

写真植字の普及と杉浦康平の実践

Spread of Japanese Phototypesetting and Kohei Sugiura's Praxis

1960 年前後の日本語組版における文字組み規範の成立をめぐって
A Historical Study on the Establishment of Typesetting Methods around 1960

阿 部 卓 也
Takuya ABE

キーワード：デザイン、エディトリアル、組版、グラマトロジー、書、光学

1. 研究の目的と問題意識

本論文は、デザイナー杉浦康平（1932 年 - ）と、現在は消滅した植字技術である写真植字（写植）との関係を中心にして、タイポグラフィーとブックデザインの歴史的発展を分析する研究の、成果の一端を報告するものである。そこでまず、研究全体の目的や問題意識を明らかにしておきたい。

1-1. 研究全体の問題意識と目的：技術からのデザイン史

本研究の中心にある問いは、デザインと技術の関係である。デザインとは、基本的に複製技術を対象にした造形活動である。したがって、ある時点でどのような技術が使用可能だったかという視点を抜きにしてデザインを考えることはできない。にも関わらずデザイン史の研究は、しばしば分野（いわゆる「デザイン業界」）内在的な語りになる傾向があり、自らをよりマクロな視座の中に位置付けること、特に技術による規定性や構築性との関係の中で捉えることが、必ずしも十分におこなわれていない。本研究は、そのような問題意識に立脚し、デザイン史をテクノロジーとの関係性の中で読み直すことを最大の目的とする。

1-2. 研究対象：「光学的デザイン」の体制

本研究が具体的な分析対象とするのは、1950 年代末 -90 年代前半の期間における、日本の文字または本のデザインと技術との関係である。活字文化や書物の発展は、しばしば「活版印刷からデジタルへ」という二項対立で捉えられがちである。だが前述した 30 年間強の期間には、両者のいづれでもない「光学（写真）技術を中心とした印刷の体制」が存在した。写真製版と平版オフセットの普及、多様な印刷表現を支える紙資材の充実、簡易現像機のような個人事務所レベルの光学機器の登場など、書物の設計と印刷を支える技術環境は、この時期に大きく変容し発展した。その中

でも、この時期の書物（文字）デザインと印刷文化をもっとも特徴づける技術と言えるのが、写真技術を用いて版下用の文字を印字する写真植字（写植）である。「世の中の印刷媒体における、大多数の文字が、写植技術を経由して実現している」という条件を前提にしたデザインと印刷の業態は、日本では1960年代以降に急速に普及し、70年代から80年代に隆盛を極め、90年代以降のデジタル化によって縮小・消滅する。そのような歴史的に固有のデザイン制作環境を、本研究では便宜的に「光学的デザイン」体制と呼ぶ。

「光学的デザイン」体制が隆盛を極めた期間とは、すなわち戦後日本のグラフィックデザインが質的に飛躍し独自の発展を遂げた黄金期に相当する。世代論的な区分で言うと、いわゆる戦後第二世代のデザイナーがデビューし現役で活躍した期間でもある。また、それまで基本的に広告分野でのみ活動していた（グラフィック）デザイナーの一部が、ページ数の多い書籍や雑誌の制作（本文の文字組みを含めた造本全体）に関わりはじめ、その結果として日本のブックデザインに質的な飛躍が起きた期間でもある。そうしたデザイン史上の展開は、「光学的デザイン」技術の発展と本質的に不可分だと考えられるが、その相互関係については十分に論じられていない。ゆえに本研究はこの点について一定の整理をおこない、全体展望を示すことを最終的な目標とする。

1-2. もう一つの目的：「光学的デザイン」のオーラルヒストリー

本研究のもう一つの目的は、日本のデザイン史を支えた現場の人々に取材し証言を残す、ということである。本研究の考察対象、特に1950年代末-70年代にかけて活字／活版印刷から写植や平版オフセットへの移行を主導した組版・印刷業界の関係者や、そうした移行期のデザインの現場を知る制作者の多くは、現在70歳-90歳代になっている。それらの人々の話を直接聞き取り、資料として保存しておくことは、今後のデザイン史研究のための重要な責務だと考えている。このような動機から、本研究では「光学的デザイン」の時代に造本分野で決定的に重要な仕事をしたデザイナー（杉浦康平）を中心にしながらも、その歴代アシスタント、国内最大シェアを誇った写植企業の関係者、国内の大手印刷会社で電算組版機械の開発を主導した元スタッフなどを対象に、長時間の聞き取り取材をおこなっている。今後はそれらの証言と原資料との照応や事実の検証を進めるとともに、聞き取り対象をさらに拡充させ、取材済みの企業と競合的な立場にあった企業の関係者や、「光学的デザイン」の終焉（90年代のDTP普及）に直接的な影響を与えたソフトウェア企業の関係者の証言なども加えながら、「技術からのデザイン史」を立体的に描き出すことを目指している。

2. この論文の対象と目的：文字組み規範の成立をめぐる

以上に述べたような研究の一端として、この論文では、ブックデザイナー杉浦康平への聞き取りの成果を用いながら、現在日本に定着している「文字詰め」規範が歴史的にどのように成立したのか、という問題について考察する。

組版の現場では、デザイナーやオペレーターが、ある文章素材をレイアウトに組み込んで紙面と

して完成させていく「組版」の作業の一環として、一つ一つの文字や語の間隔、大きさ等を手動で調整し視覚的により自然／効果的にする行為が一般的におこなわれている（この処理は、多くの場合、タイトル、見出し、リード文など、本文よりは文字量が少なく視覚的に重要度の高い文字要素に対しておこなわれる）。このようなオペレーションは、日本において、いつ、どのような動機と技術条件下で、どのように始められたのか、という問いである。

2-2. 日本語の「詰め組み」とは何か？

まず、日本のデザインにおける文字組み規範とはどのようなものかを概略的に説明する。マニュアルによるプロポーションな詰め組みは、欧文タイポグラフィーを含め世界的に広く見られるものである。だがその中でも日本語組版では、漢字かな混じり文という構造に由来する固有の美的要請に基づいた、世界的にも精緻かつ独特な文字組みの調整行為が広く普及している。文字間隔を広げるよりは詰める方向で調整処理がされることが多いために「詰め打ち」や「詰め組み」とも呼ばれ、また写真製版の時代には印字された文字をデザイナーが物理的に切り貼りしてフィニッシュワークを作っていたことから「詰め貼り」とも呼ばれるこの技法は、版下制作環境がDTPになった現在でも、雑誌、書籍、広告などを問わず、日本語の活字媒体で広くおこなわれている。

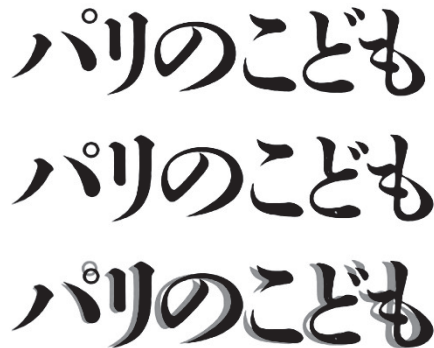


図1：写植専門家である小野禎一による、手動写植機を用いた文字詰め例

上段はそのままツメ打ちした状態。中段は、さらに小野が手動で調整したもの。下段は比較のために両者を重ねたもの。

上段、中段は『本づくり大全』（美術出版社、1999年）p.44より引用。下段は筆者が加工して作成。細かなツメ幅の再調整や変形に加えて、濁点（・）や半濁点（゜）の位置が、小野のマスキング処理によって微調整されていることが分かる。小野はこのような繊細な仕事によって、CRT搭載写植機が普及する80年代中期まで杉浦康平の主要な外注先として文字組みの品質を支えた。

2-2-1. 「詰め組み」の実際

ここでタイポグラフィー実務に馴染みのない読み手のために、「詰め組み」とは実際どのような作業であるか、工程を簡易的に再現し、その作業量と効果（印象変化）を追体験できる形で示す。

【再現する原図】（原寸）

特集＝文字のコズモロジー
第2部 イメージとしての書字群
1|アーキテクチュアル・アルファベット

『デザイン 隔月刊第4号／5月号』（美術出版社、1978年）p.32より

上記の図版は、詰め組みが日本に広く定着した1978年の雑誌の特集の見出しである。今回は、単純なベタ打ちのテキストに対して段階的に加工を加え、このタイポグラフィーと同じ状態を再現する過程を示す。なお、オリジナルは写研の書体で組まれているが、現在は写研書体の使用手段がないため、モリサワ他の比較的近似した書体を用いる。なお、これは「詰め組みの効果」を示すためのデモンストレーションなので、再現はごく大まかなものである。以下に示す再現では、明朝書体の強さの印象が異なるために全体のバランス感が変わっているなど、オリジナルとの相違は無数にある。また現在のDTP環境で作業しているため、加工の順序や名称も、写植や切り貼りで作られたオリジナルとは異なっていることを断っておく。

【再現行程1】

特集＝文字のコズモロジー
第2部 イメージとしての書字群
1|アーキテクチュアル・アルファベット

まず、全てのテキストが同一書体、同一サイズ、同一文字間のベタ打ちの状態がこれである。

【再現行程2】

特集＝文字のコズモロジー
第2部 イメージとしての書字群
1|アーキテクチュアル・アルファベット

行間と文字サイズを調整すると、見た目はこのように変化する。文字サイズは、特集名、部名、章名という構造に応じて大まかに100%、80%、50%のジャンプ率になっている事が分かる。

【再現行程 3】

特集＝文字のコズモロジィ
第2部イメージとしての書字群

1|アーキテクチュアル・アルファベット

書体を明朝とゴシックで使い分けると、見た目はこのように変化する。

【再現行程 4】

特集＝文字のコズモロジィ
第2部イメージとしての書字群

1|アーキテクチュアル・アルファベット

「特集」など文章構造を示す（意味的な重要性の低い）情報について、サイズを 40% 前後に縮小する処理を適用する。また、役物、拗音、促音などもサイズと太さ（ウェイト）を調整する。ベースラインも微調整して、高さの印象のバラつきを修正する。

【再現行程 5】

特集＝文字のコズモロジィ
第2部イメージとしての書字群

1|アーキテクチュアル・アルファベット

大まかな文字間調整をおこなう。トラッキングと呼ばれる、行ごと同一パラメーターの詰め／アケを適用すると、見た目はこのように変化する。

【再現行程 6】

特集＝文字のコズモロジィ
第2部イメージとしての書字群

1|アーキテクチュアル・アルファベット

カーニングと呼ばれる、一文字ごとのごと細かな間隔調整を適用すると、見た目はこのように変化する。これで【再現する原図】とほぼ同一の状態となった。「文字のコズモロジィ」の文字サイズは、【再現行程 1】から変わっていないが、全体の面積は大きく減った。

【再現行程 7】

特集＝文字のコズモロジ

第2部 イメージとしての書字群

1|アーキテクチュアル・アルファベット

見かけ上のサイズを、【原図】と同一になるように拡大した。

2-2-2. 「詰め組み」の効果

書籍や雑誌において、既成の書体と標準的な組版環境の範囲で行う事が可能な、こうした文字組みの目的を一般化するならば、「テキストの意味内容に対して適切な形態を付与する」ことだと言えるだろう。また、拡大した【行程 7】と最初の【行程 1】は同じ横幅だが、【行程 7】のほうがはるかに印象が強い（あるいは【行程 1】の状態に比べて【行程 6】は大きく省スペース化が図られる）。その意味では、空間的な情報圧縮（および強調）の手法とも考えられる。

このような「詰め組み」は、70 年代以降あらゆる日本語媒体で用いられるオーソドックスな手法になっていく（どの程度まで詰めるか詰めないかなどは、時代ごとに一種のモード的な傾向はある）。

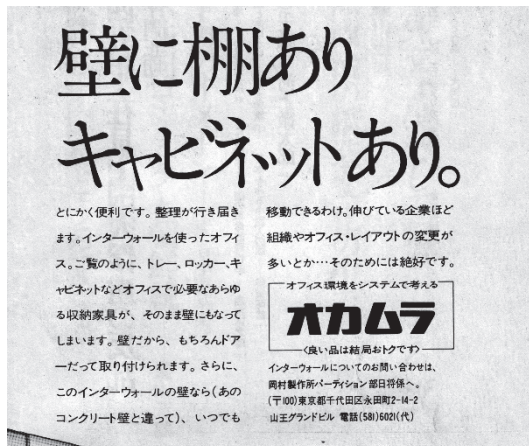


図 2：雑誌『日本の将来 春 四』（潮出版社、1972 年）におけるオカムラの広告

こうした「詰め組み」をおこなうと、普通はテキストの可読性が向上し、視覚的には「自然」で「なめらか」に感じられるようになる。つまり、効果的に実施されていればいるほど、一般の読み手には意識されにくくなる（「何となく美しい／まとまっている」という無意識的な印象だけが残

る)。「詰め組み」とは、文章の「内容」に意識が集中している読者には「見えない」、透明なテクニックとして在り続けてきたとも言える。また電子化された組版においては、この「詰め」の処理は、内部的に抱えたパラメーターを使ってある程度まで自動化することが可能なので、その作法の歴史構築性や複雑さについて、作り手の側も必ずしも想像力が及ばなくなっている。だがプロフェッショナルな組版デザインの現場においては、現在でも日本語組版の美的品質を決定する重要な要素のひとつとして、最終調整は人の手でおこなわれることが多く、文字を美しく詰める能力は、デザイナーや組版業者の基本的技量を測る指標の一つともなってきた。

2-3. 杉浦康平と「詰め組み」

デザイナー杉浦康平は、ここまでに述べたような「詰め組み」スタイルを日本で最初期に体系的かつ全面的に開始した代表者の一人である。もちろん詰め組みは、複数の担い手によって実践され、長い歴史の中で徐々に確立したものであり、その起源を全面的に特定の時代と個人のみに求めることはできない¹⁾。だが杉浦の開始した詰め組みが、それ以降の日本のタイポグラフィとブックデザインのスタイルに極めて大きな影響を与えたという事実を鑑みると、特権的なルーツの一つとみなすことができるだろう。

2-4. 写真植字と「詰め組み」

同時に「光学的デザイン」環境、特に写植技術の普及も、詰め組みというスタイルの確立と密接な関係を持っている。詰め組みを一文字一文字手書きするレタリングの手法で実行しようとする、非常に高い作業コストがかかる。写真植字であれば、金属活字と違って物理的なボディを持たず、光学的な機構によって文字のサイズ変更や縦横比率の変形、ツメ・アケなどの加工を印字段階でかなりの程度までおこなうことができるため、詰め組みは写植の普及によってはじめて安定的に(＝デザイナーなら誰でも)実行できるようになった技法だと考えられる。(ただし、「写植の登場によって詰め組みが開始された」とする理解は、全面的には正しくない。この問題については、次章で詳しく見る。)

3. 杉浦康平における文字組み規範の成立過程

以上のように、文字組みは「デザイン様式」と「テクノロジー」と「属人性(担い手)」の交点にある問題であり、本研究の問題関心を示す典型的なケーススタディーと言える。そのような理由から、この論文の本章以降では、杉浦康平への取材の成果を基本資料として使いながら、杉浦がいつ、どのような思想や業務上の要請、そして技術環境の中で詰め組みを開始したのか、という問題を明らかにしていく。

ベースとなる杉浦康平へのオーラルヒストリー取材は、2017年4月14日に実施した。インタビューは可能な限り「その当時考えていたこと」を思い出しながら、正確・慎重に発言しているが、オーラルヒストリーという性質上、「現在から過去を振り返って、事後的に個人の主観で再構成され

た語り」という要素を含むことは避けがたい。したがって杉浦から提供された情報をより客観的なデータと照らして検証することは、本研究のこれからの重要な作業となる。しかしながら、このオーラルヒストリー取材では杉浦のキャリア最初期にあたる 1950 年代後半の状況について、過去のインタビュー等では必ずしも十分言及されてこなかった貴重な証言が多く得られた。よって、精査や相対化の作業が不十分であることを認めた上で、ここにポイントを要約して紹介したいと考えるものである。

3-1. 詰め組みはいつ始まったか

では、杉浦が文字詰めを自覚的な方法として開始したのはいつ頃か。株式会社写研が 1975 年に刊行した記念出版物²⁾の中で、杉浦は以下のように発言している。

「たしか、[昭和] 32 年 [=1957 年] 頃だったと思うが、栗津潔や細谷 [巖] らと日宣美展への作品公募の準備をしていた時に、字間を詰めることを始めたと記憶している。35 年 [=1960 年] 頃に制作したのを見ると、完全に文字を詰めてあり、それが一般的になった。活字を使わなくなったのもこの頃からで、書き文字にしても、その手本は写植文字になったのである」

1960 年頃には活字を使わなくなっていたという杉浦の述懐は、後述する杉浦の元アシスタント中垣信夫の証言とは微妙にニュアンスが異なるが、写植システムを製造販売する写研の記念誌への寄稿なので、一定の配慮がある文章かも知れない。1960 年頃の「完全に文字を詰めてある」デザインとは、例えば 1959 年に開催されたストラヴィンスキー特別演奏のポスターなどが該当する。



図 3：ストラヴィンスキー特別演奏会ポスター（1959 年）

このように、杉浦が詰め貼りを自覚的に開始した時期を 1957 年頃とする文献がある一方、2011 年に開催された杉浦康平の回顧展『脈動する本』の図録に附された活動年譜³⁾では、「1959 年：細谷巖らと写植の詰め貼りを試みる」となっている。こうした年代の異同について杉浦に確認したところ、以下のような回答を得た。

「私の記憶で、一番最初の大胆な切り貼りは、ガスパール・カサド というスペインのチェリストの独奏会のチラシとポスターを作った時のものですね。この切り貼りの痕跡がある版下がいくつか残っていて、武蔵野美術大学に寄贈しました。ガスパール・カサドのポスターデザインは、57 年には作業をしていたと思います。」(杉浦談。以降、特に出典表記のない鉤括弧付きの発言は、本オーラルヒストリー取材での、杉浦の語りである)

武蔵野美術大学への寄贈資料(版下の現物)は、現在整理中で確認できないが、「ガスパール・カサド 原智恵子コレクション」を有する玉川大学図書館が、印刷されたチラシを所蔵している。その図版を以下に示す。

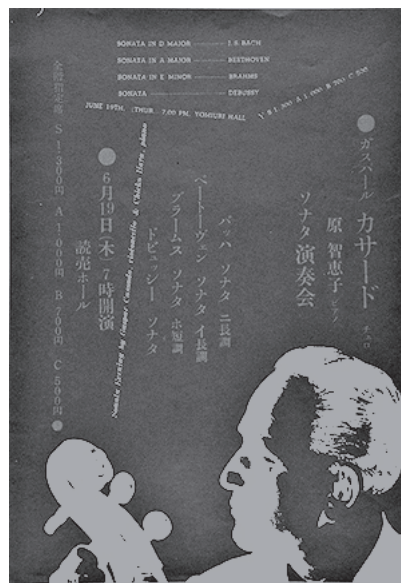


図4:「ガスパール・カサード [ママ] 原智恵子ソナタ演奏会」チラシ(1958年)
印刷方式はオフセットの2色刷り。赤と緑の補色対比を活用し、掛け合わせで茶色も表現している。
玉川大学出版部『全人 第808号』p.35より

1958年のカサド演奏会ポスターでは、1960年制作のストラヴィンスキーほど大胆には詰めが試みられてはいるものの、やはり1957年頃には「杉浦の文字詰めスタイル」が開始されつつあったと考えられる。

3-2. 詰め組みの前史

では、なぜこの時期に、音楽の演奏会ポスターという媒体で、文字詰めが開始されたのか。本節では、前史として文字詰め背景にあった要素を確認していく。

3-2-1. 人々の文字意識

まず、やや時代が遡るが、杉浦が少年時代（1940 年前後）を振り返りながら、社会全体の文字意識と活字との関係を振り返った発言を見ておく。

「私の文字への感性というのは、子供の頃に遡ることができるでしょう。今の若い人たちにはなかなか想像しにくいことかもしれませんが、当時は日常生活の中に「書」と「手書きの文字」がごく普通のものとして存在していました。私が子供の頃は、男性も女性も、何かを書くためには筆を持つということが、当たり前だった。私も小学校や中学校の頃は、事あるごとに筆で字を書いていた。大学に入った頃から、そういう機会は減っていきましたが。

漢字やかなを手書きで書くという世界を、感覚として、あるいは身体記憶として自分の中に持っている人といない人とは、文字に対する向き合い方が全く違ってきます。墨を含んだ筆を紙に落としたら、そこにボンと大きな「かたち」や「滲み」が生まれる。書の文字が持っている膨らみや律動、字画の流れというのは、ボールペンのような道具で実現している文字世界とは完全に異次元のものです。そういう「書」に密着した日常、豊かな文字の世界で暮らしていた人々にとっては、活字の書体というのは、やっぱりとても違和感のあるものだった。当時の活字の書体は、種類が少なく造形的な質が貧しくて、そのような、字の「かたち」に対する人々の感受性、意識をじゅうぶんに受け止めることができなかった。」

この発言のポイントは、これが単に杉浦個人の文字意識への卓越性を述べているのではなく、当時の市井の誰もが日常感覚として持っていた「毛筆による書字文化」の豊かさについての言及ということである。つまり、日本の社会全体に積層していた文字に対する見識が問題にされている。そして、それに対する当時の文字複製技術、つまり活字の表現力は貧しく、両者に決定的な乖離があった、という見解が示されている。

3-2-2. 山城隆一と新聞広告

初期の杉浦の文字への実践を理解する上でもう一つ欠かすことができないのが、キャリア最初期の師と言うべきデザイナー山城隆一⁴⁾の作品である。杉浦は 1956 年に東京藝術大学建築科を卒業後、三越宣伝部への正社員内定を断り、山城が在籍していた高島屋宣伝部に研修生として入職する。これが杉浦のデザイナーとしての出発点となるが、杉浦は高島屋を選んだ理由を「どうしても山城隆一さんと一緒に仕事がしたかったから」と語る。

山城隆一は高島屋の新聞広告で朝日広告賞（この賞は 1952 年に新設された）のグランプリを

1953 年、54 年と連続受賞している。杉浦が働き始めた頃の山城は「高島屋での成功をバネにして、メジャーなデザイナーとして飛び立っていった時期」だったという。「時代の寵児という感じで、山城さんの元には引きも切らずに仕事舞い込み、一気に亀倉雄策さんや伊藤憲治さんなんかの対抗馬になっていった」と、杉浦は当時の状況を語る。そして山城の仕事が杉浦にとって特別な意味を持った理由を、次のように語る。

「山城さんのデザインでは、イラストやカットの選択と同等にことばに対する感性が豊かで、文字の選択、つまりテキストが重要な要素として扱われていたのです。イラストのビジュアルインパクトと同じくらいに言葉が並び、存在感を放っていた。活字の世界では「美しく組む」ということなどまったく顧みられていないような時代でしたから、山城さんの仕事は鮮烈でした。」

この発言を理解するためには、当時の活字文化だけでなく、日本のグラフィックデザイン（この時代の呼称で言えば「商業図案」）の状況も理解する必要がある。1950 年代時点では、デザイナーは基本的にまだブックデザインやエディトリアル領域に進出していない⁵⁾。特に「本文」という領域にデザイナーが関わりはじめるのは、杉浦の先駆的事例でも 60 年代中期から、日本全体で本格化するのは 70 年代後半である。50 年代の商業デザインという段階では、典型的に想定されるメディアとは広告ポスターのことであり、そこでの中心的要素は、写真やイラストレーションのようなビジュアルだった。

「当時のデザイン業界は、大きく東京のデザインと大阪のデザインに分かれていました。大阪の主流は、早川良雄さんに代表されるイラスト的で詩的な表現でした。対する東京では、亀倉雄策さんや伊藤憲治さんなど、写真を多用したり幾何学的な構成をする人たちが中軸になって新しいデザインを推進していくわけですが、あくまでも両者のバトルの中心はポスター対ポスターだった。そして、その頃のポスターというのは、いずれにしてもキャッチコピーをひとつあしらって、あとは商品名を載せるだけというものです。その組み合わせの中で、商品を訴求するビジュアルインパクトをどう作れるかが問題だった。その中にあって山城さんは、（早川良雄さんや田中一光さんなどと同じく関西系の人なのですが）文字の美しいたたずまいを際立たせるということを実践していて、彼の下で働きたいと思わせるものでした。」

この「文字の扱い」は、山城の活躍していたメディアが新聞広告だったことと密接に関係している。

「新聞は文字を読む媒体ですから、新聞広告では「読む」という機能が当然重要視される。ポスター的な広告の世界とは少し位相が違ったのです。だからこそ山城さんのような表現が生まれてきたのだと思います。」

つまり「新聞（＝文字）でありながら広告（＝デザイン）でもある」という条件によって、「ワンポイントな脇役」や「ロゴマーク」などビジュアルに従属する存在としてではなく、「文字のままで、読者にとって通常の日本語の文章として読まれるものでありながら、同時に美的なデザインでもある」という在り方が要請された。これは、日本において活字文化とデザインが本格的に交差を始める端緒、あるいは日本語の文章がデザインの対象になった重要な場面の一つだと考えられる。

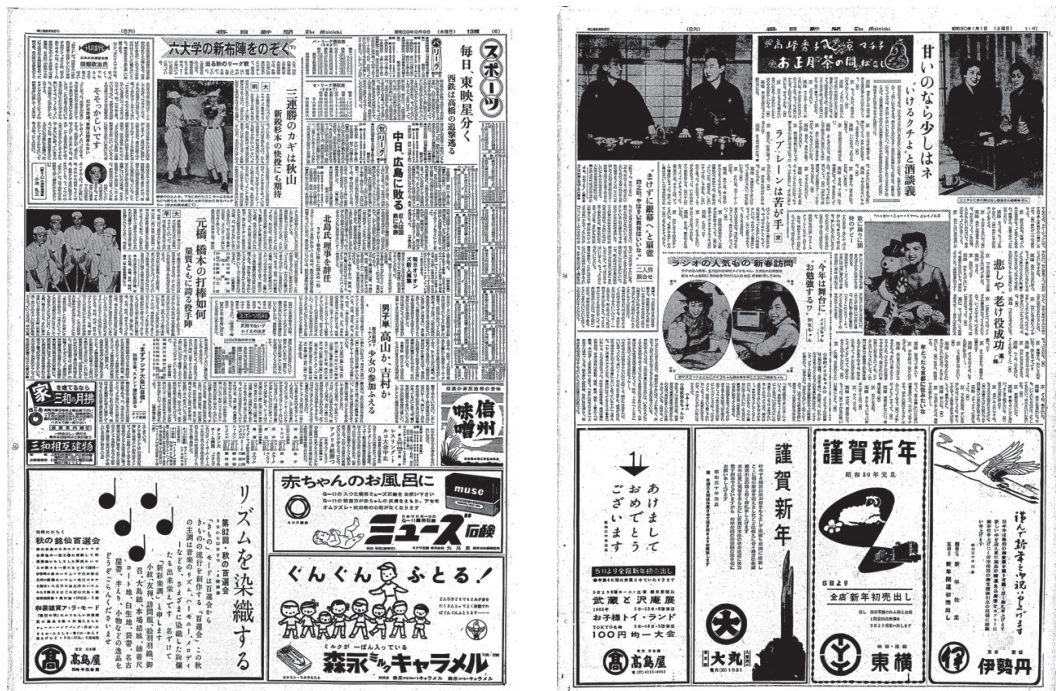


図5：山代隆一によると推定される高島屋の新聞広告

毎日新聞東京朝刊 1954年9月9日6頁（左）および同紙 1955年1月1日14頁（右）

ここでは当時の紙面全体での見え方を示した。いずれも紙面左下が高島屋の広告。

3-2-3. 写真植字の登場あるいは普及

写真植字は、そのような「日本語のテキストでありながら美的でもある」広告の成立と深い関係を持っている。山城は当時「普及し始めたばかりの」「薄っぺらで拡張に乏しいと言われがちだった」（山城を回顧した田中一光の後年の発言⁶⁾より）写真植字を、最も早い段階で技法として取り入れたデザイナーである。例えば山城の「植林運動のための試作ポスター」は1955年の作だが、これも写植を使用していることで知られる。

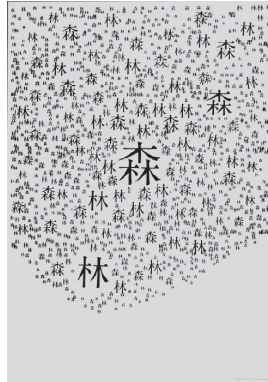


図 6：山城隆一「森・林（植林運動のための試作ポスター）」（1955 年）

新聞広告においても、山城の作品では基本的に写植が採用されている。（当時、新聞記事は主に金属活字で組まれていたが、写植を広告に使う場合は、印字を切り貼りして紙にレイアウトしたフィニッシュワークから亜鉛凸版の原版が作られ、それが活字の記事や写真のアミ点亜鉛凸版など様々な要素と統合されて、紙面全体の紙型凸版が起こされる、という手順で2つの植字技術の並存が可能になっていた）。写植による文字が使われていたことは、杉浦に特別な印象を与えたという。

「[山城の作品の要素として] 重要だったのが[写研の] 石井書体です。写植による、細身でしなやかな、宋朝体の味わいを持った新しい書体を主役にしたデザインが産まれてた。それは新聞書体で埋め尽くされたゴツゴツした男性的な紙面の中でひとときわ精彩を放っていた。女性的で春風のような、爽やかさでした。」

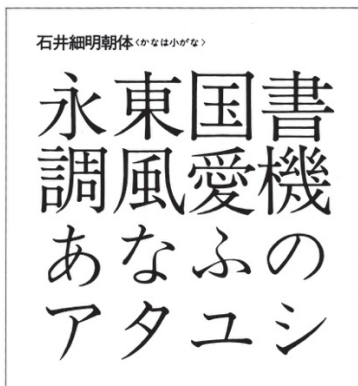


図 7：1951 年に完成した石井細明朝
（写研『文字に生きる』p.58 より）

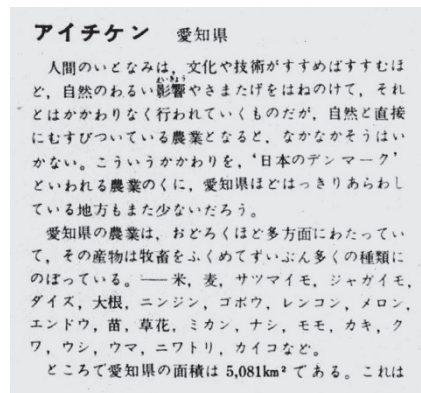


図 8：石井細明朝体が初めて本格的に使用された
『児童百科事典』（平凡社、1951 年）の本文ページ

この発言で注目すべきは、杉浦が写植の文字に書の文化との連続性を見出しているという点である。つまり前述した「日本に歴史的に積層した手書きの文字の豊かさ」と「新聞に代表される美的に貧しい活字世界」との断絶を埋めるようなものとしての意義が与えられているのである。

「なぜ写植であるような書卓越した書体が生まれたのかと言うと、おそらく毛筆で鍛えられた石井〔茂吉〕⁷⁾さんの文字に対する感性が独特だったという、そのことに尽きるように思います。」

石井明朝はそれまでの活字書体の字母設計の系譜から直接の派生関係を持たない、歴史的に特殊な位置を持つ書体で、その意義の評価は、本研究の今後の課題である。だがともかく、この時点での写植の意義のかなりの部分が（少なくとも杉浦にとって）、株式会社写研という特定の写植企業のシステムに搭載された、特定の書体の品質に由来している、ということは注目に値する。詰め印字ができるとか光学的に自在な変形ができるといった写植の技術的ポテンシャルは、この時点では副次的な問題とされているように思われる。

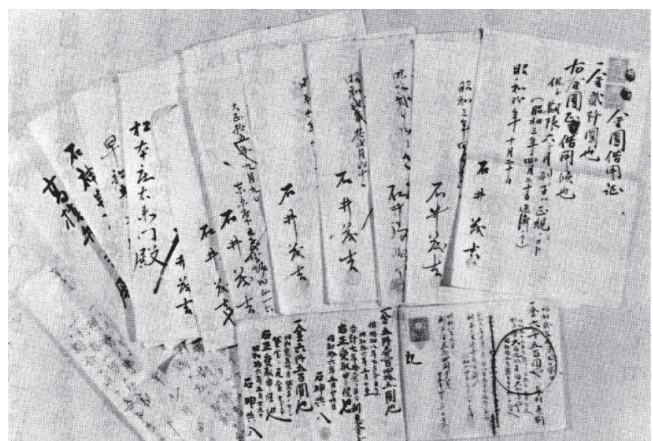


図9：写植の原字を制作する石井茂吉 図10：石井茂吉による自筆毛筆の筆致（借用書と利息金受取証書）
写真植字機研究所『石井茂吉と写真植字機』p.221、p.101より

なお、詰め組みの「前史」ではないものの、写植書体の問題に関連して、「詰め組みは、必ずしも写植によって始まった訳ではない」という（2-4節で述べた）問題についてもここで確認しておきたい。杉浦康平の初代チーフアシスタントを務めたデザイナーの中垣信夫は、本研究の取材で、以下のように証言している。

「ツメ貼りは活字時代からもやっていました。音楽家のダイアグラムを制作した時など、小さくて息で飛んでしまいそうな8pt〔約2.8mm〕の活字清刷りを切り貼りした思い出があります。

60年代後半までは活字清刷と写植を同時に切り貼りしていた時代があります。」(中垣)

ここで中垣が便宜的に「活字時代」と呼んでいるのは、時代的には少し後、中垣が杉浦の仕事を手伝い始めた1962-3年頃のことである。つまりその時点でもまだ活字は印刷の主流であった。中垣によると60年代後半頃までの杉浦事務所の仕事では

①本文は活字で、タイトルは活版清刷りの詰め貼り、印刷は(オフセットではなく)活版印刷。

②本文は活字で、タイトルは写植の詰め貼りもしくは詰め印字、印刷は活版印刷。

以上2種類のいずれかの方式が主流だったという。

中垣の述懐と、杉浦が写植の初期において、第一に石井明朝の書体の品質を評価していたこととの関係は、「活字技術と写植技術の対立」というよりも「デザイナーに与えられた文字への操作性が拡張していく過程」として理解されるべきだろう。活版印刷の時代は、原則的に印刷会社が所有している書体しか使えないため、印刷(会社)と書体は不可分な関係にある。秀英明朝を使いたければ印刷も大日本印刷系になるというように、印刷会社の選択は、文字の形に関する選択肢の幅を決定づけていた。だが写植(あるいは活字であっても、清刷りを写真製版する方式)になると、その図式が徐々に崩れていく。その時ごと、何の書体がふさわしいかをデザイナーが主体的に判断し、文字の形を自由に選択できる側面が、段階的に強まっていく。杉浦にとっての石井明朝とは、産業的理由で固定されていた活字文化の構造や制約から解放され、もう一段階本質的なところで文字のデザインを問い直す条件が整いつつあった当時の状況の、一つの象徴としての意味があったのではないだろうか。

3-2-4. 広告デザインにおける日本語の扱い

詰め貼りが開始される背景として、杉浦が「日本語の表記をどうデザインするか」という問題そのものに強い意識を持っていた、という事実も改めて確認しておきたい。これは一見言うまでもないことであり、また要素としては、3.2.1節で述べた「筆文化」や3.2.2節で述べた「広告ポスター」における視覚要素と言語との関係、あるいはこの後の4.4節で述べる「日本語表記体系をめぐる社会状況」の問題とも重なるものでもある。だがここでは特に、デザイン業界全体が日本語をどう扱っていたかに関する杉浦の見解、という視点で見直してみたい。それは、次のような言葉に集約される。

「当時の日宣美の作品などでは、アルファベットをまばらに配しただけのポスターを、みんな平気な顔をして出品していた。音素記号である[要素の限られた]アルファベットを並べて格好いいものを作るのは、簡単だからです。いっぽう、日本語の表記体系は漢字かな混じり文の乱雑なもので、美しくまとめるのは非常に時間がかかって大変です。だからほとんどの応募者たちは、わざわざそんな日本語を使ったデザインに挑戦せずに、アルファベットでポスターを作っていた。それで賞さえ獲れば社会的に成功できるといういい加減な考えで、自分たちが実際に使っている言葉の問題に向き合うのを避けていた。だがそれではいけないはずで、日本の

文字をどのようにデザインの要素として取り入れていくかについて、栗津潔ら同世代のデザイナーたちと頻繁に議論し、その討論の過程の中で、私も徐々に考えを深めていったのです。」

ごく大まかに言えば、デザインはマーケティングに奉仕することで立ち位置を作ってきた業種である。この当時もそれ以降も、日本のデザイン業界のメインストリームは広告分野だった。そのような中で、杉浦や当時の杉浦の盟友である栗津潔など、人数的には非主流派だが、商業性や直接的な経済活動への貢献度とは別の評価軸で活動を維持した、つまり便宜的な言い方をすれば「文化寄りの領域」に軸足を移したデザイナーの系譜がある。そしてこの系譜から、造本や本文組みの分野に進出したデザイン人材が数多く輩出されることになる。この分岐は1960年頃に顕在化したと考えられる。ではなぜその時期だったのか、杉浦と栗津潔との共通点と差異とは何かといった問題についてはここで詳細に論じる余裕がないが、分岐をもたらした原動力の一つに「デザインにおける日本語の扱い」というアジェンダがあった⁸⁾、ということまでは確認しておきたい。

3-3. 詰め組みの実際（音楽会ポスターと、カタカナの処理）

本章の最終節では、実際に詰め組みが始まった音楽会のポスターという場面において、テクニカルに何が問題になったのかを確認する。

独立直後の杉浦が音楽関連の仕事を数多くおこなった背景には、個人的な志向性（音楽を愛好していたこと）をはじめ、いくつかの理由や経緯がある。またこの時期に音楽分野の業務を通じて開拓された人脈は、60年台中盤以降に杉浦が本文設計を含めた造本活動への進出を可能にする条件を準備することにもなる。だがそうしたバイオグラフィー的な興味深い事実とは別に今確認しておきたいのは、音楽会ポスターという媒体が持つ特性が、詰め組みという手法を発展させる契機になった、という証言である。

「音楽会のポスターをデザインする上で一番の課題となったのは、カタカナをどう処理するかという問題です。と言うのも、音楽界の作曲家の名前は、ロッシーニにしても、ストラヴィンスキーにしても、西洋人ですから、みなカタカナ表記になります。すると、例えば「ストラヴィンスキー」の「春の祭典」とか、「ロッシーニ」の「セビリアの理髪師」など、西洋人名と曲名を文字として紙面の中で組むことになる。一方にはカタカナ、もう一方には漢字とひらがなが混じっている。文字同士のバトルという様相の、この混合体を、一体どうしたら美しい文字組みとして定着させることができるのかと。」

つまり、当時の杉浦が批判的に捉えていたような、ビジュアル中心で日本語の使用を極力避けるようなポスターデザインが、演奏会ポスターという条件だとそもそも不可能だったということである。通常の広告ポスターは、受け手の購買への欲望や無意識的な印象に働きかけることが役割なので、視覚的なイメージのみを中心にした表現でも成立しうる。だが音楽会のポスターでは、10曲

程度にまで及ぶ演目とその作曲家、日時や会場など、大量の情報を明確に伝達し（＝読ませ）、かつ美的でもあることが求められた。そのような中でデザイン制作をするにあたっては、文字の主役化（杉浦の語彙で言えば「主語」化）を避けられなかったのである。特に西洋音楽を翻訳受容した演奏会の場合は、人名・固有名を筆頭に、数多くのカタカナが使用されることになり、それらは重要度も高い（タイポグラフィー上の中心的な）要素になる。では、カタカナを文字組みする際に、どのような問題が浮上したのか。

「カナというのは文字通り仮の名、漢字の一部だけを借りて来たものなので、形がとてもガタピシしています[＝各文字の形態やサイズが、法則性なくまちまち]。アルファベットの文字も、形態がバラバラではありますが、西洋の文字文化やデザイン理論は、自分たちなりにそれを幾何学的に統御する手法を確立してきたわけですね。それに対してカナの活字の整理の仕方は、文字ごとにほとんど場当たりの、恣意的なものでしかなかったと言えます。」

そのようなカタカナ活字の形態的な不統一によって、もっとも分かりやすいところでは「ベタに組むと字間がパラパラ開きすぎる」という問題が発生する（前章の図版【再現行程 1】におけるカタカナの状態を参照）。前述した中垣信夫の「8ptの活字清刷りを切り貼りして詰めた」という証言も、読売交響楽団定期演奏会用の冊子に入るダイアグラムにおける、特に外国人名や地名等のカタカナに関してだと言う。しかし問題はそれだけではなかった。

「[さらなる問題として] 当時の文字組みでは、活字の清刷りを取っても写植を取っても[＝版下に使用するために、文字組みを業者に発注すると]、カナはボディ[写植の場合は仮想ボディ]に対してとても小さい印象になった。書体設計者の人たちは、漢字という縦横の画数の多い文字たちと、カナという画数の少ない文字たちを、苦勞して同じサイズの活字ボディの中に収める仕事をしています。そういう人の美学からすると、カナだけ大きくするというのは、耐えられないことだったのでしょ。その結果、清刷りのままでは、「春の祭典」という文字の強さを十割とすると、「ストラヴィンスキー」という文字は六割とか七割ほどの強さしか出しえない。だからカタナカを大きくして強調しないと揃わないという話が出てきた。さらに縦書きと横書きの混在という問題もあります。ポスターなどでストラヴィンスキーというカナ文字を組むときに、しっかりとした垂直感もしくは水平感を出すためには、縦書き、横書きに、それぞれ別の並べ方が必要でした。同じ規格の字母を並べるだけでは美的に成立せず、一文字一文字を前後左右に細かく移動して位置調整をする、詰めていくということがどうしても必要でした。」

やや抽象化して解釈するならば、「同じ矩形の中に全ての文字を収める」という実装上の理由や技術的な規格化を通じて実現している日本語の文字のかたちと、そもそもカタカナとはどのような在り方をすべき文字かという原理とが、デザイナー（杉浦）によって「デザインの的に、美しい文字

の在り方として成立するか否か」という観点から突き合わされ、改めて問い直された場面だと言えるだろう。

「音楽会のポスターを通じて、漢字とカナ混じり文、あるいはアルファベット対日本の文字という、この国の文字文化に重層する形の問題を身をもって実感したことは、新しい文字組みの方法を作っていく良いきっかけになったのだと思います。つまり詰め張りとは、字画が少なく強さが弱いカナ文字を紙面の中で調整するためのものであったのだけれど、同時に、カナとはそもそもどういう字くばりを持ち、どういう由来で生まれた文字だったのか…という問題に向き合うことでもあったのです。」

以上の発言から分かるのは、前史として確認した「日本語とデザインの関係」をめぐる様々な問題が、音楽会ポスターのデザインという場面で、徹底して具体的な作業上の課題として現れているということである。文字詰め（詰め貼り）は、理念や思考実験だけのものでもなければ、単に実務の中での偶然的・対処療法的に生まれたものでもなく、理念と実践が拮抗し表裏一体になることで開始された手法だったと言える。

4. 文字詰めの手法に根拠を与えた諸要素

では、実際に文字組みや切り貼りをする場面において、どのように詰めることが「美的」あるいは「妥当」だと判断されたのだろうか。もちろん、実際に作業をする過程で主観的・感覚的に判断しておこなった処理が、反復によってメソッド化していったという側面もあるだろう。だが詰め貼りは杉浦が単独で始めた実践ではなく、通時的にも共時的にも様々な先行事例やセオリーを参照することによって組み上げられものである。

そこで本章では、そのように杉浦の文字詰めの方法に根拠を与えた主要な要素を確認したい。大まかに整理するならば「① 筆書きと書の文化の捉え返し」「② 細谷巖を経由したアメリカ広告型のデザインメソッド」「③ ヨーロピアン・タイポグラフィー」「④ 日本語表記体系の確立をめぐる社会状況」「⑤ 当時最新の科学的知見」という5つがある⁹⁾と考えられる。以降では、順を追ってそれらの概要を確認する。

4-1. 筆書きと書の文化の捉え返し

杉浦的な文字組みは、しばしば「空いている隙間を詰める」（デザイン現場のジャーゴンで言えば「字間をツメツメにする」）ことだと理解される。だが、杉浦はそのような単純な原理で詰め組みをおこなっていたわけではないと語る。

「単に視覚的に空いて見えるところを詰めていくというだけの作業ではありません。文字を音

の連なりとして捉え、音の響きを感じられるように文字並びや位置を変換していくという意識でやっていました。「ストラヴィンスキー」という単語で言えば、横組みなら「ト」の前後で音が切れて感じたり、縦組みなら「ヴィンス」のあたりが切れて聞こえたりという風にならぬよう、「ストラヴィンスキー」という音が滑らかに流れていくような文字組みの方法を確立するということを目指したのです。そうした試行錯誤にあたっては、筆を使って文字を書いた時の感覚、書の感覚を自分が持っていたことと、音に対する関心を持っていたことが大きな助けになりました。」

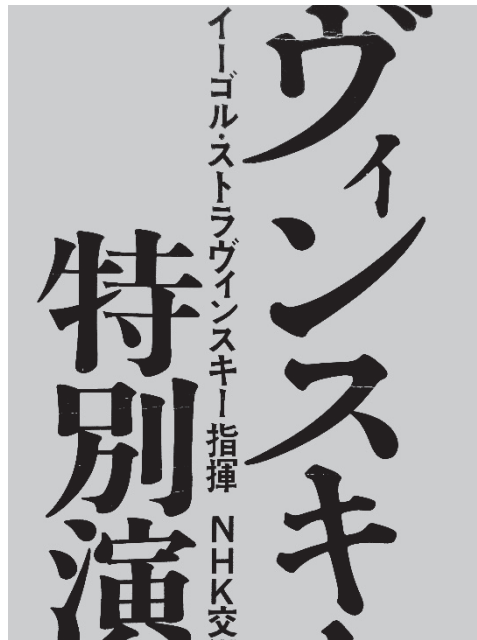


図 11：前掲した「ストラヴィンスキー特別演奏会」ポスター（1959 年）の縦書き文字部分の拡大

このように杉浦にとっての文字詰めは、活字によって機械的に分断されてしまった文字と文字を「意味のある単位」として繋ぎ直すことが目的の一つであった。またその時、音響としての音声言語と手の痕跡としての文字言語が対立的に置かれていない、という点も興味深い。「息遣い」と「筆遣い」の関係、あるいは「音楽のリズム」といった語彙を経由して、両者はむしろ同一平面の問題として理解されている。そしてそのような文字理解を可能にしたのが、本稿でこれまで繰り返し言及してきた、杉浦の「筆書き」に対する教養（あるいは体験的な実感）だった。

印刷技術で大量に複製される活字や写植の場合、本質的には、手書きと違って呼吸や運筆によって文字の形が生み出されるということは起こりえない。だが杉浦は、筆勢やリズムなど書の概念を仮想的に設定した詰め貼りをおこなうことによって、これまでの活字印刷物では喪失していた、文字が有していた本質的な力の一種（杉浦の語彙で言えば「脈動」だろうか）を回復させようと試みたのである。

4-2. 細谷巖を経由したアメリカ広告型のデザインメソッド

杉浦が文字組みを開始するにあたっては、それ以前から商業図案の分野で培われていた文字組みのメソッドも当然参照されている。この要素に関しては、主に細谷巖から知識を得たと杉浦は語る。

「当時、文字組みのデザインが一番うまいのは若手の細谷巖だということになっていました。細谷巖は、当時私がよく付き合いたくさん話をした一人ですが、彼から教わったことは色々あります。」

細谷巖は 1935 年生まれで、杉浦より 3 歳年下のデザイナーである。高校卒業してすぐの 1954 年から日本で最初の広告専門制作会社であるライトパブリシティ（1941 年創設）に入社し、55 年と 56 年に連続して日宣美の特選を受賞している。この時細谷は 20-21 歳である。

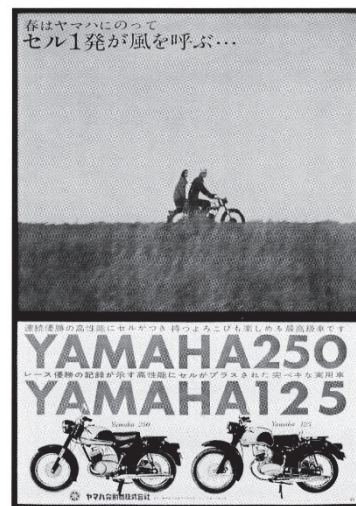
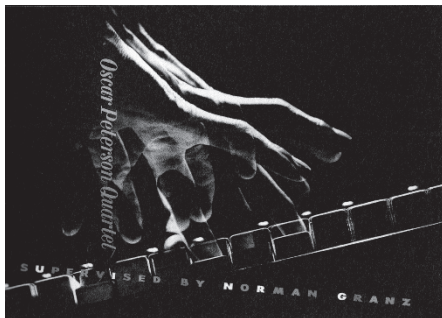


図 12：細谷巖の日宣美特選作（1955 年） 図 13：細谷巖によるヤマハのポスター（1959 年）

「彼〔細谷〕の方法を端的に言うと「アメリカの最新流行をいち早く取り入れる」というものでした。それに関して天才的な力量を持っていた。私は建築の勉強しかしてこなかったので、当初はグラフィックの世界の技術や知識は身につけていませんでした。だからどのように処理すれば良いのかということを、細谷巖に教えてもらっていました。」

細谷が当時参照していたのは、主に『LIFE』、『LOOK』（いずれもグラフ雑誌）、『Esquire』（男性誌）、『McCall's』（主婦向け雑誌）、『Harper's BAZAAR』（女性ファッション誌）などのアメリカの雑誌である¹⁰⁾。この事実は（杉浦と細谷の人間的な交流とは別に）両義的な要素を孕んでいる。杉浦自身は、その後のキャリアにおいては、アメリカ中心に展開した広告デザインに対してむしろ

批判的スタンスで創作をしてきたデザイナーだからだ。

「日本のグラフィックデザインの起源は、アメリカの広告の発展と不可分です。亀倉雄策さんなんかは、道端に捨てられていたラッキーストライクの空箱を見て、電気に打たれるようにデザインに目覚めたと言っていますよね。そういう物語がずっとある¹¹⁾ 一方、私には、むしろそれに対する嫌悪感があった。」

そのように「日本人デザイナーの自意識のルーツ」を杉浦が語るとき、「アメリカの広告」という言い方に込められているのは、広告単体の問題でなく、使い捨て中心のアメリカ流の生活様式そのものの、アメリカ流の様式に追従して急速に消費社会化していく戦後の日本社会の様相、アメリカのデザイン手法を模倣して「こなす」ことで成立していた当時の日本のデザイン界の状況など、文化の在り方をめぐる複数の問題意識である。このような杉浦のアメリカに対する立場は、いくつかの出来事¹²⁾ をへて、主に 60 年代以降に段階的に深化していった。だが文字詰めが開始された 50 年代後期の時点からすでに、「自分たちが実際に使っている言葉に向き合う」という動機の背景として、明瞭に存在していたものでもある。

だがその一方で、その文字詰め的方法的な基礎の部分は、細谷を通じてアメリカ流の技法を学ぶことから開始された。それは当時のアメリカの（デザインの）圧倒的な影響力の証明であるし、またこの時代にデザインという職種が社会的に自立していく過程で、ある種の矛盾や様々な割り切れないものを内包しつつも、それらを振り返る以上の速度で、全てが渾然一体となって進展していった状況を示すものでもあるだろう。

4-3. ヨーロピアン・タイポグラフィーからの影響

当時の日本のデザインにおける参照元には、大まかに言えばアメリカの実利的で商業デザイン的な系譜と、ヨーロッパの理念・理論的な社会改善志向のデザインの系譜とがあるが、杉浦の文字組みはヨーロッパ系デザインからも大きな影響を受けている。前述した 1959 年の「ストラヴィンスキー特別演奏会ポスター」は、一見して分かるダダイズムやロシア構成主義へのオマージュと、縦書きの日本語を主役にするという挑戦が組み合わされた作品なので、それら「目立つ部分」の陰に隠れて気づきにくいのが、杉浦によるとヨゼフ・ミュラー＝ブロックマンの『Neue Grafik』誌など、スイス・スタイルのビジュアルデザインからの強い影響がある¹³⁾ という。



図 14：『Neue Grafik』第1号（1958年）

ヨゼフ・ミュラー＝ブロックマンらが編集した『Neue Grafik』は、グリッドスタイルの徹底、単一（ファミリー）書体の使用などの特徴で知られるが、その革新性を端的に言うと、写真やイラストなしで文字（および文章）だけを主たる要素にしても、美的でグラフィカルなデザインとして成立させる具体的な方法を示した点にある。杉浦が受容したのも、「文字の主役化」の手法や考え方にあるだろう。当時、『Neue Grafik』がもたらしたインパクトを、杉浦は「こんな雑誌が可能なのか…と日本のデザイナーはみな驚いた」¹⁴⁾と語る（前節で紹介した細谷巖も、もっとも影響を受けたヨーロッパのデザイナーはミュラー＝ブロックマンだと語っている）¹⁵⁾。

杉浦は1960年の世界デザイン会議でミュラー＝ブロックマンとも知己を得ているが、ここで注目したいのは、それより前の状況である。『Neue Grafik』の創刊が1958年であるにも関わらず、1959年の「ストラヴィンスキー」ポスターは、すでにその影響を受けている。つまり1960年より前の時点で、極めて短いタイムラグで欧州の最新動向が日本で受容されている。当時の日本がいかに欧米のデザインのキャッチアップに熱心だったかが伺えるが、こうした状況は、世界デザイン会議以後になると、さらに加速したという。

「ヨーロッパ・デザインの情報が、作品や手法を紹介した輸入雑誌などを通して怒涛のように日本に流れ込んでくるようになりました。皆、その知識を血眼になって勉強していた。私たちも当時すでに、単なる受け手ではなく作る立場でしたから、そういう立場から見れば、それぞれの作品がどういう背景に支えられてできているかということは類推できます。自分たちが持ちえなかった発想や基本原理で作られていることに気づくだけで、日常の意識や物事の見方、仕事への姿勢が変化します。」

「そういう訳で、[杉浦が1964年にドイツの] ウルム造形大学に[客員教授として] 行った時には、そこで教えられていることは、少なくとも表層的なレベルでは、ほとんど私の頭の中に叩きこまれていました。向こうの人が「こういうものがありますよ」と言って見せてくれるものは全部、「ああ、それはもう知っています」という具合だった。表面的な情報量だけなら、

対等のように感じられたのです。」

杉浦自身は、このような「海外のデザインを表層的に模倣する」アプローチの限界をウルム滞在中に強く認識し、それを契機に 60 年代後半以降「デザインを自らの文化として構築する」というテーマを深化させていく。それが日本語の扱いという問題とも連動して、アジア性を前面化させた 70 年代以降の杉浦デザインの原動力になるが、ここではその前段階として、日本語のタイポグラフィが最初期に模索された段階でのヨーロッパ・スタイルの影響を確認した。

4.4. 日本語表記体系をめぐる社会状況からの影響

現在の我々が 1960 年前後の日本語タイポグラフィの意義を振り返って検証する際に見落としやすいのは、この時点で、まだ日本語の表記法自体が現在よりはるかに多様な可能性に開かれていた、という事実である。

杉浦にとって、縦書きと横書きの関係や、漢字かな混じり文（特にカタカナの処理）がタイポグラフィ上の大きな主題だったことはすでに見た。しかし、日本語において何をひらがな／カタカナにするのか、漢字はどこまで使うのかといった規則自体、歴史上変遷し続けてきたものである。とりわけ明治以降には、何が望ましい表記法であるかについて、様々な立場から膨大な議論や実践がなされてきた。杉浦たちが日本語詰め組みを開始した 1957 年頃は、そうしたいわゆる国語・国字論争が収束しつつあった時期（あるいは活性化していた最後の時期）にあたる。

「結局、明治以降に確立した日本語表記には特徴があって、古語として受け継いだ漢語や翻訳を通して受容した概念、つまり文化や思想の根源をなす近代の語彙は漢字になる。いっぽう文法要素や、和歌、俳句のような文学的・情緒的なものは「女文字」、ひらがながやる。そして外来語をそのまま受け入れる場合は、カタカナを使う。この使い分けが確立した状況というのがあった。50 年代後半から 60 年代のはじめに日本語の組版をどうするかを議論していた私たちにとって、この表記体系の使い分けをデザインとしてどう受け取るかということは、中心的な課題でした。」

戦後の日本語表記を巡る状況を大まかに確認しておこう。まず国語審議会答申で「現代かなづかい」や「当用漢字」が告示され、現在我々が使用している仮名書きとほぼ同様の表記ルールに統一されるのが 1946 年のことである。たとえば 1946 年交付の日本国憲法は、それまでの法令文の慣例である漢文訓読体、ひらがな不使用（カタカナ使用）、濁音句読点なしというスタイルを廃して、現代かなづかいを使用したことで知られる。また屋名池（2003）の研究によると、日本の市井における横書きの書式方向が、様々な変遷や混乱を経て自然的に「左横書き」へと収束したのもこの時期のことである。いっぽうでは 1950 年から 1962 年まで国語審議会の中に置かれたローマ字調査分科審議会によって、日本語表記のローマ字化などの可能性も、政策レベルで真剣に議論されて

いた。大正以来日本の国語国字改革に一定の役割を果たしてきた「カナモジカイ」も、1961年頃までは国語審議会の委員として国語政策に直接関与するなど、活発な活動が続けている状況だった。

「いっそ漢字はやめてしまった方がいいという、やや極端な提案をしていた「カナモジカイ」などの中にも、面白い思想があったと思います。そのようにまったく違う体系を模索する飛躍を含め、様々な可能性を想像することができた。当時、文字組みの勉強会を進めて行く中では、「カナモジカイ」の人を一度呼ばないといけないね、という話もしました。結局実現はしなかったですが…」

ここでもポイントを確認しておきたい。第一に、杉浦たちが文字組みや組版の実践を開始したのがこの時期だったことには、デザイン史や産業史的な理由だけでなく、日本語表記の歴史上も必然性があると言える。それ以前の、表記体系自体が今とは違っていたり揺籃している状況下では、同じメソッドにはならなかったはずだ（特に、紙面全体のレイアウトなどのマクロな次元ではなく、詰め組みというミクロな文字のコントロールに関しては）。逆に、杉浦たちのメソッドが今でも大筋において利用可能なのは、この時代以降、日本語表記体系が大きく変化していないことの反映でもある。

第二に重要な点は、この時期の杉浦が、単に表記体系を受け止めてデザインを発想するというだけでなく、デザインの立場から表記ルールそのものへの変更（改善）を提案するようなアクションをしているということだ。この点については、次節で具体的に見ていきたい。

4-5. 当時最新の科学的知見からの影響

文字組みのあり方に根拠を与えた5つ目の要素として、視覚心理学や情報理論など、当時の水準で明らかにされた科学的な知見が挙げられる。最新の研究動向がもたらす人間理解や情報概念を援用することで、単に歴史性に依拠した規範に回帰するのではなく、より本質的にタイポグラフィの原理が思考できるのではないか、という可能性が模索されている。

「目がなければ、つまり視覚による認知作用がなければ、ビジュアルデザインやグラフィックデザインは成り立たないという問題点に気づき、私の中で視覚とデザインというテーマが浮上してきたのはその頃からで、以来、目玉論・眼球論というのをずっと続けています。日宣美の勉強会の記録によると、「視覚とデザイン」という講座を、私と勝井三雄さんとで担当している。多分、ほとんど私が喋ったと思うのですが。

句読点（「、」と「。」）について言うと、この形と位置は、もともと縦組み用に開発されたものですよね。それをそのまま横組みに使っていることが一番の問題だと思っていました。視線の動きを調べた研究によって、人間の目線の運動というのは、横組みなら文字組みの上端、縦組みなら文字の右側に視線走査の基準がくることが知られていました。すると、縦組みならば句読点は

右端で揃うので問題がないのですが、横組みの場合はどうなるのか。句読点が下にあると、一回、下に目を落とさないといけなことになる。ならば、文字の下で揃える句読点を使うことに、どこまで根拠があるのか。真ん中ぐらいに置くほうが読みやすいのではないかとということで、ナカグロを使ってみるといった発想が生まれ、組版の試行錯誤をしていったのです。」

このような実験的な組版のアプローチは、1960 年の世界デザイン会議の後から 60 年代中期までに、活版に実践されている。例えば 1961 年に杉浦自身が執筆した論考「視覚言語」¹⁶⁾ の組版では、読点の代わりにナカグロ、句点の代わりに全角アキを使って文章を組むことを試みている。

4 以上・問題をやや言語中心にあつかいすぎたかも知れない
しかし・われわれの文明が最終的には言語によっており
・それなくしては抽象的な思考＝精神の問題がありえなかったことを考え合わせると避けえない問題であった
そして・視覚言語をこれからの theme としてとらえるためには・それが現代の複雑な communication に正確に対応できなければ意味がない
そして・symbol の外形的な創造にそのすべてがあるとする理解は・あまりにも素朴・楽天的すぎるし・いくらわれわれが初歩的な illustration の段階でそれをとらえてみても・象形文字以上の本質的な進化はなかりうと思う
ゲシュタルト心理学のみでなく・新しい情報理論の適応や・意味論・記号論理学のもたらす問題を統合した新しい theme として理解していかなければ・解決されていかないのではないか

図 16：杉浦の論考「視覚言語」の組版

読点にナカグロ（・）、句点に全角アキを使用している。

原弘他編『ビジュアルデザイン』（1961 年、美術出版社）p.156 より

あるいは 1964 年の『タジリ・シンキチ』をはじめとする東京画廊のカatalogのいくつかでは、句点をさらに広い全角二字アキにしている。

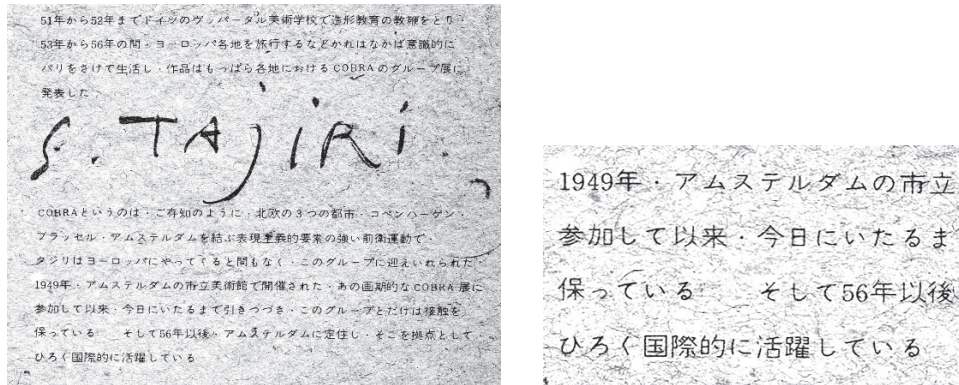


図 17：東京画廊カタログ『タジリ・シンキチ』（1964 年）の組版

読点にナカグロ（・）、句点に全角 2 字アキを使用している。

なお、行末揃えは「意味による改行」によるラグスタイル（不揃い）が採用されている。

図版にノイズが多いのは、繊維が複雑に絡まった和紙を使用しているため。

前節で述べた「デザインの立場からの、日本語表記ルールそのものへの提案」とは、このような実践を指す。

ところで、この実践に根拠を与えている、読字の際の眼球運動の補足は、いつ頃からどのようにして可能となったのかを確認しておきたい。読字をする眼球の動きが単純でなめらかなものではなく、固視やサッケード運動などを伴う小刻みで複雑な動きであることは、目視による観察で 18 世紀から明らかになっていた。だが、それを機械によって正確に計測する試みは、臨床精神科医エドモンド・バーク・ヒューイーが 20 世紀初頭におこなった接眼レンズ式の装置によるものが最初とされる（Huey, 1908）。そして 1930 年代に入ると、教育心理学者ガイ・トーマス・バスウェルが、眼球に当てた光線をフィルムに記録する方法で、非接眼式の計測器を初めて実用化する（Buswell, 1935）。

このように、読字あるいは読書において視線が文字のどこに注目し、どのように文章を走査しているかについての理解も、20世紀初頭からの「光学的分析装置」の発展とともにあり、杉浦が文字詰めを開始した時期に特に大きく進歩したものである。他にもこの時期の杉浦は、ゲシュタルト心理学、記号学、サイバネティクス、情報理論などのセオリーを積極的に援用して¹⁷⁾ デザインの方法を模索しているが、そうしたセオリーの多くは、光学装置やアナログメディア技術によって、人間の活動を書きとる実験、もしくはそうした技術回路からインスピレーションを得た人間の活動のモデル化に基づいている。「目玉論」に限らず、杉浦が知覚を理解するために依拠した学術的知識の成立は「認知を補足するテクノロジー」の進展に下支えされているのだ。

5. まとめと今後の展望

以上、杉浦康平が1960年前後に日本語の文字組みのメソッドを創出する場面において、背景としてあった諸状況、実作業上の課題、メソッドに影響を与えた諸セオリーを概略的に見た。終章では、全体の議論を総括しつつ、研究の今後の展望を示したい。

まず、ここまでに検討してきた内容を結論的にまとめる。杉浦の「文字組み」の実践、あるいは「日本語の表記をどうデザインするか」という問題意識の射程とは、70年代以降にしばしば議論となったような「ツメ組みとベタ組みのどちらが正しいか」¹⁸⁾ という二項対立に還元されるものではない。また、単なる活字や写植のユーザーとして、与えられた文字をどう詰めて調整するかというだけのものでもない。日本の表記の体系や文字のあり方についての自明性を疑い、当時採用し得たあらゆる認識フレームとテクノロジーへの理解を組み合わせ、デザイン（＝文字の複製技術を最大限に活用する実践）という立ち位置から、文字とは何かを逆照射した点にこそ、杉浦の仕事の真に評価すべき点がある。

次に、その影響について考察する。本論文が扱った期間の杉浦の試みは、即時の実用性や有用性を追求したというよりは、原理的な考察を目的とした実験的なものも多く、ゆえにその全てが社会的に定着したわけではない。だが、とりわけ詰め組みのスタイルに関しては極めて広範に受容され、大衆的に普及した。そのことは（というよりも、そのような手法の広がりを通して顕在化した文字に対する日本の大衆の美意識は）手動写植機が80年代末まで広範に使用されるような世界的にも特異な日本の写植の在り方に、一定の影響を与えたと考えられる。

そして、杉浦の達成は、「日本の文字要素だけを敷き詰めても美的に満足できるような紙面の作り方」を具体的に示してみせたという点でも極めて大きな意味を持つ。特にカタカナは、それ以前よりも大幅に（言わば）「格好良くなる」ことが可能になったはずである。杉浦的スタイルにルーツをもつ文字組みが実現した「デザインの美的に美しい在り方をしている日本語」は「日本語で書かれた言説」や「カタカナの単語」に対する人々の価値判断と全体的イメージそのものに影響を与えた可能性さえある。これは現時点では証明のない仮説に過ぎないが、杉浦やその系譜を継いだ作り手たちが、70年代以降に（現代）思想、百科事典、教科書などの分野¹⁹⁾ でおこなった造本の質・量

と、広告を含めデザイン業界全体に還流した文字組みメソッドの影響範囲の大きさは、過小評価すべきでないだろう。

最後に本研究の今後の展望を述べる。まずは、本論文の中で「今後の課題」などとして十分に踏み込まなかったいくつかの論点や、仮説的に示した見解を実証的に検証する作業に取り組んでいきたい。また、本論文で扱った「文字組み」の始まりの次の段階として、デザイナーが造本や本文組版全体に関わっていく 60 年代中盤から 70 年代の状況も詳細に分析する予定である。さらに、写植がパソコンを中心にしたデジタル組版に取って代わられはじめた 90 年代前半の写植や印刷業、デザインの現場の状況に関する多角的な分析もおこなっていく。

文字とは、端的に言って文明それ自体である。そして文字のかたちを追求する実践は、常に文化のヘゲモニーをめぐる行為となる。そのような認識に立脚しつつ、「光学的デザイン」の成立と終焉の条件をより精密に明らかにしていきたい。

謝辞

本研究は 2018 年度愛知淑徳大学特定課題研究助成「杉浦康平と〈写植〉の時代：戦後日本の書物と文字のデザインに関するメディア論」および 2018 年度 DNP 文化振興財団グラフィック文化に関する学術研究助成「写真植字と光学的デザイン：1950 年代末～90 年代前半の日本における組版とブック・デザインの展開」の助成を受けておこなった。資料収集と調査にあたり、慶應義塾大学出版会の上村一馬氏、玉川大学出版部の森貴志氏、名古屋大学附属図書館の古島唯氏に多大なご協力をいただいた。執筆に際しては、武蔵野美術大学の森山明子氏にご助言をいただいた。中垣信夫氏、杉浦康平プラスアイズの皆様、そして杉浦康平氏には、聞き取り取材に際して全面的なご協力をいただいた。全ての関係者の方々に、伏して御礼申し上げます。

※本論文は、日本記号学会第 38 回大会での発表「日本の戦後デザインにおける文字組み規範の成立をめぐる一考察」（名古屋大学、2018 年 5 月 20 日）を元にして、大幅に加筆し再構成したものである。

注

- 1) さらに論じる範囲を「詰め組み」だけでなく「組版」や「タイポグラフィー」や「エディトリアル」全般にまで広げるならば、それらの領域に杉浦と同世代の勝井三雄、平野甲賀、粟津潔など多数のデザイナーが進出していったのは、1960 年代後半以降の同時的な現象である。また杉浦たちよりも前の世代で言えば、原弘の提示した理念を実践的に発展させた多川精一の、雑誌『太陽』（1964-）をはじめとするエディトリアル分野での仕事も重要だろう。だが本研究では、そのような理解を前提にしながらも、コーパスを杉浦康平周辺に絞ることで、技術や社会状況とデザインとの絡み合いを具体例として明らかにすることを目指した。
- 2) （「文字に生きる」編纂委員会編、1975 年、p.74）

- 3) (杉浦康平、2011年、p.206)
- 4) 山城隆一(1920-97年)は大阪生まれのデザイナー。1938年大阪市立工芸学校図案科卒業。阪急百貨店、東京高島屋の宣伝部を経て、1959年に日本デザインセンターの創立に参加した。杉浦の12歳年上にあたる。
- 5) 原弘ら東方社による『FRONT』のような実践は、こうしたエディトリアルの先駆的事例と考えられる。だが、『FRONT』の時点で中心的課題となっているのはレイアウトと写真構成を中心としたモンタージュの技法であり、組版も基本的に外国語であるなど、「文章として読まれる日本語をデザインとしてどう受け取るか」という問題が十分に展開されたとは言えない。
- 6) (銀座グラフィックギャラリー、1997年、p.4)
- 7) 石井茂吉(1887-1963年)は、森澤信夫と共同で日本の写真植字機を発明者した人物。写研の設立者。書体設計者でもある。
- 8) なお、広告と言葉(日本語)の関係としては、もう一つ「コピーライティング」という領域がある。日本の広告分野におけるコピーライターへのニーズが高まるのも、杉浦の文字組みの実践とほぼ同時代である(たとえば宣伝会議コピーライター養成講座は1957年に開校している)。杉浦が言語と文字をきっかけにして広告から距離を置いていく一方で、広告がコピーという形で日本語を取り込み、マーケティングのための詩的言語使用の洗練に組織的に取り組んでいく動きも、この頃から本格化していく。
- 9) その他に、当時の社会問題およびそれに呼応した市民の(左翼的)政治運動の隆盛、前衛芸術系人脈との交流なども、杉浦の創作全体に対しては大きな影響を与えている。だがそれらは、タイポグラフィーの技法そのものへの影響という意味では間接的な要素と考え、本章では扱わなかった。
- 10) (ギンザグラフィックギャラリー、2000年、p.42)
- 11) 亀倉雄策による東京オリンピックのエンブレムは、レイモンド・ローウィによるラッキーストライクのパッケージの影響下でデザインされたことが知られている。また、杉浦と同世代のグラフィックデザイナー永井一正も以下のように自身のデザインの原点を述懐している：「最初に目が行ったのは、米国の占領軍がもたらしたタバコの「ラッキーストライク」のパッケージでした。その頃の私はまだデザイナーを志していたわけではありませんが、強烈な印象を持ちました。占領軍が運んできたものは、携帯食品でさえデザインが施されていました。」(出展：<https://adv.asahi.com/special/contents160083/11052165.html>)
- 12) 杉浦は1959年頃の日本デザインセンターの創設への不参加、1960年の世界デザイン会議を契機とするヨーロッパ系デザイナーや他業種の人脈との交流の活発化、1964年のドイツ(当時は西ドイツ)・ウルム造形大学への赴任、前後して東京オリンピック関連のデザインに大きな関与をしなかったことなどを経て、グラフィックデザインのメインストリームとは歩みを異にしていく。
- 13) (杉浦康平・神戸芸術工科大学共同研究組織、2017年、p.34)
- 14) (杉浦康平・神戸芸術工科大学共同研究組織、2017年、p.31)
- 15) (ギンザ・グラフィックギャラリー、2009年、p.5)
- 16) 「視覚言語」は原弘・勝見勝・小池岩太郎・山城隆一・田中正明編『グラフィックデザイン大系第1巻 ビジュアルデザイン』に収録された杉浦の論考。ビジュアルの可能性を語る論集の中にあって、杉浦は文字に対するビジュアルの優位性を主張するのではなく、むしろビジュア

ルには原理的に不可能なことを冷徹に見据えて、デザイン、言語、文字の機能を再定義すべきという姿勢を示している。

- 17) 大学在学中から科学雑誌を愛読し、秩序ある手法、科学的思考を好んでいた杉浦は、当時の最先端の成果を応用したデザインを60年代初頭から生みだしていたが、とりわけ60年代中盤以降にその質・量が急激に増大する。その大きなきっかけとなったのは、1964年と66-67年に客員教授として迎えられたウルム造形大学への赴任であった。ウルム造形大学では合理的な授業スケジュールが組まれており、教授たちには授業と研究が一週おきに配されていた。杉浦は学生指導のない週のゆったりした時間を大学内図書館で過ごし、ヨーロッパ・デザインの動向ばかりでなく、最新の情報美学、サイバネティクス、造形・視覚心理学など、同大学が学際的視野で厳選し収集した数多くの文献・画像を精読し、世界の動きの探索に努めたという。杉浦がウルムで得た科学的知識の具体例は、70年代に刊行された多木浩二との対談本（多木、1975）などで確認することができる（この対談は、実質的に杉浦の単独講義になっている）。
- 18) 例えば、80年代中盤の写植オペレーター向け教科書に見られる、以下のような見解が典型的なものである：「しかるに最近では、特に写植の普及が進むにつれて（中略）いわゆる「ツメ」なるものの大流行をみ、ツメにあらざるものはデザインにあらず、とでも言いかねない風潮を招くに至った。（中略）端物についてはいわない。しかし、本格的ページものにおいてすらこのツメ組流行の先棒を担ごうとするに至っていることは、誠に憂慮すべきことではあるまいか。（中略）ツメ印字は、伝統文化への回帰ではなく、むしろ進歩への反逆である。合理的精神への背反であり、表現の自由を求めるあまりの戦線離脱とも映じる。」（大塚、1985、p.90）
- 19) 教科書や百科事典は、脚注、図版、見出しなど複雑な情報構造を持ったテキストでありつつ、ページ数も大量で、造本担当者にはそれらの全体を統御する高度な組版設計能力が要求された。同時にそれらの媒体は、主として初学者や一般読者に向けて作られるため、コストをかけてでも読み手の内容理解を助けるビジュアルな組版を採用することにインセンティブのある分野でもあった。

参考文献

- 阿部卓也, 2016, 「杉浦康平デザインの時代と技術」『ハイブリッド・リーディング：新しい読書と文字学』新曜社, p.61-80.
- 栗津潔, 1969, 『デザインに何ができるか』田畑書店.
- 馬場力編, 1974, 『写真植字機五十年』株式会社森沢.
- Buswell, G. T., 1935, *How People Look at Pictures*, University of Chicago Press.
- 『デザインの現場』編集部, 1999, 『本づくり大全：文字・レイアウト・造本・紙』美術出版社
- 布施茂編, 2016, 『技術者たちの挑戦：写真植字機技術史』創英社／三省堂書店.
- ギンザ・グラフィックギャラリー, 1997, 『山城隆一（世界のグラフィックデザイン 30）』DNP アートコミュニケーションズ.
- ギンザ・グラフィックギャラリー, 2009, 『細谷巖（世界のグラフィックデザイン 90）』DNP アートコミュニケーションズ.
- ギンザ・グラフィックギャラリー, 2000, 『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.
- ギンザ・グラフィックギャラリー, 2011, 『杉浦康平（世界のグラフィックデザイン 100）』DNP アー

トコミュニケーションズ.

原弘・勝見勝・小池岩太郎・山城隆一・田中正明編, 1961, 『グラフィックデザイン大系第1巻 ビジュアルデザイン』美術出版社.

石田英敬, 2016, 『大人のためのメディア論講義』筑摩書房.

金沢21世紀美術館編, 2016, 『記録集 美術が野を走る 栗津潔とパフォーマンス グラフィックからヴィジュアルへ 栗津潔の視覚伝達論』金沢21世紀美術館.

Lindinger, H. (ed.), 1990, *Ulm Design: The Morality of Objects*, Ernst & Sohn.

平凡社児童百科事典編集部, 1951, 『児童百科事典』平凡社.

石井茂吉伝記編纂委員会, 1969, 『石井茂吉と写真植字』株式会社写真植字機研究所.

印刷博物館, 2008, 『デザイナー誕生: 1950年代日本のグラフィック 図録』凸版印刷株式会社印刷博物館.

小塚昌彦, 2013, 『ぼくのつくった書体の話』グラフィックス社.

「文字に生きる」編纂委員会編, 1975, 『文字に生きる〈写研50年の歩み〉』株式会社写研.

「文字に生きる」編纂委員会編, 1985, 『文字に生きる [51～60]』株式会社写研.

向秀男, 1974, 『向秀男のアートディレクション』誠文堂新光社.

武蔵野美術大学出版編集室, 1989, 『[現代デザインの水脈: ウルム造形大学] 展図録』武蔵野美術大学.

永井翔, 2006, 『多川精一のグラフィズム: ヘソ曲がりデザイナーの60年史』自費出版.

中原雄太郎他監修, 2018, 『『印刷雑誌』とその時代: 実況・印刷の近現代史』印刷学会出版部.

中西秀彦, 2011, 『学術出版の技術変遷論考』印刷学会出版部.

大塚亨, 1985, 『写真植字の15章 (増補版)』印刷学会出版部.

杉浦康平, 2004, 『疾風迅雷: 杉浦康平雑誌デザインの半世紀』トランスアート.

杉浦康平, 2011, 『図録 杉浦康平・脈動する本: デザインの手法と哲学』武蔵野美術大学美術館図書.

杉浦康平・神戸芸術工科大学共同研究組織, 2017, 『表裏異體』新宿書房.

杉浦康平・谷口英理他, 2016, 「美術資料をめぐる回想: 杉浦康平氏に聞く: 1960年代の東京画廊のカタログデザインを中心として」『国立新美術館研究紀要』(3), p.408-439.

多木浩二, 1975, 『多木浩二対談集・四人のデザイナーとの対話』新建築社.

田中一光企画, 2001, 『聞き書きデザイン史』六耀社.

凸版印刷印刷博物誌編纂委員会編, 2001, 『印刷博物誌』凸版印刷.

鳥海修, 2016 『文字を作る仕事』晶文社.

白田捷治, 1999, 『装幀時代』晶文社.

白田捷治, 2010, 『杉浦康平のデザイン』平凡社.

Yarbus, A. L., 1967, *Eye Movements and Vision*, Plenum.