

Title	モダンデザインにおける「無名性」の論理
Author(s)	向井, 正也
Citation	デザイン理論. 9 P.2-P.18
Issue Date	1970-11
Text Version	publisher
URL	http://hdl.handle.net/11094/52533
DOI	
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

モダン・デザインにおける「無名性」の論理

向 井 正 也

ま え が き

デザインといえば、独創的で、新奇な美をつくり出す仕事であると固く信じている人が未だに、かなり多いように見うけられますが、一方ではデザインというものの解釈が、それとはおかまいなしに、どんどん拡張されて行き、例の「マッチバコから超高層ビルまで」といったものから更に一段飛躍した、思い切った解釈をしようという提案迄が出て来る仕末です。近刊の「現代デザイン講座2」(風土社)の解説で、加藤秀俊氏は、「デザインとは人間のあらゆる営みにかたちをつける作業である。」と迄極論していますが、事実今日デザインはかつてのプロフェッショナルな枠をこえて、一般の家庭生活のなかへも入って来ており、かつての「いけ花」や「茶道」なみに、われわれの日常生活に深く根を下ろしたものに「社会化」されようとする、アマチュアリズムへの傾斜性を強くしつゝありますが、プロの世界では、上のように、未だデザインを古い職能の枠の中で「キレイゴト」扱いをするむきが強いつつあるといった風で、その間にかなりの混乱があるようです。上記「デザイン講座」などを見ましても、分担執筆している人々の間でのデザインについての解釈も、まことに各人各様で、全くとりとめもないものです。これは目下進行中の社会経済的な一大変革のプロセス内での文化的動揺の一つなのでありますが、この際もう一度デザインとは何かを、原点に立かえって考えなおして見る必要があると思います。そうした

意味で私はかねてからモダン・デザインにおける「無名性」(Anonymity) へのアプローチの意味を重視して、この問題について、ほゞ1958年頃から考察を加えて参りましたが、モダン・デザインの1960年代以降急激な状況変化にかんがみまして一そうその必要を痛感いたします。以下この問題の基本的な点につき、粗い素描を試みたいと思います。

概念について

そもそも建築やデザインを創造する上で、作者の名が何らかのイミで不明であるという事は、どういう意味をになうものでしょうか。日本の古い歌の場合などでも、よく「よみ人知らず」などと云いますが、建築その他生活用具のすべてに亘る「無名性」は、そのように単純に片づけてしまえない何ものかがあるようです。

ヨーロッパではルネッサンス以来の造形文化の伝統におきまして、作品に芸術家の個性が尊重され、そのイミで作者の名は必須の要件とせられて来ましたが、歴史的に眺めた場合、それは絶対的な事柄ではなく、時代により、社会のあり方によって、これとは反対の傾向を示すことは、ギリシヤの例を見ても明らかであります。⁽¹⁾ 特に建築は、絵画や彫刻などの造形芸術とはちがって、作者の名や、個性などというものは、むしろ本質的に第2義的なイミをになうもので、建築をある種の芸術と考えましても、それは機能的要求その他の技術的性格の故に、本来的に「無名的」(anonymous) な芸術であると云えるのではないのでしょうか。⁽²⁾ ルネッサンスから19世紀の様式折衷主義の時代にかけて、ヨーロッパの建築の伝統は、上述のような建築の固有の芸術性を歪めて、これを何らかの形で、絵画や彫刻の形成原理に従わせようとしたと云えます。いいかえると、これは建築を「美術」(Fine Arts) の一部分として取扱おうとしたことになります。⁽³⁾ そうした19世紀の建築の反動としての20世紀のヨーロッパ近代主義の建築の革命性とは、こうした方向からの180°の転換として建築本来の特性

たる「無名性」を更に強調しようとしたところにあると申せましょう。

このようにして、近代主義の建築における「無名性」は、いわゆる「機械時代」の新しい建築のシンボルとしての機械、そして又一方では新しい生産手段としての機械、この2つのイミにおける機械をめぐる「芸術と技術」のからみあいの、さまざまな問題に関して重要なイミをふくむものだったといえると思います。それは決して、単なる作者名の有無といった風な浅いイミに止らなかったのであります。私はこの「無名性」の概念を、一まず次のような2つの方向からアプローチ出来ると考えます。⁽⁴⁾

A) 有名に対する「無名」という、「名もなき」或は「人知れず」などという風に、いわば‘unfamous’の意味から。

B) 上の事柄とは一応無関係に、一般に名を秘したり、集団名を用いたりする、上述の「作者不明」、「匿名」或は「無銘」という、“unknown authorship”の意味から。

もとよりこの2つの方向は、全く別々のものではなく、これらはつねに相互に微妙な関連をもつものでありまして、時としては一つの事柄の中に、これら2つの「無名性」の意味が同時にふくまれている事も、かなり多く見られるところです。例えば、モダンデザインのすぐれた歴史学者である、ジークフリード・ギーディオンはこうのべています。「全体としてアメリカでの標準であった、融通性のある自由な平面は、それに附ずいた何ら偉大な名前も無しに成長して行った。それはアメリカの道具や特許家具と同様に、‘anonymous’なまゝに止まった。」こうした彼のいわゆる「無名の発展」(anonymous development)における「無名性」のイミがそれであります。このことは、上述の a) における「無名性」が主として「人」=建築家に関するものであるのに対して、b) における、「無名性」は主として「作品」=建築に関するものだとは一応はいえるにしても、時としては、それが内容的に反対のイミで用いられる事もよくあることから、両者はそう厳密に区分することが困難であります。上での、ギー

ディオンの「無名の発展」における「無名性」のイミを分析してみましても、それは初期近代主義のヨーロッパでの確立に向う過程における「無名の」〈新しい建築家＝技術者〉という「人」に関するものと、一方その建築作品の表現形式としての「機械様式」(Machine style) のもつ「無人称性」(Impersonality) という、広義における2つの「無名性」にからまるものであります。しかしながら、このような場合の「無名性」は、更に亦上のように分析的にではなく、むしろ包括的に、つまり作家や作品を超えた、ある様式の発展における、前期様式との間の社会における支配性(Hegemony)の交替といった過渡期に関して眺める必要もあると存じます。たとえば、L・マンフォードは、『機械美は100年以上もの間全く〈かえりみられぬ無名氏〉(indifferent anonymity)として存在した』とのべていますが、近代主義の建築やデザインが、この社会にプロパーな様式として正当な評価をうける迄の、19世紀の様式折衷主義とのた、かいにおける「無名性」などもそうであります。ル・コルビュジェもまたこうした観点から次のように述べています。「……〈装飾なき装飾芸術〉はいわゆる装飾家によってつくられないで、むしろ清澄で明朗な経済の道を開拓してゆく「無名の工業」によって完成されつゝあります……」一方また、こうした新形式の発展における「無名性」には、単に第三者がそれに注目しないというだけのイミに止らず、新形式の開拓の側において、当事者たちが自らの形式の芸術的な価値判断の上で自覚に欠けていたといういみで、そこに「無意識性」(Unconsciousness)や無心(Naïveness)をふくめて考えるべきだと存じます。

ところで上のような様式の斗争におけるヘゲモニーの交替、いいかえれば、ある建築様式の「無名性」からの脱却に関しましては、建築家の「名声」だとか、社会的地位の問題などといった。上の概念分析でのA)の「無名性」がからんで参ります。そこでいわゆる「名士建築家」(Celebrity architect)とよばれるものが、どのような歴史的、社会的背景をになうもので、それが現実の建築創造にどのような作用を及ぼすかという事が、近代主義の場合におきまして

も見逃し得ない重要な問題となって来ると思われれます。紙面の関係上、ここでは省略いたしますが、第二次大戦後の後期に入った日本の建築におきましても、建築家の社会的地位の漸次的上昇にともなう、文化的エリートとしての彼等の近代主義者特有の「建築による世なおし」的な過大で誤まれる使命感の一層の高揚が、特にアーバン・デザインの分野などで、非現実的、幻想的な都市論やプランの提案としてここ数年来とみに活況を示しつつありますが、こうした事は、一面において建築家の自意識の高まりや上述の近代主義の末期的な造形主義の発展などとあいまって、彼等をして、ますます、「名士建築家」の側面の傾向としての、「個性主義」へと追いこむ傾きがつよく一部で見られるようであります。

近代主義の初期時代での「巨匠」達は、彼等が事実上有名ではあったにしろ、その建築の方法論の上では、そんな事とは別に、〈初期の原理〉としての無名性に立脚して近代建築運動をおしすすめましたが、この事はとりもおさず、彼等の作家的態度そのものが基本的に「名士建築家」とは反対の方向をとるものであったという事実が注目されます。このようにして、今や近代主義の「初期の原理」に背を向けた日本の建築家達は、彼等が社会的に有名であろうとなかろうと、そんな事とは一応無関係に、個性的な表現を求めて作家主義の道を歩む傾向が強く見られます。これについて、イギリスの建築理論家、J. M. リチャーズはかつて次のような見解を示しております。「名士建築家の思想、すなわち画家の場合と同じく建物のデザインは常にその建築家の個性を反映して居なければならないという考えは実にわれわれが今日でもなお抱いている19世紀の主な遺産の一つである。しかしながら建築は単に或る限られた範囲でのみ個性の芸術であるに過ぎないのである。」私も又この考え方に同意します。

個性の問題

このリチャーズの言葉にも示されているように、「無名性」は広く一般に、建

築的表現における「個性」(Personality)の問題と深く関連します。このことは一般に近代主義がルネサンス以来のヨーロッパの至上主義的な芸術観としての、「天才」と「創造」という概念の下に、古い絵画や彫刻と同じ個性主義の立場に立つ、いわば唯美主義的造形主義の態度を止揚しようとした革新的なものの考え方からもたらされたものと云えますが、直接的には、まず何よりもモダン・デザインが、前記の「機械様式」として、「機械」を象徴 (Symbol) としてとり入れたことから、いわゆる「手の痕跡の除去」という形で、手工作 (Handwork) のもつ、個性的なタッチに対立する単純な幾何学的形式⁽⁵⁾を発展させることになったといえましょう。マンフォードはこうした点について、「機械による表現は……手工作を面白いものにしたのとはちがったもので、ここでは本質的でないものの除去 (Elimination of the non-essential) が求められる。……手工作では職人 (手) の刻印と道具の刻印とは不可避のものだが、機械の仕事では無人称性 (the impersonal) がすみずみまで行き亘っている。……」とのべております。またアメリカのデザイン理論家、E・カウフマンは、このような「機械様式」の特徴的な表面処理をさして、「非個人的なすべっこさ」(impersonal slickness) とよんでいます。こうした場合の‘impersonal’という言葉はそのまゝ‘anonymous’で以ておきかえても差支えないものといえるでしょう。つまり、この場合の「無名的」は「名」に関するよりは、機械に対立するいみでの「人間」にかゝわるもののだといえます。マンフォードもまた正にこの点について、「機械を創る場合、われわれは完璧性という、非人間的規準を積極的にうち立てて来た、いかなる場合においても、満足の機械的形式の規範というものは、あたかも人間の手が少しも加えられなかったかのように見せるべきだという事であった。」と述べております。このような近代主義の「初期の原理」としての「無名性」の中にもふくまれていた、キカイをシムボルとする一連の形式的規範：単純性、明晰性、正確性、経済性、円滑性、厳密性など、すなわち、今日その後期的発展の場たるアメリカから初期近代主義を指してよぶところの

「国際様式」(International Style) にふくまれる形式的諸特性はこの「無名性」の原理ともども、後期への過程の中にその規範性を喪失する事はいうまでもありません。

一方「無名性」が個性の問題とからみあうものに、匿名的な集団作業(Teamwork)における、個人名にかわる集団名による、いわゆる「無名の協同」の場合が考えられます。W・グロピウスが主宰したあのTAC¹²⁾などその一例ですが、こうした匿名的なみでの‘Anonymity’は、決して「名」だけにとらわれるべきでなく、更に広く個人の設計活動に対する、集団的な設計活動の意義に向けられるべきであって、個人的な設計事務所に対する、大組織の設計事務所での設計活動の意義も亦かような匿名的な「無名性」において検討すべきであると思われまゝ。スキッドモア・オーイングス・メリル建築事務所(SOM)¹³⁾など好例と存じます。アメリカの建築評論家、H-R・ヒッチコックは、1947年こうした問題を「天才の建築からビューロクラシイの建築へ」なる標題の下にとりあげ、近代主義の発展方向を“Anonymity”へ向うものとする見解を発表いたしました。こうした示向性は既にヨーロッパ時代のモダン・デザインの発展過程の上で、建築家やデザイナーの意識の上に、ごく一般的に〈“individual”→“universal”〉として示されるものです。これについて1924年に、ミース・ファン・デル・ローエも次のように述べて居ます。「我々は今日一般的な性質というものと取り組んでいる。個性は重要さを失い、……すべての分野での決定的な達成は非個人的であり、達成者の大部分が知られていない。これは anonymity に向う我々の時代のひとつの傾向である。」¹⁴⁾

無 名 的 表 現

ところで、このような「無名性」の原理にもとづく、建築的表現の非個性化の方向は、決して建築作品における個性の全面的喪失をイミするものではありません。なる程表面的に眺めました場合、いろいろの理由で、近代主義の初期

の状況は、建築的表現に個性の介入する余地があまりにもせまいように見えます。しかも造形要素の撰択と配置に際しましても、近代建築の構成というものは、すべてが建築家の意図のまゝに造形的効果を発揮するものとは限っておりません。それどころか、時としては、しばしば彼の意図を上まわって、ところどころに予期しない効果が、いわば automatically に生み出される事が多いのは、それこそ上のように、単純性を第一の目標とする「無名的」デザインの特異性の一つだと思えます。こうした事は、もとより建築一般についても云いえる事ですが、特にこのようにして、近代主義の初期的状況下にいちごるしいわけであります。ところでこうした「オートマティックな」構成美の存在は、一方での、初期近代主義の建築の形態の単純性とあいまって、これをして一層「無名性」への傾きのつよいものにして来た事もまた明らかな事実だと申せましょう。このようにして、近代主義の初期時代の空間構成において、その造形言語と文法とがきわめて単純であったという事は、一面からすれば、すぐれた近代建築家達の創り出す形式は、すぐさま無数のエピゴーネンを生む結果となるわけで、その場合以上の観点からすれば、オリジナルなものとの間に一寸見わけがつかないかのように考えられがちであります。しかしながら、いかに単純で幾何学的な形態の構成であっても、個性的刻印をのこそうとする創造的な建築家の作品は、こうしたきわめて限られた条件の中で、オリジナルとコピーとが、一見ほんの微妙な差異を示すだけにすぎないかに思われながら、実はこの小さい差異が作品の評価の上で、とうてい越えられぬ深淵である事に注目すべきだと思えます。すなわち、ここでわれわれは、近代主義の「無名的」表現の追求においては、ごくせまく限られたワクの中で個性的表現が可能であり、これによってはじめて建築本来の表現が可能なのだと思います。実際こうした風なもの考え方がこれ迄多くの近代主義者達によって支持されて参っております。この考え方によりますと、本来建築的な建築とは、要するに「格」の芸術であり、「格」(法則性)をはずして、自由奔放にデザインするというやり方は、

もはや建築の原理ではなく、絵画や彫刻の原理だというわけでありませぬ。これは建築の美的形成に、“architectonic”なものの価値のみを追求し、‘picturesque’や‘sculpturesque’なものの価値を否定する、広義における「古典主義」の立場を示すものに他なりません。これこそが初期近代主義の立場であり、この立場に立つことによって、建築・デザインは上記のように狭い限られたワクの中ではじめて建築的ないみでの個性的表現の自由を見出しうるとされるわけでありませぬ。マンフォードは、こうした点を、機械芸術の表現の問題として次のように述べておられます。「……おそらく機械芸術の最上の効果は、そこでは人間の個性が自由に残されている微少な領域における個性の發揮にわれわれを気付かせてくれる事であろう。」そして更に「そうした微少なちがいは、大へん微妙なものだから粗い眼ではとらえられず、センスのない人には意味がわからないほどのものである。」¹⁶⁾

上述のように初期以来モダン・デザインの開拓者達は、自らの新しい建築芸術が、「無名的なもの」へと向う傾きのいちごるしい事をはっきり意識して、運動を展開して参ったのですが、そこで彼等のいう〈アノニマス〉とは、上のような微妙なふくみをもつものであった事を見落してはならないと思ひます。例へば上記のミース・ファン・デル・ローエの言葉も、文字通りに解してはあやまった結論にみちびかれてしまうわけでありませぬ。

初期の近代主義の造形の一般的特性は、決して個性の喪失ではなく非個性的なものであり、全くの無名なものではなく、多くのふくみをもつものとして「アノニマスな」ものだったという風に解しやくすべきでありませぬ。

放 恣 と 凡 庸

こうして、「微少な領域における個性の發揮」などにみられる、初期近代主義における「無名性」の原理には、実はきわめて、キビシイ創造的精神が支配している事がうかがわれます。しかしながら、われわれは、そうした反面において、

この同じ「無名性」の中に、上とは全くウラハラの、きわめて安易で凡庸な解決への傾向もまたふくまれるものである事を決して見落すわけには参りません。それはいう迄もなく、形式の模倣と常套化の傾向であります。今日モダン・デザインのいわゆるマニエリスムの状況の中で大きな問題となっているものは、上述の「反一無名性」へと向う造形主義の激化に見られる情緒的コントロールの喪失」とならんで、こうした「無名性」のマイナスの面の拡大、発展としての、形式の常套化、平均化という現象であります。それは一般に、末期的とよばれ、しばしばその終末説が論じられて来た、近代主義の後期における危機的兆候の両極を視覚化したものだと考えてもよいと存じます。これについてイギリスの評論家、ウラジーミル・ウェイドレの次のような言葉は大変適切な内容をもつものだと思います。彼は近代主義の芸術家達が、ロマンティシズムの風潮の中で、「極端を羨望し……創造的意志は絶え間なく麻痺されつゝある。」と考えるのですが、いみじくも次のように述べております。「個人的独創の強度が微弱になってくると、芸術はたちまち、芸術にとって有害な二つの極端、つまり凡庸か恣意かのどちらかの方向に突入する。」⁽⁷⁾

建築についてもこの事は決して例外ではありません。ウエイドレのいう凡庸と恣意は、日本でも近年いちゞるしくなつて来ているようです。造形主義と形式の常套化は、もはやわれわれの周囲の到るところに見られる現象であります。こうした現象がよつて来たるミナモトはたゞ一つ、「形式の模倣」にあります。上述のように、初期近代主義の形式的特性としての単純性や Automatism は、粗い眼からすれば、オリジナルなものとその模倣との間の微妙な差異の弁別が困難な上に、その模倣が一見きわめてたやすいように見える処から、あるすぐれた建築家の創り出した形式はつねに無数の模倣を生むことから、正しいイミでの「定型化」とは区別された、「手法の常套化」(マンネリズム)の現象が occurs。この事はもとより、今日の日本の建築デザインにおいて、本モノの中にニセモノが潜入しやすい事を示すものですが、この事は又そうしたエピソード

ネン相互間で、力量の上で何ら大きな差異がない場合でも、(資本主義社会にありがちな)単なる自己宣伝の巧拙のちがいでから、ある者は名声をほしいままにし、あるものは無名であるという大へん割りきれぬ事態があまりにも多く見られます。これはもとより、建築作品の価値判定の上で、甚しい混乱(CHAOS)がある事を示すものに他なりません。一般的に云いまして、近代主義の造形芸術には全体として、こうした、いわばアンデルセンの童話にある「裸の王様」のような事象がよく見られるのですが、これは建築の場合特にいちぢるしいものと申せましょう。とはいえ、真の建築芸術というものは、ある限られたワクの中での、独自のきびしい造形の世界である事は上にのべたとおりであります。ホンモノとニセモノとの間には、ほんの微少な差異を示すだけのようであって、その実この差はとても越えられぬ深淵である事も又上にのべたとおりであります。

定 型 化

建築が一般に他の造形芸術にくらべて個性の刻印が薄いことは、それが用いからみ、技術を前提とする集団芸術である事から、その形式はどちらかという、個性のままに自由奔放にたゞよい変化するよりは、何らかの定型的なものへと洗練され、定着する傾きを自らの中に固有するものだと考えられます。われわれはこうした「定型化」或は「典型化」といったものを、上のような手法の常套化とはっきり区別してかゝる必要があります。端的に云って、初期の近代主義が求めた anonymous な建築の造形原理はその方向として、常套化ではなく定型化をめざすものでありましたが、後期におけるその「反一無名性」の方向は、そうした初期の定型化の理念を全く放棄した常套化、或は平均化にみちびかれるものである事は既に述べたとおりであります。上述のように手法の常套化はあくまでも個人的な模倣による、いわゆるマンネリズム(Mannerism)として、まさに恣意の造形を裏返しにしたものにすぎません。その根底にある

ものは、たえず変化を求め奇を求める心であり、一見「定型化」と似ているようで、その実は全くウラハラな原理にもとづくものといえます。それは一点に向って収斂し、洗練し、昇華するという求心的な努力ではなく、オリジナルなものの変化に順応して、不断に易ろい行く、気まぐれで流行的なものだといえましょう。上に引用しましたW・ウエイドレはこれについて、次のようにのべております。「〈変れば変るほど、それは同じものだ。〉——おそらくこの言葉がいつか現代の墓碑銘となる時が来るだろう。すべてのものが熱に浮かされ、しかも沈滞し、はてしなく変化し、しかもおそろしく劃一化されている。」これはそのまゝ近代主義建築の後期的状況そのものであります。定型化は決して劃一化と混同されてはならぬと考えるわけです。

こうして、定型化に対する常套化は又「不易」に対する「流行」であると共に、「合理性」に対する「非合理性」、必然性に対する「偶然性」などという概念の対比によって一そうその差異が明らかになって来ます。それは又ある面での近代主義における前期的なものとの後期的なものとの対比であり、そのカギをにぎる重要な原理こそが「無名性」なのだと思います。定型化、(或は規格化、標準化)こそまさしく初期近代主義の合理主義的思潮の主軸ともいべきもので、その根底に「無名性」の原理が支配しているわけです。これは近代主義のあけぼのの時代に、ドイツなどで、いわゆる「ノイエ・ザッハリヒカイト」(“Neue Sachlichkeit”)という、いわば一種の即物的な合理主義的立場でありまして、1914年の時点で、ドイツ工作連盟(Deutscher Werkbund)の創設者H・Muthesiusが未来へ向う新しい建築運動の方向として指し示したものが、こうした「定型化」という「無名性」への方向でありました。⁽⁹⁾

定型化の問題はよく近代的な機械生産による複製技術との関連で、モダン・デザインの場合は、建築よりもむしろ一般の生活用具の量産についてしばしば論ぜられて来たものですが、そうしたものの対象は、決してこと新しいものではなく機械以前にも、例えばどのような国におきましても、民家や民具などに

端的に示されております。これら定型化の対象に共通した大きな特性とはどう
いうものかと考えますと、それはまず何よりも一般大衆の生活を基盤にするも
のであるという事ではないかと存じます。この事は要するに、これら vernacular
な無心の造形はもとより「無名性」の問題にからむことは勿論ですが、それ
は単に造る側だけの問題ではなく、それを享受し、使う側においてもまた「無
名的」であるという、このコトバの拡張された意味において考えてみる必要が
あると思われます。これはつまり使う側が昔の王侯貴族といった、「名」のある
個人であり、その為に、名だたる工匠（名匠）が、凝りに凝った、手のこんだ
高度の芸術作品をつくるという、「注文生産——一品制作」(Order-made) の
場合ではなく、基本的には、不特定多数の、「無名の職人（或は機械）が、デ
ザインされた「おきまりの型」どおりに造りあげる、「見込生産——量産、複
製」(Ready-made) の場合であります。このような形をとる作品の基本的性格
は、同じタイプのもものが、どこにでもころがっている、(ubiquitous) といった
大衆の生活と密着した、「日常的」で「ありふれた」もので、そのイミでい
わゆる'Reality'のあるものだといえます。この場合それを造る技術が手であろ
うと機械であろうとそんな事とは無関係でありまして、大切な事はこうしたも
のは、それが現実の一つの形式として定着するまでに、何らかの形による「定
形化」という熟成の過程を経て来たものであるという事であります。その作品
の表現上の特質としましては、何よりもひかえ目で、何の気取りも見せかけや
作為や偽まんのないもので、そうしたいみで、作る上でも使う上でも全般的に
〈アノニマス〉とよぶにふさわしいものだと思えます。マンフォードはそ
うした'anonymous design'の実例として、安い食堂にある普通の水飲みコップ
をあげ、それは高压電線用のガイ子と全様あくまで無装飾で、清潔で、しかも
機能的だとのべていますが、こうした造形的性質だけが「無名的」である必須
の要件という事は出来ないと思われます。われわれはこうしたマンフォードの
記述に、初期近代主義の立場から見た'Anonymity'の解釈の限界を見出します。

「無名的」な建築や用具はその定型化においても必ずしも単純、無装飾であるべきだときめてかゝる事は出来ません。そこには各々の民族性や風土性が介入する余地がみとめられねばならないと思います。⁰⁰ 大切な事は、そうした枝葉の問題ではなく、上のように、デザインし制作する上での基本的な態度にかゝるものであります。民家であろうと、量産コップであろうと、この種のデザインの形式の最大の特徴は、それが、個人の恣意や即興や思いつきの所産ではなく、一般にかなり長期に亙る定型化の過程を経てはじめて生み出されたもので、その間に、いわゆる「生活の知慧」から来た経験の蓄積により、あらゆる不合理なもの、或は本質的でないものがとりのぞかれ、次第に淘汰・洗練を重ねた結果、煮つめられたエキスのようなものであり、そのいみで、これは一つの目標に向ってのデザイン形成の上で一つのピークとして、最上の解答を示すものでありまして、もとより個人的な能力の限界の外にあるものといえましょう。

このようにして定型化された形式は、見かけや見せかけなどという、「交換価値」の増大を求める為、たえず新奇な型を求めて、変化の為の変化を追求する流行形式とするべく対立するものとして、使用者の側に立って、つねに「使用価値」の増大に重点をおくものであり、まして、そのいみからでも、少なくともその形式の上で商業主義 (Commercialism) の影響の最も少ないものだと申せましょう。バウハウス以来、グロピウスがたえず追求して来た、建築や生活用具の規格化、標準化の問題は、このような理念にもとづく製品の定型化、或は典型化をめざすものでありました。彼はこれを指して「公分母」 (Common Denominator) の探求とよび、その事につき、「小麦の中からモミガラをとり除く必要がある」としてこうのべております。「現代の龐大な生産量とあらゆる種類の製品のタイプの殆んど無制限ともいえるほどの撰択の自由のまったゞ中であってわれわれは文化の標準とは意識的な制約により、本質的なもの、及び典型的なものに限るということを記憶する必要がある。」これはコトバをかえていえば「新しい価値を指示し、明確にして、それを色あせた流行から篩い分

けること」なので、その場合何よりも排除すべきものはこうした定型化の過程の中にまぎれこみやすい、悪いイミでの、個人から発するところの造形における恣意性や即興性ハブニングと云ったものであります。グロピウスのいう公分母なるものも、彼自らがいうように、要するに「本質的、典型的なものからはずれた、単なるまぎれなものを年代から年代へと漸次に排して、蓄積された経験から生ずるものだ」というわけであります。

あ と が き

一般にデザインにおける「無名性」とは、もとより事新しい概念ではありません。一方これについての思考も又決してモダン・デザインにのみ限ったものでもなく、有名な柳宗悦氏の「民芸論」の思想の核心をなすものもこの概念だと云えます。そういった点でモダン・デザインの方がむしろこれ迄あまりこれを正面からとりあげて論じる事がなかったとさえいえるのですが、近年この方面へのアプローチもかなり盛んになり、コトバとしても訳語の「無名性」などよりも直接原語から来た「アノニマス」或は「アノニマス性」(Anonymityの訳)などが、デザインの専門用語として、よく用いられるようになって参りました。「△△の作品はアノニマスである。」という批評は、作品の広義の「無名性」をめぐる、作者のデザイナーとしての基本的態度をも評価の中に含める、重いヒビキをもつものといえます。

ところで、こうしたモダン・デザインにおける“アノニマス”への開眼は、ひとりわが国だけの現象ではありません。1960年代も半ばを過ぎるや、欧米のデザインの識者達の間から、“アノニマス”についての啓蒙的な論説⁽¹⁾がぼつぼつ現れるようになります。それはもとより、ほゞこの頃から顕著になる、モダン・デザインの思潮的転換と呼応するものであったといえます。それは端的に云って、これ迄進行しつづけて来た、モダン・デザインの初期の原理の崩壊が

決定的段階を迎えたことの印として、それに対する「反対の論理」が、その創造の方法論において、ようやくヘゲモニーをにぎったことを物語るものであります。ただしモダン・デザイン史上、第二の変革の時期が訪れたといえましよう。このいわば方法論上の180°の転換は、今日のモダン・デザインの主軸としての、「無名性」の概念にも大きく影響いたしました。すなわち、今やこの「多元的価値共存」の時代にあつて、「無名性」は在来の伝統否定の合理主義的な、初期の原理（universalism）に加えて、これと矛盾的に共存する、伝統容認の、非合理的な後期の原理（individualism）をも複合的に含むに至りました。そして初期がどこまでも一本調子の、いわば「二者択一」的純化を求めたのに対して、後期はこれとは対蹠的な「両者共存」という、ある意味で折衷主義的傾向をもつものと云えます。ここにおいて「無名性」もまた、初期における、技術を背景とした合理主義的なものに加えて、後期では、これとは全く対立的な、過去のデザインのあらゆる伝統にも、ロマンティックな眼を向ける、より地方主義的で自然主義的な意味での「無名性」をも、デザインの方法論の中に組み込もうとする、一そう巾の広いものとなって来ています。そうした「無名性」をめぐる、モダン・デザインの後期的状況については、本稿では全くふれませんでした。いずれ機会を見て、「無名性」を、その全体的構造において、包括的に論じたいと考えております。

— 註 —

- (1) 古代ギリシアでは「芸術」と「創造」という概念はなく、これに代るに「技術」(Tekhnē)と「模倣」(Mimesis)があつたといわれる。
- (2) 柳宗悦氏は、ほぼこれと同じ内容のことを民芸の「下手物」について論じている。「民芸とは何か」(〈工芸〉創刊号、1930)
- (3) 建築は絵画、彫刻と共に三つの「大芸術」(Major Arts)として、その他の効用芸術 (Minor Arts) と区別された。

- (4) 「あとがき」でのべるように、ここでの「無名性」はもっぱらモダン・デザインの初期の原理にかゝるものに限定して論じている。
- (5) 幾何学的形式そのものが、本来無名的性格のものである点に注意。
- (6) L. Mumford: "Art and Technics", New York, 1952, p. 82
- (7) W・ウェイドレ:「芸術の運命」(深瀬基寛訳, 創文社) p. 59~60
- (8) "Typisierung"の邦訳, 英語では"Standardization"だが, これについては, 「規格化」或は「標準化」という邦訳もあり, アイマイに用いられているキライがある。
- (9) N. Pevsner: Pioneers of Modern Design, London, 1936, p. 18 参照。
- (10) 「あとがき」でふれた後期での「新しい無名性」とはこうしたいみでの"vernacular"なものである。
- (11) Leonardo Ricci: "Anonymous (20th Century),"
Bernard Rudofsky: "Architecture without Architects," etc.
- (12) The Architects Collaborative の略。1946年創設, 作例としては, ハーバード大学院センター (1949-50), アテネのアメリカ大使館 (1961) 等。
- (13) 代表作としては, レパーハウス (ニューヨーク, 1952) がある。チーフとしての G. バンシャフトの下に, (SOM スタイル) なる集团的個性を確立した。
- (14) Mies van der Rohe: Der Querschnitt, 4, 1924.