

博士論文

戦後期の日本における消費財デザインのモダニズム研究

—ポストモダンとの関係に注目して—

小川 勝

一橋大学大学院社会学研究科博士後期課程

SD031013

STUDY ON MODERNISM IN CONSUMER GOODS DESIGN  
AFTER WW II IN JAPAN:  
ITS RELATION TO POSTMODERN

OGAWA, Masaru

Doctoral Dissertation  
Graduate School of Social Sciences  
Hitotsubashi University

## 目次

序章；デザインにおける戦後モダニズム研究の流れ.....	3
第1節 はじめに.....	3
第2節 1950～60年代の回顧.....	3
(1) 行政.....	3
(2) 研究.....	4
(3) 教育.....	5
第3節 1970～1980年代の評価.....	6
(1) 戦後の経験の積極的な面.....	6
(2) 消費社会の登場.....	6
(3) デザイナーの経験.....	9
(4) 言説の減少.....	10
第4節 デザイン史研究の紹介.....	10
第5節 社会的観点による近年のデザイン分析.....	12
第6節 美術館・博物館による近年のモダニズム評価.....	14
第7節 おわりに一本稿の流れについて.....	15
付表1.....	20
第1章 商品の「機能」と近代デザインにおける「機能主義」.....	24
第1節 はじめに.....	24
第2節 商品の機能.....	25
第3節 近代デザインの「機能主義」.....	28
(1) 「機能主義」の意味.....	28
(2) 日本への導入と「機能主義」の貢献.....	31
(3) 機能主義に対する批判.....	34
第4節 おわりに一機能と目的意識.....	36
第2章 1950年代における日本のグッドデザイン運動.....	42
第1節 はじめに.....	42
第2節 資料について.....	42
第3節 芸術とデザイン.....	43
第4節 産業に対する問題意識.....	45
第5節 消費者認識のあり方.....	48
第6節 「グッドデザイン」とは何であったのか.....	51
第7節 デザインの美意識と消費者の生活.....	53

第3章 消費財デザインにおけるモダニズム実践の難しさ	
—『リビングデザイン』を読む.....	58
第1節 はじめに.....	58
第2節 『リビングデザイン』.....	58
第3節 編集者の理想—創刊号.....	60
第4節 読者.....	62
(1) 読者に好意的に評価された記事.....	62
(2) 批判的な意見.....	65
第5節 『リビングデザイン』の対応.....	67
第6節 おわりに.....	69
第4章 デザインにおける戦後モダニズムとポストモダン	
—世界インダストリアルデザイン会議・京都大会を中心に.....	73
第1節 はじめに.....	73
第2節 世界インダストリアルデザイン会議.....	73
(1) 第1回.....	74
(2) 第2回.....	74
(3) 第3回.....	75
(4) 第4回.....	75
(5) 第5回.....	76
(6) 第6回.....	78
(7) 第7回.....	78
第3節 京都大会のテーマ.....	79
第4節 京都大会の議論.....	80
(1) 世界デザイン会議との比較.....	80
① 勝見勝.....	81
② 亀倉雄策.....	82
(2) 梅棹とボードリヤール.....	83
① 梅棹忠夫.....	83
② ボードリヤール.....	84
(3) 京都大会の反響.....	86
第5節 おわりに.....	87
結論.....	92
参考文献.....	96

# 序章；デザインにおける戦後モダニズム研究の流れ

## 第1節 はじめに

本稿をはじめるとあたり、序論ではこれまでのデザイン研究の流れを振りかえる。研究活動の拠点は様々あるが、デザイン研究で日本を代表する学会である「日本デザイン学会」の議論をまず参照する。日本デザイン学会は1953年に設立され今日まで至る団体であり、言説の移り変わりを追っていくにふさわしい。戦後のデザイン環境が取り上げられるのは1980年代になってからのことであったが、はじめはこれを回顧する程度にとどまっていた。しかし、社会が「ポストモダン」と捉えられるようになると、デザインにおいても振りかえって戦後のモダニズムとは何であったかということが意識されていくようになった。この段階では、非合理的なポストモダンから対比的に合理的なモダニズムが設定されがちであるが、近年の研究はさらに進んでモダニズム自体が対立する価値を含みもつものだという立場が多くなっている。こうした展開をふまえて、最後に本稿の流れを示す。

## 第2節 1950～60年代の回顧

1953年に設立された日本デザイン学会では、1956年11月に学会誌『デザイン学研究』が発行された。『デザイン学研究』で1950～60年代が取り上げられるのは1980年代以降になってからであった。1983年・1993年に大戦前後にデザインの分野で活動した人々のインタビューが特集された<sup>1</sup>。各号で取り上げられた人物は以下の通りである。

①1983年；明石一男(元産業工芸試験所意匠部長)、福井晃一(教育)、豊口克平(プロダクトデザイナー)、小池岩太郎(教育)、勝見勝(評論家)、真野善一(企業内デザイナー)、新井静一郎(電通、日本広告技術協議会会長)、末田利一(染織)、高山正喜久(教育)、亀倉雄策(グラフィックデザイナー)

②1993年；明石一男、秋岡芳夫(クラフト)、伊藤憲治(グラフィック)、早川良雄(グラフィック)、真野善一、水原徳言(クラフト)、柳宗理(プロダクト)、山脇道子(テキスタイル)、芳武茂介(クラフト)、渡辺力(プロダクト)

以下では、分野別に大戦前後の時期がどのように把握されたのか確認していきたい。

### (1) 行政

両年に登場している明石は、国の研究機関である産業工芸試験所に勤務していた<sup>2</sup>。明石は国・行政レベルの状況を代表している。産業工芸試験所は国の機関でありながら、戦前からの各種の運動を受けて、モダニズムの推進・人材の育成・社会への啓蒙などの役割を果た

していた<sup>3</sup>。明石は、①では国が輸出振興策との関連でデザインを推進していったことを指摘している。また、美意識の問題に関しては、デザインに関連する用語の変化の中で明石はこれを述べている。産業工芸試験所では戦後、デザインに当たる言葉として「図案」「図按」を意識的に使わなくなり、それらに代えて「設計」「意匠」といった言葉をつかうようになった。「図案」は「表面的、加飾的な響き」をもっており、産業工芸試験所の当時の志向は「平面的な図案よりも立体的な設計」にあった<sup>4</sup>。戦後すぐの時代はまだデザインという言葉が普及しておらず、「デザインというと洋裁関係のことばだといったような、いわば社会通念が一般にあった」という状態であった<sup>5</sup>。産業工芸試験所では海外から資料を取り寄せ、輪読も行われていた。そうした資料の中で、**industrial design** という言葉が使われており、産業工芸試験所が発行していた『工芸ニュース』でもデザインという言葉を使うようになった<sup>6</sup>。②では、産業工芸試験所が1969年に製品科学研究所に改組され、1979年に筑波に移転し自然科学の分野に傾斜していったことを踏まえ、「昭和20年代は国の政策としてデザイン振興の必要性があった」、「一応産業界への啓蒙という意味でも目的は達成したと思う」と戦後期を振り返っている<sup>7</sup>。

## (2) 研究

次に、研究の分野を取り上げる。①では福井へのインタビューを通じて学会設立時の状況が示されている。福井を取り上げる目的について、宮崎清は「現在が過去の上であり、また将来を見通すためにも過去をないがしろにできないことを考える時、現在のデザイン界を切り開かれてこられた日本のパイオニアたちの歩んだ足跡を、より多面的、より立体的に採録する必要」があると述べている<sup>8</sup>。

1950年代になると、日本宣伝美術会(1951年)や日本インダストリアル・デザイナー協会(JIDA、1952年)など、デザインの職能団体が結成された。それに対し、デザインの教育や研究に携わる人たちの集まりとして、日本デザイン学会が設立された<sup>9</sup>。明石も「社会通念」と指摘したように((1))、デザインという言葉を使い始めたのがファッションの分野であったので、日本デザイン学会の活動方針には「デザインということばを広く社会にアピールするために、教育・研究者はもちろん社会を啓蒙する」こと(福井)が含まれていた。学会のあるパンフレットには学会の活動趣旨が以下のように述べられている。

「近頃は一般社会のデザイン問題に対する関心も、ようやく高まって参り、それぞれの専門分野においては、各種の作家団体が結成され、日本のデザイン運動も、やや軌道にのって来たかの観があります。…特にデザイン学の分野はきわめて新しく登場してきた学的領域でありますから、文献や細目の不備その他の面が多く、また諸種の専門分野にまたがっている結果、用語の統一、教育方法の研究、若き世代に属する研究者の奨励等、焦眉の急を要する問題も少なくないと思われます。したがって、ここに有志一同が相集り、デザイン学会を設立するに際し、デザイン教育、建築、工業デザイン、商業デザイン、工芸、服飾等、あらゆる

デザイン分野の理論的研究に携わる人々の参加と、あらゆるデザイン問題に深い関心をよせる人々の協力とを、熱烈に希望いたします」<sup>10</sup>

当時の理論的研究に当たる活動を例示すると以下のようなになる。それらは、「コルビュジェのモジュロールについて」(吉阪隆正、1953年10月17日)、「インダストリアル・デザインについて」(小杉二郎、1953年11月21日)、「《抽象と幻想》展見学」(国立近代美術館、1953年12月25日)、「近代建築の理解のために」(1954年6月26日)、「グロピウス教授とのデザイン懇談会」(1954年7月30日)などである。デザイン問題と呼ばれている内容は、海外との交流や著作権の問題などであった。前者の例では「巴里の国際デザイン会議へのメッセージ発送」(1953年8月15日)・「アスペンの国際デザイン協議会に出席して」(剣持勇、1953年9月19日)がある。後者では「建築著作権協会設立準備懇談会」・「JIDA・日宣美の有志を招き著作権問題懇談会」(両者とも1954年2月20日)などが開かれている<sup>11</sup>。

### (3) 教育

①で取り上げられている高山正喜久は小学校・高等学校で教員を務め、さらに大学・専門機関でも教育の経験のある人物である<sup>12</sup>。高山は1950年代に小・中・高等学校の学習指導要領作成に参画した。高山へのインタビューを通じて、デザインの能力がどのように考えられていたのかが振り返られている。

デザインの分野が教育の指導内容に現れるのは戦後になってからであった。1947年の教育指導要領・小中学校図画工作編試案(文部省)ではその教育目標の一つに「家庭や学校で用いる有用なものや、美しいものを作る能力を養う」ことが掲げられている。さらに、この能力は「生活に必要な品物の実用価値や美的価値を理解し、また品物相互の調和に注意し、適当に選択し、採り合わせる能力」・「造形的な物品の賢明な使用者となる能力」と説明される。1951年の中学校高等学校学習指導要領・図画工作編試案(文部省)では、中学校で「図画工作」として一体であったものが、高等学校では図画教育(絵画・美術概論など)と工作(工芸・建築など)に分化した。

1956年の高等学校学習指導要領・芸術科編試案(文部省)では初めて「デザイン」の語が用いられた。「芸術科工芸」の中に「デザイン・製作・工芸概論」として、構想したものを作る行為(製作)と分けて「デザイン」が位置づけられた。この「デザイン」の指導目標は以下の通りである。それらは「生活の要求に基づいて用と美との観点から材料と技術の融合を計画する造形的創造活動を体得」、「デザインの創造活動によって造形的構想力を育成」、「デザインに必要な感覚を洗練し、機能・材料・技術などの理解を深める」、「工芸的構想を的確に表示する能力を高める」、といったものであった<sup>13</sup>。

1951年に家庭科が新設され、図画教育と重複する内容が見られた。そのため1958年の中学校学習指導要領(文部省)で改訂がなされた。図画工作の内容(描画・図案・色彩・図法製図・工作・配置配合・鑑賞)のうち、芸術的創造性を主体とするものを美術科、生産技術的

な図法製図・工作は技術・家庭科で扱うようにした。

高山は、指導要領作成に関わった立場から、こうしたデザイン能力の分化を「デザインの領域は広く、他分野とまたがっているのであるから、美術科の視点と、技術・家庭科の視点の双方からデザインをとらえ」たものだと述べている。しかし、「文部省の思惑通りには技術・家庭科でのデザイン指導は創造的には行われなかった」<sup>14</sup>とも指摘しているが、それはなぜであったのかという点については分析はなされていない。また聞き手(原田昭)も「政府の技術教育重視という国策が美術教育にどのような影響をもたらしたのか」よく分かったと感想を述べている<sup>15</sup>が、「国策」についての説明はここではなされていない。

②には大学・職業教育に対する言及はあるが、「もっと手を動かして」(真野)<sup>16</sup>・「模倣じゃいけない。自分をしっかりとつかんで。日本人は日本のことをよく知らなければなりません」(山脇)<sup>17</sup>というように、後進に対するアドバイスのレベルにとどまる。

### 第3節 1970～1980年代の評価

#### (1) 戦後の経験の積極的な面

『デザイン学研究』において、前節でとりあげた1983年のインタビューでは1970年代の状況はまだ語られていない。終戦後の時期の経験については語られている。豊口克平は、進駐軍の家族向けの住宅・家具の設計を産業工芸試験所が担当し、西欧人の生活様式と生活用品を学ぶことができたという経験を紹介している<sup>18</sup>。また小池岩太郎は、終戦後、人々が物を渴望していたことを語っている。小池も進駐軍の生活の印象の強さを述べている。進駐軍の生活は「戦前戦中の耐乏生活に比べて正に夢、非常に魅力ある生活として、社会に強烈な刺激を与え」た<sup>19</sup>。

終戦後の日本の産業は、日本独自の生活の考察とそれに合う物の開発よりも、いかに生活水準を高め、経済復興を成し遂げるかに関心が注がれていた。そのため、消費財も外国製品のイミテーションのレベルにとどまっていた。東京藝術大に勤務していた小池は、終戦後、デザインの仕事ができることを「戦争で破壊されたモノや生活を再生する創造的な行為」と感じていた。そのため、デザインをたんに営業行為の一部とみなしたり、物に模様をつけることだけだととらえたり、上述のように他の製品を模倣して著作権を侵害したりすることに対してはその改善に取り組んでいった<sup>20</sup>。

#### (2) 消費社会の登場

その後、1986年になると1970年代以降の社会を「高度大衆消費社会」ととらえる言説が現れるようになる。向井周太郎は「デザインの規範について」と題し、モダンデザインの哲学が崩壊しつつあること、そうした時代にデザインの規範の再建が求められることを指摘する。向井は、1950年代の次の時期を以下のように描写している。

「1960年代前半以降、モダン・デザインの規範あるいは哲学の崩壊ということが言及されてすでに久しい。確かにモダン・デザインの規範の射程においては、その後の人間社会の変貌、とくに今世紀後半の高度工業社会における加速的なテクノロジーの進展、産業の急速な成熟と衰退による業種内容の転換、地域差を越えた高度大衆消費社会の浸透、人・もの・情報の都市への集中とその過密化、家庭・コミュニティをはじめとする社会構造や生活様式の大きな変容……等がもはや捉え難いというのも一面での事実である」<sup>21</sup>

向井はまた、「1960年代末から70年代初頭に提起された社会的内省」として、「高度経済成長の終焉、過剰社会、エネルギーや資源の危機、環境汚染による生態系の危機、第三世界の諸問題の顕在化やその他による進歩の観念や真の豊かさへの問い直し、生産技術や情報メディアの飛躍的な進展や飽食の時代と言われる大衆社会の価値の相対化」などを列挙している<sup>22</sup>。



図1:ガラス・パビリオン(1914年)

合理性・機能性などで特徴付けられるモダンデザインの「価値の相対化」ということに関連して、デザイン史ではアール・ヌーヴォーやアール・デコ、表現主義などの、装飾様式・主観表現などの再評価が行われた<sup>23</sup>。これらは従来の「線型的・進化論的なデザイン史」を問い直すという側面をもっていた一方で、「様式のリバイバルという物や環境の表層的差異化による転変」<sup>24</sup>という時代の状況を反映したのもであった。向井は「ポストモダン」という表現を使っていないが、向井のような時代認識は「ポストモダン」と呼

んでもよいものであろう。

向井の文章は個人の所見であるが、その後、1990年にはポストモダン状況が日本デザイン学会において講演会・パネルディスカッションのテーマに取り上げられた。出原栄一は、戦前はヨーロッパのデザイン理論の影響が中心で、戦後はアメリカからの影響が強かった、と日本と海外の関係の変化をとらえている。戦争中は理論を市場で実践する機会に恵まれず、「1950年代という時期…に戦前に培われていた機能主義デザインの理論が実際に花を開かせた」<sup>25</sup>。1950年代にはデザインの理念があったが、戦後のアメリカから入ってきた「商業主義的な臭いの強い、いわゆるスタイリングデザイン」によって状況が変化した。出原は、ポストモダンといういい方が最近行われている、と「ポストモダン」という表現を用いた上で、これを「全体としてみますと一人ひとりが好き勝手なことをおもしろがってやっている」、「使命感というのものも、理念というのものも、あまり感じられません」と評している<sup>26</sup>。

出原と同様の立場を、戦前からデザインに関わってきた出席者が示している。芳武茂介は、1989年に行われたデザイン関連の博覧会の感想というかたちで、デザインの状況が「何かファッションナブルなような気がして、心配」<sup>27</sup>でならないと述べている。出原・芳武らと別

の立場の出席者<sup>28</sup>は、価値の多様化を「用の美の、用の幅が広がった」もの、「用の変化、ゆとり、余裕」と捉えている。

ポストモダン・消費社会の状況に対する関心はその後も続き、1992年にも再び日本デザイン学会の大会で取り上げられた。このときの基調講演は阿部公正であった。阿部は講演の中で「高度大衆消費社会」という表現をたびたび用いている。阿部は対比のために、トーマス・マルドナードのデザインの規定を取り上げる。

「インダストリアル・デザインとは工業製品の形の質(formal properties)を決定することを究極の目標とするひとつの活動である。ここでいう形の質というのは、外面的な特徴を指すのではなく、一つのを生産者並びにユーザーから見て、首尾一貫性のある統一体へと変えるような、構造的・機能的諸関係のことをいうのである。単なる外面的な特徴というものは、しばしばうわべだけいっそう魅力的にしようとしたり、あるいは構造上の欠陥を偽り隠そうとする意図の結果であるに…すぎない。これに反して、ここでいうモノの形の質というのは、常になんらかの仕方で形態形成のプロセスに関与する諸要素、つまり機能的、文化的、技術的、経済的諸要素の調整および統合の結果である。形の質は内部の組織に対応する現実、つまりモノと共に成長した現実を形づくることなのである」<sup>29</sup>

阿部は、マルドナードの規定が商品の使用価値を重視したものだと述べている。しかし、現在では工業生産と人々の社会生活が分離することで、商品の使用価値の側面があまり重視されなくなった。マルドナードの規定は、肯定的に評価できる部分をもっているが今日での社会では実現されていないという点で「ユートピア的」(阿部)と言える。

阿部は現在の社会を「成熟しきった工業化社会」と捉え、これを「高度大衆消費社会」とも言い換えている。この社会では、あらゆる物・サービスが商品化され、どう役立つかということよりも、いかに売るかということのほうが企業にとって大きな問題となる。この“問題”の解決のために、デザインは非構造的に用いられ、「そのモノが他のモノと違うという差異を強調すること」に使われる。商品の外面を装飾するだけでなく、必要性が乏しい、過剰な機能を付け足すこと―「モノの表面で戯れること」(阿部)―などで、差異化が行われていく。さらには、そうした“デザイン”が後に新商品販売の妨げにならないようにするために、企業は「計画的にモノをオブソリートする(計画的に廃物化する)」・スタイリングの戦略をとる。こうして企業は、消費者の商品に対する欲望にこたえるというよりも、むしろ欲望自体を作り出している。

使用者にも、この影響を受けやすくなっている側面がある。「職場で働いた人は、家庭へ戻ればレジャーを享受する人」となり、与えられた商品を消費する存在、家庭生活で主体性を欠く存在になっているのである。

阿部による消費社会の特徴の指摘や表現、非構造的・表層の戯れ・企業による消費者の欲望の開発などは、阿部独自のものとはいえない。マルドナードのいう「首尾一貫性」が崩れ

て、商品の性能と外面との関係が恣意的になっていることは、ボードリヤールの指摘の方が早い。また、生産過程で作られる消費者の欲望という考え方は、ガルブレイスの「依存効果」の概念が思い起こされるし、「戯れ」という表現は内田隆三も用いている<sup>30</sup>。

しかしながら、ここで注目したいのは、概念や表現が独創的かということよりも、デザイン環境がどう捉えられるようになったのかということである。向井・出原・阿部などの発言をおっていくと、1980年代後半以降、1970年代・1980年代をポストモダン・消費社会と捉えていく認識がデザインの分野でも広まっていったことが分かるであろう。

### (3) デザイナーの経験

阿部の講演の翌年、1993年のインタビューでも企業中心のデザインに疑問を示す意見が見られる。柳宗理は、企業による頻繁なデザインのモデルチェンジが資源の浪費と大量廃棄につながっていることを指摘している。特にプラスチックのゴミの多さが目立ち、柳は「デザインこそ与えられた環境の中でコントロールが必要だ」と制御と抑制の必要性に着目する<sup>31</sup>。阿部も指摘するように、装飾的なものは過剰に増殖していく傾向がある<sup>32</sup>。柳は自己の立場と異なるものとして、現代社会をポストモダンの状況と捉えている。

1993年のインタビューでは、1970年代以降、活動の方針を変えたと言うデザイナーもいる。秋岡芳夫は、1969年頃から消費者と生産者の対話ある物づくりを提唱する「モノ・モノ運動」を始めた<sup>33</sup>。秋岡は戦後の1951年からインダストリアルデザインの仕事を始め、小さなものはプラスチック製品・文房具・カメラ・オートバイから、大きなものはブルートレインのような公共の乗り物までを手がけた。これを秋岡は「生産のためのデザイン」と呼び、これに対して今後は「工業化社会のなかでどう暮らしたら生活が豊かになるか、どうしたら生活がエンジョイできるか」ということが課題になると考え、「暮らしのためのデザイン」に重点を置くようになった。

秋岡は自身の活動のキーワードに「消費者を止めて愛用者になれ」という言葉を挙げている。製品の品質向上(「製品開発」)・流通の近代化(「流通開発」)も必要であるが、使い捨てのものを買わず、愛用品たりえるものを判断できるような使用者も育つ必要があり、そのためには生産者と使用者が交流する必要があると考えられた。

また、生活する人の有用性を高めるためには、製品相互の連関も考える必要がある。秋岡は生活用具の例を挙げる。やかん・魔法瓶・急須・湯呑みなどの一連の製品を用いて「茶を飲む」という行為が成り立つが、やかんと魔法瓶の規格・容量が異なればやかんで沸かした湯は魔法瓶から溢れてしまう。デザイナーは分野ごと・製品ごとに分かれて仕事をするのが多かったので、秋岡は固定メンバーを置かず、プロジェクトごとにメンバーが集まる方法をとった。

消費者への啓蒙・関係性の重視はモダニズムの特徴でもある。秋岡も自身の体験として企業から計画的廃物化の要請があったことを語っている。秋岡によれば、「我が社の高度な技術発展の結果、10年という製品寿命が達成されました。タイマーもどうにか10年もつし、

モーターも 10 年後には止まる。ですから、ぜひ、10 年後にはユーザーがもういやだというようになるデザインをしてください」という依頼があったという<sup>34</sup>。阿部の指摘の内容を秋岡は実際に経験している。秋岡の姿勢はモダニズムに通じるが、これと対立するものとして、1970 年代以降のデザイン環境が捉えられている。

#### (4) 言説の減少

その後、1998 年の『デザイン学研究』にはポストモダンへの言及がみられるが、それ以降はあまりみられなくなる。田中正明は「デザイン教育とポスト・モダン」と題して、ポストモダンに言及している<sup>35</sup>。造形には感性も必要ではあるが、これは知識として明確化しにくい。これに対し、力学や構造学は教える知識に事欠かない。形式化されたモダニズムはデザインの現場に普及していきやすかった側面をもつが、その一方で、ポストモダンによって「合理主義をこわしてしまって、感性だけみたいになってしまって、何をやってもいいようにいわれたら困ってしまうことになる」。田中は、方向性を失っている社会として現代をポストモダンと捉えている。

### 第 4 節 デザイン史研究の紹介

戦前、海外の動向は比較的早い時期に日本に伝わっていた。19 世紀末から 20 世紀初頭におけるアール・ヌーヴォーの日本への紹介は既に明治期に行われている<sup>36</sup>。1920 年代・1930 年代のヨーロッパの運動は相互の人物の往来を通じて伝えられていた。第 2 節で取り上げた山脇道子は夫である山脇巖とバウハウス(Bauhaus)に留学し、帰国後は教育活動などによってバウハウスの造形思想や教育理念を伝えた。山脇夫妻などはデザインの第一線で活躍した人物であるが、最近では消息があまり知られていなかった人物の活動についても掘り起こしが進められている<sup>37</sup>。

また、終戦後においても積極的に海外の動向が紹介され、海外からデザイナー・企業家などの招聘も行われた。

以上のことは、日本が産業・美術、国家のイメージ戦略などの目的にとって、実際的に必要とされていたために、その目的に対する同時代の参照枠としようとする意図のもとになされたものであり、歴史として流れを追っていかうというものではなかった。また流れを追うとしても、デザイン史がモダニズムの立場の人々が自己の主張を展開するために始められたものであったため、距離をおいて眺められるようになったのは戦後、しばらく経ってからのことであった。

『デザイン学研究』において、デザイン史の国内外の動向が紹介されたのは、1989 年のことであった<sup>38</sup>。日野永一は、日本の動向に関連して、運動の記録、明治・大正・昭和初期、教育、美術工芸などの文献を紹介している<sup>39</sup>。日野はデザイン史の対象が「デザインを巡る人々の動き」(デザイン運動史)から「モノの歴史中心への展開」へ広がりを見せている、と

述べている。1950年代・1960年代の文献紹介はないが、「社会と深く関係した実際的なデザイン活動は、戦後のそれも1950年代後半頃から展開をみるようになり、「国民の生活水準の向上と、消費関連産業の工業化によって、ようやくデザインの基盤が成立した」<sup>40</sup>と戦後を捉えている。

藤田治彦はアメリカの動向を紹介している<sup>41</sup>。デザイン史研究に関わるアメリカ文化の研究が盛んになるのは、工業製品が生活に不可欠であることを人々が理解していく第二次世界大戦後であった。生活環境に関わる研究はアンティーク家具などの装飾美術や建築の様式研究などから始まったが、次第に生活用具や生活文化・大衆文化にも広まった。この研究には美術史のほか、社会文化・思想などの領域の人々も加わり、こうした学際領域を表すことばとして、「物質文化」(material culture)が使われるようになった。脱伝統・脱様式の研究動向、生活環境の重視の傾向は、「学生運動などに象徴される1960年代のリベラリズムと軌を一にする」ものである、と藤田は述べる。

藪亨はドイツにおける19世紀後半から20世紀までの流れや、ドイツにおける研究機関を状況を報告している<sup>42</sup>。藪は、ドイツにおける1970年代までの捉え方の例を紹介している<sup>43</sup>。

①機能主義とデザインの高度科学化・スタイリング対デザイン(1950～1960年代)。「豊かなデザイン」の始まりと危機；消費社会・エネルギー危機と原料不足・職場確保と完全雇用に取り囲まれたインダストリアルデザイン(1970年代)。

②ウルム造形大学(Hochschule für Gestaltung in Ulm(1953～1968))の先導による機能美と産業的標準形態を結びつけた新しい即物的な(sachlich)デザイン(1950～1960年代)。技術主義的なデザインへの反発と遊び心にみちた形態への接近(1970年代)。

③再建期の工業設計・東西ドイツのデザインの制度化・デザインと科学(1950～1960年代)、「グーテ・フォルム」とアメリカ的スタイリング・ポストモダニズム(Postmoderne)のはじまり(1970年代)。

③がポストモダニズムという語を用いているが、いずれも大量生産される商品が社会に広まっていくなかでデザインも変容していったという捉え方がされている。様式の変化を辿るような美術史の把握の仕方と異なり、社会経済状況とのかかわりで捉えられるようになっていく点に特徴が出ていると言えよう。

また、中山修一はイギリスの状況を報告している<sup>44</sup>。イギリスにおいてデザイン史研究が本格的に始められるようになったのは1970年代のことであった。しかし、開始の動機は、職業学校や美術の学部で、有能なデザイナーを養成することにあつたため、デザイン史が自律した研究の一領域として認知されるには時間が必要であった。こうした教育上の都合に対して、1960年代の社会状況も影響を与えた。1960年代の大学紛争や「ポップ・デザイン」(上述の藪の例で言えば「遊び心にみちた形態」)の登場により、産業革命の成果や機械の力を強調したデザイン史や機能主義中心の考え方に少なからず疑問が生まれ、また近代を支え

ていた考え方が揺らいでいくにつれ、デザインの存在理由を捉えなおす動きも出てきた。イギリスにおける研究団体(「デザイン史学会」、Design History Society)が組織されたのは1977年のことであった。この団体から研究雑誌(*Journal of Design History*)が発行されるようになったのはさらに遅れて1988年であった。また、デザインの通史がまとめられるようになったのも、1980年代のことであった<sup>45</sup>。

『デザイン学研究』はデザイン全般の研究を扱うものであるので、デザイン史関連の論文・記事よりも技術的な内容のものの方が多い。上述のデザイン史研究の動向紹介の後、『デザイン学研究』では、1996年になってデザイン史関連文献の整理・年表の作成などが行われた<sup>46</sup>。

## 第5節 社会的観点による近年のデザイン分析

戦後のデザイン運動が書籍レベルでまとめられていくのは1980年代以降のことであった。1990年に刊行された『日本の近代デザイン運動史—1940年代～1980年代』<sup>47</sup>は、研究・教育・企業・行政などの各分野の人々が執筆を分担したものである。これは回顧録に近いが、執筆当時の1980年代に対する批判的な社会把握も行われている。

『日本の近代デザイン運動史』において嶋田厚は、『浪費をつくり出す人々』(パッカード)<sup>48</sup>・「高度大衆消費時代」(ロストウ)<sup>49</sup>など、通常、美術では扱われない分野の用語を取り上げて1980年代を捉えている。嶋田は消費者の欲望をつくり出していくデザインが「スタイリング」であったと認めている。しかし、「スタイリング」を否定的に捉えるだけではデザイナーは活動ができない。「工業製品は現代の私たちの生活環境のほとんど大部分を形成しながら、この社会体制のなかでは…すべての製品は商品という形」<sup>50</sup>をとらざるを得ない。この点を認識することで、デザイナーはスタイルの提示に責任を持つという積極的な意識をもつことができる。

嶋田は執筆を担当した部分で時代の社会経済状況を述べているが、出原栄一は『日本のデザイン運動』<sup>51</sup>で、明治期以来のデザインの志向性を解釈し、より社会状況とのかかわりを示そうとしている。

出原は、「デザイン運動」が成立する要因を複数で捉える必要があると考えている。それらは、時代性・地域性・民族性であり、また芸術思潮・技術水準・産業構造などでもある。近代デザインは、産業革命以降の工業生産力の発展とその正と負の影響を受けて開始されたものである。近代デザインは当初から産業や社会に対する意識をもっていたと言えるが、これまでは美術史の流れに位置づけようとする評論が多かった。出原は上記の諸要因とデザイナー・産業家・生活者(消費者)の相互の影響がデザインを形成すると考える。

こうした立場から、出原は、明治以来今日にいたるまでの日本の近代デザインの流れを、①産業運動の時代(明治から第1次世界大戦まで)・②芸術運動(間戦期)・③機能主義デザイン(第2次世界大戦後から1960年代頃)・④商業主義デザイン(1960年代以降)、と区分して

いる。④の時代には、公害問題や資源の問題(石油危機)を受けて市民の「生活運動」が現れ、またその一方で、石油危機以降、消費者の危機意識が低下して「市場はふたたび豪華な商品であふれ、市民の日常生活は以前にもまして華やか」<sup>52</sup>になってきた。

出原の区分では、③で機能主義を肯定し④で企業の営利優先の姿勢を批判するという立場が強いけれども、出原のデザイン分析の立場に示されるように、④などで消費者のあり方に注目している点は妥当であると言える。

さらに進んで、近年では、デザインを「近代」を形成する様々な視点と関連させ、そうしたものの現れとしてデザインを見られるようになってきた。長田謙一らの『近代日本デザイン史』<sup>53</sup>は日本の近代デザインの通史で新しいもののひとつである。長田はデザインの多様な見え方を次のように述べる。

「近代的機械生産に対応した製品・情報・空間の機能主義的=美的造形と解されていた活動としてのデザインそのものも、社会変革的なユートピアあるいはイデオロギーに深く関わる動向から、商工振興の機構の中にむしろ進んでいって存立基盤を求める動向、さらには特に戦争期などにナショナリティを積極的に担おうとする動向までの幅の中を振れていった。…そのどの切面からデザイン史を見るかによって、像は大きく変わることになる」<sup>54</sup>

従来の通史的把握は、近代的な合理的造形の社会的受容・発展が、社会の反動的勢力によってその都度妨げられてきた、といった見方が強い。それは、ナチズムによるパウハウスの閉鎖であったり、日本においては第2次世界大戦によるモダニズムの中断であったり、また大衆消費社会の登場によるデザインの加飾的傾向であったりした。この場合、デザインが同時代的に矛盾した要素をもっていたこと、それはデザインに対する分析の不適切さではなく、それがデザインの実情であったということが理解されにくい。

こうしたデザインの社会的把握の複雑さは、個々の論文にも取り上げられるようになっていく。神野由紀はジェンダーに注目した研究を行っている<sup>55</sup>。神野によれば、「生産する性としての男性」・「消費する性としての女性」というイメージはこれまで消費社会理解で前提されてきたことであったが、明治以来、近代的な都市文化が形成されていく過程において、むしろ男性の方が積極的な消費の主体であった。明治期には、西洋から望ましい男性のありかたとして「紳士」という言葉がもたらされた。これは精神性を強調するもので、「武士」のイメージと通じるところがあり、武士階層出身者の多い上層・中流層に受け入れやすいイメージであった。「紳士」になるためにはどうすべきか、という関心が高まる中で、精神性と対立するはずの物質性、商品に対する強い欲求が肯定された。神野はこれを、百貨店の構造や雑誌メディアから分析している。

また菅靖子は、デザイン・工芸の場でフェミニズムとナショナリズムが交差した事例を取り上げている<sup>56</sup>。日本において女性教育に早くからとりくんだ「自由学園」では、伝統的な良妻賢母の女性教育に異議を唱え、個性を尊重した教育を目指し、その教育課程のなかに工

芸を取り入れ、女性の能力向上と経済的自立を図った。この工芸のモダンさは、西洋に対して近代的かつ個性的な日本を演出しようとしていた国家の志向とも一致し、国は自由学園の工芸部門に国際博覧会への出典を要請した。

以上のような研究は、複雑な価値の総体としてデザインを捉えていこうとするものである。

## 第6節 美術館・博物館による近年のモダニズム評価

付表1(本稿 pp.20-23)に見るように、美術館・博物館において、近年、デザイン・建築関係の展示は年に数回程度の頻度で行われている。展覧会は、市民にデザインを紹介する役割もあるが、展覧会企画のために調査が行われ、資料が整理され、図録に文献一覧がまとめられるなど、研究活動の側面ももつ<sup>57</sup>。

戦後、美術館レベルで近代デザインが扱われた例として早いもののひとつに《ヨーロッパとアメリカにおける20世紀のデザイン》展(東京国立近代美術館、1957年)がある。これはニューヨーク近代美術館(MoMA)が協力した企画であった。本展は「技術的にも美しさの点でも重要な19世紀の作品から始まり、60年以上にわたる回顧展」<sup>58</sup>であった。MoMAの建築・デザイン部長であったアーサー・ドレックスラー(Arther Drexler)は、「非実用品が実用品より先天的に高度な美をつかむことができる」<sup>59</sup>という伝統的な信念に反対し、美しさと実用性を基準として出品作品を選定したと述べる。

しかしながらドレックスラーによる企画趣旨を読むと、二つの大きな基準のうち、「美しさ」の方が重視されていることがわかる。実用品の今日的な生産では機械の役割は無視できないものであるが、本展では「工業経済による『高度の生活水準』の特色を示すと考えられているような大量生産品」、テレビセットや冷蔵庫などはあまり扱われなかった。この理由をドレックスラーは「商業的な要因は、美をとにかくおろそかにするので、この種のデザインは、商業見本市程度の水準をぬきこんでることがむずかしい」<sup>60</sup>と説明している。



図2:イームズ邸(1949年)

これに対し、近年の展覧会はモダニズムの人間性を強調するものが多い。アルヴァー・アールトの回顧展(セゾン美術館、1998年)では「モダニズムの人間主義」という副題が付けられている。また、イームズの回顧展(東京都美術館、2001年)では、低コスト・工業製品の利用・科学や機械による生産というイームズのデザインの

特徴が取り上げられており、確かにこれはモダニズムの特徴でもあるのだが、「イームズ邸の特異性は20世紀モダニズムの真っ只中でありながらまったく排他性を感じさせない」(伊東豊雄)<sup>61</sup>、「チャールズとレイはまさにモダンを象徴するデザイナーとして広く受け止められているが、人間の営みを狭い美意識や価値観

の中に押さえこもうとするのが『モダニスト』だとするなら、彼らは決してそのカテゴリーには入らない<sup>62</sup>、などのように、人間性を強調する。さらに、戦前・戦後にかけて活動した日本の建築家・デザイナーに対しても、「人びとの日常を絶えず暖かな眼差しで見つめ、生活の実際や場所の持つ心理への奥深い洞察を通して、日々の暮らしを生き生きと支える住宅像を求め、つくり続けた」（吉村順三の回顧展に際して、《吉村順三建築》展、東京藝術大学大学美術館、2005年）<sup>63</sup>、「ひとをつくる空間の美学」（《村野藤吾》展・副題、松下電工汐留ミュージアム、2008年<sup>64</sup>）などと特徴づけられている。

## 第7節 おわりに一本稿の流れについて

以上では、今日までの近代デザインの把握のされ方について、流れを追ってきた。戦前・戦後の時期にあつては、近代デザインは分析の対象というよりも、当時はまさに取り組むべき仕事の間であった。1970年代・80年代の大衆消費社会をへて、人びとは近代デザイン・商業主義のデザインから距離をおいてそれらを眺めるようになり、さらに今日の研究はデザインを複雑な価値観の表れとして捉えられることができるようになった。

美術館・博物館の企画では、芸術理論に基づいて美を実現すること・機械で生産されるものにも美があること、などの主張から、近年はモダニズムの人間性の重視へ、モダニズム理解のポイントが移動しているように感じられるが、いずれの側面もあわせもったものがモダニズムであったのであり、人間性の強調は美術館・博物館を訪れる観客としては心地よいものであるけれども、それは企画者が今日的な需要をかつてのデザインに読み込んでいるものとも言えなくもない。私たちも、今日の研究が得られるようになった、複雑な価値観の総体としてのデザインという立場でモダニズムを理解していく必要がある。

本稿では、第1章で近代デザインのキーワードの一つである「機能主義」を取り上げる。モダニストが「機能主義」を肯定的に評価しつつ批判も行い、その間で立ち位置をどうとろうとしたか、「機能主義」の複雑さを考える。第2章では、デザインを通して戦後日本を近代化しようとしていた人びとが、社会や消費者の何を「問題」だと考えていたのか、モダニストの立場を整理する。さらに第3章では雑誌メディアを資料として、消費者の側がモダニズムをどう受け取っていたのか、第2章と対比する。以上は1950年代・60年代の資料が中心になる。第4章では1970年代に入り、モダニストの意識がどう揺らいでいったのか、国際会議の資料を用いて検討したい。以上により、モダニズムが「普遍的」で立場を変えることなく問題を首尾よく処理することができたといった理解や、モダニズムが「普遍的」であろうとしたために時代遅れになったといった理解でもなく、時代や社会との擦り合わせを模索し続けた、モダニズムのそうした複雑な姿を捉えていきたい<sup>65</sup>。

- 1 『デザイン学研究』第42号、1983年、5月。「デザインのパイオニアたちはいま」『デザイン学研究特集号』第1巻第1号、1993年。
- 2 ①②では分野別に分けたが、これらの人々のうち多くが大学教育・研究に関わっている。
- 3 啓蒙活動については、本稿第2章で扱う。
- 4 「戦前戦後におけるデザインということば—明石一男氏にうかがう」(聞き手：宮崎清・永田喬)『デザイン学研究』第42号、1983年、5月、p.40。
- 5 同上、p.41。
- 6 明石は、こうした資料の例としてイギリスの産業デザイン協議会(Council of Industrial Design(CoID))の報告書や、Van Doren, 1940, *Industrial Design: a Practical Guide* を挙げている。産業工芸試験所は海外の雑誌を多数収集しており、その蔵書の多くは職業能力開発総合大学校図書館に収められている。
- 7 「我がデザイン人生は『不悔不諦』—明石一男」(聞き手：日原もとこ)『デザイン学研究特集号』第1巻第1号、1993年、p.3。
- 8 「日本デザイン学会創立当時のデザインということばをめぐって—福井晃一氏にうかがう」(聞き手：宮崎清)『デザイン学研究』第42号、1983年、p.46。先輩に敬意を払う、という要素が強い。
- 9 福井によれば、当初は「デザイン学会」という名称で、「日本」がついていなかったが、海外との交流が必要になって「具体的にいつかは定かではない」が「日本デザイン学会」と名乗るようになった。同上、p.45。
- 10 1954年末印刷と考えられるパンフレット。同上、p.47。「…」部分は引用者による省略、以下も同様。
- 11 1954年末印刷と考えられるパンフレット。同上、p.47。
- 12 小学校・高等学校の教諭を経て、東京教育大学講師、筑波大学教授、桑沢デザイン研究所所長を歴任した。「小・中・高等学校の学習指導におけるデザインの歴史—高山正喜久先生をお訪ねして」(聞き手：原田昭)『デザイン学研究』第42号、1983年、p.62。
- 13 この指導要領の作成には高山のほか、小池岩太郎も関わった。
- 14 「小・中・高等学校の学習指導におけるデザインの歴史—高山正喜久先生をお訪ねして」(聞き手：原田昭)『デザイン学研究』第42号、1983年、p.63。
- 15 同上。
- 16 「自分のデザインしたものが広く世の中にゆき亘ることを望んで」(聞き手：宇賀洋子)『デザイン学研究特集号』第1巻第1号、1993年、p.28。
- 17 「バウハウスと茶の湯—その“共通のものさし”のもとに生きて」(聞き手：庄子晃子)『デザイン学研究特集号』第1巻第1号、1993年、p.41。
- 18 「デザインということばが生きた歴史—豊口克平氏にうかがう」(聞き手：宮崎清・永田喬)『デザイン学研究』第42号、1983年、p.49,51。
- 19 「デザインということばの変遷—小池岩太郎氏にうかがう」(聞き手：尾登誠一、稲次敏郎)『デザイン学研究』第42号、1983年、p.52。
- 20 小池はまた、デザインを「デザインの真(科学性)と善(哲学)と美(芸術性)を包むものが愛であり、総合的な思考でものの有用性を高めようとする行為」と述べる。著作権問題は実際的な問題であるが、美的な生活といった文化レベルも問題もあり、これはモダニズムの関心の一つであった。この点は本稿第2章で扱う。( )・傍点は原文通り。同上、p.53。小池岩太郎『デザインの話—日々の中で』、美術出版社、1974年、より再録。
- 21 向井周太郎「デザインの規範について」(On the New Paradigm of Design Philosophy)、『デザイン学研究』第56号、1986年、p.1。この「…」部分は原文通り。
- 22 同上。
- 23 例えば、「特集；アール・ヌーボーと現代」『美術手帖』、第253号、1965年、美術出版社、「特集；装飾の修辭学—アール・デコ」『美術手帖』、第423号、1977年、美術出版社、

- 針生一郎「よみがえるドイツ表現主義」『芸術新潮』、第22巻第2号、1972年、新潮社、など。図1はブルーノ・タウト(Bruno Taut)による「ガラス・パビリオン」(ドイツ工作連盟(der Deutsche Werkbund)・ケルン展、1914年)で、表現主義的建築の例とされる。
- 24 「高度大衆消費社会の特質を露わにした現象でもある」(向井)。向井、1986、p.1。
- 25 出原栄一「基調講演；日本におけるデザインのパイオニアたち」『デザイン学研究』第82号、1990年、p.16。機能主義、及び出原の機能主義理解については本稿第1章で扱う。「…」部分は引用者による省略、以下も同様。
- 26 出原、1990、p.18。
- 27 「パネルディスカッション；明日のデザインを語る—その原点を探りながら」『デザイン学研究』(パネラー；秋岡芳夫・小池岩太郎・芳武茂介・細野尚志)、第82号、1990年、p.25。芳武のいう「昨年の秋」の「デザインという名の博覧会」とは、「世界デザイン博覧会」(名古屋市制100周年記念事業、会期；1989年7月15日～11月26日、名古屋市)を指すと思われる。
- 28 石川弘(千葉大工学部)による。同上、p.27。
- 29 阿部公正「基調講演」(講演題目は記載なし)『デザイン学研究』第88号、1992年、p.14。()は阿部の表記通り。原著は、Tomás Maldonado, “Design Education”, *Education of Vision*, edited by Gyorgy Kepes, 1965。
- 30 これらの点については本稿第1章で扱う。
- 31 「デザインに民芸の『源始』を一柳宗理」(聞き手：高梨隆雄)『デザイン学研究特集号』第1巻第1号、1990年、p.37。
- 32 近年では、山崎正和による、美術史からの指摘がある。山崎正和、『装飾とデザイン』中央公論社、2007年、特に、pp.25-27。
- 33 「自己の哲学と生活の反映としてのデザイン—秋岡芳夫」(聞き手：宮崎清)『デザイン学研究特集号』第1巻第1号、1990年、p.6。ここでは「消費者と生活者の対話」と表記されているが、これは「生産者」の誤記と思われる。また、芳武もデザインを学んだ人がすべてデザイナーにならなくてもよく、「モノを選ぶ眼さえつければ」よい、と使用者の資質を獲得することに注目する。「簡素明快・この道を歩く—芳武茂介」(聞き手：遠藤武雄)、『デザイン学研究特集号』第1巻第1号、1990年、p.45。
- 34 同上、p.8。
- 35 田中正明、「デザイン教育とポスト・モダン」、『デザイン学研究』第90号、1998年、p.1。
- 36 新畑泰秀編、「関連参考文献」《アール・ヌーヴォー》展、東京都美術館、2001年、図録、p.247。
- 37 山野英嗣、「ヨハネス・イッテンと日本」《ヨハネス・イッテン 造形芸術への道》展、東京国立近代美術館、2004年、図録、特に pp.306-313。菅靖子、「今井和子と自由学園工芸研究所にみるモダニズム期日本の工芸産業」『デザイン学研究』第52巻第2号、2007年。常見美紀子、「バウハウスラー 大野玉枝に関する研究—日展・風光会の活動と作品を中心に」『デザイン学研究特集号』第16-1巻第61号、2008年。
- 38 「特集 デザイン史研究の現況」『デザイン学研究』第72号、1989年。
- 39 日野永一、「日本デザイン史の現況」『デザイン学研究』第72号、1989年。
- 40 同上、p.11。
- 41 藤田治彦、「アメリカにおけるデザイン史研究の展望・1948—1988」『デザイン学研究』第72号、1989年。
- 42 藪亨、「ドイツにおけるデザイン史研究」『デザイン学研究』第72号、1989年。
- 43 藪、1989、pp.21-22を改変。①はヘルベルト・リンディングー(Herbert Lindinger)、クラウス＝ヘニング・フーフトハウゼン(Claus-Henning Huchthausen)による『インダストリアル・デザイン史—1850年から1975年までのドイツにおけるデザインの発展』(1978)、②はシュトゥットガルト対外関係研究所(Insitut für Auslandsbeziehungen Stuttgart)に

よる《製品・形態・歴史—ドイツ・デザインの150年》展、③はゲルト・ゼレ(Gert Selle)による『ドイツにおけるデザイン史—設計と経験としての製品文化』(*Design—Geschichte in Deutschland—Produktkultur als Entwurf und Erfahrung*,1987)に基づく。なお、②の開催年は、藪、1989では「1895年」と記載されているが誤植と思われる。

44 中山修一、「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』第72号、1989年。

45 John Heskett, *Industrial Design*, 1980(栄久庵祥二・GK研究所訳『インダストリアルデザインの歴史』晶文社、1985年), Adrian Forty, *Objects of Desire—Design and Society 1750-1980*, 1986(高島平吾訳『欲望のオブジェ—デザインと社会 1750-1980』鹿島出版会、1992年), Penny Sparke, *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*,1986(白石和也・飯岡正麻訳『近代デザイン史—二十世紀のデザインと文化』ダヴィット社、1993年)、など。原著紹介は中山による。邦訳文献は引用者による追記。

46 「特集；デザインのあゆみ」『デザイン学研究特集号』第3巻第3号、1996年。これは年表、重要史実の解説、文献紹介(『デザイン学研究』掲載分)などで構成されている。

47 工芸財団編、『日本の近代デザイン運動史—1940年代～1980年代』ペリかん社、1990年。

48 ヴァンス・パッカード『浪費をつくり出す人々』南博・石川弘義訳、ダイヤモンド社、1961年(Vance Packard, *The waste makers*, 1960)。

49 ウォルト・W.ロストウ『経済成長の諸段階—一つの非共産主義宣言』、木村健康・久保まち子・村上泰亮訳、ダイヤモンド社、1961年(Walt Whitman Rostow, *The Stages of Economic Growth : a non-communist Manifesto*, 1960)。

50 嶋田厚「スタイリングデザイン」『日本の近代デザイン運動史』1990年、p.188。

51 出原栄一『日本のデザイン運動—インダストリアルデザインの系譜』ペリかん社、1992年。

52 出原、1992、p.25。

53 長田謙一・樋田豊郎・森仁史編『近代日本デザイン史』(a History of Modern Design in Japan 1860's-1970's)、美学出版、2006年。

54 長田謙一「はじめに」『近代日本デザイン史』2006年、p.6。

55 神野由紀「近代日本における消費と男性—ファッション消費をめぐる言説を中心に」、「特集；ファッションとメディア」『デザイン学研究特集号』第16-1巻第61号、2008年。

56 菅、2007年。

57 図録発行は書籍発刊の予算が乏しい中で、重要な研究発表の手段となっている。

58 アーサー・ドレックスラー「序論」《ヨーロッパとアメリカにおける20世紀のデザイン》展、東京国立近代美術館、1957年、図録、p.57。

59 ドレックスラー、1957、p.58。

60 ドレックスラー、1957、p.57。

61 伊東豊雄「[イームズ邸]の特異性」《Eames Design—Charles&Ray Eames》展、東京都美術館、2001年、図録、p.107。伊東は同頁で「排他性」を次のような意味で用いている。「近代建築において、例えば工業製品としての建築は大きなテーマであり続けてきた。鉄やガラスの使用は量産やそれに伴う経済性といった大義名分を与えられ、個人の身体から離脱する。それを達成するための均質化がより空間の抽象性を高め、一層身体性からの離脱に拍車をかける。かくして近代建築は工業化・均質化・抽象化といった意味の自立によって身体を疎外し、『排他性』を高めることになる」。イームズの自邸(図2、1949年)は既製品の工業製品を組み合わせで作られている。

62 筆者不詳「語り継がれるもの」《Eames Design》展、2001年、図録、p.221。

63 益子義弘「日々の着地した視点から、人びとの経験を豊かに拓く—吉村順三建築展によせて」《吉村順三建築》展、東京藝術大学大学美術館、2005年、図録、p.5。

---

64 社名変更により、2008年10月から「パナソニック電工汐留ミュージアム」と改称された。

65 第1～3章は以下の論考を基にしている。第1章；「商品の『機能』と近代デザインにおける『機能主義』」、デザイン史学研究会編『デザイン史学』第6号、2008年7月、第2章；「1950年代における日本のグッドデザイン運動」一橋大学一橋学会編『一橋論叢』、2006年2月、第3章；「消費財デザインにおけるモダニズム実践の難しさーリビングデザインを読む」、一橋大学大学院社会学研究科編『一橋社会科学』第2号、2007年3月。第4章は未発表。

付表 1；最近のデザイン関連展覧会

会期・開始	会期・終了	展覧会名	会場
20090704	20090927	建築家 坂倉準三展 〈モダニズムを住む〉住宅、家具、デザイン	パナソニック電工 汐留ミュージアム
20090530	20090907	建築家 坂倉準三展 〈モダニズムを生きる〉人間、都市、空間	神奈川県立近代 美術館
20090523	20090720	純粹なる形象 ディーター・ラムスの時代—機能主義デザイン 再考	府中市美術館
20090411	20095031	上野伊三郎+リチ コレクション	目黒区美術館
20090404	20090621	ウィリアム・メレル・ヴォーリズ—恵みの場所をつくる	パナソニック電工 汐留ミュージアム
20090124	20090405	生活と芸術—アーツ&クラフツ ウィリアム・モリスから民芸ま で	東京都美術館
20090117	20090322	都市へ仕掛ける建築—ディーナー&ディーナーの試み	東京オペラシティ アートギャラリー
20081114	20080125	都市を創る建築への挑戦—設計組織のデザインと技術	埼玉県立近代 美術館
20080802	20081026	村野藤吾—建築とインテリア、ひとをつくる空間の美学	松下電工汐留ミュージアム
20080426	20080622	磯崎新—七つの美術空間	群馬県立近代美術館
20080426	20080721	パウハウス・デッサウ	東京藝術大学大学美術館
20080419	20080706	デザイナー誕生：1950年代日本のグラフィック	印刷博物館
20071103	20080114	北欧モダン—デザイン&クラフト	東京オペラシティ アートギャラリー
20071027	20081216	みんなのデザイン—グッドデザインと私たちの生活	川崎市市民ミュージアム
20070606	20070813	スキン+ボーンズ—1980年代以降の建築とファッション	国立新美術館
20070526	20070924	ル・コルビュジェ展：建築とアート、その創造の軌跡	森美術館
20070119	20070304	柳宗理—生活のなかのデザイン	東京国立近代美術館
20061014	20070114	アール・デコ・ジュエリー —宝飾デザインの鬼才シャルル・ジャコと輝ける時代	東京都庭園美術館
20061007	20071224	伊藤豊雄—建築・新しいリアル	東京オペラシティ アートギャラリー
20060715	20060924	クリエイターズ —長大作/細谷巖/矢吹申彦、まだ見ぬ日常への案内者たち	世田谷美術館

20060401	20060528	戦後日本デザインの軌跡 1953-2005—千葉からの挑戦	千葉市美術館
20060128	20060312	ドイツ・デザイン展:「メイド・イン・ジャーマニー」の80年	森美術館
20060113	20060305	渡辺カリービング・デザインの革新 Innovating in Modern Living	東京国立近代美術館
20051223	20060305	モダニズムの先駆者—生誕100年 前川國男建築	東京ステーションギャラリー
20051110	20051225	吉村順三建築	東京藝術大学大学美術館
20050927	20051023	ジャン・プルーヴェー—機械仕掛けのモダン・デザイン	D-秋葉原テンポラリー(旧練成中学校)
20050927	20051023	スモール&ビューティフル:スイス・デザインの現在	D-秋葉原テンポラリー(旧練成中学校)
20050916	20051127	イサム・ノグチ—彫刻から空間デザインへ、その無限の創造力	東京都現代美術館
20050716	20051010	300%スパニッシュ・デザイン—ファッションとスペインの文化	埼玉県立近代美術館
20050408	20050626	谷口吉生のミュージアム	東京オペラシティ アートギャラリー
20050312	20050508	文化遺産としてのモダニズム建築 DOCOMOMO100選	松下電工汐留ミュージアム
20050303	20050314	チャールズ&レイ・イームズ—創造の遺産	大丸ミュージアム
20050129	20050327	椅子のデザイン—日本の〈座〉の誕生から未来へ	埼玉県立近代美術館
20050127	20050327	ミュシャ—ブラハからパリへ、華麗なるアール・ヌーヴォーの誕生	東京都美術館
20050122	20050403	エミール・ガレ	江戸東京博物館
20050122	20050220	ジャパニーズ・モダン—剣持勇とその世界	松戸市立博物館
20041221	20050313	アーキラボ:建築・都市・アートの新たな実験	森美術館
20041030	20050116	20世紀デザインの鬼才—ジャン・プルーヴェー、「ものづくり」から建築家=エンジニアへ	神奈川県立近代美術館・鎌倉
20041030	20041219	世界の美術館、未来への架け橋—25のミュージアム建築 日本から未来へ—青木淳・坂茂・妹島和世+西沢立衛 /SANAA・ヨコミゾマコト	神奈川県立近代美術館・葉山
20041007	20041019	ウィリアム・モリスとアーツ&クラフツ	大丸ミュージアム
20040824	20041205	Colors:ファッションと色彩 Victor & Rolf & KCI	東京都現代美術館
20040710	20040905	デザインの解剖	高崎市美術館

20040706	20040829	世紀の祭典—万国博覧会の美術	東京国立博物館
20040406	20040505	45歳以下の建築家 45人	埼玉県立近代 美術館
20040403	20040530	街角に咲いた芸術—世紀末フランスの華麗なポスター	川崎市市民ミュージアム
20040313	20040516	20世紀デザインの旗手—レイモンド・ローウィ	たばこと塩の博物館
20040114	20040229	ヨハネス・イッテン—造形芸術への道	東京国立近代美術館
20031101	20040125	ジャン・ヌーベル	東京オペラシティ アートギャラリー
20031007	20031130	工芸の世紀—遅咲きの芸術、明治の置物から現代のアート まで	東京藝術大学大学美術館
20030920	20031130	現代の木工家具—スローライフの空間とデザイン	東京国立近代美術館
20030913	20031116	東京流行生活	江戸東京博物館
20030823	20031005	ロシア・アヴァンギャルドの陶芸—モダン・デザインの実験	茨城県陶芸美術館
20030705	20030824	ウィーンの夢と憧れ—世紀末のグラフィック・アート	うらわ美術館
20030412	20030831	建築家 伊藤忠太の世界	ワタリウム美術館
20030405	20030525	安藤忠雄建築展 2003 再生-環境と建築	東京ステーションギャラリー —
20030215	20030406	ポスターのユートピア—ロシア構成主義のグラフィックデザイン	川崎市市民ミュージアム
20030118	20030309	クッションから都市計画まで—ヘルマン・ムテジウスとドイツ工 作連盟:ドイツ近代デザインの諸相	東京国立近代美術館
20031004	20031214	ガウディー—かたちの探求	東京都現代美術館
20030621	20030831	田中一光 回顧展	東京都現代美術館
20020921	20021208	本田宗一郎と井深大—夢と創造、「もの」づくり・町工場から世 界へ	江戸東京博物館
20020907	20021201	1960年代グラフィティズム	印刷博物館
20020618	20020804	森正洋—陶磁器デザインの革新	東京国立近代美術館
20020525	20020630	クリストファー・ドレッサーと日本—モダン・デザインへの新し い風	府中市美術館
20020423	20020714	フェラーリ&マセラッティ	東京都現代美術館
20020420	20020714	ルイス・バラガン	東京都現代美術館
20020126	20020407	Design Now. Austria	原美術館
20011201	20010218	アール・ヌーヴォーから現代の作家まで—ドイツ陶芸の100年	東京都国立近代美術館

20011120	20020120	東京建築展—住まいの軌跡／都市の奇跡	江戸東京博物館
20011006	20011125	デザインの風 Design Sprit of Japan—生活の用・生活の美	東京藝術大学大学美術館
20010810	20010930	Eames Design—Charles&Ray Eames	東京都美術館
20010619	20010909	子供と楽しむモダン・デザイン—宇都宮美術館の収蔵品を中心に	埼玉県立近代美術館
20010602	20010902	宇宙空間をデザインした建築家—バックミンスター・フラー	神奈川県立近代美術館
20010421	20010708	アール・ヌーヴォー—装飾美術の創造者たち、ガレ、ドーム、ラリック、ティファニー、ミュシャ…	東京都美術館
20010303	20010422	ウィーン、生活と美術—1873-1938	府中市美術館
20010210	20010401	ポスター芸術の革命 ロシア・アヴァンギャルド展—ステンペルク兄弟を中心に	東京都庭園美術館
20010102	20010304	トゥールーズ=ロートレック	東武美術館
20001007	20001210	プラスチックの時代—美術とデザイン	埼玉県立近代美術館
20000819	20000924	黒川紀章回顧展—共生の思想、機械の時代から生命の時代へ	埼玉県立近代美術館
20000422	20000611	グラフィック・デザインのモダニズム—20世紀・機械時代のグラフィック革命	川崎市市民ミュージアム
20000404	20000523	デペロの未来派芸術—20世紀イタリア・デザインの源流	東京都庭園美術館
20000319	20000514	バウハウス—ガラスのユートピア	宇都宮美術館
19990915	19991011	チェアーズ—コルビジエ、ライト、マッキントッシュ、ガウディ、イームズ、アールト…	西武ギャラリー
19990807	19990714	身体の夢—ファッション or 見えないコルセット	東京都現代美術館
19981219	19999215	アルヴァー・アールト、1898-1976—20世紀モダニズムの人間主義	セゾン美術館
19980418	19980601	柳宗理のデザイン—戦後デザインのパイオニア	セゾン美術館
19980710	19980906	建築の20世紀—終わりから始まりへ	東京都現代美術館

※注；会期は、年(4桁)・月(2桁)・日(2桁)で示す。会場は複数の美術館・博物館を巡回したのも含む。

# 第1章 商品の「機能」と近代デザインにおける「機能主義」

## 第1節 はじめに

第1章では、近代デザイン思想の特徴である「機能主義」を取り上げる。ウィリアム・モリスらによるアーツ・アンド・クラフツ運動からドイツ工作連盟(der Deutsche Werkbund)・バウハウス(Bauhaus)の成立にいたる20世紀前半の近代デザインは、日用品・住宅などの改善を通じた生活改善と社会の近代化を志向していた。鑑賞される美術品ではなく、使って役に立つ物を作るという観点から大衆の生活様式の把握と分析がなされ、特に、バウハウスの2代目校長であったハルネス・マイヤー(Hannes Meyer)は生活の機能分析を先鋭的に行った。

日本においては、第二次世界大戦前から、ヨーロッパの前衛芸術・建築運動の動向は渡欧者や来日者によって伝わっていた。さらに戦後、アメリカの工業製品や大衆文化が伝わり、日本のデザインにとってより直接的には、ニューヨーク近代美術館(MoMA)によるグッドデザイン運動が商工省産業工芸試験所などを通じて紹介されると、大量生産される商品を通じた大衆生活と社会の近代化という課題はデザインや産業・教育の分野の人々に強く意識されるようになった。こうした点から、戦後日本において「機能」をめぐる議論は避けられないものであった。

しかし、今日の私たちにとって、機能をもつ商品をつくるということ、商品には機能があるということ、あるいは、商品の機能が大切であるということは、当たり前であって議論するまでもないように見える。商品は、他者からみてどんなに使用価値があいまいに感じられるとしても、購入した消費者自身には有用性を感じられた物であるから、心理的なものも含めて機能を広く解釈すれば、機能のない商品などというものは定義できない。経済学も商品の使用価値を自明なものとして交換価値の展開を考察の対象としてきたし、販売の科学をめざすマーケティングも、客観的な物の属性を消費者にどう認知させるかという方法論に力を注いできた。

商品の機能が客観的に基礎付けられるという考えは、確かに根拠のあいまいなものであった。商品の機能の位置づけが環境・文脈によって変化しうることは、1960年代以降、ポストモダンの消費社会論が明らかにしてきたことであった。ボードリヤールは、『記号の経済学批判』(1972年)において、物の意味付けが恣意的に操作される「記号」の段階が今日の消費社会(La société de consommation)の物の特徴であると述べている<sup>1</sup>。

それでは、今日あらためて商品の「機能」を扱うとすれば、それはいかにして可能であるのだろうか。単純に機能の客観的実在性を主張するとポストモダンの知見以前に逆戻りすることになってしまうけれども、商品が「機能的」であるということが偶然の産物に過ぎないならば、私たちは商品に接するときの視点を失うことになる。

日本の機能主義に関する文献は1950年代・1960年代に見ることができるが、この戦後

モダニズムの高まりの中での議論には「機能主義」批判の資料もある。これは、機能把握の偶然性・機能の実在性の曖昧さを批判の根拠にしようとするものではなく、ポストモダンの消費社会論の理解とは位相を異にするものであった。

第1章では、機能の客観的実在性を疑うというポストモダンの消費社会論の知見を近代デザインに適用するのではなく、近代デザイン思想が機能概念に込めようとしていた、あるいは、機能概念で表現しようとしていた価値観を考察したいと思う。まず、機能の存在はあいまいにならざるを得ないことをこれまでの先行の事例研究を参照して確認する。次に、機能主義の評価・批判が錯綜していた時期の言説を、デ・ザーコを中心に上げ、1950年代・1960年代の日本における言説を、勝見勝・剣持勇を例に検討する。機能主義の評価と批判の交わりのなかで、戦後モダニストが機能概念を完全に捨て去ることなく踏みとどまった地点を示し、最後に「機能」を捉えることが今日の私たちにとってどのような意義をもつか、考えたい。

## 第2節 商品の機能

経済学辞典によれば、消費とは「現在の欲求(wants)を満たすために財(goods)やサービスを使用する行為」となっている<sup>2</sup>。商品がなぜ使用に供されるのかは、自明なものとしており、効率よく商品を生産することがながらく経済学の関心となっていた。

消費の問題を扱っている他の領域を眺めるとマーケティングの分野が目につくが、この領域においても関心は同様であった。使用目的の明らかな商品属性・客観的な情報を消費者がどのように認知するか、そしてどのように合理的に消費者が選択・購入するか、という観察に努力を注いできたように思われる。

販売の科学的な手法を目指すマーケティングの立場に対して、消費者の立場から商品社会のありかたを批判してきた立場は、環境に関心のある人々や商品に依存した生活を批判する論者などであって、これらは「大量生産・大量消費」の社会・過剰消費社会を批判する議論の流れを形成してきた。

しかしながら、上述の二つの立場、すなわち経済学・販売の技術であるマーケティングと過剰消費社会批判とは、同じ前提を共有している。それは、商品が明らかな、所与の機能や効用をもっているという前提である。マーケティングの立場からすれば、売り上げが高い商品は、そうなるべき機能や効用をはじめから持っていたのであって、その商品は消費者の欲求充足の合理的なプロセスに応じることができたのだと主張され、それを実現した個人なり企業なりは能力が高いと主張されることになる。また、反対に過剰消費社会を批判する立場では、必要／無駄の区分を成そうとすることで機能が設定され、これに反した非合理的・非計画的な消費行動を非道徳的なものとみなしがちである。確かに、例えば地球の資源を枯渇させるような浪費は望ましくないが、消費行為一般が資源浪費的であるとはいえない。消費一般と大量消費とを同義に扱う議論では、商品とのかかわりを

避けるようにするという態度は生むけれども、私たちが積極的に商品を見る眼をもとうという姿勢にはあまり結びつきにくい<sup>3</sup>。消費とは、購買や物の磨耗・能力の消耗という意味にとどまるものでなく、「購買時点の以前と以後に広がる消費対象と消費者との時間経過を伴った相互作用のプロセス」なのである<sup>4</sup>。

消費社会論は、商品の機能・効用を自明なものとして、それを歴史的・社会的・文化的に形成されたもの、消費者にとって、解釈のずれを生じさせるような曖昧さを含んでいるものと考えてきた。商品は「なんらかの」使用に供されるとしかいいようのないような、予期しがたい・不安定的な機能をもっており、また、商品はそれがおかれる環境・コンテキストによって生じる意味・象徴をもつ<sup>5</sup>。また、機能自体も操作の対象となる。この複雑な動きについて、内田隆三は以下のように指摘している。

「消費社会ではモノの機能的な必要がある程度充足されているため、機能の過剰な供給や結合によって、実際には使われずに、遊んでいるだけの機能を多く備えたモノがつくられるようになる(あの膨大な「使用説明書」!)。それらの遊んでいる機能はモノにとっては非構造的な要素と等価である。つまり、それらの機能はその遊びにおいて非構造的差異に転替していくのである。諸機能がその機能性を超えて、非構造化していくとき、そのような機能をつくりだす操作はデザインと同じことになる」<sup>6</sup>

内田はデザインを、「機能と形態とのあいだの恣意性を根拠として、モノの機能と形態を自由に調整し、より魅力的あるいは合理的に結合する操作」と呼ぶことにすると、デザインということばの意味を設定している。ここでは、機能は商品を客観的に規定するような決定要素ではなく、機能の有意味性は使用者の受け止め方に依存するようになる。

内田は「モノ」が存在する位相として、①「機能的な位相」(客観的・インパーソナルな機能の体系)・②「非機能的な位相」(主観的・パーソナルな意味の体系)・③「超機能的な位相」(〈客観的/主観的〉構造の外部世界)が定められるとしている。①は例えば、書くための万年筆であり、②は所有されるだけの万年筆・忘れ形見の品・切手や骨董などの収集品などである。③とは、「雪も坂もない舗装道路を4WDのクルマが走る」ことや「糊を塗ると甘酸っぱいレモンの香りがする」ことなどである。諸機能の重層化、機能の簡略・縮減、ユニットの組合せの選択そのものの商品化などの商品が現れるようになり、機能は商品に固有の構造的要素とはならなくなる<sup>7</sup>。機能は恣意的に操作可能な対象になる。

商品の外見の特異さ・面白さ・商品による地位表示の役割を強調した従来の消費論に対して、改めて商品の機能の独自性・客観性が主張される場合がある。間々田隆夫は、「消費記号論」に対して、「目先の変化や多品種化を盛んに推し進めるのは、機能的改良や低価格化が行きづまり、需要の伸びが鈍った時であることが」多い<sup>8</sup>と述べ、「デザイン」上の変化の影響力(ここでは、間々田が「デザイン」を商品の外見に関わるものという意味で狭く用いていることに注意しなければならない)を強調する立場に対して批判的な見解を示してい

る。確かに、自動車や携帯電話がはじめて社会の中に登場した当初は、その商品の普及率は目覚ましいものがあった。しかし、使い方が分からない商品・使用環境が整っていない商品、商品の機能によってどのような生活が実現されるかイメージできないような商品は、「機能的改良」がなされたとしても、普及は見込めないのではないか。機能は常に社会的な意味を帯びるのである。

機能操作の恣意性を、生産者の意図を正確に伝えることができる可能性と解釈することはできない。マーケティングの成功を語る場合であっても、購買に対する企業の影響力の強さを批判する立場<sup>9</sup>も、生産者の意図や消費者の欲望と、商品の機能（商品に与えられた機能）との結びつきが明確であると考えている点では同じといえる。

機能が恣意的であることは、生産者の合理的な思考プロセス通りに機能を設定しそれによって消費者に影響を与えることができるということを意味しない。機能の解釈は、生産者にとっても消費者にとっても予期できないものである。石井淳蔵は、商品開発の現場を取材してこの様子をよく示している。「シャンプー・ドレッサー」（東陶機器）の事例は以下のように整理されている。

「中・高校生が毎日シャンプーをする。それも朝、忙しい時間を割いてシャンプーをする。それと同時に三面鏡というのがはやらなくなってきた。洗面台で化粧する主婦や若い女性が増えている。このようなターゲットとなる消費者層とその要求が認知できると、『シャンプーができて毎日の簡単な化粧もできるような洗面化粧台』という新しいアイデアがでてくるのはすぐである。『洗髪がしやすい』洗面台、『化粧がしやすい』洗面台という基本的アイデアに沿って、技術目標が定められた。」<sup>10</sup>

ここでは、消費者の欲望がありそれに応じた機能を提供しているという「強力な消費者欲望論」が示されている。〈消費者ニーズの調査・解釈〉→〈対応する技術の設定・開発〉→〈商品のコンセプトの確立〉→〈市場導入〉という直線的な解釈がなされている。しかし、商品の機能の有意義性は、その商品が生活空間の中でどのように位置づけられるかによるものである。「シャンプー・ドレッサー」の例では、以下のものであった。洗面台が家庭で使われるようになったのは戦後しばらくたってからのことで、洋風化が進み、洗面・歯磨きのやり方が「ためおき洗い」から「流水洗い」に変わるにつれて、洗面台の構造も水が跳ね飛ばない形に変わっていった。

「消費者は、洗面ボールのサイズが大きくなり、水が跳ね飛ばなくなるにつれて、洗面台を洗面や歯磨き以外のさまざまな用途に使い始めた。そこで化粧をすとかちよつとした小物を洗濯するとか、あるいは髪を洗うことにも利用し始めたのである。メーカーの気付かないところで『水の跳ね飛ばない大きいボールをもった洗面台』の意味の読み換えが徐々に始まったのである。」<sup>11</sup>

こうした例は他にも数多く紹介されている。機能は一義的に確定できるわけでもないし、読み換えやずれが生じる、さらにはその機能は機能として認知されないことさえある。「商品が売れた」ということから「売れる商品は必然性がある」・「企業は商品を通じて市民の社会生活に影響力を行使できる」という主張を導くことは必ずしもできない。「事前の論理と事後的に構成された論理」とは区別されなければならない。石井は「消費者の欲望と製品技術との結びつきの必然性の神話」の問題点を二点指摘している。つまり、①商品開発の成功の物語が一人歩きすること、②商品能力の客観性を強調されやすいこと、などである。商品能力は「あいまいで定義不可能なひとかたまりのもの」でしかない<sup>12</sup>。事後的なことと事前の事との区別は、人(消費者)とモノ(商品)との相互作用のプロセスを理解するうえで重要であると思われる。市場における成功の物語も、商品の購買を企業に“強いられている”と主張することも、部分的な影響を強調するものである。

### 第3節 近代デザインの「機能主義」

前節で見てきたように、商品の機能はその有用性を客観的に決定することが難しいものである。しかしデザインの歴史を振り返るとき、商品の機能の客観的な存在が確定しにくいにもかかわらず、「機能」ということばに特別の意味が込められることがあった。客観的な機能の有無や、機能と象徴の対立を取り上げるよりも、「機能」を介して近代的な生活をどう捉えようとしてきたか、デザインに関わってきた人々が何を実現しようとしてきたかを観察することの方が、商品と私たちの生活とのかかわり方を見る眼を養うには有益であると思われる。

#### (1) 「機能主義」の意味

辞典によれば、機能主義(functionalism)とは「美は機能的効率から結実したもの、あるいはそれに一致するという考え方」<sup>13</sup>である。機能主義理論の先行研究では、デ・ザーコが『機能主義理論の系譜』(*Origins of Functionalism Theory*)の著作名のとおり、膨大な資料をまとめている。近代デザインにおいて機能主義が中心的思想となったのは、1920年代・1930年代のモダニズムにおいてであった<sup>14</sup>。その後、機能主義に対する批判も登場し、機能主義は勢いを失っていく。デ・ザーコの訳者である山本学治は機能主義をめぐる状況と機能主義を振り返る意義について、以下のように述べている。

「近代建築の機能主義の挫折とその超克がいわれはじめたのは1950年代末からであった。それが、1920年代に成立した近代建築理念、すなわちグロピウスやル・コルビュエやミーサの思想と作品に結びついていわれている限りでは間違いではない。現代社会は、彼らが育った状況とは異質の表現をもち、現代建築もまた、彼らの建築とは異質の理念と志向を

持つべきである。けれどもわれわれは、彼らを否定すると同時に、彼らの文明圏と革新的知性として受けとめ背負っていた過去、すなわち物の形態の正当性を求め続けたヨーロッパ文明の伝統を、捨て去ることはできない。それは、今後も物と建築と環境の形態の正当性を問いつづけなければならないわれわれが受け継ぐべき伝統であるからである。」<sup>15</sup>

のちに日本の機能主義をめぐる 1950 年代・1960 年代の議論をみることにするが、機能主義は近代生活にふさわしい、望ましい生活環境を追求してきた、その姿勢の表現であった。その意味で、機能主義を、まずモダニズムと関連させて理解することは認められると思う。そうではあるものの、『機能主義理論の系譜』は古代ギリシャ、ソクラテス・プラトンにまで遡って叙述している。『ソクラテスの思い出』(*Memorabilia*)ではソクラテスは「人間の身体が美しくそして善であるようにみえるのは、同じ物事に関して、すなわち人間がそれに対して有用である物事に関してそうなのである」と述べている<sup>16</sup>。また、美しいものと機能的なもの・有用なものとの結びつきを、建築を例として「住み手がそこで、いつの季節にも気持ちのよい休息の場を見出すことができ、彼の財産を安全に貯えておくことができる家はそれだけでもっとも快適で、もっとも美しい」と述べている<sup>17</sup>。『オックスフォード西洋美術辞典』では、機能主義にかかわる考え方を提示した人として、ソクラテス、アリストテレスなどのギリシャの思想家から、バーク、ディドロなどを挙げている。デ・ザーコはそれ以上に、中世のアウグスティヌス、ルネサンスとバロックの建築論、フランシス・ベーコン、18 世紀イギリスのパークレーやヒュームなど、その他 100 人近く多くの人々を取り上げている。

これらの人々の意見の違いを列挙することは本稿の趣旨と異なるので割愛するが、機能主義という視点で意見を眺めていくとき、その共通点となるのは、「道徳のアナロジー」・「機械のアナロジー」・「有機体のアナロジー」<sup>18</sup>である。「物の形態と正当性」は①その形態が真実であり、それゆえに人間の道徳性を高め社会に資すること、②その形態が一定の目的に対して能率的合理的であるということ、③その形態が自然界における全ての有機体と同じような完全性を保っているということ、によって裏付けられると考えられてきた。機能主義の立場を述べる場合には合理性のアプローチと同時に詩的な方法が用いられる。比喩・隠喩の参照枠が、機械であったり有機体であったりした。

機械のアナロジーは、美・完成した形態は「最も完全な機械的効率から生まれるという信念」に基づく。合理性を示す言葉としては機能(function)のほかに、Zweckmässigkeit(合目的性)、Materialgerechtigkeit(材料適合性)、Logik der Konstruktion(構造の論理性)などがある<sup>19</sup>。ル・コルビュジエは『建築をめざして』(*Vers une Architecture*, 1924)において建築、ギリシャのパルテノンと自動車・外洋航海船・穀物エレベーターを比較し、「家は住むための機械である」(“La maison est une machine à habiter.”)という有名な比喩が現れた<sup>20</sup>。

有機体のアナロジーは「自然の美と完全性への信念」に基づく。「自然の有機的形態にお

いては、すべての部分も全体と同じようにその機能に従う」という前提をもち、有機的に建築・デザインがなされるべきだと主張される。『オックスフォード西洋美術辞典』では「有機的建築」(Organic Architecture)は「建築物と風景の間の緊密な関係、また建築物の大部分に石造や木造といった自然素材を用いる点に力を置いた」と説明している。偶然性・不規則性、「建物がまるで風景のなかから生まれたか、少なくともそこに根をおろしているかのようにデザインすること」と特徴をあげ、「1930年代・1940年代の主知主義・幾何学的純粋主義に対する反発」と説明している。しかし、実際は「有機的」という言葉は「機能」と関連させて使われることのほうが多いように思われる。自然素材を使うか否かが大きなポイントであるのではなく、「適合性」が重要である。機能(function)とは、ある一定の目的に対する手段であると同時に関数・函数(function)として、全体に対するバランスのとれた機能配分・協同でもある。中井正一は関数としての機能という捉え方の利点を述べている。

「これまでの美学では多様の統一が美の基準であることは何人も疑わなかった問題の一つである。…多様の統一では統一さるる要素は被統一的内容であって、何等能動的力のない素材にしかすぎない。機能論理では、一つ一つの要素は機能である。要素の複合がはじめて一つの概念を構成するのである。そこに要素そのものの行為性をみとめることが非常に大きな転回であるとともに、新しき美学にとっても有利な点である。」<sup>21</sup>

中井は、「より新しく開発された飛行機や船を“美しい”と感じる」のは「関係の対象性として数と法則に決定されているから」だという立場である<sup>22</sup>。有機体はこの「関係」と「法則」が実にうまくできているものの実例であると考えられた。イギリスのデザイナー、クリストファー・ドレッサーは、日用品のデザインを数多く手がけているが、デザインの仕事に入る以前には植物学を研究していた。それは植物の美しさ・心地よさを研究するのではなく、「自然物の写生を介して抽象的な造形言語を追求」するものであった<sup>23</sup>。自然物の写生、ボタニカル・ドローイング(Botanical Drawing)によって「〈数学的で普遍的なオーダー〉の解明と視覚化」が目指され、これは図案に応用されている。デザイナーが全て植物学に詳しいわけではないが、ドレッサーの例は自然をどのように解釈し応用したか、分りやすい例である。

道徳のアナロジーは「形態は、まさにそれらがそうであるべき姿でなくてはならない」、「建物は、その目的とその時代の本当の表現であるべきだ」<sup>24</sup>という主張を示唆する。率直さはデザイナーの誠実さを表現するものである。機能主義的なモダニズムは過度な装飾を批判したが、装飾が「いつもの効果」を生むとみなされるとき、それは特に非難される。アドルフ・ロースは『装飾と罪悪』(Ornament und Verbrechen,1908)という論文を著しているが、ここでは過度な装飾は浪費であるという立場をとっている。また、「装飾家」自身が「自分の作品を三年後には否認せざるを得なくなっている」と、装飾の首尾一貫性のなさを批判している<sup>25</sup>。建築においては「社会は適切な住宅をもつという基本的社会問題を解

決するために」良い・安い建築を大量に必要としており、装飾は不必要な浪費とみなされる。機能的な形態は「単純で能率的な」形態であり、その中に「何か本質的に道徳的なものがある」という示唆<sup>26</sup>を、機能主義的な立場から見出すことができる。

## (2) 日本への導入と「機能主義」の貢献

「機能」という用語をデザインの方針を示すことばとして用いるようになった初期の例として、レイナー・バンハムは1932年のイタリアでの著作を挙げている。アルベルト・サリトリスの『機能的建築の要素』(*dell'architettura Funzionale*)は『合理的建築』(*Architettura Razionale*)といったタイトルが付けられる予定であった。これに対して、ル・コルビュジェは書簡の中で「あなたの本の題名は狭すぎます。バリエードの一方の側に無理矢理、合理的という語を置き他方の側にただアカデミックという語を残しておくのは明らかに誤りです。合理的の代わりに例えば機能的とか…」と書き送った<sup>27</sup>。

日本には、大正期に建築書を介して伝えられた。濱岡周忠の『近代の建築思潮』(1924年)には「ファンクショナリズムは機能主義と訳される通り、自然科学に胚胎した建築の主智思想である。その考え方に従えば、建築は自然法則に従って実用目的を充当するために人類生活の容器として存在する。ゆえに建築は工芸品と見られる。ゆえに建築の存在はその環境に適した機能に意義があり、材料、構造、形式のすべてが生物学的必要にもとづいてのみ組織さるべきである」との言葉が見られる<sup>28</sup>。藤田治彦は、昭和初期には、工芸運動の高まりから、機能主義は建築の分野を超えて広まったと推察している。藤田は、アメリカのホレイショ・グリノウ<sup>29</sup>やルイス・サリヴァン(「形態は機能に従う」“Form follows function.”<sup>30</sup>)などの発言が19世紀半ばにみられることを指摘し、ファンクショナリズムの訳語としての機能主義は英語圏・アメリカからの導入語ではないか、と述べている。

出原栄一は、1950年代を「日本の機能主義デザイン」の時代であるとし、この時代は「戦前の理念の開花」であると位置づけている<sup>31</sup>。1920年代・1930年代のヨーロッパ・アメリカのモダニズムは、戦前の日本においては戦争のために、実用品を生産する場において十分に実践されなかった。戦後になって、日用品・商品のあり方が問題となってくるのである。出原栄一は、産業工芸試験所の関係者であり、デザイン行政の当事者であった。行政がデザインの問題を扱うことに対しては批判もあった。柳宗悦らの民藝運動の側からは、地方の独自のデザインを衰退させるものだと批判されていた。しかし、産業工芸試験所の関係者からデザイナーや評論家が輩出された点を考えると戦後のデザイン運動には一定の役割を果たしたといえる。出原は、機能主義の意義について以下のように述べている。

「実用品の機能にも美的作用を認めたこところに、機能主義理論の芸術理論としての特徴があったといえるだろう。この機能は、一方では、機能美の形成、すなわち、製品全体を機能的な統一体として認識させ、そこに一種の統一美を感じさせるのに役立つと同時に、他方では『機能的なもの』の象徴、すなわち実用品の形態が象徴的に表現する『機能的な

もの』(たとえばスピード感)の真実性を保証する役割も担っていた。」<sup>32</sup>

当時の商品生産には、ある一定のスタイルや指針を必要としていた。これは国内に対してもそうであり、海外に対してもそうであった。西欧のモダニズムは同じ西欧の文化圏のなかでの出来事であり、モダニズムが確立しようとした産業と生活のあり方は、過去とは対決しようとしていたものの、やはり同じ生活様式の内部であった。それは、椅子・ベット・テーブルをつかい、キッチン・居間・寝室などによって構成された生活空間であった。しかし、日本では、日本らしさ・「伝統的なもの」と西洋のスタイル・「近代的なもの」が二重の対立項になっていた。それゆえ、戦前においては、「和洋折衷」の「二重生活」は不経済である<sup>33</sup>とか、「生活改善運動」において「住宅は暫時椅子式に改めたい」など<sup>34</sup>の主張がなされた。これらは、西洋のスタイルは合理的で進歩的であるという前提のもとで西洋化をすすめようというものではあったものの、ある統一された一定のスタイルを求める運動であった。

これは、機械生産が本格化する以前の、工芸の領域でも顕著な問題であった。工業製品の生産・輸出・普及が進む以前、明治期などには「日本らしい」工芸品は輸出目的で盛んに作られた。美術家の芸術作品以外にも、ありふれた日用品の価値や製造法の確かさ、美に注目したのは民藝運動の功績であるが、これが広まるにつれ、通俗的な見方が生まれてきた。

勝見勝は、工芸には「骨董趣味と紙一重を境にする研究態度」<sup>35</sup>があるとして、工芸の価値の置き方を批判している。それは「空間的な異国趣味を、時間的に民芸のなかにもとめたもの」である。また、工芸の担い手は自らの位置づけを曖昧にしてきた。美術家に対しては自らを劣ったものと考え、自己の生産物を美術品として発表したい、という考え方をもち、「用と美といいながら中途半端に日常から離れた展覧会用作品を作る『工芸家』を生み出した<sup>36</sup>。商品の装飾は権威ある美術家に依頼するという「応用美術」(Applied Art)<sup>37</sup>が行われたが、根本的に欠陥のある商品を芸術的な装飾で消費者に受け入れさせようという欠点を抱えていた。勝見は工芸の見直しを主張する。

「従来の工芸観が内包してみたもう一つの欠陥は、完結した個々の工芸品を個々に孤立したものとしてのみ眺めてある点であろう。…工芸品は生活の場の造形者として、人間の生活環境の中に有機的に織りこまれて初めて、その真の機能を発揮する。具体的な生活環境に入ってくる以前の工芸品は、いはばその機能をポテンシアルとして含蓄した、ヌートラルな、中性的な存在なのであつて、単なる物品であり、もしくは商品であるにすぎない。」

38

上述の段階の美を、勝見は「構造美」と呼び、「生活環境のうちに定位された工芸品の美」を「機能美」と名づけている。また、第三の側面として「意匠美」があり、これは「純創

作的な観点」の美である。勝見はこれらともに必要だとしながらも、「従来の工芸に対する観点は、意匠美にアクセントをおいた技巧論か、構造美にアクセントをおいた材料論かに限られ、機能美に重点をおいたものが殆んどみあたらない」と述べている。機能美は「有機的全体を形成するもの」である。個々の物はそれぞれの機能をもつが、同時に、「部屋の中央に置かれた食卓、そこに拵げられたテーブル・クロス、その上にのせられた茶碗と皿、それに添へられた箸」というように互いに関連をもって広がっているのである。

このように、「機能」は商品をデザインし、商品に接する際の新しい視点を提供することになった。機能は未知なる製品を自ら作ろうとするときには特に意識された。例えば椅子は日本の生活にとって新しい商品であったが、これを製作するにあたり、「機能」が重視された。出原と同じく産業工芸試験所で工業デザインの研究に携わった経験のある豊口克平は、椅子と人間との関係を「機能」と捉え、座るという行為から椅子の形態を決定しようとした<sup>39</sup>。そこには、西洋の「科学」への憧れがあり、「実験という形態やそこから導き出される数式や数値は『科学』的であることの強調であり、『科学』というものに対する意識の強さの表れ」がある<sup>40</sup>。しかし、「機能」重視は「まだ体験の浅い椅子式生活におけるその椅子というものとの接し方への関心と模索」の結果であり、「未知のものといってよかった椅子というもの自体に向き合うとき、どう使うのか、または、何のために使うのか、という、ものと自分、主体と客体の関係性」<sup>41</sup>がまず注目されたのである。

機能主義は伝統の見方も変える。ものづくりを、装飾重視や分りやすい「日本らしさ」にたよるならば、「伝統」は作り手や売り手の気分に応じて引用可能な「様式」のインデックスにすぎなくなる。1950年代当時の商品生産は、大量生産の質の低い廉価品か、通俗的な日本趣味の商品が目立っていた。剣持勇は当時の商品の状況を以下のように述べている。

「家具や日用品で日本のものらしく、優れたものとは何処にあるのであろうか。私達は残念ながらそれが大変に少いことを認めざるを得ない。多くの工芸品展示に見る貴金属の打ちものや、五彩の陶器や豪華絵巻の漆器が現代日本の優良デザインといえるであろうか。これらをデザインの的に分析するならば、機能的にも感覚的にも、経済的にも現代に立脚していないものが多いのである。」<sup>42</sup>

ステレオタイプな「日本らしさ」を強調したデザインを剣持は「ジャポニカ・デザイン」と呼び、それとは区別される「ジャパニーズ・モダン」の確立を提唱している。「ジャポニカ・デザイン」は海外(特にアメリカ)の「日本に対する異国趣味につけこむファッション・デザイン」である。「ジャパニーズ・モダン」は分りやすい「日本のもの」を作る様式確立を意味するものではない。デザインの「原則」の立場から伝統を重んじる立場である。剣持は「ガッチリ装飾づくめ」の商品に対し、「シンプルシティ」を置く。これは過度の装飾を排するというだけでなく、伝統から「原則」を引き出すという姿勢を意味する。伝統的「様式」に固執すると、それはデザインの進展を妨げてしまう。「伝統として現存す

る技術と材料と、機能効果のプリンシプル」を引き抜くことで「形としては独創的な現代のデザイン」を実現することができる、と剣持は考えている。

### (3) 機能主義に対する批判

モダニズムに「機能」の視点が提示されていたころ、しだいに機能主義に対する批判も起こってきた。日本の場合には、前節でみたように「機能」の視点のメリットが提案されるのと同時に、機能主義の限界も主張されるというねじれた言説状況にあった。あるいは、「機能」のメリットとデメリットの言説が一緒に海外からもたらされたともいえるかもしれない。

機能主義の批判は、いくつかの特徴にまとめられる。それらは、「機能」の通用する範囲、美的効果にかかわること、人間に対する理解のあり方などである。

機能主義は「科学」を重視するため、その方法の客観性を主張する。人体のスケールからその比例関係で建築や製品のスケールを決定したり、人間がどのような行動や姿勢をとるかが「測定」され、人間が合理的な動きをすることができるように空間・製品がデザインされたりした。これには確かにメリットはある。比例関係でスケールが決定された空間や製品は自由に組合せが可能であり、生活の都合に合わせて生活空間をアレンジすることができる。また人間の「動き」に配慮するデザインはのちの人間工学などの分野の先駆けともいえよう。現代のノーマライゼーションも、障害者・高齢者など困難を抱える人の動きを設計に先立って考えておくことで、生活の自由度を回復しまた高めるものである。

機能主義の「科学」や「客観性」は「普遍性」の概念に結びつく。コルビュジェの建築は、本国フランスはもちろんのこと、インドにも同様の形態として建てられている。機能主義に対して、現在からまづもって思い出されるのは、この機能の「普遍性」に対する疑問であろう。1950年代・1960年代の後、ボードリヤールは「機能主義の危機」として、「消費財の増殖する非合理性による、デザインの欠落した合理性と機能についてのその厳格なエートスの氾濫」<sup>43</sup>、「客観性の…衰退」<sup>44</sup>という指摘をしている。「物の中心性、その機能的方程式は今日どこにあるというのか。更にその管理機能はどこに、寄生的機能はどこにあるのだろうか。経済的なもの、心理的なもの、社会的なもの、超心理的なものがもつれて混ぜ合わされているときに誰がまだそんなことをいえるだろうか」。また、ボードリヤールは、1973年の京都における世界デザイン会議で「経済学と象徴交換のあいだ」という演題で講演もしている。この講演のなかでは「クラシックなデザインの問題」は、「すべての物に全く同じやり方で、できる限り洗練された形を与えようとし、結局、私たちの周囲全体にキュービク・スタイル的な環境を作り上げてしまった」と述べている<sup>45</sup>。

機能がコンテキストによって変化しうることは、本章第2節でも確認したとおりである。ボードリヤールのような立場の議論が、規範や個人のアイデンティティの拠りどころが曖昧になっていることを指摘するにとどまっているのに対し、実際的な見地からも考える必要がある。すなわち、「普遍的」なる基準や機能は本当に個人に適合し、地域に合うもので

あるか、という点である。

規格化をめぐるのは、既にヨーロッパではドイツ工作連盟において規格論争(Typenstreit, 1914)と呼ばれる論争があった。これは、社会の「趣味」と製品の質の向上には規格化が必要であるか、あるいは、規格化は個性の創造力の妨げになるか、といった論争であった<sup>46</sup>。勝見はデザインの歴史をまとめるなかで規格論争にふれ、「ヴァン・ド・ヴェルド自身も間もなく自説の誤りを認めて、やがて数世代の後には、新しい様式観が十分確立され、それによってムテジウスのような標準化も、容易に可能になるだろうといった」、「しかしそれはヴァン・ド・ヴェルドが考えていたよりもずっと早く、次のバウハウスの時代に、国際様式として達成されるのである」と規格化の方向で時代や社会の問題が首尾よく解決されたかのような整理の仕方をしている<sup>47</sup>。しかし、実際には日本がヨーロッパ・アメリカからのモダニズムを受け入れる際には、ヨーロッパの椅子は日本の建築の空間には合わなかったし、コンクリートという近代的な材質も日本の高温多湿の気候には適していないのではないかという意見もあった。

美的効果に関しては、構造がもたらす美の捉え方が問題であった。機能や構造が美をもたらすという機能主義は、技術的な配慮以外は必要でないという立場にまでいくと行き過ぎである。多くの場合は「機能の充足は『優れた』建築のための必要条件であり、したがって機能主義は必然的に建築の基礎である」という主張になる<sup>48</sup>。1932年に初版が出版され、その後、版を重ねたハーバード・リードの『インダストリアルデザイン』(*Art and Industry*)では以下のように既に指摘されている。

「ある一つの誤った説によると、今あるものができる限り能率的にその機能を果たすなら、正にその事実によって、それは必要な美的特質を持つと仮定される。しかし、このような論法には次のように答えねばなるまい。なるほど、完全に機能を果たすなら美的特質を持つことがあるかも知れないにせよ、その結びつきは必然的なものではないと。…芸術は、実際の必要によって決まる価値よりもっと多様な価値を含んでいる。」<sup>49</sup>

効率を一つのキーワードとした機能主義はアメリカにわたり、巨大な産業と結びついた。鉄とコンクリートとガラスの建築は高密度の都市を生み出し、都市環境の悪化も近代運動の評価を落とすものとみなされた。そうした動き自体を機能主義の責任にのみ帰着することは必ずしも正しくはない<sup>50</sup>けれども、技術至上主義に陥りやすい傾向ももっていたといえよう。

機能の分析・美的効果の測定は、人間把握の仕方にもかかわってくる。

先ほどの歴史観とは違って、勝見は、別のところでは「機能主義の限界」を指摘している。心理的・社会的・地理的な要素の複合体としての人間の要求は「現在」の「機能主義」では満たされない。それは、「現代の機能主義といわれるものは、新しい技術と巨大な産業分野の前に圧倒されてしまっている」ためである<sup>51</sup>。機能主義の人間分析は、平均的・中性

的・生理的な人間である。これに対して個々の要求・個々の目的に対応しようとする解決法は難しくなる。勝見は、「折衷的方法」としてプレファブ리케이션やイージー・オーダーなどがあるとしているが、これはあくまでその場の対応にしかすぎない。戦後になると、北欧のデザイン(スウェディッシュ・モダン)が注目を集めるようになったが、これらの製品は「風土の特殊性」「木材使用の近代化」が特徴であり、「手仕事」「人間的な暖かみ」「自由な空想」などが特徴としてあげられる<sup>52</sup>。

機械的な「機能主義」に「人間的な価値」を対置する議論はよく見かけるパターンであろう。しかし、モダニズム内部での機能主義批判は、機能を完全に捨て去ることはできなかった。1970年代以降の商品の状況―「商業主義デザイン」(出原)―を戦後のデザイン運動にかかわってきた人々は手放しに肯定することはできなかった。

勝見は、合理性・堅苦しさ・冷ややかさ・単調さの「機能主義」に上のような「人間らしさ」を対比するなかで、「機能主義万能の神話は権威を失ってしまっている」と述べている。しかし、これは「生産方法における機能性」、産業家にとっての機能性であって、一般市民・消費者がこれに十分にかかわっていないという批判でもある。機能の分析と探求は「現代の生産工学がもっている可能性を、ぎりぎりまで追いつめるところに自ずから生まれてくる造形こそ、もっとも美しい」<sup>53</sup>というかたちで保持される。

#### 第4節 おわりに―機能と目的意識

藤田治彦は、機能主義は「永遠のテーマ」であるとして、「高度に発達したテクノロジーと機能主義は、実用または性能自体が美を生み出すという誤解を増大させ、デザインの質の低下を招きつつある」と述べている<sup>54</sup>。デザインの制作方法や美を科学で基礎付けようとする機能主義は「普遍性」を志向する。確かに科学的な方法論が確立されれば、その手順に従って得られる結果の安定度も期待できるメリットをもつ。

しかし、戦後モダニズムの機能主義には近代的な産業や生活をどのように形作っていくかという目標があり、製作者自身が使用しても良いと信じられる物が作られ、企業収支のデータ上で“良い”状態にすることが製作の最終目的ではなかった。戦後モダニズムがもっていた目的意識は、結果としての「誤解」から遡った機能主義評価では十分に把握されない。

市場で取引される商品は、交換価値を数値で表現するにすぎない抽象的な物である。その商品に個人的な意義・機能を見出すのは、まさに消費者の個人的な事情による。一般的で交換可能な商品は個人の経験のなかで、個別性を有する交換不可能な物へと変容していく<sup>55</sup>。消費者にとって、機能がこのように個別性のなかで成り立つのは事実ではあるが、市場経済のなかで、商品には特定の個人への贈り物のような特殊な意味をはじめからもたせることはできず、どんな商品であってもある程度の消費者・生活者集団を想定して開発・生産・販売を行わざるを得ない。製作者による機能の積極的な提示は、消費者とのコミュニ

ニケーションの第一歩になりうる意義をもつ。商品の「機能」の設定は、製作者が、どのような人たちに対して、どんな生活のあり方を提案するのかという目的意識のなかで行われるべきものである。そうすることによって消費者は「機能」の妥当性に関して評価を行うことが可能になる。

戦後モダニズムが想定するほど、「機能」が普遍的に妥当する範囲は広くないかもしれない。しかしながら、商品はその機能にある程度の社会的な根拠がなければならず、また機能の設定と提案は、消費者と生産者の対話のテーマやきっかけとなりうる。機能主義が社会にもたらした影響は今日もなお、考察に値するものと言えよう。

---

1 ジャン・ボードリヤール『記号の経済学批判』今村仁司、宇波彰、桜井哲夫訳、法政大学出版局、1982年(Jean Baudrillard, *Pour une Critique de l'économie Politique du Signe*, 1972)、p.59。

2 *The Dictionary of Modern Economics*, 1981, Macmillan.

3 環境に良い商品を買おう、といった活動は、消費者の意識としては高いと言えるが、「消費＝大量消費」という理解を超えるものではない。

4 石井順蔵『マーケティングの神話』岩波書店、2004年(日本経済新聞社、1993年)、p.235。

5 コンテクストに依存する価値という考え方は他分野でもなされている。勝木言一郎は美術品における「モノの年輪」というアイデアを提案している。勝木の例によれば、敦煌のある壁画は初唐の絵に北宋の絵が重ねて描かれていたが、近年(1943年)になって北宋の絵が剥ぎ取られた。北宋の人が絵を重ねて描こうとした理由、絵を剥ぎ取って初唐の絵を表に出そうとした理由は価値観の変化による。「これまで美術史研究は主にモノができるまでのプロセスやソースに重点を置いてきた。しかしモノが生まれてからその後について語ることは少なかった」。「モノは制作された時点から時を経るに従って、異なる価値付けがなされていき、それらが年輪のようにモノに降り積もっていく、堆積していく」(勝木言一郎「モノの年輪」『うごくモノー「美術品」の価値形成とは何か』東京文化財研究所、2004年、pp.38-40)。モノが重層的に価値を担うという考え方は興味深い。

6 内田隆三『消費社会と権力』岩波書店、1987年、p.16。( )は原文通り。以下も同様。

7 内田は主観的にも安定的に位置づけられなくなってしまった物も「超機能的なモノ」に位置づけている。例として、「葬儀産業やブライダル産業が提供する『死者』や『花嫁』などの商品」を挙げている。

8 間々田隆夫『消費社会論』有斐閣、2000年、p.182。

9 後者の立場の例としては、ガルブレイスの「依存効果」(dependent effect)概念が挙げられる。これは、生産の過程から生じ、生産の過程に依存する消費者の欲望を捉えた概念である。ジョン・ケネス・ガルブレイス『ゆたかな社会』鈴木哲太郎訳、岩波書店、1990年(John Kenneth Galbraith, *The Affluent Society*, fourth edition, 1984)、参照。

10 石井による、開発担当者側の考え方の整理。石井、2004、p.6。

11 石井、2004、p.19。

12 石井、2004、pp.14-16。

13 『オックスフォード西洋美術辞典』講談社、1989年、「機能主義」の項。

14 「中心的」という表現は、デザイン史においてモダニズムしか存在しなかったかのような、誤解を与えかねない表現でもある。デザインのモダニズム運動は、建築・デザイン・美術のなかでの一分野であり、運動は大衆を志向してはいたものの、広く受け入れられたとは言にくいし、美術においても個性を強く主張する表現主義などの動きもみられるも

のであった。しかし、近代デザインの思想がモダニズムの人々の側から叙述され始めたという点を考慮すれば、「中心的」という言い方も可能であると思う。

15 山本学治「訳者まえがき」、エドワード・ロバート・デ・ザーコ『機能主義理論の系譜』山本学治・稲葉武司訳、鹿島研究所出版会、1972年(Edward Robert De Zurko, *Origins of Functionalism Theory*, 1957)、p.2。

16 デ・ザーコ、1972、p.13。『オックスフォード西洋美術辞典』(「機能主義」の項)では、クセノフォンがソクラテスに「人体および人間が使用するすべてのものは『それが奉仕することのできる目的物との関係で美しく善である』と語らせている」と述べられている。

17 デ・ザーコ、1972、p.13。『オックスフォード西洋美術辞典』では「およそそれがあるべきようにしつらえられた家を求める者は、それが最も心地よく、住み勝手がよいようにくふうしないであろうか」という『ソクラテスの思い出』の中の言葉が引用されている。

18 山本「訳者まえがき」、デ・ザーコ『機能主義理論の系譜』、1972年、p.1、p.5。

19 向井正也「日本の機能主義」『新建築』新建築社、第41巻第8号、1966年、p.231。エイドリアン・フォーティは、*Sachlichkeit*(即物性)・*Zweckmässigkeit*(合目的性)に対応する語彙として *function* を指摘している。フォーティは18世紀のイタリア建築から遡って「機能」概念を検討しているが、フォーティによれば、「機能」概念は数学・生物学・社会学に由来する。エイドリアン・フォーティ『言葉と建築—語彙体系としてのモダニズム』坂牛卓・邊見浩久訳、2006年(Adrian Forty, *Word and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture*, 2002)、p.258。

20 ル・コルビュジェ『建築をめざして』吉阪隆正訳、鹿島出版会、1967年(Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1928)。バックミンスター・フラーはこの比喩の意味について注意を促している。「建物が、暖冷、乾湿というエネルギーの状態を調整していたが、エネルギーを処理し、調整するのが機械であることを考えると、建物はじつは機械であったことがわかる。」この機能は建物から眼に見える機械装置にとってかわり、さらにはエネルギーを改良し、部品を減らすことで機械装置そのものを減らすことができる。「この進展は着実に進行中だが、ル・コルビュジェの『家は住むための機械である』という言葉が社会が正しく理解していないことに典型的に表われているように、言葉の意味に関する過ちによってわれわれはこの進展に気付かない」(『ユートピア、または忘却』(1969)によるフラーの言葉。ヨアヒム・クラウセ、クロード・リヒテンシュタイン編『ユア・プライベート・スカイ』Lars Møller Publishers, 2001年、《バックミンスター・フラー》展、神奈川県立近代美術館、図録、による)。バックミンスター・フラーは、商品の増大によって生活空間が圧迫されるということではなく、機能主義のデザインは生活空間の自由度の拡大をもたらすために使われるべきだと考えている。

21 中井正一「機能概念の美学への寄与」(1930年)(川添登「機能主義」『新建築』新建築社、第41巻第5号、1966年)。この具体例として、中井は「軍艦」を挙げている。軍艦を要素の集合として理解すると、「煙突、マスト、船型、大砲等々の抽象概念の構成」となる。「機能論理をもってするならば、軍艦とは、攻撃、防禦、居住などの要素の上に構成される複合概念」となる。各要素(機能)割合を変化させることでタイプが分類される。前者の場合では、「美の構成に於いても、単なる偶然的視覚的統一がその美をもたらすのであって、軍艦であることがもたらす美とは単なる知的説明にすぎなくなってしまう」。「機能概念の美学への寄与」で例が「軍艦」になっているのは時代の制約があると思われる。戦前では、板垣鷹穂が「機械文明と現代美術」(『思想』岩波書店、1929年、4月号)・「機械と藝術の交流」(『思想』岩波書店、1929年、9月号)などの論文でコルビュジェやバウハウスを紹介している。「…」部分は引用者による省略、以下も同様。

22 高島直之による整理。高島直之「中井正一とバウハウス」《バウハウス 1919—1933》展、セゾン美術館、図録、1995年、p.386。

23 《クリストファー・ドレッサーと日本》展、府中市美術館、図録、2002年、p.183。

24 デ・ザーコ、1972、p.7。

25 レイナー・バンナム「アドロス・ロース＝装飾と罪悪」丸山洋志訳、デニス・シャープ編『合理主義の建築家たち—モダニズムの理論とデザイン』彰国社、1985年(Reyner Banham, *ADOLF LOOS: Ornament and Crime, 1957*. Dennis Sherp, *The Rationalist Theory and Design in the Modern Movement, 1977*)、p.46。ロースは、「パプア人は自らの肉体に刺青を彫り、船や櫂一手に入れ得るものすべて—に装飾を施す」(『装飾と罪悪』)と述べ、人類の進化と「文明」の程度とを同列に扱っているが、当時、機械によって安価ではあるが品質の悪い装飾品が大量に生産されていた状況に対する批判として読む必要がある。しかし、後には、モダニストがヨーロッパ以外の文化の産物から、「機能性」・素材を生かしたデザイン・色彩や図形の使い方などを見出すようになり、非ヨーロッパ社会に対する視点の変化が現れる。

26 デ・ザーコ、1972、p.9。

27 レイナー・バンナム『第一機械時代の理論とデザイン』石原達二・増成隆士訳、鹿島出版会、1976年(Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age, 1960*)、p.469。この「…」部分は訳書の表現どおり。

28 藤田治彦「機能主義とデザイン」、『デザイン事典』日本デザイン学会、朝倉書店、2003年。

29 「グリノウの機械的な能率への賞賛の言葉は、有機的形態と形態の道徳性という基準を含んでいる。機械、帆船、二輪馬車、橋、南海の土人の棍棒のような原始的な美の賞賛よりも、それらによって示される道徳の質であるとか、その有機的形態の神学的意味の言葉の中に、グリノウの美に対する考えの真の基盤がある」(デ・ザーコ、1972、p.219)。

30 「形態は、自然に必要から成長して、率直に新鮮に表されるものである。こういう長い熟考のすえ、勇敢に『形態は機能に従う』という公式を導きだした。この公式が守られれば、建築は生きた芸術になる」(ルイス・サリヴァン(Louis Henry Sullivan)、*The Autobiography of an Idea, 1924*)。「サリバンはいった、『形態は機能に従う』と。けれども彼は、『目的にかなっている』ないしは『構造を表現する』ことを意図する今日の建築家とは非常に違った定義をそれに与えつづけた。サリバンには第三番目の意味があった。オークはオークらしく、バラはバラらしく見えなくてはならない」(フィリップ・ジョンソン、『サリバンは機能主義の父か』1956)(グループGF(井上耕一・永田洋明・服部峯生)「機能主義に関する発言—外国編」『新建築』新建築社、第41巻第9号、1966年、p.233)。フォーティは、サリバンの「機能」は有用性・使用者(user)・必要性などとは関係がなく、「有機的な本質の表現という形而上学」を基盤にする、と述べている(フォーティ、2006、p.264)。また、ジョン・ヘスケットはサリバンの「形態は機能に従う」という思想を「適者生存を強調するダーウィンの進化論に大きな影響を受けたもの」と解釈している(ジョン・ヘスケット『デザインの思考—つまようじからロゴマークまで』菅靖子・門田園子訳、ブリュッケ、2007年(John Heskett, *Toothpicks and Logos: Design in Everyday Life, 2002*)、p.46)。環境に対する合目的性(ヘスケット)というよりは、存在の本質の発現・本質の自己展開としての歴史(フォーティ)と捉えるほうが、社会思想史的背景を理解するには適当と思われる。

31 出原栄一『日本のデザイン運動—インダストリアルデザインの系譜』ペリかん社、1992年。

32 出原、1992、p.198。日本における「機能」概念の拡張については、西村美香「羽原肅朗のエディトリアル・デザイン—そのモダニズム思想と国際タイポグラフィック様式の実践」、『デザイン史学』第5号、2006年、のなかで出原に即して言及されている。

33 「従来の中流の生活は之れを改良の余地があるからである。換言すれば二重生活を営んでいるからである。…衣服と住宅との方面に於いては著しい時間と費用とを要するのである。洋服と和服、靴と下駄、和室と洋室、箒と刷毛、それから洋服と和服とを着替える時間、靴を脱いで家に入る時間。かく数え来れば際現がない。中流階級の人々はかくして貴重なる時間と金とを浪費して、なおかつ自己の対面を保つべく、悪闘しているのである。」(納屋松蔵『参千円以下で出来る趣味の住宅』鈴木書店、1919年。藤田治彦『現代デザイン

論』昭和堂、1999年、pp.69-70)。

34 生活改善同盟会による『住宅家具の改善』(1924年)に示された「住宅改善の方針」のひとつ(藤田、1999、p.85)。

35 勝見勝「工芸の生態」、『手と造形』教育美術振興会、1944年(『勝見勝著作集』第2巻、講談社、1986年、pp.17-20)。

36 須田賢司(木工作家)による。《現代の木工家具—スローライフの空間とデザイン》展、東京国立近代美術館、図録、2003年。

37 応用美術の考え方が生まれたのは、ヨーロッパにおいては産業革命の時期である。芸術の保護を「産業の競争において芸術がもたらす利益」という観点から政治家や経済学者が求めるようになった。応用美術の考え方によれば、「美術は装飾とほとんど同一視されており」、「様式化の種々の方法やその使い方の程度が、装飾を材料や装飾が応用されるものの機能や生産技術に適合するためのものとして」推奨された(『オックスフォード西洋美術辞典』「応用美術」の項)。モダニズムの機能主義はこれに対する反省・批判でもある。しかし、応用美術によって、博物館・美術館・学校などが設立されるようになった点は、社会に対して貢献した点といえる。

38 勝見勝「オランダ静物画に現はれた小市民的工芸愛」、オスカー・ビー『工芸と社会』實雲社、1947年(『勝見勝著作集』第2巻、pp.21-25)。表記は原文どおり。

39 敷田弘子は、バウハウスの「機能」、「機能分析」との違いを指摘している。バウハウスの機能分析とは、「椅子なら椅子を脚、座、背といった様に分解し、それぞれの形態の椅子という一つの形態のなかで互いの関係性とその合目的性を分析していく」ものであった(敷田弘子「豊口克平と標準化—『機能』と『科学』をめぐる」、《ジャパニーズ・モダン—剣持勇とその世界》展、松戸市博物館、図録、2004年、p.168)。

40 敷田、2004、p.168。

41 敷田、2004、p.169。

42 剣持勇「ジャパニーズ・モダンか、ジャポニカスタイルか—輸出工芸の二つの道」、『工芸ニュース』産業工芸試験所、第22巻第9号、1954年、p.6。表記は原文どおり。

43 ボードリヤール、1982、p.262。直接にはアブラム・モールの『工業美学』(1967)掲載論文の言葉。

44 ボードリヤール、1982、p.264。

45 ジャン・ボードリヤール「デザイン：経済学と象徴交換のあいだ」竹原あき子訳、『工芸ニュース』第41巻第3,4号、1974、pp.12-13。

46 「建築その他の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行く。それによってはじめてそれらの領域は、かつての調和的文化の時代に備わっていた広い一般的な意義を取り戻すことができるだろう」(ヘルマン・ムテジウスによる十箇条の第一項)。「工作連盟の中になお芸術家がいる限り、そして彼が工作連盟の運命に影響を持っている限り、彼は、基準や規格化といったあらゆる提案に反対するだろう」(アンリ・ヴァン・ド・ヴェウルトによる反対十箇条の第一項)。《クッションから都市計画まで—ヘルマン・ムテジウスとドイツ工作連盟》展、東京国立近代美術館、図録、2003年、pp.212-213。

47 勝見勝『現代デザイン入門』鹿島出版会、1965年、p.64。

48 ティム・ベント「機能という神話」吉村健一訳、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(Paul Greenhalgh, *Modernism in Design, 1990*)、p.48。傍点は引用者による。

49 ハーバード・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(Herbert Read, *Art and Industry: The Principles of Industrial Design, 1953*)、p.12。

---

50 ゲルト・ゼレは機能主義を「内容の面では技術的構造物の冷たさと同一視し、形態の面では四角や硬さと同一視する」のは適当でないとし、後者(冷たさ・硬さ)を「構成主義」と呼んでいる。ゼレにとって「機能的なデザイン方法の歴史的意味は、人間的な生存の諸欲求に従い、それに役立ち、けっして生存を支配することのないような物の目的に対してデザイン手段を適合させること」であった。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(Gert Selle, *Ideologie und Utopie des Design; Zur gesellschaftlichen Theorie der industriellen Formgebung*, 1973)、pp.156-165。

51 勝見勝「デザインの新しい泉を求めて」『工芸ニュース』、第20号第3巻、1952年(『勝見勝著作集』第2巻)。

52 勝見勝「モダンクラフト—機能主義の死角から」『リビングデザイン』、美術出版社、1958年(『勝見勝著作集』第2巻)。

53 勝見、1958。「機能を満たす形態がそのまま美しいという状態は人間にとって一つの理想であり、夢である」とも述べている。

54 藤田、2003、p.317。

55 今日の“記号”の代表とも言える携帯電話は、買い替えのサイクルが極めて短い一方で、買い替え時に末端を捨てない消費者が増えており、その背景に「末端に対する愛着」があるとの調査がある。日本経済新聞夕刊(2008年2月26日付)。

## 第2章 1950年代における日本のグッドデザイン運動

### 第1節 はじめに

第1章では近代デザインの中心的テーマであった「機能主義」を取り上げた。戦後の日本において、機能主義は商品製作の指針を提供したといえる。西欧における近代デザインも、工業・大量生産技術の発達に伴って、過去の様式の引用に頼らない、時代に即したデザインを求めている。戦後日本の状況もこれと同様であるといえよう。ステレオタイプの「日本らしさ」からいかに脱し、発展していくか。この時のキーワードが「機能」であった。その一方で、普遍性を志向する機能主義が美に対する創意工夫の意識の低下させる問題点、没個性的になる問題点も同時に認識されていた。第1章でも触れたように、一般市民・消費者のために生産者・産業家が技術をいかに活用するか考え、生産工学の可能性をぎりぎりまで追求するところに美しい造形が現れるという考え方が、機能主義批判のなかでも戦後モダニストが「機能」を放棄せず踏みとどまった地点であった。

第2章では、“社会や消費者のために”と考える戦後モダニストが、当の社会や消費者をどう把握していたのか、考えたい。企業の発展・経済の拡大のためだけであれば、消費者の欲求を充足するものを生産すればよく、デザインする側の積極的な提案は必要ないが、デザイナー・建築家・研究所の所員などは戦後の日本社会は変わるべきだと考え、その点で啓蒙的であった。第2章では、産業界・消費者にそれぞれどのような「問題」があると考えられていたか、1950年代のグッドデザイン運動と、その成果である世界デザイン会議(1960年)の資料をもとに特徴づけていく。

### 第2節 資料について

日本のグッドデザイン運動は、アメリカ・ニューヨーク近代美術館(MoMA)が中心となっていたグッドデザイン運動の影響を受けて、1950年代に活発に行われた。産業工芸指導所のメンバーや出身者がその運動の中心であった。資料をこの時代に限定するのは、関係者自身が、この時代の活動を重視しているからである。産業工芸指導所は『工芸ニュース』を発行し、デザインの情報や評論、思想を発表していた。『工芸ニュース』が1974年に休刊後、全10巻に及ぶ『総集編』が編集された。その第一巻には「栄光の50年代」というタイトルが与えられている。

編者は「この時期より後に現れるさまざまなデザインや振興事業のプロトタイプは、あらかじめ50年代に出つくしてしまったといっても過言ではなく、その後の事業は拡大、充実したとはいえ、要するに継続してきたにすぎない」<sup>1</sup>と高い評価を与えている。

1950年代の活動の高まりが、1960年の世界デザイン会議(WoDeCo)の日本開催であった。

1951年に国際デザイン会議がアメリカで開かれているが、その次の大きな大会を日本で開催したところに日本のグッドデザイン運動の当事者たちの力の入れようが伺われる。世界25ヶ国から主要なデザイナー・建築家などを集め、日本のデザイナーが150名参加している。「来るべき新世界に人間はいかなる環境に生きなければならないか」、「そしてデザイナーは一体何を寄与することができるか」ということをテーマとし、「個性(個別性・地域性・世界性)」、「実際性(環境・生産・コミュニケーション)」、「可能性(社会・技術・哲学)」にセミナー<sup>2</sup>に分かれてと討議が行われた。

世界デザイン会議と同じ年、『美術手帖』はその一巻の全体をグッドデザインの紹介に充てた。寄稿者は、世界デザイン会議の出席者と一部重なっている。世界デザイン会議は専門家の会議であるが、『美術手帖』は美術に関心の一般の読者を対象としており、それゆえ当時の論調が分かりやすい資料である。

### 第3節 芸術とデザイン

芸術とデザインはともに人間による造形行為なので、両者に共通点を見出すことはできる。製作者は、自分で考えた物を形に表したい、形に表す技能を修練したい、形に表されたものを他人に評価されたい、など、さまざまな欲求をもっている。また、人々は住みやすい環境を整えるために、物を配置したり装飾したりしてきた。過去において、一人の芸術家、たとえばレオナルド・ダ・ヴィンチが優れた絵画や彫刻をし、同時に飛行機のスケッチなどもしていたことを考えると、芸術とデザインはあえて区別せずともよいようにみえる。日本語の「美術」という語に関しても、明治期に作られた訳語であるし、「美術」という語が指していた内容も、今日とは違って一定していなかった。その一例として、第1回内国勸業博覧会(明治10年、1877年)では、「美術」に含まれるものとして「彫像術」「書画」「彫刻術・石版術」「百工・建築の図案雛形・装飾」「陶磁器・瑠璃の装飾」となっている。後の第五回内国勸業博覧会(明治36年、1903年)では「陶磁器」や「瑠璃」は「化学工業」の品目とされている<sup>3</sup>。

では、芸術とデザインを分けるとき、当事者はどのように考えているのだろうか。まず、最近の発言を引いてみる。原研哉は松屋銀座や無印良品などのデザインに関わっているデザイナーであるが、芸術(fine art)とデザインの違いについて次のように述べている。

芸術は、「個人が社会に向き合う個人的な意思表示であって、その発生の起源はとて個人のもの」であるのに対し、デザインでは「基本的に個人の自己表出が動機ではなく、その発端は社会の側にある」。デザインは「社会で多くの人々と共有する問題を発見し、それを解決していくプロセス」をその本質としている<sup>4</sup>。

デザインされた物ではなくて、デザインする過程・プロセスを強調している点は、これから後に見る1950年代のグッドデザイン運動の資料とは違うところであるが、芸術とデザイン、それぞれの行為の結果できた物が他者にどのように関わるのか、異なっていること

を注目しておくべきである。

資料を過去にもどしてみよう。デザイン評論家・勝見勝は『工芸ニュース』のなかで「デザイナーの意識について」<sup>5</sup>述べている。デザイナーとは一言で言えば「生活風景をととのえる芸術家」である。「芸術家」と述べているがいわゆる fine art の芸術家とは異なる。

「僕は家に遊びにくる若い画家に、よくこういつてからかうことがある。『君らの作品は…ひどく難しいことを言っているが、どんな作品でも、一応額ぶちに入れて、壁につるせば結構ぶらさがっている。…こんな赤を使ったら、眼をいためて、入院したという間違いもない。ところがデザイナーとなるとそうはいかない。安定の悪い椅子をデザインしたら、殺人罪に問われることもあるだろう。やれやれと、寄りかかった椅子が、がたとひっくりかえって、後頭部を打って、脳出血の結果、死んだとすれば、デザイナーは殺人罪を犯したことになるからね』<sup>6</sup>

たとえにしては「極端」(勝見)ではあるかもしれないが、デザイナーが消費者の生活の場で勝負しなければならないという厳しさ・もつべき自覚がここには強調されている。

また、岡本太郎は芸術家であるが、デザインの品評会にも出席している。1955年、松屋銀座に「グッドデザイナーコーナー」が設けられた。岡本太郎はその選考メンバーに名を連ねている<sup>7</sup>。岡本は、アートとデザインの関係について、広い意味では人間の精神活動は全て「芸術活動」と言えるという。この場合、デザインは「芸術活動」の一分野になる。しかし、「いわゆるデザインと芸術とは徹底的に異なる、むしろ正反対の性質をもっている」とさえ<sup>8</sup>言える。

「デザインというのは、ナッシングの方にかけるわけにはいかない。機能とか効用とか、つまりポジチーフな ある という立場、有の前提に出発している。技術的にいうと、だからデザインは、機能に適合し、使用しやすい、ということが大事ですし、従って巧妙できれいで、気分のいい、しかも万人に通用するものでなければならない」

「芸術作品というのは…明確な結果が仕事の前に予想され、表れているといことはとうてい考えられない。偶然に、瞬間的に、作者自身でさえ、予想を超えて出現する。実用だとか、審美的結果など逆に乗り越えなければならない制約だ。だから純粹に創造なのです。技術的な可能性を積み上げる作業ではない。逆にそういうものを否定し、切り捨て、『不可能』によって世界をつくる」<sup>9</sup>

芸術には人は圧倒されたり、反発を感じたり、絶望、あるいは狂喜したりする。そのため、芸術の判断価値は「理解されるかされないか」極端になる。一方、デザインにはそのようなことは期待されていない。デザインは「すっきりしている、しゃれている」、「気がきいている」ものである。芸術の「孤独性、無目的性」に対して、デザインは「ポピュラ

リティー、目的性、有効性」を目指している。

次に勝見・岡本らと同時期の海外のデザイナーの発言を見てみよう。1960年・世界デザイン会議において、ヘルベルト・バイヤーは開会記念講演を行っている。バイヤーは「社会におけるデザイナーの位置」(designer's position in his society)を述べている。

「デザイナーは役に第一義とする物に形を与え、そのような物を考察する。それらは多量に生産・再生産される。これらは製品の本質は製造者によって予め決定されている[has usually been predetermined]。完成品は広範の見知らぬ大衆[unknown public]に販売に供される。ここから、私たちはデザイナーとは既成事実と不確定な目標の仲介的存在であるというが分かる」<sup>10</sup>。

後にみるように、物の表面だけを取り繕うような行為は良いデザインとは考えられないので、デザインは「製品の本质」から関わっていく必要があるのだが、「製品の本质は製造者によって予め決められている」というのは現状を指摘したものと読むのが適切であろう。デザインは商品と社会・消費者との「仲介者」である。これは「自己にだけ責任を持てばよい自由な芸術家」との相違である。デザイナーは「自己の社会へ奉仕に錨を下ろした場所の責任」ととらなければならない。

デザイナーが製品を提供する場合、特定の個人・階層や少数の集団に対してなされるわけでない。関係者の発言を読むと、デザインは広く大衆を指向していることが分かるであろう。芸術は親しみ易さを目指す場合もあるだろうが、それは必要条件ではない。むしろ芸術作品は唯一絶対であることがその威光を高める。誰にも入手可能であったり、複製可能であったりすることは、芸術作品には受け入れられない性質である。それは、芸術作品のテーマにありふれた日常生活の物を取り上げたとしても、変わらない。

芸術作品には、製作者の個性が表現されていることは高い評価につながるが、デザインではデザイナーの恣意は使用者にとっては利用の便の妨げにすぎず、デザインは社会とのかかわりの中で制作のきっかけが生まれてくるものである。バイヤーは講演の中で「最近の自己表現主義の波、孤高の芸術家に対する従前に倍する英雄崇拜が、芸術とデザインの現代人との関係を再び理解しがたくしている」と述べている。

#### 第4節 産業に対する問題意識

前節では芸術とデザインの違いについて、デザインの当事者は消費者・大衆との関係を重んじている視点が見出された。では、「消費者」や「大衆」とはどのような環境にあると理解されていたのだろうか。

当時の資料には、当時の産業に関する批判が繰り返し見られる。日本におけるグッドデザイン運動はアメリカからの影響が強いが、デザインの歴史<sup>11</sup>を振り返る中で、塚田敢はア

アメリカの産業の状態を論じている。ヨーロッパの建築家・デザイナーは第二次世界大戦の前後にアメリカに移る人が多くいた。

「1929年、第一次世界大戦後の経済の安定が破れ、30年へかけての世界恐慌が起こったのです。アメリカの資本主義体制は修正を加えられ、その生産機構を維持するために、大量生産を大量消費の方向をとったのです。工業製品は新しい材料と技術を取り入れ、販売競争は激化し、商品としての大衆消費者の購買心をあおるためのデザインを必要とするようになった」<sup>12</sup>

「購買心をあおるため」の手法として、「マーケティング・リサーチ(市場調査)」などが行われるようになった。これは消費者の購買動機を統計的に調査したデータによって商売計画を裏付けようとするものである<sup>13</sup>。グッドデザインの当事者にとってこうした行為は消費者の感覚を歪めるものと考えられた。同じく寄稿している小池岩太郎は、商品を取り巻く環境には「悪い場合の商業主義的な曇り」があると述べている。「売らんかな、だけの考えから、感覚ずれを助長したり、時代感覚の仮面の下で見せかけ商品に走ったり、無用に人間をいらだたせる虚飾的表現をとりたがる」<sup>14</sup>。ここでは、「悪い場合の」と限定されているが、「商業主義」という言葉が良い意味で使われることはほとんどない。

亀倉雄策は世界デザイン会議で、日本の生活様式の変化について言及し、「戦後の様式の革命は『流行』という浅薄な商業主義のなかでおぼれた」<sup>15</sup>と述べている。また剣持勇は、二つの異なる文化が交流するとき、その初期にはうわべだけの吸収が行われやすいという立場から、西洋における東洋趣味とその日本への影響について発言している。

「今日、日本人の日常生活におけるシステムと物の形(form)は、西洋では正しく理解されているというよりは、一つの流行として人気を博しているようです。これらの現象に対して私達日本のデザイナーはジャポニカ・スタイルなるニックネームを与えています。しかもこのことはコマーシャリズム(商業主義)を通じて日本の生活様式を時代逆行と悪趣味への耽溺へ誘い込もうとしているようにさえ思えます」<sup>16</sup>

大規模な生産機構を維持するためには、商品の販売速度を高めなければならない。そのため、流行を作り出していく方法が考案されていく。「流行は大規模な生産態勢、資本投資を消費財の中で確立させる基礎手段」であり、「流行は生産者の立場からつくられる」ものである。これに対し、グッドデザインは「消費者から行われるもの」である。流行には、スタイリングとモデルチェンジが大きな要素である。

「何年型、ということばはアメリカで始まっている。アメリカの自動車で何年も同じ型を通したのは恐らくジープだけである。新型車のデザインは一方的に確立した中古車の市場

の存在と結びついて、アメリカ自動車工業の生産を保障するものである」<sup>17</sup>

新型車と呼ばれる商品は、外装部品のわずかな変化だけで、自動車が新しくなった印象を消費者に与える。基本的な型の変化は「四、五年を周期として」行われ、新たな市場を作り出していく。柳宗理も世界デザイン会議において、生産と販売のためにのみなされるデザインは商品を短命にしているという考え方を示している。短くなった商品のサイクルはマス・コミュニケーションやメディアによってさらに加速される。

「sales に当たる人は sales のためにあらゆる手段をとります。salesman は designer に対し第一に購買熱をそそるようなデザインを要求します。…もちろんこのような手段は製品の表面にだけ関することで、内部から出ているものではありません。従って買って少しでもたつと早くすぐ飽きてしまうのが普通です。するとまた、大衆は次の新奇な商品を追うことになります…。sales は絶えず fashion を追うことになります。ある一つのものが流行しだすとこれを追いかけます。sales を促進するにマス・コミこの fashion はますます暴威をふるまいます」<sup>18</sup>。

流行のデザインは物に対して付加的に作用する。従って、物の形態・構造が根本的に新しくなることは流行には期待できない。従来の商品を否定することは、製造者とその商品を否定することになるためである。「生産体勢に密着した物を否定することは、そのものの存在を否定するようなものがあらわれないのはいまでもない。ベットメーカーがベットを否定するという事は考えられないからである」<sup>19</sup>。さらに、物の構造を根本から作り直せば、生産機構が問題となる。大規模な工業にとっては、生産機構は容易に変更しがたい。

「今日の industrial factory は handicraft の工場に比べて全く膨大な計画の下に企画されています。その生産量は大量で、それを売りさばくための sales に大変な重点がおかれています。それが少しでも売れないと、莫大な費用をかけた工場の設備資金を取り返す事ができない…」<sup>20</sup>

次に、世界デザイン会議での海外のデザイナー発言をみる。ヘルベルト・バイヤーは「デザインと科学」について指摘を行っている。市場調査や統計の存在、「精神病学と社会科学」が「潜在意思」を分析するのに用いている。

『誘因分析者』といわれている人々は、大衆心理を用いて購買決定を左右し、購買説得戦を展開し、あるいは我々の内部の思考過程を誘導する。…この遠謀思慮の技術は、永遠に繰り返される『より大きい販売のためのより一層大きい生産』という悪循環の結果である」

<sup>21</sup>

商品の新しさ・独創性が自体目的とされると、使用者・消費者の存在が無視されてしまう。「有名デザイナーや、個々の企画を自己の記念碑となしたいスター建築家」などは「良い物を生産するのに必要な謙虚さと正直さが取り返されねばならない」。バイヤーは「見世物根性」・「広告主義」を批判している。カール・オーバックはこうした状況のなかでデザイナーの置かれた現状を述べている。アメリカ、ヨーロッパの市場でも、生産過程や海外から入ってくる商品との競争といった問題を抱えるようになった。

「デザイナーは根本的にはたいして変わってなくて、うわべだけ細工して変化をつけた製品をデザインするために仕事をするために招聘される。こうして作られた製品が売れない場合はもちろんデザインが失敗であったとされてしまう。デザイナーは審美的要素についての専門家になってしまい、大体骨組みを完了してしまっただけの製品に“視覚的付加物”を創り出すことだけを任されてしまう」<sup>22</sup>。

当時のデザイナーたちのなかで、科学技術や機械生産の役割を否定している人はほとんど使わない。しかし、それらによって大量生産された商品売り捌くという目的にデザインが使われており、商品や、それを使う人々の生活水準を低くしている、と考えている。

## 第5節 消費者認識のあり方

グッドデザイン運動は、生産のためではなく消費者のための運動であり、また、デザイナーは生産と消費の調整者と考えられている。では「大衆のために」デザインするとはどのようなことであろうか。グッドデザイン運動の当事者たちは、「大衆のために」とはいつでも、大衆の嗜好をそのまま反映させた商品をつくらうとはしなかった。そのような姿勢は「大衆受けする」ことをねらうものとして、避けられていた感がある。

グッドデザインの当事者たちは、むやみに価格の高い高級品をつくることをよしとはしなかった。勝見勝はデザイナーの対象について述べている。

「ひと口に生活といっても、デザイナーの対象になるのは、民主的な文明社会の平均水位にある人の生活である。したがって、そこではコストというものが大きな要素となる。いくらすぐれたデザインであるといっても、平均水位の経済力では、とうてい買い入れることができないようなものは普及することはない。そういうデザインは一見すぐれているようであっても実はほんとうにすぐれていないのである」<sup>23</sup>。

「民主的」という言葉は建築家も使っている。世界デザイン会議において、ミノル・ヤマサキは自身の建築に対する信念を「私たちが今日建てる建築は私たちの民主主義の理想

一希望・親切・優美・平和を最もよく表現していなければならない」<sup>24</sup>と述べている。

安価とはいっても「安かろう、悪かろう」では良いデザインとはいえない。品質を追求した結果、割高になる品もある。商品が高額になるのは、不必要な技巧を凝らしているためだと考えられている。澁沢秀雄は、当時の日展に出品された工芸を「第一どこにおいても邪魔になる」、「広い床の間や大きい違い棚を金と一しょにもてあました人が買う品」<sup>25</sup>だと批判している。高額であることは、作者の技巧を見せ付けているだけであり、また現代の生活から遊離していることを示す結果となる。

では、グッドデザインは広く大衆に支持されていたのだろうか。『工芸ニュース』では1949年にニューヨーク近代美術館の活動が紹介され、1954年には剣持勇によるアメリカのグッドデザイン運動の報告がなされている<sup>26</sup>。日本では松屋銀座が、1955年からグッドデザインを扱うコーナーを設けた<sup>27</sup>。剣持はその翌年、1956年に「グッド・デザインは売れるか」という題の記事を『芸術新潮』に寄せている。剣持は「グッド・デザインは売れないそうだが果たしてそうか」というテーマに対して次のように述べている。

「よく売れないからといって『グッド・デザインは大衆に好かれぬものだ』という烙印を押すには今は余りに早すぎる。試みは今始まったばかりではないか。…売れないといっても日増しに売上げが細くなるのではなく、日増しに人々の関心は高まりつつあるのだ」<sup>28</sup>。

「始まったばかり」という状況ではあるが、大衆に認知される状態とはいいいがたい。「関心」を示すひとはどのような人たちなのか、あるいは、デザインの当事者たちがどのような人たちが関心を示すと考えているかが重要である。

「大体、この種の選択の方向は知的ではあっても情操的ではないから。観客は若い家庭人や頭脳労働者が多い。ということは、欲しいが今は買えない、いつかは買おう、それまでは買わずに待っている人が多いように思う」<sup>29</sup>

剣持は、今後の運動の高まりに期待しているが、ここに述べられている消費者像はごく限られた都市生活者である。他のグッドデザインコーナーの記事にも「購買層は20代から30代の若いインテリ層が多い。家庭の主婦の支持ものがあるようだ。新婚家庭への贈物につかわれることが多いのが目につく」<sup>30</sup>といったように、都市生活者を感じさせる実際の消費者・受容者の様子が描写されている。

グッドデザインの当事者たちは、大衆を自らの支持基盤として期待すると同時に、大衆を啓蒙すべき対象としてとらえていた。あるいは、理想化された大衆のイメージがあり、それが実現でいていないことに不満や焦燥感をもっていたともいえるかもしれない。当時の発言をみると、一般的に消費者とは保守的なものだと考えられている。浜村順はグッドデザイン運動の重要性について触れながら、消費者の特性について述べている。

「だいたい人間は実際生活の面で非常に保守的で、習慣のワクのなかにとらわれやすいものです。…形はこういうものだとは思ひ込んたら、その既成概念にしばられて全然新しい形のものできてもなかなか受け付けにくいものです。…新しい製品の生産過程が複雑になればなるほど、デザインを支えている材料、構造がたしかなものであるのかどうかの判定は、一般の人には不可能になってくるでしょう。そこで、グッドデザインの啓蒙運動が非常に大切になってきたわけです」<sup>31</sup>

グッドデザインの何が「グッド」であるのかは後に見ることにするが、大衆の保守性を示す意見は他にも見られる。池辺陽も「消費者は一般的に保守的であり、内部的には新しいものを求める必然性があっても、それを自分自身で気付かない」<sup>32</sup>と述べている。

勝見勝も、消費者は保守的なものであっても、それに対してデザイナーが引っ張っていく必要があると考えている。「元来、人間の生活というものは、予想外に保守的であって、ひと口に『モダン・リビング』などというが、モダンニティーを開拓し、それを生活の中にもちこんでいくのは、ほとんどいつもデザイナーの側である」。しかし、勝見は浜村や池辺と違うところもあり、保守性の別の側面の性質もあるという。「一般の市民生活がモード雑誌や映画の外題のようにそんなにめまぐるしく変化したら、僕らははたして幸福だろうか」<sup>33</sup>。保守性の別の内容は「伝統」である。伝統への配慮がないとデザインは市民生活に密着したものにならない<sup>34</sup>。

消費者・大衆は保守的・非流動的という見方に対して大衆自体が流動的という見方をしているのは岡本太郎である。岡本は「現在では、あらゆるインダストリアル・デザインとかコマーシャルなどが、近代工業のメカニズム、マスプロダクションの商業主義の要請によって、目まぐるしく変えられていきます」<sup>35</sup>と、先の節でみたような産業の状況認識と同様のとらえ方をしている。だが、消費者・大衆は「商業主義」の一方的な受け手であるというよりも、産業・企業と同調している存在である。

「それ[商業主義]をうける大衆の側にも、なにか目新しい流行を待つ安易な気分があります。新しいファッションを競ってとり入れる満足感。…消費者はまったく気まぐれです。…そこには基準とか、必然性というものはない。したがってこの次の流行はこれだというキメ手はない。これはデザイナーや企業家が一番頭を悩ませている問題だと思います。そこで、どれかひとつでも当たれば、というギャンブルで、ますます新しいデザインを氾濫させる。大衆はいよいよ浮気になる」<sup>36</sup>

岡本は一種の「遊戯」だと形容している。岡本の消費者像は、スタイルを持たない根無し草としての大衆である。流動的で享楽はあるが、常に不安定である。「企業家」にとっては経済社会が不安定であることが問題である。また、消費者自身の精神も「焦りの要素」(岡

本)が大きくなり不安定になる。

世界デザイン会議では、日本のデザイナーが消費者・大衆とデザイナーとの関係について発言している。グラフィックデザイナーの杉浦康平は「センセーショナルな消費と需要の関係にたつコマーシャルリズムの問題」を取り上げている。杉浦は「マス・コミュニケーション」の技術が人間の情緒を揺り動かす問題点を強調しているが、「マス・コミュニケーション」を使いこなす能力・「機械に対する人間の主体性」を持つことを重要視する。こうした文脈で、大衆については「大衆に学習性を回復させる」とか、「増大し精密化する科学技術に対する学習性を強化していく」と述べられていく<sup>37</sup>。デザイナーは「企画能力をそなえ、積極的に社会参加を行う技術者」と位置づけられる。「社会参加」とは、市民活動に参加するといった文字通りの意味から考えられることのほかに、大衆の「学習性を強化する」ことも大きな内容を占めているだろう。

同じく世界デザイン会議で、栄久庵憲司はデザイナーの指導的役割について発言している。栄久庵は自身の「大衆把握」について、「大衆には能動的合理的になる側面と、受動的情緒的になる側面」とがあるとする。「商業主義」は消費者の能力を歪めてしまう。「コンシューマリサーチごときは…その誤てる方法は大衆に追従し、現実において大衆を受動化情緒化、そして白痴化を推進しておりなんら積極的なものを生み出し得ない」。デザイナーはこれに対して、大衆を導く役割が期待される。

「我々はあくまで大衆の一員として能動的大衆の真の創造的一環を担わなければならないのであり、私は大衆を構成する新しい有機体が必要であると思うのであります。…テクノロジーと大衆に関する問題点の理解によってこそ、現代におけるデザイナーとその仕事の真の位置づけが行われるのであり、現代におけるオルガナイザーとしてのデザイナーが生まれるのであります」<sup>38</sup>

消費者の本質が非流動性か不安定性にあるかは、意見の分かれるところだが、少なくとも当時の大衆の現状は「良き生活」からは遠いというのが、グッドデザインの当事者の共通の理解であった。グッドデザインには意識的な啓蒙的姿勢が見られる。

## 第6節 「グッドデザイン」とは何であったのか

グッドデザインの当事者たちは、消費者が物を選びとる能力が必要だと考えていた。そしてその能力はある方向性が与えられるべきだとも考えていた。「グッドデザイン」とは文字通り「良いデザイン」ということだが、「良い」という判断基準は設定可能なものであろうか。デザインされる物は商品であるがゆえに、それは難しくなる。商品が売れたことと大衆に支持されたことを同一視する判断は、最も単純で「分かりやすい」基準である。

物は終始、商品であり続けるわけではない。市場において不特定の他者に対して一もつ

とも商品はある程度対象となる購買層を想定して作られるが一交換可能な状態になっているとき、物は商品である。商品が取り入れられ、人々の生活空間を構成する一部になっているときに、それは商品として感じられているわけではない。物は商品になるという方が適切であろう。鋳物の商人は鋳物の性質に関心をもたないかもしれないが、消費者・購買者・利用者にとっては、商品として獲得した後に手元に残る、その物に大いに関心があるはずである。

小池岩太郎は「良いデザインとは、前向きの方角、すなわちこれからの時代、新しい生活、少なくとも今日を起点として歴史の展開、文化の展開に伴う明日の方角を旨としたものでありたいと思う」と述べ、良いデザインは「今日の精神を表現し明日へのステップをなすもの」だとしている。小池は「どんなデザインがいいか」という条件を、図版を使いながら説明している。敬体が使われた文章で、一般の読者(すなわち消費者となる人)を意識して書かれている。この文章からデザインについての肯定的・否定的に使われている表現を読み取ってみよう<sup>39</sup>。

#### (a) 肯定的表現

「無駄のない構造」「籐椅子の性質を生かした脚の構造」「様式の統一」「地肌そのものの感じ」「線のリズム」「竹の素材とその技術を素直に生かす」「用途との適応」「縦・横・高さ…相互のプロポーションを厳しく追求」「線と面のリズム」「邪魔なものはなく、気が張らない」「気楽さ、目立たなさ、気のおけない良いデザイン」「性能や生産の条件のなかに、確信ある形や色を見出し決定していく、インダストリアルデザイン」「性能に準じた軽快さと端正な姿体」「関係要素を有機的に結び合わせ、表現を与えるデザインの働き」「バランスよく支える構造と形態」「蓋をとって掃除しやすい形、口元の霰文は、器物のアクセントになっているとともに、煙草を置くのに安定し、火をもみ消すのに役立つ機能的意味を持っている」「質感の取り合わせ」「それぞれの材質と製法を生かした差異」「科学的特性の性質を生かし、使いよくするデザインの意思が感じられ、だれにもその用途が明確にわかる」「デザインは大人のもの、高級なもの専有でなく、安価なもの手軽なものにも充分ゆきとどかせたい」

#### (b) 否定的表現

「新奇をねらった姿」「飾り物的」「形のおもしろさにごまかされる」「機能・構造・材料の見せかけ」「舶来骨董」「下手物趣味に傾き過ぎ」「虚飾的表現」「コンクリートでわざわざ木で作ったような表現を与え、制作上の無理をおかす」

グッドデザインは装飾を排して、といわれることが多い。無装飾ではモノトーンであり、それゆえ「実用一点張り」「人間味に欠ける」という批判もあった。使用に供される物を作るのであるから、物の実用性を重視するのは当然であろう。それに加えて、物が美しくあ

ることは、グッドデザイン運動の考え方は否定していない。むしろ、美的な環境を一般の人々が享受すべきであるという意識を、グッドデザインはまだ一般の人々には広まっていなかったけれども、強く持っていた。

小池は「デザインに現れる形・色などのあり方、美しさの様相について予備知識を持つ必要がありそうです」と述べ、新しい理解の必要を説く。グッドデザインが装飾や色彩を排したというとらえ方よりも、新しい装飾・色彩感覚・美意識を提起したと考えるべきであろう。(b)は物に対して外部的なものの言及である。

これは対してグッドデザインの当事者たちは、具象絵画以外でも装飾になりえると考えた。上の(a)からは、力学や材質から決定される構造がある幾何学的なパターンをなし、そのリズムやプロポーション(均衡・調和)が「良い」とされた。また、素材の触感にも注目している。(a)では色彩についての表現は特にみられないが、色彩をもってはならないといわれているわけではない。

1953年の『美術手帖』では「現代のデザインは、『必要以上の強調(オーバーステーツメント)があってはならぬ、又フォーム、テクスチュア[texture]、カラーの三点において纏まっていることが要求される』<sup>40</sup>と色彩に触れられている。また、翌年の『工芸ニュース』ではアメリカのグッドデザイン展を剣持勇が報告している。「色をエンジョイすることでは更に積極的になった。しかしその色は、とてもとても美しい色であり、又色の組合せなのだ」<sup>41</sup>。

小池が寄稿している、『美術手帖』には「より深く知り、確かめたい人々への本」<sup>42</sup>として参考文献が紹介されている。この中にエドガー・カウフマンの『近代デザインとは何か』が始めて取り上げられる。カウフマンはMoMAが企画したグッドデザイン展に深く関わった人物である。カウフマンは良いデザインの条件として以下のような点を指摘している。

#### (c)カウフマンによる良いデザインの条件

「形態と機能の全き融合」「デモクラティック社会のための工業生産に関して表現される人間的価値の意識」「材料の真の形を単純にあらわすこと—それは実際的で簡素で鋭敏な美を表す」「総合・明晰・調和」<sup>43</sup>

日本のグッドデザイン運動はアメリカやヨーロッパの影響を受けているので、(a)と(c)が共通するであろうことは理解しやすい。つまり、共通するのは材料や構造の性質で忠実ではあれば、物はいちばん丈夫にあるであろうし、単純で分かりやすいであろう、コストも下がるであろう、その上でそうした物は美しくなりえるだろう、という信条である。

### 第7節 デザインの美意識と消費者の生活

グッドデザインの当事者たちは、「民主的」という言葉を好んで使う。民主的な生活の価

値をよく表現した物が美しい、といえるかもしれないが、グッドデザインがいかなる意味で「民主的」な価値を表現しているのかは、資料にはあまり文章化されていない。詳しく文章化してしまえば、かえって理念の形骸化・教条化に陥る危険もあろう。事実、グッドデザイン運動の時代の最中から、機能主義の形式化に対する注意や批判が行われていた。

今日、グッドデザインという名称は、Gマークというかたちで残っている。また、日本デザインコミッティーは松屋銀座・デザインギャラリー1953などで活動を行っている。一方で「ミッド・センチュリー」という分け方で、この時代のデザインはブランド化されている。ブランド化は、グッドデザイン運動が目指したものではなかった<sup>44</sup>。

モダニズム批判のポストモダニズムは、モダニズムのデザインを、人間が感じる象徴性を軽視しているという点で批判した<sup>45</sup>。しかし、ポストモダニズムの議論の流れは、製品の質を向上させるのに役立ったとはいいいにくい。議論の関心は物から離れた、アイデンティティや個性の問題など、人間の内面へ向かっていったように思われる。

デザインは、「人間が物を介して他の人間と関係を取り結ぶ」という消費文化論の好例であるが、「物を介して」という部分に改めて注意を払う必要がある。この点でグッドデザイン運動は今日でも意義が認められると思う。

グッドデザインの美意識は、「民主的」生活とどのように関わっていたのであろうか。あるいは、グッドデザインの美意識は「民主的」生活にどのように役立つのであろうか。

身近な例を考えてみよう。たとえば「無印良品」はシンプルなデザインとして、グッドデザインの系譜を引くものであるといえると思う。「無印良品」のコンセプトを原研哉は、積極的な **EMPTINESS** だと述べている<sup>46</sup>。シンプルな物の美は消費者のどのような生活をも受け入れる。消費者個人の生活のあり方はそれぞれに委ねるが、それらを緩やかに包み込む、そのような生活環境をつくり出す理念である。

先の諸節で見てきたグッドデザインの思想は、個人の生活を戦後の消費者各自に委ねているわけではないので、**EMPTINESS** の発想とは異なる。デザイン史を振り返ってみた場合、デザインのモダニズムは生活の標準をつくらうという姿勢があった。

そこでは、シンプルな美は様々なとらえられ方をしてきた。まず、シンプルな美は高い精神性を表現するものであり、そうした精神性が生活の中で表現されるべきだ、という考え方があった。また、産業の要請から、機械生産に適しかつ質の高いものが求められた結果、シンプルな美が複雑な模様よりも機械生産に適しているという実際性という側面もあった。あるいは、機械の力強さに結びついたイメージもある。イタリア未来派などは、過去の因習を破壊する力の源泉として機械を賛美した。力や運動を表現するデザインは直線的であり、シンプルなデザインと表現は類似する。

グッドデザイン運動はモダニズムの後半に属する。物を介して生活環境を改善できるという考え方の検討は、物の役割を考察することと大きく関連している。

- 
- 1 出原栄一「まえがき」『工芸ニュース総集編』第1巻「I.D.栄光の50年代」、工芸財団工芸ニュース編集室編、1977年、p.2。
  - 2 1960年5月11日から16日まで行われた。これらはそれぞれ別の日に開催された。
  - 3 井上善博「美術と工業のはざま—内国勸業博覧会の工芸出品区分をめぐって」《世紀の祭典万国博覧会の美術》展、東京国立博物館、図録、2004年。同論文は、合計5回行われた内国勸業博覧会の出品区分を詳しく紹介している。
  - 4 原研哉『デザインのデザイン』、岩波書店、2003年、pp.28-29。原は、この両者の違いを述べる前に「アートとデザイン」を厳密に区別することにはあまりこだわらない、と前置きをしている。
  - 5 勝見勝「デザイナーの意識について」『工芸ニュース』第19巻第2号、1951年。『工芸ニュース総集編』第1巻に再録。以下の「…」部分は引用者による省略、以下も同様。
  - 6 勝見、1951、p.18。
  - 7 その他は、石元泰博・伊藤憲治・勝見勝・亀倉雄策・剣持勇・坂倉準三・清家清・瀧口修造・濱口隆一・原弘・渡辺力・河野鷹思・丹下健三・前川國男・柳宗理・吉阪隆正・吉村順三(『芸術新潮』第8巻第12号、無署名)。
  - 8 岡本太郎「デザインと芸術」『美術手帖』美術出版社、第176号、1961年、p.80。
  - 9 岡本、1961、p.80。
  - 10 会議が行われたのは1960年である。議事録は翌年出版された。訳は一部変更した。[]内は引用者による補足、以下も同様。ヘルベルト・バイヤー「デザインに関する考察」、編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社、1961年、p.18
  - 11 塚田が寄稿している『美術手帖』は専門家だけでなく、美術(特に現代美術)に関心ある一般の人々を読者に想定しているので、詳しいデザインの歴史について記述するスペースがなかったという事情もあるかもしれないが、ここで述べられる「歴史」には偏りがある。デザインの歴史を、装飾を排した、合理的なデザインへの直線的発展としてとらえているが、モダニズムのデザインが社会の支配的な様式になったことかつてなかったし、デザインに関して常に様々な立場を持った人たちが存在した(ポール・グリーンハルジュ「1900-1930年代のフランス家具界の抗争」、ポール・グリーンハルジュ編、中山修一・吉村健一・梅宮弘光・速水豊訳『デザインのモダニズム』鹿島出版会、1997年・海野弘『モダンデザイン全史』美術出版社、2002年、など参照)。
  - 12 塚田敢「どうしてデザインが生まれたか」『美術手帖』、第176号、1960年、p.28。
  - 13 アメリカでグッドデザイン運動に関与した人々が多く関わったハーマンミラー社は、自社カタログでジョージ・ネルソンによる序文を載せている。「ハーマンミラーではいわゆる消費者調査とか、市場調査をしたことはありません。もしデザイナーと経営者とがある種の家具の問題点を解決したいと思ったらそれを生産ラインに乗せるのです。大衆嗜好にあわせようとしたことはありませんし、購買層を計数的に掴もうとする(何か信仰に近いような)、そのようなこともありません。」(渡辺力の訳。渡辺力『ハーマンミラー物語—イームズはここから生まれた』平凡社、2003年、pp.47-48)。第二次世界大戦後直後の文章であるが、これは稀なケースであろう。( )は原文通り。以下も同様。
  - 14 小池岩太郎「どんなデザインがいいか」『美術手帖』、第176号、1961年、p.70。
  - 15 亀倉雄策「KATACHI」、編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社、1961年、p.30。
  - 16 剣持勇「二つの異なる文化が交流する時」、編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社、1961年、p.83。
  - 17 池辺陽「デザイン 今日の問題」『美術手帖』美術出版社、第176号、1961年、p.112。
  - 18 柳宗理「デザイナーの自由と創造性」、編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社、1961年、p.108。丹下健三も同様の発言をしている。「現在急速に発展しつつある技術は、またわれわれの社会生活の影響のもとに、われわれの日常生活の生活用品、さらに自動車

- のスタイルというふうなものは毎年毎年変わっております。一年の寿命しかもっておりません」(丹下健三「技術と人間」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社、1961年、p.177)。
- 19 池辺、1961、p.113。
- 20 柳、1961、p.108。
- 21 バイヤー、1961、p.17。
- 22 カール・オーバック「デザイナーとメーカーと消費者」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社、1961年、p.27。
- 23 勝見、1951、p.18。
- 24 ミノル・サマサキ「民主主義的建築」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社、1961年、p.38。
- 25 澁沢秀雄「サブスケープ 拡大された工藝」『工芸ニュース』第19巻第3号、1951年、p.118。「工藝」という語を定義することは難しいが、澁沢は同文章中に「インダストリアルデザイナー」や「インダストリアルアート」といった言葉を一緒につかっているので、工藝はこれらと同様の意味で使われているものと考えられる。工藝には様々な立場があり、一品生産の美術品に近い作品を作ることを目的とする(使えなくてもよしとする)人や、実用を重視する(「用と美」)の立場の人などがいる。《現代の食器》・《森正洋》・《現代の木工家具》展、図録など参照。
- 26 剣持勇「GOOD DESIGN 展とその印象」『工芸ニュース』第22巻第4号、1954年。『工芸ニュース総集編』第1巻「I.D.栄光の50年代」に再録。
- 27 銀座松屋の今日までの活動については以下を参照。土屋伸夫、「デザインギャラリー銀座・松屋の研究:デザインギャラリー展の理念とその運営」博士論文、筑波大学、2008年。
- 28 剣持勇「グッド・デザインは売れるか」『芸術新潮』第7巻第6号、新潮社、1956年、pp.114-115。「剣持は『よく売れるか?』という質問に対しては、欠損するほど不成績ではないが、バーゲンセールみたいに売れないことは事実である」とも述べている。
- 29 剣持、1956、p.115。
- 30 『芸術新潮』第8巻第12号、新潮社、1957年、無署名、p.114。
- 31 浜村順「デザインへの招待」『美術手帖』第176号、美術出版社、1960年、pp.16-17。「渡辺力も同様な意見を述べている。「選ぶというのは自分の好みでえらぶわけですね。ですからいくら理屈をつけても八十の能力をもっている人は八十の能力しか選べないようにおもうのです。[八十のものを八十五に引き上げるためにはどうしたらよいかという質問に対して、]だからこういう展覧会[《20世紀のデザイン》展、東京国立近代美術館、1957年]が必要になってくるのじゃないですか」(渡辺力・浜口ミホ・小川正隆、「座談会 グッド・デザインとは何か」『美術手帖』第124号、美術出版社、1957年、p.45)。
- 32 池辺、1960、p.116。
- 33 勝見、1951、p.18。
- 34 グッドデザインと日本の伝統工芸品は対立するものではない、と考えられていた。それらに共通する点は簡素さ・生活との密着度(実用性)、高度に様式化された美(抽象芸術)、物と物/空間との統一性(全体をつらぬくリズム)、などであった。「伝統工芸とグッド・デザイン」(勝見勝「伝統工芸とグッド・デザイン 3 伝統工芸とグッド・デザイン」『芸術新潮』第8巻第12号、新潮社、1957年)など参照。
- 35 岡本、1960、p.81。
- 36 岡本、1960、p.82。
- 37 杉浦康平「人間と機械」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社、1961年、p.184。
- 38 栄久庵憲司「テクノロジーと大衆」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社、1961年、p.213。
- 39 小池、1960による。以下の引用は厳密な引用ではなく読みやすさの都合で、表現をある

---

程度まとめている。

40 「グッドデザイン 53 年」『美術手帖』第 76 号、美術出版社、1953 年、無署名、頁数表示なし。

41 剣持、1954、p.13。「18 世紀の古い古い、今は死んでしまった時代の好み、それが今なお商品で通る日本は、消費者が何も知らないからなのだ。…それは物をとめどなく悪く悪くする」(剣持、1954、p.14)。

42 真鍋一男「より深く知り、確かめたい人々への本」『美術手帖』第 176 号、美術出版社、1960 年。

43 エドガー・カウフマン Jr.『近代デザインとは何か?』生田勉訳、美術出版社、1953 年、pp.11-12。最後の表現、「総合、明晰、調和」は「トーマス・アックイナスが美の特性として掲げた三つの特性」だと述べている。

44 「今日、ニューヨークの観光名所ともなった MoMA のデザインショップ…をカウフマンやチャールズが見たら何と思うだろうか。『グッドデザイン』というものが一定のスタイルに固定化され、権威的なシンボルにさえなってしまったことを残念に思わないだろうか」(《Eames Design》展、図録、p.88)。

45 ロバート・ヴェンチャーリ、デニス・スコット・ブラウン、スティーブン・アイゼナワー『ラスベガス』石井和紘・伊藤公文訳、鹿島出版会、1978 年、など。

46 原研哉『デザインのデザイン』岩波書店、2003 年、pp.112-117。

## 第3章 消費財デザインにおけるモダニズム実践の難しさ

### — 『リビングデザイン』を読む —

#### 第1節 はじめに

第2章では、デザインする側の啓蒙的な意志を中心にその特徴を取り上げた。造形行為という点では芸術もデザインも同じであるが、デザインに関わる人々は、商品の受け手が不特定多数の消費者であること・商品をデザインする人の自己表現の手段に使うべきではないことなど、芸術作品からデザインを分けることが出来る特徴があることを主張した。企業側は売り上げを増やすために大量生産技術を用い、大衆受けする商品にするために商品に装飾をほどこそうとするため、物の構造を根本的に見直す姿勢に乏しい。一方、消費者の側も自ら生活を改善しようという動きが鈍いと考えられていた。生活習慣に保守的であったり、あるいは流行に左右されて流動的であったり、論者によって消費者像の理解は分かれていたが、意識レベルが低いという点では共通した認識をもっていた。デザインに関わる人は、企業には消費者の生活改善をすすめるために生産計画の根本的なところからデザイナーが関われるようすること、消費者には物を選び取る能力を高められるようにすること、というように、知識人としての役割があることが主張された。1960年の世界デザイン会議は、1950年代までに日本のモダニストが海外から得た情報をもとに取り組んできた啓蒙の運動が“世界水準”に達したことを確認できた会議であったといえよう。

こうしたモダニスト内部の動きに対して、第3章では消費者側の反応をみていく。世界デザイン会議で世界の論者を相手に日本のモダニストが意見を発表し、好意的な反応を得られたとしても、そこには消費者はおらず、あくまで“内部”の議論であった。第3章では、戦後の一時期刊行された『リビングデザイン』を具体例としながら、モダニズムの理念の実践の困難さについて読み解いていきたいと思う。

#### 第2節 『リビングデザイン』

『リビングデザイン』は美術出版社から1955年1月に創刊され、1957年2月まで月刊誌として発行された。1957年10月から1958年12月までは季刊誌として発行された。第3章では『リビングデザイン』の全巻を対象とし、送り手である編集者の姿勢と受け手の読者の反応をみていく。

美術出版社の『美術手帖』は1948年に創刊され現在も刊行されているが、これと比較すると『リビングデザイン』は発行期間が短く、あまり成功した雑誌とはいえない<sup>1</sup>。季刊になると、「デザイン10年の歩み」、「現代建築年鑑'58」、「現代の工芸」、「日本の工業デザイン」など、戦後十年間を振り返って総括する特集になっており、新しさを提案する企画が

少なくなっている。

このように傑出した雑誌とはいえないにも関わらず、本稿で分析資料として取り上げるのは、次のような点に注目するためである。まず、①『リビングデザイン』はデザインの近代化・デザインを通じた生活の近代化を求めていた人々を中心となって執筆しており、自らの運動のために雑誌を創刊したという意図が強く感じられ、また、②企画・記事内容の揺れが、モダニズムが実際の生活の場に入っていくときにどのような困難に直面したかをかえってよく示していると考えられる。さらに、③編集者にとって新たな読者(雑誌購入者)の獲得に不利になりかねない読者の意見を雑誌にとりあげており、この点で珍しく、重要な資料になるためである。

デザイン史は、既存の美術史に比べれば比較的新しい領域であり、それは純粋芸術としての美術に対して、職人的な工芸品、工業製品の美化・品質向上を正当な評価の対象に引き上げようとする動きから出発した。しかし、デザイン史の叙述は先行する美術史にならない、代表的な作家・デザイナーの作品を時代順に取り上げていく方法がとられた。この場合、作家の優れた部分・特徴ある思想は取り上げられるけれども、作家・デザイナーのアイディアが製品となったときにどのような影響があったのかは明らかにはならない。

また、デザイン史においては重要なことであるが、作家・デザイナーがどれほど優れたアイディアを持っていたとしても、必ずしもそれが製品として実現してきたわけではなかった。消費者にそのアイディアが必ずしも支持されるわけではなかったし、権威が確立している過去の様式を支持する生産者も多くいた。商品の生産には様々な制約があり、社会のなかでは、常に、モダニズム以外の様々な様式の商品が同時につくられていたのである。

そこで、モダニズムのデザイナーたちが社会への取り組みを行ってきたことを振り返っておくのは、今日でも十分に意義のあることである。“生活文化の創造”とは、生産者・消費者を問わず繰り返し主張されてきたことであるが、私たちはこれまでの取り組みを十全に踏まえているとはあまりいえない。

近年の例で言えば、経済産業省が提唱する「新日本様式」<sup>2</sup>が挙げられる。これは「日本の伝統文化をもとに、今日的なデザインや機能を取り入れて、現代の生活にふさわしいように再提言」するものとされている。経済産業省の前身は商工省であるが、その商工省の時代に産業工芸試験所において剣持勇を中心として、「近代日本調」(Japanese Modern)が提唱されていたことやその成果・問題点を踏まえる作業を「新日本様式」は行っていない<sup>3</sup>。また、「新日本様式」は英語表記を **Japanesque Modern**<sup>4</sup>と定めているが、近代日本調=**Japanese Modern** との差異は不明瞭である。森仁史は新日本様式について、以下のように述べている。

「戦後日本デザインもまた、いまバルブによる自信過剰から、身の丈にあった自己確認を経ていくつかの分野において再び自信を取り戻しつつあるかのようである。その一方で、2005年5月に提唱された『新日本様式』…はこの100年の間に日本が再三取り組んできた

自己のルーツの再確認作業と同根であり、これが繰り返されるのはその成果がまだまだ十分達成されておらず、自らも十全だと意識できていないことの明かしではないだろうか」<sup>5</sup>

モダニズムのデザインを日本において実践しようとした試みは過去に実際に行われており、それはデザイナーの理想通りに進めることはできなかった。デザインの受け手との関係を振り返っておかなければ、理念の普及や社会的認知度を高めることは困難であるといえる。

### 第3節 編集者の理想—創刊号

『リビングデザイン』という誌名を見ると、この雑誌がインテリア雑誌であるかのような印象をうけるかもしれない。しかし、『リビングデザイン』は商品カタログのような雑誌ではない。創刊号(1955年1月)の「編集後記」は、「リビングデザイン」とは「生き生きとした現代のデザイン」・「生活のまわりにあるものの造型」という意味であるとし、この雑誌が「グッド・デザインを推進する担い手となる」という目標を掲げている<sup>6</sup>。この「編集後記」では、欧米においてリビングデザインという言葉が使われるようになってきていることに言及し、この言葉は「生き生きとした、いまのわれわれの時代の言葉」だと述べている。

創刊号の内容は次のようになっている。まず、消費者に働きかけるものが見られる。「日本の工業デザイン」(無署名)では、日本インダストリアル・デザイナー協会(JIDA)のメンバー(亀倉雄策、渡辺力、淡島雅吉、剣持勇、柳宗理、小杉二郎)の作品を紹介しながら、「日本の産業と結びついたグッド・デザイン」を示そうとしている<sup>7</sup>。この記事には執筆者が示されていないが、消費者が「いいデザイン」のものを積極的に選ぶべきだという主張がなされている。デザイナーの役割は「生産者と消費者の間にたち、それを推進する根元」であるとされる。デザイナーの役割への言及は他の記事にも見られる。「流行」に関する記事<sup>8</sup>では、消費者・大衆は「選択するだけであって創り出す能力はない」という位置づけになっており、デザイナーは、創造力・社会心理の動向を考える能力を備えておく必要があると考えられている。

創刊号では産業側の問題も指摘されている。1951年に来日し、〈ピース〉(たばこ)のパッケージ・デザインで知られたレイモンド・ローウィ(Raymond Loewy)の仕事を、当時、産業工芸試験所に所属していた剣持勇が紹介している<sup>9</sup>。ローウィがデザイナー、建築家、装飾家などと協働で仕事をしていることを紹介しながら、剣持は「組織の力でつくる」点に注目している。インダストリアル・デザインや消費財のデザインが工芸から出発した日本においてはデザインを個人作家的な美術と関連させて考える傾向があり、ローウィの記事は協働のあり方、「夫々の専門家の集団としてのグループ・ワーク」(剣持)というデザインの新しいあり方を示す意図がある。

また、企業がデザインをどう位置づけるかも問題であった。「ポスター」に関する記事(無署名)では、市場に出回っているポスターの質の悪さと日本宣伝美術協会(日宣美)の展覧会に出品される試作品とを対比し、「芸術性と実用性の融合」の必要を説きながら、企業のデザインに対する意識の高揚を促している。「芸術性を強調する作家側と実用性に固執する経営者側との仲介者」、融合を「強力に推進するディレクター」が必要である。「デパート」の家具売場を扱った記事(無署名)では、デザイナーと建築家を比較している。建築家は「医師や弁護士と同じように、専門知識をもたないクライアント…の味方」になるようになってきたのに対し、室内設計のデザインは商業の方を向いている。デパートのデザイン部・仕入れ部には「強力なデザイン・ポリシー」、「文化的な企画態度」が必要になっている。デザインのモダニズムは、シンプルなデザインをよしとした。市場の商品は「ゴテゴテした飾りの付いた製品」がほとんどであった<sup>10</sup>。商品の外見にこだわるデザインは、模倣が起りやすい。「自動車」の記事(無署名)では、技術力が海外に追いついていないこと、デザインに独自性がなく、外車の模倣に終始していることが取り上げられている。デザインの模倣の問題は輸出の問題とも関連し、注目の高い事柄であった。創刊号では「デザイン・センターの設置」の動きについても述べられている。これは当時の通産省が中心となって繊維製品の意匠侵害を防ぐことを目的とした財団法人の設立の動きであるが、同記事ではさらにすすんで「わが国のグッド・デザイン運動の一端をになうべき、もっと積極的なセンターになってほしい」(無署名)と主張している。

デザインの理論作りをめざしたのもモダニズムの特徴であった。創刊号では「名著紹介」という記事にハーバード・リード(Herbert Read)の *Art and Industry* が取り上げられている。これは『インダストリアル・デザイン』というタイトルで1957年に翻訳・出版されており<sup>11</sup>、それより早く『リビングデザイン』はリードを紹介したことになる。邦訳のない段階でどの程度、雑誌の読者に受け入れられるか、編集者は十分に考慮しているとは言えない<sup>12</sup>。

「名著紹介」では *Art and Industry* の「産業デザインの原理を説き、その理論の標準となるところを築いた」点を評価している。産業家も「芸術におけるフォーム(形式)の問題」を知る必要がある。「フォーム」とは、材料(陶器・ガラス・金属・木材・織物・皮革など)による形式美、機能美、機械生産に適した装飾などであり、これを学ぶための芸術教育も必要だとされる。創刊号の別の記事でも、「形や色や材質の組立てそのものを、用途、機能、材料、環境等の諸条件に適合させて創り出す美」<sup>13</sup>が今日的な美であるとされている。

海外の評論家・デザイン史家だけでなく、国内のデザイナーも取り上げられ、創刊号では桑沢洋子が紹介されている<sup>14</sup>。桑沢が評価されているのは、桑沢の「生活要素としての服飾」という立場である。「ゴテゴテした装飾で埋った衣装」には縁がないかもしれないが、「愉快地働き、朗らかに暮らす」市民にとって必要な衣服のデザインこそが桑沢の目指すところである。このデザインには、働きやすさ・「厄介な排便の際の操作」など、細かい注意が必要であり、こうした配慮がなされたデザインは「フォームとして実にキリリと引き

締まった簡潔な力」があると形容されている<sup>15</sup>。「自動車」のデザインにおいても、市民向けのデザインが強調される。「高級車よりもフォルクスワーゲンのような普及車の量産」、「長期間大きな変更をしないで使用できる、斬新で合理的な車体のデザイン」、そのことによってコストが下がり、品質の向上が実現される。

#### 第4節 読者

このように、創刊号は消費者・デザイナー・産業界などに関する記事を掲載した。その後『リビングデザイン』は第2号から第17号まで(1955年2月から1956年5月まで)、「編集者への手紙」として読者の反応・投稿を載せている。これを読むと、読者の反応は必ずしも良いものばかりではないことが分かる。

このような資料には取り扱いに注意すべき点もある。それは、意見を求める調査では、発言する人は発言したい欲求をもった人であるという点であり、特に発言しようとしていない中庸の立場を汲み取ることが難しい。例えば、ある商品・サービスについての感想を消費者に求める場合、それを積極的に評価する意見と改善の要望する批判的な意見とに二分される傾向がある。投稿も同様であり、モダニズムのデザインが「一般」の人々にどう受け入れられたか考えるためには、発言していない人たちの受け止め方も大切になるが、本稿ではその点までは扱うことができない。しかし、読者の反応が一つではないことを知ることはモダニズム実践の難しさを考える上では有益である<sup>16</sup>。

##### (1) 読者に好意的に評価された記事

インダストリアル・デザインを扱う雑誌が少ないなかで、『リビングデザイン』の読者から、そのような雑誌が作られたこと自体には評価が与えられている。「最近非常に社会の話題として注目的になっているデザイン」を取り上げ(第8号・1955年8月、p.98)<sup>17</sup>、「たった一つのデザイン専門誌としてこれ[デザイン]を追求しようとしている」こと(第9号・1955年9月、p.91)<sup>18</sup>、「日本の中に、戦後、やっと独立した仕事として分野を開いたデザインに、正面から取り組んだこと」は大変意味のあることであった(第17号・1956年5月、p.73)。そして、経済の面からもインダストリアル・デザインを扱うことが評価されている。デザインは製品の品質・価値を高める上で重要であるが、「物のとぼしい日本ではデザイン等の創造によって世界的に進出する必要がある」という意見がある(第12号・1955年12月、p.81)。これは、国のデザイン研究所(産業工芸指導所)が商工省・通産省におかれたことや、明治期以降、デザインが輸出振興策と関連させて議論されてきたことを踏まえると、編集者らと立場を共有しているといえる。

その一方で、読者に内容面で注目されている記事を取り上げると、小池岩太郎の「構成の基本」という特集には繰り返し評価の感想が寄せられている(第8・12・13・15号、1955年8・12月、1956年1・3月)。これは第1号から第6号まで(1955年1-6月)連載された記

事であった。これは生活のありかたや貿易・経済に関するものではなく、デザインの技法に関するものである。人工物・自然物を問わず様々な形があるなかで、見て気持ちのよい姿を選んでいくと、人の美感に訴えかける「基本」(principle)があり、それはいくつかに分けられて「美的な構成の元」になっている<sup>19</sup>。こうした観点の下、小池は「対称の形」(symmetry)、「対称を破った釣合」(asymmetry)、「繰り返しの形」、「調和をはかること」、「主と従の関係」(dominance/subordination)、「構成の練習」(点の位置・面の分割・線の配列・形の集成)などを順に解説していった。

読者のなかでも自らデザインに関わっていると思われる人の中には、小池の特集記事を「形成原理、つまり自然・人工の中のあらゆるものの美的秩序をなしうるもの」を学ぶ上で役立ったと、専門的な立場から感想を述べている人も見られる(第15号、1956年3月、p.73)。しかし、『リビングデザイン』を教養を高めるために読んでいるという読者もおり(第6号、1955年6月、p.89)、そうした読者には専門的な知識に触れられたという満足を与えたのではないだろうか。小池は、日常生活のなかで「構成の基本」が実践できると考えている。食卓の上の箸や茶碗、湯呑などを使って「構成」を試してみること、棚の花瓶や額の吊り場所と部屋の関係などを調整すること、また、色紙を切って貼り並べること、豆細工などの遊戯などを小池は例に挙げている。小池はフランク・ロイド・ライト(Frank Lloyd Wright)が「幼児から、大きな積み木を与えられて遊んだことが後の立体構成に非常に役立ったようだ」<sup>20</sup>という懐述を紹介している。この懐述の典拠は明らかではないが、小池は「遊戯的興味のうちに構成の美的感覚を育てる」<sup>21</sup>ことの重要性を強調している。

他に支持されている記事には浜村順の「デザイン入門」がある。これは第6号から第11号まで(1955年6-11月)連載された。「デザイン入門」は、小池の「構成の基本」のように技術的・教育的な内容ではなく、消費者が商品に接する望ましい姿勢について述べたものであり、啓蒙的な内容である。浜村はデザインを「消費者・家庭人の立場で把えてみたい」<sup>22</sup>と立場を示している。

良いデザインの製品は、生活しやすいように人びとを導き、快適に生活し無駄を省くことに役立つ。浜村は、個人の好みの差異を認めているが、グッド・デザインを選ぶ客観的条件として、機能性・良質性・審美性を挙げている。このうち、審美性は個人の主観的な判断に関わると考えられるものであるが、浜村はこれを認めているものの、「環境との調和」・「好みの一貫性」を要件に付け加える<sup>23</sup>。好みはそのときの気分で決定され、変化するものというよりも、人間の成長に合わせて発展していくものだにとらえられている。

浜村は消費者の選択がグッド・デザインを育てるという立場から、消費者が判断能力を持つ必要を述べている。消費者の身の回りで最も考えやすい例として、家具・住まいのプランニングを取り上げている。「編集者への手紙」に掲載された投稿(第12号、1955年12月)には「デザイン入門」をどのように支持するのかという点についての言及はないが、浜村が住まいについて触れている点が共感をもって読まれたのではないかと推測される。

「デザイン入門」の中で特に、住まいの具体的なプラン(平面図)が提案・掲載されている

わけでない<sup>24</sup>。したがって、実用書的に「デザイン入門」の記事が利用できたわけではない。浜村は戦後の民主化と住まいの変化を関連させて論じており、そうした価値観が読者と共有できたのではないかと思われる。

浜村は家具と室内の設計、特に台所の改善に注目する。戦前の住宅設計は住宅改善などの合理化運動も見られたが、住宅設計の例には「女中室」が配置されているなど、中流以上の階級に焦点が当てられていた。戦前の住宅設計の中心は「客間」であった。「いつ訪ねてくるか判らないお客のために、住いのもっとも良い場所を、広くゼイタクに」使うと、住まいでの日常生活の妨げとなる<sup>25</sup>。浜村は、客間や玄関に日常生活の空間よりも多くの費用を使うことは、それによって住む人の社会的地位を示そうとする虚栄的な行為だと考えている<sup>26</sup>。

戦後になると、経済面からも無駄なところに支出するゆとりがなかったということもあるが、それは同時に「切りつめた間取りを考えながら、なんとかして住みよい家をつくらう」という考えを生んだ。浜村はこれを「健全な芽生え」と評価している<sup>27</sup>。それまで、住まいにおいて地位が低かったのは、台所であった。台所に象徴される家事の地位が低いということは、従来の「男尊女卑、家長専制の傾向」と関わりがある。浜村は、これをグッド・デザインがヒューマニズムに裏づけされていることと関連させて論じている。

「デザイン入門4」(「台所と台所用具」)ではダイニング・キッチンやリビング・キッチンが紹介されている。ダイニング・キッチンは「食堂と台所を結び付けた」ものであり、リビング・キッチンは「居間と台所」の結合である。今日では住宅メーカー・中小の工務店の設計を問わず、多くの住宅設計にこれらが取り入れられているが、ここでは戦後の小住宅にふさわしいものとして取り上げられている<sup>28</sup>。これらが評価されるのは、狭い住宅の空間を無駄なく使うことだけでなく、台所における家事を合理化することにあつた。作業の合理化のためには動線を短くし、散らかりやすい台所の作業場を一箇所に集中させる必要がある。浜村は台所の役割を、食物の準備・調理・配膳・片付け・食物の貯蔵・収納などに分け、基本的要素に調理する場所と施設・テーブル・椅子(スツール)・棚・保存場所・流しなどを挙げている。要素に分解して組み立てていくという発想は合理化の特徴の一つといえる。「デザイン入門4」には日本の建築家・デザイナー(池辺陽・松村勝男)だけでなく、海外(おそらくアメリカ)のキッチンが図版で掲載されている。家事を要素に分割して、その合理的な組み立てを考えるということは、欧米で先行して行われていたことであつた。アメリカではキャサリン・ビーチャー(Catharine Esther Beecher)、ハリエット・ビーチャー・ストウ(Harriet Elizabeth Beecher Stowe)らが家政学を発展させ、第一次世界大戦後ドイツにおいて、マルガレーテ・シュッテ-リホツキー(Margarete Schutte-Lihotzky)、エルンスト・マイ(Ernst May)らがフランクフルター・キュッヘ(フランクフルト・キッチン)を開発した<sup>29</sup>。これらが記事に反映されていると言えよう。

清潔さが強調されていることにも注目できる。アメリカの家政学は美しさよりも、科学的な根拠付けを重視したが、グッド・デザインを主張する「デザイン入門」は清潔さと美

しさを関連付けようとする。浜村は台所用品について、清潔さのために「使用後の洗いやすさ」を検討するように呼びかけている。この点が「食器類がゴテゴテした装飾過多から、シンプルなものに移行していく」ことの必然性の根拠とされている<sup>30</sup>。

## (2) 批判的な意見

前述したように『リビングデザイン』は、商品カタログではなく、また流行を作り出そうとしたり、モデルチェンジを促そうとしたりする意図を持っていなかった。『リビングデザイン』では海外の雑誌が紹介されている。そのなかで『グッド・ハウスキーピング』(*Good Housekeeping*,1885- アメリカ)はそのタイトルにも関わらず、「思いのほか家庭用品の記事は少なく」、「家と室内装飾と料理と婦人向きの読物の雑誌で、デザインの勉強には一寸どうか」と評されている<sup>31</sup>。派手なものばかりでなく、「身近で実用性のあるデザイン」を知るためには『インダストリアル・デザイン』(*Industrial Design*,1954- アメリカ)が挙げられている。この中でも身近な家庭用品などのデザインは一部であって、デザイン専門誌が少ない事情をうかがわせる。編集者にとっては、デザイン専門誌を日本で新たに作った意義も示唆したかったのであろう。また同じくアメリカの『ハウス・アンド・ガーデン』(*House and Garden*,1901-)は、大衆向けの商業誌で「装飾の多い甘いデザイン」が多い豪華な邸宅が中心となっており、日本にとってデザインの参考書にならないと述べられている<sup>32</sup>。アメリカ以外でも発行されている雑誌としては『ヴォーグ』(*Vogue*,1892-)がある。これはアメリカ以外にフランス・イギリスで発行された。『アメリカン・ヴォーグ』の編集方針はプロフェッショナル／アマチュアのドレスメーカー、一般中流家庭婦人を対象にしているとされるが、内容は「高踏的」、「欧米でさえ上流階級でしか実現できないもの」、「いささか実用性にかける」と評されている<sup>33</sup>。

新たにグッド・デザインのための雑誌をつくるという『リビングデザイン』の取り組みは読者には必ずしも伝わっていなかった。読者の意見・感想には「デザイン愛読者は何を望んでいるのか御調査下さっては如何」(第8号、1955年8月、p.93)、「未だに貴誌の性格といったものが失礼ながらはっきりしない」(第9号、1955年9月、p.91)、「編集方針が確乎としていない」(第16号、1956年4月、p.75)、「意図が奈辺にあるのか何がなんだか分からない」(「投稿」<sup>34</sup>第22号、1956年10月、p.76)、といったものがみられる。

読者の批判的な反応は二つに分かれる。それは、消費者・大衆向けの編集を求める意見と専門性を求める意見である。

前者の立場では次のような意見が見られる。「リビングデザインという雑誌名の解説より少しばかり大衆から遠ざかっている」(第2号、1955年2月、p.97)、「余りに芸術価値のみ高く、主婦としての家庭的な、日常生活との距離が大きすぎ」(第3号、1955年3月、p.87)、「ただ高尚な芸術価値のみ高く、一般向きしない記事の満載にはあざむかれたる気持」(第4号、1955年4月、p.93)など、読者自身が雑誌との内容に距離を感じているとの意見である。これらは雑誌創刊の頃だけでなく、創刊から一年後の第13号(1956年1月、p.73)でも

「我々の生活、即ち大衆の生活とは遊離した記事」を見かけるといふ感想が寄せられている。

こうした意見の読者が支持している記事は、「玩具と工作」、「色彩関係、台所日用品、スタイル画」などである。玩具の関係では、新しい凧の作り方が紹介されたり<sup>35</sup>、模型や彫刻が紹介されたりしている<sup>36</sup>。ただ玩具を紹介しただけではデザインとどのように関わっているのか分かりにくい、小池岩太郎が目指したような教育の視点がそこに入ってくる。剣持勇は新しい玩具として、チャールズ・イームズ(Charles Eames)とレイ・イームズ(Ray Eames)の「カードの家」(ハウス・オブ・カード)を『リビングデザイン』編集部が組み立てた作品例とともに、図版を使って紹介している<sup>37</sup>。同時に「マグネット・マスター」という金属板と磁石で構成する玩具を剣持の作例とともに紹介している<sup>38</sup>。ハウス・オブ・カードはカードの図柄が気象、生物、建築、工学などから取材された写真になっており、「目で見るエンサイクロペディア」である。また、「マグネット・マスター」は作ったものをすぐに壊せるところにポイントがあり、「ネバリ強い研究態度や、よりよく考えようというしつけを子供達にうえつける」効果がある。剣持は、玩具を通じて造型訓練を理屈ではなく体験的に行うことができると述べている。

色彩については、亀倉雄策らの座談会<sup>39</sup>が掲載されているが、これは海外と日本の色彩感覚の違いや色彩教育の必要性に触れ、啓蒙の意図が強い。しかし、「服装の配色プラン」<sup>40</sup>などは、実践的な技術の記事になっている。「スタイル画教室」<sup>41</sup>も同様に位置づけられよう。台所用品の記事では、デザイナー自身の台所の紹介がありまた実際の製品が図版で示され<sup>42</sup>、読者は写真で楽しむことが出来たと考えられる。先の浜村順も「デザイン入門」の題材に台所を使っていたが、他に浜口ミホも台所に関する記事<sup>43</sup>を書いている。これは農家の「改善」が必要な台所と工業製品が使われた台所を写真で比較している。浜口は衛生面から「改善」の必要な台所はまだ多いと述べており、「進歩」した台所を望む読者は関心をもつことができたのではないか。

住まいのあり方を述べた記事には、「梅雨と住居」のように実用的な知識を紹介したものもある<sup>44</sup>。これは部屋の通風、屋根の雨漏りの防止、庭の排水、押入・床下などの乾燥の仕方などを紹介したものである。モダニズムの建築ではフラット・ルーフ(陸屋根)が採用されることが多かった。この記事は、「いかに防水工事を嚴重にやっても、かならず雨漏りの原因」になり「一概に見た目のスマートさにひかれた、ハイカラ好みの人達」が処置に困ることが多かったと、グッド・デザインとモダニズムを標榜する雑誌でありながら、モダニズム建築に批判的な内容である<sup>45</sup>。

後者の意見、デザインの専門性を求める意見は次のようなものである。ある読者は、『リビングデザイン』の読者層は「学生や、デザインに関心のある者」だと考えており、彼ら(おそらく投稿者本人も含めて)にとっては「便利帳的色彩が強い」(第12号、1955年12月、p.81)、「暮しの手帖的で趣味性が強い」(第13号、1956年1月、p.73)と感じられている<sup>46</sup>。体裁の面からもカット(文字と絵)が「婦人雑誌的であり貴誌に合わず、不愉快」と感じてい

る読者もいる(第7号、1955年7月、p.93)。

こうした読者が望んでいる雑誌編集の方向性はどのようなものか。ある読者は「クラフトの分野(創作工芸の作品・作家の紹介)、工芸に関する論文」や「日本の古典をデザインの角度からみる(光琳など)」ことを提案している(第13号、1956年1月、p.73)。また、別の読者は「知的な方向に現代生活におけるデザインのあり方を探求」することを要求し、『国際建築』を例に挙げ、この方向をデザインの分野に伸ばしてはどうか、と述べている(第16号、1956年4月、p.75)。『国際建築』は1925年に創刊され、1940年に休刊したが、1950年に復刊されて1967年まで続いた。『リビングデザイン』が発行されていたこの時期、『国際建築』は建築のモダニズムの評論活動を盛んに行っていた。この読者は美術専門家・評論家の「高度な論説」を期待している。デザインの対象は「室内装飾、家具、飲食器具、衣装、商店の装飾から機械類全般」としているが、これらは『リビングデザイン』の編集者とはそれほど見解の差はない。製品を示すだけでなく、論理的な説明が欲しいという読者の意見であろう。この読者は「新しい時代におけるリビングデザインの様式の探求こそ本誌の使命」であると述べており、現代の文化の支えとなるような理論を望んでいるものと思われる。誌上で良い商品の例を取り上げて個人的な意見を述べることは、必ずしも歓迎されていない。「1000円のお買物」という記事(第4-9号、1955年4-9月)では、建築家・デザイナー、その他の人びとが1000円程度で身近なところで使う商品を選んで紹介している。これについてはよいという感想もあるが、「個人の感傷とか趣味とかに引きまわされているように思えてならない」とも述べられ、「この雑誌のデザインに対する啓蒙性をプラスマイナスゼロに」していると評されている(第9号、1955年、p.91)。「見本の羅列」・「商品の紹介」よりも「美術批評家も…生活美術の方面へ進出」し、評論することが期待されている(第12号、1955年12月、p.81)。

## 第5節 『リビングデザイン』の対応

こうした声に対して、『リビングデザイン』はどう応えたのだろうか。例えば、前節で工芸とデザインの評論を望んでいた読者(第13号、1956年1月)をとりあげたが、現代工芸作家の作品紹介は創刊号で既に行われ(淡島雅吉)、また第7号(1955年7月)では「透明の美現代日本のガラス工芸」と題して作品が写真で掲載されていた。第12号(1955年12月)では「現代生活と民芸」(前田泰次)・「民芸とインダストリアル・デザイン」(柳宗理)など、民芸と現代・工業との関わりを考察した特集が組まれていた。

その後、編集のあり方に対する声を受けて、第18号(1956年6月)からは編集方針を変更している。伝統の扱いについては、国内外の民芸品の紹介、民芸論の展開—大衆のための実用品を美しく作ること、趣味の世界への耽溺を批判することなど—から、伝統の機能分析へ変化した。第18号では丹下健三・柳宗理・渡辺力による座談会を掲載している<sup>47</sup>。この中で丹下は、「貧乏や不安を消極的に肯定」とすると「わび」になるといい、「あきらめ

るんでない積極的な生き方」がデザインには必要だと述べている。日本の伝統の例として、畳が議論の対象に取り上げられる。畳の魅力は伝統的生活への感傷ではなしに、機能から説明される。丹下によれば、畳とはかつては家具であった。畳の間は、寝室・食堂・書斎など様々な用途に使うことができた。椅子の場合は、座ること以外の役割に使うことはできない。椅子を入れると「椅子の値段だけでなく、そのスペースの値段までだすことになる」(柳)。しかし、そうだからと言って畳が住宅に最も優れているといえるわけではない。「ニューマテリアルに畳ほどいい感触のやつが出て来ない」という消極的な理由で畳が支持される(丹下)。畳を形作る素材よりもいい素材が作られれば、それまでのものにはこだわらない。伝統をデザインから分析する視点を推し進めていくと、その伝統的な素材・器物の固有の良さをデザインで根拠付ける立場から、より機能をみたまものであれば伝統的な器物でなくてもよいという立場に展開していく。読者の期待する議論の到達点はどこであるのかが問題となろう。

編集部は自らの立場を「この雑誌は生活を『形』の側から発見しようとするもの」だと説明し、新しい製品の紹介でも、「日々の生活の変化、眼前に進行して行く出来ごとの中に捉えて」理解したいと述べる<sup>48</sup>。伝統の扱いは第 18 号以降も続き、清家清・吉阪隆正・白井晟一による「日本的機能の原型をみる」という記事を連載した<sup>49</sup>。また勝見勝は「機能と形態」を担当している<sup>50</sup>。編集部は、形の発見の方法としてこれらの記事を位置づけている。

「日本的機能の原型をみる」では、箆笥にモジュール(規準寸法)や組立・運搬のしやすさ<sup>51</sup>を結びつけたり(清家)、下駄に生産の経済性を見出したり(吉阪)している。「機能と形態」では手の動きを分類し、それに応じた道具がどのように発達したかを説明している。これは伝統や歴史を超えて、より原理的なデザインの根拠を求めようとしたものであろう。

誌面構成も変更され、視覚表現に新しい試みがなされた。写真は石元泰博・大辻清司らが担当した。石元はバウハウスの流れをくむインスティテュート・オブ・デザインで写真を学び、大辻は瀧口修造らの「実験工房」に参加した人物であった。これらの写真家が担当した誌面は、器物や建造物の形態や構造を見せようとする構成主義的な写真になっている。新しい視覚表現の方法を誌面に用いるだけでなく、視覚表現自体の紹介もなされており、「スクリーンの造型」(第 19-24 号、1956 年 6-12 月)では映画の表現方法やスクリーンなどの装置が説明された。

編集部は第 24 号で、「本誌は今まで、おもに新しい事実の奥にひそむものを洞察する眼を、構想力を、養う方向に仕事をすすめて」<sup>52</sup>きたと改めて述べている。「デザイン…を測る正しい物さしが見つからない」、「日本のデザインという分野に因襲的な伝統がないからこそ、今日の新しい生産モメントを創りだしていくんだという可能性」を見つけようという方針である。しかし、デザインのモダニズムを実現することに強い意欲をもちながら、『リビングデザイン』は第 25 号(1957 年 1 月)より販売網が縮小し<sup>53</sup>、第 26 号(1957 年 2 月)以降は月刊での発行が維持できなくなってしまった。

## 第6節 おわりに

『リビングデザイン』がモダニズムを志向したのに対して、読者は高尚であると反応し、また、生活に役立つ大衆向けの情報を盛り込もうとしたことに対しては、商業主義的であるとの批判が編集部に寄せられた。デザインは生活の美化・質の向上と、産業・商業とにも関わることがゆえに、両者の間でバランスをとることが常に難しい問題として現れてきた。『リビングデザイン』がインテリア情報の商業誌を目指していけばそれ相応の読者を獲得できたかもしれないし、技術的あるいは文化的な学術誌や美術雑誌を志向すれば発行部数は少ないとしても、それに見合った読者集団を得ることができたかもしれない。しかし、一貫していなかったものの、『リビングデザイン』は積極的に商品に向き合う姿勢を人びとに提案しようという意志を持っていた。

藪亨はデザイン史の課題について述べ、二つの立場を比較している<sup>54</sup>。一つはエイドリアン・フォーティ(Adrian Forty)の立場であり、それは「デザインの善し悪しの判別に関わるデザイン史の有用性」<sup>55</sup>を重視するものである。他方、ヴィクター・マーゴリン(Victor Margolin)は「デザイン史と現在デザインの実践との密接な関係」<sup>56</sup>に注目する。藪は、どちらも現在の人々の活動に関連づけようとする点は共通であるとしながらも、デニス・ドールダン(Dennis Doordan)の「人工物の構想としてのデザインは歴史と同一ではない」とう見解を紹介して注意を促している。

人びとが使う器物を構想する際には現実の生産と消費の仕組みを理解しておくことが必要であり、またそれと同じくらいに、何を作るのか・それを作ることで生活がどう変わるのか提案することは重要なことである。

本章の冒頭で取り上げた「新日本様式」は、報告書のなかで経済のグローバリゼーションの中でブランド力の確立が必要であると述べている<sup>57</sup>。使う側、消費者の反応を汲み取る姿勢はあまり強いとはいえず、その「様式」が全体としてどのような生活を実現するものであるかという視点が十分でない。製品のイメージは作り手の描く通りには必ずしも伝わらないという難しさを『リビングデザイン』のモダニズム実践から読み取ることができる。

---

<sup>1</sup> 長期に活動を続けることが出来た雑誌を扱う研究方法も考えられるであろうし、また意義のあることである。工藤芳彰は、1893年にロンドンで創刊され、アーツ・アンド・クラフト運動の拠り所となった『ステューディオ』(*The Studio: an illustrated magazine of fine & applied art*)について考察している(工藤芳彰『『ステューディオ』誌創刊者チャールズ・ホームの編集活動と日本観に関する研究』博士論文、拓殖大学、2003年・工藤芳彰『『ステューディオ』誌とアーツ・アンド・クラフト運動』《ウィリアム・モリスとアーツ&クラフツ》展、大丸ミュージアム東京ほか、図録、梧桐書院、2004年)。「ステューディオ」は1964年からは *Studio international* として今日も続いている。

<sup>2</sup> 2005年7月4日・経済産業省ニュースリリース、ネオ・ジャパネスク(新日本様式)・ブランド推進協議会・報告書による。「新日本様式」協議会は2006年1月に発足し、2009年

- 
- 3 月まで活動した。「新日本様式」協議会編『新日本様式への挑戦—再生するジャパン・ブランド』角川学芸出版、2009年。
- 3 報告書のなかで、グッド・デザイン賞(グッドデザイン商品選定制度)、G マークには言及があるものの、戦後のグッド・デザインとモダニズムについての分析はなされていない。
- 4 報告書の表記による。
- 5 森仁史「日本デザインの戦後史—貫戦期からの展望」《戦後デザインの軌跡 1953-2005—千葉からの挑戦》展、千葉市美術館、図録、2006年、p.19。表記は原文通り。「…」部分は引用者による省略、以下も同様。
- 6 「編集後記」『リビングデザイン』第1号、1955年1月、p.92。
- 7 また、『リビングデザイン』第一号は、今和次郎と女性デザイナーらの座談会を載せ、「身の物を買う時の態度」などを紹介し、消費者の実情を示そうとしている。美術大学卒業後、企業の設計・宣伝関係部門に就職しているこれらの発言者たちは、消費者のサンプルとして適切であるかは問題が残るだろう。
- 8 細野尚志「デザインと流行色」『リビングデザイン』第1号、pp.44-45。
- 9 剣持勇「レイモンド・ローウィとその協団—アメリカの工業デザイナー」『リビングデザイン』第1号、pp.26-29。「協団」は associates の訳にあてられている。
- 10 「日本の工業デザイン」『リビングデザイン』第1号。
- 11 勝見勝・前田泰次の訳による。
- 12 リードのほかには『リビングデザイン』第5号(1955年5月)でニコラス・ペヴスナー(Nikolaus Pevsner)の *Pioneers of Modern Design*(邦訳『モダンデザインの展開』)が紹介されている。宇賀洋子は「この本を教科書として、最初にデザインを学んだ。原書を写真版でプリントしたもので、辞書を片手に原書に取り組んだ最初であった」と述べている。デザインの関係者の中では、リードやペヴスナーなどの海外の研究者の著作は広まっていたといえよう。宇賀洋子「特集号“デザインのパイオニアたちはいま”によせて」『デザイン学研究特集号』第1巻第1号、1993年。
- 13 細野「デザインと流行色」、前出。
- 14 浜村順「デザイナー紹介 桑沢洋子さん」『リビングデザイン』第1号、pp.70-73。
- 15 桑沢は「桑沢洋子デザイン研究所」を1954年に設立した。ここでは服飾デザインなどが教育されたが、講師は佐藤忠良のほか、清家清・剣持勇・勝見勝など、戦後のデザイン運動に関った国際デザインコミッティのメンバーが含まれていた。常見美紀子「桑沢洋子とモダニズム—デザイナーおよびデザイン教育者の視点から」デザイン史学研究会・第4回シンポジウム・基調報告1、『デザイン史学研究会誌』第5号、デザイン史学研究会、2006年。
- 16 投稿者がどのような背景をもったひとであるのかによって、評価や関心が異なることが予想されるが、「編集者への手紙」には投稿者の住所(都道府県名のみ)・氏名は記載があるものの、職業などは示されていない。
- 17 「編集者への手紙」からの引用。ここからの引用は号数、出版年・月を示し、『リビングデザイン』誌名・記事タイトルは省略する。以下も同様。
- 18 [ ]は引用者による補足。
- 19 小池岩太郎「構成の基本(1) 対称の形」『リビングデザイン』第1号、p.61。
- 20 小池岩太郎「構成の基本(6) 構成の練習」『リビングデザイン』第6号、1955年6月、p.29。引用は原文通り。
- 21 同上。
- 22 浜村順「デザイン入門1 デザインを理解するために」『リビングデザイン』第6号、p.47。
- 23 同上、p.51。なお、機能性は「必要な条件を提出して、買いたいものが、それを満足さ

---

せるか」ということ・品物が持っている機能と買う人たちの目的の一致、良質性は最も合理的な生産方法でつくられ、材料がその器物に一番適したもので作られていること、とされている。

24 そうした記事も『リビングデザイン』の中にはある。池辺陽「新しい建築 建てる人とすむ人」(『リビングデザイン』第16号、1956年4月)など。

25 浜村「デザイン入門4 台所と台所用具」『リビングデザイン』第9号、1955年9月、p.43。

26 浜村「デザイン入門2 続・デザインを理解するために」『リビングデザイン』第7号、1955年7月、p.60。

27 浜村「デザイン入門4」p.43。

28 浜村「デザイン入門4」p.43。

29 柏木博『モダンデザイン批判』岩波書店、2002年。

30 浜村「デザイン入門4」p.46。

31 「外国のデザイン雑誌紹介」『リビングデザイン』第9号、1955年9月、p.85(R.M.の署名)。

32 浜口隆一「外国のデザイン雑誌紹介」『リビングデザイン』第4号、1955年4月、p.21。浜口は内容はともかくとして、住関係の雑誌を充実させていることはデザインが広まる上では有益だと評価している。

33 「外国のデザイン雑誌紹介」『リビングデザイン』第5号、1955年5月、p.24(R.M.の署名)。編集方針は「アメリカの図書館関係に配布された雑誌案内」が参照されている。

34 「編集者への手紙」は第17号(1956年5月)まで続き、第22-26号(1956年10月-1957年2月)までは「投稿」という記事で読者の意見が掲載された。

35 由良玲吉・北代省三「新しい風を作りましょう」『リビングデザイン』第1号、1955年1月、p.12。

36 藤本鉄二「すみたい家の模型と工作」・北代省三「動くオブジェ モビールを楽しむ」『リビングデザイン』第8号、1955年8月。

37 剣持勇「新しいくみたてカードと磁石のおもちゃ」第5号、1955年5月、pp.38-41。

38 同記事では「アーサー・カルラ」のデザインとされているが、正確な欧文表記は明らかでない。

39 亀倉雄策・三林亮太郎・大智浩「座談会 色彩よもやま話」『リビングデザイン』第3号、1955年3月、pp.44-50。

40 宮本三郎「服装の配色プラン」『リビングデザイン』第3号、1955年3月、p.51。

41 長沢節「スタイル画教室」『リビングデザイン』第1-5号、1955年1-5月。

42 『リビングデザイン』第9号、1955年9月。

43 浜口ミホ「台所改善をめぐる デザインのジレンマ」『リビングデザイン』第9号、1955年9月、pp.34-37。この記事では、実用に忠実であることはかえって退屈なデザインになってしまうとも述べられており、「機能主義」理解の点で興味深い内容であるが、台所関連の記事を大衆向けとして支持した読者はその点にまで関心をもったのか、「編集者への手紙」などでは明らかでない。浜口は「芸術的魅力」は「生活空間(リビングスペース)の中で営まれる生活の時間的な流れの中に、何か人間として生きているという充実感を感じさせるところ」だと述べている。()は原文通り。以下も同様。

44 高村英也「梅雨と住居」『リビングデザイン』第6号、1955年6月、pp.6-7。

45 フラット・ルーフはモダニズムにおいて、屋根の形式に表現される伝統から意識的に離れるという象徴的な意味を持っていた。また、ル・コルビュジェ(Le Corbusier)の近代建築五原則にみられるように、開放された屋上を、屋上庭園として、太陽光を十分に受けられる空間として新たに利用する工夫が意図されていた。高村がフラット・ルーフは避けられねばならないと主張したのは、日本においてフラット・ルーフを使いこなすだけの技術水

---

準が十分ではなかったという事情によるものと思われる。

46 『暮らしの手帖』は1948年に創刊され今日まで続いており、『リビングデザイン』よりも編集方針が安定しているといえる。中島永晶らは『暮らしの手帖』における50年間の消費財の変化から、戦後の一般家庭の志向を分析している。中島永晶・磯貝恵三「消費財にみる生活者志向の変遷—1948年から1998年までの雑誌『暮らしの手帖』を基にして」『デザイン学研究 研究発表大会概要集』第46号、日本デザイン学会、1999年。

47 丹下健三・柳宗理・渡辺力「座談会 古いもの・新しいもの—日本の伝統的テクスチュアを中心に」『リビングデザイン』第18号、pp.8-23。

48 「編集後記」『リビングデザイン』第23号、1956年11月。

49 清家清・吉阪隆正・白井晟一「日本的機能の原型をみる—生活の歴史の中から」『リビングデザイン』第22-24号、1956年10-12月。

50 勝見勝「機能と形態」『リビングデザイン』第22-24号、1956年10-12月。

51 ドイツ語の *das Möbel* は英語の *mobile* と同じ語源であることにみられるように、家具とは動かさうるものであった(清家清「畳」『リビングデザイン』第24号、1956年12月、p.19)。

52 「編集後記」『リビングデザイン』第24号、1956年12月、p.69。

53 第24号の「編集後記」は、「来年からリビングデザインは特定の書店にのみ御目見得することになりますので、入手に御迷惑をかけるかもしれません」と断っている。

54 藪亨「デザイン史の現状と課題」『デザイン理論』第42号、意匠学会、2003年。

55 フォーティーによれば、これは「過去に人びとがどのように品質を判別してきたかを解明」することであるとされる(藪、2003)。

56 マーゴリンは「デザイン学」が必要であると述べ、それは「日々の生活において如何に生産物を生み出し利用しているか、過去においてそれをどのように為してきたかを問題にする研究分野」であり、生産の構想・計画・生産活動・形態・分配・消費の問題を含む(藪、2003)。

57 前出、報告書による。また、新日本様式100選発表展示(2006年10月、日本橋三井タワーほか)においても「日本ブランドの確立」が目標とされている。

## 第4章 デザインにおける戦後モダニズムとポストモダン

### —世界インダストリアルデザイン会議・京都大会を中心に—

#### 第1節 はじめに

第3章では、『リビングデザイン』という雑誌メディアの例を通じて、モダニズムに対する消費者の反応を取り上げた。消費者の実生活に役立つようにするという試みに対しては読者から通俗的との批判があり、モダニズムがもつ原理・原則の追求という姿勢に対しては高踏的との声が編集部に寄せられていた。グッドデザインの実物を展示し販売するという普及活動が都市の百貨店で行われ(銀座・松屋)、そこでの顧客もやはり都市生活者であったように<sup>1</sup>、1950年代はまだ国民の所得は全体的に低かった<sup>2</sup>とはいえ、モダニストがいう「大衆」・「消費者」には実は想定外の多様な階層が含まれており、「大衆」などのことばでひとまとめに捉えるのは実際には困難であった。実用的・啓蒙的、両面の記事を掲載しながら、『リビングデザイン』は通俗的な日本の表象から抜け出し、モダニズムの原理を追求しようとする姿勢をもち続けた<sup>3</sup>。

しかしながら1970年代に入り、社会を一つの原理・原則でまとめ上げていくことはどうやら難しいということが、モダニスト自身にも感ぜられてくるようになった。第4章では、1959年から1973年の間に行われた8回の世界インダストリアルデザイン会議を事例として、消費財を扱うインダストリアルデザインのモダニズムからポストモダンへの流れを読み取っていく。初期の大会の議論は大衆の啓蒙など、モダニズムの特徴をよく示すものであるが、科学技術の高度化や世界経済の拡大などの変化により、インダストリアルデザインもその対応を模索していった。1973年の京都での大会は、日本で開催されたという点だけでなく、近代合理主義に対する批判が現れており、ポストモダンの到来を示す大会である点が注目できる。

以下では、まずヨーロッパで開催された第1回から第7回の大会のテーマを確認する。次に第8回にあたる京都大会の議論をとりあげ、そこに参加した論者に1950年代の発言と変化があるか検討する。また京都大会でそれまでの大会とは異なる特徴を示した講演を取り上げ、それが参加者にどう理解されたのか検討し、京都大会の議論内容がどの程度共有されていたのか読み取っていく。こうした検討と通じて、1960年代までと1970年代との関係を考えていきたい。

#### 第2節 世界インダストリアルデザイン会議

世界インダストリアルデザイン会議は国際インダストリアルデザイン団体協議会の会議として行われたものであった。この協議会は1957年に国際インダストリアルデザイナー団

体協議会(International Council of Societies of Industrial Designers, ICSID(イクシッド))として、ロンドンで設立され、1961年に参加団体の増加に伴い国際インダストリアルデザイナー協議会と改称され今日まで続いている(略称は同じく ICSID、傍点筆者)。総会と会議は1959年に第1回大会がストックホルムで開催され、以降、隔年で実施された。1973年の京都大会は第8回大会にあたる。

京都大会開催前の1972年に、ICSIDの副会長であったミシャ・ブラックはICSIDの活動目標を大きく3点掲げている。それらは、①国際交流を通じてそれぞれの国の職能団体が社会的地位を得られるようにすること、②職務規定・国際競技規定など、職務実践上の課題を解決すること、③インダストリアルデザイナーの教育・デザインの高度な適応能力に対する一般大衆(public)の理解の醸成を図ること、などであった<sup>4</sup>。以下ではICSIDの大会について京都大会にいたるまでの流れを整理していく。

## (1) 第1回

第1回大会は上述どおり、1959年にストックホルムで開催された。結成間もない団体であり、第1回大会のテーマは大きなテーマはなく、組織のあり方・規則についての話し合いがもたれ、また「自国における工業デザインの現状の報告」がなされた。大会に参加した小池岩太郎は、大会の目的を「情報交換や協議によって、工業デザイナーの地位の向上や工業デザインの水準を高めていこうとするもの」と述べている<sup>5</sup>。

会則がない状態であればそれを作ろうとするのはごく当然なことではあるが、会員資格をどのような団体に認めるかに関する議論は興味深い。会則草案では「少なくとも50%以上が現役のデザイナーからなり、かつ会員が指導権を持っている協会」とされていた。この数値をめぐる意見が様々出されたが、小池は「工業デザイナーの数の少ない会やそれが指導権を持たない会では勢い、他の勢力、すなわち政治力や会社の利益代表の意見などが強く出てくる恐れがある」と述べている<sup>6</sup>。歴史の浅い職業が社会的に認知されるようにするために必要であった、と実際的な要因も指摘可能であろうが、近代デザインが持っていた過去の権威からの分離という性格をICSID成立時にも読み取ることができよう<sup>7</sup>。

## (2) 第2回

第2回大会は1961年にヴェネチアで開催された<sup>8</sup>。テーマは「社会における工業デザインの機能」・「工業デザイナーの育成」・「職能としての工業デザイン」の3つであり、ハーバード・リードが基調講演を行った。リードは「大衆の趣味」について、「現代の精神錯乱やニヒリズムの徴候である低俗さを、美的範疇に入れようとする邪説が今日流行している。様々な欲求不満を、センセーションで満たそうとするよう大衆をうながしている。真実、洗練さ、慎みという美の理想は、もはやどこにも見当たらない」<sup>9</sup>と述べた。

反合理主義、ポストモダンの美術が広まるのは1970年代のことであるが、リードはモダニズムの立場を取っている。大会の他の出席者も「工業デザイナーは、流行や趣味に影響

されず、逆に影響を与え、むしろ永久的なものを創るべき」(シグナード・ベルナドッテ)・「デザイナーの消費者に対する要求は最高の趣味と、商業主義の否定」(カールシュヴァンツァー)などのように、感情に訴えかけ、確かな論理をもたない商業主義に反対する意見を述べている<sup>10</sup>。

### (3) 第3回

第3回大会は1963年、パリで開催された。討議テーマは「工業デザインにおける統一要素について」とされ、第2回大会の問題関心を継承している。第3回大会の予備報告では、「われわれが製作する全てのものは、過去の文明の中に認めることが出来るスタイルの相対的なユニティを甚だしく欠いている」と、現代と過去を比較している。個々の商品はよくデザインされていていても、「秩序ある協同」・「自然に対する相互の調和」は無視されていると、当時の商品環境を捉えている<sup>11</sup>。参加諸団体は、現代が混乱しているという点で共通認識はもっているが、混乱状況は「過渡的現象」であるとか、「多様性と云うべき」ものだという評価や、「過去に見える統一は限られた階層だけ」と現代の進歩した部分を注目する意見があった。ICSID事務局は討議にあたり、以下のような質問を事前に作成した<sup>12</sup>。

I (a)われわれが直面している混乱の原因はデザイナーたちの専門化への傾向か？それがデザイナーをして、他分野の人たちや幅広い文化との実際的接触を失わしめたためか？

I (b)われわれが直面している混乱の原因は多様な生産技術の故だろうか？

I (c)われわれが直面している混乱の原因は、販売のために製品の区分を増やしていく商業政策のためか？

I (d)われわれが直面しているこの混乱の原因はデザイナーたちの意見や道徳基準の違いのためか？

II この混乱の状態は嘆かわしく、避け難いものか、受け入れるべきか？

IIIそれが嘆かわしいものならば、(a)画一的単調にならずこれを打破する提案は？ (b)工業デザインはその他の生活造形分野の指導的役割に役立つか？ (c)工業デザインは工業製品間の連結要素になるか？ (d)工業デザインはその他生活造形分野全体の支配的精神状態にまで高まるか？

これに日本インダストリアルデザイナー協会(JIDA)は、統一を重視する立場から、(III(a)に対して)「デザイナー個人個人が、人間的総合調和への意志をもつこと」・「その方向や方法については、しばしば世界的に話し合いの場がもたれること」<sup>13</sup>と回答している。これには京都大会のテーマ、「人の心と物の世界」につながっていく関心が読み取れる。

### (4) 第4回

第4回大会は1965年に、ウィーンで開催された。テーマは「デザインとコミュニティ」

(Design and the Community)とされ、サブテーマに健康・教育・交通・道路が設定された。インダストリアルデザインが商品やサービスを提供する対象として、“社会”はそれまでの大会でも前提されていたが、第4回大会では、レイナー・バンハムが基調講演でインダストリアルデザインにとってのコミュニティの性格を改めて論じた<sup>14</sup>。

コミュニティという言葉はデザインでよく使われるが、バンハムは最も包括的な意味として、疎外(alienation)の対極にあるものという認識を挙げている。コミュニティのためのデザインは感傷的によいものとされがちであるが、資本主義社会のもとではコミュニティは唯一の依頼者ではなく、「ある特殊な形の集団依頼人」<sup>15</sup>である。この依頼人は「監獄や催涙弾、原子爆弾」のデザイン(設計)を依頼することさえある。そのため、コミュニティの性質は客観的に捉える必要がある。

バンハムはコミュニティの性質を4点挙げている。それらは、①「社会的に全体のためのもの」、社会を構成する様々なグループを代表すること、②地域の単位となること、③政治的権限をもち、またそれに左右されること、④政治的諸機関を通じてデザイナーと依頼人の関係に干渉しうること、などである。

デザインの失敗はデザイナーの責任として問われるが、コミュニティの性質を考えると、コミュニティのためのデザインはその責任をデザイナーのみに転嫁することは出来ない。バンハムはデザイナーとコミュニティを「芸術家・対・パトロン」「主人・対・下僕」の関係で捉えることから考え始めると、やがて両者は「公共サービスの同格のパートナー」であることに気付くと述べる。またコミュニティの一員である消費者については、デザインの目的設定から疎外されていないようにすること、超コミュニティの人々の移動に対応するために「人間の能力限界と人間の行動意欲の深い理解にもとづき生み出された、より単純なデザイン」<sup>16</sup>が望ましいと述べている。

第4回大会に出席した吉岡道隆はバンハムの指摘を「一般大衆も施政者とデザイナーと同様に協同の責任をおわなければならない」<sup>17</sup>とまとめ、京都大会の前年に ICSID 紹介の特集を組んだ『工芸ニュース』(1972年6月)も吉岡の指摘をふまえて第4回大会の内容を回顧している<sup>18</sup>が、バンハムの指摘はデザインが失敗した場合の責任を消費者も自覚して分かち合うべきだという内容ではない。第2回大会のハーバード・リードに見られるような消費者・大衆の捉え方とバンハムの捉え方には、それらのあいだには4年間の差しかないけれども、違いが生じてきていることが分かる。

## (5) 第5回

第5回大会は1967年にモントリオールで開催された。テーマは「人間と人間」(Man to Man)であり、サブテーマに「人—その必要と欲望」「人—その知識」「人—その能力」という3つの内容が設定された。大会のテーマは、同時期に開催されていたモントリオール万国博覧会のテーマ、「人間と世界」に対応するものであった。モントリオール博はカナダ建国100年を記念するものであり、会場はモントリオールの都市開発、ビルや地下鉄建設に

よる残土を使って埋め立てられた人工島で行われた。会議に参加した吉岡は「人間と世界」を「人間と人間の創った環境とその支配」と言い換え、「世紀の人工環境と知的交流の場となりつつある Exposition」と博覧会を位置づけている<sup>19</sup>。モントリオールへの ICSID 第 5 回大会誘致のためにカナダ代表として演説を行ったのは、モントリオール博に参加していた技術者(エドワード・チャーチル、地形政策)であった。吉岡は「モントリオール市を総合開発し、21 世紀の人間活動と発展にこたえる人工環境を創るにはなくてはならない人であったのだろう」と述べている<sup>20</sup>。

モントリオール博のテーマの背景には、科学技術の在り方に対する反省があった。二度の世界大戦では、科学技術が大量破壊に利用された。そのため「人間と科学の再調整」・「科学を支配する人間をより深く考究する必要」(吉岡)といった課題が生じてくるわけだが、科学技術は人間が住まう環境を人工的に整備するために使うという枠内で捉えられている。チャーチルは第 5 回大会の冒頭で「人間の価値と現在の技術の都市とをこの世界における人間の生き方と関連させて強調する」ことがモントリオール博の基本理念であって、「環境」を重視し、「環境表現と知的表現におけるデザインの総合性(totality)を達成しようと図ったこと」が分かるだろう述べ、「Expo'67 はまさにデザイナーの博覧会である」と博覧会とデザインを結びつける<sup>21</sup>。他者との関係を充実させていくことを目標にするのはコミュニティをテーマに据えた第 4 回大会と関心を同じくするものであるが、人間関係・生活環境の設計に科学の利用が志向されている<sup>22</sup>。モントリオール博の時点で、1970 年に大阪で博覧会を開催することが 1965 年に既に決まっておき<sup>23</sup>、京都大会は大阪万博と同時開催ではなかったものの、博覧会でデザイン理念を実践し、デザインの会議を開催するという流れはモントリオールの大会を踏襲するものであった。

サブテーマの講演者にはデザイナー以外の専門家が招かれた。「過去の理解にしたがった科学的区部の思考と行動を、新たな見地より再編成」する(吉岡)<sup>24</sup>という観点から、デザイナー・美術家・建築家などデザインに近い領域の人々以外が講演者に選ばれたものであり、これは、京都大会でも続けられた。

「人—その必要と欲望」の講演者は人類・社会生物学者(アシュレー・モンターニュ)であった。モンターニュは人間が他の動物に比べて不完全な状態で生まれてくる—「最も不確定な状況で生まれる赤子が母体の内外を通じて最小限 533 日間の慈しみが母親から必要である」<sup>25</sup>—ので、「愛し愛されること、他との協力を好むこと、交流をしあうこと」が「必要」であり、そのための人工物や環境、すなわちデザインの対象が未成熟であると指摘した。

「人—その知識」の講演者は精神病学者(ダニエル・カポン)であった。カポンは今後のデザインに求められる知識とは何かということではなく、現代で人々が共通の知識を持ちにくくなっている状況について述べている。それは、情報量の増大と直接体験できる世界の縮小というギャップが生じており、意識と行動が混乱し、知識がばらばらになること、「言語より不用な視覚言語の増大」で精神が不安定化していることなどであった。また「人—

その能力」では数学者(ヤコブ・ブノロウスキー)が「総合化された新たな知的学的体系」の必要性を述べている<sup>26</sup>。

## (6) 第6回

第6回大会は1969年にロンドンで開催された。ロンドン大会では、学生参加の問題・インダストリアルデザインとデザインセンターの定義が議題にされた。ICSIDには、職能活動、コミュニケーション、教育・訓練、発展途上国、専門用語、啓蒙新興などの専門委員会がおかれている<sup>27</sup>。学生参加についての議題は教育委員会から提起された。第7回、第8回(京都)では学生の参加が進んでいく。ロンドン大会ではデンマーク・オーストラリア・イギリスが学生参加の必要性を主張した。教育委員会委員長のミシャ・ブラックは、ヨーロッパを中心に学生の国際的な組織が計画されつつあることを報告している<sup>28</sup>。学生の台頭はモダニズムの枠組みを変容させていくことになるが、デザインの組織で学生が注目されたのはロンドン大会が最初であった。

インダストリアルデザインとデザインセンターの定義に関する議題は教義・定義、情報委員会から提起された。定義の議論は以前の大会でもとりあげられてきた<sup>29</sup>。ロンドン大会のインダストリアルデザインの定義では、第5回大会と同様に、人間が生きる「環境」が注目された<sup>30</sup>。

大会のテーマは「デザイン、社会、そして未来—人類の社会的要因および技術的可能性」であった。講演者はサイバネティックス、システム開発、管理技術、行動科学などの専門家であった。サイバネティックスとは「生物学・物理学・化学的エネルギーシステムの制御により情報を流通させ、操作する研究」である<sup>31</sup>。ロンドン大会の日本からの参加者は「現在から未来にかけての技術文明の異常なまでの加速度的発達と、そこにある人間社会に対する大きな不安」が大会のテーマ・参加者の関心の背景にあると感じられ、「インダストリアルデザイナーに課せられた大きな使命を改めて意識させられた」と述べているが<sup>32</sup>、不安の解決はデザイナーが何をつくるかといった提案にではなく、情報の制御技術に求められており、第5回大会でみられた関心が強化されているとあってよい。ロンドン大会の講演者の中でデザイナーであったのはレイモンド・ローウィーのみであった。

## (7) 第7回

第7回大会は1971年にスペイン・イビーザ島で開催された。テーマを「転換期のためのデザイン」(Design for Changing Age)とし、65の分科会が討論会・映写会・経験の発表会など様々な形式で行われた。第6回大会までとは運営方法が異なるため、大会の中心関心を読み取ることが困難であるが、『工芸ニュース』に載せられた大会報告では、デザイン教育・デザインの職能的実践・デザイン哲学の3種に諸テーマが区分されている<sup>33</sup>。これらのうちで社会・消費者の捉え方が読み取れるのはデザイン哲学であるが、ここでの発表は少なかった<sup>34</sup>。ここでは、マーケティング・醜悪化・環境デザイン・政治・発展途上国な

どのテーマが扱われた。政治体制に関しては、スペインの報告者は以下のように述べている。

「産業界には二つの傾向があり、一つは資本主義によるもので、強力な広告活動を通じて人為的に要求を促進して対象物を作り出す。もう一つは社会主義によるもので、選択の余地の少なさが対象物を洗練させない。どちらの場合もデザインとデザイナーは危機に直面している。対象物の企画においては、工業と商業主義がデザイナーよりずっと強い力で介入するからである。デザイナーは介入することのなかった全般的政策の負担を過重に負わされて、その仕事の責任は失敗であると考えられてしまう」<sup>35</sup>

商業主義に対する批判は従来からみられた。ICSIDの大会では、第2回でも同様の発言があるし、また日本で開催された世界デザイン会議(東京、1960年)でもみられたことであった。しかし、ここでは、資本主義のみならず社会主義に対しても批判が向けられている。戦前のモダニズムはデザインを通じて社会を改良するという立場から社会主義に関わっていくケースも見られたが、特定の政治体制を積極的に支持することは少なかった<sup>36</sup>。モダニズムのユニバーサリズム(国際様式)はデザインの形態・形式・方法が普遍的に通用するという観点で名づけられたものであるが、戦後のスペイン大会では、デザインが担う社会の開発は政治体制を超えるものだという意味でユニバーサリズム・インターナショナルリズムの考え方が見られる。ICSID・副会長(1972年)のブラックも「人間がその適切な尊厳を獲得しうるような工業的環境の世界的開発に比べれば、国家間の境界など第二義的な重要性しかもたない」とデザイナーの国際的な活動の意義を主張している<sup>37</sup>。

### 第3節 京都大会のテーマ

1973年に開催された京都大会(第8回)は、アジアで開催された最初の大会であった。第1回大会からの第7回までをみると、人間の生活環境が不統一であり混乱しているという現状認識、消費者の“趣味”向上の取り組みから科学重視へのシフト、戦後世代である学生の台頭、インターナショナルリズムなどの特徴を挙げることができる。日本での開催は、戦後の経済成長と、西洋に対する“東洋”が強く意識されていた。

京都大会以前に日本で行われたデザインの国際会議には1960年の世界デザイン会議(WoDeCo)がある。京都大会の準備委員長であった栄久庵憲司は、世界デザイン会議を「戦後の復興がひとつの頂点に達した日本が、いかに現代文化を形成する‘世界の仲間’であるかをプロポーズすることによって日本のデザイン界に築いた一里塚であった」<sup>38</sup>と経済成長の中に位置づける。1960年から10年余りを経て、「日本は物質文明の成長において、世界的な地点に立つに至り、現代世界の歓びと悩みを共にするにいたった」。世界インダストリアルデザイン会議の開催は、東京オリンピックや大阪万博と同じ線上にある、日本を世

界にアピールする場であった。栄久庵は大会誘致のスピーチのなかでも「日本のインダストリアルデザインの事実を見、批判を受けたい」・「日本の人々の ID のある生活をみてもらう」<sup>39</sup>という、外に見せる意識を直接表している。

京都大会のテーマは「人の心と物の世界」(Soul and Material Things)であり、1972年4月に決定された。「人の心」がテーマに取り入れられている点が注目されよう。ここでいう「人の心」とは、人間の思考パターンを情報工学によって明らかにするといった場合にみられるような、科学の対象としての「人の心」ではなく、より精神的・観念的・情緒的なものである。

日本での開催にあたり、西洋の合理主義思考に対して東洋の精神性が取り上げられたということであれば、テーマ設定としては非常に分かりやすく、またありがちな内容である。テーマを設定する立場の一人であった栄久庵も「機能論と観念論、技術からの発想と人間の心からの発想、その見事な統一」<sup>40</sup>が現代に求められていることだと述べる。栄久庵によれば、日本の「道具」は自然・造形・技術・象徴・儀式・秩序などの価値観を反映するものであり、また「観念がその反映を求めて道具をつくり出す、また道具が観念を生み出す」という関係がある<sup>41</sup>。

しかしながら、東洋の精神性が取り上げられたのは、大会の独自性を出すために西洋との違いを求めたという単純な理由からだけではない点が重要である。

デザイン関係者の間には、戦後 1950 年代・1960 年代を経て経済成長してもなお、行動や生活の核となるべきものを欠いているという感覚があった。本質論に向かいやすい議論の土壌があり、それが精神性への注目につながっていったと考えられる。京都大会の前に『工芸ニュース』は第 7 回大会に参加したデザイナー・教育者を集めて京都大会に何を期待するかという座談会を行った<sup>42</sup>。このなかで、会田雄亮は、デザインの発生は「人間社会の思想的な発展」とかかわりがあり、「エンジニアリング」になってしまったデザインを質的なものに変えていくべきだ、と述べている<sup>43</sup>。また、豊口協は産業発展のための利潤追求のデザインに対し「思想的な問題」を考えるべきだとして、ものを作る喜び・人間を愛すること・道具本来のあり方の追求などの「思想教育」の必要性を説く<sup>44</sup>。日本にこうした問題があることをふまえ、国際会議は「おのおのの国がもっているリージョナルな問題が提起されてこそ、ほんとうのインタナショナルになる」(木村一男)<sup>45</sup>と京都大会への期待が述べられる。日本のリージョナルな問題こそ、「人の心」であった。

## 第4節 京都大会の議論

### (1) 世界デザイン会議との比較

1960年に東京で開催された世界デザイン会議の日本からの参加者の一部は、京都大会にも参加している。この共通性は戦後デザインの発展史の中で理解されることが多い。すなわち、世界デザイン会議の準備・運営・議論を通じて、建築・インダストリアルデザイン・

クラフト・グラフィックなど様々な領域のデザイナーが協働を経験し、東京オリンピック(1964年)でオリンピック初となるデザインシステム<sup>46</sup>を構築させ、大阪万博(1970年)の会場計画によって仮設の未来都市を建設するという、成功の物語である<sup>47</sup>。確かにこれらの大きなイベントの成功は評価されるべきものであるが、戦後モダニズムの発展史はここで途絶えてしまう。1970年代を迎えた京都大会で戦後モダニズムの担い手たちが社会状況をどう捉えていたか、共通性だけでなく、1960年との変化を理解することも重要である。

## ① 勝見勝

まず、世界デザイン会議・「実際性」部会で議長を務めた勝見勝を取り上げる。会議は「東京宣言」として総括された。

「我々は来るべき時代が、人間の権威ある生活の確立のために、現代よりもいっそう強い人間の創造活動を必要としていることを確認し、我々デザイナーに課せられた、次の時代に対する責任の重大なることを自覚する。我々はこの東京会議によってともされた灯を消すことなく、次の時代に対する我々デザイナーの共同の責任を、手をたずさえてはたすことを誓う。」<sup>48</sup>

1960年において、「商業主義」によって混乱した生活環境・孤立した消費者に対して、様々な分野のデザイナーの協力が必要である、との認識が示されている。これは世界デザイン会議に先立つ国際デザインコミッティ（現在の日本デザインコミッティ）の勝見の筆による発足理念、「建築家とデザイナーと美術家は、汎地球的な規模における人類文明のため、協力をさかねなければならない」（1953年）<sup>49</sup>ということにも一致する。

1973年の京都大会では、勝見は「文化」の分科会に参加した。大会後の座談会で、勝見は1970年代をポストインダストリアルソサエティと捉えている。「20年位前」には「無限に量産マスプロの方向が伸びていってオートメーションでどんどん湯水のようにものが生産されたら問題は解決するといった単純なユートピアがあった」と過去を振り返る<sup>50</sup>。座談会の出席者にとって、インダストリアルソサエティとは工業によって世界が普遍化されていく社会、「文明が文化を制圧していく」社会(加藤秀俊)であった。

では、ポストインダストリアルソサエティにデザインはどう対応していくべきか。ここで個々の文化は「解決の蓄積、あるいはストック」と捉えなおされる。「ポストインダストリアルソサエティに、はたして現在日本が蓄えられてきた生態学的な条件と、その他の条件の中で、ある一つの解決のメソッドが、どういうふうに適用できるか、移行できるか」(栄久庵祥二)という問いが立てられる。

勝見は江戸時代を例に挙げる。畳のモジュール・家具のスタッキング・室内空間のビルトイン構造などを取り上げているが、これらの例は1950年代にも使われているものであった<sup>51</sup>。しかし、この場合、近代デザインの理論からみて肯定される部分が日本の器物のなか

にも見出され、むしろ日本の方が昔からあった、というかたちで日本文化を高く位置づけるための例であった。文明から文化を評価するというかつての視線が、この座談会では逆になっている。勝見は近代デザインの理論にはない江戸時代の特徴を挙げることはできていないが、「ノルムというものが公開されていて、それが特許だとか何だとかという禁止条項から解放されていたことが重要」だという。

「ひとつの企業とか特定の人でデザインで、工業所有権としてのデザインをマスプロにのせて、流通経路を整備して無限に売っている。そういうマスプロじゃなくて、私はみんなの頭の中にある共通のイメージとしてのコンセンサス…が、マスプロのスタートだった江戸時代のあり方が生かせるといっているわけです。そういうことが今、国際的に行われな  
いだろうか」<sup>52</sup>

勝見は「商業主義」に対する批判的な姿勢は変わらなかった。ポストインダストリアルソサエティでは、知識・情報は占有されるべきではないし、また占有できるものでもない。バラバラになった消費者・大衆を「文明」という一元的な知識の枠組みで纏め上げるのはもはや無理で、各人が自由に互いの情報を利用しあい、利益が独占されない環境が望ましい。戦後モダニストの、時代状況へのぎりぎりの対応がうかがえよう。

## ② 亀倉雄策

東京オリンピックのポスターなどの作品で知られる亀倉雄策は、世界デザイン会議の「個性」部会でパネリストを務めた。ここで亀倉は日本の「かたち」(KATACHI)について紹介している<sup>53</sup>。かたちは Form よりも広く空間的な意味をもつ。それは「感傷性のない合理的な、どっちかという理性的な空間」である。亀倉は、日本の様式は「切りつめて無駄な装飾性をすてきった」ものであり、「一定のスケールの積み重ねによってできた家」・「これ以上切りつめることのできないフォルムの食器や什器」などにその様式が反映されてきた。

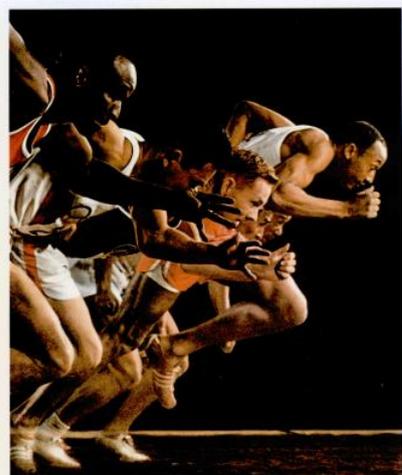


図3: 亀倉雄策「東京オリンピック」(1962年)

生活の中で時間をかけて形態が洗練されていき、近代デザインの原理に類するもの、あるいは原理そのものが残っていったという考え方は、先の①でも確認したように1950年代にみられたものであった。亀倉は京都大会では「人間」の分科会に出席している。①と同様に大会後の座談会で、亀倉が「日本のなかでは非常に西歐的なロジックをもって創っていらっしゃるという感じがある」(小松左京)と言われたことに対して亀倉は以下のように述べている。

「私のオリンピックのポスターなど、外国から来るデザイナーは、必ずあれは一体どういう構成の原理なのかを聞くんですよ。…あれはものの二、三分でこうなったって言っても、どうしても信用してくれない。そこで我々はいつも勘で、ただおかしいとか、ここはちょっとあきすぎるんじゃないかといっただけで、どうも理解しませんね。」<sup>54</sup>

亀倉自身はデザイナーになるために戦前に川喜田煉七郎の主催する新建築工芸学院で学んでいる。ここは、バウハウスの影響を受けた、理論的な教育を行う教育機関であった<sup>55</sup>。東京オリンピックの時点で亀倉には30年近くのキャリアがあり、デザインの理論が「二、三分」で使いこなせるくらい身につけていたとも言えようが、この座談会は日本文化に原理がないことこそが日本の独自性だという論調になっており、亀倉もそれに反対していない。

栄久庵祥二は、自然科学や技術の世界は「基本的なアトム」を追求し、アメリカでは「その同じ方向を人文科学や社会科学でもやっていく」<sup>56</sup>と特徴づける。デザインは技術でもあり美の世界にもかかわるが、一貫性があることに価値を見出し、それが欧米のデザイナーの自信にもなっていた。「原理が最後まで力をもっていたのがヨーロッパ文明」であったが、ところが今日(1970年代)では、「原理文明というやつが相対化のために急速に崩壊しつつある」<sup>57</sup>(小松)。

小松は庭師が直観・勘で石を“おさめて”美しい庭をつくっていることを例に挙げ、その美しさは論理的な分析が効かないと言う。「第一原理というものが無いにもかかわらず、その場その場で美しいハーモニーができるというような確信」<sup>58</sup>が日本にはある。日本人は変化に合わせる「変化追随型」の勤勉さがあって、変化に対応することは「文明の絶対性を相対化するの一番いいポイントになる」と利点が指摘される。原理の存在に対する評価が反転するに至る。

## (2) 梅棹とボードリヤール

京都大会では、基調講演と記念講演が行われ、その他に4つの特別講演が行われた。その中で、梅棹忠夫とジャン・ボードリヤールの講演を取り上げる<sup>59</sup>。その他の講演は日本の伝統の紹介やデザインの社会問題への取り組みの必要性を述べたものであるのに対して、梅棹とボードリヤールの講演はモダニズムの枠組みからずれようとする内容であり、以前の大会との変化を理解する上で重要である。

### ① 梅棹忠夫

梅棹は「人の心と物の世界」と題して基調講演を行った。梅棹は「物の心」がある、としてアニミズム的汎神論の世界が日本にある、という点から議論を始めたが、これは内外の参加者にはあまり理解されなかった<sup>60</sup>。人と同じ「心」が物にもある、という主張ではな

く、人と物との関係・結びつきが緩やかであること、いわば物の相対的な自立性を指摘したものであった。

日本には「漂流の美学」がある。日本の歴史は「一つの目的を追求して、着々と努力を積み重ねてきたとはいいがたい」、「いつでも弥縫策、つまりやぶれたところをあわててぬいつくろってまにあわせる」、その連続であった。

生活や社会の目的が明確であればそのための手段の優劣・序列は明らかになる。しかし、今日(1970年代)では「方向もちがひ、レベルもちがうたくさんの目的群が、おたがいに自己を明確にさせながら、自己主張をしている」。梅棹は目的の概念について、以下のように把握する。

「目的を決定する局面が、きわめて局限されたものであり、その目的が単純なものであるかぎり、目的的思考というものには有効性をもちます。しかし、多数のことなる目的がそれぞれの自己主張をはじめたら、どういうことになりますか。その目的たちの優先順位を、だれが、どのようにして決定するのでしょうか。…目的というものは、結局、すべて相対的なものであることをみとめざるをえないのではないのでしょうか。」<sup>61</sup>

梅棹は、物を目的に沿うように設定された機能から解放することを「物の心」・「神々」の解放と呼んでいる。物はいかようにも使いうる、日本人はそういう生活をしてきた、という主張だといえる。

## ② ボードリヤール

梅棹の他 5 人の講演者のなかで、梅棹講演に言及したのはボードリヤールであった。梅棹は講演で「物の心あるいは神がみを解放するためには、目的から自由にしなければならない」<sup>62</sup>と述べた。これに対しボードリヤールは「氏の論が物の心を解放しよう…職能区分にしたがい物に閉じ込められている神々をそこから解放せねばならないとする論旨に及ぶに至っては、もはや同意できません」<sup>63</sup>と反対の立場を示した。

明確な目的から物に機能を割り当てていくという意味での「機能主義に対する氏の批判」にはボードリヤールは同意するが、物の物質的な側面ではなく社会的な側面を重視すべきであるとして、「われわれが工業社会で生産する物は、主体同士がお互いに相手にとって客体であるような、あらゆるシステムの反映にほかならない」<sup>64</sup>と主張する。梅棹も経済社会の状況が物の位置づけを変化させたことは指摘している。「経済の暴威」が、多くの目的に開かれているはずの物、「漂流する神がみ」に「高度に特殊化したそれぞれの目的をもつことを強制しはじめた」<sup>65</sup>のであった。ボードリヤールはさらに生産者と消費者の越えがたい差や生産者自身にも制御不能となった社会システムの存在を指摘するものであった。

消費者の「欲しい物を得、それに喜びをいただく自由」は「支配された自由」でしかない。京都大会の内容委員会が用意した予備テキストでも生産者・消費者の「コミュニケーション

ンが望ましい」<sup>66</sup>とされているが、デザインが消費者に自由度の拡張のために与えている物は、多機能商品、組み合わせ・組み変え自由な商品といったものであり、「消極的かつ改良主義的」な対応をしているにすぎない。モダニズムは大衆がまがいもの・キッチュ(Kitsch)を喜ぶことに不満をもつが、ボードリヤールは文化のコードが新しい知識階級に握られていることに対する大衆の反抗とも捉えられると考える。

デザイナーの地位に関する問題は、京都大会において新しい世代からもなされている。世界デザイン会議(1960年)に26歳で参加した黒川紀章は京都大会にも参加しているが、京都大会では専門家であるデザイナーと大衆を区分する発想を批判した。専門家は実施される計画の効果を予測できるのに対し、大衆はそれができない。だから事前に専門家が予測を大衆に告知することで大衆が計画に参加することができる、といった考え方に対して、黒川は、デザイナーは社会をコントロールする力をもっておらずデザイナーも大衆でしかない、と考える。以下は黒川の発言である。

「その図式のなかでは、デザイナーが自分の思うように道路を造れるんだという前提があるんですね。デザイナーが道路を造っているんだという。実際、道路を造っているのは、デザイナーじゃなくて土地を提供した人かもしれないし、そこに道路を通すのを許した住民かもしれないし、エンジニアも含まれるし、建設費をつくった人も含まれるわけですしね。だから、デザイナーがひとりでアセスメントをしてですね、これはいけると思ったらやっつけてしまえば、それで問題がないという図式は、これは大変古典的な発想だ」<sup>67</sup>

「多数のことなる目的」(梅棹)の序列が社会のなかでは文化的コードを握る人々によって決定され、されには専門分化のなかでそうした人々の手からさえも離れたところで動くようになったとボードリヤールは時代状況を捉えるが、望ましいあり方をどう考えているのかは明らかでない。先にボードリヤールが梅棹に反対の立場を示して講演したことを確認したが、物のありよう・物と人との関係については梅棹と似た立場といえる。

「合理主義」は物を「好きなように切りきざみ、その個々に特定の機能を割り当て、機能と計算による網の目をますます密にしめあげ…合理主義の忌み嫌う空なる空間を全く残そうとしない」<sup>68</sup>。逆に言えば「空なる空間」は私たちに必要なものである。講演の標題に使われ、講演のなかでも使われている、ボードリヤールの「象徴」はその後の著作でも分かりにくい表現であるが、講演のなかでは「象徴性とは、集団が互いにどんな関連形態にあるか、また集団として責任形態そのものを意味する」<sup>69</sup>、「象徴交換の中では、生産者も消費者もなく、二つの主体は、物を通し、直接、互いに象徴交換する」<sup>70</sup>、などと指摘される。ボードリヤールの象徴とは、物にあるべき、主体が意味を見出せる余地とも考えられ、そうした「空なる」物は、目的から比較的自由的な物という梅棹の考え方に近い。

### (3) 京都大会の反響

デザインを仕事にする人々は消費者の生活に直接かかわるので、参加者からは大会に实际的な議論を求める声が多かった。発展途上国・公害・福祉などデザインが貢献を求められている分野が1973年の時点で既に多く指摘されていた。

松本哲夫は「発展途上国からの参加者の考え方とのギャップ、あるいは期待はずれ」<sup>71</sup>があったのではないかと述べている。発展途上国の開発については、ある新聞は、日本企業の量産品が地域の工芸品産業を崩壊させたという発言が途上国の参加者からあったことを取り上げている<sup>72</sup>。長友啓典は、京都大会では、企業の商品計画の事例の列挙が多く、「ついこの間まで Only One Earth とか…世界中で話しあっていた」のに「日常生活の何らかのところで社会と関わりあっている」ことを忘れ「社会的な発言が何もなかった」と感想を述べている<sup>73</sup>。

しかしながら、大会の記録を読む限り、社会的なテーマに関する議論は行われている。途上国の例でいえば特別分科会が設置されている。そのなかでは、先進国のパターンリズム的な「援助」のあり方の批判、その国・土地にあるものを生かしたデザインの確立、教育の支援など、正当といえる発言がなされている<sup>74</sup>。大会に社会的な視点がなかったという批判は適当といえない。

むしろ、京都大会の特徴である、モダニズムとのずれが、参加者にどの程度理解されていたのかが重要である。京都大会の反響を伝える雑誌・新聞記事のなかで、ボードリヤール講演は他の特別講演よりも多く取り上げられている。

宇賀洋子はボードリヤール講演のポイントを、「デザインは製品に生を与えるだけで、その生から死に至るプロセスには関与してこなかった。ものの生だけにかかわるのではなく、ものの死に対しても責任をもたねばならない」<sup>75</sup>とまとめている。また伊藤忠彦は、ボードリヤール講演を「今までは物を売るために作っているだけでよかったが、これからは物の生から死までを考えて作ることが必要だ」<sup>76</sup>という内容として捉えている。宇賀は、ボードリヤール講演を受けて、京都大会には環境の分科会がある一方で、プラスチックで過剰包装された記念品のように「その死に方がブラックボックスに包まれたままの数々の品々」で溢れていたと反省点を挙げている。伊藤はボードリヤール講演を敷衍していないけれども、宇賀同様に環境問題、より具体的には廃棄処理の問題で理解していると思われる。

ボードリヤール自身は「工業的なむだづかい」の問題点(天然資源の浪費や公害の発生)を認めたとうえで、それと「物の象徴的な死」を区別する。生きること・新しいこと・役立つことにこだわる文化は、物に一つの機能しか割り当てず「その機能が終わると同時に屑の立場しか」与えない<sup>77</sup>。そうした文化は人間もそのように扱い、老人・老化・死を社会に組み込む力をもっていない。物の象徴的な死とは、私たちが物を獲得し、使用して意味が生まれ、場合によっては譲渡されていくといった時間の幅・プロセスを指すものと考えられる。こうした理解は参加者には共有されていなかった。

## 第5節 おわりに

ICSID の大会は、産業のルール作り、消費者の啓蒙活動、科学への傾斜から京都大会に至って近代合理主義の見直しへと関心が変化していった。

西欧で行われていたデザインの会議を日本で開催するにあたり、その意義は何であるのか、改めて考えなければならなくなった。戦後、技術の導入や経済開発に力を入れてきた日本で技術に対する「思想」・「心」を考え直すのは自然な発想であったが、合理主義による一元化が問題となっている以上、新たな一元的原理を主張することはできず、“原理のないことが日本の特徴”（本章第4節(1)②）といわざるを得ない状況であった。

デザインにおけるポストモダンが総括されるのは、京都大会の時代よりももっと後のことである。東京国立近代美術館では《現代デザインの展望：ポストモダンの地平から》展、《近代の見直し ポストモダンの建築 1960 - 1986》展が開催されているが、前者は 1985 年、後者は 1986 年のことであった。また雑誌では『美術手帖』でポストモダンの特集<sup>78</sup>が組まれたのは 1984 年である。

そのため、京都大会の議論のなかでは、社会を「ポストモダン」と表現する発言はまだみられない。大衆化、文明の相対化、情報化、など近代とのずれが様々な人によって個別の視点として述べられている状況であった。

これらはモダニズムにとっての外部環境の変化である。この変化にモダニズムが対応できなくなり、1970 年代・1980 年代のポストモダンに至る、というのが、戦後消費社会の一般的な理解と思われる。確かに、新しい時代状況に従来のデザイン理論が対応しきれなくなった側面は大きいと言える。

しかしながら、全ての人々が快適で良好な生活環境を実現できるようにするという信念はモダニズムの中心をなすものであった。消費者に情報を広く公開すること(本章第4節(1)①)、生産者と消費者の垣根を低くすること(本章第4節(2)②)などは、そうした信念を徹底化したものとも考えられる。理論の原則をおしすすめていくと理論全体が変容していくということはモダニズムに限らずみられることであり、ICSID の事例を通じてモダニズムからポストモダンの連続性も指摘できるのではないだろうか。

---

<sup>1</sup> 本稿、第2章、第5節。

<sup>2</sup> 高度経済成長期の1975年時点で、日本の1人あたりの国民総生産は約5000ドルであり、今日の水準のおよそ8分の1であった(2005年で38950ドル、ただし1人あたりの国民総所得、『データブック・オブ・ザ・ワールド』2008年版、二宮書店)。

<sup>3</sup> 本稿、第4章、第5節。

<sup>4</sup> ミシャ・ブラック「ICSID—その歴史」『工芸ニュース』第40巻第1号、1972年6月、pp.6-12。

<sup>5</sup> 小池岩太郎「ICSID 会議に出席して」『工芸ニュース』第27巻第8号、1959年11月、

---

pp.23-25。なお、京都大会に先立つ『工芸ニュース』第40巻第1号は「第27巻第11号」を参照、としているが、これは第27巻第8号の誤りと思われる。

<sup>6</sup> 小池、1959、p.24。

<sup>7</sup> 日本にも戦後、1950年代にはデザイナーの自主的なグループが結成され活動していた。その中でも日本宣伝美術会のように大型化した組織はのちに新しい権威とみなされ、1960年代の学生運動の中で消滅していくことになる。『日宣美の時代—日本のグラフィックデザイン1951-70』（トランスアート、2000年）、《1960年代グラフィズム》展（印刷博物館、図録、2002年）参照。

<sup>8</sup> 岩田義治「ヴェニスでのICSID総会」『工芸ニュース』第30巻第1号、1962年3月、pp.50-53。

<sup>9</sup> 岩田による論旨の紹介。岩田、1962、p.51。

<sup>10</sup> 岩田、1962、p.52。一方で「あまりにも時代に先行してはならない。それでは消費者が喜んで買おうとしないだろうし、依頼人の情熱をそれに対して喚起することは難しいだろうからである」（ベルナドッテ）とも配慮されている。こうした考え方としてはレイモンド・ローウィによる「MAYA段階」という指摘が早い。これは“Most Advanced, Yet Acceptable”を略したものであり、消費者が受け入れられる程度に進歩的なデザインを目指すべきだという立場を示す。レイモンド・ローウィ『口紅から機関車まで—インダストリアルデザイナーの個人的記録』藤山愛一郎訳、鹿島出版会、1981年、pp.309-321(Raymond Loewy, *Never leave well enough alone*, 1951、邦訳は1953年に出版)参照。

<sup>11</sup> 小池岩太郎「工業デザインと現代の混乱—ICSIDの報告にかえて」『工芸ニュース』第31巻第4号、1963年12月、p.49。

<sup>12</sup> 小池、1963、pp.50-51。

<sup>13</sup> 小池、1963、に併載、p.52。

<sup>14</sup> レイナー・バンハム「衆意の下僕—よきデザインとよき政治」『工芸ニュース』第34巻第3号、1967年3月、pp.2-8。原題は *Servants of the Public Will—Good Design and Good Government*、記者不詳。

<sup>15</sup> バンハム、1967、p.3。バンハムは「世界には、デザイナーたちがコミュニティを特殊な形の依頼人としてではなく、唯一無二のデザインの依頼人として見る社会が数々ある」とも述べている。第4回大会では、ソ連団体がICSIDへ加盟することが認められた。

<sup>16</sup> バンハム、1967、p.8。バンハムの「人がニューヨークにいるから彼は英語が読めるはずだと思ふべきではない、という例から分かるように、今日のユニバーサルデザインの考え方に近い。

<sup>17</sup> 吉岡道隆「ICSID第4回国際デザイン会議」『工芸ニュース』第33巻第3号、1966年3月、p.10。

<sup>18</sup> 「ストックホルムからロンドンまで」『工芸ニュース』第40巻第1号、1972年6月、p.20。

<sup>19</sup> 吉岡道隆「第5回カナダ・モントリオールICSID討議会」『工芸ニュース』第35巻第3号、1968年1月、p.8。

<sup>20</sup> 同上。

<sup>21</sup> 小池新二「オタワとモントリオール—1967 ICSID大会と万国博」『工芸ニュース』第35巻第3号、1968年1月、p.6。第5回大会の記録集にはチャーチルの講演は掲載されていないが、序文で「ICSIDとカナダのインダストリアルデザイナーは…Expo'67をデザイナーの展覧会として作り上げた」ことをチャーチルが強調した、と触れられている。「…」部分は引用者による省略、以下も同様。*ICSID Canada Congress, 5<sup>th</sup> General Assembly and Congress of the International Council of Societies of Industrial Design Ottawa/Montréal Canada, September '67*, 1968, p.5。

<sup>22</sup> 科学技術に対するデザインの評価は揺れるが、ここでは科学による進歩を肯定する立場

がみられる。

23 「開催決定まで」『日本万国博覧会公式記録 第1巻』、日本万国博覧会記念協会、1972年、p.41。

24 吉岡、1968、p.9。

25 吉岡による概要。吉岡、1968、p.11。

26 ブロノウスキーは、「生物学的知的展開」で人間の望むことがよりよく分かるようになり、それが学問的变化をもたらすとも述べている。第5回大会では、科学の役割が大きく強調されていることが分かる。吉岡、1968、p.12。

27 ジョシーヌ・デ・クレソニエール「ICSID その組織」『工芸ニュース』第40巻第1号、1972年6月、p.35。

28 皆川正・木村一男「第6回 ICSID 総会および会議に出席して」『工芸ニュース』第37巻第4号、1970年3月、p.3。

29 デザインセンターについては、第5回大会(モントリオール)で議論されている。ここではCoID(イギリス・工業デザイン協議会)を範にとり、デザインセンターが教育・デザイン水準の向上に役割を果たすこと、優れた製品を選ぶ審査の自主性が保たれることなどが主張されたが、「デザインセンターは商店ではないから商業的な情報は与えてよいがセンターで展示物を販売してはならない」など加盟各国の事情と合わない内容も含まれ、国際的な統一をみなかった。小池、1968、p.3。

30 「ID[インダストリアルデザイン]は、産業によって作り出された物の適切な質を決定することを目的とした一つの創造的活動である。適切な物の質とは単に外的性格を指すのではなく、生産者と使用者の双方の視点から考えられた概念の体系化から始まって物の統一的具体化にいたる、それらの根本的な構造および機能の相互関係を意味する。IDは工業生産によって条件付けられる人間環境(human environment)のあらゆる側面を包含するように拡張される」。[]は引用者による補足、以下も同様。トーマス・マルドナードによる原案(皆川・木村、1970、p.3)。なお、初期の定義は次の通りである。「インダストリアルデザイナーとは、訓練と技術的知識と経験と視覚的感受性によって、工業的生産手段により大量に再生産される物の、材料、寄稿、携帯、色彩、表面仕上、加飾処理する資格を有する人をいう。インダストリアルデザイナーは、時に応じて、工業的に製造される品物の、これらすべての点について、ないし、その幾つかの点について、かかわりをもつことになるであろう」(第1回大会。ブラック、1972、p.8)。ここでは工業的・商業的・大量生産などの特徴が指摘され、クラフトとの違いを示すことに力点がおかれており、「環境」への言及はみられない。

31 *the Cambridge Dictionary of Philosophy*, 1995, Cambridge University Press.

32 皆川・木村、1970、p.6。

33 ホルディ・マーニャ「ICSID'71 イビーザ会議報告」『工芸ニュース』第40巻第1号、1972年6月、p.24。3種はマーニャによる分類であって、大会のサブテーマではない。

34 「デザイン哲学の見地からは、テーマの数こそ少なかったが、非常に積極的な討論が展開された」(マーニャ、1972、p.30)。

35 ミゲリ・デュラン・ロリーガの発言。マーニャ、1972、p.30。

36 バウハウス・二代目の校長を務めたハンネス・マイヤーは校長職を辞したあと、ソ連の仕事に携わった。初代校長であったワルター・グロピウスは、第一次世界大戦後の一時期、「芸術労働評議会」の代表であったが、のちに政治運動からは距離を置き、バウハウス内の政治運動についても規制をかけた。

37 引用は、1964年にリナセンテ黄金コンパス賞がICSIDに対して送られた時の授賞理由。ブラックは「授賞の言葉は正確に本国際協議会の立場を説明するもの」と述べている。ブラック、1972、p.12。

38 栄久庵憲司「世界をむすぶソロモンの指輪」『工芸ニュース』第40巻第1号、1972年1

---

月、p.4。

39 皆川・木村、1970、p.4。

40 栄久庵、1972、p.4。

41 栄久庵による第7回大会での報告。栄久庵は、千手観音のスライドを多様な道具の統一性の象徴として用いた。栄久庵憲司「日本のレクチュア：道具と観念」(Cultural View on the World of Industrial Design)『工芸ニュース』第40巻第1号、1972年1月、p.32。

42 会田雄亮・池辺国彦・木村一男・白石勝彦・豊口協「ICSID 日本大会をひかえて」(A Talk for a Clearer Understanding of the Existing Problems)『工芸ニュース』第40巻第1号、1972年1月。

43 同上、p.51。

44 同上、p.52。

45 同上、p.56。

46 東京オリンピックでのピトグラム(絵文字)の使用は、以降、慣例化されていった。《1960年代グラフィズム》展、印刷博物館、図録、2002年、p.103。

47 杉浦康平・野口瑠璃・向井周太郎・柏木博『「世界デザイン会議」とは何だったか』《1960年代グラフィズム》展、図録、p.22、紫牟田伸子による解説

(<http://www.artgene.net/dictionary/cat72/1960.html> 2009年4月6日取得)、など。

48 世界デザイン会議編「世界デザイン会議報」第8号、1960年。田中正明「日本デザイン学会小史(23)—世界デザイン会議開催と例会」、日本デザイン学会『デザイン学研究』第82号、1990年、p.38に再掲。

また、[http://www.dnp.co.jp/gallery/gallerytalk/ggg/gt171/gt171\\_2.html](http://www.dnp.co.jp/gallery/gallerytalk/ggg/gt171/gt171_2.html)(2009年4月6日取得)、<http://www.musabi.ac.jp/d-info/y04/keieiron/1-1.html>(2009年4月6日取得)、など。

49 日本デザインコミッティ(<http://designcommittee.jp/index.html#about/> 2009年4月6日取得)。『デザインの理念と実践』六曜社、2005年、p.20。

50 勝見勝・加藤秀俊・平尾収・栄久庵祥二「インダストリアルデザインへの期待—文化」『世界インダストリアルデザイン会議会議録』世界インダストリアルデザイン会議会議録編集委員会、鳳山社、1975年、p.275。

51 『リビングデザイン』美術出版社、1955年1月—1958年。

52 勝見・加藤・平尾・栄久庵、1975、p.275。

53 亀倉雄策「KATACHI」『世界デザイン会議議事録』編集委員会、美術出版社、1961年、pp.29-37。

54 亀倉雄策・小松左京・栄久庵祥二・泉真也「インダストリアルデザインへの期待—人間」『世界インダストリアルデザイン会議会議録』世界インダストリアルデザイン会議会議録編集委員会、鳳山社、1975、p.280。図は東京国立近代美術館・ウェブサイトによる(<http://www.momat.go.jp/Kamekura/catalog.html> 2009年4月19日取得)。

55 川喜田煉七郎については以下を参照。常見美紀子「川喜田煉七郎の構成概念について—生活構成と生産構成」『基礎造形』日本基礎造形学会、第11号、2002年、pp.9-14、梅宮弘光「川喜田煉七郎—ユートピア、アヴァンギャルドの往還(日本モダニズムの30人—モダニスト再考(2)国内編)—(日本モダニズムの30人)」『建築文化』第55巻通号639、2000年1月、pp.164-169。

56 亀倉・小松・栄久庵・泉、1975、p.282。

57 同上。

58 同上、p.283。

59 その他の講演は以下の通り。記念講演は「変化する社会とデザイン」(コーリン・ブキャナン)。特別講演は「日常生活とお茶の心」(千宗室)、「危機の時代」(フレデリック・ベスタ

- 
- 一)、「人と環境の調和・組織創造論」(バーナード・ミュラータイム)。
- 60 「梅棹先生の基調講演は非常にアトラクティブではあるがよく判らないという感想が海外の方に多かった」(泉)。「[梅棹講演は]とっても面白かったという評判は聞いて、どう面白かったんだと聞いたら、いや何か、ただ面白いんだって、こういうだけで誰も具体的に言わない」(亀倉)。亀倉・小松・栄久庵・泉、1975、pp.279-280。
- 61 梅棹忠夫「人の心と物の世界」『世界インダストリアルデザイン会議会議録』世界インダストリアルデザイン会議会議録編纂委員会、鳳山社、1975年、p.60。
- 62 梅棹、1975、p.61。
- 63 ジャン・ボードリヤール、竹原あきこ訳「デザイン：経済学と象徴交換のあいだ」『工芸ニュース』第41巻第3・4号、1974年7月、p.9。
- 64 同上。
- 65 梅棹、1975、p.61。
- 66 ボードリヤールによる引用(ボードリヤール、1974、p.14)。『世界インダストリアルデザイン会議会議録』には予備テキスト自体は掲載されていない。
- 67 黒川紀章・菊竹清訓・熊谷直勝・栄久庵祥二・泉真也「インダストリアルデザインへの期待—社会」『世界インダストリアルデザイン会議会議録』世界インダストリアルデザイン会議会議録編纂委員会、鳳山社、1975年、p.258。
- 68 ボードリヤール、1974、p.11。原訳文は敬体。
- 69 同上、p.15。
- 70 同上、p.17。
- 71 松本哲夫「ICSID '73 KYOTO: Echoes—コミュニケーションの場 外人との考え方のギャップ」『工芸ニュース』第41巻第3・4号、1974年7月、p.35。
- 72 「あすの工業デザインと手工芸—日本に大きい期待／人間と物の新秩序づくり」『読売新聞』1973年10月17日(夕刊)。
- 73 長友啓典「ICSID '73 KYOTO: Echoes—無残に砕かれた期待」『工芸ニュース』第41巻第3・4号、1974年7月、p.36。
- 74 ポール・ホーガン、吉阪隆正、ギー・ボンシーペ、豊口協、ヌット・イラン「特別—開発途上国」(Special session—Developing countries)『世界インダストリアルデザイン会議会議録』世界インダストリアルデザイン会議会議録編纂委員会、鳳山社、1975年、pp.120-123。
- 75 宇賀洋子「ICSID '73 KYOTO: Echoes—ICSID よどこへいく」『工芸ニュース』第41巻第3・4号、1974年7月、p.33。
- 76 伊藤忠彦「ICSID レポート—世界インダストリアルデザイン会議'73に参加して」『新建築』第48巻第12号、1973年12月、p.164。
- 77 ボードリヤール、1974、p.18。
- 78 「特集：ポストモダンと芸術の現在」『美術手帖』美術出版社、第527号、1984年6月。

## 結論

デザインにおける日本の戦後モダニズムがデザイン史研究の対象になってきたのは、近年のことであった。これはデザイナーや、教育活動などで活躍した人物に注目する伝記的方法がとられることが多かった<sup>1</sup>。

理論的・合理的なデザインを目指すモダニズムに対し、直線的・発展的な歴史観を見直すというかたちで、戦後の新しいデザイン史研究の欧米の動向が日本にも紹介されるようになったが<sup>2</sup>、1970年代・1980年代のポストモダン状況に対して、それとは反対の性格を持つものというかたちでしか戦後モダニズムは把握されていない状況にあった。それ以前は、戦後モダニズムは分析の対象でさえなく、扱うにしても、先輩の苦勞・体験談を聞いて書きとどめるといった程度に留まっていた<sup>3</sup>。

上述のように、戦後モダニズムが研究の対象になってきていることはその適切な理解のために望ましいことであるが、伝記的な記述方法では、その人物の一貫性が注目され、また一貫していることが“良いもの”とされがちである。デザインを社会背景とともに分析する視点が広がるなかで、矛盾しあう立場が併存していたとしても、それをデザイン環境の現実として受け止め、両者の関係を考察することができるようになってきた。ある人物の発言・思想についても、資料の内容を首尾一貫させることだけが重要なのではなく、その発言の揺れ幅から、社会とのかかわりにおいてどのように立ち位置をとろうとしていたかをみることも大切であろう。

1970年代・1980年代のポストモダンに直面し、これを単に混乱したものととらえると、戦後モダニズムとの超えがたい断絶が生まれる。出原栄一はモダニズムにかかわりの深いグッドデザイン運動について、日本での運動の手本になったアメリカのケースを以下のよう述べている。

「戦後の大きなデザイン事業の一つにグッドデザイン振興事業というのがありました。これはアメリカでは商業主義デザインの時流のまったなかで起こったというならば、機能主義デザインの復興運動だったのですけれども、ただ、本家のアメリカにおいてはわずか5年で潰れてしまいます。ゼネラルモーターのそのほかのスタイリングデザインでもうけている大企業の陰謀で潰されてしまったというのが真相のようなのです…」<sup>4</sup>

本稿ではアメリカの事例までを対象にすることはできなかつたので、出原の指摘がどの程度妥当するのかは判断することができないが、出原の発言では、大企業の圧力がなければモダニズムは同じように支障なく継続できた、ということになってしまう。

本稿の各章の諸資料を通じて得られた知見に基づけば、変化の要因を特定の要素(出原の発言ではモダニズムの外部に存在する大企業)にのみ求めるのは困難であると言えよう。

まず、本稿第1章で取り上げたように、「機能主義」は戦後の日本においては、商品の外

側だけに日本風の飾りをつけて販売・輸出していたレベルの低い状況に対し、商品の捉え方や産業活動に指針を与えた上で大きな役割を果たした。この点で機能主義は望ましいものであり、支持もされていた。しかし同時に、普遍的とされる「機能」の通用する範囲には地域レベルでも限度があること、理論や経済効率に即して生産してもそれが自動的に美しい形態になるとは限らないこと、また機能分析が人間理解を機械的なものにしてしまうのではないかということなど、機能主義に対する批判も同時に出されており、機能主義を看板に掲げれば誰もががついてくるというものではなかった。

また、本稿第3章ではモダニズムと消費者・大衆との関係を取り上げた。戦後日本のデザイン運動の担い手たちは1950年代から取り組みを始め、1960年の世界デザイン会議で世界に対し、日本の活動の成果を示すことができたという自信の高まりを迎えるが(本稿第2章)、消費者の方は、モダニズムの持つ原理・原則の追求の姿勢を支持するひともいれば、高踏的と感じているひともいた。したがって、モダニズムが理論の完全さを追求しようとするれば、大企業の圧力がなくても、消費者はモダニズムから離れていくであろうことは予想できることである。

何を中心的な原理とするか・機能主義は原理になりえるか、モダニズムを消費者にどう伝えるか、といったレベルだけでなく、原理そのものの扱いもモダニズム内部で揺れていた。本稿第4章では、1973年の世界インダストリアルデザイン会議・京都大会を取り上げた。戦後期には欧米のモダニズムと日本文化の関係について、日本家屋が畳などを単位とした原理・構造的性をもっており、これがモダニズムの理論と親和性がある(むしろ日本の伝統社会の方が早くから実践していた)という認識が日本でモダニズムを進めていく自信になっていた。しかし、京都大会の参加者の発言をみると、特定の原理をもたないことで特定の目的を優先せず、変化に柔軟に合わせられることが日本文化の特徴とされていた。

こうしてみると、機能主義評価や消費者・大衆との関わり方など、モダニズムにとっての中心的なテーマに対して、常に積極的な評価と消極的な評価が存在していたことが分かる。それはデザインに限らず、どんな社会的議論であっても意見の相違が残りうるという当然の事実であるかもしれない。しかし、戦後モダニズムは日本社会の近代化という目標を持っており、社会と向き合う誠実さを持ち続けた。対立しあう評価が同時に存在し、同じ論者であっても立場がずれているように見える発言をしているのは、社会や消費者との関係において発言の妥当性を根拠付けようという指向性があるためであった。

社会と向き合うという指向性による立場の揺れは、一方で理念を空洞化させる隙間を生むことになった。ポストモダン状況に直面して、戦後期にモダニズムの仕事をした論者が“原理がないことが日本の特徴”と言うに至ったのは、論者が何も考えていないためなのではなく、単一の理論で社会問題は解決されにくいと思われるようになったという、やはり社会的な指向性のためであった。これによる“原理”に対する評価の反転は、デザインを根拠づけようとする地道な作業に対する理解の底を浅くしかねなかった。消費者の意見を集めてある商品やデザインが支持されているかどうか確認するのは難しい作業である。

『リビングデザイン』(本稿第2章)はこれを雑誌メディアを通じて実践しようとしたものであったが、こうした作業が行われなくなれば、売上が高いことを商品が支持されたことの根拠とする“分かりやすさ”に頼りがちになる。これは社会とかかわっていることにはなるであろうが、社会問題に取り組んでいることとは別のことである。

1990年代後半のバブル経済崩壊以降、時間が経って久しい今日、社会をポストモダンと呼ぶこともなくなっている。森仁史は、「モダニズムとその対抗としてのポストモダニズムの破綻が明らかになった」今日、「あれかこれかの選択の問題なのではなく、これしかない場所の確認とその掘り起こしが課題として明確になった」<sup>5</sup>と指摘する。この流れとして、伝統を再び取り上げる動きがみられるようになった。本稿第3章で触れた「新日本様式」はその一つの例であるが、伝統をポストモダンとの差異(商品の差異化戦略)として用いよう

とするならば、過去の様式を単純に引用することを批判したモダニズムを乗り越えられていない<sup>6</sup>。

モダニズムは欧米から影響を受けているものであるので、社会のありかたを考える上でも海外の視線が意識された。今後も社会のあり方を考えていく上で海外の取り組みを参照することはあっても構わ



図4:「新日本様式」協議会設立記念式典(2006年1月28日)

ないと言えるが、日本社会が抱える問題に深く取り組むことが結果として他者(海外も含めて)の共感を呼びうるのではないだろうか。これがモダニズムの持っていた、社会への指向性を積極的に生かすことになると思われる。

モダニズムの再評価の中で、こうした視点は早い時期にも日本にあったことが紹介されるようになってきた。《上野伊三郎+リチ》展(目黒区美術館、2009年)では、上野伊三郎らが1929年から発行した『インターナショナル建築』が紹介された。上野らによる「日本インターナショナル建築会」(1927年設立)は、ワルター・グロピウス、ブルーノ・タウトなどとも交流のあった、モダニズムの団体であった。日本インターナショナル建築会の宣言・綱領には次のようにある。

「日本に於ける問題の解決を基本に置いて世界各国の同志と提携して共同の目的に向かって進む。」

「様式の建設には伝統的形式に拠る事を排し狭義の国民性に固執せず真正なる『ローカリティ』に根底を置く。」<sup>7</sup>

笠原一人によれば、「ローカリティ」とは、「当時流行した伝統的な形式模倣としての『日本趣味』や『東洋趣味』の建築に対する、批判および代替の概念」<sup>8</sup>である。モダニズムは

普遍性を目指すものであり、海外と交流をもっていた上野もそれを知っていたと考えられるが、ここでは普遍性と個別性(ローカリティ)が対立するものとは考えられていない。

本稿の諸資料を通じて読み取ることができる、モダニズムの複雑な姿・モダニストの立場の揺れは、今日でも解決の難しい問題である。産業と文化・美術の調和という課題も、これからも取り込まれるべき問題であろう。ローカルな問題の解決への取り組みを積極的に社会に伝えることが、今後、デザインや産業に必要なになっていくと考えられる。

---

1 常見美紀子、「桑沢洋子研究 —デザイン教育の理念と活動」博士論文、筑波大学、2006年(常見美紀子『桑沢洋子とモダン・デザイン運動』桑沢学園、2007年)・孫大雄、「デザインにおけるクロスファーティライゼーションを主唱した小池新二 —21世紀に求められるデザインのあり方に関する研究」博士論文、千葉大学、2008年、など。

2 本稿、序章、第4節。

3 本稿、序章、第2節。

4 出原栄一「基調講演；日本におけるデザインのパイオニアたち」『デザイン学研究』第82号、1990年、p.16。「…」部分は引用者による省略。

5 森仁史『日本の〈工芸〉と近代—美術とデザインの母胎として』吉川弘文館、2009年、p.239。

6 本稿、第3章、第2節でも触れたように、新日本様式も「現代の生活」を意識しているとされるが、図のような平面的な松・金屏風の背景、会場(東京・新橋演舞場)など、通俗的な日本の伝統的表象の利用はキッチュ(Kitsch)にもみえる。

7 「日本インターナショナル建築会の宣言及び綱領の解説」『インターナショナル建築』第1巻第1号、1929年、pp.4-5。《上野伊三郎+リチ》展、図録、2009年、pp.96-97に再掲。原文の旧字体は適宜改めた。

8 笠原一人「建築家上野伊三郎—その活動の足跡」《上野伊三郎+リチ》展、図録、2009年、p.32。

## 参考文献

- 会田雄亮・池辺国彦・木村一男・白石勝彦・豊口協、1972「ICSID 日本大会をひかえて」(A Talk for a Clearer Understanding of Existing Problems)『工芸ニュース』第40巻第1号
- 秋岡芳夫・小池岩太郎・芳武茂介・細野尚志(パネラー)、1990「パネルディスカッション；明日のデザインを語る—その原点を探りながら」『デザイン学研究』第82号
- アーサー・ドレックスラー(Arther Drexler)、1957「序論」《ヨーロッパとアメリカにおける20世紀のデザイン》展、東京国立近代美術館、図録
- 阿部公正、1992「基調講演」(講演題目は記載なし)『デザイン学研究』第88号
- 池辺陽、1960「デザイン 今日の問題」『美術手帖』第176号、美術出版社
- 石井淳蔵、2004『マーケティングの神話』岩波書店(1993、日本経済新聞社)
- 板垣鷹穂、1929「機械と藝術の交流」『思想』9月号、岩波書店
- 板垣鷹穂、1929「機械文明と現代美術」『思想』4月号、岩波書店
- 出原栄一、1990「基調講演；日本におけるデザインのパイオニアたち」『デザイン学研究』第82号
- 出原栄一、1992『日本のデザイン運動—インダストリアルデザインの系譜』ペリかん社
- 伊東豊雄、2001「[イームズ邸]の特異性」《Eames Design—Charles&Ray Eames》展、東京都美術館、図録
- 井上善博、2004「美術と工業のはざま—内国勸業博覧会の工芸出品区分をめぐって」《世紀の祭典 万国博覧会の美術》展、東京国立博物館、図録
- 岩田義治、1962「ヴェニスでのICSID総会」『工芸ニュース』第30巻第1号
- ヴァンス・パッカード、1961『浪費をつくり出す人々』南博・石川弘義訳、ダイヤモンド社(Vance Packard, 1960, *The Waste Makers*)。
- ウォルト・W.ロストウ、1961『経済成長の諸段階—一つの非共産主義宣言』、木村健康・久保まち子・村上泰亮訳、ダイヤモンド社(Walt Whitman Rostow, 1960, *The Stages of Economic Growth : a non-communist Manifesto*)
- 宇賀洋子、1993「特集号“デザインのパイオニアたちはいま”によせて」『デザイン学研究特集号』第1巻・第1号
- 宇賀洋子(聞き手)、1983「自分のデザインしたものが広く世の中にゆき亘ることを望んで」『デザイン学研究特集号』第1巻、第1号
- 内田隆三、1987『消費社会と権力』岩波書店
- 海野弘、2002『モダンデザイン全史』美術出版社
- 梅棹忠夫、1975「人の心と物の世界」『世界インダストリアルデザイン会議会議録』世界インダストリアルデザイン会議会議録編纂委員会、鳳山社
- 梅宮弘光、2000「川喜田煉七郎—ユートピア、アヴァンギャルドの往還(日本モダニズム

- の30人—モダニスト再考(2)国内編—(日本モダニズムの30人)『建築文化』第55巻通巻639
- エイドリアン・フォーティ、1992 高島平吾訳『欲望のオブジェ—デザインと社会1750-1980』鹿島出版会(Adrian Forty, 1986, *Objects of Desire—Design and Society 1750-1980*)
- エイドリアン・フォーティ、2006『言葉と建築—語彙体系としてのモダニズム』坂牛卓・邊見浩久訳、鹿島出版会(Adrian Forty, 2002, *Word and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture*)
- 栄久庵憲司、1961「テクノロジーと大衆」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社
- 栄久庵憲司、1972「世界をむすぶソロモンの指環」『工芸ニュース』第40巻第1号
- 栄久庵憲司、1972「日本のレクチュア：道具と観念」(Cultural View on the World of Industrial Design)『工芸ニュース』第40巻第1号
- エドガー・カウフマン Jr.、1953『近代デザインとは何か?』生田勉訳、美術出版社(Edgar Kaufmann Jr., 1950, *What is Modern Design?*)
- エドワード・ロバート・デ・ザーコ、1972『機能主義理論の系譜』山本学治・稲葉武司訳、鹿島研究所出版会(Edward Robert De Zurko, 1957, *Origins of Functionalism Theory*)
- 遠藤武雄(聞き手)、1990「簡素明快・この道を歩く—芳武茂介」『デザイン学研究特集号』第1巻第1号
- 岡本太郎、1960「デザインと芸術」『美術手帖』第176号、美術手帖
- 尾登誠一、稲次敏郎(聞き手)、1983「デザインということばの変遷—小池岩太郎氏にうかがう」『デザイン学研究』第42号
- 笠原一人、2009「建築家上野伊三郎—その活動の足跡」《上野伊三郎+リチ コレクション》展、目黒区美術館、図録
- 柏木博、2002『モダンデザイン批判』岩波書店
- 勝木言一郎、2004「モノの年輪」『うごくモノ—「美術品」の価値形成とは何か』東京文化財研究所、平凡社
- 勝見勝、1944「工芸の生態」『手と造形』教育美術振興会、1986『勝見勝著作集』第2巻、講談社
- 勝見勝、1947「オランダ派静物画に現はれた小市民的工芸愛」、オスカー・ビー『工芸と社会』實雲舎、所収(1986、『勝見勝著作集』第2巻、講談社、に再録)
- 勝見勝、1951「デザイナーの意識について」『工芸ニュース』第19巻第2号、産業工芸試験所(『工芸ニュース総集編』第1巻「I.D.栄光の五〇年代」に再録)
- 勝見勝、1952「デザインの新しい泉を求めて」『工芸ニュース』第20巻第3号、1986『勝見勝著作集』第2巻、講談社
- 勝見勝、1957「伝統工芸とグッド・デザイン 3 伝統工芸とグッド・デザイン」『芸術新潮』

- 第 8 卷第 12 号、新潮社
- 勝見勝、1958、「モダンクラフト—機能主義の死角から」『リビングデザイン』5 月、1986  
『勝見勝著作集』第 2 卷、講談社
- 勝見勝、1965『現代デザイン入門』鹿島出版会
- 亀倉雄策、1961「KATACHI」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社
- 亀倉雄策・小松左京・栄久庵憲司・泉真也、1972「インダストリアルデザインへの期待—文化」『世界インダストリアルデザイン会議会議録』世界インダストリアルデザイン会議  
会議録編纂委員会 編、鳳山社
- カール・オーバック(Carl Auböck)、1961「デザイナーとメーカーと消費者」編集委員会 編  
『世界デザイン会議』美術出版社
- 川添登、1966「機能主義」『新建築』第 41 卷第 5 号、新建築社
- 工藤芳彰、2003「『ステューディオ』誌創刊者チャールズ・ホームの編集活動と日本観に  
関する研究」博士論文、拓殖大学
- 工藤芳彰、2004「『ステューディオ』誌とアーツ・アンド・クラフト運動」《ウィリアム・  
モリスとアーツ&クラフツ》展、大丸ミュージアム東京ほか、図録、梧桐書院
- グループ GF(井上耕一・永田洋明・服部峯生)、1966「機能主義に関する発言—外国編」『新  
建築』第 41 卷第 9 号、新建築社
- グレン・ポーター、2004『レンモンド・ローウィー消費者文化のためのデザイン』海野弘  
訳、レイモンド・ローウィー・ファンデーション日本委員会監修、美術出版社 (Glenn  
Porter, 2002, *Raymond Loewy: Design for a Consumer Culture*)
- 黒川紀章・菊竹清則・熊谷直勝・栄久庵祥二・泉真也、1975「インダストリアルデザイン  
への期待—社会」『世界インダストリアルデザイン会議会議録』世界インダストリアルデ  
ザイン会議会議録編纂委員会 編、鳳山社
- ゲルト・ゼレ、1980『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(Gert Selle,  
1973, *Ideologie und Utopie des Design*)
- 剣持勇、1954「GOOD DESIGN 展とその印象」『工芸ニュース』第 22 卷第 4 号、産業工  
芸試験所(『工芸ニュース総集編』第 1 卷「I.D. 栄光の五〇年代」に再録)
- 剣持勇、1954「ジャパニーズ・モダンか、ジャポニカスタイルか—輸出工芸の二つの道」  
『工芸ニュース』第 22 卷第 9 号
- 剣持勇、1956「グッド・デザインは売れるか」『芸術新潮』第 7 卷第 6 号、新潮社
- 剣持勇、1961「二つの異なる文化が交流するとき」編集委員会 編『世界デザイン会議』  
美術出版社
- 小池岩太郎、1959「ICSID 会議に出席して」『工芸ニュース』第 27 卷第 8 号
- 小池岩太郎、1960「どんなデザインがいいか」『美術手帖』第 176 号、美術出版社
- 小池岩太郎、1963「工業デザインと現代の混乱—ICSID の報告にかえて」『工芸ニュース』  
第 31 卷第 4 号

- 小池岩太郎、1968「オタワとモントリオール ICSID 大会と万国博」『工芸ニュース』第 35 卷第 3 号
- 工芸財団編、1990『日本の近代デザイン運動史—1940 年代～1980 年代』ペリかん社
- 敷田弘子、2004「豊口克平と標準化—『機能』と『科学』をめぐって」《ジャパニーズ・モダン—剣持勇とその世界》展、松戸市立博物館、図録
- 嶋田厚、1990「スタイリングデザイン」『日本の近代デザイン運動史』
- 澁沢秀雄、1951「サブスケープ 拡大された工藝」『工芸ニュース』第 19 卷第 3 号
- ジャン・ボードリヤール、1974「デザイン：経済学と象徴交換のあいだ」竹原あき子訳、『工芸ニュース』第 41 卷第 3,4 号
- ジャン・ボードリヤール、1982『記号の経済学批判』宇波彰・桜井哲夫訳、法政大学出版局(Jean Baudrillard, 1972, *Pour une Critique de L'économie Politique du Signe*)
- 庄司晃子(聞き手)、1993「バウハウスと茶の湯—その“共通のものさし”のもとに生きて」『デザイン学研究特集号』第 1 卷第 1 号
- ジョシーヌ・デ・クレソニエール(Josine des Cresonnières)、1972「ICSID とその組織」『工芸ニュース』第 40 卷第 1 号
- ジョン・ケネス・ガルブレイス、1990「ゆたかな社会」鈴木鉄太郎訳、岩波書店(John Kenneth Galbraith, 1984, *The Affluent Society*, fourth edition)
- ジョン・ヘスケット、1985、『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(John Heskett, *Industrial Design*, 1980)
- ジョン・ヘスケット、2007『デザインの思考—つまようじからロゴマークまで』菅靖子・門田園子訳、ブリュッケ(John Heskett, 2002, *Toothpicks and Logos: Design in Everyday Life*)
- 神野由紀、2008「近代日本における消費と男性—ファッション消費をめぐる言説を中心に」、  
「特集；ファッションとメディア」『デザイン学研究特集号』第 16-1 卷第 61 号
- 新畑泰秀 編、2001「関連参考文献」《アール・ヌーヴォー》展、東京都美術館、図録
- 「新日本様式」協議会編、2009『新日本様式への挑戦—再生するジャパン・ブランド』角川学芸出版
- 菅靖子、2007「今井和子と自由学園工芸研究所にみるモダニズム期日本の工芸産業」『デザイン学研究』第 52 卷第 2 号
- 杉浦康平、1961「人間と機械」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社
- 杉浦康平・野口瑠璃・向井周太郎・柏木博、2002『「世界デザイン会議」とは何だったか」  
《1960 年代グラフィズム》展、印刷博物館、図録
- 孫大雄、2008「デザインにおけるクロスファーターライゼーションを主唱した小池新一 —  
21 世紀に求められるデザインのあり方に関する研究」博士論文、千葉大学
- 高島直之、1995「中井正一とバウハウス」《バウハウス 1919—1933》展、セゾン美術館、  
図録

- 高梨隆雄(聞き手)、1990「デザインに民芸の『源始』を一柳宗理」『デザイン学研究特集号』第1巻第1号
- 田中正明、1990「日本デザイン学会小史(23)—世界デザイン会議開催と例会」『デザイン学研究』、第82号、日本デザイン学会
- 田中正明、1998「デザイン教育とポスト・モダン」、『デザイン学研究』第90号
- 丹下健三、1961「技術と人間」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社
- 塚田敢、1960「どうしてデザインは生まれたか」『美術手帖』第176号、美術出版社
- 土屋伸夫、2008「デザインギャラリー銀座・松屋の研究:デザインギャラリー展の理念とその運営」博士論文、筑波大学
- 常見美紀子、2002「川喜田煉七郎の構成概念について—生活構成と生産構成」『基礎造形』日本基礎造形学会、第11号
- 常見美紀子、2006「桑沢洋子とモダニズム—デザイナーおよびデザイン教育者の視点から」(デザイン史学研究会・第4回シンポジウム・基調報告1)、『デザイン史学研究会誌』第5号、デザイン史学研究会
- 常見美紀子、2006「桑沢洋子研究 —デザイン教育の理念と活動」博士論文、筑波大学、(常見美紀子、2007『桑沢洋子とモダン・デザイン運動』桑沢学園)
- 常見美紀子、2008「バウハウスラー 大野玉枝に関する研究—日展・風光会の活動と作品を中心に」『デザイン学研究特集号』第16-1巻第61号
- ティム・ベントン、1997「機能という神話」吉村健一訳、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(Paul Greenhalgh, 1990, *Modernism in Design*)
- 中島永晶・磯貝恵三、1999「消費財にみる生活者志向の変遷—1948年から1998年までの雑誌『暮らしの手帖』を基にして」『デザイン学研究 研究発表大会概要集』第46号、日本デザイン学会
- 中山修一、1989「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』第72号
- 長田謙一 2006「はじめに」、『近代日本デザイン史』(a History of Modern Design in Japan 1860's-1970's)、美学出版
- 長田謙一・樋田豊郎・森仁史編、2006『近代日本デザイン史』(a History of Modern Design in Japan 1860's-1970's)、美学出版
- 長友啓典、1974「ICSID'73KYOTO:Echoes—無残に砕かれた期待」『工芸ニュース』第41巻第3,4号
- ニコラス・ペヴスナー、1957『モダン・デザインの展開—モリスからグロピウスまで』白石博三訳、みすず書房 (Nikolaus Pevsner, 1949, *Pioneers of Modern Design, From Willam Morris to Walter Gropius.*)
- 西村美香、2006「羽原肅朗のエディトリアル・デザイン—そのモダニズム思想と国際タイプグラフィック様式の実践」『デザイン史学』第5号、デザイン史学研究会

- 日本デザインコミッティ、2005『デザインの理念と実践』六曜社
- ハーバード・リード、1957『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 (Herbert Read, 1953, *Art and Industry: the Principles of Industrial Design*)
- 浜村順、1960「デザインへの招待」『美術手帖』第176号、美術出版社
- 原研哉、2003『デザインのデザイン』岩波書店
- 原田昭(聞き手)、1983「小・中・高等学校の学習指導におけるデザインの歴史—高山正喜久先生をお訪ねして」『デザイン学研究』第42号
- 針生一郎、1972「よみがえるドイツ表現主義」『芸術新潮』、第22巻第2号、1972、新潮社
- 日原もところ(聞き手)、1993「我がデザイン人生は『不悔不諦』—明石一男」『デザイン学研究特集号』第1巻第1号
- 日野永一、1989「日本デザイン史の現況」『デザイン学研究』第72号
- 藤田治彦、1989「アメリカにおけるデザイン史研究の展望・1948—1988」『デザイン学研究』第72号
- 藤田治彦、1999『現代デザイン論』昭和堂
- 藤田治彦、2003「機能主義とデザイン」『デザイン事典』日本デザイン学会、朝倉書店
- ペニー・スパーク、1993『近代デザイン史—二十世紀のデザインと文化』白石和也・飯岡正麻訳、ダヴィット社(Penny Sparke, 1986, *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*)
- ヘルベルト・バイヤー(Herbert Bayer)、1961「デザインに関する考察」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社
- ポール・グリーンハルジュ、1997「1900 - 1930年代のフランス家具界の抗争」速水豊訳  
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(Paul Greenhalgh, 1990, *Modernism in Design*)
- ホルディ・マーニャ(Jordi Maña)、1972「ICSID'71 イビーザ会議報告」『工芸ニュース』第40巻第1号
- ポール・ホーガン、吉阪隆正、ギー・ボンシーペ、豊口協、ヌット・イラン、1975「特別—開発途上国」(Special session—Developing countries)『世界インダストリアルデザイン会議会議録』世界インダストリアルデザイン会議会議録編纂委員会、鳳山社
- 益子義弘、2005「日々の着地した視点から、人びとの経験を豊かに拓く—吉村順三建築展によせて」《吉村順三建築》展、東京藝術大学大学美術館、図録
- 松本哲夫、1974「ICSID'73 KYOTO:Echoes—コミュニケーションの場 外人との考え方のギャップ」『工芸ニュース』第41巻第3,4号
- 真鍋一男、1960「より深く知り、確かめたい人々への本」『美術手帖』第176号、美術出版社
- 間々田隆夫、2000『消費社会論』有斐閣

- ミシャ・ブラック(Misha Black)、1972「ICSID—その歴史」『工芸ニュース』第40巻第1号
- 皆川正・木村一男、1970「第6回 ICSID 総会および会議に出席して」『工芸ニュース』第37巻第4号
- ミノル・ヤマサキ(Minoru Yamasaki)、1961「民主主義の建築」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社
- 宮崎清(聞き手)、1983「日本デザイン学会創立当時のデザインということばをめぐって—福井晃一氏にうかがう」『デザイン学研究』第42号
- 宮崎清(聞き手)、1990「自己の哲学と生活の反映としてのデザイン—秋岡芳夫」『デザイン学研究特集号』第1巻第1号
- 宮崎清・永田喬(聞き手)、1983「戦前戦後におけるデザインということば—明石一男氏にうかがう」(聞き手：宮崎清・永田喬)『デザイン学研究』第42号
- 宮崎清・永田喬(聞き手)、1983「デザインということばが生きた歴史—豊口克平氏にうかがう」『デザイン学研究』第42号
- 向井周太郎、1986「デザインの規範について」(On the New Paradigm of Design Philosophy)、『デザイン学研究』第56号
- 向井正也、1966「日本の機能主義」『新建築』第41巻第8号、新建築社
- 森仁史、2006「日本デザインの戦後史—貫戦期からの展望」《戦後デザインの軌跡 1953-2005—千葉からの挑戦》展、千葉市美術館、図録
- 森仁史、2009『日本の〈工芸〉と近代—美術とデザインの母胎として』吉川弘文館
- 柳宗理、1961「デザイナーの自由と創造性」編集委員会 編『世界デザイン会議』美術出版社
- 藪亨、1989「ドイツにおけるデザイン史研究」『デザイン学研究』第72号
- 藪亨、2003「デザイン史の現状と課題」『デザイン理論』第42号、意匠学会
- 山崎正和、2007『装飾とデザイン』中央公論社
- 山野英嗣、2004「ヨハネス・イッテンと日本」《ヨハネス・イッテン 造形芸術への道》展、東京国立近代美術館、図録
- ヨアヒム・クラウセ、クロード・リヒテンシュタイン編、2001『ユア・プライベート・スカイ』Lars Maller Publishers、《バックミンスター・フラワー》展、神奈川県立近代美術館他、図録
- 吉岡道隆、1966「ICSID 第4回国際デザイン会議」『工芸ニュース』第33巻第3号
- 吉岡道隆、1968「第5回カナダ・モントリオール ICSID 討議会」『工芸ニュース』第35巻第3号
- ル・コルビュジェ、1967『建築をめざして』吉阪隆正訳、鹿島出版会(Le Corbusier, 1928, *Vers une Architecture*)
- レイナー・バンナム、1967「衆意の下僕—よきデザインとよき政治」『工芸ニュース』第

34 巻第 3 号(Reyner Banham, *Servants of the Public Will—Good Design and Good Will*)

レイナー・バンハム、1976『第一機械時代の理論とデザイン』石原達二・増成隆士訳、鹿島出版会(Reyner Banham, 1960, *Theory and Design in the First Machine Age*)

レイナー・バンハム、1985「アドルフ・ロース=装飾と罪悪」丸山洋志訳、デニス・シャープ編、『合理主義の建築家たち—モダニズムの理論とデザイン』彰国社(Reyner Banham, 1957, *ADOLF LOOS: Ornament and Crime*. Dennis Sherp, 1977, *The Rationalist Theory and Design in the Modern Movement*)

レイモンド・ローウィー、1981『口紅から機関車まで—インダストリアルデザイナーの個人的記録』藤山愛一郎訳、鹿島出版会(Raymond Loewy, 1951, *Never Leave Well Enough Alone*)

ロバート・ヴェンチュリ、デニズ・スコット・ブラウン、スティーブン・アイゼンワウ、1978『ラスベガス』石井和紘・伊藤公文訳、鹿島出版会(Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, 1972, *Learning from Las Vegas*)

渡辺力・浜ロミホ・小川正隆、1958「座談会 グッド・デザインとは何か」『美術手帖』第 124 号、美術出版社

渡辺力、2003『ハーマンミラー物語—イームズはここから生まれた』平凡社

#### ※無署名記事、事典、展覧会図録、雑誌など

「あすの工業デザインと手工芸—日本に大きい期待／人間と物の新秩序づくり」『読売新聞』夕刊、1973 年 10 月 17 日

「特集；アール・ヌーボーと現代」、1965、『美術手帖』、第 253 号、美術出版社、

《Eames Design》展、2001、東京都美術館、図録

『オックスフォード西洋美術辞典』1989、講談社

「開催決定まで」、1972、『日本万国博覧会公式記録 第 1 巻』日本万国博覧会記念協会

「語り継がれるもの」、2001、《Eames Design》展、東京都美術館、図録

《現代の食器・注ぐ》展、1981、東京国立近代美術館、図録

《現代の木工家具—スローライフの空間とデザイン》展、2003、東京国立近代美術館、図録

《クッションから都市計画まで—ヘルマン・ムテジウスとドイツ工作連盟：ドイツ近代デザインの諸相》展、2002、東京国立近代美術館、図録

「グッドデザイン 53 年」、1953、『美術手帖』第 76 号、美術出版社

《クリストファー・ドレッサーと日本》展、2002、府中市美術館、図録

「使用済み携帯、回収難航」『日本経済新聞』夕刊、2008 年 2 月 26 日

「特集；装飾の修辞学—アール・デコ」、1977、『美術手帖』第 423 号、美術出版社

「ストックホルムからロンドンまで」、1972、『工芸ニュース』第40巻第1号  
《1960年代グラフィズム》展、2002、印刷博物館、図録  
「特集 デザイン史研究の現況」、1989、『デザイン学研究』第72号  
『デザイン事典』2003、日本デザイン学会、朝倉書店  
「特集；デザインのあゆみ」1996、『デザイン学研究特集号』第3巻第3号  
『データブック・オブ・ザ・ワールド』2008年版、二宮書店  
「伝統工芸とグッドデザイン 1 グッドデザインはどうして選ばれるか」、1957、『芸術新潮』第8巻第12号、新潮社  
《20世紀デザインの旗手—レイモンド・ローウィ》展、2004、たばこと塩の博物館、図録  
『日宣美の時代—日本のグラフィックデザイン1951-70』、2000、トランスアート  
「日本インターナショナル建築会の宣言及び綱領の解説」、1929、『インターナショナル建築』第1巻第1号(《上野伊三郎+リチ コレクション》展、2009、目黒区美術館、図録に再録)  
《森正洋—陶磁器デザインの革新》展、2002、東京国立近代美術館、図録  
『リビングデザイン』美術出版社、1955年1月—1958年

#### 欧文文献

*The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 1995, Cambridge University Press

*The Dictionary of Modern Economics*, 1981, Macmillan

*ICSID Canada Congress, 5<sup>th</sup> General Assembly and Congress of the International Council of Societies of Industrial Design Ottawa/Montréal Canada, September '67*, 1968

