OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	「アノニマス・デザイン」はつくり得るか : 柳宗理の，発見されることへのプロジェクト
Author(s)	北田，聖子
Citation	デザイン理論. 2013, 61, p. 35-48
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53409
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

「アノニマス・デザイン」はつくり得るか
── 柳宗理の，発見されることへのプロジェクト ──

北　田　聖　子

キーワード
柳宗理，アノニマス・デザイン，機能，用
Munemichi Yanagi, anonymous design, function, utility

はじめに
第一章　発見された「アノニマス・デザイン」
　第一節　ヴァリエイションを排除したスタンダード
　第二節　世界デザイン会議での発言 ── 種差を排除した「製品そのもの」
　第三節　「動かしようのないもの」である「アノニマス・デザイン」
第二章　製品の「内部」の原理
　第一節　機能と用
　第二節　個物性がないという意味での「アノニマス」
第三章　プロジェクトである「アノニマス・デザイン」
おわりに

はじめに

「戦後の日本におけるアノニマスデザインの元祖と言えば，やはり柳宗理である」[1]。この言は2000年に刊行された雑誌『AXIS』での特集「アノニマスデザイン再考」からの引用である。この引用文のようにデザイナー柳宗理（1915–2011年）と「アノニマス・デザイン」という言説が結びつけられることは珍しいことではない。2012年２月には京都工芸繊維大学で岡田栄造と藤村龍至による「アノニマスデザイン2.0」という公開対談がおこなわれた。この対談テーマの副題も「柳宗理から考える建築とデザインの現在」であった。なぜアノニマス・デザインは柳宗理と結びつけられるのか。また，その際，アノニマス・デザインはどのような意味で語られているのか。

京都工芸繊維大学でおこなわれた対談の内容は，その後 Web マガジン『Art and Architecture Review』の「アノニマスデザイン2.0」という特集に引き継がれた[2]。ここでアノニマス・デザインがどのようにとらえられているかみてみよう。まず特集の冒頭で，柳宗理のアノニマス・デザインを提唱した意図が，柳の父である柳宗悦（1889–1961年）の民藝運動に通底することが指摘されている。しかしながら柳宗理は工業生産を否定しなかったということで父宗悦とは一線を画するということわりがなされ，その意味で柳宗理の言ったアノニマ

ス・デザインは「匿名性と顕名性の間という概念だけでなく，近代システムと伝統システムの間に位置づけられる」と解釈されている。そして，間に位置づけられるばかりではなく，たとえば近代システムと伝統システムという二項対立を「ハイブリッド」するものとされている。このような二項の設定は建築，デザインの時代（年代）ごとの状況と照らし合わせながら拡張され，それにともないアノニマス・デザインへの解釈も拡張されていく。つまり，「アノニマスデザイン2.0」で示される柳宗理の言説の今日的な意味は，近代化がなにかを分断したとすれば，それは何であったのか，あるいは，歴史のなかで対立する「新しいシステムと古いシステム」とは何であるのか，をあらためて整理することで浮かび上がってくる。しかしながら，アノニマス・デザインという概念の外延の拡張，ないし可能性が問われる反面，概念の厳密な内包が規定されないままになっている。まるで，すわりのよいキャッチフレイズのように扱われている感もなくはない。

そもそもなぜ柳宗理の専売特許のようにアノニマス・デザインが語られるのか。柳がはじめて公の場でアノニマス・デザインということばを使ったのは，1960年（昭和35年）の世界デザイン会議においてである。その時柳が述べたアノニマス・デザインの意味は，「純粋に用途のみを考慮した製品」であった。ここで柳は「用途」とアノニマス・デザインを結びつけている。しかし，「製品」は「デザイン（製品）」の意だとしても，「用途のみを考慮した」ことと，「アノニマス」は，語義上，直接につながるわけではない。逆から言えば，柳は恣意的に，「用途のみを考慮した製品」を，「アノニマス・デザイン」ということばに置き換えた。なぜ置き換えたのか。なぜ置き換え得るのか。柳が，アノニマス・デザインに，「用途のみを考慮した製品」によっては表現しきれない意味を託したとすれば，それはなにか。

本稿では，柳宗理自身の「アノニマス・デザイン」についての議論が，自明のごとくあつかわれ，整理されてこなかったという問題を踏まえ，柳の言った「アノニマス・デザイン」は何であるのか，そして，あえて柳が「アノニマス」を語ったこと自体の意味，および意義を問うことを目的とする。

第一章　発見された「アノニマス・デザイン」

先に述べたとおり，柳は1960年（昭和35年）に東京で開催された世界デザイン会議で「アノニマス・デザイン」ということばをはじめて公の場で用いた。本章では，柳がアノニマス・デザインということばを用い始めた文脈を明らかにし，1960年の時点で柳自身がアノニマス・デザインをどのように定義したかを示す。

第一節　ヴァリエイションを排除したスタンダード

戦後，特に1950年代の初頭は，日本のインダストリアル・デザインの草創期と言われる。当時，日本で「インダストリアル・デザイン」ということば自体が定着し，インダストリアル・デザイナーという肩書きを名乗る人々が現われ始めたからである。戦後の経済復興により市場が「売り手市場」から「買い手市場」に移行し量産化が促進されたことや，雑誌や新聞での評論家たちによる啓発活動によって，インダストリアル・デザインが，名実ともに社会に浸透していった。一方で，デザイン盗用問題や，アメリカへの熱狂的な追従ぶりに反省の目を向けながら，インダストリアル・デザインの内実を問おうとする声が常に上がっていた。

柳宗理は，戦後，硬質陶器のデザインを皮切りに活動を開始し，新しい職種であったインダストリアル・デザイナーの一人として，新聞や雑誌にたびたび紹介された。その中で柳は，インダストリアル・デザインの内容やデザイナーの役割を呈示しようとする発言を繰り返した。

柳は，機械によって生産される製品を「より使いやすく，より便利に，より楽しく，より合理的に安くする」のがインダストリアル・デザイナーの仕事であるとし[3]，それを「機械製品のヒューマニ（ナイ）ゼイション」[4]と言い表している。柳の言う「ヒューマニ（ナイ）ゼイション」（人間化）とは，製品を人間にとって使いやすく便利にするということである。さらに柳は，1957年３月の『芸術新潮』で次のように述べている。「デザインというのは，機能主義だか何か知らんけれども，やはりスタンダリゼイションなんですよ。ほんとうに人間の寸法に合ったスタンダリゼイションにあると思うのですが，それにベシャベシャいろんなものをつけるからおかしくなる。」[5] つまり，人間にとって使いやすい製品は，実質，多数の人間にとって使いやすい製品であり，それ自体が，割合のうえで大量に出まわるべき，製品のスタンダード（標準）である，と言う。「いろんなもの」，すなわち，ヴァリエイションを極力排除した，最もありふれたものである「スタンダード」が，柳がめざしたデザインの第一の定義である。

柳によると，使いやすさ，すなわち機能は，製品の「内部の質」であり，それに対峙するのが，装飾ということばで一括される「商品の外部の華やかさ」である[6]。こうした表現は，製品の表面だけに注意を向ける企業やデザイナーの態度に対する批判であった。柳は，製品の「内部」から出発していないデザインにコマーシャリズムの影をみる。

デザイナーの直接の操作対象の範囲を，製品の内部に限定し，インダストリアル・デザインの領分を画定する，という意味で，柳の主張は，インダストリアル・デザイン批判である。とはいえ，外部を持たない製品はない。ただ，柳にとって，外部は内部の反映でなくてはならない。外部が内部と表裏一体である，そうした製品のイメージが，「スタンダード」製品である，というわけだ。

第二節　世界デザイン会議での発言 ── 種差を排除した「製品そのもの」

1960年５月，東京で世界デザイン会議が開催され，そこで柳宗理は「デザイナーの自由と創造性」という題目で発表をした[7]。その内容を一部引用する。「…インダストリアル・デザイナーである私は，今日流行しておりますインダストリアル・デザイン，その物に対してはなはだしい疑問を有しております。」さらに続けて言う。「なぜなら今日街に氾濫している自動車や電気器具，あるいは家庭用品など，あまりに節度の無い，刺激的な化粧の製品が多いのです。もちろん例外的なものもありますが，それは極わずかであります。むしろデザイナーなんかいない方がデザインが良くなるのではないか？というような錯覚に襲われる時さえあるのです（錯覚であれば良いのですが）。」

柳は，この「あまりに節度の無い，刺激的な化粧の製品」に関わるデザインを「impulse design」（インパルス・デザイン）[8] と呼ぶ。「外部」を操作し，「いろんなもの」をつけた製品である。インパルス・デザインは，時間が経つにつれ，大衆の飽きによって次々に新しいものに取り換えられる。その流れは，「fashion」つまり流行を惹起し，デザイナーは，次々と生産される製品を売るために，製品に表面的な変化をつけて流行を追うことを強いられる。

柳は，インパルス・デザインが跋扈する現状の中で，「例外的なもの」があるとした。それが「anonymous design（無名のデザイン）」（アノニマス・デザイン）である。柳の言をそのまま引用すると，アノニマス・デザインとは「デザイナーがあまりタッチする余地のない飛行機や，ミット，グローブ，バット等の運動具，あるいは化学実験用に使うビーカーやフラスコ等，純粋に用途のみを考慮した製品」のことである。

アノニマス・デザインは，柳によれば，「内部から出」た「決定的な形態」をもつ製品であり，「製品そのもの」でさえある。「製品そのもの」とは，どういうことか。柳が挙げる製品群が，それぞれ，製品そのものである，と言うとき，「製品」は，いわば製品カテゴリーを意味している。すなわち，たとえば，「グローブ」は，アノニマス・デザインであり，「グローブ」そのものである。こうしたトートロジーは，無意味な表現ではなく，アノニマス・デザインの本質を示している。製品カテゴリーの「グローブ」に対しては，すでに決定的な形態が存在しているので，特定の「グローブ」を語る余地がない，ということである。実際柳は，単に「グローブ」を挙げるのみであって，特定のメイカーの特定のモデルのグローブに限定するわけではない。個別のグローブではなく，グローブという製品カテゴリーを，アノニマス・デザインの例に挙げうるという意味論上の構造自体が，アノニマス・デザインの本質である。論理学的に，製品カテゴリーを類，カテゴリー内の特定の製品を種ととれば，アノニマス・デザインは，理念上，種差がみとめられないデザインである，と定式化できる。種差がみとめられない，というのは，現に種差が存在しないことであるとともに，種差をもちこむことができないことも

意味する。すなわち，たとえば，デザイナーが決定的な形態から大きくはずれるグローブやビーカーをデザインしたとしても，それが，グローブやビーカーである，と社会上認められにくい。そのことを柳は，「デザイナーがあまりタッチする余地のない」と表現する。

種差がない，ということは，種名が類名と一致し，種名が問題にならない，ということである。すなわち，柳の「アノニマス」とは，種の名前がないことである，と言えるであろう。その意味で，グローブはグローブそのものである，という柳のトートロジーは，まさにアノニミティの表現である。

前節で述べた「スタンダード」は，グローブと言えばおなじみのこういうもの，と，一つの類が一つの種とほぼ重なるときに成立する。その意味で，1957年の時点で，柳が理想のデザインという位置づけで，おぼろげながら表現した，最もありふれたもの，スタンダード製品に与えられた名前が，アノニマス・デザインであると考え得る。それに対して，外部に「いろんなもの」をつけて，他製品との差別化をはかるべく自ら積極的に種差を獲得しようとするのが，「インパルス・デザイン」である。では，ある製品カテゴリーが，種差を排除するアノニマス・デザインとなる，実質的な諸条件とはなにか，次にみてみる。

第三節　「動かしようのないもの」である「アノニマス・デザイン」

柳宗理が公言した「アノニマス・デザイン」に対して，すぐに反応があった。『美術手帖』1960年7月増刊号中の「伝統との関わり」という川添登の論考である[9]。川添は，「デザインの伝統」においては，「機能」が受け継がれていくのが当然とし，デザインは社会的なもので，「本質的にアノニマス（無名性）のもの」とした。その「デザインの機能的伝統」は，技術者や職人たちの中に，完全にアノニマスなものとして受け継がれ発展させられるものとされ，そこで世界デザイン会議での柳の発言が引用されている。川添は，柳が否定したファッションも，受け入れるのは無名の大衆だから，アノニマス・デザインになり得るのではないかとし，柳宗理の製品を顧みても，完全にアノニマスではない白い陶器の白い色や「機能的フォルム」もファッションに取り込まれる可能性があると指摘した。

「アノニマス」を，製品の生産者や消費者が「無名である」ことと捉えるならば，川添が言うように，柳が世界デザイン会議でなした，インパルス・デザインかアノニマス・デザインかという二元論には反論の余地がある。なぜなら，工業製品では，多数の技術者，作業員が生産に関わるので，たとえ企業やデザイナーの名が前面に押し出されていても，その名の下に必然的に無名性が内包されているからである。S・ギーディオンの *MECHANIZATION TAKES COMMAND a contribution to anonymous history*（New York, 1948）やB・ルドフスキーの *ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS*（London, 1964）において，またはデ

ザイン・サーヴェイといった研究方法など，柳以外によってアノニマス・デザインが語られてきた議論では，あるものがアノニマスであるか否か，という風に単純に二極化されるわけではない。

しかしながら，先にみたように，柳宗理は，「アノニマス」によって端的に，生産者や消費者が無名であることではなく，第一に，ある製品カテゴリーに属する特定の製品のアイデンティティが，製品カテゴリーのアイデンティティに包摂され，消失することを表現している。つまり，柳の言うアノニミティは，同時代にすでに言及されていた生産者の無名性とは一線を画す。こうした柳のアノニマス・デザイン概念の着想は，ドン・ウォーランスの著書である *Shaping America's Products* に見出すことができる[10]。そこでは「『アノニマス』デザイン」（“Anonymous” Design）という節で，化学実験用磁器などの製作過程が紹介されている[11]。

柳が川添登の論文を読んだかどうかは不明であるが，1960年12月の雑誌『室内』中の「読人しらずのデザイン」という表題のコラムで，柳はアノニマス・デザインを世界デザイン会議の際よりも詳しく説明している[12]。そこでは，アノニマス・デザインは，「構造的，機能的条件がすこぶる厳しくてそれ以外の要素の加わりえないもの，技術的，科学的研究に精一杯であってそれ以外の要素が入り得る余裕のないもの，長い伝統の中に研鑽され，洗練されて，動かしようのないもの」である。この説明においても，生産者の名前がないことにポイントがあるわけではない。ここでのポイントは，「デザイナーがあまりタッチできない」理由を明確にしていることである。一つは，製品の「構造的，機能的条件」，および，その典型である「技術的，科学的」条件がシビアーであること。かつ，「長い伝統」という通時的，歴史的な作用が介入すること，である。

二種類の条件の一方，あるいは両方を備えた製品カテゴリー≒特定の製品が，「動かしようのないもの」となる。ある製品カテゴリーの生産者や消費者の名前が知られないことは，「動かしようのない」ことの偶有的な性質にすぎないのであって，生産者の名が知られないから，「動かしようのないもの」であり，アノニマス・デザインであるというわけではない。たとえば，雑誌『AXIS』のインタヴュアーが，コンピューターの普及により，ユーザー＝デザイナーが増える状況についてたずねると，柳は，その質問を回避し，「技術者」がデザイナーである例を挙げて，話題を転換する[13]。つまり，技術上の必然性からデザインを導くことができる技術者兼デザイナーを前にしては，デザイナーは立つ瀬がない。アノニマス・デザインにとって問題であるのは，生産者が無名であるかどうかではなく，つねに，デザイナーの操作対象の限界を見定めることである。

柳の言う「動かしようのないもの」であるアノニマス・デザインは，1960年の時点で，製品の「外部」のみに執心するインダストリアル・デザインの自己反省のための劇薬であった。

しかし，「デザイナーがタッチする余地のない」アノニマス・デザインを，デザイナーは彼岸に見据えなければならないとすれば，デザイナーは実際に，どううって出るべきなのか。「内部」を考慮するとは，純粋に用途を考慮する，とは，どういうことか。

第二章　製品の「内部」の原理

アノニマス・デザインという，そもそもデザイナーがタッチできない究極のデザインモデルを提示することで，デザイン業界に反省を促した柳のメッセージは，製品の「外部」に執心すべきではない，ということであった。否定形で与えられたこのメッセージを個々のデザイナーがデザイン実践に転化するためには，メッセージを反転させなければならない。すなわち，製品の「内部」を，もう一度問わねばならない。

第一節　機能と用

悪しき商業主義がないがしろにする製品の「内部の質」を，柳は，「使いやすさ」と言い換える。そして，アノニマス・デザインもまた，「純粋に用途を考慮」した結果生まれる。製品の内部の質は，使いやすさであり，使いやすさは，用途に基づいている。用途がすべての出発点である。本稿第一章で述べた，類概念である製品カテゴリーもまた，用途によって規定される。すなわち，ものの本質（なにであるか）が，そのものの用途によって規定される，すなわち，たとえば，グローブとはなにか，と問われれば，「野球でボールをつかむためのもの」と答えられるということである。逆に言えば，いくらグローブをデザインした，と主張しても，それが，野球でボールをつかむに足らないものであれば，グローブとみなされない，ということである。第一章第三節で機能的条件がシビアーである，というのは，グローブの場合であれば，とりもなおさず，あるものが，グローブであるとみとめられる条件がシビアーであるということにほかならない。

こうした意味で，デザイン以前に，ものの存在の基盤となる用途を出発点に据えるとき，デザイナーがなにをすべきかに際しては，まず，何のためにものをつくるのか，ということが問題になる。つまり，何かがつくられたあと，それがどのように存在するのかという問題である。

柳宗理は，「デザインの至上目的は，人類の用途の為にということである。」[14] と言う。柳宗理が言う「用途」，もしくは「用」について検討すると，「用途」ということばには，「機能」と「生活」の二重の意味がこめられている。まず，「用途」が「機能すなわち用途」[15] と説明されるように，「用途」は「機能」と同義で使われている。「機能」は，あるものがその目的を果たすときの働き，という意味をもつ。機能は，製作者が，ある特定の製品をつくろうとする時点で，その特定の製品が属する製品カテゴリーを規定するとともに規定される。つまり，製作

者がやかんをつくる際には，つくるものが「やかん」である以上，湯を沸かす，湯を注ぐというやかんの機能が，つくる製品の機能である。機能は，製品カテゴリーとのトートロジカルな関係によって規定され，その意味ではスタティックである。柳が，アノニマス・デザインを「純粋に用途のみを考慮した製品」と世界デザイン会議で説明した際の「用途」は，「機能」を示している。

次に，「生活」と同義で使われる「用途」，あるいは「用」についてである。柳宗理によって「用途すなわち生活」と明言されている記述はないが，柳がたぶんに参照する民藝が「（人の）用に供するため」[16] につくられたとし，民藝にもインダストリアル・デザインにも「人間生活の為」という共通の前提があるとしていることから，柳宗理が「用途」を「生活」と同義で使っていると考えられる。それは，まさしく民藝の主唱者柳宗悦が，「用と云うことは生活全体への用」とし，「用という言葉が誤解を招き易いなら，もっと総合的な『生活』と云う言葉に置き換える方がいいかも知れません。」[17] と言い表す用である。

人は，ただ喉の渇きを潤すために水を飲むだけなら，両手で水を汲んで飲めばいい。大きな葉を使ってもいい。しかし，より飲みやすいようにコップを使う。そして，夏なら，飲み物がより冷たく見えるようにガラスのコップを使う。さらに，手触りのいいコップ，お茶をおいしく見せてくれるコップを使うかもしれない。このように，ものは，人とものとのあらゆる関係，さらには，ものとものとの関係の上に成り立っている。そういった人とものとの関係，ものとものとの関係をすべてひっくるめて，柳宗悦は「用」もしくは「生活」と呼んでいる。用はいわば，諸関係の総体である。柳宗悦が，「機能」ということばと，「用」ということばを使い分けている所以はここにある。

柳宗理は，「用途」ということばに「機能」の意味も含ませており，あまり積極的には「機能」ということばを使わない。しかし，それは，第一章で触れた1950年代の「機能主義だか何か知らんけれども」という皮肉めいた発言からもわかるように，「機能」ということばを無批判に使うジャーナリズムと一線を画すためでもあったのだろう。柳宗理は1986年の『芸術新潮』において「柳宗悦のいう『用』とは，現代デザインの機能性・合理性よりもう少し幅の広い，人間生活の精神的な面までをも含む用語であった。」[18] と述べており，1939年（昭和14年）の「現代美術に於ける無意識性に就て」という論文においても，すでに同じように「機能」と「用」を使い分けている[19]。

アノニマス・デザインは，柳宗理によって1980年代の初頭から再び頻繁に用いられるようになる。それは，日本民藝館長就任後になした，民藝協会の内部に対しての新しい視点の提示であった。柳宗理は，手段が何であれ，あるものがアノニマス・デザインになり得るのは，「用途」あるいは「用」に即したとき，とする。では，柳宗理にとって，つくられたものは，

生活，すなわち，諸関係のなかで，どのように存在するのが望ましいのであろうか。

第二節　個物性がないという意味での「アノニマス」

柳宗悦があえて括弧を付す「用」は，先ほど述べたとおり，人がものを用い，ものが人に用いられる関係，つまり人とものとの関係，あるいはものとものとの関係の総体を表すことばである。柳宗悦によると，その関係を成り立たせるものは「調和」であり，その調和が完全に保たれている時，工芸の美が保障されるという。つまり，ものは「生活」の調和をもたらすようなあり方をするのが望ましい，ということになる。ものは，人と，人が生きるために行う行為の間に介入して，生きること，すなわち生活をた易くする。その場合，ものは「用いられること」で，いわば自分の存在を消し去って，人の生活に溶け込む。

例えば，人が鉛筆で字を書くとき，「人が字を書いている」という行為が達成されるべきであって，「人が」と「字を書いている」の間に入る「鉛筆を使って」は，なくてもよい。鉛筆が全く用を満たし，人と鉛筆との関係に調和があれば，鉛筆の存在は消し去られ，意識されなくなる。柳宗悦のことばを借りるなら，その意識されない鉛筆は「あたりまえの品」である。柳宗悦は用を「あたりまえのこと」とも言い換える。その鉛筆が意識されるのは，持ちにくかったり，字を書くのに不便であったり，人と鉛筆との関係の調和を乱す場合，つまり人と鉛筆との関係があたりまえでなくなった時であり，その時，用は満たされていないのである。先ほど，あるものがつくられた後，それが生活でどのように存在するかが問題になると述べたが，そのあるものは，あまりにあたりまえになって，意識されず，存在しないかのように存在するのが望ましいのである。それは，あるものが，存在感がないということではなく，あたりまえになっているということである。そして柳宗悦は，「再び調和ある生活に」と呼びかける[20]。柳宗理が1980年代以降に言う，「用」を満たすアノニマス・デザインは，まさしくそのあたりまえの品である。

柳宗悦の場合，用を満たし得るあたりまえの品，つまり無銘品に積極的な価値を認め，用の設定のもとでつくり手に無銘品をつくらせる，自我や分別を解消するつくり手の心のあり方を要求し，無署名を重い責任とした[21]。対して，柳宗理にとっては，つくった後，その製品が生活の中でどのように存在していくのかが問題であり，あまりにありふれたものになることが重要である。このとき，ありふれたものは，用という，諸関係の総体のなかに在るものでありながら，自らの存在を消すことによってかえって，関係の調和を成り立たせるものでもある。つまり，つくられたものが用を満たすということは，そのものが意識されないほど生活において抵抗感を失わせるものとなっていることであり，個物性を失っているということである。柳宗理は，そうしたしかたで歴史を通じて在り続けながら「残っている」[22]もの，を，あらためて

見出し，アノニマス・デザインと名づけた。すなわち，アノニマス・デザインは，その本性上，発見されなければならなかった。したがって，アノニマスであるということは，第一章で述べたように，特定の製品が，種差，すなわち，アイデンティティをもたないことであり，より根本的には，個物性をもたないことの表現であると定式化しうる。

デザイナーがタッチできない，という否定的なしかたで規定されることで語られはじめたアノニマス・デザインの積極的な側面である，製品の「内部」は，つきつめれば，最も具体的な生活そのものであった。そのことは，アノニマス・デザインは，常にすでに生活に内在し，現に生活を成り立たせしめているものであるという意味で，「結果」としてしかとりだしえないことを意味する。柳宗理が「名前なしに世の中で使われるデザインが最高。アノニマウスデザインは僕の最終目的です。」[23] と言ったことは，この意味で示唆的である。つまり，デザイナーは，アノニマス・デザインにタッチできず，それを直接的な意味でつくることはできないが，ある製品，ないしは，あるものが，生活のなかに埋没し，生活を支えているしかたで存在せしめる状況を結果として導くことはできるのではないか。

第三章　プロジェクトである「アノニマス・デザイン」

柳宗理は，1960年にアノニマス・デザインを「純粋に用途のみを考慮した製品」とし，それが「動かしようのないもの」であるという説明を加えた。つまり，それは，柳が製品の表面の飾りに対峙させて製品の「内部」と呼んだもの，つまり内部機構や人間に対する標準値の機能をつきつめれば，余計なものは削ぎ落とされ，デザイナーがタッチすることは許されず，「決定的な形態」に収斂した結果のものである。しかし，1980年代に入り，民藝を批判すると同時に，民藝理論から借りてきた「用」の概念によって，アノニマス・デザインを積極的なしかたで語る。その結果，デザイナーがタッチできないはずのアノニマス・デザインは，柳自身の「最終目的」となる。

グローブやビーカーに代表されていた柳の初期のアノニマス・デザイン概念は，きわめてスタティックな性格をもつであろう。そのスタビリティは，用途と製品カテゴリー，そして，特定の製品，という項が，トートロジカルな閉じた関係を築いているからである。柳が，デザイナーがタッチできない，と言うのは，デザイナーのデザイン行為が，たとえば，グローブをデザインしよう，というところから出発することを想定するからである。製品カテゴリーから出発するかぎり，必然的に，グローブ＝野球でボールをつかむもの，と用途が規定され，それに応じた特定の製品のかたちが規定される。そして，そのかたちが，すでに「決定的」であるというのが，アノニマス・デザインの特質であった。

しかし，柳宗悦による「用」を消化した柳宗理による二番目の意味での「用途」，つまり

「生活」は，そうしたスタビリティを解消しうる。生活の調和が目的である以上，デザイン行為が，製品カテゴリーの規定から出発する必要はないからである。また，かならずしも，最大多数に受け入れられるという意味でのスタンダードに沿う必要もない。生活を考慮することは，つきつめれば，ある個人の生活を考慮することであり，ひいては，ある個人の歴史を考慮するということである。たとえば，ある人が，長年同じ製品を使い続けている場合，他に，同じ用途に使える，スタンダードな製品があったとしても，その人にとっては，長年使い続けているもののほうが使いやすいということがある。長年使い続けたものと人の間には，慣れや愛着という要素が介入するからである。実際に量産品の生産において，各個人の歴史を考慮することは不可能であるとしても，ある共同体，ある文化圏の歴史性や地域性を考慮することは可能である。柳宗理は用を「有機体」[24] というイメージでとらえている。

こうした視点からみれば，柳宗理のアノニマス・デザインは，スタティックなアノニマス・デザインからダイナミックなそれへという内包の変化があるようにみえる。しかし，柳の意見が次第に変わってきたというよりも，1960年に語られたアノニマス・デザインそれ自体がすでに，スタティックな水準と，ダイナミックな水準の両方でとらえることができる。

1960年の時点で柳が示したアノニマス・デザインの意味と照らし合わせると，一つ目は「構造的，機能的条件がすこぶる厳しくてそれ以外の要素の加わりえないもの，技術的，科学的研究に精一杯であってそれ以外の要素が入り得る余裕のないもの」，つまりスタティックな（非時間的，絶対的条件がある）機能に規定されるという意味のアノニマス・デザインであり，二つ目は「長い伝統の中に研鑽され，洗練され」たもの，つまり歴史的あるいは流動的な，つまりはダイナミックな要素によって規定されるそれである。

例によってグローブを考えると，それは一つ目の意味の例といえる。なぜグローブがスタティックな機能に規定されるかというと，野球のルールによって規定されているという前提があるからと言える。しかし，通時的あるいは共時的に，グローブを使う文脈，ルールが変われば，グローブも変わり得る。また，たとえ技術的，科学的条件もまた，絶対的条件ではない。スタティックと思われる前者の条件も，ひろい意味では，流動的でダイナミックなものを前提としている。

そう考えると，1960年の時点で語られた，種差をみとめないアノニマス・デザインは，かならずしも，シビアーで，トップダウン的な，おしつけの造形理念ではない。なぜなら，一見スタティックと思われる条件もまた，ダイナミックな条件（歴史，地域といった個別の条件）のなかにのみ込まれているということを考慮すれば，アノニマス・デザインとは，結局は，ある時点で，ある場所で，ある人間にとって，これしかない，という意味で，やはり「決定的な形態」であるからである。グローブのかたちが決定的だということがスタティックであるよう

に見えるのは，あくまで，現時点での「結果」を切りとっているからである。

柳が例にあげるグローブなどとは逆に，現時点で「決定的な形態」を見いだされないものは，将来のある時点で見いだされる可能性がある。柳が「動かしようのないもの」としながら「最終目的」であると後に言い出したのは，その将来のある時点で決定的な形態を持ち得るものをうみだす可能性を自らのデザインに託していたからであろう。つまり，現時点でつくるものは，将来アノニマス・デザインになり得る投企性をもつ。「動かしようのないもの」であったはずのアノニマス・デザインの意味を，柳自らが，言説上，デザイナーがつくり得るものへと押し広げた。

おわりに

これまで述べてきたとおり，柳の言説にしたがえば，ある製品が結果としてアノニマス・デザインになるかもしれないし，本人も，自分の製品がそうなることを望んでいる。しかし，むしろ重要なのは，本来言説上の概念である「アノニマス・デザイン」が，柳自身の実践によってスタイル化され，アノニマスというスタイルが，アノニマスの概念の本来の意味を覆い尽くしているということである。デザイナーである柳宗理は，アノニマス・デザインを最終目的とはしているが，製品を手がける際にアノニマスになろうとはしない。柳宗理は，柳なりに「用」を追究し，さまざまなものを生み出す。柳宗理がかつてデザインに「機能，材料，量産，経済等の要素のみが必要であるなら，それは工業設計ということ」[25] になると言ったように，柳は自分の手がけたデザインに，はからずも合理的機能という要素以上のもの，つまり柳らしさを盛り込んでいる。柳宗理は，自分のデザインに特有な丸みを帯びた曲面は，工業製品の硬いイメージを拭うためや，型からとりやすいという理由から，「意識的に」用いていると言う[26]。先述したが，川添登は柳の手がけた製品のかたちを「機能的フォルム」と言いあらわした[27]。アノニマス・デザイン自体がすでに，柳の製品によってイメージされてしまう，という意味で，である。実際今日，アノニマス・デザイン，あるいはアノニマスという形容詞が，柳の製品にみられる「機能的フォルム」やシンプルさといった造形的特徴と重ね合わされ，積極的な価値として用いられることは少なくない。アノニマスであることの積極的価値が，アノニマスであることを利用するブランド戦略に通じる場合もある。無印良品はその一例としてあげられるだろう。

しかしながら，アノニマスであることを，一定の造形的特徴をもつことに帰することは，自家撞着である。なぜなら，原理的な意味では，あるものがアノニマスであることとは，あるものが調和した生活世界のなかでその個物性を消し去るということであるが，他方で，あるもののかたちは，そのものの個物性と相即不離であるからである。アノニマスであることを，もの

のかたちによって条件づけることは，アノニマス概念の矮小化であり，形骸化である。それを，柳のアノニマス・デザインに関する言説の功罪の罪の部分ととらえることもできるであろう。

確かに柳によるアノニマス・デザインということばの多用は，それと柳のデザイナーとしての活動を結びつけた。一方で，アノニマス・デザインという言説がなければ，柳の実践，具体的な製品は，単なる良質なデザインであるにとどまり，社会上のアピール力をもたなかったかもしれない。つまり，アノニマス・デザインにまつわる言説は，結果として，すぐれたセルフ・プレゼンテイションたりえている。

しかし，アノニマス・デザインは，「工業デザイナー柳宗理（1915–2011）によって提唱された概念」[28] ではないし，もし柳の言説からアノニマス・デザイン自体の今日的意義を見いだそうとするならば，柳の言ったアノニマス・デザインを今一度問いなおし，柳を離れたところで語られるアノニマス・デザインのなかで相対化する必要がある。その第一段階として，本稿は柳の言説を文献上で追うことに徹した。しかしそれではまだ柳のアノニマス・デザインに正確な輪郭を与えることは不可能である。柳のいうアノニマス・デザインの意味が，今後のデザインにどのように体現され得るのか，柳自身の手がけた製品のうちにその手がかりがあり得るのかを知るには，具体的な柳の作業，製品の分析をおこなう必要がある。それは今後の課題としたい。

註

＊「全集」は『柳宗悦全集』（筑摩書房，1980–1992年）を指し，後の数字は巻数を指す。

1 「特集　アノニマスデザイン再考」『AXIS』84，アクシス，2000年，p. 27

2 「March 2012 特集：アノニマスデザイン2.0」『Art and Architecture Review（AAR）』https://aar.art-it.asia/fpage/?OP=backnum&year=2012&month=02，2012年 6 月27日取得

3 「市場開拓に重要役割　産業界に工業デザイン時代」『日本経済新聞』1953年 1 月19日

4 柳宗理「民芸とインダストリアル・デザイン」『リビングデザイン』美術出版社，1955年12月，p. 22／柳宗理「Productive Design ── 生活器械」『別冊みずゑ　インダストリアル デザインの展望』美術出版社，1953年，p. 42

5 「20世紀のデザイン」『芸術新潮』新潮社，1957年 3 月，p. 96

6 柳宗理「読人しらずのデザイン」『室内』工作社，1960年12月，p. 53

7 柳宗理「デザイナーの自由と創造性」『世界デザイン会議議事録』美術出版社，1961年，pp. 108–111

8 柳宗理は「インパルス・デザイン」ということばを V. パッカードの『ウエイスト・コンサンプション（浪費生活）』から知ったとしている（「日本民藝館開館五十年に際して」『民藝』日本民藝協会，1986年11月より）。おそらく『ウエイスト・コンサンプション（浪費生活）』とは *The Waste Makers*（New York, 1960）のことであるが，その中で impulse design ということばは使われていない。柳自

身による造語と考えられる。

9 川添登「伝統との関わり」『美術手帖』，美術出版社，1960年７月，pp. 92–108

10 「私が初めてこの言葉を聞いたのは，1956年，ドン・ワーレンス著『アメリカのプロダクト・デザインの形態』という本の中であった。」『無印の本』リブロポート，1988年，p. 58

11 Don Wallance, *SHAPING AMERICA'S PRODUCTS*, New York, 1956年 , pp. 132–135

12 柳宗理　1960年12月，前掲記事，pp. 53–54

13 前掲誌，2000年，p. 4

14 『デザイン　柳宗理の作品と考え』用美社，1983年，p. 133

15 柳宗理「柳宗悦の民芸運動と今後の展開」（「特集　柳宗悦 心眼の美」）『銀花』54号，文化出版局，1983年，p. 51

16 柳宗理「本当の民藝，これからの民藝」『民藝』日本民藝協会，1981年７月，p. 53

17 「工芸の性質」1937年，全集９，pp. 110–111

18 柳宗理「父の民芸私の民芸」『芸術新潮』新潮社，1986年９月，p. 51

19 柳宗理「現代美術に於ける無意識性に就て」『東京美術』，東京美術学校校友会，1939年，pp. 6–7

20 「信仰と工藝」1941年，全集９，p. 341

21 「作家の品と民藝品」1960年，全集14，pp. 57–58

22 前掲誌，2000年，p. 2

23 「特集：柳宗理が語る ── デザインが失ってはならないもの」『アプローチ』142号，竹中工務店，1998年５月，p. 15

24 柳宗理「伝統と創造」『民藝』日本民藝協会，1981年10月，p. 52

25 柳宗理「インダストリアル・デザインの造形的訓練」『工芸ニュース』1950年９月，p. 25

26 「デザインに民芸の『源始』を」（「特集　デザインのパイオニアたちはいま」）『日本デザイン学会誌　デザイン学研究特集号』第１巻１号，1993年，p. 36

27 川添，前掲記事，p. 101

28 藤村龍至「システムの転換期とアノニマスデザイン」（March 2012 特集：アノニマスデザイン2.0）『Art and Architecture Review（AAR)』）
https://aar.art-it.asia/u/admin_edit1/oEjfqNCdM4yQibxGU1VY，2012年６月27日取得