

# 19世紀イギリスのデザイン学校における ウォルター・クレインのデザイン教育について

The design education of Walter Crare  
with the schools of design in the nineteenth century

佐藤 詩織

Shiori SATO

(日本女子大学大学院人間社会研究科 相関文化論専攻博士課程前期)

## 要 旨

本稿は、アーツ・アンド・クラフツ運動を代表するデザイナーであるウォルター・クレイン（1845～1915）のデザイン教育に焦点を当て、その業績を考察するものである。まず、イギリス製産業製品のデザイン向上のために創設された官立デザイン学校と、芸術の重要性を社会に訴えたアーツ・アンド・クラフツ運動について検討し、クレインが登場するに至る経緯を概観する。そして、クレインのデザイン教育における功績を明らかにする。クレインが学科長を務めたマンチェスター美術学校では、それまでのデザイン学校で行われていた描画訓練から脱却した、新たなカリキュラムを実践した。その後、クレインは官立デザイン学校を前身とする王立美術カレッジの校長となり、アーツ・アンド・クラフツ運動のデザイナーたちを教員に迎え入れた。そして、芸術諮問協議会メンバーとして学科の改組を行った。それらの取り組みによって、クレインは現代に通ずるデザイン教育の礎を築いたのであった。

## [Abstract]

In this thesis, I focus on the design education of Walter Crane (1845-1915) who is one of the representative designer of the Arts and Crafts movement, and consider his achievements. In addition, I discuss the School of Design which the British government founded for the improvement of the industrial product's design as well as Arts and Crafts movement. I clarify what Crane did for the development of the British design education. At Manchester school of Art, Crane developed a curriculum which deviated from the school's previously drawing methods. Following this, Crane became the principal of the Royal College of Art and led the designers of the Arts and Crafts movement. Crane was also engaged in the reorganization of the Royal College of Art as the Board of Education's Council of Advice for Art. Through such achievements as these, Crane contributed to the foundation of modern design education in England.

## はじめに

本稿では、アーツ・アンド・クラフツ運動の代表的なデザイナーであるウォルター・クレイン（1845～1915）を取り上げ、イギリスにおけるデザイン教育の黎明期に、クレインが当時のデザイン教育に貢献した功績を明らかにしたい。本稿で検証するヴィクトリア朝時代は、産業化によって産業製品が大量生産され、外国との貿易が盛んになったことで、製品の「デザイン」が経済的

にも文化的にも「国力」として認識されるようになった時代である。世界市場をリードしたい国と、製品販売につなげたい製造業者たちの思惑は、1837年のイギリス政府によるデザイン学校創設へとつながった。その後、デザイン学校の設置は全国各地へと広まったが、官立デザイン学校は目立った成果を挙げることができず、しばしば非難を浴びることとなった。批判は、政府の関係者にとどまらず、製造業者や支援をした地元の企業家たち、さらには美術アカデミーの芸術家やアーツ・アンド・クラフツ運動のデザイナーたちに及んだ。そのような状況の中で、デザイン学校は様々な芸術家やデザイナーたちを迎え入れ、デザイン教育の方法を模索し続けたのだった。このように、政府、産業界、芸術界それぞれから影響を受けたデザイン学校は、ヴィクトリア朝のデザインの状況を明らかにする上で重要な交流点なのである。特に、1898年に官立デザイン学校の校長に就任したクレインは、産業、芸術、デザイン教育の三分野にまたがって活躍した人物であった。彼はデザイナーとして書籍や産業製品のデザインを手がけながら、アーツ・アンド・クラフツ運動の中心的メンバーとして活動し、さらには自らのデザイン理論を教育現場で実践した。デザイン学校とクレインの取り組みを考察することは、ヴィクトリア朝期のデザイナー教育を明らかにする上で、有意義だと考える。

本論の構成は以下の通りである。まず、イギリスで官立デザイン学校が生まれる背景となった19世紀初頭までの産業製品を取り巻く状況について概観し、デザイン学校がどのようなものであったかを考察する。次に、産業化の進んだ社会やそこから生み出される製品を見直す活動であったアーツ・アンド・クラフツ運動に触れ、その運動から活動の幅を広げたクレインが登場するに至る経緯をたどる。そして、クレインが美術学校で行った教育活動や学校改革がどのようなものであったかを検証し、クレインがどのような理念を持ってデザイン教育に取り組んだのかを考察する。

## 1. 産業製品と職人

イギリスにおいてデザインが重要視されるようになった経緯は、産業革命と関連づけられることが多い。イギリス国内では、労働環境や社会構造の変化に伴って中流階級層の増加や安価な製品の普及が進み、大量生産による日用品が巷にあふれることとなった。だがそれらは品質の良いものばかりとは言えず、特にそのデザインにおいて非難の声が上げられた。それまでの産業界ではデザイナーという職業は確立していなかったため、過去の装飾美術を真似たデザインを施した製品が多く生産されていた。機械の発展によって製品にデザインを施すことが容易になったが、それによって装飾過剰な製品が生み出されることとなったのである。それだけでなく、政府と産業界の間には、市場競争力を高める意味での輸出製品の品質について議論が起こった。イギリスは産業革命発祥の地であり、「世界の工場」ともいわれるように高い技術力によって世界を圧倒していた。だが、そこで生産される製品のデザインにおいては力を示せずにした。そうした中で、イギリス製品のデザイン品質改善の取り組みとして検討されたのが、一般大衆及び労働者階級へのデザイン教育なのである。

産業革命期以前の装飾芸術とは、限られた特権階級の建築や家具などに用いられていたものであった。だが、産業化が進むと、機械によって装飾を施した製品が無数に生み出された。そして、それを購入することができる中流階級層が増大し、彼らの消費欲がますます産業製品を流通させ

た。また、産業化の進行により工場で働く都市労働者が増え、彼らがこうした製品の生産に従事した。そのため政府は、これまで装飾芸術に触れることのなかったような中流階級や労働者階級の人々に「趣味の良さ」というものがどういふものなのか教育しなければならないと考えたのである。過去の時代では、絵画や彫刻などの純粋芸術を「大芸術」、装飾芸術を「小芸術」とする呼び方があるように、装飾芸術は純粋芸術よりも一段下のものとみなされていた。だが、社会の変化と共に「芸術性」という要素が製品の大量生産が進んだ産業界から求められるようになった。中でもフランスでは、1851年のロンドン万国博覧会に先駆けて1798年に第一回国内博覧会を催すなど、芸術を応用した産業振興の取り組みがなされた。一方でイギリスでも1756年に産業振興を目的とした民間団体である技芸・製造業・商業奨励協会が創設されており、各国の産業界において製品の芸術性が関心事となっていった<sup>1</sup>。特にイギリスにおけるフランスの芸術性に対する評価は高く、イギリス製品のデザイン性の低さはコンプレックスともいえるものだった。その両者の状況について天野は、「フランスにとっては大芸術を模倣することによって伝統的な“良き趣味”を主張することが、イギリスに対抗して自国のアイデンティティを主張する手段となり」おり、「一八五五年のパリ万博においても、基本的に、芸術性を主張したフランスに対して、積極的に機械化に対応した普及可能なデザインに取り組むイギリスという構図は継承され」ていたと評している<sup>2</sup>。

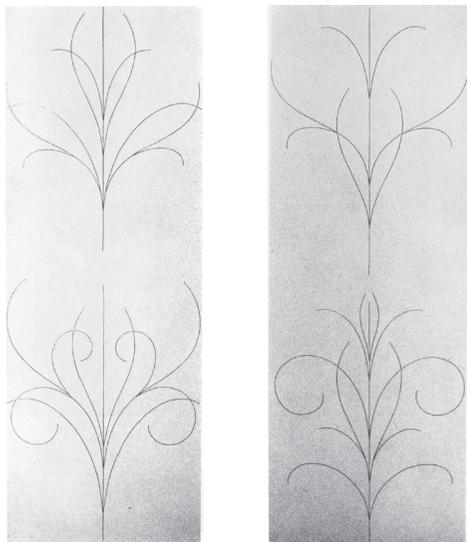
このように18世紀後半から19世紀にかけての時代は、「芸術性」が産業界の中で力を持ち始めた時代であった。そして、装飾芸術が「大芸術／小芸術」という区分から離れて、産業と結びついた「デザイン」へと変化していく時代といえよう。産業化が進んだことで日用品の生産や流通は大きく変化し、豊かな中流階級層の出現は新たな商品と消費行動を生み出した。それによって、上流階級以外の人々を対象とした比較的安価で均一な品質の商品が大量に提供されるようになった。しかし、そうした大衆を引きつけるためのデザインが産業界に求められるようになったことで、装飾過多で粗悪な製品の乱造につながった。その原因のひとつには、デザインを生み出す力が職工になかったことが考えられる。当時出版が盛んであった装飾の手引書や図案集からデザインを借用すれば、一見してそれなりに見栄えのする装飾を製品に施すことができた。家具デザインにも時代によって流行があったが、ヴィクトリア朝期は古い様式のリバイバルに加えて、折衷様式といわれるデザインが登場した。それは、過去の様式を安易に模倣したり、ばらばらの様式の特徴を取り混ぜたりしたものでもあった。大量生産による産業製品の増加はデザインの多様さにつながったが、折衷様式にも表れているように、それはある意味でデザインの混乱を招いたともいえよう。このような状況は、建築家、デザイナーであるオーガスタス・ウェルビー・ノースモア・ピュージン（1812～1852）によって指摘された。彼は混乱状態にあったイギリス製品のデザインを「墮落」と評し、ゴシック様式を再興しようという「ゴシックリバイバル」を提唱したことで知られる。ピュージンの代表的な著作『対比』（1836）は、建築で重要なことは目的にかなったデザインでことであるかどうか、実用的でない不適切な装飾が過剰に施された当時の産業製品を非難した<sup>3</sup>。

加えて、機械生産が進んだことで、職工たちが技術を身につける必要がなくなっていったことも理由に挙げられる。産業化以前は多数の職人を抱えた工房が家具などの生産を行っていた。特に中世の職人たちはギルドの組合員として工芸品の制作に従事し、若い頃から親方の元で働きな

がら学ぶ徒弟制によって技術を習得していた。だが、技術発展による機械化の進行によって、その慣習は崩れていった。16世紀に制定された労働法である職人条例の徒弟条項が1814年に撤廃された。これにより、7年の徒弟期間を経ることなく、労働者はどんな仕事にも就くことができるようになった。産業促進のための規制緩和により、様々な分野で熟練した職人や技術者の希少性は高まったが、多くの非熟練工や、これまで労働力とされてこなかった女性や子供も含んだ若年者が流入した。トムスの言葉を借りるならば、「十九世紀前半の製造業者は、成人男性の熟練職人を不要にし、彼らを女性や若年労働に置き換えるような技術革新を推し進めた」<sup>4</sup>のであった。また、粗悪な安い商品を小売店に卸す中間業者が現れたのもこの頃であった<sup>5</sup>。これは、粗悪品の増加のみならず、「卑しい」職種を生み出すことにもつながった。つまり、品質の良い製品を作る高い技術を持った熟練職人たちに対し、「安物でいかがわしい」商品生産に従事する不熟練労働者も増加したのであった<sup>6</sup>。このように徒弟制度が崩れたことで、若い職人が専門性の高い技能を身に着ける機会が失われていった。加えて、この時代のイギリスでは学校教育の整備が進んでおらず、学校で職人に必要な技能を学ぶこともできなかつたのである。こうした背景によって、19世紀初頭までにはデザイン教育の必要性が検討されることになった。

## 2. 官立デザイン学校

このようなイギリス製品をとり巻く状況は、イギリスの産業界の中で市場競争力としてのデザインの面で他国に遅れを取っているという危機感を生じさせた。これを受けてイギリス政府は、しばしば議会でこの問題を取り上げるようになり、1835年に「芸術と製造業に関する特別委員会」を設置した。これは国民、特に製造業に関わる労働者への美術教育について検討するためのものであった。1835年から翌年にかけて2度に渡りヨーロッパの産業デザインの状況や、美術教育の状況について調査すべく聴聞会をおこなった。これによって製造業における美術性を高めるために、国民への美術教育を振興しようという方向性が示された。この勧告以後、イギリス国内の各地でデザイン学校や博物館といった美術教育施設の設置が進み、政府においても国立のデザイン学校創設に向けて商務省によりデザイン学校創設のための評議会が招集され、装飾デザインを



<図1> (右) ウィリアム・ダイス『描画教本』より「アウトライン」

スチュアート・デュラント、藤田 治彦訳『近代装飾事典』(岩崎美術社 1991) p.26.

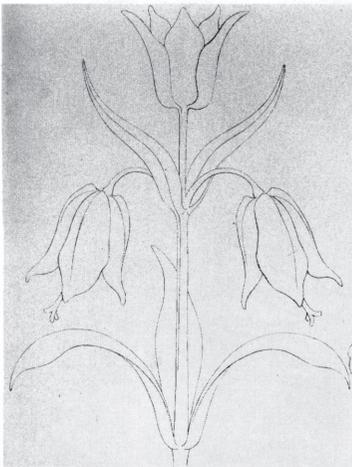
<図2> (左) ウィリアム・ダイス『描画教本』より「アウトライン」

スチュアート・デュラント、藤田 治彦訳『近代装飾事典』(岩崎美術社 1991) p.27.

目的とした学校が検討された。このような経緯を経て、1837年にイギリスで最初の官立デザイン学校は設立された。

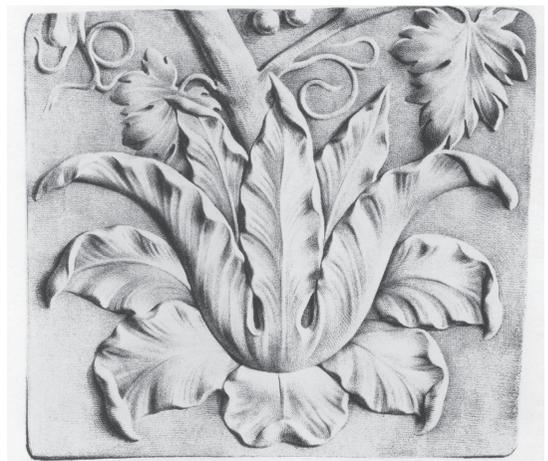
デザイナー教育が確立されていない中で、歴代のデザイン学校校長たちは様々な理念を掲げ、試行錯誤をしながら学校運営に当たった。初期のデザイン学校で顕著な業績を上げたのはウィリアム・ダイス（1806～1864）であった。彼はデザイン学校の評議会からデザイン教育を調査するためヨーロッパに派遣された。そして帰国後、1838年にこの学校の校長に就任した。ダイスはデザイン教育とアカデミックな美術教育とを区別し、製造現場で働く際に必要とされる知識や技術を学生に教えるべく実技や描画の授業を導入した。特に、装飾描画を教えるカリキュラムを確立し、『描画教本』という教本を著したことが特筆される。段階別に分けられた描画の授業は直線描画から始まり、次第に図形や曲線、具象的なモチーフに取り組む。幾何学の課題が終わると、次に装飾の構造線である「アウトライン」を描くことになる。(図1,2) このアウトラインとはつまり、植物をモチーフにした模様の骨格線のことであり、この線の上に「新しい装飾を作り上げる樹葉の衣を着せる」<sup>7</sup> ために、「無数のヴァリエーション」<sup>8</sup> を生み出す技能を身に付けさせるべく訓練されたのである。(図3) ダイスにとって装飾とは「実用科学」であり、「幾何学がデザインの基礎」<sup>9</sup> であった。一方では、幾何学のみならず歴史的なモチーフから学ぶこともダイスは重要だと考えていた。この『描画教本』には手本となる素描も掲載され、こうした過去の作例の模写も行われていた。(図4) この本は学校での描画教育における入門書の最初の例とも言われ、模写の練習問題も含まれた同書は教科書として広く用いられるようになった。だが、その授業内容は仕事で役に立つものとはならず、産業デザイナーとして活躍できる人材育成に直結するものとは言いがたいものであった。

デザイン学校の転機は、第一回ロンドン万国博覧会によってもたらされた。これは技芸・製造業・商業奨励協会が主催であり、産業振興に関心をよせていたアルバート公がこの協会の総裁と



<図3>ウィリアム・ダイス『描画教本』より「葉を付けたダイスのアウトライン」

スチュアート・デュラント、藤田 治彦訳『近代装飾事典』(岩崎美術社 1991) p.32.



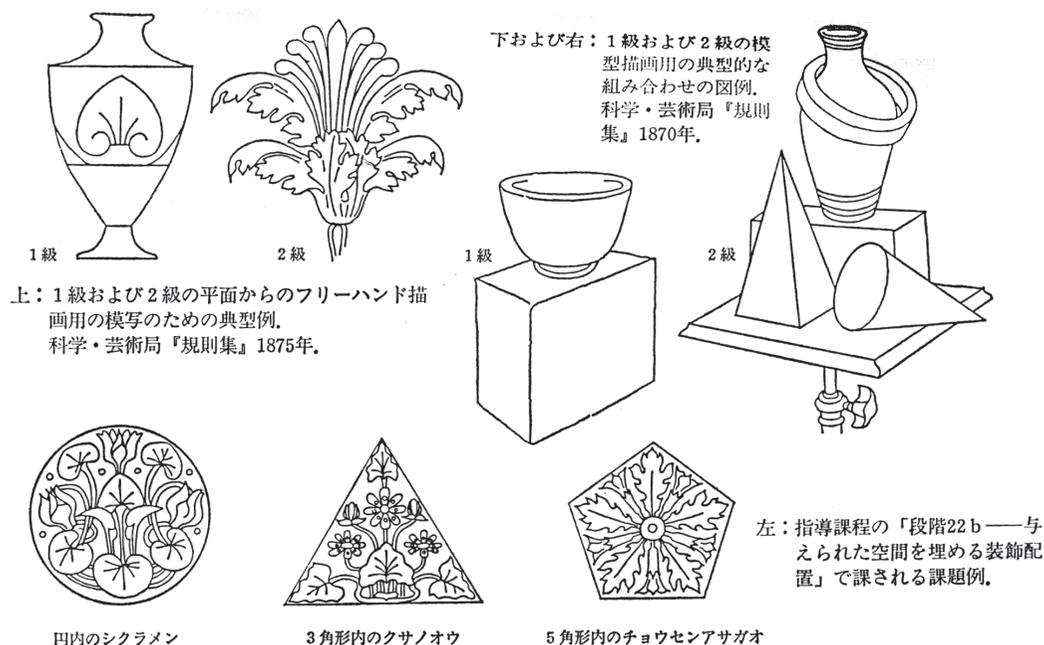
<図4>ウィリアム・ダイス『描画教本』より「歴史的装飾の素描 トマス・ショッター・ボイズによるリトグラフ」

スチュアート・デュラント、藤田 治彦訳『近代装飾事典』(岩崎美術社 1991) p.32.

なったことで開催の運びとなった。この博覧会の中心的な実行委員ヘンリー・コール（1808～1882）は、文官でありながら、自身も産業デザイナーとして活動していた。博覧会の後は美術教育行政に参画し、美術教育の普及を实践した人物として功績を残している。そしてコールは、デザイン学校を大衆に向けた美術教育の啓蒙機関として大いに発展させた。コールが実用芸術局に着任して取り組んだのは、国定指導課程、全国美術等級別試験、全国競技会からなる教育システムの普及であった。

1853年、公教育に携わる教育審議会委員会は、将来の労働者育成のため、公立の小学校における実用科目の導入を考えていた。それに際し、教師を育成する教育カレッジにて「描画」科目を必修科目とした。これに対しコールは支援を訴え、科学美術局がカレッジにおける描画課程の提案と試験問題の提供を行った。この国定指導課程では、指導内容が23段階に分けられ、それぞれの段階に応じて課題のモチーフを模写するというものであった。学生は、一つの段階に合格すると次の段階へ進めるのであったが、「段階10」まで進める学生はごく一部で、多くは「段階2」がやっとという状況であった。こうした授業で用いられた図版や鑄造品のモチーフは、模写用の手本として作られたものであった。手本の作成はコール直轄の実用芸術局の仕事であった。（図5）

そして、全国美術等級別試験は、美術教員養成課程に関連しており、小学生が受ける「一級」、一級試験を受験する生徒を指導できる「二級」、地方の美術学校で指導できる「三級」からなる。例えば、「フリーハンド描画、幾何描画、遠近法、立体模型からの描画、自然形態からの描画、記憶による品物の描画」<sup>10</sup>のような課程に取り組み、試験に合格すると、小学校で「基本描画」を教え、「一級試験」を受験する生徒を指導することができる「二級免許状」が獲得できた。さらに、サマセット・ハウスに設立された、美術学校のためのマスター養成教室では、六種類の「三



<図5>科学・芸術局による指導課程に用いられた課題例

ステュアート・マクドナルド、中山修一・織田芳人訳『美術教育の歴史と哲学』p.249.

級免許状」の試験を受けることで獲得できた<sup>11</sup>。この制度によって、中央の学校を修了して免許を取った教師を地方の美術学校に派遣し、イギリス全土に美術教育を普及させようという、中央集権型の制度になったと言えよう。これによって、デザイン学校は教員養成学校としての色合いが強くなった。

また、コールがデザイン学校に取り入れた制度で、学生たちの学習態度に影響を与えたのは全国競技会である。これは、1852年から導入され、1915年までの63年間も続いた制度である。この競技会には各地の美術学校から作品が集められ、優秀な学生にメダルが与えられるもので、その結果は各美術学校の実力を示す指標ともなっていた。また、学生が国家奨学金を得るためには、この競技会で優秀な成績を収めなければならなかった。そのため、学生はこのメダルを獲得するために、ひたすら描画の訓練に取り組んだ。コールは競争原理を取り入れることで、美術学校間が競い合い、教育の効率を上げることができると考えたのである。だがその結果、学生たちは競技会に提出する描画作品に1年から3年もの期間を費やし、教員も国からの評価を得るために、そうした学生たちの面倒にかり切りとなった<sup>12</sup>。

このような教育制度は、学校にとっては描画の訓練を効率よく指導することができ、学生に均一な教育をもたらすことができただろう。だが、訓練の評価が試験や競技会で判定されることは、決まった課題を忠実に再現することに学生の関心を向かわせることとなった。このような課程は必ずしも各地の美術学校で歓迎されていたわけではなく、学校の教員や寄付をした地元の事業家たちからは反発する動きもあった。だが、ほとんどの学校は政府から補助金を受けていたので、政府の方針に従わざるを得なかったのである。このような教育システムは、デザイン学校の所在地から「サウス・ケンジントン」方式とも揶揄され、19世紀後半の美術教育に多大な影響を与えていた。コールは、全国的な美術教育を普及させようとするあまり、画一されたシステムによる学校運営や課程を各地の美術学校に強いたのであった。

コールの改革の結果、デザイン学校は試験合格や競技会入賞のための訓練に重きをおくようになり、産業界に要請されていた職業教育を行う目的から乖離しつつあった。それは、学生の状況を見てもそれは明らかであった。この学校で学んでいた学生を大別すると、美術マスターの見習い生と授業料免除や奨学金を受けたデザイナー志望学生、そして、授業料を納める一般学生であった。そのうち一般学生が生徒の九割を占めていたと言われている<sup>13</sup>。授業料を支払う余裕のある中流階級の子弟を対象とした描画クラスが昼間の時間帯に設けられた一方、本来のデザイン教育の対象であった職工たちの授業は夜間であった。実際には仕事に疲れて学習どころではなく、さらに授業料まで支払わなければならなかった。マクドナルドは、「職工階級の若者を訓練するのに失敗した原因は、彼らに対して、政府と地元製造業者の双方が、昼間教室で勉強するための奨学金の提供を拒否したこと」だと指摘している<sup>14</sup>。フランスでは、工場労働者の子弟に対する無償の美術教育が行われていたが、イギリスでは減額されていたとは言え授業料が必要であり、中央学校の国家奨学金を得るには、相当な期間美術学校で学ばなければ身につけられない高い実力が要求された。結果的に、デザイン学校の学生は教員志望者と裕福な家の子弟が主となり、職工を学生として積極的に集めようとはなされなかったのである。こうしたことから分かるように、この学校は産業デザイナーを目指す学生が集まる学校として機能しているとは言いがたい状況にあった。

### 3. アーツ・アンド・クラフツ運動

デザイン学校が試行錯誤を繰り返すのと時を同じくして、同時代のイギリスのデザイナーたちの中から産業製品の品質や産業社会のあり方について問題提起をする声が上がった。それは後に、デザイン史に名を残す「アーツ・アンド・クラフツ運動」としてイギリスに旋風を巻き起こした。この運動は一般に美術工芸運動として考えられることが多い。実際にそのメンバーとされるデザイナーたちは、様々な分野の工芸作品を制作していることが多かったが、その根底にはデザインを通じて社会に生じている問題を改善しようという思想があった。この運動の源流は、3人の思想家の活動にある。この運動の理念の先駆けとなったピュージンは、カトリックの教えによって保たれた秩序ある社会であった中世時代を評価し、その時代から生まれたゴシック様式を再興しようという「ゴシックリバイバル」を提唱した。そして、当時の産業製品を様々な様式が混在した悪趣味なものとして非難した。思想家のジョン・ラスキン(1819～1900)は、著書『ヴェネツィアの石』で中世の時代における職人たちの仕事ぶりに理想を見出し、資本主義社会と産業への批判を行った。この中でラスキンは、産業化社会での労働は分業化が進んだことで、労働者は決められた仕事を繰り返すだけの奴隷のような立場に追いやられ、まるで機械の一部のように扱われていることを非難している。それに対し、中世時代の職人たちは創意工夫に溢れる工芸品を生み出していたとして、人間性を高める労働とその成果による優れた生産品を賞賛した。また、ラスキンは、仕上げの美しさの追求や過去の様式の模倣や模写をよしとせず、生活に必要な製品を製造すべきでないと訴えた<sup>15</sup>。これはまさに、機械を用いた大量生産によって、過去の様々な装飾を真似た均一な質の製品が生み出されていた当時の状況と相反するものであった。ピュージンとラスキンは、ヴィクトリア朝時代に進行した社会問題を批判し、中世時代の建築や工芸のあり方に戻ることによって社会改良ができるのではないかと考え、当時の美術界に新たな思想をもたらした。

この二人の後に続いたのは、アーツ・アンド・クラフツ運動で中心的な立場にあったデザイナーのウィリアム・モリス(1834～1896)である。モリスは若かりし頃に、ラスキンの『ヴェネツィアの石』に影響を受けており、後に親交を持った。また、ラファエル前派の芸術家ダンテ・ゲイブリアル・ロセッティ(1828～1882)の元で絵を学び、ロセッティが引き受けたオックスフォード・ユニオン討議室の壁画制作に参加するなどして、装飾芸術への関心を高めた。そして、モリスは学友であった画家エドワード・コーリー・バーン＝ジョーンズ(1833～1898)や建築事務所での修業時代に出会った建築家フィリップ・ウェップ(1831～1915)らと共に、モリスの自邸「レッドハウス」を建築する。新居を構えるにあたって、既存の建築や製品に満足できなかったモリスは、建物から家具、室内装飾に至るまで自ら納得のいく住まいを作り上げた。その経験から1861年、仲間と共にモリス・マーシャル・フォークナー商会を立ち上げた。そして、翌年に開催された第二回ロンドン万国博覧会に出品し、賞を取るなど高い評価を得た<sup>16</sup>。この商会による活動でモリスは、室内装飾や家具の製作や販売を通じて生活の中における芸術表現の理想を社会に提供した。モリスは、ラスキンが『ヴェネツィアの石』で述べたような労働には喜びが伴うべきだという考えに共感しており、職人や労働者階級といった人々に関心を強めていた。モリスが顧客として想定していたのは、安っぽい醜悪な産業製品に囲まれて暮らしているであろう庶民であった。だが、この商会の製品は品質が良いだけに価格が高くなってしまい、彼らにとって手には届かない価格となってしまったのである。このようなジレンマにモリスは、この問題は資

本主義の根本的な見直しがなければ改善が難しいと考えるようになり、その解決策として社会主義運動に関心を強めていった。いくつかの社会主義団体に関与しながら、機関誌に小説を連載したり、講演活動をしたりして自らの考えを主張した<sup>17</sup>。

この三人に共通しているのは、いわゆる産業革命以後の大量生産システムによって生み出された産業製品からは、芸術性が損なわれているのみならず、それが失われたことで人々の生活や社会環境にも悪影響を及ぼしていると訴えたことである。そして、中世時代に理想を求め、当時の産業化が進んだイギリス社会を批判したのである。職人の技術と創造性から生まれた工芸品に価値を見出すこうした思想は多くの芸術家たちにも影響を与え、アーツ・アンド・クラフツ運動という大きな流れをイギリス全土に巻き起こしたのである。

アーツ・アンド・クラフツ運動に関与したデザイナーたちは、既存の美術団体のあり方に異を唱え、新しい取り組みを実践した。そして、ウォルター・クレインもこの運動を先導したデザイナーの一人であった。クレインは挿絵画家として名声を得たのち、壁紙をはじめとする室内装飾などを手掛け、デザイナーとしても活躍した。その一方で、クレインは新聞などのメディアで美術アカデミー批判や新しい展覧会構想について積極的に発言しており、ラファエル前派の画家ホルマン・ハント（1827～1910）や画家ジョージ・クラウセン（1852～1944）らと共に美術アカデミー批判の急先鋒となった<sup>18</sup>。そして、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会設立時には初代会長に就任し、自らの作品を出品するほか、カタログなどにもデザインを提供した。このような実績を挙げた後に、クレインはデザイン学校に関与し要職に就くことになる。

18世紀から19世紀の市場競争下におけるイギリス製品のデザインは、ヴィクトリア朝期を通して議論された問題であった。それを改善しようと設立された政府によるデザイン学校が、その問題を改善することにどれだけ貢献したかについては検討すべき点が多い。しかし、19世紀末からの官立デザイン学校は、同時代に巻き起こったアーツ・アンド・クラフツ運動の様々な取り組みに影響を受けながら活動を変容させていった。そして、デザイン学校とアーツ・アンド・クラフツ運動の架け橋となったのがクレインだったのである。

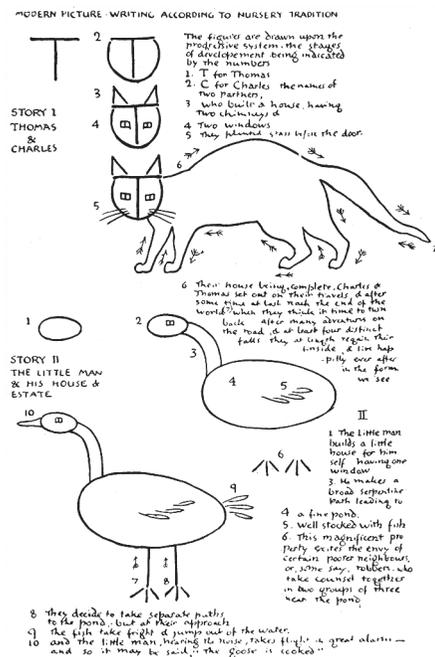
#### 4. ウォルター・クレインとデザイン学校改革

著名なデザイナーであったとはいえ、官僚でも教師でもなかったクレインが、なぜ教育機関に関わるようになったのであろうか。それは、チャールズ・ロウリー（1839～1933）の働きかけによるものであった。ロウリーはマンチェスターの評議員であり、自らの事業でも成功していた一方で、芸術に造詣の深い人物であった。特にラファエル前派を支援し、ラファエル前派の芸術家たちやモリス、アート・ワーカーズ・ギルド会員の芸術家たちと親交があった。また、ロウリーは1877年にマンチェスター・ガーディアン紙に、サウスケンジントン体制を攻撃する記事を寄稿するなど、美術教育振興にも高い関心を持っていた<sup>19</sup>。1892年にロウリーは、マンチェスター美術学校のデザイン学科長の職をクレインに依頼する。一度は断ったクレインだったが、翌年その要請に応じ、1896年までその職を務めることになる。

マンチェスター美術学校は、ロンドンの官立デザイン学校が設立された翌年の1838年に開校しており、地方に設立されたデザイン学校の最初の例の一つであった。マンチェスターは産業都市として発展しており、美術を愛好する事業家や製造業者も多い土地柄であったことから、学校

創設の気運があり、そうした人々の寄付もあったことから設立された。この学校では織物などの装飾パターンを描画する授業もあったが、人体描写のような純粹美術的な授業が重視される傾向にあった。というのも、この学校の評議員であった製造業者たちは、デザイン学校に美術学校としての役割を求めていたからである<sup>20</sup>。だが、1843年にジョージ・ウォリス(1811～1891)が就任し、その傾向に変化をもたらした。ウォリスは過去の絵画や装飾製品の模写といった「基本描画」の授業を減らし、代わりにデザインの講義と実地指導を行う「デザイン教室」を導入した。さらにウォリスは製造業者から実習生を次々と受け入れ、マンチェスター美術学校のデザイン課程を発展させた。しかし、政府から助成金を受け入れていたマンチェスター美術学校は、ロンドンのデザイン学校の課程に反した授業を行っているとして、1845年にそれを廃止するよう通達を受け、ウォリスは辞任に至った<sup>21</sup>。このような例もあるように、マンチェスター美術学校は本格的なデザイン学校として教育を行う気運はあったものの、19世紀末になってもロンドンの中央校の影響下から脱することができずにいたのである。そのため、マンチェスター美術学校においても、コールが確立した全国制度に則った課程を行っていた。

では、このような状況にあったマンチェスター美術学校に着任したクレインはどのような取り組みを行ったのだろうか。クレインは1893年にデザイン学科長となると、デザイン科の課程に対しある提案を行った。それは、従来の授業で行われていた図版の模写や描画の訓練ではなく、フリーハンドによる素描であった。具体的にはチョークや木炭、あるいはべた塗りができるような筆を用いて、伸びやかな線を描けるよう訓練し、それを様々なデザインに応用させようというものである<sup>22</sup>。クレインが提案した用具は細密な描写に適さず、クロッキーのように素早く形を描画することに向いているものである。このことから、国定の教材を模写できるようになることよりも自らが見た物を描写できるようになるフリー



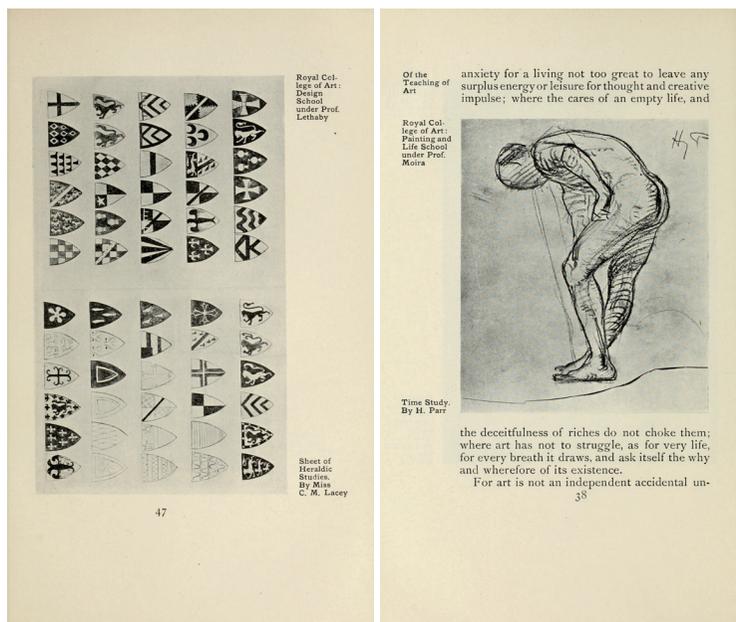
<図6> Walter Crane, *Line and Form*, (Bell, 1900).

ハンドの素描を重視していたことが分かる。クレインがこの時期に行った講義などの内容は本にまとめられ、1898年に『デザインの基礎』、1900年には『線と形』として出版された。『デザインの基礎』は1894年から95年まで、『線と形』は95年から96年の間に同校で行われた授業の内容である<sup>23</sup>。『デザインの基礎』では、デザインに影響をもたらす様々な要素について述べられている。過去の建築や装飾芸術や外国の芸術作品の影響関係から、色や素材、モチーフとデザインの関係までと、その扱う分野は幅広い。『デザインの基礎』は理論書と言えるものであったが、それに対し『線と形』はデザインの技法書である。動物を描く手順や、モチーフの形の取り方など、絵を描く過程が分かる図が数多く掲載されている(図6)。デッサンのみならず、レタリングやテキストスタイルや壁紙のパターンデザインの考え方についても図入りで述べられており、デザインを理論的に教授しようというクレインの

意図が表れている。

マンチェスター美術学校でクレインが提唱したデザイン教育は、従来のデザイン教育とされてきたものとは一線を画するものであった。だが、過去の作品の模倣から脱皮したクレインの教授法は、サウスケンジントン体制下のデザイン学校で教えられていた課程とあまりに異なるために反発も招いた。そしてクレインは、1896年にマンチェスター美術学校を辞することとなった。だが、教育者としてその名を知られるようになったクレインは、その2年後の1898年に王立美術カレッジから校長として招かれることになった。

王立美術カレッジ校長に就任したクレインは、製本や陶芸に関する講義と実習の授業を新たに導入するなど、工芸に関する授業の充実を図った。だが、上司と折り合いがつかず1899年に同校を去ることになる。しかし、同年に芸術諮問協議会メンバーとなりデザイン学校改革に携わった。この協議会はこれまでデザイン学校を運営していた科学芸術局に代わって、1899年に教育省が新設されたことに伴い、イギリスの美術教育を見直すために設置されたものである。委員には画家のウィリアム・ブレイク・リッチモンド（1842～1921）、彫刻家エドワード・オンズロウ・フォード（1852～1901）、建築家トーマス・グレアム・ジャクソン（1835～1924）、そしてクレインが選ばれた。この4名の審議から、1901年にデザイン学校は4つの学科に再編された。それは、委員の専門分野に相当する建築科、絵画科、彫刻科、デザイン科であった。それに伴い各分野の教授も招かれ、建築科にはベリズフォード・ピティ（1861～1934）、絵画科にジェラルド・モイラ（1867～1959）、彫刻科にエドワード・ランテリ（1848～1917）、デザイン科にウィリアム・リチャード・レザビー（1857～1931）が就任した。重要なことは、この再編に関係したクレインを含む協議会のメンバーと、4学科の教授は、アート・ワーカーズ・ギルドの会員であり、その他の講師陣も多くがそうであったということである<sup>24</sup>。彼らが指導した授業での作例は、後に記されたクレインの著書『芸術の理想』（1905）にも収録されている。（図7.8）このことは、美



<図 7.8>生徒の例 Walter Crane, *Ideals in Art*, (Bells and Sons, 1905).

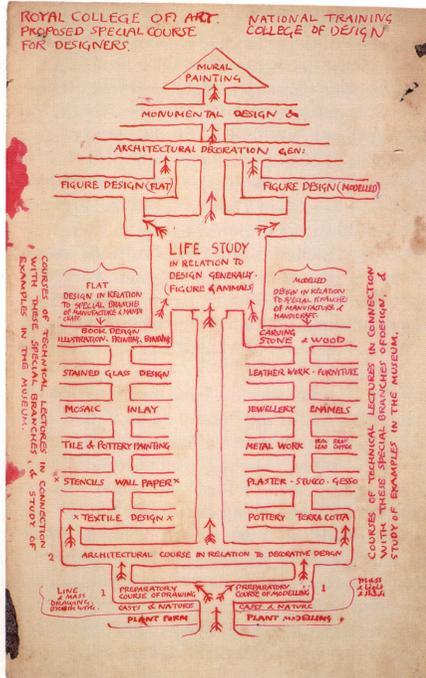
術アカデミーを中心とした純粹美術寄りの指導者が多かったデザイン学校において、工芸や装飾芸術の価値を重んじたアーツ・アンド・クラフツ運動を支持する芸術家が集まってきたことを意味する。これまでデザイン学校に参与してきた芸術家たちは美術アカデミー会員が多く、彼らは装飾芸術を専門としていなかった。だが、この美術学校に新たに招かれた芸術家たちはデザイナー、工芸家としての実績を持っていた。そのような経験ある芸術家たちが、官立の学校に關与するようになったことは、デザイン学校が本来の目的であったデザイナー教育のための授業を実施する上で、大きな役割を果たしたに違いない。

この学校の学科改編は地方の美術学校にも影響を与えた。政府の教育行政が改革される中で、地方の美術学校の運営もかつてコールが指揮した科学芸術局の管轄から外れ、各地方に権限が移されることになった。1889年に技術教育法が制定され、地方議会の技術教育委員会を結成する権限と地方税を取り立てる権限を与え、さらに技術教育資金としての助成金の授与が実施された。財政基盤が地方自治体に生まれたことから、その後の10年で各地方の美術学校の多くが市立学校となった。これによって「地方産業と密接な関係にある職工のために授業を行うことができる実質的な機会を獲得」<sup>25</sup>したのだ。さらに、1902年の教育法によって、それらの美術学校は地方の教育委員会の管轄となった。これによって地方の美術学校では、その多くで本来のデザイン学校の趣旨であった「地方の労働者＝工芸職人の養成」<sup>26</sup>を目的とした授業が行われることになった。そして、その課程はロンドンのデザイン学校の再編が手本となった。官立デザイン学校と同様に、デザイン、彫刻、絵画が別の学科として分けられ、規模の大きい学校では建築科も設置されたのであった<sup>27</sup>。このように、デザイン学校における脱サウスケンジントン体制の動きは全国に広まったのである。地方でのデザイン学校の変化は、これまでのコールによる課程の見直しが進んだことの表れといえよう。

## 5. クレインのデザイン教育

このようにクレインは、デザインを体系的に学ぶことができる学校教育制度の確立に貢献した。だが、教育者ではなかったクレインがどのようにデザイン教育への考えを深めたのであろうか。まず始めに、それを明らかにする手がかりとしてクレインが構想したデザイン学校のカリキュラムを示す図を検討したい(図9)。クレインが残したこの図では、デザインを学ぶ上で必要な事項が上へ向かって図示されている。図の一番下ではドローイングとモデリングのコースに分かれ、建築と装飾の関係について学んだ後に、それぞれのカリキュラムを経て上へと進んでいく。ドローイングのルートでは、テキスタイル、壁紙、タイルや陶器、ステンドグラス、ブックデザインといった平面に施すデザインを学ぶ。モデリングのコースでは、陶器や金工、宝飾品や皮加工、彫刻のような立体物の制作について学ぶ。そしてそれらは中央で合流し、建築や記念碑的なデザインへと連なり、図の最上部に位置する壁画に到達する。ここでクレインが壁画を図の頂点に配したことは興味深い。

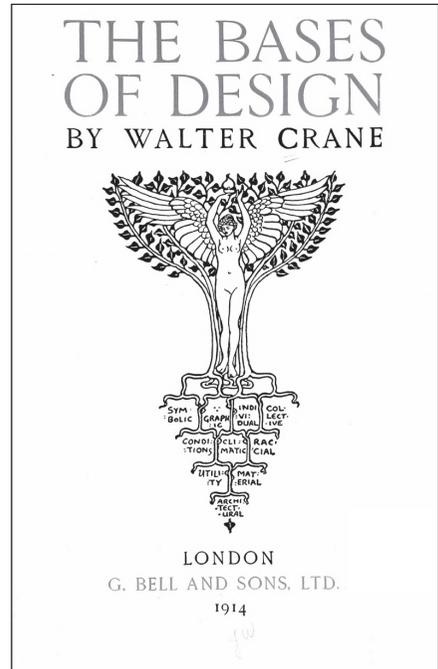
アーツ・アンド・クラフツ運動においても「建築」は重要な理念であった。中世ゴシック建築を理想としたピュージンやラスキン、そして若かりし頃に建築家を志し、ラスキンに影響を受けたモリスにとって建築と芸術は分かちがたいものであった。そしてそれは、クレインにも影響を与えた。『装飾芸術の主張』や『デザインの基礎』といった著作では、その始めの章で建築芸術



<図9>デザイン学校のカリキュラム図

Walter Crane, *Royal College of Art, Monumental Sculpture and Mural Painting* (c.1899)

O'Neill, Morra. 'Art and labour's cause is one': *Walter Crane and Manchester, 1880-1915* Manchester: Whitworth Art Gallery, (University of Manchester, 2008). p.42.



<図10>

Walter Crane, *The Bases of Design* (『デザインの基礎』) 扉

を取り上げており、『デザインの基礎』の表紙及び表題紙に描かれた挿絵にも先述のカリキュラム図のように「建築」を頂点としたヒエラルキーが下向きに描き込まれている。(図10) クレインも、アーツ・アンド・クラフツ運動の先導者たちと同様に、ゴシック建築にデザインの原理と工芸的な創造力を見出していた。高橋は『デザインの基礎』におけるクレインの主張を「総合芸術たる<建築>の構造・造形的原理があらゆるデザインの<線>と<形>を産み出す根元になる」<sup>28</sup> ことだとして、「デザインの根本となる<線>と<形>が最も理想的に造形化されているのが中世のゴシック建築であり、その統一的な構造原理のもとにあらゆる装飾が有機的に結合し、一つの総合芸術を産み出したといえる」<sup>29</sup> と考察している。そして、そのゴシック建築における「総合芸術」には、壁画や天井画、ステンドグラスなども含まれていた。しかし、ルネサンス期になるとそれらは「壁画」からキャンバスに描かれた「絵画」となり、絵画は建築や装飾デザインから分離していった。クレインは、これがゴシック建築に見られる「総合芸術」に「明白な堕落をもたらす」<sup>30</sup> 事態だと考えていた。クレインは一般に挿絵画家として知られていたが、実際には挿絵を描くだけに留まらず、デザイナーとして書物や壁紙、陶器など、さまざまな製品をデザインしている。そうした幅広い制作を手がけたクレインのデザインとは部分的な装飾にこだわるものではなく、全体の調和を目指すものであった。さらに、クレインにとって芸術やデザインは「公共的」なものであった。建築物は空間を伴い、多くの人々が共有して使用することがほとんどである。そこに施されたデザインは、訪れた人の誰もが享受することができる。建築物は芸術作品の

中でも多くの人が共有できる創作物といえよう。

様々なデザイナーが関わったアーツ・アンド・クラフツ運動の中でも、クレインはモリスからの影響を特に強く受けたデザイナーとしても知られている。それは、デザイナーとしての活動のみならず、自ら社会主義者であることを表明したことにも表れている。具体的には、モリスが創設した社会主義同盟とフェビアン協会に加入し、その思想を挿絵や絵画といった作品にも盛り込んで表現したのである。モリスの掲げる社会主義は「マルクス経済学の影響を強く受けているというよりも、むしろ彼自身の芸術と労働の質と公正な社会とのつながりにもとづくものだった」<sup>31</sup>ということがあり、クレインも本来の意味での「社会主義者」であったかどうかは検討の余地がある。しかし、クレインは自身が関わった社会主義運動を行う団体のために、様々なイラストレーションを提供することで、その運動に貢献しようとした。それらの作品でクレインは、神話の登場人物や女神などをモチーフにして、労働者の自由や社会の公正さの必要性を訴えた。特に、社会主義者のシンボルとしての「フリギア帽（フリジア帽）」をかぶった人物をしばしば描いていることは、クレインの特徴である。赤いフリギア帽は、古代ローマ時代の解放奴隷たちがかぶっていた帽子であった。それが、フランス革命時には市民解放の象徴として用いられ、同じく革命の前進を象徴する「自由の木」の頂きに載せ、市民たちがこれをかぶったことで知られている<sup>32</sup>。クレインの作品の中でもよく知られる「メーデーの花冠」では、理想の社会についてのメッセージが書かれたリボンに包まれた花輪を掲げる女性の頭に、フリギア帽が描かれている（図11）。その他にもモリスが立ち上げた社会主義同盟の会員証にフリギア帽をかぶった鍛冶屋の姿を描くなど、フリギア帽のモチーフはクレインの作品に多く見られる。また、フリギア帽をかぶって制作活動をするクレイン自身の写真も残されている（図12）ことから、クレインがこの「フリギア帽」のモチーフを、社会主義思想を示すために積極的に用いていたことが伺える。



<図11> 《メーデーの花冠》

Walter Crane, "A Garland for May Day" (1895)  
O'Neill, Morra. *Walter Crane: the Arts and Crafts, Painting, and Politics, 1875-1890*, (Yale University Press, 2010). p.50.



<図12> フリギア帽をかぶったクレイン

O'Neill, Morra. 'Art and labour's cause is one':  
*Walter Crane and Manchester, 1880-1915*  
*Manchester: Whitworth Art Gallery, (University of Manchester, 2008).* p.18.

このようなクレインの取り組みについて昔は、彼のデザインにおいて重要であったのは労働者階級に社会主義の理想を魅力的に伝えることであり、装飾的なデザインや女神のような女性像、フリギア帽のような象徴的モチーフによって社会主義への関心を喚起させるデザインを生み出したクレインは「社会主義の「広報」担当だった」と述べている<sup>33</sup>。クレインが自らの主義主張を視覚的に表現して広く訴えたことは、デザイナーという立場ならでは方法であった。こうした活動は、社会主義の活動家としての取り組みとは言えないかもしれないが、社会のあり方に強く関心を寄せていたデザイナーとしてのクレインの一面が表れていると言えよう。

こうしたクレインの考えには、クレインの師とも言える木彫家ウィリアム・ジェームズ・リントン（1812～1897）の影響も伺える。後にクレインが影響を受けたモリスとリントンに見られる共通点は、デザインの分野で活躍したことと、社会主義思想を持っていたことである。リントンの工房は、当時のイギリスにおける優れた彫版工房の一つとして知られ、クレインは15歳でリントン工房の門を叩き、彼の下で3年間の修行に入る。ここでクレインは版木に原画を写す描画の訓練を積んだ。彫版工房では、大きく分けて版木に絵を描く工程と版木を彫る工程があるが、リントンはクレインの素質を見抜いて前者に特化して修行をさせた。ここでの経験によってクレインは木版印刷の特性を学び、これに適した挿絵のデザインを生み出す技術を身につけたのである。だが、若き日のクレインがリントン工房で得たものは、挿絵画家として必要な技術や知識だけではなかった。リントンは社会問題に強い関心があり、政治活動や反体制的な雑誌の編集にも携わっていたため、彼の工房にはそうした政治的な情報が集まっていた。当時の彫版工房のマスターについて小野は、雑誌を発行する出版社と版画のデザインを制作する芸術家の間に立って現代のアート・ディレクターやプロデューサーの役割を果たす者が現れ、「『芸術家』の原画を忠実に模倣する線を注意深くポジに刻みだすのではなく、(中略)『芸術家』の意図を自らの判断と自分の目的意識によって翻案し表現するという新しい領域を与えた」と述べている<sup>34</sup>。クレインの場合、デザインに理想的な中世時代の世界観やフリギア帽のモチーフを盛り込むなどして自らの作品を自分の主張を訴えるツールとしても機能させていた訳だが、これはいわばデザインによるセルフプロデュースとも言えよう。リントンのもとで修業した経験は、クレインに政治的な関心を芽生えさせただけでなく、芸術と社会を結び付けて思考し、デザインを社会的に利用したクレインのその後の取り組みにも影響したことがうかがえる。

では、総合芸術の頂点に配置された「壁画」とデザインの「公共性」は一体どのように結びつくのであろうか。それは、クレイン自身の作品から読み取ることができる。クレインの考える壁画の重要性がもっとも良く表れた作品として、1883年にアメリカの邸宅内の食堂に室内装飾として描いた「スケルトン・イン・アーマー」<sup>35</sup>（図13）を挙げることができる。この作品は、1832年にマサチューセッツ州で甲冑を身につけた骸骨が発見されたという史実をもとにしたアメリカの詩人ヘンリー・ワズワース・ロングフェロー（1807～1882）の詩「スケルトン・イン・アーマー」をモチーフにした油彩画である。その表現を見ると、ロードアイランドに伝わる海賊の伝承物語のモチーフや、海賊たちが使っていたとされる現存する塔が盛り込まれていることが特色である。伝説的なモチーフを描くことは、クレインが手がけた挿絵本などの作品やクレインが影響を受けたラファエル前派の作品にも見られる特徴だが、特筆すべきはこの絵に登場する労働者の頭に物語の設定からして存在し得ないフリギア帽をかぶった男が描かれていることであ



<図 13.14 (部分)>  
 《スケルトン・イン・アーマー》  
 Walter Crane, *The Skeleton in Armor*(1881-3)  
 O'Neill, Morra. *Walter Crane: the Arts and  
 Crafts, Painting, and Politics, 1875-1890*, (Yale  
 University Press, 2010). p.88

る。(図 14) さらにモーラ・オニールはこのことについて、クレインは物語とは直接関係のないフリギア帽をあえて描き、この壁画を見る人に神話や伝承の世界を通じて、現代社会への批評と未来につながる理想を描き出している<sup>36</sup>。加えて、この壁画が私邸の食堂に設置されていることにも注目し、住人が個人として生活する場所としてだけでなく友人や隣人を招いて食事を楽しむ食堂という場所は公と私が融合する場所であり、そこに掲げられた室内装飾の政治的な可能性を指摘している<sup>37</sup>。つまり、クレインは「公共性」が高い建築の装飾としての壁画には社会的な問題を訴える力があると考えたからこそ、社会主義のシンボルをあえて描いたと考えられるのである。

19世紀のイギリスにおいてアーツ・アンド・クラフツ運動の新しさといえるのは、産業製品の芸術的な質のみを追求したのではなく、それを作る労働者や一般の人々の生活の中における芸術のあり方についてまで理想を掲げたことにある。そこで、モリスはその理想を実現するためには社会のあり方自体を変えなければならないと考えた。モリスはアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の取り組みにも協力したが当初は懐疑的であった。社会の構造が変わらなければ、産業製品の品質はもとより労働者を取り巻く環境は変えられないと考えていたからである。しかし実際にはアーツ・アンド・クラフツ運動に関係する多くのデザイナーは社会主義運動からは距離を置き、労働者や職工を対象にした教育活動やギルドなどにおける実践を通じてその理想を実現しようとした。ラスキンのワーキング・メンズ・コレッジでの活動や建築家のアーサー・マクマードウ(1851～1942)のセンチュリーギルド、チャールズ・ロバート・アシュビー(1863～1942)のギルド・オブ・ハンディクラフト創設、そして、ウィリアム・リチャード・レサビーが初代校長に着任したセントラル・スクール・オブ・アーツ・アンド・クラフツなどは代表的な例である。実際にはクレインも社会主義の活動家と言えるような取り組みはしておらず、社会主義団体の機

関誌への挿絵提供といった間接的な活動にとどまっていた。社会の仕組みそのものを変えるのではなく、既存の社会の中で工芸を含んだ芸術や職人、デザイナーという職業の地位を高めようとアーツ・アンド・クラフツ運動とデザイン教育に関与したのがクレインであった。この二つの取り組みでクレインが目指したのは、職人やデザイナーの創造性を高め、デザイナーの主体性を強調することであった。アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の取り組みは、美術アカデミーが軽んじている装飾美術や工芸の重要性を訴えるべくデザイナーたちの有志が行った反アカデミズム運動であった。クレインはこれの実現に向け奔走し、活動の中心的存在となった。一方、デザイン教育の現場では自らがデザイナーとして制作する中で積み重ねた知識や経験に基づき、デザイナーに必要な教育とは何かを提案した。従来のデザイン学校のカリキュラムのように手本を真似るのではなく、自分の目で見えたものをデッサンするというクレインの教授法にもデザイナーの主体性を育もうとしている姿勢が表れている。こうしたクレインの取り組みはモリスの考えとは異なる部分もあった。だが、クレインは社会主義運動という形をとらず、「デザイナー」の立場から芸術運動に取り組んだ。そして、当時の社会に即したデザイナー育成のための教育を提示したのである。

## 結論

職人でもなく芸術家でもないが、様々な日用品に美観や機能を与えることのできる「デザイナー」という職業は産業化社会によって生まれた現代的な職業である。それゆえに、前例がない中での船出となったイギリスの官立デザイン学校は、手本をヴィクトリア朝期以前の芸術に求めるしかなかった。だが、偉大な過去の例を模倣することから脱却し、労働者教育の枠を超えた「デザイナー」教育の方法論を提案したのがこれまで論じてきたクレインであった。さらに、芸術の公共的な役割について考えを持ち、社会の中における芸術の重要性を繰り返し訴えたことは、アーツ・アンド・クラフツ運動の理念を学校教育の現場にもたらすことにつながった。そして、学校教育で総合芸術としてのデザインが教授される基礎を築いたのであった。クレインの死後ではあったが、美術学校では実技に加えてデザインの歴史や理論が教えられるようになり、1930年代になると教育省による国家試験に工芸製作の作品提出が求められるようになった。そうしてデザインや工芸を学んだ美術学校の卒業生たちによって、一般教育の現場にも工芸の授業がもたらされることになった<sup>38</sup>。そして、戦後になると、美術学生たちは工芸や服飾などの専門分野ごとに専攻することが一般的となっていった。クレインが王立美術カレッジで行った取り組みはこうした一連の流れに先駆けたものであった。ウォルター・クレインという先導者によって、産業製品の改善を目的として誕生したデザイン学校と芸術の力で社会改良を目指したアーツ・アンド・クラフツ運動はデザイン教育として結実したのである。

- 
- 1 天野知香、『装飾／芸術—19-20世紀フランスにおける「芸術」の位相』（ブリュッケ 2001）p.47-50.
  - 2 同上、p.53.
  - 3 ニコラス・ベヴスナー、鈴木博之・鈴木杜幾子訳『美術・建築・デザインの研究』（鹿島出版会 1980）pp.129-30.
  - 4 エドワード・P・トムスン、『イングランド労働者階級の形成』（青弓社 2003）p.292.

- 5 同上, p.296.
- 6 同上, p.295-6.
- 7 スチュアート・デュラント, 藤田治彦訳『近代装飾事典』(岩崎美術社 1991) p.26.
- 8 同上, p.27.
- 9 スチュアート・マクドナルド, 中山修一・織田芳人訳『美術教育の歴史と哲学』(玉川大学出版部 1990) p.164.
- 10 同上, p.213.
- 11 同上。
- 12 同上。
- 13 前掲, マクドナルド, p.228.
- 14 前掲, マクドナルド, p.234.
- 15 ジリアン・ネイラー, 川端康雄・菅靖子訳『アーツ・アンド・クラフツ運動』(みすず書房 2013) p.57-66.
- 16 同上, pp.97-9.
- 17 同上, pp.116-20.
- 18 Peter Stansky. *Redesigning the World : William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts*, (Princeton University Press, 1985), pp.184-92.
- 19 Macdonald, Stuart. *A Century of Art and Design Education : from Arts and Crafts to Conceptual Art* (Cambridge : Lutterworth Press), p.62.
- 20 前掲, マクドナルド, pp.107-11, および菅靖子, 『イギリスの社会とデザイン モリスとモダニズムの政治学』(音羽書房鶴見書店, 2011) pp.53-9.
- 21 前掲, マクドナルド, pp.116-24.
- 22 Macdonald, op. cit., p.75.
- 23 Ibid., p.229. マクドナルドは, マンチェスター美術学校でクレインの授業を受けていたエマ・ルイーザ・ブラッドバリーという生徒のノートを入手し, その記録から詳述している。
- 24 前掲, マクドナルド, pp.394-5.
- 25 同上, p.396.
- 26 同上, p.399.
- 27 同上, p.400.
- 28 高橋誠, 「訳者解説—「花の詩人」W・クレイン」, ウォルター・クレイン, 高橋誠訳『書物と装飾 挿絵の歴史』(国文社 1990) p.374.
- 29 同上。
- 30 同上, p.375.
- 31 ダーリング・ブルース, ダーリング・常田益代, 『図説ウィリアム・モリス ヴィクトリア朝を超えた巨人』(河出書房新社 2008) p.89.
- 32 竹中幸史, 『図説 フランス革命史』(河出書房新社 2013) pp.70-1.
- 33 菅靖子, 「社会はデザインで変わるのか ウォルター・クレイン再考」, 向井秀忠・近藤存志編『ヴィクトリア朝の<文芸>と<社会改良>』(音羽書房鶴見書店 2011) p.234-9.
- 34 小野二郎, 『紅茶を受皿で イギリス民衆芸術覚書』(晶文社 1981) p.109.
- 35 *The Skeleton in Armor* (1881-3), クレインはアメリカのロードアイランド州にあるキャサリン・ロリラード・ウルフ (1828~1887) の別邸に依頼を受けて帯状の装飾壁画を制作。ウルフは大手タバコメーカー「ロリラード」の財産相続権のある母を持ち, 芸術コレクター, 慈善家として知られる。
- 36 Morra O'Neill. 'Paintings from Nowhere : Walter Crane, Socialism and the Aesthetic Interior,' *Rethinking the Interior c.1867-1896 : Aestheticism and Arts and Crafts* (Farnham, Surrey:Ashgate) pp.150-5.
- 37 Ibid., p.161.
- 38 前掲, マクドナルド, pp.398-413.