

2018 年度

博士論文

主査 濱田 芳治 教授

副査 小川 敦生 教授

副査 澤田 雅浩 准教授 (兵庫県立大学大学院 減災復興政策研究科)

指導教員 秋山 孝 教授

震災に向き合うイラストレーション・ポスター
—記憶の保持と記録の活用を促す表現の二面性を巡って—

多摩美術大学大学院美術研究科

高橋 庸平

目次

序章	4
0-1 研究の目的	4
0-2 各章の構成	6
第1章 日本における震災の現状	7
1-1 日本の地理的特性	7
1-2 地震と震災	9
1-3 震災を記録・展示する施設の調査	10
1-3-1 北淡震災記念公園	10
1-3-2 人と防災未来センター	10
1-3-3 中越メモリアル回廊	11
1-3-4 東京都復興記念館	11
1-4 震災の風化を防ぐ必要性	14
第2章 ポスター表現	17
2-1 ポスターの特徴	17
2-1-1 語源由来	17
2-1-2 ポスターの先行研究	18
2-2 制作目的による分類	21
2-2-1 日本宣伝美術会	21
2-2-2 国際ポスターコンペティション	22
2-2-3 制作目的による分類のまとめ	24
2-3 ポスターと社会の関係	25
2-3-1 ポスターの起源	25
2-3-2 ポスター前史	26
2-3-3 産業革命期	28
2-3-4 戦間期	31
2-3-5 第二次世界大戦後	36
2-3-6 現代	40
2-4 ポスター表現のまとめ	44

第3章 震災表現.....	45
3-1 震災表現の歴史.....	45
3-1-1 古代・中世.....	45
3-1-2 近世・幕末.....	47
3-1-3 近代.....	51
3-1-4 現代.....	58
3-2 震災表現のまとめ.....	66
第4章 震災とイラストレーション・ポスター.....	67
4-1 地震ポスター支援プロジェクト.....	67
4-1-1 プロジェクトの意義.....	67
4-1-2 多摩美術大学3年次の学生作品.....	69
4-1-3 学生作品の分析.....	73
4-2 「千代田区と地震」出品作品.....	77
4-2-1 企画内容.....	77
4-2-2 出品作品の分析.....	77
第5章 イラストレーション・ポスターの二面性.....	83
5-1 コミュニケーション対象の広いアプローチ.....	83
5-1-1 社会・政治ポスター（2005～2016年）.....	83
5-1-2 地震ポスター支援プロジェクト（2009年～）.....	87
5-2 コミュニケーション対象を絞ったアプローチ.....	93
5-2-1 現地調査にもとづく作品制作（2016年）.....	93
5-2-2 東京都墨田区の関東大震災モニュメント（2017年）.....	96
5-2-3 路地尊タイプ雨水利用施設（2017年）.....	102
5-3 受け手と震災をつなぐアプローチ.....	105
5-3-1 「千代田区と地震」出品作品（2018年）.....	105
5-3-2 表現方法の再検討（2018年）.....	108
終章.....	112
図版出典一覧.....	116
参考文献.....	122

序章

0-1 研究の目的

世界でも有数の地震多発国である日本では地震は身近な現象であり、一般的に地面の揺れや崩壊がイメージされる。しかし実際には、地震をきっかけに連鎖する火災や津波、さらには人の油断や不注意によってもたらされる人災が犠牲を大きくしている。本研究では、人災の被害を含めた〈震災〉をテーマに据える。

多くの被災経験を持つ日本では、災害が発生する度に被災状況を教訓として残してきた。この教訓を後世に残す活動は、近年の災害においても引き続き行われている。しかし、こうした情報の蓄積がなされてきているにも関わらず、情報の風化も同時に起きている。風化は時間の経過とともに進行するものであるが、地震による災害は数十年～数百年という単位での地殻付近のプレートの歪み、エネルギーの蓄積により再び発生するものであるため、過去の教訓を後世にどう残すかが大きな課題となっている。

災害の教訓を継承する方法論の記述に関しては、先例として国立歴史民俗博物館による情報システム¹や文化の構築²という観点からのアプローチが見られるが、情報を人々に伝える表現者の視座に関しては、これまで研究されたことはない。筆者はこれまで、社会問題をテーマにしたイラストレーション・ポスターの創作に取り組み、発表を重ねてきた。本研究でも、筆者自身が経験として行ってきたイラストレーションの創作表現を中心に論の展開、検証を図る。

イラストレーションとは、描くことを基本としたビジュアルコミュニケーションであり、幅広い用途で利用されている。例えば、説明書や図鑑に描かれるイラストレーションは、複雑な情報を分かりやすく説明して受け手の理解を助ける。また、物語や詩に添えられるイラストレーションは、本文を補足して読者の想像を膨らませる。そして、本の表紙やポスターに描かれるイラストレーションは、コンテンツを簡潔に表現することで受け手の印象に残す。

筆者は活動の一環として、2009年から多摩美術大学イラストレーションスタディーズ³が

¹宮瀧交二「日本における災害の記録化と災害情報継承方法の変遷について」では、災害情報の記録化と継承方法の変遷を踏まえたデジタルデータ保存についての考察が行われている。（参考文献：樋口雄彦 編『国立歴史民俗博物館研究報告 第 203 集 災害の記録と記憶をめぐる資料論的研究』国立歴史民俗博物館、2006 年、pp.47-64）

²東日本大震災における無形文化を主な対象として、地域社会の社会的かつ歴史的な背景に照らした災害によって在来知が受ける影響、地域社会の再建において果たす役割、そして新たな在来知が形成する過程についての研究成果がまとめられている。（参考文献：橋本裕之、林勲男 編『災害文化の継承と想像』臨川書店、2016 年）

³ 多摩美術大学教授 秋山孝の発案により 1998 年にスタートした活動および、それにとまうプログラムの総称。

主催する地震ポスター支援プロジェクトに参加している。このプロジェクトでは毎年、災害を忘れずに記録することを目的としたイラストレーション・ポスターの制作と発表を行い、そのアーカイブを記録し続けている。その参加経験から、震災をテーマにビジュアルコミュニケーションを行うことの難しさと社会的な意義を体感してきた。そして、プロジェクトの目的にある「災害を忘れず」という課題を発想の手掛かりとして、震災の風化を防ぐためのイラストレーション表現に取り組むようになった。

本研究では風化を防ぐためにイラストレーション・ポスターがとるべき表現方法として2つの切り口を見出している。ひとつは、本の表紙やポスターに見られる印象に残す役割である。震災の風化を防ぐためには、不特定多数の人々に震災の情報を焼き付ける必要がある。こうしたイラストレーション・ポスターには印象に残すための〈コミュニケーション対象の広い〉表現が求められる。もうひとつは、説明図や図鑑のように説明する役割である。震災の情報は現実的な被害を抑えるためにある。そのためには、震災の存在を知らせるだけでなく具体的な場面を想定させる必要がある。この場合、印象に残すための〈コミュニケーション対象の広い〉表現よりも、災害の記録を活用するために確実に伝える〈コミュニケーション対象を絞った〉表現が求められる。そこで本研究では、これらの二面性を組み込んだ表現方法をまとめることで、震災の風化による被害を減らすための方法論へと導いていく。

0-2 各章の構成

各章の構成は以下の通りである。

第1章では、本研究の背景となる日本の震災について詳述する。地理的特徴をはじめ、現地調査によって得られた災害の教訓を後世に残すための取り組みから、イラストレーション・ポスターが向き合うべき問題を提起する。

第2章では、ポスターに焦点を当てた考察を行う。はじめに先行研究を手掛かりにポスターを制作目的によって分類し、そこからポスターの社会的役割や効果を示す。さらに、ポスターと震災をつなぐキーワード〈社会〉を軸に歴史を探ることで、イラストレーション・ポスターが震災の風化を防ぐための〈コミュニケーション対象の広い〉表現に求められる要素を紐解く。

第3章では、被災経験を残す記録の数々を震災表現と位置づけた考察を行う。震災表現の歴史を通して現状を把握することで、災害の記録を活用するために行われてきた表現の特徴を探る。その特徴から、震災の風化を防ぐために〈コミュニケーション対象を絞った〉表現を行うイラストレーション・ポスターが果たすべき役割を示す。

第4章では、ポスター表現と震災表現の考察から導かれた表現の二面性を切り口に、多摩美術大学で行われている地震ポスター支援プロジェクトを対象とした事例分析を行う。このプロジェクトのために制作された作品の分析を通して、震災に向き合うイラストレーション・ポスターがもたらす効果について考察する。

第5章では、これまでの考察を踏まえた自作論へと展開する。自作では〈コミュニケーション対象の広い〉表現と〈コミュニケーション対象を絞った〉表現を巡る試行錯誤を繰り返してきた。それらビジュアルコミュニケーション上の工夫を掘り下げることで、自作において震災に向き合うイラストレーション・ポスターに求められる二面性を組み込んだ展開事例を示す。

終章では結論として、震災の風化による被害を減らすために震災に向き合うイラストレーション・ポスターに二面性を組み込む方法論をまとめる。そこから、イラストレーション・ポスターを用いる意味や社会的な役割を示す。

最終目的として、グラフィックデザインの一分野であるイラストレーション・ポスターを用いて、こうした震災の風化による被害を減らすための方法論を確立する。

第1章 日本における震災の現状

1-1 日本の地理的特性

世界の震源分布 [図 1-1] によると、日本の面積は世界の面積の1%未満にもかかわらず、世界の地震の約1割が日本の周辺で起きている⁴。つまり、世界的に見ても地震の危険度が高く、日本全国のどこにいても被害を受ける可能性があることを示している。

そのため、政府は対策として中央防災会議を設置して防災基本計画の作成や防災に関する重要事項の審議を行っている⁵。また、文部科学省に設置された地震調査研究推進本部⁶は地震活動の評価を公開し、気象庁は2007年10月1日から人的被害の軽減を目的とした緊急地震速報⁷の一般向け提供を開始するなど、防災意識向上のための取り組みが行われている。

さらに、日本は国際的にも防災分野で世界を牽引している。1998年にはアジア防災センターを兵庫県神戸市に設立し、阪神・淡路大震災の教訓をはじめとした災害教訓をアジア地域と共有している。また、2015年3月に仙台市で開催された第3回国連防災世界会議ではホストとして進行を務め、国際的な防災の取組指針となる「仙台防災枠組2015-2030」の合意交渉においても中心的な役割を果たしている。

また、学術的な研究分野においても科学や歴史の分野を中心に多くの被災経験が活かされている。その成果は、中央防災会議による「災害教訓の継承に関する専門調査会による報告書⁸」からも知ることができる。

これらの取り組みを可能にしているのは、日本が数多くの被災経験を重ねているからである。日本で発生する地震が多い理由は、地球の表面を覆うプレートの運動によって地球上のさまざまな変動を説明するプレートテクトニクスの理論によって説明される。日本列島は北米プレート、ユーラシアプレート、太平洋プレート、フィリピン海プレートという4つのプレートがひしめき合う場所に位置し、さらに3つのプレートが1点で接しているトリプルジャンクションと呼ばれる場所が2箇所もあり、特殊な環境にあるといえる。

また、1996年から2005年、そして2006年から2015年の間に日本付近で発生した主な

⁴ 文部科学省 研究開発局 地震・防災研究課『全国地震動予測地図2016年版』付録2 (PDF)、p.1

⁵ 内閣府 (中央防災会議) <<http://www.bousai.go.jp/kaigirep/chuobou/>> 2016年10月1日参照

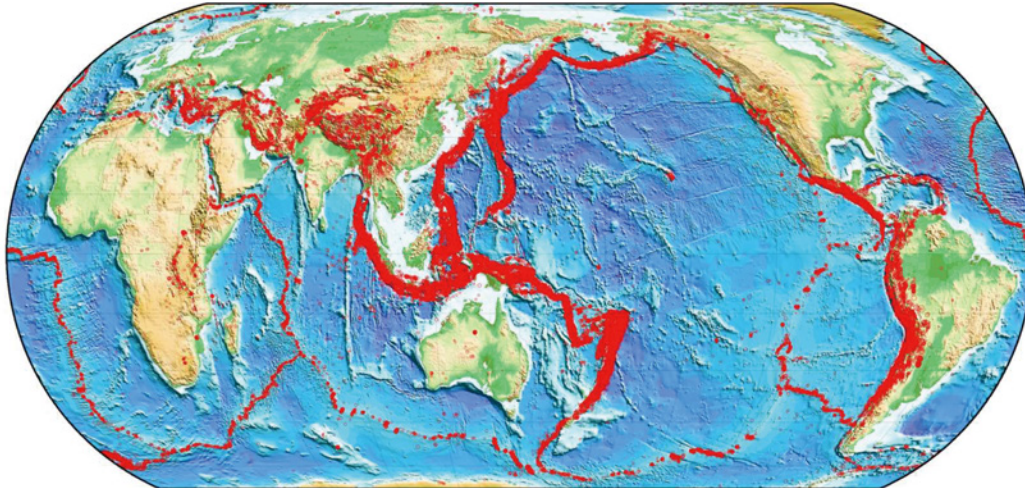
⁶ 地震調査研究推進本部 (文部科学省研究開発局・防災研究課) <<http://www.jishin.go.jp>> 2016年10月1日参照

⁷ 気象庁 (緊急地震速報について) <<http://www.data.jma.go.jp/svd/eev/data/nc/>> 2016年10月1日参照

⁸ 内閣府ウェブサイト、防災情報のページ <<http://www.bousai.go.jp/kyoiku/kyokun/kyoukunnokeishou/>> 2017年8月21日参照

被害地震の震央を円で示した分布 [図 1-2、図 1-3] を比べると、被害地震が過去 40 年という短い周期でも繰り返していることも分かる。

世界の震源分布



※ 震源データはアメリカ地質調査所 (USGS)、地形データはアメリカ海洋大気庁 (NOAA) のETOPO5 による。図は GMT (Generic Mapping Tools) を用いて作成した。

図 1-1 : 世界の震源分布

1977 年 1 月から 2012 年 12 月までに発生したマグニチュード 5 以上の地震を赤い丸印で示してある。

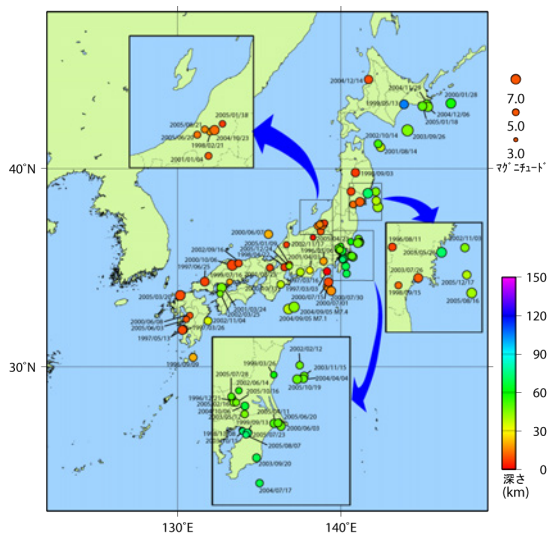


図 1-2 : 日本付近で発生した主な被害地震の震央分布 (1996~2005 年)

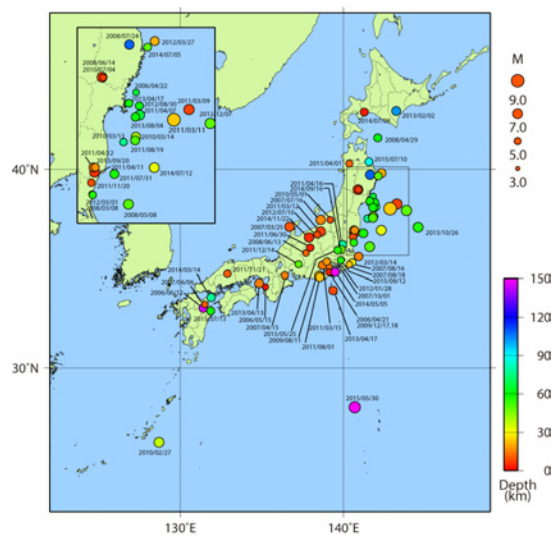


図 1-3 : 日本付近で発生した主な被害地震の震央分布 (2006~2015 年)

1-2 地震と震災

地震とは岩石圏の破壊現象および地表の揺れのことである。地震による直接的被害は斜面の崩壊や家屋の倒壊などの一次災害であるが、火災や津波によって二次災害へと連鎖する。さらに、災害対応の遅れは原発事故での避難や除染、風評被害のような機能的、経済的障害をもたらす三次災害にまで拡大する。これらの地震によって引き起こされる災害を含めて震災と呼ばれる。震災のきっかけは天災であるが、拡大する被害は人の油断や不注意、つまり人災によって発生する。本研究で扱うテーマは、この人災も被害として含むため地震ではなく震災としている。

また、数多くの被災経験を持つ日本では、震災が発生する度に人災を防ぐための教訓が残されている。「おはし⁹」や「津波てんでんこ¹⁰」などの防災教育の標語が典型例であるが、さらに2011年に発生した東日本大震災をきっかけに注目が集まった震災遺構の保存や古くからの地名の再評価、津波記念碑の存在も例として挙げられる。

例えば、岩手県宮古市重茂の姉吉地区では、1896年の明治三陸大津波と1933年の昭和三陸津波の2度に渡って壊滅的な被害を受けた教訓を残すために、大津浪記念碑が建てられている。その石碑に刻まれた「此処より下に家を建てるな」の言葉を守り続けた結果、東日本大震災での津波は漁港から坂道を約800メートル上った場所にある石碑の約70メートル手前まで迫ったものの、建物被害は1件も生じなかった。

こうした事例をきっかけに、近年では全国各地の石碑や寺社をデータベース化する動きも進んでいる¹¹。また、津波記念碑のような直接的な被害の軽減だけでなく、震災の教訓を後世に残す活動もさまざまな組織・団体によって盛んに行われている。

⁹ おさない・はしらない・しゃべらないの頭文字をとった標語。1995年に発生した阪神淡路大震災をきっかけに消防庁が教育指導ガイドラインに掲載し、全国の小学校に広めた。現在では、「おはしも（おさない・はしらない・しゃべらない・もどらない）」や「おかしも（おさない・かけない・しゃべらない・もどらない）」、さらに「おはしもて（おさない・はしらない・しゃべらない・もどらない・低学年優先）」を採用するケースもある。

¹⁰ 1990年に行われた第1回「全国沿岸市町村津波サミット」の山下文男らのディスカッションで生み出され、新聞の社説などで取り上げられるようになった。東日本大震災が発生した2011年には、釜石市で効果をあげたことがメディアに取り上げられた。

¹¹ 国立民俗学博物館、津波の記憶を刻む文化遺産 ―寺社・石碑データベース― (<http://sekihi.minpaku.ac.jp>) 2018年10月10日参照

1-3 震災を記録・展示する施設の調査

本節では、震災の教訓を後世に残す活動について現状を探るため、日本全国の被災地に設置されている被害を記録・展示する施設に着目した。こうした施設には、現在は閉館している施設、追悼や復興祈念の碑、防災拠点の機能が主体の都市公園も挙げられるが、膨大な量になるため、展示機能をもつ施設に絞って〔表 1-1〕にまとめた。

調査の結果、地震の発生年と施設の開設年にはズレがあった。そのため、表では被災地で記録・展示しようとする気運が高まった時期を示すために開設年を基準に並べている。開設順に並べた表からは、兵庫県南部地震（阪神淡路大震災）が発生した 1995 年以降に震災の記録や展示が活発になったことが分かった。

そこで表にまとめた施設の中から、特徴的な施設の現地調査を行った。2016 年 7 月には気運が高まるきっかけとみられる阪神・淡路大震災を記録する「北淡震災記念公園」と「人と防災未来センター」、同年 9 月と 11 月には施設の数が多い新潟県中越地震を記録する「中越メモリアル回廊」、さらに、同年 10 月には最初に設置されたとみられる関東大震災を記録する「東京都復興記念館」を訪れた。

1-3-1 北淡震災記念公園

北淡震災記念公園〔図 1-4〕は 1998 年 4 月 2 日に開館した施設である。特徴は野島断層が保存されている点である。野島断層は施設開設と同年の 7 月 31 日、北淡町新小倉地区の延長約 185m 部分が地震現象と断層活動を理解する場として国指定天然記念物に指定されている。他にも、第二次世界大戦の神戸空襲と阪神・淡路大震災に耐えた防火壁である神戸の壁〔図 1-5〕も保存されている。

施設内には、指定を受けた部分の 5 分の 4 にあたる約 140m の地震断層区間がそのまま展示されている。破壊された道路の舗装や排水路、社の生け垣、食い違った畔や並走する主断層と副断層とその断面、実物とともに展示パネルや模型による解説を見ることができる。阪神・淡路大震災を引き起こした兵庫県南部地震は、断層が横にずれることで観測史上最大の震度 7 を記録した大都市直下型の地震である。その特徴的な被災状況から科学的な分析まで、幅広い角度から体感することができた。

1-3-2 人と防災未来センター

人と防災未来センター〔図 1-6〕は、2002 年 4 月に兵庫県によって設置された後、公益社

団法人ひょうご震災記念 21 世紀研究機構によって運営されている施設である。展示、実践的な防災研究と若手防災専門家の育成、資料収集・保存、災害対応の現地調査・支援、災害対策専門職員の育成、交流・ネットワークの形成を活動内容としている。館内では大型映像の上映、模型の展示、ワークショップなどが行われている。また、数多くの震災遺物や当時の記録となる書類や絵画などの震災関係資料を収集保存しており、分類された資料を掲載した図録も発行している。特徴的なのは、被害状況だけでなく、避難所での生活やボランティア活動にも焦点が当てられている点である。来場者は地震の規模や被害状況、さらに被災者の生活を時系列で追体験できるような工夫がなされている。

1-3-3 中越メモリアル回廊

中越メモリアル回廊とは、4つの施設（長岡震災アーカイブセンターきおくみらい、おぢや震災ミュージアムそなえ館 [図 1-7]、やまこし復興交流館おらたる [図 1-8]、川口きずな館）と3つのメモリアルパーク（妙見、震災、木籠）を拠点に、地域全体を震災情報の保管庫にしようとする試みである。

各所では、震災の記録・展示や記念碑の設置、遺物や遺構の保存だけでなく、地域住民の交流の場としても活用されていた。特に印象的だったのは、震災を新しい産業のきっかけとして地域の活性化を目指す動きが活発だった点である。

1-3-4 東京都復興記念館

東京都復興記念館 [図 1-9] は、関東大震災の際に東京都内で最も被害の大きかった被服廠跡（現 横網町公園）に建てられている。大正関東地震発生から9年後の1931年に、震災記念堂の付帯施設として開館した。震災記念堂は、1952年に東京大空襲など戦災の犠牲者の遺骨も奉安され、東京都慰霊堂に改称している。それにともない、関東大震災に関する資料だけでなく東京大空襲の戦災関連資料も展示されている。

施設内には、震災の様子を描いた絵画のほか、被災物が数多く展示されている。また、大型の被災物を展示している屋外ギャラリーも設けられている。関東大震災による東京での被害の中心は火災によるものであるため、記録・展示のために集められた当時の日用品のほとんどは高熱で溶けていて、原型をとどめていない所が特徴といえる。

開設年	施設の名称	災害の名称	地震発生年月日
1930年	都立横網町公園	関東地震（関東大震災）	1923年9月1日
//	東京都慰霊堂	//	//
1931年	東京都復興記念館	//	//
1992年	根尾谷 地震断層観察館・体験館	濃尾地震	1891年10月28日
1997年	神戸港震災メモリアルパーク	兵庫県南部地震 （阪神淡路大震災）	1995年1月17日
//	仁川百合野町地区 地すべり資料館	//	//
1998年	北淡震災記念公園	//	//
//	錦タワー	東南海地震	1944年12月7日
2001年	奥尻島津波館	北海道南西沖地震	1993年7月12日
2002年	人と防災未来センター	兵庫県南部地震 （阪神淡路大震災）	1995年1月17日
2007年	津波防災教育センター	安政南海地震	1854年12月24日
2011年	長岡震災アーカイブセンター きおくみらい	新潟県中越地震 （新潟県中越大震災）	2004年10月23日
//	おぢや震災ミュージアムそなえ館	//	//
//	川口きずな館	//	//
//	妙見メモリアルパーク	//	//
//	震央メモリアルパーク	//	//
//	木籠メモリアルパーク	//	//
2012年	石巻ニューゼ	東北地方太平洋沖地震 （東日本大震災）	2011年3月11日
2013年 （※）	リアス・アーク美術館	//	//
2013年	やまこし復興交流館おらたる	新潟県中越地震 （新潟県中越大震災）	2004年10月23日
2015年	かしわざき市民活動センター まちから	平成19年（2007年） 新潟県中越沖地震	2007年7月16日

※ 震災関連の展示を開始した年。施設の開設は1994年。

表 1-1：震災を記録・展示する施設一覧



図 1-4：北淡震災記念公園



図 1-5：神戸の壁



図 1-6：人と防災未来センター



図 1-7：おぢや震災ミュージアムそなえ館



図 1-8：やまごし復興交流館おたる



図 1-9：東京都復興記念館

1-4 震災の風化を防ぐ必要性

ここまで挙げた施設の例を通して見ても、地域ごとに特色のある震災に関する情報の蓄積はなされてきているように感じられた。しかし、東京都復興記念館を訪れた際に展示されていたパネル [図 1-10] によれば、運営組織である東京都慰霊協会は「時の経過とともに歴史の中に封じ込まれようとしている」ため「記憶と教訓を次の世代につなげる仕組みを創り出すこと」を事業運営の課題と展望として掲げていた。これはつまり、震災に関する情報は蓄積されてきているにも関わらず、90年近くもの時間が経過したことで風化しつつあることを示している。

この情報の風化については、東日本大震災においても過去の教訓を活かし切れなかった事例が注目を集めた。仙台市若林地区霞目の浪分神社 [図 1-11、図 1-12] は1611年の慶長三陸津波の際、神社の周辺で津波が二手に分かれて引いていったという伝説があり、1702年に津波の浸水域との境目に建てられたとされている。しかし、この伝承は月日の経過とともに忘れ去られ、2011年に発生した東日本大震災では、神社よりも海側に建てられた家々が津波による多くの被害を受けた。

震災を記録・展示している施設を現地調査して得られたことは、風化の問題もまた被害が拡大するという点で人災のひとつと考えられるということ、そして長い年月が経過して世代が変わっても震災情報の風化を防ぎ続けるための工夫の必要性である。

今後の慰霊協会の事業運営

昭和22年3月に財団法人東京都慰霊協会が設立されてから70年が経過した。震災遭難者と戦災殉難者の慰霊法要を永続的に営むために組織された団体であるが、忠霊塔建設事業協会の資産を引き継いだとはいえ、その運営は楽なものではなかった。遺族と都民そして多くの奉仕団体により支えられ、歩んできた70年であった。

これからの事業運営の課題と展望

その1 震災戦災の記憶の風化

平成29(2017)年3月で、関東大震災から93年余、東京大空襲からは72年の歳月が流れた。戦後世代が人口の8割を超える中、震災戦災を経験し、実体験としての記憶を語る人が周りにいない社会になってきている。震災戦災の記憶は、時の経過とともに歴史の中に封じ込まれようとしている。

震災戦災の記憶と教訓を次の世代につなげる仕組みを創り出すことが重要である。

その2 慰霊大法要を支える人々の減少

全国各地の戦災関連の慰霊塔や記念館の維持管理・運営が、遺族の減少や後継者の不足そして資金難のために存廃の岐路に立たされている。遺族のみならず民間有志の尊い寄進と奉仕で成り立っている東京都慰霊堂の大法要も例外ではない。近年、3月10日と9月1日の大法要当日の参拝者の減少が顕著である。

関東大震災100周年を目前に迎える今日、遺族の善意に頼るだけの運営では、いずれ立ち行かなくなる時が来るであろう。将来の慰霊の形を今から探っていく必要がある。

その3 東京都慰霊協会自体の組織強化

慰霊協会は、従前から都や民間会社を定年退職した人を職員として雇用してきた。慰霊大法要を主体に管理運営を行っているのであれば、社会経験豊かな人材によるこの体制で、充分運営できていた。しかし、現在は指定管理者として横網町公園全体の管理運営を任されることとなり、持続的ではあるが状況の変化に的確に対応した管理運営が必要とされている。

このような力を発揮するためには、意欲ある若い人材の確保が必要であり、経験ある者と若い力のバランスのとれた体制づくりが求められている。

図 1-10：東京都慰霊協会「事業運営の課題と展望」展示パネル



図 1-11：浪分神社

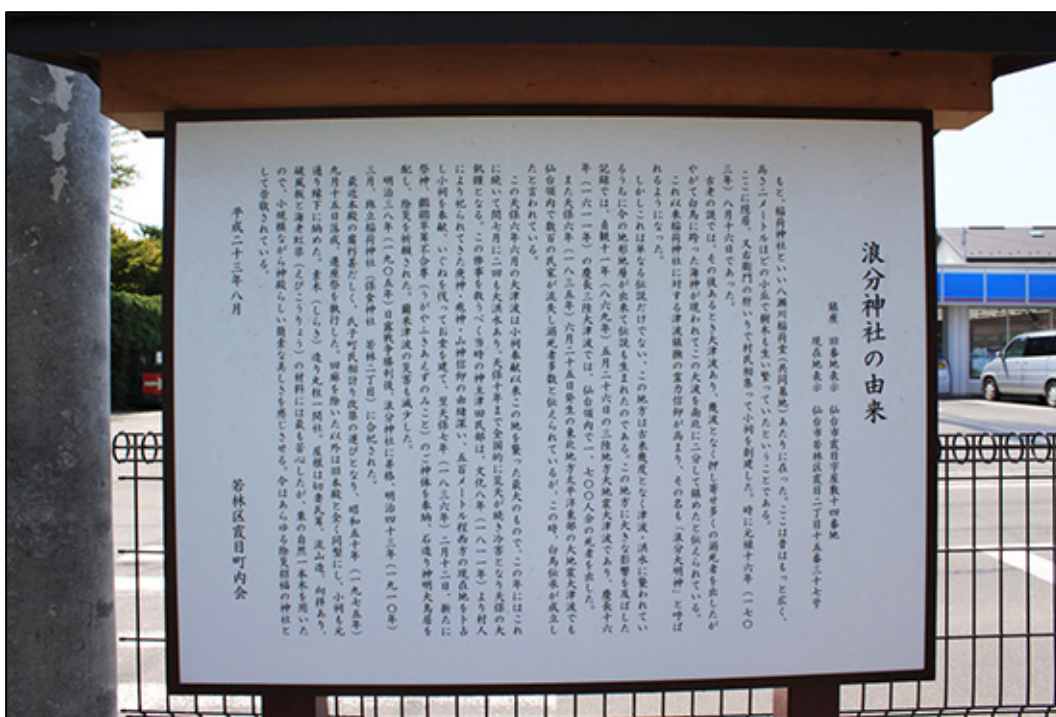


図 1-12：「浪分神社の由来」の説明

第2章 ポスター表現

2-1 ポスターの特徴

自作では、震災の風化を防ぐためにイラストレーション・ポスターを用いている。ポスターとは一般的に「一般公衆への視覚伝達を目的として柱や壁などに掲示される宣伝用の印刷物¹²」であるため、コミュニケーション対象の広い表現が求められる。しかし、具体的な用途や目的などの規定については曖昧な部分が多い。そこで、はじめにポスターの特徴を示しながら、社会におけるポスターの役割や効果を見ていく。

2-1-1 語源由来

日本語では貼り紙やビラとも呼ばれるポスターは「告知や広告のために公共の場に掲示される印刷物または書面¹³」を示す英語の poster に由来する外来語である。また、ビラもポスターと同様に英語の bill に由来する。さらに、別の言語に翻訳するとフランス語ではアフィッシュ (affiche)、ドイツ語ではプラカート (plakat)、スペイン語ではカルテル (cartel)、イタリア語ではマニフェスト (manifesto) となる。これらの言語や意味、語源由来を [表 2-1] にまとめた。

語源や由来は、柱・壁などの掲示場所、紙・パピルス・カードといった素材や形状に関する特徴を示している。さらに、勘定書・企業連合のような商業的用途、勅書・公示・プラカード・宣言書といった政治的用途で用いられてきたことも分かる。

¹² 『日本国語大辞典 第二版 第12巻』小学館、2001年、p.100

¹³ OED Third Edition, December 2006 (<<http://www.oed.com/view/Entry/148478>>2016年9月8日参照。以下原文。"A printed or written notice posted or displayed in a public place as an announcement or advertisement."

	ポスター poster	ビラ	アフィッシュ affiche	プラカート plakat	カルテル cartel	マニフェスト manifesto
言語	英語	英語からの外来語	フランス語	ドイツ語	スペイン語	イタリア語
ポスター 以外の意味	(貼り紙、ビラ)		(貼り紙、ビラ)	プラカード	企業連合	宣言書、声明文、 政策綱領
語源由来	post: 柱 (英語、古フランス語、 中オランダ語、中低地 ドイツ語) postis: 側柱 (ラテン語)	bill: 勘定書、証券 (英語) bulla: 封印、押印した 文書 (中世ラテン語)	affigo: 添付する (ラテン語) figere: 結びつける (ラテン語)	placard: 壁の漆喰、壁の 貼り紙 (古代フランス語) placken: 繕う、塗装する (中世オランダ語)	charta: 紙 (ラテン語) khártēs: パピルス (ギリシア語) carta: カルタ (ポルト ガル語)、Karte: カルテ (ドイツ語)、 card: カード (英語)、 kartell: 挑戦、連合 (ド イツ語) と同源	manifestare: 公にする (ラテン語) manifestus: 明らかな (ラテン語)

表 2-1：ポスターの語源由来

2-1-2 ポスターの先行研究

紙に印刷された近代のポスターは、19世紀末にアロイス・ゼネフィルダーによって発明された石版印刷術の普及、そしてポスターの父とも呼ばれるジュール・シェレの登場によって花開いた。

日本では、ポスターを受容しはじめた大正時代にはすでに研究対象とされている。《三越呉服店 春の新柄陳列会》[図 2-1] や《東洋唯一の地下鐵道 上野淺間開通》[図 2-2] といった当時の先進的なポスターを生み出したデザイナーの杉浦非水は、ポスターについて以下のような考えを記している。

作者の高尚なる内實的企劃と、其表現が、簡明直截に、廣告宣傳の使命を果たし居るもの¹⁴

またその形は「目的と技術とが、二元的並立¹⁵」と述べていることから、作者の表現技術とポスターの実用性が結びつく点に芸術性を求めていることが分かる。

現代においてもポスターは、メディアが多様化したビジュアルコミュニケーションの中核

¹⁴ 杉浦非水「芸術としてのポスターとは何ぞ」『アトリエ』アトリエ社、1926年、p.65

¹⁵ 杉浦 (1926) 前掲書、p.66

として捉えられている。例えば『日本百科全書¹⁶』でポスターの項を著した武井邦彦は、他媒体の広告メッセージに例のないポスターの特性として「表現形式(色彩や大きさ)、掲出枚数、掲出地域、掲出期間などを任意に設定できるという自由さ」と「豊麗な色彩表現と大面積の迫力」を挙げている。

また「他の広告メッセージと補完しあうことにより、さらには相乗効果を目ざすことにより、イメージを深化・拡大することが可能」であり「ポスターがビジュアル・デザインにおける中核としての地位を失うことはない」とも述べている。

一方で、ポスターは衰退したという意見も聞かれるようになる。『世界大百科事典』でポスターの項を著した評論家の海野弘は「今日では、テレビをはじめとする新しい広告メディアがあらわれ、ポスターは宣伝媒体としてかつてほどの独占的な位置を有してはいない¹⁷」としている。

その背景には、1960年代に市場調査法を取り入れたアメリカの広告代理店の登場がある。技術面ではオフセット印刷と写真製版の技術が改良され、経済的、効率的に写真を使ったポスターやチラシ、ポップが作成可能となり、さらにアートディレクターによって広告宣伝においてポスター作家が何をすべきか指示されるようになった。

この状況について、グラフィックアートや広告を専門とする美術史家のアラン・ヴェイユの言葉を借りれば、技術革新と合理化、分業化にともない、商業広告におけるポスターは「的確に目標を達成するための単なる道具¹⁸」となったのである。このようにポスターを合理性の面から捉えると、掲出期間を過ぎれば消耗品として廃棄されることになる。

しかし、ポスターの中には制作当初の役割を終えた後に保存・記録される例もある。例えば、先に挙げた杉浦のポスターは、素描や雑誌の表紙とともに東京国立近代美術館の所蔵作品¹⁹として保管されている。このようにポスターが収集・保存される状況について、グローバル共有サービスセンターのクリエイティブディレクターであり、ベルリン・コミュニケーション・デザイン大学教授を務めたハインツ＝ユルゲン・クリスターンは「美学の研究対象として、実際的かつ理論的²⁰」なポスターの二次的な価値を示している。

また、これらポスターのイメージは図録やアーカイブをはじめとした各種書籍・雑誌にお

¹⁶ 武井邦彦「ポスター」『日本百科全書 21』小学館、1994年、p.507

¹⁷ 海野弘「ポスター」『世界大百科事典 26』平凡社、2006年、pp.279-280

¹⁸ アラン・ヴェイユ『ポスターの歴史』（竹内次男 訳）白水社、1994年、p.135

¹⁹ 独立行政法人国立美術館 所蔵作品総合目録検索システム（<http://search.artmuseums.go.jp>）2018年10月31日参照

²⁰ ハインツ＝ユルゲン・クリスターン「文化の担い手、ポスター」『隆盛期の世界ポスター展』（大島清次 監修、竹山博彦 編）日本テレビ放送網株式会社、1985年、p.18

いて図版として現在でも複製され続けている。大阪新美術館建設準備室の主任学芸員でデザインを専門とする植木啓子は、グラフィックデザイナーの高橋善丸へのインタビューとメジューメ、講演記録からポスターの特徴を以下のようにまとめている。

ポスター上に展開されるデザインは、グラフィックデザインの基本であり、ポスターは基本媒体である。ポスターに展開された表現は、すべての他の媒体に応用できる²¹

つまりポスターに描かれたイメージは、制作当初の役割を終えた後にも図版として複製、拡散されることでメッセージを発信し続ける可能性があることを示している。



図 2-1：杉浦非水《三越呉服店 春の新柄陳列会》

1914年



図 2-2：杉浦非水《東洋唯一の地下鐵道 上野浅草間開通》

1927年

²¹ 植木啓子「ポスターとグラフィックデザイナーの現在形」『美術フォーラム 21』第 27 号、醍醐書房、2013 年、p.105

2-2 制作目的による分類

美学の研究対象としてのポスターの二次的な価値を示したクリスターンによれば「美術館や出版物の中に置きかえられると、ポスターは本来の役割からはずされ、アクチュアリティを失うが、そうした場ではじめて、その深い内容、本質的特性や傾向などをいっそううまく理解し、把握することもできるようになる²²」。

このようにポスターを美学の研究対象とする例として、展覧会やシンポジウム、図録の作成を行うポスターコンペティションによるポスターの収集と保存が挙げられる。これらのポスターコンペティションでは制作目的による部門分けを行うことで、審査基準を明確化する事例が多く見られる。こうした部門分けからは、本来の役割から外してアクチュアリティを失っても、ポスターに表現されるビジュアルコミュニケーションの方法が制作目的によって異なっていることが伺える。

そこで本節ではポスターコンペティションによる部門分けを総合することで、制作目的の分類を行いながらビジュアルコミュニケーションの違いを把握する。

2-2-1 日本宣伝美術会

日本では1950年代から全国各地のデザイン団体によって、会員の作品発表やデザインの啓蒙活動、新人発掘の場としての公募展が盛んに行われていた。

それ以前は、懸賞公募によるポスター原画の制作が盛んだった。明治時代には三越呉服店²³やカルピス²⁴などの企業による商業的なポスター、戦間期には政府や軍部、外郭団体などの公的機関による戦意高揚、さらに生活向上といった公共的な目的によるポスター原画の懸賞公募が行われている。

しかし、戦後になるとデザイナーが自らを売り込む手段として、展覧会のための自主制作によるポスターの形式がとられる。この形式はフランスのポスター作家レイモン・サヴィニャック²⁵が自らを売り込むために制作したノン・コミッションド・ポスター²⁶が参考にされて

²² クリスターン（1985）、前掲書、p.17

²³ 1911年に三越呉服店が「春の売り出し用ポスター図案懸賞募集」を実施した。1等には橋口五葉の《此美人》が選ばれた。

²⁴ 1923年にカルピス創業者の三島海雲の発案により「カルピス広告用ポスター及図案懸賞募集」を実施。ドイツ、フランス、イタリアの美術家を対象にした懸賞公募。長年使用されたキャラクターマークのデザインは、3等入選のオットー・デュンケル・スピューラーのポスターをもとに作られた。

²⁵ Raymond Savignac、1907～2002、フランス

²⁶ ノン・コミッションド・ポスター（Non-commissioned Poster）とは、作家が主体的に制作したポスターをスポンサーが買

いる。中でも応募点数や影響力において筆頭に位置するのは、日本宣伝美術会（以下、日宣美）による公募展である。

日宣美では、制作目的による応募部門が規定されていた。1954年に行われた第4回展²⁷の募集内容において、公共ポスター（政治・文化・社会等に関するもの）と産業商業ポスター（商品広告、会社広告、観光、PR宣伝等に関するもの）に区分している。さらに1955年の第5回展²⁸では、公共ポスターと区分されていたテーマがより具体的になり、政治的テーマ（平和に関するもの、原水爆に関するもの）と社会的テーマ（共同募金に関するもの、社会衛生に関するもの）に細分化され、産業的テーマ（輸出振興に関するもの、対外観光宣伝に関するもの）を加えた3つが設定された。

その後は、会員出品規定が〈私の仕事〉〈私の提案〉や〈未発表オリジナル作品〉〈実際に使用された印刷物〉のように幾度も変更されながら、デザイナーの地位向上や新人発掘を目的とした職能団体のコンペティションとして権威を増していった。しかし1960年代末に、学生運動の高まりによって展覧会の中止を余儀なくされ1970年に解散した。

2-2-2 国際ポスターコンペティション

日宣美が解散に向かう時期と時を同じくして、世界中でポスターを芸術作品として扱うコンペティションが次々に開催されるようになる。その代表的なものとして、ポーランドのワルシャワ国際ポスタービエンナーレ、フィンランドのラハティ国際ポスタービエンナーレ、日本の世界ポスタートリエンナーレトヤマ、メキシコ国際ポスタービエンナーレ、そしてボリビアポスタービエンナーレが挙げられる。

日宣美と国際ポスターコンペティションの違いは、応募作品が世界中から集められている点にある。ポスターは国際的に用いられているビジュアルコミュニケーションのツールであるため、理解を深めるには国際的なポスターの動向を把握する必要がある。そこで、国際ポスターコンペティションも調査対象に加えて、それぞれの募集要項からポスターの制作目的をまとめた。

1966年からポーランドで開催され、2016年に50周年を迎えたワルシャワ国際ビエンナ

い取って利用する方法である。1949年にベルナール・ヴィユモ（Bernard Villemot、1911～1989、フランス）との2人展によって発表されている。サヴィニャックの代表作《牛乳石鹸モンサヴォン》は、この展覧会がきっかけとなって生まれた。

²⁷ 「第4回日宣美展」（1954年8月7～11日、銀座・松坂屋）

²⁸ 「第5回日宣美展」（1955年8月5～10日、銀座・松坂屋）

ーレは、世界ではじめて行われた国際的なポスター専門のコンペティションである。第1回から第23回までの46年間は、イデオロギーポスター部門²⁹、文化ポスター部門、商業ポスター部門の3部門による募集が行われた³⁰。

続いて1975年からは、フィンランドでラハティ国際ポスタービエンナーレ³¹が開催されている。第1回から第3回までの応募カテゴリーは、社会・理想ポスター部門³²、文化ポスター部門、商業ポスター部門、テーマ部門の4つだった。しかし、1981年に開催された第4回からは社会・理想、文化、商業が1つにまとめられ、テーマ部門との2部門制となっている。例えば、第19回の応募要項では、文化・社会・商業ポスター³³をA部門、環境をテーマにしたオリジナルポスターをB部門としている。さらに、2016年8月に公募された第20回では、文化・思想・社会ポスター部門³⁴、環境ポスター部門、学生または30歳以下対象のテーマ部門、商業ポスターの4部門に変更されている。

日本では、富山県立近代美術館³⁵が主催する世界ポスタートリエンナーレトヤマが開催されている。1985年の第1回から1997年の第5回までは、文化・社会・公共をテーマとしたポスター、企業等の商業ポスターの2部門だった³⁶。さらに、1990年から開催されているメキシコ国際ポスタービエンナーレでは、2014年まで「文化的な話題と活動のポスター」「政治的・社会的な問題に関するポスター」「広告・商業・製品・サービスのポスター」そしてテーマ部門となっていた³⁷。また、2009年から開催されているボリビアポスタービエンナーレでも、メキシコと同内容の部門構成³⁸となっている。

²⁹ ワルシャワ国際ポスタービエンナーレが開催された1966年当時のポーランドは社会主義国であるため〈イデオロギー〉が社会や政治との関係を示す語として用いられたと考えられる。2012年に開催された第23回の応募要項では「国際的な主題、人権、文明の問題、社会的または政治的行為に関する作品」と規定されている。以下原文。“Ideological posters - works concerning universal themes, condition of man, civilization problems, social and political actions”

³⁰ 2014年に開催された第24回の応募カテゴリーでは「2012年から2013年に制作されたポスター」と「学生部門」の2部門制に変更された。

³¹ 2011年の第18回まではビエンナーレ（隔年開催）だったが、2014年からトリエンナーレ（3年に1回の開催）となった。

³² 1977年に行われた第2回カタログより。以下原文。“Social and ideal posters”

³³ 以下原文。“Cultural, social and commercial posters”

³⁴ 以下原文。“Cultural, ideological and social posters”

³⁵ 富山県立近代美術館は2016年に閉館。現在は2017年に移転新築された富山県美術館が主催している。

³⁶ 2000年の第6回以降は、印刷既発表作品がA部門、オリジナル・自主制作作品がB部門と規定が変更された。

³⁷ 2016年開催の第14回では「2015年から2016年に制作されたポスター」とテーマ部門3つに変更された。そのため、引用は2014年開催の第13回応募要項による。以下原文。“A: Posters on cultural topics and activities / B: Posters on political and social issues / C: Posters on advertising, commercial events, products or services / D: Unpublished posters on the topic: Think. Eat. Save. Reduce your food print, global campaign against loss and food waste”

³⁸ 2017年開催の第5回応募要項による。以下原文。“Category A: Posters on cultural topics and activities / Category B: Posters

2-2-3 制作目的による分類のまとめ

次に、前節までに挙げたコンペティションの応募部門を [表 2-2] にまとめた。

これらを概観すると、1970年に解散した日宣美はもとより、国際ポスターコンペティションにおいても1980年代以降になると目的別の部門が徐々に統廃合される傾向にある。その理由は、前節で述べたポスターの衰退に危機感を抱き、存在意義を再検証しようという動きが起きているためと考えられる。この動きは現在も続いているため、今後の動向については静観したい。しかし、ビジュアルコミュニケーションの構造を知る上では、約半世紀という長期間にわたりポスターが担ってきた役割を示す貴重な資料のひとつといえる。

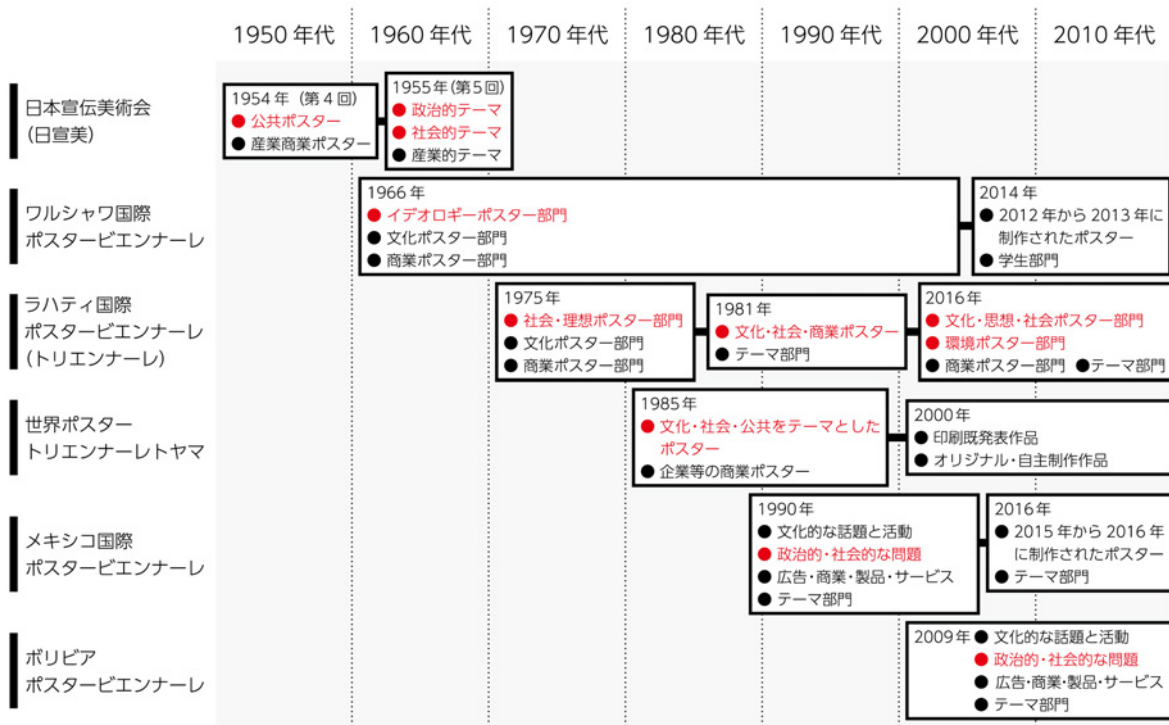


表 2-2：ポスターコンペティションの応募部門

本研究におけるイラストレーション・ポスターが目指す社会・政治ポスターに該当する応募部門を赤字で示した。

on political and social issues / Category C: Posters on advertising, commercial, products or services / Category D: Unpublished posters on the topic: ELECTRONIC WASTE / Category E: Unpublished Animated GIF (Free subject)”

それぞれの部門を類型に分類すると、テーマ部門を除いて〈産業・商業・広告〉〈文化〉そして〈政治・公共・社会・イデオロギー・理想〉の3つのカテゴリーに分けられる。さらに、これら3つのカテゴリーで多く使われている単語をそれぞれ抽出して、本研究ではこれらを商業ポスター、文化ポスター、社会・政治ポスターの3つに規定する。

各カテゴリーにおけるポスターの制作目的をまとめると、商業ポスターは商品やサービスの価値を向上させて購買意欲を向上させることであり、文化ポスターは演目の内容を魅力的に見せて興行への集客を高めることである。そして、社会・政治ポスターの場合は、社会の風潮を反映して施策や道徳を啓発することである。

本研究におけるイラストレーション・ポスターは、このような国際ポスターコンペティションの分類では社会・政治ポスターに該当する作品として制作を行っている。その理由は、震災は社会が抱える問題だからである。そして自作におけるイラストレーション・ポスターは、震災の風化を防ぐための方法として、社会の風潮を反映して施策や道徳を啓発するというビジュアルコミュニケーションの形を目指している。

2-3 ポスターと社会の関係

社会学者のマックス・ギャロは「歪曲やデフォルマシオンもそれ自体が人間の歴史の諸相にほかならず、おそらく最終的分析を経たのちには、本質的な様相を啓示する」として、ポスターを社会の鏡に形容している³⁹。

そこで本節では、ポスターの分類を通してキーワード〈社会〉に着目した。社会の風潮を映し出すポスターが、震災の風化を防ぐためにどのような要素を必要とするのかを歴史的考察から紐解いていく。

2-3-1 ポスターの起源

ポスターの起源については諸説あるが、古いものは古代都市文明にさかのぼる。グラフィックデザイナーでありデザイン評論家でもある濱田増治⁴⁰は、古代エジプトで使用された看板、ヴェイユ⁴¹はギリシアやローマで用いられた法や協約を刻み込んだ板をポスターの起源として、古代都市文明との関わりを示している。

³⁹ マックス・ギャロ (栗田勇監修) 『世界のポスター その歴史と物語』1975年、講談社、p.12

⁴⁰ 濱田増治 「ポスターの発達段階と各特性」 『現代商業美術全集 1 世界各国ポスター集』アルス、1929年、p.28

⁴¹ ヴェイユ (1994) 前掲書、p.7

グラフィックデザイナーのフィリップ・B・メッグズは、ポンペイやヘルクラネウムの遺跡で「ポスター的情報は再使用できるように板の上に書かれ、通りに立てられた⁴²」と述べており、貼り絵や絵入り看板が用いられたことを示している。書かれていた内容は「政治・商業に関する広告⁴³」や「覚え書きや政治的活動の資料、そして外壁上の広告文⁴⁴」であり、これらの内容はポスターの語源由来とも一致する。

2-3-2 ポスター前史

画家のジョン・バーニコート⁴⁵は公示を出すこと自体の起源は古代としながら、ウィリアム・キャクストン⁴⁶が1477年に制作したイギリス最初の印刷広告をポスターのような伝達手段の発展のはじまりとしている。つまりそれは、ポスターのはじまりとして印刷複製技術の黎明期を起源とする説である。15世紀から16世紀の印刷表現としては、印刷技術の大衆化を象徴する木版のトランプ [図 2-3]、ヨハネス・グーテンベルク⁴⁷が活版印刷を用いた『四十二行聖書』 [図 2-4] に代表される、識字率の向上や科学の発展に貢献する聖書、そして18世紀のフランス革命につながる政治的効果を生んだ銅版による諷刺画 [図 2-5] を挙げることができる。これらの印刷表現からは、ポスター発展の背景にある技術の普及と社会的効果が読み取れる。

アンシャン・レジーム期のフランスでは、法律にもポスターに関する記述がある。フランソワ 1 世が1539年に出した勅令では「法は羊皮紙に掲示される。法は羊皮紙に大きな文字で書かれ（中略）最も高い位置に掲出される（中略）それら提出物は保持され、撤去については体罰が課せられる⁴⁸」と定められた。活版印刷による文字だけのものから木版印刷による挿絵入りのものまで登場するこれらのポスターは、教会からの免罪符や国王からの法令・募兵を伝えた。つまりポスターは、権力者の声を民衆に伝令する役割を担っていた。

⁴² フィリップ・B・メッグズ『グラフィック・デザイン全史』（谷本直子 訳）淡交社、1996年、p.51

⁴³ ヴェイユ（1994）前掲書、p.7

⁴⁴ メッグズ（1996）前掲書、p.51

⁴⁵ ジョン・バーニコート『ポスター芸術 その発展と変遷』（布施一夫 訳）洋販出版、1994年、p.8

⁴⁶ William Caxton、1422～1491、イギリス

⁴⁷ Johannes Gutenberg、1397頃～1468、ドイツ

⁴⁸ ヴェイユ（1994）前掲書、p.8



図 2-3：木版のトランプ《ダイヤのジャック》1400 年頃

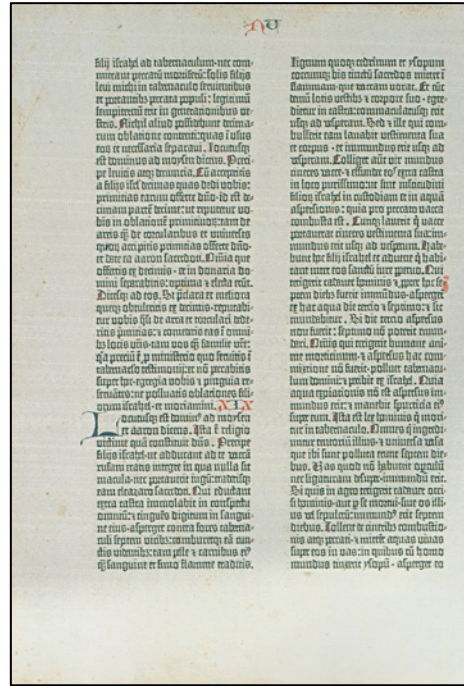


図 2-4：《四十二行聖書》1455 年



図 2-5：諷刺版画《ルターとカタリナ・フォン・ボラ》16 世紀

2-3-3 産業革命期

ギャロ⁴⁹はポスターの始まりを18世紀のフランス革命の前後に定め、ポスターと社会の関係を概観している。また、自身がデザイン評論家でもあるグラフィックデザイナーの勝見勝⁵⁰は、19世紀に勃興した民主主義者による反体制的なポスターの確立以降を、近代ポスターの成立として位置づけている。さらにグラフィックデザイナーの大智浩は、アルタミラ洞窟の原始絵画を公示という点でポスターの起源として紹介しながらも、モンマルトルの画家によってポスターが描かれた19世紀末のパリを近代ポスターのはじまりとしている⁵¹。これらは、いずれも産業革命期を経た多色石版画の普及をポスターの成立条件とする説である。この時期になると掲示に関する制度が整えられ、興行や商業のためのポスターが芸術的な価値を持ち、宣伝効果にも注目されるようになった。

18世紀のパリでは、すでにポスターによって市民に対する集会への参加や蜂起の呼びかけが行われ、商品の売り出しの告知も街中にあふれていた。さらにフランス革命の後の自由競争によって、ポスターのもつ商業的な役割が明確になる。その内容は王や教会からの公示に加えて、金融、商品、劇場や見世物と多岐に渡る。

そのためポスターに対する管理が強化される。1818年に印紙を貼ることを制度化、1830年に政治的な広告を禁止、1843年にはポスターに印刷業者名を明記することが義務づけられた。さらに1881年には街中の壁や公共施設にポスターを貼るため、使用料を徴収されるようになる。そこで掲示スペースを確保するため、広告掲示会社が設立された。

本格的にポスターに絵が描かれるようになるのは1798年にアロイス・ゼネフィルダー⁵²が石版印刷術を完成し、この技術が普及した後である。1866年にはポスターの父と呼ばれるジュール・シェレ⁵³が工房を開き、彩色石版によって劇場や酒類のポスター〔図2-6〕を制作し始める。その後はナビ派の画家やアール・ヌーヴォー、ユーゲントシュティール、アーツ・アンド・クラフツの作家、そして風刺画家や象徴主義、表現主義の画家たちも積極的にポスターを制作するようになる。

これらのポスターは広告という当初の目的を超えて収集の対象となり、特定の画廊で販売

⁴⁹ ギャロ (1975)、前掲書

⁵⁰ 勝見勝「ポスターこの知られすぎたもの」『世界のグラフィックデザイン ポスター・歴史編』講談社、1974年、pp.7-12

⁵¹ 大智浩『ポスターデザイン』美術出版社、1974年、pp.13-14

⁵² Alois Senefelder、1771～1834、チェコ～ドイツ

⁵³ Jules Chéret、1836～1932、フランス

されるようになる。さらに『絵入りポスター（1886～1895）⁵⁴』を著したエルンスト・マンドロン⁵⁵のようなポスター収集家が生まれる。このことから、産業革命期にはすでに消耗品とは異なったポスターの芸術作品として価値が認められる。

19世紀末に制作されたアール・ヌーヴォーのポスター〔図2-7〕は絵画的手法を中心としていたが、20世紀初頭になると宣伝活動に対する効果が求められるようになり表現が変化する。フランスでは、レオネット・カッピエッロ⁵⁶が商品とイメージが結びつけた簡潔なポスター〔図2-8〕を制作し、現代ポスターの様式が誕生する。カッピエッロの後には、アドルフ・ムーロン・カッサンドル⁵⁷〔図2-9〕、シャルル・ルーポ⁵⁸、ジャン・カルリュ⁵⁹、ポール・コラン⁶⁰といったアール・デコを代表するポスター作家たちが登場する。また、ドイツではルツィアン・ベルンハルト⁶¹に代表されるザッハプラカット（即物的ポスター）によって、商品と商品名以外の装飾を排除したポスター〔図2-10〕が制作された。

ポスターに描かれたのは、衛生に関する意識の向上を象徴する製薬会社による衛生用品、モードへの関心を示すデパートやブティックによる衣料品、当時の娯楽であるカフェや劇場、鉄道や海運、飛行機、自動車など交通手段の発達にともなう交通や観光、さらには新聞社や雑誌社が発行した政治的主張や婦人の権利の主張など多岐にわたる。そこには当時のブルジョワジーの生活水準が表れている。

さらに特徴的なものとして、スポーツのポスターが挙げられる。1900年にパリで行われた第2回近代オリンピック夏季大会や1903年から開催されるツール・ド・フランスのためにボート、テニス、自転車テーマにしたポスターが制作されている。これら健康的なスポーツのために作られたポスターでは、軍隊を意識させるような制服や行進の美しさが表現されており、オリンピックのポスターでは平和よりも国家の威信が強く象徴されている。そこには戦間期に利用されるプロパガンダの兆しが見られ、ポスターの有用性が国家にも理解されていたことを示している。

⁵⁴ 1896年発行。原題は“Les affiches illustrées (1886～1895)”

⁵⁵ Ernest Maindron、1838～1895、フランス

⁵⁶ Leonetto Cappiello、1875～1942、イタリア～フランス

⁵⁷ Adolphe Mouron Cassandre、1901～1968、ウクライナ～フランス

⁵⁸ Charles Loupot、1892～1962、フランス

⁵⁹ Jean Carlu、1900～1997、フランス

⁶⁰ Paul Colin、1982～1985、フランス

⁶¹ Lucian Bernhard、1883～1972、ドイツ



図 2-6：ジュール・シェレ

《1894 年謝肉祭、オペラ座》1893 年



図 2-7：トゥールーズ・ロートレック

《ディヴァン・ジャポネ》1893 年

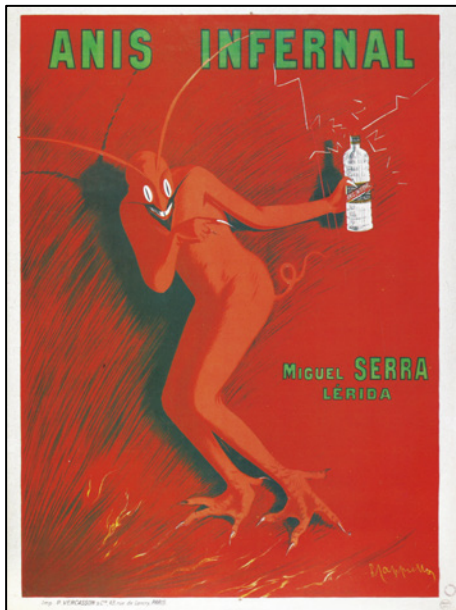


図 2-8：レオネット・カッピエロ

《アニス・アンフェルナル》1905 年



図 2-9：A.M. カッサンドル

《北極星号》1927 年



図2-10：ルツィアン・ベルンハルト《シュティラー・シューズ》1913年

2-3-4 戦間期

第一次世界大戦においては、ラジオのような通信手段はまだ実験段階にあり、ポスターが主要なプロパガンダの手段だった。消費者に商品を買わせるためというポスターの商業的な宣伝効果は、国家のために行動させるというテーマに置き換えられた。

ポスターの内容は、英雄や女神を連想させる人物像によって戦争を神話や物語のように見せることで、戦争を正当化して徴兵や戦時公債を募るものだった。同盟国（ドイツ、オーストリア、ハンガリー）では、ベルンハルトやルートヴィヒ・ホルヴァイン⁶²によって軍人の権威を象徴するポスター〔図2-11、図2-12〕が制作されている。これらのポスターでは、商業、文化ポスターに用いられた様式を取り入れて兵士が描かれ、潜水艦の乗組員や飛行兵を英雄のように表現している。

連合国（イギリス、フランス、アメリカ）のポスターでは、バンドワゴン効果を用いて受け手に不安を与えることで扇動を行っている様子がうかがえる。イギリスのアルフレッド・リー⁶³による募兵ポスター《英国は君を必要としている⁶⁴》〔図2-13〕は、実在の人物がもつイメージを利用した象徴的なポスターである。

このポスターでは、英国陸軍大臣ホレイショ・キッチナーが正面に向かって指差す姿によ

⁶² Ludwig Hohlwein, 1874~1949、ドイツ

⁶³ Alfred Leete, 1882~1933、イギリス

⁶⁴ 以下原題。"Your country needs you"

って民衆を扇動している。アメリカのジェームズ・モンゴメリー・フラッグ⁶⁵は、リートのポスターから着想を得て《アメリカ陸軍には、君が必要だ⁶⁶》[図 2-14] を制作した。このポスターでは、主役をキッチナーからアメリカを象徴する架空の人物のアンクル・サムに置き換えている。

民衆文化もポスターのプロパガンダで利用されている。開戦早々ドイツに敗北した帝政ロシアは、モスクワの出版社による《今日のルポーク》[図 1-15] やロシア通信社による壁新聞の機能を持った《ロスタの窓》[図 1-16] といったポスターを用いて愛国プロパガンダを扇動した。その制作にはウラジーミル・マヤコフスキー⁶⁷やカジミール・マレーヴィチ⁶⁸などの前衛芸術家が動員され、識字率の低い当時の民衆にも有効なルポークと呼ばれるロシアの民衆版画を模して作られた。

また、1921 年には内戦の多くが終結し、ウラジーミル・レーニン⁶⁹指導のもとネップ（新経済政策）が施行される。識字率の低い国民を教育する方法のひとつとして映画産業の振興がはじまる。第一次ロシア革命 20 周年記念としてセルゲイ・エイゼンシュテイン⁷⁰が監督した《戦艦ポチョムキン》に代表される、映画興行のためのポスター [図 2-17] も制作された。

ソビエト連邦のヨシフ・スターリン⁷¹の指導で第一次五カ年計画が実施された 1928 年の後には、グスタフ・クルーツィス⁷²《男女の労働者よ、皆ソビエトの改選へ》[図 2-18] のようにフォトモンタージュの技法が用いられた。これらは農業に従事するプロレタリアートと都市労働者による工業化や近代化の共有という理想像を表現するポスターである。こうした帝政ロシア、ソビエト連邦の動きも戦間期のポスターを特徴づけている。

日本では、政府や軍部が第一次世界大戦における諸外国の宣伝活動からその必要性を認識し、ポスターの収集と研究を行っている。1921 年には、朝日新聞社がイギリス、アメリカ、ドイツ、フランスから収集した戦時ポスター約 6,000 点の中から 3,000~4,000 点を選び、東京と大阪で大規模なポスター展を開催している。こうしたポスターの収集と研究の成果は、第二次世界大戦でのプロパガンダにも利用されることになる。

⁶⁵ James Montgomery Flagg, 1877~1960、アメリカ

⁶⁶ 以下原題。"I WANT YOU FOR U.S. ARMY"

⁶⁷ Vladimir Mayakovsky, 1893~1930、ロシア帝国~ソビエト連邦

⁶⁸ Kazimir Malevich, 1878~1935、ロシア帝国~ソビエト連邦

⁶⁹ Vladimir Lenin, 1870-1924、ロシア帝国~ソビエト連邦

⁷⁰ Sergei Eisenstein, 1898~1948、ロシア帝国~ソビエト連邦

⁷¹ Joseph Stalin, 1878~1953、ロシア帝国~ソビエト連邦

⁷² Gustav Klutsis, 1895~1944、ロシア帝国~ソビエト連邦

1928年2月、普通選挙法にもとづく第1回普通選挙が行われる。国家が公認するはじめての掲示物として、ポスターが選挙運動のメディアに用いられる。さらに1930年代に入ると、民間企業に加えて、官公庁や軍がポスターに関心を示し、戦間期には戦意を高揚させるためのポスターが作られる。画壇の大家がポスターを手がけること自体に高い広報効果があったため、原画制作に画家が起用された。こうした画家の手によるプロパガンダ・ポスターが一般の目にも見られるようになるのは1937年の日中戦争開戦以降である。1937年秋、政府は国民精神総動員運動を普及させる目的で横山大観と竹内栖鳳の原画によるポスター〔図2-19、図2-20〕が制作されている。

一方で、生活向上を訴える公共的なポスターも制作される。内務省社会局の外郭団体である産業福利協会が、労働災害の防止や健康・保健、衛生に関するポスター用原画の懸賞公募を行い、ポスターを多数発行している〔図2-21、図2-22〕。ポスター用原画の懸賞公募が頻発化すると、同じような作品が入賞・入選するようになる。その内容は募兵、物資の節約と供出、国債の購入と貯蓄、戦意高揚や銃後の備え、軍事的な各種記念日である。政府や軍部、外郭団体などの公的機関が主な依頼主であるが、民間企業や団体が発行したポスターにも戦意高揚を狙った内容や表現が見られる。



図2-11：ルツィアン・ベルンハルト
《戦時国債キャンペーン》1917年



図2-12：ルートヴィヒ・ホルヴァイン
《航空隊！》1942年



図 2-13：アルフレッド・リート
《英国は君を必要としている》1914 年



図 2-14：ジェームズ・モンゴメリー・フラッグ
《アメリカ軍には、君が必要だ》1917 年

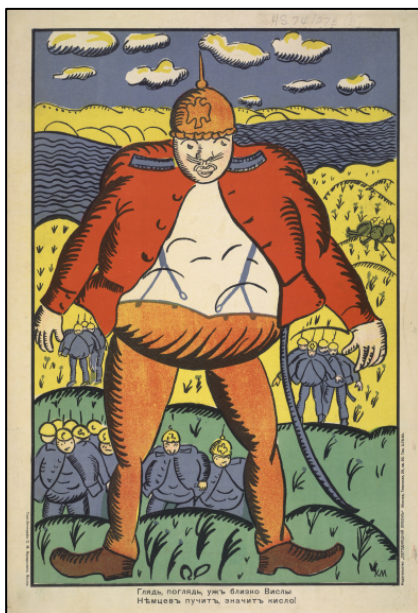


図 2-15：カジミール・マレーヴィチ（絵）、
ウラジーミル・マヤコフスキー（文）
《今日のルポーク「見ろ、見ろ、ヴィスワ川はもう近い
ドイツ兵はふくれている、つまり不満なのだ！」》1914 年

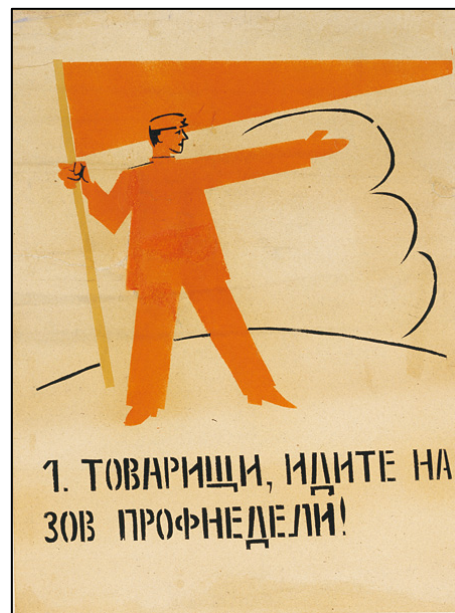


図 2-16：ウラジーミル・マヤコフスキー
《ロスタの窓「同志たちよ、労働組合活動週間に参加せよ！」》
政治教育総局 No.17
「労働組合活動週間労働組合を強化せよ！」1921 年



図 2-17：ウラジーミル&ゲオルギー・ステンベルク
《戦艦ポチョムキン》ポスター、1929年



図 2-18：グスタフ・クルーツィス
《男女の労働者よ、皆ソビエトの改選へ》1930年



図 2-19：横山大観《国民精神総動員—天壤無窮》
1937年、帝国政府



図 2-20：竹内栖鳳《国民精神総動員—雄飛報国之秋》
1937年、帝国政府



図 2-21：内務省社会局 産業福利協会

《健康は幸福の源 国家の為に妻子の為に健康第一》

1927 年



図 2-22：内務省社会局 産業福利協会

《昔の戦にや鎧とかぶと 今の仕事にや保護武装！》

1828 年

2-3-5 第二次世界大戦後

第二次世界大戦後には、平和を訴えるポスターが数多く制作された。ユダヤ人の迫害 [図 2-23、2-24] から核兵器 [図 2-25、図 2-26]、ベトナム戦争 [図 2-27] を訴えるポスターのように、社会への強い憤りが文化圏の異なる人々にも伝わるようにジェスチャーや表情によって表現されている。

また、ギャロによって「20 世紀を通じてみても、未来派の芸術運動からナチズムまで、ナチ親衛隊の掲げた髑髏のしるしから現代の原子爆弾の危機や公害を告発するポスターにいたるまで、死を表す手法として頭蓋骨が絶えず用いられる⁷³」と指摘されるように、死や破壊といったネガティブなイメージを繰り返し登場させることで、当時の社会が抱える問題を明るみに出そうとする点も、これら平和を世界に広く訴えるポスターの特徴である。

同時期の日本では、展覧会のための自主制作という形で公共ポスターを公募した日宣美の

⁷³ ギャロ (1975) 前掲書、p. 279

活動に注目したい。例えば、日米関係 [図 2-28]、漁民による米軍基地反対闘争 [図 2-29]、国際原子力平和利用会議 [図 2-30]、ベトナム戦争 [図 2-31] をテーマにしたポスターによって、当時の風潮を反映するようなイメージが生み出された。

政治的なポスターでは、特徴のひとつとして象徴的な人物像の構築に大きな影響を与えた点が挙げられる。中華人民共和国が建国された 1949 年以降のプロパガンダでは、その最高指導者である毛沢東のイメージが神格化にまで至る様子を伺うことができる [図 2-32]。また 1959 年のキューバ革命を指導した革命家チェ・ゲバラの肖像は、反体制運動の象徴として繰り返し使用されている [図 2-33]。

パリ五月革命における学生運動では、エコール・デ・ボザールのアトリエを占拠した学生たちによるアトリエ・ポピュレール（民衆の工房）が制作したポスターも象徴的な人物像を創出している。反体制運動のために匿名、合作によって 1 日に 2,000~3,000 枚のポスターがシルクスクリーンで 1 色刷りされ、街頭に貼り出された。当時の大統領であるシャルル・ド・ゴールの大きな鼻を揶揄する [図 2-34] など、皮肉を込めたインパクトのあるビジュアルによって、反体制運動を象徴するポスターを数多く生み出している。

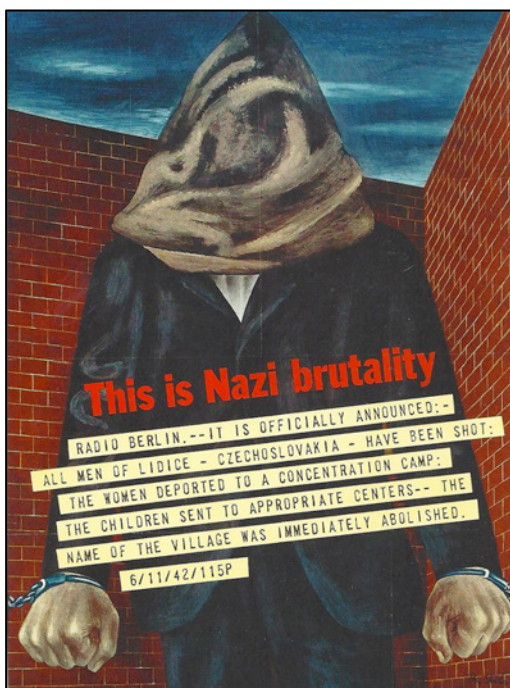


図 2-23 : ベン・シャーン《これがナチの残虐行為だ》
1943 年

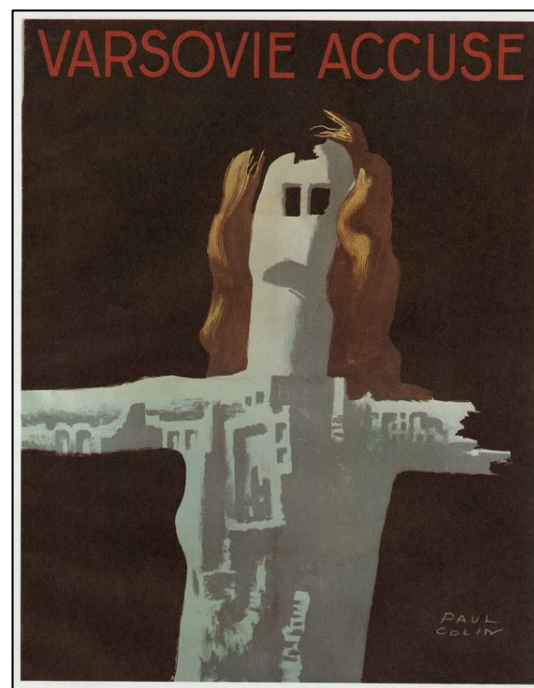


図 2-24 : ポール・コラン《ワルシャワは告発する》1946 年



図 2-25：ハンス・エルニ《核戦争反対》1954年



図 2-26：ベン・シャーン《水爆実験反対》1960年



図 2-27：シーモア・クワスト《End Bad Breath》
1967年

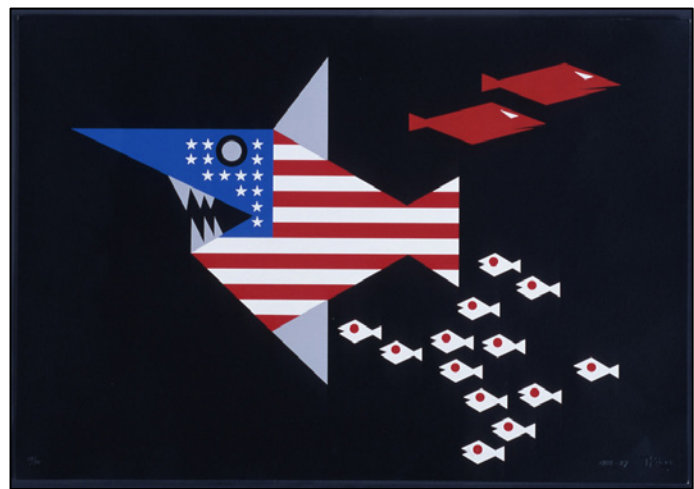


図 2-28：河野鷹思《Sheltered Weaklings...Japan》1953年



図 2-29：粟津潔《海を返せ》1955 年

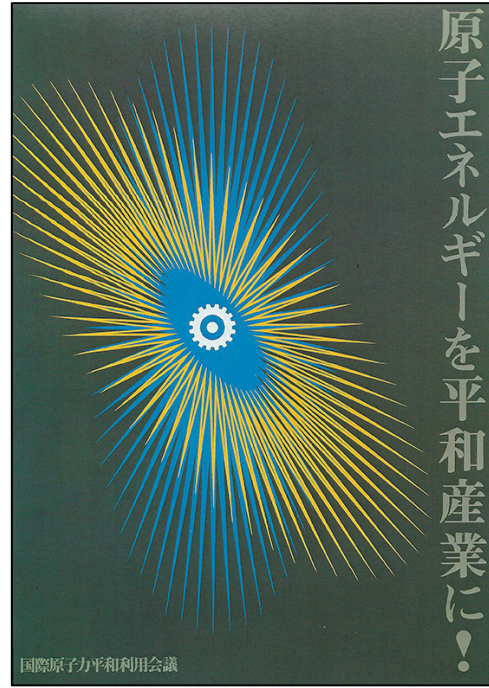


図 2-30：亀倉雄策《原子エネルギーを平和産業に！》
1956 年

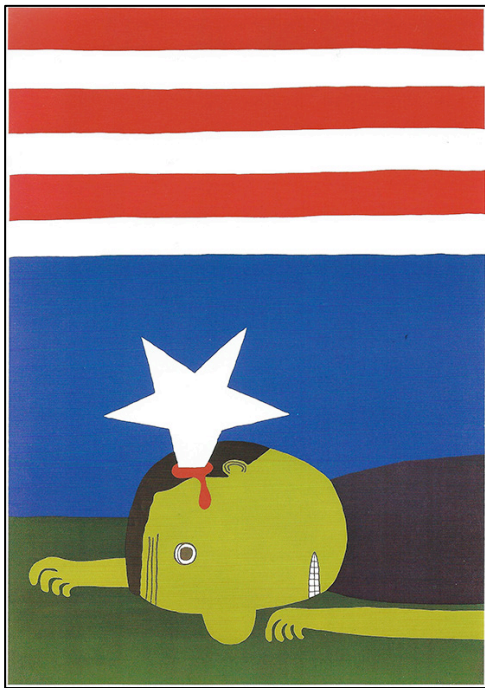


図 2-31：和田誠《ベトナムの子どもを支援する
会のために》1968 年



図 2-32：中国映画発行会社（発行）《毛主席は心の赤い太陽》1966 年

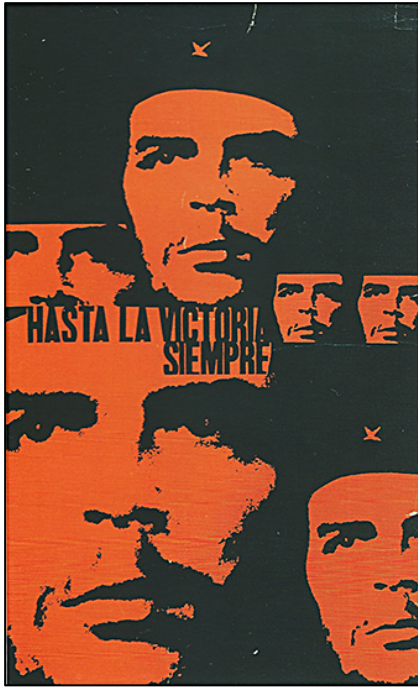


図 2-33：アントニオ・ペレス・ニコ
《常に勝利に向かって》1968年



図 2-34：アトリエ・ポピュレール
《混乱、それは彼だ！》1968年

2-3-6 現代

1960年代以降になると、ポスター専門の国際的なコンペティションが開催されるようになる。特に注目したいのは、1966年に開催され、約半世紀もの長期間にわたって同一の部門でポスターの収集と保存を続けてきたワルシャワ国際ポスタービエンナーレであり、その応募部門の中で社会・政治ポスターに該当するイデオロギー部門を受賞したポスターである。

ワルシャワ国際ポスタービエンナーレの賞には、金賞、銀賞、銅賞、そして特別賞がある。1次審査では国内審査員によって入選が決められ、2次審査では国際審査員によって賞が決まる。[表 2-3]には、イデオロギーポスター部門が設けられていた第1回から第23回までの各回受賞ポスター計64点⁷⁴をまとめた。

特筆すべきは、これらの受賞ポスターの中に公共的なテーマの企画展示のために作られたポスターが少なからず見られる点である。これらのポスターの存在は、自作におけるイラストレーション・ポスターの制作姿勢に大きく影響している。

⁷⁴ シリーズ作品は1点として数えた。

例えば、ワルシャワ国際ポスタービエンナーレで第6回(1976年)に金賞を受賞したミェチスワフ・ヴァシレフスキ⁷⁵の《To be w-or not to be》は、1975年にポーランド文化芸術賞、抵抗運動家国際連盟、ポーランド芸術家協会の合同開催によって行われたポーランド戦勝30周年記念国際ポスターコンペティションの出品作品でもある。さらに、第13回(1990年)に金賞を受賞したアンドレ・フランソワ⁷⁶の《Au Bon Marché 1789》、銀賞を受賞したグンター・ランボー⁷⁷の《1789-1989 Internationale Plakate zu den Menschenrechten》は、フランス革命200周年を記念して66人の国際的なデザイナーの招待出品によって構成された「ARTIS'89 人権と市民権のための国際イメージ展」のために制作されたポスターである。

日本の受賞ポスターでは、1978年に設立された日本グラフィックデザイナー協会(以下JAGDA)が主催する展覧会への出品作品がある。第12回(1988年)に金賞を受賞した松永真《PEACE》は、1986年に開催された「JAGDA ヒロシマアピールズ・平和ポスター展」のためのポスターである。この展覧会は、世界で初めて原子爆弾が実戦使用された広島から世界に平和を訴えるため、JAGDAと広島国際文化財団が1983年から行なっているキャンペーンの一環として開催されている。第15回(1996年)に銅賞を受賞した伊藤豊嗣《知らずにいたこと。》も同様に「JAGDA 平和と環境のポスター展 1995」のためのポスターである。

これら公共的なテーマによるポスターの企画展示は、ポスターのデザイナー自らが社会に働きかける活動の場であり、1970年代から1990年代まで盛んに行われてきた[表2-4]。これらの活動では、社会の風潮を人々の記憶に刻むためのポスター表現、そしてイベントの記録によって、ポスターのイメージを長い期間にわたって残すための試みがなされてきた。

本研究において筆者が制作するイラストレーション・ポスターは、産業発展の道具としての消耗品ではなく、公益を背景に作品としてポスターを制作する点にあると考えている。

⁷⁵ Mieczysław Wasilewski、1942～、ポーランド

⁷⁶ André François、1915～2005、フランス

⁷⁷ Gunter Rambow、1938～、ドイツ































































	1966年 (第1回)	1968年 (第2回)	1970年 (第3回)	1972年 (第4回)	1974年 (第5回)	1976年 (第6回)	1978年 (第7回)	1980年 (第8回)
金賞								
銀賞								
銅賞								
	1984年 (第9,10回)	1986年 (第11回)	1988年 (第12回)	1990年 (第13回)	1994年 (第14回)	1996年 (第15回)	1998年 (第16回)	2000年 (第17回)
金賞								
銀賞								
銅賞								
	2002年 (第18回)	2004年 (第19回)	2006年 (第20回)	2008年 (第21回)	2010年 (第22回)	2012年 (第23回)		
金賞								
銀賞								
銅賞								

表 2-3：ワルシャワ国際ポスタービエンナーレ イデオロギー部門・受賞ポスター

<p>ポーランド戦勝 30 周年記念 国際ポスターコンペティション</p>  <p>ミェチスワフ・ヴァシレフスキ (To be w-or not to be) 1975 年</p>	<p>1975 年 ポーランド戦勝 30 周年記念国際ポスターコンペティション</p> <p>1977 年 良心の囚人年間 1977 国際ポスター展 (アムネスティ)</p> <p>1978 年 現代公共ポスター展 (日本産業デザイン振興会)</p> <p>1980 年 フリーダム'80s ポスター展 (アムネスティ) 青葉益輝の省エネ・ポスター ニューヨーク展</p> <p>1981 年 ユネスコ・ポスター・カレンダー・コンペ/国際障害者年 第 2 回軍縮ポスター国際コンペティション</p> <p>1982 年 世界のポスター 10 人展/テーマ: 緑と人・地球を守ろう</p> <p>1983 年 ヒロシマアピールズ (広島国際文化財団、JAGDA) 平和のためのポスター展 (広島平和記念館、JAGDA)</p> <p>1984 年 '84 JAGDA 平和ポスター展</p> <p>1985 年 アフリカ自然保護ポスター展 平和ポスター展-日本とアメリカ</p> <p>1986 年 JAGDA ヒロシマアピールズ・平和ポスター展</p> <p>1989 年 JAGDA ポスター展・WATER</p> <p>ARTIS'89 人権と市民権のための国際イメージ展</p> <p>1990 年 JAGDA ポスター展「水」</p> <p>1992 年 JAGDA 平和と環境のポスター展「I'm here」 世界エイズ・ポスター展 Rio 92 地球サミット「環境と開発」ポスター展</p> <p>1993 年 JAGDA 平和と環境のポスター展「I'm here.」</p> <p>1994 年 「サラエボ非常事態」ポスター・プロジェクト</p> <p>1995 年 JAGDA 平和と環境のポスター展 1995</p> <p>1998 年 アートによる世界人権宣言ポスター展</p>	<p>JAGDA ヒロシマアピールズ・ 平和ポスター展</p>  <p>松永真 (PEACE) 1986 年</p>
<p>ARTIS'89 人権と市民権のための国際イメージ展</p>  <p>左: アンドレ・フランソワ (Au Bon Marché 1789) 1989 年 右: グンター・ランボー (1789-1989 Internationale Plakate zu den Menschenrechten) 1989 年</p>	<p>JAGDA 平和と環境の ポスター展 1995</p>  <p>伊藤豊綱 (知らずにいたこと。) 1995 年</p>	

表 2-4 : 公共的なテーマによるポスターの企画展示 (1970~1990 年代)

2-4 ポスター表現のまとめ

ここまで、本研究のテーマである震災とポスターをつなぐ〈社会〉をキーワードに、作品として保存・記録されてきたポスターの歴史を紐解いてきた。そこではポスターのデザイナー自らが公益のために社会・政治ポスターを用いて、芸術活動を通して社会の風潮を象徴していた。これらのポスターがもつ社会的役割は核実験・人種差別・エイズ・地球温暖化のように、社会が成長する中で次々に発生する新たな問題の存在を人々の記憶に刻みつけることである。

しかし調査をしてきた筆者自身の実感として、これらのポスターを正しく読み解くには、ポスターに使われた言語や社会背景までを理解する必要性を感じた。例えばワルシャワ国際ポスタービエンナーレの受賞作品として調査したアンドレ・フランソワによる「ARTIS'89 人権と市民権のための国際イメージ展」のポスターは、フランス革命で用いられたギロチンをコンセプトにしている。この作品の意図を読み解くには、フランス革命 200 周年記念という企画の背景についても理解する必要がある。

一方で、賛否や是非、喜怒哀楽といった情感表現は、文字情報を介さなくても理解できた。その理由は、人間や動物の姿態やジェスチャーによって分かりやすく表現することで、人々の興味・関心を引きつけているからである。つまり単純に簡潔さを求めるだけでなく、異なる文化圏でも理解できる幅広いビジュアルコミュニケーションが、社会が抱える問題の存在を知らせるポスター表現の魅力のひとつとなっている。

第3章 震災表現

3-1 震災表現の歴史

本章では自作の制作テーマである震災について、イラストレーション・ポスターで表現する上で求められるコミュニケーションの要素について考察する。世界有数の地震多発国である日本では、震災が発生する度に防災対応の発展とともに多くの記録が残されてきた。そこで、これらの記録を震災表現と位置づけて、その歴史から震災表現の特徴を探りながら考察の手掛かりとする。

3-1-1 古代・中世

日本の史料をさかのぼると、古くは『日本書紀』[図 3-1] に記された 416 年頃に起きた地震が最初の記録とされる。同書には記録上で最初の巨大地震となる 684 年の白鳳地震についても記録されている。また平安時代中期の行政記録『日本三代実録』には、863 年に越中越後地震、868 年に播磨地震、そして 869 年に貞観地震が発生したことが記されている。中でも貞観地震については、東日本大震災との共通性が多いことから近年注目を集めている。

歴史書による記録の他には、随筆の中に地震が記されている。冒頭の「ゆく川の流れは絶えずして」で有名な鎌倉時代の随筆『方丈記』[図 3-2] には、筆者である鴨長明自身の体験として京都を次々に襲った災害が登場する。1177 年の大火、1180 年の飢饉、1181 年の飢饉と疫病、そして 1185 年には文治地震についての記述がある。

つまり震災表現のはじまりは、歴史的事実や体験、伝聞をもとに被災状況を記録した文字による表現だったことが分かる。

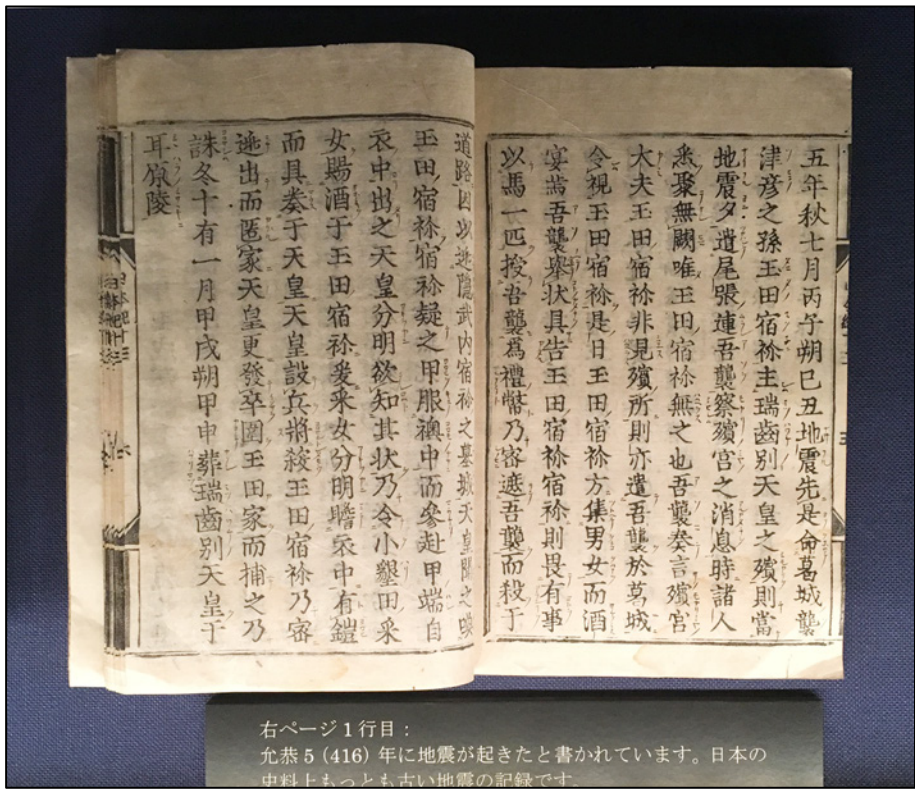


図 3-1：舎人親王ほか 編『日本書紀』720 年成立、1610 年刊

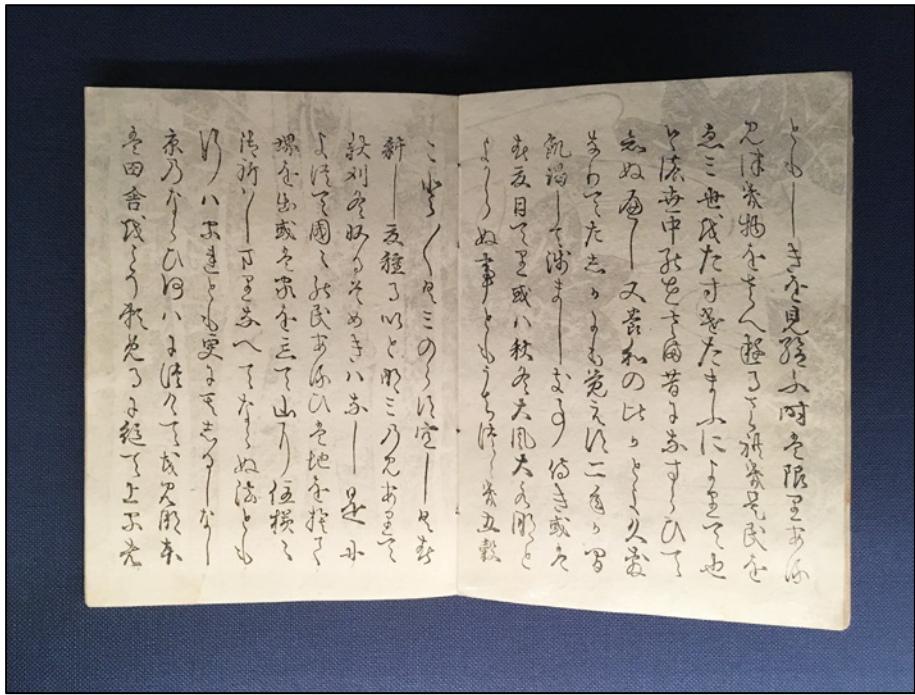


図 3-2：鴨長明『方丈記』1212 年成立、嵯峨本（1596-1614 年頃刊）

3-1-2 近世・幕末

1657年に発生した明暦の大火では、日本ではじめての報道的な意味合いをもった災害文学が登場する。1661年に刊行された浅井了意による仮名草子『むさしあぶみ』では、被災の状況を伝える挿絵も描かれている。その後も飢饉や麻疹の様子が描かれてるようになったことから、この時期に災害情報が視覚化されるようになったとみられる。

1703年の元禄地震、1707年の宝永地震や富士山宝永噴火が発生する頃になると、災害の記録にもとづいて救済を施す手伝普請や国役普請のような制度が整いはじめる。そのため、文字による記録には災害の実態把握や被害の報告のための統計データが残されるようになる。また犠牲者の追悼、被災の経験を後世に伝えるための災害碑が建立されるようになるのもこの時期からである。

1854年の安政東海地震と安政南海地震、1855年の安政江戸地震が発生する頃には、災害に関する情報や記録の出版によって、不特定多数の人々が災害情報を共有するようになる。1855年に刊行された『安政見聞誌』[図3-3]では、安政江戸地震で被災して仮設住宅で暮らす人々、倒壊した家々、地震によって曲がった浅草五重塔の九輪、仮宅で営業する吉原遊郭などを写實的に描いている。これらの災害絵図は現在の報道写真のような役割を担ったと考えられる。

また、江戸時代の震災表現を代表する鯰絵[図3-4]が登場するのもこの時期である。鯰絵とは、安政江戸地震の直後から数ヶ月だけ流行した錦絵であり、写實的な災害の記録が多かった当時の震災表現の中でも異彩を放っている。

鯰絵は主観的に地震現象をとらえた戯画であり、地震鯰の伝説を題材としている。スイスの文化人類学者であるC.アウエハントは、地震鯰登場の背景に「水の表象としての蛇龍から魚すなわち鯰への移行⁷⁸」という民俗信仰があると分析している。さらに民俗学者の富澤達三は、鯰絵に代表的なモチーフとして描かれている鹿島大明神、要石、鯰の関係を次のように読み解いている。

地中深くには大きな地震鯰がいて、普段は鹿島大明神の「要石」の力によって抑えこまれている。ときに要石の下の地震鯰が体を揺さぶったりすると、日本国では地震が起こる。とくに十月は「神無月」といわれ、八百万の神々は出雲大社に集結する。鹿島大明神が留守の間は、恵比寿様が要石を守っている。地震鯰はそのすきを狙って大暴れし、

⁷⁸ C.アウエハント『鯰絵－震災と日本文化』（小松和彦、中沢新一、飯島吉晴、古家信平 訳）岩波書店、2013年、p.141

このため、神無月のころは地震が多いのである⁷⁹

地震鯰を悪の象徴として鹿島大明神が要石で押さえ込むという、流行の初期に多く描かれた構図は、余震の不安や恐怖を取り除く護符としての役割をもっていた。

後期になるとモチーフとして登場する工・商階層の庶民が鯰を懲らしめる図では、地震に対する庶民の怒りが分かりやすく図像化されている。また、復興事業で儲けた職業（建築三職の大工・鳶・左官など）が、金をばらまく地震鯰を庇って暴行を止める様子を描いた諷刺的な鯰絵も登場する。

安政江戸地震の余震が沈静化して江戸の再建が進むとともに、地震鯰のイメージは「悪から善」へと変化していく。しかし当時の出版物は奉行所の検閲が必要にも関わらず、無届けで印刷されていたこともあり、江戸の復興とともに数ヶ月にわたる流行は下火となった。

その後、関東大震災の発生した1923年には北澤楽天の諷刺画 [図 3-5] に登場するなど描かれる機会もあったが、安政期のような流行はなく長い間注目されずにいた。しかし、1964年に C.アウエハントがライデン大学に提出した博士論文がきっかけとなり、日本でも再評価されるようになる。現在では自然現象の科学的な理解が深まってきたにもかかわらず、鯰は地震を象徴するイメージ [図 3-6、図 3-7] として日本国内で定着している。

⁷⁹ 富澤達三「錦絵のちから 幕末の時事的錦絵とかわら絵」文生書院、2005年、p.64

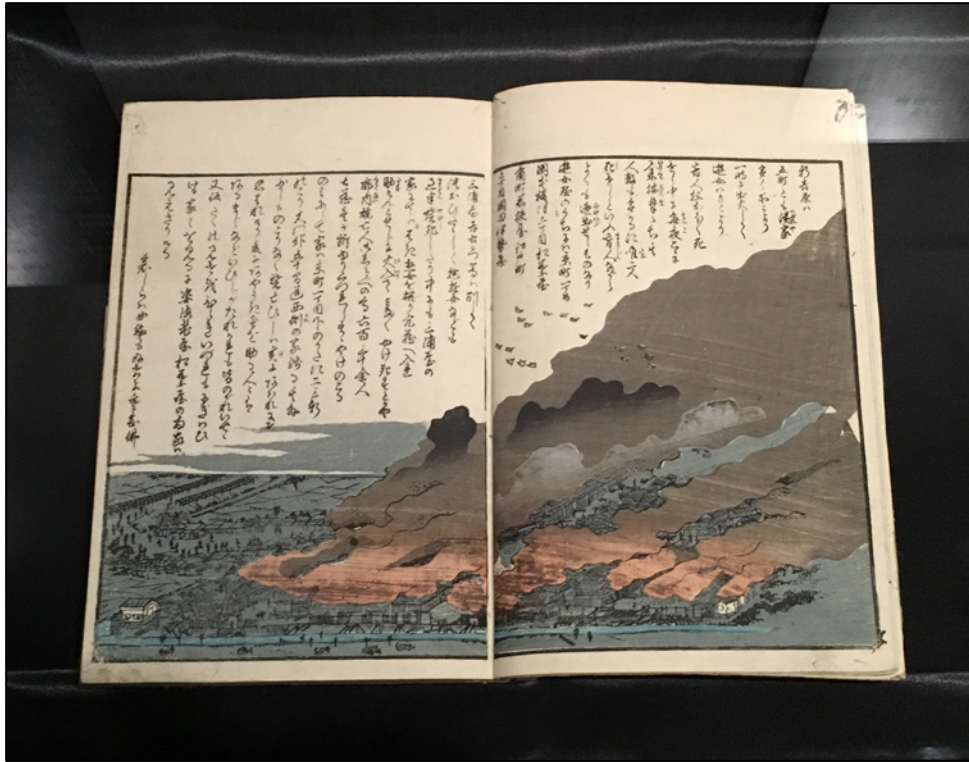


図 3-3：歌川国芳、芳綱ほか『安政見聞誌』1855年



図 3-4：『地震諷刺絵』1855年刊



図 3-5：北澤楽天《地震号》漫画『時事漫画』132号
(1923年10月7日)表紙

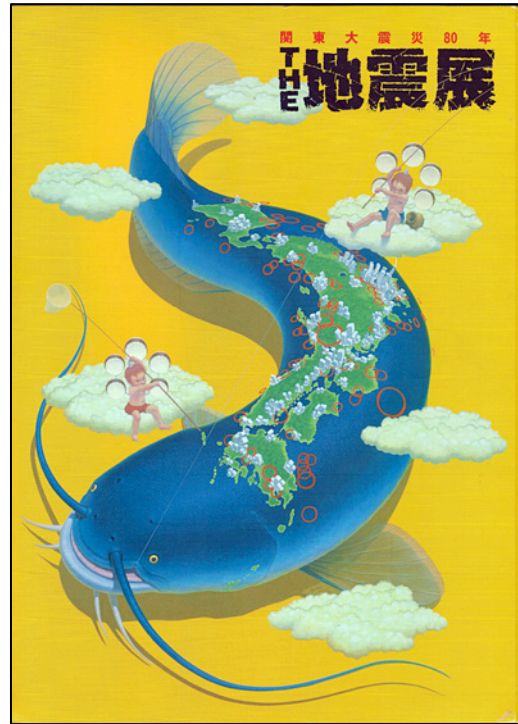


図 3-6：「関東大震災 80年 THE 地震展」図録の表紙、
読売新聞東京本社、2003年



図 3-7：緊急交通路案内板

3-1-3 近代

近代になると、震災表現はひとつの転機を迎える。その代表例が写真による記録である。例えば 1923 年に発生した関東大震災では、新聞や雑誌による情報共有に写真が用いられるようになる。

当時の記録を見ると《猛火に包まれた帝都》[図 3-8] による炎上する東京市の航空写真や《飛行機上から見た丸の内》[図 3-9] のような街を俯瞰する構図での災害報道も見られる。これらの写真の構図は、幕末の『安政見聞誌』と同様の発想によって撮影されている。これらを比較すると『安政見聞誌』のように描かれた街並みは被災状況が強調され、航空写真の方が事実を投影して臨場感を表現しているように感じられる。

このような写真について、関東大震災における視覚的記録を視覚文化論として分析したジェニファー・ワイゼンフェルドは、被災状況を撮影した 2 枚の絵葉書の比較から、写真にも画像加工される可能性があることを示している。

《本所被服廠後惨害前の避難民》[図 3-10] と《丸の内へ避難せる群衆日本橋及神田方面の猛火を望む》[図 3-11] は同じ写真であるが、後者には火災の様子を強調するように彩色が施されている。ワイゼンフェルドはこのような例から「あらゆる表象は主観の層の積み重ねであり、いずれも純粋な歴史的記録と見なすことはできない⁸⁰」として、事実の投影としては信頼性に欠けることを指摘している。

この彩色は、白黒写真では被害の様子が分かりにくいために加工したものと考えられる。つまり当時の写真による震災表現では、事実の投影だけでは意図が表現しきれず、被災状況の強調を目的として加筆されている。この加筆は写真が写実的な絵図の代用としても用いられていたことを示している。

こうした写実的な絵図の代用品としての写真が登場することで、絵図による震災表現の特徴が見えてくる。当時の絵図は、画家や漫画家による展覧会の出品作品に見られる被害状況 [図 3-12]、現場を観察したスケッチに見られる被災者の悲哀 [図 3-13]、当時流行した絵葉書に見られる復興に向かう人々の象徴 [図 3-14] など、技術的に写真に収めることができない瞬間や情感の表現によって関東大震災が捉えられている。

また、中には被災の様子を抽象的な表現によって強調するイラストレーションも制作されている。『大震災画集』の表紙 [図 3-15] では、崩れゆく建物を抽象的に描き、瓦礫を西洋化が進んだ当時の都市を象徴するイメージとしている。また『主婦之友』の表紙 [図 3-16]

⁸⁰ ジェニファー・ワイゼンフェルド『関東大震災の想像力 災害と復興の視覚文化論』（篠儀直子 訳）青土社、2014 年、p.130

では、絵の具の筆致によって火炎の激しさを強調している。これらの絵図では、現場の様子を描くだけでなく、情感を交えた関東大震災のイメージを作り出している。

そして近代における震災表現のもうひとつの転機といえるのが、科学的なデータの収集である。関東大震災が発生する前の 1875 年にはイタリア製の地震計を用いた日本での地震観測が開始され、1880 年には日本地震学会が発足、1884 年には全国で震度の観測が開始されるようになる。さらに 1891 年の濃尾地震をきっかけに震災予防調査会が発足する。

こうした背景から生まれた地震計による観測データ [図 3-17] や被災地域を地図で示した統計データ [図 3-18] が特徴的なのは、自然現象が視覚化されているからである。こうしたデータによる自然現象の視覚化は地震の規模を客観的に捉えていることから、道路の拡張や公園の整備といった復興計画の予算を獲得するための説得材料 [図 3-19] としても用いられた。

写真やデータによる記録の他にも、東京都復興記念館による被災物 [図 3-20] の保存も行われた。これらは当時の日用品であり、屋外ギャラリーには大型の被災物も展示されている。関東大震災による東京での被害の中心は火災であったため、ほとんどが高熱で溶けていて原型をとどめていない。

また、東京都復興記念館のある横網町公園には、犠牲者の追悼と被災の経験を後世に伝えるモニュメントとして小倉右一郎による《悲しみの群像》[図 3-21] が建立されている。他にも東京都江東区の浄心寺にある日名子実三の《蔵魄塔》、東京都中央区の数寄屋橋公園にある北村西望の《燈臺》といった彫刻作品もモニュメントとして作られている。



図 3-8：《猛火に包まれた帝都》

『アサヒグラフ』特別号大震災全記 表紙、1923 年 10 月



図 3-9：《飛行機上から見た丸の内》

『報知新聞』1923 年 9 月 20 日朝刊 第 7 面



図 3-10：《本所被服廠後惨害前の避難民》絵葉書、1923 年



図 3-11：《丸の内へ避難せる群衆日本橋及神田方面の猛火を望む》絵葉書、1923 年



図 3-12：徳永柳州《第一震十二階の崩壊》1923 年頃



図 3-13：竹久夢二 口絵、西條八十 他 著『噫東京』第八版、1924年（初版 1923年）

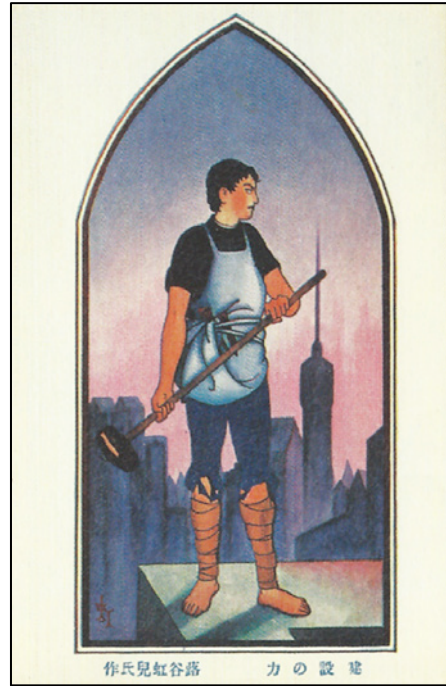


図 3-14：落谷虹児 絵はがきセット《建設の力》『震災画報 第四集』復興編（再販）、1923年



図 3-15：水島爾保布《抽象的な都市風景のなかを逃げる人々》日本漫画会 著『大震災画集』表紙、金尾文淵堂、1923年



図 3-16：岡田三郎助《燃えつつある浅草十二階》『主婦の友』1923年10月号表紙、主婦の友社

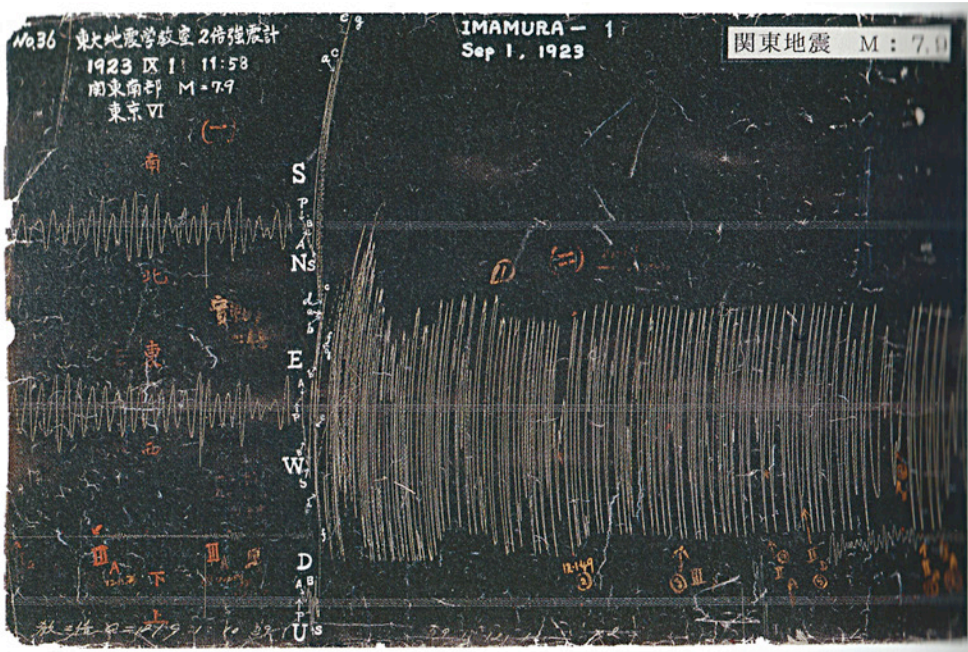


図 3-17：《東京帝国大学（本郷）地震学教室で記録された関東大震災の振動図》1923 年 9 月 1 日

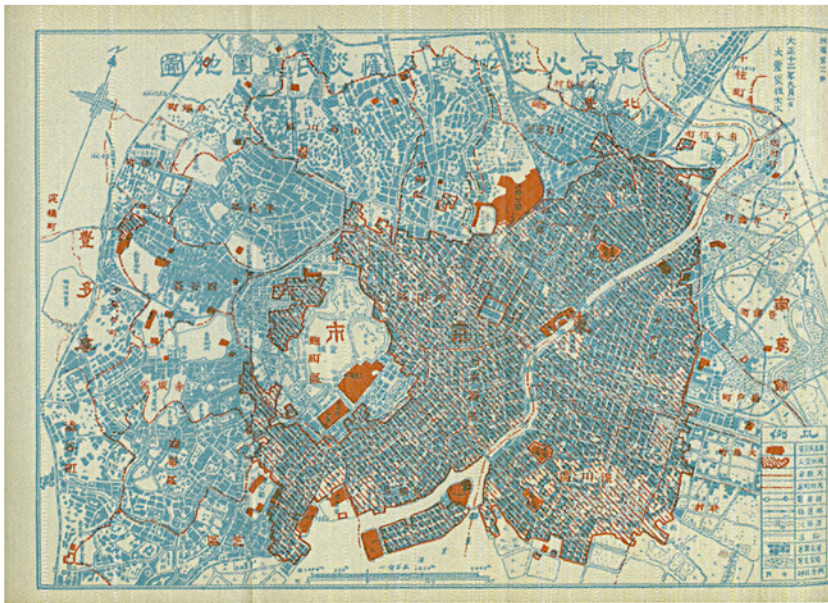


図 3-18：《東京火災地域及罹災民集団地図》大日本雄弁会講談社（編）

『大正大震災大火災』大日本雄弁会講談社、1923 年

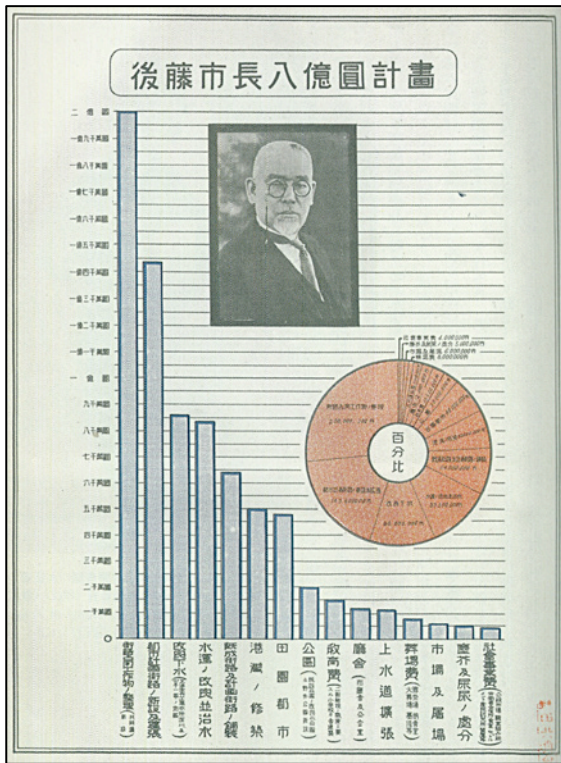


図 3-19：《後藤市長八億圓計畫》日本統計普及会 編
『帝都復興事業大観』上巻第 9 章、日本統計普及会、1930 年



図 3-20：巻きトタン樹木、東京都復興記念館



図 3-21：小倉右一郎《悲しみの群像》1931 年 建立（1961 年 再建）

3-1-4 現代

多角的に震災を捉えた表現が数多く生み出された関東大震災以降、震災の度に地震のメカニズムや防災・減災にまつわる課題の発見が繰り返されていく。1948年に発生した福井地震では気象庁の震度階級に震度7が創設される。1964年に発生した新潟地震では液状化現象、同年の松代群発地震では発光現象が世界で初めて撮影された。1983年の日本海中部地震では来ないと考えられていた日本海側の津波が注目された。

1995年に発生した兵庫県南部地震によって引き起こされた阪神淡路大震災では、福井地震から約半世紀の間を空けて震度7を記録し、神戸には地震がないとする人々の思い込みが根本から覆され、災害ボランティアや震災の痕跡を資料として記録・展示する施設の活動が大きく見直された。

2004年に発生した新潟県中越地震では、ライフラインの切断がメディアに大きく取り上げられた。そして2011年に発生した東北地方太平洋沖地震によって引き起こされた東日本大震災では、想定外の巨大な津波によって原発事故が引き起こされた。

その後も2016年に発生した熊本地震では、前震・本震・余震の区別の難しさが分かった。2018年に発生した大阪府北部地震では、ブロック塀の倒壊事故によって明らかになった安全対策に不備が見られ、同年の北海道胆振東部地震では道内のほぼ全域で大規模停電が発生した。このように地震が発生する度に新たな課題を抱えながら現在に至っている。

これらのメカニズムや課題からは、既成概念をくつがえす出来事こそが大きな災害を引き起こすことを再認識させられる。中でも未曾有の大災害となった東日本大震災では、情報伝達だけでなく、その表現方法に至るまで考える新たな契機となった。そこで本項では、東日本大震災がどのように記録され、伝えられたかを例示する。

はじめに挙げるのは、地震発生から間もない時期の情報伝達である。東日本大震災の被災状況は、報道写真やテレビ、インターネットなど、即時性が高いメディアによって伝えられた。例えば東京電力の福島第一原子力発電所3号機の事故に関する読売新聞の記事[図3-22]では、写真によって白煙が上がる様子を伝えながら、文章で事故内容の詳細を説明している。さらに図表で1号機から6号機までの原子炉の位置や現状を示し、イラストレーションで放射線量が高く人が近づけない3号機と4号機の位置関係を説明することで、写真と文字による情報伝達を補足している。

次に、復興の段階に入った時期の情報伝達を例に挙げる。東日本大震災の被災地では、宮城県の震災復興ポスター [図3-23、図3-24]、岩手県のいわて復興人ポスター [図3-25、図3-26] がそれぞれ発行されている。これらのポスターは、全国の自治体や国の各省庁、公共交通機関や協力を申し出た企業・団体など、県外を中心に配布・掲示された。さらに宮城県

では復興に関する情報を発信するポータルサイトとの連動を行い、岩手県では県内外で岩手県復興ポスター展を開催し、ポスターと連動した動画を YouTube も公開している。これらの企画は県外に向けた中長期的な復興支援への理解促進、県内には復興の気運を高めることを目的として、被災地で復興に取り組む人々の姿を伝えている。

復興の段階になると、遺構や遺物の保存による震災の記録も行われている。その背景には阪神淡路大震災以降、大きな災害に見舞われた地域で研究機関や記念館が設立されて遺物や遺構の保存が活発化したことが挙げられる。1997年に神戸港震災メモリアルパーク、1998年には国指定天然記念物に指定された野島断層の横ずれ〔図 3-27〕を保存している北淡震災記念公園、そして、2002年には防災研究や災害対応の実践に加えて、収集と保存した震災に関する資料〔図 3-28〕の展示を行う人と防災未来センターが開館している。

また、新潟県中越地震においても被災地域を拠点に、土砂崩れや河道閉塞といった被害の様子〔図 3-29〕や避難所生活などを記録する中越メモリアル回廊が開設されている。これらの施設では、災害が発生した時代や地域それぞれの状況を記録して展示されている。

東日本大震災においても、これらの事例を踏まえた遺構の保存に関する議論が行われている。2013年に行われた3.11震災伝承研究会のシンポジウムでは、被災地としての証を残して風化を防ぐこと、被災状況を的確に伝えて減災対策の強化と促進をはかること、経済効果による地域経済の活性化を保存による効果に挙げて震災遺構の必要性を訴えている⁸¹。復興庁では、このような議論を受けて市町村のインフラ復旧や住宅の供給への対処に次ぐ新たな復興のステージとして、東日本大震災の津波による遺構の保存事業を支援する方針を示している⁸²。これまでの支援として、たろう観光ホテル⁸³や明戸海岸防潮堤⁸⁴の保存整備事業に復興交付金を活用している。

一方で、震災遺構は直接的に災害の痕跡を示すため、被災者からは保存に否定的な意見もある。竹沢尚一郎は、住民から反対意見が出ていない施設の共通点として、死者を生まなかった施設である点を挙げている⁸⁵。被災の事実とその記憶を後世に残していくというのは大事

⁸¹ 3.11 震災伝承研究会「震災遺構の保存に向けて」東日本大震災・震災以降シンポジウム 配布資料、2013年、pp.7-8

⁸² 復興庁「震災遺構の保存に対する支援について」2013年11月15日 記者発表資料

⁸³ 岩手県宮古市田老地区に建つたたろう観光ホテルは、東日本大震災により6階建ての4階まで浸水し、2階までは柱を残して完全に流失するなど大きな被害を受けながらも現存する施設である。2014年3月に震災遺構として保存することが決定した。宮古観光文化交流協会が行っている「学ぶ防災ガイド」のコースとして館内を見学することができる。

⁸⁴ 岩手県田野畑村の明戸海岸防潮堤は、津波によって決壊した防潮堤を被災当時のままに保存している。写真を使った解説板とともに、地元の住民ガイドによる津波体験の語り部プログラムを提供している。

⁸⁵ 竹沢尚一郎「トラウマを超えて－東日本大震災の展示と震災遺構の保存をめぐる」『ミュージアムと負の記憶－戦争・公害・疾病・災害：人類の負の記憶をどう展示するか』東信堂、2015年、p.220

なことだが、多くの生命が奪われた施設への住民感情はきわめてデリケートであり、その象徴が無残に残された役場の建物である必要はないという意見を受けている⁸⁶。このような被災者が抱く感情への配慮は、震災表現における大きな課題である。

最後は防災・減災のための情報伝達についてである。先に述べた観測データの収集は、明治時代から続けられてきた観測や統計によるデータを広く公開する試みへとつながっている。例としては国立研究開発法人産業技術総合研究所（産総研）による、明治時代以降の主な被害地震のデータをまとめた啓発ポスター [図 3-30] が挙げられる。ポスターには活断層が赤く描き込まれた日本地図、マグニチュードごとに色分けされた震源範囲、断層（震源域）の大きさと地震の規模、地震の規模と震度、揺れにくい場所と揺れやすい場所などのデータがまとめられている。

このような俯瞰による地震のメカニズムの表現の特徴は、生活環境が異なる不特定多数の人々に向けて共通したイメージを与えながら、理性的な方法で危機感を訴えている点にある。メッセージを詳しく読み取るためには多少の知識を必要とするが、日常的な防災・減災の備えを促す概念的なきっかけになる上、いざ地震が発生した時には慌てずに対応するための心構えを生むことができるため、間接的にメッセージを伝える方法といえる。

また 2016 年 9 月 1 日から東京都防災局が都内の各家庭に配布しているガイドブック [図 3-31] では、地域特性や都市構造、都民のライフスタイルなどを考慮した防災情報が掲載されている。これらの防災情報にはコミカルなイラストレーションが用いられ、災害への備えや対処法の説明が気軽に読みやすくなるように表現されている。

⁸⁶ 竹沢（2015）上掲書、p.229

死者 3676人 行方不明 7843人 負傷 2044人 建物 7万1155戸

巨大地震・原発事故 特別紙面

読売新聞

2011年(平成23年) 3月16日 水曜日

3号機格納容器 損傷か



福島第一 建屋から白煙 4号機再び出火

地震 死者・不明1万1500人に

買いだめ自制呼びかけ

冷却へ新送電線着工



避難指示 拡大せず

自衛隊へリで 水投下を検討

東京円80円台

千葉・茨城で5弱

地震関連ニュース

米スリマン島 閉じめる作業大わらわ

株一時50円戻す

天気10 テレビ番組8

読者センター



図 3-23、図 2-24：宮城県《震災復興ポスター》



図 3-25、図 3-26：岩手県《いわて復興人ポスター》



図 3-27：断面から見た野島断層
北淡震災記念公園



図 3-28：救援物資が入っていた段ボール箱
人と防災未来センター



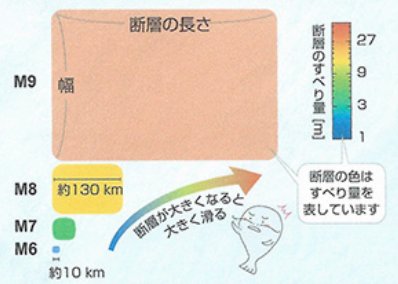
図 3-29：河道閉塞により水没した家屋
木籠メモリアルパーク

明治時代以降の主な被害地震

産総研 2014
SANSO-KEN
特別付録

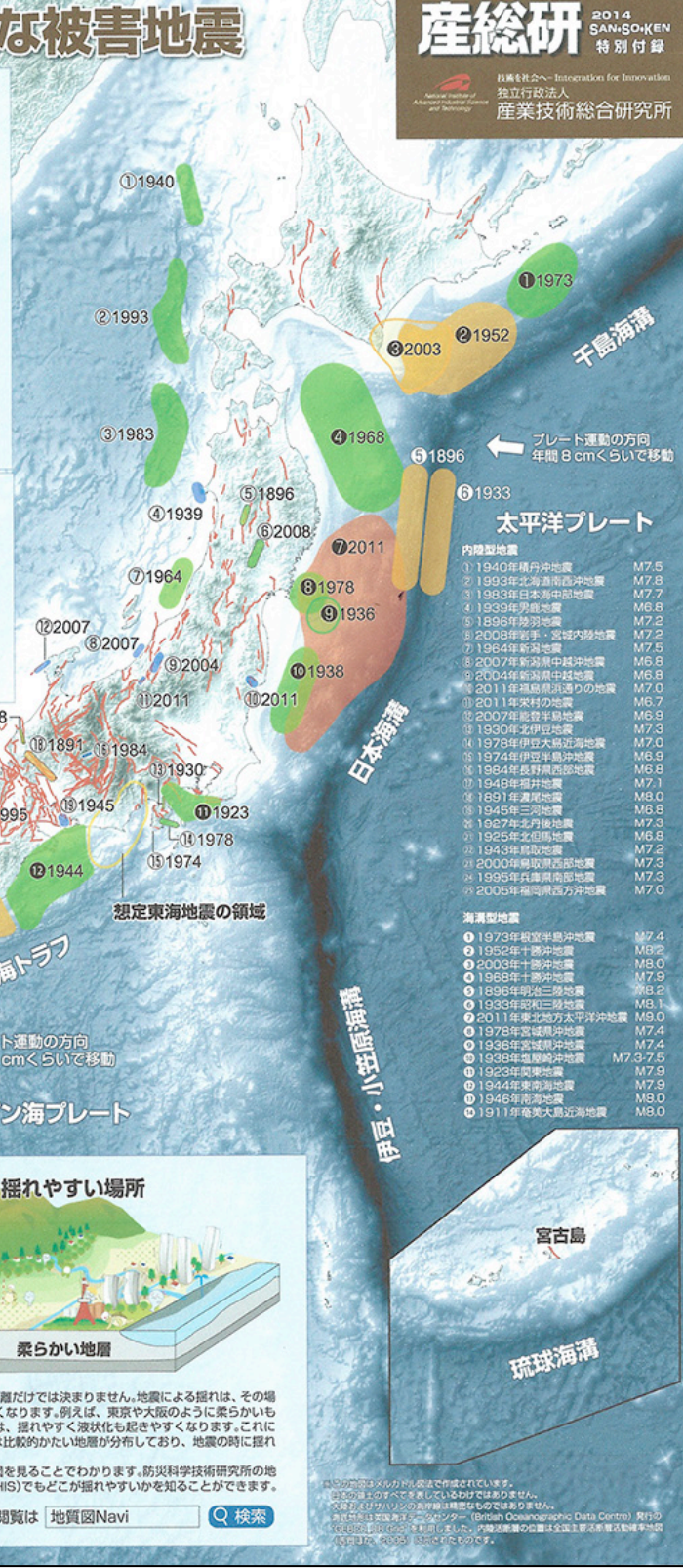
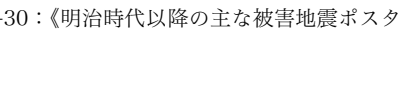
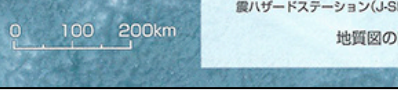
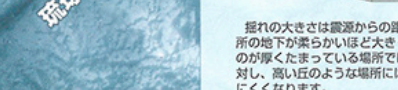
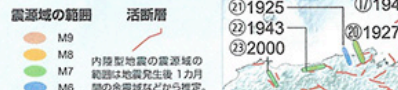
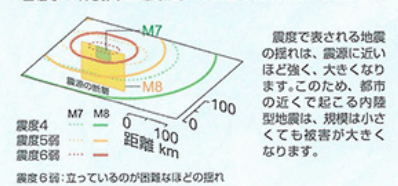
社会と社会へ - Interation for Innovation
独立行政法人
産業技術総合研究所

断層（震源域）の大きさと地震の規模



地震の規模（マグニチュード：M）とは、断層がすべることによって放射されるエネルギー量のことです。マグニチュードの大きさは、断層の面積とすべりの量のかけ算で決まります。より大きな断層は、より大きく滑ることがわかっています。

地震の規模と震度 - 身近な活断層に要注意 -



プレート運動の方向
年間8cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

プレート運動の方向
年間4cmくらいで移動

揺れにくい場所 揺れやすい場所

揺れの大きさは震源からの距離だけでは決まりません。地震による揺れは、その場所の地下が柔らかいほど大きくなります。例えば、東京や大阪のように柔らかいものが厚くたまっている場所では、揺れやすく液状化も起きやすくなります。これに対し、高い丘のような場所には比較的にかたい地層が分布しており、地震の時に揺れにくくなります。

柔らかい地層の分布は地質図を見ることがわかります。防災科学技術研究所の地震ハザードステーション(J-SHIS)でもどこが揺れやすいかを知ることができます。

地質図の閲覧は [地質図Navi](#)

この図はデジタルデータから作成されています。
図中の数字のすべてを裏切っているわけではありません。
文字が小さければ地図の縮尺は異なる場合があります。
この図は気象庁の気象データセンター (British Geographical Data Centre) 発行の
©2014 気象庁 によって作成されました。内地活断層の位置は気象庁活断層データベース
(気象庁、2013) に基づいて作成されています。

図 3-30 : 《明治時代以降の主な被害地震ポスター》 2014 年、国立研究開発法人産業技術総合研究所（産総研）提供



図 3-31：東京都防災局 発行『東京防災』

3-2 震災表現のまとめ

ここまで世界有数の地震多発国である日本に数多く残されてきた震災表現について、その歴史から特徴を探った。震災表現の特徴は、次々に起きる震災にともなう認識の変化や技術の発達によって、事実の記録から情感の表現に至るまで新たな震災のイメージを形成しながら情報が蓄積されてきたという点が挙げられる。

さらに近年では、報道において一般の視聴者が撮影した映像が採用される場面も見られることから、専門家による記録だけでなく民間レベルでの記録も加わり、今後も情報量は増加傾向にあるといえる。

そのため、組織的に記録のアーカイブが行われるようになってきた。例えば「東日本大震災アーカイブひなぎく⁸⁷」は、2013年に国会図書館によって公開された震災記録のポータルサイトである。アーカイブの利点は、それぞれの生活圏で発生した過去の震災、または似たような条件の震災を検索して学べる点にある。このような地域や時代ごとに異なる地震の規模や地理的状況、被災状況を知ることは、コミュニケーション対象を絞った確実に伝える表現として現実的な対応を可能とする。

しかし、この点について裏を返せば受け手にとっては情報過多であり、必要な情報にアクセスしづらい状況ともいえる。また、直接的な被害状況を伝える震災表現にはネガティブな情報が多く含まれるため、敬遠する受け手も少なくないと想像される。

以上を踏まえると、震災に向き合うイラストレーション・ポスターの役割は、ネガティブなイメージを伴わずに必要な情報を省略または誇張することで、受け手と震災の記録とをつなぐ場面にあると考えられる。そのため、こうしたビジュアルコミュニケーションを行うためには、個々の事例を積み重ねながら拡大する震災のイメージを精査することが求められる。

⁸⁷ 「国立国会図書館 東日本大震災アーカイブ ひなぎく」〈<http://kn.ndl.go.jp/>〉2017年9月6日参照

第4章 震災とイラストレーション・ポスター

4-1 地震ポスター支援プロジェクト

本章では、第2章と第3章で示したそれぞれの表現に求められる要素を軸に、地震ポスター支援プロジェクトを対象とした事例分析を行う。このプロジェクトが震災に向き合うために行われた工夫を通して、これらのイラストレーション・ポスターが震災の風化を防ぐための効果について考察する。

地震ポスター支援プロジェクトとは、2004年12月から始まった教育と社会貢献を連携させた活動である。プロジェクトを立ち上げた秋山孝は「災害支援においてデザイナーにできることは何か」という問いと「ポスターの力を使い災害を忘れず記録する」という目的を掲げている⁸⁸。

主な活動内容は、教員と学生による地震災害をテーマとしたイラストレーション・ポスターを制作し、展覧会での成果発表と講評会を行い、冊子によって記録することである。2005年から2018年までに東京工芸大学をはじめ、さまざまな大学との合同展示と講評会を行い、さらに2012年11月にはメキシコ国際ポスタービエンナーレの一連事業としてケタロ市のグラフィック・アート国立美術館での展覧会発表も行っている。

筆者自身も2009年から参加して、2018年までに11点のイラストレーション・ポスターを制作し続けている。毎年続けて行われるプロジェクトへの参加経験をきっかけに、震災に向き合うイラストレーション・ポスターという本研究のテーマを掲げ、プロジェクトの目的にもある「災害を忘れず」という問い、つまり風化を防ぐためのイラストレーション表現に着目するようになった。

4-1-1 プロジェクトの意義

このプロジェクトの目的にある「災害を忘れず」とは、日常的な災害への備えが維持できている状態と考えている。その点、世界有数の地震多発国である日本では、災害の記録が数多く残されているため有利な状況にある。それにも関わらず、風化が課題として挙がるということは、日常的な災害への備えが維持できていないことを示している。

その理由のひとつとして考えられるのは、時間の経過とともに人々から災害の記憶が忘却

⁸⁸ 秋山孝「ごあいさつ」『Report Illustration Studies-89』多摩美術大学イラストレーションスタディーズ、2017年、p.3

してしまうことである。心理学領域を参考にすると、記憶のプロセス [図 4-1] とは新たな経験を受け入れて覚え込んだ（記銘）情報を保持し、適切な場面で思い出す（想起）ことである。一方で、記銘した情報の保持に失敗することで忘却される。

また、保持された記憶は時間によって瞬間的な感覚記憶、数時間の短期記憶、数日から一生の長期記憶に分類される [図 4-2]。当然のことながら、日常的な災害への備えを維持するには災害が長期記憶として保持される必要がある。記憶のプロセスでは、短期記憶が不安定な状態から安定（固定化）した状態を長期記憶と呼ぶ。そして長期記憶は、想起された後に再び記憶として不安定な状態になるが、アップデート（再固定化）されることで再び脳内に定着する。すなわち、風化とは記憶が固定化、または再固定化されずに忘却された状態といえる。そのため、日常的な災害への備えを維持するためには、想起と再固定化の繰り返しを促すように興味や関心を引き続ける必要がある。

記録が活用できていない理由としてもうひとつ考えられるのは、自分にとって必要な記録を引き出す方法が確立できていないという問題である。長期記憶はイメージや言語として意識的に内容を想起・陳述できるかどうかで陳述記憶と非陳述記憶に分類される [図 4-2]。さらに陳述記憶は、個人の経験に時間・場所をとまなうエピソード記憶と、言語とその意味のように内容のみの意味記憶がある。意味記憶だけでは現実的な対応はできないため、災害の記録を活用するためにはエピソード記憶に働きかけて、災害が現実にとりこりうる出来事として人々の生活と結びつける必要がある。

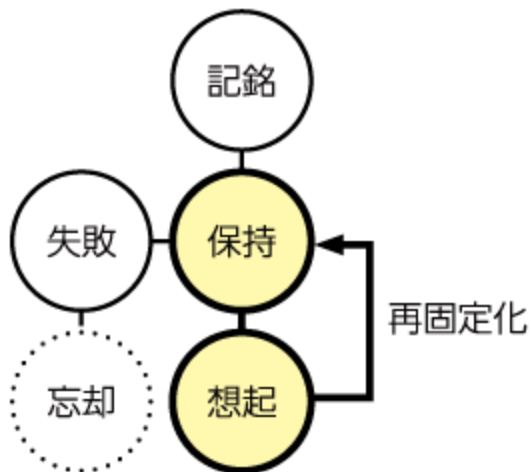


図 4-1：記憶のプロセス

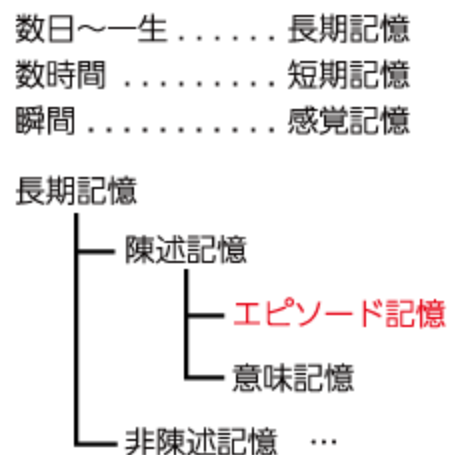


図 4-2：記憶の分類

つまり、本研究において震災に向き合うイラストレーション・ポスターが目指すのは、震災を現実に起こりうる出来事として人々の生活と結びつけながら興味や関心を引き続けられるように、受け手と震災をつなぐビジュアルコミュニケーションである。

その方法を探るため、ここまで震災に向き合うイラストレーション・ポスターがもつ二面性として、ポスター表現による〈コミュニケーション対象の広い〉表現と震災表現による〈コミュニケーション対象を絞った〉表現について考察してきた。

第2章でポスター表現には、社会の風潮を象徴する形や社会構造を捉えることで人々の興味や関心を引きつけ、分かりやすく伝えるための幅広いコミュニケーションが求められることを示した。このことから、ポスター表現を的確に用いて受け手の興味や関心を引き続けることができれば、震災に関する記憶の保持を促す可能性があることを示している。

そして第3章で示した震災表現では、個々の事例を積み重ねることで蓄積された情報を活用し、現実的な対応を可能とするために確実に伝えるコミュニケーションが求められることを示した。そのため、震災表現によって蓄積された情報を現実に起こりうる出来事として人々の生活と結びつけることができれば、記録の有効活用を促す可能性があることを示している。

つまり、風化を防ぐためのイラストレーション・ポスターが目指すのは、震災を現実に起こりうる出来事として人々の生活と結びつけながら興味・関心を引き続けることで、受け手と震災をつなぐビジュアルコミュニケーションである。このように記憶の保持と記録の活用を促すためには、震災に向き合うイラストレーション・ポスターがもつ表現の二面性を考慮した制作が求められる。

そこで本章では、これらの二面性を切り口に、地震ポスター支援プロジェクトに関する2つの事例を対象とした分析を行う。そして、このプロジェクトを通して震災に向き合うイラストレーション・ポスターがもたらす効果について考察する。

4-1-2 多摩美術大学3年次の学生作品

ひとつめの分析では、2005年から2017年の間に多摩美術大学の3年次学生が制作したイラストレーション・ポスター486点を対象とした。これらの学生作品は、多摩美術大学グラフィックデザイン学科で開講されているイラストレーションの授業内で制作されている。

この授業で制作されるイラストレーション・ポスターでは、イラストレーションをコミュニケーションの核としている。ポスターには任意の英単語もレイアウトされるが、文章による説明を含まない単純な形式をとっている。その目的は、国際的なコミュニケーションを視野に入れたビジュアル表現の可能性を追求するためである。

また、課題では自然、自己、社会を主軸としたテーマが複数提示され、次々にイラストレーション・ポスターを制作し、講評を繰り返す形式をとっている。中でも地震というテーマは、学生たちにとって最初に出される課題となる。つまり制作過程における教員によるバイアスが少なく、学生自身が考える震災に関する率直なイメージが反映されていると考えられる。そこで本節では、これらの学生作品に描かれたイメージの読み解きを行った。

学生作品を読み解く上ではじめに着目したのは、いつどこで起きた震災を表現しているかが不明瞭な作品が多かった点である。その理由として、日常的な体験にもとづいた想像上の震災が多く描かれていることが考えられる。そこで描かれた震災を特定するのではなく、現実と想像で共通すると想定される場面の表現に着目した。場面ごとの分類では、内閣府が発行する『平成17年版防災白書』に掲載されている防災のサイクル [図4-3] を参考にした時間軸によって、学生作品を読み解く手掛かりとした。

はじめに、それぞれの学生作品を防災のサイクルによる時間軸と照合した結果を [表4-1] にまとめた。防災のサイクルでは、災害が発生してから次の災害が発生するまでを4つの段階（応急対応～復旧・復興～予防・減災～事前準備）に分類している。しかし、学生作品では地震発生時の様子を描いたものが約半数を占めていたため、災害を加えた5つの段階に分けている。それぞれの特徴は次の通りである。

A) 災害：地震発生直後の状況が描かれたものを集計した結果、約半数がこの時期に該当した。断層・振動・崩壊といった現象としての地震、火災・津波・原発・停電などの複合災害が主な内容である。

B) 応急対応：災害発生時の人々の表現には、能動的な行動と受動的な感情の2つの傾向が見られた。能動的な行動とは避難行動や連絡手段、配給などの様子である。そして、受動的な感情とは災害に対する驚愕や混乱、孤立による悲哀・不安といった表現である。

C) 復旧・復興：インフラ整備などの復興に関する様子として、東日本大震災のあった2011年以降は、復興への祈りや奇跡の一本松のような象徴的なモチーフが描かれている。

D) 予防・減災：災害を防ぎ、減らすための方法として地震災害について知ることをメッセージの中核としている。日常生活に潜む地震の予兆をはじめ、地震の予知や災害の連鎖が比喩的に表現されている。

E) 事前準備：訓練や耐震、備蓄などを描いたものを集計したが、この時期を描いた学生作

品が最も少なかった。これらの作品に描かれているのは、備蓄に関する日用品や防災グッズである。これらは、東日本大震災の時に日用品が不足した経験の影響が見られる。

以上の集計を踏まえて、学生作品で表現された内容を制作年ごとの推移で示した[表 4-2]。特徴的なのは、震災の表現としては被災状況の描写が選ばれやすい傾向にあり、震災が発生した初期の段階を描いたものが大多数を占めていた点である。

一方で被災後の復旧・復興や被災前の準備段階については関心が薄かったという点も挙げられる。この結果からは、災害への備えよりも地震発生直後の状況の方が人々の印象に残りやすく、震災をイメージすると、ポジティブなイメージよりも先にネガティブなイメージの方が浮かびやすいということを示唆している。

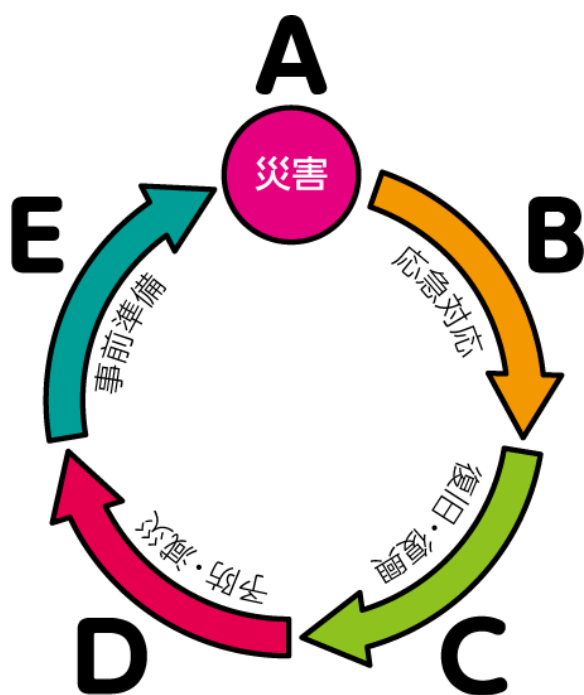


図 4-3：防災のサイクル

内閣府発行『平成 17 年度版 防災白書』をもとに作成。災害発生前の建築物の耐震化、ダム等防災施策の建設等の予防・減災、防災訓練の実施、ハザードマップの住民への提供等の事前準備、災害直後の救急・救援等の災害応急対応および復旧・復興の 4 つのサイクルで構成される。

制作年	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	合計
作品点数	38	41	28	35	53	54	44	27	44	42	33	28	19	486
A 災害	24	16	13	16	29	35	26	14	17	19	16	12	11	248 (51%)
B 応急対応	11	18	12	17	22	13	14	8	19	15	12	12	4	177 (36%)
C 復旧・復興	0	4	2	0	0	1	3	3	2	4	1	0	0	20 (4%)
D 予防・減災	2	2	1	2	2	5	1	2	6	3	1	3	3	33 (7%)
E 事前準備	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	3	1	1	8 (2%)

表 4-1：「地震ポスター支援プロジェクト」3年次学生作品 防災のサイクルが示す時間軸との照合結果

2005年から2017年の間に発行された学生作品の記録冊子に掲載されている486点を集計し、防災のサイクルが示す時間軸と照合した。

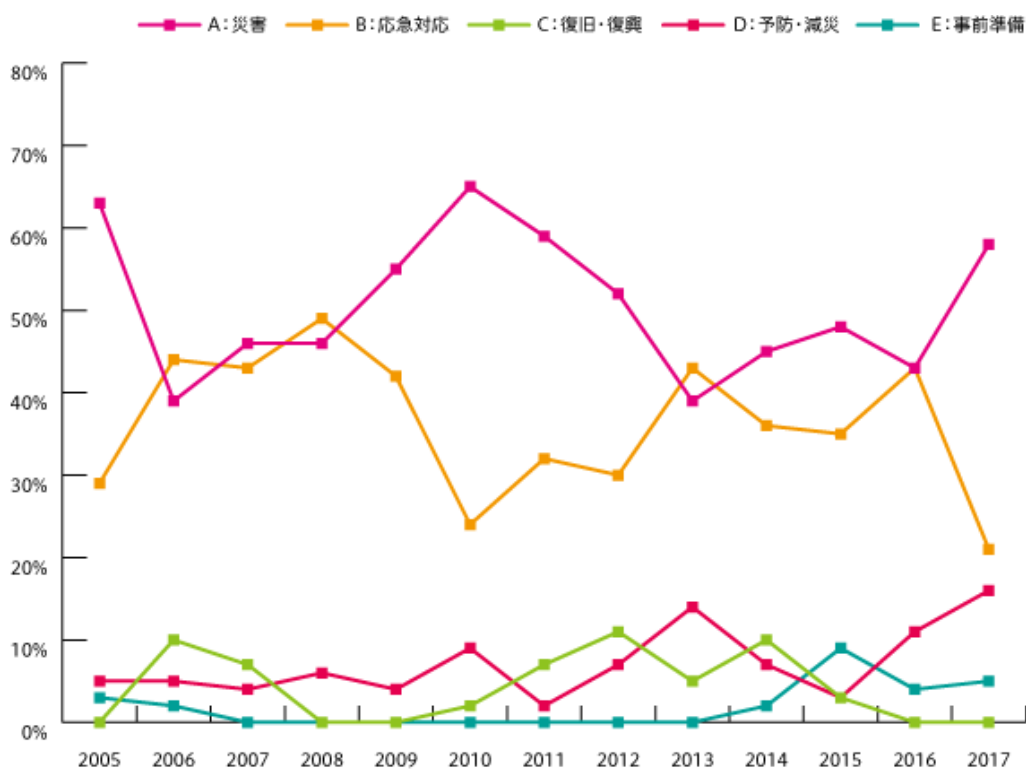


表 4-2：「地震ポスター支援プロジェクト」3年次学生作品 表現内容の制作年による推移

集計結果をもとに学生作品に表現されたメッセージ内容の推移を視覚化。横軸は制作年で、縦軸が制作された割合を示す。

4-1-3 学生作品の分析

次に、前節で集計した学生作品の中から特徴的なものを6点選んだ。選考基準は、単に地震という自然現象を描くだけでなく、震災にまつわるトピックが精査されていると感じられた作品である。これらの学生作品では、受け手と震災をつなぐビジュアルコミュニケーションを行うための着眼点と工夫、そして、それぞれのイラストレーション・ポスターが何を伝えているのかを考察していく。

本多翔《Shelter》[図4-4]は、災害発生時にとるべき応急対応が描かれている。室内で身を守る行動として推奨されるドロップ（姿勢を低く）、カバー（頭、体を守る）、ホールド（揺れが収まるまで待機）という3つの段階をカメのポーズに例えている。比喩的な表現によって、避難行動を一般に分かりやすく伝えるための工夫がなされている。

酒見明日香《home》[図4-5]は、家屋の倒壊が描かれている。このポスターのコミュニケーションは直接的であり、被災者にとっては二度と見たくない光景である。しかし、このような出来事が現実になりうるという実感をもたない人々に対して、home（我が家）も同じような被害を受ける可能性を訴えかけている。

望月将志《TSUNAMI》[図4-6]は、市街地を飲み込む津波が描かれている。1980年代に普及した8ビットゲームの画面のようなドット絵で描かれた俯瞰図によって、この自然現象の非現実感が表現されている。またテレビやインターネットを通して情報を受け取ることで、現実になりうる出来事として受け止めていない人々に対する諷刺的なメッセージにも感じられる。

そして、小林舞《ABSENT》[図4-7]は、津波の犠牲者の姿が描かれている。東日本大震災をイメージしたと思われる膨大な数の身元不明の遺体に焦点が当てられている。このような犠牲者を2度と生まないようにというメッセージを伝えるため、直接的な悲しみの感情が表現されている。

荒山智奈美《LESSON》[図4-8]は、建築に焦点が当てられている。建設予定地の地盤の安全性をはじめ、町名や町の歴史、地形図などの周辺情報を調べておくことは安心・安全につながる。この作品では、歴史から教訓を得るという行為がコミカルな表現によってたとえ話として描かれている。

舂森紗季《Sign》[図4-9]は、地震の予知がテーマとなっている。一見すると日常生活を描いているが、背景に鳥が飛んでいく様子が伺える。ここから、地震の前兆としての鳥の異常行動をテーマとしていることが分かる。このような鳥や動物の異常行動については科学的根拠のない経験則であるが、日常の中に潜む不穏な気配として地震が表現されている。

個々のポスターに描かれたイラストレーションに目を向けると、被害の様子がデフォルメ

されているものが散見された。このような表現は好意的に解釈すれば、受け手の興味や関心を引くためのコミュニケーションと捉えることもできる。

しかし東日本大震災における震災遺構の保存に関する議論（3-1-4 参照）でも示した通り、被災者にとって不謹慎な表現になるため注意が必要である。被害状況の描写には、1日も早く忘れたい震災のイメージが表現される。そのため、より広範に受け手の興味や関心を引くためには、必要な情報をより精査して社会背景を踏まえた制作を行うことが望ましい。

一方で、学生作品の全体像を俯瞰すると、今回選んだ6点のように倒壊や津波などの直接的な被害、それに向き合う人々の姿、さらに歴史からの教訓といった震災のイメージが幅広く自由に捉えられている。そのため、それぞれの学生作品が扱うテーマにまとまりはないが、防災のサイクルに当てはめた分析を行うことで、具体的な場面がイメージしやすくなる点が発見となった。

また「災害を忘れず」という観点で捉えると、震災という解決不可能なテーマを扱うこれらイラストレーション・ポスターの役割には終わりが無い。このプロジェクトが積み重ねてきた15年分のアーカイブを分析した結果からは、記録し続けるという形で「災害を忘れず」に記憶を維持するためのビジュアルコミュニケーションが行われていることが分かる。

本節で分析の手掛かりとした防災のサイクルによれば、地震発生から次の地震までは4つの段階に分類される。それらの段階から想定される場面は、時代や地域の変化によって多岐にわたる。そのため、ひとつひとつの場面を地道に捉えイラストレーション・ポスターのアーカイブを積み重ねることで、長期的な視野に立って震災のイメージを俯瞰することができると考えている。

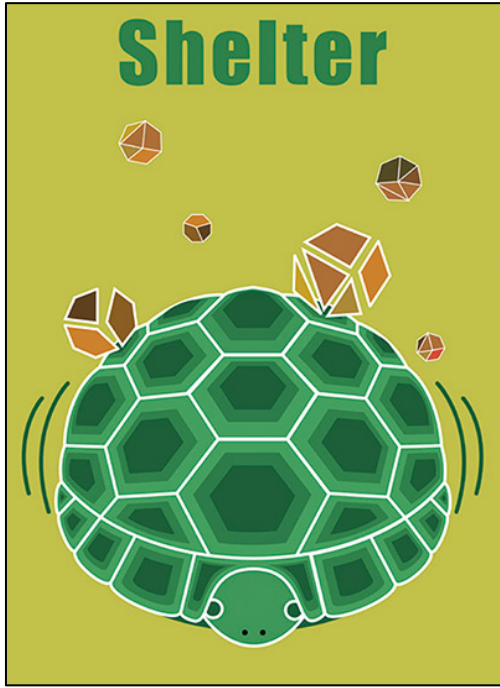


图 4-4：本多翔《Shelter》2005 年



图 4-5：酒見明日香《home》2010 年



图 4-6：望月将志《TSUNAMI》2011 年



图 4-7：小林舞《ABSENT》2013 年

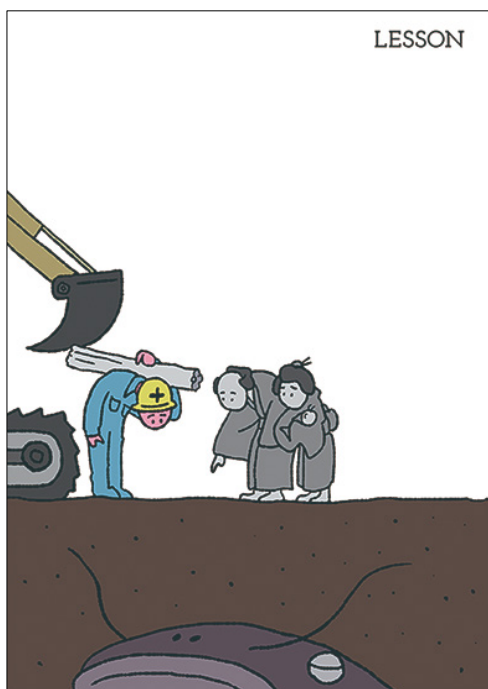


图 4-8：荒山智奈美《LESSON》2011 年



图 4-9：舛森紗季《Sign》2013 年

4-2 「千代田区と地震」出品作品

4-2-1 企画内容

もうひとつの分析は、地震ポスター支援プロジェクトから派生させた展覧会「千代田区と地震」[図 4-10、図 4-11] の出品作品を対象とした。この展覧会は、2018年3月から4月に千代田区にあるギャラリー、アキバタマビ 21 で展覧会を開催する機会を得たため筆者が企画した。

この企画のねらいは、15年にわたって積み重ねてきたアーカイブを踏まえて、このプロジェクトを千代田区の人々につなげることである。これまでの学生作品を調査した所、個々の作品がいつどこで起きた震災を表現しているのかが不明瞭であったが、防災のサイクルとの照合によって具体的な場面がイメージしやすくなった。そこで本企画では、さらに震災のイメージを具体化するため、対象となる地域を会場の所在地である千代田区に設定した。

千代田区の中心には皇居があり、国会議事堂や首相官邸、官庁が立ち並ぶ永田町、日本一のオフィス街であり、東京駅もある丸の内、さらに神田や秋葉原もある日本の中核ともいえる場所である。また、ビジネスの拠点とする人々が多く、昼間人口と夜間人口の比率では昼間人口が圧倒的に多いのも特徴である。そのため、防災では帰宅困難者や外国人旅行者への対応が課題となっている。このような震災に関する地域特有の特徴を発見することで、地域の実情に即したビジュアルコミュニケーションを行うことを目的としている。

4-2-2 出品作品の分析

この展覧会では、出品者として地震ポスター支援プロジェクトへの参加経験のある20～30代の作家5名を集め、筆者を加えて計6名のグループ展とした。また、作品制作と同時に出品者には作品コンセプトに関するアンケートを行った。そこで、このアンケートをもとに各出品者の作品概要、制作のねらいをまとめた。なお、自作については次章で述べるため、ここでは省いている。

小川雄太郎《ゆれ / TREMOR 大手町のサラリーマン》[図 4-12] 《ゆれ / TREMOR 秋葉原のメイド》[図 4-13] 《ゆれ / TREMOR 日比谷公園のランナー》[図 4-14] は〈ゆれ〉をキーワードに、心の中と体が揺れる動きを表現している。言語化できない感覚や感情を伝えて、地震動のイメージを人々の心に残すことをねらいとしている。また、千代田区を生活の拠点としている人々を登場人物とすることで、それぞれの人々に共感を促している。

橋村実里《SHAKE OUT / 一斉防災訓練》[図 4-15] は、日本ではじめて千代田区が実施

した一斉防災訓練の安全確保行動を視覚化している。防災知識の普及によって、この身を守るための行動は一般的な知識となっているが〈日本ではじめて〉という特別感によって、千代田区を拠点とする人々にとっては愛着を生むことができる。

他には、千代田区に残された震災の痕跡を描いた作品が多く見られた。大町駿介《昌平橋から見た聖橋》[図 4-16] は、関東大震災の震災復興橋梁であるお茶の水橋と聖橋の景観をフィールドワークにもとづいて描いている。また、堀池真美《ニコライ堂》[図 4-17]《カトリック神田教会》[図 4-18] では災害による崩壊と再建を繰り返した建築物、鷲尾恵一《神田明神 石獅子》[図 4-19] では関東大震災の被災から再建された神田明神の境内にある獅子山を描いている。後者 2 名の作品は、作者自身の経験から思い入れのあるモチーフを震災と結びつけて描いている。

以上 5 名による出品作品の特徴は、前節の学生作品に比べて描かれた内容が具体的となった点である。この具体性によって、描かれた人物や行動、建物に関わりのある人々という形で、それぞれのイラストレーション・ポスターがメッセージを伝えるべき対象の存在が見えてきた。この点は、出品者それぞれが地震ポスター支援プロジェクトに参加してきた経験に加えて、対象を千代田区に設定した成果といえる。

一方で、個々のポスターに描かれたイラストレーションに目を向けると、内容が具体的になるにつれて震災をテーマとしていることが直接的に結び付きづらくもなった点も特徴として挙げられる。この傾向は、特に震災の痕跡を描いた作品に顕著である。この作品と震災の結びつきの明確化という点について改善の余地はあるが、千代田区の地域性を考慮して震災を日常生活と結びつけることで、身近な出来事として人々の記憶の保持を促すという展覧会全体のコンセプトを示すことができたと考えている。

その成果のひとつとして、公益社団法人 東京青年会議所 千代田区委員会からの依頼を受け、アーツ千代田 3331 で 2018 年 6 月 22 日に実施された区内の中小企業を対象にした防災事業「今考える企業防災」[図 4-20、図 4-21] に参加出展することもできた。

つまり「千代田区と地震」で制作されたイラストレーション・ポスターは、地域性を考慮したイメージの表現によって震災を現実に起こりうる出来事として人々の生活と結びつけることで、受け手と震災をつなぐビジュアルコミュニケーションの一翼を担うことができたことを示している。



図 4-10：「千代田区と地震」展トークショー風景 2018年3月18日



図 4-11：「千代田区と地震」展トークショー風景 2018年3月18日

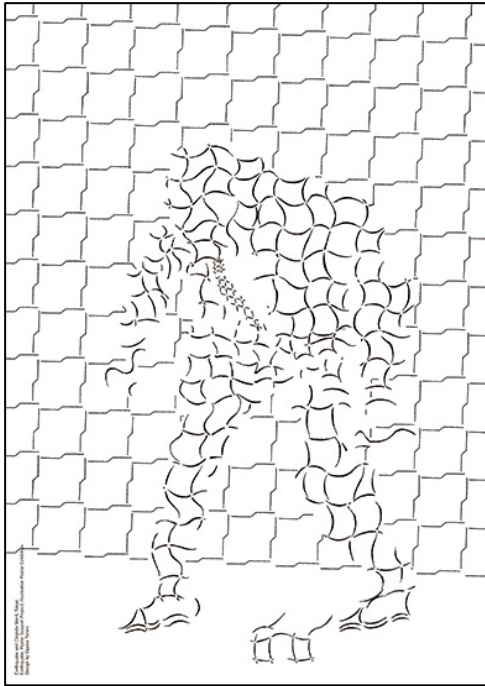


図 4-12：小川雄太郎

《ゆれ / TREMOR 大手町のサラリーマン》2018年

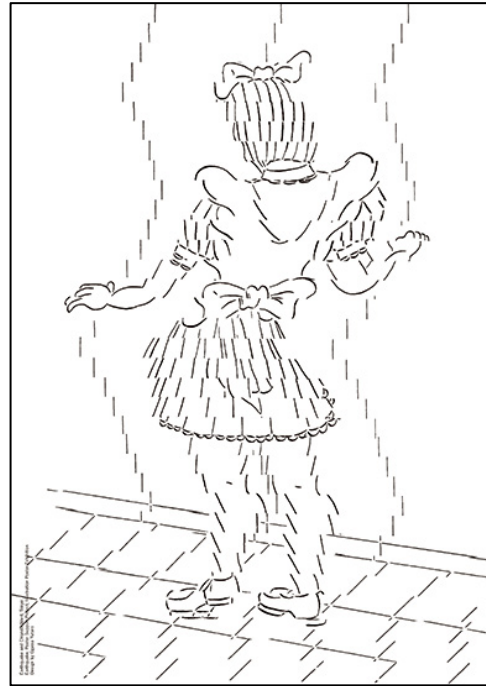


図 4-13：小川雄太郎

《ゆれ / TREMOR 秋葉原のメイド》2018年

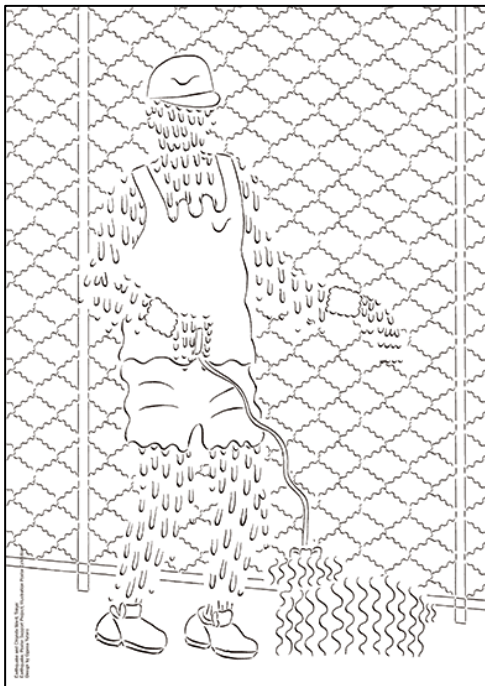


図 4-14：小川雄太郎

《ゆれ / TREMOR 日比谷公園のランナー》2018年

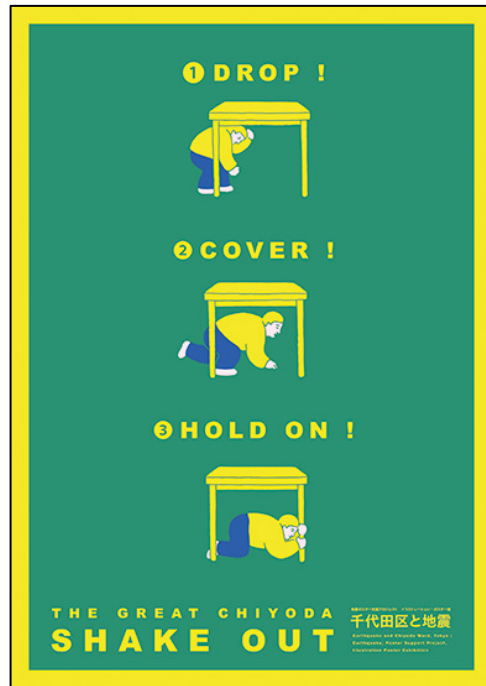


図 4-15：橋村実里《SHAKE OUT / 一斉防災訓練》2018年

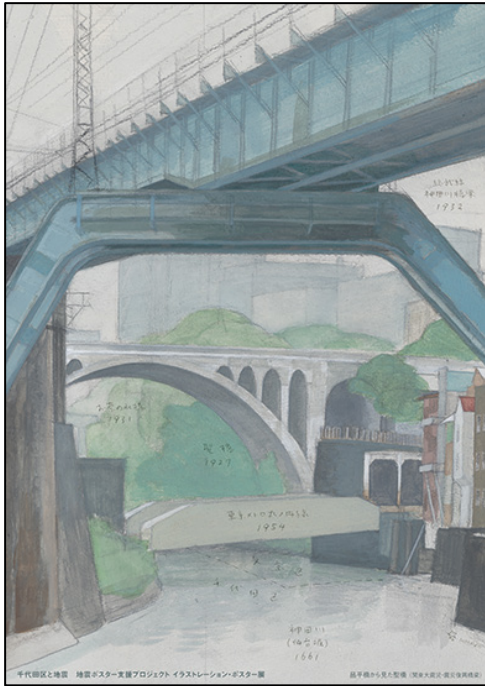


図 4-16：大町駿介《昌平橋から見た聖橋》2018 年

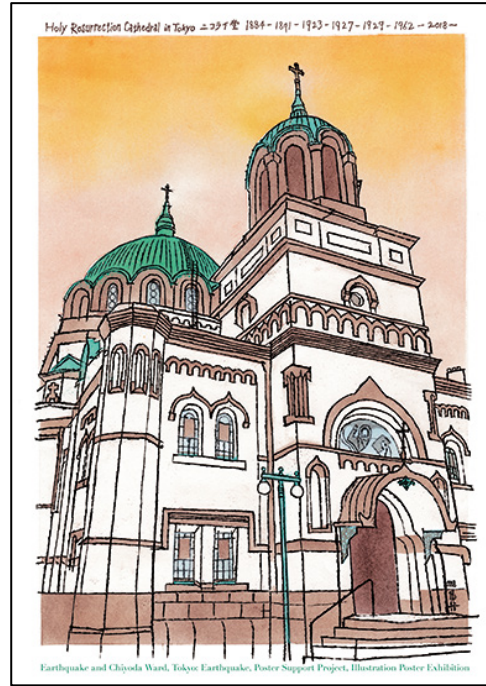


図 4-17：堀池真美《ニコライ堂》2018 年



図 4-18：堀池真美《カトリック神田教会》2018 年

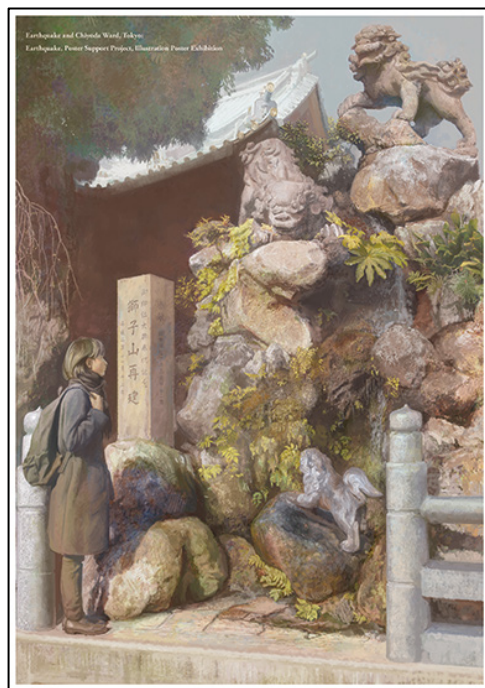


図 4-19：鷺尾恵一《神明明神 石獅子》2018 年



図 4-20 : 「今考える企業防災」会場風景 2018年6月22日



図 4-21 : 「今考える企業防災」会場風景 2018年6月22日

第5章 イラストレーション・ポスターの二面性

ここまで、震災の被害を大きくする人災のひとつに風化を位置付け、風化を防ぐための手掛かりとして、震災に向き合うイラストレーション・ポスターがもつ2つの要素を切り口とした考察を行ってきた。

はじめに、コミュニケーション対象を広げて印象に残すポスター表現が、受け手に震災への興味や関心を引き続けることで記憶の保持を促すことができることを示した。次に、コミュニケーション対象を絞って確実に伝える震災表現が、受け手に震災を現実的な出来事として人々の生活と結びつけることで、記録の活用を促すことができることを示した。そして、これらの二面性が求められるイラストレーション・ポスターが震災の風化を防ぐ効果について、地震ポスター支援プロジェクトを対象とした事例分析を通して考察した。

多摩美術大学3年次の学生作品では、描かれた場面を防災のサイクルと照合させることで、個々の学生作品に表現された多種多様な震災のイメージを捉えた。これらのイメージの分析からは、アーカイブとして着実に積み重ねていくことで、震災のイメージを長期的な視野で俯瞰することができるというプロジェクト継続の価値について示した。

また「千代田区と地震」展の出品作品では千代田区の人々を対象に、震災を現実起こりうる出来事として人々の生活と結びつけるために、千代田区の特徴的な震災のイメージを表現する、受け手と震災をつなぐビジュアルコミュニケーションの役割について示した。

以上を踏まえて自作を振り返ると、これまで考察してきた〈コミュニケーション対象の広い〉表現と〈コミュニケーション対象を絞った〉表現というイラストレーション・ポスターの二面性を巡る試行錯誤を行ってきたことが分かった。そこで本章では、これらの試行錯誤を通して、自作の制作における受け手と震災をつなぐビジュアルコミュニケーション上の工夫について示す。

5-1 コミュニケーション対象の広いアプローチ

5-1-1 社会・政治ポスター（2005～2016年）

筆者は2005年から、自主的に社会・政治ポスターの制作を行ってきた。そのきっかけは、岩手県二戸市と二戸市シビックセンター・福田繁雄デザイン館が主催する環境問題をテーマとしたポスターコンペティション「FUKUDA ポスター大賞 2005」の一般部門で最優秀賞を受賞したことである。

このポスターの制作をした際に感じたのは、社会問題には終わりが無いということ、そし

て長期にわたって取り組めるテーマということである。そこで、受賞後も社会・政治ポスターを自主制作してきた。制作したポスターは展覧会で発表、一部は国際ポスターコンペティションでの入選も果たしている。こうした国際的な発表の経験は、自作のコミュニケーション対象を広げるアプローチへと方向づけている。

自作のイラストレーション・ポスターの特徴のひとつは、輪郭を削ぎ落としたモチーフの変形である。この表現方法は、イラストレーション・ポスターと受け手としてそれを見る人との距離から着想した。自作の基本フォーマットとしている B1 サイズ (728mm×1030mm) の場合、ポスター全体を眺めるには 2~3m 程度離れる必要がある。街頭にしろ美術館にしろ実際にポスターを掲示する場所では、それ以上の距離から離れて見ることになる。また、ポスターに描いたイラストレーションは、他のメディアでも複製されることを念頭に置いて作られているため、さまざまなサイズでの拡大・縮小を想定している。以上の理由から、離れた時の印象のようにモチーフを制作時点で捉えることによって、大きさに左右されないイラストレーションを描くことが理想となる。

こうした変形の度合いは、観察に基づくスケッチを繰り返して判断しているため数値化してはいない。そこで本研究では、コンピュータ上の画像加工で制作プロセスを再現した。A6 サイズ (105mm×148mm) で画像解像度 350ppi の写真に対して、自作における変形のイメージに近い「ぼかし (ガウス)」フィルターを段階的に適用し、自作に使用している範囲を割り出し [図 5-1] にまとめた。

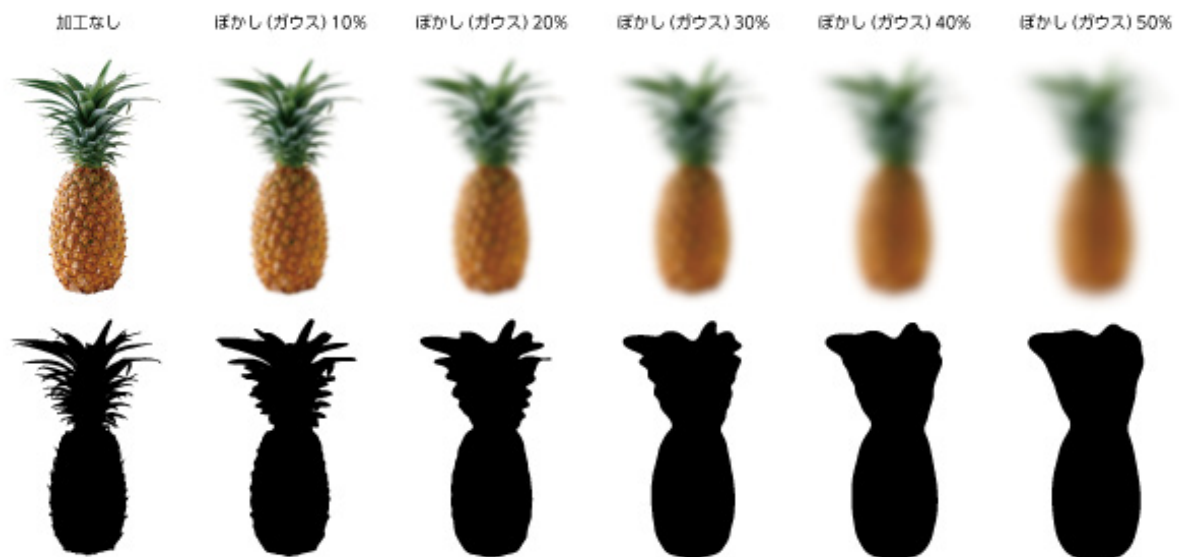


図 5-1：自作における変形のイメージ

A6 サイズ (105mm×148mm)、画像解像度 350ppi の画像に対して、Adobe Photoshop CC 2017 のフィルター「ぼかし (ガウス)」で段階的に加工して変形のプロセスを再現。下の行は加工した画像をトレースしたもの。

自作では、モチーフの印象を捉えることのできる範囲を変形の限界と考えている。その条件で感覚的に行っていた変形を数値化すると、ぼかし（ガウス）を20%適用させた状態がもっともそれに近い。ただし実際の制作においては、メッセージを伝えるという目的のために複数のモチーフを組み合わせ、複数の段階を使い分けている。

さらに、この表現方法での制作を続けることで、社会・政治ポスターにこの方法を用いる意義も見えてきた。前述の通り、社会・政治ポスターの目的は社会が抱える問題の存在を知らせることである。そのため自作では、情報を精査しながら特徴的な形や構造を発見することに留意してきた。制作プロセスにおいては、余分な要素を削ぎ落としてトピックを象徴的にまとめるためにこの表現方法を用いている。

先に述べた受賞ポスター《Air Pollution》[図5-2]では、文明の発展と大気汚染が比例する関係を諷刺的に表現するために、工場に見立てた文明を表わす英単語〈CIVILIZATION〉と、その文字から出て画面の大部分を覆い尽くす煙を組み合わせた。

2011年にフィンランドのラハティ国際ポスタービエンナーレで入選した《Black in White》[図5-3]では、2009年1月に就任した黒人初のアメリカ合衆国大統領であるバラク・オバマを取り上げた。それは、アメリカ合衆国が抱える主要な問題のひとつである人種差別に一石を投じる象徴的な出来事と捉えたからである。そこで、この象徴的な出来事を記録するため、辞書の〈white〉について書かれたページに、歩く人のシルエットをそこにいっていきように重ね合わせて、白人社会の中に飛び込んでいく黒人を表現した。

2011年に桑沢デザイン研究所をはじめ複数会場を巡回した「反原発ポスター展」のために制作し、2012年にはメキシコ国際ポスタービエンナーレでも入選した《No More Fukushima 2011》[図5-4]では、福島第一原子力発電所事故をテーマとしている。上下反転した原子炉格納容器のシルエットを顔に見立てることで、原発事故に対する悲しみの叫び声をあげる骸骨に見えるようにデザインした。

2015年の4th BLOCK 国際エコポスタートリエンナーレに入選出品した《He will answer for his crimes.》[図5-5]も原発の問題を取り上げた。福島県二本松市のゴルフ場が東京電力に放射性物質による汚染の除去と損害賠償を求めた仮処分申請を取り上げた。東京電力による原発から散った放射性物質は東電の所有物ではないため、除染に責任をもたないという主張への疑問をきっかけに制作した。この問題のポイントは放射性物質には形がなく物としての感覚がない点にあると考えた。そこで放射性物質に形があるように感じさせるために、犬の糞に見立てた。放射能を示すハザードシンボルが糞に見えるように犬を立たせ、その始末は誰の責任かを問うデザインにした。

2016年にセルビアのノヴィ・サド学生ポスタービエンナーレで入選した《Equality》[図5-6]は「Break it Up! (けんかをやめて)」をタイトルコピーに、争いの原因となる関係を表

現したシリーズの1点である。このポスターでは、制作当時に話題になったサッカーの人種差別問題を取り上げた。この問題は、国際サッカー連盟（FIFA）による2013年の差別撲滅決議に沿って、Jリーグでも対策が強化されている。ポスターには、白い足が踏むサッカーボールから黒い部分が剥がれ落ちている様子を描いた。1枚だけ残った黒い皮に「Break it up!（けんかをやめて）」と叫ばせることで、人種差別による被害者の声を表現している。

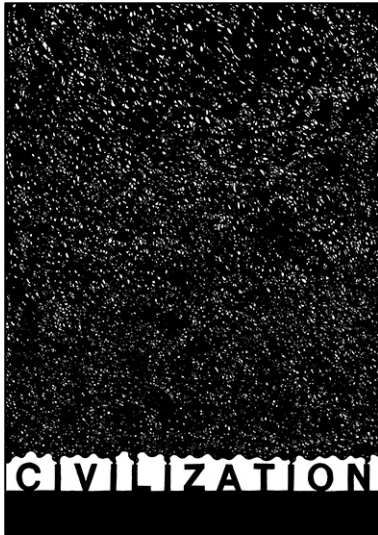


図 5-2：高橋庸平《Air Pollution》

2005年

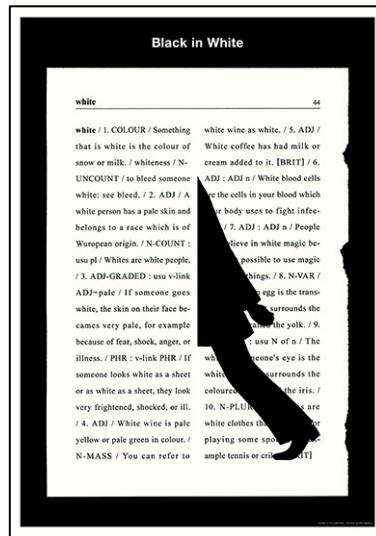


図 5-3：高橋庸平《Black in White》

2009年



図 5-4：高橋庸平《No More Fukushima

2011》2011年



図 5-5：高橋庸平《He will answer for his crimes.》2014年



図 5-6：高橋庸平《Equality》2016年

5-1-2 地震ポスター支援プロジェクト（2009年～）

社会・政治ポスターの制作を続ける中、2009年から多摩美術大学で地震ポスター支援プロジェクトに参加しはじめた。地震ポスター支援プロジェクトの概要については、先に述べた通りである（4-1参照）。

このプロジェクトは毎年継続されるものであり、開催の度に続けて制作するイラストレーション・ポスターには制作年ごとのトピックが記録されている。制作時に情報を精査しながら1枚のポスターにトピックをまとめていく象徴化のプロセスは社会・政治ポスターと同様である。しかし、プロジェクトへの参加当初は、自然現象をどう視覚化するかというコミュニケーション対象の広いアプローチに主眼を置いていた。しかし、制作を繰り返すうちに天災にはメッセージを投げかけるべき相手がいないと考えるようになった。そこで二次災害や三次災害へと拡大する被害、そして人の油断や不注意によって発生する人災をトピックとして扱うようになる。

そのため近年では、災害に向き合う人々の活動を記録するための作品制作を行うようになった。このように自然現象から人間活動へと着眼点が変化している点も本作の特徴として挙げられる。

2009年〔図5-7〕は、地震ポスター支援プロジェクトの位置付けを表現した。モチーフは江戸時代の震災表現を代表する鯰絵（3-1-2参照）を参考に、鯰を押さえつける要石にタケミカズチノカミが座る姿を描いた。要石とは茨城県の鹿島神宮と千葉県香取神宮にある、地震を鎮めているとされる霊石である。この要石をプロジェクトの名称に置き換え、この存在が地震による災いを鎮める助けになればという願いを込めた。

2010年〔図5-8〕では自然現象の視覚化をテーマとしている。カタカナの〈ジ〉と〈シ〉と〈ン〉が共通のパーツを持っていることから着想を得て、チリ地震やハイチ地震の報道で得た津波によって街が沈むというイメージと結びつけて二次災害の津波を表現した。このイメージは、地震の地（ジ）の文字を画面に並べて、文字のパーツを沈むように徐々に小さくすることで〈ジシン〉の文字に変形させた。

2011年〔図5-9〕は、東日本大震災で注目された災害の連鎖をテーマとしている。中心となるモチーフは、東日本大震災の記録で特に印象に残った、福島第一原発のマークI型原子炉格納容器である。今までに見たことがない形をしていたため、この形を何かに使えないかと考えてさまざまな形に見立てた。そのひとつが骸骨〔図5-3〕であり、もうひとつが本作で描いた麒麟の頭である。加えて本作では、麒麟の体を変形して地震から原発事故に至る災害の連鎖による悲しみを表現した。模様を亀裂に見立てて崩れさせ、目からはメルトダウンによる漏出を連想させる涙を流している。

2012年〔図5-10〕は、地震が起こす地割れをテーマとした。亀裂の表現でよく描かれている、ジグザグした形が向かい合う横顔に見えた所から着想している。自然現象が作り出す形から、東日本大震災関連の報道でメディアに多く取り上げられた感傷的な表現から影響を受けて、人と人との関係による出会いや別れ、復興への思いといった社会の風潮と結びつけて表現している。

東日本大震災の影響による感傷的な表現は、2013年においても続いている。本作では、生活日用品が震災で被害を受けた場面を想定している。鉢植えが割れて崩れ落ちそうになっている中で支え合うチューリップの擬人化〔図5-11〕、ぶつかり割れたワイングラスの中に沈没船と救助船を重ねたイメージ〔図5-12〕によって、震災の中で支え合う姿を表現した。

ここまで制作した時点で、視覚的に面白い形を見つけるだけでは不謹慎であり、感傷的な表現ではメッセージを投げかけるべき相手が具体化されないことを反省点としていた。その中で、社会の風潮が東日本大震災の悲哀から復興へと変化していったこともあり、災害に向き合う人々の活動へと目を向けるようになる。

2014年には、緑の防潮堤〔図5-13〕を取り上げた。従来の防潮堤には成長の早いクロマツが植えられている。そこに深く根を張る常緑広葉樹を混生させることで、減災効果をより高めるためのプロジェクトである。実際には育成の困難さや景観の観点など、さまざまな問題を抱えているが、これらの試行錯誤から人間が自然災害に向き合う姿勢の一端を垣間見た。ここから着想を得て、2013年に描いた擬人化表現〔図5-10〕に具体的なトピックを交えて、津波で流されたクロマツが深く根を生やした常緑広葉樹に支えられているというプロジェクトの理想像を表現した。

2015年〔図5-14〕は、建築構造技術を取り上げた。2015年3月に東洋ゴムによる免震ゴムの製品検査データの改ざんが発覚し、免震ゴムが注目された。建築構造技術には、耐震、制震、免震といった技術がある。これらの技術には優劣はなく、構造によって使い分けることで効果を発揮する。ポスターでは耐震フレーム、制震ダンパー、免震アイソレータという全ての技術を組み合わせて、記号のように形を省略したイラストレーションだからこそできる建築構造技術を象徴するビルを描いた。

2016年〔図5-15〕でも引き続き、建築構造技術をテーマにした。モチーフは心柱である。法隆寺の五重塔は建物中央に建つ心柱によって、これまでに地震による倒壊例がないと推察されており、この伝統的構法になぞらえた現代の最新技術によって、東京スカイツリーが設計されている⁸⁹。このような技術の継承をイメージして、五重塔と東京スカイツリーのシルエ

⁸⁹ 日建設計『構造技術の紹介』〈http://www.nikken.co.jp/ja/skytree/structure/structure_04.php〉2016年10月6日参照

ットを重ね合わせた。そしてハート（心）の柱が揺れるふたつの建築物を貫いて支える様子を描いた。

2017年〔図5-16〕は、同年7月に実施された福島第一原発3号機の炉内調査に用いられた水中探査ロボット、通称ミニマンボウを描いた。ミニマンボウが汚染された水中で照らし出すのは、原発事故という目に見えない人災である。この目に見えない人災を表現するため、地震鯨をモチーフとした。自然現象の科学的な理解が深まってきた現在においても鯨が地震を象徴するイメージとして用いられる理由は、震災には未だ説明できない出来事があるからであり、その不可解さを象徴的な地震鯨の伝説に託しているからと考えている。そこで、ミニマンボウが照らしている原発事故という目に見えない人災を鯨に託して描いた。

2018年〔図5-17〕は、大阪府北部地震を取り上げた。高槻市の寿永小学校にあるプール沿いのブロック塀が倒れて登校途中の小学生が下敷きになり死亡したニュースが報じられた。この報せを受けた時、はじめに連想したのが地域の防災マップに関する取り組みである。この痛ましい事故が起きる前から、防災マップの作成ガイドでは、ブロック塀や自動販売機などの倒れそうなものについての注意喚起はなされていた。しかし、この事故では過去の教訓が活かしきれていなかったため、自分が住む街の防災マップについて今一度考え直すべきと考えた。ポスターではふたつの地図を上下に並べることで、自分が住む街の防災マップを作り、頭の中に記憶として刻み込む様子を表現した。下部では自分の住む街を手探りで調べる様子を強調するため、区画が浮かび上がるようにグラデーションを用いた。上部では同じ地図を頭の中に描きながら、安全なルートを考えている様子をイメージした記号を並べている。



図 5-7：高橋庸平《Earthquake Japan（鯨絵）》2009 年

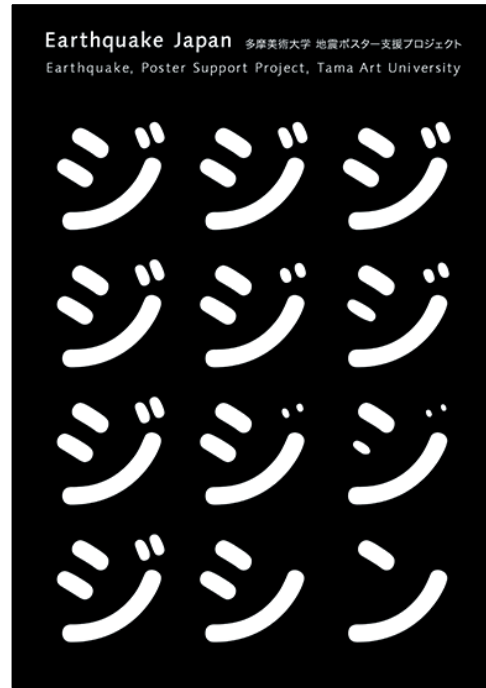


図 5-8：高橋庸平《Earthquake Japan（ジ・シ・ン）》
2010 年

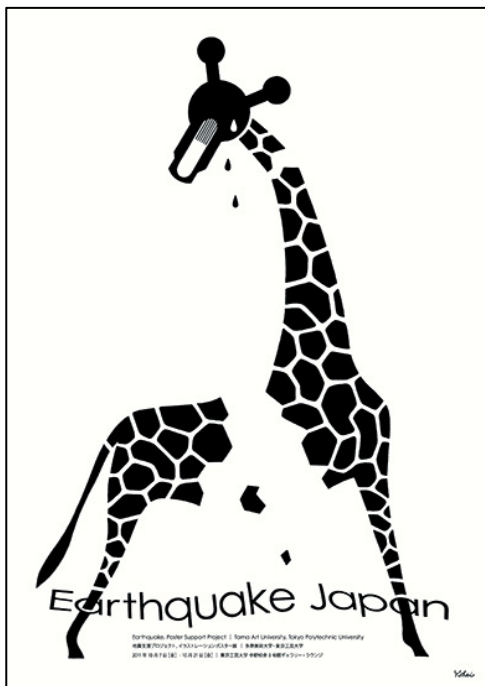


図 5-9：高橋庸平《Earthquake Japan（連鎖）》2011 年

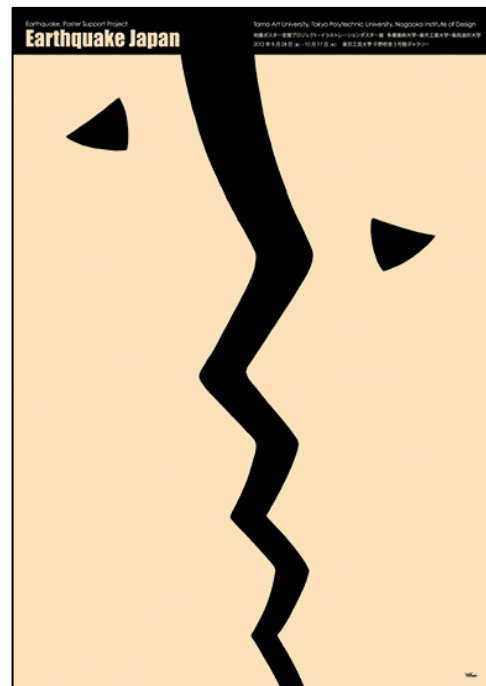


図 5-10：高橋庸平《Earthquake Japan（亀裂）》2012 年



図 5-11：高橋庸平《Earthquake Japan (チューリップ)》
2013 年



図 5-12：高橋庸平《Earthquake Japan (グラス)》
2013 年



図 5-13：高橋庸平《Earthquake Japan (緑の防潮堤)》
2014 年



図 5-14：高橋庸平《Earthquake Japan (耐震・制振・免震)》
2015 年

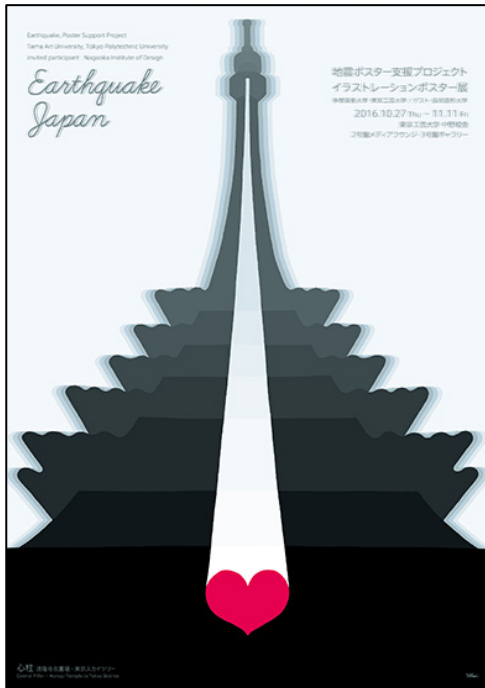


図 5-15：高橋庸平《Earthquake Japan (心柱)》2016 年

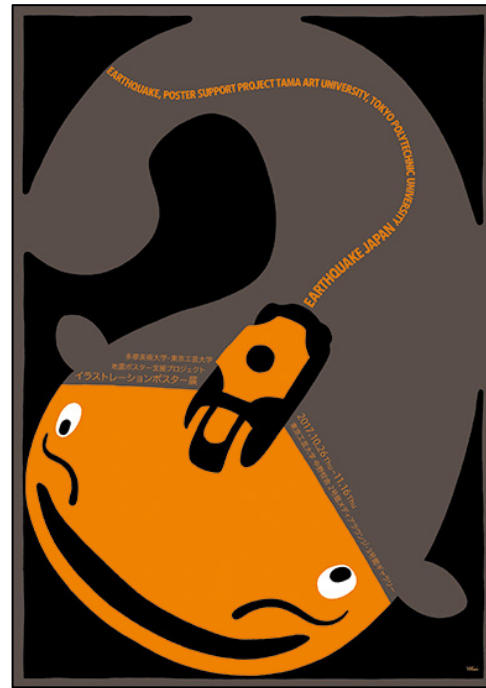


図 5-16：高橋庸平《Earthquake Japan (ミニマンボウ)》
2017 年



図 5-17：高橋庸平《Earthquake Japan (防災マップ)》
2018 年

5-2 コミュニケーション対象を絞ったアプローチ

5-2-1 現地調査にもとづく作品制作（2016年）

本作は、震災に向き合うイラストレーション・ポスターをテーマに定めた当初に制作した。ここでは社会・政治ポスターの制作で用いてきた輪郭を削ぎ落としたイメージの変形という表現方法を震災に適用することを試みている。制作にあたっては、震災を記録・展示する施設の現地調査（1-3参照）を行っている。現地調査からは、資料を見るだけでは分からない被災地ごとに異なる被害の特徴を体感することができた。

阪神淡路大震災を記録・展示する北淡震災記念公園では大自然のスケール感、人と防災未来センターではボランティア活動のような人々の営みを肌で感じるすることができた。

《北淡震災記念公園 野島断層》[図5-18]では、野島断層の第一印象を表現した。140mの地震断層区間や展示されている断層の端では、トレンチ部分の断面を観察することができる。現地調査の際には他の来館者の姿と合わせて見ることで、巨大な壁のように迫る大自然の壮大さを感じた。そのためポスターでは館内の他の要素を省き、野島断層とそこに立つ人との比較からスケール感を強調した。

《人と防災未来センター ドラム缶を利用したスティールドラム》[図5-19]では、避難所での生活やボランティア活動を記録する日用品から、モチーフとしての魅力を模索した。描いたのは駒ヶ林中学校のボランティア委員会、駒中太鼓の活動で使用されていたスティールドラムである。館内の印象では、音の配置を表すために空けられた穴から向こう側が透けて見える様子が美しかったため、その形を写し取っている。

新潟県中越地震を記録・展示する中越メモリアル回廊では、土砂崩れや河道閉塞といった自然現象だけでなく、交通手段の不便さや災害に向き合う前向きな姿勢を伺うことができた。

《山古志 河道閉塞湖》[図5-20]では、自然現象が作り出した形を捉えた。新潟県中越地震の特徴のひとつである、木籠集落を水没させた河道閉塞によって生まれた湖である。樹木が水没して枯れていたのが印象的だったため、周囲の風景をぼかして枯れた樹木が重なり合う複雑な形を強調した。

《木籠メモリアルパーク 水没家屋》[図5-21]では、復興への前向きな姿勢を象徴している。芋川上流にある木籠集落では、半分に当たる14戸が水没した。報道で見た際は、屋根部分がビニールシートに覆われていたが、現在では屋根瓦はきれいに葺き替えられて家屋の周囲にはフェンスが張り巡らされていた。現地調査を行ったことで感じた資料調査とのギャップを記録することにした。橋の上から水没家屋を実際に見た時の印象を表現するため、手すり、水没家屋、背景の3つの要素に絞って変形の度合いを変えて距離感を表現した。

関東大震災を記録・展示する東京都復興記念館では、被害の中心となった火災の凄まじさが印象的だった。

《東京都復興記念館 釘の熔塊》[図 5-22] は、屋外ギャラリーに展示された被災物である。猛火により溶解、塊化した深川区（現江東区）の平久町、花島倉庫の鉄釘 2 万樽である。近くで見るとわずかに釘の痕跡が残っているが、原形をとどめてはいない。この施設には、同じような状態の被災物が大量に展示されており、その抽象的な形に魅力を感じた。

《東京都復興記念館 巻トタン樹木》[図 5-23] は、館内に展示されている。火災と旋風の凄まじさを物語っている。溶解し飛んだトタンが木に巻きついたものが切り出しされて保管されている。切り出される前の写真も一緒に展示されていたため、それら 2 つのイメージを重ね合わせて描いた。

これら震災の痕跡は現地から動かし難いものであり、各地に実物が存在することに意味がある。そのため、その存在を知らせることをイラストレーション・ポスターの役割と想定した。そして、現地調査で印象に残った形を集めた 26 点のシリーズ作品として描き記した。

このシリーズ化では、並べて見せることで遺構や遺物としての存在感は強く訴えることができた。しかし、個々のイラストレーション・ポスターとして見ると手法に差がなく、単調な印象になってしまった点が反省点である。



図 5-18：高橋庸平《北淡震災記念公園 野島断層》2016 年



図 5-19：高橋庸平《人と防災未来センター ドラム缶を利用したスティールドラム》2016 年



図 5-20：高橋庸平《山古志 河道閉塞湖》2016 年



図 5-21：高橋庸平《木籠メモリアルパーク 水没家屋》
2016 年



図 5-22：高橋庸平《東京都復興記念館 釘の熔塊》2016 年



図 5-23：高橋庸平《東京都復興記念館 巻トタン樹木》
2016 年

5-2-2 東京都墨田区の関東大震災モニュメント（2017年）

2017年には、関東大震災の痕跡を残すモニュメントにテーマを絞った。その理由は、前作の制作過程で行った現地調査から被災地それぞれの特徴に興味を抱き、個々の事例に対する理解を深めてから制作を行う必要性を感じたからである。

対象とした関東大震災における被害の中心は火災であり、その中で最も死者数の多かった墨田区だけでも30箇所程度の痕跡が残っている。そこで、被害の中心となった東京市本所区にあたる現在の墨田区を起点とした。

このシリーズを制作するきっかけになったのは、2017年5月26日から31日まで、渋谷区神宮前にあるペーターズショップアンドギャラリーで行った展覧会である。2005年から地震ポスター支援プロジェクトに参加してきた東京工芸大学准教授（当時）の甲賀正彦を出品者に迎えて「震災に向き合う」をテーマとした2人展を企画した。それぞれのイラストレーション・ポスター制作とともに、プロジェクトへの参加という共通点を踏まえた制作姿勢について討論も行った。それらの記録は、会場配布冊子とトークショーで発表している。

この展覧会では、両国駅を中心に点在するモニュメントのイラストレーション・ポスター13点を出品した。基本的な表現手法は前作と同様である[図5-24～図5-27]。モニュメントの所在地や由来については武村雅之⁹⁰、石碑に書かれた文字や寸法については中野日出夫⁹¹による調査が詳しく、これらの資料を参考に現地調査を行っている。

調査の結果、作られた目的（慰霊・追悼、供養、痕跡を示すなど）、作った人（地域、職業など）、形式（自然石を用いたもの、彫刻作品、痕跡を保護したものなど）といったモニュメントごとの違いを知ることができた。

これらの違いには、地震発生から建立までの時間経過が関係していると考えられる。被災した直後の慰霊や追悼、供養が目的の時期に建立するには不謹慎な表現でも、時間が経過して風化しないように記録すべきと人々の考えが変われば、象徴的な形として受け入れられる。つまり、これらモニュメントの形には被災者感情の変化も見られることが発見となった。

しかし、こうしたモニュメントは刻んだ文字を残すことを目的とした耐久性の高い自然石が多く、シルエットだけでは個々の特徴が見られなかった。そのため、この点を踏まえて墨田区のモニュメントを選び直した21点のシリーズ作品としてリメイクを行った。変更点は、前作の反省点を踏まえて個々のモニュメントの特徴である大きさを示すために作者自身のシ

⁹⁰ 武村雅之『関東大震災を歩く 現代に生きる災害の記憶』吉川弘文館、2012年

⁹¹ 中野日出夫『墨田区の石碑』中野日出夫、2011年

ルエットを加えた点である。

また、イラストレーション・ポスターに合わせて、モニュメントの分布を示すマップも作成した [図 5-28]。マップを制作した当初の目的は、関東大震災で被害を受けた場所を割り出すことで、次の震災に備えるために危険な場所を知るためだった。しかし実際には、モニュメントが多い西の隅田川沿いは、震災後の区画整理によって道幅も広くなり、防火対策も整えられているように感じた。その一方で、荒川よりの東側の方が古くからの密集市街地が多く残っていた。

結果としてこのマップは、次の震災で危険な場所ではなく、公園や神社、仏閣など、復興のための区画整理からモニュメントを守った場所を示す形となった。これらの場所は、災害時の防災拠点やその周辺にある場合が多く、どちらかといえば安全な場所である。これは予想とは逆の結果になったといえる。

《横網町公園 石原町遭難者碑》[図 5-29] は、地震発生から 2 年後の 1925 年に地域住民が建てた自然石のモニュメントである。建立当初は被害の中心となった本所被服廠跡の北東に隣接する石原町内に建てられたが、7 年後の 1932 年に現在の横網町公園に移っている。周囲には複数のモニュメントが並んでいるが、これらも各地から公園内に移ってきたものと考えられる。ポスターには、集められた周りのモニュメントとともにメッセージを発するように文字をレイアウトした。

《横網町公園 青嵐句碑》[図 5-30] は、関東大震災での救護活動や復興事業に心血を注いだ当時の東京市長である永田秀次郎の業績をたたえて、関東大震災 30 周年に建てられた記念碑である。永田の俳名である青嵐による句「焼けて直ぐ芽ぐむちからや棕櫚の露」が刻まれている。ポスターでは、石碑から棕櫚の枝葉が生えている様子を描いて復興の象徴を表現した。

《横網町公園 震災遭難児童弔魂像》[図 5-31] は、地震発生から 8 年後の 1931 年に小学校校長会が震災の犠牲になった 5 千人の児童を慰霊するため、彫刻家の小倉右一郎に依頼して制作された《悲しみの群像》というタイトルの彫刻である。オリジナルは 1944 年に金属供出のため撤去されたため、現在の像は 1961 年に弟子の津山昌平、山畑阿利一によって作り直された。ポスターでは、群像を表現するために子どもたちのシルエットを分けて描き、奥行きが出るように色調を変えながらデザインした。

《横網町公園 復興記念館 震災記念屋外ギャラリー》[図 5-32] は、横網町公園内に関東大震災に関する資料を展示している復興記念館の周囲にある屋外ギャラリーである。地震発生から 9 年後の 1931 年に、東京市が被災物を残して伝承するために設置した。関東大震災による東京での被害の中心は火災によるものであるため、展示物のほとんどが高熱で溶けていて、原型をとどめていないのが特徴である。ポスターでは、溶解した鉄という不思議な

形状の展示物が陳列されている空間の表現をねらったデザインを行った。

《NTT 墨田電話局 慰霊碑》[図 5-33] は、地震発生から 25 年後の 1958 年に電話局によって建てられたモダンな造形のモニュメントである。この慰霊碑の脇には、吉川英治によるテキストが刻まれた碑もある。そのテキストには、震災と戦災の際に、ブレスト（ヘッドフォン）を離さずに現場を守り抜いた電話交換手のエピソードが刻まれていて、殉職者の慰霊を目的に建てられたことが分かる。ポスターには、モダンな形状のモニュメントを顔に見立ててヘッドフォンを描き加えている。

《梅若公園 榎本武揚像》[図 5-34] は、もともと木母寺の境内に建てられた青銅製の像である。その建設者には大隈重信、大倉喜八郎、渋沢栄一などの政財界の大物が名を連ねている。しかし、防災拠点の建設に伴って木母寺が移転し、本像は団地の広場内に残された。像の周囲は地盤沈下した地が嵩上げされているため、現在は階段を降りた窪地に建っている。ポスターのデザインでは、団地に囲まれた窪地という異質な雰囲気表現することをねらっている。

関東大震災のモニュメントをテーマに設定することの難しさは、地震発生からの時間が経過しすぎて風化がかなり進んでいたことにある。関東大震災の記憶が風化している点については、東京都慰霊協会が課題としても挙げている通りである（1-4 参照）。

モニュメントに刻まれた情報についても、現地調査で存在を確認することはできたが、その記録が次の世代に活かされているとは言い難い現状にあった。そのため、イラストレーション・ポスターでこれらの存在を表現するだけでは、これらの記録を伝え残すことはできないと考えられる。

しかし、地震はエネルギーの蓄積によって生じるため、大きな震災を想定すると 100 年単位の発生周期を視野に入れておくべきである。つまり、イラストレーション・ポスターにおいても、モニュメントがもつ過去の記録を長期にわたって残すための工夫が求められるといえる。

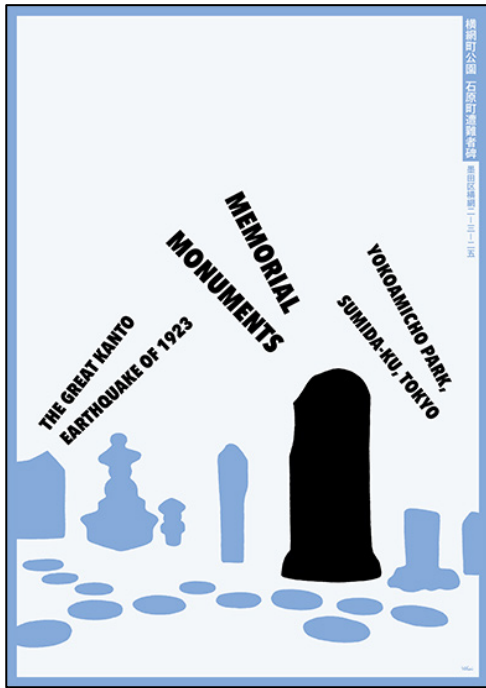


图 5-24：高橋庸平《横網町公園 石原町遭難者碑》2017 年



图 5-25：高橋庸平《横網町公園 青嵐句碑》2017 年



图 5-26：高橋庸平《横網町公園 震災遭難児童弔魂像》
2017 年

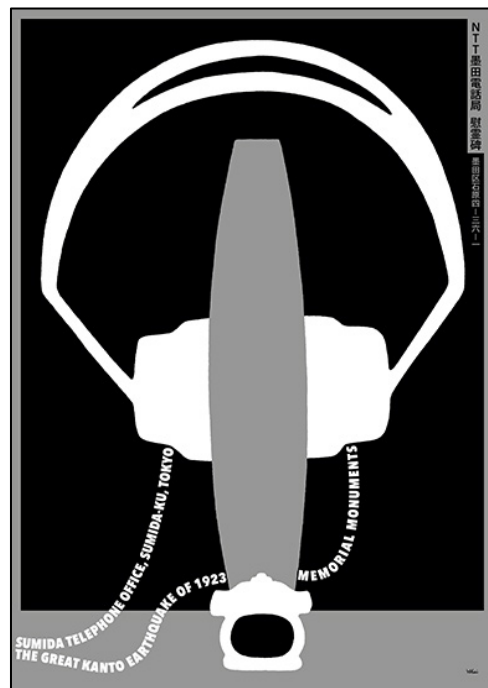


图 5-27：高橋庸平《NTT 墨田電話局 慰霊碑》2017 年



図 5-28：東京都墨田区の関東大震災モニュメントマップと現場の写真



図 5-29：高橋庸平《横網町公園 石原町遭難者碑》



図 5-30：高橋庸平《横網町公園 青嵐句碑》2017 年

2017 年



图 5-31：高橋庸平《横網町公園 震災遭難児童弔魂像》
2017 年



图 5-32：高橋庸平《横網町公園 復興記念館 震災記念屋外ギャラリー》2017 年



图 5-33：高橋庸平《NTT 墨田電話局 慰靈碑》2017 年



图 5-34：高橋庸平《梅若公園 榎本武揚像》2017 年

5-2-3 路地尊タイプ雨水利用施設（2017年）

前項で調査した関東大震災モニュメントには、破壊の痕跡や死者の慰霊といった震災の記録が残されていた。そのため、これらのイメージを変形によって象徴的に表現することは、結果として震災がもつネガティブなイメージが強調されることになった。これは被災者感情への配慮が欠けているという点、また全体に暗い印象となったためイラストレーション・ポスターとしての役割を果たすことができなかつたことが反省点となった。そこで本作では、防災に関する取り組みをテーマにした。モチーフとしたのは、防災のシンボルとして作られた路地尊という雨水利用施設である。

路地尊とは、墨田区の木造密集地域である向島地区の住民参加によって防災のシンボルとして設置されたストリートファニチャーの名称である。さらに、向島地区を成功例として京島地区の再開発事業でも採用され、墨田区内の21箇所に同様の施設が置かれている。

設置された当初は防災用具等の収納を目的に作られた施設だったが、1988年に開設された2号基からは、雨水利用の機能が導入された。普段は草花への水やり〔図5-35〕や子供の水遊びの場〔図5-36〕として、災害時には水源として活用できるように設置されている。

一方で現地取材を行った所、部品が失われてロープで縛られ、使用されていないと思われる路地尊も見られた。例えば、業平3丁目集会所〔図5-37〕やシティハイム立花〔図5-38〕では、通称ガチャポンと呼ばれる手押しポンプが設置されていたが、ハンドル部分が破損し部品も見当たらず、使用されている痕跡はなかつた。経済的な問題など、維持管理の困難さを理由として手押しポンプは風化したと考えられる。そこで、これらの場所が有事の際に水を必要としていた痕跡を残すためのイラストレーション・ポスターを制作した。

制作当初、この風化したポンプの表現は震災がもつネガティブなイメージにつながるように思われたが、その造形はロボットのようなキャラクター性を帯びていた。これらのイラストレーション・ポスターは、防災のシンボルであることを強調して愛着につなげることができるよう感じられた。そこで、この着想をもとにキャラクター性を意識した2点のイラストレーション・ポスターを制作した〔図5-39、図5-40〕。

路地尊に設置されている手押しポンプには、ガチャポンタイプの他にも慶和製作所によるサントイガーポンプ、そして川本製作所（川本ポンプ）によるステンレス製手押しポンプのHDS形ドラゴンが見られる。これらタイガー（虎）やドラゴン（龍）という生物の名称をつけた商品名は、雨水利用施設への愛着につながると考えた。そこで、ポンプの形をそれぞれ虎と龍になぞらえて災害時に街を守るキャラクターのように描いた。

以上のように、本作では地域ごとの防災に関する取り組みに焦点を当ててきた。これら風化の途上にある取り組みからは、これまでの自作が捉えてきた震災がもつネガティブなイメ

ージではなく、前向きなメッセージを表現することができた。このことは、震災の痕跡から特徴的な形を抽出してきた自作の表現方法を、モチーフからポジティブな可能性を抽出して震災に向き合う取り組みを魅力的に提示するという新たな展開に移行させることができたといえる。



图 5-35：高橋庸平《路地尊 3 号基 有季園》2017 年

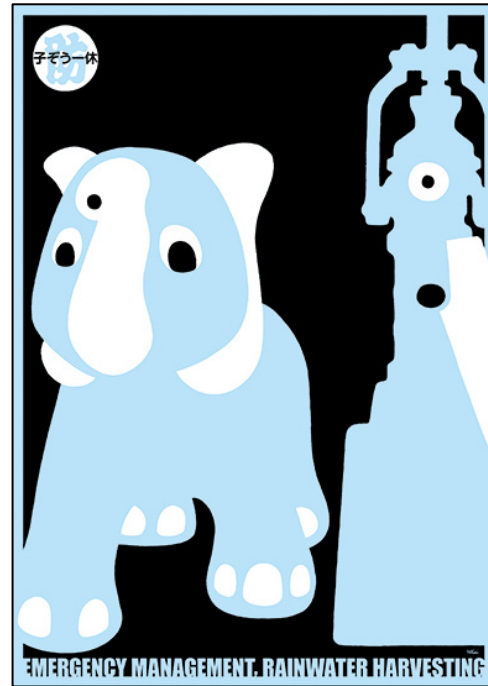


图 5-36：高橋庸平《子ぞう一休》2017 年

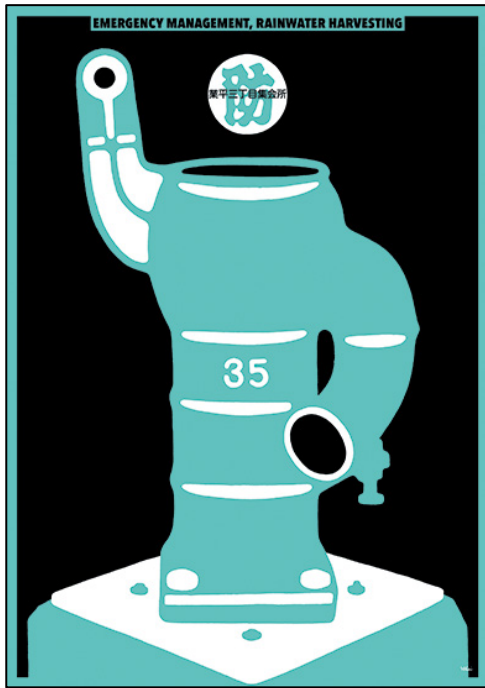


图 5-37：高橋庸平《業平 3 丁目集会所》2017 年

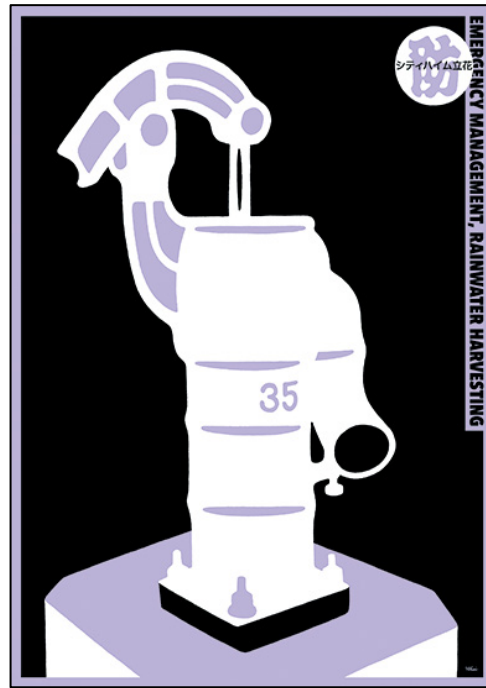


图 5-38：高橋庸平《シティハイム立花》2017 年



图 5-39：高橋庸平《サントイガーポンプ》2017 年



图 5-40：高橋庸平《ドラゴン手押しポンプ》2017 年

5-3 受け手と震災をつなぐアプローチ

5-3-1 「千代田区と地震」出品作品（2018年）

2018年3月から4月にかけて千代田区のギャラリー、アキバタマビ21で展覧会を開催する機会を得たため、地震ポスター支援プロジェクトから派生させた展覧会を企画した。展覧会の概要は前章で述べた通りである（4-2参照）。

前節までの震災に向き合うイラストレーション・ポスターの試みでは、調査対象を定めることでコミュニケーション対象を絞ったアプローチを目指してきた。現地調査によって被災地それぞれの特徴を肌で感じ、印象に残った形を象徴的なイラストレーションとして描き記すことをねらったが、この表現方法は震災がもつネガティブなイメージを強調する結果となった。

しかし路地尊タイプ雨水利用施設の表現では、自作の表現方法によってキャラクター性が表現された。そのためモチーフからポジティブな可能性を抽出し、震災に向き合う取り組みを魅力的に提示することができた。以上の経緯を踏まえて、本展覧会の出品作品では千代田区を舞台として、この表現方法を実践した。

《GEOLOGIC PROFILE（地質断面図）》[図5-41]では、まずは足元からと考えて千代田区の地質断面図から地震との関係を探った。しかし、災害情報が視覚化されたデータを示すだけでは愛着が生まれないと考え、関東ローム層から武蔵野段丘、さらに下方まで続く地層の重なり合いに感じられた自然の造形美を活かして地層を色相で色分けした。千代田区だけを明度の差で強調することで、地層の魅力から千代田区と地震の関係についての興味を抱かせるようなアプローチを試みた。

《FLEXIBLE STRUCTURE（柔構造）》[図5-42]では、1968年に竣工した日本初の超高層ビルである霞が関ビルを描いた。霞が関ビルの建設上の課題のひとつ、耐震構造では上野の旧寛永寺五重塔が参考にされている。

そこで、霞ヶ関ビルを支えている技術の継承をテーマにした。霞ヶ関ビルと旧寛永寺五重塔を重ね合わせるイメージを探った結果、自作の表現方法で丸くした窓の形が作り出す点描を利用することで五重塔を浮かび上がらせ、象徴的なイメージとした。

《STOCKPILE：エレベーター備蓄キャビネット》[図5-43]の制作に至った理由は、千代田区の防災への取り組みについて調べているうち、公益財団法人まちみらい千代田がマンションのエレベーター非常用備蓄キャビネットを配布していることを知ったからである。

配布されているキャビネットの形がロボットの顔に見えたため、エレベーター内で被災した際に頼れる顔としてアピールできるようなキャラクターとして描いた。

《STOCKPILE：千代田区日比谷公園 防災備蓄倉庫》[図 5-44] と《WATER SUPPLY：都立日比谷公園内 応急給水施設》[図 5-45]、そして《WATER SUPPLY：千代田区立東郷元帥記念公園内 応急給水施設》[図 5-46] は、現地調査で見つけた震災に向き合う行政の取り組みである。これらは、千代田区が指定する災害時に用いられる施設であり、災害時に思い出すべき建物であるため、防災・減災の象徴として捉えた。特に応急給水施設では、どちらも外壁を巡るレンガが特徴的だったので、建物の輪郭を残しながら流水紋を参考にした模様と重ねて装飾的に描くことでイメージの強調をねらっている。

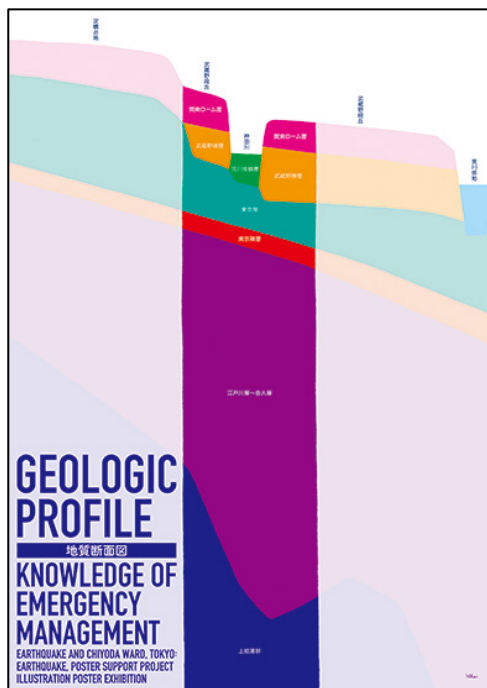


図 5-41：高橋庸平《GEOLOGIC PROFILE（地質断面図）》

2018 年

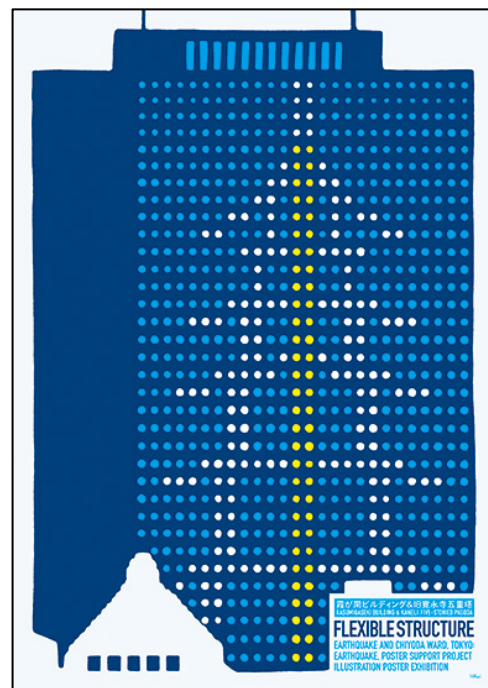


図 5-42：高橋庸平《FLEXIBLE STRUCTURE（柔構造）》

2018 年



図 5-43：高橋庸平《STOCKPILE：エレベーター備蓄キャビネット》2018 年



図 5-44：高橋庸平《STOCKPILE：千代田区日比谷公園防災備蓄倉庫》2018 年



図 5-45：高橋庸平《WATER SUPPLY：都立日比谷公園内 応急給水施設》2018 年

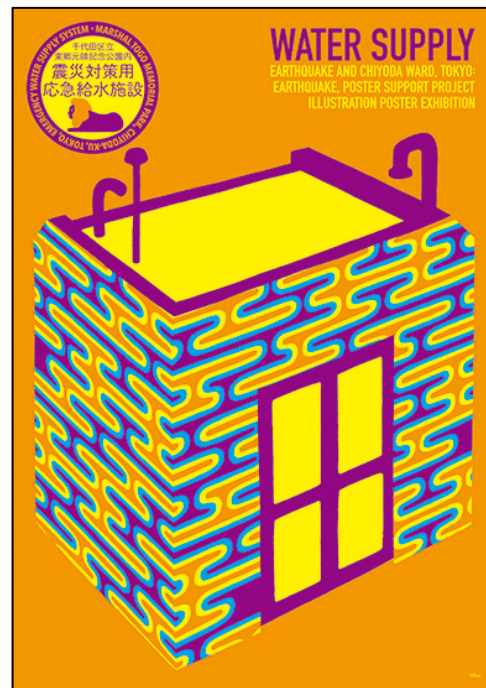


図 5-46：高橋庸平《WATER SUPPLY：千代田区立東郷元帥記念公園内 応急給水施設》2018 年

5-3-2 表現方法の再検討（2018年）

震災に向き合うイラストレーション・ポスターには〈コミュニケーション対象の広い〉表現と〈コミュニケーション対象を絞った〉表現の二面性が求められる。「千代田区と地震」展の企画は、これらの二面性を組み込んだビジュアルコミュニケーションの実践である。

この展覧会のコンセプトは、イラストレーション・ポスターの表現を通して千代田区がもつ震災の特徴を来場者に発見してもらうことにあった。そうすることで震災を生活と結びつけ、身近な出来事として日常的な災害への備えを促し、風化の防止につなげることができると考えた。その表現方法では、震災がもつネガティブなイメージを前向きなコミュニケーションに転換させることを目指した。モチーフからポジティブな可能性を抽出し、震災に向き合う取り組みを魅力的に提示する試みである。

そこでのイラストレーション・ポスターが評価され、千代田区の防災事業での出展にもつなげることができた。これらの活動を通して、震災に向き合うイラストレーション・ポスターのひとつの形が明確に浮かび上がってきた。

以上の考察を踏まえて本節では、これまでに制作してきたイラストレーション・ポスターの表現方法を再検討した。

はじめに着目したのは震災遺構の保存である。震災遺構では、日常の風景が破壊された痕跡によって実際の被災状況が記録されている。その記録は、直接的な震災の恐ろしさという負の側面によって、災害が現実起こりうるという事実を、その地域に暮らす人々の記憶に焼き付ける震災表現である。

しかし、これらは自発的に震災への理解を深める目的で出向かないと見られない不動産であり、興味・関心のない人々にとっては、その存在すら知られていない。そのため、これら震災遺構の存在を広く知らせる表現について考察しながら、イラストレーション・ポスターのリメイクを行った。

ひとつめの《北淡震災記念公園》[図 5-47]では、この施設に保存されている野島断層の現地調査から体感した自然のスケールを強調することで魅力の創出をねらった。野島断層をより象徴的に表現するための放射線を加えながら、ポスターの印象が暗くネガティブにならないように色彩を明るく修正している。

ふたつめの《山古志》[図 5-48]では、中越メモリアル回廊の調査で訪問した山古志の復興活動の象徴的な表現をねらった。先に述べたように、震災遺構はネガティブなイメージを伴う。しかし、山古志ではそうした震災遺構の周辺に地域住民の交流の場が作られ、地域の特産品が土産として販売されていた。つまり、災害すら観光資源や新しい産業のきっかけとして取り込もうとする復興活動が見られる点に特徴を感じた。そこで新たな作品表現として、

震災遺構を観光資源である牛の角突きや錦鯉、アルパカ牧場と並列に配したイラストレーション・ポスターを制作した。

次に着目したのは、震災を記録・展示する施設に保管された遺物である。その多くは破損した日用品である。これらは、日常生活との関連性を強く想起させることで、より現実的な出来事として震災の被災状況を伝える点で保存する価値が高い。

これらの遺物の多くは移動可能なものではあるが、被災地にあつてこそ価値のある品々である。そのため震災遺構と同様のコンセプトで、遺物を保存、展示している施設の存在を広く知らせる表現について考察した。

ひとつめの《東京都復興記念館》[図 5-49] では、同館に展示されている関東大震災の遺物の中で最も印象に残った釘の溶塊をモチーフに選んだ。前作で展示物をそのまま描いた所、抽象的なシルエットの塊としての印象を表現するに留まった。そこで本作では、溶解の原因が関東大震災の火災であることの強調をねらって、上半分に釘のシルエットを用いたツェルナー錯視の図形を配した。この錯視図形で燃え盛る炎のゆらぎを表現している。

ふたつめの《人と防災未来センター》[図 5-50] で描いたドラム缶を利用したスティールドラムは、直接的な被害の痕跡ではなく、避難所の生活やボランティア活動の記録である。このスティールドラムは阪神淡路大震災で注目を集めたボランティア活動だけでなく、被災者を元気づける音楽の神秘的な魅力を象徴している。そこで、スティールドラムから上面だけが浮かび上がるようなレイアウトを用いながら、音の配置を表すために空けられた穴を透かすことで、神秘的なデザインになるように修正した。

そして最後に、震災の痕跡に着目した。これらの痕跡には、被災の記録を残すモニュメントをはじめ、風化の過渡期にある防災・減災のシンボルも含んでいる。東京都墨田区の現地調査では、都市計画による場所の移動や経済的な理由による維持管理の難しさといった現状を観察してきた。そのため、イラストレーション・ポスターでこれらの痕跡が風化しつつある現状を記録するだけでなく、痕跡の保護や活動の後押しをするために魅力を引き出す表現方法について考察した。

ひとつめの《横網町公園》[図 5-51] では、モニュメントの存在感を強調し、同公園に現存する関東大震災のモニュメントを並べた。東京都墨田区には、現存するモニュメントが多く集まっている。しかしながら、モニュメントの現地調査をそれぞれ行ってみると、それらのモニュメントは見つけづらく目立たない存在であることが分かった。そこで、実際とは真逆の印象にするため、モニュメントの色調を反転し、発光体のように見せることで形の印象を強調するデザインに修正した。

ふたつめの《路地尊》[図 5-52] では、サントイガーポンプのキャラクター性を強調する方法を探った。前作では、自作の表現手法によって風化してしまったポンプにキャラクター

性を加えることで、防災のシンボルとしてのイメージ化を図った。本作では、さらに物語性を加えてサントイガーポンプが夜の街を見守る様子を描いた。震災に向き合う取り組みに愛着を生む展開をねらっている。

ここまで、震災に向き合うイラストレーション・ポスターとして取り組んできた自作の再検討を行ってきた。震災をテーマにビジュアルコミュニケーションを行うには、個々の事例を積み重ねながら拡大する震災のイメージを精査することが求められる。そのため自作の制作プロセスでは〈コミュニケーション対象の広い〉表現として用いてきた、余分な要素を削ぎ落とすモチーフの変形によって情報を精緻化した。それによって象徴的な形や構造を意識させるという〈コミュニケーション対象を絞った〉表現を試みた。

その結果、現地調査によって個々の事例の理解が深まる一方で、破壊の痕跡や死者の慰霊といった震災がもつネガティブなイメージを強調することになった。しかし、風化途上にあったモチーフからポジティブな可能性を抽出し、震災に向き合う取り組みを魅力的に提示することで、受け手と震災をつなぐためのコミュニケーション対象を広げる表現手法を得ることができた。

自作ではこのような制作プロセスによって、震災に向き合うイラストレーション・ポスターに求められる二面性を組み込んでいる。

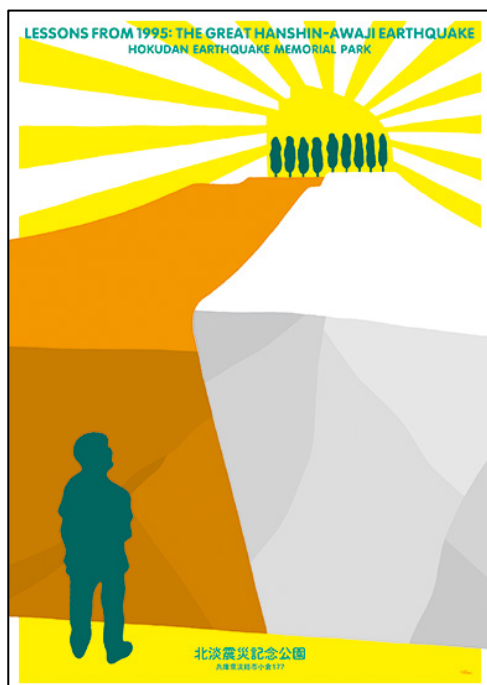


図 5-47：高橋庸平《北淡震災記念公園》2018 年



図 5-48：高橋庸平《山古志》2018 年

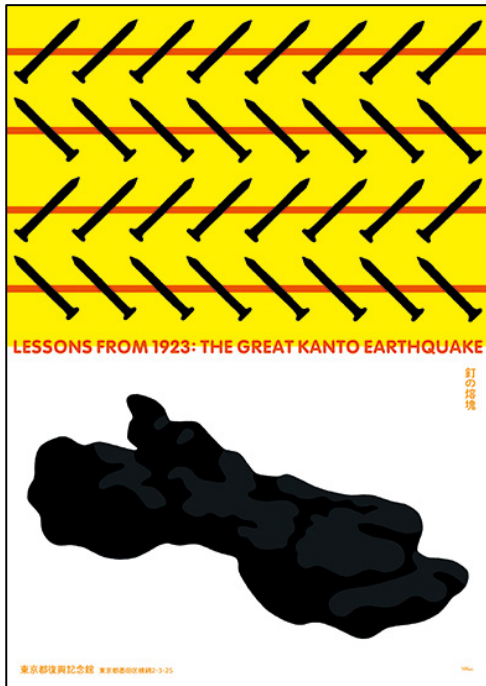


图 5-49：高橋庸平《東京都復興記念館》2018 年

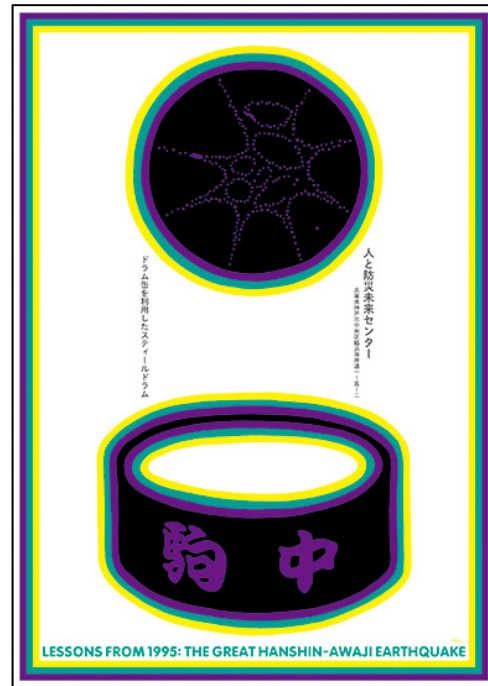


图 5-50：高橋庸平《人と防災未来センター》2018 年

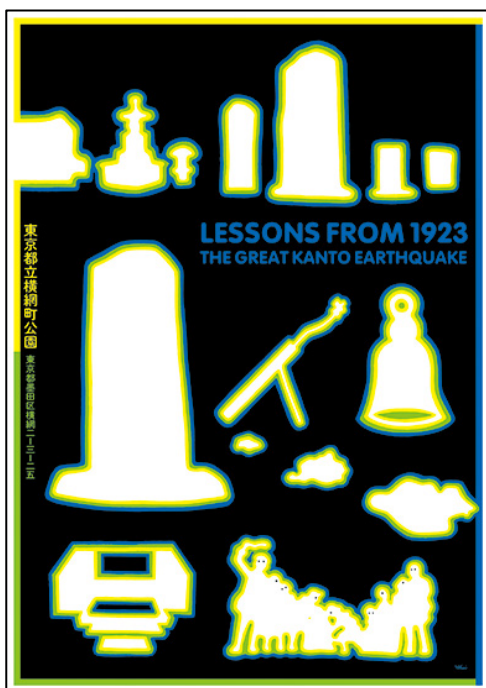


图 5-51：高橋庸平《横網町公園》2018 年



图 5-52：高橋庸平《路地尊》2018 年

終章

ここまで震災の風化を防ぐためのイラストレーション・ポスターに求められる二面性についての考察、および自作における表現方法を述べてきた。自作による表現では震災の風化を防ぐためのイラストレーション・ポスターについて、消耗品ではなく作品として捉えることを前提としている。この制作姿勢は、作品としてのポスターは保存の対象となるものであり、後に図版として複製されることでイメージが拡散し続けるという考えにもとづく。そのため筆者は、展覧会発表を活動の中心とした作品制作を継続的に行ってきた。

自作の展開としては、震災にまつわるトピックを抽出することで生まれたアイデアによって、まずは〈コミュニケーション対象の広い〉アプローチを行った。自作の表現上の特徴のひとつは、輪郭を削ぎ落としたモチーフの変形にある。この表現方法は、ポスターとそれを見る人の距離から着想したものであり、モチーフの余分な要素を削ぎ落とすためトピックを象徴的に表現する制作プロセスにもつながっている。また震災という終わりのない問題を扱うに際して、作品として提示したイラストレーションの表現するメッセージが継承されていくという性質を持つ点にも着目した。

制作当初は、この表現方法を用いて自然現象をどう視覚化するかに主眼を置いていた。しかし制作を続けるうちに、天災に主眼を置いてしまうとメッセージを投げかけるべき相手が具体化されないと考えるようになった。そのため、人の油断や不注意によって発生する人災へと着眼点が変わった。

さらに、震災の痕跡や記録をたどる現地調査を通して〈コミュニケーション対象を絞った〉アプローチが加わった。このアプローチは、個々の事例についての理解を深めながら、新たな震災のトピックを発見するために行う、地域のもつ特徴の模索であった。そのモチーフには破壊の痕跡や死者の慰霊といったネガティブな震災の記録を選んだため、結果として震災がもつネガティブなイメージを強調する表現となった。これらの作品は、イラストレーション・ポスターとしては魅力に欠ける表現となってしまった。

その一方で、風化途上にあった雨水利用施設である路地尊をモチーフとした際、自作にキャラクター性を持たせるアプローチが生まれ、これにより震災に向き合う取り組みを魅力的に提示する表現方法を確立することができた。

震災とは地域に根ざした予期せぬ災害であり、動かし難い〈不動産〉である。一方で、防災・減災に関する取り組みは経験則や技術であり、過去の教訓が〈動産〉に転換されたものである。さらに、これらの教訓は同じような被害を防ぐために地域に合わせた形で再び〈動産〉に還元されていく。つまり、震災の風化とは教訓が〈動産〉に還元されずに忘れられる状況のことである。

そしてイラストレーション・ポスターもまた、過去の教訓を複製可能なイメージに転換した〈動産〉といえる。イラストレーション・ポスターは震災に向き合い、過去の教訓を〈動産〉に還元する取り組みを後押しして、震災の風化を防ぐ十分な力となる。自作の表現では、そのためのビジュアルコミュニケーションを目指して工夫を重ねてきた。以上の考察を踏まえて、震災に向き合うイラストレーション・ポスターのさまざまな表現方法を方法論として捉え直した。

震災に向き合うイラストレーション・ポスターの目的は、震災の風化を防ぐことである。震災の風化とは、災害の情報を忘れて日常的な備えが維持できていない状態を指す。背景には、世界有数の地震多発国である日本においても震災の風化が課題とされていること、風化が震災の被害を大きくする人災のひとつと捉えられることが挙げられる。この課題を解消するためにイラストレーション・ポスターにできることは、人々の震災への興味や関心を引くことである。

そのために自作および本研究を通して考察してきた、震災への興味や関心を引くための方法を〔図6-1〕にまとめた。この図では、イラストレーション・ポスターの表現に求められる二面性を切り口としている。

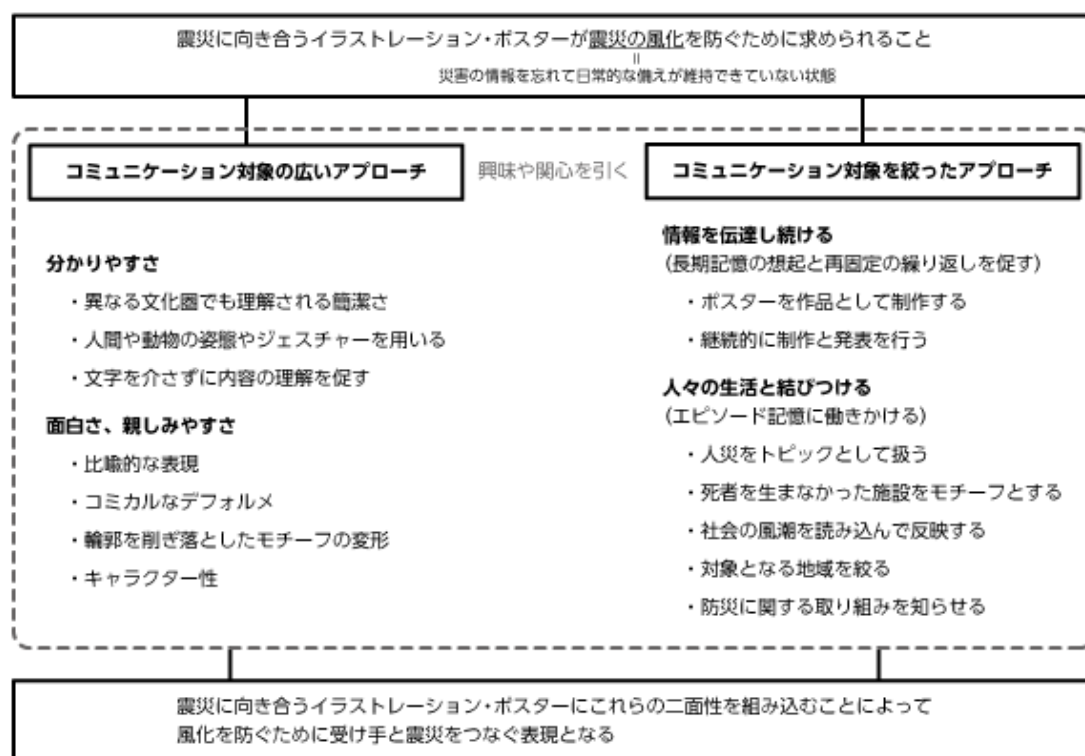


図 6-1：イラストレーション・ポスターが震災に向き合う方法の概念図

ひとつめの切り口は〈コミュニケーション対象の広い〉アプローチである。

震災表現の考察を通して、震災の情報は現在、専門家による記録だけでなく民間レベルでの記録も加わって増加傾向にあることを示した。この状況では必要な情報にアクセスしづらく、受け手にとって情報過多な状態といえる。情報過多であることは、日常的な災害への備えを妨げる原因のひとつと考えられる。

このアプローチでは、ポスター表現をベースにした作品の考察を重ねた。ポスターの歴史に見られた〈現代の社会・政治ポスター〉は、異なる文化圏でも理解できるコミュニケーション力を備えた簡潔さをもっていた。具体的な作例では、人間や動物の姿態やジェスチャーを用いることで、賛否や是非、喜怒哀楽といった情感を伝えていた。この手法は文字を介さず、受け手に内容の理解を促すことができる。そのため興味や関心を引くための〈分かりやすさ〉によって、社会が抱える問題の存在を世界に向けて発信することを可能としている。

地震ポスター支援プロジェクトの学生作品では、比喩的な表現やコミカルなデフォルメが用いられていた。また自作では、輪郭を削ぎ落としたモチーフの変形によって、自作にキャラクター性を見出している。これらの表現方法は、興味や関心を引くために〈面白さ〉や〈親しみやすさ〉を強調した表現方法といえる。

もうひとつの切り口は、興味や関心を引き続けるための〈コミュニケーション対象を絞った〉アプローチである。ここでは脳科学の観点を用いた。

日常的な災害への備えを維持するためには、災害の情報を長期記憶として保持する必要がある。この長期記憶は、想起された後に再び記憶として不安定な状態になり、アップデートされることで再び脳内に定着する。つまり、想起とアップデートの繰り返しを促す工夫が必要となる。その工夫として本研究では〈情報を伝え続ける〉工夫に着目した。

消耗品と見なされる商業ポスターとは違い、作品として制作されたポスターは保存の対象となり、図版として複製されることでイメージは拡散し続ける。その効果を期待して展覧会発表を活動の中心とした作品制作を続けてきた。

この考えを裏付けるため、本研究では地震ポスター支援プロジェクトの分析を行った。このプロジェクトの価値のひとつは、継続的にイラストレーション・ポスターの制作と発表を行っているところにある。時代や地域によって変化する場面を捉えたイラストレーション・ポスターのアーカイブを積み重ねることで、長期的な視野に立った震災のイメージを俯瞰することを可能としている。

また、現実的な災害への備えとして、エピソード記憶に働きかけて災害が現実になりうる出来事としての認識を促す必要がある。そのため〈人々の生活と結びつける〉方法について考察を重ねた。

震災の情報を人々の生活と結びつけるには、人の油断や不注意によって発生する人災をトピックとして扱うべきである。その理由は、自然現象によってもたらされる天災ではメッセージを投げかける相手が具体化されないからである。しかし震災表現の考察で示した通り、震災には多くのネガティブな情報が含まれるため、被災者が抱く感情への配慮が求められる。

また、震災の情報を人々の生活と結びつけるには、地域性や時代の風潮といった社会背景を精査した制作を行うことが望ましい。震災遺構の保存に関する議論では、住民から反対意見が出ていなかった施設の共通点は死者を生まなかった施設であった。つまり、死者を生まなかった施設をモチーフとすることも、ここでの具体策のひとつに挙げられる。

東京都墨田区の関東大震災モニュメントの調査では、モニュメントの形には地震発生から建立までの時間経過が関係していることが分かった。災害発生直後には不謹慎な表現と見なされても、時間が経過して人々の考えが変わっていくことで象徴的な形として受け入れられていた。このことから社会の風潮を読み込み、反映することは表現の幅を広げる上で大切になってくる。

震災の情報を人々の生活と結びつける方法として、さらに示したのが対象地域を絞ることと、そして防災に関する取り組みを人々に知らせることである。その実践として企画した「千代田区と地震」展では、震災をポジティブなイメージとして捉えることで、対象となる地域に暮らす人々にとっての愛着を生むビジュアルコミュニケーションとして、一翼を担うことができた。

震災に向き合うイラストレーション・ポスターは、これらの二面性を組み込むことで、震災の風化による被害を減らすために受け手と震災をつなぐ表現となる。この表現では、市場に数多ある消費財的なポスターのように即効性を追い求めるのではなく、長い時間をかけて取り組み「災害を忘れず」という気持ちを確実、かつ着実に人々の中に根付かせなければならない。そのため、受け手に事実を突きつけるだけでなく、心を引きつけて揺り動かす魅力を備えている必要がある。こうした活動を継続し、社会の中でイラストレーション・ポスターの有用性や地位を確立させることを目指していきたい。それによって、震災とそれに向き合う人々とをつなぐ役割において、イラストレーターとしての力を社会に還元できると考えている。

図版出典一覧

第1章 日本における震災の現状

- 図 1-1 : 文部科学省 研究開発局 地震・防災研究課『全国地震動予測地図 2016年版』付録2 (PDF)、p.1
- 図 1-2 : 気象庁 日本付近で発生した主な被害地震 (平成8年以降)
〈<http://www.data.jma.go.jp/svd/eqev/data/higai/higai1996-new.html>〉
2017年9月29日参照
- 図 1-3 : 同上
- 図 1-4 : 筆者撮影、2016年7月22日
- 図 1-5 : 同上
- 図 1-6 : 筆者撮影、2016年7月23日
- 図 1-7 : 筆者撮影、2016年9月1日
- 図 1-8 : 筆者撮影、2016年9月2日
- 図 1-9 : 筆者撮影、2016年10月20日
- 図 1-10 : 筆者撮影、2017年3月28日
- 図 1-11 : 3がつ11にちをわすれないためにセンター 浪分神社とその伝承 〈<https://recorder311.smt.jp/blog/37990/>〉
2018年9月23日参照
- 図 1-12 : 同上

第2章 ポスター表現

- 図 2-1 : 杉浦非水 (画) 『杉浦非水のデザイン』パイインターナショナル、2014年、p.9
- 図 2-2 : 杉浦 (2014) p.86
- 図 2-3 : フィリップ・B・メッグズ 『グラフィック・デザイン全史』(藤田治彦 日本語版監修、訳者代表) 淡交社、1996年、p.75
- 図 2-4 : 印刷博物館、トッパンアイデアセンター 編 『印刷革命がはじまった : グーテンベルクからプランタンへ : プランタン=モレトゥス博物館展』凸版印刷株式会社印刷博物館、2005年、p.54
- 図 2-5 : 埼玉県立近代美術館 編 『風刺の毒=The sting of satire』埼玉県立近代美術館、1992年、p.12
- 図 2-6 : ジョン・バーニコート 『ポスター芸術 その発展と変遷』(布施一夫 訳) 洋販出版、1994年、p.10
- 図 2-7 : 京都国立近代美術館 編 『フランスのポスター美術 : 18世紀から現代まで』講談社、1979年、p.30
- 図 2-8 : 京都国立近代美術館 (1992) p.62
- 図 2-9 : 京都国立近代美術館 (1992) p.90

- 図 2-10 : バーニコート (1994) p.117
- 図 2-11 : 「社会的テンションとヴィジュアル・インパクト」『アイデア』No.272、誠文堂新光社、1999 年 p.43
- 図 2-12 : 『アイデア』No.272 (1999) p.46
- 図 2-13 : アメリカ合衆国議会図書館ウェブサイト 〈<https://www.loc.gov>〉 2016 年 10 月 1 日参照
- 図 2-14 : 同上
- 図 2-15 : 神奈川県立近代美術館、世田谷美術館、東京新聞 編『ユートピアを求めて : ポスターに見るロシア・アヴァンギャルドとソヴィエト・モダニズム : 松本瑠樹コレクション』東京新聞、2013 年、p.28
- 図 2-16 : 神奈川県立近代美術館、世田谷美術館、東京新聞 (2013) p.32
- 図 2-17 : 同上、p.91
- 図 2-18 : 同上、p.141
- 図 2-19 : 田島奈都子『プロパガンダ・ポスターにみる日本の戦争 135 枚が映し出す真実』勉誠出版、2016 年、p.35
- 図 2-20 : 田島 (2016) p.35
- 図 2-21 : 法政大学大原社会問題研究所 〈<http://oisr.org>〉
- 図 2-22 : 同上
- 図 2-23 : 李美那ほか 編『ベン・シャーン : クロスメディア・アーティスト : 写真, 絵画, グラフィック・アート』美術出版社、2012 年、p.101
- 図 2-24 : Jack Rennet “100 Posters of PAUL COLIN” IMAGES GRAPHIQUES, Inc., 1977, p.71
- 図 2-25 : マックス・ギャロ『世界のポスター : その歴史と物語』(坂部治三 訳) 講談社、1975、p.275
- 図 2-26 : 凸版印刷株式会社デザイン開発室 編『「欧米のポスター100」展 : 厳選された秀作』東日本鉄道文化財団、1995 年 p.37
- 図 2-27 : 『SEYMOUR CHWAST』展覧会カタログ、ヴィラヌフポスター美術館、2000 年、p.13
- 図 2-28 : 瀬木慎一、田中一光、佐野寛 監修『日宣美の時代—日本のグラフィックデザイン 1951-70』トランスアート、2000 年、p.78
- 図 2-29 : 瀬木、田中、佐野 (2000) p.82
- 図 2-30 : 名古屋銀行 40 周年記念「日本のポスター史」編纂委員会『日本のポスター史』名古屋銀行、1989 年、p.84
- 図 2-31 : 凸版印刷株式会社デザイン開発室 (1995) p.130
- 図 2-32 : 秋山孝『中国ポスター』朝日新聞出版、2008 年、p.48
- 図 2-33 : Andrea Bosco, Elena Scantamburlo, Omar Calabrese “BUENA VISTA: Mezzo secolo di grafica cubana” Mazzotta, 2006, p.36
- 図 2-34 : ”BEAUTY IS IN THE STREET - A VISUAL RECORD OF THE MAY'68 PARIS UPRISING” Johan Kugelberg, Philippe Vermès (ed.), Four Corners Books, 2011, p.16

第3章 震災表現

- 図3-1： 筆者撮影、2017年7月28日、東洋文庫ミュージアム
- 図3-2： 筆者撮影、2017年7月28日、東洋文庫ミュージアム
- 図3-3： 筆者撮影、2017年7月28日、東洋文庫ミュージアム
- 図3-4： 筆者撮影、2017年7月28日、東洋文庫ミュージアム
- 図3-5： ジェニファー・ワイゼンフェルド『関東大震災の想像力 災害と復興の視覚文化論』（篠儀直子 訳）青土社、2014年、p.215
- 図3-6： 『関東大震災80年 THE 地震展』読売新聞東京本社、2003年、表紙
- 図3-7： 緊急自動車専用路・緊急交通路 警視庁 - 東京都
〈http://www.keishicho.metro.tokyo.jp/kurashi/saigai/shinsai_kisei/emergency/index.html〉
2018年4月30日参照
- 図3-8： ワイゼンフェルド（2014）p.59
- 図3-9： ワイゼンフェルド（2014）p.61
- 図3-10： ワイゼンフェルド（2014）p.86
- 図3-11： ワイゼンフェルド（2014）p.87
- 図3-12： 住吉泰男 編『徳永柳州と大型震災画』東京都慰霊協会、2014年、p.16
- 図3-13： 山田俊幸 監修『大正イマジリエの世界』ピエ・ブックス、2010年、p.103
- 図3-14： 山田俊幸（2010）p.102
- 図3-15： ワイゼンフェルド（2014）p.138
- 図3-16： ワイゼンフェルド（2014）p.143
- 図3-17： ワイゼンフェルド（2014）p.71
- 図3-18： ワイゼンフェルド（2014）p.62
- 図3-19： ワイゼンフェルド（2014）p.261
- 図3-20： 筆者撮影、2016年10月20日
- 図3-21： 筆者撮影、2017年3月28日
- 図3-22： 渡辺覚 編『読売新聞 特別縮刷版 東日本大震災 1か月の記録』読売新聞社、2011年、p.122
- 図3-23： 宮城県公式ウェブサイト「震災・復興」〈<https://www.pref.miyagi.jp/site/ej-earthquake/>〉
2017年8月31日参照
- 図3-24： 同上
- 図3-25： 岩手県ウェブサイト「黄金の国いわて いわての魅力情報」〈<http://www.pref.iwate.jp/ougonnokuni/index.html>〉
2017年8月31日参照
- 図3-26： 同上

- 図 3-27 : 筆者撮影、2016 年 7 月 22 日
図 3-28 : 筆者撮影、2016 年 7 月 23 日
図 3-29 : 筆者撮影、2017 年 11 月 4 日
図 3-30 : 国立研究開発法人産業技術総合研究所（産総研）提供
図 3-31 : 筆者撮影、2017 年 9 月 15 日

第 4 章 震災とイラストレーション・ポスター

- 図 4-1 : 筆者制作、2018 年
参考：鈴木麻希、藤井俊勝 脳科学辞典〈<https://bsd.neuroinf.jp/wiki/記憶の分類>（2013）〉
2018 年 7 月 2 日参照
- 図 4-2 : 同上
- 図 4-3 : 筆者制作、2018 年
参考：内閣府 防災情報のページ「平成 17 年版 防災白書」
第 4 章 世界の自然災害と国際防災協力 / 1-6 「総合的な防災政策」の推進
〈<http://www.bousai.go.jp/kaigirep/hakusho/h17/bousai2005/html/honmon/hm140106.htm>〉
2018 年 1 月 28 日参照
- 図 4-4 : 多摩美術大学イラストレーションスタディーズ 提供
- 図 4-5 : 同上
- 図 4-6 : 同上
- 図 4-7 : 同上
- 図 4-8 : 同上
- 図 4-9 : 同上
- 図 4-10 : 成嶋俊理 撮影、2018 年 3 月 18 日
- 図 4-11 : 同上
- 図 4-12 : 個人蔵
- 図 4-13 : 個人蔵
- 図 4-14 : 個人蔵
- 図 4-15 : 個人蔵
- 図 4-16 : 個人蔵
- 図 4-17 : 個人蔵
- 図 4-18 : 個人蔵
- 図 4-19 : 個人蔵

図 4-20 : 公益社団法人 東京青年会議所 千代田区委員会 提供、2018 年 6 月 22 日

図 4-21 : 同上

第 5 章 イラストレーション・ポスターの二面性

図 5-1 : 筆者作成、2018 年

図 5-2 : 筆者制作、2005 年

図 5-3 : 筆者制作、2009 年

図 5-4 : 筆者制作、2011 年

図 5-5 : 筆者制作、2014 年

図 5-6 : 筆者制作、2016 年

図 5-7 : 筆者制作、2009 年

図 5-8 : 筆者制作、2010 年

図 5-9 : 筆者制作、2011 年

図 5-10 : 筆者制作、2012 年

図 5-11 : 筆者制作、2013 年

図 5-12 : 同上

図 5-13 : 筆者制作、2014 年

図 5-14 : 筆者制作、2015 年

図 5-15 : 筆者制作、2016 年

図 5-16 : 筆者制作、2017 年

図 5-17 : 筆者制作、2018 年

図 5-18 : 筆者制作、2016 年

図 5-19 : 同上

図 5-20 : 筆者制作、2016 年

図 5-21 : 同上

図 5-22 : 同上

図 5-23 : 同上

図 5-24 : 筆者制作、2017 年

図 5-25 : 同上

図 5-26 : 同上

図 5-27 : 同上

図 5-28 : 筆者制作、2017 年

- 図 5-29 : 筆者制作、2017 年
- 図 5-30 : 同上
- 図 5-31 : 同上
- 図 5-32 : 同上
- 図 5-33 : 同上
- 図 5-34 : 同上
- 図 5-35 : 筆者制作、2017 年
- 図 5-36 : 同上
- 図 5-37 : 同上
- 図 5-38 : 同上
- 図 5-39 : 同上
- 図 5-40 : 同上
- 図 5-41 : 筆者制作、2018 年
- 図 5-42 : 同上
- 図 5-43 : 同上
- 図 5-44 : 同上
- 図 5-45 : 同上
- 図 5-46 : 同上
- 図 5-47 : 筆者制作、2018 年
- 図 5-48 : 同上
- 図 5-49 : 同上
- 図 5-50 : 同上
- 図 5-51 : 同上
- 図 5-52 : 同上

終章

- 図 6-1 : 筆者制作、2018 年

参考文献

〈ポスター関連 書籍〉

- 青葉益輝、柏木博、永井一正 監修 『Exhibitions graphic messages from Ginza Graphic Gallery & DDD Gallery 1986-2006 : 20th anniversary』大日本印刷 ICC 本部、2007 年
- 秋山孝 『イラストレーションスタディーズ』玄光社、2013 年
- 秋山孝 『中国ポスター』朝日新聞出版、2008 年
- アラン・ヴェイユ 『ポスターの歴史』(竹内次男 訳) 白水社、1994 年
- アラン・ヴェイユ 『ユーモア表現の変遷 -アナログデザインの真骨頂-』(松本瑠樹 監修) 誠文堂新光社、1997 年
- アラン・ヴェイユ 『グラフィック・デザインの歴史』(柏木博 監修) 創元社、2005 年
- 五十嵐威暢 「アフリカ自然保護ポスター展」『アイデア』No.189、誠文堂新光社、1985 年
- 植木啓子 『ポスターとグラフィックデザイナーの現在形』「美術フォーラム 21」第 27 号、醍醐書房、2013 年
- 梅田俊英 『ポスターの社会史 大原社研コレクション』(法政大学大原社会問題研究所 編) ひつじ書房、2001 年
- 大島清次 監修、竹山博彦 編 『隆盛期の世界ポスター展』日本テレビ放送網株式会社、1985 年
- 大智浩 『ポスターデザイン』美術出版社、1964 年
- 亀倉雄策 『戦勝 30 周年記念国際ポスター・コンペティション』「アイデア」No.132、誠文堂新光社、1975 年
- 亀倉雄策、福田繁雄 「JAGDA ポスター展『水』」『アイデア』No.220、誠文堂新光社、1990 年
- 勝見勝 「ポスターこの知られすぎたもの」『世界のグラフィックデザイン ポスター・歴史編』講談社、1974 年、pp.7-12
- 京都国立近代美術館 編 『フランスのポスター美術 : 18 世紀から現代まで』講談社、1979 年
- ジョン・バーニコート 『ポスター芸術 その発展と変遷』(布施一夫 訳) 洋販出版、1994 年
- 杉浦非水 「芸術としてのポスターとは何ぞ」『アトリエ』アトリエ社、1926 年
- 瀬木慎一、田中一光、佐野寛 監修 『日宣美の時代—日本のグラフィックデザイン 1951-70』トランスアート、2000 年
- 田島奈都子 『プロパガンダ・ポスターにみる日本の戦争 135 枚が映し出す真実』勉誠出版、2016 年
- 永井一正 監修 『THE POSTERS 1983-2012 世界ポスタートリエンナーレトヤマ受賞作品』DNP アートコミュニケーションズ、2012 年
- 名古屋銀行 40 周年記念 「日本のポスター史」 編纂委員会 『日本のポスター史』名古屋銀行、1989 年
- 針生一郎 「戦争・革命とポスター」『世界のグラフィックデザイン ポスター・歴史編』講談社、1974 年、pp.17-20
- 針生一郎 「今日の公共・政治ポスター」『世界のグラフィックデザイン 3 ポスター・現代編』講談社、1974 年、p.108
- 平子歩美 『ポスターにおける《ポーランド派》』東京外国語大学外国語学部 ロシア東欧課程ポーランド語専攻 卒業論文、2002 年
- フィリップ・B・メッグズ 『グラフィック・デザイン全史』(藤田治彦 日本語版監修、訳者代表) 淡交社、1996 年
- 福田繁雄 『フランス革命記念国際ポスター展』「アイデア」No.216、誠文堂新光社、1989 年

- 福田繁雄「JAGDA 平和と環境のポスター展 ”I’m here.“」『アイデア』No.233、1992年、誠文堂新光社
- マックス・ギャロ（栗田勇監修）『世界のポスター その歴史と物語』1975年、講談社
- レイモン・サヴィニャック『レイモン・サヴィニャック自伝』（橋本順一 訳）TO ブックス、2007年
- 『大戦ポスター集』朝日新聞社、1921年
- 『災害予防ポスター集』社会局労働部（国立国会図書館デジタルコレクション）1929年
- 『現代商業美術全集 1 世界各国ポスター集』アルス、1929年
- 『現代商業美術全集 2 実用ポスター図案集』アルス、1928年
- 『欧米災害予防ポスター集：上山元市氏蒐集』日本工業新聞出版部、1937年
- 「アムネスティ・インターナショナルによる”良心の囚人年間 1977”国際ポスター」『アイデア』No.142、誠文堂新光社、1977年
- 「社会的テンションとヴィジュアル・インパクト」『アイデア』No.272、誠文堂新光社、1999年
- Anne-Claude Lelieur, Raymond Bachollet (ed.) “Raymond Savignac Affichiste” Bibliothèque Forney, 2001
- B. Martin Pedersen (ed.) “Graphis Social & Political Protest Posters” Graphis Inc, 2015
- Jack Rennet “100 Posters of PAUL COLIN” IMAGES GRAPHIQUES, Inc., 1977
- Johan Kugelberg, Philippe Vermès (ed.) “BEAUTY IS IN THE STREET - A VISUAL RECORD OF THE MAY’68 PARIS UPRISING” Four Corners Books, 2011
- Marc Gundel “Picasso: The Art of the Poster Catalogue Raisonné” Prestel Pub, 2000
- Naomi Games, Catherine Moriarty, June Rose “Abram Games Graphic Designer Maximum Meaning, Minimum Means” Lund Humphries, 2003
- Raymond Bachollet, Anne-Claude Lelieur (ed.) “André François Affiches et graphisme” Bibliothèque Forney, 2003
- Zdzisław Schubert “Mistrzowie plakatu i ich uczniowie = Poster masters and pupils” Jan Kozbiel (ed.) Przedsiębiorstwo Wydawnicze Rzeczpospolita, 2008

〈ポスター関連 展覧会図録〉

- アラン・ヴェイユ 監修『アフィッシュ・フランセーズ -現代フランスポスター50年の歩み-』アフィッシュ・フランセーズ展実行委員会、2000年
- 印刷博物館、トッパンアイデアセンター 編『印刷革命がはじまった：グーテンベルクからプランタンへ：プランタン＝モレトゥス博物館展』凸版印刷株式会社印刷博物館、2005年
- 神奈川県立近代美術館、世田谷美術館、東京新聞 編『ユートピアを求めて：ポスターに見るロシア・アヴァンギャルドとソヴィエト・モダニズム：松本瑠樹コレクション』東京新聞、2013年
- 埼玉県立近代美術館 編『風刺の毒 = The sting of satire』埼玉県立近代美術館、1992年
- 敷田弘子 編集『ポーランドのポスター フェイスあるいはマスク』武蔵野美術大学美術館・図書館、2014年

- 凸版印刷株式会社デザイン開発室 編 『「欧米のポスター100」展：厳選された秀作』 東日本鉄道文化財団、1995年
- 李美那ほか 編 『ベン・シャーン：クロスメディア・アーティスト：写真，絵画，グラフィック・アート』 美術出版社、2012年
- JAGDA 展覧会委員会 『Hiroshima-Nagasaki 50 : JAGDA 平和と環境のポスター展 1995』 日本グラフィックデザイナー協会、1995年、p.60
- 『SEYMOUR CHWAST』 展覧会カタログ、ヴィラヌフポスター美術館、2000年
- Andrea Bosco, Elena Scantamburlo, Omar Calabrese “BUENA VISTA: Mezzo secolo di grafica cubana” Mazzotta, 2006, p.36

〈ポスター関連 ウェブサイト〉

- アメリカ合衆国議会図書館ウェブサイト 〈<https://www.loc.gov>〉 2016年10月1日参照
- カルピス®ギャラリー 〈<http://www.calpis.info/sp/museum/gallery/>〉 2017年8月28日参照
- 法政大学大原社会問題研究所 〈<http://oisr.org>〉
- OED Third Edition, December 2006 〈<http://www.oed.com/view/Entry/148478>〉 2016年9月8日参照
- Lahti Poster Museum (ラハティポスター美術館) 〈<http://www.lahdenmuseot.fi/museot/en/poster-museum/>〉 2016年9月30日参照
- Wilanów Poster Museum (ヴィラヌフポスター美術館) 〈<http://varsovie.hypatie.com>〉 2016年9月30日参照

〈震災関連 書籍〉

- 板垣貴志、川内淳史 編 『阪神・淡路大震災像の形成と受容－震災資料の可能性』 岩田書院、2011年
- 植松剛、近野哲典、古川英治 編 『野島断層－大地が動いた。』 北淡記念公園 野島断層保存館資料編纂委員会、1998年
- 河北新報社 編 『河北新報 特別縮刷版 3.11 東日本大震災 1ヵ月の記録』 竹書房、2011年
- 北原糸子 『日本震災史－復旧から復興への歩み』 筑摩書房、2016年
- C.アウエハント 『鯨絵－震災と日本文化』 (小松和彦、中沢新一、飯島吉晴、古家信平 訳) 岩波書店、2013年
- ジェニファー・ワイゼンフェルド 『関東大震災の想像力 災害と復興の視覚文化論』 (篠儀直子 訳) 青土社、2014年
- 専修大学人文科学研究所 編 『災害 その記録と記憶』 専修大学出版局、2018年
- 住吉泰男 編 『徳永柳州と大型震災画』 東京都慰霊協会、2014年
- 竹沢尚一郎 編著 『ミュージアムと負の記憶－戦争・公害・疾病・災害：人類の負の記憶をどう展示するか』 東信堂、2015年
- 武村雅之 『関東大震災を歩く 現代に生きる災害の記憶』 吉川弘文館、2012年
- 富澤達三 『錦絵のちから 幕末の時事的錦絵とかわら絵』 文生書院、2005年

- 宮田登、高田衛 監修『鯰絵－震災と日本文化』里文出版、1995年
- 中田高、岡田篤正 編『野島断層【写真と解説】兵庫県南部地震の地震断層』東京大学出版会、1999年
- 中野日出夫『墨田区の石碑』中野日出夫、2011年
- 橋本裕之、林勲男 編『災害文化の継承と想像』臨川書店、2016年
- 樋口雄彦 編『国立歴史民俗博物館研究報告 第203集 災害の記録と記憶をめぐる資料論的研究』国立歴史民俗博物館、2006年
- 山賀進『科学の目で見る日本列島の地震・津波・噴火の歴史』ベレ出版、2016年
- 山下文男『津波てんでんこ 近代日本の津波史』新日本出版社、2008年
- 渡辺覚 編『読売新聞 特別縮刷版 東日本大震災 1か月の記録』読売新聞社、2011年
- 3.11 震災伝承研究会「震災遺構の保存に向けて」東日本大震災・震災以降シンポジウム 配布資料、2013年
- 『所蔵資料図録－暮らしのなかの震災資料－』阪神・淡路大震災記念 人と防災未来センター資料室、2016年

〈震災関連 展覧会図録〉

- 斯波義信、平野健一郎 監修『ナマズが暴れた!? 安政の大地震展 大災害の過去・現在・未来』展覧会図録、東洋文庫、2017年
- 『関東大震災80年 THE 地震展』読売新聞東京本社、2003年
- 『阪神・淡路大震災記念 人と防災未来センター パンフレット』ひょうご震災記念21世紀研究機構、2016年

〈震災関連 ウェブサイト〉

- 岩手県ウェブサイト「黄金の国いわて いわての魅力情報」〈<http://www.pref.iwate.jp/ougonnokuni/index.html>〉
2017年8月31日参照
- 気象庁（緊急地震速報について）〈<http://www.data.jma.go.jp/svd/eeew/data/nc/>〉 2016年10月1日参照
- 国立民族学博物館、津波の記憶を刻む文化遺産 一寺社・石碑データベース 〈<http://sekihi.minpaku.ac.jp>〉 2018年10月10日参照
- 地震調査研究推進本部（文部科学省研究開発局・防災研究課）〈<http://www.jishin.go.jp>〉 2016年10月1日参照
- 総務省消防庁『チャレンジ！ 防災48』〈<http://open.fdma.go.jp/e-college/bosai/index.html>〉 2018年4月30日参照
- 内閣府（中央防災会議）〈<http://www.bousai.go.jp/kaigirep/chuobou/>〉 2016年10月1日参照
- 日建設計『構造技術の紹介』〈http://www.nikken.co.jp/ja/skytree/structure/structure_04.php〉 2016年10月6日参照
- 野島断層保存 北淡震災記念公園 〈<http://www.nojima-danso.co.jp>〉 2016年9月5日参照
- 人と防災未来センター 〈<http://www.dri.ne.jp>〉 2016年9月5日参照
- 宮城県公式ウェブサイト「震災・復興」〈<https://www.pref.miyagi.jp/site/ej-earthquake/>〉 2017年8月31日参照

- 3がつ11にちをわすれないためにセンター〈<https://recorder311.smt.jp>〉2018年9月23日参照

〈震災関連 PDF〉

- 『東日本大震災に係る鎮魂及び復興の象徴となる都市公園のあり方検討業務 報告書』国土交通省、2012年
- 『震災遺構の保存に対する支援について』復興庁 記者発表資料、2013年
- 「地震を知って明日に備える」『産総研 SAN・SO・KEN』2014, No.1、産総研 地質調査総合センター、2014年
- 『他都市等のメモリアル事例集』第2回 宮城県震災遺構有識者会議 資料3、仙台市復興事業局 震災復興室、2014年
- 『平成28年版 防災白書』「防災に関してとった措置の概況 平成28年度の防災に関する計画」
第190回国会（常会）提出、内閣府 防災担当部局、2016年
- 『全国地震動予測地図2016年版』文部科学省 研究開発局 地震・防災研究課、2016年

〈地震ポスター支援プロジェクト関連資料〉

- 多摩美術大学イラストレーションスタディーズ『Illustration Studies』
No.13 (2005年) p.21 / No.18 (2006年) pp.25-32 / No.22 (2007年) pp.21-29 / No.24 (2008年) pp.19-24
/ No.28 (2009年) pp.18-25 / No.34 (2010年) pp.24-34 / No.41 (2011年) pp.23-33 / No.49 (2012年)
pp.21-29 / No.59 (2013年) pp.19-24 / No.67 (2014年) pp.19-27 / No.72 (2014年) / No.81 (2016年)
/ No.89 (2016年) / No.98 (2017年)