

工芸概念の変遷 (六)

産業工芸、インダストリアル・デザイン

森 仁史

敗戦後も工芸の語は一九一七年に安田禄造が定義した内容(工芸=材料品以外の美術的応用品)で使われ続けた。戦争は明治以来の日本の製造構造を変えたわけではなかったからだ。それは下記の表のように政府機関や教育施設の名称に表われている。

一九六〇年頃まで、専門家から見れば、デザインでしかない内容を安田の定義に従って工芸と呼び続けている。工芸指導所元職員だった西川友武の主導した工芸学会はまさにこの工芸概念の規定通りの活動領域を目指した。安田の時代にはデザインは器物の表面的な装飾に留まっていた。つまり、手工芸を主体とする日本の産業水準のなかでは、製品の表面の装飾がデザイン活動であったため、美術工芸との差異は実態としては小さく、一続きとみなせる実情があった。しかし、一九五〇年に始まった朝鮮戦争によって本格的な経済復興が始ると、ここに大きな変化がもたらされることになる。つまり、戦時特需が日本に工業生産の急激な拡大をもたらし、これによって製造業は急速に発展し、工業生産品へのデザイン活動が次第に明確な領域として形づくられていった。それは戦後日本の経済再建、輸出振興に貢献するはずでもあった。

			一九四六	八月 商工省所管に変更	東京芸術大学美術学部	その他 十二月 工芸学会
			一九四九		五月 工芸科(図案、彫金、鍛金、鍍金、漆工)	
			一九五〇	三月 インダストリアル・デザイン展 示(日本貿易博覧会)		
			一九五〇	三月 インダストリアル・デザイン展 示(日本貿易博覧会) 八月 イサム・ノグチ制作		
			一九五一	三月「デザインと技術」展(三越日本橋)	四月 工芸科に工芸計画講座	六月 日本宣伝美術会創設
			一九五二	四月 産業工芸指導所と改称、剣持勇アメリカ出張		一月 多摩美術大学(絵画科、彫刻科、図案科) 七月 日本インダストリアル・デザイン協会
			一九五三		四月 工芸科(デザイン、鍛金、鍍金、漆芸、陶芸)	

日本の産業にその機能や造形的な個性でデザインが貢献する領域が広がることになり、理論的には既知であった活動が現実のものとなっていく。敗戦後、天皇制統治から民主主義へと社会通念が激変しても、人々の意識は直ちには変化しなかった。デザインを工芸の一部とみなす通念もそのささいな一例であり、新たに新制大学として生まれ変わ



1 小池岩太郎『基礎デザイン—構成と形成』1962年、美術出版社

小池岩太郎(図1) 助教授が担当した。小池は福岡県商工技手、工芸指導所技手、紅房工場長を歴任していたので、工業デザイナーとしての手腕を買われていたと思われる。

この時点で工芸科は建築科とは分離されていたが、美術学校時代の図案科と工芸科とを合体させた編成となっていた。しかし、二年後には工芸科六番目の講座として、「産業工芸の美術及理論の教授並に研究を目的とし、有為なる産業工芸指導者を養成するを使命」とする工芸計画講座が設けられ、小池のもとに磯谷陽と田中芳郎とが採用された。しかも同講座は十五名定員とされ、工芸科の四分の一以上を占めていた。一九五〇年以降いかに工業デザイナーの需要が増していたかを示している。

この産業工芸の語は戦前から機械製造による量産品のデザイン活動を指す用語として使われていた。組織改革は更に続き、五四年にデザインを担当するのは図案第一(図案)、第二(工芸計画)となり、五五年にはこの二つは統合され、図案計画部門となった。この工芸計画と

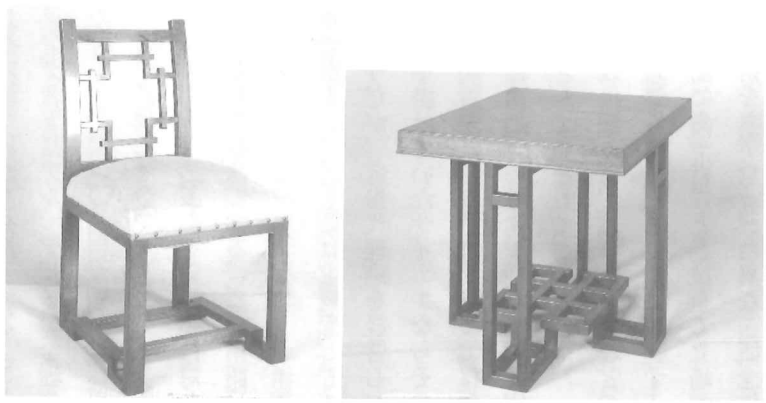
った東京芸術大学でも、美術学部工芸科の編成はそれを裏付けている。新制大学への制度改革とともに、工芸科図案担当は廣川松五郎教授と

いう語は東京芸大では十年あまり使われたが、一般には用いられることは少なかった。さらに六三年には工芸科内にデザイン第一(ヴィジュアル・デザイン)、第二(インダストリアル・デザイン)、第三(基礎理論)と細分化した編成となった。これは戦後二十年の間に、日本の産業界からのデザイナー需要が量的に拡張し、職種が分化した動向を反映していよう。そして、同大学において、デザイン科が工芸科から分かれて設置されるのは敗戦から三十年を経た一九七五年であった。この経過を見ると、東京芸術大学美術学部⇨東京美術学校では、明治以来の伝統に束縛され、いかに戦前からの工芸概念に拘泥し、その範疇にデザインを収めようとしてきたかが窺えるような気がする。また、デザインとの分離によって、工芸に残されるのは手工技法による美術工芸のみとなり、領域とした歯やせ細ってしまった。

東京高等工芸学校(一九四四年〜東京工業専門学校)は一九四五年五月の空襲によって鉄筋コンクリート造だった図書館などを除いて殆どの木造校舎を焼失したため、戦災を受けなかった陸軍工兵学校跡地(松戸市岩瀬)(図2)に十月に移転した。その後も旧制での学校運営が継続されたが、一九四九年新制大学への制度改革に際しては、東京工芸



2 千葉大学工芸学部正門(かつての衛兵ボックスもそのまま)



3 鈴木豊次郎《応接セット》1933年（松戸市教育委員会蔵）

大学として再出発することを目指したが、最終的には千葉大学工芸学部として存続することになった。

一九二八年から東京高等工芸学校工芸図案科助教を務めた鈴木豊次郎（一九二四年東京美術学校図案科卒業）〔図3〕の回想によれば、単科大学構想がとん挫したのは一県に単科大学しか工学系大学は承認しないのが文部省の意向だとする小池新一（五〇〜六七年同教授）の教員への説明によるものだというのである。京都高等工芸学校の事例を見れば、それは事実に戻っていた

ゆるされないことを誇りとした工芸は、同質同型のあらゆる人々の生活に入り得る工芸―百万人の人々の生活のための工芸が主張され、―大量の生産が可能である工芸がここに現代の工芸の典型として、出現してくるのである。

この鈴木 の考察は安田の定義に時代の変遷をくぐらせて、制作の手法だけでなく、同時にその制作作品が社会のなかでどのように機能し、受容されるのかという構造的な位置づけから工芸の再定義に至り、そこからなおデザインを工芸の語で指し示すことができると主張している。鈴木はデザイナーに「機械を美しく現代生活に適応させるための考案をする」役割を求め、この対象領域として工芸を設定しているのである。

鈴木も指摘しているのだが、手工から機械生産への転換が工芸の領域を拡張していくのは明白であり、この分岐が現実になることを強く推し進めたのは工業デザインの発展と成長であった。つまり、戦前期には大きな比重を占めてきた伝統的技法による生産活動を工場生産による製造業が上回る実態が生まれてきて、それを担当するデザイナー養成が教育機関に要請され、それに応える体制が整備されていったのが一九五〇年代だったということができよう。戦後の工芸にとつて、工業デザインの存立が戦前との構造的な変化をもたらしたと言える。

* * *

が、実際には小池の示唆に沿って単科大学の申請ではなく、千葉大学の学部としての申請となった。鈴木は一九五一年茨城大学教育学部に転じ、六三年定年まで勤務している。

鈴木はこのデザインにまたがる工芸の領域と概念について考察を深め、戦後に『工芸通論』（一粒社、昭和三十二年）として発表している。

：現代の工芸においては大衆の普遍的な生活形態が、その基準となる。従つて、かつて手工によるただ一つの制作であり、その模造が

明治期に九鬼隆一が帝国博物館所蔵品分類に採用したアート・インダストリーは工業先進国イギリスで工業奨励政策のなかで用いられた概念であった。これはアートに属する一分野としての製造業を指そうとする概念であり、大きくは美術に包含される領域であった。戦後日本でも、グラフィック・デザイナーは宣伝美術や美術に包含される図

案の語を用いて自己規定しているが、これも同様に既定概念である美術の一分岐としての自己認識に基づくものと考えられる。

これに対して、新興工業国アメリカは十九世紀初頭にはイギリスの二倍の人口を数え、ヨーロッパのどの国よりも経済規模が大きくなり、従って生産も消費もアメリカ一国で巨大な規模になった。生産量の増大は粗悪な量産品を生むと同時に、十九世紀末のエステティック・ムーブメントのように、より優れた製品の愛好、支持としてデザイン改良を求める流れも必然とする。こうして、アメリカはどこよりも早くインダストリアル・デザインを理念と実態において実践する地となった。

この語は二十世紀アメリカで発明された語であり、インダストリアル・アートが手工芸を含むのに対して、工場生産される量産品のみに用いられる概念である。この用語はアメリカ西海岸でデザイン事務所を経営していたジョーゼフ・サイネルが一九二〇年頃に使い始めたようである。当人もこれを概念として明確に意識する経緯を記憶していないのだが、広告代理店を経営しつつ、体重計やパッケージ・デザインを手掛けていたサイネルならその実態を実感できる立場にあったことは明らかだろう。アメリカでは優れたデザインが意味あるとすれば、それは市場での優劣、従って販売実勢の多寡に結びつく純然たる商業行為としてのそれであった。

これは例えば、バウハウスなどの機能主義デザインが理想的生活形態から導き出される目標に到達するための、いわば理念優先のデザイン活動であったことは全く立場が異なっていた。ただ、アメリカでは美術をヨーロッパと異なる概念に導いたように、デザインもまた新

たに美的指標と結びつく存在としてとらえようとし始める。

一九三〇年代から、アメリカでデザインをめぐって大きな変化が訪れる。その中心的な役割を担ったのが一九二九年創設のニューヨーク近代美術館であり、初代館長アルフレッド・バーであった。彼は純粋美術以外の建築、デザイン、写真、映画を美術館活動に積極的に取り上げた。彼が招いたフィリップ・ジョンソンが企画してマシン・アート展（二九三四年）が開催され、工業製品のみで展示会場（図4）が構成された。こうした活動がインダストリアル・デザインの美的評価を大きく推進させた。

また、コンペの入賞作で構成されたオーガニック・



4 マシン・アート展 1934年



5 オーガニック・デザイン展 1940年

デザイン展（一九四〇年）〔図5〕では、エーロ・サーリネンと共同で、イームズが小椅子をデザインしてグランプリを獲得している。これらは機能主義デザイン以降のデザインの新たな方向と局面が第二次世界大戦下のアメリカで指し示されたという点できわめて重要だった。つまり、アメリカでは一方で美的、評価基準でデザイン作品を評価する活動が展開され、浸透していき、他方で成型合板のような戦後デザインの活動機軸となっていく領域を戦火の及ばない地で開拓していたのだった。

*

*

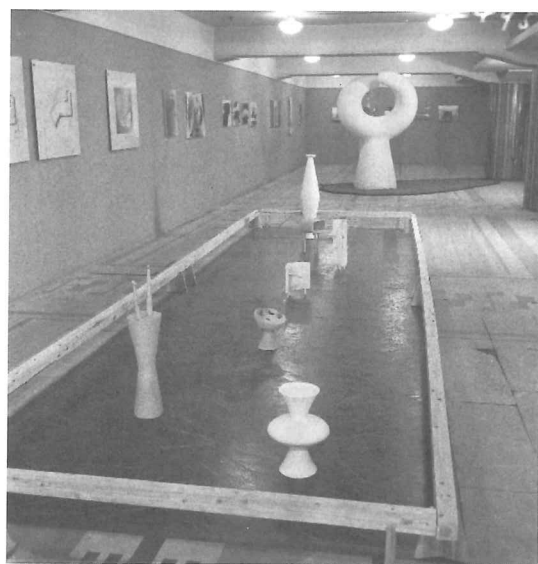
*

産業工芸試験所への組織改革と同時に、工業意匠課を新設して、この変更の意図が工業デザイン指導の拡充にあることを明確にしていた。試験所は一九五〇年三月神戸で開かれた日本貿易博覧会で、インダストリアル・デザイン展示〔図6〕を担当した。恐らくインダストリアル・デザインについて国民向けの最初の啓蒙的な機会だったろう。産業工芸試験所が英語名を Industrial Arts Institute としたのは、こうしたアメリカにおけるデザインの新しい価値創造に倣おうとしていたからだと思われる。

戦前の日本のデザインは最初はフランス、イギリスから強く影響を受け、一九三〇年代にはドイツからの影響を受けて展開してきた。それが戦後の短い



6 インダストリアル・デザイン展示 1950年



7 イサム・ノグチ展〔三越日本橋本店〕 1950年

期間の間に、影響源がアメリカに転轍されていく。これはアメリカの日本占領政策の成果なのだが、とりわけ敗戦直後からGHQ民間情報教育局CIEによって展開されたアメリカ文化の日本人向け宣伝活動が担った。各地のアメリカ文化センターなどを通じて、大量に供給された新刊雑誌によるアメリカデザイン界の最新動向は極めて大きな刺激になったと思われる。敗戦まで、日本の関係者はアメリカの実情に無関心、無知だったのである。例えば、戦前にはバウハウスの機能主義デザインの影響下にあった渡辺力も東京に開設されたアメリカ文化センター図書室で公開された Industrial Design などの雑誌に衝撃を受けたと語っている。

一九五〇年五月にイサム・ノグチが来日し、谷口吉郎から慶応大学第二研究室内万来舎（一九五二年竣工）のインテリア、庭園制作を依頼

される。ノグチは猪熊弦一郎、剣持勇の仲立ちで工芸指導所内にアトリエを設けて制作を行い、展覧会〔図7〕で公開した。これは彫刻家による既成概念たる彫刻作品とインテリアの制作だったので、戦後の工芸概念の再考に寄与するところは少なかつた。むしろ、伝統的手工が抽象的造形の手段となり得ることを示したことで、美術工芸の分野へ与えたインパクトが大きかつた。ただ、ノグチがハーマン・ミラー社で家具デザインの実績があつたために、ここに連なるイームズやネルソンらと日本のデザイナーがコンタクトをとることができるようになつたことの意味が大きかつた。剣持勇の渡米はこの実例であつた。

アメリカのデザイン界では大勢として商業的な成功を目指して、マーケットリサーチや頻繁なモデルチェンジによつて、それを達成する成功例が溢れていたのに対して、同時に一九三〇年代にヨーロッパから渡米したパウハウスや北欧のデザイナーたちからの刺激を受けて、消費者により良心的な製品供給を目指そうとする流れも生み出していた。

もちろん、それは一九五〇年代の日本にとつて即時に追いつけるものではなかつたが、はつきりした具体的目標と意識された。こうしたなかで、産業工芸試験所のような試験機関が採算を意識しないで実験的にモデル作品を制作、公開することには大いに意味があつた。「デザインと技術」展は来場者が十万人を数え、国民がいかにデザインの提示する明日に熱い眼差しを注いでいたかが分かる。

産業工芸試験所はインダストリアル・デザインの社会的認知を高め、彼らの自立を推進するため、業界自主団体の設立を積極的に支援した。一九五二年二月試験所内で工業デザイン研究会をたちあげ、所員も参

加した。七月同会は試験所講堂での協議で、工業デザイナー団体設立準備委員会に組織変更し、佐々木達三が委員長を務めることになつた。この組織が十月東京商工会議所で会員二十七名による日本インダストリアル・デザイナー協会JIDA創立総会開催に至るのであり、佐々木が理事長に就任した。同会事務局は国際文化振興会内に置かれた。

この一九五二年には、毎日新聞社が創立七〇周年を記念して、三月新日本工業デザイン展をコンペ形式で開催し、ここにも試験所はインダストリアル・デザインの解説展示を担当した。JIDAは戦後日本にあつてきわめて弱小な任意団体に過ぎなかつたし、その設立も官庁の庇護、援助なくしては進められなかつたとはいへ、日本の工業デザイン発信への号砲がこの時に鳴り響いたことは間違いない。

一寸

第九十号 二〇二二年九月

書見備忘録（第一回）

岩切信一郎

第九十号目次

書見備忘録（第一回）	岩切信一郎	1
時に抗いし者たち——私の小菩薩峠（44）	大谷 芳久	7
掠奪文化財のゆくえ（三二）	金子 一夫	26
大正・昭和戦前期中等学校の図画教員20	丹尾 安典	39
石川県		
原撫松の日記 Ⅲ	丹尾 安典	39
明治三十八（一九〇五）年一・二月		
文会舎の「請負證書」から 銅・石版画遺聞87	森 登	58
工芸概念の変遷（六）	森 仁史	69
産業工芸、インダストリアル・デザイン		
文学の愉しみ・近代文学奥の横道	山田 俊幸	75

猛暑、新コロナ第七波の渦中に『一寸』は九十号になる。願わくば淡々にして坦々と書きたい。夏までにと言われていた仕事がいくつか滞って呻吟しながらも目も悪化してしまった。さあ『一寸』の原稿締切がやって来た。一計を案じて、というか、そんなこともあろうかと時間をみつけては購入書籍記録とか、興味記事の書き抜きとか、いわゆるネタ蒐集帖なるものを打ち溜めて来た。もはや奥の手ならぬ猫の手でも借りてと言いたい事態に至り、『書見備忘録』として古書展通いの成果の一端を披歴することにした。

1

◇森鷗外没後百年・生誕百六十年に

森鷗外は記念の年である。愛読書は『還魂録』文庫本サイズの春陽堂・名家傑作集第十二編（大正十三年十二月十五日改定十版・初版は大正六年八月）で「杯」「花子」「独身」などと短編小説を集めたもの。今話題になっている小倉時代を描いた「鶏」は残念ながら入っていない。もうひとつは『鷗外全集』（岩波書店）全三十八巻と言いたいところだが、一冊しかもっていない。全集一括が今や古書価格で五千円以下の時代になったのだが、その全集中の一冊は、第三十七巻（昭和五十年四月二十八日発行）で、当時「定價貳千圓」と旧字体である。「手記一」