OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	<書評>Norman Potter : "What is a designer education and practice" Studio-Vista, London, 1969. (Van Nostrand Reinhold Company, New York)
Author(s)	羽生, 正気
Citation	デザイン理論. 1974, 13, p. 98-101
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53756
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

書評

Norman Potter:

"What is a designer education and practice"

Studio-Vista, London, 1969.

(Van Nostrand Reinhold Company, New York)

近来，脱工業化・公害・限りある資源などといった言葉がしばしば口にされ，一般的な思考や行為の方式に，抜本的な変換が要請されている。環境や情報の直接的な形成に携わるデザインの領域も，こうした動向を反映して，きわめて鋭く根本的な問いを投げかけられているといえるだろう。こうした情況認識を踏まえた示唆的な提案もいくつか現われつつあるようであるが，いまだデザインをとりまく根深い混迷全体を解明するには程遠いと言わねばならないであろう。本書の著者，ノーマン・ポッターにとっても現状は混沌にほかならず，そのための欲求不満が充満した状態として把握されている。

ポッターは，現状の混迷を，モダン・ムーヴメントからの有機的な発展を阻害された結果と見，さらにそこに，(1) 現象的に盛行する既成のデザイン界の因襲化した存在，(2) 中性的で立証可能な，非美学的方法論への偏よった集中，(3) 現実性を欠いた幻想的世界への熱中（43頁）を指摘している。本書において，彼は，そうした現状を打開する展望や方法論を提起するというのではなく，むしろデザイナーの仕事の実態をデザイナー自身が率直に反省することによって，そこに在る不毛を凝視しようとしている。すなわち，彼は今こそもっとも素朴で基本的な問い「デザイナーとは何か」を表題に掲げることによって，紋切型の説明やhow to ものに流れることや過度の理想化・卑小化を警戒しながら，デザイナーが問いを冷静にしかも主体的に見つめ，率直にそれを吐露することによって，混迷を真のそれと派生的なそれに判別することこそ先決だとするのである。そして，彼は，こうした区別だてが，春秋に富み実状にうとい学生にとって，彼らが余分な混迷に左右されることなくより本来的な探究の道を歩むためにとりわけ必要だとして，本書を初心者への手引きの形式で著したようである。したがって，本書は，簡約だが具体的で懇切な入門書として学生の読書に適しているだけでなく，デザイナーによる真摯なデザイン論として，また信頼のおける実態報告として，批評家や研究者，教育者にとっても有益だと言えるだろう。

著者，ポッターについては，本書の短い紹介以外には日本ではあまり知られていないようである。紹介では，イギリス内外のとくに建築界でよく知られたデザイナーであり，王立美術学校その他で相当のデザイン教育の経歴をもつとされている。こうした彼の経歴は，学生や教師の実態の記述やデザイン・ワークの分析などを精彩あるものとなすよう貢献しているだけでなく，一般的な論述にも様々に反映している。こうした特質は，逆に彼の体験の豊富さを物語っているのだが，デザインが複雑な相関性をもちながらもまず「行動の王国」に属する領域であり，「あらゆる考察に先んじて体験的考察」が重視されねばならないとする彼の思想によって，より一層強化されている。

第1部「デザイナーとその教育」の各部分の内容を次に簡単に紹介する。

序文とともに第1章「デザイナーとは何か」には，これまで見た著者の一般的なデザインの情況に対する認識や態度が示されているほか，デザイン概念，ジャンル，デザイン・ワークの種別，活躍場所，など基本的な項目についての記述が見られる。最初に語義を検討し，デザインが理念的には基本的で広範な人間的行為であるとしながらも，「一個の職業的少数者」としてのデザイナーの実態から，それを把えなおす必要があるとし，決定的ではないが若干の試行的な限定を開陳している。次にジャンルでは，便宜的な方法として，Product design (things), Environmental d.(places), Communication d.(messages) の三分法を挙げている。またデザイナーの仕事の機能上の種別として，座元(impresario), 文化伝播者(cultural diffuser), 文化産出者(cultural generator), 助手, 寄生虫(parasite) などユニークな概念を提起し，その内容や相互関係に触れている。このほかデザイナーが所属する機関の組織的性格，規模，業務内容，デザイナーのための教育の種類と卒業後の進路やその後の経路などにも触れデザイナーの多様な社会的存在様態が容易に想起されるよう要領よく記述されている。全体としてデザイナーの実態に力点がおかれているのは当然であるが，同時に常に理念的なものに対する尊重を欠かさない点と，中道的なデザイン観が窺える。

第2章「デザイナーはアーティストか」では，ミッシャ・ブラックの考え方の拡大解釈からデザイン・ワークに関する著者の見解が見られる。すなわち，デザイン・ワークの実態は，まず人々を通じ人々とその諸問題への関与として把えられ，彼は，臨床医のように正確な診断（問題の分析）と適切な処方（デザイン上の勧告）とを行なう。また常に人々と討論し共同し，法的責任と契約関係において仕事が遂行される。このため，言葉や関係の文書は，普通想像される以上に重要である。この点で，総じて純粋芸術家は，質的にも量的にも異なる在り方をする。デザイナーはこうした彼の仕事を遂行するために，各種の指示(instruction) を用い，その表示として各種図像も制作するが，それはあくまで適切

で正確な伝達のための手段であって，画家の場合のようにそれが目的となりend productとなるのではない。プロセスにおけるフィード・バックについては，デザイナーのそれは純粋芸術家の場合のように柔軟さをもたず，また初期のデザイン段階に集中的に行なわれねばならない。さらにそれとても，創造的契機からというよりも，むしろデザイナーの統制範囲外の客観的要因に起因する場合が多い。したがって，デザイナーは，純粋芸術家にくらべ，相対的に，事態をつきはなして見る態度が要求され，経験の集積に依拠する度合が大であり，自らの主観的なヴィジョンに忠実である度合が小である。

以上のようにポッターは，純粋芸術家との比較からデザイナーの仕事の特徴を，主として歴史的社会的連関における問題解決に見ている。しかし，その実態を10%のインスピレーションと90%のハード・ワークと表現している点に窺えるように，両者の差異はもっぱら相対的なそれから説明されている。まして巨視的な視点からは，他と区別出来る類似性が充分に認められるとしている。結局，彼はそれら両者を，多くの要素を共通の構成要素としながらも，その比率を異にするために，それぞれ異なる「場の要請」(ケラー) をもつものとして区別している。

第3章「クラフツマンとしてのデザイナー」では，デザイン・プロセスにおけるクラフト的側面と，クラフトを主体とした小規模生産の現況を概観し，デザインとクラフトの有機的な連合の意義を説いている。そしてそうした連合に向けて，既成のデザインの側からと，クラフトの側からとの両方の接近が示唆されており，そのための現実問題についてのこまごまとした忠告も見られる。また，そうした共同によるより柔軟なアプローチに適合したデザインの場は，充分に見出されるとしている。全体として，リジッドな既成のデザイン観をはなれ，それぞれの特質をよりよく連合することに意義があり，またその方がより現実的であるとする観点が認められる。ワーク・ショップ・デザインが，すぐれた教育の場となり得るという指摘も，興味深い。

第4章「公式のデザイン教育」では，本来「行動の王国」に属するこの領域の教育が，アカデミズムの場において行なわれることから生ずる意義や諸問題について，豊富な教育体験を活用した煮詰めた見解が披露されている。すでに，公式の教育の必然性については，たとえば通信教育や直接仕事をしながら学ぶといった他の方法では得られない長所を認めており，卒業後の教育と補い合いの上でという条件つきで，デザイン教育における中心的な場と考えているようである。

しかし，公式の教育において，デザインに必要な能力や知識やその他すべてのものが，機械的に伝授し得るというのでは勿論なく，むしろそうしたものは限られたわずかのものにすぎず，学生が自発的に有機的な関係づけを行ないながら摂取することが肝要であると

している。カリキュラムもこれに即した配慮が必要であり，また期間内にデザイン教育全体が完結すべしとするような考え方や過密な計画は厳にいましめられている。この点でウルムにおけるマルドナードの教育観を紹介し，その高い志向と精密な努力に，尊敬の意を表しながらも，自らの立場に一線を画している。すなわち高度に進展する現代の社会をより正しく改変するためのヴィジョンや知識が与えられるだけでなく，それを現実化する組織的な方法論やその他の配慮をも学生に与える必要があるとする考え方にくらべ，ポッターは，そこに見られる父子主義的な教育観や一般的な限定の困難さには，疑問を投げかけている。彼の教育観は，「われわれは（教師も学生も）みな，等しく闇の中でろうそくをかざし合う身」にすぎず，教師と学生の差異は「学生の無知が皮相であるのに対し，教師のそれが深さを伴う」点にあるだけだ，とする引用によく示されている。また彼は，デザイン学校の価値を，多くの学生や教師が同じ目的や類似の能力をもって一つの場を共有する処に求め，その恩恵を，個々にとって意味をもつ規準，すなわち同意の範囲が漸進的に拡張されつつ共有される点に求めている。

実際のデザインの場の体験をいかに教育に組み込むかは，技術的に困難が多いとしながらも，是非必要だとして様々なケースについて論じられている。しかし，根本的な問題として，教育が，現場に慣いながらも現場を批判し先導すべきだとする二重性をもつ点があり，このことの正しい認識が，それらの企画の前提とならねばならないとされている。

第５章「何がグッド・デザインか」では，以上のデザイン観が現実化された場合に，価値判定の規準となるべきものが尋ねられている。一言でいえば，その規準は，人間的社会的「価値を事実の世界」に実現するための最適な行為に求められている。しかし，そうしたグッド・デザインが現実に共有された規準として適用されるには，さまざまな障害があり，それらに触れつつデザインの社会的機能や意義にも論及している。

第６章「要約」では，以上が学生への忠告の形式でまとめられ，デザインが巾広い領域にわたる妥当性を要求されつつも，特殊な決定であるという構造をもつことを強調している。

第２部は，「デザインの手順に関する註」と題し，以下の項目につき，デザインの方法に関する見解の詳細が示されている。第7章「紹介」(各家の方法論との区別)，第8章「分析的アプローチは何時必要か」，第9章「デザイン・ワークは如何に遂行されるか」，第10章「デザイナーのためのコミュニケーション」，第11章「各種図像とモデル」，第12章「設問するということ」，第13章「情報の収集」，第14章「レポートとその記述」，付録1「参考書について」，付録2「初心者へ」，付録3「美術・デザイン教育国民会議の報告，ロンドン・1968年」。

京都工芸繊維大学　羽生正気