



Title	<書評>ジョン・バーニコート著 羽生正氣訳「ポスターの歴史」1974年9月刊, 美術出版社
Author(s)	中西, 徹記
Citation	デザイン理論. 1975, 14, p. 90-93
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53713
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

書評

ジョン・バーニコート著 羽生正氣訳

「ポスターの歴史」

1974年9月刊、美術出版社

著者、ジョン・バーニコートは1924年英国ウェイブリッジに生れ、オックスフォード大学リンカーン・カレッジで近代史を、王立美術大学で絵画を学び、現在、メイドストン芸術大学で美術史、デザイン史を担当している。

また訳者、羽生正氣氏は当関西意匠学会の会員で、京都工芸繊維大学工芸学部意匠科の専任講師である。

本書はチームス・パドソン社の「芸術の世界」という一般教養叢書の一冊で、テーマは19世紀末葉から現代（1968年頃）に至る約100年間のポスターの通史である。

今日、デザイン時代といわれているにも拘わらず、デザインの学術的研究書は少なく、またポスターの研究書は更に稀である。このようなポスター研究の分野で、たとえ一般教養書という程度のものであるが、一つの通史が生れたということは、ポスター研究家に限らず、デザイン一般の研究にたずさわる者にとっても非常に有意義であり有難いことである。

本書はジュール・シェレ（1836—1933）の初期石版刷ポスターから、現代のコンピューター・プログラムによるポスターまで、凡そ一世紀に及ぶ期間のポスターの流れを273点の図版（そのうち72点はカラー図版）で紹介して行く。そしてその流れは、フランスを発して、イギリスへ、イギリスから再びヨーロッパ本土へ、更に遠くアメリカ大陸へ、そしてまたまたヨーロッパへと蛇行し、その流れは時には東欧共産圏諸国や日本にも及ぶのである。

また、このポスターの歴史は通史とはいえ、年代を追って真直ぐに19世紀から現代へと進むのではなく、19世紀後半のミュシェを代表とするアール・ヌーヴォーを論ずるかと思えば、直ちに20世紀現代のアメリカヒッピーのポスターへと飛躍するように、通史といい乍ら、歴史の時代的な流れより、美術の様式の流れや、芸術運動の動きや、あるいは、芸術思潮の流れに焦点を合せようとするため、著者は本文の中で幾度か、時代的な飛躍と後戻りを繰りかえすのである。

また、著者の広い美術史的視野のおかげでこの書を通じて近代美術史の概要を知るとともに、近代美術史に幾つか挿入されたエピソードも知ることが出来るのである。

このような著者の主旨により、本書の構成は次のようになっている。

第1章 アート・ポスター

初期のポスター

アール・ヌーヴォーのポスター

ポスターと象徴主義

ヒッピー・ポスター

第2章 モダン・ポスターと職業デザイナー

フォーマル・アート運動

装飾美術運動

職業デザイナー

現代、1940年代および1950年代

第3章 ポスターと現実性

表現主義

写実主義

シュルレアリズム

第4章 ポスターと社会

大衆的な語法

ポスターとコメディ

政治、革命、戦争

付録 三次元のポスター

以上、紹介したとおり、この本は単なるポスターの通史ではない。しかし、先にも述べたとおり、一地方、一時代、あるいは、一流派に限って書かれたポスターの研究論文でもない。また、著者はなるべく自分の主義・主張や趣味からではなく、広く材料を各分野に求めようとしている。このように著者の立場は、一流派、一主義に片寄ることなく、平等

で冷靜な学究的態度をくずそうとはしないのであるが、著者のポスターへの関心は、ポスターの持つ、宣伝、廣告といった社会的機能についてではなく、むしろポスターの造形性に向けられているようである。従って、著者バーニコートはポスターと藝術、就中、ポスターを絵画との対比の中で考えて行こうとしている。このような著者の立場から、本書「ポスターの歴史」は19世紀末のブレイ・ビルであるジュール・シェレ（1836—1933）のポスター（1869年“ヴァレンティーノ舞踏場”）を、いわゆる今日的なポスターの始祖とするのである。著者バーニコートは終始、ポスターを単なる公衆伝達のメディア的地位から、「街頭に進出した大藝術」に高められたものとして受けとめようとする。かかる理由から、著者は中世印刷技術の発明と同時に生れた多くのビラ類を敢えてポスターの歴史の始源としてとりあげようとしたのである。また、同じ理由から現代ポスターの大部分を占める写真使用のポスターも、敢えて無視するのである。

だからといって、バーニコートは美術を第一義的とし、ポスターを第二義的に考えるのではなく、むしろ、ポスター独自の造形性の故に、ポスターを第一義的に考えようとするのである。すなわち「19世紀の念入りな自然主義から、多くの20世紀の絵画に見られる簡潔な描写や装飾の変遷は、ポスターという大衆的な語法によってもたらされた新しい自由にも、その何程かを負うているのである。」というように、現代では美術が逆にデザインによって影響されることを指摘している。

そして、デザイン、特にポスターが絵画に影響を与えたというモーメントとして彼がとりあげた「大衆的な語法（ポピュラー・イデオム）」こそ、ポスターの造形言語の欠く可からざる要素であるとバーニコートは強調するのである。

「ポスターは、あいまいなものではあり得ない。後世になってからうじて理解されると、いった個人的な観念を表現することは、デザイナーの作品には許されない。いいかえれば、デザイナーは瞬間的な接触を成功させなければならない。」

「ポスターは、装飾的であると同時に伝達するという機能をもって居り、そのためしばしば大衆的な語法を反映する。」

「人がポスターの基本的な特性を、近接した関係にある絵画やグラフィック画像と区別して見出すのは、この大衆的な表現の領域においてである。」

「諸芸術のなかでポスターにその特異な地位を与えていているものは、この大衆的な語法にほかならないからである。」

バーニコートは「大衆的な語法」をデザイン機能の一つの要素として観念的にとりあげようとするのでもなく、あるいはまた、デザインのある可き姿として理念的に追い求めようとするのでもない。彼は「大衆的な語法」をポスターの造形言語として具体的にとらえよ

うとするのである。初期アート・ポスターでは街頭に進出した大芸術としてとらえ、アル・ヌーヴォーのポスターでは新しい社会、新しい技術、新しい精神を「装飾」によって表現した大衆的語法を讃美する。また象徴主義のポスターでは、大衆が昔から素朴に願っていた「過去と現在、聖なるものと卑俗なものといった同じテーマの異なる様相を同時的に表わすこと」が出来たと述べ、またヒッピーのポスターでは読まないで見る技術、傾聴しないで聞く技術を身につけた1960年代の大衆に適合していることを指摘するのである。またフォーマル・アートのポスターではコミュニケーション・シンボルという国際的な言語を生み出し、表現主義のポスターの大声で叫ぶために使われた太い輪郭線に縁取られた平塗りの強い色彩が大衆にアピールしたことを語り、しかし、一見最も写実的な写真使用的ポスターが余りにも写実的であるため背景の環境から独立しないことを教え、新しい現実性を獲取する道は案外、奇妙な非現実といわれるシェル・レアリズムの中にあるのではないかと示唆するのである。このようにポスターの歴史の中で、いろいろの時代で、いろいろな様式のなかで、夫々の形式でポスターは常に「大衆的語法」を求め、その大衆的な造形言語で人々に語りかけて来たことを例証するのである。

そしてバニコートは「民衆の芸術と、民衆のための芸術とは、表現上の異なる二つの領域であるかも知れない。ポスターは両方のグラフィック的なメッセージを伝播する手段であるが、芸術としてのその主張がなんであれ、それは民衆に語りかけるものでなければならない。」としめくくるのである。

最後に、貢だて、挿絵の説明、註、レイアウトなど原著と殆んど同様に近づけた、訳者である羽生正気氏の努力に会員諸兄姉と共に敬意を表したい。

中西 徹記