

中山修一著作集 1

デザインの近代史論

中山修一著作集 1

デザインの近代史論

目 次	二
-----	---

はじめに——著作集 1 の公開に際して	五
---------------------	---

第一部 近代への問いかけ

第一章 デザイン学の発生	七
第二章 非経済学的価値としてのデザイン	一六
第三章 形態および色彩からの脱皮	二八
第四章 人間にとってのデザイン	三九
第五章 英国デザインの近代運動の端緒	四二
第六章 近代デザインを越えて	五三
第七章 デザイン史の〈見取り図〉を描く	八五

第二部 デザイン史学とミュージアロジーの刷新

第一章 デザインの歴史研究の再文脈化	九六
第二章 デザイン・ミュージアロジーへの展開	一一六
第三章 ロンドンに建設中の「デザイン・ミュージアム」	一三一
第四章 名古屋の「デザイン・ミュージアム」への提言	一三六
第五章 ミュージアムにおけるヴァーチャル・リアリティー	一四八
第六章 創造環境の場としての地域の子どもミュージアム	一五二
第七章 デザイン史学を日本の学問土壌に	一五七

第三部 英国デザインの近代

第一章 英国デザインの精神	一六二
第二章 アーツ・アンド・クラフツから近代運動へ	一七二
第三章 ウィリアム・モリスの二〇世紀	一八九
第四章 歴史のなかの基礎造形	二〇八
第五章 ミッシャ・ブラックの著作を訳す	二一四
第六章 デザイン・カウンスルとライリー卿	二一六
第七章 ハーバート・リードの『芸術と産業』	二一九

索 引	二二三
初出一覧	二三九
著者について	二四二

凡 例

- 一．本文中『 』は書名、雑誌名、新聞名を示し、「 」は論文や詩、記事等の表題を表わしている。また、強調すべき固有の事象についても「 」が用いられている。
- 一．本文中《 》は作品名を示し、〈 〉は建物の名称を表わしている。
- 一．本文中の【 】は図版の参照番号を指し示している。
- 一．引用文および引用語句内の〔 〕は本著作集の著者による補足である。

はじめに

——著作集 1 の公開に際して

ここに公開する著作集1『デザインの近代史論』は、次の三部によって構成されています。

- 第一部 近代への問いかけ
- 第二部 デザイン史学とミュージオロジーの刷新
- 第三部 英国デザインの近代

私は、一九八七（昭和六二）年一〇月からブリティッシュ・カウンシルのフェローとして英国へ赴き、その地で生まれたばかりの「デザイン史」という学問に接することができました。これは研究者の私にとりまして、まさしく大きな「事件」でありました。第一部の「近代デザインの問いかけ」は、この「事件」以前に執筆された論文を集めたもので、いわゆる初期論文集に相当します。第二部の「デザイン史学とミュージオロジーの刷新」と、それに続く第三部の「英国デザインの近代」は、「事件」に遭遇した以降に書かれた論文で構成されており、英国留学で得られた知見が随所に盛り込まれています。この三つの論文集が、デザイン史家としての私の研究の原点であり、同時に土台となるものです。

二〇一八年三月一五日
冬を越した阿蘇南郷谷の小さきわが庵にて
中山修一

第一部

近代への問いかけ

第一章 デザイン学の発生

はじめに

人間は、その歴史の誕生と同時に、ものをつくることをはじめた。あるいは、ものをつくりはじめることによって、人類の歴史の幕は開いたともいえる。デザインの行為は、生産の行為と密接にかかわる以上、人類の歴史を体現するものでもあった。しかし、ものをつくる生産手段の変化、経済とのかかわり方、技術の発展などに伴い、とりわけ産業革命以降の近代産業社会においては、総体としてのデザインの意味するところが大きく変化し、今日まで進展してきている。そうした進展のなかにあって、今日のデザインを見た場合、これまでに語られてきたデザインの有効性が徐々に失われ、その限界が露呈しているといえるのではないだろうか。その原因は、高度経済成長を支えてきた商業主義や産業主義を至上のものとする考え方などに求めることもでき、デザインはそれから脱却するために、これまでの方向性が修正されなければならない事態へと立ち至っている。このような現状認識のもとに、「デザイン学とは何か」という、与えられた遠大なテーマに接近することが、本論文の目的となるものである。

少なくともこれまで、「デザイン学」という学問分野は存在しなかった。したがって、デザインの核心を決定したり、変更したり、方向性を与えたりする役割にかかわって「デザイン学」というものが登場することはなかった。このように、「デザイン学」というものの姿を過去の歴史のなかに見出すことができない以上、それは、今日的に創造されるべきものである。そのために、まずもって、デザインの発達過程を再確認し、あわせて現状についての分析を行なうことは、決して無意味なことではないだろう。なぜならば、そのような一連の作業のなかから、「デザイン学」という学問が必要とされる理由が認識され、「デザイン学」の方向性が浮き彫りにされるであろうと考えるからである。したがって本論文は、最初に、デザインの発達過程についての記述を試み、次に、デザインが置かれている現状の諸問題を検討し、それらを踏まえたうえで「デザイン学」への足掛かりを考察しながら、デザイン思想史の確立を提案し、最後に、「デザイン学」の実質的内容としての環境価値論を述べることにする。以上が、本論文における「デザイン学」を創造するための手法である。

一. デザインの発達過程

この間の近代産業社会において、デザインの発達に大きな刺激を与えた外力として、産業主義と商業主義が考えられる。産業革命から今日の技術革新へと続く一連の技術の発展は、生産構造や流通機構などの変革に止まるだけでなく、大量生産—大量消費という社会・経済体制を確立していった。そのなかにおいてデザインは、機械という生産手段を容認し、産業のなかにおいて諸芸術を統一し、普遍的でしかも合理的な美を求めようとする、いわゆる近代運動として進行していった。そこには、物質的平等性の確保と機械美の創案がもくろまれていた。

一八世紀中葉、まずイギリスにおいて産業革命が起こった。アブラハム・ダービーが一

七一三年にコークスで鉄を鑄ることに成功して以来、蒸気機関、蒸気ボイラーの発明を促し、ついには、蒸気船や機関車などの大型輸送機器が登場するに至った。産業革命が可能にした最も重要で直接的な変化は、流通手段においてであり、なかでも、この蒸気機関の発明は、これまで全く安定していた田舎社会を終結へと導く最高の事件となるものであった。さらに流通手段の変化は、工業の発達とあいまって工業都市の成立を促進すると同時に、都市への急激な人口の流入をもたらした。こうして産業革命は、産業や流通や消費の構造を変革し、その結果都市生活の発達を促し、商工業の発展を可能にしていた。

産業革命がもたらした産業構造の変化は、主として分業とオートメーションによる大量生産として現われた。大量生産は、おそらく過去一五〇年において日常生活に変化を与えた最も重要な出来事であった。なぜならば、その技術は、製造にあたって慎重に計算された厳格な計画を必要とし、そのためには、仕事のそれぞれの段階が専門化されなければならなかったからである。そうした技術は、個人的に直接知らない大勢の人びとにものを作るための生産の技術であり、それは、これまでの職人の仕事のやり方と完全に異なる技術であった。しばしば職人は、彼の製作物を使う人たち（依頼者）を知っているか、そうでなければ、少なくとも彼は、その人たちの営む生活や趣味に対して明確な概念をもっていた。職人はまた、基本的には自分がデザインした製品を完全にコントロールしていたし、しばしば、自分自身の手によって製作のはじめから終わりまでを掌握していた。このような職人による製作の方法に取って代わる大量生産は、全く新しい生産のプロセスであり、それが大規模に適用されることにより、ゆるやかに発展してきていた、これまでの生産と消費の伝統を押し倒すことになった。

一品生産から大量生産へ、手工具から機械へと変化するなかで、工業製品はどしどし機械の口からはき出され、社会に氾濫していった。しかし、当然ながら、このような工業製品の形や色や材質などのいわゆるデザインにかかわる諸要素について、責任をもって決定することができる人びとは、当時いまだ存在しなかったし、まして、工業が社会に対して与えるであろう影響を十分に予測しえる人びともいなかった。

このようなヴィクトリア時代の社会的状況のなかにあつて、ウィリアム・モリスのデザイン思想は形成されていき、結果的にそれは、デザインの近代運動の先駆けとなるものであった。モリスはしばしば、機械による生産を嫌悪し、中世社会にみられた職人の組織による生産方法の復活を望み、手仕事を尊重する立場を取った。モリスにとって、機械から生み出されるものは粗悪なものでしかなかった。なぜならば、そこにみられる分業化された労働は、賃金と能率によって成り立ち、そうした労働には、本来備わっていなければならない、ものをつくる喜びが失われている、と思われたからである。モリスにとって、「真の芸術」は労働の喜びを体現したものであり、また、労働の喜びを万人が分かち合える構造をもつ共同体こそが、「真の社会」と呼ぶにふさわしいものであった。

しかし、革命的ともいえる、このモリスの芸術＝社会観は、そのとき現実することはなかった。むしろ、機械的生産は不可避のものとなって、その後進行していった。そうしたなかにあつて、産業革命によって生まれた生産のための新しい手段は文明を破壊する災いではなく、考慮に入れるだけの価値があり、そこから新しい文明の基礎が生まれるであろう、という考えが形成されつつあった。モリスの思想と実践の影響を受けながらも、それを越えて、機械の可能性を認め、さらには、工業が生み出す製品の質を改善しようとする

思想に到達したのは、ドイツ工作連盟の人たちであった。こうして、機械による大量生産という生産プロセスが歴史的に肯定され、ここに至って、産業のためのデザインという概念についての初期の発展段階が到来することになるのである。

「機械様式というものが、二〇世紀のデザイン運動の目標でなければならない」と主張するヘルマン・ムテジウスを中心として、ドイツ工作連盟は一九〇七年に結成された。ドイツ工作連盟の同年の第一回年次総会における、建築家テオドール・フィッシャーの演説のなかに、機械肯定の思想を明確に読み取ることができる。彼はその演説のなかで、「人間は機械の特性を速やかに修得し、しかも正しく機械を使用すべきである」と前置きしたうえで、「危険なことは大量生産や分業ではなく、工業が最高の質をもった仕事を生み出すという目的を失ってしまい、時代の支配者ではなくて、社会に奉仕する一員であると工業自身が感じていないという事実である」と述べている。フィッシャーのこの考えで注目すべきは、単なる機械自体の容認に止まらず、さらに進んで工業のあり方にまで言及している点であり、デザインにおける近代運動についての最初期の高まりとなるものであった。

会員中最年少者であったヴァルター・グロピウスは、一九一四年にケルンで開かれた工作連盟の展覧会へ出品したモデル工場において、近代産業社会に対応した建築の実践を行った。この建築について、『モダン・デザインの先駆者たち』の著者のニコラウス・ペプスナーは、そのなかで次のように述べている。「これまでに、この作品ほど物事に関して意気揚々とした人間らしい建築芸術はなかった。ガラスの透明さには何の不思議もなく、また鋼鉄の骨組みは堅く、その印象はあらゆる他の時代の思わくからかけ離れている。私たちが生活しているこの世界は、科学と技術の世界、スピードと危険の世界、それに激しい闘争と個人の安全を無視した世界であるが、グロピウスの建築のなかに栄光を与えられるのは、このような世界にあつての、ものを生み出そうとする活力である」。

しかし、「工業製品の良質化」を目標とするドイツ工作連盟の動きは、ヨーロッパの各地に波及したものの、「良質製品」という合い言葉が、具体的内容を伴って、整然とした理論のもとに裏づけられることはなかった。つまり、ムテジウスを指導者とする工作連盟は、機械を肯定し、産業に対する美術家の協力を求めたにもかかわらず、本格的な美術家の協力のあり方に対して具体的な事例とその理論的根拠を十分に示すことができないまま、時代は、第一次世界大戦へと向かったのであった。

しかし、グロピウスのモデル工場の作品は、美術と工業との調和という問題に対するひとつの解答であり、従来の様式主義に代わる工学的建築の芽生えを促進しただけではなく、バウハウス設立の教育理念を導き出すものでもあった。「工業製品の良質化」を推し進めるためには、美術家を工業に協力させる必要があるとするドイツ工作連盟の理念は、復員したグロピウスによって一九一九年にヴァイマルに設立されたバウハウスにおいて継承された。グロピウスは、これまで社会から孤立していた美術家に、個人的作業から離れ、チームワークによる共同作業へ向かうことを求めた。その理想を具現化する場が、新しい造形教育機関であるバウハウスであった。グロピウスは、バウハウス設立にあたり、リオネル・ファイニンガー（画家）、ゲルハルト・マルクス（彫刻家）、ヨハネス・イッテン（美術教育者）の三人に教授団に参加するように求め、すべての芸術を建築に統合にすることによってこの理念を可能にしようと試みた。近代産業社会における美術のあり方を、教育をとおして実践することによって、バウハウスはデザインにおける近代運動の聖地となり、そ

の地での成果は、その後、おおよそ五〇年代から六〇年代までをとおして各国の多くの建築家やデザイナーたちに影響を及ぼしていった。

デザインの近代運動の重心となるものは、いうまでもなく、社会的倫理であった。そこでは、真実から離れた見せかけの美や過去の歴史的な装飾を捨て去り、近代の合理的精神に基づく、機能的で普遍的なデザインが求められた。しかし、戦後の復興期を見ると、技術革新や経済成長に反比例するかのように、近代デザイン（モダン・デザイン）の理念は、徐々にその有効性を失い、全く異質な同時代のデザインが姿を現わしてきたのである。

二. デザインの現状分析

現在、インダストリアル・デザインは、技術革新と商業主義の成長に支えられながら、また結果的にはそれらを推進する力として、飛躍的な進歩を見せている。すべての工業製品は、インダストリアル・デザインというフィルターをとおして、広く人間の生活のなかに浸透し、生活様式のみならず、精神構造にまで変革を迫っている。ここでは、同時代のデザインが担っている特質について検討したい。

第一に、道具環境の地獄化である。大量生産によって奔流のように投げ出された製品は無秩序に生活空間に充満し、環境に対する破壊力となっている。その具体例が自動車であり、家庭電化製品である。確かに自動車は好きな場所に好きな道を選んでいつでも行くことができるし、電気釜はスイッチひとつで飯が炊ける。このように個々の工業製品は便利さと物質的豊かさを提供し、さらには、大量に生産されるがゆえに誰もがみな同じ製品を買うことができるという平等の立場の消費者をつくり上げた。しかし、機械がもたらした物質文明の偉大さと豊かさに酔いしれているあいだに、人間の生活空間は工業製品によって占拠され、道具による地獄化が急速に進行してきているのである。

第二に、デザイナーが置かれている現状の問題である。今日のインダストリアル・デザイナーは工業社会における分業化されたポジションのひとつである。したがって、前世紀までの職人が製作に携わっていた職能の範囲とは大きく異なる。企業のデザイナーであれば、製品の形態について関与はしても、最終的な決定権までは多くの場合与えられていない。また、何を生産するかにかかわる決定に疑問をはさむ自由は実際にはそれほど許されていない。今日の工業社会では、ものを生産する判断は、デザイナーの意志ではなく、経済の原理に取って代わられているのである。

第三に、消費者の道具に対する生活感情の問題である。大量生産は大量消費の前提があってはじめて可能になるシステムである。大量消費は大衆の物質的欲望を見事に開花させ、一方では増加する人口を維持するうえで必要とされる本質的な要素でもあった。しかし、もうひとつ見逃すことができないことは、この工業社会が前進すればするほど、つくり手と製品と使い手の三者のあいだにかつて存在していた生活にかかわる共通理解が破壊されていくという傾向である。人は誰しも平等に共通の文化の恩恵に浴したいという願望を抱く一方で、自分だけの環境を形成したいという願望をもつ。しかし大量生産による物質の供給は、前者の願望は満たすことはできたとしても、後者の願望を満たすことはないのである。

三. 「デザイン学」への発展

「デザイン学」成立の足掛かりを見つけるために、以上において、デザインの発達過程の概略を記述し、現状についての再確認を行なった。

産業革命後まず問題になったのは、機械の容認と美を巡る問題であって、今日のデザインの理論を発芽させるための母胎になっている。その母胎とは、あくまでヨーロッパの理論的問題解決という手続きであり、一方今日にみられるインダストリアル・デザインの初期の実践は、一九三〇年代のアメリカにおける技術革新と商業主義のあいだに開花したといわれている。その後の日進月歩の技術と、それを武器とする高度の資本主義経済とは、インダストリアル・デザインという特効薬を放置することはなかった。したがって、無秩序に氾濫する工業製品、人間のもつ品物に対する感情を表現できない工業製品——このような工業製品が今日まで続々と誕生している理由は、インダストリアル・デザインの発達の経緯を考えれば容易に理解できる。工業社会において、インダストリアル・デザイナーに求められたものは、大衆が望み、夢みるものを、大衆に先駆けてイメージする直観力でしかなかった。もちろん、このことが無意味だったわけではない。それどころか、物質文明の開花とともに、大衆のもつ物質に対する願望を満たしたことは十分評価されなければならない。しかし一方で、今日にあって問題にされなければならないことは、その反面において人間は何を失ったかという問いであり、その問いに真の解答を与えることがいま求められているのである。つまり、今日の工業社会の混乱を解決する道しるべが必要とされているのである。

人間が日常使う道具が工業により、大量に生産され、大量に消費されるや、その量産品が社会に対して大きな影響を及ぼすという現象が現われてきた。これまでの工業社会は、大量生産と大量消費が大前提であり、今日のような成功を可能にしたのは、技術と経済とインダストリアル・デザインとの三者であったといえる。今日の多くの人びとは、機械に対して十分使いこなす自信を得ているし、デザイナーにあっては、機械による生産品に新しい美の基準を付与するという命題も十分理解している。今日では、ルイス・マンフォードの『技術と文明』のなかの一文である「われわれが機械を乗りこえることができるかどうかは、われわれの機械を使いこなす能力にかかっている」という言葉も、ハーバード・リードの『インダストリアル・デザイン』における問題提起である「機械生産で作られるものは、美術として欠くことのできない資格をもつことができるか」という命題とともに、一部では完全に消化し、これからも消化できるであろうという自信をもつに至っている。大量生産と大量消費というひとつの生産システムは、急速なスピードでいままさに完成の方向へと向かっているのである。しかし、そのシステムが完成の方向に向かえば向かうほど、社会への影響は増大し、混乱するのである。いみじくもマンフォードは、「機械を使いこなす能力にかかっている」といったが、今日では、人間があまりにうまく機械を使いこなす能力を身につけたがために、その結果である工業製品の氾濫を招き、さらに悪いことには、その最終形態のあり方に責任をもつ人がいないという一方通行のシステムができ上がったのである。果たしてそれでよいのであろうか。デザインが、産業と生活との緩衝地帯として本来の機能を果たすためには、製品の姿のみを単にイメージするだけでなく、現行の社会・経済体制が結果として生み出す最終の姿、つまりは広い意味での「環境」に対

して何がしかの責任を果たさなければならないのではないだろうか。

産業革命以来、デザイン運動を巡るテーマは、機械の肯定の問題、美術の問題、商業主義下のスタイリングの問題として展開されてきたが、これからのデザイン運動は、道具世界をオーケストラにたとえるならば、デザイナーはその指揮者的存在になることを求めて展開されなければならないだろう。そして、その指揮者が読み取る楽譜こそが、新しいデザイン運動の理論であり、すなわち私が提案したい「デザイン学」なのである。つまり、ここで提案する「デザイン学」とは、製品の形態だけに關与していたこれまでのデザインの研究から離れ、製品になる以前の資源の問題から、生産される製品や消費される製品を経て、廃棄物の問題に至るまでの道具のすべての生態的価値を探究し、その必然的延長としての環境形成のあり方を検討し提言する、政策学的な学問であるといえるであろう。

さて、私が提案する「デザイン学」の概要は、環境価値論として次に述べるが、その理論の裏づけとなるべきデザイン思想史の早急な確立を望みたい。というのは、環境価値論とは、現在デザイン行為に内在する矛盾の認識にはじまり、その矛盾解決へ向けた諸評価を経て、全体としてよりよき環境をイメージし、一定の価値判断に基づいてその創造にあたる一連の行為であり、一言でいえば、未来の予測を意味しているからである。しかし、現状から生まれるであろう未来は決して現在の諸問題だけから判断することはできず、現在をつくり上げた歴史的要因、すなわちデザインの歴史に対する一定の研究がなされなければ、未来の予測は極めて困難なものになるであろう。いうまでもなく、ここでいうデザインの歴史とは、単に年表的、百科事典的事実の羅列に終わるのではなく、その時代の人びとが、その時代の道具を生み出した社会的文化的背景およびその思想を発見することであり、したがってそれは、デザイン思想史と呼ぶことができる。そのようなわけで、「デザイン学」の中心を占める環境価値論に正確さと有効性を与えるためには、その前提としてデザイン思想史についての研究が早急に行なわれなければならないのである。これまで、大学をはじめとしてデザインに関する研究機関は、単にデザインのテクニックの研究や教授に追われ、デザインの本質、すなわち何を、なぜ、デザインするのかという最も大切なことをあまりにもなおざりにしすぎてきた。今日のように発展した工業社会においては、製品を生み出す目的や理由に関してデザインは口を出す余地がなく、デザイナーに求められるものといえば、どのようにうまくデザインするかという細分化された表現上のテクニックにすぎなかった。「デザイン学」創造の本来の目的は、このような矮小化されたデザインの現状の打破にあるといえるし、またそのことが、デザインの恒久性を追及するうえでの必須の原動力となっていくことを信じたい。

四．環境価値論序説

今日のデザイナーのなかに、製品をデザインすること、ただそれだけに造形の意欲を燃やし、「創造」という名に酔いしれている者がいたとしたら、それは希であろう。多くのデザイナーは現在、本来のデザインの理念や理想に反して醜い物質世界を形成することに加担する一方で、許されるデザインの職能の範囲が極めて限定的であることに対して疑問を感じ取っているのではないだろうか。デザインが、人間生活の不調和に対する解決策の提案である以上、常に、その時代の不合理性やデザイナーに内在する矛盾から新しいデザイ

ンの思想が芽生えたように、同様に「デザイン学」も、現代社会が内包している混乱の解決やデザイナー自身を感じ取っている自己矛盾の解消という方向性のなかから今日的に生まれ出るものであろう。そのような意味において今日的に成立されなければならない「デザイン学」は、「環境」にその焦点をあてるのが最もふさわしく、以下に、環境価値論としてその序説を述べてみたいと思う。

一般に環境とは、自然環境と道具環境の総体であり、そのなかにあつての人間のすべての営為と考えることができるであろう。

自然環境の一部が道具環境に変化するプロセスの概要は次のようになる。自然環境は、地上で生活を営む生物と、地下に埋蔵されている天然資源とによって成立しているといえる。もちろん、生物とは動植物のことであり、天然資源とは、石油、石炭、天然ガス、岩石、土などのことである。次にこれらの要素は、自然環境としての水、太陽熱、地熱などのエネルギー源と、道具環境の構成物のひとつである機械類とによって、物理的にまたは化学的に操作が加えられる。具体的には、材木であれば、改良木材や紙にするために、単板を製造することであり、チップ化することであり、繊維化することである。石油や石炭であれば、合成樹脂や合成ゴムの基本単位となるモノマー（単量体）の製造である。この操作を第一次加工と呼ぶことができる。この第一次加工が終わると、次はその形状を一定にするための加工が行なわれる。金属であれば、線上、面状、板状、柱状、塊状などの形状に変化する。この段階において、基本的に寸法、材質などはすべて日本工業規格の適用も受ける。これを第二次加工と呼ぶことができる。さらに最終的に、これらの材料群に第三次加工が施され、つまり、建築家やデザイナーなどの選択によって組み合わせされたり、接合されたりして「造形」がなされ、具体的な建物や日常生活用品となるのである。こうして道具環境は成立することになる。

このように見た場合、明らかに道具環境は、自然環境の変形であり、生物学的用語を用いれば、「変態」と呼ぶこともできるであろう。このことは、建築材料や工業材料だけではなく、食料についてもあてはまる。たとえば、自然環境の要素である米、小麦、果物はそれぞれ、酒、パン、ジュースへと変態するのである。さらに今日では、石油から食料が合成されることも可能である。したがって、現代の衣食住のすべてが、自然環境の変態であると考えることができる。人類の歴史から考えると、最も初歩的な変態は、食料としては米作の発見、道具としては矢、弓の発見、建築としては竪穴式住居の考案であろう。それ以前であれば、草や木の実や魚は直接手で取って食べていたであろうし、住居としては、山腹の横穴を利用することによって、雨露を凌いでいたにちがいない。すなわち、この時点では、人間と自然環境の直接的関係であり、今日でいう道具環境は成立していない。したがって、最初の道具環境の成立は、米作による農耕文明の出現からといえる。なぜならば、ここではじめて、自然環境の変態として、農耕や狩猟のための道具、生産物の米、貯蔵のための高床式住居が生まれるからである。

歴史の流れとともにその変態は複雑、多岐にわたり、産業革命以来の科学と工学の著しい進歩とあいまって、一段とその速度を増している。自然環境から材料、材料から道具環境へと変態する過程のなかで、材料は両環境の中間的媒体として存在している。

これが、自然環境が材料となって道具環境に至るプロセスであるとすれば、次に問題になるのは、道具環境が自然環境に帰るリバーシブルなプロセスである。自然環境と道具環

境とを相互に結ぶサーキュレーションが存在しなければ、すなわちリバーシブルなプロセスが完成していなければ、自然環境は一方的に消滅すると同時に、道具環境は道具の混乱と地獄化を招くことになる。合成樹脂は天然地下資源である石油を大量に必要とし、一方、その一部は硬化すれば不溶不燃と化し、燃えたとしても、人間にとって有害なガスを発生する。今日の課題であるプラスチック廃棄物の処理の問題は、自然環境と、材料としてのプラスチックと、道具環境とのあいだに有効なサーキュレーションがまだ完成していないことに起因している。

工業文明は、大量生産—大量消費を前提として成立している。しかしながら、一体どこから、つまり何を使って、大量に生産するのか、また、大量に消費されたものはどのような運命にあるのか、という疑問に対しての確固たる解答が、今日までにあって十分に導き出されているわけではない。公害問題、都市問題、資源問題などの今日の工業社会が抱えている問題は、決して工業文明だけがもたらした罪ではないとしても、物質的豊かさと便利さを謳歌し、技術のもつ確かさと可能性を過信する前に、この工業社会が人類の歴史のなかでどのような位置を占めているのかをもう一度確かめなければならない。またその必然的結果として、私たち現代人は長い人類の歴史の延長としての今日、いかなる環境に生存した方がよいのかという価値の内容ないしは判断の基準を形成しなければならないのである。これから研究が進むであろう「デザイン思想史」に根拠を置いて、この「価値の内容ないしは判断の基準」をデザインすることが、ここで提案されている「デザイン学」に期待されているのである。

本来人間は、自然環境と道具環境をうまく調和させ、三者の円滑な関係を保たなければ生きのびることはできない。公害問題は、道具環境の自然環境への侵入であり、資源問題は、人間の自然環境への必要以上の挑戦である。今日の諸問題を解決するためには、人間・自然環境・道具環境の三者の相互間に強く働く影響力を認め、人間の英知としての価値体系に基づき、三者をコントロールしていかなければならない。そのとき必要とされるのが、ここでいう「デザイン学」であり、デザイナーはそれを楽譜として読み取り、そこから道具環境というひとつの楽曲をデザインしていく必要があるのではないだろうか。

(一九七五年)

参考書目

- (1) L・マンフォード『芸術と技術』生田勉訳、岩波新書。
- (2) D・パイ『デザインとはどういうものか』中村敏男訳、美術出版社。
- (3) 栄久庵憲司『インダストリアルデザイン』NHKブックス。
- (4) 勝見勝監修『現代デザイン理論のエッセンス』ペリかん社。
- (5) H・リード『インダストリアル・デザイン』勝見勝・前田泰次訳、みすず書房。
- (6) Kurt Rowland, *THE SHAPES WE NEED*, Looking and Seeing no. 3, Ginn and Company, London, 1965.
- (7) 勝見勝『現代デザイン入門』鹿島出版会。
- (8) Ken Baynes, *Industrial Design & the Community*, Lund Humphries, London, 1967.

著作集1『デザインの近代史論』

第1部 近代への問いかけ

第1章 デザイン学の発生

(9) L・マンフォード『芸術と文明』生田勉訳、鎌倉書房。

(10) 岸田純之助「第三技術時代」『朝日ジャーナル』vol. 14、no. 31、1972年。

第二章 非経済学的価値としてのデザイン

はじめに

今日の産業社会におけるデザインという概念は、産業革命を契機として急速に発展してきたものであり、各時代の社会的文化的要請によって、その意味する内容が変化しながら、今日に至っている。

本論文の目的は、技術革新と情報科学の発達に伴い、重大な転機に立っている現代の産業社会の状況のなかから、今日のデザインのもっている問題点を探し出し、それを非経済学的価値の側面から問題解決の方向を求めることにある。

一．現代デザインの動向

日本における現代デザインの動向を知るうえで、以下に挙げるふたつの文章は、興味深い。両文章とも、『工芸ニュース』に掲載されたもので、ひとつは、一九六一年のデザイン展望という内容のなかに記述されている次の一文である。

インダストリアルデザインという職域が、わが国では台頭期にあった当時は、良くいえば、デザイナーたちは、今より、よほど純粋であった。製品全体をよくする上に、未開拓の新分野を担当し協力するという考えに胸ふくらむ思いで仕事をしていた。今日からみると、ずい分と単純な考え方であった。そして、事実この職能はそれほどなまやさしいものではないのを知ったのだ¹。

さらにもうひとつは、一九七〇年デザイン展望と題して、次のように書かれている。

対象の拡大とともに、最近のデザイナーの活動形態の変化もみのがせない。プロジェクトチームの一般化、インターディシプリナリなチームによる研究活動やデザイン開発が目立つようになっていること、デザインを生産、流通のネットの中で位置づけ、これらを含んだ組織活動にもっていこうとする動き、さらに、具体的なデザイン以前の企画や調査、アイデアの提供などのシンクタンクのともいうべき方向をめざす動きなどである²。

このふたつの文章を読み比べると、わずか一〇年という短期間に、デザインの意味する内容が、明らかに大きく変化していったことがわかる。

このようなデザイン概念の変化の段階を、クリストファー・ジョウンズは、進化論的観点から次のように三つの段階に分類している³。

第一段階 craft evolution

デザイナーと呼ばれる人たちが現われる以前にすでに高いレベルに達していた、非常にテンポのゆるやかな進化の段階。

第二段階 design process by drawing

われわれの社会の工業生産方式に対応するために生み出された、迅速なデザインのプロセスの段階。

第三段階 systems design

今日その必要性が大いに強調されながらも、まだ実際化されるにはいたっていない、工業製品の使用のパターンを計画＝デザインする段階。

そして、この第三段階のシステマティックなデザインという方法論の出現に対して、ガイ・ボンシーペは、次のような四つの理由の存在を列挙する⁴。

第一は、デザインプロセス合理化の必然的な感情の存在、つまりデザインプロセスに、より客観性と明白さを付加する欲求が感じられたためである。合理的なデザイン方法論によって、将来の結果を管理、予測、計画、することが可能である。

第二は、デザイン学生が授業で合理的な基準となるものをたずねたからである。彼らは情緒の代りに合理的議論を求め、非個性的なデザイン教育を求めている。

第三は、デザイン方法論自体の発展のためである。この発展は、デザインの実際面に科学や科学的方法が影響した結果だと思う。デザインの芸術からの分離、科学的分野への移行がみられるが、この点に関しては激しい論争がある。

第四は、生きるために、デザイナーは産業の内部で技術者の用いたのと同様の合理的方法に、自己を適応させなければならなかったためである。

これらが、ガイ・ボンシーペが指摘するデザイン方法論の出現を促した四つの要因であるが、さらに出原栄一は、システマティックなメソッドが要請される理由について、言葉を変えて、次の三点を指摘している⁵。

第一に、需要面からの要請として、設計者に対して与えられる課題（与条件）の質的量的変化。

第二に、設計プロセス自体からの要請として、設計プロセス自体の手法、道具などの変化。

第三に、加工プロセスからの要請として、加工、組立工程の機械化、能率化などの変化。

おおよそ以上が、近年発表された資料のなかにみられる、現代におけるデザイン概念の変化とその変化を促した要因である。ここからわかることは、デザインの意味する内容が、従来の最終製品の形態、材質、および色彩を直感的に把握する作業から、どのような方法を取れば、最も目的に合致した合理的なものが生み出されるかという方法論へと大きく変化していることである。

しかし、このシステマティックなデザインという問題解決の道具が、現在においてまだ十分に活用化されず、デザイン行為に定着しない原因は何であろうか。そのことに関して、ガイ・ボンシーペは、以下の四点を挙げている⁶。

第一に、デザイン方法論は退屈で、役に立たない。

第二に、学術的で、浅薄である。

第三に、従来ごくありふれた計画手法をデザインプロセスに適用してきたに過ぎない。

第四に、現在のものでは、デザインの創造性の障害となる。

一方、出原栄一は、システムティックなメソッドのふたつの流れに着目して、**Black Box Method** に代表されるような、集団設計活動からいかにして個人の能力以上の創造性を引き出すかという点を重視する考え方と、**Glass Box Method** として一括される、いよいよ複雑化する設計過程をいかに合理的に分業化して、精度、能率の向上をはかるかという点を重視する考え方とのあいだには、かなりの相違が存在することを論じている⁷。

また、石川弘は、製品デザイン体系化の困難さの原因を、哲学、美学における人文科学的アプローチ、物理、化学における自然科学的アプローチの両極矛盾に加えて、現実の場として、経済、経営における社会科学的アプローチが混在している点に求めて、「直感の不安定、不確実さ」と、「システムの複雑さ、固定性」のあいだに立って、問題の程度によって両者の使い分けが行なわれている現状を指摘し、両方の関係の再編成の必要性を強調している⁸。

このように、システムティックなデザインに関しては、これまであらゆる角度から説明され、検討されてきたが、最終的にこの方法論自体が、機能的に活性化していないのは、なぜだろうか。ひとつには、デザイナー側に方法論に対しての認識の浅さや誤用があり、もうひとつは、デザイナー側が、方法論に対して十分な信頼性をもっていないという点にあるといえる。

一方の理由であるデザイナー側の方法論に対する認識の浅さ、または誤用という点に関して、ガイ・ボンシーペは、ブルース・アーチャーのデザイン方法論に批判を加えながら、さらに次のように指摘する。

アーチャーのデザイン方法論の基本的仮説は、「すべてのデザインプロセスには同一の理論構造が存在する」⁹というものである。彼の方法論をもってするならば、いかなるデザイン問題に対しても、一種の魔力的な鍵を持つことになる。けれども彼はデザイン問題の多様性を考慮していない。灰皿のデザインに、農耕機械と同じ方法論は適用できるだろうか。われわれは問題の複雑さの程度に応じて体系づけられた多様な方法論を必要としているのである¹⁰。

この指摘から判断すると、ガイ・ボンシーペは、一般原理のモデルとしてのデザイン方法論は、すべてのデザイン対象に適用できるものではなく、その点を十分認識しないで、無理に適用しようとするところに、デザイン方法論の有効性が失われている、と考えているのである。

これに対して、ブルース・アーチャーは、自分のデザイン方法論が有効性を発揮するためには、どのように取り扱ったらいいのかということについて、「特に強調しておきたいことは、私が提唱するのはデザインを進めてゆく過程で、何か困難な状況に直面した場合に

有効な手法の一つであって、目的が明確になっていて問題の解決への道すじも明らかになっている状況においては、私の提案するデザインのステップを一步一步忠実に、順を追って進めることはあまり意味がないということである」¹¹と、どちらかといえば、あいまいな態度を取っている。しかし、現実的に必要とされている方法論は、あるひとつのデザイン対象に対して、その対象のもつ問題を解決するために最も有効に作用する道具としての方法論であろう。ガイ・ボンシーペの言葉を借りるならば、問題の複雑さの程度に応じて体系づけられた多様な方法論を用意することなのである。そのためには、「問題の複雑さの程度」をある一定の次元（基準）によって色分けし、問題の度合いを幾つかの段階（レベル）に分節化することが必要であり、分節化したレベルに対して、一般デザインプロセスモデルから発生した特殊モデルをそれぞれに適応させることではないだろうか。

以上、デザイン方法論が、機能的に活性化していない一方の理由であるデザイナー側の方法論に対する認識の浅さ、および誤用という側面から述べてきたが、それに比べて、もう一方の理由である、デザイナー側がデザイン方法論に対して十分な信頼性をもつに至っていないという事実の方が、より重要な意味をもっているように思われる。この信頼性という問題に関して、ガイ・ボンシーペは、「デザインにおける評価」という一節のなかで、次のように詳細にわたって力説している。

デザイン方法論は概して保守的である。特に、アーチャーはこの流儀に従っている。彼は自分の方法論を「必要」あるいは「与えられたもの」で開始している。つまり、デザインプロセスの初期段階には一つの「必要」があり、いわばその「必要」でもってデザインが始まるプロセスである。あなたがたは、デザイン行為によって、「必要」を満たそうとする。しかし、「必要」が正しいかどうかについて、デザイン方法論は何も教えてくれないことを理解すべきである。デザイナーが社会の「必要」と自己の仕事に関係づけようとするならば、社会状況について、批判力を持った評価でもって開始しなければならない。このような評価についてデザイン方法論は全く沈黙し、無価値の方法論を組み立てようとしている。デザイン方法論は現実的な評価の立場で開始されるべきであるし、その責務がある¹²。

ガイ・ボンシーペのこの指摘は、旧来のデザイン方法論の範囲を越え、デザイナー自身が直接的に社会に対応していくという方向性を示していて、その革新性は高く評価されるであろう。確かにガイ・ボンシーペが指摘するように、これまでのデザインプロセスにおいては、一般にその第一段階において設定される与条件に対してデザイナーは関与することができず、外部から与えられた条件がすでに正しいものとして、デザイン行為をはじめなければならなかった。このことが最も明確に記されているのは、ブルース・アーチャーのデザイン方法論のなかにおいてであり、彼はデザイン作業の進行過程を一〇の段階でとらえ、その第一段階を次のように説明しているのである。

デザインの基本方針（policy）というのは、デザインチームの外側から与えられるのが普通である。したがってこの場合の目標（objectives）とは経営者にとって最大の利潤を得ることになり、より大きな資本の蓄積を目指すということである¹³。

このように、ブルース・アーチャーのデザインプロセスの第一段階の位置づけと内容が示すように、デザインが資本家の経済的効果の増大のための手段であり、それに従うことが、社会の発展を導くものであるとする考え方は、従来の工業社会においては、多くが疑問を感じることなく、またあえて批判を加えることなく、当然のこととして広く容認されてきたものである。

そのことは、現代デザインの社会的要請理由および発展過程から容易に理解することができる。結果的には封建制度の崩壊と資本主義制度の確立をもたらした産業革命は、これまでの職人による生産方式を、部分的には残したものの、ほぼ完全に消滅させ、それに代って、産業、社会の再編成および定着という工業化社会への移行の過程で、工場経営者への美術家の協力を要請していった。前述の引用（一九六一年デザイン展望）のなかで述べられている、「[デザイナーたちは] 製品全体をよくする上に、未開拓の新分野を担当し協力するという考えに胸ふくらむ思いで仕事をしていた」という一節からも、その時代の社会とデザイナーとの関係の様子をうかがい知ることができる。さらに、二〇世紀後半の資本主義経済にみられるひとつの特徴的な傾向である、全体として相当に高い経済成長が持続的に実現されるなかで、デザイナーに求められたものは、大衆が望み、夢見るものを、大衆に先駆けてイメージする直観力であった。絶え間なく進行する技術革新を背景に工業化社会が高度に成長する過程においては、デザインの機能は産業と社会の中間的媒体としての消費生活を秩序づけることであるという一般形式論は当然のように姿を消し、利潤追求の動機が原動力となって、消費者の欲望を満足させる商品が迅速かつ豊富に供給されることを至上とする経済効率のもとにデザインは埋没していくのである。こうした産業と経済の変化を考えることによって、効率、合理性、客観性といったものを価値の拠り所としながら、これまでのデザインプロセスが整理、統合されて一定のデザイン方法論へとかたちをなしていく背景が理解できるし、しかもデザイン作業の第一段階を、ブルース・アーチャーの第一段階にもみられるように、経済的効率という点から決定されたデザインの与条件が一方的に外側から提示される段階として位置づけようとする理由も同じように理解することができるであろう。

しかし、このデザインの与条件、すなわち、ガイ・ボンシーペのいう「必要」が正しいかどうかという評価に対して、一般にはデザイナー自身に参加できない現状において、明らかにそのことに起因すると考えられる問題点が、今日幾つか複合しながら発生している。その問題点とは、製品が生み出された結果引き起される使用形態もしくは社会変化に対するイメージと、分業化された実際的なデザイン作業（形態操作）とのあいだには、かなりの隔たりがあり、その点に関して、デザイナー自身が少なからぬ矛盾と不満をもっているということである。多くのデザイナーがもっている、自分たちのデザイン技術を公共的利益のために行使するとする社会的使命観と、営利企業の目的である利潤追求の姿勢とは、明らかに相反するである。

これまでのデザイン方法論に関して、現在機能的に活性化していない理由のひとつとして、デザイナー自体が、デザイン方法論に対して十分な信頼性を置いていないことを挙げたが、このことは、デザインの与条件に対して評価を加える機会が与えられることなく、一方的に創造性および合理性を要求されることに対する不信であり、一般にデザイナーが

もっている文化的価値観および製品の生態をトータルに把握しようとする思考形態に逆行する面を含んでいるからである。したがって、デザイン方法論をより高度に完成化したものにするには、その第一段階は、デザインと条件の発見および評価、すなわち「何をデザインするのか」という問いからはじめるべきであり、そうすることによってはじめて、デザイン方法論を要請した理由に、より積極的な意味をもたせることが可能になるであろう。

デザイナーが、「何をデザインするのか」という問いを展開することができるようになるためには、企業組織の転換が必要であろう。しかし、いままさに、これまで経済的価値がそのほかの文化的諸価値よりも優位に立ってきた産業社会に、徐々にではあるが新しい局面が現われてきている。それは、「産業はそれ自体として価値あるものではなく、生活のための手段であるという単純な真理が出てくる。人間生活という面から産業を照明するには、その非経済学的研究が重要な役割を演ずる」¹⁴とする産業社会の自己矛盾の淘汰としてのひとつの方向である。この産業社会が、経済的効率から非経済学的価値に基軸を変更するなかで、デザイナー本来の主体性が回復され、その結果としてデザイン領域も拡大されていくだろう。次の「二．産業社会の新しい動き」では、非経済学的価値を重視しようとする産業社会の新しい動きに注目し、さらに「三．デザイン概念の革新」において、そのような動きのなかで、デザインがどのように展開していくのかを展望してみたいと思う。

二．産業社会の新しい動き

これまで、デザインを概念的に構造化し、より明確化しようとする目的のために、幾つかのデザイン論が展開されたり、ケーススタディーとして実務面からの報告がなされたり、実証的および観察的な側面からデザインサーベイが行なわれてきた。しかし、方法の違いこそあれ、その目的の根底には、製品デザインにおける形態が、いかなる要因から組み立てられて成立しているかを明らかにすることによって、逆に実際にデザイン作業を行なう場合の有効な手掛かりにしようとする考えが存在していた。

今日までのデザイン概念の史的変化とも当然一体をなすものであるが、この形態操作に作用する要因に関する研究の対象（価値の対象）にも明らかに段階的変遷が認められる。

第一段階では、形態の美的側面に研究の対象が置かれる。工業製品の良質化を目的とした初期の工業社会においては、絵画、彫塑に代表される純粹造形に内包されていたリズム、バランス、シンメトリーなどの造形要素や、人間の感情と綿密な関係にある色彩要素などの美的側面が主な研究の対象にされていく。このことは、造形要素の外延化であり、結果的には、純粹美術と応用美術という両極に分化させる力となる。

次の第二段階では、工学的知識が要求される。工業化が進行するなかで、デザイナーに要求されるものは、材料、構造、加工法などの製品形態を成立させる物理的属性すなわち生産技術面に関する知識であり、研究の対象もその方向に向けられていく。このような工学的側面の重視のなかから、人間工学という学問分野も現われてくる。

さらに第三段階では、デザイン業務の合理性、客観性、創造性などの要求から、デザインのシステム化の研究が急速に行なわれる。この段階は、発想法、システム工学、情報工学、行動科学、記号論などの近年急速に発達した諸学問の概念を導入し、重要視することによって、これまでの形態操作としてのハードウェアデザインから、パターン操作としての

ソフトウェアデザインへと視点を変換する段階である。このことによって、デザイン概念の領域はさらに拡大されるが、それと表裏をなして、一部ではデザインの美術および造形的分野からの分離、つまり科学的分野への移行という現象が現われてくる。

現在はずでに、この第三段階に入っていることは、多くのデザイナーやデザイン研究者のあいだで広く認められているといえよう。しかし、上記の三つの区分は、有効な認識を助けるための便宜上の分類であり、明確な時代区分を行なうことを目的としたものではないし、まして、たとえば第二段階においては、前段階の要因を全く無視していたことを意味するものでもない。実際には、各段階はオーバーラップしながら発展したものであり、前段階の一応の消化、定着というプロセスを経ながら、さらに新しい社会情勢の要請を加えることによって次の段階が生まれるものと考えられる。

それでは、第三段階の次に出現する段階とはどのようなものであろうか。それは、これまで製品形態に多大な影響を及ぼしていることが現実的には十分に認識されていながら、その構造の複雑さからほとんど手がつけられていなかった社会および経済的側面に対応しながらデザインを考える研究分野であろう。すでに紹介したように、ガイ・ボンシーペは、「デザイナーが社会の『必要』と自己の仕事に関係づけようとするならば、社会状況について、批判力を持った評価でもって開始しなければならない」ことを強調している。この見解に立つことにより、現在、デザイナーの社会とのより現実的な対応の問題、さらに進めば、企業におけるデザイナーのデザインと条件決定への参加の問題——こうした問題群がにわかに浮上してきているのである。一方、一部の経済学者は、このような萌芽的思考の存在を認め、現在の産業社会における非経済学的分析の重要性を主張している。ここでは、デザインと経済との本格的なかかわり方を探るための最初の作業として、辻村江太郎『計量経済学』（日本放送出版協会、一九六七年）、正村公宏『経済思想の革新』（日本放送出版協会、一九六九年）、正村公宏『計画と自由』（日本放送出版協会、一九七二年）、熊谷尚夫・建元正弘編『経済と計画』（日本放送出版協会、一九七二年）、および青沼吉松『産業社会の展開』（日本放送出版協会、一九七三年）を参照しながら、現在の産業社会に求められている非経済学的価値とは何かについて、その概要を述べることにしたい。

今日における経済学のもつ諸問題は、これまでの既存の経済学の学問体系では、とても解決できない多くの複雑化した社会現象に対して、どのようにしたら経済学に内包できるのかという保守的な試みと、既成の学問体系に固守することなく新しい事態に応ずる新しい研究分野の開拓が必要であるとする進歩的な試みとの両方向から解決されようとしている。経済学者がそのどちらに組みするかは、現代社会がどのような事態に置かれているのかという認識から生まれる危機感の度合いの違いによる。しかし、共通して多くの経済学者が認識していることは、現代社会が大きな転換の時代にあり、しかもいまが転換の最初の時代である、という点である。しかも、現在直面している危機の根本原因を、市場経済メカニズムの現実的な行き詰り、および生産至上主義に由来する社会的・経済的不均衡に求めている点でも一致している。したがって、こうした経済学者の関心事は、経済学に課せられた問題点に対する解決の基軸をどこに置くかであり、そこから、いま開始されようとしている大転換の時代における有効な指導理念を導こうとしているように映る。

それでは、これまでの既存の経済学の範囲ではとても解決することができないと考えられている今日の社会現象とは何であり、その原因はどこに由来し、解決の糸口はどこに求

められればよいのであろうか。

広域的な環境汚染を引き起している公害問題、その過密性に端を発した都市問題など、現在多くの人びとが悩んでいる社会現象は、これまでの価格メカニズムの原理では解決不可能であり、すでに市場経済の射程外にあると判断される。アダム・スミスにはじまる古典派経済学以来の経済学の伝統である市場経済に対する信頼は、一九七〇年代の公害問題、都市問題の激化とともに、大きく揺り動かされようとしている。これまで古典学派は、市場経済の自律的調整機能を論証することによって重商主義の政策体系に批判を加え、自由主義の経済思想を打ち出し、そのことによって、市場経済の最も展開された形態ともいわれる資本主義経済体制の確立を促す役割を演じた。そして、市場経済は、そのメカニズムの構造上の安定化をはかるために、独占禁止政策の推進や政府の恣意的な市場への介入の抑制などの政策的配慮のもとに、所得の不平等に対する修正や大量の失業の解消といった、そのときどきの時代の要請を受けることによって、自己のもつ矛盾をできる限り解消しようとして今日まできている。しかし、今日の社会問題は、それを外部不経済という概念でとらえ、それを内部化するために市場機構に大きな修正を与えるといった旧来の方法をもってしても、十分な解決は困難であろうと思わせるほど深刻で重大な意味をもっていて、そのことが、危機感を導くひとつの大きな原動力となっている。

このことと平行して、もうひとつの市場経済の行き詰りを露呈している現象がみられる。それは、本来市場経済がより効率よく機能するためには、市場における価格形成が少数の独占者たちによって歪曲されないこと、つまり市場における公正な競争条件が維持されることが前提であるが、現代の生産至上主義に立脚した産業社会ではその成熟度を増すにしたがって、技術の大型化からどうしても少数の大企業による市場支配の危険度が増す傾向にあるという現象である。

それでは、こうした事態に対応する新しい経済思想とはどのようなものであろうか。その概念の基本的姿勢について正村公宏は自著の『計画と自由』のなかで次のように述べている。

現実には、われわれが今日の大転換の時代を生き抜くためには、少数者による統制の肯定あるいは容認や、科学万能あるいは技術万能の思想の支配との闘いがまさに必要とされているということも明らかなのである。われわれが今日問題にしなければならないことは、部分的あるいは全体的効率の上昇というにはとどまらないより進んだ価値基準であり、いわば効率を越えた価値基準である。効率を越えた人間的価値基準を土台として、まさにその観点からより包括的な意味をもった効率を問題にしなければならないということがこれからのわれわれの原則である。このような角度から見たとき、もっとも有効な社会的組織は、社会の全構成メンバーの自主性を高めることによって、共同で決定されたルールを守る自発的行動を増大させ、それに基づいて発展の過程を抑制し、生活の構造を改革していくという方法以外におそらく見出すことができないということも広く認識されていく可能性がある¹⁵。

この思想の根底に、技術的発展の過程を適切に制御することのできるような社会関係を生み出すことにわれわれがまだ成功していないという現実と、このまま産業至上主義が続

けば、公害問題、都市問題などにみられる市場の不成立がさらに助長されるであろうという未来とを直視するなかに見えてくる、極めて深刻な不安が横たわっていることは明らかである。そして、このような思想が具体性を帯びるたかたちとして、一種の経済計画がここに登場することになる。こうして、もはや、市場における自動調節機能が景気調整の役割を完全に果たすとは限らないという認識が一般に確認されることによって、財政、金融政策などによる政府干渉を排除する根拠がなくなり、経済計画の必要性が指摘されると同時に、当事者としての政府の役割とそのあり方が大きな問題点となってくる。一方、この問題に関して多くの経済学者のあいだでは、つじつまのあった経済政策においては、その目的と手段の体系をはっきりさせる必要があり、それらの目的と手段のあいだに矛盾がないことが「数量化」することによって示されなければならないという点で一致している。しかし、ここで注意しなければならないことは、経済的諸要素を数量化し、計量化されたモデルを作成することは、経済成長をよりの確に予測、制御するという技術的側面においては高く評価されるとしても、実際に社会および経済状態がどのような内容に変化するのかという政策メニューに関する数の案出および評価の場、さらには、それがプレゼンテーションされる方法に対してはまだ成功しているといえない。というのも、経済政策を数字によって示すことを目的としている計量経済学では、取り扱うものがもっぱら測定可能な経済諸要素に限られるために、それだけでは、一方の人間の側面に関する諸要素を含むことができないからである。この観点に立つことによって、はじめて、非経済学的価値の側面の重要性が浮き彫りにされてくるのである。

三. デザイン概念の革新

われわれが、デザイン概念の革新を主張する基調にあるものは、既存の体系のなかに存在しなかった新しい価値をもったものを発見し、誕生させることであり、そのためには、既存の体系を疑い、既存の権威に挑戦することからはじめなければならない。このことは、これまでの知的活動の生産物の成果を無批判に継承することの危険性を意味している。すなわち、過去のある時期においては、真に革新的で画期的であった知識体系のもつ意義と役割が、時代の変化とともに有効性を失い、さらに悪いことには、その思想を固守することが、かえって、新しい知識体系を生む妨げになる場合があるからである。

このような理由によって、デザイン概念の革新を唱えるにあたっては、現在われわれが生活している社会の方向性について、とりわけデザインが、今日の工業社会にどのように組み込まれ、そのなかでどのような役割を演じてきたかを、総括的に分析、評価する必要があるだろう。

われわれが日常生活に使用する物的財貨が、幾何級数的に増加する人口を扶養するという効果を維持しながら、工業というものを媒体として量的拡大を伴って社会へ投げ出されることによって、生産手段の大きな変革だけでなく、生産のための有機的関連性の破壊をも引き起した。ここでいう生産のための有機的関連性とは、前工業化社会における職人の製作過程および製作態度——使用対象（誰のために製作するのか）、使用目的（これを使用することによってどのような生活効果を生むのか）、製品形態（どのような形にするのか）、製作方法（どのような材料を使って、どのような加工を施すのか）、さらには修理方法（こ

の製品が壊れたらどのようにして補強して、さらに役立たせるか)——にみられるような、製品を現実に生み出すための、全体的な思考形態と一貫した製作形態との完全な一体を意味している。産業革命以来の急速でしかも高度な生産手段の大きな変革が進めば進むほど、さらにいえば、産業を生産手段というよりは、その発展を目的化すればするほど、生産のための有機的関連性は分断され、消滅する傾向をもっていたといえる。このような工業社会のなかにあって、われわれに要求されたものは、分断された思考力と製作技術、すなわち、美的感覚とそれを造形として表現できる能力であった。旧来の全体的な思考形態および一貫した製作形態の分断化に対して、多くは疑問をもつこともなく、「美的感覚とそれを造形として表現できる能力」にさらに密度を加えることが可能であり、さらには、特権化した一部の人のためのものから量的拡大をも望めるという名分のもとに、ある意味では積極的に加担していくのである。しかし、さらに工業化社会が成熟するにつれて、「美的感覚」は、「どのようなものがよく売れるかを先取りする感覚」に、「それを造形として表現できる能力」は、「どのようにしたら低価格の商品が生産できるかという技術」に好むと好まざるにかかわりなく、置き換えられていく傾向がはっきりしたかたちで現われてくる。このような経済効果至上の立場を推し進めることによって、デザインは大きくその方向性を変えられたといえるし、さらに科学的思考の一方的要求を無批判にその内部に取り入れることによって、審美的価値体系から合理的価値体系のなかにデザインが組み込まれていくことになったのである。このような状況のなかから、狭い意味での経済効率と、デザインを正当化するために科学万能思想から生まれた合理性とを、触媒と促進剤として、システムティックなデザインという方法論が形成されていくのである。

しかし、ここで、われわれが指摘しておかねばならないことは、社会的要請およびデザインの自己発展の形態として一見当然の結果の出現としてみなされるデザイン方法論が、いかに矛盾を含んでいるかということである。その顕著な例を、ブルース・アーチャーのデザインプロセスにみることができる。ブルース・アーチャーは、「デザインプロセスの構造 (I)」のなかで、デザインの基本方針を、「したがってこの場合の目標とは経営者にとっての最大の利潤を得ることになり、より大きな資本の蓄積を目指すということである」と規定する一方で、デザインの価値判断については、「評価は、主体となる人間の価値基準、あるいは価値観というものがあってはじめて可能になってくる。人間の創造的な決定行為の一つである愛というものをデザインが主体的に決定し、人間愛にもとづく決定をしないかぎり、このマトリックスをつくることは不可能であるし、いかなる曲線も正しく描くことはできない」¹⁶と述べる。このふたつの考えを無理にでも結び付けようとするれば、「資本家の利潤追求を最も効率的に手助けするようなデザインこそが、主体となる人間の価値基準に照らして、最も有効である」となり、目的と評価にかかわる矛盾と不整合は明らかである。それでは、どちらかの文脈に重きを置いてあえて整合性を与えるならば、ひとつは、「資本家の利潤追求を最も効率的に手助けするようなデザインこそが、資本家の価値基準に照らして、最も有効である」となり、もうひとつは、「主体となる人間を最も効率的に手助けするようなデザインこそが、主体となる人間の価値基準に照らして、最も有効である」となるであろう。

狭い意味の経済効率が全人間的な価値基準に背き、社会的に有害であると断定されるような今日の社会現象の諸問題を解決しようとした場合、経済的価値優先の体系に代わって、

審美的価値優先の体系への転換を要請するのは、当然の帰結と考えられる。そして、デザインを審美的価値すなわち非経済学的価値の側面としてとらえることによって、これまでもっぱら交換価値のみをその研究の対象としていた経済学に対応して、使用価値をその研究の対象とするデザイン学の存在理由が浮き彫りにされる。経済学における経済学的価値から非経済学的価値の重視への指向は、デザインの側においては、形態操作を裏づけるデザイン技術から、使用パターン操作を裏づけるデザイン思想への変換を意味している。このような主張を前提にすることによって、今日の産業社会が大転換期にあり、しかもその最初の時代であるとする認識が正当性を帯びてくるのである。しかも、デザインが使用価値の側面を主体的に取り扱うことによって、これまで経済的価値優先の体系に全く組み込まれていたデザイン概念からはおそらくは考えもつかなかったであろうデザイン活動に付随する責任に関する諸問題が、明白なかたちとなって現われてくることになる。現代の産業社会がその新しい存在のあり方を模索するにあたって、経済学が、生産至上主義の擁護から離れて、文化的諸価値の要請を求めていることと、デザインが、工業化社会に組み込まれていく過程において失われていく傾向にあった文化的諸価値の再認識とそのなかから生まれる新しいデザイン思想とは、明らかに表裏一体をなすものである。そして、経済学が、非経済学的価値の重要性を唱えることにより、また、デザイン学がその研究対象として非経済学的価値を追求することによって、具体的なデザイン活動は、生産のためのデザインから生活のためのデザインへと転換し、デザイン思想は、これまでの生産にとって価値あるもののなかから生活者が選択をしなければならなかった状況を否定して、産業は生活に価値あるものを生産するための一手段であるという思想に変換するのである。

われわれは、デザイン概念の革新を主張するにあたって、デザインが一方的に工業に組み入れられ、その役割が限定されてきた歴史を認識するとともに、利潤追求を至上とする企業目標さらには全体的にその傾向をもつ産業至上主義にデザインが加担することの矛盾および危険性を明らかにしてきた。そして、産業主義追従の姿勢から、非経済学的価値の重視へと基軸を変えることによって、生産者主体のデザインから使用者主体のデザインへと転換しなければならない必然性についても主張することができた。このようなデザイン概念の革新をさらに萌芽させていくうえで重要なことは、政治的、心理的危惧を取り除くことであり、さらには、企業および少数者によって一方的に製品の存在が規定されている今日の状態よりも、製品の存在のあり方が、社会の全構成メンバーに公開され、その主体によって選択、決定されるなかで生活の構造が変革されていくという社会システムの方が、明らかにより民主的であり、包括的な効果をもっているという基本的原則を決して見失わないことではないだろうか。

(一九七七年)

注

- (1) 『工芸ニュース』 vol. 39、no. 4、1971 年。
- (2) 同書。
- (3) クリストファー・ジョウンズ「デザイン方法論セミナー」『工芸ニュース』 vol. 38、no. 2、1970 年、56-58 頁。

(4) ガイ・ボンシーペ「産業デザイン報告——デザイン方法論」『工芸ニュース』vol. 39、no. 3、1971年、15頁。

(5) 出原栄一「設計プロセスの体系化」『工芸ニュース』vol. 39、no. 1、1971年、69頁。

(6) ガイ・ボンシーペ、前掲論文。さらにガイ・ボンシーペは、4つの論争点に関して、「これらの批判は部分的に正しい。デザイン方法論はまだ未熟な段階にあり、批判をもって見られなければならない」と述べている。

(7) 出原栄一、前掲論文、68-69頁。

(8) 石川弘「製品デザインにおけるプログラム・システムの構造(I)」『工芸ニュース』vol. 39、no. 3、1971年、33頁。

(9) ブルース・アーチャーの「すべてのデザインプロセスには同一の理論構造が存在する」という主張は、各デザイン分野をそれぞれ区別して定義することは一切しない理由として、「これらのどの領域においても、デザイン行為のなりたち、すなわち『構造(structure)』はすくなくとも理論的にはすべて同一のものと考えられるという前提にたっているからである。デザイン行為の理論的な本質は、デザインされるべき対象がどんなものであるかということとは無関係であると私は考えている」と述べている一節に由来していると思われる。なお、この一節の出典は、ブルース・アーチャー「デザインプロセスの構造(I)」『工芸ニュース』vol. 38、no. 4、1970年、54頁。

(10) ガイ・ボンシーペ、前掲論文。

(11) ブルース・アーチャー「デザインプロセスの構造(I)」『工芸ニュース』vol. 38、no. 4、1970年、54頁。

(12) ガイ・ボンシーペ、前掲論文、16頁。

(13) ブルース・アーチャー、前掲論文、55頁。

(14) 青沼吉松『産業社会の展開』日本放送出版協会、1973年、5頁。

(15) 正村公宏『計画と自由』日本放送出版協会、1972年、85-86頁。

(16) ブルース・アーチャー、前掲論文、71頁。

第三章 形態および色彩からの脱皮

はじめに

本論文の目的は、デザインの原義と対照しながら、現代におけるデザイン活動の矛盾を指摘し、新しい方向性を発見することにある。とりあえず、本論文では、現代のデザイン活動の実態としての形態と色彩の操作を狭義のデザインの問題とするならば、デザイン行為の理念や対象、さらにはそれに付随して検討しなければならない諸問題に関しては、広義のデザインの問題として設定されている。

「一、近代のデザイン思想の概略的考察」において、デザイン活動の歴史的な流れを概観することによって、デザインの意味をより広くとらえる必要に迫られている今日の状況を認識し、「二、デザインの形態および色彩からの脱皮」において、狭義のデザインの意味から視点を変え、デザイン行為の本来の理念および対象を明確にする一方で、それに付随する諸問題について検討を行ないたいと思う。

ひとつ前の論文である第二章「非経済学的価値としてのデザイン」において私は、デザイン活動が利潤追求を至上とする企業目標さらには全体としてその傾向をもつ産業至上主義に加担することの矛盾および危険性を明らかにした¹。それを踏まえて本論文にあっては、これまでのデザイン活動が、主に形態および色彩の決定にかかわってきた状況をあえて批判的にとらえ、デザイン活動の歪みを指摘し是正することにその主眼が置かれている。したがって、前論文におけるデザインの経済学的価値からの離脱を主張することと、本論文におけるデザインの形態および色彩からの脱皮を主張することとは、対の関係にあり、ともに、最終目的である「デザインとは何か」というデザイン概念の形成を促すための予備的考察となるものである。

一、近代のデザイン思想の概略的考察

(一) デザイン思想の再検討の必要性

歩行者よりもクルマの流れを優先解決した歩道橋や地下道、子どもや老人よりも成人だけを対象に考えられたドアノブの形状や取り付け位置、使用者のすべてが英文を読めることを前提に情報伝達が進められているテレビやステレオなどの前面パネルの表示、美的側面からすれば、はなはだ醜悪であるにもかかわらず経済的側面だけが強調された広告塔やネオンサイン、健康体の人間にのみ目を向けて、病気の人間や身体障害者の世界には目を伏せたままつくられるさまざまな生活機器——このように、デザイン活動の結果生み出された機器ないしは設備の環境と、そのなかで使用し生活をする人間とのあいだで、さまざまな問題がいま生じている。

豊口協は、このような今日の状況に対して、「私は十六年間、インダストリアル・デザインの場に身をおいて、一つの目的を求めつづけてきたのだが、この数年大きな目に見えない力によって、目的に向かってまっすぐに進むことのむずかしさに、いらだたしさを感じてきている」²と告白し、さらに「技術革新が進めば進むほど、インダストリアル・デザインがその領域を広げれば広げるほど、人間の存在が稀薄になってゆくのはどうしてなの

だろうか」³という疑問を投げかけ、現代のデザインに対して問題の提起を行なっている。豊口協にみられるような、デザインに対するこのような懐疑なり疑問なりは、一九七〇年をひとつの境として、デザイナーや研究者のあいだで芽生えはじめたもので、この数年の著しい傾向となっている。

これまで、「デザインとは」という問いに対して、「デザインとは、形態と色彩を決定する行為である」というような、行為内容によって説明されるか、あるいは、「デザインを分類すると、視覚伝達デザイン、生産デザイン、建築デザインの三者である」というような、デザイン領域によって説明されるのが一般的であり、したがって、デザイン思想そのものが疑問に付されることは、ほとんどなかった。一九七五年に日本デザイン学会が創立二〇周年の記念企画として、改めて「デザイン学とは」というテーマで論文の募集がなされたのも、デザインそれ自体がなにがしかの限界点に達している今日の状況を反映していたのであろう。量を伴った物質的繁栄とは逆に、人間不在の生活環境の形成が推し進められていく今日、誰しもが、「これが本当のデザインなのか」という根源的な問いを投げかけざるを得ない状況にあり、またそれほどまで、デザインの方向感覚の喪失が進行しているのである。

私は数年前に、デザインの概念や価値を追及するためには、「その理論の裏づけとなるべきデザイン思想史の早急な確立を望みたい」⁴と述べたことがあったが、一方では、デザイン史研究者の層が薄いために、また一方では、本格的なデザイン活動の歴史がまだ短いために、全体的な視点でデザインの流れを観察することができにくく、その成果はほとんど皆無に等しいのが現状であろう。しかし、「人間にとってデザインとは何か」という問いに対して、まずもって、デザインと人間との歴史を糸口に、どのような動機によってものがデザインされてきたのかという産業革命以後の近代のデザイン思想を再検討する必要があるという確信は、いまでも変わっていない。

(二) 欧米におけるデザイン思想の概略

近代のデザイン思想を検討する場合、その誕生と変革を、オートメーションとマスプロダクションを基本とする工業化社会の発生段階のなかに見出すことができる。すなわち、前工業化社会においては、日常生活を構成するさまざまな生活用品は職人や工匠と呼ばれる極めて個人的な、または少数のグループのレベルで製作されていた。したがって、その製作システムのなかでデザイン思想を見つけ出そうとすれば、おそらく個々の製作者の製作態度なり、美意識にゆだねられていたと考えられる。しかも自然観や社会観も含めて、発想、製作、販売という製作プロセスが個人的なレベルで一応完結していたので、製作をとおして文化的なものあるいは社会的なものへ貢献しているという自負心が、製作者の側にあったであろうことは確かに想像することができる。たとえば、一九世紀末のジョン・ラスキンやウィリアム・モリスのデザインに対する思想や態度に、個としての製作者として、自然とは何か、労働とは何か、美とは何か、生産方法とは何かという概念と価値がひとつになって宿っていたことが認められるからである。したがって、工業社会が定着する以前にあっては、製作に対する思想は、職人その人のなかにすべて含まれていたといえる。しかし、その当時の美術や工芸が一部の裕福な人びとの地位や繁栄を満たすためのものであり、一般市民の生活の向上にはほとんど目が向けられていなかったことや、製作方法が

徒弟的で極めて閉鎖的であったことなども同時に考えておく必要があるだろう。

今世紀に入って、これまでの一品製作もしくは少量生産が後退し、機械による大量生産という生産形態が定着するにしたがって、分業と専門化が進み、これまでの製作にかかわる全体的な思考が分断されていった。さらに、こうした工業化に伴う全体性の分断は、合理性と効率化という価値を拠り所に、科学、技術、デザイン、美術、経済といった細分化をさらに推し進め、文明全体、生活全体についての考察や方向性の提示ができにくい状態を今日露呈しているのである。

ヨーロッパが歴史的、伝統的文明の変換に対して、理論的、思想的に解決をはかろうとした対処の仕方と比較すると、アメリカでは、歴史という解決しなければならない重みがないことと、広大な土地を支配しなければならないという現実とがあいまって、工業生産を前提とした、しかも家事労働の軽減、生活の合理化、生産の効率化、販売の増大などの現実問題の解決のなかにあってデザイン活動の目標は設定された。したがって、デザイン思想をそのなかに見出そうとすれば、極めて、合理的な判断に基づいた造形思想であり、全人格を投影するといった職人的な製作態度とは全く異なっていたといえるだろう。同様に、そのような理由から造形における美という関心も当時は極めて低かった。しかし、大量生産システムの確立が進み、それを基軸とした生活システムが定着する過程のなかで、逆に合理的で知的で非装飾的な造形こそ工業化社会におけるデザインであり、そのなかから美を見出す姿勢へと変わっていった。デザイン思想も、「Industrial Art」という名称からも判断できるように、工業と芸術のあいだを大きく揺れ動く振り子のようなものであった。そして、「Industrial Art」から「Industrial Design」への名称の変更の過程のなかで、名称のもつ意味の問題に止まることなく、工業製品を生み出す意味、その形態を決定する要素、それが美しいかどうかという美の基準もまた、改めて問われていくことになるのである。

（三）日本におけるデザイン思想の概略

デザイン思想が、ものの生産に優先付随して存在すると仮定するならば、日本における近代のデザイン思想は、明治から第二次世界大戦までと、戦後から今日までのふたつの時期に区分することによって、その特質を理解することができる。

諸外国の圧力により鎖国政策に幕を降ろし、近代国家へ向けて生まれ変わるなかで、日本はどうしても欧米の生産技術に関して指導援助を仰がなければならなかった。そしてその技術力は、富国強兵の合い言葉のもとに、製鉄、造船といった軍需産業へ注がれていった。したがって、日本における工業との出会いは、先述したヨーロッパにおけるそれとは明らかに異なるのである。産業革命に伴って起こった、社会、生活様式、造形（生産）活動などの変化を自分たちの力で理論的に解決しようとしたヨーロッパと比較すれば、明治にはじまる日本の近代化政策は無条件に生産技術を輸入し、しかもそれを重工業、兵器産業へ投入したのである。生産技術の輸入に際しても、技術の意味やデザインの思想については輸入された形跡はなく、ついに第二次世界大戦を終えるまで、国民の生活に目を向けられた生産は行なわれなかった。したがってこの時期は、荻野宏幸が指摘するように、「デザインが無かったのではなく、デザイン否定のデザイン理念、があった。人間性への無理解を土台とした、大衆蔑視の非民主的な驕慢の哲学があった」⁵ということになる。この

ように、明治以降第二次世界大戦までは、一口でいえば、ひとつの国家目標のために諸力が向けられていて、人間としての生活それ自体を直視したデザイン思想は正しく根を下ろさなかったことが理解できる。

しかし、一九四五年以後、事情は一変する。敗戦を契機に、これまでの軍需、重工業から、平和産業（すなわち国民生活必需品供給のための産業）へ切り変わる過程のなかで、工業とデザインとが遭遇し、日本におけるインダストリアル・デザインの本格的活動が始まるのである。「デザイナーたちは、今より、よほど純粋であった。製品全体をよくする上に、未開拓の新分野を担当し協力するという考えに胸ふくらむ思いで仕事をしていた」⁶という回想が、インダストリアル・デザインという職域が胎動しようとする当時をよく物語っている。しかし、本格的な大量生産システムの歴史をもたない日本は、企業形態、生産システム、製品開発手法の多くをアメリカから学ばなければならなかった。このことは明治期にヨーロッパから重工業中心の技術を輸入した状況に似ていて、アメリカ型の経営手段としてのデザインが無条件に導入されたのであり、今日までデザイン概念の混乱を引き起こしている一因にもなっている。この時期の、デザインにおける関心は、どのようにデザインするか（形態決定および表示の技術）、どのような手順でデザインするか（デザイン・プロセス）、企業内におけるデザインのかかわり方と位置づけなどの側面にもっぱら向けられていて、国民生活に対して一定の価値をもった製品を提供するといった本格的なデザイン思想までにはまだ高められておらず、生活必需品にデザインというフィルターを透すことができるようになったという喜びに近い極めて初歩的な（しかし、本質的であるかもしれない）段階に止まっていたようである。

その後、国際関係にも恵まれ、技術革新と高度な経済成長と比例しながら、インダストリアル・デザインも企業活動の一部として確実に根を下ろしていった。一九五五年ころから本格化した家電ブームは、テレビ、電気洗濯機、電気冷蔵庫などの耐久消費財を各家庭に送り、生活のスタイルを一変させた。さらに続いてモータリゼーションの到来は、各個人の空間移動を徹底的なまでに自由にし、行動範囲を押し広げていった。しかしこの間、インダストリアル・デザインの存在と職域を不動のものにしたことは確かではあるが、そこで展開されていたデザイン活動が本質的なものであったかどうかは、はなはだ疑問である。なぜならば、そこで行なわれたデザイン活動は、「何をつくるべきか」とか、「どのような生活を望むか」といった価値を含んだデザイン理念とのバランスのなかで行なわれたものではなく、資本なり企業活動の要請のもとに、デザインの理念は無視され単に形態と色彩にかかわるデザインの技術的側面にのみ限定される傾向が強かったからである。すなわち、「何をデザインするか」という問いに対しては「確実に売れるもの」という答えがすでに用意されており、「そのためには、どのようにデザインしたらよいか」という売れることを前提にした形態操作にかかわる技術力が、主としてデザイン活動に要求されたのである。デザイン行為に内包されている製作にかかわる倫理観や人間的生活を見つめる価値観はここでは全く後退し、技術革新の延長または経済成長の手段としてのデザインの姿しか見ることはできない。したがって、明治にはじまる近代化政策の期間を、デザイン否定のデザイン思想が存在していた時期としてみなすことができるとすれば、戦後から一九六〇年代までの期間は、デザイン思想不在のデザインが社会に氾濫していった時期としてとらえることができるだろう。

ところが一九七〇年代に入って、新しい変化が起こってきた。高度経済成長がピークに達するにしたがって、社会全体の歪みが、大都市への過度の人口流入、交通手段の混乱、諸々の公害や薬害といったかたちで、現われてきたのである。技術革新と高度経済成長が進行する過程において、生産にかかわる諸力、諸関係は極度に専門化、細分化され、自然—生産—生活といった人間の活動全般に視点を置いた思考が全く欠如していたことにその原因のひとつを求めることができるであろうが、この新しい事態に気づいた専門家たちは、反省を踏まえて、それぞれの分野から新しい文明や社会のあり方を模索しはじめていった。

たとえば、生物学者の磯野直秀は、「文明評論家でも安全の専門家でもない私だが、生きものを取り扱ってきた十数年の間に得た生物観と、P C B問題にかかわってきた三年余の経験にもとづいて、生きものの立場から人間の文明を見、人間の安全を考えることぐらいは許されるだろうし、それは私の義務でもあろう」⁷と述べ、生きものとしての人間の生存の条件を探っている。また、企業経営者としての成毛収一は、「企業は一体何のためにあるのか。企業はだれに対してどのような責任を果たすのか。社会からの欲求と企業の利潤極大化とは真っ向から対立するものか」⁸と問いかけ、これまでの利潤優先の企業活動を問い直すことによって、企業の社会的責任を明確にしようとしている。さらに工学者である高木純一は、「技術」に対する盲信と疑惑とのあいだにある矛盾に対して、「専門の域を脱して文明論と取りくまざるを得ないことになる。もっとはっきりいえば、すべての専門の学者が現代文明について考えなければならない義務があるのではなかろうか」⁹と述べ、個としての「技術」を文明という全体のなかに位置づける努力をしている。

以上の例のような各分野における専門家たちの現代文明に対する思想的萌芽と平行して、デザイン活動においても、豊口協の言葉を借りれば、「現代インダストリアル・デザインの世界が手がけている数多くの工業製品のの一つ一つが、はたして人間生活の向上を計るものであり、環境を豊かにするものであり、人類の進歩を約束するものであるということに対して、いささか疑問をもたざるをえない」¹⁰という疑問と反省が生まれ、ついには、「デザインとは何か」というデザインそれ自体を根源から疑問に付すことによって、これまで資本の要請から形態と色彩のみにかかわっていたデザイン活動が、はじめて本格的なデザイン思想の形成へ向けて、その重心を移行しはじめることになるのである。

二. デザインの形態および色彩からの脱皮

(一) 産業至上主義によるデザイン活動への批判

戦後から今日までのあいだ、日常生活に使用する機器を大量にしかも安価に供給することを最大の目標に生産の意義が置かれてきた。いいかえれば、増大する人口を扶養し、欠乏する日常生活用品を安定供給するために、生産することそれ自体に諸力が向けられてきた。そしてその諸力は、効率化、合理化、標準化といった価値によって支えられ、こうして産業の育成と発展が推し進められた。このような産業主義のもとに国の経済力は成長し、同時に市民の消費力も高められ、生活のなかに色とりどりの機器を備えることができるようになったことは確かに事実であろう。しかしその一方で、産業の本来の意味を問い直すことなく、自己制御能力を失い、肥大化していく傾向を強めていったこともまた確かであろう。たとえば、数年前にみられた排ガス規制の要求に対しての企業の態度¹¹がそのひと

つの事例となっている。

産業主義の特質は、人的なものも含めて諸資源や諸技術力を、「生産から消費へ」という人間の生存を保持するための条件からすれば極めて限定された部分において集中させ、その効率的増大を追求することによって経済成長を引き上げることにあるのだろうが、そのような考え方をさらに進めれば、人間の生存にとって明らかに相容れない効果が出てくることになる。その相反する効果とは、物質的豊かさと余暇の増大を正の効果とすれば、負の効果は、自然と人間との分断であり、人間の労働の極小化であり、人間の想像力の枯渇化であろう。

これまで、正の効果を極度に追い求めるがあまり、負の効果については、実質的效果がまだ少なかったこともあろうが、問題にされることはあまりなかった。しかし一九七〇年代に入ると、負の効果が現実に顕著に現われ、まず産業至上主義それ自体が批判にさらされることになったのである。今日、ふたつの相反する効果の関係をどのように位置づけ、融和させるかが、われわれにとって最大の課題であり、その問題解決の出発点としてデザインだけでなく、科学、技術、経済、企業などのあらゆる分野において、「それは人間にとって何であるのか」という根源的な疑問が改めて投げかけられているのである。

産業至上主義を批判し、またそのなかに組み込まれたデザイン活動を批判することによって、このような生産活動、デザイン活動を取り巻く諸問題を照射し、さらに解決しようとした場合、生産の意味を単に利潤追求の企業活動と等しく結び付けるのではなく、またデザインの意味を単に企業内における形態と色彩の決定行為としてだけ位置づけるのではなく、人間が安定的に生存するための手段としての生産、また人間が安定的に生存する方法を指し示すものとしてのデザインというような包括的、全体的思考にその立脚点を求めなければならないのではあるまいか。

（二）デザインの理念と対象

産業至上主義下のデザイン活動を批判する、その根拠となるデザインの理念なり原義とは一体何なのであろうか。

豊口協は、日本の近代化に伴う今日までのデザイン活動に対して、「日本のインダストリアル・デザインの出発の原点に何かが置き忘れられてきたような物足りなさを感じる」¹²と、デザイン思想の不在を説き、一方荻野宏幸は、『ウェブスター』にデザインの原義を求め、「デザインするということは、手段の問題などよりも目的の設定に重心があることを明示している」¹³ということを根拠に、現代デザインおよび産業文明を批判している。デザイン理念とは、荻野宏幸のいう「目的の設定」であり、豊口協によれば、それがまさしく今日まで「置き忘れられてきたもの」なのである。

現代のデザインにおいては、「何をデザインするか」という問いかけからはじまるデザインの理念または目的は無視され、「どのようにデザインするか」という手段、方法のみに縛られてきた。そしてさらに悪いことには、そのことに気づかず、形態、色彩を操作することそれ自体がデザイン行為であると錯覚していたのであった。デザインにおける形態および色彩からの脱皮とはまさにこのことなのである。今日の細分化された企業内のデザイン活動においては、実際には「何をデザインするか」という問いかけはできにくい状況であるのは確かではあるが、これからはデザインの原義に立ち返り、まず企業活動の意義を問

い、そのうえに立って、さらにはデザイン活動とのかかわりを模索する方向へと進まなければならないであろう。

それでは、「置き忘れられてきたもの」とは何であり、「何をデザインするか」の「何」とは何であろうか。その問いに答えるためには、まずその問いの根源をなす「なぜ人間はものを製作するのか」という問いからはじめなければならない。人間がものを製作しはじめたのは、おそらく人間の誕生と同時であろう。土、木、石、貝殻といった最も素朴な自然へ働きかけることによって、人間は、生活に必要な用具やそれをつくるための簡単な道具をつくりはじめた。この点が明らかに他の動物とは違うのである。人間がものを製作する理由は、ひとつには、自然の脅威から身を守り、安定的に生きのびようとするためであり、もうひとつには、自然に直接働きかけることによって、人間が人間になり、人間であることを、つまり、自然の一部としての人間存在を自ら確認するためであるといえる。脅威としての自然、そしてまた一体化の対象としての自然——このような人間にとって相反する意味をもつ自然こそ、人間にとって驚きであり、感謝であり、憧憬だったにちがいがなかった。そしてこのような複雑な感情が下地として本来備わっていたがために、単に生きのび、生命を維持したいという欲求からだけでなく、同じく、自然をとおして高められた人間性を刻み込みたいという衝動からも、それらが交ぜになりながら、ものの製作ははじまったのではないかと考えられる。もしそうであるならば、その行為は、労働とか、製作とか、芸術とかに矮小化することができない、有機的に相互に関連し合う「ひとつの営み」であったことが理解できるであろう。そしてそれを分断し「労働」と「芸術」の分離を促した力が、まさしく近代の合理主義的な考えだったのでであろう。「デザインする」ということは、「労働する」行為なのだろうか、それとも「芸術する」行為なのだろうか。本質的には、決して分けて考えることのできない「ひとつの営み」だったのではあるまいか。しかし、実際には、自然と人間は分断され、労働と芸術は疎遠なものとなされ、芸術は社会から遊離してしまっているのである。事実、日本の近代化政策にあつては、また、資本主義下の経済体制にあつては、生産の意味は、利潤追求を最大の目標とする企業活動における労働に限定されてきた。不幸なことに、ここに、デザインの理念や原義を社会的に喪失させる近代の制度が生み出されてしまったのである。

それでは改めて「置き忘れられてきたもの」とは何であろうか。このデザインの理想ないし目的は、豊口協自身も述べているとおり、明らかに「人びとの生活をより豊かにするという理念」であろう。しかし先に述べた現実の「労働の体制」からは、直接「人びとの生活をより豊かにする」実践は表層的か局所的なものにならざるを得ず、全体的で本質的な「生活の豊かさ」を求める実践は、その意味において遮断され隠されてしまっているのである。本論文の冒頭で私は、「私は十六年間、インダストリアル・デザインの場において、一つの目的を求めつづけてきたのだが、この数年大きな目に見えない力によって、目的に向かってまっすぐに進むことのむずかしさに、いらだたしさを感じてきている」という豊口の実感を紹介したが、実はその言葉のなかに、「遮断され隠されてしまっている」デザインの実践的理念を見出すことができるのではないだろうか。

これまでのデザイン活動の対象は、還元的分析思考に立脚して、製品の形態と色彩にかかわる部分のみを取り扱い、単体としてそれがいいかが論じられてきた。しかし、実際には、決して形態のみが単独で存在するものではなく、それは、それを生み出そうと

している力や生み出された結果の影響との密接な関係の状態において存在しているのである。したがって、その場合のデザインの対象とは、形態、色彩というよりも、むしろ本質的には、それを含めた、それをとりまく「関係」なのである。そして、そのことをデザインするにあたっては、今日までの産業社会を支えてきた還元的分析思考とは明らかに異なる、全体的構成思考に立つ必要があることもまた、事実であろう。その意味において、荻野宏幸の主張を借りれば、「デザインすることは、専門家の特殊なわざではなく、万人に共通の日常の営みである」¹⁴ということになり、その視点に立てば、デザイン行為の実践者とは、まさしく、人間一人ひとりであり、逆にいえば、社会全体なのである。

(三) 現代産業社会における問題の所在

こうしたデザインの理念とデザインの対象をもとにして、現代の産業社会を見渡した場合、どのような問題があるのだろうか。

第一の問題点は、デザインされた機器と人間との使用の場に不調和の現象が見受けられることである。その現象を、クルマと人間とのかかわり方を具体例として考えてみたい。今日、クルマはその量的拡大を伴うことによって、利用者・歩行者の立場に関係なく、市民生活に重大な意味を投げかけている。その重大な意味とは、クルマのもつ相反するふたつの側面によって引き起こされている不調和の現象である。ふたつの側面とは、ひとつは、クルマが本来もち続けてきた目的地から目的地まで短時間にしかも個人のレヴェルで移動できるという便利さであり、もうひとつは、振動、騒音、大気汚染として現われてきた公害問題、都市へのクルマの過度の集中、それによって発生する多くの交通事故の側面である。さらに問題を深刻にさせているのは、単にこのふたつの側面が不調和の状態にあるという事実だけではなく、この不調和をどのようにしたら克服できるかという問いに対して、安定した解答を見つけ出すことに成功していないという現状があることである。

このクルマの例でも明らかのように、デザイン活動の結果としての生活機器とそれを使用する人間とのあいだで、生活を豊かにするというデザインの目的に反して、さまざまな摩擦が生じている。そしてこの不調和の現象は、多くの場合その生活機器の形態や色彩に関する問題を越えて、人間とものとの関係のあり方の問題であり、これからのデザイン対象は、まさにその点に移行しなければならないのである。

第二の問題点は、人間の労働力の分断の現象である。今日の産業社会の最も特徴をなしているものを挙げるとするならば、産業革命を契機に絶え間なく技術革新を行なうことによって導かれた高度な科学技術と、それに立脚した巨大な生産力を挙げなければならない。そしてこの高度な科学技術と巨大な生産力は、オートメーションとマスプロダクションを支える重要な力となっている。一方、人間の労働の本来の意味は、生活を維持するためという明確な目的をもって何かに働きかけて製作することによって社会生活に貢献することと同時に、主体的な働きかけそれ自体が何かの発見や創造を導き、それをとおして自己の成長を助けることにあると考えられる。このことは、無制限に続く、反復繰り返しを特性とする機械の運動とは異なる。今日の産業社会の、とくに機械による大量生産を前提とした労働においては、ラインの流れるスピードに人間の作業スピードを適合させ、しかも没個性化した単純反復の作業がその特徴となっている。さらには、細分化、専門化された労働においては、労働による喜びや創造性が失われるだけではなく、ものをつくることに付

随する倫理観や責任の所在さえも消滅しかねない状況にある。

この人間の労働力の分断に関する問題は、これまで多くは、経済学上の問題として、また技術思想上の問題としてとらえられてきたが、本来の労働の意味を欠いたまま生産される生活機器が、果たして調和ある美しさを保ち、人間の生活の奥深くまで浸透し、人間の生活を助けるであろうかというデザイン上の問題としても考える余地を残している。今日の産業社会における労働から、創造性や人間性を発見する機会が奪い取られているとするならば、もはや論点は、全体的な文明のあり方へと進められる必要があるのではないだろうか。

第三の問題点は、自然と人間との分断の現象である。本来人間は、自然と調和ある一体化をしなければ、その生命さえも保持することはできない。しかし、今日までの産業社会においては、自然をただ単に物質的繁栄の達成を可能にする源としてのみとらえ、人間のあり方を映し出す鏡としての自然の意味は極めて軽視されてきた。資本もしくは企業目標による大量の自然搾取と自然への大量廃棄の結果、今日、自然と社会との全体的バランスが失われかけていることは、すでに指摘されているとおりである。量を伴った工業化の発展は、一方では自然と人間との分断を引き起こし、さらには人間の生存の条件さえも危うくしているのである。

この自然と人間との分断の問題は、これまでのデザインの概念からすれば射程外とされるであろうが、デザインの意味を、単に企業内活動の一部として狭義に位置づけるのではなく、デザイン行為とは、人間的生存を安定的に保持するために供するものであると広義に解釈した場合、明らかにデザイン上の問題として浮かび上がってくる。なぜならば、デザインを広義にとらえた場合、最終製品それ自体が人間の生活を豊かにするというよりも、最終製品をかたちづくるための材料さらには資源、また一方最終製品が廃棄された場合の自然への還元方法といったひとつのサイクルの存在とそのサイクルの許容量と進行速度とが重要な意味をもっていることを示していて、生産を媒体として自然と生活を調和させることを目的とするデザイン行為自体が、その全体を観察するのに最も近い立場に置かれているからである。

第四の問題点は、社会からの芸術の遊離である。現代における細分化、特殊化された芸術は、生の日常生活を抽象化し、それから遊離させ、理性を補い助けるものとしての意味に重心が置かれている。したがって精神的な機能をもつものに限られる傾向が強い。確かに、生の日常生活の不調和の部分を取捨し、実験的に均衡を再構成するといった芸術の特性からすれば、その傾向を否定することはできない。しかし、対象が自然であろうと人間であろうと、対象に働きかけ一体化するということは、それ自体のなかに、目的をもった実用的な機能と、そうすること自体が目的であるような精神的な機能とが同時に宿り実体化するものであり、本来分離させることはできないものではないかと考えられる。近代に入って、ものの製作が人間の手を離れて、機械による生産に代わる過程において、とくに、精神的な機能をもつ芸術と、実用的な機能をもつデザインとに分断されていったが、その結果、芸術は社会から遊離の傾向をたどり、デザインは芸術から非芸術の分野へと進むことになった。しかし、このように芸術とデザインが反発しあい、別々の方向へ進む現状が果たして真の意味での「art」の姿なのだろうか。今日最も重要なことは、まず自然—生産—生活のすべてを包括する人間の造形活動を見詰めることであろう。そしてそこから、

繰り広げられている全体的な造形活動の調和と美を問うことであろう。その地平に「art」の本来の姿を垣間見ることができるのではないだろうか。

（四）問題解決のための思想としてのデザイン

ここまで、すでに検討したデザインの理念とデザインの対象をもとにして、現代産業社会におけるデザインにかかわる問題の所在を四点にまとめて考察してきたが、それではこれらの諸問題を解決するためには、どのような思考方法を取ったらよいのだろうか。

いうまでもなく、問題解決にあたる場合も、問題点の所在を明らかにする場合に依拠した価値基準と同様の価値基準によって行なわれなければならないだろうが、ここでは、いっくに具体的な問題解決の方法を提示するのではなく、よりよい問題解決の方法を導き出すためにはどのような思考もしくは原則に立脚しなければならないかについて考察する。

たとえば、クルマに基因する諸問題を解決しようとした場合、その立脚点を、クルマを単に企業の商品としてのみ位置づけするのではなく、人類の英知が生み出す産物として取り扱うという立場に立つことによって、「人間にとってクルマとは何か」という基本問題を改めて全体的な視点から問い直す作業をはじめることによって求めなければならないだろう。そのことは、クルマを中心に固定し、そこから発生する諸問題を拡散的に発展させることによって文明、社会および企業のあり方を論じるのではなく、逆に人間の立場から、企業活動を含めたわれわれの生産活動の意味や、その生産物が社会生活のなかに投げ出された結果としての文明のあり方を、経済体制、労働、技術、創造活動などの可能な限り多元的な方向から包括的に照明をあてることによって、クルマを再評価し、位置づけることを意味している。

このように、従来の部分的効率を越えて包括的な効果を得ようとした場合、従来の価値基準に代わる新しい価値基準を用意しなければならないことになる。これまで一方的に合理性、経済性という価値基準によって、自然—生産—生活という全体系のあらゆる側面が分断され、細分化されてきたが、新しい価値基準とは、分断化や細分化の際に登場した価値基準とは逆に、分断され細分化された諸側面を結び付ける作用をするものである。いいかえれば、細分化され、ばらばらになっている諸側面に照明をあて、さらにその「関係」のあるべき姿を浮き彫りにさせるような価値基準である。そしてその価値基準は、すべての人間の生命を守り、すべての人間の生存を助け、さらに人間らしさを維持することをその根底に含まなければならないことも明らかな原則である。

これからのデザイン論は、この新しい価値基準の発見にさらに焦点をあわせる必要があるだろうが、このような価値基準をもとした場合の新しいデザインのフロンティアの開拓とは何だろうか。

第一点は、自然環境と生活環境のあり方のデザインである。自然環境と生活環境とのインターフェイスとしての生産形態、労働形態をはじめとして自然や生活の形態をも含めて、相互に依存するその諸関係を全体的に結び付ける努力をしなければならない。そして、この全体的な結び付きの評価に対しては、また新たな調和とか美とかいった概念を用意しなければならないだろう。

第二点は、分配方法のデザインである。広域的な環境汚染を引き起こしている公害問題、その過密性から端を発した都市問題など、現在進行している社会的症候群の解決にあたっ

ては、すでに市場経済の射程外にあることも確かであり、その依拠してきた競争の原理をも含めて、改めて分配の方法に検討を加えなければならないだろう。

第三点は、決定システムのデザインである。これまで政策決定にあたっては、企業と消費者を両極に置けば企業よりに、資本家と労働者を両極に置けば資本家よりに、また、行政当局と市民を両極に置けば行政当局よりに、その重心が設定されてきた。このことは、決定システムが一方的に企業、資本家、行政当局の側に偏っていたことを示している。しかし近年になって、単に労働運動だけではなく、消費者運動、市民運動が徐々にではあるが活性化し、決定システムの重心が、消費者、労働者、市民の側に移行しつつある傾向も見逃せない。デザイン行為の対象が、手段の問題よりもむしろ目的の設定に重心がある以上、その目的を達成するためには、政策の決定システムや参画のシステムについても関心を払わなければならない。

デザイン行為というものが、真に人間が人間的生存を保持するために必要なものであるならば、産業が必要としている価値観にのみ立脚し、形態と色彩操作を行なうのではなく、新しい価値基準(本格的にはこれから求められなければならないのであるが)に基づいて、自然—生産—生活の全体系の諸関係を再度検討し、さらにはその結果をより円滑に進めるための分配の方法、決定システムのあり方にまで言及する必要に現在迫られているといえる。また同時にこのことは、デザインの意味を広義に解釈した場合の中核をなすものであることを確信する。

(一九七九年)

注

(1) 中山修一「非経済学的価値としてのデザイン」『デザイン理論』no. 16、関西意匠学会、1977年、17-40頁。

(2) 豊口協『IDの世界』(SD選書93)、鹿島研究所出版会、1974年、10頁。

(3) 同書、19頁。

(4) 中山修一「デザイン学の発生」『デザイン学研究』別冊、日本デザイン学会、1975年、58頁。

(5) 荻野宏幸『文明としてのデザイン』サイマル出版会、1975年、9頁。

(6) 『工芸ニュース』vol. 39、no. 4、1971年。

(7) 磯野直秀『物質文明と安全』(日経新書204)、日本経済新聞社、1974年、6頁。

(8) 成毛収一『企業の社会責任』(日経新書131)、日本経済新聞社、1970年、5頁。

(9) 山内恭彦編『現代科学と人間』(中公新書236)、中央公論社、1970年、139頁。

(10) 豊口協、前掲書、20頁。

(11) 華山謙『環境政策を考える』(岩波新書41)、岩波書店、1978年、78-106頁。

(12) 豊口協、前掲書、18頁。

(13) 荻野宏幸、前掲書、5頁。

(14) 同書、6頁。

第四章 人間にとってのデザイン

「人間にとってデザインとは何か」という、人間の立場からデザイン行為それ自体を疑問に付し主題化することは、近年の著しい傾向である。この種のテーマはこれまで、製作者個人のなかに個々に宿っている場合が多く、したがってその解答も、個人の製作上の個性や製作を通じてのデザイン観に由来する極めて個人的なレベルでのデザイン思想でしかなかった。デザイン行為を、自然—生産—生活といった人間の全体的な造形活動としてとらえ、そのあり方を歴史的観点から観察し、さらには批判的考察を加えながら本来のあるべき姿を問おうとする本格的なデザイン論的アプローチは、一九世紀以降ヨーロッパで行なわれたようなデザイン運動の体験をもたない日本においては、今日まで皆無に等しかったといえる。

それでは、なぜこのようなテーマが今日問題視されるようになったのであろうか。それはおそらく、これまで生活機器（プロダクト）をデザインし生産する場合、その使用価値よりも経済的価値を優先する傾向が強かったことに対する反省からであり、またそれを促した契機は、公害などにみられる一連の社会的症候群に対する一種の危機感によるものであった。

したがって、「人間にとってデザインとは何か」という疑問に答えるためには、その手掛かりとして、当然そのような問題が提起されるに至った今日までのデザインの歴史的流れに目を向けなければならない。デザインそれ自体の定義とともに、日本における近代デザインの出発点を歴史上のどの位置に設定するかはまだ明確な定説はないが、とりあえずここでは、近代的技術を使用して量を伴ってプロダクトを生産するようになった時期から今日までを近代のデザインの歴史とし、以下において簡単に考察してみたい。

明治にはじまる日本の近代化政策は、富国強兵の合い言葉のもとに、欧米から指導、援助を仰いだ生産技術を、製鉄、造船といった軍需産業へ注ぐことを推し進め、そのため当時は、国民の生活に目を向けた生産はほとんど行なわれなかった。実際のデザイン活動も、富国強兵の延長にある輸出振興という要請から、ごく一部の手工芸品のなかにみられる程度であり、デザイン教育（当時は一般に図案と呼ばれていた）においても、絵画の応用という取り扱いで、デザインという概念は芽生えていなかった。したがって、明治以降第二次世界大戦までの時期は、一言でいえば、ひとつの国家目標のために諸力が向けられており、デザインそれ自体に今日のような積極的な位置づけがなされていなかったものと考えられる。明治期の生産の目標が欧米列強の軍勢力と産業の模倣だったことを指摘したうえで、戦前のデザインについて荻野宏幸は、自著の『文明としてのデザイン』のなかで、「デザインが無かったのではなく、デザイン否定の理念、があった。人間性への無理解を土台とした、大衆蔑視の非民主的な傲慢の哲学があった」¹とさえ述べている。

日本における本格的なデザイン活動は、敗戦を契機に、これまでの軍需、重工業から平和産業（すなわち国民生活必需品供給のための産業）へと切り替わる過程のなかで、工業とデザインとが遭遇することによってはじまった。戦後の復興期には、本格的な大量生産システムの歴史をもたない日本は、企業形態、生産システム、製品開発の手法の多くを欧米から学ばなければならなかったが、デザインの対象は国民生活に向けられ、具体的に回

転しはじめていったのである。

その後、絶え間ない技術革新と高度な経済成長に支えられながら、家電ブーム、モータリゼーションの到来は各家庭の生活を一変させると同時に、今日というデザインの存在とその職域を不動のものにした。この間、私たちの生活が多くの機器をそのなかに取り入れることによって物質的に豊かになり、またデザイン上の技術も絶え間なく開発されていったことは確かである。しかし、そこで展開されていたデザイン活動は、欠乏する物質を補うという社会的目標を前提に、企業活動の要請から「売れるためにはどのようにデザインしたらよいか」という、極めて経済的な価値を重視したものであり、デザイン行為に本来内包されていた「製作にかかわる倫理観」や「人間的生活を見詰める価値観」はここでは後退しがちであり、技術革新の延長、もしくは経済成長の手段としてのデザインの意味が色濃く出ていたのである。企業活動の一部としてそれまで行なわれてきたデザイン活動について豊口協は、「単なる外見上のアピール、またはセールスポイントの処理に走りすぎたきらいがある。そういった現象は、物を創る心が欠如したことに起因していると考えられる」²と分析し、企業目的による経済的価値の優先に対して倫理的価値の後退を指摘している。

一方、七〇年代に入ると、高度経済成長がピークに達するにしたがって、社会全体の歪みが、大都市への過度の人口流入、交通手段の混乱、諸々の公害や薬害といったかたちで現われ、このような今日の状況は、既成の技術思想や経済思想に反省を迫るだけでなく、個々の学問分野に新しい文明、社会のあり方を模索しはじめる契機を促すことになった。たとえば、星野芳郎は、近代技術の本質を自然分断のシステムと労働力分断のシステムとしてとらえ、人間にとって技術とは何かという根源的な問いを投げかけている³。また、玉野井芳郎は、公害などの社会的症候群に対して無力である商品経済や市場経済を対象とする既成の経済学に批判的作業を加えることによって、自然と人間の問題を含む広い領域を対象とした経済学への接近を試みている⁴。同様に今日、デザインの分野においても、問題の中心は形態や色彩の問題よりは人間の問題であるという認識が高まり、人間を主軸に置いたデザインの本質や理念の再検討をとおして、改めて本格的なデザイン思想形成への道が展開されようとしているのである。

このような歴史的背景のもとに、「人間にとってデザインとは何か」というテーマが、今日問題視されるようになったわけであるが、そのことはデザイン上の主たる問題が、これまでの「どのようにデザインするか」という形態決定にかかわる技術的側面から、人間とプロダクツとの全体的な調和のあり方の検討へと移行することを意味している。

クルマの例でも明らかなように、デザイン活動の結果としての生活機器と、それを使用する人間のあいだで、生活を豊かにするというデザインの理念に反して、さまざまな摩擦が生じている。このことは、個々の生活機器の形態上の洗練とは逆に、個人生活においても社会生活においても、その全体性に視点を向けた場合、明らかに人間とプロダクツとの関係において歪みが生じていることを示している。

このような不調和の諸現象をデザインの対象とした場合、調和ある安定した人間的存在を確立するためには、自然—生産—生活の全体系の諸関係がどのようにあるべきか、という生命系のレベルまでその範囲を広げて検討しなければならない。もちろんこのようなアプローチは、これまでの形態決定としてのデザインの知識や技術だけでは解決すること

ができず、諸学問の協力と参加が必要であるが、しかしデザイン行為自体が、その形態の機能、使用されている素材の特質、生活に及ぼす諸影響について知るのに最も近い位置にある以上、人間とプロダクツとの関係について論じることはデザイナーおよびデザイン教育者にとって避けてとおることのできないものであり、真の責務でもあろう。

これからは、どのようにデザインするのかという旧来のデザイン上の主たる問題であった形態決定の技術的側面（ハードなデザイン）だけではなく、人間とプロダクツとの調和のあり方を多元的な方向から考察し、提案するデザインの領域（ソフトなデザイン）の本格的な展開が期待されている。デザインを問題解決の行為として考えるならば、「個々の生活機器をどのようにデザインするか」というアプローチは、形態をとおしての人間とプロダクツとの一対一の調和についての問題解決を意味し、一方、「人間にとってデザインとは何か」というアプローチは、思想をとおしての自然を含めた文明全体の調和についての問題解決を意味している。したがって、現代文明における芸術的価値を存続させるための方法として、物質的環境、社会組織、産業組織、および教育組織の四点の再構築を要請したハーバート・リードの主張⁵は、極めて今日的で本質的な問題提起といえるであろう。

「人間にとってデザインとは何か」という問題提起は、いまはじまったばかりであるが、検討を積み重ねていくことによって、日本では今日までほとんど照明が当てられることがなかったデザインの本質や理念がさらに明確になり、今日的な意味でのデザインの対象と方法とが確立されるものと考えられる。

（一九八〇年ころ）

注

- （1）荻野宏幸『文明としてのデザイン』サイマル出版会、1975年、9頁。
- （2）豊口協『IDの世界』鹿島出版会、1974年、41頁。
- （3）星野芳郎『技術と人間』中公新書、1969年。
- （4）玉野井芳郎『エコノミーとエコロジー』みすず書房、1978年。
- （5）H・リード『芸術の草の根』増野正衛訳、岩波書店、1956年。

第五章 英国デザインの近代運動の端緒

はじめに

今日、一九世紀後半以降のデザイン運動やデザイン理論を考察する場合、ジョン・ラスキンの芸術に対する考え方とウィリアム・モリスのデザイン実践活動を中心とした、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動を動かすことはできない。しかし、その影響を受けながらも、機械文明の肯定という二〇世紀的視点をもったデザイン運動体は、引き続きイギリスにおいて生まれるのではなく、大陸のドイツにおいて新しく登場するのである。周知のように、一九〇七年にミュンヘンにおいて結成されたドイツ工作連盟がそれであった。ヘルマン・ムテジウスを代表者とするこのドイツ工作連盟のデザイン思想は、アーツ・アンド・クラフツ運動のそれと幾つかの点で一線を画するものであったが、とりわけ、製品の「質」の問題を問う場合において、いっそう明確なものとなった。その違いについては、生産手段が手であったときの「質」の問題に代わって、機械生産における「質」の問題に言及したムテジウスの一九一四年のケルンでの総会の講演のなかに、はっきりと読み取ることができるであろう。手から機械へと生産手段が移行することは、製品の量的拡大と、標準化の積極的推進とを意味すると同時に、個人主義的な製作態度から脱し、集団主義的な考え方へと変化していくことを意味していた。一般にこのような理由から、ドイツ工作連盟の結成をもって、デザイン史上のひとつの転機とみなし、近代デザイン（モダン・デザイン）のスタート地点としての位置が与えられているのである。

それでは、なぜイギリスは、近代デザインの流れにおいてドイツに遅れをとったのだろうか。また、その遅れに気づいたイギリスは、どのようにして、近代デザインを啓蒙し、活動を展開していったのだろうか。

以上のような疑問を視野に入れながら、イギリスにおけるデザインの近代運動の中核的役割を果たすことになったデザイン・産業協会（D I A）について検討することが本研究の目的となる部分である。

一. イギリス一九世紀後半のデザイン状況

一九一五年のデザイン・産業協会（D I A）の創設の経緯に触れる前に、生産手段が人間の手から機械へと移行していくなかで、建築家や工芸家たちは機械に対してどのような態度を示したのかを概観しておく必要があるだろう。というのも、のちほどD I Aのデザイン理念を検討する場合に——すなわち、D I Aは一九世紀的なものの何を継承し、何を否定しようとしたのかを検討する場合に——必要とされる主題だからである。しかしながら、一九世紀を語り尽くすことは能力を越えるものであり、同時に本研究の主要な目的でもないので、ここではさしあたり、機械生産が進行していく時代にあって、それを積極的に受け入れようとした人たちと、あくまでも機械を不信の目で見続けた人たちについての簡単な記述に止めておくことにしたい。

現在人びとが享受している機械文明は、周知のように、産業革命以来急速に発展したものである。産業革命初期における機械の役割は、綿工業の工程を加速することに限られて

いた。はじめのうちは、そのエネルギーとなるものは水力に頼っていたが、機械の工夫や改良が進むにつれて、エネルギー集中の必要性が増し、蒸気エンジンが発達していった。このように機械が、より大きく、より複雑化していくことによって、従来からの小屋式産業は次第にその姿を消していくことになる。このような社会状況のなかにあつて、一九世紀のイギリスでは、機械が人間の手に取って代わりその優位性が顕著になるも、その一方で、機械に対する不信感も増長されていくのである。産業主義に対する抗議や否定の態度は、一八一一年のラッドライト運動や一八三〇年代の都市での機械破壊といった社会現象を誘発し、また、パーシー・B・シェリーやウィリアム・ブレイクなどの文学者たちは、作品をとおして、産業がもたらす悲劇を予言した。

それでは、当時の建築家や工芸家たちは、機械に対してどのような態度を取ったのだろうか。

機械が、人間の価値や美的価値の後退を強いるものであると判断する人たちにとっては、機械は否定されなければならなかった。しかし、その態度においては決して一様ではなかった。このことについて、ライオネル・ラバーンは、ウォールター・クレインの一八六九年の一枚の絵《三つの道》を用いて説明している。この絵には、中央に三人の若者（求婚者たち）が立ち、ちょうど立っている地点から道が三つに分かれていて、後景の（ひとりの姫がいる）険しい森のなかの城へと続いている様子が描かれている。ラバーンは、この絵を「一九世紀の人びとの反応の三つの主要な要素を説明するのに役立つ視覚的暗喩として利用できる」¹としながら、第一の道を、「中世の秩序ある社会にもどる道」であり、第二の道を、数多くの教育機関を設立することによって「産業生産品の水準と生活とを改善する道」であり、第三の道を、「社会主義者のユートピアへ至る道」である、と解釈している。換言すれば、その三つの道とは、A・W・N・ピュージンに導かれたゴシック・リヴァイヴァルがたどろうとした道、社会教育にその方向性をもったコウル・サークルがたどろうとした道、思想家としてのラスキンと実践家としてのモリスがたどろうとした道、の三つであるというのである。そして、続けて彼は、「しかしながら、これらのすべての思索家たちは、共通して、根本的なそして互いに関連し合うふたつの関心事をもっていた。労働者の運命、そして、機械生産のデザインとその低い水準であつた」²と述べ、一九世紀の思想家や製作者たちの精神的底流をなすものが何であつたのかを指摘している。

ラバーンがいうとおり、幾つかの方法があつたにせよ、全体としては一九世紀後半の工芸家たちの多くは、機械生産によるデザインの質の低下を回復する方法として中世のギルド社会を理想とした歴史主義的態度を、また、機械による生産では製作（労働）の喜びは失われるという判断から手による製作を尊重する個人主義的製作態度を取ろうとしたのである。そして、いうまでもなくこの姿勢こそが、アーツ・アンド・クラフツ運動の底流に横たわる基本思想であり、その理念のもとに、一八六一年にモリス・マーシャル・フォークナー商会が、一八七一年にラスキンによってセント・ジョージ・ギルドが、一八八二年にA・H・マクマードウによってセンチュリー・ギルドが、一八八四年にセント・ジョージ芸術協会を母体として芸術労働者ギルドが、さらに一八八八年にはC・R・アシュビーによって手工芸ギルド・学校が設立され、こうしたなかから、実践的な活動が行なわれていくのである。各々のギルドの性格は別にして、このような工芸製作組織や芸術運動体の芸術観は、芸術を社会から遊離した超越的存在とは考えず、常に芸術のあり方をその人の

生き方との関連のなかでとらえ、倫理的な側面をもつことで共通していた。したがって、その目指すところは、アシュビーのコッツウォールドでの実験がそうであったように、製作することと生活することと教育することとが分離することなく有機的に結合した世界観の達成だったのである。

一方、機械化と産業化が進行していく一九世紀のイギリスにおいて、機械の特質、機能的な造形、それに、生産工程からのデザインの分離を認めようとした工芸家たちが全くなかったわけではない。ジョン・ヘスケットは、商業的価値と美的価値を調和させる可能性を示した人物としてクリストファー・ドレッサーを挙げている。ドレッサーはロンドンのデザイン学校で学んだのち、植物学の教師として出発した人であるが、一八六〇年前後、幾つかの製造業者からの依頼があったことを機会に、教師を辞め、デザイン活動に没頭することになる。彼は、オウイン・ジョウンズの影響を受けながらも、過去の様式を現在の要求に適応させるというジョウンズの折衷主義的デザイン観から一歩踏み出し、自然の形の幾何学的、構造的原理を分析することによって、歴史主義的造形観をいち早く拒否した人だった。ヘスケットは、ドレッサーの作品を「彼の上品な幾何学的外形は、過去の様式にとらわれることなく、製造と使用の容易性に細心の注意を払い、機能を綿密に分析した結果に基づいた簡素性によって特徴づけられる」³と評している。ドレッサーの作品のなかには、明らかに、歴史主義を否定したところに得られる機能性、単純性、それに経済性といった二〇世紀的視点の萌芽が見受けられる。このような観点から一九世紀を見た場合、同じような例をノエル・キャリントンは、アレグザンダ・モートンとジェイムズ・モートンの親子に求めている。アレグザンダ・モートンは、一八六〇年ころ、家庭的な織物工業の共同体に属していた。ところが、機械による生産がいつかはこのような小屋式産業を破滅に迫りやうことに気づいたアレグザンダは、周囲からの反対にもかかわらず、機械と蒸気機関を導入した工場を設立するのである。この段階で、デザイン、生産、販売といった分離が必然的に起こり、彼は、これまでの一介の職工から、雇い主とセールスマンの二役に変ずるのである。しかし、彼が織物に使用したパタンは、これまで旅をしながら集めた伝統的意匠の数々によるものだった。彼の息子ジェイムズは、父親が織物のパタンを伝統的意匠に求めたことに満足せず、それを、新しくつくるパタンのためのインスピレーションの源とみなした。ジェイムズはC・F・A・ヴォイジーに近づき、彼の単純化された自然からの抽象形態によるデザインを織物のパタンに採用する。するとその作品が、一八九六年のアーツ・アンド・クラフツ展覧会で受け入れられることになる。キャリントンは、モートン親子のこのような職人と産業の協同という動きをとらえて、モリスたちの活動よりもはるかに近代デザインを用意するものであった、とみなしている。

これまで、一九世紀に生きた工芸家たちの機械に対して示した幾つかの態度を簡単に見てきたが、概していえば、「イギリスのデザインに対する姿勢を支配していたのは、ラスキン、モリス、そしてアーツ・アンド・クラフツ運動の反産業的思想のなかで具体化した伝統の力だった」⁴ということになるだろう。萌芽的ではあったが、将来の発展への決定的な出発点を用意したとみなされるドレッサーやモートン親子でさえも、アーツ・アンド・クラフツ運動の精神や芸術観から完全には抜け切っていなかったからである。一九世紀後半の多くの芸術家＝工芸職人の多くは、ラスキンにみられる芸術観——すなわち、芸術とは、人間の信仰を強め、倫理的状況を完成へ導き、人間にとって具体的に役に立つもので

ある——に多かれ少なかれ影響を受けていた。そうであったがゆえに、アール・ヌーヴォーの誕生をマクマードウのセンチュリー・ギルドに求めることができるとしても、その開花は大陸に譲ることになるのである。芸術を社会的関連性のなかで認知しようとするイギリスの芸術観は、個人の内面に潜む美意識や世界観を表現したアール・ヌーヴォーを全面的に受け入れることができず、抑制のきいたものになっている。そのような理由から、キャリントンは、今日から世紀末を見た場合、アール・ヌーヴォーの芸術家＝工芸職人への影響を認めながらも、「インダストリアル・デザインを研究する立場からいえば、アール・ヌーヴォーは私たちにそれほど密接な関わりはない」⁵と言い切るのである。同じく、近代デザインの立場に立って、アーツ・アンド・クラフツ運動を評価するひとつの視点——すなわち、「一九世紀後半に国内や国外であるような測り知れない影響をもったその運動の全貌は、その起こりが、ひとりの人間における芸術的天才と多方面にわたる手の器用さとのありようもない組み合わせから生じたことを考えても、まさに、最も異常としかいいようのない歴史上の偶発事故か奇跡ではなかったか」⁶——が生まれてくるのも、世紀が変わり二〇世紀になってからのことなのである。これから述べる内容は、二〇世紀に入り、アーツ・アンド・クラフツ運動から巣立ち、それを乗り越えようとしたD I Aの人たちの活動と理念についてである。

二. デザイン・産業協会の創設と初期の活動

世紀末から今世紀初頭にかけて、アシュビーのギルドはチップینگ・キャムデンに移転してから六年後に破綻に見舞われ、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会のトリエンナーレ展は内容的にも財政的にも行き詰まるようになり、また、協会内部には、その閉鎖的製作態度や沈滞に不満を抱く者や、改革を主張する者が現われるようになった。美の存在を精神と手工芸の一致のなかに見出し、その理想を中世のギルド社会に置いたアーツ・アンド・クラフツ運動は、理念の面でも、実践の面でも、財政の面でも、次第に破綻や沈滞を見せるようになり、生産手段としての機械の位置づけを巡っての対立が顕在化するようになってきた。もちろん、反感の持ち主たちも、ラスキンやモリスの考えに影響を受け、アーツ・アンド・クラフツ運動のなかで、またアール・ヌーヴォー期にあって、育った人たちであったが、しかし彼らは、機械の存在はもはや否定することができないものであり、それによって生み出される機械様式こそ今世紀の様式であり、生活上の価値基準である、という考えにたどり着いたのである。この考えは、「工業製品の良質化」を合い言葉に一九〇七年に結成されたドイツ工作連盟のデザイン理念に強く影響を受けたものだった。ドイツ工作連盟は、今世紀初頭、いち早く、標準化と無名性を伴った機械化による大量生産の容認という近代デザインの精神に到達していたのである。この近代デザインの精神は、とくに一九一四年のケルンでの工作連盟展において、ヴァルター・グロピウスがデザインした近代工場のモデルと、ブルーノ・タウトがデザインした革命的なガラスの家のふたつの展示作品によって見事にまとめ上げられたといえるだろう。デザイン・産業協会(D I A)の創設の父たちと呼ばれるハロルド・ステイブラー、アムブロウズ・ヒール、セシル・ブルアー、ハリー・ピーチたちに、これこそがイギリスにおけるデザインの未来であると確信させ、イギリスにも同種の団体が必要であると決意させたものは、まさに、このケル

ンでの博覧会を見学したことによるものだった。それはちょうど、イギリスとドイツが戦争に突入する二箇月前の出来事だった。帰国後七名からなる暫定委員会が設置され、最初の会合も開かれた。新しい団体の発足の準備をする一方で、八月の宣戦布告後、戦争が進行していた。しかしその戦争は、発足を遅らせるのではなく、促進させる作用をしたのである。戦争が進むにつれて、産業経営者たちや政府は、あらゆる点で自国製品がドイツ製品に遅れていることに気づき、その認識は一段と深刻なものになっていた。そこで商務省は、イギリスの製造業者に見せる目的で、ドイツ製品の収集物を展示する企画を考えたのであった。その機会をとらえたピーチたちは、その展示会にはドイツ工作連盟の製品も展示に加えてほしい旨の覚え書きを、商務省のヒューバート・ルエリン・スミスに提出した。彼はそれに同意し、さっそく収集品が政府関係筋から、また、ピーチがドイツから持ち帰っていたもののなかから集められ、一九一五年三月、ロンドンのゴウルドスミス・ホールで展示されることになった。そのとき発行された政府刊行物には、ドイツ工作連盟についての言及とともに、イギリスにおける同種の団体の必要性を示唆する記事が掲載されたが、このことは、D I Aの発足を控えてさいさきのよいものとなった。それから二箇月後の一九一五年五月に、D I Aの発足会がグレイト・イースタン・ホテルで、議長席にアバコンウェイ卿を迎えて開催され、公式のアピールが採択されたのである。翌六月には七八人が、その年の終わりまでには二〇〇人近くが加入し、戦争が終結するまでには、会員数は四〇〇人を数えるまでになっていた。会員の大半は、アーツ・アンド・クラフツの諸団体から引き抜かれた人たちと、モリス、フィリップ・ウェブ、それにG・E・ストリートなどの思想を受け継いだ建築家たちから構成されていた。彼らが共通にもっていたものは、「文明は、自分たちが一九世紀から引き継いできたものよりも、もっと合理的で、もっと効果的で美しいものとして建設されうはずである」⁷という確信であり、この確信こそが、「大戦の最中にもかかわらず、ただちに行動に移す力として作用した」⁸のであった。これよりイギリスでは、民間団体であるD I Aを中心として、近代デザインの啓蒙運動が展開されていくことになるのである。

D I Aを創設した人たちは、この協会のことを「新しい目的を持った新しい団体」と呼び、初期のD I Aのパンフレット類のなかのひとつの標題にもなっている。この「新しい目的」こそが、D I A運動の理念となるものであったが、内容は、目的に適合したデザインの推進ということだった。そのことはすなわち、ヴィクトリア時代の過剰装飾を「意味のない装飾」として否定し、それに代わって、デザインを素材、生産過程、使用目的といった全体的な系で考えるなかから生まれてくる効率性、経済性、機能性といった価値観の出現を意味していた。しかし、「目的への適合」といっても、そのような信条の解釈が「その後の一〇年あまりものあいだ、長期にわたる真剣な討議課題だった」⁹ことから推察できるように、創設からしばらくは、D I Aの人たちでさえも十分な共通の理解をもっていたわけではなかった。まして、製造業者や大衆においてはなおのことであった。D I Aの主張と、当時の製造業者のあいだにみられたデザイン意識とのずれを、創設初期のD I A展をとおして見出すことができる。最初の展示会は、印刷に関するもので、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーで挙行された。二回目の展示会は、マンチェスター・アート・ギャラリーで開催され、展示物は染織物に限定された。三回目の機会は、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会からの、トリエンナーレ展の期間中会場の一部を提供する旨の申し出

を受け入れることによって実現した。その展覧会はバーリントン・ハウスで行なわれ、D I Aは、「目的への適合」という基準を厳格なまでに適用し選抜された家事用陶器を展示した。ところがここで、思わぬ数々の障害にD I Aはぶつかったのである。マンチェスターでは、展示見本を求めるD I Aの要請を全く無視することによって製造業者たちは選抜デザイン展の考えに抵抗を示したし、同様に、ストウク＝オン＝トレントでは、ロンドンを拠点とするグループが生意気にも地元陶工の製品に意見を述べたということで、大騒ぎになったのである。しかし、これほどの抵抗にあいながらも、D I Aの人たちは自分たちの理念を放棄することはなかった。会員たちは、討論会を計画し、国中を講演して回り、また機関誌も発行していた。当時十分に認識されていなかったものの、D I Aの人たちは、「目的への適合」や「効率性の様式」を説くことによって、単に製品の形態上の問題だけに止まらず、その当時の生活のあり方や文明のあり方にまで言及しようとしていたのである。そうしたなかであって、伝統的な工法や意匠にいまだに頼っていた業界や、アーツ・アンド・クラフツの思想にいまだに忠実であった芸術労働者ギルドの人たちが、D I Aのデザイン理念を理解するどころか、疑いの目で見詰めたのは確かである。まして大衆にとっては、また、高等教育を受けた階層の人たちにとってさえも、一九二〇年代までは、よい趣味という言葉は骨董趣味と同義語であり、このことが、D I Aの啓蒙運動の努力の前に立ちふさがっていたのである。キャリントンは、「この影響〔骨董収集の熱狂〕は、インダストリアル・デザインに関するどのような研究においても強調される必要がある」¹⁰と述べている。電気照明器具、電気ストーブ、あるいはラジオなどの新しい発明品にさえも、時代物の意匠を着せたデザインを施していたし、建築においても、ほぼ同様のことがいえた。D I Aは、近代デザインの意味を製造業者に伝え、それによって導き出される生活のあり方を大衆に教育する以前の問題として、その当時の社会的、美的価値観（趣味の問題）と闘わなければならなかったのである。

しかし、D I Aの人たちは、それにふさわしい自信をもって近代デザインの原理について発言をすることができた。というのは、はじめのうちは、彼ら自身が、製造業主や店主としての実践家であり、D I Aの思想を目に見えるかたちで表現することができたからである。二〇年代の運動で重要と思われる人たちのなかには、ドライアド工房（籐家具と金工）のハリー・ピーチ、銀細工師で、プール陶器会社の理事でもあったハロルド・ステイブラー、ヒール商会のアムブロウズ・ヒールらがいた。どの人もD I Aの創設の父と呼ばれる人たちである。また、テキスタイルの分野では、モートン商会のジェイムズ・モートン、フォックストン商会のウィリアム・フォックストン、印刷の分野では、カーウィン・プレスのハロルド・カーウィン、ナンサッチ・プレスの創設者であるフランク・メネル、家具の分野では、ゴードン・ラッセルがいたし、アーネスト・ジムスの影響もこのころ現われはじめていた。

それでは、彼らに代表される二〇年代のD I Aの平均的な美的価値観とはどのようなものだったのだろうか。彼らは、素材に対する率直さと誠実さを賞讃する一方で、仰々しさ、凝りすぎ、それに、にせものをひどく嫌った。D I Aの理念はアーツ・アンド・クラフツと一線を画するものであったものの、「確かな職人技」とか、「素材に対する敬意」とかいうものは基本的信条として確かに受け継いでいたのである。このような信条が根底にあったことによって、D I Aは、極端な反伝統主義的な態度に陥ることはなかった。したがっ

て、彼らが非難の対象としたものは、伝統的なものを持ち合わせていない表現主義的なものだった。ヴァイマルでの発展さえも、当時わずかな興味しか呼び起こさなかったことや、一九二五年に開かれたパリ現代装飾・産業美術国際博覧会の特徴となったジャズの雰囲気とキュビズムからも感化されることが全くなかったことから判断できるように、異国趣味、未知なるもの、それに、極端な機械化については、決して進んで受け入れるようなことはなかった。彼らの目には、黒人音楽、「目ざわりな模様」、ロシアからのバレエ、そして、オメガ・ワークショップが、凝りすぎで、にせものとして映ったのである。D I Aのデザイン精神にとって、中世を理念とする歴史主義、また、それによって引き出された骨董趣味と古代物保護運動が闊いの的であったことは確かであるが、それと同時に、表現主義的なものや機能主義的なものが、けげげしいものである、極端すぎる、と感じられるほどのものであれば、それもまた非難の対象となったのである。ニコラウス・ペヴスナーは、「この時代を理解するためには、簡潔さと適合性を求める主張はドイツ工作連盟を旨とするのと同じ位にアーツ・アンド・クラフツ運動の旨とするものであり、そしてまたアーツ・アンド・クラフツ運動を旨とするのと同じ位にジョージ朝時代の先例に倣うものであったことを、常に銘記しておかなければならない」¹¹ことを指摘し、さらに「D I Aは長いあいだ、自らが何に属するのかわからなかった」¹²と断言している。すなわち、D I A創設以来の一〇年間は、「自分たちの目標、すなわち、国家的改良という自分たち英国クラブ員の理想像を追い求めることに熱心」¹³なあまり、その結果、その間イギリスには、国際的な近代運動が入り込むことはなかったのである。

D I Aがヨーロッパの他の国々とのあいだでその主張を競う機会が訪れたのは、やっと一九二七年になってからであった。一九二七年にライプツィヒ工芸博覧会の開催を予定していたドイツは、アーツ・アンド・クラフツ運動の発祥の地であるイギリスを職人技における質の保護者とみなし、イギリスの出展を依頼してきた。しかし、イギリス商務省は、あいまいな理由にもかかわらず、その申し出を断わる態度を示し、そこで、国に代わって民間団体であるD I Aが個人的な寄付金を頼りに、ライプツィヒでの展示品の選抜とディスプレイに関する責任を負うことになるのである。D I Aは当然ながら工業製品の出品を予定していたが、予期せぬことに、多くの製造業者は出品依頼の申し出に難色を示し、したがって出品物は工業製品から工芸品の方へと着実に傾いていき、「産業におけるデザイン」の啓蒙を理念とするD I Aは選抜の段階からつまづくことになるのである。その結果、出品された品物は、工業製品、美術工芸品の雑多なものになり、そのなかに、「目的への適合」という近代デザインの理念に対して明確な解答となるような出品物を見出すことはできなかった。一九二七年のライプツィヒ工芸博覧会への参加をとおしてD I Aは、これまでヨーロッパの近代運動の流れに加わっていなかったことや、運動体としての指導力が欠如していたことや、さらには、美術工芸品と産業生産物との性格の違いにいまだ明確な位置づけがなされていなかったことを思い知らされたのであった。

D I Aは、一九一五年の設立以来、これまでのアーツ・アンド・クラフツ運動の理念を一部では否定し一部では逆に継承しながら、また一方では、ドイツ工作連盟の活動を手本としながら、運動を続けてきたが、その間の活動の主眼点の多くはイギリス国内の改革運動に向けられており、二〇年代までは、明らかに大陸のデザイン運動の流れに沿うものではなかった。機械生産と「質」との関係において近代デザインの意味を理解し、その位置

づけが本格的に行なわれはじめようとするのは、三〇年代に入ってからのことなのである。

ここまで、D I A創設の経緯とその後約一〇年間の活動に絞って簡単に描写してきたが、次に、問題となるふたつの主題——「美術」の解釈と「倫理」の問題——について、その間D I Aの人たちがどのような態度を示したかを検討することにする。

三. デザイン・産業協会のデザイン思想

(一)「美術」の解釈を巡って

ウィリアム・リチャード・レサビー。彼は、ロンドンの中央美術・工芸学校の初代管理者を務めた、当時の偉大な建築学者のひとりである。アーツ・アンド・クラフツ運動に深くかかわり、芸術労働者ギルドの「マスター」をしたこともあり、工芸職人が彼に寄せる信頼には大きいものがあつた。このような経歴をもつレサビーは、デザイン・産業協会(D I A)のなかでは「予言者」という名で呼ばれ、モリス同様に、手短に自分の芸術哲学を表現することができた。その表現の幾つかは、「芸術とは、行なう必要のあることをよく行なうことである」「芸術作品とは、よくつくられた半長靴であり、よくつくられた椅子であり、よくつくられた絵である」、あるいは、「芸術とは、普通の料理を引き立たせるために用いる特別のソースではない。料理がおいしいものであれば、芸術とは料理そのものである」というものだった。しかし、このような芸術観は、D I Aの内部の人たちのあいだにおいては理解されるものであつたとしても、近代デザインを啓蒙する立場から大衆や製造業者に向かって発する言葉としては、あまりにも一九世紀的であり、機械文明が進行している当時の現実にはそぐわないものだった。一九世紀においては、家具、印刷、壁紙のどれをとっても、装飾芸術あるいは小芸術として、その地位が保たれていた。しかし、教会や上流階級が芸術の保護者であり、製作にかかわるすべてが工芸職人の手のなかにあつたモリスたちの時代は、すでに過去の時代になろうとしていた。生産手段として機械が取り入れられ、製作にかかわる諸側面が分断されていくにしたがつて、いかなる産業生産品も「売るための品物」という性格を強めていき、製造業者や商売人たちにとって、もはやそれらは「芸術作品」ではなくなっていたのである。D I Aの人たちも、そのことは十分に承知していた。しかし彼らは、高価で、一部の裕福な人びとだけにしか手に入らない作品やその製作態度を否定するなかで近代デザイン思想を取り入れようとしたにもかかわらず、ものを製作する際の信条としては、生産手段が手から機械へ移り変わろうとも、それが「行なう必要がある」ものであれば、また、「よくつくられた」ものであれば、それもまた「芸術作品」と呼びたかつたのである。ところがそれは、直接製造業者や商売人たちには通用しない用語であつた。それは、単に「工業の中心地においては『美術』という言葉が、『商売』という言葉とほとんど正反対をなすものだった」¹⁴ためだけではなく、機能性や経済性を追及するところから生まれる工業生産品によって、生活の秩序と調和をはかろうとするデザイン行為は、それ自体あくまでも理性の産物であり、感性の表現としての「美術」とはある意味で正反対をなすものだったからでもあつた。とくに後者の理由は、その後D I Aに、純粹美術上の運動との交流を否定的にとらえる傾向を強めさせている。前世紀においては、ラファエル前派とアーツ・アンド・クラフツ運動のように、絵画における運動と建築や工芸におけるそれとのあいだに相互関係が成立していたのに——。しかし、この

相互関係否定の傾向は、「美術」のなかから産み落とされたデザインが、行為としての社会性を内包することによってその存在基盤を勝ち得るための、必然的な過程の第一歩としてみなすことができる。新しい運動体に名称を与える際に、当時定着していた「Industrial Art」という名称をあえて避け、「Design and Industries」という名称を採用した理由のひとつもその点にあった。当時のD I Aの討論会へ出席していたキャリントンは、「ある工場生産品や建築物を美しいと評することをどんな講師の場合もいやがった。誰もが、『効率性』『経済性』『正直さ』以外のことを賞讃することはなかった。仮にあったとしても、それはせいぜい『使用の楽しさ』程度だろう」¹⁵と回想しているが、事実、「運動の初期の文書すべてにわたって、この危険な言葉である『美術』はめったに使われてない」¹⁶のである。アーツ・アンド・クラフツ運動から引き継いだ芸術観を堅持しながらも、一方ではそれを深く仕舞い込むかたちを取らなければならなかったところに、初期のD I Aが葛藤した「美術」に関する一側面があったといえる。美術とデザインの性格の違いがさらに正しく理解されるようになるのも、またそのことによって、美術教育の改革が起こるのも、ハーバート・リードたちの仕事が進む三〇年代以降のことなのである。

（二）製作における「倫理」の問題について

「創設初期の協会にとってたぶん最も重大な問題は、社会的倫理についてであった」¹⁷ように、デザイン・産業協会（D I A）の人たちは、「美術」の問題だけではなく、「倫理」の問題についても解釈を迫られていた。これもまた、生産の過程のなかに機械の存在を認めることによって生まれてきた再解釈を要する問題だったといえる。前世紀後半を支配していたアーツ・アンド・クラフツの精神によれば、正しい方法によって、すなわち、人間の精神と手技によって生み出されるものだけが、正しい製作であり、正しい芸術である、というものであった。そしてさらに、正しい労働、すなわち、金銭のための労働ではなく、ものを生み出す喜びとしての労働によってのみ、人間の生活は幸福なものとなり、社会は正しいものとなる、と考えられていた。これは明らかに、芸術と労働を不可分の同一行為とみなすものであり、モリスをはじめとして、当時の芸術家＝工芸職人の多くに見受けられた芸術家にとっての社会主義思想を支える基盤となる考えであった。彼らが機械生産を否定したのは、まさにこの点に依拠していた。彼らは、機械による生産では、労働の喜びは失われ、芸術は消滅し、生活は墮落する、と信じていたのである。確かに初期のD I Aの人たちも、機械生産の肯定という立場は取ったものの、このような、正しい製作、正しい芸術、正しい労働、そしてそれから生み出される正しい社会という側面では、アーツ・アンド・クラフツの精神を受け継いでいた。それは、レサビーの「芸術は人生において不可欠のものであり、したがって、教育においても、労働においても然りである」という言葉からも理解することができるし、D I Aが発行した初期の冊子には、『喜びに対する労働者の権利』というタイトルがつけられ、機械生産における労働の意味を巡っての討論会も開催されている。しかし、この段階では、機械生産と労働の両者を結び付ける明解な結論は導き出されてはいない。精神と手技の一致という前提を機械生産に置き換えることは、正しい芸術も、正しい労働も、その存在自体が危うくなることを意味するからである。D I Aの人たちが、アーツ・アンド・クラフツの精神と比較して強く主張できたものがあるとしたら、それは、誰のためのデザインか、という命題だった。アーツ・アンド・クラフ

ツの作品を手に入れ、それを享受できたのは、一部の人たちだけだった。しかし、D I Aの人たちは、今世紀の芸術の保護者を市民の一人ひとりに置き、その人たちの趣味をよくすることによって、人間の生活や社会を改良することができる、と考えたからである。そして、そのための量産化や機械化であれば、極端でない限り認める価値のあるものとみなしたのである。アーツ・アンド・クラフツのデザイン思想では、手による正しい製作が正しい社会をつくり、人間を幸福にする道であるとしたのに対して、D I Aのそれは、人間を幸福にする社会は、生産手段が手に取って代わった機械であろうとも、それを正しく使うことによって実現できるはずである、という信念であった。

このようなD I Aの倫理的信念を実際の行動をとおして具現化しようとした人が、ハリー・ピーチ、その人であった。彼は、D I Aを創設した七人の父のひとりで、一九二七年のライブツィヒ工芸博覧会でのD I Aの参加を指揮した人でもある。ピーチが関心をもったのは環境の問題だった。スラム街、スクラップの山、けばけばしい広告、それに汚れた川——このように自分たちの美しくあるべき国土を醜くしているものは何か、と彼は問うのである。それは明らかに、利潤追求を至上としている産業主義と商業主義の横行によるものだった。ピーチはそれが許せなかったのである。デザイン行為とは、そもそも人間生活を豊かに、幸せにするものではないのか。それを阻止しているものがあるとすれば、その事態を直視し、社会をつくるための何が正しい方法で何がそうでないかを大衆へ向けて警告しなければならない——これがピーチの主張だった。このピーチの主張を受けて、D I Aは環境問題の告発に乗り出すのである。最初の目標地としてセント・オールバンズが選ばれ、その土地の建物、交通機関、店頭、広告がやり玉に上げられた。よくデザインされた見本と比較ができるように、写真による対照の方法が取られ、『忠告手引き書』という小冊子にまとめられた。その後も、『オクスフォードへの忠告手引き書』『村のポンプ』と続き、同じ手法によって、オクスフォードの都市景観と、何の規制もなく増え続けるガソリンスタンドが問題にされた。このことから判断できるように、D I Aの人たちは、無制限に機械の振る舞いを容認したのではなかった。それどころか、機械生産の行き過ぎやそれを支えている産業至上主義には勇敢にも異議を申し立てた。それは単に、デザインされた結果としてのものや環境や景観に対する忠告に止まらず、結果的には、醜悪なものを生み出すことに手を貸している考え方そのものの告発だったのである。一九世紀から引き継いだ「芸術とは、秩序であり、ものをつくる際の正しい方法であり、文明にあって事態を直視する態度の問題である」という信条が、機械文明へ向けて、このとき具体的な力となって実践に移されたのである。そしてこの環境問題を契機として、機械文明下におけるデザイン行為とは、社会や環境の全体的な秩序の問題であり、同時にそれを左右することができる政治と実は密接に結び付いていることが次第に判明していくのである。しかしその後は、「インダストリアル・デザインや建築に対するアプローチが急進的であることが、同様に社会観においても急進的である、と評された人たちが多くいた」¹⁸にもかかわらず、D I Aの人たちは、非政治的な立場を取ることになる。彼らは、政治的な問題として環境を考える人間としてよりも、あくまでもものをつくり出す主体としての人間として、自己を規制したのであった。このことが妥当であったかどうかは別にして、D I Aの偉大さは、「産業のためのデザイン」を主張し、啓蒙活動を行なうことから出発しながらも、いちはやく、「生活のためのデザイン」あるいは「文明のためのデザイン」という観点にたどり着

き、機械あるいは産業自体を、人間の生活や文明をつくり出す単にひとつの側面としてその欠点さえも問い直すほどの相対化をしてみせたことだった。ピーチの主張と行動のなかに、機械文明という時代のもとの、ものを生み出す人間の倫理観の発露の一例を見ることができるようではないだろうか。

(一九八二年)

注

(1) Lionel Lambourne, *Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Cotswolds to Chicago*, Astragal Books, London, 1980, p. 4.

(2) Ibid., p. 6.

(3) John Heskett, *Industrial Design*, Thames and Hudson, London, 1980, p. 25.

(4) Ibid., p. 26.

(5) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, George Allen & Unwin, London, 1976, p. 28.

(6) Ibid., p. 21.

(7) Ibid., p. 17.

(8) Ibid.

(9) Ibid., p. 41.

(10) Ibid., p. 81.

(11) ニコラウス・ペヴスナー『美術・建築・デザインの研究 II』鈴木博之・鈴木杜機子訳、鹿島出版会、1980年、354頁。

(12) 同書。

(13) Fiona MacCarthy, *A History of British Design 1830-1970*, George Allen & Unwin, London, 1979, p. 51. The original edition was published in 1972 as *All Things Bright and Beautiful*.

(14) Noel Carrington, op. cit., p. 71.

(15) Ibid., pp. 70-71.

(16) Ibid., p. 41.

(17) Ibid., p. 69.

(18) Ibid.

第六章 近代デザインを越えて

はじめに

二〇世紀もすでに終わりに近づこうとしている現代とはどのような時代なのだろうか。とりわけ、「デザイン」という、目に見える具体的なかたちでもって文明の姿を構築してきた、そしてまた、これからもそうしようとする分野においては、現代をどのように理解しておいたらよいのだろうか。

かえりみれば、ちょうどいまから五〇年前の一九三三年は、ナチの台頭によってバウハウスが閉鎖された年であったし、一〇〇年前の一八八二年は、A・H・マクマードウによってセンチュリー・ギルドが創設され、アーツ・アンド・クラフツ運動が最盛期にあった時代であり、同時にそこから、アール・ヌーヴォー様式が生まれ出ようとしていた時代でもあった。さらにさかのぼる一五〇年前の一八三〇年代には、工学技術の進展に即応し、デザイン教育の諸改革がイギリスにおいて胎動しはじめようとしていた。

この間のデザイン史に関する考察が、多くの歴史家やデザイナーや建築家たちによって試みられてきている。なかでもわれわれは、ニコラウス・ペヴスナーの数多くの著作に影響を受けていることを認めなければならないだろう¹。ペヴスナーの歴史観は、一般にいわれているとおり、近代デザイン（モダン・デザイン）の成立を勝ち残ったものとして歴史の中心にすえ、その前後の時代に行なわれた諸運動を、それぞれ近代デザインの源泉および展開として解釈し位置づける方法であった。しかし、このような歴史解釈が現代においても依然として有効なものであろうか。現代という時代に対する理解にもよるだろうが、少なくとも現代を何らかの危機感でもって見詰める場合においては、勝ち残ったものを不動のものとして固定し、現代をその延長に置くことから新しい批判は萌芽しえず、したがってまた、その危機を超克すべきデザイン思想も生まれえないだろう。

現代の危機。そのことでいえば、われわれの身近な生活や環境を取り巻いているプロダクトが、一見豊かさと進歩のあかしであるかのように大量に、しかも多様に存在しながらも、自然と人間とプロダクトの三者の関係において決して安定した調和関係が存在しているわけではない、という現実を指摘することで十分であろう。

このような現代文明の危機を構成している諸問題は、単に「デザイン」の分野からだけでは解決不可能であるのは当然のこととしても、「デザイン」の側からその問題を考えた場合、果たしてどうなるのだろうか。もちろんその場合、明確な方法論がすでに用意されているわけではない。それはいま開始されたばかりだからである。われわれは、現時点におけるひとつのユートピアとしてのデザイン理念をまずつくり出し、それによって現代批判をはじめべきだろうか。それともわれわれは、たとえば、近代デザイン思想が勝者の理念となるための過程において影に隠れ去ったものにもいま一度照明をあて、その両者の「和解」を目指す作業を行なうことに、現代の諸問題を乗り越えようとする努力を見出すべきだろうか。とはいえ、後者の場合においても、「和解」に解決の糸口を求めること自体に一つのユートピアとしてのデザイン理念が内在していることをわれわれは認めなければならない。そもそもデザインの理念が、プロダクトの世界をつくり出すための価値基準、あるいはその前提となる世界観である以上、いかなるデザインの理念もその時点における一種

のユートピアであることには変わりがない。したがって、そのような性質をもつデザインの理念を新しく求める作業は、一見矛盾とも思えるような二重構造をとらざるを得ない。二重構造とはすなわち、あらかじめ暗黙のうちに予想されているデザイン理念に基づき歴史に再解釈を加える作業と、歴史に再解釈を加えることによって、あらかじめ暗黙のうちに予想されていたデザイン理念を逆照射する作業の、同時性と二重性である。

本論文の目的は、このような立場と方法から近代デザイン史を再検討することによって、現代文明の危機とそれにかかわるデザインの理念について考察することにある。

一．近代デザインの主題

ここでわれわれが行なおうとすることは、現代の危機的状況を数量的関係に基づく対比によって認識を深めることや、あるいは、そのような状況を招来した諸原因を個別観点から詳しく調べることではない。「デザイン」をとおしてのアプローチとは、現代文明あるいは現代生活の状況や事態を直視することがそのすべてであり、またそこからすべてははじまるのである。いいかえれば、現代文明や現代生活を構成しているプロダクツを生み出す際にわれわれが前提としてきた世界観と、いまわれわれの目の前で繰り広げられている事態との隔たりとを見据えることである。このことは、人間のみがプロダクツを製作し使用することの事実、裏返していえば、製作と使用との全体的関係において人間そのものは問われるべきであるという確信——この両者のうちにわれわれが立ち返ることを意味している。プロダクツを生み出してきたのも、またこれから生み出そうとしているのもわれわれ人間自身である以上、常にわれわれは、産み落とすための理念となったものと、その結果産み落とされたプロダクツのあるがままの姿から顔を背けることはできない。

「デザインとは何であるか」という問いも、このような姿勢から発せられなければならないだろうし、それはまた、不断の問いかけでなければならない。この不断の問いかけの幾つかをわれわれは近代デザイン史のなかに見ることができよう。そこで、この「一．近代デザインの主題」において、とりあえず近代デザイン史のなかの主要な人物に焦点をあて、その人物が生きた時代の主題とそれに対応しようとしたその人物の思想とについて概略的な考察を行なってみたいと思う。

(一) ピュージンと〈世界観の前提〉

まず、オーガスタス・ウェルビー・ノースモア・ピュージン（一八一二—一五二年）。ピュージン自身のデザイン思想に触れる前に、われわれは、彼が生きた時代、すなわち一九世紀イギリスの社会状況を思い浮かべなければならない。この時代の人びとが直面した課題（これを危機と呼んでもよいが）とは、一言でいえば、機械によって生み出されるようになったプロダクツの粗悪性に対してどのように対応するか、という問題だった。しかしこの課題は、一九世紀前半の限られた範囲内にある一過性のものでは決してない。実はこの課題こそ、われわれがいま生きている現代の危機の根源にあるものであり、それは同時にデザインの近代運動が抱え込んだ中心的課題でもあった。しかし、中心的課題ではあったとしても、その課題を単に、生産手段が手から機械へ置き換わることを容認するか否か、という問題に矮小化してはならない。なぜならば、そのような矮小化の方向は、デザイン

の近代運動のなかにあって、機械生産における形態原理の発見へと向かわせた理念だけを単に勝者とするだけでなく、「デザイン」があずかる形態外の諸関心を無視することになりかねないからである。われわれは、形態外の諸関心をいま一度喚起しなければならない。われわれがピュージンに関心を抱くのも実はそのことについてなのである。

ストロベリー・ヒル邸に代表されるように、廃墟や恐怖を好む中世指向はすでに一八世紀初頭に現われている。この中世における精神を単に生活上の趣味に終わらせることなく、建築やデザインを行なう場合の前提となる世界観にまで導いたのがピュージンであり、その観点に立った運動がいわゆるゴシック・リヴァイヴァルと呼ばれるものであった。ピュージンは、一八三六年に自費出版した『対比』のなかで、中世の街中の風景と一九世紀の同じ街中のそれとを図版によって比較している。この本の副題には、『つまり、一四、一五世紀の高貴な造営物と今日の類似した建造物との比較——今日の趣味の退廃を示すために』という長文のタイトルがつけられていて、ここで彼は、その時代の趣味の墮落を説くのである。もちろんここで使われている趣味とは、今日われわれが日常的に使っている趣味の意味ではなく、美的、社会的、宗教的価値基準ないしは判断基準に近い意味であろうが、さらに彼は、自分の目に映った趣味の荒廃を救う道として中世精神への回帰を唱導するのである。ピュージンにとって、中世こそが、芸術と社会が共通の倫理に支えられた安定と秩序の時代であった。彼が主張したゴシック復興とは、ゴシック様式を単にその様式を模倣することによって再現することではなく、ゴシック様式を生み出したゴシック精神そのものを復興させることだった。したがって、ゴシック様式の復興というよりもゴシック精神の復興ということになるだろう。彼にとっては、建築もデザインも、その形態はその時代の精神によって支配され、正しい形態を生み出すためには正しい精神が前提となるのである。彼はその正しい精神をローマ・カソリックに求めた。事実彼自身も一八三五年、二二歳のときにカソリックに改宗している。彼が考えるように、中世芸術あるいは中世社会を最も調和と秩序あるものとみなし、それを支える精神の復興を唱えることは、ただ彼ひとりの改宗に止まらず、イギリス全体の回心が必要であったことはいうまでもない。彼の思想の実践上の困難さはまさにこの点にあったといえる。

彼は、四〇歳という若さで精神錯乱を引き起こし死に至る。しかし、われわれはピュージンを一種の偏執狂（医者が彼のカルテに記した病名）として片付けてしまうわけにはいかない。彼の思想が実践不可能であるほどの偏執性をもつものであったとしても、それはそれとして、われわれがピュージンに学ばなければならないことは、人間がプロダクツを製作するという行為においての前提となる世界観に関して、である。プロダクツが生命あるものとして存在するためには、換言すれば、プロダクツが人間の有機的・全生活において切り離せない存在であるためには、プロダクツを生み出し使用することの全体を包み込んでいる「了解」がわれわれのなかに存在しなければならない。しかし、その「了解」の存在も、結局はわれわれにとっての共通の世界観の存在が前提となるのである。いまわれわれが現代の危機を語るとき、あるいは、安定とか調和とか秩序とかを口にするとき、〈世界観の前提〉をどこにすえようとしているのだろうか、あるいはまた、何にそれを求めようとしているのだろうか。少なくともピュージンはローマ・カソリックに求めた。そして彼は、一言でいえば、調和の支配権を人間の側に奪い取った瞬時以降の人間存在のあり方、つまり、調和の構成要素としての人間存在と調和の支配者としての人間存在のあいだに横

たわる矛盾を問題にしたのであった。

その後、ピュージンは、製作において正しい精神が存在していれば生産手段が機械であろうともその立場を認めていた²ために、その点でコウル・グループのデザイン改革運動に力を貸すことになる³。また同様に、中世指向という点（カソリック復興は実践不可能だったとしても）では、モリスらのアーツ・アンド・クラフツ運動を用意する源泉のひとつ⁴として影響を与えることになる。

（二）コウルと〈教育機関の設立〉

二〇世紀に入って形成されることになるいわゆる近代デザインは、ひとつは産業革命によってもたらされた工学技術の急速な発展、もうひとつは市民革命によってもたらされた近代市民社会の確立、このふたつの社会的基盤の成立を前提としている。この一方の前提である産業技術の発展が社会に与えた影響、とりわけ、それが、一九世紀前半のイギリス社会における生産に関与していた人びとにもたらした影響とはどのようなものであったのだろうか。ペヴスナーの観察するところによれば、「生産者も消費者も、無数に出てくる新しいものの対応に忙殺されて、それをいちいち洗練している暇はなかった。中世紀の職人は絶滅してしまい、すべての製品の形態や外観は、無教育な製造業者の手に委ねられていた。いくらかの地位のあるデザイナーはまだ産業界に入らず、芸術家は超然としており、労働者は芸術的な事柄に何も言い分を持たなかった」⁵。当時このような状態のなかから、悪趣味で粗悪な製品群が機械の口からはき出されるようになるわけであるが、ひとつのデザイン改革運動の始動は、まさにこのような社会的状況を背景としていた。周知のように、この改革グループの中心人物がヘンリー・コウル（一八〇八—一八三年）で、彼はヴィクトリア時代の有能な文官だった。

コウルの業績は、現在われわれが親しんでいるクリスマス・カードや糊付き切手の創案から、一ペニー郵便制の導入、鉄道の軌道幅の統一、グリムズビーの波止場の建設などの行政上の改革に至るまで、実に多彩である。そしてその彼をして、デザイン上の改革運動に向かわせることになったものが、一八四六年に芸術協会（一九〇八年以降「王立」を冠する）によって主催された「デザイン競技」であるといわれている。公務員である彼は、この競技に「サマリー」という匿名でティーセットを出品し銀賞を獲得することになる。重要だったことは、銀賞の獲得それ自体ではなく、この出品の経験をとおしてコウルに、工業製品の美的水準の低下を痛感させたことだった。コウルは大衆の趣味の低下を憂い、その解決方法を美術と製造の実際的な結び付きに求めた。状況に対する認識は近いものがあつたとしても、選ばれた方法においては、ゴシック精神の復興を主張したピュージンとは異なっていた。コウルは、自分の回りに、ジョン・ベル、リチャード・レッドグレイヴなどの多数の芸術家を集め（いわゆるこれが、コウル・グループあるいはコウル・サークルと呼ばれるものである）、一八四七年に設立したフェリックス・サマリー美術製品では実製作をとおして、一八四九年に創刊した雑誌『デザインと製造』では理論的な面から、イギリス産業におけるデザイン改革を推し進めていった。フェリックス・サマリー美術製品の設立理念は、「至上の芸術を、親しんでいる日用品と結び付ける古きよき実践を復興させること」であり、雑誌の創刊目的は、「装飾の原理を広めることと、装飾はそのものの使用性と密接に関係しており、自然から引き出された適切なモチーフから成立すべきである

ことを主張すること」だった⁶。

コウル・グループのこのような改革運動とは別に、一方では芸術協会の動きがあった。芸術協会は「美術と製造と貿易を奨励する目的」で一七五四年に設立されたが、その間活動らしきものはなく、当時はほとんど消滅しかけている状態だった。動きがあわただしくなるのは、一八四三年、ヴィクトリア女王の夫君であるアルバート公が協会会長に就いてからである。会長としてアルバート公が強調した点は、「高貴な美術を機械技術と結合させること」、すなわち、産業における美術を奨励することだった。アルバート公のこの考えは、盟友コウルのデザイン改革の方向とまさに軌を一にするものであり、ふたりのその後の協同は、一八五一年に、大博覧会の開催というかたちで結実するのである（現在われわれが万国博覧会と呼んでいるものの一回目に相当する）。しかし、工学技術の発展を盲目的に謳歌する楽天主義者たちの評価は別として、大博覧会に出品された展示物の美的価値ははなはだ低いもので、「一般の趣味の向上」という目的にもほど遠く、「芸術家の無感覚は恐るべきもの」⁷だった。展示物は、ほとんどの場合、俗悪な装飾過剰か過去の様式の粗野な復興を呈していたのである。つまりこの博覧会は、機械生産における造形の原理を迫及したのではなく、機械生産という近代的方法を取りながらも、造形上は、正直さと質の高さをもっていた過去の装飾や様式を単に表面上模倣することに終始したのだった。

大博覧会に出品された展示物の虚偽性は、開催を推進したコウル・グループのなかからも指摘されたが、しかし、コウルのデザイン改革運動はこれで終わったわけではなかった。

「一般の趣味の向上」を今度は教育に求めたのである。コウルはその数年後に、博覧会で得た利益をもとに、サウス・ケンジントンに博物館と学校の教育複合体を建設する。これが現在のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と王立美術大学なのである。

ここで、少し時代をさかのぼってそれまでに至るデザイン教育の改革について触れておきたい。

一八三二年に、財界人であるサー・ロバート・ピールは、輸出の低調を工業製品の質の低下に原因があるとし、その解決策として美術館設立のために三万ポンドを政府が出資するように建議している。これによって設立されたのがナショナル・ギャラリーで、製造業者たちにデザインのセンスを教え込み、大衆の趣味を向上させることを目的としたものだった。一八三五年には、国会内にウィリアム・ユアットを中心とした下院特別委員会が構成されている。この委員会は、「デザインの術^{アート}と原理についての知識を国民（とくに製造業に携わる市民）に普及するための最善の方法を調査すること」⁸を目的に設置されたもので、その結果は、芸術家、企業家などからの意見聴取を踏まえて、三五〇ページにのぼる報告書にまとめられた。報告書は、結論としてデザイン教育の欠如を強調しており、その答申の結果、一八三七年に、商務省によってデザイン師範学校がまず本校としてロンドンに設置され、その後もロンドン以外の各地に一一の分校がつくられ、政府からの財政援助を受けるようになる。しかし、この新しい教育システムの崩壊は早く、一〇年後の一八四六年には、政府内にふたつの委員会が設けられ、その失敗の原因を調査している。原因は、「誰も、中央の学校においても分校においても、どういう方法でデザインの教育に着手したらよいかを知らなかった」ことにあった⁹。一八四六年といえば、コウルが芸術協会の「デザイン競技」に参加した年でもある。文化行政官としてのコウルのデザイン教育に対する考え方は、「学生は産業に対して直接役に立つように教育されるべきであり、しかも

その教育は、決して高級芸術ハイアートに役に立つ教育ではなく、幾何学と装飾模写に基礎を置いた実践教育である」というものだった¹⁰。そして、その実践こそが、サウス・ケンジントンでの教育改革だったわけである。しかし、そこでのコウルの教育改革も本質的には実を結ばなかった。一八九八年にウォルター・クレインが王立美術大学の学長に就任したとき、彼は、「この学校はむしろ混乱の状態のなかにある。これまで主に、この学校は、美術教師とマスターをつくるための一種の工場として運営されてきた」と、感想を漏らしたといわれている¹¹。一八三五年のユアット委員会が作成した報告書の内容と同様に、コウルのサウス・ケンジントンでの教育改革もまた、デザインの本質的意味を問うなかから企てられたものでは決してなく、一般大衆の趣味の向上を題目に掲げ、それに対して「美術と製造の結婚」という表面的で安易な方向づけに終始したのだった。

ここでわれわれが見ておかなければならないことは、デザインと教育に関する諸点である。デザインという、プロダクトを生み出す行為は、人間の根源的な営みのひとつであり、同時にあるいはそれゆえに、それは社会を目に見えるようなかたちで変革していく力でもある。現在のプロダクトが企業によって生産される商品のかたちを取るからといって、企業家に美的教育を行なうこと（コウルのデザイン教育に対する考え方）だけがデザイン教育では決してない。デザイン教育の意味するものは、われわれがこれから生きていくそのあり方を探ることであり、また、その理念を具体化するために必要な形態を構想することである。われわれ一人ひとりが、明日はどこかの環境で、何らかのプロダクトの助けを借りながら生活していくという事実が変わりがない以上、デザイン教育は万人に向けられた教育でなければならないだろう。しかし、このようなデザイン教育の理念と、現在行なわれている、デザイナー養成としての「デザイン教育」や美術教師養成としての「美術教育」との落差は大きい。いまわれわれは、落差は落差として認めておかなければならない。そうでなければ、コウルの教育改革同様に、教育制度の改革のなかにあって、再びデザイン教育が脱落していく可能性を自ら開くことになりかねないからである。コウルが設立した教育機関に現在多くの恩恵を受けながらも、ペヴスナーの次の指摘は、現在も有効であるだけでなく、重い。「彼らは芸術の機構を、とくに芸術教育を、変更しようとは試みたが、あえて根本的な問題、すなわち、一つの時代の芸術とその時代の社会組織とは一体不可分であるという問題には、手をつけようとしなかった」¹²。

（三）モリスと〈労働の喜び〉

コウル・グループのデザイン改革からモリスを中心としたアーツ・アンド・クラフツ運動へと移り変わる様子を、フィオナ・マッカーシーは次のように描写している。『「純粹美術と製造の縁組」を促進するというコウルの困難でしかも適切な試みは、『芸術の始まりは、われわれの国土をきれいにし、われわれ民衆を美しくすることにある』という、より実践的で、同時に、さらに一段とより空想的な、このより壮大な命題によって完全に一掃された」¹³と。この「より壮大な命題」を用意したのがジョン・ラスキン（一八一九—一九〇〇年）であり、それを実践したのがウィリアム・モリス（一八三四—一九六六）だった。このふたりの関係を小野二郎氏は、「ラスキンは時代の課題に対するさまざまな運動——思想、宗教、建築、美術等々——の結節点、集約点であって、モリスは逆にその集約点を出発点とした芸術運動であり思想運動であり批評運動であり、そして社会運動でもあるようなあ

る総体的総合的創造運動を生涯にわたって徐々に創っていった」¹⁴と述べている。それでは、その時代の課題に対する、ラスキンにとっての集約点、あるいは、モリスにとっての出発点とは何だったのだろうか。ここではそれを〈労働の喜び〉という主題から考察してみたい。

ピュージンのゴシック様式の復興がゴシック様式を生むに至った精神の復興を意味していたのとは異なって、ラスキンはそれを中世工人の労働のあり方に求めた。ここへ至る動機が、機械生産が進行する一九世紀イギリスの労働者が〈労働の喜び〉をもつことなく、機械の位置におとしめられているという社会状況にあったことはいうまでもない。ラスキンは労役としての労働（labour）を仕事（opera）と区別する。労働には喜びがないが、仕事には喜びが伴うというのである。しかし、少なくとも過去においては労働に喜びがあった。それをラスキンはゴシック芸術を支えた中世工人の労働のあり方に求めたのである。周知のように、この考えは、一八五一一五三年の『ヴェニス石』の、とくに「ゴシックの本質」の章において述べられており、モリスが生涯にわたってバイブルとした書でもあった。そして、ラスキンのこの思想を受け継いだモリスは、一九世紀イギリスの産業化社会の進展を一方に対置しながら、〈労働の喜び〉の回復を基軸に、芸術と社会にかかわる運動として自己の実践活動を展開していくのである。

モリスは、単にデザイナー、詩人であるだけでなく、すぐれたデザイン思想家でもあった。そして、その思想は旺盛な講演活動によってあますところなく展開されている。ここでは、数多くの講演のなかでも最初の講演である一八七七年の「装飾芸術」¹⁵（のちに「小芸術」と改題）、一八七九年の「民衆の芸術」¹⁶、一八八一年の「芸術と大地の美」¹⁷を中心にモリスの思想に触れてみることにする。

モリスは芸術を大芸術グレイター・アートと小芸術レスサー・アートに区分する。大芸術とは彫刻や絵画であり、小芸術とは装飾芸術、すなわち、「人々が日常生活で見慣れていることがらをいつでも、いくぶんでも美化しようとしてきた多くの芸術」¹⁸のことである。この小芸術のことをさらに具体的な職業を挙げてモリスは、「家屋建築、塗装、建具と大工、鍛冶、製陶と硝子製造、それに織物などの職を網羅する一大産業であって、一般人民に極めて重要であって、ましてわれわれ手工職人にはなおさら重要な一団の芸術」¹⁹であるという。そしてモリスは、これらのふたつの芸術が分離していた当時の状況に危機感を抱く。小芸術は手工職人の手から機械仕事へと変わり、大芸術は小芸術の助けを受けず、一部の金持ちの虚飾化した玩具になっていたからである。さらに機械生産による労働は、モリスをもうひとつの危機感へと導く。ラスキンから受け継いだ、労働における喜びの欠如という視点からである。そこでモリスは、大芸術と小芸術がともに助け合い総合化されていた、また、工人の労働に喜びが伴っていた時代として中世を引き合いに出すのである。モリスの目には、中世の労働者が自由人であったのに比較して、芸術家と職人との分離がはじまり、人びとの日常生活から芸術が切り離されていったルネサンス以降の労働者は奴隷として映る。モリスはいう。「芸術が最初に始まって以来、その時代まで、芸術は常に、前向きであったが、その時代には、芸術は後向きであったことを私は理解できる」²⁰と。まして一九世紀の労働者は機械の一部にすぎないのである。その労働をモリスは、「肉体のすみずみの筋肉と脳味噌の最後の一滴まで酷使して絞り取る労働」²¹という。それでは、この「すべての職人に降りかかった、仕事に当然あるべき喜びの欠如と、それに伴う芸術の病弊と文明の墮落の治療法

とは何であろうか」²²。これがモリスの問いであり、その解決策として「全般的な反抗」を提案し、その反抗の目的を「ある形式の芸術を、人類の必要な慰めとして、再び創設すること」²³に置くのである。そして最後に、「明日とは」という問いかけに対しては、「もはや貪欲でも闘争的でも破壊的でもなくなった文明世界が、『制作者と使用者にとっての幸福の種としての、民衆によって、民衆のためにつくられた、名誉ある芸術』という、この新しい芸術を、持つような時代のことである」²⁴という言葉で結んでいる。

このような思想を背景にモリスは、一八六一年に設立したモリス・マーシャル・フォークナー商会を基盤に、家具、織物、壁紙、印刷などの多様な工芸の分野で手仕事による創作活動を展開していく。そしてさらに、モリスのこの思想と創作活動は、イギリス全土に強い影響を与え、手工芸職人による工房やギルドが各地に創設され、いわゆる、アーツ・アンド・クラフツ運動という一大運動となっていくのである。

さて、これまで述べてきた〈労働の喜び〉の回復と、それによって導かれた、工芸職人の集団による手工芸製作活動は、産業化が進む当時のイギリス社会においては、一見時代への逆行を意味するかに見えるだろう。しかしわれわれは、モリスの思想を単にユートピア的社会主義思想として片付けてしまうわけにはいかない。小野氏の言葉を借りれば、「大芸術と小芸術の分裂に時代の危機の集中的表現を見るということは、いかにもロマンチックな詩人らしい観察どころではない。社会の、あるいは歴史の基本的構造での芸術の役割の透徹した理解に基づくこの批評は、社会主義へ移行の前段階などと解釈してはならぬ。社会主義はむしろモリスの後を追いかけてきたに過ぎない」²⁵となる。モリスはあえて芸術を大芸術と小芸術に分けて呼んだ。しかし、求めるところは、ふたつの別個のジャンルの独立でも確立でもなかった。モリスが求めたのは、ふたつの芸術が助け合う状態としての総合化された真の芸術の状態なのである。そしてその方法として小芸術、すなわち装飾芸術の復興を説いたのである。それでは、一部金持ちの付属物として墮落していた大芸術を民衆へ解放させる方向へモリスが向かわなかったのはなぜか。その機会は確かにあった。若き日のラファエル前派との親交がそれであり、一時期絵の勉強もしている。しかしモリスは装飾芸術へ向かったのである。そこにわれわれは、社会における芸術の役割に対するモリスの内面に潜む鋭い視点を見ることができよう。社会の基本構造が生産にあるといおうと芸術にあるといおうと、それは結局のところプロダクツを生み出す構造にほかならず、モリスは、製作する側の価値を〈労働の喜び〉という一点に集約して、それを芸術に対してと同様社会に対して向けたのである。このことは、芸術と社会がともに別個に独立し、できあがったものとして対置させることを否定し、芸術にとって真の芸術のあり方を要求することが必然的に社会のあり方の改革に道を開くことを意味している。モリスが大芸術の民衆への解放ではなく、小芸術の復興の道を選んだのも、小芸術こそが本来的に民衆の芸術であり、小芸術の復興なくしては大芸術の解放もありえない、と考えたからであろう。そしてそのことは、同時に、芸術と社会の本質的なかわり方を求めてのより有効な実践だったわけである。芸術とは全くの社会の拘束性のなかにあるのだろうか、それとも、芸術は全くの社会から自律したところにあるのだろうか。少なくともモリスは、芸術の総合化のなかに社会と芸術の絡み合う場を求め、両者を貫通する命題として〈労働の喜び〉を唱導し、そのための最も有効で必然的な手段として装飾芸術の復興を実践したのだった。われわれがモリスの思想を検討することは、そのこと自体、芸術と社会のあり方を検討す

ることにはかならず、現代芸術と現代社会を批評、検討する場合のひとつの確かな視座であることには間違いはないだろう。

（四）ムテジウスと〈工業製品の質〉

コウルのデザイン改革においてそうだったように、どのようなデザイン運動も最終的には教育改革へ投影されていく。一八九六年に、建築家でモリス門弟のひとりだったウィリアム・リチャード・レサビーが、ジョージ・フレムトンとともに、装飾芸術の産業への応用を奨励する目的で創設された中央美術・工芸学校の管理者に任命されている。また、一八九八年には、もうひとりの発言力をもったアーツ・アンド・クラフツ理念の布教者であるウォルター・クレインがサウス・ケンジントンの王立美術大学の校長に就任している。一九〇〇年にはレサビー自身も王立美術大学デザイン学科初代教授になるわけであるが、ふたりとも、これまでのアカデミックで硬直化した教育システムから、カリキュラムの改正や設備の改善をとおして、より実践的でより柔軟な教育へと、改革を進めていったのである。

一方、アーツ・アンド・クラフツ運動は、英国内の美的、社会的、そして教育的側面に強い影響を及ぼしただけではなく、ヨーロッパ大陸におけるその後の芸術運動におけるひとつの布石となるものでもあった。アーツ・アンド・クラフツの第一便がイギリスから到来したとき「春が来た」と叫んだのは、ベルギー人デザイナーのヴァン・デ・ヴェルデである。まさにこの時点から、いわゆるアール・ヌーヴォーがベルギーを出発点としてヨーロッパ大陸に開花していくのである。フランスや英国での呼称であるアール・ヌーヴォーは、ドイツでは、雑誌『ユーゲント』に因んで「ユーゲントシュティル」、オーストリアでは「ゼツェション（分離派）」、そしてイタリアでは、ロンドンの百貨店の名前を借用して「リバティー様式」と、さまざまな名称で呼ばれることになるが、その様式を特徴づけるモチーフは、一般には、女性の長い髪や海草を連想させるような流れる曲線や渦巻きであり、花や蝶から抽象された有機的な形体と躍動するリズムである、といわれている。しかし一方、別の部門では、「有機的な形体よりむしろ構築的な形体を求めて、論理的幾何学的構成の方向」²⁶へ向かったことも認められている。とはいえ、アール・ヌーヴォーという様式は、アーツ・アンド・クラフツ運動がラスキンやモリスの哲学をその基盤としたように、ひとつの明確なデザイン思想に支えられていたわけではなかった。実際には、「現実を越えて象徴的神秘主義の世界を期待した夢想家たち、中世の工芸を追い求めたロマン主義者たち、美を広げる手段として機械を見た实际的なモダニストたちをも含んでいた」²⁷と、マリオ・アマヤが指摘するように、世紀末から二〇世紀へと向かうなかでの、思想的、芸術的、社会的全体像としての〈混沌〉がアール・ヌーヴォーの全局面を支配していたのである。その〈混沌〉は、神秘主義とロマン主義とモダニズムの混在、歴史様式からの解放と逆にそれからの束縛という製作態度にみられる二重性、手仕事と機械生産という製作（生産）手段に見られる二重性、などに由来するのだろうか。しかしそれは、新しい社会におけるよりよい生活を求める芸術家と、新しい社会を拒否し自らの創造的世界に隠遁いを求める芸術家との、対立的な共存を許し、したがって作品自体にも、ある程度抑制のきいたものから、幻想的で神秘的でエロティックなものまで、幅広く認められている。〈混沌〉とは〈秩序〉を迎えるための必然的な一段階なのだろうか。それとも、〈秩序〉こ

そが〈混沌〉のなかの一休止時期と考えるべきなのだろうか。アール・ヌーヴォーは、イギリスに端を発し、ヨーロッパ全土のみならずアメリカへも波及し、その主題は、デザイン、工芸の分野だけでなく文学、音楽、絵画、建築などのすべての芸術の分野になだれ込んでいった²⁸。それにもかかわらず、その開花期間は、世紀末から今世紀初頭にかけての極めて短いものだった。まさに時代は、近代デザインという〈秩序〉へ向けて、「装飾的要素から構造的機能的要求への価値観の変化」²⁹を成し遂げることによって、「漸次、美的、社会的理想追求のために、機械化を受容する方向へと転換し始めていた」³⁰のである。

ドイツ人建築家ヘルマン・ムテジウス（一八六〇—一九二七年）がイギリスの住宅を公的に調査するためにロンドンのドイツ大使館員となったのがちょうどこの時期にあたる（一八九六年から一九〇三年まで）。彼はイギリス中のあらゆる所を旅し、情報を入手し、それによって得た知見を一八九八年にドイツの雑誌『装飾芸術』に投稿する。投稿の目的は、アシュビーの手工芸ギルド・学校、とくに、アシュビーのデザインが有機的形態をもっていることを強調することだった。ムテジウスはさらに、一九〇四年と一九〇五年に、三巻からなる『イギリスの住宅』を刊行し、そのなかで、図解入りで近代イギリスの住宅を紹介することによって、健全で正しい素材の使い方とアーツ・アンド・クラフツの基本原理を、ヨーロッパ大陸へ持ち込む役割も演じている。帰国後ムテジウスは、美術・工芸学校を監督するプロシア商務省の管理局長の要職に就くが、その彼の唱導によって一九〇七年ミュンヘンにおいて結成された団体が、ドイツ工作連盟である。会員は、芸術家や建築家のみならず、製造業や商業に携わる実業家から役人やジャーナリストに至るさまざまな立場の人たちで構成されており、その理念は、〈工業製品の質〉の向上を目的としていた。理念の前提として、当然、科学・技術の急速な進展と、それによってもたらされた新しい材料や製造法の登場があったことはいうまでもない。工作連盟の人たちは、二〇世紀の文明を機械文明に求めたのである。そしてそのような立場からはじめて、〈工業製品の質〉の問題を問うたのである。しかもその〈質〉とは、単に材料や技術や機能の面での質だけではなく、単に美的、形式的な面での質だけでもなく、これらすべてを統合したうえでの質を意味していたという³¹。このことはすなわち、一九世紀における造形や製作が、美的、形式的諸側面においてそのすべてを集約しようとした試みであったのに対して、二〇世紀の造形や製作が、もはやこれまでの諸側面のみでは集約しきれない事態に至ったことをはっきり物語っている。そしてこれを契機に、プロダクツを生み出す行為が、美的、形式的諸側面に立脚し個人主義的製作態度にその方向性をもつ芸術的製作から、美的、形式的諸側面のみならず技術的、経済的諸側面にも同時に立脚した集団主義的製作態度にその方向性をもつデザインの製作へと分離、移行することになるのである。このような意味においてわれわれは、歴史様式からも、個人主義的製作態度からも決別した、このドイツ工作連盟の理念に、本格的なインダストリアル・デザインの成立を見出すことができるであろう。

とはいっても、連盟結成当初から、このような、いわゆる近代デザインの思想で会員たちの考え方が一本化していたわけではない。そこには常にふたつの対立する考え方が内在していた。それは「規格化」を巡ってであった。工作連盟が機械生産を積極的に肯定し、先述したデザインの製作態度を支持する以上、量の増大をも当然ながら肯定しなければならなかった。量の増大に基準と秩序を与えることが、すなわち「規格化」の概念であろうが、しかし、果たして「規格化」によって工作連盟の理念である〈工業製品の質〉は解

決するのであろうか。問題点と対立点はまさにその「規格化」にあったといえる。対立が表面化するのには、一九一四年のケルンでの工作連盟総会においてであった。「規格化」を強調するムテジウスの考えはこうである。「建築その他すべての工作連盟の活動領域は、規格化に向かって進んでいく。それによって始めて、それらの領域は、かつての調和ある文化の時代に備わっていた広い一般的な意義をとりもどすことができるようになるだろう」³²。それに対して、アール・ヌーヴォー期の代表的デザイナーであるヴァン・デ・ヴェルデは、「工作連盟の中になお芸術家がいる限り、そうして彼らが工作連盟の運命に影響をもつ者である限り、彼らは、規準（カノン）とか規格の提案に対して抗議するだろう。芸術家というものは、本質的には、燃え立つ個人主義者であり、自由意志を持った創造者なのだ」³³と主張し、ムテジウスの「規格化」に反対を唱えるのである。「熾烈な論争と投票の結果、ヴァン・デ・ヴェルデ派は大多数の支持を得て勝ち」³⁴、ムテジウスの考えは退けられたわけであるが、それは、「会員の多くが、自らを芸術家であると考え、ムテジウスの外形的基準と商業に対する強調を、自分たちの独立と高潔に対する脅威であると解した」³⁵ことによるものだった。もっとも、同じ場面を扱った箇所、阿部公正氏は自著の『デザイン思考』において、「当時の状況についてみれば、言うまでもなく、ヴェルデ流の考え方は後退し、首脳部の考え方が引き続き主導権を握ることになる」³⁶と記述し、結果内容が異なっている。

しかし、さしあたりここでは、どちら側の考えが勝利したかの事実関係が重要な問題ではない。その対立によって、たとえヴェルデ側が支持されたのであったとしても、工作連盟の基本理念が崩れ去ったわけではないだろうし、たとえムテジウスを中心とする首脳部が支持されたのであったとしても、ヴェルデ側が主張する芸術家的、個人主義的態度が消え去ったわけでもないだろう。工業文明を認め、大量生産を肯定したからといって、そのことによって工作連盟が、美的、形式的諸側面のすべてを放棄したわけではもちろんなく、工業製品の〈質〉のなかに美的、形式的諸側面を内包しようとした、と考えるべきだろう。ただし、ここでいう美的、形式的諸側面とは、もはや一九世紀的な、手づくりや装飾性のなかに見出されるそれとは異なって、機能性、合理性、経済性といった二〇世紀的諸価値のなかから萌芽してくる様式、すなわち「機械様式」のなかに認められる美的、形式的諸側面のことなのである。したがって、工作連盟内部に存するふたつの対立は、デザインを、美的価値と非美的要素、逆のいい方をすれば、社会的価値と非社会的要素とのどちらに重きを置いた観点から理解するかの違いによるものであろう。とはいえ、この問題は、現在われわれがデザインの概念を定位させる作業を行なう場合常に遭遇する、避けて通れぬ深刻で重大な課題であり、そのことに具体的な解答を与えるためには、芸術と技術の関係を再度明確にとらえ直すことが急務であることに間違いはないだろう。したがってそのことは、必然的に「芸術」概念の再検討へとつながっていく。

（五）グロピウスと〈芸術と技術の結合〉

一九一四年の工作連盟総会における「規格化」を巡る意見の対立は、ジョン・ヘスケットの記述するところによれば、ヴェルデ側の勝利に終わったようであるが、「しかし展覧会自体は工作連盟の勝利であり、少なくとも現代技術にふさわしい様式を達成したいくつかの建物が示された」³⁷。もちろんその建物が、「ひとつはブルーノ・タウトの設計したガ

ラス工場のための展示館であり、他はヴァルター・グローピウスとアードルフ・マイアーの設計したモデル工場の機械館と管理棟であった」³⁸ことは、これまで多くの歴史家によって再三指摘されているところである。そのような意味で、ドイツ工作連盟の総会と展覧会が行なわれた一九一四年は、近代デザイン史上特筆に値する一時期だったといえるだろう。

一方、社会の情勢は、この年からドイツ帝国が西部戦線で軍事的大敗を招く一九一八年まで、第一次世界大戦が進行していく。しかし最終的には、一月革命の結果共和国が宣言され、総選挙によって新しく誕生した国民議会が一九一九年二月、ヴァイマルの地に召集されるに至って、事態はようやく收拾の方向へと向かうのである。

建築家ヴァルター・グローピウス（一八八三—一九六九年）が国立バウハウスを設立したのも、いまだ敗戦の混乱が続く一九一九年四月のヴァイマルにおいてであった。以降バウハウスは、一九三三年ナチの台頭によって閉鎖されるまでの一四年間、建築とデザインの教育機関として、また生産工房として、デザインにおける近代運動のメッカ的存在となってその役割を担うことになる。

一般にバウハウス運動は、その活動期間を三期に区分することによってその特質が考察される場合が多い。しかもその区分の仕方にはおおむね三通りが考えられる。まず一番目は、バウハウスが設置されていた所在地による区分で、「ヴァイマル時代（一九一九—二五年）」「デッサウ時代（一九二五—三二年）」「ベルリン時代（一九三二—三三年）」が挙げられる。次に、就任した校長とその在任期間による区分の仕方、「ヴァルター・グローピウスの時代（一九一九—二八年）」「ハネス・マイアーの時代（一九二八—三〇年）」「ミース・ファン・デル・ローエの時代（一九三〇—三三年）」に区分することができる。三番目は、「表現主義期」「構成主義期」「機能主義期」という三区分で、これは、建築やデザインに関する思想上の変移を表わしたものと見える。ここでは、三番目の区分に着目し、表現主義から機能主義へと推移するデザイン思想を跡づけることによって、バウハウス運動の最終的目標ともいえる〈芸術と技術の統合〉という問題に絞って検討してみたい。

今日われわれがバウハウスに近代運動のピークとしての位置を与えるとき、そこには、バウハウスの実践と思想が合理主義と機能主義によって導かれたひとつの様式として完成した、という認識が含まれている。しかしバウハウスは、実際には、創設当初からその理念として合理主義思想と機能主義思想を標榜した運動体では決してなかった。そのことをわれわれは、バウハウス設立にあたってのグローピウスの最初の宣言文の一節に読み取ることができる。「建築家、彫刻家、画家、我々はみな手工芸に帰らなくてはならぬ！というの

は『生粋の芸術』は存在しないからである。芸術家と手工芸家との間に本質的区別はない。芸術家は高揚せる手工芸家である。天の恩寵が、作者の意志の届かぬまれな輝ける瞬間に、無意識に手わざから芸術を開花せしめるが、しかし手工の熟達という基本はあらゆる芸術家にとり不可欠である。そこに創造的形成の根源があるのだ」³⁹。表現主義的色彩に満ちたこの文章は、阿部公正氏の指摘にもあるように、あたかも一九世紀イギリスのラスキン、モリスの思想を思い起こさせるものがある。ドイツ工作連盟の一員としての、また、ファergus製靴工場（一九一一—一四年）とドイツ工作連盟博覧会への出品作品（一九一四年）をとおしての、近代運動を唱導し、積極的に機械生産のあり方を問おうとしたこれまでのグローピウスの姿勢とは、明らかに相反するものだった。しかし、グローピウス自身の告白に

もあるように、彼にとってモリスが大きな存在になっていたことは確かである。そこでグロピウスは、モリスが理想とする〈手工芸の回復〉と〈大芸術と小芸術の統合〉という命題を「すべての造形活動の最終目的は建築である!」、そして「手工の熟練という基本はあらゆる芸術家にとって不可欠である」という表現によって受け継ぎ、バウハウス開校にあたっての基本理念にすえたのだった。アルゲマイネ電気会社（AEG）の顧問デザイナーとして、いち早く近代産業のなかでの造形を実践していたペーター・ベーレンスの直接の弟子だったグロピウスにとって、時代が機械様式へ向けて進行していたことは自明のことであつたろう。それにもかかわらず、彼はアーツ・アンド・クラフツ理念の全局面を引き受けようとしたのである。そこにわれわれは、建築が諸芸術の統合体であり、その訓練にあたっては手工芸から開始すべきである、というグロピウス自身の確たる信念を見ることができよう。グロピウスは、歴史の全局面の否定から現代における造形理念を萌芽させようとしたのではなく、とりあえずアーツ・アンド・クラフツの全遺産を引き受け、そしてそれを出発点として新しい時代への対応を具現化しようとしたのである。しかし、アーツ・アンド・クラフツの理念をバウハウス開校の出発点にすえることは、一九世紀的造形理念から二〇世紀的造形理念へと橋渡しする重要な意味をもっていたものの、モリス的要素とベーレンス的要素を整合させることがいかに困難な主題であつたかはいうまでもないだろう。しかし、この主題こそ、近代デザイン思想を生み出す陣痛の予兆であり、以降バウハウス運動に底流を支配することになる基本的命題だったのである。

さて、グロピウスはバウハウス開校に際してリオネル・ファイニンガー、ゲルハルト・マルクス、ヨハネス・イッテンの三人の芸術家を教授陣に招聘している。ファイニンガーは画家でマルクスは彫刻家である。しかしグロピウスは、このふたりを、自分の狭い芸術分野に固執する芸術家ではなく、建築にすべての芸術を統合するというバウハウスの理念に十分共鳴できる柔軟な精神の持ち主としてみなしていたようである。ところがイッテンの場合は少し事情が違っていた。イッテンを推薦したのはグロピウスの妻アルマであり、グロピウス自身は直接の面識はなかったようであるが、イッテンが芸術教育の経験をもっていたことが教育について全く素人だったグロピウスとの対立を招く結果となるのである。その対立は芸術と芸術教育に対する考え方の違いによるものだった。イッテンの芸術観は、芸術行為を個人の内面に潜む意識の解放に重きを置くものであり、芸術の教育もそれに従い直接人間の形成に結び付けようとするものだった。それに対してグロピウスは、芸術を社会的、集団的活動の一環にすえ、近代の生産技術に立脚した造形の追及にその方向性を求めたのである。イッテンの個人の内面へ向けて求心する芸術思想と、グロピウスの社会的、産業的側面へ遠心する芸術思想とは明らかに相容れるものではなかった。利光功氏の指摘どおり、グロピウスの目には、イッテンの考え方は旧来のアカデミックな美術学校に遡行するものと映ただろう。イッテンが、バウハウスに自己の芸術思想を展開するうえでの限界をみてとり、バウハウスを去ったのは一九二三年の春のことであつた。

しかし、この意見の対立をとおして、グロピウスが、バウハウスの造形理念の危機を感じ取ったことも確かである。グロピウスは同年の夏、大バウハウス展の開会記念講演において、「芸術と技術——その新たな統一」と題した講演を行ない、開校宣言文にみられるモリスの手工芸的立場に立つ〈芸術と技術の統合〉から一步踏み出し、機械技術を前提とした造形における〈芸術と技術の統合〉を展望しているし、また、「バウハウスの理念と構成」

と題した同じく一九二三年の論文では、デザイン教育機関としてのバウハウスの方向性の明確化にさらに力点を置くのである。バウハウスにとって一九二三年は、初期の表現主義的傾向が弱まり、合理主義的デザイン思想へと変移する重要なひとつの転換期だったといえる。

しかし、一九二三年を境にその発展がみられる合理主義的、構成主義的デザイン思想も、グロピウス辞任後二代目校長となったハネス・マイアーの機能主義的立場からすれば、美的形式主義に偏向したものであり、それによって生まれたバウハウス様式もバウハウスの退廃を意味するものでしかなかった。マイアーの建築思想は「この世のあらゆる事物は機能掛ける経済という公式の産物である」という立場に立った、徹底した機能主義であり、建築における芸術的側面を強く否定するものであった⁴⁰。マイアーが好んで使った言葉は「民衆への奉仕」だった。マイアーの関心は、単にプロダクツの美的形式的側面にかかわる問題ではなく、デザインや建築が現実投入されることになる場としての社会との関連性の問題だった。この点について利光功氏は次のような指摘をしている。「美的趣味的造形、いわゆるバウハウス様式に反対するのも、それが決して民衆の利益にはならないと判断していたからにはほかならない。ただここで注意したいのは、彼が芸術そのものを無条件に否定した訳ではないことである。芸術は、彼によれば秩序であり、それが集団社会の表示としてすべての人のために規定された新しい客観的秩序である限りとくに否定されない。ただ生活や機能から離れた幾何学的形象を否定するのである」⁴¹。マイアーの主題はデザインの社会的役割である。事象のすべてを社会的、経済的側面との関連においてとらえようとするマイアーの考え方は、事実社会主義的世界観へとつながっていった。学校を政治化したという理由によりデッサウ市長からマイアー宛にバウハウス校長解任の通知が届いたのは一九三〇年の夏のことだった。

われわれはこれまで、イッテンとマイアーの思想を中心にバウハウス思想の推移を見てきた。結果的には、イッテンの表現主義的、個人主義的、そして神秘主義的芸術観はグロピウスとの対立を招き、一方マイアーの社会主義的造形観は体制側からの圧力を招き、二人ともバウハウスを去ることになるのである。確かにグロピウスが理念に掲げた〈芸術と技術の統合〉は、美的形式的側面におけるひとつの完成させられたものとして、バウハウス様式のなかに認めることができよう。そして、その立場が現在においても有効な立場であることには間違いない。しかし、今日われわれが、デザイン行為の全体のなかに、ものをつくるという地平において、再度すべての諸側面を内包しようと試みる場合、イッテンの〈個〉を主張する造形の立場も、マイアーの〈イデオロギーとしての造形〉を主張する立場も、ともに捨て去ることはできないであろう。なぜならば、造形の初源に〈個〉に潜む製作意志があり、造形の終着には〈集団〉としての社会が存在しているからである。グロピウスの立場を軸として、この両極に位置するふたつの側面に整合性を与えることは確かに困難を極める作業にちがいない。しかしそれが、現代のわれわれに課せられた課題なのである。

(六) ピーチと〈環境問題〉

この主題に入る前に、その後のアーツ・アンド・クラフツ運動の推移を見ておかなければならない。アーツ・アンド・クラフツ運動とは、先に述べたとおり、モリスの思想と実

践に影響を受けイギリス各地に設立されたギルドや諸団体による手工芸復興運動であるが、一八八八年にはアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会として団結し組織上のまとまりをみせることになる。多くの会員の理想とするところは、ラスキンやモリスから受け継いだ思想であり、「職人と雇い主にとって一段と人間らしい状態があるとすれば、それをとおしてと同時にそれに向かって本来存在すべきである装飾芸術の復興」⁴²を実践することであった。展覧会は、一八八八年、一八八九年、一八九〇年と最初の三年間は毎年開催されたが、その後はレリエンナーレ展としての形式を取るようになる。一八九九年の第六回の展覧会までは、極めて強い印象を与え、とくに一八九六年の展覧会では、ウィリアム・モリスの死によって開会式は打ち切られたものの、展示品は「並はずれた品質と個性をもった作品が並べられた」⁴³。ところが、このころからアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の硬直化がしだいに表面化するようになるのである。マッカーシーは、一八九五年の『ザ・ステューディオ』が、W・A・S・ベンスンとモリスの作品を比較して、ベンスンの作品の方がより一段と大衆の美的価値観に影響を与えている、という論評を行なったことを挙げて、このことは、「ベンスンによって量産された金属製品の方が、アーツ・アンド・クラフツの展覧会を埋め尽くした凝った手工芸品やタペストリーや製本やモザイク式の炉棚の上の飾りよりも、ある点で価値があることを意味していた」⁴⁴と指摘する。それとは別に、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の硬直化や排他性は、アール・ヌーヴォー様式の作家や作品を蔑視するといった態度にも現われる。協会の人たちの多くは、チャールズ・レニー・マッキントシュ、その妻マーガレット・マクドナルド、そしてハーバート・マクネアーとフランク・マクネアーの夫妻を中心としたグラスゴウ出身のアール・ヌーヴォー作家を、大陸における高い評価とは裏腹に、当時スプーキー・スクール（幽霊派）というレッテルをはり全くみくびっていた。また、大陸からアール・ヌーヴォーが到来したとき、すなわち、一九〇〇年のパリ万国博覧会の展示物がヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に展示されたときにも、同様の態度を示した。そのとき『ザ・タイムズ』に、「この作品は、原理においても正しくないし、使用された材料に対しても適切な配慮を示していない」との抗議が著名建築家たちから投稿された⁴⁵というが、「確かな職人技」とか「素材に対する敬意」を支えとするアーツ・アンド・クラフツの理念からすれば、彼らにとって、アール・ヌーヴォー特有の形態上のモチーフや使用されている目新しい素材を率直に受容することは極めて困難なことであったのであろう。アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の内部にあった、目新しいものや、外来のものや、極端と思われるものを嫌う傾向は、いまだゴシック調の装飾品で構成されていた一九〇三年と一九〇六年の展覧会によって、よりいっそう強められたといえる⁴⁶。海を隔てた大陸のドイツではデザインにおける近代運動へ向けてドイツ工作連盟が結成されようとしていた時期においてでさえも、イギリスは、「アーツ・アンド・クラフツが脇目もふらず平然と進行しており、自分だけの心地よい道を歩んでいたのである」⁴⁷。

イギリスにおける近代運動の胎動は、まさにこのような状況を背景としていた。一九一二年のどちらかといえば不成功に終わった展覧会が開催されたころには、すでに、協会内部にも、このようなアーツ・アンド・クラフツ運動末期にみられた排他性と沈滞に不満を抱く者が現われるようになっていた。そのひとりがハロルド・ステイブラーである。ノエル・キャリントンは、「彼は、アーツ・アンド・クラフツ運動内部における一種の改革をず

っと心に抱いていたのだが、この考えが拒否された時にやっと脱会へ動いたにちがいない」⁴⁸と述べている。「手仕事」から「機械生産」へ、別の言葉でいえば、「芸術的手工芸」から「近代デザイン」へと、時代は大きく転換しようとしていたのである。一九一四年のドイツ工作連盟展を見学し、イギリスの遅れに気づいたハロルド・ステイブラー、アムブロウズ・ヒール、ハリー・ピーチらが「新しい目的を持った新しい団体」としてデザイン・産業協会（D I A）を創設したのは翌一九一五年の五月のことであった。

ここで論じたい主要人物が、D I Aの創設に参画し、のちに創設の父と呼ばれる七人のなかのひとりに挙げられるハリー・ピーチ（一八七四—一九三六年）なのである。ピーチは、「創設の父と呼ばれうる七名のうち、物事を要領よく運んだ点で、最も活発であり積極的な人だった」（『英国のインダストリアル・デザイン』、三六頁）が、事柄を進めるにあたっては、「無頓着に、すなわち自分自身の時間や仕事に関係なく、また他人の時間や仕事にもあまり関心を払わず」（同書、三六一—三七頁）遂行していく、実に愚直な性格の持ち主だった。この愚直さこそが、彼をして〈環境問題〉へと向かわせる力となるのである。

二〇年代のイングランドの北部や中部では、一九世紀からの産業主義の横行以来、より一段と自然破壊が進んでいた。一方、都市は、自動車輸送と電気の発達により、膨張の一途をたどり、かつて広々としていた田舎や静寂を保っていた村のなかにも日々その悪影響が現われはじめていた。そこには、工場の煙突、濃霧、そして汚れた川があった。このような事態に対してどのような態度で臨めばよいのだろうか。ピーチのこの疑問に力を貸したのは、おそらく直接にはリチャード・レサビーの思想だろう。レサビーもD I A創設の父のひとりであり、協会内部では「予言者」の異名をもち、モリス同様手短に自分の芸術哲学を語ることができた。レサビーの芸術観を知るうえで、一九一六年のアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会での演説の一節は確かに重要である。「私は、都市生活における共通の問題に対する、普通の人々の関わりがどうあるべきかについて話したいと思う。私たちは、芸術を、建築家や画家や音楽家と呼ばれる特殊な人々によって取り扱われる特殊な事柄として考えることによって、私たちの町や生活から、美というものを追い払ってしまったのである。ここで私が考えている芸術とは、わずかな人々に関わる出来事ではなくて、すべての人々に関わる出来事である。それは秩序であり、清楚であり、物を作ったり、事を（とりわけ、私たちの公共の事を）行なったりする際の正しい方法なのである。それは、快適な鉄道駅の問題であり、道路清掃の問題であり、広告規制の問題であり、健全な人々が住むのに適した住宅の建設の問題であり、健康な人々が口にする食事の調理の問題である。それは、文明にあって事態を直視する態度の問題なのである」（同書、一四七頁）。ここでレサビーが強調している点は、芸術の日常性と、それを行なう際の正しい方法と、事態を直視する態度についてである。ピーチの愚直な性格とレサビーの芸術哲学がうまく響き合い、D I Aは都市環境の告発へと乗り出していく。最初の仕事は、セント・オールバンズという町の景観についての告発で、その町の建物、交通機関、店頭、それに広告がやり玉に上げられた。結果は、『忠告手引き書』とタイトルがつけられた小冊子にまとめられ、よくデザインされた見本と比較ができるように写真による対照の方法がとられた。その後も、『オクスフォードへの忠告手引き書』や『村のポンプ』という表題の小冊子が発行され、オクスフォードの街と、自動車修理工場とガソリンスタンドが問題にされた。ピーチの目的は、「私たちが受け継いできた英国と少なくとも同じくらい文明化された英国を、たとえ

より以上に文明化されてはいなくても、次の時代の英国に継承すべきである」(同書、一五七頁) というものであった。

ピーチの〈環境問題〉への取り組みは、D I Aの運動のなかではごく一部の位置しか占めることはないであろう。しかし、ピーチの行動はわれわれに、デザイン問題が、単に一プロダクツの形態の美醜のみならず、都市や自然の環境全体の美醜にかかわる問題であることを教えている。これは、芸術と社会を貫通する命題として〈労働の喜び〉の回復を唱えたラスキン、モリスの立場とは異なっていたが、近代市民社会における芸術実践のあり方の一方法を示したものといえるだろう。ピーチと行動をともにしたキャリントンも、「どんな場合にも私には、より広汎な市民生活の場合におけるデザインの実体が、水差しにおける形の完成、あるいは紙面上の活字のレイアウトにおける形の完成と同様に、あるいはそれ以上に、私にアピールするように思えた」(同書、一四五頁)と告白している。しかし、D I Aは、環境破壊に力を貸している物質主義や産業主義を確かに告発はするが、決してそれ以上イデオロギー的实践を協会内部に持ち込もうとはしなかった。彼らは、政治的な問題として環境を考える人間としてよりも、あくまでプロダクツを生み出す主体としての人間として、自己を規制したのである。デザインとイデオロギーの接点をどこに求めるか——それは、現代のわれわれに向けられた問題でもある。ピーチは、一九三六年に、六二歳の生涯を閉じることになるが、彼が最後に盟友キャリントンに残した言葉をわれわれはどのように受け止めればよいのだろうか。「私たちの運動は、大変誤解されてきたようだ。私たちが得ようと努力すべきだったのは若い世代だ。学校に期待することだ。若い人々は広い心を持っている。彼らにはこの運動のまじり気のない意味と正しさがわかるだろう。三十年後か、そこいらのうちには、人間の心は殻でおおわれる。その時の人間は、醜悪、騒音、大気汚染に身を任せざるをえない。もう、それを見たり、そのにおいをかいだりはほとんどしない。君は、若い人たちに、今何を失いつつあるのかを理解させなくてはならない。私は、その行動がまだ間にあってくれることを願うだけだ」(同書、一五八頁)。

二. 現代の危機とデザイン理論の課題

「一. 近代デザインの主題」において、われわれは近代デザイン史上の幾つかの主題を見てきた。取り扱った時代範囲は、一八三〇年代から一九三〇年代までのおよそ一〇〇年間であった。そしてどの主題も、それぞれ、その間の各時代の、「デザイン」を軸とした、芸術的、社会的、教育的混乱——すなわち、文明的秩序の混乱——に対する危機の認識とその回復を求めようとするものであった。文明的秩序の混乱。それは、おおむね、中世社会の崩壊と科学技術の進展に由来するものであって、同時に、近代の「自由」を求める精神が力となって作用していた。中世社会が、社会的諸関係が統合へ向かう社会であったとすれば、近代社会は、社会的諸関係が分化へ向かう社会だった。したがって、そのような歴史の流れに身を置いた近代のデザインにかかわる運動を、われわれは、「分化へ向かう社会」(そのことは、「芸術」の解体をも意味するが)に未来を見るか、それとも危機を見るか、二極に位置づけられた対立する立場の葛藤の総体として見ることができた。

しかし、実際には、「一. 近代デザインの主題」で見てきた個々の主題は、デザイン上の問題としては後景に退き、デザインのもつ全体性は、分節化され解体が進んでいったので

ある。デザインにおける「近代」の確立という場合、それは明らかに、本来生活と社会に内包されていた有機的諸関係を分断するなかから萌芽した「インダストリアル・デザイン」の成立と、同時に、本来総合されていた諸芸術を自ら切り離すことによって生まれ出た「近代建築」の成立とを意味していた。とはいっても、近代デザインの確立が進むなかで、それと立場を異にする理念がすべてそのなかに吸収され、対立が解消していったわけではなかった。われわれが「一．近代デザインの主題」で近代デザイン史の主題を扱ったとき、その主題に、あえて、源泉、成立、展開という位置づけを行なわず、並列的に見ていこうとした意図も実はそこにあったといえる。

近代デザインの崩壊が至る所で露呈している現代において、未来を、近代デザイン思想の直線の延長上に定めることはもはや許されえないだろう。それでは、現代のわれわれの生活形式、都市空間のあらゆる側面を規定してきた近代デザインの、その崩壊とは何をいうのであろうか。そして、その超克の方途とは。「二．現代の危機とデザイン理論の課題」では、近代デザインの崩壊現象を視野に入れながら、それを取り巻く現代の危機的状況の諸相と、そこから現代デザイン理論に向けられた諸課題を考察の対象とする。

（一）主題の共通的底流

デザイン史のなかに認められる文明的秩序の混乱を招来したものは果たして何であったろうか。われわれは、ここでもう少し歴史のパースペクティブの焦点を遠ざけてみなければならぬ。ピュージンはデザインにおける〈世界観の前提〉として求めたものは、中世の精神、すなわちカソリックの精神だった。ラスキンとモリスが〈労働の喜び〉の回復を唱導したとき、その拠り所としたものは、同じく中世の工人の労働形態だった。また、バウハウスを設立したグロピウスも、最初の宣言文において、建築のなかにすべての諸芸術の統合を目指す、中世指向の考えを表明していた。彼らにとって、中世社会こそデザイン上の理想社会だったわけである。斎藤博氏は中世社会を次のようにいう。「中世社会はキリスト教によって統合された文明社会であって、そこでは学問も文化も経済もあらゆる社会的諸関係が宗教を離れては考えられない統合的社会であった。中世社会にとって枢要なことは解体や分化ではなく、統合であり結合であり、それが宗教によって就されている社会である」⁴⁹と。ピュージンも、モリスも、グロピウスも、ともに、宗教的側面に対する考え方には差異があったとしても、秩序と調和と安定の社会としての中世社会のなかにプロダクツを生み出すデザイン行為の本来の原型——すなわち、美的、倫理的、経済的、技術的諸側面の全体を有機的に内包している、人間の営為としての原型——の存在をみてとっていたのである。しかし、このようなキリスト教的な社会的統一態は、ルネサンスと宗教改革という歴史的事件によって解体へと導かれていくわけであるが、さらにその終焉は、産業革命以来の急速な機械技術の進展によって決定的になるのである。それゆえにわれわれは、一九世紀を、中世社会の崩壊によってもたらされた文明的秩序の混乱期と見ることでできよう。それと同時に、近代のデザインにかかわる運動についていえば、一面では、時代秩序の回復を理念に掲げた、芸術的、思想的、社会的、教育的運動の総体だったということになるだろうし、また一面では、近代の合理主義的、機能主義的思想に依拠することによって、本来デザイン行為に絡み合っていた諸側面を切り捨てていく方向へと向かう一連の近代運動だったということになるだろう。

ところで、デザイン行為に本来絡み合っていたもの、あるいは、いわゆる近代デザインが成立するために切り捨てなければならなかったもの——それは一体何だったのだろうか。ここでいま一度整理して問うておかなければならない。なぜならば、そうすることによってはじめて、デザイン行為本来の原型の姿を見ることになるだろうし、最終的には現代の危機を克服する際の批判の基軸への到達が可能になるであろうと考えられるからである。

デザイン行為に本来絡み合っていたものとして認められうる第一点は、倫理的価値の側面である。ジリアン・ネイラーは、アーツ・アンド・クラフツ運動を「良心の危機によって鼓舞された」⁵⁰ものとみなし、「その運動の動機は、社会的で倫理的なものであったし、その運動の美的価値は、社会がそれ相応の美術と建築をつくり出すのである、という確信に由来していた」⁵¹と述べている。アーツ・アンド・クラフツ運動に参加した人たちは、プロダクツを生み出す行為自体に倫理性の発露を見出し、しかも、その倫理性とプロダクツの美的価値とが極めて緊密な関係にあることを承認していたのである。モリスの〈労働の喜び〉という問題も、労働価値（使用価値と創造価値）という点でデザインの倫理的価値を表現したものといえる⁵²。アール・ヌーヴォーについても同様のことがS・ギーディオンを援用した阿部公正氏の次の指摘のなかに見出すことができる。「アール・ヌーヴォーの底を流れている『構成的事実』は、その社会性あるいは道徳性の要求ということと、そのデザインの持つ造形的骨格だと言ってよいだろう」⁵³。また、アーツ・アンド・クラフツ運動を批判的に継承したD I Aにおいても、芸術概念のとらえ直しと、社会的倫理の問題が創設初期の協会にとって重大な問題となっていた⁵⁴。「レサビーがいったように、何かしようとするのに、正しい方法も、また悪い方法もある。私たちは、〈正しい行ない〉を示そうじゃないか」とは、ピーチが環境問題に乗り出すときにいった言葉である。彼は、文明のなかで変化していく要求に答える正しい方法を示すことによって、自分たちのなすべき貢献を強調しようとしたのである⁵⁵。この「良心」は、自分たちが生み出している文明がその理念に反して悪化していく状態に対する、自然と社会との有機的共存のその秩序を求めたひとりの人間の生なる叫びではなかったか。アーツ・アンド・クラフツ運動、アール・ヌーヴォー、さらにはD I Aの運動にも、等しく、プロダクツを生み出す行為のなかに倫理的、社会的価値と美的価値とが分かちがたく内包されていた事実をわれわれは認めなければならない。

デザイン行為に本来絡み合っていたものとして認められうる第二点は、芸術と技術に関する側面である。バウハウスの理念が〈芸術と技術の新たな統一〉にあったことは前述したとおりであるが、それでは、発生的発達史的には芸術と技術の関係はどのようなものだったのだろうか。竹内敏雄氏の見解によれば、「芸術の概念は近代においてこそ美の理念と不可分にむすびつけられているが、古代ではこれとさほど緊密な関連におかれるにいたらず、むしろまず〈τεχνη〉の *Inbegriff* のもとに包摂されていた」⁵⁶し、同様に中世においても、「芸術は工技とともに〈ars〉であった」⁵⁷。ところがルネサンスの時代から、芸術家の社会的独立、芸術の美的自律、さらには生産技術の発達が主要な要因となって、「かつては技術として根源的統一をたもっていた芸術と工技とが、かくしてたがいに疎隔し分裂」⁵⁸していくのである。こうして、『テクネー』の系統をひく〈technics〉〈technique〉〈Technik〉などが有用な『技術』の意味に局限され、芸術についてはただ『技巧』をさすものとなる一方、『アルス』に由来して本来すべての技術を包括する〈art〉や、同様に

技能一般を意味する〈Kunst〉が次第にせばまって『芸術』の意味に凝縮するようになった⁵⁹のである。したがって、バウハウスの理念も、芸術と技術が根源的同一のものであったという歴史的事実をその主張の拠り所としたものであり、両者が分離することの危機に対応しようとしたものである、と考えることができよう。芸術と技術の分離に危機を見ようとするこのような視点の存在は、近代における両者の離反の激しさを物語るものであろう。同時に、両者を結合させようとする理念は、プロダクトを生み出す側の人びとの、それだけに強い期待だったのである。「技術なき芸術」も、あるいは「芸術なき技術」も、その存在において自ら社会的調和性を喪失することになるであろう。したがって、デザインするという行為が、人間の生きる場、さらには、その場を媒介とした生活の実体そのものをつくり上げることにほかならない以上、そのような行為にとって、分化された単なる「芸術的価値」にも、あるいはまた、単なる「技術的価値」にも、その一方のみに製作の契機を求めることができないことは自明のことといわねばならない。

これまで、われわれは、近代デザインが成立する過程において後景に押しやられてしまった主要な側面に改めて照明をあてることによって、デザイン行為本来の原型を見ようと努力してきた。その検討の結果、われわれは、デザイン行為本来の原型とは、美的、倫理的、社会的、技術的諸価値を有機的に内在させているところの製作行為であり、同時にそのことを思想の根底にすえた運動体としての実践的行為であった、と結論づけることができよう。「一、近代デザインの主題」で見てきた幾つかの主題の底流に横たわっていたものは、近代デザインが成立に向かうなかにあって常に見え隠れしていたものの、実は、そのような意味における「デザインの全体性」だったのである。これよりわれわれは、「デザインの全体性」という視点から、現代の危機の諸相に批判を加えなければならない。

（二）現代の危機の諸相

現代の危機の諸相については、断片的ではあったが、これまで、数編の拙論^{60, 61, 62}のなかで取り上げて論じてきた。したがってここでは、キャリントンの「今や再び、私たちは、詩人と哲学者に耳を傾ける時である」⁶³という言葉を受けて、彼らの危機に対する認識とそれに対応する秩序回復への方途に照明をあてることにする。

建築家黒川紀章氏は、ル・コルビュジエとS・ギーディオンによって提案され、その後の近代建築運動の中心思想となった、一九二八年のラ・サラ宣言を要約して次のようにいう⁶⁴。

（１）歴史的に蓄積され、自然発生的に混在する機能や需要を、合理的に分離する機能主義あるいは分離主義。

（２）手仕事の持つ個性よりは、規格化されたものを重視する工業主義あるいは効率主義。

（３）伝統、地域性、民族性を拒否し、世界に共通の原理を求めた国際主義あるいは普遍主義。

黒川氏によれば、この三点が近代建築の基本原則だったわけであるが、「しかし、近代建築の成果であったはずの、これら三つの原理は、そのいずれもが、同時に近代建築の欠陥ともなったのである」（『建築論』、七〇頁）。それでは、近代建築の成果とは、また欠陥と

は、具体的には何をいうのであろうか。氏は、成果として、製品や材料の規格化と量産化によって成し遂げられた、「近代建築の大衆レベルへの普及」（同書、七二頁）を挙げる。同時に欠陥となった部分として、機能主義的な考え方が、「場合によっては触媒のような役割を果たして、対立する要素を共存させ、調和させていたかもしれない曖昧な部分（人間的な部分）」（同書、七一頁）を切り捨ててしまったことを指摘する。この成果と欠陥を踏まえて近代建築を約言すれば、「近代建築、近代都市計画は、職能の純化と、機能性という成果と引きかえに、有機性と人間性という大切な要素を失った」（同書、七一―七二頁）のであり、その結果、「大味で変わりばえのしない鉄とガラスとコンクリートの近代建築が、都市全体を覆いつくすことになった」（同書、七二頁）ということになる。

そこで、そのような認識に立つ黒川氏は、現代建築の課題を「近代建築に欠落していた、機能的空間の周縁部や中間領域の問題に光を当てていく作業」（同書、七五頁）、換言すれば、「空間の持つ多義的で両義的で、曖昧な性格を新しい建築の質として評価すること」（同書、同頁）に置く。そして、そのような空間としての質を古来の日本文化に求め、「道」「広縁」「軒」などを、両義的性格の空間として再評価するのである。

ここまでは、氏の近代建築と現代に対する視点に、大方の人は賛成することができるのではなかろうか。しかし、「私は、機能主義が無効となったといっているのではない。分離主義によって欠落した中間領域性や曖昧性を拾いあげる〈落穂拾いの作業〉が、われわれに今課せられている作業ではないか」（同書、一四〇頁）という黒川氏の表現には、向井正也氏の指摘⁶⁵にもあるように、危惧を感じざるを得ない。というのは、近代建築を支えた排他的な機能・分離主義と、総合化あるいは全体化の方向をもつ〈落穂拾いの作業〉とでは、「近代」に内在する原理そのものに照らして矛盾した行為であるからである。しかも、現代建築の空間に、「道」から連想されうる両義的性格をもった空間的質を持ち込むことは、それとしての意味はあるとしても、建築全体のもつ質の観点からすれば、それも一部の質にしかすぎないことも指摘できよう。われわれは建築にかかわる全体的な質を問わなければならない。それは、われわれが文明論的視点に立つことを意味する。

さて、哲学者の斎藤博氏は、「私たちにとって、今日、文明の存在自体がすでに問題である」⁶⁶という。そしてそこから、氏は、文明の学的地平を模索するのである。斎藤氏によれば、「文明学」胎動の要請は、学問の専門分化や細分化を進めること（学問そのものの解体）が学問そのものの進歩であるとする近代的な学の理念に対する反省に起因するものであり、したがって、「文明学に要求される基本方向は、解体をではなく統一を目差すものである」（『文明への問』、四頁）。この立場は、近代的なデザインの理念に対する反省を提示せんとするわれわれの試みにとって、その方向においてほぼ同一のものとみなすことができよう。そのような意味で、もう少し、斎藤氏の主張に耳を傾けることにする。

氏の語るところによれば、「近代のヨーロッパ文明は実証主義をはぐくみ、実証主義は近代文明を支える思想であった」（同書、六頁）。ところが、実証主義とは、その実、「科学的厳密性や確実性のある有効な予測性に支えられて近代のいわば世俗的な知的確信の核となったもの」（同書、七頁）であって、「実証主義的な枠組によって人間社会を理解しようとする試みは、現実の人間社会の経験的な理解に即応しなくなった」（同書、六頁）ことを契機に、かかる知的確信に動揺（知的秩序の混乱）が起り、実証主義への反逆が顕在化するに至ったのである。すなわち、氏によれば、文明の学的自覚の経緯は、実証主義への反

逆の現われであり、「実証主義への反逆は近代の知的秩序の混乱の現われにほかならない」（同書、九頁）ことになる。しかし、「近代的な知的秩序の混乱は自然認識それ自体における矛盾から生じているものではなく」（同書、一四頁）、「自然と人間を包む全体的な知的秩序の混乱」（同書、同頁）に由来するものであり、「自然科学的な技術」（同書、同頁）がそれを可能にしたのである。そして、かかる技術によって、「近代の人間は自然の拘束から自由になれる方途を手に入れたと思った」（同書、同頁）わけであるが、斎藤氏は、このような近代人の自由を、「自然支配による自然からの解放の自由」（同書、同頁）であり、「本質的に力に支えられた自由」（同書、同頁）であり、したがって、「世俗的な自由にほかならない」（同書、同頁）という。近代的な自由が「個人の自由の意識であって、社会の意識に基づいた自由でない」（同書、二三頁）以上、近代が自由のもとに否定したものが「社会的なるものであった」（同書、二三頁）ことはいうまでもない。このことは、近代デザインが「社会的なるもの」つまりは「生産の全体性」を切り捨てていったことと揆を一にするものであろうし、また、近代における、芸術と社会の著しい乖離の現象も同様に近代の自由に原因を求めることができよう。「社会的なるもの」を否定する近代の自由を、続けて斎藤氏は、「神なき無底の世界へ通ずる自由」（同書、三九頁）であり、その帰着は「人間の自己喪失であろう」（同書、四二頁）という。そしてそのような事態を「回避するための自由は人間の社会的なるものの意識に索められなければならない」（同書、同頁）ものであって、「文明化へのそうした方位は、人間の社会的原体験から社会的なるものの理念に関する形而上学的探索のうちに確認されていくものである」（同書、同頁）からである、と述べている。最後に斎藤氏は、J・ホイジンガの『あしたの蔭りの中で』を受けて、文明への問いかけを倫理的地平に置こうと試みるのである⁶⁷。

そこでわれわれがとくに問題としなければならないのは、「近代の自由」と「社会的なるもの」の関連についてである。斎藤氏のいう「神なき無底の世界へ通ずる自由」は、かつておそらくはピュージンが認識していたであろう「自由」であり、それゆえにピュージンは〈世界観の前提〉としてローマ・カソリック教の復興とその精神に基づくデザイン改革を唱導したのであった。しかし、その後続くモリスは、同じ中世社会でも、その時代を支配する精神ではなく、その時代の労働のあり方に理想を求めた。かつて、モリス主義者の小野二郎氏は、モリスが理想としていた中世工人のことを「自らの労働に最も深い喜びを感じ、それを最も見事に表現しえた自由なクラフツマン」⁶⁸という表現で前置きし、ギルド職人たちの「協同生活」の質と、モリスのいう自由との関係を、「むろん集団の全体的利益に個々の自由の服従を意味するものでもなければ、集団の全体意志の理念に自由の発想を見るものでもなく、集団の組織原理と生産構造とを重ね合わせ、人間と自然との関係が最も正直になる瞬間を指示しているのである」⁶⁹と指摘した。そのようなことを可能にする自由が、社会的なるものの意識に基づく自由なのであろうか。

さて、斎藤博氏が文明学を提唱するに至る動機の基底に、巨大な工業生産活動によってもたらされた、自然と人間の相互関係の破壊的状况を呈している現代にわれわれが立っていることに対する危機意識が存在していたことは十分推量されるところである。ところで、現代をこのような視座のもとに分析し、それに対処しようとする試みは、玉野井芳郎氏の「広義の経済学」⁷⁰に代表される社会科学の理論から文学の理論に至るまで今日幅広く認められている。そこで次に、文学者の野間宏氏の文学理論に焦点をあててみたいと思う。

野間氏は現代の危機を次のようにいう。「自然から生まれてきた人間が、自然を破壊するという、自然と人間との乖離、そこから生じる人間にとっての、これまでの人間の経験の一切を越える、まず理解しがたい、したがってその解決もまた、極めて困難な事情が人間の上に訪れてきている」⁷¹と。そして、文学は、危機の「構造と変換、その移動、そしてその終局などについて明らかにし、それがいかなるものであるかを見、果たしてその解決は可能か否か、可能であるとすれば、いかなる方法をもってするのかを、その文学理論をもって問いつめなければならないことを文学者は心底に収めてきた」(『新しい時代の文学』、三一四頁)のであるが、「しかし文学もまた自然と人間の極度の乖離によって生じたその深い裂け目のただなかに落ち込み……日本文学は、文明に関わる機能を欠いてから、すでに久しい」(同書、四頁)という。そのような現代の危機のなかにあって、いや、現代がそのような時代だからこそ、野間氏はあえて、創造とは何か、を問うのである。「創造とは、これまでにない価値あるものを造ることなのである」(同書、一〇三頁)が、氏が問題にしているのは価値そのものなのである。価値について氏は次のように述べている。「価値とは本来あるべき生態系につつまれたまことの新しい社会構造と対応する真の生命活動と生活活動をすすめるところに成立する、秩序の体系であり、それを一つ一つ生きるところに生まれる全体化作用に支えられた、実践的、弁証法的な構造と機能をもった、真(誤謬)であり美(醜)であり善(悪)であり、これら一切を統一した、近代・現代そのものを内に含みこれを超える全体的真実の世界・宇宙の構造とその全座標軸である」(同書、一〇三—一〇四頁)と。そして氏によれば、さらにいまは、「真の使用価値とは何かを問わなければならない時」(同書、一〇五頁)であり、「その時、ものを造る、という『造る』という言葉の意味もまた大きな変化をこうむらなければならないのである。もちろん『造る』ということは、大地の上に立つ労働者の労働によって造るということである。しかし今や商品の使用価値の多くは、行方不明になっているとすれば、その商品を造る労働そのものを、真の使用価値をつくる労働へと向け直さなければならないのである」(同書、同頁)。

それでは、「真の使用価値」、あるいは「真の使用価値をつくる労働」とは何であろうか。ここでいま一度モリスに帰ってみたい。モリスは、仕事には二種類がある、という。「一方は善であり、他方は悪である。一方は天の恵み、すなわち、生活を明るくするものとそんなに距ってはいないものである、他方はたんなる呪い、すなわち、生活の重荷である」⁷²。その両者の相異は、「一方には希望があり、他方にはない」⁷³ところの違いである。そして、この、仕事を価値あるものにする希望の本質をモリスは「休息の希望、成果の希望、それに仕事そのものにおける喜びの希望」⁷⁴の三つである、という。そのことを換言すれば、プロダクツを生み出す価値(労働価値)とは、労働に伴うある種の苦痛を解放する保障(苦痛解放の保障)を前提とし、労働の所産であるプロダクツをわれわれが使う楽しみ(使用価値)を予想した、労働を通しての創造的技能を楽しむこと(創造価値)、といえるだろう。

それでは、経済学はこれまで、交換価値とともに使用価値、さらには創造価値をも問題としてきたのであろうか。その点について、小野二郎氏は、「近代経済学のいわゆる主観的価値論は使用価値を問題にするといっても、その価値の質を問題にせず、量に還元できる『強さ』のみを考えているわけである。この主観的価値の大小は『欲望』の大小ということになる」⁷⁵と述べている。われわれが見ておかなければならないことは、小野氏同様、

「欲望」の解放が決して人間の解放を意味するものではない、という点である。このことは、前述した近代の自由の問題ともかかわってこよう。そのような意味で、現代の危機に直面しているわれわれにとって、真の使用価値を問うことが、さらには、真の創造価値を問うことが、「近代の虚偽の欲望体系に対する批判の武器として、今日こそ再評価されるべき問題提供」⁷⁶として成立するのである。

これまでわれわれは、小野二郎氏のモリス思想を基軸とした現代批判を織り込みながら、建築家の黒川紀章、哲学者の斎藤博、文学者の野間宏、この三氏の現代の危機に対応すべく論述を検討してきたが、最後に、美学者の竹内敏雄氏の「技術時代」における芸術理論の展望を見ることにする。

竹内氏はまず、美学と芸術理論の癒合の歴史的経緯を次のように説明する。「芸術は美なるものとして把握されるよりも、まず制作の能力ないし活動としての技術に属するものと考えられていた」⁷⁷ので、古代ギリシャでは芸術の概念と美の理念とはかなり疎慢な関係にあった。「この事態は大体において古代から中世をへてルネッサンス期におよんでいる」(『美学総論』、五四八頁)が、近世に至って『美学』がこの名のもとに独立の哲学的分科として創設されてからは、ひとたび美の形而上学となった(同書、同頁)のである。ところがその後、「ドイツ観念論の隆盛期においてその代表者たちが美学を『芸術哲学』として説いて以来、その体系的研究は、多くの場合、主として芸術美にささげられ、端的にいえば、芸術美学となってきた」(同書、同頁)のである。さらに竹内氏は、このような近代美学の趨勢のもとで、「美の研究が芸術美の一面に偏局する一方、芸術の認識は審美主義的方向にかたよった跛行的なものになった」(同書、五四九頁)ともいう。

したがってこれまで、近代デザインや近代建築が近代美学の主たる考察の対象となりえなかったのも、デザインや建築の製作の契機がただ美的価値のみに立脚するものでないがゆえに、芸術美の一面に偏局する近代美学にはなじまなかった、という事情によるものであろう。しかし一方、「デザイン」や「建築」の側からの「芸術」の要請は、芸術と技術の乖離がその激しさを増すごとに、繰り返されてきた。バウハウスの理念がその典型的な現われである。しかしながら、それに対する「美学」側からの応答は、かかる近代美学の趨勢により皆無に等しかったといえようが、少なくとも近代技術の「美」についていえば、美学の基本概念として導入されるに至った。その間の事情を竹内氏は次のように要約する。

「現代工業の機械技術は飛躍的進歩をとげて人間の生活に対する効用を増大するとともに、そのデモニッシュな威力をもって人間存在そのものを変質させ、これに応じて現代人の美意識もかつてはかえりみなかった機械的なものにあたらしい美をみだし、それに魅力を感じずにいたった。技術美の概念はこの時代の状況において自然美と芸術美の概念対立のあいだにわりこんできたものである」⁷⁸。

しかし、技術美の美学への進入はそれとして、「デザイン」や「建築」からの、芸術と技術の統一という理念の問いかけは、無論、技術美の認知がその主たる目的ではなく、製作する人間の、秩序を予想した欲求に基づくものであった。その意味で、竹内氏の説く「芸術理論」は、この種の欲求に呼応するものといえよう。その「芸術理論」とは次に見るとおりである。

「芸術の学は一方において美学を基礎学として、これに依拠するとともに、他方では技術一般の原理論として成立すべき広義の技術哲学、あるいは制作学(Poietik)に基礎をお

き、そのうえに構築されなければならぬ。この両面からの基礎づけによつてのみ芸術理論はその研究対象に充分適応したものとして確立されるであろう」⁷⁹。この主張は、「現代における芸術の反審美主義的諸研究が美学の枠をこえて発展していることが、新時代の要求に適応するものであるならば、芸術を、そのテクネーとしての根本性格に着目して、技術一般の存在基盤のうちにおきなおして観察することも、われわれにとって緊急な課題であろう。いや、これこそこの『技術時代』において芸術の意義を正当に理解するために没却すべからざる現代的課題でなければならぬ」⁸⁰とする、現代に対する竹内氏の理解に基づくものである。

そこで、ここでは、デザインの理論の性格とデザイン運動の理念の性格に触れることによって、「芸術理論」との関連を見ておかなければならない。デザインの理論の性格とは、いうまでもなく、デザインの全体性の正しい理解であり、デザインの運動とは、かかる理解に基づく、理念的実践活動である。デザインの全体性の正しい理解が、コインの裏と表であるような芸術と社会双方の理解に基づかなければならない以上、デザインの理論は、芸術理論と社会理論の総合的、統一的地平においてのみ求められうるものであり、したがって、「芸術＝社会の理論」という名辞を与えることができよう。その場合、芸術を社会学のための単なる材料として扱うことでも、芸術を軸としたその社会学的関連性を扱うことでもないことは自明のことである。というのは、あくまで、「芸術と社会とをそれぞれできあがったものとして対立させるのではなく、いわば論理的に芸術以前の状態と社会以前のそれとを考え、それが絡み合う場所、むしろ同一の構造となるところ」⁸¹にデザインの初源的発生機、あるいは斎藤氏のいう社会的原体験を認め、その構造と機能を明らかにすることがデザイン理論の使命であると予想されるからである。したがって、このような理論的研究が可能となるためには、芸術理論に「社会」を持ち込むことや、社会理論に「芸術」を持ち込むことはそれ自体の純化と自律にとっての妨げである、という無用の心理的危惧をいちはやく取り払うこともまた、明らかな前提となるであろう。

(三) デザイン理論の現代的課題

われわれは、この「二. 現代の危機とデザイン理論の課題」において、まず、近代デザインの主題の底流が「デザインの全体性」であったことを理解したうえで、次に、各分野からの現代への発言を検討してきた。そして、それらのどの発言にも、根底に、「現代の危機」が共通に横たわっていた。

われわれが、現代が危機である、と具体的かつ現実的に意識するようになったのは、いわゆる「社会的症候群」がわれわれに襲いかかってきた六〇年代後半以降のことである。公害、資源、エネルギーなどの諸問題は、単に将来にわたるわれわれの生活に暗い影を落とすだろうといった程度の問題でなく、われわれの生存自体が危機に瀕していることをはっきりと示していた。この事態は、当然、学問に対しても緊迫した問いかけとして現われた。しかもそれは、社会科学の諸分野のみならず、哲学から芸術に至るあらゆる分野に対応を迫るものであった。そして十数年を経た今日においても、その根本的な問い直しが続いているのである。

それでは、このような現代の状況におけるデザイン理論の課題とは何であろうか。この問いかけこそが、本論文の全体をとおしての最終的な問いかけなのである。われわれが生

活しているこの都市空間を見渡せば、高層ビルが立ち並び、そのわきの高速道路をまさに近代的なスタイルのクルマが連なり走っている。車内の運転操作のパネルは機能的に整然と処理され、ステレオ・スピーカーからは良質の音が流れ出る。それと併走するかのように、カラー・コーディネートされた新幹線が時速二〇〇キロのスピードで走り抜ける。「高層ビル」も、「高速道路」も、「クルマ」も、「運転操作パネル」も、「ステレオ・スピーカー」も、「新幹線」も、これらすべて、人間がデザインしたプロダクツの世界である。一方、大気はどうか。海はどうか。そして、森はどうか。大気汚染、水質汚濁、森の枯渇——これらすべて、人間がデザインしたあとに残された自然の世界である。デザイン理論に対する現代からの要請もまた、このような「プロダクツ」と「自然」との極めて対照的關係にある現実に起因するものであった。

それでは、そもそも、人間がデザインする（プロダクツを生み出す）とはどのようなことを意味しているのだろうか。人間にとってデザインの第一歩は、当然自然への働きかけである。しかし、この場合、人間のために有用なものをつくり出すことが前提となっているからといって、自然への働きかけが、常に功利的態度によるものとは限らない。なぜならば、自然から得られた材料に実際に形態や色彩を与えようと構想する段階で、われわれはおおむね、有用な材料源としてと同時に、形態構想のためのインスピレーション源としても、事実、自然に対して働きかけを行なっているのである。竹内敏雄氏は、りんごや駿馬の例を挙げて、「自然の諸対象は美的態度で観照されもすれば、功利的態度で使用される」⁸²と前置きし、自然の諸対象における「美的価値と功利的価値とはたがいに他に依存せず、それぞれ独立の価値として並存する」⁸³ことを指摘している。しかし、たとえその両価値が独立性をもったものであったとしても、人間がプロダクツを生み出す際には、決して功利的価値のみを引用するのでも、美的価値のみを引用するのでもなく、両価値をあわせもった形式で自然からプロダクツへと引用するのではなかろうか。それは、美的価値と功利的価値とを分離することが実際上不可能なことであるだけでなく、分離を否定することそれ自体が、プロダクツの製作における極めて人間的欲求だからでもある。人間が生きていくうえで基本的に必要とされるプロダクツは、功利的価値を捨象した美的価値のみからも、また、美的価値を捨象した功利的価値のみからも生まれることはない。分かちがたいこのふたつの価値に支えられて自然から生まれたプロダクツであるからこそ、われわれはそれを、「第二の自然」または「第二の人間」としてみなすことができ、自然と人間とプロダクツの三者のあいだに緊密なる関係が成立するのである。

ここにひとつの湯呑み茶碗がある。土と火でできている。形態は、たとえば洗面時などの両手を添える際のボールの形状からインスピレーションを得ている。そしてもし、その表面に装飾が施されているとすれば、それは、あるものは、歴史のなかで堆積したわれわれの記憶のあかしであり、またあるものは、自然界の森羅万象の再生であり、さらにあるものは、未来からの問いかけに呼応する刻印であるにちがいない。一方その湯呑み茶碗は、人間の手に代わって湯を保持し、口もとまで運ぶのである。われわれが、プロダクツを「第二の自然」または「第二の人間」として呼ぶのは、プロダクツが、自然のなかから生まれたものであると同時に、人間の身体機能の延長されたものにほかならないからである。仮に、自然と人間のあいだに秩序関係が成立とすれば、人間が自然に働きかけた結果としてのプロダクツがそのような状態で定立しているとき、ただそのときだけであろう。そして、

そのような状態でプロダクツが定立する瞬間が、すなわち、自然と人間との一体化という営為のもとにプロダクツが生み出される瞬間が、デザインにおける初源的発生機⁸⁴なのであろう。その瞬間においてのみ、プロダクツは、自然から恵まれた素材と自然から感得された着想のもとに、人間の生活を保障すべき形態となるのである。したがって、この初源的発生機には、自然に対する感謝の念とともに生活の質への問いかけとして、美的価値、功利的価値、それに倫理的価値が分化することなく包摂されている、といえるのである⁸⁵。

ところで現実の世界はどうだろうか。現実には、「人間がデザインしたプロダクツの世界」と「人間がデザインしたあとに残った自然の世界」との、二極に分解された荒涼、不毛の世界が眼前に横たわっている。それはなぜか。それは、近代思想の二分法に基づき自然と人間を対置させ、人間の側が、自然を、人間にとって有用なものを生み出すための源としてのみ取り扱ったためであろう。また、人間の側が、より大きい、より高い、より速いといったことがよりよいことであるという価値判断に基づき、プロダクツを、欲望解放の手段としてのみ取り扱ったためであろう。そこには、「第二の自然」あるいは「第二の人間」としての姿を認めることはもはやできない。それではなぜそのような事態に陥ったのだろうか。それは、近代から現代に至るまでに、デザインにおける初源的発生機をわれわれ人間が喪失してきたからにはほかならない。人間が自然とプロダクツの秩序関係を予想しえるのは、初源的発生機においてのみである。現代の危機の根底にあるものは、人間の側の、プロダクツを生み出す際の初源的発生機の喪失にあった、といわねばならない。

芸術と技術の著しい乖離も、すべてそのことに原因を求めることができよう。初源的発生機の喪失は、プロダクツの製作から、芸術的価値と技術的価値の分離を容易ならしめ、それぞれの独立と自律を助長する力となった。近代の「芸術」の、社会からの離反にいち早く危機を感じたモリスは、「このような芸術の一分派の将来性に多言を費やすのは悔いの種となるであろう。この分派はある意味で、少なくとも理論的には現存しているし、そのスローガンとして、『芸術のための芸術』という、一見したところ無害のようだが、実はそうでない俗言を掲げている」⁸⁶と、極めて強い調子で非難するのである。「制作者と使用者を幸福にするものとしての、民衆によって民衆のためにつくられた芸術」⁸⁷を擁護するモリスにとって、技術的価値とともにプロダクツを生み出す際の価値として包摂されていた芸術的価値が、それ自体独立し、そのことによって社会性を喪失し、「芸術のための芸術」を主張することは、まさに芸術の自己否定、あるいは自己破壊を意味することにはほかならないのである。

一方、経済学の場合はどうだろうか。現在、経済学は、いわゆる「社会的症候群」を外部不経済として捨象することも、また、既成の枠組みのなかに内部化することもできない、極めて困難な状況に直面しているといわれている。このことは、商品と市場のみを対象としてきた従来の経済学の破綻を意味するものであろう⁸⁸。先述のとおり、プロダクツを生み出す初源的発生機には、モリスのいう労働価値に従えば、休息の保障とともに、少なくとも使用価値と創造価値が含まれていた。従来の経済学の破綻も、商品価値や市場価値を第一義的価値として取り扱うことによって、プロダクツを生み出す際の発生機にみられる使用価値と創造価値を捨象したことに起因するものといえよう。

さてこれまで、われわれは、プロダクツを生み出す初源的発生機に、本来は分離不可能な同一構造としてとらえなければならないが、便宜上あえてふたつの側面に分けて照明を

あて、形態を生み出す製作の立場から美的価値と功利的価値を論じ、一方、生産行為としての労働の立場から使用価値と創造価値を論じてきた。また、この発生機において製作＝労働する人間のみが、自然―人間―プロダクツの、三者の緊密な調和関係を予想しえるものであることも述べた。

プロダクツを生み出す初源的発生機においてのみ自然と人間とプロダクツの調和を予想しえるものである以上、われわれは、生産の原理、共同体の組織原理、芸術の原理のすべてに先立ち、この初源的発生機に照明をあてなければならない。さらに、現代の危機の根源が、自然と人間とプロダクツの三者の諸関係において調和関係が成立していないことにある以上、われわれは、現代デザイン理論の課題を、デザインにおける初源的発生機の回復方途の提示に定めなければならない。同時にまたそれが、現代におけるデザイン運動の理念となるものである。初源的発生機の回復を主張することは、必然的に、既存の生産の原理、共同体の組織原理、芸術の原理の解体と同時に、それらを新しく貫通する統一された原理の創造とを意味している。しかし、そのような、プロダクツを生み出す際の初源的発生機を保障しえる共同体の成立を可能とするためには、ひとつには、社会の原理と芸術の原理に個別的自律を認めそれらに従うのではなく、両者を貫通する統一された新たな原理に従わなければならないこと、もうひとつには、その原理によってのみはじめて、自然と人間とプロダクツの三者は秩序を回復し、調和的共存が可能となることの、この二点をまず、われわれのすべてがいちはやく承認しなければならないのである。

この数年来私の脳裏にあったのは、現代の「デザイン行為」の実態が資本と市場にあまりにも強く制約を受けていることに対する、さらには、そのことを当然視する考えに対する疑念であった。しかしそのような疑念は、いわゆる「純粋美術」と呼ばれる造形の一分野に補完的役割を期待することによって解消されるものでは決してなかった。私の不満は、現代社会の全くの拘束性のなかにあるデザイン（そのようなデザインは自然との関係や自然に対する倫理性を捨象するとことになる）に対しても、また、個人の全くの自由性のなかにある純粋美術（そのような美術は社会との関係や社会に対する倫理性を捨象することになる）に対しても、等しく向けられていた。

このような状態にあった私にとって、小野二郎氏の著作にはじめて接したとき、それは驚きであった。小野氏は、「芸術の理論と社会の理論を重ね合せる」という視点から、「芸術と社会が同一となる構造」をとらえていたのである。私の疑念と不満は、このような地平に立つことによってひとまず解消の方向へと向かった。しかし、この問題提起がいかに関底的なものであるか、いまようやく私にはわかりかけてきている。というのは、芸術と社会が同一となる構造を見据えることは、いわゆる「体制」や「イデオロギー」が姿を現す直前の発生機においてしか存在しないからである。この発生機の回復を求めることは、現代におけるデザインの理念的ユートピアであろう。しかし、デザイン史を見る限り、人は常に過去の時代にあってもこうした理念的ユートピアと苦闘してきたのだった。ここでいうユートピアとは、遠くにある望み多きユートピアでは決してなく、プロダクツを生み出すという現実のまっただなかに身を置くことの矛盾から立ち上がってくるユートピアである。そして顕在化したユートピアは、ときのイデオロギーに同化も対立もするのである。そのようにして、あるいは、それにもかかわらず、人はプロダクツを生んできたので

ある。したがって、発生機に照明をあてようとする現代のユートピアもそのような矛盾発生基盤（製作あるいは労働、作品あるいは商品、アトリエあるいは工場、美術館あるいはショールーム）から展望されたユートピアでなければならないだろう。

このような考え方を私は小野氏の多数の著書から教えていただいた。しかし、面識の機会を得ることもなく、昨年春、小野氏は他界された。本稿は、その学恩に報いるために書かれたものであり、モリス主義者小野二郎氏に心から捧げたいと思う。そしてまた、私自身これから、モリスの思想と実践についてさらに詳しく研究してゆきたいと思う。

（一九八三年）

注

（1）しかしながら、ニコラウス・ペヴスナーの歴史観に対する批判も、すでに今日幾つか見受けられる。小野二郎氏は、ペヴスナーのアル・ヌーヴォー評価について、また、D・ワトキンは、「建築を建築以外の何ものかの表出の結果として説明する」ペヴスナーの歴史観について、批判している。小野二郎『ウィリアム・モリス』（中公新書、1973年）、およびD・ワトキン『モラルティと建築』（榎本弘之訳、鹿島出版会、1981年）を参照。

（2）ジリアン・ネイラーは、A・W・N・ピュージンが『尖塔式建築つまりはキリスト教建築の正しい原理（*The True Principles of Pointed or Christian Architecture*）』の冒頭で、「その後一九世紀のデザイン理論の基礎となった妥当性と構造的適性の原理を明らかにした」ことに触れたうえで、「彼は、機械の進歩についてラスキン主義が持ち合わせていたいかなる嫌悪ももっていなかった」と述べている。Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, Studio Vista, London, 1971, pp. 13-15 を参照。

（3）A・W・N・ピュージンとヘンリー・コウルは「ふたりの考え方は、『建築上の美についての試金石は、それが意図された目的にデザインが適合しているかどうかである』という点で基本的に一致していた」と、フィオナ・マッカーシーは指摘している。事実ピュージンは、コウルの新しい装飾美術館のために、一八五一年の大博覧会の展示品のなかから展示物を選択する審査員団の一員を務めた。Fiona MacCarthy, *A History of British Design 1830-1970*, George Allen & Unwin, London, 1972, p. 11 を参照。

（4）ジリアン・ネイラーは、アーツ・アンド・クラフツ運動の源泉に、「ラスキン」は別章として、「ピュージン」「一八三五年委員会」「コウル」「大博覧会」の四点を挙げている。Naylor, op. cit., pp. 11-22 を参照。

（5）ニコラウス・ペヴスナー『モダン・デザインの展開』白石博三訳、みすず書房、1957年、35頁。

（6）Fiona MacCarthy, op. cit., pp. 9-12 を参照。

（7）ニコラウス・ペヴスナー、前掲書、32頁。

（8）Antony J. Coulson, *A Bibliography of Design in Britain 1851-1970*, Design Council, London, 1979, p. 14.

（9）Fiona MacCarthy, op. cit., p. 17 を参照。

（10）Ibid., p. 17 を参照。

（11）Ibid., p. 32 を参照。

- (12) ニコラウス・ペヴスナー、前掲書、36 頁。
- (13) Fiona MacCarthy, op. cit., p. 19.
- (14) 小野二郎『ウィリアム・モリス』中公新書、1973 年、46 頁。
- (15) ウィリアム・モリス「装飾芸術」『民衆のための芸術教育』内藤史朗訳、明治図書、1971 年。
- (16) ウィリアム・モリス「民衆の芸術」『民衆のための芸術教育』内藤史朗訳、明治図書、1971 年。
- (17) ウィリアム・モリス「芸術と大地の美」『民衆のための芸術教育』内藤史朗訳、明治図書、1971 年。
- (18) 同書、10 頁。
- (19) 同書、同頁。
- (20) 同書、71 頁。
- (21) 同書、57 頁。
- (22) 同書、78-79 頁。
- (23) 同書、78 頁。
- (24) 同書、63 頁。
- (25) 小野二郎、前掲書、143 頁。
- (26) マリオ・アマヤ『アール・ヌーヴォー』斎藤稔訳、PARCO 出版、1976 年、8 頁。
- (27) 同書、6 頁。
- (28) しかし、マリオ・アマヤは、現在においてもアール・ヌーヴォーの様式が追求されていることを、エーロ・サーリネンによって設計されたケネディー空港の TWA ターミナル・ビルなどの例を挙げて指摘している。同書、159-162 頁を参照。
- (29) John Heskett, *Industrial Design*, Thames and Hudson, London, 1980, p. 85.
- (30) Ibid.
- (31) 阿部公正『デザイン思考』美術出版社、1978 年、114 頁を参照。
- (32) 同書、116 頁。
- (33) 同書、117 頁。
- (34) Heskett, op. cit., p. 90.
- (35) Ibid.
- (36) 阿部公正、前掲書、120 頁。
- (37) ギリアン・ネイラー『バウハウス』利光功訳、PARCO 出版、1977 年、21 頁。
- (38) Ibid.
- (39) 利光功『バウハウス』美術出版社、1970 年、9 頁。
- (40) 同書、160-161 頁を参照。続けて利光功氏は、芸術的側面を強く否定するハネス・マイアーの考え方は、「あらゆる現象を社会的なあるいは経済的な面から理解する彼の世界に根ざしていた。この世界観とは反資本主義的なつまり社会主義的なそれを意味し、これがマイアーの思想のもう一つの重要な側面を構成していた」（同書、162 頁）ことを指摘している。
- (41) 同書、163 頁。
- (42) Fiona MacCarthy, op. cit., p. 28 を参照。

(43) Ibid.

(44) Ibid., p. 39.

(45) Ibid., p. 35 を参照。

(46) Ibid.

(47) Ibid.

(48) ノエル・キャリントン『英国のインダストリアル・デザイン』中山修一・織田芳
人訳、晶文社、1983年、41頁。

(49) 斎藤博『文明への問』東海大学出版会、1979年、23頁。

(50) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement*, Studio Vista, London, 1971, p.
7.

(51) Ibid.

(52) ウィリアム・モリスはまた、労働については、「すべての人間の労働は、自然と調
和したものになり、道理にかなった美しいものになるであろう」(37頁)と述べ、芸術に
ついては、「芸術を道徳、政治それに宗教から分離することはできない」(60頁)と述べて
いる。『民衆のための芸術教育』(内藤史朗訳、明治図書、1971年)を参照。

(53) 阿部公正、前掲書、100頁。

(54) 中山修一「D. I. A. の創設と初期の活動」『デザイン理論』21号、意匠学会、1982
年を参照。

(55) ノエル・キャリントン、前掲書、第VⅢ章を参照。

(56) 竹内敏雄『美学総論』弘文堂、1979年、39頁。

(57) 同書、同頁。

(58) 同書、40頁。

(59) 同書、同頁。

(60) 中山修一「デザイン学の発生」『デザイン学研究』別冊、日本デザイン学会、1975
年。

(61) 中山修一「非経済学的価値としてのデザイン」『デザイン理論』16号、関西意匠
学会、1977年。

(62) 中山修一「デザインにおける形態および色彩からの脱皮とは何か」『デザイン理論』
18号、意匠学会、1979年。

(63) ノエル・キャリントン、前掲書、269頁。

(64) 黒川紀章『建築論』鹿島出版社、1982年、66-70頁を参照。

(65) 向井正也「書評『建築論』」『デザイン理論』21号、意匠学会、1982年、123-128
頁。

(66) 斎藤博、前掲書、i頁。

(67) 斎藤博氏の、文明への問いかけを倫理的地平に置こうとする試みは、今道友信氏
が提唱する、eco-ethica (生圏道徳学) と metatechnica (技而上学) と密接な関係がある
といえる。今道友信「哲学の新しい学問領域について」『学士会会報』no. 748、1980年を
参照。

(68) 小野二郎、前掲書、146頁。

(69) 同書、147頁。

(70) 玉野井芳郎氏は、商品経済や市場経済を対象としてきた従来の経済学を「狭義の経済学」としたうえで、機械的・可逆的循環系としての狭義の経済学の本質的欠点を批判し、それに代わる、人間―生態系を視野に入れた有機的・非可逆的開放系としての「広義の経済学」を提唱している。玉野井芳郎『エコノミーとエコロジー』みすず書房、1978年を参照。なお、この「広義の経済学」の概念は、同著者の『市場志向からの脱出』(ミネルヴァ書房、1978年)、『生命系のエコノミー』(新評論、1982年)のなかでさらに展開されている。

(71) 野間宏『新しい時代の文学』岩波書店、1982年、3頁。

(72) ウィリアム・モリス「有用な仕事と無用な労役」『民衆のための芸術教育』内藤史朗訳、明治図書、90頁。

(73) 同書、同頁。

(74) 同書、同頁。

(75) 小野二郎『運動としてのユートピア』晶文社、1973年、65-66頁。

(76) 同書、66頁。

(77) 竹内敏雄、前掲書、548頁。

(78) 同書、515頁を参照。

(79) 同書、557頁。

(80) 同書、553-554頁。

(81) 小野二郎『ウィリアム・モリス』中公新書、1973年、5頁。

(82) 竹内敏雄、前掲書、512頁。

(83) 同書、同頁

(84) 小野二郎氏は、「人間が物を使おうとする時、先ず立上がってくる形式」(304頁)に、「発生機の形式」という言葉をあてている。この言葉は、同氏がよく使った「民衆の神話形成力」に近いといえる。小野二郎『紅茶を受皿で』晶文社、1981年を参照。

(85) 小野二郎氏は、これを「深い美の直感による、人と自然、人と人、さらには人と超越的なものとのそれぞれの関係の正しい結節点(芸術の原理と社会の原理の一致、あるいは美の原理と信仰の原理の一致)」という表現で指摘している。小野二郎『ウィリアム・モリス』中公新書、1973年、13頁を参照。

(86) ウィリアム・モリス「民衆の芸術」、前掲書、50頁。

(87) 同書、59頁。

(88) このことに関しては、次に挙げる文献を参考にした。正村公宏『経済思想の革新』(日本放送出版協会、1969年)、正村公宏『計画と自由』(日本放送出版協会、1972年)、青沼吉松『産業社会の展開』(日本放送出版協会、1973年)、稲田献一『弱者の経済学』(東洋経済新報社 1977年)、および玉野井芳郎『エコノミーとエコロジー』(みすず書房、1978年)。

第七章 デザイン史の〈見取り図〉を描く

はじめに

はじめまして、神戸大学の中山と申します。本日はデザイン・クロノロジーの研究会にお招きいただきまして、大変感謝いたしております。これまで私は、デザインの歴史的 연구를自分の専門として勉強してまいりましたが、関西の地区におきましては、なかなか同じ研究分野を共有する人が少なく（もっとも全国的に見ましても、いまだデザイン史の研究者は数えるほどしかいらっしゃらないのですが）、そのため私の研究も、家内工業的な細々としたものでありました。したがって、このような研究会の場でお話できるような研究成果はいまだに何ひとつとしてないのでありますが、吉田武夫先生から「デザイン史についてまとまりのある成果というほどのものではなくても、これまでの勉強の足取りや、それについての感想などでよろしいです」という寛大なお言葉をいただきまして、これであれば感想文程度でお茶を濁すことになるかもしれないけれども、逆にお集まりいただいた先生方から研究の方法論や考え方にかかわって未熟な点をご教示いただければ、今後の私のデザイン史研究に新たな方向性を見出せるのではないかと考えるようになり、この講演をお引き受けした次第です。

本日は、ある一時期のデザイン運動についてや、特定のデザイナーや作品群について語るのではなく、その総体としてのデザインの歴史をどのような観点から概観したらよいのか、というテーマに沿ってお話を進めさせていただきたいと思っております。

さて私たちは、これまでにデザイン史の〈見取り図〉をどのように描いてきたのでしょうか。私たち日本人はその多くを欧米の研究成果から学んできました。とりわけその先駆的業績を、ニコラウス・ペヴスナーの『モダン・デザインの展開』やS・ギーディオンの『空間・時間・建築』に求めることができます。周知のように、ペヴスナーの歴史記述に従いますと、近代デザインは、アーツ・アンド・クラフツ運動と一九世紀以来発達してきた工学技術とアール・ヌーヴォーにその源泉をもち、ドイツ工作連盟の運動でその発展が一段と促され、ヴァルター・グロピウス率いるバウハウスにおいて成立したことになります。おそらく、近代デザインの成立過程についてペヴスナーが描いたこの図式は正当なものでありましょうし、多くのデザイナーやデザイン史家がこれまで支持してきた有効な〈見取り図〉であったと思われます。しかし、有効な〈見取り図〉であったとしても、それで十分であるというわけにはいかないようです。現にD・ワトキンは、『モラルティと建築』のなかで、ペヴスナーの歴史観を批判していますし、またとくに建築史の分野においてその動向は顕著なようですが、今日のポスト・モダンの状況を受けて、その新たな観点から近代デザインの洗い直しの作業が進められています。もとよりデザイン史の研究は、建築史の研究動向に多くの刺激を受けるわけですが、本日は、このような今日的な問題意識から出発した新しい〈見取り図〉を描き直そうというのではなく（もちろんこのことは、緊急性を有する重要な現代的課題でありましょうが）、デザイン史それ自体を自立したものとし、それを記述するにあたってどうしてもあらかじめ考察しておかなければならない基本的な視点といったものについてお話をしたいと思います。たとえば次のような問題点をどのように考えておいたらいいのでしょうか。近代デザインの「近代」、つまり

「モダン」とは一体何を意味し、それを支える「モダニズム」とはどのようなイデオロギーとして理解すべきなのか。同時にモダン・デザインの歴史区分をどこに求めるべきか。あるいはまた、次のようなことも問題にしなければならないと思います。「工芸」と「デザイン」の違いは何であり、歴史的に人びとはそれをどう了解してきたのか。工芸史とデザイン史は別個のものなのか、それとも連続体として理解し、その歴史記述を行なうべきなのか。さらには、デザイン運動と教育運動との関係にも興味深い問題が含まれているようです。つまり、バウハウスがデザインの学校であったのと同時にデザインの運動体であったことを想起するならば、一九世紀から今日まで、デザイン運動と美術教育はどのような関係にあったのか、という視点です。しかしそれらにもまして、「デザインとは何か」という問いこそ本質的な問題のように思われます。

そのような、デザイン史を成立させるために基礎的に考察しておかなければならない問題群は、私にとりましてどれもすべて魅力的なものばかりですが、本日はこれらの問題群に少しでも接近を企てることによりまして、ここにお集まりの先生方にご批判をいただきながら、共通の理解を深めさせていただきたいと思います。

一．英国におけるデザイン史研究の現状

「デザイン史」という日本語は、英語の *Design History* ないしは *History of Design* に対応しますが、厳密に言えば、前者は学問領域の名称としての「デザイン史学」を、そして後者は、その学問にとっての研究対象としての「デザインの歴史」を意味していると思われまゝす。そして私たちがデザインの歴史を研究する場合、どうしてもまず英国のデザイン史研究の状況に関心をもつことになります。といいますのも、英国が産業革命を世界で最初に体験した国であり、したがってインダストリアル・デザインの問題に直面した最初の国が英国だったからです。ご承知のように英国では、一九世紀に入ると、A・W・N・ピュージンを中心とした一種のロマン主義運動であるゴシック・リヴァイヴァルが展開され、一八五一年には当時の工業製品の粋を集めた大博覧会がヘンリー・コウルグループの手によってハイド・パークにおいて開催されました。また、一九世紀も後半になると、イギリスの各地にギルドが生まれ、いわゆるアーツ・アンド・クラフツ運動が開花してゆくのです。このような幾つかの事例からもわかりますように、デザインの歴史について言えば、英国が世界史的に一番古い歴史をもち、その研究も先行している国であるといえます。そういう意味からして私は英国に注目するわけですが、それでは、英国におけるデザイン史研究の現状はどのようなになっているのでしょうか。

ここにふたつの本があります。ひとつは、Simon Jervis, *The Penguin Dictionary of Design and Designers* という本で、いわゆるデザインとデザイナーの事典です。もうひとつは、Anthony J. Coulson, *A Bibliography of Design in Britain: 1851-1970* と題された、近代デザイン史に関する資料を集大成した文献目録です。この二冊はデザインの歴史を研究するうえでの不可欠の鍵となるものであると思われまゝす。さて本題の、デザイン史研究に関する英国の実状はどうなっているのでしょうか。この二冊の本の「前書き」の部分にこのことが少し触れられていますので、まずそれをご紹介します。

ジャーヴィスによりまゝすと、「少なくとも英国においては、デザイン史は、一九七〇年代

に入ってから発達してきた学問である」とのことです。したがって、英国においても極めて新しい研究分野であり、日本においてまだ未熟な段階にあるのも当然のことかもしれません。そしてジャーヴィスは、デザイン史はポリテクニックでデザイナーになる学生を対象とした授業科目として発展したものであり、将来のデザイン活動に役に立つことを考えて、過去一〇〇年くらいの歴史が教授されてきた、と述べています。つまり、デザイン史が登場する背景には、大学における抜本的な組織の再編とデザイナー養成の活性化があり、旧来の個々の工芸史では十分役に立たず、産業革命後に出現する、いわゆるインダストリアル・アート（その後のインダストリアル・デザイン）の歴史、とりわけ一九三〇年代のモダン・デザインの確立の歴史を取り扱う必要があったようです。しかし、「そのことは、近代様式の出現や産業革命の結果を強調するものである。こうした極めて近視眼的なアプローチによる不幸な副作用として、近代様式は、……ポスト・モダンの歴史主義によって……いまや置き換えられようとしているのである」との不満も述べています。このような不幸なことは、**design** という言葉自体にも当てはまるらしく、ジャーヴィスによれば、「英語の **design** という言葉は、フランス語、ドイツ語、イタリア語のボキャブラリーのなかでは **industrial design** の意味を有した言葉として使われている」とのことです。**design** の語源がイタリア語の **disegno**（ディセーニョ）にある以上、このような用語法はとりわけイタリアにおいて大変皮肉なものになっているようです。つまりイタリアでは、**disegno** という言葉に由来する英語の **design** がその本来の意味を失い、さらには **industrial design** という極めて限定された意味で使用されているというのであります。このように **design** の意味が単純化され限定されだしたのは、一八三七年にデザイン師範学校が設立され、その名称に **design** という言葉が当てられたころからで、それ以降、意味の単純化が急速に進んだ、とジャーヴィスはしています。しかしジャーヴィスの見解によれば、それまで広い意味に解されていた **design** の概念を捨て去る理由はなく、そのような立場からこの『事典』も編集した、と述べています。以上がジャーヴィスの「前書き」の要約ですが、デザイン史研究が開始される時期についてはコウルスンもその「前書き」のなかでほぼ同じようなこと書いています。つまり、デザイン史は過去数年前に自立した研究分野として姿を現わした、と述べているのです。この本の初版は一九七九年ですから、前のジャーヴィスの言とあわせると、確かに、七〇年代に入って英国では本格的なデザイン史研究が自立した学問対象になった、といって差し支えないと思います。

それではなぜ、この時期から英国ではデザイン史研究が本格化したのでしょうか。逆にいえば、それまではどのような研究形態が取られていたのでしょうか。この点に関しましては、ジャーヴィスは次のように述べています。「今世紀のはじめの時期にあっては、とくにイギリスでは、工芸家自らが最高のデザイナーであると一般に信じられていた。反論の証拠が十分にあるにもかかわらず、いまだもってこの信念は生きている。同様に工芸家は、デザインの諸技能に関する学術的な研究を支配する傾向にあった」と。その理由はふたつあって、ひとつは、「実際の作品や残っている文書記録がデザイナーよりも工芸家につながるものが多いこと」であり、いまひとつの理由は、「ゼムパーがヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でデザインの分類をしたとき、加工過程によって、実際には素材の違いによって分類したこと」に由来しているとのこと。そのような理由から個々の工芸分野の歴史研究は一段と進めことになるわけですが、そのための団体としては、家具史学会、

ガラス・サークル、ジュエリー史学会などがあるそうです。したがって今日、「研究者が論議する場合も、……陶芸デザインとか、家具デザインとか、金工デザインといった範囲で論じられる傾向にあり、全体的で包括的なアプローチはほとんど皆無に等しい」とジャーヴィスはしています。

このように、ジャーヴィスとコウルスンによって書かれているふたつの「前書き」を読み合わせてみますと、英国におけるデザイン史研究の現状を次の三点にまとめることができるのではないのでしょうか。

(1) 英国において、デザイン史研究が進められるようになったのは一九七〇年代になってからであり、極めて新しい学問分野である。それまでは、個々の工芸の歴史が研究の対象となっていたし、現在もその傾向が一方で続いている。

(2) デザイン史は、主にポリテクニクのデザイン学生を対象とした講義に使われ、そうした学生の将来に役立つことを考えて、過去一〇〇年くらいの歴史に限って取り扱われてきた。

(3) デザインの意味も、したがって過去の一〇〇年くらいのあいだに単純化されてきたインダストリアル・デザインの意味で使用されている。

しかし、デザインの意味をインダストリアル・デザインに単純化し限定することは「極めて近視眼的アプローチである」とジャーヴィスもいっていますように、**design** の歴史をどこからはじめるかという問題になりますと、英国でもなかなか一致はしていないようです。そのことは、**design** の概念の変遷をどのようにとらえるか、ということにかかわっており、極めて重要で本質的な問題であると思われます。仮に **design** の意味を **industrial design** の意味に限定すれば (**simplified** された意味での **design**)、それはおのずと産業革命以降ということになりましょうし、ルネサンス期イタリア語の **disegno** の意味にまでさかのぼれば (**comprehensive** な意味での **design**)、デザイン史もそこまでさかのぼって考えなければならないことになるのではないのでしょうか。現に、ジャーヴィスの『事典』はルネサンスから現代までをその対象とし、その期間のデザインの事象と人名を選択しているのです。一方、コウルスンの『文献』では、**simplified** された意味での **design** に解され、したがって集められている文献も、一八五一年の大博覧会以降が中心となっています。たまたまこの二冊の本が特徴的に示しているのかもしれませんが、デザインの意味をどのように定義し、デザイン史が対象とする歴史範囲をどこに求めるか、という問題は、デザインの歴史を考えるうえで本質的な部分でありながら、英国においても、どうもいまだまちまちのように思われます。それでは **design** の語源上の意味は一体何だったのでしょうか。いま一度復習しておきたいと思います。

二. **Design** の語源、および辞書による定義

Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education* と、萩野宏幸『文明としてのデザイン』を参考にして、**design** の語源と、辞書による定義を簡単にまとめてみますと、おおよそ次のようになるかと思います。

(1) ラテン語における **design** の同義語

designare (動詞) **mark out / trace out / arrange**

designatio (名詞) **arrangement of order**

(2) ルネサンス期イタリア語の **disegno** の意味

中世イタリア語の名詞である「ディセーニョ」は通常、設計すること、あるいは人工物を生み出す第一段階を意味していたが、一五、一六世紀をとおして、あらゆる形式の芸術作品にとっての創造過程の意味を含むようになった。

(3) 『ウェブスター』による **design** (動詞の場合) の定義

to conceive and plan in the mind

(心に想をはらみ、計画すること)

to devise or propose for specific function

(特定の機能を満たすために工夫または提案をすること)

to create, fashion or execute according to plan

(計画に従って、創造したり形を整えたり製作したりすること)

このように見てまいりますと、**design** の原初的な意味は、具体的な形を生み出すこと、あるいは生み出されたものそれ自体よりも、むしろそれ以前の構想や着想の段階における行為、ないしはその行為の結果として表現されたもの、にあるように思われます。レオナルド・ダ・ヴィンチが、**disegno** を「われわれの三つの芸術の親」と呼んだのもそのことによるものでしょうし、ヴァザーリは、絵画、彫刻、建築を **the arts of design** (デザインに基づく諸芸術) とみなし、それらについて言及しているそうです。どうやら **disegno** というルネサンス期のイタリア語は、絵画や彫刻や建築を問わず、何か具体的にものをつくる前にその人のなかに芽生え宿っていったものを指し、略画的なものから精密な下図や図面までを含んでいたようです。このような原初的な意味は、『ウェブスター』にもみられますように、現代英語にももちろん息づいています。私事で恐縮なのですが、いま翻訳しております『ミケランジェロ』にも、この **comprehensive** な意味での **design** の用例が多数見受けられます。たとえば、「大理石を切り出すにあたって、ミケランジェロはかなりの正確さでもって群像を **design** していた」といった具合です。また、「ミケランジェロはついに、新たな部材と細部を創造する天才的な **designer** となったばかりか、……」という表現もありました。これらからわかることは、現代語の **design** には確かに単純化された意味もあるが、**disegno** に由来する包括的な意味が決して失われてしまったわけではない、ということです。したがって、ジャーヴィスの『事典』がルネサンス以降を扱い、その項目のなかに「ミケランジェロ」が入っているのも、それなりに理由があるのです。ただ日本語の「デザイン」は、残念ながら、単純化された意味にのみもっぱら使われ、**design** の原初的な包括的意味合いはほとんど喪失しているのではないのでしょうか。といいますよりも、喪失したままで移入されたのではないのでしょうか。『文明としてのデザイン』のなかで著者の荻野宏幸氏は現代のデザイン行為を強く批判されていますが、批判の論拠となっ

ているものが、ほかでもない、この、デザインのもつ原初的意味の喪失だったわけです。

さてそれでは、**design** には、**simplified** された意味と、**comprehensive** な意味があることを踏まえて、デザイン史の〈見取り図〉を描こうとする場合、どのような具体的な問題があるのかを検討してみたいと思います。

三. 〈見取り図〉を描くための問題点

デザイン史の〈見取り図〉を描くとき問題になると思われる点を、先のふたつの角度から順次述べさせていただきます。

(一) **comprehensive** な意味でのデザイン史を考える場合

design がその一方でもっている **comprehensive** な意味に重きを置いてデザインの歴史を考える場合、そこにはどのような問題があるのでしょうか。このような設問が成り立つためには、絵画、彫塑、工芸、デザイン (**simplified** された意味における)、建築といったさまざまな造形活動に、基盤となるほぼ同一の創造過程が等しく存在することを認めることが前提となります。縦割りの個別の造形活動を支えている横割りの基礎的な底辺それ自体が、この場合のデザインの内実ということですから、そのような底辺があるのかどうか、**comprehensive** な意味でのデザインの歴史を成立させる要件になるわけです。それでは果たして、そのような底辺としての創造過程が存在するのでしょうか。たとえ存在するにしても、その過程で表現されたものと思われる痕跡はどのようなかたちで残っているのでしょうか。また、仮に残っていると、それらをどのような観点から歴史的に記述したらよいのでしょうか。このように、**design** の語源的意味にあくまでも立脚してその歴史を考えようとしますと、この場においてだけでは解決できない、幾つもの克服すべき重要な課題が横たわっていることに気づきます。そこで本日は、英国の大学レヴェルにおける美術教育の教育課程を参考にし、それとの対応関係で少し考えてみたいと思います。

ご承知のように英国では一九五九年にウィリアム・コウルドストリームを議長とする美術教育国家諮問協議会が設置され、従来のデザイン国家資格証書に替わるもっと基準の高い新しい資格証書の出し方についての検討に入るわけですが、一九六一年にはその結果が報告され、新しい認定書である美術・デザイン資格証書を出すために必要な課程基準の輪郭が提示されます。この課程基準は、入学後全員が受講する「前ディプロマ課程」と、その後続く三年間の「ディプロマ課程」とを各大学に義務づけるものであり、「ディプロマ課程」では四つの専門領域——純粋美術、グラフィック・デザイン、立体デザイン、テキスタイル・ファッション——のなかのひとつを学生が専攻することになっています。この四つの領域は各大学の事情で少々異なることもあるのですが、このコウルドストリーム報告を境に、英国における大学の美術教育は暫時改革されてゆくことになるのです。

さてここで注目したいのは、「基礎課程」と呼ばれる「前ディプロマ課程」と、その後学生が選択する「ディプロマ課程」との前後ふたつの教育課程で美術教育が成立しているということです。これは紛れもなくバウハウスにおける教育課程（半年の「予備教育」と、三年間の「工芸教育」と「形態教育」）に由来するものでありますが、このふたつの教育課程を、**comprehensive** な意味におけるデザイン（それぞれの造形活動の底辺に存在する創

造過程)と、個別の造形活動の二者にそれぞれ対応させて考えることができないでしょうか。もしその考えが妥当なものであれば、comprehensive な意味におけるデザインの歴史は、広く「基礎課程」と呼ばれている教育課程の実際なり、そのような課程を成り立たせている理論なりを手掛かりに、さらには、その歴史を遡行するようなかたちで一応考えていったらよいのではないかと考えられますが、いかがなものでしょうか。

(二) simplified された意味でのデザイン史を考える場合

この一〇〇年のあいだに、実際には design の意味がインダストリアル・デザインに単純化され限定されてきたことはすでに述べましたが、それでは、そのようなデザイン史にはどのような問題が含まれているのでしょうか。四つの視点から考えてみたいと思います。

第一点は、生活のためのデザインというよりも産業のためのデザインという立場に立つためか、従来の生産様式である工芸との関係性、あるいは差異性がいきおい軽視される傾向にあることです。Edward Lucie-Smith, *The Story of Craft: The Craftsman's Role in Society* という本のなかで、著者のルーシー＝スミスは、工芸の歴史には、すべてのものが工芸品であった時代としての第一段階、工芸の観念と純粋美術の観念の分離が起こったルネサンス以降の第二段階、そして、工芸品と工業製品の分離が起こった産業革命以降の第三段階、の三つの段階があることを指摘していますが、この歴史区分は多くの人にとりまして大変理解しやすいものであります。そして、デザインの歴史をインダストリアル・デザインの歴史に限定する場合は、ルーシー＝スミスが工芸史の第三段階とした、工芸品から分離した工業製品の歴史をその研究対象にすえることになるわけです。確かに、工業製品を工芸品と全く別のものとみなし、その歴史に限って考察することはデザイン史を自立あるものにするための基本的な要件であるにちがひありません。また、そのように限定した歴史の方が比較的記述しやすいこともあるかもしれません。しかし、人類の生産の連続性といった観点に立ち返れば、ジャーヴィスも指摘していますように、あまりにも産業革命の結果を強調しすぎることになりはしないでしょうか。インダストリアル・デザインの歴史を検証してゆく作業が、いまだ不完全な状況にある現在、それ自体緊急を要する重要な課題であることは確かです。しかし、それだけに止まると、デザインの現象を、産業における産業のための造形活動といった固定化した狭い視点から眺めることになり、私たちを取り巻いている生活とか文化といった広い視点からとらえることが段々困難になり、新たなデザインの理念を生み出す手掛かりにはなにくいのではないでしょうか。デザイン行為のなかに倫理的な側面が介在している以上、この問題は、デザイン史研究のあり方を巡って今後煮詰めてゆかなければならない問題であると思います。

二番目の問題点は、「モダン・スタイル」の出現へ向けての造形上の一般的理念やそのための諸運動が強調されるあまり、個々の製品固有の、経済や技術的側面を背景とした進化の過程に十分な配慮がなされない傾向があることです。近代デザインという場合の「近代」にはそれ自体価値を含んだ理念があったことは周知のことですが、それゆえに、これまでのデザイン史は、どちらかといえば、そのような理念の定着課程に重心を置いて記述される傾向にありました。当然その理念は、家具や陶器やテキスタイルの区別なく、共通にどの製品にも当てはまるものであり、その限りでは、近代デザイン史は、デザインの理念史、あるいはデザインの運動史であったと思います。それはそれで重要なわけですが、あえて

問題にするならば、単に「近代」という理念だけでは個々の製品の形態上の進化は十分にとらえることはできないのではないか、という点です。個々の製品は、それぞれ異なった技術的發展を固有の背景として有しており、さらには、その国独自の風土や、場合によっては法的規制に影響を受けているのも事実です。そうであるならば、全体的な理念史や運動史とは別に、イスならイス、時計なら時計といった具合に、ひとつひとつの、具体的なさまざまな要因を考慮に入れたデザインの歴史というものが考えられるのではないのでしょうか。このことで参考になるのは、Edward Lucie-Smith, *A History of Industrial Design* という本です。この本は、第一部「専門職の出現」と第二部「事例研究」から構成されており、第一部では、「前工業社会」から「近代デザインの勝利」までの、インダストリアル・デザインが出現するに至る全体的な歴史過程が扱われ、第二部では、乗り物、室内用品、住宅設備、パッケージなどの個々の歴史が実証的に述べられています。この本を手掛かりに私が考えたことは、「近代デザインの歴史」と一口にいても、その理念なり運動の歴史と、一つひとつの製品の形態上の歴史とがあり、理念史をより豊かに実証してゆくうえからも、個々の製品についての事例研究は不可欠なものではないか、ということでした。

第三点は、自国のデザインの歴史を中心に記述される傾向があり、各国間の影響関係がどちらかといえば不明瞭であり、地理的広がりをもちえていないのではないか、ということです。この問題を、Fiona MacCarthy, *A History of British Design: 1830-1970* に即して見てゆきたいと思います。本書は、英国のデザイン（ここでの「デザイン」の意味はインダストリアル・デザインです）の歴史を簡潔にまとめた入門書で、コウル・グループからアーツ・アンド・クラフツ運動へ、さらには、デザイン・産業協会からインダストリアル・デザイン協議会へ至る道筋が一直線に描かれています。書名のとおり、あくまでも一国のデザインの通史であり、したがって、「地理的広がりをもちえていない」のも当然のことであるわけですが、それにしましても少々物足りなさを感じます。といいますのも、この間の英国のデザインは、決して一国の範囲内で自立的に発展してゆくのではなく、大陸、とくにドイツとの影響関係のもとにその歴史がつくられていった事実が認められており、そのことを無視することができないからであります。たとえば、デザイン師範学校が設立されるや、すぐさま問題になるのが、その教育内容だったわけですが、その視察のために英国はウィリアム・ダイスをフランスとドイツに派遣し、結果的にはドイツの教育制度を取り入れることとなります。また、コウル・グループの一員で、その理論的支柱となった人にドイツ人建築家のゴットフリート・ゼムパーがいましたが、リチャード・レッドグレイヴやオウイン・ジョウンズやマッシュー・ディグビー・ワイアットに比べると、どうも取り扱いは小さいようです。さらにはまた、周知のように、アーツ・アンド・クラフツは『イギリスの住宅』などをとおしてヘルマン・ムテジウスによってドイツに紹介される一方で、英国は、彼の指導のもとに創設されたドイツ工作連盟をモデルとして一九一五年にデザイン・産業協会をつくっています。そして、グロピウスが最初に亡命した国が英国だったこともよく知られた事実です。このような事実関係からもわかりますように、「近代デザインの成立過程」という視点から見る場合は、どうも一国の歴史だけでは不十分なように思われます。また、『モダニズムの建築』のなかで向井正也氏は、「近代建築」の成立期には、一九二〇年代のヨーロッパにおける第一期と、一九五四年以降のアメリカにおける第二期があることを指摘されていますが、この図式はおおむね「近代デザイン」にも当

てはまるものを思われます。つまり二〇年代に成立する「近代デザイン」は、どちらかといえば、理念としての近代デザインであり、戦後アメリカで開花してゆくデザインは、明らかにビジネスとしての近代デザインであったからです。このように、「近代デザイン」の成立を二期に分け、そのピークをヨーロッパとアメリカに求めることができるとしますならば、その地理的広がりは一にヨーロッパに止まらないことになります。一国の歴史を記述することが大変重要であることは当然のことであるとしても、近代デザインの発展が世界的規模をもったものであったことを考えますと、一国の近代デザイン史とは別に、世界史的な観点に立った近代デザイン史が必要のように思われますが、いかがでしょうか。

最後に問題の四点目を述べさせていただきます。それは、この間のさまざまなデザイン運動が影響を与えた美術教育の側面への言及がこれまであまりなされてきていないのではないか、という点です。デザイン師範学校とウィリアム・ダイスの関係は先に少し述べましたが、コウル・グループの人たちが美術教育に対してなみなみならぬ関心をもっていたのも事実です。また一九〇〇年には、国家の美術教育政策を方向づけるために教育者の手によって美術諮問協議会が設置されますが、その結果翌年、王立美術大学は、建築、絵画、彫刻、およびデザインの四つの学科にすっかり改組されることになります。そのとき、この四つの学科の教授にはすべて芸術労働者ギルドのメンバーが就任しているのです。デザイン学科の教授にはウィリアム・リチャード・レサビーが就きますが、この人は、一八九六年にアップパー・リージェント・ストリートに設立された中央美術・工芸学校の初代校長を務めています。もちろんグロピウスが偉大な建築家で美術教育者であったことはいうに及びませんし、ナチの政治的圧力によってバウハウスが閉鎖されると、指導的教師の多くはアメリカへ亡命を求め、その地の美術や建築の学校にバウハウスの考え方を移植することになります。このように見てゆきますと、デザイン運動と美術教育の歴史には深い関係があります。しかし、これまでのデザイン史のなかでは必ずしも美術教育との関係が十分に論じられてきたとはいえません。一九世紀以降の近代のデザインの歴史と美術教育の歴史は不可分の表裏をなすものでありながら、どうもその視点が稀薄だったように思われます。デザイン史と美術教育史を並行して記述することは実際的には繁雑なものになりかねませんが、このような複合の視点を常に保持することが、デザインの歴史とデザインの意味をより正しく理解する道につながってゆくのではないかと、いま私は考えています。

四．結びに代えて

さてこれまで、私は、英国におけるデザインの歴史研究の現状を手掛かりにしながら、デザインの意味を探り、それに基づくデザイン史研究上の問題点を幾つか述べてまいりました。これは、デザイン史の方法論を確立してゆくための、私にとりましての第一歩にすぎません。デザイン史という新しい研究分野とデザイン史家という専門研究者が、学問的にも社会的にも十分に認知されるようになるためには、デザイン史の方法論の確立が焦眉の急であると思われます。また一方では、それと同時に、デザイン史を構成するさまざまな歴史的事実を洗い出してゆく作業も、当然のこととして、地道に進めてゆかなければなりません。そのような意味からも、このようなかたちでデザイン史研究の場をこれまで提供してこられました東海大学芸術研究所の先生方に敬意を表する次第です。それでは最後

に、古い資料で恐縮ですが、いま私の手もとにあります、一九七九年九月にキール大学で開催されました第二回デザイン史学会年次大会の論文集『デザインと工業——工業化と技術的变化がデザインに及ぼした影響』において、ロジャー・ニューポートが寄稿している「序文」のなかから二箇所を引用することで、結びに代えさせていただきたいと思います。

デザイン史は、もしそれに取って代わる学問がほかになければ、デザイナーが関与することによって生まれた実際的な結果——その人が行なった選択、その人が全力を傾けた創造性、あるいはまた、そのような諸活動にとっての文化的、情動的環境——についての研究として存在することになる。

デザイナーとデザイン史家との関係は、このように、当然ながら部分的に重なり合っている。しかし、デザイン史家が、デザインするうえでの技術を開発する必要がないのと同じように、デザイナーもまた、自らの文化的環境についてや、そのなかにあって自分が行なう客観性の少ない判断の大半について説明する必要はない。仕事をすることにあってデザイナーには関係のないことであろうとも、その後の観察によってそれらのことを説明づけることが、デザイン史家に寄せられた期待なのである。

本日は乏しい内容にもかかわらず、長時間ご清聴いただきまして、誠にありがとうございました。

(一九八五年)

参考書目

- (1) ワトキン『モラリティと建築』榎本弘之訳、鹿島出版会、1981年。
- (2) Simon Jervis, *The Penguin Dictionary of Design and Designers*, Allen Lane, London, 1984.
- (3) Anthony J. Coulson, *A Bibliography of Design in Britain: 1851-1970*, Design Council, London, 1979.
- (4) Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, University of London Press, London, 1970.
- (5) 荻野宏幸『文明としてのデザイン』サイマル出版会、1975年。
- (6) Edward Lucie-Smith, *The Story of Craft: The Craftsman's Role in Society*, Phaidon Press, Oxford, 1981.
- (7) Edward Lucie-Smith, *A History of Industrial Design*, Phaidon Press, Oxford, 1983.
- (8) Fiona MacCarthy, *A History of British Design: 1830-1870*, George Allen & Unwin, London, 1979.
- (9) 向井正也『モダニズムの建築』ナカニシヤ出版、1983年。
- (10) *Design and Industry: The Effects of Industrialisation and Technical Change on Design*, Design Council, London, 1980.

第二部

デザイン史学とミュージオロジーの刷新

第一章 デザインの歴史研究の再文脈化

はじめに

現在の私たちの生活が、よくも悪くも多くの工業製品の生産と消費によって成り立っていることは明白である。そうであるとするならば、私たちはそのような生産様式と生活様式をいつのころから、どのような経緯のもとに手に入れてきたのだろうか。『工芸の歴史』の著者であるエドワード・ルーシー＝スミスはその本のなかで、工業製品の出現に至るまでの歴史を三つの段階に分け、次のように説明している。

まず、すべてのものが工芸だった時代があった。製作の全工程が手によって行なわれ、つくり出されたものはどれも、実用的なものであれ、儀礼に用いられるものであれ、あるいは単に装飾的なものであれ、(これらの三つの機能を分けて考えることはしばしば困難である場合が多いが) 本質的には工芸品であった。その後、少なくともヨーロッパにおいては、ルネサンスを境として、さらなるふたつの発展の段階を認めることができる。工芸の観念と純粋美術の観念とのあいだに知的な分離が生じ、ついには、純粋美術の観念の方が優位なものとしてみなされるようになった。こうした発展は、ヨーロッパ・ルネサンスの際立った痕跡のひとつとなっている。さらにその後、産業革命に伴って、機械によって生み出されるもの——つまり工業製品と工芸品とのあいだに分離現象が発生したのである¹。

この簡潔にまとめられた一文は、人類の造形と生産にかかわる全体の歴史を見通すうえで大変有益である。とはいえ、エドワード・ルーシー＝スミスのこの『工芸の歴史』は、一九七〇年代の欧米における「クラフツ・リヴァイヴァル」の動きを反映して、工芸の新たな社会的役割を再発見する立場から描かれた歴史書であり、したがって、「工業製品と工芸品とのあいだに分離現象が発生した」のちの工業製品の歴史については、当然ながらあまり詳しく触れられていない²。しかし本稿にとっての興味は、あくまでも「工業製品の歴史」であり、とりわけそれをどう記述すべきかという問題、つまり「デザイン史の方法論」がここでの考察の対象にすえられている。

デザインの歴史はどのような方法に基づいて記述されるべきであろうか。

「デザイン」という用語はすでに日常語のひとつに数えることができるし、昨今では、英語圏のみならず、世界の共通言語として頻繁に使用されるに至っている。しかしそれほどまでに一般化しているにもかかわらず、万人にとって満足のゆく定義をそれに付与することは、それが多層的でかつ放射的な意味内容をもつだけに、実際問題としては不可能に近いであろうし³、またそれだけに「デザインの歴史」も複雑なものにならざるを得ない。しかし興味の対象がいかに複雑な諸関係により成り立つものであろうとも、対象それ自体がこれまで存在してきたことは自明であり、対象のありようの複雑さを理由にその歴史記述を放棄することはできない。それでは、放棄することなくその歴史を記述しようとする試みにとって、どういう手続きにしたがえば「デザイン」についてのどのような歴史的真相が解明されるのであろうか。

以下のふたつの引用は、「デザイン史」という新たなディシプリンを巡る一九八〇年代の言説である。

デザイン史は、もしそれにとって代わる学問がほかにないのであれば、デザイナーが関与することによって生まれた実際的な結果——その人が行なった選択、その人が全力を傾けた創造力、あるいはまた、そのような諸活動にとっての文化的、情動的環境——についての研究として存在することになる⁴。

デザインのもつ文化的意義と経済上の重要性についての理解が広範囲に行き渡ることによって、デザイン史構築のための幅広いすそ野は用意されることになる。そこでこの『ジャーナル』は、たとえば人類学、建築史、美術史、実業史、工芸史、文化学、デザイン・マネジメント研究、経済・社会史、科学・技術史、社会学といった、物質文化を考察の対象にすえる他の学問と積極的に連携してゆくことを追求する⁵。

こうした言説を念頭に置いたうえで、本稿は、八〇年代の英国におけるデザイン史研究の胎動を視野に入れながら、これからのデザイン史研究に要請されるであろう新たな幾つかの視点に対して基礎的な考察を加えようとするものである。

一. デザイン史研究の要請

英国においてデザイン史研究が本格的に進められるようになったのは一九七〇年代になってからのことであり、極めて新しい学問分野であるということが出来る。サイモン・ジャーヴィスは、デザイン史研究が胎動してきた背景を次のように述べている。

少なくともイギリスにおいては、デザイン史は、一九七〇年代からその成長が認められる研究領域である。しかしその展開が、ポリテクニクにおいて画一的なものにされてしまったことは、多くの点で不幸であった。……よくも悪くも、ほとんど例外なく、こうした将来デザイナーになる学生たちにとっては過去の一〇〇年間ないしはそれくらいのデザインの歴史が重要である、とみなされていたのである⁶。

この引用からわかることは、単にデザイン史研究が胎動する時期だけではなく、その研究者の所属する機関が、ユニヴァーシティーの人文系の学部ではなく、デザイナーを養成するポリテクニク⁷、ないしは美術・デザイン系の単科大学（カレッジ）であるということである。このことは、日本における近年のデザイン史研究が、文学部においてではなく、実技系の学部で進められてきていることと類似している。つまり初期の英国のデザイン史研究は、純粋に学術的な地平から発生してきたのではなく、より有能なデザイナーを養成するための教育的観点から要請されたものなのである。

このような意味におけるデザイン史研究の要請には、大きく分けてふたつの要因が考えられる。ひとつは、六〇年代に進められた美術・デザインの教育制度の変革という外的要因である。この時期、サー・ウィリアム・コウルドストリームを議長とする美術教育国家

諮問協議会は一連の報告書を提出し、それにより、英国の美術・デザインの教育制度は大きく刷新されることになった。その特徴のひとつは、デザインにかかわる教育課程の大幅な導入とその確立にあったわけであるが、それはいうまでもなく、質の高いデザイナー養成に対する社会の要求に基づくものであった。質の高いデザイナーを養成するためには、高度なデザインの技能だけではなく、デザインに関する幅広い知識や見識を学生たちに教授しなければならない、そのような理由から、順次ポリテクニクやカレッジにデザイン史の専門家が職を得るようになり、一段とその研究も専門化し、急速に発展してゆくことになるのである。

もうひとつの要因は、内的なものである。少なくともこの時期までは、社会で活躍しているデザイナーも、大学でデザインを教えている教師も、大筋では、「モダン・デザイン」の教義を揺るぎないものとして確信していたのであるが、六〇年代後半のステューデント・パワーは、デザインにかかわる多くの人たちに、デザインの社会的な意義や役割について再考させる機会を与え、一方「ポップ・デザイン」の登場は、機能主義デザインに対する少なからぬ疑念を彼らに抱かせるようになった。こうした社会状況のなかであって、近代運動を正当とする旧来のデザイン史に代わる、新たな歴史記述を求める気運が高まってゆくとともに、記号論や構造主義、あるいは大衆文化研究の成果を導入するかたちをとることによって、デザインの歴史のとらえ直しは不可避のものとなったのである。

デザイナーを養成する教育の現場からデザインの歴史研究が発生した初期の事情は、アメリカにおいても同様である。これについてイリノイ大学のヴィクター・マーゴリンはこう述べている。

歴史家がこの教科を教えるようになる以前は、たとえば、シンシナティー大学のジェイムズ・アレグザンダーやシラキュース大学のアーサー・プーロスやカリフォルニア美術研究所のキース・ゴードールのような多くのデザイナーが、インダストリアル・デザインないしはグラフィック・デザインの歴史の授業を展開していた。……初期のデザイン史の課程のひとつは、デザイン・ジャーナリストで編集者であったアン・フィアビーによって、最初は一九六五年から六九年にかけてニューヨークのプラット研究所において、次に一九六八年からその翌年にかけてパースンズ・デザイン学校において展開され、教授された⁸。

こうした授業の体験のなかから、いまやデザインの通史の古典のひとつとなっている、アン・フィアビー『ヴィクトリア時代から現在までのデザインの歴史』⁹は生まれたのである。

ところで初期の段階にあつては、デザインの歴史は、将来デザイナーになる学生のための有益な知識として、実技系の大学において教授されはじめたわけであるが、その場合のデザインの意味がインダストリアル・デザインの意味に単純化され、したがって、その一〇〇年くらいの歴史に限って教えられてきたことに対して、幾つかの批判もまたこれまでに出版されてきた。とくにサイモン・ジャーヴィスは、次のように不満を述べている。

このことは、近代様式の出現や産業革命の結果を強調するものである。こうした近

視眼的アプローチによる不幸な副作用として、近代様式は、……ポスト・モダンの歴史主義によって……いまや置き換えられようとしているのである¹⁰。

ジャーヴィスのこの見解がどれほど正当なものであるかは別の問題としても、これは、「デザイン史が扱う歴史範囲の限定」についてのひとつの重要な提起であった。この問題提起は、つまるところ、デザインの意味を、限定された狭義の意味でのインダストリアル・デザインに解するか、それとも、デザインの語源であるルネサンス期イタリア語のディセーニョの意味に解するか、という問題に収斂する。前者に依拠すれば、デザイン史が対象とする歴史範囲は、当然産業革命以降ということになるし、後者に根拠を置く場合には、ジャーヴィスのいうように、デザイン史もルネサンス期までさかのぼらなければならないのである。しかし、ルネサンス期までさかのぼってデザイン史を記述するには、学問的に多くの困難と混乱が予想されるため、現時点では、英国のデザイン史家は、その間の歴史は工芸史や建築史や美術史にゆだね、機械時代におけるデザインの歴史、すなわち一九世紀以降の近代社会における歴史を主としてその守備範囲としているようである。

その場合でもなお問題として残ったのは、将来デザイナーとして役に立つことを配慮するなかから生まれた、つまり、現実的で功利的な立場からの要請のもとに生まれたデザイン史は、それゆえに学問としての純粋性と自立性に欠けるのではないか、という疑問であった。デザイン史家がこれまで腐心してきたのは、まさしくこの点であり、デザイン史がその学問的地平を開拓してゆくうえでの推進力となるものでもあった。八〇年代をとおして、ユニヴァーシティーや大学院をもつポリテクニクにおいて「デザイン史」が学位論文のテーマとして選択可能なひとつの学問領域へと急速に発展したのも、そうした努力の結果の現われなのである。

二. 文献と資料の整備

こうして英国では、デザイン史という研究分野は、七〇年代以降、とくにポリテクニクにおいて、授業と研究の対象になってきたわけであるが、それでは、それ以前にあってはデザインに関する研究の形態はどのようなものであったのだろうか。この点について、ジャーヴィスは次のように書いている。

今世紀のはじめの時期にあっては、とくにイギリスでは、工芸家自らが最良のデザイナーであると一般に信じられていた。反論の証拠が十分にあるにもかかわらず、いまだもってこの信念は生きている。同様に工芸家は、デザインの諸技能に関する学術的な研究を支配する傾向にあった¹¹。

事実英国では、美術史家協会は別にしても、デザインに関する学術研究は、家具史学会、ガラス・サークル、ジュエリー史学会といった工芸の各分野に基づくさまざまな機関でこれまで行なわれてきており、したがって、「研究者が論議する場合も、……陶芸デザインとか、家具デザインとか、金工デザインといった範囲で論じられる傾向があり、全体的で包括的なアプローチはほとんど皆無に等しい」¹²状態だったのである。

デザイン史を発展させてゆくためには、当然ながら、旧来の「工芸」という概念ではなく新たな「デザイン」という概念のもとに歴史記述を行なう必要があったわけであるが、伝統的な「工芸」支配の歴史のなかにあつて、文献や史料の整備さえも、七〇年代においては手つかずのままであつた。もとより、ひとつの学問分野が自立し、組織的な研究が進められてゆくためには、関係する文献の整備が常に必要であり、そのような学問的要請を受けて、次のふたつの著作が世に出たのである。

Anthony J. Coulson, *A Bibliography of Design in Britain 1851-1970*, Design Council, 1979.

Simon Jervis, *The Penguin Dictionary of Design and Designers*, Allen Lane, 1984.

前者は、大博覧会が開催された一八五一年をひとつの目安として、それから現代までの範囲内で、運動、理論、教育はいうに及ばず、色彩や装飾の問題から技術的、社会的、経済的要因に至るまでのデザインに関する基本文献を整理したものであり、一方後者は、デザインの意味を一九世紀以降のいわゆるインダストリアル・デザインに限定することなく、ルネサンス期までさかのぼってデザインの事象とデザイナーを収録した画期的な事典であつた。

こうした専門家向けの文献案内の図書に加えて、一九八七年には初学者向けに、ヘイゼル・コンウェイ編『デザイン史——学生の手引き書』¹³という本も出版されるに至つた。この本では、デザイン史の研究分野を、「デザイン史基礎」「服飾とデザイン」「陶芸史」「家具史」「室内デザイン」「インダストリアル・デザイン」「グラフィック・デザイン」および「環境デザイン」の八つに分け、それぞれの分野について個々の専門家が、研究上の問題点の所在、研究の方法、文献の紹介にあたっており、学生がはじめてデザイン史を学ぶ場合の有効な手引き書となることが意図されていた。王立美術大学文化史学科のペニー・スパークは、この本を次のように評するとともに、さらなる期待も付け加えている。

この案内書は、この研究分野における文献として歓迎されるべき一冊であり、また、デザイン史専攻の学生にとっての必読の書に加えられなければならないのも当然のことであろう。そうした一方で私は、デザイン史には、人の感動を呼ぶような知的な挑戦の側面があることを論述した、次の段階の書物が引き続き出版されることを期待したい。なぜならば、衣服がどのようにしてつくられたかを理解しようとする場合、デザイン史は、衣服の縫い目をほどこすことだけに全面的に信頼を寄せているわけではないからである¹⁴。

このような書誌学上の文献の整備だけではなく、英国では、一次資料の保存にも力を入れてきている。一九七八年には、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館のなかにある国立美術図書館の分館として、ハマスミスに美術・デザイン資料館が設立されており、二〇世紀の美術家とデザイナーの草稿や印刷物、スケッチ類などが多数、重厚な建物のなかに所蔵されている。同じく政府の振興機関であるデザイン・カウンシルのピクチャー・ライブラリーには三五、〇〇〇枚以上ものスライドが、そしてクラフツ・カウンシルには二

五、〇〇〇枚を超えるスライドが保管され¹⁵、利用者に便宜をはかっている。また、ウィリアム・モリス協会やチャールズ・レニー・マッキントシュ協会といった愛好家による団体もあり、機関誌や講演会をとおして個別研究が献身的に進められている一方で、ウィリアム・モリス・ギャラリーでは、まとまったモリス作品とセンチュリー・ギルドの業績を見ることができるのである。

三. デザイン史学会の創設

これまでに述べてきたように、デザイン史研究の場合、その歴史がまだ十数年と極めて短いために、現在デザイン史家として活躍している専門家のそれまでの経歴も実にさまざまである。美術やデザインの実践や、建築や工芸の歴史研究を背景にもつ人がいるのは当然であるとしても、経済学や社会学をもともと専攻した人や、科学や技術の分野からデザイン史に転向した人も含まれている。日本でもその名前がよく知られているデザイン史家を例に挙げると、『バウハウス』¹⁶の著者のジリアン・ネイラーは、かつて雑誌『デザイン』の編集に携わったことのあるジャーナリスト出身であり、『インダストリアル・デザイン』¹⁷の著者のジョン・ヘスケットは、大学では経済学を勉強し、都市計画、編集出版、中学校教師などを経験したのち、デザイン史を専攻するようになった歴史家である。このように戦前生まれのデザイン史家の多くは、それぞれに異なった背景をもってデザイン史の研究に進んできた人たちであり、それに対して、戦後生まれの若手の歴史家は、デザイン史研究の発展とともに歩んできた世代に属し、まさにデザイン史研究の申し子的存在といえる。このグループのなかにあってこれまで最も活躍してきた研究者を挙げるとすれば、『デザインの社会文化史』¹⁸をはじめとして、すでに多数の著作を発表している王立美術大学のペニー・スパークや、その旺盛な執筆活動だけではなく、ボイラーハウス・プロジェクトのディレクターとしても盛んに注目を集めたスティーヴン・ベイリーなどの名前を列挙することができよう。

さて、ひとつの研究領域が開拓され、共通の学問的興味をもつ専門家が増えてくるにしたがって、自然発生的にそのための研究グループができるのは、当然の成り行きといえる。英国では、一九七七年に「デザイン史学会」という名称のもとにデザイン史に関する学術団体が正式に創設された。その母体となったものは、「デザイン史研究グループ」という小さなグループだったようであるが、亡くなるつい最近まで、『第一機械時代の理論とデザイン』¹⁹の著者であり、またインディペンデント・グループの指導的立場にあったレイナー・バナムが、デザイン史学会のパトロンのひとりとして名を連ねていた。バナムの学問的後継者にあたるユニヴァーシティー・カレッジのエイドリアン・フォーティは、バナムとデザイン史学会との関係を次のように書き記している。

一九八八年三月一八日に亡くなったレイナー・バナム教授は、デザイン史学会のパトロンであり、彼がアメリカ合衆国に渡った一九七六年以前の学会創設期にあつては、積極的な支持者であった。……六〇年代および七〇年代のデザインに関する論文をとおして、デザイン史が公認された学問領域として存在していなかった当時、それが将来興味の尽きぬ価値ある学問分野になるかもしれないことを私たちの多くの者に確信

させてくれたのが、彼だったのである²⁰。

ところで、これまでこの学会は、年次大会の開催と年に四回の会報を刊行してきた。年次大会では、ひとつのテーマのもとに論文が提出され、討論がなされ、デザイン・カウシルからひとつの冊子にまとめられ、市販されてきた。一定のテーマを毎年設定し、一年間の研究の成果を年次大会に集中させることによって、その課題についての深い考察だけではなく、さまざまな経歴をもつデザイン史家にとっての共通の知的基盤が得られることが期待されていたものと思われる。一九七九年の第二回年次大会のテーマは、「デザインと工業——工業化と技術的变化がデザインに及ぼした影響」、第四回大会のテーマは、「デザイン史——過去、変遷、製品」であった。また一九八四年には、「スピットファイアからマイクロチップまで——一九四五年以降のデザイン史研究」というテーマのもとに年次大会が開かれている。「スピットファイア」とは、第二次世界大戦中に英国空軍が使用していた単座戦闘機のことである。一方会報には、学会の動き、デザイン一般に関する今後のイベントの紹介、書評、文献の紹介などが掲載され、会員に便宜をはかっている。会員の多くが英国で活躍している歴史家であるのは当然であるとしても、アメリカ、イタリア、オーストリア、カナダ、ハンガリーなどの海外の研究者も含まれている。自国にまだデザインの歴史に関する学会が整備されていないことがその理由になっているようであるが、デザイン史の学問的性格からして、この学会自体が、インターナショナルなものになることを目指していることも確かなのである。

発足以来一一年目を迎えた一九八八年は、デザイン史学会にとって大きな記念すべき年になった。というのも、念願の学会誌をオクスフォード大学出版局から創刊することができたからである。創刊に先立って、論文の応募を呼びかけるパンフレットがつくられているが、そのなかで「編集方針」が述べられており、それをとおしてその学会誌の目的と同時に、その当時のデザイン史胎動の様子をうかがい知ることができる。

本誌は、この学問分野における屈指の国際雑誌になることを目指している。この十数年のあいだにデザイン史研究は、急速な広がりを見せてきており、本誌は、この動きを反映しなければならない。本誌の目的は、新しい研究を公刊したり、対話と討論の場を提供したりすることによって、……さらなるデザイン史の発展に対して積極的な役割を演じることにある。

またこのパンフレットによると、学会誌は年四回刊行され、特集号も随時組まれることが予定されており、「ドイツ・デザイン——一八九〇——一九四五年」「技術の歴史とデザイン史」「女性とデザイン」「台所のデザイン」「デザイン教育」などが、そうした特集号のテーマとして候補に挙げられている。一方、取り扱う歴史範囲や地域に関しては、これまで主として照明があてられてきた一九世紀と二〇世紀に限ることなく、前工業化の時代のデザインや非ヨーロッパ諸国のデザインについても積極的に目を向けるように奨励されており、また、人類学や技術史や経済史などの他の研究分野に属する研究者からの投稿も強く期待されているのである。

四．旺盛な展覧会活動と研究書の刊行

一方、八〇年代の英国におけるデザインの展覧会のなかにあつて最も衆目を集めたのは、ボイラーハウス・プロジェクトの活動であつた。ボイラーハウス・プロジェクトとは、産業とデザインの関係をより活性化する目的で一九八一年にテランス・コンランによって創設されたコンラン財団の理念を具体的に執行してゆく実行機関である。ロンドンの中央美術・デザイン学校でテキスタイル・デザインを学び、一介の家具デザイナーとして出発したコンランは、現在、世界の主要国に進出している家具の店「ハビタ」をはじめとして、幾つもの企業のオーナーの地位にあり、英国では立志伝中のひとりに数えられている人物である。コンラン財団が創設されると、そのディレクターの職に、それまでケント大学で芸術史を教えていたスティーヴン・ベイリーが任命された。一九五一年生まれの彼は、したがって三〇歳になるかならないかの若さでその地位に就いたことになるが、しかしそのときまでに彼は、デザイン・カウンシルから『適切な姿——一九〇〇年から一九六〇年までの工業製品における様式』²¹という、まさに二〇世紀前半の工業製品についての戸籍簿と呼ぶにふさわしい本を出版しており、デザイン史家としてのその能力は高く評価されていたのであつた。

ボイラーハウス・プロジェクトの活動は、主として、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館を拠点とした一連の展覧会活動であつた。そのなかには、「メンフィス」「売るためのイメージ」「コーク」「テイスト」「イッセイ・ミヤケ」「ソニー」などの展覧会が含まれている。これらの展覧会を支えてきた思想は、ひとりの芸術家とそのパトロンという旧来の「芸術」の成り立ちを産業と大衆との関係に置き換え、その総体こそが二〇世紀の文化である、という認識に基づくものであつた。私たちを取り巻いている文化状況を産業と商業と大衆の三者が生み出した結果としてとらえることによって、そのような文化構造のなかでのデザインのもつ役割の重要性をひとつの教育的価値として展示したことが、まさしくボイラーハウス・プロジェクトの特徴であり、同時に進歩性だったのである。一方、それぞれの展覧会に応じて刊行された、スティーヴン・ベイリー自身の執筆になる詳細なカタログも、大変注目を集めた。その理由は、たとえばフォード「シアラ」がどのようにして生まれたかを展示した「カー・プログラム」展のためのカタログ²²にみられるように、単にオブジェクトを配列しただけのカタログではなく、デザインが生まれるまでの詳しいプロセスを、その間に影響を与えた社会的、経済的、技術的要因に照らして解説し、例証していたからである。ボイラーハウス・プロジェクトが企画した展覧会は、テーマの選定のうえからも、またカタログの編集のうえからも、従来の展覧会にはみられなかった斬新なものであり、まさに、デザイン史の新たな方法論にのっとりた視覚的な展開だったといえよう。

こうした一連の活動の実績を踏まえて、一九八九年の夏、ボイラーハウス・プロジェクトの今後の活動の拠点となる「デザイン・ミュージアム」が、ロンドン東部の再開発地の一角、バトラーズ・ウォーフに完成した。開館に先立ってそのミュージアムの概要を紹介したパンフレットのなかに、次のような一節を読むことができる。

常設の展示を含め、さまざまな展覧会をとおして、このデザイン・ミュージアムは、

過去と現在のデザインを一般化し、解説し、批評し、そしてさらには、デザインの未来についても展望することになるであろう。そしてそれは、産業と文化のあいだに新たな関係を創造する一助となることであろう。……このミュージアムが創造的であるとするならば、産業がわれわれの文化である、という認識に遅ればせながら立っていることである。

このように、疑いもなく「デザイン・ミュージアム」は、貿易のための見本市会場でも、単にオブジェクトを並べただけの美術館でもなく、人間が生み出す産業製品に付着しているイメージやイズムまでもを含め、多様なメディアをとおしてデザインの紹介と検証が行なわれる、全く新しいタイプの「デザイン教育の場」であり、「文化を分析する国際拠点としての館」となることを目指しているのである。

ところで、文献や史料が整備され、学会活動や展覧会活動が活発になるにしたがって、研究成果が具体的なかたちをなして現われてくるのは当然のことである。八〇年代に入るやいなや英国では、デザイン史に関する研究書がまるで洪水のように刊行されてきたといっても過言ではない。そこで、一九世紀から現在に至るデザイン史の全体的な構図を見るうえで最も参考になるとと思われる数冊を選んで、出版年代順にここに挙げておきたい。

John Heskett, *Industrial Design*, Thames and Hudson, 1980.

Stephn Bayley, et al. *Twentieth Century: Style & Design*, Thames and Hudson, 1986.

Adrian Forty, *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*, Thames and Hudson, 1986.

Penny Sparke, *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*, Allen & Unwin, 1986.

Penny Sparke, *Design in Context*, Bloomsbury, 1987.

これらは代表的なデザインの通史であるが、一方では、二〇世紀のデザイナーの個人研究も進められてきており、デザイン・カウンシルから叢書として出版されている。その幾つかは次のとおりである。

Penny Sparke, *Ettore Sottsass Jnr*, Design Council, 1982.

Avril Blake, *Misha Black*, Design Council, 1984.

Pat Kirkham, *Harry Peach: Dryad and the DIA*, Design Council, 1986.

また同時に、英国の歴史家は、自国の歴史だけではなく、海外の歴史にも積極的に目を向けており、主として、アメリカ、ドイツ、イタリア、スカンジネイヴィア諸国、日本などがその対象となっている。デザイン史の全体像をよりよく理解するためには、これらの国々のデザインの発展過程を無視することはできず、出版活動のみならず、各国史に関するセミナーも盛んに行われてきた。日本についてだけいえば、ペニー・スパークの『日本のデザイン』²³などが刊行されているし、セミナーとしては、一九八八年一月に、「戦後日本のデザイン」と題したセミナーがヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で開か

れ、あわせて、キングストン・ポリテクニクの美術・デザイン史学科から、二編の論文と詳細な文献目録とからなる同表題を冠した小冊子が出されている。

とにかくこのようにして、一九世紀から現代に至る通史、モノグラフによる詳細な研究、デザイナー研究、各国史といった、さまざまなレベルでのデザインの歴史に関する研究成果が、八〇年代をとおして、いっきにその姿を現わしてきたのであった。

五. 方法論の刷新——美術史的記述からの解放

この十数年のあいだに英国を中心としてデザイン史研究がいっきに活性化してきているものの、なぜそれまでのあいだ「工業製品の歴史」は等閑視されたのだろうか。その理由を英国に例を取れば、ひとつには、独立した歴史を記述しようにも対象となる工業製品の歴史それ自体がいまだ極めて浅いという実情があったことに加えて、各工芸のジャンルに基づく歴史記述の手法が支配的だったために、それぞれの工業製品もアイテムごとに各工芸史のなかに分割され、そのなかで部分的に取り扱われる傾向が強かったことが挙げられよう。またひとつには、工業製品の歴史は芸術の歴史のなかでどのような位置を占めうるのか、という切実な問題に折り合いをつけることに時間を要したことも確かである。それは、一言でいえば、純粋美術とデザインの分離をどうとらえるかにかかっていた。純粋美術の観念をもって芸術の歴史を語ろうとする人にとっては、工業製品がその対象となることはなかったし、芸術の歴史のなかでも工芸史について述べようとする人にとっては、使用を目的としているという観点からすれば工芸品も工業製品も同列の対象とみなすことができたが、しかし一方で、製作上の、ないしは生産上の「手段と工程」という観点からすれば、工業製品を工芸品と同等に扱うことはできなかったのである。ここに近代の芸術の歴史の複雑さと対立性があったように思われる。

一九八〇年代にヴィクトリア・アンド・アルバート博物館においてボイラーハウス・プロジェクトのディレクターとして一連のインダストリアル・デザインの展覧会を推進することになるスティーヴン・ベイリーは、かつてある本のなかで、「インダストリアル・デザインが二〇世紀の芸術である」²⁴と言い切っている。それに対して、建築およびデザインの歴史家であるエイドリアン・フォーティは、『『インダストリアル・デザインが二〇世紀の芸術である』とする見解は、芸術とデザインのあいだに横たわるあらゆる違いを覆い隠すことを意図しているように思われる」²⁵と述べることによって批判を加え、さらに続けて、「決定的な差異は、現在の状況下では、通常芸術作品はひとりの人間である芸術家によって（あるいはそうした人物の指揮のもとに）構想され制作されるのに対して、工業製品にはそのことがあてはまらないことにある」²⁶というのである。

先のスティーヴン・ベイリーの見解は、一九七九年に出版された『適切な姿——一九〇〇年から一九六〇年までの工業製品における様式』のなかにみられるものである。確かにこの本は、二〇世紀の前半に生み出された代表的な個々の工業製品についての簡単な記述と著名デザイナーの紹介とによって構成されており、純粋美術の作品を取り扱う場合の書物ないしはカタログの形式を取っている。したがって彼のその見解は、純粋美術とデザインの違いを無視し、混同していると受け取られたとしてもやむを得なかったかもしれない。しかしその後の彼の著作や展覧会のプロモーションのあり方を見ると、決して彼が混同し

た見解の持ち主でないことが判明してくる。むしろ彼は、二〇世紀の芸術は、作家／作品／享受者の関係のうちに存在するのではなく、産業／製品／消費者の関係のなかに横たわっていることを認め、そのことをインダストリアル・デザインという観念のなかでとらえようとしていたのである。したがって彼にとっては、まさしく字義どおり、「インダストリアル・デザインが二〇世紀の芸術である」ということになる。彼の『適切な姿』という本は、形式こそ確かに純粋美術の作品紹介のためのカタログに近いものの、彼のもくろみは、そうすることでインダストリアル・デザインをいわゆる純粋美術の高みにまで引き上げることはなかった。デザインの歴史についての一冊の十全な研究書さえもいまだ姿を現わしていなかった当時であって、彼が意図していたことは、今後の研究において必要不可欠と思われる二〇世紀の工業製品の基本台帳をつくることだったのである。

それでは果たして、スティーヴン・ベイリーがいうように、インダストリアル・デザインは二〇世紀の「芸術」なのだろうか。一面では確かにそういえるかもしれない。高度な科学技術と複雑な経済行為のもとに、ある種の倫理観を伴いながら人間の夢や欲望やイデオロギーがひとつの具体的な形態となってその姿を現わすのが工業製品である。しかも工業製品は、二〇世紀という時代の技術と経済と精神の総体を具現化するだけでなく、一方で新たな生活様式を創出する原動力となっていることも事実である。明らかにそれは、「手と個人」によって生み出されるものではなく、「機械と社会」によってつくり出されるものではあるが、しかしもし、「手と個人」という「芸術」を規定する旧来の尺度に再解釈を加え、時代の有する技術と経済と精神が一体となって創造的に表現されたオブジェクトのもつ情報量と影響力との度合いをもってその新たな尺度とし、それによってそれまでの時代と二〇世紀を対比しつつ「芸術」の意味と機能を理解しようとする立場に立とうとするならば、スティーヴン・ベイリーの見解もあながち過言ということにはならないだろう。しかしそれはそれとして、また、これまでも一部の偶像破壊主義者たちによって純粋美術の社会的正当性が問いただされたことがあったとしても、「現在の状況下では」、エイドリアン・フォーティーが指摘するように、「手と個人」に立脚した芸術観が伝統的なヨーロッパの仮説となっていることも確かなのである。

そうであるとすれば、エイドリアン・フォーティーは、工業製品は「芸術」でないがゆえにその歴史を記述することは無益である、といっているのであろうか。いやそうではない。彼が目を向けているのは、幾つかの側面で純粋美術とは大きく異なる工業製品をあたかも純粋美術であるかのように記述しようとする従来からの手法と態度に対してなのである。そこで彼は、近代の建築とデザインの歴史について古典的名著を数多く残したニコラウス・ペヴスナーの歴史記述の手法を一例として取り上げ、こう批判するのである。

たとえば、三〇年以上も前に改訂版として出版され、デザインに関して最も広く読まれた本のひとつである『モダン・デザインの先駆者たち』²⁷におけるニコラウス・ペヴスナーの主たる目的は、建築とデザインにおける近代運動の歴史的な系譜を明確にさせることであつた。もっとも、彼の方法論は、単に個々のデザイナーの仕事と公表された声明文から製品を検証するだけで十分にデザインは理解されうるといった仮説に基づくものであつた。しかし、建築家やデザイナーによってなされるしばしば不明瞭で冗長な声明文が、その人たちのデザインする建物や品物を完全にあるいは十分

適切に物語っているとする理由はどこにもないように思われる²⁸。

フォーティーに従えば、私たちを取り巻いている建物やオブジェクトは、決して著名な建築家やデザイナーによってのみつくり上げられるものではなく、その多くは、技術や経済や政治といったその時代のさまざまな社会的環境のもとに生み出される、実際には集団製作による無名性を特徴とするものなのである。そうであるとするならば、一個人としてのデザイナーの仕事や思想からのみそれらの成り立ちを説明することは、確かに不十分であるだけではなく不適切ということになる。つまり、個々人の業績を細い一本の糸でつなぎあわせるペヴスナー流儀の歴史記述に欠けていたものは、フォーティーにいわせれば、多様な社会的糸によって織りなされた広がりをもった面の堆積としてデザインの歴史を理解し検証する方法論だったのである。

六. 社会的文脈からの照射の必要性

ところで、先のエイドリアン・フォーティーの一文は、一九八六年に出版された『欲望のオブジェクト——一七五〇年から一九八〇年までのデザインと社会』からの引用である。それに先立つ一九八〇年には、デザイン史記述における新たな方法論に基づくおそらく最初の研究書といえる、ジョン・ヘスケットの『インダストリアル・デザイン』が世に出ている。こうして、七〇年代のデザイン史研究の黎明期を経て、八〇年代に入ると英国では、デザインの歴史の記述を巡ってこうした新たな方法論が一段と確固たるものとなってゆくのである。たとえばそうした一例を、マイクル・コリンズの『ポスト・モダニズムを目指して——一八五一年以降のデザイン』²⁹における記述手法を批判した、王立美術大学のペニー・スパークの一文に求めることができよう。そのなかで彼女は明快にペヴスナー流儀の歴史記述の方法を否定し、こう述べているのである。

この本には、歴史の歪曲による奇妙な偏向が至る所で見受けられる。こうした問題の原因は、この主題を論じるにあたって、社会的、文化的、政治的、経済的、さらにはそれ以外の、いかなる文脈からも考察されていないことに基づくものである。……いまや私たちは、偏狭で美術史的なペヴスナー流儀の見方を乗り越えて、「デザイン史学」と呼ばれる学問領域の発展へとつながる道へと希望を抱いて動き出しているのである³⁰。

ペニー・スパークが「社会的、文化的、政治的、経済的、さらにはそれ以外の、いかなる文脈」というとき、そこには、一九世紀から現代に至る工業製品のデザインは、デザイナーや技術者を含む製作集団と、実際にそれらを製造する産業と、それらを購入し使用する大衆との三者の関係のうえに成り立つものであって、作家と作品と享受者とのうちに成立する工芸や美術とは本質的に異なっている、という見解が前提とされている。したがって、そのようなデザインの歴史を検証しようとする場合、記述にあたっては、おのずと工芸史や美術史とは異なる独自の方法論が用意されなければならない、その確立こそが、デザイン史研究を発展させるうえでのこれまでのひとつの大きな課題であった。英国における

デザイン史研究にとっての八〇年代は、一言でいえば、デザインの実践者によって語られる経験談の域からの脱皮と、ペヴスナーにみられるような美術史的記述からの解放とを求める歴史であり、それに代わって、一九世紀と二〇世紀の人たちが生み出したオブジェクトとイメージに対して、実態に即して社会的、技術的、経済的文脈から照明をあてる作業だったのである³¹。

デザイン史の記述を巡って、旧来の美術史的方法論からの脱皮が唱導され、新たな方法論が再構築されようとしていた八〇年代は、実は美術史研究自体においても、学としての美術史の危機が意識され、その克服の途が模索されはじめた時代だった。六〇年代後半以降急速に力を増してくる、モダニズムに対する懐疑の潮流は、美術史研究にも大きな波頭となって押し寄せてきた。その結果、アヴァンギャルドの美術をもって近代美術史の正統とする価値観が揺らぐとともに、モダニズムに内在する普遍主義もまた批判の対象にすえられることになったのである。米村典子は、こうした動きを一種の英雄神話の崩壊ととらえ、次のように述べている。

そして、今、われわれはその神話の崩壊に立ち会っている。標題に挙げたリヴィジョニズムとは、一九六〇年代の末頃から顕在化し、現在も進行中の美術史研究における見直し（revise）の動きを総称したものである。十九世紀を対象とする研究においては二つの主な見直しの動きがある。一つは、ここまで見てきたモダニズムによる近代芸術の枠組みの立て方と、アカデミー対アヴァンギャルドの対立の図式にかかわるものである。もう一つは、第一の見直しと関連して、近代芸術の発展史に名を連ねる画家のほとんどがフランス人か、フランスで活躍した人物であるというフランス中心主義に対する反省の気運である³²。

リヴィジョニズムの登場は、モダニズムが捨象してきた側面に再度照明をあて、いわゆる「落ち穂拾い」を行なうことを可能にした。しかし六〇年代後半以降にみられる現象は、いうまでもなく、近代美術を支えていた前提となるイデオロギーが失速したことを意味するものであり、したがって、単に「落ち穂拾い」による歴史の再構成だけでは十分な回復の方途は開けず、これまでの制度化されてきた美術史研究における前提それ自体が再検討の対象とみなされ、歴史の再配置が求められるようになるのである。そこには、大きく分けて二つの設問が用意されていたといえる。ひとつは、実証主義の精神である中立性と客観性を前提にしながらも、近代美術の記述にあたって、果たして美術史家はイデオロギーから全く自由でありえたかどうか、さらには、そのようなことが実際に可能なかどうか、という設問であり、いまひとつは、伝統的な美術史がこれまで前提としてきた「芸術」概念、つまり「芸術のための芸術」という自律性の美学は真に有効なものであるのかどうか、という問いかけであった。前者の設問に答えるかたちで、加藤哲弘は、「解釈者がそうした無垢の立場に立つことは、実際には不可能である」と述べ、さらに、「見せかけの中立性は、支配的なイデオロギーの絶好の隠れ蓑になってしまう」³³とも指摘している。つまり、近代美術の擁護者は中立性を装いながら、実のところ支配的であったイデオロギーを媒介としながら政治的役割を演じていたのであり、そのことへの自覚がいま問われているといえよう。また後者の設問にみられる、「芸術を、芸術以外のなにものにも奉仕しない、一種の

マイクロコスモスだと想定する」³⁴自律性の美学の「芸術」概念も、もとはといえば近代の合理主義精神の内実である純粋性と排他性に由来する西洋的仮説にほかならず、モダニズムの失速とともに見直しの動きが顕在化してきたとしても、それは当然のことといえよう。

そうした状況のなかにあつて、『新しい美術史学』が一九八八年に刊行されるのである。編者は「新しい美術史学」を次のように語っている。

新しい美術史学とは、きちんと決まった同じひとつの傾向を指すというよりも、ゆるやかで広い範囲を指している呼び名である。美術に対する保守的な趣味が支配し、しかも、その趣味を研究のなかで正統化することで悪名高いこの学科に対して、フェミニズム、マルクス主義、構造主義、精神分析をはじめとする社会的政治的関心から批評を加えるものであれば、そのなかに含まれる³⁵。

これは、様式史としての美術史から離れ、社会史としての美術史への展望を切り開くものであり、同時に、伝統的な美術史に内在していた前提としてのイデオロギーを、暗黙の了解事項から研究に値する検討事項へと解き放すことを意味していた。つまり、美術制作なり美術作品を閉ざされた実験室のなかで純粋培養し、それによって研究の成果を得ようとするのではなく、それらを成り立たせている実際の社会的、政治的、経済的諸環境のなかに還元し、そうした文脈のなかから等身大の実像を得ようとするのがそこには意図されているのである。したがってその場合、特定の様式に属しない「美術」も、特定の国や地域に属しない「美術」も、特定の性や人種に属しない「美術」も、等しく研究の対象になるであろうし、それ以前の問題として、これまでそれらを「特定」するうえで支配的に作用してきた価値や観念さえも、俎上に載せられることになるのである。

このように見てくると、「新しい美術史学」も、デザイン史研究におけるパラダイム・シフトも、少なくとも英国にあつては同じ危機意識と反省のなかから七〇年代から八〇年代にかけての同時期に胎動してきたことが理解できるであろう³⁶。

七. デザイン史——近代運動史から社会文化史へ

ペニー・スパークは、デザイン史の記述を巡ってのパラダイム・シフトが起きた背景について、ニコラウス・ペヴスナー、ルイス・マンフォード、ハーバート・リード、ジークフリート・ギーディオンといった今世紀前半のデザイン史家やデザイン批評家たちの多くが共有していたイデオロギー上の前提に対しての批判的な視線に触れ、次のように要約している。

……彼らは皆、両大戦間期における近代運動のもつ機能主義的理想を支持し、「グッド・デザイン」は機械美学と同義語であるという神話を垂れ流すことに手を貸し、社会がそうした特定のデザイン運動とつながりをもつようになることの意義を無視し、その帰結として、デザインを日常的なというよりはむしろ英雄的な概念へと変えてしまったのである。こうした著述家によって確立された批評の伝統を塗り替えることはこれまで困難を要してきたし、彼らの見解に疑問が付されるようになったのは、近代

運動への不満が高まっていった結果によるものであって、つい最近のことにすぎないのである³⁷。

これまでデザインの歴史といえば、デザインにおける近代運動の歴史を指し示すことが伝統的であり、同時に支配的でもあった。そして、そうした観点からの歴史記述にあたっては、その運動に加担したデザイナーたちの思想と彼らが製作したオブジェクトの様式とに主たる照明が当てられていた。したがってそこでは、本来近代運動が社会的なものであるにもかかわらず、そのことに意が用いられず、個人的なものであるかのような記述のすり替えが行なわれていたのである。もっとも、デザインの近代運動それ自体をひとつのまとまりをもった歴史としてみなし、それを記述することには、それはそれとしてとくに不当性はないだろう³⁸。しかしそうした手法を取る限り、この二世紀のあいだに急速に発展してくる大量生産と大量消費に結び付けられた近代社会におけるデザインの複雑なありようはおおむね捨象され、視野に入っていないことを意味するのである。

まさしくペニー・スパークの『二〇世紀のデザインと文化への招待』は、そうした捨象された側面に光をあてることによって、デザイン史における記述の枠組みを再構築しようとするものであった。その本のなかで彼女は、「近代社会が全体として生み出すに至った観念と価値を包摂する概念として」³⁹文化という用語を用いながら、近代社会における支配的な文化パタンが経済と政治と技術といった諸力によって決定されてきたことに着目し、同様の諸力によって形成され維持されているデザインを文化的記号としてとらえようとする姿勢を一貫してとっている。そして彼女は、「一九〇〇年以来、こうした広い意味において、デザインと文化はますます相互依存の関係を深めるようになった」⁴⁰というのである。

このように、デザインと文化の相互関係のなかでデザインの歴史をとらえようとする視点は、英国のみならず日本の研究者のあいだからも指摘されていた。たとえば、一九八三年という早い時期に、「工業デザイン全集」の第一巻『理論と歴史』のなかで阿部公正は、デザイン史の記述のあり方について言及し、次のように述べている。

工業製品が人間の日常生活に影響を及ぼすようになってからすでに一世紀以上経っているにもかかわらず、今日われわれは、工業デザイン史について、それをすでに確立されたものとして語ることはできない。それは、美術史に準じた形の様式史でないことはもちろん、単なる製品発達史でもなければ、技術史でもなく、また本当はデザイン運動史でもないはずだからである。工業デザイン史は、工業製品を対象としながら、その生産と消費をめぐる諸関係より生ずる生活様式についての、ひとつの文化史でなければならないだろう⁴¹。

ここで述べられているデザイン史観は、表明された時期が欧米のデザイン史家たちによる同種の認識への到達時期とほぼ同じという意味で、まさに卓見に属するものであろう。しかし、実際にこの『理論と歴史』を読むと、デザインの歴史に関しては、「デザイン思想史の概略」と「戦後のデザイン振興策」についてしか扱われておらず、「工業製品を対象としながら、その生産と消費をめぐる諸関係より生ずる生活様式についての、ひとつの文化史」としてのデザイン史のレヴェルにまでは到達していないことがわかる。これは、デザ

イン史を規定するにあたっての理念上の概念と、当時の記述レベルとのあいだに大きな溝があったことを物語るものであるが、残念ながら日本にあっては、その溝はいまだもってほとんど埋められているわけではない。

もはや二〇世紀のデザインの歴史を、これまでどおり、定形化された「デザインにおける近代運動」の文脈からのみ語ることはできない。今世紀の工業製品の成り立ちを見た場合、その多くはある意味で大衆の欲望の正確な反映とみなすことができ、そうした大衆の欲望を、技術者は技術革新をとおして機能と構造のうえから支え、デザイナーは一定の美的判断に基づいて形態のうちに表象してきたのである。そしてそのようにして生まれ出た工業製品は、限られた私的空間のための静的な展示物といったものではもちろんなく、市場をとおして商品として生活空間へ流出し、人びとの行動様式や生活様式を一面から強く規定してきたのであった。たとえば、家事労働の合理化に対する欲求が家事の機械化という概念を生み出し、新たなエネルギーである電気に支えられながら、電気掃除機や電気洗濯機といった家庭電化製品の登場を促したことは周知の事実であり、そのことによって家庭内の労働のありようは一変し、余剰の労働力の一部は明らかに社会における労働力へと転移され、こうして女性の社会進出への途が開かれるためのひとつの物質的契機は生まれることになったのである。この事例の場合、誰がその製品をデザインし、ひとつの様式を生み出したのかという個人の問題に焦点をあてるよりも、どのようにして家事労働の合理化に対する欲求は形成され、それがどのような形態のうちに表象されることで受け入れられ、その後の女性の生活様式にどう影響を及ぼしていったのかといった、むしろ社会的主題のうちに考察が進められた方が、デザインの意味の全体構造は明瞭になるのではないだろうか。そのような意味からして、もはやデザインの歴史をデザインの語彙のみで描写することはできないのである。明らかに近代社会におけるデザインは、個人の完結した行為のなかにあるのではなく、社会の諸関係の全体構造のうちにあって執り行なわれる、社会的観念の物質化にほかならず、したがって、物質に刻まれた観念を歴史的に読み解こうとするデザイン史は、必然的に、その時代のその地域の、人間の営みの総体である文化それ自体を物語ることになってゆくのである。

とはいえ、デザインの歴史を多元的な文脈から網状的に記述する手法には、その正当性とは別に、それゆえの困難性が当然つきまとうことになる。なぜならば、その手法が、他の多くの学問にみられるような、分析という既成の方法論ではなく、統合という新たに用意された方法論だからである。そのような方法論のもとに歴史記述を行なおうとするデザイン史家には、したがって当然ながら、社会史、技術史、経済史などの他の学問領域についての広範囲でしかも正確な知識が要求されることになるだろう。というよりはむしろ、デザイン史家は、人類がつくり出した実際のオブジェクトとイメージを媒介物として、既存の隣接する諸学問の成果を積極的に組み替え統合する役割を担うことになってゆくのかもしれない。あるいはまた、関連する諸科学の研究者との対等な共同作業のなかでデザイン史のさらなる発展は横たわっているのかもしれない。どちらにしても、デザインそれ自体が人間の社会的営みの重層性がもたらすひとつの結果である以上、その歴史を対象にするデザイン史もまた、放射的多層性をその学問的特性として有することになるのである。

(一九八九年初出／一九九五年増補)

注

(1) Edward Lucie-Smith, *The Story of Craft: The Craftsman's Role in Society*, Phaidon, Oxford, 1981, p. 11.

(2) ただし同著者によるインダストリアル・デザインの歴史に関する論考として、次のものがある。Edward Lucie-Smith, *A History of Industrial Design*, Phaidon, Oxford, 1983.

(3) トーマス・マルドナード博士（ウルム造形大学の当時の学長）によって作成され、1964年のブルージュでのデザイン教育に関する国際セミナーで採択された、国際インダストリアル・デザイン団体協議会の定義の一部は次のとおりである。「インダストリアル・デザインは、産業が生み出す製品の形態的質を決定することを目的とした、創造活動である。ここでいう形態的質とは、単に外観的特質のことではなくて、主として、製造者と使用者の双方の視点に立つことによって、ひとつの機構からひとつの一貫した統一体へと導くことになる、構造的、機能的関係性のことである。インダストリアル・デザインは、工業製品のいかんによって決定される人間環境のすべての側面を包含するものである」。しかし、国際インダストリアル・デザイン団体協議会の1971年のバルセロナでの会議では、「この専門職の有効性は実践者の仕事のなかにいうまでもなく内在しており、そうした意味から、定義は不必要である、ということが決議された」。Avril Blake (ed.), *The Black Papers on Design*, Pergamon Press, Oxford, 1983, pp. 179-180. [ブレイク編『デザイン論——ミッシェル・ブラックの世界』中山修一訳、法政大学出版局、1992年、169頁を参照]

1964年の上記の定義がモダニズムの観点から導き出されているのは明白であり、60年代後半から70年代にかけてのモダニズムの失速が、71年のバルセロナ会議での定義の不必要性の決議へとつながってゆくのである。最近では、テランス・コンランの次の一文にみられるように、多くのデザイン史家のあいだでデザインの多義性は広く認められるようになった。「それでは『デザイン』とは何であろうか。まさにこの言葉は多くの人びとに混乱を巻き起こしている。確かにこの言葉は、世代、民族、信条、社会・経済上の立場、業務内容のいかんによって、その人たちにとって違ったものになる」。Sir Terence Conran, 'Industrial Design from 1851 into the 21st Century', in Jocelyn de Noblet (ed.), *Industrial Design: Reflection of a Century*, Flammarion / APCI, Paris, 1993, p. 8.

(4) Roger Newport, 'Introduction', *Design and Industry: The Effects of Industrialisation and Technical Change on Design*, Design Council, London, 1980, p. 4.

(5) From the Editorial Policy of the *Journal of Design History* by Oxford University Press.

(6) Simon Jervis, 'Introductory Essay', *The Penguin Dictionary of Design and Designers*, Allen Lane, London, 1984, p. 11.

(7) 1992年5月に学校法（School Act）が改正され、それにより、すべてのポリテクニクは、ユニヴァーシティーへの名称変更をすでに行なっている。

(8) Victor Margolin, 'A Decade of Design History in the United States 1977-87', *Journal of Design History*, vol. 1, no. 1, Oxford University Press, Oxford, 1988, p. 51.

(9) Ann Ferebee, *A History of Design from the Victorian Era to the Present*, Van

Nostrand Reinhold Company Inc., New York, 1970.

(10) Simon Jervis, op. cit., p. 11.

(11) Ibid., p. 11.

(12) Ibid., p. 12.

(13) Hazel Conway (ed.), *Design History: A Students' Handbook*, Allen & Unwin, London, 1987.

(14) *RSA Journal*, vol. CXXXVI, no. 5384, Royal Society of Arts, London, July, 1988, p. 598.

(15) これは、1988年に執筆者が調査した時点での数値である。

(16) Gillian Naylor, *The Bauhaus*, Studio Vista, London, 1968. [ネイラー『バウハウス』利光功訳、PARCO出版、1977年]

(17) John Heskett, *Industrial Design*, Thames and Hudson, London, 1980. [ヘスケット『インダストリアル・デザインの歴史』榮久庵祥二・GK研究所訳、晶文社、1985年]

(18) Penny Sparke, *Design in Context*, Bloomsbury, London, 1987.

(19) Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1960. [バンハム『第一機械時代の理論とデザイン』石原達二・増成隆二訳、鹿島出版会、1976年]

(20) Adrian Forty, 'Reyner Banham', *Newsletter*, no. 38, Design History Society, UK, July, 1988, p. 10.

(21) Stephen Bayley, *In Good Shape: Style in Industrial Products 1900 to 1960*, Design Council, London, 1979.

(22) *The Car Programme: 52 Months to Job One or How They Designed the Ford Sierra*, catalogue of an exhibition at the Victoria and Albert Museum, text by Stephen Bayley, Boilerhouse Project.

(23) Penny Sparke, *Japanese Design*, Michael Joseph, London, 1987.

(24) Stephen Bayley (1979), op. cit., p. 10.

(25) Adrian Forty, *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*, Thames and Hudson, London, 1986, p. 7. [フォーティ『欲望のオブジェ』高島平吾訳、鹿島出版会、1992年、10頁を参照]

(26) Ibid., p. 7. [同訳書、10頁を参照]

(27) Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (first published by Faber & Faber in 1936 as *Pioneers of the Modern Movement*), The Museum of Modern Art, New York, 1949. [ペヴスナー『モダン・デザインの展開』白石博三訳、みすず書房、1957年]

(28) Adrian Forty (1986), op. cit., p. 239. [フォーティ、前掲訳書、301-302頁を参照]

(29) Michael Collins, *Towards Post-Modernism: Design since 1851*, British Museum Publications, London, 1987.

(30) *Journal of Design History*, vol. 1, no. 1, Oxford University Press, Oxford, 1988, p. 82.

(31) こうした新しい方法論は、80年代のはじめに大学におけるカリキュラムへも反映

されていった。たとえば、大学院大学である王立美術大学文化史学科の3つの教育課程のひとつである「ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館／王立美術大学共同デザイン史修士課程」の教育方針がそのことをよく表わしている。その教育内容を記した「概要」には、3つの教育目標が掲げられている。ひとつは、「デザイン理論」で、理論やイデオロギーがデザインの実践にどうかかわってきたかを理解するためのものである。次は「社会のおよび経済的文脈」で、デザインが生み出されるにあたっての政治的、社会的、経済的要因を検証することを目的としている。最後の3番目の目標が「製品——技術と形態」である。この目標は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に所蔵されている歴史的な作品をとおして、素材や構造や加工技術がその製品の形態にどのようにかかわっているかを実地に学ぶことによって達成されることが期待されている。この3つの観点に基づきデザイン史家を養成している王立美術大学文化史学科では、理論や思想のみならず、政治、経済、社会、技術といった多元的な視点からの網状的なアプローチがいまや不動の方法論となっているのである。See Royal College of Art Prospectus 88/89, pp. 29-30.

(32) 米村典子「リヴィジョニズム——近代美術史の新潮流」、神林恒道ほか編『芸術学ハンドブック』勁草書房、1989年、49頁。

(33) 加藤哲弘「美術史学の『危機』とその克服」、神林恒道ほか編『芸術学の軌跡』(芸術学フォーラム1) 勁草書房、1992年、162頁。

(34) 同書、163頁。

(35) A. L. Rees & F. Borzello (eds.), *The New Art History*, Humanities Press International, Atlantic Highlands, NJ, 1988, p. 2.

(36) このようなデザイン史と美術史に共通した現象が、次の引用にみられるような、英国における70年代以降の社会史の隆盛に強く影響を受けていることは、ここで指摘されてよいだろう。「イギリスの社会史研究は、およそこの四半世紀のあいだに歴史学のひとつの大きな分野として確立してきたものである(p. 1)。……イギリスの歴史学で用いられる場合『社会史』という用語は、異なるも関係しあう次の3つのアプローチを包含している。第1は、人びとの歴史。第2は、社会科学から導き出された概念を歴史的に適用することのなかに見出される、私が『社会＝歴史のパラダイム』と呼ぶところのもの。そして第3が、『全体の歴史』ないしは『社会の歴史』と呼ばれている、全体化もしくは統合化の歴史への志向(p. 7)」。Adrian Wilson (ed.), *Rethinking social history: English society 1570-1920 and its interpretation*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1993, p. 1 and p. 7.

(37) Penny Sparke, *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*, Allen & Unwin, London, 1986, p. xxi. [スパーク『近代デザイン史』白石和也・飯岡正麻訳、ダヴィッド社、1993年、15頁を参照]

(38) しかしながら、そのことに問題がないわけではない。ポール・グリーンハルジュは、「モダン」とデザインの結び付きがこれまで無原則的であったことと、20世紀のデザインとモダニズムのデザインが同義でないことを指摘して次のように述べている。「今世紀の大半にあつて『モダン』という言葉は、デザインに限っていえば、比較的問題にされることはなかった。その言葉は、その言葉によって人が担わせようとした意味が何であろうと、そのすべてを意味していた。多かれ少なかれその言葉は、特定の文脈を与えられると、い

かなるデザインされたオブジェクトにも適用されたし、したがって、ひとつの蔑称かひとつの賛辞として解釈された。多くのことを意味していたがゆえに、しばしばその言葉は何も意味していなかった (p. 1)。……私たちの世紀の大多数のデザインは、モダニズムなるものではなかったし、いまでもそうではない (p. 2)」。Paul Greenhalgh (ed.), *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990, p. 1 and p. 2. [グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一ほか訳、鹿島出版会、1997年、1頁と3頁を参照]

ポール・グリーンハルジュの上記指摘に関連して、日本におけるその一例として、Penny Sparke, *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century* (Allen & Unwin, London, 1986) の訳書題が、著者の意図に反して、『近代デザイン史』となることが挙げられるし、『世界デザイン史』(『BT』3月号増刊、美術出版社、1994年) がもっぱら「近代デザイン」の文脈からしか記述されていないことにも注目したい。

(39) Penny Sparke (1986), op. cit., p. xix. [スパーク、前掲訳書、12頁を参照]

(40) Ibid., p. xix. [同訳書、12頁を参照]

(41) 工業デザイン全集編集委員会編『理論と歴史』(「工業デザイン全集」第1巻) 日本出版サービス、1983年、167頁。

第二章 デザイン・ミュージオロジーへの展開

はじめに

「二〇世紀のデザインを扱う場合のおそらく主たる問題のひとつとなるのは、一定の歴史的な概観と展望を踏まえなければ、避けがたく、記憶と個人的理解が割り込んでくるということである」¹。この危険性を回避するうえで、デザイン・ミュージオロジーの確立が今日的に要請されているわけであるが、ここでの考察は、すでに前章「デザインの歴史研究の再文脈化」において検討したデザイン史研究の新しい方法論が今後デザイン・ミュージオロジーの構築の場にどう展開されるべきかを巡る諸問題に向けられることになる。

一. デザイン・ミュージオロジーの不在

デザインの歴史を検証し理解しようとする場合、単に文字による記述だけでなく、実際のオブジェクトによる展示が有効な手段になりえることはいうまでもない。そして、文字による記述とオブジェクトによる展示においては、それぞれ制約される次元が大きく異なるにしても、両者にとっての関心事に、つまりデザインの社会的意味と文化的意義をどのように認識し、それをどのような視点から照明をあてるかという問題意識に、共通点があることもまた疑いを入れないだろう。さらに付け加えるならば、そうした両者の関心事はただ底辺で共通しているというだけではなく、互いに刺激と影響を及ぼし合う関係として機能しなければならないことも、認められてよいだろう。そうであるとするならば、デザイン史の記述手法とデザイン・ミュージオロジーは、別個の基盤からではなく、必然的に両者が共有することになる関心事を基盤として今後構築されなければならないことを意味する。そこで、デザインの歴史記述を巡って大きなパラダイム・シフトが起きつつある現在にあって、デザイン・ミュージオロジーがどのような状況にあるのかを見ておくことは決して無意味ではないだろう。

デザイン史の記述手法とデザイン・ミュージオロジーに関連して、『欲望のオブジェクト』の著者のエイドリアン・フォーティは、そのなかで、戦前の英国の美術とデザインを回顧するために一九七九年にロンドンのヘイワード・ギャラリーで開催された「三〇年代」展に言及し、こう述べている。

ほとんどの展示物が、その一〇年間のものであると考えられる様式と合致するがゆえに選ばれていたことは明白であり、説明書きにはデザイナー名、製造業者名、デザインの日付、そして現在の所有者名が情報として記されていた。カタログに付け加えられていたさらなる情報といえば、取り上げたデザイナー一人ひとりについての簡単な略歴ただそれだけであった。こうした断片的な情報を見て、展覧会の入場者たちが、最も大事なことはそれぞれのオブジェクトをデザインしたのは誰なのかという点にある、と思い込んでしまったとしても、それは無理からぬことであっただろう²。

フォーティの批判が、デザインを成り立たせている社会的、文化的諸関係を見無視し、

あたかもデザインが自律的なひとつの美術作品であるかのような扱いのもとに、その説明にあたってはデザイナー名とそれに付随する幾つかの断片的な情報しか提供しようとしないう展示方法についてであることはいうまでもない。それではなぜ、そのような形式によってこれまでデザインの展覧会は開かれてきたのであろうか。おそらくそれは、これまでのデザイン史の記述形式が美術史のそれに歩調をあわせてきたことと同じ理由に由来するものと考えられる。ここで明らかにわかることは、一部に異論はあるが、近代社会における美術とデザインはその実態と役割の点で大きく分離し異なる様相を呈しているにもかかわらず、その歴史記述と展示の手法においては、著しく類似した方法論がこれまでとられてきたという事実である。デザインを美術の類似物とみなすような観点から歴史記述を行なってきたペヴスナー流儀の歴史家たちがなぜそうした態度をとろうとしたのかについて、同じくフォーティはこう推論している。

ペヴスナーやその他の人びとが個人に力点を置いたひとつの理由は、察するところ、誰がデザインを行なったかというよりもデザインは何をなしえたかという表現でもってデザインを扱おうとする場合に直面する心もとなさに比べて、手法としてはこの方が比較的安全だったことにある³。

デザインの歴史を記述したり展示したりする手法として、社会的文脈よりも個人的文脈において照明をあてた方が「比較的安全だった」とするフォーティの見解は、ペヴスナーやその他の批評家たちにとっては、どのようにして「モダン・デザイン」は大衆のあいだに受容され、拒絶されていったかという問題よりも、誰によって「モダン・デザイン」は成立させられたかといった論点の方に強い関心があったことを裏づけるものであるが、しかしそれは同時に、「モダン・デザイン」の成立過程を記述することにもまして、その受容過程を記述することに、より大きな困難性がつきまとうこともまた意味している。というのは、一般的に言って、「成立過程」の場合は、デザイナーと маниフェストとオブジェクトといったデザインの語彙が主たる記述要素となるであろうが、「受容過程」の場合には、オブジェクトの生産と消費にかかわる多層の実相を技術的、社会的、文化的語彙によって検証する必要があるからである。

たとえば、一九六九年に京都国立近代美術館で開催された「近代デザインの展望」展のカタログをいま改めて読み返してみると、こうしたデザインの展覧会を実際に開催するうえで直面することになった困難性を主催者側は具体的に三点に要約し、そのうちの三つ目の困難性については次のように表明しているのである。

……直面したもうひとつの大きな問題は、デザインの範囲をどのようにしてきめるかという問題であった。ひとくちにデザインといっても、その領域はきわめてひろく、ある意味では、社会生活上の造形物はすべてデザインであるともいえる。そのすべてを限られた展示空間に網羅することはもとより不可能である。たとえそれが可能であるとしても、それはいたずらに混乱した雑多な印象を観衆にあたえるだけであろう。そこでわれわれは、おもいきって出品作品を、ごく少数の種類のものに限ることにした。……そしてこの限られた種類について、それぞれある程度系統的な展望ができる

ように配慮したつもりである⁴。

ここにみられる言説から、その当時において、日本における「モダン・デザイン」の受容過程の全貌を例証することがいかに困難な仕事であったかが読み取れる。確かに「社会生活上の造形物はすべてデザイン」ではあるが、それを単にすべて並べただけでは「混乱した雑多な印象を観衆にあたえる」のは明白である。この展覧会は、「出品作品を、ごく少数の種類に限ること」によって「混乱した雑多な印象」は免れたかもしれないが、カタログを見る限りでは、作者と作品名と年代しか情報としては与えられておらず、したがって、展示物が美術作品と同次元に扱われていることに違和感を覚えた人や、ひたすら生活上の郷愁しか感じられなかった人がいたとしても不思議ではない。デザインの成り立ちを個人の所産というよりも、むしろ社会の所産に還元し、たとえば「高度経済成長と生活様式の革新」といった大きなパースペクティブのもとに戦後の日本のデザインの歴史を語る視点が用意されていたならば、「ポスター」や「パッケージング」や「プロダクト・デザイン」といったカテゴリーのなかにおいてデザインの「系統的な展望」を行なうのではなく、資生堂の「MG 5」のパッケージであれば六〇年代の若者文化の文脈で、松下電器産業の「ジュースー」であれば食生活の変化といった文脈のなかで語ることが可能となっていたであろうし、そしてまた、その方がよりふさわしかったにちがいはなかった。しかし、いかなる文脈からも語られていないために、オブジェクトに刻まれた社会的、文化的観念の解釈のみならず、その展覧会のテーマである「近代デザインの展望」それさえも、見る人の自由な解釈にすべてがゆだねられていたのである。

このような批評は現在の視点に立ってはじめて可能になるものであり、決して価値があるわけではない。しかし、次のような指摘を見る限りにおいては、その後のこれまでの二〇年間に、デザイン・ミュージオロジーに関してなにがしかの進展があった、との判断を下すこともまたできないのである。

デザイン・ミュージオロジーの構築は、デザインの理解を深めるための重要課題である。現在のミュージアムの展示方法を見ると、展示物の説明はデザイナー名に終始する場合がほとんどで、見る者にそれ以上の理解を与えることはない。しかし、本当に必要なのは、そのものを作り上げる要素となった、社会的背景にまで視点を広げた展示方法なのではないだろうか⁵。

ここで指摘されていることは、いうまでもなく、オブジェクトが成立するうえでの背景とそのオブジェクトが社会や生活に与えた影響とによって織りなされる全体的な文化構造のなかにおいてデザインが果たした役割や機能について分析し、それをわかりやすいかたちで伝達することの重要性である。つまり逆のいい方をすれば、これまでのデザインの展覧会に欠けていたものは、近代社会が全体としてもっている価値や観念に照らし合わせてデザインの視点から主題が抽出され、その主題を例証するうえで必須となるオブジェクトが集められ、展示がなされるような試みだったといえる。そうした意味で、まさしく今日に至るまで、日本においては、デザイン・ミュージオロジー不在の状態が続いてきたのであった。次の一文は、デザイン・ミュージオロジー不在のなかでの、同時に学芸員不在の

なかでの、ある博物館の実状を鋭く描写したものである。

昨年度の「デザイン・イヤー」を受け、わが国でも「デザイン・ミュージアム」開設の動きが活発化しはじめた。デザイン史を画した工業製品、グラフィック、ファッションなどの名品を歴史的な視点によって収集、展示する美術館、博物館だ。……東京千代田区の日本カメラ博物館の一角には、持ち主のない机がひとつ置かれている。近い将来、ここに座るであろう学芸員のためのものだ。だが、学芸員採用のメドは立っていない。近藤英樹・同博物館運営委員は、次のように事情を説明する。

「学芸員をきちんと置いて正式な博物館となるのが筋だが、通常、博物館の学芸員教育を受けた人では、工業製品の研究・評価は難しい。カメラの設計・製作の経験と知識のある人を、学芸員として認知するような柔軟な制度がほしい」。

確かに、展示は素っ気ない。デザインや精密機械について知識のある人は、展示を見て自分なりの関心に沿ったストーリーを組み立てることも可能だが、現在のままでは、懐古の情をそそるだけに終わりがねない⁶。

それではなぜデザイン・ミュージアロジー不在の悲惨な状態が続いてきたのであろうか。ひとつには、欧米にみられる七〇年代以降のデザイン史研究の急速な発展に比べて、日本においては、この分野の研究の進展は極めてゆるやかで、デザイン史研究の実質的成果をもってデザイン・ミュージアロジーを構築するにいまだ至っていないことが挙げられよう。当然ながらこのことは、デザイン分野の学芸員を養成する学術的基盤が未整備の状態であることをも意味している。こうした理由が内的要因であるとするならば、外的要因として、日本におけるデザインとミュージアムとの疎なる関係性が挙げられるかもしれない。一九九三年の広島市現代美術館での「デザイン・メイド・イン・ニッポン」展を組織したひとりであるデザイナーの山田晃三は、その展覧会の開催を巡って、こう述懐しているのである。

さてそこで、「デザイン・メイド・イン・ニッポン」展が、現代美術館という場所でおこなわれたことに触れてみたい。冒頭述べた動機は、戦後のインダストリアルデザインの歩みをこの眼で確認しつつ、将来の目標を明らかにしたいという思いであり、美しく立派な会場を望んだ。ゆえに広島市現代美術館に、デザイナー自身の構想を持ち込んだのだが、そこで思わぬことがおこった。

それは、この展覧会を美術館で開催できるかという基本的問題のほかに、「日本のインダストリアルデザインは、現代美術館の展示としてふさわしくないのではないか」という美術館のある学芸員の厳しい指摘であった⁷。

このことは、日本の美術館や博物館にあっては、「芸術」の範疇にある美術と工芸をもっぱら西洋の視点から取り扱う姿勢が、揺るぎない制度として構築されてきていることを物語るものであるが、なぜそうなったのかについての論議は置くにしても、少なくともこのような姿勢が制度化されている限りにおいては、日本においては「デザイン・ミュージアロジー」も「デザイン・ミュージアム」も常に不毛の状態に置かれることになるだろう。もし

そうした状況を打開しようとするならば、おそらく今後、次の諸点を問題化しなければならないにちがいない。ひとつは、近代社会におけるデザインの意味と役割の重要性を明確にすることである。ふたつ目は、「芸術」を定義する意味それ自体も含めて、その旧来からの概念に再解釈を加えることである。三番目は、ミュージアムの今日的意味での社会的機能を再吟味することである。しかしそうした諸点は、とくに現在にあって解決が求められている課題というよりも、欧米にあっては、むしろこの二世紀のなかにおいて同時代的課題として不断に検討が加えられてきた諸点であり、その検討の結果は、明らかにミュージアムのなかにも息づいてきているといえる。そこで、応用美術のミュージアムとして世界的規模を誇る英国のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の今日までの歴史をひとつの事例として振り返りながら、ミュージアムという文脈のなかにおいて「デザイン」がどのような意味に解釈され、「デザイン・ミュージアロジー」がどう構築され、その間近年のデザイン史研究の成果がどうしたかたちで導入されてきたかを、さらに詳しく検証しておくことは必ずしも無意味ではないであろう。

二. 一九世紀的遺産とデザインのミュージアム

周知のとおり、市民革命＝ブルジョア革命は近代民主主義思想を生み、その形成にあたっては、商品の自由な生産と流通、利潤の実現と労働力の確保といった幾つかの資本主義的原理が働いていた。市民革命の展開と資本主義の自由な発展は、自給自足経済に代わって商品経済を招来し、それに伴い、新たな全国規模の販売市場が開拓されていった。そのようななかにおいて機械の発明と普及が社会的に要請されることになり、いわゆる産業革命が展開されるようになるわけであるが、一九世紀に入ると、そうした機械製品の装飾や様式はどのような原理に基づき、どのような階層の人びとによって生み出される必要があるのか、といった問題が社会化してきたのである。

当時英国の製品はデザインの点ではるかにフランスに遅れを取っており、そのことが英国の製造業者の大きないらだちとなっていた。政府もそのことを認め、一八三五年に「デザインの^{アート}術と原理についての知識を国民（とくに製造業に携わる市民）に普及するための最善の方法を調査すること、さらには王立アカデミーの体質とそれによって生み出された結果を調査すること」を目的に、「美術と製造」に関する下院特別委員会が設置され、二期にわたる聴聞会を経て、翌年、デザイン学校の設置や博物館の組織化などが盛り込まれた最終勧告を提出するに至った。こうして、現在のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と王立美術大学の双方にとっての祖形にあたる「デザイン師範学校」は一八三七年にロンドンのサマセット・ハウスに誕生した。「われわれ、とくに製造工業国にとって、美術と製造が結び付くことは極めて重要である」⁸と記載された勧告書の一文からもわかるように、まさしく自由な資本主義経済の必然的な力が政府を動かし、当時沈滞していた王立美術アカデミーを揺さぶり、美術教育への国家の介入を可能にしたのであった。

一八五一年のハイド・パークでの大博覧会の開催に際して、「機械技術と高級美術の結合」に強い関心をもっていたアルバート公を補佐して力を発揮したのが、文官のヘンリー・コウルであった。一八五二年、コウルの才能をさらに発揮させる拠点として、商務省は実用美術局を創設し、審議官の職を彼に与えた。この職に就くことによって彼は、当時英国に

二三校あったデザイン学校の監督権を手中におさめ、また博物館についての任務としては、「学校が所有する美術作品の保存と整理に関して諸閣下に報告する」⁹義務を負うことになった。そのとき、大博覧会で展示された装飾製品を所蔵する空間の必要性を女王に説いたコウルは、王室の宮殿であったモールバラ・ハウスを実にうまく手に入れると、実用美術局をすばやくこの建物に移し、その一方で、大博覧会の展示品のなかから選択されたものや、デザイン学校が収集していた美術作品や図書のたぐい、それに四〇年代をとおして自分が主宰していたフェリックス・サマリー美術製品という会社によって製作されていた製品などが集められた。こうしてモールバラ・ハウスに集められた展示品は装飾美術博物館と命名され、その年の五月に一般公開された。これが装飾美術に関する最初の公共の博物館であり、のちのサウス・ケンジントン博物館を経て、現在のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へと発展してゆくのである。

モールバラ・ハウスの装飾美術博物館には、「恐怖の館」とあだ名された控えの間に設けられていた。この部屋には、「誤った原理による装飾の実例」が非難の言葉とともに展示されており、これは、大博覧会から選定されていた「正しい原理」に基づく作例と対照をなすものであった。こうして、当時の手工業製品を「装飾デザインの原理」に照らして正しいものと、そうでないものとに二分し対比させる手法をとることにより、コウルや美術審議官のリチャード・レッドグレイヴたちは、「一九世紀中葉の手工業が見習う手本として、また同時に大衆の趣味を改善する手段として」¹⁰その博物館を位置づけたのである。ニコラウス・ペヴスナーが述べているように、確かに「コウルや彼の仲間たちは、自らの熱意と才能をもってしても、何も達成するに至らなかった」¹¹かもしれないが、こうした展示手法は、明らかに一八三六年の下院特別委員会の勧告の精神に沿うものであり、美術と製造の結び付きの重要性が強く求められていた当時の社会背景を実によく物語るものといえよう。もちろんこのような社会的要請は英国に限った現象ではなく、同じように産業と経済の発展を願うヨーロッパ諸都市にとって共通したものであり、英国での大博覧会の開催やモールバラ・ハウスでの（そののちのサウス・ケンジントンでの）博物館の開設が直接の契機となって、たとえば一八六三年にはパリ装飾美術中央同盟が結成され、一八六四年にはウィーン応用美術博物館、一八七七年にはハンブルグ美術工芸博物館がそれぞれ設立されるに至るのである。モールバラ・ハウスの装飾美術博物館の次なる発展は、一八五七年に訪れた。

この年、この博物館はサウス・ケンジントンの新たな建物において再出発した。一八五一年の大博覧会は多額の剰余金を生み出し、アルバート公の意向に従うかたちで、サウス・ケンジントンに広大な敷地が購入され、そこに、科学と美術を振興するうえで必要な施設が建設されることになった。一八五三年に実用美術局が統合されるなかで発足した科学・芸術局の主任視学官にすでに任命されていたコウルは、その建物の実質的な責任者として腕をふるい、ウィリアム・キュービットの監督のもとに五五年から翌年にかけてその建設は進められた。長い天窓をもつ鉄鋼製のこの博物館は、単純な工学的手法を用いたもので、その簡素さは当時の建築物にあっては決して一般的ではなく、また、展示品にとっての採光角度や室内の温度調整の面でも問題を残しており、「ブロムトン・ボイラー」として悪名を馳せることになった。このとき、この用地に幾棟かの木造教室も同時につくられ、モールバラ・ハウスにあった装飾美術博物館、中央美術訓練学校（一八三七年に設置された「デ

ザイン師範学校」の後身)、科学・芸術局のすべてがこのサウス・ケンジントンに移転し、博物館と学校と行政機関からなる美術教育の複合体はさらに大きな前進を遂げたのであった。こうして一八五七年以降、コウルは科学・芸術局の局長と博物館の館長を兼ねるようになり、また博物館も、その地名をとってサウス・ケンジントン博物館と呼ばれるようになるのである。

「サウス・ケンジントンでは、一八六〇年代にドイツの理論家であるゴットフリート・ゼムパーによって提案された応用美術の分類法が取り入れられたが、それは、家具と木工、テキスタイル、金工、陶器とガラスといった領域から成り立っていた」¹²。いうまでもなくこの分類は、一九世紀中葉における手工業の各産業分野に対応するものであった。しかし、当然各領域の扱う素材と技術は異なる基盤に根ざす別個のものであり、それらの「基本的な違いを十分に見せることは困難であることが、すぐさま認識された」¹³。そこで、こうした種々様々なコレクションを統一する枠組みとして、装飾デザインの原理が用いられるようになり、一八五五年のリチャード・レッドグレイヴの『色彩の基礎手引き』や一八五六年のレイフ・ワーナムの『装飾の分析』、同じく一八五六年に出版されたオウイン・ジョウンズの『装飾の文法』などのなかで主張されていたデザイン理論が、装飾の正しい原理の基準とされたのであった。レッドグレイヴ、ワーナム、ジョウンズといったコウルを取り巻く、いわゆるサウス・ケンジントン・サークルの人たちにとっての装飾に関する基本となる考えは、総じていえば、形式的で対称的な幾何学に基づく装飾であり、歴史装飾の分析と分類から導き出されたヒエラルキーな全体構造を前提とした装飾であり、幾何図法に基づく「科学的」定理にしたがった装飾であった。このような定型化された装飾の原理が、英国にあっては今世紀のおよそ三〇年代に至るまで、博物館のコレクションの基準としてだけではなく、学校教育における美術の原理としても、強固に支配してゆくのである。しかしその一方で、サウス・ケンジントンにおいては、あくまでも「正規には、コレクションは素材と技術に基づいて整理されていた」らしく、イーアン・ウルフアンデンは、「サウス・ケンジントンを手本にした博物館にあって、素材と技術に基づいて分類することと、一般化されたデザインの諸原理を主張することとのあいだにある二分法が解決されることはおそらくなかったであろう」¹⁴と述べている。

サー・アストン・ウェブの設計になる新たな建物の礎石が一八九九年にヴィクトリア女王によってすえられると、それ以降その博物館はヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と呼ばれるようになり、一九〇九年にその建物は完成し、今日の姿を現わした。また一八九九年には、科学・芸術局が教育局と合併し教育省となるのに伴って、その博物館も教育省の管理のもとに置かれるようになり、官僚たちもサウス・ケンジントンからホワイトホールへと引き上げていった。しかしそれにもかかわらず、コレクションの展示は、「年代ないしは文化の系列に基づくというよりも、むしろ、金工、テキスタイル、木工といった工芸の系列に基づく」¹⁵配列によって従来どおり強固に構成され続けた。「このことは、……同じ時代と文化のなかから異なった種類のオブジェクトで満たす、当時新たに登場してきた配列の手法とは大きく異なり、新たな大展示空間のそれぞれが、たとえばすべてがマイヨリカ焼き、あるいはすべてが銀細工といった具合に、ひとつの素材でできたオブジェクトで満たされることを意味していた」¹⁶。これには、デザインの近代運動が展開されてゆくにつれて、当然ながら批判の声が巻き起こった。

批判の対象とされたのはおよそ次の二点であった。いうまでもなくデザインのモダニズムは装飾性と歴史性の否定を含意しており、したがってまず、コレクションの枠組みの基準として採用されていた「装飾デザインの原理」に対して批判が向けられた。次に、「工芸の系列に基づく配列」が問題にされた。というのも、この配列に従う限り、手工業から機械生産への移行に伴う社会的、技術的变化を受け止めることができず、二〇世紀の新しい技術や素材やエネルギーによって生み出されたオブジェクトを扱うことがほとんど不可能だったからである。概していえば、両大戦間期のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館は、三〇年代にモダニズムを擁護する立場からコレクションを収集し、新たな分類法をいち早く採用したニューヨーク近代美術館と異なり、近代運動の一翼を積極的に担うことも、電気ヒーターや電気冷蔵庫といった近代の消費財に目を向けることもなかったといえる。

しかし第二次世界大戦が終わると、さっそう大きな変革の兆しが生まれた。一九四六年には「英国はそれができる」展が開催され、そこには「モダン・デザイン」の大衆への普及が意図されていた。また一九四八年までに、工芸的配列から編年的配列へと展示手法が改められ、五〇年代になると、旧来の工芸とは異なる、今世紀の新しい技術や素材に基づくオブジェクトの収集も開始された。六〇年代に入るとその博物館では、時代を取り巻く環境に呼応しながら、大衆へ顔を向けた教育的役割が強調されるようになり、子どもや成人を対象にした、さまざまな講演会や見学会が企画されはじめた。このことから、従来みられた歴史的コレクションの貯蔵庫としての位置づけから離れ、過去から現在に至るまで英国民が何を生み出してきたのかを誰もがわかりやすく理解するうえでの教育の場として、改めてこの博物館をとらえ直そうとする姿勢が読み取れるであろう。こうしたことが反映して、企画展の占める割合も増大し、七〇年代以降は毎年五、六回の展覧会が企画されるようになり、八〇年代には、新しい形式をもったボイラーハウス・プロジェクトの一連の展覧会の会場としても提供されるようになるのである。

このようなさまざまな変革の兆しのなかにあって、この博物館が抱えていた最大の課題は、常設展示としての「二〇世紀の歴史」をどう構築するかであった。六〇年代後半以降の「ポップ・デザイン」や「ラディカル・デザイン」の登場と、ヴィクトリアン・デザインへの回帰志向は、英国デザイン界にあっては、モダニズムの死として受け止められ、それと時期を同じくして、ニコラウス・ペヴスナーやハーバート・リードやジークフリート・ギーディオンのといった第一世代のモダニズムのイデオログたちによって書かれていたデザイン史に関する著作類も、その価値と支配力が失われようとしていた。そうしたなか、七〇年代後半からはじまる、デザイン史研究の大きな刷新の動きは、単に研究者のあいだに止まらず、美術作品の展示に倣うかたちでの、「モダン・デザイン」の編年的な配列をもって「二〇世紀の歴史」に代えることはできないとの歴史認識に立つ博物館にとっても、強い刺激となった。ペヴスナー流儀の美術史的歴史記述を否定する第二世代のデザイン史家たちの多くは、社会科学や文化学から導き出された概念をデザインの歴史に適用することでその主題を抽出し、その主題のもとにデザインを社会的、政治的、技術的文脈から考察する方法論にたどり着いていたのであった。こうした八〇年代のデザイン史研究の成果が見事に取り入れられることによって、一九九二年に、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の「二〇世紀ギャラリー」は開設されることになったのである。

このギャラリーは次の七つの主題によって構成されている。

- [一九〇〇―二〇年] 機械時代のパラドックス（アーツ・アンド・クラフツの態度／商業主義）
- [一九二〇―四〇年] インスピレーションの源泉（異国趣味／展覧会とアール・デコ／歴史主義／インターナショナリズム）
- [新しいデザイン]（国の伝統／近代性）
- [一九四五―六五年] 大量消費（デザインと国家／大衆による選択）
- [一九六五―九〇年] 形態は機能に従うか（イタリアの共同作業／言説としてのスタイル／引用と反転）
- [製作における価値]（伝統と新たな芸術形式／テクノロジーとデザイン／美学としてのテクノロジー）
- [デザイン・ナウ]

さらに、展示されたオブジェクトとテキスト・パネルを補う意味もあって、現在この博物館から、各主題を書題に冠した大変魅力ある叢書（「二〇世紀のデザイン」シリーズ）が、次に挙げる第二巻まで出版されている。

第一巻 Jeremy Aynsley, *Nationalism and Internationalism*, V&A, 1993.

第二巻 Susan Lambert, *Form Follows Function?*, V&A, 1993.

おそらくこの博物館が開発したミュージオロジーは、今後二〇世紀を扱おうとする世界中の多くの博物館に影響を及ぼす可能性がある。というのは、こうした新たな変革は、単にヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に限ったものではなく、物質文化を扱うミュージオロジー全般にわたっての刷新がいま求められているからである。それでは、デザインに関する「新しいミュージオロジー」とはどのような意味をもつものであろうか。この点を次に考察する必要があるだろう。

三. デザインの新しいミュージオロジー

ミュージオロジーの歴史について、『新しいミュージオロジー』の編者のピーター・ヴァーゴウは、まずこう述べている。

いずれにせよミュージオロジーは比較的新しい学問である。最初の博物館が創設され、研究に値する現象として博物館について誰かが考察して以来、いまだ長い時間がたっているわけではない。これまでに概説した広い意味でのミュージオロジーが自立した研究分野として認められるようになったのは、さらに最近のことなのである¹⁷。

さらにその編者は「新しいミュージオロジー」に関して、次にみられるような定義を与え、そうしたミュージオロジーの今日的必要性を説いている。

「新しい」ミュージアオロジーを最も単純化したレベルで定義すれば、「古い」ミュージアオロジーに対する、ミュージアムの内外双方に広く見受けられる専門上の不満状況、といえるであろう。……社会に存するミュージアムの役割についての徹底的な再吟味が行なわれなければ、おそらくほかの国でもそうであろうが、この国のミュージアムも同じく、爵位が授けられた「生きた旧制度」として自らを思い知ることになるだろう¹⁸。

ここで述べられている定義は、決して厳密なものでも堅苦しいものでもない。すでに前章「デザインの歴史研究の再文脈化」で紹介した「新しい美術史学」の場合と同様、この定義も、その学問にこれまで秩序を与えてきた従来の「古い」観念に対する強い意義申し立てと見ることができよう。そして、物質文化を扱うミュージアムに即して意義申し立ての対象をより単純化していえば、ひとつは、歴史的な秘宝や名作の貯蔵庫としての役割、次に、教養主義や権威主義に基づく展示手法、いまひとつは、「より多額の資金とより多数の来館者数といった基準に換算して単純に測定される『成功度』」¹⁹などを列挙することが可能であろう。そうした意義申し立ての背景に、国際博物館会議の定款（一九七四年改正）の一節にみられる、「社会とその発展に寄与することを目的として広く市民に開放された営利を目的としない恒久施設」としてのミュージアム、つまり市民の学習の場ないしは物質文化を分析する館としてのミュージアムへの理解が進んだことも、見逃すことができない。このことは、コレクションに関する選択の基準、所有の形態、そして展示の方法を、市民に開かれた研究・教育・レクリエーションの視点から再吟味することを要求するものであった。

そこで、こうした「生きた旧制度」に対する全般的な批判を念頭に置きながらも、ここでは、デザインのミュージアオロジーに固有の問題について幾つかの検討を加えなければならないだろう。

一九八〇年という早い時期に、すでにジョン・ヘスケットは、従来のデザイン研究の方法論と展覧会やミュージアムにおけるデザインの展示手法に関してこう批判していた。

工業生産の状況が変化したにもかかわらず、デザイン研究の多くは、工芸の伝統のなかに見出される一貫性をあくまでも正しいと仮定し、デザイナーと製品のあいだにある自律的で内観的な関係としてデザインを描写している。強調点が個人的な業績に置かれ、製品の分析も、外観に現われた形態上のユニークな特質をもっぱら同定することに向けられている。このような方法論はときとして、展覧会や博物館のコレクション活動によって補強されることになり、その場合そうしたコレクションは、そのデザインに影響を及ぼした生産と使用にかかわる諸環境に言及されることなく、純粋な形態として展示されるのである²⁰。

これがヘスケットの第一の批判軸であるが、要するに、工芸製作と工業生産の違いに対する認識が欠落した状態で、いまだにデザインの研究が形式的に工芸や美術の研究手法に追随し、そのことが博物館にまで持ち込まれていることへの批判といえよう。そしてへ

スケットは続けて次の点を批判するのである。

このような形式主義的な方法論は、単に過去において生み出されたデザインを分析する際に用いられてきただけではない。通常一定の形態上の原理に置き換えて「グッド」デザインは定義されるわけであるが、「グッド」デザインはどのように成り立つものであるのかを同時代的に考察しようとする場合にも、しばしば、しかも不可解な私たちで形式主義の方法論が立ち現われ、歴史的に後押しする役割を演じてきたのであった。一般的にこうした方法論にあつては、啓蒙することによって、特定の理論や機関のなかに安置された趣味にかかわる価値と規範を大衆が受け入れるようになることが主眼点となっていた²¹。

いうまでもなくこれは、近代運動のひとつの内実である機能主義を支持し、そこから導き出された形態の原理を規範にすえ、そうした特定の価値に「グッド・デザイン」を結び付けることによって展開されてきたこれまでのデザイン運動やデザインの展覧会に対しての批判であり、これがヘスケットの第二の批判軸なのである。さらに続けてヘスケットは、デザインをひとつの社会的現象としてとらえ、社会的、経済的、政治的文脈からもつぱら考察する研究の立場にも触れ、形式主義者の見解を「是正する価値ある方法」として評価しながらも、「この方法論では、文脈を強調しすぎる傾向に恨みが残る。個々のデザイナーの個性と意志が無視され、社会や経済や政治上の制度と価値を測定する無機的な器具へとデザイナーの役割を引き下げてしまうことになるからである」²²と述べることによって、単なる文脈主義にも批判を加えているのである。

以上にみられる批判の諸点は、『近代運動の先駆者たち』のなかでニコラウス・ペヴスナーが行なっていた歴史記述を乗り越えるうえで避けて通ることのできないものであった。八〇年代のデザイン史研究の胎動がこうした批判の諸点を軸として展開されてきたことは、すでに検討してきたとおりである。「新しいミュージオロジー」に関して、ピーター・ヴァーゴウがいう「ミュージアムの内外双方に広く見受けられる専門上の不満状況」も、デザインの分野に即して考えれば、つまるところ、ペヴスナー流儀の歴史観に対する不満状況、ということができよう。それでは、そうした不満状況を克服するかたちで展望できる「デザインの新しいミュージオロジー」は、どのようにして今日的に描くことができるのだろうか。大雑把に言えば、その根幹をなす論議は、ひとつは、刷新された新しいデザイン観の早急な構築であり、ふたつには、それに基づいたコレクション選定の基準の再検討であり、三番目には、上記ふたつの問題とかかわって、誰に対して何をどう伝えるべきなのかという展示の新しい手法の開発、ということができよう。

人間が他の動物と大きく違うのは、オブジェクトをつくり、生活や社会のなかにそれらを取り入れて文化を形成し生存をはかっているという事実であり、そこには、いかなるオブジェクトであれ、その形態が生まれるにあたっては、機能的な欲求と視覚的な欲求に関してのなにがしかの意志決定がなされるという普遍的な原理が介在することになる。その意味において、一九九三年にパリのグランパレで行なわれた「デザイン——世紀の鏡」展のカタログにテランス・コンランが寄稿した「序文」の一節にみられる、「有史以来男女によってつくり出されたどれもすべてがデザインされている。……世界の歴史はオブジェク

トのデザインによって実証されうるし、こうしたオブジェクトの研究は、かつて社会に起こったさまざまな変化についての明確なメッセージを提供する」²³とみなす彼の見解は当然ながら正当なものであり、ここにデザイン・ミュージオロジーの出発点を見出すことができるのではないだろうか。「旧い」デザイン・ミュージオロジーが絵画や彫刻や工芸のミュージオロジーと同じ秩序のなかにあってこれまで展開されてきたことは、誠に不幸なことであった。このことは、人類の歴史にかかわって、「芸術」の歴史を読み解こうとする多大な努力に比べて、生産や生活に直結する物質文化そのものの歴史に関心を向ける視点が従来極めて希薄であったことを意味するものであるが、その希薄さのゆえに、とくに二〇世紀の物質文化に関していえば、その生み出され方と消費のありようが前世紀と比較して著しく変化しているにもかかわらず、そうした実態に、意識的であろうと、無意識的であろうと、これまでの研究者や歴史家が目を伏せてきたことは確かに指摘されてよい。「新しい」デザイン・ミュージオロジーの構築が今日的に要請されなければならない理由も、実はここにあるのである。

それでは、デザインを絵画や彫刻や工芸とは別個のもうひとつの自立した「造形領域」として認めることから「デザインの新しいミュージオロジー」は出発するのであるだろうか。いや、そうではない。前世紀から今世紀にかけて、新たな「造形領域」としてデザインが登場したのではなく、登場してきたのは工業製品であって、ペニー・スパークがいうように、それに伴ってデザインと呼ばれる「全く新しい概念の出現」²⁴がもたらされたのである。そのことは、伝統的な自国語（たとえば、日本語の「図案や意匠」、イタリア語の「ディセーニョ」、フランス語の「デッサン」、ドイツ語の「フォルムゲブング」など）と引き換えに、英語の「デザイン」という用語が今世紀にあって普遍的に使用されるようになったことに端的に表われている。つまりこの場合デザインとは、ひとつの新しい「造形領域」を指し示しているのではなく、生産と消費を取り巻く新たな構造のなかにあって、生存と文化にかかわる非視覚的な人間の欲望や観念やイデオロギーを目に見える具体的なオブジェクトへと転換する際に必然的に伴う「意志決定的な造形行為」を意味しているのであり、このこと自体が近代社会における「全く新しい概念の出現」にほかならないのである。そして同時に、そうした新しい「意志決定的な造形行為」には、前近代社会の造形や生産とは根底から異なる、自然・素材／価値・観念／技術・産業／マーケット・経済／生活・消費／環境・文化といった幾つものパラメーターが大規模なかたちで実は付着していたのであった。クルマであれ、洗濯機であれ、服であれ、建物であれ、オブジェクトのデザインとはまさしく、そうした多様なパラメーターの同時代的な集積体だったのである。したがって、過去のオブジェクトのデザインを読み解く「デザインの新しいミュージオロジー」とは、単純化していえば、オブジェクトに刻み込まれた社会的観念やイデオロギー、伝統や国家的アイデンティティー、そしてオブジェクトの産出を可能にした技術的、工学的発展、さらにはオブジェクトが消費者の手に届くにあたっての経済的、心理的、美的要因などの検証や考証をとおして、その時代の文化構造と生活様式を再提示する試みにほかならないのである。

こうした「デザインの新しいミュージオロジー」の視点に立った場合、ミュージアムは誰に対して何を具体的に語りかけてゆくのであろうか。一九八九年にロンドンに開館した「デザイン・ミュージアム」の学芸部長であるポール・トムスンは、それについてこう述

べている。

デザインミュージアムは、プロのデザイナーだけを対象にしたデザインのセンターでなく、二〇世紀のミュージアムとして、デザインの文化面にも光をあて、その発展を国際的な文脈の中で考えること、モノ・システムの学習を通じ、工業社会に対する市民の自覚を高めることをめざしています。……第一に、教育の役割をもっており、……展覧会やセミナーなどを通じ、どうやって製品が作られたか、経済・技術・社会が日用品にどのように影響を与えたかについて、楽しく、少しでも理解が深められるように工夫しています²⁵。

旧来の多くのデザインの展覧会が、どちらかといえば限られたデザイン界の内部にあって、著名なデザイナーとその作品を紹介することや、「グッド・デザイン」を啓蒙することに主眼を置く傾向にあったことを考えると、オブジェクトの成り立ちとその社会や生活への影響を一般の市民にわかりやすく例証しようとする「デザイン・ミュージアム」は、伝えようとする内容、また伝えたい対象、その双方においてまさしく「デザインの新しいミュージアム・オロジ」のひとつのあり方を提示するものであった。

そうした今日的なミュージアム・オロジを展開するためには、コレクションの選定基準を再考することも、内容と対象に即した新たな展示手法を開発することも、ミュージアムにとって極めて重要な課題となる。小学校の児童とデザイン専攻の学生とでは、興味や関心に関きがあることも、理解のレベルに違いがあることもいうまでもないことであろうし、また当然ながら、美術の展覧会のような作品を単縦列的に並べる展示手法では、オブジェクトがどのような文化的、社会的、技術的背景から生み出されたのかを伝達する手法としては不適切であることも明らかであろう。一九九二年に開館したヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の「二〇世紀ギャラリー」では、将来的にはそのギャラリーのための新しい建物が建設されることが予定されているようであるが、現状の空間では学芸員の意に反して二〇世紀の代表的なオブジェクトのひとつであるクルマさえも展示できない状況にある。しかしそれにもかかわらず、木目細かな幾つかの工夫が施されているのである。

このギャラリーへの主たる来館者はデザイン専攻の学生が想定されているにもかかわらず、展示は、さまざまなレベルから理解が可能なようにデザインされている。テキスト・パネルには、緑色で強調されたキー・センテンスが施されており、そうすることで、小学校の児童たちは、何を伝えようとしているパネルなのかがすぐさま理解できるのである。……さらに勉強をしたいと希望する人に対しては、一連の研究書の出版が立案されている。……さらには、ティーチング・パックやレクチャー・シリーズも、小学校レベルから実際の専門家レベルまで、計画されている²⁶。

しかしながら、こうした「デザイン・ミュージアム」や「二〇世紀ギャラリー」にみられるような、「デザインの新しいミュージアム・オロジ」の展開例は、世界的にもいまだ限られたものでしかない。

この十数年のあいだにデザイン史という学問が登場することになったが、それは主として大量生産と大量消費にかかわる諸現象を扱うものの、多くの点で応用美術史との重なり合いをもっている。一般にはどの博物館もデザイン史を容認するのに手間取っているし、応用美術博物館においても、いまだほとんどその学問を扱いきれないでいる²⁷。

そうした現状を見る限り、デザイン史もデザイン・ミュージオロジーも、いままさにその研究の緒についたところといえる。デザイン史が文化と社会を分析する主たる学問のひとつとして広く認識されるようになり、デザイン・ミュージオロジーが「生きた旧制度」を打ち破ることができたとき、はじめて私たちは、いままで目にするもののなかった、身近ではあるが極めて重要な自分たち自身の「歴史」を手に入れることができるのではないだろうか。それは、疑いもなく、私たち一人ひとりが自分の文化と社会について語ることができる「歴史家」になりえたことを意味するのである。

(一九九五年)

注

(1) Emma Dent Coad, 'Designs of the Times?', *Journal of Design History*, vol. 6, no. 2, Oxford University Press, Oxford, 1993, p. 133.

(2) Adrian Forty, *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*, Thames and Hudson, London, 1986, pp. 239-240. [フォーティ『欲望のオブジェ』高島平吾訳、鹿島出版会、1992年、302頁を参照]

(3) Ibid., p. 240. [同訳書、302頁を参照]

(4) 『近代デザインの展望』(京都国立近代美術館での同名展覧会のためのカタログ)、1969年。

(5) 雑誌『AXIS』47号、春、1993年、160頁。

(6) 1990年6月23日付朝日新聞夕刊。

(7) 山田晃三「インダストリアル・デザインと芸術の精神」『デザイン・メイド・イン・ニッポン』(広島市現代美術館での同名展覧会のためのカタログ)、1993年、103頁。

(8) Quoted in Anna Somers Cocks, *The Victoria and Albert Museum: The Making of the Collection*, Windward, England, 1980, p. 3.

(9) Quoted in Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, University of London Press, London, 1970, p. 179. [マクドナルド『美術教育の歴史と哲学』中山修一・織田芳人訳、玉川大学出版部、1990年、236頁を参照]

(10) Ian Wolfenden, 'The Applied Arts in the Museum Context', in Susan M. Pearce (ed.), *Museum Studies in Material Culture*, Leicester University Press, Leicester and London, 1989, p. 27.

(11) Nikolaus Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design: Victorian and After*, Princeton University Press, New Jersey, 1982, p. 95. (First published in the United States in 1968 as Volume 2 of *Studies in Art, Architecture and Design* by Walker and

Co.) [ペヴスナー『美術・建築・デザインの研究Ⅱ』鈴木博之・鈴木杜幾子訳、鹿島出版会、1980年、135頁を参照]

(12) Ian Wolfenden, op. cit., p. 27.

(13) Ibid., p. 27.

(14) Ibid., p. 29.

(15) Anna Somers Cocks, op. cit., p. 14.

(16) Ibid., p. 14.

(17) Peter Vergo (ed.), *The New Museology*, Reaktion Books, London, 1989, p. 3.

(18) Ibid., pp. 3-4.

(19) Ibid., p. 3.

(20) John Heskett, *Industrial Design*, Thames and Hudson, London, 1980, pp. 7-8.

[ヘスケット『インダストリアル・デザインの歴史』榮久庵祥二・GK研究所訳、晶文社、1985年、14頁を参照]

(21) Ibid., p. 8. [同訳書、14頁を参照]

(22) Ibid., p. 8. [同訳書、14-15頁を参照]

(23) Sir Terence Conran, 'Industrial Design from 1851 into the 21st Century', in Jocelyn de Noblet (ed.), *Industrial Design: Reflection of a Century*, Flammarion / APCI, Paris, 1993, p. 8.

(24) Penny Sparke, *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*, Allen & Unwin, London, 1986, p. xxiii. [スパーク『近代デザイン史』白石和也・飯岡正麻訳、ダヴィッド社、1993年、17頁を参照]

(25) 機関誌『NOC』第6号、国際デザインセンター、1992年、2頁。

(26) Emma Dent Coad, op. cit., p. 135.

(27) Ian Wolfenden, op. cit., p. 27.

第三章 ロンドンに建設中の「デザイン・ミュージアム」

英国デザイン界で、いま最も関心の高い話題のひとつに、「デザイン・ミュージアム」の建設がある。これは、コンラン財団のもとにボイラーハウス・プロジェクトが進めている計画で、すでにその概要が発表され、建物自体も急ピッチで工事が進行している。以下のレポートは、ボイラーハウス・プロジェクトのディレクター、スティーヴン・ベイリー氏との昨年（一九八七年）一二月八日の会談をもとにまとめた「デザイン・ミュージアム」についての紹介である。

コンラン財団とは、一九八一年にテランス・コンラン氏（一九八二年にナイト爵に叙される）によって、産業とデザインとの関係をより活性化させる目的で創設された財団である。コンラン氏自身、ロンドンの中央美術・デザイン学校でテキスタイル・デザインを学んだ経験をもつ家具デザイナーであり、一九五六年にはデザイン事務所も設立している。そして一九六四年「ハビタ」の一号店をロンドンに開設するや、その機能性に富んだデザインがたちまち人気を博し、現在では世界の主要国にチェーン店をもつまでに至っている。コンラン財団は、このような経歴に基づいたコンラン氏自らのデザイン教育に対する強い関心から生まれたものであり、また、このコンラン財団の理念を具体的なかたちで実施する機関として、スティーヴン・ベイリー氏率いるボイラーハウス・プロジェクトが設けられているのである。一九八一年にボイラーハウス・プロジェクトの初代ディレクターに就任する以前のベイリー氏は、ケント大学で芸術史の教鞭をとっており、これまでに『セックス・酒・高速自動車』や『二〇世紀——様式とデザイン』など、デザインの批評と歴史に関する多数の著作を世に出してきた学究でもある。ある本の一節で彼は、「インダストリアル・デザインが二〇世紀の芸術である」と言い切っているが、これがボイラーハウス・プロジェクトを推進するうえでの彼のライト・モチーフとなっている。

ボイラーハウス・プロジェクトは、一九八六年九月までヴィクトリア・アンド・アルバート博物館内にその活動の拠点（ホワイト・ボックス）をもち、彼ら独自の企画による展覧会を開催してきた。主だったこれまでの展覧会として、「メンフィス」「売るためのイメージ」「コーク」「テイスト」「ソニー」「14=24（英国若者文化）」「イッセイ・ミヤケ」などを挙げることができる。これらのタイトルからも判断できるように、ボイラーハウス・プロジェクトが企画してきた展覧会活動の特徴は、われわれを取り巻いている文化状況を、産業と商業と大衆の三者が生み出したひとつの結果としてとらえ、単に〈もの〉の展示だけに止まらず、その〈もの〉が成立するまでのプロセスとそれを支える現実的な文化構造とを詳細に分析した解説カタログでもって、見る人に訴えかけてきたことである。つまり、ボイラーハウス・プロジェクトの企画上のコンセプトは、ひとりの芸術家とそのパトロンという旧来の芸術の成り立ちを、産業と大衆との関係に置き換え、その総体こそが二〇世紀の文化であることを認めたいと、そのような文化構造のなかでのデザインのもつ役割の重要性を、ひとつの教育的価値として展示し、解明することにあつたといえる。そしてその恒常的な展覧会活動の場として「デザイン・ミュージアム」の構想が生まれ、その建物の建設がロンドン東部の再開発地の一角、バトラーズ・ウォーフで、一九八九年五月の開館を目指していま進められているのである。

スティーヴン・ベイリー氏の語るところによれば、「デザイン・ミュージアム」の目的は、産業と商業と大衆のあいだに、新たな関係を創造するためのひとつの契機を与えることにあり、その目的達成のために彼は、産業が生み出す〈もの〉とデザイナーの仕事とを広く紹介するだけでなく、それに対して分析と批評の作業を加える一方で、これまで必ずしも同等のものとして扱われてこなかったさまざまな思潮や理念を国際的な広がりのもとに提供することも考えている。したがって「デザイン・ミュージアム」は、貿易のための見本市会場でもなければ単なる美術館でもない。それは、人間が生み出す〈もの〉に付着しているイメージやイズムまでをも含め、多様なメディアを通じて紹介され検討が行なわれる、全く新しいタイプの「デザイン教育の場」であり、「文化を分析する国際的拠点としての館」なのである。

建物自体は次にみられる四層から構成されている。一階が、工房、講義室、図書室、ショップ、およびカフェ・バー。二階が、「ボイラーハウス」のための展示スペースおよび「デザイン・レビュー」とレストラン。三階がオフィス。そして四階が常設展示スペースとしての「ミュージアム」となっている。ここで注目されるのは、当然「ボイラーハウス」と「デザイン・レビュー」と「ミュージアム」の三つの空間の性格であろう。

入館してすぐ目につく空間が「デザイン・レビュー」（三〇六平方メートル）である。ここはプロダクト、ファッション、グラフィックス、家具、および自動車の各分野での先行作品を国際的なレベルで検証するための空間である。いわば世界の最先端のデザインを集めた「ショップ・ウィンドウ」であり、デザインに関する最新情報の発信地としての性格をもつものである。そのため、年九回の展示の入れ替えが考えられている。また同時にこの空間は、学生やデザイナーのためのさまざまなコンペの発表の場としても提供される。

次にわれわれは、「ボイラーハウス」（三四三平方メートル）へと導かれる。この空間では、これまでヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でボイラーハウス・プロジェクトが展開してきた展覧会の性格と形式を引き継ぎ、年六回のボイラーハウス展が開催されることになっている。しかしその空間は、博物館というよりはむしろテレビ番組製作のスタジオのようなものが考えられており、スクリーン、ステージ、それに照明をフレキシブルに使用することによって、一つひとつの展覧会の性格に最も適した空間づくりが可能になっている。三番目の空間である「ミュージアム」は、最上階の四階にあり、八〇〇平方メートルの床面積をもつ常設展示場である。ここでは、大量消費財におけるデザインの歴史的な発展を例証することが目的とされており、視覚をとおしてのデザイン史理解の場となることが予想される。しかし、ここでも単に〈もの〉が並べられるだけではない。大量消費財を理解し研究する場合、その美学や技術の側面だけでなく、経済的、政治的文脈にも照らして語ることが常に求められていることを踏まえて、その〈もの〉が生み出されたプロセスにおいて影響を及ぼしたと考えられるさまざまなレベルでの思想的背景が詳しく説明され、可能な限りの教育的配慮がなされることになっている。

このような三つのそれぞれ性格の異なる空間を備える「デザイン・ミュージアム」が一年後にその姿を現わそうとしている。会談の最後に、初代館長になることが予定されているベイリー氏は、「このミュージアムが創造的であるとするならば、産業がわれわれの文化である、という認識に遅ればせながら立っていることである」と語ってくれた。おそらくこのような認識のもとに建設されたミュージアムはこれまでに世界のどこにもなかったで

著作集 1 『デザインの近代史論』
第2部 デザイン史学とミュージアロジーの刷新
第3章 ロンドンに建設中の「デザイン・ミュージアム」

あろう。いま多くの人たちから強い関心が寄せられている理由も実はそこにあるのである。
(一九八八年)



図1 1982年にボイラーハウス・プロジェクトがヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で開催した展覧会 *The Car Programme* のカタログの表紙。



図3 1983年にボイラーハウス・プロジェクトがヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で開催した展覧会 *Kenneth Grange* のカタログの表紙。

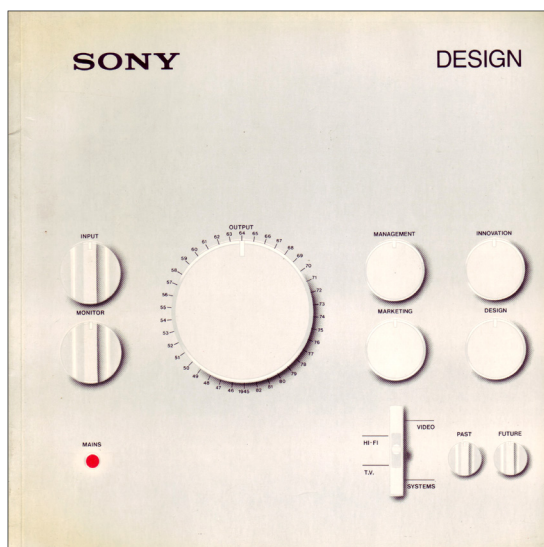


図2 1982年にボイラーハウス・プロジェクトがヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で開催した展覧会 *Sony Design* のカタログの表紙。

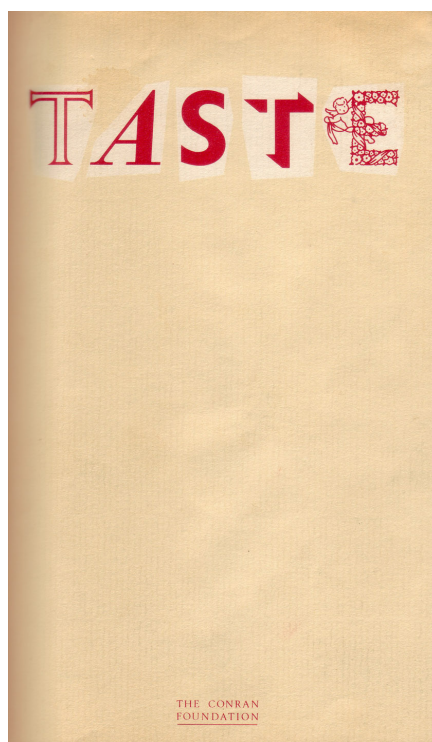


図4 1983年にボイラーハウス・プロジェクトがヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で開催した展覧会 *Taste* のカタログの表紙。

著作集1『デザインの近代史論』
第2部 デザイン史学とミュージオロジーの刷新
第3章 ロンドンに建設中の「デザイン・ミュージアム」

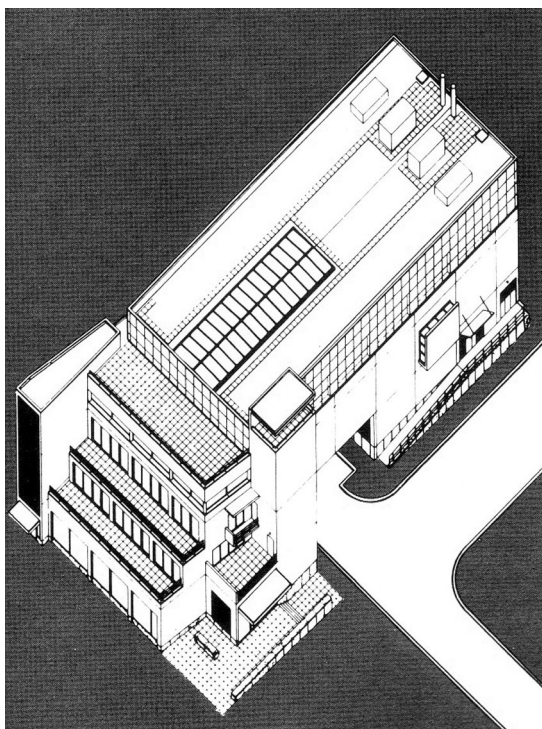


図5 デザイン・ミュージアムの見取り図。



図7 著者に届いたデザイン・ミュージアムの開館式（1989年7月4日）への招待状。

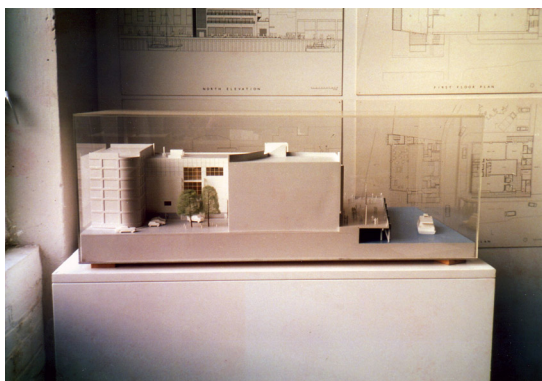


図6 デザイン・ミュージアムの模型（手前のケース）と図面（壁面）。



図8 開館から十数年が経過したデザイン・ミュージアム。

第四章 名古屋の「デザイン・ミュージアム」への提言

はじめに

「デザイン・ミュージアム」は、東西の名作を展示した美術館でも、貿易の振興をはかるための国際見本市会場でも、自社製品をピーアールするためのショールームでもない。

そもそもデザインとは、人間の創造的な生産プロセス全体を指し示し、同時に、そうした生産活動の結果生まれることになる〈もの〉と〈環境〉の総体を意味している。しかも今日においては、デザインは単に〈もの〉や〈生産〉の問題に止まらず、実際にはそれが人びとの生活や行動と強く結び付くことによって広く〈文化〉それ自体の形成を促す推進力として存在するに至っている。

したがって、将来に向けて私たちが人間らしい真の〈文化〉を創造し、享受することができるかどうかは、ひとえに〈デザイン〉のもつ本質的な意味とその社会的機能をどれだけ私たちが理解し、知的財産として共有することができるかに依存しているといっても決して過言ではないだろう。「デザイン・ミュージアム」は、まさしくそうした文脈にあってその使命を果たしていかなければならない。

「デザイン・ミュージアム」とは、〈デザイン〉の文化的意義と社会的機能について、その過去を検証し、その現在を分析し、さらにはその将来をも展望する、新たに用意された館であり広場なのである。「デザイン・ミュージアム」の業務内容は下記の五つに大別することができる。

- (1) 調査研究および資料収集
- (2) 常設展示のテーマの設定と管理
- (3) 特別企画展の展開とレビュー・コレクションの選定
- (4) リファレンスおよびライブラリー業務
- (5) その他の関連業務

これら五つの業務は常に有機的に関連づけられる必要があるのと同時に、デザイン史の研究成果を踏まえた学術的基盤に基づいて推進されなければならないだろう。それぞれの業務にかかわる提案内容の概略は以下のとおりである。

一. 調査研究および資料収集

デザイン史の視野に立ち、学術的整合性のもとに広くデザインに関する調査研究を進める一方で、それを例証するにふさわしい、スケッチ、図面、モデル、完成品、文書記録といった一次資料の収集および保存を行なう。さらにこれらの一時資料は、一定のテーマにしたがいながら、図面、スライド、ビデオ、特殊映像ファイル、各種インデックスといったさまざまなメディアに加工し、二次資料として蓄積していく必要がある。またこの二次資料に関しては、複製し市販されてもよいだろう。

この調査研究および資料収集業務で得られた知識や情報は、『年報』や『研究紀要』（と

もに仮称)としてまとめられ、広く一般に公開することが考えられる。そのためにも、デザイン史に関する高い学識と見識を身につけた人材をキュレーターとして集めることが急務となるものと思われる。

二. 常設展示の構築に向けて

これまでの論議に従い、常設展示のテーマとして「日本デザインの歴史——幕末・明治から近未来まで」を設定し、「デザインはどのようにして生まれ、社会にどう貢献したのか(デザインの意味と社会的役割)」について、新たに開発された展示手法に基づいて、時代ごとに、しかも物語性と統一性をもたせながら例証することにした。

断片的な歴史資料や書籍は別にして、このテーマのもとに公刊されている十全な研究書ないしは展覧会カタログが現在のところ見当たらない以上、第一歩からこのテーマについての調査研究を行なう必要があり、調査研究の進め方としては、大きく分けて次の三つの段階が考えられうる。つまり、「史料の収集とその分析」の段階、それに続く「時代区分と物語性(主題化と分節化)の検討」の段階、そして「コレクションの選定と収集」の段階である。

「史料の収集とその分析」の段階では、史料は、デザイン史研究における対象と方法論を念頭に置きながら、幅広く収集されなければならない。そのためにはまず、プロダクトのインデックス化をはかる必要があり、これは将来、プロダクトの「基本戸籍台帳」となるものである。この史料の収集の作業については、かなりの膨大な時間を要するだけでなく、ミュージアム開館後の貴重なデータベースとして生かされなければならない、現段階で、史料の収集と整理に必要な予算措置も含めて、専任のキュレーターを採用されるのが望ましいものと思われる。

次に「時代区分と物語性(主題化と分節化)の検討」へと進む。まず、収集された史料はデザインの歴史研究の観点から分析が加えられ、扱う歴史範囲である「幕末・明治から近未来まで」について幾つかの時代に区分される必要がある。次に、区分された各時代はそれぞれに主題が設定され、さらにはその主題は小さく分節化されることになる。歴史書にたとえば、主題が「章題」に、分節された項目が「節題」に相当する。そして、ここで区分された各時代がそれぞれのギャラリーを受け持ち、常設展示の全体は、こうしてできた各ギャラリーを連続させることによって一貫性と物語性をもたせながら構成されることになる。

そこで、理解を助けるために、ひとつのモデルとして、【図表一】を参照していただきたい。これは、史料の分析の結果、六つの時代区分が妥当であると判断された場合のモデルであり、主題も仮のものとして設定されている。また分節項目としては、「デザイン概念の導入」という主題が適切であるとの仮定に立って、その主題が分節化された場合、たとえば次のようなものが考えられるかもしれない。

- (1) 戦後の生活と物質
- (2) GHQによるデザインの依頼
- (3) 海外のデザイナーへのデザインの依頼と啓蒙戦略

- (4) 国と行政の役割
- (5) インダストリアル・デザイナーの登場
- (6) 産業界のデザイン業務の導入
- (7) デザイン事務所の設立とその活動
- (8) デザインの職能団体と学術団体の設立
- (9) デザイン教育の導入
- (10) 民間団体によるデザイン・コンペの実施

「時代区分と物語性（主題化と分節化）の検討」が終了すると、その後「コレクションの選定と収集」の段階へ入る。当然ながら、コレクションの収集にあたっては、上記の調査研究の結果を踏まえて、各時代の主題と分節を例証するにふさわしいものを選定することになるであろうが、そうした枠組みのなかにあつて、さらに幾つかの選定基準を設定することも可能であろう。

- (1) 独創的な造形思考の発展による斬新な様式性をもつもの
- (2) 革新的な技術開発の成果に基づく有効な便益性をもつもの
- (3) 生活様式の変革や経済活動の発展に大きく寄与した社会的意味性をもつもの

たとえば、以上のような諸点が考えられるのではないだろうか。

三. 常設展示のための新たな展示手法と空間概念

常設展示のテーマとして「日本デザインの歴史——幕末・明治から近未来まで」を設定し、「デザインはどのようにして生まれ、社会にどう貢献したのか」について、幾つかの時代に区分し、主題と分節とをもってデザインの重層的な意味とその進化の過程について物語るためには、単に展示物を単縦列的に並べるだけでは不十分であろう。美術作品に対しては美術館の展示手法があるように、また商品についてはショールームの展示手法があるように、デザインの歴史的な意味と社会的役割を伝えようとする「デザイン・ミュージアム」には、当然その目的と内容に従って「デザイン・ミュージアム」独自の展示手法が新たに開拓されなければならない。それは一体どのような手法なのであろうか。

結論を先にいえば、それは、空間全体に視覚的情報媒体の機能をもたせた展示手法ということになるであろう。具体的にはそれは次のようなことを意味している。つまり、それぞれに主題化された各ギャラリーのほぼ全壁面（必要に応じて天井の一部も）が、文字による説明も含めてコラージュによってヴィジュアライズ（壁紙化）され、そのなかで、その当時の社会的諸側面やデザイン・プロセス、あるいはデザイン分野の様相が、幾つかの分節内容にしたがい再現されることになるのである。これは、旧来のパネルを多用した展示方法とは異なり、一種の絵巻物の性格をもち、デザイン様体の総合的なタイム・カプセル化ともいえるものである。たとえば、「デザイン概念の導入」を主題にもつ「ギャラリー3」では、その壁面が分節の数にしたがって分割されることになる。そして、そのなかのひとつである「GHQによるデザインの依頼」の分節部分では、(1) 進駐軍が営む近代的

な生活の様子 (2) GHQによるデザインの依頼書とアイテム (3) スケッチや図面類 (4) 導入された新たな技術と旧来の伝統的な技術の対比、などが予定された壁面すべてに巧みにコラージュの手法によってヴィジュアルライズされ、その壁面中央の床に何点かの試作品と完成品が設置されることになるのである。また同時に、ヴィジュアルライズされた壁面で語られる内容にさらに具体性を与えるという意味において、必要に応じて一部の壁面や天井にも立体的な展示物を組み入れることも考えられよう。

どちらにしても、各壁面でコラージュに用いられるソースは、展示物同様に、デザイン史学的観点からの調査研究の成果を踏まえ、今後慎重に選定を行なわなければならないが、その構成や表現にあたっては、明らかにヴィジュアル・デザインとエディトリアル・デザインについての洗練された手法を導入する必要があるものと思われる。

一方、空間はどうであろうか。各ギャラリーの空間すべてを視覚情報の媒体要素とみなし、デザイン様体の総合的なタイム・カプセル化をはかるために新たに開発された上記の展示方法は、当然ギャラリーそれ自体についての新たな空間概念を要求することになる。

そこで、この新たな展示手法をされに有効なものにするためにも、各ギャラリーはそれぞれの主題とその時代背景に従って空間的質を追求する必要があるだろう。それは、主として柱や羽目板や天井や床などの建築部材の造形的な処理を意味するが、されにそうした視点は、陳列棚や照明器具の様式性と造形性にも及ぶものと考えられる。【図表二】は、ギャラリーの空間構成要素と情報内容の対応関係を示したものである。

さらには、展示物の選定や展示の手法、空間の処理だけではなく、各ギャラリーのレイアウトについても物語性と統一性をもたせる必要がある。たとえば、「プロローグ」と「エピローグ」のコーナーを設け、「プロローグ」においては、常設展示の目的とデザインの歴史を概観するうえでの視点とを提示し、「エピローグ」においては、二一世紀を迎えてのデザインの新たな課題とフロンティアを示唆することにより、各ギャラリーを結ぶ動線に十分配慮しながら、この一五〇年間のデザインの意味と社会的役割の変遷を明快なかたちで印象づけてはどうであろうか。【図表三】は、そのようなことを配慮したレイアウト・パタンの一例である。

四. 特別展のための新たな企画手法

常設展が今日までのデザインの歴史の全体像を把握するためのものであるとすれば、特別企画展は、その細部に照明をあて、ひとつの時代やひとりのデザイナーや一定の事象について多角的に検討を行なうためのものである。ひとつの特別企画展の会期を一、二箇月と考えれば、年間五、六回の入れ替えが可能となる。

特別企画展のテーマに関しては、長い将来を見通した総合かつ系統的な視点から企画がなされなければならない。たとえばどのような企画が可能かについては、【図表四】にみられるように、AからEまでの五つのカテゴリーを用意し、それぞれのそのなかの項目を選択するかたちでひとつのマトリクスをつくることによって、一定のテーマを抽出し、その特徴と内容を描くことができる。そのような方法に従い例示した企画が【図表五】である。こうして、あらかじめカテゴリーを整備し、マトリクスを設定することによって、長期にわたる、総合的かつ系統的な特別展の企画が可能となるのである。

またこの特別企画展は、その時代の動向に沿った話題性についても配慮がなされなければならないし、当国際デザインセンターの他の部署で進められている企画や事業に呼応して開催されることもあるだろう。たとえば、ある部署で「デザイン・マネジメントに関する連続講座」が企画されている場合には、その期間、それをテーマにした特別企画展の開催が可能なのである。

常設展示と同様に、この特別企画展においても、展示構成のストーリー性をより明確に伝えるために、単に〈もの〉の展示に止まらず、映像による紹介とテキスト（多数の図版を含む）による解説も、あわせて必要となるであろう。

五. リビュー・コレクションの設定と選定

常設展と特別企画展に加えて、三番目の展示領域としてレビュー・コレクションの選定と展示を考えてみたい。レビュー・コレクションとは、発表されたばかりの革新性と話題性に富む内外の先行デザインを集めたものである。本の出版でいえば、新刊紹介と書評に相当する。したがってその展示空間は、常設展や特別企画展の展示空間に比べれば、かなり小さなものになろう。また入れ替えは日常的に行われることになる。

最後に巡回および貸出業務についても触れておきたい。文字どおりこの業務は、国内はもとより海外のデザイン・ミュージアムやデザイン・センターに対して、当デザイン・ミュージアムが企画した展覧会や、所蔵する資料や作品を貸し出したり、巡回したりすることを意味している。他のデザイン・センターやデザイン・ミュージアムとの交流が進めば、共同で企画し、それぞれの場所で同時に開催することも可能となろう。たとえば、名古屋のデザイン・ミュージアムが「英国のデザインの日本への影響」を、ロンドンのデザイン・ミュージアムが「日本のデザインの英国への影響」を同時に企画し、それらの特別展を相互に交換することで、日英両国のデザインの影響関係が同時に理解することができるようになるのである。

いずれにしてもこれらの展示業務は、どのようなテーマを扱うにせよ、社会や技術や文化との関連において〈もの〉の意味性を検証し紹介する必要がある、そのためには、単に〈もの〉を並べるだけの静的な展示に止まらず、映像、照明、音響などのもつ効果と最新技術とを必要に応じて積極的に取り入れていかなければならない。たとえば、ある特別企画展の場合は、TVスタジオのようなものになり、またある場合には、ファッションショウの会場のようなものになり、企画展の性格によっては、鑑賞者（入館者）が直接参加する形式を取る必要もあるであろう。いかなる展覧会であろうとも、今後、そのテーマにふさわしい、最も効果ある展示方法が開拓されなければならないのは、いうまでもない。

六. リファレンスおよびライブラリー業務

一般にあって、展覧会の場合は、情報の伝達は、企画したミュージアムから来館した鑑賞者へと流れていく。一方、リファレンスおよびライブラリー業務は、その流れが逆で、来館者の知的関心にしたがって、必要な情報をミュージアムが提供することになる。知的関心の流れの双方向性が実はミュージアムにとって重要な要素であり、そうした機能が常

に活性化し、市民や来館者の要求に正確かつ迅速に応えるためには、日頃から調査研究および資料収集業務と密接な連携を保ちながら、デザインに関する情報や資料の整備を推進していかなければならない。リファレンスのアイテムとしては、たとえば次のものが考えられる。

- (1) 図書および文献目録
- (2) スライド
- (3) ヴィデオ
- (4) 特殊映像ファイル
- (5) デザイン・インデックス
- (6) デザイナー・インデックス
- (7) デザイン事務所インデックス
- (8) 企業インデックス

「図書」のなかには、単に市販されている内外の単行本や雑誌のみならず、学会誌、社史、展覧会カタログなどの多様な出版物が含まれる。「文献目録」とは、そうした出版物を一定の視点から整理し、インデックス化したものである。

「スライド」「ヴィデオ」「特殊映像ファイル」とは、主として、調査研究および資料収集業務の過程において集められた一次資料をエンド・ユーザー（来館者）に利用可能なたちに二次加工したものを指す。

「デザイン・インデックス」「デザイナー・インデックス」「デザイン事務所インデックス」「企業インデックス」とは、人間の社会で言えば戸籍台帳に相当するものである。〈ホンダNSX〉について知りたければ「デザイン・インデックス」を、〈ミッシャ・ブラック〉について知りたければ「デザイナー・インデックス」を、〈GKインダストリアルデザイン研究所〉について知りたければ「デザイン事務所インデックス」を、〈ソニー〉について知りたければ「企業インデックス」を検索し、必要な情報を入手することになる。これらのインデックスは、これから開発しなければならない情報検索システムであるが、将来的には、内外のデザイン・センターやデザイン・ミュージアムをオンライン化し、相互検索が可能となるであろうし、末端機器をデザイン事務所や企業のデザイン部門や大学の研究室に設置すれば、さらに利用範囲は拡大するであろう。

以上がおおよそのリファレンスのアイテムであり、これらの情報を管理し、来館者の求めに応じて提供するのがライブラリー業務である。したがって、各アイテムに対応した適切な設備と空間を来館者に対して用意する必要があるであろう。

七. その他の関連業務

このことに関しては次のようなことが考えられる。

- (1) 国際デザイン・コンペの主催と入賞作品の展示
- (2) 顕彰制度の設立と受賞対象作品（活動、研究）の展示（紹介）

(3) デザイン史研究への支援

(4) 国内外の研修キュレーターや各大学からの博物館実習学生を受け入れと指導

(1) についていえば、その目的や選考方法、課題の設定において、既存の国際デザイン・コンペとは異なる、新規性を模索する必要があるであろう。また、国際的に最も信頼性の高いコンペにするためのさまざまな方策も同時に検討しなければならない。

一方、国際コンペではないにしても、大学生を対象とした「ステューデント・デザイン・コンペ」や中高生を対象とした「ジュニア・デザイン・コンペ」(ともに仮称)といったものを開催し、若年層からのデザイン意識の高まりを喚起する支援体制を用意することも、デザインのミュージアムとして必要のように思われる。

(2) についていえば、これまでの内外の顕彰制度の対象がデザイナーとしての個人の業績に偏っていたきらいがあるのを反省し、その対象範囲を、デザイン学研究、デザイン行政、デザイン振興といったデザインに関与するすべての領域に広げ、その分野で顕著な功績があった個人やグループや団体に授与すべきであるように思われる。

(3) についていえば、先の「一. 調査研究および資料収集」の箇所で、その業務について述べるに際して、「デザイン史に関する高い学識と見識を身につけた人材をキュレーターとして集めることが急務になるものと思われる」と書いたが、わが国におけるデザイン史の研究者の数は、美術史や建築史の研究者に比べ、極めて少ないのが現状である。しかし、デザインの歴史や理論に明るいデザイナーの養成やデザイン・ミュージアムのキュレーターの養成が今後ますます必要になってくるものと考えられる。そのような意味において、デザイン史研究に対する支援も、デザイン・ミュージアムの関連事業に含めてもよいのではないだろうか。具体的には、学術団体としての「日本デザイン史学会」(仮称)設立に向けての支援、研究成果の発表の機会や場の提供、デザイン史研究者の国際交流のための留学制度の設立などが考えられる。

(4) についていえば、諸外国のデザイン・ミュージアムとの一定期間のキュレーター間の相互訪問が促進されることが望ましいのは、いうまでもない。またデザインやミュージアム、そしてキュレーター業務への理解を広げ、次の人材を育成する意味においても、大学生のためにインターンシップの場を提供したい。

おわりに

ロンドンにコンラン財団によって「デザイン・ミュージアム」が開館したのは、一九八九年七月であった。いま日本にあっても、国際デザインセンターのなかのひとつの施設として「デザイン・ミュージアム」が具体的に構想されようとしている。この館をとおして、今後、デザインの文化的意義と社会的意味が広く国内外に発信されていくことを期待したいと思う。

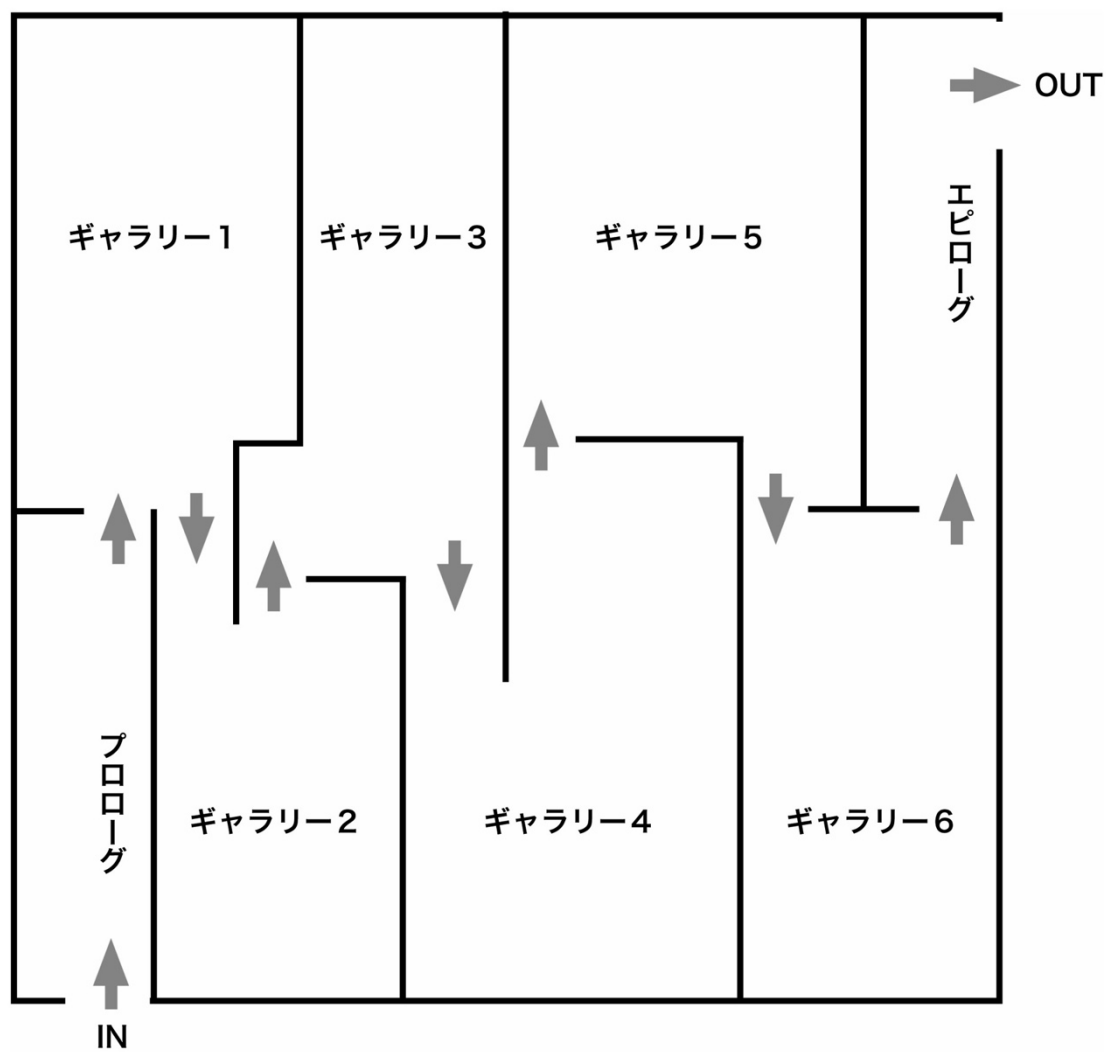
(一九九二年および一九九三年)

テーマ 日本デザインの歴史——幕末・明治から近未来まで					
年代	1850		1945		2000
主題			デザイン概念の導入	大衆消費社会の到来	
分節			(1) 戦後の生活と物質 (2) GHQによるデザインの依頼 (3) 海外のデザイナーへのデザインの依頼と啓蒙戦略 (4) 国と行政の役割 (5) インタストリアル・デザイナーの登場 (6) 産業界のデザイン業務の導入 (7) デザイン事務所の設立とその活動 (8) デザインの職能団体と学術団体の設立 (9) デザイン教育の導入 (10) 民間団体によるデザイン・コンペの実施		
ギャラリー	ギャラリー1	ギャラリー2	ギャラリー3	ギャラリー4	ギャラリー5 ギャラリー6

図表 1 主題と分節およびギャラリー。

空間構成要素	情報内容
床の一部	objects
全壁面と天井の一部	分節の内容+objects
陳列台と照明器具	様式性+造形性
建築部材と細部	様式性+造形性

図表 2 空間構成要素と情報内容。



図表3 レイアウト・パターン例。

A [Period]	B [Area]	C [Creator]	D [Field]	E [Context]
1 1840s - 60s	1 名古屋	1 個人のデザイナー	1 プロダクト	1 造形
2 1870s - 90s	2 日本	2 デザイン事務所	2 グラフィック	2 政治
3 1900s - 20s	3 イギリス	3 企業	3 ファッション・テキスタイル	3 経済
4 1930s - 50s	4 ドイツ	4 教育機関	4 インテリア	4 社会
5 1960s - 80s	5 イタリア	5 行政	5 環境・都市	5 技術
6 today	6 ロシア	6 振興団体	6 交通システム	6 女性
7 future	7 アメリカ	7 デザイン学生	7 デザイン・マネジメント	7 子ども
8	8 中国	8	8 プレゼンテーション	8 教育
	9 シンガポール		9	9 健康
	10			10 環境
				11 地球
				12

図表 4 カテゴリー。

企画例 1	A1, 2	B3	C1	D3	E1, 4, 5
「ウィリアム・モリスのパタン・デザイン展」					
企画例 2	A3, 4	B4	C1, 4	D1, 5	E1, 2, 4, 8
「グロピウスとバウハウス展」					
企画例 3	A4	B7	C1, 2, 3	D1-6	E1, 3, 4
「流線型とアメリカン・ドリーム展」					
企画例 4	A5	B2	C3	D1	E4, 6
「家電と家事労働——変貌する女性の生活様式展」					
企画例 5	A6	B9	C1-7	D1-6	E1-8
「経済・技術・社会——シンガポール・デザインの現在展」					
企画例 6	A6	B2	C4	D1-6	E1, 6-11
「全国主要大学卒業制作選抜展」					
企画例 7	A7	B1	C5	D5, 6	E3, 4, 10
「名古屋デザインの未来形——都市と行政展」					

図表 5 企画例。

第五章 ミュージアムにおけるヴァーチャル・リアリティー

さきほどご紹介にありました神戸大学の中山でございます。私の研究領域は「デザイン史」という分野です。そしてこれまで私は、デザイン史の研究成果をミュージアムという場においてどのように見せていったらよいのかという、デザインのミュージエオロジーについても、また一方で大変関心をもってきました。そこで今日は、次の三つの点から話題を提供させていただきたいと思っています。

第一点として、デザイン史とはどのような学問なのかということに関しまして、まずご紹介したいと思います。次に二点目として、日本を含めまして、世界的な文脈にあって、デザインのミュージアムはいまどのような活動を展開しているのかということにつきまして、ご報告させていただきたいと思っています。そして最後の三点目として、今後デザインのミュージアムにおきまして、コンピュータ技術がどのように導入されることによって、どのような活動が可能になっていくのかを少し展望してみたいと考えています。

それでは一点目としまして、デザイン史とはどのような学問なのかということに関しまして、ご紹介させていただきます。と申しまして、デザイン史は、美術史や建築史と比較しまして、まだその研究の歴史は極めて浅く、これまで日本において「デザイン史」がひとつの自立した研究領域としてみなされることはほとんどありませんでした。その理由は、デザイン教育を担う造形芸術系の大学では、戦後の経済の発展に歩調をあわせて、有能なデザイナーを養成することに主眼が置かれ、デザイン史研究を含めたデザインの学問的研究がおおむねないがしろにされてきたことに起因していました。しかしそうした状況が日本にあったにもかかわらず、それまで私の上の世代の少数の研究者たちによって、持続的にデザイン史研究は進められてきていました。彼らの研究の関心は、当然ながらヨーロッパの研究者たちの関心に倣ったものでありました。つまり、近代的で民主的な方向へと社会が進歩するなかであって、それにふさわしい生活様式の確立を促すことになったオブジェクトのデザインがヨーロッパの歴史のなかでどう展開し成立したのかというテーマにとくに関心が注がれていました。したがって、彼らは、多かれ少なかれモダニズムというイデオロギーに支えられたモダン・デザインについての歴史記述として「デザイン史」という学問を認識していたのです。

確かにそうした認識は、一九三〇年代から六〇年代後半に至るまでヨーロッパにおいて強固な歴史観になっていました。しかし七〇年代に入ると、モダン・デザインの実践と思想に疑問が付されるようになり、いわゆるポスト・モダンの状況が現れてくることになるのです。

こうして新たに生まれた状況は、従来の歴史記述の刷新を要求しました。いわゆる「新しい歴史学」の要請です。このことは、「デザイン史」の場合についていえば、モダニズムのイデオログたちがつくり上げていた「モダン・デザインの系譜」についての歴史記述の否定を意味しました。そして、それに代わる新しいデザイン史の記述スタイルが七〇年代から八〇年代をとおして欧米の研究者のあいだで激しく論議されるようになったのです。その結果「デザイン史」は、社会的、文化的、技術的文脈からオブジェクトとイメージの解釈、つまりは視覚文化と物質文化の歴史的分析という新しい学問上の基盤を獲得し、多

くのデザイン史研究者が大学やミュージアムで活躍の場を得るようになったのです。英国にあっては、その学問の発展は他国に比べて著しく、一九七七年にデザイン史学会が創設され、さらに八八年からは、その学会誌が年四回オクスフォード大学出版局から刊行されるようになりました。こうしてデザイン史という学問は、次第にその地歩を固めるに至ったわけであります。

次に話題の二点目としまして、日本を含めた世界的な文脈にあって、デザインのミュージアムはいまどのような活動を展開しているのかということにつきまして、概略的なご報告をさせていただきたいと思います。これまでの説明からのご判断いただけますように、デザイン史という学問は、大変新しいディシプリンであるわけです。しかし、それにもかかわらず、近年欧米を中心として著しい研究の成果が認められるようになりました。されにミュージアムにおいてもその成果を次第に取り入れようとする傾向が見受けられるようになりました。ここで具体的なミュージアム・レベルでの新しい傾向をご紹介します前に、そうした傾向の背景に、次のようなミュージアムに対しての社会的要求があることも見逃すことはできないと思われますので、先にその点につきましてお話をさせていただきたいと思います。

これまで、ミュージアムといえますと、芸術家の作品へのアクセスの場としての美術館が一般に機能してきました。しかしこの二〇年ほどのあいだに、とくに欧米においては、産業革命以来の一九世紀と二〇世紀の生活文化や視覚・物質文化がどのように生み出されてきたのかという知的欲求が顕在化し、そのことがミュージアムへと波及しているのです。著名な芸術家の作品を鑑賞することだけでは、今日私たちが生きている二〇世紀の文化や生活を理解することはできません。そのことをよりよく理解するためには、当然ながら、私たちを取り巻いている物質環境へ目を向けなければなりません。それらはすべて、私たち普通の人間によってデザインされたものなのです。そして、クルマや家電であれ、あるいはファッションやポスターであれ、それらのオブジェクトのデザインには、実は、その時代の社会的、経済的、技術的、文化的エレメントが刻み込まれているわけでありまして、その総体が、その時代を生きた人びとが生み出した文化と考えることができるのです。このように考えてみますと、一九世紀以来の大衆的な社会と文化の状況を歴史的に検証しようとした場合、デザインが重要なキーワードとなることが判明してきます。そして、それと同時に、今日の私たちが何を生産し、何を消費して、どのような生活様式をつくり上げてきたのかを検証する場としての、つまりは視覚文化と物質文化を分析する館としての新しい機能をもったミュージアムがいま求められている理由も、ご理解いただけるのではないかと思います。

それでは、話をもとにもどしまして、そうした目的をもったミュージアムや展覧会活動の現状についてお話を続けさせていただきたいと思います。デザインのミュージアムにおいてどのようなオブジェクトをコレクションし、展示するのかは、多くの場合デザイン史の研究成果を待たなければなりません。したがって、デザイン史という学問がいまだ初期の発展の段階にある現状では、デザインのミュージアムも、残念ながら、決してそれ以上のものではないのです。しかし幾つかの萌芽的な動向をご紹介しますことは可能です。世界的に見て、デザインの展覧会の初期の成果は、ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で一九八一年以降定期的にボイラーハウス・プロジェクトの手によって開

催された展覧会によるものでありました。このなかには、「売るためのイメージ」とか、「若者文化」とか、「ソニー」や「コカコーラ」と題された展覧会のほかにも、フォードの「シアラ」というクルマがどのようなプロセスによって生み出されたのかを検証した展覧会も含まれていました。こうした一連の活動の実績を踏まえて、ロンドン東部のテムズ川の河畔に「デザイン・ミュージアム」が一九八九年に開館しました。おそらくこれが、世界で最初のデザインのミュージアムということになります。

一方、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館にも、常設展示空間として一九九二年に「二〇世紀ギャラリー」がオープンしました。ここでは、七つの主題のもとに今世紀のデザインの歴史が検証されていますし、現在、このギャラリーのための独自の建物の建築構想も進んでいるところです。また、ご承知のように、フランスでは、パリ装飾美術博物館やポンピドゥー・センターがこの分野の研究に力を入れていますし、アメリカでは、ニューヨーク近代美術館やクーパー＝ヒューイット国立デザイン・ミュージアムが有名で、最近ではさらに、マイアミ・ビーチ（フロリダ）に「ウルフソニアン」というデザインのミュージアムが完成し、その開館記念展覧会である「モダニティーをデザインする」という展覧会が現在世界を巡回しているところです。

日本では、ポスターのコレクションを中心にすえた大阪のサントリー・ミュージアムや工業製品に力を注いでいる、名古屋の国際デザインセンターの「デザイン・ミュージアム」などが、あるにはありますが、そうした活発な世界の動向からすれば、日本はすいぶん遅れを取っています。たとえば、二年前に大阪のサントリー・ミュージアムで戦後の日本の工業製品を集めた「メイド・イン・ジャパン」展が開催されましたが、もともとこの展覧会は、「日本のデザイン——一九五〇年以降の通覧」というタイトルのもとにフィラデルフィア美術館が企画し、その後主だったヨーロッパの都市を巡回し、最後にやっと日本に受け入れられたという事情をもつ展覧会だったわけです。いまや、日本の研究機関やミュージアムにおいても、工業製品やファッション、ポスターや漫画、写真や広告といった、私たちが実際に体験する生活文化や視覚・物質文化に対して積極的に目を向けることが急務になっているのではないのでしょうか。

すでにイギリスでは、今年からヴィクトリア・アンド・アルバート博物館とブライトン大学デザイン史研究センターの連携のもとに、工業製品のコレクション選定に関する研究プロジェクトが政府予算を伴ってスタートしました。これは、五年間の期限を限定したプロジェクトですが、二〇世紀の物質文化を構成するオブジェクトとして、どのような研究成果に基づいて何が選択され、公開展示のためのどのような方法論が生み出されるのか、世界の関係者がいま見守っているところです。

それでは最後になりましたが、三番目の話題としまして、今後デザインのミュージアムにおきまして、現物のコレクションや展示とは別の次元として、コンピュータやヴァーチャル・リアリティーの技術が導入されることによって、どのような活動が可能になっていくのかを四つの観点から展望してみたいと思います。

コンピュータを駆使してまず達成しなければならない第一点は、人間が生み出したオブジェクトについての戸籍簿のようなものの作成です。この場合、デザイナーの名前や全体の形状を表わす画像だけでなく、外形やパーツやアッセンブリーの図面、さらには価格や生産数なども重要なデータとなります。こうしたデータベースは、いつ、どこで、どのよ

うな生産技術のもとに、どのような形状をしたオブジェクトが生み出され、その当時の社会や生活や文化にどのような影響を与えたのかを知るための基礎的データということになります。そして世界のミュージアムや研究機関だけでなく、個人レベルでもデータへのアクセスが可能にならなければなりません。

二点目は、デザインの決定プロセスを追体験するための技術の導入です。これまでのミュージアムにおいては、現物の作品を単縦列に配置するだけで、どのようにしてその形状が生まれるに至ったかにつきましては、ほとんど情報が与えられておらず、ブラック・ボックス化していました。過去のオブジェクトについて、どのような社会的、技術的、文化的要因が複合し合って、その形状や色や装飾が決定されていったのかを追体験できるようになれば、まさしく私たちは物質世界の生命の誕生に立ち合うことができるようになるのです。

いま申しました二点目は、人間がオブジェクトを生み出す生産についての技術とデザインの追体験に関したものでありましたが、三点目としましては、過去の物質環境のもとで人間が営んだ生活を追体験することが要求されると思います。たとえば明治村や江戸東京博物館などがそのような装置の楽しさを与えてくれていますが、ヴァーチャル・リアリティーの技術がさらに発展すれば、どの時代のどのような生活も自由に疑似体験することができるようになるだけではなく、その疑似空間とのさまざまな感性レベルでの交感も可能になるものと考えられます。

最後の四点目は、過去の追体験ではなく、未来の生産や生活様式のシミュレーションです。いまデザイナーがデザインしているものは、一年後や数年後に社会に現われることになるオブジェクトです。そうであるならば、そのようなデザインの総体としての未来の物質環境をいまこの時点で私たちが仮構の世界として体験することは可能であると思われます。現実在即した未来の生活をあらかじめ体験することによって、誰もが未来を批判的に分析することが可能になり、人間の今後の生存にかかわって、あるべき様式を多元的な視点から検討することができるようになるのです。

以上の四つの点が、コンピュータとヴァーチャル・リアリティーの技術の発展に寄せるデザインのミュージエオロジーからの期待ということになりそうです。

大変大雑把ではありましたが、これまで私は、学問としてのデザイン史の発展過程、デザインのミュージアムの現状、そして最後に、この分野のミュージアムにおけるヴァーチャル・リアリティーの可能性につきまして話題を提供させていただきました。ありがとうございました。

(一九九八年)

第六章 創造環境の場としての地域の子どもミュージアム

さきほど紹介にあずかりました神戸大学の中山でございます。大学では主に「デザイン史」の分野を研究の対象にしています。「子供たちの創造環境」という本日のフォーラムのテーマは、必ずしも「デザイン史」研究の中心をなす主題ではありません。そこで、非専門的な立場に終始するかもしれませんが、そのことをお断わりしたうえで、このテーマを少し考えてみましたので、ここにご報告させていただきたいと思います。

本日ご報告する内容は、次の三点です。第一点は、現在の子どもたちを取り巻いている現状についてです。次に、本日の栗津潔さんの基調講演に関連する「児童美術」の成立事情に触れてみたいと考えています。三番目の話題として、イヴァン・イリッチの「脱学校の社会」という概念を紹介するとともに、この概念が、本日のテーマとどのように結びつく可能性があるのかを展望してみたいと思います。そして最後に、それまでに述べた三つの視点に立ちながら、「地域のなかの子どもの創造環境」という観点から整理し、今日のテーマにつきまして少し私なりのまとめをしてみたいと思います。

それでは、現在の子どもたちの発達環境を取り巻いている現状について、お話をさせていただきます。多くの大人たちは、現在の子どもたちの行動や表現を見て、どこか正常ではないのではないか、と思っているのではないのでしょうか。私自身も、子をもつ親として、何かがおかしいと思っているひとりです。たとえば、ご承知のように、程度の差こそあれ、いまの子どもたちは、低学年のうちから受験勉強に追い立てられています。その結果、偏差値による序列化が日常化し、よりいい成績を上げるために、子どもたちは受験知識の洪水のなかでおぼれかけようとしています。そうした子どもたちの日常生活を見てみますと、子どもの健全な発達に必要な「遊び」とか「寄り道」とか「創造」とか「自己表現」といったものがおおかた消えてなくなっていることがわかります。さらに、そうしたことは、子どもたちの精神面にも影を落とすことになります。「コミュニケーションがとりにくい子ども」や「自分の安心できる居場所をもつことができない子ども」が増えているのも実情として見逃すことはできません。概していまの子どもたちは、精神的に強い抑圧を受け、創造的な自己表現の機会を失った状態に置かれているようです。

こうした現象は、もちろん日常的には家庭や学校に由来する問題であるわけですが、しかしよく考えてみますと、実は大人の文化や社会の反映であるということに気づかされます。そういうわけで、子どもの問題を考える場合、現在の大人がつくってきた文化や社会を反省的に再検討することが、どうしても必要になるのです。たとえば、鉛筆です。確かに創造性と手のあいだには重要な関係があります。しかし、まともに鉛筆を削れる子どもはいまほとんどいないそうです。しかしこれは、子どもの責任ではないように思われます。これまで親や教師は子どもに対して刃物の正しい使い方といったものを家庭や学校で教えてきたのでしょうか。それどころか、親自身、台所で包丁をもつ時間を少なくし、その分、外食に依存しているのではないのでしょうか。手を使って何かを製作するという行為は、子どもの世界だけでなく、大人の世界からも遠ざけられる傾向にあるのです。したがって、手の復権を唱え、鉛筆の削れる子どもにしたいという願望が大人の側にあるとしても、そのようなことを実現するためには、現在大人の世界で繰り広げられている生産と

消費のあり方や生活の様式にまで立ち入って考えていかなければならないのではないかと私は思っているのです。

それでは次に、「児童美術」について述べてみたいと思います。「児童美術」、つまりそれは「子どもが描いた絵」なのでありますが、西洋社会において「大人が描いた絵」ではなくて「子どもの絵」が着目されるようになるのはいつのころからなのでしょう。そのことを考えてみたいと思います。「子どもの絵」に関心が向けられるようになるためには、当然ながら「子ども時代」あるいは「児童期」という観念が成立しなければなりません。そのことにかかわって、デザイン史家のエイドリアン・フォーティが次のような興味深い事例を紹介しています。一七五一年にアーサー・デイヴィスが描いた《ジェームズ一家》という題の油絵では、子どもも大人と同じ装いをしているのに対して、その約八〇年後の一八三一年にC・R・レズリーが描いた《グロウヴナー一家》という油彩では、明らかに子どもには子ども服が着せられ、動きも子どもらしいしぐさをしており、この二枚の絵が一八世紀から一九世紀にかけて、子どもに対する社会の態度が大きく変化したことを物語っているというのです。確かに、この時代のころから、子ども用のおもちゃやゲームも商業的に生産されており、中産階級の関心ごとのひとつとして「子ども時代」という観念が浮上してくることになるのです。つまり、子どもは未熟な大人ではなく、大人になる前段階にあって、子ども独自の時代を過ごすものとして理解されるようになるのです。

そのようなわけで、「子どもの描く絵」つまり「児童美術」の存在に人びとの関心が向けられるようになるのも、「子ども時代」の観念の成立と大きくかかわっており、学校制度を含め、これらはすべて、近代に出現した現象ということができます。

中産階級によって「子ども時代」が発見される以前にあっては、労働者の子どもも、農民の子どもも、貴族の子どもも、みな自分の父親と同じ服装をし、父親がかつて遊んだ遊びで遊んでいました。同様に、子どもは一日も早く大人になることが求められていたために、「子どもの絵」につきましても、大人の絵に劣る、何の意味ももたない、無価値のものとしてみなされていたのです。そういうわけで、「子どもの絵」の存在が認知されるようになるのは、歴史的に見て、極めて新しい現象であり、この一〇〇年以前に「子ども」が描いた作品は、残念ながら、ほとんど現存していないのであります。

子どもに対する美術教育は青年や大人に対する美術教育とは異なるべきであるという見解は、一七六二年にルソーが『エミール』という本のなかで述べた教育方法に基づいていると一般にいわれています。ルソーは、子ども時代、つまり児童期には特有の見え方、考え方、感じ方がある、と述べているのです。こうしてルソーを出発点として、児童美術に対する理解は、一九世紀後半から今世紀にかけて急速に深まっていくのです。そしてそれを可能にした要因として、心理学研究の発展、原始美術に対する関心の高まり、そして、モダン・アートへの正しい理解があったことは、いうまでもありません。こうして、児童美術も、原始美術同様に、もはや未熟なものではなく、感受性の強い、表現性豊かな美術の一形式であるという認識が生まれ、児童美術を美的鑑賞の領域に含ませる傾向が今日まで促されてきたわけであります。

それでは三番目の話題として、イヴァン・イリッチの「脱学校の社会」という概念を紹介しながら、この概念が、本日のテーマとどのように結びつく可能性があるのかを展望してみたいと思います。一九七〇年代から八〇年代にかけて歴史学者のイリッチの著作が翻

訳刊行され、日本の思想界に大きな衝撃をもたらしました。ご承知の方も多いと思いますが、そのなかには、『脱学校の社会』『脱病院化社会』『シャドウ・ワーク』といったタイトルの本が含まれていました。イリッチの主張する「脱学校」とか「脱病院」といった概念は、どのようなものなのでしょう。二〇年ほど前に提示されたものですので、少し古くなっているようにも見えますが、現在にあっても、十分に有効な視点であると思われますので、改めてここにご紹介したいと思います。イリッチは一連の著書をとおしまして、近代の産業化社会のなかにあって最も極限にまで制度化が推し進められたものとして、「学校」や「医療」などを取り上げ、その限界を指摘したうえで、それに代わるオルタナティブな領域の再生を訴えました。それではイリッチの思想を手掛かりにしながら、「学校化」と「脱学校」という現象を見てみたいと思います。さきほど私は、「児童期」の発見も「学校制度」の確立も、ともに近代の産物であるといいました。「学校」とは明らかに近代の産業化社会の副産物なのであります。労働と教育と生活の複合した場であった家庭や工房に代わって「学校」という建物が建設され、そうした複合の場にいた大人の予備軍たちが「児童」として「学校」に通うようになり、親や親方に代わって、新たに「教師」と呼ばれる人がその「児童」を教えるようになりました。こうして現在、「学校」も「児童」も「教師」もあたりまえの存在になったわけですが、およそこの一五〇年間のこの「学校化」の歩みを見てみますと、それは制度化と密接な関係を伴うものでありました。たとえば、制度化された教科書、制度化された教師の資格、制度化されたカリキュラムと知識などがそうです。そうした「学校化」の制度化が極限にまで達しますと、当然ながら、実感を伴わない無味乾燥な知識が受動化された児童に一方的に注入される場としての「学校」が独り歩きをはじめようになるのです。イリッチは、そのような限界点にまで到達した現行の「学校化」に警鐘を鳴らし、それに対置するところの「脱学校」の領域の存在を示唆したのでした。

それでは、「脱学校」の領域とは何でしょうか。「学校化」が加速されれば、現状を見てもわかりますように、生活体験から遊離した知識が優位を占めるようになりますし、児童のあいだでの競争も激化します。つまるところ、「学校化」とは、本来の目標に反して、自分の力で事物を観察し、自分なりに知識を組み立て、自分の考えを率直に表現する力を弱めさせる傾向を内在していたのでした。したがって、「脱学校」の領域とは、「学校化」によって結果的に弱められる運命にある力を回復し、保障する場として考えられなければなりません。イリッチはそのような場のもっている価値をヴァナキュラーと呼びました。この言葉は、土着性とか地縁性といった意味をもっています。またイリッチはそうした領域をコンヴィヴィアルなものといっています。あえて訳するならば、相互親和性ということになるのですが、生き生きとした共生の場というような意味に理解したらよいのではないかと思います。

現在の学校の様子を見てみますと、自らの表現を困難にしている自閉的な子ども、暴力を振るう子ども、学校に通えない子ども、学習障害に陥っている子どもが少なからずいます。そうした子どもの増加は、極端な「学校化」への赤信号として受け止めることができるのではないのでしょうか。こうした今日的な状況のなかにあって、イリッチの「脱学校」という概念は、いまだに輝きをもっているのです。

これまで、一見脈絡のない三つの話題を提供いたしました。ここで最後に、本日のテ

一マに即しまして、私なりの見解をまとめてみたいと思います。

第一点は、イリッチのいう「脱学校化」ないしは「非学校化」した領域として、「地域」を考えたいと思います。広さは、現在の小学校の校区ほどのものが適当かと思います。学校が終わった午後や学校が休みの日に、子どもたちは、それぞれの地域のセンターのような場所に集まってきます。ここは制度化された学校ではありませんので、強制されて参加するものではありませんし、校則や制服也没有ありません。子どもの相手をするのは、その地域の大人たちです。大工さんがいたり、編み物の上手な主婦がいたり、本日のパネリストの栗津潔さんのようなデザイナーや吉田憲司さんのような博物館の先生も参加されているかもしれません。すべてボランティアの人たちです。子どもたちは、そうした地域の人たちから興味のある話を主体的に聞いたり、ものをつくったり、地域特有の仕事に参加したりすることになります。運営も、参加者によって営まれることが望ましいと思います。

こうした場が機能しはじめますと、地域の子ども同士の交流や子どもと大人の交流をとおして、今後子どもたちが豊かに生きていくうえで必須となる生活上の体験や、知恵の獲得や自己の表現が可能になるものと思われます。これらはどれも、極端に制度化されることによって、社会や日常生活から切り離された現在の「学校」には期待できないものでありますし、子どもたちが孤立化することなく、自然に社会化されていくうえでの重要なプロセスを含んでいるといえます。

私は、現行の学校制度を否定しようとは思いません。知識の体系を発達段階にあわせて効率よく教授する教育の場としての学校は必要であろうと思っています。しかし、必要なのは、知識の体系だけではありません。そこで、いまの学校とは対極にある、制度化されることのない、地域をとおしての子どもの発達環境の場が必要ではないかと考えているのです。

まとめの二点目として、子どもの創造環境について触れてみたいと思います。私は、子どもの発達には、知識の獲得と同時に創造性の表現の機会が常に不可欠であろうと思います。しかし、現在の学校教育では、必ずしも創造性の表現の機会が保障されているわけではありません。これは、単にカリキュラムのうえでの図画工作や美術の授業時間が少なすぎることを指摘して、そういつているのではありません。私は、創造性とか創造力というもの、知識の獲得としての知育に対置されるところの情操教育のなかに止められるものではないと考えています。つまり、知育偏重の現代の教育にあつては、その弊害を補う意味において美術や音楽などの情操教育とか表現教育とかが必要である、という意見をしばしば耳にしますが、私は、必ずしもその意見に賛成しません。といいますのは、児童期における知識の獲得と創造性の表現とは、対立し、互いに補うためのものとし存在するのではなく、ひとつのものとして相互に深い関連を保ちながら、進行していくもののようにどうしても思えるからであります。

たとえば、そうした事例として次のようなものをご紹介します。これは、英国の学校での実践例で、授業の内容は「ケーキをつくる」というテーマです。まず子どもたちは、ケーキをつくる手順を六コマくらいに分け、それをイラストとして描きます。次に、必要な材料をそろえ、描いたイラストにしたがって、ケーキをつくります。そして、できたケーキを家に持ち帰るためのパッケージをつくります。そして最後に、ケーキをつくるためにかかった費用の計算をします。この事例からもおわかりのように、ここでは、

事前の計画性や計画の視覚的表現、素材と自然の関係、調理にかかわる技能や知恵、パッケージ作成時の機能や表現と形態の関係、費用の計算としての算数的計算能力と管理能力といったものが、ひとつのテーマのもとに複合的に育成されることが期待されているのです。こうした教育は、イラストやパッケージの作成は「美術」、素材にかかわる自然の問題は「理科」、素材にかかわるごみ処理や公害のような問題は「社会」、調理技術については「家庭」、計算能力については「算数」というように教科間の区分けがはっきりしている日本の教育には、馴染みにくいかもしれません。しかし、子どもにとっての本当の意味での創造性とか創造力というものは、こうした人間の連続の日常行為のなかにあって、至る所で発揮されうるものではないでしょうか。したがって、創造性の表現と知識の獲得は別個のものとしてあるのではなく、連続の行為をとおしての複合されたものとして理解すべきではないかと考えているのです。そのような意味において、創造性を欠いた知識は、ひからびた知識でしかないし、知識に裏打ちされない創造力は、単なる自己満足か暴力でしかないのではないかと考えているところです。

最後に、三番目のまとめとして、創造環境としての新しい「ミュージアム」について考えてみたいと思います。「ミュージアム」といいますと、既存の少し敷居の高い国公立の美術館や博物館を思い浮かべます。そのような制度化されたミュージアムも確かに立派なミュージアムなのですが、ここでは、これまでの私の話の文脈に沿った、それとは異なる子どもにとってのミュージアムについて展望してみたいと思います。さきほど私はまとめの一番目として、既存の学校教育制度とは異なる、地域の連携による交流や知識の受け渡しの場がどうしても今度必要であることを述べましたが、まさしくそうした場を、子どもにとっての「ミュージアム」として私は考えているのです。なぜならば、そこは、地域にける生活の仕方、大げさにいえば、人びとの生き方について、自由に子どもたちが過去を検証し、現在を分析し、未来に思いを描く場となることが想定されるからです。こうしたミュージアムでは、まとめの二番目で紹介いたしました「ケーキづくり」のような既存の教科を横断するようなかたちで、生きた知識や表現が、地域の大人との人間的な交流をとおして子どもに受け伝えられるものと思います。そして、こうした場が、イリッチのいう、制度化される過程において学校がこれまでに切り捨ててきた「ヴァナキュラー」な価値をもつ、「コンヴィヴィアル」な空間なのではないだろうかと考えているのです。

大変とりとめもないまとめになってしまいましたが、ひとまず私からの報告をこれで終わらせていただき、必要に応じて、のちほど予定されていますディスカッションのなかで、みなさまとともにさらに詳しく検討してみたいと思います。ご静聴ありがとうございました。

(一九九八年)

第七章 デザイン史学を日本の学問土壌に

私の研究領域は「デザイン史」という分野です。しかしこれまで日本において「デザイン史」がひとつの自立した研究領域としてみなされることはほとんどありませんでした。それは、デザイン教育を担う造形芸術系の大学では、戦後の経済の発展に歩調をあわせて、有能なデザイナーを養成することに主眼が置かれ、デザイン史研究を含めたデザインの学問的研究はおおむねないがしろにされてきたことに起因していました。しかしそうした状況が日本にあったにもかかわらず、それまで私の上の世代の少数の研究者たちによって、持続的にデザイン史研究は進められてきていました。彼らの研究の関心は、当然ながらヨーロッパの研究者たちの関心に倣ったものであり、近代的で民主的な方向へと社会が進歩するなかであって、それにふさわしい生活様式の確立を促すことになったオブジェクトのデザインがヨーロッパの歴史のなかでどう展開し成立したのかに注がれていました。したがって、彼らは、多かれ少なかれ社会主義的イデオロギーに支えられたモダン・デザインについての、ないしはより広範なデザインの近代運動についての歴史記述として「デザイン史」という学問を認識していたのです。

確かにそうした認識は、一九三〇年代から六〇年代後半に至るまでヨーロッパにおいて強固な歴史観になっていました。それは、ニコラウス・ペヴスナーやハーバート・リードなどのデザインの歴史家や批評家によって確立されていた記述の伝統であり、それによると、モダン・デザインは、一九世紀後半のウィリアム・モリスを中心とした英国のアーツ・アンド・クラフツ運動に源を発し、一九二〇年代のドイツのデザイン学校であるバウハウスによって確立されたというものでした。しかしモダン・デザインの実践と思想への懐疑は、ヨーロッパの社会と文化のなかであって、七〇年代に入ると一段と強くなり、ご承知のように、いわゆるポスト・モダンの状況が現われてきたのです。

デザインのモダニズムは、当然ながら階級性のない均質で平等な社会や、民族対立を回避するための普遍的で国際的な社会を目指すものであり、そうした社会的倫理観から導き出されたモダン・デザインは、誰にでも入手できるという意味で機械による量産を前提として、歴史的装飾を排した抽象形態にうちに、実質的な生活に即応した機能性を追求してきたわけですが、そうしたデザインは、個々人の表現や個々の民族に固有の伝統的な文化を抑圧しているのではないかといった疑問が次第にこの時期力を得るようになったのです。こうして新たに生まれた状況は、イデオロギーの正当性と社会の進歩に対する確信に立脚した従来の歴史記述の刷新を要求しました。いわゆる「新しい歴史学」の要請です。このことは、「デザイン史」の場合についていえば、モダニズムのイデオログたちがつくり上げていた「モダン・デザインの系譜」についての歴史記述の否定を意味しました。そして、それに代わる新しいデザイン史の記述スタイルが七〇年代から八〇年代をとおして欧米の研究者のあいだで激しく論議されるようになったのです。その結果「デザイン史」は、社会的、文化的、技術的文脈からのオブジェクト／イメージ（視覚・物質文化）の解釈という新しい学問上の基盤を獲得し、多くのデザイン史家が大学やミュージアムで活躍の場を得るようになりました。英国にあっては、その学問の発展は他国に比べて著しく、一九七七年にデザイン史学会が創設され、さらに八八年にはその学会誌が年四回オクスフ

オード大学出版局から刊行されるようになったのです。

私のこれまでの約二〇年間のデザイン史研究は、この分野にみられるこうした世界的潮流と無関係ではありませんでした。私のデザイン史研究の歴史は、ブリティッシュ・カウンシルの奨学金で英国留学ができた一九八七—八八年を境にして、大きくふたつに分かれることになります。前半の一九八七年までの一〇年間は、日本における先達の研究成果に学び、自分なりに「モダン・デザインの系譜」を跡づけようとしていました。そしてその成果を実地に確認する目的で一九八七年に英国に渡り、王立美術大学で研究に着手したのですが、その思惑は無残にも潰え去ることになりました。先に述べたように、英国では、新しい歴史記述の方法論がすでに確立され、それに基づいた論文や研究書がまるで洪水のように出版されようとしていたのです。このときは本当に学問的に打ちのめされましたし、この一〇年間自分は何をやってきたのかという実に虚しい思いに駆られました。しかし、すべては自分の不勉強さに由来するものであり、最初の一步から研究をやり直すことを決意して帰国したのを決して忘れることはできません。それでもその留学期間は、デザイン史学会の学会誌の創刊を控えたり、またデザイン・ミュージアムの建設が進行中であったりして、デザイン史研究者のあいだで何か高揚した雰囲気は漂っていました。そうしたなかであって私は、一〇名を超える主だったデザイン史家にインタビューを試みることができました。こうして英国におけるデザイン史研究の本格的誕生の瞬間に幸運にも立ち会えたことは、インタビューのテープとともに、いまでも私の貴重な財産となって残っています。

しかし、帰国した一九八八年以降の私の後半の研究生活はどん底の状態からの出発でした。ひとつは、当時抱えていた三つの翻訳書（マクドナルド『美術教育の歴史と哲学』、ブレイク編『デザイン論——ミッシャ・ブラックの世界』、そしてマーシュ『ウィリアム・モリスの妻と娘』）の仕事からくる重圧に起因するものでしたし、もうひとつは、デザイン史研究の方法論を自分なりに再構築するに際しての自分の思想上の位置を整理することに伴う苦悩に由来するものでした。しかしそうした自分にとっての試練も、幸いなことに、一九九五—九六年に文部省の在外研究員として王立美術大学とヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で再度研究に従事する機会を得るまでには何とか解決し、新しいパースペクティブのもとに著書の構想もできつつありました。前回の留学が痛手の留学であったとすれば、今回は再スタートの留学であったと思っています。

一九八七—八八年と一九九五—九六年の二度の英国留学をとおしての収穫は、学問上の新しい知見を得たことだけではなく、実に多くの友人に恵まれたことです。そのなかには、たとえば、ジリアン・ネイラーさん、ペニー・スパークさん、フランク・ハイトさん、ブルース・アーチャーさん、クリストファー・フレイリングさん（以上、王立美術大学）、ポール・グリーンハルジュさん、クリストファー・ブルワードさん、ジェリミ・エインスリーさん（以上、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館）、ジョン・ヘスケットさん（レイヴェンスボーン・デザイン・コミュニケーション大学）、ブルース・ブラウンさん、ジョナサン・ウッダムさん、アン・バディントンさん（以上、ブライトン大学）などのような大学やミュージアムの研究者や、ジャン・マーシュさん、ピーター・ホリデイさん、スチュアート・マクドナルドさんのような個人研究者が含まれます。また、ノエル・キャリントンさんとフランスに住む彼の娘さん夫婦、そして、ミッシャ・ブラック夫人のレイディー・ブラック（ジョアン・ブラック）さんのことも忘れることはできません。さらに、

デザイン・カウンシルの前会長であったライリー卿（ポール・ライリーさん）が王立芸術協会の会員（FRSA）に私を推挙してくださったことや、ウィリアム・モリス協会の前会長のレイ・ワトキンスンさんが〈ケルムスコット・ハウス〉での講演の機会を与えてくださったことなどは、これまでの私の研究上の大きな励みとなっています。

一方、王立美術大学やヴィクトリア・アンド・アルバート博物館やブライトン大学だけではなく、デザイン史学会、全国美術・デザイン教育学会、デザイン・カウンシル、クラフツ・カウンシル、デザイン・産業協会、王立^{チャータード}デザイナー協会、デザイン・リサーチ・ユニット、ボイラーハウス・プロジェクト、王立芸術協会、ウィリアム・モリス・ギャラリー、そしてウィリアム・モリス協会のような諸機関の関係者のみなさまから与えられたホスピタリティーとフレンドシップも、永遠に私の心に残ることでしょう。

しかし、日本に目を転じると、王立美術大学人文科学科やデザイン史学会やヴィクトリア・アンド・アルバート博物館のようなデザインのための研究組織は、残念なことに、いまだこの国には存在しないのです。今後私は、英国への恩返しという意味も含めて、研究者として残された時間のすべてを使い、「デザイン史学」という新しいディシプリンを日本の学問土壌に導入することにかかわって何らかの寄与をしたいと思います。もし将来、少しでもこのディシプリンがこの地で開花することになれば、もともとの種子は、紛れもなく英国から日本への温かいプレゼントだったということになるでしょう。

（一九九八年）



図1 王立芸術協会の建物が描かれた会員専用のクリスマス・カード。イラストレーションはディヴィッド・ジェントルマン。

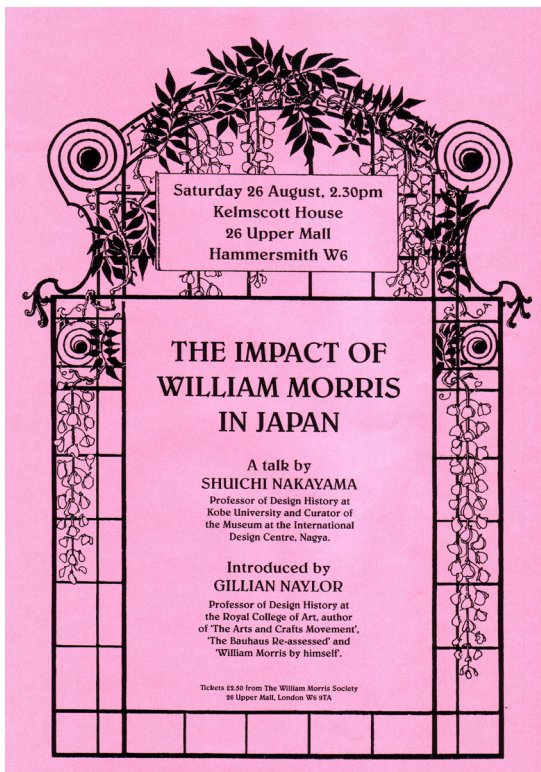


図2 ウィリアム・モリス協会の〈ケルムスコット・ハウス〉で著者が行なった講演 ‘The Impact of William Morris in Japan’ (1995年8月26日)のためのポスター。デザインはライオネル・セルウィン。

第三部

英国デザインの近代

第一章 英国デザインの精神

はじめに

これから述べる小史は、美術／工芸／デザイン／テクノロジーのはざまに横たわる親和性と敵対性について、その様相の幾つかの根源に照明をあてながら、現代の英国デザインの精神がどう形成されてきたのかを手短に物語ることに主眼が置かれている。

一．装飾芸術の復興

ウィリアム・モリスの散文ロマンスのひとつである『世界のかなたの森』を訳した小野二郎は、その訳書の「あとがき」のなかで、「[モリスは] 近代小説などには見向きもしなかった。その代りに、ロマンスを書きました。これは近代絵画でなく、装飾芸術を選んだのと同じことでしょう」¹と述べている。周知のように、オクスフォードを卒業したモリスは聖職者への道を放棄し、ゴシック・リヴァイヴァルの建築家として当時著名であったG・E・ストリートの弟子になるが、しかしそれもつかのまのことであり、学友で画家のエドワード・バーン＝ジョウンズをとおして知り合ったダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの激励を受けて、一時期絵画の勉強を志している。モリスが装飾芸術に目を向けたのは、絵画における描写力にいかんともしがたい困難を覚えていたことも事実であろうが、直接的には、ジェイン・バーデンとの結婚に際して新築した〈レッド・ハウス〉の室内を妻や友人の芸術家たちとともに装飾する機会を得たことに由来する。その後モリスは、そのときの協同体験をひとつの職業として生かすべく、同じ仲間たちと一緒に、今日でいう室内装飾の会社を設立するのである。当初「モリス・マーシャル・フォークナー商会」と呼ばれたその会社は、レッド・ライオン・スクウェアの地で、家具や刺繍、ステインド・グラスなどのデザインおよびその製作と販売を開始した。それは、その一方でモリスが『地上の楽園』という物語詩の執筆に精を出していたころであり、正確には、二回目の万国博覧会がロンドンで開催される一年前の一八六一年のことであった。

大芸術である彫刻や絵画ではなく、いわゆる装飾芸術と呼ばれる小芸術と詩やロマンスの世界にモリスが強く心を奪われたのはなぜだろうか。すでに当時、大芸術と小芸術の分離は顕在化していたし、芸術の歴史的文脈からすればこの時代は、ある意味で不幸な混乱期であった。一八七七年に行なった「装飾芸術」についての講演のなかでモリスは、「小芸術は取るに足りない、機械的な、知力に欠けたものになり、……一方大芸術も、一部の有閑階級の人びとにとっての無意味な虚栄を満たす退屈な添え物、すなわち巧みな玩具にすぎないものになっている」²と分析しているし、一八七九年の「民衆の芸術」と題された講演ではさらにこうも述べているのである。

（いわゆる）歴史のなかに名声と功績を留めている人びとは別に、それ以外の人たちがいたように思われる。……そうした人たちをわれわれはいま「民衆」と呼んでいる。……彼らの仕事が単なる奴隷の仕事……ではなかったこともわれわれは承知している。なぜならば、（いわゆる）歴史は彼らを忘れたけれども、彼らの仕事は忘れ去られるこ

ともなく、もうひとつの歴史つまり「芸術」の歴史を形成したからである³。

いうまでもなくモリスは、明らかに民衆の歴史を生産の歴史に、さらにはその歴史を芸術の歴史にみてとっているのである。

しかしこの時代は、もはやモリスのそうした歴史観を許容するほど牧歌的なものではなかった。

……こうした新たに生み出されるに至ったすべての品々を洗練しようにも、全く時間がそれを許さなかった。それらは生産者と消費者を圧倒した。中世以来の工芸職人たちがその姿を消したことによって、すべての製品の形状と外観は、無教養な製造業者の手にゆだねられていた。ある程度名の知られたデザイナーたちもいまだ産業界に分け入っておらず、芸術家たちは超然として距離を保ち、そして労働者たちは芸術上の問題に発言する権利を全くもっていなかった⁴。

このような状況は、「産業革命と一八〇〇年以来の美学の学説」⁵に加えて、社会構造の大きな変革によってもたらされたことはいうまでもない。どちらにしてもこの時期、職人技は機械に取って代われ、しかもおおかたの機械生産品は、一八五一年の大博覧会（正式名称は、万国産業製品大博覧会）に出品された作品にみられるように、上流階級の趣味に迎合したさまざまな歴史様式によって装飾され、醜惡な姿を露呈していた。一方大芸術においても、幾つかの理由からアカデミー的な原理の有効性が徐々に衰微し、パトロンと芸術家のきずなも緩み、これまでの大芸術の社会的機能は喪失してゆく傾向にあった。

モリスはこうした事態を芸術の危機とみなした。なぜならば、モリスにとっての芸術は、民衆によって生み出されたものであり、同時に芸術は、それ自体が目的として存在するのではなく、ものの形のなかに民衆の夢や希望、あるいは追憶や悲しみを刻み込む手段だったからである。モリスは自らの信じる芸術の危機を救う方途として、芸術の歴史が民衆の生産の歴史であったことを説き、装飾芸術の復興へと歩み出すのである。しかしその実践は決して平坦なものではなかったはずである。ものをつくる人びとに労働の喜びを与えないがゆえに機械は否定されなければならなかったし、一部の富裕階級の玩具と化した「芸術のための芸術」もまた否定されなければならなかった。両者の双方を否定することで、モリスは何を手に入れようとしたのだろうか。一言でいえば、それは、すでにでき上がって相互に対立している芸術と社会ではなく、中世の労働と芸術がそうであったように、それぞれに分化する以前の原型的結合を伴った生産の原初的形式であった。A・W・N・ピュージンやヘンリー・コウルと異なり、モリスが認識していたものは、「ひとつの時代の芸術とその時代の社会組織の不可分な一体性」⁶を保障するような、新たな芸術＝社会像だったのである。

大芸術と小芸術の分離現象と同時に、ヴィクトリア時代にあっては、両者の階級的差別もまた存在していた。絵画や彫刻を指し示す大芸術は高級芸術と呼ばれ、小芸術である装飾芸術には低級芸術という名辞さえ与えられていた。高級芸術を追求できる人たちは、王立美術アカデミーの会員たちにみられるように、裕福な貴族階級や特権階級からの庇護のもとに、多くの場合イタリア美術に盲目的に追従し、「産業のためのデザインは装飾のなか

で最低の分野であり、手工芸よりもさらに低いもの」⁷とみなされていた。一方、低級芸術を担う人びとは、当然ながら、概して名もない貧しい職工階級に属していた。こうした芸術の階級的差別は当時の社会のそれを反映したものであったが、両芸術の不当な垣根を是正するひとつの試みが、芸術の民主化を求める声によってというよりも、むしろ産業化社会の出現に伴ってもたらされた。

二. 産業化社会の出現

一八三五年、英国政府は「芸術と製造」に関する特別委員会を下院に設置し、「デザインアートの術と原理についての知識を国民（とくに製造業に携わる市民）に普及するための最善の方法を調査することと、さらには、王立アカデミーの体質とそれによって生み出された結果を調査すること」に乗り出したのである。もともと一七六八年にロンドンに創設された王立美術アカデミーは「デザインの術を促進する」目的で設置されたものであり、芸術家の職能団体であるのと同時に、「芸術を志す学生にとっての有益なデザインの学校」でもあった。しかし、一九世紀の産業から途方もなく生み出される装飾や量産品のデザインに対して芸術的な見地から責任を負う人たちの階級はいまだ形成されておらず、また設立当初の目的がどうであったにせよ、王立アカデミーの会員のあいだにさえも、そうした問題に対しては無関心と無気力が蔓延していた。一八三五年の下院特別委員会の目的は、まさしくこうした王立アカデミーの実態を調査することであり、「デザイナーという新しい階級を職業芸術家の地位にまで引き上げること」⁸がそこにはもくろまれていたのである。このことは、急速に出現しようとしていた産業化社会を背景として、国家が芸術に対して新たな、もしくは本来の社会的役割を求め、それにふさわしい新しいタイプの芸術家の養成に乗り出したことを一応意味している。一八三七年には、国家によるはじめての美術教育機関がロンドンのサマセット・ハウスに設置された。これが「デザイン師範学校」であり、現在の王立美術大学へとつながってゆくのである。

国家が美術教育に介入し「デザイン師範学校」が創設されると、たちまちのうちに英国の主要都市に「デザイン学校」が分校として設置されていった。また一八五一年には、芸術協会（一七五四年に創設され、正式名称は芸術・製造・商業振興協会で、一九〇八年より「王立」を冠する）の会長であったアルバート公によって「芸術と産業の結婚」をスローガンに大博覧会が開催され、その剰余金を原資としてその後サウス・ケンジントン博物館（現在のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館）も設立されるに至った。しかしそうした幾つかの国家的施策にもかかわらず、その世紀が終わりに近づくまで、英国に芸術上の大きな刷新が訪れることはなかった。機械製品にしても手工芸にしても、表面を飾ることが重要な意味をもっており、その意味であくまでも濃密な装飾芸術であり、装飾するにあたっては過去の偉大な装飾様式を機械的に応用するという意味で、多くの場合つまるところ定型化された応用美術にすぎなかった。一八五六年に世に出た『装飾の分析』の著者のレイフ・ワーナムはこう述べている。

われわれはいまや「装飾芸術」を創造する必要はないが、しかしそれを学ぶ必要がある。なぜなら、その本質のすべてにおいて「装飾芸術」ははるか遠い過去にすでに

確立しているからである⁹。

同様に純粋美術の場合も、とくにアカデミーの芸術家にとっては、過去の様式を模倣することが重要な課題であったという点では応用美術の場合と変わらず、しかもどの時代の歴史様式を取り入れるかについても支配的なものが存在していたわけではなかった。したがって応用美術と純粋美術の双方にとって、単に歴史主義に陥っていたというだけではなく、各時代の様式が幾重にも重なり合い交差した状況をさらけ出していた。さらには、双方の指導者が入れ代わるごとに、学校教育の現場も少なからず混乱を呈していたことが認められる。スチュアート・マクドナルドは次のように要約している。

大衆美術教育の開始以来、その中央機関の校長が新たに任命されるたびに、方針もまた最大限に揺れ動いた。すなわち、まずダイス（ドイツ的で功利主義的）、それからウィルスン（イタリア的でアカデミー的）、次にコウルとレッドグレイヴ（ドイツ的で功利主義的）、そしていまやポインター（フランス的でアカデミー的）といった具合である¹⁰。

ナザレ派の一員であるウィリアム・ダイスが「デザイン師範学校」の審議官兼教授に任命されたのが一八三八年で、王立アカデミー準会員のエドワード・ポインターが「スレイド純粋美術学校」の初代教授に任命されたのが一八七一年のことであった。そうしたなかであって、折衷主義と装飾の問題に決着をつけるべく新たな動きが徐々に胎動しようとしていた。

一八八五年、社会民主連盟を脱退したウィリアム・モリスは社会主義同盟を結成するとともに、自ら編集長として機関紙『ザ・コモンウィール』を創刊している。この八〇年代後半は、ウェスト・エンドが騒乱化するほどの集会や示威行動が頻発し、政治的に波乱に富んだ刺激的な時代であったわけであるが、この時代は芸術観の刷新という意味からも同様のことがいえた。モリスの門弟であり、一八八八年にアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会が創設されたときにその初代会長に就任したウォルター・クレインが、自著の『装飾芸術の主張』（一八九二年）のなかで、「芸術に絶対的なものは何ひとつ存在しない」¹¹と主張したことは、明らかに過去の拘束服を脱ぎ捨てる必要性を要求するものであった。また別の箇所では、「これまで私は、デザインを表面装飾の観点から主に話してきました。——しかし、構造の観点から考えてみますと、立派なデザインとは、当然装飾とは全く無関係なものであるかもしれません」¹²と書いており、これは明らかに「クレインが『応用美術』から『デザイン』を分離して考えようとしていたこと」¹³を意味している。ここに至ってはじめて、歴史装飾や定型化された装飾からの脱皮が唱えられ、新たな「デザイン」という概念が用意されることになったのである。しかし、こうした文脈のなかで「デザイン」という用語を用いるときのクレインの念頭にあったものは、あくまでも手工芸のことであり、今日にいうところのインダストリアル・デザインのことはではない。モリス同様彼も、いまだ機械については一種敵意に満ちた次のような見解をもっていた。

商売と迅速な生産という関心のなかでのみ使用される機械は、労働者の地位を引き

下げたばかりでなく、労働の重要性も破壊してきた。そして手工芸についても、おおかた破滅へと追いやった¹⁴……。

確かに、生産のプロセスを分断し、それによって労働の喜びを奪い取り、その結果低品質の醜悪なものをつくり出すのが機械であるとするならば、製作の倫理の観点からも、社会生活の充実という観点からも、決して機械は容認されるべきものではなかった。したがって、こうした考えは単にウォルター・クレインひとりのものではなく、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会から分かれるかたちでデザイン・産業協会が創設された一九一〇年代から二〇年代までの長期にわたって、多くの英国の美術家と工芸家を支配し続けたひとつの強固な精神だったのである。そこで、「工芸からデザインへ」というさらに新たな概念形成へ向けての革新、つまりは「機械の容認」へ向けての運動は、その場を英国からヨーロッパ大陸へと移すことになるのである。

三. 近代精神を求めて

一九世紀も終わりにさしかかると、商工業や科学技術、交通手段やジャーナリズムの飛躍的な発達に伴い、生活のあり方も大きな変貌を遂げようとしていた。こうした変貌は、進歩とも退廃ともみなすことができ、受け止め方には実に多様なものがあつたとしても、芸術の分野においてもまた、新しい様式を求める土壌が形成されようとしていた。「ベルギー人であるヴァン・デ・ヴェルデは、アーツ・アンド・クラフツの第一便がイギリスから到着したとき、『春が来た』と叫んでいる」¹⁵。アーツ・アンド・クラフツを源泉にもつアール・ヌーヴォーは、その後、総じて歴史様式に陥ることも新しい技術や素材を嫌悪することもなく、ヨーロッパ大陸やアメリカで幅広く展開されていった。しかも、応用美術と純粋美術の垣根を越えて。このことは、「われわれは美術家を工芸家に変えなければならないし、工芸家を美術家に変えなければならない」¹⁶と述べていたウォルター・クレインにとって待ち望んでいたことだったかもしれない。しかしその彼でさえ、一九〇〇年のパリ万国博覧会の展示品がヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で紹介されたときには平静でいることができなかった。アール・ヌーヴォーの有する自然をモチーフにした、流れるような曲線の多用は、有機的な生命感の躍動とは受け止められず、不安定な生命のものがき、つまりは単なる「装飾の病」と映じたのである。事実アール・ヌーヴォーは「もがき」とも呼ばれ、グラスゴウ出身の四人組に対してでさえも、「幽霊派」^{スプリーキー・スクール}という蔑称が与えられていた。こうした偏狭で閉鎖的な精神構造についてフィオナ・マッカーシーはこう説明している。「アーツ・アンド・クラフツは島国根性的なものであつた。そして、健全さを求める仲間内の理想から決して離れることはなかった」¹⁷と。しかし今度はその「健全さを求める理想」が、当時在英大使館員でのちにドイツ工作連盟の創始者となるヘルマン・ムテジウスによって、『イギリスの住宅』と題された三巻本をとおしてドイツにもたらされることになるのである。

今世紀の両大戦間期、ヨーロッパ大陸ではさまざまな分野で近代運動^{モダン・ムーヴメント}が萌芽的に展開された。それに先立つ一九〇七年に創設されたドイツ工作連盟は、「工業製品の高い質へ向けてあらゆる努力を結集する」ことを目的にしていたし、一九一九年に設立されたバウハ

ウスの校長のヴァルター・グロビウスは、「現代人は、現代の衣服をまとっているのであって、過去の衣服をまとっているのではないのだから、同時にまた、現代に適合した日用品を備えた、自分とその時代にふさわしい住居を要求しているのである」¹⁸と述べている。また、アール・デコ様式を生み出すきっかけとなった、一九二五年のパリ現代装飾・産業美術国際博覧会の「究極目的は、ある程度まで芸術家たちを手工業に精通させることによって、だがそれ以上にデザインを大量生産の必要条件に適合させることによって、芸術と産業の間の古くからの争い、芸術家と職人の俗物的な差別を終結させることであった」¹⁹。こうした一連の美術／建築／デザインにおける近代運動は、とりもなおさず、いわゆる「近代精神」に基づき生活と社会の再構築を目指すものであり、ここには、「機械様式の承認」と「芸術の大衆化」が含意されていたのである。

四．英国の近代運動

一方英国におけるこの分野の近代運動は、ドイツ工作連盟を手本にして、第一次世界大戦のさなかの一九一五年に創設されたデザイン・産業協会（D I A）によって展開されていった。しかし、「新しい目的をもった新しい団体」を標榜していたにもかかわらず、「新しい目的」が実際には何であるのかが本当の意味でD I Aの会員たちのあいだで理解されるようになるのは、実は三〇年代以降のことなのである。

D I Aは、……異国趣味、未知なるもの、そして極端な機械化を受け付けることはなかった。ヴァイマルでの発展［バウハウス］……も、わずかな興味しか呼び起こさなかった。……また、ジャズの雰囲気とキュビズムに彩られた一九二五年のパリ博覧会［現代装飾・産業美術国際博覧会］からも、全くD I Aは感化されるようなことはなかった²⁰。

なぜ英国はこれほどまでに近代運動に実質的な遅れを取ったのだろうか。ひとつは「芸術」についての二〇世紀的な再解釈に手間取っていたことに起因している。一九世紀的な定型化された装飾については「無意味な装飾」として非難はしているが、しかし、装飾を排除して機能と構造と素材のうちに成立する形態の論理にまでは思いを抱くことができなかったし、機械生産という問題にしても、労働と芸術を同一視する彼らの社会的倫理観からすれば、全面的に承認することは容易なことではなかった。スローガンであった「目的への適合」にせよ、W・R・レサビーがしばしば使った「機械は制御されなければならない」という命題にしても、「こうした信条の再解釈がその後の一〇年あまりのあいだ、長期にわたる真剣な討議課題だったのである」²¹。アーツ・アンド・クラフツから巣立つ必要性を自覚し、産業のためのデザインへと向かったものの、創設当初の会員の多くはあくまでも芸術家＝工芸家であったために、手工芸と機械生産の違いがいまだ十分に理解できず、理論のうえからも、実践のうえからも、苦渋に満ちた選択が常につきまとっていた。そうした状況のもとにハーバート・リードの『芸術と産業』が一九三四年に出版された。「デザイン運動にとって、レサビーの教えに取って代わる……わかりやすい理路整然とした哲学を与えてくれる能力をもったよき指導者をこの段階で見出したことは幸運だった」²²とノエル・

キャリントンが回顧しているように、リードはそのなかで、「人間の理想や感情を造形的に表現することにかかわっている『人文主義的美術』と、形態が美的感性に訴えるような品物をつくる以外にはいかなる関心ももたない非具象的美術、つまり『抽象美術』」²³とを区別し、インダストリアル・デザインに芸術的根拠を与える試みとともに、それが成立するうえでのさまざまな原理の構築を行っていたのである。まさにこの本こそ、これより戦後の復興期に至るまでの「モダン・デザイン」の振興運動のなかにあってひとつの福音書の役割を果たすものであった。

第二次世界大戦が終わると、英国ではじめての本格的なデザイン事務所である「デザイン・リサーチ・ユニット」がミッシャ・ブラックとミルナー・グレイによって創設された。そしてその事務所の初代理事長にはハーバート・リードが就任した。復興期の多くのデザイナーたちは、たとえ現実には満たされることがないにしても、リードが一九五五年に『アイコンとアイデア』のなかで描き出していた新たな社会における芸術家像をインダストリアル・デザイナーに投影して自らを鼓舞していた。それは次のようなものであった。

未来の芸術家は、画家や彫刻家や建築家ではなく、画家と彫刻家と建築家をひとつにした造形形態の新たな形成者なのである。——このこと自体、これらすべての才能の不義なる混合ではなく、そのすべてを包摂するとともに、そのすべてに取って代わる一種の新たな才能なのである²⁴。

また、のちに王立美術大学の教授になったミッシャ・ブラックは、一九七一年に自らの体験をこう回想している。

あの当時[一九三〇年代]は、「グッド・デザイン」はひとつの倫理的な改革運動であった。友人たちや私は、装飾を悪として断罪したアドルフ・ロースを正しいと思い、バウハウスをすべての真理を放射するヴァティカンのごときものと信じ、さらには、よいデザインが私たちの環境を変え、そうすることによって人間を変えることができるものと考えていた。……このような信念の強さが、画家をデザイナーに、彫刻家を自動車のモデラーに、そして私をインダストリアル・デザイナーに変えたのである²⁵。

戦後のおよそ二〇年間は、英国にあっては、こうした近代精神に基づく「グッド・デザイン」の啓蒙と実践の期間であったといえる。そこには、本格的な近代生活へ向けての質的転換が産業と芸術と社会倫理の視点からもくろまれていたわけであり、したがって当然ながら、インダストリアル・デザイン協議会（のちのデザイン・カウンシル）の設置にみられるように、行政もデザインとの関係を一層深めてゆくことになるのである。

五. 多元主義へ向けて

しかしこの間、インダストリアル・デザイン（産業のためのデザイン）が社会的に認知されるにあたっては、幾つかの困難と対峙しなければならなかった。ひとつは、商業主義のもとに一九三〇年代以降のアメリカで展開されてきた「スタイリング」に対してであっ

た。人間の生活や行動における合理的な諸機能の純粋な充足と、生産にあたっての工学的必然性とは支配的要素となって姿を現わす「スタイル」と、利潤動機に誘導され大衆が求める欲望や趣味や夢をそのまま形に表現する「スタイリング」のあいだには大きな溝が横たわっていた。この「スタイリング」の問題は、当時の多くの英国のデザイナーにとって、正しい生活を営むためには正しい原理を用いた製作とデザインが必要であるとする伝統的な倫理観からすれば受け入れがたいものであり、そこで、人びとが望むものを多くの人の手に届くようなかたちでデザインするという経済的観点とどう折り合うかが、重要な焦点となったのである。

いまひとつは、工学や技術者に対して折り合いをつけることであった。それまで多くの場合、産業生産品は技術者たちによって生み出されていた。もし仮に、おおかたの技術者たちが確信していたように、工業製品の形態が工学的必然性によってのみ決定されるのであれば、もはやインダストリアル・デザインの産業における役割は存在しないことを意味する。したがって、そうした形態決定の論理の誤謬を指摘し、操作したり使用したりする人たちの人間的欲求の多様性を母体にした形態決定の正当性を論証するなかで、次第にインダストリアル・デザインの意義は社会的認知へとつながっていったといえる。しかしそこには、人間的欲求レベルでの穏やかな多様性が商業的欲望によって塗り替えられる危険性が常に存在していた。こうして「グッド・デザイン」の戦後の啓蒙運動の過程にあっては、美術や工芸からデザインを分離させる傾向が一層強まる一方で、デザインはまた、単に形態や装飾を巡る造形上の問題だけではなく、経済活動や生活システムに関する諸問題にも直面し解決を迫られてゆくのである。

そして、六〇年代後半から七〇年代にかけて、さらに大きな幾つかの波がモダニズムのデザインに襲いかかろうとしていた。ひとつの波は、さまざまな理由から機能主義理論にひび割れが生じるとともに、大衆文化や若者文化と運動しながら、表現性の強い「ポップ・デザイン」や「^{ユース・カルチャー}悪趣味」が登場してきたことだった。もちろんこれは、正統なこれまでのデザインの近代運動の立場からすれば、美術とデザインをいまさらながら混同しようとする、容易に承認することのできない動きであったといえる。しかしそれが、のちのポスト・モダニズムのデザインの出現へとつながってゆくのである。もうひとつの波は、『真実世界のためのデザイン』のなかでのヴィクター・パパネックの主張にみられるような、インダストリアル・デザインの社会的責任を追求するものであった。

犯罪的に危険な自動車をデザインすることによって……永遠の廃棄物の完全な新種をつくっては景観を乱すことによって、また、私たちが呼吸する空気を汚す材料や生産工程を取り入れることによって、デザイナーは危険な人種となっているのである²⁶。

これは「新たな修正論」とも呼ばれるもので、デザインと商業主義のはざままでこれまで屈曲していた葛藤の根強さを改めて英国のデザイナーたちに自覚させる結果をもたらすことになった。さらに三つ目の波を挙げるとすれば、ヴィクトリア時代への回帰の潮流とともに、伝統的な個人主義に基づく工芸運動が復興してきたことである。その底流には、ある意味での歴史主義的視点とともに、今日のグリーン・デザイン運動にみられるように、資源や環境の問題に目を向ける社会的視点もまた同時に横たわっていた。こうしてこの時期より英国のデザインは、

一言でいえば一義的な「近代主義」が失速し、まさしく「^{モダニズム}多元主義」の時代へと入ってゆくのである。

これが生命感と活力に満ちた真の英国社会を反映した様相であるかどうかの判断は今後の課題として残すとしても、これまでこの小史のなかで見てきたように、少なくともそうした様相の根底には、芸術と産業の社会的役割とデザインの倫理性についての問いかけ、つまりは、人間がものを生み出す根源的な意味についての英国独自の伝統的な自問が常にこめられていたことだけは確かなのである。

(一九九六年)

注

(1) モリス『世界のかなたの森』(「文学のおくりもの」14) 小野二郎訳、晶文社、1979年、287-288頁。

(2) May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris* (1910-1915), 24 vols., reprint, Routledge / Thoemmes and Kinokuniya, London and Tokyo, 1992, vol. XXII, pp. 3-4. [モリス『民衆のための芸術教育』内藤史朗訳、明治図書、1971年、10頁を参照]

(3) Ibid., p. 32. [同訳書、42-43頁を参照]

(4) Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (first published by Faber & Faber in 1936 as *Pioneers of the Modern Movement*), Penguin Books, London, edition of 1981, p. 45. [ペヴスナー『モダン・デザインの展開』白石博三訳、みすず書房、1957年、35頁を参照]

(5) Ibid., p. 20. [同訳書、7頁を参照]

(6) Ibid., p. 48.

(7) Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, University of London Press, London, 1970, p. 70. [マクドナルド『美術教育の歴史と哲学』中山修一・織田芳人訳、玉川大学出版部、1990年、88頁を参照]

(8) Ibid., p. 70. [同訳書、87頁を参照]

(9) Ralph Wornum, *Analysis of Ornament* (1856), Chapman & Hall, London, tenth edition of 1896, p. 25.

(10) Stuart Macdonald, op. cit., p. 265. [マクドナルド、前掲訳書、349頁を参照]

(11) Walter Crane, *The Claims of Decorative Art*, Lawrence & Bullen, London, 1892, p. 95.

(12) Quoted in Stuart Macdonald, op. cit., p. 312. [マクドナルド、前掲訳書、418頁を参照]

(13) Ibid., p. 312. [同訳書、418頁を参照]

(14) Walter Crane, op. cit., p. 54.

(15) Fiona MacCarthy, *A History of British Design 1830-1970* (first published in 1972 as *All Things Bright and Beautiful*), George Allen & Unwin, London, 1979, p. 33.

(16) Walter Crane, op. cit., p. 187.

(17) Fiona MacCarthy, op. cit., p. 35.

- (18) コンラーツ編『世界建築宣言文集』阿部公正訳、彰国社、1970年、120頁。
- (19) ヒリアー『アール・デコ』西澤信弥訳、PARCO出版、1977年、14頁。
- (20) Fiona MacCarty, op. cit., pp. 50-51.
- (21) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, George Allen & Unwin, London, 1976, p. 41. [キャリントン『英国のインダストリアル・デザイン』中山修一・織田芳人訳、晶文社、1983年、51頁を参照]
- (22) Ibid., p. 127. [同訳書、216頁を参照]
- (23) Herbert Read, *Art and Industry: The Principles of Industrial Design* (1934), Faber & Faber, London, edition of 1956, p. 57. [リード『インダストリアル・デザイン』勝見勝・前田泰次訳、みすず書房、1957年、57頁を参照]
- (24) Quoted by Misha Black in Avril Blake (ed.), *The Black Papers on Design*, Pergamon Press, Oxford, 1983, p. 34. [ブレイク編『デザイン論——ミッシャ・ブラックの世界』中山修一訳、法政大学出版局、1992年、57頁、およびリード『アイコンとアイデア』宇佐美英治訳、みすず書房、1957年、148頁を参照]
- (25) Ibid., p. 5. [同訳書、11頁を参照]
- (26) Victor Papanek, *Design for the Real World* (1971), Thames and Hudson, edition of 1985, p. ix. [パパネック『生きのびるためのデザイン』阿部公正訳、晶文社、1974年、9頁を参照]

第二章 アーツ・アンド・クラフツから近代運動へ

はじめに

これまでに書かれたヨーロッパにおけるデザインの近代運動^{モダン・ムーヴメント}についての歴史書の多くにあつては、一九世紀的なものを醜悪なものとし、それを美的／社会的観点から克服しようとした人びとの闘争の過程に主として焦点があわされてきた。その先駆的な例が、一九三六年に出版されたニコラウス・ペヴスナーの『近代運動の先駆者たち——ウィリアム・モリスからヴァルター・グロピウスまで』であった。そのなかでペヴスナーは、英国については、ヨーロッパの近代運動にとってのひとつの源泉としてアーツ・アンド・クラフツ運動の貢献を高く評価したものの、その後続く輝かしい展開を大陸の諸国にゆだねてしまった国として取り扱っていた。

確かに両大戦間のこの時期、オランダのデ・ステイル、ドイツのバウハウス、フランスの純粹主義に比肩するような国際的に強い影響力をもったデザインの運動体も個人も英国には存在しない。その理由を結論的にいえば、英国の場合、ひとつには、アーツ・アンド・クラフツというあまりにも大きな遺産を一九世紀から引き継いでいたからであろうし、いまひとつには、その土壌にあつて、イデオロギーの枠組みの刷新と連動してオブジェクトの視覚的外観を変えるまでの強い欲望が、おおむね急進的デザイン改革者たちのあいだに育成されなかったからであろう。そのようなわけで、英国に本格的な国際近代様式が大陸からもたらされるのは、一九二〇年代の末期以降のことになるのである。そのため、一方向的な国際的文脈に照らして近代運動を語るうえで英国が精彩に欠けることは否めない。しかし、近代運動へ連なる努力が全く払われなかったというわけではなく、またそうした中途半端で曖昧な（あるいは、別の観点につけば葛藤と抗争としての）かかわり方自体が近代英国の文化とデザインの独自な一側面である以上、捨象することなく、このことについて照明をあてることは、英国デザイン史の研究のうえでしかるべき意味をもつものと考えてよいであろう。

また、これまでの一般的な世界史的な文脈での歴史認識にみられるような、第一次世界大戦をひとつの分水嶺として、それ以前とそれ以降を区分する見方は、必ずしも英国デザインの場合にあてはめることはできない。英国の場合、第一次世界大戦中の実践を含めて、古い価値の受け渡しと新しい価値を巡る抗争とが重苦しくも展開されていたわけであり、その点に着目するならば、今世紀のおおよそ一〇年代と二〇年代年は、確かに過渡期としての一定の連続性が認められてよいのである。

そこでこの小論では、従来見受けられた、絶対的な価値としてのモダニズムへの接近法を単に踏襲するのではなく、むしろ、マーティン・J・ウィーナーの指摘するところの「工場」と「田園」というあい対立する英国固有のふたつの文化的価値を念頭に置きながら、一九二〇年代末期までにあつて、どのようにアーツ・アンド・クラフツを放棄しつつ（あるいは内包しつつ）、英国独自の近代運動への道は用意されていたのかを改めて検証することが目的とされている。

一. 田園生活を求めて

アーツ・アンド・クラフツ運動の信条を的確に表現する言葉として、次のふたつの文言がこれまでしばしば歴史家によって引用され、使用されてきた。

……つくり手と使い手にとつての喜びとして民衆によつて民衆のために製作された芸術がかつては存在していたことを、文明化した全世界が忘れ去ってしまった¹。

役に立つかわからないものや、美しいと思わないものは、あなたの家にいっさい置いてはならない²。

これらの言葉は、ともに一八八〇年二月にウィリアム・モリスがバーミンガムで「生活の美」について講演したときのものである。アーツ・アンド・クラフツ運動は、文明世界によって破壊されてしまった「労働と使用の喜びとしての民衆芸術」を取りもどすための改革運動であり、同時に、破壊へと導いた機械文明への抗議運動でもあった。人間にとって真に「役に立つものや美しいもの」は、どのような労働の所産によって生み出されるのであろうか。そのような労働の産物としての芸術が共有される社会とはどのような組織原理によつてつくられる共同体なのだろうか。こうした芸術的／社会的主題へ向けての実践が、アーツ・アンド・クラフツ運動の重心となるものであった。それでは当時、そのための実践の場と形式は最終的にどこに求められようとしたのだろうか。

一八七〇年代のはじめに、ジョン・ラスキンは「英国の職工と労働者」に対して、「イギリスの大地のしかるべきささやかなる部分を美しく安寧で豊穡なものにするように私たちは努めたい。そこには蒸気機関車も鉄道の軌道も欲しくない。……私たちは、庭にはたくさんの花と野菜を、野にはたくさんの穀物と牧草を手にしたいたい……」³と述べていた。ほぼ同じ時期モリスは、ある事情からオクスフォードシャーの田舎に別荘として使う〈ケルムスコット・マナー〉を見つけると、友人へ宛てた手紙のなかでそれを「地上の天国」⁴と形容し、その後、この別荘に咲き乱れる植物や野に遊ぶ小鳥を主題にした作品を生み出すことになった。確かにこの地は、ヴィクトリア時代の資本主義がもたらしていた賃金のための労働からも醜悪な製品の氾濫からも、無縁でありえた。その意味で、アーツ・アンド・クラフツは「田園への回帰」や「自然への回帰」、さらには「簡素な生活」と固く結び付くものであった。一九世紀も終わりに近づき、田園回帰運動が勢いを得るにしたがつて、田舎生活を愛する信条は、アーツ・アンド・クラフツの実践形態へと移行していった。一八九三年には、アーネスト・ジムスンがバーンズリー兄弟とともにコッツウォルズに移り住み、家具製作を再開しているし、遅れて一九〇七年には、エリック・ギルが自分の工房をロンドンからディッチリングの村へと移すことになった。こうした文脈にあつて、とくに重要な意味をもつのが、一九〇二年のC・R・アシュビーの手工芸ギルド・学校のチピング・キャムデンへの移転であった。なぜならば、それは、ある意味でアーツ・アンド・クラフツ運動の到達点を示す出来事だったからである。

一八八八年、二五歳のとき、アシュビーはロンドンのイースト・エンドにあるトインビー・ホールに手工芸ギルド・学校を設立した。そこへ至るまでに、すでに彼は、G・F・ボドリーのもとで建築家としての修業を積む一方で、エドワード・カーペンター、ジョン・

ラスキン、そしてウィリアム・モリスから強い思想上の影響を受けていた。彼がはじめてカーペンターに会ったのは、ウォルト・ホイットマン流儀の散文詩『デモクラシーに向けて』が出版された翌年の一八八五年のことであった。その本のなかでカーペンターは、産業革命以前に存在していた簡素な田園生活への回帰を唱道していたし、彼の家に滞在したおりには、アシュビーは、彼がその実践者であることを知った。こうしたことが、「深い確信のもとに生涯をとおしてアシュビーに支持されていくことになるのである」⁵。しかし一八八七年に、「ギルドあるいは美術学校」への支持を期待してモリスに会いにいったときには、アシュビーは思わぬ失望を味わうことになった。というのも、「そのときまでにモリスは、芸術の救済は、芸術それ自体の内部にあるのではなく、……社会の変革のなかに存在することを確認するようになっていた」⁶からであった。そのときの様子をアシュビーは次のように日記に書き記している。

ウィリアム・モリスと大量の冷たい水。昨晚モリスと過ごした。面会の約束のもとに。美術学校の提案について。

彼は、それは役に立たないし、いま私が執り行なおうとしていることは、そのためのいかなる基盤にも基づいていない、という⁷。

確かにこのときは失望させられたものの、アシュビーは自らの理想主義を貫き、同志愛によって結ばれる工芸家の協同的営みを信じ、最終的に手工芸ギルド・学校を開設したのであった。さらに一八九六年にモリスが亡くなると、「ケルムスコット・プレス」の設備の一部を手に入れることによって「エセックス・ハウス・プレス」を興し、一九〇〇年には、自ら独自のタイプフェイスをデザインし、そのタイプフェイスは、『ジョン・ラスキンとウィリアム・モリスの教えに向けての努力』にはじめて適応された。しかしアシュビーにとって、喧騒のロンドンに欠けていたものがあつた。つまりそれは、カーペンターのロマン主義的社会主義に認められるような、簡素で正直な田園生活のなかにあつて展開されうる同志的結合であつた。そしてそれは、モリスにとってのフェローシップでもあつた。社会主義同盟の機関紙『ザ・コモンウィール』に一八八六年から掲載が開始された『ジョン・ボールの夢』のなかでモリスは、「フェローシップは天国であり、その欠如は地獄である。つまり、フェローシップは生で、その欠如は死なのである」⁸ことを述べていたのである。

二. チピング・キャムデンでの実験と失敗

アシュビーが求めた田園は、コッツウオウルズに位置するチピング・キャムデンであつた。この小さな村は、セント・ジェイムズ教会に象徴されるように、中世にあつてはコッツウオウルズ地域の羊毛の集積地として、またヨーロッパへ向けての販売の拠点として繁栄していた。しかし一九世紀の後半に至ると、農業の衰退が進むにしたがつて人口も減少し、また一八五三年の鉄道の開設に際しては、この地域を遠巻きにするように軌道が敷設されたこともあつて、近代文明から取り残された、産業革命以前の「未発見」の田舎という様相を呈していた。一方八〇年代に入ると、田園回帰運動への熱狂に促されて、幾人かの芸術家や建築家たちがすでにこの地に移り住みはじめようとしていた。そうした状況の

なかにあつてアシュビーは、五〇家族、総勢約一五〇人の男女と子どもとともにロンドンのイースト・エンドを離れ、チピング・カムデンへの移住を決意するのである。

それぞれの工房の設備が、順次ロンドンからシープ・ストリートのかつての絹織物工場へと搬入され、その建物は〈エセックス・ハウス〉と命名された。一階を印刷工房が、次の階を宝石細工と銀細工と琺瑯の工房が、最上階を家具製作と木彫の工房が占めた。敷地内に一二馬力の石油エンジンが納められた小さな小屋があり、そこから電力と動力が供給された。アシュビーの仕事場は隣接する別棟に設けられていた。こうして工房における生産活動は開始され、加えてこのギルドには、演劇や歌唱やスポーツだけでなく農耕も取り入れられていった。農業と手工芸が統合された共同体の建設こそ、アシュビーの理想郷だったのである。しかしこの理想の共同体は六年間しか維持されることはなかった。失敗の原因について『C・R・アシュビー』の著者のエラン・クロファッドは、その後にアシュビーが書き残した幾つかの文書資料に基づきながら、次のように要約している。

もちろん、そのギルドが失敗に至った原因が検証された。……ある人たち〔ギルドの崩壊後もこの地に留まって、自らの小さな工房で引き続き工芸活動に従事した人たち〕からは、ギルドの規模が大きくなりすぎて、事務職員や管理業務が重荷となっていたという見解が出された。……アシュビーはある程度こうした人たちの見解に同意したが、しかし同時に彼は、ギルドの外部に説明の根拠を求めた。彼は、カムデン時代に実際に経済不況があったことを指摘した。……彼は、アーツ・アンド・クラフツの廉価な別形商品を扱う、「リバティー商会」のような小売業との競争や、自分の労働を価格のなかにほとんど、あるいは全く反映させる必要のないアマチュアとの競争を指摘した。……最後に彼は、高い技術力をもつ工芸の工房をこの地域で運営することの困難さを指摘した。……カムデンでは、時代が悪化したとき、ほかに行く場所がないために、ギルドの職人を解雇することは容易なことではなかったのである⁹。

この時期までには、織物、陶芸、家具製作、食器やジュエリーの金属細工、造本やカリグラフィーなどの分野で仕事に従事する芸術家＝工芸家が多数英国に存在していた。多くはアーツ・アンド・クラフツ哲学の信奉者であり、建築についての経験と知識をもち、画家や彫刻家と同じやり方で生計を立てていた。大きい都市には彼らのギルドや団体があり、芸術労働者ギルドがその典型的な例であったが、各地の美術・工芸学校で教える教師の供給源としての役割も担っていた。そして彼らの信条を要約するならば、それは、産業主義的社会構造の変革であり、より簡素でより正直な新たな生活様式の再生であり、金銭や権力を媒介としない創造的な人間関係の確立にあった。こうしたロマン主義的でユートピア的な社会主義は、少なくとも一八九三年の独立労働党の結成以前にあつては、ひとつの社会主義の立場を標榜する理論と実践として、とくに芸術家＝工芸家のあいだで広く共有されていたものであり、この立場の限界性を一九〇八年のアシュビーのギルドの崩壊は象徴していたのである。

こうしてチピング・カムデンでのアシュビーの壮大な実験は失敗に終わった。この実験は、アーツ・アンド・クラフツ運動の到達点を示すものであつただけに、その失敗は、その運動にとっての最後の燈が消え去ることをも、同時に意味していた。一九六〇年代後

半に入って、近代運動への懐疑とともに「クラフツ・リヴァイヴァル」が興り、その燈は再燃することになるものの、芸術家＝工芸家は、これ以降実践のうえでも理論のうえでも、大きな選択を迫られることになるのである。端的に言えば、その選択の分岐点は、近代産業社会の避けたい進行に対して、工芸家やデザイナーや建築家としての自らの倫理観と芸術観をどのように折り合わせるかにかかわるものであった。

アシュビー自身のその後の経歴のなかにも、その選択の道は確実に刻み込まれた。一九一一年の『われわれは美術を教えることをやめるべきか』のなかで、彼は、「現代文明は機械に依拠している」¹⁰ことを認め、機械文明に対する理解を示している。彼の機械に対する肯定的態度は、その出版物の刊行に先立つ、一九〇〇年の彼の二度目のアメリカ訪問、とりわけフランク・ロイド・ライトとの対面の影響によるものであった。しかし、一九二九年には彼は、芸術労働者ギルドのマスター職についている。そのようなことから推量できるように、いわゆる機械文明の展望に立ったデザイナーとしての実践と主張を、彼はその後必ずしも積極的に行なったわけではなかった。一方、近代建築国際会議（CIAM）の英国支部として、ウェルズ・コウツの指導のもとに一九三二年に近代建築研究グループ（MARS）が結成されたとき、アシュビーはその会員のひとりとして、マルセル・ブロイアー、セルジュ・シェルマイエフ、ヴァルター・グロピウス、ハーバート・リードといったモダニストたちとともに名を連ねることになるのである。このときの彼の心情は推測するほかない。

一九三〇年代の近代運動に関連してアシュビーがどのような立場にあったのかを判断することは容易ではない。彼は近代建築研究グループの創設会員であったし、会員のなかであって、唯ひとり彼が、アーツ・アンド・クラフツという旧世界から来た人物だったのである¹¹。

一九四二年に亡くなるまでのアシュビーの晩年は、「驚くべきことに、カルカチュアに関する優れた本の製作に捧げられた」¹²。それは、それまでの彼の経歴から派生した苦悩と幻滅感を補おうとするものであったのだろうか。まさしく、アーツ・アンド・クラフツ運動の行き詰まりは、アシュビーその人の行動のなかにもみられるように、その後の近代運動へと連なる関心を芽生えさせると同時に、旧世界の信条を放棄できるかどうかにかかわって、深刻な葛藤をこの時期この世界に呼び起こそうとしていたのである。

三．機械生産への関心

アーツ・アンド・クラフツが田園回帰運動と結び付き、新しい人間の共同体を目指したことは、それ自体崇高な理想の追求であった。しかしそれは反面、現実からの逃避でもあった。現実の物質世界の醜悪さから目をそらし、そこから逃避するようなかたちでの理想社会の追求は、いつかは再び醜悪な現実世界に飲み込まれてしまうことを、革命主義者としてのウィリアム・モリスはすでに理解していた。そのような理解があったがゆえに、一八八七年にアシュビーがギルド設立に際して行なった援助の要請に対して、モリスは決して友好的ではなかったし、一八八八年のアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の発足のと

きにも、必ずしも積極的な姿勢を示したわけではなかったのである。モリスの政治的姿勢は、すでにこの時期明らかなものとなっていた。社会と芸術が一体不可分の関係にあるとするならば、醜悪な社会からは醜悪な芸術しか生み出されることはなく、真の芸術を手に入れるためには、まず革命によって醜悪な社会を理想の社会へと変革しなければならない——これがその当時のモリスの政治的立場であったし、アシュビーがモリスに会いに行く数週間前に起こったトラファルガー広場での「血の日曜日」には、モリスは、社会主義同盟の隊列に加わっていたのである。

「つくり手と使い手にとっての喜びとして民衆によって民衆のために」製作されることになる、モリスにとっての理想の芸術は、社会的生産構造そのものとして成立しなければならない以上、社会革命を経ないアーツ・アンド・クラフツの実践は、自己満足的なアマチュアの仕事へと至る、ある意味で危険な道でもあった。明らかにアシュビーのギルドが例証しているように、全国に広がるアーツ・アンド・クラフツのさまざまなギルドが当時の資本主義的な生産組織にそっくり取って代わることはなかった。それどころか、モリスの予見にみられるように、その運動によって、アマチュアの工芸への熱狂に火がついたことも事実なのである。しかし、またその一方で、モリスの言説や『ユートピア便り』のなかにみられるような社会革命も、起こる気配はほとんどなくなろうとしていた。そうであるならば、モリスが求めて止まなかった「役に立つものや美しいもの」は、一体どのようにして社会的に生み出されなければならないのだろうか——これが、アーツ・アンド・クラフツ衰退以降の主要な二〇世紀初期のデザイン実践上の命題になっていくのである。

早くも一八九〇年代の後半には、アーツ・アンド・クラフツの限界を指摘する声が上がりはじめた。たとえば『ザ・ステューディオ』のなかに、アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会への鋭い批判的論調を認めることができる。

美しくてしかも経済的な家具の問題を正面から論じることは、一人ひとり優れた建築家やデザイナーや工芸家であるとしても、おおむねそのような人たちを会員とする一団体にとっては能力を越えるものではないだろうか。……安価で美しい家具、うまく装飾が施された家庭向け陶器やディナーセットやティーセットのたぐい、美的でしかも高価でないガラス器、低価格でしかも満足のいく壁紙やクレイトン更紗やカーペット——こうしたものを提供してくれるような製造業者に対して、彼らは嘗れある感謝状を贈呈すべきである、という提案は無分別なことであろうか¹³。

こうした批判にもかかわらず、一九〇三年とそれに続く一九〇六年のアーツ・アンド・クラフツ展覧会では、従来どおり、高価な手づくりの家具、ゴシック調の装飾彫刻品、丹精につくり上げられた刺繍、さらには宝石をあしらった帽子用の留め金などが選ばれ、展示された。それに対する一九〇六年の『ザ・ステューディオ』の論評は、「この展覧会にみられる美術・工芸品は、家庭生活の快適さのために実際に必要なものを改善しようとする闘いに、ほとんど失敗していた」¹⁴というものであった。この段階に至って求められようとしていたものは、快適な生活に必要な低価格でしかも良質な品物であった。別の言葉でいえば、それは、「個人的なつくり手と使い手」のあいだに成り立つ因習的なアーツ・アンド・クラフツ（あるいは、より世俗的な意味でのアーティー／クラフティー）ではなく、

明らかに「社会的な製造と消費」にかかわって要求されることになる新たな次元でのデザインだったのである。

限られた少数者ではあったが、アーツ・アンド・クラフツの世界のなかにも、そのことを強く受け止めはじめていた人たちがいた。彼らにとって、一九一四年にケルンで開かれたドイツ工作連盟の展覧会は、実に大きな衝撃であった。ヴァルター・グロピウスがデザインしたモデル工場とブルーノ・タウトによる革命的な「ガラスの家」に認められるように、大量生産と機械化を積極的に是認しようとする近代精神によって、その展覧会は満ちあふれていたのである¹⁵。このとき英国からケルンを訪れたのは、ドライアド工場のハリー・ピーチとヒール商会のアムブロウズ・ヒールと建築家のセシル・ブルアーであった。明らかにこのケルン訪問は、彼らに大きな刺激を与え、アーツ・アンド・クラフツに取って代わる、産業のための新たなデザインの未来像を確信させるとともに、そのために必要な運動体の設立を決意させたのであった。それはちょうど、イギリスとドイツが戦争に突入する二箇月前の出来事だった。

四. デザイン・産業協会の設立

帰国後直ちに、ハロルド・ステイブラー、アーネスト・ジャクソン、J・H・メイスン、それにハミルトン・T・スミスを加えた七名からなる作業委員会が組織され、新しい団体の発足準備が進められたが、八月の宣戦布告以降、すでに第一次世界大戦が勃発していた。しかしその戦争は、団体の発足を遅らせるのではなく、逆に促進させる作用をしたのであった。戦争が進むにつれて、産業経営者たちと政府は、あらゆる点で自国製品がドイツ製品に遅れていることに気づき、事態は一段と深刻なものになろうとしていた。そこで商務省は、イギリスの製造業者たちを啓蒙する目的で、よくデザインされたドイツ製品の展覧会を企画したのであった。一方ピーチたちは、その動きをうまくとらえると、一月に商務省のサー・ヒューバート・ルエリン・スミスに一通の覚え書きを提出した。この覚え書きは五項目から構成されており、それによると、当時のドイツの産業とデザインが、次のように分析されていた。

ドイツ貿易の顕著な拡大は、……単に新しいマーケットの精力的な開拓によるものだけではなく、……製品の質とデザインの改善のためにドイツがなしてきたたゆまぬ努力にも起因している。

近年、「安かろう、悪かろう」という汚名から製品を解き放す目的で、(ドイツ工作連盟のような組織の援助のもとに)芸術家と教育者と製造業者の知的協同が行なわれてきた結果、より高いレベルでこうした製造業者たちは、注目に値する進歩を成し遂げたのである¹⁶。

一方イギリスについては、その覚え書きは、教育省の努力にもかかわらず、「商業と美術教育は、依然として、分離し硬直した、あい対立するふたつの活動となっている」¹⁷ことを指摘していた。そして最後に、商務省の企画に手を貸したい旨の恭順の意が示されていたのである。

今世紀のはじめまでに、英国の工業力と世界貿易のシェアは、著しく低下していた。たとえば世界の鉄鋼の生産量についていえば、一八五一年には英国は六八%（アメリカは五%、ドイツは九%）という圧倒的量を占めていたが、それが一八七一年には二九%（アメリカは一九%、ドイツは三三%）に激変し、さらに一九〇一年には二四%（アメリカは三三%、ドイツは二八%）にまで低下していたのである¹⁸。そうした工業力衰退の原因のひとつとして、企業家や工場経営者たちが享受してきた教育制度がこれまで指摘されてきた。パブリック・スクールにせよ、グラマー・スクールにせよ、一般に彼らの出身校であるそうした学校は、発展する科学技術について、ほとんどそれまで興味を示してこなかったからである。実際一九一六年七月には、英国は軍需品の不足という事態にまで陥っているが、それは主として、化学工学の技術者の不足に原因があったといわれている。「その当時、新しい軍隊のためのカーキ色の制服さえ十分に供給することができなかった」¹⁹くらいに、英国産業の凋落は著しかったのである。

このような産業的、軍事的背景のものに、優れたドイツ製品が政府関係機関からだけでなく、ピーチやその他の人たちがドイツから持ち帰っていたもののなかから集められ、一九一五年三月、ロンドンのゴールドスミス・ホールで展示された。事態の深刻さを察知していた商務省にとっては、この展覧会は、たとえ敵国製品を集めた展覧会であろうとも、英国の製造業者を啓発するという重要な役割をもつものであった。その一方で、『デザインと産業——デザイン・産業協会の設立に向けての提案』と題された冊子が会場で配布され、この展覧会は団体発足のための準備の場としても利用されたのであった。その冊子には、「今日必要とされていることは、工業製品にかかわる幾つかの関心事をすべて、より緊密なひとつの協会のなかへ結集することである。それは、製造業者、デザイナー、流通業者、経済学者、そして評論家によって構成されるような協会である。そうした理由から、デザイン・産業協会といった団体の設立が提案されているのである」²⁰という文字が踊っていた。そして二箇月後の一九一五年五月に、デザイン・産業協会（D I A）の発会式がグレイト・イースタン・ホテルで、議長席にアバコンウェイ卿を迎えて開催され、公式のスピーチが採択された。六月には七八人が、その年の終わりまでには二〇〇人近くが加入し、戦争が終結するまでには、会員数はやっと四〇〇人を超えるまでになっていた。会員の多くは、アーツ・アンド・クラフツの哲学と実践を背景にもつ、工芸家、建築家、製造業者、それに教師たちであった。そして事務局は、芸術労働者ギルドの本部のある「クウィーンズ・スクウェア六番地」に一九三九年まで置かれた。これらの実態からしても、D I Aがアーツ・アンド・クラフツの延長線上にあったことは明白である。しかし一方で、事の起こりからすれば、ドイツ工作連盟に倣うかたちで組織されたこともまた事実なのである。ドイツ工作連盟にとってD I Aの発足は、どのように映っていたのであろうか。

イギリスの改革者のひとりが認めているように、ドイツの「野蛮人たち」のデザイン上の努力が、世界のマーケットで成功しはじめていた。そして英国には、ドイツの悪趣味について偏見をもつ余裕さえも、もはやなかった。一九一五年にロンドンのゴールドスミス・ホールで展示されたドイツとオーストリアの製品に感銘を受けたD I Aの創設者たちは、この大いなる前進へ向けての跳躍に対してドイツ人が行なった優れた組織能力を賞讃し、それから、ほとんど丸ごとドイツ工作連盟の組織をコピーし

たのであった。ドイツ工作連盟にとって、この方向へ歩み出した最初の人たちがイギリス人であったことが、とりわけ満足感につながっていた。先陣に立つ現実主義者たちの目には、イギリス人たちの承認は、工作連盟の理想主義のもつ実践的価値の最良の追認として映ったのであった²¹。

一九〇四年から翌年にかけて三巻本『イギリスの住宅』をドイツで出版し、そのなかで英国のアーツ・アンド・クラフツ運動を紹介したのが、ドイツ人建築家のヘルマン・ムテジウスだった。そして今度は、産業上の劣勢を取りもどすという一種のナショナリズムのもとに英国は、ムテジウスを中心として一九〇七年に設立されたドイツ工作連盟の実践に、遅ればせながらも、学ばなければならなかったのである。DAIの発足に際して、多くの会員に共通していたものは、「文明は、自分たちが一九世紀から引き継いできたものよりも、もっと合理的で、もっと効率的で美しいものとして建設されうるはずである」²²という確信であり、同時に、隣国に対する遅れの認識が、「大戦のさなかにもかかわらず、ただちに行動に移す力として作用した」²³のであった。

五. デザイン・産業協会の初期の運動理念

デザイン・産業協会を創設した人たちは、この協会のことを「新しい目的をもった新しい団体」と呼び、この言葉が、創設初期のパンフレット類のなかのひとつの表題にもなっている。「新しい団体」とは、アーツ・アンド・クラフツの諸団体と一線を画する団体であることを暗に示していたし、「新しい目的」とは、意識的に、運動理念を控えめに、あるいは曖昧に表現した用語であった。しかし一般的にその意味するところは、目的に適合したデザインの推進ということであった。そして、この新しいデザイン運動の創設初期において、建築家のウィリアム・リチャード・レサビーが、理念の代弁者として、また精神的指導者としての役割を果たすことになった。

一八五七年生まれの彼は、すでに一八九〇年に家具の工房であるケントン商会を設立し、モリスが亡くなった同じ年の一八九六年には、ジョージ・フレムトンとともに、新設された中央美術・工芸学校の共同管理者に任命されていた。そのような経歴からも判断できるように、アッシュビー同様にレサビーも、アーツ・アンド・クラフツ運動の第二世代に属するデザイナーであり、教育者であった。そして、アッシュビーのチピング・キャムデンでの実験が崩壊に見舞われた一九〇八年ころには、同じくレサビーの考えにも新しい変化が芽生えようとしていた。

……アッシュビー同様に彼〔レサビー〕も、ラスキンとモリスの両者の考えにおいて固有の関心事であった実践とイデオロギーにかかわる問題と対決しなければならなかった。しかしながら、レサビーについて意義深いことは、おおよそ一九一〇年ころに彼の態度に明らかなる変化が生まれたことである。その時期彼は、そうした考えを放棄し、……より実地的な接近方法を取るようになったらしい²⁴。

ノエル・キャリントンは、ケントン商会の失敗が、「インダストリアル・デザインは小さ

なギルドよりも大きな基盤を必要としていることをレザビーに判断させるうえで、一役買ったのかもしれない」²⁵ことを示唆している。そのようなわけで、この時期レザビーは、必ずしも機械生産を否定する立場には立っていなかったようであるし、また一九一三年の『イムプリント』に掲載された「芸術とワークマンシップ」という表題の論文のなかでは、次のような芸術観を彼は表明していた。そしてこの論文の内容こそが、D I Aの初期の運動理念へと受け継がれていくのである。

芸術とは、普通の料理に付け加えられる特別のソースではない。それは、よいものであるれば、料理そのものである。最も単純化し一般化していうならば、芸術とは、行なう必要のあることをよく行なうこととしてみなされるかもしれない²⁶。

ニコラウス・ペヴスナーは、この一文が「緻密な考究といえるかどうかは別にしても、永遠に記憶されるべき文言」²⁷であることを指摘している。確かに、必ずしも明瞭な表現とはいえないが、レザビーがいう「行なう必要のあること」とは、日用品のことであり、また「よく行なう」とは、上品さや清潔さ、秩序の正しさといった価値を完全なるワークマンシップのもとに事物のなかに充足させることを意味していたにちがいない。レザビーは「芸術作品とは、よくつくられたブーツであり、よくつくられた椅子であり、よくつくられた絵画である」²⁸ともいっている。芸術を「特別のソース」とみなさない視点や日用品のデザインへの強い関心は、日常の社会生活から遊離した「芸術のための芸術」を否定しようとしたアーツ・アンド・クラフツの哲学に由来するものであった。また一方で、「よくつくられたブーツ」や「よくつくられた椅子」という言葉のなかには、手工芸への固執と「万人のための芸術」とを両立させることができなかったアーツ・アンド・クラフツの失敗に鑑みて、「正しい製作」や「素材への誠実さ」といった倫理的姿勢は踏まえながらも、手工芸から機械へと生産手段が移行することの必然性に対する認識が暗に含まれていたものと思われる。一方ペヴスナーは、レザビーのこれらの文言について、このように解釈している。

これらがすべてウィリアム・モリスの考えであることは明白であり、したがって、その後レザビーが、機械生産品に対して「二等級」に属する美質としての評価しか与えないのも、驚くべきことではない。明らかにここに、ひとつの軋轢がぼんやりと姿を現わそうとしていたのであり、われわれはこの点について、この新たなる団体の初期の歴史を通じて注目していかなければならないであろう²⁹。

レザビーのようなアーツ・アンド・クラフツの第二世代の人たちの多くにとって、モリス遺産の継承が大きな精神的比重として作用していたことは確かであった。しかし、その一方で、モリスが望んだ「革命による社会と芸術の変革」が到来しない以上、モリスの哲学でもある「社会的、物質的平等の達成」という意味において機械が有効な手段になりえることは、レザビーに続く次の世代の初期のデザイン改革者たちにこの時期萌芽しはじめた新しい理念でもあった。先に述べたように、「文明は、自分たちが一九世紀から引き継いできたものよりも、もっと合理的で、もっと効率的で美しいものとして建設されうるはず

である」というのが、彼らの共通した認識であったわけであるが、もしそれが可能であるとするならば、どのようにして建設されうることになるのであろうか。彼らの立場に立てば、それはもはや、手工芸を基盤とする芸術家＝工芸家の共同体から内発的に、あるいは革命的に形成されるのではなく、人間的に制御された機械を生産の手段とする産業によって推進されなければならないということになろう。したがって、D I Aの「目的への適合」というスローガンは、どのようにも解釈が可能な漠然としたものではあったが、ひとつには、近代産業という手段を使って旧い生活様式は彼らが描く二〇世紀文明へと適合されなければならないことを意味していたわけであり、それと同時に、いまひとつには、新しく生み出されることになる生活様式に適合するにふさわしいデザインへと日用品は変えられなければならないことをいい表わしていたのである。しかし、それでも「大量生産のよし悪しが判断され、欠落部分が判定されるうえでの基準となるものは、職人技クラフツマンシップのそれであった」³⁰。つまり、手工芸における質の高さが、そのまま機械生産品に適用されることがもくろまれていたのである。したがって、この時点では、機械生産品独自のデザインの質的追求という視点はいまだほとんど萌芽していなかったことになる。ジュリアン・ハウルダーは、モリス哲学と機械生産への接近とのあいだに生じた軋轢について、次のように的確に要約している。

高い基準ながらも適応力を欠いた品物に身をゆだねようとしたアーツ・アンド・クラフツのような運動と、「日常」の家庭用品のデザインを改良し、住宅供給のあり方を改善するために産業とともに進むことを目指す考えを有する新しい団体とのあいだで揺れ動く、英国のような国にあっての近代運動は、このようにして「日常」とかわり合いをもつことによって、理論のうえで深刻な問題を抱え込むことになった³¹。

こうして、これより一九二〇年代後半に至る英国の初期の近代運動においては、この深刻な問題を巡る葛藤と抗争とに起因して、その主たる特質が形成されていくことになるのである。

六. 産業への接近とリアクション

ハウルダーはまた、この時期のデザイン改革者やデザインに関する著述家たちが何に関心を持ち、一九世紀からの産業主義の遺産をどのように受け止めていたかについては、こう述べている。

英国のモダニズム論争において〔日用品や日常生活に対する関心〕同様に注目しておかなければならないことは、「文明」と「文化」という概念についての関心である。この時期の多くの著述家たちは、一九世紀の資本主義の抑制の効かない勃興に由来する腐敗のなかに「文明」を見た。このような腐敗の形跡を見て、彼らは時代様式の残骸として受け止めたのであった³²。

そこで、D I Aのデザイン改革者たちは、腐敗のなかにある文明の救済の方途として、

ラスキンやモリスの教えと実践のなかに認められた手工芸による共同体の建設や社会革命への展望をしまいこみながらも、「デザインと産業」という観点に立って、現実的に「文明の顔を変える仕事にとりかかった」³³のである。そのためのひとつの有効な手段として選ばれたものが、優れたデザインの日用品の展示をもって、製造業者たちや大衆を啓蒙しようとする一連の展覧会活動であった。D I Aの最初の展覧会は、印刷とタイポグラフィーに関するもので、ホワイトチャペル・アート・ギャラリーで開催され、二回目の展覧会は、マンチェスター・アート・ギャラリーでテキスタイルが展示された。三回目の機会は、トリエンナーレ展の期間中会場の一部を提供する旨のアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会からの申し出を受け入れることによって一九一七年に実現した。この展覧会はバーリントン・ハウスで行なわれ、D I Aは、「目的への適合」という基準を厳格に適応して選び抜かれた家事用陶器を展示した。しかしこれらの展覧会は、入場者数や新聞紙上での評価といった面では成功したものの、その一面で製造業者たちからの強い反発を受けることになったのである。

当時テキスタイル産業はいまだ英国の主力産業であったし、陶器製造業も、世界的な評価を享受していた。そうした業界にとって、ロンドンを拠点とする、発足まもない小さな民間団体であるD I Aが示した新しい「趣味の基準」は、たとえ間接的であろうとも、おおかたの支配層に受け継がれていた典型的な「趣味の基準」への不当なる意義申し立てとして映じたのであった。陶器製造業の中心地であるストウク＝オン＝トレントでのリアクションについて、フィオナ・マッカーシーは「事実、その騒ぎは半世紀にも及び、今日でさえも、その余震は続いている」³⁴と述べている。

家具やテキスタイルや陶器のような工芸を基盤とした産業のみならず、電気照明器具、電気ストーブ、あるいはラジオなどの新しい製造品にかかわる産業においてさえも、歴史様式を連想させるデザインを付加させることが、時代の堆積と連続性を保障する確かな基準となるものであり、そこにはノスタルジアと文化的アイデンティティーが強固に分かちがたく結び付いていた。D I Aが問題化しようとしたのは、まさしくその点であり、デザイン改革者たちはノスタルジアという古い文化的価値を引き離し、それに代わる、反伝統的な全く新しいというよりは、相対的に落ち着きのある健全化されたデザイン・アイデンティティーの形成を目指そうとしたのであった。そこで、ヴィクトリア時代の過剰な装飾に由来する「無意味な装飾」がまず攻撃の対象にされた。さらに攻撃は、「よい趣味」の同義語として当時支配していた骨董趣味にも向けられた。改革者たちにとって、手工芸の結果的産物である装飾を機械生産に模倣させることは、アーツ・アンド・クラフツの倫理的観点からすれば、虚偽の模造品の氾濫以外の何ものでもなく、また、貴族趣味的な歴史様式への安易な盲従は、急進的な政治観からすれば、前近代的社会の延命に加担することを意味したのであった。改革者たちにとっては、ある意味でそれは「聖戦」であった。しかし、そうした文化的価値は簡単に瓦解するものではなく、保守的支配層の立場からすれば、どのような権利があっても、伝統的な文化価値の改変を主張するのか、神経を逆撫でされるに等しく、そのことをストウク＝オン＝トレントでの大騒ぎは象徴していたのである。

そうしたリアクションがあつたにもかかわらず、デザイン改革者たちにとって、産業はもはや「敵」ではなかった。しかしそれは、あるべき文明のなかにあつて真に機能してはじめて「味方」になるものでもあつた。そこで、産業への接近を試みる努力のなかにあつ

て、アーツ・アンド・クラフツの遺産としての「美術」とか「美」の概念は、表面上しばしば姿を消すことになった。なぜならば、「産業の中心地においては『美術』は、『商売』とほとんど正反対をなす言葉であった」³⁵からであり、したがって、予想される産業界からのリアクションを考慮して、事実、「運動初期の文書すべてにわたって、この危険な言葉である『美術』はめったに使われていない」³⁶のである。しかし、それだけの理由で『美術』という言葉が抑制されたわけではなかった。アーツ・アンド・クラフツのもう一方の遺産である「正しい製作」や「素材への誠実さ」といった製作にかかわる倫理的態度が、過剰な偽りの装飾や見せかけの仰々しい美しさへの否定につながるとき、『美術』は、もはや忌まわしい要素として受け止められたのであった。それは、たとえば、ロジャー・フライの「オメガ・ワークショップ」から生み出されていた表現主義的な色彩家具やテキスタイルに対する否定的反応に表われているし、ロシア・バレエ団や黒人音楽に対しても、同じような態度が示されている³⁷。こうした改革者たちの態度は、確かに伝統主義に起因する島国根性的なものではあったが、反面、その賛否は別にしても、モダニズムの装飾否定の態度へとつながる側面を含みもつものでもあった。もっとも、そのような新しい様式が英国で認められるようになるのは、二〇年代末期以降のことになるのではあるが。

二〇年代後半に至るまでのこの時期、デザイン改革者たちは、新しい文明に即応する様式の刷新へ向けての実験によりも、むしろ社会改革へ向けての展望の方に、より強い関心を示していた。一九一六年のアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会での講演のなかでレサビーが提示した「秩序、構成、美、それに効率性がすべて一体となっている美術の概念」に触れた箇所、ハウルダーは、続けて次のような解説を加えている。

D I Aに及ぼしたレサビーの影響は、様式においてというよりも、むしろ日常生活において秩序や効率性、それに目的への適合をひとつの義務として考慮に入れるよう、D I Aに課したことである。「デザイン」によって持ち込まれ、「美術」によって鑄込まれるものとしての「秩序」は、国家の介入と統制を意味する類似語になろうとしていた。それは、産業都市に無秩序と窮乏をもたらしていた、抑制力のない資本主義や自由主義のさまざまな動きと対立するものであった³⁸。

D I Aの創設初期の会員のなかにあった政治信条の分布は、必ずしも判明しているわけではないが、「幾人かは自由党員であり、多数は、穏健な社会主義者であり、左翼寄りのトーリー党員もいた」³⁹。しかし、どちらにしても、彼らがモリスの政治的信条を共有する継承者であったことはいうまでもない。彼らにとって、芸術と労働が一体となった共同体の建設という信念のなかであって、機械生産における労働はどのようにして芸術へと架橋されるべきなのだろうか。ハウルダーが示唆しているように、それは、生産手段の国家的管理という形態のなかであって生み出されることになるであろう「秩序や効率性」に求められようとしていたのであろうか。同じくレサビーが繰り返し使用していた「機械は制御されなければならない」という命題にしても、誰によって、どのようにして、なされなければならないのであろうか。しかし、他方そのような主張は、産業資本家や保守的伝統主義者たちの目には、どのように映じていたのであろうか。こうした問題は協会創設の初期にあって極めて重大な論点となるものであったが、一方では工芸の理想の前であって、ま

た一方では資本の現実の前であって、実践のうえでも、理論のうえでも、未解決のまま先送りされたようである。キャリントンが回想するところによれば、「私の知るところでは、インダストリアル・デザインや建築に対するアプローチにおいて急進的であるだけではなく、それと同様に、社会観においても急進的であると評された人たちが、事実その内部の大多数を占めていたけれども、それにもかかわらず、私が協会の政策に関与していた三〇年かそれ以上のあいだ、協会は「協会らしく厳密に非政治的でなければならないという」同じ態度を取り続けた」⁴⁰のであった。

政治的立場に関してD I Aの公的な顔はそうであったかもしれないが、創設者のひとりである、ドライアド工房のハリー・ピーチその人については、彼の伝記作家のパット・カーカムが次のように明らかにしている。

ピーチが生まれた時代は、ヴィクトリア時代のイギリスを下支えしていた理論的確信が、一連の選挙制度改革の効果や一八七三年以降の「大不況」、さらにはアメリカ合衆国とドイツの力の成長のもとに、崩壊しようとしていた時代であった。英国が世界の工業生産の独占を失ったとき、自由放任主義の政策はもはや適切なものとはみなされなくなり、国家計画という考えが、フェビアン協会に引き付けられていたピーチのような中産階級の社会主義者たちに支持された。……デザイン改革についての彼の視点は、社会改革に対する彼の態度に照らして考察されるべきである。つまり、両者は共通の根をもち、一方が、もう一方の特徴をなしていたのであった⁴¹。

このピーチにみられる姿勢が、どうやら、D I Aのデザイン改革者たちの平均的な政治的姿勢であったようである。しかしピーチ自身についていえば、二〇年代の後半までには、すでに政治への失望感を抱くようになっていた。そしてピーチが指揮した一九二七年のライプツィヒでの工芸博覧会にD I Aが失敗すると、彼は、政治の力には期待することなく、産業主義と商業主義の残骸、つまりスクラップの山、けばけばしい広告、汚れた川への批判行動としての「環境問題」へと突き進んでいくことになるのである。これらはすべて、統制を欠いた「工場」が美しくあるべき「田園」を侵略した結果、もたらされたものであった。したがって、彼のその行動は、アーツ・アンド・クラフツの第二世代のアシュビーやレサビーのなかに、かたちこそ異なれ、同じ問題に起因する軋轢としてすでに胚胎していた、「工場」と「田園」という文化的価値の対立的揺れを再び体现するものでもあった。

七. 結びに代えて

ピーチに代表される、社会改革とデザイン改革を同根とみなす態度は、アーツ・アンド・クラフツ運動同様に、高い倫理観に基づくものであり、いうまでもなくモリスの哲学に由来していた。しかし、生産の手段にかかわって手から機械への移行を避けがたいものとして受容することは、芸術家＝工芸家による理想社会へ向けての実践とは質的に異なり、論議の視野が、人間にとってのあるべき機械像やあるべき産業像、さらにはあるべき文明像へと拡大することを意味していた。こうしてこの時期のデザイン改革者たちは、二〇世紀の新しい文明像を構築する立場につきながら、その一番物質的細部を構成することになる

日用品に関心を集中させることにより、その漸進的、長期的変革の担い手として自らに新たな社会的役割を付与させたのであった。

彼らの新しい運動は、アーツ・アンド・クラフツの理想であった「田園生活」から離れて、「産業への接近」を試みる運動であった。そして、確かにそれは、英国におけるモダニズムの出現という文脈においては中途半端で、不明瞭で、必ずしも成功したわけではなかった。それでも、英国文化史上極めて重要な意味をもつ運動であったといえるのはなぜだろうか。その理由は、一九世紀より萌芽していた英国文化の内的緊張に直接触れる動きであったからであり、文化的葛藤が見事なまでに表象されたひとつ出来事だったからである。『イギリス文化と産業精神の衰退——一八五〇—一九八〇年』のなかで、マーティン・J・ウィーナーは、「長いあいだ、イギリス国民は『進歩』を心地よいものと感じてこなかった」と述べたうえで、「近代イギリス文化の内的緊張」を次のように分析しているのである。

……進歩対ノスタルジア、あるいは物質的成長対倫理的安定という社会的価値の対立は、結果的に、「工場」と「田園」[あるいは「機械」と「田舎」]というふたつの翼を広げた対照的な文化的象徴のなかに表現された。……これらの象徴は、少なくとも前世紀をとおして中産階級と上流階級の文化のなかに深く植え付けられることになったひとつの緊張を内包するものであった。……こうした近代イギリス文化の内的緊張は、一種のパズルのようなものである。なにゆえに、産業的前進に対する敵意が存続したのか。……なにゆえに、そうした敵意は、それほどまでにしばしば、田園神話の形成となって現われてきたのか。幾つかの答えは、一九世紀の英国社会史の固有のパタンのなかに横たわっているのである⁴²。

これまで、大陸で進行する近代運動に照らして、この一〇年代と二〇年代の英国のデザイン改革者たちの実践と主張は、概して軽視され、場合によっては、英国のモダニズムの出現を遅らせた原因にもなっていたとみなされてきた。国際近代様式の発展史の観点に限定すれば、その主張はある意味で正しいであろう。しかし、一義的な国際的展開の観点からではなく、英国固有の文化現象として焦点をあてた場合、そこには、これまで見てきたように、独自の関心と価値に対する葛藤と対立が横たわっていたわけであり、そのことを救い出し、再配置することが、英国におけるデザインの近代運動の特質の一端を明らかにすることに通じるであろうし、さらには、近代運動崩壊以降の英国デザイン史の記述への重要な示唆を提供することになるのではないだろうか。

(二〇〇〇年)

注

(1) May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris* (1910-1915), 24 vols., reprint, Routledge / Thoemmes and Kinokuniya, London and Tokyo, 1992, vol. XXII, p. 58.

(2) Ibid., p. 76.

(3) Quoted in Jan Marsh, *Back to the Land: The Pastoral Impulse in Victoria*

England from 1880 to 1914, Quartet Books, London, 1982. p. 9.

(4) Norman Kelvin (ed.), *The Collected Letters of William Morris*, vol. 1, 1848-1880, Princeton University Press, New Jersey, 1984, p. 133.

(5) Lionel Lambourne, *Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Cotswolds to Chicago*, Astragal Books, London, 1980, p. 124. [ラバーン『ユートピアン・クラフツマン——イギリス工芸運動の人々』小野悦子訳、晶文社、1985年、163頁を参照]

(6) Alan Crawford, *C. R. Ashbee: Architect, Designer & Romantic Socialist*, Yale University Press, New Haven and London, 1985, p. 28.

(7) Quoted in *ibid.*, p. 28.

(8) May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris* (1910-1915), 24 vols., reprint, Routledge/Thoemmes and Kinokuniya, London and Tokyo, 1992, vol. XVI, p. 230.

(9) Alan Crawford, *op. cit.*, pp. 144-145.

(10) C. R. Ashbee, *Should We Stop Teaching Art?*, Batsford, London, 1911, p. 4.

(11) Alan Crawford, *op. cit.*, p. 444, note 32.

(12) Lionel Lambourne, *op. cit.*, p. 143. [前掲訳書、187頁を参照]

(13) Quoted in Fiona MacCarthy, *A History of British Design 1830-1970* (first published in 1972 as *All Things Bright and Beautiful*), George Allen & Unwin, London, 1979, pp. 39-40.

(14) Quoted in *ibid.*, p. 35.

(15) もっとも、ケルンの展覧会の当初の目的からすれば、これらは例外的な建築作品であった。See Joan Campbell, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton University Press, New Jersey, 1978, pp. 73-74.

(16) 'Appendix I: the Memorandum that began the DIA', in Raymond Plummer, *Nothing Need Be Ugly*, Design and Industries Association, 1985, p. 95.

(17) *Ibid.*, p. 95.

(18) Peter Lane and Christopher Lane, *History*, BPP (Letts Educational), London, revised 1995, p. 126.

(19) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, George Allen & Unwin, London, 1976, p. 42. [キャリントン『英国のインダストリアル・デザイン』中山修一・織田芳人訳、晶文社、1983年、53頁を参照]

(20) Quoted in Raymond Plummer, *op. cit.*, p. 1.

(21) Joan Campbell, *op. cit.*, p. 92.

(22) Noel Carrington, *op. cit.*, p. 17. [前掲訳書、14頁を参照]

(23) *Ibid.* [同訳書、同頁を参照]

(24) Gillian Naylor, 'Lethaby and the Math of Modernism', in Sylvia Backemeyer and Theresa Gronberg (eds.), *W. R. Lethaby, 1857-1931: Architecture, Design and Education*, Lund Humphries, London, 1984, p. 42.

(25) Noel Carrington, *op. cit.*, p. 40. [前掲訳書、50頁を参照]

(26) Quoted in Theresa Gronberg, 'William Richard Lethaby and the Central School

of Arts and Crafts', in Sylvia Backemeyer and Theresa Gronberg (eds.), op. cit., pp. 17-18.

(27) Nikolaus Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design: Victorian and After*, Princeton University Press, New Jersey, 1982, p. 228. (First published in the United States in 1968 as Volume 2 of *Studies in Art, Architecture and Design* by Walker and Co.) [ペヴスナー『美術・建築・デザインの研究II』鈴木博之・鈴木杜幾子訳、鹿島出版会、1980年、349-350頁を参照]

(28) Quoted in Noel Carrington, op. cit., p. 41. [前掲訳書、51頁を参照]

(29) Nikolaus Pevsner, op. cit., p. 229. [前掲訳書、350頁を参照]

(30) Julian Holder, "'Design in Everyday Things': Promoting Modernism in Britain, 1912-1944", in Paul Greenhalgh (ed.), *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990, p. 125. [ホウルダー『『日用品のデザイン』——1912-44年の英国におけるモダニズムの振興』、グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一・吉村健一・梅宮弘光・速水豊訳、鹿島出版会、1997年、135頁を参照]

(31) Ibid., p. 125-126. [同訳書、同頁を参照]

(32) Ibid., p. 125. [同訳書、134頁を参照]

(33) Noel Carrington, op. cit., p. 65. [前掲訳書、88頁を参照]

(34) Fiona MacCarthy, op. cit., p. 45.

(35) Noel Carrington, op. cit., p. 71. [前掲訳書、98頁を参照]

(36) Ibid., p. 41. [同訳書、51頁を参照]

(37) See Nikolaus Pevsner, op. cit., p. 231. [前掲訳書、354頁を参照]

(38) Julian Holder, op. cit., p. 129. [前掲訳書、139-140頁を参照]

(39) Raymond Plummer, op. cit., p. 5.

(40) Noel Carrington, op. cit., p. 69. [前掲訳書、95頁を参照]

(41) Pat Kirkham, *Harry Peach: Dryad and the DIA*, The Design Council, London, 1986, p. 2.

(42) Martin J. Wiener, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980*, Penguin Books, London, reprinted 1992, pp. 6-7. [マーティン・J・ウィナー『英国産業精神の衰退——文化史的接近』原剛訳、勁草書房、1984年、7-8頁を参照]

第三章 ウィリアム・モリスの二〇世紀

はじめに

一八九六年一〇月三日、ウィリアム・モリスはハマスミスの自宅〈ケルムスコット・ハウス〉で亡くなった。それから一世紀が立ち、一九九六年には英国をはじめ、さまざまな国で、彼の没後一〇〇年を回顧する展覧会やシンポジウムが開催され、モリスの業績に対して改めて多くの視線が注がれることになった。とくにふたつの展覧会に注目が集まった。ひとつは、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で開催されたモリス展であり、いまひとつは、マンチェスター大学ウィットワース美術館、クラフツ・カウンスル・ギャラリー、およびバーミンガム博物館・美術館の三箇所を巡回したモリス展であった。そしてそれぞれの展覧会にあわせるかたちで、さまざまな角度からモリスの業績を検討した論文が収められたカタログも同時に出版された。双方の展覧会カタログのなかにあって、今世紀に及ぼしたモリスの影響を検討しているという点において、ポール・グリーンハルジュの「モリス以降のモリス」¹とターニャ・ハロッドの「後回しにされた楽園——二〇世紀のウィリアム・モリス」²は、共通のテーマを扱っていた。そこで、このふたつの論文を手掛かりにしながら、改めてこの小論においても、過去一〇〇年の英国デザイン史のなかにあってモリスがどのような役割を担ってきたのか（あるいは、担わされてきたのか）を取り上げ、概略的な考察を加えてみたいと思う。

一. 詩人としての名声とその凋落

レッチレイド駅から干し草用の荷馬車に乗せられたモリスのひつぎは、彼が後年最も愛した〈ケルムスコット・マナー〉のある教会墓地へと運ばれ、そこで、モリスの妻とふたりの娘を喪主とする、簡素ながらも感銘を与える葬式が執り行なわれた。そして、このときすでに、生存中と同様に波乱に満ちたモリスの第二の生涯が幕を開けていたのである。

一九九四年に出版された最も信頼の置けるモリス伝記のひとつである『ウィリアム・モリス——われわれの時代のためのある生涯』の著者のフィオナ・マッカーシーは、モリスの死亡記事を扱った記述箇所、次のような描写を試みていた。

目に着くのは、それに続く数日間の死亡記事の多くにあって、主としてモリスは著述家として記憶されていたことである。「詩人、しかも、テニスやブラウニングがまだ健在だった時代にあってさえも、六本の指に数えられるわれわれの秀でた詩人のひとり」と『ザ・タイムズ』は述べているし、『ザ・デイリー・ニューズ』は、「私たちの心に残るまさしく正真正銘の詩の巨匠」と書いている。「英国の中産階級の心のなかに美的共感を目覚めさせた」という意味において、彼が視覚芸術に貢献したことについて報じる企ても幾分かなされた。同じくその死亡記事の書き手は、深い洞察力をもって、こう論評している。「最初はブルームズバリーの小さな店において、その後はマートンにあるより大きな施設において」製作された壁紙と家具は、詩歌や絵画が理解できない人びとに芸術的認識を植え付けるのに成功した³。

存命中のモリスは確かに一流の詩人として自らの名声をすでに確立していた。一八七七年にはマシュー・アーノルドの後任としてオクスフォード大学の詩学教授職への就任がモリスへ要請されたし、一八九二年にはテニソンの死去に伴い、桂冠詩人の地位提供の打診も受けている。これらの申し出は、もし受諾されていれば、詩人としての最高の名誉を名実ともにモリスにもたらすものであったにちがいがなかった。実際には双方ともモリスは辞退した。しかしそれによってモリスの名声が低下するわけではなく、モリスの死亡記事の多くが詩人としてのモリスを賞讃していたとしても、それはそれとして当然のことだったのである。

周知のように、しばしばこれまでモリスは、詩人、政治活動家、デザイナーといった幾つかの連なる肩書きでもって呼ばれてきた。さらに最近では、モリス研究が進むにつれて、その肩書きの数も増え、ビジネスマンとしてのモリスや環境保護運動家としてのモリスの側面にも、積極的に照明が当てられるようになった。しかし、そうした幾つもの側面をもつモリスであったにもかかわらず、なぜ多くのヴィクトリア時代の人びとはモリスの詩人として側面を最重要視し、高く評価したのだろうか。

その理由は、さまざまな分野におけるモリスの業績のなかにあって詩人としての業績が明らかに他を抜きん出て突出していたからではなく、壁紙や家具の製作に比べて詩作や著述の方がより高い社会的活動領域であるとみなす、ヴィクトリア時代特有の社会通念におおかた由来するものであったと思われる。モリスは豊かな中産階級の家庭に生まれ、オクスフォード大学へ進学する。当時のオクスフォード大学は若い紳士たちの教養学校という面影をいまだ強く残しており、聖職者への道に進むことが当然のこととして期待されていたモリスが別の進路を決意するにあたっては、一時期母親を嘆き悲しませていた。そうした出自と教養をもった紳士が、丸いふちどりの帽子をかぶり、作業着に身を包みながら、版木を彫ったり、織機や染め桶の前で仕事をしたりする光景を想像することさえ、ヴィクトリア時代の中産階級の人びとには困難だったにちがいがなかった。

しかし、この時期にみられたモリスの詩人としての輝くばかりの名声は、大変皮肉なことに、他の側面と比較して、とくに第一次世界大戦以降劇的なまでに低下していった。確かにW・B・イェイツの作品に顕著な影響を及ぼしたことは広く認められているものの、モリスの詩やロマンスがこれまで好意をもって積極的に取り上げられることはほとんどなかった。モリスの伝記作家のひとりであるイーアン・ブラッドリーは、「ヴィクトリア時代の人びとのなかにあってモリスの詩を大変人気あるものにしていた特質、その古風な表現、そしてゆっくりとした、とりとめのない様式は、現代の読者にそれほど強く訴えているわけではない」⁴と結論づけている。また別の伝記作家は、「彼の時代に最も有名であった『地上の楽園』は現在ではほとんど読まれていないし、あまり気にも止められていない。それとは対照的に、モリスと同時代の人たちからよく思われていなかった『グウェナヴィアの抗弁とその他の詩』は、幾つかの点で今世紀後半の象徴主義の詩を先取りしているために、驚くほど革新的なものとして今日認められている」⁵と述べ、一部のモリスの詩の再評価の気運について言及している。しかし、総じていえば、モリスの全業績のなかにあって「皮肉にも一番長続きしなかったのが詩人としての業績」⁶だったのである。

二. 社会主義者像の再構築

詩人としてのモリスの運命ほどではなかったにしても、政治に対するモリスの社会主義的姿勢もまた、今世紀の前半までにあつては低い評価が与えられてきた。というよりは、とくに公的な場面においては無視に近い取り扱いを確かに受けてきた。モリスの死去に際しての日刊紙の評伝は、モリスの詩人としての側面を絶讃したのに対して、全体としてモリスの政治思想や政治活動については直接的な言及を避けていた。

『ザ・タイムズ』は、「理論に対してや生活の諸要因に対しての配慮を著しく欠いたまま、彼を一種のセンチメンタルな社会主義へと引き入れた力」に蔑視を浴びせた。いずれにせよ、その執筆者は、「どう見てもモリス氏の社会主義的見解が多くの実害をもたらした様子はない。彼のそうした見解は、詩的な言い回しでもって労働者向けに述べられたものであった。そしてその詩的な言い回しは、実に周到に用意された簡潔さのため、労働者には奇怪に映った」と言葉を足していた⁷。

さらに『ザ・タイムズ』の執筆者は、モリスの政治性を「温かい心と間違った熱狂の結果」とみなし、それらは「その人物の強さではなく、弱さを指し示すものであった」⁸と分析している。これらの論評が、モリスの政治性を正確に描写することなく、逆に隠蔽してしまったことは明白である。モリスの社会主義を詩人としての夢想的な視点から導き出されたセンチメンタルなものとして、ある意味で温情的な歪曲を加え、モリスを政治の世界から切り離して別の世界に意識的につなぎ止めようとする企ては、保守層の陣営にとって避けて通ることのできないものであったが、それはさらに、モリスの公式伝記である『ウィリアム・モリスの生涯』にも反映されることになるのである。

モリスが死亡すると、さっそく伝記の問題が遺族や親しい友人たちのあいだで持ち上がった。その直接のねらいは、権限のない書き手によって今後モリスの生涯が興味本位に暴露されるのを恐れたことに起因しており、そこで最もふさわしい執筆者として、モリスの友人のエドワード・バーン＝ジョウンズ夫妻の娘婿であった古典学者のJ・W・マッケイルに白羽の矢が立った。こうしてモリスの死去から三年後の一八九九年に二巻からなる『ウィリアム・モリスの生涯』は出版されるに至ったのである。この伝記では、モリスの政治活動については「民主連盟 一八八三—一八八四年」と「社会主義同盟 一八八五—一八八六年」と題して、主としてふたつの章が割り当てられてはいるものの、全体としてそれらの章の記述内容は、モリスの政治活動を積極的に跡づけようとするものではなかった。著者のマッケイルと彼の義父のバーン＝ジョウンズが、社会主義に共感を覚える立場の人物ではなかったこともひとつの理由に挙げられようが、また同時に、偉大な人間への讃辞としてのこの種の伝記にあつては、社会主義者としてのモリス像が周囲の目にはばかられたことも、疑いの余地はない。そのような理由からこの伝記では、同様に、モリスの妻ジェインの貧しい出自、ラファエル前派の画家D・G・ロセッティとジェインの恋愛関係、そしてそれに対するモリスの苦悩、さらにはてんかんを患った娘ジェニーとの父子関係についても、本人モリスと遺族の立場に最大限の配慮が施されるあまり、あからさまな記述は差し控えられ、モリス讃美の基調が貫かれているのである。

このように、モリスの生涯にわたる多面的な活動から政治的側面を意図的に覆い隠すことによって、生活の身近なところで起こりがちな恋愛問題には心を動かすようなこともなく、社会で繰り広げられている政治経済上の矛盾には、夢見る詩人にありがちな感傷的な眼差しで臨み、「詩歌や絵画が理解できない人びとに芸術的認識を植え付ける」ほどの豊かな審美眼を持ち合わせた、非政治的で超俗的な詩人モリス像が公的に鑄造されたのであった。

そして、その鑄造のプロセスはさらに続いていった。モリスの娘メイ・モリスの編集によって、一九一〇—一五年に『ウィリアム・モリス著作集』（全二四巻）がロングマンズ社から刊行された。詩作活動が、晩年のデザインや政治の分野での精力的な活動に対する影の部分となっていたことに意を用い、詩人としてのモリスの名声をいま一度確保することが、この『著作集』を刊行するにあたっての主たる目的であった。したがって、社会民主連盟や社会主義同盟などでモリスが行なった政治演説の原稿も、『ザ・コモンウィール』などに掲載されたモリスの記事や論評も、ともに収録されることなく、削除された。このことは、詩人としてのモリスの地位をさらに際立たせるうえで確かに役に立ったかもしれないが、その一方で、モリスの非政治的な人間像を結果的に強化させる役割も、十分果たすことになった。しかし、この『著作集』を『地上の楽園』や『フォルスング族のシグルド』といったモリスの詩で構成する意向は、編者のメイからではなく、出版社側から提示されたものであった。『著作集』に欠落していたモリスの政治的な著述が公にされるのは、同じくメイの手によって編集され、『ウィリアム・モリス——美術家、著述家、社会主義者』と題された二巻本がブラックウェル社から上梓される一九三六年まで待たなければならない。しかし三〇年代にあっては、モダニズムが重視されるにしたがい、ヴィクトリア時代の詩人としても、ユートピア社会主義者としても、モリスはすでに人びとのあいだから忘れ去られようとしていた。一九三四年にヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で、ウィリアム・モリスの生誕一〇〇年を祝う展覧会が開催されたとき、そこでもモリスの社会主義は全く取り上げられることはなかったのである。

しかし、第二次世界大戦の終結以降、事情は一変した。モリスの政治性を隠蔽しようとするこれまでの鑄造のプロセスに歯止めがかかり、逆に、解体のプロセスが始動し出したのであった。このプロセスのなかにあって、最も大きなハンマーとなったのが、一九五五年に刊行された、こののち「新左翼」の担い手のひとりとなるE・P・トムスの『ウィリアム・モリス——ロマン主義者から革命主義者へ』であり、彼はこの八〇〇頁を超える重厚な本をとおして、「中産階級の俗物精神」によってそれまで無視されてきたモリスの実像を緻密にえぐり出す実証的作業に取りかかったのである。トムスの見解に従うと、モリスの実像とはおおよそ次のようなものであった。

……彼〔モリス〕は、こうした詩人たち〔シェリーやキーツ〕が歌い上げていた人間精神、つまり「ロマン主義的反抗」を邪魔立てしようとする最後の大きな渦のなかに引き入れられた。ロマン主義は彼の骨身に浸透し、初期の意識を形成した。こうした情熱的反抗の最後の音調は、若きウィリアム・モリスが『グウェナヴィアの抗弁』を出版した一八五八年に、明らかに響き渡った。……

それ以降、英国詩における反抗の衝動はほとんど使い果たされてしまった。……耐

えがたい現実社会への情熱的な抗議としてかつて存在していたものは、切なる郷愁か甘美なる泣き言以上のものではなくなる運命にあった。しかし、失意にあった一八五八年から七八年までのすべての歳月のなかであって、モリスの最初の反抗の炎は、彼の内部でいまだ燃焼していた。ヴィクトリア時代のイギリスの生活は耐えがたいものであったし、……産業資本主義の価値は危険に満ち……人類の過去の歴史をあざ笑っていた。一八八二年にイギリスにおける社会主義の最初の先駆者たちとの接触を彼にもたらしたのが、彼の内部でいまだ燃焼していた、この若き日の抗議精神であった。そしてこうした先駆者たちが、単に近代文明に対する自分と同じ憎悪感を共有していただけではなく、その成長を説明するうえでの歴史理論とその成長を新たな社会へと変革するための意志をも持ち合わせていたことが、彼自身の理解につながったとき、古い炎が再びめらめらと燃え上がった。反抗のロマン主義者、ウィリアム・モリスは、現実主義者であると同時に革命主義者になったのである⁹。

やや長いこの引用文が指し示していることを短くまとめると、伝統的にロマン派の詩人たちが共有していた「ロマン主義的反抗」の精神を最後に受け継いだウィリアム・モリスは、その精神を絶やすことなく苦悩の期間中も温存し、社会主義運動の最初の高揚期を迎える八〇年代に、彼のそれまでのロマン主義は必然性と連続性のうちに革命的社會主義へと進展していったことになる。こうしてトムスンは、非政治的で超俗的な夢見る詩人としての旧来のモリス像を一気に解体し、それに代わる、「ロマン主義的反抗」という実に強固な伝統的抗議精神に裏打ちされた実践的革命主義者像を新たにモリスに用意したのであった。

確かにこの見解には一時期保守陣営からの無理解な攻撃が加えられたこともあった¹⁰が、しかしその一方で、この新たに発掘されたモリス像を衝撃のうちにも積極的に受容しようとする動きが当然ながら広がっていった。それからおよそ四〇年後にモリスの伝記を書くことになるフィオナ・マッカーシーは、そのときの様子を次のように率直に告白している。

私がE・P・トムスンを最初に読んだのは、オクスフォード時代だった。すでに私はモリスに感嘆していたが、しかし彼の多様性は一種のパズルのように思えていた。壁紙と政治が結び付かなかった。この本は、……暴露された事実の力をもって私を痛打した。それというのもトムスンは、モリスにおける政治と芸術の主要なる関係性を、実に正確に把握し、実に辛抱強く請い求めていたからである¹¹。

トムスンの『ウィリアム・モリス——ロマン主義者から革命主義者へ』の刊行以降も、さまざまな出版物や展覧会などをとおして、旧いモリス像の解体作業は続いた。そのなかであって、一九七八年に英語版として出版されたポール・メイエの『ウィリアム・モリス——マルクス主義の夢想家』と、一九八四年にモリス生誕一五〇年を記念してロンドンの現代美術研究所（ICA）で左翼陣営に属する人びとの手によって開催された「今日のウィリアム・モリス」展が、とくに目を引く成果物であった。そして、こうした一連のモリスの政治に関する再検討は、彼の没後一〇〇年を迎えた現時点にあって、「私たちは、ある程

度の確信をもって、モリスの政治は彼のもとへと返還されるに至ったと言明することができる」¹²という認識へとつながっていった。しかし、戦後の積極的な解体と再構築の作業をとおして、モリスの社会主義の意味するところが少しずつよみがえってきたことは事実であるにせよ、その一方で、モリスの望んだ社会主義が二〇世紀の現実の政治の場においていかなる地位を手に入れることもなかったということも、また同様に真実なのである。そうした意味において、政治活動家としてのモリスは、「決して歴史が追い付くことのできないような人間のひとり」¹³として、いまだ一九世紀の彼の時代につなぎ止められたままなのである。

三. アーツ・アンド・クラフツ運動の隆盛

ウィリアム・モリスが二〇世紀に対して行なった最大の貢献は、詩や政治の分野においてよりも、むしろ視覚芸術の分野においてであった。すでに八〇年代に入ると、モリスの思想と実践は次の世代に影響を及ぼし、装飾芸術にかかわるギルドや団体が誕生していった。早くも一八八二年に、アーサー・ヘイゲイト・マクマードウはセンチュリー・ギルドを創設した。彼はそのときの経緯をこう語っている。

……私は、機械類を無制限に使用することは「芸術と美」を救済するためのあらゆる試みを葬り去るであろうという点でモリスの意見と一致していました。しかしその反面、いまだ私は、モリスの衣服のへりにしがみついているにすぎず、自分にできる建築の仕事と工芸の仕事を行ないました。……壁紙、クレトン、室内用織物、真鍮や鉄の細工物、あらゆる種類の家具。私は、住居を装飾したり、家具や必需品を住居に備え付けたりするうえで必要とされるすべてのものを提供できる大勢の美術家と工芸家を自分の周りに集めました。このグループを私はセンチュリー・ギルドと呼んだのでした¹⁴。

このグループのなかには、セルウィン・イミジやウィリアム・ダ・モーガンたちがいたし、C・F・A・ヴォイジーもまた、マクマードウに強い影響を受けたデザイナーのひとりであった。このマクマードウのセンチュリー・ギルドは、雑誌『ホビー・ホース』の刊行をとおして、私家版印刷工房である「ケルムスコット・プレス」をモリスに創設させる道を開いただけではなく、『レンの市教会』の扉絵といった作品をとおして、ヨーロッパ大陸におけるアール・ヌーヴォーの開花の先駆けをなしたという意味において、極めて重要な役割を担ったのであった。

さらに一八八四年には、「ラスキンとモリスを精神的父親とみなす建築家＝工芸家の幾つかのグループ」¹⁵が結集し、芸術労働者ギルドが組織された。その源となるグループは、その二年前にルイス・F・デイの指導のもとに結成されていた「一五人組」と、建築家のリチャード・ノーマン・ショーの弟子たちによって一八八三年に結成されたセント・ジョージ芸術協会であった。彼らは、王立美術アカデミーの孤立主義的な方針と英国建築家協会の「プロフェッショナリズム」に対峙するかたちで、モリス同様に、人間が日常に使用するオブジェクトに目を向け、当時危機的状况にあった諸芸術の統合を唱えた。デイのそ

れまでの実践のなかに、そのことは十分証明されていた。彼は、一八七〇年まではステインド・グラスを専門とするデザイナーであったが、さらにその後、自らの商会をとおして、壁紙、タイル、陶器、時計、家具といった生活用品のデザインに挑戦し、一八八一年には、織物製造会社のターンブル・アンド・ストックデイルのアート・ディレクターに任命されていたのである。彼はまた、装飾やパターンについての多作の著述家でもあった。一八八二年に彼は、『日常の芸術——純粹にあらぬ芸術に関する短篇評論集』を刊行し、そのなかで、装飾については次のように論述していた。

装飾を愛することは、救世主御降世以来のこの年に固有の特徴ではない。装飾は人類の最初の段階にまでさかのぼる。もし装飾をその起源に至るまで跡づけようとするならば、私たちは自らの姿をエデンの園のなかに——あるいは猿の領地のなかに見出すことであろう。今日においても、装飾は、私たちのなかにあって無限の力を有している。したがって私たちは、装飾をもたない「来るべき人類」を心に描くことはほとんどできないのである¹⁶。

これは、デイの「純粹にあらぬ芸術」に寄せる確たる信念を示すのに十分なものであり、「王立美術アカデミーと英国建築家協会のふたつの専門家の団体を取って代わる、影響力をもった別の団体を用意する」¹⁷にふさわしい根拠を明らかにするものでもあった。実際には、この分野の最初の職能団体の設立は、産業美術家協会（のちの産業美術家・デザイナー協会で、現在の王立デザイナー協会）が創設される一九三〇年まで待たなければならなかったが、しかし、その後の芸術労働者ギルドは、そのマスター職に、J・D・セディング（一八八六—一八七〇年）、W・クレイン（一八八八—一八九〇年）、W・モリス（一八九二年）、ヘイウッド・サムナー（一八九四年）、W・R・レサビー（一九一一年）といった人たちが就任するなかにあって、ヴィクトリア時代の人びとの生活の趣味に新たな基準を与え続けた。その一方でこのギルドは、工芸教育の胎動期にあたって、一八九六年に中央美術・工芸学校の初代管理者にレサビーが、一八九八年に王立美術大学の校長にクレインが任命されることによって、大衆教育の分野においても大きな貢献をなすことになったのである¹⁸。

クレインもレサビーもともに、一八八七年前後に創設されたアーツ・アンド・クラフツ展覧会協会の主要メンバーであった。ウィリアム・モリスの親友であった、装飾金工師のW・A・S・ベンスンがその創設に尽力し、ウォルター・クレインが初代会長に就任すると、一八八八年の秋にリージェント・ストリートにあるニュー・ギャラリーで一回目の展覧会が開催された。モリスの伝記作家のJ・W・マッケイルは、この展覧会の計画段階にあっては「^{モリス・デザイン・アート}連合芸術」という名称が用いられていたものの、『アーツ・アンド・クラフツ』という用語は……T・J・コブダン＝サーンダスン氏の創案によるものである¹⁹ことを明らかにしているし、さらにマッケイルは、当初モリスがこの展覧会を決して好意的に受け止めていなかったことにも言及している。モリスは、慈善行為を嫌うとともに、アマチュアリズムの台頭を恐れていたわけであるが、それでも、「すべてのメンバーが、自分たちの生活と職業を選択するうえでモリスという手本が主たる決定要素のひとつになっていたと言明していたであろうことは、疑いもない真実なのである」²⁰。このアーツ・アンド・クラフツ展覧会は、一八九〇年までは毎年開催され、それ以降は三年に一度の開催へ

と姿を変えていった。これは、ひとつには、健全な精神に宿る健全な製作を標榜するアーツ・アンド・クラフツが、大陸から伝播してくるアール・ヌーヴォーの病に感染してしまうのではないかという警戒心に由来するものでもあった。

アーツ・アンド・クラフツ運動は、約一五〇人の男女を擁していた、チピング・キャムデンにおけるC・R・アシュビーのギルドが端的に示しているように、生産と生活と芸術のそれぞれの形式が別個に分断させられることなく、有機的に一体となるような共同体の実現を目指して展開された改革運動であった。アシュビーもそうであったが、アーツ・アンド・クラフツ運動の多くの工芸家やデザイナーたちは、もともとは建築家としての修業を積んでいた。たとえば、マクマードウはゴシックの建築家であるジェームズ・ブルックスの事務所にいたし、レサビーはリチャード・ノーマン・ショーのもとで建築の実務を経験していた。またJ・D・セディングは、ゴシック・リヴァイヴァルの建築家のA・W・N・ピュージンの大いなる賞讃者であった。したがって、こうしたゴシック・リヴァイヴァルの建築家の事務所がアーツ・アンド・クラフツの揺りかごとしての役割を果たしたのは明らかである。そしてその揺りかごから育った彼らは、当時の産業資本主義がもたらしていた醜惡な結果——貧困と貧富の差の拡大、不衛生で過密なスラム、人間の労働を搾取する工場、瀕死にあえぐ田園、品質の悪い見せかけの生活用品の氾濫——に対して目をそむけることなく、社会的、道徳的、美的立場から反抗を企てたのであった。芸術労働者ギルドの主要メンバーのひとりであったJ・D・セディングは、その時代の「芸術と産業」について次のような理解を示していた。

……いわれているように、機械類が、デザインと製造にかかわる古くからの伝統を崩壊させた。機械類が、^{アール・ヌーヴォー}熟練職人と製品との関係性に邪魔立てをした。……

この点についての私の理解によれば、われわれの産業が抱える問題はふたつの側面に及んでいる。ひとつは、芸術にかかわる側面であり、いまひとつは、社会にかかわる側面である²¹。

こうした反産業主義へ向かう認識は、セディングに先立つ、A・W・N・ピュージンやジョン・ラスキン、さらにはウィリアム・モリスとその仲間たちが共有していたものであり、アーツ・アンド・クラフツ運動の川底を流れる抗議精神の基盤となるものでもあった。そしてこの抗議精神から、一方で、マルクスの科学的言説にというよりは、むしろ建築家＝工芸家の道徳的実感に源を発した社会主義が用意されたのであり、その一方で、「高級芸術」の排他主義に闘いを挑むことによって、「低級芸術」として差別化されていた「装飾芸術」の真の社会的復興へ向けての実践が踏み出されたのであった。

四. ヨーロッパ大陸への影響

アーツ・アンド・クラフツ運動は、単に英国国内の運動に止まらず、たとえば、一八九三年に、オーナーのチャールズ・ハウムとエディターのグリースン・ホワイト（正確には、二代目エディター）によって創刊された『ザ・ステューディオ』などの定期刊行物やさまざまな書籍をとおして、アメリカ合衆国とヨーロッパ大陸に強い影響をもたらすことにな

った。とりわけ、ドイツの建築家ヘルマン・ムテジウスの『イギリスの住宅』(全三巻、一九〇四—〇五年)は、一八九六年から一九〇三年にかけての在英ドイツ大使館員時代に自らが実地に調査した結果を、一八六〇年以降の近代的なイギリス住宅の発展史としてまとめたものであり、そのなかで彼は、ラファエル前派とラスキンに靈感を受けたモリスの諸活動とその後に続くアーツ・アンド・クラフツ運動の系譜を手際よく記述していた²²。デザインの思想と実践にかかわるこの時期の英国とドイツの橋渡し役として、一方にレサビーがいるとすれば、明らかにドイツ側の担い手はムテジウスであった。ドイツへ帰国すると彼は、プロシヤの商務省の役人として、自らの「イギリス体験に由来する方針に従って」²³デザインと美術の学校の改組に取り組む一方で、「急速な産業化と近代化が国の文化にとっての脅威をもたらしているという広く行き渡った感情に対応して」²⁴一九〇七年に設立されたドイツ工作連盟の主要メンバーのひとりになるのである。ゲルト・ゼレは、こうした新しい団体がこの時期に設立されなければならなかった当時の社会的、経済的、文化的背景をこう分析している。

復古的な社会的ユートピアに代わって国民経済学的リアリズムが登場しているのだといえよう。もはや、ラスキンの場合のように工業化の結果から社会を癒^{いや}すことが問題になるのではなく、また手工作による生産や単純な物々交換の流通形式へ立ち返ることによって疎外された労働を止揚することが問題になるのでもない。こういった観念は完全に克服されたものと思われているのだ。いまや問題になるのは、国の工業生産品の洗練と資本主義的商品流通の国際的伸張なのだ。いまやモットーとしてうたわれるのは、文化的進歩と合体した競争能力である²⁵。

この分析に従うならば、もはやラスキンやモリスが思い描いていた社会改革の炎は、すでに消え去り、役に立たないものになろうとしていた。しかし実際には消滅したわけではなく、激しい対立の要因として、新設された工作連盟のなかにその後温存されていたのであった。

創設の父であったヘルマン・ムテジウスとフリードリッヒ・ナウマンとアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデの三人は、「極めて異なる経歴を背景にもつ人たちであり、基本的な目的においては合意していたものの、政策と組織の問題に関しては、それぞれが独自の見解をもっていた」²⁶。産業化に伴う俗物根性や成金、粗悪な機械生産品が氾濫する社会を文化的危機としてとらえたムテジウスは、単純性や純粋性や品質性といった古くからの価値を擁護しながら、一方でそれを個々人の工芸家やデザイナーに対してというよりは、むしろ産業化社会における生産の主体である製造業者に対して求めていった。楽天的にすぎたかもしれないが、ムテジウスは、模倣や珍奇を生み出している製造業者が倫理的に行動するように改めることによって、単に利益を得ることになるだけではなく、視覚環境の醜悪さから文化的国民性を救い出すことにもなるであろうと考えていた。一方、アール・ヌーヴォーの代表的デザイナーのひとりであったベルギー人のヴァン・デ・ヴェルデは、工作連盟の設立に先立って、一九〇二年にヴァイマルの芸術顧問に、一九〇四年にはその地の新設の装飾芸術学校の教授に任命されていた。ジョン・ラスキンとウィリアム・モリスの実践と社会思想に強い影響を受けていた彼は、すでに絵画から装飾芸術の領域へと活動の場を変

え、一九世紀後半の「芸術のための芸術」という考えにも組することなく、モリスの伝統に従った社会主義者であることを自認し、産業化社会にふさわしい新たな装飾と様式を生み出す方向へと歩み出しているところだった。

そしてこのふたりの見解は、ドイツ工作連盟の活動方針にかかわって、一九一四年のケルンでの年次総会において真っ向からイデオロギー的に対決することになったのである。ムテジウスが、機械製品の「規格化」をとおして美的環境の質の回復を求める方針に立っただのに対して、ヴァン・デ・ヴェルデは、機械は個人主義に基づく創造的なデザイナーの行為を著しく制限するものであるとして、ムテジウスの見解に異義を申し立てたのであった。醜悪な視覚環境から大多数の消費者を救い出すために、量産に必要不可欠な「規格化」を認め、そこから統一化された機械製品が生み出される文化の形式と、個人主義的唯美主義に動機づけられてつくり出される、統一性よりはむしろ多様性をその特徴とする文化の形式とのあいだには、明らかに大きな隔たりが存在していた。ムテジウスの陣営とヴァン・デ・ヴェルデの陣営との激しい論争を巡って、ジリアン・ネイラーは、ヴァン・デ・ヴェルデの拒絶の態度とアーツ・アンド・クラフツの精神とを次のように関連づけて、妥当な理解を示している。

こうした決定論を拒絶することは、時代の精神に対するアーツ・アンド・クラフツ的拒絶と、デザイナーを人間的諸価値の保護者としてみなすアーツ・アンド・クラフツ的観念とに根ざすものであった。したがって、その結果起こった論争は、一九世紀の態度を要約しているように読めるし、また、二〇世紀のデザイナーの本質と役割についてのその後の論議に向けてのリハーサルのようにも読み取れる²⁷。

すでにこの年の展覧会にあっては、ムテジウス陣営の見解が反映された実践が一方では高い評価を呼び寄せていたわけであるが、この論争自体においては、多数の支持が集まったのは、ヴァン・デ・ヴェルデ側の陣営であった。こうして、個人主義を背景とした芸術的理念とエリート主義に基づく工芸的生産観念というデザインにおけるイデオロギーが、ムテジウスの見解と微妙に拮抗しながら、一九一九年のバウハウスの開校まで引き継がれていくことになるのである。

五. アーツ・アンド・クラフツからモダニズムへ

ドイツ工作連盟の内部においてイデオロギー的対立が激化したケルンでの年次総会の翌年、つまり一九一五年に、英国にあってはデザイン・産業協会（D I A）が発足した。明らかにこれは、大陸諸国におけるモダニズムに向けての初期的実践、とりわけドイツ工作連盟の活動がもたらした強い影響によるものであった。大陸に対する遅れの認識が、第一次世界大戦のさなかにもかかわらず、こうした「新しい目的をもった新しい団体」の創設を促したのである。

すでに一九〇八年には、ウィリアム・モリスの思想と実践に倣った、アシュビーの主宰するチピング・カムデンでの壮大な共同生活の実験も、破綻に見舞われていた。破綻の理由のひとつは、粗悪で廉価な製品を供給する製造業者との激しい競争にあったわけであ

り、アシュビー自身、デザイナーとして「現代文明は機械に依存している」²⁸ことを認めざるを得ないような、社会的、経済的、教育的状況が英国においても生まれていたのである。

D I Aの創設に参加した人は、新しい二〇世紀の文明は一九世紀的文明の延長にあるのではなく、さらに合理的に、しかももっと美しく再建されるべきであるという信念を抱いていた。それは、裏返していえば、不承不承であろうとも、手工芸的生産に代わる機械的生産を容認し、それに基づいて、新たに社会、生活、芸術、教育などの諸形式が再編成されなければならないことを意味していた。初期のパンフレット類に使用されている「新しい目的をもった新しい団体」という表現は、そうした意味内容を抽象的に体現するものであった。抽象的な表現に止まらざるを得なかったのは、参加した多くの人にとって、新しい時代への認識と新しい芸術の形式を求める意志においては同じであったとしても、その具体的内容を描くにはあまりにも大きな一九世紀的遺産を引きずっていたからにほかならなかったからである。彼らは、ウィリアム・モリスの理想と実践に端を発したアーツ・アンド・クラフツ運動の世界で育った人たちであり、まさしく改宗を迫られている状況に置かれていたのである。D I Aの創設者のひとりで、その団体の精神的父親としての立場にあったのがW・R・レサビーであった。その経歴が示すように、彼自身、リチャード・ノーマン・ショーのもとでの建築実践を体験したのち、一八八四年の芸術労働者ギルドの創設に参加し、一八九〇年には「優れたデザインと職人技による家具を製作する」ためにケントン商会を起こした、生粋のアーツ・アンド・クラフツのデザイナーのひとりであった。またその一方では、一八九六年に中央美術・工芸学校が設立されると、ジョージ・フレムトンと共同管理者を務め、一九〇〇年からは王立美術大学の装飾・デザイン学科の初代教授として、工芸教育に深くかかわっていた教育者でもあった。

中央美術・工芸学校での教育者としてのレサビーは、モリスの例に倣い、手工芸による実際の製作を重要視していた。

工房環境のなかで直接工具を取り扱う教育に対するこうした強調が、レサビーの哲学の中心をなすものであった。彼にとって、芸術への抽象的で論理的な接近は、水も用意されていない所で幾多の講義によって泳ぎ方を学ぶようなものであった。……大成の学者ではあったが、個人的には控えめな人であり、彼の教育のすべてが啓発することに向けられていた。そうしたなかで、彼は、ウィリアム・モリスの恩義に感謝していた²⁹。

その一方で、彼の芸術観は、「芸術とは、普通の料理に付け加えられる特別のソースではない。それは、よいものであれば、料理そのものである。最も単純化し一般化していうならば、芸術とは、行なう必要のあることをよく行なうこととしてみなされるかもしれない」³⁰というものであった。これは、一九一三年一月の『イムプリント』のなかの「芸術とワークマンシップ」と題された論文でレサビーが述べている言葉であった。D I Aの会員たちには、この定義は、実に明瞭さを欠いた謎めいたものに映っていたことであろう。他方でレサビーは、「機械は制御されなければならない」³¹としばしば繰り返し、工芸的生産から機械的生産への移行を展望したうえでの新たな芸術のあり方を会員たちに指し示すこ

とは最後までできなかったようである。このことは、レサビーひとりの責任に帰されるものではなく、創設からおよそ二〇年間にわたるD I Aの苦悩と混迷の総体的現われとして理解されるべきであろう。

まさしく英国にとっての一九二〇年代は、建築同様、工芸の沈滞期であった。この時期は、一九世紀からのアーツ・アンド・クラフツの伝統が徐々に衰退し、しかもいまだモダニズムが明確に出現していない、そのような過渡期の重苦しい時期にあたり、オランダのデ・ステイルやドイツのバウハウス、フランスの純粹主義といったような、大陸における近代運動の高まりからすれば、明らかに英国は大きな遅れを余儀なくさせられていたのである。そうした遅延を解消し、英国の近代運動に明快な指針を提供するうえで、極めて重要な役割を演じたのが、一九三四年に刊行されたハーバート・リードの『芸術と産業』であった。そのなかでリードは、モリスとその追従者たちについて、こうも決然と断罪したのであった。

今日われわれがモリスの名前と業績を思い浮べるとき、そこに非現実感がまつわりつく。こうした非現実感は、彼が設定したそのような目標が間違っていたことに起因しているのである。……

私は、……今日にあつてはモリスも、機械の不可避性を甘受するであろうと信じているのであるが、ところが、失われた主義主張を取りもどすための戦いを起こそうとしている昔からの彼の弟子たちが、いまだに見受けられるのである³²。

そして同書において、リードは、その年にD I Aにおいてヴァルター・グロピウスが行なった講演原稿を詳しく引用し、その引用のあとに続けて、彼は、「ここに述べられているグロピウス博士の理想を支持し、広めること、ただそれだけが本書における私の切望するところです」³³と付け加えているのである。そのときグロピウスは、D I Aの会員たちに対して、バウハウスにおける実践と手工芸の将来像について次のように語っていたのであった。

バウハウスは、造形のために不可欠な近代的媒体物として機械を受け入れ、機械との協調の道を探求しました。バウハウスの諸工房は真の意味で実験室であり、そのなかで、今日的な品物を対象とした実際的なデザインが、大量生産のモデルとして入念に練り上げられ、絶え間なく改良されていきました。

……いまや手工芸は、その伝統的な本質を変えつつあります。将来にあつては、手工芸の受け持つ分野は、工業生産のための研究的な仕事と……実験室＝工房での思索的な実験とのなかに存在することになるでしょう³⁴。

この本のなかで述べられていることが、「芸術と産業」についてのリードの最終的な見解ではなかったにしても、確かにこの著作は、いまだ沈滞していた英国における近代運動を加速させるうえでの、またレサビーの哲学にとって代わるうえでの、この時期における最も価値ある福音書となるものであった。しかし、それは同時に、見方を変えれば、アーツ・アンド・クラフツ運動、ひいてはウィリアム・モリスの思想と実践の影響力が、この時期

モダニズムによっておおかた遮断されてしまったことを意味するものでもあった。

しかし、そうであるにしても、多くのモダニストたちのデザイン思想が、モリスの思想を源泉として成立していることは、疑いを入れないでいよう。モリスが、中世的精神の崩壊、粗悪な機械製品の氾濫、荒廃する田園、人間の労働を搾取する産業資本などに由来する醜悪さから人間的に価値ある社会と芸術を救い出すために、復古的な手工芸という生産手段をとおして、デザイン改革に挑戦したとすれば、第一次世界大戦からこの時期までの、ポール・グリーンハルジュが規定する「先駆的段階」のモダニストたちは、見せかけの伝統、民族主義による対立、序列化された階級、不平等な富の分配などに由来する醜悪さを打破するために、機械的生産手段を積極的に利用することによって、等質で普遍的な社会的文化的状況をつくり出そうと試みたのであった。そのような意味において、求められた生産の手段と生み出された様式は確かに大きく異なるものの、必要とされた社会的倫理と美を要求する意志については、明らかに両者は共通しており、少なくともこの部分において、モダニストたちはモリスに多大な恩恵を受けているのである。多くの「先駆的段階」のモダニストたちが社会主義者であったということが、そのことを裏づけている。こうして、リードの『芸術と産業』が出版された二年後の一九三六年にニコラウス・ペヴスナーは、『近代運動の先駆者たち——ウィリアム・モリスからヴァルター・グロピウスまで』を出版し、そのなかで、「……モリスからグロピウスに至る段階は、歴史的にみてひとつの単位なのである。モリスが近代様式の基礎を築き、グロピウスによってその性格が最終的に決定されたのであった」³⁵とするモダニズムのデザインの成立過程に関する歴史的系譜を明確にし、モリスに「近代運動の先駆者」としての地位を与えたのであった。

六. 近代運動への懐疑と工芸の復興

グロピウスやミース・ファン・デル・ローエ、そしてル・コルビュジエのような人たちによる主張と実践は、「先駆的段階」に続く「国際様式段階」としてのさらなるモダニズムの発展のなかにあって、とくに第二次世界大戦以降、都市の景観を大きく塗り替えることになった。そして一方で、日常に使用されるオブジェクトも、この時期、急速に新しいモダニティーの視覚世界へと置き換えられていった。歴史家のエリック・ホブズボームは、そうした事態をこう分析しているのである。

こうしたことは、日常の使用ということに自らの姿勢を投入していたアーツ・アンド・クラフツやアール・ヌーヴォーの運動の遺産に実に多くを負うものであった。またそれは、そのうちの幾人かが量産のためのデザイン革命に慎重に乗り出したロシアの構成主義者たちにも、そしてさらには、(たとえば台所のデザインのような) 家庭のなかの近代技術にまさしくふさわしいモダニズムの純粋主義にも、実に多くを負うものであった³⁶。

新しい近代精神に基づく生活と芸術の変革を求める近代運動の展開は、日常に使用されるオブジェクトのデザインを確実に変えようとしていた。そして、そうしたモダニズムのデザインは、当然ながら社会の進歩と普遍性の観念を前提にしながら、反歴史主義、機能

主義、抽象形態、機械美学、総合芸術といった造形の理念ないしは原理から導き出されたものであった。このことは事実上、モリスとアーツ・アンド・クラフツが標榜していた、手工芸的生産をとおしての装飾芸術の存立基盤をおおかた破壊ないしは変形してしまうことを意味していた。このことについてレイナー・バナムは、一九六〇年に出版した『第一機械時代の理論とデザイン』の初版の「序文」（そののちの版においては新しい「序文」に差し替えられている）のなかで次のように論評しているのである。

グロピウスからウィリアム・モリスへ、さらには彼を越え、ラスキン、ピュージン、ウィリアム・ブレイクへと遡行する近代運動の先駆者たちの人的連鎖は、グロピウスからそれ以降へとは進まない。手から手へと伝えられてきた手工芸の美学という貴重なうつわは、下へ落とされ、壊され、そしていまや誰もその破片をわざわざ拾い上げようとする者はいない³⁷。

グロピウスが、量産のための実験モデルの製作として手工芸を位置づけ、リードがそれを承認したとき、手工芸は、芸術的にも社会的にも、その伝統的な本来の役割を喪失することになった。そのことは確かに事実であるにしても、そのことへの強調がこれまで左翼陣営の歴史家たちによって強化されてきたことも、また疑いを入れないであろう。

…… [一九八四年の]「今日のウィリアム・モリス」展は、第一次世界大戦以降の発展過程にみられるような工芸運動に左翼陣営がほとんど共感をもっていなかったことを実にうまく体現している。エラン・ハットやハロルド・ストウヴィンのような両大戦間期の左翼に属する歴史家や社会批評家たちにとって、工芸は、慈善活動や……「かわいい手工芸の善意の作品」と不幸にも結び付いていた。一九四八年に共産主義の雑誌である『われわれの時代』に書いていた、歴史家のエリック・ホブズボームにとっては、すでにモリスの革命的な教訓と模範は、「アーツ・アンド・クラフツまがいの運動」へと墮落してしまっていたのである³⁸。

確かに両大戦間期の工芸は、社会的生産活動とは明らかに形式を異にする、アマチュアリズムに支えられた慈善活動のなかに吸収されるか、建築的総合芸術から離れ、しばしば「美術」の形式に近い個別化された各領域のなかにあって活路を見出すか、そのどちらかの道をおおかた選ばざるを得なかった。そうした工芸のあり方に対して左翼の陣営はあまり共感を抱くことはなかったわけであるが、しかし、一九六〇年後半以降から顕著に認められる近代運動への懐疑の傾向は、そうした意味で閉塞状態にあった工芸の存在に対して新たな復興の道を用意したのであった。

近代運動に対して異議を申し立てようとする人たちの目には、その運動が人間の文化を一義的方向に抑圧する装置として映じていたのである。概して彼らは、効率的機能主義に対して装飾的表現主義を、普遍的国際主義に対して個別的地域主義を、そしてさらに、必要に応じて、機械的生産に対して手工芸的生産の復活を要求したのであった。こうした事態は、新しい生産手段とそれにふさわしいデザインのなかに社会的倫理の発露を見出していた「先駆的段階」のモダニストたちの思惑を明らかに越えるものであった。しかし彼ら

の時代にあつては、いまだ大量生産が現実のものになっていたわけではなく、資本主義的消費文化ないしは大衆文化との同化作用のなかにあつて、それがどのような影響を及ぼすかについて彼らは十分に知りえる立場になかったことも事実であり、したがって、近代運動の負の側面をすべてモダニストたちの責任に帰すことはできないかもしれない。事実モダニストたちは、不必要な消費を誘発するような美学には禁欲的でありえた。しかしそれでも、モダニストたちの理念のなかに「独裁的決定論に帰着する可能性があつた」³⁹ことは確かであり、そのことが、ポスト・モダニストたちの批判根拠となつたのである。そして、没个性的で画一的な機械的量の現実に、「独裁的決定論」への反省と過剰な消費への危機意識が投影されて考えられたとき、その論理的帰結のひとつとして、「抑制ある機械の調和に寄せるモダニストたちの信頼」は損なわれ、「量産技術に対する別の接近方法を誘発する」⁴⁰ことになつたのであつた。

こうしたポスト・モダニズムの状況下にあつた七〇年代から八〇年代をとおして進行する「クラフツ・リヴェイヴァル」の新しい波は、再びモリスを要求しはじめた。ノエル・キヤリントンは、この時期における工芸諮問協議会（現在のクラフツ・カウンシル）に支援された芸術家＝工芸家の胎動をモリスとの関連において、こう描写しているのである。

こうして……芸術家＝工芸家は、経済的に保証された地位を回復した。一般的と思われるであろう傾向とは逆に、すべての時間を費やして製作に向かう男女の工芸家の数が年々増加している。……そうした活動は、ウィリアム・モリスの描いたユートピアを満たしてはいないかもしれない。……しかし、それもこれもすべて、モリスのインスピレーションに由来しているといふことができる⁴¹。

そして、戦後の英国を代表するモダニストのインダストリアル・デザイナーのひとりで、王立美術大学の教授であつたミッシェル・ブラックも、この時期（一九七〇年）の講演のなかでこう表明せざるを得なかつたのである。

ヴァルター・グロピウスでさえもが、ドイツのバウハウスの校長であつたとき、工芸とインダストリアル・デザインはあい入れないものであることを認めようとはしませんでした。一九二三年に彼は、「古い工房が工業のための実験室へと発展していくであろう」と書いています。いまや周知のとおり、これは絶望的な助言でした。……私の考えでは、工芸は純粋美術の一側面として生き残ることができ、またそうすべきものでありまして、一方、インダストリアル・デザインは、それ独自の自律した正当性を引き受けているのであります⁴²。

ここに表明されたブラックの、工芸とインダストリアル・デザインが独自の別個の層に属する創造形式であるとする認識に従うためには、モリスに源を発するモダニズムのデザインの歴史的系譜とは別に、一方でモリスに由来する工芸ないしは装飾芸術の歴史的系譜の存在が改めて想定されなければならない。そしてそこにはふたつの異なる系譜が横たわっているように思われる。ひとつは、エリック・ギルやバーナード・リーチのような、モダン・クラフトの哲学を創案した人びとへと連なる系譜である。概してそうした工芸家た

ちは、「本来、反技術ではなく、むしろ、資本主義と制度化された労働組織にイデオロギー的に反対する」⁴³立場に立っていた。いまひとつの系譜に属する人びとは、近代運動の影の部分としてこれまで進歩的な歴史家があまり照明をあてることのなかった、大勢のアマチュアを含む個々人の工芸家たちとその保護者たちなのかもしれない。事実ポール・グリーンハルジュは、今世紀の「モリス商会」を例に挙げながら、「民族主義的ナショナリズムへの指南役」としてモリスと彼の作品が利用されたことを指摘しているのである⁴⁴。前者にみられる物質文化への社会倫理的接近としてのステューディオ・クラフトの歴史であれ、後者のヴァナキュラとノスタルジアを価値とする工芸の歴史であれ、モリスに何らかの靈感を受けた、そうした別の歴史的系譜が明確に存在することになれば、ペヴスナーが特定した「近代運動の先駆者」としてのモリス像は、半面的な真実でしかありえなかったことになる。こうして近代運動の破綻は、ある意味で確定されていた旧来のモリス像に修正を加えることを可能にする余地を結果的に自ら切り開いてしまったのであった。

七. 二一世紀へ——グリーン・デザインの相のもとに

他方英国では、八〇年代の後半から九〇年代に至るなかで、過剰な大量生産と大量消費に支えられた現行の社会的、技術的、文化的構造に対する危機意識と批判が一面でさらに増幅していった。デザインの世界にあっては、それは、「市場誘導型デザイン」ないしは「消費誘導型デザイン」に取って代わる「グリーン・デザイン」という観念でもっていい表わされた。この「グリーン・デザイン」には、総じて、環境や資源の限界を逸脱した生産＝消費構造からの脱却、高度に細分化した労働から全体的に把握可能な労働への転換、オブジェクトの量的所有の豊かさから質的使用の喜びへの脱皮、自ら制御可能な生活形式の創出といった幾つかの重要な視点が含まれていた。ナイジェル・ホワイトリーは、とくにグリーン主義者の労働観について次のような分析をしている。

マルクス主義者や社会改革者たちは、給料袋の「麻酔」では、断片化され、疎外された非人間的な労働を穴埋めすることはできないという論議を長いあいだ行ってきた。幾つかの企業では、職務にある程度の幅の広さを導入することによって、単調さを減少させる試みがなされた。……しかし、多くのグリーン主義者たちは、根本的に不完全なシステムの表面上の取り繕いとして、これを退ける。……

別の人たちのなかには、ロボット化が、精神性を欠いた型どおりの仕事への回答になると仮定する者もいるが、自動化の増大が失業を招くことへの影響はよく知られている。こうした考えに立つ一部のグリーン主義者たちは、……最も基幹をなす自動化された大量生産のプロセス以外はすべて拒絶し、……本質的には工芸に基盤を置く生産手段へもどることを求めようとする。他のグリーン主義者たちは、「二層の経済」という考え方を好む。こうした経済にあっては、一方では、広範囲に自動化された、芸術の状態にある大量生産の手法が、それと並行してまた一方では、つくり手に満足を与えるような、高度な技術に到達した、しばしば労働集約型の工芸か手による生産のプロセスが、社会のありふれた日常品目を生産するために用いられることになる⁴⁵。

こうした労働と生産への展望は、当然ながら、過去へさかのぼれば、一世紀前のモリスへと行きつく。事実ホワイトリーも、「双方のグループとも、自分たちの指導者としてウィリアム・モリスを要求している」⁴⁶ことを認めている。グリーン・デザイン運動は、明らかにモリスの手本に倣った「産業主義」への拒絶であり、基本的には工芸的手段をとおしての「人間的に自然な」労働と生活の再編へ向けての実践として現在進行しているといえよう。

ひとつの社会の政治とデザインのあいだには分かちがたい緊密な関係があることを、したがって、社会倫理に由来する一方の改革運動は避けがたくもう一方の改革運動に連動することを、実践と思想の双方において最初に提示したひとりが、ウィリアム・モリスであった。そして、これまでに述べてきたように、デザインをひとつの改革運動とみなす視点に立った場合、二〇世紀の英国デザインの歴史は、まさしく「ウィリアム・モリス」を巡る歴史そのものでもあった。「モリスの影響は大きくて長く、それ自体一つの歴史である」⁴⁷と小野二郎が書いたのは、一九七三年のことだったが、その歴史は、グリーン・デザイン運動というかたちをとおして、いまや二一世紀のデザインの歴史のなかへと確かに足を踏み入れようとしているのである。

(一九九八年)

注

(1) Paul Greenhalgh, 'Morris after Morris', in Linda Parry (ed.), *William Morris*, Philip Wilson Publishers in Association with the Victoria and Albert Museum, London, 1996, pp. 362-367.

(2) Tanya Harrod, 'Paradise Postponed: William Morris in the Twentieth Century', in *William Morris: Questioning the Legacy*, Whitworth Art Gallery, Crafts Council, Birmingham Museum and Art Gallery and Authors, 1996, pp. 5-23.

(3) Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time*, Faber and Faber, London, 1994, pp. 671-672.

(4) Ian Bradley, *William Morris and His World*, Thames and Hudson, London, 1978, p. 116.

(5) Christine Poulson, *William Morris*, Quinted Publishing, London, 1989, p. 120. [ポールソン『ウィリアム・モリス』小野悦子訳、美術出版社、1992年、120頁を参照]

(6) Ibid., p. 120. [同訳書、120頁を参照]

(7) Fiona MacCarthy, op. cit., p. 672.

(8) Paul Greenhalgh, op. cit., p. 362.

(9) E. P. Thompson, *William Morris: Romantic to Revolutionary* (1955), Pantheon Books, New York, 1976, pp. 1-2.

(10) たとえば、木村正身「ウィリアム・モリス解釈の新段階」『香川大学経済論叢』第29巻第5号、香川大学経済研究所、1957年、39-41頁を参照。

(11) Fiona MacCarthy, 'E. P. Thompson: 1925-1993', in *The Journal of the William Morris Society*, vol. X, no. 4, Spring 1994, p. 4.

- (12) Paul Greenhalgh, op. cit., p. 363.
- (13) E. P. Thompson, op. cit., p. 730.
- (14) Quoted in Lionel Lambourne, *Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Cotswolds to Chicago*, Astragal Books, London, 1980, p. 40. [ラバーン『ユートピアン・クラフツマン』小野悦子訳、晶文社、1985年、66頁を参照]
- (15) Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement* (1971), Studio Vista, London, 1980, p. 120.
- (16) Lewis F. Day, *Every-Day Art: Short Essays on the Arts Not Fine* (reprint of the 1882 ed. published by B. T. Batsford, London), Garland Publishing, New York and London, 1977, pp. 5-6.
- (17) Gillian Naylor, op. cit., p. 121.
- (18) See Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, University of London Press, London, 1970, pp. 292-293 [マクドナルド『美術教育の歴史と哲学』中山修一・織田芳人訳、玉川大学出版部、1990年、388-389頁を参照]
- (19) J. W. Mackail, *The Life of William Morris* (originally published in two volumes by Longmans, Green, and Co., London, in 1899), Dover Publications, New York, Two Volumes Bound as One, 1995, vol. II, p. 200.
- (20) Lionel Lambourne, op. cit., p. 32. [ラバーン、前掲訳書、54頁を参照]
- (21) J. D. Sedding, *Art and Handicraft* (reprint of the 1893 ed. published by Kagan Paul, Trench, Trubner, London), Garland Publishing, New York and London, 1977, pp. 116 and 118.
- (22) See Hermann Muthesius, *The English House* (first published as *Das englische Haus* by Wabmuth, Berlin in 1904 and 1905, 3 volumes), trans. Janet Seligman, BSP Professional Books, London, 1987, pp. 13-15. (This English language edition is a slightly abridged version of the second edition consolidated into one volume.)
- (23) Ray Watkinson, *William Morris as Designer*, Studio Vista, London, 1967, p. 78. [ワトキンソン『デザイナーとしてのウィリアム・モリス』羽生正気・羽生清訳、岩崎美術社、1985年、144頁を参照]
- (24) Joan Campbell, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978, p. 3.
- (25) ゲルト・ゼレ『デザインのイデオロギーとユートピア』阿部公正訳、晶文社、1980年、102頁。
- (26) Joan Campbell, op. cit., p. 11.
- (27) Gillian Naylor, *The Bauhaus Reassessed: Sources and Design Theory*, The Herbert Press, London, 1985, p. 43.
- (28) C. R. Ashbee, *Should We Stop Teaching Art?*, Batsford, London, 1911, p. 4.
- (29) Thereas Gronberg, 'William Richard Lethaby and the Central School of Arts and Crafts', in Sylvia Backemeyer and Theresa Gronberg (eds.), *W R Lethaby: 1857-1931, Architecture, Design and Education*, Lund Humphries, London, p. 17.
- (30) Quoted in *ibid*, pp. 17-18.

(31) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, George Allen & Unwin, London, 1976, p. 41. [キャリントン『英国のインダストリアル・デザイン』中山修一・織田芳人訳、晶文社、1983年、52頁を参照]

(32) Herbert Read, *Art & Industry: The Principles of Industrial Design* (1934), Faber & Faber, London, edition of 1956, pp. 47-50 and 51. [リード『インダストリアル・デザイン』勝見勝・前田泰次訳、みすず書房、1957年、50および54頁を参照]

(33) Ibid., p. 63. [同訳書、65 - 66頁を参照]

(34) Ibid., pp. 62-63. [同訳書、67頁を参照]

(35) Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (first published by Faber & Faber in 1936 as *Pioneers of the Modern Movement*), Penguin Books, London, edition of 1981, p. 39. [ペヴスナー『モダン・デザインの展開』白石博三訳、みすず書房、1957年、28頁を参照]

(36) Eric Hobsbawm, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991* (1994), Abacus, London, 1995, pp. 185-186.

(37) Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1960, p. 12. [バンハム『第一機械時代の理論とデザイン』石原達二・増成隆士訳、原広司校閲、鹿島出版会、1976年、5頁を参照]

(38) Tanya Harrod, op. cit., p. 6.

(39) Paul Greenhalgh, 'Introduction', in Paul Greenhalgh (ed.), *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990, p. 19. [グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一・吉村健一・梅宮弘光・速水豊訳、鹿島出版会、1997年、21頁を参照]

(40) Ibid., p. 23. [同訳書、25頁を参照]

(41) Noel Carrington, op. cit., p. 186. [前掲訳書、272頁を参照]

(42) Avril Blake (ed.), *The Black Papers on Design: Selected Writings of the late Sir Misha Black*, Pergamon Press, Oxford, 1983, pp. 201-202. [ブレイク編『デザイン論——ミッシェル・ブラックの世界』中山修一訳、法政大学出版局、1992年、204-205頁を参照]

(43) Paul Greenhalgh, 'Morris after Morris', op. cit., p. 366.

(44) See ibid., p. 364.

(45) Nigel Whiteley, *Design for Society*, Reaktion Books, London, 1993, pp. 66-67.

(46) Ibid., p. 67.

(47) 小野二郎『ウィリアム・モリス——ラディカル・デザインの思想』中公新書、1973年、192頁。

第四章 歴史のなかの基礎造形

はじめに

はじめまして、神戸大学の中山でございます。本日は、日本基礎造形学会の倉敷大会の基調講演をさせていただく機会を与えていただきました。大変光栄なことであり、ありがとうございます。しかし大きな不安も抱えています。私自身、この学会の会員ではなく、会員のみなさまがどのようなご関心を日頃おもちなのかがわからず、ひょっとしたら、的外れのお話になるのではないかと心配しているからです。

はじめに藤原洋次郎先生からこのお話をいただいたとき、ちょうどその時期私は、陶芸家の富本憲吉を調べていたこともあって、英国留学をとおして富本が何を学んで、その後の自己の造形思想をどう確立していったのかをテーマにしようと考えました。しかし、このテーマは、歴史の一断片にしかすぎず、多くの会員のみなさまにとってはお役に立たないのではないかと考え、次のテーマを探すことにしました。それがすでに印刷物に掲載されている「モダニズム再考——シンプルなものベストなのか」というテーマでした。そして、数日前から本日のための講演原稿を書きはじめたのですが、そこで思わぬことに思いあたりました。それは、この学会の会員の多くの方は、作家活動をされていると同時に、大学でその実技を教授されており、その実技教育のなかにおける基礎的なものとは何か、ということに強い関心をもっていらっしゃるのではないかと、いうことでした。そこで今日は、モダニズムの再考を含めて、もう少し歴史的時間軸を長く取り、作家であり教育者であるような人びとが、その基礎なるものをどのようにとらえてきたのかについて、つまり、「歴史のなかの基礎造形」についてお話をさせていただきたいと思います。発表されているテーマを少し修正することになりますが、どうかお許しいただきたいと思います。

それに加えてもうひとつ、お許しをいただかなければなりません。それは、私自身がイギリスを対象としたデザインの歴史の専門家であるために、どうしてもその分野に偏ってしまうことです。どうかこの点もご了解いただきたいと思います。

それではこれから、主にイギリスを事例に取りながら、「歴史のなかの基礎造形」というテーマでお話をさせていただきたいと思います。

一. 一八世紀後半の美術アカデミーとその「デザイン学校」

英国における最初のアカデミーである「ロンドン王立美術アカデミー」は、一七六八年に設立されました。設立文書には、次のようなことが謳われていました。「当アカデミーは四〇名の会員のみで構成され、会員は王立アカデミーのアカデミー会員と呼ばれ、入会を認められた時点で、その職業を美術家とする」。つまり、当時美術家を名乗ることができたのは、アカデミー会員の四〇名のみであり、このアカデミーはいうまでもなく、美術家の職能団体であり、そのなかには、後継者を養成するための「デザイン学校」が付設されていました。その学校の教師には、当然アカデミーの会員であり、有能な歴史画家や彫刻家が毎年選ばれていました。「デザイン学校」という名称に、違和感をおもひになる方もいらっしゃるかもしれませんが、この言葉は、イタリア語の「アカデミア・デル・

「ディセーニョ」を訳したもので、したがって「ディセーニョの学校」といった意味になります。それでは、「ディセーニョ」とは何だったのでしょうか。レオナルド・ダ・ヴィンチは、この「ディセーニョ」というイタリア・ルネサンス期の言葉を「三つの芸術の親」と呼びました。つまり、絵画、彫刻、建築の三つの芸術（字義的には技術）に共通する最初の創造的なプロセスをとおして必要とされる発想や計画を指して「ディセーニョ」と呼んだのです。英語の「デザイン」、フランス語の「デッサン」は、このルネサンス期のイタリア語の「ディセーニョ」を語源にしています。したがって、ロンドン王立美術アカデミーに付設された「デザイン学校」は、その語源に従えば、「ディセーニョの学校」、つまり、意味的には「三つの芸術（技術）に共通する創造プロセスのなかに必要とされる発想を培う学校」ということになります。そのように考えてみますと、今日私たちが使用する「デザイン」という意味と、この時代に使われた「デザイン」の意味とでは、大きく異なることになりますが、「ディセーニョ」を母語とする、この時代の意味での「デザイン」が、「基礎造形」の原型だったのではないかと思います。したがって、フランス語の文脈に置き換えれば、「デッサン」がその原型ということになるのでしょうか。

それでは、三大芸術（技術）である絵画、彫刻、建築の親としての「デザイン」は、その当時であって、どのような内容をもっていたのでしょうか。ご承知のように、一八世紀と一九世紀を広く支配していたのは、歴史主義でした。それは、過去の様式の模倣であり、再現であり、復興でもありました。したがって、当時の「デザイン」という用語は、そうしたことを実際に可能にするうえで、基本的に備えておかなければならない知識や描写力を指し示すものでありました。具体的にいえば、黄金分割や解剖学的研究、遠近法や理想美などがそれに相当します。一八世紀の半ばにウィリアム・ハウガースは『美の分析』という本を出版しています。そのなかの図版は、当時の歴史主義の様相をよく物語るものではないでしょうか。

二. 一九世紀における美術教育の国家的制度化

ご承知のように、英国の産業革命は、一八世紀の半ばから一九世紀の三〇年代をとおして進行していきます。それは、新しい近代国家にふさわしい美術と産業にかかわる美術家の養成を要求するものでもありました。美術家による職能団体である王立美術アカデミーのなかでの美術家の養成とは別に、国家の産業政策の一環としての美術の公教育が、ここに生み出されることになるのです。このような背景から一八三七年にロンドンのサマセットハウスに「デザイン師範学校」が設置されます。これが、現在の「王立美術大学」の前身校ということになります。「デザイン師範学校」の設置以降、その後の約五〇年間にわたって、イギリスの主要都市に、美術学校やデザイン学校がつくられ続けていきます。しかし、とくに一八五〇年代までは、どの学校の教育内容やカリキュラムも、非常に不安定でした。アカデミーに倣った純粋美術の学校を目指す学校もありましたし、その一方で、産業界が要求する人材を養成しようとする学校もあったからです。またひとつの学校にあっても、校長が代わるたびに、その方針が大きく変わることもしばしばでした。世界の国々に先駆けて産業革命を経験した国がイギリスであり、それを受けての美術教育のあり方を巡る改革ですので、手本となるものがなく、したがって、そのような不安定な状況をさら

け出していたのは、ある意味で、いたしかたなかったのかもしれませんが。そのようなわけで、この時期は、先ほど述べましたアカデミ的な原理が崩壊しつつも、それに取って代わる明快な美術教育の原理が見出せない混迷の時代であったと見ることができます。

そうしたなか、ヴィクトリア女王の夫であったアルバー公を支えて、一八五一年にロンドンのハイド・パークで開催された大博覧会を成功に導いたのが、国家公務員のヘンリー・コウルという人物でした。

大博覧会が終了しますと、その収益金をもとに、サウス・ケンジントンに広大な土地が購入されました。そしてこの地に、科学・芸術局という行政機関、大博覧会での優れた展示品を所蔵した新設のサウス・ケンジントン博物館、そして「中央美術訓練学校」に名称を変更した「デザイン師範学校」の三つの組織が、集結することになるのです。まさしく美術教育の複合施設の完成ということになります。そしてこのとき、科学・芸術局の局長とサウス・ケンジントン博物館の館長に就任したのが、大博覧会をプロモーションした文化行政官のヘンリー・コウルでした。一八五七年のことです。これにより、イギリスの美術の公教育が、制度的にはほぼ完成に至ったということが出来ます。

この全国規模での美術教育の制度は、科学・芸術局がサウス・ケンジントンにあったために、サウス・ケンジントン制度と呼ばれ、また、コウルの周りに集まった美術家や理論家たちのグループは、サウス・ケンジントン・サークルと呼ばれていました。このなかには、リチャード・レッドグレイヴ、レイフ・ワーナム、オウイン・ジョウンズ、クリストファー・ドレッサー、ゴットフリート・ゼムパーといった人が含まれていました。

ヴィクトリア時代の人びとは、絶対性を確信していました。したがって、絶対的な美の存在も信じていたのです。たとえば、レイフ・ワーナムは、次のようにいっています。「私たちはいまや『装飾美術』を創造する必要はない。しかし、それを学ばなければならない。なぜならば、その本質のすべてにおいて装飾美術ははるか遠い過去にすでに確立しているからである」。美が、過去の美術家たちによってすでに獲得されている以上、学生がそれを手に入れる最も確実な方法は、古代の美術を模写することでありました。サウス・ケンジントン制度の美術教育の本質は、まさしく「古典の厳密な模写」にあったのです。それを厳格に適応したのが、「国立美術学校の国定指導課程」というものでした。この指導課程は、四つの指導領域から成り立っていました。それは、「描画の課程」「絵画の課程」「彫刻の課程」「デザインの課程」の領域でした。そして、各課程を貫いて、二三の指導上の段階が規定されていました。ここには、一人ひとりの学生の個性や自由は認められていません。そのような意味で、極めて機械的なものでありました。しかし、美が過去においてすでに確立しているという考えが一般的であったこの時代にあつては、この二三の階梯を一步一步登っていくことが、美に近づくための最も確実な道であり、その階梯を途中で放棄したり、横道に逸れたりすることは、理想とされる美の王国の門をたたくことをあきらめたことを意味していました。このような考えと教育内容は、おおかた、二〇世紀の三〇年代まで続くことになるのです。

三. 二〇世紀はじめの工芸教育の胎動

一九世紀の終わりになりますと、これまでの厳格な国定指導課程は次第に姿を消してい

きますが、それでも、過去の作例に範を取った製作には、変わりはありませんでした。一八九六年には、アーツ・アンド・クラフツ運動の影響を受けて、中央美術・工芸学校という学校が設置されます。この学校は、一九世紀の終わりから二〇世紀のはじめにあって、イギリスで最も充実していた学校でした。特徴的なことは、素材や技法に従って、幾つかの工房ごとに教育が進められていたことです。それでも、模範や手本となるものは、過去の作例でした。この学校のカリグラフィーの教師が、エドワード・ジョンストンという人でした。彼の教育方法を図版でお見せしたいと思います。当時の工房教育の典型的な一例がおわかりになることと思います。

富本憲吉が一九〇九年にイギリスに渡り、ステインド・グラスの実技を学んだ学校が、この中央美術・工芸学校でした。また、先ほど紹介いたしましたサウス・ケンジントン博物館は、新しい建物の建設にあたって、一八九九年に名称をヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に変え、現在の姿となりました。富本は、日参してはこの博物館で展示作品の模写をしています。この博物館には世界中の美術品と工芸品が、上下の隔てなく、展示されていました。若き日の富本に工芸家として自立することを開眼させたのが、まさしくこの博物館だったのです。また、富本と同じ時期にロンドンに留学していた南薫造もしばしばこの博物館に足を運んでいます。そして帰国後、当時の雑誌『美術』においてこのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館を紹介することになるのです。

こうした美術における教育方法のあり方は、イギリスでは一九四〇年代まで続くことになります。つまり、過去の作品の模写を基礎にすえた教育です。美術学校から古典彫刻の石膏像が姿を消すのは、第二次世界大戦後のことではないでしょうか。しかし、ヨーロッパ大陸では、両大戦間期に、そうした模写や模刻に頼らない、新しい造形のあり方が実験されていました。それが、ご承知のようにモダニズムという考えでした。

四. 英国における基礎課程の導入——一九五〇年代

これまでお話してきました、アカデミーにおける諸原理、コウルによって創案された国定指導課程、そして工房教育のなかでの過去の作例を手本とする実践的な図案教育——確かにこれらも、それぞれの時代における「基礎造形」ということができるかもしれません。しかし、実際に「基礎造形」あるいはそれに類似する「基礎課程」あるいは「基礎デザイン」という用語が使われはじめたのは、英国ではいつころからなのでしょう。少なくとも一九四〇年代までは、英国の美術学校が、基本的な形態の研究、構成主義的な美術、あるいは広い意味での非具象作品の形式に関心をもつことはありませんでした。しかしそのころから、美術家のなかには、こうした形式に関心をもちはじめた人たちがいました。たとえば、ベン・ニコルスンやバーバラ・ヘップワースといった人たちです。しかし、五〇年代に入りますと、たとえば、ヴィクター・パスモアやリチャード・ハミルトン、トム・ハドスンといった美術家たちが、中央美術・工芸学校やリーズ美術学校において、そうした基本的な形態、あるいは抽象的な製作を導入していくことになります。そして、そうした新たな動きは、現代美術研究所（ICA）での彼らが企画した展覧会によって加速されていきました。たとえば、一九五一年の「成長と形態」、一九五五年の「人間・機械・運動」、そして一九五九年の「発達過程」などが、そうした展覧会に相当します。

こうした展覧会にみられた作品の傾向も、美術学校に導入された新しい課程も、バウハウスでの実践におおかた倣うものでした。つまり、それらの作品や教育課程は、過去の作例を手本としない表現の実験、多様な素材の研究、さらには、描画、形態、色彩の理論に関する基礎的訓練に関連していたのです。そして、こうした新しい教育課程が、英国ではこの時期、つまり、一九五〇年代をとおして「基礎課程」とか「基礎美術・デザイン」と呼ばれはじめることになるのです。

ご承知のように、バウハウスは、一九一九年にヴァルター・グロピウスによってヴァイマルの地に設立された学校で、これまでモダニズムを生み出した聖地としてみなされてきました。この学校では、学生たちは、半年間の「予備教育」でさまざまな素材を体験し、形態の理論を学び、そののち、ひとつの工房のなかで、三年間「工芸教育」と「形態教育」を受けるように、教育プログラムがつくられていました。したがって、五〇年代をとおしての英国での「基礎課程」の発展は、バウハウスにおける最初の半年間の「予備教育」をモデルとしたものであったといえます。つまり、英国の「基礎課程」とその課程での教育内容は、明らかに、バウハウスをはじめとして、両大戦間期にヨーロッパ大陸で展開されたモダニズムの思想と実践に大きな影響を受けていたのです。

五. 英国における反モダニズムの展開——一九六〇年代と七〇年代

ところが、一九六〇年代になりますと、この「基礎課程」あるいは「基礎デザイン」に対して、意義を申し立てる姿勢が見受けられるようになってきました。それは、いわゆる反モダニズムの登場に起因するものでした。この反モダニズムという動きは、広い意味での反体制運動の一部と考えることができますので、まず、反体制運動につきましてお話をさせていただきますと思います。

戦後すぐに生まれた世代は、英国においても「ベビーブーム世代」と呼ばれ、そしてこの世代は、日本と同じように、戦後復興期の経済発展のなかで成長していきました。一九六〇年代は、そうした世代が大学へ進学する時期に相当します。この時期英国では、この世代の進学率にあわせて、二〇校を超える大学が新設されています。彼らはここで新しい知識を吸収するとともに、その知識をもとに、いま社会や世界で起こっていることに対して、自らの見解をもち、その変革を求めようとして立ち上がりました。そのピークとなるのが、一九六八年で、ロンドン、ニューヨーク、パリ、東京で、学園紛争に火がつけました。彼らが戦いを挑んだのは、当時彼らを支配していた古い価値観や制度に対してでした。

なぜ女性は「女性らしく」しなければならないのか。

なぜ若者は国家の命じるままに戦場へいかななければならないのか。

なぜ学生は教師の与える知識を無批判に吸収しなければならないのか。

こうした疑問が若者たちを促し、反体制運動へと駆り立てていったのです。そしてそのなかにあつて、美術学校の学生たちは、モダニズムという考えに反旗を翻すことになりました。戦後の復興期は、国家のデザイン振興の基準も、博物館や美術館でのコレクションの基準も、また学校で美術を教える教師の基準も、モダニズムに沿うものであり、それ以外

の考え方や表現が認められることはほとんどなく、多くの学生たちにとっては、息苦しさを強く感じ取るようになっていたのです。こうした土壌から反モダニズムは生み出され、ポップ・アートやポップ・デザインといった新たな表現が七〇年代をとおして展開されていくことになるのです。

六. 多様な表現にとっての基礎造形の模索——一九八〇年代以降

先ほど述べましたように、イギリスの一九五〇年代に導入された「基礎課程」は、バウハウスでの実践とそれを支えるモダニズムという考えに範をとるものでありました。そして、六〇年代の反モダニズムの胎動は、単に美術やデザインの新たな表現の可能性を開いただけではなく、美術やデザインの教育にも大きな影響を及ぼすことになりました。とくに「基礎課程」という教育制度と教育内容に対してそうでありました。なぜならば、「基礎課程」は、すでにお話しましたように、モダニズムの原理に基づく「基礎造形」の原理的追及だったからです。モダニズムからポスト・モダニズムへの移行は、広い意味での相対化を要求するものでありました。たとえば、次のようなかたちでその要求は展開されていきました。

過去の様式を否定したモダニズムに対しては、歴史様式の復活を要求しました。

装飾や具象性を否定したモダニズムに対しては、それらの復活を要求しました。

合理性や機能主義を追求したモダニズムに対しては、それらの否定を要求しました。

普遍性や国際様式を標榜したモダニズムに対しては、個別性や地域性を強調しました。

大量生産という生産手段に対しては、手の復権、つまり工芸の復活を要求しました。

つまり、これらのことを一言でいえば、中心の喪失であり、多元的価値の承認ということになります。こうした状況を受けて、モダニズムに支えられた「基礎課程」は、大きくその意味と内容を変えていくことになるのです。これが、イギリスにおける、「基礎課程」をとりまく、一九八〇年代以降の様相ということになります。つまり、多様な表現を保障するような「造形的基礎」の可能性の模索と追及ということになるのでしょうか。そこには、モダニズムのような、ひとつの明快な答えとしての原理が存在しているわけではありません。強いてそれを別の言葉で表現するとするならば、革新と伝統、創造と再生、人工と自然、合理と反合理、機能と装飾、西洋と東洋、男と女、多数者と少数者、白人と黒人、機械と手、抽象と具象、単純と複合、普遍と個別といった幾つもの対立項の存在を認めたうえで、相対的網状的観点に立った、造形行為にとっての基礎のあり方を模索する姿勢、とでもいえるのではないのでしょうか。

それでは、英国の事例から離れて、日本におけるこの間の「基礎造形」はどのような展開過程を示してきたのでしょうか。それに対する具体的な状況の把握と今後の見通しに対する論議は、このあと開催されますシンポジウムでのパネリストの先生方のディスカッションにゆだねさせていただきます。そろそろ予定の時間がきましたので、私の基調講演はこれで終わらせていただきます。長時間のご清聴、ありがとうございました。

(二〇〇六年)

第五章 ミッシャ・ブラックの著作を訳す

半年の英国での研究と、それに続く一箇月間のヨーロッパ旅行を終えて、四月末に帰国した。外国での生活を振り返りその余韻に浸る間もなく、もう夏休みである。大学の教師にとって夏休みは決して「休み」ではない。常日頃の勉強の不足を取りもどす、一年で唯一まとまった時間なのである。今年の夏は天候不順で雨の日が多いが、それでも夏は夏であって、暑い。

この夏取り組んでいるのは、翻訳の仕事である。『デザイン論——ミッシャ・ブラックの世界』¹【図一】という本で、内容は、英国のインダストリアル・デザイナー、ミッシャ・ブラックが生前に書き残したデザインについての論文や講演原稿を集めたものである。日本の専門家のあいだでもブラックを知る人は意外と少ない。しかし、英国デザインの近代運動のなかにあって、彼ほど能力があり、人から信頼を受けたデザイナーはいない。一九五七年に王立芸術協会の「ロイヤル産業デザイナー (RDI)」の称号が、一九七二年には「ナイト」の爵位が彼に与えられたことが、そのことを物語っている。さらに今日にあっては、ミッシャ・ブラック・メダル【図二】が制定され、国の内外を問わず、デザイン教育にかかわって顕著な業績を残した人に贈られている。

ところで、翻訳の仕事である。人の書いた文章を日本語に直すだけなのだから、とても創造的な仕事とはいえない。ところが思いのほかそれが難しい。翻訳の命は、当然、正確で読みやすく美しい文章である。しかし実はこれが難しい。辞書に出ている日本語を単に文法に即してつなぎ合わせてみても、正確なものになるとは限らない。まして読みやすい文章からは程遠い。英語以上に日本語のリズムを熟知していなければならないのである。日本人なのに、美しい日本語を何と理解していないことか。暑さにも増してこの難解さ、ついつい放棄したくもなる。

しかし、ロンドンで著者の未亡人であるレイディー・ブラック（ジョアン・ブラック）さんに会ったとき、「夫が日本からのおみやげとして買ってきたものなの」といいながら見せてくれた、何の飾り気もない静かに金色に光る指輪と、人懐っこい笑顔を思い出すと、そうもいってはいられない。一日も早く訳出を終えて出版したいものである。

（一九八八年）

注

（1）Avril Blake (ed.), *The Black Papers on Design: Selected Writings of the late Sir Misha Black*, Pergamon Press, Oxford, 1983. 翻訳書は、ブレイク編『デザイン論——ミッシャ・ブラックの世界』中山修一訳、法政大学出版局、1992年。

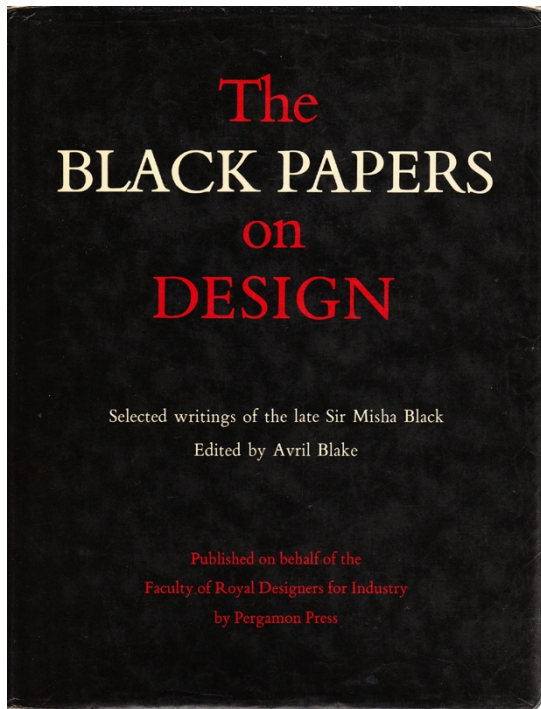


図1 Avril Blake (ed.), *The Black Papers on Design: Selected Writings of the late Sir Misha Black*, Pergamon Press, Oxford, 1983 の表紙。



図2 ミッシャ・ブラック・メダル。このメダルは、産業美術家・デザイナー協会 (SIAD)、王立美術大学 (RCA)、王立芸術協会 (RSA) ロイヤル産業デザイナー部会、デザイン・産業協会 (DIA) の4つの団体が共同スポンサーとなって授与されている。すでにサー・ウィリアム・コウルドストリーム、サージ・シェルマイエフ、マックス・ビルが受賞している。メダルの画像は、*DIA YEARBOOK 1986* から複製。

第六章 デザイン・カウンシルとライリー卿

ポール・ライリー（のちのライリー卿）【図一】は、一九六〇年から七七年にかけて、英国政府のデザイン振興機関であるデザイン・カウンシルの三代目の会長を務めた人物です。この間彼は、二度ほど来日しています。最初は日本政府の招待による講演のためで、二回目は、国際インダストリアル・デザイン団体協議会（ICSID）の大会への出席のためでした。彼の自伝である『デザインを見る眼』¹【図二】を読むと、初来日のおりの講演では「通訳に大変時間がかかり三時間を要したが、会場は誰もが決められたとおりに、ありがたく聞き入っていた」ことが書き記されており、二度目の滞在の機会には、旧友の日本人夫妻の案内で奈良と吉野を訪れ、そのとき「戦前天皇のお気に入りだった旅館に宿泊した」ことが回想されています。

ライリー卿は、会長在任期間の「六〇年代と七〇年代はデザイン・カウンシルにとっても、またむしろその会長にとっても、よき時代であった」と書き残しています。といいますのも、デザイン・カウンシルの前身であるインダストリアル・デザイン協議会（COID）の一九四四年の発足以来、英国デザインの国家的振興は順調に進み、この六〇年代はその努力が世界から注目を集めていた時期にあたるからです。この時期彼は、日本のみならず、ソ連、香港、北欧、ニュージーランド、オーストラリアなどの各地を飛び回り、カウンシルの仕事を精力的に紹介しているのです。当時のカウンシルの業務は、雑誌『デザイン』の刊行や展覧会の開催などをおして、合理的で健全なモダン・デザインを英国の産業と国民生活へ広く普及させることでした。しかし、カウンシルが標榜する「グッド・デザイン」の理念は、「ポップ・デザイン」や「バッド・デザイン」といった反モダニズムの潮流が形成される六〇年代後半から強い批判的的になろうとしていたのです。

妻と私がライリー卿のサウス・ケンジントンの自宅に招かれ、直接お目にかかったのは、ブリティッシュ・カウンシルのフェローとしての最初の英国留学中の一九八七年一二月のある寒い日のことでした。定刻におうかがいすると、すでにテーブルには奥さまによって温かいお茶の用意がなされていました。おそらく彼の脳裏には、これまでの公私にわたる日本や日本人との交流がよみがえっていたにちがいありません。私が英国のデザインを専門とする歴史家であることを知っている彼は、英国デザインの振興政策の失敗についての回想も含めて、実に丁寧に私の質問に答えてくれました。そして驚くことに、別れるに際して、王立芸術協会会員（FRSA）への推薦人になることを約束してくれたのでした。

その数年後ライリー卿は亡くなり、一九九四年にはデザイン・カウンシルも整理縮小され、再出発を余儀なくされました。デザインの意味と役割が多様化するなかにあって、その振興がいかに困難な仕事であったのか——その業績の全貌は、いまブライトン大学デザイン史研究センターに「デザイン・カウンシル・アーカイヴ」として保存されるに至っているのです。

（一九九八年）

著作集 1 『デザインの近代史論』
第3部 英国デザインの近代
第6章 デザイン・カウンシルとライリー卿

(1) Paul Reilly, *An Eye on Design: An Autobiography*, Max Reinhardt, London, 1987.



図1 著者が訪問した日のポール・ライリーとアネット・ライリーのご夫妻。

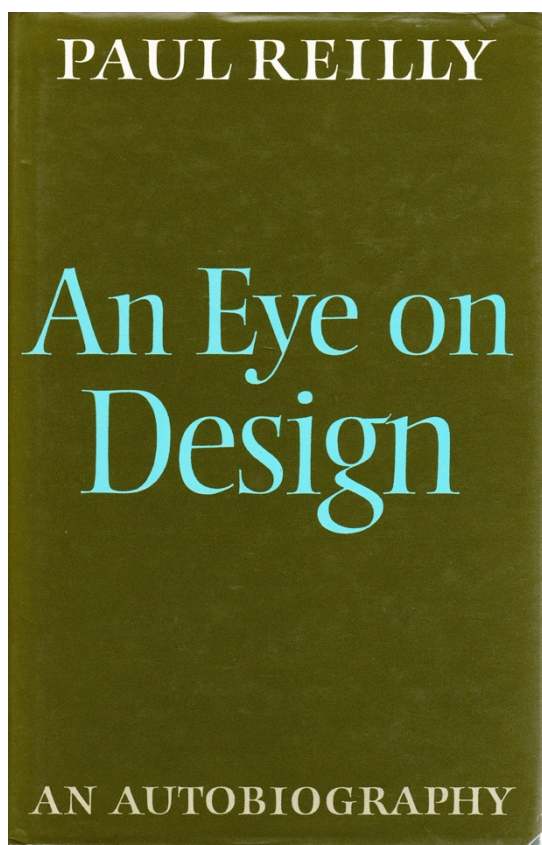


図2 Paul Reilly, *An Eye on Design: An Autobiography*, Max Reinhardt, London, 1987の表紙。

第七章 ハーバート・リードの『芸術と産業』

他国に先駆けて産業革命を達成した英国は、その負の側面を修復する目的で一八三五年に「美術と製造」にかかわる特別委員会を下院に設置した。その遺産が、現在の王立美術大学とヴィクトリア・アンド・アルバート博物館であるのは、周知のとおりである。しかし、こうした美術教育への国家の介入にもかかわらず、二〇世紀の前半までの英国に「美術と製造」に関する明快な理論と実践が登場することはなかった。

この書評で取り上げるハーバート・リード（一八九三—一九六八年）の『芸術と産業—インダストリアル・デザインの原理』の初版が出版されたのは一九三四年のことであった。このときノエル・キャリントンは、「私たちは一〇〇年間待っていたといえるかもしれない」¹とこの本を評し、さらに晩年には「この著書は、表現上あまりにも明快だったために、間違いなく、この国のデザイン運動全体にとってのひとつの新約聖書となった」²と回想している。確かに「芸術と産業」は、英国にあっては一九世紀から長い時間をかけて引き継がれてきていた、デザイン上の最重要課題であった。それへの二〇世紀的回答が、このリードの『芸術と産業』だったわけである。リードは、ウィリアム・モリスとその追従者たちを決然と断罪したうえで、ナチの弾圧によりバウハウスが閉鎖されると英国に亡命していたヴァルター・グロピウスが一九三四年にデザイン・産業協会で行なった講演録を引用し、「ここに述べられているグロピウス博士の理想を支持し、広めること、ただそれだけが本書における私の切望するところです」³と付け加えている。

しかし六〇年代になると、デザインにおける近代運動は厳しい批判にさらされていく。それに伴い、それまでニコラウス・ペヴスナー、ハーバート・リード、ルイス・マンフォード、ジークフリート・ギーディオンといったデザイン史家やデザイン批評家たちに共有されていた機能主義的理想も機械美学の神話も疑問に付され、両大戦間期において彼らによって「確立された批評の伝統を塗り替える」⁴作業が進行していく一方で、実践のレヴェルでは、禁欲的な「グッド・デザイン」が「ポップ・デザイン」、さらには「ポスト・モダン」の華美なるデザインへと置き換えられていくのである。モダニストたちにとっては、オブジェクトとイメージ、つまりは内容と形式は、一方が一方にとっての虚偽の化身であってはならず、同義でなければならなかった。しかし、「ポスト・モダニストたちにしてみれば、[こうした] 全体論の強要こそが虚偽であるだけではなく、まさしく疎外の存在がこの線に沿って組織化されることになるのである」⁵。七〇年代から八〇年代にかけては、こうした理論的背景のもとに、聖なるものへの拒絶、束縛からの解放、権威や体制への不服従といった態度が、多様な表現の可能性を開花させていくことになるが、そうした異議申し立ての経路も、九〇年代には、新たな地球規模での課題——環境、資源、エネルギー、人口、食料などなどの問題群——に直面する。

リードは、『芸術と産業』において、新しい二〇世紀の社会的文化的価値を体現した人間を描定したうえで、そうした人間の生活にふさわしいデザインの原理を提示しえた。果たして二一世紀を迎えたこの時期、私たちは、リードに倣い、今日的な地球規模での問題群の解決に立ち向う人間像を描き切り、そうした人間が生きる生活とそれに必要なオブジェクトのイメージを提示しているだろうか。そのような意味で、このリードの『芸術と産

業』は今日的意義を保ち続けているのではないだろうか。

(二〇〇八年)

注

(1) See Robin Kinross, 'Herbert Read's *Art and Industry*: a history', *Journal of Design History*, vol. 1, no. 1, Oxford University Press, 1988, p. 35.

(2) Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, George and Unwin, London, 1976, p. 149. [キャリントン『英国のインダストリアル・デザイン』中山修一ほか訳、晶文社、1983年、218頁を参照]

(3) Herbert Read, *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*, 5th edition, Faber and Faber, London, 1965, p. 63. [リード『インダストリアル・デザイン』勝見勝・前田泰次訳、みすず書房、1957年、67頁を参照]

(4) Penny Sparke, *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*, Allen and Unwin, London, 1986, p. xxi. [スパーク『近代デザイン史——二十世紀のデザインと文化』白石和也ほか訳、ダヴィッド社、1993年、15頁を参照]

(5) Paul Greenhalgh (ed.), *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990, p. 18. [グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一ほか訳、鹿島出版会、1997年、20頁を参照]

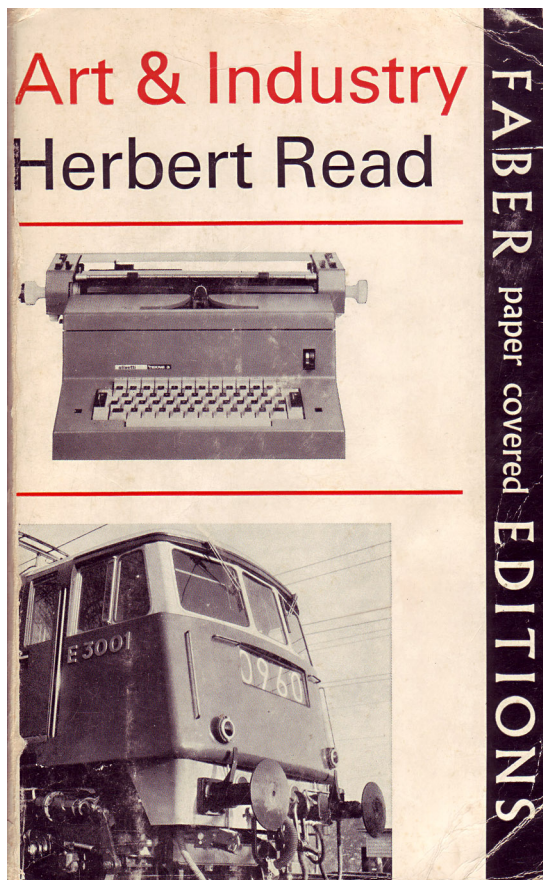


図1 Herbert Read, *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*, 5th edition, Faber and Faber, London, 1965 の表紙。

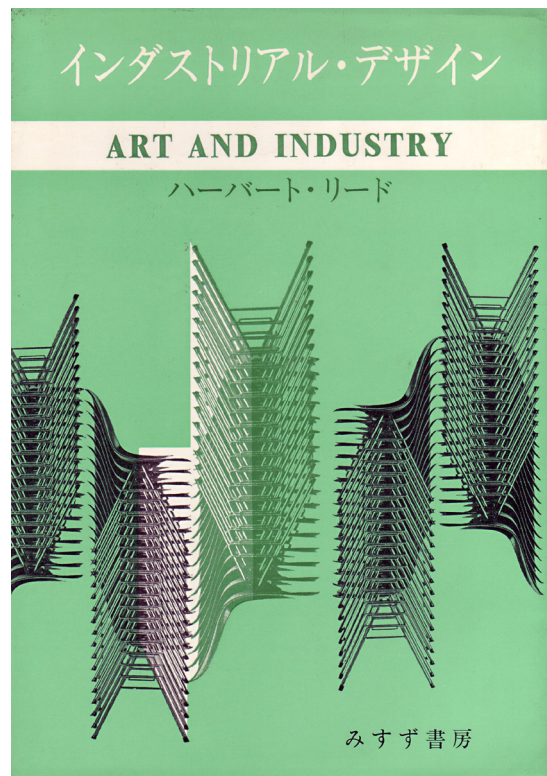


図2 ハーバート・リード『インダストリアル・デザイン』(勝見勝・前田泰次訳、みすず書房、1957年) の表紙。

索 引

ア行

青沼吉松 22

『産業社会の発展』 22

悪趣味 (バッド・テイスト) Bad Taste 169

アシュビー、C・R Ashbee, C. R. 43-45, 62, 173-177, 180, 185, 196, 198, 199

〈エセックス・ハウス〉 Essex House 175

エセックス・ハウス・プレス Essex House Press 174

手工芸ギルド・学校 Guild and School of Handicraft 43, 62, 173, 174

『ジョン・ラスキンとウィリアム・モリスの教えに向けての努力』 *An Endeavour
Towards the Teaching of John Ruskin and William Morris* 174

『われわれは美術を教えることをやめるべきか』 *Should We Stop Teaching Art?* 176

『新しい美術史学』(編) *The New Art History* 109

アーチャー、ブルース Archer, Bruce 18-20, 25, 158

アーツ・アンド・クラフツ Arts and Crafts 46, 47, 50, 61, 62, 65, 67, 92, 166, 167, 172,
173, 175-186, 195, 196, 198-202

アーツ・アンド・クラフツ運動 Arts and Crafts Movement 42-45, 48-51, 53, 56, 58, 60,
61, 66, 67, 71, 85, 86, 92, 157, 172, 173, 175, 176, 180, 185, 194, 196, 197, 199, 200,
211

アーツ・アンド・クラフツ展覧会協会 Arts and Crafts Exhibition Society 44-46, 67,
68, 165, 166, 176, 177, 183, 184, 195

アーノルド、マシュー Arnold, Matthew 190

アバコンウェイ卿 Lord Aberconway 46, 179

阿部公正 63, 64, 71, 110

『デザイン思考』 63

『理論と歴史』(「工業デザイン全集」第1巻) 110

アマヤ、マリオ Amaya, Mario 61

アルゲマイネ電気会社 (ベルリン) Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG), Berlin
65

アール・デコ様式 (→パリ現代装飾・産業美術国際博覧会) Art Déco Style 124, 167

アール・ヌーヴォー (→ゼツェシオン、ユーゲントシュティルおよびリバティエ様式) Art
Nouveau 45, 53, 61-63, 67, 71, 85, 166, 194, 196, 197, 201

アルバート公 Prince Albert 57, 120, 121, 164, 210

アレグザンダ、ジェイムズ Alexander, James 98

栗津潔 152, 155

イエイツ、W・B Yeats, W. B. 190

石川弘 18

出原栄一 17, 18

磯野直秀 32

イッテン、ヨハネス Itten, Johannes 9, 65, 66

イミジ、セルウィン Image, Selwyn 194

- 『イムプリント』(→レサビー「芸術とワークマンシップ」) *Imprint* 181, 199
- イリッチ、イヴァン Illich, Ivan 152-155
- 『シャドー・ワーク』(訳書題同左) *Shadow Work* 154
- 『脱学校の社会』(訳書題同左) *Deschooling Society* 154
- 『脱病院化社会』(訳書題同左) *Limits to Medicine* 154
- インダストリアル・デザイン協議会(→デザイン・カウンシル) Council of Industrial Design (COID) 92, 168, 216
- 『デザイン』 *Design* 101, 216
- ヴァーゴウ、ピーター Vergo, Peter 124, 126
- 『新しいミュージオロジー』(編) *The New Museology* 124
- ヴァン・デ・ヴェルデ、アンリ Van de Velde, Henri 61, 63, 166, 197, 198
- ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館(→サウス・ケンジントン博物館および装飾美術博物館) Victoria and Albert Museum (V&A) 57, 67, 87, 100, 103-105, 120-124, 128, 131, 132, 149, 150, 158, 159, 164, 166, 189, 192, 211, 219
- 国立美術図書館 National Art Library 100
- 20世紀ギャラリー Twentieth Century Gallery 123, 128, 150
- 美術・デザイン資料館 Archive of Art and Design 100
- ヴィクトリア女王 Queen Victoria 57, 122, 210
- ウィーナー、マーティン・J Wiener, Martin J. 172, 186
- 『イギリス文化と産業精神の衰退——1850-1980年』(訳書題『英国産業精神の衰退——文化史的接近』) *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980* 186
- ウィリアム・モリス・ギャラリー William Morris Gallery 101, 159
- ウィリアム・モリス協会 William Morris Society 101, 159
- ウィルソン、チャールズ・ヒース Wilson, Charles Heath 165
- ウィーン応用美術博物館 Vienna Museum of Applied Arts 121
- ウェブ、サー・アストン Webb, Sir Aston 122
- ウェブ、フィリップ Webb, Philip 46
- ヴォイジー、C・F・A Voysey, C. F. A. 44, 194
- ウッダム、ジョナサン Woodham, Jonathan 158
- 梅田正徳 236
- ウルフアンダン、イーアン Wolfenden, Ian 122
- ウルフソニアン(フロリダ) Wolfsonian, Florida 150
- 英国建築家協会(現在の王立英国建築家協会) Institute of British Architects (now Royal Institute of British Architects) 194, 195
- エインスリー、ジェリミ Aynsley, Jeremy 124, 158
- 『ナショナリズムとインターナショナリズム』 *Nationalism and Internationalism* 124
- 王立芸術協会(正式名は、王立芸術・製造・商業振興協会)(→芸術協会) Royal Society of Arts (RSA) (Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and

Commerce) 159, 214
王立芸術協会会員 Fellow of the Royal Society of Arts (FRSA) 159, 216
ロイヤル産業デザイナー Royal Designer for Industry (RDI) 214
王立デザイナー協会 (→産業美術家協会および産業美術家・デザイナー協会) Chartered Society of Designers (CSD) 159, 195
王立美術アカデミー Royal Academy of Arts 120, 163-165, 194, 195, 208, 209
デザイン学校 Schools of Design 208, 209
王立美術大学 (→中央美術訓練学校およびデザイン師範学校) Royal College of Art (RCA) 56, 58, 61, 93, 100, 101, 120, 158, 159, 164, 168, 195, 199, 203, 209, 219
荻野宏幸 30, 33, 35, 39, 88, 89
『文明としてのデザイン』 39, 88, 89
小野二郎 58, 60, 74-76, 80, 81, 162, 205
オメガ・ワークショップ Omega Workshops 48, 184

カ行

カーウィン、ハロルド Curwen, Harold 47
カーカム、パット Kirkham, Pat 104, 185
『ハリー・ピーチ——ドライアドと DIA』 *Harry Peach: Dryad and the DIA* 104
家具史学会 Furniture History Society 87, 99
加藤哲弘 108
カーペンター、エドワード Carpenter, Edward 173, 174
『デモクラシーに向けて』 *Towards Democracy* 174
ガラス・サークル Glass Circle 88, 99
キーツ、ジョン Keats, John 192
ギーディオン、ジークフリート Giedion, Siegfried 71, 72, 85, 109, 123, 219
『空間・時間・建築』(訳書題同左) *Space, Time and Architecture* 85
キャリントン、ノエル Carrington, Noel 44, 45, 47, 50, 67, 69, 72, 158, 167, 180, 185, 203, 219
『英国のインダストリアル・デザイン』(訳書題同左) *Industrial Design in Britain* 68
キュビズム Cubism 48, 167
キュービット、サー・ウィリアム Cubitt, Sir William 121
京都国立近代美術館 117
ギル、エリック Gill, Eric 173, 203
キングストン・ポリテクニク Kingston Polytechnic (→キングストン大学) 105
近代運動(→国際近代様式、モダニズムおよびモダン・デザイン) Modern Movement 7-10, 42, 48, 55, 64, 67, 70, 98, 109, 110, 111, 122, 123, 126, 157, 166, 167, 172, 176, 182, 186, 200-204, 214, 219
近代建築研究グループ Modern Architectural Research Group (MARS) 176
近代建築国際会議 Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM) 176
近代主義(モダニズム)(→近代運動、国際近代様式およびモダン・デザイン) Modernism

170

近代デザイン (モダン・デザイン) (→近代運動、国際近代様式およびモダニズム) Modern Design 10, 42, 44-49, 53, 62, 64, 65, 68-72, 74, 76, 77, 85, 91-93, 117, 118

グッド・デザイン Good Design 109, 126, 128, 168, 216, 219

クーパー＝ヒューイト国立デザイン・ミュージアム (ニューヨーク) Cooper-Hewitt, National Design Museum, New York 150

熊谷尚夫 (→建元正弘) 22

『経済と計画』(編) 22

クラフツ・カウンシル (→工芸諮問協議会) Crafts Council 100, 159, 203

クラフツ・カウンシル・ギャラリー Crafts Council Gallery 189

クラフツ・リヴァイヴァル Crafts Revival 96, 176, 203

グリーン・デザイン Green Design 169, 204

グリーン・デザイン運動 Green Design Movement 205

グリーンハルジュ、ポール Greenhalgh, Paul 158, 189, 201, 204

「モリス以降のモリス」 'Morris after Morris' 189

グレイ、ミルナー (→デザイン・リサーチ・ユニット) Gray, Milner 168

グレイヴズ、マイクル Graves, Michael 236

クレイン、ウォルター Crane, Walter 43, 58, 61, 165, 166, 195

『装飾芸術の主張』 *The Claims of Decorative Art* 165

《三つの道》 *The Three Paths* 43

黒川紀章 72, 73, 76

『建築論』 71

グロピウス、ヴァルター Gropius, Walter 9, 45, 63-66, 70, 85, 92, 93, 167, 176, 178, 200-203, 212, 219

アルマ (妻) Alma 65

クローファッド、エラン Crawford, Alan 175

『C・R・アシュビー』 *C. R. Ashbee* 175

芸術協会 (→王立芸術協会) Society of Arts 56, 57, 164

芸術労働者ギルド Art Workers' Guild 43, 47, 49, 93, 175, 176, 179, 194-196, 199

現代美術研究所 Institute of Contemporary Arts (ICA) 193, 211

工芸諮問協議会 (→クラフツ・カウンシル) Crafts Advisory Committee 203

『工芸ニュース』 16

構成主義 Constructivism 201, 211

コウツ、ウェルズ Coates, Wells 176

コウル、ヘンリー Cole, Henry 56-58, 61, 86, 120, 121, 122, 163, 165, 210, 211

コウル・グループ (→コウル・サークルおよびサウス・ケンジントン・サークル) Cole Group 56-58, 92, 93

コウル・サークル (→コウル・グループおよびサウス・ケンジントン・サークル) Cole Circle 43, 56

サウス・ケンジントン・サークル (→コウル・グループおよびコウル・サークル) South

- Kensington Circle 122, 210
『デザインと製造』 *Journal of Design and Manufactures* 56
フェリックス・サマリー美術製品 Felix Summerly's Art Manufactures 56, 121
コウルスン、アンソニー・J Coulson, Anthony J. 86-88, 100
『英国におけるデザインの文献——1851-1970年』 *A Bibliography of Design in Britain: 1851-1970* 86, 88, 100
コールドストリーム、サー・ウィリアム Coldstream, Sir William 90, 97
美術教育国家諮問協議会 National Advisory Committee on Art Education 90, 97
国際インダストリアル・デザイン団体協議会 International Council of Societies of Industrial Design (ICSID) 216
国際近代様式 (→近代運動、モダニズムおよびモダン・デザイン) International Modern Style 172, 186
国際デザインセンター (株式会社) 140, 142, 150
デザイン・ミュージアム (名古屋) 136, 138, 140, 142, 150
ゴシック・リヴァイヴァル Gothic Revival 43, 55, 86, 162, 196
ゴードール、キース Godard, Keith 98
コブダン=サーンダスン、T・J Cobden-Sanderson, T. J. 195
コリンズ、マイクル Collins, Michael 107
『ポスト・モダニズムを目指して』 *Towards Post-Modernism: Design since 1851* 107
コンウェイ、ヘイゼル Conway, Hazel 100
『デザイン史——学生の手引き書』(編) *Design History: A Student's Handbook* 100
近藤英樹 119
コンラン、テランス (→デザイン・ミュージアム、スティーヴン・ベイリーおよびボイラーハウス・プロジェクト) Conran, Terence 103, 126, 131
コンラン財団 Conran Foundation 103, 131, 142
ハビタ Habitat 103, 131

サ行

- 斎藤博 70, 73, 74, 76, 77
『文明への問』 73
サウス・ケンジントン博物館 (→ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館および装飾美術博物館) South Kensington Museum 57, 121, 122, 164, 210, 211
ブロムトン・ボイラー Brompton boilers 121
『ザ・ステューディオ』 *Studio, The* 67, 177, 196
『ザ・タイムズ』 *Times, The* 67, 189, 191
『ザ・デイリー・ニューズ』 *Daily News, The* 189
サムナー、ヘイウッド Sumner, Heywood 195
産業美術家協会 (→王立デザイナー協会および産業美術家・デザイナー協会) Society of Industrial Artists (SIA) 195
産業美術家・デザイナー協会 (→王立デザイナー協会および産業美術家協会) Society of

- Industrial Artists and Designers (SIAD) 195
サントリー・ミュージアム 150
GK インダストリアルデザイン研究所 141
GHQ (総司令部) General Headquarters 137-139
シェリー, パーシー・B Shelley, Percy B. 43, 192
シェルマイエフ、セルジュ Chermayeff, Serge 176
ジムスン、アーネスト Jimson, Ernest 47, 173
ジャーヴィス、サイモン Jervis, Simon 86-89, 91, 97-100
『ペンギン版デザインとデザイナーの事典』 *The Penguin Dictionary of Design and Designers* 86-89, 100
社会主義同盟 Socialist League 165, 174, 177, 191, 192
『ザ・コモンウィール』 *Commonweal, The* 165, 174, 192
社会民主連盟 (→民主連盟) Social Democratic Federation 165, 192
ジャクソン、アーネスト Jackson, Ernest 178
ジュエリー史学会 Jewellery History Society 88, 99
純粋主義 Purism 172, 200, 201
ショー、リチャード・ノーマン Shaw, Richard Norman 194, 196, 199
ジョウンズ、オウイン Jones, Owen 44, 92, 122, 210
『装飾の文法』 *Grammar of Ornament* 122
ジョウンズ、クリストファー Jones, Christopher 16
ジョンストン、エドワード Johnston, Edward 211
ステイブラー、ハロルド Stabler, Harold 45, 47, 67, 68, 178
ストウヴィン、ハロルド Stovin, Harold 202
ストリート、G・E Street, G. E. 46, 162
スパーク、ペニー Sparke, Penny 100, 101, 104, 107, 109, 110, 127, 158
『エットーレ・ソットサス・ジュニア』 *Ettore Sottsass Jnr* 104
『デザインの社会文化史』 *Design in Context* 101, 104
『20 世紀のデザインと文化への招待』 (訳書題『近代デザイン史』) *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century* 104, 110
『日本のデザイン』 *Japanese Design* 104
スプーキー・スクール (幽霊派) Spooky School 67, 166
スミス、アダム Smith, Adam 23
スミス、サー・ヒューバート・ルエリン Smith, Sir Hubert Llewelyn 46, 178
スミス、ハミルトン・T Smith, Hamilton T. 178
スレイド純粋美術学校 Slade School of Fine Art 165
ゼツェシオン (分離派) (→アール・ヌーヴォー、ユーゲントスタイルおよびリバティエ様式) Secession (Sezession) 61
セディング、J・D Sedding, J. D. 195, 196
ゼムパー、ゴットフリート Semper, Gottfried 87, 92, 122, 210
ゼレ、ゲルト Selle, Gert 197

全国美術・デザイン教育学会 National Society for Education in Art and Design 159
セント・ジョージ・ギルド St. George's Guild 43
セント・ジョージ芸術協会 St. George's Art Society 43, 194
『装飾芸術』（ミュンヘン）*Dekorative Kunst*, Munich 62
装飾美術博物館（→ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館およびサウス・ケンジントン博物館）Museum of Ornamental Art 121
恐怖の館 Chamber of Horrors 121

タ行

大衆文化 Popular Culture 98, 169, 203
ダイス、ウィリアム Dyce, William 92, 93, 165
大博覧会（正式名は、万国産業製品大博覧会）（1851年）Great Exhibition (Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations) 57, 86, 88, 100, 120, 121, 163, 164, 210
タウト、ブルーノ Taut, Bruno 45, 63, 178
高木純一 32
竹内敏雄 71, 76-78
『美学総論』 76
多元主義（プルラリズム）Pluralism 170
建元正弘（→熊谷尚夫） 22
ダービー、アブラハム Darby, Abraham 7
玉野井芳郎 40, 74
ダ・モーガン、ウィリアム De Morgan, William 194
ターンブル・アンド・ストックデイル Turnbull & Stockdale 195
チャールズ・レニー・マッキントッシュ協会 Charles Rennie Mackintosh Society 101
中央美術訓練学校（→王立美術大学およびデザイン師範学校）Central Art Training School 121, 210
中央美術・工芸学校（→中央美術・デザイン学校）Central School of Arts and Crafts 49, 61, 93, 180, 195, 199, 211
中央美術・デザイン学校（→中央美術・工芸学校）Central School of Art and Design 103, 131
通産省（現在の経済産業省） 238
辻村江太郎 22
『計量経済学』 22
デイ、ルイス・F Day, Lewis F. 194, 195
一五人組 Fifteen 194
『日常の芸術——純粹にあらぬ芸術についての短篇評論集』*Every-Day Art: Short Essays on the Arts Not Fine* 195
デイヴィス、アーサー Devis, Arthur 153
《ジェイムズ一家》*The James Family* 153

- デザイン・カウンシル (→インダストリアル・デザイン協議会) Design Council 100, 102, 103, 159, 168, 216
『デザイン』 *Design* 101, 216
ピクチャー・ライブラリー Picture Library 100
デザイン・産業協会 Design and Industries Association (DIA) 42, 45-51, 68, 69, 71, 92, 159, 166, 167, 178-185, 198-200, 219
『オクスフォードへの忠告手引き書』 *Cautionary Guide to Oxford* 51, 68
『忠告手引き書』 *A Cautionary Guide* 51, 68
『デザインと産業——デザイン・産業協会の設立に向けての提案』 *Design and Industry: A Proposal for the Foundation of a Design & Industries Association* 179
『村のポンプ』 *The Village Pump* 51, 68
デザイン史学会 (→デザイン史研究グループ) Design History Society 94, 101, 102, 149, 157, 159
『デザイン史』 *Journal of Design History* 249, 254
『デザインと工業——工業化と技術的変化がデザインに及ぼした影響』 *Design and Industry: The Effects of Industrialisation and Technical Change on Design* 94, 102
デザイン史学研究会 238
デザイン史研究グループ (→デザイン史学会) Design History Research Group 101
デザイン師範学校 (→王立美術大学および中央美術訓練学校) Normal School of Design 57, 87, 92, 93, 120, 121, 164, 165, 209, 210
デザイン・ミュージアム (ロンドン) (→テランス・コンラン、スティーヴン・ベイリーおよびボイラーハウス・プロジェクト) Design Museum, London 103, 104, 127, 128, 131, 132, 142, 150
デザイン・リサーチ・ユニット (→ミルナー・グレイ、ミッシェル・ブラックおよびハーバート・リード) Design Research Unit 159, 168
デ・スタイル De Stijl 172, 200
テニスン、アルフレッド Tennyson, Alfred 189, 190
田園回帰運動 Back to the Land Movement 173, 174
ドイツ工作連盟 Deutscher Werkbund 9, 42, 45, 46, 48, 62-64, 67, 68, 92, 166, 167, 178-180, 197, 198
東海大学 93
利光功 65, 66
富本憲吉 (雅号は安堵久左) 208, 211
トムスン、E・P Thompson, E. P. 192, 193
『ウィリアム・モリス——ロマン主義者から革命主義者へ』 *William Morris: Romantic to Revolutionary* 192, 193
トムスン、ポール Thompson, Paul 127
豊口協 28, 29, 32-34, 40

ドレッサー、クリストファー Dresser, Christopher 44, 210

ナ行

ナウマン、フリードリッヒ Naumann, Friedrich 197

ナザレ派 Nazarenes 165

ナショナル・ギャラリー National Gallery 57

成毛収一 32

ニコルスン、ベン Nicholson, Ben 211

日本基礎造形学会 208

日本デザイン学会 29

ニューポート、ロジャー Newport, Roger 93

ニューヨーク近代美術館 Museum of Modern Art, New York 123, 150

ネイラー、ジリアン Naylor, Gillian 71, 101, 158, 198

『バウハウス』（訳書題同左）*The Bauhaus* 101

野間宏 74-76

『新しい時代の文学』 75

ハ行

ハイト、フランク Height, Frank 158

バウハウス Bauhaus 9, 53, 64-66, 70-72, 76, 85, 86, 90, 93, 157, 166, 168, 172, 198, 200, 203, 212, 213, 219

パスモア、ヴィクター Pasmore, Victor 211

ハット、エラン Hutt, Alan 202

バディントン、アン Boddington, Anne 158

バッド・テイスト（悪趣味）Bad Taste 169

バッド・デザイン Bad Design 216

ハドスン、トム Hudson, Tom 211

バナム、レイナー Banham, Reyner 101, 202

インディペンデント・グループ Independent Group 101

『第一機械時代の理論とデザイン』（訳書題同左）*Theory and Design in the First Machine Age* 101, 202

パパネック、ヴィクター Papanek, Victor 169

『真実世界のためのデザイン』（訳書題『生きのびるためのデザイン』）*Design for the Real World* 169

ハミルトン、リチャード Hamilton, Richard 211

バーミンガム博物館・美術館 Birmingham Museum and Art Gallery 189

パリ現代装飾・産業美術国際博覧会（1925年）（→アール・デコ様式）Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, Paris 48, 167

パリ装飾美術中央同盟（→パリ装飾美術博物館）Union Centrale des Arts Décoratifs, Paris 121

- パリ装飾美術博物館（→パリ装飾美術中央同盟）Musée des Arts Décoratifs, Paris 150
パリ万国博覧会（1900年）Exposition Universelle, Paris 67, 166
ハロッド、ターニャ Harrod, Tanya 189
「後回しにされた楽園——20世紀のウィリアム・モリス」‘Paradise Postponed: William Morris in the Twentieth Century’ 189
バーン＝ジョウンズ、エドワード Burne-Jones, Edward 162, 191
バーンズリー兄弟 Barnsleys, The 173
ハンブルグ美術工芸博物館 Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe 121
反モダニズム Anti-Modernism 212, 213, 216
『美術』 211
美術史家協会 Association of Art Historians 99
ピーチ、ハリー Peach, Harry 45-47, 51, 66, 68, 69, 178, 179, 185
ドライアド工房（籐家具と金工）Dryad Works 47, 178, 185
ピュージン、A・W・N Pugin, A. W. N. 43, 54-56, 59, 70, 74, 86, 163, 196, 202
『対比』 *Contrasts, or a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries and similar buildings of the present day; shewing the present decay of taste* 55
ヒール、アムブロウズ Heal, Ambrose 45, 47, 68, 178
ヒール商会 Heal's 47, 178
ピール、サー・ロバート Peel, Sir Robert 57
広島市現代美術館 119
ファイニンガー、リオネル Feininger, Lyonel 9, 65
フィアビー、アン Ferebee, Ann 98
『ヴィクトリア時代から現在までのデザインの歴史』 *A History of Design from the Victorian Era to the Present* 98
フィッシャー、テオドール Fischer, Theodor 9
フィラデルフィア美術館 Philadelphia Museum of Art 150
フェビアン協会 Fabian Society 185
フォックストン、ウィリアム Foxton, William 47
フォーティ、エイドリアン Forty, Adrian 101, 104-107, 116, 117, 153
『欲望のオブジェクト』（訳書題『欲望のオブジェ』）*Objects of Desire: Design and Society 1750-1980* 104, 107, 116
藤原洋次郎 208
ブライトン大学 University of Brighton 158, 159, 216
デザイン・カウンシル・アーカイヴ Design Council Archive 216
デザイン史研究センター Design History Research Centre 150, 216
フライ、ロジャー Fry, Roger 184
ブラウニング、ロバート Browning, Robert 189
ブラウン、ブルース Brown, Bruce 158
ブラック、サー・ミッシャ（→デザイン・リサーチ・ユニット）Black, Sir Misha 141, 158,

- 168, 203, 214
ミッシャ・ブラック・メダル Misha Black Medal 214
レイディー・ブラック (ジョアン・ブラック) (妻) Lady Black (Joan Black) 158, 214
ブラッドリー、イーアン Bradley, Ian 190
ブリティッシュ・カウンシル British Council 158, 216
ブルアー、セシル Brewer, Cecil 45, 178
ブルックス、ジェイムズ Brooks, James 196
ブルワード、クリストファー Breward, Christopher 158
ブレイク、アヴリル Blake, Avril 104, 158
『デザイン論——ミッシャ・ブラックの世界』(編)(訳書題同左) *The Black Papers on Design: Selected writings of the late Sir Misha Black* 158, 214
『ミッシャ・ブラック』 *Misha Black* 104
ブレイク、ウィリアム Blake, William 43, 202
フレイリング、クリストファー Frayling, Christopher 158
フ렘トン、ジョージ Frampton, George 61, 180, 199
ブロイアー、マルセル Breuer, Marcel 176
プーロス、アーサー Pulos, Arthur 98
分離派 (ゼツェション) Secession (Sezession) 61
ベイリー、ステイーヴン Bayley, Stephen (→テランス・コンラン、デザイン・ミュージアムおよびボイラーハウス・プロジェクト) 101, 103-106, 131, 132
『セックス・酒・高速自動車』 *Sex, Drink and Fast Cars* 131
『適切な姿——1900年から1960年までの工業製品における様式』 *In Good Shape: Style in Industrial Products 1900 to 1960* 103, 105, 106
『20世紀——様式とデザイン』(共著) *Twentieth Century: Style & Design* 104, 131
ヘイワード・ギャラリー Hayward Gallery 116
ペヴスナー、ニコラウス Pevsner, Nikolaus 9, 48, 53, 56, 58, 85, 106-109, 117, 121, 123, 126, 157, 172, 181, 201, 204, 219
『近代運動の先駆者たち』(1949年の第2版において『モダン・デザインの先駆者たち』へ改題。訳書題は『モダン・デザインの展開』) *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius (Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius)* 9, 85, 106, 126, 172, 201, 253
ヘスケット、ジョン Heskett, John 44, 63, 101, 104, 107, 125, 126, 158
『インダストリアル・デザイン』(訳書題『インダストリアル・デザインの歴史』) *Industrial Design* 101, 104, 107
ヘップワース、バーバラ Hepworth, Barbara 211
ベル、ジョン Bell, John 56
ベーレンス、ペーター Behrens, Peter 65
ベンソン、W・A・S Benson, W. A. S. 67, 195
ホイジンガ、J Huizinga, J. 74
『あしたの蔭りの中で』(訳書題同左) *In de schaduwen von morgen* 74

ホイットマン、ウォルト Whitman, Walt 174
ボイラーハウス・プロジェクト (→テランス・コンラン、デザイン・ミュージアムおよび
スティーヴン・ベイリー) Boilerhouse Project 101, 103, 105, 124, 131, 132, 149,
159
ポインター、エドワード Poynter, Edward 165
ホウム、チャールズ Holme, Charles 196
ハウルダー、ジュリアン Holder, Julian 182, 184
ハウガース、ウィリアム Hogarth, William 209
『美の分析』 *The Analysis of Beauty* 209
星野芳郎 40
ポスト・モダニズム Post-Modernism 169, 203, 213
ポスト・モダン Post-Modern 85, 87, 99, 148, 157, 219
ポップ・アート Pop Art 213
ポップ・デザイン Pop Design 98, 123, 169, 213, 216, 219
ボドリー、G・F Bodley, G. F. 173
ホブズボーム、エリック・J Hobsbawm, Eric J. 201, 202
ホリデイ、ピーター Holliday, Peter 158
ホワイト、グリースン White, Gleeson 196
ホワイトトリ、ナイジェル Whiteley, Nigel 204, 205
ボンシーペ、ガイ Bonsiepe, Gui 17-20, 22
ポンピドゥー・センター Centre Pompidou 150

マ行

マイアー、アドルフ Meyer, Adolf 64
マイアー、ハネス Meyer, Hannes 64, 66
マクドナルド、ステュアート Macdonald, Stuart 88, 158, 165
『美術教育の歴史と哲学』(訳書題同左) *The History and Philosophy of Art Education*
88, 158
マクネアー、ハーバート MacNair, Herbert 67
フラーンセス (妻、旧姓マクドナルド) Frances (née Macdonald) 67
マクマードウ、アーサー・ヘイゲイト Mackmurdo, Arthur Heygate 43, 45, 53, 194, 196
センチュリー・ギルド Century Guild 43, 45, 51, 101, 194
『ホビー・ホース』 *Hobby Horse* 194
『レンの市教会』 *Wren's City Churches* 194
マーゴリン、ヴィクター Margolin, Victor 98
正村公宏 22, 23
『計画と自由』 22, 23
『経済思想の革新』 22
マーシュ、ジャン Marsh, Jan 158
『ジェイン・モリスとメイ・モリス』(訳書題『ウィリアム・モリスの妻と娘』) *Jane*

- and May Morris: A Biographical Story 1839-1938* 158
- マッカーシー、フィオナ MacCarthy, Fiona 58, 67, 92, 166, 183, 189, 193
- 『ウィリアム・モリス——われわれの時代のためのある生涯』 *William Morris: A Life for Our Time* 189
- 『英国デザインの歴史——1830-1970年』 *A History of British Design: 1830-1970* 92
- マッキントシュ、チャールズ・レニー Mackintosh, Charles Rennie 67
- マクドナルド、マーガレット (妻) Macdonald, Margaret 67
- マッケイル、J・W Mackail, J. W. 191, 195
- 『ウィリアム・モリスの生涯』 *The Life of William Morris* 191
- マルクス、カール Marx, Karl 196
- マルクス、ゲルハルト Marcks, Gerhard 9, 65
- マンチェスター大学 University of Manchester 189
- ウィットワース美術館 Whitworth Art Gallery 189
- マンフォード、ルイス Mumford, Lewis 11, 109, 219
- 『技術と文明』(訳書題同左) *Technics and Civilization* 11
- ミケランジェロ Michelangelo 89
- 『ミケランジェロ』(訳書題同左) *Michelangelo* 89
- ミース・ファン・デル・ローエ Mies van der Rohe 64, 201
- 南黨造 211
- 民主連盟 (→社会民主連盟) Democratic Federation 191
- 向井正也 73, 92
- 『モダニズムの建築』 92
- ムテジウス、ヘルマン Muthesius, Hermann 9, 42, 62, 63, 92, 166, 180, 197, 198
- 『イギリスの住宅』 *Das englische Haus* 62, 92, 166, 180, 197
- メイエ、ポール Meier, Paul 193
- 『ウィリアム・モリス——マルクス主義の夢想家』 *William Morris: The Marxist Dreamer* 193
- メイスン、J・H Mason, J. H. 178
- メネル、フラーンシス Meynell, Francis 47
- モダニズム (近代主義) (→近代運動、国際近代様式およびモダン・デザイン) Modernism 86, 108, 109, 123, 148, 157, 170, 172, 182, 184, 186, 192, 198, 200, 201, 203, 208, 211, 212, 213
- モダン・アート Modern Art 153
- モダン・クラフト Modern Craft 203
- モダン・デザイン (近代デザイン) (→近代運動、国際近代様式およびモダニズム) Modern Design 10, 42, 85-87, 98, 117, 118, 123, 148, 157, 158, 168, 216
- モートン、アレグザンダ Morton, Alexander 44
- モートン、ジェイムズ Morton, James 44, 47
- モリス、ウィリアム Morris, William 8, 29, 42-46, 49, 50, 56, 58-61, 64-71, 74-76, 79,

- 81, 157, 162, 163, 165, 173, 174, 176, 177, 180-185, 189-205, 219
『グウェナヴィアの抗弁とその他の詩』 *The Defence of Guenevere and Other Poems* 190, 192
「芸術と大地の美」 *Art and the Beauty of the Earth* 59
〈ケルムスコット・ハウス〉 *Kelmscott House* 159 189
ケルムスコット・プレス *Kelmscott Press* 174, 194
〈ケルムスコット・マナー〉 *Kelmscott Manor* 173, 189
「小芸術」(→「装飾芸術」) 'The Lesser Arts' 59
『ジョン・ボールの夢』 *A Dream of John Ball* 174
『世界のかなたの森』(訳書題同左) *The Wood Beyond the World* 162
「装飾芸術」(→「小芸術」) 'The Decorative Arts' 59, 162
『地上の楽園』 *The Earthly Paradise* 162, 190, 192
『フォルスング族のシグルド』 *Sigurd the Volsung* 192
「民衆の芸術」 'The Art of the People' 59, 162
モリス商会(→モリス・マーシャル・フォークナー商会) *Morris & Co.* 204
モリス・マーシャル・フォークナー商会(→モリス商会) *Morris Marshall Faulkner & Co.* 43, 60, 162
『ユートピア便り』(初出は『ザ・コモンウィール』に連載)(一般的訳書題同左) *News from Nowhere* 177
〈レッド・ハウス(赤い家)〉 *Red House* 162
モリス、ジェイン(旧姓バーデン) *Morris, Jane (née Burden)* 162, 191
モリス、ジェニー *Morris, Jenny* 191
モリス、メイ *Morris, May* 192
『ウィリアム・モリス著作集』 *The Collected Works of William Morris* (24 vols.) 192
『ウィリアム・モリス——美術家、著述家、社会主義者』 *William Morris: Artist, Writer, Socialist* (2 vols.) 192

ヤ行

- 山田晃三 119
ユアット、ウィリアム *Ewart, William* 57, 58
幽霊派(スプーキー・スクール) *Spooky School* 67, 166
『ユーゲント』 *Jugend* 61
ユーゲントシュティル(→アール・ヌーヴォー、ゼツェシオンおよびリバティー様式) *Jugendstil* 61
ユース・カルチャー(若者文化) *Youth Culture* 169, 235
吉田憲司 157
吉田武夫 85
米村典子 108

ラ行

- ライト、フランク・ロイド Wright, Frank Lloyd 176
ライプツィヒ工芸博覧会 (1927 年) Kunstgewerbe Exhibition, Leipzig 48, 51, 185
ライリー卿 (ポール・ライリー) Lord Reilly (Paul Reilly) 159, 216
『デザインを見る眼』 *An Eye on Design* 216
ラスキン、ジョン Ruskin, John 29, 42-45, 58, 59, 61, 64, 67, 69, 70, 173, 180, 183,
194, 196, 197, 202
『ヴェニス石』 *The Stones of Venice* 59
ラッセル、ゴードン Russell, Gordon 47
ラッドイト運動 Luddite Movement 43
ラディカル・デザイン Radical Design 123
ラバーン、ライオネル Lambourne, Lionel 43
ラファエル前派 Pre-Raphaelites 49, 60, 191, 197
リヴィジョニズム Revisionism 108
リーチ、バーナード Leach, Bernard 203
リード、ハーバート (→デザイン・リサーチ・ユニット) Read, Herbert 11, 41, 50, 109,
123, 157, 167, 168, 176, 200-202, 219
『アイコンとイデア』 (訳書題同左) *Icon and Idea* 168
『芸術と産業——インダストリアル・デザインの諸原理』 (訳書題『インダストリアル・
デザイン』) *Art and Industry: The Principles of Industrial Design* 11, 167, 200,
201, 219
リバティー商会 Liberty's 175
リバティー様式 (イタリア) (→アール・ヌーヴォー、ゼツェションおよびユーゲントシュ
ティル) Stile Liberty, Italy 61
ル・コルビュジエ Le Corbusier 72, 201
ルーシー＝スミス、エドワード Lucie-Smith, Edward 91, 92, 96
『インダストリアル・デザインの歴史』 *A History of Industrial Design* 92
『工芸の歴史』 *The Story of Craft: The Craftsman's Role in Society* 91, 96
ルソー、ジャン＝ジャック Rousseau, Jean-Jacques 153
『エミール』 (訳書題同左) *Émile* 153
レオナルド・ダ・ヴィンチ Leonardo da Vinci 89, 209
レサビー、W・R Lethaby, W. R. 49, 61, 68, 93, 167, 180, 181, 184, 185, 195-197, 199,
200
「芸術とワークマンシップ」 (→『イムプリント』) 'Art and Workmanship' 181, 199
ケントン商会 Kenton & Co. 180, 199
レズリー、C・R Leslie, C.R. 153
《グロウブナー一家》 *The Grosvenor Family* 153
レッドグレイヴ、リチャード Redgrave, Richard 56, 92, 121, 122, 165, 210
『色彩の基礎手引き』 *An Elementary Manual of Colour* 122
レムバート、スーザン Lambert, Susan 124

- 『形態は機能に従うか』 *Form Follows Function?* 124
ロシア・バレエ団 Ballets Russes Company 184
ロース、アドルフ Loos, Adolf 168
ロセッティ、ダンテ・ゲイブリエル Rossetti, Dante Gabriel 162, 191

ワ行

- ワイアット、マシュー・ディグビー Wyatt, Matthew Digby 92
若者文化（ユース・カルチャー） Youth Culture 169
ワトキン、デイヴィッド Watkin, David 85
『モラリティと建築』（訳書題同左） *Morality and Architecture* 85
ワトキンソン、レイ Watkinson, Ray 179
ワーナム、レイフ Wornum, Ralph 122, 164, 210
『装飾の分析』 *Analysis of Ornament* 122, 164
『われわれの時代』 *Our Time* 202

初出一覧

この著作集1『デザインの近代史論』を構成する21編の論考の初出は、下記に示すとおりです。ただし、上梓するにあたり、形式的には用語と表記の統一を施し、内容的には新たな知見を若干補い、正確を期するために加筆を行なっています。

第一部 近代への問いかけ

第一章 デザイン学の発生

「デザイン学の発生」『デザイン学研究』別冊(日本デザイン学会創立20周年記念論文集)、日本デザイン学会、1975年、51-61頁。

第二章 非経済学的価値としてのデザイン

「非経済学的価値としてのデザイン」『デザイン理論』第16号、関西意匠学会、1977年、17-40頁。

第三章 形態および色彩からの脱皮

「デザインにおける形態および色彩の脱皮とは何か」『デザイン理論』第18号、意匠学会、1979年、48-71頁。

第四章 人間にとってのデザイン

「デザインと人間」、高山正喜久編『デザイン教育大事典』鳳山社、1989年、26-28頁。
(ただし、本稿の実際の執筆は1980年ころ。)

第五章 英国デザインの近代運動の端緒

「D. I. A. の創設と初期の活動」『デザイン理論』第21号、意匠学会、1982年、1-18頁。

第六章 近代デザインを越えて

「近代デザインを越えて(Ⅰ)」および「近代デザインを越えて(Ⅱ)」『神戸大学教育学部研究集録』第71集、1983年、159-173頁および175-195頁。

第七章 デザイン史の〈見取り図〉を描く

1985年11月11日に平塚の東海大学芸術研究所において行なった講演。のちにテープ起こしの原稿に手を加えて、「デザイン史の〈見取り図〉」『マトリクス』no. 5、東海大学芸術研究所、1987年3月、19-25頁に収録。

第二部 デザイン史学とミュージオロジーの刷新

第一章 デザインの歴史研究の再文脈化

「英国におけるデザイン史研究の歩みと成果／1977-1988」『デザイン学研究』72号、日本デザイン学会、1989年、25-31頁。のちに加筆し、「デザイン史研究の再構築へ向けて」の第1章「80年代英国におけるデザイン史研究の胎動」および第2章「デザイン史研究の新たな視座」『神戸大学発達科学部研究紀要』第2巻第2号、1995年、193-222頁に再録。

第二章 デザイン・ミュージアム・ミュージアムへの展開

「デザイン史研究の再構築へ向けて」の第3章「デザイン・ミュージアム・ミュージアムへの展開」『神戸大学発達科学部研究紀要』第2巻第2号、1995年、193-222頁。

第三章 ロンドンに建設中の「デザイン・ミュージアム」

「ボイラーハウス・プロジェクトがデザイン・ミュージアムを建設中」『テレビ We are TV's children』[INAX BOOKLET '88-No. I] 株式会社 INAX、1988年4月14日、66-67頁。

第四章 名古屋の「デザイン・ミュージアム」への提言

名古屋の株式会社国際デザインセンターの求めに応じて執筆した「デザイン・ミュージアムの業務展開についての提案」（1992年10月6日）と「デザイン・ミュージアム常設展示の基本方針についての提案」（1993年5月21日）のふたつの提案書を、この著作集に収録するにあたって、新たに統合縮小したもの。

第五章 ミュージアムにおけるヴァーチャル・リアリティー

1998年2月21日に京都府京都文化博物館別館ホールにおいて開催された京都デジタルデザインフォーラム・シンポジウム「わざ・感性ミュージアムを目指して——VRで体験するわざ、感性の博物館」におけるパネリスト・スピーチ。原題は「ミュージアムにおけるヴァーチャル・リアリティー」。フォーラム・シンポジウムの主催は株式会社国際電気通信基礎技術研究所（ATR）。

第六章 創造環境の場としての地域の子どものミュージアム

1998年5月23日に神戸センタープラザ会議室で開催された日本デザイン機構主催のフォーラム「子供たちの創造環境」において、「地域のなかの子どもの創造環境」と題して行なったパネリスト・スピーチ。のちにパネルディスカッションを含めて、『VOICE OF DESIGN』vol. 4-2、日本デザイン機構、1998年7月25日、26-30頁に一部収録。

第七章 デザイン史学を日本の学問土壌に

「デザイン史学を日本の学問土壌に」、BCJA（ブリティッシュ・カウンシル・ジャパン・アソシエーション）編『BCJAの本／留学経験者が語る学問と生活』（英国大使館／ブリティッシュ・カウンシル後援）風人社、1998年、138-142頁。

第三部 英国デザインの近代

第一章 英国デザインの精神

「英国デザインの精神」、宮島久雄ほか編『現代のデザイン』（芸術学フォーラム 8）勁草書房、1996年、133-147頁。

第二章 アーツ・アンド・クラフツから近代運動へ

「アーツ・アンド・クラフツから近代運動へ」『神戸大学発達科学部研究紀要』第7巻第2号、2000年、173-187頁。

第三章 ウィリアム・モリスの二〇世紀

「ウィリアム・モリスの20世紀」『神戸大学発達科学部研究紀要』第5巻第2号、1998年、277-293頁。

第四章 歴史のなかの基礎造形

2006年8月19日に川崎医療福祉大学で開催された日本基礎造形学会第17回倉敷大会において行なった基調講演。原題は「歴史のなかの基礎造形——イギリスを事例として」。

第五章 ミッシェル・ブラックの著作を訳す

「翻訳という仕事」『テクネ通信』第1号、スタジオ遊・テクネサロン、1988年9月30日、1-2頁。

第六章 デザイン・カウンスルとライリー卿

「ライリー卿のこと」『Design Scene』no. 46、財団法人国際デザイン交流協会、1998年8月31日、37頁。

第七章 ハーバート・リードの『芸術と産業』

「書評 ハーバート・リードの『芸術と産業』」、東北芸術工科大学デザイン哲学研究所編『デザインの知』（デザイン哲学叢書）vol. 2、角川学芸出版、2008年、310-317頁。

著者について

中山修一（なかやま・しゅういち）

1948年12月、熊本市に生まれる。熊本県立熊本高等学校時代は、新聞部にて部活を楽しむ。東京教育大学農学部林学科に入学、木材工学を専攻する。学生運動の影響でほとんど授業は行なわれず、ヨット部に所属し館山と葉山で年間一〇〇日以上合宿生活を送る。卒業に引き続き、東京教育大学大学院教育学研究科修士課程において美術学（工芸・工業デザイン）を専修する。その後、東京教育大学は移転し筑波大学となる。

1974年4月に神戸大学教育学部の助手に採用される。それ以降、講師、助教授、教授へ昇格。主としてプロダクト・デザインの実技とデザイン史の講義を担当する。組織としての教育学部は、職を得てしばらくしたのち発達科学部に改組され、さらに現在は、国際文化学部との合併により、国際人間科学部へと改称。

在職中、学内にあっては、神戸大学附属図書館副館長を務め、学外にあっては、大阪教育大学教育学部、長崎大学教育学部、国立高岡短期大学（現在の富山大学芸術文化学部）、および静岡文化芸術大学デザイン学部等で、非常勤講師として「デザイン史」の集中講義に長年従事する。また、海外においては、1995年に、ロンドンのウィリアム・モリス協会が本部を置く〈ケルムスコット・ハウス〉にて招待講演を行ない、さらに2010年には、上海の華東理工大学美術・デザイン・メディア学部に招かれて二日間の連続講演を行なう。

他方、1987-88年にブリティッシュ・カウンシル（British Council）のフェローとして、続いて1995-96年に文部省（現在の文部科学省）の長期在外研究員として渡英し、主として王立美術大学（Royal College of Art）とヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（Victoria and Albert Museum）を利用して英国デザインの歴史研究に当たる。

1987年から2013年まで英国のデザイン史学会（Design History Society）の会員。2003-14年、ブライトン大学客員教授（Visiting Professor at the University of Brighton）。また、2008年に学術雑誌 *The Journal of Modern Craft*（Berg Publishers, Oxford）が創刊されたおりには、国際諮問委員会（International Advisory Board）の委員を務める。

2013年3月に定年により神戸大学を退職し、それ以降、阿蘇山中の庵に蟄居し、執筆活動に専念する。専門はデザイン史学。

現在、神戸大学名誉教授、博士（学術）。英国にあっては、王立芸術協会（Royal Society of Arts）の終身会員（Life Fellow）、およびウィリアム・モリス協会（William Morris Society）の終身会員（Life Member）。

訳書（共訳を含む）に、ノエル・キャリントン『英国のインダストリアル・デザイン』（晶文社、1983年）、ハワード・ヒバード『ミケランジェロ』（法政大学出版局、1986年）、ステュアート・マクドナルド『美術教育の歴史と哲学』（玉川大学出版部、1990年）、アヴリル・ブレイク編『デザイン論——ミッシャ・ブラックの世界』（法政大学出版局、1992年）、ジャン・マーシュ『ウィリアム・モリスの妻と娘』（晶文社、1993年）、およびポール・グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』（鹿島出版会、1997年）。