

# 戦後デザインの動向とデザイン教育

## 戦後一五年の デザイン運動と デザイン教育

### ●敗戦直後の動向

一九四五（昭和二〇）年の敗戦から、一九五〇（昭和二五）年朝鮮戦争勃発までのおよそ五年間は、日本の戦後デザインを方向づける第一段階と見ることができる。

敗戦直後の、復興、民主化という大きな流れのなかで、デザイン活動も新たに再開された。これは、敗戦によって連合国の統治下に置かれた日本が、連合軍によって占領支配されるという、かつて経験したことのない状況下での再出発であった。この占領は、事実上アメリカ軍による単独支配であり、アメリカによる対日占領政策に基づいて戦後日本の復興はスタートする。敗戦直後のデザイン動向は、戦後デザイン史のうえで、特に注目すべきいくつもの重要な問題を含んでいるが、ひとことでいうなら、この時期に至って、日本でのデザインの概念が曲がりなりにも確立されたといえることができる。

戦争によって中断されていたさまざまな動きは、文化面での活動においても戦後再び活発化する。演劇では、一九四五（昭和二〇）年一月、前進座が帝国劇場で「ソーロン港」を上演。

二月には、久保菜、滝沢修、薄田研二らによって東京芸術劇場（東芝）が結成され、俳優座、文学座などの新劇団との合同公演、チェーホフの「桜の園」が上演されるなど、新劇人による活動が開始された。文学界では、二月八日に日本文芸家協会が再建。同三日、新日本文学会が結成された。

一方美術では、一九四五（昭和二〇）年一月、大日本美術報国会が解散し、二科会がいち早く再興した。一月には二科会から分裂して、行動美術協会が結成されている。そして翌一九四六（昭和二二）年には、「民主主義美術」を旗印に日本美術会が結成された。その目的は、「民主的美術文化を創造し、普及する」「美術を人民へ解放し、その美術的資質の昂揚をはかる」「美術に関する封建的な制度やその因襲を排除する」などで、当面の課題として、「美術界に於ける戦争責任の追求」「美術家職能組合の設立」などが掲げられた。

敗戦直後のこうした動きの特徴は、いずれも「民主主義」「民主的」という言葉が冠せられ、新しい時代への意識の高揚を図っていくようにもなっていた。そして、ひとまずその中心的な役割を担っていたのは、戦前、前衛活動やプロレタリア運動に

身を投じ、燃え盛る情熱を戦争によって中断、あるいは挫折を余儀なくされた人々たちであった。

芸術、造形の分野が、戦前、中堅や若い世代を中心に問題提起された新しい視覚表現実現の場を、再び獲得し、実体化しようとする動きから出発したことは、自然な成り行きであった。それは、戦前高揚した、多彩な実験的活動の再現を思わせた。

しかし、こうした活動も順調には進まなかった。いったん活況を見せた活動も、統一した方向を見いだすにはなかなか至らなかったのだ。民主主義をめぐる解釈、リアリズム論争、造形に向かう姿勢の問題等が、混然とした状態のなかで明確な視座を共通の基盤で獲得し得なかったからである。労働争議が拡大していく最中、政治的にも左傾化、急進化傾向が強まるなかで、造形芸術は、具体的な表現の確立を目指したはずが、一方で、政治的イデオロギー論争、観念的な形式論に陥っていったのである。戦前の造形芸術のさまざまな実験の過程には、造形の総合という視座を包含し、未分化な状態を残していた。戦後の活動再開は、こうした前提の延長線上にあったと考えられるが、すでに戦前の、個の抑圧された関係をバネに一体化された運動の諸条件は、変容しつつあったのである。

戦後日本の社会は大きく変わろうとしていた。連合国軍最高司令部（GHQ）指令による諸改革は、結果的に日本の政治、経済、社会の構造を一変させ、文化や生活の面にも少なからず影響を及ぼしていった。構造変革とそれに伴う大衆意識の変化は、当然、都市や日常生活にそのまま反映した。雑誌『世界』や『リーダーズダイジェスト』がベストセラーになる一方で、カストリ雑誌が流行し、戦後初めて登場した額縁ヌードショーがもてはやされた。決して生活は楽ではないが、個々人が、食欲に新しい知識を吸収する姿や解放感に浸る姿が混然とした、そういう時代だったのだ。占領軍とその家族によってもたらされたアメリカ風生活様式も、都市生活者に徐々に浸透していった。民主的、近代的、合理的な生活が、新しい生活のスタイルとして受け入れられたのである。

戦災によって荒廃した都市部では、深刻な住宅不足、日用品の不足に陥り、住宅の供給、日用品の供給は当面の大

きな課題であった。生活必需品緊急生産本部、戦災復興院が設置され、一九四五（昭和二〇）年一〇月には、特許標準局に生活必需品の確保、資材の有効利用、品質向上を図る目的で、商品標準化委員会が設置された。国土の復興と日常生活品の確保は、国民共通の願望であり、建築家、産業工芸家には、新しい日本の再建を中心的に担わなければならないという使命感が働いていた。デザイン活動が再開される背景には、戦前活動の再現とともに、こうした社会的動向が直接的に結びついていたのである。戦後のデザインは、こうした日常生活と直接結びついたところから再開するが、社会構造の大きな変化が、その後の方向に決定的な影響を与えていくことになった。

確かに近代デザインの概念は、戦前すでに準備され、具体的な活動が萌芽していたことは事実である。しかし、産業工芸、生活工芸、商業図案と称された諸分野には、伝統的なもの、近代的なものが混然とした状態にあり、美術とデザインは、よい意味でも、悪い意味でも未分化のまま、産業構造に大きな影響力を持つには至っていなかった。産業工芸の振興は、近代国家建設のうえで、国家的要請でもあったが、組織的には未整備のまま課題として残されていた。むしろ、産業工芸や商業美術は、美術工芸、絵画の応用的産物との認識が強く、工芸家や図案家にも、画壇に対する抜きがたいコンプレックスが存在していた。

戦後デザインの啓蒙的な役割を担ったのは、戦前、新しい表現運動や思想に共鳴し、なんらかの形で活動していた新興勢力である。彼らは、戦後民主化を背景に戦前の応用美術の態度と訣別するところから出発する。それは、デザインを近代的体系のなかに位置づけ、欧米と同じ基盤に立つための選択であったが、同時に国家——社会体制との関係を前提にした決断でもあった。

ここから日本の戦後デザインは、人間と社会、生活のかかわりをいかに考えるかを中心課題に、美術と明確に方向を分離させ、専門分化の道を歩み始めるのである。

## ● 工芸指導所の役割とデザインの啓蒙

一九四七（昭和二二）年第七号『工芸ニュース』巻頭言に、次のような文章がある。

「現代人の生活目標は、科学的合理性と芸術的豊潤性を日常生活万般にとり入れて、快適な生活をもたらす文、経済的に営まうとすることである。……人間の社会が幸福になり、人類文化が向上していく為には、科学者や技術家は大众的の生活のために科学したり、技術を働かすべきであり、更に又、企業家は常に有用にして美しきものを出来る文、安く生産して大衆に供給すべきである。……工芸は生活科学であり、生活技術でもあり、又生活芸術でもあるが、決して個々のものではない。生活の面に於て科学技術と芸術とが結集融合したものが工芸である」<sup>1)</sup>

筆者は、商工省工芸指導所長斎藤信治である。ここでいう快適な生活とは、機械によって獲得される快適さである。具体的には、電気製品であり、乗り物、船舶等機械技術と科学技術によって実現される生活環境を意味している。そのために工芸は、従来の美術工芸と異なった視点、すなわちインダストリアルイズムを基盤に、良質で安価なものを量産する必要がある。「科学技術と芸術の良心的生産の結合」が重要だと説くのである。

こうした背景には、アメリカのインダストリアル・デザイン運動の影響が強く作用していたことはいまでもない。能率的で、便利で、経済性を伴った「もの」の環境が、豊かな生活空間を形成する。ここにアメリカのインダストリアル・デザインが見いだした機能主義、合理主義思想があった。それは、デザインの目的性と機械技術の発展に伴う、新たな美の普遍性の追求でもあった。

日本のデザインにおける民主化、近代化は、物質的環境の整備と組織化、とりわけ住環境と生活環境の快適さの追求を中心に課題に始動する。この過程で、産業や行政との関係を調整するうえで、工芸指導所が果たした役割を見逃すことはできない。

工芸指導所は、工業産業戦後対策指導を目的に戦後いち早く活動を再開した。工芸指導所は、一九二八（昭和三）年に開設され、戦前から一貫して産業工芸の振興、技術指導を行なって

きた。戦後は、産業工芸の振興、日常生活品の品質向上と生産指導を目的に活動を開始。機関誌『工芸ニュース』は、敗戦の翌一九四六（昭和二一）年六月、早くも復刊している。

工芸指導所の活動は、『工芸ニュース』に比較的詳しく述べられている。では、当面の活動がどのようなものであったのか、一九四六（昭和二一）年六月『工芸ニュース』復刊第一号を見てもみよう。そこには、戦災後二年間の記録として、・軍需生産より民需生産への転換復帰を促進するための調査・工芸産業復興運動・進駐軍向土産品の生産指導・商品の標準規格に関する研究・進駐軍の家族住宅用家具什器の設計並びに製作指導等の項目が挙げられている。<sup>2)</sup>

このなかで特に注目されるのは、最後の項目である。一九四六（昭和二一）年GHQの指令により、日本政府は、進駐軍家族住宅二万戸を建設することになった。そのとき、家具什器の調達を商工省が分担、工芸指導所は、設計および生産指導を担当した。そして、実に二万戸分の家具什器が作られたのである。設計した家具は、三〇品種に及び、全国約八〇の工場が動員された。設計および生産指導を中心的に担ったのは、設計部長豊口克平<sup>3)</sup>であった。

一九四八（昭和二三）年にかけて実施されたこの作業は、アメリカのデザインの実状を实地に学ぶ契機となり、この間蓄積された技術が、その後の量産研究生産管理の貴重な資料になったという。同時に電気洗濯機等家庭電化製品も電気メーカーによって生産され、最新技術の導入がなされた。

こうした膨大な家具什器、電化製品の生産は、その後の日本のデザインに大きな影響を及ぼすこととなった。アメリカイズムは、さまざま「もの」を通して浸透していったのである。

工芸指導所は、アメリカから学んだ技術を、以後実践的に指導、『工芸ニュース』も、アメリカのデザイン、アメリカンスタイルの生活を積極的に紹介していった。

工芸指導所の活動は、戦前すでに導入された機能主義、合理主義の造形観に、一九二〇年代以降アメリカで発展したインダストリアルイズムを重ね合わせ、日本の産業工芸の方向を確立させていくものであった。これは、産業の復興を目指した国家政

(1) 斎藤信治「現代の要求する工芸」『工芸ニュース』第一五巻第七号、商工省工芸指導所編技術資料刊行会一九四七年六月  
(2) 『工芸ニュース』第一四巻第一号、商工省工芸指導所編、高山書院、一九四六年六月  
(3) 豊口克平（一九〇五—）一九二八（昭和三）年東京高等工芸学校卒業と同時に、形而工房結成に参加。一九三三（昭和八）年から一九五九（昭和三四）年まで商工省工芸指導所（後産業工芸試験所）所員。一九五九（昭和三四）年武蔵野美術学校教授に就任。

策と、生活の安定、近代的な生活を求めた大衆の願望という両方の要求にこたえることになった。

「良質の生産を指導するのは吾々の任務」と述べた斎藤の言葉は、工業指導所やデザイナーの姿勢を決定づけていく。軍需生産の転換が比較的手軽な日常生活用品の生産に向けられた結果、粗悪品が多く出回っていた社会背景も手伝って、デザイナーに近代的生活の確立を目指した啓蒙意識が強く働いていった。そして、その中心を担っていたのが工業指導所だったのである。

工業指導所の活動は、その後のデザイン団体設立やグッド・デザイン運動への発展に、重要な役割を担っていくことになる。工業指導所は、国の機関であり、活動の中心は、インダストリアル・デザインを中心にしたものであった。しかし、戦後日本のデザイン胎動期に、一定の方向性を定めたという点で、デザイン領域全般に与えた影響は大きかったのである。

ただ、その一方で、敗戦直後の性急なインダストリアルイズム、アメリカイズムへの傾斜のなかには、伝統的なもの、民族的なものを封建的と見なし、簡単に切り捨てていった側面があったこともつけ加えておかなければならない。欧米に対する後進国意識、戦中の極端な民族意識への反動があったと思われるが、結果的にデザインが「もの」の価値、機能に従属し、「もの」を中心に組織化、体系化されていったことも事実である。

この問題は、戦後、今日まで重要な課題として引き継がれていくことになる。

敗戦直後の美術学校や工芸学校の再建は、戦前までの教育継承と、急激な社会変化によるデザイン概念の変容を、どう調整するのかというところから出発する。それは造型美術学園設立の過程においても例外ではなかった。

### ●造型美術学園の成立

一九四五（昭和二〇）年一〇月、国内および東京近辺の学生が復校し、帝国美術学校は各科各学年の合併授業という形で再開する。もっとも、戦後の混乱と経営の不安定から、再建への

道はかばかしくなかった。田中高愚が経営権を継承し、造型美術学園の校名で再発足が確認されたのは、ようやく一九四七（昭和二二）年二月のことである。

この間、帝国美術学校と分離して新しい美術学校を創る動きもあったが、ひとまず帝国美術学校の歴史を継承することを前提に、一九四七（昭和二二）年四月、造型美術学園と校名を変更し、戦後第一回の学生募集が行なわれた。このとき、学園長には山脇巖が就任している。しかし、ようやく再出発した学園も、発足した翌一九四八（昭和二三）年八月には山脇が学園長を辞任し、一月には、武蔵野美術学校に校名を変更することになる。

一九二九（昭和四）年に創立された帝国美術学校から武蔵野美術大学に至る六〇年の歴史のなかで、造型美術学園の存在と名称は、わずか二年足らずの期間ということもあって、意外と知られていない。

では、戦後まもない混乱期に発足した造型美術学園は、どのような存在としてあったのだろうか。

この学園は、「日本のバウハウス建設を理想に新時代の造型教育を旨とす」ことを目標に掲げていたと伝えられている。

しかし、当時発行された『入学志願者案内』等の印刷物のなかには、そのような文面を見いだすことはできない。唯一、明らかなのは「教育方針」として残された草稿の一文である。この草稿は、「造型美術学園の宣言」「造型美術学園教育方針」「追記」から構成されており、最後に校舎の改造並びに補修に関する計画書がある。ここは、木材工芸、金彫工芸、印刷工芸、染織製図室の設備を整えるための協力、支援を願い出る文面になっている。ここでいう施設、設備は、バウハウスの工房に相当するものと考えられるが、これが、どのような対象に宛てられたかは明らかではない。

「造型美術学園教育方針」には、次のように書かれている。

「ナチスの極端な芸術統制と人種的偏見から独逸を迫られた『バウハウス』とその指導者等は只今アメリカに迎えられシカゴで Chicago Institute of Design として立派に立ち直り何時も乍らアカデミーの造型教育に対し新しい指示を与<sup>与</sup>って居る。

本学園はこの有名な「バウハウス」国際的の造形美術研究所に

一九三〇年より三年の三ヶ年間建築の研究家として精進されその後帰国万国博覧会の日本館の建設主任者として各国に遊学された山脇巖氏がその体験を今本学園の教育に学園長として十二分にその手腕を振っておられる。これから造形美術の各分野にはその総合性が益々必要であり、特にこれから其等を世界に見せる日本の立場として其の深さと大きさが大切である。絵画、彫刻、工芸が今まで各々の小さい技術を護る事のみ満足して小さく絵画の為の絵画、工芸の為の工芸になり、お互いの融通性が段々失われている。これらを防ぎ新しい力強い造形美術の立直しを考へる時には、今までのアカデミー的教育にばかり美術教育を任せて置かれない、茲に思い切った新しい学校組織と教育方針が考へられなければならない」とある。

これは、冒頭の一文であるが、確かにバウハウスのシステムや考え方が反映していることがわかる。ただ、この文章は、造形美術学園発足後のものであり、教育課程もすでに確定し、学園が機能し始めてからのものである。戦後、学校の再建を模索していた過程で、当初から「日本のバウハウス建設」を理想に進められていたとは、全体の経緯から見てもあまり考えられない。

山脇の学園長就任についても「山脇先生を学園長に選出したのは、ひよっとしたはずみのような決定であって、意外な感じでした。山脇先生は帝美の図案科主任教授ではありませんが、新学校設立問題については圏外にいた人でした」「対立をはずした選出だったのでしよう」と郡山三郎が当時の日記を基に述べているように、学園発足以前の段階では、山脇の考え方を中心に進められていたわけではない。それは、学校組織を検討する過程で、バウハウスはさほど重要な話題になっていなかったことを意味する。しかし、山脇が学園長を引き受けたことで、バウハウス・システムによる造形教育実現に情熱を傾けていたことは容易に想像がつく。

山脇は、閉鎖される直前のデッサウ・バウハウスに、みち子夫人とともに留学し、バウハウスでの造形教育を実地に体験している。帰国後は、バウハウス・システムによる日本での最初の造形研究所「新建築工芸学院」に夫人とともに参加する。新

建築工芸学院は、一九三二（昭和七）年、建築工芸研究所として川喜田練七郎が設立した（のちに新建築工芸学院と改称）。設立に当たっては、山脇と同時期にバウハウスに学んだ水谷武彦の影響があったといわれる。

山脇は、鉄道省国際観光局、商工省工芸指導所、日大にも関与し、戦前、戦後を通じて、バウハウスの紹介、バウハウスで学んだ造形活動、造形教育の実践に努めた。山脇にとってバウハウス・システムによる造形教育の実現は、戦前からの悲願であった。造形美術学園の発足から運営の過程には、さまざまな対立があり、紆余曲折があったと思われる。確かに再建が模索された当初、バウハウスをモデルにした学校設立の考え方は積極的にはなかったはずである。にもかかわらず、この学園の教育方針は、バウハウス・システムを色濃く反映したものになっていた。

造形、視覚表現の実験、新しい造形教育、デザイン教育の模索、産業とデザインの関係等は、いずれも戦前に萌芽したものである。戦争による中断、空白から、敗戦後再び動きは活発になり、実践、実現の場はあらゆる方面で求められていった。一方、産業工芸を中心とした輸出振興は、国家的要請でもあった。造形美術学園は、こうしたさまざまな動きが交差する結節点の一つの場であったと見ることもできる。そして、少なくとも山脇は、そのための重要な役割を担った一人と考えられる。

造形美術学園の名称は、結果的にわずか二年足らずで消える。しかし、ここでバウハウス・システムを導入し、新しい造形教育の確立を目指し胎動していたことは、紛れもない事実であった。

#### ●造形美術学園の教育

「新シイ造形美術ノ時代ヲツクル為ニ芸術ノ習練ニ最モ適スル方式ニヨッテ教育ヲナシ文化日本ノ復興ノ一翼ヲ負ウ人材ヲ養成スルヲ目的トスル」、一九四七（昭和二二）年「入学志願者案内」には、こう記されている。

では、新時代の造形教育を目指す「最モ適スル方式」による教育内容と課程とはどのようなものであったのか。

(4)「造形美術学園の宣言」一九四七年四月

(5)郡山三郎「随想、私の仕事」一九七八年五月

(6)「中央美術」第二七七号一九七八年五月

(7)新建築工芸学院一九三二—一九三七

ここでの教育は、「構成教育」と呼ばれ、バウハウス・システムによる教育を実践した。研究生に桑沢学園の創立者桑沢洋子、亀倉雄策、勅使河原蒼風、伊東茂平らがいた。機関誌として「アイ・シー・オール」を発行。

まず、「学級」のところでは、「天才が年限二ヨッテシバラレ  
ルコトナク又ユックリト勉強シタイ者ハ何年デモ在学シテ研究  
スルコトガ出来ル」とある。この項は、翌一九四八（昭和二三）  
年の『入学志願者案内』の「学期及学級」では「修練の期間に  
しばられない為に半箇年を単位学期とし又ゆっくりと勉強した  
い者は何年までも在学して研究することが出来る。進級試験は  
実技の成績により進級せしむるも第四学級進級にさいしてはC  
級までの学科を同時に終了するを要す」と書き換えられている。  
若干の修正、追加はあるが、ここには、学年制、修業年限を規  
定しないという大きな特徴が示されている。早ければ二年で卒  
業が可能であり、実習する内容、興味の対象に応じて、個人  
が時間的なスケジュールを自主的に組み立てられるようになって  
いる。さらに、学則第七条では、「入学者ハ総テ第一学級ニ  
入学シ進級試験ヲ受ケ順次進級スル、在学期間ハ制限シナイ」  
とあるように、学年制だけでなくそれぞれの科単位による組織  
構成も完全に撤廃している。第四学級で専門部門に進むまです  
べて共通の実習を行なうことが前提になっているのである。

帝国美術学校では、日本画科、西洋画科、図案工芸科、師範  
科、彫刻科、研究科および別科で構成され、実習は、科ごとに  
教育課程が生まれ、それぞれ科単位で授業は進められていた。  
当時の美術学校は、どこもほぼ同様の形態をとっており、一般  
的な構成といえる。それゆえ、造型美術学園の目指した教育は、  
組織、構成から見ても、極めてユニークなものであったことが  
想像できる。以下、造型美術学園の実習および学科課程をここ  
に示しておく。

学級	第一学級	第二学級	第三学級	第四学級
純粋美術 实用美術	石膏デッサン 及自然物象デ ッサン	人体デッサン 油絵 日本画 实用美術 志願者ニハデ ッサン時間ヲ サイテ基本実 習ヲ行フ	油絵 日本画 彫刻 实用美術 制作実習	油絵 日本画 彫刻 实用美術 印刷美術 服飾美術 舞台美術 室内設計 金属工芸 繊維工芸 陶器 硝子工芸 非金属工芸一般

A 組	B 組	C 組
一箇年 東洋美術史 西洋美術史 文化史 近代造形の成立 心理学哲学概論 造形理論 解剖学	一箇年 美学 芸術学（文学、絵画、彫刻、音 楽演劇） 東洋工芸概論／西洋工芸概論 近代建築概論 構成原理及材料学（色彩学ヲ含ム） 平面図案計画法／工芸図案計画 法	一箇年 東洋絵画史 西洋絵画史 東洋彫刻史 西洋彫刻史 建築史（東洋西洋一年 宛交互ニ開講） 版画製作法 实用美術各論及製作法 一、印刷美術、服飾美術、 舞台美術、室内設計 二、金属工芸、木材工芸、 繊維工芸、陶器、硝 子工芸、非金属工芸 一般 註、専攻技術ニヨリ四科 目以上合格ヲ要ス
語学 英語 仏蘭西語	語学 英語 仏蘭西語 國語漢文 註一、國語漢文ノ時間ニ日本画ノ材 料及技術論ヲ含メル 註二、デッサン実習時間ニ西洋絵画 材料及技術論ヲ教授	註、専攻技術ニヨリ四科 目以上合格ヲ要ス

次に造型美術学園の教育内容はどのようなものであったか見  
てみよう。

学年制の廃止、科単位によらない教育組織は、当然教育目標  
や基本理念から位置づけられているはずである。

実習および学科は、「造型の基礎をしっかりと身につける為  
に先づ石膏デッサンからはじめ朝早くから夕方迄実習すること  
が出来、但し午後には美術家として必要な教養を備へる為講  
義がある 第三学級では社会に出てから美術文化修得者として  
の活躍範囲を広める為に純粋美術、实用美術全般に亘って其の  
基礎技法の勉強をする 随って第二学級迄ほどの専門部門に進  
む者も皆一様の課程を学習するが第四学級では専門に分れ一人  
立ちの自信が出来る迄製作を修練するのである 实用美術に進  
む者は学園と連絡のある生産工場で実地研究することも出来  
る」とし、第一学級、第二学級では、全員、油絵、日本画、彫  
刻、实用美術、製作実習を進むべき専門にかかわらず履修しな  
ければならない。第四学級でも、純粋美術科、实用美術科と大  
きく二つの概念に分けられ、固定した専門性を排し、総合的な  
造形教育を目指していたことがうかがわれる。

この学園が日本のバウハウス建設を理想にしていたことは先  
に述べた。バウハウスは、造形芸術の総合と工業技術との結合  
を目指し、「統一に向かってあらゆる芸術創造の集中に努め、  
新しい建築に向かって、その不可分の構成要素としてのあらゆる

る工作芸術部門—彫刻、絵画、工芸、手工工作—の再統合に努める」ことを目標に出発し、一九三三（大正二二）年には、「芸術と技術の新しい統一」が提言され、「機械を造形の近代的手段として肯定し、それとの協調」を求め、そのことを教育の理念とした。教育課程は、最初の一年間を一つの学期に分け、基本的形態教育と材料研究を中心とした工作基礎教育が課せられる（当初は予備教育課程。これを終了して、最終的に入学が許可される。ここから六学期間（半年を一学期）の専門教育に入り、工房を中心とした工作教育と形態教育が課せられる。そのうえに建築教育を三学期間置き、建築を中心に芸術を総合するといふパウハウスの理想が結実するよう組織化されていた。

造型美術学園が行なった半年を単位とした学期制、コース制を取らず第三学級までを共通の基礎教育課程とした考え方、芸術と造形を総合的にとらえようとした視点など、そこには明らかにパウハウスとの共通性を見いだすことができる。また、実用美術、なかでも産業工芸の充実は、時代の動向とも合致したものであるが、パウハウス・システムによる教育実現の重要な根拠になり得たと考えられる。

造型美術学園が打ち出した制度、教育課程は、パウハウスのシステムを規範にしたとはいえず、当時としてはかなりユニークなものであったに違いない。しかし、一方でこうした教育を可能にする諸条件は、少なくともデザインに関して、すでにある程度整っていたともいえる。

一九三五（昭和一〇）年以降の帝国美術学校図案工芸科の教育課程は、芸術的作家としての工芸家養成を目的とした純粋工芸に加えて、実用美術、建築美術、工業美術で構成されていた。ここでは、商業美術分野の多面的な実用化への研究、建築を中心に、工芸の生活分野全般にわたる造形研究、工業製品に対する形態づけの研究が教育方針としてすでに確立していた。実用美術は原弘、建築美術は山脇巖が、ともに一九三五（昭和一〇）年から指導に当たり、パウハウスや西欧の新しい造形、デザイン理論を積極的に導入している。いわば、造型美術学園実用美術科の教育課程は、戦前帝国美術学校で準備され実践していたものを、さらに発展させようとしたと見ることができるのである。

る。ただ、帝国美術学校時代と大きく変わった点は、実用美術科のみが位置づけられ、純粋工芸が廃止されたことである。

実用美術科は、大きくはグラフィック、工芸美術、生産工芸、室内設計からなり、さらに印刷美術、服飾美術、舞台美術、室内設計、金属工芸、繊維工芸、陶器、硝子工芸、非金属工芸一般と専門部門に区分されている。いずれも近代的な生産体系や技術と関連づけられていることが特徴で、グラフィックの名称が日本で初めて教育課程に用いられたことも特筆される。

純粋工芸が廃止された背景には、戦後民族主義の後退に伴い、伝統的なもの、土着的なものまで否定の対象となったことも少なからず影響があったと考えられる。

しかし、それ以上に、戦後日本によりやく近代デザインの概念が形成されようとした動きと密接に連動していたと見るべきであろう。結果的に実現はしなかったが、建設が予定されていた工房施設、いわゆるパウハウス方式の工房を中心に、教育、造形活動が展開されることが、目指す理想であったことは間違いない。

#### ●造型美術学園の教員

造型美術学園の教員は、入学志願者案内によれば、総勢で二六名。そのうち帝国美術学校以来の教員はわずかに九名で、一七名が新たに加わった教員であった。デザイン関係で残ったのは、山脇巖、原弘のみである。

全体の構成で特徴的なのは、戦前新興芸術運動にかかわりのあった作家が多数採用されたこと。生産工芸部門の担当教員が、実技、理論両面で強化されたことであろう。工芸製図・生産工芸担当に金子徳次郎、図案に広川松五郎、山名文夫、近代造形の成立に小池新一、構成原理・材料学に水谷武彦らが加わっている。

金子は戦前からの工芸指導所員、小池も、工芸指導所に関与しており、戦中、戦後を通じ建築を中心に活発な評論活動を展開していた。水谷は、すでに触れたようにデッサウ・パウハウス留学の経験を持ち、山脇とは新建築工芸学院以来の盟友。東

京美術学校（現東京芸術大学）建築科助教授を一九四四（昭和一九）年まで務めた。広川は、戦前新しい工芸を目指した団体无型結成に参加、染色工芸に独自の境地を開拓。同時に東京美術学校教授でもあった。山名は戦前、資生堂意匠圖案課長を務め、企業内デザイナーとして独特の宣伝様式を創り上げた。一九四七（昭和二二）年九月、多摩造形芸術専門学校（現多摩美術大学）圖案科教授に就任、以後多摩美術大学のグラフィックを担う中心的人物でもあった。

このほか、理論科目で、片山敏彦（芸術学）、田中一松（美術史）、田中美知太郎（哲学）の名もあり、帝国美術学校以来の金原省吾（美術史）、名取堯（文化史・仏蘭西語）、中島健蔵（芸術学）、それに山脇巖（建築）、原弘（印刷）を加えると、錚々たる陣容であった。

これは、経営的にも不安定な一美術学校の教員組織としては異例とも思える。しかし、顔ぶれから共通性を見いだすとすれば、いずれも、戦前、戦後にかけて、本格的なデザイン教育、造形芸術に重要な役割を担った人たちであったということ。同時に複数の教育機関、団体、組織に関係し活動の拠点を一カ所に定めていなかったことが挙げられる。彼らが造形教育の理想をどのように思い描き、複数の教育の場を奔走したのか、限られた資料からは知る由もない。しかし、おそらく彼らにとって理想実現の場は、まだ特定されていなかったのではあるまいか。それと、新しい時代の造形教育への情熱、使命感のようなものが、共通の基盤を求めているようにも思われる。

いずれにしても、戦後の再建を模索するなどの美術学校、工芸学校にも、デザイン教育の方向性はまだ固まっていなかった。造形美術学園は、特定の教育機関という枠を超えて、新しい造形教育を模索する共通の場であったと見ることが出来る。デザイン教育の方向性もある程度定まり、実質的にそれぞれの美術学校、大学が独自の特徴を見いだしつつ動き始めるのは、一九五〇（昭和二五）年ごろからである。

ちなみに、造形美術学園の名称が消えたのち、原は武蔵野美術大学商業デザイン主任教授、山脇は日本大学芸術学部美術学科主任教授、小池は千葉大学工学部工業意匠学科教授（一九六

八（昭和四三）年九州芸術工科大学学長）として、それぞれの学科の特徴を作り出していくことになる。

#### ●造形美術学園の位置

造形美術学園成立の背景には、学校の存続、経営にかかわるもろもろの事情は別にしても、いくつかのことが考えられる。後期帝国美術学校にすでに育ちつつあった造形教育の理想実現。戦前、未完の実験のまま中断した、造形思想や方法論の実践。バウハウス・システムによる造形教育の可能性の模索。来るべき工業社会に対応し得る西欧型機能主義、合理主義のデザイン導入と具体化。これらはいずれも戦時中の空白を経て、再び情熱を傾けさせる事柄であった。そして産業工芸へのテコ入れと輸出振興は、国家政策、社会的要請でもあり、学校経営上の利害とも一致していた。

戦後、美術・デザイン教育の再建は、造形美術学園に限らず、同様の教育機関共通の課題であった。特に工芸圖案の分野では、近代的デザイン理論の導入が急がれ、戦前教育からの脱皮が求められていた。戦後数年は、こうした課題への模索を通してそれぞれの学校が目指す方向、特徴が徐々に形成されていく時期でもあった。

東京美術学校は、一九四九（昭和二四）年の東京芸術大学設立の時点で、工業デザインを目的とした工芸計画部を設置したが、一九五四（昭和二九）年に圖案部と合併し、圖案計画専攻となった。どちらかといえば、東京美術学校以来の芸術的作家養成の伝統が重視され、工業化デザインの占める比重は小さかった。

東京高等工芸学校は、学制改革に伴って、千葉大学工芸学部として発足するが、一九五一（昭和二六）年工芸部に改組した。改組に当たって、同窓会や教員のなかに強い反対運動があったといわれるが、「機械生産の工業である以上、あくまでも純工学的な性格を有するものでなければならぬ」とし、「工芸的色彩を有する工芸部」として位置づけられた。学科は、工業意匠学科、建築学科、機械工学科、電気工学科、工業化学科



〔工業化学専攻・写真映画専攻・印刷専攻〕の五学科で構成された。この時点で千葉大学工学部は工科系デザイン学部の性格を持ち現在に至っている。

日本大学専門部芸術科は、戦時中存続をかけた非常対策として、写真工業科、映画工業科を中心とした工科への転換を一時行なった。敗戦によって工科は廃止され、専門部芸術科は復活するが、このとき写真、映画、文芸、音楽に加えて造型科が新設された。この科は、生産工芸の設計者養成を方針に掲げ、主任教授に山脇巖を迎えた。その後芸術学部美術科となるが、パウハウスの傾向の強い教育が行なわれていった。

造型美術学園は、パウハウス・システムによる造型教育を目指したが、はつきりと異なった点もあった。パウハウスは、建築を中心に総合的な造形を志向していた。それに対して学園は、「純粹美術、実用美術の全域に亘り独自の芸術家を育み出して新しい造形美術の時代を創る」ことを目的とした。このことは、教育方針のなかで具体的に述べられている。「パウハウス」の創立時代に採らざるを得なかった特殊な指導方針、例えば余りに建築の技術を中心に考え過ぎたため歴史に眼を閉じ、純粹絵画の単独性を或る程度しか認めなかった事、パウルクレー、ウエー、カンデンスキー氏等を壁面科に置いた事等は当学園では採らない方針であります<sup>8)</sup>この考え方が、山脇のものか、ほかのどれかのものであったかは明らかではない。

同時に造型美術学園には、美術・デザインを総合的な視点でとらえようという意図があったと思われるが、帝国美術学校以来の伝統、とりわけ日本画、西洋画、彫刻を継承していくうえでの配慮もあったと思われる。

総合的な造形教育、芸術の総合は、パウハウス以後、国際的な共通の課題であったかもしれない。しかし、日本の戦後の動きは、近代デザインの概念が模索される過程で、純粹美術との分化、専門分離の方向を持ち始める。もともと、造型美術学園は発足当初から帝国美術学校校友会を中心に強い抵抗を受けていた。主として日本画科、西洋画科校友の反発である。これは、帝美の伝統、系譜がなくなるのではないか、日本画、西洋画が消滅するのではないかという危機感からであった。確かに、当

時の社会や美術の状況を考えたとき、芸術の総合という壮大な計画は、あまりに理想的すぎたのであろう。現実とのギャップはまだまだ大きかったのである。

校友会との対立は、徐々に教員間にも拡大していった。「この二年間の急激な改革に批判的であった人々から、旧帝美の伝統に戻って之を中心におきながら新しい時代に対処するより漸進的な方法を探る可きだとの動きが出てきたのである」<sup>9)</sup>。結果的に「この二つの意見が激しく対立」、山脇学園長辞任のやむなきに至ったのである。

学園が掲げた理想は、二年を待たず幕を引いた。一九四八(昭和二三)年十一月のことであった。

確かに「造型美術学園のまま進んでいけば、デザインの学校になっていったかもしれない」と当時造型美術学園の学生であった宮城音蔵教授(共通絵画)、根岸止教授(油絵)、磯辺辰夫教授(油絵)が述懐するように、学園が行なった諸改革は、近代デザイン教育により比重が置かれて進められたものに違いはない。ただ一方で、「造形の原理、根本理念を学ぶ契機になった」ことは間違いなく、「山脇先生の影響を強く受け、短い期間であったが、かけがえのない時期であった」。そして、この時期の経験は、「現在の学生指導の中に生きている」とも述べていることが興味深い。当時在學生は、「新しい教育の空気に新鮮なものを感じ取り」、校友会の動きや背後関係には、むしろ抵抗した一面もあったという。

いずれにしても、「この時期を経なければ今日の武蔵野美術大学は無かつたのではないか」というのが共通の認識として述べられている。事実、造型美術学園時代に提示されたいくつかのシステムや考え方は、武蔵野美術学校、短期大学、大学に結実していくことになる。敗戦直後の数年間、美術、デザイン教育の再建と新しい時代への模索は、どの教育機関にも共通して課せられた課題であった。

造型美術学園は、武蔵野美術大学の教育確立のためには、どうしても通過しなければならぬ揺籃期に存在し、その時期の重要な役割を果たしたと考えるのが妥当ではないだろうか。

(8)「造型美術学園学則」第一条

(9)「造型美術学園の宣言」一九四七年四月

(10)田中誠治「武蔵野美術学校建校史」「武蔵野美術創立三〇周年記念特集五〇—五一頁—一九五八年二月

## ●造型美術学園から武蔵野美術学校へ

造型美術学園は、一九四八(昭和二三)年一月武蔵野美術学校に校名を変更した。新時代の造形教育を目指した理想は、現実の大きな壁の前に成果を見ないままに挫折した。同時にこの挫折は、本学デザイン教育のこの時点での大幅な後退を意味した。

実用美術科にかかわった教員、金子徳次郎、小池新一、水谷武彦、広川松五郎は、いずれも校名変更を契機に学園を去った。

一九四九(昭和二四)年武蔵野美術学校名による最初の入学案内を見ると、工芸図案実習教員は山名文夫、山脇巖、井上秀雄、東原徹、原弘、田中良、遠山静雄とある。しかし、実際には山名、山脇、原の名前は形だけ残されたにすぎない。造型美術学園実用美術科の教員は事実上全員退いたことになる。武蔵野美術学校発足後、工芸図案科は著しく機能を低下させていた。武蔵野美術学校は、日本画科、西洋画科を中心にした美術科の再建に主眼を置いた再出発の色彩が強い。帝国美術学校以来の伝統と教育を継承することが前提にあつたとはいえ、造型美術学園が実用美術科のなかに掲げた、近代デザインの方法論は、ほとんど辞めた教員とともに姿を消した。むしろ、性急な産業工芸への移行とそれに伴う教育改革を否定する姿勢が支配するようになったと思われる。

一九四九(昭和二四)年武蔵野美術学校入学案内に掲載されている科の構成は、日本画科、西洋画科、彫刻科、工芸図案科で、帝国美術学校と全く同じである。いわばこの再出発は、帝国美術学校時代の教育形態に戻すことでもあつた。しかも、工芸図案科に関する限り、専門領域の区分も行なわれず、デザイン教育の具体的な方針も示されていない。むしろ後期帝国美術学校の教育よりさらに後退したものになっている。まさに実体的でないまま、科だけがとりあえず存続されたと思えないのである。事実、帝国美術学校、造型美術学園以来の教員は一人も残っていない。当初新たに加わった工芸図案実習教員は、染色工芸の井上秀雄(帝国美術学校師範科卒業)、舞台美術の東原徹(帝国美術学校別科日本画卒業)だけであつた。そして少

し遅れて岡井睦明(帝国美術学校工芸図案科卒業・現視覚伝達デザイン学科主任教授)が加わる。いずれも帝国美術学校校友による実習の再開であつた。

工芸図案科は、教育機能を回復するのに、再出発から数年を要している。この間にも、社会的には産業を基盤にした新しいデザイン動向への関心が高まり、活動も活発化していった。さすがに工芸図案科の名称は、一九五〇(昭和二五)年造型科に変更されることになつたが、造型科を実体化させること、実習指導の強化を図ることは、当面の大きな課題であつた。武蔵野美術学校工芸図案科は、結果的に一から出直す形で再建を模索せざるを得なかつたのである。

では、当時の状況がどのように推移していったのか、岡井睦明教授の回想談を手がかりに見てみたい。

岡井が工芸図案実習を担当するきっかけは、名取堯校長の要請によるものだった。指導者がほとんどいない状態で、なんとか卒業生として手伝わってもらえまいかと懇願されたという。

しかし、岡井にしても、明治屋デザイン室に勤務していたので、当初学校は、あくまでも限られた時間内の手伝いでしかなかつた。学生との接触時間もおのずと限界があつた。比較的実習時間を多く持っていたのは、東原だというのが、工芸図案科を中心的にまとめていく教員は存在しなかつたのである。

原が、名取や岡井の強い要請で指導を再開するのは、一九五〇(昭和二五)年ごろだというのが、造型美術学園の処理をめぐることだから、一歩距離を置いたかわり方だったという。現に、最初のころは、特別講義程度の年数回の出講だった。実質的な教育活動は、一九五二(昭和二七)年、商業美術科開設に伴う主任教授就任を待たなければならぬ。原自身も、それまでは武蔵野美術学校との関係を消極的に取り扱っている。『原弘—グラフィック・デザインの源流—』(平凡社 一九八五年)に掲載された年譜の記述は、この間の事情の複雑さを物語っている。そこには、一九四〇(昭和一五)年帝国美術学校講師を辞任、一九五二(昭和二七)年武蔵野美術学校デザイン科商業デザイン教授に就任とある。造型美術学園設立から終焉まで、山脇らとともに、教務委員の一人として積極的に関与していた

にもかかわらず、意図的に空白にしてしまった。原の意識のなかでは、一九五二(昭和二七)年を教育活動再開と位置づけていたのである。

事実、武蔵野美術学校のデザイン教育がようやく体裁を整えるのは、このころからである。一九五一(昭和二六)年一〇月二二日の教授会は、従来の造型科では実情に適さないと、商業美術科と演劇映画美術科に分けることを決定する。そして翌一九五二(昭和二七)年三月には、商業美術科と演劇映画美術科で学生募集が行なわれた。

このとき、演劇映画美術科の主任に三林亮太郎が就任した。三林は、一九二九(昭和四)年土方与志、吉田謙吉らと新築地劇団の結成に参加。舞台美術に欧米のモダンイズムを積極的に取り入れ、戦前、戦後を通じて近代舞台美術の振興、推進に努めた。三林は、一九三五(昭和一〇)年から、一九四〇(昭和一五)年まで帝国美術学校で指導に当たり、一九五一(昭和二六)年武蔵野美術学校教授に復帰している。

演劇映画美術科は、一九五八(昭和三三)年、芸能デザイン専攻と改称し、本学独特のデザイン教育の領域を開いていくことになる。

一九五二(昭和二七)年商業美術科の教員は、原弘、亀倉雄策、岡井睦明、演劇映画美術科は、三林亮太郎、遠山静雄、東原徹であった。ここに来て、武蔵野美術学校のデザイン教育はようやく整備されていくが、再出発から数年にわたる空白の時期があったのである。

「昭和二〇年代までは、帝美の図案科の流れという印象が強かった。教えるにしても、悪いけど何もなかった。今につながるのには、三〇年代に入ってからだと思ふ」と岡井教授が述懐するように、武蔵野美術学校で、デザイン教育が確立していくのは、デザインが社会的にも活況を呈する一九五五(昭和三〇)年以降と見るべきであろう。

## ●産業とデザイン

一九五〇年代に入って、デザインの活動は、にわかに活発に

なる。産業工芸の呼称は、インダストリアル・デザインと呼ばれるようになった。また、商業美術や図案が、商業デザイン、グラフィック・デザインとして明確に位置づけられるのもこのころからである。背景には、日本経済の急速な回復があったが、契機となったのは、一九五〇(昭和二五)年に勃発した朝鮮戦争に伴う特需景気であった。一方、一九四九(昭和二四)年中華人民共和国が成立し、資本主義陣営と社会主義陣営の対立、緊張が高まっていくなかで、アメリカの対日政策が転換したことも日本経済を刺激した。日本をアメリカのための「極東の工場」として再建し、「反共の防壁」とする。そのためには、日本資本主義の復活を全面的に支援しようというものであった。

国連軍の朝鮮派遣を契機に、世界は再び軍備拡張へと移行した。朝鮮戦争特需の発生と世界市況の変化に伴って、日本は大幅に輸出を増大させた。『昭和二十五年労働経済の分析』<sup>(11)</sup>によれば、一九五〇(昭和二五)年六月から一九五一(昭和二六)年六月までの一年間、鉱工業生産指数は、金属、機械、繊維を中心に五〇%以上上昇、輸出実績ではほぼ二倍、輸入も三倍近い増加を示している。こうした実績に基づいて、G H Qは、戦前の生産水準を完全に回復したと公表している。

朝鮮戦争以後、日本経済はその後も急速に発展、工業化傾向はいっそう促進されていった。景気の好調は、消費生活を拡大し、大量生産、大量消費の構造が明確になり、同時に流通経済の発展を促した。アメリカイズムは生活の隅々まで浸透し、消費者意識も大きく変容し成長していった。それに伴って、販売促進活動、宣伝活動が重視され、商業デザイン、とりわけ広告デザインの需要も飛躍的に伸びていった。

この時期は、マス・プロダクション、マス・セールス、マス・コミュニケーションが、日本の社会に定着したことが大きな特徴となっている。日本のデザインは、ここに来て産業デザインの性格をはっきりと持つに至った。

デザイン界は、欧米の合理的、機能的デザインを積極的に受け入れ、アメリカの広告理論や技術を学ぼうとしたのである。払い下げられたアメリカンスタイルの家具、街頭にあふれたアメリカの日用生活品、洋酒やタバコのパッケージ・デザイン、

(11)『昭和二十五年労働経済の分析』労働省大臣官房労働統計調査部 一九五一年六月

デザイナーにとって、すべてが新鮮なものに映り興味の対象になった。海外のデザイン紹介書、広告理論書が続々と出版され、『工芸ニュース』も毎号のように欧米のデザイナーやデザイナーの紹介記事を掲載した。ようやく活動の場を得たデザイナーたちは、それぞれに希望と夢を描き、日常的に制作を持続できる喜びを感じ取っていたに違いない。

日本宣伝美術会、いわゆる日宣美が誕生したのは、グラフィック・デザイン、広告の需要が急激に高まりつつあった一九五一年（昭和二六）年六月のことであった。

日宣美は、戦前のさまざまな団体、研究会などが大同団結、東京広告作家懇話会の呼びかけで全国組織に発展したものだ。山名文夫、新井静一郎、河野鷹思、亀倉雄策、原弘、今泉武治、高橋錦吉ら創立期の会員は、戦前から商業美術運動に参加してきた人たちである。彼らは、戦前西欧の新しい造形運動に共鳴、従来の凶案家集団とは一線を画する姿勢をとり、新しいデザイナー像の確立を目指した。

日宣美第一回展は、選ばれた会員七〇名による八八点が出品され開催された。そして、一九五三（昭和二八）年第三回展からは、公募形式をとるようになり、新人の登龍門としても注目されるようになったのである。

ポスターを中心とした公募形式が、画壇の公募サロン化と同様の弊害を招くのではないか、宣伝美術という新しい社会機能に見合った合理的な構想はないのだろうか、といった疑問も一方では投げかけられるが、応募者数は回を重ねるごとに大幅に増加していった。

一九五〇年代、グラフィック・デザインは戦後最初の高揚期を迎えるが、これも日宣美との関係を抜きにはあり得なかった。

日宣美が設立された同じ一九五一（昭和二六）年六月、アメリカのインダストリアル・デザイナー、レーモンド・ローウィが来日。専売公社は、「ピース」の新デザインを一五〇万円で依頼、翌一九五二（昭和二七）年四月から発売した。高額のデザイン料金も話題を集めたが、売れ行きが四割近く伸びたこともあって、デザインに対する社会的な認識を高め、関心が持た

れるようになった。

欧米の間に高まっていたインダストリアル・デザイン運動がもたらした直接、間接の刺激は、共通の基盤に立つことを求めたデザイナーたちに職能意識を自覚させていった。職能団体結成の機運が急速に高まっていたのである。この間の動きを見てみると、日宣美の結成に続いて一九五一（昭和二六）年七月に室内構成美術家連盟、一九五二（昭和二七）年一〇月に日本インダストリアル・デザイナー協会（JIDA）、九月に東京アド・アート・ディレクターズ・クラブ（ADC）が結成されている。

工業指導所が、産業工業試験所と名を改めるのもこの年四月で、工業という言葉の持つ手工芸的な観念を避け、「インダストリーのためのアートであり、テクノロジーの研究」であることを明らかにしたものだ。

同じ年、毎日新聞社は、工業デザインの振興、啓蒙の方針を打ち出し、「毎日新日本工業デザイン展」を開始した。内外の工業デザインを紹介するとともに、賞金をつけたコンクールを制定、わが国工業デザイン振興運動の先駆けとなった。一九五五（昭和三〇）年には、商業デザインも包括して毎日産業デザイン賞に改称された。そして朝日新聞社は、一九五二（昭和二七）年、朝日広告賞を制定している。

都市部では、空前の建設ブームを背景に、モダンなビルが都市の景観を変えていった。銀座には巨大なネオンの広告塔が現われ、産業博覧会や展示会が全国で開催される。電気洗濯機等家庭電化製品も生活のなかに徐々に浸透し始めた。松下電器産業が、宣伝部に製品意匠課をわが国で最初に設置したのも、こうした状況下一九五二（昭和二六）年のことである。このころから、企業のなかで工業製品に対するデザインへの認識が定着し、東京芝浦電気、日立製作所が相次いでデザイン部門を設置していった。

一方広告界では、すでにアメリカで成長していたマーケティング・リサーチやPR（パブリック・リレーションズ）に関心が向けられ、その考え方とともに、機構の導入が積極的に進められた。

一九五〇年代は、デザインに対する社会意識が、一体的な関係で認識され、組織化が進められる時期である。そして、その共通の基盤になっていたのが、マス・プロダクション、マス・セールズ、マス・コミュニケーションだった。デザインは、芸術と技術の統合から、さらに経済機構としても組織化されていくのである。

### ●グッド・デザイン運動

一九五七(昭和三二)年、二〇世紀のデザイン展」が東京国立近代美術館で開催された。二月二〇日から三月三十一日までの会期中、そこに展示されたのは、日用の椅子、什器、食器、台所器具など生活実用品約三〇〇点である。美術館の企画としては、当時、極めて珍しい展覧会であった。

この展覧会は、ニューヨーク近代美術館デザイン部長アーサー・ドレクスラーが企画。ニューヨーク近代美術館が収集した欧米のグッド・デザインと、近代デザインを歴史的に跡づける一九世紀末から一九三〇年代の作品を加えて陳列された。

ニューヨーク近代美術館は、エドガー・カウフマン<sup>12)</sup>を中心とするデザイン部が、グッド・デザイン展を一九五〇(昭和二五)年以来五年間開催してきた。これはシカゴのマーチャンダイズ・マートと協力して、年二回市販されている家具、日常生活用具、織物から優秀なデザインを選択して展示したものだ。その目的は、グッド・デザインの推奨、振興と消費者教育にあった。こうした運動には、官製基準の押しつけといった批判も含まれていたが、イギリス産業デザイン協議会のグッド・デザイン選定をはじめ、ヨーロッパ各国の選定事業、デザイン・センター設立に与えた影響は大きかった。

東京での展覧会開催は、日本でも生活器具、服装などのデザインに対する関心が高まり、生活のなかにデザインが浸透しつつあった社会背景を見越しての企画であった。

グッド・デザイン運動は、企業の利害と消費者の要求を調整する視点から、日本でも推進されていく。二〇世紀のデザイン展」の展覧会委員でもあった勝見勝が、こうした調整を組織

的に果たした役割は大きい。

勝見は、グッド・デザイン運動を「企業経営の利害を、市民社会の幸福と一致させようとする努力のなかに、新しいサービスピ精神が生まれ、単なる商品の取引を、もつと人間的な温かいものにひき上げようとする一種のヒューマニズムの表われである」と定義した。そして、デザインには、「グッド・デザインの原則に立ち、市民の味方として、まだ集約化されないその世論を、するどくキャッチしている際のみ、強力であることが出来る」と求めた。

そのために、よいデザインの基準は、一般市民、つまり公共社会にとつてよいものでなければならぬ、「スポンサーにとつて良いデザインであっても、一般市民にとつて、良いデザインといえないことがある」と語った。

松屋にグッド・デザイン・コーナーが設けられたのが一九五五(昭和三〇)年。このコーナーは、グッド・デザイン運動の過程から誕生したものだ。商品の選択は、国際デザインコミッティーに依頼した。

国際デザインコミッティーは、勝見、剣持勇が中心になって一九五三(昭和二八)年に誕生。誕生の背景には、この年の初めにミラノ、トリエンナーレ展参加の招請状が外務省に届いたとき、剣持とトリエンナーレ展参加への情熱に共鳴した勝見が、外務省の外郭機構、国際文化振興会(KBS)に働きかけたのがきっかけだったといわれている。結果的に準備が間に合わず、出品を見送ることになったが、これを契機にKBSの招集で集まった有志が集団を継続、協会の発足となった。

メンバーは、建築の丹下健三、清家清、吉阪隆正、インダストリアル・デザインの柳宗理、インテリアの剣持勇、渡辺力、グラフィックの原弘、亀倉雄策、写真の石元泰博、絵画の岡本太郎、評論の勝見勝、浜口隆一、滝口修造、顧問として坂倉三三、前川国男、シャロット・ペリアンであった。いずれも、それぞれの分野で主導的役割を担うメンバーが名を連ねている。

国際デザインコミッティーは、一九五四(昭和二九)年に次のような活動目標を発表している。

- ① 海外のデザイン機関およびデザイン団体との交流、
- ② 国際

(12) 勝見勝「デザイナー誕生」  
「デザイン」一〇年の歩み、美術出版社、一九五八年五月  
(13) 一九五九年にグッドデザインコミッティー、一九六三年に日本デザインコミッティーと改称

会議への参加、③国際展への出品、④グッド・デザインの国際交流と普及、⑤グッド・デザインの進歩に必要とされる展覽会・講演・会議・出版その他の推進と後援

これらの目標から、国際社会に通用する日本のデザインの確立を目指していたことがうかがえる。つまりは、近代的社会性のなかに世界共通のデザインのスタンダードを定めることであったといえよう。

もちろん前提になっていたのは、大量生産によって、安く良質のものを供給すること。そして、それら日用の器具、生活の用具に機能を伴った美を与える。それがグッド・デザインであり、普遍的な美を持ったデザインであるという考え方であった。

一九五六(昭和三二)年には、特許庁に意匠奨励審議会が設置され、翌一九五七(昭和三二)年、通商産業省は、グッド・デザイン商品選定制度を開始した。いわゆるGマーク制度である。

一九五〇年代に入って、産業の飛躍的な復興、発展に呼応して、デザイン活動は急激に成長していった。敗戦直後、生活とのかかわりからスタートした日本のデザインは、産業を主体にした意識に加えて、一九五〇年代半ばには消費者の目が意識されるようになる。そしてようやく日常の生活の基盤からデザインも語られるようになっていった。日本のデザイン運動は、ひとまず順調な歩みを見せていたといえるだろう。

### ●デザインとヒューマニズム

戦後デザインは順調な成長を遂げる一方で、性急なインダストリアリズム、コマーシャルリズムの前に新たな問題も発生する。

デザインの盗用問題もその一つであった。この問題は、一九五七(昭和三二)年藤山愛一郎外相が訪英の際、記者会見でデザイン盗用について批判されたことから、にわかにクローズアップされた。デザイン盗用に関連したトラブルは、戦前からも起り、戦後、海外から重大な問題として再三指摘されていたのである。

日本のGマーク制度の背景には、グッド・デザインの奨励、

消費者への啓蒙とともに、こうした国際社会での盗用問題も深くかわつていた。企業、産業界のデザイン意識の改革も望まれていたのである。

いずれにしても、一九五〇年代後半、デザインは一つの転機を迎えようとしていたことは事実である。産業との関連、経済性に強く左右され、商業主義的傾向を加速度的に強めていった結果、デザインの基盤の貧困さも露呈してきたのである。

デザインという言葉や概念は、戦後移入されたものである。さらには、デザインの前提になっている「もの」のなかに欧米から移入されたものも多い。近代的、合理的アメリカ風生活がかなり浸透したとはいえ、生活の必然性から生み出された欧米のデザインとの基盤の違いはまだあったのである。

こうした現実のなかで、滝口修造は、「ここ一〇年間にわが国のデザインとデザイナーの立場が、ようやく確立されようとする段階に達した」と認めながらも、「ただあたらしいデザインだけがひとり歩きしていると、たんにデザインは産業の申し子になってしまい、結局、機械に振りまわされることになるかもしれない」と現状への危惧を表わした。

同様の問いかけや疑問は、一九五〇年代半ばからヒューマニズムの問題を中心に、たびたび登場するようになる。もともと機能主義のデザインには、使う人間を主体に考える機能主義と、作る側の経済性、商業性からくる機能主義とをうまく一致させ、調整していく考え方が含まれていた。しかし、現実にはどちらに重点を置くかで、デザインする姿勢も、方法論も変わってしまうことが多い。近代デザインは、量産を前提に生活に適合する機能的な形態を追求するところにあった。ところが、造形の追求には、「もの」の価値、機能に従属し、表現の形式に陥る危険性を常にはらんでいる。ヒューマニズムの問題もここから生まれてくる。

豊口克平は、戦後一〇年を振り返り、「その機械力と経済力に物いわせて工業デザインを実現してゆくアメリカの影響はもつとも大きい。しかしそれは欧州のそれと異なって商業主義的であり現代装飾の競争の上に立っている事に私達は間もなく反省させられた。かつての機能、性能主義の造形技術は批判され

(14) 滝口修造「デザインと美術の十字路で」デザイン一〇年の歩み美術出版社 一九五八年 一一月

て、もつと人間的なデザインを探究しなければならぬという新しい理論の上に立ってグッド・インダストリアル・デザインの日本的な性格を把握すべきだと今日提唱されている」と語った。戦後、インダストリアルリズムを積極的に導入し、アメリカンスタイルの生活様式を紹介してきた産業工芸試験所意匠部長の言葉である。欧米型の新しい生活様式を作る。そこにデザインの意味、価値を位置づけた啓蒙思想は、早くも反省の段階を迎えていた。「人間的なデザインの探究」も、こうした空気の一つの現われであったといえよう。

一方、敗戦直後、封建的と見なされ否定された、民族意識や伝統意識が再認識されるのもこの時期である。日本調ブームは、海外からの評価を引き金に、建築、クラフト、グラフィック、すべての分野に広がっていった。

ヒューマニズムやジャパンスタイルは、一九五〇年代の重要なテーマとして論争の対象となった。背景には、戦後一〇年を経過して、急激に変化した社会構造や生活構造に横たわる矛盾、失ったものへの憧憬が表面化していたのである。

阿部公正は、「デザインとヒューマニズム」と題する論文のなかで、モダン・デザインが抱える問題を、「発展が目ざましかっただけに、現在、今後の発展方向についての問題も一層切実」だと述べ、人間味ある形態の追求は、「反省の著しいあらゆる」だと指摘した。そして、「モダン・デザインがはなばなしい活動の後に到達した頂点は、実はデザインの危機」である。「なぜなら、近代の所産であるデザインは、近代文明のもつ矛盾を分け持たなければならぬ運命にある」と、デザインが持つ宿命的課題を提示していたのである。<sup>15)</sup>

### ●武蔵野美術短期大学設置

一九五七(昭和三二)年四月、武蔵野美術学校に武蔵野美術短期大学が併設された。戦後造型美術学園を経て武蔵野美術学校となつて、ちょうど一〇年を経過していたことになる。

「ひるがえつて今日の社会を見るに、今日最も要望されている美術家は、諸工芸品はもとより、機械、衣裳、建築、舞台、

室内、庭園等の凡てに対して、すぐれた形態と色彩とからもたらし得る美と安定と能率とを与えるような考察力、表現力をもつ広義の生活デザイナーとも云うべき人であります。

本法人は、この要望にこたえるため、ここに新たに武蔵野美術短期大学を設立して、一般教育と密接な関係を保ち学生の品位と教養の向上に努めると共に、美術工芸に関する専門理論と技術とを教授、研究し、これによって、広義の生活デザイナーを養成しようとするものであります」短期大学の設置に当たって「理由書」にはこう記されている。

文面からも明らかのように、短期大学美術科は、デザイン教育を目的に設置されたことが大きな特徴になっている。それも、広義の生活デザイナーを養成するという新しい目標を掲げた。社会的なデザイン動向を敏感に受け止めた結果と思われるが、折から、加熱するデザイン・ブームも少なからず影響があつたに違いない。現に、武蔵野美術学校本科デザイン科の受験生は、年々確実に増加していた。デザイン・ブームは、同時にデザイン学校ブームでもあつたのだ。

事実、デザインは、日常生活の隅々にまで浸透し、社会生活に欠くことのできない存在になりつつあつた。グッド・デザインのさまざまな日用の生活器具、用品によつて豊かな生活環境が生み出される。つまり、よいデザインは、よい環境を作り出すという。グッド・デザイン運動の高まりは、啓蒙から新たな実践の段階を迎えようとしていた。短期大学が掲げた教育目標は、こうしたデザイン環境、社会環境を如実に反映していた。社会的要請に積極的にこたえようとしたのである。この場合の社会とは、同時に産業界の要請でもある。デザインを産業との密接な関係、構造のなかに位置づけたのである。

一九五七(昭和三二)年の『学生募集要項』に掲載された「新設の目的」は、そのことをさらに明確に示している。

「従来からの図案は勿論、生産品完成までの美術計画、並びにその実務を担当する『生産性美術計画者』ともいふべき新しいジャンルのデザイナーを目的とする。

芸術性を生産品の中にとり入れて形よく配色にすぐれたものにする」ということは、今日の日本産業界の急務である。従つて

(15)豊口克平「戦後日本の工業デザイン」リビングデザイン五月号 美術出版社 一九五六年  
(16)阿部公正「デザインとヒューマニズム」工芸ニューズ第三巻第二号 工業技術庁指導所編 丸善 一九五五年  
(17)「理由書」短期大学設置認可申請書 一九五六年九月三日

今日以降の美術教育は専門美術家の養成の他にこの急務にも応えねばならぬ。わが国の美術教育はこの点に欠けるものがあつた。茲に専門家の養成と、図工科教員の養成に幾多の功績をあげてきた本校が新たに「武蔵野美術短期大学」を設置し広く産業界の要望に応えようとする意味がある」と。

戦後のデザイン教育は、戦前からの美術工芸や絵画的基盤を持つ図案的態度からの脱皮を目指してきた。「生産性美術計画者」の養成を意図した武蔵野美術短期大学の教育方針は、戦後のインダストリアリズム、すなわち、量産を特徴とした工業生産、科学技術がもたらすデザインの教育に主眼が置かれたものにはかならない。そして、背景には戦前、戦後を通じて底流にあつた産業工芸の振興、輸出振興が、国策に基づいて推移してきた延長線上にあつたことはいままでもない。

後期帝国美術学校、造型美術学園の教育課程で試みようとした実用美術、つまり、近代的な生産体系や技術に裏づけられたグラフィック・デザイン、室内設計、生産工芸の教育の理想が、再び発展的に実現されようとしていたのである。

一九五〇年代半ばごろから、本学のデザイン教育は、原弘、三林亮太郎二人のデザイン科長を軸に再建が進められてきた。

短期大学美術科開設は、一時期の空白を乗り越えて、デザイン教育の目標や方向が、ようやく定まりつつあつたことを物語る。

こうした教育への姿勢は、教育課程にも反映された。武蔵野美術学校本科のデザイン科が、商業デザインと芸能デザインの実習を中心に行っていたのに対して、工業デザイン、工芸デザイン、建築デザインに関連する講義、実習科目が大幅に強化され新設されたのである。

短期大学設立後、こうした教育目標はさらに発展していく。二年後の一九五九（昭和三四）年四月、美術科はデザイン美術科と改称した。「生産性美術計画者の養成という教育目標を一層明確化、あわせて教育内容をより充実整備する」ことを目的に、デザイン教育に見合った名称にしたのである。

同時に、この時点からデザイン美術科は商業デザイン専攻、工芸工業デザイン専攻、芸能デザイン専攻の三専攻に区分された。そして、それぞれの専攻の主任教授には、土屋幸夫、豊口

克平、三林亮太郎が就任した。

土屋は、一九三一（昭和六）年東京高等工芸学校（現千葉大学工学部）工芸図案科を卒業。現代美術と商業デザインの両面で活躍していた。三林の要請を受けて、短期大学設立時に助教に就任していた。豊口が、戦前から戦後にかけて産業工芸試験所で重要な役割を担ってきたことは、先にも触れた。短期大学発足時には、工業デザイン概論、インテリア・デザインを非常勤で担当していたが、一九五九（昭和三四）年、産業工芸試験所を退職、四月から主任教授に就任したのである。

同じ年、武蔵野美術学校本科デザイン科に、工芸工業デザイン専攻が増設された。そして豊口は、本科の主任教授にも就任した。この時点で、本学のデザイン教育は、商業デザイン、工芸工業デザイン、芸能デザインの三つの専攻を柱にしたデザインの専門分化教育の方向を明確に打ち出したのである。マス・プロダクションを前提にしたデザインへの積極的な対応姿勢は、社会的要求、現実的な産業の要請にいち早くこたえていく動きであつた。特に工業デザイン・工芸デザインに関する教育科目を充実させたことが武蔵野美術の大きな特徴になつていった。

同様の教育方針は、千葉大学工学部工業意匠学科や日本大学芸術学部美術科が、教育課程にすでに導入していた。にもかかわらず、工業デザインというカタカナ名称や、産業デザインを積極的に教育課程に導入した経緯からか、武蔵野美術短期大学の設置を「朝日新聞」は、「工業製品のデザイナーを養成する日本ではじめての大学が四月に武蔵野市に生れる」と報じた<sup>18</sup>。新しいタイプのデザイナー養成教育機関として注目されたのである。

#### ●工芸工業デザイン専攻開設の経緯

工芸工業デザイン専攻は、本学独自の名称である。武蔵野美術が目指した、プロダクト・デザイン教育の理想が、そこには反映していたといえよう。

「日本のプロダクト・デザインの使命には二つの方向がある。

(18)「工業デザイナー養成 四月から武蔵野美術短大生れる」  
「朝日新聞」一九五七年一月二一日



その一つは日本の工芸技術を遺産とするハンディクラフトを主とするデザインの産業的現代化であり、いま一つは近代工業と量産技術の生んだインダストリアル・デザインの確立である」これは豊口克平が武蔵野美術学校および短期大学要覧のなかで明らかにした考え方<sup>19)</sup>だ。

工芸デザインと工業デザインを、一つの専攻のなかで教育することを方針に掲げたのである。すなわち、クラフトとインダストリアル・デザインを、生活に適合させる観点から、包括させようとの意図が働いていたのである。

誕生の経緯と初期の教育については、加藤達美教授の文章のなかに詳細に述べられている。発足時の部分をここに紹介しておきたい。

「工芸工業デザインは、短期大学に工芸デザインが開設された翌年、短大の学生が二年次に入ると同時に、当時の武蔵野美術学校デザイン科(商業及び芸能デザイン)の三年次に入る学生の中から、工芸デザインを専攻したい学生を編入の形で受け入れたことに始まる。

短大設立から一年が経ち、まことに小規模なものではあったが、一応金工・木工・陶磁・テキスタイルなどの実習ができる設備もできて、基礎的実習を終えた短大二年と、美術学校三年の実材を使った工芸デザインの実習授業がスタートしたのである。

当時のことは、細部にわたっては明らかでない点も多くあるが、三林亮太郎先生の提案で工芸デザイン専攻が設けられたと伺っている。しかし実際には、菱田安彦先生を中心として計画が進められていった。

ここでは、これまでの古い工芸の考え方ではなく、量産的なものから、いわゆる手仕事までを含んだ幅広い考えをもった教育をすることを目標として、専攻の名称も「工芸工業デザイン」としたのである。

短期大学においては、それほど時間をかけることが出来ないために、おのずから手仕事を基とした教育が主となった。が、本科ではプロダクト・デザインに関して出来るだけ多くのことを教えたい考えから、昭和三三、三四年に非常勤で、豊口克平、

佐々木達三両先生に指導をお願いしたわけである。このような経緯から、従来の工芸デザインだけでなくインダストリアル・デザインの分野も加わることになってきたのである。

昭和三七年に武蔵野美術大学となり、産業デザイン学科工芸工業デザイン専攻として発足するが、それまでの約四年間は、いわば準備期間であったような気がする。カリキュラムに関してもその後変更はされているが、大綱は一応つくられていたと思う。大学となった時点で、造形学部産業デザイン学科工芸工業デザイン専攻は、豊口克平先生、短期大学デザイン科工芸デザイン専攻は、芳武茂介先生が主任教授となった。

大学になる以前から、工芸工業デザイン専攻は二つのコースに分かれており、一つはインダストリアル・デザイン、一つはリビング・デザインであった。いわば、工業的デザインと生活空間デザインというような分け方であり、リビング・デザインのなかには、家具を含む工芸(クラフト)デザインが中心となっていた<sup>20)</sup>と。

#### ●デザイン教育の理念

「生産性美術計画者」の養成を教育方針に、一九五九(昭和三四)年、武蔵野美術学校本科デザイン科、短期大学デザイン美術科は、商業デザイン、工芸工業デザイン、芸能デザイン三専攻の教育形態を整えた。産業デザインを視野に入れた、新しいデザイン分野での専門教育の確立を意図したのである。

しかし、産業デザインを前提にしたデザイン教育には、当然困難な問題も少なくない。企業や産業界が求めるデザインには、経済性や利潤に直結する経営的価値や商品価値が、しばしば求められる。それに対して教育の側は、人間生活の場における「もの」の価値や、そこから派生する環境に重点を置き、造形の問題を扱おうとする。おのずとそこには矛盾や対立も生じやすい。

戦後のデザインは、芸術と技術の統合に加えて、経済的要素が強く作用した。その結果において、日本の産業デザインも成立する。確かにデザインは、近代の生産技術・情報伝達技術との密接なつながりのなかから生まれ、生活に欠くことのできな

(19)一九六〇年度武蔵野美術学校要覧一九五九年九月  
(20)この項は、加藤達美教授から提供された原稿「工芸工業デザイン専攻」一九八九年九月と回想談の記録に基づいた。

い社会性と普遍性を持つに至った。しかし、近代デザインが目指してきた方向は、必ずしも産業との直結を意味しない。産業の動向と無縁ではないにしても、商業的な目的だけのために存在しているわけではない。むしろ工業生産、科学技術によって形成される環境、人間生活の場において有効に作用させる手法を見いだそうとしてきたはずだ。こうして見れば、日本における戦後一五年ほどのデザイン活動は、表現技術が高まり、デザインの質的向上を生んだ一方で、あまりにも商業主義的な枠組みのなかで組織化された印象は否めない。それだけに教育機関は、教育の主体性をどこに求めるかが問われていたといえるだろう。

武蔵野美術短期大学は、設立に当たって「生産性美術計画者」の養成を教育方針に掲げ、産業との関係を積極的に肯定した。しかし、それは産業の要請に追従した単なる職業教育を目的とするのではなくはずだ。そこには、当然明確な教育理念を前提にしなければならない。現代デザインが抱える諸問題をどう止揚し、産業のなかにデザインを正當に位置づけるかが、理念としても求められた。当時のデザイン教育機関は、活発な産業デザインの潮流のなかで、デザイン教育の問題をどのような基盤に立って調整していくのか、デザイン教育の目標をどこに定めるのか、腐心していたといえよう。

では、短期大学の設立から、本科デザイン科二専攻の確立過程に示された教育理念は、どのようなものであったのだろうか。短期大学学長有光次郎は、「ここでとくに重視されているのは、デザインの基礎教育である。それは、各個人の造形能力や感覚の自由な発展を第一の目的としている。デザインの世界に於ては、技術や科学の発達にともなって、新しいマテリアルや、新しい生産の方法が発展するにつれて、要求される構造や形態は必然的に変わらなければならない。しかしそれにもかかわらず、デザインの基本形態には不変のものが存在する。それは、人間の精神、感情、感覚、また人間の生活の必要などには、あらゆる民族、時代を通じて共通な要素もある。デザインの教育では、各個人がこのような万人に共通の基礎的な機能を理解することの上に、新しいマテリアルや新しい表現、あるいは生産

の方法を駆使する態度をつくることが根本と考えられるからである」と一九五八（昭和三三）年度『学校要覧』のなかで述べた。

つまり、デザインを生活と直結するものと考え、生活の場に関連づけられたデザインに必要な技術と広い視野に立った能力の養成を理念として位置づけたのである。そして、その具体的な教育方法として、理論科目とデザインの基礎教育の重視に教育の主体性を求めた。このような考え方は、帝国美術学校以来継承されてきた伝統であり、その実績をさらに発展させて新しい分野のデザイン教育を開こうとしたのである。

もともと、これによってデザインの教育理念が確立したというわけではない。特に専門分化が明確になりつつあったデザインの専門教育は、体系化に向けて歩み始めたばかりである。ひとまずデザインの社会的現われや、社会が要請する目標にできる限り合致させていこうとする方向の確認がなされたにすぎない。理念と現実の落差をどう埋めていくかが、次の重要な課題になっていく。専門性の要求される高学年のデザイン教育は、現状の経験的なデザイン手法や技術が、教育の場に持ち込まれることがむしろ一般的であった。造形の基礎教育から、デザインの専門教育に連携されていく接点をどこに見いだすか、この時点ではまだまだ模索の段階にあったといえるだろう。

一九五〇年代後半、戦後日本のデザインが転機を迎えつつあった状況を反映して、デザイン教育もすべて順調に進展していたわけではない。原弘は、こうした背景を前提にデザイン・ブームに否定的な見方を表わし、「デザインの仕事は、年に何回かの展覧会に出すためではない。日常の仕事が、その人の作品として、評価されなければならない。またそのような心構えで制作をしなければ、この国のデザインは少しもよくなるまい。よきデザインは市民の生活を美しくするなどというのは、お題目に過ぎないことになる。デザイナーの社会的地位をたかめようなどといっても空虚なひびきしかもたない。

語学もろくすつぽできないのに、むやみにまちがいだらけの横文字を書きたがる。日本人のくせに、過去の日本のすぐれたデザインを知らない。音楽をろくに聞きもしないで、レコード・

ジャケットをかく。原子力についてなんの知識もないのに原爆反対のポスターをかく。だからデザイナーは教養がないといわれる」と、厳しく現状を認識していた。

そして、学校での教育に対しては、「直接役に立つ勉強などというものはいくらかもあるものではない。概して迂遠で、ときには退屈なものが多い。しかしそういう勉強ができるのが学校というものだろう」。だとすれば、「デザイナーになるための教養と、デザイナーにとりつく方法までが、身につけられれば、それでいいとしなければならぬだろう」「本当のことをいうと、ぼく自身も、これだけのことを勉強すれば、一人前のデザイナーになれる、などということとはわからない。デザイナーとして、日本人として、現代人として、どうしたらいいかいつも迷っている」と語っている。

これは、一九五七（昭和三二）年、機関誌『武蔵野美術』第一三三号の「各科の教育方針、デザイン科（工）」に記された言葉である。ほかの科が、教育の理想を積極的に述べているのに対して原の言葉からは、現実のデザインや教育への苦悩が伝わってくる。デザイン教育の理想を一方で描きながら、その困難さと現状へのジレンマが、むしろ、実感として率直に述べられたものといえるのではないだろうか。

### ●総合デザイン教育審議会の設置

一九五七（昭和三二）年二月一日、岡田譲（国立博物館）、加藤土師萌（陶芸）、野口真造（染織）、染川鉄之助（金工）が招かれ、本学関係者との会合が吉祥寺校舎会議室で開催された。第一回の総合デザイン教育審議会である。この審議会は、新しいデザイン教育の理想実現を目的に設置された。学外からそれぞれの領域の専門家を招き、現状のデザイン情勢と、それに応じたデザイン教育の問題について意見の交換を図ろうというものであった。

設立に当たって、「趣旨」にはこう記されている。

「新しい時代におけるさまざまな新しい現象はたえず科学に、技術に、芸術に日々あたらしい生活面が展開している。

今の時代にあたって新しいデザイン教育を如何なる方針のもとに行うかは、今日のわれわれがもつとも切実に、慎重に考えなければならぬ重要な問題の一つとなっている。

今日のデザイン教育はいうまでもなく単なる職業教育ではなく、現代の複雑な、広範な社会生活のなかでの人間教育の方法の一つである。

したがってわれわれはデザイン教育を通して新しい時代の生活の基本要素を理解すると同時に、その理解をもとにわれわれ自身の生活を、世界を、より一層豊富な前進したものにしたいと考える。

われわれはそういう新しいデザイン教育の理想の実現を期するために、ここに、「総合デザイン教育審議会」を設置、たえず新しい問題の提起、検討、実験を重ね、もってこの成果を新しいデザイン教育の母体たらしめたいと思うのである」と。

この趣旨からも明らかのように、現状のデザイン認識にとどまらず、次代につながるデザイン教育の確立を目指していたことがわかる。「新しいデザイン教育を如何なる方針のもとに行うか」という問いかけは、まさに切実な問題だったといえよう。いうまでもなくこの問いには、デザイン教育の理念が深くかかわっている。日本のデザイン教育は、歴史的にも日が浅く、理論的研究も十分なされていないのが現実だ。それゆえに、デザインの社会的実情の把握とそれへの対応、デザイン理論の総合的な研究は急務だったのである。

審議会は、星川進助教授、江川和彦教授を中心に準備から企画、運営が進められた。そして当面の目標を次のような問題について検討していくことを定めた。

- ①芸術と科学との交流の問題に関する現状
- ②デザイン権の問題（外国の場合、日本の場合）
- ③民族芸術の問題（外国における日本ブームについて）
- ④輸出美術の問題（国際展の機会の多くなるに際して）
- ⑤芸術性と機能性の問題（今日の美と理論）

以上のような問題設定に基づいて、審議会は一九六一（昭和三七）年一月まで、ほぼ四年間にわたって二一回の会合と講演を行なった。その内容と出席者は、次のようなものであった。

(21)この文章は、翌一九五八昭和三二（一九六〇）年以降、学校要覧・商業デザインコースの教育方針でも使用され、一九六一（昭和三六）年まで掲載された。  
(22)一九六〇年度武蔵野美術学校要覧一九五九年九月

第一回 一九五七(昭和三二)年二月一日(本校会議室)

染織、陶器、金工等の分野における伝統的な問題と、現代の新しいデザインとの関係。

出席者・岡田譲(国立博物館)、加藤土師萌(陶芸)、野口真造(染織)、柴川鉄之助(金工)

第二回 一九五八(昭和三三)年六月二十八日(新宿東京会館)

硝子工芸、人形、竹工の基本になっているデザインの問題。

出席者・佐藤潤四郎(硝子工芸)、山田徳兵衛(人形研究家)、横田峰斉(竹工)、野間清六(国立博物館学芸課長)、三輪智

一(漆工芸家)

第三回 一九五八(昭和三三)年一月一八日(新宿東京会館)

漆工、金工および建築に関するデザインと教育の問題。

出席者・音丸芳雄(漆芸、東京芸術大学教授、清家清(建築家)、藤森健次(北欧工芸研究家)、山脇洋一(金工、東京

芸術大学教授)、前田泰次(工芸史家、東京芸術大学教授)

講演 一九五八(昭和三三)年一月一日(本校講堂)

「最近ヨーロッパのデザイン界の動向」芳武茂介

「今日のデザインの基本問題について」小池若太郎

第四回 一九五九(昭和三四)年二月二日(新宿東京会館)

産業工芸試験所における仕事の内容と今後のデザイン教育について。

出席者・福岡縫太郎(産業工芸試験所技術第一部長、明石

一男(産業工芸試験所指導課長)

第五回 一九五九(昭和三四)年一月二八日(新宿東京会館)

宣伝デザインの性質、現状を中心とした今後のデザイナーの問題。

出席者・印南悦雄(日電広告社常任監査役、須藤紀明(日電

電広告社ラジオ・テレビ課長、斎藤太郎(博報堂総合企画

局次長・制作部長)、大竹哲太郎(折込広告社宣伝技術部長、

亀倉英治(折込広告社デザイン課長)

第六回 一九六〇(昭和三五)年二月六日(新宿東京会館)

教育機関、研究機関、行政機関、企業、デザイナーおよび一般大衆が、一体となったデザイン意識自覚の必要と各分野における機関の役割について。

出席者・草間省三郎(丸善輸出課長、有動享(日本貿易振

興会海外事業部長、藤井左内(産業工芸試験所指導部長)、楠岡豪(通産省通商局デザイン課長、末吉菊麿(日本輸出

雑貨センター業務理事)

第七回 一九六〇(昭和三五)年六月二十五日(新宿東京会館)

アートディレクター・システムが重視されつつあるグラフィック・デザインの現状と教育への現場からの要請。これからの教育方針について。

出席者・一色達夫(電通宣伝技術局次長、片山俊三郎(服

部時計店宣伝部長、宮本信太郎(中央公論社常務取締役)

第八回 一九六〇(昭和三五)年一月二日(新宿東京会館)

七彩工芸の事業内容とマネキン、ディスプレイの変遷。

出席者・山田泰雄(七彩工芸取締役営業部長、門井嘉衛(七

彩工芸工場長)、毛利武士郎(七彩工芸東京工場技術部長、

松井幸雄(大丸百貨店装飾課長、本川隆興(大丸百貨店課

長)

第九回 一九六〇(昭和三五)年二月九日(新宿東京会館)

ディスプレイに関連して、建築家、室内装飾家、組織技術者に加えて、心理学者、社会学者等の共同研究の必要性について。

出席者・牛山源一郎(松屋婦人服部長主任デザイナー)、湯原五郎(日本繊維意匠センター理事)、牛山喜久子(松屋美

容室主任)

第一〇回 一九六一(昭和三六)年五月二四日(新宿東京会館)

ウルム造形大学におけるデザイン教育の実情報告(向井。ドイツ、イタリア、アメリカでのデザイン教育視察報告(田

中)。

出席者・向井周太郎(工業デザイナー)、田中忠雄(本学教授)特別講演 一九六一(昭和三六)年六月九日(本校講堂)

「グラフィック・デザインの基盤」ミューラー・ブロックマ

ン

第一一回 一九六一(昭和三六)年一月一日(新宿東京会館)

現代建築の問題と室内装飾の問題に関連して。出席者・浜口隆一(建築評論家)、芦原義信(建築家)、剣持

勇(インテリア・デザイナー)

出席者の顔ぶれからもわかるように、産業界、行政、建築家、デザイナーと、多岐にわたる分野から専門家を招き、意見の交換が行なわれている。もともと、この審議会は、短期大学設立の年に発足、デザイン教育理念の確立をより確実なものにしていく意図が背景にあった。しかし一方で、武蔵野美術学校の大学制度移行を見越したデザイン教育研究の意味もそこには働いていた。いわば、大学設置を準備していく、重要な研究基盤にもなっていたのである。

会合は、デザインのさまざまな分野の実情の把握に始まり、教育の問題、教育機関の問題に発展していった。デザイン教育の根本的な問題を検討する場として、機能していたのである。

審議会が一定の成果を収め、第一〇回を終えた一九六一(昭和三六)年七月、江川は、「明日へのデザイン教育」と題する一文を、機関誌『武蔵野美術』に掲載した。デザイン教育は、「単なる技術教育、職能教育であった時代はすぎて、表現芸術なりデザイン芸術などの技法や理論を通じて、今日の時代の他国人のものでないわれわれ自身の間教育が望まねばならない」。それが明日へつながる造形教育、デザイン教育であり、「審議会を開いてきたのも、こうした趣旨に基づいたものに他ならない」と中間総括を行なった。要は、西欧的な方法、方針への追随から、固有な生活設計に基づいた、デザイン理論と方法を構築する必要があり、そのような時期にきていると主張したのである。

いずれにしても、日本での本格的なデザイン教育は、スタートしたばかりである。体系だったデザイン理論に基づいた教育が模索段階にあったことを考えれば、審議会が持つ意味、役割は大きかったはずである。審議会がどのような性格を持って学内に位置づけられていたのか定かでないところもある。しかし、まず社会的にも定着したデザイン現象を、技術的な側面だけでなく、学的な視点からも正しく認識する必要があった。

教育の理念は、当然教育の方法論に反映していくものでなければならぬ。また一方では、日常の教育の実践、実験を通して形成されていく理念がある。この時点では、新たな教育の理想に向けた不断の問いかけこそが重要だったのである。審議会の持つ意義もそこにあつたといえるだろう。

一九六〇(昭和三五)年、東京では、日本で初めての世界デザイン会議が開催されようとしていた。二〇カ国以上の参加が見込まれ、建築家、デザイナー、評論家、教育者など、多方面の分野から出席者が予定された。日本のデザイン界は、啓蒙期から新たな時代を迎え、国際社会での共通の基盤に立って、デザインの問題が語られることに期待が寄せられていたのだ。日宣美は一〇年目にさしかかり、新人群の台頭も著しかった。若い世代は、固有の思想、主張に基づいて表現の可能性を試み始めていた。

日本のデザインは一九六〇(昭和三五)年を節目に新たな展望を開こうとしていたのである。

(今井 良朗)