

インダストリアルデザイン

— その美と保護の研究 —

<パテント1967年9月号～1968年3月号>

牛 木 理 一

- 第1 序 論
- 第2 画家における美
- 第3 抽象画論
- 第4 工芸品論
- 第5 作家と作品との関係
- 第6 インダストリアルデザイン諸論
- 第7 自律の美・他律の美
- 第8 著作物とデザインとの既成差異論への批判
- 第9 知的創造権論の確立
- 第10 結 論

第1 序 論

1 はじめに

私がこれから論じようとする問題は、「インダストリアルデザインにおける美と保護」に関する研究である。

今までに、インダストリアルデザインに関する法的保護の問題において、その本質たる物品における美のことから問題を解き起こし、インダストリアルデザインの美について哲学的な考察を与えた者を私は知らない。イギリスのハーバード・リードは、インダストリアルデザインにおける美について純粋美術との比較とそれからの接近を論じたけれども、法的保護の問題に結びつけることは知らなかった。エドガー・カウフマンのような近代のグッドデザイン運動の提唱者さえ、インダストリアルデザインの本質とその妥当な法的保護の問題を結びつけようとはしなかった。

さて、私がここでインダストリアルデザインというのは、英語の“Industrial Design”であり、工業的意匠のことであり、機械生産によって生み出される物品に関するデザインをいう。その意味で、インダストリアルデザインは、一品制作の純粋美術作品とは違い、工芸品とも違うけれども、いわゆる応用美術作品を含むものである。

また、英語の“design”という言葉の概念には、計画する、企画する、予定する、という意味があるから、「デザイン」とは、もともと完成された物体をいうのではな

く、完成されるべき物体への発想であり、企画であり、方法をいうのである。「ある思想からある物へのデザイン」ということである。

このように、デザインという言葉がもつ本来の意味がわかってくると、われわれが「デザイン」という言葉を一つの概念として使用するとき、まずこれをある思想から物への過程的な意味をもつものとして考えなければならなくなるようである。川添登氏は、その著『デザインとは何か』の中で、次のように述べている。

「デザインのもっとも一般的な用法は、ヒトがつくろうとする目的物を頭に描き、そのイメージをそのまま実現しようとする行為をいう。(中略)逆にいうならば、人類のイメージの物質的あるいは実体的な実現こそ、デザインとよぶべきなのである³⁾。」

しかしながら、今日われわれが一般にデザインと呼ぶとき、それらは「ある思想からある物への橋渡し」という方法としてあるのではなく、眼前に「ある物」自体を意味している。そして、この「ある物」とは美的要素をもった物品の形態である。

そこで私は、インダストリアルデザインに関して、まずそれにおける美の哲学的考察を徹底的に行ない、しかる後に、この考察から必然的に出てくる妥当な法的保護の問題を論及してみようと考えたのである。

2 法律上の定義

そこで、われわれは本論に入る前に、英国の登録デザイン法 (Registered Designs Act, 1949) について一べつしておくことにする。

われわれが、英国の登録デザイン法についてまず見ておこうという理由は、特許法をはじめとする工業所有権法や文学や美術等の保護に関する著作権法の分野における法の起源と発達をよく知るには、世界で英国をおいてほかにないと考えられることと、保護の対象とする「インダストリアルデザイン」についての輪郭を登録デザイン法からよく知ることができるからである。

英国において、「インダストリアルデザインに関する著作権 (Copyright in Industrial Design)」が初めて導入されたのは 1787 年である²⁾。そして、このデザインの著作権は、麻布取引にたずさわる者の間で感じられていた何らかの形式での保護が要求された結果であった。この 1787 年法は、linenen や calicos、cotton、muslin のデザインの考案者と所有者に保護を与え、登録なしで保護していた (あたかも著作権のごとく)。

英国において登録が権利取得の条件となったのは 1839 年からである。この 1839 年法によって、麻布だけでなく、はるかに多くのものが保護を受けられるようになった。その保護は、新しい pattern (図案) や製品の shape (形状) に対する創作的なデザインについて認められた。

英国ではその後、1842 年、1883 年、1907 年、1919 年と法改正がなされ、現在は 1949 年法が施行されている。この 1949 年法は、Registered Design Act として独立した法律になっているけれども、1919 年法までは Patents and Designs Act と呼ばれ、発明とデザインの保護が一つの法律の中でまとめられていた (米国の現行特許法を見よ。)

ところで、1949年登録デザイン法の1条3項は“design”を定義して次のようにいう。“In this Act the expression “design” means features of shape, configuration, pattern or ornament applied to an article by any industrial process or means, being features which in the finished article appeal to and are judged solely by the eye, but does not include a method or principle of construction or features of shape or configuration which are dictated solely by the function which the article to be made in that shape or configuration has to perform.”

この規定によって明らかなように、英国法においては、「デザイン」とは工業的な方法や手段によって製作される物品に利用される(applied to an article)形状(shape)、輪郭(configuration)、図案(pattern)、装飾(ornament)の特徴を意味する。そして、このような一つの仕上げられた物品におけるデザインの特徴は、目に訴えられ、かつ目によってのみ判断されるのである。

ここでわれわれがまず第一に注目しなければならないことは、日本の意匠法においても同様であるけれども、われわれが考えようとしているインダストリアルデザインは、工業的方法や手段によって物品に利用(applied)されるものであることである。ここに工業的方法や手段とは、機械によって大量に物品が製作されることをいう。大量に製作されるデザインかどうかについて、Copyright (Industrial Designs) Rules, 1957は、次のような基準を規定している。

1956年著作権法10条(5)においてデザインが工業的に利用される(applied industrially)とは、次の場合をいう。

- (1) 1949年登録デザイン法44条(1)の定義によって組の物品を構成するものとされない物品50個以上にデザインが利用される場合(to be reproduced in more than fifty single article)。
- (2) 長尺物あるいは反物として製作される物品に利用される場合。但し、手作りの物品を除く。

これは、このようなデザインはたとえ美術作品と同一のものであっても、もはや著作権としては保護しないという著作権法の施行規則であるけれども、これはそのままインダストリアルデザインの定義でもある。英国におけるこのような基準は、きわめて便宜的なものかも知れない。しかし、いやしくも法律による厚い保護を受けようとするデザインに対しては、このような方法によってしぼる以外に、良い解決策は出てこないであろう。(この件については、後で詳述する。)

われわれが第二に注目しなければならないことは、日本の意匠法においても同様であるけれども、目に訴え目によってのみ判断されるということである。そして、それは当然、物品の形態外観に現われている美を見てこれを判断するということになる。

また、わが国で現在施行されている昭和34年意匠法は、「意匠の保護及び利用を図ることにより、意匠の創作を奨励」することを目的としているが、「意匠」を定義して「物品の形状、模様もしくは色彩またはこれらの結合であって、視覚を通じて美感を起させるものをいう」(2条1項)と規定する。

また、意匠法は、「工業上利用することができる意匠の創作」(3条1項柱書)と規

定していることから、法律の保護対象となっているものは、意匠自体ではなく意匠を創作した背後にある思想にあると考えられるけれども、法律は「その意匠について意匠登録を受けることができる」（3条1項本文後段）といていることを考えると、意匠自体を離れた創作思想というものを、直接の保護対象としていないことがわかる。

しかしながら、具象的物体とその背後または底にある創作思想との関係のことは、意匠や発明考案の問題の場合だけでなく、あらゆる場合においてもいつも問題になることである。具象的物体の背後には、その物体をこの現象界に出現させるだけの動因が必ず存在するということから、その存在するものにわれわれがまず探求の目を向けることは、デザインの本質を探求する者にとって必要なことであると考えられる。

3 デザインの本質としての存在

「故郷の喪失 (Heimartlosigkeit) が世界の運命となる」と予言したマルチン・ハイデッガー (Martin Heidegger) は、『芸術作品のはじまり (DER URSPRUNG DES KUNSTWERKES, Reclam 1960)』の序言の冒頭で、次のように言っている⁴⁾。

「はじまりとここでいうのは、あのもののことであります。あのものからそしてあのものによって、一つのものが何であり、どんなかであります。あるものが何であり、どんなかであるものを僕らは、そのものの本質とよびます。あるもののはじまりは、その本質の由来であります。芸術作品のはじまりについての問いは、芸術作品の本質の由来を問うことです。(中略) 芸術家と作品—この二つは、どちらもたがいにはほかのものなしではありません。といたしても、二つのどれもほかのものを支えておるわけではありません。芸術家と作品とが、それぞれにじぶんのなかに、また交互の関係のうちに「ある」のは、一つの第三のものによるのです。この第三のものは、もとはといえば第一のものなのであります。といたすのは、このものから、このものによって、芸術家と芸術作品とはその名まえをもつからです。つまりこの第三のもの、もとはといえば第一のものということは、芸術であります⁵⁾。」

ここでハイデッガーが、言おうとしていることは、第一の芸術家 **Kunstler** と第二の芸術作品 **Kunstwerk** は、第三の、もとはといえば第一の芸術 **Kunst** があってこの支えによって現存することができるのだ、ということである。芸術という存在、ここから芸術家の手を通して芸術作品が現象界に生み出されて来るのである。

われわれは、これと同じ理論が「デザイン」に対しても通用することを知ることができる。

われわれが、これから考えようとしている問題は、わが国意匠法が直接保護の対象としているものは「デザイン (意匠)」であるけれども、このデザインが創作された基盤になっている「在るもの」とは一体どういうものであるのかについてであり、さらにこの本質というべき「在るもの」についての究明が終った後は、この本質から見たデザインの占める位置を考え、そしてデザインに与えられるべき正当な法的保護はいかにあるべきか、ということについて考えることである。

第2 画家における美

さて、われわれがこれから探求しようとしているインダストリアルデザインの本質的究明は、まず「美」の問題から入らなければならない。そこで、われわれはしばらくの間、デザインについて離れ、美や美術作品のことについて考察してみたいと思う。

ハーバート・リード (Herbert Read) は、「現在通用している美の定義は少なくとも12 くらいある⁶⁾。」という。しかし、私はここで「美の定義」をしたいとは思わない。もし美の定義を知りたいならば、いろいろな学者の書物を読んでもらいたい。私がここで特に取り上げたいのは、「美の意味」であり「美の源泉」のことである。すなわち、何が「美」といわれるものなのかという問題を、一応言葉によって言い現わしてみたいのである。

そこで、私は、このことをわれわれに教えてくれている三人の画家の言葉を聴くことによって言い現わしてみよう。われわれは何人も、これらの言葉が、「美」に対する鋭く正しい判断をしていることを知ることができるだろう。

まず、オランダの画家ゴッホ (Vincent van Gogh) の言葉を聴こう。

「ついに僕は、自分の作品の中に僕の心を捉えたものの木魂を見出す。自然は僕に何かを教えてくれた。言葉をかけてくれた。僕はそれを速記したのだ。その速記には、普通の言葉に書き直せない言葉があるかも知れない。誤謬や間隙があるかも知れない。だが、そこには森や樫の木や人間が語ってくれた言葉がある。そしてそれは、陳腐なあるいは日常的な言葉ではない。学問によって得た様式や体系から出たものではなく、自然そのものから出た言葉なのだ⁷⁾」「大切なのは、自然の絶対的な模写を作ることではなく、自然をよく知り、その知恵によって新鮮な真実なものを作ることだ。大概の風景画にはこの点が欠けている。正直な人々が、芸術の世界にふみとどまること、これが実に実に必要だということを君は認めないか。美しい仕事というものの秘密は、その大部分が真実とそして真心のこもった情感とのうちに横たわっているという事実を知っている人がほとんどいない⁸⁾。」

このゴッホの言葉は、彼が弟のテオドール (画商) へ宛てた手紙の中の一部であるけれども、いつの手紙のどの個所をとってみても、ゴッホの美に対する本当の理解があふれ出ている。

次に「美の意味」の理解を、画家岸田劉生は、その著『美の本体』の中で、次のように言っている。

「画家が深く美を見た時の心持は、全く肯定である。『よし』と思うことである。『これだ』と思うことである。世界の真相というような感じに似ている、といっても過言ではない。『美』とはそういうものだ。形象における最高潮である。形象のもっとも真なる感じである。画家にとって、『美』は絶対の真理である。『本当の事』である。代えるものがないものである。それは永遠な、無限な感じを興さす。形の『真』とは、その形に宿る無限感のことではなくてはならない⁹⁾。」

また、フランスの画家ブラック（George Braque）は、矢内原伊作教授との対話の中で次のように言っている。

「絵画は概念を打ち消す行為だ¹⁰⁾。」そしてさらに、「絵画は諸観念を絶滅（l'anéantissement）する行為だ。」と言っている¹¹⁾。

ブラックのこの言葉は、絵画を描くときだけでなく、それを見るときにも当てはまることであり、否定とか絶滅とかは、それが行為につながる限り、積極的なものなのである。そして、そういう絵画でなければ、それ自体生命をもった独り立ちして歩けるものとして生まれ出ない、というのである。このことをブラックは、「描くことは単に何かを表現することではない。物に生命を与え、物を生き生きさせることなのだ¹²⁾。」そのためには、例えばレモンをレモンらしく描くのではなく、レモンであらねばならないのだ、と言う。「らしいということはいつでもウソだ。真と真らしさとは正反対だ¹³⁾。」と彼はいう。

（つづく）

注)

1) Wilhelm Sauer: Einführung in die Rechtsphilosophie 峯村光郎訳『法哲学序説』「日本語版への序」から。勁草書房(1958)。

2) A.D. Russell Clarke: “Copyright in Industrial Designs” 4th ed. p.2 (1960)。

3) 川添登『デザインとは何か』27頁角川新書(1961)。

4) M. ハイデッガー: 菊池栄一訳『芸術作品のはじまり』理想社(1961)。

この本のケースの正面には、この著書についての訳者のコメントと思われる文章が記載されている。「物や道具のもつ意味を問うことによって、ゴッホの百姓靴、ギリシアの神殿、詩、ギリシア悲劇などの芸術作品の世界を明らかにしつつ、芸術の本質は作りかえや模倣ではなく、作品のなかに新しいことが『まこと』として立ちあらわれる設計でなければならないと規定し、さらに『まこと』の本質は何であるかを究明するハイデッガーの多年にわたる思索の結晶である。」

5) ハイデッガー: 菊池訳・前掲3頁。

6) Pelican Books “The Meaning of Art” 16頁(1964)。

7) 式場隆三郎訳『ゴッホの手紙(2)』53頁創造社・近代文庫(1952)。

8) ゴッホ: 式場訳・前掲89頁。

9) 岸田劉生『美の本体』11頁新潮文庫(1965)。

10) 矢内原伊作『芸術家との対話』35頁美術出版社(1958)。

11) 矢内原・前掲41頁。

12) 矢内原・前掲42頁。

13) 矢内原・前掲43頁。