



Title	デザイン史の現状と課題
Author(s)	藪, 亨
Citation	デザイン理論. 2003, 42, p. 77-90
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53069
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

デザイン史の現状と課題

藪 亨

大阪芸術大学

キーワード

Design History, Design Studies, Debate, Victor Margolin,
Adrian Forty

デザイン史, デザイン学, 論争, ヴィクター・マーゴリン,
アドリアン・フォーティ

はじめに

1. デザイン研究の学会や学術誌の出現
 2. デザイン史かデザイン学か
 3. フォーティの反論
- おわりに

はじめに

デザイン史研究の難渋さのひとつに、デザイン史の対象と方法は何か、ひいてはデザインとは何かという根本的な問題がある。20世紀後半のデザインの理論家や実践家の多くは、それぞれの世界観や豊富な経験に照らしてデザインは何であるかを改めて問い、デザインの概念規定を盛んに試みている。しかしデザインとは何かということについての諸家の見解は、時代、年齢、信条、社会的・経済的な地位や職業によってさまざまであり流動的である。しかもデザインの華やかな現代性や多方面への果てしない拡張は、デザインの実体をいよいよわかり難くさせてきている。

こうしたデザイン史研究を取り巻く混沌について、クライヴ・ディルノット (Clive Dilnot) は、1980年代中頃に次のように状況分析している¹。デザイン史は、明示された目的と対象を有する単一の組織化された学科の意味合いにおいては未成熟である。したがって現況ではデザイン史を見渡したり明確にしたりすることは極めて困難である。しかもデザイン史研究には、力点と定位の違いが明らかに存在している。その主要な原則ないしは特質は、以下の通りである。

- デザイン史は専門的なデザイン活動の歴史に関する研究である。
- デザイン史家がまず目を向けるのは、デザイン活動自体ではなくて、その活動の所産であ

り、デザインされた物品やイメージである。

■ 19世紀と20世紀のデザインには環境への平等で正常な適応指導が寄せられてきた。

■ デザイン史は個別のデザイナーを重視する。

以上の原則ないしは特質である。

しかもデザイン史には欠けたところがある。

■ デザイン史の目的、方法、あるいは役割が、現実的あるいは潜在的な読者との関係において、明確に考察されていない。

■ 教育的で制度的な意味合いを除けば、デザイン史の起源についてほとんど考察されていない。

■ 歴史的、方法論的、あるいは批判的な自己反省が一般に欠けている。

以上の欠如である。

こうしたディルノットの指摘は概ねわれわれにも首肯できるところであり、デザイン史における既成の原則や特質を批判的に再検討するとともに、デザイン史に欠けているところを補填する努力は今日なお要請されているといえよう。

すでに1990年代のはじめに、デザイン史の閉塞状態にいらだつかのように、アメリカのデザイン史家ヴィクター・マーゴリン (Victor Margolin) は、新参の学科としてのデザイン史の妥当性や有用性を疑問視している。そして、ひとつの学科としてのデザイン史の存続に異議を唱え、デザイン史をも含み、今日的なデザイン状況にも適応し、他の専門家や歴史家との対話をもたらすであろう「デザイン学 (Design Studies)」を唱道している。しかし、このマーゴリンの主張に強く反発するのが、自他ともに認めるデザイン史研究の先進国イギリスのデザイン史家たちである。その先頭に立ったアドリアン・フォーティ (Adrian Forty) は、デザインにおける質の判断、良いものと悪いものとの判別は、デザインの全体活動にとってきわめて重要なことであり、したがってデザイン史は有用であると反論している。かくして、デザインの歴史と理論と実践の相互関係をめぐって広く論議が生じるのであった。本論では、こうしたマーゴリンとフォーティのデザイン史をめぐる論争について、その背景や真意などを検討することによって、デザイン史の現状と課題を改めて考察したい。

1. デザイン研究の学会や学術誌の出現

デザイン学は他の学科と比較して格段に新しい学科である。したがってデザイン研究の学会や学術誌の出現は、そんなに古いことではない。ちなみに本邦では、デザインに関する草分け的な学術的研究団体として、1950年代に日本デザイン学会と意匠学会が現れている。日本デザイン学会は「会員相互の協力によって、デザインに関する学術的研究の進歩発展に寄与する

こと」(日本デザイン学会会則・第4条)を目的にデザイン学会として1954年に創設され、1956年から学会誌『デザイン学研究』を発行している。また意匠学会は、「意匠に関する会員相互の研究により、意匠学の進展を図ること」(意匠学会会則・第2条)を目的に関西意匠学会として1959年に創設され、1962年から学会誌『デザイン理論』を発行している。そして両学会は、当初は在野的学会としてアカデミックな組織外に存在していたが、やがて大学において修士・博士課程を有する学科にまでデザイン研究が発展するに伴い、「我が国の学会の内内外に対する代表機関」である日本学術会議に参加している²。かくして学会設立当初の「デザイン行為に直結した研究もしくは現場報告」だけでなく、「デザインそのものを学的に深く掘り下げ反省する気運」が本邦においても高まっていくのであった³。

一方イギリスでは、デザイン研究のための「諸専門分野からなる国際的な学術団体」であるデザイン・リサーチ学会(The Design Research Society)が1967年に設立されている。当学会は、デザインの学際的特質に注目し、「多くの分野に共通する創造的行為としてデザインを認識する」方向に向かっている。そして1979年には、当学会の協力の下にデザイン研究の学術誌『デザイン・スタディーズ(Design Studies)』が創刊されている。当誌は、デザイン・リサーチ学会と軌を一にしており、工学、建築、製品、システムといった急速に発達するデザインの多様な領域に積極的に取り組んでいる。しかし、このデザイン・リサーチ学会と『デザイン・スタディーズ』誌は、デザインの歴史にことさら関与することなく専らデザインの理論的な研究を進めている。

ところがその頃イギリスでは、アカデミックな教科としてデザイン史が注目され始めている。1960年代と1970年代にはデザイン史が美術史の延長として現れており、インダストリアル・デザインやグラフィック・デザインなどの歴史に関する新しい教科として発展を促され、美術大学や工芸学校において建築史や絵画史や彫刻史と肩を並べたのである⁴。こうした状況下においてデザイン史を自覚的に論じ意見交換する気運が高まり、1977年にはデザイン史学会(Design History Society)が設立され、独立した学科としてデザイン史を固める努力が始まっている。さらにこの学会は学会誌『ジャーナル・オブ・デザイン・ヒストリー(Journal of Design History)』を1988年に創刊している。当誌の目的は「デザイン史の発展に積極的な役割を果たすために、新しい研究や調査を公表し、対話と論争に公開の場を提供し、関連する当代の問題にひとびとの注意を向ける」ことに定められている⁵。しかし当誌の場合は、デザイン史を明確な学科として固めることに努めるだけでなく、さらにデザインの文化的意義や経済的な重要性が一般に認知されていることを考慮し、これをもその基盤に取り入れている。したがって「物質的な生産品を通しての文化の現れ」としての物質文化を探究する他の学問領域、すなわち、人類学、建築史、経営史、カルチュラル・スタディーズ、デザイン経営学、経済社

会史、科学技術史、社会学といった関連学科との関係にも目配りしている。

一方アメリカにおいては、シカゴのイリノイ大学のデザイナーとデザイン教師の小集団が、デザイン問題の公開討論の場を生み出すことに関心を抱き、先駆的なデザインの学術雑誌『デザイン・イシューズ (Design Issues)』を1984年に創刊している⁶。その創始者のひとりであったヴィクター・マーゴリンは、当誌の性格について次のように述べている。「歴史、社会学、文芸批評、心理学、工学、哲学、修辞学、デザイン実践などに心得のある研究者を呼び寄せることに、『デザイン・イシューズ』誌は専念する。われわれの目的は、デザイナーが何を為すかについての在来の定式化に挑戦し、デザインが何であり、デザインが社会においていかに作用するかについての批判的な理解に貢献する知的な方策を探ることである。」⁷。したがって当誌は、デザインに関する「進行中の熟考の場」を生み出すことに努めている。そして当誌の主眼はグラフィック・デザインやプロダクト・デザインの歴史的考察であったが、デザインの理論と批評も同じ論争の場に持ち込まれ、広く学際的な研究を鼓舞していくのである。

2. デザイン史かデザイン学か

マーゴリンとフォーティの論争は、先述のイギリスとアメリカの三つの代表的なデザイン雑誌を巻き込んで行われている。その端緒を開いたのは、マーゴリンが『デザイン・スタディーズ』誌（1992年4月号）に発表した「デザイン史かデザイン学か：主題と方法 (Design History or Design Studies: Subject Matter and Methods)」と題する論説である。これの論点のひとつは、デザイン史の新しい学科としての成立過程にあった。マーゴリンによると、デザイン史はその真意が十分に了解された主題に基づいて、あるいは研究を導く一連の方法や原則に基づいて、成立してきたのではない。そうではなくてデザイン史の初期文献に反応して、最初はそれを賛美し、やがてそれを批判しながら、デザイン史は発展してきたのである⁸。

そしてデザイン史の初期文献としてマーゴリンが取り上げるのは、1936年に初版が刊行されているニコラウス・ペヴスナー (Nikolaus Pevsner, 1902-83) の著作『近代運動の先覚者たち (Pioneers of Modern Movement)』⁹である。当書では、19世紀最後の四半世紀から20世紀初めにかけて活躍した近代運動の先覚者たちについて、彼らの機能主義的なデザイン思考やその実践活動に照明が当てられ、アーツ・アンド・クラフツ運動の先導者ウィリアム・モリス (William Morris, 1834-96) からバウハウスの設立者ヴァルター・グロピウス (Walter Gropius, 1883-1969) に至るモダン・デザインの系譜が簡潔に手際よく図式化されていた。そして当書は、デザインに対する人びとの注意を喚起するとともに、モダン・デザインの歴史研究に先鞭を付けたのである。

しかしマーゴリンはペヴスナーのデザイン史を批判的に再検討する。ペヴスナーは、歴史叙

述に倫理観を持ち込んで美的判別の基盤を確立することに努めており、彼にとっては近代的なものとしていないものが存在する。近代的なものの典型は、グロピウスによる1914年の工作連盟展での「モデル工場」のデザインであり、ここでは「われわれが生き活動し、克服することを望んでいる世界、科学とテクノロジーの世界、スピードと危険の世界がもつ創造力¹⁰」が賛美されている。そしてこの倫理的な基盤を維持するために、近代運動の先覚者たちによって示された美德に悪徳を対置させ、この悪徳をロンドン万国博覧会（1851）におけるイギリス展示品の過剰装飾に見いだすのである。ペヴスナーの方法はドイツ哲学における極めて伝統的な方法である。彼はカント的な崇高のカテゴリーを近代運動のスタイルと同一視しており、それを達成すべく征服の物語を話したのであり、同書は勝利で完結する。したがってペヴスナーの取り上げる作例はさらなるデザイン研究の主題を形成することはない。またペヴスナーは自らの研究に厳格な地理的制限を設けているのみならず、普通の人が用いる日用品のすべてを除外している。ペヴスナーにとってデザイン研究は、それによって平凡な並みの物品が非凡な品質の物品から識別される判別行為である¹¹。このようにマーゴリンは、ペヴスナーのデザイン史の方法と規範に鋭く論難を加えている。

確かにペヴスナーのデザイン史は、直線運動的な歴史観に基づいて複雑なデザイン現象を合理主義的に万人のための近代様式へと収束させるという、一種のイデオロギイ的な偏向を含んでいたといえよう。彼はモダニズムの枠組みにとどまっておらず、モダン・デザインの理念を歴史的に正当化することに終始したのである。したがって、やがて戦後にモダン・デザインが一応の発達を遂げると、これに対して一定の距離をおいた再吟味が始まるのであった。

第二次世界大戦後における市場状況の好転は、生産から消費へ力点の移動をもたらしている。それに伴って、消費者の趣味や願望の多様性に対するモダン・デザインの対応力のなさが、重要な問題として人々の目に浮かび上がって来る。この頃にレイナー・バンハム（Reyner Banham, 1922-88）は、「もうひとつのモダニズム」を追究し、60年代に入ると著書『第一機械時代の理論とデザイン（Theory and Design in the First Machine Age, 1960）』を発表している¹²。またバンハムは、一連の評論活動において当代のポップ・カルチャーの理論とデザインにも取り組んでおり、デザインを本質的に大衆と結び付いた消費現象として把握し、大衆文化とデザインとの関係についての論議を始めている。マーゴリンもこうしたデザイン研究の新しい波に注目しており、バンハムはデザイン史の題材を拡張する口火を切る役割を果たしたと一応の評価を下している。しかしその一方でマーゴリンは、ペヴスナーとバンハムとの強い繋がりに注目し¹³、バンハムも「主題としてのデザインを明らかにするための何らの根本原理をも提供しなかった」と断定している。

またこうしたデザイン史の主題の拡張に関してマーゴリンがさらに言及するのは、ジョン・

ヘスケット (John Heskett) のデザイン史である。ヘスケットは、80年代に入ると著書『インダストリアル・デザイン (Industrial Design, 1980)』を発刊している。本書では、デザイナーと製品との間に自立的で内省的な関係があるとするデザインへの形式的主義的な見地と、デザインを社会的な現象としてとらえ産業化がもたらした変化を考察すべきだという見地、この相対立する見地の総合化が企てられる。すなわち、個別的なデザイナーの貢献と共に、彼らの活動をかたどる社会的な圧力をも考察するのである。デザインの多様性はその変化するさまざまな役割や機能の考慮を要求しており、デザインの評価は、デザイナーによって構想されたデザインと、実生活でのユーザーのデザイン認知、その双方を考慮すべきであると考えるのである¹⁴。それゆえ本書では軍用機や装甲車など戦争テクノロジーの所産も取り上げられており、デザイン史に一連の新しい問題を提起していたのである。

またその一方でマーゴリンが特に注目するのは、フェミニストの見地からのデザイン史批判である。その適例として挙げられているのは、女性とデザインの関係を分析したデザイン史家チェリル・バックリー (Cheryl Buckley) の説得力のある主張である。女性が男性支配のデザイン専門職の外で自分たちの創造的で芸術的な技量を発揮する機会を容認されてきたのは、手工芸においてである。それにもかかわらず従来のデザイン史は、大量生産品創案者の分析検討をより高く位置付け、手工芸を排除している。そうすることで、実は女性がデザインした多くのものをデザイン史から排除してきたのである¹⁵。このようにバックリーは看破している。こうしたフェミニストの見地からのデザイン史批判にも、デザイン史の主題がいよいよ拡張されていく証左をマーゴリンは見出すのである。

かくしてデザイン史は、多彩な方法を取り入れて多様な方向に向けて主題を拡張しており、「デザインの地勢図」が書き改められてきている。しかしマーゴリンが問題視するのは、既成のデザイン史がひとつの学科として発展していく可能性を有するか否かである。それというのもマーゴリンは、デザインの内容は実はさらに大きく広がっていると考えからである。彼はデザインを次のように広く定義している。

「デザインは人工物の構想と計画である。この人間が作った生産物の広い領分に含まれるのは、物質的な事物、視覚的ならびに言語的な伝達、計画された活動やサービス、そして生活や労働や娯楽や学習の複雑なシステムと環境である¹⁶。」

こうしたデザインのより広い定義付けに際して彼らに指針のひとつを与えているのは、人工物研究の先駆者ハーバート・サイモン (Herbert A. Simon, 1916-2001) のデザイン論である。サイモンは、自らの人工物の研究とデザインを関係付け、自然科学と区別して「人工物の科学」と呼んだところの「デザインの科学 (Science of Design)」を提起している¹⁷。そしてデザインを次のように広義に解釈している。

「現在の状態を好ましいものに改変することを旨として行為のプロセスを工夫する者は、誰もがデザインしているのである。物質的な人工物を生み出す知的な活動は、病んだ患者に治療法を処方する活動や、企業のために新しい販売計画を考案し、あるいは国家のために社会福祉政策を考案する活動と、基本的には同じである。デザインは、このように解釈するならば、すべての専門教育の眼目であり、諸職業を諸科学から区別する重要な指標である¹⁸。」

こうしたサイモンのデザイン論について、マーゴリンは編著『デザイン論考 (Design Discourse, 1989)』の序文において、次のように論じている。人工物の科学の見地からのデザインの広い解釈は、従来と異なる斬新なデザイン理解と、新たなパラダイムに則してのデザイン実践の再組織化にとって、ひとつの枠組みを提供するものである。目下われわれはデザインをインダストリアル・デザイン、グラフィック・デザイン、インテリア・デザイン等々といった最も狭い意味合いで別個の実践形式に分けている。この区分は、芸術的に導かれたデザイン方法を、工学やコンピューター科学と結びつけられたデザイン方法から分離しがちである。さらには物品のデザインを技術やサービスのような非物質的な製品のデザインから引き離すものである。そこで必要なのは、これらすべてを新しい包括的な専門分野に融合することではない。そうではなくて、新たな接点を明確にし、様々なタイプのデザイナーの間のより大きな協同を促進することであり、個々のデザイナーがより広い問題領域に取り組めるようにすることであると¹⁹。マーゴリンは、サイモンによるデザインの広い解釈に、デザイン再組織化への可能性を進んで認めるのである。

またこの折にマーゴリンはデザイン史の現状についても問題視する。デザインの定義づけが至難であるとするれば、デザイン史家が従来の限定されたデザイン観によって阻害されつつけていることは明白である。もしサイモンが示唆するようなデザインの広い定義を考慮するならば、工学や設計やコンピューター科学に今以上に関係するデザイン史が予想される。さらにはデザイン史の拡張においては、フェミニスト的議論に留意するならば、手工芸や家庭用品をより一層考慮する必要があると²⁰。しかし、このようにデザインについて多くのことが多様な視座から語られているにもかかわらず未解決の課題は残る。マーゴリンは、「問題が実践であれ、教育であれ、デザインとデザイナーの社会的認知であれ、デザイン研究者が理論、批評あるいは歴史をデザイン仲間の中心問題にいかに関係付けることが出来るのかを心得ていない」とし、それが出来る研究者を養成するであろう新しい「デザイン学」の必要を説いていたのである²¹。

したがってマーゴリンは、『デザイン・スタディーズ』誌 (1992年4月号) に発表した論説「デザイン史かデザイン学か」においては、これに関する考察をさらに次のように深めている。

「物質的であれ非物質的であれ、固定された生産品部門を、デザイン史の対象として分離

することはできない。そうではなくてデザインングを新しい生産物を絶えず生み出している考案の行為として考える必要がある。それゆえ確固たる領域がデザイン史によって主張され、区別されうると考えるのは非現実的である。私が予知するのはそうではない。歴史ならびに現況と関連する最も多様な研究が組織され得るような、そうした強力なテーマとしてデザインは役立ちうるのである。ひとつの分野として、あるいは誰かが望む学問分野として、デザイン史を進展させるのではなくて、歴史を含むのみならず他の専門家や歴史家との対話をもたらす〈デザイン学〉について考えたいのである²²。

このようにマーゴリンは、デザイン史の主題の流動性がより大きな領域にデザイン史を含めるよう促しており、このより大きな領域としてのデザイン学はより有力なテーマとしてデザインを据えることが出来ると考えるのである。そしてこの「デザイン学」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、これらの生産物は人工物の領域を形成しているのであるから、「デザイン学」は生産の構想と計画、生産活動、形態、分配、消費の問題を含み、現代と過去における諸問題を考察できると主張したのである²³。

こうしたマーゴリンによるデザイン史のデザイン学への統合構想は、「デザイン・スタディーズ」誌の編集陣によって支持が表明されているが、その一方ではイギリスのデザイン史家で建築史家のアドリアン・フォーティを先頭に強い反発も生じるのであった。

3. フォーティの反論

アドリアン・フォーティは、デザインと社会の関係を論じた著作『欲望の対象となるもの—1750年以降のデザインと社会 (Objects of Desire: Design and Society since 1750)』の著者である。本書によると、デザインは今や日常生活に不可欠な要素となっており、経済的でイデオロギー的な側面においても一般の認識以上に重要な活動力となっている。デザインは資本主義の歴史における特定の段階に現れ、産業的繁栄の発生に無上の役割を果たし、われわれの思考方式に影響を与えてきたのである。したがって、本書におけるデザインの歴史は産業社会の歴史でもあり、デザインが近代経済の進展にいかにも影響を及ぼし、また影響されるかという相互関係の歴史に基づいて、製品デザインの変化の原因が追究されるのである²⁴。

こうした文化・社会史的な方向からデザイン史の研鑽を積んでいたフォーティは、イギリスのデザイン学会誌『ジャーナル・オブ・デザイン・ヒストリー』(第6巻 第2号 1993年)に「論争—ビクター・マーゴリンへの返答」を発表している。フォーティの論難によると、マーゴリンが暗示しているのは、「グッドデザイン」に熱中するのは不当であり、デザイン史を正しい道から誤らせるということであるが、この見解は、二つの理由から不当である。まず第1

に、デザインにおける品質の判断、良いデザインと悪いデザインの判別の問題は、デザインの全体活動にとって本質的である。われわれは、デザインすることのできるデザイナーとして、あるいは消費することのできる消費者として、ひとつのデザインを他のデザインよりもより良いものにするのは何かについて、自らの見解を持つべきである。デザイン実践は、品質についての批判的な判断力にかかっている。デザイン史がこの問題の解明に関与する限り、それは極めて重要な役割を果たしてきているのであると²⁵。

さらにフォーティは、マーゴリンに反対する第2の理由を次のように挙げている。マーゴリンは、デザイン史が新しい考え方をも受け入れてきているその範囲を信用していない。しかし最近のデザイン史における最も興味深い研究のいくつかは、他の学問から恩恵を受けている。ことに消費者行動や消費者の製品デザインとの関係を研究可能にしたのは、カルチュラル・スタディーズや人類学の分野であった。歴史研究においても現代生活研究においても、すべての研究課題を鼓舞したのは物質文化の重要視である。そこでの中心問題は人間社会の社会的ならびに文化的な関係において商品やデザイン製品が果たすその役割についての探究であると²⁶。

そしてフォーティは、次のようにこの折の反論を結論づけている。デザイン史の主たる責務は「確かな良好なものの歴史」を記述することであり、その目ざすところは他の歴史領域と同じである。デザイン史の目的が「確かな良好なものの歴史」を記述し、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べきであると主張するのは、けして凡庸なことではないであろう。研究の可能性は枯渇してはいないのである。新しい研究領域を明らかにすべきであるとのマーゴリンの要求は不必要である²⁷。以上である。フォーティは、デザイン品質の判別がデザイン史家の中心課題であるとし、いかに良いデザインと悪いデザインを見分けるかについての消費者の理解に貢献するものとしての品質、この品質への歴史家の関与を擁護したのである。

ところがこれに対してマーゴリンは改めて応酬している。フォーティは、ベヴスナーがそうしたように、デザインが何であるかが知られており、われわれの課題はそれによってデザインが判断される規範を説明することにあると考えているのだ。ところが研究対象としていかにデザインをとらえるかについてはいまだ曖昧なのであり、デザイン学のひとつの目的はこの問題に取り組むことである。そうすることで、われわれは現代社会でのデザインをいかに実践するかの論争に参加し、おそらくそれらをいくらか明らかにすることができるのであると。そしてマーゴリンは改めて問いかけている、「デザイン史はデザインの過去に関する意識である。しかし、現代の実践との関係なくして、その目的は何なのか²⁸。」と。かくして、デザインの歴史と理論と実践、これら三者の今日的な相互関係をめぐって広く論議が生じるのであった。

おわりに

『デザイン・イシューズ』誌の1995年春季号は、マーゴリンとフォーティの論争を前面に出してデザイン史問題を特集している。デザイン史は自律的なひとつの学科として進むべきか、あるいは大きな分野であるデザイン学の一部として発展すべきか、こうした問題を議論するためにアメリカ、カナダ、イギリスの歴史研究者に意見を求めたのである。そして多様な見解が寄せられている。

まずマーゴリンのデザイン学構想に賛同したのは、アメリカ研究の歴史家ジェフリ・マイクル (Jeffrey L. Meikle) である。彼は、文化史家のほとんどがデザインとの関わりから今や逃れ得ないのであり、首尾一貫したデザイン史の学科や領域が捉えようのないものになっているのであるから、デザイン史の範囲を限定することには無理があると判断している²⁹。さらにイギリスのデザイン理論家でデザイン史家のナイジェリ・ホワイトリー (Nigel Whiteley) は、今日では物品の有する特性の重視から、物品の有する「意味」の重視へとデザインの力点に変化しており、既成のデザイン史はむしろデザイン学に包摂されるべきであろうと主張している³⁰。また彼は、カルチュラル・スタディーズの方法がデザイン史を広げるのに貢献してきていることをも重視している³¹。その一方でマーゴリンに反対したのは、イギリスのデザイン史家ジョナサン・ウッドハム (Jonathan M. Woodham) である。彼は、「マーゴリンの論評はその領域の範囲が見たところ際限のないデザイン学の帝国主義的な傘下にデザイン史を植民地化しようとしている」のであり、「デザイン学という野心的な新学科のくび木のもとにデザイン史を縛ることは、不必要な重荷を負わせることのように思われる」と反論している³²。

大西洋をはさんで、イギリスとアメリカの3大デザイン雑誌を巻き込んで行われたこのマーゴリンとフォーティの論争は、よく読むと両者の間には問題意識のずれが存在する。フォーティ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を力説し、マーゴリンはデザイン史の流動性や成果のなさを嘆き、新しい総合的なデザイン研究を要請するのである。したがってどちらが正しくどちらが間違っているとは即断できないであろう。しかも両者は対立しているようでありながら、デザイン史を現代デザインに役立つ現実科学として認識する点においては活動主義的な共通の立脚点に立っている³³。フォーティは、デザイナーと消費者が日常品の質を生み出し選択することをデザイン史家が手助けするために、デザイン史は良いデザインと悪いデザインを判別しなければならないと主張する。一方マーゴリンはデザイン史と現代デザインの実践との密接な関係を重視するのである。

しかし、マーゴリンのようにデザイン史をデザイン学へと吸収していくならば、知識を等閑にして時勢のみを論じる風潮を生じるのではないかとの、危惧の念を抱かせる。これに関連しては、デニス・ドールダン (Dennis Doordan) が、デザイン学の領分にデザイン史を包括

すると、デザイン実践において狭く考えられた手段的な役割にデザイン史を限定することにならないかとの懸念を表明している。人工物の構想と計画としてのデザインは歴史と同一ではない。結局、歴史はデザイン実践の範囲に縛られないのであり、デザイナーの次世代よりもさらに広範な人々に語り掛けるのである。十全に人間であることは、意識的過去を所有することであり、かつまた未来をデザインする能力を獲得することである。現在の関心事を過去に向けて投影することにおいて、歴史はデザイン以上のものを形成する。歴史は意識そのものを形成するのであると³⁴。このようにドールダンは、デザインと歴史の関係を人間の十全な在り様に立ち帰って再考するよう促している。傾聴すべき卓見であるといえよう。

以上のように、近年デザイン史が何を実際に達成したかについてのマーゴリンとフォーティの論争は、デザイン研究者の間に深い意見の対立があることを浮き彫りにしている。すなわち、デザイン史に固有の対象と方法とは何か、デザイン教育やデザイン実践へのデザイン史の役割は何か、人工物についての他の歴史研究に対するデザイン史の関係はどうなるのか、さらにはデザイン史の読者とは誰なのかといった問題に関する意見の対立である。『デザイン・イシューズ』誌の編集陣が、いみじくも指摘しているように、今や歴史を語ること自体が直接に再吟味されるようになってきており、さらには今なお膨張し続けるデザインの学問領域と、既に確立された歴史領域との間に緊張が存在しているのである³⁵。マーゴリンとフォーティの論争は、こうしたデザイン史の現状とその課題をよく炙り出しているといえよう。

註

- 1 Clive Dilnot, *The State of Design History*, in; *Design Issues*, Vol. 1, No. 1 (Spring 1984); Edited by Victor Margolin, *Design Discourse*, 1989, p. 221.
- 2 日本デザイン学会は1973年（第9期）に、意匠学会は1985年（第13期）に、それぞれ日本学術会議に登録・認定されている。
- 3 河本敦夫、「創立20周年に当って」（関西意匠学会、『デザイン理論17』, 1978年, 2頁～4頁）参照。
- 4 Cf. John Walker, *Design History and the history of design*, 1989, p. 17.
- 5 *Editorial Policy*, in: *Journal of Design History*, Nol. 1 Nr. 1 1988.
- 6 当誌は、マーゴリンによると、少なくとも4つの他のデザイン雑誌、『視言語（Visible Language, 1967-）』、『カルチャー・テクニク（Culture Technique）』、『デザインス・タディーズ』、『情報デザイン・ジャーナル（Information Design Journal, 1979-）』といった、それぞれ違った方向を向いていた雑誌群の領分を取り入れている。（Cf. Victor Margolin, *Introduction*, in; Edited by Victor Margolin, *Design Discourse*, 1989, p. 6.）
- 7 Victor Margolin, *Introduction*, in; Edited by Victor Margolin, *Design Discourse*, 1989, p. 6.

- 8 Victor Margolin, *Design history or design studies: Subject matter and methods*, in; *Design Studies*, Vol. 13 Num. 2 April 1992, pp. 106.
- 9 Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Movement*, 1936. 本書はその第二版が『モダン・デザインの先覚者たち (Pioneers of Modern Design, 1949)』と改題してニューヨーク近代美術館から刊行されている。この近代美術館は、1938年に『バウハウス, 1919年—1928年』展をいち早く開催し、モダン・デザインの擁護とグッド・デザインの普及に乗り出しており、ペヴスナーのデザイン史観はその優れた指針ともなっている。
- 10 Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, 1960, p. 217.
- 11 Victor Margolin, *Design history or design studies*, op. cit., p. 107.
- 12 本書は、ペヴスナーのデザイン史では軽視されたり排除されたりしていた未来派や表現主義に照明を当てており、「未来派のダイナミズムとアカデミー派の慎重さ」との間で進展する「第一機械時代」のデザイン理論の妥当性が検証されていた。そしてモダニズムの信条としての機能主義という考え方に異議を唱え、モダン・デザインが内包する象徴的意味への注意を促した。
- 13 バンハムはインディペンデント・グループ (1950年代初期にロンドンの現代美術大学に集まった芸術家や建築家や批評家の集団) の一員であり、コートールド美術大学でペヴスナーの下で博士論文 (後に『第一機械時代の理論とデザイン』として刊行される) を書いて以来ペヴスナーと深い結ぶつきを有していた。
- 14 John Heskett, *Industrial Design*, 1980.
- 15 Cheryl Buckley, *Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design*, in; *Design Issues*, Vol. 3 No. 2 1986, p. 7.
- 16 Victor Margolin, *Design history or design studies*, op. cit., p. 13.
- 17 これに関してサイモンは次のように述べている。「人工的なものの中にこれまでの困難さの原因を思い出したと、私は最終的に考え始めた。すなわち、工学と他の諸専門分野を、それらの基礎となっている科学の内容とは違った経験的・理論的な内容で充満させるという困難さの原因である。工学、医学、経営学、建築、絵画は、必然的なものではなくて偶発的なものにかかわっている。いかにそのものがあるかではなくて、いかにそれがありうるにかかわっているのであり、すなわちデザインに関わっているのだ。デザインの科学あるいは諸科学を生み出す可能性は、人工物の科学を生み出す可能性と同じくらい重要なことである。両者の可能性は生死を共にしているのだ。」と。(Herbert A. Simon, *Preface to Second Edition*, in; Herbert A. Simon, *The Sciences of the Artificial*, 1999, p. xii)
- 18 Herbert A. Simon, *The Science of Design: Creating the Artificial*, in; Herbert A. Simon, *The Sciences of the Artificial*, 1999. p. 111.
- 19 Victor Margolin, *Introduction*, op. cit., p. 4.
- 20 Ibid., p. 25.
- 21 Ibid., p. 4-5.
- 22 Victor Margolin, *Design history or design studies: Subject matter and methods*, op. cit., p. 114-

- 5.
- 23 Ibid., p. 115.
- 24 Adrian Forty, *Objects of Desire: Design and Society since 1750*, 1986.
- 25 Adrian Forty, *Debate: A Reply to Victor Margolin*, in: *Journal of Design History*, Vol. 6 Nr. 2 1993. p. 132. この折にフォーティは、モダン・タイポグラフィーの実践の原則と解釈を論じたロビン・キンロス (Robin Kinross) の著作『モダン・タイポグラフィー (Modern Typography, 1992)』の事例を巧みにあげて論難している。当書においてキンロスは「タイポグラファーは自らの実践に批判的な意見を組み入れていく必要がある。」と述べており、タイポグラフィーは「編集の質や、テキストと画像の内容や、それらの正確な伝達において、様々な価値を含んでいる」ことを強調している。キンロスにとってこれらの価値は恣意的なものではなくて、論じることの出来る合理性を有しており、彼が明らかにするタイポグラフィーの歴史はそのような見地からであった。
- 26 Ibid., p. 132.
- 27 Ibid., p. 133.
- 28 Victor Margolin, *A Reply to Adrian Forty*, in; *Design Issues*, Vol. 11 Nr. 1 1995, p. 21.
- 29 マイクルは次のように述べている、「われわれの時代の最有力な特徴のひとつは人工物、環境、コミュニケーションの絶えざる増殖であり、言い換えれば〈人工的なもの〉の拡大である。物質的であったり非物質的であったりする現れというインフレ的な文化を所与のものとするれば、そのすべてがどのみちデザインされており、まさにすべてを包括するまでに拡張しているのであるから、ほとんどの文化史家がデザインとの関わりから逃れ得ないということはさして驚くべきことではない。だから首尾一貫したデザイン史の学科や領域が捉えようのない目標であることも驚くべきことではない。」と。(Jeffrey L. Meikle, *Design History for What?: Reflections on an Elusive Goal*, in; edited by Victor Margolin, *Design Discourse*, 1989, p. 75.)
- 30 ホワイトリーは、次のように述べている、「築立っただけのデザイン史研究へのバンハムの貢献は大であったが、デザイン史という学科を大きく変えたのは記号学への関心の高まりであった。記号学によってあらゆる物品とイメージは同等となり、読み取られうるまでになった。記号学は脱構築へと発展し、物品の特性に対するバンハム世代特有の社会的な重視は、今日の世代向きの政治的なもの重視に道を譲る。今日の最前線には〈意味と権威と力〉の問題がある。今日の問題は誰が資源を統御しているかよりも、誰が〈意味〉を統御し、あるいは統御しようとしているのかである。今日の研究法と第一にすべき仕事を考慮すると、かつて正当に〈デザイン史〉と名づけられたものが、今ではよりの確に〈デザイン学〉とよばれるべきであろう。」と。(Nigel Whiteley, *Design History or Design Studies?*, in; *Design Issues*, Vol. 11 Nr. 1 1995, p. 39.)
- 31 ホワイトリーは次のように述べている、「カルチュラル・スタディーズは、デザイン史の見込みをよくするのに貢献しており有益である。それは、デザイン史をデザイン学と認識する時点にまで変えてきている。デザインに文法的で言語学的な類推を当てはめると、次のように言うことができる。デザイン史家の第一世代は名詞への執着 (物品の見極め) から動詞の強調 (用における物品) へとデザイ

ン史を進展させた。カルチュラル・スタディーズがわれわれに示したのは、考慮しなければならないのは形容詞（物品の特定の質と属性）のみならず副詞（物品が用いられる特定の方法）である。」と。
(Nigel Whiteley, *Design History or Design Studies?*, op. cit., p. 41.)

- 32 Jonathan M. Woodham, *Resisting Colonization: Design History Has Its Own Identity*, in; *Design Issues*, Vol. 11 Nr. 1 1995, p. 37.
- 33 Cf. Jeffrey L. Meikle, op. cit., pp. 71-2.
- 34 Dennis Doordan, *On History*, in; *Design Issues*, Vol. 11 Nr. 1 1995, p. 81.
- 35 Richard Buchanan, Dennis Doordan, Victor Margolin, *Introduction: Telling the History of Design*, in; *Design Issues*, Vol. 11 Nr. 1 1995, p. 3.

(本稿は平成12～14年度塚本学院教育研究補助金による研究の一部である。)