

しかしながら1921年（大正10）、課制度の廃止と三部制（総務・通商・陳列）への再編によって、図案課の業務は縮小を余儀なくされる。芹沢銈介が産業技手として入所したのは、『最近10年間の大阪府立商品陳列所』によれば同年9月（翌年10月に依願退職）である。所内では、1922年（大正11）4月から、毎週水曜夜に各分野の専門家を講師に招いて「水曜談話会」なる講演会が開かれていたが、デザインに関する演題は少なく、東南アジアやアメリカといった主要貿易相手国の商工業事情に関する内容が大部分を占めている⁶。折しも国内産業は、欧州諸国の市場復帰と戦後恐慌の影響で、輸出停滞に見舞われていた時期である。あくまでも貿易振興を最大の目的とする同所が、その力点をデザイン指導から新市場開拓へと移したのは、免れられない道筋であったと考えられる。

大阪広告協会は、「大阪廣告協會々則」によれば「廣告及び廣告ニ關聯スル總テノ事項ヲ研究シ會員共同ノ利益ヲ増進」⁷することを目的に創立（1920年）した団体で、新聞社や広告主、広告代理業者などの関連職種が集う開かれた組織だった。事業内容は、①広告に関する理論及び実務の講究 ②広告取締り法令の調査と官公衛その他への交渉斡旋 ③広告の競技会・講習会の開催 ④博覧会、共進会、展覧会へ出品することの利害調査などで、事務所は大阪府商品陳列所内に設置された。経緯こそ判然としないが、新聞広告図案の懸賞募集や、その優秀作品展であるところの「陳列装飾及広告資料展覧会」（1922年）を共同開催していること、創立役員名簿に山口貴雄や井岡大輔を確認できることから、両組織には密接な繋がりがあったと考えられる。もっとも、大阪府立商品陳列所図案課の主たる事業には「意匠図案並びに商品廣告等に関する展示、指導」⁸があるため、その実践の場として位置付けられていたものと推察される。

2. 「図案界の新傾向」について

「図案界の新傾向」は、『大阪広告協会講演集 第2輯』（大阪広告協会 1923年）に収録された7000字余りの記録文である。冒頭で芹沢銈介（以下、芹沢）は、「特に広告圖案と云事ではなく、最近圖案界の新しい傾向と云ふやうな事を極く一般的に申上げて、他の廣告以外の圖案の新しい傾向を顧る事に依って、多少廣告の圖案、一般コンマーシャルアートの御参照に供したい」と述べた上で、西洋の文化や芸術が日本のデザイン分野に与えている影響について多岐にわたる解説を進めた。しかしながら講演記録としての性質上、引き合いに出される事項やその図像が具体的に示されているわけではない。そこで本稿では論旨に即した3つの事項を考察することによって、記録文に具体的な輪郭を与えてみたい。なお、注釈のない引用文の典拠はすべて同文とする。

(1) 「趣味転換期」の現状

芹沢はまず、図案を2種類に定義づけている。「純粋な藝術的立場からする圖案」と「工藝品と云ふようなものとか、實生活に觸れた品物に應用する圖案」である。後者については、芹沢在籍時の工業図案科教授・安田祿造（1874-1942）が『時事新報』上に連載（1916年11月～1917年1月）した「本邦工芸の現在及び将来」において、すでに工芸を「工業により製出せられたる材料を用い之に美術的の技巧を加味して實用的或は裝飾的の成品を作ること」とし、美術工芸を「工藝の頗る美術に偏したるもの」や「自己を標準とし自己の理想と技巧とを工藝の上に發揮せんとするもの」と定義している⁹。当時のデザイン雑誌である『現代の図案工芸』でもまた、芸術表現としての工芸ないし図案と、実生活に根ざしたそれらの分化は議論されていたようである¹⁰。本講演の前年にデザイン教育を目的とする東京高等工芸学校が創設されたことを考えれば、芹沢の発言はこれら議論の風潮に連なるものといえるだろう。

つづけて芹沢は今回の主題が工芸図案の方であると前置きした上で、その問題点を「實用と云ふ事にばかり走り、或は偏することは屢々陥る事」としながらも、それは他の芸術と異なり社会の「進化發達」に關与しているためだと擁護した。「現今は我國でも生活上、思想上、改革の氣分が濃厚」であるため「日常の生活の方法或は趣味」が変化しているが、その変化は「新しい生活に對する趣味の満足と云ふやうな方からきた自然的變化である、即ち時代の要求に他ならない」と述べた。確かに当時は、一般に大正デ

モクラシーと称される時期に当たり、都市の生活文化が大衆化した時代だった。中産階級の増加が進み、カフェや劇場、百貨店といった社交場やラジオ・雑誌などのメディアが登場したことで、個々人の「趣味」が不特定多数の「趣味」として共有され、様々な流行を生み出していった。

この「趣味転換期」における図案の変化については、服装や建築の事例を挙げてごく簡単に説明している。まず衣装図案については、従来は「地色と云ふものは、黒であるとか、紺であるとか、茶であるとか、極く濫い落付いたものよりほかに用ゐられなかつたので部分的な模様の変化しか流行に現れて來なかつた」が、「近頃では公衆の前へ出るとか、郊外へ出るとか云ふやうな機會が多くなりましたと同時に、今迄極く單調な範圍内を出なかつたのが非常に派手なさうして明るい色を用ゐるやうにな」ったとしている。その具体例として、着物では主流だった江戸袷から着尺模様が増えたことを指摘している。また衣食住については「住宅の改良問題などが各所に非常に提唱されて」いると述べているが、おそらく1910年代後半から官民あげて隆盛した生活改善運動を指すと考えられる。1919年（大正8）に文部省が主催した「生活改善展覽会」を契機に、椅子の使用や衛生性・合理性を実現するべく西洋式生活スタイルの導入を啓蒙した官製運動であるが、たとえば1921年（大正10）4月の『婦人画報』では「住宅問題号」として特集が組まれており、世間の関心も高かったことが伺える。本講演会と同時期の東京では平和記念東京博覧会が開かれており、「居間、客間、食堂は必ず椅子式」との出品要項のもと、文化村とよばれるモデル住宅群¹¹が展示された。大阪でも同年9月に住宅改造博覧会が開催され、同様のモデル住宅25棟が出展された。芹沢は、こういった動向に対して「我が圖案界は最近非常に面白い時期に入りまして遂に新しい日本の圖案を創造すると云ふやうな芽生ゑの時に入つた如く感」じていたようである。

さらに図案変化のもう一つの要因として、その時々の絵画表現や思想からの影響を指摘しており、過去の「ポスター圖案には、日本畫を其儘圖案に用」いられることもあったと述べている。ここでは詳細が語られていないが、たしかに明治期のポスターを代表する三越呉服店の《むささきしらべ》（1909年）が岡田三郎助の《婦人像》を原図とする有名な例があるように、明治末から大正期にかけては絵画と商業圖案の境界は未だあいまいであった。しかし芹沢は、それは「極く古い事」であり、「商業圖案の価値が認められるにつれ（中略）總て外國からの影響をうけ華々しい効果を擧げ得らるる様になつた」として、廣告といった商業図

案が新たな創造を成し遂げるためには、西洋絵画の表現や思想の理解とその応用が必要不可欠であると主張した。

(2) 西洋絵画とその影響

理解すべき最新の絵画様式として取り上げられたのは3つである。順に追って、その内容を検討してみたい。まず話題にしたのは印象派だった。その歴史的価値として、それまでの絵画が「畫其のものを構成する色彩であるとか、気分であるといふものよりもそこに描き表はされた文學的内容に重きをおいて（中略）名將の物語を描くとか、戦争の画を描くとか、崇高な宗教画を描くとか、其の書き表す道筋」が重要だったのに対し、「極く吾々の生活から卑近なもの」をモチーフに「其の時間其所に依つての物象の感じを表し画としては全体に非常に明るい画」にしたことを挙げている。例として「野外で食事をして居る一群」や「バルコニーの手摺りにもたれて居る家族」を描いた作品を挙げたが、これに対して今日の我々はエドゥアール・マネ(1832-1883)の《草上の昼食》や《バルコニー》を想起することができるだろう。

さらに印象派ということであれば、本講演会のちょうど2日前、6月16日から大阪府立商品陳列所で「仏蘭西現代美術展覧会」(～同年7月9日 大阪朝日新聞社主催)の大阪展が開催されている。同展は、フランス人の画商エルマン・デルスニス(1882-1941)が持ち込んだ美術品をもとに、当時三越呉服店に籍をおいていた美術評論家・黒田鵬心(1885-1967)が企画運営したもので、国内でフランス美術を展観できる嚆矢であった。『仏蘭西現代美術展覧会出品目録』(三越呉服店 1922年)によれば油絵・水彩画・彫刻・工芸美術の4分野にわたって500点余り出品されており、ピエール＝オーギュスト・ルノワール(Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919)やジャコブ・カミーユ・ピサロ(Jacob Camille Pissarro, 1830-1903)、エドガー・ドガ(Edgar Degas, 1834-1917)といった印象派のほか、モーリス・ドニ(Maurice Denis, 1870-1943)やモーリス・ド・ヴラマンク(Maurice de Vlaminck, 1876-1958)の作品(図4、5)に触れられる機会だった。おそらく芹沢にとっても、フランス美術の実物を目にする貴重な体験であったと推察される¹²。

芹沢は商業図案における印象派の影響がとりわけポスターの人物表現に見られることを指摘し、「深窓に育つたお嬢さんが何事もしないで(中略)部屋の中に這入りこんでいた」ような過去の作例から「明るい處へ出て来て、さうして笑つた語つたり種々表情のあるポスターになつて来た」



図4
カミーユ・ピサロ《雪の絵》



図5
モーリス・ドニ《浴み》



図6 《サッポロビール》ポスター
1922年頃

と述べた。明治末以降の企業ポスターがいわゆる美人画を主題とし、先述の《むささきしらべ》のように肖像画風表現を脱しないケースは少なくないように思われるが、サッポロビールのポスター(図6)のように芹沢のいう自然な表情描写を見せる作例が同時期に存在していたことは指摘しておきたい。

つづいて話題となったのは、未来派と立体派である。前者については「今迄の畫では一定の時間、一定の場所の外は、一つの畫の中に書きおほせられないのでありますが(中略)それを時間的に又動的に表さうと試みて居る」絵画と説明し、例として「犬が飛んで居る畫」を挙げているが、これ



図7 ジャコモ・バッラ
《鎖につながれた犬のダイナミズム》



図8 野崎余詩子呂《万年筆》

はジャコモ・バッラ (Giacomo Balla, 1871-1958) の《鎖につながれた犬のダイナミズム》(図7) を指しているのだろうか。後者に関しては「全てのものは一つの圓垂形と云ふやうなものに歸して仕舞ふ事が出来る、一つの立体から出来て居ると云ふ主義から、来て居る流派」としたが、作例に関する踏み込んだ話にまでは及んでいない。芹沢はとくに未来派について、その動的な表現が見る人に積極的な働きかけを与えるという理由で広告図案への応用を奨励している。現に両派を応用した新聞広告や立て看板を時折見かけるといふが、例えば大阪府立商品陳列所が主催した新聞広告懸賞募集(1922年)において、幾何学的構成を意識したキュビズム風あるいは鋭角的なデフォルメ表現をした未来派風の作例(図8)を見出すことは不可能ではない。しかしながら、こうしたいわゆる前衛芸術の造形理論を応用した広告図案は、当時ほとんど一般的ではなかったと思われる¹³。

よく知られるように、未来派が日本で初めて紹介されたのは、雑誌『スバル』5月号に森鷗外(1862-1922) 翻訳

の未来派宣言が掲載された1909年(明治42)のことである。『現代の洋画』は、高村光太郎「未来派の絶叫」(『現代の洋画』1912年4月)を皮切りに、未来派特集号(1912年10月号)を組むなど、その紹介に一役買っていた。第3回二科展(1916年)では東郷青児(1897-1978)が未来派風の《パラソルさせる女》を発表するなど、画壇でも限定的ではあるが拡がりをみせた。しかし本格的な受容が始まるのは、ちょうど本講演の時期と重なる1920年代初頭のことである。その原動力になったのは、1920年(大正9)10月に来日したロシア人画家ダヴィト・ブルリューク(1882-1967)とヴィクトール・ニカンドロヴィチ・パリモフ(1888-1929)である。来日直後の個展「日本に於ける最初のロシア画展覧会」(1920年10月 京橋・星製薬)以降、1922年(大正11)8月の離日まで、個展や美術展への出品、講演を重ねた両者の影響は、未来派美術協会の主唱者・普門暁(1896-1972)や八火社の尾竹竹坡(1878-1936)、アクションを結成(1922)した神原泰(1898-1997)の活動に跡付けることができる。

本稿において特に注目したいのは、これら未来派に関わる諸動向が関西圏にも波及していた点である¹⁴。芹沢がすでに大阪に移住していた1921年(大正10)11月には、第2回未来派美術協会展が大阪に巡回し、その会場は大阪府立商品陳列所の目と鼻の先である東区本町橋東詰の織物組合事務所であった。本講演の直前には白木屋でブルリュークの個展が開催され、大阪府立商品陳列所が会場となった第9回二科展(1922年10～11月)には神原泰をはじめ複数のアクション結成メンバーが出品している。芹沢がこの時期に大阪という土地で未来派を説くとき、それは決して印刷物を介して間接的に知り得る情報ではなく、現実に体感されるムーブメントだったのである。

デザイン界においても、『図案と工芸』で《未来派図案》(図9)なるものが発表され、『実業界』ではショーウィンドウ装飾における未来派的表現の有用性が話題に上るなどしたが¹⁵、いずれも純然たる未来派の図案とは言い難い。それは多くの先行研究が示しているように、新たな芸術表現を求める日本の美術界全体が、表現主義、未来派、立体派といった同時代の前衛的芸術を、新たな創造の推力とし



図9 尾形亀之助
《ショール図案(未来派)》

てほとんど分け隔てなく消化しようとしたゆえの混沌だった。このような「印象主義であるとか、未来派であるとか、立体派であるとか、表現派であるとか云ふやうな事も一樣に、混同」されることで「印象派であるとか云ふと新しい図案、極く変つたものは何んでもかんでも未来派といふ様な」事態に陥っている現状に対して、芹沢は「其間に必然的な相違があると云ふ事を注意しなければなら」ないと冷静な意見を述べている。

(3) 西洋図案とその影響

最後に語られたのは西洋図案の様式解説と日本への影響であるが、全体に占めるそれらの情報量は少なく、駆け足で過ぎてしまった観が否めない。とくに日本への影響関係については曖昧であるため、補足を加えながら内容を辿ってみたい。

まず芹沢はアール・ヌーヴォーを取り上げ、以下のように説明した。

アールヌーボーも仏蘭西の美術工芸界に與りました新しい運動でありまして(中略)新しい美術と云ふ事を標榜して起つた運動であります、是は極く外形から申しますと、曲線を多く使つて居ります、それも極く大まかな緩やかな線を使つて居りまして、全体の様式の感じは豊麗で極く穏やかな、さうして柔かい感じのするものであつたのであります、之が明治の中頃から盛んに仏蘭西邊りから歸つて來た美術家に依つて、我國に流行したものであります

1900年(明治33)開催のパリ万国博覧会(4~11月)を席卷したアール・ヌーヴォー様式が、同時期の日本にも伝播していたことは有名である。同年の白馬会第5回展(9~10月)にミュシャのポスター《トスカ》が出品され、『明星』第6号(1900年9月)で与謝野晶子が発表した「雁來紅」にはミュシャの《サラ・ベルナル》(1896年)を模写したとみられるカットが掲載された。翌年5月には黒田清輝(1866-1924)がアール・ヌーヴォー関連の情報や資料を携えて帰国。同年10~11月の白馬会第6回展では48点のアール・ヌーヴォー様式ポスターが展示され、その影響を受けた藤島武二(1867-1943)や橋口五葉(1881-1921)、杉浦非水(1876-1965)らは装丁や挿絵、ポスターといった印刷媒体でアール・ヌーヴォー風の作品を発表していった。影響はさらに建築や工芸分野にも及び、とりわけ万博を展観した洋画家・浅井忠(1856-1907)や、図案学研究のた

め渡欧(1901年)した東京帝国大学工科助教授・武田五一(1872-1938)は大きな足跡を残した。帰国後に両者が図案指導に当たった京都高等工芸学校ではミュシャの『裝飾資料集』が教本として模写されていたが、このようなデザイン教育への影響は、ウジェーヌ・グラッセの『植物とその文様化』を教本にしていた金沢区工業学校の例にも明らかであろう。もちろん教育現場のみならず、産業界でもこの世界的流行様式に応えようとする動きは強く、パリ万博以後、窯業界誌として知られる『大日本窯業協会雑誌』ではアール・ヌーヴォー風の意匠標本が増加し¹⁶、初代宮川香山(1842-1916)や板谷波山(1872-1963)のように釉下彩研究に取り組むものも少なくなかった。また陶漆芸品の一大産地である京都では、浅井忠を中心に遊陶園(1903年)や京漆園(1906年)といった図案家と職人の研究団体が結成された。一般的に日本のアール・ヌーヴォーを代表する作品として知られるのは、橋口五葉が三越呉服店の懸賞広告図案で第1等を受賞した《此美人》(1911年)や杉浦非水の《三越呉服店 春の新柄陳列会》(図10)だが、様式受容はこれよりずっと早く、また息の長いものであった。それは、アール・ヌーヴォーがもたらしたもう一つの影響、つまり写生に基づく模様への創案という新たな図案法がもつ影響力の強さであり、ちょうど杉浦非水の作品に描き込まれているような室内調度品や着物を製作する人材が教育現場を巣立つに要する時間の長さであったように思われる。

つづけて芹沢は、アール・ヌーヴォーに次ぐ流行としてゼツェッションを挙げ、「元々アールヌーボーの裝飾の多い、さうして曲線を亂用した柔かい感じに反抗した様式であり(中略)其の反對に總てが簡素な直線的になつて(中略)全体と居しましては裝飾を省く さうして總てを直線で組立、さうして材料の特質を表すのが特徴」と評した。ドイツ語で「分離」を意味するゼツェッション(Sezession)



図10
《三越呉服店 春の新柄陳列会》

は、旧態依然とした芸術様式やアカデミズムからの離反を目的にドイツやオーストリアで興った芸術運動のことを指す。日本では渡欧中にウィーン分離やグラスゴー派に傾倒した¹⁷武田五一によって「セセッション」と訳されて移入し、1910年代半ばにセセッション式として流行した。建築および室内調度での作例は、武田五一設計の《福島行信邸》(1908年)が嚆矢であり、東京大正博覧会(1914年)では第一会場の建築物がセセッション式で造設されている。1913～1915年(大正2～4)には建築と室内装飾写真から成る『セセッション図案集』全7巻が洪洋社から刊行されている。

染織業界でもこれに追随する動きがあった。三越呉服店のPR誌『三越』1914年2月号では流行様式としてセセッションが紹介され、翌年にかけて同誌では同様の新商品が発表された¹⁸。とくに興味深いのは、『三越』1913年6月号で発表された《新流行の片側帯 糸錦九寸》(図11)で、「三角形に唐棧縞をセセッション式に応用」という解説の通り、伝統的な模様表現にセセッション式による改変が加えられている。セセッション式は「日本の在来の意匠なり趣味なりに非常に適したやうで、日本人に近付き易いものであつた」とする芹沢の回顧の一端を示しており興味深い。

セセッション式に続き「セ、ツシヨンのやうに大した流行をせず現今に至つた」様式として、芹沢が説明したのはマルホフ式である。この名称の由来は、先の武田が、ゼツェッション後のウィーンに見られた装飾様式を、関連の深いエマニエル・マルポールとヨーゼフ・ホフマン(1870-1956)にちなんで名づけたことにある。当初は草花を渦状にデザインした模様から「渦花文様」という案も出ていたやうで、五代清水六兵衛の《音羽焼草花文一輪生》(図12)は端的にその特徴を示す作例と思われる。農展(農商務省

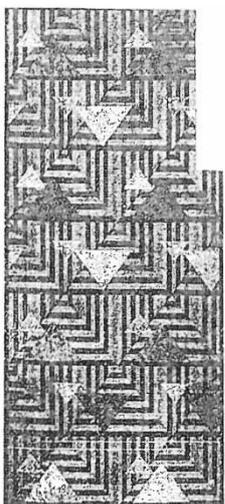


図11
《新流行の片側帯 糸錦九寸》

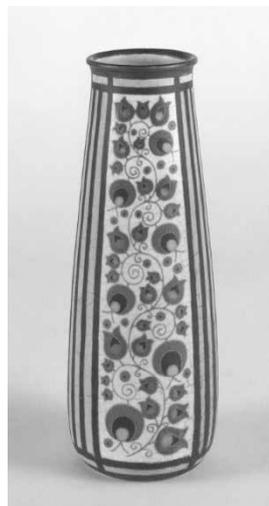


図12
《音羽焼草花文一輪生》

図案及応用作品展覧会)では同傾向の図案や製品の出品が相次ぎ、「農展式」と呼ばれるほど流行したが、芹沢が「多く染色の方面に應用された」と述べているように、その流行をけん引したのは高島屋で新柄研究および流行発信を担っていた百選会¹⁹だった。ただし既に指摘されているように、日本ではセセッション式との明確な区別がないまま流行様式として流布しており、アール・ヌーヴォーに代わる模様創出を目指す拠り所となっていた²⁰。

さいごに現在の流行様式として紹介されたのは表現派だった。長文だが、以下に引用する。

表現派は戦後の独逸に其の端を發して、在來の美術それには真似の出來ないやうな、戦争に依つて惱された頭が、獨逸の趣味なり生活なりが在來の美術在來の文學に反抗して起つた所の様式でありますからして、非常に極端なる表現を有つて居るのであります、それでダダイズムは矢張り獨り美術のみでなくあらゆる、思想上、文學上、生活に對する一つの運動であります(中略)殊に鋭角を使つて居るのであります(中略)今迄の圖案の特に重んぜられた所の平衡であるとか、安定であるとか、或はシンメトリーであるとかいふ約束を無視して、表現派は非常に激しい殆ど滅茶滅茶と思はれる位な材料の取方をして居るのであります、之が我國に参りましてから、極く僅かな間でありますけれども、元來が東洋的な趣味を有つて居る又直線的であるからして、近頃になりましてボツ、諸方に此影響を見るやうになつたのであります、殊に染織の方面では此の表現派の模様は新唐草とか新文化紋様とか稱へられて、新しい研究の對照物として、盛んに取入れられて居りまして、又工藝品、一般の什器のやうなものにもボツ、應用される傾向があるのであります

表現派ないし表現主義は、19世紀末ドイツを中心とする西欧諸国に興った総合的な芸術運動として知られる。文学や音楽も含めた広範囲な運動であったが、とりわけ美術・デザイン領域については、絵画における内面性や精神性の表現を試みたドイツ表現主義や、ガラスや鉄といった大量生産時代にこそ可能な新素材を使いながら有機的な造形美をめざした表現主義建築が代表的である。また、ヨーゼフ・ホフマン率いるウィーン工房(1903年)、機械製品のデザイン向上を目指したドイツ工作連盟(1907年)は、アーツ・アンド・クラフツ以降の新潮流である総合芸術や生活の美化といった気運を継承する団体であった。これらに共通し

た様式的特性を見出すとすれば、芹沢も述べているところであるが、対称性からの脱却と機械化がもたらした直線性や画一性であり、その装飾模様は後に述べるように建築物や染織品といったジャンルを越境した。

日本への様式的影響は、指摘されたように染織界で顕著にみられた。その最も早い受容者としては齋藤佳三（1887-1955）の名を挙げるべきだろう。齋藤は上記の諸芸術運動が盛んだったドイツに留学（1913年）し、そこから表現派やキュビズム、未来派といった木版画150点を携え帰国したことで、今日では表現主義の紹介者として知られる。1917年（大正6）には、自身も白木屋呉服店の展示でリズム模様半襟を発表（翌年以降も着物や帯に応用して発表）しており、音楽を模様として表現しようとする意識はカンディンスキーにも通じていた（図13）。また1927年（昭和2）の第8回帝国美術院展覧会（帝展）で発表した《想ひを助くる部屋》に対しては、表現派建築で知られるオットー・リヒター通りのジードルング（ブルーノ・タウト設計 1921年）の外壁装飾からの影響が指摘されている。しかしより重要なのは、その根底にあったのが衣食住の統合、つ



図13 齋藤佳三
《リズム模様原画》
1930年頃



図14《新唐草》



図15《新表現式 春夢》

まり新たな生活スタイルである西洋式居住空間への適応を目的とした着物の改良だったことであり、それ自体が、本講演で芹沢が幾度も力説している「ライフスタイルの変化に伴う図案改良の必要性」を体現していた点であろう²¹。

より広やかな図案界での表現派受容は1920年代前半に訪れたが、ここでも百選会が考案した図案に先例が見られる。『高島屋百選会百回史 1906-1971』（高島屋本社業務部 1971年）の「百選会趣意書」によれば、1922年（大正11）の第19回春の百選会趣意書では「自然観察の新表現」や「大戦後の欧州図案界に於ける新傾向の研究」をテーマに標準図案が発表されたが、いずれも西洋絵画や図案の最新傾向に基づき考案されたものだった。前者では「所謂未来派や、表現派の絵画などの様式は、余りに自然を毀損して、気持の悪いものに陥つて」いるため「山水、草木や、鳥獸等一切の自然物を主観的に人間化し生命化する」ことで新たな意匠を創ることが目指され、後者には第1次世界大戦後の新動向を「新しきセセッション式」として流行発信しようとする意図が伺える²²。注目すべきは、こうしたテーマを基にしてまさに芹沢が紹介した「新文化模様」と「新唐草模様」が発表されたことである。趣意書によれば、「新文化模様」は「海外品の模倣」や「直訳」から「新しき時代に適した新しき模様」の考案を目的として、直線と曲線の融合による「旋律的美感」を有した素描風の図案で、新唐草の方は先述の「ニューセセッション」様式にもとづき「自然の単化表現」が試みられたようである（図14、15）。この時発表された標準図案²³はウィーン工房製作図案との類似性がすでに指摘されているが²⁴、京都に拠点をおく高島屋のほかにも、関西圏では『表現派図案集』（1922年）や『新唐草創案集』（宇都宮誠太郎著 積善館出版 [1920年] 内外出版 [1923年]）といった出版物も相次いで刊行され、研究の機運が高まっていたものと考えられる。

おわりに

大正期はしばしば指摘されるように、西洋文化が飛躍的に移入するなかで明治以降つづいた全体主義的な価値観が後退し、都市文化の成熟や個性主義の台頭が進んだ時代だった。美術の世界では渡欧者の増加や印刷物等を介した西洋美術との交流を通じて、ほとんど即時的に新潮流を受容することが可能になった。本稿では多くを引用しなかったが、とりわけ西洋絵画に対する芹沢の見識は目を見張るものがあり、当時の美術雑誌やその言論を耽読していたものと推察される。また芹沢が教授した図案の新動向は、近年のデ

ザイン史研究が明らかにしてきた諸相と重なる言説が多く、図案指導者としての確かな見識を伺わせるものであった。ただそれは第1章で指摘したように、前近代的な伝統工芸から西洋をモデルとする近代かつ新しい造形の創出へ舵を切ろうとした国内動向や、それを下支えする技術者の育成を担った高等工業の教育に由来するものである。そうであればこそ、そこで培われた技術や知識は、まさに本講演で実践されたように広く事業者に伝え、啓蒙する必要があったといえる。当時の芹沢は、いわばデザインの新潮流を解説する伝播者として、その役割を期待される立場にあったのである。その講演のなかでも現今の着物図案の流行に関してとりわけ具体的な解説を披露した点は非常に興味深い。これは大阪府立商品陳列所図案課の研究・指導項目に染織図案が含まれていた²⁵ことに起因すると推察されるが、今後の調査課題としたい。

絶えずもたらされる西洋の新たな芸術様式やその思想は、図案界でも「日本画的傾向」は「伝統的」で「洋画風」は「創作的」と論ずる風潮があったように²⁶、個性主義を標榜する作家や流行様式として商品価値を付与したい百貨店が、新たな生活文化にむけた創造の根拠として積極的に取り入れたことで、時代の一潮流と化していた。それは芹沢が自覚していたように、元来「図案の傾向」が「新しい生活の様式なり、趣味なりの變遷に伴ふ」ものであり、逆にいえば広告や工芸図案が「圖案者なり、製作者の新しい文化、新しい生活に對する解釋に外ならない」ためだといえる。講演記録の端々に散りばめられたこうした芹沢の視点は、大半を占める様式解説よりもさらに重要視するべきではないだろうか。図案という概念が、単なる装飾模様から用途に応じた形状や実際の製作を加味した設計、つまりデザインへと変貌を遂げつつあった当時において、作家と実生活なり社会を結びつけようとする志向は、同時期の諸動向に通底していた。やがてそれは、機械主義的（あるいは機能主義的）工芸と手芸を迫及する動きへと分岐していくが、とりわけ藤井達吉(1881-1964)や羽仁もと子(1873-1957)の手芸への着目は、自らの考案と製作による生活の美化をめざした点で先駆的であった。工芸図案と生活あるいは作ることに使うことの強い結びつきを説く芹沢の姿勢には、こうした風潮との共通性のみならず、のちの「このはな会」の活動、さらに民芸思想に開眼していった素地を見いだすこともできるだろう。

様式を受容といっても、作家がそれを自身の芸術の肥やしとするのに対し、流行への協調を求められることの多い図案では作者の主体性は重要視されにくい。大正期の美術

界で花開く個の表現の賛美やその追求ともいうべき諸相を芹沢は図案指導の立場からどのように眺めていただろうか。近代産業デザインの担い手として、またその指導者としての役割を求められながらも、手芸や手仕事の道へ進んだ背景には、長年蓄積した個の表現への渴望が内在していたと考えることもできるだろう。この点においては、高等工業のカリキュラムや教育環境にもとづく子細な検討を重ねる必要があると思われる。また芹沢が大阪に居住した時期は、阪神間モダニズムの全盛期からはやや早いが、地域史および美術史的にみても大阪が近代化された時代である。この一年余りの芹沢の軌跡に関しても、大阪府立商品陳列所での活動も含めた包括的な研究としてさらに進めていきたいと考えている。

付記

本稿の英文要旨は、東北福祉大学のKen Schmidt教授にご協力を頂きました。感謝申し上げます。

註

- 『回顧三十年』 大阪府立商品陳列所創立三十周年記念協賛会 1920年 5頁
- 大阪府立商品陳列所の創設経緯や活動については、三宅拓也『近代日本「陳列所」研究』（思文閣出版 2015年）の第3章および第6章に詳しい。
- 1915年(大正4)には『ウィンドー画報』が創刊されたほか、『現代の図案工芸』では増田翠岳「商業美術(3) 陳列窓の死活論」(第2巻第8号 1915年10月)、島田佳矣「ウキンドウ装飾に就いて」(第44号 1918年1月)、湯川左右「店頭図案—ウキンドウ装飾の近頃の傾向と改良」(第47号 1918年5月)といった記事がすでにみられる。また「大阪市の店頭装飾に就て」(『通商彙報』大阪南方院 1921年3年 12-15頁)には、大阪広告協会が主催した「大阪店頭装飾競技会」の審査報告や白木屋・資生堂などの店頭装飾が掲載されている。
- 『東京高等工業学校25年史』 東京高等工業学校 1906年 5頁
- 前掲(註4) 47頁
- 『最近十年の大阪府立商品陳列所』 大阪府立商品陳列所 1927年 26-35頁
- 『大阪広告協会講演集 第1輯』 大阪広告協会 1923年 95頁
- 前掲(註1) 51頁
- 1916年11月17日付『時事新報』
- 「図案界の二大潮流を論じて其具体的統一に及ぶ」(『現代の図案工芸』第47号 深田図案研究所 1918年4月)、渋谷終吉「図案言」(『現代の図案工芸』第44号 深田図案研究所 1918年1月)、渋谷終吉「図案言」(『現代の図案工芸』第47号 深田図案研究所 1918年4月)
- 『文化村住宅設計圖説 平和記念東京博覧會出品』(鈴木書店 1922年)で詳細を知ることができる。
- 大阪府立商品陳列所は、主催展覧会のみならず、大阪府や新聞社主催の展覧会場となることも少なくなかった。芹沢在籍

- 中には大阪美術協会第一回展覧会（1922年1～2月）、森永製菓株式会社主催の「欧米ポスター展覧会」（1922年3～4月 大阪府立商品陳列所援助）、第9回二科展（1922年10～11月）が開催されたようだ。展覧会歴については『最近十年の大阪府立商品陳列所』（大阪府立商品陳列所 1927年）の「本所陳列諸会一覧表」に詳しい。
- 13 竹内幸絵『近代広告の誕生 ポスターがニューメディアだった頃』（青土社 2011年）は、それまで美人画一辺倒だった日本のポスターの貧弱さを露呈させた契機として「大戦ポスター展」（1921年）を挙げている。さらに翌年相次いで刊行された『大戦ポスター集』や『最近仏蘭西ポスター集』の影響も指摘している。遠近感や写実性を排した平面的かつ形式的な表現がこの頃を境に「単化」様式として推奨され、構成主義の移入とともに1930年代以降大流行した。
- 14 未来派や構成主義といった前衛芸術の日本における拡がりについては、五十殿利治『大正期新興美術運動の研究』（スカイデア 1995年）に極めて緻密にまとめられている。本項でも多くを参照した。
- 15 打朗生「最新式未来派の飾窓背景」（『実業界』第14巻第5号 早稲田同文館 1917年5月 496-497頁）
- 16 長井千晴・宮崎清「大日本窯業協会雑誌の意匠標本にみる陶磁器デザインの変遷」（『デザイン学研究』第54巻第5号 2008年1月 1-10頁）
- 17 足立裕司「武田五一とアール・ヌーヴォー—武田五一研究（2）—」（『日本建築学会計画系論文報告集』第357号 1985年 97-111頁）を参照。
- 18 三越と白木屋の着物図案にみるセセッション式の影響については、原田純子「大正期の和服におけるセセッション式模様について」（『日本服飾学会誌』第19巻 日本服飾学会 2000年 47-53頁）に詳しい。
- 19 1913年（大正2）3月、高島屋は呉服・染織図案を創作する機関として高島屋京都部に百選会を創設した。高島屋呉服担当や図案家、有識者によって構成される学際的組織で、そこで決められる趣意書や流行色をもとに全国の産地が図案や商品を製作し、東京・大阪・京都の店舗で陳列・販売された。高島屋のPR誌『新衣装』1913年12月号では欧米の流行としてマルホフ式が紹介され、流行を仕掛けたといわれる。
- 20 マルホフ式流行の様相については、清水愛子「工芸の近代化における建築家の役割について—武田五一の図案指導（マルホフ式図案）をてがかりに」（『建築史学』第39号 建築史学会 2002年9月 2-13頁）を参照のこと。また日本におけるアール・ヌーヴォーの影響については、展覧会図録『日本のアール・ヌーヴォー 1900-1923 工芸とデザインの新時代』（東京国立近代美術館 2005年）で詳細を知ることができる。
- 21 工芸分野での表現主義の受容は、西欧からの造形的影響を直接示すものと、大正期の生命主義と結びついて植物モチーフを有するものとに大別される。後者については、伝統的植物表現がもつ意味性や自然主義的描写を脱し、野菜や雑草などごく日常的モチーフを使うことで生命力や日常性そのものを表現することが目指された。伝統を乗り越えるために日常性を尊び、そこから新たな芸術を作り出していこうとする作家たちが工芸団体「无型」を結成（1926年）したのはよく知られている。芸術と日常生活の統合という意識は当時ひろく共有されていたのである。ちなみに日本における表現主義の展開については展覧会図録『躍動する魂のきらめき 日本の表現主義』（東京美術 2009年）に詳しい。
- 22 『高島屋百選会百回史 1906-1971』高島屋本社業務部 1971年 285頁
- 23 『百選会図録 第19回』芸艸堂 1922年

- 24 青木三保子「大正・昭和初期の着物図案に見られるヨーロッパの芸術思潮の影響」（『神戸ファッション造形大学短期大学部研究紀要』第33号 神戸ファッション造形大学 2009年 1-15頁）
- 25 前掲（註1） 185-192頁
- 26 島田佳矣「意匠圖案の明治と大正」（『現代の図案工芸』第75号 1920年8月 11-12頁）

図版出典

- 図1 『回顧三十年』大阪府立商品陳列所創立三十周年記念協賛会 1920年 67頁
- 図2 前掲（図1）に同じ 63頁
- 図3 『ショーウインドウ』深田図案研究所 1924年
- 図4 『仏蘭西現代美術展覧会目録 自大正11年5月1日至大正11年5月31日 於農商務省商品陳列館』三越呉服店 1922年
- 図5 前掲（図4）に同じ
- 図6 廻地戎雄『明治・大正・昭和のラベル、ロゴ、ポスター』誠文堂新光社 2008年 25頁
- 図7 ジャコモ・バッラ《鎖につながれた犬のダイナミズム》1912年 カンヴァス、油彩 オルブライト=ノックス美術館蔵 89×110cm
（『世界美術大全集第28巻 キュビズムと抽象芸術』小学館 1996年 134頁）
- 図8 『新聞広告五百案』大阪広告協会 1922年
- 図9 『図案と工芸』深田図案研究所 1923年10月
- 図10 杉浦非水《三越呉服店 春の新柄陳列会》1914年 東京国立近代美術館蔵 107.0×76.5cm
（『日本のアール・ヌーヴォー 1900-1923 工芸とデザインの新時代』東京国立近代美術館 2005年 53頁）
- 図11 『三越』1913年6月号
- 図12 五代清水六兵衛《音羽焼草花文一輪生》1914年 陶器 個人蔵 h22.5×d8.5cm
（前掲（図10）に同じ 93頁）
- 図13 長田謙一『斎藤佳三 ドイツ表現主義建築・夢の交錯』INAX出版 1992年 10頁
- 図14 『百選会図録 第19回』芸艸堂 1922年
- 図15 前掲（図14）に同じ