



Title	ヤン・チヒヨルトとモダン・タイプグラフィ
Author(s)	鈴木, 佳子
Citation	デザイン理論. 1995, 34, p. 101-114
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/52909
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ヤン・チヒョルトとモダン・タイポグラフィ

鈴木 佳子

京都市立芸術大学

キーワード

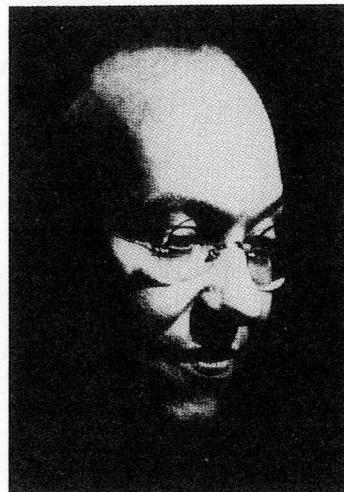
ヤン・チヒョルト, タイポグラフィ, 書体
Jan Tschichold, Typography, Typeface

はじめに
 ヤン・チヒョルトの生い立ちと『ニュー・
 タイポグラフィ』まで
 『ニュー・タイポグラフィ』
 スイスへ
 第2次世界大戦後
 おわりに

はじめに

1928年ヤン・チヒョルト (Jan Tschichold) によって著された『ニュー・タイポグラフィ』(DIE NEUE TYPOGRAPHIE) は20世紀に入り一段と活発になった印刷その他のメディアの中で特に画期的な主張と言わねばならない。1ページ物の印刷物（広告など）から、雑誌・書物まで、すべての印刷に適用できるモダン・タイポグラフィの原則を定めようとする考えである。タイポグラフィとは活版印刷術という意味以外に活字によるコミュニケーションの手段とされるのは近代になってからで、1920年代のドイツを中心として世界に広まったニュー・タイポグラフィという考えは（現代から見ればごく当たり前のことであるが）新しい概念であったと思われる。

本稿では、ヤン・チヒョルトの生涯を通して、そのモダン・タイポグラフィとの関係を考察したい。



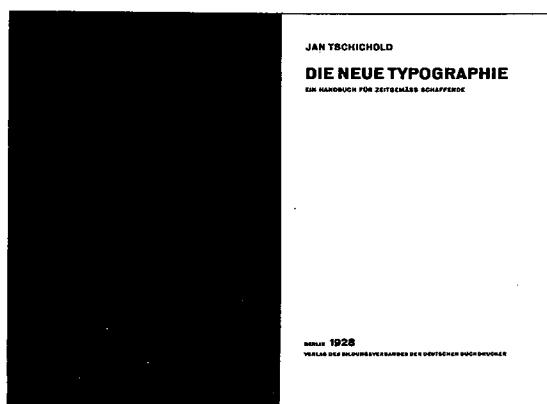
ヤン・チヒョルト 1930

ヤン・チヒョルトの生い立ちと『ニュー・タイポグラフィ』まで

ヤン・チヒョルトはスラブ系のドイツ人で1902年ライプツィッヒ (Leipzig) にレタリング職人の子として生まれた。ライプツィッヒは出版文化の栄えた土地であり、父の職業からしても幼い頃から文字に親しんで大きくなかった。しかし、彼はその職業よりも芸術家を志すが生活を考えて14歳の時に教師になるべくグリマ (Gurimma) の師範学校に入る。17歳でライプツィッヒの印刷書籍美術工芸学校でカリグラフィ、銅版画、製本術などを学び後にドレスデンの工芸学校でも学ぶ。1年後、ライプツィッヒに戻り母校の夜間コースでレタリングを教える。続いてミュンヘンのドイツ国印刷家の為のマイスター・シューレでタイポグラフィとレタリングを教えた。その時のテキストとして書かれたのが『ニュー・タイポグラフィ』である。(1928年26歳。)

チヒョルトの生い立ちの中で12歳の時にライプツィッヒで開かれた国際グラフィック芸術展に出品されていた書物の印象が彼の印刷物に対する感性に大変大きく作用している。特に、エドワード・ジョンストン (1872~1944) の『書法・彩飾・レタリング』に興味を持ち師範学校でもレタリングの研究を続けた。ライプツィッヒの大印刷者連合文庫に通いつめ、フルニエ (FOURNIER) のものや、古い活字見本帳やカリグラフィの作品、インキュナビュラの紙葉など自分でもコレクションしながら独学でタイポグラフィを研究し続けた。

『ニュー・タイポグラフィ』以前に彼は1925年『ティポグラフィシェ・ミッタイルンゲン』(印刷通信) の特集号で『エレメンタル・タイポグラフィ』の編集を担当し当時もっとも前衛的な仕事や発言をしていた人々(モホリ・ナギ、オットー・バウムベルガー、ハーバート・バイヤー、エル・リシッキー、クルト・シュビッタース) の作品や論文を集めて収録したものでドイツ各地に大論争を巻き起こした。(もちろん、それまでにもカンディンスキイ



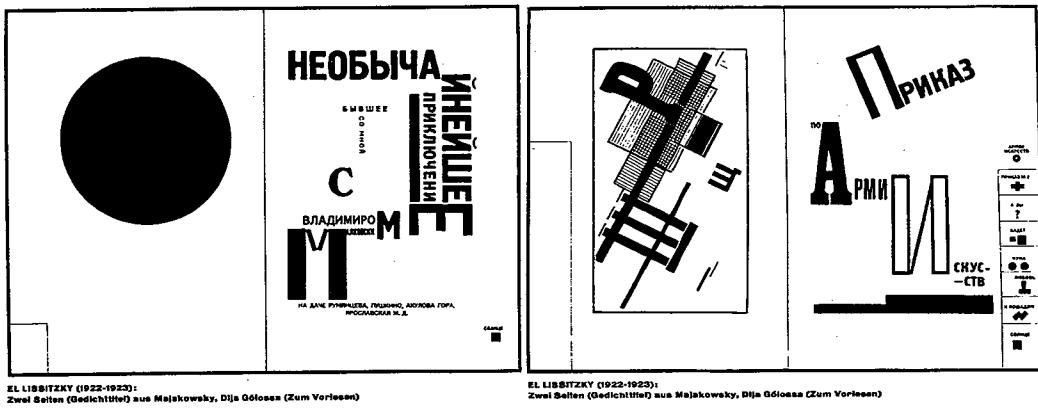
ニュー・タイポグラフィ 1928



ヤン・チヒョルト 印刷通信 1925

やマリネットィ、未来派、構成主義、アポリネール、ブラック、ピカソ、達の仕事もこの時代をつくってゆく要素であった。) その特集号がアメリカの印刷雑誌『インランド・プリンター (Inland Printer)』に紹介されたのを我が国のタイポグラファーでありデザイナーの原弘が感動したことを『現代デザイン理論のエッセンス』の中で記している。1920年代は既にバウハウスは創立されており、モホリ・ナギーやハーバート・バイヤー、ヴィリー・バウマイスターらによって理論と実験が行われていた。モホリ・ナギーは「タイポグラフィは1つのコミュニケーションの手段である。最も効果的なフォルムにおける、明確な伝達手段でなければならぬ」と……。また、中でもエル・リシッキーの構成主義から大きな影響を受けた。特にリシッキーが造本したマヤコフスキーの詩集『朗読のために』が図版（赤と黒）入りで掲載されており、抽象的な形と文字とのあくまで美しいバランスはチヒヨルトにショックを与えた。

『ニュー・タイポグラフィ』においてチヒヨルトは1920年代以前のタイポグラフィの歴史 (DIE ALTE TYPOGRAPHIE 1450~1914) を二つに大別し、第一期を (1440~1850) グ (原本ママ)



E L リシッキー マヤコフスキーの詩集 1922-23

一テンペルクやシェファーのゴシック手書き写本文字 (GOTISCHEN MINUSKEL) の書体からルネッサンス期のアルドウス・マヌティウス (ALDUS MANUTIUS 1499) のアンティーク体から18世紀末のディドー (DIDOT 1784) ボドニー (BODONI 1787) バルバウム (WALBAUM) によるモダン・ローマンにいたる書物の時期で古典の時代と呼ばれ美しく完成した書物の世界を創り出した。第二期は (1850~1914), 新聞、雑誌及び広告 (ポスターや商業用印刷物) という領域に広がった時代で、19世紀の中頃まで書物を中心にして、美しく纏まっていたタイポグラフィは機械時代の初めに急にそのセンスを疑われるような物が、多く出始める。石版術 (ゼネフェルダーの発明) 写真平版術、輪転機の発明が新しい可能性をもたらしつつもタイポグラフィの質を急激に下降させた。それらの現象は手工業製品の機械による生産が急増し粗悪化する現象と期を一にしている。

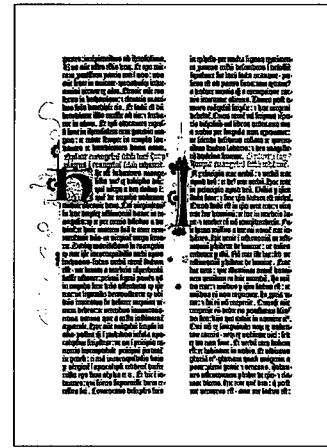
1880年代のウィリアム・モリスの手工芸に帰れとする運動も機械生産に対しての戦いである。モリスは既成の文字ではなく、新しい文字を創ろうと考え、15世紀の活字を研究した。その中のニコラス・ジェンソンの活字を用いて拡大写真を撮り、その癖を徹底的に研究して、自分の書体を創り出した。

“ゴールデン・タイプ”である。その他、“トロイ・タイプ”“チョウサー・タイプ”と続く、その活字父型（パンチ）は、エドワード・プリンスが手工芸の冴えを見せて彫り上げ、母型（マトリックス）を造り、鋳造はリード商会で行った。究極のこだわりの世界といえる。モリスの書物は今でもコレクターの垂涎の的である。（芸術家書体・ケルムスコットプレス）——印刷工芸家のプロトタイプ

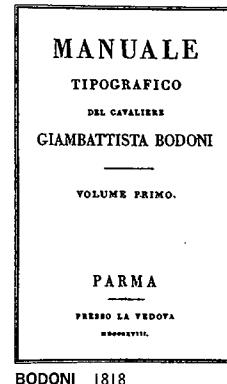
この時期の一般の雑誌や広告物には、タイポグラフィの面でもあらゆる様式の氾濫を招くことになった。それは歴史的意味での書体の様式の終焉である。機械によって作り出された膨大な商品の販売を促すために人目を引く多量の文字が創られるようになり、それらの広告によく登場してくるのがファット・フェイスと呼ばれる書体でヨーロッパのみならず、アメリカでも広く用いられた。

（ファット・フェイス＝太い縦線と細い横線でコントラストの強い物……英国人ソーンが1803～1806年頃創ったと言われている。）特に、端物（一枚物の広告物）印刷の悪評の原因としては、単調なモダンフェイス系の書体と醜悪な装飾体を用いるため文字が美しさを欠く、オーナメントや花形その他装飾物が多くすぎる。書体を多用しすぎる、どぎつい感じ（とにかく目を引くことを考える。）など様式の終焉と商業主義の行き過ぎの時代があった。それらの反動が19世紀の中頃より始まり、少しずつ、書体が整理されある部分ではオールド・スタイルの復活も見られ一方では、数多くのディスプレイ体が19世紀末を覆うようになり、また安価なために木活字も用いられた。

19世紀末から20世紀初頭にかけてユーゲント・シュティールがタイポグラフィの世界にも及び書物の世界ではペーター・ベーレンス（P. BEHRENS）たちが新しいフォルムを求めてベーレンス書体（Behrensschrift 1902）オットー・エックマン（O. ECKMANN）はエックマン書体（Eckmannschrift 1900），チャールズ・リケッツ（C. RICKETTS）のキングスタイル（King's type 1903）を創作した。同じ頃、ロンドンとウィーンでは学校でのレタリング教



グーテンベルク42行聖書1450



BODONI 1818

育が始まられる。ロンドン (EDWARD JOHNSTON—Lettering in Ornament 1902), ウィーン (RUDOLF VON LARISCH—Unterricht in Ornamentalschrift 1905) この時代のことをチヒヨルトは「原則的には正しい理論を持ちながら、真に合理的なフォルムを創り出すことは出来ずに歴史的なオーナメントに代わって独自のオーナメントを産み出した。それは、新しいものの開拓者としては評価されるべきである」という。また、ベーレンスが装丁した書物にグロテスク体 (サンセリフ体 Sanserif) を用いたのは注目に値するし、オランダのユーゲント・シュティールはアウト、モンドリアン、ドゥスブルグにその考え方を受け継がれてゆく。(彼らもグロテスク体を唯一の書体と考えていた。) グロテスク体 (Sanserif) とは、エジプシャン (Egyptian) より少し後1830年代に盛んに用いられるようになる。1932年のフィギンスの活字見本帳にはサン・セリフという名前で収録されているが他の見本帳ではグロテスク体として収められている。……エジプシャン (スクエア・セリフ) のセリフを取り去ったのがサンセリフと考えれている。そのサンセリフ体を高い水準まで引き上げたのはジョン斯顿で1917年にはサンセリフのポスター用活字まで作った。(20世紀のポスターの主要な書体の一つになる。) ユーゲント・シュティールに続いて歴史的な様式に回帰する時期に入ったがこの時期にあって新しい時代のフォルムを探求し続けたのはウィーン工房 (W. W) の存在である。(1903年 J. Hoffmann, K. Moser 達によって創立された。) この工房の1905年的小冊子は歴史的な様式からはなれて単純な幾何学的なフォルムと写真によって白黒の強いコントラストを用いている。1912年には W. W 出身の C. O. チェシュカ (C. O. Czechka) が創った書体はある意味においてニュー・タイポグラフィの先駆であると考える。(チェシュカ体は芸術家書体ではあるが)

機能的なタイポグラフィの原理は、未来派の創始者であるマリネットィ (F. T. Marynetti) によって“タイポグラフィの革命 (Typographische Revolution) が宣言された。「書物は我々の未来派的思考の未来派的表現でなければならない……。」活字は様式および装飾性で選ばれるのではなく、内容に即して視覚的な力を持つものとして用いられるべきである。(内容の機能的表現) しかしそれは試みに留まった。未来派の予想を超えた戦争により個人主義的な文化は消滅してゆく一方未来派と連携をとりながらダダの運動は1916年スイスに生まれ、現代的なタイポグラフィのルーツといわれるよう言葉と視覚的な文字との関係を模索する。マルメがタイポグラフィによって詩を改作しようと試みたり、マリネットィが文章を軽視して視覚表現を見いだし、アポリネールもタイポグラフィのイメージを強調することにより「同時にどこからでも詩を読む」可能性を与えた。1917年ドイツでダダの出した『ノイエ・ユーゲント (NEUE JUGEND)』はニュー・タイポグラフィの最も初期の資料である。”伝統的な組版からの解放、文字の大きさ、フォルム、色彩のコントラスト、多方向の行、あらゆる字体の使

用、写真の活用などすでにニュー・タイポグラフィの典型的な特色が見られる。……例えば、トリスタン・ツアラ (Tristan Tzara) の“ダダの夕べ”に見られるように……。

第一次大戦後の時期にアブストラクトを指向する画家や、構成主義者たちが時代にあった視覚的なコミュニケーションの法則を発見した。(エレメンタルなフォルムと比例による造形)がタイポグラフィの世界にも適用されてニュー・タイポグラフィを産み出した。——チヒョルトによる——

ドイツで新しいタイポグラフィを実現させたのはヴィリー・バウマイスター (WILLI BAUMEISTER) ワルター・ディクセル (WALTER DEXEL) ヨハネス・モルツァーン (JOHANNES MOLZAHN) クルト・シュヴィッタース (KURT SCHWITTERS) である。この時代の重要な出版物からは、ゲオルグ・グロッス (G. GROSZ) ハートフィールド (J. HERTFIELD) ヒュルゼンベック (R. HULSENBECK) のダダ的著作とシュヴィッタースが刊行した雑誌“メルツ”(MERZ) (ハノーバー刊) で、その11号に「タイポグラフィについてのテーゼ」(Thesen über Typographie) が発表されている。同じ頃『国立バウハウス 1919～1923』(Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923) にモホリ・ナギーが“ニュー・タイポグラフィ”についてを書いた、(ニュー・タイポグラフィと言う言葉を使った最初の論文) バウマイスターは『A Z新聞雑誌広告のための雑誌』(1925ロイトリンゲン) に新しいタイポグラフィに関して書き、デュクセルは『フランクフルター・ツaitウンク』に「ニュー・タイポグラフィとは何か？」を寄せている。1916年オランダではドゥスブルグ (THEO VON DOESBURG) の刊行する“De Stijl”(デ・スティール) がタイポグラフィな造形についての論文を発表し、装飾のないタイポグラフィを実現化した。ついでE. リシッキーは1922年エレンブルブと共に『対象』(Gegenstand) と言う3ヶ国語で書かれた雑誌を発刊し、1923年にはマヤコフスキイの詩集『朗読のために』を出版する。(ロシア語で刊行されたこの詩集はロシアのみならず多方面に大きな影響を与えるがとりわけチヒョルトに与えたショックは大きかった。それは『ニュー・タイポグラフィ』の本の中で大きく扱っていることを見ても解るし、20世紀の出版本リストのなかには必ず掲載されている。) 同時期にリシッキーは“Merz”誌にタイポグラフィのテーゼを発表する。

—Typographie der Typographie— 1.印刷の紙面は聴覚でなく、視覚に訴えるもの。
—表現の簡潔化— 2.ふつう言葉は概念を伝え、文字は概念を形成する。3.聴覚的であるより視覚的であること。4.組版のマテリアルによるタイポグラフィックな力学にもとづく書物空間のデザインは内容の索引や押圧の緊張力に対応しなければならない。5.新しい視覚を実現する製版材料によるデザイン。完成された眼の超自然主義的現実。6.連続的なページの繋がり
—バイオスコープ的な書物。7.新しい書物は新しい文字の書き手を要求する。インク壺や鶯

ペンは死滅した。8.印刷された紙面は空間と時間を超越する。

その他の諸国、ベルギー、デンマーク、ポーランド、ロシア、チェコスロヴァキア、ハンガリー、セルビアでも平行した現象が見られた。次いで1925年10月“Typographischen Mitteilungen”誌（前記した）の特集が出てセンセーションが起こる。その中でタイポグラフィの10項目の戒律（原理）を掲げた。その要約は（ケルミッシュ Jahrbuch 1928年のハインリッヒ・ヨウスト H. JOST の文による……*ニュー・タイポグラフィの目的は情報の伝達である。*情報の伝達は極めて短く・単純で印象的な FORM でなければならない。*タイポグラフィが社会的機能を果たすためには内的構成部分（内容）と外的構成部分（印刷方法・素材）が統合されなければならない。*内的統合とはタイポグラフィの基本手段としての文字・数字・記号・配置された行・機械を限定する事である。タイプ・フェイスはグロテスク体である。*ニュー・タイポグラフィの基本デザインは写真を含む。*基本デザインはどのようなオーナメントも使用しない。どうしても使用する場合は線と基本的な FORM（太い野・丸・三角）などを用い、全体の組立に合わせて使用する。*基本デザインは決して完全ではないし、最終の概念でもなく基本的な変動に伴い絶え間なく前進するものである。

その時点では印刷業界は否定的であった。スイスの“Schweizer Graphischen Mitteilungen”誌でさえ従来の形に固執していた。しかし、それらも新しい反論を打ち出せぬうちにその理論に屈せざるをえなくなった。それらの新しい芸術家集団の努力であるニュー・タイポグラフィの考え方を命の短い流行と見なそうとするのは間違いである。これによって古いタイポグラフィとの根本的な訣別をなし、機能的デザインへの転換を成し遂げた。（この時代1920年代の主張としてはまったく新しかった、これらの理論と実践はその後スイス派と呼ばれる人々に受け継がれ、1950・1960年代には全盛をほこり、その洗礼を受けたデザイナー（タイポグラファー）は世界中に多くいると思われる。1950・60年頃の日本のタイポグラフィもスイス派からの影響を受けた作品が多くある。

『ニュー・タイポグラフィ』

1925年に続いて1928年の『ニュー・タイポグラフィ』での主張は前記した“印刷通信”にはほぼ同じではあるが、もう少し詳しく書かれている。

ニュー・タイポグラフィの原理

【形式】従来のタイポグラフィ（書物が多かった）は一行ごとに丹念に読む余裕のある人々のもので、現代では溢れるような印刷物の中にあって読む時間が不足している。読むという事に時間の経済性が求められる。（読むべきものの場所が早く解ることも重要と考えた）

【フォルム】機能的なるもの。自然と人工の技術の有機的な結合のフォルム。

●ニュー・タイポグラフィの本質は明快さにある（文章の中で目立つようにゴシック表記されている）**Das Wesen der Neuen Typographie ist Klarheit.**

●中軸構成の原則の破棄

●ニュー・タイポグラフィとそれ以前のものとの違いは、外的な形式をテキスト（内容）の機能によって作成しようと試みること。

●伝達の目的を強調し論理的流れに沿って活字の大きさ、太さの関係、順序、また色彩、写真などを用いて一義的で明快な表現を与えること。

●ア・シンメトリー (asymmetrische) 単なる中軸構成より、多様の可能性を与える。（機能的であり、現代的なリズムに合う——変動のシンボル）

●構成手段の標準化、即物性

●オーナメントの排除。（単に古いオーナメントを太い線・円・三角形などに変えて使用する事と思い違いをしている例があるが間違いである。）

【色彩】装飾的に用いるのではなく機能的に用いること。

【背景】文字やフォルムと同じ価値の造形要素と考える。

【字体】基本書体はグロテスク体（サンセリフ）Grotesk またはブロック体 Blockschrift である多くの近代におけるサンセリフ体。

エルバー・グロテスク Erbar-Grotesk, エルバー J. Erbar 1922,

カーベル Kabel, ルドルフ・コッホ R. Koch 1926,

フーツラ Futura, パウル・レナー P. Renner 1927,

アクツィデンツ・グロステク Akzidenzgrotesk 1896, BERTHOLD・スタンダード,

ベヌス・グロテスク Venus-Grotesk, BAUER & CO.,,

アルディーネ・ローマン Aldine. Roman,

エジプシャン Egyptienne,

などの書体が用いられる。フラクトゥア (FRAKTUR) は地方的色彩が強く国際性に欠ける。

その他ロシア文字、アラビア文字、漢字、インド文字なども民族色が強すぎる。サン・セリフは最も適しているが、太いものは文章になったとき読みにくく、印刷所が多種多様のサン・セリフを用意していないことが多いから、サン・セリフは強調する箇所に用い、本文は潜在的可読性の高い良質のローマン体を使う。

字体の表現価値について、「ゴシック体のフラクトゥア、ロココ時代のロココのイタリック体が全てのように20世紀はサン・セリフの時代だ。」……良き字体とは、明快で可読性の高い活字のことである。……

字体フォルムの経済性について、(今まで通りの正書法か“小文字”のみの書法か?)

現在の“大文字”“小文字”的一つを選択すると，“大文字”のみの文章になったとき読みにくいので，“小文字”的方が文章全体を把握しやすく読みやすい。一文字主義は経済性を有する

(字数など大幅に簡略化できる。ハーバート・バイヤーのバウハウス書体(1925)もこの主張にのっとったものである。ニュー・タイポグラフィは“大文字”的の廃止を望ましいものとしているが、絶対的ではない。それは、合理的で時代の条件と要求にかなったタイポグラフィであるべきである。よく起きる間違いだが、ニュー・タイポグラフィの拡がりつつあった時にこれを新しい様式と見た人々がいた。その人々はモダン・タイポグラフィの作品の中から眼に付くもの——円・三角形・線など——の幾何学的 FORM を取り上げて、従来のオーナメントの様な使用方法を用いた。(つまり形式のコピーをした。) 我々(チヒヨルトたち)があらゆる FORM の根源と見なしたエレメンタルな FORM は、使用時に機能的意味を持っていなければいけないし、それらの FORM はテクストの語群を強調するか、総合的に調和がとれていなければならぬ。(単なる形式コピーは偽物) また、形式はコピーしながら歴史的書体(FRAKTUR)などを用いた例も多く見かけるが、これは現代とは無縁なものである。それらの模倣者のためにニュー・タイポグラフィが責任を押しつけられることはない。

写真とタイポグラフィ Photographie und Typographie

写真をタイポグラフィの基本要素として取り込む、それは表現全般が豊かになったことで、それ以前のものとは区別することになる。平面的な表現から3次元的になる、3次元的映像と2次元的文字のformのコントラストができあがる。

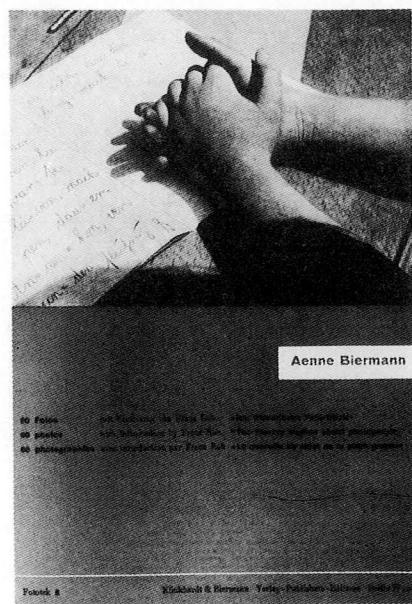
PHOTOGRAPHIE + GROTESK!

(写真+サンセリフ) —— TYPOPHOTO

写真=客観的描写法 サンセリフ=客観的な書体
古い時代の手で描いた絵(木版など)と手書き文字に
対して現代は photo とサンセリフである。
TYPOPHOTOの有用性はタイポグラフィと広告の
優れた表現手段である。

ニュー・タイポグラフィは規格化を進める。

『ニュー・タイポグラフィ』の本からのメッセージは、まさに革命的であった。社会主義的 idealism の W. モリスの考え方方が一方であり、ロシアの E. リシッキーのロシア革命にも影響されながら、タイポグラフィの世界で新しい方向を打ち出そうとしていた時期の理論



で。この理論でタイポグラフィ・デザインの流れが変わったといつても良い。単なるオーナメントや古風な活字で中軸構成の様式のレイアウトは少なくなり、代わってアシンメトリー（非対称）で機能的構成のタイプフェイスはサンセリフが中心で写真との合体などチヒヨルトが唱えた理論は当時大きな広がりを見せていった。また、その一方ではその理論に対する否定も当然あったけれど——タイポグラフィの世界に与えた影響は大きかった。

スイスへ

ドイツにおけるヒットラーの台頭がニュー・タイポグラフィを圧迫する事になった。ヒットラーはプロパガンダをフラクトゥア（Fraktur. ドイツ文字）で印刷することを好み、近代絵画と共にニュー・タイポグラフィも排除した。ニュー・タイポグラフィはデカダンで文化的ボルシェヴィズム（Kulturbolschewik）だとして禁止し、1933年チヒヨルトは逮捕され、拘禁された。チヒヨルトは亡命を決意し妻と幼い息子と共にスイスのバーゼルに逃れた。バーゼルではビルクホイザー、シュワーペ、ホルバイン社でブック・デザインをした。1935年『タイポグラフィック・デザイン』（Typographische Gestaltung）を刊行した。この本は前書（ニュー・タイポグラフィ）よりタイポグラフィックな扱いは拡がりを見せている。そして、『機能的タイポグラフィ』とか『タイポグラフィック・デザイン』というタイトルでデンマーク、スエーデン、オランダに翻訳出版されている。同じ1935年印刷者たちの招きで、コペンハーゲン、ロンドンに講演旅行をしている。旅行の際モノタイプ社のスタンリー・モリソンにも会っている。

スタンリー・モリソン（Stanley Morison 1889～1967）はモノタイプ社の顧問として、バスカーヴィル体・マルティヌス体・フルニエの“ベンボ”体などを現代に蘇らせた。（クラシック・タイプフェイスのリバイバル）新しい書体“ギル・サン”（エリック・ギル）も——特にタイムズ・ニューローマンは新聞の活字の大改革と言われ、社会的な反響は絶大であった。タイムズ・ニューローマンはプランタンの活字を手直しして作られた。いろいろの書体を探求し、鋳造・組版システムとの結合をはかり質・量共に新しいものを産み出した。モノタイプ社の活字の大部分はモリソンの整えたものである。

その同じ1935年シンメトリー（中軸構成）なタイポグラフィを認める論文を書き、『ニュー・タイポグラフィ』においてアシンメトリーなタイポグラフィを主張してきたチヒヨルトとしては古典に回帰したと言われ、『ニュー・タイポグラフィ』の信奉者達から転向したと考えられた。チヒヨルトがラジカルに発言してきたことは、古い何の代わりばえもしない様式を批判したのであって、いっさい中軸構成をしなかった訳ではなく新しい時代の新しいformを求めていたのだから。ニュー・タイポグラフィを形式と捉えた安易な模倣も諫めている。

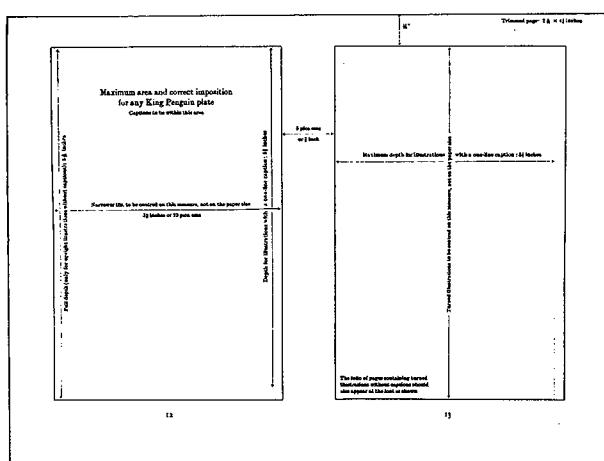
『タイポグラフィック・デザイン』は基本的な原則に従って、明確に理論化したもので、中軸構成にも非中軸構成にも通用するものを考え、初期のラジカルなアシンメトリー主義から、古典に帰ってゆく。因みにこの本の本文活字はボドニ一体（モダン・ローマン）のものでサンセリフではなかった。

チヒヨルト自身が後になって、言った言葉に「私は『ノイエ・タイポグラフィ』とファシズムの間に多くの類似点を見ました。タイプフェイスを全体主義的に限りなく狭くするとの間に明らかな共通点が存在します。」と—チヒヨルト自身の誠実さが語らせた言葉ですが—若き日の自分自身への批判なのか、それともニュータイポグラフィを本当の意味での理解をされなかつた出版界の保守性への再確認であったのか？と言われているが、やはり。サンセリフの読み難さに問題があった。広告物には良くても、書物になると可読性が最も重要視される。—そのことへの反省であった。

チヒヨルトの古典への回帰は、新しい方向での仕事に繋がった。スイスのビルクホイザー社（バーゼル）の書物を数多くデザインしたのをロンドンの“ペンギン・ブックス”的知るところとなり、1947年招聘されて、3年間アート・ディレクターとして活躍する。『ペンギン』の印刷物全般に及ぶが、まず初めに組版規定を作った、（規格化）組版規定に統いて“ペンギン”シリーズのためにグリッドを作った。グリッドとは版面の大きさ、余白の寸法、タイトル・シンボル・シリーズ番号の位置を正確に示す設計図（デザイン）である。本のレイアウトについては、細かい部分まで基準を決めたが、本文に用いる活字とタイトル・ページのレイアウトについては自由にした。“ペンギン・ブックス”にはいろいろの本があり、それぞれに適したタイプ・フェイスを選ぶ方がより美しいからだ。“ペンギン・ブックス”では、モノタイプ社の活字がよく用いられた。書物印刷では重要な表紙・タイトル・ページはこうして個々の

本の内容に従って作られた。チヒヨルトの制作したものは500を越えるという。これらのこととは『書物のためのデザイン』(IM DIENST DES BUCHS) 1951(SGM) に収録されている。

1949年“ペンギン・ブックス”的再建を成し終えて、スイスに戻った。



グリッド

第2次世界大戦後

“IM DIENSTE DES BUCHES” のサブタイトルに” Buchherstellung als kunst. Satzregeln eines buchherstellers” と書かれている事を見てもチヒヨルトの考え方が解る。

1949年ライプツィッヒやミュンヘンのアカデミーから招請を受けたが断った。同年ロンドンの、Double Crown Club の名誉会員に推挙された。

1952年には“Meisterbuch der Schrift”で古代から現代までの文字をチヒヨルト流に抽出して、それについて論じ、タイポグラフィのテクニックやスペーシングの問題まで論じている。

1954年 American Institute of Graphic Arts からゴールド・メダルを与えられ、1965年には生まれ故郷のライプツィッヒ市からタイポグラファに与えられる最高賞のグーテンベルグ賞を与えられた。同年ロンドンの Royal Designer for Industry より名誉王室工業デザイナーの称号を授与、これは50人の英国人に与えられるほかは外国人に対してはごく少なくて、スイス人としては初めてと思われる。その人々は、エリック・ギル、ワルター・グロピウス、スタンリー・モリソン、ミルナー・グレイ、サー・ゴールデン・ルッセル、アルヴァ・アアルト、ピエト・ツヴァルト、達である。

1967年最後の仕事である、新しい書体“サボン”(Sabons) を創った。ニュー・タイポグラフィと伝統的書体(ローマン)のリバイバルの両方を印刷界にもたらした偉大なタイポグラファの最後の仕事が【サボン】書体の制作であった。この書体は初めから、2つの側面を持つ——1つは従来の技術で手仕事の植字(HANDSATZ, Hand-composed foundry Type)が出来ること。2つめは新しいプロジェクト(Photoetting)の可能性である。新しいテクノロジーの進歩は、(Linotype, Monotype, Stempel各社共に) モノタイプ社のガラモン体(Garamond)を少し簡潔にしたものに似ている書体を開発した。

ガラモン体……クロード・ガラモン(1500~1561)フランス人が創った。ローマン体でルネサンス風の優美さと華麗さをもつ書体(1530年頃)20世紀の基礎書体の1つに数えられている。(プランタン——ブルッセル——にガラモンのオリジナル・マトリックスがある。)

“サボン”はガラモン体の現代へのリバイバルともいわれる。……チヒヨルトは1920年18歳



Meisterbuch der Schrift 1952

A B C D E F G
H I K L M N
O P Q R S T
V X Y Z

ガラモン 1534

Sabon & SABON I 23 & Sabon

abcdefghijklmnoprstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
 1234567890 ,;:“ß&!?”

ヤン・チヒヨルト タイプフェイス 1967 サボン

の 時一度この書体のリ・デザインを手がけている。多くの書体デザインのなかで、チヒヨルトのものは。スタンリー・モリソンが言う「良い文字のデザインはデザインしたこと眼に付かず。読みやすい。」の意見と合致した。“サボン”を創り出すなかで三種の違ったシステムのために書体の（ボディ）の幅やとりわけライノタイプが問題にしたカーニングの問題を解決した。——小文字に f の下部を切り取る（カット）などして——

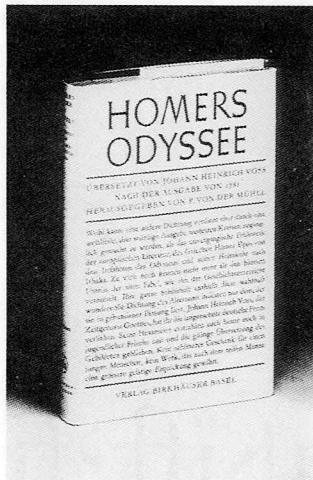
チヒヨルトの生涯は機械的手段でもって人間的な手仕事の世界を表現させることだった。特に書物印刷の世界においてなにが一番大切なのか？を多くの書物デザインを通して人々に明らかにしたのであった。1974年8月11日亡くなった。



SABONS スケッチ

おわりに

本稿の中ではチヒヨルト個人にしぼってしまったけれど、1920年代から今日まで——ニュー・タイプグラフィからスイス派の人々を経て現代へ——また、スタンリー・モリソンやチヒヨルトのアンチーク・リバイバルを基本とする人々——それに現代のデジタル・タイプグラフィは、1990年代に入り花盛りとなり、現在も進行中である。タイプフェイスの数はかぎりなく産み出され、そして消えてゆく。タイプフェイスがコンピュータ上でいかに簡単に苦労もなく作れたとしても、それが未来にどれだけ残って行くか?——それらの事を考える時、チヒヨルトやモリソン、ツアップ達の仕事がいかに偉大で、すばらしいものかを改めて感じさせられた。



チヒヨルト BOOK デザイン



スタンリー・モリソン タイムズ ニュー・ローマン 1931

参考文献・図版出典

- 1) Jan Tschichold "DIE NEUE TYPOGRAPHIE" 1928 1987 IN DER ZWEITEN AUF-LAGE VERLEGT VON BRINKMANN & BOSE BERLIN
- 2) Jan Tschichold "An Illustrated History of Writing and Lettering" 1948 Holbein publishing co., BASLE
- 3) Jan Tschichold "IM DIENST DES BUCHES" 1951 [SGM] Sankt-Gallen
- 4) Jan Tschichold "MEISTER BUCH DER SCHRIFT" 1952 1965 Otto Maier Verlag RAVENSBURG
- 5) "JAN TSCHCHOLD LEBEN UND WERK DES TYPOGRAHEN" 1988 K. G. SAUR MÜNCHEN, N. Y, LONDON, PARIS
- 6) "DIE SCHÖNE SCHRIFT 1.2." VON FRANTISEK MUZIKA 1961 ARTIA VERLAG PRAG
- 7) "The Art of the Book" Edited by CHARLES EDE 1951 STUDIO LONDON & N. Y."
- 8) "THE TYPOGRAPHIC BOOK 1450 ~ 1935" Stanley Morison & Kenneth Day 1963 ERNST BENN LTD LONDON
- 9) "The Twentieth Century Book" JOHN LEWIS 1967 STUDIO VISTA LONDON
- 10) "Pioneers of modern Typography" Herbert Spencer 1969 LUND HAMPHRIES LONDON
- 11) "現代デザイン理論のエッセンス" のヤン・チヒヨルト 原 弘 1972 ペリカン社
- 12) "グーテンベルグの罫" 大輪盛登 1988 筑摩書房
- 13) "20TH CENTURY TYPE" LEWIS BLACKWELL 1992 LAURENCE KING PUBLISHING LONDON