

第5 作家と作品との関係

ところで、画家が絵を描くという作者と作品との関係は、最後まで一体不可分の関係が続かなければならないものだろうか。すなわち、一つの作品をわれわれが見て、そこに美を感じ、何かの声を聴く時、その作品を創作した者が誰であるかという問いは必要だろうか。

思うに、作者と作品との関係は、親と赤ん坊の関係のようではあるけれども、まったく違う。赤ん坊には独立性はないけれども、美術作品自体は完全に独立性をもっている。

その作品が誰によって生み出されたかは、経済的目的を抱く者は別として、真に美を感得できる者には不問だろう。彼は、その作品が誰によって作り出されたものかを詮索する前に、その作品における美のいろいろをまず見出して感動するに違いない。彼にとって、その作品の作者が有名であろうと無名であろうと、年老いていようと若かろうと、流行的であろうと時代後れであろうと、そのような条件は無関係である。ちなみに、懸賞募集の応募は無名の新人であり、その彼または彼女が第一位になるのである。

作品は、その作者が作り上げた次の瞬間から、もう彼の手を離れて一人歩きすることができる。美術作品にはそういう魔力がある。作品の作者からの独立と自由。これこそ作品として最高のものであり、作者の最高の喜びであろう。

昨年毎日新聞に、俳人の飯田龍太が、「すぐれた俳句というものは、その作者を離れて読者に微笑する。」といていたけれども、正に至言である²³⁾。名前だけ有名であっても、人の念頭に一つも浮かんでくるような大きな俳句をつくったことのない者もいるという。

作者が誰であるかという問いは第二の問題である。第二の問題というは、この作者は彼または彼女が作り出した作品によって金銭的報酬を受けることができるからである。と同時に、作者はその作品の存在によって、長時間にわたり名誉を受けることができる。財産と名誉、これは作者自身のものとなるわけである。しかし、作品はそれ自体の存在をもち、価値をもち、そして賞讃を浴びるのである。作品は作者を離れて存在し、生きながらえることができるのである。

このことを、先に挙げた柳宗悦は「民芸品」について、端的に次のように言っている。

「職人達は個人作家ではありません。しかし、それだからこそ民芸を背負えるのです。作家達が果し得ない仕事が果せるのです。平気で健全なものが作れるのは職人達の特権なのです。(中略) 彼らはその秀でた作物に名を刻んだことがあるでしょうか。民芸は無銘の民芸なのです。それは丁度、真の善人が平凡に当り前に善い行いをするのと同じ境地なのです。(中略) 無学な者が学僧にはなれないでしょう。ですが、純朴な信心の持主となることはできるでしょう。そして学問よりも信心が、宗教の極みであることを誰が否定し得るでしょう²⁴⁾。」

民芸作家は、民芸品とはあくまでも実用に供することを目的とし使命としていると考える柳宗悦は、民芸品でなく工芸品についてもやはり同様のことを言っている²⁵⁾。

しかし彼は、いわゆる個人作家の造る工芸品は本来の意味での実用のための工芸品ではなく、他方、職人の造る工芸品は芸術品とは言われないけれども、本来の意味での工芸品だと言う。

われわれは、作家とその作品との関係のいかんを、この工芸品をめぐる問題において、端的に知ることができるのである。

第6 インダストリアルデザイン諸論

1 デザイナーの権力

さて、われわれはそろそろ、インダストリアルデザインについて、本格的に考える段階にきたようである。

ハーバード・リードは、その著“Art and Industry”において、デザイナーについて次のようにいっている。

「機械製の陶器やガラス器のデザイナーは明らかなように、鉄鋼製や合板製の家具のデザイナーも抽象的形態のデザイナー (a designer of abstract forms) であり、彼の感受性と特性にしたがって、多かれ少なかれ美術作品 (works of art) をデザインするのである²⁶⁾。」

リードがここで言っていることは、純粋な美術作品を生み出す美術家のことではない。純粋美術 (pure art) としての抽象美術とインダストリアルデザインとの関係を重視しているのである。

彼は、この少し前にもこう言っている。

「形態的価値に対して鋭敏な人によって、機械製品の最後がデザインされたり決定されたりすれば、必ずその製品は微妙な感覚の中で抽象的美術作品となることができるし、またなっているのである²⁷⁾。」

そして彼は、新しいデザインのタイプライターの例を写真を挙げてこう言う。

「人はそれをまだ美術作品と呼ぶのをためらうかも知れないけれども、それはその美術作品の方向にむかって前進しつつあることは確かである²⁸⁾。」

このように言うリードは、製品に対するデザイナーの位置付けを次のように断言している。

「われわれは、美術における本質的な要素が、抽象的性質であることを認めなければならず、その結果、デザインは抽象的美術家の一つの職務 (function) であることを認めなければならない。抽象的美術家 (それはしばしば、engineer や technician と同一人物であるが) は、すべての産業分野で地位を与えられなければならない、デザインのすべての問題に関する彼の決定は最終的なものにならなければならない。

(中略) デザイナーたる美術家 (the artist) は、工場の実際の材料でデザインし、生産の全工程においてデザインにたずさわらなければならない。彼の権力はデザイ

ンのすべての問題に関する限り絶対であらねばならず、機能的な効率がゆるす限り、工場が美術家に順応しなければならず、いやしくも美術家が工場に順応してはならない²⁹⁾。」

リードはここで、美術における本質的要素は抽象性であり、デザインもまた抽象的なものであるから、抽象的美術家（換言すればデザイナー）の仕事となるべきであり、このようなデザイナーの発言力は、ことデザインに関しては絶対的であり、工場はこのデザイナーに従わなければならないというのである³⁰⁾。

ここでわれわれが注目すべきことは、リードはデザイナーを“the artist”と呼び、デザインを“works of art”と呼んでいることである。このことは、インダストリアルデザインについてよく考えようとしているわれわれが、まず理解しておかなければならない基本的知識である。

2 ウェッジウッドの業績

ところで、リードは“Art and Industry”において、ウェッジウッド（J. Wedgwood）とモリス（W. Morris）の二人の美術家をあげて比較している。

ウェッジウッドは陶工として美を器物に実現した。これは機械によって作られた美であった。そして、彼の作品が今日まで生きながらえて製造されているのは、それが美術作品であるからではなく、“the prototypes of the best useful wares”だからであり、ウェッジウッドは美術を外から持ち込んで利用することができるものと考えた工業家（industrialist）であったとリードは言い、ウェッジウッドの陶器（例えば黒いコーヒー碗）は「最高実用品の原型（the proto types of the best useful wares）」であったと言う³¹⁾。

これに対しモリスは、機械の存在を肯認しようとしなかったため、美を装飾的なものとしてのみ量産物品に与えた。彼は、人がその手でつくり上げることによるのみ価値があると考えた。したがって、物品の形態を本質的に考え直すということをしなかった。リードにいわせれば、モリスは工業的技術と美術とは両立しないものと考えていた美術家であったという。

そして、この二人の考え方の違いを、ウェッジウッドは単純で素朴であるのに対し、モリスは倫理的で複雑である、とリードは言っている。リードは、機械によって生産される物品に対して、ウェッジウッドのように、いままで使用してきた物品をいま一度美術的に考えてみる、即ち物品を美術的に造りなおしてみる、という考え方をもっていた。そしてリードは、このような考え方に対して“applied art”という言葉は使っていない。むしろ彼は、モリスのような考え方をする者に対し、これを“applied art”と呼んでいる。リードのこのような判断には、デザインに対する歴史的な理解がその底にある。

3 純粋美術家からのアプローチ

このように、リードはウェッジウッドの考えと行為に賛成し、モリスのそれに反対

する一方、いわゆる純粋美術(pure art)の存在を正しく理解し、二つの分野すなわち工業物品と美術との間の交流を奨励しているのである。

「それ故に、われわれは工業における抽象美術家の存在をより十分に承認することが本当に必要なのである。近代の絵画と彫刻における運動は、かなり多くの抽象美術家を生んでいる。彼らのうちの幾人かは、そのエネルギーをインダストリアルデザインに向けているけれども、大部分はまだ絵画作品（キャンバスの上の抽象デザイン）を描いており、伝統的であるヒューマニスティックな美術作品を張り合っ売買のために描いている。機械製品—即ち、日常生活で用いる物品—で、人々は抽象美術に対する必要性を満足することが困難である間、このような美術は非常に重要な役割を果たすのである。このような美術は、いわば全美術の形態的エッセンスを無垢のまま保っているのである³²⁾。」

このようにいうリードは、将来において美術とインダストリアルデザインとの関係は、純粋数学と応用諸科学との関係に非常に似てくると言い、このような美術家は機械時代における美的構造に欠くべからざる地位を占めるだろうと言っている。リードは、工業生産部門への美術の導入を、一つの思想として主張しているのである³³⁾。

わが国においてみるならば、例えば彫刻家のイサム・ノグチは飲食用スプーンや椅子や照明器具などの物品のデザインをしている。このような純粋美術の分野からの工業物品への働きかけ、すなわち純粋美の実用美への同化作用がもっと多くの美術家によって研究され実行されなければならない、とわれわれは思う。

リードは、人々が機械的に製造される物品によって抽象美術への要求を満たすことが困難である間は、絵画彫刻などの美術作品はまだ重要な役割をわれわれの日常生活において果たすだろうと言っているけれども、このことは必ずしも純粋美術作品の存在を最終的に否定しているものではない人間の純粋な美への憧れ、これはわれわれが日常において実用品（有用なもの）として使用する物品に対してあると同じように、非実用品（無用なもの）としての美術作品に対しても当然ある。そして、絵画や彫刻などの美術作品はそれが存在するというだけで、価値を有するものである。

リードは抽象美術家からインダストリアルデザインへの接近を予言し奨励しているけれども、これは実際にはきわめて困難なことではないだろうか。けだし、一般的な美術家は、絵であれ彫刻であれ、精神的にきわめて勝手気ままな創作することが多いからである（もちろん一つの構図はあるけれども）。作者個人の主観を超越した非合理的な観念の中から湧き出てくるような作品上の表現を見ると、合理性を貫きかつ物品の機能性を追求するインダストリアルデザインへの接近は、現実的には不可能なのではないだろうか。

4 機械の人間化

ところで、“Technics and Civilization”の著者である米国の建築学者ルイス・マンフォード(Lewis Mumford)は、その著『芸術と技術(Art and Technics)』の中で、次のような歴史的考察をしている。

「手業工程が最上のものである限り、－それは西欧の先進国では大ざっぱにいつて19世紀の中葉までであります、－手業そのものが、純粹芸術と純粹技術との媒介的要素であり、いわば効用なき意味と、意味をもたない効用とをなかだちするものであります。有用な芸術はすべて、能率のよい労働の動因であるとともに、ある程度伝達的手段として奉仕しました³⁴⁾。」

そして、マンフォードはいう。

「機械はそれ自らの権利において芸術であるためには、手工芸術技術に特有な優美を真似しようとする必要はなく、事実またそうしてはならないということを知るまでに、不幸にも長い歳月がかかりました。純粹に美的効果ばかりを目指している装本家の理想的見地からすれば、印刷術は貧弱な間に合わせ代用品に見えましたし、初期の印刷者自身もこの伝統的な批判の圧力を感じていたにちがいない。なぜなら、彼等はしばしばじつに降って十九世紀にいたるまで、印刷された頁に、装本家のやる多くの飾りつけ、何の飾りもない厳しい本文印刷のまわりに扉絵や頭文字を図案や唐草模様で飾り立てて、たしかに華美をつけかえたのでした。(中略)(初期の印刷家は)ほんとうは、叙述のもつある種の簡潔性、ある種の控え目と抑制こそが、よき機械芸術のもつ特徴であることを悟るべきでありましたのに。また機能こそが、われわれに語りかけるのであり、審美的な話しかけはつねに、合理的判断の枠内に止まらなければならないものであります。もし機械芸術の本質が機能の表現であるとすれば－、つまりもしここにある美が、ホレーショ・グリーンウの記憶すべき言葉の一つ『機能の約束』であるならば－、印刷者の主要な努力は自分自身の個性の進出を最小限にとどめて、著者のいわんとするところを読者にそのまま伝えることでなければならないわけです³⁵⁾。」

さらにマンフォードは、興味深いことをいっている。

「機械の人間化、すなわち優美な芸術とでも呼べるものにこれまで表現されてきた人間個性の一面に、都合のよいよう機械を変換するためには、外部的な方法はひとつもないのです。われわれの先代がよくタイプライターやコーヒー挽機に絵を描いたように、機械に花模様を描いたり、さては先代がよく蒸気のラジエーターや厨房レンジの外装でやったように、滑かなつやつやした表面を機械的な操形や彫形ですっかり台無しにしてしまうことによっては、機械をより人間的にすることはできない。そうしたことは感傷的なナンセンスにすぎません。機械芸術の規範は的確、節約、円滑性、厳密、必要なものだけに限ることなどであります。これらの規範が破られるとき、－つまり不適當な装飾の適用や製品を見当はずれの形成で包装したりすることによってこうした規範が侵されるとき、結果は機械の人間化ではなく、その卑俗化にすぎません。(中略)重要な点は、機械が人間の代用ではないこと、それは正しく考案されれば、人間個性の合目的で操作的な部分の拡張であり、それが属していない領分にはみだりに侵入してはならないということです。もし諸君が機械と恋に陥っているなら、諸君の恋愛生活がなにかうまくいっていない点があるのです。また、諸君が機械を崇拝するなら、あなたの信じる宗教になにか間違いがあ

るのです³⁶⁾。』

われわれは、ハーバード・リードもルイス・マンフォードも機械生産によるインダストリアルデザインに対する誤まった考え方を批判し、正しい基本的なあり方を主張している点に、共通性をもっていることを理解することができる。

注)

23) 毎日新聞の発行日不詳。

24) 柳・前掲 28 頁以下。

25) 『柳宗悦選集第七巻 民と美』から「個人作家と民芸」137 頁以下、「職人の工芸」118 頁以下、春秋社。

26) H. Read: “Art and Industry” Faber and Faber Ltd. p.54 (1956)、勝見・前田共訳『インダストリアルデザイン』みすず書房 (1957)。

27) Read・前掲 p.52。

28) Read・前掲 p.54。

29) Read・前掲 p.55。

30) これと同じようなことを、ルイス・マンフォード (アメリカの建築家、文明評論家) は、次のように言っている「職人も、芸術家もおなじように、自分の仕事において生き、仕事のために生き、仕事によって生きたといえます。(中略) しかし職人が素材の性質を尊重するかぎり、彼自身が製作工程を支配する親方であるという事実は、人間尊厳の大きな満足であり、その支柱でもあったのです。」(生田勉訳『芸術と技術』74 頁岩波新書 1954)。

31) Read・前掲 p.35～p.50、特に p.44。

32) Read・前掲 p.54, p.55。

33) Read・前掲 p.55。

34) マンフォード：生田訳・前掲 75 頁。

35) マンフォード：前掲訳 83 頁。

36) マンフォード：前掲訳 95・96 頁。