OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	美学の視点からみた近代タイポグラフィ
Author(s)	高安, 啓介
Citation	デザイン理論. 2012, 60, p. 47-59
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53598
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

美学の視点からみた近代タイポグラフィ

高　安　啓　介
愛媛大学

キーワード
タイポグラフィ，美学，近代主義，構成，音楽，
typography, aesthetics, modernism, composition, music

はじめに
構成の理念
形象の否定
音楽の原理
対称と非対称
均質と不均質
むすびに

はじめに

美学という学問は，18世紀に感性論として成立し，19世紀にとくに芸術の哲学として発展をとげた。20世紀になって，感性・芸術・美という三位一体が崩れていくにつれて，美学の仕事はいよいよ自明でなくなっている。しかもまた，美学というと，デザイナーのあいだでは，一部の人たちの美意識のこととして片付けられてしまうか，日本語のその字面から，美についての小難しい話として敬遠されているかのどちらかだろう。そこでまず，美学という学問がなお取り組むべき仕事について述べることから始めたい[1]。

美学はこれまで芸術について論じてきたようで，じつのところ，芸術について論じるための語について論じているという向きがあった。たとえば，芸術美についての議論は，いうならば，美という語をどう理解したらよいかについての議論だったといえる。今日この仕事はもっと自覚されてよいだろう。すなわち，今日の美学の一つの仕事は，アートの諸分野について論じるための語への反省であり，とりわけ，アートの諸分野をまたがって用いられる語への反省である。たとえば，構成という語は，composition と construction の訳語として，各分野をつなぐ役割を担ってきた語である。したがって，構成という語への注目によって，絵画や音楽にまたがる感性について論じたり，建築や組版にまたがる感性ついて論じたりできるだろう。語の意味は，時代とともに変化するが，それは，語の意味するところの事象そのものが変化してい

るためである。したがって，語の歴史について調べるならば，事象の歴史もまた透けて見えてくる。たとえば，近代主義において構成の語がなぜ前面に出てきたのか，構成の語はどんな含みをもたされてきたのかを知るなら，近代主義をめぐる事象そのものへの理解につながるだろう。

美学がこれまで芸術の問題をあつかってきたのなら，今日の美学はさらに形象の問題をあつかうことになる。すなわち，現代生活のすみずみまで形象というべき形作られたイメージがあふれており，今日の美学は，芸術の所産としての作品のみならず，身のまわりの形象についても反省することが求められている。そこで，美術館でみられるような絵画作品にかわって，身のまわりの形象にそなわる伝達の働きに目を向けるならどうだろう。たとえば，番組においても，雑誌においても，広告においても，絵本においても，画像がしばしば活字をともなうことに気づかされるだろう。あるいはまた，公共建築をみても，活字による標示はなくてはならないものである。このように，現代生活において活字の役割はなおも大きいので，活字自体もまた形象の性格をそなえていることに目を向けなければならない。

美学の仕事はいよいよ自明でなくなっているが，少なくとも二つの仕事が浮かび上がってくる。一つは，アートの諸分野について論じるための語への反省であり，もう一つは，身のまわりの形象にそなわる伝達の働きへの反省である。美学という学問がもともと18世紀にバウムガルテンによって「感性の認識の学」として創始されたならば，今日の美学は，これら二つの仕事を通して「感性の交通の学」となろうとしている。なおここでいう交通とは，コミュニケーションのことである。すなわちそれは，異文化どうしの交通のことであり，異分野どうしの交通のことであり，諸個人どうしの交通のことでもある。そして，美学のこの変化にとって，タイポグラフィはとくに重要な分野となろう。なぜなら，タイポグラフィは，活字をあつかう造形分野として，視覚伝達の中心をなすからである。とはいえ，美学において，タイポグラフィは手つかずの分野にとどまっている。理由は明らかである。活字としての文字は，形象でありながらも形象とみなされにくいからである。

以下では，美学がとくに「感性の交通の学」としてタイポグラフィにどう接近できるのかを提示したい。そしてそのとき中心となるのも，二つの仕事である。一つは，タイポグラフィにまつわる語について反省をおこなうこと。もう一つは，タイポグラフィの造形上の特徴をとらえて，視覚伝達のありかたについて反省することである。そのとき，語ということでは，構成の語がとくに鍵となる。なぜなら，構成の語は，活字を組むという基本をあらわす語であるとともに，他分野とのつながりを示唆する語でもあるからである。そして，対象ということでは，近代タイポグラフィにとくに注目する。なぜなら，分野を横断するような反省がそこでなされているからである。

構成の理念

タイポグラフィは，活字をあつかう造形分野として，書体と組版という二つの側面をもつが，厳密にいうならば，タイポグラフィは，書体設計にとどまらず，活字を組むこととしての組版にゆきつくものである。そのことは，書体デザイナーがかならずしもタイポグラファーとみなされないことからも明らかである。したがって，タイポグラフィの語を，強いて日本語にするならば，組版となるだろう。英語では，組版は typesetting といわれるが，組版はまた composition ともいわれる。すなわち，タイポグラフィの本質は，一言でいうと，構成 composition にほかならない。このことは，実践においては自明であろうが，それゆえ，理論にとっては出発点として確認しておきたいことである。

タイポグラフィとは何かということは，もちろん，印刷技術と切り離して考えることはできない。タイポグラフィは，もともとは，活版印刷そのものだった。西洋の活版印刷は，グーテンベルクからの長い歴史をもつが，20世紀になっても金属活字を組むことは続いていた。20世紀前半，前衛美術家たちがタイポグラフィの分野にいわば新規参入したことで，タイポグラフィは植字工の仕事から解放されたが，タイポグラフィは，活版印刷をなお前提とするかぎり，活字という物体の構成につながれていた。20世紀後半，光学にもとづく写植が実用化され，コンピュータによるＤＴＰが本格化することで，タイポグラフィはようやく表面の構成となる。こうした過程をへて，今日のタイポグラフィは，視覚伝達の一分野とみなされている。

近代タイポグラフィとは，20世紀前半の近代主義において見出されたタイポグラフィのことある。近代美術では，対象を描くことよりも，色や形をどう組み立てるかが問われ，近代デザインでは，ものの表面を飾ることよりも，ものの本体をいかに作り上げるかが問われだした。こうして，近代主義の動きのなかで構成がとくに強調されたが，タイポグラフィは，いうならば，昔から構成そのものだった。そのため，ロシアのリシツキー，オランダのドゥースブルフ，バウハウスのモホイ＝ナジなど，前衛美術家たちにとって，タイポグラフィの分野は，うってつけの実験の場となったわけである。これらの前衛美術家たちは，新タイポグラフィ Neue Typographie という名のもとで，左右対称の文字組みから脱却することで，自由な構成のさまざまな見本をしめすことができた。またそれにともない，近代タイポグラフィは，植字工の仕事から解放されて，美術系の一分野としてみられるようになった。

ヤン・チヒョルトは，タイポグラフィの歴史をみずから引き受けた人物として，注目されるべきである。チヒョルトは，リシツキーなどの前衛美術家たちに刺激されて，1920年代には，近代タイポグラフィとしての新タイポグラフィの普及につとめたが，チヒョルトが前衛美術家たちと一線を画していたところは，印刷全般について豊かな知識と経験をもっていったことだった。1930年代からチヒョルトが旧来のタイポグラフィに転向したことは知られているが，

印刷の専門家としての強い自負がそうさせたのだろう。そのことは，書かれたものから明らかである。とくに，マックス・ビルが「タイポグラフィについて」(1946)[2] という文章においてチヒョルトの転向をきびしく批判したとき，チヒョルトは「信条と現実」(1946)[3] という文章で，自分のほうが印刷物の経験をたくさん重ねてきたとして，ビルの批判をはねかえそうとした。ビルはたしかに印刷の専門家ではなく，広告とともに絵画も手がけていたので，チヒョルトからみたビルは，信条にかたくなな美術家にすぎなかった。二人の論争から分かるのは，チヒョルトがタイポグラフィを職能の一つとして堅実にとらえていたのにたいして，ビルのほうはタイポグラフィを美術にも匹敵するものとみていたことである。

今日でも，タイポグラフィというとき，組版の規則に力点が置かれる場合には，職能の一つとしての自覚がなお強く残っている。すなわち，タイポグラフィはとくに構成に重きをおく分野であるにしても，今日においてなお，職能の一つとして理解されることもあれば，美術系の一分野として理解されることもある。この二つのとらえかたは，簡単に相容れるものではない。

形象の否定

形象ということで，形作られたイメージのことを指すならば，タイポグラフィという分野は，形象の制作にかかわりながら，形象の否定をはらむものである。すなわち，活字の形象について考え，活字をもちいて版面のうえに形象をつくるが，絵を描くことのように目に見えるものを模写することはなく，何かの似姿としての模像をつくるのではない。さらにいうと，タイポグラフィにとって，画像をあつかうこともまた，名にふさわしい仕事とはいえない。たしかに，タイポグラフィは，実際のところ，編集と印刷にかかわる職能としての意識から，画像の使用についても考えてきた。しかし，現代文明における画像の氾濫を目の当たりにしたとき，徹底したタイポグラフィについて考えることは，広く反省をうながすうえで重要となる。徹底したタイポグラフィというのは，活字のみをもちいて，構成の力のみを頼りに，版面のうえに形象をつくる試みであり，図解したほうが分かりやすいとことでも，安易に図解にたよらない。このかぎり，徹底したタイポグラフィは，形象の制作にかかわりながら，形象の否定をことさら自覚しているはずである。

唐突に思われるかもしれないが，徹底したタイポグラフィへの教示は，旧約聖書の出エジプト記にあるエピソードに見出すことができる[4]。それは，預言者モーセがシナイ山に登って帰ってこなかったときのことである。不満をもらす民衆をなだめるため，弟アロンはあるかぎりの金の装飾品をひとびとに持ってこさせ，雄牛の像をつくった。すると，民衆はそこに生きた神々をみとめて満足し，狂乱の儀式にふけるようになる。しかし，帰ってきたモーセは，民衆の堕落に怒って，雄牛の像を粉々にする。モーセは，偶像の禁止にたいして忠実な男だった。

一神教の神は，絶対にして無限であるから，有限なかたちでは表象できない。したがって，神の像を作ることはできないし，作って拝んでもならない。そしてこの教えを厳しくとるなら，神の像のみならず，目に見えるものの像はどんなものも許されない。なぜなら，人間によって作られた像は，生きた存在であるかのような錯覚をもたらし，神のごとき存在であるかのように偽ることで，人間たちを虜にするからである。このエピソードでとくに注目したいのは，モーセがシナイ山から持ってきた石板には，神の指による文字が刻まれていたことである。モーセはそのとき勢いあまってその石板をも砕いてしまうが，モーセがあとで石板にみずから文字を記していることからも，文字への寛容があらわされている。1920年代から30年代にかけて，近代主義の動きのただなかで，シェーンベルクがこのエピソードをあつかったオペラ《モーセとアロン》の完成に打ち込んだことは意味深い。このオペラのヴォーカルスコアは石版を模したものとなっており，偶像の禁止からくるところの形象の否定そのものを目に見えるようにしている（図１）。

近代主義の造形にも，一神教の古いタブーを思わせるとことがある。すなわち，形象の否定ということでは，何かの似姿としての模像をつくらないことが目指されてきた。1910年頃からの非対象絵画はその分かりやすい例とはなるが，形象の否定はたんに画家たちだけの問題ではなかった。1919年のバウハウス設立時のパンフレットでは，ファイニンガーによるゴシック教会の形象のうちに一つの造形理念がしめされたが（図２），1923年のバウハウス展カタログでは，モホイ＝ナジによる扉をみるかぎり，文字の配置そのものが新しい造形理念をあらわしているかのようである（図３）。バウハウスの印刷工房はもともと版画制作をおこなってきたが，モホイ＝ナジの加入によってタイポグラフィの研究の場となった。モーセの石版に刻まれていたのが文字だったことを思い起こすならば，タイポグラフィは，形象の否定のまさに急

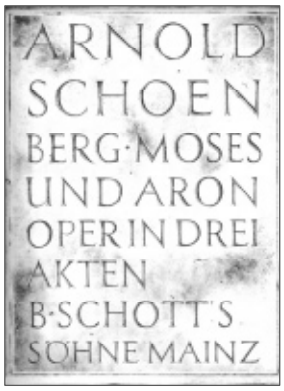

図１　オペラ《モーセとアロン》のヴォーカルスコア

図２　ファイニンガーによるバウハウス綱領のための挿絵

図３　モホイ＝ナジによるバウハウス展カタログの扉

先鋒となりえたはずである。しかし，バウハウスのタイポグラフィは，文字のみに集中していたわけなく，写真の使用にも前向きだった。たしかに，写真は，何かの似姿としての模像にほかならない。それでも，近代主義者たちにとって写真は，作られた虚像としての性格が弱いといった理由から，記録と伝達のための重要な手段とみられてきた。あるいは，モホイ＝ナジのティポフォトにいたっては，写真のもつ模像としての性格を否定し，写真のなかに文字を取り込んでいる。

戦後スイスのタイポグラフィを代表する一人として，ミュラー＝ブロックマンに注目したい。このデザイナーは，もともとイラストレーターとして成功していたが（図４），1950年ごろにモホイ＝ナジらの仕事を研究することで，大きな転回をはかったからである[5]。すなわち，イラストのかわりに写真をもちいるとともに，タイポグラフィを重視するようになる。ミュラー＝ブロックマンはこう述べる。「自分もまたイラストから出発したが，経験と思索をたくさん重ねたのちに，事物に即したグラフィックデザインへと移行した。イラストをやめた理由は，イラストによる解決が，時々の仕事にあまり役立たないことに気づいたからである。イラストによる解決は，要求される記録の性格をもたらすことができなかったばかりか，近代の広告様式にはふさわしくない，個人の感じを線画にあたえていた」[6]。たとえば，50年代の自動車協会のポスターは写真の迫真の力にうったえている。50年代の音楽会ポスターの多くは，イラストや写真によらずに，具体美術 Konkrete Kunst とよばれる幾何学造形をもちいている（図５）。60年代以降になると，演奏会ポスターは文字のみで構成されるようになる（図６）。さらに，徹底したタイポグラフィの好例として，1979年の具体美術展のポスターを見てみよう（図７）。ここでは，具体美術の幾何学造形をもちいなくても，余白によって四角いかたちが示唆されている。たしかに，ミュラー＝ブロックマンは，他の仕事ではなお写真をもちいたし，写真をなお記録と伝達のための重要な手段とみていた。しかしそれでも，年を追うごとに強ま

図４　ミュラー＝ブロックマン，ヘルメス社ポスター，1949

図５　ミュラー＝ブロックマン，演奏会ポスター，1955

図６　ミュラー＝ブロックマン，演奏会ポスター，1968

図７　ミュラー＝ブロックマン，具体美術展ポスター，1979

図8　ミュラー＝ブロックマン『グラフィックデザイナーの造形問題』1961

図9　ミュラー＝ブロックマン『グリッド・システム』1981

るタイポグラフィへの傾斜は，本人が自覚していなくても，形象の否定をはらんでいる。二つの主著もまたそれを証言するものである。1961年の『グラフィックデザイナーの造形問題』は，改訂が重ねられ，本人の歩んできた道のりを紹介する自作集となっている（図8）[7]。また1981年の『グリッド・システム』は，タイポグラファーとしての到達点をしめすものである（図9）[8]。

音楽の原理

タイポグラフィの二つの基本性格が明らかになった。一つは，構成のありかたが問われる分野であること，もう一つは，形象の制作にかかわりながら，形象の否定をはらんでいることである。たしかに，タイポグラフィの構成とは，組版 composition のことであって，音楽の作曲 composition を連想させるところがある。そして，タイポグラフィもまた，音楽とおなじように，何かの似姿としての模像ではありえない。タイポグラフィが音楽によく似ていることは，20世紀のそれぞれ分野の発展からもいえる。1920年代からの新タイポグラフィ Neue Typographie は，左右対称の文字組みから解放されたことで，組版 composition のさまざまな可能性を見出したが，これに対応するのは，ドイツ語でいう新音楽 Neue Musik である。新音楽とは，1910年前後にシェーンベルクが調性から離脱してからの前衛音楽のことであるが，新音楽もまた調性から離脱することで，作曲 composition のさまざまな可能性を見出してきた。なお，音楽の調性とは，ト長調のなかでト音が中心をなすように，中心音にすべて音が従属している状態のことであり，調性からの離脱はまさに，中心軸からの離脱であった。このように，タイポグラフィは音楽によく似ているので，タイポグラフィが音楽から触発されることもあった。このことは，面白いかたちでは，戦後スイスのタイポグラフィを代表する二人のデザイナーの仕事にみることができる。

ミュラー＝ブロックマンは，1950年から，チューリヒのコンサートホールの演奏会ポス

ターのデザインを手がけるようになったが，この仕事はデザイナーにタイポグラファーとしての自覚を植えつけるものとなった。最初の1950年の演奏会ポスターはすでに文字のみの抑制の効いたもので，チューリヒの三つ新聞はこれを評価しなかったという[9]。ミュラー＝ブロックマンはそれでもこの仕事を続けることになったが，文字のみのポスターは気がひけたのだろう。その後は，幾何学造形によって，音楽の構成をあらわすことに力を入れている（図５）。しかし1960年からは，ミュラー＝ブロックマンは，満を持してタイポグラフィに集中している。すなわち，活字の配置それ自体によって，音楽の構成をあらわすようになる（図６）。そして興味深いことに，ポスターにみる演目の多くが，新音楽といわれる前衛音楽である。すなわち，タイポグラフィの先鋭化は，この場合には，音楽の先鋭化にも刺激されていたということである。

エミール・ルーダーの1967年の『タイポグラフィ』は，造形教本という副題のもと，実験タイポグラフィの手引書となっている[10]。すなわち，この本のねらいは，構成のさまざまな原理について解説することで，構成のさまざまな可能性に目を向けさせることにある。ルーダーがそこでリズムを重視していることは序文で明らかにされている[11]。ルーダーが変奏 variation について解説するところでは，音楽がはっきり意識されている[12]。音楽の変奏では，主題がつねに自己同一性を保ちながら，可能なかぎり多様に変化することがもとめられるが，これにたいして，タイポグラフィにおける変奏とは，たとえば，テキストを同一に保ちながら，色彩・書体・構成において変化をあたえることである（図10）。

タイポグラフィにおいて構成とは，活字を組むという行為のことでもあれば，行為の結果としてもたらされた活字どうしの関係のことでもある。そして，タイポグラフィの形式とは，ほかでもなく，活字どうしの関係のことである。たしかに，近代主義のあらゆる造形分野において，構成のほうが強調されれば，おなじように，形式もまた強調されてきた。すなわち，両者の概念はたがいに通じ合うということである。したがって，タイポグラフィの構成のありかたを問うのは，タイポグラフィの形式論だといえる。そして，近現代のタイポグラフィの形式論

図10　ルーダー『タイポグラフィ』1967年

では，二つの対立図式がとくに問題となってきた。一つは，対称 symmetry と非対称 asymmetry との対立であり，もう一つは，均質 homogeneity と不均質 heterogeneity との対立である。そこで，これら二つの対立図式がどのように問題となってきたかを検討する。

対称と非対称

西洋の古典芸術において三分法は，安定した形式をもたらす常套手段だった。時間の秩序については，アリストテレスの『詩学』で説かれているように[13]，始・中・終からなる三部構成がもとになってきたし，空間の秩序については，中心と両翼からなる左右対称がもとになってきた。これにたいして，西洋の近代芸術では，三分法にかわる形式原理がさまざまに模索されるようになる。そしてその流れにあって，1920年代にみる新タイポグラフィもまた，左右対称の文字組みにかわって，非対称の文字組みをとるようになった。このことは，二つの教本を比べれば一目瞭然である。1818年版のボドニの『タイポグラフィ教本』の扉は，左右対称に組まれているのにたいして（図11），1928年のチヒョルトの『新タイポグラフィ』の扉は，非対称に組まれている（図12）[14]。

チヒョルトは1920年代には新タイポグラフィを広めるのに尽力したが，1930年代になると文芸書にそれが通用しないことを知って，新タイポグラフィから離脱したといわれている。それでも，1935年の著作『タイポグラフィ造形』（図13）[15] はなおも非対称の文字組みをとっており，さらにまた，非対称の文字組みの合理性について述べてもいる。チヒョルトによると，左右対称の文字組みは，どれも同じように見えるため，装飾にたよらざるを得ないが[16]，非対称の文字組みは，それ自体の力によって，時代のさまざまな要求に柔軟に対応できるという[17]。ちなみにこの本の英訳の表題は asymmetric typography となっている。しかし，1947年のチヒョルトによる「ペンギン組版規則」（図14）はそれ自体すでに左右対称に組まれている。じ

図11　ボドニ『タイポグラフィ教本』1818

図12　チヒョルト『新タイポグラフィ』1928

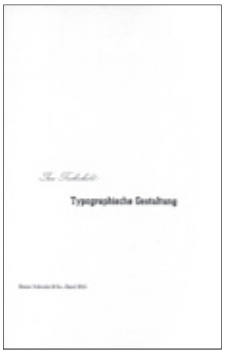

図13　チヒョルト『タイポグラフィ造形』1935

図14　チヒョルト『ペンギン組版規則』1947

つのところ，チヒョルトは非対称の文字組みそのものを批判したのではなく，組版の仕事において二者択一をせまる原理主義がまったく通用しないとみるようになっていた。

チヒョルトは，1952年１月の『TM』誌において「タイポグラフィについて」という記事をこう締めくくる。「左右対称かそれとも非対称かという論争は，無意味である。両方とも適した領域をもっているし，特別な可能性をそなえている。ただし，非対称な組みかたのほうが新しいからといって，現代にふさわしいなどと短絡してはならないし，絶対に優れているなどと思わないほうがよい。非対称な組みかたのほうが左右対称な組みかたよりも簡単だということは，断じてないのであって，左右対称な組みかたを古臭いといって小ばかにするのは，未熟さのしるしである。カタログは，非対称なタイポグラフィによって，軍隊のような秩序を提示できるかもしれない。けれども，書物において，非対称なタイポグラフィは，読書の流れを妨げる。便箋であるならば，左右対称よりも非対称のほうがよいかもしれないが，小さな広告がもし非対称に組まれていて，文字が脇に集められているときには，目もあてられない。タイポグラフィでは，古いスタイルなのか新しいスタイルなのかが重要ではなく，何が良いのかが重要だということだ」[18]。

ルーダーは，1952年２月の『TM』誌のなかで，岡倉覚三の『茶の本』についてのエッセイを発表している[19]。もともと，『茶の本』のなかで近代主義者たちを刺激しそうなのは，茶室の空虚さについての論であろうが，ルーダーは，茶室がそもそも非対称の家だというところに反応しており，次の箇所を引用している。「茶室は，想像の働きによって完成されるよう，何かをあえて完成させずにおく。茶室は，そのところで，不完全崇拝にささげられており，そのかぎり，非対称の家である」と[20]。ルーダーの意図は明らかである。左右対称に戻ることを伝統への従属として批判し，非対称のほうを現代にふさわしいとして正当化することである。そしてこの主張は，前月号のチヒョルトの論文をかなり意識したものと思われる。ルーダーはエッセイをこう締めくくる。「私たちの課題は，平面上に様々な要素を配置し，調和させ，高度な秩序にもっていくことである」と。岡倉とルーダーの発言をこのように比べると，若干の食い違いがみとめられる。岡倉は，非対称なものはそれ自体としては不完全なので心のうちで完成されるべきといっているが，ルーダーは，非対称なものがそれ自体として完成されることを望んでいるようである。このかぎり，ルーダーのほうが進んだ考えをもっていたといえる。

均質と不均質

近代デザインが簡素さの追求によって特徴づけられるならば，近代タイポグラフィにおいて対応するのは，欧文の大文字を排除することで紙面を均質にみせようとする動きである。知られるように，ヘルベルト・バイヤーは，1925年にユニヴァーサル・タイプというサンセリフ

体を考案したとき，小文字のみの使用を提案したが，それはたんに見た目の問題ではなかった。バイヤーは，大文字と小文字という由来の異なる文字を共存させることに反対だったが，文字を打つときにシフトキーを押さなくてすむという省力化のことも考えていた[21]。けれどもこの考えは広まらなかった。たとえば，マックス・ビルは，小文字のみの使用をしばしば試みるものの，原理として押し通すほどのこととは考えておらず，大文字を使っている例も多くある[22]。たしかにビルの場合には，大文字を使うかどうかは，造形上の判断からくることもあった。けれども，小文字のみの使用が一般に広まらなかった大きな理由は，読みにくさであったと思われる。たしかに，近代タイポグラフィの合理性の考えのもとでは，文字の打ちやすさだけでなく，読みやすさも配慮されなければならなかった。

日本語タイポグラフィにおける大きな問題は，日本語が三つの異なる種類の文字を含むことである。たしかに，欧文でも大文字と小文字という由来の異なる文字を含むが，日本語の文字の多様さはそれを上回るので，日本語はすでに不均質さをはらんでいる。たとえば，漢字では直線が多くみられるが，ひらがなでは曲線がほとんどである。明朝体のカナがじつは明朝体でないといった矛盾にみるように，同一書体のうちに異なるかたちの文字が並存している。漢字はおよそ画数が多くて黒く見えるが，カナは画数が少ないので薄く見える。さらに，欧文の混植はもっと難しい問題をはらむ。日本語の活字はおよそ方形におさまるが，欧文活字はそうでないからである。このように，日本語タイポグラフィは，近代デザインもとめる均質さになおさら応じることはできない。しかしむしろ，日本語の文字の多様さは，視覚伝達の可能性を広げることにつながるし，日本語の不均質さは，視覚に引っかかりをあたえ，読みやすさにつながることもある。日本語タイポグラフィは，これまで，異なる種類の文字どうしを共存させるのに試行錯誤を重ねてきたが，杉浦康平のような先鋭なタイポグラファーはさらに，近代デザインのもとめる均質さについて反省をおこない，不均質さの長所を引き出そうとしてきた。

むすびに

美学という学問は，二つの仕事によって「感性の交通の学」となる。一つは，アートの諸分野について論じるための語への反省であり，もう一つは，身のまわりの形象にそなわる伝達の働きへの反省である。美学がとくに「感性の交通の学」であるということは，異なるものどうしの交通すなわちコミュニケーションをねらうものだということである。もちろんそれは，多くのことを含みうる。異文化どうしの交通のこともあり，異分野どうしの交通のことでもあり，諸個人どうしの交通のことでもある。そして，美学のこうした構想にとって，タイポグラフィは数多くの知見をあたえてくれる分野である。とくに，タイポグラフィにおいて構成 composition の語に注目することが重要なわけは，活字を組むという基本をあらわすだけでなく，音

楽といった他分野との類似をあらわすからである。ここに指摘したように，タイポグラフィにおいて構成の問題は，これまで，対称か非対称かという対立図式で語られてきたし，あるいは，均質か不均質かという対立図式で語られてきた。

哲学の一分野としての美学は，さらに踏み込んで，構成とは何かということを問題としなければならない[23]。簡単にいうと，構成とは，素材をまとめあげる行為であるかぎり，素材にたいして何かを強いる行為であるにちがいない。誇張していうと，構成という行為には，支配がはらまれており，それゆえに，暴力がはらまれている。ただしそうみるときに，私たちは，内からの構成という理想をかかげることができる。すなわち，構成とはたしかに，素材にたいして何かを強いる行為であるが，それでも，素材からの働きかけに応じながら，素材のなかから秩序をもたらすという可能性にかけることはできる。そしてそれがもし成し遂げられたなら，支配という能動はなお維持されるにしても，それ自体において，模倣という受動がはらまれることになる。さらにまた，内からの構成がなしとげられたときには，作り上げられた形象の内部において，生きた交通がみとめられるはずである。すなわち，要素どうしの自由な相互作用がみとめられるはずである。美学がとくにメディア論とも一線を画そうとするならば，形象がどのような交通をもたらすのかを問うまえに，形象がどのような交通をはらむものなのかを問うべきだろう。そこで考えられるのは，たとえば，形態と形態との相互作用だったり，色彩と色彩との相互作用だったり，活字と活字との相互作用だったりする。そのかぎり，形象の内部にみとめられる生きた交通は，小さなユートピアであり，私たちの社会にとって小さな見本となるにちがいない。

註

1　詳しくは次を参照。拙稿「美学という学問への問い」『人文学の現代』創風社出版，2012，30–48.

2　Max Bill, “über typografie”, *Schweizer Graphische Mitteilungen* (April 1946): 193–200. ビル論文は次に再録されている。*max bill, typografie, reklame, buchgestaltung,* ed. Niggli Verlag (Zürich: Niggli, 1999), 160–166.

3　Jan Tschichold, “Glaube und Wirklichkeit”, *Schweizer Graphische Mitteilungen* (June 1946): 233–242. この論文は，チヒョルト著作集に所収されている。Jan Tschichold, *Schriften 1925–1974,* Bd.1, 310–328.

4　出エジプト記32章，旧約聖書翻訳委員会訳『旧約聖書Ⅰ 律法』岩波書店，2004.

5　Josef Müller-Brockmann, *Mein Leben: Spielerischer Ernst und ernsthaftes Spiel* (Baden: Lars Müller, 1994), 36. *Josef Müller-Brockmann, Pioneer of Swiss Graphic Design,* ed. Lars Müller (Baden: Lars Müller, 1995).

6 Josef Müller-Brockmann, *Gestaltungsprobleme des Grafikers,* rev. ed. (Zürich: Niggli, 2003), 8.

7 Müller-Brockmann, *Gestaltungsprobleme des Grafikers.*

8 Joesf Müller-Brockmann, *Rastersysteme für die visuelle Gestaltung* (Zürich: Niggli, 1981).

9 Müller-Brockmann, *Mein Leben,* 42.

10 Emil Ruder, *Typographie - Ein Gestaltungslehrbuch* (Zürich: Niggli, 1967).

11 Ruder, *Typographie,* 18.

12 Ruder, *Typographie,* 232.

13 アリストテレス『詩学』第23章。

14 Jan Tschichold, *Neue Typographie* (Berlin: Bildungsverband der Deutschen Buchdrucker, 1928, repr. Berlin: Brinkmann & Bose, 1987); translated by Ruari McLean, *The New Typography* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1995).

15 Jan Tschichold, *Typographische Gestaltung* (Basel: B. Schwabe, 1935); translated by Ruari McLean, *Asymmetric Typography* (New York: Reinhold, 1967).

16 Tschichold, *Typographische Gestaltung*, 14; *Asymmetric Typography,* 21.

17 Tschichold, *Typographische Gestaltung,* 23; *Asymmetric Typography*, 25.

18 Jan Tschichold, "Über Typographie", *Typografische Monatsblätter* (January 1952): 23.

19 Emil Ruder, "Von Teetrinken, Typographie, Historismus, Symmetrie und Asymmetrie", *Typografische Monatsblätter* (February 1952): 83.

20 Kakuzo Okakura, *The Book of Tea* (New York: Dover, 1964), 30–31. もともと1906年に英語で出版された本である。

21 Herbert Bayer, *herbert bayer: painter, designer, architect* (New York: Reinhold, London: Studio Vista, Tokyo: Zokeisha, 1967): 26.

22 *max bill, typografie, reklame, buchgestaltung*, 60.

23 次を参照。アドルノ『美の理論』大久保健治訳，河出書房新社，2007.