



Title	<書評>ヤン・チヒヨルト著「アシンメトリック・タイプグラフィー」
Author(s)	宮島, 久雄
Citation	デザイン理論. 1970, 9, p. 91-94
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52543
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

書評

ヤン・チヒヨルト著

「アシンメトリック・タイポグラフィー」

Jan Tschichold;

Asymmetric Typography

London and Toronto, 1967.

(原題 Typographische Gestaltung, Basel 1935)

最近私はある印刷会社の営業部員から、グラフィック・デザイナーには活版印刷のデザインに弱い人が多いという話を聞かされた。ディスプレーや店頭広告、パッケージや新聞広告、そして時折ポスター カレンダーといった巾広い日常活動のなかで、活版印刷関係の仕事はたしかに少なくなっているし、また人によって得意でない人もあることだろうが、それにしてもこういった評判がたつことはグラフィック・デザイナーにとって決して名誉なことではないだろう。察するにこれはグラフィック・デザイナーのみが悪いわけではないようだ。むしろ、デザイン教育や出版事業の罪もあるのではないかだろうか。例えばここにとりあげるヤン・チヒヨルトの本であるが、チヒヨルトといえばその著「新しいタイポグラフィー Die neue Typographie, 1928」⁽¹⁾によって知らない人はないほどの人のであるが、日本ではこの本を見るともできない。私はタイポグラフィー・デザインだけがグラフィック・デザインの中心だというつもりはないが、そこに一時代前の機能主義理論の結晶がみられ、しかもグラフィック・デザインの範囲のなかではそれがここしかなかったことを考えると、このような機能主義デザインの古典が翻訳紹介されていないことを嘆かざるをえないものである。

ところで今回とりあげるこの本は、チヒヨルトの「新しいタイポグラフィー」の英訳ではなく、それより7年遅れて1935年にスイスのバーゼルから出版された「タイポグラフィー・デザイン」の英訳である。私自身も前著「新しいタイポグラフィー」の原著もこの本の原著も読んでいないのであるが、この英訳本を読んだ限りでは前著の急進的な主張がやや修正されているように思う。それはあちこちにみえるが、例えばタイプフェイスのところでも、単純さをめざすが故に単純で明快なタイプフェイスを求め、現代の要求にもっとも近いのはサンセリフだと主張する一方で、いかなる場合にもサンセリフの使用を主張す

るのではなく、現代デザインではコントラストが重要なエレメントであり、そのために多くの他のタイプを使うこともできるといっているのである。これを修正とみなすか、あるいは発展を考えるかについては意見のわかれれるところであろうが、少なくともそのためにこの本が現在なお読むことのできるものになっていることは間違いないと思う。恐らく英訳者が「新しいタイポグラフィー」ではなく、この本を選んで訳した理由もそこら辺にあったのであろう。もし日本で翻訳されるとしても、同じ理由からこの本のほうが適当であろう。

この本は「新しいタイポグラフィー」にくらべて主張がやや寛容になっていると想像されるにしても、タイポグラフィーにおける機能主義理論を代表する本であることは動かせない事実である。

(「機能主義ということばはしばしば新しいデザイン運動と同義語のように用いられている。しかし安易な実用主義とモダンデザインとは別物である。合目的性や実用性はよい仕事の前提ではあるが、作品の真の価値はその精神的な内容にある」などと書いているが、このような主張は、先にのべたように1928年の機能主義の修正であり、1935年という本書の出版年月日をよく物語っているといえよう。)「タイポグラフィーの仕事はその目的にかない、生産しやすいくばかりでなく、美しくもなければならぬ。」「タイポグラフィーとは単語を読むことのできるように配置することである。単語は、配置されるまえに理解されなくてはならない。タイポグラファーはまず原稿を読んでそれを理解しなくてはならない。……すぐれたタイポグラファーは本文(text)が読む人の目に容易に読める方法を知らなくてはならない。」後者の引用はとくに端物(jobbing work)の場合であるが、そこにみられる基本的な態度はまったくいわゆる機能主義のものである。それは「タイポグラフィーは伝達の手段である。それは効果的な形による明晰な伝達でなくてはならない。この明晰さということは特に強調されなくてはならない。」というモホリ=ナギの「新しいタイポグラフィー」と題する1923年の一文とも相通ずるものである。1935年出版の本書においてこの主張はやや表現がやわらげられて、例えば精神的な内容云々が強調されるようになったことは前述したが、その具体的な内容が「素材や比例に対する感情」であり、それこそが単に機能的なものを「芸術作品」に変えるのだといっているところをみると、それは機能主義理論を逸脱したものではない。つまり、本書の位置づけは、モホリ=ナギの「新しいタイポグラフィー」宣言に始まる機能主義的タイポグラフィーの系列のなかになされる、従つて、パウハウスマガジン(モホリ=ナギ、ハーバート・バイヤー)エル・リシツキー、ツワルト、シェイティマたちと並ぶといえる。

さらに、このことは本書のなかの具体的なタイポグラフィー・デザインの処理法(アシ

ンメトリック・タイポグラフィーという英訳の題にあるとおり、この本の重点はどちらかというと日本にもよく見かけるデザインの技法書に近い)をみるとよりはっきりしてくる。それは、字体、植字、単語、行、インテル、グルーピング、字下がり、行の終り、活字の大きさ、小見出し、活字の混合使用、端物、空間の使用、表、けい、色、紙、ポスター、写真、描画、書籍などの章にわけて略述されているのであるが、なおほかにデザインの豊かさ、抽象美術の章があって、「新しいタイポグラフィー」における空間構成の根本的な性格についてもふれられている。そのテーマは簡単にいうと、19世紀まで支配的であった中軸空間構成（これはまた装飾的タイポグラフィーともよばれる）に対して、現代絵画から影響をうけたアシンメトリックな空間構成こそ20世紀のデザインであるということになる。現代絵画からの影響については、現代建築からの影響ではない；現代建築も絵画から影響をうけたのであり、タイポグラフィーと同列である；大事なのは新しいデザインの意義だと述べている。恐らくバウハウスにみられた建築優位のデザイン思想に対抗しているのであろう。モホリ＝ナギやアルバースの絵画は図版として各一点あげられているが^[2]、バウハウスのタイポグラフィーは一点もなく、著者の作品以外はほとんどエル・リシツキーの作品であることは、著者がエル・リシツキーから大きな影響をうけたことを物語るだけでなく、同時代のバウハウスとはよきライバルであったことをも示しているようである。

とにかく著者は抽象絵画（1935年であるから、当時すでに抽象絵画という呼称も絶対絵画という呼称もふさわしくなく、具体絵画のみが適當だといっているが）とタイポグラフィーとの関係について、それは抽象的な形態を使用することではなく、処理方法（構成）が似ているのだといい、両者ともに単純でコントラストをなす諸エレメントからできた秩序をつくりあげるのだという。タイポグラフィーは前述のように単語の配置であるとともに、2次元における諸エレメントの配置だともいう表現は、まさにこの考え方の表われである。活字、単語、行、インテル、グルーピング、けい、色などはすべてこのエレメントである。これらの諸エレメントを、抽象絵画的なリズムとプロポーションで、コントラスト理論にもとづいて配置構成すること、これが新しいタイポグラフィーの方法である。コントラストをなすわけだから、それは中軸構成（つまりはシンメトリー構成なのだが、著者は centred typography といいい方をしている）ではなく、アシンメトリー構成(asymmetric typography)になる。以上が本書のテーマであるが、なお各エレメントについて若干ふれると、字体のサンセリフについては前述したとおりで、オールドフェイス・ローマンのベンボ、ギャラモン、キャスロン、バスカーヴィル、モダーン・ローマンのボドニ、ヴァルバウム、ディドー、ファットフェイスをあげ、さらにはエジプシャンについても言及し、場合によっては使えるとする。また大文字廃止についても必ずしもすすめられない

とする。いずれもうまくコントラストさせて使えばよいというわけである。以下いずれもこのコントラスト理論で片づけている。行では本文としては5~12単語がもっとも適當で、12以上になるとよみにくいという。普通は8~10単語という。行間はつまつた感じのほうがよみにくい。サンセリフのときはとくにそうで、8ポイントのときは3ポイントはあけなくてはならぬという。活字の大きさが違うときは一葉につき最大3つのグループにわけるのがよい。そしてこのグループを互いにコントラストさせるのだという。字下がりは章の初めでは問題はないが、パラグラフの初めではやはり必要で、普通はMの間隔でよい。字下がりは最初まったく必要なしというのであったから、少し後退したようだ。ページの初めに前ページの残りの一語が来たときは、前ページの最後の行をまわして、避けるべきだ。——等々かなりこまかに原則が書かれている。これは本書が教科書として書かれたためでもある。とにかくチヒヨルトの「新しいタイポグラフィー」も諸エレメントによる配置構成という点では、「要素主義的機能主義」に属することは明らかである（拙稿「構成主義のデザイン理論」美学80号参照）。

さて最後に翻訳者と体裁についてのべる必要がある。訳者 Ruari McLean は1938年以来チヒヨルトの作品になじみ、一時はイギリスの会社で彼の室の隣りで仕事をしたこと也有ったという。訳者のしがきには、このほかチヒヨルトのイギリスに与えた影響についてくわしい。また翻訳文は原著者チヒヨルトに目をとおしてもらったという。また原著者はしがきによると、英訳本の本文にはドイツ語独特の組みなどの注意は除外したという。

体裁は15×24cm、94ページ、紙は前3分の2が光沢のない上質紙、後3分の1は光沢のあるアートペーパー、図版約40枚（一部色刷）、使用活字（本文）ベンボ（オールドフェイス）9ポイント。これらのデザインは勿論原著者チヒヨルトであるが、写真でみると1928年の「新しいタイポグラフィー」の本文がサンセリフを使用していることを考えると、かなりクラシックなものである。これが1935年刊の原著と同じものかどうかは不明である。

補注

- 1) チヒヨルトについては、原弘氏が「現代デザイン理論のエッセンス」ペリカン社1966に紹介しており、「新しいタイポグラフィー」のダイジェストものっている。
- 2) 図版は原著者が英訳本のためにえらびなおしたため、原著と必ずしも同じではないが。

大阪芸術大学 宮島久雄