

工業化後期のデザインの美学：初期社会主義，ラスキン，モリスの社会思想

古賀，徹
九州大学大学院芸術工学研究院コンテンツ・クリエイティブデザイン部門

<https://doi.org/10.15017/1905854>

出版情報：芸術工学研究. 26/27, pp.31-64, 2018-01-22. 九州大学大学院芸術工学研究院
バージョン：
権利関係：



工業化後期のデザインの美学

初期社会主義, ラスキン, モリスの社会思想

Design Aesthetics of the Late Industrial Era

Early Socialisms, Ruskin and Morris

古賀 徹¹

KOGA Toru

Design in the late industrial society tried to overcome the negative effects of industrialization. The early socialists, Robert Owen, Saint-Simon, and Charles Fourier, confronted several problems caused by the mechanization of human lives and manufacturing processes.

Ruskin and Morris are regarded as successors of early socialism because they too criticized mechanization. However, there was a difference. It was important for Ruskin and Morris to rely on the hand, which could mediate thought and material, human and nature, as well as maker and consumer.

Morris's concept of "designing" meant a "social" process to search for the best alignment among people and material in a certain context. Certainly, for Ruskin, a designer was regarded as a Father providing direction to his people. However, Morris escaped from Ruskin's Christian paternalism and replaced it with a horizontal associative process of hands. In his socialism, every person needs to become an element called a craftsman or a designer.

In the succession from the early socialisms to Ruskin or Morris, the question of democracy in the design of industrial society was raised for the first time in design history. The question regarding the democratic potential of design persists, especially in connection to the pragmatism of the 20th century.

はじめに

十九世紀の欧米社会においては大規模な工業化が進展し、人間・社会・自然はひとしく巨大な影響を被った。この工業化の負の側面が明確に自覚され、それを修正する試みがさまざまに構想された時期を工業化後期の時代と本論は定義する。

したがってこの時代を特徴付けるデザインは、個別の制作物に関わるのみではなく、産業技術と産業社会のありかた総体に対する反省的・修正的な形態をとる。本論は、修正的技術としての社会的デザインという観点から、おもにオーエン、サン・シモン、フーリエといった初期社会主義の思想家たち、およびラスキン、モリスにおけるデザイン思想を論じる。

大規模な工業化を支えた思想的基盤は、個人の自由を最大化する古典的な自由主義、もしくはそれに立脚した古典派経済学であった。これに対し、公害や貧富の格差、自然と都市の荒廃、帝国主義の発生など、工業化の負の側面を見据えて、古典的自由主義を批判したのが、「最大多数の最大幸福」を訴えたベンサム功利主義であった。それを引き継ぐかたちで、オーエン、サン・シモン、フーリエといった狭義の初期社会主義者たちが、自由主義と大規模な機械化の弊害を訴え、有機的な各種の協同社会を構想した。そのうえで、かれらとほぼ同様の機械化批判のモチーフに立脚し、有機的な協同社会にふさわしい独自の美学、デザイン理論を樹立したのがラスキンとモリスである。このように、従来の思想史研究においては、初期社会主義の思想家たちを自由主義と機械化批判の延長線上に位置づける見方が主

連絡先：古賀 徹, toru@design.kyushu-u.ac.jp

¹ 九州大学大学院芸術工学研究院コンテンツ・クリエイティブデザイン部門
Department of Content and Creative Design, Faculty of Design, Kyushu University

流であった。

この図式は、十七・十八世紀の近代古典期を支配した個人主義・自由主義・機械論に対抗し、十九世紀以降、現代的な共同体主義・功利主義・有機論が台頭したという大きな思想史的枠組みを形成する。

従来のデザイン史もまた、こうした古典的自由主義と現代的功利主義という大きな対立軸を背景として、以下のように個別のデザイン対象を論じ、また位置づけてきたといえる。

資本主義と工業化はその幾何級数的な生産力の拡大に伴って製品の供給過剰を引き起こす。工業化の歴史において、とりわけイギリスのヴィクトリア朝の時代は、工業的な生産力がひとびとの〈必要〉を超えて、〈欲望〉の次元に本格的に到達した初めての時代である。欲望に応えるデザインとは、実用目的を合理的に達成すべき機械的な製品を、実用目的とは無縁な美的要素で「装飾」することを意味した。デザインは、個別の「装飾」を通じて個々の製品の市場競争力を高めるだけではなく、様式の形成を通じて国民的なアイデンティティを形成し、国策としての国際的な製品競争力の向上、ひいてはその帝国主義的展開に利用される。

これは美の原理としての芸術を機械的な実用物に適用するという点で、応用芸術の次元に位置する。こうした応用芸術においてデザインは、製品の実用性とは無縁な〈虚飾〉となり、競争の勝者となったブルジョワジーのステイタス形成に貢献する一方で、競争の敗者たるべく運命付けられた民衆や労働者を欺瞞し搾取する。それはいうならば、人々の理性と感性を麻痺させる、ルアー（疑似餌）としての病的な美であり、自由な市場競争や野蛮な資本主義だけではなく、そこに胚胎する新たな貴族趣味や植民地主義を正当化し、促進し、維持する役割を果たす。応用芸術の「装飾」と虚飾は、古典的自由主義の病理として妖しく現象する。

これに対抗するデザインとは、民衆や労働者の環境を直接的に改善すること、すなわち「使い勝手・効用 utility」の実質的改善を目指すものである。ここでデザインの美とは、工業化によって破壊された自然と社会と人間を有機的に再統合し、その生活環境を全体として調和へと導くことを意味する。ここでデザインとは、機械化による全体性の破綻に対抗

する修復的な技術となり、ここに「功利主義 utilitarianism」や「社会主義 socialism」にもとづく現代デザインの起源がある、とデザイン史の思想史的枠組みをひとまずは整理することができる。

この修復的な技術は、機械化に対抗する有機化の技術である。有機的な技術は、古代ギリシャ語の「パイデア（教育）」や「ポイエーシス（制作）」の概念に起源を持っている。それらの概念によれば、自然（ピュシス）はそれ自身の内部に固有の本質を隠し持っており、その本質を実現することを目的として自発的に運動している。人間もまた自然の一部である以上、そこで制作者もまた、自然目的が開花するように自然を手助けし、それをつうじて自らの自然をも開花・発展させる。

ピュシスとしての内発的な展開のプロセスは、西洋における「自由」の概念の起源を形成してきた。事実、ラテン語において「技術 ars」は、特定の目的に従属することなく自己の人格の発展そのものを目的とする場合、「自由な技術 artes liberales」と呼ばれる。

これに対して古代ギリシャ語の「テクネー」に起源を持つ技術概念がある。そこにおいて自然は、その目的を外部から注入されるほかないたんなる素材とみなされ、その運動は外発的・強制的となる。技術が実用目的の実現を目指し、そのために自然が外部目的に従って無理矢理加工される場合、ラテン語においてそれは「機械的技術 artes mechanicae」と呼ばれた¹。

後期工業化の社会においてデザインは、まずもって資本の利潤目的に拘束され、それに奉仕する機械的技術の一部となる。だがその一方でデザインは、そうした機械的なありかたを拒絶して、何ものにも従属しない「自由な技術」であろうとし、そうすることで現実を有機的に再統合しようともがいていた。十九世紀のデザインを引き裂くこの二重性に直面して、近代デザイン史は、前者の応用芸術としてのありかたではなく、むしろ後者の生活環境を有機的に再編する役割のうちに近代デザインのメインストリームをみてきたのである。

こうした観点からデザイン史は、ベンサムや初期社会主義者の思想とそれにもとづく実践を都市環境や労働者の生活を改善する社会改良的なものとして

描き出し、同様にこの系譜の延長線上にラスキンやモリスの有機的な美学を位置づけてきた。こうしたデザイン史観を支配しているのは、そもそも技術は「誰のために」、「何のために」存在しているのかという問題関心であった。

だがこうした歴史観には一つの問題がある。それはラスキンやモリスのいう「手仕事」の位置づけにおいて焦点化する。もし、自由主義による機械論的分断を功利主義的観点から有機化する流れに近代デザインの本流をみるのであれば、彼らのいう手による装飾をいかに評価すればよいのか。というのも、ペヴスナーがすでに指摘しているように、職人による手仕事、とりわけ装飾仕事は高価で時間がかかるものであり、それは困窮した人々の生活水準の向上とは相容れないからである²。このような観点から工業化後期のデザインをみるかぎり、ラスキンやモリスは、人々の生活環境に調和的統一をもたらすという点では近代デザインの一つの起源ではあっても、しかしそれが機械の使用を否定して中世的な手仕事への回帰を志向したがゆえに挫折せざるをえなかった、という評価にならざるをえない。そしてバウハウス、とりわけグロピウスがなしたような、機械化と規格化を最大限に利用した機能主義的な生活環境の再編成こそがその限界を打ち破る、ということになる。こうした見方はいわば機能主義史観とでもいうべきものであり、この観点からみれば、ラスキンやモリスが主張した手の作業は時代遅れなもの、さらなる機械化によって乗り越えられるべき趣味的・手工芸的・懐古的なものとならざるをえない。「誰のためのデザインか」を問題とするかぎり、手の作業は必ずこうした評価に行き着くことになる。

これに対して本論は、「誰の手によるデザインか」という制作主体を問題化する視点を導入し、そこから後期工業化社会のデザイン思想をみていく。それを通じて本論は、初期社会主義者やラスキンやモリスたちのうちにデザインの主体を巡って様々な差異と断絶が走っていることを明らかにする。この試みは、社会主義の系譜に関する思想史的関心から見ても、「空想的」社会主義か「科学的」社会主義かという従来の対立軸ではなく、「誰の手による社会主義か」という社会主義に関するもう一つの評価軸を建てようと思われる。工業化後期の時代におけるデ

ザイン思想においては、応用芸術か生活デザインかという対立軸とならんで、設計主体は誰かをめぐる対立軸がたしかに存在することを明らかにしたい。

こんにちの同時代的な歴史意識においては、バウハウスやウルムに代表される機能主義の限界もまた明白に意識されている。二十世紀の機能主義それ自体がいまや相対化されつつあるとすれば、かつて時代遅れとされた「手の作業」の有効性を逆に評価しうる契機もそこにあると本論は考える。こうした観点からラスキンやモリスを再評価するとき、オーエンからモリスに至る系譜を見渡してみれば、その系譜は技術の主体の地位を産業の位階制から「民衆」が奪還しゆく過程としてとらえることができる。現在、使うことの効用を超えて、作ることの喜び、参加することの意義へとデザインの意識は移行しつつある。そうした意識の先行者として、ラスキンとモリスを再評価することもまた、本論の目的である。

一、人間の化学的再合成－オーエンの場合

イギリスの産業革命にともなう労働者の搾取、それに伴う生活環境の荒廃という問題に敏感に反応したのが、ロバート・オーエン(1771－1858)である。オーエンはみずから実業家としてコールトン紡績会社などで大きな成功を収める一方で、スコットランドのニュー・ラナークで紡績工場を核とする産業共同体を組織し、作業工程を徹底的に合理化することを通じて労働時間の短縮などの労働者の待遇改善を図り、福利厚生施設や労働者のための幼児教育施設を設立するなどの労働福祉政策を推し進めたことで知られる。この点でオーエンは、工業的機械化がもたらした分割と悲惨に対して、ある種の有機的統合を志向したといえる。

オーエンはその著書、『社会にかんする新見解』(1813-14)において、イギリスの産業者たちは「死んだ機械 inanimate machines」にはその維持と保守に多大な関心を払うのに対して、労働者という「生きた機械 vital machines」³をなおざりにしてきたという。「人間は、ほとんど例外なく、二次的な、より劣った機械として扱われてきた」⁴とオーエンは言う。オーエンは、「死んだ機械」に対するのと同様の配慮とメンテナンスを「生きた機械」に対しても十分になすべきと主張する。

労働者を機械に例えるのは、経営者たちを説得するためのたんなる方便ではない。オーエンの思想の本質は、次の物言いによく現れている。「詳細をお聞きになれば、機械設備やそれ以外の工場設備のすべてと一緒に、住民が、数多くの部品から構成される一つの組織体を構成していると、事業を始めたときからずっと私が見なしていたとお解りになるかと思います」⁵。住民たちは、工場の様々な機械たちと同じ部品であり、それらの部品たちと「一つの組織体 a system」を構成するのである。

生産連関全体が一つの緊密なシステムだとすれば、「生きた機械」をなおざりにすることはシステム全体の効率を低下させ、それは結局、工場所有者の利益を損なうことになるだろう。だからすべてが最大限に有効に機能するよう、人間にも機械の部品にもともに配慮する必要がある。「あらゆるバネやレバーや車輪と同じように、あらゆる手もまた、工場所有者にもっとも大きな金銭的利益を生み出すよう、効果的に effectually とともに働く cooperate ように、それらを結びつけるということが、私の義務であり関心であったということも、お解りになるかと思われます」⁶。ここにおいては、人間の「手 hand」が、バネやレバーといった「死んだ機械」とまったく「同じように」部品の一部とされている。

オーエンの『新見解』によれば、社会悪の根源は、「商業の子ら the children of commerce」⁷が、たんに個人の利益を得る手段としてのみ生産力の果実を用いることにある。この「商業の子ら」という言い方が指しているのは、「安く買って高く売ることに全力を尽くす」ような利潤の最大化のみに関心を持つ近代的個人である。十七世紀の近代古典期に位置するホッブズは、「自存力 conatus」のみをその属性とし、その勢力範囲を拡張するだけの存在として人間存在を抽象化した。それはあらゆる機会を捉えて自己拡張を図る利己的な「個人」であった。

だが、十九世紀のオーエンには、ホッブズのような力学的・機械論的人間観こそが自由市場を正当化し、ひいては社会的格差や環境の破壊を結果したと映る。個人の自由の代わりにオーエンが追求するのは、共同体に属するすべての人間の幸福を最大化することである。こうしたオーエンの思想は、おなじく十九世紀のベンサム功利主義の系譜にあると見

なすことができる⁸。

オーエンは、個体を実体の基礎に据える十七世紀のデカルト＝ホッブズ以来の物理学的・力学的な自然観に対決する。十九世紀に位置するオーエンは、社会を構成する基礎単位として、コナトゥスとしての個体＝個人を認めない。オーエンは『新見解』において住民を「組織体 system」の構成要素と記述していたが、のちの『社会制度論 The Social System』（1826-27）においては、その住民の一人一人もまた「化合物 compounds」だという。それ以上は分割不可能だとみなさるような個体、つまり人間、動物、植物、鉱物はどれもみな化合物であり、したがってそれらは「その独特の存在を構成する特有の化合に」したがって存在し、思考し、意志し、あるいは行為する⁹のである。

近代的人間観は、抽象的に自己拡張するだけの分割不可能な個人を想定し、闘争状態を回避する理性的配慮によって国家＝法を要請する。そうした理性的配慮こそ、人間の自由と自律の根拠である。したがってこの〈理性的ありかた＝法〉を侵犯する個人は、法の保護を放棄した動物と見なされ、国家による処分の対象となる。

これに対してオーエンは人間をそうした自由で自律的な理性的主体とみなさない。オーエンにとって人間は分割不能な個体ではなく、さまざまな要素の「化合物」である。そうである以上、たとえ人間が法を犯したとしても、その責めを負うべきはそのひと「個人」ではなく、ひとをそのように「化合」した諸要素とその環境にあると彼は考える¹⁰。

そして彼によれば、「被造物は自己のいかなる部分をも形成できない」¹¹がゆえに、人間はそもそも「どれも自分自身の意思を持たない」¹²のであり、そうであるがゆえに、自らの行為について責任がないのである。だとすれば、犯罪をあつちから処罰するのではなく、むしろまえもって、犯罪に手を染めないように人間の構成要素を教育と環境を通じて調合しておくべきということになる。

人間は、神による先天的なものと、教育をはじめとする後天的環境による「二重の化合」¹³によってその資質を構成されるとオーエンはいう。ここでオーエンは、人間の教育を、神との役割分担であるかのように記述している。人間とその環境を創り上

げる教育者、つまり性格の設計者は、その後天的部分に関して、まるで自らが神の分担者であるがごとくにそれに従事することになる。

「世界は教育によってのみ統治される」¹⁴とオーエンはいう。ここでいう「教育 education」とは、一方で、十九世以降、西欧世界の主要な教育法となった機械論的なディシプリン（訓育）ではない。訓育は子どもをいわばコナトゥス動物とみなし、報償と処罰を用いて外から知識や礼儀作法、法を強制的にそこに注入し、子どもを市民に仕立て上げようと機械論的に考える。他方でオーエンの「教育」は、古代ギリシャにおけるプラトンの「パイデア」、もしくは十九世紀におけるルソーの「エデュカシオン」といった、人間の奥底に潜む可能性を開花させゆく有機論的な教育観でもない。その両者と異なり、オーエンの教育観は、化学工場でさまざまな分子を化合させて化学的合成物を製造するように、環境の諸要素から人間を合成する工場を設計し運営することを目標とする。したがってオーエンにとって人間の「手」もまた、他の部品と同様の合成物ということになる。

オーエンにとっては、この化学工場こそが「共同体 community」である。オーエンが構想した共同体は、五百人から二千人程度を一つの単位とし、公共建造物が中心を占め、そのまわりを居住用家屋が正方形の縁となって取り囲む、というかたちをとっている。その周囲には食料を十分に生産するだけの菜園が広がり、その近くに作業場と製造工場、洗濯や乾燥用の家屋、穀物倉庫などが置かれる。この共同体は、最高の農業生産力と娯楽や教育の必要を科学によって満たすものであり、それゆえに田園と都会との双方の性格を併せ持つものとされている。

この共同体、つまり化学工場においては、各人や各家族が競争することなく分業して生産し、その成果は必要に応じて交換される。生産と供給が需要に対して過剰となると、通常の市場経済においては価格の暴落が生じ恐慌となる。しかしながらこの共同体において供給の過剰は、そのまま共同倉庫における物資の堆積を結果するだけであり、それをそのまま果実としてひとびとは享受できるとオーエンは主張する¹⁵。

オーエンはこのような基礎共同体の連合体として

「社会」、すなわち全体システムの形成を主張した。オーエンにとって産業資本主義の時代の工場や市場は、システムと呼ぶにはあまりに粗野な機械、いわば力学的機械でしかなかった。工場は利用可能であるかぎりの人間の要素を搾り取り、滓となった人間の存在を考慮せず、人間を市民と犯罪者に分断する。また市場は販売可能であるかぎりの自然や製品の要素を利用するが、それにもれた膨大な資材と人材を廃棄してしまう。そうした悲惨な結果が生じるのは、すべて、工場も人間も、個として存在し、個として運動するからである。個として競争する人間と商品、そしてそれを媒介する市場は、自然と人間の有機的な統合を壊してしまうのである。

これに対して彼がいう「社会主義」は、工場の力学的生産の論理を極限まで推し進め、社会全体を何ものをも廃棄しない精密な化学工場へと仕上げようとする。ここで「社会主義」とは、各人の生命と愛、物質とコミュニケーションを、互いに最高度に活かし合うように融合させる化学工場を設計し、運営することなのである。

古典力学モデルを化学モデルで乗り越えることにオーエンの有機化が賭けられていたとすれば、それは、「誰のためか」については配慮しつつも、「誰が」その望ましい化学的組成を決定し、それを実現するのか、そのために「誰が」そうした化学的工場を計画し、構成し、運営するのかを問題化するものではなかった。事実、オーエンは経営者として、共同体の全体計画を素朴に語っているように思われる。だがこの問題は、原理的には次のように考えるべきだろう。

オーエン自身の思想に従えば、全体の設計者といえども、状況を外から創り上げる「個人」として存在することはできない。オーエンの化学的合成論からゆけば、むしろ設計者もまた、それ自身、環境の「化合物」として、つまりシステムの一部としてそこに埋め込まれているはずであろう。だとすれば設計者は、システムの内部において、システムの内部から、システム全体を再調整する役割を担うはずである。共同体の内部では、諸要素（人間と自然）が自分たちを有機化（再統合化）しようとするさまざまな衝動が生まれる。それら要素の声を聴き、その声が実現するようただちに全体を調整する役割がそ

こには必要になるであろう。この役割こそ、オーエンにおけるデザイナーの任務になるはずである。このときデザイナーは個人としての設計意思を放棄し、部分と全体をつなぐフィードバック・システムの媒体へと〈自己〉を解消することが求められる。

究極的に言えば、オーエンの「社会主義」が可能となるのは、デザイン対象としての要素関数（化合物）が発する要求と、デザイン主体による全体調整とのあいだに時間的・内容的・階級的齟齬がないという条件を必要とする。

オーエンにおいては、共同体の成員がその全体調整に参加することはない。調整者と労働者は役割上分断されている。このとき、調整の負担と責任の全重力はその調整者に集中する。調整者は神ではなく、あくまで限られた能力を持つ人間である。「共同体」が連合し、そこに「社会」が構成され、調整の規模が大きくなればなるほど、フィードバックは必然的に遅れざるを得ず、不完全となる。ここにこそ、オーエンの化学モデルにおけるデザイン主体の限界が存在すると言える。

二、生産による支配の廃絶—サン・シモンの場合

サン・シモン（1760-1825）は、その代表的著作である『産業者の教理問答』（1823-24）において、国民の25分の24以上を占める生産者、つまり農業者、製造業者、商業者などからなる「産業者」が国家の第一階級となることを主張した。

彼によれば、それには二つの理由がある。ひとつは、産業者はそれ以外の階級なしでも存立しうののに対し、それ以外の階級は産業者なしでは成立しないという存在論的な理由。もう一つは、産業者は各々自らの企業において成功している以上、管理的実務にかんしてもっとも高い能力をもつことが証明されている、という機能論的理由である¹⁶。

聖職者や貴族といった何も生産しない特権的な少数者が生きていくためには、生産する多数者を支配し搾取する必要がある。したがってそうした特権層が国家の第一の地位にいかざり、社会は「支配的の制度 le régime gouvernemental」を取らざるをえないと彼は言う。これに対して産業者が第一の地位を占める社会においては、産業者はみずから富を生産するがゆえに誰かを支配する必要がない。そこで必要

となるのは、生産を滞りなく行うために人員や資材を管理する「管理的制度 le régime administratif」だけである¹⁷。サン・シモンは、企業の管理的実務能力がそのまま国家や社会の運営に活かされるべきだと主張する。

このような合理的管理の障害となるのは封建的な特権階級だけではない。彼によれば、新しく台頭してきた「ブルジョワ」たちもまたそうだという。ここでサン・シモンがいう「ブルジョワ」とは、軍人、法律家、金利取得者といったように、それ自体産業者ではなく、産業者の労働を吸い取ることで自らの地位を養い、それゆえ生産の現場から遊離して疑似貴族化した不労所得階層を指す。国家がこうしたブルジョワたちによって運営されているかぎり、その運営は「支配」的性格を免れない。

フランス革命は自由主義の旗の下で封建的な特権階級を支配者の地位から追放することに成功した。しかしながら彼によれば、その革命を起こしたのは「ブルジョワ」たちであり、そのブルジョワたちは革命が一段落すると「その仲間のうちからひとりのブルジョワ」、つまりボナパルト・ナポレオンを選んでこれを国王としたという¹⁸。そしてそのナポレオンは王族、公爵、伯爵、男爵などの称号を復活し、かれらのために世襲財産を創設し、そうすることで封建制を再建し、かつてとまったく同じ支配的の制度を再興した。

現実のフランス革命は暴力によって遂行されるほかなかった。なぜならサン・シモンによれば、ブルジョワはそれだけでは何も生産することができず、したがって覆したり、壊したりといった否定的なことしかできないからである。

サン・シモンは、ブルジョワ支配としての革命的暴力に反対して、国王のもとで産業者評議会が社会の実質的な管理に当たるいわば産業君主制へと移行すべきと主張する。ここでブルジョワから産業者への権力の移行は平和的になされると彼は言う。産業者は産業者であるかぎり、生産以外のことをなさない以上、破壊的であることは不可能である。生産という「平和的手段だけが、構築したり、建造したりするために、要するに、堅固な建造物を建設するために用いることのできるただ一つのもの」¹⁹なのである。

権力の移行が平和裏に行われるのは、むしろ社会を制御する知識と能力の点で産業者が最も優れているからである。たとえば、産業革命による社会構造の変容（信用制度や金融業の成立）はますます精巧な会計管理を必要とするようになる。そうである以上、実務に優れる産業者たちは遅かれ早かれ、いわば歴史の必然として、公共的財産を管理する指導的地位に就くであろうと彼は言う²⁰。

サン・シモンは、実証的な科学の進展が産業の生産力を拡大することに可能性を見いだしており、こうした使命を自覚した科学者と産業者は、「産業主義 industrialisme」²¹を宣言する。「産業主義者 industrialistes」が管理する社会においては、底辺労働者といえども、もはや搾取されず、第一階級を構成する人間として尊重され、生産を可能にする主体（産業主義者）へと生まれ変わるという。

以上のようなサン・シモンの思想は、なにかを「つくる」ために工程と組織を計画し運営する能力、つまり十分な設計管理能力それ自体が、人々の支配従属関係を解消すると主張する。サン・シモンは、『教理問答』に先立って書かれた『組織者』（1920）において次のように述べていた。いまや「勤労者たち」は、かつての軍事的長（領主）の「命令 commandement」に無批判に服属しているのではなく、産業的長の「指導 direction」によってその能力を発揮している、と。その「指導」によって実際に生産が可能となり生活が改善されるかぎり、産業的リーダーと勤労者の関係は「社交的 sociétaire」であり、それは「協働 coopération」、もしくは「交流 association」となる²²。

ここでいう「命令」と「指導」の違いについて考察すれば、「命令」は外側から勤労者に一方的に強制する機械論的な力であるのに対して、「指導」は勤労者の内的な自発性から要求されるものであり、同時にそれを手助けする有機論的な相互性であるといえる。そうであるかぎり「指導」は「協働」となり、勤労者たちの多様な社交性の領域、すなわち「多様な産業社会 les sociétés industrielles」²³がそこに成立することになる。

生産の領域において勤労者が軍事的な「命令」の関係から手を切ったと同様に、精神の領域において「民衆」は神学的教導者から手を切り、その支配関

係から抜け出すとサン・シモンはいう。民衆は生産と生活における必要性に迫られて、抽象的で空虚なドグマを排除し、「具体的で役立つ知識」を「指導してもらうことに貪欲」²⁴となり、それゆえに科学者たちを必要とし、彼らの実証的知識と手を結ぶのである。

とはいえ「こと科学に関しては、論証を理解できない人はすべて、ことごとくみな民衆 peuple」²⁵だとすれば、神学者に対する民衆の無批判な従属と科学者に対する民衆の信頼は、どちらも同断ではないかという疑問が生じよう。

これに対してサン・シモンは次のように答える。神学者への従属において民衆はその理性を完全に放棄してその教説を無批判に受け入れるだけであった。これに対して後者においては、実証的態度でもって物事に接することをつうじて科学者たちの意見が暫定的に一致しているだけであり、新たな反証が提出される場合にはその意見が修正されることを民衆は知っている。そのかぎりでは民衆は、科学理論を直接に理解できないとしても、依然として自己自身の理性を用いて科学者と手を結んでいるのだと。そしてなにより、民衆もまた実証的な産業者である以上、その日々の生産活動において、科学者の活動が—その個別の検証は困難だとしても—総体としてみずからの生産や生活にどのような影響を与えているかどうかを実証しうる。そうである以上、科学者による専制政治を危惧するのは「滑稽な馬鹿げた妄想」²⁶なのである。

「支配」、つまりデザインする者とデザインされる者の階級的分裂から社会が免れうるのは、エリートと労働者、科学と産業が〈自然〉をいわば共通の加工対象としうる、つまりなにかを〈つくる〉ことができるかぎり、相互に「協働」するがゆえであった。つまり自然に対する実証的態度を維持し、産業の現場でたえず合理的改善を徹底化するそのプロセスが最高度に機能しているとき、頭脳を動かすエージェントと手を動かすクライアントという、産業デザインを巡る周知の階級的な対立は消失するのである。人間と自然の各要素が十分に機能しているとき、そこに「指導」や「管理」はあっても「支配」は存在しない。サン・シモン主義のすべての可能性と限界はこの一点に賭けられているといってもよい。

しかしながら〈搾取する支配〉と〈機能する管理〉を峻別する「産業主義」のこうした希望は、今日の目から見れば素朴だというほかない。というのもサン・シモンは人間に対する人間の支配については十分に考慮する一方で、自然に対する人間の敵対関係（産業的自然支配）そのものを問題化していないと思われるからである。

だが、二十世紀の思想家であるアドルノとホルクハイマーが『啓蒙の弁証法』（1946）で述べたように、大規模な自然支配は人間組織に支配的性格を不可避免的に反映させる。まずは外部の自然に対する人間の介入は、それが大規模で急激であればあるほど強烈な抵抗を人間の側に与える。外的自然が労働する身体へと与える強烈な抵抗は、一人の人間の内部からの抵抗、つまり労働する意思に対する人間の内的自然の側からの抵抗へと転化する。自然の抵抗は外と内から同時に労働者の心身を挟撃するがゆえに、労働者は揺らめきそれに屈する。だとすれば、まさにその揺らぎを押さえ込むためにこそ、他者、つまり外から強制的に「命令」を下す上位の審級が必要となる。脆弱な人間たちは自己を緊縛する組織を形成してはじめて自然の威力に対抗しうる。大規模な工場や軍隊が位階制を形成する必然性はここにある。

このとき労働者と命令者のうちには独特の権威主義的性格が形成されるであろう。工場において酷薄な素材に直面する人間は上級の強制力に支配される。こうして強制力を内面化した人間は、直接自然に直面する下位の職階に対しても同様に強制力を発揮する。自然の酷薄さは、部下に対する酷薄さに乗り移る。これはサディステックな人格類型を構成する。

また同時に酷薄な自然に直面する人間は、上位の職階を自己の存在根拠とする以上、それに対して迎合的に振る舞う。自然を制御する苦痛をみずから受け入れた人間は、上位の命令に伴う苦痛も必然的に受け入れる。これはマゾヒスティックな人格類型を構成する。こうしたマゾ人間は、自然とそれに直面する人間、さらには命令から外れる人間、生産体制の強制に抗う人間に対してサディステックになる。

サディズムとマゾヒズムはこうして一人の人間を同時に構成することになる。自分のありかたをゆさぶる要素—たとえば自然により近い存在や怠業や反

抗—は、自己を解放する可能性であるにもかかわらず、心身ともに組織に組み込まれたサド・マゾ人間にとっては、その可能性は不安や恐怖としてのみ感受される。

こうした議論を踏まえれば、自然に対する人間の敵対的支配を放置したまま人間のあいだの敵対関係のみを解消し得ないことがわかる。逆に、まずもって自然に対する労働のあり方がすでに自然との「協働」もしくは「社交」の関係をとっていれば、人間とその組織もまた、権威主義的な支配関係から離脱できるだろう。

結局のところサン・シモンの「産業主義」の矛盾は次の所にある。なにかを〈つくる〉ありかたを通じて人間のあいだの敵対関係を解消できるのは、生産の対象である自然との関係がまずもって有機的であり、それ自身が敵対関係から免れているかぎりであるのに、彼のいう「産業」は自然への機械論的な支配を問題視しないということである。

結果としてサン・シモン主義は、現実の歴史においては、科学的管理の能力を持つエリートと、教育なき貧農や底辺の労働者といった非エリートの支配的分裂を阻止できなくなる。というのも皮肉なことに、サン・シモン主義は、彼が「ブルジョワ」の代表者と指弾したボナパルトの甥、ルイ＝ナポレオンの第二帝政期（1852－1870）において一定の実現を見るからである。「皇帝」となったナポレオン三世は、議会と対立して権威主義的な政治を行う一方で、サン・シモン主義の影響下でセーヌ県知事のジョルジュ・オスマン（1809－1891）にパリを改造させた。

十九世紀のヨーロッパの大都市では工業化にともなって貧窮した労働者たちが中世に由来する複雑に入り組んだ都市街路に住みつき、底なしのスラムを形成していた。そうした入り組んだ街路は、とりわけパリにおいては、産業者であるはずの民衆たちがその手によってパリケードを構築すると、たちまち反乱と抵抗の根拠地と化していた。オスマンはパリに「光と風」を入れることを目的に、「産業者」たちの抵抗の路地を一掃し、同時に居住環境や公衆衛生を改善し、パリ市全体を見通しのきく清潔な街区へと再編したのである。

まさしくこれは、サン・シモン自身の意思に反して、そして同時にサン・シモン主義の論理的帰結と

して、民衆としての産業者に対して権威主義的エリートが敵対し勝利した事態であり、「ブルジョワ」が都市を「管理」し、かつそのために人間を「支配」した事態であった。

こうした歴史的経過を見るまでもなく、サン・シモンのいう管理主義は、周知の通り思想史的に見れば技術官僚制テクノクラシーの源流に位置づく。というのも封建的支配とは異なり、技術官僚制の正統性の根拠はそれが自然を制御しようという一点にのみあるからである。そして自然を制御するためには、自然や生産要素だけでなく、人間存在と人間組織をも適正に「管理」する必要がある。だが、それによって生産性が高まり、人間の生存が安定化したとしても、自分の人生を自分の労働を通じて作り出していく人間の自由はそこにはない。自由は、管理者が想定する枠内でのみ、指示された設計の範囲内においてのみ許される。そうした合理的な「管理」のあり方は、むしろ「支配」の一形態であろう。オーエンにおける教育する者と教育される者、化合する者と化合される者の非対称の関係が、サン・シモンにおいては、いまや「管理」というはっきりとした名前で呼ばれているのである。

三、フーリエの情念工場

この点で、まずもって自然に対する人間の支配的關係を批判した初期社会主義者がシャルル・フーリエ（1772 - 1837）である。フーリエもまたオーエンと同様に実業者であり、リヨンにおいて事業に従事していた。しかし革命政権に投獄され財産を失った。フーリエは、自分の利益のみを目的とする投機的な商業、効率化のために労働者を搾取する工業を問題としつつも、そうした搾取に対抗するはずの革命の暴力にも同様に批判的な立場を取っている。フーリエもまた、現状を問題としつつも革命には反対し、産業の発展をつうじて社会改良を目指すという点では、オーエンやサン・シモンと同様である。

しかし彼らに対してフーリエが異なるのは、外的自然に対する人間の支配的關係、同時に内的な自然と労働の関係をまずもって彼が問題視したことにある。彼は『産業的社交的新世界』（1829）において、これまでの産業社会は人間の欲望を競争の手段にしてきたという。競争において人間は、自らの欲望を

実現するためにこそ欲望を嫌悪し、禁欲と苦痛のうちで他者を打ち負かし、それこそが幸福への道であると信じ込んでしまった。こうした誤った「英知」の道において、社会がなす欲望への誘惑は「虚言」となり、ひとはこの「虚言」に欺かれ、みずからを幸福にしない「富」に向かって突進するとフーリエはいう。こうした「転倒した世界」²⁷のうちで、欲望もまたその本来の自然な肯定性を失い、たんに理性を脅かす否定的なものへと変質したという²⁸。

フーリエの言うとおりに、古代ギリシャ以来の西洋思想の歴史において自然は理性によって支配されるべきものであり、とりわけ人間の内的自然としての情念パトスは、理性を脅かす非合理と暴力の根源だとみなされてきた。こうした理性中心の自然観は、十九世紀の工業化の時代に至って、内外の自然に対する合理的・産業的支配を強化するために、とりわけ情念に対する厳格で禁欲的な態度を生みだしていた。

フーリエによれば、情念の悪しき性質は、情念それ自体に内属する非歴史的な本質ではなく、自然を制圧する歴史的条件の下で情念に一方的に貼り付けられた偏見にすぎない。したがってフーリエによれば、性的な欲望を含めた情念が悪しきものとされるのは、人間や社会が自然と結び結ぶ特定の関係においてなのであり、そうした関係性を変化させれば、これまで悪とされてきた情念もまた肯定的なものになりうる。だとすればフーリエが目指すのは、既存の社会制度に従って情念に箍をはめるのではなく、むしろ社会制度の方をいわばデザインしなおすことで自然と人間を宥和し、内的自然としての情念を全面的に肯定することである。

そのように再設計された新たな関係性をフーリエは、「自然に従って社交する方法 la méthode sociétaire naturelle」、もしくは「自然に従って社交する流儀 le mode sociétaire naturelle」²⁹と呼んでいる。内外の自然との宥和的な関係性を実現するためには、それにふさわしい人間同士の社交的な関係性が求められる。その関係性においては、人間の感覚や知覚の枠組みまでもが全面的に変容し、それと相關して外的・内的な自然もまた、これまでとはまったく異なる姿をとって人間に現れるだろう。そのとき内外の自然は人間にかぎりない快楽を与えるであろう。彼にとって、自然を解放するこうした「方法」

や「流儀」を見いだし、それを実践することが「真理」であり「正義」である。いまやそれら真理と正義は、歪められていない「富」、つまり人々をただちに幸福にする「富」を生み出すのである³⁰。

フーリエのこうした自然との宥和思想は、まずはオーエンの限界を乗り越えるものである。オーエンにおける労務管理は「個人」を環境の化合物とみなし、労働者たちを教育を通じて生産連関と一体化することを主張した。だがそこでは、自然と労働の敵対的な関係性それ自体が問い直されることはなかった。そのかぎりでは労働者は、内外の自然に反して、自らの心身を打ち打って労働せざるをえない自己自身に指一本触れることはできない。その意味でフーリエにとって、オーエンの共同体は、たんに教育して自発的に労働させる機関、つまり快樂や喜びのない「修道院のような制度」³¹にすぎなかった。またフーリエの思想はサン・シモン主義を乗り越えるものでもある。サン・シモンが言うように、合理的な生産において「支配」が解消し、「管理」がそれにとって代わったとしても、労働する個々の人間のうちで自然と理性の関係が敵対的なままであるならば、それは「管理」の内側にふたたび「支配」を必然的に引き寄せてしまうはずだ。こうした倒錯した道行きはいずれも、フーリエによれば、快樂を求めて快樂を禁圧する誤った「英知」の道であり、それはまさに「転倒した世界」の姿であるといえる。

これに対してフーリエは、労働と内的自然との関係、つまり情念の問題を解決することで、真の「英知」の道、つまり「正立した世界」の実現を目指すべきだという。フーリエによれば、人間を構成するそれぞれの情念は他の情念と引き合う「引力/魅力 attraction」をもっている。だからさまざまな情念が互いに引き合ったり反発し合ったりするその法則を見いだし、それにしたがって情念たちを正しく配列するときには、人間の自然は全体として満足し、そこには持続的な快樂が実現するという。

これを説明するためにフーリエは音楽の例を挙げる。たとえばある音は、他のどの音と協和し、かつどの音と協和しないかについての固有の性質を持っている³²。ある音は、ある組み合わせにおいては互いに魅力をもって引き合うが、別の音とは引き合わない。だが引き合わない不協和な関係もまた、楽曲

全体としての快樂をより高めるためには効果的な役割を果たすであろう。彼は言う。「二音はその隣の音である嬰ハ音とも変ハ音ともまったく調和せず、また、さらにその隣の音である本位のハ音やホ音とも殆ど調和しない。社交的調和においては、調和と同じように不調和も必要である。」³³それぞれの音がある情念を人間のうちに引き起こすとすれば、これらの「情念系列 *Séries passionées*」、言い換えれば、調和不調和からなる「対照的集合の系列 *Séries de groupes contrastes*」³⁴をただしく構成できれば、その情念系列は全体として最大の調和と喜びを人間にもたらすはずである。そうした情念系列のいわばコンポジションをフーリエは「社交的 *sociétaire*」と呼んでいる。全体としてもっとも快樂を高める効果的な情念の流れを構成する社交的関係性においては、情念と理性、自然と人間、そして人間と人間のあいだの支配的関係もまた解消されるだろう。なぜならそのとき両者は、その時々に対峙し不調和を引き起こすとしても、むしろそれゆえに、全体としての快樂と幸福を効果的に演出するのだから。これはまさしく、機械論的な自然支配に対抗する全体論的で有機論的な自然解放の主張である。

こうした引き合う魅力、つまり感性的な響き合いを可能とする組織としてフーリエは「交流社会 *Association*」を定義し³⁵、それは、古代ギリシャにおいて長槍をもった1800名の歩兵たちが構成する密集した方陣、すなわち「ファランジェ *phalange*」を基礎的単位として構成されると主張した。そしてそのファランジェ軍団を収容する快樂の「宮殿」を「ファランステール *phalanstère*」と彼は名付けた³⁶。

フーリエは、様々に属性が異なる人々が、伝統的な家族に代わってこうした「軍団」を構成することで、「軍団」は、家族制度に伴う諍いや非効率を排して調和を達成し、何倍もの生産力を発揮できると主張する。

彼は言う。手仕事としての家事を排して家事を機械化し、効率的な分業によってそれを再編するなら、「三百人の主婦に代わって十名の専門家でことたりるであろう」³⁷。その分業においてたとえ労働の疎外と「不調和」が一時的に生じたとしても、それにより高度な生産力を達成できるなら、それは全体の調和を演出する一要素となりうる。軍団のいわば兵士

たちには様々な料理が提供されるばかりか、そのための費用や資源は節約され、主婦と召使いの八分の七に余暇が生まれ、それをより生産的な労働に振り向けうると彼は主張する。ベルサイユ宮殿になぞらえたファランステールは、同時にきわめて効率的に組織された兵営駐屯地なのである。

だがふたたび問題は「誰の手によるデザインか」、つまりそうした快楽の軍団を誰が具体的に組織し、全体としての響き合いと交感の系列を誰が設計するのかである。次のようなフーリエの叙述において、この問題はとりわけ先鋭化する。

フーリエによれば、一つの労働はそれに応じた一つの情念を人間のうちに生みだす。一つの労働作業が単調かつ長時間となると、人間は一つの情念に固定されて退屈や苦痛を感じるだろう。そのとき労働は、人間の「移り気情念」を満たさない。これに対して、質的に異なったそれぞれの情念を、まるで音楽を構成する音符のように時間軸上に適正に配列するときには、一つの楽曲や戯曲が全体として満足をもって観賞されるように、情念系列は全体としてそのまま欲望の充足、つまりトータルな快楽を実現するはずであろう。「労働は、今日祝宴や芝居がそうであるのと同様に魅力的にならなければならない

だろう」³⁸。そのためには労働を細かく分割し、適正な情念系列に対応するように、労働単位を時間軸上に精密に配列しなければならない。

たとえば彼は次のような六月の日課を考案している。午前三時半：起床・準備、四時：厩舎集団での就業、五時：庭園集団での就業、七時：朝食、七時半：草刈り人集団での就業、九時半：天幕のもとでの野菜栽培集団での就業、十一時：牛小屋系列での就業、午後一時：昼食、二時：森系列での就業、四時：製造業集団での就業、六時：灌漑系列での就業、八時：情念取引所へ、八時半：夕食、九時：楽しい交わり、一〇時：就寝³⁹。

ちなみに午後八時に人々が出向く「情念取引所」というのは、これこれの情念を与えるようなことを私がなすので、あなたはこれこれの情念を私に与えて下さいというように、労働や娯楽におけるそれぞれの情念の交換会のことを指す。そこには性的な情念の交換も含まれると思われる。

午前三時から午後八時まで、ほとんど休憩なしのじつに一六時間労働が日課として課されているが、ひとびとはこうした長時間労働をまったく苦にしない（はず）であり、その時間は、労働対象（自然素材）とのいわば恋愛の時間として、喜びと快楽のうちに

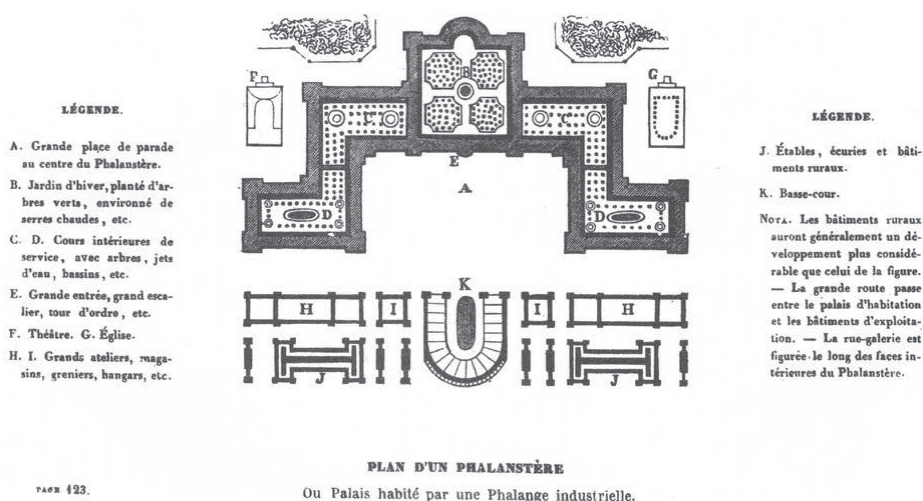


図1 ファランステール平面図 産業ファランジェの宮殿

A. ファランステールの中央部分におけるパレード用の大広場 B. 常緑樹が植えられ、温室に囲まれた冬の庭園 C. D. 樹木、噴水、泉水などを備えた中庭 E. 主要エントランス、大階段、司令塔など F. 劇場 G. 教会 H. I. 大アトリエ、倉庫、穀物貯蔵庫、納屋など

一瞬のように過ぎる（はず）であろう。

このときファランジェはこれまでの何倍もの生産を達成しうはずだとフーリエはいう。そして情念を味方に付けたその強力な生産力と豊富な生産物は、さらに人々の情念を満足させる資源として利用される。こうして「情念引力の科学が交流社会を成功させる唯一の方法」⁴⁰となる。

フーリエにとっては、こうしたいわば労働の竜宮城を建設することが、人間のうちに快楽や欲望を作り込んだ神にファランステール 応える道であり、したがって兵舎は快楽の竜宮城であると同時に宗教施設でもあり、それはいわば神に仕える教会であった。

だが、こうしたフーリエの思想は、諸要素の有機的な響き合いを主張しながらも、工業化の論理をより先鋭化させたものとも言える。各作業工程をより精細に研究し、それをライン上に配置し、様々な部品を流れ作業で製品のうちに効率的に組み込んでいくのが工業化の基本操作である。これと同様、それぞれの情念を精細に研究し、それを時間軸上に順序よく人間に組み付けていくのがフーリエの基本動作なのである。彼の言うファランステールは、いうなれば、まったく無駄なく組織された情念ライン工場だといえよう。

ここにおいても、調和的連関を組織して運営するデザイン主体と、その設計にしたがって配置されるデザイン客体とは、通常の工場のように完全に分断されている。フーリエのいう情念の解放系列を実現するには、それぞれに異なるすべての自然素材や人間たちの性質を完全に把握し、それら諸要素を完璧に配列する役割を全体の設計者、もしくは管理者が引き受けなければならないだろう。

しかし設計者の能力は有限であり、しかもその設計者自身が一定の情念の影響下にあると思われる。にもかかわらず、フーリエのファランジェ、もしくはファランステールは、設計者に無色透明で万能のありかたを想定しているように見えてしまう。有機的な交感の全体設計が不可能であるとすれば、その設計行為は要素に対して強制的・機械的性格を帯びざるを得ない。フーリエの矛盾とは、完全に有機的な全体設計を精密に追求すればするほど、そこに機械的な強制力を結果的に発動することにならざるをえない点にある。



図2 ファミリステール (Guise)

フーリエの思想の影響を受けて、産業家のアンドレ・ゴダンはギーズ市に「ファミリステール」と呼ばれる集合住宅を建設し、工場労働者とその家族たちが、現状の家族という枠に縛られずに共同生活する産業共同体を建設した。そこで目指されたのは労働によって生みだされる富を、水道・ガス・住居といったライフラインはもちろんのこと、託児所、児童教育、医療サービス、劇場、売店、洗濯場、プールといったかたちで労働者に還元し、かつ同時にその集団居住形態を通じて労働者相互の扶助を実現することであった。そのため人々はファミリステールから一步も外に出ることなく、すべての要求を満たすことができるとゴダンは主張した。とはいえそこで労働者たちを待っていたのは、「情念系列」にしたがう快楽の日々ではなく、もっぱら規律正しい鑄造所での義務労働であった⁴¹。

ゴダンの目的は、人間性のすべての要素、つまり生産と消費のすべてをまかなう巨大な「家族」を形成することであり、そうした家族的経営によって労働の規律と生産性を確保し、同時に浴槽や便器、水道ポンプといったその主要な生産品をつうじて、社会全体の労働者の生活を改善することであった。

フーリエの思想に基づくさまざまな試みのほとんどが早期に失敗し消滅する中で、ゴダンのファミリステールの経営が1968年まで持続したのは、ゴダンとその後継者たちの実務能力によるのはむしろのこと、なによりフーリエがファランジェの中枢に据えた「情念」による「快楽」の代わりに、「義務」による「規律」を導入したこともあると思われる。

フーリエの思想は快楽の実現を目指すシステムを

考案するという点で、基本的に功利主義の系列にある。功利主義の創始者であるベンサムは、各人は自らの幸福の「最善の判定者 best judge」であるとして、各人の幸福（快樂）の内容に立ち入らず、いわば幸福追求の自由を各人に保障する立法制度を提案したことを思い起こすべきであろう。そのためにベンサムは「規律と訓練」⁴²を為政者に実現するパノプティコンを提案した。

これに対し、フーリエのように人間の情念を規格化し、それを工場のように配列する中央集権的なデザインの「科学」が可能となるのは、人が代わっても行動と情念の関係が基本的に同一であるという前提があつてのことである。現実には、生命維持のために一律に労働する労働者といえども情念の感受性はそれぞれであり、その多様性を管理者がすべて把握することは不可能であつた。だが散漫な情念を統制して「義務」と「規律」を統合の原理とするならば、共同体を全体的に設計・運営することは十分に可能だといえよう。なぜならディシプリンとは内容を持った多様な情念を一定の身体形式に統制する運動にほかならないからである。たとえ労働が自らの情念に報いることがなくとも、その労働に耐え忍び、その報酬として住居や教育、医療などの基本的な生活ニーズを満たしてもらかぎり、情念の感受性まで設計者に考慮してもらう必要はない。

ゴダンのファミリステールの住居部分では中庭から全体が見渡せ、「相互扶助」の名の下に相互監視を可能とするパノプティックな構造を持っている。この点でゴダンのファミリステールは、内的自然との調和を目指す快樂のデザインではなく、フーリエがそう批判したかぎりのオーエン主義、つまり内的自然の統制を条件とする「修道院」に近づいていく。

四、二十世紀の後継者たち

初期社会主義は、工業化による自然と人間の分割に対抗して、そこに全体性を再建する何らかの社会を構想した。これに対してエンゲルスはそうした初期社会主義のありかたを「ユートピア」⁴³と批判した。それが「ユートピア」であるのは、彼らが共同体という共産主義社会の完全なイメージを創り上げた一方で、それを実現するための歴史的・社会的な土台についての「科学」を欠いていたからであつた。

しかしながら今日の日から見れば初期社会主義が「空想的」であつたのは、その背後にあった産業社会の現実を科学的に把握していなかったためではなく、あまりにもその現実をすどく把握し、その現実を誇張して表現し、ある意味でのデストピアを現実化してしまったがゆえである。

初期社会主義の思想家たちが「空想」したのは、工業化によって疎外された人々のために、その人々に成り代わって社会を再設計することであつた。そうである以上そこでは、設計者と設計の対象者との支配的関係はもはや問題ではなくなる。つまり彼らは、「誰のためのデザイン」という問題に徹底的に応えることで、「誰の手によるデザイン」を問わずともよくなる、そうした非人称の「システム」を夢想したといえる。だがこうしたシステムは、それが精密化し、鋭敏で高速なフィードバックを必要とすればするほど、わずかな齟齬や遅れによって全体が一瞬で瓦解する脆弱性を帯びる。この矛盾に迫られてシステムは、それを持続的に維持するためにこそ、その本来の目的であつた有機性や全体性のある程度裏切らざるを得なくなる。このときシステムは支配的性格を帯び、「誰の手によるデザイン」にかかわるその盲点は、それが問われなかったがゆえに容易に第三者に篡奪されてしまう。こうしてユートピアはデストピアに転落する。

オーエン主義においては、労働者や消費者の意思、その多様性を考慮することなく、経営者がその「環境」を一方向的に構成し、「教育」の名の下で人間を強制的に「化合」する危険が生じる。そしてサン・シモン主義においては、事物に対する管理とそれをつうじた人間との「協働」という理念に反して、オスマンによる都市改造のように「皇帝」や「知事」と技術官僚による敵対的支配を結果する。またフーリエ主義においては、その核心であつたはずの情念の解放は裏切られ、ゴダンによるファミリステールのように、産業家と建築家の共同作業によるパノプティズムの様相が生まれた。

初期社会主義のうちに胚胎していたこの危険は、二十世紀において、一方ではマルクスとエンゲルスの「科学的社會主義」を経由して、ソビエト連邦におけるボルシェヴィキ支配、エリート官僚主導の計画経済、全体主義的な集団化のうちに現実化した。

そして他方では、テイラーの「科学的管理法」やフォード主義を通じて、アメリカ合衆国の資本主義の経営のうちに具体化した。それはエンゲルスがそう呼んだような、どこにも存在しないユートピアではもはやなく、逆に眼前の赤裸々な現実それ自体であった。ここでデザインと設計は、支配を廃絶し、有機的社交性を実現すると称しながら逆により深く機械論的支配のうちへと陥っていく。

「誰のための」と「誰の手による」という二つの観点が分裂し、デザインがある種のデストピアの形態をとった二十世紀の事例として、フレデリック・テイラー（1856－1915）の『科学的管理法』（1911年）を挙げることができる。テイラーはこの著作において、職人たちが作業工程をみずからの時間的裁量のなかに抱え込み、意識的・無意識的な怠業が職場に蔓延していると主張する。工程のうちに密かに紛れ込む怠業を排除するには、出来高賃金制を取るという選択肢が経営者にはある。だがテイラーによれば、出来高賃金制のもとでは結局のところ、作業効率を上げれば上げるほどそれが標準化してしまうので、労働者は意図的に作業効率や労働強度を頃合いのよいところで調整するようになってしまう⁴⁴。

そこでテイラーは、職人や労働者の自主的な裁量の余地を作業工程から完全に排除し、すべての作業工程（課業）を標準化して可視化し、そのための工具や機械をすべて規格化することを主張した。いかなる複雑な工程（課業）といえどもその全体を最小限の作業単位にまで分割し、それぞれの作業時間をストップウォッチで計測してそれを積算すれば、経営者は生産時間全体を隅々まで「科学的」に可視化しうる。そのとき経営者は、労働者の不要な動きや無意識の怠業に至るまで、それを徹底的に排除して生産効率を極限まで引き上げる、とテイラーは主張する。こうした「科学的管理法」は、雇用主に「限らない繁栄」をもたらす。テイラーによれば、それはたんに大きな利益や配当といった目に見える利益に留まらず、すべての事業をその最高水準に維持し、事業と社会の活力を最大限に高めるという意味での「繁栄」である。

またそれは労働者にも「最大限の繁栄」をもたらすとテイラーはいう。労働者たちは、徹底した労務管理を通じて、作業にともなう危険や搾取から守ら

れるとともに、自己の最大限の能力を発揮して最高の仕事をなしているという喜びと自尊心（いわば能力感情）を得る。それと同時に、その高度な生産性により高い報酬と生活水準を実現するのである⁴⁵。

テイラーは、ベスレヘム・スチールにおいて、「鈍重で才気に欠け、例えて言えば雄牛のように力はあるが不器用な大男」という条件を満たす「シュミット」を選び出し、時計を持った監督者のもとの、歩けと言われれば歩き、休めと言われれば休むという指示のもとで作業させた。結果として「午後五時半には、47.5 トンの銑鉄が貨車に収まっていた」⁴⁶。こうした労働ノルマの引き上げによって労働生産性は3.8 倍にまで上昇したが、シュミットは1.15 ドルから1.85 ドルへの日給の引き上げで満足した。

だが「科学的管理法」の理念にしたがってみれば、これは労働者を窮乏化へ導く「搾取」ではない。というのも第一にノルマを上げたからといって、労働者の消耗が進行するとは限らないからである。テイラーは、作業のための消費エネルギーを計測し、それと作業者の疲労度との関係を調べたところ、両者のあいだにはいかなる相関関係もないことを見いだした⁴⁷。「重い荷物を持っている間は腕の筋肉組織が劣化するため、時折負荷から解放し、血流の力で筋肉組織にみずみずしさを取り戻させる必要がある」⁴⁸ といった科学的配慮をおこなうなら、作業ノルマを3.8 倍に引き上げても労働者の疲労度を一定に保つことができる、のである。むしろ、だらだら働く労働者は、きびきび働くことによって自分の能力を最大限に発現させ、そのことでかえって元気に、健康になる。

第二にそのノルマは科学的に設定されているがゆえに労働者を窮乏化させず、逆に労働者の人生全体を向上へと導くからである。テイラーは労働者の限界作業量について、短時間、数日間耐えうるものではなく、優れた人材が何年ものあいだ無理なく続けられて、労働者を不自由のない暮らしへと導く持続的なものであるべきと述べている⁴⁹。したがって雇用者が労働者を使い潰して使い捨てにするような粗野な「搾取」に対して、初期社会主義の思想家たちと同様、テイラーも全くもって否定的である。

労働者の給与や労働条件はむしろ向上するが、しかしその程度もまた、労働者の一時の快樂のためで

はなく、その人生全体を視野に入れて見極められる。テイラーは、生産性がどれほど上がっても給与は相場の六割増し程度に抑えるべきだという。というのも、あまりに高すぎる給与は労働者を浪費がちにし、その生活規律と労働意欲を弱めてしまうからである。「生活を充実させ、貯蓄を始め、分別を身につけ、仕事に打ち込む」⁵⁰ にふさわしい緊張感のある水準に給与を「科学的」に設定しなければならない。

こうした「科学的管理法」、作業工程の規格化は、トーマス・エジソンにおいて部品の規格化がそうであったように、管理者が各作業工程を自由に編集することを可能とする。その編集によって経営者は、生産工程の変更や新たな需要に瞬時に応えるのである。このようにして獲得される高い生産性と即応性は、企業経営者や管理者だけでなく一搾取がなければ、単純作業に従事する労働者にとっても、労働時間を短縮し、休暇と昇給を保障し、福利厚生を整え、それによって労使の「協力関係 cooperation」⁵¹ を維持させる、とテイラーは主張する。

テイラーは労働者と経営者、つまり会社の構成員全体が活かされるようなデザインを提示した。だがそれによって実現される「協力関係」は、労働者の自由の余地を徹底的に奪い尽くすことによって可能となるものであった。「誰のための」を徹底化することによって「誰の手による」問題が胡散霧消し、決定的に非対称的な関係性があたかも相互に自発的な「協力関係」であるかのように見えてくる、こうした状況をテイラーは望んだ。それはまさしく初期社会主義の理想の実現であった。テイラーはこうした作業工程の精密な設計と運営を「マネジメント」と呼ぶ。「マネジメントの目的は何より、雇用主と働き手ともどもに『限りない繁栄』をもたらすことであるべきだ。」⁵²

科学的管理法と同様の考え方を生産工程に取り入れてそれを大規模に現実化したのが、周知の通り、ヘンリー・フォード (1863-1947) であった。1908年に彼はT型フォードと呼ばれる量産モデルを開発した。フォードは工程単位をそれぞれの労働者に受け持たせる組み立てラインを導入し、T型の価格を劇的に引き下げた。同一モデルの販売台数が増えれば増えるほど、一台あたりに必要なコストは押し下げられ、そのことがさらなる需要を喚起するという正

のフィードバックが働いて、T型フォードの生産台数は発売から19年で1500万台にまで達し、米国社会全体をモータリゼーションに導いた⁵³。

同時にフォードは、効率化と大量生産によって達成した高い利益を労働者に積極的に還元する方針をとった。1914年にフォードは、当時の平均的賃金であった2.34ドルの日給を5ドルへと大幅に引き上げ、労働時間を一日9時間から8時間へと短縮すると発表した。生産工程の規格化とそれによる圧倒的な効率化は、労働と労働者そのものを規格化することを結果し、それによって労働者ははるかに生産的になった。結果として社会の富は機械化以前に比べて比較にならないほど拡大し、その富は社会を支える労働者階級の一部にまで恩恵をもたらし、自社が生産する自動車すら購入可能な「大衆」を生み出したのである。

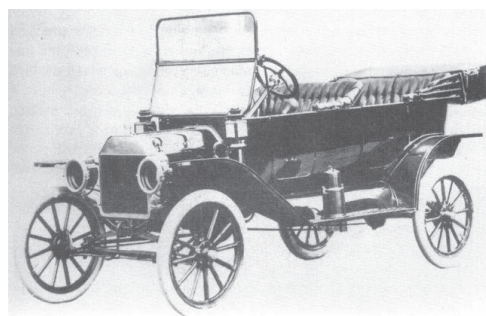


図3 Model T tourer (1914)

ここでテイラーに対してフォードがもつ優位性とは、こうした有機的組織化に対応するプロダクトデザインをフォードが具体化した点にある。1914年のモデルに注目すると、このデザインが、徹底的なラインシステムによって機械的に生産されているにもかかわらず、驚くほど伝統的かつ優美であるとの印象を受ける。このモデルが模倣しているのは明らかに幌付き馬車であり、馬の位置にエンジンが、御者の位置に運転手が位置している。同一車種を大量に生産することで部品コストを削減すると同時にそれを精密化し、そうした部品の組み立てによって伝統的な優美さを、つまり馬車に由来する有機的な統一性を再構成できることをこのモデルは示している。この製品と同様、それに関わる人間の組織もまた、それとまったく同じ論理によって有機化される。

彼の伝記で彼が一貫して主張しているのは、過去からの決別と過去への勝利である。ヨーロッパ大陸で培われた伝統、文化、学問、宗教、そうしたものの従属を裁ち切り、機械の力で未来に向かうことをフォードは力説する。フォードにとって機械化する企業家精神こそが、アメリカ人という新たな民衆共同体に固有の文化、その独立を示すものだった。そしてフォードは旧大陸が培った伝統や優美さ、その有機性を当の機械化を通じて再現することで、旧世界に追いつき、それを凌駕したと信じたのである。

こうした社会総体の産業的機械化において、その機械化が進めば進むほど、すなわち原型を大量かつ高速に複製する能力が高まれば高まるほど、その図案を描き生産工程を設計するデザインの社会的重要性は増すばかりであった。そこにおいては生産物の設計と生産工程の設計は一体のものであり、デザイナーはもはやむきだしの実用品に美的装飾をほどこす图案家ではなく、工業製品の内的な構成論理を熟知し、生産工程を合理的に組織する設計者である。それはまた同時に、たんに労働力をライン上に配置するだけではなく、労働者の身体と精神の働き方、その内的な構成論理を熟知し、労賃を操作することによって作業精度を高めたり労働の動機づけを与えたり、その結果を見て労働者への関与をフィードバック的に修正もする経営技術者でもある。製品と生産過程の双方に対して一分の隙もなく精密に配慮することで、一つの有機的な組織体として最終生産物が結晶化する。そういう意味ではフォード自身もまた、第一級の企業デザイナーであり、かつ同時に第一級のプロダクトデザイナーであった。

二十世紀の資本主義的経営の極北に位置するテイラーの「科学的管理法」やフォードの企業デザインは、十九世紀の初期社会主義たちの協同組合や共同体と驚くほど類似している。フォードがアメリカ民衆の英雄となったのは、コーポラティズムという初期社会主義の理念を彼が実現したからである。彼は生産性を向上させて労働者を豊かにし、消費者に性能のよい優美な商品を安価に提供し、国民共同体を新たな調和に導くことで「誰のため」に関わるデザインの条件を完全に満たした。そうであるがゆえにそれが「誰の手による」のかを人々がもはや問題にすることがなくなる状態、すなわち、あたかも支配

が解消してしまったかのような仮象を、彼はひととき人々に信じ込ませたのである。

フリーエにおいて機械的な労働単位がその配列を通じて全体的調和を実現するように、テイラーやフォードにおける他律的なライン労働も、人生と世界の全体的調和を作り出す。初期社会主義者も「科学」的産業主義者も、どちらも、自由な労働契約が労働者を搾取し、生活環境を悪化させ、労使関係を陰悪にする現実に対して、人間の生活全体を掌握する包摂的^{インクルーシヴ}で全体論的な関係性をつくりあげようとする。だがその全体性と有機性はつねに不完全なものに留まらざるを得ず、それゆえそこには支配の要素がかならず回帰してくる。にもかかわらず全体が満たされているという仮象、そのヴェールは、全体が誰によって設計され運営されているかというデザイン主体の問題を盲点化する。

その盲点となった場所を篡奪したのが、フォードの不吉な後継者、ヒトラーであった。ヒトラーはフォードの熱烈な崇拜者であり、フォードと同様に民族集団の力の拡大を全面的な機械化のうちに欲望し、生産力の向上と労働者の待遇改善によって国民全体に幸福な統合を生み出そうとした。そしてヒトラーは、フォードの工場を超えて、国民もしくは民族、人種といったイデオロギー概念を直接に用いて、社会全体をトータルに再編する全体主義的な国家設計へと進んだ。

たしかにフォードとヒトラーは十九世紀の工業化後期の時代をすでに抜け出ている。彼らに共通するのは、新しい技術によって人々の知覚^{パースペクティヴ}の形式を根底から変化させ、そこで生まれる力動感を通じて熱狂と優越心を生み出す技術急進主義である。ヒトラーのフォルクスワーゲン（国民車）構想は、勤勉と節約を奨励することで自動車を労働者に所有させ、アウトバーンを疾走してアルプスへと赴くドライブ旅行を労働者家族に歴史上はじめて実現した。高速道路と自動車は一つのメディアであり、そのメディア論的拡張によって人々の時空と力動の感覚は劇的に変容した。こうしたメディア論的な覚醒化は、伝統や既存の制度を打ち破り、人間本来の力を解放すると称するある種のニーチェ主義と相まって、二十世紀モダニズムの基本的情動を形成する。

とはいえ、二十世紀のモダニズムとともに属する

はずの両者が十九世紀の初期社会主義から依然として引き継いでいるのは工業化社会の理想である。それは、機械化をその限界まで徹底することで、人間と自然資源の全部を、社会デザインの完全なる客体として、一分の隙もないシステムへと、神のごときデザイナーの手によって有機的に組織すべきである、というものであった。



図4 フォルクスワーゲンの広告(1938)
「週に5マルク節約すれば、自家用車でドライブできる」

五、小括－肯定的弁証法と否定的弁証法

こうした十九世紀の思考法の哲学的原型は、ドイツにおいてはヘーゲルの弁証法によってすでに準備されていた。ヘーゲルは『法の哲学』(1821)において、市民個人がその欲求に基づいて様々な事物や労働を交換しあう「欲求のシステム」として市民社会を規定した。市場においては、各個人はそれぞれに自らの欲求の満足を求めて相手を手段化する敵対的状态にある。この機械論的なシステムにおいて、労働の疎外や貧富の格差といった非理性的で反倫理的な事態が生じ、人々はいかえってその欲求を十分に満たすことができなくなる。この矛盾に対して、市民社会は国家へと移行することではじめて有機的に統合されて、ようやく理性的で倫理的なものになると

ヘーゲルは言う。「国家とは人倫の理念が現実的となったありさまである」⁵⁴。そうである以上、国家の一員として国家に一体化しようと努力することが個々人の義務となり、そうすることではじめて、その個人も理性的で倫理的な存在となる。否定的な矛盾がより高次の積極的な統合状態を生みだすこうしたヘーゲルの論理のふるまいを、肯定的な弁証法と呼ぶことができるだろう。

ヘーゲルが言うように、欲求のシステムから発する問題を是正するには国家の役割を度外視することはできない。また、社会倫理の現実的基盤を国家が担うことも全否定はできない。だが依然として問題は、市民社会から国家へ、欲求から理性へと至るその進歩の道筋を誰がデザインするのか、もしくはそれをデザインする権利を誰が持つのか、である。事柄そのものの内部に潜在する矛盾が顕在化し、それがより高次の形態へと生成する論理を客観的に記述しているにすぎないとヘーゲルは言うであろう。だが国家へと収束しゆくそのプロセスのうちには、ヘーゲル自身の個別的で主観的な志向が浸透しているはずである。ただたんに「客観的」と主張される過程を主観的に記述するほかないこの矛盾が、ヘーゲルの肯定的弁証法を疑わしいものにする。ヘーゲルの「^{システム}体系」においてもまた、「誰のための国家」かは問題となっても、「誰の手による国家」かは問われることがない。

ヘーゲル弁証法の肯定的性格を本格的に批判したのが、二十世紀ドイツの思想家であり、フランクフルト学派に属するアドルノである。彼はその著書、『否定的弁証法』(1966)において、人々の生活のなかで生じる様々な矛盾(かの「市民社会」が分泌する矛盾)が、国家のようなより上位の肯定的な全体性へと回収されるのではない弁証法の可能性を探究した。欠損、敵対、疎外、矛盾は、全体としての有機的システムのうちに包摂されてしまうのではなく、そのつど別の「何か etwas」を呼び出し、それとの連関を作り出し、特定の全体性に収束することなく離散的・開放的に連鎖しゆく。その過程は、結果としてみれば、星座のような「布置連関 Konstellation」⁵⁵を残しゆくのだとアドルノはいう。こうしたオープンな弁証法の展開のありかたを「否定的弁証法」とアドルノは呼んだ。

アドルノの否定的弁証法においては、ただ一人の人間、ただ一つの理性、ただ一つのパースペクティブが全体をデザインするのではない。その代わりに、人間や自然資源といった多数の要素は、それぞれが負った傷の実相に応じて、いわば我知らず、行方を知らぬ行為者として他の要素を呼び出し、それらと連関を形成しゆく。全体を見渡す統一的視点を放棄し、なお傷の手当てをそれぞれの主体が、それぞれのローカルな局面で試みようとするとき、デザインは否定的弁証法の論理に従う。そこには、「誰のための」と「誰の手による」という二つの観点がつねに相即し、それぞれの個別者が設計主体とその受益者の役割をともに担うことで、有機的連関を実現するデザインの論理が示されている。

工業化後期の時代のデザインには、こうした否定的弁証法に従うもう一つのラインも存在した。それはラスキンからモリスへと至るラインである。ラスキンとモリスのいう「手」は、最終的な完成形態を知らずして、その時々*の*いわば予感にしたがって、「何か」を探る。そのかぎり手の作業は、カントのいう自由美の規準である「目的なき合目的性」の論理に従うものである。だが他方で、かれらの手の作業は、カントのいう自由美を外れて、目的に規定された実用技術の領域においてその論理を展開する。だとすれば手の作業は、開かれたソーシャル・デザインの可能性を示すものと予想できる。

次節以下はこの仮説を検討するが、それに先だって、まずは手による工芸の位置づけを確認しよう。

近代以前において「技術 *ars*」は、実用技術と美に関わる技術の双方を包摂していた。こうした広義の技術（芸術）は、超越者と交流する手段としての宗教的儀礼のうちで展開し、のちの啓蒙された時代になっても、超越者自身のイメージもしくは神殿や教会の意匠を形成する技術として、またそこに配置される絵画や彫刻、音楽を構成する芸術として、いずれも超越者の聖性を代理し装飾する役割を果たしてきた。いうなればそれは宗教の道具であった。

これに対して近代芸術はなによりもまず、宗教的目的からの解放、「目的なき合目的性」としての自律原理によって定義される。近代の芸術家は、その自律性の主張とともに、外部目的に従属するだけのたんなる職人から自己を区別して、美を自ら直接表

象する至高の存在であると主張し始める。職人が儀礼や生活の「手段」を生産するとすれば、近代の芸術家は、生活目的から切り離された作品を「目的それ自体」として生産する。

工業化が進展すると、実用物に従事する前者の職人たちは、一方では機械に従属して単純作業に特化する単純労働者と、他方では一定の自由裁量のもとで、手によって実用品を制作する熟練した職人とに次第に分割される。

たとえば、トーネットやウエッジウッドのような当時先端的なデザイン企業においては、蒸気機関や印刷機をはじめとするさまざまな産業機械が生産過程に導入されながらも、なおそこには職人の手の技術が必要とされた。機械と手が混在するこのマニファクチュアの領域では、産業機械による自動化（機械性）と、手の延長である工具における熟練（有機性）の二つの原理がせめぎあっていた。

十九世紀における機械化の進展は、もともと「手 *manus*」による制作を意味するマニファクチュアの領域をますます縮小させていく。マニファクチュアは次第に名ばかりのものとなり、実用物にたんに美的な装飾物を機械的に付加する助けとなるか、機械的大量生産に対抗して職人による特権的な一品生産を維持するかという選択を迫られるようになる。

ヴィクトリア朝の時代、前者の道においては、手が制作するような複雑な装飾がそれ自体機械によって複製されるようになり、職人は、そのプロトタイプを描画するデザイナーに従属するようになる。たとえば毛織物や綿織物などの織物産業においては、図柄の作成に芸術家や図案家の熟練が必要となり、織物職人は、蒸気機関によって駆動された巨大な機械群の助手、その意味での専門的な労働者へと次第に解体されていった。

他方で、手による一品生産が許される特権的な領域においては、工房を運営する職人は、マエストロの地位を引き継ぐ独立した設計者、美に従事する自由な存在として、製品のデザインとその制作の双方に責任を負う存在でありつづけた。実用物の制作領域においてなお、「目的なき合目的性」としての自由美の側面がかろうじて生きながらえる、そうした領域こそ、十九世紀における工芸という分野であった。工業化以後の近代において工芸は、近代芸術の

自律的發展からも、大規模な工業化の技術革新からも取り残され、第三の、手による美の領域として残存したのである。

全面的工業化ののちにも、その中間的領域が歴史のうちになお残存したのは理由がある。十九世紀においては、もはや聖職者や貴族といった古い特権階級は勢力を失い、それに代わって支配力を振るったのは工業化を指導する産業者たちであった。だがこの産業者たちは、ひとたび社会的権力を確立すると、サン・シモンが批判したように生産現場の合理性から遊離して貴族を模倣し、^{ファンタスマゴリー} 幻想的な美の領域に逃避するようになる。その自己意識に対応するのは、合理的に構成された工業製品ではなく、かつて貴族のステイタスに奉仕した手による装飾品であった。実務的な産業者が特権的なブルジョワジーへと変質する歴史的な反動局面に対応して、手工芸の領域は、工業化以後にもなお生きながらえたのである。

このかぎり、職人的な手作業と装飾への依拠は、産業化と大衆化に抗う反動的領域への固執を意味することになる。それはある種のロマン主義、もっと厳しく言えば、たんなるブルジョワ趣味であろう。ラスキンとモリスは、こうした反動局面と危険な取引をしながらなお、それを強烈に批判し、デザインの主体を全体的設計者から民衆の「手」へと取り戻す可能性に賭けたといえる。

六、ラスキンの美学

初期社会主義やテイラー／フォード主義からラスキンが区別されるのは、彼がまずもって生産労働における「快樂 pleasure」に焦点を当てたことによる。初期社会主義とその後継者にあっては、労働そのものが直接的な喜び、つまりアリストテレスが言うような人生の目的としての最高善である必要はかならずしもなかった。労働そのものは分業によって個別化され、労働者は機械の一部としてライン作業に従事するとしても、そうした労働者のありかたが全体システムのうちにおいて十分に報われ、それによって生存と生活全体にわたる快樂が確保できれば、個々の労働は耐えられるのである。労働の快樂にもっとも接近したと思われるフーリエにおいてさえ、労働に関わる快樂は「気まぐれ情念」との関連で規定され、労働時間を

さまざまな業務に分割・配置することによっていわば労働者の目先を変えることが提案された。すくなくとも『新世界』におけるフーリエにおいては、あくまで労働（に伴う情念）の分割と配列が問題であったのであり、系列を形成する個々の労働単位までをも官能的とするには至っていない。

ラスキンの晩年の著作、『ゴシックの本質』（1892）の序文でモリスはまさにこの点を正確に見定めている。「オーエンは、共同性と善意によって労働が少なくとも耐えられる *endurable* ものになる可能性を示した。またフランスでは、フーリエがこの問題を長い射程で論じた。社会を再構築しようと精巧に仕上げられたフーリエのシステム全体は、労働のうちで快樂 *pleasure* を得るある種の希望に基づいている」。とはいえ、と彼は続ける。「フーリエが労働のうちに快樂を実現するバネとして頼みとしたのは芸術ではなく、勤労意欲の刺激であった。その刺激は、快樂となり得る労働の本質的部分ではなく、偶有的なものである。またフーリエは労働の合理的配置というものに依拠している。これはたしかに労働の重荷を軽減してくれるであろうが、官能的な快樂 *sensuous pleasure* の要素を労働に与える *procure* ものではない。まさにその官能的な快樂こそが、真の芸術すべての本質なのである」⁵⁶。

工業化の基本は、全体をできるだけ小部分に分割し、明晰判明に直観されたその要素単位を線状に配置するというデカルト的操作であった。テキストもまた、とりわけグーテンベルクの活版技術の開発以降、印刷技術が工業化されるにつれて、活字そのものの規格化と量産化によってその傾向を次第に強くした。そこに共通するのは、機械的に分割されたその要素単位を組織し、再配置することで全体的な有機性を回復させようとする試みである。

これに対して、モリスがケルムスコット版のテキストデザインで意図していたのは、テキストそのものを字母や音素（図5ではWEのW）といったその要素単位から根底的に有機化することであった。要素単位の機械化それ自体がここでは否定され、要素それ自体が内発的な生命力を発揮する官能的なものとして表現されている。テキストもまた、植物模様の中に埋め込まれ、全体的有機性の一断面、一つの窓のように表現されている。

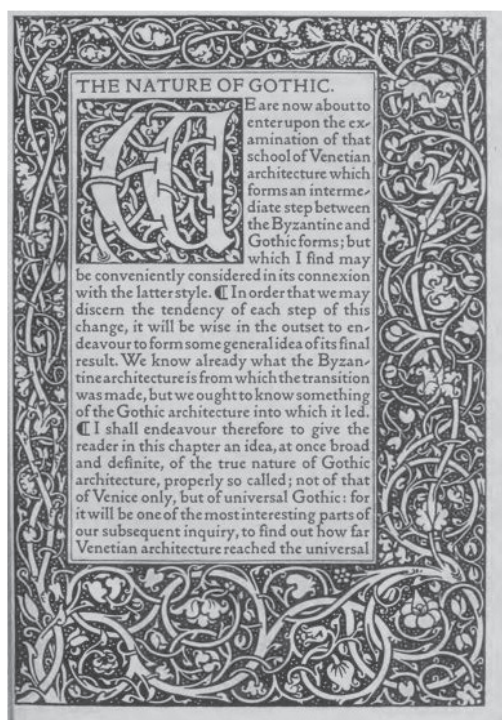


図5 ラスキンの『ゴシックの本質』
ケルムスコット版 (1892)

この序文の後でラスキンは、「今日におけるほど社会の基礎が揺さぶられたことはかつてなかった」という⁵⁷。それは物資の不足のためではなく、「パンを得るための仕事に喜びがまったくない」という事態のためである。「それゆえにこそひとびとは快楽の唯一の手段として富を求めろ」⁵⁸。もし労働それ自体が喜びであれば、ひとはそこですでに対価を得て満足するだろう。だがそうでないとすれば、人々はその対価として他者の労働の成果、すなわち「富」を少しでも多く手に入れ、そこで代わりの快楽を得ようとするほかない。

ラスキンやモリスが全体的連関のみならず、最小の要素単位にこそ有機性や快楽を要求することは、「誰の手によるデザインか」をめぐるデザイン主体の問題と深く関わっている。

ラスキンによれば、古代ギリシャやルネサンスの親方は様々な装飾を幾何学的に職人につくらせたという。それはパンと安全という代わりの「富」を対価とした機械的な労働であった。たしかに職人は親方の指示に従って杓子定規な仕事をするかぎり無残な失敗か

ら守られるだろう。それによって親方は職人の人生を失職と飢えから守り、それに一定の安楽を保証するだろう。だがそのとき職人に自由はなく、それゆえに個別の制作物に職人の喜びと生命は反映されない。ラスキンに言わせれば、今日においても、古代ギリシャと同様、代わりの「富」と引き替えにする労働は奴隷の強制労働であり、その安楽は奴隷のそれである。

古代ギリシャやルネサンスの理性主義的な職人支配に対して、ラスキンによれば、中世以来のキリスト教は人間の不完全さを赦す。その赦しと寛容に対し、職人たちはまさに小さき者、「この最後の者」として、自らの能力の限界を謙虚に自覚し、その不完全性にもかかわらず自分にできる精一杯のことをなそうとする。だがそうした不完全性は職人の自由の反映である。親方は寛容にも、職人たちの思考能力を引き出し、みずからの頭で何をなすべきかを考えるよう職人をうながす。それは職人を道具ではなく人間として扱う道である。その結果そこには、たとえ不完全であったとしても、いやそれゆえにこそ、喜びと生命に満ちた多種多様の形象がその瞬間瞬間に生まれゆくとラスキンは言う。要素単位の快楽、いわば微分された快楽は、指示を受けない労働の自由、つまり人間の不完全性を条件としてはじめて実現するのである。

彼は言う。「働く者を人間にするならば道具にはできない。まずは想像させ、思考させ、為す価値のある仕事をさせてみよう。すると、機械を回転させて描き込む模様のごとき正確さはただちに失われる。彼の粗雑さが、鈍さが、無能さがすべて露呈する。恥につぐ恥、失敗につぐ失敗、次々と間が空く。だが彼の威厳の総体もまた姿を現すのだ」⁵⁹。

職人から機械の保護を剥ぎ取ってその技量を剥き出しにする。そのとき職人は失敗に直面する。だがその失敗したありさまを通じて職人ははじめて「威厳 *magesty*」、つまり自己に何かを指示する上級権威がもはや存在しないという意味での最終権威＝至高性を手にする。それと同様、建築物もまた、失敗作としての装飾たちから構成される作品として、剥き出しのもの、そのかぎりで粗野なものとなり、こうしてはじめて教会建築は威厳と至高性をその身に帯びる。失敗者としてのアレゴリーの連関が結果として至高性を実現する。この論理をもってラスキンは「ゴシック性 *Gothicness*」⁶⁰を定義するのである。

ラスキンは「デザイン」という言葉を用いてこの事態を表現している。宝石の切り出し作業はいかなる精神的能力の行使も要求されない奴隷の労働であり、したがってたんにそれが宝石だからと有り難がって身に付ける人間は「奴隷使い」なのである、と。これに対して「金細工師の仕事や、一群の宝石や七宝細工をさまざまにデザインすること designing は、もっとも高貴な人間の知性の主題となりうる」⁶¹。だからそうした装飾をそのデザインゆえに身に付けることは人間性に貢献する、と。

この本の注においてラスキンは、デザインという言葉に「事実 fact」と対比的に定義している。事実的であるというのは、「目と頭で知覚できる事実」、すなわち自然のうちにあるものを機械的に写実する能力を表現しており、これに対して「デザインという語は、この場合は線と色彩を高貴に配置 arrange する能力を表現するものとして使われる」⁶²。

ここで奴隷労働とデザインを区別するのは、それが単体部品の機械的制作なのか、それともその「配置」、つまり部品の連関を独自に工夫することなのかという点である。そうした配置は職人の自由裁量に任されており、したがってその職人の不完全性と技量が暴露される至高性と快楽の領域にある。そしてそうした自由な「配置」の部分要素となるかぎり、切り出された先の宝石もまた、デザインの部分としての資格を許容されるとラスキンはいう。

だとすれば、デザイナーが「デザイン」したものを職人ないしは労働者が機械的に複製する分業的な産業デザインは、ラスキンのいう「デザインすること」に該当しないことになる。古代ギリシャやルネサンスにおいて親方が職人を支配する事態と同様、産業デザイナーが労働者の「手」を支配する状況もまた、デザインではなく奴隷仕事であり、そのとき産業デザイナーと消費者はまさに「奴隷使い」との烙印を押されるであろう。

ラスキンが言うように、ある人間が頭脳となって別の人間の手を支配するありかたが奴隷的關係であるとすれば、人間の頭脳（思考）が自己の身体に一方的に指令を下すこともまた「奴隷使い」の仕業であるのにちがいない。事実、ラスキンは身体が思考に一方的に隷属するのではなく、その両者がいわば共働することを推奨している。彼は言う。思考する者と労働す

る職工を分離することが誤りであるのは、「思考を健全にしうるのは労働によってのみであり、労働を幸福にしうるのは思考によってのみであって、両者を分離すればかならず罰が当たる」⁶³からである。ここから読み取れるのは、生きた職人の仕事は、思考と肉体の双方の要素をつねに媒介する過程のうちにあり、それゆえその両者からいわば自律しているということである。「デザインすること」が可能となるのは、ラスキンによれば、そうした身体の自律性の次元によってのみのことである。

ラスキンは最晩年の著作、『建築の七灯』（1889）において、「建築 architecture」をたんなる「建造 building」から区別し、次のように述べている。「建築とは、その用途が何であれ、それを見るひとの精神的な健康、力、喜びが高まるように、ひとが立ち上げた建物を配置し装飾する技術 the art which so disposes and adorns である」⁶⁴。ここでいう「技術」は先の「デザインすること」に相当する。

建築においては、先の切り出された宝石がそうであったように、実用目的に従属する「建造物」を要素として、それを全体的な連関へと組み上げていく作業が要求される。つまりその作業は、実用的「建造」に従属せず、むしろその建造物を「配置し装飾する」ことで至高性を実現する技術であり、その意味で〈自由な技術〉であるのにほかならない。ラスキンにとって建築とは、実用目的を実現する手段という意味で二次的なものではなく、それ自身が目的であり、したがって第一の技術^{アルケー テクネー}を意味したといえる。

その技術は、先の解釈に従うならば、思考の指令にも、素材や肉体の拘束にも従属せず、その両者をつねに媒介しつつ、われ知らず一つの形象へと作業者を導く身体の自律性によってはじめて実現することになる。実用物を「配置し装飾」するその作業は静止することがない。それはいつも、理念に発する頭脳の指令と素材に発する肉体の拘束の双方により牽引され、揺れ動き、遅延し、破綻する。だがラスキンにとっては、その揺らぎこそ、形象が自由でありかつ生きている証なのである。破綻しつつも生命を失わない形象たちは、その揺らぎのさなかに、それぞれにことなる形象たちを呼び出し、それらによって補完され続ける。生きた形象たちが織りなすそうした揺らめく連関こそが、形象の総体としての建築物に魂を吹き込み、生命

を与える。

装飾の位階制秩序は、人間性の疎外が問題化する工業化後期の時代においても再生産される。というのも、産業の時代において人間は例外なく、機械化された部分と残存する有機的部分への分裂を経験するからである。自ら機械化されゆくその圧力のただなかで、もっとこれとは違ったかたちで生きることが可能なのではないかという憧憬が象徴を要請する。だがここでその象徴は機械的な実用性を装飾してしまう。そこで装飾は、実用目的に対する美的補完、つまりカントが言うところの付随美となる。

これに対して、ラスキンにおいて装飾は実用物に対する補完的役割から離脱しようとする。というのも、装飾は実用目的に奉仕する〈付随的な美〉ではもはやなく、キリストや親方の恩寵を通じて、魂（いのち）の内発的な発現を可能にする〈自由な美〉として、至高のものとなるからである。

七、ラスキンのソーシャル・デザイン

こうしたラスキン晩年のデザイン美学は、そもそも何を「富」と見なすかについての彼の中年期の経済哲学に対応して形成された。これらの著作においてラスキンは、価値を形成するのが、全体的な設計者ではなく、あくまでそのうちで揺らめく個別の生命の営みであることをすでに明らかにしていた。価値は「誰のためのものか」だけではなく、同時に「誰の手によるのか」によって決定されるのである。この次第を以下に見ていく。

ラスキンは、『この最後の者にも』（1860）の第四編、「価値について」において、「富 wealth」は「もの thing」の「それ自体の本性 its own nature」と、その「もの」を用いる「意向 dispositions」もしくは「能力 capacity」との組み合わせによって実現するという。たとえば馬はそれ自体の本性を持っていても、それを乗りこなす人間の意向と能力がなければ無用のものであるし、「もっとも薄口のエール酒一本」はそれを味わいうる能力なしには意味がない。逆も無論そうであり、どれほど意向と能力が人間にあって馬という「もの」がなければそこにはいかなる富も存在しない。つまり「価値」とは、「生命に対して有益なる」「もの」を与える力であり、同時に価値とは「もの」に宿る固有の性質によって人間の生命力を発現さ

せる能力を意味するのである⁶⁵。そしてラスキンによれば、有徳であるとは、「もの」を生命に転換するこの能力を身に付けたありかたを意味する。

だから結局のところ生命そのもの、「人間自身が富である the persons themselves are the wealth」。彼の文章はあくまでも美しい。「実際のところ、富の真の鉱脈は深紅の色彩を放つ。富は岩石ではなく血肉のなかに宿る。そしておそらく、まさしくすべての富の最終的な結果と頂点は、気力にあふれ、目を輝かせ、幸福で心がいっぱいの人間をできるだけ多く生みだすことにある」⁶⁶。

こうしたラスキンの価値論に対応して考えれば、装飾が富となるのか害悪となるのかは、それが人間の生命を促進するかどうかで決まることになる。この本に先立って書かれた『芸術経済論』（1857）において、装飾が富者の虚栄心に奉仕して貧者の生命を省みないとき、装飾は「死神の友」となるとラスキンは述べていた。「着飾った人たちは—その盛装のために消費されただけの金があれば、湿地や街頭で雨露を凌ぐ所もない浮浪人の絶えゆく呼吸をも取り戻せたであろうから—文字通り死神の友となって、その略奪品を身にまとっている」⁶⁷。だが他方、装飾が人々の道徳を涵養し、したがって生命を伸張させるとき、それは真の富となる。たとえば「少年を固い腰掛けに座らせて、ただ四方周囲が白壁だけで、ほかに余分の注意力を向けさせるもののない教室」では、少年たちはまるで止まり木のない小鳥のように、どうにかしてそこから逃れ出るチャンスをたえず落ち着きなく探し求めることになるという。そうした空虚な空間ではなく、小鳥が宿る森のなかの静寂な空き地、湖畔の奥まった一隅のように、彼の心身を落ち着かせ、その身体感受性を高めるために学校が美しく「装飾される decorated」ととき、その装飾は真の富となる⁶⁸。

だが他方で、こうした事情は、物の利用、つまり「誰のため」かを問題とする消費の局面だけではなく、「誰の手による」かが問題となる生産の局面においても同様に妥当する。生産局面においては、生産者の〈魂＝生命〉の発展にプラスとなるかマイナスとなるかによって、同一の装飾品が道徳的であるかどうか、つまりその装飾が真の「富」か「死神の友」であるかどうかが決まることになろう⁶⁹。

ラスキンのデザイン論において、一つの製品（建

築)のデザインの価値は、それを構成する要素ではなく、それら個体的要素の配置と配列のうちにあった。そしてさらに彼の経済思想においてデザインの価値は、単体としての製品(建築)ではなく、その対象を取り巻く社会的な配置のなかで、そのデザインが人間の生命を促進するかどうかにかかっていた。このようにラスキンの価値論は、個物に内在すると思われる価値をそれを取り巻くコンテクストへと不断に開放する性格を持っている。それでは生命を促進するその関係性とはどのようなものか。ラスキンはそれを「正義 justice」⁷⁰の名によって表現する。いかに優美に配置されたデザインといえども、それが「正義」に適っていなければ無価値どころが害悪なのである。

ラスキンによれば、近代の政治経済学(社会科学)は、「社会的活動についての有利な規則が、社交的情愛の力とは無関係に決定されるという考えにもとづいている」という。というのも、「社交的情愛は、人間の本性のなかでは偶然的で攪乱的な要素であるが、貪欲と進歩への欲望は不変な要素」であり、その不変な要素に立脚するときにはじめて科学が成立すると学者たちが考えているからである。だがラスキンによれば、この攪乱要素なるものは、かの「不変な要素」と化学反応を起こし、それをまったく別種の「塩化物」に変えてしまう。こうした化学反応を無視する結果、社会科学はたんに科学を自称しているだけとなり、まるで実用の役に立たなくなるという⁷¹。

ラスキンによれば、経済学者たちが前提としている人物像は、できるだけ低い賃金でできるだけ多くの労働を自分の召使いから搾り取ろうと狙っている主人にほかならない。その主人が召使いを限界まで酷使し、その召使いがその意思によってついに離職するとき、「彼の労働の実際の市場価値がどれだけかを知ることができる」⁷²ことになる。召使いを命令によって限界まで苦しみ、いわば拷問にかけて、召使いは一定の賃金下における労働の限界量をはじめて自白する。こうした「不正義」を前提とした「真理」にこそ、これまでの経済学は依拠してきたとラスキンはいう。

ラスキンにとって「正義」⁷³とは「社交的情愛」である。ラスキンによれば「召使いとは、その魂 soul が動力であるようなエンジンにほかならない」⁷⁴。そしてその魂を動かすのは、主人の情愛である。だから主人が強欲な自己保存を離れて召使いを思いやると

き、召使いもまた短期的な自己保存を離れ、情愛と尊敬の念を抱いてその奉仕のありかたを自ら考え、その自由な発意によって主人に献身するだろう。両者は短期的で狭量な自己保存を放棄し、「正義」の次元において美的な交流を繰り広げ、かえってより大きく自己を活かす。

そのとき召使いは、「それ自体の本性が持つ価値」と、その「もの」を用いる「意向」としての情愛の組み合わせにおいて、生き生きとした生命力を、つまり最大の価値を発揮することになる。ラスキンは福音書のイエスの言葉を引用して次のようにいう。「いのちをまっとうしようとする者はこれを失い、そのいのちを失うものはこれを得る」⁷⁵と。

ここでイエスが「これ」という指示詞によって指し示している「いのち・魂」^{フシエケ}とは、ラスキンにとって職人とその装飾がゴシック建築において発揮する生命力に対応する。親方や建築家による外的で機械論的な指示が職人の「いのち・魂」^{フシエケ}を圧殺するように、主人からの一方的な指示もまた召使いの「魂」を活かさない。生命を養う「価値」が生まれるのは、愛に満ちた正義の関係において、まさに双方のそれぞれが自由で創発的に行為するかぎりなのである。

こうしたラスキンの主張は、今日の^{ソーシャル・キャピタル}社会関係資本の概念を先取りするものである。各人が「市場」において個別利益を最大化するように振る舞うとき、両者は相手から最大の利益を引き出す敵対関係に陥り、かえって自己の利益を最大化できない。これに対して利他的で持続可能な社交的關係性(ラスキンが言う「正義」の關係性)はそれ自体、自己利益の短期的最大化以上の利益を双方に産み出す共通資本となる。

社交的資本が育まれるには、自己がなす労働が自己自身に対して直接的な喜びをもたらすこと、つまりそれぞれが制作やデザインの至高の主体であることが大前提となる。というのも、もし労働が自己にとってたんに手段であり、苦痛であるならば、その苦痛の代償としてひとは相手から利益(代わりの富)を最大限に搾り取ろうとすることになり、結果として双方は敵対関係に陥るからである。逆に労働それ自体においてすでに報われているとするならば、ひとはその成果に固執することなく、むしろそれを他者に積極的に贈与することでさらに喜びを得ようとするだろう。

ラスキンにおいて生産物が価値をもつ条件とは、そ

れが正義にかなっていること、すなわち生産物が情愛に満ちた社交的関係性のうちで生産され、かつ消費されることであった。そしてそれが可能となるには、それを生産する労働そのものがまずもって〈自然・他者〉との美的な交流の「技術」であり、したがってそれ自体として生命力を養う「富」、つまり快樂である必要があった。そして労働が快樂であるためには、まずもって、労働する人間がいかなる支配からも自由な、デザインする主体でなければならなかった。このようにラスキンにおいては、「誰のためのデザインか」を追求する条件として、「誰の手によるデザインか」が第一の根底的な問題となるのである。

装飾の技術は、近代の自律芸術、つまり自律した象徴として形象を創造する美術ではない。というのも装飾はあくまで芸術作品ではなく、そこには機械的な用具性が残存するからである。近代芸術において手の技術は、その不完全性を判定する別の規準に服さない至高の技術である。したがって美術は完璧な象徴を構成し、それは自由美である。これに対して装飾の技術は、それが装飾である以上、そこに機械的な目的性を抱え込むのであり、そうである以上、手の技は、その機械的な目的性を規準としていつも「不完全」なものに留まる。それゆえ装飾において手の技は完全な象徴の構成にいつも失敗し、したがっていつもアレゴリーとなる。だがこれらが連鎖するとき、つまり不完全な装飾たちが相互に補いあい、同時にそれを手がける不完全な人間たちが相互に助けあうとき—まさにこの「愛」の関係において—それらアレゴリー連関は、全体として生きて運動する象徴へと転化する。

それでもなお個別のアレゴリーの形象は依然として連関に従属している。だがこの従属は、初期社会主義におけるように特権的な設計者によって前もって全体的に計画されたものではない。というのも、それぞれの要素が補完運動を持続するかぎりにおいて、その必然性においてのみ、それら諸要素は全体的連関への有機的な関係をそのつど維持しうるのである。ここで形象と人間関係を律するのは、美的で有機的な作動原理、つまり互いが互いを活かしあう関係配置をすべての関係要素が模索せざるをえない必然性である。

たしかにアレゴリーとしての諸要素が実現しようとする最終的な関係性（全体的形象）は、そのアレゴリーそれぞれの立場からは見通せない。だからといっ

て全体の配置を特定の設計者が一方的に措定することもできない。なぜなら美的連関においては全体の設計者もまた連関のうちに巻き込まれており、アレゴリーの一要素にほかならないからだ。それにもかかわらず、そうした最善の配置を提示できると独断的に主張すれば、それは、その権利を持たないにもかかわらず権利を主張する越権のそしりを受けることになるだろう。この越権をデザイナーが犯すとき、デザイナーと職人の関係は、ラスキンが批判したように、他者に指図を与えてその通りに労働させる主人と奴隷の関係に墮落してしまう。ラスキンにしたがっていえば、外から全体を見るのではなく、内側に位置する人々が、それぞれの立場から、あるべき全体性を不断に予測し修正する、そうした内部的で暫定的な立ち位置のうちに設計の可能性は唯一残されているはずである。

にもかかわらず、ラスキンはこうした内在的な立場を厳密には守れなかった。ラスキンは『芸術経済論』において、そうした有機的連関を形成する原理として「友愛」を挙げる。だが同時にラスキンは、その友愛が成立するには「父権 pathernity」もしくは「父性 fatherhood」⁷⁶が不可欠であるという。ラスキンによれば父権なき友愛はフランス革命がそうであったように持続的でない。「全国民を一つの家族と見なしたとすれば、その家族における統一の条件は、一つの国民が忠実で愛情に満ちた家族すなわち兄弟であるとともに、これと劣らない程度において、一つの国民に家長すなわち父が現にいるという感覚に基づく」⁷⁷。ラスキンのいうこの父性は、メンバーの一員としての相対的な指導者ではなく、メンバーと共通性をもちながらも決定的に超越的な存在である。というのもこの父性は救世主キリストに由来するからである。

ラスキンにおいてキリスト教は、生産の局面において手の不完全さを慈愛深くも赦し、形式への機械的従属から職人の自発性を解き放つ原理であった。しかもそれは、消費の局面においては、虚栄や傲慢ではなくその魂の成長に配慮するよう人々に勧告する道徳的根拠でもあった。人々の「いのち」を育むキリストという理念をこの世において代理する存在こそが、ラスキンのいう「父権」である。

超越なき友愛は、たんに水平的なものにとどまり、愛はただの条件付きの愛、すなわち自己愛に留まるであろう。人々がそうした自己愛を犠牲にしてでも他者

に対して真の愛を示すためには、水平的に拡張する自己愛を垂直方向に引き上げる存在が必要となる。この超越的方向性こそを「父性」が指し示すのだ。キリスト教において神なくして隣人愛が存在し得ないのと同様に、ラスキンにおいて「父」なくして友愛は存立し得ない。ラスキンにとって、主人や雇用者、為政者は、「父」として、物と人を正しく活かすよう自己の人格を陶冶し、それを通じて職人の手に自由を与え、友愛の空間を確保し、ひとびとを正義と生命に導く慈愛に満ちた「デザイナー」であるのにほかならない。

八、ウィリアム・モリス

「誰の手によるデザインか」という問いに対してラスキンは、自然と直接に接触する職人や召使いの手だとまずはじめに回答した。だが他方でその背後には、その不完全な手を抱擁し主体化する真の主体、つまりキリストの代理者としての偉大なる「父」が控えていた。ラスキンにおける「手」のこうした分裂を乗り越え、いわばビック・ブラザーの後見人の位置を最終的に抹消した思想家として、ウィリアム・モリス（1834-1896）を以下に論ずる。

1877年に書かれた「小芸術」という論文においてモリスは、周知の通り、芸術の分裂について述べている。モリスによれば、芸術は「大芸術 the greater Art」と「小芸術 lesser Art」へと分裂し、双方ともども「病んで」しまったという。

ここでモリスがいう大芸術とは、建築、彫刻や絵画に相当し、かつては偉大な精神と驚くべき手の技巧を持った人間によって営まれていたのであるが、それはいまや民衆の生活から遊離し、無意味に威張る存在への冴えない添え物、つまり金持ちで怠惰な少数者のための小器用な玩具になりはてたという。

一方で小芸術とは生活をつくりだす民衆の技術を指し、それは美と実用が一体となったものである。だがいまやその小芸術は、別になくてもよいもの、機械的なもの、非知性的なもの、うわべを取り繕うだけの流行に左右されるものとなった⁷⁸。

本来、巨匠たちの大芸術といえども、民衆の生活技術のうちから生じ、民衆の小芸術といえども、偉大な精神と深い関係のうちにあった。だが両者が分離することで、大芸術は支配者の装飾品に、小芸術は卑小なものへと墮落したのである。

そもそもモリスにとって「芸術 Art」とはまづもって「手 hand」の仕事であった。モリスの「手」の着想はラスキンから継承したものである。だとすれば「手」の仕事は、モリスにおいても、思考と素材の双方を媒介し、それらをよりよい状態へとみちびく、自律した蝶番の役割を果たすはずである。「手」はその持ち主に必ずしも意識されることなく独自に活動する、いわばそれ自身の「魂」を持った生きた運動者となる。それは一つには小芸術として人々の平素の生活をよりよく、より美しく整える一方で、ときに大芸術という姿をとり、偉大な精神性と技巧を発揮して日常生活から卓越した超越的な美を示す。人間と世界、用と美、日常と卓越、これらの領域を有機的につなぐ、身体の次元で展開する働きが、「手」という言葉で名指されていたのである。

ところがこの「手」を機械に置き換えたのが工業化であった。工業化、つまりモリスが言う「文明」は、思考が自然を一方的に計画・支配すること、つまり素材に対して形式を一方的に与えることであり、自然（素材）から思考（形式）へのフィードバックを遮断することを意味する。

近代的分業は階層制をとるが、そこで下位の労働者たちは自然素材の抵抗を一手に引き受ける。これに対して上位のデザイナーは、労働者や職人にその抵抗を担わせることで自然の抵抗を遮断し、自然を思いのままに加工できるようになる。このようにして設計的理性は、労働と自然における攪乱要因を排除し、それらを精密に制御可能にする。

それと同時に人間の階層的分化は、生活をよりよい状態にととのえる「手」の自律性を人間から奪い取る。工業化において労働者の「手」は機械を補助するよう一方的にその動きを上から指定され、その自律的動きを封じられる。労働者は「手」をいわば切断され、自己と自然素材を媒介できなくなり、文字通り、自分の生活にたえず手を入れる習慣と能力を失う。かつて自律的に活動していた「小芸術」は、いまや、手ではなく機械を用いて工業製品を美化する誤った装飾技術へと変質する。

他方で産業を通じた階層分化のせいで、日常的な宗教活動や生活から分離した技芸は、用具性から分離した特殊な領域に囲い込まれ、「大芸術」の名で呼ばれる。本来、小芸術と大芸術とは「手」の技と

いう点で地続きのものだったのであり、そのかぎり
で双方ともに人間と世界とを有機的かつ相互的に関
係づける媒体であった。ところがこの「手」の技が
民衆から奪われて芸術家と呼ばれる少数者に独占さ
れた結果、芸術は社会の特権的少数者、そのステイ
タスの装飾物へと変質したのである。

小芸術が酷薄な実用物を補完する機械論的装飾へ
と変質し、大芸術が酷薄な支配者を賛美する階級的
装飾となることで「装飾」という言葉は貶められて
しまったとモリスは言う。これに対してモリスは「装
飾芸術 Decorative Art」の概念を再建する。彼にとっ
ての「装飾 Decoration」とは、実用性や特権に付随
するもの、つまり「火を付ける乾いた棒きれに付着
したコケ」のようなものではない。

これまでの歴史において、生活をよくするために
人類が営々と築きあげてきた偉大なる産業、大工仕
事や鍛冶や陶器やガラス製造、織物産業といった、
実用目的に拘束された技術、つまり伝統的な意味で
の機械的な技術をモリスは否定することはない。だ
がこれはそのままではその機械的性格のゆえに、外
部の自然、人間の内的な自然と不調和なままである。
したがってそれは、ラスキンの「建造物」と同様、
モリスにとっても、「仕上げられてないもの unfinished」
を意味する。それは完成体ではなく、あくまで「技芸
の基体 a body of art」であり、これに手を
掛け、それを完成へとたらしめるのが、複数形の「手
の工作者たち handicraftsmen」である⁷⁹。

むろんその「手」は自然を模倣しようという意図
にしたがって思考が一方向的に動かすものではない。
それはむしろ自然によって導かれる。次のモリス
の言葉は決定的である。「奇妙なかたちやこまやか
な織物は、かならずしも自然を模倣しようとした
ものではなく、そうしたかたちや織物において工作
者の手は、自然が作業 work するようなしかたで働
く work よう導かれる」⁸⁰。こうしてひとたび実用物
として制作されたものは、手をつうじて「自然との
同盟関係」のうちで「仕上げられる」。この「作業
work」をこそ、「装飾の技 Decorative Art」とモリス
は呼んでいるのである。

モリスは美しい文体で力強く次のように述べる。
「装飾とは確として実在するもの、もしくはそれを
あえて主張するものである。装飾は特定の用途と意

味をもち、またもつべきである。なぜかといえば、
これはものごと全体の根底にあることなのだが、ひ
との手によって形づくられたものはかならず、美し
いかそれとも醜いかのいずれかだからである。それ
が美しいのは、自然と調和しそれを助けている場合
であり、それが醜いのは、自然と不調和でありそれ
に逆らっている場合である。それはどうでもよいと
いったことであろうはずがない。」⁸¹

マルクス主義の影響を強く伺わせるモリスの論
文、「いかに生きているかといかに生きるべきか」
(1885)によれば、「プロレタリアート」は「利潤
搾取者」によって作業場に集められ、次いで大工場
に集められ、自分が何に携わり、誰のために働いて
いるかも知らない状態におかれ、互いに敵対的に競
争させられ、「機械的生活を与えられ」、「機械的
に結合」させられている⁸²。それは真の「結びつき
combination」ではなく、戦争状態におかれた偽の
結合にすぎない。これに対して労働者たちが真に結
びつくとき、かれらは「社会 society」⁸³、つまり社
会状態へと移行するとモリスは言う。

この「結びつき」はむろん、モリスが強い影響を
受けたマルクス主義の文脈で理解することもでき
る。しかしモリスにおいて、そうした労働者の「結
びつき」が可能となるのは、たんに階級的に団結す
るだけではなく、その根底に「手」を「結ぶ」とい
う身体的な経験の次元があつてのことだった。

モリスにおける手の結びつきについてより深く理
解するには、もう一度、「小芸術」における彼の歴
史観にまで立ち戻ってみる必要がある。モリスはそ
こにおいて、「いかに粗野なものであったとしても、
いかなる国民も、またいかなる社会状態も、装飾
芸術をまったくもたずして存在したことはかつてな
かった」⁸⁴という。

太古の昔から存在するそうした「民族 peoples」
においては、作り手と使い手の二つの「手」は決し
て分離していない。あるときは作り手であるその同
じ手が、別のときは使い手になり、逆もそうである
というように、作る手と使う手は重なりあつて存在
していた。そこでの主要な関心といえば、その二つ
の「手」の重なり具合が心地よいこと、つまり「手」
が、自然と人間だけでなく、制作と使用を、そして
人間と人間を「美しく」媒介することであった。

そのような手の重なりのうちで「^{ア-ト}技芸」が紡がれる、その領域をモリスは「民衆的」と呼ぶ。「我々が話題にしているさまざまな^{ア-ト}技芸をして我々の労働を美しくさせ、その技芸をひろく普及させ、それを知的なものとし、制作者と使用者の双方によりよく理解させれば十分である。つまり、その両者を『民衆的 POPULAR』という一語のうちで成長させるのだ」⁸⁵。

よく流布されているように、モリスが大工業を全否定して手工業のみの中世に戻ることを主張したという見方には再検討の余地がある。1884年の「有用な仕事と無用な労役」と題された論文においてモリスは、手仕事の非効率性についての疑問、つまり「もし仕事がそれほど洗練されたものになるとしたら、つくられた品物はとても高くつくのでは」⁸⁶というもっともな疑問に答えている。

たしかにその種の「犠牲」を認めざるをえないと譲歩しつつもモリスは次のように答える。「われわれの時代は突拍子もない夢だと過去の時代の人々が思っていたような機械を発明した。そしてわれわれはそれらの機械をいまだ使いこなしていない」⁸⁷。しかしながら「真の社会にあってはじめて、これら天才の奇跡ともいうべきものたちは、魅力なき労働に費やされる時間を最小化するために利用される。その労働は、かの奇跡の手段によって、それぞれの個人に負わされる負荷がきわめて軽い負担でしかない程度にまで削減されるであろう」⁸⁸。

どうしても避けられない苦痛に満ちた作業を機械化することをここでたしかにモリスは認めている。これに加えてモリスは、先述の「いかに生きているか」論文において、マルクス主義のより強い影響下で、機械の導入に全面的に反対する「教養人」、つまりある種のロマン主義者を次のように批判している。「芸術的であることで頭がいっぱいのある種の教養人たちにとって、機械類はとりわけその趣味に反するものであり、機械類に取り巻かれているかぎり快適な環境は決して得られないであろうと、口を開けばその教養人たちが言い出しかねないことを私は十分承知している。だが、私はかならずしもそうは思わない。今日、生活の美をこれほど傷つけているのは、機械をわれわれの奉仕者ではなく支配者としていることにあるからである」⁸⁹。

モリスにとって、実用目的に従属するという古典的な意味での機械的なものは、「手」の働きによって仕上げられるべき「基体」である。同時に、自動化された工業的な機械類は、「使いこなすべき」「奉仕者」、つまり、より悪質な機械的労働から人々を解放するために使用さるべき道具である。古典的・産業的、いずれの意味においても〈機械的なもの〉をモリスはたしかに必要としている。

したがって、実現すべき社交状態の基礎として機械が用いられ、その結果、機械が作り手と使い手の二つの手のうちで、「民衆」の「奉仕者」として作動するときには、機械文明は人類の隷属状態を終わらせる強力な武器となりうるであろう。

モリスに関してはもう一つの誤解がある。それはモリスは純粋芸術（大芸術）を全面的に排撃して工芸（小芸術）のみを擁護したというものである。だが彼は大芸術を「しばらくの間は、偉大なる精神と奇跡のように働く手を持った人物たちによって制作されていた」⁹⁰とむしろ賞賛している。彼が批判するのは、そうした手の技が日常生活を改善する「小芸術」から遊離して、価値がもっぱら制作物のうちにのみ置かれて、それが階級的ステイタスの装飾、つまり虚飾となる局面に対してである。そうした物化した作品のみを崇拜する視線からみれば、人間の手は最終成果物を実現するたんなる生産手段でしかなくなる。だとすればその手は、モリス自身の定義にしたがって、もはや「民衆」の手ではないだろう。

原理的にいえば、大芸術に対するこの批判はむしろ芸術作品だけではなく工芸品にも同様に妥当するはずであろう。ラスキンが批判していたように、工芸品や装飾が、それを制作し使用する手の重なりあい、つまり制作対象や他者たちとの密接な関係性から切り離されて、ひとつの製品として自立化し、^{フエティッシュ}物神的な価値を帯びるとき、その装飾品も、そしてその作り「手」と使い「手」も、モリスがいうところの「商業主義」の手段、つまり機械の奴隷となる。

ラスキンにおいて価値は「もの」とそれを享受する「意向・能力」の組み合わせにおいて実現するものであった。これを引き継いでモリスにおいて価値は、自然と「手」の組み合わせ、ひいては、ある作業を次の作業へと接続する「手」と「手」の「結びつき」のうちで実現されると言える。「もの」や「手」

は単独では価値を持たず、それが別の何かの「意向」に引き継がれるときはじめてそれは活かされる。

したがってモリスにとって本質的な対立は、手か機械か、大芸術か小芸術かではなく、作品や商品といった呪物へと物化したかたちで価値をとらえるのか、それとも手当ての連鎖を具体的に生きることのうちに価値をそのつど実感するのかにある。もし最終的な価値が制作物にあるとすれば、目的概念を設定して設計図（素描）を描く能力、および最終成果物を具体化する技能という手段的で専門的な能力が決定的である。だがもし最終的な価値が自然や他者との不断の交渉のプロセス、つまり自分の生活をよりよくするために様々な手の働きを未来に向かって引き継ぎゆく手応えのうちにあるとすれば、複数の「手」、つまりそれぞれの専門的技能を「結びつけ」ゆく総合的な能力、つまり連関をつなぐ媒介の能力こそが鍵となる。

モリスは後者の能力にこそ、「デザインすること」という動名詞を当てている。「ひとから教えられるような描く技術 the art of drawing は、デザインする技術 the art of designing ではないと思われる。描く技術はデザインすること、つまり様々な技術を駆使するにあたっての総合する能力 general capability へと向かうための一つの手段でしかない」。哲学の学説を教えることはできても、哲学することを教えることはできないと言ったカントと同様、「デザインすることを学校で教えることはまったくもって不可能である」⁹¹とモリスは言う。

とはいえモリス自身、主張と行為のあいだで一つの矛盾に陥ったといえる。モリスはその伴侶ジェイン・バーデンと1859年に結婚した。新婚生活のためにモリスはロンドン近郊に有名な「レッド・ハウス」を新築した。その家は、「精神性においてきわめて中世的な家」というモリスの意向により、友人の建築家のウェップが設計したものであり、鋭い切妻屋根や尖塔といったゴシック的・中世的要素を備えながらも、だが他方で、当時のネオ・ゴシック様式のような表層的なこまかな装飾を排除し、建築資材である赤煉瓦をそのままファサードとして提示するなど、素材の正直さを理念とする機能主義的な要素も併せもっていた。

その内部は、モリスの仲間である、小芸術に携わ

る芸術家たちの実験工房のような様相を呈していたという。ウェップは「家具、掛け布、壁紙、タイル、ステンドグラス、ろうそく立て、グラス」⁹²といったものを、同じくモリスの友人であるバーン＝ジョーンズは居間の壁画や漆喰天井といったものをデザインするといったように。建築と内装と生活用具、そのすべてが完璧に仕上げられ、「世界で最も美しい家」となることを一切の妥協なく彼らは目指した。その家はまさしく、さまざまに「作業 work」する「手」たちが社交状態の中で「結びつき」、しかもなお作り手と使い手の二つの手もまたそこで重なりあい、そうしたしかたで人間の工作する営為が自然と宥和する、というモリスの「デザインすること」の理想をまさに具現化したものであった。

モリスたちは、レッドハウスにおけるこの経験に基づいて、そこに結集した友人たちと「モリス・マーシャル・フォークナー商会」を結成する。それは、絵画や彫刻、家具調度、壁面装飾、ステンドグラス、金属加工などの装飾芸術全般をとりあつかう職人集団であった。商会は真に優れた装飾芸術を供給することでモリスの理想を具体化し、その理念を社会に広め、同時に収益を得ることでその活動を持続可能とすることを目指した。商会が生産者として供給する「商品」を消費者が購入する、という市場における売買関係においても、依然として、作る「手」と使う「手」の二つの手は商品というメディアを通じて文字通り、手を携えることが可能だと信じられたのだと思われる。

だが他方でこの関係は、モリス自身が否定した「商業主義」へと接近せざるをえなくなる。モリスの言う商業主義とは、資本主義社会において物的商品と労働力商品が利益をもたらすたんなる手段となり、それゆえそれらが共に粗悪化され、労働者どうしが敵対関係に陥るという、初期マルクスのいう疎外状態のみを指すのではない。モリスの商業主義批判はマルクスがそれとしてまだ明確に対象化していなかった社会状態、つまり消費社会を見通す射程をもっていた。モリスが直面していたのは、商品を提供する生産力が社会の必要需要を上回り、それゆえ必要を超えた欲望を喚起する手段として技術が発動されるという、ヴィクトリア朝期の工業化後期の社会に特有の局面だったのである。

十九世紀の後半、工業化と資本主義による生産過剰局面は帝国主義の様相を呈することになり、イギリス資本主義はすでにアジアやアフリカの伝統的社会の奥深くに侵入していた。モリスはこうした事態がもたらす消費社会的悲慘について、悲痛な反応を示している。

「我々が芸術教育のさらなる普及のためにここパーミングムに集まっているさなかにも、インドのイギリス人たちは近視眼に囚われてまさにその教育の源泉そのものを積極的に破壊しつづけている。その源泉、つまり宝石細工、金属加工、陶工、サラサ染、錦織、絨毯織—偉大なインド大陸のこれらすべての名の知れた歴史的な技芸たちは、ずっと長いあいだ、いかなる重要性も持たないものとして取り扱われてきている」⁹³。インドの伝統的な手工芸は破壊され、その意味でインドの人々の「手」はいわば切断されつつある。インドの人々は、その伝統の後継者として自らの手によってその技芸を完成させる栄光を奪われて、いまや「結びつく」能力を失い、無力化され、征服者たちが持ち込む劣った製品を購入するだけの存在になる。こうしてインドの人々の「手」による誇り高き製品たちは、「ごくふつうの市場で納得のいく価格で購入することはもはやかなわず、搜索されて、われわれが自分たちの芸術教育のために創設した博物館に貴重な遺物として收藏されるほかなくなる」⁹⁴。そのとき物象化されたその残骸だけが価値ある事物、オリエンタルな工芸品＝希少な記号として本国の博物館に陳列される⁹⁵。

だが皮肉なことに、モリス商会が制作し販売した商品もまた、現実の歴史の経過の中でインドの悲しき商品とまったく同じ「取り扱い」を受けることになった。その製品は、手によって仕上げられ、伝統に敬意を払って創意を持って工夫され、自然との宥和のメッセージを発するがゆえにこそ、消費者の欲望を喚起し、高価となり、かならずしも必要でない贅沢品、その所有者の presteege の装飾品として、ブルジョワたちの邸宅に「收藏」されてしまう。彼のいう「装飾」は、そのかぎりですべてに反してインド的な遺物となったのである。

だがそうはいってもモリスの装飾芸術は理念としては人々の手の連携を擁護するものであった。人々の手をつなぐ役割は、ラスキンとモリスにおいて、

自己利益を最大化するエゴイズムを乗り越える手の動き、その自律性のうちにあった。

ラスキンにとって手の自発性とそれに基づく社交性を可能にするのは、その不完全さを許容するキリストや「父」の慈愛であった。その慈愛に満たされてはじめて手は自我から自律し、その内側からいわば神の手として働き至高のものとなる。これに対してモリスは「父」のような指導的存在を排除する。モリスにおいてその代わりを果たすのは、素材や他者のうちにある自然である。思考が自然をその意図通りに操作するとき、手もまたその思考の手段としてのみ働く。だが手が自然へと溶け込んでいくとき、手は素材や他者から恵みを受け、またそれらに恵みを返す。その手に導かれて思考は自我を超え、より高き、より美しきありかたへと卓越する。そのとき手は誰かの手でありつつも、〈誰のものか〉という所有の次元を超えていく。〈誰か〉の意思を超えて、われ知らず〈誰か〉とつながって、そこに何かが生まれゆく。そうした「手の工作者たち」の結合連鎖が可能となるのは、垂直的な「父」を水平的な手自身の動きの可能性のうちへと消化することによる。

モリスのいう「手の工作者」という理念は、既存の職業従事者としての「手工職人」のみを指すのではない。たしかにモリスは手工業者たち向けの講演において、職人たちに向かって社会変革のいわば前衛としての役割を訴えてはいる⁹⁶。しかしながらモリスの手の工作の概念は、先に見たように、制作と使用が美と快楽のうちに実現するような過去の「民族」、つまりかつて存在した「民衆」のものであった。そしていまや「手」を切り落とされた富裕者と貧困者、支配者と被支配者の双方ともどもが自らの「手」を取り戻し、それらの手が結びつくとき、彼らは個としての敵対から離脱して「手の工作者」としての「民衆」へとふたたび立ち戻る。この「民衆」は、〈取り戻されるべきものとして未来に展望されるもの〉、そのかぎりあくまでも象徴的理念である。

支配関係から「民衆」への移行は、マルクス主義の影響を受けたのちのモリスにとっては、労働者側の団結によって、特権的少数者との階級闘争によって勝ち取られるべきものとなった。現状の文明において労働者は特権的少数者による攻撃を受けているとモリスはいう。その攻撃は自由人を奴隷とし、不

潔で危険な工場に押し込め、物資と余暇を奪い去り、兵士に仕立てて死地に送り、もって人間性の一切を破壊する。そうした攻撃に対して労働者は団結して反撃すべき、場合によっては暴力と内戦をも辞せずとモリスはたしかに主張する。だが他方で、その団結と反撃とは「かならずしも暴力を必要とするものではない」⁹⁷。なぜなら階級的反撃の根底にあるのは憎悪と復讐ではなく、ひとびとが「手」を携えて「社交状態 society」へと立ち戻る夢だからである。

ラスキンにおいて制作物は、制作者の自発性のゆえに不完全なものに留まった。そしてそれを許容し、それを包括するために「父」の慈愛が必要とされた。これに対してモリスにおいて、手工品の不完全性はそれほど鋭く意識されてはいない。だがそれが工作機械によるものではなく、手のものであるかぎり、機械と比較するかぎりの不完全性は残存するであろう。だがそれを許容し結合するのはもはや「父」の慈愛ではなく、つねに不完全であるがゆえに途切れることのない手あての連鎖、つまり民衆の自発的な社交の連鎖なのである。この「社交」を根底において社会の変革を目指すかぎり、モリスにおいてその思想は「社会主義 socialism」と呼ばれる。ラスキンからモリスへの移行は、一者による垂直的慈愛から、無数の手による水平的友愛へと転換する、愛の世俗化の過程として理解されるべきである。

デザイナーとは、初期社会主義においては全体連関を構成する全体の設計者であり、ラスキンにおいては慈悲深き「父」であった。そこにおいては、父と子、主人と召使い、設計主体とその客体は完全に分断されていて、相互に移行不可能であった。これに対してモリスにおいて全体の設計者ははじめて完全に消失する。制作者と使用者は相互に移行するのであり、そこでデザインとは、諸要素の不完全性を補完しようとして手あてを続ける「結びつき」のプロセスのことであり、デザイナーとはもはや「誰」ではなく、まさにそれら無名で無数の手の働きそれ自体を意味していた。現実には直面して、その場その場で、その時々、つぎつぎと「手」を重ねていく、そうした「手の工作者」としてふるまうかぎり、人々はデザインする者となり、彼のいう「商業主義」から「社会主義」へと移行する主体、つまり「民衆」となりうる。これがモリスのいう深い意味での「革

命」⁹⁸なのである。

九、結論

後期工業化の社会において、初期社会主義の思想家たちは、機械的な処理システムを極限まで精密化することで、有機的な全体性を再構成しようとした。実用目的への従属を示す古典的な意味での「機械的技術 artes mechanicae」は、近代的な意味での産業技術という姿をとってその機械的な道具性をはるかに徹底化し、逆に有機的なシステムを実現しようとした。それは個人的な自由主義に対抗するものであり、共同体における功利主義や社会主義という理念に依拠するものであった。

だがこうした試みは、「誰のためのデザインか」に意識を集中することにより、「誰の手によるデザインか」というデザイン主体の問題を盲点化し、特権的な設計者による全体制御という帰結を結果的に許すことになった。しかもその全体制御はつねに不完全であらざるを得ないから、こうした社会デザインの試みは、まさにその支配の廃絶の試みのさなかに設計対象者と設計者との非対称な関係性を維持・強化する結果に陥る。それは、設計の範囲を概念から感性へと拡大したり、その精密度やフィードバック精度を向上したり、クライアントとしての設計対象者がその計画の内部でいかに〈快楽〉や〈自由〉を享受しえたとしても、なおそれとはまったく別次元においてより強力に貫かれるもう一つの支配従属関係であった。その証拠に、十九世紀における「空想的」な社会主義は、二十世紀の「科学的」な資本主義（もしくは全体主義）をその正統なる後継者とせざるをえなかったのである。

精密で有機的な全体的設計という、デザインにかかる〈呪い〉は、テクノクラシー、機能主義、エルゴノミクスやコーポレートデザインなど、二十世紀以降の合理主義的なデザイン思想の中核にまで及んでいる。こうして、二十世紀以降のもうひとつの強力な社会思想であるデモクラシーとデザインとの本質的な緊張関係が生じることになる。

だが、エリート主義的で中央計画型の設計主義に対して、ラスキンからモリスへと至るもう一つの社会主義の系譜は、全体計画を目標としないデザインのありかたを提示している。

不完全で多元的なデザイン主体を全体的に包括するラスキンの「父」の視座は、モリスにおいてははや解消され、多様で複数の工作者を内包しつつそれらが手を携える「民衆」の概念へと転換される。だがそうした全体的視点の解体と水平化は、決して無秩序や混乱を結果するのではない。不完全性をその場その場で、その時々、それぞれの解釈に基づいて埋めるあり方は、それが効果的な補完と美を目指す以上、これもまた決して無秩序なものではない。欠損と補完の連鎖において調和を目指すこの拘束力こそが、一定の形式を産み出す規範力の源泉である。

本論はこうして、モリスのうちに潜在する、「民衆」の「手」による社会主義の論理を明らかにした。この論理は、デザインとは「誰の手による」のか、という問いに正面から向き合い、それに答えるものであったといえる。

古代や中世において哲学や修辞学といった「自由な技術 artes liberales」は、特定の目的に役立つかぎりの技術、つまり「機械的技術 artes mechanicae」とは異なり、人間を特定目的から解放し、自由にする技術を意味した。だがラスキンやモリスにおいては、実用物に対応する「機械的技術」こそが、「自由な技術」として機能しうるロジックが展開される。その鍵となるのは、制作目的に従属するはずの「手」の働きが、その働きのさなかにおいて、前もって定められたその目的を超越し、そこから「自由」に振る舞ってしまう、その結果、実用物を思わず美しく整えてしまうという、いわば「誰」を超えて無意識に作動する身体性の論理であった。こうして機械的技術は、身体を美的に解放する技術として、特定目的から解放された教養の過程、つまり工作者としての人間存在を形成するものと信じられたのである。

「手による技術 ars et manus」というラテン語による概念のうちには、自然と人間の両義的な領域に位置する「手」が、両者のあいだに潜在的に存在する可能性を両者のあいだで開花するよう制作者の意思をむしろ導くことが含意されており、したがって「手工品 ars et manus」の制作においては、制作の論理と自己陶冶の過程が重なりあいながら、作品と自己の双方の潜在的な可能性を最大限に発現させる媒介の論理が維持されている。だからこそラスキンとモリスは、古典的な「自由な技術」の近代的後継

者、すなわち「芸術」に依拠する者として、実用的技術を構想したのである。逆に言えば、そうした自由な技術が、古典古代とは異なって現実の民衆のものとなるためには、それは身近な用具性の領域において追求されなければならなかった。だから二人は、古典的な「機械的技術」の近代における後継者、すなわち「手の作業」に依拠する者として、「自由な技術」を再定義したのである。

その技術が、理念としての「民衆」ではなく、現実世界で生活する等身大の人々のものとなりうるのか、その疑問には、まずは肯定的に答えるほかない。というのも、いかに工業化が進んだとしても、日常的生活世界において人々は依然としてそうした「手」を生きているからである。家の中を整え、子どもを育て、料理を作り、掃除をなし、ひとを愛するそうした活動において、手は理念としてのみ自由なのではなく、すでに現実的に自由であり、民衆はたんに理念的にではなくすでに現実的に存在している。そのかぎりでは生活者はすでにデザイナーであるのにほかならない。

だが他方で、そうした生活者としてのデザイナーたちを擁護するデザイン思想がどの程度の影響力を保持しえたのかは、モリスの「理念」の影響を受けた後代の様々な技術運動に問い訪ねるほかないであろう。

イギリスのアートアンドクラフト運動は、フランスにおいてはアールヌーボー、ドイツにおいてはユーゲントシュティール、オーストリアにおいてはゼセッションと呼ばれて各国へと波及していった。それらはいずれも、生活者自身が、自らの手を用いて、生活環境を改善することにより、特権的設計者によって支配されゆく生活を身近な「手」に取り戻し、ふたたび生命にあふれる有機的なものへと差し戻そう、技術による疎外から人間性を取り戻そうという動機に貫かれていた。

とりわけドイツにおいて、労働者階級の困窮と粗悪品の氾濫という工業化の負の部分に焦点を当て、歴史主義や再現様式に代わって身体と生命に即した生活様式を提示したのが、「生活改革運動 Reformbewegungen」である。粗暴な技術的合理性に対して、それを乗り越える自律した社交圏の可能性を提示しようとしたこうした動きは、アメリカ合

衆国においてはたとえばクェーカーやアーミッシュの生活デザイン、北欧諸国においては文字通り農民や民衆たちの手による北欧デザインというかたちでその後継者を見いだすことになった⁹⁹。

そしてその基本的思想は、二十世紀に入ると、哲学思想においてはデューイの『経験としての芸術』に代表されるアメリカのプラグマティズム美学、その系譜を引き継ぐ鶴見俊輔の『限界芸術論』などへとつながっていく。またデザインの実践としては、住民主体の地域デザインや地域におけるアート・プロジェクトといったものへとその基本的動機が引き継がれており、今日においてもなお、デザインにおいて「民衆」が主体となる社会の可能性を示し続けているといえる。

図版出典

- 図1 Fourier, *Nouveau Monde Industriel Et Sociétaire*, Oeuvre Complètes Tome VI, Paris A La Librairie Sociétaire, 1845, Réimpression anastatique, 1966.
- 図2 Wikipedia commons (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Familistère-guise.jpg>)
- 図3 Ray Bachelor, *Henry Ford Mass Production, Modernism and design*, Manchester University Press, 1994, p. 23.
- 図4 Ibid. p. 87.
- 図5 Ruskin, *The nature of Gothic*, Kelmscott House, Hammer-smith, 1892, by William Morris. p. i.

注

- 1 Garin, *L'educazione in Europa 1400/1600*, Editori Laterza, Bari, 1976, p. 24. (イタリア語初版は1957年) ガレン『ヨーロッパの教育』(近藤恒一訳、サイマル出版会、1974年、22頁)によれば、自由な学芸に対して「機械的学芸 le arti meccaniche」は卑しい「情婦」であり、ラテン語の「姦通する mecor」という動詞に由来するという。だが、こうした機械的技術 artes mechanicaeの系譜をさらにたどれば、ギリシャ神話における工芸の神ヘパイストスが美の神アフロディテにすがりついたことにまで遡る。
- 2 こうした機能主義の観点からの装飾批判としては、サリヴァンの『建築における装飾』(1892年)、ロースの『犯罪としての装飾』(1908年)などが有名である。またペヴスナーは、『モダン・デザインの源流』(小野二郎訳、美術出版社、1976年、21頁以下)において「もし機械を導入することを拒否するならば、生活を安価にすることはできない」とモリスの手仕事主義が内包するエリート主義的性格を批判している。
- 3 Owen, *A New View of Society* :in *The life of Robert Owen Written by Himself*, vol.I, Appendix B, A.M. Kelley, Reprinted, 1976, p. 260. オーエン『社会に関する新見解』(白井厚訳、『世界の名著 オーエン サンシモン フーリエ』所収、1975年) 同、135頁。
- 4 Ibid., p. 261. 同、136頁。
- 5 Ibid., p. 260. 同、134頁。
- 6 Ibid., p. 260. 同、134頁。
- 7 Ibid., p. 306. 同、162頁。
- 8 Margaret Cole, *Robert Owen Of New Lanark*, Ausustus M. Kelley Publishers, 1969, p. 72.
- 9 Robert Owen, *The Social System*, The New-Harmony Gazette, Vol.2. No. 8. ,1826, p.1. オーエン『社会制度論』(永井義雄訳、同所収、1975年)、218頁。
- 10 「人間は、人間を現在あるような状態にしている化合状態について責任はないし、責任があるようには決してなりえない。」ibid., p. 1. 同、219頁。

- 11 Ibid., p.2. 同、222 頁。
- 12 Ibid., p.2. 同、221 頁。
- 13 Ibid., p. 1. 同、220 頁。
- 14 Ibid., Vol.2 No. 15., 1827, p.1. 同、232 頁。
- 15 Ibid., Vol.2 No. 17. Chapter 4 全体を参照。
- 16 Saint-Simon, *Catéchisme des industriels*, impr. de Sétier (Paris), 1823-1824, p. 2. サン・シモン『産業者の教理問答』（坂本慶一訳、世界の名著『オウエン、サン・シモン、フーリエ』、1975 年）、303 頁。
- 17 Ibid., p. 79. 同、347 頁。
- 18 Ibid., p. 35. 同、321 頁。
- 19 Ibid., p. 7. 同、306 頁。
- 20 Ibid., pp. 10-11. 同、308 頁。
- 21 Ibid., p. 185. 同、408 頁。
- 22 Saint-Simon, *L'organisateur*, Oeuvres de Saint-Simon & D'enfantin XIX, Aalen Otto Zeller, 1964, pp. 150-151. サン・シモン『組織者』第二分冊第九書簡（初版 1820 年）、（森博編・訳、『サン・シモン著作集 第三巻』所収、恒星社厚生閣、1987 年）、350 頁。
- 23 Ibid., p. 151. 同、351 頁。
- 24 Ibid., pp. 153-154. 同、352 頁。
- 25 Ibid., p. 155. 同、353 頁。
- 26 Ibid., p. 158. 同、354 頁。
- 27 Fourier, *Nouveau Monde Industriel Et Sociétaire*, 1845, Réimpression anastatique, 1966, p. 2. フーリエ『産業的協同社会的新世界』（田中正人訳、世界の名著『オーエン サン・シモン フーリエ』所収、中央公論社、1975 年）、442 頁。
- 28 Ibid., p. 2. 同、442 頁。
- 29 Ibid., p. 1. 同、441 頁。
- 30 「この制度においては、真理と正義の実践は富の手段になる。」Ibid., p. 2. 同、442 頁。
- 31 Ibid., p. 4. 同、444 頁。
- 32 フーリエによれば人間は平等ではなく、それぞれに固有の性質をもつことから、「交流社会においては平等というものを少しも認めることはない」（同、446-7 頁）という。フランス革命の平等思想が個人としての人間の平等を主張し、その性格の差異を軽視したことが、競争社会の全面化を招いたとフーリエは考えているといえる。
- 33 Ibid., p. 70. 同、506 頁。
- 34 Ibid., p. 2. 同、441 頁。
- 35 Ibid., p. 3. 同、443 頁。
- 36 Ibid., p. 69. 同、503 頁。
- 37 Ibid., p. 5. 同、446 頁。
- 38 Ibid., p. 40. 同、451 頁。
- 39 Ibid., p. 68. 同、502-503 頁。
- 40 Ibid., p. 3. 同、443 頁。
- 41 ファミリステールについての以下の記述は、栗田啓子「企業家の社会的責任－アンドレ・ゴダンとエミール・ガレのパターナリズム」、『経済と社会』（第 34 号、東京女子大学、2008 年）によっている。
- 42 ペンサムのパノプティコンを被統治者へのディシプリンとして論じたのは『監視と処罰』におけるフーコーである。Foucault, *Surveiller et punir Naissance de la prison*, Galimard, 1975, p. 201. フーコー『監獄の誕生』（田村俣訳、新潮社、1977 年）、202 頁以下。
- 43 エンゲルス『空想から科学への社会主義の発展』（マルクスエンゲルス 8 巻選集翻訳委員会訳、マルクスエンゲルス選集第 8 巻、大月書店、1974 年）第一章を参照。
- 44 「たいていの場合、働き手たちは『記録的な成果を上げて、それが出来高制の賃金基準になってはたまらない』という不安から、作業ベースを押さえようとやっきになるのだ。」Taylor, *The Principles of Scientific Management*, The Norton Library, W. W. Norton & Company Inc., 1967. p. 23. テイラー『科学的管理法－マネジメントの原点』（有賀裕子訳、ダイヤモンド社、2009 年）、26 頁。
- 45 Ibid., p. 9. 同、10 頁。
- 46 Ibid., p. 47. 同、57 頁。
- 47 Ibid., p. 55. 同、67 頁。
- 48 Ibid., p. 58. 同、70-71 頁。
- 49 Ibid., pp. 54-55. 同、67 頁。
- 50 Ibid., p. 74. 同、87 頁。
- 51 Ibid., p. 115. 同、134 頁。
- 52 Ibid., p. 9. 同、10 頁。
- 53 Ray Bachelor, *Henry Ford Mass Production, Modernism and design*, Manchester University Press, 1994, p. 23.
- 54 Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, Philosophischer Bibliothek, §257. S. 207. ヘーゲル『法の哲学』（岩崎武雄訳、世界の名著 ヘーゲル）、478 頁。
- 55 Adorno, *Negative Dialektik*, Suhrkamp, 1997. アドルノ『否定的弁証法』（木田元ほか訳、作品社、1996 年）、第二章「概念とカテゴリー」、とりわけ、12 節「肯定的否定の批判」、14 節「布置関係」を参照。
- 56 Ruskin, *The Nature of Gothic* :in *The Stone of Venice*, 3 vols., George Allen, 1851. pp. iii-iv. ラスキンの『ゴシックの本質』（川端康雄訳、みすず書房、2011 年）、10 頁。ここで用いられている「斡旋する procure」という単語には性的な含意がある。モリスはここでエロティックな快楽の要素を含ませている可能性がある。
- 57 Ibid., p. 20. 同、36-37 頁。
- 58 Ibid., p. 20. 同、37 頁。
- 59 Ibid., p. 18. 同、34 頁。
- 60 Ibid., p. 2. 同、15 頁。
- 61 Ibid., p. 25. 同、43 頁。
- 62 Ibid., p. 125. 同、73 頁。

- 63 Ibid., p. 29. 同、48 頁。
- 64 Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, John Wiley New York, 1849, p. 7. ラスキンの『建築の七灯』（高橋松川訳、岩波文庫、1930 年）、28 頁。
- 65 Ruskin, *Unto this last*, Cunningham & Susan ed., London & Toronto, J.M. Dent & sons Ltd., 1921, pp. 88-89. ラスキンの『この最後の者にも』（五島茂訳、世界の名著『ラスキン モリス』、1971 年）、117-118 頁。
- 66 Ibid., pp. 59-60. 同、92 頁。
- 67 Ruskin, *The Political Economy Of Art*, Smith, Elder and Co., 1857. pp. 72-73. ラスキンの『芸術経済論』（宇井丑之助訳、『ラスキン政治経済論集』所収、史泉房、1981 年、45 頁。
- 68 引用部分は ibid., pp.147-148. 同、86 頁。「装飾された学校 the decorated schools」については、ibid., p. 150. 同、87 頁。
- 69 「数学的量の価値がそこに付加される代数的符号によるのと厳密におなじしかたで、真の価値は、富に付けられた道徳的符号によって決まる。」Ruskin, *Unto this last*, p. 55. 『この最後の者にも』、88 頁。
- 70 「国民の富についての問題全体は、それゆえその利点だけではなく、まさにその量に関してさえも、結局のところ抽象的な正義の問題に帰着する。」ibid., p. 55. 同、88 頁。
- 71 同、第一論文第一節、第二節の全体を参照。
- 72 Ibid., p. 24. 同、64 頁。
- 73 Ibid., p. 24. 同、64 頁。
- 74 Ibid., p. 25. 同、65 頁。
- 75 Ibid., p. 27. 同、66 頁。ラスキンによる引用部分はマタイ福音書 10 章 39, 10 章 25 節より。
- 76 Ruskin, *Political Economy of Art*, p. 20. 同、17 頁。
- 77 Ibid., p. 20. 同、17-18 頁。
- 78 Morris, *The Lesser Arts* :in *Hopes and Fears for Art*, Ellis & White, 1882. p. 2. モリス「装飾芸術」（内藤史朗訳『民衆のための芸術教育』所収、1971 年）、10 頁。
- 79 Ibid., pp. 3-4. 同、10-11 頁。
- 80 Ibid., p. 4. 同、11 頁。
- 81 Ibid., p. 3-4. 同、11 頁。
- 82 Morris, *How We Live And How We Might Live* (1885) , in: *Signs of Change - Seven Lectures*, Longmans, Green and Co., 1903. p. 14. 「『いかに生きているか』と『いかに生きるべきか』」（同、『民衆のための芸術教育』所収）、136 頁。
- 83 Ibid., p. 16. 同、137 頁。
- 84 Morris, *The Lesser Arts*, p. 7. 同、14 頁。
- 85 Ibid., p. 6. 同、12 頁。
- 86 Morris, *Useful Work Versus Useless Toil*, Socialist League Printery, 1891. p. 35. モリス『有用な仕事と無用な労役』（同『民衆のための芸術教育』所収）、110 頁。
- 87 Ibid., p. 36. 同、111 頁。
- 88 Ibid., p. 37. 同、111 頁。
- 89 Morris, *How We Live And How We Might Live*, p. 32. 同、150-151 頁。
- 90 Morris, *The Lesser Arts*, p. 2. 同、10 頁。
- 91 Ibid., p. 26. 同、29 頁。
- 92 ダーリング・ブルース、ダーリング・常田益代『ウィリアム・モリス ヴィクトリア朝を超えた巨人』（河出書房新社、2008 年）、28 頁。
- 93 Morris, *The Art of the People* (1879) :in *Hopes and Fears for Art*, Ellis & White, 1882. pp. 49-50. モリス「民衆の芸術」（同、『民衆のための芸術教育』所収）、47 頁。
- 94 Ibid., p. 52. 同、49 頁。
- 95 ここにはモリスの自己批判力の深さが示されている。イギリスにおけるデザイン教育というものが、インドとイギリスの双方において、いかにデザインそのものを裏切り、デザインの死骸の上に成り立っているか、しかもそうあらざるを得ないかを彼はここで示していると言える。
- 96 「すべての階級がこれについて非難に値するといえども、その治療は手工職人たちとともにあると私は言う。彼らは一般の人々のように現状に対して無知であるとはいえないし、工場主や中産階級のごとく貪欲でもなく孤立してもいない。一般の人々を教育しする義務と名誉はかれらとともにある。かれらは自分自身のうちにかの義務の遂行をより容易にする秩序と組織化の種を持つ」(*The Lesser Arts*, p. 30. 同、32 頁)。これを読むと、マルクス主義におけるプロレタリアート、もしくはその代表者としての共産党の前衛的役割を手工職人たちにモリスが負わせていることがわかる。彼らは「手」の前衛である。
- 97 Morris, *How We Live And How We Might Live*, p. 1. 同、126 頁。
- 98 Ibid., p. 1. 同、126 頁。
- 99 生活改革運動が、ユーゲントシュティールとの密接な関連のもとで、工業化に伴う道具的理性 (M. Horkheimer) の猛威に対抗するため、芸術の関与のうちに成立したことについては、たとえば Kai Buchholz, *Lebenspraxis* :in *Die Lebensreform Entwürfe zur Neugestaltung von Leben und Kunst um 1900*, Band 2. S.489. を参照。またアーツ・アンド・クラフツ運動と北欧デザインの関連については、ジリアン・ネイラー『アーツ・アンド・クラフツ運動』（川端康雄・菅靖子訳、みすず書房、2013 年）、296 頁以下を参照。